

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΟΥΧΩΝ ΑΝΩΤΑΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑΣ ΕΝΩΣΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ
Βρυσακίου 15 & Κλάδου, 105 55 Αθήνα
τηλ.: 210 3215 146 / fax: 210 3215 147
e-mail: sadas-pea@tee.gr • www.sadas-pea.gr

‘ARCHITEKTONES’
JOURNAL OF THE ASSOCIATION OF GREEK ARCHITECTS

Issue 53, Cycle B, September/October 2005
Vrmysakiou 15 & Kladou, 105 55 Athens
tel.: +30 210 3215 146 / fax: +30 210 3215 147

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

Πρόεδρος: Παναγιώτης Γεωργακόπουλος
Αντιπρόεδρος: Παναγιώτης Δεσποτόπουλος
Γεν. Γραμματέας: Θανάσης Παππάς
Ταμίας: Βασίλης Καλλονιάτης
Ειδ. Γραμματέας: Αλέκος Βράκας
Μέλη: Μηνάς Αγγελίδης
Δημήτρης Αναστασιάδης
Δημήτρης Μαραβέας
Κώστας Μπαρδάκης
Κώστας Μπελιμπασάκης
Παντελής Νικολακόπουλος
Ειρήνη Σιγάλα-Μαγιάφα
Αλέκος Χαλικιάς
Βασίλης Χατζηκίδης
Φραγκίσκα Χρυσολούρη

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 0,003 €

ΕΚΔΟΤΗΣ

Σωτήρης Δημακόπουλος
ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΕΚΔΟΣΗΣ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ
ΕΚΔΟΤΙΚΗ 3D Ρ. Δημακοπούλου & ΣΙΑ ΕΕ
Βουλιαγμένης 49, 116 36 Αθήνα
τηλ.: 210 9235 487-9
fax: 210 9222 743

ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ

Όλγα Σημαιοφορίδου
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Γιώργος Καλομνήδης
ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ
Κυριάκος Κοσμάς

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ

Διαφήμιση
Λάμπης Δορλής
ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ
Βάνα Διαμαντοπούλου,
Αρετή Κατή, Μέλιω Παπαδοπούλου,
Χρυσούλα Μουσουράκη
ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ
Νίκη Δανιηλίδου
DTP SERVICE

Sharpen

Φίλωνος 64 Δάφνη, τηλ.: 210 9709 586
ΕΚΤΥΠΩΣΗ-ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ
Αφοι Αθ. Τσακίρη ΑΕ
Κηφισού 18 ΑΘΗΝΑ
τηλ.: 210 5124 578, 210 5126 570
ΑΠΟΣΤΟΛΗ: Ευάγγελος Μοσχόφης

αρχιτέκτονες

Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ | τεύχος 53 – περίοδος Β | Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 2005

Περιεχόμενα

18 «Σημείωμα της σύνταξης»

Ε Π Ι Κ Α Ι Ρ Α

- 20 «Δραστηριότητες Δ.Σ. ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ»
26 «22ο Παγκόσμιο Συνέδριο Αρχιτεκτονικής της UIA»
28 **Δ. Αντωνιάκης**, «Μια Έκθεση Αρχιτεκτονικής υποδειγματικής συνέπιας»
30 **Ν. Κεφαλογιάννης**, «Οι μετασχηματισμοί του πλαισίου της αρχιτεκτονικής δράσης»
32 **Π. Εξαρχόπουλος, Γ. Αγγελής**, «3η Επιστημονική Συνάντηση Ελληνικού DOCOMOMO»

Α Φ Ι Ε Ρ Ω Μ Α

Αρχιτεκτονική – Χώρος – Κινηματογράφος

[Επιμέλεια: Ο. Βενετσιάνου, Ν. Μπαζαίου]

- 52 **Ο. Βενετσιάνου, Ν. Μπαζαίου**, «Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο»
55 **Α. Βοζάνη**, «Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο»
58 **Σ. Ξερόπουλος**, «Η Αρχιτεκτονική της μεταλλασσόμενης εικόνας και οι σπουδές της Αρχιτεκτονικής»
60 **Σ. Σταυρίδης**, «Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης»
63 **Γ. Αρτόπουλος**, «Διαδικασίες εξελικτικής μεταμόρφωσης στον Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό»
66 **Σ. Παπαδόπουλος**, «Αστικά οράματα στον κινηματογράφο της Επιστημονικής Φαντασίας»
69 **Γ. Παπακωνσταντίνου**, «Αφηγήσεις του χώρου στον πειραματικό κινηματογράφο»
72 **Ι. Πολίτη**, «Ο χώρος στις ταινίες του Α. Χίτσκοκ»
75 **Σ. Αλιφραγκιάς**, «Αθήνα - Θεσσαλονίκη Αστικά τοπία αναμονής στο Ταξίδι στα Κύθηρα του Θ. Αγγελόπουλου»
78 «Δύο παράλληλες συζητήσεις για τον κινηματογράφο – Κ. Γιάνναρης, Ρ. Greenaway»
82 **Φ.-Α. Παπαδοπούλου, Κ. Χατζηνικολάου**, «Αναιρώντας την κινηματογραφική αίθουσα»

88 Ε Π Ι Σ Τ Ο Λ Ε Σ



Εξώφυλλο: Καρέ από την ταινία Playtime (1967) του Jacques Tati

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Όλγα Βενετσιάνου
Αριάδνη Βοζάνη
Μιχάλης Δωρής
Διονύσης Καννάς
Ειρήνη Κουφέλη
Αμαλία Κωτσάκη
Έλενα Λαϊνά
Μιχάλης Λεφαντζής
Άννα Μελανίτου
Ναταλία Μπαζαίου
Βασιλική Παναγιωτοπούλου
Αναστασία Πεπέ
Κυριάκος Πιπίνης
Δημήτρης Πολυχρονόπουλος
Γιώργος Μ. Σαρηγιάννης
Νίκος Σιαπκίδης
Χαρίκλεια Χάρη

Ανταποκριτές:

Αριστοτέλης Δημητρακόπουλος
[Αμερική]
Νεκτάριος Κεφαλογιάννης
[Βαρκελώνη]
Δημήτρης Μανίκας [Βιέννη]
Μανόλης Ντούρλιος [Παρίσι]
Γ. Προκάκης, Α. Καλαντίδης
[Βερολίνο]

Υπεύθυνοι από Δ.Σ.:

Παναγιώτης Γεωργακόπουλος,
Θανάσης Παππάς,
Φραγκίσκα Χρυσολούρη

Γραμματεία Σ.Ε.: Στέλλα Ρίζου

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.

Κάθε συνάδελφος που εκδηλώνει την πρόθεσή του για αρθρογραφία στα προγραμματισμένα αφιερώματα πρέπει να αποστείλει πρώτα ενημερωτική περίληψη του άρθρου του.

Τα κείμενα πρέπει να είναι αποθηκευμένα σε δίσκετα και να συνοδεύονται από PRINT-OUT και φωτογραφικό υλικό. για άρθρα αφιερωμάτων η έκτασή τους πρέπει να κυμαίνεται από 1000-1200 λέξεις (συμπεριλαμβανομένων των παραπομπών ή των σημειώσεων), για άρθρα επικαίρων 700 λέξεις και για επιστολές 400 λέξεις.

Είναι απαραίτητη προϋπόθεση για περαιτέρω επεξεργασία από την Σ.Ε. το υλικό να αποστέλλεται μόνο στην Γραμματεία του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση των βιβλίων για βιβλιοπαρουσίαση.

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.

Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα από τα μέσα έκφρασης που μέσα από την ενιαία θεώρηση των εννοιών χώρος-χρόνος την οποία αναπτύσσει, καθίσταται ίσως το πλέον προνομιακό μέσο αναπαράστασης της χωρικής εμπειρίας.

Από τις δημόσιες προβολές των κινηματογραφικών ταινιών των αδερφών Lumière έως σήμερα και τη χρήση της ψηφιακής εικόνας, η σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο υπήρξε πάντα γόνιμη και διδακτική. Η μελέτη των συνθετικών αρχών και των μεθοδολογικών εργαλείων της κινηματογραφικής δημιουργίας και η αναπαράσταση του χώρου στη μεγάλη οθόνη, είναι σε θέση να ασκήσουν βαθιά επιρροή τόσο στον τρόπο που οι αρχιτέκτονες οραματίζονται τη δουλειά τους, όσο και στον τρόπο με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται και βιώνει την αρχιτεκτονική.

Το τεύχος αυτό, έχει ως στόχο την ανίχνευση συσχετίσεων και συναφειών που προκύπτουν από τη συνένωση του κινηματογράφου με την έρευνα, την αντίληψη, το σχεδιασμό ή τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας του χώρου. Στην προσπάθεια αυτή, γίνεται αναφορά σε κοινές πρακτικές και μεθόδους με τις οποίες ο κινηματογράφος και η αρχιτεκτονική βαδίζουν παράλληλα και αλληλοτροφοδοτούν το δυναμικό τους.



Εισήγηση του Προέδρου ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ κ. Τ. Γεωργακόπουλου
στην Ημερίδα της Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Ανατολικής Αττικής
με θέμα «**Διαχείριση απορριμάτων στην Αττική – Λύσεις ή αδιέξοδα**»

«Η ΑΘΗΝΑ ΕΙΝΑΙ ΑΛΛΟΥ»

Η εισήγησή μου χωρίζεται σε δύο ενότητες. Η πρώτη αφορά τη χωροταξική-περιβαλλοντική οργάνωση της Αττικής και η δεύτερη τις επιλογές διαχείρισης των απορριμάτων και τις επιπτώσεις. Οι πολιτικές-αναπτυξιακές επιλογές στη μεταπολεμική Ελλάδα, διαμόρφωσαν ένα αστικό μοντέλο όπου η Αθήνα εξαπλώθηκε με τρομερούς και ανεξέλεγκτους ρυθμούς.

Η συνεχής αύξηση του πληθυσμού και η συγκέντρωση δραστηριοτήτων στο πολεοδομικό συγκρότημα της πρωτεύουσας, εκφράστηκαν στο χώρο όχι μόνο με τις μεταλλαγές που σημειώθηκαν στο εσωτερικό του αστικού ιστού, αλλά και με τη συνεχή εξάπλωση προς την υπόλοιπη Αττική, με αποτέλεσμα τόσο την ενσωμάτωση αστικών πυρήνων που προϋπήρχαν αλλά και την κατάληψη του ευρύτερου χώρου από χρήσεις και δραστηριότητες άμεσα ή έμμεσα σχετιζόμενες με τις αστικές λειτουργίες.

Η συνεχής εξάπλωση σταδιακά διόγκωνε τους υπάρχοντες αστικούς πυρήνες, συμπλήρωνε τα κενά μεταξύ τους, με συνέπεια τα σημερινά εξωτερικά όρια του αστικού συγκροτήματος της πρωτεύουσας να καταλαμβάνουν το σύνολο της Αττικής.

Οι ρυθμοί αυτοί εξάπλωσης πυροδότησαν και πυροδοτούν πρωτοβουλίες οι οποίες στα πλαίσια ενός «ευάλωτου» και «σαθρού» πολιτικού περιβάλλοντος, κακοποίησαν το δημόσιο χώρο και καταστράτηγαν το δημόσιο συμφέρον.

Επέφεραν σοβαρές αλλαγές στη δομή του εξωαστικού χώρου, χωρίς να υπάρχει συνολικό πλαίσιο σχεδιασμού, χωρίς γενική κατεύθυνση και οργάνωση, με συνέπεια τη συρρίκνωση του ελεύθερου χώρου, του πρασίνου και της γεωργικής γης.

Το ταίμεντο επεκτάθηκε αλόγιστα παντού, αναρριχήθηκε στους ορεινούς όγκους και κατέβηκε στις ακτές και στις θάλασσες.

Όλο αυτό ονομάστηκε «Ανάπτυξη» και «Αξιοποίηση», ενώ ήταν μια πρωτοφανής λεηλασία του αττικού τοπίου.

Χάσαμε κάθε «μέτρο» και υποκύψαμε στο γιγαντισμό.

Η Αττική με το 3% περίπου της συνολικής έκτασης της χώρας κατέληξε να φιλοξενεί το 40% του πληθυσμού, το 45% των βιομηχανικών δραστηριοτήτων, το 55% των Ι.Χ. αυτοκινήτων και το 50% των υπηρεσιών.

Σήμερα πλέον μιλάμε για την Αττική με τον χαρακτήρα της «Μητροπολιτικής περιοχής» και με την έννοια της «Ανοικτής πόλης» των Αθηνών.

Ο χαρακτήρας της «Μητροπολιτικής περιοχής» συνδέεται όχι τόσο με το μέγεθος του αστικού χώρου που καλύπτει, αλλά με τον κυρίαρχο ρόλο που έχει πάνω σε θέματα κοινωνικής και οικονομικής ανάπτυξης. Έχει εγκαταστάσεις και λειτουργίες οι οποίες δεν περιορίζονται στην τοπική κλίμακα, αλλά διαδραματίζουν κυρίαρχο ρόλο σε εθνική κλίμακα.

Η έννοια της «Ανοικτής πόλης» καθορίζεται από την ενότητα των δράσεων και των προβλημάτων και την κυριαρχία του αστικού χώρου σε όλο το μέγεθος της Αττικής όπου πλέον όλα τα ζητήματα θα πρέπει να αντιμετωπίζονται κάτω από τις κατευθύνσεις ενός ενιαίου και ολοκληρωμένου σχεδιασμού, δεδομένου ότι όποια χωρική αλλαγή σε κάθε επιμέρους τμήμα επηρεάζει το σύνολο της Αττικής. Αυτή η «Ανοικτή πόλη των Αθηνών» γνωρίζουμε πολύ καλά πλέον ότι έχει συσσωρεύσει τεράστια προβλήματα και είναι μεγάλο το κόστος των περιβαλλοντικών επιπτώσεων και στο ανθρωπογενές και στο φυσικό περιβάλλον.

Η ανεξέλεγκτη ποσοτική μεγέθυνση κατάντησε αβίωτη και γεμάτη κάθε είδους ρύπανση τη ζωή μας. Δεν είναι το θέμα της σημερινής Ημερίδας για να αναλύσουμε την ιστορική διαδρομή που φτάσαμε εδώ, ούτε μ' αυτή μου την εισήγηση μπορώ να σας αναλύσω τις μεθόδους ανάκαμψης.

Θα σας τονίσω όμως ότι η επιστημονική κοινότητα σε όλη τη μεταπολεμική περίοδο που εξελίσσεται

αυτό το μοντέλο έχει αναλύσει και έχει καταθέσει μέσα από δεκάδες μελέτες – Ημερίδες – διαλέξεις και συνέδρια, μεθόδους και προτάσεις αναστροφής των προβλημάτων αναβάθμισης του περιβάλλοντος και κανόνες βιώσιμης ανάπτυξης της Αττικής.

Από την πλευρά της πολιτείας όμως δυστυχώς έχουμε πλήρη αναντιστοιχία λόγων και έργων.

Έχουμε διαδοχικές προσεγγίσεις στο σχεδιασμό της πόλης ακόμη και από την περίοδο της ανασυγκρότησης, φτάνοντας μέχρι το ρυθμιστικό του '85, με το οποίο θεσμοθετήθηκε το πλαίσιο, τα μέτρα και οι κατευθύνσεις για την ανάπτυξη της Αττικής και ιδρύθηκε και ο Οργανισμός Αθήνας, ως αρμόδιος φορέας για την εξειδίκευση και υλοποίηση του ρυθμιστικού.

Έχουμε στη συνέχεια Ζώνες οικιστικού ελέγχου

Ζώνες προστασίας ορεινών όγκων

Ζώνες προστασίας ρεμάτων.

Όλα τα παραπάνω η ίδια η πολιτεία τα ανέτρεψε, τα κατέστρεψε, τα κατακερμάτισε. Δεν σεβάστηκε ποτέ ότι η ίδια θεσμοθέτησε, για τη βιωσιμότητα της Αττικής, για τους κανόνες ανάπτυξης για τις περιβαλλοντικές επιπτώσεις των έργων της.

Ο Οργανισμός Αθήνας από κυρίαρχος φορέας σχεδιασμού, υλοποίησης και εξειδίκευσης κατάντησε εντολοδόχος του Υπουργείου Χωροταξίας και εκτελεστής πολιτικών επιλογών ανεξάρτητα και έξω από επιστημονική δεοντολογία, πολεοδομικού-χωροταξικού και περιβαλλοντικού σχεδιασμού.

Έτσι φτάσαμε το 2005 το εν ισχύ ρυθμιστικό του '85 να έχει πλήρως καταστρατηγηθεί, να μην επικαιροποιείται για πολλά χρόνια τώρα και η αυθαιρεσία της πολιτείας με τις μεμονωμένες χωροθετήσεις κάθε είδους δράσεων και χρήσεων ουσιαστικά να υπονομεύει κάθε μορφή αναβάθμισης και βιώσιμης ανάπτυξης της Αττικής.

Επειδή δεν θέλω να θεωρηθεί η άποψή μου αυτή ισοπεδωτική με την έννοια ότι δεν έγινε κανένα έργο και επιλογή σε θετική κατεύθυνση, θα σας αναλύσω τη σκέψη μου.

Θα αναφέρω και θα εξαιρέσω κατ' αρχήν μία μεγάλη προσπάθεια που καταβάλουν οι Δήμοι και οι Κοινότητες στην υλοποίηση έργων μικρής κλίμακας για την ανακούφιση και αναβάθμιση της ποιότητας ζωής.

Στο επίπεδο όμως των μεγάλων έργων, των έργων υποδομής θέμα της κυρίαρχης Πολιτείας και των εκάστοτε κυβερνήσεων τα έργα που υλοποιούνται είναι έργα σημαντικά (βλέπε Αττική Οδός – Μετρό κ.λπ.), που έρχονται όμως με μεγάλη καθυστέρηση από το σχεδιασμό των επιστημόνων και την απαίτηση της κοινωνίας, για να ανακουφίσουν από προηγούμενες λανθασμένες πολιτικές επιλογές. Και που δυστυχώς ταυτόχρονα συνοδεύονται από νέες λαθεμένες πολιτικές επιλογές σε άλλα μείζονα ζητήματα.

Το γεγονός λοιπόν ότι η ίδια η Πολιτεία χωρίς σεβασμό στην επιστημονική κοινότητα, χωρίς σεβασμό στην κοινωνία επιλέγει πολιτικές χωρίς επιστημονική υποστήριξη τον 21ο αιώνα καθιστά εξαιρετικά δύσκολη τη βιωσιμότητα της Αττικής και επιταχύνει το καταστροφικό αδιέξοδο.

Κάτω από αυτή τη λογική την ίδια στιγμή που υλοποιεί μεγάλα έργα ανακούφισης (Αττική οδό – Μετρό) την ίδια στιγμή χωροθετεί οικισμό στο Ελληνικό, οικισμό στους Θρακομακεδόνες, εγκαταστάσεις στο Γουδί, εγκαταλείπει τον «Ελαιώνα» 9.000 στρέμματα στο έλεος της ιδιωτικής πρωτοβουλίας και χωροθετεί χώρους υγειονομικής ταφής στην Αττική. Όλα αυτά χωρίς καμία επιστημονική στήριξη-θα έλεγα με την επιστημονική κοινότητα απέναντι.

Ας έρθουμε λοιπόν στη χωροθέτηση των χώρων υγειονομικής ταφής.

Αυτή έγινε χωρίς καμία μελέτη. Καμίας μορφή μελέτη: περιβαλλοντικών επιπτώσεων, χωροταξικού σχεδιασμού καταλληλότητας κ.λπ.

Χωρίς πρόβλεψη και ένταξη σε ένα ευρύτερο και συνολικό σχεδιασμό ούτε στο ρυθμιστικό προβλέπονται ούτε στις ΖΟΕ προβλέπονται ούτε στις ζώνες προστασίας.

Αποτελούν πολιτική επιλογή.

Το ερώτημα που τίθεται είναι: Υπήρξε και υπάρχει εναλλακτική λύση που να υποστηρίζεται επιστημονικά;

Απαντώ ευθέως ΝΑΙ.

• *Πρώτον* η μελέτη του ΕΣΔΚΝΑ για τη διαχείριση των απορριμμάτων που πραγματοποιήθηκε με υπευθυνότητα και με καθαρή επιστημονική προσέγγιση υπέδειξε την περιοχή της Ριτσώνας για χωροθέτηση του χώρου υγειονομικής ταφής. • *Δεύτερον* όλες οι επιστημονικές έρευνες σε περίπτωση ολικής διαχείρισης των απορριμμάτων εντός της Αττικής αναφέρονται σε εναλλακτικές μορφές διαχείρισης και όχι στον ενταφιασμό.

Αντίθετα υπάρχουν μελέτες που αποδεικνύουν ότι οι χώροι υγειονομικής ταφής που έχουν επιλεγεί στην Αττική είναι παντελώς ακατάλληλοι. Το ζήτημα είναι ότι, δια του πολιτικά εκφρασμένου λόγου «τα σκουπίδια δεν εξάγονται», ενταφιάστηκε αντί για τα σκουπίδια μία ολόκληρη πολιτική Στρατηγική σχεδιασμού του ΕΣΔΚΝΑ.

Από τη μια μεριά η Αθήνα είναι η πρωτεύουσα όλου του έθνους που εισάγει κάθε μορφή δράσης και απορρίμματα όλης της χώρας την ίδια στιγμή δεν μπορεί να μεταφέρει τα σκουπίδια της 2ο κλμ. έξω από την Αττική. Ποια πολιτική σκοπιμότητα εξυπηρετήθηκε;

Σήμερα μετά την κατασκευή του νέου Αεροδρομίου και του λιμένος του Λαυρίου ολοκληρώθηκε η Άλωση της Αττικής. Αύριο μετά τη δημιουργία των χώρων υγειονομικής ταφής φυλακίζονται οι Αθηναίοι καθότι δε θα μπορούν να αναπνέυσουν ούτε βόρεια, ούτε νότια ούτε ανατολικά. Δεν κατάλαβαν τίποτα! Δυστυχώς πιστεύουν ότι η Αθήνα είναι αλλού και πείθονται από την πολιτεία να στραφούν ενάντια στις τοπικές κοινωνίες που μάχονται για εαυτούς και αλλήλους.

<div><div> Προς</div><div> Τη Νομαρχία Πειραιά</div><div> Γραφείο Νομάρχη κ. Ιωάννη Μίχα</div></div>
<div> <div> <div> </div> </div> </div>
Θέμα: Πολεοδομικό Γραφείο Σαλαμίνας Διακοπή της λειτουργίας της ΕΠΑΕ

Ο ΣΑΔΑΣ-Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων, διαμαρτύρεται για την μετάθεση του Προϊσταμένου στο Γραφείο Πολεοδομίας της Σαλαμίνας, Μιχάλη Περδικούρη, γεγονός που οδηγεί στην ουσιαστική κατάργηση της Αρχιτεκτονικής Επιτροπής, αφού δεν υφίσταται άλλος Αρχιτέκτονας, ούτε και έχει τοποθετηθεί αντικαταστάτης του.

Η διακοπή λειτουργίας της Αρχιτεκτονικής Επιτροπής θα έχει ως αποτέλεσμα, την μη έκδοση δεκάδων οικοδομικών αδειών, τη δυσλειτουργία του γραφείου και την ταλαιπωρία όλων των συναδέλφων.

Κύριε Νομάρχα, τέτοιες ενέργειες πρέπει να γίνονται με γνώμονα την εύρυθμη λειτουργία του Πολεοδομικού Γραφείου και την εξυπρέτηση των συναδέλφων.

Κύριε Νομάρχα, ο ΣΑΔΑΣ-Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων θεωρεί πως πρέπει να ανακληθεί αυτή η απόφαση σας, να επανέλθει στα καθήκοντα του ο συνάδελφος Μιχάλης Περδικούρης και να συνεχίσει απρόσκοπτα την λειτουργία της η ΕΠΑΕ.

<div><div> Προς</div><div> τον Υπουργό Πολιτισμού</div><div> κ. Κ. Καραμανλή</div></div>
<p>Θέμα: Διατήρηση Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς</p>

Κύριε Υπουργέ, Με βάση όλα τα παραπάνω σχετικά έγγραφά μας, αναμένουμε ως Φορέας των Ελλήνων Αρχιτεκτόνων, αλλά και ως πολίτες μία – κάποια απάντηση στις επιστολές μας.

Περιμένουμε και κάτι παραπάνω:

• Την οφειλόμενη πολιτιστική χειρονομία για τη διαφύλαξη και ανάδειξη της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς αυτής της χώρας.

• Την συμπόρευση των Φορέων Πολιτισμού της χώρας για θέματα αρμοδιότητάς μας και την υλοποίηση των αναγκαίων πολιτικών από Φορείς που εντέλλονται να επιτελούν συγκεκριμένο έργο.

Πράγματι η ΕΤΑ ΑΕ είναι η εταιρεία που πρέπει να συμβάλλει για την τουριστική ανάπτυξη και την προώθηση εναλλακτικών μορφών τουρισμού. Επιπλέον έχει αναλάβει την διοίκηση, διαχείριση, ανάδειξη, αξιοποίηση της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς του ΕΟΤ!

Η ανάδειξη αυτού του έργου και ειδικότερα του κτιριακού αποθέματος που δημιουργήθηκε, αποτελεί την μέγιστη ηθική και πολιτισμική υποχρέωση της ΕΤΑ ΑΕ Με άλλα λόγια η αρχιτεκτονική των υποδομών του ΕΟΤ αποτελεί Εθνική Κληρονομιά που πρέπει να καταγραφεί, να αξιολογηθεί και να αναδειχθεί.

Γι’ αυτό όλοι μας –όσοι παρεμβαίνουν– Έλληνες και ξένοι, αρχιτέκτονες και αρχιτεκτονικές σχολές τονίζουν πως:

• Τα Ξενοδοχεία και μοτέλ της περιόδου ’5ο–’6ο είναι η υλοποιημένη θεωρία των Κωνσταντινίδη, Βώκου και άλλων και βρίσκονται σε υψηλή εκτίμηση διεθνώς καθώς είναι μοναδικά ως προς την ενιαία προσέγγιση που επιχειρούν προς το τοπίο και τον χώρο, την κλίμακά τους και την ελεγχόμενη χρήση των υλικών.

• Πρέπει να χαρακτηρισθούν ως διατηρητέα, να συντηρηθούν και να αναεωθούν ώστε να αποτελέσουν ένα ολοκληρωμένο δίκτυο τουριστικής υποδομής με υψηλή αρχιτεκτονική αξία.

Κύριε Υπουργέ,
Γιατί άραγε δεν υπάρχει καμία απάντηση από κανένα αρμόδιο; Τι δυσάρεστο ζητάμε από το 2οο3;Γιατι προχωρούν στην μεμονωμένη διαχείριση του θέματος και σαλαμποποιούν διαδικασίες και πολιτικές;
Η Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων αξιολογεί τις εξελίξεις για τα Ξενία, παρεμβαίνει όπου απαιτείται και τονίζει πως η «αξιοποίηση» όπως πάει να γίνει θα αλλοιώσει ακόμα περαιτέρω όσα κτίρια δεν έχουν καταστραφεί ,θα δημιουργήσει προβλήματα στις τοπικές κοινωνίες και μεσομακροπρόθεσμα θα τα απαξιώσει, θα τα μεταλλάξει.
➤ Το παράδειγμα του Ξενία Ιωαννίνων είναι χαρακτηριστικό δείγμα μιας αδιέξοδης πολιτικής που θέλει να το κατεδαφίσει ,να το αντικαταστήσει με ένα ξενοδοχείο 23ο δωματίων και να απαλλάξει το κέντρο από ελεύθερους χώρους και πράσινο!
➤ Το ίδιο συμβαίνει και με το Ξενία Αργοστολίου που η «αξιοποίησή του» προβλέπει κτίσματα 2ο.0οο τ.μ, έχει ξεσηκώσει την τοπική κοινωνία και έπεται συνέχεια !!!
➤ Κανείς δεν διδάχθηκε από την εικώρηση πολλών Ξενία σε ιδιώτες που έχουν αλλοιωθεί πλήρως; (Πόρου – Μεσολογγίου κλπ.)

Έξω

Ξενία

ΕΤΑ

ΑΕ

ΑΕ

παράγοντες να αξιολογήσουν το αρχιτεκτονικό διακύβευμα και να πράξουν τα οφειλόμενα.

<div><div> Προς</div><div> 1. Τον Υπουργό Δικαιοσύνης κ. Α. Παπαληγόρα</div><div> 2. Τον Υπουργό ΠΕ.ΧΩ.Δ.Ε. κ. Γ. Σουφλιά</div></div>
<p>ΑΠΟΦΑΣΗ Δ.Σ. του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ</p>

<div> <div> <div> </div> </div> </div>
Θέμα: Ξενοδοχικό Γραφείο Σαλαμίνας Διακοπή της λειτουργίας της ΕΠΑΕ

Το Δ.Σ. του ΣΑΔΑΣ-ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑΣ ΕΝΩΣΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ενημερώθηκε από το μέλος του Συλλόγου αρχιτέκτονα Νίκο Σκολίδη, (ο οποίος δικάζεται μαζί με άλλους μηχανικούς για την κατάρρευση του εργοστασίου της Ricomex από τον σεισμό του 1999) για την δεινή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει από την μέχρι τώρα εξέλιξη της υπόθεσής του, τόσο στο αστικό, όσο και στο ποινικό μέρος της.

<div> <div> <div> </div> </div> </div>
Θέμα: Έκθεση «Η “Μετάβαση της Αθήνας” 2004-05» «Transitional Athens’ 2004-05»

<div> <div> <div> </div> </div> </div>
Θέμα: Έκθεση «Η “Μετάβαση της Αθήνας” 2004-05» «Transitional Athens’ 2004-05»

Στο αστικό μέρος η προσφυγή του στον Άρειο Πάγο, παρά τη θετική εισήγηση γι’ αυτόν από τον εισηγητή και παρά τη θετική πρόταση του Εισαγγελέα, δεν ευοδώθηκε και επικυρώθηκε εφετειακή Απόφαση που τον υποχρεώνει στην καταβολή εξοντωτικών ποσών.

Ο συνάδελφος έχει θέσει στη διάθεσή μας πολλά στοιχεία της υπόθεσης (πορίσματα, αποφάσεις, μαρτυρικές καταθέσεις, οπομνήματα), καθώς και την προσφυγή του στο Δικαστήριο των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου στο Στρασβούργο, στην οποία καταγράφονται αναλυτικά τα γεγονότα. Από τα στοιχεία της προσφυγής του, προκύπτει σαφώς η εικόνα ότι επιδιώκεται έντονα να καταδικαστεί κάποιος, ανεξάρτητα από το ποια ήταν τα πραγματικά αίτια για την κατάρρευση του κτιρίου.

<div><div> Προς</div><div> Πρεσβεία της Ελλάδος</div><div> Μαδρίτη</div></div>
<p>Θέμα: Αποστολή βιβλίων Αρχιτεκτονικής</p>

Σε συνέχεια της ΑΠΦ 2143,5/ΑΣ 7ο1/8-7-2005 επιστολής σας, σχετικά με το αίτημα σας, για αποστολή υλικού με θέμα την αρχιτεκτονική στην Ελλάδα, προκειμένου να εμπλουτιστεί η βιβλιοθήκη του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων της Αλμερίας, σας αποστέλλουμε τα κάτωθι:

- Βραβεία Αρχιτεκτονικού Έργου 2005
- Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση και Επαγγελματική Πρακτική
- 8η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής – Μπιενάλε Βενετίας – Αθήνα 2002 : Απόλυτος Ρεαλισμός
- 9η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής – Μπιενάλε Βενετίας – Παραδείγματα
- 10ο Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Συνέδριο
- Η ανακάλυψη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, Παρίσι – Λονδίνο – Αθήνα

<div> <div> <div> </div> </div> </div>
Κοινοποίηση: Υπ. Εξωτερικών, Ε1 Διεύθυνση, Αθήνα

<div> <div> <div> </div> </div> </div>
Θέμα: Έκθεση «Η “Μετάβαση της Αθήνας” 2004-05» «Transitional Athens’ 2004-05»

<div> <div> <div> </div> </div> </div>
Θέμα: Έκθεση «Η “Μετάβαση της Αθήνας” 2004-05» «Transitional Athens’ 2004-05»

Το ετήσιο ερευνητικό εργαστήριο του a_station προσέγγισε τα επικοινωνιακά ζητήματα των καταγραφών με τη χρήση των νέων μέσων στο δυναμικό περιβάλλον μιας συνεχόμενης διαδικασίας τροποποίησης της Αθήνας λόγω της ολυμπιάδας.



Ημερολόγιο του 2005

Επίσης, το Σεπτέμβριο 2005 πρόκειται να κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Futura, το ομώνυμο βιβλίο η «Μετάβαση της Αθήνας». Στον τόπο www.transitionalathens.net παρουσιάζονται τα περιεχόμενα του βιβλίου και μικρά αποσπάσματα από τα κείμενα των συγγραφέων και των εικαστικών-συμμετεχόντων με επιλογές φωτογραφιών.

22ο Παγκόσμιο Συνέδριο Αρχιτεκτονικής της UIA

Ανακοίνωση Τύπου Ελληνικού Τμήματος UIA



«Το Μεγάλο Παζάρι της Αρχιτεκτονικής». Κάτω από αυτό τον εύστοχο τίτλο έλαβε χώρα το 22ο Παγκόσμιο Συνέδριο Αρχιτεκτονικής της Διεθνούς Ένωσης Αρχιτεκτόνων (UIA), από τις 3 ως τις 7 Ιουλίου του 2005, στην Κωνσταντινούπολη. Το Συνέδριο χαρακτηρίστηκε από την τεράστια συμμετοχή, που έφτασε σχεδόν τις 10.000 παρουσίες.

Η ελληνική συμμετοχή υπήρξε πιο πλούσια από ποτέ. Για πρώτη φορά ένας από τους βασικούς ομιλητές του Συνεδρίου (keynote speaker) ήταν Έλληνας αρχιτέκτονας, ο Αλέξανδρος Τομπάζης, που έδωσε μια σημαντική διάλεξη, ενώ ταυτόχρονα υπήρχε και έκθεση του αρχιτεκτονικού του έργου. Με την αμέριστη υποστήριξη του Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδας, το Ελληνικό Τμήμα της UIA, με πρόεδρο τη Λίζα Σιόλα, μέλος και του Συμβουλίου της UIA, συντόνισε και οργάνωσε εκθέσεις, διαλέξεις και παρεμβαστική συμμετοχή σε πολλές από τις συνεδρίες. Το Διεθνές Πρόγραμμα ARES, με διευθυντή το Νίκο Φιντικάκη και γραμματέα τον Κυριάκο Πιπίνη, οργάνωσαν συνεδρία με διαλέξεις και παρουσιάσεις, ενώ σε συνεργασία με τη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ και το Τμήμα Αρχιτεκτόνων του ΔΠΘ, παρουσίασαν τη Διεθνή Έκθεση ARES, με προπτυχιακές και μεταπτυχιακές μελέτες στο μείζον θέμα του βιοκλιματικού σχεδιασμού στις πόλεις. Σε συνεργασία με το Ελληνικό Τμήμα της UIA, ο ΣΕΓΜ (Σύνδεσμος Ελληνικών Γραφείων Μελετών) με την παρουσία του προέ-

δρου του Δ.Σ. Παναγιώτη Αντωνάρου και του μέλους του Δ.Σ. Πέτρου Πετρακόπουλου, παρουσίασε τη σημαντική έκθεση «Οι Έλληνες Μελετητές μπροστά στην Ολυμπιακή πρόκληση του 2004», με θέμα τις μελέτες των Ολυμπιακών Έργων της Αθήνας. Επίσης, σε συνεργασία με το Ελληνικό Τμήμα της UIA, παρουσιάστηκε από την Ντόρα Γαλάνη, η έκθεση της Ενοποίησης των Αρχαιολογικών Χώρων και του Μεγάλου Περιπάτου, καθώς και του αναστηλωτικού έργου της Ακρόπολης, με ευθύνη της ΕΑΧΑ ΑΕ και του ΥΠΠΟ. Η διεθνής διάκριση των Ελλήνων αρχιτεκτόνων Α. Νουκάκη και Μ. Μπαμπάλου-Νουκάκη στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό υπό την αιγίδα της UIA για την Πλατεία των Μαρτύρων στη Βηρυτό παρουσιάστηκε στη συνεδρία της ομάδας ARES.

Στα πλαίσια του συνεδρίου η ελληνική παρουσία μελών του ελληνικού τμήματος της UIA σε άλλες διεθνείς ομάδες εργασίας ήταν εξίσου σημαντική: Η Γιάννα Μήτσου, συνδιευθύντρια του Περιφερειακού Προγράμματος «Αρχιτεκτονική και Τουρισμός», παρουσίασε έκθεση καθώς και συνεδρία, η Φανή Βαβύλη στο Διεθνές Πρόγραμμα «Δημόσια Υγεία» συμμετείχε σε meeting και παρουσιάσεις poster και οι Ρέλια Παναγιωτοπούλου και Άγγελος Σιόλας συμμετείχαν στο meeting του Διεθνούς Προγράμματος «Μεσαίες Πόλεις και Παγκόσμια Αστικοποίηση».

Ο απερχόμενος Βασίλης Σγούτας έδωσε το παρόν ως ομιλητής, συντονιστής ή προσκεκλημένος σε συνεδρίες και στρογγυλά τραπέζια.

Η ελληνική παρουσία ήταν εξαιρετικά σημαντική με συμμετοχές και διαλέξεις από τις αρχιτεκτονικές σχολές της Ελλάδας, όπως της Θεα-ώς Φωτίου, καθηγήτριας ΕΜΠ στην ενότητα

«Νέες Μορφές στο Αρχιτεκτονικό Επάγγελμα και Εκπαίδευση», εκπροσώπους του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ, forum φοιτητών, συμμετοχές και βραβεύσεις Ελλήνων αρχιτεκτόνων και φοιτητών σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς της UIA, αλλά και απλά συμμετέχοντες αρχιτέκτονες για την παρακολούθηση των εργασιών του Συνεδρίου. Το Ελληνικό Τμήμα της UIA, με επικεφαλής το



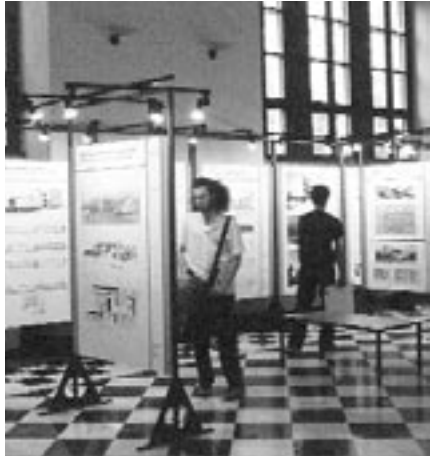
μέλος του προεδρείου της Αντιπροσωπείας του ΤΕΕ Γιώργο Ζερβάκη, επισκέφτηκε επίσημα το Οικουμενικό Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης και είχε σύντομη, αλλά εγκάρδια συνάντηση με τον οικουμενικό Πατριάρχη Βαρθολομαίο.

Από τις 8 ως τις 10 Ιουλίου του 2005 πραγματοποιήθηκε η 23η γενική συνέλευση της UIA, οι εργασίες της οποίας έληξαν με την εκλογή των νέων μελών του Γραφείου και την ανανέωση των μελών του Συμβουλίου της UIA. Νέος πρόεδρος εξελέγη ο Gaetan Siew από το Μαυρίκιο και Γενικός Γραμματέας ο Jordi Farrando από την Ισπανία. Οι συνάδελφοι Λίζα Σιόλα και Νίκος Φιντικάκης θα είναι και την επόμενη τριετία τακτικό μέλος και αναπληρωματικό μέλος του συμβουλίου της UIA αντίστοιχα. Η πόλη του Τόκιο πλειοψήφισε ως πόλη που θα φιλοξενήσει το 24ο Παγκόσμιο συνέδριο της UIA, το 2011.

μέση: Η διεθνής διάκριση (1ο Βραβείο) των Ελλήνων αρχιτεκτόνων Α. Νουκάκη και Μ. Μπαμπάλου-Νουκάκη στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για την Πλατεία των Μαρτύρων στη Βηρυτό. Άποψη της Διεθνούς Έκθεσης ARES και ανοικτή συζήτηση στο χώρο της

Μια Έκθεση Αρχιτεκτονικής υποδειγματικής συνέπειας

Δημήτρης Αντωνάκης, αρχιτέκτων



«Μια εποχή έχει να ωφεληθεί από αυτό που της λείπει»
Νίτσε

Στις 6 Ιουνίου στο κτίριο της Πρυτανείας του Ε.Μ.Π., έγιναν τα εγκαίνια μιας τιμητικής έκθεσης μνήμης για τον αρχιτέκτονα-καθηγητή Ντίνο Παπαϊωάννου και το έργο του.

Θα πρέπει από την αρχή να σημειώσω ότι η ζωή με κράτησε σε απόσταση από τον Ντίνο, παρ'όλο που 30 ολόκληρα χρόνια λίγα μέτρα χώριζαν τα γραφεία μας στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ. Σπάνια συναιτιώμασε κι ακόμα σπανιότερα ανταλλάσαμε σκέψεις και απόψεις για την αρχιτεκτονική και την εκπαίδευση. Ίσως σ' αυτό συνετέλεσε η απόσταση ασφαλείας που κράτησε ο Ντίνος, εξ αιτίας της σεμνότητας και της διακριτικότητάς του, από τα συγκλονιστικά και καθοριστικά γεγονότα που ταλαιπώρησαν την Αρχιτεκτονική Σχολή τα χρόνια του '70 και τα οποία παρακολουθούσε συμμετέχοντας μονάχα όσο έπρεπε για να μην χάνει την επαφή του με την καθημερινή πραγματικότητα.

Εκείνο πάντως που τον ξεχώρισε από τα πρώτα χρόνια της παρουσίας του στο ΕΜΠ από εμάς τους υπόλοιπους διδάσκοντες, ήταν η σωρεία των αρχιτεκτονικών βραβείων, που από τα πρώτα χρόνια της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας είχε κερδίσει, δουλεύοντας πάντα εκείνη την εποχή με τον Κώστα Φινέ. Ήταν ο δάσκαλος που ο λόγος του είχε αντίκρισμα, καθώς στηριζόταν στη φήμη του καταξιωμένου έργου που έφερνε μαζί του.

Τό γεγονός αυτό έγινε ακόμα περισσότερο φανερό όταν αργότερα τύχη αγαθή έδωσε τη δυνατότητα να χτιστούν τα κτίρια που είχαν προτείνει και είχαν βραβευθεί στους αντίστοιχους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς: στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης και αργότερα στην Πολυτεχνειούπολη του Ζωγράφου.

Έχουν ήδη γραφτεί πολλά για τη διακριτική αλλά σημαντική παρουσία του Ντίνου Παπαϊωάννου ως αρχιτέκτονα και καθηγητή τα τελευταία 40 χρόνια, αλλά και για το έργο του, που δεν θα ήταν ίσως απαραίτητο να προσθέσω κι εγώ το δικό μου έπαινο στο συμμαθητή μου. Αν αποφάσισα να γράψω αυτά τα λίγα λόγια ήταν για να επισημάνω την αρτιότητα της έκθεσης, την επιλογή και παρουσίαση του διαθέσιμου υλικού, το στίσιμο και την οργάνωση του χώρου της Έκθεσης, ειδομένης σαν ένα ξεχωριστό αρχιτεκτονικό έργο, σχεδιασμένο και εκτελεσμένο στο ίδιο ακριβώς κλίμα και στο ίδιο ύφος με τα εκτιθέμενα έργα.

Γιατί κάθε έκθεση αποτελεί ένα σύνθετο αυτόνομο έργο αρχιτεκτονικής, πάντα βέβαια σε σχέση με τα έργα που παρουσιάζονται σε αυτήν, έργο το οποίο σπάνια αποτελεί αντικείμενο κριτικής.

Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια έκθεση, της οποίας το ύφος ταυτίζεται υποδειγματικά με εκείνο των εκθεμάτων.

Ευδιάκριτες θεματικές ενότητες παρακολουθούν την οργάνωση της διάταξης.

Αμέσως μετά την είσοδο παρουσιάζεται σύντομα το διδακτικό και ερευνητικό έργο του αρχιτέκτονα, με τις εργασίες και τις δημοσιεύσεις του, και ακολουθεί η έκθεση του αρχιτεκτονικού έργου που πραγματοποίησε, σε μεγάλο βαθμό σε συνεργασία με τον Κώστα Φινέ ή και με άλλους συναδέλφους.

Η παρουσίαση ακολουθεί ένα ενιαίο ύφος άψογης εκτέλεσης και απόδοσης, αποτέλεσμα μιας σειράς δύσκολων αποφάσεων, οι οποίες την ολοκληρώνουν, επηρεαζόμενες και από την οργάνωση του χώρου, και επηρεάζοντας την ατμόσφαιρα και το ύφος της έκθεσης.

Αρχίζοντας από την επιλογή των έργων, την κατάταξη και τις θεματικές ομαδοποιήσεις, μέχρι την επιλογή των σχεδίων αναδεικνύεται και διαμορφώνεται μια άποψη που καρφώνεται στη μνήμη του επισκέπτη, σαν ένα ενιαίο συνολικό έργο, καθώς όλα συγκροτούν μια αδιάσπαστη ενότητα.

Στον κεντρικό άξονα της έκθεσης, αντικρουστά, δύο έργα που αντιπροσωπεύουν την πρώιμη και την ώριμη φάση της δουλειάς της ομάδας, επισημαίνουν το χαρακτήρα, το ύφος και τις επιλογές τους:

– το μνημείο στα Καλάβρυτα (Β' βραβείο) και
– η φοιτητική εστία του Ζωγράφου (Α' βραβείο).

Τα ιδιαίτερα σημαντικά, για την ιστορία της ελληνικής αρχιτεκτονικής, έργα στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης αποτελούν μια ιδιαίτερη ευδιάκριτη ενότητα στην έκθεση, υποταγμένα όμως κι αυτά στο γενικό ύφος της, χωρίς ιδιαίτερες επισημάνσεις που θα αλλοίωσαν ενδεχομένως τον προσωπικό της χαρακτήρα.

Οι συνέχειες, οι διακοπές, τα κενά, η πυκνότητα της πληροφορίας, οι αναπνοές και οι εκπνοές, των σημαντικότερων έργων, αποφάσεις που αποτελούν ένα δύσκολο και ιδιαίτερα ευαίσθητο εγχείρημα, έχουν βρει εδώ την ακριβή θέση τους.

Κι ακόμα όλη η γραφιστική δουλειά, οι λιγοστές καίριες πληροφορίες, οι λεζάντες, όλη αυτή η επαρκής παροχή των πληροφοριών, επιτρέπει

και προτρέπει τον επισκέπτη να παρακολουθήσει τη σειρά των αποφάσεων, το νήμα που συνδέει τα έργα μεταξύ τους.

Λίγες επιλεγμένες χαρακτηριστικές και εξαιρετικές φωτογραφίες του Παπαϊωάννου τοποθετημένες σε καίρια σημεία της διαδρομής «ρυθμίζουν» την ταχύτητα της κίνησης και της στάσης του επισκέπτη.

Τέλος ένας μικρός χώρος στην έξοδο της έκθεσης φιλοξενεί μια σειρά από τα τόσο προσωπικά, πολύαριθμα σκίτσα του αρχιτέκτονα, που συμπληρώνουν την εικόνα ενός εσωστρεφούς, «ντροπαλού» και αφοσιωμένου στην αρχιτεκτονική συνάδελφου.

«...μα εγώ νοιώθω τους χτύπους της καρδιάς σου
κι ένα άνθος φυτρωμένο
στην ώριμη πικραμένη σου μνήμη...»
Μανόλης Αναγνωστάκης

Αυτή η απλότητα και η καθαρότητα της διάταξης ανταποκρίνεται στο χαρακτήρα των έργων που παρουσιάζονται στην έκθεση και καθρεφτίζει τη σαφήνεια και την ποιότητα των προθέσεων του Κώστα Φινέ, που είχε συνολικά την ευθύνη της παρουσίαισής του έργου του φίλου και συνεργάτη του, της Μαρίας Φινέ και των αρχιτεκτόνων που βοήθησαν στην πραγματοποίησή της.

Αυτή η ποιότητα των προθέσεων, μετέτρεψε αυτή την «προσωπική» έκθεση σε μια αναδρομή στα τελευταία 40 χρόνια, την εποχή που ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων άρχισε να οργανώνει τα σημαντικά του συνέδρια, τότε που υποχρέωνε τους πάντοτε δύσκαμπτους φορείς σε προ-

κλήξεις αρχιτεκτονικών διαγωνισμών, με επιτροπές κριτών αξιόπιστα εκλεγμένες, αρχιτεκτονικών διαγωνισμών φυτώριων νέων ικανών αρχιτεκτόνων, εκείνη την εποχή που η ομάδα Παπαϊωάννου-Φινέ, όπως και άλλες ομάδες νέων τότε αρχιτεκτόνων, κέρδιζαν το ένα βραβείο πίσω από το άλλο.

Αυτή, τη διακριτικά διατυπωμένη στην έκθεση ποιότητα των προθέσεων, θα ήθελα να αντιπαραθέσω σε αυτό που σήμερα ζούμε, σήμερα που φυσάει λυσσασμένα ένας άνεμος μιας αδιστακτης, ανελέητης, αρπακτικής διάθεσης για ατομική προβολή, για «δουλιές» και εξουσία, που εξουδετερώνει κάθε έντιμη προσπάθεια καλλιέργειας της εμπιστοσύνης, της αλληλεγγύης και της αλληλοεκτίμησης, και να υπογραμμίσω τη μέχρι υπερβολής διακριτικότητα της παρουσίας του Κώστα Φινέ και των συνεργατών του, σε αυτή την έκθεση που στήθηκε με προσωπική τους πρωτοβουλία και ευθύνη για το κοινό έργο του φίλου και συνεργάτη που λείπει...

Αυτό το γεγονός παραμένει για μένα, πέρα από το αναμφισβήτητο ενδιαφέρον της έκθεσης, ένα αξεπέραστο μάθημα σεμνότητας ευγένειας και ήθους.

Πόσοι άραγε από τους επισκέπτες αυτής της έκθεσης θα το αντιληφθούν;

Σημείωση

1 Για την έκθεση συνεργάστηκαν οι: Βύρνας Χριστίδης, Φίλιππος Ζανάρας, Γιάννης Πάνου, Γιώργος Δημόπουλος και Νίκος Κύρκος



Οι μετασχηματισμοί του πλαισίου της αρχιτεκτονικής δράσης

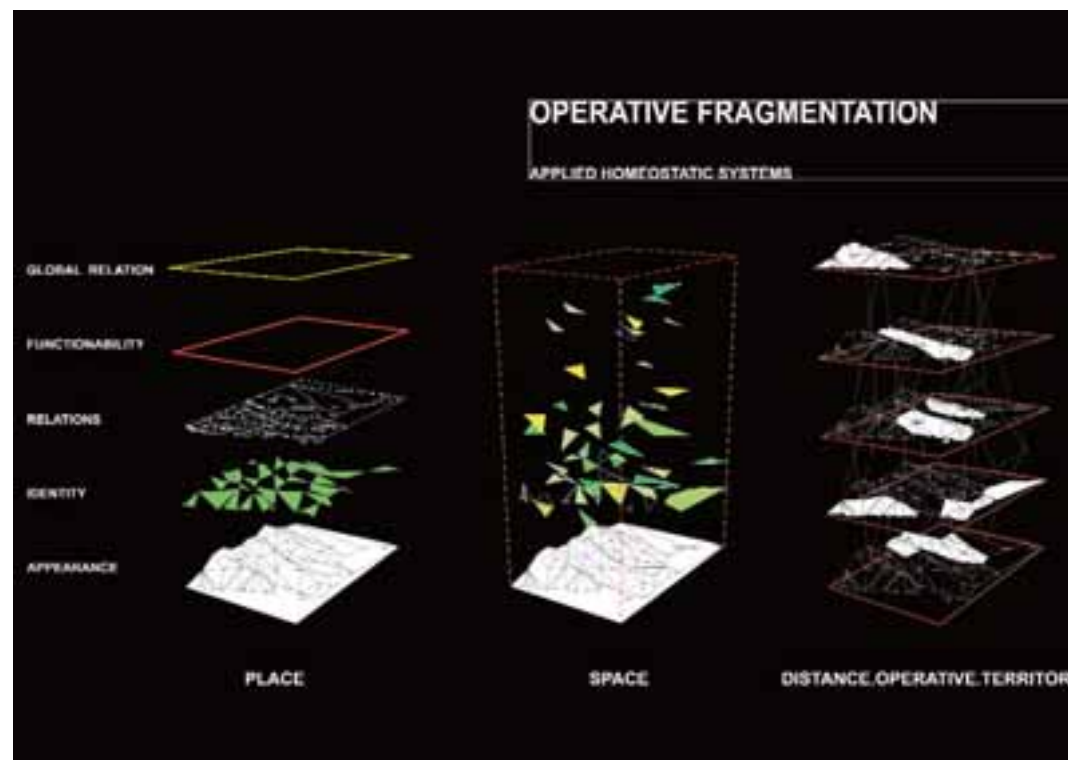
Νεκτάριος Κεφαλογιάννης, αρχιτέκτονας, ανταποκριτής Βαρκελώνης

Πρωτοβουλίες αρχιτεκτόνων αντικαθιστούν θεσμικούς ρόλους παρέχοντας νέα δυναμική σε αρχιτεκτονικές δράσεις

Μπορεί στην ελληνική πραγματικότητα η αρχιτεκτονική δράση έξω από θεσμικά πλαίσια (Σχολές Αρχιτεκτονικής κυρίως) να είναι εξαιρετικά περιορισμένη, δεν συμβαίνει το ίδιο όμως στο εξωτερικό, όπου αρχιτέκτονες-ιδιώτες αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες, οργανωμένοι σε ομάδες, ανεξάρτητα αρχιτεκτονικά ινστιτούτα και κινήσεις αρχιτεκτονικού προβληματισμού, που δείχνουν μια σύγχρονη (και σχετικά νέα) τάση. Στην ελληνική πραγματικότητα αντίστοιχες κινήσεις είχαν περιορισμένη χρονική διάρκεια και θνησιγενή χαρακτηριστικά, που οφείλονται στην τάση βολέματος των πρωταγωνιστών τους στα προαναφερθέντα θεσμοθετημένα σχήματα, αν και τα τελευταία αποτελούν συνήθως κέντρα συντηρητισμού και αδράνειας. Στο εξωτερικό όμως οι αντίστοιχες πρωτοβουλίες πήραν διαφορετική κατεύθυνση, οδηγούμενες στη δημιουργία ανεξάρτητων ερευνητικών κέντρων με προοδευτική οπτική για την αρχιτεκτονική. Αυτό που ήταν για την Ελλάδα μηχανισμός ένταξης στο υπάρχον σύστημα, έγινε στο εξωτερικό όχημα για τη δημιουργία ευέλικτων και δυναμικών ινστιτούτων με στοχευμένες δράσεις. Αναφερόμενος στην αρχιτεκτονική δράση εννών την παράλληλη (με την επαγγελματική, βιοποριστική καθημερινότητα) δράση των αρχιτεκτόνων, όπως είναι η έρευνα για την αρχιτεκτονική, τα φεστιβάλ, οι εκθέσεις, τα αρχιτεκτονικά think tanks, οι εξωστρεφείς προς την κοινωνία δράσεις κ.λπ. Πρόκειται για μια δέσμη δράσεων και όχι αποσπασματικές και ετερόκλητες κινήσεις που αποσκοπούν αποκλειστικά στην προβολή. Είναι δράσεις με προγραμματική συνοχή, βάθος χρόνου, συγκεκριμένο προφίλ και επιστημονικές αναζητήσεις. Είναι δράσεις που υπηρετούνται από συγκεκριμένα πρόσωπα, οργανωμένα σε φορείς με τη μορφή ανεξάρτητων, μη κρατικών ινστιτούτων.

– *Ο σκληρός πυρήνας των ινστιτούτων.* Βασικό κομμάτι των δράσεών τους είναι η μικρής χρονικής διάρκειας εκπαίδευση (Masters ή workshops) με ιδιωτική ή ημι-κρατική μορφή. Ο στόχος είναι να εξασφαλιστεί μια βασική χρηματοδότηση για τις κεντρικές δράσεις τους, αλλά κυρίως να συγκροτήσουν με την πάροδο των χρόνων μια αρχιτεκτονική κοινότητα. Οι νέοι αρχιτέκτονες που συμμετέχουν σε αυτά τα προγράμματα μεταφέρουν στα ινστιτούτα τον νεανικό επιστημονικό ενθουσιασμό τους, τις ιδέες

τους και τη διάθεσή τους για έρευνα. Μια έρευνα στοχευμένη, που καμία σχέση δεν έχει με τη πολυσυζητημένη στην Ελλάδα και αμφιλεγόμενη πανεπιστημιακή έρευνα. Η καθημερινή τους παρουσία στο studio εξασφαλίζει μια όσμωση ιδεών και αιτία καθημερινής λειτουργίας. Εντάσσονται κατόπιν σε σχήματα εφαρμοσμένης στην αρχιτεκτονική έρευνας που αποτελούν τις επιπλέον δράσεις αυτών των ινστιτούτων. Επιστρέφοντας αργότερα στην πατρίδα τους μεταφέρουν την επιπλέον γνώση που απέ-



κτησαν και παράλληλα είναι μέλη μιας εξελισσόμενης (στο χρόνο) διεθνούς κοινότητας.

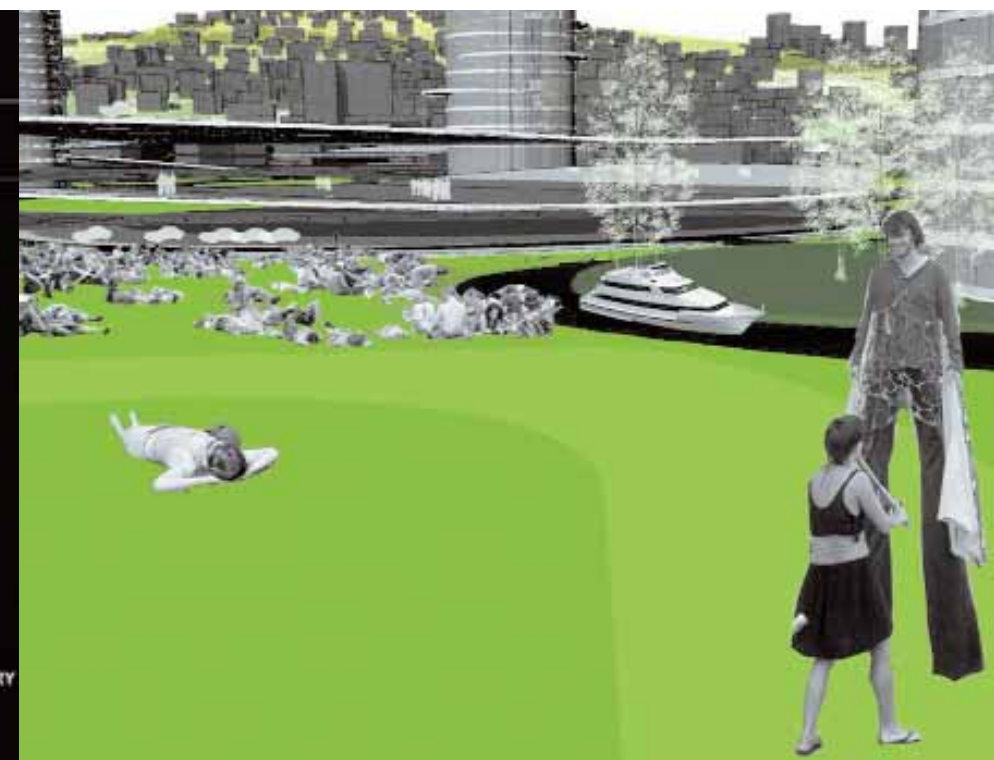
– *Το παράδειγμα της Βαρκελώνης.* Σήμερα στη Βαρκελώνη λειτουργούν κάτω από την ομπρέλα του κρατικού Πολυτεχνείου της Καταλωνίας (UPC) 25 μεταπτυχιακά για την αρχιτεκτονική και τον αστικό σχεδιασμό, που καλύπτουν μια μεγάλη γκάμα αρχιτεκτονικών ενδιαφερόντων. Αρκετά από αυτά πραγματοποιούνται από ανεξάρτητα ινστιτούτα συμβεβλημένα με το κρατικό πολυτεχνείο, το οποίο τους προσφέρει το κρατικό αναγνωρισμένο δίπλωμα. Τα ευέλικτα προγράμματά τους, έντονα προσανατολισμένα σε σύγχρονα αρχιτεκτονικά φαινόμενα και η ερευνητική τους κατεύθυνση τους επιτρέπει να συνεργάζονται με τις κρατικές αρχιτεκτονικές

σχολές παρέχοντάς τους μέρος της αποκτούμενης γνώσης, ενισχύοντας τις τελευταίες στο πλαίσιο της αξιολόγησής τους. Η πολιτική αυτή του Πολυτεχνείου επιτρέπει έτσι να υπάρχουν ανεξάρτητοι πυρήνες αρχιτεκτονικής έρευνας και εκπαίδευσης μέσα στην πόλη, που εμπλουτίζει και την πόλη και την αρχιτεκτονική κοινότητά της.

– *Το προφίλ.* Έντονο χαρακτηριστικό αυτών των κέντρων, εκτός από την ευελιξία στη δομή και στα προγράμματά τους, είναι η φιλελεύθερη οπτική της αρχιτεκτονικής δράσης, η δραστήρια ερευνητική ενασχόληση με σύγχρονα θέματα που απασχολούν το χώρο και την αρχιτεκτονική (τουρισμός, οικονομικά φαινόμενα, στρατηγικός σχεδιασμός του χώρου, territorial design) και η δυναμική, μιντιακή υπόστασή τους, με επιρροή ακόμα και έξω από τα σύνορα της χώρας τους. Μέσα στα πλαίσια των δράσεών

σείες. Γιατί όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο σκληρός πυρήνας αυτών των ινστιτούτων, για λειτουργικούς λόγους είναι η εκπαίδευση, η οποία επιτρέπει την υπεραξία επιπρόσθετων δράσεων. Είναι γνωστό ότι στην Ελλάδα δεν υπάρχει αυτό το πλαίσιο, όπως είναι επίσης γνωστό ότι πρόθεση των βασικών πολιτικών φορέων είναι στο άμεσο μέλλον να δημιουργηθεί. Εκτιμώ ότι (σε αντιδιαστολή με το υπάρχον εσωστραφές κατεστημένο σύστημα που όλοι ξέρουμε με τι κριτήρια επιλέγει τα μέλη του και αναπαράγεται) ένα ευέλικτο και δυναμικό μοντέλο διάρθρωσης της αρχιτεκτονικής δράσης σε διακριτούς, ανεξάρτητους πυρήνες ταιριάζει καλύτερα στην ελληνική πραγματικότητα που καλείται να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες.

– *«ExtraArchitecture: Έρχεται! Σύντομα, στο MEGA!».* Το ερώτημα που εμφανίζεται είναι πως



τους είναι οι εκθέσεις και οι παρουσιάσεις των ερευνών τους και κυρίως οι εκδόσεις. [Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το IaaC στην Βαρκελώνη και η δομική/λειτουργική του σχέση με τον εκδοτικό οίκο Actar, το Berlage Institute με τις γνωστές εκδόσεις Hunch, το νέο Bauhaus με την δική του εκδοτική πολιτική κ.ά.] Παράλληλα, συστατικό στοιχείο αυτών των ινστιτούτων είναι η απαραίτητη κορηγική σχέση με ανεξάρτητους οργανισμούς ή/και με πολιτικούς φορείς, όπως οι Δήμοι και οι περιφέρειες που χρηματοδοτούν ή ενισχύουν αυτές τις προσπάθειες.

– *Το πλαίσιο.* Προφανώς το πλαίσιο που επιτρέπει τα παραπάνω σε χώρες του εξωτερικού, είναι η δυνατότητα, μη κρατικά ινστιτούτα ή οργανισμοί να παρέχουν εκπαιδευτικές υπηρε-

θέλουμε να διαχειριστούμε αυτήν τη διαφανόμενη πραγματικότητα; Θα αφήσουμε το πλαίσιο ανεξέλεγκτο, σε αποκλειστικά εξωαρχιτεκτονικά συγκροτήματα που θα το καταστήσουν προϊόν (με αποτέλεσμα να δούμε να γίνεται πραγματικότητα η αρχική, τηλεοπτική φράση αυτής της παραγράφου) ή θα διαμορφώσουμε το πλαίσιο ανάπτυξης ενός καθαρού περιβάλλοντος που να ευνοεί την αρχιτεκτονική δράση από ομάδες που πραγματικά ενδιαφέρονται για αυτήν. Ας αφήσουμε κατά μέρος τη στείρα, συντηρητική οπτική που απορρίπτει οτιδήποτε έξω από το υπάρχον σύστημα, γιατί αυτή η οπτική οδηγεί μονόδρομα στην προαναφερόμενη ανεξέλεγκτη κατάσταση που θα διαχειρίζονται κυρίως εξωαρχιτεκτονικοί παράγοντες...

3η Επιστημονική Συνάντηση Ελληνικού DOCOMOMO

Πάνος Εξαρχόπουλος, αρχιτέκτονας, επίκ. καθηγητής ΔΠΘ και Γιώργος Αγγελής, αρχιτέκτονας (μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής)

do.co.mo.mo

Η 3η Επιστημονική Συνάντηση του Ελληνικού DOCOMOMO με θέμα «Μοντερνισμός και Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση», πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης στην Ξάνθη, στις 27 και 28 Μαΐου 2005. Τη συνάντηση χαιρέτησαν ο Πρύτανης του ΔΠΘ Καθηγητής Αθ. Καραμπίνης και ο Πρόεδρος του Τμήματος Καθηγητής Χρ. Αθανασόπουλος.

Σκοπός της συνάντησης ήταν η διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ των θεωρητικών και εφαρμοσμένων εκφάνσεων του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού αφενός και της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης αφετέρου. Το θέμα της συνάντησης εξετάστηκε τόσο εστιάζοντας στη σχέση του μοντερνισμού σήμερα με συγκεκριμένες γνω-



στικές περιοχές (αρχιτεκτονική σύνθεση, ιστορία, πολεοδομία), όσο και ως προς την ευρύτερη σημασία και επικαιρότητά του, όσον αφορά στο κοινωνικό και ιδεολογικό περιεχόμενο των αρχιτεκτονικών σπουδών.

Ακολουθούν περιλήψεις όλων των εισηγήσεων.

Χρήστος Αθανασόπουλος (ΔΠΘ): «Χαιρετισμός –επισημάνσεις»

Χαιρετισμός αλλά και επισημάνσεις και προσωπικές απόψεις σχετικές με το Μοντέρνο Κίνημα. Με ό,τι έχει επιτευχθεί μέχρι τώρα θα πρέπει να εδραιωθεί η αντίληψη ότι η νέα αρχιτεκτονική αποτελεί την απαρχή μίας μεγάλης φάσης της ιστορίας της. Ως τόσο κρίσιμη φάση, όμως, είναι αφάνταστα νέα· μόλις ενός αιώνα! Ας έχουμε λοιπόν υπομονή κι ας διαφυλάσσουμε κάθε παλιά ή νέα προσπάθεια για προσαρμογή στο πνεύμα και το χαρακτήρα της εποχής μας.

Δημήτρης Φατούρος (ΑΠΘ): «Μεταλλάξεις ή ποιος διδάσκει; Αρχιτεκτονική, εκπαίδευση και διαφήμιση»

Η νεωτερικότητα ως κριτική δημιουργική στάση και πολλαπλότητα διαπερνά το Μοντέρνο Κίνημα. Η κυρίαρχη σήμερα πραγματικότητα του glamorous life style, της διαφήμισης και των ΜΜΕ, υποβαθμίζει τις συζητήσεις για την κατοίκηση και τη συλλογικότητα, περιορίζει το λεξιλόγιο της αρχιτεκτονικής έκφρασης και προσανατολίζει τις μορφές νεωτερικότητας ως εκφράσεις νεωτερισμού. Η αρχιτεκτονική και η εκπαίδευση της πιέζονται να αποδεχθούν τους όρους αυτής της κυριαρχίας. Η καλλιέργεια της στοχαστικής αναζήτησης και της νεωτερικότητας ως κριτικής δημιουργικότητας και κατανόησης της πραγματικότητας, μπορούν να αποδεσμεύσουν την αρχιτεκτονική από αυτούς τους εγκλεισμούς και τις παραμορφωτικές μεταλλάξεις.

Αντρέας Γιακουμακάτος (ΑΠΘ): «Ιστορία, έρευνα και σπουδές αρχιτεκτονικής»

Η μοντέρνα παράδοση του 20ού αιώνα έχει αποκτήσει μίαν οικουμενική διάσταση λειτουργικά ανάλογη με εκείνη της κλασικής παράδοσης. Για την αποκάλυψή της απαιτείται ωστόσο η καλλιέργεια του ενδιαφέροντος για την ιστορική έρευνα και την κριτική προσέγγιση της νεότερης έντεχνης κληρονομιάς, που στο εσωτερικό των σχολών αρχιτεκτονικής διανύει μια σοβαρή κρίση.

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη (ΕΜΠ): «Οι αρχιτέκτονες του Μοντερνισμού-Δάσκαλοι των σπουδών του ΕΜΠ-Τότε και τώρα»

Η προσωπικότητα και το διδακτικό έργο σημαντικών αρχιτεκτόνων-δασκάλων στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, ήδη από τα πρώτα χρόνια της ίδρυσής της (Hèbgarð, Νικολούδης, Κουρεμένος, Πικιώνης, Δούρας, Μπτσάκης, Κ. Μπίρης, Μιχαήλ, Δεσποτόπουλος). Η μετάβαση από τον ακαδημαϊσμό στο Μοντερνισμό σε συνάρτηση με τις διεθνείς εξελίξεις στην αρχιτεκτονική και οι νέοι τρόποι διδασκαλίας. Η μελέτη του έργου των ελλήνων αρχιτεκτόνων του μεσοπολέμου μέσα από την έρευνα των αρχειακών πηγών, στο πλαίσιο του μαθήματος των αρχιτεκτονικών συνθέσεων.

Αλεξάνδρα Μονεμβασιού, Αγνή Παπαϊωάννου (ΕΜΠ): «Θουκυδίδης Βαλεντίς. Η εκπαίδευση του μεγάλου αριθμού»

Ο Θουκυδίδης Βαλεντίς, Καθηγητής στο ΕΜΠ (1964-1975), ένθερμος υποστηρικτής του Μοντέρνου Κινήματος, βασίζει τα μαθήματά

του στις αρχές του μοντερνισμού, που τόσο καλά τις έχει ήδη υλοποιήσει στο προσωπικό του έργο. Υποχρεωμένος να εκπαιδεύσει μεγάλο αριθμό σπουδαστών συστηματοποιεί τη διδασκαλία, φέρνοντας τους σπουδαστές σε επαφή με τα έργα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, συνδυάζοντας το σχεδιαστήριο με το αμφιθέατρο, δημιουργώντας αρχείο σπουδαστικών εργασιών, προωθώντας τη συλλογική δουλειά. Το περιεχόμενο των μαθημάτων του –θέματα, σχέση με την πόλη, κατασκευή, έκφραση– είναι συνεπές προς τις αξίες του μοντερνισμού, με κυρίαρχη την ορθολογική αντιμετώπιση των προβλημάτων. Παραμένει επίκαιρος τη στιγμή που ξνασυσζητιούνται ο ρόλος της λειτουργίας στην αρχιτεκτονική, η αναγκαιότητα της κατασκευαστικής οργάνωσης και η σημασία της στην αρχιτεκτονική σύνθεση, ο ορθολογισμός και η συστηματική προσέγγιση του αρχιτεκτονικού έργου.

Ιάκωβος Ποταμιάνος (ΔΠΘ): «Ορισμένες αρχές του Μοντέρνου και η διδασκαλία της ιστορίας της αρχιτεκτονικής»

Το μοντέρνο αποτέλεσε μια ευρύτερη κίνηση με σκοπό την προσέγγιση των βαθύτερων δομών της πραγματικότητας, επιφέροντας τη μετουσίωση της τέχνης από αναπαραστατική σε εννοιολογική, μεταλλάσσοντας τις μορφές σε αφαιρετικές και στοχεύοντας σε θεμελιώδεις και ουσιαστικά άχρονες αισθήσεις. Η διδασκαλία της ιστορίας της αρχιτεκτονικής οφείλει να σπριχτεί σε ανάλογες αρχές, επικεντρωμένη στο υποφαινόμενο και υιοθετώντας εννοιολογική προσέγγιση στην ερμηνεία των φαινομένων.

Βασιλική Πετρίδου (Πανεπιστήμιο Πατρών): «Αρχιτεκτονικές μεταμορφώσεις και εκπαιδευτικές αλλαγές: από το Μοντέρνο στο μετά το Μοντέρνο διαμέσου της διδασκαλίας»

Μία ανάγνωση του εκπαιδευτικού συστήματος της αρχιτεκτονικής έτσι όπως διαμορφώθηκε από τον Walter Gropius, μας βοηθάει να κατανοήσουμε τα κυριότερα χαρακτηριστικά της «Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής». Όμως αυτό που διαφαίνεται στο 2ο μισό του 20ού αι., είναι τόσο η αδυναμία οργάνωσης της διδασκαλίας όσο και η ασάφεια της ίδιας της αρχιτεκτονικής.

Τάσος Μπίρης (ΕΜΠ): «Ελληνικός Μοντερνισμός. Διδακτική εμπειρία μιας χαμένης αρχιτεκτονικής ρίζας»

Ήδη προ του 1950, ρεύματα της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής επεξεργάζονται και εξελίσσονται συστηματικά το «ηρωικό» συλλογικό πρότυπο του «Ελληνοκεντρικού Μοντερνισμού του '30». Έτσι, τη δεκαετία του '60 είχαμε επιτέλους δικιά μας αρχιτεκτονική, εξαιρετικά ώριμη, καινοτόμο, απολύτως συντονισμένη με τις διεθνείς πρωτοπορίες. Μέχρι προσφάτως, έντεχνοι –αλλά και γνήσια λαϊκοί– μετασχηματισμοί της, συνεχώς σημάδευαν εξ'αδιαιρέτου το «θαύμα» και το «δράμα» της εξέλιξης του τόπου. Σήμερα, καθώς ο εκουχρονισμός αυτός βιαίως

ολοκληρώνεται, εγκαταλείψαμε το πρώτο για χάρη του δεύτερου, αναμασώντας με αυταρέσκεια μορφοπλαστικές απομιμήσεις της διεθνούς μόδας, χωρίς ιδεολογία, εκτός τόπου και χρόνου. Το «θαύμα», ακόμα, αργεί.

Ηλίας Κωνσταντόπουλος (Πανεπιστήμιο Πατρών): «Υλικότητα στην εποχή της εικονικότητας»

Καθώς η εκπαίδευση των αρχιτεκτόνων στην ψηφιακή εποχή βασίζεται, σχεδόν ολοκληρωτικά, στις αναπαραστάσεις, το ζήτημα της παρουσίας της υλικότητας της αρχιτεκτονικής μέσα σε μία κυρίαρχη εικονικότητα είναι κεφαλαιώδες. Το αρχιτεκτονικό σχέδιο συνδέεται με την αρχιτεκτονική μέσω της αναφοράς του στην αντικειμενική της φύση. Το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο η υλικότητα της αρχιτεκτονικής είναι εγγεγραμμένη στο αρχιτεκτονικό σχέδιο.

Αριστείδης Αντονάς (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας): «Εκτάσεις της αρχιτεκτονικής»

Η αρχιτεκτονική ζητά σήμερα τον καθορισμό της. Η ίδια η έννοιά της αποτελεί προβληματική κατασκευή: κάποια «αλλαγή παραδείγματος» την περιμένει. Καλούμαστε να σκεφτούμε εκ νέου ό,τι θεωρούμε δεδομένο για αυτήν. Το αυτόνοπο πεδίο της παρουσιάζεται συρρικνωμένο· όμως η συρρίκνωση του αυτόνοπου αυξάνει τις εκτάσεις που ανήκουν στην αρχιτεκτονική. Διακρίνοντας ήδη και προβλέποντας αλλαγές στην τεχνική που θα την παράγει (αλλαγές στο «σχέδιο», στο «κτίσιμο», στη «λειτουργία των κτισμάτων» της), ανακοινώνεται η επερχόμενη μεταβολή ολόκληρου του κόσμου της.

Παναγιώτης Τουρνικιώτης (ΕΜΠ): «Μαθαίνοντας από τους Μοντέρνους»

Η επιστροφή του αρχιτέκτονα στα κτίρια και τη σκέψη των μοντέρνων αποτελεί ένα μάθημα νεωτερικότητας που μπορεί να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την ιστορία και να επαναπροσδιορίσει τις σύγχρονες στρατηγικές του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Γιώργος Παπαγιαννόπουλος (ΔΠΘ): «Όταν το Μοντέρνο γίνεται κανόνας»

Προσδιορισμός της ταυτότητας του μοντερνισμού, όπως αυτός εμφανίζεται στις αρχές του περασμένου αιώνα, και εξέτασή του συγκριτικά με τα σύγχρονα αρχιτεκτονικά ρεύματα. Η γόνιμη πάλη των μοντέρνων με το παλιό, που κωσοφορήθηκε μέσα στη συλλογική βούληση των κοινωνιών, φαίνεται σήμερα να αντικαθίσταται από τον μορφολογικό πλουραλισμό μιας σύγχρονης πρωτοπορίας, που με την εύνοια της εξουσίας συγκροτεί ένα νέο κανονιστικό σχήμα, εξίσου άκαμπο μ' εκείνα που προσδοκούσε να ξεπεράσει.

Ελένη Αμερικάνου, Πάνος Εξαρχόπουλος (ΔΠΘ): «10 Έτος Σπουδών: Διαστάσεις του Μοντέρνου - Πρώτες αντιδράσεις»

Παρουσίαση στοιχείων του εισαγωγικού μαθήματος της σύνθεσης στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων



πάνω: Ι. Δεσποτόπουλος, Λαϊκό Σανατόριο Θεραπευτηρίου «Σωτηρίας», Αθήνα, 1932-35 (φωτ. Δ. Φιλππίδης)
μέση: Θ. Βαλεντίς, Πολυκατοικία, Αθήνα, δεκαετία '30 (φωτ. Π. Εξαρχόπουλος)

δίπλα: Αποψη από την εκδήλωση



του ΔΠΘ, τα οποία βασίζονται σε μοντερνιστικές αρχές: η εστιασμένη σε αρχετυπικές έννοιες θεωρία, η ανάλυση της δομής της σύνθεσης, η έμφαση στην κατασκευαστική υπόσταση της αρχιτεκτονικής, η αφαίρεση. Αναφορά στις πρώτες αρνητικές αντιδράσεις των φοιτητών απέναντι σε αρχές και χαρακτηριστικά του μοντέρνου που αναπτύσσονται στο μάθημα.

Σοφία Τσιράκη (ΕΜΠ): «Σκέψεις πάνω στη διδασκαλία του BAUHAUS. Η σημασία της σήμερα»

Ως ζωντανό ιδεολογικό πρότυπο ο μοντερνισμός γεννά και σήμερα νέες αρχιτεκτονικές. Η δομικότητα, η γυμνότητα από επίπλαστο διάκοσμο, η αφαίρεση και ο μινιμαλισμός του, μπορούν να αποτελέσουν στέρεα διδακτική βάση με ισχυρό αναθρωποκεντρικό και κοινωνικό νόημα, για τη στοιχειοθέτηση νέων συνθετικών μαθημάτων –ζωντανών εργαστηρίων– μέσα στις σύγχρονες αρχιτεκτονικές σχολές. Δεν αρκούν λοιπόν μόνο επετειακές τελετές «μνήμης», αλλά γόνιμη αξιοποίηση στον ενεστώτα χρόνο, αυτού που έχει διαρκή αξία.

Παναγιώτης Πάγκαλος: «Αγωγή και Ιδεολογία»

Μια διεισδυτική ανάγνωση, υπό ένα κοινωνικό-οικονομικό πρίσμα, των κυριότερων μοντέλων της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης το 1ο μισό του 20ού αιώνα στην Ευρώπη, μπορεί να μας επιβεβαιώσει ακόμα μια φορά το οργανωμένο «σχέδιο» διαχείρισης της γνώσης από την κυρίαρχη τάξη, με σκοπό την αναδιάρθρωση και ενίσχυση της φιλελεύθερης κεφαλαιοκρατικής παραγωγής (Φορντισμός-Ταιπλορισμός).

Γιώργος Αγγελής (ΔΠΘ): «Μοντέρνο και δημόσια εκπαίδευση της αρχιτεκτονικής»

Με το δίπολο ατομικότητα-συλλογικότητα προσδιορίζεται, από άποψη περιεχομένου, ο δημόσιος χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης. Ο μεσοπολεμικός μοντερνισμός –όπως εκφράστηκε στην εκπαίδευση βασιζόμενος σε συλλογικότητες– αποκτά επίκαιρη σημασία. Σήμερα, ο δημόσιος χαρακτήρας τείνει να μεταλλαχθεί, καθώς η σπουδή αναπτύσσεται όλο και περισσότερο σε ατομική βάση, πιεζόμενη από τη νεοφιλελεύθερη αγορά.

Δημήτρης Πολυχρονόπουλος (ΔΠΘ): «Μοντερνισμός και η αρχιτεκτονική της πόλης»

Αναφορά στο ζήτημα μέσα από την κριτική παράθεση δύο περιπτώσεων ανοικοδόμησης με διαφορά πενήντα ετών στην πόλη του Βερολίνου, αναλύοντας την περιοχή Hansaviertel και την Potsdamer Platz. Σύνδεση του θέματος με τις θεωρητικές κατευθύνσεις των πρώτων CIAM και τις αντιπαραθέσεις πάνω στην έννοια της «La Ville Fonctionnelle».

Θεώνη Ξάνθη (ΔΠΘ): «Η διδακτική του χώρου ως εικόνα και ως περιεχόμενο: 2 παραδείγματα από το Μοντέρνο»

Το μοντέρνο, ανατρεπτικό προς στερεότυπα, στυλ, αισθητισμούς και ουμανιστικό στην έκφραση ανθρώπινων αναγκών με χωρικές σχέσεις που προκύπτουν και δεν επιβάλλονται, εγκαθίδρυσε γλώσσα και τρόπο, «ένα δρόμο μέσα στο χρόνο» για να εστιάζουμε στην ουσία. Σήμερα, στην αρχιτεκτονική των «δεδομένων» και της «εικόνας» ο δρόμος αυτός αποκτά μεγαλύτερη εκπαιδευτική σημασία. Υπό αυτό το πρίσμα, εξετάστηκαν δύο μουσεία στη Βαρκελώνη επικεντρώνοντας στη διδακτική του χώρου ως εικόνα και ως περιεχόμενο.

Βενετία Τσακαλίδου (ΔΠΘ): «Σκέψεις και απόψεις για τη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής»

Αναφορά στις τέσσερις βασικές φάσεις της διδασκαλίας της αρχιτεκτονικής, που χαρακτηρίζονται αντίστοιχα από την αισθητική, τεχνολογική, επιστημονική και κοινωνική προσέγγιση. Οι εκδοχές αυτές –περισσότερο συμπληρωματικές παρά αλληλοσυγκρουόμενες– συνδυάζονται σε μια συνολική προσέγγιση, που στοχεύει στην ανάπτυξη ενός εργαλείου αυτοκριτικής και προσωπικής αντίληψης του φοιτητή, ως αποτέλεσμα μιας συγκροτημένης θεώρησης της αρχιτεκτονικής, μιας διαμόρφωσης σχεδιαστικής συνείδησης.

Δημήτρης Αντωνίου: «Μια υπόθεση για τη διδασκαλία του Μοντέρνου σήμερα»

Η αξία της Ταυτόχρονης Πολλαπλής Επεξεργασίας είναι ίσως η πιο «ολική» κληρονομιά του μοντερνισμού. Χαρακτηριστικά της: η επαφή με την πραγματικότητα, η συνθετική ελευθερία, η καινοτομία, η αμφισβήτηση, η επεξεργασία όλων των κλιμάκων, η τεχνολογία-εργαλείο. Η συλλογικότητα του εργαστηρίου, η παρατήρηση και άλλες διδαχές κάνουν εφικτή τη διδασκαλία της.

Οι πολυεπίπεδες θεωρήσεις του θέματος της συνάντησης τροφοδότησαν τη συζήτηση καιρικών ζητημάτων, ενώ η πυκνή παρουσία και οι παρεμβάσεις των φοιτητών συνέβαλλαν καθοριστικά στην επιτυχία της εκδήλωσης. Στο πλαίσιο της συνάντησης οργανώθηκε έκθεση σπουδαστικών εργασιών του Τμήματος και προβλήθηκε video με τίτλο: «Ορείχαλκος: Η γέννηση ενός γλυπτού», του γλύπτη Γιάννη Παρμακέλη.

αφιέρωμα

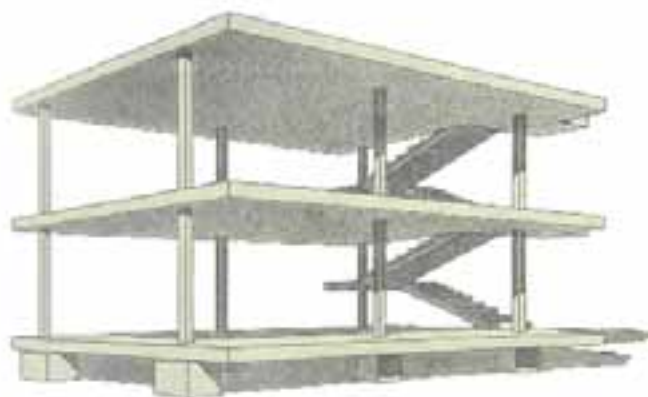


Pat O' Neill, Tracing the Decay of Fiction: Encounters with a Film (2002), ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, 2002

πάνω: Herbert Bayer. Εξώφυλλο εφημερίδας Bauhaus, τ. 1, 1928

μέση: Mies van der Rohe. Εξοχική κατοικία από τούβλο, 1923

κάτω: Le Corbusier. Σκελετός κατοικιών Domino, 1914



Αρχιτεκτονική – Χώρος Κινηματογράφος

Επιμέλεια: Όλγα Βενετσιάνου, Ναταλία Μπαζαίου

Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο

των **Όλγα Βενετσιάνου, Ναταλίας Μπαζαίου**, αρχιτεκτόνων

Για να μάθουμε τι είναι μια πόλη, δεν θα 'πρεπε να ρωτήσουμε τον Le Corbusier, αλλά τον Michelangelo Antonioni, τον Francesco Rossi, ή ακόμα τον Jean-Luc Godard, ισχυρίστηκε ο Francois Loyer! Σε έναν αντίστροφο συλλογισμό, ο Carl Th. Dreyer, προσπαθώντας να ορίσει το έργο της κινηματογραφικής τέχνης, προσφεύγει στην αρχιτεκτονική, θεωρώντας την ως τη συγγενέστερη με τον κινηματογράφο μορφή τέχνης.

Η ικανότητα των κινηματογραφικών ταινιών να παράγουν τη δική τους αρχιτεκτονική στο φως και τη σκιά, την κλίμακα και την κίνηση, επέτρεψε τη διασταύρωση των δύο

τρόπο με τον οποίο το κοινό «καταναλώνει» την αρχιτεκτονική, επηρεάζοντας και εμπλουτίζοντας τη χωρική εμπειρία του, διαπραγματευόμενος υπάρχοντα, ή γεννώντας νέα ζητήματα γύρω από την αρχιτεκτονική. Οι κινηματογραφικές εικόνες καταγράφονται στο νου και μεσολαβούν στη σχέση με το χώρο, λειτουργώντας παράλληλα ως γέφυρες επικοινωνίας με το δημιουργό, την εποχή και τον τόπο του.

Η αρχιτεκτονική συχνά απεικονίζεται στον κινηματογράφο όχι απλά αποδίδοντας το στατικό πλαίσιο δράσης, αλλά κατέχοντας ουσιαστικό και καθοριστικό ρόλο στην πλοκή,

αυτών «χωρικών τεχνών». Από την προσεκτική περιγραφή της κατάλληλης χωρικής οργάνωσης του στούντιο του Georges Méliès το 1907 στην επιβεβαίωση του κινηματογράφου ως «χωρική τέχνη» από τον Éric Rohmer, ή ακόμα την άποψη του Noël Burch ότι «η ταινία είναι μια διαδοχή από κομμάτια χρόνου και κομμάτια χώρου»,² επιβεβαιώνεται ότι η έννοια του χώρου, αν όχι η υλική του πραγματικότητα, κριθηκε από την αρχή ως βασικό συστατικό της κινηματογραφικής δημιουργίας. Η ικανότητα της κινηματογραφικής κάμερας να συνθέτει με πολλαπλούς τρόπους χωροχρονικές σχέσεις, προώθησε διαφορετικές οπτικές του χώρου και επεξεργασμένες απεικονίσεις του, δομώντας τον εκ νέου. Από τη στιγμή της δημιουργίας του, ο κινηματογράφος ασκεί σημαντική επιρροή στον

παράλληλα με τη δράση των υποκειμένων και κάποιες φορές υπερβαίνοντάς την. Είναι όμως γεγονός ότι ο κινηματογράφος μπορεί να προσφέρει έντονες βιωματικές σχέσεις με το χώρο, ακόμα και σε περιπτώσεις όπου η αρχιτεκτονική απουσιάζει από το φιλμ, ή ο χώρος και ο χρόνος αναπαρίστανται αποσπασματικά ή αφηρημένα. Ο κινηματογράφος πάντα ωθεί στη συγκρότηση χώρων, έστω και στη φαντασία του θεατή. Η επαφή με τη χωρική διάσταση είναι πιο έντονη στις ταινίες από ό,τι σε άλλες μορφές αναπαράστασης, καθώς τα συναισθήματα και οι σκέψεις ή το κοινωνικό πλαίσιο δεν περιγράφονται, αλλά γίνονται αντιληπτά μέσω οπτικών ή ακουστικών ερεθισμάτων και κυρίως μέσω των χωρικών αναπαραστάσεων. Κατέχοντας αυτό τον δυναμικό ρόλο, ο κινηματογράφος

δίπλα αριστερά: Metropolis (1927) του F. Lang
δίπλα δεξιά: L' Inhumaine (1924) του R. Mallet-Stevens [από βιβλίο Film Architecture]
μέση: Dogville (2003) του L. Von Trier

έχει τη δύναμη να αποτελέσει πιο ακριβές αναπαραστατικό μέσο για τις υλικές και κρυφές ποιότητες ή αδυναμίες της αρχιτεκτονικής από μια γραπτή περιγραφή της.

Ως προς την κατασκευή ενός κινηματογραφικού έργου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει μια ενότητα με την αρχιτεκτονική δημιουργία. Στη σύνθεση του κινηματογραφικού πλάνου, εμπιρεύονται έννοιες αρχιτεκτονικής σύνθεσης, και μπορούμε να μιλάμε για αρμονία, ισορροπία ή ένταση ενός κάδρου, με τα όριά του να διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο, είτε ως στοιχεία οριοθέτησης του χώρου, είτε ως όρια που υπερβαίνονται³ αποδίδοντας στον εκτός κάδρου χώρο ισάξια σημασία. Αντίστροφα, από τη στιγμή που ο κινηματογράφος είναι μια μορφή αναπαράστασης του χώρου που συμπεριλαμβάνει την κίνηση,⁴ κινηματογραφικοί όροι έχουν σε αρκετές περιπτώσεις χρησιμοποιηθεί για τη μελέτη του δομημένου περιβάλλοντος και των φαινομένων που απορρέουν από αυτό, όπως επίσης και για την ανάλυση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης.

Παραδείγματα της σύζευξης κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής περιλαμβάνουν όλο τον κατάλογο των κινηματογραφικών ειδών, με πιο πρόσφατο το χώρο έρευνας με αντικείμενο τους τρόπους αναπαράστασης της κίνησης και

Στον ψηφιακό κινηματογράφο, ο θεατής μπορεί πλέον να συμμετέχει στην εξέλιξη της ιστορίας, διαλέγοντας διαφορετικές αφηγηματικές πορείες. Μία αφήγηση που βασίζεται σε βάσεις δεδομένων δεν αποτελεί μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος και δεν χαρακτηρίζεται απαραίτητα από μια αλληλουκία συνδεδεμένων γεγονότων. Ωστόσο περιέχει στοιχεία που οδηγούν τον θεατή-χρήστη στην αναζήτηση πληροφοριών γύρω από το θέμα της ταινίας,⁶ προσέγγιση που παρουσιάζει αναλογίες με τον τρόπο που βιώνουμε το δομημένο περιβάλλον, επιλέγοντας ελεύθερα την πορεία μας μέσα σε αυτό.

Παράλληλα, με την εξέλιξη της τεχνολογίας μεταβάλλεται και η σχέση έργου-θεατή. Γίνονται απόπειρες για να ξεφύγουμε από την ορθογώνια οθόνη προβολής. Όμως, και στις αρχές του 20ού αιώνα, στα πλαίσια της αναζήτησης του σωστού μεγέθους της κινηματογραφικής οθόνης, είχαν προταθεί έργα με σφαιρικές οθόνες ή παράλληλες προβολές.⁷ Η λογική αυτή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί ένα «μοντάζ στο χώρο», αφού ξεπερνάμε τη μέθοδο της αντικατάστασης μιας εικόνας με μια άλλη και η γραμμική λογική του μοντάζ γίνεται χωρική. Αντίστοιχοι πειραματισμοί γύρω από τη σχέση χώρου και επιφάνειας προβολής συνεχίζουν να γίνονται, κυρίως στο χώρο των πολυμεσικών εγκαταστάσεων (installations).⁸ Τέλος, σε εφαρμογές εικονικής πραγματικότητας, ο θεατής βρίσκεται «μέσα» στο έργο καθορίζοντας μια διαφορετική εμπειρία του χώρου, που δεν διέπεται πλέον από τους φυσικούς περιορισμούς της υλικότητας.

Σημειώσεις

- Loyer Francois, «Κριτική της σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής», Αρχιτεκτονικά θέματα, τ. 2, 1968.
- Burch Noël, *Πρόξη του κινηματογράφου*, Αθήνα: Παίριδης, 1982, σ. 12.
- Είναι προφανές ότι το κάθε κάδρο έχει διττή υπόσταση, καθώς μπορεί να αντιμετωπιστεί μεμονωμένα, είτε ως κομμάτι μιας ευρύτερης αφηγηματικής ακολουθίας.
- Ένα παράδειγμα, συναντάμε στο έργο του Igor de Wolfe με τίτλο *Italian Townscape* (1963), που περιλαμβάνει τη μελέτη αστικών τοπίων μέσα από την οπτική ενός περιπατητή. Η μέθοδος του βασίζεται στην κατάτμηση (ντεκουπάζ) της διαδρομής σε πλάνα και στην ομαδοποίηση των πλάνων σε ακολουθίες. Η διαδοχή των πλάνων επιταχύνεται ή επιβραδύνεται, συνεισφέροντας στην αξιοποίηση των χώρων ή των στοιχείων που βρίσκονται στο τέλος της ακολουθίας, ενώ με τη μεταβολή του ρυθμού προσέγγισης, δημιουργείται η αίσθηση του «ασπένδ». Στα ίδια πλαίσια κινήθηκε και ο B. Tschumi, όταν υποστήριξε ότι στοιχεία της κινηματογραφικής θεωρίας μπορούν να συμπληρώσουν την εμπειρία ενός αρχιτέκτονα και να διαμορφώσουν μεθόδους εργασίας τονίζοντας παράλληλα τον εμπειρικό χαρακτήρα του (Tschumi Bernard, *The Manhattan Transcripts-Theoretical projects*, London: Academy editions, 1994, σελ. XΙΧ). Για τον Tschumi, ο χώρος, η κίνηση και τα γεγονότα είναι έννοιες αυτόνομες και οργανώνονται σαν μια σειρά κινηματογραφικών κάδρων, που μπορούν να συνδυασθούν με πολλαπλούς τρόπους και να δημιουργήσουν διηγηματικές ακολουθίες (σεκάνς). Κάθε κάδρο της ακολουθίας ενισκεί ή αλλοιώνει τα κομμάτια που προηγούνται ή έπονται, θυμίζοντας τη μέθοδο του κινηματογραφικού μοντάζ. Ο B. Tschumi χρησιμοποίησε τα συμπεράσματά του από το έργο «The Manhattan Transcripts» σε επόμενα θέματα που αντιμετώπισε και κυρίως στο Park de La

της χρονικής συνέχειας στην αρχιτεκτονική, έχοντας ως βασικό εργαλείο τη χρήση της ψηφιακής εικόνας.

Σε μια εποχή που η πρόσβαση στην ψηφιακή πληροφορία αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του πολιτισμού, η σχέση μεταξύ κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής επαναπροσδιορίζεται. Σύμφωνα με τον Lev Manovich, η έννοια της βάσης δεδομένων αποτελεί, μαζί με έναν αλγόριθμο ο οποίος ορίζει τον τρόπο χρήσης της, τη βάση κάθε ψηφιακού έργου.⁵ Το γεγονός αυτό απαντάται σε μια σύγχρονη εκδοχή του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, όπου εξελικτικά σχεδιαστικά συστήματα εξερευνούν πολλαπλές λύσεις σε πιθανά προβλήματα, δίνοντας ως αποτέλεσμα διαφορετικές εναλλακτικές προτάσεις.



μέση: *Playtime* (1967) του J. Tati
 κάτω: *Abelardo Morell, Camera Obscura Image of Chrysler Building in Hotel Room* (1999)
 [από το περιοδικό EXIT, τ. 6, 2002]

Villette στο Παρίσι. Στο βιβλίο *Cinegram Folie - Le Park de la Villette*, ο B. Tschumi αναφέρει: «Οι αναλογίες με το φιλμ είναι βολικές, αφού ο κινηματογραφικός χώρος ήταν ο πρώτος που εισήγαγε την έννοια της ασυνέχειας – ένας τμηματικός κόσμος όπου κάθε κομμάτι διατηρεί την ανεξαρτησία του επιτρέποντας πολλαπλούς συνδυασμούς.» (Tschumi Bernard, *Cinegram Folie - Le Park de la Villette*, Princeton Architectural Press, 1987, σελ. VI).



5. Κατά μια έννοια, στον κινηματογράφο ανέκαθεν υπήρχε η έννοια της βάσης δεδομένων. Από την πληθώρα υλικού που παράγεται στα γυρίσματα, ο σκηνοθέτης καταλήγει σε μια ιστορία, που είναι μια από τις πολλές που θα μπορούσαν να προκύψουν. Manovich Lev, *The Language of New Media*, Cambridge/Massachusetts, London/England: The MIT Press, 2001, σελ. 219.

6. Marsha Kinder, «Designing a Database Cinema» στο Jeffrey Shaw and Peter Weibel (ed.), *Future Cinema - The Cinematic Imaginary After Film*, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Cambridge/Massachusetts, London/England: The MIT Press, 2003, σελ. 227.

7. Ο L. Moholy-Nagy, είχε προτείνει έργα με μεγάλες σφαιρικές οθόνες και παράλληλες προβολές σε ένα πολυ-σινεμά. Αλλά και ο Abel Gance στην ταινία του *Napoleon* (1927) χρησιμοποίησε τρεις παράλληλες προβολές σε διαφορετικές οθόνες.

8. Ο P. Greenaway στη δεκαετία του 1990, προσπάθησε να «βγάλει το σινεμά έξω από το σινεμά», σχεδιάζοντας μια σειρά από εγκαταστάσεις. Στο έργο του *The Stairs, Munich, Projection* (1995), έστησε 100 οθόνες προβολής (κάθε μια αντιπροσώπευε ένα χρόνο από την ιστορία του κινηματογράφου) σε διάφορα σημεία της πόλης του Μονάχου. Το έργο αυτό είναι μια βάση δεδομένων που λειτουργεί στο χώρο αποφεύγοντας τη γραμμικότητα στην αφήγηση. Ο Greenaway είχε καταλάβει ότι στις δύο διαστάσεις της επιφάνειας ενός καρτιού ή του φιλμ, ανσπόφευκτα δημιουργείται μια συγκεκριμένη σειρά. Ο μόνος τρόπος να την αποφύγουμε είναι να διασκορπίσουμε τα στοιχεία της αφήγησης στον χώρο.



Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο

της **Αριάδνης Βοζάνη**, αρχιτέκτονας

‘Η ένα φλέρτ σε εξέλιξη

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

«Η μία είναι η “κινηματογραφική”, όπου ο θεατής ακίνητος παρακολουθεί μία φανταστική ακολουθία στιγμών και χώρων όπου διαφορετικού τύπου εντυπώσεις τον κυριεύουν και η άλλη είναι η “αρχιτεκτονική” όπου ο θεατής κινείται μεταξύ μίας σειράς προσεκτικά συντεθειμένων συνθηκών που προσλαμβάνει». Η σχέση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο είναι μία σχέση μεταξύ δυο εκφραστικών συστημάτων, που αναφέρονται σε ένα κοινό πεδίο: στον χώρο.

Τα τελευταία χρόνια η σχέση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο έχει προκαλέσει την παραγωγή πολλών κειμένων που προσπαθούν να ορίσουν τη φύση αυτής της σχέσης μέσα από μία σειρά διαφορετικών θεμάτων. Θα έλεγε κανείς ότι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα αφορά ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο οι δύο τέχνες παράγουν το «έργο» τους και το διαθέτουν σε ένα κοινό.

Εάν εξετάσει κανείς για λίγο τις αντιστοιχίες στη διαδικασία σύνθεσης θα ξαφνιαστεί κατ’ αρχήν από τον τρόπο που σύγχρονοι αρχιτέκτονες επιλέγουν να περιγράψουν το έργο τους με όρους καθαρά κινηματογραφικούς αλλά και από την τάση κάποιων τουλάχιστον σύγχρονων κινηματογραφιστών να «επαναστατήσουν» απέναντι στον συμβατικό τρόπο θέασης του κινηματογραφικού έργου, δημιουργώντας, ένα σύμπλεγμα επιφανειών προβολής που παράγει τελικά χώρο «πραγματικό».

Θα μπορούσε φυσικά κανείς να υποστηρίξει ότι τέτοιου είδους κινηματογραφικές προτάσεις δεν αφορούν καθαρά τον κινηματογράφο σαν είδος αλλά μία νέα τέχνη που βασίζεται κατά πολύ στην εξέλιξη της τεχνολογίας. Ωστόσο το γεγονός παραμένει. Κάποιοι κινηματογραφιστές δεν θα αργήσουν πολύ να μπουν περαιτέρω στα χωράφια των αρχιτεκτόνων, παράγοντας ίσως μία νέα τυπολογία χώρων που θα περιλαμβάνει και το σχεδιασμό των χώρων «προβολής» μαζί με το κινηματογραφικό έργο.

Το «σενάριο» της αρχιτεκτονικής

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

Στη δημοσίευση μίας από τις πιο διάσημες κατοικίες του (κατοικία Dall’ Ava, Παρίσι 1991) η παρουσίαση ξεκινάει με την περιγραφή της ιστορίας της σχέσης του με τον πελάτη, μία αρκετά κινηματογραφική περιγραφή με αφετηρία τη συνάντησή τους σε ένα αεροδρόμιο, ενώ στις επόμενες σελίδες θα παρουσιάσει το σπίτι, «καρέ καρέ»,



πάντα αποσπασματικά, με μια μόνο γενική φωτογραφία της κατοικίας στο τέλος. Στην παράπλευρη σελίδα σε μαύρο φόντο αναγράφεται:

«Πάυση»,
«Κι έζησαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα»³

Η έννοια του σεναρίου, σεναρίου δράσης σε αναφορά με τον αρχιτεκτονημένο χώρο, επαναλαμβάνεται συχνά από



τους σύγχρονους αρχιτέκτονες, και ενώ θα μπορούσε κανείς να πει ότι ταυτίζεται με αυτό που πιο συμβατικά λέγαμε κτιριολογικό πρόγραμμα (το τι λειτουργίες δηλαδή περιλαμβάνει ο χώρος) χρησιμοποιείται κυρίως για να τονίσει την αδυναμία οριοθέτησης αυτών των λειτουργιών. Το σενάριο για τους αρχιτέκτονες –ένα σενάριο ζωής σε μία κατοικία, ένα σενάριο δράσης σε ένα δημόσιο χώρο– αντίθετα από το σενάριο ενός κινηματογραφικού έργου είναι μία «ελεύθερη συνθήκη», που θα γεννήσει ένα χώρο την ίδια στιγμή ορισμένο αλλά και αέναα μεταλλασόμενο: «Η Αρχιτεκτονική αφορά τόσο το ίδιο το γεγονός που θα συμβεί σε ένα χώρο, όσο και τον ίδιο το χώρο. Σήμερα όπου σιδηροδρομικοί σταθμοί γίνονται μουσεία, και εκκλησίες μετατρέπονται σε nightclubs, πρέπει να δεχτούμε την αναίρεση της παραδοσιακής συνθήκης αυτού και αποτελέσματος, όπως ορίστηκε από το μοντέρνο κίνημα. – Η λειτουργία δεν ακολουθεί τη μορφή, η μορφή δεν ακολουθεί τη λειτουργία. Ωστόσο λειτουργία

γία και μορφή αλληλεπιδρούν για να προκαλέσουν δράσεις, γεγονότα».⁴

Δράση-γεγονότα-σενάριο λοιπόν, είναι αυτά που μέρος της σύγχρονης αρχιτεκτονικής θεωρεί θεμελιώδη για τη σύνθεση ενός αρχιτεκτονημένου χώρου. Η διαφορά μοιάζει να έγκειται στο γεγονός ότι στη μία περίπτωση το τελικό προϊόν –το φιλμ– δεν είναι παρά ένα μοντάζ σκηνών με βάση το «συγκεκριμένο» σενάριο, ενώ το τελικό προϊόν της αρχιτεκτονικής –το κτίσμα– δεν είναι παρά ο χώρος που επιτρέπει σε ένα αντίστοιχο αλλά μη παγιωμένο σενάριο ζωής να παραχθεί.

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

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

Αν θέλουμε να μιλήσουμε όμως για μία θεμελιώδη όσο και προφανή διαφορά στον τρόπο αντίληψης του χώρου στη μία και στην άλλη περίπτωση, αυτή βρίσκεται σαφώς στη «θέση» μας. Στον κινηματογράφο αντιλαμβανόμαστε τον χώρο μέσα από τις διαστάσεις της οθόνης, βρισκόμενοι απέναντι από αυτήν. Είμαστε το κοινό. Στον πραγματικό χώρο είμαστε οι χρήστες-ηθοποιοί, παίρνουμε μέρος στη δράση, λειτουργούμε με βάση το αρχιτεκτονημένο περιβάλλον, και την ίδια στιγμή το μεταλλάσσουμε, το εμπλουτίζουμε ή το αναιρούμε, του δίνουμε νόημα, και κάποτε το αλλοιώνουμε προκειμένου να το προσαρμόσουμε στη δράση μας. Αν στον κινηματογράφο είμαστε το υποκείμενο, στην αρχιτεκτονική είμαστε ταυτόχρονα το υποκείμενο και μέρος του αντικειμένου, καθώς αποτελούμε στοιχείο του. Όμως είναι αλήθεια αυτή η «απέναντι» σχέση –κοινού και οθόνης– εξ' ορισμού δεδομένη;

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

τελεί παρά το «φάντασμα» ενός χώρου που απεικονίζεται: την αναπαράσταση της «αναπαράστασης».

Η τάση της αναίρεσης της απέναντι σχέσης στον κινηματογράφο που στην ουσία δεν μπορεί παρά να στοχεύει στην τεχνητή «προέλαση» του κινηματογραφικού χώρου στο χώρο των θεατών, και στην παραγωγή ενός νέου είδους «τρίτου» χώρου που θα περιλαμβάνει τους δυο προηγούμενους, έχει ίσως την καταγωγή της στις απόπειρες ταινιών 3D, (θρίλερ κυρίως,) με τα περίφημα γυαλιά

απαρκές του κινηματογράφου έχει όντως να κάνει με την ουσία της τέχνης αυτής ή αποτελούσε απλά έναν θεμελιώδη συμβιβασμό λόγω των περιορισμών της τεχνολογίας; Στην περίπτωση που ο χώρος της οθόνης εισδύσει –π.χ. με ολογράμματα– στο χώρο του κοινού, το μόνο που θα σταματούσε την ενσωμάτωσή μας στον κινηματογραφικό χώρο, θα είναι η αδυναμία της δικής μας επίδρασης στην παγιωμένη δράση του κινηματογραφιστή. Μήπως όμως ακόμα και αυτό αργότερα δεν θα αποτελεί μία από τις δυνατότητες;



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

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

Ανεξάρτητα από το αν κανείς θεωρεί ότι αυτή η εξέλιξη δεν αφορά άμεσα τον κινηματογράφο αλλά πιθανότατα την εμφάνιση ενός εντελώς νέου μέσου με καταγωγή μόνο στον κινηματογράφο, τόσο η εξέλιξη της τεχνολογίας όσο και η στροφή της σύγχρονης τέχνης στο χώρο μας επιτρέπει να θεωρούμε ότι αυτή η εκδοχή του κινηματογράφου, είναι μία σχεδόν προφανής εξέλιξη του. Η απέναντι σχέση κοινού-οθόνης μία θεμελιώδης σχέση από τις

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

Επίλογος

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

Σημειώσεις

1. AD, Architecture and film, σελ. 11.
2. AD, Architecture and film, σελ. 17.
3. Βλ. Koolhaas R., Bruce M., S,M,L,XL, σελ. 175.
4. B. Tschumi, Event Architecture, in Architecture in transition, P. Noever ed. 1991.
5. Ο Λούπερ ένας εξερευνητής-ποιητής, το ALTER EGO του Greenaway, αποτελεί χαρακτήρα τον οποίον έχει ξαναχρησιμοποιήσει σε μία από τις πρώτες του ταινίες (A walk Through), η οποία ήταν αφιερωμένη στον πατέρα του. Στην ταινία εκείνη ο Λούπερ προσπαθούσε να ξαναγίνει τον πατέρα του σε έναν «ανεξερεύνητο τόπο» μέσα από μία σειρά από αποσπασματικούς κάρτες.

πάνω: R. Koolhaas, Κατοικία Dall' Ava, Παρίσι 1991

Η Αρχιτεκτονική της μεταλλασσόμενης εικόνας και οι σπουδές της Αρχιτεκτονικής

του **Σόλωνα Ξενόπουλου**, αρχιτέκτονα, καθηγητή Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

Εδώ και αρκετά χρόνια, εμφανίζεται ένα συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον στο συσχετισμό της Αρχιτεκτονικής με τον Κινηματογράφο. Το ενδιαφέρον αυτό εκδηλώνεται τόσο με τη μορφή θεωρητικού έργου όσο και με τη μορφή πιο άμεσων αντιστοιχίσεων, μεταφορών και παρομοιώσεων του Αρχιτεκτονικού έργου με το χώρο στις Κινηματογραφικές ταινίες.¹

Το ερώτημα που τίθεται με το κείμενο αυτό, είναι τι αφορά ο συσχετισμός αυτός, και εάν θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης στο πλαίσιο των Αρχιτεκτονικών Σπουδών.

Ορισμοί και Ορολογία

1) Για λόγους μεθοδολογικούς αλλά και ουσιαστικούς, αντί του όρου «κινηματογράφος» ή «κινηματογραφικός χώρος» ή «κινούμενη εικόνα», θα χρησιμοποιηθεί ο όρος «μεταλλασσόμενη εικόνα». Αυτό γίνεται για τους εξής λόγους:

A. Ο όρος «μεταλλασσόμενη εικόνα» παραπέμπει κατευθείαν στο τελικό προϊόν της διαδικασίας παραγωγής μιας ταινίας, δηλαδή την προβολή στην οθόνη. Η μεταλλασσόμενη εικόνα της προβολής, αποτελείται από εικόνες που διαδέχονται η μία την άλλη και οι οποίες είναι είτε κινούμενες είτε στατικές. Η κίνηση μπορεί να οφείλεται είτε στην κίνηση των στοιχείων της είτε στην κίνηση της μηχανής λήψης.

B. Η αναφορά στον «κινηματογραφικό χώρο», σε συσχετισμό μάλιστα με τον «αρχιτεκτονικό» ή «δομημένο χώρο», θα οδηγούσε τον προβληματισμό σε θέματα αναπαράστασης, ίσως φαινομενικών αναλογιών κ.λπ. τα οποία μολονότι εξαιρετικά σημαντικά, εντάσσονται σε ένα διαφορετικό πλαίσιο από αυτό που τέθηκε από το κείμενο αυτό.

2. Ο όρος «Αρχιτεκτονική», χρησιμοποιείται με διττή έννοια. Η πρώτη αναφέρεται στις τεχνικές και τρόπους με τους οποίους μια κατασκευή όπως π.χ. μια ταινία αποκτά συγκεκριμένη και κατανοητή μορφή. Η δεύτερη αναφέρεται στην Αρχιτεκτονική όπως συνήθως ορίζεται η σχετική δραστηριότητα σχεδιασμού και παραγωγής του δομημένου χώρου.

3. Όσον αφορά τις σπουδές της Αρχιτεκτονικής, η έμφαση θα δοθεί στην πρώτη έννοια, δηλαδή στις τεχνικές και τους τρόπους με τους οποίους οι σπουδές αυτές συγκροτούνται ή οργανώνονται σε ένα κατανοητό μετασχηματιζόμενο σύνολο που αντικατοπτρίζει συγκεκριμένες

αντιλήψεις, και σε τελευταία ανάλυση την ιδεολογία για τον χαρακτήρα του Αρχιτεκτονικού χώρου.

4. Εάν θεωρήσουμε ότι ο δομημένος χώρος είναι φορέας και πομπός μηνυμάτων, τότε η διερεύνηση της σχέσης του με ένα μέσον όπως η μεταλλασσόμενη κινηματογραφική εικόνα αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Ιδιαίτερα εάν η σχέση αυτή αναζητηθεί σε επίπεδο δομικών μορφών.

Το ουσιαστικό αντικείμενο της Αρχιτεκτονικής είναι ο δομημένος χώρος ως ένα σύστημα σχέσεων αενάως μετασχηματιζόμενο στο χρόνο. Στο πλαίσιο αυτό οι σπουδές της Αρχιτεκτονικής θα είχαν ως κεντρικό σημείο αναφοράς αλλά και στόχο, την ανάπτυξη των ικανοτήτων για τη μελέτη και σχεδιαστική παραγωγή του αντικειμένου αυτού.

Η σχεδιαστική διαδικασία είναι μια πράξη που εξελίσσεται γραμμικά. Όπως μια ταινία έχει κάθε φορά μια αρχή, μέση και ένα τέλος. Εν τούτοις στην ουσία συνίσταται από δοκίμες και απορρίψεις, συνέχειες και ασυνέχειες, απρόβλεπτες στιγμιαίες επιλογές, αποδοχές και ανατροπές, εντάσεις και χαμηλούς τόνους, αργούς και γρήγορους ρυθμούς, θέσεις και αντιθέσεις, ικανοποίηση και άγχος. Όπως έχει πει και ο Jean Luc Goddard για τις ταινίες του, έχουν αρχή μέση και τέλος, αλλά όχι αναγκαστικά με αυτή τη σειρά. Ταυτόχρονα είναι εξαιρετικά απαιτητική και επίπονη που χρειάζεται πειθαρχία, προσοχή, και εμβάθυνση σε κάθε πρόβλημα, συγκεκριμενοποιήσεις και γενικεύσεις. Πρόκειται δηλαδή για τη διαδικασία μιας διαρκώς μετασχηματιζόμενης σκέψης.

Για την απόκτηση των ικανοτήτων αυτών απαιτείται η κατάκτηση ενός γενικότερου αισθητικού, γνωσιολογικού και ιδεολογικού υποβάθρου, έτσι ώστε οι εκπαιδευόμενοι αρχιτέκτονες να προτείνουν νέες ιδέες και ήθος, και να έχουν ως μέτρο τον κοινωνικό άνθρωπο.

Με την εμφάνιση του κινηματογράφου έγινε δυνατή για πρώτη φορά η τεχνική αποδόμηση του ορατού κόσμου και η επανασυγκρότησή του με τη μορφή τής χρονικά μεταλλασσόμενης εικόνας, όπως αυτή προβάλλεται στην οθόνη. Η στόχευση ή κοίταγμα ενός οποιουδήποτε ορατού αντικειμένου από την κινηματογραφική μηχανή λήψης, κάποτε από μακριά άλλοτε από εξαιρετικά κοντά.² Η λήψη αποσπασμάτων της ορατής πραγματικότητας και η επανασυγκόλλησή τους σε νέες σχέσεις. Φαινομενικές χωρικές συνέχειες αποσυναρμολογούνται. Η γραμμικότητα του χρόνου ανατρέπεται και επαναπροσδιορίζεται σύμφωνα με τη γραμμική λογική του χρόνου προβολής στην οθόνη των διαδοχικών πλάνων της ταινίας. Η κινηματογραφική μηχανή λήψης μπορεί να κινηθεί γρήγορα ή εξαιρετικά



αργά. Μπορεί να εστιαστεί στη λεπτομέρεια, αλλά και στο ευρύ πεδίο ενός τοπίου. Μπορεί να τοποθετηθεί ανάμεσα στα πράγματα, αλλά μπορεί και να τα αντιμετωπίσει από έξω. Μπορεί να είναι ακίνητη. Μπορεί ένα γεγονός να ανακατασκευαστεί από διαφορετικές θέσεις. Κατά την προβολή στην οθόνη, τα πλάνα επανασυγκολλούνται φορτισμένα με χρόνο και χωρικές κλίμακες, διαδέχονται το ένα το άλλο, το υλικό τους επανασυμμορφώνεται από την αντιπαράθεση και αλληλοσυσχετισμό τους. Στο θεατή προσφέρεται ο χρόνος για να διεισθύνει, να διερευνήσει, να ανακαλύψει και να ερμηνεύσει όχι μόνο κάθε εικόνα ξεχωριστά αλλά κυρίως αυτό που προκύπτει τελικά από τη σύνθεση των εικόνων όπως διαδέχονται η μία την άλλη. Τα πράγματα δηλαδή επαναπροσδιορίζονται από τον κατακερματισμό και την ανασύνθεσή τους.

Οι σπουδές στην Αρχιτεκτονική είναι όπως και ο ίδιος ο σχεδιασμός, αλλά όπως και μια ταινία, μια διαδικασία κατ' αρχήν γραμμική. Αρχίζει μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, αναπτύσσεται για κάποιο, επίσης συγκεκριμένο, μικρό ή μεγάλο χρονικό διάστημα, και τυπικά ολοκληρώνεται σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή.

Στο διάστημα αυτό οι εκπαιδευόμενοι καλούνται να αναπτύξουν ένα σύστημα αξιών, αλλά και δεξιοτήτων κυρίως όσον αφορά την αισθητική καλλιέργεια, τη φαντασία και τη συνέπεια. Καλούνται να συμμετάσχουν δηλαδή σε μια διαδικασία μετασχηματισμού της σκέψης τους, σε βαθμό που να ενσωματώσει κριτικές και ανατρεπτικές ικανότητες.

Σε αντίθεση επομένως με μια λογική που έχει γραμμικό χαρακτήρα και συσχετίζεται με τη μετάβαση από μικρές κλίμακες σε μεγαλύτερες, ή που στηρίζεται σε διαβαθμισμένα στάδια πολυπλοκότητας, θα μπορούσε να προταθεί μια εσωτερική λογική η οποία θα είναι κατ' αρχήν πολυκεντρική και πολυμορφική. Η λογική αυτή θα στηρίζεται στις πολλαπλές ταυτόχρονα θεάσεις του σχεδιαστικού προβλήματος χωρίς δεσμευτικές ιεραρχήσεις και χωρίς προκαθορισμένους περιορισμούς σε όρους και σχήματα, πέρα από αυτές που θα προκύπτουν από αυτούς καθ' εαυτούς τους συνδυασμούς των επιμέρους συστατικών της. Η ίδια η δομή και συγκρότηση των μαθημάτων θα μπορούσε να αντικατοπτρίζει την ίδια τη διαδικασία σχεδιασμού. Όχι πλέον ως μια μονοσήμαντη ενέργεια αλλά ως μια πολυδιάστατη λειτουργία. Θα μπορούσε επομένως και στην περίπτωση της εκπαιδευτικής διαδικασίας, να εξετάζονται τα πράγματα ταυτόχρονα τόσο από κοντά όσο και από μακριά, με εσωτερικούς ρυθμούς που θα μεταλλάσσονται ανάλογα με το βαθμό εμβάθυνσης ή το βαθμό επεξεργασίας των θεμάτων.

Θα πρόκειται δηλαδή για ένα μεταλλασσόμενο σύστημα, πολυεπίπεδο και αποκεντρωτικό, έτσι ώστε η σύνθεση να γίνεται από τους εκπαιδευόμενους συνειδητά ή ακόμα και ασυνειδητά στο σχηματισμένο τέλος των σπουδών, που στην πραγματικότητα θα αποτελέσει τη νέα αρχή.

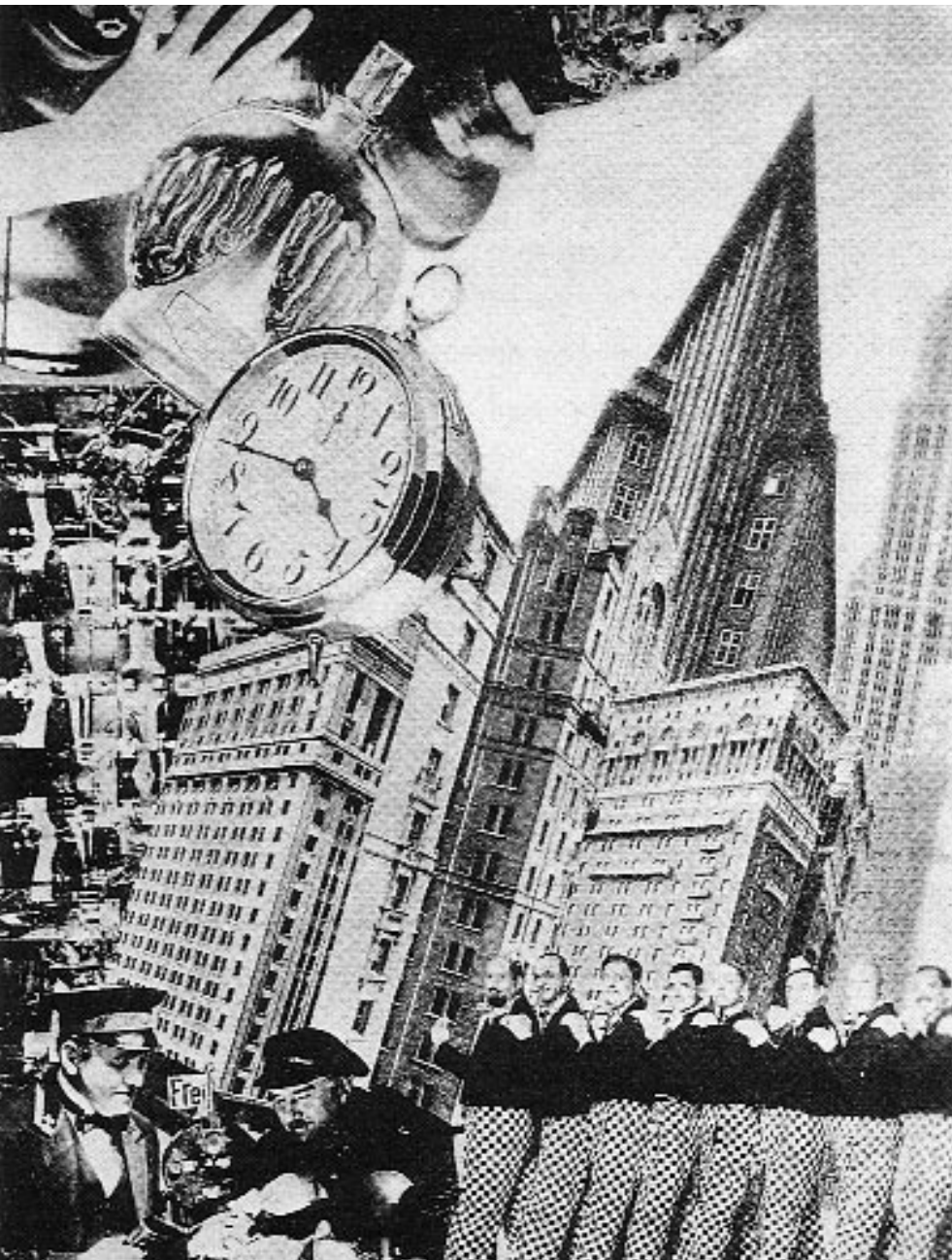
Σημειώσεις

1. Οι σκέψεις που ακολουθούν επικεντρώνονται στον κινηματογράφο. Εν τούτοις θα πρέπει να τονιστεί ότι αντίστοιχα πράγματα μπορούν να λεχθούν και για τη σχέση της Αρχιτεκτονικής με τη Ζωγραφική, τη Γλυπτική, την Πλαστική, το Θέατρο, τη Λογοτεχνία κ.λπ.
2. Οι ιδέες αυτές υπάρχουν σε παλαιότερα κείμενα του Κ. Αξελού.

Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης

του **Σταύρου Σταυρίδη**, αρχιτέκτονα, λέκτορα Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

Στην ταινία του «Βερολίνο: Η συμφωνία της μεγαλούπολης» (1927) ο Γερμανός σκηνοθέτης W. Ruttmann παρακολουθεί και ερμηνεύει την πόλη ως μια σύνθεση ρυθμών. Μέσα σε ένα διάστημα που κινηματογραφικά αντιστοιχεί σε μία ημέρα, παρόλο που προκύπτει από γυρίσματα ενός ολόκληρου χρόνου, η πόλη παρουσιάζεται σαν ένα πλέγμα διασταυρούμενων πρακτικών και ενεργειών, ένα



πλέγμα από δράσεις ανθρώπινες ή μηχανικές που κοινούς χαρακτηριστικό έχουν τη ρυθμική επανάληψη. Ίσως ο κινηματογράφος, τούτη η τέχνη που γεννήθηκε πράγματι στην νεωτερική πόλη, να μπορεί, εξαιτίας της κινούμενης εικόνας που διαχειρίζεται, να συλλάβει την αστική ζωή στη δυναμική της εκδίπλωση. Ίσως να μπορεί να τη δείξει, να την αποκαλύψει, να την εξερευνήσει με τρόπους που ως την έλευσή του δεν διαθέταμε. Εκείνο όμως που είναι πιο σημαντικό είναι πως ο κινηματογράφος, όχι στην ανάδειξη της εικόνας της πόλης αλλά στην ερμηνεία της είναι που γέννησε προσεγγίσεις χωρίς προηγούμενο. Και αν η πόλη, η μεγαλούπολη του μεσοπολέμου δεν «είναι» αλλά «συμβαίνει» με έναν ορισμένο τρόπο; Και αν η μεγαλούπολη δεν συνιστά μια εμπειρία χώρου αλλά κατεξοχήν μια ρυθμική εμπειρία χρόνου; Τότε, τι είναι αυτό που χαρακτηρίζει την αστική ζωή, ως μια σχέση χώρων και χρόνων;

Αν ο Λεφέβρ στα τελευταία του γραπτά ζήτησε να σκύψουμε πάνω στο αστικό φαινόμενο ως αναλυτές των ρυθμών που το συνθέτουν, είναι ίσως γιατί, αντίθετα με την τάξη του χώρου που μπορεί να αναδείξει μια δομική ανάλυση, αναζητούσε την πολύπλοκη τάξη του αστικού χωροχρόνου, μια τάξη που είναι δυναμική, καθημερινά τελούμενη και επομένως έκθετη στα πλήγματα της ιστορίας.¹ Και τη μεγαλούπολη του μεσοπολέμου του Ruttmann και τη μητρόπολη των χρόνων του '60 του Λεφέβρ σημάδευε μια συνθήκη ολότελα χαρακτηριστική της κοινωνίας που τις κατοικούσε. Η εμπειρία της επανάληψης, της ρυθμικής κανονικότητας, της αναγνωρίσιμης ομοιότητας μορφών και συμβάντων, χαρακτηρίζει με έναν ιστορικά ιδιαίτερο τρόπο τη νεωτερική πόλη. Αντίθετα με την εμπειρία της προνεωτερικής πόλης, όπου η επανάληψη βιώνεται ως η επιβεβαίωση της σταθερότητας και της συνέχειας, η εμπειρία της επανάληψης στη νεωτερική πόλη σχετίζεται άμεσα με τη ρύθμιση του αστικού χωροχρόνου και τη βιομηχανική παραγωγή. Στη ρύθμιση του νεωτερικού χωροχρόνου είναι τα ωράρια, οι επαναλαμβανόμενες εργασίες, τα δρομολόγια, οι οδηγίες της κυκλοφορίας και οι περιοδικότητες της συγκεκριμένης χρήσης των διακριτών χώρων που ορίζουν μια ρυθμική τάξη. Η βιομηχανική παραγωγή παράλληλα, προσφέρει προϊόντα αναγνωρίσιμα ως πανομοιότυπες επαναλήψεις, προϊόντα τυποποιημένα. Η εμπειρία της επανάληψης ορίζεται έτσι όχι ως μια συνθήκη επιβεβαίωσης του κανονικού, αλλά ως μια συνθήκη διαρκούς πλοήγησης μέσα από καθημερινούς ρυθμούς αναγνώρισης σε ένα πεδίο εξαιρετικά πολύπλοκων χωροχρονικών σχέσεων, τη νεωτερική μεγαλούπολη.

Η κινηματογραφική ματιά μπορεί να προσφέρει όχι απλά την καταγραφή τούτων των ρυθμών εξοικείωσης με την πόλη, αλλά και τον τρόπο αυτοί οι ρυθμοί να καταστούν παράξενοι, απροσδόκητοι, επομένως αντικείμενο στοχα-

δίπλα: Βερολίνο: Συμφωνία μιας μεγαλούπολης (1927) του Β. Ρούτμαν [από το βιβλίο της Σ. Τριαναφύλλου, Κινηματογραφημένες πόλεις]

σμού και αίσθησης. Η κινηματογραφική ματιά μπορεί να συγκρίνει, μπορεί να ιδρύει, όπως το θέλει ο Eisenstein, «οπτικές αντιστιζεις».²

Οι ρυθμοί, αντί για δομές του κανονικού και του επαναλήψιμου, μπορούν έτσι να αναδεικνύονται ως γεννήτορες της διαφοράς. Αυτό που διαφεύγει στην καθημερινή εμπειρία της αστικής κανονικότητας είναι αυτό που μπορεί να συλλάβει η κινηματογραφική διαχείριση του χρόνου: η θεμελίωση της αίσθησης της επανάληψης σε μια σύγκριση που επιβεβαιώνει ομοιότητες, παρακάμπτοντας τις διαφορές. Η επανάληψη είναι μια σύμβαση. Την κανονιστική υπολογιστική της υπόσταση αντιπροσωπεύει μάλλον η έννοια του μέτρου που αντιστοιχεί σε μια επαναληπτικότητα αισθητών ενδείξεων (στις οποίες δεν αποδίδεται παρά μια εργαλειοακή αξία άρα κανένα αυτοτελές νόημα) όπως είναι οι κτύποι του ρολογιού ή ο βόμβος μιας μηχανής. Ο ρυθμός αντίθετα, είναι εκείνη η επανάληψη που αναγνωρίζεται στο χρόνο ως η εκδίπλωση μιας συνέχειας. Στο ρυθμό έτσι μπορεί να διαπιστώσουμε διαφοροποιήσεις, να ανιχνεύσουμε παραλλαγές, να εντοπίσουμε μετασχηματισμούς. Ο ρυθμός ορίζει ένα πεδίο συγκρισιμότητας.

Στο εγχείρημα του Ruttmann κρύβεται η καταστατική αμφισημία, η δύναμη λοιπόν της φιλικής γλώσσας. Μια μέρα στη ζωή της πόλης αλλά ταυτόχρονα τόσες μέρες, τόσα αποσπάσματα από μέρες, τόσες ιδιαίτερες περιπτώσεις που καλούνται να αποδώσουν ένα πεδίο επανάληψης. Οι διαπερόττες που η κινηματογραφική μηχανή αλείνει, ιδιαίτερες που ανεξάρτητα από την πρόθεση του σκηνοθέτη (ντοκυμαντερίστικη ή όχι) παρεισφύρουν ως χαρακτηριστικά του ανεπανάληπτου «τότε» της κινηματογράφησης, καθιστούν την απεικόνιση της επανάληψης επισημιακή άσκηση. Εκείνο που μένει είναι μια διαλεκτική του γενικού και του ειδικού, μια παλινδρόμηση ανάμεσα στο τυποποιημένο και το χαρακτηριστικό. Η φυσιογνωμική ανάλυση του αστικού κόσμου, αυτή που αναζητά επίμονα στα γραπτά του ο Β. Μπένγιαμιν, δεν βρίσκεται στην κινηματογραφική εικόνα που άθελά της προσκομίζει διαρκώς το μοναδικό, αλλά καταδιώκεται ίσως στη σύνθεση του φιλμ, σ' αυτή την τέχνη της αποκαλυπτικής συγκρισιμότητας των εικόνων που λέγεται μοντάζ.

Ουσιαστικά ο κινηματογράφος, τούτη η τέχνη του τεμαχισμού και της σύνθεσης ταυτόχρονα, καθιστά τη διαδοχή των πλάνων μια δυναμική ανακατασκευή της σχέσης μας με το χώρο και το χρόνο. Όχι επειδή παρακολουθεί τους ρυθμούς και ανασκόπηται τα μύρια της μεγαλούπολης, αλλά επειδή εμφανίζει τις χωροχρονικές της ασυνέχειες ως αποκαλυπτικές της διαρκώς ενεργούμενης τάξης της, μπορεί ο κινηματογράφος να ερμηνεύει την αστική ζωή.

«Ο κινηματογράφος» λέει ο G. Agamben, «οδηγεί τις εικόνες πίσω στην πατρίδα της εκφραστικής χειρονομίας».³ Ο κινηματογράφος ξαναδίνει στην εκφραστική κίνηση τη δύναμή της να σχετίζει, να επηρεάζει και να τροφοδοτεί με νόημα το περιβάλλον της εμφάνισής της. Στην εικόνα-κίνηση του κινηματογράφου είναι η εκφραστική χειρονομία που κινητοποιείται ως μια μεσολάβηση, μια σχέση. Η εικόνα-κίνηση, έτσι, αναδεικνύει το πιο γενικό πεδίο της συγκρισιμότητας, το πεδίο της ανάδυσης του νόηματος.

Στα χρόνια του Ruttmann η νεωτερική μητρόπολη μπορούσε να περιγραφεί ως μια ρυθμική εκφραστικών κινήσεων. Η φαινομενική ετερογένεια των αστικών συμπεριφορών μπορούσε ίσως να ταξινομηθεί μέσα από μια φυσιογνωμική που αντιστοιχούσε χωροχρονικές επαναλήψεις με ανθρώπινες δράσεις. Σήμερα, στις σύγχρονες ταινίες περιπλάνησης στις μετανεωτερικές μητροπόλεις, η φυσιογνω-

μική ρυθμική αντικαθίσταται από την αναζήτηση μιας μη αναγνώσιμης σε τάξη πολλαπλότητας. Η μετανεωτερική πόλη εμφανίζεται έτσι σαν το πεδίο μιας «διακύμανσης» όπου συμβάντα μπορεί να ανήκουν σε αλληλουχίες (sequences) χωρίς να σχηματίζουν σειρές (series), χωρίς να αποτελούν επομένως προβλέψιμες επαναλήψεις αναγνωρίσιμων μοτίβων.⁴

Και τότε όμως όπως και τώρα το ίδιο το κινηματογραφικό μέσο είναι καταστατικά μπλεγμένο σε μια συνεχή παλινδρόμηση ανάμεσα στο τυπικό και το ιδιαίτερο. Δεν είναι η σύγχρονη θεωρητική και δημιουργική προσήλωση στη διαφορετική αξία των συμβάντων που καθιστά τον κινηματογράφο πρόσφορο μέσο για την αναπαράσταση της πόλης, όπως δεν ήταν τότε η αναζήτηση της κρυμμένης δομής, χωρικής και χρονικής, του αστικού. Στη διατομή τούτων των προοπτικών ο κινηματογράφος μπορεί και διανοίγει την εμπειρία του αστικού στην αποκαλυπτική δύναμη της χωροχρονικής ασυνέχειας, που όμως δεν κοινοτοποιεί αλλά σχηματίζει, που συγκρίνει και συσχετίζει. Ίσως εδώ να βρίσκεται και η πιο βαθιά θεμελιωμένη ομολογία του κινηματογράφου με τη σύγχρονη αστική ζωή. Ο κινηματογράφος, μια τέχνη του ασυνεχούς χώρου και χρόνου, μπορεί καλύτερα να αναδείξει σαν αντικείμενο αίσθησης και στοχασμού μια ζωή στην οποία η χωροχρονική ασυνέχεια εμφανίζεται ως ο μόνος ορίζοντας. Η προβαλλόμενη και επιβαλλόμενη τάξη της πόλης, μυθική, ιδεολογική ή λειτουργική, εμφανίζεται σαν λυτρωτικό αντίδοτο στην αστική ασυνέχεια. Η ρυθμιστική της δύναμη, ενεργητικά επιχειρεί διαρκώς να ανάγει την πολλαπλότητα της αστικής ζωής σε κανόνες και ρυθμούς. Ίσως η επίγνωση της απομυθοποιητικής δύναμης της χωροχρονικής ασυνέχειας, να μεταφέρεται από την κινηματογραφική εικόνα όταν συνειδητά αναδεικνύεται η τέχνη της οπτικής αντίστιξης, μια τέχνη της οπτικής και ταυτόχρονα στοχαστικής συγκρισιμότητας. Ο κινηματογράφος μπορεί ίσως σε τέτοιες του στιγμές, διάσπαρτες σε έργα και σε είδη, να μιλήσει αποκαλυπτικά για την εμπειρία της επανάληψης όπως χαρακτηρίζει τη νεωτερική αλλά και τη μετανεωτερική πόλη.

Δεν είναι που η κινηματογραφική εικόνα μπορεί να προσκομίζει το «οπτικό ασύνειδο» όπως το ήθελε ο Μπένγιαμιν.⁵ Είναι που η φιλική δομή μπορεί να διανοίξει την εμπειρία του χώρου και του χρόνου της πόλης σε μια ανατοχαστική περιπέτεια. Το νόημα της πόλης παίζεται στην εκφραστική ρυθμική της κατοίκησης, εκεί που τυπικό και ιδιαίτερο συνάπτουν διαλεκτική σχέση. Ο κινηματογράφος, έκθετος σε τούτη τη διαλεκτική σχέση, μπορεί να την δραστηριοποιήσει ως αφετηρία επίγνωσης προς μια νέα προσέγγιση της αστικής εμπειρίας.

Σημειώσεις

1. H. Lefebvre, *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, (μτφρ. S. Elden και G. Moore), London: Continuum, 2004.
2. S. Eisenstein, «A Dialectic Approach to Film Form» στο *Film Theory and Criticism*, (επιμ. G. Mast και M. Cohen), N.York: Oxford University Press, 1979, σ. 108.
3. G. Agamben, *Means Without End*, (μτφρ. V. Binetti και C. Casarino), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, σ. 56.
4. M. Gausa κ.ά., *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Barcelona: Actar, 2003, σ. 546-7.
5. W. Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του», στο *Δοκίμια για την Τέχνη*, (μτφρ. Δ. Κούρτοβικ), Αθήνα: Κάλβος, σ. 32.

Διαδικασίες εξελικτικής μεταμόρφωσης στον Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό

του **Γιώργου Αρτόπουλου**, αρχιτέκτονα

Στη σημερινή εποχή της αλληλεπίδρασης Επιστήμη και Τέχνη συνεργάζονται στενά. Ας λάβουμε ως παράδειγμα τον Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό, που μας αφορά. Τα Μαθηματικά, η Γεωμετρία, η Γενετική, ο Κινηματογράφος και η Κινησιουργία (Animation), η σύγχρονη Φιλοσοφία και η ιστορική Αρχιτεκτονική, όλα συσχετίζονται δημιουργώντας ένα αμάλγαμα ιδεών κι επιρροών ικανό να προσφέρει ένα εναλλακτικό μέλλον στον Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό. Ο συσχετισμός αυτός δεν είναι κάτι νέο, όπως εξηγεί ο C. Balmond (στο άρθρο του «Geometry, Algorithm, Pattern») η Κινησιουργία εμπεριέχεται στη Γεωμετρία: η Αρχαιοελληνική Αρχιτεκτονική βασιζόταν σε κανόνες αναλογιών εμπνευσμένους από τις σχετικές θέσεις που λαμβάνει ένα σημείο κινούμενο σε μια ευθεία γραμμή (N. Leach, D. Turnbull, Ch. Williams, 2004: 129). Από την επανάληψη και μετακίνηση του σημείου δημιουργείται η γραμμή,² πρόκειται δηλαδή για μια μορφή κινησιουργίας που συνάγεται από κανόνες αρμονίας, γεωμετρίας, αριθμητικής. Έτσι, ο Χρυσός Κανόνας, που ενέπνευσε την Ακρόπολη, επηρέασε πολλούς αρχιτέκτονες έκτοτε, όπως ο Le Corbusier που ανέπτυξε το Modulor του ως κανόνα αναλογιών του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Σήμερα, με την εξέλιξη των υπολογιστών, πειραματιζόμαστε με κινούμενες γεωμετρικές χρησιμοποιώντας εξελικτικές διαδικασίες και γενετικούς αλγορίθμους.

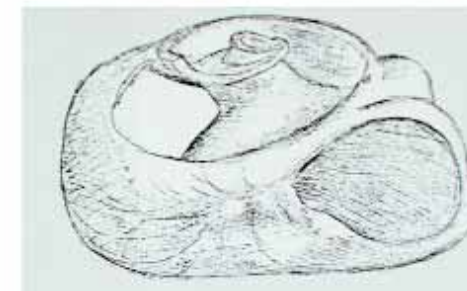
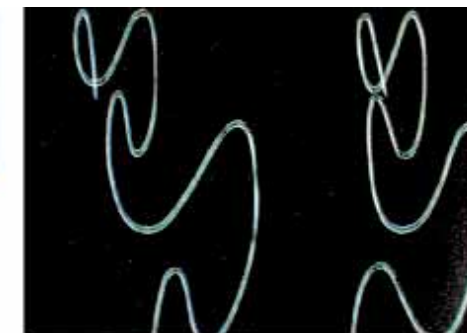
Η αρχιτεκτονική δύναται να υποβληθεί σε εξελικτικές διαδικασίες προκειμένου να οδηγηθεί σε καινοτομίες. Φαντά-

ζει προφανές ότι η επίδραση της Θεωρίας της Εξέλιξης στην Αρχιτεκτονική άρχισε μετά τη δημοσίευση από τον C. Darwin του έργου του «Περί της Καταγωγής των Ειδών» (1859), κι όμως η ιδέα της Εξέλιξης διατρέχει θεωρίες αρχιτεκτόνων και θεωρητικών, όπως ο Viollet-le-Duc, από πολύ καιρό πριν. Κατά την τελευταία δεκαετία μεγάλο μέρος της έρευνας γύρω από την παραγωγή μορφών λαμβάνει χώρα στο πεδίο του Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού, κάτι αποδεικτικό της επένδυσης της Αρχιτεκτονικής στην Εξέλιξη. Στον Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό η ιδέα της σύνθεσης της μορφής είναι κεντρική για την αναπαραγωγή νέων σχεδίων. Τα σχέδια επιλέγονται από έναν αριθμό πιθανών εκδόχων και η αναπαραγωγική διαδικασία ελέγχεται και κατευθύνεται προς σχέδια που ικανοποιούν μια δεδομένη προδιαγραφή. Ο τρόπος που η μορφή φανερώνεται σαν αποτέλεσμα υπολογιστικής δια-δράσης μεταξύ εσωτερικών κανόνων και εξωτερικών πιέσεων, θυμίζοντας πώς το γενετικό υλικό και οι περιβαλλοντικές επιδράσεις καθορίζουν τον φαινότυπο των ζωντανών οργανισμών, εξηγείται από τον St. Kwinter (στο άρθρο του «Who's Afraid Of Formalism?»),³ ο οποίος φανερά επηρεασμένος από τη διορατικότητα του D'Arcy Thompson⁴ εμβαθύνει περαιτέρω:

...Οι εσωτερικοί κανόνες συνιστούν μια εμπεδωμένη μορφή, αυτό που σήμερα κατανοούμε και περιγράφουμε με τον όρο αλγόριθμος. Ο αλγοριθμικός φορμαλισμός ήταν εφεύρεση του Goethe και παραμένει η βάση για όλους τους αναπαραγωγικούς φορμαλισμούς (συμπερι-

κάτω αριστερά: W. Kandinsky, Design for a Point Line Plan, 1926
κάτω μέση: E.J. Marey, Stereoscopic trajectory of a point, 1882
κάτω δεξιά: Le Corbusier, Drawing, 1930
[Buisson, F., Cortella, J., Diez, M., eds., 'Non-standard Architectures', Catalogue of the exhibition, Tours: APS Chromostyle, 2003]

δίπλα: La Notte (1960) του Michelangelo Antonioni
[από το βιβλίο του M. Lamster, Architecture and Film]



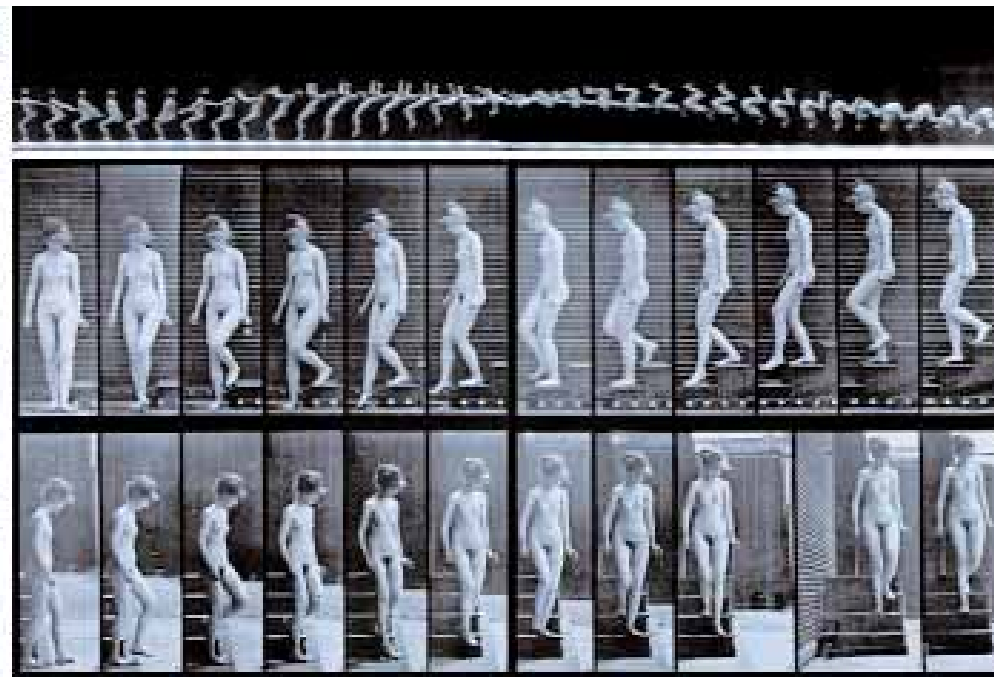
μέση αριστερά: *Lartigue, J.H., Bichonnade in Flight, 1905*
 μέση δεξιά πάνω: *Marey, E.J., The Dangerous Leap*
 μέση δεξιά κάτω: *Muybridge, Nude Descending Stairs, 1887*

λαμβάνομένων αυτών που χρησιμοποιούνται σήμερα στην υπολογιστική βιολογία). Ο Goethe έθεσε τη σκέψη του «τύπου» σαν μια αφηρημένη μορφολογική αρχή που δέχεται επιδράσεις από άλλες μετασχηματιστικές διαδικασίες. Αυτή μπορεί να είναι η αιτία μιας ενοχλητικής παρανόησης σήμερα όσον αφορά το ρόλο των αναπαραγωγικών στοιχείων στις διαδικασίες σχεδιασμού. (St. Kwinter, 2003: 98)

Οφείλουμε εδώ να τονίσουμε τη σημασία για τους αρχιτέκτονες να χρησιμοποιούν τον υπολογιστή με διαφορετικό τρόπο από την πλειοψηφία των χρηστών προγραμμάτων CAD, καθώς η Αρχιτεκτονική Κινησιουργία είναι ακριβώς

από τους αρχιτέκτονες φαίνεται καλύτερα από το απλό παράδειγμα ενός walkthrough. Σε ένα walkthrough τα πάντα παραμένουν στατικά εκτός από την κάμερα οπότε μπορεί έτσι να κατασκευαστεί ένα μονοπάτι για το κέντρο του ενδιαφέροντος ανάμεσα από μια σειρά κτιρίων σε ένα περιβάλλον, το οποίο αποτελεί απλά μια μετάθεση του πώς αποτυπώνεται ο χώρος στον κινηματογράφο.

Σε αντίθεση με το αρχιτεκτονικό animation, η animated αρχιτεκτονική, ως σχεδιαστική διαδικασία, παράγει έναν πληθυσμό απρόβλεπτων μεταλλάξεων, εκδόσεων αντί ενός στατικού προϊόντος. Ο Greg Lynn είναι ένας από τους πρωτοπόρους σύγχρονους αρχιτέκτονες στη χρήση



το αποτέλεσμα της χρήσης υπολογιστών για οπτικές αναπαραστάσεις, ειδάρως δεν υπάρχει κάτι σχετικό με αυτές τις αναπαραστάσεις που θα καθιστούσε αδύνατη τη δημιουργία τους δίχως χρήση υπολογιστή. Οι προσπάθειες των Frei Otto και A. Gaudí μπορούν να χρησιμεύσουν ως παραδείγματα σχεδιαστών των οποίων οι τεχνικές παραγωγής ήταν απαραίτητες για το σχεδιασμό και την κατασκευή των μορφών τους. Οι δύο αυτοί αρχιτέκτονες εξέλιξαν ξεχωριστές εκφραστικές διαδικασίες για να σχεδιάσουν «ιδιαιτέρως» επιφάνειες χωρίς τη χρήση υπολογιστών – επιφάνειες που τώρα δεχόμαστε ότι δεν θα μπορούσαν να σχεδιαστούν χωρίς την υπολογιστική ισχύ που μας παρέχει το σημαντικό πλεονέκτημα του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Η άμμος, μπαλόνια, χαρτί, φιλμ σαπουνιού (συμπεριλαμβανομένων των διάσημων μινιμαλιστικών επιφανειών του Ολυμπιακού Σταδίου του Μονάχου του Otto, 1972) είναι μόνο μερικά αναλογικά συστήματα που χρησιμοποιήσαν για να υπολογίσουν μορφές.

Υπάρχει μια προφανής σχέση μεταξύ του κινηματογράφου και του πώς αναπαριστάται η αρχιτεκτονική διαμέσου του animation. Ένα animation μπορεί να θεωρηθεί ως ένα γραμμικό σύστημα διαδοχικών αποτυπώσεων χρονικών στιγμών. Η λέξη *animate* σημαίνει κυριολεκτικά «δίνω ζωή», κινώ κάτι που δεν μπορεί να κινηθεί από μόνο του (λατ. *animus* = ψυχή). Το animation προσθέτει έτσι μια έξτρα διάσταση στα γραφικά, τη διάσταση του χρόνου, αυξάνοντας το ποσό της πληροφορίας που μπορεί να μεταδοθεί με αυτά. Ο τρόπος που χρησιμοποιείται συχνά

τεχνικών animation κατά τη διαδικασία σχεδιασμού για την παραγωγή της μορφής (όπως επίσης και οι O.C.E.A.N. NORTH, οι NOX και οι Objectile). Αναπτύσσει τις σκέψεις του καθορίζοντας ένα εικονικό τοπίο: ένα ενεργοποιημένο πεδίο δυνάμεων που παράγει μεταλλάξεις της μορφής μέσω προγραμμάτων animation. Στην προσπάθειά του να παράγει απρόβλεπτες μορφές χρησιμοποιεί τον παραμετρικό σχεδιασμό ως μέσο για να φτάσει σε ένα επιθυμητό αποτέλεσμα. Για τον Lynn η δημιουργία της μορφής είναι το αποτέλεσμα των διακυμάνσεων αλληλεπιδρώντων δυνάμεων στο χρόνο και την ύλη.⁵ Έτσι, χρησιμοποιεί τον όρο *animation* για να περιγράψει την εξέλιξη μιας μορφής, και μέσω αυτού εμπεδώνει το χρόνο στη μορφή. Με τη βοήθεια ειδικευμένου λογισμικού ο Lynn παράγει παραλλαγές μιας μορφής πριν ακόμα από την κρυσταλλοποίησή της.

Τα εξελικτικά συστήματα σχεδιασμού είναι τα τελευταία από μια διαδοχική σειρά λογισμικών που δημιουργήθηκαν για να βελτιώσουν την ποιότητα και παραγωγικότητα, να αυξήσουν την ταχύτητα και να ελαττώσουν τα έξοδα του σχεδιασμού. Ο εξελικτικός σχεδιασμός βασίζεται σε αυτά τα εργαλεία επιτρέποντας στον σχεδιαστή να εξερευνήσει πολλαπλές λύσεις σε διάφορα πιθανά προβλήματα παράγοντας εναλλακτικές προτάσεις. Η χρήση των υπολογιστών στη διαδικασία παραγωγής της μορφής έχει το πλεονέκτημα ότι δίνει ακόμη μεγαλύτερη ελευθερία στον υπολογιστή. Οι εναλλακτικές εκδοχές, αναπαραστάσεις δηλαδή της μορφής, ποικίλλουν σε μεγάλο βαθμό, μοιρά-



ζονται όμως κοινά στοιχεία. Μια τέτοια προσέγγιση χρησιμοποιείται σήμερα από πολιτικούς μηχανικούς, όσο και από αρχιτέκτονες⁶ όταν «παράγουν αρχιτεκτονική», αναπτύσσουν δηλαδή παραλλαγές. Έχει σημασία ότι καμία δεδομένη λύση δεν θεωρείται και τελική. Με συμβατικές προσεγγίσεις μόλις ένα σχέδιο τελειωθεί καθίσταται δύσκολο να επιδεχθεί αλλαγές, με μια εξελικτική τεχνική όμως δεν παράγεται μόνο μία ολοκληρωμένη λύση, και για αυτό υπάρχει μεγάλη δυνατότητα προσαρμογής.

Μια αντίστοιχη διαδικασία θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς και στις πόλεις μας: ως σύστημα μεγαλώνουν και αλλάζουν απρόβλεπτα, μεταβάλλονται και ωριμάζουν, σαν ζωντανοί οργανισμοί. Έχει έρθει η στιγμή να συνειδητοποιήσουμε ότι η Αρχιτεκτονική δεν είναι το αποτέλεσμα μιας αυθαίρετα «παγιωμένης» μορφής μιας ρέουσας διαδικασίας σχεδιασμού. Αντίθετα, με τη χρήση τεχνικών που προσομοιώνουν τις μορφογενετικές διαδικασίες εξέλιξης που συναντώνται στη φύση,⁷ όπως οι προαναφερθείσες

τεχνικές, μπορούμε να διερευνήσουμε πολλαπλές πιθανές αρχιτεκτονικές εκφάνσεις, κάθε μία από τις οποίες μπορεί να είναι εξίσου έγκυρη και όμορφη με οποιαδήποτε από τις υπόλοιπες και κάθε μία από τις οποίες δεν είναι καλύτερη, αλλά απλώς διαφορετική.

Αυτό έχει σημαντικό αντίκτυπο στην ίδια τη φύση του σχεδιασμού. Ο υπολογιστής πλέον δεν θα χρησιμοποιείται ως ένα εργαλείο αναπαραστάσης αλλά ως ένα εξελικτικό όργανο που αποτελεί ένα πραγματικό τμήμα της παραγωγικής διαδικασίας (ως τέτοιο παράδειγμα θα μπορούσε να αναφερθεί το Serpentine Pavilion του Toyo Ito). Αυτό σημαίνει ότι η πράξη του σχεδιασμού μεταπίπτει από τη μορφοποίηση στη μεταμόρφωση: κάθε μορφή είναι μονάχα ένα από τα πολλά πιθανά παράλληλα αποτελέσματα μιας ιδέας.

Όπως δηλώνει η K. Shea στο άρθρο της «Directed Randomness»,⁸ στοχαζόμενη περί της εφαρμογής παραγωγικών σχεδιαστικών εργαλείων στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό:



...θα μας παράσχει ένα νέο τρόπο σχεδιαστικών δομών και μορφών παράλληλα, περιλαμβάνοντας μια συνεργασία μεταξύ αρχιτεκτόνων, μηχανικών και παραγωγικού λογισμικού για να δημιουργήσει φανταστές μορφές που θα είναι επαρκείς και θα είναι δυνατό να χτιστούν. (K. Shea, 2004: 101)

Έτσι, η εκμετάλλευση τέτοιων εφαρμογών στο σχεδιασμό, μηχανική και κατασκευή μπορεί να αποδειχθεί σημαντική για περαιτέρω βήματα εξέλιξης στην αρχιτεκτονική πράξη.



πάνω: K. Shea, *Dome designs generated with eiffForm program and Academie van Bauw-kunst, Amsterdam*

[Shea, K., 'Directed Randomness', Digital Tectonics, 2004, 42-45]

μέση: G. Lynn, *Alessi Company's Tea and Coffee Piazza Design Competition (2003)*

[Leach N., Turnbull D., Williams Ch. eds., Digital Tectonics, West Sussex: Wiley-Academy, 2004]

κάτω: BMW's DynaForm, ABB Architekten, B. Franken, 2001

[Architectural Design, Versioning: Evolutionary Techniques in Architecture, 72, 5, London: Wiley-Academy, 2002]

Σημειώσεις

1. Williams, Ch., «Design by Algorithm», *Digital Tectonics*, (2004), 81.
2. I. Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Εκδόσεις Ψυχογιός, Αθήνα, 2001, σελ. 212.
3. Kwinter, Sanford, «Who's afraid of formalism?», *Phylogenesis fo's ark*, (2003), 98.
4. Thompson, D'Arcy, *On Growth and Form* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966).
5. Lynn, Greg, «folds, bodies & blobs: collected essays» in Michele Lachowski and Joel Benzakin, eds., *Books - by-Architects* (Brussels: la letter vole, 1998).
6. Rucker, Ingeborg «Versioning: "Nothing as Persistent as Change"», *Architectural Design Versioning: Evolutionary Techniques in Architecture*, 72, 5, (2002), 10-1.
7. βλ. *The Emergence and Design Group*.
8. Shea, Kristina, «Directed Randomness», *Digital Tectonics*, (2004), 101.

Αστικά οράματα στον κινηματογράφο της Επιστημονικής Φαντασίας

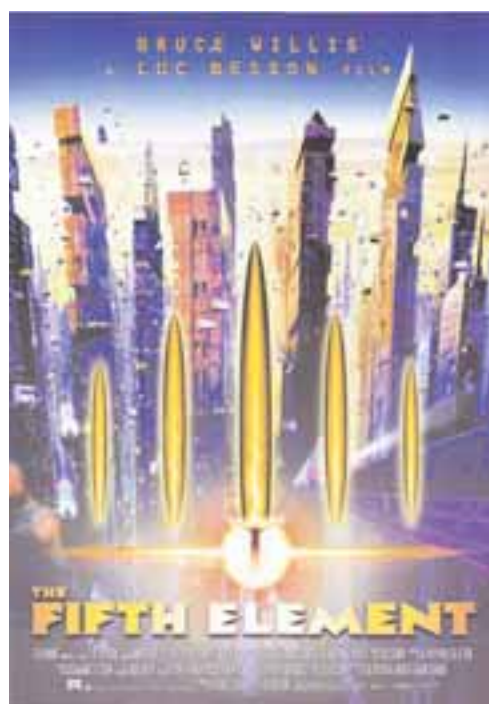
του **Σπύρου Παπαδόπουλου**, αρχιτέκτονα, επίκ. καθηγητή Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Η επιστημονική φαντασία συνδέεται άρρηκτα με τις τεχνολογικές εξελίξεις του 20ού αιώνα και την πολιτισμική κρίση που αυτές δημιούργησαν, όχι τόσο επειδή η τεχνολογία αποτελεί το εργαλείο έκφρασής της, όσο γιατί «προκαλύπτει τον ανθρωποκεντρισμό και τον κοσμικό τοπικισμό, υποβάλλει το σύνολο του τεχνολογικού πολιτισμού και των προσδοκιών του σε εποικοδομητική κριτική» (Alvin Toffler). Αν θεωρήσουμε μάλιστα ότι πάντα ενδιαφερόταν να αναπαραστήσει το παρόν και όχι το μέλλον, αντίθετα με ό,τι υποστηρίζει ο Baudrillard ότι δεν χρειαζόμαστε πια τις προβλέψεις της για το μέλλον,¹ η επιστημονική φαντασία ακόμα και σήμερα αποτελεί σημαντικό εργαλείο οραματισμού και κριτικής. Αυτό που έχει αλλάξει σημαντικά, όπως παρατηρεί ο Ballard, «είναι η ισορροπία ανάμεσα στην επιστημονική φαντασία και την πραγματικότητα. Οι ρόλοι τους έχουν αντιστραφεί. Ζούμε σε ένα κόσμο που κυβερνάται από το φανταστικό οποιουδήποτε είδους. Το φανταστικό βρίσκεται εδώ και δεν χρειάζεται να επινοηθεί. Οι δημιουργοί πρέπει πλέον να επινοήσουν την πραγματικότητα, κι αυτό ακριβώς το σκοπό εξυπηρετεί σήμερα η επιστημονική φαντασία».²

Σε αυτό το πλαίσιο, ο κινηματογράφος της επιστημονικής φαντασίας αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί γόνιμο πεδίο προβληματισμού για τους αστικούς οραματισμούς, αντανακλώντας τις κοινωνικές τάσεις και τις ανησυχίες της εκάστοτε εποχής.

Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα η εικόνα της πόλης του μέλλοντος στον κινηματογράφο εγκαλεί στην έννοια της μηχανής, που αποτελεί και το κυρίαρχο αντικείμενο του οραματισμού της δυτικής τέχνης.³ Οι κινηματογραφικές εικόνες της πόλης του μέλλοντος παρουσιάζουν μια τεχνολογική ευφορία όπου η κοινωνία συναντά τα ιδεώδη της να «αιωρούνται», επιβεβαιώνοντας ταυτόχρονα και τη σημασία της ως το κατεξοχήν κέντρο του κόσμου, το σύμβολο του δυτικού πολιτισμού. Την περίοδο αυτή, το αστικό τοπίο του μέλλοντος συνδέεται με τις πρώιμες τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής του ατμού, που παρήγαγαν το μοντέλο της βιομηχανικής πόλης, και δεν δεσμεύεται σε απόλυτα επιστημονικά συμπεράσματα. Στην ταινία *Le voyage dans la lune* (1903) του πρωτοπόρου Μελιές η αναπαράσταση της πόλης παρουσιάζει αναλογίες με τη βιομηχανική πόλη του Tony Garnier.

Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο οι φανταστικές απεικονίσεις της πόλης ωριμάζουν, με έντονο πλέον το στοιχείο της κριτικής της πραγματικής πόλης. Την περίοδο του μεσοπολέμου τα οράματα για την πόλη του μέλλοντος πολλαπλασιάζονται, αποκτούν μια δυναμική και εγκαινιάζουν έναν διάλογο σε συνδυασμό με τους οικονομικούς,



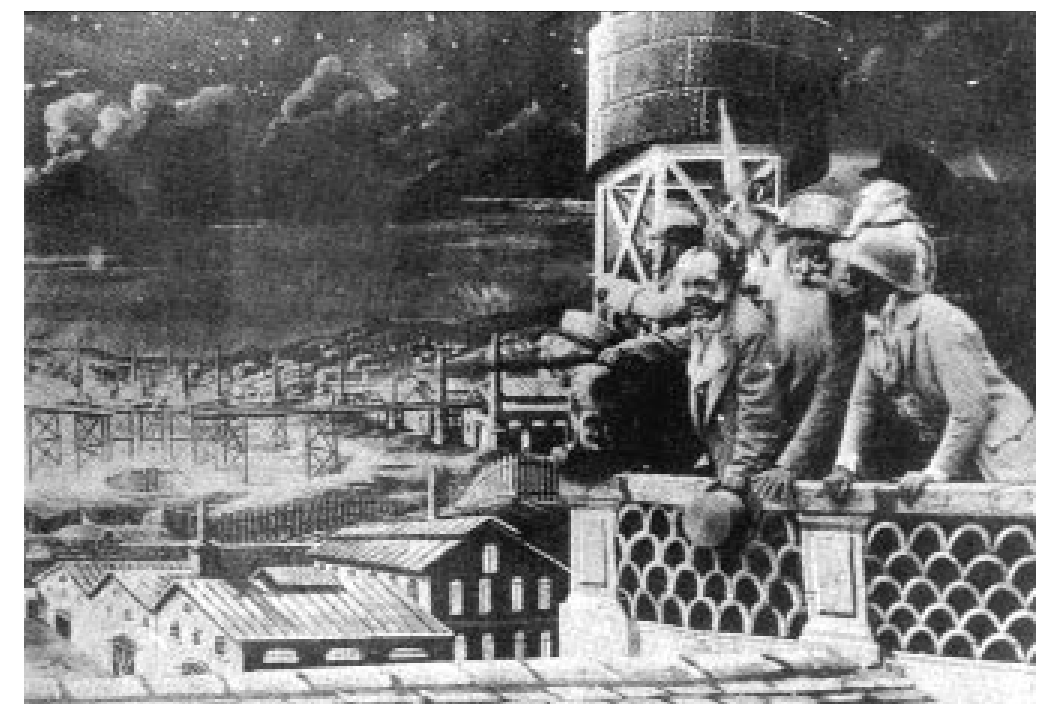
κοινωνικούς, πολιτικούς και πολιτιστικούς παράγοντες της εποχής. Η βιομηχανική ουτοπία (*Metropolis*, 1926) και τα χαρακτηριστικά της υπερμεγέθους κλίμακας, του βάθους και της εναέριας κίνησης (*Just Imagine*, 1930) αποτελούν την πιο τυπική έκφραση της οπτικοποιημένης φανταστικής πόλης εκείνης της περιόδου. Παράλληλα, το μοντέρνο κίνημα στην καθιέρωσή του τροφοδότησε τις αναπαραστάσεις των μελλοντολογικών τόπων με πρότυπα πόλεων βασισμένα στον ορθολογισμό, αποκομμένα από το γεωγραφικό τόπο και τον ιστορικό χρόνο.

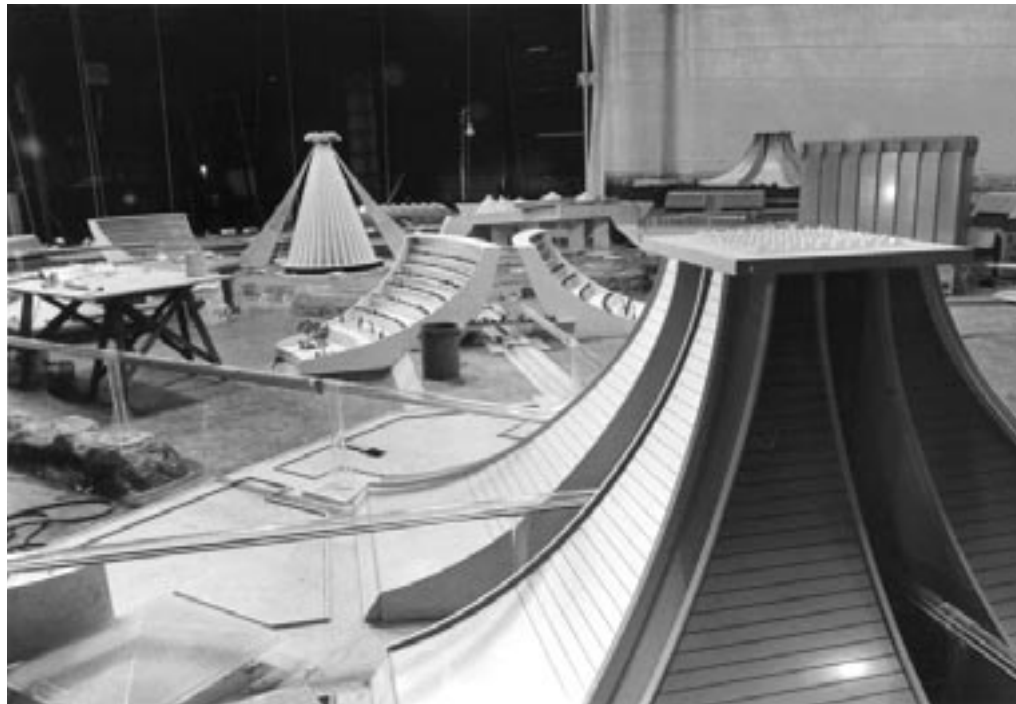
Άλλοτε ως δυστοπίες και άλλοτε ως ευτοπίες οι μελλοντικές πόλεις τόσο στις αρχιτεκτονικές αναζητήσεις όσο και στον κινηματογράφο αποτελούν εκφράσεις των ίδιων προβληματισμών και μετά το 2ο Παγκόσμιο πόλεμο, αποθεώνοντας τα χαρακτηριστικά της ωφελμιστικής οργάνωσης, της άμεμπτης τάξης και όλων των λειτουργικών ρυθμίσεων του μοντέρνου κινήματος, παραμένοντας όμως απλές προτάσεις υπερβολής [*Forbidden Planet* (1956), *Soylent Green* (1973), *Logan's Run* (1976)].

Είναι από τη δεκαετία του '70 και μετά που τα ολοκληρωτικά συνθήματα εγκαταλείπονται και η δημιουργία φανταστικών πόλεων μετατρέπεται σε μια διαδικασία επαναπροσδιορισμού της πραγματικότητας. Παράγεται δηλαδή μια φαντασία μη υπερβατική μέσω της οποίας η πόλη του μέλλοντος προβάλλει εικόνες σύγχρονες ως μελλοντικές. Ο κινηματογράφος επαναφέρει στο προσκήνιο την πραγματική πόλη. Οι εικόνες που προβάλλονται σαν μελλοντικές μάς καθιστούν επισκέπτες από το παρελθόν που αντικρίζουν το παρόν ως μέλλον [*Escape from New York* (1981), 1984 (1984), *Brazil* (1985)]. Οι σύγχρονες μητροπόλεις πρωταγωνιστούν στη νέα στρατηγική ανακεφαλαίωσης όπως επιτάσσει η έλευση του μεταμοντερνισμού. Μέσω αυτής της στρατηγικής επιτυγχάνεται η χρονική ταύτιση του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Η δημιουργία δηλαδή νέων κόσμων διαφοροποιείται από τους στόχους και την πρακτική του μοντερνισμού. Η μελλοντική πόλη δεν παρουσιάζεται πλέον ως αυτόνομο

αστικό μοντέλο και ο επαναπροσδιορισμός της απαιτεί την ιστορική ανακεφαλαίωση. Η πόλη του μέλλοντος είναι έντονα ρεαλιστική καθώς συντίθεται από προηγούμενες εικόνες-αποσπάσματα [*Blade Runner* (1982), *Robocop* (1987), *Back to the Future II* (1989), *Total Recall* (1990), *Twelve Monkeys* (1995)]. Έτσι, δεν είναι μόνο αυτή που αλλάζει μέσα από τις διαναφορές της στο χρόνο αλλά και οι εικόνες του παρελθόντος και του παρόντος που αποκτούν ένα νέο πλαίσιο αναφοράς και προκαλούν την επαναάνωσή τους. [*Batman* (1989), *Fifth element* (1997), *Minority Report* (2002)].

Ταυτόχρονα, εγκαινιάζεται και η νέα σχέση της πόλης με τον ψηφιακό πολιτισμό. Ο αστικός χώρος διαστέλλεται και τα πρώτα παραδείγματα αναπαράστασης του κυβερνοχώρου αναζητούν με τη σειρά τους αναφορές από το παρελθόν. Η νέα «ψηφιακή αστικότητα» προβάλλει μέσα από την οπτικοποίηση αφηρημένων σχηματισμών και γεωμετρικών συνθέσεων που εγκυλούν στον πειραματικό κινηματογράφο του '20. Το φως γίνεται από και χρησιμοποιείται για να ορίσει τον χώρο και, ταυτόχρονα, για να φανερώσει την κατοίκησή του [*Tron* (1982), *Brainstorm* (1983), *The Last Starfighter* (1984), *Explorers* (1985), *The Lawnmower Man* (1992), *Johnny Mnemonic* (1997), *The Matrix* (1999), *Inferno* (2001)]. Οι αναπαραστάσεις του κυβερνοχώρου χαρακτηρίζονται από κάτι μμητικό και συμβολικό, καθώς η κινηματογραφική επιστημονική φαντασία εμπλέκεται εμφανώς σε μια γνωσιακή και φαινομενολογική γραφή των νέων αστικών χώρων. Ο νέος χώρος γίνεται από τις μέσους της προσομοίωσης της προοπτικής, που παράγει ισοδύναμα του βάθους και της υφής και καθοδηγεί το ανθρώπινο μάτι ως μια οντότητα αποσπασμένη από το υπόλοιπο σώμα. Έτσι δεν είναι τόσο σημαντική η θέση των στοιχείων που τον απαρτίζουν αλλά οι σχέσεις μεταξύ τους. Η κινηματογραφική κάμερα έχει επιτύχει τις διαδικασίες απούλοποίησης και ανασύνθεσης του αστικού χώρου. Η συνεχόμενη ροή εικόνων αντικαθιστά τη βαρύτητα, παράγοντας το αίσθημα της ελευθερίας του σώματος, ενώ οι ιδιότητες του μέσα-έξω, του πάνω-κάτω, εμφανίζονται ως απλές οπτικές ψευδαισθήσεις. Οποιοσδήποτε τύπος χωρικής δομής βρίσκε-





Αφηγήσεις του χώρου στον πειραματικό κινηματογράφο

του **Γιώργου Παπακωνσταντίνου**, αρχιτέκτονα-σκηνοθέτη

«Είμαι ο κινηματογράφος-μάτι. Είμαι ένας χτίστης. Σας έχω τοποθετήσει σε ένα φανταστικό δωμάτιο το οποίο δεν υπήρχε μέχρι τώρα όταν Εγώ το δημιούργησα. Αυτό το δωμάτιο έχει δώδεκα τοίχους κινηματογραφημένους από εμένα σε διαφορετικά σημεία του κόσμου».

Ντζίγκα Βερτώφ¹

ται πάντα σε μια συνεχή κατάσταση γέννησης και καταστροφής, υπογραμμίζοντας ότι το αστικό τοπίο δεν είναι κάτι σταθερό και παγιωμένο αλλά κάτι μεταβαλλόμενο.

Το προβαλλόμενο ψηφιακό σύνολο μέσα από την επινόηση ενός χώρου-πεδίου μάς παραπέμπει να «δούμε όχι το αόρατο αλλά πόσο αόρατη είναι η μη ορατότητα του ορατού».² Δηλαδή πόσο αόρατο είναι το πραγματικό ή αυτό που ο καθένας θεωρεί πραγματικό.

Η τεχνική δημιουργίας της φανταστικής πόλης μπορεί να συγκριθεί και να συνδεθεί με την τεχνική των cut-ups³ ως ένα συνεχές γλίστημα στη λογική αλληλουχία των εικόπων με τέτοιο τρόπο που ο θεατής να μη γνωρίζει ακριβώς από ποιες χωρικές μονάδες απαρτίζεται το νέο αστικό

τοπίο. Οι εικόνες του Burroughs επιστρέφουν για να διηγηθούν την ταραγμένη ιστορία των πόλεων. Ως ένας ιός που διαρκώς μεταλλάσσεται οι εικόνες μπορούν να αναπαράγουν άλλες εικόνες προηγούμενες, να ανακυκλώνονται, αλλά ποτέ δεν παραμένουν οι ίδιες. Στην πραγματικότητα οι εικόνες βρίσκονται σε μια κατάσταση νομαδισμού. Και αυτή η ιδιότητά τους είναι που τους δίνει μια αξία διαφορετική, αφού ο νομαδισμός, πέρα από μια διαρκή διάθεση μεταβολής στο χώρο και στο χρόνο, σημαίνει επίσης και μια άρνηση μπροστά στις παγιωμένες και κυρίαρχες δομές. Με αυτό τον τρόπο ο κινηματογράφος της επιστημονικής φαντασίας προβάλλει επαναστατικές αξίες, εορτάζοντας ταυτόχρονα μια κατάσταση παιγνίου. Το νέο αστικό τοπίο μετατρέπεται σε αφηγηματικό σχήμα όπου ο καθένας αφήνεται ελεύθερος να ανακαλύψει τα σύνορα του πραγματικού με το φανταστικό.

Η σαγήνη στην εικόνα της πόλης του μέλλοντος εντοπίζεται κυρίως στο γεγονός της απροσδιοριστίας της, της διαθεσιμότητάς της να λαμβάνει πολλαπλές μορφές, και της ικανότητάς της να αυτονομείται σε νέα νοηματικά σχήματα, που τα εκφραστικά μέσα επινοούν.

Σημειώσεις

1. Βλ. Jean Baudrillard, «Two Essays», *Science Fiction Studies* 18.3 (November 1991): 309-320.
2. J. G. Ballard, «Introduction to Crash», *Re-Search* 8-9 (1984): 96-98.
3. Αντίστοιχα και σε άλλα πεδία της τέχνης, ζωγράφοι, δημιουργοί εικονογραφημένων αφηγημάτων, διανοητές και λογοτέχνες, παρουσιάζουν οράματα της μελλοντικής πόλης, που αν και διαφορετικά ως προς το περιεχόμενο ή και τη μορφή τους, προβάλλουν όλα το μοντέλο του κυρίαρχου μηχανικού «ήθους». Βλ. Christophe Canto, Odile Faliu, *The History of the Future, Image of the 21st Century*, Flammarion, Paris (1993).
4. Michel Foucault, *Ο Στοχασμός του Έξω*, Πλέθρον, Αθήνα (1998): 24.
5. Βλ. Philippe Mikriammos, *William S. Burroughs*, Jucar, Madrid (1981).



Η έννοια του χώρου στον κινηματογράφο

Η έννοια χώρος χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο για να προσδιορίσει διαφορετικά είδη χώρου.² Οι κλασικές θεωρητικές προσεγγίσεις θεωρούν τον χώρο ως αναπόσπαστο μέρος του δίπολου χώρος-χρόνος και εξετάζουν τη σχέση του με τη ροή της αφήγησης. Είναι σχετικά λίγοι οι θεωρητικοί και οι σκηνοθέτες που επικείμεσαν μια διαφορετική θεώρηση.

Ο γάλλος σκηνοθέτης Ερίκ Ρομέρ στο βιβλίο του «Η οργάνωση του χώρου στον Φάουστ του Μουρνάου» διακρίνει τρία διαφορετικά είδη χώρου:³

Εικονογραφικός χώρος

Ο χώρος της κινηματογραφικής εικόνας, ο χώρος του κάδρου. Ο εικονογραφικός χώρος είναι το αποτέλεσμα της σύνθεσης της εικόνας (μέγεθος πλάνου, βάθος πεδίου, θέση και σχέση αντικειμένων, κ.λπ.) και της οργάνωσης των φωτισμών.

Αρχιτεκτονικός χώρος

Ο χώρος ο οποίος κινηματογραφείται. Ο φυσικός χώρος (αστικό τοπίο, ύπαιθρος κ.λπ.) μέσα στον οποίο γίνεται η λήψη ή ο κατασκευασμένος χώρος, σκηνικός χώρος.

Αφηγηματικός χώρος

Ο νοητικός χώρος που κατασκευάζει η αφήγηση, το

μοντάζ των εικόπων. Μπορεί να αποτελείται από διαφορετικούς αρχιτεκτονικούς χώρους, όπως το έδειξε ο Λεβ Κουλέσωφ στα πειράματά του.

Η άποψη και η σκηνή-πίνακας: ο κινηματογράφος χωρίς το μοντάζ

Στις αρχές της ιστορίας του κινηματογράφου οι δύο βασικές κατευθύνσεις, η μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ χρησιμοποιούσαν αντίστοιχα ως τρόπο αναπαράστασης την σκηνή-πίνακα (tableau) και την «άποψη» (view).

Στον κινηματογράφο της μυθοπλασίας η μηχανή λήψης καταγράφει μετωπικά τη σκηνική δράση ακολουθώντας τον τρόπο αναπαράστασης του λαϊκού θεάματος της εποχής (βαριετέ, επιθεώρηση, οπερέτα). Το κάδρο περιλάμβανε όλο τον σκηνικό χώρο ακολουθώντας την λογική ενός αναγεννησιακού πίνακα. Το ζωγραφικό ντεκόρ άλλαζε μπροστά στην ακίνητη μηχανή λήψης για να αναπαρασταθεί μια άλλη σκηνή.

Η ακαμψία της μηχανής λήψης στη σκηνή-πίνακα ερχόταν σε αντίθεση με την ευελξία στην αλλαγή σημείων παρατήρησης και απόψεων στην κινηματογράφιση της καθημερινότητας. Στην «Άφιξη του τρένου στο σταθμό της Ciotat» του Λουί Λυμιέρ, το 1897, υπάρχει μια ποικιλία πλάνων διαφορετικού μεγέθους. Όμως ό,τι ήταν αποδεκτό στις ντοκιμαντερίστικες λήψεις δεν ήταν ακόμη αποδεκτό στις ταινίες μυθοπλασίας.

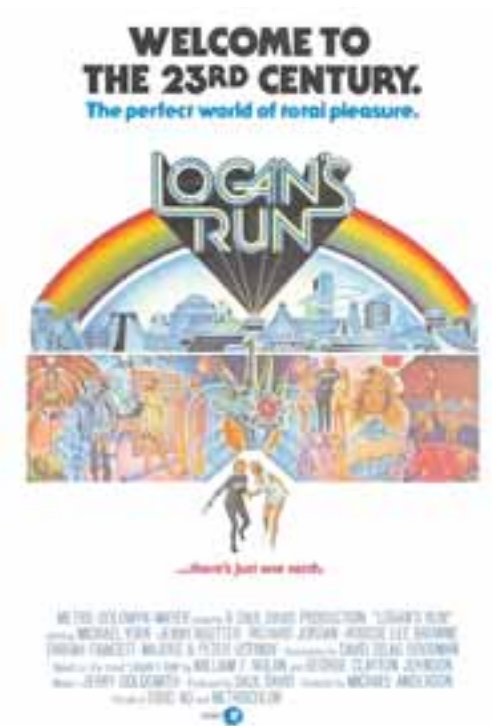
Από την αναπαράσταση στην ερμηνεία

Στις αρχές του 20ού αιώνα στο χώρο της τέχνης εμφανίστηκαν νέες τάσεις (φουτουρισμός, κυβισμός, κονστρουκτιβισμός, κ.ά.) που έθεσαν ως στόχο την προσοδευτική διάλυση της εικονογραφικής φόρμας και την υπέρβαση της πραγματικότητας, όπως την αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας. Οι νέες αισθητικές αναζητήσεις διεκδικήσαν τη διαμόρφωση ενός αφαιρετικού χώρου αναπαράστασης.

Αναπτύσσονται δύο βασικές κατευθύνσεις αναζητήσεων – φορμαλιστικές αφαιρετικές αναζητήσεις – διαμόρφωση ενός νέου χώρου αναπαράστασης της πόλης

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι καλλιτέχνες της γαλλικής και γερμανικής πρωτοπορίας (φουτουριστές, ντανταϊστές, σουρεαλιστές κ.λπ.).

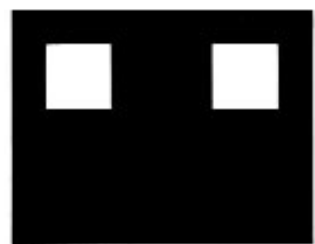
Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι σκηνοθέτες που επέλεξαν τη μητρόπολη του μοντερνισμού ως πρωταγωνιστή των ταινιών τους. Η ζωή στα αστικά κέντρα γίνεται ένα ιδι-



πάνω: Καρέ από την ταινία *Anémic Cinema* (1926) του Μαρσέλ Ντυσάν

μέση αριστερά: Εξέλιξη των γεωμετρικών μορφών στην ταινία *Rythmus 23, 5', 35μμ, 1923, Χανς Ρίχτερ*

μέση δεξιά: Καρέ από την ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή, 65', 1929, Τζίγκα Βερτώφ*



Σχ 1



Σχ 2



Σχ 3



Σχ 4



Σχ 5

αίτερα οικείο θέμα και για πρώτη φορά στην ιστορία του κινηματογράφου.⁴

Αφαιρετικές αναζητήσεις

Η τέχνη αντί να αναπαριστά τον κόσμο διεκδικούσε να λειτουργήσει ως ένα ερμηνευτικό μοντέλο, μια αναλογία και όχι μια μίμηση της πραγματικότητας. Οι καλλιτέχνες διερευνούν τη σχέση ανάμεσα σε κινηματογράφο, μουσική, εικαστικές τέχνες, αρχιτεκτονική.⁵ Πειραματίζονται με τις σχέσεις ρυθμού, χρώματος και σχημάτων. Κυρήσσουν την ενότητα όλων των τεχνών και τη δημιουργία ενός διαχρονικού κώδικα μέσω της αφαίρεσης. Αναμινγούν αφηρημένα και εικονικά στοιχεία με τη μέθοδο του κολάζ. Ο Χανς Ρίχτερ ονομάζει τις αφηρημένες τεχνοτροπίες ταινίες του «φιλικές ενορκηστρώσεις χώρου».

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αφηρημένων ταινιών είναι: *Η διαγώνια συμφωνία* του Έγκελινγκ (1921), η σειρά *Rythmus* του Χανς Ρίχτερ (1921-5), *Ορpus* του Βάλτερ Ρούτμαν,



(1924), *Μηχανικό Μπαλέτο* του Φερνάν Λεζέ (1924), *Anemic Cinema* του Μαροέλ Ντυσάν.

Ο κινηματογράφος της πόλης

Η προοδευτική διάλυση της εικονογραφικής φόρμας της πραγματικότητας οδηγεί στη σύνθεση και τη διαμόρφωση ενός νέου χώρου αναπαράστασης της πόλης. Ιδιαίτερα στην ταινία του Βερτώφ «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» συναντάμε τα περισσότερα στοιχεία της σύγχρονης κινηματογραφικής γλώσσας: Χρήση πολλαπλών στρωμάτων της εικόνας, χωρισμός της οθόνης σε επιμέρους τμήματα, δυναμικές γωνίες παρατήρησης, επέμβαση στη ροή της κίνησης (πάγωμα, επιτάχυνση, επιβράδυνση).

Η κίνηση μπορεί να μεταδώσει μια εμπειρία ακόμα και όταν δεν υπάρχει αναπαράσταση στον κινηματογράφο και ακριβώς εδώ παρουσιάζεται για πρώτη φορά ένας συνδυασμός αφαίρεσης και κινητικού δυναμισμού, που επιτυγχάνεται με τη μικρή διάρκεια των πλάνων, τα οπτικά εφέ συνδυασμού των εικόνων και τον δυναμισμό του μοντάζ.

Οι καινοτομίες της ρωσικής σχολής του μοντάζ

Τη δεκαετία του 1920, μια σειρά σοβιετικών σκηνοθετών φέρνουν βασικές καινοτομίες στην κινηματογραφική γλώσσα:

Πολλαπλασιασμός των σημείων παρατήρησης

Ο Τζίγκα Βερτώφ αντιπαραθέτει στο μοναδικό σημείο παρατήρησης της σκηνής-πίνακα τον «κινηματογράφο-μάτι» και τον πολλαπλασιασμό των σημείων παρατήρησης. Η μηχανή λήψης κινηματογραφεί τη δράση από το πιο κατάλληλο σημείο κάθε φορά και οδηγεί το μάτι να αντιληφθεί τη διαδικασία εξέλιξης και την οργάνωση ενός γεγονότος.

Η ενοποίηση των σημείων παρατήρησης

Ο σκηνοθέτης Λεβ Κουλέσωφ με μια σειρά πειραμάτων με τη διαδικασία του μοντάζ έδειξε τη δυνατότητα συγκρότησης μιας κινηματογραφικής αφήγησης του χώρου και του χρόνου από συστατικά στοιχεία ξένα μεταξύ τους. Ο Κουλέσωφ ονόμαζε «δημιουργική γεω-

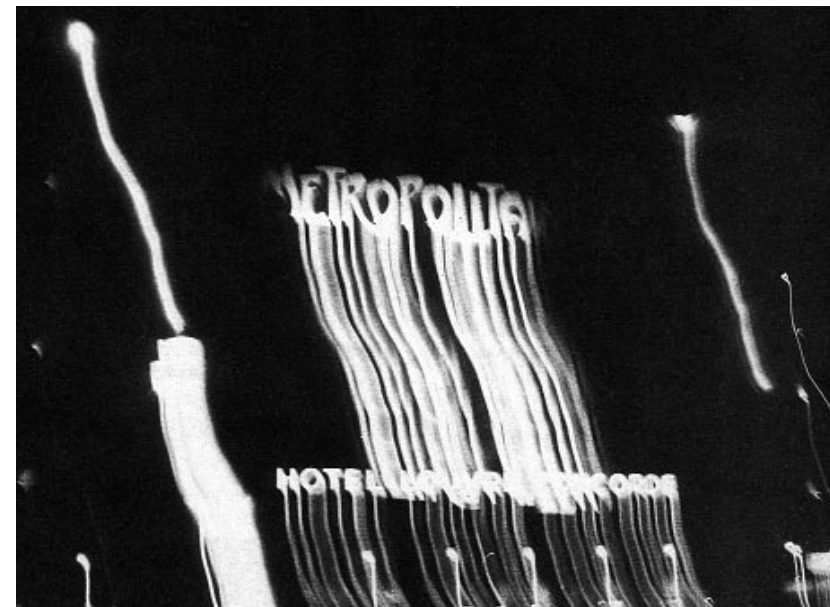
γραφία» την παραγωγή αυτή ενός ολικού χώρου που ο θεατής αντιλαμβάνεται ως ενιαίο αλλά αποτελείται από τη διαδοχή τμημάτων χώρων που δεν έχουν υλική σχέση μεταξύ τους.

Το μοντάζ των εντυπώσεων

Ο Σεργκέι Αϊζενστάϊν, κεντρική προσωπικότητα του σοβιετικού κινηματογράφου, καθιέρωσε μια νέα μέθοδο μοντάζ που ονόμασε «μοντάζ των εντυπώσεων» (μοντάζ ατρακτιών). Η βασική επιδίωξη ήταν η δημιουργία στο θεατή ενός βίαιου ή έντονου ψυχολογικού αποτελέσματος με την αντιπαράθεση εικόνων με διαφορετικό περιεχόμενο. Σύμφωνα με τη θεωρητική αυτή προσέγγιση η αντιπαράθεση δύο πλάνων μιας ταινίας δεν είναι το άθροισμά τους αλλά ένα νέο προϊόν.

Ο χώρος και η οργάνωσή του

Στον πρωτοποριακό κινηματογράφο του μεσοπολέμου ο χώρος (κτίρια, αντικείμενα, κλπ.) καθράφεται από κοντά σε αντίθεση με την εικονογράφηση του 19ου αιώνα. Η επιλογή της θεματολογίας είναι διαφορετική προβάλλοντας



πάνω: *Capitale-paysage, 1983, M. Nedjar*
μέση: *Αφίσα της ταινίας Βερολίνο, η συμφωνία μιας μεγαλούπολης, 65', 1927, Βάλτερ Ρούτμαν*



προϊόντα και τεχνολογικά επιτεύγματα. Τέλος ο τρόπος χρήσης της μηχανής λήψης είναι εντελώς ανορθόδοξος. Στις αφηρημένες ταινίες ο ρυθμός καθορίζει την εικόνα. Χώρος και χρονική διάρκεια ενοποιούνται και το μοντάζ προκαθορίζεται από τις μετατροπές των αφηρημένων εικόνων, αυστηρά μετρημένων όπως σε μια μουσική σύνθεση.

Στη δεκαετία του '30 μια δεύτερη ομάδα καλλιτεχνών συνεχίζουν τους αφαιρετικούς πειραματισμούς (Φίσιγκερ, Τζων Γουίνεϊ). Ο Νόρμαν Μακ Λάρεν θα πειραματιστεί με ζωγραφική κατευθείαν επάνω στο κινηματογραφικό καρέ. Το κέντρο βάρους της κινηματογραφικής πρωτοπορίας μεταφέρεται από την Ευρώπη στην Αμερική. Ο Τζων Γουίνεϊ θα συνεχίσει αργότερα τις αφαιρετικές αναζητήσεις χρησιμοποιώντας τον ηλεκτρονικό υπολογιστή.⁶

Μεταπολεμικές τάσεις στον πειραματικό κινηματογράφο

Η νεότερη γενιά κινηματογραφιστών της εποχής 1960-70 θα μεταφέρει το βάρος από τις φορμαλιστικές αναζητή-

σεις στο ανθρώπινο σώμα, στις προσωπικές σχέσεις και την αντιληπτική διαδικασία του θεατή (Άντυ Γουόρχολ, Ιόνας Μέκας, Γκρέκορ Μαρκόπουλος, Σταν Μπράκετζ).

Καλλιτέχνες που ανήκαν στην Καταστασιακή Διεθνή και στο κίνημα του Λετρισμού δημιούργησαν ταινίες με θέμα την ψυχογεωγραφική κίνηση στην πόλη (*Η κοινωνία του θεάματος*, Γκυ ντε Μπορ (1970).

Τις αναζητήσεις του πειραματικού κινηματογράφου συνεχίζουν οι καλλιτέχνες της βίντεο-τέχνης (Νταν Γκράχαμ, Μπιλ Βαϊόλα, Γκάρι Χίλ κλπ.). Η ηλεκτρονική τεχνολογία προσφέρει στους καλλιτέχνες νέες τεχνικές επεξεργασίας της εικόνας. Ο Μπιλ Βαϊόλα έχει δημιουργήσει έξοχες αναζητήσεις στην απόδοση της αντίληψης και της βίωσης του χώρου και του χρόνου επηρεασμένος και από τις φιλοσοφικές προσεγγίσεις της Άπυ Ανατολής. Οι ταχύτατοι ρυθμοί των ταινιών του μεσοπολέμου αντικαθίστανται από τις αναζητήσεις πάνω στη διαδικασία της οπτικής αντίληψης και τη βίωση του χρόνου. Ο Μπιλ Βαϊόλα φιμάρει τον εαυτό του σε ένα άδειο σπίτι στη διάρκεια 24 ωρών (*Reasons for knocking at an empty house*, 1982). Η αλλαγή του φωτισμού και οι ήχοι της πόλης αποτελούν την αφηγηματική ροή της ταινίας. Στην ταινία *Chott El-Djerid, a portrait in light and heat* (1979) κινηματογραφεί την έρημο της Τυνησίας χρησιμοποιώντας ισχυρούς τηλεφακούς ώστε οι εικόνες να αποκτήσουν μια ρευστότητα καθώς φιλτράρονται μέσα από τα ρεύματα θερμού αέρα. Το 1964 ο Γουόρχολ κινηματογραφεί με ένα σταθερό πλάνο διάρκειας 8 ωρών το κτίριο Εμπάιρ Στέιτ.

Σύγχρονες πειραματικές διερευνήσεις

Οι σύγχρονες αναζητήσεις πειραματίζονται με τη δυνατότητα ομογενοποίησης των εκφραστικών μέσων που προσφέρει η ψηφιακή τεχνολογία. Επίσης διερευνούν τη δυνατότητα διαδραστικής επέμβασης του θεατή στην εικόνα. Χαρακτηριστική περίπτωση των αναζητήσεων αυτών είναι το έργο του Γιήτερ Γκρηναγουέι.

Σημειώσεις

1. Vertov D., «Articles, Journaux, Projets», *Les Cahiers du Cinema* 10/18, Παρίσι 1972.
2. Βλ. το κεφάλαιο «Η μίζανσέν στο χώρο και στο χρόνο» στο βιβλίο *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου των D.Bordwell, k. Thompson, M1ET 2004.*
3. Rohmer E., *Organisation de l'espace dans le Faust de Murau*, Ramsay, Παρίσι 1991.
4. *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* του Τζίγκα Βερτώφ (1929), *Βερολίνο η συμφωνία μιας μεγαλούπολης* του Βάλτερ Ρούτμαν (1927), *Το Παρίσι κοιμάται* του Ρενέ Κλαϊρ (1923), *Νίκαια* του Ζαν Βηγκό.
5. Μια εκτενή ανάλυση των φορμαλιστικών αναζητήσεων των πρωτοποριών του μεσοπολέμου μπορεί να βρει κανείς στο βιβλίο *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες* της Στέλλας Θεοδωράκη, Νεφέλη, Αθήνα 1990. Βλ. επίσης: *Le Grice Malcom*, «Μετά το Αφηρημένο Φιλμ», Περιοδικό Φιλμ, Καστανιώτης, 1982.
6. Στη δική του δουλειά βασίστηκε η αφαιρετική σεκάνς του ταξιδιού στο μακρινό σύμπαν στην ταινία *2001, Οδύσσεια του διαστήματος* του Στάνλεϊ Κιούμπρικ (1968).

Ο χώρος στις ταινίες του Άλφρεντ Χίτσκοκ

της **Ισμήνης Πολίτη**, αρχιτέκτονας

Στον κινηματογράφο η αρχιτεκτονική γίνεται αντιληπτή ως αναπαραγωγή χώρου κινηματογραφημένης πραγματικότητας, δηλαδή κινηματογραφημένος δομημένος (ή μη) χώρος. Το έργο του Άλφρεντ Χίτσκοκ εκφράζει τη σχέση του δομημένου χώρου με το περιεχόμενο του κινηματογράφου. Ο Χίτσκοκ όντας «μαθητής» του βωβού κινηματογράφου ήθελε να δείχνει τα πάντα στις ταινίες του με οπτικό τρόπο ακόμα κι αν υπήρχε ήχος, αναπτύσσοντας έτσι μια γραφή περισσότερο οπτική παρά λεκτική. Έτσι χρησιμοποιεί το χώρο ως εργαλείο για να υποδηλώσει στοιχεία της υπόθεσης και της ψυχολογίας των χαρακτήρων στις ταινίες του, δίνοντάς του έτσι ρόλο ισάξιο των πρωταγωνιστών του. Ο χιτσκοκικός χώρος είναι γεμάτος από στοιχεία επαναλαμβανόμενα, που εμπεριέχουν συμβολισμούς και είναι σημαντικά για την εξέλιξη της υπόθεσης και τον έλεγχο της έντασης της αγωνίας (suspense). Τα στοιχεία του χώρου που χρησιμοποιούνται στις ταινίες του διακρίνονται στις παρακάτω ενότητες.

1. Σχήματα

1.1. Τόξο

Το τόξο ως στοιχείο χώρου υποδηλώνει συνήθως το πέρασμα προς μια επικίνδυνη κατάσταση. Εμφανίζεται μέσω της αναπαραγωγής τούνελ, γέφυρας, στοάς, θόλων και ημικυκλικών παραθύρων. Οι εξωτερικές είσοδοι κτιρίων απεικονίζονται μνημειώδεις μέσω της παρουσίας ημικυκλικού φεγγίτη.

Εσωτερικοί κοινόχρηστοι χώροι όπως σιδηροδρομικοί σταθμοί, γραφεία αστυνομίας και εκκλησίες εμφανίζονται μεγαλοπρεπείς μέσω θολωτών οροφών και ημικυκλικών παραθύρων.

1.2. Κύκλος και κύκλος σε κίνηση

Ο κύκλος και κύκλος σε κίνηση συνήθως αποτελούν αναφορά σε επικίνδυνη κατάσταση (*Άγνωστος του Εξπρές*, κυκλικό μοτίβο σε κίνηση παντού φανερό σε χώρο φόνου). Το κυκλικό σχήμα επίσης αποτελεί πρόσχημα για περίτεχνες σκηνές (*Ψυχιά*, αποκέτευση μπιανέρας – γκρο πλαν ματιού).

1.3. Σπείρα

Η έννοια της σπείρας, παρεμφερής με τον κύκλο σε κίνηση, αποτελεί μια έμμονη ιδέα για τον Χίτσκοκ. Στον *Δεσμώτη του Ιλίγγου*, κυρίως στο ζενερίκ, χρησιμοποιείται σαν συμβολισμός για τον Ιλίγγο και την παράνοια. Άλλες φορές αποδίδεται ως στοιχείο του χώρου (*Ο Άνθρωπος που Γνώριζε Πολλά!*, *Ναός του Ήλιου*, μεταλλική στήριξη δοκαριού).

2. Στοιχεία αρχιτεκτονικού χώρου

2.1. Σκάλες

Οι σκάλες αποτελούν χώρο κινδύνου, η ανάβαση και η κατάβασή τους αποκτούν σημασία και διαφορετικό νόημα μέσω του τρόπου απεικόνισής τους παίζοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στην υπόθεση της ταινίας. Συνήθως αναφέρο-

κάτω αριστερά: Ο Δεσμώτης του Ιλίγγου, κατοψικό πλάνο σκάλας
κάτω μέση και αριστερά: Κατακόρυφα και οριζόντια στοιχεία χώρου δύο διαστάσεων, Στη Σκιά των Τεσσάρων Γιγάντων, ζενερίκ και σκηνή στην έρημο
πάνω: Μεγάλες διαστάσεις χώρου με μικροσκοπικές φιγούρες ανθρώπων, Σαμποτέρ, χέρι αγάλματος Ελευθερίας



νται σε χαρακτήρες με διαταραγμένη προσωπικότητα (*Μάρνι*, σπειροειδής σκάλα).

Στον *Εκβιασμό* υπάρχει ένα πολύ ενδιαφέρον πλάνο ανάβασης σκάλας πολυκατοικίας που μέσα από τρία διαφορετικά πλάνα υποδηλώνει το πέρασμα από την ήρεμη ζωή σε μια διαρκή ανησυχία για την πρωταγωνίστρια. Επίσης εμφανίζεται ένα κατοψικό πλάνο σκάλας με έντονες σκιές, που αποτελεί τη βάση για το περίφημο πλάνο του *Δεσμώτη του Ιλίγγου* αποκτώντας έτσι η σκάλα οργανική υπόσταση υποβάλλοντας συγκεκριμένα συναισθήματα στον πρωταγωνιστή.

2.2. Τραίνο

Το τραίνο αποτελεί ένα είδος μικρόκοσμου. Ανάλογα με την περίπτωση αποκτά σημαντικό ρόλο στην υπόθεση ή όχι. Τα πάντα μπορούν να συμβούν, άνθρωποι να κρυφτούν αποτελεσματικά ή μη και να γνωριστούν με ολέθρια αποτελέσματα. (*Ο Άγνωστος του Εξπρές*). Η χαρακτηριστικότερη ταινία είναι *Η Εξαφάνιση της Κυρίας* που διαδραματίζεται εξολοκλήρου μέσα σε τραίνο. Επίσης αποκτά συμβολικές διαστάσεις μπαίνοντας σε τούνελ στην τελική σκηνή της *Σκιάς των Τεσσάρων Γιγάντων*.

2.3. Κατακόρυφα και οριζόντια στοιχεία χώρου δύο διαστάσεων

Σύμφωνα με τον Χίτσκοκ, στον κινηματογράφο υπάρχουν μόνο δύο διαστάσεις άρα και οι γραμμές που δεσπόζουν στην οθόνη του κινηματογράφου είναι η οριζόντια και η κάθετη. Το ζενερίκ στο *Ψυχιά* δημιουργείται από οριζόντιες και κατακόρυφες γραμμές, ενώ στη *Σκιά των Τεσσά-*

ρων Γιγάντων ορίζεται από τον κάρναβο ενός γυάλινου κτιρίου. Επιπλέον η σκηνή στην έρημο έχει σαφή οριζόντια και κατακόρυφη σύνθεση με το ανθρώπινο σώμα να αποτελεί το κατακόρυφο στοιχείο. Το κατακόρυφο στοιχείο συνήθως κυριαρχεί στο οριζόντιο (*Ψυχιά*, ένα κάθετο κτίριο –μητρικό σπίτι στο λόφο– δεσπόζει και επιβλέπει ένα οριζόντιο συγκρότημα-μοτέλ).

2.4. Ο Χώρος του Λουτρού

Ο Χίτσκοκ πρώτος ανέδειξε το λουτρό ως χώρο φόνου. (*Ψυχιά*). Σε άλλες ταινίες του αποδίδεται με χιούμορ (*Μυστικός Πράκτορας*), συνήθως όμως αποτελεί το χώρο καταφυγίου, διαφυγής, ύπαρξης ή αποκάλυψης μυστικών που καλούνται οι χαρακτήρες των ταινιών του να ανακαλύψουν, να κρύψουν ή και να εξηκιάσουν.

3. Έννοια της κλίμακας

3.1. Μεγάλες διαστάσεις χώρου με μικροσκοπικές φιγούρες ανθρώπων

Ο δημόσιος εσωτερικός χώρος (μουσεία, θέατρα και σιδηροδρομικοί σταθμοί) προβάλλεται κολοσσιαίος με μικροσκοπικούς ανθρώπους. Συνήθως εμφανίζεται ασφυκτικά γεμάτος (*Νύχτα Αγωνίας*) ή τελείως άδειος (*Σχισμένο Παραπέτασμα*) και αποτελεί πέρασμα διαφυγής. Μόνο στο *Ο Δολοφόνος Έρχεται Κάθε Βράδυ* το άδειο θέατρο αποδίδει τη μάταιη προσπάθεια διαφυγής του δολοφόνου. Το ίδιο υποδηλώνει και η μικροσκοπική ανθρώπινη φιγούρα στον εξωτερικό χώρο (σκηνή αεροπλάνου, *Στη Σκιά των Τεσσάρων Γιγάντων*).

Η μικροσκοπική ανθρώπινη φιγούρα χρησιμοποιείται ως μέσο ανάδειξης της απειλής του δολοφόνου (*Ο Άγνωστος του Εξπρές*, σκηνή Μνημείου του Ουάσιγκτον) και της αδυναμίας διαφυγής (*Στη Σκιά των Τεσσάρων Γιγάντων*, σκηνή Όρους Ράσμορ και *Σαμποτέρ*, χέρι αγάλματος Ελευθερίας).

3.2. Μεγεθυμένα αντικείμενα

Μέσω της μεγέθυνσης δίνεται έμφαση σε αντικείμενα που έχουν σημαντικό ρόλο στην υπόθεση της εκάστοτε ταινίας, βοηθώντας στην κατάργηση του περιττού διαλόγου και εντείνοντας την αγωνία και τη δράση (ποτήρια, *Η Εξα-*



πάνω δεξιά: Μεγεθυσμένα αντικείμενα, Νοτόριους
μέση: Κύκλος και κύκλος σε κίνηση, Ψυχώ,
Γκρο πλαν ματιού

φάνιση της Κυρίας, φλιτζάνι καφέ, Νοτόριους και πιστόλι,
Νύχτα Αγωνίας).

4. Αντικείμενα 4.1. Κουρτίνες

Οι κουρτίνες συνήθως εμφανίζονται ως διαχωριστικό ανάμεσα σε δύο χώρους ή ως χώρος που κρύβεται ο δολοφόνος ή αποκτούν ξεχωριστή σημασία (Ψυχώ). Επίσης αναφέρονται στη σχέση της υποκριτικής τέχνης με την πραγματικότητα (Νοτόριους). Στα Πουλιά οι κουρτίνες στα παράθυρα χρησιμοποιούνται ανεπιτυχώς ως πρόσθετη οχύρωση.



4.2. Καθρέφτες

Το στοιχείο της αντανάκλασης σε καθρέφτη ή τζάμι εμπεριέχει ψυχολογικές προεκτάσεις αφού στις περισσότερες περιπτώσεις τα πρόσωπα που αντικαθρεφτίζονται έχουν ψυχολογικά προβλήματα ή διαταραγμένη προσωπικότητα. Χαρακτηριστικό είναι το παραμορφωμένο είδωλο του δολοφόνου στον Άγνωστο του Εξπρές. Στα 13 Εγκλήματα Ζητούν Έναχο το θρυμματισμένο είδωλο του πρωταγωνιστικού ζευγαριού αντικατοπτρίζει τη διαταραγμένη σχέση τους.

4.3. Πουλιά και κλουβιά

Ο Χίτσκοκ είχε μανία με τα πουλιά και αυτό το βλέπουμε



σε πολλές ταινίες του. Συνήθως το κλουβί με πουλιά εμφανίζεται απλά ως μέρος του σκηνικού ή δίνει ένα στοιχείο χιούμορ όπως στο Το Κυνήγι του Κλέφτη. Στα Πουλιά ο συμβολισμός εγκλωβισμού αλλάζει, τα πουλιά είναι ελεύθερα ενώ οι άνθρωποι κλείνονται σε κλειστούς χώρους προσπαθώντας να σωθούν από αυτά.

5. Σύνθεση φωτός και σκιάς

Η σκιά από κιγκλιδωμά σκάλας ή καίτια παραθύρων υποδηλώνει τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών που βρίσκονται σε κατάσταση ψυχολογικής παγίδευσης. Οι σκιάς συνήθως δημιουργούν μια υποβλητική ατμόσφαιρα απειλής προλέγοντας ότι θα συμβεί κάτι δυσάρεστο ή ότι οι χαρακτήρες που σκιάζονται είναι πιθανώς δολοφόνοι. Στις Υποψίες, το σπίτι αποκτά υπόσταση ισάξια των χαρακτήρων και σταδιακά από φωτεινό γίνεται σκοτεινό γεμάτο σκιάς, αντικατοπτρίζοντας τα συγκεχυμένα συναισθήματα της πρωταγωνίστριας που υποπτεύεται τον άντρα της για δολοφόνο.

6. Χρήση χρώματος

Με την εμφάνιση του έγχρωμου κινηματογράφου, ο Χίτσκοκ γρήγορα εξοικειώθηκε με τους κανόνες του και χρησιμοποίησε το χρώμα με συγκεκριμένο τρόπο. Τα χρώματα που χρησιμοποίησε περισσότερο είναι το κόκκινο και το πράσινο που εμφανίζονται στον Δεσμώτη του Ιλίνγκου όπου το χρώμα σχετίζεται άμεσα με την ψυχοσύνθεση των χαρακτήρων. Επίσης εμφανίζονται και στην τελική σκηνή της Θηλιάς. Το κόκκινο χρώμα χρησιμοποιείται ως προσωρινή τύφλωση ενάντια στο δολοφόνο στον Σιωπηλό Μάρτυρα ενώ στη Μάρνη υποδηλώνει την ταρταμένη ψυχοσύνθεση της πρωταγωνίστριας.

Συνοψίζοντας

Οι παραπάνω ομαδοποιήσεις αποτελούν μια προσπάθεια ανάγνωσης του έργου του Χίτσκοκ μέσα από το χειρισμό του δομημένου κινηματογραφικού χώρου. Ο Χίτσκοκ κατασκεύαζε ανάλογα το χώρο έτσι ώστε τα επιμέρους στοιχεία του να αποκτούν συμβολικές προεκτάσεις και να αποδίδουν τα συναισθήματα των χαρακτήρων, ενώ ταυτόχρονα αποτελούσαν το κυρίαρχο συστατικό στο χτίσιμο της ταινίας σαν μια κατασκευή suspense.

Επιλεγμένη βιβλιογραφία

Ακτσόγλου Μπάμπης: Άλφρεντ Χίτσκοκ, Αθήνα 1985, Αιγόκερως/Κινηματογραφικό αρχείο 18.
Τρυφώ Φρανσουά: Χίτσκοκ, Αθήνα 1986, Ύψιλον/Βιβλία.
Spoto Donald: The art of Alfred Hitchcock, 1992, Anchor Books.
Krohn Bill: Hitchcock at work, 2000, Phaidon Press.
Architecture and film, 1994, Architectural Design profile No 112.

Αθήνα - Θεσσαλονίκη Αστικά τοπία αναμονής στο Ταξίδι στα Κύθηρα του Θ. Αγγελόπουλου

του Σταύρου Αλιφραγκή, αρχιτέκτονα

Για το σώμα της διεθνούς κινηματογραφίας το τοπίο της πόλης ανέκαθεν αποτελούσε ενεργό πεδίο πειραματισμού αισθητικών ή ακόμη και φιλοσοφικών αναζητήσεων. Στο σύνολο τους, τάσεις και ρεύματα του κινηματογράφου αντλούσαν στοιχεία από τη μυθολογία της πόλης και τα επεξεργάζονταν δημιουργικά, πλέκοντας εκ νέου τη μυθική διάσταση του αστικού τοπίου. Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις πόλεων, ως οντότητες ειδικού χαρακτήρα, διεκδικούν ένα ξεχωριστό ρόλο στη βιωματική σχέση μας με το αστικό τοπίο.

Στον ελληνικό χώρο η ιδεολογικά φορτισμένη και πολιτικά αφυπνισμένη γραφή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου των δεκαετιών του 1970 και των αρχών του 1980 διαφοροποιείται υφολογικά από τον κύριο όγκο των λεγόμενων εμπορικών κινηματογραφικών παραγωγών, μεταξύ άλλων και σε ό,τι αφορά στον τρόπο που επεξεργάζεται την εικόνα της ελληνικής πόλης. Η νέα γενιά δημιουργών επαναδιαπραγματεύεται κριτικά τη μοντέρνα παράδοση, τόσο ως πρακτική κινηματογράφησης όσο και ως θεωρητικό εργαλείο παραγωγής και ερμηνείας του χώρου, υιοθετώντας μια πιο πραγματιστική έως και κυνική στάση απέναντι στο φαινόμενο της πόλης.¹ Η μεταπολιτευτική Ελλάδα κατασκευάζει μία φιλική εικόνα του αστικού τοπίου που έρχεται σε ρήξη με τον ενθουσιώδη εναγκαλισμό της ρητορικής της ανοικοδόμησης και του εκμοντερνισμού των αστικών κέντρων, όπως εκφράστηκε στις αναπαραστάσεις των μεγάλων παραγωγών των studio στις προηγούμενες δεκαετίες.

Στον Θόδωρο Αγγελόπουλο έχει αποδοθεί ο χαρακτηρισμός του τοιογράφου της μεγάλης οθόνης. Όχι άδικα, καθώς το πλούσιο σε πολιτιστικά τοπία της υπαίθρου έργο του διεκδικεί έναν αρχειακό-τυπολογικό χαρακτήρα όσον αφορά στην ποιότητα και την ευαισθησία της καταγραφής, που υπερβαίνει τη ρεαλιστική αναπαράσταση για να προσεγγίσει έναν ιδιόμορφο λυρικό εξπρεσιονισμό. Η διαρκής επανεμφάνιση συγκεκριμένων σκηνικών χώρων δίνει την

αίσθηση ότι έχει κατακτηθεί μία ιδιόμορφη μανιέρα σχετικά με την απεικόνιση του τοπίου, που συνιστά την προσωπική γεωγραφία του δημιουργού.² Το φιλικό λεξιλόγιο του Θόδωρου Αγγελόπουλου δύναται να αναλυθεί διαγραμματικά σε μία γλώσσα κινηματογραφικών προτύπων της ελληνικής επαρχίας, όπου τα σχήματα καφενείου του χωριού – γραμμόφωνο – καθρέπτης – παρέα που σιγοτραγουδά ή πέτρινος τοίχος – στρωμένο τραπέζι – ψιλή βροχή μεταμορφώνονται σε αρχετυπικές αναπαραστάσεις μίας άγνωστης αλλά γοητευτικής ορεινής ενδοχώρας με σχεδόν οικουμενικό χαρακτήρα. Το ελληνικό τοπίο στην εξιδανικευμένη του μορφή υπήρξε το σταθερό σημείο αναφοράς στο σύνολο του έργου του σκηνοθέτη, που όμως ανακτά τη δυναμική του μέσα από τη διαλεκτική αντιπαράθεση του άλλου, του τοπίου των μοναχικών αναζητήσεων της πόλης. Το κείμενο αυτό εστιάζει στην καταγραφή και ερμηνεία των μηχανισμών που περιγράφουν την κατασκευή της κινηματογραφικής εικόνας της ελληνικής πόλης στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου Ταξίδι στα Κύθηρα (1984).

Η κινηματογραφική εικονογραφία των ταξιδιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου στα τοπία της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης συνίσταται σε μεγάλο βαθμό στην κατασκευή μίας αποσπασματικής εικόνας της πόλης μέσα από τους μεταβατικούς χώρους της. Στο Ταξίδι στα Κύθηρα, οι περιπατητικές περιπλανήσεις στην Αθήνα του Αλέξανδρος³ ξετυλίγουν σταδιακά το ανάπτυγμα μίας τοπογραφίας με ασαφείς και ρευστές γεωγραφικές συντεταγμένες. Ο φακός διατρέχει σχεδόν αντιστικτικά πόλους όπως επιβατικούς σταθμούς λιμανιών, σιδηροδρομικούς σταθμούς, αστικά και υπεραστικά οδικά δίκτυα, ψυχρές αίθουσες αναμονής γραφείων, υγρά και σκοτεινά δωμάτια ξενοδοχείων, συρρικνώνοντας την παρουσία του υπόλοιπου, ενδιάμεσου ιστού σε σύντομες αναφορές που συνωστιζονται στην περιφέρεια των πλάνων. Τα αστικά τοπία αναμονής στις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του σκηνοθέτη μετουσιώνονται σε ισχυρούς τόπους όπου η προσμονή του επερχόμενου ταξιδιού ξετυλίγει το νήμα της αφήγησης. Η

Ταξίδι στα Κύθηρα
Αστικά Τοπία

αριστερά: Αίθουσες αναμονής
μέση: Το ταξίδι ματαιώνεται ξανά
δεξιά: Εσωτερικό ξενοδοχείου στην Αθήνα



Ταξίδι στα Κύθηρα
Τοπία της Υπαίθρου

αριστερά: Ετεροτοπία
μέση: Το ταξίδι
δεξιά: Το παράπηγμα.

εμπειρία του κατοικείν μετασχηματίζεται σε εμπειρία του ταξιδεύειν.

Οι πόλοι αυτοί διαγράφονται στην οθόνη σαν στοιχεία μίας ανάλυσης του χώρου κατά Κevin Lynch,⁴ όπου μονοπάτια, μνημεία και όρια εναλλάσσονται σε μία χορογραφημένη παράθεση εικόνων που εξυπηρετεί την οικονομία της αφήγησης αλλά καθιστά αινιγματική την αναγνώριση του χώρου. Η γειτνίαση σε διαδοχικά πλάνα της ίδιας σεκάνς

τα χαρακτηριστικά του *flaneur* του Walter Benjamin.⁵ Σύντομα όμως, οι περιπλανήσεις του Α στο κέντρο της Αθήνας παύουν να είναι το όχημα μέσα από το οποίο ανακαλύπτεται ο αστικός χώρος. Τη θέση τους διαδέχονται εφήμερες στάσεις. Η τακτική επανεμφάνιση οδυνηρά όμοιων, ασκητικά εξοπλισμένων αισουσών αναμονής και μεταβατικών χώρων θέτουν το ρυθμό μίας σταδιακής αλλά δεδομένης επιβράδυνσης. Η φόρμα του φιλμ αντικατοπτρίζει την αίσθηση του συναισθηματικού αδιεξόδου που



διαφορετικών τοποθεσιών με ταυτόχρονη συρρίκνωση της μεταξύ τους απόστασης, καταδεικνύουν την έννοια της αναδίπλωσης σαν κυρίαρχο εργαλείο για το ξεκλείδωμα και την κατανόηση του φιλμικού χώρου του δημιουργού. Ο ρώσος θεωρητικός και σκηνοθέτης της δεκαετίας του 1920 Λεβ Κούλεσοφ, περιγράφει τη δημιουργική σύμπραξη διαφορετικών και συχνά ετερόκλητων τόπων στην κατασκευή ενός συνεκτικού φιλμικού τοπίου ως *δημιουργική γεωγραφία*.⁵ Οι φερεγγιστικοί πειραματισμοί του ρώσικου επαναστατικού κινηματογράφου του μεσοπολέμου διέυρναν τα όρια της χρήσης της *δημιουργικής γεωγραφίας*⁵ στα πλαίσια της τεχνικής του μοντάζ σε βαθμό ταύτισης των δύο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τολμηρό και ενδεχομένως εξεζητημένο έργο του Dziga Vertov *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* (1929), όπου υλικό από τέσσερις πόλεις της Σοβιετικής Ένωσης επιστρατεύεται για την κατασκευή της φιλμικής εικόνας της ιδανικής σοσιαλιστικής πόλης του μέλλοντος.⁶ Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* η εναλλαγή των τοπίων δεν υπαγορεύεται αποκλειστικά από αισθητικούς, φερεγγιστικούς κανόνες αλλά λειτουργεί σε ένα επίπεδο συμβολικό. Η Αθήνα και κυρίως η Θεσσαλονίκη, στην οποία ο σκηνοθέτης επανέρχεται συχνά στο κινηματογραφικό του έργο, συμπυκνώνονται σε ιδεογραμμικές απεικονίσεις που διατηρούν τις αποστάσεις τους από ενδεχόμενες πληθωρικές ή γραφικές περιγραφές. Η Θεσσαλονίκη, οι άνθρωποι, η κουλτούρα και η ιστορία της ενυπάρχουν εν σπέρματι στα πλάνα της τελευταίας σεκάνς του έργου που λαμβάνει χώρα στην Α΄ προβλήτα του λιμανιού. Η πόλη βρίσκεται αόριστα, κάπου πίσω από το πυκνό πέπλο της υποβλητικής ομίχλης ή της λυτρωτικής βροχής. Περισσότερο υπονοείται παρά *δείχνεται*. Παρ' όλα αυτά, η παρουσία της είναι σταθερή αλλά και συνεπής με όλες τις αναπαραστάσεις της πόλης που θα ακολουθήσουν.⁷ Η αναδίπλωση επιτυγχάνει να περιγράψει ικανοποιητικά έναν κινηματογραφικό χώρο, πάνω στις πτυχές του οποίου μετακινούνται αστικές εστίες αναμονής και μετάβασης ετεροτοπικού χαρακτήρα.⁸

Το φιλμικό γεγονός της περιπλάνησης των πρωταγωνιστών μετατρέπεται σε μία συμπύκνωση της προ-φιλμικής πράξης⁹ που, παρά την ελλειπτική δομή της, διατηρεί όλα

σταδιακά καταβάλλει τους πρωταγωνιστές. Η αναποφασιστικότητά τους, οι συγκρατημένες κινήσεις τους που περιορίζονται μέσα στα συμπαγή και σκληρά όρια των πλάνων, οι συχνά κυκλικές κινήσεις ή οι πλήρεις περιστροφές του κινηματογραφικού φακού, αποτελούν ορισμένα μόνο χαρακτηριστικά στοιχεία *mise-en-scène* που υποδηλώνουν μία ουσιαστική μετατόπιση του νοήματος από το ταξίδι στη μετάβαση, από τις διοδεύσεις στις παύσεις.

Συχνά, όταν το ταξίδι δεν είναι δυναμικό τότε αναβάλλεται. Όταν πραγματώνεται, τότε ο προορισμός διαρκώς μετατοπίζεται. Ο μυθικός τόπος της κινηματογραφικής δράσης συγκροτείται μέσα από την επιλεκτική συμπαρουσία χώρων υποδοχής επικείμενων αναχωρήσεων και αφίξεων. Στην πορεία, η ανάμνηση της αφετηρίας και η προσμονή του προορισμού χάνουν το νόημά τους. Η πόλη συνοψίζεται σε ενδιάμεσους προσωρινούς σταθμούς (ξενοδοχεία, βενζινάδικα) που έρχονται να καταλάβουν τη θέση παραδοσιακών αστικών χώρων ομαδικής δράσης όπως η πλατεία και ο δρόμος. Η πόλη μεταφέρεται στον κινηματογραφικό καμβά ως ο δημόσιος χώρος αισουσών στις οποίες έχουν δικαίωμα όλοι αλλά δεν ανήκουν σε κανέναν. Η ανοίκεια τοπογραφία της έχει εξοστρακίσει κάθε ιδέα τόσο του ιδιωτικού, προσωπικού, ζωτικού χώρου δημιουργίας όσο και του δημόσιου χώρου των κοινών διεκδικήσεων, των αγώνων που αμίλευσαν τη συνειδηση συλλογικότητας μίας ολόκληρης γενιάς που εκφράζεται συμβολικά στο πρόσωπο του Α και η οποία κλείνει πλέον τον ιστορικό της κύκλο.

Η εξερεύνηση της *δημιουργικής της γεωγραφίας* του *Ταξιδιού στα Κύθηρα*, αποτελεί ουσιαστικά μία μοναχική εμπειρία. Αυτή η πόλη συνιστά ένα νέο ανθρωπολογικό τόπο όπου οι σχέσεις του πολίτη με το δομημένο περιβάλλον χρίζουν επαναδιαπραγμάτευσης. Ο Marc Augé περιγράφει το *χώρο του ταξιδιώτη* ως το πεδίο που ενεργοποιείται ο *μη-τόπος*, ένας χώρος-κατώφλι όπου τα παραδοσιακά πλέγματα διαπροσωπικών σχέσεων αντικαθίστανται από μηχανισμούς ελέγχου εξατομικευμένων ταυτοτήτων.¹⁰ Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος απομονώνει και αναδεικνύει τέτοια τοπία που βρίσκονται στο περιθώριο της καθημερινότητας



για να τα αποκαλύψει υπό το φως της τρομακτικής τους δυναμικής. Η πόλη συνεχίζει να ζει με την υπόσχεση του ταξιδιού. Τα αστικά κινηματογραφικά τοπία του Θόδωρου Αγγελόπουλου επιστρέφουν πλουσιότερο το μύθο τους στις πόλεις που τα γέννησαν.

Σημειώσεις

1. Κούκιος, Μανόλης, «Η Ελληνικότητα: ένα Ιδεολογικό και Αισθητικό Πρόβλημα του Ελληνικού Κινηματογράφου», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τεύχος 5, Μάρτιος-Απρίλιος 1975, σ. 24-32.
2. Στάθη, Ειρήνη, *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερος, 1999, σ. 30-37.
3. Ο Αλέξανδρος είναι ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου τον οποίο υποδύεται ο Giulio Brogi.
4. Lynch, Kevin, *The Image of the City*, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1964.
5. Κούλεσοφ, Λεβ, *Η Τέχνη του Κινηματογράφου*, Αιγόκερος, Αθήνα, 1982, σ. 9, 13.
6. Ο Vertov συνθέτει ένα τεχνητό τοπίο από πλάνα της Μόσχας, του Κίεβου, της Οδησού και της Γιάλτας.
7. *Τοπίο στην Ομίχλη* (1988), *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), *Μία Αιωνιότητα και μία Μέρα* (1998), *Το Λιβάνι που Δακρύζει* (2003)
8. Foucault, Michel, «Different Spaces» στο Faubion, James, D.(επιμ.), *Michel Foucault: Aesthetics – Method and Epistemology*, Penguin Books, London, 1998, σ. 175-185.
9. Για την έννοια του προ-φιλμικού γεγονότος στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου βλέπε: Στάθη, Ειρήνη, *ο.π.*, σ. 30-37.
10. Καρύδας, Δημήτρης, Σταυρίδης, Σταύρος, «Στους Οδοδείκτες της Ιστορίας: Η "Οδός Μονής Κατεύθυνσης" του Β. Μπένγιαμιν», *Ο Πολίτης*, τεύχος 64, Μάιος 1999, σ. 27-33.
11. Augé, Marc, *Non Places – Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London, 1992, σ. 103-112.

Πηγή φωτογραφιών: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Ειρήνη Στάθη (επιμ. έκδοσης), Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ. κειμένων), Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000

Η κατασκευή της φιλμικής εικόνας της Θεσσαλονίκης σε έργα του Θόδωρου Αγγελόπουλου

από πάνω προς τα κάτω:

- Η νέα παραλία της Θεσσαλονίκης (Το βλέμμα του Οδυσσέα)
- Το κτίριο του ΟΛΘ στην Α΄ Προβλήτα του Λιμανιού της Θεσσαλονίκης μετατρέπεται προσωρινά σε χώρο του ταξιδιώτη (Τοπίο στην Ομίχλη)
- Παλιά παραλία (Μία αιωνιότητα και μία μέρα)
- Οδός Αβέρωφ στο Λιμάνι της Θεσσαλονίκης (Μία Αιωνιότητα και μία ημέρα)
- Α΄ Προβλήτα Λιμανιού Θεσσαλονίκης (Τοπίο στην Ομίχλη)
- Η Θεσσαλονίκη από την Α΄ Προβλήτα (Τοπίο στην Ομίχλη)

Δύο παράλληλες συζητήσεις για τον κινηματογράφο Κωνσταντίνος Γιάνναρης – Peter Greenaway



Διερευνώντας τη σχέση αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου, αναζητήσαμε τις απόψεις δύο κινηματογραφιστών. Ακολουθούν αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις του έλληνα σκηνοθέτη Κωνσταντίνου Γιάνναρη, στις Όλγα Βενετσιάνου και Ναταλία Μπαζαίου και του βρετανού εικαστικού, σκηνοθέτη και συγγραφέα Peter Greenaway, στον Σπύρο Παπαδόπουλο.

Στις 26 Μαΐου του 2005, στα πλαίσια του μαθήματος «Όψεις του Αστικού Τοπίου στο Δημόσιο Χώρο της Πόλης», πραγματοποιήθηκε προβολή της ταινίας *Όμηρος* του Κωνσταντίνου Γιάνναρη και ακολούθησε συζήτηση με τον σκηνοθέτη και σεναριογράφο της ταινίας. Η συζήτηση που ξεκίνησε στα στενά χρονικά πλαίσια του μαθήματος, συνεχίστηκε με μια ακόμα συνάντηση με τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη.

Ο.Β.: Υπάρχει ένα έντονο ενδιαφέρον των αρχιτεκτόνων για τον κινηματογράφο και θα θέλαμε την πλευρά ενός κινηματογραφιστή γύρω από αυτό το θέμα. Θα θέλαμε δηλαδή να δούμε και το πώς ένας κινηματογραφιστής αντιλαμβάνεται την έννοια του χώρου στον κινηματογράφο. Θα σταθώ σε κάτι πολύ ενδιαφέρον που είχατε αναφέρει στο μάθημα, ότι ένας μικρός χώρος είναι άπειρος.

Κ.Γ.: Ναι, και εμμένω σε αυτό νομίζω και είναι κάτι που με απασχολεί και στην επόμενη μου ταινία που έχω στα σκαριά (...). Ο μικρός χώρος είναι πραγματικά άπειρος. Εγώ ένιωσα μια τεράστια ελευθερία στον Όμηρο, την ελευθερία του περιορισμού. Είχα ένα λεωφορείο και από εκεί και πέρα μέσα σε αυτό το μικρο-περιβάλλον βρίσκεις άπειρες γωνίες, άπειρα πράγματα και άπειρα μικρο-περιβάλλοντα, άπειρα κάδρα και ένιωσα απίστευτη ελευθερία. Συνάμα όμως, μ' αρέσει αυτή η άπλα που έχει μια ταινία σαν τον *Δεκαπενταύγουστο*, δηλαδή το γεωγραφικό άνοιγμα. Μ' αρέσει αυτή η αίσθηση της άπλας που τη βρίσκεις σίγουρα στα western του Sergio Leone, την εποχή του '60. Νομίζω ότι είναι ο κατεξοχήν σκηνοθέτης της άπλας, του ανοίγματος που χειρίζεται κάποιους φακούς που νομίζω δεν έχει μεταχειριστεί κανείς άλλος πια, και φωτογραφίζει μια Αμερική, Ισπανία δηλαδή ουσιαστικά, αλλά με έναν τρόπο άπειρο. Είναι πολύ ωραίο. Νομίζω υπάρχουν και τα δύο νομίζω μέσα μου, η απόλυτη άπλα, το άνοιγμα και η κλεισούρα, που στο ίδιο οδηγούν.

Ν.Μ.: Ο τρόπος που χρησιμοποιείτε την προοπτική και την κλίμακα, δείχνει ότι πειραματίζεστε με τις διάφορες οπτικές γωνίες του χώρου που δεν θα τις πρόσεχε ο καθένας και αυτό δίνει μια άλλη διάσταση στα πράγματα.

Κ.Γ.: Ναι, προσπαθώ να πειραματιστώ με έναν τρόπο όχι



τόσο επιτηδευμένο. Υπάρχουν ορισμένα πράγματα που μου αρέσουν και εμένα στην Άκρη της πόλης ή και στον *Δεκαπενταύγουστο*. Ο Όμηρος μου αρέσει με την έννοια της κάμερας και της οπτικής γωνίας γιατί ουσιαστικά όποια γωνία και αν επιλέξεις, είναι σαν να έχεις κάνει ένα λάθος, σαν να μην είναι καθαρισμένο σωστά, μπορεί να έχει κάτι από μπροστά που εμποδίζει τη θέαση, προσποιείται δηλαδή έναν ερασιτεχνισμό. Υπήρχε μια τεράστια εμμονή με το κάδρο σε ορισμένες μικρού μήκους ταινίες μου, δηλαδή είναι ένα φετίκ φωτογραφικό το πώς βάζεις την κάμερα μέσα στο χώρο. Προσπαθώ αυτό να μην είναι εμφανές και προσποιητό, αλλά να βγαίνει σχεδόν κατά λάθος. Είναι η ιδέα της φωτογραφίας ως μη-φωτογραφία (...). Ένας από τους αγαπημένους φωτογράφους αυτή την εποχή για μένα είναι ο Wolfgang Tillmans, ένας Γερμανός που δουλεύει στο Λονδίνο. Και αυτός έχει πολύ ενδιαφέρον σχετικά με τον αρχιτεκτονικό χώρο. Κάνει καταπληκτικές φωτογραφίες που όμως δεν μοιάζουν με τις κλασικές στιλιζαρισμένες κλπ. φωτογραφίες, το φως είναι τελείως καθημερινό, μπορεί και μπανάλ. Το καθαρά, δεν ξέρω αν το κάνει μέσα από την κάμερα, μέσα από τον φακό ή στην επεξεργασία, δηλαδή στην εμφάνιση, αλλά έχει κάτι το μη επιτηδευμένο, κάτι λίγο off. Δηλαδή κάνει κάτι σαν να καταστρέφει αυτό που ονομάζουμε το κλασικό ωραίο, το κλασικό όμορφο, το κλασικό ισορροπημένο κάδρο. Και αυτό προσπάθησα να κάνω κι εγώ. Επίσης, μ' αρέσει αυτή η τάση που έχουν ορισμένοι, να καταργούν τα πολλαπλά κάδρα, που βοηθάει την αίσθηση του χώρου. Η εμμονή δηλαδή σε πολύ συγκεκριμένα πράγματα και σε διάρκεια, για παράδειγμα ένα περπάτημα από εδώ μέχρι και εγώ δεν ξέρω που, το οποίο θα διαρκέσει πολύ. Δεν ξέρω αν έχετε δει τις ταινίες του Ούγγρου δημιουργού Bela Tarr. Ουσιαστικά έχει καταργήσει το μοντάζ, δηλαδή τα πάντα συμβαίνουν μέσα στο κάδρο και το κάθε πλάνο και η κάθε σκηνή κρατάει όσο κρατάει η μπομπίνα. Αλλά είναι συγκλονιστικό γιατί εκεί πραγματικά βλέπεις το πώς μεταχειρίζεται το χώρο. Και η κάμερα ως μάτι και χωρίς εφέ δίνει μια καταπληκτική αίσθηση χρόνου. Δεν υπάρχει αυτός ο κορεσμός εικόνων, υπάρχει μια λιτότητα.

Ν.Μ.: Σε αντίθεση με τον αστικό χώρο, όπου προβάλλεται εκθροικός και βασιανιστικός για τους πρωταγωνιστές, η λύτρωση σε κάθε υπόθεση έρχεται στην ύπαιθρο. Και σε αυτό το σημείο είναι έντονη η χρήση του φωτός. Γενικά πώς τείνετε να χρησιμοποιείτε το φως στις ταινίες σας;

Κ.Γ.: Στον *Δεκαπενταύγουστο*, στην ιστορία της οικογένειας, η συνειδητοποίηση του θαύματος γίνεται κάτω από ένα δέντρο, το οποίο λειτουργεί ως αρχέγονο σύμβολο. Όλες οι καταλήξεις των ταινιών μου, τραγικές ή μη-τραγικές, συντελούνται σε φως. Ποτέ τη νύχτα. Είναι κάτω από το ανελέητο φως του ήλιου. Και ο βιασμός στον Όμηρο δεν γίνεται σε σκοτάδι, αλλά σε ένα παλιό εργοστάσιο, που μπαίνει φως από παντού. Δεν γίνεται σε ένα μικρό κελί. Ήθελα να αποφύγω αυτά τα κλισέ του κρύβω κάτι γιατί ντρέπομαι να το δείξω.

Ν.Μ.: Ορμώμενη από τον Jacques Tati που χρησιμοποιεί τον ήχο ως υποκατάστατο του χώρου, ως στοιχείο που τον υποδηλώνει, ήθελα να ρωτήσω ποια είναι η δική σας σχέση με τον ήχο σε σχέση με το χώρο;

Κ.Γ.: Νομίζω η σχέση μου με τον ήχο είναι ακόμα σε πολύ πρωτόγονη φάση, είναι κάτι που θέλω να εξερευνήσω στις

σελ. 78-80: Καρέ από την ταινίες Δεκαπενταύγουστος, Από την άκρη της πόλης και Όμηρος του Κωνσταντίνου Γιάνναρη

δίπλα: Peter Greenaway, If Only Film Could Do the Same (1972)

επόμενες δουλειές πολύ πιο βαθιά και πολύ πιο δυναμικά, δηλαδή να τολμήσω άλλα πράγματα. Προσπαθώ να βάλω πολλές φορές ήχο σε μια σκηνή που δεν ταιριάζει με την εικόνα. Η κλασική αντίφαση μεταξύ εικόνας και ήχου. Για μένα ο μάστορας ήχου-εικόνας είναι ο Godard. Νομίζω αν κάτι μένει από τις ταινίες του Godard θα είναι αυτή η σχέση εικόνας-ήχου. Πολλές φορές είναι αναπάντεχη. Το πώς μπορείς ας πούμε να κόψεις τον ήχο στη μέση μιας σκηνής, πάνω σε μια λέξη ή εκεί που κανονικά στο μοντάζ δεν πρέπει να εισάγεις ή να κόβεις τον ήχο. Αυτός κάνει πράγματα που μετά από 40-50 χρόνια ακόμα μοιάζουν για μένα πολύ πειραματικά και προχωρημένα. Ναι, ο ήχος μπορεί να είναι σπουδαίο χωρικό εργαλείο.



Η συνέντευξη με τον **Peter Greenaway**, τον βρετανό εικαστικό, σκηνοθέτη και συγγραφέα, πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της αναδρομικής έκθεσης για το ζωγραφικό έργο του, που οργανώθηκε στην Αθήνα τον Μάιο του 2005. Επιμελήτρια της έκθεσης με τίτλο «Artworks: '63 - '05» ήταν η Άρτεμις Ποταμιάνου. Η έκθεση οργανώθηκε από την Ελληνοαμερικανική Ένωση και διήρκεσε μέχρι τον Σεπτέμβριο του 2005. Το απόσπασμα της συνέντευξης που ακολουθεί αποτελεί αναδημοσίευση από το περιοδικό **METALOCUS** (τ. 017).

Σ.Π. Θεωρείτε έναν από τους δημοφιλέστερους κινηματογραφιστές στον κύκλο των αρχιτεκτόνων. Επιπλέον, οι ταινίες σας διδάσκονται ως πρότυπα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού σε πολλά ακαδημαϊκά προγράμματα. Ποια είναι η δική σας ερμηνεία/εξήγηση για αυτό;

P.G. Υποψιάζομαι ότι το αρχικό ερέθισμα ήταν η ταινία *Η Κοιλιά του Αρχιτέκτονα*, ένα δοκίμιο για τις ευθύνες του αρχιτέκτονα, που εκτυλίσσεται στη Ρώμη και δομείται γύρω από τη γοητεία της κλασικής αρχιτεκτονικής του παρελθόντος και του παρόντος, όπως αυτή προσωποποιείται μέσα από τις επιτυχίες και τις αποτυχίες του Γάλλου νεοκλασικισ-

στή αρχιτέκτονα Boullée. Η κατασκευή της ταινίας είναι αρχιτεκτονική, βασισμένη στην κυριαρχία του κανόνα και του κάδρου και στη μεταφορά της έννοιας της βαρύτητας, που είναι τα ζωτικά συστατικά της αρχιτεκτονικής σκέψης. Σε αυτή την ταινία τέθηκαν οι παράμετροι μιας κινηματογραφικής γλώσσας ανάλογης με τις αρχιτεκτονικές γλώσσες, στη συνέχεια, όμως, φάνηκε ότι η ίδια δομή και οι αντίστοιχες οπτικές και χωρικές αναζητήσεις συνεχίστηκαν και σε άλλα κινηματογραφικά δοκίμια με φαινομενικά πολύ διαφορετικό περιεχόμενο από την αρχιτεκτονική. Η διαδικασία παραγωγής όλων αυτών των ταινιών ίσως είναι επίσης οικεία στους αρχιτέκτονες – ένας κινηματογράφος κατόψεων, όψεων, συμμετριών, ισορροπιών, χρωματικού κώδικα, με ενδιαφέρον για την υφή των επιφανειών και τα υλικά, τους όγκους και τη λεπτομέρεια, με τους συμμετέχοντες ανθρώπους να υποβάλλονται σε μια ιδιαίτερα «εικαστική» αντιμετώπιση του τύπου «φιγούρες στην αρχιτεκτονική», «φιγούρες σε ένα τοπίο» – περιορισμένο αμερικάνικο μοντάζ, περιορισμένα ψυχολογικά κοντινά πλάνα, ένα διαρκές ενδιαφέρον για το εικαστικό κομμάτι, το χώρο, το εφήμερο, και συχνά μια συνεργασία με χορευτές που ξέρουν πώς να χρησιμοποιούν το χώρο και τη βαρύτητα.

Σ.Π. Με ποιο τρόπο η αρχιτεκτονική έχει επηρεάσει το έργο σας; Τι σημαίνει η αρχιτεκτονική για εσάς;

P.G. Η αρχιτεκτονική είναι προφανώς η μητέρα όλων των τεχνών, η «μεγάλη ομπρέλα», η μοναδική πολιτιστική έκφραση χωρίς την οποία δεν μπορούμε να ζήσουμε. Μπορεί κανείς να ζήσει μια ολόκληρη ζωή αγνοώντας εντελώς τον κινηματογράφο (αν και η ζωή αυτή θα είναι μάλλον πολύ πιο φτωχή), όμως δεν μπορεί να ειπωθεί το ίδιο για την αρχιτεκτονική, ακόμα και αν αυτή η αρχιτεκτονική είναι απλά «το κτίζειν» ή μια αρχιτεκτονική χωρίς άποψη, με εφήμερο χαρακτήρα, ή απλώς ένα κατασκευασμένο υπόστεγο για τον καυτό ήλιο. Μολονότι η κεραμική και, κυρίως, η ζωγραφική (Lascaux) – έδωσαν στο παρελθόν μερικά από τα παλαιότερα χειροποίητα κατασκευάσματα, η αρχιτεκτονική παρουσία σίγουρα δείχνει με εντυπωσιακό τρόπο την προσωρινότητα αλλά και τη διάρκεια. Είναι ένας σημαντικός δείκτης του χρόνου, όμως αυτό ενδεχομένως να μην ισχύει στο μέλλον αφού –τι ειρωνεία!– τα ψηφιακά προϊόντα –με την επ' άπειρον μεταβολή τους– θα ζήσουν περισσότερο από τη φυσική αρχιτεκτονική, που θα διαβρωθεί (ο Renzo Piano ίσως και να διαφωνήσει μαζί μου). Εγώ απολαμβάνω την αρχιτεκτονική οπτικά, αλλά και στα ενδόμυχα της ψυχής μου, μου αρέσει να την αγγίζω και να την κρατάω, να τη βλέπω και να συλλογίζομαι – απολαμβάνω τα προβλήματά της, τις λύσεις και τις θεωρίες της. Απολαμβάνω τα «απαλά» σώματα και τη «σκληρή» αρχιτεκτονική.

Σημείωση

1. Το μάθημα εντάσσεται στην κατεύθυνση II (Πολοδομία και Χωροταξία) του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ. Το συντονισμό του μαθήματος έχουν οι Ιωάννης Πολύζος και Δημήτρης Πολυχρονόπουλος.



Αναιρώντας

την κινηματογραφική αίθουσα

της **Φαίδρας-Αγγελικής Παπαδοπούλου**, μεταφράστριας, πτυχ. Τμήματος ΕΜΜΕ και του **Κωνσταντίνου Χατζηνικολάου**, τοπογράφου μηχανικού

Το μέλλον του σινεμά ως σινεμά βρίσκεται τόσο στην προβολή όσο και σε οπδήποτε άλλο. Gregory J. Markopoulos'

Ο θεατής του κινηματογράφου είναι εξοικειωμένος με τα στοιχεία που απαρτίζουν την κινηματογραφική αίθουσα: σειρές διατεταγμένων καθισμάτων, ορθογώνια οθόνη, σκοτάδι, ακουστική μόνωση. Στο πέρασμα ωστόσο της κινηματογραφίας, διακρίνεται η τάση αποδέσμευσης του φιλικού γεγονότος από το κέλυφος της αίθουσας. Αμφισβήτηση που προκύπτει αφενός από την ανάγκη μιας νέας μηχανικής του χώρου, μιας ανακατανομής των στοιχείων της αίθουσας, αφετέρου από τη δημιουργική ανάγκη διεύρυνσης κι απελευθέρωσης της κινηματογραφικής εμπειρίας.

Από την απαρχή του, ο κινηματογράφος εμποτιζόταν με τις δομικές παραμέτρους της θεατρικής τέχνης και τον αρχιτεκτονικό τύπο διαρρύθμισης της θεατρικής αίθουσας: «Μορφική βάση για τον κινηματογράφο θα έπρεπε να είναι η ζωγραφική, η γλυπτική ή η μουσική.

Οι περισσότερες προσπάθειες ανάπτυξης του κινηματογράφου έχουν ακολουθήσει το μοντέλο που στηρίζεται στις αρχές του θεάτρου και του μυθιστορητή. Αυτή η κυριαρχία εξελίχθηκε σε κανόνα που επιβλήθηκε πλατιά. Για το ευρύ κοινό δεν υπάρχει εναλλακτική λύση».²

Στις αρχές της δεκαετίας του '30 ο Laszlo Moholy-Nagy³ απαιτεί την απελευθέρωση του κινηματογράφου από την καθιερωμένη διάταξη, επισημαίνοντας: «Το ορθογώνιο της οθόνης δεν είναι τελικά παρά το ορθογώνιο του καρβαλέτου στη ζωγραφική».⁴ Πόσο μάλλον όταν ο κινηματογράφος θα μπορούσε να είχε αναπτύξει κυκλικά, συγκλίνοντας στη φυσική ροή του φωτός: στέλνοντας μια φωτεινή δέσμη μέσα από ένα τετράγωνο, κύκλο ή τρίγωνο, το αποτέλεσμα δίνει πάντοτε μια κυκλική εικόνα.⁵

Στο *Line Describing a Cone* (1973) του Anthony McCall (γεν. 1946) διαγράφεται αργά η περίμετρος ενός κύκλου στην οθόνη, με αποτέλεσμα τη σταδιακή δημιουργία ενός τρισδιάστατου φωτεινού κώνου στο χώρο, με βάση τον κύκλο και κορυφή το φακό της μηχανής προβολής. Ο φωτεινός κώνος ορίζει το χώρο στον οποίο πρέπει να περιπλανηθεί ο θεατής, ακόμη και να σταθεί με την πλάτη γυρισμένη στην οθόνη,⁶ εστιάζοντας στην κωνική ανάπτυξη της φωτεινής δέσμης, προκειμένου να βιώσει το κινηματογραφικό γεγονός στην ακεραιότητά του. Στην περίπτωση αυτή ο χώρος που δημιουργεί η ταινία ταυτίζεται με το χώρο θέασης της ίδιας της ταινίας.

Η ταινία του Anthony McCall⁷ ανήκει σ' ένα σώμα ταινιών, το *expanded cinema* (διευρυμένος κινηματογράφος) που ερευνά τα όρια της κινηματογραφικής διαδικασίας στο σύνολό της. Οι κινηματογραφιστές του London Film-

makers' Co-operative⁸ εγκαταλείπουν την οθόνη και την κινηματογραφική αίθουσα και μέσα από τις καινοτομίες τους οδηγούν τα έργα τους αναπόφευκτα εκτός αυτής. Η έξοδος του κινηματογράφου από την αίθουσα προϋποθέτει μια έντονη πολιτική στάση. Ο κινηματογραφιστής επιλέγει να παρακάμψει το δίαυλο της διανομής και τις επακόλουθες δεσμεύσεις του. Η ανάγκη έκφρασης και ιδεολογικής συνέπειας ωθεί πολλές ομάδες ν' αναπτύξουν αντίστοιχους τρόπους παραγωγής και παρουσίας του κινηματογραφικού έργου.

Το Dojo cinéμα αποτελεί μια ιδιότυπη κινηματογραφική εστία παραγωγής και προβολής ταινιών, που ιδρύθηκε στα προάστια του Παρισιού το 2001. Η υπόγεια αίθουσα διδασκαλίας τζούντο και ο ιδιωτικός χώρος κατοικίας της ομάδας συστεγάζονται σ' ένα ανακαινισμένο βιομηχανικό κτίσμα, και μεταμορφώνονται αντίστοιχα σε «κινηματογραφική αίθουσα» και χώρο συνάντησης μετά την προβολή. Κατά την απομάκρυνση του θεατή από την κινηματογραφική αίθουσα, η ισορροπία χώρου-εικόνας-θεατή μετατοπίζεται.

Οι θεατές δεν είναι πλέον σώματα κρυμμένα στα καθίσματά τους. Αντίθετα επιδρούν μεταξύ τους οπτικά λόγω της ιδιότυπης ή διάσπαρτης τοποθέτησης των καθισμάτων, έχοντας έντονη αίσθηση της σωματικής τους παρουσίας. Με το πέρασμα του φιλικού γεγονότος δεν «φυγαδεύονται» από την αίθουσα, προκειμένου να ξεκινήσει η επόμενη προβολή, αλλά έχουν τη δυνατότητα να οικειοποιηθούν το χώρο.

Η επιλογή ενός δημόσιου (πλατείες, πάρκα), κοινόχρηστου (ταράτσες) ή ιδιωτικού χώρου (κατοικίες, χώροι τέχνης, εγκαταλελειμμένα κτίρια,⁹ χώροι διασκέδασης¹⁰), ενέχει πιθανές απώλειες στην ποιότητα θέασης, οι οποίες αντισταθμίζονται με την έκλυση και διάχυση ενός νέου κινηματογραφικού συναισθήματος που δεν προέρχεται από την εικόνα αυτή καθαυτή.

Κατά την προβολή μιας ταινίας σε ανοιχτό χώρο δεν υπάρχει η απαραίτητη οπτικοακουστική μόνωση.¹¹ Το οπτικό υλικό αναμειγνύεται με το χωρικό και ηχητικό περιβάλλον της πόλης, στοιχεία του οποίου εντοκίζονται στην κινηματογραφική εικόνα. Πόλη και κινηματογράφος συνδέονται μ' ένα ασύρτο νήμα. Εφημέρες κινηματογραφικές αίθουσες εμφανίζονται κι εξαφανίζονται αναπάντεχα στον ιστό της πόλης: μένουν μόνο στη μνήμη του θεατή που τις επισκέφθηκε, αμέσως μετά επανακτούν την παλαιά τους χρήση.

Το Secret Cinema είναι ένας κρυφός κινηματογράφος, που μετακινείται στην πόλη του Λονδίνου, τα τελευταία χρόνια. Ο θεατής ενημερώνεται για τον τόπο και το χρόνο της εκάστοτε προβολής μέσω e-mail. Η «κινηματογραφική αίθουσα» του Secret Cinema εμφανίζεται μέσα στην πόλη, καταλαμβάνοντας ένα δημόσιο ή ιδιωτικό χώρο, και μετά

μέση: Anthony McCall, *Line Describing a Cone* [από το βιβλίο A. McCall, *Film installations*]



εξαφανίζεται, για να επανεμφανιστεί σε κάποιο άλλο σημείο της πόλης, χαράζοντας μια αποσπασματική και αργή διαδρομή μέσα στο άστυ, ενάντια στη μονιμότητα των κινηματογραφικών αίθουσών.

Αντίστοιχα κινηματογράφος και πόλη συνδιαλέγονται στο *Land's End Drive-In Film Show* στη Φρανκφούρτη. Η δημιουργία ενός εφήμερου κινηματογράφου ντράιβ-ιν στο λιμάνι Offenbach, όπου πρόκειται να ανοικοδομηθεί ένα νέο επιχειρηματικό κέντρο, εντάσσεται σε μια σειρά εκδηλώσεων που στοχεύει στην εμφύτευση πολιτιστικών ριζών σε μια μελλοντικά «νεκρή ζώνη».

Στην προβολή που θα πραγματοποιηθεί στις 28 Οκτωβρίου του 2005, οι θεατές θα έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν τις ταινίες μέσα από το αυτοκίνητό τους και να ακούσουν μέσω του ραδιοφώνου τους, την ηχητική τους επένδυση, διασταυρωμένη με τις υπάρχουσες ραδιοφωνικές συχνότητες της πόλης. Οποιοσδήποτε χώρος είναι δυναμικά κινηματογραφικός. Η εξέλιξη της τεχνολογίας δίνει τη δυνατότητα εύκολης πρόσβασης τόσο σε ελαφρύ εξοπλισμό προβολής, όσο και σε οπτικό υλικό, αναλογικό ή ψηφιοποιημένο. Τίθεται ωστόσο το ζήτημα κατά πόσο το κινηματογραφικό γεγονός μπορεί σήμερα να έρθει σε ρήξη και να εξελίξει το οπτικό ιδίωμα, αναιρώντας την κινηματογραφική αίθουσα.

Σημειώσεις

1. Gregory J. Markopoulos, *Βουστροφηδόν και άλλα γραπτά*, μτφρ. Ν.Χασιώτη, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2004, σελ. 126. Ο Gregory J. Markopoulos (1928-1992) γεννήθηκε στις Η.Π.Α. από έλληνες γονείς. Σημαντικός κινηματογραφιστής της αμερικανικής πρωτοπορίας, οραματίζεται μια νέα μορφή προβολής του έργου του, το Τέμενος. Από το 1980 έως το 1986, διοργανώνει υπαίθριες προβολές σε μία τοποθεσία κοντά στη Λυσοσάρρα, στην Αρκαδία της

Πελοποννήσου, εξασφαλίζοντας ένα όραμα ελευθερίας πέρα από κάθε κινηματογραφικό περιορισμό. Τον Ιούνιο του 2004 προβλήθηκαν στο Τέμενος της Αρκαδίας οι πρώτοι κύκλοι του τελευταίου του έργου *Ενιαίος*.

2. Malcolm Le Grice, *Μετά το αφηρημένο φιλμ*, μτφρ. Μ. Μωραϊτης-Γ. Πήττας, εκδ. Καστανιώτη - περιοδικό Φιλμ, Αθήνα 1982, σελ. 5. Ο Malcolm Le Grice (γεν. 1940) είναι σημαντικός κινηματογραφιστής και θεωρητικός του κινηματογράφου.

3. Ούγγρος δημιουργός (1895-1946), σχετίστηκε με τη σχολή του Bauhaus, όπου και δίδαξε. Προτείνει ένα σχέδιο πολυκινηματογράφου, το *Simultankino* ή *Polkino*, το οποίο δεν πραγματοποιείται ποτέ και στο οποίο αμφισβητεί την παντοδυναμία της οθόνης, οραματιζόμενος ένα πλέγμα πολλαπλών προβολών σε ημισφαιρική οθόνη. Αντίστοιχα ο αυστριακός εικαστικός και αρχιτέκτονας Frederick Kiesler (1890-1965), κατασκευάζει στα μέσα της δεκαετίας του '20 στη Νέα Υόρκη έναν κινηματογράφο «κινηματογραφική μηχανή», το *Screen-o-score*. Η οθόνη αντικαθίσταται από ένα γιγαντιαίο ατσάλινο «κινηματογραφικό μάτι» με αναπροσαρμοζόμενες πλευρές, που ανοιγοκλείνουν όπως το διάφραγμα της κινηματογραφικής μηχανής. Μετά την ανοικοδόμησή του, ο κινηματογράφος αναμορφώνεται ριζικά. Σήμερα λειτουργεί ως Film Guild Cinema.

4. Stéfani de Loppinot, «La quadrature du cercle», περιοδικό *Exploding*, τεύχος 9, Δεκέμβριος 2002.

5. Η προϊστορία του κινηματογράφου μαρτυρά την κυκλικότητα των πρώτων οπτικών κατασκευών όπως ο μαγικός φανός, το φαινοσκοπικό ή το θαυματρόπιο.

6. Αντίθετα στην κινηματογραφική αίθουσα «οι μας του λαιμού δεν αναγκάζονται να στρίβουν το κεφάλι, καθώς η οθόνη περιλαμβάνεται μέσα στο οπτικό πεδίο ενός ακίνητου κεφαλιού, τα μάτια κινούνται ελάχιστα καθώς το ενδιαφέρον της εικόνας συγκεντρώνεται στο κέντρο της οθόνης». Malcolm Le Grice, «Η θέση του θεατή στην ταινία», περιοδικό Φιλμ, τεύχος 28, Ιούνιος 1984, σελ. 26.

7. Προβλήθηκε στο πλαίσιο της κινηματογραφικής ρετροσπεκτίβας του London Film-makers' Co-operative *Shoot Shoot Shoot* στο Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ το Μάρτιο του 2004.

8. Η κολεκτίβα London Film-makers' Co-operative ιδρύθηκε το 1966 στο Λονδίνο. Οι προβολές που διοργανώνονταν κάθε Πέμπτη βράδυ στο υπόγειο του βιβλιοπωλείου Better Books δημιουργήσαν την ανάγκη σύστασης μιας οργανωμένης σε συλλογικό επίπεδο έκφρασης που κατάφερε παρά τις δύσκολες συνθήκες –στέγαση σε ερειπωμένα κτίρια– να συνδυάσει τις τρεις πιο σημαντικές πιεχές της κινηματογραφικής δημιουργίας μέσα στον ίδιο χώρο: την παραγωγή, τη διανομή και την προβολή.

9. Τον Ιανουάριο του 2003 κινηματογραφικές ομάδες ανακαταλαμβάνουν κι επαναλειτουργούν μια εγκαταλελειμμένη εδώ και 20 χρόνια αίθουσα κινηματογράφου στο Παρίσι, το Barbizon. Ο χώρος δεν θερμαίνεται και οι θεατές υποχρεώνονται να φέρουν την κουβέρτα τους.

10. Ο κινηματογράφος προϋπήρξε της κινηματογραφικής αίθουσας. Η πρώτη δημόσια προβολή των αδελφών Lumière πραγματοποιήθηκε σ' ένα καφέ στο Παρίσι. Αξιοσημείωτο είναι πως στις μέρες μας κινηματογραφικές ομάδες διοργανώνουν προβολές σε αντίστοιχους χώρους.

11. Τον Οκτώβριο του 2003 η ομάδα Κίνε διοργανώνει την προβολή της ταινίας *La Jetée* του Chris Marker στην ταράτσα ενός κτιρίου, επί της οδού Πανεπιστημίου στην Ομόνοια. Λόγω του μεγάλου ύψους του κτιρίου, ο κοινόχρηστος αυτός χώρος χαρακτηρίζεται από πρωτοφανή ακουστική μόνωση στο πιο θορυβώδες σημείο της Αθήνας.

επιστολές

«ΠΕΡΙ ΡΥΘΜΟΥ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ...» Μια επίκαιρη υπενθύμιση

1962. Ο τότε Υφυπουργός Δημοσίων έργων κ. Αλ. Θεοδοσιάδης, πολιτικός μηχανικός, έδωσε διαταγή «δια της οποίας ζητείται να αλλαγούν οι προσόψεις ορισμένων νεοτεκτων κτιρίων στην πλατεία Συντάγματος, και να θεσπισθεί ρυθμός Ελληνικός για τα κτίρια του κέντρου της πόλης». Η διαταγή αυτή προκάλεσε την άμεση αντίδραση του Παναγιώτη Μικελή, καθηγητή τότε στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ.¹ «Το περιεχόμενον της διαταγής ταύτης» έγραψε «θίγει αυτήν τάυτην την ύπαρξην της Αρχιτεκτονικής εις την Ελλάδα εφ' όσον της καταργεί την ελευθερίαν της εκφράσεως. Τέχνη χωρίς ελευθερίαν δεν ανθίζει πουθενά...Να αρνηθώμεν εις τους Έλληνας του 20ού αιώνας να δημιουργήσουν έργα Ελληνικά και ρυθμόν συγχρονισμένον δεν έχομεν το δικαίωμα, δεδομένου ότι κάθε τι που δημιουργούν Έλληνες καλλιτέχνες είναι ελληνικόν όταν το δημιουργούν αβίαστα... Κατά πόσον ένα έργον είναι επιτυχές ή όχι θα το κρίνει ο χρόνος. Ουδείς όμως έχει το δικαίωμα να επιβάλλει το προσωπικό του γούστο και καμμία Επιτροπή Σχεδίου Πόλεως του ελεύθερου πολιτισμένου κόσμου δεν επιβάλλει ρυθμούς εις τους αρχιτέκτονας... οι ρυθμοί αλλάζουν, το κοινό εκπαιδεύεται ώπου να μάθει να εκτιμά τις νέες μορφές...» Και συνέχιζε: «Εις άλλα χωράς επιζητούν κάθε τεχνικόν νεοτερισμόν και τον διατυμπανίζουν υπερηφάνως ως επίτευγμα της τεχνικής του τόπου. Εδώ όμως εμποδίζεται προ-

καταβολικώς ενώ θα όφειλε να επιζητείται και να βραβεύεται». Και κατέληγε: Αισθάνομαι την υποχρέωσιν όπως εν ονόματι της ελευθερίας της Τέχνης να ζητήσω και να παρακαλέσω, μαζί με όλον τον αρχιτεκτονικόν κόσμον, όπως ανακληθεί η διαταγή του κ. Υφυπουργού.»

Αυτά συνέβαιναν το 1962 με αφορμή ένα πολυώροφο κτίριο γραφείων του αρχιτέκτονα Δημήτρη Παπαζήση στο Σύνταγμα. Αποτέλεσμα της αρθρογραφίας: Το κτίριο ολοκληρώθηκε χωρίς να υποστεί ταπεινωτικές και καταστροφικές παρεμβάσεις από επιτροπές.

2004. Η αρχιτεκτονική του Δημόσιου Χώρου βάλλεται από παντού. «Σοβαρή» κριτικός τέχνης βγάζει το συμπέρασμα ότι όπου υπάρχει μικρότερη αρχιτεκτονική παρέμβαση τα πράγματα πάνε καλύτερα(!) και οι καθηγητές των αρχιτεκτονικών σχολών που έχουν γίνει πολυπληθείς δεν αντέδρασαν σε όλη αυτή την απαξίωση της μαχόμενης αρχιτεκτονικής, σ' αυτή τη βάρβαρη και συχνά κακότεχνη εφαρμογή σχεδίων που σχεδιάστηκαν με τόση φροντίδα και ενθουσιασμό, σχεδίων που αγνοήθηκαν οι βασικές αρχές σχεδιασμού τους, σχεδίων που είχαν εγκριθεί από πολυάριθμους υπευθύνους φορείς και τα οποία παραδόθηκαν σε κατασκευαστές που υπηρετούσαν τεχνικές υπηρεσίες και που δεν είχαν στόχο το ΕΡΓΟ αλλά το Χρονοδιάγραμμα –δήθεν– και το ΚΕΡΔΟΣ. Βέβαια υπήρξαν εξαιρέσεις αλλά τόσο λίγες, τόσο σπάνιες και δυστυχώς με τόση μικρή επιρροή. Ποιος θα μπορούσε σήμερα να μιλήσει «εν

ονόματι όλου του αρχιτεκτονικού κόσμου» όπως έκανε τότε ο Μικελής, του οποίου τη σοβαρότητα και τη γνώση κανείς δεν αμφισβητούσε, καθώς λίγους μήνες πριν σε συνέντευξή του, είχε πει με σεμνότητα και κύρος: «Υπάρχουν αρκετές πολυκατοικίες που από αισθητικής πλευράς ικανοποιούν. Μαρτυρούν την προσπάθεια των Ελλήνων αρχιτεκτόνων να προσαρμόσουν τις αρχές της σύγχρονης αρχιτεκτονικής στις ελληνικές συνθήκες. Η προσπάθεια αυτή είναι δύσκολη αν σκεφθεί κανείς ότι ο νέος ρυθμός βρίσκεται ακόμη εν τη γενέσει, όχι μόνο στην Ελλάδα

Το Δελτίο πρόσφερε τις στίλεις του στον Γ.Μ. Σαρηγιάννη² για να καταγγείλει συλλήβδην τους σταθμούς του ΗΣΑΠ για την «πανάθλια δίκην τσίρκου μορφολογία, ή άλλων «ευρηματικών» μορφολογικών εξυπνάδων...» για την «καταστροφή της ιστορίας μας εν ονόματι αυτού του αρχοντοκωριατισμού», και για να καταλήξει ότι: «ο Δημόσιος χώρος και ιδιαίτερα ο ιστορικός (ι) χρειάζεται σεβασμό κι όχι οικοδόμηση».

Τι ανερμάτιστο και υπερποπτικό κείμενο! Συγκρίνετε συνάδελφοι το κείμενο



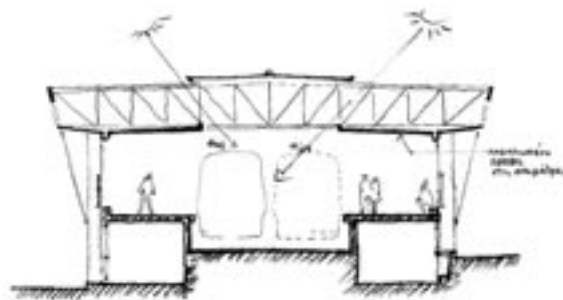
Ο Σταθμός ΗΣΑΠ Καλλιθέα όπως κατασκευάστηκε

αλλά και διεθνώς.³ Ποιος θα μπορούσε σήμερα να αρθρώσει έναν παρόμοιο ήρεμο, σοβαρό και τεκμηριωμένο λόγο, γνωρίζοντας τα οικονομικά παιχνίδια που παίζονται πίσω από την πλάτη των μελετητών, που απομακρύνονται από την επιβλεψη των έργων που οι ίδιοι μελέτησαν, υποχρεωνόμενοι να τα αφήνουν στην τύχη τους; Ποιος θα μπορούσε σήμερα, με λίγη ορθοφροσύνη, να επιχειρήσει να βάλει τα πράγματα στη θέση τους, όχι για να καταδικάσει, αλλά για να αποσαφηνίσει τις καταστάσεις, χωρίς ορισμένους ασυνείδητους κατασκευαστές;

...μήπως χρειάζεται σεβασμός απέναντι στους συναδέλφους που μέσα από απάντες δυσκολίες είδαν τραυματισμένες τις μελέτες τους από την Τεχνική Υπηρεσία του ΗΣΑΠ η οποία ακόμα κι αν δεν συνήργησε η ίδια στην κακοποίησή τους, στάθηκε αδύναμη ν' αντιμετωπίσει τον απρόβλεπτο, κυκλοθυμικό και αλαζονικό Διευθυντή της, καθώς και ορισμένους ασυνείδητους κατασκευαστές;

Και ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων πώς απάντησε σ' αυτό τον ορυμαγδό της ασχετοσύνης και της κυδαιότητας; Με ποια ποιοτικά χαρακτηριστικά αντέδρασε;

...μήπως χρειάζεται σεβασμός στους συναδέλφους που δεν ενημερώθηκαν από την συντακτική επιτροπή του Δελτίου για να απαντήσουν σ' αυτό το λίβελο; ...μήπως χρειάζεται λίγη περισσό-



Σταθμός ΗΣΑΠ Άνω Πατίσια. Σκίτσο του σταθμού όπως σχεδιάστηκε και εγκρίθηκε δίπλα: Φωτογραφία του σταθμού όπως κατασκευάστηκε χωρίς τις χαμηλωμένες οροφές

τερη σοβαρότητα για την τεκμηρίωση των απόψεών μας; –τι προϋπήρχε, τι προτάθηκε, τι πραγματοποιήθηκε– πριν κατακεραυνώσουμε το σύμπαν;

Σημείωση I: Με έκπληξη είδαμε στο ίδιο τεύχος μια φωτογραφία του Σταθμού Καλλιθέας, που εικονογραφεί μόνο το διατηρηθέν, σύμφωνα με την πρότασή μας τμήμα του σταθμού, ενώ δεν φαίνεται το υπόλοιπο που έχει μείνει ατελείωτο. Ποιος έδωσε την φωτογραφία και ποιος την θεώρησε χαρακτηριστική του έστω και ατελείωτου έργου;

Σημείωση II: Με ακόμη μεγαλύτερη έκπληξη είδαμε ένα προοπτικό του Σταθμού Άνω Πατισίων, που δεν έχει σχεδιαστεί στο Εργαστήριό μας. Πού το βρήκατε συνάδελφοι; Μήπως προέρχεται από τις προμελέτες που είχε εκπονήσει το ΕΜΠ για όλους τους σταθμούς του ΗΣΑΠ σαν ερευνητικό πρόγραμμα με τη συμμετοχή του κ. καθηγητή; Πρέπει βέβαια αμέσως να διευκρινίσουμε ότι σήμερα ο Σταθμός «Άνω Πατίσια» απλά θυμίζει αόριστα την πρότασή μας.

Οι παρεμβάσεις του Διευθυντή της Τεχνικής Υπηρεσίας του ΗΣΑΠ, κατήργησαν την εγκεκριμένη από τον ίδιο και την υπηρεσία του μελέτη μας και ο ίδιος αυτοσχεδίασε βάνουσα πάνω στις προτάσεις μας καταστρέφοντας το έργο και παραβιάζοντας κάθε κανόνα επιστημονικής και επαγγελματικής δεοντολογίας. Σ' αυτό βοήθησε με την απίστευτη αδιαφορία του, για οποιαδήποτε συνεργασία ο εργολάβος, ο οποίος παρέλαβε μια μελέτη με απαιτήσεις φινιρίσματος, και την μετέτρεψε σε υπόδειγμα αυθαιρεσίας και κακοτεχνίας.

Για αυτά όλα, μήπως υπάρχει κάτι να ειπωθεί;

Δημήτρης Αντωνάκης
αρχιτέκτονας

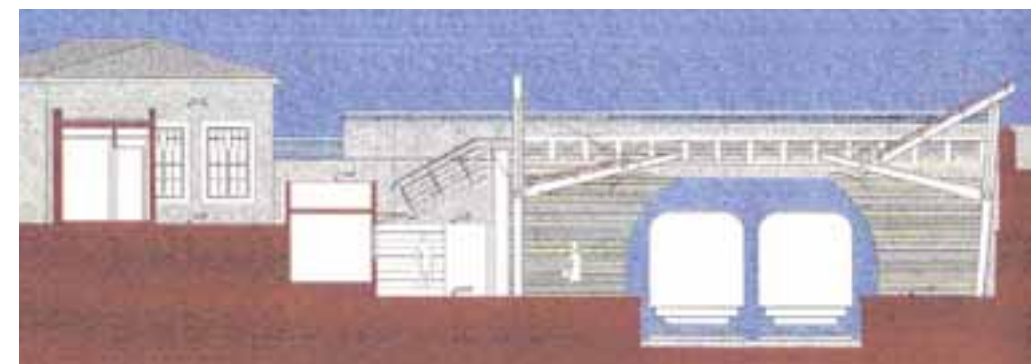
Σημειώσεις

1. Βλέπε: Εφημερίδα Καθημερινή 26-7-1962, Π Μικελή, «Περί ρυθμού και άλλων...».
2. Βλέπε: Εφημερίδα Ακρόπολη 22-2-1961, «Πώς θα απαλλαγεί η πρωτεύουσα από το αρχιτεκτονικόν χάος». Έρευνα στην οποία απάντησε ο Παναγιώτης Μικελής.
3. Βλέπε Γ.Μ. Σαρηγιάννη: «Ανακατασκευές των σταθμών του ΗΣΑΠ: Η καταστροφή της Αθηνναϊκής ιστορίας», Αρχιτέκτονες, τεύχος 51, Μάιος-Ιούνιος 2005, σελ. 60.

Με αφορμή την ανακατασκευή των σταθμών του ΗΣΑΠ: Για την καταστροφή της Αθηνναϊκής ιστορίας Για τα ερευνητικά προγράμματα των Ανωτάτων Εκπαιδευτικών Ιδρυμάτων

...«όποιοι μπορεί κάνει όποιοι δεν μπορεί διδάσκει»...

Είχα πρόβλημα αν έπρεπε να ασχοληθώ με το άρθρο του Γιώργου Σαρηγιάννη που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ, (τεύχος 51, περίοδος Β, Μάιος-Ιούνιος 2005), όχι μόνο γιατί ήταν δυσνόητο αλλά γιατί το θεωρώ κακόπιστο, χωρίς τεκμηρίωση και γιατί παραβιάζει κάθε επιστημονική και συναδελφική δεοντολογία. Όμως με προσβάλλει σαν αρχιτέκτονα με τους απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς που κατακεραυνώνει γενικά και αόριστα το κάθε πραγματοποιημένο αρχιτεκτονικό έργο αλλά κι εμένα προσωπικά με θίγει, γιατί ανήκω στη μελετητική ομάδα του σταθμού του Θησείου, από όπου αντλεί και παραθέτει παραπλανητικά σχόλια για να δώσει, στους νεαρούς φοιτητές της Αρχιτεκτονικής Σχολής ... «ένα μάθημα διαμόρφωσης δημοσίου χώρου»... Λέω χωρίς τεκμηρίωση και γνώση



Η λιτότητα του σταθμού προέρχεται από τις πολλές παραλείψεις βασικών εξυπηρετήσεων που χρειάζεται ένας σύγχρονος σταθμός. Παρ' όλα αυτά η μορφή των στεγαστρών δεν μπόρεσε να ξεφύγει από τον πειρασμό της «πανάθλιας δίκην τσίρκου μορφολογίας ή άλλων ευρηματικών μορφολογικών εξυπνάδων»

του αντικειμένου γιατί δεν είδα πουθενά στο άρθρο του επικειρήματα και παραδείγματα από σύγχρονα πραγματοποιημένα έργα στη χώρα μας ή διεθνώς κι ακόμα περισσότερο από αντίστοιχα έργα δικά του. Γιατί μας απέκρυψε ο κ. καθηγητής ότι κι ο ίδιος είχε ασχοληθεί επαγγελματικά με το θέμα αυτό ως ερευνητής όταν ανέλαβε από τον ΗΣΑΠ, μαζί με άλλους διδάσκοντες της Αρχιτεκτονικής Σχολής του ΕΜΠ, ένα ερευνητικό πρόγραμμα για τους σταθμούς, ώστε να γνωρίζουμε όχι μόνο με λόγια τις

απόψεις του για τη δουλειά άλλων, αλλά με συγκεκριμένα σχέδια το πώς η ομάδα αντιμετώπισε το θέμα. Μερικές από τις βασικές παρατηρήσεις που περιλαμβάνονται στο τεύχος του ερευνητικού αυτού προγράμματος, θα μπορούσαμε να τις δεχτούμε κι εμείς. Όμως τι παρεμβάσεις πρότειναν για τη βελτίωσή τους;

Διαπιστώσαμε κι εμείς, ότι η γενική κατάσταση κι η εικόνα του σταθμού, ήταν αρκετά υποβαθμισμένη και ανεπαρκής και δεν θεωρήθηκε συνολικά ... «δείγμα μιας σύνθεσης



Άποψη του σταθμού του Θησείου από την αποβάθρα καθόδου. Το σχέδιο είναι από την οριστική μελέτη που εκπονήθηκε ως ερευνητικό πρόγραμμα από την ομάδα καθηγητών της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται κι ο καθηγητής της Πολεοδομίας Γ. Σαρηγιάννης

του 19ου αιώνα» ... προς διατήρηση. Τα κτίσματα κι η γενική διάταξη διακίνησης επιβατών και προσωπικού λίγο διέφεραν από τα αρχικά, που χρονολογούνταν πράγματι, από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα και πιο πριν ακόμα, είχαν όμως υποστεί πολλές αλλαγές κατά διαστήματα, χωρίς ιδιαίτερο σχεδιασμό, προκειμένου ο σταθμός να προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα ηλεκτροκίνησης των συρμών και την σταδιακή επέκταση του δικτύου. Παρ' όλα αυτά το κτίριο της παλαιάς εισόδου με τα

ξύλινα εκδοτήρια θεωρήθηκε διατηρητέο, αν και δεν είχε στοιχεία ιδιαίτερης καλλιτεχνικής αξίας, παρέμεινε όμως σαν σημείο αναφοράς διατηρώντας την κλίμακα και την εικόνα του παλαιού σταθμού. Όλες οι εργασίες ανάπλασης, έχουν περιοριστεί αυστηρά μέσα στο δεδομένο στενό περίγραμμα του παλαιού σταθμού και στα όρια που καθορίστηκαν από το ΚΑΣ.

Σύμφωνα με τις απαιτήσεις του ΗΣΑΠ, αναβαθμίστηκαν όλοι οι λειτουργικοί χώροι επιβατών και προσωπικού, όλος ο απαραίτητος σύγχρονος εξοπλισμός, οι Η/Μ εγκατα-

στάσεις και τα στέγαστρα των αποβαθρών. Κυρίως δημιουργήθηκε νέα είσοδος από την πλευρά ανόδου προς την Αποστόλου Παύλου με κυλιόμενες κλίμακες, ανελκυστήρα και ράμπες εξυπηρέτησης ατόμων με ειδικές ανάγκες σύμφωνα με τον κανονισμό. Η πρόβλεψη ότι η κίνηση του επιβατικού κοινού στον σταθμό του Θησείου θα αυξανόταν με τους επισκεπτες του αρχαιολογικού χώρου και προς τις γύρω γειτονίες, Θησείο, Γκάζι, Ψυρρή επαληθεύτηκε.

Όσο για τη θέα προς την Ακρόπολη, εξακολουθεί να φαίνεται τουλάχιστον όπως και πριν.

Στην μελέτη έγινε προσπάθεια ώστε όλος ο χαρακτήρας των επεμβάσεων να ενταχθεί διακριτικά και να εναρμονιστεί σε κλίμακα, ύφος και λιτότητα με το προς διαμόρφωση φυσικό και ιστορικό τοπίο. Κρατήθηκε η ανοικτή μορφή με τους υπαίθριους χώρους και την γραφικότητα που είχε από παλιά ο σταθμός με επιλεγμένη φύτευση.

Τα υλικά και οι τρόποι κατασκευής εκφράζουν τα μέσα και τις δυνατότητες της εποχής μας. Στους αναλημματικούς τοίχους, ράμπες, πεζογέφυρα χρησιμοποιήθηκε εμφανές οπλισμένο σκυρόδεμα. Τα στέγαστρα, μεταλλικής κατασκευής, σπρίζονται σε ρυθμικά τοποθετημένους φορείς διατηρώντας μια ήπια τεχνολογία από σίδηρο, ξύλο κι επικάλυψη χαλκού.

Η πλήρης ευθύνη για τη λειτουργική, κατασκευαστική και μορφολογική έκφραση του σταθμού, που έγινε σε εφαρμογή της μελέτης μας, βρύνει την μελετητική μας ομάδα, όχι όμως και τα λάθη, οι παραλήψεις, οι διαστρεβλώσεις, οι αφελείς παραποιήσεις και τα κακότεχνα φινιρίσματα για τα οποία ευθύνεται όλο το πλέγμα κατασκευής κι επίβλεψης των Δημοσίων Έργων που κι εδώ αφαίρεσε από τους μελετητές το δικαίωμα της αρχιτεκτονικής εποπτείας του έργου και δεν επέτρεψαν να αποδοθεί η φυσιογνωμία, σύμφωνα με τη σημασία της θέσης και την ιστορία του σταθμού, που επιδιώκαμε ως μελετητές. Στην απαίτησή μας, να μπορούν οι αρχιτέκτονες να έχουν την αποδοχή και οι μελέτες τους να εφαρμόζονται πιστά από τις υπηρεσίες που τις υλοποιούν, χρειαζόμαστε στήριξη από τις Αρχιτεκτονικές Σχολές κι όχι να βρισκόμαστε σε ανταγωνιστική σχέση με «Μελετητικά γραφεία» ομάδων καθηγητών, που με την υποδομή, την υλική υποστήριξη αλλά και το κύρος της θέσης τους να διεκδικούν μελέτες αρχιτεκτονικών έργων με το πρόσχημα των ερευνητικών προγραμμάτων.

Το παράδειγμα του ΗΣΑΠ είναι κραυγαλέο. Με την προοπτική ανάπλασης όλων των σταθμών του Ηλεκτρικού Σιδηροδρόμου από Πειραιά έως την Κηφισιά, ο ΗΣΑΠ ανέθεσε σε ομάδα καθηγητών της Αρχιτεκτονικής Σχολής του ΕΜΠ ένα ερευνητικό πρόγραμμα προκειμένου να αποκτήσει το απαιτούμενο υπόβαθρο μελέτης για τις ανάγκες των νέων σταθμών,

ένα πλήρες τεκμηριωμένο βοήθημα για την διεκπεραίωση του μεγάλου έργου που είχαν αναλάβει.

Αντ' αυτού παραδόθηκε μια οριστική αρχιτεκτονική μελέτη επίλυσης όλων των σταθμών από την Κηφισιά έως και το Φάληρο, χωρίς όμως να εκπληρώνονται καν οι απαιτήσεις του ΗΣΑΠ, του κτιριοδομικού κανονισμού και των όρων εξυπηρέτησης ΑΕΑ όπως τουλάχιστον είχαν διαπιστωθεί και από τους ίδιους τους ερευνητές. Χωρίς επίσης να συνοδεύεται από τις απαραίτητες οριστικές μελέτες Στατικών εργασιών και Η/Μ εγκαταστάσεων, πράγμα απαραίτητο για να κατοχυρωθεί το εφικτό των Αρχιτεκτονικών προτάσεων. Η επιλογή του κανάβου των στεγαστρων των αποβαθρών (10.00μ.), η διαστασιολόγηση της σιδηράς κατασκευής και η ασάφεια περί το φωτισμό όπως διαφαίνεται στα σχέδια που έχουν παραδοθεί, πιστοποιούν την έλλειψη αυτών των μελετών.

Η οριστική αυτή μελέτη πληρώθηκε εν τέλει από τον ΗΣΑΠ με το ποσό των 175.000.000 δρχ. την εποχή εκείνη.

Έχοντας κάνει ο ΗΣΑΠ μία τέτοια δαπάνη και πιστεύοντας ότι έχει στα χέρια του μια πλήρη οριστική αρχιτεκτονική μελέτη επικείμενη να επιβάλει στους μελετητές, που είχαν επιλεγεί για τους πέντε πρώτους σταθμούς κατόπιν προσκλήσεως εκδήλωσης ενδιαφέροντος, να λάβουν υπόψη τους ως οριστική αυτή τη μελέτη, ώστε να προχωρήσουν στο τελικό στάδιο εφαρμογής.

Μία όμως προσεκτική ανάγνωση της μελέτης του ΕΜΠ αποκάλυψε ότι αυτή περιοριζόταν σε διαπιστώσεις ελλείψεων και πρότεινε επεμβάσεις που δεν έβρισκαν την επίλυσή τους στα επισυναπτόμενα σχέδια. Το επίπεδο αυτών των σχεδίων, που δεν θα μπορούσαν να θεωρηθούν ούτε καν σαν προκαταρκτική μελέτη, ήταν ελλιπέστερο κι από σπουδαστική εργασία την οποία σίγουρα θα είχαν απορρίψει οι καθηγητές της Σχολής που υπογράφουν την «οριστική» αυτή μελέτη.

Εδώ λοιπόν έχει θέση το ...δάσκαλε που δίδασκες και νόμο δεν εκράτεις... Με την απειλή αποχώρησης των μελετητών των πέντε πρώτων σταθμών συνεπικουρούμενων και από τη θετική παρέμβαση του τότε Δ.Σ. του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, ο ΗΣΑΠ παραιτήθηκε του αιτήματος αυτού. Δεν γνωρίζουμε αν και πώς το ΕΜΠ εκπλήρωσε τις συμβατικές υποχρεώσεις του με το επίπεδο και την αρτιότητα των προτάσεών του, το βέβαιο είναι ότι εμείς, οι μελετητές,

υποχρεωθήκαμε να διατυπώσουμε από την αρχή, με τη συνδρομή συναδέλφων της Τεχνικής υπηρεσίας του ΗΣΑΠ, τα κτιριολογικά προγράμματα των σταθμών, που συμπληρώνονταν και καθ' οδόν με νέες λειτουργικές απαιτήσεις (ράμπες, ανελκυστήρες, τεχνολογικό εξοπλισμό κ.λπ.) εις βάρος του χρόνου μελέτης και με οποιοδήποτε κόστος απαιτούσε αυτή η επί πλέον δουλειά.

Ακόμα και οι τοπογραφικές εργασίες για τη δημιουργία ακριβούς υπόβαθρου μελέτης έγινε με νέες αναθέσεις σε ιδιώτες τοπογράφους. Έτσι έρχεται στην επιφάνεια ένα άλλο μεγάλο θέμα που θα έπρεπε να μας απασχολήσει και που απαιτεί άμεση επίλυση. Είναι αυτό των περιφημων ερευνητικών προγραμμάτων που αναλαμβάνουν τα Ανώτατα Εκπαιδευτικά Ιδρύματα.

Ποιοι είναι οι στόχοι τους, ποια θέματα επιλύουν, ποιο το επιστημονικό τους επίπεδο, ποια η χρήση τους και η χρησιμότητά τους; Και τέλος με ποια υποδομή και κόστος οργανώνεται αυτή η διεκπεραίωση; Στο ΑΠΘ με τη βίαιη παρέμβαση των σπουδαστών και ορισμένων διδασκόντων η διαδικασία τέτοιων ερευνητικών προγραμμάτων υπέστη μία οδυνηρή ήττα. Και εκεί οι αναθέσεις είχαν φθάσει να μετατρέψουν τις έδρες σε γραφεία μελετών, όπως π.χ. η επέκταση της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου, που ανετέθη ως ερευνητικό έργο σε διδάσκοντα της Αρχιτεκτονικής Σχολής του ΑΠΘ, στερώντας τους μελετητές και δημιουργούς της Βιβλιοθήκης το δικαίωμα να επεκτείνουν και να συμπληρώσουν το έργο τους παρά την προστασία που τους παρέχει ο νόμος, περί

πνευματικής ιδιοκτησίας, (Νόμος 2121/93).

Και στο ΕΜΠ η περιπέτεια του ΗΣΑΠ με την ανάθεση του ερευνητικού προγράμματος στην Αρχιτεκτονική Σχολή τι αποτέλεσμα είχε;

Αντί τα συμπεράσματα της έρευνας να συμβάλλουν στην κατάρτιση κτιριολογικών προγραμμάτων και προδιαγραφών σύμφωνα με τις νέες απαιτήσεις του ΗΣΑΠ που θα οδηγούσαν στην εξαγγελία Αρχιτεκτονικών Διαγωνισμών, όπως είναι το πάγιο αίτημα των αρχιτεκτόνων, ή έστω προκήρυξη εκδήλωσης ενδιαφέροντος αφού ο χρόνος είχε σπαταληθεί στο ερευνητικό πρόγραμμα, παραδόθηκαν από το ΕΜΠ, 19 «οριστικές» μελέτες που ασφαλώς μερικές από αυτές θα κατέληγαν και σε μελέτες εφαρμογής από τους ίδιους τους ερευνητές καθηγητές, όπως θα προσδοκούσαν οι ίδιοι.

Δεν είμαι κατά των ερευνητικών προγραμμάτων που ανατίθενται στα Πανεπιστήμια, αν σαν θεματολογία και χρήση, απαιτούν ειδικές γνώσεις και πλατύ φάσμα παραπλήσιων ειδικοτήτων και επιστημόνων που προορισμό έχουν τη βοήθεια των φορέων και της κοινωνίας γενικότερα στον εντοπισμό των στόχων των θεμάτων που τους απασχολούν και τον τρόπο επίλυσής τους.

Μια τέτοια προσπάθεια προς την κατεύθυνση να καθοριστούν τα όρια και τα περιεχόμενα των προγραμμάτων αυτών θα ήταν απαραίτητη να γίνει ώστε να επαναφέρει στην τάξη τις επαγγελματικές φιλοδοξίες και ορέξεις μερικών.

Κώστας Φινές
αρχιτέκτονας

Άγγελος Αλτσιτζόγλου

Στις 14 Φεβρουαρίου 2005 χάθηκε ο καλός αρχιτέκτονας και φίλος Άγγελος Αλτσιτζόγλου.

Λένε σήμερα πολλοί ότι η αρχιτεκτονική είναι πια πολύ μακριά από τον κόσμο και την κοινωνία.

Όμως ο Άγγελος και η δουλειά του ήταν πάντα αναπόσπαστο κομμάτι τους. Γιατί αυτός δεν συναντιόταν με την αρχιτεκτονική σε χώρους εκθέσεων, σεμιναρίων και «στρογγυλών τραπέζιών». Αντίθετα, τη ζούσε από πολύ κοντά, στον φυσικό της χώρο, με όποιους και ό,τι πραγματικά αγαπούσε· τους δικούς του, τους φίλους και τους κατοίκους, «επιτόπου του έργου». Και τότες ήταν πριν απ' όλα η Σκόπελος.

Έγινε με την αρχιτεκτονική του ζωντανό, παραγωγικό κομμάτι του κόσμου και της κοινωνίας του νησιού. Μοιράστηκε και χάρηκε μαζί τους, ως αδιάσπαστη ενότητα, τον βίο και την τέχνη του μέχρι τελευταίας ρανίδας.

Άφησε πίσω του εκεί, αλλά και σ' όλο τον τόπο μας, έργο εξαιρετικό, καθαρό και γνήσιο, καμωμένο με μια πηγαία βούληση και δύναμη πρωτογενούς δημιουργίας, που πια απαντιέται ολόένα και πιο σπάνια.

T.M.