

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΕΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

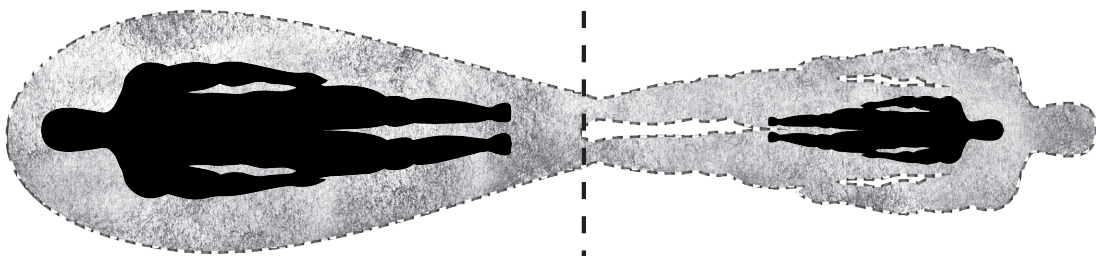
Τομέας III

Εργαστήριο Πλαστικής

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Εμμονικά Μικροκοσμικά Περιβάλλοντα

**Η Πλαστική Διατύπωση της
Ιδιωτικής Ουτοπίας**



Λεωνίδας Παπαλαμπρόπουλος

Αθήνα 2015

Η έγκριση της παρούσας διδακτορικής διατριβής από την επταμελή εξεταστική επιτροπή και τη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου δεν προϋποθέτει και την αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 202, παράγραφος 2 του Ν.5343/1932

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΕΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Τομέας ΙΙΙ

Εργαστήριο Πλαστικής

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Εμμονιακά Μικροκοσμικά Περιβάλλοντα

Η Πλαστική Διατύπωση της Ιδιωτικής Ουτοπίας

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή:

1. Νικόλαος Λάσκαρης (επιβλέπων καθηγητής), τ.
Καθηγητής Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π.
2. Γεώργιος Παρμενίδης (μέλος τριμελούς Σ.Ε.),
Καθηγητής Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π.
3. Κων/νος Μωραΐτης (μέλος τριμελούς Σ.Ε.),
Καθηγητής Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π.
4. Σπυρίδων Παπαδόπουλος Καθηγητής
Τμήματος Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου
Θεσσαλίας
5. Παναγιώτης Κούρος Καθηγητής Τμήματος
Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Πατρών
6. Ζαφείρης Ξαγοράρης Αναπληρωτής Καθηγητής
Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών
7. Αθανάσιος Μουτσόπουλος Αναπληρωτής
Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων
Πολυτεχνείου Κρήτης

Περιεχόμενα

Πρόλογος 7

Εισαγωγή 9

I. Οι Συλλογές Αξιοπεριέργων Αντικειμένων

1. Ο Πολιτισμός της Περιέργειας 31

1.1. Τα «Περιεργα» Αντικείμενα 39

Μυθοπλασία και Γεγονός

Το Τέρας και η Παραβίαση

1.2. Ο Μικρόκοσμος ως Σημειωτικό Σύνολο 59

1.3 Μια πρώτη αποτίμηση 65

2. Η Περίπτωση του Athanasius Kircher 69

2.1 Οι Θαυματουργές Μηχανές 73

2.2 Ανάλυση της Πλαστικής Γλώσσας 78

Διαδρομή 1

Διαδρομή 2

Διαδρομή 3

2.3 Γνώση και Παραβίαση 101

3. Oculus Imaginationis 105

4. Το Τέλος της Κουλτούρας της Περιέργειας 108

II. Η Ιδιωτική Ουτοπία ως Πλαστική Κατασκευή

1. Μεθοδολογία 120

1.1 Διεργασία του Ονείρου και Πλαστική Αναπαράσταση 121

1.2 Ο Παθολογικός χαρακτήρας του Συλλέκτη 132

2. Ο «Κρεμαστήριος Κύκλος» 135

2.1. Το Ναρκισσιστικό πορτραίτο το M. Barney 139

2.2 Κτίριο = Σώμα 147

2.3 Ο «Αθλητής» 153

3. Η «Ηφαιστειακή Βάση του Blofeld» 157

3.1 Η άρθρωση της επιθυμίας 158

3.2 Το «Ηθικό Τέρας» 159

3.3 Η Τερατώδης Κατασκευή 167

3.4 Η Επιθυμητική Μηχανή 175

- 3.5 Η Μηχανή Όρασης 177
- 3.6 Η Καθήλωση στο Τραύμα 181
- 4. «Haus U R» 187**
- 4.1 Η κατοικία του Gregor Schneider 188
 - 4.2 Ο «Μη Κανονικός» 190
 - 4.3 Η Τερατώδης Κατοικία 193
 - 4.3 Ο Φρενολογικός Χάρτης 203
- 5. Η Κατοίκηση του Σώματος 211

III. Το Υποκείμενο της Ουτοπίας

- 1. Το Υποκείμενο ως Κατασκευή 221**
 - 1.1 Ο Κοινός Άνθρωπος 227
 - 1.2 Το Πρότυπο 233
 - 1.3 Ο Παθολογικός Χαρακτήρας 239
 - 1.4 Ασθένεια-Υγεία 243
 - 1.5 Το Περιβάλλον 244
 - 2. Το Ασθενές Υποκείμενο 249**
 - 2.1 Σωματική Ασθένεια 251
 - Η Περίπτωση της Φυματίωσης
 - 2.2 Πνευματική Ασθένεια 258
 - Ο Παθολογικός χαρακτήρας της Τρέλας
 - Το Ησυχαστήριο
 - 3. Το Υγιές Υποκείμενο 274**
 - 3.1 Ο Έλεγχος του Αέρα 275
- 3.2 Η Ιατρικοποίηση του Ελεύθερου Χρόνου 281**
 - 3.3 Η Κατεργασία του Σώματος 287
 - 3.4 Η Μεγάλη Κοινωνική Μηχανή 296
 - Το Κελί
 - Πειθαρχία και Τάξη
 - 4. Homo Medicus 304**

Επίλογος 309

Βιβλιογραφία 326



«Playboy Archeology: Junkyard of Monuments», σχέδιο γενικής διάταξης - κατά μήκος τομή

Πρόλογος

«...το παιδί δημιουργεί ένα κόσμο από μόνο του, ή καλύτερα αναδιοργανώνει τα αντικείμενα του κόσμου του με ένα νέο τρόπο που το ευχαριστεί. Θα ήταν λάθος να σκεφτούμε ότι δεν παίρνει τον κόσμο αυτό στα σοβαρά, το αντίθετο, αντιμετωπίζει το παιχνίδι του πολύ σοβαρά δαπανώντας μια μεγάλη ποσότητα συναισθηματικού φορτίου σε αυτό».

Freud, Sigmund, *Creative Writers and Daydreaming*

Η «κατασκευή ενός κόσμου», ως υπόλειμμα της παιδικής ηλικίας το οποίο και επανεμφανίστηκε αργότερα στην διαδικασία του σχεδιασμού, αποτέλεσε την αφορμή για την διεξαγωγή της έρευνας. Κατά την διάρκεια του παιχνιδιού τα αντικείμενα χάνουν το αρχικό τους νόημα, οι σχέσεις που εμφανίζονταν σταθερές σε ένα συλλογικό σύστημα αναφοράς μεταβάλλονται και το νόημα μετατοπίζεται οριοθετώντας ένα παράλληλο ψευδαισθησιακό περιβάλλον. Η πλαστική ρύθμιση της κατασκευής αναλαμβάνει να χαρτογραφήσει μια εσωτερική διαδικασία αναγωγής ενός εξωτερικού συνόλου σε ένα αυστηρά ιδιωτικό εσωτερικό σύστημα το οποίο συγκροτεί την προσωπική ουτοπία του ατόμου. Κατ' αναλογία, στην περίπτωση της συλλογικής ουτοπίας η αρχιτεκτονική σχηματίζει ένα ιδανικό αυτόνομο περιβάλλον, το οποίο όμως αναφέρεται στη συλλογική επιθυμία πραγμάτωσης μιας ιδανικής κοινωνίας. Η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στις δύο αυτές αντίρροπες τάσεις της ατομικής επιθυμίας και της υλοποίησης ενός συλλογικού οράματος στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό διαμόρφωσε ένα λανθάνον σύστημα προσέγγισης σχεδιαστικών ζητημάτων.

Αρχικά το ζήτημα διερευνήθηκε σχεδιαστικά, χωρίς να έχει αποσαφηνιστεί το εννοιολογικό πλαίσιο κατά την διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών μου στην αρχιτεκτονική σχολή της Bartlett, με καθηγητή τον S. Herron. Η *Αρχαιολογία του Playboy* προσπάθησε να συγκροτήσει ένα αυτόνομο σύστημα διαπραγμάτευσης μιας συλλογικής πολιτιστικής σταθεράς έτσι όπως αυτή εμφανίζεται στην θεματολογία του περιοδικού. Η διατύπωση με αρχιτεκτονικούς όρους ενός συστήματος παραγωγής μνημείων (*Playboy Archeology: Junkyard of Monuments*) οδήγησε στην σταδιακή αμφισβήτηση των ορίων ανάμεσα στο συλλογικό και το ιδιωτικό παράγοντας μια προσωπική ψευδαισθησιακή τοπογραφία με την μορφή μικρόκοσμου.

Η συνέχεια της έρευνας μου πάνω στο ζήτημα της «κατασκευής κόσμων» με οδήγησε στο εργαστήριο Πλαστικής, όπου με καθηγητή το Ν. Λάσκαρη, αναπτύχθηκε μια κριτική εξέταση για την επαναδιατύπωση των ορίων του αρχιτεκτονικού λόγου έτσι όπως αυτά διαφαίνονται από τον συσχετισμό αρχιτεκτονικών και εικαστικών πρακτικών. Η παράλληλη θεωρητική και σχεδιαστική ενασχόληση με το θέμα διαμόρφωσε σταδιακά τη θεματολογία της ιδιωτικής ουτοπίας ως πλαστικής κατασκευής και τη σχέση που αυτή αναπτύσσει με τον αρχιτεκτονικό λόγο.



Synecdoche New York (2008), αναπαραγωγή της πόλης της Νέας Υόρκης στο εσωτερικό της μεγάλης αποθήκης. Η αρχιτεκτονική της πόλης επαναδιατυπώνεται μέσα από την προσωπική μνήμη του πρωταγωνιστή Caden Cotard. Στιγμιότυπα της ζωής του εγγράφονται στο αντίγραφο συγκροτώντας ένα εσωτερικό περιλλειστο σύστημα.

Εισαγωγή

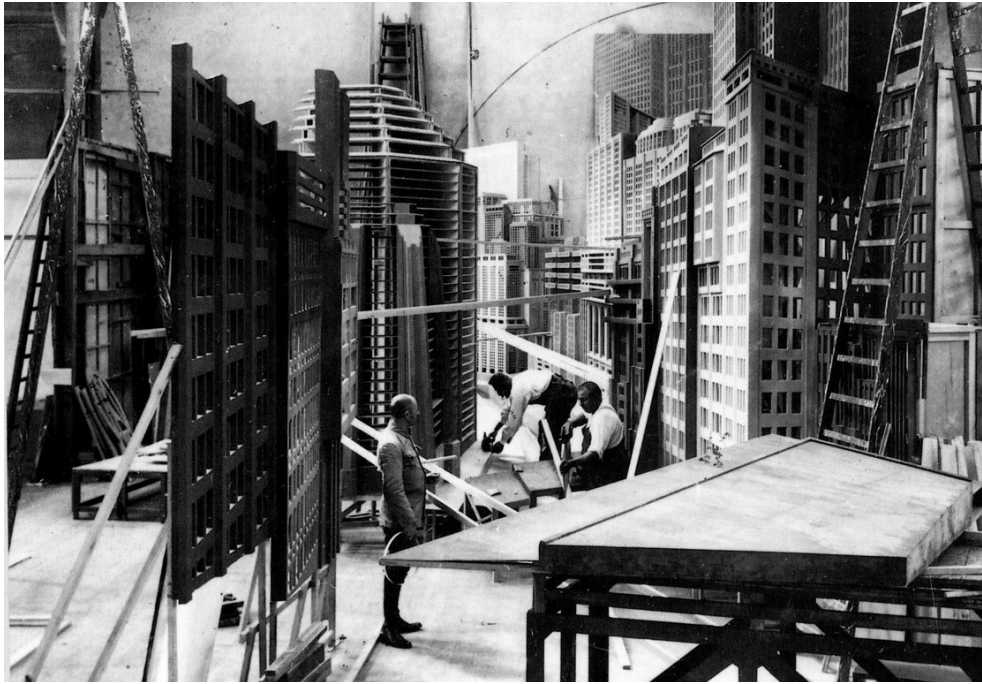
Στην κινηματογραφική ταινία του Charlie Kaufman, «*Synecdoche New York*¹», παρακολουθούμε τον θεατρικό σκηνοθέτη Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman) στην προσπάθειά να δημιουργήσει ένα «*έργο απόλυτου ρεαλισμού και ειλικρίνειας*²», να κατασκευάζει ένα σύνθετο εσωτερικό μικροκοσμικό περιβάλλον. Μετά από μια κρατική επιχορήγηση συγκεντρώνει ένα πλήθος ηθοποιών σε μια εγκαταλελειμμένη αποθήκη στην Νέα Υόρκη όπου τους καθοδηγεί μέσα από μια αποθέωση του καθημερινού και του κοινούτυπου να ζήσουν τις κατασκευασμένες ζωές τους σύμφωνα με τους δικούς του κανόνες³. Παράλληλα αρχίζει μια σταδιακή εμμονική αναπαραγωγή του ίδιου του περιβάλλοντος της πόλης στο εσωτερικό της αποθήκης σύμφωνα με την παρόρμηση του να αναπαράγει την ζωή έτσι όπως αυτή είναι. Το αντίγραφο φιλοδοξεί να αποτελέσει μια αντικειμενική μικρογραφία του κόσμου (η πόλη της Νέας Υόρκης) μέσα από την πράξη της καταγραφής, της μίμησης και της επανάληψης. Κατά την διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης, η οποία καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του Caden, η σχέση ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα αρχίζει να μεταβάλλεται, τα όρια αρχίζουν να γίνονται δυσδιάκριτα και η πιστότητα του αντιγράφου κλονίζεται μετατρέποντας σταδιακά το αντίγραφο της πόλης σε προσωπικό μικρόκοσμο του πρωταγωνιστή. Κατά την διάρκεια της ταινίας παρατηρούμε μια παράλληλη διαδικασία ανάμεσα στην ζωή του Caden και την κατασκευή στο εσωτερικό της αποθήκης που οδηγεί στην τελική συγχώνευση των δύο. Οι παράλληλες ιστορίες σχετίζονται με την ίδια την ζωή του πρωταγωνιστή, τις τραυματικές εμπειρίες του και την σχέση του με το ίδιο του το σώμα· ενώ ταυτόχρονα η κατασκευή αρχίζει να γίνεται δέκτης των παραπάνω μέχρι το σημείο συνάντησής τους όπου ο Caden αποφασίζει να κατοικήσει τον τεχνητό κόσμο που δημιούργησε.

Η εισαγωγή στο ζήτημα της κατασκευής της προσωπικής ουτοπίας από τον Kaufman είναι σταδιακή και κορυφώνεται με το πέρασμα του χρόνου. Αρχικά παρακολουθούμε τα προσωπικά προβλήματα του Caden να σχετίζονται με την ασταθή κατάσταση της σωματικής υγείας του και την προβληματική σχέση με την γυναίκα του Adele. Όπως υπαινίσσεται το όνομά του (Cotard) ο Caden πάσχει από μια ψυχική ασθένεια «*Cotard Delusiom*» στην οποία το υποκείμενο έχει παραισθήσεις

1 *Synecdoche New York*, DVD, σκηνοθέτης Charlie Kaufman, (2008 · Kimmel, 2008)

2 <http://www.sonyclassics.com/synecdocheny/site/>

3 Ibid.



Metropolis (1927), κατασκευή της πόλης σε μικρογραφία



Synecdoche New York, η κατασκευή αντιγράφων αφορά την αναπαραγωγή της ίδιας της ζωής: των ανθρώπων και των κατασταστάσεων δημιουργώντας μια *mise en abyme* συνθήκη κατοίκησης της πόλης.

ότι είναι νεκρό ή ότι πρόκειται να πεθάνει ή ότι τα όργανά του σταματούν να λειτουργούν ή δυσλειτουργούν γενικότερα⁴. Η αντιληπτική αυτή σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο υποκείμενο και το σώμα του οδηγεί στην εμμονική παρατήρηση του σώματος και εκδηλώνεται με συνεχείς ιατρικές επισιδήσεις, την παρακολούθηση ιατρικών ζητημάτων από επιστημονικά ιατρικά περιοδικά, την παρατήρηση σωματικών απορριμμάτων ενώ κορυφώνεται με δύο κρίσεις θανάτου. Παράλληλα η προσωπική του ζωή αρχίζει να καταστρέφεται σταδιακά, η γυναίκα του Adele τον εγκαταλείπει διακόπτοντας την επικοινωνία μαζί του. Τα γεγονότα συνδυάζονται στο νου του Caden οδηγώντας τον στις δύο κρίσεις θανάτου και στην σταδιακή κατάρρευση της πνευματικής του υγείας. Την ίδια στιγμή ο εσωτερικός χώρος της αποθήκης λειτουργεί ως δέκτης επαν-εγγράφοντας τις τραυματικές του εμπειρίες στην αρχιτεκτονική του αντιγράφου.

Αρχικά ο Caden καθοδηγεί τους ηθοποιούς του σε μια προσομοίωση της πραγματικότητας ενώ παράλληλα το σκηνικό αρχίζει να αναπαράγει τον εξωτερικό χώρο της πόλης στο εσωτερικό της αποθήκης με τρόπο που να μην μπορεί να ξεχωρίσει κανείς το σκηνικό από την πραγματικότητα. Παράλληλα δημιουργεί αντίγραφα (*doppelgangers*) που σχετίζονται με την ίδια του την ζωή και τα τραυματικά γεγονότα του παρελθόντος⁵. Η πολύωρη ενασχόληση του Caden με το έργο και η μεταφορά της πραγματικότητας στο εσωτερικό της αποθήκης οδηγούν σε μια αποσταθεροποίηση των ορίων ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα η οποία γίνεται ολοένα και πιο δυσδιάκριτη με το πέρασμα του χρόνου καθώς ο εσωτερικός μικρόκοσμος του Caden αρχίζει να αναπτύσσεται και να πολλαπλασιάζεται στο εσωτερικό της αποθήκης. Η «*mise en abyme*» συνθήκη επεκτείνεται σαν ζωντανός οργανισμός: οι άνθρωποι και η αρχιτεκτονική του χώρου διαιρούνται και πολλαπλασιάζονται παράγοντας αντίγραφα των αντιγράφων, σχηματίζοντας ταυτόχρονα παράλληλους αφηγηματικούς και χωρικούς λαβύρινθους στο εσωτερικού του μεγάλου κεντρικού λαβύρινθου⁶. Ο Caden βυθίζεται στην κατασκευή του ολοένα και περισσότερο, αναπαράγοντας τις τραυματικές του

4 Ibid.

5 Αρχικά για να αναβιώσει την σχέση του με την Adele παντρεύεται με την ηθοποιό Claire (αντίγραφο της Adele) με την οποία αποκτά και ένα κοριτσάκι (αντίγραφο της Olivia). Την ίδια στιγμή η Claire αναπαριστά την ίδια την ζωή της ως σύζυγος του Caden στο εσωτερικό της αποθήκης ενώ ο ίδιος ο Caden προσλαμβάνει τον Sammy ως αντίγραφο του εαυτού του

6 Μπορούμε να παρατηρήσουμε ένα τριπλό αναδιπλασιασμό των ανθρώπων και της αρχιτεκτονικής του χώρου σύμφωνα με το φαινόμενο *Droste*. Ο σκηνοθέτης και η γραμματέας του όπως και η ίδια η αποθήκη αναδιπλασιάζονται 3 φορές δημιουργώντας αντίγραφα των αντιγράφων που με την σειρά τους αποτελούν τα αντίγραφα του πρότυπου ζευγαριού ή της αρχικής αποθήκης ή μπορούμε να παρατηρήσουμε το ίδιο φαινόμενο στις παραγόμενες αφηγήσεις.

εμπειρίες όπως εκείνη της επίσκεψής του στο δωμάτιο της γυναίκας του στο Βερολίνο. Η είσοδος, η διάταξη του δωματίου, τα αντικείμενα του χώρου ακόμη και οι άνθρωποι (η ηλικιωμένη κυρία που καθάριζε το δωμάτιο) επαν-εγγράφονται στο χώρο της αποθήκης σχηματίζοντας ένα χώρο α-τοπικό και α-χρονικό. Τελικά ο Caden εγκαταλείπει την ζωή της πόλης οριστικά επιλέγοντας να ζήσει στον κόσμο που ο ίδιος δημιούργησε εγκλωβισμένος στον λαβύρινθό του.

Ο Kaufman καταπιάνεται με το ζήτημα της κατασκευής της προσωπικής ουτοπίας εξετάζοντας το μέσα από την πλαστική τεκμηρίωση του μικρόκοσμου του Caden στο εσωτερικό της μεγάλης αποθήκης. Η προσωπική ουτοπία δεν αποτελεί μονάχα μια νοητική κατάσταση αλλά μια πλαστική ρύθμιση άμεσα σχετιζόμενη με την αρχιτεκτονική πρακτική. Ένα ευρύτερο αρχείο αντικειμένων, κτιρίων, γεγονότων και καταστάσεων αποσύρεται από ένα εξωτερικό συλλογικό σύστημα αναφοράς και επαν-εγγράφεται σε ένα περίκλειστο αυτοαναφορικό περιβάλλον. Το εσωτερικό σύστημα εγγραφής ανάγεται αποκλειστικά στο υποκείμενο (Caden) το οποίο αποτελεί την μοναδική αρχή του συστήματος. Το περιβάλλον χαρακτηρίζεται από μια μικροκοσμική αναπαραγωγή του εξωτερικού κόσμου με εμμονικό τρόπο συγκροτώντας την πλαστική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας του Caden. Το σκηνικό δεν αποτελεί μια οπτική παραπλάνηση, δεν σχετίζεται με την οπτική αντίληψη του κοινού- άλλωστε το κοινό απουσιάζει από την θεατρική παράσταση- αλλά συγκροτεί ένα περιβάλλον κατοίκησης του υποκειμένου παρουσιάζοντας την δική του εκδοχή για τον κόσμο. Η πλαστική διατύπωση είναι η ίδια η αρχιτεκτονική της πόλης που πολλαπλασιάζεται, διαιρείται αποσυντίθεται και αναδιαρθρώνεται διατηρώντας τις μορφές και τους τρόπους κατασκευής που υπάρχουν. Ο δρόμος είναι ο ίδιος με αυτόν που υπάρχει έξω, το ίδιο οι πόρτες, τα παράθυρα, οι μεταλλικές σιάλες πυροπροστασίας και οι τούβλινες προσόψεις. Ο Caden απλά τροποποιεί, απορυθμίζει, αντιπαραβάλλει χρόνους, συνθήκες και τοπογραφίες· μεταφέρει στην 36 οδό το διαμέρισμα της Adele στο Βερολίνο μαζί με τα αντικείμενα τους ανθρώπους και τις αναμνήσεις. Στο εσωτερικό της αποθήκης ο χώρος συστέλλεται και ο χρόνος παγώνει μια συγκεκριμένη στιγμή επ' αόριστον επαναλαμβάνοντας την ίδια τραυματική εμπειρία ως την «ιδανική» συνθήκη κατοίκησης. Το αρχαικό υλικό επαναδιατυπώνεται οριοθετώντας ένα εσωτερικό πλαστικό σύστημα.

Η έρευνα φιλοδοξεί να καταπιαστεί με το ζήτημα της πλαστικής διατύπωσης της προσωπικής ουτοπίας, να διερευνήσει τους κανόνες που την διέπουν και να χαρτογραφήσει τις περίεργες τοπογραφίες της. Το πεδίο αναφέρεται σε έναν

μηχανισμό παραγωγής χώρου ο οποίος βρίσκεται σε συνθήκες καταστολής και περιορισμού από τον τρέχοντα αρχιτεκτονικό λόγο. Παρόλα αυτά παρατηρούμε ότι ο Caden χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική γλώσσα, οικειοποιείται τον κώδικα και το συντακτικό της αναπλάθοντας τελικά ένα κόσμο ξένο προς αυτή. Το πλαίσιο αναφοράς δεν είναι ο «κοινός άνθρωπος» στον οποίο αναφέρεται ο αρχιτεκτονικός λόγος ή η αρχιτεκτονική ουτοπία ειδικότερα, αλλά ο εξιδανικευμένος προβληματικός χαρακτήρας του Caden.

Η ανάδυση της αρχιτεκτονικής ως μιας επιστήμης-τέχνης των κοινών, καθοδηγούμενης από το μηχανισμό της ουτοπίας, ορίζει ένα κλειστό σύνολο εννοιών από το οποίο η κατασκευή προσωπικών ουτοπιών εκτοπίζεται σε ένα δεύτερο σύνολο ασύμβατο με το πρώτο. «*Η ιδιωτική ουτοπία δημιουργείται με σκοπό την ικανοποίηση ενός και μοναδικού νου σε αντίθεση με την αρχιτεκτονική ως συλλογικό όνειρο*⁷» διαμορφώνοντας με τον τρόπο αυτό ένα «σκοτεινό άλλο» στο οποίο «*η ατομική εξιδανίκευση αντικαθιστά την ουτοπική κοινότητα*⁸».

Μια παρόμοια κατάσταση ανακατασκευής του περιβάλλοντος και ταυτόχρονης αναγωγής του σε ένα αυστηρά ιδιωτικό περίκλειστο σύστημα μπορούμε να εντοπίσουμε στην αρχαϊκή παρόρμηση του παιδιού να κατασκευάσει ένα παράλληλο ψευδαισθησιακό κόσμο τον οποίο και πιστεύει απόλυτα. Η ποσότητα συναισθηματικού φορτίου που επενδύεται από το παιδί αντιστοιχεί στην παρόρμηση του Caden να επαν-εγγράψει σε μια απόλυτα εσωτερική κατάσταση το περιβάλλον της πόλης, αφομοιώνοντας το πλήρως σαν τη νέα συνθήκη κατοίκησης. Πλέον το σύστημα αναφοράς δεν είναι ο συλλογικός κώδικας αλλά η επιθυμία του υποκειμένου η οποία μπορεί να παραλληλισθεί με αυτή την αρχαϊκή παιδική παρόρμηση κατασκευής παράλληλων εικονικών περιβαλλόντων με βάση το υλικό που παρέχεται από ένα κυρίαρχο σύστημα.

Την τάση του ατόμου να κατασκευάζει αυτόνομα περίκλειστα συστήματα μπορούμε να την εντοπίσουμε σε ένα ευρύτερο πεδίο παραγωγής χώρου ανεξάρτητου από τον επίσημο αρχιτεκτονικό λόγο. Ο ταχυδρόμος Cheval δεν διαθέτει καμία αρχιτεκτονική κατάρτιση όταν προσπαθεί να κατασκευάσει το *Ιδανικό Παλάτι*⁹

7 Malin Zim, “The Dying Dreamer: Architecture of Parallel Realities”, Licentiate Thesis, KTH, School of Architecture Royal Institute of Technology, 2003 23

8 *ibid.*, 23

9 *Palais Ideal* του ταχυδρόμου F. Cheval. «*Μια μέρα, τον Απρίλιο του 1879 έκανα την διαδρομή μου ως αγροτικός ταχυδρόμος ένα τέταρτο της περιοχής πριν φτάσω στην Tersanne. Περπατούσα γρήγορα, όταν το πόδι μου έπιασε κάτι που με έστειλε πέφτοντας λίγα μέτρα μακρύτερα. Ήθελα να ξέρω τι το προκάλεσε. Ήμουν πολύ έμπληκτος να δω ότι είχα παρασέρει μια πέτρα από τη γη. Είχε ένα τέτοιο περίεργο και γραφικό σχήμα που κοίταξα γύρω μου. Είδα ότι δεν ήταν*



Ferdinand Cheval, *Palais Ideal* (1836) Charmes-sur-l'Herbasse, Γαλλία



Giovanni Battista Piranesi, *Via Appia and Via Ardeatina*, από το *Le Antichità Romane*, (1756)

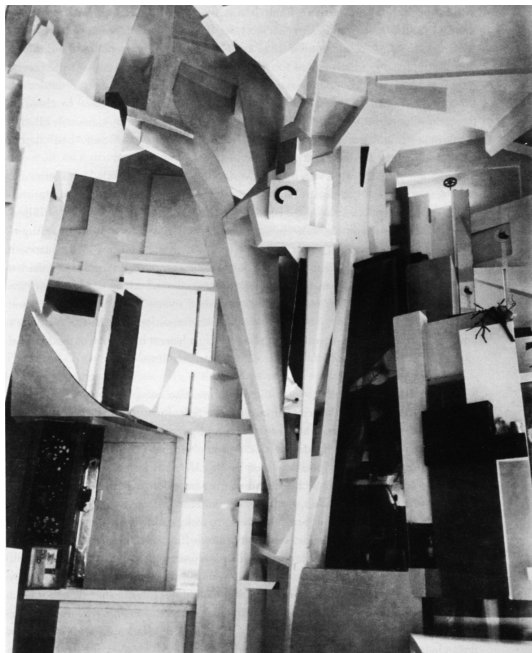
ενώ η αρχιτεκτονική γλώσσα που χρησιμοποιεί δεν συμβαδίζει με κανένα από τα υπάρχοντα συστήματα. Εντούτοις το γεγονός της μη κατηγοριοποίησης του έργου του δεν τον εμποδίζει να αρθρώσει ένα λόγο ιδιόσυγκρασιακό, ο οποίος αναφέρεται αποκλειστικά σε μια εσωτερική επιθυμία. Την παραπάνω διαδικασία μπορούμε να την εντοπίσουμε σε ένα πλήθος περιπτώσεων όπως στην κατοικία του Soane, στους λαβυρινθούς του Piranesi, στο Merzbau του Schwitters, στην κατοικία U R του Gregor Schneider ή στην εσωτερική ψυχική διεργασία ενός ερημίτη. « Ο ερημίτης γυρνάει την πλάτη σε αυτό τον κόσμο, δεν θέλει να έχει καμία επαφή μαζί του. Αλλά μπορούμε να κάνουμε και κάτι περισσότερο, μπορούμε να τον δημιουργήσουμε εκ νέου, να φτιάξουμε έναν άλλο στη θέση του, έναν κόσμο όπου θα εξαλειφθούν τα πιο αβάσταχτα χαρακτηριστικά και θα αντικατασταθούν από άλλα σύμφωνα με τις δικές μας επιθυμίες¹⁰». Η «κατασκευή ενός κόσμου» με αρχιτεκτονικούς όρους συγκροτεί τον κεντρικό άξονα διαπραγμάτευσης του θέματος, στοχεύοντας παράλληλα στον άμεσο συσχετισμό του ζητήματος με μια αρχιτεκτονική – πλαστική πρακτική.

μόνη. Την πήρα και την τίλιξα στο μαντήλι μου και προσκετικά την πήρα μακριά μαζί μου, με την υπόσχεση στον εαυτό μου να επωφεληθώ από τον ελεύθερο χρόνο που θα μου άφηνε η εργασία μου να κατασκευάσω ένα χώρο γι' αυτές. Από τότε, δεν ξεκουράστηκα μέρα ή νύχτα. Ξεκίνησα να βρω ακόμη περισσότερες. Μερικές φορές έκανα 5 ή 6 χιλιόμετρα και όταν τις φρότωνα τις μετέφερα στην πλάτη μου. Άρχισα να σκάβω μια δεξιαμενή στην οποία άρχισα να κατασκευάζω διαφορετικά είδη ζώων με ταμμένο. Μετά άρχισα να κάνω έναν καταρράκτη με τις πέτρες μου. Μου πήρε δύο χρόνια να τον κατασκευάσω. Μόλις τελείωσε, ήμουν έκπληκτος με τη δουλειά που είχα κάνει. Επιβλήθηκα από τους ντόπιους, αλλά ενθαρρύνθηκα από τους ξένους επισκέπτες, δεν έχασα το κουράγιο μου. Είχα ανακαλύψει και άλλες πέτρες, κάθε μια πιο όμορφη από την άλλη, στο Saint-Martin-d'Αούτ στο Treignoux, και στο St-Germain. Ήταν σαν μικρά στρογγυλά μπαλάκια. Στρώθηκα στη δουλειά. Ξεκίνησα μια σπηλιά και ένα δεύτερο καταρράκτη, έτσι ώστε η σπηλιά να βρισκόταν μεταξύ των δύο. Αυτό είναι που απαρτίζει το μεσαίο τμήμα του μνημείου. Μου πήρε άλλα τρία χρόνια να το ολοκληρώσω. Στη συνέχεια, ακόμα πιο ικανοποιημένος με τη δουλειά μου, μου ήρθε η ιδέα ότι με τις μικρές στρογγυλές μπαλές μου, που είχα βρει στο St-Germain, στο Treignoux, και στο St-Martin-d'Αούτ, θα μπορούσα να κάνω έναν αιγυπτιακό τάφο του οποίου το στυλ θα είναι μοναδικό στον κόσμο, και να θαρτώ στο βράχο ακριβώς όπως οι Φαραώ. Άρχισα να σκάβω στη γη και δημιούργησα ένα είδος βράχου, και σε αυτό το βράχο έσκαψα φέρετρα. Αυτά τα φέρετρα είναι καλυμμένα με πλακίδια που μπορεί να τα μετακινήσει κανείς αν θέλει, κλεισμένα με μια πέτρινη πόρτα και μία από σίδηρο. Σε αυτό τον υπόγειο βράχο, έφτιαξα το μνημείο που έχει δώδεκα πόδια φάρδος και δεκαπέντε πόδια μήκους. Το μνημείο υποστηρίζεται από οκτώ τοίχους φτιαγμένους από πέτρες που έχουν την πιο γραφική μορφή... Επάνω, το σπήλαιο της Παναγίας, με τους τέσσερις Ευαγγελιστές, δύο σε κάθε πλευρά... Από την άλλη πλευρά, τρεις γίγαντες και δύο μούμιας, όλα Αιγυπτιακά, και πιο πάνω, υπάρχουν δύο φραγκοσυκιές, φοινίκες, ελιές και μια αλόη. Θα φτιάξετε στην κορυφή του πύργου με μια σπειροειδή σκάλα ... Οι τουρίστες ήρθαν σε μεγάλους αριθμούς φέτος, πολύ μεγαλύτερους από ότι τα προηγούμενα χρόνια και όλοι θαύμασαν το μνημείο μου · πάνω απ' όλα θαύμασαν τη σκληρή δουλειά και την επιμονή που αφιέρωσα σε αυτό το θανατικό έργο, που θα ονομάζεται, ελπίζω: Μόνος στον Κόσμο. Έχω ήδη εργαστεί δεκαοχτώ χρόνια και εξακολουθώ να χρειάζομαι δύο χρόνια για να ολοκληρώσω το εσωτερικό και το εξωτερικό του ονείρου μου, το οποίο θα έχει διαρκέσει 20 χρόνια. Ξεκίνησα αυτό το γιγάντιο έργο σε ηλικία 43 ετών. Δεν έχω υπηρέτήσει την κυβέρνηση ως στρατιώτης, αλλά υπηρέτησα σχεδόν τριάντα χρόνια ως ταχυδρόμος. Καθώς θα πρέπει να δώσω ένα όνομα στο έργο μου, θα ήθελα να σας ζητήσω εσείς να δώσετε ένα γενικό ή λεπτομερές όνομα όπως εσείς νομίζετε καλύτερα. Είστε σε καλύτερη θέση να το βρείτε από τον καθένα. Θα ήθελα να επαναλάβω ότι θα πληρώσω για τις δαπάνες που πραγματοποιήθηκαν από την αλληλογραφία ή για κάτι παρόμοιο. Παρακαλώ επιτρέψτε μου να ξέρω ποιες είναι. Ήταν πολύ ευγενικό εκ μέρους σας να συμφωνήσετε να μου στείλουν ένα σύντομο βιογραφικό. Θα παραμείνω ειλικρινά ευγνώμων για όλα τα προβλήματα που έχετε υποστεί εξαιτίας μου. Παρακαλώ δεχθείτε κ Λατοίς, τον βαθύ σεβασμό μου. Ο ταπεινός υπηρέτης σας <http://www.facteurcheval.com/history/postman.html>

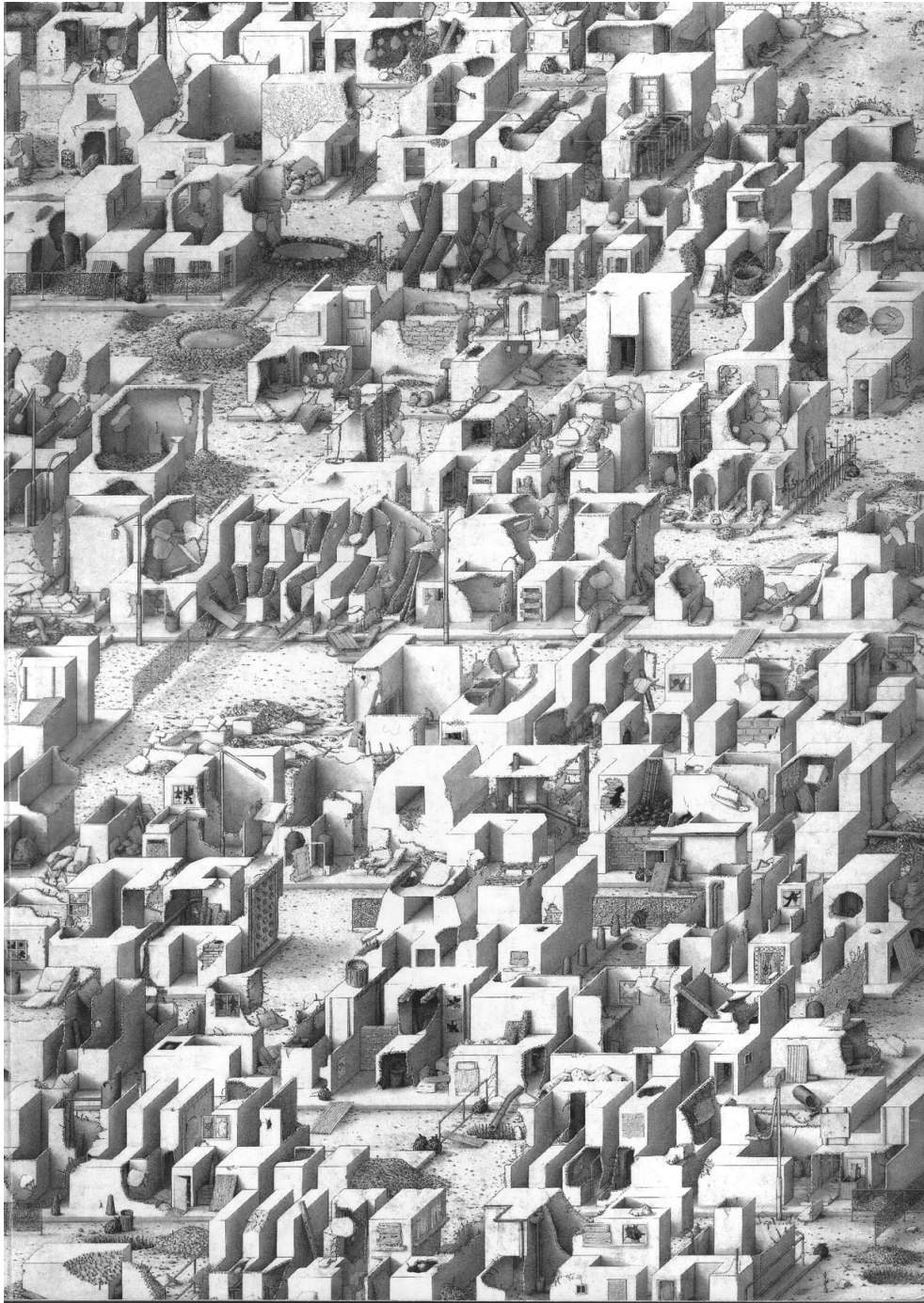
¹⁰ Ο Freud αναφέρεται σε εσωτερικές ψυχικές διεργασίες στην περίπτωση του ερημίτη. Freud, Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας, 30



Sir John Soane, *Soane House*, Lincoln's Inn Fields, Holborn, Λονδίνο. εσωτερική απεικόνιση του κεντρικού αθρήσιου έτσι όπως επανακατασκευάστηκε το 1813. Σχέδιο του J.M. Gandy



Kurt Schwitters, *Merzbau*, Ανόβεργο, 1933



Paul Noble, *Nobson Newtown*, Η κατασκευή μιας πόλης ως «αυτοπροσωπογραφία» συγκροτεί τον κεντρικό άξονα δημιουργίας των πολύπλοκων ισομετρικών σχεδίων του Paul Noble. «Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός αυτής της Νέας Πόλης, σχεδιασμένης και κτισμένης από τους πολίτες της από τα απομεινάρια της παλιάς, ανακαλεί στην μνήμη τις επιπτώσεις του Κινήματος της Πράσινης Πόλης (*Garden City*) στην πολεοδομία του 20ου αιώνα και την έμφραση στην κοινωνική μεταρρύθμιση και την βελτίωση της αισθητικής εμφάνισης», Εισαγωγή “*Between Chicken and Egg: the Writing and Narrative Strategies in Nobson Newtown*”, in Paul Noble, Whitechapel Art Gallery, London, 2004, 5

«Όταν κάποιος εισέρχεται στον φανταστικό κόσμο της *Nobson Newtown*, τα σχέδια του απογαλύπτονται ως επιτικά ποιήματα ή ισχυρά εμφανή μεταφερόμενα με ένα σύνθετο και πολύπλοκο τρόπο... όπου η ποικιλία των συμβόλων προσκαλεί τους ανθρώπους να τα αποκριτογραφίσουν και να ερμηνεύσουν το νόημά τους», Anthony Spira, *ibid.*, 32

«το φανταστικό»

Η συγκρότηση του σώματος της έρευνας για το ζήτημα της «πλαστικής διατύπωσης της ιδιωτικής ουτοπίας» παρουσιάζει εγγενείς δυσκολίες που σχετίζονται με την αποσύνδεση του από ένα κεντρικό θεματικό άξονα που να αντιπαραβάλλει την «κατασκευή κόσμων» αναφερόμενων αποκλειστικά σε ένα υποκείμενο με τον αρχιτεκτονικό λόγο. Για να ορισθεί η μεθοδολογία, έπρεπε να βρεθούν ενδείξεις σε γειτονικά πεδία οι οποίες θα ήταν ικανές να παρέχουν ένα κεντρικό σύστημα αναφοράς με το οποίο μπορεί να αρθρωθεί ένας λόγος άμεσα συσχετιζόμενος με την αρχιτεκτονική πρακτική. Η Rosemary Jackson στην έρευνα της για την λογοτεχνία του «φανταστικού¹¹», αναζητά τον κώδικα που υπάρχει πίσω από λογοτεχνικά έργα που υποστηρίζουν την κατασκευή παράλληλων ψευδαισθησιακών περιβαλλόντων, ανατρέχοντας στην ψυχαναλυτική θεωρία και στην «δομιστική» προσέγγιση του Tzvetan Todorov. Η τοπογραφία του φανταστικού παρουσιάζεται ως ένα δευτερεύον σύμπαν, ένας παράλληλος διαφορετικός αυτόνομος κόσμος ο οποίος σχετίζεται με το πραγματικό μόνο μέσα από την μεταφορά. «...Κτίζουν ένα άλλο σύμπαν από τα στοιχεία του υπάρχοντος με βάση τους δυστοπικούς φόβους και τις ουτοπικές επιθυμίες...η κυρίαρχη σχέση τους είναι νοηματική, ένας σύνδεσμος ανάμεσα σε ιδέες και ιδανικά¹²». Στη λογοτεχνία του φανταστικού, σύμφωνα με την Jackson, σχέσεις όπως η ενότητα χρόνου, χώρου και χαρακτήρα, η χρονολογική σειρά, η τρισδιάστατη πραγματικότητα και ο σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στα έμφυχα και άψυχα αντικείμενα, του Εγώ και των άλλων, της ζωής και θανάτου που εμφανίζονται στα «ρεαλιστικά» έργα, απορρίπτονται και μετασχηματίζονται¹³. Η σταδιακή διαίρεση και αναπαραγωγή του εαυτού του Caden, η παράλληλη ανεξαρτητοποίηση του χρόνου από μια χρονολογική σειρά και ο αναδιπλασιασμός του χώρου μπορούν να εξετασθούν μέσα από μια στενή αντιπαραβολή με το «φανταστικό» και τα στοιχεία που το συνθέτουν. Σύμφωνα με μια «μετά-δομιστική» προσέγγιση¹⁴ η κατασκευή ενός παράλληλου κόσμου αντιστοιχεί στην διαπραγμάτευση της επιθυμίας και την σχέση που αναπτύσσει το υποκείμενο με ένα συλλογικό σύστημα αναφοράς. Το «φανταστικό» εντοπίζει αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί και να ειπωθεί στον πολιτισμό· «...εξιστορεί την αδύνατη προσπάθεια της πραγμάτωσης της επιθυμίας, του να κάνει κανείς το αόρατο ορατό και να ανακαλύψει εκείνο που απουσιάζει. Η εξιστόρηση υποδηλώνει την χρησιμοποίηση της γλώσσας της κυρίαρχης τάξης και με τον τρόπο αυτό

11 Rosemary Jackson, “*Fantasy: The Literature of Subversion*”, Methuen, London and New York

12 Jackson, 43

13 Ibid., 1-2

14 Η Jackson αναφέρεται στην απόρριψη των ψυχαναλυτικών θεωριών και την ένταξη των κειμένων σε ένα ευρύτερο κοινωνικο-πολιτικό περιβάλλον από τον Tzvetan Todorov

αποδέχεται τους κανόνες της αποκαλύπτοντας παράλληλα τις σκοτεινές πλευρές¹⁵». Το πλαίσιο αναφοράς είναι πάντοτε ένα εξωτερικό σύστημα από το οποίο στοιχεία αποσύρονται και επανα-διατυπώνονται σε ένα περίκλειστο αυτο-αναφορικό περιβάλλον. «Όπως με τα όνειρα, με τα οποία παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες, τα λογοτεχνικά έργα του φανταστικού είναι κατασκευασμένα από πολλά επανα-συνδυασμένα στοιχεία, τα οποία είναι αναπόφευκτα προκαθορισμένα από εκείνα τα συστατικά στοιχεία που διαθέτει ο συγγραφέας / ονειρευόμενος¹⁶».

Στην περίπτωση της «Συνεκδοχής», το αρχείο της πόλης προσφέρει το απαραίτητο «οικοδομικό υλικό» για την κατασκευή της προσωπικής ουτοπίας του υποκειμένου, εκθέτοντας την «παρασιτική σχέση του φανταστικού με το πραγματικό¹⁷», ενώ παράλληλα «παρουσιάζοντας εκείνο που δεν μπορεί να υπάρξει, αλλά υπάρχει, η φαντασία εκθέτει την δυνατότητα ενός πολιτισμού να ορίσει εκείνο που μπορεί να υπάρξει: εντοπίζει τα όρια του επιστημολογικού και οντολογικού του πλαισίου¹⁸». Η παραπάνω διαπίστωση δημιουργεί την προσδοκία της επισύναψης μιας αμφίδρομης σχέσης ανάμεσα στην ιδιωτική ουτοπία και τον αρχιτεκτονικό λόγο¹⁹ ενώ παράλληλα επιχειρηματολογεί υπέρ της χρησιμότητας της διεξαγωγής της έρευνας σχετίζοντάς την με τον επαναπροσδιορισμό των ορίων που θέτει η συλλογική ουτοπία στην αρχιτεκτονική θεωρία. Αν η παρουσίαση του αδύνατου και της επιθυμίας εντοπίζει το επιστημολογικό και οντολογικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται μια θεωρία ή μια τεχνική τότε η διερεύνηση της προσωπικής ουτοπίας μπορεί να επισημάνει τα όρια της συλλογικής και πιθανά να υποδηλώσει τα όρια της ίδιας της αρχιτεκτονικής γλώσσας.

Παρατηρούμε ότι το ζήτημα κατασκευής ενός ιδιωτικού ιδανικού περιβάλλοντος δεν μπορεί να αποτελέσει ένα αποκλειστικά αυτόνομο σύστημα · για να οδηγηθεί σε μια σχετική αυτονομία είναι απαραίτητη η παρασιτική σχέση του με ένα κυρίαρχο σύστημα. Η αναδιοργάνωση ενός αρχεϊακού υλικού που προϋπάρχει αποτελεί το κεντρικό δομικό του στοιχείο και αφορά τόσο την ονειρική διαδικασία όσο και την

15 Ibid., 4

16 Ibid.,

17 Ibid.,

18 Ibid., 23

19 Η θεματολογία του φανταστικού κατά την Jackson περιλαμβάνει: (i). τη σχέση του εαυτού με τον κόσμο (η δομή του κόσμου σε σχέση με το υποκείμενο) Δυσκολία στην αντίληψη του κόσμου Η ιδέα της πολλαπλότητας και των πολλαπλών συνδέσεων Ibid., 50, (ii). τη θεματολογία του μη – εγώ. Ενώ το θέμα του εγώ διαπραγματεύεται ζητήματα συνείδησης του υποκειμένου με τον κόσμο (όραση, αντίληψη) η δεύτερη κατηγορία διαπραγματεύεται το ζήτημα της επιθυμίας Ibid., 51. Η διατριβή θα εξετάσει την λειτουργία ανάλογων συστημάτων στον αρχιτεκτονικό λόγο.

αφηγηματική άρθρωση του φανταστικού στη λογοτεχνία. Παράλληλα η βασική θεματική των προσωπικών μικρόκοσμων που αφορά την ανάπτυξη του χαρακτήρα του υποκειμένου δεν μπορεί να είναι με την σειρά της αυτοαναφορική, αλλά πρέπει να συσχετίζεται με ένα κοινό συλλογικό σύστημα το οποίο και να μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως αφετηρία.

Για να εστιάσει η έρευνα στην σχέση που εμφανίζεται ανάμεσα στον χαρακτήρα του υποκειμένου και την πλαστική κατασκευή που αυτό παράγει, θα πρέπει να γίνει μια αναγωγή της ατομικότητας του χαρακτήρα σε ένα συλλογικό σύστημα αναφοράς, να συσχετισθεί δηλαδή η φύση του χαρακτήρα του υποκειμένου με ένα πρότυπο το οποίο θα μπορεί να «μετρήσει» ποιοτικά στοιχεία της ατομικότητας. Στον αντίποδα της εξιδανικευμένης μη μετρήσιμης ατομικότητας μπορούμε να εντοπίσουμε, στην διάρθρωση της ουτοπίας και τους μηχανισμούς που την συγκροτούν, τον χαρακτήρα του «ιδανικού υποκειμένου». Η φιγούρα του ιδανικού υποκειμένου, του προτύπου, είναι αυτή που απασχολεί το ζήτημα της ουτοπίας και κατά προέκταση την αρχιτεκτονική της τεκμηρίωση. Ο συσχετισμός της ατομικότητας με το πρότυπο θα αποτελέσει κεντρικό στοιχείο της δομής της έρευνας δίνοντας παράλληλα έμφαση στην χωρική διατύπωση των ουτοπιών (προσωπικών ή συλλογικών) με βάση τον χαρακτήρα του υποκειμένου σε κάθε αντίστοιχη περίπτωση.

ιδιωτική ουτοπία/ συλλογική ουτοπία

Η εξέταση του προβλήματος της «πλαστικής διατύπωσης της ιδιωτικής ουτοπίας» στον αρχιτεκτονικό λόγο και η ενδεχόμενη συγγένεια που παρουσιάζει με το πρόβλημα συλλογικής ουτοπίας στην αρχιτεκτονική προϋποθέτει την νοηματική οριοθέτηση των δύο περιοχών. Ανατρέχοντας στο κείμενο του Michel Foucault «Ετεροτοπίες», παρατηρούμε ότι η κατασκευή εσωτερικών μικρόκοσμων αφορά τον χώρο του «μέσα». *«Το τεράστιο έργο του Bachelard και οι περιγραφές των φαινομενολόγων μας δίδαξαν ότι δεν ζούμε σε έναν ομοιογενή και κενό χώρο, αλλά αντιθέτως σε έναν χώρο διάσπαστο από ιδιότητες, έναν χώρο που στοιχειώνεται ίσως από μια διάσταση φαντασίωσης. Ο χώρος της πρώτης μας αντίληψης, ο χώρος των ονειροπολήσεών μας, ο χώρος των παθών μας διαθέτουν ορισμένες τρόπον τινά εγγενείς ιδιότητες. Είναι ένας ανάλαφρος, αιθέριος, διαφανής χώρος, είτε πάλι είναι ένας σκοτεινός, τραχύς, παραφορτωμένος χώρος· είναι ένας επάνω χώρος, ένας χώρος κορυφών, ή είναι αντιθέτως ένας κάτω χώρος, ένας χώρος κατακαθιών· είναι ένας χώρος που μπορεί να ρέει σαν το τρεχούμενο νερό, ή να είναι ένας*

χώρος που μπορεί να είναι στάσιμος, ακίνητος σαν πέτρα ή κρύσταλλο. Ωστόσο, αυτές οι αναλύσεις, παρότι θεμελιώδεις για τον σύγχρονο στοχασμό, αφορούν κυρίως τον χώρο του μέσα²⁰».

Ο χώρος του «μέσα», όπως παρατηρεί η Jackson, αφορά την σχέση που αναπτύσσει το υποκείμενο με ένα εξωτερικό σύστημα αναφοράς και ειδικότερα τις σχέσεις αντίληψης και επιθυμίας που διαμορφώνονται ανάμεσα στο άτομο και το σύνολο. Στην περίπτωση του «δημιουργικού συγγραφέα» σχηματίζονται δύο θεματικές κατηγορίες «φανταστικής λογοτεχνίας» που σχετίζονται με θεματικές του «Εγώ» και του «Μη-Εγώ»²¹. «Στην πρώτη κατηγορία οι φαντασιώσεις κατασκευάζονται γύρω από την σχέση του ατόμου με τον κόσμο · με την κατασκευή του κόσμου διαμέσου του Εγώ, η συνείδηση η οποία βλέπει (διαμέσου του ματιού), αντιλαμβάνεται, ερμηνεύει και τοποθετεί τον εαυτό σε σχέση με ένα κόσμο αντικειμένων. Μια τέτοιου είδους σχέση είναι ιδιαίτερα δύσκολη στο «φανταστικό»: δεν μπορεί να βασιστεί κανείς στην όραση, οι αισθήσεις με τη σειρά τους εξαπατούν ενώ η εξίσωση ανάμεσα στο «εγώ» και στο «μάτι» που βλέπει αποδεικνύεται αναξιόπιστη και συχνά προβληματική και μοιραία... Τα υποκείμενα είναι συχνά ανάκατα να διαχωρίσουν τις ιδέες από τις αντιλήψεις, ή να διακρίνουν διαφορές ανάμεσα στον εαυτό και τον κόσμο. Οι ιδέες γίνονται ορατές και χειροπιαστές, έτσι ώστε το μυαλό και το σώμα, το μυαλό και η ύλη να συγχωνεύονται όλα μαζί²²». Η δεύτερη κατηγορία διαπραγματεύεται προβλήματα της επιθυμίας έτσι όπως αυτά δημιουργούνται από το ασυνείδητο²³. «Η σχέση του εαυτού με το άλλο εξετάζεται μέσα από την επιθυμία, ενώ οι φανταστικές αφηγήσεις σε αυτή την κατηγορία μας εξιστορούν διάφορες εκδοχές της επιθυμίας, συνήθως στην παραβατική της μορφή. Ο σαδισμός, η αιμομιξία, η νεκροφιλία, ο φόνος και ο ερωτισμός, αποκρυσταλώνουν τις ασυνείδητες επιθυμίες διαμορφώνοντας συζεύξεις και διαδράσεις ανάμεσα στο «Εγώ» και το «Μη Εγώ» στο ανθρώπινο επίπεδο²⁴».

Ο χώρος του «μέσα» αφορά ένα πολύπλοκο δίκτυο που σχηματίζει το υποκείμενο με τον εξωτερικό κόσμο κατασκευάζοντας περίκλειστους εσωτερικούς μικρόκοσμους οι οποίοι μπορούν να συγκροτηθούν είτε ως καθαρά νοητικές κατασκευές (ονειροπόληση), είτε ως αφηγηματικές κατασκευές (λογοτεχνία του φανταστικού) είτε ως πλαστικές- αρχιτεκτονικές κατασκευές στον πραγματικό χώρο (το παιδικό παιχνίδι- Η Συνεκδοχή της Νεάς Υόρκης). Και οι τρεις περιπτώσεις

20 Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, Εκδόσεις Πλέθρον 2012, Αθήνα, 258-259

21 Η κατηγοριοποίηση ανήκει στον Todorov

22 Jackson, 50

23 Ibid, 51

24 Ibid, 51

διαμορφώνουν μια σχέση ανάμεσα στο χώρο και το υποκείμενο (νοητικός-κειμενικός-πραγματικός ή κινηματογραφικός χώρος), διατυπώνοντας ταυτόχρονα ένα αρχιτεκτονικό πρόβλημα προς διερεύνηση.

Παράλληλα με αυτούς τους απόλυτα κλειστούς εσωτερικούς χώρους υπάρχει ο «χώρος του έξω», «ο χώρος στον οποίο ζούμε, ο οποίος μας ελκύει έξω από τον εαυτό μας, και όπου ξεδιπλώνεται ακριβώς η διάβρωση της ζωής μας, του χρόνου και τις ιστορίας μας²⁵». Ο εξωτερικός χώρος εξασφαλίζει την παρασιτική λειτουργία του «μέσα» προμηθεύοντας την προσωπική ουτοπία με ένα σταθερό σύστημα αναφοράς. Σε αυτόν τον εξίσου ετερογενή χώρο ο Foucault διακρίνει δύο τύπους (ουτοπίες-ετεροτοπίες²⁶) που σχετίζονται με την κατασκευή του συλλογικού αλλά παρόλα αυτά διατηρούν μια σχέση αναστροφική με τον χώρο του έξω²⁷. «Υπάρχουν κατ' αρχάς οι ουτοπίες. Οι ουτοπίες είναι χωροθεσίες χωρίς πραγματικό τόπο. Είναι χωροθεσίες που διατηρούν με τον πραγματικό χώρο της κοινωνίας μια γενική σχέση άμεσης ή αντεστραμμένης αναλογίας. Πρόκειται για την ίδια την κοινωνία τελειοποιημένη ή πρόκειται για την άλλη όψη της κοινωνίας, αλλά ούτως ή άλλως οι ουτοπίες είναι χώροι θεμελιωδώς εξωπραγματικοί ως προς την ουσία τους... Υπάρχουν επίσης, κατά πάσα πιθανότητα σε κάθε κουλτούρα, σε κάθε πολιτισμό, πραγματικοί χώροι, ενεργοί χώροι, χώροι εγγεγραμμένοι στην ίδια την θέσμιση της κοινωνίας, οι οποίοι συνιστούν ενός είδους αντι-χωροθεσίες, ενός είδους ενεργά πραγματωμένες ουτοπίες, όπου οι πραγματικές χωροθεσίες, όλες οι άλλες πραγματικές χωροθεσίες που μπορούν να βρεθούν στο εσωτερικό του πολιτισμού, αντιπροσωπεύονται, αμφισβητούνται και αντιστρέφονται, ενός είδους τόποι που βρίσκονται έξω από όλους τους τόπους, μολονότι είναι πραγματικά εντοπίσιμοι²⁸». Αυτή η ανακλαστική ιδιότητα της ουτοπίας ή η μερική πραγμάτωση της με την μορφή ετεροτοπίας καταφέρει όπως και η «λογοτεχνία του φανταστικού» να προσδιορίσει τα όρια της επιστήμης και ειδικότερα της αρχιτεκτονικής. Είναι σε αυτή την καθαρή μορφή που θα αναζητηθεί ο χαρακτήρας του πρότυπου υποκειμένου ενώ παράλληλα θα αποτελέσει τον κανόνα με τον οποίο θα συσχετισθεί ο χαρακτήρας της ατομικότητας. Αυτή η παρασιτική σχέση του υποκειμένου με ένα συλλογικό σύστημα αναφοράς δεν θα μπορούσε να

25 Foucault, Ετεροτοπίες 259

26 Σύμφωνα με τον ορισμό του Foucault η ιδιωτική ουτοπία αφορά τον χώρο του μέσα οπότε δεν μπορεί να θεωρηθεί ως μια ετεροτοπία. Για να μπορεί να ειπωθεί ως τέτοια θα πρέπει με κάποιο τρόπο να συσχετίζεται με ένα κοινωνικό σύστημα. Μια τέτοια αναφορά θα μπορούσε να αποτελέσει κάτω από ορισμένες συνθήκες το δεσποτικό υποκείμενο.

27 «... ανάμεσα σ' όλες αυτές τις χωροθεσίες, είναι ορισμένες εξ αυτών που έχουν την παράξενη ιδιότητα να σχετίζονται με όλες τις άλλες χωροθεσίες, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να αναστέλλουν, να εξουδετερώνουν ή να αντιστρέφουν το σύνολο των σχέσεων που περιγράφονται, αντικατοπτρίζονται ή αντανακλώνται μέσα από αυτές. Τέτοιοι χώροι, κατά κάποιον τρόπο, που συνδέονται με όλους τους άλλους χώρους και που αντιβαίνουν ωστόσο σε όλες τις άλλες χωροθεσίες, απαρτίζονται από δύο μεγάλους τύπους. Ibid., 259

28 Michel Foucault, Ετεροτοπίες, 260

παραληφθεί καθώς θα έδινε λανθασμένα συμπεράσματα σχετικά με τον χαρακτήρα της επιθυμίας²⁹ του υποκειμένου και την σχέση που αναπτύσσει με την πλαστική κατασκευή. Ο μηχανισμός της ουτοπίας, στο βαθμό που συν-διαμορφώνει³⁰ τον χώρο του έξω, παρέχει στην έρευνα ένα ξεκάθαρο σημείο αναφοράς βάση του οποίου μπορεί να ερευνηθεί ο κώδικας των εσωτερικών συστημάτων.

Η ιδανική κοινωνία ως προτροπή, ή η μερική υλοποίησή της ως χώρος του «άλλου» στην περίπτωση της ετεροτοπίας, μορφοποιούν μια νοηματική αντίστιξη με τον εσωτερικό χώρο της ιδιωτικής ουτοπίας. Κεντρικό άξονα αποτελεί η έννοια του υποκειμένου ως μια ιδανική κατασκευή με μετρήσιμα χαρακτηριστικά (το πρότυπο) ή ως εξιδανικευμένη αυτόνομη οντότητα από την άλλη. Η διάταξη του χώρου μέσα από την υιοθέτηση ενός προτύπου έρχεται σε αντίθεση με την ατομική εξιδανίκευση την οποία διαπραγματεύεται η διατριβή. Παράλληλα, κατά την διεξαγωγή της έρευνας προκύπτει ένα πεδίο που αναφέρεται στην ατομικότητα ως ένα διευρυμένο σύνολο υποκειμένων (με κοινά χαρακτηριστικά καθώς η ατομικότητα συνδέεται με την κατασκευή του προτύπου) που παρεκκλίνουν από το πρότυπο. Αναπόφευκτα αναδύεται ο συγκρουσιακός χαρακτήρας των δύο τύπων και σχετίζεται με την απώθηση της επιθυμίας από το άτομο, με σκοπό ένα συλλογικό καλό. Η καταπίεση της επιθυμίας, σύμφωνα με τον Freud οδηγεί στην νύρωση « ο άνθρωπος γίνεται νευρωτικός διότι δεν μπορεί να αντέξει το μέγεθος της στέρησης που του επιβάλλει η κοινωνία για χάρη των πολιτισμικών της ιδανικών³¹»

29 Οι μεταβολές των έμφυτων εννοήσεων σχετίζονται με ένα πολιτισμικό συλλογικό σύστημα αναφοράς διαμορφώνοντας με τον τρόπο αυτό τον χαρακτήρα του υποκειμένου. Η παρόρμηση για καθαριότητα του Caden (καθαρίζει εμμονικά τον χώρο της Adele) καθορίζεται σύμφωνα με μια φροϋδική ερμηνεία από ένα μετασχηματισμό της πρωκτικής ενόρμησης. «Αυτήν την διαδικασία μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε μέσα από τις μεταβολές που προκαλεί στις γνωστές ανθρώπινες έμφυτες τάσεις εννοήσεων, η ικανοποίηση των οποίων αποτελεί το οικονομικό καθήκον της ζωής μας. Μερικές από αυτές τις εννοήσεις καταναλώνονται σε τέτοιο βαθμό, που στη θέση τους εμφανίζεται κάτι που στο μεμονωμένο άτομο περιγράφουμε ως ιδιότητα του χαρακτήρα Το πιο παράξενο παράδειγμα αυτής της διεργασίας το έχουμε βρει στον πρωκτικό ερωτισμό του νεαρού ανθρώπου. Το αρχικό ενδιαφέρον για την λειτουργία των εκκρίσεων, τα όργανα και τα προϊόντα της, μετασχηματίζονται κατά την πορεία της ανάπτυξης στην ομάδα εκείνη των ιδιοτήτων που μας είναι γνωστές ως οικονομία, τάξη και καθαριότητα, καθ' εαυτές σημαντικές και καλοδεχόμενες, οι οποίες όμως μπορούν να αποκτήσουν σημαντική κυριαρχία και να δημιουργήσουν αυτό που ονομάζουμε πρωκτικό χαρακτήρα.». Freud, Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας, 52. Η αναγωγή του υποκειμένου σε ένα συλλογικό σύστημα το οποίο να μπορεί να παρέχει «μετρήσεις» κρίνεται αναγκαίο για την έρευνα.

30 Για την σχέση της Ουτοπίας με τον πραγματικό χώρο έχει αναφερθεί ο Tafuri στο «Architecture and Utopia». Ο «Tafuri σχηματίζει ένα ολοκληρωμένο κύκλο του μοντερνισμού (απορρίπτει κάθε περιοδολόγηση ενός μεταμοντερνισμού) ως μια ενιαία ανάπτυξη στην οποία το ουτοπικό όραμα της πρωτοπορίας αναγνωρίστηκε ως μια ιδεολογικοποίηση του καπιταλισμού, ένας μετασχηματισμός της ορθολογικότητας του δεύτερου στην ορθολογικότητα της αυτονομία της μορφής – του αρχιτεκτονικού «σχεδίου», K. Michael Hays, Architecture Theory since 1968, 2

31 Freud, Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας, 39, παρόλα αυτά κρίνεται αναγκαία για την δημιουργία του συλλογικού, «ο πρωτόγονος άνθρωπος ήταν πράγματι καλύτερα διότι δεν γνώριζε κανένα περιορισμό στις εννοήσεις του. Ως αντίλλαγμα, η βεβαιότητα του ότι θα απολαμβάνει επί μακρόν αυτή την εντοχία δεν ήταν παρά ελάχιστη. Ο πολιτισμένος άνθρωπος αντάλλαξε ένα κομμάτι δυνατότητας για εντοχία με ένα κομμάτι ασφάλειας. Δεν πρέπει να ξεχάσουμε ότι στην πρωτόγονη οικογένεια μόνο η κεφαλή απολάμβανε μια τέτοια ελευθερία εννοήσεων, οι υπόλοιποι ζούσαν καταπιεσμένοι σαν σλάβοι.», ibid., 74

ανάγοντας ταυτόχρονα το ζήτημα της επιθυμίας σε μια ψυχιατρική πρακτική. Η έρευνα θα εξετάσει τις ανταγωνιστικές αυτές δυνάμεις που αναπτύσσονται σε σχέση με τον σχηματισμό της εσωτερικής «γλώσσας» που διέπει την πλαστική μορφή των προσωπικών μικρόκοσμων, προτείνοντας μια εναλλακτική θεώρηση της αρχιτεκτονικής ουτοπίας. Σκοπός να προβληθούν οι μηχανισμοί αντίστασης της εξιδανικευμένης ατομικότητας σε μια καθολική κυριαρχία του κανόνα η οποία επικρατεί στην άρθρωση του αρχιτεκτονικού λόγου.

διαπραγμάτευση του θέματος

Μπορούμε να συνοψίσουμε πλέον την προβληματική που προκύπτει από την διαδικασία «κατασκευής ενός κόσμου με βάση την επιθυμία του υποκειμένου». Για να μπορέσει η διαδικασία κατασκευής προσωπικών ουτοπιών να αποτελέσει αντικείμενο έρευνας θα πρέπει να εντοπισθεί ένα είδος κώδικα που τις διέπει, ένα σύνολο κανόνων (ή μη) που μας επιτρέπουν να συσχετίσουμε την διαδικασία με την αρχιτεκτονική πρακτική. Άλλωστε βασική υπόθεση εργασίας αποτελεί ο συσχετισμός της «πλαστικής κατασκευής» με τον αρχιτεκτονικό λόγο. Η έρευνα της Jackson ανατρέπει σε μια ανάλογη διαδικασία εξετάζοντας ένα λογοτεχνικό είδος (λογοτεχνία του φανταστικού) αναφερόμενη όμως αποκλειστικά στις ιδιότητες της αφήγησης. Στην περίπτωση της η παραγωγή χώρου είναι έμμεση και σχετίζεται με την αντιληπτική ικανότητα του ατόμου να μεταφράζει τον λόγο σε χώρο ή εικόνα. Η παραπάνω διαπίστωση, η σχέση αφήγησης και εικόνας- χώρου θα απασχολήσει την διεξαγωγή της έρευνας ειδικότερα στα δύο πρώτα κεφάλαια όπου θα γίνει μια προσπάθεια άμεσου συσχετισμού λόγων και πρακτικών με την αρχιτεκτονική, από την στιγμή που ένα έργο (καλλιτεχνικό- κινηματογραφικό ή αμφίβολου κατηγοριοποίησης) έχει την ικανότητα να παράγει ένα αυτόνομο περιβάλλον που αναφέρεται αποκλειστικά στο υποκείμενο. Η ιδιότητα αυτή είναι μια ειδοποιός διαφορά με την λογοτεχνία του φανταστικού όπου ο συγγραφέας, παρόλο που πλάθει ένα κόσμο από την αρχή, δεν έχει άμεση πρόσβαση σε αυτόν, ή ο κόσμος αυτός δεν αποτελεί προέκταση του δικού του περιβάλλοντος κατοίκησης³². Σε κάθε περίπτωση η προσπάθεια διερεύνησης του μηχανισμού προϋποθέτει την σχέση που

32 Ο συγγραφέας παρουσιάζεται ως αφηγητής τηρώντας απόσταση από τον κόσμο που δημιουργήσει. Παρόλα αυτά μπορούμε να εντοπίζουμε έργα όπου το υποκείμενο ως μέρος της αφήγησης παράγει ένα κόσμο από μόνο του όπως στην περίπτωση του Baron Des Esseintes, Joris-Karl Huysmans, *Against the Grain (A Rebours)*, New York: Dover, 1969

αναπτύσσεται από το υποκείμενο με τον κόσμο που αυτό δημιουργεί, ενώ απαιτεί από τον κόσμο αυτό να παρουσιάζει μια σχετική πολυπλοκότητα που καθιστά το σύστημα αυτόνομο παρά την παρασιτική λειτουργία του.

Παράλληλα αναπτύσσεται το ερώτημα του συσχετισμού της ατομικότητας με τον χαρακτήρα του πρότυπου υποκειμένου έτσι όπως αυτός εμφανίζεται στις αρχιτεκτονικές πρακτικές. Όπως είδαμε, η παραγωγή επιθυμίας, άρα και ο σχηματισμός του χαρακτήρα πρέπει να ειδωθεί σε ένα πλαίσιο συλλογικό ανάγοντας τις «μετρήσεις» σύμφωνα με το πρότυπο σε κάθε περίπτωση. Παράγεται με τον τρόπο αυτό ένα πεδίο που αφορά το όριο της ατομικότητας σε σχέση με την πλαστική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας έτσι όπως αυτό διαμορφώνεται από μια αρχιτεκτονική πρακτική η οποία υιοθετεί ένα πρότυπο ως τον βασικό «ήρωα» κατοίκησης του περιβάλλοντος το οποίο κατασκευάζει. Η διερεύνηση του οριακού αυτού σημείου ανάμεσα στο πρότυπο και την ατομικότητα αποτελεί βασικό στόχο της έρευνας καθώς είναι εκείνο που επαναφέρει χωρικά ζητήματα που εντοπίζονται σε γειτονικά πεδία (τέχνη- κινηματογράφος) ή σε άλλα αδιευκρίνιστης κατηγοριοποίησης στον αρχιτεκτονικό λόγο.

Η πρώτη ενότητα (κεφάλαιο 1) προσπαθεί να εντοπίσει την διαδικασία «κατασκευής προσωπικών μικρόκοσμων» στις Συλλογές Αξιοπεριεργων Αντικειμένων. Οι συλλογές αυτές, κατά την περίοδο της Αναγέννησης έως τον Διαφωτισμό αποτελούσαν μια συνηθισμένη πρακτική κατά την οποία ο κόσμος (μικρόκοσμος) ανακατασκευάζεται με την μορφή συλλογής αντικειμένων σε μικρογραφία (μικρόκοσμος) μέσα από ένα σύστημα παραλληλισμών και αναλογιών. Η κατηγοριοποίηση τους δεν ήταν σαφής καθώς δεν υπήρχε ένα συστηματικό σύστημα ταξινόμησης της γνώσης, το οποίο θα μπορούσε να οριοθετήσει το επιστημολογικό ή καλλιτεχνικό τους πεδίο. Αντίθετα διαφαίνεται να παρακινούνται από καθαρά προσωπικά κριτήρια που σχετίζουν το υποκείμενο με την επιθυμία του: την περιέργεια στην συγκεκριμένη περίπτωση. Ο μηχανισμός της επιθυμίας οδηγεί στο όριο της γνώσης και την αναζήτηση του μαγικού στην τάξη του κόσμου μέσα από τα «περιεργα αντικείμενα» και την «πλαστική» οργάνωση της συλλογής. Το παράδειγμα των Συλλογών προσφέρει στην έρευνα ένα διευρυμένο πεδίο όπου μια συλλογική πρακτική ορίζει την προβληματική της αποσκοπώντας σε μια πρώτη αποτίμηση του ζητήματος. Η προσέγγιση του ζητήματος γίνεται μέσα από την ιστορική ανάλυση του θέματος (οι συλλογές έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα την

μουσειολογία καθώς θεωρούνται οι πρόδρομοι των μουσείων), ενώ παράλληλα εντοπίζονται έννοιες κλειδιά που σχετίζονται με την νοσηματοδότηση των αντικειμένων και την συγκρότηση του σημειωτικού συνόλου που αυτά σχηματίζουν. Η διαπραγμάτευση των εννοιών βασίζεται στην προσέγγιση του R. Barthes όσον αφορά τις αφηγηματικές τους ιδιότητες· και την κοινωνικο-ιστορική μέθοδο του Michel Foucault ως προς την συγκρότηση του σημειωτικού συνόλου με βάση την μικροκοσμική φιλοσοφική θεώρηση της εποχής δημιουργίας των συλλογών. Το παράδειγμα του Museum Kircherianum θα προσπαθήσει να διερευνήσει την παραπάνω πρακτική δίνοντας έμφαση στην ατομικότητα του υποκειμένου μέσα από την μελέτη ενός συγκεκριμένου παραδείγματος κατασκευής προσωπικού μικρόκοσμου.

Η δεύτερη ενότητα της διατριβής (κεφάλαιο 2) θα προσπαθήσει να γενικεύσει τα συμπεράσματα που αποκόμισε η έρευνα από τις Συλλογές Αξιοπεριεργων Αντικειμένων αναζητώντας ένα εννοιολογικό εργαλείο ικανό να παρέχει στην έρευνα το απαραίτητο υπόβαθρο ανάλυσης προσωπικών ουτοπιών πέρα από το αυστηρό ιστορικό πλαίσιο που θέτουν οι Συλλογές. Το εννοιολογικό μοντέλο αναζητείται με βάση την αναλογία που εντοπίζεται ανάμεσα στο Δωμάτιο της Περιέργειας ως «Εικονικής Συσκευής Περιήγησης» αρχαικού τύπου και στοιχεία της «Ονειρικής Διαδικασίας» με βάση την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud.

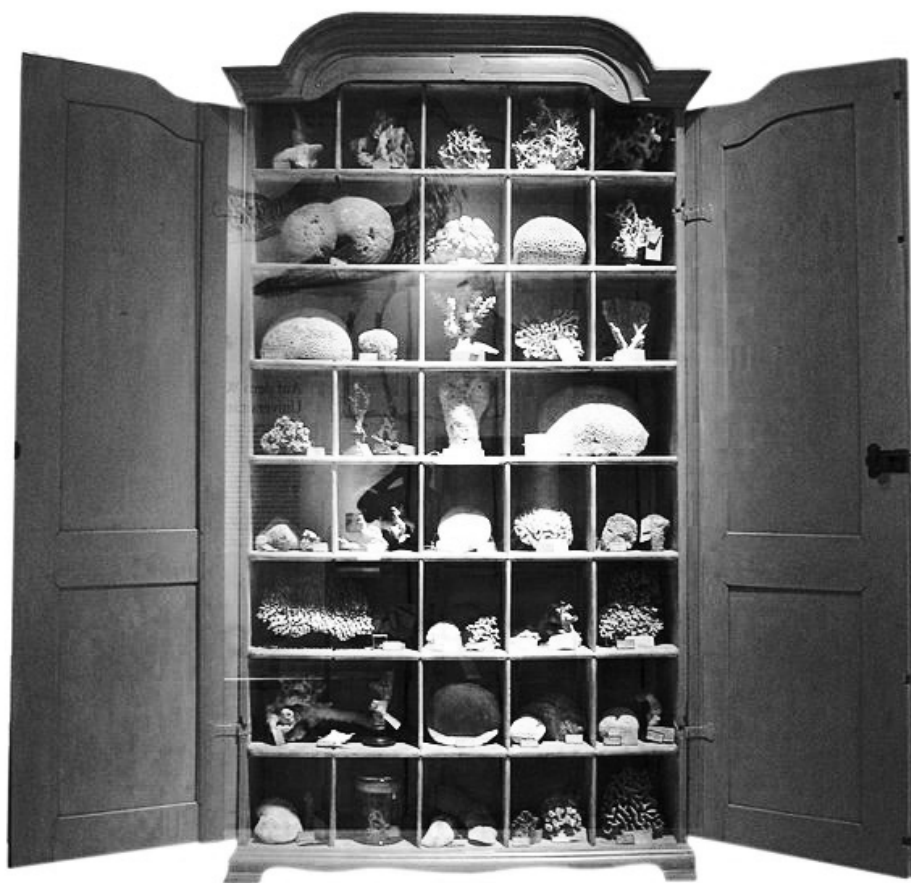
Παράλληλα ο χαρακτήρας του υποκειμένου μεταλλάσσεται από φορέας της γνώσης (η εξιδανικευμένη ατομικότητα) στην περίπτωση των Συλλογών στο ναρκισσιτικό νευρωτικό υποκείμενο του συλλέκτη. Είναι το σημείο όπου γίνεται ο συσχετισμός με ένα συλλογικό σύστημα (το πρότυπο υποκείμενο της ουτοπίας) στο οποίο η ατομικότητα παρουσιάζεται ως απόκλιση από τον κανόνα (ψυχολογικό-ψυχιατρικό πλαίσιο). Τα παραδείγματα που θα εξεταστούν (Cremaster Cycle, η Ηφαιστειακή Βάση του Blofeld, Haus U R) στοχεύουν στην διερεύνηση των πλαστικών κατασκευών σε σχέση με το εννοιολογικό εργαλείο και την εξέταση του χαρακτήρα του υποκειμένου με βάση ένα συλλογικό πρότυπο. Παράλληλα η διαδοχή τους γίνεται με σκοπό την μετάβαση από μια πλαστική κατασκευή αρχαικού τύπου σε μια αρχιτεκτονική πρακτική άμεσα συσχετιζόμενη με την φύση της επιθυμίας του υποκειμένου ως αποκλίνουσας από το πρότυπο συμπεριφοράς.

Η τρίτη και τελευταία ενότητα (κεφάλαιο 3) επεξεργάζεται την έννοια της κανονικότητας και της απόκλισης έτσι όπως τίθενται από την προβληματική ορισμού ενός πρότυπου υποκειμένου (κοινός άνθρωπος) από τον ουτοπικό λόγο της νεωτερικότητας στην αρχιτεκτονική. Με τον τρόπο αυτό εξετάζεται η χωρική διατύπωση του «μικρόκοσμου» του πρότυπου κανονικού υποκειμένου με σκοπό

την άμεση σύγκριση του με τον αποκλίνοντα χαρακτήρα της εξιδανικευμένης ατομικότητας που εξετάσαμε στο δεύτερο μέρος. Η πράξη της σύγκρισης ή της αντιστοίχισης φιλοδοξεί να επανεντάξει την «παραγωγή προσωπικών ουτοπιών» ως σχεδιαστική προσέγγιση στον αρχιτεκτονικό λόγο. Η επιλογή λόγων αποκλειστικά από το πεδίο της νεωτερικότητας αποκλείει σημαντικές κατευθύνσεις του ουτοπικού λόγου στην αρχιτεκτονική, όπως εκείνης του «μη απωθητικού υποκειμένου» του H. Marcuse το οποίο και αποτέλεσε τον κεντρικό χαρακτήρα στους κόσμους των Superstudio, Archizoom κτλ. Όμως σκοπός της διατριβής δεν είναι να συγκροτήσει μια γενεαλογία του υποκειμένου στην αρχιτεκτονική ουτοπία ή μια εξαντλητική καταγραφή των λόγων της, αλλά να επισημάνει την αντίθεση της σε μια πρακτική κανονικοποίησης (γεγονός το οποίο αποτελεί προϋπόθεση για κάθε ουτοπικό σχεδιασμό ακόμη και αν το υποκείμενο είναι «μη απωθητικό»). Η επιλογή της περιόδου της νεωτερικότητας γίνεται αφενός για την μεγάλη έκταση διαπραγμάτευσης του θέματος και αφετέρου για την προβολή, την σημασία και την επιρροή των λόγων του στη σημερινή πρακτική αντιμετώπισης ανάλογων ζητημάτων κανονικοποίησης.

Καταλήγοντας, αφετηρία της διατριβής αποτέλεσε η σχεδιαστική ενασχόληση με το θέμα της προσωπικής ουτοπίας χωρίς να έχει αποσαφηνισθεί το πεδίο έρευνας ή το εννοιολογικό δίκτυο εξ' αρχής. Αντίθετα μια σχεδιαστική προτροπή που αφορά την παραγωγή χώρου (Playboy Archeology- Junkyard of Monuments) αποτέλεσε το κίνητρο ενασχόλησης με το ζήτημα. Η εννοιολογική μελέτη του ζητήματος «κατασκευής κόσμων» αποσκοπεί επιπρόσθετα στην ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας που να αναφέρεται στην παραπάνω διαδικασία, γεγονός που αποτελεί και το τελευταίο σημείο της προβληματικής της.

I. Οι Συλλογές Αξιοπερίεργων Αντικειμένων



Παράδειγμα εκθετηρίου αζιτοπεριεργων αντικειμένων (naturalia), 18ος αιώνας,
Naturkundenmuseum Βερολίνο

1. Ο Πολιτισμός της Περιέργειας

Μια πρώτη συστηματική χωρική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας εντοπίζεται στην δημιουργία των Συλλογών Αξιοπεριεργων Αντικειμένων (Cabinet of Curiosity ή Wunderkammer) από τον 16^ο έως τον 18^ο αιώνα στην κεντρική και βόρεια Ευρώπη. Τα δωμάτια της περιέργειας (ή των θαυμάτων) αναπτύσσονται μέσα στον χώρο κατοικίας ως εγνυλοπαιδικές προσωπικές συλλογές αντικειμένων μη αποσαφηνισμένης κατηγοριοποίησης, κατά την περίοδο όπου οι μηχανισμοί συγκρότησης δημόσιων συλλογών τεκμηρίωσης και οριοθέτησης της γνώσης μόλις αρχίζουν να λειτουργούν (ή πρόκειται να αρχίσουν), ενώ αποτελούν ταυτόχρονα την αφετηρία για τη σταδιακή μετάλλαξη των ιδιωτικών συλλογών σε δημόσια αρχεία¹. Η χρησιμοποίηση του όρου συλλογή μπορεί να λειτουργήσει παραπλανητικά για την εννοιολογική νοηματοδότηση των Δωματίων καθώς περιορίζει το εύρος τους στην συλλογή, αποθήκευση και έκθεση αντικειμένων, ενώ αποικρύπτει παράλληλα βαθύτερες διεργασίες συγκρότησης των προσωπικών μικρόκοσμων.

Ο συλλέκτης επιδίδεται σε μια διαδικασία συγκρότησης μιας «μικρογραφίας του κόσμου» χωρίς να διαχωρίζει απόλυτα την προσωπική επιθυμία από την αντικειμενική και ορθολογική γνώση που θα αποκαταστήσει αργότερα το δημόσιο αρχείο και η εγνυλοπαιδική οριοθέτηση των γνωστικών αντικειμένων. Πρόκειται λοιπόν για μια απόλυτα προσωπική κατασκευή διατυπωμένη σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο μέσα από την οποία το υποκείμενο είναι ελεύθερο να περιγράψει τον κόσμο χωρίς εξωτερικούς περιορισμούς που αφορούν την σχέση του με κάποια αρχή. Η έννοια του κόσμου σε μικρογραφία προβάλλει μια ιδανική πρότυπη κατάσταση που αποτελεί την συνειδοχή του ίδιου του υποκειμένου για τον κόσμο, Το υποκείμενο περιγράφει στην πραγματικότητα με την μορφή «πλαστικής κατασκευής²», ένα ιδανικό δίκτυο σχέσεων που αναπτύσσει με τον κόσμο. Μπορούμε να θεωρήσουμε αυτό το δίκτυο ιδανικών σχέσεων την προσωπική ουτοπία³ του υποκειμένου.

Τα Δωμάτια οφείλουν την καταγωγή⁴ τους σε κοινωνικούς μετασχηματισμούς

1 Οι συλλογές αξιοπεριεργων αντικειμένων σχετίζονται με το πρόβλημα καταγωγής των μουσείων

Oliver Impey and Arthur MacGregor, *The Origins of Museums: The Cabinets of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe* (Oxford: Clarendon Press, 1985),

2 Οι κατασκευές αυτές θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν με μια σύγχρονη εικαστική ορολογία ως «εγκαταστάσεις» (installations) που αναφέρονται στην κατηγορία της «αρχαικής τέχνης» (archival art).

3 Στην περίπτωση των δωματίων της περιέργειας η έννοια της ουτοπίας δεν περιορίζεται αποκλειστικά σε ένα κοινωνιολογικό μοντέλο αλλά αναφέρεται σε μια ευρύτερη ιδανική κατάσταση.

4 Τα πρότυπα συγκρότησης των προσωπικών συλλογών εντοπίζονται 1. στην εκκλησιαστική παράδοση των ιερών λειψάνων (φυσικά αντικείμενα με μαγικές ιδιότητες), 2. στους κοσμικούς θησαυρούς, 3. στο δωμάτιο εργασίας του αναγεννησιακού μελετητή το οποίο αποτελεί εξέλιξη του κελιού του μοναχού Dagmar Motycka Weston, 'Worlds in Miniature': Some Reflections on Scale and the Microcosmic Meaning of

που συντελούνται κατά την περίοδο της Αναγέννησης και αφορούν μια σταδιακή μετάβαση από το θρησκευτικό στο κοσμικό⁵ και την νέα θεώρηση του υποκειμένου ως φορέα και δημιουργού της γνώσης. Η θρησκευτική θεματολογία εξελίσσεται σε προσωπική θεματολογία συγκρατώντας παράλληλα την λογική του θαύματος και του μαγικού ως το κεντρικό μηχανισμό ανασύστασης ενός αντίγραφου του κόσμου (μικρόκοσμος), αυτή τη φορά εγγεγραμμένου στον προσωπικό χώρο του υποκειμένου και σε άμεση σύνδεση με αυτό. Είναι το χρονικό διάστημα ανάμεσα στο θρησκευτικό μοντέλο και την ορθολογική ταξινόμηση της γνώσης όπου το υποκείμενο αναζητά στην 'περιέργεια' το μέσο διαπραγμάτευσης της γνώσης και της αναζήτησης των ορίων της με την μορφή χωρικής διατύπωσης. Ο Pomian καθορίζει την περιέργεια με όρους επιθυμίας και πάθους – «η επιθυμία να δει, να μάθει, να κατέχει κανείς σπάνια, καινούργια, μυστικά ή αξιοσημείωτα αντικείμενα, με άλλα λόγια τα αντικείμενα τα οποία έχουν μια ειδική σχέση με το όλον και παρέχουν τελικά την δυνατότητα απόκτησής του»⁶

Αναπτύσσεται με τον τρόπο αυτό ένας πολιτισμός της περιέργειας, με αφορμή εσωτερικές διεργασίες του υποκειμένου (επιθυμία-πάθος), ο οποίος προσπαθεί να ορίσει μέσα στην ατομικότητά του υποκειμένου, με την μορφή αντιγράφου (μικρόκοσμος), το όριο της γνώσης μέσα από την προσωπική ανασυγκρότηση του κόσμου (μακρόκοσμος). Η περιέργεια απαντάται στο οριακό σημείο του γνωστικού πεδίου, όπου δραστηριοποιείται ο ψυχικός μηχανισμός της επιθυμίας εκεί όπου το υποκείμενο βρίσκεται αντιμέτωπο με την συλλογική αντιπαράθεση για την επιβολή μιας κοινής αντικειμενικής αντίληψης. Κληρικοί όπως ο Άγιος Αυγουστίνος και ο Θωμάς ο Ακινάτης εξέφραζαν το φόβο τους ότι η περιέργεια μπορεί να ξεπεράσει τα εγκυριμένα όρια της γνώσης με τις μεθόδους που χρησιμοποιούνται και να οδηγήσει σε μια ηθική πτώση⁷. Η περιέργεια αναφέρεται στην επανεικίνηση του μηχανισμού της επιθυμίας συνδέοντάς την με «ένα παράλογο πάθος που κυβερνάει τον άνθρωπο»⁸ υπεύθυνο για την παραγωγή ψευδαισθησιακών μορφών. Η έννοια του πάθους που διέπει την περιέργεια αναφέρεται ως αδυναμία τόσο στο θρησκευτικό-κοινωνικό πλαίσιο της εποχής όσο και στην αναδυόμενη επικράτηση του ορθού λόγου και των επιστημών.

Cabinets of Curiosities, αρχ . vol 13 . no 1 . (2009): 38

5 Patrick Mauries, *Cabinets of Curiosities* (Thames and Hudson, London, 2002), 24

6 Anthony Alan Shelton, "Cabinet of Transgression. Renaissance Collections and the Incorporation of the New World" in *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner and Roger Cardinal (London , Reaktion Books, 1997), 181

7 Ibid.

8 Nicholas Thomas, 123

Παρόλα αυτά σε αντίθεση με τις αντιδράσεις και τις ενστάσεις, ο αριθμός των 'περιεργων συλλεκτών' επεκτεινόταν συμπεριλαμβάνοντας ένα ευρύ και διαφορετικό φάσμα υποκειμένων (καρδινάλιοι, αυτοκράτορες, βασιλιάδες, πρίγκιπες, θεολόγοι, δικηγόροι, γιατροί, μελετητές, ποιητές, κληρικοί, μοναχοί, αξιωματούχοι και καλλιτέχνες)⁹, Η συγκρότηση και η κατασκευή των συλλογών δεν προερχόταν αποκλειστικά από μια κοινή επιθυμία ούτε και παρουσίαζε μια κοινή δομή οργάνωσης¹⁰ αλλά διαμορφωνόταν ανάλογα με ατομικά κίνητρα και επιδιώξεις¹¹. Μερικές από τις συλλογές περιλαμβάνουν βιβλιοθήκες και εργαστήρια στα οποία γίνονταν πειράματα αμφίβολης σημασίας που κυμαίνονταν ανάμεσα στην μεσαιωνική μαγεία και την επιστημονική επίδειξη του διαφωτισμού¹². Ο σκοπός τους ήταν διπλός, από τη μία η απόκτηση, ο καθορισμός και η ανακάλυψη σπάνιων αντικειμένων και από την άλλη η εγγραφή τους σε ένα ειδικό περιβάλλον στο οποίο μπορεί να εμφυσήσει κανείς πολλαπλά επίπεδα (layers) νοημάτων¹³. «Ο σχεδιασμός του χώρου, τα έπιπλα, τα ντουλάπια, τα δοχεία κτλ δεν είχαν σκοπό μόνο να διατηρήσουν και να φυλάξουν τα αντικείμενα, αλλά και μια παράλληλη τάση να τα τοποθετήσουν σε ένα δίκτυο νοημάτων και διασυνδέσεων¹⁴».

Φαρμακοποιοί όπως ο Francesco Calzolari (1521-1606) και ο Ferrante Imperato (1550-1615) επιχειρούσαν να συγκροτήσουν ένα χώρο ανάμεσα στο επιστημονικό εργαστήριο και την εγκυκλοπαιδική συλλογή μέσα από τις μαγικές και θεραπευτικές ιδιότητες περιεργων αντικειμένων διατεταγμένων με τρόπο που να μπορούν να περιγράψουν το σύνολο του κόσμου. Η παραγωγή του χώρου συντελείται στην σφαίρα της κατοίκησης και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ατομικότητας του υποκειμένου.

Εξετάζοντας προσεκτικότερα την συλλογή του Francesco Calzolari¹⁵ παρατηρούνται αντικείμενα που αναμινγνούν το μαγικό με το επιστημονικό όπως ο βατραχύτης (μυθικός λίθος που πιστευόταν ότι παράγεται από τον βάτραχο και χρησιμοποιείται ως αντίδοτο για το δηλητήριο), ένα τμήμα από το κέρατο ενός

9 Ibid.

10 Ibid., 180

11 Ο Pomian σημειώνει διαφορές στον πλούτο, την εκπαίδευση και την κοινωνική τάξη, αλλά και στην διαφορετικού βαθμού αποδοχή των νέων ιδεών που βρισκεί κανείς στις πόλεις, Ibid.

12 Ibid., 181

13 Mauries, 25

14 Ibid.

15 Σύμφωνα με τους δύο δημοσιευμένους καταλόγους της συλλογής α. Giovanni Battista Oliva, (De Reconditis, et praecipuis collectaneis ab honestissimo et sollertissimo Francesco Calceolario in museo adservantis, 1584). β. Benedetto Ceruto και Andrea Chioco (Museum Franc. Calceolari, Verona, 1622) Ibid., 156

μονόκερου (πιστεύεται ότι κατέχει θεραπευτικές ιδιότητες), ένα περιεργό φυτό με το όνομα *Lunaria* (κατείχε μαγνητικές ιδιότητες όπως του ότι μπορούσε να βγάζει τα καρφιά από τα πέλματα των αλόγων¹⁶. «Ο ρόλος ενός φαρμακοποιού (*apothecary*) στην κουλτούρα του Μανιερισμού συνδυάζει τις επιδιώξεις ενός φυσιοδίφη και ενός φυσιολόγου με εκείνες ενός μάγου και ενός αλχημιστή. Το επάγγελμα παρείχε επαρκή μέσα για τη συλλογή και την αναζήτηση σπάνιων δειγμάτων μέσα από ταξίδια¹⁷».

Παράλληλα ο ιταλός φυσιολόγος και καθηγητής Φιλοσοφίας και Φυσικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια και διευθυντής του Βοτανικού Μουσείου της πόλης Ulisse Aldrovandi (1522-1605) προσπαθεί να συγκροτήσει ένα εγκυκλοπαιδικό δωμάτιο ως όργανο παρατήρησης και ταξινόμησης όλων των έμβιων όντων. Η επιθυμία του να συγκροτήσει τον κατάλογο του κόσμου τον κατευθύνει στο να συγκεντρώσει μαρτυρίες, απεικονίσεις, καταγραφές, αφηγήσεις και τεκμήρια που τον οδηγούν σε μια ακαταμάχητη έλξη για το σπάνιο και το ασυνήθιστο¹⁸. Ανάμεσα στα έμβια όντα συναντάει κανείς υβριδικά και μυθικά όπως γοργόνες και απροσδιόριστα τέρατα που εικονογραφούν μια *Monstrum Historia*¹⁹. Η έρευνά του συγκροτεί ένα «αξεδιάλυτο μίγμα ακριβών περιγραφών, αναφερόμενων περικοπών, μύθων χωρίς κριτική, παρατηρήσεων που αναφέρονταν αδιαφόρητα στην ανατομία, στη σηματογραφία, στο χώρο όπου διαβιούν φυτά και ζώα στις μυθολογικές αξίες ενός ζώου στην χρήση που μπορούμε να τους κάνουμε (ιατρική – μαγεία) ...η ιστορία ενός ζώου είναι όλα όσα έχουν ειπωθεί, ακουστεί, αφηγηθεί η φύση και οι άνθρωποι, η γλώσσα του κόσμου, οι παραδόσεις και οι ποιητές.»²⁰

Και στις δύο περιπτώσεις, το επιστημονικό και ερευνητικό έργο αποκτά μια αναλογική μη ορθολογική δομή αποτύπωσης ενός μοντέλου, βάσει του οποίου συντίθεται και επανα-διατυπώνεται ένα προσωπικό αντίγραφο της δομής του κόσμου στο χώρο κατοικίας του μελετητή. Η επιθυμία και η περιέργεια έρχονται σε άμεσο συσχετισμό με την διατύπωση ενός προσωπικού μηχανισμού καταγραφής και διατύπωσης που κατευθύνεται προς το μαγικό, το υβριδικό και το τερατώδες. Ο Patrick Mauries ανατρέχοντας στον Benjamin επισημαίνει ότι ο συλλέκτης καθίσταται φυλακισμένος από τις παραισθήσεις που ο ίδιος δημιούργησε και

16 Ibid.

17 *Dagmar Motycka Weston*, 'Worlds in Miniature': Some Reflections on Scale and the Microcosmic Meaning of Cabinets of Curiosities (ARQ . vol 13 . no 1 . 2009), 39

18 Ibid.,149-150

19 Ulisse Aldrovandi *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium* (Bologna, 1642)

20 Michel Foucault, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου (Γνώση, Αθήνα, 1993), 74-75

θαύμασε στοιχειωμένος παράλληλα από την παροδική φύση των αντικειμένων του²¹. Είναι αυτή η ασυνείδητη προσήλωση στο πραγματικό και το φανταστικό, το μύθο και το γεγονός που καθοδηγεί την απόκτηση των αντικειμένων που συγκροτούν τις προσωπικές ουτοπίες των αναγεννησιακών μελετητών.

Η Αρχιτεκτονική των Δωματίων έρχεται να υποστηρίξει την σχέση ανάμεσα στα ευρήματα, το υποκείμενο και τους κανόνες ταξινόμησης εγγραφόμενη στην ιδιωτική σφαίρα του συλλέκτη. Ο Francesco Calzolari κατασκευάζει την συλλογή ως μια άμεση προέκταση του χώρου εργασίας του (φαρμακείο) με τη μορφή τριών διαδοχικών δωματίων τα οποία ταυτίζονται με τρεις ισάριθμες νοηματικές και λειτουργικές ενότητες και οι οποίες περιλαμβάνουν: α. πορτρέτα γιατρών και φιλοσόφων β. το προσωπικό του εργαστήριο γ. την συλλογή με τα περιεργα αντικείμενα²². Η αρχιτεκτονική της συλλογής ακολουθεί την γενική διάταξη του δωματίου ενός μελετητή (studioli) όπου ένα συνηθισμένο δωμάτιο αρχίζει σταδιακά να μετατρέπεται σε μια πολύπλοκη συλλογή αντικειμένων συνήθως με την βοήθεια ειδικών ξύλινων προθηκών που ορίζουν το μεγαλύτερο μέρος του χώρου. *«Η πρώτη εντύπωση όταν μπαίνει κανείς σε ένα δωμάτιο αξιοπερίεργων αντικειμένων είναι αυτό ενός κόσμου σε μικρογραφία, μια συνάθροιση αντικειμένων σε τόση αφθονία που είναι δύσκολο να βρει κανείς το δρόμο του ανάμεσά τους²³»*

Τα αντικείμενα τοποθετούνται πυκνά το ένα δίπλα στο άλλο και καταλαμβάνουν κάθε τμήμα του ελεύθερου χώρου παράγοντας με τον τρόπο αυτό μια πυκνή πολύπλοκη αφήγηση που αποτελεί το άθροισμα των επιμέρους αφηγήσεων των αντικειμένων. Ο επίσης πολύπλοκος διάκοσμος της επίπλωσης έρχεται να καλύψει τα κενά που δημιουργούνται συγκροτώντας τελικά ένα σύνολο στο οποίο είναι ιδιαίτερα δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς το έκθεμα από το λειτουργικό αντικείμενο και την παρέμβαση από το εύρημα. *«Εδώ είναι η αρχιτεκτονική του δωματίου και η διακοσμητική θεματολογία της, η κλίμακα και η αναλογίες της, η κομψότητα των γραμμών της, ο σχεδιασμός των ξυλουργικών της.. που παρέχουν μια κυρίαρχη αίσθηση, προσηλώνοντας το βλέμμα του παρατηρητή πριν βρει το χρόνο να επικεντρωθεί στα εκθέματα²⁴»*

Η ταξινόμηση των αντικειμένων δεν γίνεται με κάποια συγκεκριμένη ορθολογική κατηγοριοποίηση όπως στα Μουσεία του Διαφωτισμού, αντίθετα «τα

21 Mauries,135

22 Weston, 39

23 Mauries.,69

24 Ibid,66

αντικείμενα αναμιγνύονται μεταξύ τους σύμφωνα με την εκτίμηση του Calzolari, με ένα τρόπο που αποκαλύπτει την τάξη του φυσικού κόσμου ως μια αναλογική κατασκευή²⁵». Όπως επισημαίνει η Weston, η αναπαράσταση του χώρου σύμφωνα με την κεντρική προοπτική δομή του σχεδίου από τον κατάλογο της συλλογής είναι «ενδεικτική της ολοένα και αυξανόμενης εμπιστοσύνης που αναπτύσσεται στην Αναγέννηση στο να κατασκευαστεί ολόκληρη η πραγματικότητα, ενώ παράλληλα είναι απόλυτα συμβατή με την μικροκοσμική αναπαράσταση της ιδανικής τάξης. Η δομή του δωματίου, με την συλλογή σε άμεση έκθεση στο μάτι, μιλάει για την επιθυμία να γίνει προσιτή σε ένα τόπο το σύνολο της γνώσης²⁶».

Αυτή η επιθυμία για δημιουργία ενός αντιγράφου του κόσμου όπου θα περιλαμβάνει το σύνολο της γνώσης σε ένα δωμάτιο οδηγεί στην εμμονική κατάληψη του χώρου από τα αντικείμενα. «Με κάθε γωνία και κάθε κόγχη να πληρώνεται μέχρι να υπερχειλίζει, και κάθε επιφάνεια να καταλαμβάνεται από την οροφή έως το δάπεδο με ένα κέλυφος από πολύτιμα και σπάνια αντικείμενα, ήταν αδύνατο από τη φύση του να εκθέσει κανείς όλους τους θησαυρούς που περιέχει... Η στοιβαγή τόσων πολλών αντικειμένων σε ένα τόσο περιορισμένο χώρο έχει σαν αποτέλεσμα την δημιουργία μιας δραματικής βράχυνσης της αντίληψης²⁷». Ο Συλλέκτης με τον τρόπο αυτό μπορεί να βυθίζεται στο πυκνό αφηγηματικό υπόβαθρο των αντικειμένων του μέσα σε ένα σχεδόν παραισθητικό δίχως όρια χώρο.

Τα δωμάτια με τα αξιοπερίεργα αντικείμενα αποτελούν το πρώτο ιστορικό παράδειγμα όπου επιδιέχεται κανείς στην κατασκευή της προσωπικής ουτοπίας. Η προσπάθεια να συμπυκνωθεί το σύνολο της γνώσης σε ένα δωμάτιο δεν αποτελεί μέρος μιας οργανωμένης αρχαικής πρακτικής άμεσα συσχετιζόμενης με ένα σύστημα εξουσίας που στοχεύει στην εδραίωση και στην οριοθέτηση της γνώσης, άλλωστε η συγκρότηση ενός καταλόγου που προσπαθεί να αποσαφηνίσει τα γνωστικά αντικείμενα σε σχέση με μια αντικειμενική απόλυτη αλήθεια βρίσκεται σε αρχικό στάδιο. Στην συγκεκριμένη περίπτωση το ίδιο το υποκείμενο παρουσιάζει μια δική του εκδοχή ενός συστήματος με την μορφή προσωπικού μικρόκοσμου που διεκδικεί να αποτυπώσει το σύνολο της γνώσης και της μη-γνώσης με την μορφή Θεάτρου του Κόσμου (theatrum mundi) παρά με την μορφή Καταλόγου. Ο Calzolari ή ο Aldrovandi δεν επιχειρούν να ορίσουν μόνο το αντικειμενικό

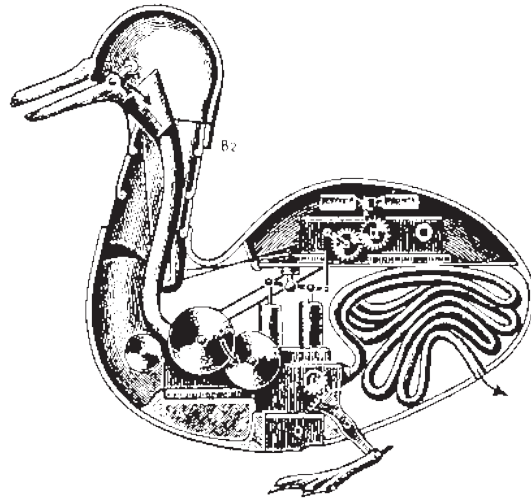
25 Weston., 40

26 Ibid., 41

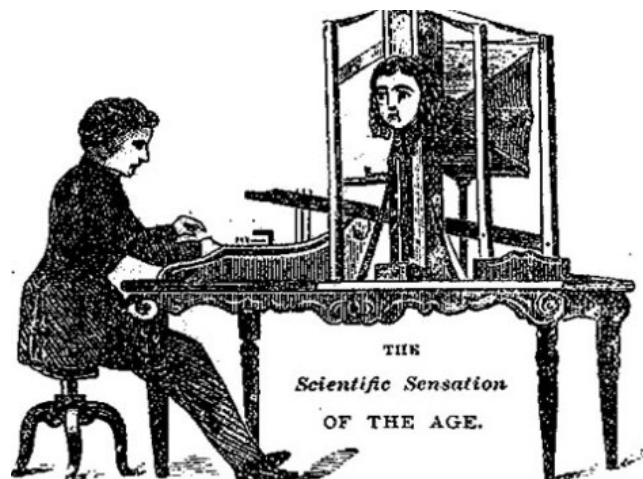
27 Mauries,66

και το αληθές σύμφωνα με το ερευνητικό τους πεδίο, αλλά βρίσκονται οι ίδιοι παγιδευμένοι μέσα σε μια κατασκευή που προεκτείνει τον ίδιο τους τον εαυτό. Το δωμάτιο αποτελεί την ειδοχή του ίδιου του υποκειμένου για το πως μπορεί να κατασκευάσει κανείς μια μικρογραφία ενός πολύπλοκου δικτύου σχέσεων που προορίζεται να ικανοποιήσει της επιθυμίες ενός και μοναδικού ατόμου.

Η έρευνα θα εστιάσει στον παραπάνω μηχανισμό ερευνώντας αρχικά τις αφηγηματικές ιδιότητες των επιμέρους αντικειμένων, ενώ στη συνέχεια θα επικεντρωθεί στην αποκωδικοποίηση του σημειωτικού συνόλου (θέατρο του κόσμου) με την μορφή πλαστικής διατύπωσης. Σκοπός μια πρώτη αποτίμηση των κανόνων που συγκροτούν την προσωπική ουτοπία ως πλαστική κατασκευή μέσα από το παράδειγμα των συλλογών αξιοπερίεργων αντικειμένων.



Λανθασμένη αναπαράσταση της «Πεπτικής Πάπιας» (Canard Digérateur) του Jacques de Vaucanson (1739)



Euphonia (1846) Η Ομιλούσα Μηχανή του Joseph Faber

1.1. Τα «Περίεργα» Αντικείμενα

Η μελέτη της βιβλιογραφίας²⁸ που σχετίζεται με τα δωμάτια αξιοπερίεργων αντικειμένων αποκαλύπτει την προτίμηση των συλλεκτών για τα αντικείμενα ειδήσια, που αποτυπώνουν τον οριακό χαρακτήρα της γνώσης και ενεργοποιούν τον μηχανισμό της περιέργειας. Οι ταξινόμηση των συλλογών σε Naturalia, Mirabilia, Artefacta, Scientifica, Antiquities και Exotica αποτελούν την πρόφαση για την καταπάτηση της ίδιας της τάξης μέσα από το μαγικό, το υβριδικό και το τερατώδες. Η παράβαση και η απόκλιση είναι αυτές που μπορούν να φανερώσουν τις κρυμμένες συνδέσεις που παραμένουν αόρατες στους αμύητους²⁹ και μπορούν να αποκαλύψουν την «αλυσίδα που κρατάει τον κόσμο³⁰». Σύνθετα πλάσματα, αυτόματα, πέτρες με την μορφή ερειπίων, απολιθωμένοι οργανισμοί, αντικείμενα που αποφεύγουν οποιαδήποτε κατηγοριοποίηση και ανήκουν ταυτόχρονα σε διαφορετικά βασίλεια³¹ αποτελούν το προνομιούχο πεδίο ενός ερευνητή. Αναπτύσσεται με τον τρόπο αυτό μια αισθητική του υβριδίου που οργανώνει την συλλογή και την ταξινόμηση, ενώ κατευθύνει παράλληλα την πλαστική διατύπωση της κατασκευής. Το μαγικό, το υβριδικό και το τερατώδες στοιχειοθετούν ένα σημειωτικό σύνολο του οποίου η πρόσβαση δεν είναι άμεση, πρέπει κανείς να αποκωδικοποιήσει την αμφισημία των μορφών για να αποκαλύψει την κρυμμένη λανθάνουσα γλώσσα που υπάρχει μέσα στο δίκτυο των αντικειμένων.

Θα διερευνηθεί αρχικά η λειτουργία του μύθου και της αφήγησης που παράγουν τα αντικείμενα, ενώ στη συνέχεια θα προσεγγισθεί η έννοια του υβριδίου και του τέρατος, με σκοπό να εντοπίσει το εννοιολογικό υπόβαθρο των περίεργων αντικειμένων.

28 Oliver Impey and Arthur MacGregor, *The Origins of Museums: The Cabinets of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe* (Oxford: Clarendon Press, 1985), *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, ed. by Lorraine Daston and Katherine Park (New York: Zone Books, 1998), *The Cultures of Collecting*, ed. by J. Elsner and R. Cardinal (London: Reaktion, 1994), Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine* (Princeton: Markus Wiener, 1995), Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia* (Milan: Mazzotta, 1983), and Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800* (Cambridge: Polity Press, 1990).

R. J. W. Evans, *Rudolf II and his World: A Study in Intellectual History 1576–1612* (Oxford: Clarendon Press, 1953).

29 Mauries, 34

30 Επιγραφή του Athanasius Kircher στο μουσείο του. Ibid.

31 Ibid.

μυθοπλασία και γεγονός

Τα αντικείμενα των συλλογών παρουσιάζονται ως αποδεικτικά στοιχεία της αφηγηματικής δραστηριότητας η οποία συνδέει το γεγονός με την μυθοπλασία, και την επιστήμη με τον μύθο, σχηματίζοντας ένα σύνολο ασύμβατο με αυτό των νέων αρχαικών οργανισμών που στόχευαν στην αποκατάσταση της πλάνης και την εδραίωση της επιστημονικής αλήθειας. Το τεκμήριο θα χάσει σταδιακά την πολλαπλή νοηματοδότησή και την πολύπλευρη αμφίσημη σημειοδότησή του και θα βρεθεί σε μια αυταπόδεικτη αιτιολογική συσχέτιση με το γεγονός το οποίο και θα πιστοποιεί αποκλειστικά. «*Η εγγραφή των αντικειμένων σε ένα επιστημονικό περιβάλλον έτσι ώστε αυτά να μελετηθούν, να γίνουν αντικείμενα επιστημονικής έρευνας και να αποσυρθούν από το καθημερινό και ότι δεν εμπίπτει στην επιστημονική αυθεντία ή δικαιοδοσία*» αποτελεί στοιχείο επιβολής του νέου τρόπου σκέψης³²».

Η νέα αυτή συσχέτιση του αντικειμένου με την αποκλειστική τεκμηρίωση ενός γεγονότος αποτελεί την αφετηρία αλλαγής της αφηγηματικής του δομής. Ο Foucault, συγκρίνοντας την οργάνωση ενός όντος από τους Aldrovandi και Jonston εντοπίζει την διαφορά στην έλλειψη, δηλαδή σε μια διαδικασία αφαίρεσης ιδιοτήτων. «*Μέχρι τον Aldrovandi η ιστορία ενός φυτού ή ενός ζώου σήμαινε να πούμε ποια είναι τα στοιχεία του ή τα όργανά του, οι ομοιότητες που το χαρακτηρίζουν, οι ιδιότητες που του αποδίδονται, οι μύθοι και οι ιστορίες που είναι αναμειγμένο. οι σηματολογίες στις οποίες εικονίζεται, τα φάρμακα που κατασκευάζονται με την ουσία του, τα τρόφιμα που παρέχει, οι πληροφορίες των αρχαίων γι' αυτό, τα λεγόμενα των ταξιδευτών. Η ιστορία του έμβιου όντος ήταν το ίδιο το ον μέσα σε όλο το σημαντικό δίκτυο που τον συνέδεε με τον κόσμο... Ο Jonston υποδιαίρει το κεφάλαιό του για το άλογο σε δώδεκα τίτλους: όνομα, ανατομικά μέρη, κατοικία, ηλικίες, γένεση, φωνή, κινήσεις, συμπάθεια και αντιπάθεια, χρησιμοποιήσεις, ιατρικές χρήσεις. Τίποτα απ' όλα αυτά δεν έλειπε από τον Aldrovandi, αλλά υπήρχαν πολλή περισσότερα. Και η ουσιώδης διαφορά έγκειται σε αυτή την έλλειψη... Οι λέξεις που περιπλέκονταν με το ζώο αποσυνδέθηκαν και αφαιρέθηκαν*»³³. Τα αντικείμενα των συλλογών ακολουθούν την εννοιολογικές μεταβολές που συμβαίνουν στο πεδίο της γνώσης ορίζοντας με ανάλογο τρόπο της αφηγήσεις που παράγουν οι μορφές τους. Η διατριβή θα επικεντρωθεί στο σύνθετο αφηγηματικό σύνολο πριν από την διαδικασία αφαίρεσης που παράγουν τα εκθέματα με σκοπό να εντοπίσει το «μυθολογικό σημειωτικό

32 Nicholas Thomas, "Licensed Curiosity: Cook's Pacific Voyages" in *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner and Roger Cardinal (London, Reaktion Books, 1997), 134

33 Foucault, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, 190-191

σύστημα³⁴» που κρύβεται πίσω από τα «περίεργα» αντικείμενα.

Η συλλογή που εικονογραφούν οι John and Andrew Rymsdyk³⁵ το 1788 (Museum Britannicum), καταγράφει «μια κατάφωρη αδιαφορία για την συστηματική ταξινόμηση με την παράλληλη ακραία αναζήτηση του μοναδικού και τού περίεργου³⁶». Τα αντικείμενα της συλλογής συγκροτούν μια «μπορνεσιανή εγκυκλοπαίδεια³⁷» που παραδίνεται εξολοκλήρου στην αφήγηση και στην αμφισημία των αντικειμένων της. Η εικονογράφηση παρουσιάζει ταυτόχρονα:

*«Φωλιές πουλιών (Taylor Bird) και σφηκών,
το μάτι του κόσμου (Oculus Mundi),
ένα Κινέζικο πετραδάκι που γίνεται διάφανο μέσα στο νερό,
ένα σουγιά με χρυσό άκρο από ένα κόλπο αλχημιστή,
μία Πλίνθο από τον πύργο της Βαβέλ,
ένα περίεργο κοράλλι σε σχήμα γαντιού,
το λαμπερό διαμάντι του Κυβερνήτη Pitt,*

ένα Flagello³⁸ που λέγεται ότι χρησιμοποιήθηκε στην Ιρλανδέζικη σφαγή της εποχής του βασιλιά Καρόλου, πέτρες από το ουροποιητικό σύστημα και μία με ένα ασημένιο τρυπητήρι (μια κυρία είχε πρόβλημα και το χρησιμοποίησε για να απομακρύνει την πέτρα), το ίδιο με ένα καρφί και το κέρατο της κυρίας Γαλλίδας^{39 40}».

Βλέπουμε πως ο ρόλος των εκθεμάτων δεν είναι η πιστοποίηση της γνώσης αλλά η βύθιση στην αφηγηματική τους πολυσημία. Η αφήγηση που κρύβεται πίσω από τα αντικείμενα σε σχέση με την παράλογη ταξινόμησή τους αγγίζει το οριακό σημείο ενός διαφορετικού τρόπου σκέψης άμεσα συνδεδεμένου με ένα μυθολογικό σύστημα σημειοδότησης, σε αντίθεση με την επικρατούσα ελλειπτική

34 Πρόκειται για την εφαρμογή του γλωσσολογικού μοντέλου του μύθου από τον Roland Barthes

35 Το παράδειγμα το αναφέρει ο Nicholas Thomas στο , “Licensed Curiosity: Cook’s Pacific Voyages”, 133

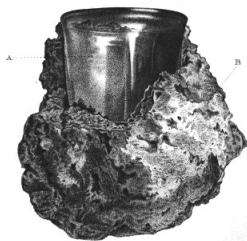
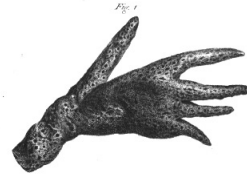
36 Ibid.

37 Η «κινέζικη εγκυκλοπαίδεια» του Borges που εξετάζει ο Foucault στον πρόλογο του «Οι Λέξεις και τα Πράγματα»

38 Είδος όπλου

39 Πρόκειται για μια δερματολογική πάθηση όπου το δέρμα αναπτύσσεται δίνοντας την αίσθηση ότι δημιουργείται ένα είδος κεράτου, Γνωστό είναι το παράδειγμα της Mary Davis του Saughall στο οποίο πιθανώς να αναφέρεται η συλλογή

40 Thomas, 134



John και Andrew Rymsdyk, «*Museum Britannicum*» 2η έκδοση (Λονδίνο 1792), «Ένα Τούβλο από τον Πύργο της Βαβέλ», «ένα περίεργο κοράλλι σε σχήμα γαντιού», «Taylor Bird», «Το αρνί των Σκοθών»

άρθρωση των Μουσείων Φυσικής Ιστορίας. «Μέσα στην έκπληξη από τούτη την ταξινόμηση, αυτό που αγγίζουμε με ένα άλμα, αυτό που, προς όφελος του μύθου, μας φανερώνεται ως εξωτικό θέλημα μιας άλλης σκέψης, είναι το όριο της δικής μας: η γυμνή αδυναμία μας να σκεφτούμε αυτό το πράγμα⁴¹». Είμαστε αντιμέτωποι με ένα διπλό παραλογισμό, μια νέα δοκιμασία της γνώσης μας, που συντελείται σε δύο επίπεδα. (i). Στο επίπεδο της συγκρότησης του συνόλου παρατηρούμε μια άρνηση της ορθολογικής κατηγοριοποίησης της γνώσης με βάση τον εγκυκλοπαιδισμό. (ii) Στο επίπεδο του αντικειμένου διαπιστώνουμε την αλλαγή στην νοσηματοδότησή του ως τεκμήριο μιας επιστημονικής γνώσης και την αντίστοιχη αφαίρεσή της φετιχιστικής και αφηγηματικής του πολυσημίας. «Έτσι η κινέζικη εγκυκλοπαίδεια, την οποία αναφέρει ο Borges, και η ταξινόμηση, που αυτή προτείνει, οδηγούν σε μια σκέψη χωρίς χώρο, σε λέξεις και κατηγορίες δίχως εστία και τόπο, οι οποίες όμως βασίζονται κατά βάθος σε ένα πανηγυρικό χώρο, παραφορτωμένο με περίπλοκες μορφές, με περιπλεγμένους διαδρόμους, με αλλόκοτες τοποθεσίες, με μυστικά περάσματα και αναπάντεχες συνδέσεις⁴²». Οι συλλογές αξιοπεριεργων αντικειμένων αρνούνται τον διαχωρισμό ανάμεσα στο γεγονός και τη μυθοπλασία, ενώ παράλληλα εναντιώνονται σε οποιοδήποτε μηχανισμό αποκατάστασης ενός σταθερού δικτύου σχέσεων ανάμεσα στις λέξεις και τα αντικείμενα⁴³.

Οι μαγικές και αφηγηματικές ιδιότητες που αποκτούν τα αντικείμενα στηρίζονται στη λειτουργία του μύθου και την οργάνωση του σημειωτικού συνόλου που αυτός συγκροτεί. Για να αποσαφηνίσουμε την λειτουργία του μυθικού λόγου και την σημασία της αφήγησης θα ανατρέξουμε στο γλωσσολογικό σημειωτικό μοντέλο που εισάγει ο Roland Barthes στις «Μυθολογίες». Κατά τον Barthes ο μύθος είναι ένα είδος λόγου, ένα σύστημα επικοινωνίας που απαιτεί ιδιαίτερες συνθήκες για να αναπτυχθεί⁴⁴. «Αυτό υποδηλώνει πως ο μύθος δεν μπορεί να είναι ούτε αντικείμενο, ούτε έννοια, ούτε ιδέα, είναι ένας τρόπος σημειοδότησης, μια μορφή⁴⁵». Η μορφή του μύθου θα συσχετισθεί με την αφήγηση που παράγουν τα περιεργα αντικείμενα και το ρόλο που αυτή παίζει στην συγκρότηση της προσωπικής ουτοπίας μέσα από την νέα θεώρηση ανάμεσα στο αντικείμενο και το υποκείμενο μέσω του μυθικού λόγου,

41 Foucault, Οι Λέξεις και τα Πράγματα, 16

42 Ibid.

43 «Αντικείμενα τα οποία αρνούνται την κατανόηση και την κατηγοριοποίηση που αποδεικνύουν την ύπαρξη μυθολογικών πλασμάτων και κατασκευών, ανωμαλίες και τέρατα αναζητούνται στα δύο βασίλεια, υβριδικά αντικείμενα, μοναδικά αντικείμενα με έντονο αφηγηματικό περιεχόμενο, Το επιστημονικό αντικείμενο και το αντικείμενο τέχνης δεν είναι πλήρως διακριτά (Πχ τα πετρώματα χρησιμοποιούνται και ως γλυπτά)», Mauries, 106

44 Roland Barthes, «Μυθολογίες-Μάθημα» (Κέδρος, 1973), 201

45 Ibid.



«Δερματικά Κέρατα» που σχετίζονται με την ανάπτυξη όγκων
στο ανθρώπινο δέρμα



«Αυτό είναι το πορτρέτο της Mary Davis, κατοίκου του Μεγάλου Saughall κοντά στο Chester... Ano. Dom. 1668, Aetatis 74, όταν ήταν 28 χρονών ένα εξόγκωμα αναπτύχθηκε πάνω στο κεφάλι της, το οποίο συνέχισε τριάντα χρόνια, στη συνέχεια αυξήθηκε σε δύο κέρατα, που μετά από 5 χρόνια τα έριξε, στη συνέχεια ανέπτυξε δύο ακόμη που μετά από 5 χρόνια τα έριξε Αυτά πάνω στο κεφάλι της αναπτύσσονται εδώ και 4 χρόνια και μπορούν να παρατηρηθούν...», Περιγραφή πάνω στο πορτρέτο της Mary Davis που βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο

Το πρόβλημα της διείσδυσης του μυθικού λόγου αφορά οποιοδήποτε αντικείμενο⁴⁶ ενώ το πλαίσιο αναφοράς του είναι αποκλειστικά ιστορικό. «Κάθε αντικείμενο του κόσμου είναι δυνατόν να μετατραπεί: από ερμητικό και βουβό να γίνει προφορικό, να γίνει κτήμα της κοινωνίας, γιατί κανένας νόμος, φυσικός ή όχι, δεν απαγορεύει να μιλάει κανείς για τα πράγματα... μερικά αντικείμενα κατακτώνται από τον μυθικό λόγο για μια στιγμή, ύστερα εξαφανίζονται⁴⁷»⁴⁸. Η ιστορική διάσταση του μύθου δεν τον περιορίζει αποκλειστικά σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο αλλά τον καθιστά ένα δυναμικό αν και παροδικό σύστημα βάσει του οποίου το υποκείμενο προσδιορίζει την σχέση του με τα αποκτήματά του. Ενώ βλέπουμε πως η ταξινόμηση κατά την περίοδο του διαφωτισμού προσπαθεί να αποδεσμεύσει την λειτουργία του μυθικού λόγου από το αντικείμενο καθιστώντας το σε ένα απόλυτα ορισμένο νοηματικό σύνολο⁴⁹ (πχ. η διαδικασία αφαίρεσης του *Jonston*), η λειτουργία των δωματίων της περιέργειας (*Aldrovandi*) στοχεύει στην ολοένα και αυξανόμενη ανανέωση του μυθικού λόγου μέσα από την απροσδιοριστία και την πολυπλοκότητα της αφήγησης.

Τα αντικείμενα των συλλογών, είτε αφορούν υβρίδια, είτε την τεκμηρίωση ενός σπάνιου και μοναδικού γεγονότος όπως ένα τούβλο από τον πύργο της Βαβέλ ή το κέρατο της Mary Davis του Saughall, παράγουν ένα είδος αφήγησης η οποία δεν βασίζεται σε ένα σύστημα κατανόησης της φύσης τους, Αντίθετα προσαρμόζονται στο υποκείμενο χωρίς το ίδιο να αντιλαμβάνεται την λειτουργία του μυθικού λόγου σε όλη του την έκταση ενώ ταυτόχρονα το βυθίζουν σε ένα κόσμο που δεν κατανοεί επαρκώς αλλά ταυτόχρονα βρίσκεται εξαρτημένος πίσω από το δίκτυο νοημάτων που αυτός παράγει. Αυτή η λανθάνουσα λειτουργία του μυθικού λόγου μπορεί να εντοπισθεί ήδη από το σημείο εκκίνησης των συλλογών και την σχέση της αφήγησης με ένα συγκεκριμένο είδος αντικειμένου, αυτό του ιερού λειψάνου, ενώ παράλληλα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η θεώρηση αυτή επεκτείνεται στον σύγχρονο τρόπο σκέψης.

Ο Shelton προσδιορίζει το πρότυπο των συλλογών αξιοπερίεργων αντικειμένων στις εκκλησιαστικές συλλογές του Μεσαίωνα και στην διαμόρφωση μιας

46 «Η όλη αυτή έχει κάποιο νόημα: η εικόνα είναι, χωρίς καμιά αμφιβολία, πιο υποβλητική από τη γραφή, επιβάλλει άμεσα τη σημασία, χωρίς να την αναλύει, χωρίς να τη διασκορπίζει. Αυτό όμως δεν αποτελεί συστατική διαφορά. Η εικόνα γίνεται γραφή την ίδια στιγμή που αποκτά σημασία: και όπως η γραφή, απαιτεί και αυτή μια δυναμική κρίση». Ibid. 203

47 Ibid., 202

48 Ο Barthes σημειώνει τα πεδία που μπορούν να χρησιμεύσουν ως υπόβαθρα (Προφορικός λόγος, Γραπτός λόγος, Φωτογραφία, Κινηματογράφος, το ρεπορτάζ, ο αθλητισμός, τα θεάματα, η διαφήμιση...), Ibid.

49 Γεγονός που αποδεικνύεται αδύνατο καθώς η λειτουργία του μύθου μπορεί να προσβάλει οποιοδήποτε αντικείμενο, ακόμα και αν αφορά την μαθηματική γλώσσα (το παράδειγμα με τον τύπο $E=mc^2$), Ibid. 232

«αισθητικής του θαύματος και της έκπληξης» που διαμορφώνεται από αντικείμενα με «μαγικές ιδιότητες» όπως τα ιερά λείψανα ⁵⁰(λείψανα αγίων ή αντικείμενα με τα οποία σχετίζονταν ιερά πρόσωπα). Πιστευόταν ότι τα εναπομείναντα μέρη μετέφεραν κάποιες από τις ιδιότητες του προσώπου ενώ παράλληλα αποτελούσαν τειμήρια μιας κρυμμένης αφήγησης. Κατά τον μεσαιώνα τα αντικείμενα τέχνης αξιολογούνται σύμφωνα με τις μαγικές τους ιδιότητες και με την ικανότητά τους να προκαλούν θαυμασμό ενώ το ίδιο το αντικείμενο μπορούσε να λειτουργήσει ως υποκατάστατο ενός κειμένου. «Γι αυτούς που δεν μπορούσαν να διαβάσουν τις Γραφές μπορούσαν να αναζητήσουν την πνευματικότητα στις εικόνες⁵¹» καθώς «η ομορφιά του υλικού κόσμου ήταν μια αντανάκλαση της ιδανικής ομορφιάς της οποίας πηγή ήταν ο Θεός⁵²». Το αντικείμενο αποτελεί στην πραγματικότητα ένα είδος κειμένου που αποκτά στην συγκεκριμένη περίπτωση πολιτική υπόσταση. Η κατανόηση των αντικειμένων και του κειμένου δεν αφορούσε μια συνειδητή κατανόηση του περιεχομένου τους αλλά μια συναισθηματική κατανόηση που διαμόρφωνε μια συγκεκριμένη πολιτική και κοινωνική κατάσταση. Τα αντικείμενα των δωματίων παρόλη την μετατόπιση από ένα θεοκεντρικό σύστημα σε ένα ατομικό συγκρατούν κάτι από τις ιδιότητες που οφείλουν την καταγωγή και την προέλευσή τους, προσομοιάζοντας την λειτουργία των λειψάνων στις θρησκευτικές συλλογές⁵³.

Αυτή η προτίμηση για το περίεργο, το υβριδικό και το τερατώδες αποτελεί την προέκταση της παραπάνω πρακτικής όπου το αντικείμενο γίνεται φορέας ενός κρυφού κειμένου του οποίου η αποκωδικοποίηση δεν μπορεί να αναλυθεί μέσα από μια γραμμική σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημανόμενο ή να εξαντληθεί μέσα από όρους παράστασης της μορφής του. Αν πάρουμε το παράδειγμα της πλίνθου από τον Πύργο της Βαβέλ θα διαπιστώσουμε την αδυναμία να κατανοήσουμε το νόημα του εκθέματος όταν το περιορίσουμε αποκλειστικά με όρους παράστασης και αγνοήσουμε την λειτουργία του μύθου που μας επιβάλλει η φράση που μας πληροφορεί για την καταγωγή της πλίνθου (από τον Πύργο της

50 Shelton, 178

51 Ibid., 179

52 Ibid.

53 Ο John Winsdor προεκτείνει χρονικά τον παραπάνω μηχανισμό λειτουργίας των εκκλησιαστικών λειψάνων σε σχέση με την μαγική ικανότητα μεταφοράς των ιδιοτήτων τους παραλληλίζοντάς τον με την φετιχιστική manía για την απόκτηση λειψάνων του Elvis (Elvis memorabilia). Νύχια ποδιών, αποκόμματα, κομμάτια νεκρής σάρκας ή ο ιδρώτας του Elvis διατηρημένος σε γυάλινες φιάλες συγκροτούν την επιστροφή ενός παλαιότερου τρόπου σκέψης που βασίζεται στην μυθολογική κατανόηση του κόσμου. John Winsdor, “Identity Parades” in “The Cultures of Collecting”, ed. John Elsner and Roger Cardinal (London, Reaktion Books, 1997), 57-58

Βαβέλ). Η λειτουργία της αφήγησης είναι όπως θα δούμε στην συνέχεια λανθάνουσα και σχετίζεται με τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την φράση σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό σύνολο με το οποίο συσχετιζόμαστε ενώ την ίδια στιγμή δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε απόλυτα τις έννοιες.

Η αδυναμία κατανόησης του μηχανισμού οφείλεται στο ότι ο μύθος αποτελεί *ένα δευτερογενές σημειολογικό σύστημα που διαμορφώνεται πάνω στη βάση μιας σημειολογικής αλυσίδας που προϋπάρχει*⁵⁴. «Στο μύθο, το σημαίνον εμφανίζεται με διαφορετικό τρόπο : είναι μαζί νόημα και μορφή⁵⁵» ενώ την ίδια στιγμή «Η μορφή πρέπει ασταμάτητα να μπορεί να ξαναρίζεται στο νόημα και απ' αυτό να τροφοδοτείται, και πάνω απ' όλα, η μορφή πρέπει ασταμάτητα να μπορεί να κρύβεται μέσα στο νόημα. Αυτό το ενδιαφέρον κρυφτούλι ανάμεσα στο νόημα και στη μορφή είναι που ορίζει το μύθο⁵⁶». Για να εστιάσουμε στο ρόλο του μύθου στην περίπτωση της πλίνθου, πρέπει να συγκεντρωθούμε στο τι σημαίνει για το υποκείμενο η φράση «από τη Βαβέλ», στο πως η φράση αυτή σε σχέση με την μορφή παράγει το μυθικό σύστημα. Η κατασκευή του Πύργου της Βαβέλ αποτελεί μια πράξη υπέρβασης της ανθρωπίνης δικαιοδοσίας σε σχέση με ένα θεολογικό σύστημα εξουσίας, αποτελεί δηλαδή μια παράβαση, ένα σοβαρό αμάρτημα του οποίου η πλίνθος είναι τεκμήριο. Καταναλώνοντας το μυθικό σύστημα γινόμαστε μέρος αυτής της παράβασης χωρίς να την κατανοούμε πλήρως καθώς εστιάζουμε στην ελλειπτική μορφή του πλίνθου και της φράσης. Όπως παρατηρεί ο Barthes: «η γνώση που εμπεριέχεται στη μυθική έννοια, είναι μια γνώση συγκεχυμένη, αποτελούμενη από χαλαρούς, απεριόριστους συνειρμούς... είναι μια συμπύκνωση όμορφη, άστατη, νεφελώδης... Μια ολική εικόνα θα απέκλειε τον μύθο⁵⁷». Η θραυσματική μορφή της πλίνθου και η ελλειπτική δομή του κειμένου διευκολύνουν την λειτουργία του μυθικού λόγου καθώς «ο μύθος προτιμάει, γενικά, να δουλεύει με φτωχές ατελείς εικόνες, με εικόνες που το νόημά τους έχει ξεκαθαριστεί και είναι όλο έτοιμο για σημειοδότηση⁵⁸».

Επεκτείνοντας την παραπάνω λογική στο σύνολο των αντικειμένων μιας συλλογής, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα πολύπλοκο δυναμικό σύστημα αφηγήσεων που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα αντικείμενα και το υποκείμενο. Στη δική μας περίπτωση, η σύζευξη των όρων ανάμεσα στα αντικείμενα και το μυθολογικό σημειωτικό σύστημα (αφήγηση) είναι η πλαστική διατύπωση της προσωπικής

54 Barthes,208

55 Ibid..212

56 Ibid..213

57 Ibid., 214

58 Ibid.



Λείψανο του Οσίου Ιώβ της Ρωσίας



Elvis Memorabilia- Ψεύτικο Δόντι



Elvis Memorabilia- το πορτοφόλι του Elvis

ουτοπίας στην ολότητά της. Η λειτουργία του μυθικού λόγου πίσω από τα περιεργα αντικείμενα διαμορφώνει μια δυναμική, μεταβαλλόμενη σχέση ανάμεσα σ' αυτά και το υποκείμενο. η οποία εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο συγκεντρώνει το υποκείμενο την προσοχή του στο σημειωτικό σύνολο. Σύμφωνα με τον Barthes υπάρχουν 3 τρόποι ανάγνωσης του μυθικού λόγου που σχετίζονται με τον τρόπο εστίασης του υποκειμένου στα επιμέρους στοιχεία του μυθικού λόγου όπως η έννοια, η μορφή ή το σύνολο⁵⁹.

1. Το υποκείμενο ταυτίζεται με τον παραγωγό ή τον συντάκτη του μύθου που ξεκινάει από μια έννοια και ψάχνει να της βρει κάποια μορφή. Στην περίπτωση της πλίνθου από τον Πύργο της Βαβέλ, ο συμβολισμός της υπέρβασης και της παραβίασης (έννοια) υλοποιείται με την τοποθέτηση της φράσης «*από τον Πύργο της Βαβέλ*» δίπλα στην πραγματική πλίνθο (μορφή)

2. Το υποκείμενο αποκρυπτογραφεί το μύθο και ανακαλύπτει την παραμόρφωσή του: «συγκεντρώνω την προσοχή μου σε ένα σημαίνον πλήρες, όπου μπορώ να ξεχωρίσω καθαρά το νόημα από την μορφή, και συνακόλουθα την παραμόρφωση του νοήματος από την μορφή, εξαρθρώνω την σημειοδότηση του μύθου, τον αντικρίζω σαν απάτη». Η πλίνθος από τον Πύργο της Βαβέλ αποτελεί μια απάτη καθώς αφορά μια φανταστική μυθολογική κατασκευή και όχι μια πραγματική κατασκευή που παρουσιάζεται στην συγκεκριμένη περίπτωση ως ένα αρχαιολογικό εύρημα για λόγους εντυπωσιασμού.

3. Το υποκείμενο γίνεται αναγνώστης του μύθου. «*Συγκεντρώνω την προσοχή μου στο σημαίνον του μύθου, ως αξεδιάλυτο όλων νοήματος και μορφής, αντιμετωπίζω μια διαφορούμενη σημειοδότηση: αντιδρώ θετικά στον συστατικό μηχανισμό του μύθου, στη δυναμική του*». Η πλίνθος δεν αποτελεί ούτε ένα σύμβολο ούτε μια απάτη είναι η ίδια η κατασκευή του Πύργου της Βαβέλ μέσα στην ολότητά της.

«*Οι δύο πρώτες προσαρμογές είναι στατικές αναλυτικές, καταστρέφουν τον μύθο είτε δείχνοντας την πρόθεσή του, είτε ξεσκεπάζοντας την απάτη του: η πρώτη κωνική, η δεύτερη αποφρακτική. Η Τρίτη προσαρμογή είναι δυναμική, αντικρίζει τον μύθο αποδεχόμενη όλους τους σκοπούς της δομής του: ο αναγνώστης βιώνει τον μύθο σα να ήταν μια ιστορία και αληθινή και εξωπραγματική⁶⁰».*

59 Ibid., 225

60 Ibid.



Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium* (Bologna, 1642)

το τέρας και η παραβίαση

Είδαμε την άρθρωση του μυθικού λόγου με την μορφή λανθάνουσας αφήγησης που παράγουν τα ειθέματα και την σχέση που αυτή αναπτύσσει με το υποκείμενο. Αν εξετάσουμε μια ειδική κατηγορία προνομιούχων ειθεμάτων που σχετίζονται με την προτίμηση των συλλεκτών για το υβριδικό και το τερατώδες, μπορούμε να εντοπίσουμε τις έννοιες που κρύβονται πίσω από την λειτουργία του κειμένου και πως αυτή σχετίζεται με τις αινιγματικές μορφές των αντικειμένων. Τα περιεργα αντικείμενα παράγουν ένα είδος αφήγησης που βασίζεται στην λειτουργία ενός σημειωτικού συστήματος που γίνεται αντιληπτό με βάση μια συναισθηματική λογική οι οποία καθιστά το υποκείμενο αναγνώστη μιας ιστορίας «*αληθινής και εξωπραγματικής*» χωρίς να έχει μια σαφή κατανόηση της ολότητας των εννοιών. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με τις υβριδικές μορφές που παρουσιάζονται ως αινίγματα μιας κρυφής γνώσης έτοιμης προς αποκωδικοποίηση. Η μορφή λειτουργεί και σε αυτή την περίπτωση ως σημείο του μυθικού λόγου που καλείται να αναγνώσει κανείς σύμφωνα με τους τρεις τρόπους που μόλις αναφέραμε. Όπως θα δούμε στην συνέχεια ο μύθος καλύπτει μια παρόρμηση για την παραβίαση ενός απαγορευμένου κανόνα που μένει κρυμμένος πίσω από την αμφίσημη μορφή του τέρατος και ξεδιπλώνεται με λανθάνοντα τρόπο κάτω από την λειτουργία της αφήγησης.

Σε ένα πρώτο επίπεδο θα μπορούσε να εξηγήσει κανείς την εμμονική προτίμηση για το τέρας και το υβρίδιο σε μια συνθήκη πλάνης και λάθους που βασιζόταν σε μια μυθοπλαστική θεώρηση του κόσμου και σηματοδοτούσε ένα παλαιότερο τρόπο σκέψης που έχει τις ρίζες του στη Μεσαιωνική θεολογική λογική.

Όπως επισημαίνει ο Shelton η θεώρηση της τάξης στην φύση δεν βρισκόταν στην επανάληψη ή στον καθορισμό ενός συμπαγούς συνόλου νόμων, αλλά ήταν αντικείμενο ατέρμονων μεταβολών και καινοτομιών⁶¹. «*Η Αναγέννηση πίστευε ακόμη σε ένα κόσμο στον οποίο ο Θεός μπορούσε να παρεμβαίνει και να εκτελεί θαύματα. Συγγραφείς όπως ο Pierre Boaistuan και ο Conrad Wolffhart κρατούσαν ζωντανές τις ιδέες για τα τέρατα και τα α-φυσικά συμβάντα συγκλίνοντας με την μεσαιωνική αντίληψη, ότι ο Θεός κατείχε την δύναμη να αλλάξει την τάξη της φύσης και να δημιουργεί παράξενες παραμορφώσεις και τερατώδεις που χρησιμοποιούνταν σαν κακοί οιωνοί. Επομένως, αυτά που αναζητούσε ο συλλέκτης δεν ήταν τα κοινά ή το τυπικά αντικείμενα, αλλά τη σπάνια, εξωτική και ασυνήθιστη μαρτυρία ενός κόσμου που γινόταν αντικείμενο της Θεϊκής ιδιοτροπίας...*

61 Shelton, 184

το εγκυκλοπαιδικό ιδεώδες ακολουθήθηκε με σκοπό να εικονογραφήσει την κυριαρχία του Θεού, το σχέδιο του οποίου έδινε νόημα σε όλη την δημιουργία⁶²». Βρισκόμαστε σε ένα θεολογικό σύστημα το οποίο ορίζει το τερατώδες ως την παρέμβαση των ανώτερων δυνάμεων ενώ παράλληλα ο συλλέκτης προσπαθεί να εντοπίσει τεκμήρια της Θεϊκής παρουσίας στα περιεργα αντικείμενα. Μια αποκλειστικά θεολογική ερμηνεία ή μια υπόθεση πλάνης ή έλλειψης γνώσης θα περιόριζε το θέμα και θα απέκλειε σημαντικές προεκτάσεις που μπορούν να προκύψουν για την φύση και τη σημασία των εκθεμάτων.

Τι ακριβώς όμως διαπραγματεύεται η θεματολογία του τέρατος και πια η βαθύτερη αιτία αυτής της εμμονικής αναζήτησης που κατεύθυνε τους συλλέκτες της εποχής; Ο Foucault ορίζει τον νόμο ως το πλαίσιο αναφοράς του τέρατος. Αποτελεί δηλαδή μια νομική έννοια με την ευρύτερη έννοια του όρου αφού πρόκειται «για μια παραβίαση όχι μόνο των νόμων της κοινωνίας αλλά και των νόμων της φύσης...είναι το όριο, είναι το σημείο ανατροπής του νόμου και ταυτόχρονα η εξαίρεση που εντοπίζεται μόνο σε ακραίες περιπτώσεις...είναι αυτό που συνδυάζει το αδύνατο και το απαγορευμένο⁶³». Η έννοια του τέρατος τοποθετείται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο όπου το όριο της γνώσης εμφανίζεται δίπλα στην παραβίαση των κανόνων καθώς το τέρας «παγιδεύει τον νόμο που παραβιάζει⁶⁴» εξαντλώντας με τον τρόπο αυτό το όριο της γνώσης τόσο σε επίπεδο αντίληψης όσο και σε επίπεδο εξουσίας. Το αδύνατο σχετίζεται με την αντιληπτική ικανότητα σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή ενώ το απαγορευμένο με το σύστημα εξουσίας πάνω στο οποίο εγγράφεται η γνώση. Το τέρας αναπτύσσεται εννοιολογικά ανάμεσα στο δίπολο της ατελούς αντιληπτικής κατανόησης (μη-γνώση) και της παραβίασης μιας απαγόρευσης (εξουσία), και με βάση το όριο αυτό προβάλλεται και εξελίσσεται ιστορικά και οδηγεί στην μορφή του «ηθικού τέρατος⁶⁵» που θα απασχολήσει την έρευνα στην συνέχεια.

Στην περίπτωση των δωματίων της περιέργειας, τα ευρήματα που μαρτυρούν την τερατωδία εγγράφονται στο θεολογικό πλαίσιο της εποχής με μικρές εννοιολογικές μετατοπίσεις ανάλογα με το ερευνητικό πλαίσιο του υποκειμένου σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή. Ο Foucault ανατρέχοντας στον Ambroise Pare⁶⁶

62 Ibid., 184-185

63 Michel Foucault, Οι Μη Κανονικοί, Παράδοσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1974-1975 (Εστία, Αθήνα, 2010), 120

64 Ibid.,

65 «...Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 151

66 Ambroise Pare (1510), On Monsters and Marvels, (The University of Chicago Press, London, 1982)

ορίζει το τέρας από τον Μεσαίωνα έως τον 18^ο αιώνα σαν την μείξη⁶⁷. «Είναι η μείξη των δύο βασιλείων, του ζωικού και του ανθρώπινου: ο άνθρωπος με το κεφάλι βοδιού, ο άνθρωπος με πόδια πουλιού. Είναι το ανακάτεμα, η μείξη δύο ειδών, το γουρούνι που έχει κεφάλι προβάτου είναι τέρας. Είναι η μείξη δύο ατόμων: αυτός που έχει δύο κεφάλια σε ένα σώμα είναι τέρας. Είναι η μείξη των δύο φίλων: εκείνος που είναι ταυτόχρονα άνδρας και γυναίκα είναι τέρας. Είναι μια μείξη ζωής και θανάτου: το έμβryo, το οποίο γεννιέται με μια μορφολογία τέτοια ώστε να μην μπορεί να ζήσει... Παραβίαση, συνεπώς, των φυσικών ορίων, παραβίαση των κατηγοριοποιήσεων, παραβίαση του πίνακα, παραβίαση του νόμου ως πίνακα⁶⁸». Η παραβίαση αυτή του γνωστικού πεδίου (φυσικός νόμος) πρέπει να αναφέρεται ταυτόχρονα «σε μια συγκεκριμένη απαγόρευση του πολιτικού, θρησκευτικού ή θείου νόμου... ή να τη θέτει υπό αμφισβήτηση⁶⁹».

Το τέρας είναι το τεκμήριο μιας απαγορευμένης πράξης⁷⁰ που προσβάλλει τους ανθρώπινους και θεϊκούς νόμους και που παρόλα αυτά ασκεί μια γοητεία ως φορέας μιας γνώσης που υπερβαίνει το υπάρχον όριο της και μπορεί να αποκτηθεί μόνο μέσα από την παραβίαση των κανόνων. Συλλέκτες όπως ο Aldrovandi, ο Calzolari, ο Kircher ή ο Ole Whorm αναζητούν αντικείμενα με την μορφή τεκμηρίων που περιέχουν την έννοια της μείξης όπως: υβριδικά ζώα που ανατρέπουν τον πίνακα Φυσικής Ιστορίας (πχ. το Πρόβατο των Σιύθων⁷¹ -μείξη φυτικού με ζωικό), οστά γιγάντων⁷² (ο κτηνώδης άνθρωπος), σκελετούς μυθικών πλασμάτων (υποτιθέμενες γοργόνες, μονόκερους ή δράκους μέσα από ευρήματα οστών λανθασμένα επανατοποθετημένων ή ψεύτικα κατασκευασμένων), τερατογενέσεις ιατρικής γενετικής προέλευσης (πχ. σιαμαία ζώα- το ένα που είναι δύο), απολιθώματα (μείξη ζωής και θανάτου - μείξη ζώου και πετρώματος). Για τον συλλέκτη το υβρίδιο και το τέρας αποτελούν την πρώτη ύλη με την οποία σχηματίζει ένα σύστημα επικοινωνίας που εγγράφει το όριο της γνώσης κάτω από μια λανθάνουσα γλώσσα που βασιίζεται

67 Ξεχωρίζονται ανά εποχές κάποιες προνομιοιακές μορφές τεράτων όπως ο «ζωώδης άνθρωπος» (άνθρωπος και κτήνος) κατά τον Μεσαίωνα ή τα σιαμαία αδέλφια (το ένα που είναι δύο) κατά την Αναγέννηση (το διχασμένο βασίλειο), Foucault, Οι Μη Κανονικοί., 139

68 Ibid.,

69 Ibid.,

70 «οδηγούμαστε σε μια παραβίαση του ανθρώπινου και θεϊκού νόμου δηλαδή στην συνουσία, στο επίπεδο των γεννητόρων, μεταξύ ενός ατόμου του ανθρώπινου είδους και ενός ζώου- Το τέρας ως προϊόν σοδομισμού και κτηνοβασίας», Ibid., 135

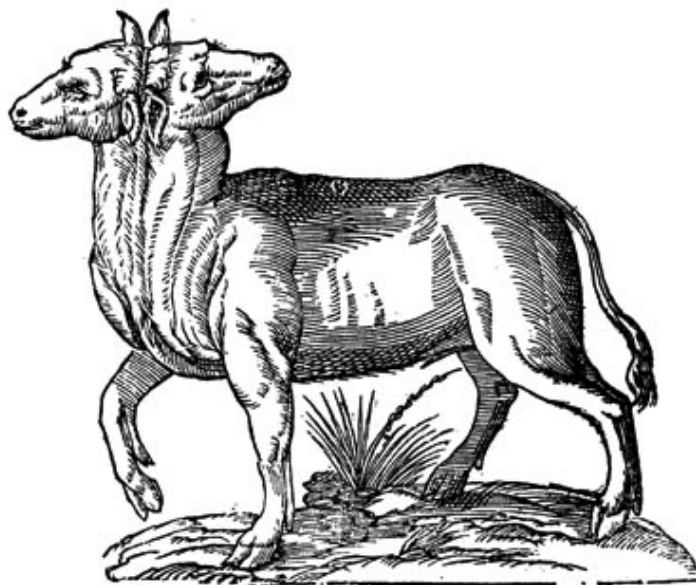
71 Είδος φυτού (*Cibotium barometz*) – πρόκειται για ένα μυθικό είδος προβάτου ανάμεσα σε ζώο και φυτό που πίστευαν ότι γεννάται και μεγαλώνει από το έδαφος. Θεωρούσαν ότι το φυτό είχε κανονικό αίμα και έλκυε σαρκιοβόρα ζώα όπως λύκους που τρεφόνταν απευθείας από το σημείο όπου φύτρωνε. Μπορεί να δει κανείς πίσω από αυτό το μύθο μια κανίβαλιστική φαντασίωση.

72 Οστά γιγάντων κτλ. Η διαμάχη ανάμεσα στον μύθο και στην πλάνη καταγράφεται από τα φιλοσοφικά και επιστημονικά περιοδικά της εποχής για την προέλευση οστών άγνωστης προέλευσης και καταγωγής που πιστευόταν ότι προέρχονταν από μυθικά πλάσματα

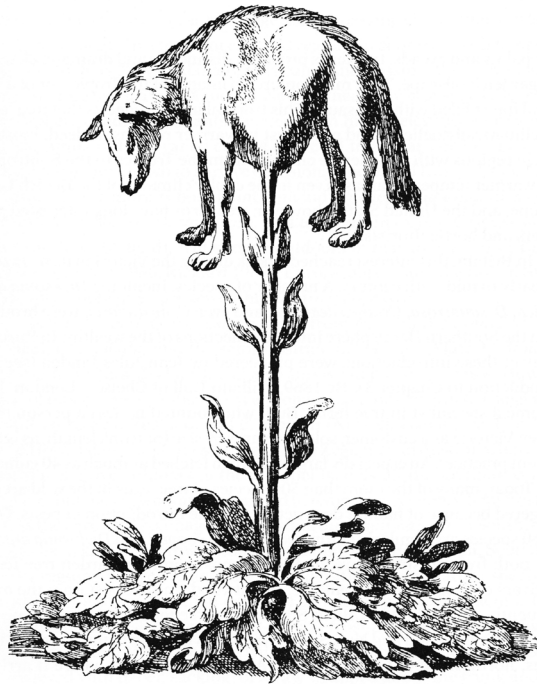
στην παραβίαση του απαγορευμένου μέσα από ένα σύστημα αμφίσημων μορφών.

Ανατρέχοντας πίσω στην συλλογή «Museum Britannicum» των αδελφών Rymsdyk διαπιστώνουμε την παραβατική διάσταση των αντικειμένων πίσω από την λειτουργία του μυθικού λόγου. Η Πλίνθος από τον Πύργο της Βαβέλ διαπραγματεύεται την υπέρβαση της ανθρώπινης δικαιοδοσίας σε σχέση με τον θεϊκό νόμο μέσα από μια τερατώδη κατασκευή, στην τερατώδη μορφή της Mary Davis (η γυναίκα με το κέρατο) συναντούμε την ζωντανή απόδειξη μιας πράξης κτηνοβασίας ανάμεσα στο ζωικό και το ανθρώπινο βασίλειο, στο Flagello βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια κτηνώδη συμπεριφορά (το ηθικό τέρας), ενώ στα αλχημικά αντικείμενα όπως το κινέζικο πετραδάκι εντοπίζουμε την ίδια την άρνηση του θεϊκού νόμου μέσα από τις χρησιμοποίηση των απαγορευμένων τεχνών (μαγεία).

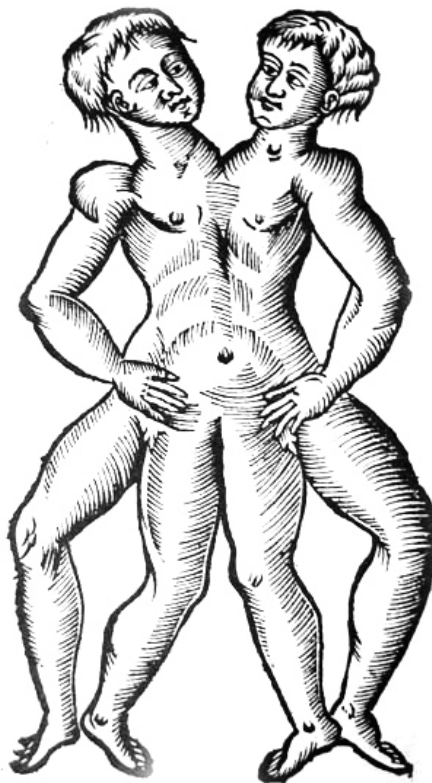
Η λογική της τεκμηρίωσης της υπέρβασης μιας απαγόρευσης ξεδιπλώνεται στις ελλειπτικές μορφές των εκθεμάτων μέσα από την λανθάνουσα αφήγηση του μυθικού λόγου. Ο μύθος είναι αυτός που έρχεται να εγκατασταθεί στο κενό που αφήνουν οι αμφίσημες και αινιγματικές μορφές των αντικειμένων και καλείται να ολοκληρώσει την διαδικασία υπέρβασης του απαγορευμένου μέσα από την πλαστική κατασκευή του δωματίου. .



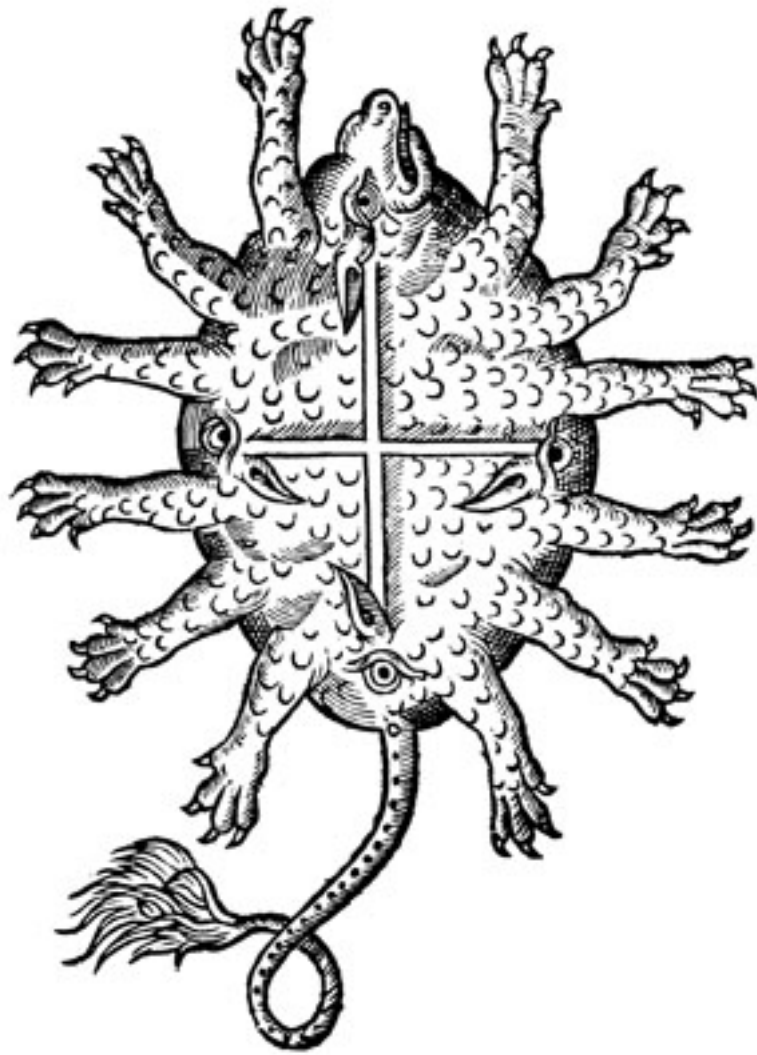
Τάυρος με δύο κεφάλια



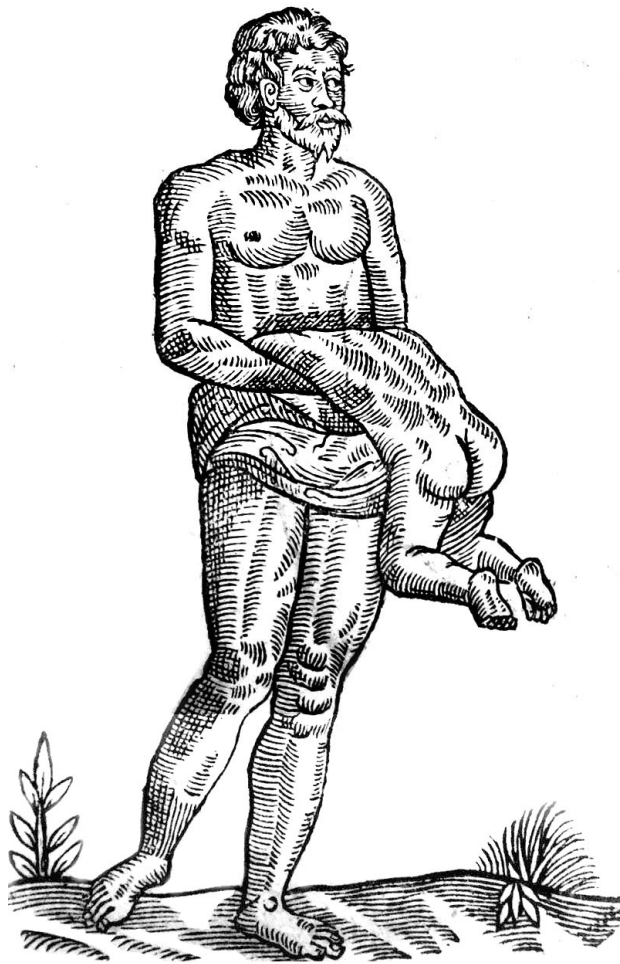
Το Πρόβατο των Σκυθών από το «*Curious Creatures in Zoology*», John Ashton (1890)



«Φιγούρα ενός παιδιού που έχει δύο κεφάλια, δύο χέρια και τέσσερα πόδια», Ambroise Pare, *On Monsters and Marvels*



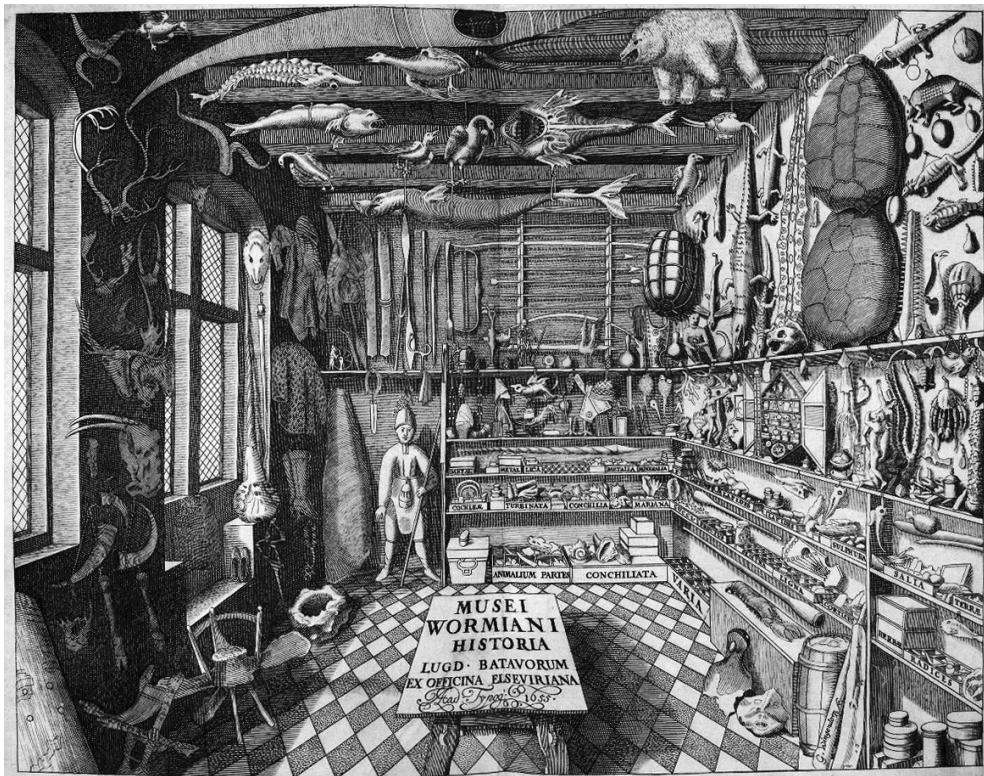
«Φιγούρα ενός τέρατος που γεννήθηκε στην Αφρική», Ambroise
Pare, *On Monsters and Marvels*



«Φιγούρα ενός ανθρώπου που μεγαλώνει έναν άλλο άνθρωπο στην κοιλιά», Ambroise Pare, On Monsters and Marvels



Η Συλλογή του Ferrante Imperato (1525 – 1615) στο Palazzo Gravina (Νάπολη)



Η Συλλογή του Ole Worm (1588 – 1654) (Κοπεγχάγη)

1.2. Ο Μικρόκοσμος ως Σημειωτικό Σύνολο

Στο σημείο αυτό θα εξετάσουμε το Δωμάτιο της Περιέργειας ως την Πλαστική Διατύπωση της Προσωπικής Ουτοπίας, προσπαθώντας παράλληλα να εντοπίσουμε εννοιολογικά εργαλεία που θα βοηθήσουν την περαιτέρω διεξαγωγή της έρευνας. Είδαμε πως ο συλλέκτης εντάσσεται σε μια ευρύτερη κουλτούρα της περιέργειάς της εποχής, που συνδέει την γνώση με τα πάθη του πνεύματος και την έλξη προς το μαγικό, το μυθικό, το θαυματουργό και το τερατώδες. Οι παρορμήσεις διατυπώνονται χωρικά με την μορφή συλλογής που εγγράφεται στην σφαίρα της κατοίκησης ενώ τα αντικείμενα αναφέρονται στο υποκείμενο το οποίο και οικειοποιείται την γνώση. Τα περιεργα αντικείμενα δεν εμφανίζουν μια γραμμική σχέση ανάμεσα στο νόημα και την μορφή τους αλλά αντίθετα παράγουν ένα πολύπλοκο κρυφό κείμενο που το ορίσαμε με την βοήθεια της έννοιας του μύθου ως λόγου που έρχεται να συμπληρώσει τις ελλειπτικές μορφές των αντικειμένων. Διαμορφώνεται με τον τρόπο αυτό μια λανθάνουσα αφήγηση που εγγράφει την προτίμηση του υποκειμένου για την παραβίαση του ορίου έτσι όπως αυτό μεταφράζεται από την «αισθητική» του υβριδίου και του τέρατος. Τα αντικείμενα συγκροτούν μια συλλογή αποτελούμενη από τεκμήρια και αφηγήσεις με την μορφή υπερκειμένου⁷³ (hypertext) που αποτελεί την κατασκευή του προσωπικού μικρόκοσμου του υποκειμένου. Μπορούμε να παρακολουθήσουμε στη συνέχεια με πιο τρόπο μορφοποιείται η κατασκευή με την μορφή «θεάτρου του κόσμου (theatrum mundi)» σε σχέση με το σημειωτικό σύνολο που συγκροτούν τα αντικείμενα και οι αφηγήσεις τους.

Σύμφωνα με τον Shelton «τα δύο κεντρικά αδιαμφισβήτητα αξιώματα, που χαρακτηρίζουν την Αναγεννησιακή συλλογή και ταξινόμηση των τεχνουργημάτων, ήταν (α) η πεποίθηση ότι με την χρησιμοποίηση του συμβολισμού και της αλληγορίας ως εργαλείων κληρονομούμενων από τον Μεσαίωνα, η δημιουργία μπορούσε να αναπαραχθεί σε μικρογραφία και να αναπαρασταθεί μέσα από μια προσεκτική συναρμολόγηση σημαινόντων αντικειμένων και (β) ότι η παράθεση των στοιχείων και τμημάτων της συλλογής δεν μπορούσε να είναι περισσότερο τυχαία από το σύνολο του κόσμου που λεγόταν ότι αντανakλούσε⁷⁴». Με τον τρόπο αυτό καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα, ανατρέχοντας στον Tesauro «ότι εάν η φύση μιλάει μέσα από τέτοιες μεταφορές, τότε η εγκυκλοπαιδική συλλογή, που είναι το άθροισμα όλων των πιθανών μεταφορών, είναι λογικά η μεγάλη μεταφορά του κόσμου⁷⁵».

73 Θα μπορούσε να παρομοιάσει κανείς τις συλλογές με την δομή του διαδικτύου.

74 Shelton, 184

75 Ibid.,



Η Συλλογή του Jean Pierre Dantan (1800-1869) (Παρίσι)

Βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια μικροκοσμική⁷⁶ φιλοσοφική θεωρία, σύμφωνα με την οποία «ποσότητες του κόσμου που διαφέρουν σε μέγεθος παρουσιάζουν ομοιότητες στις δομές και τις διαδικασίες, υποδηλώνοντας ότι η μία ποσότητα μιμείται την άλλη σε διαφορετική κλίμακα⁷⁷». Τα δωμάτια αξιωματικών αντικειμένων τοποθετούνται ακριβώς πάνω στο δίκτυο ανάπτυξης της «μικροκοσμικής» αντιμετώπισης η οποία επεκτείνεται σε ένα ευρύτερο σύνολο αντικειμένων και εννοιών που καθορίζουν ένα τρόπο σκέψης που βασίζεται στην εύρεση αλληγοριών, παραλληλισμών και ομοιοτήτων ανάμεσα σε διαφορετικές οντότητες.

Η φιλοδοξία να κατασκευασθεί ένα αντίγραφο του κόσμου μέσα σε ένα δωμάτιο οδηγεί σε μια πολύπλοκη υπερκειμενική πλαστική κατασκευή αποτελούμενη από ένα σύνολο εικθεμάτων-τεκμηρίων που καταλαμβάνουν εμμονικά κάθε σημείο του χώρου από το δάπεδο έως την οροφή, ενώ ταυτόχρονα κάθε οπτικό κενό που παραμένει ανάμεσα στα αντικείμενα καλύπτεται από την περίτεχνη διακόσμηση των προθηκών και του χώρου. Η λανθάνουσα αφήγηση έρχεται να συμβάλει στο βαθμό πολυπλοκότητας του χώρου δημιουργώντας τελικά ένα λαβύρινθο ετερόκλητων αντικειμένων και νοημάτων.

Πως μπορεί κάποιος να προσανατολιστεί και να περιηγηθεί μέσα σε αυτόν τον λαβύρινθο; Θα πρέπει να ακολουθήσει το παιχνίδι των «ομοιοτήτων», να διαβάσει τα «σημειογραφήματα» και να μπει στην διαδικασία ερμηνείας των σημείων που θα τον οδηγήσουν στις κρυμμένες ομοιότητες⁷⁸. Ας περιγράψουμε αναλυτικότερα τα διαδοχικά στάδια που αποτελούν ένα «οδηγό πλοήγησης» μέσα στο δωμάτιο της περιέργειας.

1. Το παιχνίδι των ομοιοτήτων αναφέρεται στην διαδικασία αναζήτησης κοινών δομών και χαρακτηριστικών στις διαφορετικές ποσότητες του κόσμου μέσα από μια μεθοδολογία εύρεσης παραλληλισμών και αναλογιών. Η υπερκειμενική γραφή του κόσμου και κατά προέκταση των δωματίων αποτελεί το πεδίο πάνω στο οποίο θα ξεδιπλωθεί η αναζήτηση των κοινών χαρακτηριστικών που βρίσκονται κρυμμένα στα αντικείμενα και αποτελούν το σύνολο της γνώσης. Όπως είδαμε στα

76 «Μπορεί να πει κανείς γενικά, και σε συμφωνία με τις αποδεικτές απόψεις για την καταγωγή της κοινωνίας, ότι όταν μια κοινωνική ομάδα με μια περιορισμένη εισαγωγή πληροφοριών, αρχίζει να διακρίνει μια τάξη στο φυσικό περιβάλλον με το οποίο η κοινωνική τάξη πρέπει να συμβαδίσει, τότε ανοίγει ο δρόμος για την φυσική ανάπτυξη των μικροκοσμικών θεωριών» George Perrigo Conger, *Theories of Macrocosms and Microcosms in the History of Philosophy*, (Columbia University Press, New York, 1922), 00

77 Ibid.,

78 Αναφέρομαι στην «Πρόζα του Κόσμου» και ειδικότερα στα υποκεφάλαια 1-3 που αναφέρονται στις «4 προσομοιώσεις», «τα σημειογραφήματα» και τα «όρια του κόσμου» αντίστοιχα, Michel Foucault, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, 45-62

προηγούμενα κεφάλαια μέσα από την ανάλυση της έννοιας του τέρατος και του υβριδίου, τα περιεργα αντικείμενα περιέχουν μια κρυφή λανθάνουσα γνώση την οποία καλείται να εντοπίσει το υποκείμενο. Αυτή η λανθάνουσα γνώση βασίζεται στην μικροκοσμική θεώρηση του κόσμου μέσα από το σύστημα των ομοιοτήτων που εμφανίζεται στις διαφορετικές ποσότητες του κόσμου άρα και στα αντικείμενα της συλλογής. Σύμφωνα με την θεωρία αυτή το δίκτυο των αντικειμένων αποτελεί ένα σύνολο (μικρόκοσμος) που περιέχει την ίδια γνώση μέσα από το σύστημα αναλογιών με τον κόσμο (μακρόκοσμος). Όπως σημειώνει ο Foucault, η ομοιότητα *«ίσταμε τα τέλη του δέκατου έκτου αιώνα ... έπαιξε θεμελιώδη ρόλο μέσα στη γνώση του δυτικού πολιτισμού. Κατά ένα μεγάλο μέρος αυτή καθοδήγησε την εξήγηση και την ερμηνεία των κειμένων: αυτή οργάνωσε το παιχνίδι των συμβόλων, επέτρεψε την γνώση των ορατών και άορατων πραγμάτων, διηύθυνε την τέχνη της αναπαράστασης τους. Ο κόσμος περιελισσόταν: η γη επαναλάμβανε τον Ουρανό, τα πρόσωπα καθρεπτιζόνταν στα άστρα, και το φυτό έκρυβε μέσα στα κοτσάνια του τα μυστικά που υπηρέτούσαν τον άνθρωπο⁷⁹»*.

Διακρίνονται τέσσερα είδη ομοιότητας ⁸⁰

(i) Η *Convenientia*⁸¹ (Συμφωνία) που ορίζεται με την γεινίαση των πραγμάτων τα οποία δημιουργούν συνδέσεις και συναρμογές μεταξύ τους. *«Σύμφωνα είναι τα πράγματα που συμπλησιάζοντας ταιριάζουν, αγγίζονται με τις άκρες τους... το άκρο του ενός υποδηλώνει την αρχή του άλλου⁸²»*.

(ii) Η *Aemulatio*⁸³ (Άμιλλα) αποτελεί μια συμφωνία ελευθερωμένη από τον νόμο του χώρου, μια ομοιότητα χωρίς επαφή μέσα από την αντανάκλαση του καθρέπτη. *«...Με τον αναδιπλασιασμό του σε κάτοπτρο, ο κόσμος καταργεί την απόσταση που του προσιδιάζει, υπερνικά έτσι το χώρο που έχει δοθεί σε κάθε πράγμα⁸⁴»*.

79 Ibid., 45

80 «οι τέσσερις προσομοιώτητες», Ibid., 45-55

81 Πχ1 «Η ψυχή με το σώμα είναι δύο φορές σύμφωνα «χρειάστηκε το προπατορικό αμάρτημα για να καταστήσει την ψυχή χονδροειδή, βαριά και γήινη, ώστε ο Θεός να την τοποθετήσει στην πιο κενή θέση της ύλης». Αλλά από αυτή τη γεινίαση η ψυχή δέχεται τις κινήσεις του σώματος και εξομοιώνεται με αυτό , ενώ 'το σώμα αλλοιώνεται και διαφθείρεται από τα πάθη της ψυχής'. (G. Porta)

Πχ.2 «τα όντα προσαρμόζονται μεταξύ τους, το φυτό επικοινωνεί με το ζώο, η γη με τη θάλασσα, ο άνθρωπος με όλα όσα τον περιβάλλουν...βρύα να φυτρώνουν στις ράχες κοχυλιών, φυτά στα κέρατα ελαφιών... το αλλόκοτο ζωόφυτο παραθέτει, αναμειγνυοντάς τες, τις ιδιότητες που το καθιστούν όμοιο τόσο με το φυτό όσο και με το ζώο.» Ibid., 46-47

82 Ibid., 46

83 Πχ.: «Ο νους του ανθρώπου αντανάκλα ατελώς τη σοφία του Θεού ...Τα μάτια αντανάκλουν τη μεγάλη φωταγωγία που διαχέουν στον ουρανό ο ήλιος και η σελήνη ...Τα πράγματα μιμούνται το ένα το άλλο από τη μία άκρη του σύμπαντος ως την άλλη χωρίς αλληλουχία ή εγγύτητα». Ibid., 48

84 Ibid.,

(iii) Η Αναλογία⁸⁵ που μπορεί να δημιουργήσει απειράριθμες συγγένειες ανάμεσα στα πράγματα ενώ ταυτόχρονα . «η δύναμή της είναι τεράστια, γιατί οι ομοιότητες που πραγματεύεται δεν είναι οι ορατές και χοντρικές ομοιότητες των πραγμάτων, αρκεί να είναι οι λεπτότερες ομοιότητες των σχέσεων⁸⁶»

(iv) Το Παιχνίδι των Συμπαθειών που υποκινεί μια εσωτερική κρυφή κίνηση ανάμεσα στην συμπάθεια και την αντιπάθεια μέσα από μια κατάσταση ισορροπίας που φανερώνεται με τον κύκλο των βασικών στοιχείων (νερό, αέρας, φωτιά, γη)⁸⁷

Με τον τρόπο αυτό οργανώνεται το «παιχνίδι των ομοιοτήτων» μέσα από ένα σύστημα σχέσεων που έχουν σαν βάση τις τέσσερις μορφές της ομοιότητας, και το οποίο καλείται να εντοπίσει κανείς μέσα από την περιήγησή του στα δωμάτια με τα αξιοπερίεργα αντικείμενα. Η απειρία των σχέσεων που δημιουργούνται αποτελεί τον κίνδυνο να καταστεί το σύνολο των αντικειμένων ένα συνονθύλευμα ετερόκλητων μορφών και αφηγήσεων καθιστώντας την εντόπιση της ομοιότητας μια ιδιαίτερα δύσκολη έως αδύνατη υπόθεση. .

2. Για να εντοπίσει κανείς τις ομοιότητες πρέπει να προβεί στην ανάγνωση των σημειογραφημάτων. « Όλο το παιχνίδι των ομοιοτήτων θα κινδύνευε να ξεφύγει από τον εαυτό του ή να παραμείνει στο σκοτάδι, αν μια νέα μορφή της ομοιότητας δεν ερχόταν να κλείσει τον κύκλο- να τον καταστήσει τέλειο και ταυτόχρονα έκδηλο⁸⁸». Για να εντοπισθεί η ομοιότητα «χρειάζεται ένα σημάδι σαν ειδοποίηση: διαφορετικά αυτό το μυστικό θα παρέμενε επ' άπειρον σε υπνώττουσα κατάσταση...Οι φευγαλέες ομοιότητες πρέπει να σημειώνονται στην επιφάνεια των πραγμάτων · χρειάζεται ένα ορατό σημάδι των αόρατων αναλογιών...Δεν υφίσταται ομοιότητα χωρίς σημειογράφημα. Ο κόσμος του προσομοίου δεν μπορεί παρά να είναι ένας σημαδεμένος κόσμος ⁸⁹⁹⁰».

Τα περίεργα αντικείμενα είναι αυτά που φέρουν τα σημάδια με τα οποία θα

85 Το παράδειγμα του Crollius αποπληξία-καταιγίδα Η ατμόσφαιρα βαραίνει, σηκώνεται αέρας-οι σιέψεις γίνονται βαριές και ανήσυχες Μαζεύονται σύννεφα-φουσκώνει η κοιλιά Ο κεραυνός πέφτει- η κύστη σπάζει Αστραπές αστράφτουν-τα μάτια λάμπουν Βροχή πέφτει-το στόμα αφρίζει Ο κεραυνός εξαπολύεται- τα πνεύματα κάνουν να σιάσει το δέρμα Ο καιρός ξεαθαρίζει- ο άνθρωπος ξαναβρίσκει τα λογικά του.

Ibid.,53

86 Ibid.,51

87 Ibid.,54

88 Ibid.,56

89 Ibid.

90 «ο θεός, λέει ο Παράκελσος, δεν θέλει να παραμείνει κρυφό αυτό που δημιούργησε προς όφελος του ανθρώπου και ό,τι του προσέφερε...Και έστω κι αν έκρυψε μερικά πράγματα, δεν άφησε τίποτα χωρίς εξωτερικά σημεία που να φαίνονται καθαρά- όπως ακριβώς ένας άνθρωπος που θάβει έναν θησαυρό και σημαδεύει το μέρος για να μπορεί να τον ξαναβρεί», Ibid.

μπορέσει το υποκείμενο να αναζητήσει της ομοιοτήτες μέσα στην συλλογή του⁹¹. Τα τέρατα του Aldrovandi, τα μαγικά φυτά του Calzolari και τα υβριδικά και μυθικά ευρήματα των Rymsdyk είναι μορφές σημαδεμένες που παρέχουν τις ενδείξεις για την αποκρυπτογράφηση του κώδικα και την ανακάλυψη των ομοιοτήτων μέσα από την λειτουργία του μυθικού λόγου. Όπως παρατηρεί ο Foucault «ο χώρος των άμεσων ομοιοτήτων παρουσιάζεται σαν ένα μεγάλο ανοιχτό βιβλίο · είναι κατάσπαρτο από δύσκολα σχήματα · σε όλο το μήκος της σελίδας βλέπουμε αλλόκοτες μορφές που αλληλοδιασταυρώνονται και ενίοτε επαναλαμβάνουν η μία την άλλη. Δεν μένει παρά η αποκρυπτογράφηση τους⁹²».

Στο σημείο αυτό παρεισφύει ένας αναδιπλασιασμός. Για να αναγνωρισθεί ένα συστατικό που νομίζουμε ότι μας απασχολεί και να αποκρυπτογραφηθεί ένα σημειογράφημα πρέπει να λειτουργήσει και πάλι ο μηχανισμός της ομοιότητας.

«Το σημείο σημαίνει στο μέτρο που μοιάζει με ότι υποδηλώνει⁹³». Επομένως δεν μπορεί να είναι παρὰ «μια άλλη ομοιότητα, μια γειτονική και άλλου τύπου προσομοίωση, που χρησιμεύει να αναγνωρίσουμε την πρώτη, και με τη σειρά της φανερώνεται μέσω μιας τρίτης⁹⁴»⁹⁵. Το παιχνίδι των ομοιοτήτων μέσα από τους συνεχόμενους αναδιπλασιασμούς καταδικάζει την γνώση του 16^{ου} αιώνα «να γνωρίζει πάντα το ίδιο πράγμα, αλλά να το γνωρίζει μόνο στο ανέφικτο τέρας μιας ατελείωτης διαδρομής⁹⁶».

Είναι αυτή η ατελείωτη διαδρομή που πραγματοποιεί το υποκείμενο, βρισκόμενο σε μια συλλογή αξιοπερίεργων αντικειμένων, ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα και τις άπειρες σχέσεις που παράγονται μέσα από παραλληλισμούς και αλληγορίες. Κατά την διάρκεια του «περιπάτου» καλείται να εντοπίσει τις αόρατες ομοιοτήτες μέσα από την αποκωδικοποίηση των σημείων που χαράζονται στις αινιγματικές μορφές των αντικειμένων μέσα από ένα νέο κύκλο ομοιοτήτων⁹⁷.

Η «πλαστική διατύπωση» του προσωπικού μικρόκοσμου στην περίπτωση

91 Ο Foucault, για να εξηγήσει το σύστημα ανάγνωσης των σημειογραφημάτων:(ανατρέχοντας και πάλι στον Crollius) δίνει το παράδειγμα με το ακόνιτο και τα μάτια «Υπάρχει μια συμπάθεια ανάμεσα στο ακόνιτο και στα μάτια. Αυτή η απρόβλεπτη συνάφεια θα παρέμενε άγνωστη, αν δεν υπήρχε ένα σημειογράφημα στο φυτό, ένα σημάδι και κάτι σαν λέξη που λέει ότι το φυτό είναι καλό για τις αρρώστιες των ματιών. Αυτό το σημείο μπορεί να διαβαστεί τέλεια στους σπόρους του: είναι σκούρα σφαιρίδια συναρμολογημένα μέσα σε λευκά λέπυρα, που εξεικονίζουν σχεδόν το τι είναι τα βλέφαρα για τα μάτια» Ibid.,59

92 Ibid., 58

93 Ibid., 61

94 Ibid.

95 Ο Foucault ορίζει ως «Ερμηνευτική» το σύνολο των γνώσεων και των τεχνικών που επιτρέπουν την ανάγνωση των σημείων και την ανακάλυψη του νοήματος που περιέχουν και ως «Σημειολογία» το σύνολο των γνώσεων και των τεχνικών που επιτρέπουν τη διάκριση και την θεσμοθέτηση των σημείων. Ibid.

96 Ibid.63

97 «Η σχέση με τα κείμενα είναι η ίδια όπως η σχέση με τα πράγματα, και στις δύο περιπτώσεις υπάρχουν σημεία που διαβάζουμε και μορφές που πρέπει να αποκρυπτογραφηθούν». Ibid.67

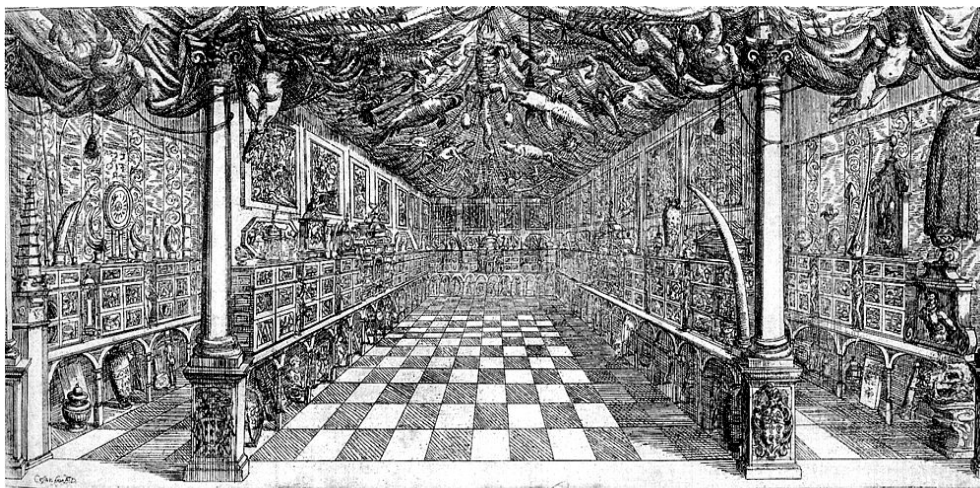
των Δωματίων είναι στην πραγματικότητα ένα εικονικό περιβάλλον (interface), μια προσομοίωση του κόσμου (μακρόκοσμος) με την μορφή μικρογραφίας (μικρόκοσμος) που έχει μοναδικό σκοπό την περιπλάνηση του υποκειμένου στο πολύπλοκο δίκτυο σχέσεων που δημιουργούν οι προσομοιότητες και τα σημεία⁹⁸. Αποτελεί το «σκηνικό» μιας «θεατρικής πράξης» που επαναλαμβάνεται συνεχώς κάτω από άπειρους συνδυασμούς και περιλαμβάνει το σύνολο του κόσμου, «*σχηματίζοντας για όποιον ξέρει να διαβάσει ένα μεγάλο μοναδικό κείμενο*⁹⁹».

1.3 Μια πρώτη αποτίμηση

Οι περιπτώσεις που έχουμε αναλύσει έως τώρα αφορούσαν μια γενικευμένη πρακτική κατασκευής ενός αντιγράφου του Κόσμου με την μορφή προσωπικού μικρόκοσμου κατά την διάρκεια της Αναγέννησης, τις οποίες και χρησιμοποιήσαμε σαν δίοδο για να εξετάσουμε το θέμα της προσωπικής ουτοπίας σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Η έρευνα μας οδήγησε στην έννοια της περιήγησης σε ένα εικονικό περιβάλλον που κατασκευάζει το ίδιο το υποκείμενο, μέσα από το εννοιολογικό δίκτυο που σχηματίζουν τα αντικείμενα και οι λανθάνουσες αφηγήσεις τους. Εξετάσαμε τον τρόπο περιήγησης μέσα στην υπερκειμενική δομή της συλλογής με βάση την ανακάλυψη των ομοιοτήτων και την προσπάθεια αποκρυπτογράφησης του νοήματος μέσα από την αναγνώριση σημείων που ενυπάρχουν στις αμφίσημες μορφές των αντικειμένων. Τα παραδείγματα ήταν γενικά και αναφέρονταν σε κοινές πρακτικές που χαρακτηρίζαν τις συλλογές που σχετιζόνταν με την υιοθέτηση μιας κοινής «αισθητικής» του υβριδίου μέσα από την λειτουργία του μυθικού λόγου. Διαμορφώνεται με τον τρόπο αυτό μια κοινή βάση συγκρότησης των προσωπικών ουτοπιών, η οποία όμως σχετίζεται άμεσα με την προσωπική θεώρηση του υποκειμένου για τον Κόσμο. Είναι αναγκαίο, στο σημείο αυτό, να εστιάσουμε στην ατομικότητα του υποκειμένου που είναι άλλωστε και ο στόχος της έρευνας. Η προσωπική ουτοπία είναι μια αυστηρά ιδιωτική κατασκευή που πρέπει να την εξετάσουμε μέσα από συγκεκριμένους χαρακτήρες με βάση τα εργαλεία που προσκομίσαμε από την ανάλυση των δωματίων.

⁹⁸ . Η έννοια του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου εμφανίζεται ως εγγύηση μιας γνώσης που θα κινδύνευε να χαθεί μέσα στο ατελείωτο παιχνίδι των ομοιοτήτων αν δεν παρέμβαινε αυτός ο κλειστός κύκλος να την εγγλωβίζει και του οποίο το δωμάτιο αποτελεί ένα μέσο υλοποίησής του. Με αυτό τον τρόπο εξηγεί ο Foucault την υποχρέωση της γνώσης «να δεχτεί ταυτόχρονα και στο ίδιο επίπεδο την μαγεία και την λογιολογία». Ibid., 64-65

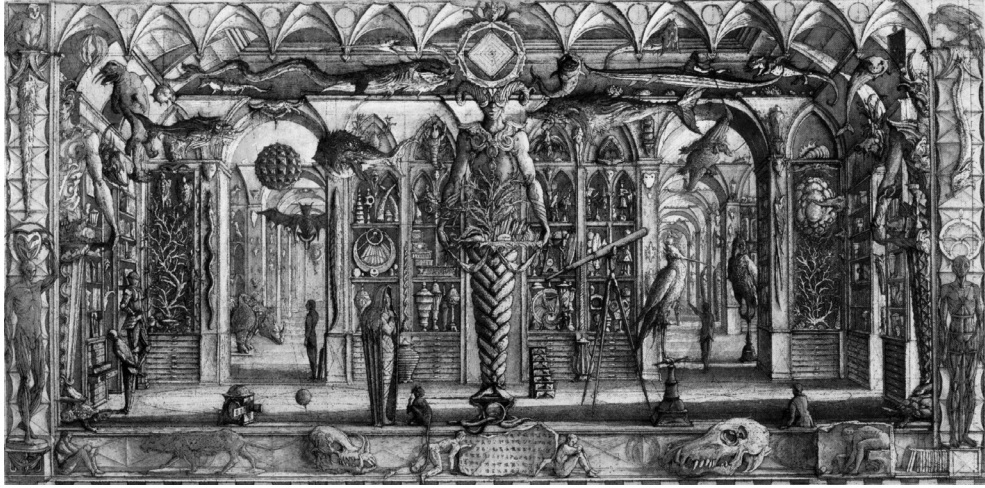
⁹⁹ Ibid.68



Η Συλλογή του Manfredo Settala (1666) (Μίλανο)



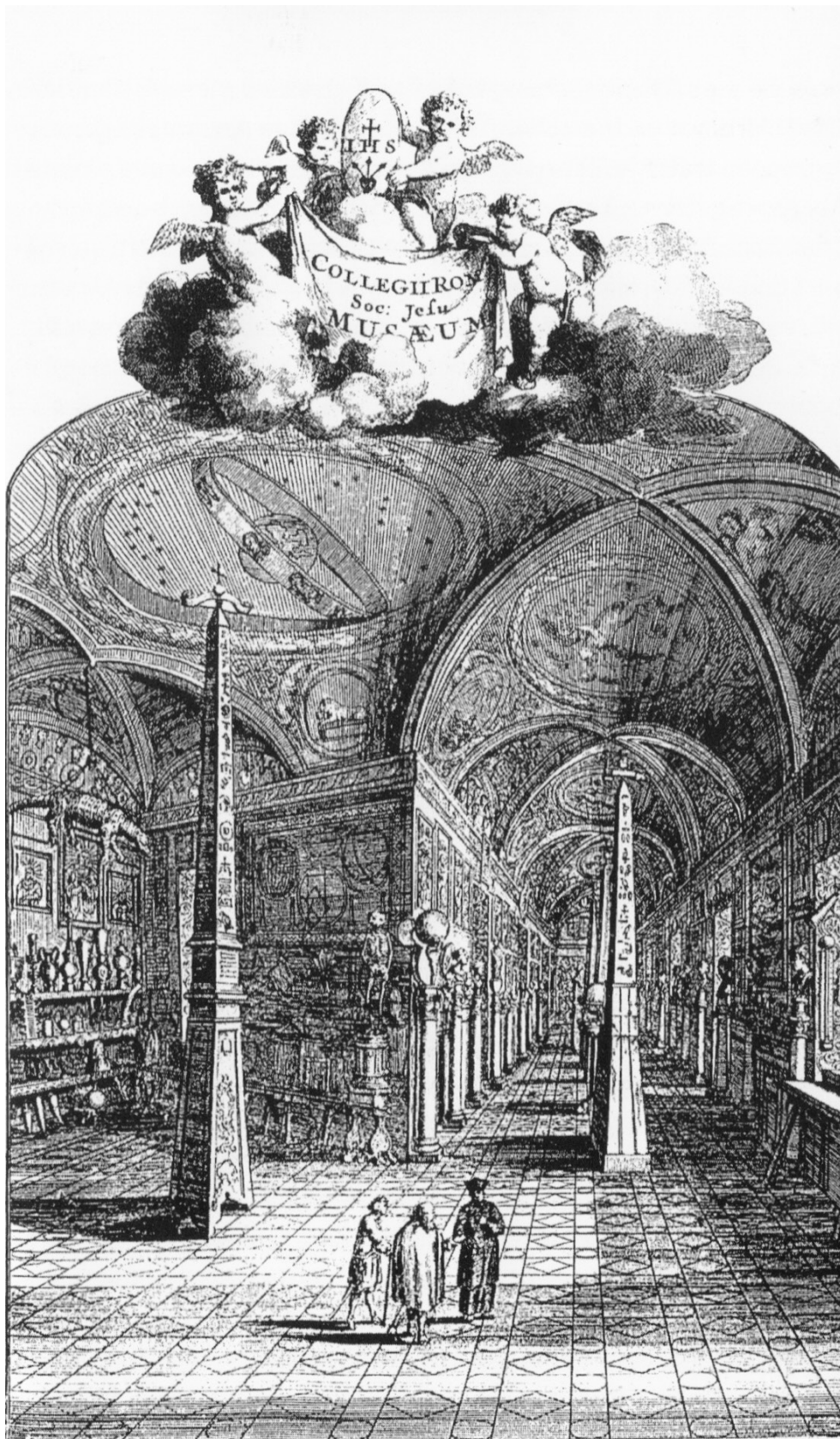
Η Συλλογή του Vincent, Levinus (1715) (Αμστερνταμ)



Εικονογράφηση συλλογών αξιοπερίεργων αντικειμένων από τον Fitch-Febvrel I



Εικονογράφηση συλλογών αξιοπερίεργων αντικειμένων από τον Fitch-Febvrel II



Museum Kircherianum Ρωμαϊκό Κολέγιο (Ρώμη)

2. Η Περίπτωση του Athanasius Kircher

Θα προσπαθήσουμε να περιηγηθούμε στον προσωπικό μικρόκοσμο του Γερμανού Ιησουΐτη μοναχού καθηγητή και ερευνητή Athanasius Kircher (1601-1680) εξετάζοντας την συλλογή του (Museum Kircherianum) από περιεργά αντικείμενα και θαυματουργές μηχανές στο Ρωμαϊκό Κολέγιο της Ρώμης. Η περίπτωση του Kircher συναντάται σε μια μεταβατική ιστορική περίοδο κατά την οποία συνυπάρχουν μια θεοκρατική θεώρηση του κόσμου βασισμένη στον χριστιανικό ερμητισμό, η νέα θεώρηση του υποκειμένου ως φορέας της γνώσης (ο άνθρωπος της Αναγέννησης) και η ταυτόχρονη εδραίωση του ορθολογισμού¹⁰⁰. Αυτή η τριχοτόμηση χαρακτηρίζει την επιστημονική του έρευνα και αποτυπώνεται στην κατασκευή της προσωπικής του συλλογής.

Ο Kircher ακολουθεί την πρακτική της εποχής, κατά την οποία δεν εντοπίζεται μια σαφής επιστημονική κατηγοριοποίηση¹⁰¹ ανάμεσα στα γνωστικά αντικείμενα αλλά ο μύθος, η ιστορία και η επιστημονική ανακάλυψη βρίσκονται κάτω από ένα πλέγμα νοημάτων που αναπαριστά την γνώση ως θέατρο. Η στάση του πολλές φορές αποτελούσε μέρος του μυθικού συστήματος που χαρακτήριζε την αντίληψη για την γνώση την περίοδο της Αναγέννησης καταναλώνοντας την αμφίσημη σημειοδότηση του μυθικού συστήματος, ενώ κάτω από ορισμένες περιστάσεις λειτουργούσε ως επιστήμονας που το κατέστρεφε αποκαθιστώντας την αιτιολογική σχέση ανάμεσα στις έννοιες και τα αντικείμενα.

Το ερευνητικό του πεδίο επεκτεινόταν στα μαθηματικά, στη φυσική, την αστρονομία, τη συγκριτική θεολογία, τη γλωσσολογία, τη γεωλογία, την ιατρική, τη χημεία, την αρχαιολογία, την αιγυπτιολογία, την σινολογία, τη μηχανική, την υδρολογία, την οπτική, τη φυσική ιστορία και τη γεωγραφία¹⁰². Οι επιστήμες, για

100 Ο Rene Descartes (1596-1650) διαγράφει μια παράλληλη διαδρομή την ίδια χρονολογική περίοδο μέσα από την αμφισβήτηση του παλιού συστήματος και την εδραίωση του ορθολογισμού

101 “Η αντίληψη της επιστημονικής κοινότητας και του ευρύτερου περιβάλλοντος ήταν μάλλον διαφορούμενη και ασταθής. Η επιστημονική του έρευνα αποδεικνύεται πολλές φορές εσφαλμένη, Θαυμάζοταν κατά την περίοδο της ζωής του για την παγκόσμια γνώση του ενώ πέθανε σε μια ξεχασμένη περιέργεια. Αναφέρονταν στα βιβλία του μόνο περιστασιακά και πιθανώς για τους λάθος λόγους, ενώ η έρευνά του δεν ήταν πλέον σημείο αναφοράς της απόλυτης σοφίας”.

Joscelyn Godwin, “Athanasius Kircher’s Theater of the World”, (Thames &Hudson, London, 2009), 9

102 Παραθέτουμε τους τίτλους και τις αντίστοιχες χρονολογίες των έργων του:

Ars Magnesia
Primitiae gnomonicae catoptricae
Prodromus coptus sive aegyptiacus
Specula Melitensis encyclica, hoc est syntagma novum instrumentorum physico- mathematicorum

τον Kircher, διαπλέκονται η μία μέσα στην άλλη, η γλωσσολογία, σχετίζεται με την αρχαιολογία την αρχιτεκτονική και την μηχανική, η γεωλογία οικειοποιείται ένα τμήμα της ιστορίας των ειδών, ο μαγνητισμός αποτελεί ταυτόχρονα ένα φυσικό και θεολογικό πρόβλημα¹⁰³. Παράλληλα, παρεμβάλλονται αφηγήσεις που σχετίζουν το επιστημονικό υπόβαθρο με το μύθο, τη μαγεία και το θαύμα. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ήταν ένας «συλλέκτης γνώσης» που μπορούσε να διαπραγματευθεί το οποιοδήποτε ζήτημα με την ίδια ευκολία.

Αυτό το πολύπλοκο και πολλές φορές εσφαλμένο δίκτυο της γνώσης που σχηματίζουν οι διαφορετικοί ερευνητικοί τομείς έρχεται να αναπαρασταθεί με την μορφή συλλογής αντικειμένων και θαυματουργών μηχανών στο Ρωμαϊκό Κολέγιο¹⁰⁴ σύμφωνα με το πρότυπο των Συλλογών Αξιοπεριεργων Αντικειμένων. Κάθε θεματολογία της επιστημονικής του έρευνας αντιπροσωπεύεται με τεκμήρια τα οποία προσπαθούν να εγκαθιδρύσουν ένα πολύπλοκο νοηματικό δίκτυο βασισμένο

Magnes sive de arte magnetica
 Lingua aegyptiaca restituta
 Ars Magna Lucis et umbrae
 Obeliscus Pamphilius: hoc est, Interpretatio noua & Hucusque Intentata Obelisci Hieroglyphici
 Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni
 Oedipus Aegyptiacus
 Magnes sive (third, expanded edition)
 Itinerarium extaticum s. opificium coeleste
 Iter extaticum secundum, mundi subterranei prodromus
 Scrutinium Physico-Medicum Contagiosae Luis, quae dicitur Pestis
 Pantometrum Kircherianum ... explicatum a G. Schotto
 Diatriba de prodigiosis crucibus
 Polygraphia, seu artificium linguarium quo cum omnibus mundi populis poterit quis respondere
 Mundus subterraneus, quo universae denique naturae divitiae
 Historia Eustachio-Mariana
 Arithmologia sive De abditiis numerorum mysterijs
 Obelisci Aegyptiaci ... interpretatio hieroglyphica
 China monumentis, qua sacris qua profanis, nec non variis naturae and artis spectaculis, aliarumque
 rerum memorabilium argumentis illustrata
 Magneticum naturae regnum sive disceptatio physiologica
 Organum mathematicum (contributor, edited and published by Gaspar Schott)
 Principis Christiani archetypum politicum
 Latium
 Ars magna sciendi sive combinatorica
 Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis & natvrae paranympha phonosophia
 concinnatum
 Arca Noe
 Sphinx mystagoga: sive Diatriba hieroglyphica, qua Mumiae, ex Memphiticis Pyramidum Adytis Erutae...
 Obelisci Aegyptiaci
 Musaeum Collegii Romani Societatis Jesu
 Turris Babel, Sive Archontologia Quā Primo Priscorum post diluuium hominum vita, mores rerumque
 gestarum magnitudo, Secundo Turris fabrica civitatumque exstructio, confusio linguarum, & inde
 gentium transmirationis, cum principalium inde enatorum idiomatum historia, multiplici eruditione
 describuntur & explicantur. Amsterdam, Jansson-Waesberge 1679.
 Tariffa Kircheriana sive mensa Pathagorica expansa
 Physiologia Kircheriana experimentalis

103 Αναφέρομαι στα έργα του “*Turris Babel, Sive Archontologia Quā Primo Priscorum post diluuium hominum vita, mores rerumque gestarum magnitudo*”, *Mundus subterraneus, quo universae denique naturae divitiae Ars Magnesia, αντίστοιχα*.

104 Η συλλογή όπως και στις περιπτώσεις των Aldrovandi και Calzolari εγγράφεται στον προσωπικό χώρο του υποκειμένου. Ο χώρος της έκθεσης στεγαζόταν αρχικά στο ίδιο το δωμάτιο του Kircher (cubiculum) ενώ αργότερα επεκτάθηκε στους γύρω χώρους του Κολεγίου. Όπως παρατηρεί ο M. Waddell: η συλλογή παραμένει κάτω από την ιδιωτική σφαίρα του Kircher καθώς δεν αποτελούσε ένα μουσείο με την έννοια της δημόσιας συλλογής αλλά μια προέκταση του προσωπικού του χώρου. Mark A. Waddell, “Magic and artifice in the collection of Athanasius Kircher”, *Endeavour* Vol.34 Issue1, 30

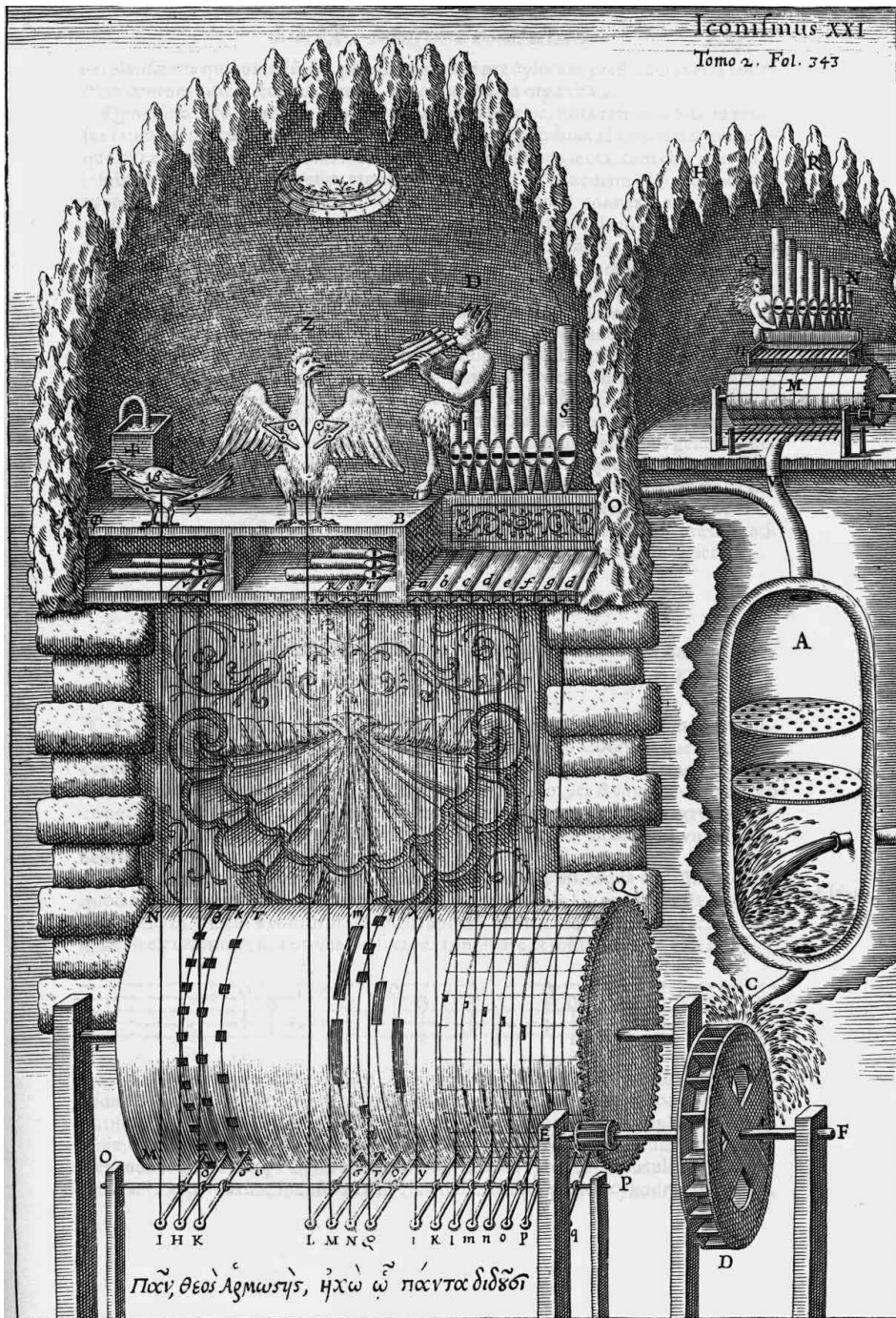
στην λειτουργία της ομοιότητας. «Το μουσείο του Ρωμαϊκού Κολεγίου που στέγαζε τα θαύματα, ήταν μια εκλεκτική σχεδόν συναρπαστική μείξη από φυσικά είδη, κατεργασμένες τεχνολογίες και καλλιτεχνικούς θησαυρούς. Η συλλογή αποδείκνυε την επιρροή και τον πλούτο της τάξης των Ιησουϊτών μέσα από τις εισφορές και τα εξωτικά αντικείμενα που συγκεντρώνονταν στην Ρώμη από όλο τον κόσμο. Αρχαίοι Αιγυπτιακοί οβελίσκοι συναγωνίζονταν την κατάληψη του χώρου με μνημεία καλυπτόμενα με Κινέζικα χειρόγραφα ή με συλλογές από αρχαία Ρωμαϊκά νομίσματα · την ίδια στιγμή ο επισκέπτης συναντούσε ζώα από τις Ινδίες και το Μεξικό, πολύχρωμα πτηνά από την Βραζιλία και ένα ταριχευμένο κροκόδειλο που τον είχαν στείλει κατ' ευθείαν από την Ιάβα. Η καρδιά της συλλογής όμως ήταν η ιλιγγιώδης διάταξη των υδραυλικών, μαγνητικών και οπτικών μηχανών. Διάσπαρτες ανάμεσα στους οβελίσκους και τους κροκόδειλους, ο επισκέπτης ανακάλυπτε επιτεύγματα μηχανικής παλινδρόμησης από ένα δικέφαλο αετό των Αψβούργων και ένα δυσπεπτικό αστακό, περιστρεφόμενες κρυστάλλινες σφαίρες που μιμούσαν την περιστροφή των ουρανών καθώς και προθήκες με καθρέπτες που δημιουργούσαν οπτικές απάτες¹⁰⁵». Η παραπάνω πρακτική αποτελούσε τον τρόπο με τον οποίο παρουσίαζαν την έρευνά τους οι Ιησουϊτες μέσα από μια οπτικοποιημένη δημόσια παράσταση κατά την οποία χρησιμοποιούσαν πολλαπλά μέσα παρουσίασης όπως ο λόγος, το κείμενο, η εικόνα και το τεχνούργημα^{106 107}. Ο διπλός χαρακτήρας του έργου του περιλάμβανε την θεωρητική συγκρότηση της γνώσης και την ταυτόχρονη πλαστική αναπαράσταση της με την μορφή συλλογής αντικειμένων και μηχανών. Το νόημα παράγεται μέσα από την περιπλάνηση του υποκειμένου στο πολύπλοκο νοητικό δίκτυο που σχηματίζεται ανάμεσα στον λόγο, το αντικείμενο και την εγκατάσταση. Αυτό που τον αφορούσε δεν ήταν η δημιουργία ξεχωριστών επιστημονικών κατηγοριών αλλά η συγκρότηση του κόσμου στο σύνολό του με την μορφή θεάτρου στο οποίο η έρευνα, το κείμενο και η αναπαράσταση συγκροτούν ένα αδιάρρηκτο σύνολο.

Παρατηρούμε μια διαφοροποίηση σε σχέση με τις υπόλοιπες συλλογές ως προς την θεματολογία της πλαστικής απεικόνισης με την εισαγωγή ενός μέσου που αφορά την δημιουργία τεχνουργημάτων με την μορφή μηχανικών εγκαταστάσεων που διαπραγματεύονταν τις φιλοσοφικές πρακτικές του Kircher. Πλέον δεν

105 Mark A. Waddell, "Magic and artifice in the collection of Athanasius Kircher", Endeavour Vol.34 Issue1, 30

106 Koen Vermeir "Athanasius Kircher's magical instruments :an essay on 'science', 'religion' and applied metaphysics", Stud. Hist. Phil. Sci. 38 (2007) 365

107 «Δεν πρόκειται για μια επιστημονική υπεράσπιση με την σημερινή έννοια αλλά αφορούσε περισσότερο τη χρησιμοποίηση μιας συμβολικής γλώσσας και ενός συμβολικού έργου μέσα από την χρήση του λόγου, των εικόνων και της μουσικής... Το νόημα δεν κατοικεί σε κάθε μια από τις κατηγορίες ξεχωριστά αλλά στη σχέση που έχουν αυτές μεταξύ τους... Όταν το βλέμμα και οι αισθήσεις διασταυρώνονται μεταξύ τους το κείμενο η εικόνα και το τεχνούργημα αποτελούν ένα δίκτυο αναλογιών και κρυφών αναφορών». Ibid., 366



Μηχανικό Ὀργανο στο οποίο ο θεός Πάνας παίξει την φλογέρα του (*Musurgia Universalis*, τόμος II). Ο μηχανισμός παραγωγής του ήχου παραμένει κρυφός δημιουργώντας ένα μαγικό σημείο.

υπάρχει μόνο η αμφίσημη μορφή του περιέργου αντικειμένου αλλά εντοπίζονται παράλληλα «αλληγορικές συσκευές» οι οποίες προσπαθούν να διαπραγματευθούν το ίδιο ζήτημα¹⁰⁸.

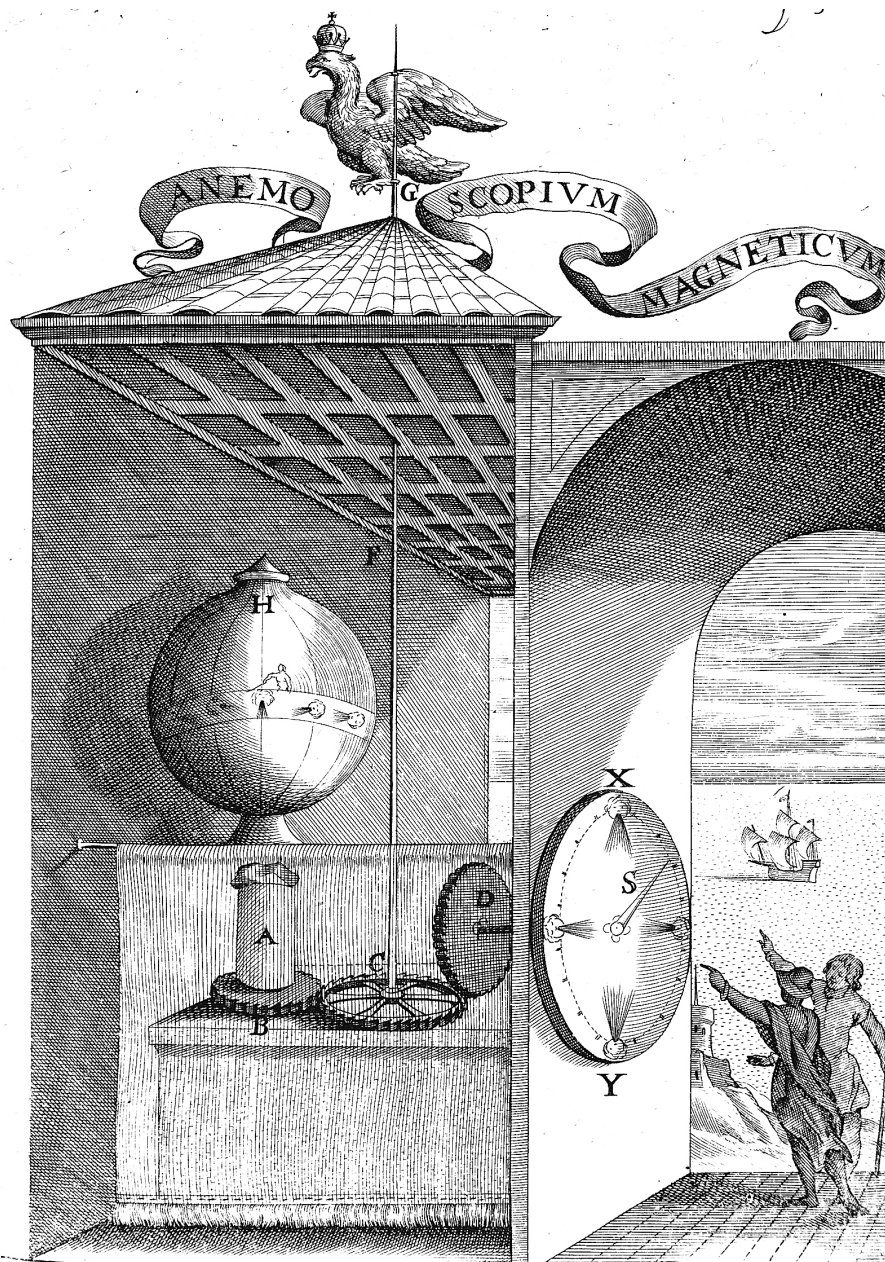
2.1 Οι Θαυματουργές Μηχανές

Οι μηχανές του Kircher συγγενεύουν με μια ειδική κατηγορία υβριδίων, τα αυτόματα (automata), τα οποία εμφανίζονται στις συλλογές αξιοπερίεργων αντικειμένων και αποτελούσαν στην πλειονότητά τους αναπαραστάσεις έμβιων όντων χωρίς συγκεκριμένη χρηστική αξία τα οποία είχαν την ιδιότητα να προκαλούν τον θαυμασμό και την περιέργεια μέσα από την φαινομενική αναίρεση των συνθηκών που διέπουν τη ζωή και το θάνατο. Το αυτόματα αποτελούσαν το αποδεικτικό στοιχείο παρεμβολής του ανθρώπινου παράγοντα σε ένα τομέα στον οποίο είχαν πρόσβαση μονάχα οι ανώτερες δυνάμεις. *«Ο συλλέκτης, με τον ίδιο τρόπο όπως και ένας μάγος ή ένας αλχημιστής, γινόταν ο επιδέξιος χειριστής των παλμικών δυνάμεων που διαπερνούσαν και κυλούσαν σιωπηλά στον πραγματικό κόσμο...διατάσσοντας αυτές τις κρυφές ενορμήσεις στο ιδιωτικό θέατρο του δωματίου του... δεν απομακρυνόταν ποτέ από το βασίλειο της νεκρομαντείας, απορροφημένος με την ενασχόλησή του να επαναφέρει το νεκρό στη ζωή¹⁰⁹».*

Η έννοια του τέρατος προσεγγίζει την πρακτική κατασκευή των τεχνουργημάτων συνδέοντας την μαγεία με την προσπάθεια χειρισμού των φυσικών νόμων. Το πλαίσιο αναφοράς δεν είναι η τεχνολογική καινοτομία αλλά η οριακή καταπάτηση του θεϊκού νόμου μέσα από την μαγική πράξη. Η μορφή του τέρατος επανεμφανίζεται στην υβριδική μορφή των αντικειμένων (μείξη ζωής και θανάτου) ανάγοντας το μαγικό συμβάν στην κρυφή λειτουργία ενός μηχανισμού ο οποίος προσαρτάται στο τεχνούργημα και διαχειρίζεται τις αόρατες δυνάμεις της φύσης. Τα αυτόματα συμμετέχουν στο σύνολο των αντικειμένων αναπαράγοντας την μυθική γλώσσα και την παραβίαση μέσα από την επιστημονική εξέλιξη και την χειραγώγηση των νόμων της φύσης.

108 Πολλές από τις συλλογές διέθεταν στις τάξεις τους αυτόματα ανάμεσα στα εκθέματά τους. Η σχέση ανάμεσα στην ζωή και τον θάνατο, και ο ρόλος του ανθρώπου ως δημιουργού της ζωής ήταν ένα από τα θέματα που απασχολούσαν τους συλλέκτες ενώ το αυτόματο βρισκόταν στο επίκεντρο των παραπάνω αναζητήσεων. Όμως σε καμία περίπτωση δεν έφταναν στο βαθμό με τον οποίο διαπραγματευόταν ο Kircher το ζήτημα την μηχανής· θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι πρόκειται περισσότερο για υβριδικά αντικείμενα που εντάσσονται στην κατηγορία των περιέργων αντικειμένων παρά για μηχανικές εγκαταστάσεις που οικειοποιούνται τον χώρο μέσα από μια διευρυμένη θεματολογία.

109 Mauries, 119



Μαγνητική Μηχανή. (*Magnes*).

Μέσα στο πλαίσιο αυτό ο Kircher επεξεργάζεται την έννοια της μηχανής και του μαγικού σημείου, ανάγοντάς το ταυτόχρονα ως μια από τις βασικότερες κατευθύνσεις που διαμορφώνουν τον πλαστικό κώδικα του Museum Kircherianum. Εξετάζοντας την λίστα των μηχανών του Kircher, με βάση τον κατάλογο του De Sepibus¹¹⁰, παρατηρούμε την ύπαρξη περιεργων μηχανικών, οπτικών, μαγνητικών,

110 Περιγραφική Λίστα των Μηχανών με βάση τον Κατάλογο του Giorgio de Sepibus

1. Δύο ελικοειδείς σπείρες μετρούν επιδέξια κύκλους με τις στριμμένες ουρές φιδιών. Ένα όργανο, που οδηγείται από αυτόματο τύμπανο, παίζει ένα κονσόρτο με κάθε είδους φωνή πουλιών, και διατηρεί στον αέρα ένα σφαιρικό πλανήτη, συνεχώς κτυπημένο από τη δύναμη του ανέμου.
2. Μια υδροστατική-μαγνητική μηχανή, που αναπαριστά τις ώρες, ζώδια, πλανήτες και ολόκληρο τον ιστό των ουρανών. Οι ώρες περιγράφονται με τη βοήθεια μιας πολύ απλής κίνησης, στην οποία οι εικόνες του Ήλιου και της Σελήνης ανεβαίνουν και κατεβαίνουν εναλλάξ κατακόρυφα. Ο διαχωρισμός της ώρας σημειώνεται από τη συμπαθητική κίνηση της πτήσης μικρών πουλιών.
3. Μια μαγνητική-υδραυλική μηχανή εμφανίζει την ώρα σε όλο τον κόσμο, καθώς και την αστρονομική, Ιταλική, Βαβυλώνια και αρχαία ώρα.
4. Μια μικρή κρήνη μετακινεί τον πλανήτη πάνω από το κεφάλι του Άτλαντα σε κύκλο με την βοήθεια κρυφών κινήσεων.
5. Μια κρήνη σηκώνει ένα στοιχείο τοποθετημένο στο νερό πάνω και κάτω, με μια αέναη κίνηση πετώντας και γυρίζοντας το.
6. Μια κρήνη στην οποία η θεά Ίσιδα, μέσα σε μια κρυσταλλική σφαίρα, αιωρείται και υποδέχεται τους επισκέπτες ψεκάζοντας νερό παντού.
7. Μια υδραυλική μηχανή, που εφευρέθηκε πρόσφατα από τον συγγραφέα, μιμείται την αέναη κίνηση, και αποτελείται από μια κλειψύδρα που ρέει προς τα έξω όταν αναστρέφεται: επαναλαμβάνει την κίνηση όταν τη γυρίζει κανείς με το σωστό τρόπο πάνω και υγραίνει ψεκάζοντας έναν ουρανό από νερό.
8. Μια υδραυλική μηχανή που επιδέξια αναπαριστά την Primum Mobile (Πρώτη Κίνηση) και βίαια σπρώχνει ένα ορείχαλκο φίδι που αναπαύεται πάνω από το νερό με ανατροπές και στροφές από το νερό.
9. Μια εμετική υδραυλική μηχανή νερού, στην οποία στέκεται στο πάνω μέρος μια φιγούρα που κάνει εμετό διάφορα υγρά τα οποία πίνουν οι καλεσμένοι.
10. Ένα υδραυλικό ρολόι θέτει σε κίνηση ή φέρει σφαίρες ή στοιχεία πάνω και κάτω μέσα σε κρυσταλλικούς σωλήνες, πέντε παλάμες σε ύψος, υποδηλώνοντας τους διαφορετικούς χρόνους.
11. Μια υδραυλική μηχανή, η οποία υποστηρίζει έναν κρυστάλλινο δισκοπότηρο, από τη μία πλευρά του οποίου ένα διψασμένο πουλί πίνει το νερό που ξερνάει ένα φίδι από την άλλη πλευρά ενώ ανοίγει το στόμα του.
12. Μια υδροτεχνική μηχανή κινεί ένοπλους ιππότες από το ένα μέρος και ένα πλήθος που επιστρέφει από την άλλη μέσα από συνεχείς πτώσεις.
13. Ένα δικέφαλο Αυτοκρατορικό Λετό, που ξερνάει άφθονο νερό από τα βάθη του οισοφάγου του.
14. Ένα πλήθος από στοιχεία που χορεύουν, οδηγούνται από το ήσυχο πλησίασμα του νερού.
15. Το περιστέρι του Αρχύτα που κατευθύνεται σε μια κρυσταλλική ροτόντα και υποδηλώνει την ώρα με την ελεύθερη πτήση του.

υδραυλικών και πνευματικών μηχανών οι οποίες δεν μπορούν να κατηγοριοποιηθούν με βάση τις παραδοσιακές αναλυτικές κατηγορίες της μουσειακής ιστορίας ή της ιστορίας της επιστήμης¹¹¹. Άλλωστε ο στόχος τους ήταν να περιγράψουν τον κόσμο μέσα από ένα δίκτυο σύνθετων νοημάτων και όχι να αποτελέσουν ένα χρηστικό αντικείμενο ή να περιορισθούν στην επιστημονική επίδειξη ενός φυσικού φαινομένου. Η κιρχεριανή θαυματουργία μοιάζει να υπερβαίνει τον ανθρώπινο έλεγχο των φυσικών αιτιών, οδηγώντας κάποιους να θεωρούν την παραγωγή τους προϊόν δαιμονικών παρεμβάσεων¹¹².

16. Το κατοπτρικό θέατρο, γεμισμένο με ένα θησαυρό κάθε είδους εδεσμάτων, φρούτων και πολύτιμων αντικειμένων

17. Ένα αρχιτεκτονικό προοπτικό σχέδιο που αναπαριστά τα δωμάτια μέσα σε ένα θαυμαστό παλάτι

18. Ένας αένας κοχλίας, εφεύρεση του Αρχιμήδη, με τον οποίο είναι πολύ εύκολο να άρει κανείς με την δύναμη ενός μικρού αδύναμου αγοριού 125 λίβρες.

19. Μια μεγάλη κρυσταλλική σφαίρα γεμάτη νερό που αναπαριστά την Ανάσταση του Σωτήρα στη μέση της θάλασσας

Διάφορα θερμοσκόπια ή θερμόμετρα που υποδηλώνουν την καθημερινή αύξηση των στοιχείων, τις μεταλλάξεις του αέρα, την άμπωτη και τη ροή της παλιρροίας και τη διακύμανση των ανέμων, μαζί με πειράματα σχετικά με την προέλευση των πηγών.

Ένα εξαιρετικά μεγάλο κυρτό καθρέφτη κάυσης, με μια συλλογή από πολλούς καθρέφτες, ορισμένοι από τους οποίους δείχνουν φαντάσματα στον αέρα, άλλοι δείχνουν αμετάβλητα αντικείμενα, άλλοι δείχνουν να πολλαπλασιάζονται και άλλοι ανασυνθέτουν εντελώς απροσδιόριστα είδη από μια κατάσταση σύγχυσης σε μια όμορφη μορφή. Μεταξύ αυτών υπάρχει ένα το οποίο ανασυνθέτει την προτομή του Αλεξάνδρου του VII. [...]

Ένας μεγάλος αριθμός μηχανικών ρολογιών, ένα εκ των οποίων παίζει αρμονική μουσική από ένα κονσόρτο από κουδούνια με μια περίτεχνη κίνηση: σε οποιαδήποτε ώρα παίζει τον ήχο, ενώ κάθε μισή ώρα με μια θαυμάσια αρμονία παίζει τον ύμνο Ave Maris stella... Μια άλλη, τέλος, δίνει τα λεπτά και τα δευτερόλεπτα του χρόνου. Το μέρος του κόσμου που φωτίζεται από τον ήλιο, την αύξηση και τη μείωση της ημέρας και της νύχτας. Η τρέχουσα θέση του ζωδιακού κύκλου, την αστρονομική και ιταλική ώρα, καθώς και την αρχαία ώρα ή την άνιση ώρα, την οποία περιγράφει κατά μήκος μιας ευθείας γραμμής από μια μοναδική κατασκευή. Πολλά ηλιακά ρολόγια. [...]

Το Δελφικό Μαντείο, ή το ομιλών άγαλμα

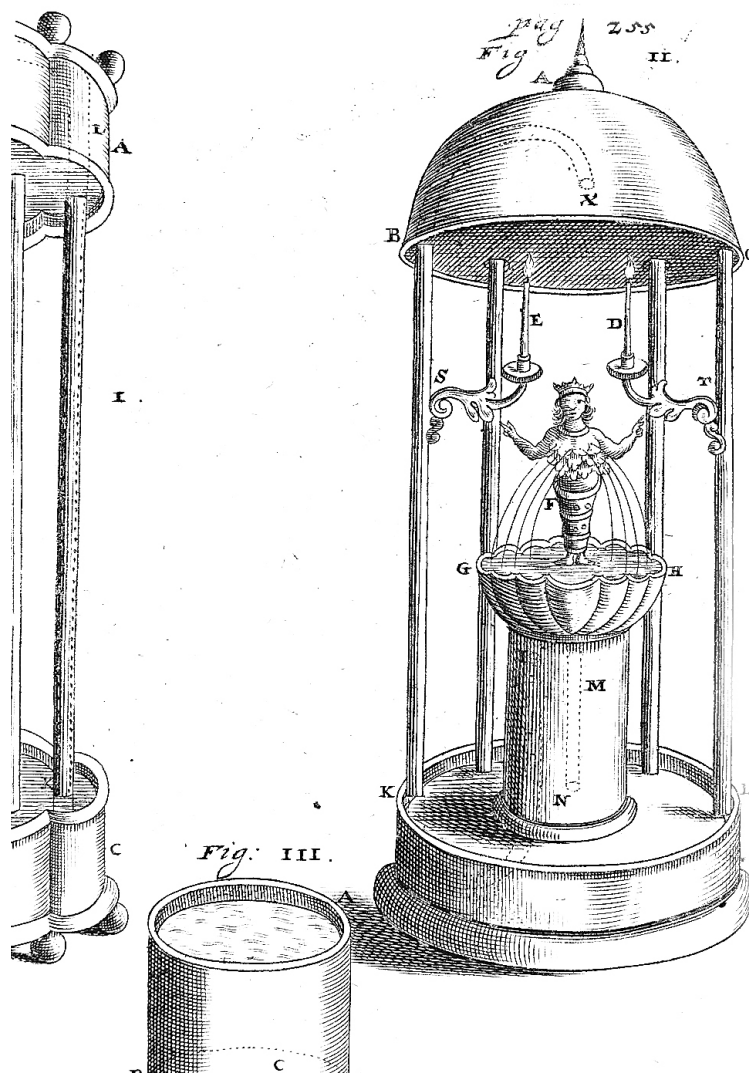
Μια Θεϊκή Μηχανή για κάθε πλανητική επιρροή στην περιφέρεια δύο γυάλινων σφαιρών με στοιχεία που κινούνται ομοιόμορφα χάρη σε μια αμοιβαία συμπαθητική κίνηση. Συστρέφονται με τον ίδιο βαθμό σε μια μεγάλη απόσταση: κάθε ένα από αυτά στη σφαίρα του υποδηλώνει το ίδιο σημείο ενός σημαδιού.

Ποικίλες κινήσεις στερεών σφαιρών που προσομοιάζουν την ανέμη κίνηση.

Μια υδραυλική ανέμη κίνηση με συμπύκνωση και αραίωση, ένας κοχλίας του Αρχιμήδη που κουβαλάει σφαίρες με μια συνεχόμενη κίνηση μέσα από ελικοειδή γυάλινα κανάλια.

111 Michael John Gorman, "Between the Demonic and the Miraculous: Athanasius Kircher and the Baroque Culture Machines" in *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, edited by Daniel Stolzenberg, Stanford: Stanford University Libraries, 2001, 59-70

112 Ibid



Υδραυλική Μηχανή (Oedipus Aegyptiacus, τόμος II)

2.2 Ανάλυση της Πλαστικής Γλώσσας

Η χωρική διατύπωση της ιδιωτικής ουτοπίας δεν διαφέρει από τις υπερκειμενικές κατασκευές των συλλογών της εποχής. Η δομή του υπερκειμένου χρησιμοποιείται σε υπερθετικό βαθμό συγκροτώντας ένα σύνθετο και πολύπλοκο σύστημα εννοιών, το οποίο σε συνδυασμό με το επιστημονικό εύρος των μελετών του Kircher αποτελεί ένα χαοτικό σύμπλεγμα διασταυρούμενων αφηγήσεων και περιεργων διαδρομών. Πρόθεση του Kircher δεν ήταν να επεξηγήσει την επιστημονική του έρευνα μέσα από μια σειρά οπτικών εικόνων και εγκαταστάσεων αλλά να «*σκιαγραφήσει ένα κόσμο κατά βάση μυστηριώδη, διαπερασμένο από άορατες δυνάμεις*¹³». Η αναπαράγωγή του κόσμου όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις συλλογών αξιοπερίεργων αντικειμένων δεν στόχευε στην ανάδειξη της γνώσης μέσα από την οπτική αναπαράστασή της. Σκοπός των συλλογών αποτελούσε η περιήγηση στο σύνθετο σημειωτικό σύνολο όπου μπορεί κανείς να ερμηνεύσει τα σημεία που οδηγούν στις κρυμμένες ομοιότητες.

Θα προσπαθήσουμε αρχικά να εντοπίσουμε επιμέρους «διαδρομές» ανάμεσα στο σημειωτικό σύνολο που συγκροτούν οι πολύπλοκες αφηγηματικές μορφές των αντικειμένων, των μηχανών και των θεωρητικών θέσεων με σκοπό να διερευνήσουμε ένα συγκεκριμένο παράδειγμα κατασκευής της προσωπικής ουτοπίας σε σχέση με την υιοθέτηση ενός νέου μέσου που έρχεται να προστεθεί με την μορφή μηχανικής πλαστικής εγκατάστασης.

Διαδρομή 1: *Turris Babel- Arca Noe* (βιβλικά θέματα)

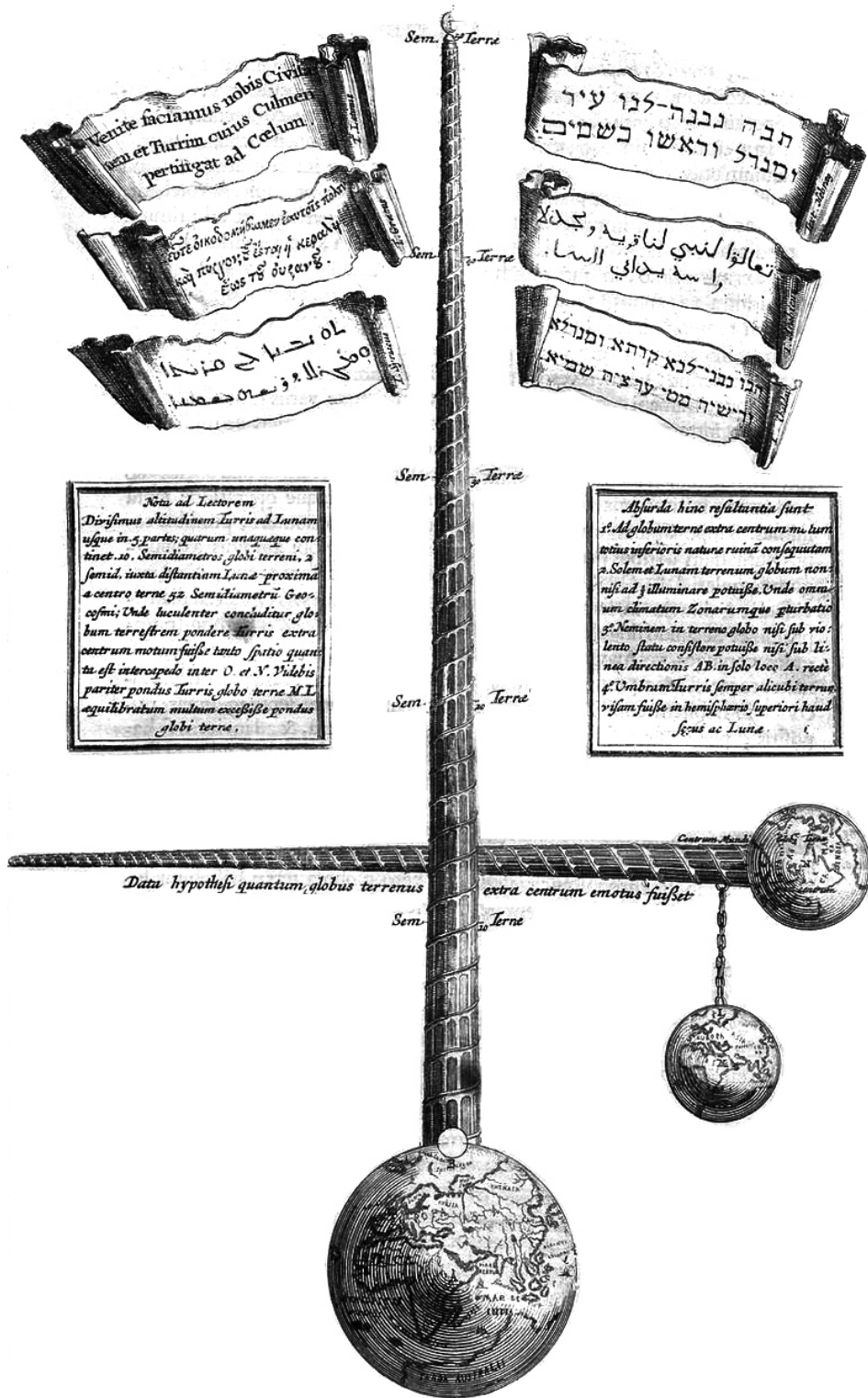
Πλαστικά Αντικείμενα: *Turris Babel* (κείμενο), σχεδιαστικές απεικονίσεις, ένα τούβλο από τον πύργο της Βαβέλ, αιγυπτιακοί οβελίσκοι, *Arca Noe* (κείμενο), ταριχευμένα ζώα, σκελετοί, απολιθώματα (πολλές φορές ψεύτικα κατασκευασμένα), μυθικά ζώα (ο σκελετός μιας γοργόνας), σχεδιαστικές απεικονίσεις της κιβωτού

Στην έρευνα «*Turris Babel*» εντοπίζουμε την προσπάθεια ανακατασκευής του περιβάλλοντος που αναφέρεται στην βιβλική ιστορία δημιουργίας του περίφημου Πύργου. Παράλληλα μέσα από την επιστήμη της γλωσσολογίας επιχειρείται να εξηγηθεί το πρόβλημα της καταγωγής των γλωσσών και κατόπιν η ανάπτυξη του πολυθεισμού ανάμεσα στις φυλές. Ο Kircher επιλέγει μια αμφίσημη στάση στην προσέγγιση του θέματος σχετίζοντας την αρχαιολογική έρευνα με την γλωσσολογία καταφεύγοντας σε μια φαντασιωσική ερμηνεία της αρχαιότητας. «*Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ανάμεσα στην καταγραφή των τόπων στη σημερινή μορφή τους και στην επιθυμία να τα θαυμάσουμε όπως θα ήταν, η δεύτερη περίπτωση κυριαρχούσε*¹¹⁴». Πολλές φορές αντλεί το υλικό του από αφηγήσεις περιηγητών, δίχως να έχει την δυνατότητα αξιολόγησής τους μέσα από μια έρευνα πεδίου. Αξιοποιώντας μια περιγραφή του περιηγητή Pietro della Valle, προσπαθεί να απεικονίσει το υποτιθέμενο ερείπιο του Πύργου. Στο σχέδιο παρατηρούμε τα θεμέλια του Πύργου μέσα από μια ελλειπτική εικόνα που θα μπορούσε να αναφέρεται σε οποιονδήποτε φυσικό γεωλογικό σχηματισμό. «*Το πάνω μέρος της πινακίδας δείχνει την οπτική από το βορά και η κάτω από το νότο. Ο Kircher αναφέρει τον della Valle με μια λατινική μετάφραση. Διαβάζουμε πως έστησε μια σκηνή ως βάση και περπατούσε ανάμεσα στα ερείπια. Βρήκε ότι τα θεμέλια του περίφημου πύργου ήταν τετράγωνα, αλλά κατεστραμμένα σε τέτοιο βαθμό που δεν υπήρχαν πόλες, αναβαθμοί, δίχως ένα σημάδι από μια περιβάλλουσα πόλη. Το υλικό του πύργου αποτελούσε μια μείξη από ψημένες και άψητες πλίνθους με ένα περίεργο συνδετικό υλικό. Πήρε μαζί του κάποια δείγματα και δώρισε ένα στο μουσείο του Kircher, όπου τελικά οι επισκέπτες θα μπορούσαν ευλαβικά να κρατήσουν Ένα Τούβλο από τον Πύργο της Βαβέλ*¹¹⁵». Παρατηρούμε ότι η αφήγηση ξεκινάει βασιζόμενη στην ελλειπτική μορφή του ερειπίου και της πλίνθου, ενώ παράλληλα αρχίζει να ξεδιπλώνεται η λειτουργία του μύθου, την οποία εξετάσαμε όταν αναλύαμε τη φύση των περιεργων αντικειμένων. Το έκτημα έρχεται με την μορφή ιερού λειψάνου να τεκμηριώσει την θείκη παρέμβαση και την τιμωρία της ύβρεως μεταφέροντας τις θαυματουργές ιδιότητες του συμβάντος στο υποκείμενο.

Στη συνέχεια, ο Kircher, με βάση μια προηγούμενη γλωσσολογική ανάλυση στο *Obeliscus Pamphilius*, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο δημιουργός του Πύργου ήταν ο βασιλιάς Nimrod ενώ λίγο πριν περάσει στην έρευνά για την καταγωγή και την εξέλιξη των γλωσσών μπαίνει στον πειρασμό να εξηγήσει τι θα γινόταν αν είχε

114 Godwin,89

115 Ibid.92



Σχέδιο του Kircher που προσπαθεί να εξηγήσει γιατί ο Πύργος της Βαβέλ δεν μπορούσε να φτάσει στο φεγγάρι (Turrus Babel)

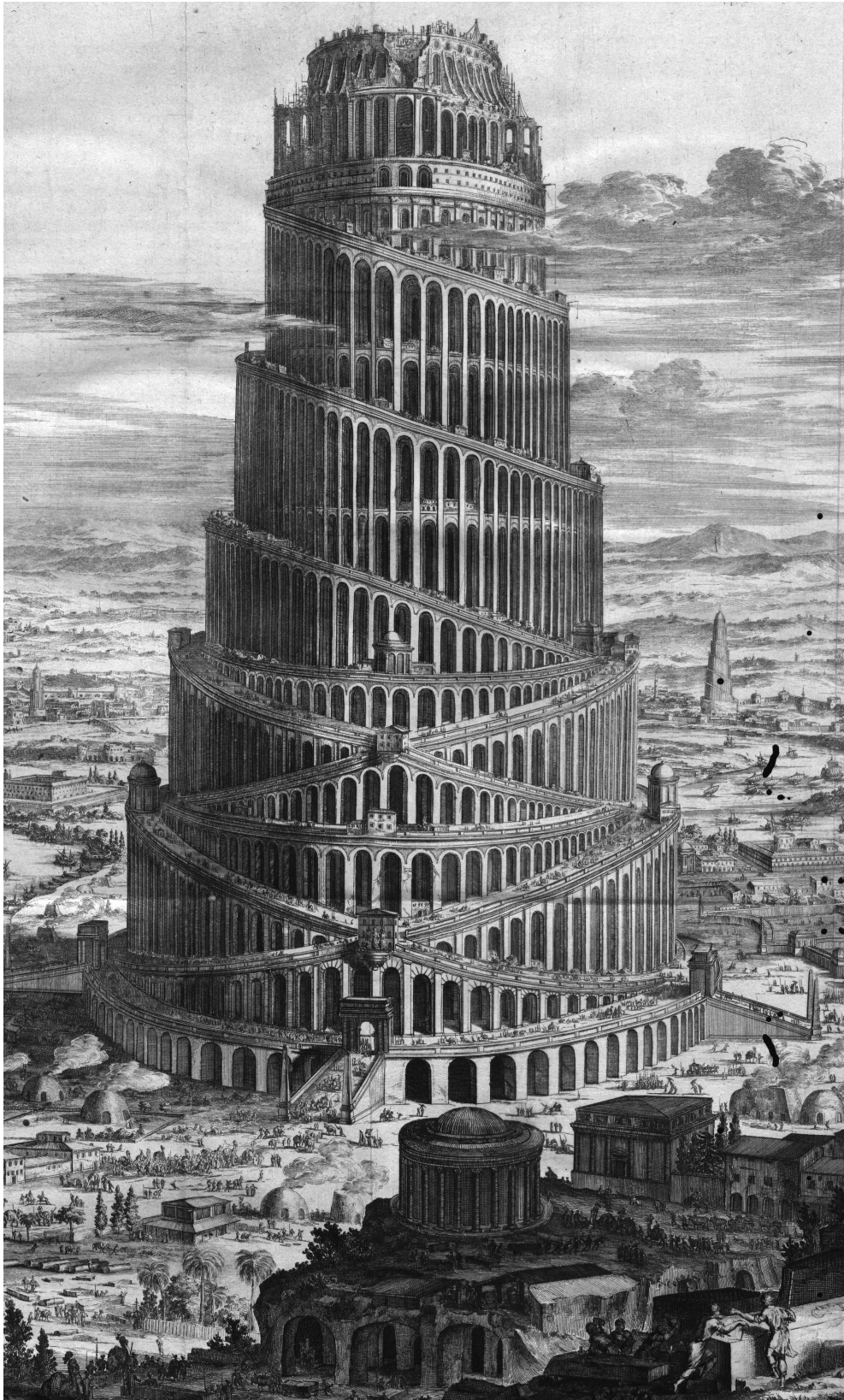
πετύχει η κατασκευή του πύργου¹¹⁶.

Στο σημείο αυτό αρχίζει ένας παραλογισμός με την μορφή παραληρήματος κατά τον οποίο προσπαθεί να αποδείξει «*Γιατί ο Πύργος της Βαβέλ δεν θα μπορούσε να είχε φτάσει ως το Φεγγάρι*». Ο συλλογισμός ξεκινάει μέσα από τον καθορισμό του όρου «*Ουρανός*», που στην Αριστοτελική κοσμολογία οριοθετείται με την περιστροφή της Σελήνης γύρω από την Γη. Με τον τρόπο αυτό προσδιορίζεται ο στόχος του πύργου που πρέπει να ήταν το Φεγγάρι. «*ο Kircher μας δίνει την απόσταση τις σφαίρας της Σελήνης από την Γη ως 52 φορές μεγαλύτερη από την ακτίνα της Γης, ή 178,672 μίλια. Αν ο πύργος είχε μία βάση μόνο 8 μίλια θα έπρεπε να περιέχει 2,977,850 κυβικά μέτρα υλικού και αυτό θα απαιτούσε 374,731,250,000,000,000 τούβλα. Εάν 5 εκατομμύρια άνθρωποι δούλευαν για 426 χρόνια, προσθέτοντας ένα μίλι την εβδομάδα στο ύψος του πύργου, δεν θα μπορούσε να τελειώσει εγκαίρως. Επίσης αν όλα τα δάση απογυμνώνονταν από τα δέντρα, αν όλη η γη γινόταν πηλός και εάν όλοι οι ωκεανοί, οι θάλασσες και οι λίμνες γινότουσαν πίσσα δεν θα έφτανε: θα ήθελε μια άλλη μεγαλύτερη σφαίρα να προμηθευτεί τα υλικά. Επιπρόσθετα υπάρχει και το πρόβλημα των αλόγων · αν κάλπαζαν με 30 μίλια την ημέρα δεν θα μπορούσαν να φτάσουν στην κορυφή του πύργου σε 800 χρόνια. Και τελικά όπως φαίνεται στο διάγραμμα το βάρος του πύργου θα εξέτρεπε τη γη από τη θέση της στο κέντρο του σύμπαντος¹¹⁷».* Ο Kircher διαμορφώνει το μυθικό σύστημα μέσα από ένα παρανοϊκό λόγο. Στηριζόμενος σε μια υποτιθέμενη λογική επιχειρηματολογία βασιζόμενη στην εις άτοπον απαγωγή, υποστηρίζει την μηχανική ανεπάρκεια των κατασκευαστών του Πύργου να προβλέψουν το αδύνατο το έργο τους.

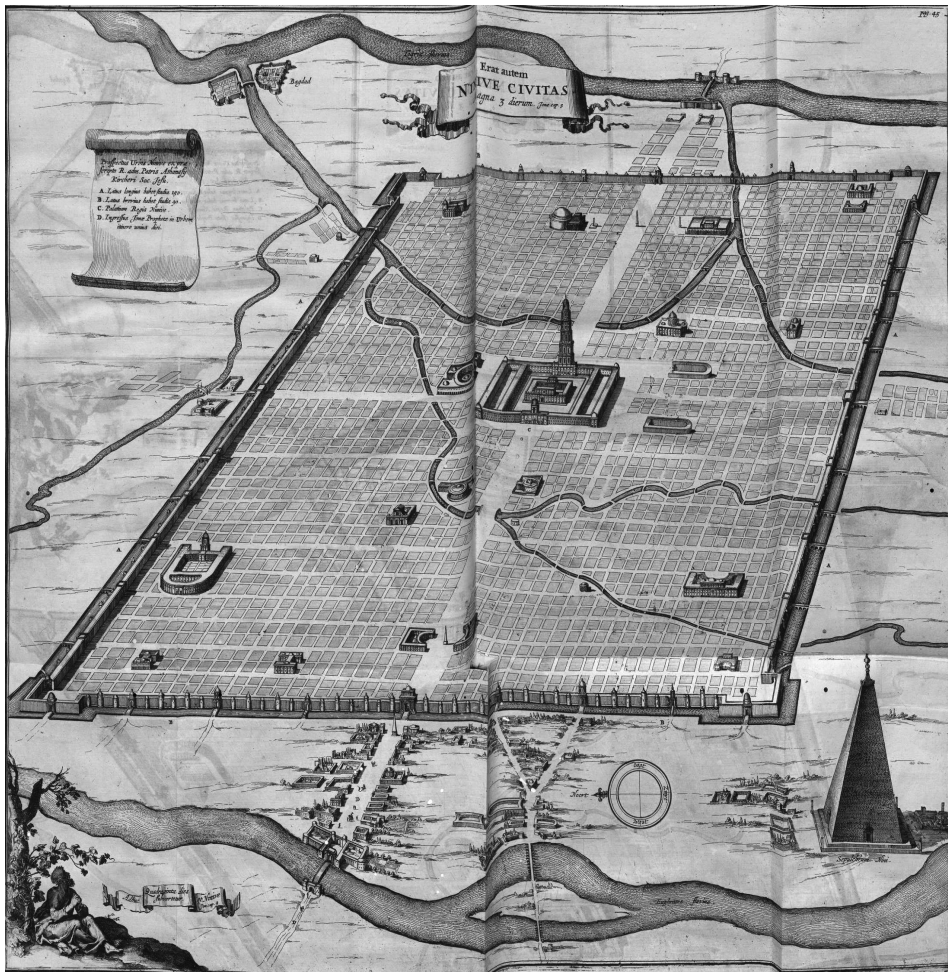
Η αφήγηση συνεχίζεται με την σχεδιαστική αναπαράσταση του πύργου μέσα από μια φαντασιωσική προσέγγιση της μορφής του με βάση τον εκλεκτικισμό της εποχής και την αναγωγή των ιστορικών όρων σε μια επιθυμητή παρά αντικειμενική κατασκευή. Οι αναφορές στον Breughel είναι προφανείς ενώ παράλληλα προστίθεται ένα σύστημα κίνησης από διασταυρούμενες σπειροειδής ράμπες που αποτελούν μια προσωπική προσθήκη του Kircher στο σχέδιο του Πύργου. Η αρχαιολογική αναπαράσταση σχετίζεται με ένα από τα αγαπημένα του αρχαία κτίρια, το Ναό της Τύχης στην Παλαιστίνη, αποφεύγοντας με τον τρόπο αυτό την απαιτούμενη αποστασιοποίηση του ερευνητή από την προσωπική επιθυμία και την ανεξάρτητη αντικειμενική οπτική του επιστημονικού λόγου. Το περιβάλλον αποτελείται από «*Μπαρόκ ανάκτορα και Ρωμαϊκούς ναούς, ένα ποταμό με γέφυρες, αψίδες, αυλές και λιμάνια.*

116 Ibid.108

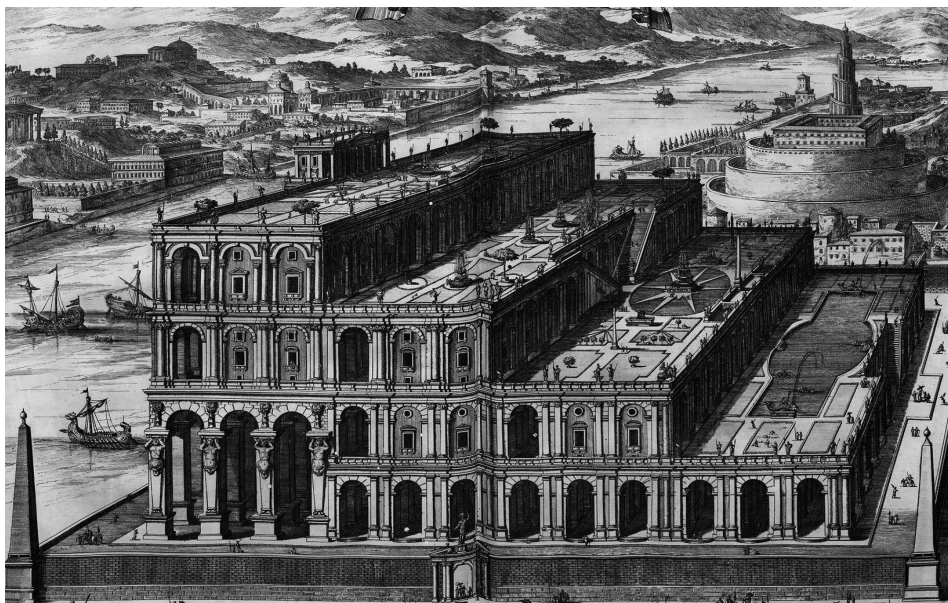
117 Ibid.110



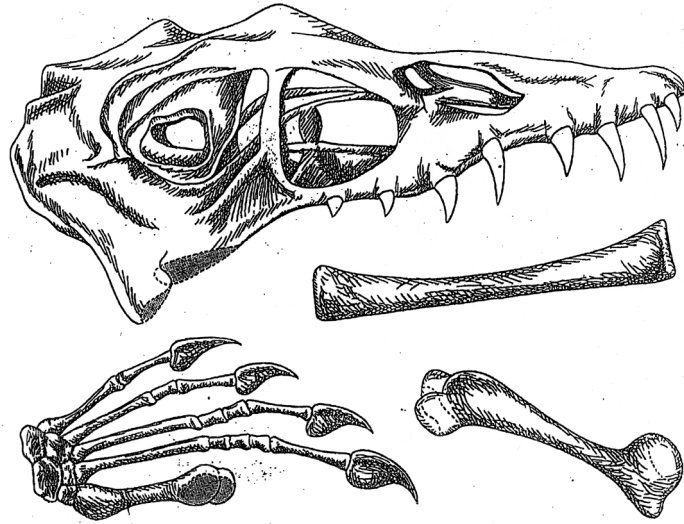
Ο Πύργος της Βαβέλ (*Turris Babel*)



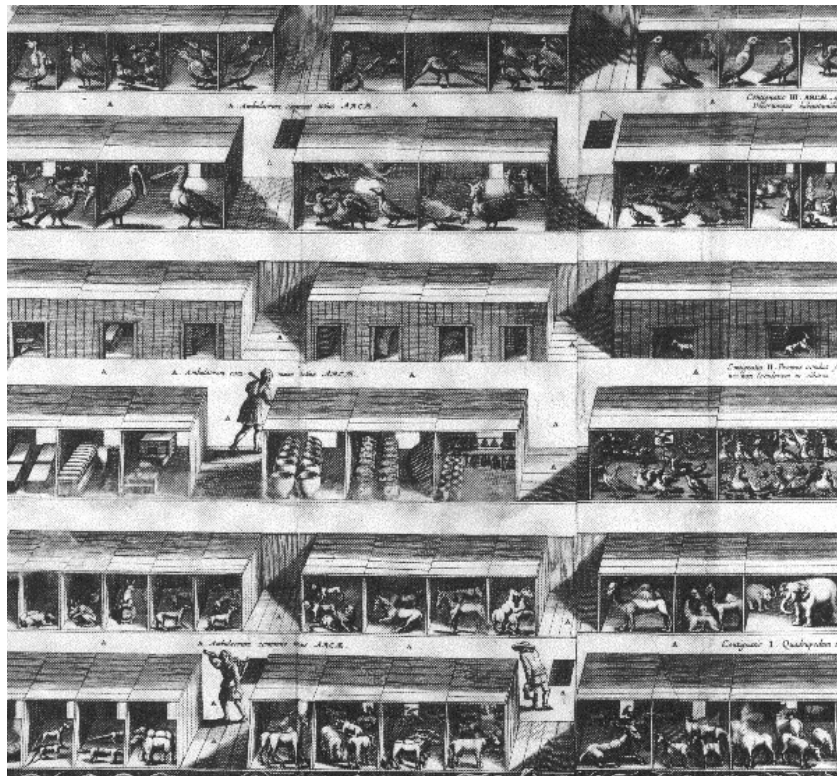
Η Πόλη της Νινευή(*Turris Babel*)



Οι Κρεμαστοί Κήποι της Βαβυλώνας(*Turris Babel*)



Η καταγωγή των ειδών συνδέεται με την Βιβλική Ιστορία



Σχέδιο της Κυβωτού (Arca Noe)

Υπάρχουν τουλάχιστον μια δωδεκάδα οβελίσκοι , μερικές πυραμίδες, ένα μεγάλο κτίριο στα δεξιά που μοιάζει με τον Ναό του Σολόμωντα, και έναν αντίπαλο πύργο πέρα από τα τείχη της πόλης¹¹⁸». Στη συνέχεια εξετάζονται πόλεις όπως η Νινευή και η Βαβυλώνα. Οι αναπαραστάσεις ανάγονται στην μακρόν αρχιτεκτονική, ενώ στο δεύτερο μέρος του συγγράμματος προχωράει στην έρευνά του για την καταγωγή και την εξέλιξη των γλωσσών.

Με παρόμοιο τρόπο συγκροτείται η μελέτη για το βιβλικό θέμα της Κιβωτού (*Arca Noe*) κατά την διαπραγμάτευση του οποίου εξετάζεται η καταγωγή των ειδών με μια ταυτόχρονη προσπάθεια βιολογικής ταξινόμησής τους σε άμεσο συσχετισμό με την βιβλική ιστορία. Η περιγραφή της κατασκευής της Κιβωτού υιοθετεί ένα ανάλογο παραληρηματικό λόγο κατά τον οποίο αναλύονται με κάθε λεπτομέρεια, σαν να πρόκειται για ένα εξακριβωμένο ιστορικό γεγονός, ο τρόπος κατασκευής της, οι διαστάσεις της, ο τρόπος χρηματοδότησής της, ο χρόνος αποπεράτωσης και ο τρόπος που κατανέμονται τα όντα μέσα από τον επιστημονικό και ταυτόχρονα μυθοπλαστικό λόγο του Kircher. Η συλλογή παρουσιάζει τεκμήρια όπως σκελετούς, απολιθώματα και ταριχευμένα όντα χωρίς όμως να αποφεύγει την ένταξη μυθικών πλασμάτων όπως οστά από γοργόνες ή γίγαντες. Η στάση με την οποία θα μπορούσαν να διαβασθούν τα εικθέματα και κυρίως η σχέση του επιστημονικού ευρήματος με τον μυθικό λόγο είναι και αυτή την φορά αμφίσημη.

Η έρευνα του Kircher σχετικά με τα βιβλικά θέματα του Πύργου της Βαβέλ και της Κιβωτού διαμορφώνεται κάτω από ένα σύνολο ετερόκλητων γνωστικών αντικειμένων που εγγράφονται κάτω από μια ενιαία αφήγηση και συνδυάζουν την αρχαιολογική μελέτη, με την γλωσσολογία, την γεωγραφία και την αρχιτεκτονική. Στην περίπτωση των «*Turris Babel*» και «*Arca Noe*» η καταγωγή των ειδών και η ταξινόμηση τους εγγράφεται κάτω από ένα θεολογικό ζήτημα. Η έρευνα οπτικοποιείται, με σχεδιαστικές αναπαραστάσεις και τεχνουργήματα δημιουργώντας ένα λαβύρινθο εννοιών ανάμεσα στο κείμενο και το εικθέμα. Όμως, όπως και στις συλλογές αξιοπερίεργων αντικειμένων, ο διαχωρισμός ανάμεσα στην μυθοπλασία και το γεγονός είναι αυτός που κατευθύνει την αφήγηση και τον τρόπο έκθεσης των αντικειμένων. Η εικόνα δεν σκοπεύει στην πιστοποίηση της έρευνας, όπως και ο σκοπός της δεν στοχεύει στην αναπαράσταση του συμβάντος ή την οριοθέτηση ενός γνωστικού αντικειμένου. Πρόκειται για υπερκειμενικές αφηγηματικές κατασκευές που μέσα από μια επιστημονική μεθοδολογία εγγράφουν μια φαντασιωσική

ερμηνεία της ιστορίας (ή μια ιστορική προσέγγιση της μυθολογίας). Ο Kircher μπορεί να εμφανίζεται ταυτόχρονα ως πρωτοπόρος αρχαιολόγος που προσπαθεί να αναδείξει και να εξηγήσει το παρελθόν ενώ από την άλλη λειτουργεί ως παραγωγός μιας θεατρικής παράστασης στην οποία το παρελθόν ζαναζωντανεύει μέσα από την εξιστόρηση παγανιστικών ιστοριών¹¹⁹. Όπως επισημαίνει ο Godwin «οι αναγνώστες του δεν θα μπορούσαν να κάνουν ένα καθαρό διαχωρισμό ανάμεσα στα δύο, και πιθανότατα μερικοί από αυτούς θα πήραν τις φανταστικές ανακατασκευές του ως γεγονόσ¹²⁰».

Διαδρομή 2: *Oedipus Aegyptiacus- Phonurgia nova*

Πλαστικά Αντικείμενα: Αιγυπτιακά αρχαιολογικά τεχνουργήματα, οβελίσκοι, κείμενο (*Oedipus Aegyptiacus*), ευφυή αυτόματα, ομιλούντα αγάλματα, πόρτες που άνοιγαν με μαγικό τρόπο, μηχανολογικά σχέδια,

Μία από τις εμμονές του Kircher, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από τουλάχιστον πέντε τίτλους¹²¹ της έρευνας του αλλά και από την μεγάλη συλλογή του από αρχαιολογικά τεχνουργήματα (οβελίσκοι, μετάλλια, αντικείμενα τέχνης, επιγραφές και σαρκοφάγοι), σχετίζεται με την Αιγυπτιολογία και την προσπάθεια προσέγγισης ενός ειδωλολατρικού παγανιστικού πολιτισμού με βάση τον χριστιανικό ερμητισμό. Η έρευνά καλύπτει ένα ευρύ φάσμα γνωστικών αντικειμένων που σχετίζονταν αρχικά με την γλωσσολογία και την ερμηνεία των ιερογλυφικών (*Obeliscus Pamphilius*) ενώ στη συνέχεια προσπαθεί να συνενώσει το σύνολο της γνώσης σε σχέση με την ιστορία και την γεωγραφία της Αιγύπτου (*Oedipus Aegyptiacus*)¹²². «Αναζητώντας το νόημα των ιερογλυφικών, ο Kircher προσπαθεί να συνδέσει τις πηγές της 'αρχαίας θεολογίας' όπως την αντιλαμβάνονταν στην Αναγέννηση: Το Βιβλίο του Ενώχ, γραπτά που τα απέδιδαν στον Ζωροάστρη, τον Ορφέα,

119 Ibid.99

120 Ibid.

121 -*Obeliscus Pamphilius: hoc est, Interpretatio noua & Hucusque Intentata Obelisci Hieroglyphici* (1650)

-*Oedipus Aegyptiacus* (1652–1655)

-*Obelisci Aegyptiaci ... interpretatio hieroglyphica* (1666)

-*Sphinx: mystagoga: sive Diatribe hieroglyphica, qua Mumiae, ex Memphiticis Pyramidum Aegyptiae Erutae* (1676)

-*Obelisci Aegyptiaci* (1676)

122 Godwin,17-18

τον Ερμή τον Τρισμέγιστο, τον Πυθαγόρα, τον Πλάτωνα, τον Πρόκλο, τους Ελληνικούς μύθους, τους χρησμούς των Χαλδαίων και την Εβραϊκή Καμπάλα. Δεν είχε αμφιβολία ότι υπήρχε αυθεντική σοφία στα ειδωλολατρικά έθνη, και ειδικά στην Αίγυπτο, ως την κοιτίδα των τεχνών και των επιστημών μετά των Κατακλυσμό και τον τόπο στον οποίο διαπαιδαγωγήθηκαν τόσο ο Μωυσής όσο και ο Ιησούς¹²³». Τα αρχαιολογικά ευρήματα της συλλογής έφεραν σημεία τα οποία παρείχαν την δυνατότητα να εντοπισθούν οι ομοιότητες που θα αποκρυπτογραφούσαν τον κώδικα, αποκαλύπτοντας με τον τρόπο αυτό την κρυμμένη γνώση των αρχαίων. Η πρόσβαση στην απαγορευμένη παγανιστική γνώση των αρχαίων πολιτισμών δεν ήταν μια εύκολη διαδικασία αν αναλογισθεί κανείς την υπάρχουσα θρησκευτική θεώρηση και τους κινδύνους που συμπεριλάμβανε η διεξαγωγή μιας τέτοιας έρευνας. Για το λόγο αυτό η στάση του Kircher είναι διφορούμενη, σχεδόν σχιζοφρενική· από την μία πλευρά υιοθετεί την αντίληψη ενός παγανιστικού πολιτισμού που τον διαπερνούν σκοτεινές δυνάμεις ενώ από την άλλη προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει τους αρχαίους μύθους με βάση ένα ορθολογικό σύστημα που σχετίζεται με την εδραίωση των νόμων της φύσης σε βάρος μιας μεταφυσικής θρησκευτικής εξήγησης. Τα εκθέματα είναι φορείς των δύο αντίρροπων τάσεων εγγράφοντας την λανθάνουσα αφήγηση που παράγεται ανάμεσα στις ελλειπτικές μορφές των αντικειμένων και την θεώρηση του υποκειμένου γι' αυτά. Πολλά από τα αντικείμενα όπως μετάλλια, κοσμήματα και περιγραφές ήταν ύποπτα και ανοίκεια αντικείμενα που μπορούσαν να λειτουργήσουν υποστηρικτικά για την κοσμική, αγγελική (ή κατά τη γνώμη του, δαιμονική) μαγεία. «Ο Kircher ήταν σίγουρος ότι μπορούσε να εκτεθεί σε τέτοια πράγματα, γιατί ήταν πεπεισμένος ότι το να καταφέρνεις σε αυτή τη μαγεία μπορεί μονάχα να προσελκύσει δαίμονες· όμως οι περισσότεροι αφελείς αναγνώστες του θα μπορούσαν να το δοκιμάσουν¹²⁴». Το ειδωλολατρικό αντικείμενο μεταφέρει την αφήγηση μιας παραβατικής συμπεριφοράς, η οποία σχετίζεται με την παραβίαση των απαγορεύσεων μέσα από την τερατώδη πράξη της μαγείας. Η αμφίσημη στάση που αναπτύσσει ο Kircher καταφέρει να συμβιβάσει τις δύο αντικρουόμενες αντιλήψεις που θα τον έφεραν σε δυσχερή θέση, ενώ παράλληλα συγκρατεί τον μηχανισμό της περιέργειας και της απόλαυσης που παράγεται από την υπέρβαση της απαγόρευσης. Το μυθικό σύστημα λειτουργεί και πάλι μέσα από την εγγραφή της επιστημονικής γνώσης δίπλα στο μαγικό και το θαυματουργό. Η επαναφορά του βασίζεται στη διφορούμενη σημειοδότηση που σχετίζεται με την αμφισημία του σημείου και την αμφιταλάντευση του νοήματος ανάμεσα σε μια

123 Ibid.

124 Ibid.,83

επιστημονική ή μια μεταφυσική νοηματοδότηση. Η μετατόπιση αυτή του μυθικού λόγου από ένα καθαρά θρησκευτικό περιβάλλον σε μια ορθολογική αντιμετώπιση επιτρέπει την ολοκλήρωση της «παραβατικής» πράξης μέσα στο υπάρχον σύστημα εξουσίας αποφεύγοντας μια καθολική απαγόρευση από την θρησκευτική αρχή¹²⁵. Μπορούμε να επεκτείνουμε την παραπάνω σκέψη εξετάζοντας την στάση του Kircher σχετικά με την τεχνολογία της Αιγύπτου και την παράλληλη κατασκευή των «θαυματουργών» μηχανών του.

Η τεχνολογία των παγανιστών ιερέων σχετιζόταν με μια μηχανική παραγωγή του μαγικού και του θαυματουργού μέσα από ένα δίκτυο συσκευών και εγκαταστάσεων όπως ευφυή αυτόματα, ομιλούντα αγάλματα, πόρτες που άνοιγαν με μαγικό τρόπο¹²⁶ και πολλές άλλες παρόμοιες εφευρέσεις¹²⁷. Ο Kircher παραθέτει τις «μαγικές» αυτές εγκαταστάσεις σε μια σειρά επεξηγηματικών σχεδίων στο “*Oedipus Aegyptiacus*” όπου αναλύει τον μηχανισμό παραγωγής του θαύματος μέσα από τον χειρισμό των φυσικών δυνάμεων. Παρατηρούμε μια προσπάθεια διάλυσης του θαύματος άρα και του μυθικού λόγου που εγκαθίσταται ανάμεσα στο υποκείμενο και το μαγικό σημείο (την συσκευή) με την αποκάλυψη του κρυφού μηχανισμού και την εγγραφή της μαγικής πράξης σε ένα επιστημονικό λόγο. Η πρακτική αυτή αποτελεί το ένα μέρος της αμφίσημης στάσης του Kircher που όπως είδαμε δεν διαχώριζε απόλυτα την επιστημονική γνώση από την παρουσία θαυματουργών οι δαιμονικών δυνάμεων. Πολλές φορές κατέφευγε σε μια μεταφυσική ερμηνεία όταν δεν μπορούσε να βρει μια ορθολογιστική εξήγηση αποδίδοντας την μαγική πράξη σε κάποιο δαίμονα όπως στην περίπτωση του «*κλάματος του Μέμνονα*¹²⁸». Την μεταφυσική ερμηνεία ακολουθεί μια προσπάθεια ερμηνείας του μύθου μέσα από την προσομοίωση του θαύματος με μηχανικό τρόπο. «*Χωρίς να έχει ιδέα πως ήταν το πραγματικό άγαλμα του Μέμνονα, σχεδιάζει ένα παρόμοιο που να μπορεί να παράγει το ίδιο αποτέλεσμα. Το άγαλμα στέκεται σε ένα κουτί το οποίο περιέχει ένα τροχό με ενσωματωμένα πλήκτρα, τα οποία χτυπούν πάνω σε μια επιφάνεια από τεντωμένες χορδές σαν να ήταν μία άρα. Ο κατώτερος θάλαμος του κουτιού είναι ερμητικά κλεισμένος εκτός από μια στενή σωλήνα που σημαδεύει στα πτερύγια του τροχού. Όταν ανατείλει ο ήλιος, ζεσταίνει τον*

125 Η επιβαλλόμενη λογοκρισία στα κείμενα του Kircher

126 Πρόκειται για ένα κρυφό πνευματικό μηχανισμό που λειτουργούσε με την βοήθεια ζεστού αέρα και ανοιγόκλεινε τις πόρτες, Ibid.,180

127 Ibid.,179

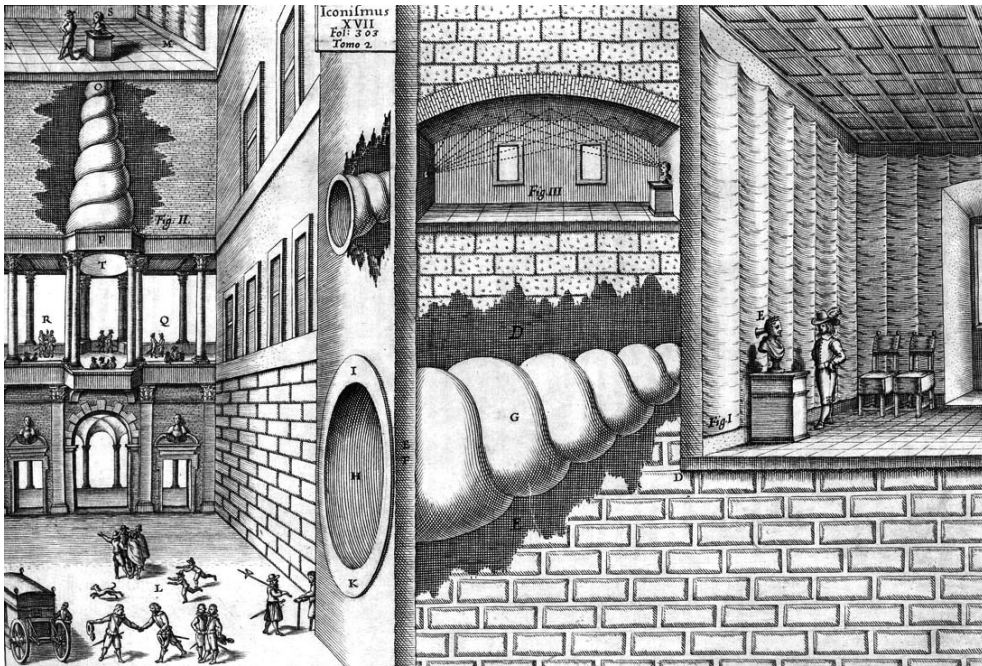
128 «ο κολοσσός του Μέμνονα στις Αιγυπτιακές Θήβες ήταν στην πραγματικότητα μία από τις δύο καθιστές φιγούρες του Αμενχοτέπ του Τρίτου, που διασώθηκαν από την καταστροφή του ναού στην δυτική όχθη του Νείλου. Ήταν διάσημος στους αρχαίους χρόνους για το «κλάμα του Μέμνονα», που σύμφωνα με τις περιγραφές έμοιαζε με το γρατζούνισμα μιας λύρας, μιας τρομπέτας ή μιας χάλκινης καμπάνας, που προερχόταν από το άγαλμα με την αυγή του ηλίου», Ibid.,180

αέρα στον κάτω θάλαμο ο οποίος ξαφνικά διαστέλλεται, και διαφεύγει μέσα από τον σωλήνα θέτοντας τον τροχό σε κίνηση¹²⁹». Παρατηρούμε ότι εγκαθίσταται μια αμφισημία ανάμεσα στην αναγνώριση ενός μαγικού συμβάντος που σταδιακά επανεγγράφει το μυθικό λόγο και την ορθολογική εξήγηση του φαινομένου. Πλέον το μαγικό εγκαθίσταται στην αμφίβολη στάση του υποκειμένου απέναντι στην επιστημονική η μεταφυσική αντίληψη του συμβάντος. Μια καταστροφή του μυθικού λόγου θα συνέβαινε αν υπήρχε μια απόλυτα επιστημονική εξήγηση ενώ μια μεταφυσική εξήγηση δεν θα μπορούσε να εγγράψει το φαινόμενο μέσα σε μια καθημερινή πρακτική στο Ρωμαϊκό Κολέγιο. Η σύνδεση των αντιθέτων η οποία επιτυγχάνεται από την αμφίσημη σημειοδότηση επιτρέπει την επαναλειτουργία του μύθου και της λανθάνουσας αφήγησης.

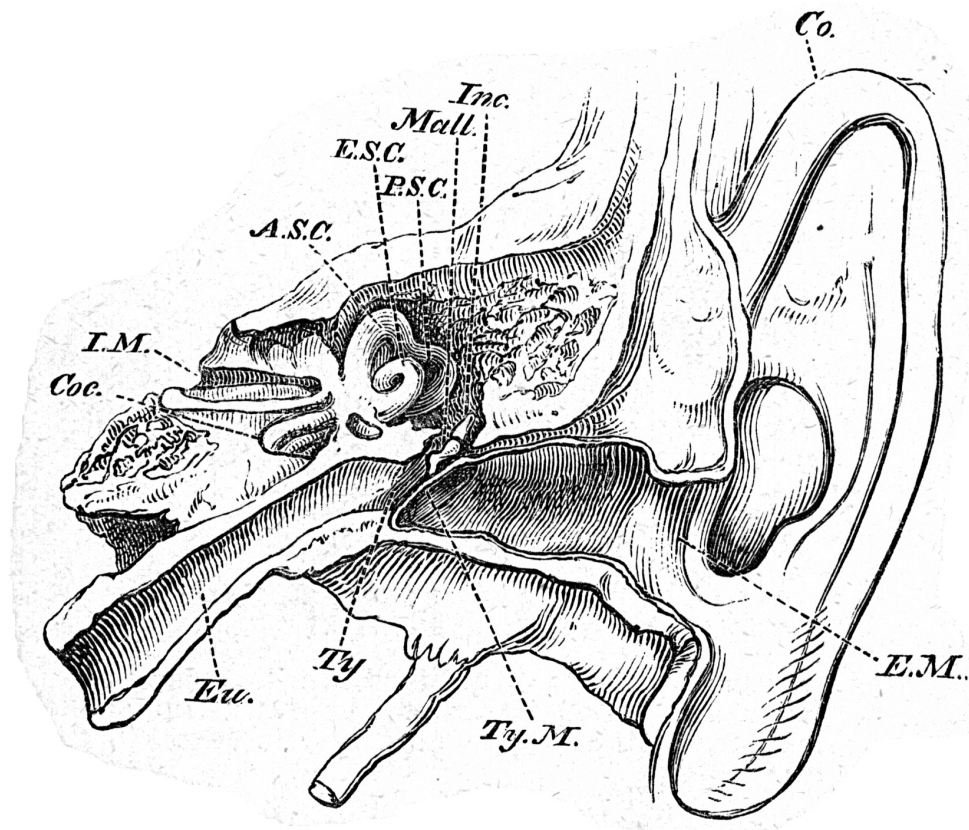
Ο Kircher υιοθετεί την πρακτική των παγανιστών ιερέων που κατακρίνει, ακολουθώντας την νέα μετατόπιση του μυθικού λόγου, περνώντας στην κατασκευή ανάλογων θαυματουργών μηχανών· ξεκινώντας αρχικά από το προσωπικό του cubiculum, ενώ αργότερα επεκτείνεται στους υπόλοιπους χώρους του Ρωμαϊκού Κολεγίου. Μία από τις συσκευές του η οποία αποτελεί και το τέλος αυτής της διαδρομής είναι το «Ομιλών Άγαλμα» (*De Oraculo Delphico*). «Ο Kircher είχε ένα σωλήνα στο εργαστήριο του δωματίου του διαμορφωμένο με τέτοιο τρόπο, που οι θηρωροί, για να τον καλέσουν όταν το απαιτούσε η δουλειά δεν χρειαζόταν να μετακινηθούν μέχρι το δωμάτιο του, αλλά τον καλούσαν με μια φυσιολογική φωνή από την πόρτα εισόδου του ανοικτού κήπου. Με τον τρόπο αυτό κατάφερε να ακούει τις φωνές τους το ίδιο καθαρά σαν να ήταν παρόντες στο δωμάτιό του... Αργότερα μετέφεραν τον σωλήνα στο μουσείο και τον εμφύτευσαν σε ένα άγαλμα με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε φαινόταν να μιλούσε κουνώντας το στόμα και τα μάτια σαν να ήταν ζωντανό. Ονόμασε το άγαλμα το Δελφικό Μαντείο, καθώς με τον ίδιο τρόπο οι αρχαίοι ιερείς στην Ελλάδα και την Αίγυπτο εξαπατούσαν τους πιστούς που επισκέπτονταν το μαντείο και ανάγκαζαν τους προληπτικούς να προσφέρουν πολύτιμα αντικείμενα¹³⁰». Η κατασκευή αφορούσε την δημιουργία ενός κρυφού κωνικού σωλήνα ο οποίος προσαρμόζεται στο αποθετήριο του Μουσείου και διατρέχει το κτίριο του Κολεγίου συνδέοντας το ομιλών άγαλμα με το δωμάτιο του Kircher. Χάρη στην κρυφή εγκατάσταση ο επισκέπτης γίνεται θεατής ενός μαγικού συμβάντος ανάγοντας ένα φυσικό φαινόμενο σε μεταφυσικό.

129 Ibid.

130 De Sepibus, από Michael J. Gorman “Between the Demonic and the Miraculous: Athanasius Kircher and the Baroque Culture of Machines”, hotgates.stanford.edu



Ο Kircher εισάγει στην υπάρχουσα αρχιτεκτονική του Κολεγίου ένα «λανθάνον» σύστημα το οποίο μιμείται το όργανο του αυτιού (*Musurgia Universalis*, τόμος II)



Η Ανατομία του Αυτιού

Μία από τις πηγές του Kircher για την κατασκευή της εγκατάστασης αποτελούσε η σπηλιά που ονομάζεται «*το αυτί του Διονύσου*» στις Συρακούσες. Πρόκειται για τα λατομεία της περιοχής όπου ο Τύραννος Διόνυσος χρησιμοποιούσε για να κρυφάκουει τις συνομιλίες των κρατουμένων του. Σύμφωνα με την έρευνα και τις μετρήσεις που παραθέτει κατέληξε στο συμπέρασμα ότι για το μέγιστο ακουστικό αποτέλεσμα, ο τύραννος την κατασκεύασε ηθελημένα ανατρέχοντας στη μορφή του ανθρώπινου αυτιού¹³¹. Στις έρευνες “*Musurgia Universalis*” και “*Phonurgia nova*” παραθέτει ένα σύνολο από παρόμοιες κατασκευές σύμφωνα με τις οποίες μπορεί να εγκαταστήσει κανείς ακουστικές κατασκευές για υποκλοπές, παρακολουθήσεις και ενδοεπικοινωνία¹³². Οι μηχανές λειτουργούν ως προσθετικά αντικείμενα τα οποία ενσωματώνονται στο κτίριο και επεκτείνουν την σωματικότητα του υποκειμένου. Πρόκειται για μια πρώιμη μορφή προσθετικής εγκατάστασης που ενοποιεί το υποκείμενο με την αρχιτεκτονική κατασκευή μέσα από ένα κρυφό μηχανισμό ικανοποίησης μιας επιθυμίας¹³³. Με τον τρόπο αυτό «*ο ιδιοκτήτης του παλατιού μπορεί να παρακολουθεί τους επισκέπτες και τους υπηρέτες του...και ο πρίγκιπας να κάθεται στο ιδιωτικό του δωμάτιο και να ακούει ότι συμβαίνει στα κάτω δωμάτια ή να ακούει μουσική*»¹³⁴. Το ομιλών άγαλμα αποτελεί μια προσπάθεια αναπαράγωγής ενός ανθρώπινου οργάνου (αυτί-φωνητικές χορδές-λάρυγγας) μέσα από μία έρευνα που συνδέει την ανατομία του ανθρώπινου σώματος¹³⁵ και τους φυσικούς νόμους της ακουστικής με την παραγωγή ενός μαγικού συμβάντος και την ικανοποίησης μιας προσωπικής επιθυμίας. Η απόκρυψη του μηχανισμού καταφέρει να ενεργοποιήσει τον μηχανισμό της επιθυμίας στον εσωτερικό χώρο του Ρωμαϊκού Κολεγίου.

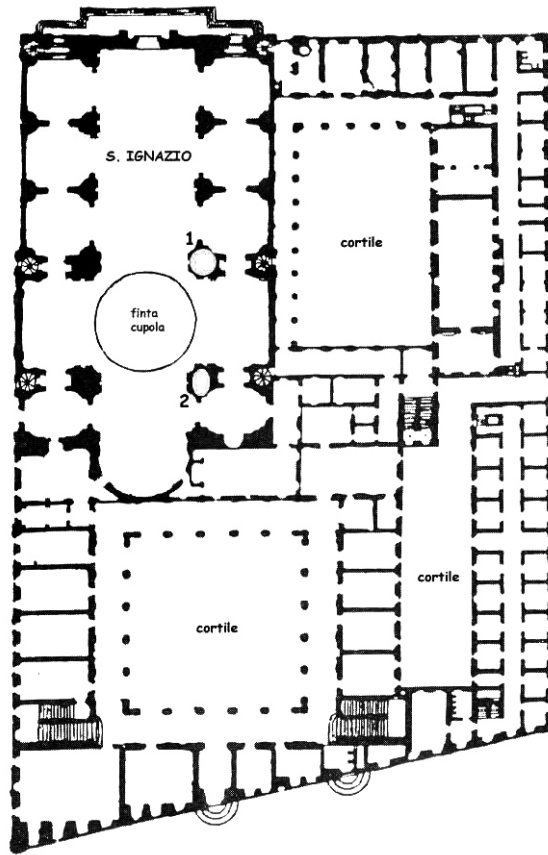
131 την επισκέπτεται το 1638 Godwin,165

132 «*Κάνε ένα δωμάτιο αρκετά μεγάλο ώστε να χωράει μερικούς ανθρώπους, 8 πιθαμές μακρύ, όπως φαίνεται στο σχέδιο και ίσου μήκους και ύψους. Πρέπει να έχει μια χαμηλή και στενή πόρτα Α, η οποία πρέπει να είναι σφιχτά κλεισμένη και τα παράθυρα με το παχύτερο γυαλί ένθετο μέσα στους τοίχους έτσι ώστε ο ήχος από τις φωνές που δημιουργείται εσωτερικά να μη μπορεί να διαφύγει ούτε από την πόρτα ούτε από το παράθυρο, αλλά να οδηγείται από το κανάλι DE μέσα από ένα μυστικό πέρασμα στο δωμάτιο F. Πρέπει να γίνει συνεχόμενο από το D, η οροφή του δωματίου (η οποία πρέπει να είναι καλά γυαλισμένη, όπως η σπειροειδής σωλήνα που μόλις ανέφερα), έτσι ώστε να δημιουργεί μια ενιαία επιφάνεια.*» Kircher “*Musurgia Universalis*”, Godwin,165

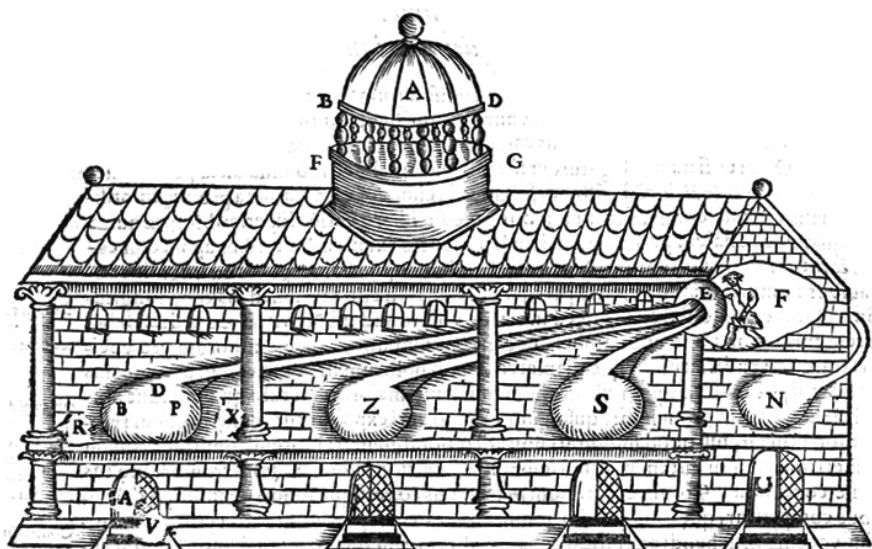
133 Η έρευνα θα εξετάσει στην συνέχεια την ιδιότυπη μορφή λογοκρισίας σε σχέση με την κατασκευή μια μηχανής ικανοποίησης της επιθυμίας σε ένα ευρύτερο πλαίσιο.

134 Kircher “*Musurgia Universalis*”, Godwin,165

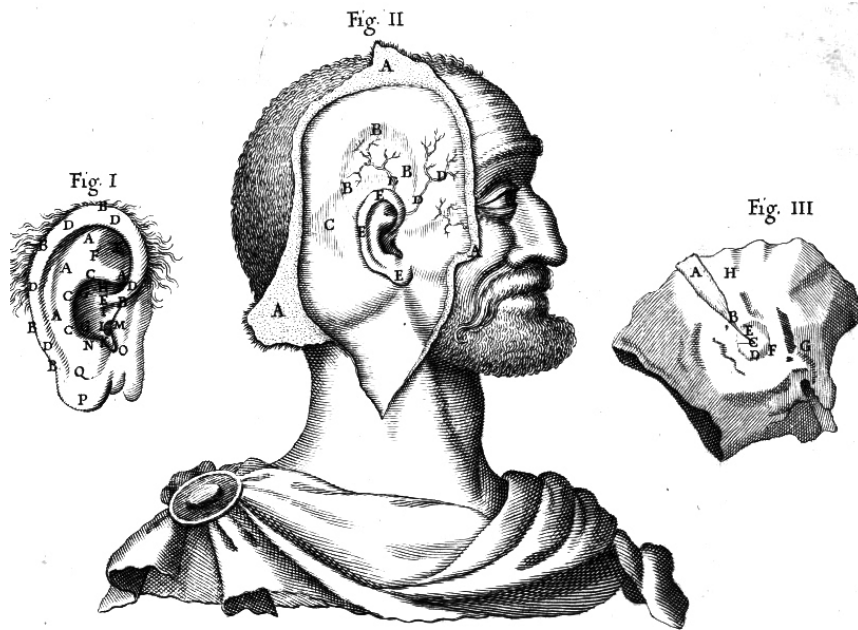
135 Η *Musurgia Universalis* αρχίζει με μια ανατομική μελέτη της δομής του αυτιού και της ανθρώπινης φωνής



Κάτοψη του Ρωμαϊκού Κολεγίου



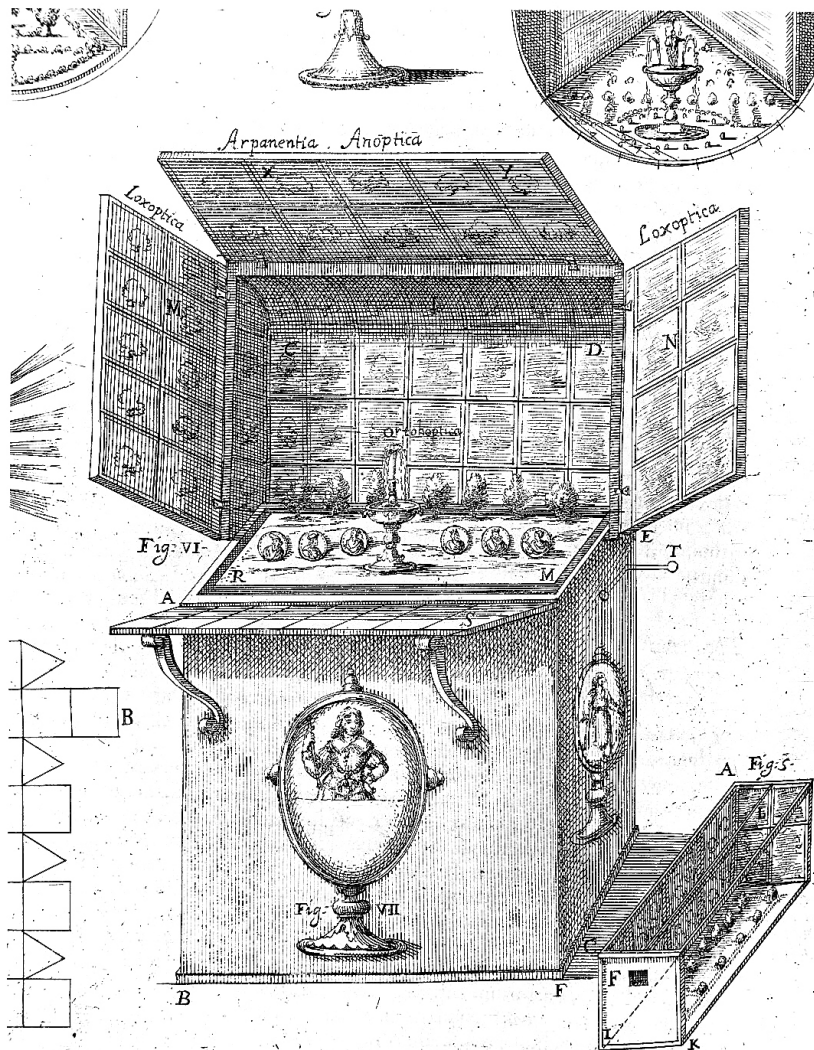
Ακουστικό Σύστημα το οποίο επιτρέπει να υποκλέπτε κανείς προσωπικές συζητήσεις
(Phonurgia Nova)



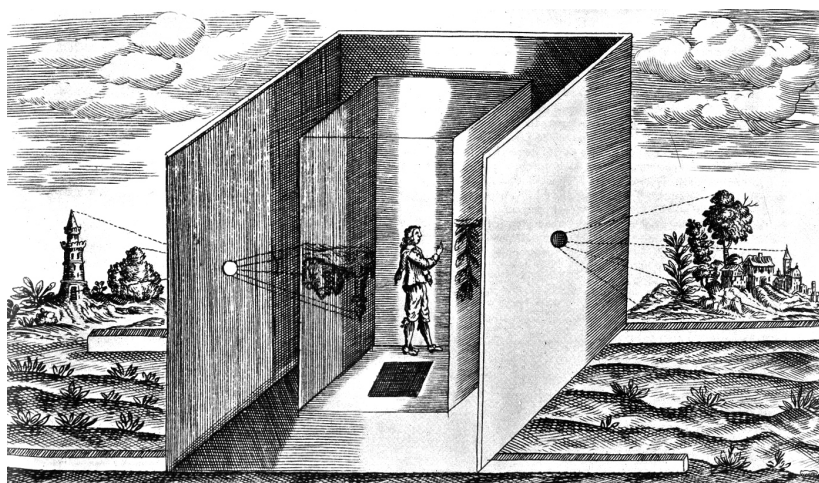
Η Ανατομία του αυτιού (*Musurgia Universalis*)



Το «Αυτί του Διονύσου» στις Συρακούσες (*Phonurgia Nova*), ο Τύραννος μπορούσε να ακούει κρυφά τους υπηκόους του χωρίς να το ξέρουν. Η αρχιτεκτονική επαναδιατυπώνει το όργανο κατασκευάζοντας μια επιθυμητική μηχανή



Το Κατοπτρικό Θέατρο (*Ars Magna Lucis*)



Μηχανή που προβάλλει μια εικόνα σε ένα διαφανές χαρτί (*Ars Magna Lucis*)

Διαδρομή 3: *Ars Magna Lucis et Umbrae- Lucerna Magicae*

Πλαστικά Αντικείμενα: Κείμενο, το κατοπτρικό θέατρο, μαγικός φανός
(magic lattern ή camera obscura)

Μέχρι τώρα ακολουθήσαμε δύο διαδρομές που αναφέρονταν στην αντίληψη του Kircher για την αρχαιότητα, την εγγραφή της σε ένα επιστημονικό - μυθοπλαστικό πλαίσιο, και την αναζήτηση της κρυφής και ταυτόχρονα απαγορευμένης γνώσης που ενυπάρχει στους παγανιστικούς πολιτισμούς και στις βιβλικές ιστορίες. Η διαδρομή περιλαμβάνει ένα σύνολο αντικειμένων, αφηγήσεων, εικόνων και μηχανών που συγκροτούν μια πλαστική κατασκευή με την μορφή υπερκειμένου. Το υποκείμενο έχει την δυνατότητα της περιπλάνησης στο πολύπλοκο πλαστικό δίκτυο με σκοπό την αναζήτηση των κρυμμένων ομοιοτήτων που αποκαλύπτουν την γνώση. Το νόημα εγκαθίσταται ανάμεσα στα αντικείμενα, τις μηχανές και το κείμενο ενώ ο θεατής πρέπει να μπει σε μία διαδικασία εντοπισμού και ερμηνείας των σημείων. Το ζήτημα της ερμηνείας ανάγεται σε ένα μεταφυσικό λόγο που υιοθετεί ο Kircher και σχετίζεται με την μελέτη των αρχαίων κειμένων που αποδίδονται στον ερμητισμό και την μικροκοσμική θεώρηση του κόσμου. Η σχέση του μεταφυσικού λόγου με την πλαστική διατύπωση των μηχανών θα απασχολήσει την διαδρομή αυτή ενώ στην συνέχεια θα την συσχετίσουμε με την λειτουργία του μαγικού συμβάντος μέσα στο κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο που διαδραματίζεται.

Ο Koen Vermeir, εισάγοντας τον όρο της «εφαρμοσμένης μεταφυσικής¹³⁶», προσπαθεί να προσεγγίσει τον τεχνολογικό εξπρεσιονισμό του Kircher και να συνδέσει τις μηχανές με ένα αλληγορικό μεταφυσικό λόγο. Στα έργα του «*Ars Magna*» και «*Magnes*» τα οποία σχετίζονται με την τέχνη του φωτός και του μαγνητισμού, τα μαθηματικά, η οπτική, ο μαγνητισμός, η κοσμολογία και η θεολογία προσπαθούν να υπαχθούν κάτω από ένα μεταφυσικό νόημα. Η παραπάνω θέση υποστηρίζεται από μια σειρά από αλληγορικά σχέδια και μηχανικές εγκαταστάσεις όπως το κατοπτρικό θέατρο και ο μαγικός φανός.

«Το εξώφυλλο της *Ars Magna* απεικονίζει την απορροφή του φωτός από την θεϊκή του πηγή (συμβολίζεται με ένα τετραγώνιο) στον κόσμο, συνδέοντας τον Θεό με όργανα που δέχονται το φως. Ο Θεός είναι η πηγή του θεϊκού φωτός, το οποίο δεν είναι άμεσα ορατό (τα σύννεφα εμποδίζουν το βλέμμα) αλλά ακτινοβολεί προς τα κάτω στον υποσελήνιο. Μόνο

136 Koen Vermeir "Athanasius Kircher's magical instruments :an essay on 'science', 'religion' and applied metaphysics", Stud. Hist. Phil. Sci. 38 (2007)

οι εννέα τάξεις των Αγγέλων είναι σε άμεση επαφή με τον Θεό, αλλά μαζί με τα σύννεφα αποκρύπτουν το θεϊκό φως¹³⁷». Το φως διέρχεται στην γη μέσα από διαθλάσεις και αντανάκλασεις ανάμεσα στους αγγέλους και τα πλανητικά σώματα (ήλιος-φεγγάρι) και συλλέγεται με την βοήθεια μετρικών οργάνων. «Παρόλο που το θεϊκό φως μπορεί να γίνει αντιληπτό μόνο μέσα από τις διάφορες αντανάκλασεις και διαθλάσεις...είναι ξεκάθαρο ότι οι φυσικές, φιλοσοφικές και μαθηματικές αναζητήσεις στη γη συνδέονται άμεσα με την μεταφυσική και την θεολογία. Ο Kircher απεικονίζει ακόμα τις τέσσερις πηγές της γνώσης, την ιερή αρχή (θεϊκά φωτισμένη), το μάτι της λογικής (πνευματικός φωτισμός) και την βέβηλη αρχή (φωτιζόμενη από ένα φανός), δίνοντάς τους την σωστή τους θέση στην κοσμική ιεραρχία¹³⁸». Μέσα στον μεταφυσικό λόγο του Kircher αναδύονται ζητήματα που σχετίζονται (α) με τις ιδιότητες του καθρέπτη να αντανάκλα το θεϊκό φως και (β) την αλληλεπίδραση του φωτός και της σιιάς στο «φαινομενικό κόσμο». Οι δύο παραπάνω ενότητες θα απασχολήσουν την έρευνα του σχετικά με την οπτική και θα συμβάλλουν στην διαμόρφωση αλληγορικών μηχανών όπως το κατοπτρικό θέατρο και ο μαγικός φανός.

Το κατοπτρικό θέατρο αποτελεί μια συσκευή που συγκροτεί ένα περιβάλλον συνεχόμενων αντανάκλασεων στο εσωτερικό του οποίου το είδωλο του αντικειμένου πολλαπλασιάζεται επ' άπειρον. Ο αμαθής γίνεται μάρτυρας μιας οπτικής απάτης που την αντιλαμβάνεται είτε ως την παρουσία μιας ανώτερης αγγελικής ή δαιμονικής δύναμης είτε προσπαθεί να αντιληφθεί την λειτουργία των φυσικών δυνάμεων πίσω από το τέχνασμα. Ανάλογα με το αντικείμενο που τοποθετείται στο θέατρο τροποποιείται και το εννοιολογικό περιεχόμενο του θεάματος πάντα συσχετιζόμενο με την ιδιότητα του καθρέπτη να μπορεί να αντανάκλα την θεϊκή προέλευση του φωτός. Ένα από τα γνωστότερα θεάματα αφορούσε την τοποθέτηση μιας γάτας ή ενός άλλου ζώου του οποίου μπορούσε να παρατηρήσει κανείς την συμπεριφορά σε σχέση με το είδωλό του και την αντίστοιχη παραγωγή συναισθημάτων. Το κατοπτρικό κλουβί γίνεται σε αυτή την περίπτωση ένα όργανο χειραγώγησης και αποκάλυψης των παθών μέσα από την σχέση της συνύπαρξης του αντικειμένου και του ειδώλου του¹³⁹. Με τον χειρισμό των αντανάκλασεων ο άνθρωπος αποκτούσε πρόσβαση στην θεϊκή γνώση καθώς μπορούσε να δει πέρα από τον φαινομενικό κόσμο και να βρεθεί κοντά στην θεϊκή πηγή. Η μελέτη της οπτικής και η γνώση των μυστικών του καθρέπτη μπορούσε να οδηγήσει στην ανακάλυψη της κρυμμένης

137 Ibid., 375

138 Ibid.

139 Ibid.

γνώσης, όπως άλλωστε εξετάσαμε στην περίπτωση των «προσομοιοτήτων» και ειδικότερα της Aemulatio. Καταφέροντας ο Kircher να γίνει κάτοχος της τέχνης του φωτός και των άορατων δυνάμεων που διέπουν τον κόσμο, μέσα από την μελέτη των φυσικών νόμων, προσεγγίζει την θεϊκή γνώση και αποκτά τον έλεγχο των μαγικών δυνάμεων. Κατά τον G. Schott (Magia Universalis) μαγικό¹⁴⁰ είναι το θαυματώδες, αυτό που βρίσκεται πέρα από την κατανόηση του κοινού ανθρώπου, μια απόκρυφη γνώση των μυστικών της φύσης που μέρος της είναι η οπτική, η ακουστική, τα μαθηματικά και η φυσική¹⁴¹.

Με ανάλογο τρόπο ο Kircher προχωράει στην διαπραγμάτευση του θέματος της σχέσεως της σιιάς και του φωτός μέσα από την κατασκευή του μαγικού φανού. *«Η συσκευή εντάσσεται στο πλαίσιο της ανόδου της ψυχής στον Θεό. Η ψυχή, ως μετανάστης σε ένα κατώτερο κόσμο, υποφέρει από την μη καθαρότητά της. Είναι χαμένη σε ένα κόσμο σκιών και ψευδαισθήσεων, που την παραπλανά και την αποσταθεροποιεί. Αναζητώντας την χαμένη της αγνότητα και καθοδηγούμενη από την αγάπη (τον Αιγυπτιακό Δαίμονα όπως γράφει ο Kircher), θα μπορέσει να ανέλθει από τα χαμηλά στα ψηλά...Κάποιος μπορεί προσεκτικά να παρατηρήσει, πως οι ακτίνες του ηλίου (με την τεράστια διάμετρό του) περνούν όλες από μια μικρή τρύπα, πως ένας πυραμιδοειδής κώνος σχηματίζεται στον οποίο οι ακτίνες γυρίζουν με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε η εικόνα του ηλίου να εμφανίζεται ανεστραμμένη στον απέναντι τοίχο...Με ένα παρόμοιο τρόπο η εισροή των ιδεών που εξάγονται από την υψηλότερη ζωή στην χαμηλότερη, περνάει από πολύ μικρά στενά σε μια ιδιαίτερη στενότητα μέχρι να ανακλαστεί από την ύλη και τα σώματα, και να μπορεί να ξαναγυρίσει από το ατομικό στο κοσμικό στις ανθρώπινες ψυχές για να μπορέσει να ξανακερδίσει τελικά την παλαιά της μεγαλοπρέπεια¹⁴²»*. Το σημείο της οπής αντιστοιχεί στην καθαρή ατομικότητα ή υλικότητα ενώ οι δύο κώνοι φωτός αποτελούν την Θεϊκή πηγή που διαθλάται

140 Ο Σοτ παρέχει μια γενεαλογία της μαγείας:

1. Η θεμιτή μαγεία δόθηκε αρχικά από τον Θεό στον Αδάμ μαζί με τις άλλες μορφές γνώσης-
2. Η αληθινή μαγεία διαβρώθηκε και διαχωρίστηκε σε θεμιτή και αθέμιτη -Ο αρχιτέκτονας της διαφθοράς ήταν ο Ζοροάστρης
3. Η Τεχνητή μαγεία προκαλείται από το θαύμα μέσα από κατασκευές του ανθρώπου

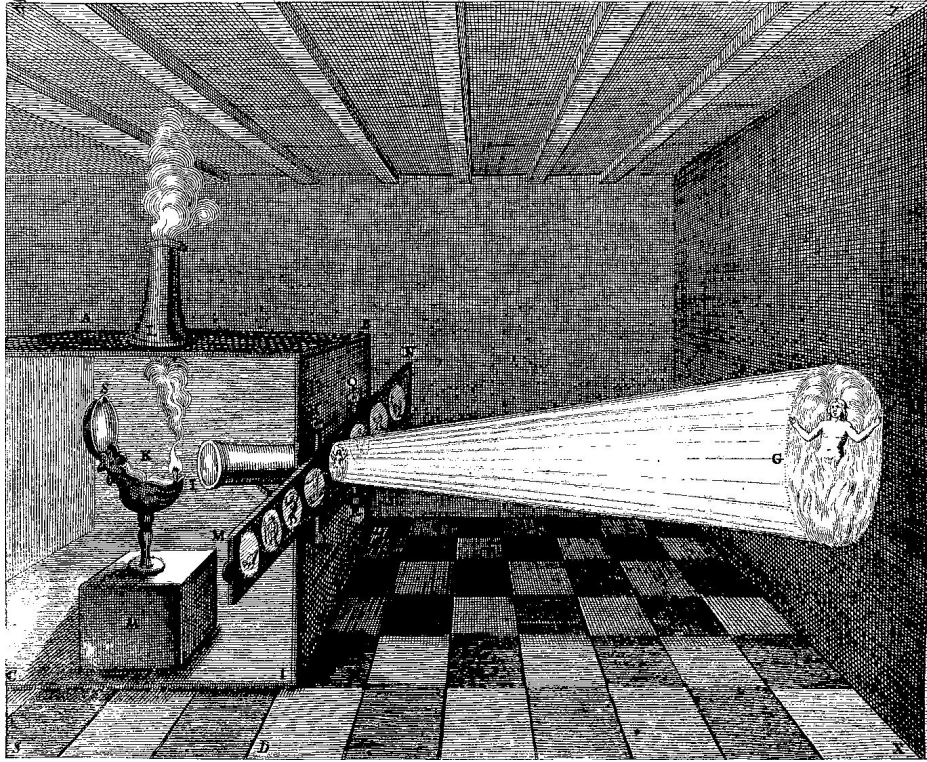
Ποια ήταν όμως τα όρια της μαγικής τέχνης?

Κατά τον Σοτ το όριο χαράζεται με την παρουσία των δαιμόνων παρά με την ανθρώπινη παραγωγή (πιστεύεται ότι οι δαίμονες δεν αναμειγνύονται στα φυσικά φαινόμενα σύμφωνα με την Ιησουϊτική εκδοχή Μόνο ο Θεός μπορεί να παρέμβει στην φύση Αλλά οι δαίμονες ήταν καλοί μάγοι του τεχνητού που χειραγωγούσαν τα φυσικά αίτια με μεγαλύτερη επιδεξιότητα

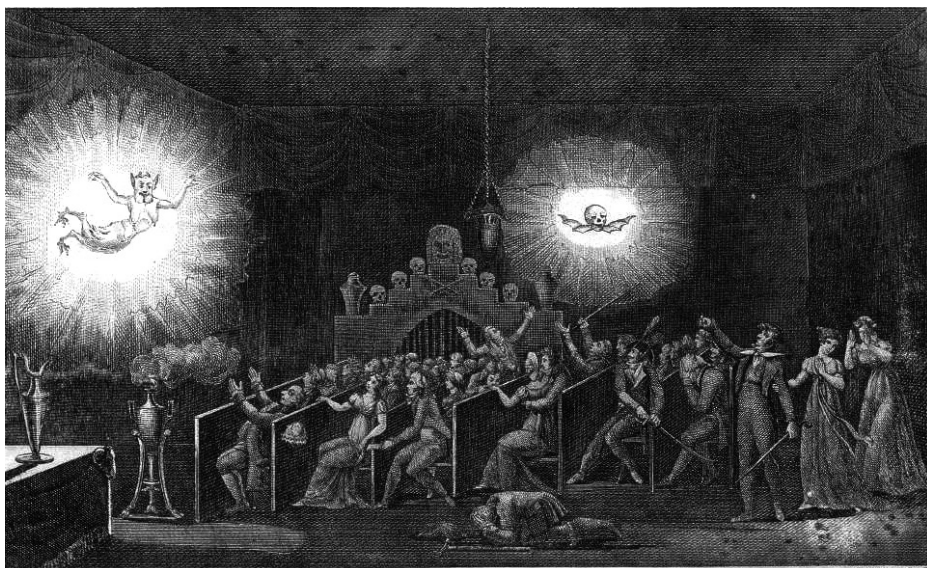
Μια ανάλογη κατηγοριοποίηση της μαγείας έχουμε από τον Martin del Rio: Αριθμητική Μαγεία Ταχυδακτυλολογική Μαγεία (εξαπάτηση) Υπερφυσικά φαινόμενα Θεός Preternatural άνθρωποι, δαίμονες, άγγελοι Είναι αυτά που εμφανίζονται να υπερβαίνουν τις δυνατότητες της φύσης τα οποία επιτυγχάνονται με παρέμβαση ανθρώπινων, δαιμονικών ή αγγελικών παραγόντων σε συνδυασμό με φυσικά αίτια, Gorman

141 Gorman

142 Ibid.



Camera Obscura (*Ars Magna Lucis*)



Σκηνή Φαντασμαγορίας κατά την οποία χρησιμοποιείται ο μαγικός φανός

στον κόσμο και εξέρχεται στις διάφορες «κλίμακες της ύπαρξης». Το θείκο φως σταδιακά μετατρέπεται σε σκοτάδι, διαθλάται μέσα στην οπή που δημιουργεί τον ανάστροφο κώνο που προσομοιάζει την αρχετυπική ιδέα και αποτελεί την άνοδο της ψυχής στον Θεό. Ο μαγικός φανός αποτελεί το σύμβολο της «σκοτεινού δωματίου της ψυχής» όπου μπορεί κανείς να κλείσει τις πόρτες και τα παράθυρα και να συγκεντρωθεί στην θείκη ακτίνα που οδηγεί στην ανύψωση της ψυχής¹⁴³.

Βέβαια η κατανόηση μιας τέτοιας μεταφυσικής διάστασης δεν είναι μονοσήμαντη και απευθύνεται σε ένα περιορισμένο κοινό που μπορεί να εκτιμήσει τις φιλοσοφικές προεκτάσεις των συσκευών του Kircher. Συνήθως το κοινό του Kircher αφορούσε μια «παρηκμασμένη κοινωνική τάξη πριγκίπων και καρδινάλιων που στοχεύουν να ικανοποιήσουν το μυαλό, τα μάτια και τα αυτιά τους με αισθησιακές απολαύσεις¹⁴⁴». Η επιτυχία του μαγικού φανού στηρίζεται στην δυνατότητα πολλαπλής ανάγνωσης της συσκευής ως «σκοτεινού δωματίου της ψυχής» μέσα από την προβολή αφηγήσεων οπτικοποιημένης δομής μέσα στο πλαίσιο οργάνωσης ενός ιδιωτικού θεάματος. Μια μυθοπλαστική σκηνή φαντασμαγορίας με την χρήση του μαγικού φανού, περιγράφει ο Blas de Robles στην παράσταση της βίβας Palagonia μέσα από τα λόγια του μαθητή του Kircher Gaspar Schott.

«...Όταν η νύχτα είχε πια προχωρήσει, ο πρίγκιπας έσβησε τα κεριά και έκλεισε τις αίθουσες της πόρτας των κατόπτρων όπου, χωρίς να πει λέξη, με το δάχτυλο μπροστά στο στόμα, μας συγκέντρωσε όλους. Μόλις βυθιστήκαμε στο απόλυτο σκοτάδι, εμφανίστηκε η Παρθένος Μαρία, σε φυσικό μέγεθος και λουσμένη στο φως, σαν να πλανιόταν πάνω σε έναν από τους τοίχους. Διακρίναμε καθαρά το γαλάζιο χρώμα του πέπλου της και το ρόδινο πρόσωπό της, ήταν σαν ζωντανή! Ένα μουρμουρητό έκπληξης ακούστηκε γύρω μου. Η πριγκίπισσα, φοβισμένη, με έπιασε από το μπράτσο και το έσφιξε πολύ δυνατά. Ήδη στοιχημάτιζα ότι ο δάσκαλος μου δεν παραξενεύτηκε από τούτο το θαύμα, όταν ακούστηκε η φωνή του, ενισχυμένη αισθητά δεν ξέρω και εγώ με ποιο τέχνασμα, να αντηχεί παντού κάτω από το θόλο:

Μη φοβάστε, ω εσείς που μ' ακούτε: δεν υπάρχει τίποτα σε αυτή την απροσδόκητη εμφάνιση που να μην εξηγούν οι απλοί νόμοι της φύσης. Ο πρίγκιπας, ο οικοδεσπότης μας, έγκρινε σκόπιμο να μας προετοιμάσει όλους για τον εορτασμό της Γέννησης, ας τιμήσουμε τη μεγαλοδωρία του...

143 Ibid.

144 Ibid.

Αμέσως εμφανίσθηκε μια άλλη εικόνα, της Μαρίας και του Ιωσήφ καθ' οδόν προς τη Γαλιλαία. Ακολούθησε η Γέννηση, η Προσκύνηση των Μάγων, καθώς και μια επιτομή της ζωής του Ιησού. Η μουσική, σε πλήρη αρμονία με τις εικόνες, έγινε ξάφνου τόσο παρακτική που η εικόνα του Κυρίου Μας που εξέπνεε πάνω στον σταυρό μου έφερε δάκρυα στα μάτια, όπως και στους περισσότερους προσκεκλημένους. Μετά την Ανάληψη του Χριστού, έγινε και πάλι σκοτάδι. Οι μουσικοί άρχιζαν να παίζουν ένα κομμάτι τρομακτικό που έφτανε σε ένα κρεσέντο και στην αποθέωσή του, τη στιγμή ακριβώς που χάλκινα και κρουστά τίνιζαν το σπίτι στον αέρα, εμφανίσθηκε ο Διάβολος, περικυκλωμένος από κινούμενες φλόγες, κερασφόρος, μορφάζοντας, τρομακτικός να τον βλέπεις!

Ο Πολέμος, ούρλιαξε ο Kircher σκεπάζοντας με τη στεντόρεια φωνή του τις κραυγές του τρόμου της ομήγυρης, ο Πειρασμός! Ο Έκπτωτος Άγγελος! Ο Επονείδιστος! Μετανοείτε, αμαρτωλοί, για να ξεφύγετε από τα νύχια και τα βασανιστήρια που μας επιφυλάσσει στην κόλαση η στρατιά των δαιμόνων του! Να, έρχονται, Μπεντελούς, Αναμελέχ, Φουρφούρ και Ευρόνομος! Μπααλπερίθ, ο φύλακας των αρχείων του κακού! Αβαδών, ο άγγελος εξολοθρευτής! Τομπεχέμ, η μαγείρισσα του Σατανά! Φιλότανους, που τ' όνομά του και μόνο ορίζει την καταστροφή μας. Κι ακόμα, Αιλίθ, Νεργκάλ Βαλαφάρ! Μολώχ, Μουρμούρ, Σκοζ, Εμπούζε και Φοκαλόρ ! Σιντραγκαζούμ, για τον οποίο χορεύουν οι ξεδιάντροπες γυναίκες! Μπελιάλ, ω ελεεινέ γητευτή, Ζαπάμ, Ξεσμπέθ, Νυρσάκ και Χαμπορούμ! Έξω από εδώ, Ασμοδαίε! Κι εσύ Ξαφάν, γύρνα στα καζάνια σου! Σκιές και Σφίγγες, νεράιδες της φωτιάς και του νερού, εξαφανιστείτε από μπροστά μας!

Όλες οι εικόνες αυτών των διαβόλων παρηλαύνανε ενόσω ο δάσκαλος μου τους κατονόμαζε, αυξάνοντας τον τρόπο γύρω μου. Ένιωθα την προγκίπισσα να τρέμει στο μπράτσο μου. Ακολούθησε η αναπαράσταση της Κόλασης μ' έναν εκπληκτικό ρεαλισμό. Μυριάδες γυμνά κορμιά παραδομένα στα πιο αποτρόπαια μαρτύρια, υπέφεραν εκεί που είχαν αμαρτήσει. Βλέπαμε όλες τις ασωτίες να τιμωρούνται όπως αρμόζει, δίχως να αποκρύπτεται τίποτα από τα βασανιστήρια που περίμεναν τους κολασμένους στον Άλλο Κόσμο. Όσον όμως οι μορφές των διαβόλων εντυπωσίαζαν τους θεατές, τόσο η απεικόνιση των ακολασιών και της τιμωρίας τους έμοιαζαν να τους εξάπτουν. Σοκαρισμένος από τα χάχανα και τα γελάκια που άκουγα γύρω μου, έβλεπα παντού πρόσωπα γελαστά και μερικά χέρια να παρεκτρέπονται...

*Σύντομα όμως, ενώ η μουσική τόνιζε με μια τέλεια συγχορδία την τελευταία εικόνα των μαρτυριών, ο Αθανάσιος ζήτησε από την ομήγυρη να απαγγείλει μαζί του το *Anima Christi*. Αμέσως, το κείμενο αυτής της όμορφης προσευχής εμφανίσθηκε στον τοίχο, μεταφρασμένο, φράση φράση, σε επτά γλώσσες ...Και η ζέση με την οποία ειπώθηκε η προσευχή από ολόκληρη την ομήγυρη, η συγκίνηση που ανάβλυζε από τις φωνές που ηχούσαν κάτω από το*

θόλο με τους καθρέπτες, ήταν σίγουρα η ωραιότερη ανταμοιβή για τον Αθανάσιο¹⁴⁵».

Η παράσταση του μαγικού φανού μετατρέπεται σε μια «απαγορευμένη» τελετή κατά την οποία η εκδήλωση του μηχανισμού της επιθυμίας επιτυγχάνεται χάρη στον «τεχνολογικό εξπρεσιονισμό¹⁴⁶» του Kircher. Πλέον η πρόθεση να μπορέσει ο θεατής να περάσει από μια βιωματική σχέση στην αναγνώριση της αλήθειας αποτελεί ένα μέρος της κατασκευής μηχανών ενώ ταυτόχρονα εισάγεται ο ρόλος της επιθυμίας μέσα από την παραβίαση των απαγορεύσεων. Η κρυφή κάμερα ως «σκοτεινή πλευρά της ψυχής» αποτελεί ταυτόχρονα μια αλληγορική και επιθυμητική μηχανή που αναζητάει την απόλαυση και την γνώση στα όρια του φυσικού και ανθρωπίνου νόμου.

2.3 Γνώση και Παραβίαση

Πραγματοποιήσαμε τρεις περιηγήσεις ανάμεσα στις μελέτες του Kircher και στο δίκτυο που σχηματίζουν τα εκθέματα, οι μηχανές, τα κείμενα και τα σχέδια του. Η διαδρομή είναι απρόβλεπτη γεμάτη διακλαδώσεις και διασυνδέσεις ανάμεσα στα γνωστικά αντικείμενα και τα εκθέματα με αποτέλεσμα ο θεατής να εγκλωβίζεται σε ένα δαιδαλώδη λαβύρινθο. Οι επιμέρους διαδρομές αποτέλεσαν μια πρακτική της διατριβής για να περιοριστεί το εύρος της περιήγησης στο Museum Kircherianum, αναζητώντας παράλληλα σχέσεις ανάμεσα στα αντικείμενα και την αφήγηση. Παρατηρούμε ότι δημιουργείται ένα σύνθετο πλέγμα νοημάτων που αφορά την λειτουργία του μυθικού λόγου μέσα στην συλλογή ανάλογα με την στάση που διαμορφώνει ο ίδιος ο Kircher σε σχέση με τον θεοκρατικό και επιστημονικό λόγο της εποχής του. Η αμφίσημη τοποθέτησή του μπορεί μεμονωμένα να εξαρθώνει το μύθο μέσα από την επιστημονική εξήγηση αλλά την ίδια στιγμή τον ενεργοποιεί ξανά μέσα από μια μετατόπιση του σημασιολογικού δικτύου. Το διφορούμενο σημείο του μυθικού λόγου μετατοπίζεται στην επιστημονική – μεταφυσική ερμηνεία και την απρόβλεπτη στάση του Kircher πάνω στο ζήτημα. Με τον τρόπο αυτό εγγράφεται η επιθυμία με την μορφή της παραβίασης του κανόνα (μαγικό συμβάν) σε ένα νέο πλαίσιο, το οποίο την επανεγγράφει στο κοινωνικό πεδίο λειτουργώντας

145 Jean-Marie Blas de Robles, *Εκεί που Ζουν οι Τίγρεις*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα (2012), 200-202

146 Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Koen Vermeir στο “Athanasius Kircher’s Magical Instruments: an Essay on ‘Science’, ‘Religion’ and Applied Metaphysics”, *Studies in History and Philosophy of Science* 38 (2007)

συμβιβαστικά. Το μαγικό συμβάν παράγεται σε εντονότερο βαθμό από τις «θαυματουργές μηχανές» χάρις στην απόκρυψη του μηχανισμού λειτουργίας τους.

Για να κατανοήσουμε την νοηματική λειτουργία των θαυματουργών μηχανών του Kircher θα πρέπει να ανατρεξουμε στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής και ειδικότερα στην σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο Χριστιανισμό και την παραβίαση του νόμου. Στο Χριστιανισμό η παραβίαση του νόμου θεωρείται γενικά απεχθής¹⁴⁷, σε αντίθεση με μια παλαιότερη πρωτόγονη αντίληψη κοινωνικής αποδοχής της παραβίασης για ένα συγκεκριμένο προκαθορισμένο χρονικό διάστημα¹⁴⁸. Παρόλα αυτά η σχέση της θυσίας του σταυρού και η άρση της πράξης συνδέουν την παραβίαση του νόμου με την θρησκεία με λανθάνοντα τρόπο. Η δομή δεν διαφέρει από την πρωτόγονη πράξη παρά στο γεγονός ότι η υπέρβαση γίνεται ασυνείδητα ενεργοποιώντας τον κοινωνικό μηχανισμό¹⁴⁹. Όπως παρατηρεί ο Bataille το σύστημα καταπίεσης της επιθυμίας μέσω της απαγόρευσης και η ταυτόχρονη ανάδυση της κοινωνικής δομής διαμέσου της θρησκείας βασίζεται στην παράδοξη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο ιερό και το βέβηλο: «*Με αυτή την έννοια ο ιερός κόσμος είναι μια άρνηση του βέβηλου, όμως την ίδια στιγμή οφείλει το χαρακτήρα του στο βέβηλο κόσμο που απορρίπτει*¹⁵⁰». Αν το «*βασίλειο των ιερών πραγμάτων συντίθεται από το αγνό και το ακάθαρτο ο Χριστιανισμός απορρίπτει το ακάθαρτο*¹⁵¹» συνδέοντας την ακάθαρτη πράξη με την Πτώση και την Δαιμονική Δύναμη. Στον χριστιανικό κόσμο του οποίο μέρος ήταν ο Kircher, η απαγόρευση του νόμου είναι καθολική αποκλείοντας οποιαδήποτε εκτροπή ενώ παράλληλα οποιαδήποτε αναφορά στο παλαιό καθεστώς αναφέρεται ως πράξη μαγείας και καταδικάζεται. Ο χριστιανισμός «*βάθυνε τον βαθμό της αισθησιακής διατάραξης με την απαγόρευση της υπέρβασης*¹⁵²» ενώ η αιματηρές διώξεις των τελετών μαγείας αποτελούσαν ένα υποκατάστατο παραβίασης που τροφοδοτούσε την φαντασία των εξεταστών¹⁵³.

147 Bataille, 89

148 Ο Bataille εντοπίζει τον κοινωνικό ρόλο της παραβίασης του νόμου ανατρέχοντας στην περιγραφή του Caillois για την διαδικασία παραβίασης του από ορισμένες φυλές της Ωκεανίας. Η κοινωνική φύση της ιεροσυλίας εντοπίζεται την στιγμή του θανάτου του βασιλιά. Από την στιγμή του θανάτου δεν υπάρχει αντίσταση στην τρέλα των ανθρώπων. Οι άνθρωποι διαπράττουν όλα τα εγκλήματα. Στα νησιά Sandwich βάζουν φωτιά, λεηλατούν, δολοφονούν και οι γυναίκες εκδίδονται δημόσια· στα νησιά Fiji παρατηρούνται λεηλασίες, εισβολές των φυλών και ληστείες. Η κοινωνία βρίσκεται κάτω από τη βία ενώ η υπέρβαση σταματάει όταν τελειώνει η διαδικασία αποσύνθεσης του νεκρού πτώματος και μένει μόνο ο σκελετός, *ibid.*, 66-67

Επίσης η οργανωμένη παραβίαση συναντάτε στις Διονυσιακές τελετές μέσα από την έλλειψη ελέγχου στο όργιο. *ibid.*, 112-113. Παρατηρούμε ότι και σε αυτή την περίπτωση η κοινωνική οργάνωση μέσα από την θρησκευτική τελετή εμπεριέχει την έννοια της παραβίασης του νόμου σε προκαθορισμένα χρονικά διαστήματα.

149 *ibid.*, 89

150 *ibid.*, 116

151 *ibid.*, 117

152 *ibid.*, 127

153 «*Οι διαμαρτίες στις δίκες μαγισών μπορούσαν χωρίς αμφιβολία να πείσουν τα θύματά τους μέσα σε μια παρωδία*

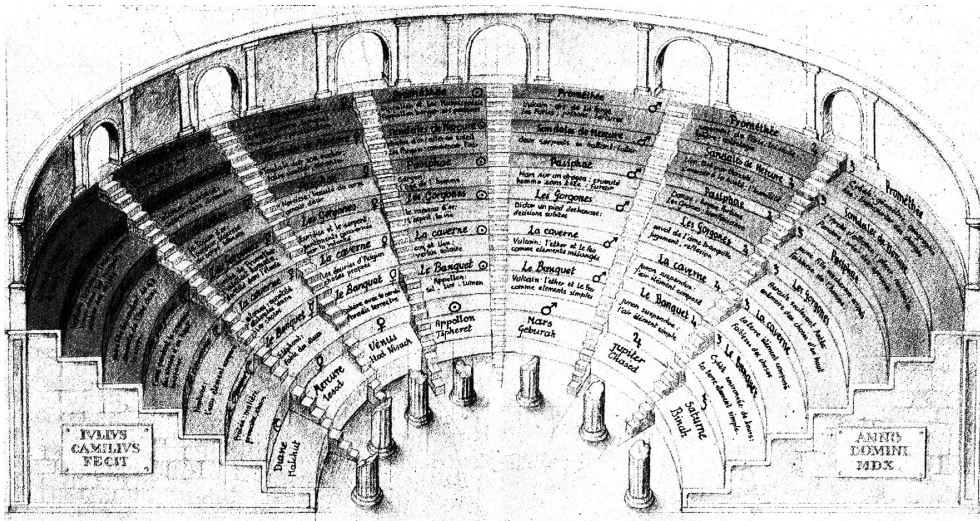
Κατά την περιήγηση στο Museum Kircherianum διαπιστώσαμε την ανάπτυξη της ασυνείδητης παραβίασης του νόμου μέσα από το πλαστικό σύστημα που ορίζουν τα αντικείμενα, οι αφηγήσεις και οι μηχανές. Το οριακό σημείο της παραβίασης ταυτίζεται με το μαγικό συμβάν το οποίο καθιστά το υποκείμενο φορέα των απαγορευμένων τεχνών. Με την κατασκευή του ψευδαισθησιακού του κόσμου ο Kircher καταφέρει να υλοποιήσει την πράξη της παραβίασης συνδέοντας την επιθυμία με την χωρική διατύπωση του προσωπικού μικρόκοσμου. *«Εάν παρατηρήσουμε το ταμπού, αν παραδοθούμε σε αυτό, δεν το συνειδητοποιούμε. Αλλά με την πράξη της παραβίασής του, νιώθουμε την αγωνία του μυαλού χωρίς την οποία το ταμπού δεν θα μπορούσε να υπάρξει. Αυτή είναι η εμπειρία της αμαρτίας Η ολοκλήρωση της παραβίασης η οποία συγκρατεί την απαγόρευση με σκοπό να επωφεληθεί από αυτή⁵⁴»*. Το δίκτυο που αναπτύσσεται ανάμεσα στα αντικείμενα και το υποκείμενο λειτουργεί με λανθάνοντα τρόπο, επαναφέροντας, με την χρήση του πλαστικού κώδικα, το ζήτημα της παραβίασης του νόμου σε ένα περιβάλλον ολικής κυριαρχίας του. Η ενεργοποίηση της επιθυμίας μπορεί να επιτευχθεί μονάχα μέσα από την ενεργοποίηση των ασυνείδητων νοητικών διεργασιών από την πλαστική κατασκευή.

Η εικονογράφηση του αόρατου και κατά προέκταση των ασυνείδητων διεργασιών αποτελεί την βάση του «τεχνολογικού εξπρεσιονισμού» του Kircher. Το μήνυμα δεν μπορεί να είναι επεξηγηματικό γιατί θα έχανε το νόημά του. Θα πρέπει να περάσει κανείς από μια βιωματική σχέση για να αναγνωρίσει την αλήθεια· ο αναγνώστης πρέπει να ανακαλύψει από μόνος του την αλήθεια της μεταφυσικής του φωτός και του μαγνητισμού για τον εαυτό του, και όχι με το να διαβάζει θεολογικές καθοδηγήσεις¹⁵⁵. Η πλαστική κατασκευή ενεργοποιεί το παιχνίδι των ομοιοτήτων μέσα από ένα παραισθητικό εικονικό κόσμο όπου το νόημα κατοικεί στις αμφίσημες και αινιγματικές μορφές των αντικειμένων, των μηχανών και του κειμένου. Ο επισκέπτης μέσα από την περιπλάνησή του μπορεί να περπατήσει στο λαβυρινθώδες μυαλό του Kircher ενώ παράλληλα ο ίδιος ο Kircher μπορεί να κατοικεί στον ψευδαισθησιακό κόσμο που έχει κατασκευάσει.

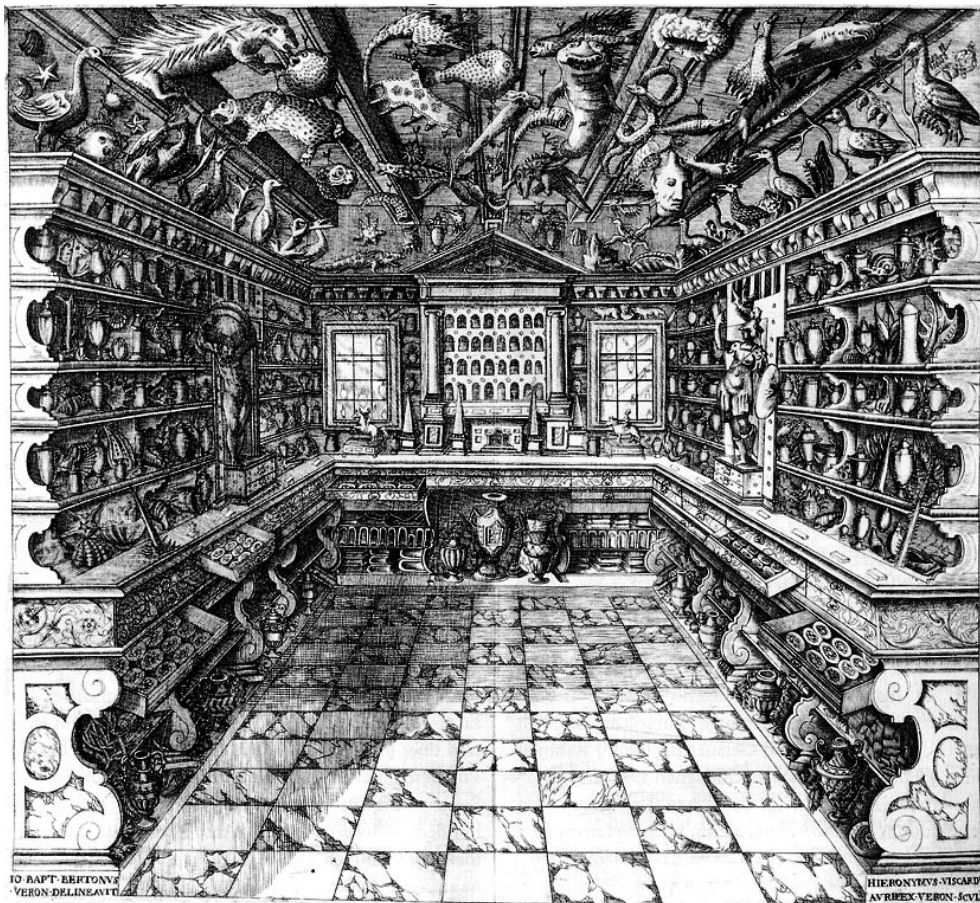
των Χριστιανικών τελετών. Αλλά οι κήριοι των Μαύρων Σαββάτων μπορούσαν να έχουν και εκείνοι φανταστεί τις πρακτικές τους όπως τις πρότειναν οι δικαστές τους. Δεν θα μπορούσαμε να πούμε από ένα μεμονωμένο παράδειγμα εάν άνηκε στην φαντασία του δικαστή ή στο πραγματικό έθιμο». Ibid., 126

154 ibid., 38

155 Koen Vermeir, "Athanasius Kircher's Magical Instruments: an Essay on 'Science', 'Religion' and Applied Metaphysics", *Studies in History and Philosophy of Science* 38 (2007) 363-400, 391-392



Το Μνημονικό Θέατρο του Gulio Camillo



Η Συλλογή του Francesco Calzolari (1522-1609) Βερόνα. Η αρχιτεκτονική του δωματίου μπορεί να παραλληλησθεί με μια μνημονική μηχανή αποτελώντας το χωρικό ανάλογο του εγκεφάλου του Συλλέκτη

3. Oculus Imaginationis

Τα Δωμάτια της Περιέργειας συγκροτούν μια νοητική κατασκευή χωρικά διατυπωμένη με την μορφή συλλογής. Ο συλλέκτης την χρησιμοποιεί ως μέσο περιπλάνησης στον κόσμο που ο ίδιος έχει κατασκευάσει «παίζοντας» κάθε φορά το ίδιο παιχνίδι ανάμεσα στο σημείο και στο «προσόμοιο» μέσα από άπειρους συνδυασμούς. Καλείται να αποικρυπτογραφήσει ένα κείμενο εντοπίζοντας τις λαθάνουσες αφηγήσεις που παράγουν τα αντικείμενα. Θα αποδείξουμε στην συνέχεια πως η νοητική αυτή κατασκευή αποτελεί την «χωρική διατύπωση του εγκεφάλου του συλλέκτη».

Μπορεί να παρατηρήσει κανείς μια συγγένεια ανάμεσα στην δομή των δωματίων και τις μνημονικές μηχανές της αναγέννησης και ειδικότερα την «μέθοδο του τόπου» (method of loci) και το μνημονικό θέατρο του Giulio Camillo. Οι παλιές αυτές μνημοτεχνικές πρακτικές «στην σύγχρονη εποχή θεωρούνται ως ένας ασήμαντος κλάδος της ανθρώπινης δραστηριότητας. Αλλά την εποχή πριν την τυπογραφία μια καλά εκπαιδευμένη μνήμη ήταν εξαιρετικά σημαντική· καθώς ο χειρισμός των εικόνων της μνήμης θα έπρεπε με κάποιο τρόπο να περιέχει την ψυχή ως σύνολο¹⁵⁶». Σύμφωνα με τις τεχνικές αυτές το υποκείμενο κατασκευάζει μια τεχνητή μνήμη μέσα από τη νοητική αναπαράσταση ενός τόπου τον οποίο διαιρεί σε επιμέρους διακριτές ενότητες. Μετά αντιστοιχεί τις επιμέρους τόποθεσίες με τις έννοιες που χρειάζεται να απομνημονεύσει¹⁵⁷. Η ανάκληση των αναμνήσεων γίνεται μέσα από ένα περίπατο με την μορφή διαδρομής ανάμεσα στα μέρη τα οποία ενεργοποιούν τις κρυμμένες έννοιες. Στην πραγματικότητα έχουμε μια εικονική συσκευή η οποία «εμφυτεύεται» στον νου και οργανώνει με την μέθοδο της διαδρομής την δομή του εγκεφάλου. Οι τόποι συγκροτούν οπτικές εικόνες οι οποίες ανακαλούν τις έννοιες τις οποίες αναπαριστούν, επιτρέποντας την περιήγηση του υποκειμένου στην γνώση με την μορφή κωδικοποιημένης διαδρομής.

156 Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1974, xi

157 «Η τεχνητή μνήμη εδραϊώνεται από μέρη και εικόνες (*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*)... Ένας τόπος (*locus*) είναι ένα μέρος που μπορεί να συγκαταθιεί εύκολα από την μνήμη, όπως ένα σπίτι, ένας μετακινώσιμος χώρος, μία γωνία, μια αφίδα και άλλα παρόμοια. Οι εικόνες είναι μορφές, σημάδια ή ομοιώματα (*formae, poiae, simulacra*) από εκείνα που ενχόμαστε να θυμηθούμε. Για παράδειγμα αν θέλουμε να ανακαλέσουμε το γένος ενός αλόγου, ενός λιονταριού, ενός αετού, θα πρέπει να τοποθετήσουμε τις εικόνες τους σε ένα καθορισμένο τόπο (*loci*).

Η μνημονική τέχνη είναι σαν την εσωτερική γραφή. Εκείνοι που γνωρίζουν τα γράμματα της αλφαβήτου μπορούν να καταγράψουν εκείνο που τους υπαγορεύουν και να διαβάσουν εκείνο που έχουν γράψει. Με παρόμοιο τρόπο εκείνοι που μαθαίνουν μνημονική μπορούν να ορίσουν σε τόπους εκείνο που έχουν ακούσει και να το διανεύουν από την μνήμη», *ibid.*, 6-7

Παρατηρούμε να αναπτύσσεται μια αναλογία ανάμεσα στα δωμάτια της περιέργειας και τις μνημονικές κατασκευές. Το υποκείμενο ειτελεί μια νοητική διαδρομή ανάμεσα στα αντικείμενα της συλλογής τα οποία και αντιπροσωπεύουν το κόσμο με την μορφή πλαστικής διατύπωσης. Τα επιμέρους αντικείμενα γίνονται φορείς ενός κρυφού κειμένου, ενώ το υποκείμενο καλείται να εντοπίσει τις ομοιότητες που θα οδηγήσουν στην αποκρυπτογράφηση του κειμένου ανατρέχοντας στις σημαδεμένες¹⁵⁸ μορφές των αντικειμένων. Ο τόπος αντιστοιχεί στην πλαστική διατύπωση της συλλογής και η έννοια με το κρυφό κείμενο που πρέπει κανείς να ανακαλέσει.

Επιπρόσθετα αν εξετάσει κανείς την διανομή των αντικειμένων στο χώρο διαπιστώνει την ύπαρξη ενός νοητικού κεντρικού σημείου όπου μπορεί να εποπτεύει κανείς το σύνολο της συλλογής με μία ματιά. Η παραπάνω διάταξη ταυτίζεται με εκείνη του «μνημονικού θεάτρου» του Giulio Camillo¹⁵⁹. Ο παρατηρητής τοποθετείται στην κεντρική σκηνή του θεάτρου όπου και μπορεί να εποπτεύει τις επιμέρους ενότητες που αντιστοιχούν οι έννοιες που έχει κατανοήσει. Με τον τρόπο αυτό το Δωμάτιο της Περιέργειας αποτελεί μια αναγωγή του παραπάνω μηχανισμού, συγκροτώντας ένα «Θέατρο του Κόσμου» στο οποίο ανατρέχει το υποκείμενο κατά την περιήγησή του στο δωμάτιο. Τα δωμάτια εντάσσουν και τις δύο μεθόδους και αυτή της διαδρομής και αυτή του θεάτρου ανάλογα με το πως τοποθετείται ο παρατηρητής στον χώρο είτε βλέποντας την συλλογή από ένα κεντρικό σημείο είτε χάνεται στις επιμέρους διαδρομές εξερευνώντας τα περιεργα αντικείμενα.

Ενώ οι παραπάνω μηχανισμοί¹⁶⁰ αποτελούν νοητικές κατασκευές που εμφυτεύονται στον νου, το δωμάτιο συγκροτεί ένα περιβάλλον περιήγησης του υποκειμένου μέσα από την πλαστική κατασκευή. Ο προσωπικός μικρόκοσμος διαρθρώνεται αναλογικά με βάση τη λειτουργία της ομοιότητας παραλληλίζοντας με τον τρόπο αυτό την χωρική διατύπωση του εγκεφάλου του συλλέκτη με την

158 Η μορφή του αντικειμένου εμπεριέχει «σημεία» προς αναγνώριση τα οποία καλείτε κανείς να ερμηνεύσει αφού τα αναγνωρίσει. Κάτω από αυτή την έννοια μπορούμε να μιλάμε για σημαδεμένες μορφές.

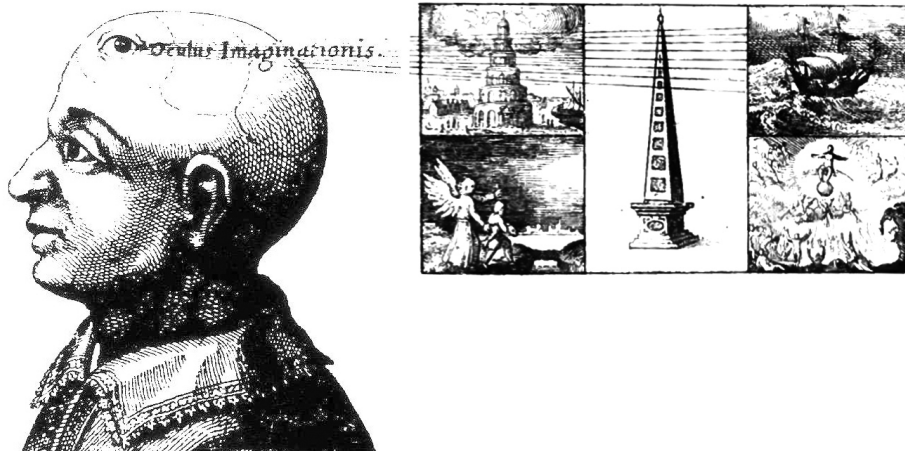
159 «Το μνημονικό θέατρο του Camillo αποτελεί μια παραμόρφωση του σχεδίου του πραγματικού θεάτρου του Βιτρούβιου. Σε κάθε έναν από τους επτά διαδρόμους υπάρχουν επτά πύλες ή πόρτες. Οι πύλες είναι διακοσμημένες με πολλές εικόνες. ... Το γεγονός ότι δεν θα μπορούσε να υπάρξει χώρος για να καθίσει το κοινό ανάμεσα σε αυτούς τους τεράστιους και περίτεχνα διακοσμημένους διαδρόμους-πύλες δεν είχε καμία σημασία. Για το θέατρο του Camillo η κανονική λειτουργία του θεάτρου αντιστρέφεται. Δεν υπάρχει κοινό για να καθίσει στις θέσεις και να παρακολουθήσει ένα έργο στη σκηνή. Ο μοναδικός «θεατής» του θεάτρου στέκεται στη θέση της σκηνής και κοιτάει προς το κοινό, ατενίζοντας τις εικόνες». Ibid., 136-137

160 Αναφέρομαι στις μνημονικές τεχνικές γενικότερα· το θέατρο του Camillo αποτελεί και αυτό μια πλαστική διατύπωση.

δομή του θεάτρου.

Οι Συλλογές Αξιοπεριεργων Αντικειμένων όπως και το Θέατρο του Camillo οπτικοποιούν τόσο την υπάρχουσα γνώση δηλαδή αυτό που γνωρίζει το υποκείμενο, όσο και τη μη-γνώση, αυτό που είναι κρυμμένο και καλείται κανείς να αποκρυπτογραφήσει μέσα από το παιχνίδι των ομοιοτήτων και των σημείων. Με Φροϋδικούς όρους θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι περιέχουν το συνειδητό και το ασυνείδητο, το λανθάνον και το έκδηλο, μέσα από μια χωρικά διατυπωμένη κατασκευή που αποτελεί την εκδοχή του υποκειμένου για τον κόσμο. Παράλληλα η πλαστική κατασκευή εγγράφει τον μηχανισμό της επιθυμίας ανατρέχοντας στην λειτουργία του μυθικού λόγου, τις σημαδεμένες μορφές των αντικειμένων και του κρυφούς μηχανισμούς των θαυματουργών μηχανών προσφέροντας την παραισθησιακή ικανοποίησή της σε ένα ιδιαίτερα ανταγωνιστικό πεδίο.

Το υποκείμενο έχει την δυνατότητα να παρατηρεί τον ίδιο τον εγκέφαλό του χάρη στην προσομοίωση του οργάνου με την βοήθεια της πλαστικής κατασκευής. Εμφυτεύει με τον τρόπο αυτό ένα εικονικό μάτι (*Oculus Imaginationis*¹⁶¹) εποπτεύοντας την συνειδητή και ασυνείδητη νοητική δραστηριότητα του εγκεφάλου ανατρέχοντας κατά την διάρκεια μιας περιήγησης στον μικροκοσμικό κύκλο των ομοιοτήτων. Ταυτόχρονα η πλαστική γλώσσα διαρθρώνεται με βάση ένα αυστηρό γλωσσικό κώδικα επεκτείνοντας την λογική του αρχείου και της συλλογής στον αρχιτεκτονικό λόγο· άλλωστε το δωμάτιο της περιέργειας εκτός από μια εικονική συσκευή περιήγησης αποτελεί την ίδια στιγμή ένα περιβάλλον κατοίκησης του υποκειμένου δίνοντας του την ευκαιρία να κατοικεί τον ίδιο τον εγκέφαλό του.



161 The **Oculus Imaginationis** (Το μάτι της φαντασίας) εντοπίζεται στην σελίδα τίτλου στο δεύτερο μέρος της *Ars Memoria* του Robert Fludd (1617),

4. Το Τέλος της Κουλτούρας της Περιέργειας

Μέχρι τώρα είδαμε πως συγκροτούνται οι προσωπικές ουτοπίες που σχηματίζουν οι συλλέκτες αξιοπερίεργων αντικειμένων κατά την διάρκεια της Αναγέννησης μέχρι την εδραίωση του Εγκυκλοπαιδισμού και την δημιουργία των κρατικών Αρχείων. Η κουλτούρα της περιέργειας που χαρακτηρίσε την παραγωγή της γνώσης κατά την περίοδο αυτή αναπτύχθηκε στην ιδιωτική σφαίρα και συνοδεύτηκε από την δημιουργία συλλογών που προσπαθούσαν να εγγράψουν το σύνολο του κόσμου σε ένα δωμάτιο. Τα αντικείμενα της συλλογής αναφέρονται πάντα στο υποκείμενο ενώ παράλληλα συγκροτούν ένα πολύπλοκο σημειωτικό σύστημα με την μορφή υπερκειμένου. Το υπερκειμένο αναπλάθει ένα «εικονικό περιβάλλον», με την μορφή μικρόκοσμου, αποτελούμενο από τεκμήρια και λανθάνουσες αφηγήσεις μέσα στο οποίο μπορεί να περιηγηθεί κανείς αναζητώντας τις ομοιότητες που μπορούν να του αποκαλύψουν την κρυμμένη γνώση που ενυπάρχει στον κόσμο. Η αναζήτηση των ομοιοτήτων γίνεται μέσα από την αναγνώριση των σημειογραφημάτων που αποτυπώνονται πάνω στις αμφίσημες και υβριδικές μορφές των αντικειμένων που περιέχουν το σύνολο της γνώσης και της μη-γνώσης. Η πλαστική κατασκευή διαρθρώνεται ως μια μνημονική μηχανή εντάσσοντας δομές όπως η «μέθοδος του τόπου» και το μνημονικό θέατρο του Giulio Camillo. Επιπρόσθετα, διαπιστώσαμε την στενή σχέση της γνώσης με το μαγικό. Δηλαδή τον σχηματισμό ενός εξωτερικού ορίου στο σύνολο της γνώσης το οποίο και συνδέεται με μια παράλληλη προσπάθεια να συμπεριληφθεί ως κεντρικό στοιχείο του μικρόκοσμου. Ο μικρόκοσμος είναι ταυτόχρονα και αυτό που δεν γνωρίζω, που είναι υπαρκτό και βρισκομαι καθημερινά αντιμέτωπος μέσα από την κατασκευή. Είναι μια προσομοίωση του νου που εμπεριέχει το συνειδητό και το ασυνειδητό με την μορφή χωρικής διατύπωσης. Το πλαστικό σύστημα ανακατασκευάζει το όργανο του εγκεφάλου με την μορφή πλαστικής κατασκευής αρχαικού τύπου.

Χρησιμοποιήσαμε τις Συλλογές Αξιοπερίεργων Αντικειμένων ως δίοδο για την διαπραγμάτευση του θέματος της Ιδιωτικής Ουτοπίας φτάνοντας με τον τρόπο αυτό σε ένα φαινομενικό αδιέξοδο. Τα παραδείγματα που εξετάσαμε αντιστοιχούσαν σε ένα ευρύτερο τρόπο σκέψης που στηριζόταν στη λειτουργία της ομοιότητας δημιουργώντας ένα αυστηρό πολιτισμικό και νοητικό όριο ανάπτυξης της πλαστικής γλώσσας. Η συνηθισμένη αυτή πρακτική ξαφνικά χάνει την ιστορική της συνέχεια δημιουργώντας ένα ερωτηματικό σχετικά με την αξιολόγηση των αποτελεσμάτων. Η έρευνα θα πρέπει να ακολουθήσει την μετατόπιση του νοήματος αναπτύσσοντας ένα εννοιολογικό υπόβαθρο ανεξάρτητο από τον ιστορικό χρόνο των συλλογών.

Η μετατόπιση παρακολουθεί την αλλαγή που εντοπίζεται στον τρόπο σκέψης της εποχής¹⁶² και σχετίζεται με την προσπάθεια εδραίωσης ενός σταθερού δικτύου «ταυτοτήτων και διαφορών¹⁶³» που αντικαθιστά το παλαιότερο σύστημα των ομοιοτήτων¹⁶⁴. «Κατά την κλασική εποχή το να χρησιμοποιείς σημεία¹⁶⁵ δεν σημαίνει, όπως στους προηγούμενους αιώνες, να δοκιμάζεις να βρεις κάτω από αυτά το αρχέγονο κείμενο ενός λόγου που μιλήθηκε και μιλιέται δια παντός · σημαίνει να αποπειράσαι να ανακαλύψεις την αυθαίρετη γλώσσα που θα εξουσιοδοτήσει την εκδίπλωση της φύσης στο χώρο της, τους έσχατους όρους της ανάλυσής της και τους νόμους της σύνθεσής της¹⁶⁶». Όταν εξετάσαμε την λειτουργία του μυθικού λόγου εντοπίσαμε την διαφορά των δύο συστημάτων στην έλλειψη ιδιοτήτων έτσι όπως αυτή φαίνεται στην οργάνωση των στοιχείων ενός οργανισμού από τους Aldrovandi και Johnson.

Με την σταδιακή εδραίωση των δημόσιων αρχείων η περιέργεια, το πάθος, η εμμονή και ο μύθος αποβάλλονται από το σύστημα οργάνωσης της γνώσης και εκτοπίζονται στην σφαίρα των προσωπικών παθών. «Ο τρελός, εννοούμενος όχι ως ασθενής, αλλά ως συγκροτημένη και διατηρούμενη απόγλιση, ως απαραίτητη πολιτισμική λειτουργία, έγινε μέσα στη δυτική εμπειρία ο άνθρωπος των πρωτόγονων ομοιοτήτων¹⁶⁷». Η ομοιότητα είναι πλέον η πηγή του λάθους¹⁶⁸, «ένα θέατρο, μια παρεξήγηση των ονείρων και των οραμάτων¹⁶⁹» που είναι υπεύθυνη για την παραγωγή «ψευδαισθησιακών μορφών¹⁷⁰». Το δημόσιο αρχείο έρχεται να εδραιώσει το νέο δίκτυο ταυτοτήτων προσαρμόζοντας την χωρική διατύπωση των ιδιωτικών συλλογών στη νέα νοηματοδότηση του αντικειμένου. Κεντρικό στοιχείο αποτελεί η «κάθαρση¹⁷¹» του παλαιού συστήματος από τον μύθο και την λανθάνουσα αφηγηματική δομή

162 Foucault, Οι Λέξεις και τα Πράγματα, Η ασυνέχεια . Το γεγονός ότι ενίοτε μέσα σε μερικά χρόνια ένας πολιτισμός παύει να σκέφτεται με τον τρόπο που σκεφτόταν μέχρι τότε και καταγίνεται να σκέφτεται κάτι άλλο και με άλλο τρόπο, 89

163 Ibid.

164 Ibid.

165 I. Η Παράσταση του Σημείου

Ορισμός του σημείου κατά τον Κλασικισμό (Διαφωτισμός)

1. Η Καταγωγή της Σύνδεσης α. Φυσικό (όπως η αντανάκλαση μέσα στον καθρέπτη υποδηλώνει αυτό που αντανακλά) β. Συμβατικό (όπως μια λέξη για μια ομάδα ανθρώπων μπορεί να σημαίνει μια ιδέα)

2. Τον Τύπο της Σύνδεσης -Ένα σημείο μπορεί α. να ανήκει στο σύνολο που δηλώνει (η καλή όψη αποτελεί μέρος της υγείας που εκδηλώνει) β. Να μην ανήκει (οι μορφές της Παλαιάς Διαθήκης είναι τα απόμακρα σημεία της Ενσάρκωσης και της Απολύτρωσης)

3. Την Βεβαιότητα της Σύνδεσης α. Σταθερό (αναπνοή-ζωή)β. Πιθανό (χλομάδα-εγκυμοσύνη)

Ibid.99

166 Foucault, Οι Λέξεις και τα Πράγματα, 105

167 Ibid., 87

168 Ibid., 90

169 Ibid.

170 Ibid.

171 Ibid., 193

μέσα από την συγκρότηση ενός συγκεκριμένου συλλογικού δικτύου γνώσης που βρίσκει την χωρική διατύπωση του στη νέα δημόσια αρχιτεκτονική του αρχείου. «Οι μαρτυρίες αυτής της νέας ιστορίας δεν είναι άλλες λέξεις, κείμενα ή αρχεία, αλλά σαφείς χώροι όπου τα πράγματα παρατίθενται: βοτανολογία, συλλογές, κήποι· ο τόπος αυτής της ιστορίας είναι ένα άχρονο ορθογώνιο όπου, απογυμνωμένα από κάθε σχόλιο, κάθε γλώσσα του περιήγρου, τα όντα παρουσιάζονται τα μεν δίπλα στα δε, με τις ορατές τους όψεις, συμπλησιασμένα με τα κοινά τους χαρακτηριστικά¹⁷²». Η παράθεση με βάση τις κοινές ιδιότητες των αντικειμένων προβάλλει τον πίνακα¹⁷³ ως τον άμεσο διάδοχο της παλαιάς θεατρικής δομής. Πλέον εντοπίζουμε ένα ταξινομημένο χρόνο όπου όπως παρατηρεί ο Foucault οι ιστορικοί του 19^{ου} αιώνα θα προσπαθήσουν να γράψουν μια «αληθινή ιστορία¹⁷⁴». Για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε την μετατόπιση θα πρέπει να ακολουθήσουμε την αναδυόμενη διαμάχη ανάμεσα στην εγκυρότητα του δημόσιου αρχείου και την εσωτερική παρόρμηση του υποκειμένου ανεξάρτητα από το παλαιότερο σύστημα σκέψης..

Ας πάρουμε για παράδειγμα το πρόβλημα της αρχαιολογίας και της άμεσης αποκατάστασης της ιστορικής αλήθειας από την πλάνη των προηγούμενων ετών. «Η Ρωμαϊκή αρχαιότητα δεν είναι μόνο μια νοσταλγική ιδεολογία αλλά και ένας μύθος προς αμφισβήτηση¹⁷⁵». Η αποβολή των φαντασιωσικών στοιχείων της Αναγέννησης και η εδραίωση μιας αρχιτεκτονικής με βάση την έγκυρη επιστημονική αλήθεια της ιστορικής προέλευσης που εκφράζει η επιστήμη της αρχαιολογίας συναντάται στην αναδιοργάνωση του αρχιτεκτονικού λόγου της εποχής και τεκμηριώνεται χωρικά με θεματικές δημόσιες συλλογές όπως το Αρχαιολογικό Μουσείο. Πλέον τα ευρήματα δεν ακολουθούν την αμφίσημη σημειοδότηση που συναντήσαμε στις Συλλογές Αξιοπεριεργων Αντικειμένων. Ο χώρος του αρχαιολογικού μουσείου αποκαθιστά την πλάνη και επαναφέρει το ζήτημα της συγκρότησης μιας αληθινής αρχιτεκτονικής μέσα από την επιστημονική μελέτη των θραυσμάτων της αρχαιότητας διατεταγμένων σε ένα σαφή και οροθετημένο περιβάλλον. Το ενιαίο «κείμενο» της Αναγέννησης θα πρέπει να διαλυθεί, να θραυσματοποιηθούν οι ψευδαισθησιακές μορφές και να συγκροτηθεί εκ νέου ένα έγκυρο συλλογικό δημόσιο αρχείο.

Όμως παρατηρούμε ότι, παρόλη την προσπάθεια αποκατάστασης μιας

172 Ibid., 193

173 Ibid.

174 Ibid., 194

175 Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1976, 14

συλλογικής αλήθειας, η συγκρότηση ενός νέου ταξινομημένου χρόνου με βάση τον πίνακα και την εγκυρότητα του αρχείου δεν αποτελεί συνθήκη αποστασιοποίησης από την διαδικασία κατασκευής της Ιδιωτικής Ουτοπίας αλλά αντίθετα μπορεί να συγκροτήσει το πρωτογενές υλικό σχηματισμού της, όπως διαφαίνεται στο έργο του Piranesi και την προσωπική κατοικία του Soane.

Είναι στο παραπάνω πλαίσιο που συναντά κανείς τους Piranesi και Soane· μέσα σε μια διαδικασία θραυσματοποίησης του παλαιού συστήματος ως αποτέλεσμα της νέας Κριτικής Ιστορίας όπου το αρχαίο κείμενο ερευνάται ως προς το αυθεντικό του νόημα σε σχέση με τον αυθεντικό ιστορικό του χρόνο και την ανακατασκευή της αρχικής ιστορικής κατάστασης¹⁷⁶. Πλέον τα αντικείμενα δεν αποτελούν σημείο προς ερμηνεία. Η αρχαιότητα δεν αναπαριστάται με βάση την φαντασίωση όπως στην περίπτωση των παραπλανητικών σχεδίων του Kircher αλλά βασιζέται στην λειτουργία της παράστασης που εδραιώνει η νέα γλώσσα. Το εύρημα αποσυνδέεται από τη λειτουργία του μύθου και αποτελεί τεκμήριο της έγκυρης επιστημονικής γνώσης. Η αφήγηση αποσυνδέεται από την μορφή και το νόημα εμφανίζεται σε μια γραμμική σχέση με το αντικείμενο. Η αρχαιολογική αναπαράσταση του Piranesi βρίσκεται στον αντίποδα της αμφίσημης σημειοδότησης του μυθικού συστήματος του Kircher. Συγκρίνοντας κανείς το χαρακτηριστικό των «*Via Appia και Via Adreatina*» με τις αναπαραστάσεις του Πύργου της Βαβέλ μπορεί να διακρίνει την κάθαρση του παλιού μυθικού συστήματος με βάση την διαδικασία θραυσματοποίησης των αρχιτεκτονικών στοιχείων. Η συγκρότηση ενός ενιαίου σώματος διαλύεται στα στοιχεία που το συγκροτούν ενώ τα επιμέρους στοιχεία επανα-συνδέονται με βάση την έγκυρη λειτουργία του αρχείου.

Όμως, όπως παρατηρεί ο Tafuri, στα χαοτικά σχέδια του Piranesi συναντά κανείς την παραπάνω διαδικασία μέσα σε ένα δαιδαλώδες παρανοϊκό σύστημα. «*Όλες οι μορφές κλασικής προέλευσης μεταχειρίζονται ως καθαρά θραύσματα, παραμορφωμένα σύμβολα, σαν παραισθητικούς οργανισμούς μιας 'τάξης' σε κατάσταση αποσύνθεσης*¹⁷⁷» παράγοντας με τον τρόπο αυτό ένα τερατώδη πληθυσμό συμβόλων στερούμενων σημασίας¹⁷⁸. «*Το δάσος του Piranesi δείχνει ότι όχι μόνο δεν είναι εφικτός ο ύπνος της λογικής που πλάθει τέρατα αλλά και ότι και το «ξύπνημα της λογικής» μπορεί να οδηγήσει στην διαστρέβλωση, ακόμα και αν ο στόχος είναι το υπερβατικό*¹⁷⁹». Η εμμονική επανάληψη

176 Ibid., 10

177 Ibid.,

178 Ibid., 14

179 Ibid., 14

μέσα από την καταγραφή και τη θραυσματοποίηση της αρχιτεκτονικής με βάση το νέο σύστημα του αρχείου αποκαλύπτει το όριο της νέας γλώσσας. Το αρχείο επανατοποθετείται από την ασφαλή θέση της δημόσιας συλλογής στον προσωπικό χώρο του υποκειμένου προκαλώντας μια ανησυχία ανάλογη με τις συλλογές αξιοπερίεργων αντικειμένων. Δεν είναι μόνο η διαδικασία των ομοιοτήτων που παράγει την ψευδαίσθηση αλλά και η ίδια η χρήση της λογικής εγκυμονεί τους ίδιους κινδύνους. Ο ορθολογισμός στα λαβυρινθώδη σχέδια του Piranesi ή στην κατοικία του Soane ανακαλύπτει ξανά τον μηχανισμό της επιθυμίας μέσα από την υιοθέτηση του ίδιου πλαστικού κώδικα που την απορρίπτει αποκαλύπτοντας τον παραλογισμό που κρύβεται πίσω από το νέο σύστημα.

Το τέλεια οργανωμένο αρχείο μπορεί να κατασκευασθεί στο εσωτερικό του σπιτιού εκεί όπου θα είναι περισσότερο αρχείο από το αρχείο. Μπορεί να οργανωθεί, να αποσυντεθεί, να εγγράψει την αλήθεια πίσω από τον ταξινομικό πίνακα και να ανασυνθέσει τη νέα αρχιτεκτονική. Όμως ταυτόχρονα αυτό το αρχείο κατοικείται, είναι μέρος της αίθουσας του σαγιού, της κουζίνας, της βιβλιοθήκης, του υπνοδωματίου της κυρίας Soane ενώ παράλληλα μπορεί να συγκροτεί μία πόλη ή και πολλές πόλεις μαζί· τελικά δεν είναι τίποτα παραπάνω από μια αυτοπροσωπογραφία¹⁸⁰. Το αρχείο γίνεται και πάλι κατοικήσιμο, «ένα είδος γιγάντιας άχρηστης μηχανής¹⁸¹» που ξυπνάει πάλι το φόβο της ψευδαίσθησης και της πλάνης μέσα από την γλώσσα που ήθελε να την καταργήσει¹⁸². Πλέον το πλαίσιο εγγραφής δεν είναι το πεδίο της γνώσης αλλά το παραισθητικό περιβάλλον της τρέλας και της παράνοιας έτσι όπως αυτό εμφανίζεται από την διαδικασία της εμμονικής επανάληψης. Το αρχείο διαλύεται μέσα από την ίδια την ταυτότητά του και τις συνθήκες που το δημιούργησαν· κατακερματίζεται στον υπέρτατο βαθμό δίνοντας ένα κατοικήσιμο λαβύρινθο αναφερόμενο αποκλειστικά στο υποκείμενο που το δημιούργησε. Η λαβυρινθώδης δομή των δωματίων, το χάσιμο των ορίων και η περιήγηση στο εικονικό περιβάλλον του νου επαν-ενεργοποιείται αυτή τη φορά μέσα από την κατασκευή του αρχείου και της συλλογής με όρους παράστασης και αφαίρεσης. Η σχέση ανάμεσα στο κρυμμένο νόημα και την μορφή

180 Αναφέρομαι στην κατοικία του John Soane

181 Ibid., 15-16

182 Ο Foucault εντοπίζει μια ανάλογη κατάσταση στο έργο του Sade: «Τα πρόσωπα του Sade τον απαντούν από το άλλο άκρο της κλασικής εποχής, δηλαδή τη στιγμή της παρακμής. Δεν πρόκειται πλέον για τον ειρωνικό θρίαμβο της παράστασης πάνω στην ομοιότητα· είναι η επαναλαμβανόμενη σκοτεινή βία της επιθυμίας που έρχεται να ξεπεράσει τα όρια της παράστασης...ο Sade εξαντλεί τον κλασικό λόγο και την κλασική σκέψη. Βασίλεύει ακριβώς στο όριο τους. Μετά από αυτόν η βία, η ζωή και ο θάνατος, η επιθυμία, η σεξουαλικότητα θα επεκτείνονται κάτω από την παράσταση ένα πελώριο σκοτεινό υφάδι που τώρα δοκιμάζουμε να το ξαναβάλουμε όπως μπορούμε μέσα στο λόγο μας, στην ελευθερία μας, στη σκέψη μας», Foucault, Οι Λέξεις και τα Πράγματα, 297-299

του περιεργου αντικειμένου εντοπίζεται στη νέα παραισθητική λειτουργία της εμμονικής επανάληψης παράγοντας αυτή τη φορά ένα διαφορετικό τύπο εγχειφάλου εξίσου ιδιωτικό με τον πρώτο.

Στο νέο αυτό πεδίο η έννοια της συλλογής και της ταξινόμησης, όταν αποκτά ένα εμμονικό μη παραγωγικό χαρακτήρα αποσυνδεδεμένο από τον νόμο του κέρδους ή την τεκμηρίωση μιας συλλογικής πρακτικής με την μορφή αρχείου, στερείται σκοπού και κινήτρου και σκιαγραφεί το παθολογικό και παρανοϊκό πορτρέτο του Συλλέκτη. Ο Baudrillard εντοπίζει την διαδικασία του συλλέγειν στη λανθάνουσα πρώιμη πρωκτική σεξουαλικότητα του υποκειμένου. «*Η ενεργή περίοδος του 'συλλέγειν', εντοπίζεται ανάμεσα στις ηλικίες των επτά με δώδεκα, πριν από την εφηβεία. Από την αρχή της εφηβείας, η παρόρμηση για συλλογή τείνει να εξαφανιστεί, αν και μερικές φορές επανέρχεται μετά από ένα μικρό διάστημα. Αργότερα, είναι κυρίως οι άνδρες μετά τα 40 που φαίνονται περισσότερο επιρρεπείς στο πάθος. Μια γενική σχέση με την σεξουαλικότητα μπορεί να εντοπισθεί, με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε η δραστηριότητα του συλλέγειν να μπορεί να ειπωθεί ως ένας ισχυρός μηχανισμός αποζημίωσης κατά την διάρκεια κρίσιμων περιόδων της σεξουαλικής ανάπτυξης. Αδιαφοροποίητα τρέχει αντίθετα από την γενετήσια σεξουαλικότητα, αν και δεν μπορεί να ειπωθεί ως ένα καθαρό και απλό υποκατάστατο, αλλά περισσότερο μια οπισθοδρόμηση στο πρωκτικό στάδιο, υλοποιημένο σε σχηματισμένους τρόπους συμπεριφοράς όπως η συλλογή, η ταξινόμηση, η επιθετική κατακράτηση και πολλά άλλα¹⁸³*». Η διαδικασία της συλλογής ταυτίζεται με τον χαρακτήρα του υποκειμένου και την σεξουαλική απόκλιση από το γενετήσιο ένστικτο, ενώ ταυτόχρονα, η διαδικασία συγκρότησης της πλαστικής κατασκευής συνδέεται με τη διαδικασία αφαίρεσης των αντικειμένων από ένα εξωτερικό σύστημα και την επαν-εγγραφή τους σε μια απόλυτα εσωτερική κατάσταση που σχετίζεται αποκλειστικά με το υποκείμενο. «*...Όλα τα αντικείμενα τα οποία μου ανήκουν βρίσκονται κάτω από την ίδια διαδικασία αφαίρεσης και συμμετέχουν σε μια αμοιβαία σχέση στο βαθμό που αναφέρονται πίσω στο υποκείμενο. Για το λόγο αυτό συγκροτούνται ως ένα σύστημα στην βάση του οποίου το υποκείμενο αναζητά να συναρμολογήσει τον κόσμο του, τον προσωπικό του μικρόκοσμο¹⁸⁴*». Με τον τρόπο αυτό αναπτύσσεται ένα εσωτερικό πεδίο που σχετίζεται με το μυστικό και το κρυμμένο, κάτι που δίνει την εντύπωση μιας «*ένοχης σχέσης*» που αναπτύσσεται ανάμεσα στον συλλέκτη και τα αντικείμενά του. «*Το δίχως όρια πάθος που επενδύεται στο παιχνίδι είναι*

183 Jean Baudrillard, "The System of Collecting", in *The Cultures of Collecting*, Edited by John Elsner and Roger Cardinal, 116-136, London: Reaktion Books, 1997, Originally published in *Le Systeme des Objects* (Gallimard, London, 1968), 9

184 Ibid., 7

αυτό που δίνει σε αυτήν την οπισθοδρομική συμπεριφορά την αίσθηση του υψηλού¹⁸⁵» και αναφέρεται περισσότερο στην αρετή του φανατισμού που επιδειχνει το υποκείμενο και λιγότερο στην αρετή των αντικειμένων που μαζεύει¹⁸⁶.

Σύμφωνα με την παραπάνω θεώρηση, το κίνητρο της κατασκευής της προσωπικής ουτοπίας με την μορφή συλλογής συνδέεται με την επιθυμία επιστροφής σε ένα προηγούμενο πρωκτικό αυτό-ερωτικό στάδιο της σεξουαλικής ανάπτυξης που επιτυγχάνεται με την δημιουργία ενός ναρцισσιστικού πορτρέτου-αρχείου στον ιδιωτικό χώρο κατοικίας του υποκειμένου *«όπου η υποκειμενικότητα μπορεί να ολοκληρωθεί χωρίς κωλύματα ή εμπόδια¹⁸⁷»*.

Είναι σε αυτό το νέο πλαίσιο της σκιαγράφησης του αποκλίνοντα και παρανοϊκού χαρακτήρα του υποκειμένου που θα πρέπει να αναζητηθούν τα μεθοδολογικά εργαλεία της έρευνας. Το σύνθετο σημειωτικό σύστημα των Συλλογών μετατοπίζεται στην εσωτερική νοητική λανθάνουσα διεργασία του υποκειμένου σε σχέση με ένα εξωτερικό συλλογικό σύστημα συγκρότησης. Ο ρόλος της ομοιότητας και η σύνδεσή της με τον μηχανισμό της επιθυμίας πρέπει να οριοθετηθούν σε σχέση με τον χαρακτήρα του υποκειμένου όπως αυτός εντάσσεται σε ένα κυρίαρχο αξιολογικό σύστημα εξουσίας. Για το λόγο αυτό η έρευνα θα πρέπει να αναζητήσει ευρύτερους κανόνες που διέπουν την κατασκευή των προσωπικών μικρόκοσμων ικανών να περιγράψουν το φαινόμενο σε ένα ευρύτερο ιστορικό περιβάλλον.

185 Ibid., 9

186 Ibid.

187 Ibid., 10















Sir John Soane, *Soane House*, Lincoln's Inn Fields, Holborn, Λονδίνο. τομή στο κεντρικό αίθριο. Η συγκρότηση του αρχείου συντελείται στον προσωπικό χώρο κατοικίας του Soane. Η εγκυρότητα του πίνακα έτσι όπως αυτός εκφράζεται από την πιστοποίηση της συλλογικής αλήθειας επανεγγράφεται στην ιδιωτική σφαίρα του υποκειμένου. Η εγκυρότητα του αρχείου αμφισβητείται από τον μηχανισμό της επιθυμίας



Η Συλλογή του Cesare Lombroso (1835-1909) καθηγητή Ψυχιατρικής και Ανθρωπολογικής Εργληματολογίας του Πανεπιστημίου του Τορίνο

Replis internes, forme générale et écartement.

| <i>pli inférieur:</i> | <i>pli supérieur:</i> | <i>forme générale:</i> | <i>écartement:</i> |
|---|---|---|---|
|  |  |  |  |
| 1. <i>cave;</i> | 4. <i>nul ou effacé;</i> | 7. <i>triangulaire;</i> | 10. <i>supérieur;</i> |
|  |  |  |  |
| 2. <i>intermédiaire;</i> | 5. <i>intermédiaire (et de forme générale triangulaire)</i> | 8. <i>ovale;</i> | 11. <i>postérieur;</i> |
|  |  |  |  |
| 3. <i>convexe.</i> | 6. <i>accentué.</i> | 9. <i>ronde.</i> | 12. <i>inférieur.</i> |

Η Συλλογή του Cesare Lombroso (1835-1909) . Συγκροτείται ένα αρχείο με βάση ανθρωπομετρικά στοιχεία τα οποία μπορούν να παρέχουν προβλέψεις για την εγκληματολογική συμπεριφορά των ατόμων. Ο Lombroso συνθέτει όπως και οι Soane και Piranesi ένα αρχείο αναφερόμενο σε μια συλλογική παραδοχή η οποία επανεγγράφεται στο χώρο κατοικίας.



1. Cola di Rienzi.



2. Marat.



3. Louis Riel.



4. Allix.



5. Cavalotti.



6. Louis Atchut.



7. Passanito.



8. Mazzarotti.



9. Carrier.



10. Bourdieu.



11. Fieschi.



12. Gatti.



13. Gargoté.



14. Stenmacher.



15. Hammerer.



16. Kersdorf.



17. Hoedel.



18. Brady.



19. Hanlon.



20. Pitzhargis.

RÉVOLUTIONNAIRES ET CRIMINELS POLITIQUES. — MATTOÏDES ET FOUS MORAUX.

Cesare Lombroso "Ο Εγγληματίας Άνθρωπος".

II. Η Ιδιωτική Ουτοπία ως Πλαστική Κατασκευή

1. Μεθοδολογία

Τα δωμάτια αξιοπεριεργων αντικειμένων αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο η κατασκευή του προσωπικού μικρόκοσμου με την μορφή αντιγράφου του κόσμου αποτελούσε μια διαδεδομένη πρακτική και κατά συνέπεια ένα αδιαμφισβήτητο εννοιολογικό εργαλείο για την έρευνα. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται ένα μικρό άνοιγμα το οποίο και θα χρησιμοποιήσουμε για να επιχειρήσουμε να εισέλθουμε στο ζήτημα της πλαστικής διατύπωσης της προσωπικής ουτοπίας έτσι όπως αυτή καταγράφεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Το εγχείρημα απαιτεί ένα βήμα κατά το οποίο πρέπει να αναζητηθεί ένα θεωρητικό μοντέλο βάσει του οποίου να μπορούν να περιγραφούν παραδείγματα που δεν θα βασίζονται σε ένα αυστηρό χρονολογικό όριο το οποίο τα εγγράφει σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πεδίο.

Στο σημείο αυτό θα κάνουμε μια παραδοχή, θα θεωρήσουμε ότι η πλαστική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας συγκροτεί μια διακριτή έννοια της οποίας τα δωμάτια της περιέργειας αποτελούν ένα υποσύνολο. Κατά συνέπεια η ανάλυση των κεντρικών εννοιολογικών δομών που προκύπτουν από την μέχρι τώρα έρευνα σε σχέση με τα δωμάτια της περιέργειας θα πρέπει να παρουσιάζει μια αντιστοιχία με τα υπόλοιπα παραδείγματα που θα εξετάσουμε ανεξάρτητα από την χρονολογικά σειρά με την οποία εμφανίζονται. Στην συνέχεια θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε ένα εννοιολογικό μοντέλο, που να μπορεί να ανάγει τα συμπεράσματα από την αποτίμηση των δωματίων σε ένα ευρύτερο σύνολο από το οποίο θα μπορούμε να εξάγουμε συμπεράσματα για την δομή της προσωπικής ουτοπίας και να τα συσχετίσουμε στη συνέχεια με την διατύπωση της συλλογικής ουτοπίας που εξετάζει η αρχιτεκτονική γλώσσα.

Η δομή του κεφαλαίου χωρίζεται σε δύο ενότητες· στην πρώτη θα αναζητήσουμε το εννοιολογικό μοντέλο εξετάζοντας την αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στη νοητική αφηγηματική κατασκευή των δωματίων με τη μορφή «εικονικού περιβάλλοντος» και στη δομή των ονείρων με βάση την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud. Στη δεύτερη θα δούμε την εφαρμογή του σε τρεις διαφορετικούς τύπους υποκειμένων (M. Barney, E. S. Blofeld και G. Schneider), που επιχειρούν να διατυπώσουν χωρικά την προσωπική τους Ουτοπία.

1.1 Διεργασία του Ονείρου και Πλαστική Αναπαράσταση

Στην περίπτωση των δωματίων της περιέργειας το υποκείμενο επιδίδεται σε μια συνεχή σχεδόν εμμονική διαδικασία αναπαραγωγής του Κόσμου με την μορφή αντιγράφου στον ιδιωτικό χώρο κατοικίας του. Η κατασκευή εμπεριέχει την διαδικασία της συλλογής αντικειμένων, τα οποία το άτομο τα αποσύρει από τον κόσμο και τα επανηγγράφει στο εσωτερικό του δωματίου του. Τα αντικείμενα ταξινομούνται σχηματίζοντας ένα περιβάλλον με τη μορφή μικρόκοσμου ο οποίος αναφέρεται πίσω στο υποκείμενο¹ είναι στη πραγματικότητα η προσωπική εκδοχή του για τον Κόσμο και κατά προέκταση αποτελεί την προσωπική του Ουτοπία. Το υποκείμενο με τον τρόπο αυτό μπορεί να εκτελεί περιηγήσεις στο «εικονικό» περιβάλλον που το ίδιο έχει κατασκευάσει¹ μέσα από ένα κλειστό σύστημα αναλογιών. Το σύστημα παρουσιάζεται περιλειτουργικό και αυτόνομο όπως το συναντάμε άλλωστε και στην περίπτωση των ουτοπιών ή των ετεροτοπιών².

Μπορούμε να παραλληλίσουμε την περιήγηση στο εικονικό περιβάλλον της ιδιωτικής ουτοπίας με την διεργασία του νου κατά την διάρκεια του ύπνου, όπου το υποκείμενο αρνείται την οποιαδήποτε σχέση του με τον εξωτερικό κόσμο και αποσύρει το ενδιαφέρον του από αυτόν στρεφόμενο σε μια εσωτερική κατάσταση³. Κατά τον Freud η ιδανική αυτή κατάσταση αναφέρεται στην ουτοπική αναπαραγωγή του περιβάλλοντος της ενδομητρίου ύπαρξης, μιας προγεννητικής κατάστασης γαλήνης κατά την οποία δεν δεχόμαστε καμία παρεμβολή από τον εξωτερικό κόσμο⁴. Η επανάληψη της πρωταρχικής αυτής ουτοπίας είναι ανέφικτη καθώς δεν είναι δυνατό «να αποφύγουμε μερικά υπολείμματα της νοητικής δραστηριότητας⁵» που σχετίζονται με εξωτερικά ερεθίσματα από το περιβάλλον και που στη συνέχεια συγκροτούν τη μορφή του ονείρου. Η νοητική δραστηριότητα αποκτά την μορφή μιας περιήγησης μέσα σε ένα εικονικό περιβάλλον κατασκευασμένο από το ίδιο το υποκείμενο, που «περνάει από πολλές εμπειρίες, που τις πιστεύει απόλυτα, ενώ στην

1 Η διαφορά με την εικονική πραγματικότητα ή τις περιηγήσεις των video games είναι ότι το περιβάλλον είναι εξωτερικά προκαθορισμένο είτε ως τελική μορφή είτε ως κανόνας

2 Ο Foucault αναφέρεται χαρακτηριστικά στο περιλειτουργικό σύστημα των ετεροτοπιών «Οι ετεροτοπίες προϋποθέτουν πάντα ένα σύστημα διάνοιξης και περιλειτουργίας που τις απομονώνει και συγχρόνως τις καθιστά διαπερατές. Γενικώς, δεν αποκτούμε εύκολα πρόσβαση σε μια ετεροτοπική χωροθεσία. Είτε εξαναγκάζομαστε, όπως συμβαίνει με τον στρατόνα ή τη φυλακή, είτε πρέπει να υποταχτούμε σε τελετουργικά και διαδικασίες εξαγνισμού. Δεν μπορείς να εισέλθεις παρά με κάποια άδεια, και εφόσον έχεις επιτέλεσει ορισμένες πράξεις...» Foucault, *Ετεροτοπίες*, 267

3 Sigmund Freud, *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*, (Αθήνα: Γκοβόστη, 1974), 65

4 «Πάντως προσπαθούμε να προκαλέσουμε απόλυτα όμοιες συνθήκες- ζέστη, σκοτεινιά και απουσία παρορμήσεων – χαρακτηριστικά αυτής της κατάστασης. Μερικοί από μας κοινοποιούνται ακόμα σφιχτά σε μια μπάλα που μιάζει με την στάση του εμβρύου», Ibid., 66

5 Ibid

πραγματικότητα δέχεται μονάχα μια διαταράσσουσα παρόρμηση⁶». Παρατηρούμε μια διαδικασία μετεγγραφής ενός εξωτερικού αρχείου (μακρόκοσμος), που στην εννοιολογική δομή των ονείρων αποτελεί την διαταράσσουσα παρόρμηση από το εξωτερικό περιβάλλον, σε μια εσωτερική ιδιωτική κατασκευή (μικρόκοσμος) η οποία συγκροτεί μια εικονική πραγματικότητα στην οποία μπορεί να πραγματοποιεί κανείς διαδρομές βιώνοντας μια παραισθητική εμπειρία. Διαπιστώνουμε με τον τρόπο αυτό μια αντιστοιχία ανάμεσα στις κυρίαρχες έννοιες (εικονικό περιβάλλον – προσωπική ουτοπία-περιήγηση) που επαληθεύει την αρχική μας παραδοχή. Μπορούμε να εξετάσουμε στην συνέχεια τα επιμέρους χαρακτηριστικά τα οποία θα επιβεβαιώσουν το σύνολο του ισχυρισμού που έχουμε κάνει.

Κατά την διάρκεια της ονειρικής διαδικασίας *«στο μεγαλύτερο μέρος τους οι εμπειρίες παίρνουν την μορφή οπτικών εικόνων⁷»* ενώ για να μπορέσουμε να διηγηθούμε το όνειρο πρέπει να *«μεταφράσουμε τις εικόνες σε λόγια⁸»*. Στο σημείο αυτό ο Freud μας πληροφορεί για την κυριαρχία των οπτικών εικόνων κατά την διάρκεια του ονείρου βάση του οποίου συγκροτείται η περιπλάνηση. Οι σκέψεις και οι εμπειρίες βασίζονται σε μια οπτικοποιημένη δομή ενώ η αφήγηση παράγεται από τον συσχετισμό των εικόνων την οποία και προσπαθούμε να αναπαράγουμε όταν διηγούμαστε το όνειρο. Η σχέση ανάμεσα στην εικόνα-μορφή και το κείμενο αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό το οποίο διατρέχει το θεωρητικό μοντέλο του Freud και απασχολεί την δική μας έρευνα σε σχέση με το αντικείμενο και την λανθάνουσα αφήγηση που αυτό παράγει μέσα στην συλλογή με τα περιεργα αντικείμενα. Όπως θα δούμε και στην συνέχεια η σχέση ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα θα αποτελέσει το κυρίαρχο στοιχείο της συγκρότησης του περιβάλλοντος κατά την ονειρική διαδικασία. Μέρος της «διεργασίας του ονείρου» αποτελεί η *«μεταβολή των σκέψεων σε οπτικές εικόνες»* ενώ παραλληλίζεται η διαδικασία αυτή με την προσπάθεια εικονογράφησης ενός κειμένου κατά την οποία παρουσιάζονται επιπλέον δυσκολίες στην απόδοση της αφήγησης και ειδικότερα στα σημεία όπου καλούμαστε να αναπαραστήσουμε αφηρημένες έννοιες⁹. Με παρόμοιο τρόπο οι αφηγηματικές ιδιότητες των περιεργων αντικειμένων ενυπάρχουν στη μορφή τους· πρόκειται δηλαδή για την παραγωγή ενός λόγου μέσα από μια διαδικασία εικονογράφησης που σχετίζει τις αμφίσημες μορφές των ευρημάτων με την

6 Ibid., 67

7 Ibid.,

8 Ibid.,

9 Ibid.,144-145

λειτουργία του μυθικού λόγου που εγκαθίσταται στις μορφές αυτές. Και στις δύο περιπτώσεις η δυσκολία παραμένει και σχετίζεται με την αδυναμία της μορφής ως οπτικής εικόνας να προσδιορίσει με ακρίβεια ένα σύνθετο νόημα ή μια πολύπλοκη αφήγηση. Το γεγονός αυτό εξηγεί την προτίμηση για την αμφισημία των μορφών καθώς με τον τρόπο αυτό μπορούν να εγγραφούν οι συνθετότερες έννοιες μέσα σε μια σημαίνουσα μορφή με την μορφή οπτικής εικόνας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε μια διαφορά που σχετίζεται με το μέσο και επηρεάζει την πλαστική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας. Οι οπτικές εικόνες που παράγουν την αφήγηση έτσι όπως παρουσιάζονται στην ονειρική διαδικασία αποτελούνται από αντικείμενα και ενέργειες¹⁰, Στην περίπτωση των συλλογών τα αντικείμενα γίνονται οι αποκλειστικοί φορείς του νοήματος· οι ενέργειες πρέπει να εγγραφούν στην μορφή των αντικειμένων καθώς δεν μπορούν να ακολουθήσουν την κινηματογραφική δομή της ονειρικής διαδικασίας.

Παρατηρούμε όμως μια γενικότερη ταύτιση στα μορφολογικά στοιχεία ενός ονείρου με αυτά των συλλογών περιεργων αντικειμένων που σχετίζεται με την οπτική διατύπωση της αφήγησης και την συνεχόμενη εμπλοκή ανάμεσα στην μορφή και το κείμενο που χαρακτηρίζει και τις δύο περιπτώσεις. Η ταύτιση αυτή αποτελεί ενθαρρυντικό στοιχείο για να περιγράψουμε στην συνέχεια το εννοιολογικό εργαλείο που θα χρησιμεύσει στην εξέταση της πλαστικής διατύπωσης της προσωπικής ουτοπίας.

Μέχρι τώρα εντοπίσαμε κοινά στοιχεία στην μορφολογία των δύο κατασκευών, τα οποία συνοψίζονται με την δημιουργία ενός εικονικού περιβάλλοντος στο οποίο πραγματοποιείται μια περιήγηση της οποίας η αφηγηματική δραστηριότητα συγκροτείται κάτω από μια οπτική βάση. Η σχέση ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα είναι μεταβαλλόμενη και όχι σταθερή καθώς η αφήγηση δεν περιγράφει τα αντικείμενα αλλά δημιουργείται απ' αυτά χωρίς να αποτελεί την αναπαράστασή τους με την μορφή λόγου. Αντιμετωπίσαμε το παραπάνω πρόβλημα μέσα από την λειτουργία του μυθικού λόγου και την παραγωγή μιας λανθάνουσας αφήγησης που έρχεται να εγκατασταθεί στα περιεργα αντικείμενα. Ο λόγος και η εικόνα δημιουργούν μια αμφίσημη σημειοδότηση που αποτελεί την συγκρότηση του μυθικού λόγου με την μορφή λανθάνουσας αφήγησης στα δωμάτια της περιέργειας.

10 «Το ίδιο το περιεχόμενο των σχέσεων των ονείρων αναλύεται από την διεργασία του ονείρου στην «πρώτη ύλη» της, που αποτελείται από αντικείμενα και ενέργειες», Ibid., 146

Το σημειωτικό σύστημα που συγκροτούν τα περιέργα αντικείμενα όπως εξετάσαμε δεν εξηγείται με όρους παράστασης καθώς τα αντικείμενα δεν αναπαριστούν μια γραμμική σχέση ανάμεσα στην μορφή και το κείμενο αλλά λειτουργούν ως φορείς του μυθικού λόγου ο οποίος αναφέρεται στη συνέχεια στο υποκείμενο.

Η περιήγηση στο δωμάτιο της περιέργειας είναι μια διαδικασία ερμηνείας των σημείων μέσα από το παιχνίδι των ομοιοτήτων. Η σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο και το κείμενο είναι δυναμική και μεταβαλλόμενη, το νόημα παράγεται κατά την διάρκεια μιας περιπλάνησης ανάμεσα στα αντικείμενα και τις λανθάνουσες αφηγήσεις που ενυπάρχουν σε αυτά μέσα από την αναγνώριση των ομοιοτήτων. Η κατανόηση σχετίζεται με την ανάγνωση του μυθικού λόγου σαν «μια ιστορία και αληθινή και εξωπραγματική». Ο Barthes παραλληλίζει την γλώσσα του μύθου με την θεωρητική κατασκευή του Freud: «...όπως ξέρουμε, ο ψυχισμός είναι μια πυκνότητα από ισοσημίες. Ένας όρος αποτελείται από την έκδηλη έννοια της συμπεριφοράς, ένας άλλος από την λανθάνουσα έννοια ή την κύρια έννοια (είναι λόγου χάρη το υπόστρωμα του ονείρου), όσο για τον τρίτο όρο, είναι και αυτός εδώ μια συσχέτιση των δύο πρώτων: είναι το ίδιο το όνειρο στην ολότητά του...το όνειρο δεν είναι ούτε η έκδηλη ιδιότητά του ούτε το λανθάνον περιεχόμενό του, είναι η λειτουργική σύζευξη των δύο όρων¹¹». Στη δική μας περίπτωση η σύζευξη των όρων ανάμεσα στα αντικείμενα, και το μυθολογικό σημειωτικό σύστημα (αφήγηση) είναι η πλαστική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας στην ολότητά της, Αυτό που καθιστά δυνατή την περιήγηση είναι η διαδικασία αποκωδικοποίησης ενός κρυμμένου νοήματος που ενυπάρχει στην πλαστική κατασκευή.

Η έννοια της αποκωδικοποίησης ενός κρυμμένου νοήματος διατρέχει την εννοιολογική κατασκευή του Freud μέσα από την προσπάθεια αποκατάστασης της σχέσης ανάμεσα στο έκδηλο¹² και στο λανθάνον¹³ περιεχόμενο του ονείρου «Το στοιχείο του ονείρου επίσης δεν είναι εκείνο που αναζητώ πραγματικά είναι μονάχα ένα υποκατάστατο για κάτι άλλο για το πραγματικό στοιχείο που δεν το ξέρω και που δοκιμάζω να το ανακαλύψω μέσω της ανάλυσης του ονείρου¹⁴». Το νόημα δεν βρίσκεται σε μια γραμμική αντιπαραβολή με την εικόνα, δεν αποτελεί μια απλή

11 Ibid., 207-208

12 Το όνειρο καθώς το διηγούνται (το έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου)

13 Το κρυμμένο νόημα (οι λανθάνουσες σκέψεις του ονείρου)

14 «. Δεν πρέπει να απασχοληθούμε με το επιφανειακό νόημα του ονείρου είτε είναι λογικό είτε παράλογο, καθαρό η συγκεχυμένο. Σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί αυτό τις ασυνείδητες σκέψεις που αναζητούμε... πρέπει να περιορίσουμε το έργο μας στην προβολή ιδεών-υποκατάστατων για κάθε στοιχείο και όχι να στοχαζόμαστε επάνω τους και να δοκιμάζουμε να δούμε αν περιέχουν κάτι που προσαρμόζεται, ούτε να ανησυχούμε για το πόσο μας απομακρύνουν από το στοιχείο του ονείρου», Ibid., 90

αναπαράστασή της, αλλά διαχέεται στο υπερκείμενο το οποίο καλείται κανείς να ερμηνεύσει ακολουθώντας μια διαδικασία παρόμοια με αυτή των δωματίων με τα αξιοπερίεργα αντικείμενα. Το άτομο, ο ονειρευόμενος, στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν αντιλαμβάνεται το λανθάνον περιεχόμενο αλλά παρακολουθεί το όνειρο στην ολότητα του σε απόλυτο συσχετισμό με τον τρίτο τρόπο ανάγνωσης του μύθου που αναφέρει ο Barthes. Η διαδικασία της ανάλυσης αναφέρεται στον ψυχαναλυτή (δεύτερος τρόπος ανάγνωσης του μύθου) που εντοπίζει τις κρυμμένες σκέψεις εξαρθρώνοντας την παραμόρφωση, αποκαθιστώντας παράλληλα την σχέση ανάμεσα στο έκδηλο και το λανθάνον περιεχόμενο.

Στο σημείο αυτό θα επανεξετάσουμε ένα θέμα από το προηγούμενο κεφάλαιο που σχετίζεται με την παρόρμηση για παραβίαση των ορίων που εκφράζει η προτίμηση για το μαγικό, το υβριδικό και το τερατώδες σε μια συλλογή αξιοπερίεργων αντικειμένων. Όπως έχουμε δει η υπέρβαση των ορίων μεταφράζεται μέσα από την αμφίσημη μορφή του τέρατος η οποία εγγράφει με την μορφή υπαινιγμού την συνθήκη κάτω από την οποία αμφισβητείται ο νόμος. Η ίδια η τερατώδεια ασκεί μια έλξη στον συλλέκτη ως προς την κρυφή γνώση που περικλείει χωρίς ο ίδιος να μπορεί μέσα από την ανάλυση να καταστρέψει την λειτουργία του μύθου τον οποίο και αντιλαμβάνεται στην ολότητά του ως μια διφορούμενη σημειοδότηση (ο τρίτος τρόπος ανάγνωσης του μύθου). Στην πραγματικότητα το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με την επιθυμία του· η έλξη για την απαγορευμένη γνώση μεταφράζεται μέσα από την συνθετική διαδικασία του μύθου σε μια φαινομενικά απροσδιόριστη αφήγηση η οποία παράγεται μέσα από την αμφίσημη μορφή του αντικειμένου. Πρόκειται για μια μορφή λογοκρισίας που έρχεται να μεσολαβήσει ανάμεσα στο υποκείμενο και την απαγόρευση με σκοπό να συμβιβάσει τις δύο αντικρουόμενες δυνάμεις.

Μια ανάλογη κατάσταση λογοκρισίας διαπιστώνουμε κατά την διεργασία του ονείρου όπου οι «καθ' αυτό σκέψεις» δεν παρουσιάζονται ολοκληρωμένες αλλά παρακολουθούμε ένα παραμορφωμένο υποκατάστατο το οποίο αποτελεί και το έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου. Σύμφωνα με τον Freud ο σκοπός «της διεργασίας του ονείρου είναι η εκπλήρωση μιας επιθυμίας¹⁵» η οποία επιτυγχάνεται μέσα από τη μεταβολή των σκέψεων σε ψευδαισθησιακή εμπειρία¹⁶. Οι επιθυμίες δεν είναι

15 Ibid., 182

16 «Το όνειρο είναι ένα μέσο εκμηδένισης ψυχικών διεγέρσεων, που διαταράσσουν τον ύπνο. Η εκμηδένιση αυτή γίνεται με την βοήθεια της παραισθησιακής ικανοποίησης.», Ibid., 110

όλες συμβατές με το υποκείμενο· πολλές φορές απαγορεύονται ή απορρίπτονται. Για το λόγο αυτό υπεισέρχεται ο μηχανισμός της λογοκρισίας¹⁷ που επιτυγχάνει ένα «συμβιβασμό», έρχεται δηλαδή να λειτουργήσει ως υποκατάστατο¹⁸ που αντικαθιστά την πραγματική σκέψη και είναι επακόλουθο της απάρνησης αυτών των λογοκριμένων επιθυμιών¹⁹.

Η έννοια της λογοκρισίας έτσι όπως την παρουσιάζει ο Freud εμφανίζεται ως εργαλείο που πραγματοποιεί ένα συμβιβασμό ανάμεσα σε μια επιθυμία ασύμβατη με ένα εξωτερικό σύστημα εξουσίας που επιβάλλει μια απαγόρευση στο υποκείμενο²⁰. Ο συμβιβασμός επιτυγχάνεται με τη μεταβολή της σχέσης ανάμεσα στην έννοια και την μορφή από την στιγμή που διεισδύει ο παραμορφωτικός μηχανισμός της λογοκρισίας. Ο μηχανισμός καθιστά εφικτή την παραισθητική ικανοποίηση της επιθυμίας χωρίς να γίνεται άμεσα αντιληπτή αν δεν ακολουθήσουμε την διαδικασία ανάλυσης και αποκαλύψουμε την σχέση ανάμεσα στο έκδηλο και το λανθάνον περιεχόμενο. Θα πρέπει να εστιάσουμε πάνω στον μηχανισμό της λογοκρισίας, καθώς όπως θα δούμε και στην συνέχεια, αποτελεί ένα καθοριστικό παράγοντα βάσει του οποίου αρθρώνεται η πλαστική κατασκευή της προσωπικής ουτοπίας και εξηγεί πολλά σκοτεινά σημεία που σχετίζονται με το ακατάληπτο της συνθετικής της δομής. Για το λόγο αυτό θα επιμείνουμε στην παρουσία της στη διεργασία του ονείρου με σκοπό να αντλήσουμε επιπλέον πληροφορίες αναφορικά με τον τρόπο που παρεμβαίνει στη μορφή του.

Σημειώνονται δύο όροι κάτω από τους οποίους παρατηρείται η διαδικασία της λογοκρισίας σε ένα όνειρο και αφορούν την παράλειψη και την μεταβίβαση (μεταβολή και ανακατάταξη των υλικών)²¹. Η παράλειψη είναι έννοια κυριολεκτική

17 Ibid., 182

18 «Όταν βρισκόμαστε μπροστά σε ένα όνειρο άλλου είδους, παραδεχόμαστε, ύστερα από διάφορες σκέψεις και με την αναλογία προς τις παραδρομές πως αποτελεί το παραμορφωμένο υποκατάστατο ενός περιεχομένου που μας είναι άγνωστο και που πρέπει να το εξηγήσουμε.» Ibid., 110

19 Ibid., 183

20 Ο Freud αναφέρεται στο παράδειγμα της λογοκρισίας του τύπου και το χωρίζει σε δύο κατηγορίες:

1. Την λογοκρισία από κάποια αρχή και 2. την προληπτική λογοκρισία «ο συγγραφέας προβλέποντας πως ορισμένες περικοπές θα προσκρούσουν στο βέτο της λογοκρισίας, τις έχει προκαταρκτικά απαλύνει, μεταβάλλει, ή έχει περιοριστεί στο να θίγει και να υπαινίσσεται αυτό που ήθελε να γράψει. Στην περίπτωση αυτή η εφημερίδα δεν έχει λευκά κενά, ορισμένες όμως περιφράσεις ή αοριστολογίες θα σας αποκαλύψουν εύκολα τις προσπάθειες του συγγραφέα να ξεφύγει την λογοκρισία, επιβάλλοντας στον εαυτό του μια προληπτική». Ibid., 113

21 Ένα στοιχείο ακόμη που συμμετέχει στην διαδικασία της λογοκρισίας είναι η συμβολική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε ορισμένα στοιχεία του ονείρου τα οποία παρουσιάζονται ως υποκατάστατα μιας άλλης έννοιας. Η συμβολική σχέση ανάμεσα στα στοιχεία είναι κατά τον Freud σταθερή και αφορά ένα ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον όπου εμφανίζονται τα σύμβολα ως κοινές σταθερές. «Ονομάζουμε μια τέτοια σταθερή σχέση ανάμεσα σε ένα στοιχείο του ονείρου και τη μετάφρασή του συμβολική και το ίδιο το στοιχείο του ονείρου σύμβολο της ασυνείδητης σκέψης», Ibid., 121-139

και σχετίζεται με την απουσία ή την διαγραφή του επίμαχου σημείου που θεωρείται κατακριτέο ενώ λόγω της απλοϊκότητάς της δεν παρουσιάζεται εκτεταμένα στην διεργασία του ονείρου. *«Κάθε φορά που το έκδηλο όνειρο παρουσιάζει κενά πρέπει να κατηγορήσουμε την παρέμβαση της λογοκρισίας του ονείρου... Η λογοκρισία όμως εκδηλώνεται σπάνια τόσο απροκάλυπτα, με τόση αφέλεια θα έλεγε κανείς Συνήθως ασκείται με το δεύτερο τρόπο, επιβάλλοντας απαλύνσεις, αοριστολογίες και υπαινιγμούς για την πραγματική σκέψη²²»*. Η δεύτερη μορφή αφορά την μετατόπιση του κέντρου βάρους από μια έννοια σε μια άλλη με την ταυτόχρονη αναδιάταξη του υλικού. *«Με την μετακίνηση αυτή του κέντρου βάρους, με την ανακατάταξη αυτή των στοιχείων του περιεχομένου, το έκδηλο όνειρο γίνεται τόσο ανόμοιο με το λανθάνον, ώστε είναι αδύνατο να διακρίνουμε το τελευταίο πίσω από το πρώτο. Η μετακίνηση αυτή του κέντρου βάρους είναι ένας από τους κυριότερους τρόπους που συντελείται η παραμόρφωση των ονείρων. Αυτή είναι που προσδίδει στο όνειρο τον αλλόκοτο αυτό χαρακτήρα που το κάνει να φαντάζει στα μάτια του ίδιου του ονειρευόμενου σαν κάτι ξένο γι αυτόν²³»*. Η φαινομενικά ασύνδετη αφήγηση του ονείρου παρουσιάζεται σαν μια καλά οργανωμένη συλλογή κατά την οποία δρα ο μηχανισμός της λογοκρισίας. Η αφήγηση ορίζεται μέσω της παράληψης της μεταβολής και της ανακατάταξης του αρχαιικού υλικού που διαμορφώνουν μια ακατάλυπτη μορφή όπου δεν μπορεί να αναγνωρίσει κανείς εύκολα την επιθυμία που αποκρύπτεται πίσω από την παραμόρφωση. Όπως επισημαίνει ο Freud, η ένταση με την οποία ασκείται η λογοκρισία αυξάνει ανάλογα με την φύση της επιθυμίας και την ισχύ της απαγόρευσης: *«οι τάσεις που ασκούν τη λογοκρισία, είναι εκείνες που ο ονειρευόμενος στην εγρήγορση τις αναγνωρίζει σαν δικές του, που συμφωνεί μαζί τους... Μπορούμε τότε να πούμε πως πρόκειται για άσεμνες τάσεις, καταδικασμένες από ηθική, αισθητική και κοινωνική άποψη, για πράγματα που δεν τολμούμε να σκεφτούμε ή τα σκεφτόμαστε με φρίκη. Οι λογοκριμένοι αυτοί πόθοι, που εκφράζονται παραμορφωμένοι στο όνειρο, είναι πρώτα-πρώτα εκδηλώσεις ενός εγωισμού χωρίς όρια και χωρίς ενδοιασμούς... Το Εγώ απαλλαγμένο από κάθε ηθικό φραγμό, υποκύπτει σε όλες τις απαιτήσεις του σεξουαλικού ενστίκτου, ακόμα και σε εκείνες που η αισθητική μας εκπαίδευση έχει καταδικάσει από καιρό, ακόμα και σε εκείνες που βρίσκονται σε αντίθεση με όλους τους κανόνες του ηθικού περιορισμού... Η αναζήτηση της απόλαυσης αυτό που αποκαλούμε λήμπινο, εκλέγει τα αντικείμενά της χωρίς να συναντάει καμία αντίσταση και κατά προτίμηση τα απαγορευμένα... οι λογοκριμένοι αυτοί πόθοι μοιάζουν να αναδύονται από μια πραγματική κόλαση, και η ερμηνεία που γίνεται κατά την εγρήγορση, αποδείχνει πως οι ονειρευόμενοι δεν*

22 Ibid., 111

23 Ibid.

σταματούν μπροστά σε καμιά λογοκρισία, για να τους καταπνίξουν²⁴».

Βλέπουμε πως η διαδικασία της λογοκρισίας συμβάλει στην ολοκλήρωση της παραισθητικής ικανοποίησης μέσω ενός συμβιβασμού που επιτελείται κατά την συγκρότηση του ονείρου και οδηγεί στην ανακατάταξη του αρχαιακού υλικού το οποίο παρουσιάζεται σαν μια παραμόρφωση μιας επιθυμίας που θεωρείται απαγορευμένη ή κατακριτέα. Οι μαγικές μηχανές του Kircher υιοθετούν λογοκριτικούς μηχανισμούς οι οποίοι και καταφέρνουν να εγγράφουν τον μηχανισμό της επιθυμίας σε ένα περιβάλλον καταπίεσής της.

Μπορούμε στην συνέχεια να εξετάσουμε πως συγκροτείται η διεργασία του ονείρου κατά τον Freud με σκοπό να ανακαλύψουμε τους τρόπους με τους οποίους ολοκληρώνεται η παραμόρφωση. Η έρευνα επιμένει στο μηχανισμό του ονείρου καθώς παρουσιάζει όπως είδαμε προηγουμένως κοινά στοιχεία με τις συλλογές αξιοπεριέργων αντικειμένων όπως η αναπαραγωγή ενός εικονικού περιβάλλοντος, η αφήγηση, η σχέση ανάμεσα στην μορφή και το λόγο ενώ εντοπίστηκε παράλληλα και η έννοια της λογοκρισίας κάτω από την λειτουργία του μυθικού λόγου και την έλξη που παρουσιάζουν οι συλλέκτες για το υβριδικό και το τερατώδες. Ο μηχανισμός της λογοκρισίας²⁵ όπως θα δούμε από τα παραδείγματα που θα ακολουθήσουν αποτελεί ένα παραγωγικό εργαλείο που επιτρέπει την διατύπωση των προσωπικών ουτοπιών μέσα από τον συμβιβασμό που επέρχεται ανάμεσα στο υποκείμενο και την αρχή. Μπορούμε πλέον να εντοπίσουμε επιπλέον στοιχεία για να δούμε πίσω από την κατασκευή της προσωπικής ουτοπίας σε ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο από αυτό των συλλογών με τα περιεργα αντικείμενα.

Η «διεργασία του ονείρου» αποτελεί την αντίστροφη διαδικασία από την ερμηνεία²⁶ και ορίζεται ως η διεργασία κατά την οποία το λανθάνον όνειρο μεταβάλλεται σε έδηλο²⁷. Ορίζονται τέσσερα στάδια²⁸ τα οποία μορφοποιούν τελικά το όνειρο: η Συμπύκνωση, η Μετατόπιση²⁹, η Πλαστική Αναπαράσταση και η Δευτερεύουσα Επεξεργασία.

Η Συμπύκνωση αφορά μια διαδικασία συντόμευσης των λανθανουσών

24 Ibid., 115-116

25 Θα θεωρήσουμε την λογοκρισία με μια ευρύτερη έννοια σχετίζοντας την περισσότερο με μια διαδικασία απόκρυψης.

26 Η ερμηνευτική διαδικασία αποκαθιστά τις αρχικές ιδέες

27 Ibid., 141

28 Η Διεργασία του Ονείρου, Ibid., 140-152

29 Πρόκειται για την λειτουργία της λογοκρισίας και σχετίζεται με την αντικατάσταση, τον υπαινιγμό και τη μεταβίβαση, που αναφέραμε προηγουμένως

σκέψεων όπου το περιεχόμενο του έκδηλου ονείρου παρουσιάζεται με την μορφή συντομευμένης μετάφρασης. Μερικά στοιχεία μπορούν να παραλείπονται εντελώς ή να περνάει ένα μόνο μέρος τους, ή «τα λανθάνοντα στοιχεία που μοιράζονται κάποιο κοινό χαρακτηριστικό, τοποθετούνται στο έκδηλο όνειρο μαζί και συγχέονται σε ένα ενιαίο σύνολο». Η συντόμευση μπορεί να παρουσιάζεται ανάμεσα σε μορφές (η συμπύκνωση διαφόρων προσώπων σε ένα πρόσωπο³⁰) ή έννοιες (εκλογή μιας διαφορούμενης λέξης που περιέχει και τις δύο ή συμπύκνωση δύο διαφορετικών λανθανουσών σκέψεων σε ένα έκδηλο όνειρο). Την συμπύκνωση την συναντούμε στις συλλογές αξιοπερίεργων αντικειμένων³¹ όπου αντικείμενα συγχέονται μεταξύ τους σε μια ενιαία κατασκευή ή παρουσιάζονται ως τέτοια με την μορφή υβριδικών μορφών και τεράτων. Το αρχαιακό υλικό στην περίπτωση αυτή ανασυνθέτεται σε ένα καινούργιο αντικείμενο που εμπεριέχει δύο ή περισσότερες έννοιες³².

Η Πλαστική Αναπαράσταση αφορά την μετατροπή των σκέψεων σε οπτικές απεικονίσεις, στοιχείο που εξετάσαμε προηγουμένως συγκρίνοντας τις συλλογές με την διεργασία του ονείρου και το ρόλο που παίζει η διαδικασία της οπτικής απεικόνισης στην αφηγηματική διαδικασία σε αντιστοιχία με τις αφηγηματικές ιδιότητες των αντικειμένων. Η διαδικασία αυτή παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον καθώς είναι αυτή που δίνει στο όνειρο τη μορφή εικονικού περιβάλλοντος στο οποίο περιηγείται ο ονειρευόμενος και συνδέει το εγχείρημά μας να βρούμε αναλογίες ανάμεσα στην δομή των ονείρων και την πλαστική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας. Η διαδικασία αυτή της μετάφρασης από τον λόγο στην εικόνα είναι υπεύθυνη για τις αμφίσημες μορφές των αντικειμένων αλλά και για τους παραλογισμούς που εμφανίζονται στην μορφή του ονείρου³³. Μπορούμε να εντοπίσουμε δύο ενδιαφέροντα στοιχεία της πλαστικής αναπαράστασης που αφορούν την ταύτιση των αντιθέτων και την αναστροφική διαδικασία με την οποία παρουσιάζονται ενέργειες και μορφές η οποίες παρουσιάζονται σε μια φαινομενικά αδύνατη σχέση αλλά εντάσσονται αποκλειστικά στο όριο της αναπαράστασης. Όπως επισημαίνεται *«τα αντίθετα υφίστανται την ίδια μεταχείριση με τα όμοια και*

30 «Μοιάζει με τον Α, είναι όμως ντυμένο σαν τον Β, έχει κάποια απασχόληση που θυμίζει τον Γ και ωστόσο όλο τον καιρό ξέρετε πως είναι πραγματικά ο Δ.» Ibid., 141

31 Πολλές φορές τα ευρήματα (κοράλλια, πετρώματα, αρχαιολογικά ευρήματα, οστά) αποτελούν την πρώτη ύλη για μια νέα κατασκευή που συγκροτείται από δύο ή περισσότερες μορφές χωρίς να καταλαβαίνει κανείς την προέλευσή τους,

32 Όπως παρατηρεί ο Freud: «η «δημιουργική φαντασία δεν μπορεί, στην πραγματικότητα να εφεύρει τίποτα καινούργιο, αλλά μπορεί μονάχα να ανασυντάξει στοιχεία από διαφορετικές πηγές.» Ibid., 142

33 «αν εξακολουθήσουμε τη σύγκριση των σκέψεων των ονείρων με τα έκδηλα όνειρα που τις παριστάνουν, ανακαλύπτουμε προς όλες τις κατευθύνσεις κάτι που δεν το περιμέναμε ποτέ λ.χ., ότι ακόμα και οι ανοησίες και οι παραλογισμοί στα όνειρα έχουν τη σημασία τους.» Ibid., 147

κατά προτίμηση εκφράζονται με το ίδιο έκδηλο στοιχείο³⁴» ενώ παράλληλα η ίδια διαδικασία εντοπίζεται στις αρχαιότερες γλώσσες όπου «αντιθέσεις όπως: δυνατός, αδύνατος, φωτεινός, σκοτεινός, μικρός, μεγάλος, εκφράζονταν με την ίδια λέξη³⁵»³⁶. Την διαδικασία της σύμπτωσης των αντιθέτων την βρίσκουμε και στην αναστροφική διαδικασία όπου η αναστροφή της σημασίας των σχέσεων ή των καταστάσεων διαμορφώνει σκηνές που εκτυλίσσονται σε ένα κόσμο «ανεστραμμένο³⁷». Ο Freud ανατρέχει στην εξέλιξη των γλωσσών όπου ο λόγος δημιουργήθηκε μέσα από την επιρροή των οπτικών εικόνων και των αισθήσεων ορίζοντας την διαδικασία οπτικοποίησης ως μια επαναστροφική διαδικασία που ακολουθεί την αντίστροφη πορεία με αυτή της γλώσσας. «Η διεργασία του ονείρου υποβάλλει τις σκέψεις μας σε μια επαναστροφική διαδικασία και ξανακάνει όλον τον αντίθετο δρόμο της εξέλιξής τους. Στην διάρκεια της επαναστροφής αυτής, όλα τα καινούργια αποχτήματα που κερδήθηκαν κατά την διάρκεια της ανάπτυξης των εικόνων αναμνήσεων σε σκέψεις, πρέπει αναγκαστικά να ξαναχαθούν³⁸». Παρατηρούμε ότι το όριο των σχέσεων παρουσιάζεται μονάχα ως όριο αναπαράστασης καθώς διασυνδέσεις που παρουσιάζονται ανέφικτες μπορούν να μορφοποιηθούν από την διεργασία του ονείρου. Όπως θα διαπιστώσουμε στα παραδείγματα που θα εξετάσουμε στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου οι παράξενες αυτές σχέσεις μπορούν να αποτελέσουν μορφολογικά στοιχεία των προσωπικών ουτοπιών κάτω από ορισμένες συνθήκες πάντοτε εγγραφόμενα μέσα στα όρια της αναπαράστασης. Η διεργασία του ονείρου ολοκληρώνεται μέσα από ένα τελικό μοντάζ³⁹, μια ταξινόμηση του υλικού το οποίο «συνδυάζει τα άμεσα αποτελέσματα της διεργασίας σε ένα ενιαίο και συγκροτημένο σύνολο. Κατά την διάρκεια της διαδικασίας το υλικό τακτοποιείται συχνά έτσι που να προκαλεί απόλυτη παρανόηση, και γι αυτό το σκοπό γίνονται όλες οι αναγκαίες παρεμβολές⁴⁰».

Η πλαστική δομή του ονείρου διαμορφώνει μια γέφυρα διαπραγματεύσης του θέματος πέρα από την συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Το σύστημα διαμορφώνεται ως εξής: Το υποκείμενο καταφεύγει σε μια εσωτερική διαδικασία δημιουργίας ενός περιλλειστού συστήματος. Στη συνέχεια το πεδίο γίνεται δέκτης ενός αρχείου αντικειμένων τα οποία αποσύρονται από ένα εξωτερικό σύστημα αναφοράς και επανεγγράφονται στο εσωτερικό περιλλειστο σύστημα. Στο σημείο αυτό

34 Ibid., 148

35 Ibid.,

36 «στα αρχαία Αιγυπτιακά το KEN χρησιμοποιούνταν αρχικά τόσο για το δυνατός όσο και για το αδύνατος». Ibid.

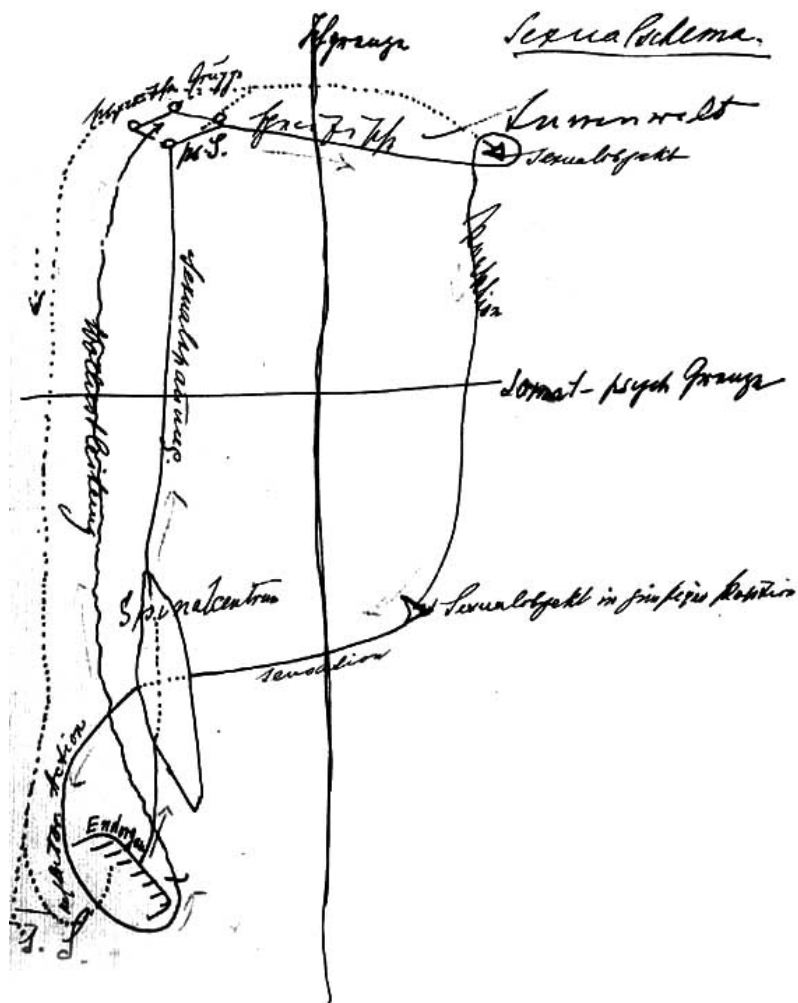
37 «Στα όνειρα συχνά ο λαγός κυνηγάει τον κυνηγό», Ibid.149

38 Ibid., 150

39 Χρησιμοποιείται ο όρος «Δευτερεύουσα Επεξεργασία»

40 Ibid., 150

η νοηματοδότηση του αντικειμένου χάνει την αναφορά της από ένα συλλογικό σύστημα και εμπίπτει σε μια διαδικασία εσωτερικού μετασχηματισμού του νοήματος. Παράλληλα η πλαστική γλώσσα υιοθετεί μια υπερκειμενική δομή στην οποία το νόημα αποκρύπτεται. Οι λόγοι της απόκρυψης συνδέονται με την οπτικοποιημένη δομή των συστημάτων, δηλαδή την αδυναμία πλήρους αντιστοίχισης εικόνας και νοήματος και τον λανθάνοντα ρόλο της επιθυμίας έτσι όπως αυτή εκφράζεται από την διαμάχη του ατόμου με ένα εξωτερικό σύστημα. Με τον τρόπο αυτό τα όρια της πλαστικής γλώσσας εμφανίζονται συγκεχυμένα οδηγώντας στον ακατάληπτο χαρακτήρα των κατασκευών οι οποίες παρουσιάζονται ως ανεξήγητες και αυθαίρετες εμμονικές καταστάσεις.



Μεταβίβαση και αντιμεταβίβαση, Διάγραμμα της Σεξουαλικότητας, (1895), Sigmund Freud

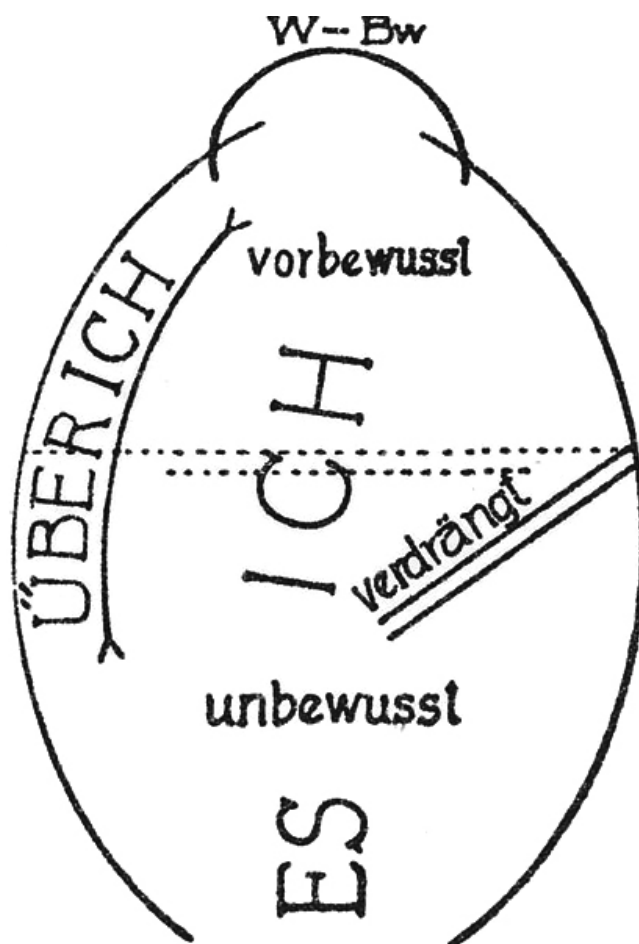
1.2 Ο Παθολογικός Χαρακτήρας του Συλλέκτη

Ο συσχετισμός ανάμεσα στην ονειρική διαδικασία και τις συλλογές αξιοπερίεργων αντικειμένων μετατοπίζει το ζήτημα της πλαστικής διατύπωσης της προσωπικής ουτοπίας από ένα επιστημολογικό πεδίο όπου η διαδικασία της προσωπικής συλλογής ταυτίζεται με την παραγωγή γνώσης σε ένα ψυχολογικό - ψυχιατρικό πλαίσιο που ανάγεται στην διάρθρωση του χαρακτήρα του υποκειμένου

Κατά την ονειρική διεργασία το περιεχόμενο του ονείρου είναι το μέσο εκπλήρωσης μιας επιθυμίας που επιτυγχάνεται με παραισθητικό τρόπο. Οι επιθυμίες συχνά έρχονται σε σύγκρουση με ένα εξωτερικό σύστημα ηθικών κανόνων όπου το υποκείμενο βρίσκεται κάτω από μια ανταγωνιστική σχέση με τον ίδιο του τον εαυτό. Η παραγόμενη αφήγηση, που δημιουργείται από την κατασκευή και την αναδιάταξη του προσωπικού αρχαικού υλικού με την μορφή οπτικής αναπαράστασης, αποτελεί το υποκατάστατο της επιθυμίας που συχνά κατακρίνεται από τον ονειρευόμενο. Η διαμάχη ανάμεσα στο υποκείμενο και την επιθυμία του ευθύνεται για την ακατάληπτη δομή της αφήγησης και την αμφίσημη λειτουργία της πλαστικής αναπαράστασης.

Θα εστιάσουμε στην σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον χαρακτήρα του υποκειμένου ως φορέα της επιθυμίας του και τη «ναρμισσιστική» κατασκευή της προσωπικής του ουτοπίας. Η εξέταση του χαρακτήρα συνδέεται με την αντίληψη ενός συλλογικού πεδίου διαμόρφωσης της γνώσης και ταξινόμησης της φύσης της επιθυμίας των υποκειμένων και τον αντίστοιχο ορισμό τους ως κανονικό ή μη-κανονικό υποκείμενο, ενώ η ανάλυση της πλαστικής κατασκευής βασίζεται στην αναλογία της δομής ανάμεσα στα δωμάτια της περιέργειας και την διεργασία του ονείρου. Η εξέταση θα πραγματοποιηθεί με την διερεύνηση των πλαστικών κατασκευών Cremaster Cycle του Matthew Barney, της Ηφαιστειακής Πυραυλικής Βάσης του Ernsto Stavro Blofeld και την προσωπική κατοικία Haus U R του Gregor Schneider. Η επιλογή των υποκειμένων έγινε με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε: (α) να συσχετισθούν εννοιολογικά οι χαρακτήρες με τις πρακτικές κανονικοποίησης που διαμορφώνουν το πρότυπο υποκείμενο της συλλογικής ουτοπίας, (β) να αναφέρονται στο όριο του αρχιτεκτονικού λόγου και την γειτνίασή του με εικαστικές πρακτικές. Η μετάβαση από το ένα παράδειγμα στο άλλο είναι σταδιακή και συνδέεται με την εφαρμογή του εννοιολογικού εργαλείου σε μια αρχιτεκτονική πρακτική. Η κατασκευή Cremaster Cycle εξετάζεται πρώτη για την άμεση γειτνίασή της με τις συλλογές αξιοπερίεργων αντικειμένων και την αναλογία

που αναπτύσσει με την διεργασία του ονείρου, ενώ οι υπόλοιπες δύο εστιάζουν στην ανάπτυξη ενός αυστηρού αρχιτεκτονικού λεξιλογίου που εμπεριέχει τις παραπάνω έννοιες. Η πλαστική κατασκευή θα εξετάζεται παράλληλα με τον χαρακτήρα του υποκειμένου με σκοπό την εύρεση αναλογιών ανάμεσα στην επιθυμία και την πλαστική διατύπωση.



Η Ανατομία της Ανθρώπινης Ψυχής, (1932), Sigmund Freud



The Loughton Canditate, *Cremaster 4*, (1994), Matthew Barney

2. Ο «Κρεμαστήριος Κύκλος»

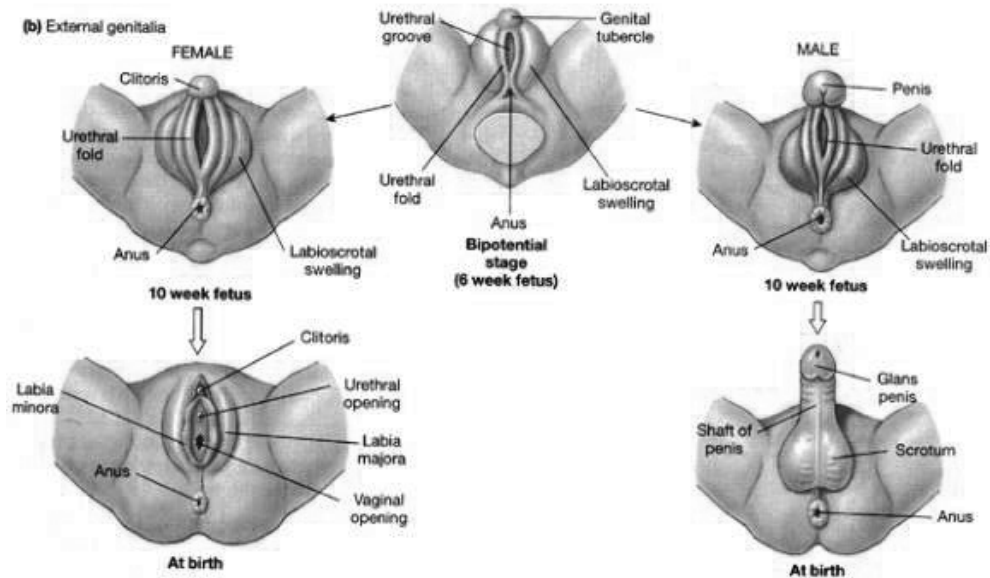
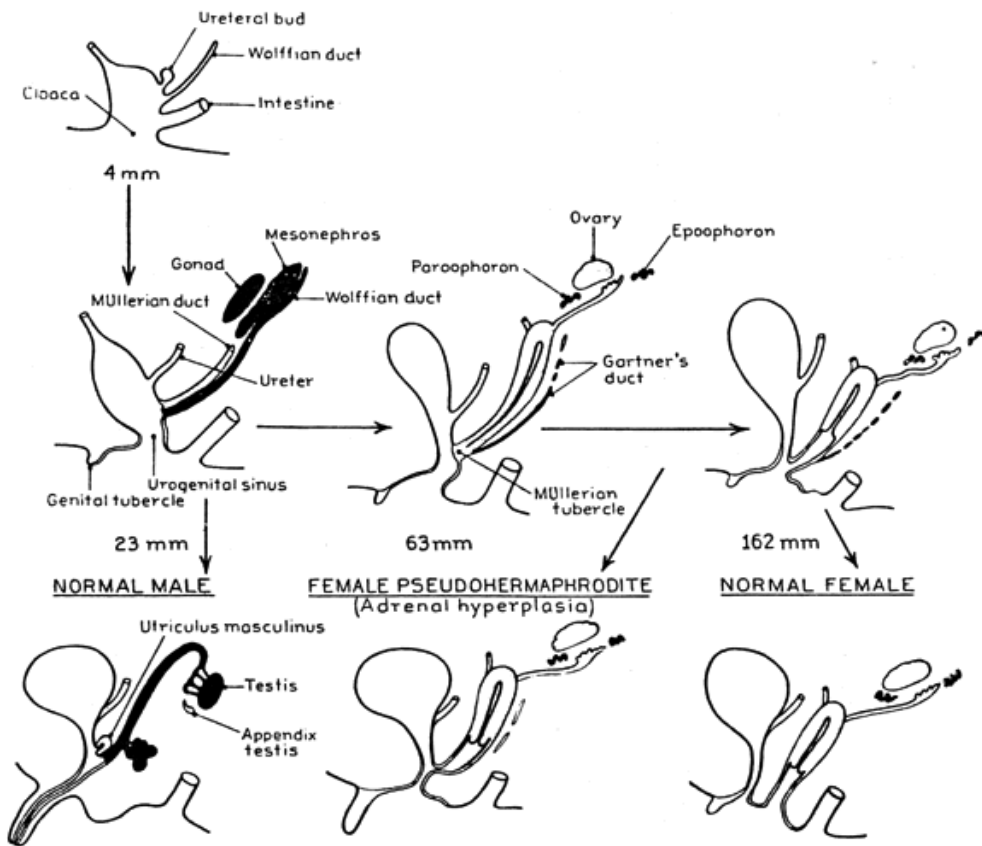
Ο Κρεμαστήριος Κύκλος (Cremaster Cycle) αποτελεί «ένα εγωιστικό εσωτερικό αισθητικό σύστημα⁴¹» που σκιαγραφεί το επικό ναρκισσιστικό αυτοβιογραφικό πορτρέτο του εικαστικού Matthew Barney. Ένα προσωπικό αρχείο, συνοφασμένο με την μνήμη του υποκειμένου, αποσυνδέεται από το περιβάλλον του και συγκροτεί το πρωτογενές υλικό σχηματισμού της προσωπικής ουτοπίας του Barney. Το μέσον διαπραγμάτευσης της πλαστικής κατασκευής είναι η κινηματογραφική γλώσσα και βασίζεται στην ολική κυριαρχία της αφήγησης. Συγκροτείται από πέντε διαδοχικές ταινίες (cremaster 1-5) συνολικής διάρκειας 15 ωρών και από ένα σύνολο πλαστικών εγκαταστάσεων που τις συνοδεύουν. Η εκτεταμένη διάρκεια του έργου και η εμμονική προσήλωση στην συγκρότηση του αρχείου δίνει την δυνατότητα στον Barney να περιγράψει ένα κόσμο αυτοτελή, με τους δικούς του κανόνες όπου τα όρια της αναπαράστασης αποκτούν μια αυτοδυναμία άμεσα συγκρίσιμη με αυτή της διεργασίας του ονείρου. Η μικροκοσμική θεώρηση ακολουθεί την δομή των Συλλογών Αξιοπεριέργων Αντικειμένων όπου το πλαστικό σύστημα συγκροτεί ένα αυτόνομο πυκνό σημειωτικό σύνολο με την μορφή υπερκειμένου που αποτελεί την προσωπική εκδοχή του υποκειμένου για τον Κόσμο.

Σύμφωνα με τον Barney ο «Κύκλος» διαπραγματεύεται την διαδικασία της σεξουαλικής διαφοροποίησης κατά την εμβρυακή διαδικασία σε πέντε διαδοχικά στάδια που αντιστοιχούν στα πέντε επεισόδια του κύκλου. «*Ενώ ο Κρεμαστήριος Κύκλος διαστέλεται χρονικά, από τη χρονική περίοδο μιας ατομικής ζωής στο πέρασμα των αιώνων, περιγράφει επίσης κάτι που αναφέρεται συγκριτικά σε ένα απειροελάχιστο χρονικό διάστημα: τις πρώτες έξι εβδομάδες της ανάπτυξης ενός εμβρύου. Κατά την διάρκεια αυτού του μεταβατικού ενδιάμεσου χρόνου, το μόλις σχηματισμένο έμβρυο αποτελεί ένα πεδίο καθαρών δυνατοτήτων. Ούτε αρσενικό ούτε θηλυκό, ταλαντεύεται στο πεδίο της σεξουαλικής απροσδιοριστίας... καταλαμβάνει ένα χώρο δυνατοτήτων⁴²*». Η στιγμή της διαδικασίας επεκτείνεται χρονικά ενώ παράλληλα το σύστημα προσπαθεί να αντισταθεί στον καθορισμό και να επιστρέψει στην αρχική του κατάσταση.

Η διαπραγμάτευση της βιολογικής διαδικασίας γίνεται με την κατασκευή ενός δικτύου ομοιοτήτων και παραλληλισμών που βασίζονται στο προσωπικό αρχείο του υποκειμένου. Σχηματίζεται μια αφήγηση από αντικείμενα και ενέργειες που

41 Nancy Spector "Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us", in *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*, (New York: Guggenheim Museum, 2003), 4

42 Ibid, 33



Διάγραμμα της διαδικασίας σεξουαλικής διαφοροποίησης του εμβρύου

προσπαθούν να προσομοιάσουν τα πέντε στάδια που θέτει ο Barney. Η αναφορά στο βιολογικό μοντέλο είναι αποκλειστικά αναλογική, τα αντικείμενα και οι ενέργειες συγκροτούν ένα ετερόκλητο σύνολο σημείων που δεν σχετίζονται με την άμεση επαναδιατύπωση ταυτοτήτων και διαφορών ανατρέχοντας σε μια ανασύνθεση του ίδιου του βιολογικού προτύπου· αντίθετα αναφέρονται αποκλειστικά στο υποκείμενο όπως τα αντικείμενα μιας συλλογής αναφέρονται αποκλειστικά στον συλλέκτη. Σχηματίζεται με τον τρόπο αυτό ένα υπερκείμενο, στο οποίο η σχέση ανάμεσα στα αντικείμενα και το νόημα δεν είναι περιγραφική αλλά υιοθετεί το σύστημα ανάγνωσης των σημείων (σημειογραφήματα) που χρειάζεται για να αποκωδικοποιήσει κανείς τις ομοιότητες και να εντοπίσει τελικά το κρυμμένο νόημα σε μια διαδικασία ανάλογη με την περιήγηση στα δωμάτια της περιέργειας.

Η αντιστοιχία του Cremaster Cycle με τα *Δωμάτια Αξιοπερίεργων Αντικειμένων* και με την *Διεργασία του Ονείρου* είναι σχεδόν ταυτολογική. Οι παραπάνω κατασκευές διαπραγματεύονται την περιήγηση σε ένα προσωπικό εικονικό περιβάλλον που αναφέρεται αποκλειστικά στο υποκείμενο μέσα από την ανάπτυξη μιας υπερκειμενικής αφηγηματικής κατασκευής. Η αφήγηση βασίζεται στην δημιουργία οπτικών εικόνων με την χρήση ενός προσωπικού αρχείου, το οποίο ταξινομείται με βάση μια προσωπική επιθυμία άμεσα σχετιζόμενη με τον χαρακτήρα του υποκειμένου. «*Η αφήγηση είναι σχεδόν καθαρά οπτική· εξελίσσεται από την μία σκηνή στην άλλη μέσα από ένα δίκτυο σημειωμάτων που συνδέονται σε ένα καθαρά ποιητικό επίπεδο, τα σταφύλια γίνονται χορεύτριες, ένα αυτοκίνητο γίνεται μια οδοντοστοιχία, ένα λάστιχο γίνεται όρχεις και ούτω καθ' εξής*⁴³». Το νόημα είναι κρυφό και χρειάζεται να εντοπίσει κανείς τις ομοιότητες, να αναλύσει τις παραμορφώσεις της λογοκρισίας για να οδηγηθεί διαμέσου μιας διαδικασίας αποικρυπτογράφησης και ανάλυσης των σημείων στο λαθάνον περιεχόμενο της αφήγησης.

Θα διερευνηθεί στη συνέχεια η παραπάνω διαπίστωση ανατρέχοντας στον μηχανισμό συγκρότησης του προσωπικού αρχείου του υποκειμένου και της πλαστικής αναπαράστασης των ιδεών του με βάση την αναδιάταξη του αρχειακού υλικού και τον συσχετισμό τους με την φύση της επιθυμίας έτσι όπως αυτή παρουσιάζεται στην διάρθρωση του χαρακτήρα του.



To Στάδιο Bronco, Idaho State University, Boise Idaho , Cremaster 1



Mrs Goodyear, Cremaster 1

2.1 Το Ναρκισσιστικό Πορτραίτο του M. Barney

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει τα αντικείμενα μιας συλλογής αποσύρονται από ένα εξωτερικό περιβάλλον, επίπτουν από τον χρηστικό και λειτουργικό τους χαρακτήρα και επανεγγράφονται σε ένα εσωτερικό σύστημα που αναφέρεται στο υποκείμενο. Κατά την ονειρική διεργασία το υποκείμενο δέχεται μια διαταράσσουσα παρόρμηση κατά την διάρκεια της οποίας ένα προσωπικό αρχειακό οπτικό υλικό αναδιοργανώνεται και σχηματίζει το έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου⁴⁴. Στην περίπτωση του M Barney το αρχειακό υλικό, που αποτελεί και το πρωτογενές δομικό συστατικό του Κρεμαστήριου Κύκλου, συγκροτείται με βάση έναν προσωπικό, αυτοβιογραφικό χάρτη που κατασκευάζει ο ίδιος ο Barney. Ένα σύνολο αντικειμένων και καταστάσεων προσδιορίζεται με βάση το γεωγραφικό πεδίο που οριοθετούν πέντε διακριτές τοποθεσίες και αντιστοιχούν στα πέντε επεισόδια του Κύκλου. Ακολουθείται μια τροχιά από τα δυτικά προς τα ανατολικά, αρχίζοντας από την Βορειοδυτική Αμερική και τελειώνοντας στην Ανατολική Ευρώπη. «*Η πρώτη ταινία... λαμβάνει χώρα στο Boise του Idaho, στο μπλε ταρτάν του Σταδίου Bronco ... Το Cremaster 2 κινείται ανάμεσα στα παγωμένα βουνά της Columbia στον Καναδά και στις αλυκές της περιοχής Bonneville στη βόρεια Utah, που ορίζουν μέρος από τη λεκάνη της κοινότητας των Μορμόνων. Οι δύο τόποι συνδέουν την longitudinal sweep των Βραχωδών Ορέων... Το κλασικό Art Deco κτίριο Chrysler στη Νέα Υόρκη, σχεδιασμένο από τον William Van Alen και κατασκευασμένο το 1930 είναι το σκηνικό του Cremaster 3. Η ταινία περιέχει περιηγήσεις στο Μουσείο Guggenheim, στον ιππόδρομο της Saratoga Springs, το Giant's Causeway στη βόρεια Ιρλανδία, και την σπηλιά του Fingal στο Staffa, ένα νησί των Σκωτικών Hebrides. Η Νήσος του Man στην Ιρλανδική Θάλασσα, και οικοδεσπότης του ετήσιου Αγώνα Τουρισμού (IT-Tourist Trophy) μοτοσυκλετών είναι η τοποθεσία του Cremaster 4. Και τέλος το Cremaster 5, ο τελευταίος σύνδεσμος στην φιλμική αλυσίδα, παρουσιάζει την Νέο-Αναγεννησιακή Όπερα της Βουδαπέστης, τα Λουτρά του Gellert, και την γέφυρα Lanchid⁴⁵».*

Οι τοποθεσίες επιλέγονται με βάση μια «προσωπική γενεαλογία⁴⁶» που αντιστοιχεί σε κάθε τόπο μια χαρακτηριστική περίοδο της ζωής του και σχετίζεται με τις πέντε φάσεις της βιολογικής διαδικασίας. «*Το Boise είναι η πόλη που μεγάλωσε. Στον τόπο αυτό θα πρέπει να είχε επισκεφθεί το 30.000 θέσεων Στάδιο Bronco του Πανεπιστημίου*

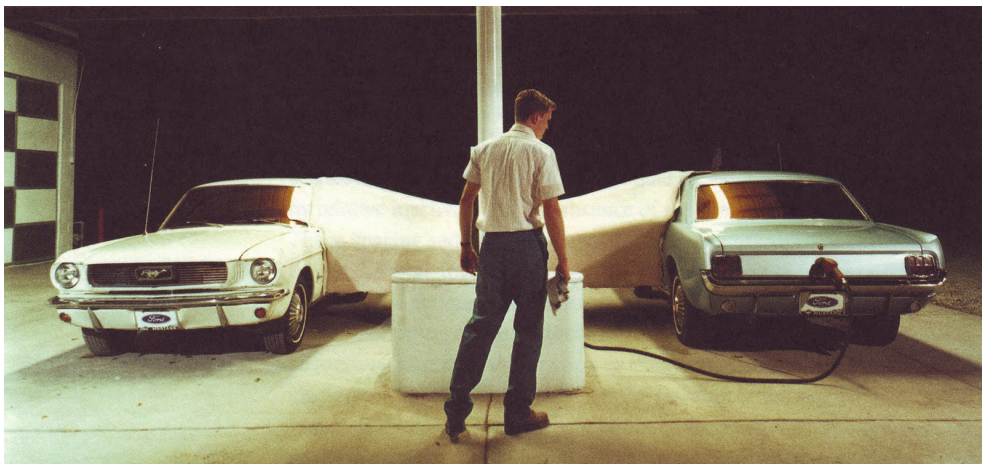
44 Αναφέρομαι στα «υπολείμματα τις νοητικής δραστηριότητας που προβάλλονται στο όνειρο»

45 Nancy Spector ,30

46 Nancy Spector ,31



Η περιοχή Bonneville στη βόρεια Utah όπου εξελίσσεται η ιστορία της δολοφονίας στο *Cremaster 2*. Ο Barney συγκροτεί το αρχαιακό υλικό του με βάση την πραγματική ιστορία του Gary Gilmore και τα πολιτισμικά στοιχεία της περιοχής των Μορμόνων στη Utah.



“Συμπεραίνοντας ότι ο *Gilmore* σκότωσε από λαχτάρα για ένωση με τη φίλη του, Νικόλ *Baker*, η σχέση τους αντιπροσωπεύεται από δύο ενωμένα αυτοκίνητα: το μπλε και το λευκό μάσταγκ του 1966 τα οποία και οι δύο κατείχαν.”
πηγή: <http://www.cremaster.net>. Το αρχαιακό υλικό επαναδιατυπώνεται στο εσωτερικό σημειωτικό σύστημα του Κρεμαστήριου Κύβλου εμφανίζοντας παραμορφώσεις ανάλογες με εκείνες της ονειρικής διεργασίας.

του Boise, αφού ήταν ένας σοβαρός αθλητής που έπαιζε στην σχολική του ομάδα. Για τον Barney επίσης τα Βραχώδη Όρη αντιπροσωπεύουν ένα γεωλογικό διαχωρισμό, που χωρίζει το σπίτι της παιδικής του ηλικίας από την Νέα Υόρκη, όπου η μητέρα του εγκαταστάθηκε όταν χώρισαν οι γονείς του. Μετά την αποφοίτηση από το Πανεπιστήμιο Yale, στο New Haven, ο Barney μετακομίζει στην Νέα Υόρκη όπου και συνεχίζει να ζει μέχρι σήμερα⁴⁷». Τα επεισόδια 4 και 5 αντιστοιχούν σε μια περίοδο πριν την γέννηση. Η νήσος του Μαν και οι περιοχές της Ιρλανδίας και τις Σκωτίας σχετίζονται με την Κέλτικη καταγωγή του Barney ενώ η Βουδαπέστη είναι ο τόπος γέννησης του Harry Houdini⁴⁸ (γεννημένος ως Ehrich Weiss) θεωρούμενος και ως το alter ego του ίδιου του Barney⁴⁹. Οι δύο τελευταίες τοποθεσίες αναφέρονται στην ανάπτυξη του συνειδητού και συνδέονται με την καλλιτεχνική ανάπτυξη του Barney⁵⁰ σε αντίθεση με τις δύο πρώτες που περιέχουν τον σχηματισμό του ως προσωπικότητα και ανατρέχουν στην παιδική του ηλικία: το ενδιάμεσο επεισόδιο 3 αναφέρεται στο παρόν και συνδέει τις δύο περιπτώσεις.

Κάθε τόπος συγκροτεί ένα πεδίο γεγονότων και αντικειμένων που αποτελούν το πρωτογενές δομικό υλικό του Κύκλου ενώ η διαδικασία της συλλογής γίνεται με βάση βιογραφικά, ιστορικά και ψυχο-γεωγραφικά κριτήρια⁵¹ που αποσυνδέονται από το ιστορικό τους περιβάλλον και επανεγγράφονται στην αφήγηση του Κύκλου. Αναλύοντας το πρωτογενές υλικό μπορούμε να το αντιστοιχίσουμε ανά επεισόδιο:

Cremaster 1: Το σύστημα συλλογής βασίζεται στο αθλητικό γεγονός ενός ποδοσφαιρικού αγώνα αμερικάνικου football και αποτελείται από: Το στάδιο Bronco του Πανεπιστημίου του Boise με το μπλε ταρτάν, τις cheerleaders που συγκροτούν ένα χορευτικό σχήμα κατά την διακοπή του αγώνα, και δύο blimps που αναμεταδίδουν τους αθλητικούς αγώνες. Στο αρχείο παρεισφύρουν ως εξωγενή αντικείμενα δύο ομάδες αεροσυνοδών που επανδρώνουν τα blimps, ένα απροσδιόριστο τελετουργικό τραπέζι με σταφύλια και ο αινιγματικός χαρακτήρας της κυρίας Goodyear.

Cremaster 2: Η ιστορία ξεκινάει από μια επανερμηνεία της εκτέλεσης του Gary Gilmore στην πόλη Orem, στην πολιτεία της Utah βασιζόμενη στο βιβλίο του Norman Mailer “*The Executioners Song* (1979)”⁵². Το αρχειακό υλικό πηγάζει από

47 Nancy Spector ,31

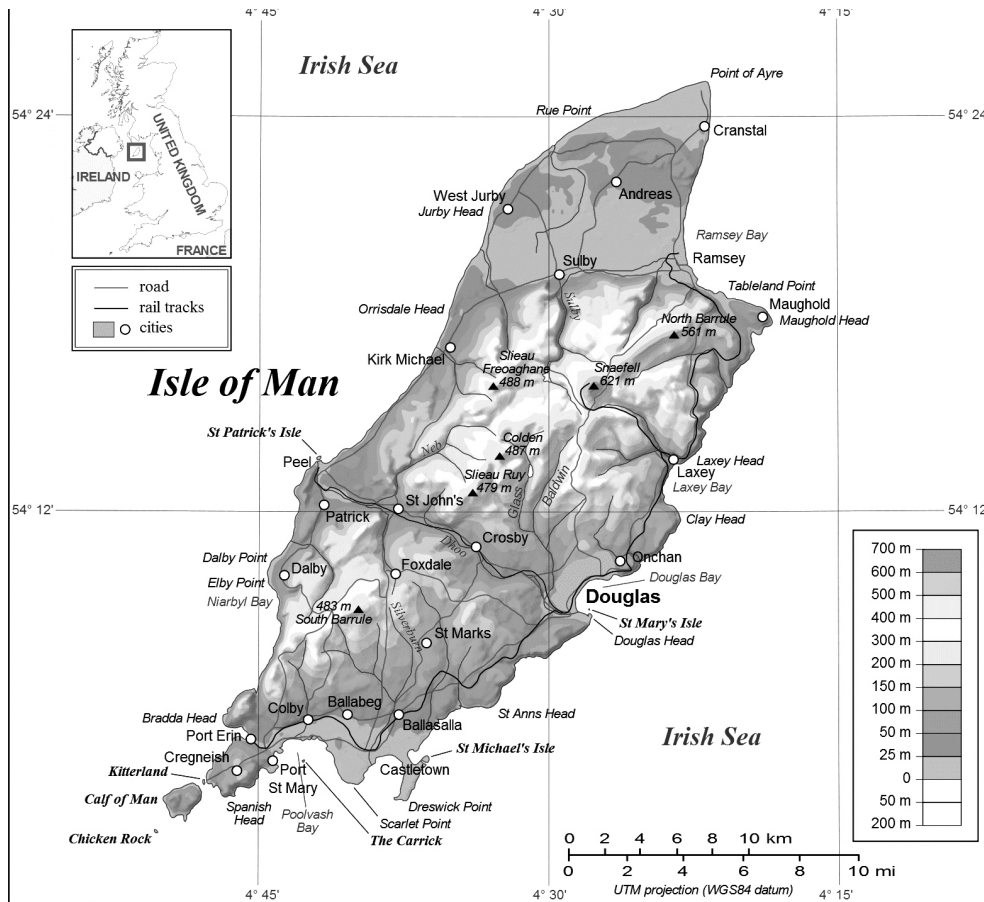
48 Μάγος, ειδικός στις αποδράσεις (βιογραφικά στοιχεία)

49 Nancy Spector ,32

50 ibid., 33

51 ibid., 30

52 Ibid., 32



Η νήσος του Μαν όπου εξελίσσεται το *Cremaster 4*. Τοπικοί μύθοι και ο διάσημος αγώνας μηχανοκίνητων αποτελεί τον κορμό συγκρότησης του αρχείου. Η διαδικασία μήσης του υποψηφίου Loughton και η μεταμόρφωση του σε κριάρι του Loughton εγγράφεται στην τοπολογία του νησιού μέσα από μια ανάλογη παραμόρφωση του αρχαιικού υλικού.



(α) την προσωπική ιστορία του Gilmore όπως το περιστατικό της δολοφονίας στο βενζινάδικο, τις σχέσεις του με την οικογένειά του και τη φίλη του Nicole Baker, την συγγένειά του με τον Houdini, την εκτέλεσή της θανατικής ποινής του, και (β) την αναγωγή συμβόλων και αντικειμένων από το πολιτισμικό υπόβαθρο της κοινωνίας των Μορμόνων της περιοχής όπως η συμβολική σημασία των μελισσών και η κουλτούρα του Ροντέο.

Cremaster 3: Στο επεισόδιο 3 το πεδίο καθορίζεται από την ίδια την αρχιτεκτονική του κτιρίου Chrysler, την Μασονική Στοά, τους Κελτικούς μύθους και την Ιρλανδική εργατική τάξη την περίοδο κατασκευής του κτιρίου. Ανακατασκευάζεται το κοινωνικο-πολιτικό υπόβαθρο της Νέας Υόρκης στην Εποχή της Κρίσης (δεκαετία του 30) μέσα από την πολιτική της ανοικοδόμησης, τον μηχανισμό της μαφίας και τα εργατικά συνδικάτα που συνιστούν ένα πεδίο συλλογής αντικειμένων και καταστάσεων που διαμορφώνουν την τελική μορφή της αφήγησης. Μπορούμε να διακρίνουμε ως αντικείμενα το ίδιο το κτίριο Chrysler, την είσοδο του κτιρίου, το Cloud club στον 66 όροφο⁵³, την Chrysler Imperial New Yorker του 30 και την Chrysler Imperial του 67, Μασονικά σύμβολα όπως οι κολώνες Jachin και Boaz από τον ναό του Σολομώντα ή άλλα ανάλογα τεκμήρια όπως το τετράγωνο, ο διαβήτης, η πλίνθος και η ποδιά, την παραδοσιακή Ιρλανδική παμπ με τα διακριτά δωμάτια (snugs).

Cremaster 4: Η νήσος του Μαν αποτελεί την βασική πηγή οργάνωσης της αφήγησης. Ο τοπικός αγώνας μοτοσικλετών παρέχει όλα τα εμβληματικά του στοιχεία όπως η ίδια η διαδρομή του αγώνα, οι αγωνιστικές μοτοσικλέτες και οι οδηγοί τους με την ομάδα υποστήριξης ενώ παράλληλα υπεισέρχονται τοπικά στοιχεία όπως το κριάρι του Loughton, η προβλήτα Queen's Pier και το τρισκελές σύμβολο του Manx.

Cremaster 5: Τέλος στο επεισόδιο αυτό η μπαρόκ αρχιτεκτονική της Βουδαπέστης λειτουργεί ως το υπόβαθρο στο οποίο διαδραματίζεται μια ιστορία αγάπης.

Η συλλογή των αντικειμένων παρουσιάζει μια απόγλιση από τις Συλλογές Αξιοπεριεργων Αντικειμένων ενώ γειτνιάζει περισσότερο με την συγκρότηση του αρχείου κατά την Ονειρική Διεργασία. Το αντικείμενο δεν ανάγεται με όρους καταγωγής, δεν αποτελεί το πραγματικό ιστορικό αντικείμενο που αποσύρεται

53 Ο Barney ανακατασκευάζει τους χώρους για τις ανάγκες των γυρισμάτων.

από την κυκλοφορία αλλά η διαδικασία απόσυρσης συντελείται ως μια καθαρά νοητική διαδικασία επανα-κατασκευής του αντικειμένου ή της οπτικής του εικόνας στη δομή της αφήγησης κατ' αντιστοιχία με τη δομή των ονείρων. Τα αντικείμενα που εμφανίζονται στον Barney είναι επανακατασκευές πρωτότυπων μορφών με βάση τη νοητική υποκειμενική λειτουργία της μνήμης του⁵⁴. Το αρχείο ανακαλεί με τη σειρά του νέες μνήμες και επαναφέρει αντικείμενα φαινομενικά άσχετα με την προέλευση τους που συν-διαμορφώνουν την αφήγηση.

Στη συνέχεια το αρχείο αντιστοιχείται με τα πέντε στάδια της εκδοχής του Barney για την βιολογική διαδικασία. Κατά την αντιστοιχηση το υλικό παραμορφώνεται συγκροτώντας σύνθετα υβριδικά αντικείμενα και μηχανισμούς που αναπαριστούν το βιολογικό στάδιο μέσα από μια αλληγορική και συμβολική γλώσσα. Η αντιστοιχία είναι ανάλογη με την ανάγνωση των ομοιοτήτων ανάμεσα στα διαφορετικά μέρη του κόσμου που συναντούμε στις μικροκοσμικές θεωρίες όπως την διατύπωση αναλογικών σχέσεων ανάμεσα στη μήτρα και τον κόσμο από τον Παράκελσο. *«Η μήτρα, που διαχωρίζεται από το υπόλοιπο σώμα, όπως το ίδιο το σώμα διαχωρίζεται από τον εξωτερικό κόσμο, είναι ένας κόσμος από μόνη της «*minimus mundus omnium*», «*mundus minor*», «*mundus alter*». Η σχέση του κόσμου με τον άνθρωπο είναι ανάλογη με εκείνη του ανθρώπου με τη μήτρα. Ακριβώς όπως ένα έμβryo ζει στο στερρώμα της μήτρας, έτσι και ο άνθρωπος ζει κάτω από το στερρώμα του ουρανού και ακριβώς όπως ένας μικρόκοσμος βρίσκεται στη μήτρα, τόσο ο Αδάμ βρίσκεται στη μήτρα των τεσσάρων στοιχείων. Δεδομένου ότι η μήτρα είναι ένας κόσμος, οι παροξυσμοί της προσομοιάζουν με τους κεραυνούς, τους σεισμούς, και τους ανέμους⁵⁵».*

Το cremaster 1 διαπραγματεύεται μια κατάσταση καθαρών δυνατοτήτων, το έμβryo βρίσκεται σε μια ουτοπική κατάσταση, *«ένα ναρκισσιστικό παράδεισο ολικής α-διαφοροποίησης⁵⁶»*, το οποίο στην γλώσσα του Barney μεταφράζεται σε μια *«γλυκερή μουσική επιθεώρηση⁵⁷»* που πραγματοποιείται με την μορφή μηχανής. Ο χαρακτήρας της Goodyear αναδιπλασιάζεται και καταλαμβάνει ταυτόχρονα το χώρο κάτω από ένα τραπέζι στο εσωτερικό των δύο blimps, ενώ εμφανίζεται στο στάδιο να κατευθύνει τον χορό των cheerleaders. Η Goodyear συλλέγει, από δύο τραπέζια, ρώγες σταφυλιών και πραγματοποιεί σχηματισμούς απροσδιόριστων συμβόλων. Οι

54 Στα δωμάτια της περιέργειας τα αντικείμενα ανακατασκευάζονται αλλά πάντα διατηρούν την έννοια της καταγωγής ακόμα και αν αυτή παρουσιάζεται πλαστά μέσα από την λειτουργία του μυθικού λόγου.

55 George Perrigo Conger, 65

56 Ibid, 34

57 Ibid, 33

σχηματισμοί αντιστοιχούν στη χορογραφία που εκτελείται στο στάδιο ενώ οι ρώγες των σταφυλιών εμφανίζονται ως το αναδιπλασιασμένο σύμβολο των cheerleaders. Η κατάσταση των καθαρών δυνατοτήτων που εκφράζει η ήρεμη ηδονική κατάσταση της ουτοπικής α-διαφοροποίησης του βιολογικού μοντέλου αντιστοιχεί στη λειτουργία του μηχανισμού που αποτελείται από τα αντικείμενα της συλλογής. Η διατύπωση των παραλληλισμών γίνεται μέσα από μια διαδικασία μετάφρασης της βιολογικής διαδικασίας σε οπτικές εικόνες και ενέργειες που προσομοιάζει την διαδικασία της πλαστικής αναπαράστασης των λανθανουσών ιδεών κατά την ονειρική διαδικασία. Η δυσκολία της περιγραφής σύνθετων ιδεών⁵⁸ με βάση μια οπτικοποιημένη κατασκευή συμβάλλει στην δημιουργία αμφίσημων σημείων και απροσδιόριστων καταστάσεων που εκδηλώνονται κάτω από την ακατάληπτη δομή της αφήγησης.

Οι χαρακτηριστές εμφανίζονται αναδιπλασιασμένοι εκτελώντας μια μηχανική συμβολική κίνηση στο εσωτερικό του σταδίου προσομοιάζοντας τις εσωτερικές εντάσεις που επικρατούν μια δεδομένη στιγμή μέσα στο έμβρυο. Μπορούμε να ορίσουμε το στάδιο Bronco ως το ίδιο το έμβρυο που αναδιπλασιάζεται αναλογικά παραλληλίζοντας την μηχανική χορογραφία με την βιολογική διαδικασία. Ένας κύκλος νέων αναδιπλασιασμών παρατηρείται: η συλλογή και η τοποθέτηση των σταφυλιών στο εσωτερικό του τραπέζιού από την Goodyear αποτελεί με τη σειρά του μια μικρογραφία του συστήματος όπου η μορφή του εμβρύου εμφανίζεται με τη μορφή της μεγάλης τράπεζας ενώ ο μηχανισμός των εσωτερικών εντάσεων εντοπίζεται στις ενέργειες της Goodyear. Η αναδιπλασιασμένη μορφή του εμβρύου απαντάται στην θεώρηση του Παράκειλσου για την μήτρα-κόσμο και την αναλογία που αναπτύσσεται ανάμεσα στους παροξυσμούς της με τα φυσικά φαινόμενα. Στην περίπτωση του Κύκλου οι εντάσεις-παροξυσμοί που εντοπίζονται κατά των σεξουαλικό διαχωρισμό στο έμβρυο-στάδιο Bronco παραλληλίζονται με την δημιουργία αφηγηματικών μηχανών που δημιουργούνται με βάση το αυτοβιογραφικό αρχείο του υποκειμένου.

Παρατηρούμαι την δημιουργία ενός τόπου-κελύφους που αντιστοιχεί στο έμβρυο και την παράλληλη δημιουργία μιας μνημονικής συσκευής αρχειακής προέλευσης που προσομοιάζει τις εντάσεις που λαμβάνουν χώρα στο σύστημα. Το δίπολο τόπος (έμβρυο)-ένταση (αρχειακή μηχανή) οργανώνει την δομή όλων των

58 Η Βιολογική διαδικασία είναι μια μεταφορά. Το λανθάνον περιεχόμενο του Κρεμαστήριου Κύκλου εντοπίζεται στην διαδικασία «μεταμόρφωσης» του σώματος που θα εξετάσουμε στην συνέχεια

επεισοδίων του Κύκλου.

Στο cremaster 2 εισάγεται η διαμάχη στο σύστημα. «Σε βιολογικό επίπεδο αντιστοιχεί στο επόμενο στάδιο της εμβρυακής ανάπτυξης: οι πρωταρχικές αναταραχές της ροπής προς τον σεξουαλικό διαχωρισμό από ένα αρχικό στάδιο έμφυτης αμφισεξουαλικότητας. Το στάδιο αντιπροσωπεύει μια κίνηση προς την εσωτερική αναδιοργάνωση των ακόμη ουδέτερων γοναδικών δομών 'το ένα σύνολο οπισθοχωρεί και ατροφεί ενώ το άλλο αναπτύσσεται και διαφοροποιείται'. Στην ερμηνεία του Barney για την διαδικασία ο οργανισμός αντιστέκεται ενάντια στον προσκείμενο διαχωρισμό, προσπαθώντας να παραμείνει στην αρχική κατάσταση ισορροπίας όπως εμφανίζεται στο *Cremaster 1*⁵⁹». Η ιστορία του Gary Gilmore διαπραγματεύεται την συγκρουσιακή εσωτερική κατάσταση ακολουθώντας τον παραμορφωτικό μηχανισμό του Κύκλου. Η αφήγηση χωρίζεται σε επιμέρους τμήματα που σχηματίζουν διαδοχικές μηχανές ενώ ο τόπος-έμβρυο οριοθετείται από την λεκάνη της κοινότητας των Μορμών.

«Το τρίτο στάδιο είναι αυτό της επαναξιολόγησης, διανύοντας τη μισή απόσταση προς την διαφοροποίηση και αναγνωρίζοντας το γεγονός ότι η αυτο-επιβαλλόμενη αντίσταση, όσο ισχυρή και αν είναι, δεν μπορεί να αποτρέψει τον αμείλικτο διαχωρισμό των φύλων. Η αποδοχή δεν είναι ωστόσο μια παθητική κατάσταση: αντιπροσωπεύει μια αντιστήριξη εσωτερικών δυνάμεων για την διαμάχη ανάμεσα στην εντροπία και την ανάπτυξη που έρχεται⁶⁰». Το κτίριο Chrysler σχηματίζει το αναλογικό μοντέλο του εμβρύου ενώ το σύνολο των εντάσεων εμφανίζεται κάτω από την διαδικασία μιας Μασονικής τελετής μύησης.

Στο cremaster 4 περιγράφεται η βιασύνη του οργανισμού για ολική κάθοδο παρόλη την αντίστασή του στον διαχωρισμό και την κατάσταση πανικού που επιφέρει η παραπάνω ένταση⁶¹ ενώ στο cremaster 5 επιτυγχάνεται η ολική κάθοδος του συστήματος· ο σεξουαλικός διαχωρισμός ολοκληρώνεται με αποτέλεσμα τον σχηματισμό ενός αρσενικού οργανισμού⁶². Η νήσος του Μαν και τα τρία κτίρια της Βουδαπέστης συγκροτούν το εμβρυακό ανάλογο σε κάθε επεισόδιο. Η διαδικασία μεταμόρφωσης του Loughton Candidate σε κριάρι του Loughton και η διεξαγωγή ενός αγώνα μοτοσικλετών διαπραγματεύονται την ένταση στο σύστημα στο επεισόδιο 4

Η οργάνωση μιας τραγικής ιστορίας αγάπης με την μορφή όπερας ολοκληρώνει τον Κύκλο στο επεισόδιο 5.

59 Ibid, 35

60 Ibid, 43

61 Ibid, 59

62 Ibid, 65

2.2 Κτίριο = Σώμα

Παρατηρούμε την αναλογική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον τόπο και το σώμα, ενώ στις περιπτώσεις των επεισοδίων 1 και 3 η σχέση μεταφράζεται με αυστηρά αρχιτεκτονικούς όρους. Η συμβολική και αναλογική ανάπτυξη της σχέσης κτίριο = σώμα εντοπίζεται, υιοθετώντας την Φροϋδική λογική στην ανάπτυξη μιας συμβολικής γλώσσας κατά την διεργασία του ονείρου όπου τα αρχιτεκτονικά στοιχεία αποτελούν υποκατάστατα των οργάνων του σώματος. «*Η μόνη τυπική... παράσταση της ανθρώπινης μορφής σε σύνολο, είναι η μορφή ενός σπιτιού, όπως αναγνωρίστηκε από τον Σέρνερ, που μάλιστα θέλησε να αποδώσει σ' αυτό το σύμβολο μια υπερβολική σημασία... Οι άνθρωποι ονειρεύονται πως κατεβαίνουν από την πρόσοψη ενός σπιτιού, με συναισθήματα κάποτε χαράς και κάποτε φόβου. Όταν οι τοίχοι είναι απόλυτα λείοι, το σπίτι σημαίνει άντρα, όταν υπάρχουν προβάξια και μπαλκόνια, απ' όπου μπορεί να πιαστεί κανείς, γυναίκα⁶³.*»

Στην περίπτωση του Κύκλου η προσομοίωση του εμβρύου με βάση μια αρχιτεκτονική κατασκευή οδηγεί στον σχηματισμό «χαρακτήρων-κτιρίων⁶⁴» που διαπραγματεύονται την βιολογική διαδικασία. Ένας χαρακτήρας για τον Barney μπορεί να είναι ένας δανδοποιημένος σάτυρος, ένας μαθητευόμενος μασόνος, ένα κελτικό νησί, μια Μπαρόκ Όπερα⁶⁵, το στάδιο Bronco ή το κτίριο Chrysler.«*Ως 'φορείς' ή 'καταναγκασμοί' οι χαρακτήρες γεννιούνται από ψυχολογικές κατασκευές· είναι προσωποποιήσεις εσωτερικών ανεξερεύνητων τοπογραφιών. Με αυτό τον τρόπο αποτελούν όλοι εκφάνσεις ενός μοναδικού οργανισμού, διαδοχικές προσεγγίσεις ενός συστήματος που αναζητά την ισορροπία⁶⁶. ... Στο επικό έργο του Barney, όροι όπως 'άνθρωπος', 'αρχιτεκτονική', 'τοπίο', 'όχημα', και 'ζώο' ορίζουν όχι ξεχωριστές ολότητες αλλά ζώνες ερμηνείας. Η ταξινομική κατάταξη που προϋποθέτει ιεραρχία και ποσοτικοποιημένη διαφοροποίηση υποχωρεί στην αναρχία της υβριδοποίησης. Οι χαρακτήρες μεταλλάσσονται σε πολλαπλές εκδοχές του εαυτού τους, τα αυτοκίνητα εκτελούν τελετές θυσίας, τα νησιά έχουν πεπτικές περιοχές, τα κτίρια έχουν διαφράγματα, οι μέλισσες γονιμοποιούν ανθρώπους, και τα αθλητικά γήπεδα έχουν αναπαραγωγικά συστήματα⁶⁷.*»

Το παράδειγμα της γεινίασης του τόπου ως πεδίου δυνάμεων με την βιολογική διαδικασία το συναντούμε στην ίδια σχέση ομοιοτήτων και αναλογιών σε μικρά

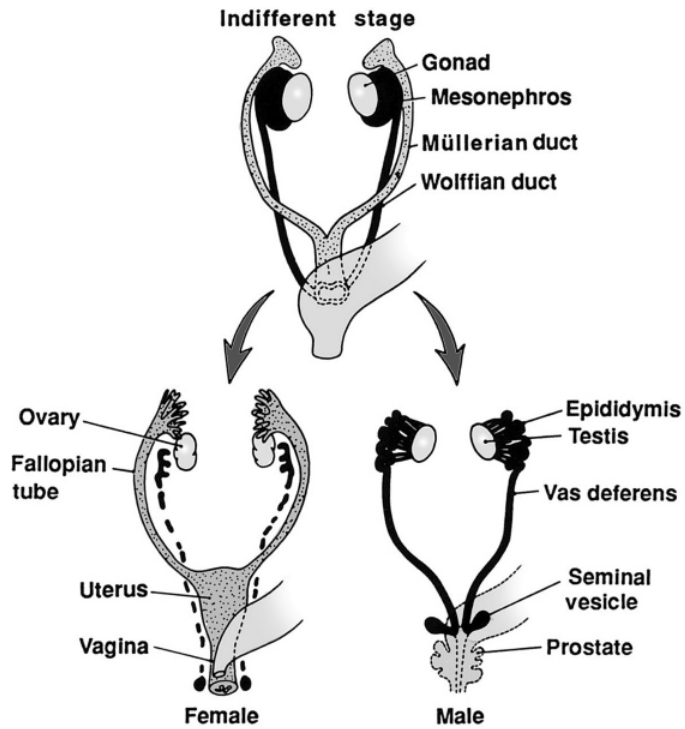
63 Freud, Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση, 125

64 Η Nancy Spector εντοπίζει ένα παραλληλισμό με την ταινία του Kubrick: The Shining όπου το κτίριο ως χαρακτήρας είναι εμποτισμένο με σωματικές και ψυχικές διαστάσεις, 17

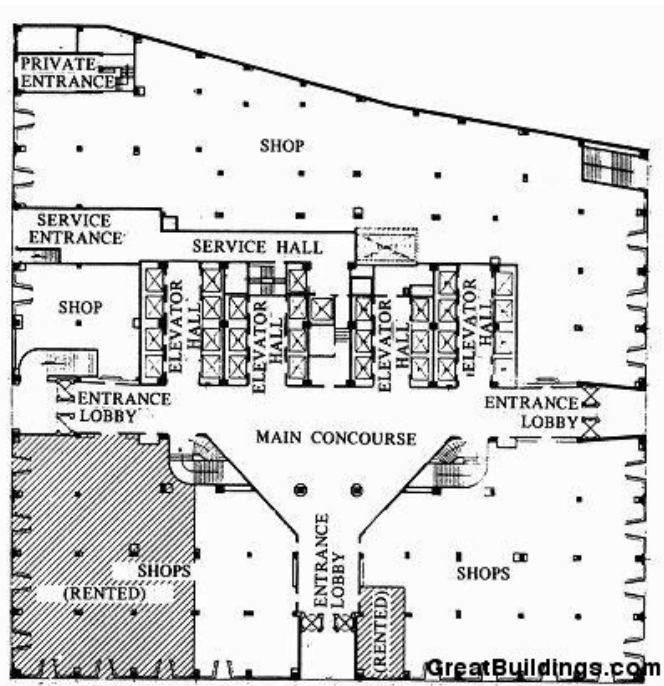
65 Nancy Spector, 19

66 Ibid.

67 Ibid., 23



Κάτοψη του κτιρίου Chrysler και διαγραμματική αναπαράσταση των σεξουαλικών οργάνων κατά την σεξουαλική διαφοροποίηση του εμβρύου. Η διαδικασία παραλληλίζεται με την τελετουργία στο εσωτερικό του κτιρίου (*Cremaster 3*), ενώ στοιχεία της συμβολική γλώσσας εντοπίζονται σε τοπολογικές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο σχέδια



επεισόδια στο εσωτερικό του κύκλου. Το περιστατικό του σταδίου Bronco επανεμφανίζεται στην τελετουργική διαδικασία μύησης στο κτίριο Chrysler ενώ η σωματική επαναδιατύπωση παρουσιάζεται τη φορά αυτή στο ίδιο το σώμα του Barney μέσα από το περιστατικό στο οδοντιατρείο του 71 ορόφου. Η ανταγωνιστικές σχέσεις που εμφανίζονται στο κτίριο-έμβρυο περνούν στο ίδιο το σώμα του υποκειμένου διαμέσου μιας τελετής μεταμόρφωσης των γενετικών του οργάνων. Στο πρώτο στάδιο ο Barney μεταφέρεται στο οδοντιατρείο όπου παρατηρούμε τον σχηματισμό μιας τελετουργικής μασονικής ποδιάς αγνότητας σχηματισμένη από την ίδια του την σάρκα ενταγμένη στο σώμα του που καλύπτει το υπογάστριο. Παράλληλα τα γεννητικά όργανα του μαθητή παρουσιάζονται ως μια σχηματοποίηση ενός πιτσιλίσματος μιας σταγόνας στο νερό. Ο αρχιτέκτων (ο ανταγωνιστικός χαρακτήρας στο επεισόδιο) κατεβαίνει την σκάλα να αντιμετωπίσει τον αντίπαλό του μεταφέροντας τα απομεινάρια του κατεστραμμένου αυτοκινήτου από μια προηγούμενη προσομοίωση της διαδικασίας και εμφυτεύει ένα ζευγάρι οδοντοστοιχιών από τα απομεινάρια του αυτοκινήτου στο στόμα του μαθητή. Κατά την διάρκεια της επέμβασης παρατηρούμε μια εντερική πρόπτωση του ορθού από την στιγμή που τα δόντια ταιριάζουν στο στόμα. *«Την ίδια στιγμή τα σπασμένα και αποσπασμένα δόντια του μαθητή ρέουν από τα εντόσθια σε ένα ποτάμι από ένα κολλώδες υγρό, διαρρέουν από ένα άνοιγμα στην καρέκλα του οδοντιατρείου σε ένα δίσκο στο κάτω μέρος, όπου πέφτουν σε μια σειρά λιώνοντας μαζί και σχηματίζοντας μια πορσελάνινη ράβδο. Η ποδιά από σάρκα μεγαλώνει κάτω από τη βουβωνική χώρα, σημαδεύοντας το πέρασμα από τον μαθητή στον Δάσκαλο ισότιμης αξίας με τον Αρχιτέκτονά⁶⁸».*

Η σχέση σώματος-κτιρίου επανεμφανίζεται στο σύνολο της τελετουργικής διαδικασίας που ορίζει το κτίριο Chrysler ως ένα *«οργανισμό, που στεγάζει εσωτερικές ανταγωνιστικές δυνάμεις⁶⁹»* και σχετίζεται με το ίδιο το σώμα του Barney ως φορέα εντατικών δυνάμεων.

Η ανάπτυξη της τοπολογικής συνάρτησης σώμα = κτίριο υποστηρίζει το εγχείρημα της σύνδεσης της προσωπικής ουτοπίας με τον αρχιτεκτονικό λόγο διαμέσου ενός πεδίου δυναμικών σχέσεων ανάμεσα στο άτομο και την επιθυμία του. Για να κατανοήσουμε καλύτερα την φύση της επιθυμίας του υποκειμένου και την συγκρότηση του προσωπικού του μικρόκοσμου πρέπει να εστιάσουμε στην φύση του χαρακτήρα του. Η διερεύνηση του χαρακτήρα οδηγεί στον ορισμό του υποκειμένου με βάση ένα συλλογικό σύστημα αναφοράς που συνδέεται με την κατασκευή του πρότυπου συλλογικού υποκειμένου της ουτοπίας που θα μας απασχολήσει στο επόμενο κεφάλαιο.

68 Ibid., 51

69 Ibid., 24



Cremaster 3. Η τελετή στο “οδοντιατρείο” του κτιρίου Chrysler. Οι εντάσεις διαπερνούν το ίδιο το σώμα του υποκειμένου μέσα από μια διαδικασία μεταμόρφωσης του σώματός του.



Cremaster 3. Το κτίριο Chrysler ως ζωντανός οργανισμός που εγγράφει την διαδικασία της σεξουαλικής διαφοροποίησης μέσα από την αναλογική επεξεργασία του αρχαιακού υλικού με βάση την παραδοχή κτίριο = σώμα

ASSOCIATION YMCA MEN

PRICE 15 CENTS

NOTICE TO READERS —
When you find reading this
magazine, please place a stamp
on the mailing card
the magazine, and it will be
sent to the hands of our
editors at once. No
charge. No address. A. S.
Benson, Publisher General.



REJOICING AS A STRONG MAN TO RUN A RACE

Young Men's Christian Association (1844), Διεθνής Οργάνωση που σκοπεύει στην κατασκευή ενός υγιεινός αθλητικού σώματος με βάση τις χριστιανικές αρχές

2.3 Ο «Αθλητής»

Η επιθυμία του υποκειμένου σχετίζεται με τον σχηματισμό του πρότυπου χαρακτήρα του αθλητή διαμέσου μιας διαδικασίας μεταμόρφωσης του ανθρωπίνου σώματος από ένα αδέξιο σώμα σε μια υπερτροφική χρήσιμη μηχανή. Η αναλογία της εμβρυακής διαδικασίας σεξουαλικής διαφοροποίησης παραλληλίζεται με το πεδίο εντάσεων που αναπτύσσεται στο ίδιο το υποκείμενο και αντιστοιχεί στην προσωπική του εμπειρία ως αθλητή του αμερικάνικου football. *«Ο πρώτος και ίσως ο περισσότερο θεμελιώδης κανόνας αποτελεί η πρόταση ότι η μορφή δεν μπορεί να υλοποιηθεί ή να μεταλλαχθεί αν δεν αγωνισθεί ενάντια στην αντίσταση κατά την διαδικασία. Η ιδέα αναπτύχθηκε από την εμπειρία του Barney ως αθλητή, όταν έκτιζε δύναμη και αντοχή μέσα από την αντίσταση στην επαναλαμβανόμενη φυσική καταπόνηση. Το φαινόμενο της προπόνησης των αθλητών, κατά την διάρκεια της οποίας το σώμα πασχίζει να υπερβεί ένα στάδιο μετά από ένα στάδιο σωματικού περιορισμού παίζει ένα σημαντικό ρόλο στην εννοιολογική υποστήριξη της δουλειάς του. Τον ίδιο ρόλο παίζει και η ψυχο-κοινωνική διάσταση των οργανωμένων αθλημάτων, ένα τελετουργικό πεδίο ανταγωνισμού, έκθεσης και λατρείας που σχετίζεται με το συλλογικό πολιτισμικό υποσυνείδητο και την ανδρική ταυτότητα. Ο Barney βασίζει την προσέγγισή του για την δημιουργία της μορφής στην τεχνική της υπερτροφικής μυϊκής ανάπτυξης, που περιλαμβάνει τον τραυματισμό του ιστού μέσα από την επαναλαμβανόμενη καταπόνηση με σκοπό την ανάπτυξη συγκεκριμένων περιοχών του σώματος⁷⁰...Ο επίπονος αθλητικός ανταγωνισμός απαιτεί την καταστολή όλων των ορμών εκτός του στόχου της νίκης. Η σεξουαλική επιθυμία, η κοινωνικοποίηση και άλλες ορέξεις πρέπει να ειδωθούν σε ένα υπερβατικό πλαίσιο έτσι ώστε το σώμα να μπορεί να λειτουργεί σε ένα υψηλό επίπεδο αποδοτικότητας⁷¹».*

Διαμορφώνεται έτσι ένα ψυχο-κοινωνικό πεδίο κατά το οποίο ο ανθρωπίνος οργανισμός περνάει από μια διαδικασία μετάβασης από μια κατώτερη σε μια ανώτερη κατάσταση που αφορά το ίδιο του το σώμα. Το πρότυπο του αθλητή διαμορφώνεται με την ανάπτυξη μιας τεχνολογίας μεταμόρφωσης του ανθρωπίνου σώματος από ένα αδέξιο σύνολο σε μια χρηστική μηχανή που εφαρμόζει ένας ουτοπικός μηχανισμός παραγωγής υποκειμένων. Ο M Foucault εντοπίζει στην ιδεώδη φιγούρα του στρατιώτη ένα μηχανισμό μεταμόρφωσης του ανθρωπίνου

70 Ibid., 4

71 Ibid., 5

σώματος ανάλογου με εκείνο του αθλητή. «Ο στρατιώτης πλέον κατασκευάζεται. Από μια άμορφη ζύμη, από ένα αδέξιο σώμα κατασκευάζεται μια χρήσιμη μηχανή: διορθώνεται σταδιακά η θέση του σώματος: αργά, ένας υπολογισμένος εξαναγκασμός διασχίζει κάθε μέρος του σώματος, το κυριεύει, το υποτάσσει ολόκληρο, το καθιστά μονίμως διαθέσιμο, και προεκτείνεται, σιωπηλά στον αυτοματισμό των συνηθειών... Θα μπορούσε εύκολα να εντοπίσει κανείς τις ενδείξεις αυτής της μεγάλης προσοχής που αποδίδεται τότε στο σώμα – το σώμα που χειραγωγείται, διαπλάθεται, εκγυμνάζεται, υπακούει, αποκρίνεται, που γίνεται επιδέξιο, ή που πολλαπλασιάζονται οι δυνάμεις του⁷²». Η επινόηση αυτής της νέας «Πολιτικής Ανατομίας⁷³» διαμορφώνει ένα μηχανισμό εξουσίας του ανθρώπινου σώματος που εισβάλλει στην προσωπική σφαίρα και διαμορφώνει την ίδια την ανάπτυξή του.

Στην παροξυσμική εκδοχή του Barney το σώμα που μεταμορφώνεται μπορεί να είναι το κτίριο Chrysler όπου το εξωτερικό αρχείο σχηματίζει τελετουργικούς μηχανισμούς που εφαρμόζονται απευθείας στο σώμα του. Την ίδια στιγμή το σύστημα μεταφέρεται στο ίδιο το σώμα του υποκειμένου όπου η χειρουργική τελετουργία (το περιστατικό στο οδοντιατρείο) παρεμβαίνει εξαναγκαστικά στο υποκείμενο, του εμφυτεύει μεταλλικές οδοντοστοιχίες ενώ ταυτόχρονα το σύστημα αποβάλλει πρωκτικά τα σπασμένα δόντια του τα οποία ενεργοποιούν νέους μηχανισμούς μεταμόρφωσης του σώματος και των μη σχηματισμένων γενετικών του οργάνων· ο ουτοπικός μηχανισμός προκύπτει από την νοητική διεργασία του υποκειμένου και εφαρμόζεται με την μορφή μασονικής τελετής. Οι υπερφυσικές δυνάμεις του αθλητή, η ακραία αυτο-πειθαρχία του και τελικά η επίπονη μεταμόρφωσή του προεκτείνονται σε ένα φαντασιωσικό περιβάλλον πολλαπλών σχέσεων και δυνατοτήτων. Το σώμα ταυτίζεται με το πεδίο και το έμβρυο, ο χώρος ερωτικοποιείται, οι μηχανισμοί προβάλλονται απευθείας στο υποκείμενο. Η διαμάχη που περνάει ένας οργανισμός για να επιτύχει φυσική και φυσιολογική υπερβατικότητα πραγματοποιείται με «...ένα συγκεκριμένου τύπου τρόμο: μπορείς να ταιριάζεις το κεφάλι σου μέχρι τον κόλλο – να αναποδογυρίσεις τον εαυτό σου αλλάζοντας το μέσα με το έξω σχηματίζοντας ένα σπλαχνικό τοπίο- όπου μπορείς να κνηγήσεις του δαίμονές σου⁷⁴». Όπως παρατηρεί η Nancy Spector στο πεδίο του φανταστικού τα όρια ανάμεσα στο οργανικό και το ανόργανο εμφανίζονται αδιαφοροποίητα. Το σώμα και η νοητική διαδικασία είναι ευάλωτα στη διαδικασία μεταμόρφωσης ενώ οι σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων εμφανίζονται διαστρεβλωμένες. «Παρόμοια

72 Foucault, *Επιτήρηση και Τιμωρία*, 155-156

73 Foucault, *Επιτήρηση και Τιμωρία*, 158

74 Spector, 11

φαινόμενα απαντιούνται συχνά στο πεδίο της τρέλας, των ονείρων και σε περιπτώσεις άνοιας. Είναι όμως συνώνυμα με τον τρόπο που τα βρέφη αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα μέχρι να μπορέσουν να ξεχωρίσουν τους εαυτούς τους από το περιβάλλον. Με τον τρόπο αυτό το φανταστικό αντιστοιχεί στο πρώτο στάδιο του μοντέλου του Freud για την ανάπτυξη του εγώ: την αρχική, ναρκισσιστική, αυτοερωτική στιγμή κατά την οποία το βρέφος νιώθει ένα με τον κόσμο. Από το σημείο αυτό, σύμφωνα με τον Freud το παιδί μεταβαίνει από το πρωκτικό-σαδιστικό στάδιο της αγάπης του εαυτού σε μια ταύτιση με εξωτερικά αντικείμενα και μετά σε μια γενετική σεξουαλική ωριμότητα και επιθυμία για τον άλλο⁷⁵».

Η προσωπική ουτοπία του Barney αντιστοιχεί με τη θεώρηση του συλλέκτη και αφορά την επιστροφή σε ένα πρώιμο στάδιο της σεξουαλικής ανάπτυξης όπου το περιβάλλον δεν διαφοροποιείται από το υποκείμενο. Τα αντικείμενα που αποσύρονται από το εξωτερικό περιβάλλον προβάλλονται σε ένα αυστηρά ιδιωτικό χώρο που συγκροτεί το ναρκισσιστικό πορτρέτο του καλλιτέχνη. Η διαδικασία συγκρότησης ανοίγει ένα διάλογο σχετικά με την αναλογική σχέση που εγκαθίσταται ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την προσωπική ουτοπία μέσα από την ανάπτυξη ενός εσωτερικού αισθητικού συστήματος που αντιστοιχεί στην ίδια την σωματικότητα του ατόμου. Παράλληλα διαφαίνεται να αναπτύσσεται μια σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο και τους ουτοπικούς μηχανισμούς παραγωγής υποκειμένων έτσι όπως εντοπίζεται στην ανάπτυξη του πρότυπου χαρακτήρα του αθλητή. Οι μηχανισμοί εξουσίας του ανθρωπίνου σώματος σχετίζονται με την επιθυμία του υποκειμένου σε ένα αναλογικό αναστροφικό κόσμο πολλαπλών συνδέσεων όπου το σώμα εμφανίζεται αδιαφοροποίητο από το περιβάλλον.



Η Ηφαιστειακή Βάση του Blofeld από την ταινία *You Only Live Twice*, κεντρικός χώρος εκτόξευσης. Σχέδιο του Kenneth Adam

3. Η «Ηφαιστειακή Βάση του Blofeld»

Στην περίπτωση του Κρεμαστήριου Κύκλου η πλαστική γλώσσα γειτνιάζει με την κινηματογραφική θέτοντας το ερώτημα του συσχετισμού του ζητήματος της χωρικής διατύπωσης της ιδιωτικής ουτοπίας με τον αρχιτεκτονικό λόγο και την πιθανότητα γενίκευσης των συμπερασμάτων σε μια ευρύτερη αρχιτεκτονική πρακτική. Για τον λόγο αυτό η έρευνα θα κατευθυνθεί σε παραδείγματα που εξετάζουν το όρια ανάμεσα στην πλαστική διατύπωση και τον αρχιτεκτονικό λόγο. Οι προσωπικές ουτοπίες συγκροτούν ένα περιβάλλον περιήγησης του υποκειμένου με βάση την εγγραφή ενός πολύπλοκου δικτύου σχέσεων και αντικειμένων από ένα εξωτερικό σύστημα αναφοράς σε μία εσωτερική κατάσταση. Η μετεγγραφή των αντικειμένων όπως έχουμε δει μέχρι τώρα δεν αφήνει την μορφή και το περιεχόμενό τους αναλλοίωτο ακόμα και στις περιπτώσεις των συλλογών με τα αξιοπερίεργα αντικείμενα, όπου πολλές φορές τα τεκμήρια τροποποιούνται, κατασκευάζονται ή αφομοιώνονται από τον χώρο που τα περιβάλλει. Η μετεγγραφή των αντικειμένων περιέχει μια διαδικασία επεξεργασίας του υλικού μέσα από μια νέα πλαστική κατασκευή που παρουσιάζει παρεκκλίσεις στην μορφή και τη σημειοδότηση των αντικειμένων. Το τελικό προϊόν της διεργασίας μπορεί τελικά να είναι τόσο ανόμοιο με το πρωτότυπο έτσι ώστε να μην μπορεί να διακρίνει κανείς τις καταβολές τους και το εννοιολογικό περιεχόμενό τους. Στις περιπτώσεις των Kircher και Barney παρουσιάστηκε ένα νέο πλαστικό στοιχείο με την μορφή μηχανής που συνδέει το προσωπικό αρχείο του υποκειμένου με την μηχανική παραγωγή της επιθυμίας. Σύμφωνα με τον τρόπο αυτό τα εξωτερικά ερεθίσματα μορφοποιούνται μέσα από την λειτουργία επιθυμητικών μηχανών που αναφέρονται στο εξωτερικό σύστημα συλλογής ενώ παράλληλα εισάγεται ένας «λογοκριτικός μηχανισμός» που διαμορφώνει την τελική πλαστική διατύπωση. Το αρχειακό υλικό μπορεί να συμμετέχει με την μορφή επιμέρους «εξαρτημάτων» όπως στην περίπτωση των αυτοβιογραφικών μηχανών του Barney ή να παρουσιάζει μια μορφολογική αυτονομία όπως στις προσθετικές μηχανές του Kircher. Το περιβάλλον διαμορφώνεται με την μορφή επιθυμητικής μηχανής μέσα από την δευτερεύουσα επεξεργασία του αρχειακού υλικού, με αποτέλεσμα η λειτουργία της συλλογής να αποσυνδέεται από την πλαστική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας αλλά να συνεχίζει να παρουσιάζεται με την μορφή υπερκειμένου αυτή τη φορά μέσα από την λειτουργία των λανθανουσών αφηγήσεων που παράγονται από τις επιθυμητικές μηχανές. Θα εξετάσουμε την παραπάνω διαπίστωση μέσα από το παράδειγμα της Ηφαιστειακής Πυραυλικής Βάσης⁷⁶ του E. Blofeld.

76 Ο σχεδιασμός της βάσης είναι έργο του αρχιτέκτονα Kenneth Adam

3.1 Η Άρθρωση της Επιθυμίας

Στο φιλμ «*You Only Live Twice*» ο βασιικός ανταγωνιστικός χαρακτήρας του ήρωα (James Bond), Ernesto Stavro Blofeld στρέφεται στην κατασκευή ενός προσωπικού εσωτερικού συστήματος με την μορφή Βάσης Εκτόξευσης Πυραύλων στον κεντρικό πόρο του ηφαιστείου Shinmoe-dake. Θα εξετάσουμε τον μηχανισμό με τον οποίο διατυπώνει χωρικά ο Blofeld τον προσωπικό του μικρόκοσμο εστιάζοντας στον κινηματογραφικό χώρο, υιοθετώντας τη σύμβαση με την οποία ο θεατής μέσα από μια διαδικασία ταύτισης βιώνει την μυθολογία ως αληθινή ιστορία αδιαφορώντας για τον πραγματικό χώρο και χρόνο όση ώρα παρακολουθεί την ταινία. Η παραπάνω παραδοχή στοχεύει στον άμεσο συσχετισμό των παραδειγμάτων με την αρχιτεκτονική γλώσσα.

Η κατασκευή οργανώνεται ως μια πλατφόρμα εκτόξευσης ενός διαστημικού επανδρωμένου πυραύλου χάρη στον οποίο ο Blofeld μπορεί να συλλέγει τα διαστημόπλοια των ΗΠΑ και της ΕΣΣΔ που εκτελούν τροχιά γύρω από την γη μεταφέροντάς τα πίσω στην βάση του. Η ενέργεια στοχεύει στην δημιουργία ενός θερμού επεισοδίου ανάμεσα στις υπάρχουσες παγκόσμιες δυνάμεις αποσκοπώντας στην παγκόσμια αποσταθεροποίηση που θα οδηγήσει στην δημιουργία μιας νέας αρχής η οποία ταυτίζεται πλέον με τον ίδιο τον Blofeld. Η διαδικασία μετατροπής του κόσμου σε προσωπικό μικρόκοσμο αποτελεί την φαντασίωση του Blofeld ενώ η κατασκευή της πλατφόρμας εκτόξευσης συγκροτεί τον μηχανισμό με τον οποίο διαπραγματεύεται την επιθυμία του. Η ηφαιστειακή βάση αποτελεί μια «επιθυμητική μηχανή» ή οποία σχετίζεται αποκλειστικά με το υποκείμενο και αποτελεί την προσωπική του ουτοπία.

Θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε, πέρα από το «γκροτέσκο» του χαρακτήρα του υποκειμένου και της αφήγησης του σεναρίου, βαθύτερες σχέσεις που προσδιορίζουν το ρόλο της επιθυμίας σε ένα ευρύτερο σύνολο αντιμαχόμενων δυνάμεων και τις μεθόδους που ακολουθεί η πλαστική αναπαράσταση των επιμέρους στοιχείων που συγκροτούν την χωρική διατύπωση της προσωπικής του ουτοπίας. Η Βάση αποτελεί μια συσκευή μέσα από την οποία αναπτύσσει ο Blofeld τις φαντασιστικές σχέσεις του με τον υπόλοιπο κόσμο, συγκροτώντας μια μικρογραφία του κόσμου που σχετίζεται άμεσα με την προσωπική του επιθυμία. Ο ρόλος της επιθυμίας και η σχέση της με ένα υπάρχον σύστημα εξουσίας που έρχεται συχνά αντιμέτωπη, όπως είδαμε στις προηγούμενες περιπτώσεις, έχει οδηγήσει στην υιοθέτηση λογοκριτικών πρακτικών μέσα από τις οποίες επαναδιαπραγματεύεται το υποκείμενο την επιθυμία

του. Όπως στην διεργασία του ονείρου η σύγκρουση ανάμεσα στο επιθυμητό και το κανονικό οδηγεί στην αναζήτηση υπαινιγμών, αλλόκοτων αναπαραστάσεων και συμβολισμών μέσα από τα οποία επιτυγχάνεται η παραισθητική ικανοποίηση, με ανάλογο τρόπο, η μη συμβατότητα της επιθυμίας με το υπάρχον σύστημα οδηγεί στην απόκρυψη της αφήγησης που σχετίζεται με την φαντασίωση του υποκειμένου μέσα από μια πλαστική επανα-διατύπωση. Ο αντιληπτικός χώρος στην προκειμένη περίπτωση είναι η ίδια η αρχιτεκτονική της βάσης μέσα από την οποία ο Blofeld προβάλλει τις προσωπικές του φαντασιώσεις. Αρχικά θα αναζητήσουμε την φύση της επιθυμίας στον χαρακτήρα του Blofeld μέσα από τα στοιχεία που συγκροτούν την έννοια του «ηθικού τέρατος», ενώ στην συνέχεια θα διερευνήσουμε την κατασκευή της Βάσης ως «επιθυμητική μηχανή» μέσα από την ανάπτυξη πρακτικών λογοκρισίας στην αρχιτεκτονική γλώσσα.

3.2 Το «Ηθικό Τέρας»

Η μετατροπή του κόσμου σε προσωπικό μικρόκοσμο βασίζεται στην κυριαρχία της προσωπικής επιθυμίας έναντι ενός συλλογικού κοινού στόχου και την θεώρηση της συμπεριφοράς του υποκειμένου ως μια παραβίαση απέναντι σε μια συλλογική πρακτική. Σύμφωνα με τον Foucault η τερατώδης συμπεριφορά αποκτά κατά τον 18^ο αιώνα, μια έννοια νομοιοθητική που την διαφοροποιεί από μια προηγούμενη αντίληψη που σχετίζε το τέρας αποκλειστικά με την παραβίαση των θεολογικών και φυσικών νόμων, και το επαναπροσδιορίζει πλέον σε ένα πολιτικό πεδίο. «...Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το πρωταρχικό συμβόλαιο που υποτίθεται πως υπέγραψαν οι πολίτες μεταξύ τους, ή στο οποίο υποτίθεται ότι προσχώρησαν ατομικά, έδειξε με σαφήνεια ότι είναι στη φύση του συμφέροντος να συνδέεται από μόνο του με το συμφέρον των υπολοίπων και να αρνείται τη μοναχική αυτοεπιβεβαίωσή του. Άρα ο εγκληματίας επιστρέφει κατά κάποιο τρόπο στο εγωιστικό του συμφέρον, το αποσπά από την νομοθεσία του συμβολαίου ή από την νομοθεσία που θεμελιώνεται στο συμβόλαιο και το προβάλλει ενάντια στο συμφέρον όλων των υπολοίπων, δεν πηγαίνει άραγε ενάντια στην φυσική τάση...Δεν είναι παράδοξο αυτό το άτομο της φύσης, αφού θα έχει ως χαρακτηριστικό να αγνοεί την φυσική εξέλιξη του συμφέροντος; Αγνοεί την φυσική κλίση αυτού του συμφέροντος, αγνοεί ότι η ακρογωνιαία λίθος του συμφέροντός του είναι να αποδεχθεί το παιχνίδι των συλλογικών συμφερόντων. Δεν θα έχουμε ένα άτομο της φύσης που θα φέρει μέσα του τον αρχαίο άνθρωπο των δασών, που θα φέρει μέσα του όλο αυτόν τον προ κοινωνίας θεμελιακό αρχαϊσμό και που θα είναι ταυτόχρονα ένα άτομο παρά φύσιν; Εν συντομία, ο εγκληματίας δεν είναι ακριβώς η παρά

*φύσιν φύσει; Δεν είναι το τέρας*⁷⁷» Η εγγληματική συμπεριφορά αποκτά την διάσταση της τερατωδίας και σχετίζεται με την καταπάτηση του κοινωνικού συμβολαίου με σκοπό την εδραίωση ενός προσωπικού εγωιστικού μηχανισμού εξουσίας. Η εγγληματική συμπεριφορά του Blofeld εγγράφεται ακριβώς πάνω στον άξονα που συσχετίζει την τερατωδία στα πλαίσια της συμπεριφοράς μέσα από ένα αποκλίνοντα από τον κανονικό χαρακτήρα που θέτει σε κίνδυνο το κοινωνικό σώμα.

Η αφήγηση του σεναρίου συγκροτείται γύρω από την διαμάχη ανάμεσα στην προσωπική επιθυμία του Blofeld και το συλλογικό όνειρο της μεταπολεμικής Βρετανίας προσωποποιημένο στον χαρακτήρα του Bond. Από την μία πλευρά παρουσιάζεται το ατομικό υποκείμενο με την μορφή του «Ηθικού Τέρατος» και ο εγωιστικός χαρακτήρας της επιθυμίας ενώ από την άλλη ο Bond συγκροτεί ένα πρότυπο συλλογικό υποκείμενο με την μορφή ενός ιδανικού βρετανού στρατιώτη που υπερασπίζεται ένα κοινό όραμα ενώ η επιθυμία τη φορά αυτή εντάσσεται σε ένα συλλογικό πλαίσιο. Η ανάπτυξη των ανταγωνιστικών χαρακτήρων (Blofeld-Bond) μορφοποιείται μέσα από δίπολα εννοιών⁷⁸ που διατρέχουν την αφήγηση και ορίζουν την σχέση ανάμεσα στο διαστρεφικό παθολογικό χαρακτήρα της επιθυμίας του Blofeld και το συλλογικό ιδανικό πρότυπο του Bond⁷⁹.

Η διαφορά εντοπίζεται αρχικά σε φυλετικά στοιχεία που σχετίζονται με την καθαρότητα του αίματος και την επανεμφάνιση του στοιχείου της μείξης ως μια πιθανή εξήγηση της τερατωδίας. «Ο Κακός είναι γεννημένος σε μια εθνική περιοχή που διατρέχει την Κεντρική Ευρώπη, τις Σλαβικές χώρες και το κάτω μέρος της Μεσογείου· κατά κανόνα δεν είναι εθνικά καθαρόαιμος (έχει μεικτό αίμα) ενώ η καταγωγή του είναι

77 Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 182-183

78 Αναφέρομαι στο κείμενο του Umberto Eco "The Narrative Structure in Fleming", όπου εντοπίζονται δίπολα εννοιών που διατρέχουν την αφήγηση στον James Bond. Το μυθιστόρημα κτιζεται σε μια σειρά 'αντιπαράθεσων' ανάμεσα σε ζεύγη χαρακτήρων και αξιών: Χαρακτήρες (Bond-M, Bond-Κακός, Κακός-Γυναίκα, Γυναίκα-Bond) Αξίες (Ελεύθερος κόσμος- Σοβιετική Ένωση, Μεγάλη Βρετανία- Μη Αγγλο Σαξωνικές χώρες, Καθήκον- Θυσία, Απληστία- Ιδανικά, Έρωτας- Θάνατος, Τύχη- Προγραμματισμός, Πολυτέλεια- Δυσφορία, Υπερβολή- Μετριοπάθεια, Διαστρέψη- Αθωότητα, "The Narrative Structure in Fleming," in *Popular Culture: Past and Present*, Edited by Bernard Waites, Tony Bennett and Graham Martin, 242-262, London and New York: Routledge, 1982, Originally published in *The Bond Affair* (Macdonald, London, 1966)

79 Το συλλογικό υποκείμενο του βρετανού στρατιώτη (Bond) έρχεται σε αντιπαράθεση με το διεστραμμένο χαρακτήρα του Blofeld. Διαπιστώνουμε την πίστη του στην υπηρεσία και την πατριδα, την αγγλο-σαξωνική μετριοφροσύνη του σε αντίθεση με την υπερβολή των μιγάδων, την επιλογή της αντιξοότητας, την αποδοχή της θυσίας σε αντίθεση με την επιδεικτική πολυτέλεια, την αποδοχή της τύχης από τον αυστηρό προγραμματισμό τον οποίο νικά, την πίστη στα ιδανικά σε αντίθεση με την απληστία. Παρόλο που μπορούμε να εντοπίσουμε ετερογενή στοιχεία που σχετίζονται με την πολυτελή διαβίωση στον Bond όπως «η επιλογή του καλού φαγητού, προσοχή στο ντύσιμο, προτίμηση σε πολυτελή ξενοδοχεία, αγάπη στα τυχερά παιχνίδια, εφευρετικότητα στα κοκτέιλ κτλ.», όμως μέσα από την πράξη της θυσίας είναι διατεθειμένος «να εγκαταλείψει την εύκολη ζωή ακόμα και όταν αυτή προσφέρεται με την μορφή γυναίκας που προσφέρει τον εαυτό της ακόμη και να υποβληθεί σε βασανισμό». Umberto Eco, 252

πολύπλοκη και σκοτεινή⁸⁰». Ειδικότερα ο Blofeld «κατάγεται από Πολωνό πατέρα και Ελληνίδα μητέρα · εκμεταλλεύεται τη θέση του ως υπάλληλος στις τηλεπικοινωνίες για να αρχίσει ένα επικερδές εμπόριο στην Πολωνία που σχετίζεται με τις μυστικές πληροφορίες, γίνεται επικεφαλής στην πιο εκτεταμένη οργάνωση (Spectre⁸¹) για κατασκοπία, εκβιασμούς και απαγωγές⁸²», ενώ χάρη στις εφευρετικές και οργανωτικές αρετές του καταφέρνει να αποκτήσει μεγάλο πλούτο κάνοντάς τον να ζει μέσα σε «σατραπική πολυτέλεια⁸³». «Η Spectre εμφανίζει όλα τα χαρακτηριστικά της Smersh⁸⁴, συμπεριλαμβανομένων και αυτών της στρατολόγησης Σλαβο-Λατινο-Γερμανικών στοιχείων, τη χρησιμοποίηση βασανιστηρίων, την εξάλειψη των προδοτών, την ορκισμένη έχθρα απέναντι στις δυνάμεις του Ελεύθερου Κόσμου⁸⁵».

Παρατηρούμε την προσεκτική δημιουργία ενός πολιτικού πεδίου που αναφέρεται στον Βρετανικό σωβινισμό και συσχετίζει την κοινή αντίληψη της εποχής με την μορφή του τέρατος και της ηθικής τερατωδίας σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ανάμεσα στην καπιταλιστική κανονικότητα του Δυτικού κόσμου, την σχέση του με τις Ανατολικές Σοσιαλιστικές χώρες και τις τραυματικές εμπειρίες του πολέμου⁸⁶.

Η σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Blofeld συνδέεται με την επανειλημμένη κατάχρηση εξουσίας πάνω στο σώμα των ακολούθων του και την ταυτόχρονη παραγωγή ηδονής μέσα από την χρήση βασανιστηρίων που εφαρμόζονται δίχως συγκεκριμένα κριτήρια⁸⁷ (η αποτυχία δεν φέρει καμία ποινή γι' αυτόν αλλά καταδικάζει όλους τους υπόλοιπους) . «Το τέρας είναι ένα άτομο στο οποίο το χρήμα, η ακόμη ο στοχασμός ή και η πολιτική ισχύς, δίνουν την δύναμη να στραφεί ενάντια στη φύση...μέσα από αυτή την υπέρβαση εξουσίας, η φύση στρέφεται ενάντια στον ίδιο της τον εαυτό και καταλήγει να ακυρώνει την ίδια της την ορθολογικότητα, με αποτέλεσμα να μην είναι πια παρά ένα είδος τερατώδους μανίας⁸⁸». Η πολυτελής διαβίωση, ο συνδυασμός

80 Ibid., 249

81 S.P.E.C.T.R.E. SPecial Executive for Counter-intelligence, Terrorism, Revenge and Extortion

82 Umberto Ecco, 250

83 Ibid.,

84 S.M.E.R.S.H. (Spetsyalnye MEtody Razoblacheniya SHryonov) Αντικατασκοπευτική οργάνωση του Κόκκινου Στρατού κατά την διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου

85 Umberto Ecco, 250

86 Μπορούμε να εντοπίσουμε την ομοιότητα της ηφαιστειακής βάσης του Blofeld με την βάση των βαλλιστικών πυραύλων V-2 στην Wizernes της Βόρειας Γαλλίας. Ο «Θόλος» (la Coupole) είναι μια υπόσκαφη θολωτή κατασκευή από σκυρόδεμα που χρησίμευε για την αποθήκευση και την εκτόξευση βαλλιστικών πυραύλων από του ναζί κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Στόχος των πυραύλων αποτελούσε το Λονδίνο του οποίου ο βομβαρδισμός αποσκοπούσε περισσότερο στην δημιουργία ενός αισθήματος τρόμου ανάμεσα στους κατοίκους και λιγότερο στην καταστροφή στρατιωτικών στόχων. Η περίεργη αυτή σύμπτωση συνηγορεί στην διαπίστωση για την αναβίωση μιας τραυματικής μεταπολεμικής εμπειρίας .

87 Το ποινικό σύστημα κολασμού πριν τον διαφωτισμό μετρούσε με μεγάλη ακρίβεια την σχέση εγκλήματος και ποινής με την μορφή του σωματικού πόνου

88 Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 202



Cesare Lombroso "Ο Εγκληματίας Άνθρωπος"



Κατά τον Cesare Lombroso τα ανθρωπομετρικά στοιχεία όπως και τα διάφορα σημάδια από τραυματισμούς είναι ενδεικτικά της παραβατικής δραστηριότητας του ατόμου. Ο Blofeld εγγράφει τον παρανοϊκό χαρακτήρα του στην όψη του προσώπου του (το σημαδεμένο μάτι) και στο εμμονικό χάιδεμα της γάτας του.

χρήματος και εξουσίας και ειδικότερα η κατάχρησή της διαμορφώνει τελικά το υποκείμενο μέσα σε ένα αυστηρά ιδιωτικό περιβάλλον όπου η επιθυμία αποτελεί την διεστραμμένη παρέκλιση από τον κανόνα, επαναφέροντας με τον τρόπο αυτό τον ορισμό του τέρατος ως προϊόν της παραβίασης του φυσικού νόμου μέσα από την τερατώδη συμπεριφορά και την ανάπτυξη της εγωιστικής φύσης της επιθυμίας του.

Ο Blofeld παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με την εμφάνιση των «πολιτικών τεράτων» κατά τον 18^ο αιώνα και ειδικότερα με αυτή του αυταρχικού ηγεμόνα και την γεινίαση της τερατωδίας με την κατάχρηση εξουσίας. «Ο δεσπότης είναι αυτός που από την ίδια του την ύπαρξη, και από την ύπαρξή του και μόνο, διαπράττει το έσχατο έγκλημα, το κατεξοχήν έγκλημα, το έγκλημα της ολοκληρωτικής διάρρηξης του κοινωνικού συμβολαίου που έχει ανάγκη το ίδιο το σώμα της κοινωνίας για να μπορέσει να υπάρξει και να διατηρηθεί...Είναι το άτομο το οποίο επιβάλλει τη βία του, τα καπρίσια του, τη δική του μη λογική, ως γενικό νόμο, ως κρατική σκοπιμότητα⁸⁹». Με παρόμοιο τρόπο ο Blofeld ασκεί απόλυτη εξουσία πάνω στα σώματα των συνεργατών του έχοντας το απόλυτο δικαίωμα ζωής και θανάτου χωρίς να περιορίζεται από ένα συγκεκριμένο νομικό πλαίσιο ή έναν ηθικό κώδικα. Η επιθυμία του δεν θα μπορούσε να είναι παρά μια παρα-φύση έκφραση των σκοτεινότερων ενστίκτων που χαρακτηρίζουν ανάλογα πρόσωπα με παρόμοια συμπεριφορά. Παρατηρούμε ότι ο Blofeld «είναι φυσικά και ηθικά διεστραμμένος, ασεξουαλικός ή ομοφυλόφιλος ή δεν είναι σε κανένα βαθμό σεξουαλικά κανονικός και γενικότερα ζει μέσα σε μια φυσική και ψυχολογική υπερβολή⁹⁰» ενώ η συμπεριφορά του χαρακτηρίζεται από μια «απληστία που φτάνει στα όρια της παράνοιας⁹¹»

Ο M Foucault εντοπίζει στα λογοτεχνικά κείμενα και τους λιβέλους της εποχής (18^{ος} αιώνας) τη γεινίαση του δεσπότη με τον σεξουαλικά αποκλίνοντα και τον συσχετισμό του με τις βασικές απαγορεύσεις την αιμομιξία και τον κανιβαλισμό. «Αυτή η θεματική του ανθρώπινου τέρατος αποκρυσταλλώνεται ιδιαίτερα στη Μαρία Αντουανέτα, η οποία...συγκεντρώνει μια σειρά από χαρακτηριστικά προσόδια στο τερατώδες. Βεβαίως καταρχάς είναι κυρίως ξένη, δεν αποτελεί μέρος του κοινωνικού σώματος. Σε σχέση λοιπόν με το κοινωνικό σώμα της χώρας που βασιλεύει, είναι το θηρίο, είναι σε κάθε περίπτωση το ον στη φυσική του κατάσταση...είναι η ύαινα, είναι η δράκαινα,

89 Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 190

90 Umberto Ecco, 249

91 Ibid.

ο θηλυκός τίγρης ο οποίος –λέει ο Προυντόμ- ‘από τη στιγμή που είδε το αίμα, δεν μπορεί πια να το χορτάσει’ Έχουμε λοιπόν ολόκληρη την κανιβαλική, ανθρωποφαγική όψη του ηγεμόνα που διψάει για το αίμα του λαού του. Και έπειτα, είναι επιπλέον η σκανδαλώδης γυναίκα, η έκλυτη, η οποία παραδίδεται στην πλέον ακραία ελευθεριότητα, και αυτό σε δύο προνομιακές μορφές της⁹²...» την αιμομιξία και την ομοφυλοφιλία⁹³. Η σχέση αυτή του ηγεμόνα με τη σεξουαλική διαστροφή αποτυπώνεται με την μορφή υπαινιγμού στην όψη και την συμπεριφορά του Blofeld. Το πρόσωπό του Blofeld μέσα από τα ανθρωπομετρικά χαρακτηριστικά του λειτουργεί ως σημείο βάσης του οποίου μπορεί να εντοπίσει κανείς το διεστραμμένο περιεχόμενο της επιθυμίας του όπως ακριβώς αποτυπώνεται η παραβίαση του φυσικού νόμου στην μορφή του τέρατος. «Δύο μάτια που θυμίζουν δύο βαθιές πισίνες, που περιβάλλονται ‘όπως τα μάτια του Μουσολίνι’ με καθαρό λευκό, με μια συμμετρία που θυμίζει τα μάτια μιας κούκλας, επίσης και λόγο των μεταξένιων μαύρων βλεφαρίδων θηλυκού τύπου: δύο μάτια με βλέμμα παιδιού, και ένα στόμα σαν μια άσχημα επουλωμένη πληγή⁹⁴» αποτελούν στοιχεία της αμφίσημης σεξουαλικότητάς του. Η εμμονική απτική σχέση του με την περσική γάτα έρχεται να επιβεβαιώσει τις σεξουαλικές του αποκλίσεις.

Ένα δεύτερο στοιχείο που έρχεται να συμπληρώσει την «διαστροφική» τοπογραφία του προσώπου του αποτελεί το χαρακτηριστικό σημάδι γύρω από το μάτι με την μορφή μονόκλ. Σύμφωνα με τον φυσιολογικό εγκληματολόγο Cesare Lombroso⁹⁵ το τραύμα, εφόσον το υποκείμενο δεν ανήκει στην κατηγορία του επιληπτικού ή του στρατιωτικού, συνδέεται με μια εγκληματική δραστηριότητα και κατά προέκταση αποτελεί το σημείο αναγνώρισής της. Στην περίπτωση του Blofeld ακολουθώντας την παραπάνω συλλογιστική μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η εγκληματική συμπεριφορά του υποκειμένου σχετίζεται με την παραβατική και αποκλίνουσα λειτουργία της όρασης. Το περίεργο σχήμα του τραύματος (μονόκλ) προκαλεί έναν ακόμη ενδιαφέροντα συνειρμό που συσχετίζει το υποκείμενο με τον Γερμανό υψηλόβαθμο αξιωματικό του Α και Β Παγκοσμίου πολέμου με τον έκφυλο και ασύδοτο καπιταλιστή (το μονόκλ αποτελεί σύμβολο των δύο παραπάνω κατηγοριών) παραπέμποντας με τον τρόπο αυτό στο δεσποτικό κανιβαλικό

92 Foucault, Οι Μη Κανονικοί., 195-196

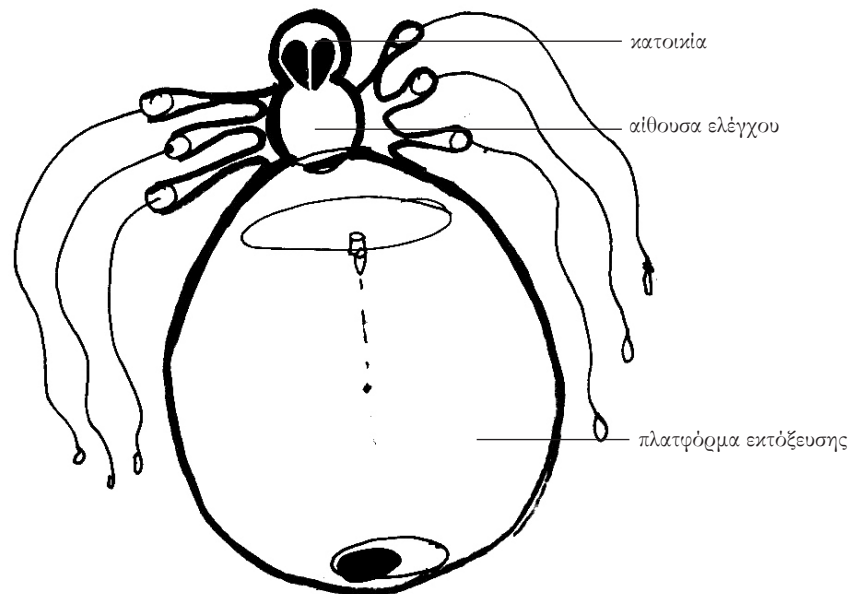
93 Παράλληλα με το τέρας από τα πάνω ο Foucault εντοπίζει το τέρας από τα κάτω, το εξεγερμένο λαό με την κυριαρχία της κανιβαλιστικής πρακτικής και την τοποθέτηση του ανθρώπου στο επίπεδο του κτήνους.

94 Umberto Ecco ,248

95 Κατά τον Cesare Lombroso (1835-1909) το τραύμα και η στίξη όπως και συγκεκριμένα ανθρωπομετρικά χαρακτηριστικά (πχ μέγεθος κρανίου, σχήμα προσώπου κτλ) αποκαλύπτει την εγκληματική φύση του ανθρώπου. Cesare Lombroso, Ο Εγκληματίας Άνθρωπος, Εκδόσεις Ψιχαλου, (1960)

υποκείμενο που μόλις εξετάσαμε.

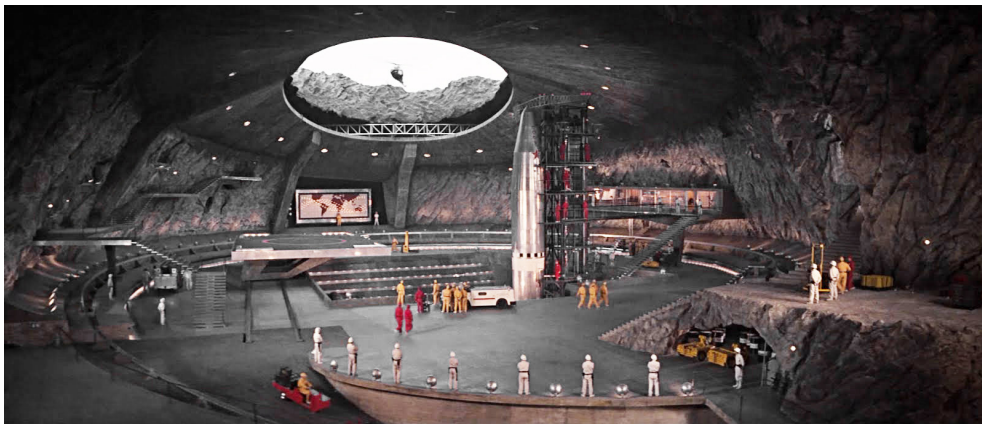
Μπορούμε να συνοψίσουμε τον χαρακτήρα της επιθυμίας του Blofeld μέσα από: (α) την επιβολή ενός εγωιστικού εξουσιαστικού μηχανισμού με την μορφή προσωπικού μικρόκοσμου στον οποίο ο ίδιος αποτελεί την μοναδική αρχή που αντιτάσσει τις παρανοϊκές ιδέες του και τη δική του μη-λογική στο συμφέρον του κοινωνικού σώματος· (β) την φυσική και ηθική του διαστροφή που συνδέεται με τις σεξουαλικές του αποκλίσεις και την κυριαρχία ενός ενστίκτου θανάτου (η κανιβαλική όψη του δεσπότη) που προσπαθεί να επιβάλει στο κοινωνικό σώμα και (γ) την παραβατική λειτουργία της όρασής του σύμφωνα με την σημειωτική ανάγνωση του τραύματος στο δεξί του μάτι.



Σχηματικό διάγραμμα (κάτοψη) της Ηφαιστειακής Βάσης



Ο κρατήρας του ηφαιστείου Shinmoe-dake αποκρύπτει τον εσωτερικό μηχανισμό της βάσης



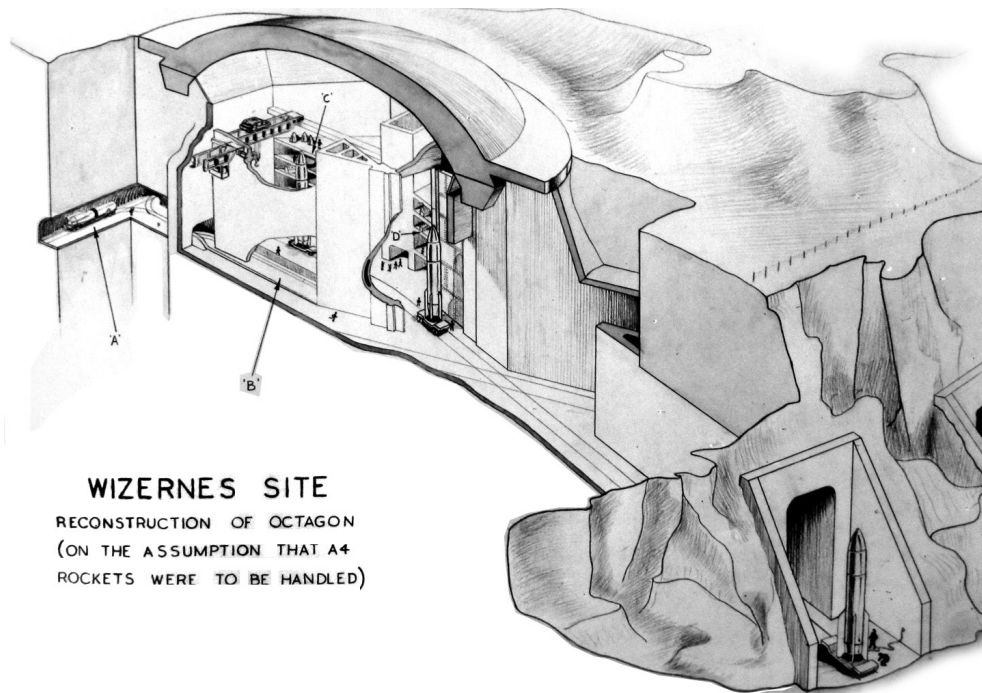
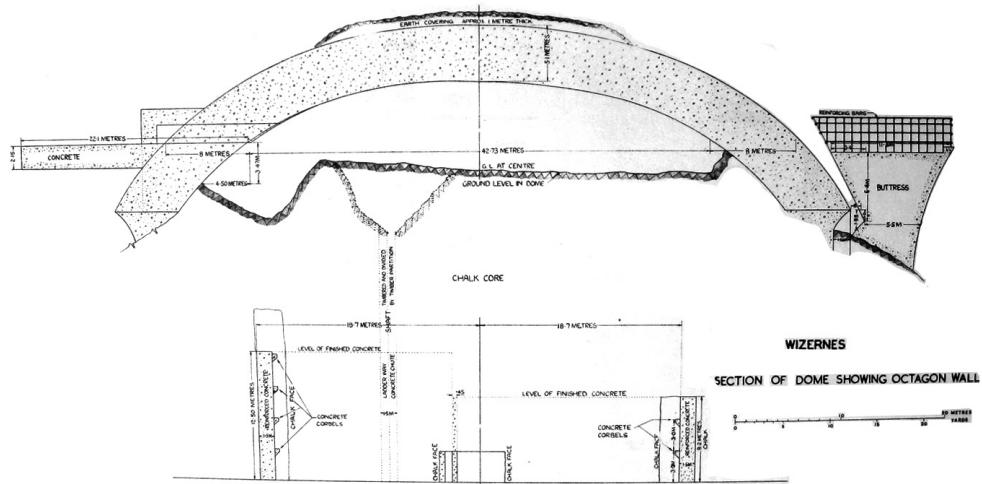
Κεντρικός χώρος εκτόξευσης. Μια οπή στην οροφή η οποία συμπίπτει με τον κρατήρα του ηφαιστείου διασφαλίζει την λειτουργία του εσωτερικού μηχανισμού

3.3 Η Τερατώδης Κατασκευή

Η κατασκευή της ηφαιστειακής βάσης έρχεται να εγγράψει τον παρανοϊκό επιθυμητικό μηχανισμό του Blofeld μέσα από την δημιουργία ενός ιδιωτικού χώρου που αναφέρεται αποκλειστικά στο υποκείμενο και συγκροτεί την προσωπική του ουτοπία. Ο ασύμβατος και ανταγωνιστικός χαρακτήρας της επιθυμίας του τέρατος με την συλλογική επιθυμία του κοινωνικού σώματος έχει σαν αποτέλεσμα την δημιουργία ενός χώρου που στερείται εξωτερικής μορφής και αναπτύσσεται αποκλειστικά σε ένα κλειστό εσωτερικό σύστημα⁹⁶. Με τον τρόπο αυτό η επιθυμία του Blofeld λογοκρίνεται μέσα από την απόκρυψη του περιεχομένου και τον περιορισμό του σε μια εσωτερική χθόνια κατάσταση. Τα ανταγωνιστικά βλέμματα εξαπατούνται από την έλλειψη εξωτερικής μορφής καθώς δεν μπορούν να εντοπίσουν την πυραυλική βάση μέσα στο ηφαιστειακό τοπίο του νησιού. Την λειτουργία της απόκρυψης του μηχανισμού την εντοπίσαμε στις αλληγορικές μηχανές του Kircher (το δελφικό μαντείο-camera obscura) όπου η εγγραφή της επιθυμίας που έρχεται αντιμέτωπη με την υπάρχουσα θεολογική θεώρηση επιτυγχάνεται με την ένταξη και απόκρυψη των μηχανισμών στο υπάρχον κέλυφος του κτιρίου με την χρήση παρόμοιων πρακτικών. Με ανάλογο τρόπο διαπιστώσαμε τη σημασία της λογοκρισίας του ονείρου όπου το λανθάνον περιεχόμενο του ονείρου αποκρύπτεται μέσα από την παρουσία παραλήψεων και υπαινιγμών που παραμορφώνουν την αφήγηση δημιουργώντας αοριστίες και ασάφειες. Η αιτία της ύπαρξης της λογοκρισίας του ονείρου εντοπίστηκε στην ανταγωνιστική σχέση της επιθυμίας με μια επικρατούσα αντίληψη άρα και κατά προέκταση στην ανταγωνιστική σχέση ανάμεσα σε μια καταδικαστέα προσωπική επιθυμία με ένα συλλογικό σύστημα επιβαλλόμενων κανόνων.

Η προληπτική αυτο-λογοκρισία χρησιμοποιείται εκτεταμένα στην στρατιωτική μηχανική με την μορφή της οπτικής απάτης (camouflage). Ένα αντικείμενο ,

96 Την σχέση χώρου και επιθυμίας μπορούμε να την διακρίνουμε μέσα από την δημιουργία χώρων που εγγράφουν την μη κανονική σεξουαλικότητα και αφορούν τον οίκο ανοχής και το ψυχιατρικό νοσοκομείο.. Σύμφωνα με τον M. Foucault ο επίσημος χώρος της σεξουαλικότητας περιορίστηκε αποκλειστικά στο δωμάτιο των γονέων. «Η σεξουαλικότητα οριοθετήθηκε προσεκτικά και μετακινήθηκε στον οίκο. Η συζυγική οικογένεια την υιοθέτησε και την απορρόφησε στην σοβαρή λειτουργία της αναπαραγωγής...Το δωμάτιο των γονέων ταυτοποιήθηκε σαν τον μοναδικό τόπο της σεξουαλικότητας...ένας λειτουργικός και αποδοτικός τόπος... παρόλα αυτά ήταν αναγκαίο να δημιουργηθεί ένας χώρος για τις μη αποδεκτές-νόμιμες σεξουαλικές σχέσεις...που θα μπορούσε να τις επανεγγράψει αν όχι στον μηχανισμό της παραγωγής τότε στο λάχιστον στο μηχανισμό του κέρδους. Ο οίκος ανοχής και το ψυχιατρικό νοσοκομείο μπορούσαν να αποτελέσουν το χώρο εγγραφής τους». M. Foucault, *The History of Sexuality 1: The Will to Knowledge*, Penguin Books, London (1998), 3-4. Παρατηρούμε ότι τις περισσότερες φορές ο οίκος ανοχής είναι και αυτός ένας χώρος δίχως εξωτερική μορφή που εγγράφει την επιθυμία μέσα σε ένα αποκλειστικά εσωτερικό σύστημα.



Μπορούμε να εντοπίσουμε συγγενή στοιχεία της δομής της βάσης του Blofeld στην αρχιτεκτονική της βάσης εκτόξευσης των πυραύλων V2 στη Wizernes της βόρειας Γαλλίας κατά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Η κατασκευή των ναζί στόχευε να προστατεύσει τους πυραύλους που θα έπλητταν την πόλη του Λονδίνου χάρη σε ένα μεγάλο θόλο σκυροδέματος ικανό να προστατεύσει τον εσωτερικό μηχανισμό. Η αναβίωση ενός παλαιότερου συλλογικού τραύματος που επανέρχεται μέσα από την κατασκευή του Blofeld μπορεί να εντοπισθεί στην επιστροφή αυτής της παλαιότερης τραυματικής εμπειρίας.

υιοθετώντας τεχνικές όπως η υπόγεια διαβίωση και ο μιμητισμός, αναμεταδίδει ένα ψευδές οπτικό σήμα της εσωτερικότητάς του. Αυτή η πρακτική εξαπάτησης πηγάζει από την σημασία της παρακολούθησης στην διεξαγωγή του πολέμου όπου η «επιμελητεία της αντίληψης» οδήγησε στην «αισθητική της εξαφάνισης»⁹⁷. Η ανταγωνιστική σχέση της επιθυμίας με το υπάρχον σύστημα εξουσίας συμβιβάζεται μέσα από την δημιουργία μιας οπτικής απάτης που απορρέει από τον νοηματικό διαχωρισμό των όρων περιέχοντος και περιεχομένου μέσα από την αναμετάδοση ενός λανθασμένου οπτικού σήματος. Οι ανταγωνιστικές σχέσεις οδηγούν στην διάρρηξη μορφής και νοήματος με αποτέλεσμα την αναντιστοιχία ανάμεσα στην αρχιτεκτονική κατασκευή του εσωτερικού χώρου και την φυσική μορφή του ηφαιστείου που αποτελεί πλέον το εξωτερικό κέλυφος της προσωπικής ουτοπίας του Blofeld

Για να εξετάσουμε την σχέση ανάμεσα στην πλαστική διατύπωση του προσωπικού μικρόκοσμου και την φύση της επιθυμίας θα πρέπει να εστιάσουμε στον τρόπο λειτουργίας του εσωτερικού μηχανισμού και στην χωρική διατύπωση των επιμέρους ενότητων που τον συγκροτούν. Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις (3) κύριες λειτουργικές και χωρικές ενότητες και αφορούν: (α) ένα επιχειρησιακό κέντρο διεξαγωγής των διαστημικών αποστολών (πλατφόρμα εκτόξευσης- διαστημικός δορυφόρος), (β) ένα κέντρο ελέγχου και διαχείρισης πληροφοριών και εικόνων -το ονομαζόμενο c3i (control, command, communication, intelligence⁹⁸) και (γ) τον προσωπικό χώρο κατοικίας του Blofeld.

(α) η πλατφόρμα εκτόξευσης. Η εκτόξευση του πυραύλου γίνεται στον κεντρικό πόρο του ηφαιστείου όπου διαμορφώνεται μια κυκλική πλατφόρμα από οπλισμένο σκυρόδεμα. Η διαδικασία της εκτόξευσης υποστηρίζεται μηχανικά μέσα από ένα δίκτυο αυτοματισμών (πύργος εκτόξευσης, μηχανική κίνηση του προσωπικού, δευτερεύουσα πλατφόρμα ελικοπτέρου, δίκτυο εξαερισμού). Η οροφή αποτελείται από ένα δίσκο οπλισμένου σκυροδέματος που προσαρμόζεται στο κυκλικό σχήμα του κρατήρα του ηφαιστείου με μία κεντρική κυκλική οπή που αποτελεί την βασική δίοδο επικοινωνίας με τον εξωτερικό χώρο. Μια μεταλλική αυτόματα κινούμενη πλατφόρμα, τις οποίες η εξωτερική επιφάνεια μιμείται τις ηφαιστειακές λίμνες της περιοχής, λειτουργεί σαν ένα μεγάλο κλείστρο που διασφαλίζει την εσωτερική λειτουργία της μηχανής. Η εκτόξευση του επανδρωμένου διαστημικού σκάφους

97 Paul Virillio, War and Cinema: The Logistics of Perception, Verso, London (2000), 1

98 Σύστημα Κεντρικής Ηλεκτρονικής Διοίκησης Πολέμου – Έλεγχος / Διοίκηση/ Επικοινωνία / Πληροφορία



(α) η πλατφόρμα εκτόξευσης,



(β) το κέντρο ελέγχου των εικόνων 3C1.



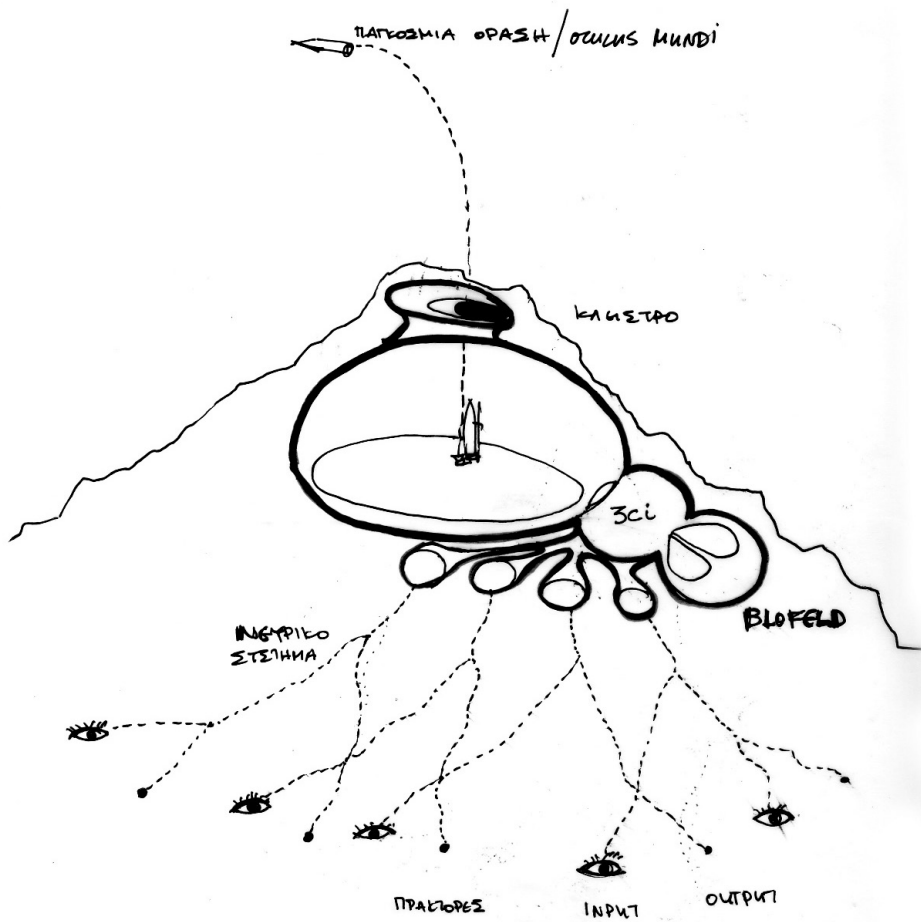
(γ) ο χώρος κατοικίας

στοχεύει στην συλλογή των ανταγωνιστικών διαστημικών δορυφόρων μέσα από μια ειδική προσαρμογή στην κεφαλή του πυραύλου, η οποία ανοίγει και εγκλωβίζει τα αντίπαλα σιάφη.

(β) *το κέντρο ελέγχου των εικόνων 3CI*. Σε άμεση προέκταση από την πλατφόρμα εκτόξευσής και σε ύψος περίπου πέντε μέτρων τοποθετείται η κεντρική αίθουσα ελέγχου και διοίκησης. Η αίθουσα εποπτεύει την πλατφόρμα εκτόξευσης ενώ μέσα από ένα εκτεταμένο δίκτυο από οθόνες μπορεί να παρακολουθεί κανείς οτιδήποτε συμβαίνει εξωτερικά και εσωτερικά του ηφαιστείου. Υπάρχει μια διαβάθμιση των οπτικών εικόνων σύμφωνα με τον βαθμό σπουδαιότητάς τους· παρατηρούμε ένα παγκόσμιο χάρτη όπου διαγράφεται η πορεία του πυραύλου, ένα κεντρικό πάνελ παρακολούθησης και ελέγχου της διαδικασίας εκτόξευσης και ένα δευτερεύον δίκτυο οθονών που προβάλλει εικόνες από την υπόλοιπη βάση. Το σύνολο των αυτοματισμών όπως ο έλεγχος του κλείστρου, η συμπεριφορά του πυραύλου, η διαδικασία εκτόξευσης ή το σύστημα εξαερισμού, μπορεί να ελέγχεται μέσω συσκευών από τον συγκεκριμένο χώρο ενώ ένα δίκτυο αναπαραγωγής ήχου μεταφέρει τις εντολές της διοίκησης κατά μήκος του κτιρίου. Η τυπολογία της αίθουσας παραπέμπει στο σύστημα κεντρικής ηλεκτρονικής διοίκησης πολέμου c3i όπου χάρη στην ανάπτυξη της δορυφορικής τεχνολογίας και του συστήματος επικοινωνιών γίνεται εφικτή η κεντρική παρακολούθηση και διαχείριση των επιχειρήσεων μέσα από ένα σύστημα εισαγωγής (input) και διοχέτευσης (output) της πληροφορίας σε και από ένα κεντρικό εγκέφαλο (αίθουσα ελέγχου). Το σύνολο των ενεργειών ελέγχεται αποκλειστικά από τον Blofeld και μόνο σύμφωνα με την δική του καθοδήγηση τελείται οποιαδήποτε διαδικασία.

(γ) *ο χώρος κατοικίας*. Μια ράμπα, δίχως στηθαίο, διασχίζει μια δεξαμενή νερού γεμάτη πιράνχας⁹⁹ και οδηγεί από τον χώρο ελέγχου στον προσωπικό χώρο του Blofeld. Η σχέση των χώρων είναι άμεση καθώς μπορεί κανείς να παρακολουθεί από τον ένα χώρο στον άλλο μέσα από το σύστημα περσίδων που παρεμβάλλεται. Η κάτοψη ακολουθεί την κυκλική διάταξη του γενικού σχεδίου όπου εντάσσονται τα προσωπικά αντικείμενα του Blofeld. Ένα γραφείο που περιέχει όργανα παρακολούθησης όπως ένα μικροσκόπιο, ένα τηλεσκόπιο και μια υδρόγειο, μια εστία λαξευμένη στο βράχο με ένα πίνακα, ένα κεντρικό πολυέλαιο, ένα χώρο καθιστικού, μια ντουλάπα ρουχισμού, δύο αναγεννησιακούς πίνακες τοποθετημένους πάνω σε καβαλέτα που απεικονίζουν το πορτρέτο μιας νεαρής γυναίκας και μια σιγή με την

99 Αναφορά στην λανθάνουσα καινιβαλική φύση του χαρακτήρα του Blofeld



Αξονομετρικό διάγραμμα των κεντρικών λειτουργικών ενωτήτων

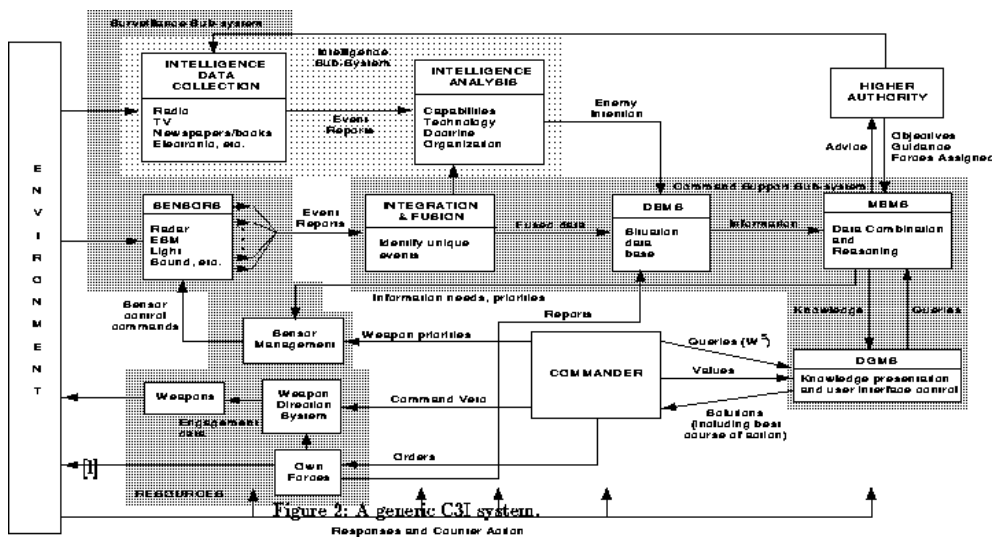


Figure 2: A generic C3I system.

Σύστημα Κεντρικής Ηλεκτρονικής Διοίκησης Πολέμου
 - Έλεγχος / Διοίκηση / Επικοινωνία / Πληροφορία

παρθένο και το θείο βρέφος, αντικείμενα τέχνης και άλλα δευτερεύοντα αντικείμενα συγκροτούν το προσωπικό αρχείο του υποκειμένου. Τα αντικείμενα εντάσσονται σε ένα οικιακό περιβάλλον και παράλληλα σκιαγραφούν τον τερατώδη χαρακτήρα του Blofeld υποδηλώνοντας (α) το κανιβαλικό περιεχόμενο του δεσποτικού υποκειμένου (η περίεργη οπτική γεινίαση της δεξάμενης με τα πιράνχας με την αισθησιακή θεματολογία των πινάκων), (β) την επιθυμία του για παγκόσμια κυριαρχία (η υδρόγειος), (γ) την παραβατική του όραση (μικροσκόπιο-τηλεσκόπιο), και (δ) την ροπή του προς μια σατραπική πολυτέλεια (το μέγεθος του χώρου και το είδος των αντικειμένων μαρτυρούν μια αστική καταγωγή).

Παρατηρούμε ότι η άμεση οπτική και τοπολογική γεινίαση της κατοικίας, του κέντρου ελέγχου c3i και της πλατφόρμας εκτόξευσης δημιουργεί ένα ενιαίο σύνολο που συγκροτεί μια νέα υβριδική τυπολογία χώρου που βασίζεται στην μείξη των παραπάνω διακριτών κατηγοριών. Ο άμεσος συσχετισμός οικιακών αντικειμένων, μηχανών παρακολούθησης, πυραυλικών και οπλικών συστημάτων και αντικειμένων τέχνης διαμορφώνει ένα χώρο που ανατρέπει την υπάρχουσα κατηγοριοποίηση ανάμεσα στο περιβάλλον κατοικίας και την στρατιωτική εγκατάσταση κατασκευάζοντας μια τερατώδη μορφή που αποτελεί τον προσωπικό μικρόκοσμο του Blofeld. Επανερχόμαστε με τον τρόπο αυτό στην θεματική της μείξης ως την αιτία της τερατωδίας αυτή την φορά μέσα στο αρχιτεκτονικό πεδίο και τον άμεσο συσχετισμό της με την έννοια του «ηθικού τέρατος» και του δεσποτικού υποκειμένου που εκφράζει ο χαρακτήρας του Blofeld. Ο χώρος αποτελεί την προέκταση της σαδιστικής κανιβαλικής επιθυμίας του υποκειμένου καθώς το σύνολο των συσκευών και αυτοματισμών που διατρέχουν τον χώρο συνδέεται αποκλειστικά με τον Blofeld συγκροτώντας ένα μηχανισμό επιβολής εξουσίας πάνω στο κοινωνικό σώμα. Η γέννηση της τερατωδίας είναι ασύμβατη με την κοινή αντίληψη και το κοινό συμφέρον στερώντας από την ηφαιστειακή βάση την «εξωτερικότητά» της, περιορίζοντάς την ταυτόχρονα σε μια «χθόνια εσωτερικότητα».



Η εκτέλεση της Helga Brandt

3.4 Η Επιθυμητική Μηχανή

Ο Blofeld προσπαθεί να συνδέσει το ίδιο του το σώμα με την Πυραυλική Βάση μέσα από ένα δίκτυο κρυφών και φανερών συσκευών που έρχονται να προσαρμολοστούν ως προσθετικοί μηχανισμοί πάνω στα όργανα του σώματός του. Το σύστημα εισαγωγής και διοχέτευσης (input-output) έχει σαν τελικό αποδέκτη τον ίδιο που είναι υπεύθυνος για οτιδήποτε συμβαίνει. Το δίκτυο των πρακτόρων, οι συσκευές παρακολούθησης, ο μηχανισμός εκτόξευσης του διαστημικού πυραύλου, το σύστημα φωνητικής αναμετάδοσης, οι μηχανισμοί που ανοίγουν κρυφά περάσματα, τα οικιακά του αντικείμενα όπως το μικροσκόπιο και το τηλεσκόπιο ακόμη και η περσική γάτα του αποτελούν προσθετικές μηχανές που συνδέουν την επιθυμία με το ίδιο του σώμα. Υπάρχουν διάσπαρτα σημεία πρόσβασης¹⁰⁰ (access points) καταναμημένα στο σώμα της Βάσης όπου μπορεί να συνδεθεί κάποιο όργανο του σώματος του Blofeld και να εκτελέσει κάποια ενέργεια.

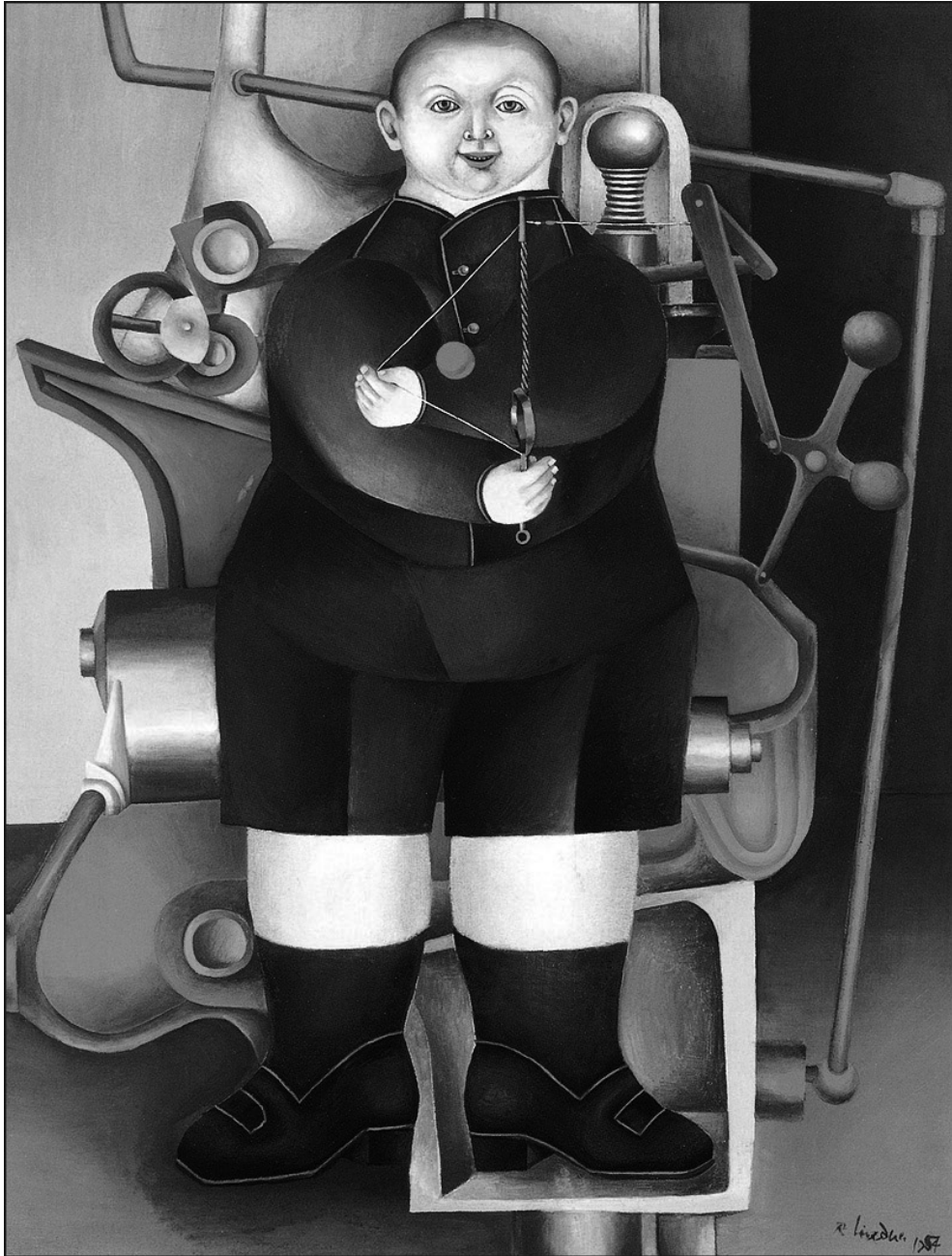
Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της εκτέλεσης της Helga Brandt (No11) όπου παρατηρούμε μια ηδονοβλεπτική πράξη που προσομοιάζει με μια τελετή ανθρωποθυσίας¹⁰¹ και πραγματοποιείται μέσα από την σωματική σύζευξη υποκειμένου και κτιρίου, κάτω από την παρουσία κοινού¹⁰². Ο Blofeld ενεργοποιεί ένα κρυμμένο μηχανισμό πατώντας ένα πεντάλ κάτω από το γραφείο του· η ράμπα ανοίγει και η κοπέλα πέφτει μέσα στην δεξαμενή όπου και καταβροχθίζεται ζωντανή από τα πιράνχας. Κατά την διάρκεια της σκηνής χαϊδεύει εμμονικά την γάτα του. Το κτίριο έρχεται να λειτουργήσει προσθετικά συνδέοντας ένα σύνολο μηχανών με το σώμα του υποκειμένου. Η σκηνή της ανθρωποθυσίας είναι μια μηχανή που συνδέεται με το μάτι του Blofeld, η κοπέλα συνδέεται με τα πιράνχας, αυτά με το άνοιγμα της ράμπας και το σύνολο με το πέλμα του ενώ παράλληλα η γάτα είναι μόνιμα συνδεδεμένη με το χέρι του. Συναντούμε και σε αυτή την περίπτωση τον χαρακτήρα του δεσποτικού υποκειμένου και του «ηθικού τέρατος» που μέσα από την κατάχρηση εξουσίας φανεώνει την κανιβαλική και αποκλίνουσα συμπεριφορά του.

Οι Deleuze και Guattari εισάγουν την έννοια της επιθυμητικής μηχανής και

100 Την ενοποίηση υποκειμένου κτιρίου την εξετάσαμε στις προσθετικές μηχανές του Kircher Ένα ακόμη παράδειγμα μπορούμε να εντοπίσουμε στις κατασκευές του Baron des Eissentens

101 Για την σχέση Κακού – Γυναίκας ο Ecco αναφέρει: «Στις περισσότερες περιπτώσεις η σχέση κορυφώνεται με το βασανιστήριο της γυναίκας που πήγε με τον Μποντ. Στο σημείο αυτό λειτουργεί το ζεύγος Έρωτας- Θάνατος, με την έννοια μιας περισσότερο ενδόμυχης ερωτικής ένωσης των δύο μέσα από την κοινή τους δοκιμασία» Ecco, 252

102 οι δύο ασιατικές καταγωγής πράκτορες, ο βιομήχανος Osato και ο προσωπικός σωματοφύλακός του



R. Linder 'Boy with Machine'

τον ορισμό της επιθυμίας όχι σαν έλλειψη αλλά ως παραγωγή. «Παντού πρόκειται για μηχανές, και καθόλου με την μεταφορική έννοια: για μηχανές μηχανών, με τις συζεύξεις τους, τις συνδέσεις τους, Μια μηχανή όργανο είναι συνδεδεμένη με μια μηχανή πηγή: η μία εκπέμπει μια ροή που η άλλη την κόβει. Ο μαστός είναι μια μηχανή που παράγει γάλα, και το στόμα μια μηχανή συναρμολογημένη μ' αυτήν. Το στόμα του ανορεκτικού διστάζει ανάμεσα σε μια μηχανή για να τρως, σε μια μηχανή για να ξερονάς, σε μια μηχανή για να μιλάς και σε μια μηχανή για να ανασαίνεις (κρίσεις άσθματος). Έτσι είμαστε όλοι πολυτεχνίτες ο καθένας με τις μηχανούλες του. Μια μηχανή όργανο για μια μηχανή ενέργεια πάντα ροές και διακοπές¹⁰³». Σύμφωνα με την παραπάνω θεώρηση η επιθυμία βρίσκεται σε μια σχέση παραγωγής ανάμεσα στο αντικείμενο, στο σώμα και το υποκείμενο μέσα από σχέσεις ροής και κοψίματος. Το υποκείμενο όπως στην περίπτωση του παχουλού αγοριού του πίνακα του R. Linder 'Boy with Machine' «μπολιάζει μιαν από τις μικρές επιθυμητικές μηχανές του πάνω σε μια τεράστια κοινωνική μηχανή¹⁰⁴» και την κάνει να λειτουργεί.

Μπορούμε πλέον να κάνουμε μια γενίκευση και να θεωρήσουμε το σύνολο της βάσης ως μια «επιθυμητική μηχανή» που έρχεται να συνδεθεί με το ίδιο το σώμα του Blofeld και αφορά είτε μεμονωμένες σκηνές όπως η ηδονοβλεπτική τελετή της θυσίας είτε την ευρύτερη επιθυμία του για παγκόσμια κυριαρχία. Η προσθετική επέκταση της σωματικότητας μέσα από την αρχιτεκτονική της βάσης συνδέεται άμεσα με την φύση του δεσποτικού υποκειμένου ως σωματικοποιημένου τοπολογικού πεδίου άσκησης εξουσίας.

3.5 Η Μηχανή Όρασης

Μέσα σε αυτό το σύστημα παραγωγής ηδονής ανάμεσα στο κτίριο ως μηχανή επιθυμίας και το σώμα του Blofeld εμφανίζεται η προνομιακή λειτουργία της όρασης. Κεντρικός άξονας η ηδονοβλεπτική παρατήρηση μέσα από ένα δίκτυο συλλογής εικόνων αποτελούμενο από συσκευές παρατήρησης που συνδέονται με το μάτι του Blofeld. Καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας παρακολουθούμε «ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο από κάμερες, φιλμ και μέσα καταγραφής που σχετίζονται με την αντίληψη. Κατά την πορεία της ταινίας παρατηρούμε ότι κάθε χαρακτήρας εμφανίζεται να παρακολουθεί ή να

103 Gilles Deleuze και Felix Guattari, Ο Αντι-Οιδίπους. Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα (1977), 9

104 Ibid., 15



Η Μηχανή Όρασης

παρακολουθείται ή και τα δύο, ενώ κάθε σημαντική σκηνή περιέχει εξοπλισμό καταγραφής ή μιλάει γι' αυτή κατά κάποιο τρόπο¹⁰⁵». Η διαχείριση των εικόνων γίνεται κατά κύριο λόγο στην κεντρική αίθουσα ελέγχου όπου ο Blofeld παρακολουθεί από τις οθόνες την συλλογή που του προμηθεύει το δίκτυο παρακολούθησης. Σύμφωνα με τον Virilio η αλλαγή στον τρόπο διεξαγωγής του πολέμου κατέστησε τη λειτουργία του ματιού ταυτόσημη με την λειτουργία του όπλου¹⁰⁶. «Στις βιομηχανοποιημένες πολεμικές επιχειρήσεις, όπου η αναπαράσταση των συμβάντων υπερέβη την παρουσίαση των γεγονότων, η εικόνα άρχισε να εξουσιάζει το αντικείμενο, και ο χρόνος τον χώρο. Σύντομα μια διαμάχη ανάμεσα στην στρατηγική και πολιτική ερμηνεία θα επακολουθήσει, με το ραδιόφωνο και το ραντάρ να ολοκληρώνουν την εικόνα... Άνοιξε με τον τρόπο αυτό ο δρόμος για μια πραγματική Επιμελητεία της Στρατιωτικής Αντίληψης στην οποία το απόθεμα εικόνων ισοδυναμεί με το απόθεμα πυρομαχικών¹⁰⁷». Η επιμελητεία των εικόνων βασίζεται σε τρία συστήματα καταγραφής: (i) ένα εξωτερικό δίκτυο συσκευών και πρακτόρων, (ii) ένα εσωτερικό κύκλωμα παρακολούθησης και (iii) την εγκατάσταση μιας παγκόσμιας όρασης μέσα από τον διαστημικό δορυφόρο.

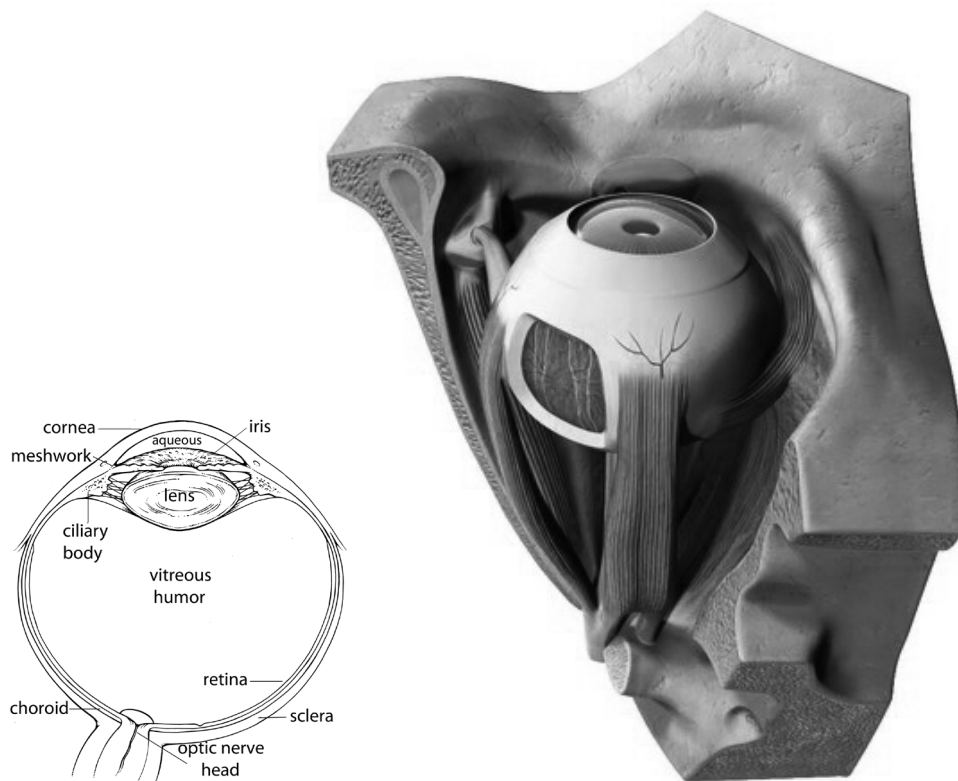
Το εξωτερικό δίκτυο το εντοπίζουμε στην σκηνή παρακολούθησης της κηδείας του Bond με τα κιάλια και την εφημερίδα, τις συσκευές παρακολούθησης στο κτίριο του Osato, την προσεκτική παρατήρηση του Bond μέσα από ακτινογραφίες, τα αναγνωριστικά ελικόπτερα που εποπτεύουν την περιοχή και γενικότερα ένα σύνολο πρακτόρων που εφοδιάζουν τον Blofeld με οπτικό υλικό. Η ίδια η βάση διαθέτει ένα σύστημα εποπτείας που συνδέεται απευθείας όπως και το εξωτερικό σύστημα με τις οθόνες στην αίθουσα ελέγχου και από εκεί με το μάτι του Blofeld. Ο διαστημικός δορυφόρος με την σειρά του αποτελεί μια προσπάθεια επιβολής ενός παγκόσμιου πανοπτικού συστήματος παρατήρησης και επιβολής εξουσίας μέσα από τη νέα χρήση της διαστημικής τεχνολογίας.. Όπως παρατηρεί ο Virillio: «μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, έγινε εφικτή η χάραξη μιας στρατηγικής παγκόσμιας όρασης χάρη στους κατασκοπευτικούς δορυφόρους, τις μη επανδρωμένες συσκευές και τους κατευθυνόμενους πυραύλους¹⁰⁸». Ο δορυφόρος αποτελεί το μέσο χάρη στο οποίο μπορεί να εγκαταστήσει κανείς μια παγκόσμια όραση, ένα oculus mundi δημιουργώντας μια παγκόσμια μηχανή επιτήρησης των υποκειμένων. Το μάτι του κόσμου μπορεί πλέον να παρέχει ένα απαραίτητο αρχείο εικόνων ικανό να

105 Deborah Lipp, <http://www.hmss.com/films/yolt/media.html>

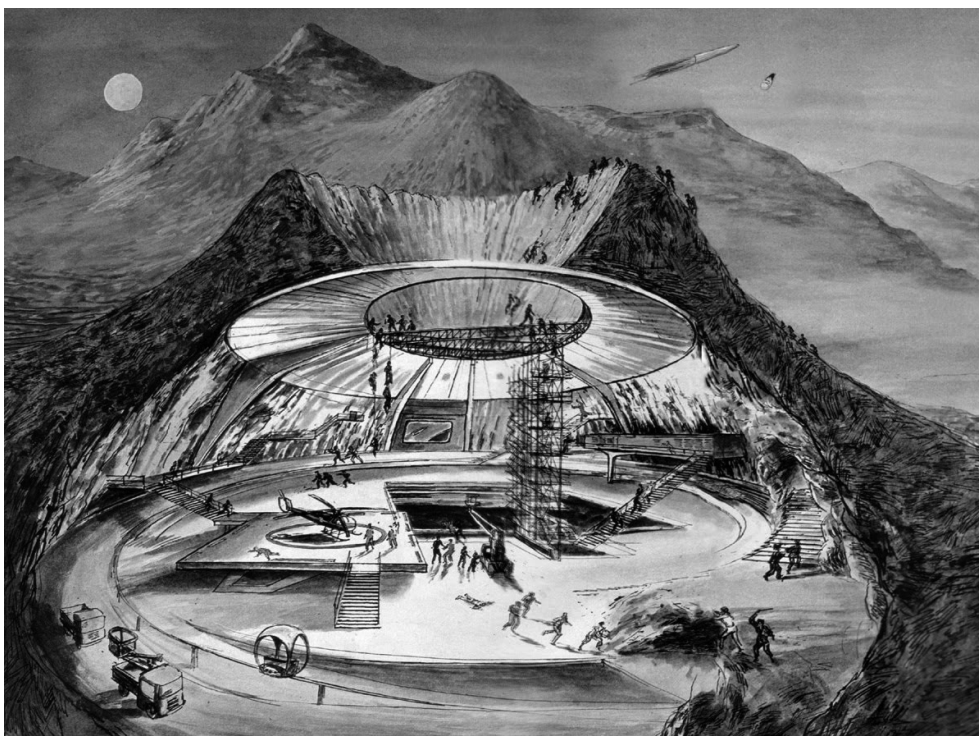
106 Virilio., 3

107 Ibid., 1

108 Ibid



Ανατομικό σχέδιο του οργάνου του ματιού και χωρική προσομοίωση. Η βάση συγκροτεί το αναδιπλασιασμένο ανάλογο του οργάνου της όρασης



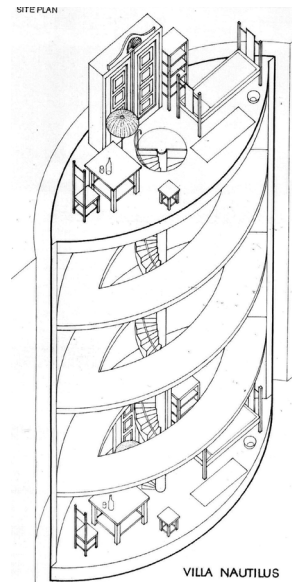
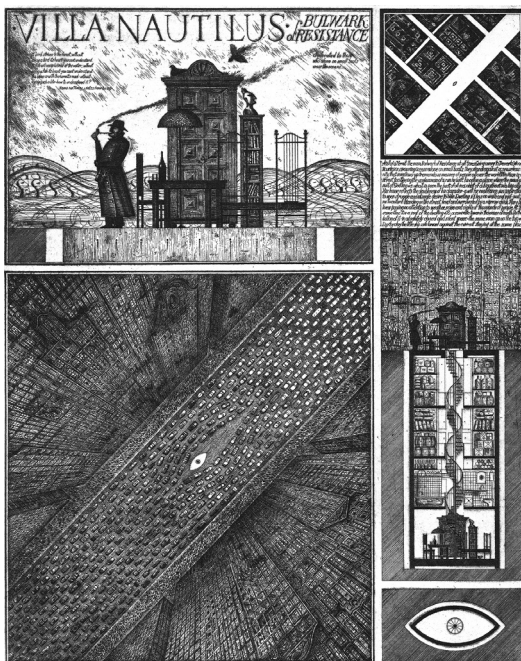
προκαλέσει την ανατροπή των σχέσεων εξουσίας και να διευκολύνει την ανάδειξη του δεσποτικού υποκειμένου.

Η βάση λειτουργεί ως μια τεράστια **μηχανή όρασης** με την οποία συνδέεται ο Blofeld για να παρακολουθεί το κόσμο. Η όρασή του είναι η ηδονοβλεπτική παρανοϊκή και κανιβαλική όραση του «ηθικού τέρατος» την οποία προσπαθεί να ικανοποιήσει μέσα από την σύνδεση του οργάνου του ματιού του με την ίδια την βάση. Ο προσθετικός μηχανισμός δεν είναι μια απλή λειτουργική βελτιστοποίηση αλλά μια επιθυμητική μηχανή μέσα από την οποία διαπραγματεύεται το υποκείμενο την επιθυμία του.

3.6 Η Καθήλωση στο Τραύμα

Παρατηρούμε ακόμη ένα περίεργο αναδιπλασιασμό τόσο σε λειτουργικό όσο και συμβολικό επίπεδο που αφορά το ίδιο το όργανο του ματιού. Όπως είδαμε η βάση αποτελεί ένα *oculus mundi* από μόνη της, ένα όργανο καταγραφής οπτικών εικόνων που ταυτίζεται με το παραβατικό μάτι του Blofeld. Η οπτικές σχέσεις που εμφανίζονται γίνονται όλες κάτω από την παρουσία της μορφής του κλειστρου (το ματάκι) και την άμεση μορφολογική, συμβολική και λειτουργική σχέση του με το όργανο του ματιού. Οι κάμερες παρακολούθησης, το σκόπευτρο του όπλου, τα κιάλια και ειδικότερα η εμβληματική παρουσία της κεντρικής αυτόματης πλατφόρμας που σφραγίζει την κεντρική οπή της βάσης και τον κρατήρα του ηφαιστείου συνδέονται με την λειτουργία του κλειστρου και την σημασία της οπτικής παρακολούθησης μέσα από ένα περιορισμένο πεδίο. Ο *Virilio* κάνει ένα *παραλληλισμό* ανάμεσα στα φρούρια-τάφους, τις κατακόμβες και τα *bunkers* με την *camera obscura*, «τα βαθιά κοίλα παράθυρά τους, τα στενά ανοίγματα και οι πολεμίστρες τους είναι σχεδιασμένα να φωτίζουν το εξωτερικό ενώ την ίδια στιγμή αφήνουν το εσωτερικό στο σκοτάδι. Με τις πολεμίστρες τους, το παρατηρητήριο αρχικά και αργότερα το πυροβολείο συνειδητοποίησαν πολύ πριν από το ζωγράφο και το καβαλέτο του, το φωτογράφο ή τον κινηματογραφιστή πόσο σημαντική είναι μια προκαταρκτική μεγέθυνση. Μπορείς να δεις πολύ καλύτερα μέσα από μια στενή τρύπα παρά με αυτό που θα έβλεπες με τα δύο μάτια σου σε μια στιγμή» γράφει ο *Barbey D' Aurevilly* αναφερόμενος σε ένα είδος στραβισμού απαραίτητον για να σηματοδεύσεις και να πυροβολήσεις. Η ενέργεια αυτή όπως και το σαγηνευτικό κλείσιμο του ματιού την δεκαετία του 30, αυξάνουν το βάθος του οπτικού πεδίου ενώ την ίδια στιγμή μειώνουν το εύρος του πεδίου... Το ανήθικο βλέμμα του στρατιώτη, στο περιβάλλον του και στον κόσμο, η τέχνη του να κρύβεται από το βλέμμα με σκοπό να δει,

δεν είναι μόνο μια απαίσια ηδονοβλεψία αλλά πρωτίστως απαιτεί ένα μακροχρόνιο σχεδιασμό πάνω στο χάος της όρασης¹⁰⁹». Η σχέση που προκύπτει από τον περιορισμό του πεδίου που επιτυγχάνεται από το κλείσιμο του βλεφάρου του ματιού, το κλείσιμο της οπής της βάσης και την προσεκτική παρατήρηση μέσα από το ματάκι της κάμερας παρουσιάζεται ως ένας συνεχής αναδιπλασιασμός του ίδιου του οργάνου του ματιού και εμφανίζεται στην ίδια την κατασκευή της βάσης. Το άνοιγμα και το κλείσιμο του κλειστρου ταυτίζεται με την λειτουργία του βλέφαρου που ελέγχει την λειτουργία της όρασης (βλέφαρο-μάτι) · όμοια, η οπή του ηφαιστείου ανοίγει και κλείνει ενεργοποιώντας με την εκτόξευση του δορυφόρου το μάτι του κόσμου που είναι με τη σειρά του μια εκδοχή του ματιού του Blofeld. Η κόγχη του ματιού αποτελεί το κέλυφος προστασίας του ευαίσθητου οργάνου που εμφανίζεται στην περίπτωση της βάσης με την προστατευτική υποδοχή του κρατήρα του ηφαιστείου, ενώ η ίδια η λειτουργία του οργάνου ως μέσο καταγραφής εικόνων που συνδέεται με το νευρικό σύστημα και με τη σειρά του με τον εγκέφαλο αναπαράγεται μέσα από την λειτουργία του συστήματος C3I και την σύνδεση του πληροφοριακού υλικού με τον ίδιο τον Blofeld. Ο κύκλος των ομοιοτήτων κλείνει και σχετίζεται με την εμμονική τάση του υποκειμένου να αναπαράγει το όργανο του ματιού του μέσα από ένα πολλαπλό δίκτυο συμβολικών και λειτουργικών σχέσεων που κορυφώνεται με την δημιουργία της πυραυλικής βάσης ως υποκατάστατο του ίδιου του οργάνου.



A. Brodsky και I. Utkin
"Villa Nautilus-Bulwark of Resistance"

Η περίπτωση του αναδιπλασιασμού ενός οργάνου, σύμφωνα με μια Φροϋδική προσέγγιση, αποτελεί μια επινόηση διατήρησης ενάντια στην εξάλειψη. Η διαδικασία εμφανίζεται κατά αντιστοιχία στην γλώσσα των ονείρων με τον αναδιπλασιασμό ή τον πολλαπλασιασμό των γενετικών συμβόλων¹¹⁰. Μια ανάλογη διαπραγμάτευση σχετικά με το θέμα αναπαραγωγής του ματιού¹¹¹ και την εξουσία της όρασης παρουσιάζει το μυθιστόρημα του ΈΤΑ Hoffman *‘Der Sandmann’* όπου σύμφωνα με τον Α. Vidler περιγράφονται περίπου 60 ζεύγη ματιών, μαζί με την αρπαγή των ματιών από τον μυθικό Sandman ή τους διάφορους συνδυασμούς που εμφανίζονται στην αφήγηση και συνδέονται με το μάτι και το βλέμμα όπως την κατασκευή τεχνητών ματιών (η κούκλα Ολυμπία) ή προσθετικές μηχανές όπως γυαλιά, ένα τηλεσκόπιο και διάφορα άλλα τεχνητά μέσα αναπαραγωγής ή βελτίωσης της όρασης. Στην περίπτωση αυτή ο «πόθος για το μάτι¹¹²» συνδέεται με τον φόβο τραυματισμού του οργάνου μέσα από την αρπαγή των ματιών από τον ίδιο τον Sandman. «*Ξέρουμε από την ψυχαναλυτική εμπειρία ότι ο φόβος να χάσει κανείς τα μάτια του είναι ένας τρομακτικός φόβος της παιδικής ηλικίας. Πολλοί ενήλικοι διατηρούν τη φοβία τους. Στο πλαίσιο αυτό κανένας άλλος σωματικός τραυματισμός δεν είναι πιο τρομακτικός από τον τραυματισμό του ματιού¹¹³*». Ο πρωταγωνιστής της ιστορίας Nathaniel αναπαράγει

110 Sigmund Freud, *The Uncanny*, 9

111 Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επισημάνω ένα έργο που διαπραγματεύεται με αρχιτεκτονικούς όρους το ζήτημα του τραυματισμού του οργάνου του ματιού. Αναφέρομαι στην Villa Nautilus των Brodsky και Utkin. Οι σοβιετικοί αρχιτέκτονες Α. Brodsky και Ι. Utkin, παρέδωσαν ένα ιδιότυπο θέμα κατοικίας στον θεωρητικό διαγωνισμό shinkenchiku το 1985. Η αρχιτεκτονική αφήγηση είχε τον αιγυπτιακό τίτλο “Villa Nautilus-Bulwark of Resistance” και αφορούσε το κελί (κατοικία) ενός Ερημίτη «στην μέση ενός μεγάλου δρόμου σε μια μεγάλη πόλη», το οποίο αντικατοπτρίζει την «διπολικότητα του χαρακτήρα του» και έχει «την μορφή ενός πύργου μέσα στην μάζα της γης». Στο σπίτι υπάρχουν δύο πανομοιότυποι χώροι. Ο ένας «στέκεται στο επίπεδο του δρόμου, περικυκλωμένος από ένα στενό κράσπεδο» και ο άλλος «στον πάτο της κατασκευής- ένας απόλυτα κλειστός και σιωπηρός χώρος- ο ίδιος ακριβώς με τον πάνω». Ο παράλογος χαρακτήρας της αφήγησης, τόσο ως κείμενο όσο και ως σχέδιο δεν μπορεί να εξηγηθεί με αυστηρά αρχιτεκτονικούς όρους· πρέπει να ακολουθήσει κανείς το σημειωτικό σύνολο των υπαινιγμών και των συμβόλων για να εντοπίσει την δομή του πλαστικού συστήματος.

Η κάτοψη σε σχήμα ματιού αλλά και το λειτουργικό διάγραμμα της κατοικίας (τα διδύμα δωμάτια λειτουργούν το ένα ως παρατηρητήριο και το άλλο σαν κλειστός χώρος απομόνωσης) μας προτρέπουν να διαβάσουμε το κτίριο ως μια ‘μηχανή όρασης’ που λειτουργεί προσθετικά με την όραση του ερημίτη ως υποκατάστατο του ματιού του όπως το τηλεσκόπιο ενός υποβρυχίου. Με μια προσεκτικότερη παρατήρηση του γενικού σχεδίου προκύπτει ότι η θέση της κατοικίας- ματιού στην μέση του δρόμου ταχείας κυκλοφορίας προσομοιάζει ένα πιθανό τραυματισμό του οργάνου και συνδέεται με τον φόβο τραυματισμού του οργάνου που εντοπίζουμε στις περιπτώσεις των Blofeld και Nathaniel. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι ο τραυματισμός αναφέρεται στην τιμωρία της παραβατικής όρασης του ερημίτη (οι δύο σοβιετικοί αρχιτέκτονες) να κοιτά την πόλη (την καπιταλιστική μεγαλούπολη).

Η σκάλα ανάμεσα στα δύο δωμάτια και η επαναλαμβανόμενη κίνηση του ερημίτη υποδηλώνει την παρόρμηση για επανάληψη της πράξης του τραυματισμού του ματιού. Η κατασκευή συγκροτεί ένα Fort/ Da παιχνίδι· μια μηχανή κατοίκησης που οδηγεί σε μια νέα τυπολογία βασισμένη στην λειτουργία των επιθυμητικών μηχανισμών.

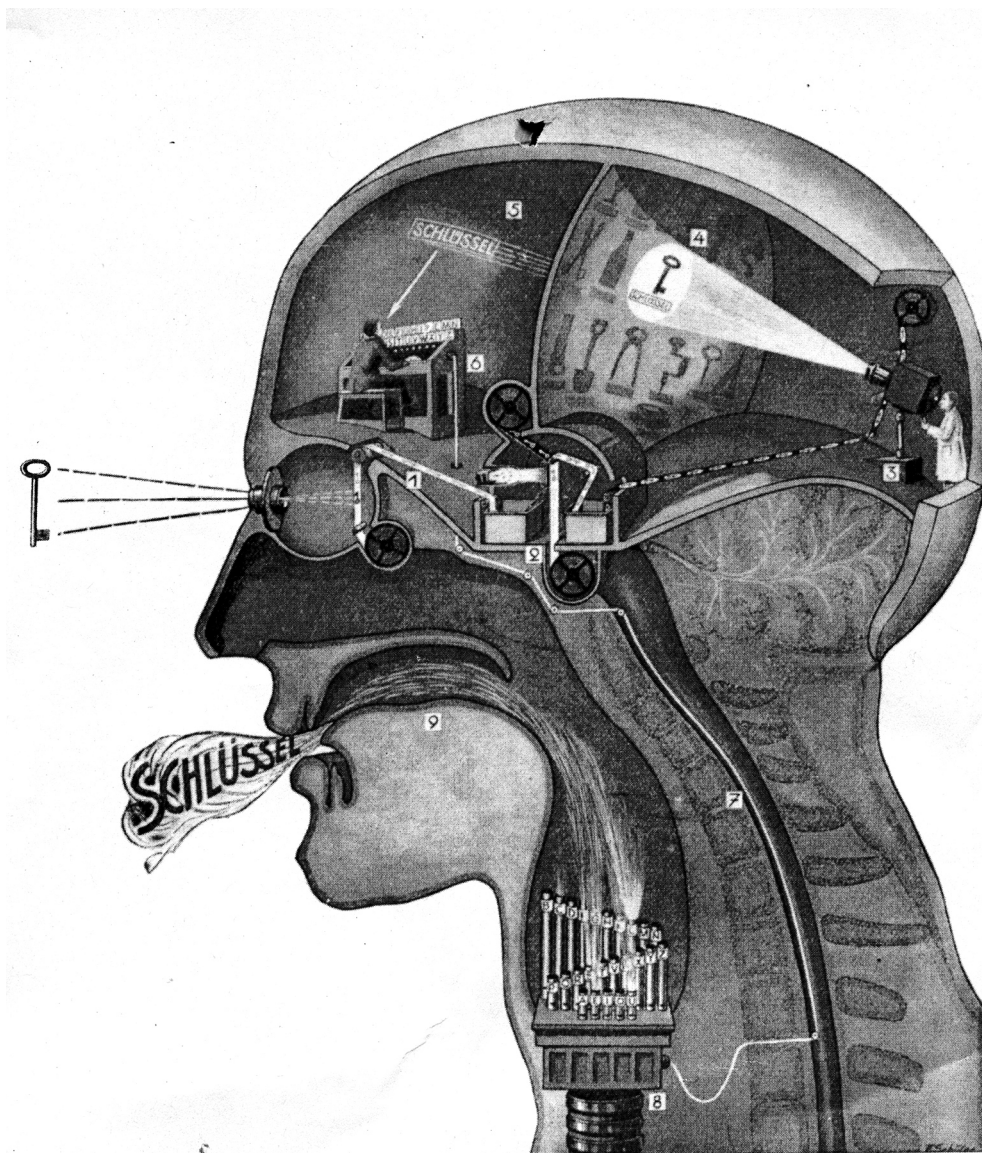
112 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in Modern Unhomeness*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992, 33

113 Sigmund Freud, *The Uncanny*, 7

κατά την διάρκεια της αφήγησης τον φόβο του για την απώλεια του ματιού από τον Sandman μέσα από ένα κύκλο αναδιπλασιασμών προσώπων (Coppelius-Corrola-Sandman) και γεγονότων που αναπαριστούν το αρχικό τραυματικό περιστατικό της παιδικής του ηλικίας. Η καθήλωση σε μια παλαιότερη τραυματική εμπειρία είναι αυτή που κυριαρχεί στην περίπτωση του Blofeld και συνδέεται με τον αναδιπλασιασμό του δικού του ματιού με την μορφή της πυραυλικής βάσης. Η βάση ως το αναδιπλασιασμένο μάτι του Blofeld βρίσκεται σε ένα συνεχή κίνδυνο τραυματισμού μέσα στον ασταθή κρατήρα του ηφαιστείου ενώ στο τέλος της ταινίας ο ίδιος ο Blofeld την καταστρέφει ενεργοποιώντας ένα προμελετημένο μηχανισμό αυτοκαταστροφής. Πρόκειται για την αναβίωση μιας παλαιότερης τραυματικής εμπειρίας που υπαινίσσεται η σημαδεμένη μορφή του τέρατος (το σημάδι στο δεξί μάτι) και σχετίζεται με την τιμωρία της ηδονοβλεπτικής παρατήρησης του υποκειμένου. Το υποκείμενο επιθυμεί τον τραυματισμό του και το επιτυγχάνει αντικαθιστώντας το πραγματικό όργανο με μια αρχιτεκτονική κατασκευή που μιμείται την λειτουργία του ίδιου του ματιού. Παράλληλα η διαπραγμάτευση του θέματος επιτυγχάνεται με καθαρά αρχιτεκτονικούς όρους, από τη στιγμή που χρησιμοποιούμε το σύστημα ομοιοτήτων και παραλληλισμών προσομοιώνοντας την καθήλωση στο τραύμα με την δημιουργία μιας επιθυμητικής μηχανής όρασης.



Η βάση συγκροτεί το αρχιτεκτονικό ανάλογο του τραυματισμένου οργάνου του Blofeld



Σχέδιο του Fritz Kahn, το οποίο προσπαθεί να επεξηγήσει την λειτουργία της όρασης με αναλογικό τρόπο. Το σώμα αντιμετωπίζεται ως κτίριο που κατοικείται και επιτελεί μια λειτουργία έτσι ώστε να γίνει κατανοητή η πραγματική φυσιολογική λειτουργία του σώματος. Στην περίπτωση μας το σχέδιο αντιστοιχεί με την επιθυμητική μηχανή του Blofeld. Όπου η αρχιτεκτονική διαπραγματεύεται την κατοίκηση του σώματος.



Η κατοικία του Gregor Schneider Unterheydener Straße Mönchengladbach-Rheydt, Γερμανία

4. Haus U R

Στο παράδειγμα της ταινίας “*You Only Live Twice*” ο χαρακτήρας του ηθικού τέρατος αποτελεί μια εννοιολογική υπερβολή που δημιουργείται για τις ανάγκες της μυθοπλασίας και αποσκοπεί περισσότερο στην δημιουργία συγκινησιακού φορτίου και λιγότερο στην αποτύπωση μιας πραγματικότητας. Το πρόσωπο του Blofeld σχηματίζεται ως μια αφηγηματική κατασκευή άμεσα σχετιζόμενη με την ψυχροπολεμική περίοδο, και τις ανάγκες σκιαγράφησης μιας μορφής τερατωδίας με πολιτικές προεκτάσεις που γειτνιάζει με εκείνες των ηρώων των Sade και Radcliffe¹¹⁴. Παρατηρήσαμε την επιστροφή στοιχείων όπως η κανιβαλική μορφή του δεσποτικού υποκειμένου και η σχέση της με τον σεξουαλικά αποκλίνοντα στην συγκρότηση μιας νέας μορφής τερατωδίας που εγγράφεται τη φορά αυτή σε ένα μεταπολεμικό ψυχροπολεμικό περιβάλλον που συνδέει την τραυματική εμπειρία του πολέμου με αντιλήψεις για την φυλετική ανωτερότητα των αγγλοσαξόνων.

Η χωρική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας έχει την μορφή επιθυμητικής μηχανής η οποία συνδέεται άμεσα με την επιθυμία και τον χαρακτήρα του τέρατος αποτελώντας προέκταση των στοιχείων που το απαρτίζουν και μεταβιβάζονται στην ίδια την κατασκευή. Η αρχιτεκτονική της βάσης είναι με τη σειρά της αποκλίνουσα και εμφανίζεται κάτω από «πρακτικές λογοκρισίες» που επιτρέπουν την υλοποίηση του επιθυμητικού μηχανισμού μέσα σε ένα ανταγωνιστικό πεδίο που προβάλλει ένα ιδανικό και πρότυπο υποκείμενο στο πρόσωπο του Bond. Η κατασκευή συναντάται αποκλειστικά σε ένα μυθοπλαστικό περιβάλλον που στηρίζεται στη αφηγηματική δομή του σεναρίου δημιουργώντας αμφιβολίες για τον συσχετισμό του παραδείγματος σε ένα πραγματικό μη-μυθοπλαστικό αρχιτεκτονικό πλαίσιο.

Στο σημείο αυτό θα κάνουμε μια μετατόπιση βασιζόμενοι στην εξέλιξη της έννοιας του τέρατος και στη σταδιακή μετάβαση στην έννοια του μη κανονικού υποκειμένου που εντοπίζεται πλέον στην σφαίρα της καθημερινότητας. «...*Με το πέρασμα των χρόνων, η σημασία αυτών των τερατωδών γιγάντων περιορίστηκε κατά τρόπο τέτοιο ώστε, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η μορφή του τέρατος, αν εμφανίζεται ακόμη (και πράγματι εμφανίζεται), να μην είναι παρά ένα είδος υπερβολής, παροξυσμικής μορφής ενός γενικού πεδίου ανωμαλίας, το οποίο θα αποτελέσει την καθημερινότητα τόσο της ψυχιατρικής, από την μία, όσο και της εγκληματολογικής ψυχολογίας, της ποινικής ψυχιατρικής από την*

114 Η πολιτικές προεκτάσεις του γοτθικού μυθιστορήματος αναφέρονται από τον Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 155

άλλη¹¹⁵». Η μεγάλη και εξαιρετική μορφή της τερατωδίας θα καταμετρηθεί και θα διαμοιραστεί «σε αυτό το νεφέλωμα μικρών ανωμαλιών, χαρακτήρων που είναι ταυτόχρονα μη κανονικοί και οικείοι¹¹⁶». Η μελέτη του κανιβαλικού τέρατος δίνει σταδιακά την θέση της στην έρευνα, την ανάλυση και την μέτρηση των κακών συνηθειών των μικρών διαστροφών και των παιδικών σιανταλιών¹¹⁷ που σημειώνουν το πέρασμα από το τέρας στο καθημερινό μη κανονικό υποκείμενο.

Η έρευνα θα ακολουθήσει αυτή την μετατόπιση από το μύθο και την υπερβολή του τέρατος στην καθημερινή και γνώριμη σφαίρα της κατοίκησης μέσα από την εξέταση της κατοικίας Haus U R του εικαστικού Gregor Schneider στο Rheydt της Γερμανίας. Ενώ εξετάσαμε την πυραυλική βάση του Blofeld ως πραγματική αρχιτεκτονική στον κινηματογραφικό χώρο υιοθετώντας την παραδοχή του ψέματος, στην περίπτωση του Schneider βρισκόμαστε σε μια πραγματική κατασκευή σε πραγματικό χώρο άρα και στον ορισμό ενός αρχιτεκτονικού προβλήματος που απεγκλωβίζεται από τις δεσμεύσεις, την υπερβολή ή την πλάνη της μυθοπλασίας και της αφήγησης. Σκοπός η επανεγγραφή της προβληματικής της πλαστικής διατύπωσης της προσωπικής ουτοπίας σε ένα αυστηρά αρχιτεκτονικό πεδίο στον πραγματικό χώρο.

4.1 Η Κατοικία του Gregor Schneider

Ο Gregor Schneider (1969) αποκτά το 1985 την κυριότητα του πατρικού του σπιτιού στην οδό Unterheydenerstrasse (no 12) στο προάστιο Rheydt της πόλης Mönchengladbach στη Δυτική Ρηνανία-Βεστφαλία. Η κατοικία κτισμένη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα είναι τμήμα ενός συνόλου κτιρίων της ίδιας χρονικής περιόδου που διατηρήθηκαν μετά τις καταστροφές του πολέμου και συγκροτούσαν μια προαστιακή γειτονιά κατοικίας¹¹⁸. «Η αυγματική συντομογραφία u r μπορεί να σημαίνει πολλά πράγματα: Umbauter Raum [επανα-κατασκευασμένο δωμάτιο], Unsichtbarer Raum [αόρατο δωμάτιο] ή τα αρχικά Unterheydenerstrasse Rheydt. Μπορούμε να εντοπίσουμε μια σύνδεση με το αρχέτυπο αν αντιστρέψουμε τις λέξεις του τίτλου σε Urhaus [πρωτόγονο σπίτι]¹¹⁹». Ο Schneider αρχίζει να μετασχηματίζει σταδιακά, από το 1985 έως

115 Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 218

116 Ibid.

117 Ibid.

118 veit loers “It’s all Rheydt” in *Punto Muerto: Gregor Schneider*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2011, 81-91

119 “Claustrophilias” in *Punto Muerto: Gregor Schneider*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2011, 159-167

και σήμερα, την πατρική του κατοικία σε ένα πολύπλοκο δίκτυο χώρων με λαβυρινθώδη δομή διατηρώντας ταυτόχρονα την λειτουργία της κατοικίας¹²⁰. Οι υπάρχοντες τοίχοι, τα πατώματα, οι πόρτες και τα δωμάτια αντιγράφονται, αναπαράγονται και πολλαπλασιάζονται εμμονικά σχηματίζοντας νέες χωρικές ρυθμίσεις που συγκροτούν ένα είδος κατοικήσιμου λαβύρινθου. Το τελικό αποτέλεσμα αποτελεί μια επανα-διατύπωση του προφανούς: ένας τοίχος μπροστά από ένα τοίχο, ένα δωμάτιο μέσα στο δωμάτιο και τελικά ένα σπίτι μέσα στο σπίτι, δημιουργούν ένα χαοτικό δαιδαλώδη εσωτερικό χώρο. «Ο *Schneider* επέβαλλε στον εαυτό του μια Σιόφεια αποστολή που απαιτούσε την καταστροφή και την επανακατασκευή του εσωτερικού χώρου της κατοικίας του σε ένα ατελείωτο κύκλο που συνεχίζει ακόμη μέχρι σήμερα¹²¹». Η κοπιώδης εργασία της αναπαραγωγής του σπιτιού του μέσα στο σπίτι του ολοκληρώνεται με την σταδιακή ανακατασκευή ενός *doppelgänger* με τίτλο *Totes Haus u r* που αποτελεί ένα πανομοιότυπο αντίγραφο του εσωτερικού του σπιτιού ή κάποιου τμήματός του σε κάποιο μουσειακό χώρο. Η ένταση και η έκταση της εργασίας, ενίσχυσαν την αντίληψη ή το μύθο «ότι ο *Gregor Schneider* ζούσε ενταφιασμένος στο σπίτι του για χρόνια, κτίζοντας και ξανακτίζοντας την κατοικία του σε απόλυτη απομόνωση, έτσι ώστε δέκα χρόνια αργότερα, όταν ο εικαστικός κόσμος άρχισε να τον προσέχει, εμφανίστηκε ξαφνικά με μια απόλυτα ολοκληρωμένη εργασία που απέκλειε τις ερωτήσεις για την ‘μελλοντική εξέλιξη’ που συνοδεύει κανονικά τους νέους καλλιτέχνες¹²²».

Ο *Schneider* καταφεύγει όπως και ο *Blofeld* στην δημιουργία ενός εσωτερικού συστήματος που συγκροτεί την προσωπική του ουτοπία αυτή τη φορά σε ένα χώρο κοινό και καθημερινό. Η υπερβολή της τερατώδους κατασκευής της ηφαιστειακής βάσης μετατοπίζεται στην ανακατασκευή και μετάλλαξη ενός τυπικού προαστιακού σπιτιού της περιοχής σε λαβύρινθο από ένα συνηθισμένο καθημερινό υποκείμενο. Ο *Schneider* χρησιμοποιεί αυτό που υπάρχει, δεν προσθέτει τίποτα νέο αντίθετα ανάγει το λεξιλόγιο της αρχιτεκτονικής του στα απολύτως στοιχειώδη και πρωτογενή: ένα συνηθισμένο τοίχο, ένα κοινό δωμάτιο, μια πόρτα όπως όλες οι υπάρχουσες πόρτες του σπιτιού του. Όμως η εμμονική του παρόρμηση για το άχρηστο, το μη παραγωγικό και το ιδιόρρυθμο προκαλεί μια ανησυχία παρόμοια με αυτή του ηθικού τέρατος: ο χώρος δεν είναι μια κανονική κατοικία αλλά μια νέα μορφή της τερατωδίας που παράγεται από μια ψυχαναγκαστική διαδικασία

120 Το κτίσμα συνεχίζει να αποτελεί το χώρο κατοικίας και το εργαστήριο του *Schneider*

121 “Claustrophilias” in *Punto Muerto: Gregor Schneider*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2011, 159-167

122 Ibid.

επανάληψης, εγγεγραμμένης σε ένα χώρο αυτή τη φορά οικείο και γνώριμο.

4.2 Ο «Μη Κανονικός»

Ο χαρακτήρας του μη κανονικού στο πρόσωπο του Schneider εντοπίζεται στην σφαίρα της ψυχικής ασθένειας και του παθολογικού σύμφωνα με την γνωμάτευση των γιατρών που εξέταζαν την καταλληλότητά του για την εκπλήρωση της στρατιωτικής του θητείας¹²³. «Μου καταχώρησαν ότι έπασχα από 'διαταραχή της αντίληψης (perception disorder)' και ότι ήμουν πνευματικά ασθενής, αλλά τους είπα μόνο ότι κατασκευάζω δωμάτια, ότι κοιτάζω ένα τοίχο και με ενδιαφέρει η ανομοιογένεια της επιφάνειάς του, η μικρότερη τρύπα, η παραμικρή προεξοχή. Και έτσι δε με άφησαν να καταταγώ στον στρατό¹²⁴». Οι γιατροί δρουν προληπτικά και απομακρύνουν το υποκείμενο από το κοινωνικό σύνολο· η διαταραχή εντοπίζεται στα πλαίσια μιας καθημερινής συμπεριφοράς εγγεγραμμένης σε ένα οικογενειακό περιβάλλον που παρουσιάζεται ως απόκλιση από ένα κανονικό πλαίσιο και χαρακτηρίζεται ως ψυχική ασθένεια. Οι νόμοι που επιβάλλονται σε μια καθημερινή οικογενειακή ζωή και αποτυπώνονται στην δομή της κατοικίας, στην διάταξη και τις αναλογίες των χώρων, στην διανομή και ιεράρχηση των λειτουργιών ανατρέπονται από μια ανεξήγητη παρόρμηση επανάληψης που αναφέρεται αποκλειστικά στο υποκείμενο. Η λεπτομερής παρατήρηση των ανωμαλιών του τοίχου ή η ψυχαναγκαστική αναπαραγωγή του δωματίου μέσα σε ένα δωμάτιο αποτελούν ενέργειες-συμπτώματα που στερούνται παραγωγικότητας ή προφανούς κινήτρου και προκαλούν μια ανησυχία στο κοινωνικό σώμα ανάλογη με εκείνη που προκαλεί η μορφή του τέρατος.

Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα σημείο σύγκλισης ανάμεσα στην τερατώδη συμπεριφορά και τον παθολογικό χαρακτήρα της ψυχικής ασθένειας που ενυπάρχει σε κάθε υποκείμενο και μπορεί κάτω από ορισμένες συνθήκες να ειδηλωθεί με την μορφή της τερατωδίας. Παρακολουθώντας τον συλλογισμό του Foucault για την συγκρότηση μιας «γενεαλογίας της ανωμαλίας και του μη κανονικού¹²⁵» παρατηρούμε την γειτνίαση των δύο χαρακτήρων αλλά και την σταδιακή μετατόπιση του πεδίου στο οποίο εντοπίζονται: «ο μη κανονικός...είναι κατά βάθος ένα καθημερινό, ένα συνηθισμένο τέρας...Το πλαίσιο αναφοράς του τέρατος ήταν η φύση και η κοινωνία, το σύνολο των νόμων του κόσμου· το τέρας ήταν μια ύπαρξη

123 Ibid.

124 Gregor Schneider http://www.gregorschneider.de/articles/20041009_daily_telegraph.pdf

125 Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 123

κοσμολογική ή αντικοσμολογική¹²⁶». Το πλαίσιο αναφοράς του μη κανονικού είναι πολύ πιο περιορισμένο: «είναι η ίδια η οικογένεια κατά την άσκηση της εσωτερικής της εξουσίας ή τη διαχείριση της οικονομίας της ή είναι το πολύ πολύ, η οικογένεια στη σχέση της με τους θεσμούς που την περιβάλλουν και την στηρίζουν¹²⁷». Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται μια σχέση ανάμεσα στην κανονικότητα και την οικογενειακή και θεσμική εξουσία που συγκροτούν τον χαρακτήρα του «προς συμμόρφωση άτομου» που αποτελεί μια ακόμη παράμετρο στην δομή και τον σχηματισμό των μη κανονικών υποκειμένων. «Το προς συμμόρφωση άτομο εμφανίζεται μέσα σε αυτό το παιχνίδι, αυτή τη σύγκρουση, αυτό το σύστημα υποστήριξης που υπάρχει αρχικά στο πλαίσιο της οικογένειας και έπειτα του σχολείου, του εργαστηρίου, του δρόμου, της γειτονιάς, της ενορίας, της εκκλησίας, της αστυνομίας¹²⁸». Ο Schneider αναφέρεται στο παραπάνω πλαίσιο, συμμετέχει στο πεδίο της καθημερινότητας, της οικογένειας και της γειτονιάς, αρχικά ως παιδί της ενορίας και βοηθός νεκροθάφτη¹²⁹, που σταδιακά, από την ηλικία των 15 αρχίζει να μεταλλάσσει το οικογενειακό περιβάλλον του σπιτιού του μέσα από τα ίδια του τα στοιχεία.

Η σχέση ανάμεσα στο κανονικό πειθήνιο υποκείμενο που εγγράφεται σε ένα συγκεκριμένο οικογενειακό ή θεσμικό πλαίσιο και την ψυχική υγεία σηματοδοτείται με την εμφάνιση της ψυχιατρικής ως επιστήμης. «Πριν ακόμη γίνει ειδικότητα της ιατρικής, η ψυχιατρική θεσμοθετήθηκε ως ιδιαίτερος κλάδος της κοινωνικής προστασίας απέναντι σε όλους τους κινδύνους που μπορούν να προκύψουν για την κοινωνία από το γεγονός της ασθένειας ή απέναντι σε όλα όσα μπορούν να εξομοιωθούν με την ασθένεια άμεσα ή έμμεσα. Η ψυχιατρική θεσμοθετήθηκε ως κοινωνική πρόληψη, ως υγιεινή ολόκληρου του κοινωνικού σώματος...για να μπορέσει να υπάρξει ως θεσμός γνώσης, δηλαδή ως ιατρική γνώση...χρειάστηκε πράγματι αφενός να κωδικοποιηθεί η τρέλα ως ασθένεια· χρειάστηκε να παθολογικοποιηθούν οι διαταραχές, τα σφάλματα, οι ψευδαισθήσεις της τρέλας· χρειάστηκε να γίνουν αναλύσεις (συμπτωματολογία, νοσογραφία, πρόγνωση, παρατηρήσεις, κλινικοί φάκελοι κλπ) που να συμπλησιάζουν, όσο το δυνατόν καλύτερα, αυτή τη δημόσια υγιεινή, ή ακόμη αυτή την κοινωνική πρόληψη¹³⁰».

Η έννοια του κινδύνου ανάμεσα στο άτομο και το κοινωνικό σώμα δεν αφορά μόνο την υπερβολική παροξυσμική μορφή του Blofeld αλλά παρουσιάζεται και στο

126 Ibid.

127 Ibid.

128 Ibid., 123-124

129 «Πρώτα ως παιδί της ενορίας και μετά ως βοηθός νεκροθάφτη στο νεκροταφείο του Rheydt ο νεαρός Schneider μπορούσε να ασχοληθεί με τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις από την τρυφερή ηλικία των 15», Moriente. 25

130 Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 234-235

καθημερινό υποκείμενο του Schneider, το οποίο και εμφανίζει μια ανησυχητική απόκλιση που πρέπει να κωδικοποιηθεί με ιατρικούς όρους. Το σημείο γεφύρωσης των δύο χαρακτήρων είναι η εισαγωγή της έννοιας του «νοσηρού ενστίκτου¹³¹» που ενοποιεί την συμπεριφορά των υποκειμένων κάτω από ένα κοινό σύστημα που μπορεί να εγγραφεί σε οποιοδήποτε περιβάλλον και συνδέει το μεγάλο ανθρωπόμορφο τέρας με την μορφή των μικρών διεστραμμένων τεράτων¹³². «Έτσι το μεγάλο σπάνιο τέρας...δεν το διαδέχεται τώρα ως τυπική μορφή, ως μορφή αναφοράς, ο μεγάλος μονομανής που σκοτώσε, αλλά ο μικρός ψυχαναγκαστικός: ο ήπιος, πειθήνιος, αγχώδης, ευγενής ψυχαναγκαστικός, αυτός βεβαίως που ήθελε να σκοτώσει, και ζητά πολύ ευγενικά από την οικογένειά του, τη διοίκηση, τον ψυχίατρο, να τον θέσουν σε εγκλεισμό, για να έχει επιτέλους την ευτυχία να μη σκοτώσει¹³³». Συγκροτείται μια παθολογία των κακών παθολογικών οικογενειακών συναισθημάτων ενώ παράλληλα επιβάλλονται ως σύμπτωμα πιθανής ασθένειας ένα σύνολο φαινομένων όπως «...η παρέκκλιση που αντιπροσωπεύει αυτή η συμπεριφορά σε σχέση με τους κανόνες τήρησης της τάξης, τους κανόνες συμμόρφωσης, οι οποίοι ορίζονται είτε με βάση μια διοικητική κανονικότητα είτε με βάση οικογενειακές υποχρεώσεις είτε με βάση μια πολιτική και κοινωνική κανονιστικότητα...Η παρέκλιση από 'την νόρμα συμπεριφοράς και ο βαθμός στον οποίο βυθίζεται στο αυτοματικό είναι οι δύο μεταβλητές που, από το 1850 χοντρικά, θα επιτρέψουν να καταχωρηθεί μια συμπεριφορά είτε στο επίπεδο της ψυχικής υγείας είτε στο επίπεδο της ψυχικής ασθένειας. Όταν η απόκλιση και ο αυτοματισμός βρίσκονται στο ελάχιστο, όταν δηλαδή έχουμε μια συμπεριφορά πρόποσα και εκούσια, τότε έχουμε χοντρικά μια υγιή συμπεριφορά. Όταν, αντιθέτως, η απόκλιση και ο αυτοματισμός αυξάνονται...τότε έχουμε μια κατάσταση ασθένειας¹³⁴».

Ο αυτοματισμός ως η ακούσια λειτουργία του ενστίκτου εμφανίζεται σε υπερθετικό βαθμό στον Schneider που δηλώνει: «η δουλειά δεν υπάρχει μέσα στο κεφάλι μου. Θεωρώ την πράξη ως μια υψηλότερη μορφή από τη σκέψη¹³⁵». Η πράξη της εμμονικής επανάληψης του προφανούς μέσα από τον αναδιπλασιασμό του σπιτιού μεταφράζεται σε μια ακούσια ενστικτώδη ενέργεια που εμφανίζεται ως απόκλιση μέσα σε ένα δεδομένο κοινωνικό σύστημα που αφορά τον χώρο της κατοικίας ως

131 «Είναι παθολογικό να έχεις ένστικτα? Είναι ή δεν είναι ασθένεια να αφήνεις να λειτουργούν τα ένστικτά σου? Υπάρχει κάποια συγκεκριμένη οικονομία ή μηχανική των ενστίκτων που να είναι παθολογική? Που να είναι ασθένεια? Που να είναι μη κανονική? Υπάρχουν ένστικτα που φέρνουν κάτι σαν ασθένεια? Υπάρχουν μη κανονικά ένστικτα? Μπορούμε να διορθώσουμε τα ένστικτα? Μπορούμε να εξομαλύνουμε τα ένστικτα? Υπάρχει κάποια τεχνολογία για να θεραπεύσουμε τα ένστικτα? Το νοσηρό ένστικτο του ανθρώπου είναι το ένστικτο του ζώου? Το μη κανονικό ένστικτο του ανθρώπου είναι η νεοκρανία των αρχαϊκών ενστίκτων του ανθρώπου?» Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 260-261

132 Ibid 260

133 Ibid., 279

134 Ibid., 308-309

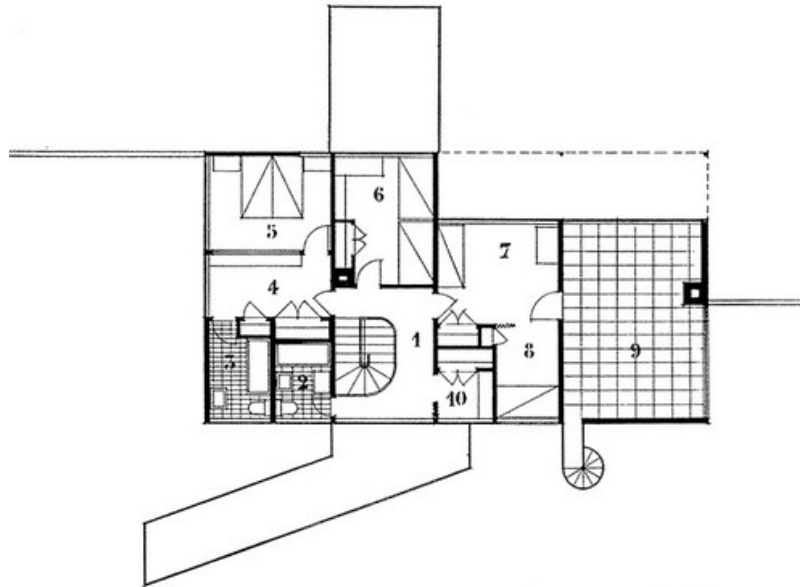
135 Moriente, 28

το αποτύπωμα της φυσιολογικής και κανονικής οικογενειακής δομής. Η επιθυμία του Schneider είναι μια ήπια εκδοχή της επιθυμίας του Blofeld όπου συναντιούνται σε ένα διαφορετικό τόπο οι σεξουαλικές αποκλίσεις, τα νοσηρά ένστικτα και οι έμμονες ιδέες που συγκροτούν το καθημερινό μη κανονικό υποκείμενο. Και στις δύο περιπτώσεις το υποκείμενο καταφεύγει στην δημιουργία ενός προσωπικού εσωτερικού μικρόκοσμου που προσπαθεί να διαπραγματευθεί την ίδια του την επιθυμία.

4.3 Η Τερατώδης Κατοικία

Το εξωτερικό κέλυφος αυτής της συνηθισμένης αστικής κατοικίας του 19^{ου} αιώνα παραμένει ανέγγιχτο, ένα απομεινάρι ενός πρότερου οικογενειακού περιβάλλοντος, αποτελεί την οπτική παραπλάνηση της προσωπικής ουτοπίας του Gregor Schneider. Η εξωτερική όψη του κτιρίου λειτουργεί ως καμουφλάζ δημιουργώντας ένα προστατευτικό περίβλημα που επιτρέπει την λειτουργία του εσωτερικού μηχανισμού. Η σχέση ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό ακολουθεί τους ίδιους κανόνες προληπτικής αυτολογοκρισίας που εξετάσαμε στην λειτουργία της πυραυλικής βάσης του Blofeld που επιτυγχάνουν τον συμβιβασμό ανάμεσα στην προσωπική επιθυμία του υποκειμένου και την επιβολή ενός συλλογικού κανόνα.

«Το σπίτι είναι πάνω απ' όλα ένα καταφύγιο στο οποίο ο άνθρωπος νιώθει ασφάλεια, είναι επίσης ο τόπος όπου περνάμε τις πρώτες κοινωνικές συνήθειες της παιδικής μας ηλικίας, όπως να μαθαίνει κανείς να περπατάει και να μιλάει, και το πιο σημαντικό είναι ότι είναι το μέρος όπου αρχίζει να ξεχωρίζει κανείς τα μέλη του εσωτερικού οικογενειακού του κύκλου. Όμως στην περίπτωση του Schneider (χάρη στην περίεργη διαδικασία του ατέρμονου αναδιπλασιασμού) το σπίτι μεταμορφώνεται σε ένα χώρο, που με εννοιολογικούς όρους, αποτελεί μια μείξη του λαβύρινθου του Δαίδαλου και των Carceri του Piranesi¹³⁶». Η οικία U R σχηματίζει μια υβριδική τερατώδη μορφή κατοίκησης που προκύπτει από την μείξη δύο αντίρροπων τάσεων' μια πρακτική κανονικοποίησης του περιβάλλοντος της κατοικίας με βάση μια νόρμα που αναφέρεται σε ένα εξωτερικό συλλογικό σύστημα και μια εσωτερική ενόρμηση επανάληψης του υποκειμένου να αναπαράγει εμμονικά το περιβάλλον του μέσα στο ίδιο το περιβάλλον του.

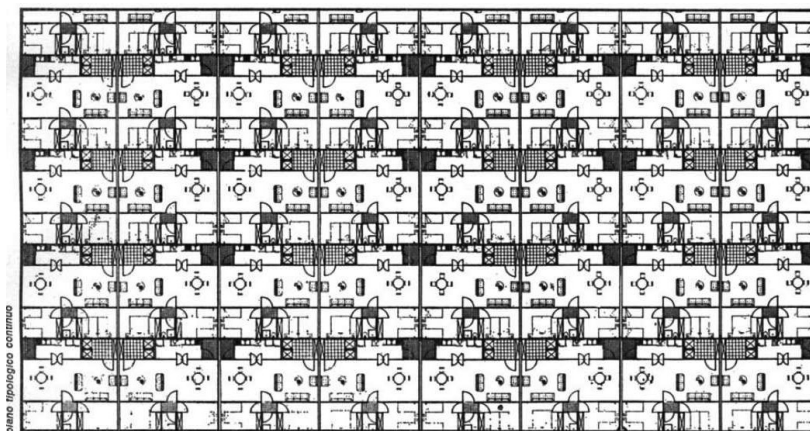


SECOND FLOOR

- | | |
|-------------------|----------------|
| 1 hall | 6 guest room |
| 2 bath | 7 child's room |
| 3 bath | 8 bed alcove |
| 4 dressing room | 9 roof deck |
| 5 master bed-room | 10 sewing room |

Walter Gropius, Οικία Gropius (1937) Lincoln, Massachusetts

Archizoom, Non Stop City



Το Διάγραμμα της οργάνωσης της οικογένειας αποτυπώνεται στη δομή της κάτοψης. Στην περίπτωση των Archizoom το πρότυπο παγιώνεται και διαμορφώνει την ίδια την δομή της πόλης.

Η κατοικία αποτελεί το πεδίο στο οποίο εφαρμόζεται ένας προληπτικός μηχανισμός κανονικοποίησης των υποκειμένων μέσα από μια σταθερή χωρική οργάνωση του οικογενειακού χώρου που οδηγεί σε συγκεκριμένα τυπολογικά πρότυπα. Αρχικά η τεχνολογία της ανωμαλίας συναντά μια σειρά άλλων διαδικασιών κανονικοποίησης που δεν αφορούσαν το έγκλημα ή την τερατωδία αλλά ένα τελείως διαφορετικό πράγμα: την καθημερινή σεξουαλικότητα¹³⁷. Η καθημερινή σεξουαλικότητα με την σειρά της εντάσσεται στο οικογενειακό πλαίσιο όπου διαμορφώνεται μια χωρική τυπολογία καθορισμού των οικογενειακών ρόλων διαμέσου του χώρου. *«Σε αυτόν τον στέρεο οικογενειακό χώρο που σας ζητείται να συγκροτήσετε και στο εσωτερικό του οποίου θα πρέπει να παραμείνετε κατά τρόπο σταθερό, στον κοινωνικό αυτό χώρο να είστε προσεκτικοί. Μην ανακατεύετε, χωριστείτε, καταλάβετε όσο το δυνατό περισσότερο χώρο, να υπάρχουν όσο το δυνατόν λιγότερες επαφές, οι οικογενειακές σχέσεις να διατηρούν, στο εσωτερικό αυτού του καθορισμένου χώρου, τα χαρακτηριστικά τους και τις διαφορές μεταξύ των ατόμων, μεταξύ των ηλικιών, μεταξύ των φύλων. Εκστρατεία συνεπώς ενάντια στα κοινά δωμάτια, ενάντια στα κοινά κρεβάτια για τα παιδιά 'διαφορετικού φύλου'. Οριακά το ιδανικό είναι ένα κρεβάτι για κάθε άτομο. Το ιδανικό είναι στις εργατοπόλεις το περίφημο μικρό τριάρι: ένα κοινό δωμάτιο, ένα δωμάτιο για του γονείς, ένα δωμάτιο για τα αρσενικά παιδιά, ένα δωμάτιο για τα θηλυκά παιδιά»¹³⁸.* Η κατοικία αποτέλεσε ένα πρόσφορο πεδίο ένταξης ενός προληπτικού μηχανισμού κανονικοποίησης που διαμορφώνεται από την ίδια την αρχιτεκτονική διάρθρωση του χώρου. Οι ρόλοι διαμοιράζονται, τα δωμάτια αποκτούν συγκεκριμένη λειτουργία και πλαίσιο αναφοράς ενώ ο έλεγχος του χώρου γίνεται μέσα από συγκεκριμένους μηχανισμούς όπως η πόρτα που απομονώνει την κίνηση στο σπίτι και ελέγχει το βλέμμα ή ο διάδρομος που οριοθετεί με ακρίβεια την κίνηση στον χώρο. Η κατοικία του Schneider στην αρχική της μορφή δεν περιέχει τίποτα διαφορετικό· αντίθετα αποτελεί την χωρική έκφραση μιας κανονικής κατοικίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα που προσρίζεται για μια κανονική οικογένεια. Ο χώρος κίνησης είναι διακριτός όπως και η διανομή του χώρου μέσα από τα δωμάτια τις πόρτες και τα παράθυρα, το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο περιορίζεται στα απαραίτητα και αναγκαία στοιχεία που συγκροτούν ένα αστικό σπίτι της εποχής του.

Η παρέμβαση του Schneider εντοπίζεται στην αναπαραγωγή αυτού που υπάρχει· στην υιοθέτηση όλων των εμβληματικών στοιχείων της κατοικίας όπως τα δωμάτια, οι διάδρομοι, οι τοίχοι, οι πόρτες και τα παράθυρα, που αναδιπλασιάζονται ή

137 Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 316

138 Ibid., 514

πολλαπλασιάζονται το ένα μέσα στο άλλο. Μπορούμε να εντοπίσουμε τέσσερις δομικές ενότητες που συγκροτούν ένα αυστηρό αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο που απαρτίζεται από τα *αρχιτεκτονικά δομικά στοιχεία της κατοικίας, το προσωπικό αρχείο αντικειμένων του Schneider, τους κρυφούς μηχανισμούς που επεμβαίνουν και δημιουργούν χωρικές ρυθμίσεις και τα δωμάτια.*

(α) τα *αρχιτεκτονικά δομικά στοιχεία* που συγκροτούν την αρχική κατοικία όπως ο τοίχος, η οροφή, το δάπεδο, το παράθυρο και η πόρτα αποτελούν το πρωτογενές δομικό υλικό του Schneider. Πρόκειται για συγκεκριμένα αντικείμενα που αναφέρονται σε συγκεκριμένους χώρους που μπορούν απλά να παρουσιάζουν απειροελάχιστες διαφοροποιήσεις αλλά είναι στην πραγματικότητα μοναδικά (πχ ένα συγκεκριμένο παράθυρο στο δεύτερο όροφο ή μια πόρτα ή ένας συγκεκριμένος τοίχος του υπνοδωματίου που διαφοροποιείται από έναν άλλο από μια μικρή φθορά, μια μικρή τρύπα κλπ). Τα αντικείμενα αναδιπλασιάζονται όπως ακριβώς είναι μαζί με τις φθορές και τις ιδιότυπες διαφοροποιήσεις τους και δημιουργούν χωρικές ρυθμίσεις.

(β) το *προσωπικό αρχείο*. Τα αντικείμενα που το απαρτίζουν μπορεί να είναι απλά καθημερινά-χρηστικά αντικείμενα (τραπέζια, σερβίτσια, νεροχύτες, στρώματα), προσωπικά αντικείμενα (οικογενειακές φωτογραφίες ή κειμήλια), ή συμβολικά (όπως πλαστικές κούκλες ή άλλα απροσδιόριστα αντικείμενα όπως μια πολύ βαριά σφαίρα που αναρτάται στην οροφή, μια φωτεινή σφαίρα κλπ), και αντιστοιχούνται προσεκτικά σε κάθε δωμάτιο ανάλογα με την επιθυμητή αφήγηση του κάθε χώρου.

(γ) οι *κρυφοί μηχανισμοί*¹³⁹. Η χωρική διατύπωση διαμορφώνεται με την ένταξη στο υπάρχον κέλυφος «κρυφών μηχανισμών» (περιστρεφόμενα δωμάτια, κρυφές πόρτες, κινούμενοι τοίχοι και οροφές, τεχνητός εξωτερικός φωτισμός που μιμείται το φως της ημέρας, ανεμιστήρες που προσομοιάζουν τον φυσικό αερισμό) που δημιουργούν παραπλανητικές χωρικές ρυθμίσεις και αναπτύσσουν πρόσθετες αφηγηματικές κατασκευές στο εσωτερικό των δωματίων. Η λειτουργία των κρυφών μηχανισμών είναι ανάλογη με αυτών των Kircher και Blofeld και αφορά

139 «Ο αναδιπλασιασμός του τοίχου και του παραθύρου σε ένα από τα πρώτα δωμάτιά του, η είσοδος ενός παλαιού σχολείου στο Fliescherberg, μέρος του Monchengladbach's, δημιουργεί στην πραγματικότητα ένα διπλό δωμάτιο όπου η αναδιπλασιασμένη οροφή κατεβαίνει. Οι αλλαγές στις ογκομετρικές συντεταγμένες του δωματίου που θεωρούμε οικείο δεν περνούν μονάχα απαρατήρητες, αλλά ένα νέο φυσικό υπόστρωμα ή δέρμα καλύπτει το παλιό, σαν να είσαι σε έναν εφιάλτη. Εδώ η αναφορά εντοπίζεται στην ιστορία του Edgar Allan Poe 'The Pit and the Pendulum' με ένα δωμάτιο βασανισμού στο οποίο ένα εκκρεμές σταδιακά κατεβαίνει πάνω στον καταδικασμένο άνθρωπο», Loers

την διαπραγμάτευση της επιθυμίας του υποκειμένου μέσα από την έννοια της επιθυμητικής μηχανής με την παράλληλη υιοθέτηση πρακτικών λογοκρισίας

(δ) *τα δωμάτια*. Η αντιγραφή των στοιχείων (τοίχος, οροφή, δάπεδο, παράθυρο, πόρτα) και η ένταξη των κρυφών μηχανισμών και του αρχείου συγκροτεί διακριτές χωρικές και αφηγηματικές οντότητες: τα δωμάτια (Raum), που διαμορφώνουν διαδοχικούς σχηματισμούς είτε το ένα δίπλα στο άλλο είτε το ένα μέσα στο άλλο (δωμάτιο μέσα στο δωμάτιο) είτε και τα δύο μαζί σχηματίζοντας την τελική μορφή του λαβυρίνθου. Όταν κατασκευάζεται ένα δωμάτιο του δίνεται ένας αύξων αριθμός και ένα όνομα πχ. *u r_6_wunderkammer_1989*. Η κατασκευή τους αρχίζει από το 1985 έως και σήμερα με διαδοχικές ανακατασκευές και τροποποιήσεις χωρίς να μπορεί να διακρίνει κανείς εύκολα την χρονολογική προέλευση ή τις διαδοχικές κατασκευές: πρόκειται για μια αρχαιολογία που αναπτύσσεται με τα χρόνια κάτω από διαδοχικές στρώσεις (layers). Τα δωμάτια μπορούν να είναι απλοί καθημερινοί χώροι ή να έχουν μια συμβολική σημασία και αποτελούν το κεντρικό δομικό στοιχείο συγκρότησης του λαβυρίνθου. Μπορούμε να διακρίνουμε μερικά χαρακτηριστικά:



u r 7_KUCHE_1987 Rheydt,

Είναι ένα αντίγραφο της κουζίνας της κατοικίας μέσα στην ίδια την κουζίνα (δωμάτιο μέσα σε δωμάτιο). Η αφήγηση περιορίζεται στον αναδιπλασιασμό των στοιχείων πάτωμα, οροφή, τοίχος και την ένταξη του οικιακού εξοπλισμού (αρχείο).



u r 6, *WUNDERKAMMER* 1989 Rheydt

Αποτελεί ένα χώρο μνήμης που περιέχει προσωπικά και οικογενειακά αντικείμενα και παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά των Δωματίων Αξιοπεριεργων Αντικειμένων. «*Η αρχική ιδέα ήταν να έχεις ένα layer δωματίου για κάθε γενιά σαν ένα κρεμμύδι*¹⁴⁰». Τα αντικείμενα εμφανίζονται το ένα πίσω από το άλλο με την διαμεσολάβηση ενός δομικού στοιχείου (πχ υπάρχει μια φωτογραφία της μητέρας του και πίσω από τον τοίχο υπάρχει μια άλλη παλαιότερη φωτογραφία). Παρατηρούμε την κατασκευή μιας μνημονικής μηχανής με την μέθοδο του τόπου (method of loci) κατά την οποία η αρχιτεκτονική του δωματίου και τα αντικείμενα του αρχείου προσομοιάζουν με την λειτουργία της μνήμης. Η πρόσβαση στο δωμάτιο μνήμης γίνεται μέσα από τον λαβύρινθο από μια κρυφή πόρτα' μετακινείται ένας τοίχος με ένα κρυφό συρόμενο μηχανισμό που αποκαλύπτει ένα στενό σκοτεινό διάδρομο που με δυσκολία ανοίγει μια πόρτα που οδηγεί στο εσωτερικό.

140 Συνέντευξη του Schneider στο Art safari



u r 10_KAFFEEZIMMER_1993 Rheydt,

Το Δωμάτιο του πρωινού αφορά ένα καθημερινό χώρο που μετατρέπεται σε παγίδα. Η τοποθέτηση των αντικειμένων είναι οικεία, ένα στρωμένο τραπέζι με σερβίτσια, δύο καρέκλες, μια κουρτίνα που ανεμίζει μπροστά από ένα ανοιγμένο παραθύρο και δύο πόρτες εισόδου, ένα ντουλάπι και ένα καλοριφέρ. Στην πραγματικότητα έχουμε ένα δωμάτιο μέσα σε ένα δωμάτιο, ο χρόνος παγώνει από τον ψεύτικο φωτισμό του παραθύρου και την κρυφή λειτουργία του ανεμιστήρα που κυματίζει την κουρτίνα και δημιουργεί την ψευδαίσθησή της γεινιάσης με ένα εξωτερικό χώρο. Ένα κρυφός μηχανισμός περιστροφής αλλάζει την θέση του δωματίου μέσα στον λαβύρινθο ενώ η ηχομόνωση του δωματίου αποτρέπει τον επισκέπτη να αντιληφθεί την περιστροφή · «ο καλλιτέχνης προειδοποιεί των επισκέπτη να μην πέσει μέσα στην άβυσσο όταν εξέρχεται¹⁴¹».



ur 12, TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER 1995 Rheydt

Το δωμάτιο 12 συγκροτεί ένα χώρο απόλυτης απομόνωσης διαστάσεων 176x302x204,5cm. Επενδύεται από 2 επίπεδα μολύβδου, 3 στρώματα υαλοβάμβακα, 1 στρώση πετροβάμβακα και 1 στρώση ηχοαπορροφητικού υλικού¹⁴². Τα πολλαπλά επίπεδα μόνωσης δημιουργούν ένα κλειστό εσωτερικό χώρο όπου όπως εξηγεί ο Schneider κανένας δεν θα μπορούσε να τον ακούσει ή να τον βρει όταν έλπει η πόρτα¹⁴³. «Είναι παράξενο από ψυχολογικής πλευράς ότι το ανθρώπινο κελί προσφέρει ταυτόχρονα προστασία και φόβο. Είναι πάνω απ' όλα μια δεύτερη μεμβράνη που εκπέμπει θερμότητα, όπως...ο αμνιακός σάκος του εμβρύου. Από την άλλη το κελί μπορεί να θεωρηθεί και ως μία απειλή. Αυτό αποκαλείται κλειστοφοβία¹⁴⁴». Ένας χώρος απόλυτης απομόνωσης που στερεί από τον χρήστη κάθε εμπειρία των αισθήσεων και κάθε επικοινωνία με το εξωτερικό περιβάλλον αποτελεί την προσομοίωση της τρομακτικής φαντασίωσης να θαφτεί κανείς ζωντανός (μια προσομοίωση θανάτου) και την σταδιακή μεταμόρφωσή της στην ποθητή κατάσταση της ενδομητρίου ύπαρξης^{145 146}.

142 http://www.gregorschneider.de/places/1995rheydt/pages/1995_ur12_rheydt_01.htm

143 Loers

144 ibid

145 Freud, "The Uncanny", 15

146 Ο θάλαμος απομόνωσης χρησιμοποιείται για ιατρικούς και θεραπευτικούς λόγους. Πχ ο θάλαμος του John C. Lilly's (Samadhi Tank)



ur 14, *DAS LETZTE LOCH* 1995 Rheydt

Η «*Τελευταία Τρύπα*» είναι ένας συμβολικός χώρος στο υπόγειο του σπιτιού. Είναι από τους λιγιστούς ακάθαρτους χώρους (υπάρχει μια απόκλιση από την αισθητική των λευκών κελιών που κυριαρχεί) όπου παρατηρούμε μια σκαμμένη κυκλική τρύπα που προσομοιάζει ένα προστατευτικό ανάχωμα στρατιώτη (foxhole)¹⁴⁷ ή μια σκαμμένη στο χώμα τουαλέτα. Η ακάθαρτη «πρωκτική» μορφή της τρύπας επαναφέρει την θεματολογία της μήτρας (προστασία) και του φέρετρου (ταφή) μέσα από την χρήση μιας συμβολικής γλώσσας πολλαπλών νοηματοδοτήσεων.



u r 19, LIEBESLAUBE 1995-96 Rheydt,

Η «Φωλιά του Έρωτα» αποτελεί έναν αυτόνομο χώρο διαβίωσης κρυμμένο μέσα στο λαβύρινθο. Ένα στρώμα, μια μπανιέρα, ένα σιαμνί, ένα τραπέζακι και μια μικρή κουζίνα αποτελούν τα απαραίτητα στοιχεία διαμονής ενός ατόμου. Η μοναδική πρόσβαση στον χώρο γίνεται από ένα κρυφό πέρασμα κάτω από το ντουλάπι του νεροχύτη όπου πρέπει να διασχίσει κανείς ένα μικρό και στενό τούνελ. Η διάταξη προσομοιάζει μια κρυφή εγκατάσταση διαβίωσης ανάλογη με εκείνες που έχουν εντοπισθεί σε υποθέσεις απαγωγής¹⁴⁸

Συνολικά δημιουργείται μια ακολουθία δωματίων και ενδιάμεσων μεταβατικών χώρων που συγκροτούν την λαβυρινθώδη δομή της κατοικίας U R. Στην βίντεο-καταγραφή «nacht video, haus u r 1996» ο Schneider περιηγείται από δωμάτιο σε δωμάτιο κρατώντας την κάμερα στο χέρι, «η βαριά ανάσα του ακούγεται σαν αυτή ενός πληγωμένου ζώου¹⁴⁹», ενώ το σπίτι προσομοιάζει με τον κλειστοφοβικό χθόνιο χώρο

148 «Υπήρχε και μία φανταστική συγκάτοικος που ζούσε στο Haus u r· το όνομά της ήταν Hannelore Reuen και εμφανίζεται στην πόρτα εισόδου. Η προαναφερθείσα γυναίκα, είναι μια 'σώλα του σπιτιού' η οποία σε μια υποθετική συνέντευξη παραπονείται για τον κύριο Gregor Schneider, που είναι επίσης εκείνος που παίρνει την συνέντευξη. Επίσης μιλάει για την καταγωγή της: Προέρχομαι από μια μικρή οικογένεια που ζούσε από τον άνθρακα. Η οικογένεια των Reuen πάντα ζούσε στην Unterhejdenerstrasse. Αλλά ο Schneider δεν το ήξερε αρχικά. Τον ενδιέφερε το πρώτο μου όνομα Hannelore, γιατί την ίδια περίοδο μισούσε μία επιμελήτρια με το ίδιο όνομα». Ibid
149 Ibid.

ενός ορυχείου¹⁵⁰. Η τερατώδης κατασκευή του σπιτιού βασίζεται στην υβριδική μορφή της κατοικίας και του λαβύρινθου που επαναπροσδιορίζουν την έννοια της κατοίκησης μέσα από τον αποκλίνοντα χαρακτήρα του μη κανονικού υποκειμένου και την εγγράφουν στον καθημερινό και συνηθισμένο χώρο μιας κοινής προαστιακής περιοχής. Μπορούμε να φαντασθούμε έναν επισκέπτη να εισέρχεται στο σπίτι, εξαπατημένος από το ψεύτικο οικιακό σήμα της όψης και να παγιδεύεται σταδιακά μέσα στον λαβύρινθο¹⁵¹. Η απώλεια προσανατολισμού στον χώρο ενισχύεται από την οριακή διάταξη και διαστασιολόγηση των περασμάτων μέσα από την σταδιακή καταπόνηση του σώματος (φυσικός χώρος), την παραπλανητική λειτουργία των κρυφών μηχανισμών (αντιληπτικός χώρος) και την αμφίσημη ανάπτυξη της συμβολικής γλώσσας των αρχιτεκτονικών στοιχείων (νοητικός χώρος). Τα εμβληματικά αρχέτυπα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν τον καθημερινό και οικείο χώρο της κατοίκησης ως προϊόν συλλογικού σχεδιασμού μέσα από μια διαδικασία χωρικών μηχανισμών κανονονικοποίησης μεταβάλλονται μέσα από τον εμμονικό αναδιπλασιασμό ή πολλαπλασιασμό τους και την υιοθέτηση πρακτικών λογοκρισίας σε ένα απόλυτα προσωπικό ανοίκειο¹⁵² χώρο που προσπαθεί να διαπραγματευθεί με αρχιτεκτονικούς όρους την επιθυμία του υποκειμένου.

4.3 Ο Φρενολογικός» Χάρτης

Ο ρόλος των δωματίων δεν είναι η εξυπηρέτηση της λειτουργίας της οικογένειας μέσα στο κανονιστικό πρότυπο που ορίζει η κατανομή, ο διαχωρισμός και η ιεράρχηση των χώρων που αφορούν καθημερινές πρακτικές διαβίωσης. Αντίθετα αναφέρονται στην κατασκευή διαδοχικών επιθυμητικών μηχανών που διαπραγματεύονται απαγορευμένες ή ασύμβατες φαντασιώσεις και αποτυπώνουν των τερατώδη χαρακτήρα ενός καθημερινού υποκειμένου. Ο λαβύρινθος στην περίπτωση αυτή μπορεί να λειτουργήσει ως μία κρυπτική χωρική μηχανή¹⁵³ που εγκλωβίζει τις μη αποδεκτές τάσεις δημιουργώντας ένα κλειστό εσωτερικό αυτοαναφορικό σύστημα. Η προσπάθεια απόκρυψης των ασύμβατων επιθυμιών μέσα από την αρχιτεκτονική εντοπίζεται με παρόμοιο τρόπο στην κατασκευή του

150 Ibid.

151 Έχουν αναφερθεί περιστατικά στα οποία οι επισκέπτες είχαν μια τρομακτική εμπειρία κατά την επίσκεψή τους στην κατοικία.

152 Παρατηρούμε μια επαναδιατύπωση με όρους αρχιτεκτονικούς του ορισμού που δίνει ο Freud για το ανοίκειο και τις περιπτώσεις κάτω από τις οποίες μπορεί 'να εμφανισθεί.

153 Loers

Δαίδαλου που προορίζεται να εγκλωβίσει σε ένα εσωτερικό χώρο το αποτέλεσμα μιας τερατώδους επιθυμίας¹⁵⁴.

Τα δωμάτια συγκροτούν χωριστές μηχανές που διαπραγματεύονται την επιθυμία του Schneider μέσα από την παραισθητική ικανοποίηση των ασύμβατων παρορμήσεων σε αντιστοιχία με την ονειρική διαδικασία. Το λανθάνον περιεχόμενο (η επιθυμία) αποκρύπτεται και αντικαθίσταται από ένα πλαστικό αφηγηματικό σύστημα (το δωμάτιο) που διαχειρίζεται το υπάρχον αρχαιακό υλικό (το έιδηλο περιεχόμενο του ονείρου). Κάποια σχήματα φαίνεται να κυριαρχούν και να επαναλαμβάνονται στην κατασκευή με διαφορετικό τρόπο και σε διαφορετική κλίμακα όπως στην περίπτωση της προσομοίωσης της ενδομητρίου ύπαρξης και της ταφής. Το προστατευτικό κέλυφος που αποτελεί ταυτόχρονα μια ηδονική επιθυμία και ένα τρομακτικό φόβο και σχετίζεται σύμφωνα με τον Freud με την «ενόρμηση του θανάτου» εμφανίζεται στο σύνολο των δωματίων και ειδικότερα στα u r 19 *liebeslaube*, u r 14 *das letzte loch* και u r 12 *total isoliertes gästezimmer*. Η πλαστική διατύπωση μπορεί να είναι συμβολική όπως στην περίπτωση της «Τελευταίας Τρύπας» ή να εμφανίζεται κάτω από την λειτουργία ενός κρυφού μηχανισμού (δωμάτιο απομόνωσης) που διεισδύει σε ένα καθημερινό οικείο τόπο κατοίκησης. Η κατοικία U R στο σύνολό της διαπραγματεύεται σε μεγαλύτερη κλίμακα την παραπάνω επιθυμία μέσα από την συγκρότηση του λαβυρίνθου που δημιουργεί ένα παρόμοιο συναίσθημα εγκλωβισμού και προστασίας. Ένα ακόμη παράδειγμα αναδιπλασιασμού της επιθυμίας με ταυτόχρονη αλλαγή κλίμακας αφορά την διαπραγμάτευση της έννοιας της μνήμης και της απόκρυψης της επιθυμίας που εμφανίζεται στον λαβύρινθο και εντοπίζεται σε μικρότερη κλίμακα αλλά με την ίδια ένταση στο δωμάτιο 6, (*wunderkammer*). Η συλλογή περιεργων αντικειμένων που αντιπροσωπεύουν περιστατικά της ζωής του Schneider εντάσσεται σε μια χωρική κατασκευή πολλαπλών επιπέδων που αποτελεί μια αναπαραγωγή του ίδιου του σπιτιού ενώ η πρόσβαση σε αυτό είναι ιδιαίτερα δύσκολη και αντιστοιχεί με εκείνη μιας απαγορευμένης πράξης που πρέπει να μείνει κρυφή μέσα στην κατασκευή και προσομοιάζει την ίδια την κατασκευή του ασυνείδητου που εμπεριέχει τα «νοσηρά» ένστικτα του υποκειμένου.

Τα δωμάτια-μηχανές υιοθετούν την αμφισημία και την αοριστία που παράγεται από την πλαστική αναπαράσταση συγκροτώντας παράλληλες αφηγήσεις που

154 Αναφέρομαι στον Μινώταυρο ως το αποτέλεσμα της κτηνοβατικής επιθυμίας της Παισιφής

αναδιπλασιάζονται ή πολλαπλασιάζονται μέσα στην κατοικία. Μία επιθυμία μπορεί να εμφανίζεται σε πολλά αντικείμενα ή ένα αντικείμενο να αναπαριστά πολλαπλές επιθυμίες. Στο δωμάτιο 14 (*das letzte loch*) η αινιγματική παρουσία του σκαμμένου λάκκου στον χώρο του υπογείου μπορεί να αφορά την προστατευτική τρύπα (foxhole) του στρατιώτη ή την φοβία να ενταφιαστεί κανείς ζωντανός ή απλά την προσομοίωση ενός ακάθαρτου πρωκτικού συστήματος.

Κάθε δωμάτιο, μέσα από την χρήση της πλαστικής αναπαράστασης, εγγράφει μια ή περισσότερες επιθυμίες κατά κανόνα μη αποδεικτές που συγκροτούν επιθυμητικές μηχανές, που προσφέρουν παραισθητική ικανοποίηση στο υποκείμενο κατά την διάρκεια της περιπλάνησής του μέσα στον λαβύρινθο. Το συντακτικό οργάνωσης της πλαστικής αναπαράστασης¹⁵⁵ είναι το καθημερινό αρχείο ενός κανονικού σπιτιού (η κουζίνα, η αποθήκη, τα αναμνηστικά αντικείμενα, η αίθουσα πρωινού, ένα δωμάτιο ύπνου) που σταδιακά μετασχηματίζεται σε μια εσωτερική πολύπλοκη κατασκευή που προσομοιάζει στο σύνολό της την ασυνείδητη λειτουργία του εγκέφαλου του υποκειμένου.

Η ταξινόμηση, χωροθέτηση και οριοθέτηση των επιθυμητικών μηχανών σε ένα δίκτυο διακριτών τοπολογικών ενότητων με τη μορφή δωματίων οδηγεί στην δημιουργία ενός φρενολογικού χάρτη που συγκροτεί μια μηχανή περιήγησης που εγγράφει την επιθυμία του υποκειμένου. Σύμφωνα με την ψευδο-επιστήμη της φρενολογίας ο εγκέφαλος δεν είναι ένα ομογενοποιημένο όργανο αλλά χωρίζεται σε διαφορετικούς τομείς-δωμάτια τοπολογικά και λειτουργικά ορισμένους που πραγματοποιούν μια εξειδικευμένη νοητική δραστηριότητα¹⁵⁶. Στην πραγματικότητα η κατοικία u r με τις πολλαπλές επιθυμητικές μηχανές της αποτελεί τον αναδιπλασιασμό του οργάνου του εγκέφαλου του Schneider σε κτίριο μέσα από την υλοποίηση του φρενολογικού διαγράμματος¹⁵⁷. Οι επιθυμίες οπτικοποιούνται

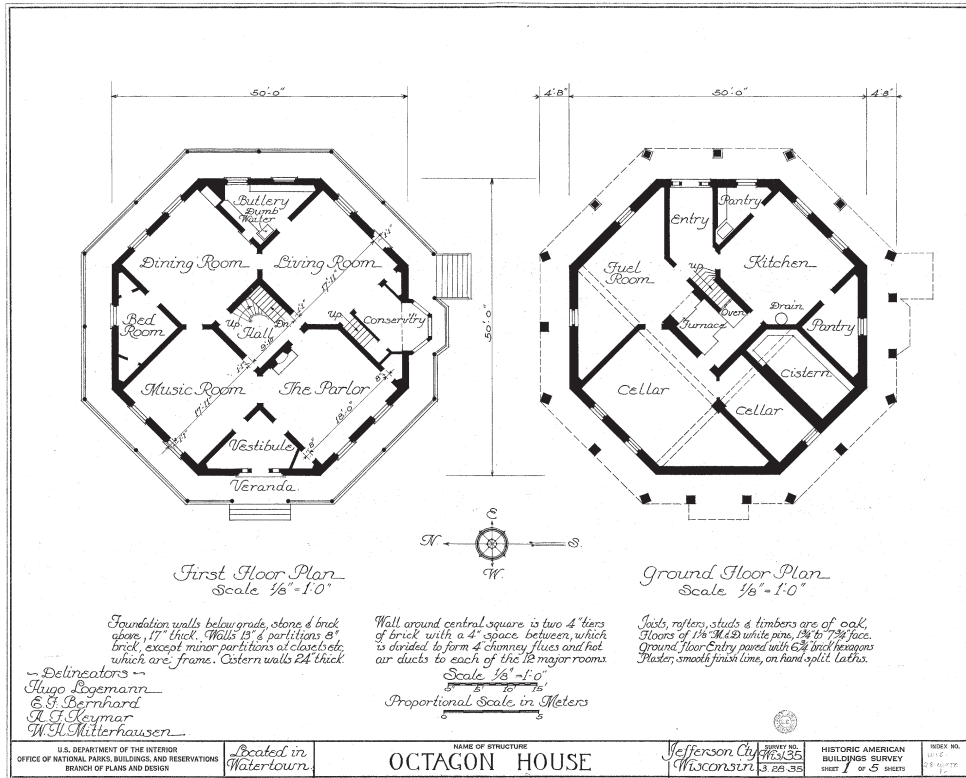
155 Η έννοια της πλαστικής αναπαράστασης ταυτίζεται με τον όρο που χρησιμοποιεί ο Freud στην διεργασία του ονείρου.

156 «Η Φρενολογία ήταν μια επιστήμη πρόγνωσης του χαρακτήρα, μέρος της ψυχολογίας, θεωρίας του νου και εκείνο που οι φρενολόγοι του 19^{ου} αιώνα αποκαλούσαν 'η μόνη αληθινή επιστήμη του νου'. Η φρενολογία προήλθε από τις θεωρίες του ιδιοσυγκρασιακού γιατρού Franz Joseph Gall (1758-1828). Τα κεντρικά στοιχεία του συστήματος του Gall είναι:

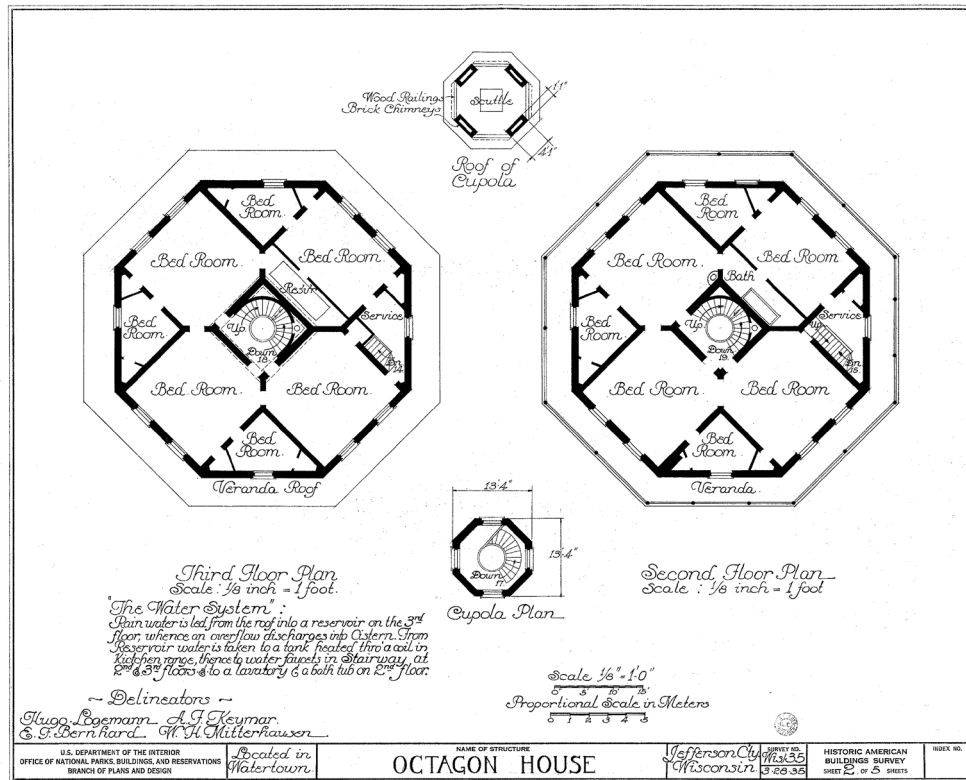
1. ο εγκέφαλος αποτελεί το όργανο του νου
2. Το μυαλό αποτελείται από πολλαπλούς ξεχωριστούς έμφυτους τομείς
3. Επειδή αυτοί είναι ξεχωριστοί, κάθε τομέας πρέπει να έχει μια επιμέρους θέση στον εγκέφαλο
4. το μέγεθος του οργάνου μετράει την δύναμή του
5. το σχήμα του εγκέφαλου καθορίζεται από τον σχηματισμό των διαφόρων οργάνων
6. Όταν το κρανίο παίρνει το σχήμα του από τον εγκέφαλο, η επιφάνεια του κρανίου μπορεί να διαβαστεί ως ο ακριβής κατάλογος των ψυχολογικών τάσεων».

<http://www.historyofphrenology.org.uk/overview.htm>

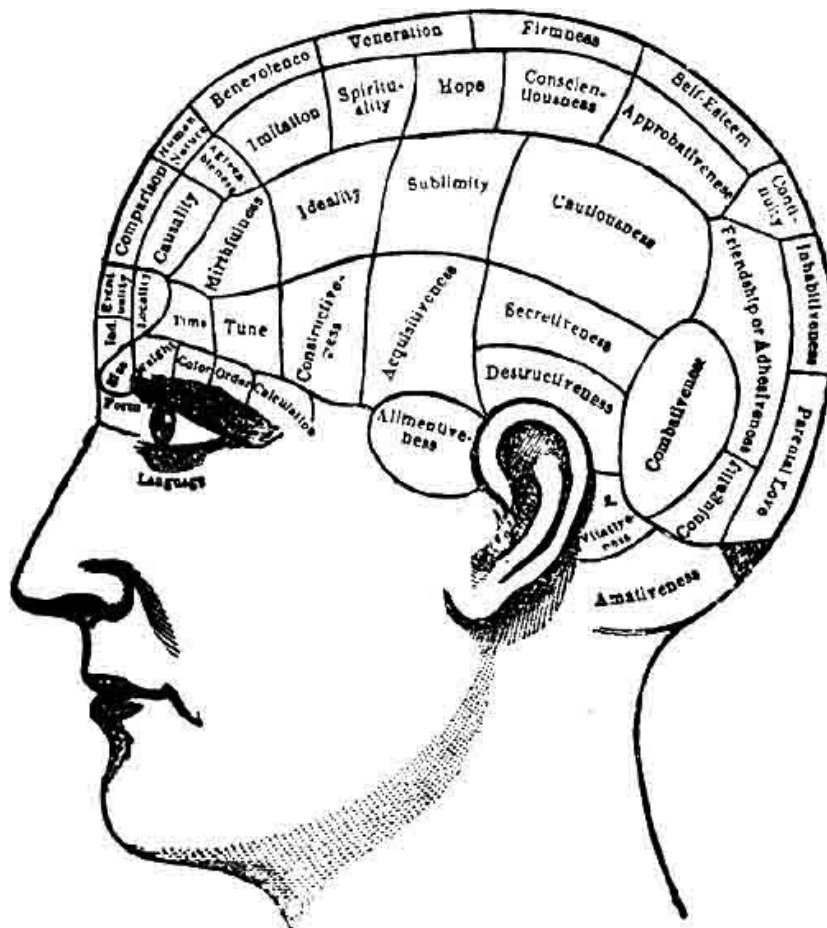
157 Υποθετώντας τον συμβολισμό του Freud παρατηρούμε έναν ακόμη αναδιπλασιασμό. Το σπίτι



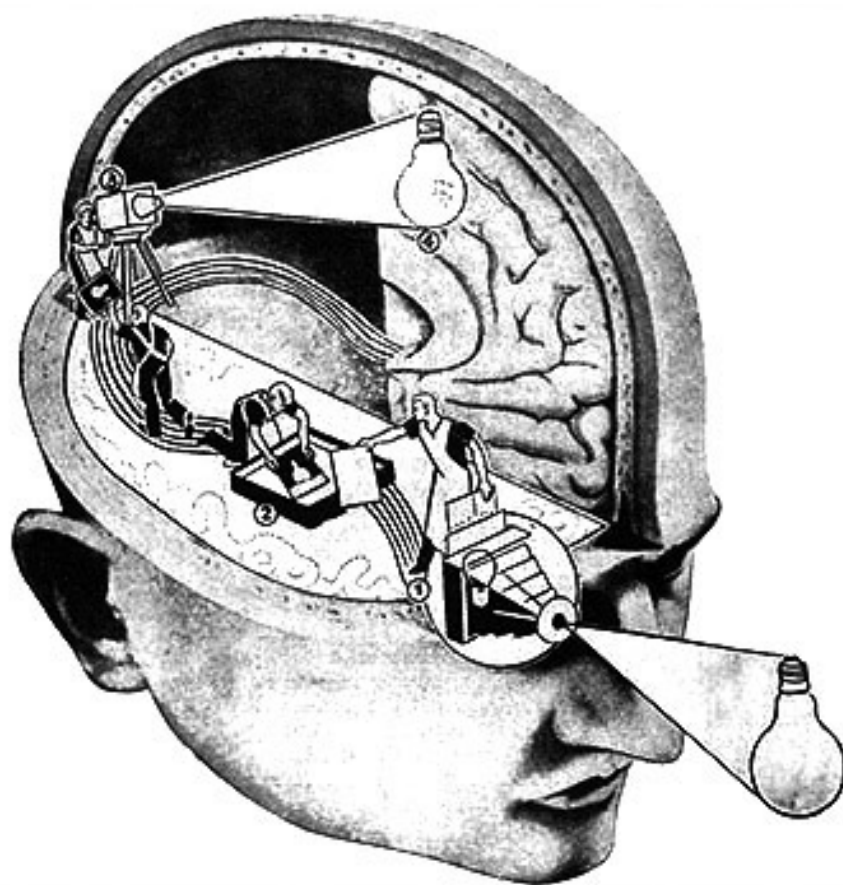
Το Οκταγωνικό Σπίτι (1850) του Orson Squire Fowler. Η επιστήμη της φρενολογίας συσχετίστηκε με την παραγωγή του ιδανικού σπιτιού ανάλογα με τις προβλεπόμενες φυσιολογικές σταθερές που είχε θέσει



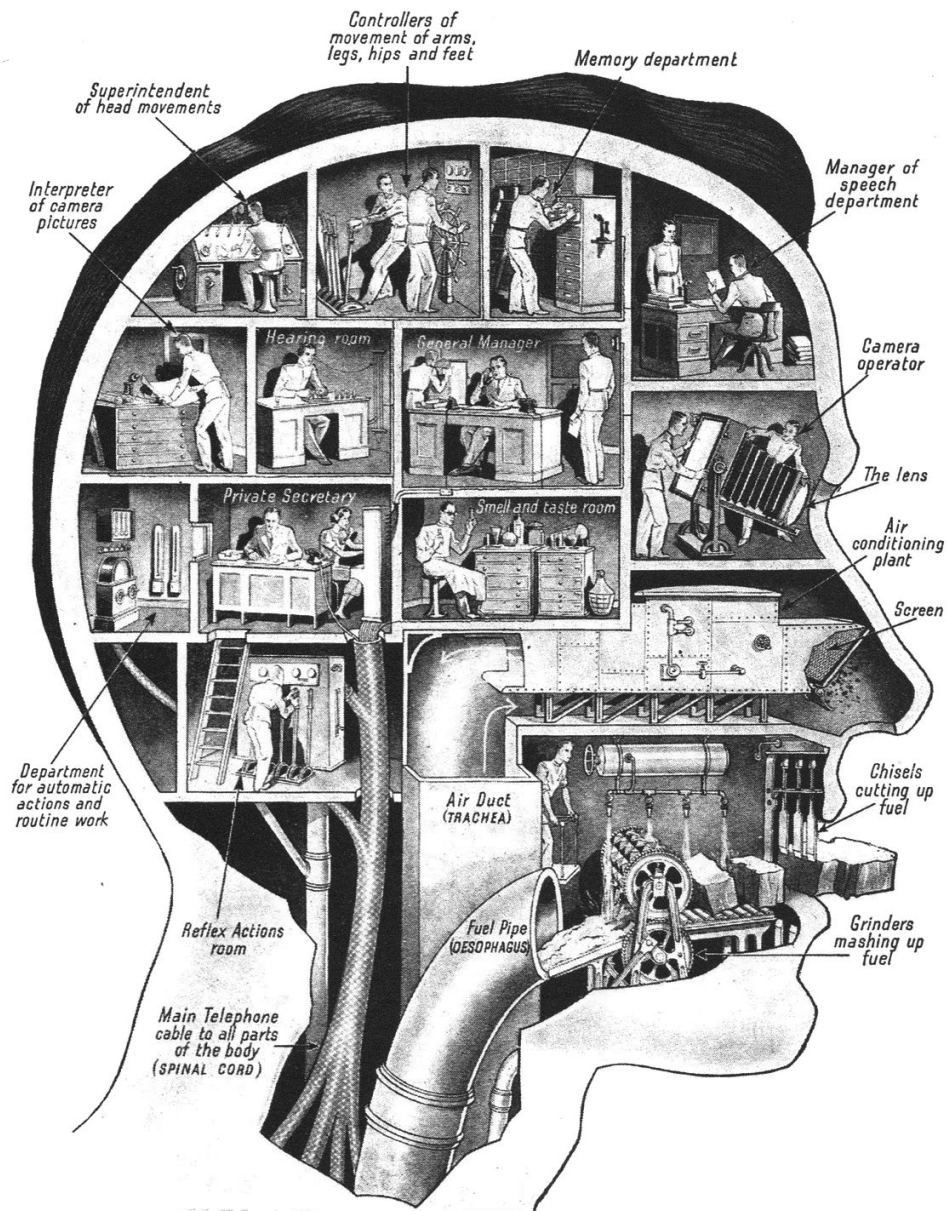
και χωροποιούνται με την υιοθέτηση της αναλογικής πλαστικής γλώσσας· κατόπιν τοποθετούνται σε συγκεκριμένες χωροθεσίες – δωμάτια τα οποία αναφέρονται όμως σε διακριτές επιθυμίες. Από την μία έχουμε την οργάνωση του εγκεφάλου σύμφωνα με ένα τοπολογικό μοντέλο και από την άλλη την πλαστική αναπαράσταση της δομής του με καθαρά αρχιτεκτονικούς όρους. Πλέον το υποκείμενο έχει την δυνατότητα να κατοικεί τον εγκέφαλό του ή ο επισκέπτης να μπορεί να περιηγηθεί στο μυαλό του Schneider διαμέσου της αρχιτεκτονικής κατασκευής.



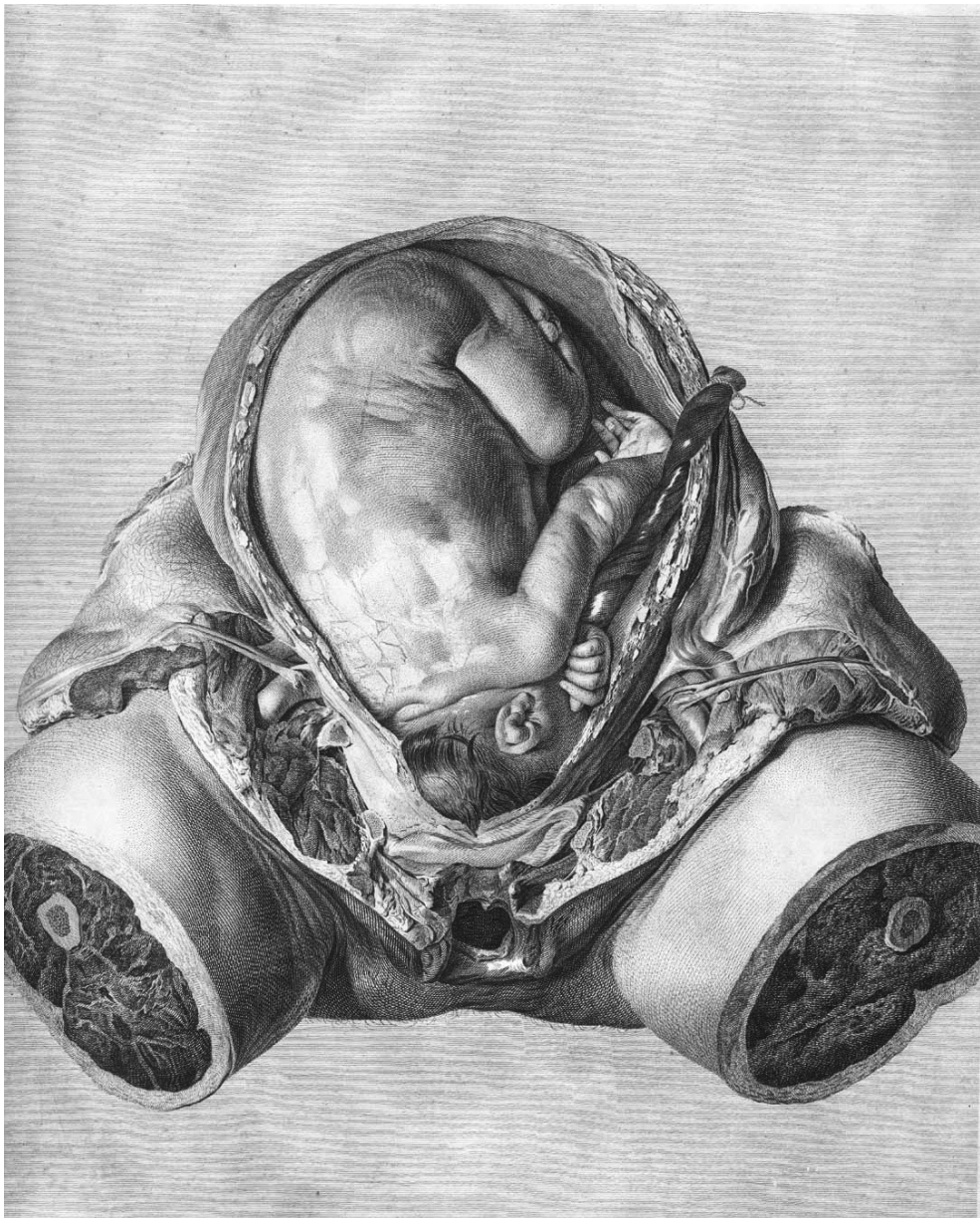
όπως και μέρη του σπυτιού χρησιμοποιούνται ως σύμβολα του σώματος. Τα παράθυρα γίνονται μάτια που παρακολουθούν – Μια διευρυμένη σωματικοποίηση της αρχιτεκτονικής που δικαιολογεί την εμμονική τάση αναπαραγωγής ενός οργάνου. Το λεξιλόγιο είναι λαθάνον και καλύπτεται από το λεξιλόγιο της κανονιστικής κατοίκησης.



Fritz Kahn. Ο εγκέφαλος ως χώρος κατοίκησης



Ο Εγκέφαλος παρουσιάζει την ανάλογη δομή με εκείνη ενός σπιτιού. Οι επιμέρους λειτουργίες συγκροτούν διακριτές χωρικές ενότητες.



Ανατομικό σχέδιο του Jan Rymsdyk *the Anatomy of the Human Gravid Uterus* (1774). Το θράσυμα του σώματος συγκροτεί ένα περιβάλλον κατοίκησης

5. Η Κατοίκηση του Σώματος

Παρακολουθήσαμε τρεις περιπτώσεις στις οποίες το υποκείμενο καταφεύγει σε μια συνθήκη εθελούσιου εγκλεισμού σε ένα περίκλειστο αυτόνομο περιβάλλον. Η αυτονομία του συστήματος δεν μπορεί να είναι απόλυτη· αντικείμενα και παρορμήσεις μεταφέρονται από μια εξωτερική κατάσταση σε μια εσωτερική κατά την οποία η πλαστική αναπαράσταση αναλαμβάνει να εγκαθιδρύσει ένα νέο νοηματικό δίκτυο ανάμεσα στα αντικείμενα και την επιθυμία. Η διαδικασία μετεγγραφής των αντικειμένων αποτελεί την πρώτη ύλη συγκρότησης των ιδιωτικών μικροκοσμικών συστημάτων κατ' αναλογία με την διαχείριση ενός αρχείου μνήμης (πχ *το υπόλειμμα της προηγούμενης μέρας*) ως υλικό άρθρωσης της πλαστικής αναπαράστασης κατά την ονειρική διαδικασία. Ένα στάδιο του αμερικάνικου football, μια πίστα αγώνων μοτοσυκλέτας, ένα αρχείο εικόνων παρακολούθησης του James Bond, ένα διαστημικό σκάφος, απλά καθημερινά αντικείμενα όπως το τραπέζι φαγητού και το κρεβάτι του ύπνου χάνουν την συλλογική σημειοδότησή τους, πλέον η μορφή τους δεν λειτουργεί με βάση ένα συλλογικό κανόνα σήμανσης και νοηματοδότησης αλλά περιπλέκεται στο σύνθετο εσωτερικό σύστημα του υποκειμένου.

Οι κανόνες του πλαστικού συστήματος μπορούν να παραλληλισθούν με την αμφίσημη πλαστική αναπαράσταση στο όνειρο και την λειτουργία της ομοιότητας στις μικροκοσμικές θεωρίες. Το στάδιο Bronco επιτελεί μια τελετουργία μεταμόρφωσης όμοια με εκείνη μιας τελετής μύησης· ο παρανοϊκός εγκέφαλος του Schneider μπορεί να αναπαρασταθεί χωρικά με την μορφή σπιτιού έτσι όπως ένα σπίτι αντικαθιστά το ανθρώπινο σώμα στη συμβολική γλώσσα της ονειρικής διαδικασίας· η πυραυλική βάση του Blofeld αποτελεί τον αναδιπλασιασμό του τραυματισμένου ματιού του όπως συμβαίνει σε πολλά όνειρα ευνουχισμού. Τελικά η πλαστική γλώσσα μπορεί να πάρει οποιαδήποτε κατεύθυνση προσδιορίζοντας ένα σαφές δομικό σύστημα. Μια ακόμη ενδιαφέρουσα παρατήρηση αποτέλεσε η συνάφεια της πλαστικής γλώσσας με την αρχιτεκτονική πρακτική και η ανάδυση μιας μεθόδου διαπραγμάτευσης του χώρου δύσκολα ταυτοποιήσιμης σε έναν υπάρχοντα αρχιτεκτονικό λόγο. Κατά την διάρκεια της έρευνας διαπιστώσαμε ότι ένα κτίριο μπορεί να διέπεται από εντάσεις και επιθυμίες όπως ένα ανθρώπινο σώμα: Το στάδιο Bronco να ταυτίζεται με το έμβρυο του Barney, η Ηφαιστειακή Βάση να αποτελεί το αρχιτεκτονικό ανάλογο του ματιού του Blofeld και η κατοικία U r να μην είναι τίποτα παραπάνω από τον εγκέφαλο του Schneider. Η άρθρωση του πλαστικού κώδικα ταυτίζεται με εκείνη του αρχιτεκτονικού, σφετερίζοντας αρχικά αρχιτεκτονικά αρχέτυπα όπως το σπίτι, το δωμάτιο και ο τοίχος, κατασκευάζοντας

τελικά έναν οργανισμό— κτίριο ο οποίος συγκροτεί την αναδιπλασιασμένη εικόνα του ίδιου του υποκειμένου.

Παρατηρούμε, εξετάζοντας το ζήτημα με αυστηρά αρχιτεκτονικούς όρους, ότι ιδιωτικές ουτοπίες που αναλύσαμε διαμορφώνουν άχρηστες μηχανές κατοίκησης αποτελώντας στην πραγματικότητα ένα αντι-παράδειγμα των μηχανών κατοίκησης της νεωτερικότητας: Το κτίριο έμβρυο οργανώνεται ως μια διαρκής τελετουργία, η διαστημική βάση προσομοιάζει μια τραυματική εμπειρία, και το σπίτι εγκλωβίζει τον άνθρωπο στο ίδιο του το μυαλό— πλήρης κατάρρευση της έννοιας της λειτουργικότητας, άρνηση των στοιχειωδέστερων κανόνων λειτουργίας που θέτει ο αρχιτεκτονικός λόγος και άμεση σύνδεση με τους νόμους της επιθυμίας ακόμα και αν αυτοί ταυτίζονται με την ενόρμηση του θανάτου.

Το κτίριο-οργανισμός είναι στην πραγματικότητα ένα «*Δίχως Όργανα Σώμα*» που αρθρώνει ταυτόχρονα μια διαδικασία κατοίκησης του ανθρωπίνου σώματος από το ίδιο το υποκείμενο και μια διαδικασία μεταμόρφωσης του σύμφωνα με την παραγωγή επιθυμίας. Ένα πεδίο καθαρών δυνατοτήτων που σχηματίζεται πάνω στο σώμα του αθλητή, του δεσπότη, του καθημερινού ανθρώπου και σκοπεύει να το μεταμορφώσει σε κάτι. Οι Deleuze και Guattari μας πληροφορούν: «*Το δίχως όργανα σώμα είναι ένα αυγό: το διαπερνούν άξονες και αναβαθμοί γεωγραφικά πλάτη και μήκη, γεωδαιτικές συντεταγμένες, το διαπερνούν γεωθερμικές βαθμίδες που σημαδεύουν τα «γίγνεσθαι» και τις μεταβάσεις, τους προορισμούς του σώματος που αναπτύσσεται μέσα στο αυγό. Τίποτα απ' όλα αυτά δεν είναι παράσταση: όλα είναι ζωή και βίωμα: η βιωμένη συγκίνηση από τους μαστούς, δεν μοιάζει με μαστούς, δεν τους αναπαρασταίνει, όπως μια ενδεδλεχής ζώνη του αυγού δεν μοιάζει με το όργανο που θα σχηματιστεί μέσα σε αυτήν. Δεν υπάρχει τίποτε άλλο από λουρίδες έντασης, δυναμικότητες, κατώφλια και γεωθερμικές βαθμίδες¹⁵⁸».* Οι μηχανές κατοίκησης δεν συγκροτούν παραγωγικές συσκευές, η παραγωγική διαδικασία είναι άλλωστε μηδενική: σχηματίζουν αντίθετα ένα δίκτυο μεταβάσεων άμεσα συνυφασμένο με τον «σχιζοφρενικό» χαρακτήρα του υποκειμένου και το αξίωμα της ταύτισης κατασκευής - σώματος. Για να ορίσουμε καλύτερα την «σχιζοφρενική» διαδικασία ταύτισης του οργανισμού και της αρχιτεκτονικής στην μη παραγωγική μορφή της προσωπικής ουτοπίας μπορούμε να παρακολουθήσουμε τον παραλληλισμό ανάμεσα στις κατασκευές που εξετάσαμε και το δίχως όργανα σώμα του προέδρου Schreber¹⁵⁹. Αν υιοθετήσουμε την κατασκευή της επιθυμίας

158 Deleuze και Guattari, 27

159 Αναφέρομαι στην περίπτωση σχιζοφρένειας του πρώην προέδρου της Σαξονίας Daniel Paul

ως εργοστάσιο όπου παρατηρούμε ένα δίκτυο συζεύξεων και διαζεύξεων ανάμεσα στις επιθυμητικές μηχανές, μπορούμε να εντοπίσουμε στην άρνησή τους τον σχηματισμό του δίχως όργανα σώματος. «...Υπάρχει πάντα μια μηχανή που παράγει μια ροή και μια άλλη που συνδέεται μ' αυτήν και που – με την παρακράτηση – κόβει τη ροή (μιαστός – στόμα). Και καθώς η πρώτη μηχανή, είναι και αυτή συνδεδεμένη με μια άλλη, προς την οποία συμπεριφέρεται σαν διακοπή ή παρακράτηση, η δυαδική σειρά είναι γραμμική προς όλες τις κατευθύνσεις. Η επιθυμία εκτελεί ασταμάτητα τη σύζευξη συνεχών ροών και επιμέρους αντικειμένων, στην ουσία τους τεμαχιστών και τεμαχισμένων...Κάθε «αντικείμενο» προϋποθέτει τη συνέχεια μιας ροής, και κάθε ροή τον τεμαχισμό του αντικειμένου. Η κάθε μηχανή – όργανο ερμηνεύει, χωρίς αμφιβολία, τον κόσμο ολόκληρο σύμφωνα με την δική της ροή, σύμφωνα με την ενέργεια που εκρέει από αυτήν: το μάτι ερμηνεύει τα πάντα με οπτικές εικόνες- την ομιλία, την ακοή, το χέσιμο, το γαμήσι... Άλλά πάντα γίνεται μια σύνδεση με κάποια άλλη μηχανή, σε μια διατέμνουσα όπου η πρώτη κόβει τη ροή της άλλης, ή υφίσταται τη διακοπή της ροής της από την άλλη¹⁶⁰». Όμως μπροστά σε αυτό το δίκτυο συζεύξεων και διαζεύξεων το δίχως όργανα σώμα υποφέρει, επιθυμεί ταυτόχρονα την ζωή και το θάνατο και προτάσσει τη γλιστερή αδιάφανη τεντωμένη του επιφάνεια¹⁶¹- «χωρίς στόμα, χωρίς γλώσσα, χωρίς δόντια, χωρίς λάρυγγα, χωρίς οισοφάγο, χωρίς στομάχι, χωρίς κοιλιά, χωρίς πρωκτό¹⁶²...Ο πρόεδρος Schreber έζησε πολύ καιρό δίχως στομάχι, δίχως έντερα, σχεδόν δίχως πνεύμονες, με ξεσπισμένο οισοφάγο, χωρίς ουροδόχο κύστη, με τσακισμένα πλευρά, κάποτε είχε φάγει εν μέρη τον ίδιο του τον λάρυγγα¹⁶³».

Το πλαίσιο παραγωγής – μη παραγωγής ορίζει την θεματολογία του σώματος και κατὰ προέκταση την πλαστική κατασκευή της ιδιωτικής ουτοπίας¹⁶⁴. Μια

Schreber. Η ασθένεια του προέδρου (περίπτωση σχιζοφρένειας) έγινε ιδιαίτερα γνωστή από την έκδοση των απομνημονευμάτων του (*Απομνημονεύματα ενός Νευροπαθούς*, 1903) στα οποία ο ίδιος ο πρόεδρος εξιστορεί μια διαδικασία εξαναγκαστικής μεταμόρφωσης του οργανισμού του από άνδρα σε γυναίκα. Με την υπόθεση ασχολήθηκε αρχικά ο Freud αποδίδοντας το περιστατικό στην ομοφυλοφιλική οιδιπόδεια ενόρμηση του προέδρου. (Freud, Sigmund, “Ψυχαναλυτικές Παρατηρήσεις για μια Αυτοβιογραφικά Καταγραμμένη Περίπτωση Παράνοιας («ο Πρόεδρος Σρέμπερ»)» στο *Τρία Ιστορικά Ασθένειας*, Αθήνα: Επικούρος, 1995, 133-231, μετάφραση από το *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1973) ενώ στη συνέχεια οι Deleuze και Guattari χρησιμοποίησαν το παράδειγμα ως χαρακτηριστική περίπτωση «δίχως όργανα σώματος» με σκοπό να αντιπαραβάλλουν το οιδιπόδειο ως κατασκευή με το νέο μοντέλο της επιθυμητικής παραγωγής (Αντι- Οιδίπους)

160 Deleuze και Guattari,., 13

161 Ibid., 17

162 Ibid., 15

163 Ibid., 16

164 Η διαδικασία της χρησιμοποίησης του σώματος ως μεταφοράς σχετίζεται με την οικειοποίηση του σώματος και την χρησιμοποίηση αισθησιοκινητικών λειτουργιών. «...Η ανεπάρκεια των αναλύσεων των χαρακτηριστικών ... και η ανάγκη για μια προσανατολισμένη γνωσιακή τοπολογία, χαρακτηρίζει δομές προσανατολισμένες σχετικά με το ανθρώπινο σώμα σε χωρικές καταστάσεις, δομές όπως μονοπάτια, οριοθετημένες περιοχές, κορυφές κτλ. Οι δομές στη γνωσιακή τοπολογία διαφέρουν από τα σημασιολογικά χαρακτηριστικά με διάφορους τρόπους: είναι έμφυτα σημαίνουσες (από αισθησιοκινητικές λειτουργίες) έχουν έμφυτα δομή, είναι αναλογικές και όχι πεπερασμένες, και οι σχέσεις μεταξύ τους αναδύονται φυσικά μέσω των λειτουργιών του ανθρώπινου αισθησιοκινητικού συστήματος».

μηχανή όρασης που επιθυμεί τον τραυματισμό της, ένα έμβρυο που εκλύει εντατικές ποσότητες περιμένοντας την οριστική μεταμόρφωσή του και ένα σπίτι λαβύρινθος που αναπαράγει τον εγκλεισμό του υποκειμένου στο ίδιο το σώμα του. Παρόμοια ο πρόεδρος αναπαράγει την δική του μεταμόρφωση μέσα από την άρνηση της παραγωγής κατασκευάζοντας την δική του συνθήκη για το σώμα του· εκείνο που λειτουργεί χωρίς όργανα εκλύοντας εντατικές ποσότητες από τους ερεθισμούς των νεύρων.

Όμως μέσα στην φαινομενική μη παραγωγικότητά του ξαφνικά ενεργοποιεί νέες ζώνες και ανοίγει καινούργιες δυνατότητες: ξαφνικά τα όργανα ανανεώνονται και θαυματοποιούνται πάνω στο σώμα του προέδρου Schreber *«προσεκλώνοντας τώρα τις αχτίδες του ήλιου»* ενώ *«η παλιά παρανοϊκή μηχανή εξακολουθεί να υπάρχει σαν χλευαστικές μορφές που προσπαθούν να «αποθαυματοποιήσουν» τα όργανα και κυρίως τον προκάτο του προέδρου¹⁶⁵»*. Όπως παρατηρούν οι Deleuze και Guattari το σώμα σχηματίζει μια επιφάνεια εγγραφής και καταγραφής που σφετερίζεται όλες τις παραγωγικές δυνάμεις, δρώντας σχεδόν ως αιτία¹⁶⁶. Η διαδικασία ολοκληρώνεται με την μεταμόρφωση του οργανισμού και την αντίστοιχη έκλυση κάποιας μορφής ευχαρίστησης. *«Ο πρόεδρος Schreber –πάντα αυτός- το συνειδητοποιεί έντονα: υπάρχει ένα σταθερό ποσοστό διαστημικής απόλαυσης, έτσι που ο Θεός απαιτεί να βρίσκεις ηδονή στον Schreber, έστω και αν γι' αυτό χρειαστεί να μεταμορφωθεί ο Schreber σε γυναίκα. Όμως από τούτη την ηδονή ο Πρόεδρος δεν νιώθει παρά μόνο ένα υπόλοιπο, σαν αμοιβή για τα βάσανα του ή σαν έπαθλο του γίνεσθαι γυναίκα¹⁶⁷»*. Η πραγματική συμφιλίωση μπορεί να γίνει μονάχα με τη μεσολάβηση μιας καινούργιας μηχανής, που λειτουργεί σαν «επιστροφή του απωθημένου». Παράλληλα ο πρόεδρος συμφιλιώνεται με το γίνεσθαι γυναίκα και προχωράει σε μια διαδικασία αυτοθεραπείας¹⁶⁸ σχηματίζοντας ένα νέο οργανισμό ανάμεσα στις επιθυμητικές μηχανές και το δίχως όργανα σώμα, ο οποίος σηματοδοτεί τη *«γέννηση μιας καινούργιας ανθρωπότητας ή ενός περιλάμπρου οργανισμού¹⁶⁹»*.

Παρακολουθήσαμε μια διαδικασία μεταμόρφωσης που δεν διαφέρει από εκείνη του εμβρύου του Barney· ένα πεδίο εντατικών δυνάμεων που επεξεργάζεται την δυνατότητα μετάλλαξης του ανθρωπίνου σώματος (ο αθλητής) από μια άμορφη

(Γεώργιος Παρμενίδης «Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις της έρευνας στην Αρχιτεκτονική-Η Αρχιτεκτονική ως αντικείμενο έρευνας II)

165 Ibid., 19

166 Ibid.,

167 Ibid., 24

168 (ο πρόεδρος ντύνεται γυναίκα μπροστά στον καθρέπτη όταν είναι μόνος του)

169 Ibid., 25

μάζα σε μια παραγωγική χρήσιμη μηχανή. Εντοπίσαμε κατά την άρθρωση του πλαστικού συστήματος του Κρεμαστήριου Κύκλου τον ανάλογο σχηματισμό ενός δίχως όργανα σώματος στο στάδιο Bronco, στις πεδιάδες των Μορμών, στο κτίριο Chrysler, στην νήσο Man και στην όπερα της Βουδαπέστης. Το πεδίο σε κάθε περίπτωση ταυτίζεται με το σώμα του υποκειμένου και παράλληλα διαπερνάται από εντατικές ποσότητες: η τελετουργία του χορού, το περιστατικό της δολοφονίας, η διαμάχη του αρχιτέκτονα, ο αγώνας μοτοσικλετών, ορίζουν το νέο πεδίο εντάσεων μέσα από το δίκτυο παραλληλισμών και αναλογιών της πλαστικής γλώσσας. Το σύστημα παλεύει να διατηρήσει την αρχική του μορφή αρνούμενο την λειτουργία των επιθυμητικών μηχανών ενώ την ίδια στιγμή βιάζεται να ολοκληρώσει την διαδικασία μεταμόρφωσης. Ο παρανοϊκός μηχανισμός είναι τελικά εκείνος που επιφέρει την γέννηση ενός νέου περιλάμπρου οργανισμού μέσα από την έλξη που αναπτύσσεται ανάμεσα στις επιθυμητικές μηχανές και το δίχως όργανα σώμα.

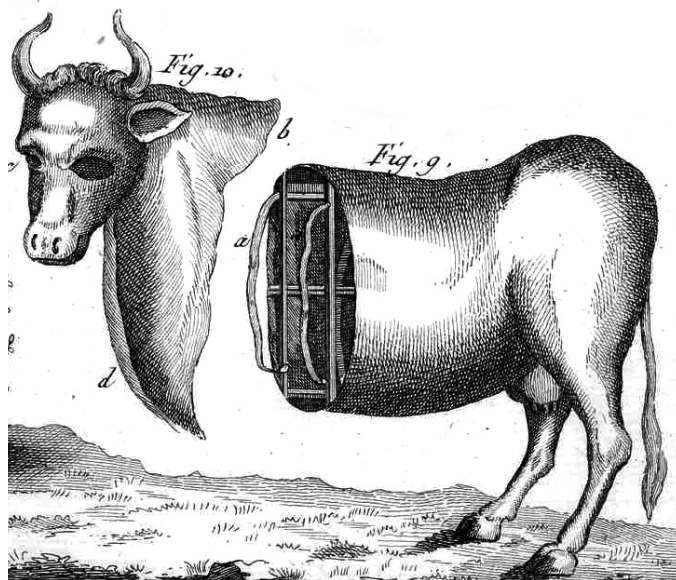
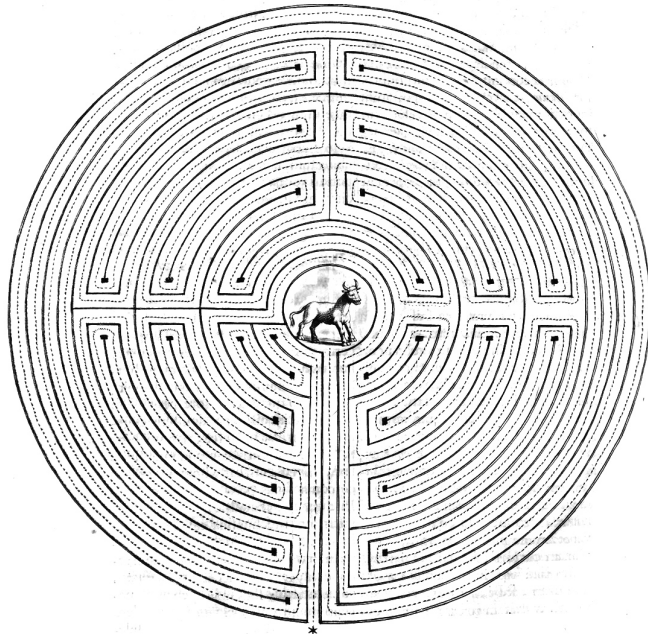
Παράλληλα η ίδια διαδικασία μεταμόρφωσης εντοπίζεται στους Blofeld και Schneider. Το σώμα του δεσπότη, το κατ'εξοχήν δίχως όργανα σώμα¹⁷⁰ ενεργοποιεί, δίχως να είναι το ίδιο παραγωγικό, ένα ολόκληρο μηχανισμό πρακτόρων και μηχανών. Οι άνθρωποι γίνονται προεκτάσεις του ματιού του Blofeld όπως και η ίδια η αρχιτεκτονική της βάσης. Απώτερος σκοπός η ολοκλήρωση της μεταμόρφωσης από ένα κοινό μάτι στο μάτι του κόσμου· ένα όργανο καταδικασμένο να αναβιώνει τις αρχικές συνθήκες τραυματισμού του. Παράλληλα η κατασκευή του κανονικού καθημερινού υποκειμένου ακολουθεί μια παρόμοια διαδικασία, Το εν δυνάμει άρρωστο και διεστραμμένο υποκείμενο πρέπει μέσα από μια θεραπευτική διαδικασία εξυγίανσης του κοινωνικού μηχανισμού να μεταμορφωθεί στον κοινό καθημερινό άνθρωπο. Η αρχιτεκτονική συμμετέχει μέσα από εμβληματικά της στοιχεία στην παραπάνω διαδικασία διαμορφώνοντας την ιδανική συνθήκη κατοίκησης. Όμως το σώμα του Schneider επιθυμεί ταυτόχρονα τη ζωή και το θάνατο αντιστρέφοντας την παραγωγική διαδικασία, αρνούμενο την σύζευξη με την μεγάλη κοινωνική μηχανή· επιτάσσει και αυτό την γλιστερή του επιφάνεια στην μεγάλη κοινωνική μηχανή κατοίκησης αρθρώνοντας την λαβυρινθώδη δομή του

170 Οι Deleuze και Guattari εντοπίζουν την έννοια του δίχως όργανα σώματος στο πολιτικό σύστημα, αρχικά στην οργάνωση της μοναρχίας με το δεσποτικό υποκείμενο και αργότερο στην ύπαρξη του κεφαλαίου στο υπάρχον καπιταλιστικό σύστημα «Η εγκαθίδρυση της τυραννικής μηχανής ή του βάρβαρου κοινωνικού σώματος μπορεί να συνοψιστεί έτσι: καινούργιο σύστημα της εξ'αρχαιότητας συγγένειας και άμεση εξ' αίματος συγγένεια. Ο τύραννος απορροφεί τις πλάγιες εξ'αρχαιότητας συγγένειες και τις εκτεταμένες εξ' αίματος συγγένειες της παλαιάς κοινότητας. Επιβάλλει μιαν καινούργια εξ'αρχαιότητας συγγένεια και θεωρεί τον εαυτό του άμεσα καταγόμενο από το Θεό: ο λαός οφείλει να ακολουθεί...Βαθιά αλλαγμένη είναι τώρα η κοινωνική μηχανή: στη θέση της εδαφικής μηχανής, έχουμε τη μηχανή των κρατών, λειτουργική πυραμίδα με τον τύραννο στην κορυφή- ακίνητο κινητήριο Ibid., 225

εγχειφάλου του. Πλέον η κατοικία ως μηχανή κατοίκησης δίνει τη θέση της στην κατοικία ως μηχανή επιθυμίας.

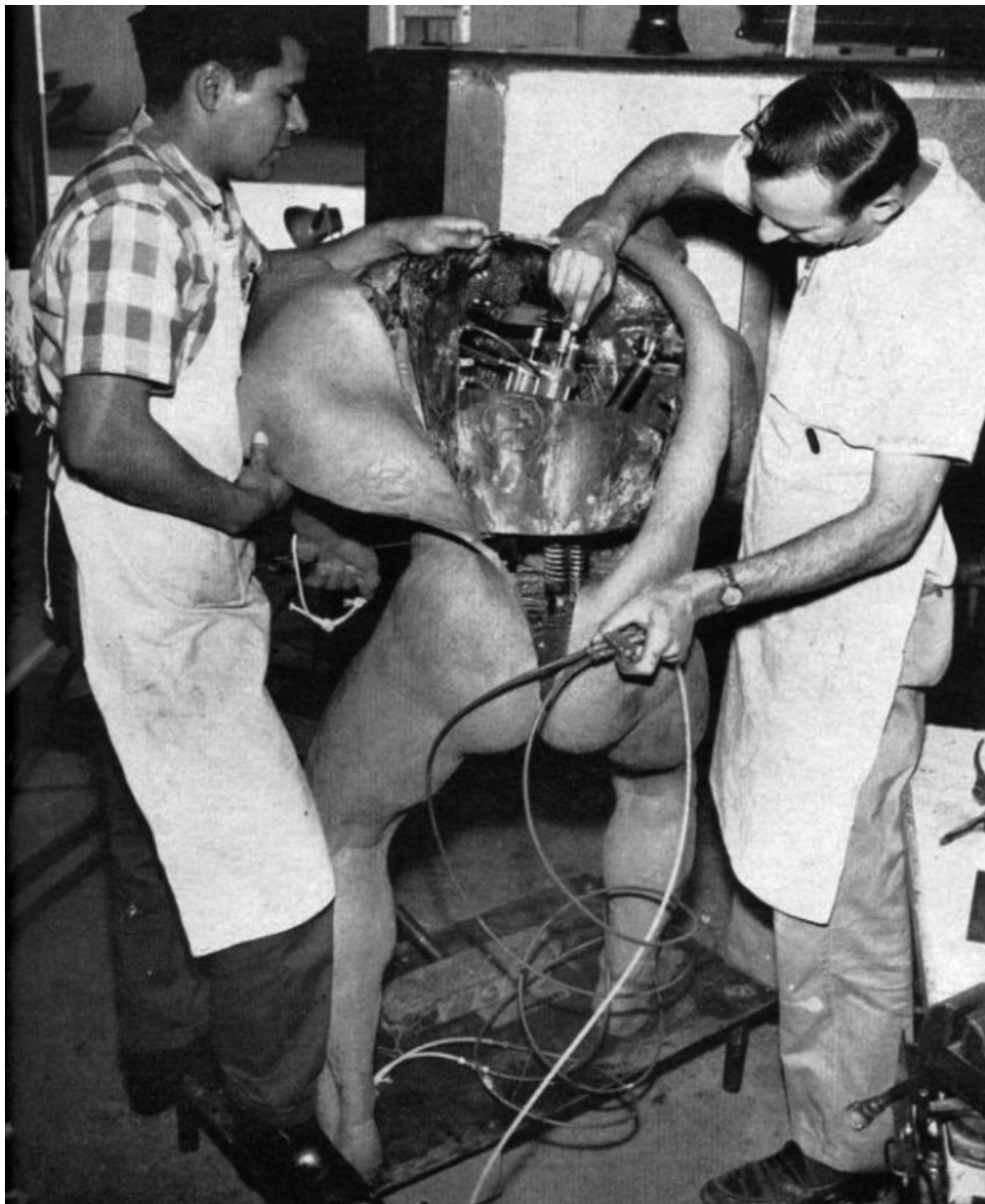
Από την αρχή εντοπίσαμε την κοινωνική φύση της επιθυμίας του υποκειμένου μελετώντας την επιθυμητική παραγωγή μέσα από την διάρθρωση του χαρακτήρα. «Δεν υπάρχει από τη μια μεριά κοινωνική παραγωγή πραγματικότητας κι από την άλλη επιθυμητική παραγωγή φαντασίωσης. Ανάμεσα στις δύο αυτές παραγωγές δεν φαίνεται να δημιουργούνται παρά δευτερεύοντες δεσμοί ενδοπροβολής και προβολής, σαν να συνοδεύονται οι κοινωνικές ενέργειες από διανοητικές εσωτερικοποιημένες ενέργειες, η σαν να προβάλλονταν οι διανοητικές ενέργειες πάνω στα κοινωνικά συστήματα- δίχως οι πρώτες να κατορθώνουν ποτέ να κλονίσουν τα δεύτερα. Όσο ακούμαστε να παραλληλίζουμε το χρήμα, τον χρυσό, το κεφάλαιο και το καπιταλιστικό τρίγωνο, από τη μία, με τη λήμπιτο, τον πρωκτό, τον φαλλό και το οικογενειακό τρίγωνο, από την άλλη, περνούμε ευχάριστα την ώρα μας, αλλά οι μηχανισμοί του χρήματος παραμένουν ολότελα αδιάφοροι στις πρωκτικές προβολές εκείνων που χειρίζονται το χρήμα. Ο παραλληλισμός Marx- Freud παραμένει ολότελα στείρος κι αδιάφορος με το να παρουσιάζει συνθήκες που εσωτερικεύονται ή προβάλλονται η μία πάνω στην άλλη, χωρίς να παύουν να είναι ξένες- όπως στην περίφημη εξίσωση: χρήμα=σκατά. Στην πραγματικότητα η κοινωνική παραγωγή είναι μονάχα η ίδια επιθυμητική παραγωγή μέσα σε καθορισμένες συνθήκες. Εμείς λέμε ότι το κοινωνικό πεδίο το διατρέχει άμεσα η επιθυμία, που είναι το ιστορικά καθορισμένο προϊόν του και ότι η λήμπιτο δεν χρειάζεται καμιά μεσολάβηση ή εξιδανίκευση, καμιά ψυχική ενέργεια, καμιά μεταμόρφωση, για να επενδύσει τις παραγωγικές δυνάμεις και τις σχέσεις παραγωγής¹⁷¹».

Η αναπτυσσόμενη σχέση ανάμεσα στην επιθυμία και την κοινωνική παραγωγή θα απασχολήσει την έρευνα στην συνέχεια. Αυτή τη φορά το πεδίο διαπραγμάτευσης του θέματος εντοπίζεται στην ανάπτυξη της συλλογικής επιθυμίας και την αντίστοιχη παραγωγή χώρου μέσα από τον μηχανισμό της αρχιτεκτονικής ουτοπίας. Η διερεύνηση του χαρακτήρα του υποκειμένου πρέπει να συσχετισθεί με ένα συλλογικό σύστημα διαμόρφωσης επιθυμητών ταυτοτήτων μέσα από τον αρχιτεκτονικό λόγο. Άλλωστε από την στιγμή που σταματάμε να κάνουμε διακρίσεις ανάμεσα στην κοινωνική παραγωγή της πραγματικότητας και την επιθυμητική παραγωγή της φαντασίωσης, ο λόγος της συλλογικής ουτοπίας ίσως να μπορέσει να διαφωτίσει την προβληματική της διατριβής αποκαλύπτοντας επιπλέον στοιχεία για τον παρασιτικό χαρακτήρα των συστημάτων που εξετάζουμε.



Ο Δαίδαλος αποτελεί έναν από τους πρώτους αρχιτέκτονες που διαπραγματεύθηκαν το κτίριο ως επιθυμητική μηχανή με βάση την αναλογία του σώματος. Στην περίπτωση της ξύλινης τεχνητής αγελάδας το κέλυφος κατοικείται από την Πασιφάη με σκοπό την υλοποίηση της κτηνοβατικής επιθυμίας της, ενώ παράλληλα ο λαβύρινθος συγκροτεί τον μηχανισμό απόκρυψής της προσομοιάζοντας την λειτουργία του εγκεφάλου.

III. Το Υποκείμενο της Ουτοπίας



Κατασκευή εσωτερικού μηχανισμού ανθρωποειδούς για τις ανάγκες μουσειακής επίδειξης

1. Το Υποκείμενο ως Κατασκευή

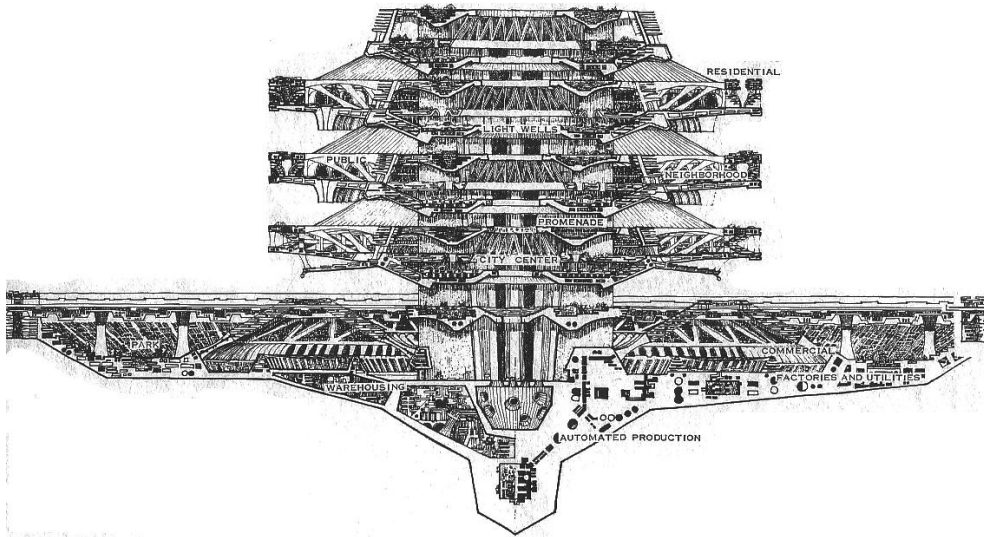
Η συζήτηση για την αποσαφήνιση του όρου ουτοπία στην αρχιτεκτονική είναι εκτενής και διαπραγματεύσιμη. Επιπλέον η αμφισημία που προκύπτει από την έννοια του «μη-τόπου» και την σημασία της στην αρχιτεκτονική πρακτική ξεπερνάει τα όρια αυτής της έρευνας. Παρ' όλα αυτά κρατώντας το πεδίο ορισμών σχετικά ανοιχτό μπορούμε να προσδιορίσουμε κοινά αποδεκτές συνθήκες που χρειάζονται για την διαπραγμάτευση του θέματος.

Κατά τον Herbert Marcuse «η Ουτοπία είναι μια ιστορική έννοια. Αναφέρεται σε σχέδια για την κοινωνική αλλαγή που θεωρούνται αδύνατα. Αδύνατο για ποιους λόγους; Στη συνηθισμένη συζήτηση της ουτοπίας η αδυναμία της υλοποίησης του έργου μιας νέας κοινωνίας υφίσταται όταν τα υποκειμενικά και αντικειμενικά στοιχεία μιας δεδομένης κοινωνικής κατάστασης εμποδίζουν την διαδικασία μεταμόρφωσής της - η λεγόμενη ανωριμότητα της κοινωνικής κατάστασης. Τα κομμουνιστικά σχέδια κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης και, ίσως, ο σοσιαλισμός στις πιο ανεπτυγμένες καπιταλιστικές χώρες είναι και τα δύο παραδείγματα μιας πραγματικής ή υποτιθέμενης απουσίας των υποκειμενικών και αντικειμενικών παραγόντων που φαίνεται να κάνουν αδύνατη την υλοποίηση... Η διαδικασία του κοινωνικού μετασχηματισμού, ωστόσο, μπορεί επίσης να θεωρηθεί ανέφικτη, διότι έρχεται σε αντίθεση με ορισμένους επιστημονικά καθιερωμένους νόμους, βιολογικούς νόμους, φυσικούς νόμους · για παράδειγμα, σχέδια όπως η παλιά ιδέα της αιώνιας νεότητας ή η ιδέα της επιστροφής σε μια υποτιθέμενη χρυσή εποχή. Πιστεύω ότι μπορούμε τώρα να μιλάμε για ουτοπία μόνο σε αυτή την τελευταία έννοια, δηλαδή όταν ένα έργο για την κοινωνική αλλαγή έρχεται σε αντίθεση με ένα πραγματικό νόμο της φύσης. Μόνο ένα τέτοιο έργο είναι ουτοπικό, με την αυστηρή έννοια του όρου, δηλαδή βρίσκεται πέρα από την ιστορία - αλλά ακόμη και αυτή η «αν-ιστορικότητα» έχει ένα ιστορικό όριο¹».

Κάτω από το πλαίσιο της ιστορικότητας του όρου μπορούμε να θεωρήσουμε την ουτοπία μια νοητική κατάσταση προσδιορισμού μιας ιδανικής κοινωνίας. Αποτελεί μια «πρόγνωση» που στην αρχιτεκτονική πρακτική αποτυπώνεται με τα διαθέσιμα μέσα αναπαράστασης. Η Κηπούπολη του Ebenezer Howard ή η Ville Contemporaine του Le Corbusier αποτελούν προβλέψεις μιας ιδανικής πόλης² που

1 Herbert Marcuse, *The End of Utopia*, <http://www.marxists.org/reference/archive/marcuse/works/1967/end-utopia.htm>, αρχική δημοσίευση, *Psychoanalyse und Politik*; διάλεξη στο Free University of West Berlin (1967), (τελευταία επίσκεψη) 13/12/2014

2 Ο Spiro Kostof διαχωρίζει την έννοια της Ουτοπίας από αυτή της Ιδανικής Πόλης: «Μια Ουτοπία δεν χρειάζεται να είναι μια πόλη, οι ουτοπίες είναι μη-τόποι. Αποτελούν εξωτερικές ειδικεύσεις του χώρου και του κράτους, παρουσιάζοντας μια απροσδιοριστία σε σχέση με την φυσικότητα του σχεδιασμού τους. Οι Ιδανικές πόλεις υπάρχουν σε συγκεκριμένο τόπο και πλαίσιο». Spiro Kostof, *The City Shaped*, (Thames and Hudson,



9. Babel IIB

Babel IIB
 (Flat land)
 Population 520,000
 Density 662/hectare; 268/acre
 Height 1,050 meters
 Diameter of structure 3,180 meters
 Surface covered 778 hectares; 1,920 acres
 1,2. Section and elevation: scale 1:10,000

Paolo Soleri, Arcologies



Thomas More, Utopia

αντιστοιχούν σε μια επιθυμητή πρότυπη κοινωνική δομή. Σύμφωνα με τον Marcuse ο προσδιορισμός τους ως ουτοπίες πρέπει να ειπωθεί σε ένα ιστορικό πεδίο μιας μελλοντικής πιθανότητας. Το σχέδιο είναι ο μη τόπος της αρχιτεκτονικής πρακτικής, η πρόβλεψη μιας ιδανικής κατάστασης προς υλοποίηση η οποία με την πραγμάτωσή της περνάει από τον «μη τόπο» του σχεδίου στην σφαίρα του πραγματικού, παύει δηλαδή να αποτελεί μια ουτοπία³. Η έρευνα θα θεωρήσει τις «προγνώσεις» αυτές ουτοπίες, που αναφέρονται σε μία συλλογική πρότυπη κατάσταση για μια δεδομένη ιστορική στιγμή. Το εύρος που εξετάζουμε την έννοια του μη τόπου είναι ανοικτό και προεκτείνεται στην ανάπτυξη των μηχανισμών αναπαραστατικών, πραγματικών ή εννοιολογικών που προσδιορίζουν το συλλογικό πρότυπο μιας αρχιτεκτονικής ουτοπίας.

Μπορούμε να εντοπίσουμε ένα παραλληλισμό ανάμεσα στην έννοια της συλλογικής ουτοπίας στην αρχιτεκτονική και στην ιδιωτική ουτοπία που μόλις εξετάσαμε. Και τα δύο συστήματα αναφέρονται σε ένα αυτόνομο εσωτερικό εγωιστικό σύστημα που αποτελεί ένα κόσμο σε μικρογραφία. Η ουτοπία του Thomas More αναπαριστάται ως ένα απομονωμένο νησί, το σύστημα είναι εσωτερικό και περιγράφει ένα δίκτυο ιδανικών σχέσεων που συγκροτεί μια αυτόνομη κοινωνία. Η ίδια προσέγγιση απαντάται στην Ville Radieuse, στην κηπούπολη του Howard ή στα Arcologies του Soleri. Υπάρχει ένα όριο εγγραφής, ανάλογο της κατοικίας του Schneider, της βάσης του Blofeld ή του εμβρύου του Barney, που επιτρέπει την ανάπτυξη ενός πεδίου εντατικών δυνάμεων αναφερόμενο αποκλειστικά σε ένα εσωστρεφές σύστημα. Τα παραπάνω συστήματα για να μπορούν να θεωρηθούν αυτόνομα πρέπει να παρουσιάζουν ένα ικανό βαθμό πολυπλοκότητας που τα καθιστά αυτόνομα στο πεδίο που καθορίζει το όριο εγγραφής⁴. Εσωτερικά του πεδίου αναπτύσσεται ένας μικρόκοσμος επιμέρους σχέσεων που ανάγονται σε μια

1991, London), 163

Η διαφορά εντοπίζεται στην ασάφεια των αναπαραστατικών μέσων (λόγος-σχέδιο) σε σχέση με τον σαφή σχεδιαστικό κώδικα των ιδανικών πόλεων. Για την έρευνα η ασάφεια αφορά τα αναπαραστατικά μέσα και δεν σχετίζεται με τον προσδιορισμό ενός σχεδίου ως ουτοπία.

3 Χαρακτηριστικό παράδειγμα πραγματοποιημένης ουτοπίας της νεωτερικότητας αποτελεί η περίπτωση της Brasília των Lucio Costa και Oscar Niemeyer. Ο Foucault εισάγει τον όρο ετεροτοπία για τις ενεργά πραγματοποιημένες ουτοπίες.

4 Μπορούμε να κάνουμε ένα παραλληλισμό με τον ορισμό του συνόλου στα μαθηματικά «Σύνολο ονομάζουμε κάθε συλλογή M , (σαφώς) διακριτών αντικειμένων m (που ονομάζουμε «στοιχεία» του συνόλου M), της διαίθεσης ή της σκέψης μας, που θεωρούμε ως ολότητα.» Οι ουτοπίες συγκροτούν διακριτές ολότητες που περιέχουν ένα σύνολο διακριτών στοιχείων. Το ζήτημα εμπεριέχει σύνθετα ερωτήματα για το τι μπορεί να συγκροτεί μια ολότητα, ενώ μια συζήτηση για το παραπάνω θέμα θα εξέτρεπε την έρευνα από τον στόχο της. Για την διαπραγμάτευση του θέματος μας αρκεί ότι οι ουτοπίες παρουσιάζονται ως ολότητες από τον ίδιο τον δημιουργό τους όπως στην περίπτωση του More

επιθυμία· άλλωστε το ιδανικό εμπεριέχει το επιθυμητό, αποτελεί την προβολή μιας επιθυμίας που υλοποιείται με την μορφή ενός εσωτερικού αυτοδύναμου μηχανισμού. Τα εσωτερικά όρια προεκτείνονται δημιουργώντας την εντύπωση σε έναν εσωτερικό παρατηρητή ενός χώρου δίχως τέλος που αναπαριστά τον κόσμο στην ολότητά του.

Μπορούμε να θεωρήσουμε την Ουτοπία Ιδιωτική ή Συλλογική ως την προσομοίωση μιας ιδανικής συνθήκης. Έτσι όπως το όνειρο αποτελεί, σύμφωνα με τον Freud, την παραισθητική ικανοποίηση μιας επιθυμίας, με παρόμοιο τρόπο η ουτοπία, στο πλαίσιο της έρευνας, αποτελεί την πλαστική υλοποίηση μιας ιδανικής κατάστασης σύμφωνα με την προβολή μιας επιθυμίας. Σύμφωνα με τον Marcuse μόνο ο περιορισμός των φυσικών νόμων προβάλλει το ανέφικτο άρα και τον σχηματισμό μιας ουτοπικής κατάστασης: είναι αδύνατο να επιστρέψει κανείς στο ιδανικό περιβάλλον της ενδομητρίου ύπαρξης αλλά μπορεί να το προσομοιάσει κατασκευάζοντας ένα εσωτερικό σύστημα, έναν αναδιπλασιασμό που προβάλλει την επιθυμία του. Η κατασκευή μπορεί να θεωρηθεί ο μη τόπος της ιδανικής κατάστασης, ένα εικονικό περιβάλλον περιήγησης του υποκειμένου που αναφέρεται αποκλειστικά στην επιθυμία του.

Το σύστημα παρόλα αυτά δεν είναι αποκλειστικά αυτοαναφορικό, δεν μπορεί να σχηματισθεί χωρίς κάποιον εξωτερικό ερεθισμό, μια τέτοια κατάσταση θεωρείται ανέφικτη, πάντα υπάρχει μια εξωτερική αναφορά που παρέχει στο σύστημα αρχειακό υλικό. Το υλικό, όπως διαπιστώσαμε στην περίπτωση των προσωπικών ουτοπιών, αποσπάται από το εξωτερικό σύστημα και εγγράφεται σε μία αυτοτελή εσωτερική κατάσταση. Στην περίπτωση της προσωπικής ουτοπίας αναφέρεται αποκλειστικά στο υποκείμενο ενώ στην συλλογική ουτοπία σε μια κοινή πρακτική.

Στο σημείο αυτό αναπτύσσεται ένα ανταγωνιστικό ζεύγος δυνάμεων που σχετίζεται με την διαμάχη ανάμεσα στο συλλογικό όνειρο της ουτοπίας και την εγωιστική επιθυμία του προσωπικού μικρόκοσμου. Η ικανοποίηση μιας προσωπικής επιθυμίας ανάγεται σε μια συγκρουσιακή σχέση τόσο με τον μικρόκοσμο όσο και με τον μακρόκοσμο και οδηγεί στην υιοθέτηση προληπτικών μέτρων που εφαρμόζονται απευθείας στο υποκείμενο. «Γνωρίζουμε είδη ότι ο πολιτισμός υποτάσσεται στον καταναγκασμό για οικονομική αναγκαιότητα ...Το άγχος μπροστά σε μια εξέγερση των καταπιεσμένων ωθεί και στην υιοθέτηση αυστηρών προληπτικών μέτρων⁵».

5 Sigmund Freud, Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας, (Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία 2011), 61

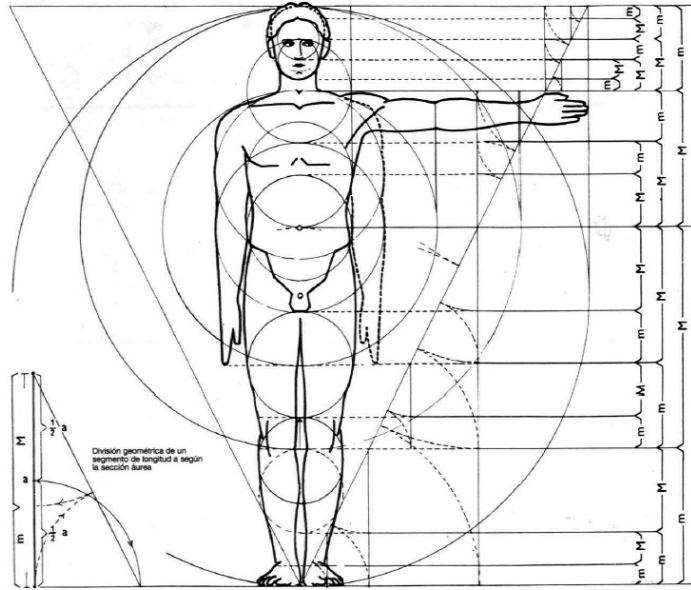
Στην περίπτωση του Haus U R η χωρική αποτύπωση της οικογενειακής δομής ως προϊόν συλλογικού σχεδιασμού παραμορφώνεται, δημιουργώντας μια ανησυχία ανάλογη με αυτή της Πυραυλικής Βάσης του Blofeld. Τη συγκρουσιακή σχέση την διαπιστώσαμε στην ανάλυση των χαρακτήρων και ειδικότερα στον ορισμό του «ηθικού τέρατος» και του «μη κανονικού υποκειμένου» αντίστοιχα. Οι προσωπικοί μικρόκοσμοι έρχονται να εγγκαταστήσουν ένα σύστημα ασυμβίβαστο με την τρέχουσα δομή εξουσίας υιοθετώντας «πρακτικές λογοκρισίας» που επιτρέπουν τον συμβιβασμό ανάμεσα στην ατομικότητα του υποκειμένου και στο υπάρχον σύστημα εξουσίας.

Η έρευνα προσανατολίζεται στην εύρεση αναλογιών ανάμεσα στην πλαστική διατύπωση της προσωπικού μικρόκοσμου και την αρχιτεκτονική δομή της συλλογικής ουτοπίας. Η «τερατώδης» διάρθρωση του χώρου τοποθετεί τις παραπάνω πρακτικές εξωτερικά του αρχιτεκτονικού λόγου καθώς η έννοια της ουτοπίας στην αρχιτεκτονική αφορά ένα συλλογικό όνειρο που προσδιορίζεται σε ένα αποκλειστικά συλλογικό πλαίσιο. Τα παραδείγματα που εξετάστηκαν αναζήτησαν τους κανόνες που διέπουν την κατασκευή των προσωπικών ουτοπιών σε σχέση με την ατομικότητα του υποκειμένου σκοπεύοντας να εδραιώσουν ένα διάλογο με μια αρχιτεκτονική πρακτική. Η ατομικότητα είναι αυτή που καθοδηγεί την χωρική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας και έρχεται σε συνθήκες σύγκρουσης με το συλλογικό πεδίο και την αντίληψη για την κατασκευή ενός ιδανικού κοινού ανθρώπου. Ο Henry Ford, κάνοντας «έκκληση στους καλλιτέχνες από τις ακραίες καπιταλιστικές περιοχές», προτείνει τη διαμόρφωση ενός κοινού τύπου ανθρώπου από ένα ετερόκλητο σύνολο, ένα τύπο κατάλληλο να ενταχθεί στην νέα κοινωνική μηχανή. «Θέλουμε καλλιτέχνες σε βιομηχανική σχέση, Θέλουμε αυθεντίες στη βιομηχανική μεθοδολογία- και από την θέση του παραγωγού και από την θέση του προϊόντος. Θέλουμε αυτούς που μπορούν να διαμορφώσουν την πολιτική, κοινωνική, βιομηχανική και ηθική μάζα σε μια φρόνιμη και εύμορφη ολότητα⁷»

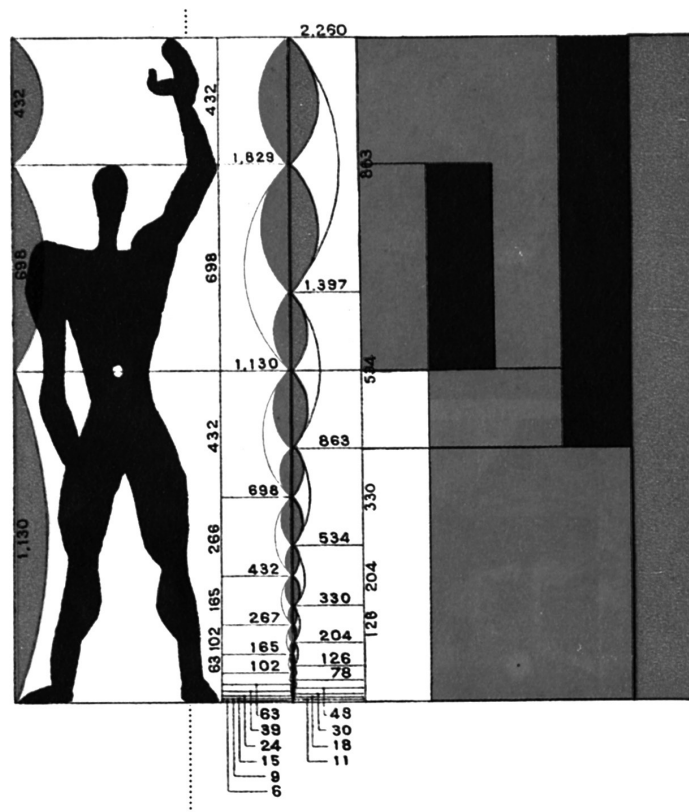
Η κατασκευή του πρότυπου υποκειμένου θα αποτελέσει το εργαλείο συσχετισμού των δύο καταστάσεων. Από την μία πλευρά έχουμε τον ορισμό ενός πεδίου ανωμαλίας των υποκειμένων σύμφωνα με μια συλλογική πεποίθηση και από την άλλη τον σχηματισμό ενός προτύπου, βάση του οποίου σχηματίζεται η αρχιτεκτονική

6 Manfredo Tafouri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1976), 67

7 Henry Ford, *ibid*



Ο Neufert υιοθετεί μετρικά στοιχεία βασισμένα στις μετρήσεις του Durer για τον ορισμό του πρότυπο υποκειμένου. Neufert, «Οικοδομική και Αρχιτεκτονική Σύνθεση», (Γιούρδας, Αθήνα 1996), 25



Le Corbusier, Modulor, Το πρότυπο βασίζεται σε αρμονικές χαράξεις που προκύπτουν από την εφαρμογή του κανόνα της χρυσής τομής όπως και στην περίπτωση του Neufert

ουτοπία Το πεδίο ανωμαλίας οριοθετεί τον παθολογικό χαρακτήρα του υποκειμένου ορίζοντας το ως απόκλιση από ένα σταθερό πρότυπο. Θα εστιάσουμε αρχικά στην σχέση παθολογικού και φυσιολογικού που διαμορφώνει το πρότυπο υποκείμενο και στη συνέχεια θα εξετάσουμε τους μηχανισμούς συγκρότησης της συλλογικής ουτοπίας της νεωτερικότητας με βάση αυτόν τον πρότυπο χαρακτήρα.

1.1 Ο Κοινός Άνθρωπος

Την πρόταση υιοθέτησης ενός «ήρωα» ως μέσο ανάγνωσης της αρχιτεκτονικής ουτοπίας την εντοπίζουμε στο πρώτο κεφάλαιο του Collage City «Ουτοπία Άνοδος και Πτώση,⁸» των Colin Rowe και Fred Koetter. Οι Rowe και Koetter εντοπίζουν δύο διαφορετικούς τύπους σχηματισμού των ιδανικών πόλεων: αρχικά την «κλασική ουτοπία», μια «κριτική ουτοπία επηρεασμένη από μια παγκόσμια ορθολογική ηθική και από ιδέες δικαιοσύνης—μια λιτή ασκητική ουτοπία που έσβησε πολύ πριν τη Γαλλική Επανάσταση· και μια δεύτερη, αυτή της ακτιβιστικής ουτοπίας μετά τον Διαφωτισμό⁹». Η κλασική ουτοπία μια «πόλη νοητική¹⁰» συγκροτούμενη από ένα συνδυασμό «Εβραϊκού Αποκαλυπτικισμού και Πλατωνικής Κοσμολογίας¹¹» ήταν περισσότερο «ένα προϊόν στοχασμού και λιγότερο μια άμεση εφαρμογή¹²». Αποτελούσε έναν συμβιβασμό που συνδιαμόρφωσε την πόλη· αποσκοπώντας λιγότερο στην ανατροπή της κοινωνικής τάξης¹³. Μπορούμε να την συνδέσουμε με μια μικροκοσμική θεώρηση του κόσμου, ένα παιχνίδι ομοιοτήτων και αιγιμάτων, «ένα εκπαιδευτικό όργανο που απευθυνόταν σε μια αντίστοιχη περιορισμένη πελατεία¹⁴». Μέχρι τώρα δεν εντοπίζεται ξεκάθαρα μια διαδικασία προσδιορισμού ενός συγκεκριμένου τύπου ανθρώπου αλλά το σύστημα ακολουθεί περισσότερο μια αλληγορική σημειωτική που θα μπορούσαμε να την παραλληλίσουμε με την συγκρότηση του σημειωτικού συνόλου στα δωμάτια της περιέργειας. Το νόημα είναι κρυφό ενώ καλείται κανείς να εντοπίσει τα σημεία που θα το αποκωδικοποιήσουν μπαίνοντας σε μια διαδικασία ερμηνείας.

8 Colin Rowe και Fred Koetter, *Collage City*, (MIT Press, 2001), 11-31

9 Ibid, 13

10 Ibid.

11 Ibid.

12 Ibid., 14

13 «Ως μια αναφορά και τίποτα παραπάνω από αυτή, τόσο η ουτοπία όσο και η ιδανική πόλη, ο συνδυασμός—ακόμη και αργοπορημένος— των Filarete και Castiglione, ή των More και Machiavelli, της συμπεριφοράς και του ήθους, παρήγαγε αποτελέσματα. Ήταν ένας συνδυασμός που προώθησε μια σύμβαση, μια σύμβαση που ενώ δεν ανέτρεπε την κοινωνική τάξη, έγινε υπεύθυνη για την μορφή των πόλεων που θαυμάζονται μέχρι σήμερα», Ibid., 14

14 Ibid., 14

Στο σημείο αυτό οι Rowe και Koetter εντοπίζουν ένα κατώφλι στην εννοιολογική δομή της ουτοπίας. Με αφετηρία τον Διαφωτισμό και την ανάπτυξη του Νευτώνιου ορθολογισμού η ουτοπία μετασχηματίζεται από μια κριτική αναφορά σε ένα όχημα αλλαγής του συνόλου της κοινωνίας¹⁵. «...*Διότι, εάν οι ιδιότητες και η συμπεριφορά του πραγματικού κόσμου έχει γίνει επιτέλους εξηγήσιμη χωρίς να ανατρέχει κανείς σε αμφίβολες εικασίες, εάν γίνονται σήμερα αποδείξιμα με την παρατήρηση και το πείραμα, τότε, όσο η μέτρηση μπορεί να εξισωθεί με το πραγματικό, τόσο έγινε εφικτό να συλληφθεί η ιδανική πόλη του νου μέσα σε μια διαδικασία κάθαρσης από την μεταφυσική και προληπτική ομίχλη...η κοινωνία και η ανθρώπινη κατάσταση μπορούσε να γίνει αντικείμενο νόμων αλάνθαστων όπως εκείνων της φυσικής*¹⁶». Συνεχίζοντας το παραπάνω σκεπτικό καταλήγουν σε ένα παραλληλισμό ανάμεσα στον φυσικό νόμο και την φυσική κοινωνία που οδηγεί στην έρευνα του «φυσικού ανθρώπου» ως προτύπου αναφοράς. «...*όπως η επιστημονική επανάσταση ελέγχει απλά τη φύση, έτσι και οι εκφραστές της κοινωνικής αναμόρφωσης πρέπει να ελέγξουν την «φυσική» κοινωνία. Και η φυσική κοινωνία σαν ένα παράδειγμα της ορθολογικής κοινωνίας μπορούσε να οδηγήσει στην έρευνα του «φυσικού ανθρώπου» (natural man)*¹⁷». Πλέον η ουτοπία θα πρέπει να περάσει διαμέσου μετρήσεων και αναγωγών στον προσδιορισμό ενός συγκεκριμένου τύπου υποκειμένου, το οποίο και θα αποτελέσει τον ιδανικό κάτοικό της. Με τον τρόπο αυτό θα μπορέσει να ολοκληρωθεί η διαδικασία του κοινωνικού μετασχηματισμού αρχίζοντας από τον μετασχηματισμό του ίδιου του υποκειμένου. «*Μάλιστα, για να γίνει η κοινωνία αντικείμενο επιτυχημένης ανάλυσης, ήταν απαραίτητο να απομονωθεί και να προσδιοριστεί ένα βασικό πρότυπο ανθρώπου. Ο άνθρωπος πρέπει να εξυγιανθεί από την πολιτιστική μόλυνση και την κοινωνική διαφθορά. Πρέπει να απεικονισθεί στην πρωτόγονη κατάσταση, στο σημείο μηδέν, πριν από τον Πειρασμό, πριν την Πτώση. Και ήταν σε αυτό το πλαίσιο, μιας ακατάβεστης ορμής για λογική και αθωότητα, κατά το οποίο ο 18^{ος} αιώνας παρέδωσε την πιο συνταρακτική του κατασκευή- το μύθο του ευγενή αγριού (noble savage)*¹⁸». Η κατασκευή του πρότυπου υποκειμένου στο πρόσωπο του ευγενή άγριου σύμφωνα με τους Rowe και Koetter μπόρεσε με μικρές παραλλαγές και τροποποιήσεις να οδηγήσει στην σύλληψη της έννοιας του «κοινού ανθρώπου» (*common man*)¹⁹. Έχοντας ως αφετηρία

15 «...το στοχαστικό πλατωνικό πρότυπο υποχωρεί σε μια πολύ περισσότερο ενεργητική ουτοπιστική καθοδήγηση. Μετασχηματίζεται σε ένα μήνυμα που μπορεί να ερμηνευθεί όχι ως μια κριτική αναφορά για τους λίγους, αλλά ως ένα όχημα κυριολεκτικής σωτηρίας και μετασχηματισμού της κοινωνίας στο σύνολό της...Ένα τέτοιο όραμα, που αποτέλεσε τη βάση της αντιβιβλικής ουτοπίας μετά το Διαφωτισμό, πιθανά ενεργοποιήθηκε από ερεθίσματα του Νευτώνιου ορθολογισμού». Ibid.15

16 Ibid.

17 Ibid.,15-16

18 Ibid.,16

19 «Αλλά μέσα από μια εισβολή στο μηχανικό σύστημα των πραγμάτων, ο φυσικός άνθρωπος (μια αφάρτηση που έμοιαζε αληθινή) έμοιαζε να ταυιάζει απόλυτα στον Διαφωτισμό. Ταυιάζε όχι μόνο γιατί μπορούσε να παρουσιαστεί ως

τον «ανώνυμο» και «αν-ηρωικό»²⁰ χαρακτήρα του ευγενή αγρίου μπορούμε να παρακολουθήσουμε μια ιστορική διαδικασία διαμόρφωσης ενός ιδανικού τύπου ανθρώπου που προσαρμόζεται ανάλογα με τις κοινωνικές ανάγκες: «ένα βοσκό της κλασικής εποχής, έναν Ινδιάνο, κάποιον που ανακαλύφθηκε από τον Captain Cook, έναν Sans-Culotte του 1792, έναν συμμετέχοντα στην επανάσταση του Ιουλίου, ένα κάτοικο της Merrie England, ένα Μαρξιστή Προλετάριο, ένα Μυκηναίο Έλληνα, ένα μοντέρνο Αμερικάνο, οποιονδήποτε παλιό αγρότη, έναν απελευθερωμένο Χίτη, έναν Επιστήμονα και στο τέλος έναν υπολογιστή²¹». Είναι η δυναμική κατασκευή του «Κοινού Ανθρώπου» που έρχεται να αντιπαρατεθεί με εκείνη του «Ηθικού Τέρατος» και του «Μη Κανονικού Υποκειμένου» ενώ η ουτοπία ως κατασκευή αρχικά νοητική και μετά πλαστική αναλαμβάνει να αναπαράγει το ιδανικό του περιβάλλον.

Η αρχιτεκτονική πρακτική σταδιακά επισημαίνει την αναγκαιότητα της δημιουργίας ενός ιδανικού υποκειμένου βάση του οποίου πρέπει να ανασυνταχθεί ως τέχνη και επιστήμη, να επαναπροσδιορίσει τους κώδικές της ορίζοντας τον «ήρωα» που θα αποβάλει την ατομικότητά του για έναν ανώτερο σκοπό. Κατά τον Le Corbusier «...όταν έχει διαμορφωθεί ένα πρότυπο, ξεκινάει το παιχνίδι του σκληρού και άμεσου ανταγωνισμού. Αρχίζει το ματς. Για να κερδίσεις, πρέπει να πετύχεις περισσότερα από τον αντίπαλο σε όλα τα πεδία, στη συνολική γραμμή και όλες τις λεπτομέρειες. Τότε έρχεται η στιγμή της ενδεδειγμένης μελέτης των επιμέρους πεδίων. Πρόσδος. Το πρότυπο πηγάζει από την ανάγκη να επιβληθεί τάξη στην ανθρώπινη εργασία. Το πρότυπο στηρίζεται σε συγκεκριμένες βάσεις, δεν διαμορφώνεται αυθαίρετα, αλλά με την ασφάλεια της τεκμηρίωσης και με λογική που ελέγχεται από την ανάλυση και το πείραμα.

Όλοι οι άνθρωποι έχουν τον ίδιο οργανισμό, τις ίδιες λειτουργίες.

Όλοι οι άνθρωποι έχουν τις ίδιες ανάγκες.

Το κοινωνικό συμβόλαιο που συντάσσεται μέσα στους αιώνες καθορίζει τάξεις, λειτουργίες, πρότυπες ανάγκες που δίνουν προϊόντα πρότυπης χρήσης²²...Η αρχιτεκτονική επενεργεί σε πρότυπα. Τα πρότυπα είναι αντικείμενο της λογικής, της ανάλυσης, της ενδεδειγμένης μελέτης. Τα πρότυπα διαμορφώνουν την βάση ενός προβλήματος που έχει τεθεί σωστά²³.

Το πρότυπο έρχεται να συναντήσει την αν-ηρωική φιγούρα του κοινού ανθρώπου,

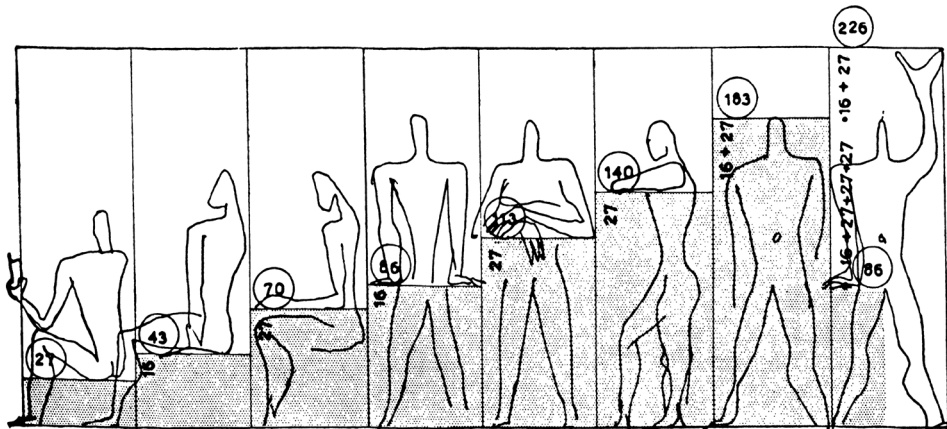
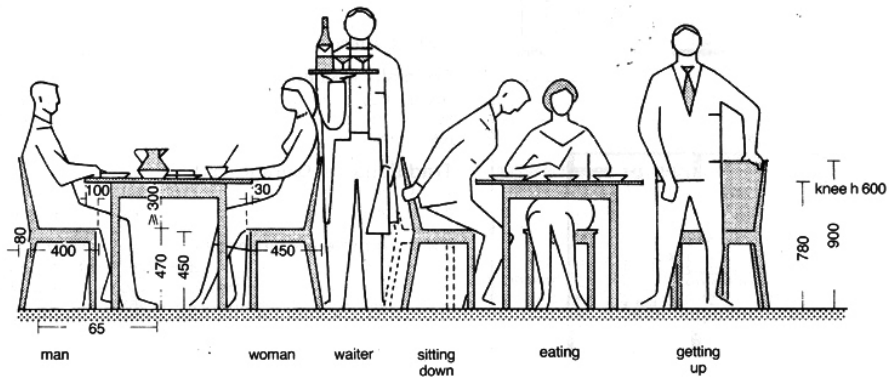
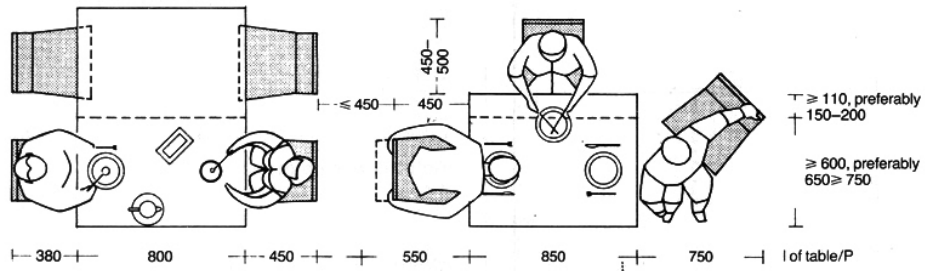
ένα οικουμενικό έγκυρο είδος της ανθρωπότητας το οποίο η επιστήμη χρειαζόταν απελευθερωμένα· αλλά, κυριότερα, γιατί μια ελάχιστη τροποποιημένη παραλλαγή του ευγενή αγρίου μπορούσε να χρησιμεύσει ως ένα απαραίτητο στοιχείο στην εφαρμογή μιας εύλογα ανερχόμενης θεώρησης του κοινού ανθρώπου», Ibid.

20 Τους όρους τους χρησιμοποιούν οι Rowe και Koetter, *ibid.*,17

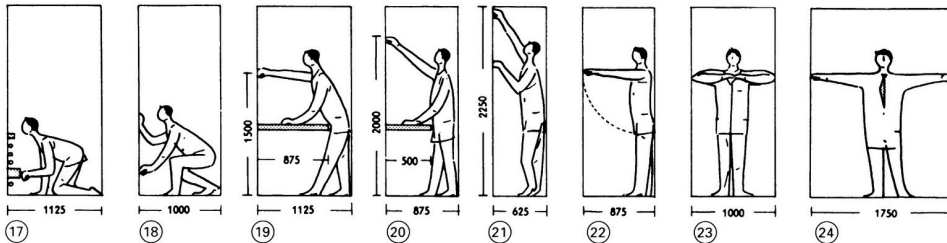
21 Ibid.

22 Le Corbusier, Για μια Αρχιτεκτονική, (Αθήνα: Εκκρεμές, 2004), 106-108

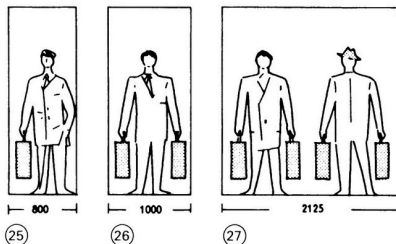
23 Ibid., 115



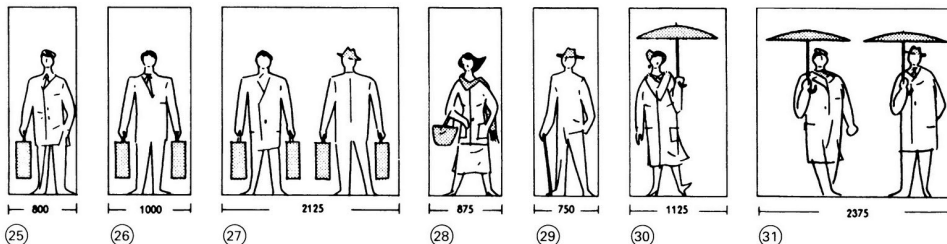
SPACE REQUIREMENTS OF VARIOUS BODY POSTURES



SPACE REQUIREMENTS WITH LUGGAGE



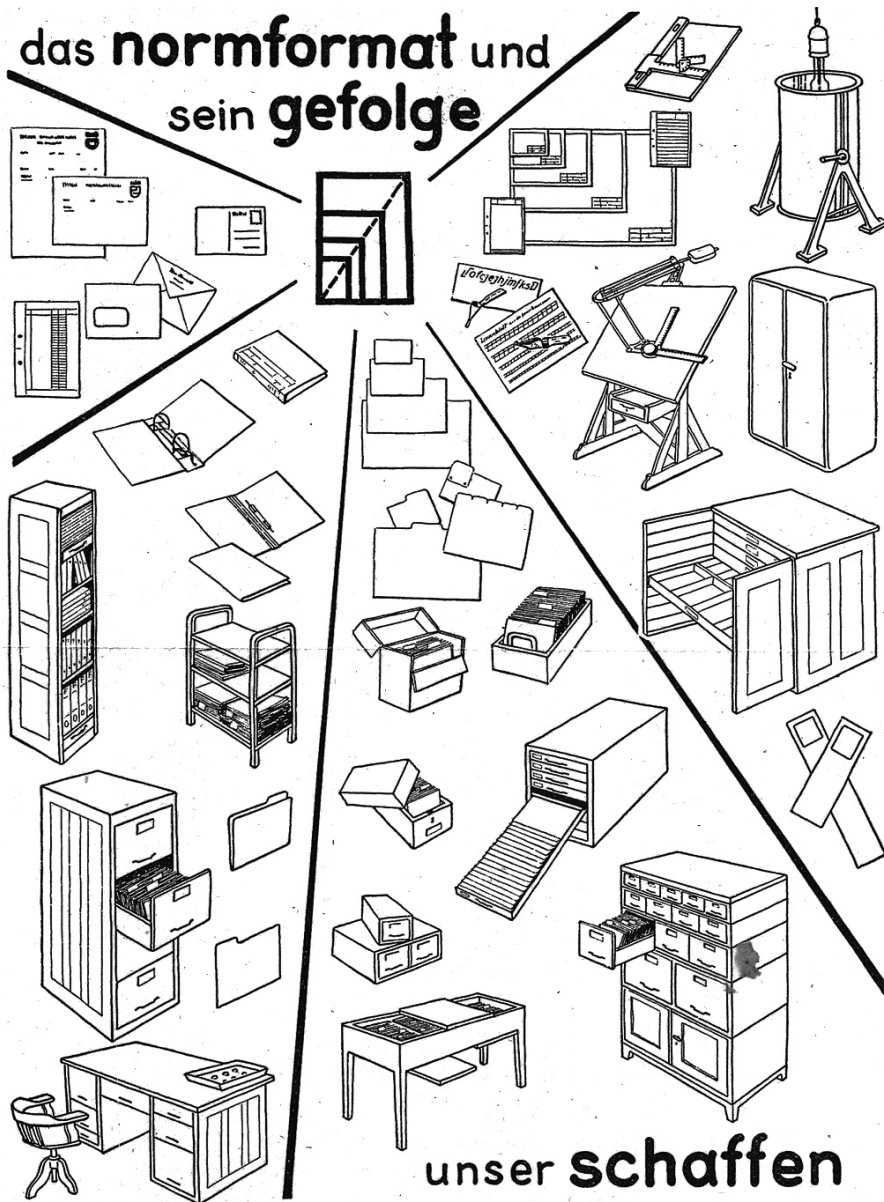
SPACE REQUIREMENTS WITH STICKS AND UMBRELLAS



να ταυτοποιήσει τις επιθυμίες του που πρέπει να είναι κοινές και να καθορίσει της ανάγκες του με βάση ένα βιολογικό μοντέλο. Το πλαίσιο διαμορφώνεται από ένα κοινωνικό συμβόλαιο με γνώμονα την κοινή λογική, προσανατολιζόμενο πάντα σε ένα κοινό όφελος. Στην διαδικασία αυτή θα πρέπει να συγκρουστεί κανείς με ένα πεδίο ανωμαλίας, να την ορίσει αρχικά εννοιολογικά και ποσοτικά να αποφύγει την παράνοια της ατομικότητας και να αντιπαραθέσει στον παραλογισμό των παθών την δική του κοινή λογική. Πλέον οι ανάγκες είναι ίδιες, το πρότυπο γίνεται ανταγωνιστικό, συγκρίσιμο και επιφέρει την πρόοδο μέσα από την κοινωνική τάξη. Η αρχιτεκτονική μπορεί να συμμετέχει στην διαδικασία αναδιοργανώνοντας το ερευνητικό της πεδίο, συγκροτώντας παράλληλα το λεξιλόγιό της και τις θεματικές της σύμφωνα με τον ορισμό του προτύπου υποκειμένου. Με τον τρόπο αυτό εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πεδίο ανάπτυξης τεχνικών κανονικοποίησης μετασχηματισμού του υποκειμένου²⁴. Η έννοια του προτύπου είναι αυτή που θα απασχολήσει την έρευνα σε άμεση αντιπαράθεση με την ανάπτυξη του παθολογικού χαρακτήρα της ατομικότητας ως κεντρικού στοιχείου της προσωπικής ουτοπίας.

24 «Από τη μια μεριά, έχουμε την αναφορά σε μια γενική διαδικασία κανονικοποίησης, κοινωνικής, πολιτικής και τεχνικής, την οποία βλέπουμε να εκτυλίσσεται τον 18^ο αιώνα και τις οποίες οι συνέπειες εκτείνονται στον τομέα της εκπαίδευσης, με τις παιδαγωγικές σχολές, στην ιατρική, με τη νοσοκομειακή οργάνωση, και επιπλέον στον τομέα της βιομηχανικής παραγωγής. Και θα μπορούσαμε αναμφίβολα να προσθέσουμε και τον τομέα του στρατού. Επομένως κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα έχουμε μια γενική διαδικασία κανονικοποίησης, έναν πολλαπλασιασμό των αποτελεσμάτων της κανονικοποίησης, στην παιδική ηλικία, στο στρατό, στην παραγωγή κλπ», Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 108

das normformat und
sein gefolge



unser schaffen

«Οι τυποποιημένες από τους κανονισμούς διαστάσεις φύλλων χαρτιού διαμορφώνουν τη βάση των διαστάσεων επίπλων γραφείου και γραφικής ύλης. Οι διαστάσεις όμως αυτών των επίπλων προσδιορίζουν τελικά τις διαστάσεις του χώρου μέσα στον οποίο βρίσκονται». Neufert, «Οικοδομική και Αρχιτεκτονική Σύνθεση», 4
Από την στιγμή που ορίζεται το πρότυπο διαμορφώνονται οι σταθερές συγκρότησης ενός ευρύτερου πεδίου το οποίο ανάγεται στην αυθεντία του κανόνα

1.2 Το Πρότυπο

Για να μπορέσουν να ορισθούν οι μηχανισμοί κανονικοποίησης πρέπει αρχικά να ορισθεί η έννοια του προτύπου και του κανόνα (norm), να αποσαφηνισθεί σε βιολογικό και εννοιολογικό επίπεδο ο όρος του «φυσικού ανθρώπου» και να κατηγοριοποιηθεί με βάση τον παραπάνω ορισμό η παθολογική πλευρά του υποκειμένου. Μόνο μέσα από την διαδικασία προσδιορισμού της έννοιας και κατηγοριοποίησης των επιμέρους στοιχείων που την συγκροτούν θα μπορέσει ο κοινός άνθρωπος να αποκτήσει κοινές ανάγκες και επιθυμίες. Ο Foucault ανατρέχοντας στον Canguilhem υποστηρίζει ότι «ο κανόνας δεν ορίζεται καθόλου ως ο φυσικός νόμος, αλλά με βάση το ρόλο απαίτησης και καταναγκασμού που δύναται να ασκήσει στα πεδία στα οποία εμφανίζεται. Ο κανόνας κατά συνέπεια είναι φορέας μιας αξίωσης εξουσίας...δεν έχει ως λειτουργία να αποβάλει ή να απορρίψει. Είναι αντιθέτως συνδεδεμένος πάντοτε με μια θετική τεχνική επέμβασης και μετασχηματισμού, με ένα είδος κανονιστικού προγράμματος²⁵». Μπορούμε να δούμε όμως με περισσότερη λεπτομέρεια την διαμόρφωση των εννοιών του κανονικού και του παθολογικού έτσι όπως διαφαίνεται στην θεωρία του Canguilhem.

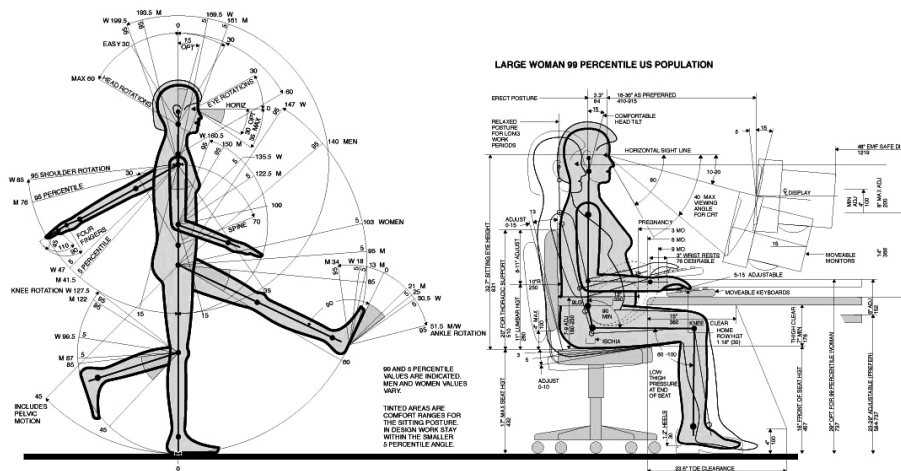
Αρχικά ανατρέχει στον ορισμό που δίνεται στον όρο από ένα λεξικό ιατρικής και μετά από ένα φιλοσοφικό λεξικό. «*Το Λεξικό της Ιατρικής (Dictionnaire de Medicine) του Littré και του Robin ορίζει το κανονικό ως εξής: κανονικό (normalis, εκ του norma, κανών), αυτό που είναι σύμμορφο προς τον κανόνα²⁶*». Ουσιαστικά το λεξικό δεν δίνει καμία πληροφορία ανάγοντας τον κανόνα σε αξίωμα. «*Το Τεχνικό και Κριτικό Λεξικό της Φιλοσοφίας (Vocabulaire technique et critique de la philosophie) του Lalande είναι περισσότερο λεπτομερές: κανονικό, από ετυμολογική άποψη, δεδομένου ότι norma σημαίνει γνώμονα, είναι αυτό που είναι όπως πρέπει να είναι, και κανονικό, στην πλέον συνηθισμένη έννοια της λέξης, είναι αυτό που συναντάτε στην πλειονότητα των περιπτώσεων ενός προσδιορισμένου είδους ή αυτό που συνιστά είτε την μέση τιμή είτε το πρότυπο ενός μετρήσιμου χαρακτήρα²⁷*». Η αμφισημία του όρου οφείλεται στο ότι περιγράφει ταυτόχρονα ένα γεγονός, (το αντικείμενο είναι συνηθισμένο αφού απαντάτε στην πλειονότητα των περιπτώσεων) και ταυτόχρονα αποδίδει στο γεγονός αυτό μια αξία (είναι αυτό που πρέπει να είναι). Πρόκειται για μια αξιολογική κρίση από τον ίδιο τον ομιλούντα που την προσαρτά στο γεγονός²⁸.

25 Ibid.,109

26 George Canguilhem, Το Κανονικό και το Παθολογικό, (Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2007), 161

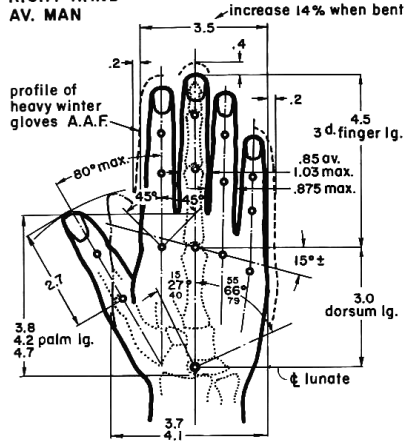
27 Ibid.

28 Ibid.

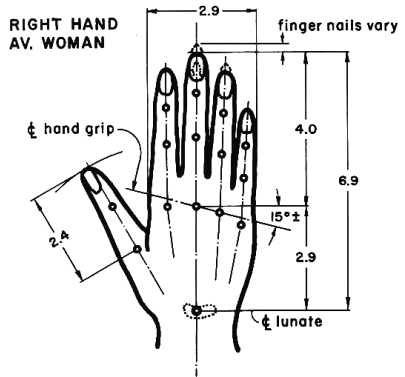


HAND MEASUREMENTS OF MEN, WOMEN AND CHILDREN

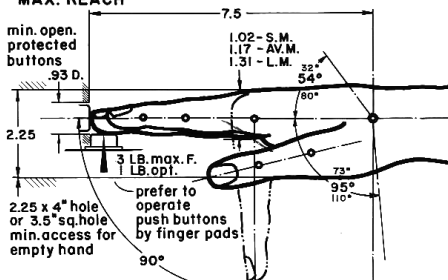
RIGHT HAND AV. MAN



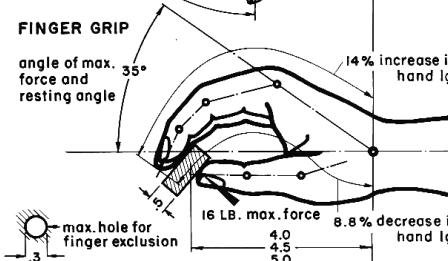
RIGHT HAND AV. WOMAN



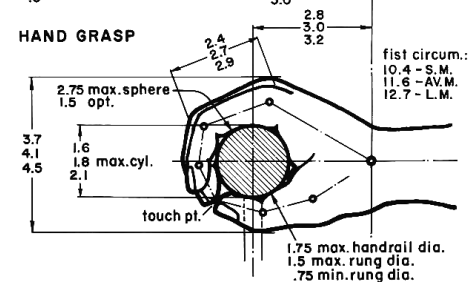
HAND POSITIONS - AVERAGE MAN MAX. REACH



FINGER GRIP



HAND GRASP



| HAND DATA | MEN | | | WOMEN | | | CHILDREN | | | |
|-----------------------------|-----------|-----------|------------|-----------|-----------|------------|----------|-------|--------|--------|
| | 2.5% tile | 50.% tile | 97.5% tile | 2.5% tile | 50.% tile | 97.5% tile | 6 yr. | 8 yr. | 11 yr. | 14 yr. |
| hand length | 6.8 | 7.5 | 8.2 | 6.2 | 6.9 | 7.5 | 5.1 | 5.6 | 6.3 | 7.0 |
| hand breadth | 3.2 | 3.5 | 3.8 | 2.6 | 2.9 | 3.1 | 2.3 | 2.5 | 2.8 | — |
| 3 ^d . finger lg. | 4.0 | 4.5 | 5.0 | 3.6 | 4.0 | 4.4 | 2.9 | 3.2 | 3.5 | 4.0 |
| dorsum lg. | 2.8 | 3.0 | 3.2 | 2.6 | 2.9 | 3.1 | 2.2 | 2.4 | 2.8 | 3.0 |
| thumb length | 2.4 | 2.7 | 3.0 | 2.2 | 2.4 | 2.6 | 1.8 | 2.0 | 2.2 | 2.4 |

Η μέτρηση του ανθρώπινου σώματος από τον Henry Dreyfuss . MIT Press, 1974.

Η αξιολογική κρίση σχετίζει τη συνηθισμένη κατάσταση με την ιδεώδη κατάσταση²⁹. Μετατοπίζοντας την ερώτηση σε ένα βιολογικό πλαίσιο, η «κανονική κατάσταση μπορεί να υποδηλώνει ταυτοχρόνως τόσο την συνηθισμένη κατάσταση των οργάνων όσο και την ιδεώδη κατάστασή τους, αφού η αποκατάστασή αυτής της συνηθισμένης κατάστασης αποτελεί το σταθερό σκοπό της θεραπευτικής³⁰». Ο «κοινός άνθρωπος» είναι αυτός που παρουσιάζει κοινά στοιχεία με κάποιον άλλο, είναι δηλαδή ένας συνηθισμένος άνθρωπος που υποδηλώνεται ως γεγονός το οποίο απαντάτε σε μια πλειοψηφία ανθρώπων που παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά. Μέχρι το σημείο αυτό δεν υπάρχει μια αξιολογική κρίση καθώς το συνηθισμένο δεν είναι απαραίτητα και κανονικό.

Όπως διευκρινίζει ο Canguilhem «στην ιατρική η κανονική κατάσταση του ανθρώπινου σώματος είναι η κατάσταση που ευχόμεστε να αποκαταστήσουμε³¹». Αποτελεί δηλαδή ένα στόχο, ένα ιδανικό (αυτό που πρέπει να είναι) που προσπαθεί να πετύχει κανείς μέσα από την θεραπευτική. Επιπλέον εκφράζει και μια επιθυμία προσέγγισης (αυτό που ευχόμεστε να αποκαταστήσουμε), μια εσωτερική ροπή προς τον στόχο. Η έννοια του «κοινού ανθρώπου» για να αποτελέσει πρότυπο, να αναχθεί δηλαδή σε κανόνα θα πρέπει να περιέχει το ιδεώδες, αυτό που θα πρέπει να είναι, και το επιθυμητό, αυτό που θέλω να πετύχω. Από την στιγμή που γίνεται η αξιολογική κρίση, μπορεί να τεθεί ο στόχος και να εφαρμοστεί η θεραπευτική διαδικασία.

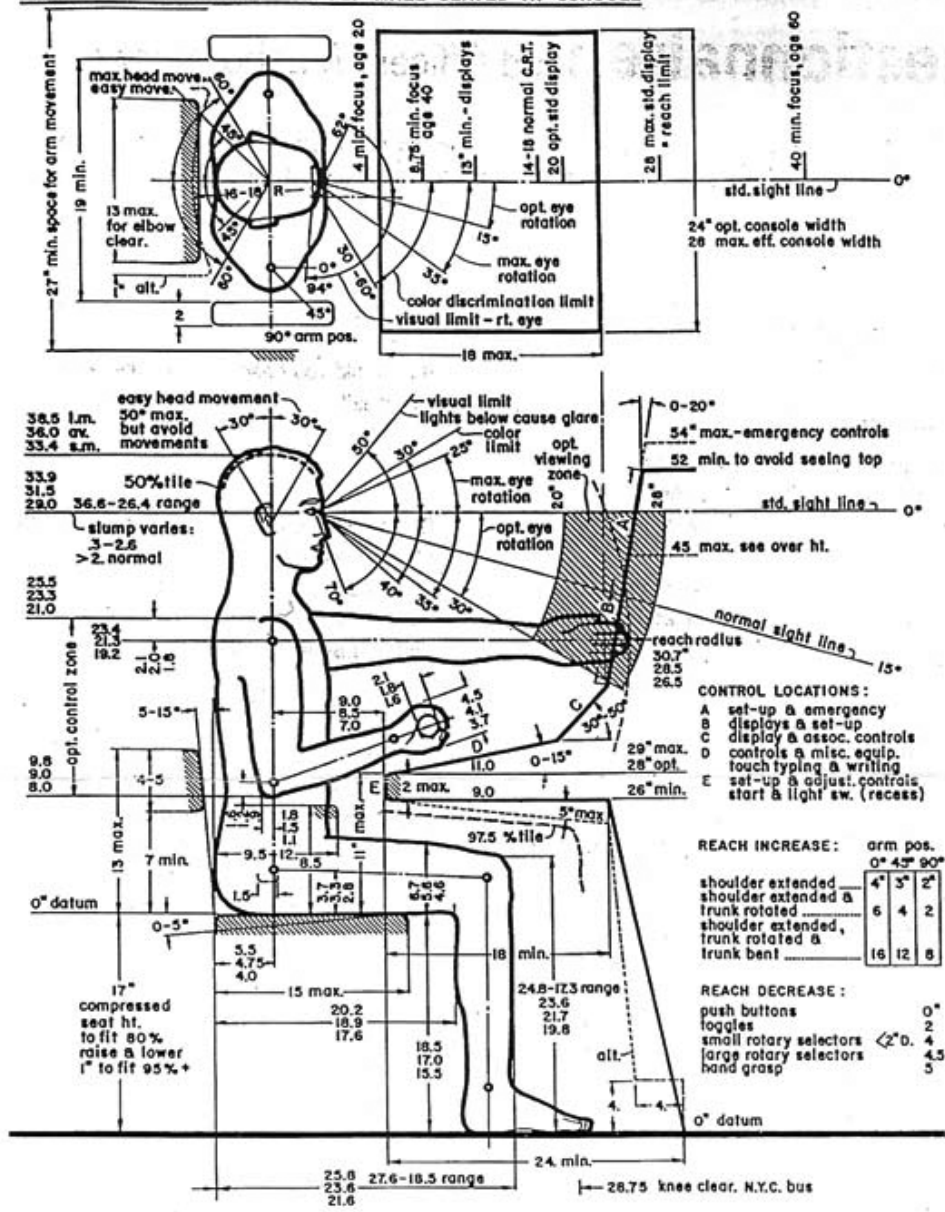
Σύμφωνα με την θεωρία των Rowe και Koetter ο συνηθισμένος άνθρωπος είναι ταυτόχρονα και ο «φυσικός άνθρωπος» - αν υπάρχει κάτι αξιολογικό θα πρέπει να εντοπίζεται στον παραπάνω συσχετισμό κοινού-φυσικού. Ο όρος φυσικός (natural) γειτνιάζει με το πεδίο της φύσης και των φυσικών νόμων γίνεται δηλαδή ένα αξίωμα που καθορίζεται από την απόλυτα ορισμένη τάξη που εκφράζουν οι νόμοι τις φύσης μια δεδομένη χρονική στιγμή (νευτώνιος ορθολογισμός). Κατά συνέπεια ο «φυσικός άνθρωπος» θα πρέπει να εμφανίζει την ίδια τάξη και να διέπεται από τους ίδιους κανόνες που διέπουν και τον φυσικό κόσμο. Με τον τρόπο αυτό ταυτίζεται η έννοια του συνηθισμένου με αυτή του ιδεατού · ο «κοινός άνθρωπος» θα πρέπει να είναι ο «φυσικός άνθρωπος». Για να μπορέσει να λειτουργήσει ο όρος αξιωματικά επιστρατεύεται η λειτουργία του μύθου καταφεύγοντας στην κατασκευή του «ευγενή

29 «...στο μέτρο που κάθε γενικότητα δηλώνει μια ουσία και κάθε τελειότητα συνιστά την πραγμάτωση της ουσίας- μια γενικότητα που μπορεί να παρατηρηθεί στην πραγματικότητα αποκτά αξία πραγματωμένης τελειότητας, ένα κοινό χαρακτηριστικό αποκτά αξία ιδεώδους τύπου», *ibid.*, 162

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

ANTHROPOMETRIC DATA — ADULT MALE SEATED AT CONSOLE



6.6-9.4% left handed, 3.6-6.4% color blind, 4.5% hard of hearing,

© 1959 HENRY DREYFUSS

WHITNEY PUBLICATIONS N.Y.C.

Henry Dreyfuss . MIT Press, 1974. Ένα σύνολο διαστάσεων καταλύζουν το σώμα προσδιορίζοντας τις λειτουργίες και την επιθυμία του σύμφωνα με την αρχή που τις ορίζει

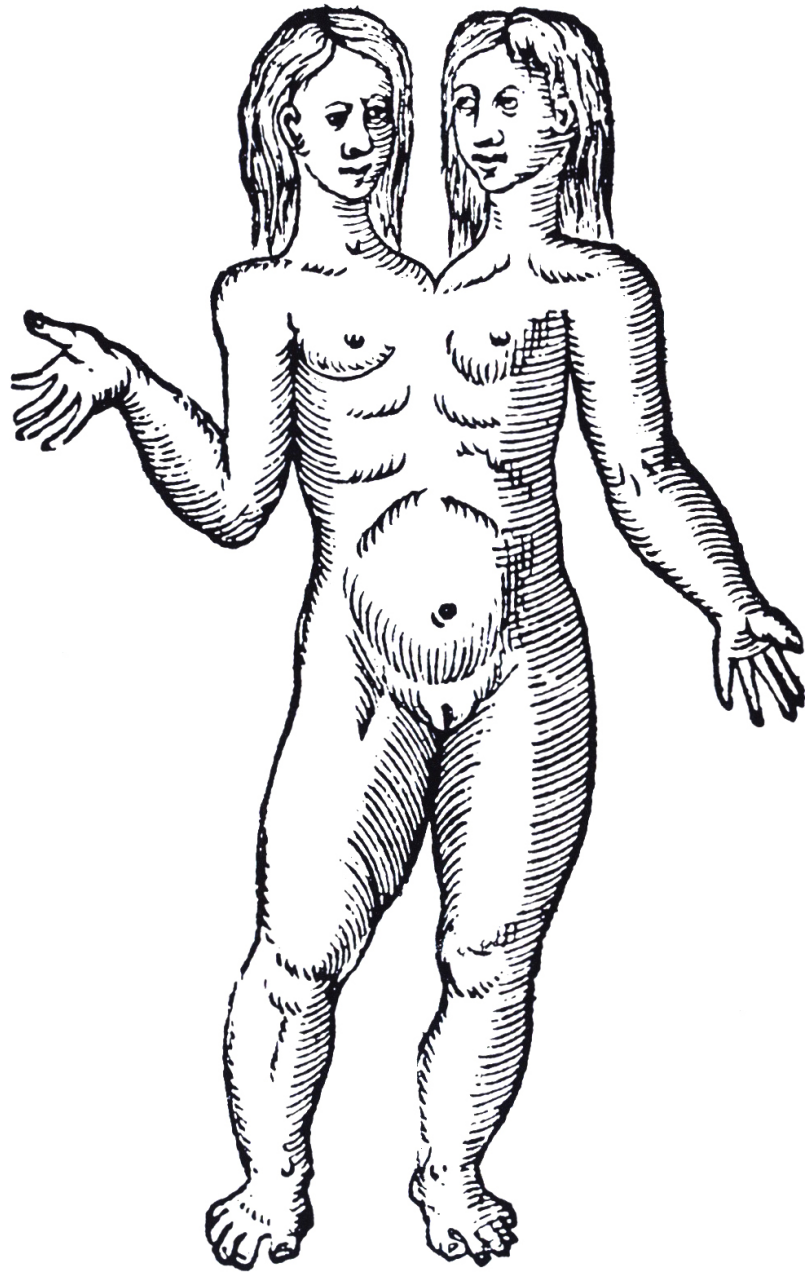
αργίου», ως τον κοινό τόπο εφαρμογής ενός συστήματος καθορισμένων κανόνων αρχικά της φύσης, που διαπερνούν αργότερα το ίδιο το υποκείμενο.

Παράλληλα ο «φυσικός άνθρωπος» θα πρέπει να ορίζεται από φυσιολογικές σταθερές που είναι ταυτόχρονα στατιστικές (εμπεριέχουν την έννοια του κοινού) και κανονικιστικές (εμπεριέχουν την έννοια του προτύπου). «*Η σύγχρονη φυσιολογία παρουσιάζεται ως μια επικυρωμένη συλλογή λειτουργικών σταθερών που συναρτώνται με λειτουργίες ορμονικής και νευρικής ρύθμισης. Αυτές οι σταθερές χαρακτηρίζονται κανονικές στο μέτρο που προσδιορίζουν μέσους χαρακτήρες και τις πιο συχνές περιπτώσεις που παρατηρούνται στην πράξη. Επίσης όμως χαρακτηρίζονται κανονικές επειδή υπεισέρχονται, υπό τη μορφή ιδεώδους, σε εκείνη την κανονιστική πρακτική που είναι η θεραπευτική. Οι φυσιολογικές σταθερές είναι λοιπόν κανονιστικές με τη στατιστική έννοια, που είναι μια έννοια περιγραφική, και με τη θεραπευτική έννοια, που είναι μια έννοια κανονιστική³²*».

Υπάρχει μία ακόμη ενδιαφέρουσα παρατήρηση που συνδέει το πρότυπο με ένα σύστημα εξουσίας που κατασκευάζει τους κανόνες. Σύμφωνα με τον Canguilhem «*στη φιλοσοφία, ο όρος κανονιστικό παραπέμπει σε κάθε κρίση που εκτιμά ή αξιολογεί ένα γεγονός σε σχέση με ένα κανόνα, αλλά αυτός ο τρόπος κρίσης είναι κατά βάθος εξαρτημένος από αυτό που εγκαθιδρύει κανόνες. Με τη πλήρη έννοια της λέξης, κανονιστικό είναι αυτό που εγκαθιδρύει κανόνες³³*». Επομένως ο «κοινός άνθρωπος», ως το επιθυμητό πρότυπο που διέπεται με νόμους όπως η ίδια η φύση, εξαρτάται απόλυτα από το σύστημα που τις ορίζει. Ανατρέχοντας σε ένα πρότυπο πρέπει να γίνεται πάντα αναγωγή στον τρόπο που αυτό εδραιώνεται.

32 Ibid., 160

33 Ibid., 163



Ambroise Pare, ;Ανθρωπος με δύο κεφάλια

1.3 Ο Παθολογικός Χαρακτήρας

Παράλληλα με την εγναθίδρωση του κανόνα ορίζονται ταυτόχρονα και οι αποκλίσεις έτσι όπως εκφράζονται από τους όρους ανωμαλία (anomalie), μη κανονικό (anormal) και παθολογικό. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάσαμε μια σειρά χαρακτήρων οι οποίοι ορίζονται ως αποκλίνοντες σύμφωνα με τους παραπάνω όρους. Ο Blofeld ήταν ένας σαδιστής αμφιλεγόμενης σεξουαλικότητας φορέας των νοσηρότερων ενστίκτων που προβάλλει την δική του μη-λογική στο κοινωνικό σύνολο. Τον ίδιο τερατώδη χαρακτήρα μπορεί να φέρει ένα καθημερινό κοινό άτομο όπως ο Gregor Schneider· βέβαια όχι με τον απόλυτο σχεδόν γιγροτέσκο τρόπο με τον οποίο σκιαγραφείται η προσωπικότητα του Blofeld. Από την άλλη ο Barney περνάει μέσα από μια διαδικασία νοητικής πλάνης, ανάλογης με εκείνης του πρωτόγονου ανθρώπου των ομοιοτήτων· εγκλωβίζεται σε ένα κόσμο παραλληλισμών και αναλογιών στον οποίο καταργείται οποιαδήποτε κατηγοριοποίηση. Η αφηρησιά του ως ένα πρότυπο υποκείμενο (ο αθλητής) έχει μολυνθεί από μια ψευδαισθησιακή αναπαράσταση του ίδιου του εαυτού. Οι παραπάνω ατομικότητες συγκροτούν ένα πεδίο ανωμαλίας με χωρικές προεκτάσεις που έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με το αίτημα της ταυτοποίησης των κοινών επιθυμιών και αναγκών του «συνηθισμένου ανθρώπου». Σύμφωνα με την εξέταση των υποκειμένων καταλήξαμε στον παθολογικό χαρακτήρα τους ενώ παράλληλα ταυτίσαμε τους τρεις χαρακτηρισμούς: ανωμαλία, μη κανονικό και παθολογικό.

Σύμφωνα με τον Canguilhem ο πρώτος όρος (anomalie) είναι περιγραφικός καθώς ορίζει την ανωμαλία ως μια στατιστική απόκλιση ενώ ο όρος μη κανονικό (anormal) έχει αξιολογικό χαρακτήρα³⁴. «*Η ανωμαλία είναι το γεγονός ατομικής παραλλαγής που εμποδίζει δύο όντα να αντικαταστήσουν πλήρως το ένα το άλλο...Αλλά η διαφοροποίηση δεν είναι ασθένεια. Το ανώμαλο δεν είναι παθολογικό. Το παθολογικό ενέχει το πάσχειν (πάθος), το άμεσο και συγκεκριμένο αίσθημα κακουχίας και ανημποριάς, το αίσθημα μιας δυσχερούς ζωής. Το παθολογικό όμως είναι πράγματι μη κανονικό³⁵*». Το πρόβλημα τίθεται στην σχέση των όρων μη κανονικό και παθολογικό. Κατά μία έννοια το παθολογικό μπορεί να είναι κανονικό όταν αποδίδουμε τον όρο κανονικό με τη στατιστική εκδοχή του ως κάτι συνηθισμένο. Ανατρέχοντας πάλι σε ένα βιολογικό μοντέλο παρατηρούμε ότι: «*μια τέλεια αδιάκοπη υγεία είναι ένα μη κανονικό*

34 Ibid., 169

35 Ibid., 175

γεγονός³⁶»- όμως η διαφορά σχετίζεται με την σημασία που δίνουμε στον όρο υγεία. «Αλλά αυτό επειδή υπάρχουν δύο σημασίες της λέξης υγεία. Η υγεία, θεωρημένη κατά απόλυτο τρόπο, είναι μια κανονιστική υγεία, που ορίζει έναν ιδεώδη τύπο οργανικής δομής και συμπεριφοράς · υπ' αυτή την έννοια είναι πλεονασμός να μιλάμε για καλή υγεία, γιατί η υγεία είναι το οργανικό καλό. Η προσδιορισμένη υγεία, τώρα, είναι μια περιγραφική έννοια, που ορίζει μια συγκεκριμένη προδιάθεση και αντίδραση ενός ατομικού οργανισμού απέναντι σε δυνατές ασθένειες³⁷». Σύμφωνα με τα παραπάνω το παθολογικό θα εξισωθεί με το μη κανονικό και την ανωμαλία όταν μιλάμε για ένα επιθυμητό πρότυπο, στην συγκεκριμένη περίπτωση για ένα ιδανικό τύπο υγείας³⁸.

Μπορούμε τώρα να σχετίσουμε στην δική μας περίπτωση τον παθολογικό χαρακτήρα των υποκειμένων που εξετάσαμε με την ανάδυση του κανόνα. Το ένα οριστικοποιεί το άλλο από την στιγμή που εισάγεται η έννοια της επιθυμίας και εγκαθιδρύεται το πρότυπο. Ο ορισμός όμως του «ηθικού τέρατος» ή του «μη κανονικού» δεν θα μπορούσε να συμβεί από την στιγμή που δεν έχουμε ένα κανόνα που μπορεί να τους μετρήσει. Ο «κοινός άνθρωπος» ως «φυσικός άνθρωπος» αποτελεί μια επιθυμητή κατάσταση δεν είναι ένα συνηθισμένο υποκείμενο με την στατιστική έννοια αλλά το ιδεατό πρότυπο, το οποίο εμπεριέχει μια επιθυμία. Οι αποκλίσεις μπορούν να χαρακτηρισθούν παθολογικές όταν παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις από το πρότυπο του «φυσικού ανθρώπου» το οποίο θα πρέπει να είναι ταυτόχρονα και ένα συνηθισμένος άνθρωπος.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να κάνουμε μια διαπίστωση. Είδαμε πως οι τρεις όροι μπορούν να εμφανίζονται ανεξάρτητα: το παθολογικό εμπεριέχει την έννοια του πάσχειν και σχετίζεται με την αντιληπτική ικανότητα του υποκειμένου, ο όρος ανωμαλία είναι περιγραφικός και ορίζει αποκλειστικά την απόκλιση ενώ το μη κανονικό διατηρεί την αμφισημία του όρου ανάλογα με το πως τον εξετάζουμε. Η υπερίσχυση του ιδεώδους ως συνδετικού στοιχείου καθιστά τους τρεις όρους ταυτόσημους. Για να γίνει η σύζευξη χρειάζεται να δημιουργηθεί μια ιεραρχία που δίνει προβάδισμά στην επιστημονική διαπίστωση από την ίδια την συνείδηση του υποκειμένου. Αν πάρουμε το παράδειγμα ενός ασθενή που δεν έχει επίγνωση της ασθένειάς του: «η ασθένεια που δεν είχε υπάρξει ποτέ στην συνείδηση του ανθρώπου αποκτά ύπαρξη στην επιστήμη του γιατρού³⁹». Παρατηρούμε ότι υπάρχει ένας διαχωρισμός

36 Ibid

37 Ibid., 176

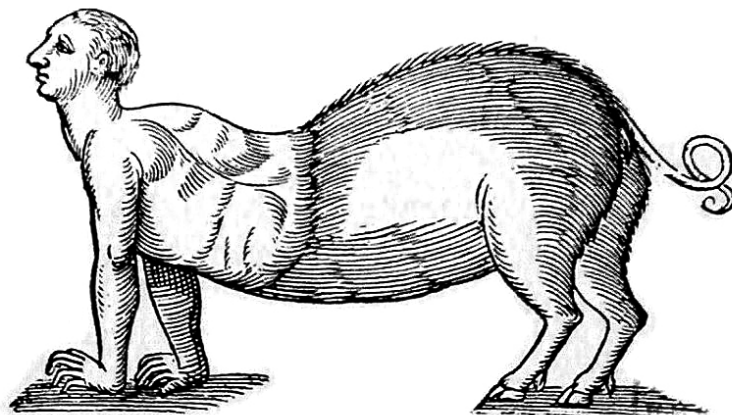
38 Ibid., 177

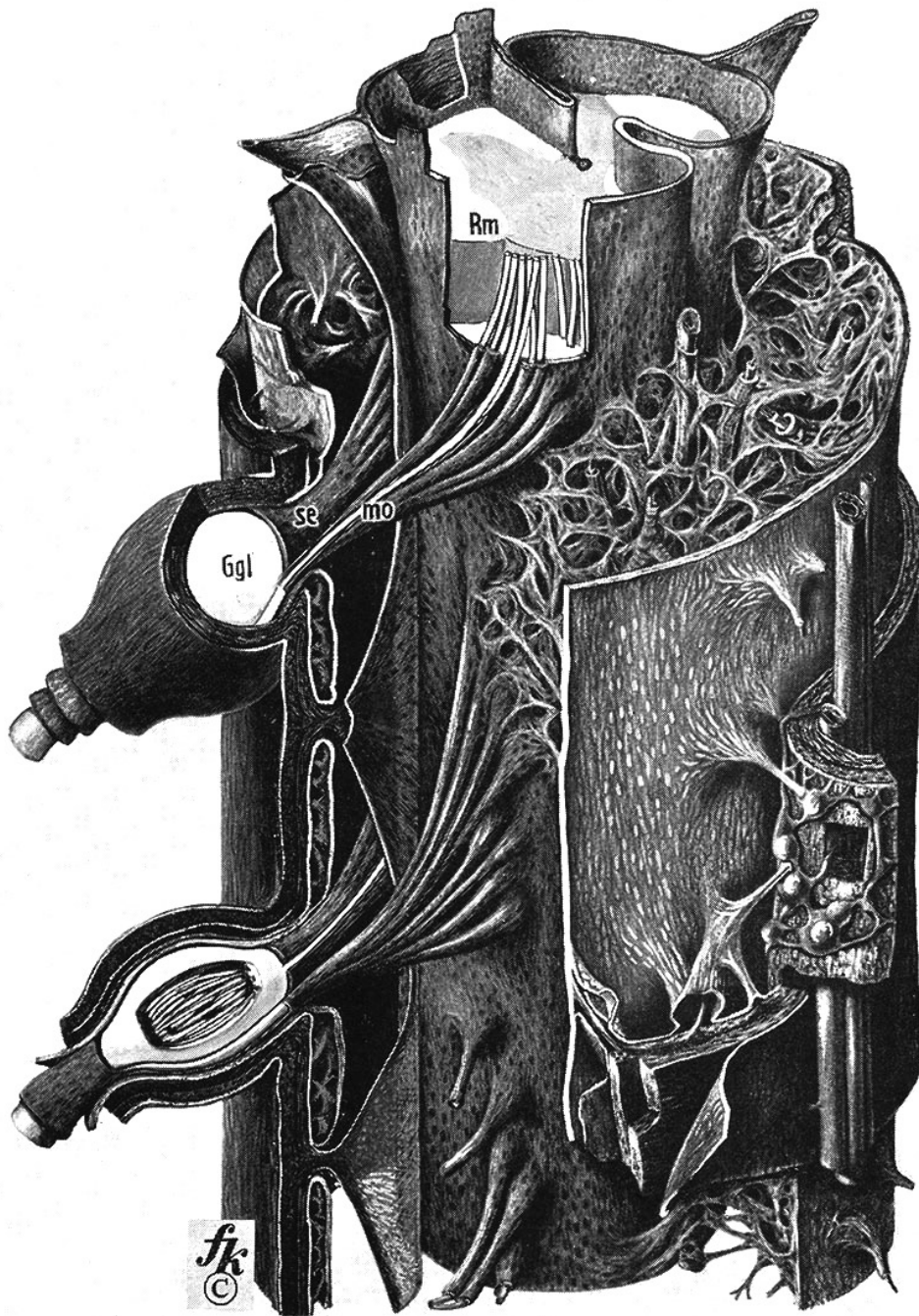
39 Ibid., 125

του «οργανισμού σε δράση» και σε ένα άτομο που έχει συνείδηση της κατάστασής του, καθώς παθολογική μπορεί να χαρακτηριστεί μια κατάσταση την οποία ο ασθενής δεν την αντιλαμβάνεται. «Έτσι η σύμπτωση της ασθένειας και του ασθενούς επιτελείται στο εσωτερικό της επιστήμης του φυσιολόγου, όχι όμως και στην συνείδηση του συγκεκριμένου ανθρώπου⁴⁰». Αν συνδέσουμε τώρα τα παραπάνω παρατηρούμε ότι ο παθολογικός χαρακτήρας των υποκειμένων που εξετάσαμε ανάγεται σε μια επιστημονική θεώρηση άρα και σε ένα αξιωματικό γεγονός το οποίο συντελείται μόνο μέσα από την αυθαίρετη κατασκευή του προτύπου. Το ίδιο το πρότυπο αποτελεί ταυτόχρονα μέτρο και επιθυμία μιας αρχής που τα εγκαθιδρύει.

Μία ακόμη παρατήρηση που μπορούμε να κάνουμε είναι η στενή γειτνίαση της «επιστήμης» που ορίζει το πρότυπο με την ιατρική πρακτική. Ο «φυσικός άνθρωπος» βρίσκεται πολύ κοντά σε ένα βιολογικό πρότυπο που καθορίζει τις επιθυμίες και τις ανάγκες του ενώ οι αποκλίσεις παρουσιάζονται και αυτές ως παθολογικές σύμφωνα με αυτό το βιολογικό πρότυπο. Ακόμα και οι ασθένειες του «πνεύματος» όπως είδαμε στην περίπτωση των Barney, Blofeld και Schneider μπορούν να βασισθούν στη λειτουργία ενός «νοσηρού ενστίκτου» που αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του βιολογικού οργανισμού. Έχοντας ως αναφορά μια επιστήμη (ιατρική) που διαμορφώνει ή συν-διαμορφώνει το πρότυπο του ιδανικού κατοίκου της συλλογικής ουτοπίας μπορούμε να υποθέσουμε σημεία σύγκλισης των λόγων της αρχιτεκτονικής και της ιατρικής πρακτικής.

Figure d'un monstre demy homme & demy pourceau.





Fritz Kahn, Ανατομία του σπονδύλου και του νευρικού συστήματος

1.4 Ασθένεια-Υγεία

Ποια είναι όμως η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο κανονικό και το μη κανονικό υποκειμένο; Σύμφωνα με τον Sigerist «...τα παθολογικά φαινόμενα των ζωντανών οργανισμών δεν είναι τίποτα περισσότερο από ποσοτικές παραλλαγές, αυξομειώσεις των αντίστοιχων φυσιολογικών φαινομένων. Από σημειωτική άποψη, το παθολογικό προσδιορίζεται σε σχέση με το κανονικό όχι ως α- ή δυσ- αλλά ως υπερ- ή υπο⁴¹». Στην περίπτωση αυτή παρατηρούμε μια ταύτιση των δύο όρων, η οποία κατά τον Canguilhem οδηγεί στην δημιουργία ενός επιστημονικού δόγματος, το οποίο διακηρύχθηκε, «υπό πολύ διαφορετικές συνθήκες και με πολύ διαφορετικές προθέσεις⁴²», ενώ παράλληλα μπορεί να επεκταθεί και στο πολιτικό πεδίο⁴³. Η ιδέα της ομοιογένειας του κανονικού και του παθολογικού τοποθετεί σε μία κοινή βάση τους δύο όρους. Παράλληλα διευρύνεται από την φυσιολογία έως την ψυχολογία και εκφράζεται με χαρακτηριστικό τρόπο στην αρχή του Broussai⁴⁴. «...ο Broussai εξηγεί πράγματι όλες τις ασθένειες ως να συνίστανται ουσιαστικά 'στο πλεονάσμα ή στο έλλειμμα διέγερσης των διάφορων ιστών, πάνω ή κάτω από το βαθμό που συνιστά την κανονική κατάσταση'. Οι ασθένειες δεν είναι λοιπόν παρά αποτελέσματα απλών αλλαγών έντασης στη δράση ερεθισμάτων, απαραίτητων για την διατήρηση της υγείας⁴⁵». Παράλληλα «υπερβολή και έλλειμμα υφίστανται μόνο σε σχέση με ένα μέτρο που κρίνεται έγκυρο και επιθυμητό-δηλαδή σε σχέση με ένα κανόνα (norme). Το να προσδιορίζεις το μη κανονικό (anormal) μέσω του πάρα πολύ ή του πολύ λίγο σημαίνει να αναγνωρίζεις το κανονιστικό (normalif) χαρακτήρα της κατάστασης που λέγεται κανονική (normal). Αυτή η κανονική ή φυσιολογική κατάσταση δεν είναι πλέον μια διάταξη εντοπίσιμη και εξηγήσιμη, όπως ένα γεγονός, αλλά η εκδήλωση της προσήλωσης σε κάποια αξία⁴⁶». Σύμφωνα με την παραπάνω θεώρηση το κανονικό υποκειμένο (πχ ο «φυσικός άνθρωπος») εμπεριέχει αξιωματικά παθολογικά στοιχεία τα οποία εμφανίζονται ως πλεονάσματα ή υπερβολές στα μη

41 Ibid., 65

42 Ibid., 66

43 Μιλάει για την αρχή του Broussai «Ίδου λοιπόν μια νοσολογική αρχή, περιβεβλημένη με καθολική αυθεντία, που συμπεριλαμβάνει και το πολιτικό πεδίο. Είναι μάλιστα βέβαιο ότι αυτή η τελευταία προέκταση της χρήσης της είναι εκείνη που τις αποδίδει αναδρομικά όλη την αξία την οποία δικαιούται, σύμφωνα με τον Compté, στο βιολογικό πεδίο.» Ibid., 74

«...ο Compté νομιμοποιείται να ισχυριστεί ότι η θεραπευτική των πολιτικών κρίσεων έγκειται στην επαναφορά των κοινωνιών στην ουσιαστική και μόνιμη δομή τους, στην ανοχή της προόδου μόνο μέσα στα όρια παραλλαγών της φυσικής τάξης που καθορίζει την κοινωνική στατική» Ibid., 91

44 «...Ο ύπνος, η τρέλα, το παραλήρημα, η υπονοησία, η παραίτηση, προσφέρουν στην ατομική ψυχολογία ένα πεδίο εμπειρίας πολύ πιο πλεονεκτικό απ' ό,τι η κανονική κατάσταση. Και αυτό γιατί τα φαινόμενά του που σε αυτή την κατάσταση είναι ανεπαίσθητα λόγω της αμυδρότητάς τους, εμφανίζονται στις εξαιρετικές κρίσεις περισσότερο αισθητά λόγω της υπερβολής τους.» Ibid., 68

45 Ibid., 72

46 Ibid., 82

κανονικά υποκείμενα. Επιπρόσθετα ένα κανονικό υποκείμενο είναι πιθανός φορέας μιας απόκλισης, βρίσκεται δηλαδή σε μια κατάσταση ισορροπίας που μπορεί να ανατραπεί κάτω από ορισμένες συνθήκες. Μια πρακτική κανονικοποίησης θα πρέπει να λειτουργήσει προληπτικά επαναφέροντας το υποκείμενο κοντά στο πρότυπο που έχει θέσει. Μια τέτοια πρακτική βρίσκεται πολύ κοντά στην έννοια της θεραπείας⁴⁷ που επαναφέρει έναν οργανισμό στην κανονική του κατάσταση δηλαδή στην επιθυμητή ιδεώδη κατάσταση όταν αποκλίνει από το πρότυπο ή δρα προληπτικά μειώνοντας τους κινδύνους που μπορούν να το φέρουν σε μια κατάσταση απόκλισης.

1.5 Το Περιβάλλον

Ένα έμβιο ον σχετίζεται άμεσα με το περιβάλλον στο οποίο διαμένει: «Ο άνθρωπος υπάρχει μόνο δια της διέγερσης που ασκούν στα όργανά του τα περιβάλλοντα στα οποία είναι αναγκασμένος να ζήσει. Οι επιρράσεις επαφής, εσωτερικές όσο και εξωτερικές, μεταβιβάζουν δια του νευρικού δικτύου τους αυτή τη διέγερση στον εγκέφαλο, ο οποίος την αντανακλά σε όλους τους ιστούς, συμπεριλαμβανομένων και των επιφανειών επαφής... αυτή η διέγερση μπορεί να αποκλίνει από την κανονική κατάσταση και να συγκροτεί μια μη κανονική ή νοσηρή κατάσταση⁴⁸».

Στη περίπτωση του «φυσικού ανθρώπου» το περιβάλλον είναι ένα «φυσικό περιβάλλον» ενώ η κοινωνία είναι και αυτή με τη σειρά της μια «φυσική κοινωνία». Από την στιγμή που ορίζουμε ένα πρότυπο υποκείμενο πρέπει να ορίσουμε και ένα πρότυπο περιβάλλον. «Το περιβάλλον είναι κανονικό εκ του γεγονότος ότι το έμβιο ον ξεδιπλώνει εκεί καλύτερα τη ζωή του, τηρεί εκεί καλύτερα τον δικό του κανόνα. Ένα περιβάλλον λέγεται κανονικό μόνο αναφορικά με το είδος του ζώου που το χρησιμοποιεί επ' ωφέλειά του⁴⁹». Παρατηρούμε ότι η έννοια της κανονικότητας δεν ταυτίζεται με την έννοια του φυσικού⁵⁰. Αντίθετα αναφέρεται αποκλειστικά στο υποκείμενο ως το επιθυμητό περιβάλλον στο οποίο αυτό θα μπορεί να παραμένει κανονικό. Το περιβάλλον από μόνο του δεν μπορεί να είναι κατάλληλο για το υποκείμενο. «Επειδή το προσδιορισμένο έμβιο ζει σε ένα κόσμο προσδιορισμένων αντικειμένων, ζει σε

47 «Η θεραπεία είναι καταρχήν η επαναφορά στον κανόνα μιας λειτουργίας ή ενός οργανισμού που έχει αποκλίνει από αυτόν» Ibid., 160

48 Ibid., 79

49 Ibid., 182

50 Ο ορισμός του ως «φυσικό περιβάλλον» λειτουργεί αξιωματικά, το νομιμοποιεί ως πρότυπο εμπεριέχοντας μια αντίφαση καθώς ένα υποκείμενο δεν θα μπορούσε να επιβιώσει σε ένα απόλυτα φυσικό περιβάλλον. Ibid

ένα κόσμο πιθανών ατυχημάτων. Τίποτα δεν είναι τυχαίο, αλλά τα πάντα λαμβάνουν χώρα υπό τη μορφή συμβάντων. Να με πιο τρόπο το περιβάλλον είναι ασυνεπές. Η ασυνεπεία του είναι το ίδιο του το γίνεσθαι, η ιστορία του⁵¹».

Ο ιδανικός αυτός χώρος αποτελεί την διατύπωση της συλλογική ουτοπίας και περιέχει τους μηχανισμούς κανονικοποίησης που διατηρούν ή επαναφέρουν το υποκείμενο στο ιδανικό πρότυπο που έχει ορισθεί σύμφωνα με τις φυσιολογικές σταθερές. Η ουτοπία της νεωτερικότητας όπως εκφράζεται στις Κηπουπόλεις του Howard ή στην Σύγχρονη Πόλη του Le Corbusier αποτελεί ένα σημείο σύγκρουσης ανάμεσα στο υποκείμενο και το περιβάλλον του. Πεδίο αυτής της σύγκρουσης είναι η μητρόπολη, ένα περιβάλλον «ακατάλληλο» για τον «κοινό άνθρωπο» που πρέπει να τροποποιηθεί σύμφωνα με το νέο πρότυπο υποκείμενο του «φυσικού ανθρώπου» και να ορισθεί από την αρχή σύμφωνα με τις νέες φυσιολογικές σταθερές. Σύμφωνα με τον Georg Simmel ο άνθρωπος της μητρόπολης υποφέρει από μια παρόμοια διαταραχή των νεύρων που αλλοιώνει τον ίδιο το χαρακτήρα του: «η εντατικοποίηση της νευρικής διέγερσης που προκαλείται από τον γρήγορο συνωστισμό εναλλασσόμενων εικόνων, την κοφτερή ασυνέχεια στο πιάσιμο μιας ματιάς, στο αναπάντεχο των βιαστικών εντυπώσεων⁵²» είναι η κατάσταση που διαμορφώνει μια αδιάφορη συμπεριφορά και σχηματίζει τελικά έναν άνθρωπο χωρίς αξία⁵³. Διαμορφώνεται στο πλαίσιο αυτό ένα πεδίο παθολογικό από φυσική και πνευματική άποψη που επηρεάζει αρνητικά το ίδιο το υποκείμενο.

Η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο πρότυπο υποκείμενο της ουτοπίας και το περιβάλλον είναι αυτή που θα απασχολήσει την έρευνα στη συνέχεια. Το πεδίο δεν αφορά μόνο την κλίμακα της πόλης αλλά διεισδύει στην ιδιωτική σφαίρα. Ο «Νόμος της Ριπολίνης» την διατρέχει, καταλύει την χωρική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας και αναδιαρθρώνει τον εσωτερικό χώρο κατοίκησης σύμφωνα με ένα «υποθετικό» συλλογικό νόμο, σκοπεύοντας παράλληλα να «κατασκευάσει» ένα πνευματικά και σωματικά υγιές υποκείμενο. «Για να θεραπεύσουμε, πρέπει να μειώσουμε την διέγερση. Το καταφέρνουμε απομονώνοντας τα πλέον βίαια ερεθίσματα, ενώ επιτρέπουμε την διέλευση των πλέον αδυνάτων ή αρνητικών ερεθισμάτων⁵⁴». Η λευκή μπογιά του Le Corbusier στοχεύει στην απάλυνση των εντάσεων που ευθύνονται για την ηθική μόλυνση του υποκειμένου. Η παλαιότερη συσκευή περιήγησης

51 Ibid

52 Tafuri, 86

53 Ibid.

54 Canguilhem, 87

των Δωματίων με τα Αξιοπεριεργα Αντικείμενα δίνει τη θέση της σε έναν λευκό ομοιογενή χώρο στον οποίο συντελείται μια διαδικασία πνευματικής και ηθικής κάθαρσης που έρχεται να αντικαταστήσει την χαοτική περιήγηση του πνεύματος στο λαβύρινθο των αντικειμένων. Ο «νόμος» δηλώνει το προβάδισμα της επιστήμης έναντι της ατομικότητας· δεν αρκεί για το υποκείμενο να εμπεριέχει το «πάσχειν», να αναγνωρίζει την ψυχική και τη σωματική του δυσλειτουργία, αλλά επιπρόσθετα πρέπει να αναφέρεται σε ένα εξωτερικό σύστημα συλλογικών κανόνων που οριοθετούν την παθολογικότητά του.

Ο ορισμός των φυσιολογικών σταθερών που ορίζουν τον «φυσικό» άνθρωπο σχετίζεται με μια σειρά τεχνολογιών κανονικοποίησης που συνδιαμορφώνουν τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά της συλλογικής ουτοπίας ως το ιδανικό περιβάλλον διαβίωσης του «φυσικού ανθρώπου». Το περιβάλλον για να είναι κανονικό θα πρέπει να αντιστοιχεί στο υποκείμενο, να συμβάλει στην διατήρηση της κανονικότητας και να επαναφέρει τις αποκλίσεις.

Στο σημείο αυτό η έρευνα θα εστιάσει σε τρεις παράγοντες που συμβάλλουν στην διαμόρφωση του περιβάλλοντος ως «φυσικού». Από την μία έχουμε την ανάπτυξη σταθερών που συσχετίζουν την διαμόρφωση του χώρου με την σωματική και πνευματική υγεία και από την άλλη ένα πεδίο βελτιστοποίησης και μεταμόρφωσης του ανθρώπινου σώματος σε μια παραγωγική λειτουργική μηχανή.

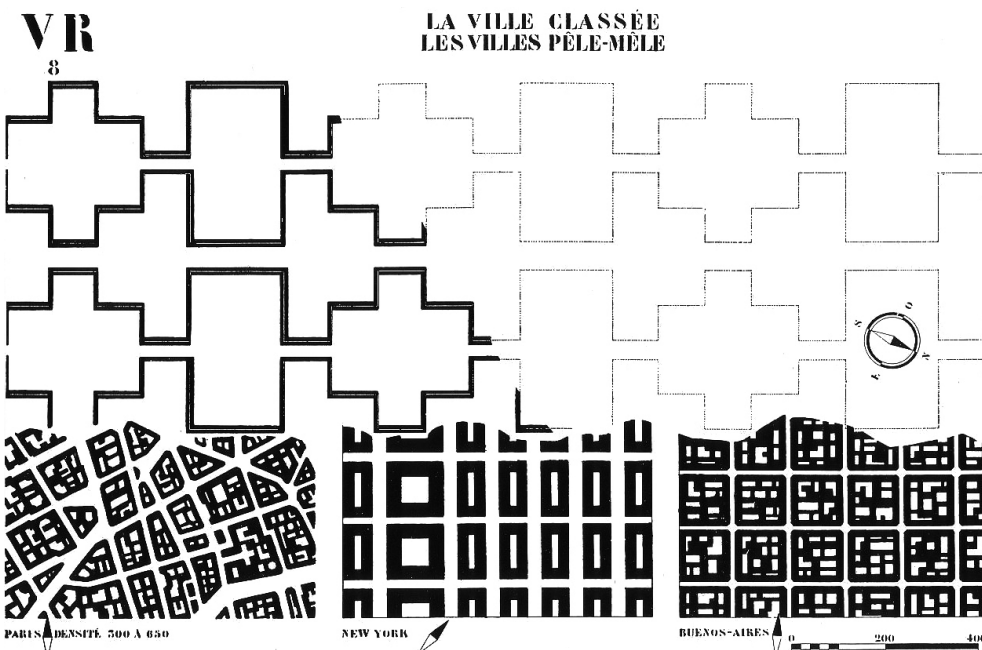
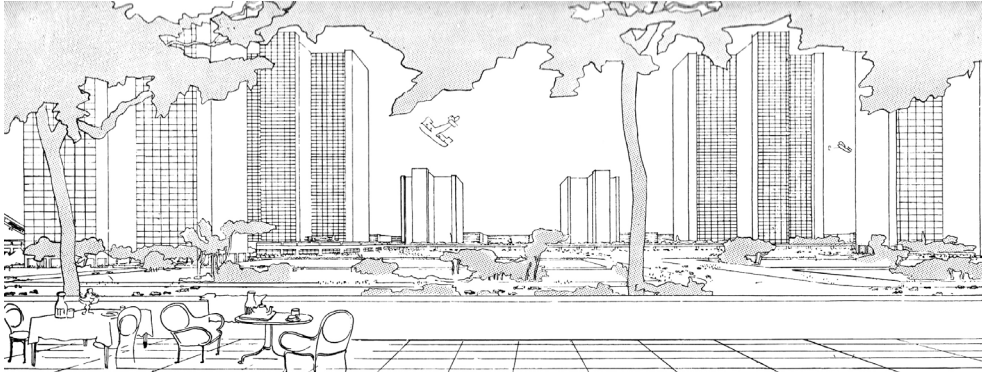
Θα εξετάσουμε τα τρία πεδία σε ένα ιστορικό πλαίσιο αποφεύγοντας με τον τρόπο αυτό να αποδώσουμε την αποτυχία ορισμένων εγχειρημάτων σε μια ελλιπή επιστημονική γνώση μιας ορισμένης εποχής. Ο στόχος είναι να συνδέσουμε εννοιολογικά την διαδικασία ορισμού του πρότυπου υποκειμένου με την παραγωγή ενός ιδανικού περιβάλλοντος μέσα από την ανάπτυξη ενός ευρύτερου πεδίου που το διαμορφώνει. Η αναφορά σε οποιοδήποτε σημείο σε κάποια ιατρική πρακτική δεν γίνεται με σκοπό την διερεύνηση της εγκυρότητας ή μη της πρακτικής αυτής, αλλά τον ιστορικό συσχετισμό της με μια αντίστοιχη αρχιτεκτονική.

Παράλληλα για να περιορίσουμε το πεδίο της έρευνας θα αναφερθούμε στην ανάπτυξη ουτοπικών σχεδίων που διαμόρφωσαν την νεωτερικότητα και αναφέρονται στο «φυσικό άνθρωπο» που εξετάσαμε προηγουμένως σύμφωνα με το κείμενο των Rowe και Koetter. Το πρότυπο υποκείμενο στο πρόσωπο του «φυσικού ανθρώπου» περνάει από πολλούς μετασχηματισμούς ανάλογα με το ιστορικό και γεωγραφικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται ενώ αντιστοιχεί ταυτόχρονα σε κάποια ουτοπική

εφαρμογή⁵⁵. Μια μελέτη που καταγράφει πλήρως την αρχιτεκτονική ουτοπία και αναφέρεται ταυτόχρονα στο πρότυπο υποκείμενο θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμη για την διαπραγμάτευση του θέματος. Όμως μια τέτοια αναγωγή σε τόσο διευρυμένη έκταση δεν έχει εντοπισθεί από την υπάρχουσα έρευνα, ενώ θα αποτελούσε ένα ενδιαφέρον πεδίο για περαιτέρω διερεύνηση. Για το λόγο αυτό θα περιορισθούμε στο αρκετά διευρυμένο πεδίο της νεωτερικότητας με σκοπό να εντοπίσουμε αναλογίες ανάμεσα στο πρότυπο υποκείμενο και το περιβάλλον που θα μας χρησιμεύσουν στον συσχετισμό που επιχειρούμε ανάμεσα στην συλλογική και την προσωπική ουτοπία.



55 Μπορούμε να εντοπίσουμε την κατασκευή ενός πρότυπου υποκειμένου και στις περιπτώσεις μη απωθητικών ουτοπιών. Κατά τον Marcuse η κοινωνία μπορεί να αποβάλλει την απώθηση μέσα από μια σταδιακή διαδικασία μετασχηματισμού που περιλαμβάνει: 1. τον μετασχηματισμό του μόχθου σε παιχνίδι (πρέπει να προηγηθεί η κατάκτηση της έλλειψης). 2. την αυτο-εξύψωση της αισθητικότητας (της αισθητικής ορμής) με σκοπό την συμφιλίωση των δύο βασικών ανταγωνιστικών ορμών 3. την κατάκτηση του χρόνου εφόσον ο χρόνος καταστρέφει την διαρκή ικανοποίηση, Herbert Marcuse, Έρωσ και Πολιτισμός, (Αθήνα: Κάλβος, 1981), 195-196. Η παραπάνω διαδικασία εικονογραφείται στην αρχιτεκτονική ουτοπία των Superstudio κατά την οποία η συνεχής μεγα- κατασκευή (continuous monument) παρέχει τεχνολογικά τις προϋποθέσεις που θέτει ο Marcuse. Η κατασκευή του νέου περιβάλλοντος αποσκοπεί στον σταδιακό μετασχηματισμό του υποκειμένου σε μη-απωθητικό. Οι Rowe και Koetter παρατηρούν: «Εάν, όπως φαίνεται, οι Superstudio οραματίζουν την μελλοντική πόλη ως ένα συνεχές φεστιβάλ του Woodstock για το καλό όλων...ένα Woodstock χωρίς σκουπίδια, τότε όπως παρατηρούμε από τις εικόνες τους, δεν μπορούμε να αποβάλλουμε από τους εαυτούς μας την εντύπωση. Για το λόγο αυτό δεν μπορούμε να υποθέσουμε τίποτα άλλο παρά ότι τα παραπάνω αποτελούν προϊόντα μιας χειρονομίας διαφωτισμού εκ μέρους του εκδότη του περιοδικού Playboy; Σίγουρα στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχει καθόλου «απόθεση»· και εάν η λήμπινο διαμορφώνεται χωρίς κάποιον έλεγχο μπορούμε να φανταστούμε ότι αποτελούν το αποτέλεσμα μιας πρόσκλησης στον Herbert Marcuse να ετοιμάσει μια ειδική έκδοση για την έκδοση του Hugh Hefner...» Rowe και Koetter, 47



Η πολεμική της νεωτερικότητας στηρίχθηκε σε μια υγιεινιστική προσέγγιση του χώρου ανατρέχοντας στις θεραπευτικές ιδιότητες των στοιχείων της φύσης και στην παράλληλη στοχοποίηση του τρόπου ζωής της μητροπόλης

2. Το Ασθενές Υποκείμενο

Η Μητρόπολη αποτελεί ένα «μη κανονικό» περιβάλλον για τον «φυσικό άνθρωπο» καθώς έρχεται αντιμέτωπη με τις φυσιολογικές σταθερές που ορίζουν το πρότυπο. Συγκρίνοντας τις Πόλεις Πύργους⁵⁶ με μια «σύγχρονη πόλη» η διαφορά είναι εμφανής: *«Η τομή δείχνει, από την μια πλευρά, τη σκόνη, τη δυσωδία και τον θόρυβο που πνίγουν τις σύγχρονες πόλεις. Από την άλλη πλευρά, οι πύργοι βρίσκονται ο ένας μακριά από τον άλλο, σε υγιεινό αέρα, μέσα σε πυκνή βλάστηση. Ολόκληρη η πόλη είναι στρωμένη με πράσινο⁵⁷»*. Το τεχνητό περιβάλλον της πόλης παρουσιάζεται ως ανεπαρκές και επικίνδυνο για την σωματική υγεία του υποκειμένου · η ανάγκη για εξυγίανση μοιάζει αναγκαία. *«Η μηχανή στην οποία κατοικούμε είναι ένας παλιός κούκος γεμάτος φυματίωση. Δεν γεφυρώνουμε τις καθημερινές μας δραστηριότητες στο εργοστάσιο, το γραφείο, την τράπεζα, που είναι υγιείς, χρήσιμες και παραγωγικές, με την οικογενειακή δραστηριότητα, που είναι σκακατεμένη από κάθε πλευρά. Σκοτώνουν την οικογένεια με κάθε τρόπο και διαφθείρουν ηθικά το πνεύμα δένοντάς το, σα σκλάβο, με αναχρονιστικά πράγματα⁵⁸»*.

Σύμφωνα με τον Le Corbusier η σωματική υγεία συνδέεται με τις ασθένειες του πνεύματος ενώ βασικός υπαίτιος θεωρείται το ίδιο το περιβάλλον της πόλης. Παράλληλα τα προβλήματα προσβάλλουν κοινωνικούς θεσμούς όπως η οικογένεια επιτείνοντας την πνευματική και ηθική μόλυνση. Για να μπορέσει να μετασχηματισθεί η κοινωνία, να διαφύγει από την σωματική και πνευματική μόλυνση θα πρέπει να έρθει σε ρήξη με την μητρόπολη και να επιστρέψει σε ένα «φυσικό» τρόπο ζωής. *«Αντί να σχεδιάζεις χρησιμοποιώντας συμπαγή τετράπλευρα και ένα στενό αυλάκι δρόμων ανάμεσα σε επταόροφες πολυκατοικίες που ορθώνονται στην άκρη του οδοστρώματος και περικυκλώνουν ανθυγιεινές αυλές, κατώγια δίχως ήλιο και αέρα, θα σχεδιάζεις, καταλαμβάνοντας τις ίδιες επιφάνειες και με την ίδια πυκνότητα πληθυσμού, συμπαγείς όγκους κατοικιών που ελίσσονται με διαδοχικές οδοντώσεις κατά μήκος αξονικών λεωφόρων. Όχι πλέον αυλές, αλλά διαμερίσματα που βλέπουν από όλες τις πλευρές στον αέρα και στο φως, και έχουν θέα, όχι πια στα ασθενικά δέντρα των σημερινών λεωφόρων, αλλά σε χλοοτάπητες, γήπεδα και άφθονες δεντροστοιχίες⁵⁹»*.

Η επαναφορά στον φυσικό τρόπο ζωής θα μπορέσει να λειτουργήσει θεραπευτικά

56 Ο Καρτεσιανός Ουρανοξύστης του Le Corbusier

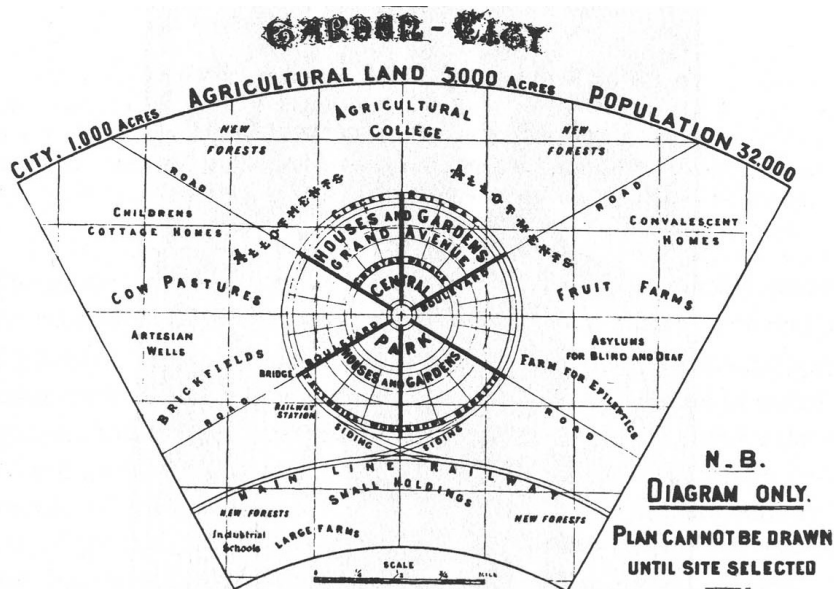
57 Le Corbusier, 42

58 Ibid., 233

59 Le Corbusier, 233

και προληπτικά, διασφαλίζοντας την σωματική και πνευματική υγεία των κατοίκων. Διατηρώντας το επίπεδο των «ερεθισμών» των ιστών στα προκαθορισμένα όρια που ορίζουν οι φυσιολογικές σταθερές μέσα από την διάρθρωση του χώρου, η αρχιτεκτονική θα μπορέσει να αναλάβει τον θεραπευτικό ρόλο που της αντιστοιχεί. Το περιβάλλον θα συγκροτείται με βάση το πρότυπο κανονικό υποκείμενο διασφαλίζοντας την διατήρηση της κανονικότητας τόσο των κατοίκων όσο και της κοινωνίας.

Αρχικά μπορούμε να εντοπίσουμε ένα πεδίο κανονικοποίησης του περιβάλλοντος που συσχετίζεται με την σωματική υγεία με αφορμή την θεραπεία της φυματίωσης ενώ στην συνέχεια θα εξετάσουμε πως το ίδιο περιβάλλον συσχετίζεται με την διατήρηση της πνευματικής υγείας. Οι δύο παράγοντες θα συμβάλλουν στην επίλυση της ηθικής κρίσης που διαπερνάει την οικογένεια και το άτομο και συσχετίζεται με την χωρική διατύπωση της συλλογικής ουτοπίας.



Η Κηπούπολη του Ebenezer Howard (1850-1928)

2.1 Σωματική Ασθένεια

Η Περίπτωση της Φυματίωσης

Η Margaret Campbell στην εργασία της «*Architecture of Hope: Hope for a Cure. Tuberculosis, a design response focused on the association of modernism and tuberculosis*», συνδέει την προσπάθεια θεραπείας της φυματίωσης με μια διαδικασία υγιεινής προσέγγισης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής⁶⁰. Στην έρευνά της πολλά αρχιτεκτονικά στοιχεία της νεωτερικότητας εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο δημιουργίας ενός αρχιτεκτονικού πεδίου το οποίο μπορεί να θεραπεύει και να προφυλάσσει το υποκείμενο από μια ενδεχόμενη ασθένεια. «*Παρόλη την προσπάθεια των οργανισμών κοινωνικής μεταρρύθμισης (όπως το Garden City Movement στην Αγγλία ή το Life Reform Movement (Lebensreform) στη Γερμανία) να εισάγουν καλύτερες σταθερές για την κατοίκηση, οι συνθήκες ζωής της εργατικής τάξης άλλαξαν ελάχιστα. Επειδή η ασθένεια ήταν επικρατέστερη στους νέους άνδρες και γυναίκες που βρίσκονταν σε ηλικία εργασίας, η οικονομική αφαίμαξη στις οικονομίες της Ευρώπης και της Βορείου Αμερικής ήταν σημαντική. Η έρευνα και η αντιμετώπιση της ασθένειας συνέπιπτε με την εμφάνιση του μοντερνισμού, ο οποίος προσπαθούσε να ενσωματώσει τη μορφή και τον κοινωνικό λόγο μέσα από τον εφαρμοσμένο σχεδιασμό, σκοπεύοντας στην δημιουργία ενός νέου μη ταξικού και υγιεινού τρόπου ζωής⁶¹*». Η στενή σχέση που αναπτύσσεται διαρκεί μέχρι την χρονική στιγμή όπου η φυματίωση θεραπεύεται φαρμακευτικά το 1946 με την ανακάλυψη της στρεπτομυκίνης. Μέχρι την εύρεση της φαρμακευτικής θεραπείας οι προσπάθειες αντιμετώπισης της ασθένειας σχετιζόνταν με μια διαδικασία αντικατάστασης του υφιστάμενου περιβάλλοντος κατοίκησης της μητρόπολης με ένα νέο που χαρακτηρίζεται ως «φυσικό» στο οποίο απέδιδαν θεραπευτικές ιδιότητες. Η «θεραπεία» εντοπίζεται στην διαμόρφωση ενός προτύπου διαβίωσης που σχετίζεται με την σύσταση και την ποιότητα του αέρα, τις θεραπευτικές σχεδόν εξαγνιστικές ιδιότητες της ηλιακής ακτινοβολίας⁶² και την επιβολή ενός ήσυχου περιβάλλοντος με καλό υγιεινό φαγητό, ξεκούραση και ήπια άσκηση⁶³.

Αρχικά το sanaτόριο έπρεπε να βρίσκεται σε ένα φυσικό, κατάλληλο περιβάλλον, που να συγκεντρώνει όλες της φυσιολογικές σταθερές που το καθιστούν

60 Ανάλογη έρευνα αποτελεί της Eva Eylers, *Planning the Nation: The Sanatorium Movement in Germany*, The Journal of Architecture, 19:5, 667-692

61 Margaret Campbell, «Strange Bedfellows: Modernism and Tuberculosis», in *Imperfect Health*, Edited by Giovanna Borasi and Mirco Zardini, 133-151, (Zurich: Lars Muller, 2012), 133

62 Τα Υγιεινά προτερήματα της ηλιοθεραπείας -Ιατρική οδηγία σχετικά με αρρώστιες που σχετίζονται με την έλλειψη βιταμίνης -Και σαν πρότυπο μόδας -Ο ήλιος ήταν συνώνυμο του υγιεινού Ibid.

63 Ibid.

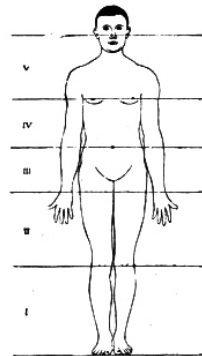
SANATORIUM D'HÉLIOTHÉRAPIE DE COURMETTES

INSTRUCTIONS POUR LA CURE SOLAIRE

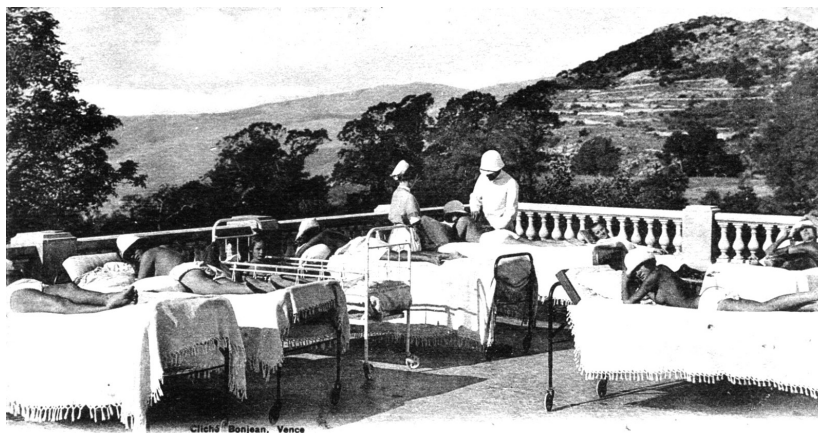
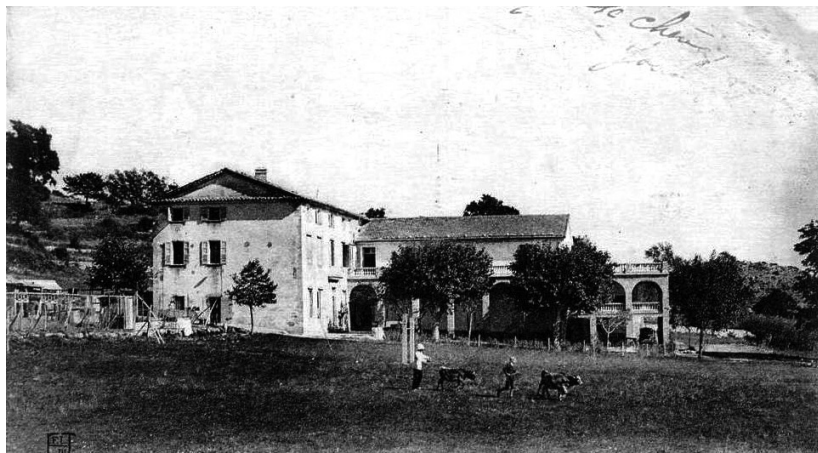
Les indications ci-après sont les règles générales qui conviennent à la majorité des cas. Elles doivent être scrupuleusement observées, et ne sont modifiées que par prescription médicale, suivant les cas particuliers.

Le corps est divisé en zones d'après le schéma ci-contre :

- Première zone . . . jusqu'au dessous du genou.
- Deuxième zone . . . jusqu'à mi-cuisse.
- Troisième zone . . . jusqu'à l'ombilic.
- Quatrième zone . . . jusqu'aux seins.
- Cinquième zone . . . jusqu'à la racine du nez.



Sauf chez les sujets très entraînés, la tête reste à l'abri du soleil.
La cure suit la gradation indiquée ci-après, en commençant par les jambes :



Σανατόριο Ηλιοθεραπείας στη Νότια Γαλλία. Το δώμα αποτέλεσε το νέο αρχιτεκτονικό στοιχείο εφαρμογής της θεραπευτικής διαδικασίας

κατάλληλο για το υποκείμενο. Σημαντική παράμετρος η ποιότητα του αέρα: «οι θεραπευτικές συνέπειες του καθαρού αέρα ήταν γνωστές από την εποχή του Ιπποκράτη και του Γαληνού, ενώ κατά τον 19^ο αιώνα φυσιολόγοι όπως ο George Bodington και ο Hermann Brehmer χρησιμοποιούσαν παρόμοιες αναρρωτικές μεθόδους που βασιζόνταν στις ξηρές κλιματολογικές συνθήκες. Αυτό σήμαινε ότι αρχικά τα σανατόρια εντοπίζονταν σε αλπικές περιοχές⁶⁴». Παρατηρούμε έναν ορισμό του «φυσικού» περιβάλλοντος όχι με την κυριολεκτική σημασία ως το περιβάλλον ενός συγκεκριμένου τόπου αλλά ως το ιδανικό περιβάλλον για το ασθενές υποκείμενο. Το κλίμα ενός τόπου δεν αρκεί να χαρακτηρίζεται ως «φυσικό» αλλά πρέπει να εκπληρώνει τις φυσιολογικές σταθερές που θέτει ο κανόνας.

Ταυτόχρονα το ιδανικό κλίμα αποκτούσε θεραπευτικές ιδιότητες και χρησιμοποιούταν με την μορφή φαρμάκου. «Το Γιατρικό το έπαιρναν συνήθως ανάμεσα στις δύο και τις τέσσερις το απόγευμα συχνά σε κατάσταση ησυχίας⁶⁵» και αφορούσε την έκθεση του ασθενούς στον «καθαρό» αέρα και τον ήλιο το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Οι ιδανικές συνθήκες διασφαλιζόνταν αρχικά στον ελεγχόμενο χώρο των σανατορίων όπου και παρατηρούμε μια πρώτη προσπάθεια μετασχηματισμού του περιβάλλοντος σύμφωνα με το νέο πρότυπο διαβίωσης άμεσα συνδεδεμένο με την θεραπεία της φυματίωσης. Η Campbell συσχετίζει την προσπάθεια θεραπείας του ατόμου διαμέσου της φύσης με την ένταξη στην μοντέρνα αρχιτεκτονική στοιχεία που διευκολύνουν την εφαρμογή του «Γιατρικού» όπως ο εξώστης, το επίπεδο δώμα και η Chaise Longue, ενώ παράλληλα εντοπίζει μια ευρύτερη προσπάθεια επιβολής ενός «υγιεινού» τρόπου ζωής μέσα από την κοινωνική μεταρρύθμιση. Προτροπές όπως «Πάντα να κοιμάσαι με το παράθυρο ανοιχτό» ή το «Licht und Luft» (φως και αέρας) δημιουργούν συμβολικές συνδέσεις που σήμερα μπορούν να χαρακτηρισθούν ως ψευδο-ιατρικές, ενώ την εποχή εκείνη αποτελούσαν στοιχεία επιρροής και διαμόρφωσης της αρχιτεκτονικής των σανατορίων⁶⁶.

Ένα πρώτο πεδίο μετάλλαξης της παλιάς αρχιτεκτονικής υπήρξε η επιβολή ενός επίπεδου υπαίθριου χώρου σε άμεση προέκταση από το κτίριο όπου θα μπορούσαν οι ασθενείς να παίρνουν το δώρο «φάρμακό» τους στον καθαρό αέρα. «Πιθανόν, μια αρχική σύνδεση ανάμεσα στον Le Corbusier, τα επίπεδα δώματα και τη φυματίωση να μπορεί να εντοπισθεί στην Ελβετική κληρονομιά και πολιτισμική συνειδητοποίηση των Davoser

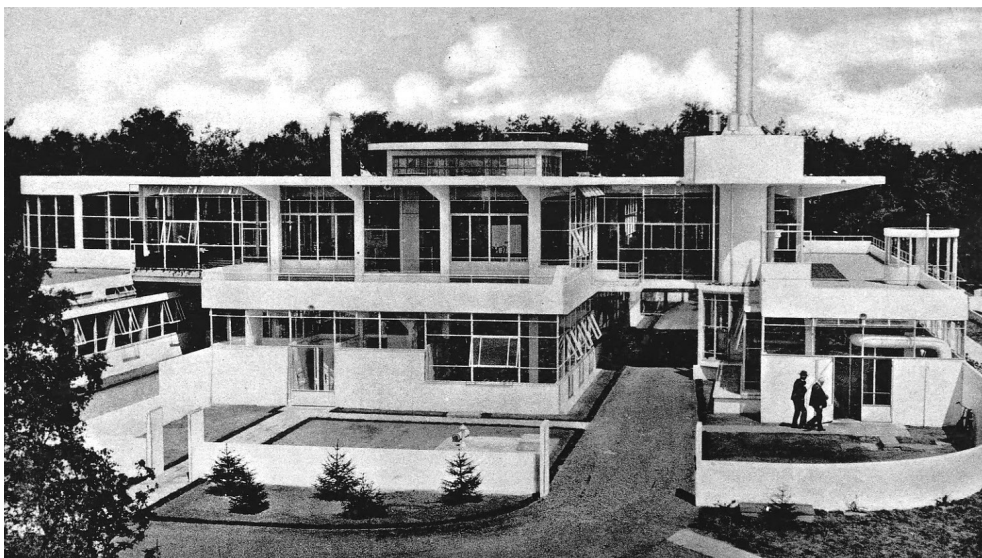
64 Ibid.

65 Ibid.

66 Ibid., 135



Εφαρμογή του 'γιατρικού' σε παιδιά που πάσχουν από φυματίωση στο Springfield House Open Air School, Λονδίνο 1932



Jan Duiker, Zonnestraal Sanatorium Hilversum, Ολλανδία 1920-1930

flachdach (επιπέδων δωμαίων του Davos)...στο Davos και σε άλλα Ελβετικά θεραπευτικά θέρετρα, μια μεταμόρφωση με βάση το επίπεδο δώμα συνέβη κατά την δεκαετία του 30· παραδοσιακά chalet με οξυκόρφες κεκλιμένες στέγες προσαρμόστηκαν με την ένταξη ταρατσών που εξυπηρετούσαν ένα κοινό ιατρικού τουρισμού⁶⁷». Η έκθεση στο φυσικό περιβάλλον μέσα από τον ελεγχόμενο χώρο του εξώστη και του επίπεδου δώματος θα αποτελέσει σταθερή αναφορά της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και εντοπίζεται τόσο στον ιδιωτικό χώρο κατοικίας (Ville Savoie ή Unite d' Habitation) όσο και στις μεγαλύτερες ουτοπικές πολεοδομικές προτάσεις όπως η περίπτωση των Πόλεων Πύργων. Η παλιά επικλινή στέγη αντικαθίσταται σταδιακά με μια ωφέλιμη επιφάνεια όπου μπορεί πλέον να εφαρμοστεί το «Γιατρικό» στον προσωπικό χώρο κατοικίας⁶⁸.

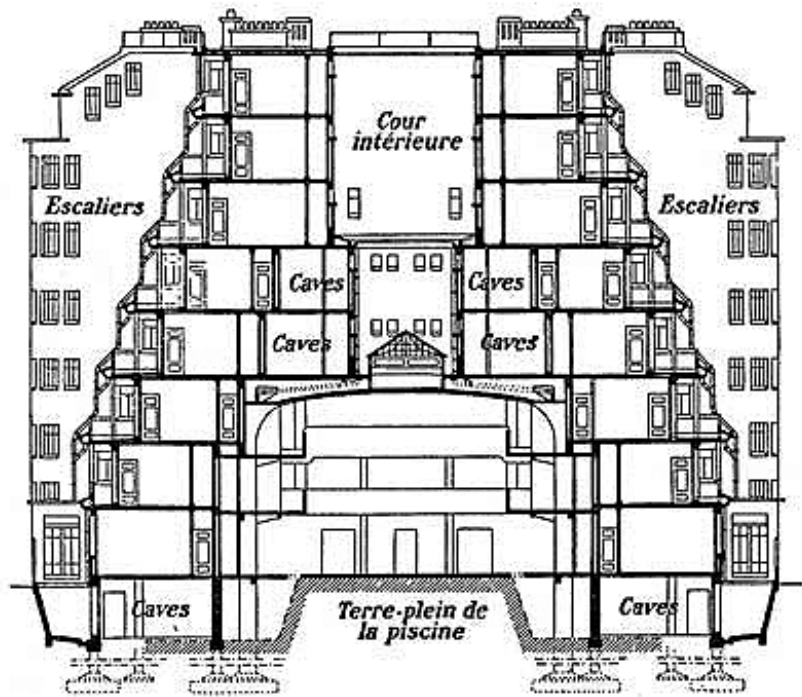
Παράλληλα με την προέκταση του κτιρίου στον υπαίθριο χώρο με την μορφή εξώστη ή δώματος, αναπτύχθηκε με βάση την θεραπευτική του ιδιότητα η δυνατότητα ανοίγματος των εξωτερικών υαλοστασίων της πρόσοψης και η δημιουργία ενός μεγάλου στεγασμένου ημιυπαίθριου χώρου στο εσωτερικό του σανατορίου. «...υπήρχε μια ενεργή διαμάχη που σχετιζόταν με την σύγκριση των προτερημάτων ενός δωματίου με εξώστη ή ενός με μια γυάλινη κουρτίνα που άνοιγε σε όλο το μήκος. Στην τελευταία περίπτωση το δωμάτιο το ίδιο σχημάτιζε μια στοά, και εξοικονομούσε χώρο. Ο Dr Karl Turban, ένας από τους πρώτους ειδικούς φυσιολόγους της φυματίωσης στο Davos, θεωρούσε τα βαθιά μπαλκόνια αχρείαστα, ενώ ο ίδιος και ο αρχιτέκτονας Jacques Gros επινόησαν έναν ευφυή τρόπο ανοίγματος, το συρόμενο παράθυρο (*Fensterkonstruktionvorschlag*), το οποίο επέτρεπε σε ένα παράθυρο τοίχο να μπορεί να ανοίγει ολόκληρος ενοποιώντας το μέσα με το έξω...ο αβαθής χώρος του εξώστη μέσα στο δωμάτιο επέτρεπε στους ασθενείς να ξεκουράζονται στον καθαρό αέρα και ταυτόχρονα να προστατεύονται από τα επιβλαβή αποτελέσματα της απευθείας έκθεσης στον ήλιο ή τον αέρα⁶⁹». Πλέον η δυνατότητα εφαρμογής μιας ελεύθερης όψης απαλλαγμένης από τα δομικά της στοιχεία επαναφέρει την δυνατότητα χρησιμοποίησης του εσωτερικού χώρου ως εξωτερικού για θεραπευτικούς λόγους.

Οι χωρικές ρυθμίσεις δεν περιορίζονταν μόνο στην διαμόρφωση ενός ευρύτερου περιβάλλοντος αλλά μπορούσαν να εφαρμόζουν απευθείας στο σώμα όπως στην

67 Ibid., 141-142

68 Η Campbell συσχετίζει την ένταξη μιας ανάλογης τεχνολογίας με την δυνατότητα ανάρρωσης των ασθενών από φυματίωση στον προσωπικό τους χώρο. Κάτι τέτοιο μειώνει το κόστος νοσηλείας στα σανατόρια για τις κοινωνικές ομάδες που δεν μπορούσαν να αντεπεξέλθουν οικονομικά, Campbell, 145

69 Ibid., 143-144



Henri Sauvage, Immeuble d'habitation a bon marche, Rue des Amiraux, Παρίσι, 1916



Alvar Aalto, chaise longue για το σανατόριο Paimio 1932

περίπτωση της chaise longue. Η ανάγκη της δίωρης έκθεσης στον ήλιο και τον αέρα απαιτούσε την δημιουργία ενός μηχανισμού που θα μπορούσε να δημιουργήσει συνθήκες χαλάρωσης των ασθενών για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. «Η επίπλωση για τους ασθενείς με φυματίωση έπρεπε να ταιριάζει στα ατομικά ανθρωπομετρικά χαρακτηριστικά ενώ έπρεπε να είναι ταυτόχρονα στιβαρές και εύκολες στην απολύμανση. Ήταν σχεδιασμένες με ρυθμιζόμενη πλάτη και υποπόδια ενώ η κατασκευή τους από ζαχαροκάλαμο και ξύλο οξιάς τις έκανε επίσης πολύ φθηνές⁷⁰». Παράλληλα η χρήση της chaise longue άρχισε να εντάσσεται σε μια καθημερινή πρακτική ανεξάρτητη της ασθένειας όπως «η Davoser Liegestuhl που συνέχισε να κατασκευάζεται σαν μια ζαπλώστρα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στις χειμερινές και καλοκαιρινές διακοπές στα ξενοδοχεία και στους εξώστες των chalet⁷¹». Ο τρόπος που κάθεται κανείς αποτελεί πλέον αντικείμενο διερεύνησης μιας ιατρικής – αρχιτεκτονικής πρακτικής που προεκτείνεται σε ένα ευρύτερο πολιτιστικό πεδίο και επιβάλλει συγκεκριμένους κανόνες στο σώμα του υποκειμένου⁷².

Μπορούμε να συνοψίσουμε την πρακτική κανονικοποίησης του περιβάλλοντος με βάση την ασθένεια της φυματίωσης στην ανάπτυξη μια νέας τεχνολογίας που σχετίζεται με τις θεραπευτικές σχεδόν μεταφυσικές ιδιότητες του αέρα και του φωτός. Η τεχνολογία βασίζεται σε μια σειρά ρυθμίσεων που εφαρμόζονται απευθείας στο ανθρώπινο σώμα και σχετίζονται με την δίωρη εφαρμογή του «Γιατρικού» στους ασθενείς. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι η πρακτική αυτή πέρασε σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο που διαμορφώνει πλέον ένα τρόπο ζωής που δεν σχετίζεται άμεσα με την ασθένεια. Μπορούμε να εντοπίσουμε μια νέα θεώρηση του περιβάλλοντος σε σχέση με την διαμόρφωση του προτύπου υποκειμένου της ουτοπίας. Η άμεση ταύτιση του παθολογικού με το κανονικό ως ποιοτική ή ποσοτική διαφοροποίηση φέρνει σε άμεσο συσχετισμό μια θεραπευτική πρακτική για την φυματίωση, με ένα επιβαλλόμενο καθημερινό τρόπο ζωής που θεωρείται πλέον κανονικός. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι το περιβάλλον πρέπει να δρα προληπτικά διασφαλίζοντας την υγεία του υποκειμένου σε ένα σταθερό και συνεχόμενο χρονικό πλαίσιο.

Το πέρασμα όμως από το θεραπευτικό στο καθημερινό δεν γίνεται με απόλυτα ορθολογικά κριτήρια. Οι επιστημονικές ενδείξεις ότι πράγματι ο ήλιος και ο

70 Ibid., 147

71 Ibid., 147

72

αέρας έχουν θεραπευτικές ιδιότητες μπορούν να χαρακτηρισθούν ως επιστημονικό σφάλμα ή πλάνη χωρίς όμως ποτέ να υπήρχε μια αδιαμφισβήτητη επιστημονική τεκμηρίωση. Όμως το περιστατικό αυτό δεν εμπόδισε την αυθαίρετη εφαρμογή μιας τεχνολογίας μετασχηματισμού του αρχιτεκτονικού πεδίου που στόχευε τελικά στον μετασχηματισμό του ίδιου του υποκειμένου. Βέβαια δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η αρχιτεκτονική της νεωτερικότητας εφάρμοσε ένα ιατρικό μοντέλο, μάλλον μπορούμε να παρατηρήσουμε ένα σημείο σύγκλισης δύο πρακτικών που σχετίζονται περισσότερο με μια προσπάθεια ορισμού ενός ιδανικού υποκειμένου μέσα από ένα πεδίο οριστικοποίησης φυσιολογικών σταθερών.

2.2 Πνευματική Ασθένεια

ο παθολογικός χαρακτήρας της τρέλας

Στους λόγους της νεωτερικότητας η διαδικασία εφαρμογής ενός «υγιεινισμού» στον αρχιτεκτονικό λόγο δεν αφορά μονάχα την περίπτωση της σωματικής ασθένειας αλλά συνδέει άμεσα την σωματική με την πνευματική υγεία. Η αρχιτεκτονική της μητρόπολης δεν είναι υπεύθυνη μόνο για τις αρρώστιες του σώματος όπως είδαμε στην περίπτωση της φυματίωσης αλλά συμβάλλει στην διαμόρφωση του παθολογικού χαρακτήρα της κοινωνίας. Η ενοποίηση ψυχής και σώματος θα αποτελέσει τον κεντρικό άξονα διαμόρφωσης του νέου «φυσικού» περιβάλλοντος κατοίκησης.

Πως όμως συντελείται αυτή η ενοποίηση ψυχής και σώματος έτσι ώστε η θεραπεία των παθολογικών καταστάσεων να αντιμετωπίζεται με ανάλογο τρόπο; Θα ανατρέξουμε στην έρευνα του Michel Foucault «Η Ιστορία της Τρέλας» για να αποσαφηνίσουμε τον συσχετισμό σώματος και ψυχής ενώ παράλληλα θα εντοπίσουμε τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται η θεραπευτική διαδικασία. Παράλληλα θα εξετάσουμε αναλογίες που προκύπτουν ανάμεσα στην θεώρηση της τρέλας και τα μη κανονικά υποκείμενα που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Σύμφωνα με τον Foucault η τρέλα κατά την περίοδο του Μεσαίωνα γειτνιάζει με ένα πεδίο απαγορευμένης γνώσης ένα είδος πειρασμού που φέρνει τον άνθρωπο αντιμέτωπο με την ζώδη φύση του και την κατατάσσει ανάμεσα στα αμαρτήματα⁷³. *«Πρώτα ο άνθρωπος, μέσα σ' αυτές τις φανταστικές μορφές ανακαλύπτει κάτι που θεωρεί*

73 Michel Foucault, Η Ιστορία της Τρέλας, (Ηριδανός, Αθήνα 2000), 27

σαν απόκρυφη ροπή και μυστικό της φύσης του... Το ζωώδικο στοιχείο έχει ξεφύγει από την κατάσταση της καθυπόταξης που του υπέβαλαν οι ανθρώπινες αξίες και σύμβολα, όταν το χρησιμοποιούσαν σαν αφορμή για ηθικοπλαστικές μυθολογίες. Τώρα πλέον γοητεύει τον άνθρωπο με την μανία του, την απίθανη τερατογονία του, τις υπερβολές του και το χάος του, μα τούτο συμβαίνει ακριβώς επειδή 'το ζώο ξεσκεπάζει στον άνθρωπο την τυφλή μανία, την άγνοια τρέλα που ελλοχεύει στις ανθρώπινες καρδιές...Στους αντίποδες αυτού του σκοταδιού, βρίσκουμε την τρέλα να γοητεύει σαν γνώση⁷⁴». Στοιχεία της παραπάνω σκέψης εντοπίσαμε στην δομή των Συλλογών με τα Περιεργα αντικείμενα. Η εμμονή των συλλεκτών για το τερατώδες, το απαγορευμένο και το σπάνιο φανερώνει την τάση προσέγγισης μιας γνώσης μυστικής και απαγορευμένης που μπορεί να γίνει προσιτή μέσα από το παιχνίδι των ομοιοτήτων. Η πλαστική κατασκευή του προσωπικού μικρόκοσμου με την μορφή συλλογής εμπεριείχε κάτι από τον κώδικα της απαγορευμένης γνώσης που κατέχει «έναν τρελό» όταν έρχεται αντιμέτωπος με τον ίδιο του τον εαυτό. «Αρκετά παράδοξα, μέσα από το παραλογητό γεννιέται κάτι που κείτονταν κρυμμένο σαν μυστικό, σαν μια απρόσιτη αλήθεια, στα σπλάχνα της γης. Κάθε φορά που ο άνθρωπος βρίσκεται αντιμέτωπος με την τρέλα του αντιμετωπίζει ταυτόχρονα την σκοτεινή αναγκαιότητα του κόσμου, το ζώο που ελλοχεύει μέσα στους εφιάλτες του και στις νύχτες της στέρησης, είναι η ίδια του η φύση, εκείνη που θα χρειαστεί ν' απογομνωθεί μπρος στην αλύπητη και αδυσώπητη αλήθεια της κόλασης⁷⁵...».

Ακολουθώντας την τομή που πραγματοποιείται στο σύστημα σκέψης κατά τον Διαφωτισμό η τρέλα θα τοποθετηθεί πλάι στις μορφές πλάνης θεωρώντας το παλαιότερο σύστημα των ομοιοτήτων ως ένα μηχανισμό παραγωγής ψευδαισθησιακών εικόνων που σχετίζεται περισσότερο με το όνειρο και λιγότερο με μια προσπάθεια αποκατάστασης ενός σταθερού δικτύου σχέσεων ανάμεσα στους διάφορους τομείς της γνώσης⁷⁶. Η θεώρηση της πλάνης οδηγεί σε μια ρήξη ανάμεσα στην αντίληψη του υποκειμένου και την αλήθεια ως συλλογικό αγαθό. Μια παραισθητική εικόνα δεν θεωρείται ότι αποτελεί τρέλα παρά μόνο όταν αποικτά την ισχύ ενός πραγματικού γεγονότος ενώ παράλληλα στην τρέλα εντοπίζεται η τελειότητα ενός λόγου, η οποία ακολουθεί την αρχική αυθαίρετη παραισθηση⁷⁷.

74 Ibid., 25

75 Ibid., 27

76 «Μες στην πορεία της αμφιβολίας, ο Descartes την τρέλα τη συναντά πλάι στο όνειρο και σ' όλες τις μορφές πλάνης», Ibid., 41

77 «...μέσα στον κρυφό πυρήνα τη τρέλας, στην καρδιά της τόσης πλάνης, των τόσων παραλογισμών, των ανακόλουθων λόγων και χειρονομιών, ανακαλύπτουμε τελικά την βαθειά τελειότητα ενός λόγου... Η έσχατη γλώσσα της τρέλας είναι η γλώσσα της λογικής, αλλά έχοντας περιβληθεί το κύρος της εικόνας, και περιορισθεί στο χώρο αναπαράστασης της εικόνας.» Ibid., 109

«Η εικόνα δεν είναι τρέλα. Έστω κι αν αληθεύει ότι μέσα στην αυθαιρεσία της παραίτησης, η διανοητική αλλοτρίωση βρίσκει μια πρώτη διέξοδο για την απατηλή αλήθεια της, η τρέλα δεν αρχίζει παρά πέρα από αυτό το σημείο, μονάχα τη στιγμή που το πνεύμα κυριαρχείται απ' την αυθαιρεσία και γίνεται δέσμιος μιας τέτοιας φαινομενικής ελευθερίας⁷⁸». Η έννοια της αλήθειας⁷⁹ συνδέεται με την κυριαρχία του φυσικού ή ηθικού νόμου απέναντι στην ατομικότητα του υποκειμένου. Η ρήξη με μια κοινά αποδεκτή αλήθεια αποκαθλώνει τις συλλογές με τα περιεργα αντικείμενα από φορέα παραγωγής της γνώσης ενώ τα συνδέει με την παραγωγή προσωπικών ψευδαισθησιακών μορφών. Η αποκατάσταση της αλήθειας γίνεται μέσα από την δημιουργία του αρχείου που αναφέρεται σε μια συλλογική αξιωματική θεώρηση και την πιστοποιεί. Το άτομο μέχρι το σημείο αυτό αποτελεί μέρος μιας διαδικασίας αποσύνδεσης από μια σταθερή συλλογική αναφορά που ανάγει την διαδικασία κατασκευής της προσωπικής του ουτοπίας στην παραπλανητική απόκλιση από μια παγιωμένη συλλογική αλήθεια. Ο «φυσικός» άνθρωπος θα πρέπει να μπορεί να αναγνωρίζει την αλήθεια σε ένα συλλογικό πλαίσιο απαλλαγμένη από τις ψευδαισθησιακές μορφές που παράγουν τα όνειρα.

Παράλληλα τα αίτια της πλάνης θα αποδοθούν στο πάθος που κατέχει το υποκείμενο: « Η παραπλάνηση του πνεύματός μας δεν προέρχεται παρά μόνο από το ότι αφηρόμαστε τυφλά στις επιθυμίες μας, από το ό,τι δεν ξέρουμε ούτε να χαλιναγωγούμε τα πάθη μας, ούτε να τα μετριάζουμε. Κι από εδώ προέρχονται όλα εκείνα τα ερωτικά παραληρήματα, οι απέχθειες, οι δισεστραμμένες ορέξεις, η μελαγχολία που γεννά η θλίψη, οι παραφορές που μας προκαλεί μια άρνηση, οι υπερβολές στο πιστό και στην τροφή, οι αδιαθεσίες, όλα αυτά τα σωματικά βίτσια που προκαλούν την τρέλα, την χειρότερη απ' όλες τις αρρώστιες⁸⁰». Το πάθος αποκτά μια ηθική χροιά ενώ παράλληλα εντοπίζεται μια προσπάθεια θεώρησής του ως προϋπόθεση της τρέλας⁸¹. Πλέον δεν έχουμε μια απλή περίπτωση πνευματικής πλάνης αλλά το υποκείμενο είναι υπεύθυνο για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Η «απαγορευμένη γνώση» που κατείχε ο τρελός ορίζεται ως ένα «ηθικό λάθος» που διαπράττει το άτομο όταν αφήνεται στις επιθυμίες του και αγνοεί την συλλογική ηθική. Η νοσηρή φαντασία του Blofeld

78 Ibid., 108

79 Όπως επισημαίνει ο Foucault ανατρέχοντας στην «Εγκυκλοπαίδεια» η έννοια της αλήθειας μπορεί να διακριθεί σε «φυσική» και «ηθική». «Η φυσική αλήθεια έγκειται στη σωστή σχέση των αισθήσεών μας με τα φυσικά αντικείμενα» και η «ηθική αλήθεια πάλι, συνίσταται στην ορθότητα των σχέσεών που διακρίνουμε είτε ανάμεσα στα ηθικά αντικείμενα, είτε ανάμεσα στα αντικείμενα αυτά και σε εμάς». Ibid.

80 Ibid., 101

81 Ibid.

συσχετίζεται με την ανάπτυξη της προσωπικής επιθυμίας ενάντια σε ένα συλλογικό όνειρο, διαμορφώνοντας με τον τρόπο αυτό τον χαρακτήρα του «Ηθικού Τέρατος» ως μια παροξυσμική μορφή πνευματικής μόλυνσης και ηθικής διαφθοράς.

Σύμφωνα με τον Foucault αναπτύσσεται ταυτόχρονα μια οργανική διάσταση της τρέλας που συνδέει τον βιολογικό οργανισμό με μια ιατρική των υγρών και των νευρών⁸². Κατά ένα περίεργο τρόπο η «ιατρική των υγρών» ή οι «ασθένειες των νευρών» συσχετίζονται με την θεώρηση του πάθους ως την αιτία της τρέλας. *«Πρω εμφανιστεί το αντικείμενο του πάθους, τα ζωτικά πνεύματα ήσαν σκορπισμένα σ' ολόκληρο το σώμα, για να συντηρήσουν γενικά όλα τα μέρη του · αλλά μπρος στην παρουσία του νέου αντικειμένου, η οικονομία αυτή διαταράσσεται. Τα περισσότερα από τα πνεύματα ωθούνται προς τους μύες των χεριών, των ποδιών, του προσώπου κι όλων των εξωτερικών μερών του σώματος, για να το βάλουν στη διάθεση του πάθους, που γίνεται κυρίαρχο, και για να του δώσουν την απαραίτητη περιεκτικότητα και κίνηση...⁸³». Σταδιακά διαμορφώνεται ένα σύστημα που συσπειρώνεται σε μια ενότητα αποκαθιστώντας μια επικοινωνία ανάμεσα στην ψυχή και το σώμα μέσα από τις συμβολικές αξίες των κοινών τους ιδιοτήτων⁸⁴. «Και για όλα αυτά είμαστε ταυτόχρονα τόσο περισσότερο αθώοι όσο περισσότερο ένοχοι. Περισσότερο αθώοι γιατί ο ερεθισμός του νευρικού συστήματος παρασύρει σε μια ασυνειδησία, που μεγαλώνει ανάλογα με τον βαθμό της αρρώστιας. Αλλά και περισσότερο ένοχοι, αφού ολόκληρη η ζωή που έχουμε ζήσει, οι συγκινήσεις, τα πάθη και οι φαντασίες μας, που καλλιεργήσαμε με υπερβολική αυταρέσκεια, έρχονται και γίνονται ένα με τον νευρικό ερεθισμό, κι έτσι αποκτούν τη φυσική τους διέξοδο αλλά και την ηθική τιμωρία τους⁸⁵». Πλέον η παροξυσμική μορφή του τέρατος (Blofeld) δεν είναι το αποτέλεσμα αποκλειστικά μιας ηθικής απόκλισης λόγω μιας προσωπικής επιθυμίας αλλά μπορεί να αποτελεί σε ηπιότερη εκδοχή τμήμα ενός καθημερινού ατόμου όπως ο Gregor Schneider. *«Δεν είσαι πια δέσμιος της απόκρυφης φύσης σου, αλλά το θύμα που απειλείται από κάθε τι πάνω στον κόσμο⁸⁶»*. Η ασυνειδησία του υποκειμένου τον φέρνει κοντύτερα σε μια επιστήμη που νομιμοποιείται να καθορίζει πλέον το επίπεδο των ερεθισμών για να διασφαλίσει την πνευματική υγεία ως κοινωνικό αγαθό. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το περιβάλλον των πόλεων θα θεωρηθεί υπεύθυνο για τους ερεθισμούς που ενεργοποιούν τα πάθη μέσα στο σώμα. *«Για πολλούς γιατρούς η ζωή των πόλεων, της**

82 Ibid., 101

83 Ibid., 102

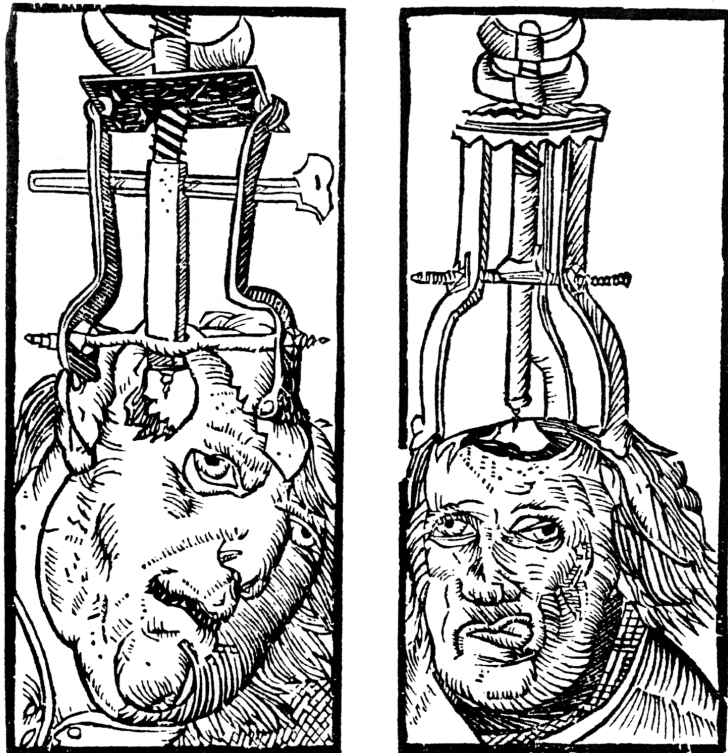
84 Ibid.

85 Ibid.163

86 Ibid.162

αυλής, των σαλονιών, οδηγεί στην τρέλα εξαιτίας της πολλαπλότητας των ερεθισμών που σιβάζονται, παρατείνονται, αδιάκοπα επαναλαμβάνονται δίχως να λιγοστεύουν⁸⁷».

Με τον τρόπο αυτό πραγματοποιείται μια αρχική σύνδεση ανάμεσα στο πνεύμα, την ψευδαισθηση ως πλάνη, την ηθική διάσταση του πάθους, την σωματική υγεία και την διαμόρφωση του περιβάλλοντος του υποκειμένου. Το τριμερές αυτό σχήμα θα καθορίσει της θεραπευτικές μεθόδους που εμφανίζονται και προσπαθούν να επαναφέρουν το υποκείμενο στο πρότυπο του «φυσικού ανθρώπου».



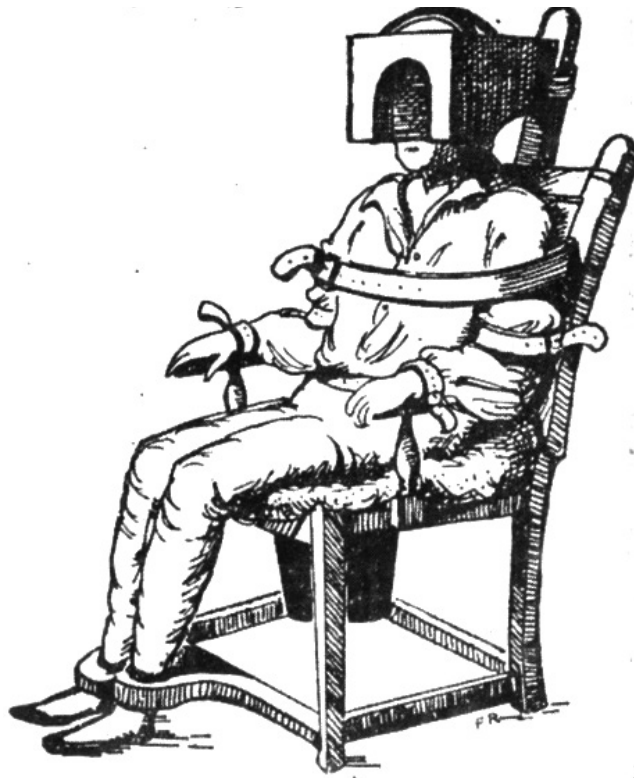
Θεραπεία της τρέλας με την μέθοδο της Λοβοτομής

το ησυχαστήριο

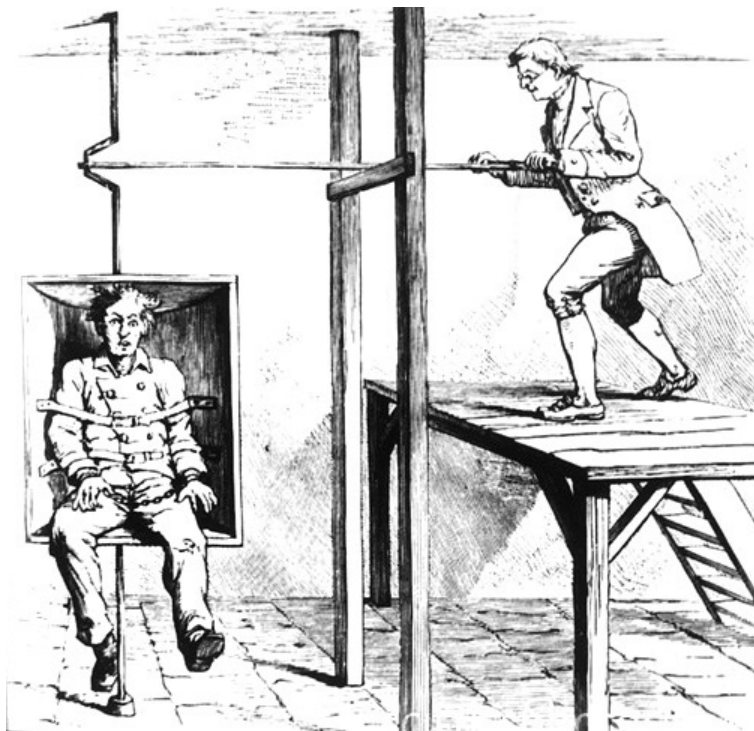
«Είναι περίοδος μεγάλης κρίσης και κυρίως ηθικής κρίσης. Για να ξεπεραστεί η κρίση, πρέπει να δημιουργηθεί η πνευματική κατάσταση που οδηγεί στην κατανόηση εκείνου το οποίο συμβαίνει, πρέπει να μάθεις στο ανθρώπινο ζώο να χρησιμοποιεί τα εργαλεία του⁸⁸». Η «ηθική κρίση» που εντοπίζει ο Le Corbusier, η οποία διαπερνάει την κοινωνία και το άτομο, όπως παρατηρεί ο Simmel, οφείλεται στον «ερεθισμό των ιστών» που δημιουργείται από το ακατάλληλο περιβάλλον της μητρόπολης. Το περιβάλλον πρέπει να λειτουργήσει θεραπευτικά να απαλύνει το επίπεδο των ερεθισμών επαναφέροντας την ατομικότητα στο ορισμένο πρότυπο του «φυσικού ανθρώπου». Η ηθική υγεία συναντάει την σωματική και συνδέεται με την επιθυμία αλλαγής του περιβάλλοντος κατοίκησης. Παράλληλα ο «ερεθισμός των ιστών» που ευθύνεται για την ηθική κρίση συνδέεται σύμφωνα με την «αρχή του *Broussais*» με «τις ασθένειες των νεύρων» και την ψυχική υγεία του ατόμου. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται ένας κύκλος ομοιοτήτων που σχετίζουν την φυσική, την πνευματική και την ηθική ασθένεια, ενώ χαρακτηρίζουν παράλληλα το ασθενές υποκείμενο της μητρόπολης.

Η προσπάθεια επίλυσης του προβλήματος είναι ενιαία· στοιχεία όπως το φως και ο αέρας που είδαμε ως μέσα θεραπείας επανεμφανίζονται ως μέσα αποκατάστασης της ψυχικής υγείας. Ο μηχανισμός της ουτοπίας καταφέρει να θεραπεύσει με την χρήση της ίδιας «φαρμακευτικής» συνταγής τόσο τα ψυχικά όσο και τα σωματικά νοσήματα.

Η θεραπευτική διαδικασία, η επαναφορά δηλαδή του ασθενούς υποκειμένου στο πρότυπο του «φυσικού» ανθρώπου, διαμορφώνεται με βάση την γεινίαση ψυχής και σώματος παράγοντας μια τεχνολογία μηχανισμών που εφαρμόζεται απευθείας στο σώμα του ατόμου με παρόμοιο τρόπο όπως στην περίπτωση της φυματίωσης. Εξετάζοντας τις τέσσερις περιπτώσεις συγκρότησης της Προσωπικής Ουτοπίας διαπιστώσαμε μια ιστορική σύνδεση με βάση την έρευνα του Michel Foucault «Η Ιστορία της Τρέλας» ανάμεσα στον χαρακτήρα του υποκειμένου και την εννοιολογική θεώρηση της τρέλας. Η ιστορική διαδρομή κατάληξε στην ενοποίηση τους ανθρώπινου οργανισμού ως φυσική και ψυχική κατασκευή συνδέοντας παράλληλα την σωματική υγεία, την ηθική, τον τρόπο διαβίωσης και το περιβάλλον κατοίκησης. Παράλληλα εντοπίστηκε η ανικανότητα του ατόμου να ελέγξει πλήρως την κατάσταση της υγείας του, δίνοντας το προβάδισμα σε μια



Benjamin Rush «Ηερμωτική Καρέκλα», 1811



Θεραπεία μέσα από την εφαρμογή περιστροφικής συνεχόμενης κίνησης (εμετική μηχανή)

επιστημονική θεώρηση κατά την οποία ο ορισμός του παθολογικού χαρακτήρα βασίζεται στην αξιωματική λειτουργία του νόμου που υπερβαίνει την συνείδηση του υποκειμένου.

Παράλληλα μπορούμε να εντοπίσουμε την ιστορική εξέλιξη των μηχανισμών θεραπείας που εφαρμόζονται στο ασθενές υποκείμενο. Αρχικά παρατηρούμε ένα «πρωτόγονο» ιατρικό σύστημα που βασίζεται στην αξιωματική αλήθεια της επιστήμης να εφαρμόζει περιεργές θεραπευτικές μεθόδους ηθικών προεκτάσεων στο σώμα του αρρώστου. *«Μακροχρόνιες θεραπείες για την τρέλα οργανώνονταν όπου η κύρια επιδίωξη δεν ήταν η φροντίδα της ψυχής, όσο η θεραπεία ολόκληρου του ατόμου, τόσο των νέρων του όσο και της φαντασίας του. Το σώμα του τρελού θεωρούνταν σαν το ορατό στερέωμα της αρρώστιας του: και από εδώ θα ξεκινήσουν όλες οι σωματικές θεραπείες, που το νόημά τους το δανείζονται από μια αντίληψη και μια θεραπευτική του σώματος, πέρα ως πέρα ηθική⁸⁹».*

«Το δυνάμωμα» του σώματος των πνευμάτων και των νέρων περιλαμβάνει μια ανταλλαγή υλικών ανάμεσα στο σώμα του αρρώστου και μια εξωτερική ουσία όπως παραδείγματος χάρι το σίδηρο. «Αναμφίβολα όμως δεν υπάρχει καλύτερο δυναμωτικό μέσο από την χρήση του σώματος εκείνου που συνδυάζει την μεγαλύτερη στερεότητα με τη μεγαλύτερη πειθαρχία, που είναι το πιο άκαμπτο αλλά και το πιο εύπλαστο στα χέρια του ανθρώπου: το σώμα αυτό είναι το σίδηρο... ο Sydenham το συνιστά στην πιο απλή μορφή του: συνιστά την άμεση κατάποση ψηγμάτων σιδήρου»⁹⁰. Η αλχημική εφαρμογή της θεραπευτικής μεθόδου χωρίς συγκεκριμένη απόδειξη αναπτύσσεται κάτω από την επιστημονική εγκυρότητα που εγκαθιδρύει ο νόμος.

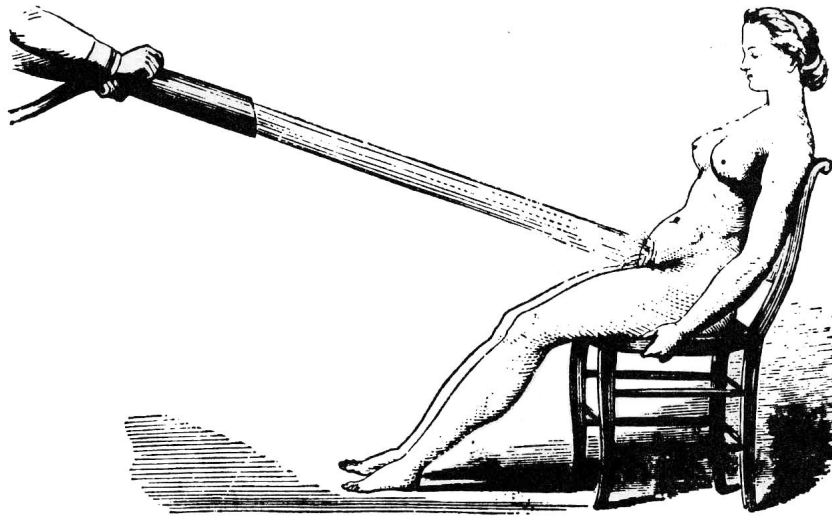
Η διαδικασία του «εξαγνισμού» προσπαθεί να καθαρίσει τον οργανισμό από τις επιβλαβείς ουσίες που προκαλούν την τρέλα. Με τον τρόπο αυτό οργανώνονται πρακτικές άλλες λιγότερο η περισσότερο βίαιες, που προσπαθούν να επαναφέρουν τον οργανισμό σε μια αρχική κατάσταση. Μερικές είναι ιδιαίτερα παρεμβατικές: *«το 1662 ο Moritz Hoffman προτείνει σαν θεραπεία της μελαγχολίας, την μετάγγιση αίματος⁹¹»* · το βαρύ και υπερφορτισμένο αίμα του μελαγχολικού από πικρά υγρά αντικαθίσταται από αίμα καθαρό και ελαφρύ⁹². Άλλοι δημιουργούν πληγές στην επιφάνεια του

89 Foucault, «Η Ιστορία της Τρέλας», 165

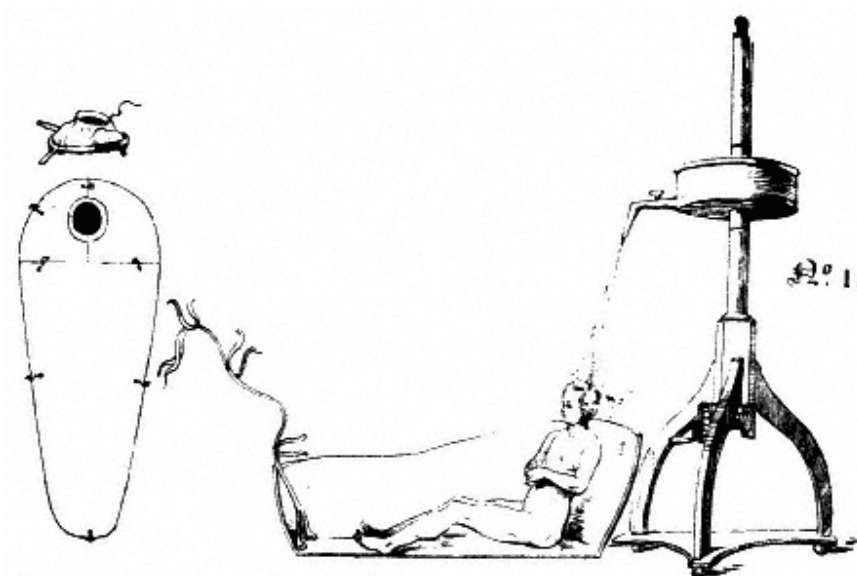
90 Ibid., 166-167

91 Ibid., 168

92 Ibid.



Καταπολέμηση της Υστερίας με Πυελικό Ντους



Συσκευή «Βαπτίσματος»

σώματος οι οποίες χρησιμοποιούνται ως κέντρα εκκένωσης. «*To Oleum Cephalicum έχει το πλεονέκτημα να προκαλεί «μικρές φουσκάλες στο κεφάλι» · τις αλείφουμε με λάδι για να μη στεγνώσουν και για να παραμείνει η έξοδος ανοιχτή, απ' όπου θα βγουν «οι μαύροι ατμοί που πηγάζουν μέσα στον εγκέφαλο»⁹³». Το σαπούνι θα χρησιμοποιηθεί και αυτό συχνά με ανορθόδοξο τρόπο όπως αυτόν της κατάποσης⁹⁴. Γενικά παρατηρούμε μια προσπάθεια διείσδυσης στο ανθρώπινο σώμα το οποίο πρέπει να καθαριστεί από τις επιβλαβείς ουσίες που διαταράσσουν την φαντασία του ατόμου.*

Μια ανάλογη περίπτωση εξαγνισμού (το βάπτισμα) αναφέρεται στις θαυματουργές ιδιότητες του νερού να θεραπεύει τις ασθένειες των νεύρων «*Εδώ δύο θέματα διαστανρώνονται, το θέμα της θρησκευτικής κάθαρσης μέσω της πλύσης και μαζί μ' αυτό όλα τα στοιχεία που το κάνουν να συγγενεύει με τα λατρευτικά έθιμα της αγνότητας και της αναγέννησης... Η ιδέα της Φύσης, με τις αντιφάσεις της, θα χρησιμεύσει σαν στοιχείο συνοχής. Το νερό, υγρό, απλό και στοιχειώδες, ανήκει σ' ότι αγνότερο υπάρχει στη Φύση, όσα ύποπτα κι αν έκανε ο άνθρωπος για ν' αλλάξει την θεμελιακή καλοσύνη της φύσης, δεν κατόρθωσε να μεταβάλλει την ενεργητικότητα του νερού· όταν ο πολιτισμός, η ομαδική ζωή, οι φανταστικές επιθυμίες που ξυπνά η ανάγνωση μυθιστορημάτων ή τα θεατρικά θεάματα θα προκαλέσουν νευρικές παθήσεις, η επιστροφή στην καθαριότητα του νερού παίρνει διαστάσεις ιεροτελεστίας εξαγνισμού»⁹⁵».*

Η ηθική κάθαρση που προτείνει ο Le Corbusier μέσα από τις θαυματουργές ικανότητες της ριπολίνης δεν απέχει πολύ ως σκεπτικό από την ικανότητα του νερού να «καθαρίζει» ψυχικά τον ασθενή. Έτσι όπως η «άσπρη μπογιά» εξαγνίζει το μολυσμένο οπτικά περιβάλλον ελαττώνοντας τους ερεθισμούς των νεύρων, με τον ίδιο τρόπο το νερό μέσα από την διαδικασία του μπάνιου επαναφέρει τον άνθρωπο σε μια κανονική λειτουργία.

Με βάση τις θεραπευτικές ιδιότητες ενός φυσικού στοιχείου οργανώνεται μια τεχνολογία συσκευών που έχουν ως θέμα την πλύση και εξαναγκάζουν το υποκείμενο σε μια υποχρεωτική έκθεση με το υγρό στοιχείο⁹⁶.

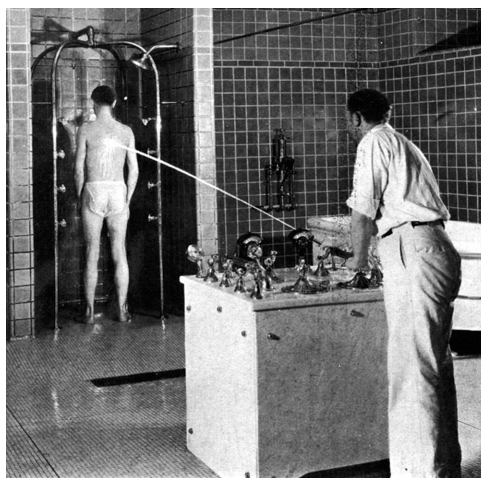
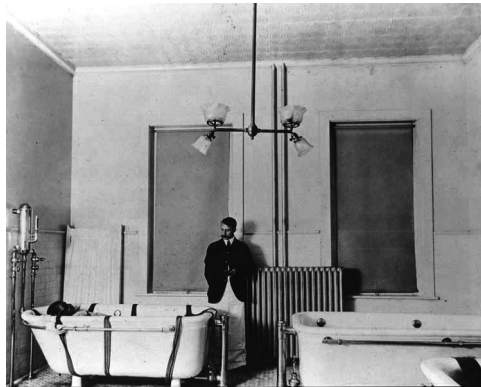
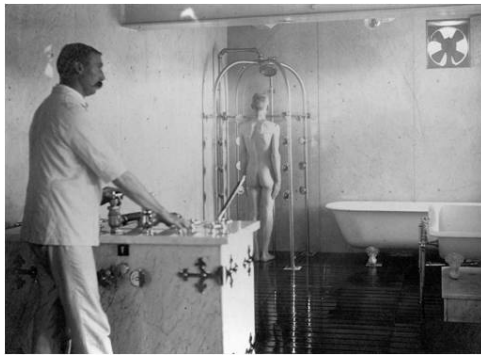
93 Ibid.169

94 «ο Tissot πιστεύει ότι μπορούμε να καταπιούμε το σαπούνι σκέτο, κι ευθύς να περάσουν οι νευρικές παθήσεις», Ibid.170

95 Ibid.171-172

96 Η Ψυχρολουσία: «ο παράφρονας δεμένος σε μια καρέκλα, ήταν τοποθετημένος κάτω από ένα νεποζίτο γεμάτο κρύο νερό, που χυνόταν κατευθείαν επάνω στο κεφάλι του μεσ' από ένα φαρδύ σωλήνα»

Τα Αιφνιδιαστικά Μπάνια: «ο ασθενής κατέβαινε στο ισόγειο και έφτανε σε μια αίθουσα τετράγωνη, θολωτή, όπου είχαν χτίσει μια στέρνα · τον γύριζαν με την πλάτη στη στέρνα κι έτσι , με μια σπρωξιά, τον έριχναν στο νερό», *ibid.*, 177



Θεραπευτικά Λουτρά

Παράλληλα αναπτύσσεται μια τεχνική που αφορά την «ρύθμιση της κίνησης» και σχετίζεται με μεθόδους ειγύμνασης του σώματος και την δημιουργία συσκευών που υποβάλουν τον άρρωστο σε μια εξαναγκασμένη «θεραπευτική» κίνηση⁹⁷. Η προσπάθεια έγκειται στο γεγονός συσχετισμού σώματος και πνεύματος μέσα από τον έλεγχο της κίνησης · το ασθενές πνεύμα ως μια «κίνηση ακατάστατη των ιών και των ιδεών⁹⁸» μπορεί να επανέλθει στην κανονική λειτουργία της. «*Η απλή πεζοπορία κάνει το σώμα δυνατό, αλλά και ευλύγιστο · ο αγώνας δρόμου σ' ευθεία και με ταχύτητα ολοένα αυξανόμενη διοχετεύει καλύτερα τα υγρά και τους χυμούς, περνώντας μεσ' από ολόκληρο το σώμα ενώ, ταυτόχρονα, μειώνει το βάρος των οργάνων · το τρέξιμο που γίνεται με το σώμα ντυμένο, θερμαίνει κι απαλώνει τους ιστούς, μαλακώνει τις πολύ δύσκαμπτες ίνες⁹⁹*». Οι πρακτικές ρύθμισης της κίνησης αντιστοιχούν σε μια ευρύτερη προσπάθεια ανάπτυξης ενός αθλητικού προτύπου που βασίζεται στην μεταμόρφωση του ανθρωπίνου σώματος από μια «κακατέργαστη μάζα σε μια χρήσιμη μηχανή».

Η δημιουργία μιας λειτουργικής ανθρωπίνης μηχανής συναντάει μια θεραπευτική διαδικασία ταυτίζοντας τις δύο καταστάσεις. Το «γιατρικό» ταυτίζεται με την προσπάθεια κατασκευής του πρότυπου υποκειμένου επαναφέροντας τον άρρωστο στην παραγωγική διαδικασία. Όπως παρατηρεί ο Foucault «*αν αληθεύει ότι στις τεχνικές του βαπτίσματος κρύβονταν κάποιες μνήμες ηθικές, σχεδόν θρησκευτικές, εξαγνισμού και ξανανωμού, τώρα σ' αυτές τις θεραπείες κίνησης μπορεί να διακρίνει ένα ακόμη ηθικό θέμα συμμετρικό, αλλά αντίστροφο από το πρώτο: επιστροφή στον κόσμο, παραδοχή της σοφίας του, καινούργια ένταξη του ανθρώπου στη γενική τάξη πραγμάτων κι έτσι λησμονιά της τρέλας, που αποτελεί τη φάση της καθαρής υποκειμενικότητας¹⁰⁰*». Εξειδικεύουν λοιπόν των συλλογικών διαδικασιών κανονικοποίησης και επαναφοράς της ατομικότητας στο πρότυπο του «φυσικού ανθρώπου».

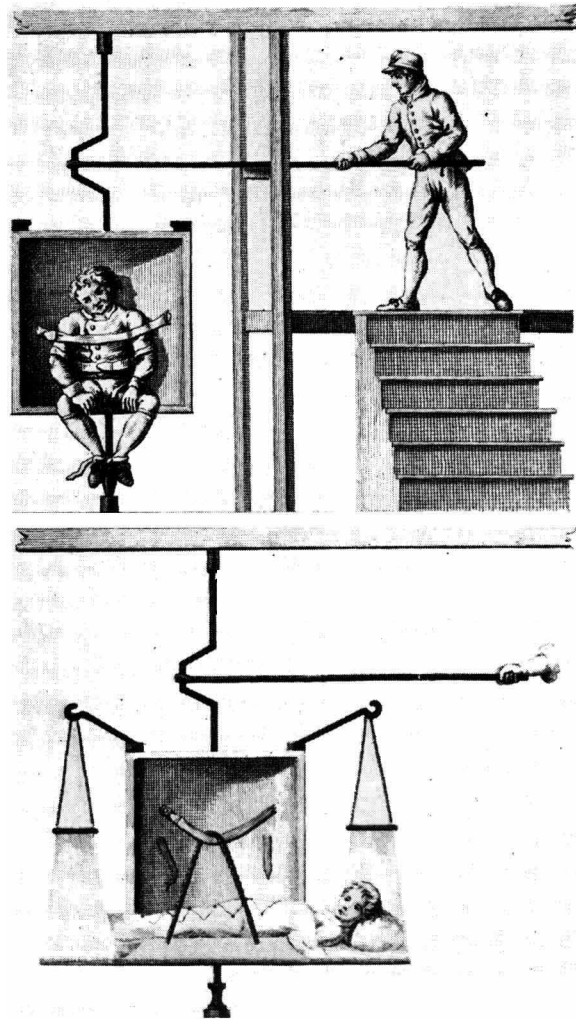
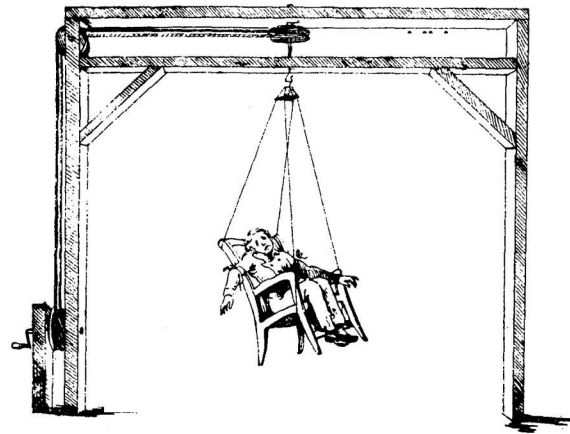
Μέχρι το σημείο αυτό τα μέσα θεραπείας απαγκιστρώνονται πάνω στο σώμα, μερικά το διαπερνούν κυριολεκτικά προσπαθώντας ν' αποκαταστήσουν την κανονική κατάσταση του ανθρώπου. Το σώμα ασφυκτιά μέσα σε ένα εξωτερικό σύστημα που προσαρτάται και προσπαθεί να αλλάξει την πνευματική κατάσταση του αρρώστου μέσα από μια σωματική μεταμόρφωση. Η πρακτικές δεν διαφέρουν πολύ από την παρανοϊκή μεταμόρφωση του προέδρου Schreber · μεταγγίσεις αίματος, αφαιμάξεις, κατάποση σιδήρου, δημιουργία πληγών ως διόδων εκτόνωσης των

97 Αναφέρομαι στις μηχανές του Mason Cox

98 *ibid.*,

99 *ibid.*,

100 *ibid.*,179



Εμετική μηχανή με περιστροφή, (1811),
Joseph Mason Cox

ατμών, υποχρεωτικές πλύσεις και εξαναγκασμένες κινήσεις, όλα μαζί αποσκοπούν σε μια ανακατανομή των πνευματικών δυνάμεων με σκοπό την μεταμόρφωση μέσα από ένα σύστημα δυναμικών εντάσεων που προσομοιάζουν περισσότερο με την μαγεία παρά με μια επιστημονική θεώρηση. Έτσι όπως η μεταμόρφωση του προέδρου σε γυναίκα αναπαράγει ένα δυναμικό πεδίο εντάσεων που επιδρούν πάνω στο σώμα αλλάζοντάς το, με τον ίδιο τρόπο οι περιέργες αυτές ιατρικές πρακτικές αποσκοπούν σε μια περισσότερο μεταφυσική θεραπευτική η οποία στοχεύει σε μια ανάποδη μεταμόρφωση από την ατομικότητα στο πρότυπο. Παρόλα αυτά το πεδίο μέσα στην ιστορικότητά του είναι καθαρά επιστημονικό, ανάγεται στους φυσικούς νόμους και τις προδιαγεγραμμένες φυσιολογικές σταθερές.

Η στενή εφαρμογή σώματος-μηχανής θα εξασθενήσει καθώς θα διαμορφωθεί ένα διαφορετικό ιατρικό πρότυπο που σχετίζεται με μια θεραπεία αρχικά περισσότερο ηθική¹⁰¹ και μετέπειτα καθαρά ιατρική¹⁰² που επηρεάζει το περιβάλλον στην ολότητά του καταλήγοντας σε μία κατασκευή που συγγενεύει περισσότερο με τις προσπάθειες διαμόρφωσης της ιδανικής πόλης της νεωτερικότητας. Η επιστροφή σε ένα «φυσικό τρόπο ζωής», η έκθεση του ασθενούς στην αμεσότητα της φύσης μπορεί να τον επαναφέρει στην φυσιολογική του κατάσταση. *«Ξαναφέρνοντας άμεσα την τρέλα και τον απατηλό κόσμο της στους κόλπους της πληρότητας της φύσης, που δεν γεννά αυταπάτες...είναι σαν να την φέρνουμε τελικά κοντότερα στην αλήθεια της (μιας και η ίδια σαν αρρώστια είναι γέννημα της φύσης»¹⁰³.*

Η θεραπευτικές ιδιότητες της φύσης επανέρχονται αυτή τη φορά στην θεραπεία της ψυχικής ασθένειας. Η αναγωγή στο πρότυπο του «φυσικού ανθρώπου» είναι κάτι παραπάνω από άμεση αυτή τη φορά όχι με μια προσπάθεια εφαρμογής μιας μεθόδου σε απόλυτη επαφή με το σώμα αλλά περισσότερο με την διαμόρφωση ενός ευρύτερου περιβάλλοντος που θα έχει την δυνατότητα να επαναφέρει το υποκείμενο στην ιδανική κατάσταση. Το ευρύτερο περιβάλλον και αυτή τη φορά ανάγεται στο πρότυπο υποκείμενο. *«Όταν ο άνθρωπος εμπιστεύεται το γιατρικό, ξεφεύγει από τον νόμο του μόχθου, που του επιβάλλει η ίδια η φύση· εισέρχεται μέσα στον κόσμο των τεχνασμάτων και της αντι-φύσης, που η τρέλα δεν είναι παρά μια τους εκδήλωση»¹⁰⁴.*

101 «Ο καθαρά ηθικός χώρος, που τότε καθορίστηκε, δίνει τ' ακριβή μέτρα της ψυχολογικής εσωτερικότητας μέσα στην οποία ο σύγχρονος άνθρωπος θα γυρέψει το βάθος του, και συνάμα την αλήθεια του... η ηθική θεραπεία τότε θ' αρχίσει να μοιάζει με θεραπεία μιας παραστρατημένης ελευθερίας», *ibid.*, 185

102 Η τρέλα «δεν ανήκει πια στην περιοχή της φύσης ή της ηθικής πτώσης, αλλά σε μια νέα περιοχή, μια νέα τάξη... αρχίζει να διαμορφώνεται η 'αλλοτρίωση' σαν έννοια ιατρική και η 'αλλοτρίωση' σαν έννοια φιλοσοφική- δύο μορφές που αλλοιώνουν από κάθε πλευρά την αλήθεια του ανθρώπου». *Ibid.*, 217

103 *ibid.*, 192

104 *ibid.*, 193

Ο «ευγενής άγριος» ή ένας απλός γεωργός δεν θα μπορούσε να προσβληθεί από τις ασθένειες του πνεύματος καθώς η εργασία του και ο τρόπος διαβίωσής του θα το απέτρεπε. «...στον γεωργό έχουμε την άμεση απόλαυση, δηλαδή εκείνη που δεν ερεθίζει με μάταιες προτροπές και κνηγητά φανταστικών πραγμάτων. Μέσ' από όλη τη φύση και τις άμεσες αρετές της, εκείνο που θεραπεύει την τρέλα είναι η απόλαυση¹⁰⁵». Παράλληλα ο Foucault επισημαίνει την σημασία επιβολής ενός υγιεινού τρόπου ζωής κατά τον σχηματισμό των πρώτων ασύλων. «...αισθητός φορέας της επιδημίας είναι ο αέρας...Αρκεί να θυμηθούμε την αξία που απόκτησε, αξία ηθική και ιατρική, σχεδόν την ίδια εποχή, ο αέρας της εξοχής (υγεία του σώματος σημαίνει ευρωστία της ψυχής) για να μαντέψουμε ολόκληρο το σύνολο των βλαβερών σημασιών που μπορεί να παίρνει ο αέρας των νοσοκομείων, των φυλακών, των ιδρυμάτων εγκάθειρξης. Η ατμόσφαιρα αυτή, φορτωμένη από βλαβερούς ατμούς, απειλεί πόλεις ολόκληρες που οι κάτοικοί τους προοδευτικά θα διαποτιστούν από σαπίλα και ακολασία¹⁰⁶». Ο αέρας ως νοσογόνα πηγή της σωματικής και της πνευματικής ασθένειας θα αποτελέσει μία από τις βασικές θεματολογίες μετασχηματισμού του περιβάλλοντος.

Με τον τρόπο αυτό καταλήγουμε στο άσυλο της εταιρίας των Κουακέρων · το «Ήσυχαστήριο του Τυκε» έναν τόπο θεραπείας «στη μέση μιας εύφορης και πρόσχαρης εξοχής · καθόλου δεν γεννά την ιδέα φυλακής, αλλά μάλλον μιας μεγάλης αγροτικής φάρμας · το περιτοιχίζει ένας μεγάλος κλειστός κήπος¹⁰⁷». Η θέση που καταλαμβάνει θα μπορούσε να αποτελεί ένα σημείο στον ενδιάμεσο δακτύλιο της κηπούπολης του Howard, μια θέση που προβλέπεται για την τοποθέτηση των ασύλων στη νέα πολεοδομία. Στο μέρος αυτό το Ήσυχαστήριο μπορεί να προσφέρει την ηθική θεραπεία του (moral treatment) μέσα από την προσομοίωση της οικογένειας. «Αυτό που έκανε ο Τυκε είναι να ξαναφτιάξει με τρόπο τεχνητό ένα ομοίωμα της οικογένειας γύρω από την τρέλα, που θα ναι βέβαια μια παρωδία του θεσμού αλλά, από ψυχολογική άποψη, θα ναι κατάσταση πραγματική¹⁰⁸».

Η οικογένεια ως το πρότυπο της «φυσικής κοινωνίας» τοποθετείται σε ένα «φυσικό περιβάλλον» με σκοπό να επαναφέρει τις αποκλίσεις στο πρότυπο του «φυσικού ανθρώπου» ολοκληρώνοντας με τον τρόπο αυτό ένα σύνολο πρακτικών που διαμορφώνουν το περιβάλλον της συλλογικής ουτοπίας σε άμεσο συσχετισμό με τον ιδανικό κάτοικό της. Ο λόγος του αρχιτέκτονα συγκλίνει με έναν ιατρικό

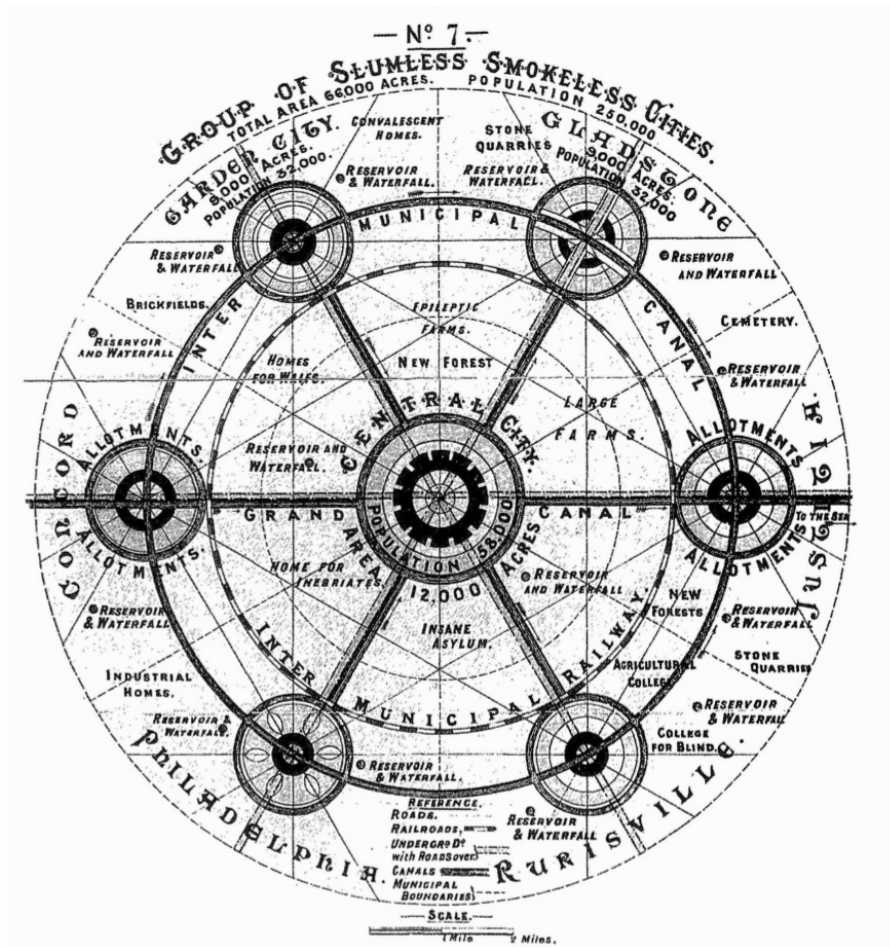
105 ibid., 194

106 ibid., 203

107 ibid., 235

108 ibid., 246

κατά τον οποίο η επιστημονική εγκυρότητα υπερβαίνει τις αντιληπτικές δυνατότητες του ατόμου συνδέοντας την κατασκευή του περιβάλλοντος με κοινωνικο-ιατρικές πρακτικές.



Η Κηπούπολη του Ebenezer Howard (1850-1928)

3. Το Υγιές Υποκείμενο

Έως το σημείο αυτό εξετάσαμε τις μεθόδους θεραπείας της σωματικής (φυματίωση) και της πνευματικής ασθένειας διαπιστώνοντας την γειννίαση τους με πρακτικές που υιοθετεί η συλλογική ουτοπία για την κατασκευή του ιδανικού περιβάλλοντος. Η ηθική μόλυνση, η πλάνη και η καταλληλότητα του περιβάλλοντος συναντούν μεταφυσικές θεραπευτικές αντιλήψεις, επενδυμένες με ένα επιστημονικό λόγο. Παράλληλα, στην εννοιολογική σύλληψη της ασθένειας και της υγείας, εντοπίσθηκε η συνύπαρξη του κανονικού και του παθολογικού μέσα από την ποσοτική διαφοροποίηση της διέγερσης των ιστών σε σχέση με μια προκαθορισμένη επιθυμητή τιμή. Η υγεία διαφοροποιείται από την ασθένεια ποσοτικά σύμφωνα με τις οριακές τιμές που καθορίζει το πρότυπο. Κάθε υποκείμενο εφόσον αποκλίνει από το πρότυπο (γεγονός συνηθισμένο αλλά όχι επιθυμητό) εμπεριέχει την ίδια την αδυναμία του που το καθιστά ευάλωτο στο περιβάλλον που διαμένει ·· ταυτόχρονα η επιθυμητή τιμή δεν είναι σταθερή αλλά μεταβάλλεται ανάλογα με το ιστορικό και γεωγραφικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται. *“Το να είναι κανείς υγιής δεν σημαίνει απλώς να είναι κανονικός σε μια δεδομένη κατάσταση, αλλά να είναι κανονιστικός, τόσο στην εν λόγω κατάσταση όσο και σε τυχόν άλλες καταστάσεις. Αυτό που χαρακτηρίζει την υγεία είναι η δυνατότητα να υπερβαίνει τον κανόνα ο οποίος ορίζει προς στιγμή το κανονικό”¹⁰⁹*. Το άτομο καλείται να πραγματοποιήσει μια υπέρβαση ή οποία αποτελεί a priori μέρος της κανονικότητάς του. Ο στόχος παραμένει η διαρκής αναφορά στο πρότυπο μέσα από την συνεχή υπέρβαση του κανόνα.

Παράλληλα το περιβάλλον πρέπει να διαφυλάσσει την κανονιστικότητα του και να δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες που θα διευκολύνουν την διαδικασία υπέρβασης. Η αδυναμία του περιβάλλοντος να παραμένει κανονικό οδηγεί στην σύλληψη της έννοιας του «άρρωστου σώματος¹¹⁰» ως ένα πεδίου μετασχηματισμού της ουτοπίας μέσα από την διαρκή αναζήτηση του προτύπου. Η έρευνα θα εστιάσει στο σημείο αυτό στη διαδικασία υπέρβασης τόσο του υποκειμένου όσο και του περιβάλλοντος, αρχικά μέσα από την διαμόρφωση της σχέσης ανθρώπου και μηχανής, ενώ στην συνέχεια θα αναζητηθούν οι μηχανισμοί που διέπουν την ιδανική πόλη ως μια μεγάλη κοινωνική μηχανή που προσαρτάται στο σώμα του υποκειμένου.

109 Caguille, 243

110 Giovanna Borasi και Mirko Zardini αναφέρονται στην χρήση του όρου από τους κοινωνιολόγους Alan Petersen και Deborah Lupton, Borasi, Giovanna and Zardini, Mirko, “Demedicalize Architecture”, in *Imperfect Health*, Edited by Giovanna Borasi and Mirco Zardini, 15-37, Zurich: Lars Muller, 2012, 23

The Isolator

By HUGO GERNSBACK

MEMBER AMERICAN PHYSICAL SOCIETY



The author at work in his private study aided by the Isolator. Outside noises being eliminated, the worker can concentrate with ease upon the subject at hand.

3.1 Ο Έλεγχος του Αέρα

Η διαδικασία κανονικοποίησης του περιβάλλοντος και η γενικότερη πρακτική ελέγχου των πόλεων με βάση τη νέα αρχιτεκτονική βρίσκει πεδίο εφαρμογής στον έλεγχο του αέρα. Η κριτική για την ακαταλληλότητα των παλαιών πόλεων και τα αντίστοιχα πλεονεκτήματα της Ville Contemporaine βασίστηκαν σε έναν ιατροποιημένο λόγο που αρθρώθηκε μέσα από την αρρώστια της φυματίωσης. Η ποιότητα του αέρα ευθύνεται για την μετάδοση των ασθενειών αλλά και για την διασφάλιση της πνευματικής υγείας των κατοίκων. «Τα κτίρια αντιμετωπίζονται ως συστήματα τα οποία χρειάζεται να «αναπνέουν», να απελευθερώνουν αέρια καύσης από την θέρμανση και το μαγείρεμα, την υγρασία από τους κατοίκους και τις δραστηριότητές τους, και αερομεταφερόμενα παθογόνα όπως ιοί και βακτήρια, και ειδικότερα αυτό της φυματίωσης¹¹¹». Αυτή η νέα αντίληψη της ακαταλληλότητας του αέρα διεισδύει στον αρχιτεκτονικό λόγο όπου επανεμφανίζεται τόσο η ακαταλληλότητα του φυσικού περιβάλλοντος όσο και η σχιζοφρενική ταυτόχρονη εξιδανίκευσή του από τον

111 Carla Keirns, "Allergic Landscapes: Built Environments and Human Health", in *Imperfect Health*, Edited by Giovanna Borasi and Mirco Zardini, 97-115, Zurich: Lars Muller, 2012, 103

αρχιτεκτονικό λόγο. Το φυσικό περιβάλλον ως το επιθυμητό πρότυπο είναι τελικά ένα τεχνητό περιβάλλον στο οποίο η ποιότητα του αέρα ελέγχεται με την βοήθεια της τεχνολογίας (κλιματισμός). «Πολλοί ερευνητές και ασθενείς ακολούθησαν το βήμα αυτό παρατέρα και υιοθέτησαν τον κλιματισμό, ο οποίος αναπτύχθηκε αρχικά για να ελέγχει την υγρασία στα εργοστάσια υφασματοποιίας όπου οι ίνες μπορούσαν να σπάσουν από την χαμηλή υγρασία, ή σε τυπογραφεία όπου το μελάνι μπορούσε να τρέξει κατά την διάρκεια των υγρών καλοκαιρινών μηνών- με σκοπό να φιλτράρουν τον εξωτερικό αέρα, να μειώσουν την γύρη, τη μούχλα και τους μύκητες, και να ελέγξουν την υγρασία. Το 1925 η κυρία John Kellogg, η οποία υπέφερε από άσθμα, είχε εγκαταστήσει κλιματισμό στο δωμάτιό της, γεγονός που αναφέρεται ως η πρώτη πιθανή οικιακή χρήση του κλιματισμού¹¹²». Όπως επισημαίνει η Carla C. Keirns μια επιστημονική διαμάχη εξελίσσεται σε σχέση με την καταλληλότητα των αεροστεγών κτιρίων ενώ εισάγονται παράλληλα όροι όπως το άρρωστο κτίριο. Ο δημόσιος διάλογος για την ασφάλεια των κτιρίων σε σχέση με τον έλεγχο του αέρα μπορεί να οδηγήσει σε μια συλλογική υστερία με την απόδοση πολλών ασθενειών στο «σύνδρομο των ασθενών κτιρίων» όταν δεν μπορεί να εντοπισθεί κάποια προφανής αιτία¹¹³.

Το φυσικό περιβάλλον στο οποίο καταφεύγει η ουτοπία δεν είναι παρά μια κατασκευή που αντλεί τις θεραπευτικές τις ιδιότητες από τον ορισμό των επιθυμητών σταθερών. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να δούμε την ανάπτυξη μιας ολόκληρης γενεαλογίας της αρχιτεκτονικής ουτοπίας που σχετίζεται με τον έλεγχο των ατμοσφαιρικών συνθηκών και έχει τις βάσεις της στην αρχιτεκτονική των αρχικών σανατορίων¹¹⁴.

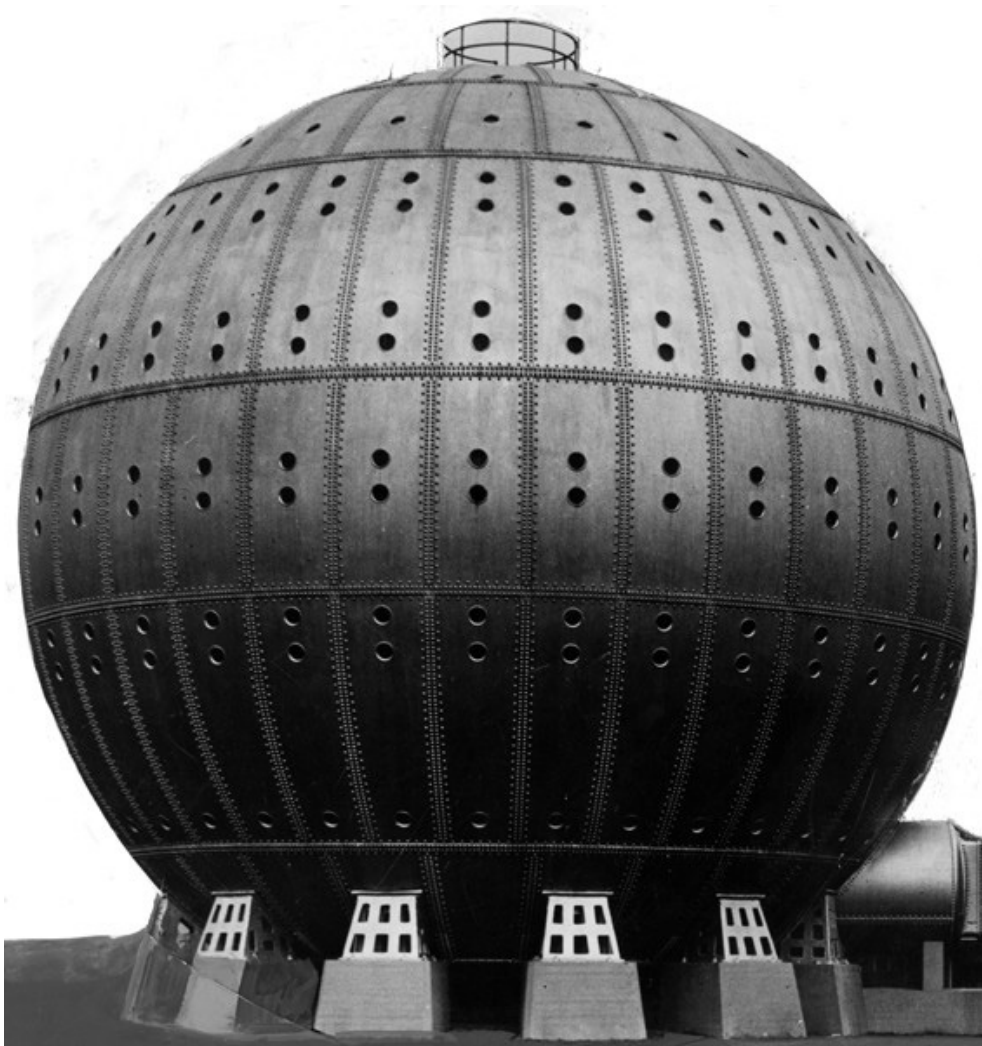
Αρχικά παρατηρήσαμε την ένταξη κεντρικών αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών

112 Ibid., 105

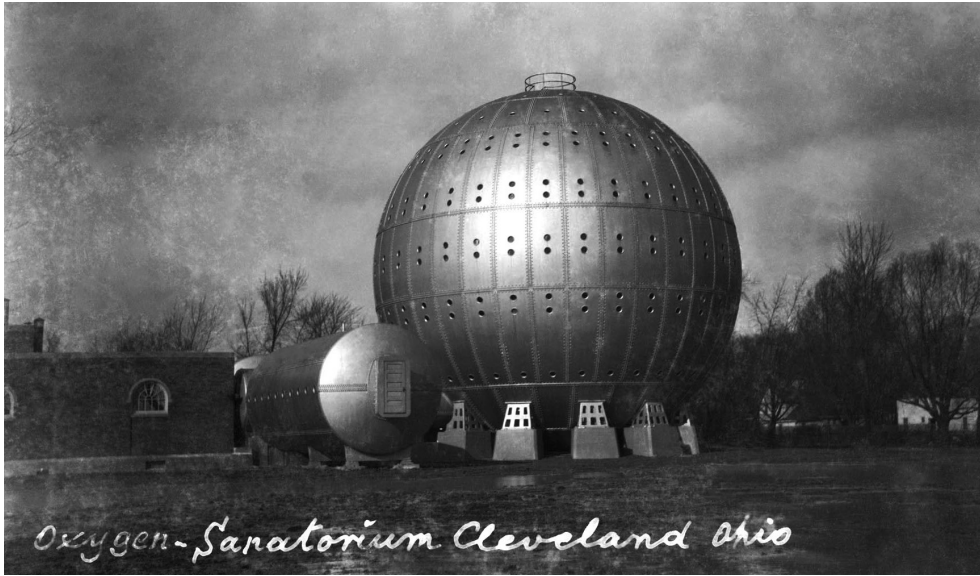
113 Ibid., 109

114 Μπορούμε να διαπιστώσουμε την εφαρμογή των παραπάνω ιδεών συγκρίνοντας την περίπτωση του σανατορίου Cunningham (1928) με τις ουτοπικές προτάσεις του Fuller. Το σανατόριο ήταν ένα ίδρυμα ειδικευμένο στην θεραπεία ασθενειών όπως ο διαβήτης και ο καρκίνος με την αναπνοή καθαρού αέρα. «Ο Dr Cunningham βίαζε την θεραπεία του στην πεποίθηση ότι ο διαβήτης και ο καρκίνος προκαλούνται από ζωντανούς οργανισμούς οι οποίοι αποτυγχάνουν να αναπτυχθούν με την παρουσία οξυγόνου. Για τι λόγο αυτό, αυξάνοντας τα επίπεδα του οξυγόνου, οι οργανισμοί αποτυγχάνουν να πολλαπλασιαστούν και τελικά πεθαίνουν. Ο Cunningham τοποθετούσε τους ασθενείς του σε ένα υπερ- οξυγονωμένο περιβάλλον για μεγάλες περιόδους με παράλληλες εναλλαγές έκθεσης σε κανονικές ατμοσφαιρικές συνθήκες. Η εγκατάσταση των ενός εκατομμυρίου δολαρίων, σχεδιασμένη από τον Alois Hanser, υπεύθυνο μηχανικό της Timken Co. θεωρήθηκε η πρώτη απόπειρα στην ανθρώπινη ιστορία να στεγάσει ανθρώπους σε μια τόσο μοναδική κατασκευή... Μπορούσε να φιλοξενήσει σαράντα ασθενείς τη φορά, και το ελεγχόμενο κλιματικά περιβάλλον διατηρούσε σταθερή θερμοκρασία 68 βαθμών και %25 υγρασία». Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια μεγάλη μονάδα κατοίκησης με την μορφή ενός γιγάντιου υπερβαρικού θαλάμου που είχε την δυνατότητα διαμόρφωσης ενός ιδανικού τεχνητού περιβάλλοντος για θεραπευτικούς σκοπούς. Ο ιατρικός λόγος για την καθαρότητα του αέρα αναβιώνεται στην περίπτωση των γεωδαιτικών θόλων του Fuller οι οποίοι μπορούν να στεγάσουν ολόκληρες πόλεις εξασφαλίζοντας την ιδανική ποιότητα του αέρα.

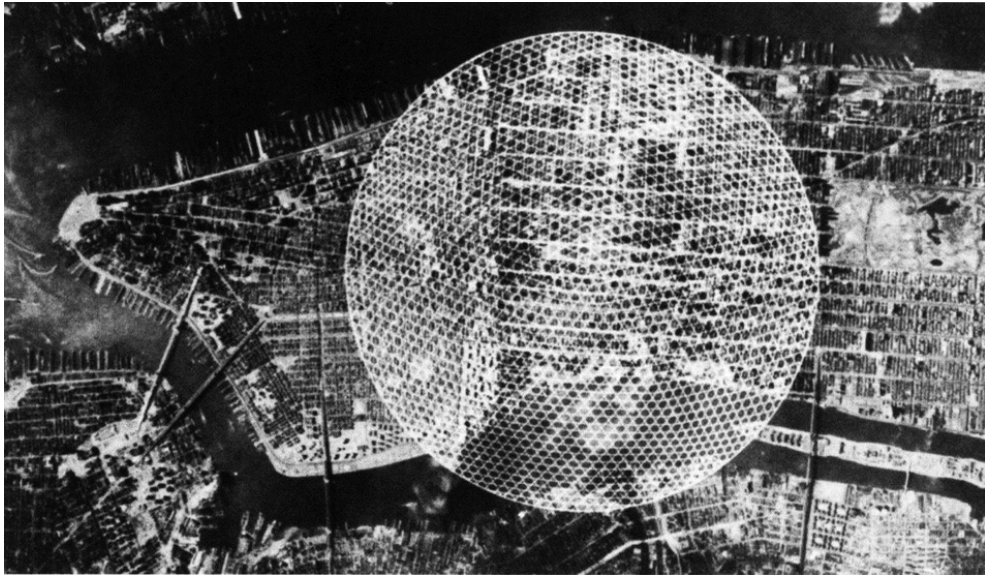
όπως τα μπαλκόνια, οι εξώστες, τα δώματα και τα μεγάλα ανοίγματα να σχετίζεται με την εφαρμογή του γιατρικού στον ιδιωτικό χώρο κατοικίας. Όμως μπορούμε να δούμε μια γενίκευση των ιατρικών πρακτικών, όπως στην περίπτωση του σανατορίου του Cunningham, όπου ο γεωδαιτικός θόλος που παράγει το τεχνητό περιβάλλον σχετίζεται άμεσα με τα ουτοπικά σχέδια των Fuller και Otto για μια απόλυτα ελεγχόμενη ατμόσφαιρα στην πόλη μέσα από την υιοθέτηση παρόμοιων πρακτικών. Η έννοια της κανονικότητας του περιβάλλοντος εντοπίζεται αναλογικά με εκείνη της κανονικότητας του σώματος του υποκειμένου αποτελώντας το χωρικό ανάλογο του άρρωστου σώματος.



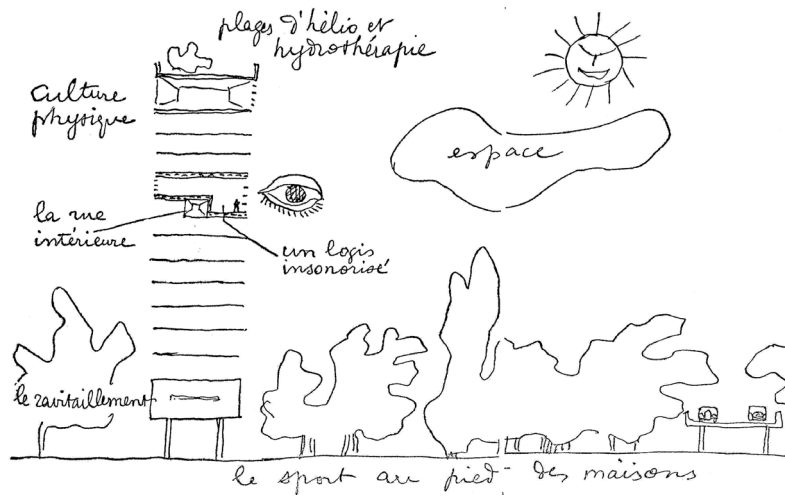
Timken Tank Hospital - Cunningham Sanatorium, Cleveland (1928)



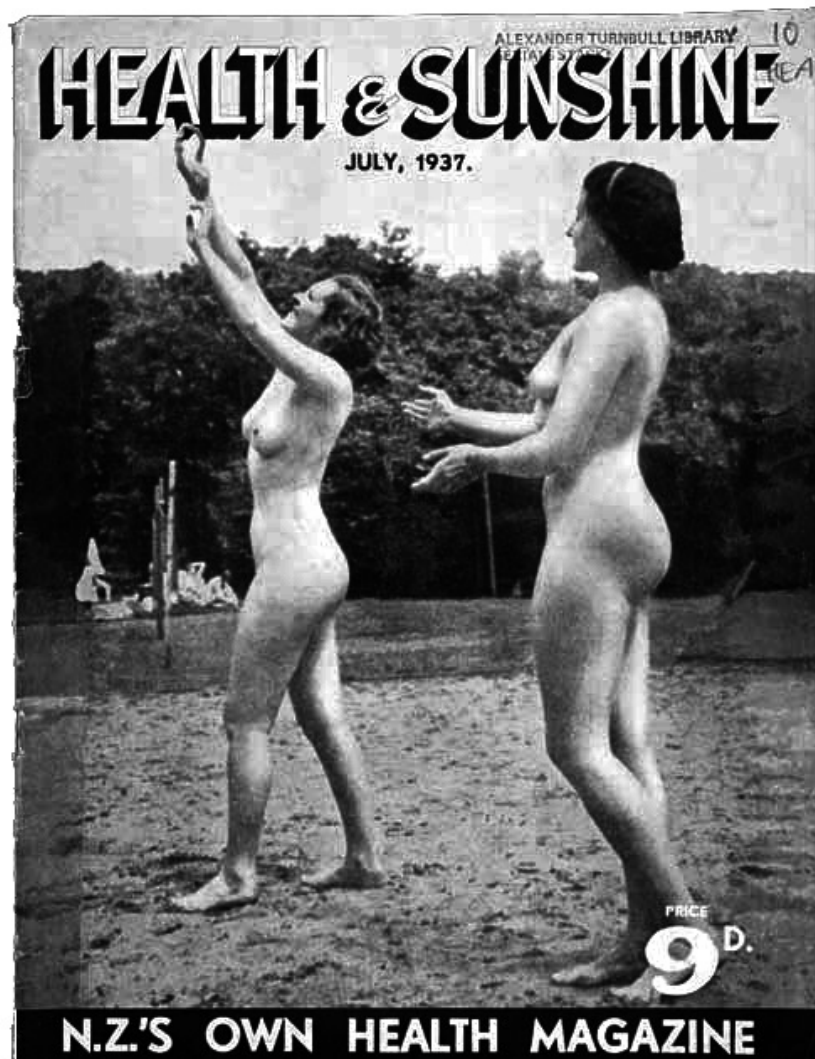
Timken Tank Hospital - Cunningham Sanatorium, Cleveland (1928)



Buckminster Fuller, Manhattan Dome 1959



Le Corbusier, Unité d' Habitation, Μασσαλία, σκίτσο. Το δώμα χρησιμοποιείται για ηλιοθεραπεία σύμφωνα με τις ιατρικές απόψεις της εποχής.



3.2 Η Ιατρικοποίηση του Ελεύθερου Χρόνου

Η Επαναφορά του Σανατορίου ως προτύπου υγιεινής της σύγχρονης πόλης επιφέρει μια ανάλογη ιατρικοποίηση του ελεύθερου χρόνου συσχετίζοντας την εφαρμογή του γιατρικού με την πνευματική και σωματική ξεκούραση. Ο Le Corbusier περιγράφει τις ανάγκες ενός εργάτη για ξεκούραση μετά από την κοπιαστική εργασία του: *«Οχτώωρο! Τα τρία οχτάρια στο εργοστάσιο! Τρεις βάρδιες εργαζομένων. Η μία αρχίζει στις δέκα το βράδυ και τελειώνει στις έξι το πρωί, η άλλη τελειώνει τη δουλειά της στις δύο το μεσημέρι. Το σκέφτηκα ο νομοθέτης όταν θέσπισε το οχτάωρο; Τι κάνει αυτός ο άνθρωπος που είναι ελεύθερος από τις έξι το πρωί έως τις δέκα το βράδυ, από τις δύο το μεσημέρι έως τη νύχτα; Μέχρι τώρα, μόνο το «μπιστρό» ξέρει. Τι γίνεται η οικογένεια σε αυτές τις συνθήκες; Το καταφύγιο είναι εκεί για να δεχθεί το ανθρώπινο ζώο, να το φροντίσει, και ο εργάτης είναι αρκετά καλλιεργημένος για να επωφεληθεί από αυτές τις ώρες ελευθερίας. Και όμως όχι, βεβαίως όχι, αφού το καταφύγιο είναι κακάσχημο, και το πνεύμα δεν είναι εκπαιδευμένο για τόσες ώρες ελευθερίας¹⁵».*

Το φυσικό περιβάλλον αποτελεί την απάντηση για την αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου · ο άνθρωπος θα πρέπει να προσαρμόσει το σώμα του σε συνθήκες ανάλογες με την θεραπεία του φυματικού ή να καταφύγει σε μια πνευματική κάθαρση μέσα από το στοιχείο της φύσης όπως στην περίπτωση του Ησυχαστηρίου. *«Μια αξιολόγηση πρέπει να γίνει στα διαθέσιμα στοιχεία της φύσης: τα ποτάμια, τα δάση, τους λόφους, τα βουνά, τις πεδιάδες, τις λίμνες, τη θάλασσα, κλπ... Λόγω των βελτιώσεων στα μηχανοκίνητα μέσα μεταφοράς, το ζήτημα της απόστασης δεν αποτελεί πλέον καθοριστικό παράγοντα μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Είναι προτιμότερο να επιλεγθούν τα κατάλληλα φυσικά στοιχεία, ακόμη και αν αυτό μπορεί να απαιτήσει να αναζητηθούν κάπως μακριά. Πρόκειται για ένα θέμα που αφορά όχι μόνο την διατήρηση των φυσικών τόπων που είναι ακόμη ανέγγιχτοι, αλλά και την αποκατάσταση των ζημιών που ορισμένοι από αυτούς έχουν υποστεί · εν ολίγοις, η ανθρώπινη βιομηχανία θα κληθεί να δημιουργήσει εν μέρει τις τοποθεσίες και τα τοπία για να απαντήσει στο πρόγραμμα.*

Υπάρχει και ένα ακόμη σημαντικό κοινωνικό πρόβλημα για το οποίο οι δημοτικές αρχές είναι υπεύθυνες - αυτό είναι το πρόβλημα της εύρεσης ενός ομολόγου για την εξαντλητική εργασία της εβδομάδας, για να γίνει η μέρα ξεκούρασης πραγματικά αναζωογονητική για τη σωματική και ηθική υγεία, να μην εγκαταλειφθεί ξανά ο πληθυσμός στις ντροπές των δρόμων. Τοποθετώντας τις ώρες του ελεύθερου χρόνου σε μια γόνιμη χρήση θα μπορέσει να



Erich Mendelsohn και Serge Chermayeff, *De La Warr Pavilion*, Bexhill on Sea, East Sussex, 1935. Η λειτουργία του κτιρίου ως πολιτιστικό και ψυχαγωγικό κέντρο της τοπικής κοινότητας συνδέεται με την ένταξη στοιχείων της νεωτερικότητας που σχετίζονται με την αρχιτεκτονική των σανατορίων. Ο χρόνος ψυχαγωγίας μπορεί να ειπωθεί ως χρόνος θεραπείας από την κόπωση της καθημερινής εργασίας.



William Ganster και William Pereira, *Lake County Tuberculosis Sanatorium* Waukegan, Illinois, 1939

σφρηλατηθεί η υγεία και το πνεύμα των κατοίκων των πόλεων¹¹⁶».

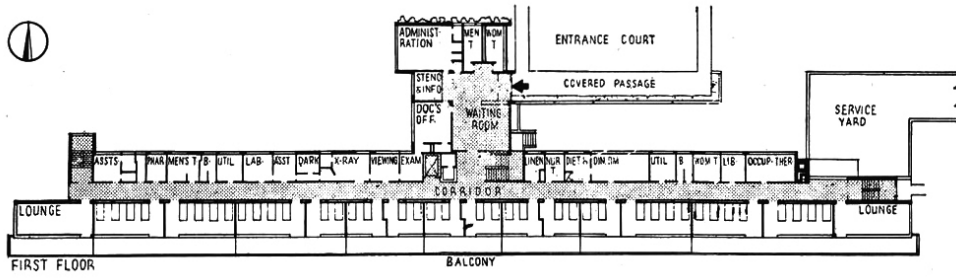
Η πόλη ως σανατόριο προβάλλει ως η μόνη λύση στο ζήτημα της αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου. «Οι εβδομαδιαίες ώρες του ελεύθερου χρόνου θα πρέπει να περνιούνται σε εννοϊκά προετοιμασμένους χώρους όπως: πάρκα, δάση, γήπεδα, στάδια, παραλίες, κλπ ... Τίποτα, ή σχεδόν τίποτα, δεν παρέχεται για τις εβδομαδιαίες ώρες του ελεύθερου χρόνου. Τεράστια κενά σε περιοχές γύρω από την πόλη θα πρέπει να διατηρηθούν, να εξοπλισθούν και να γίνουν προσβάσιμα από πολυάριθμα και κατάλληλα μέσα μεταφοράς. Οι χώροι αυτοί δεν αφορούν πλέον μόνο το γκαζόν γύρω από το σπίτι · κατάφυτοι με δέντρα, μπορούν να περιέχουν πραγματικά δάση και λιβάδια, φυσικές και τεχνητές παραλίες. Το σύνολο των εκτάσεων θα μπορέσει να αποτελέσει μια μεγάλη ζώνη προστασίας, η οποία θα προσφέρει στον κάτοικο της πόλης πολυάριθμες ευκαιρίες για υγιή δραστηριότητα και ευεργετική χαλάρωση¹¹⁷...39 πάρκα, παιδικές χαρές, γήπεδα, παραλίες, κ.α. ... Ένα πρόγραμμα που θα περιλαμβάνει κάθε είδους δραστηριότητα χαλάρωσης πρέπει να αποφασιστεί σε σχέση με: το περπάτημα ή την πεζοπορία, μόνα τους ή σε ομάδες, μέσα από την ομορφιά του τοπίου · κάθε είδους αθλητισμού - τένις, μπάσκετ, ποδόσφαιρο, κολύμβηση, αθλητικές ασκήσεις · παραστάσεις, συναυλίες, υπαίθρια θέατρα, και τα διάφορα αθλήματα παρακολούθησης. Και στο τέλος, θα πρέπει να υπάρξει μέριμνα για ειδικές εγκαταστάσεις όπως: υποδομή συγκοινωνιών (η οποία θα απαιτήσει μια ορθολογική οργάνωση), καταλύματα, ξενοδοχεία, ξενώνες και περιοχές για κάμπινγκ¹¹⁸».

Παρατηρούμε μια ταύτιση των λόγων για την αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου με αυτή της θεραπείας του ασθενούς υποκειμένου. Το υγιές σώμα είναι ένα εν δυνάμει άρρωστο σώμα και για τον λόγο αυτό το περιβάλλον εφαρμόζει προληπτικά την θεραπευτική διαδικασία. Πλέον ένα κτίριο ψυχαγωγίας όπως το De La Warr Pavilion ή μια ξενοδοχειακή μονάδα δεν διαφέρει από ένα σανατόριο ως προς την μορφή και το πρόγραμμα · ο κάτοικος «αναρρώνει» από την δύσκολη εργασία μέσα σε μια διαδικασία που προσομοιάζει την θεραπεία της φυματίωσης.

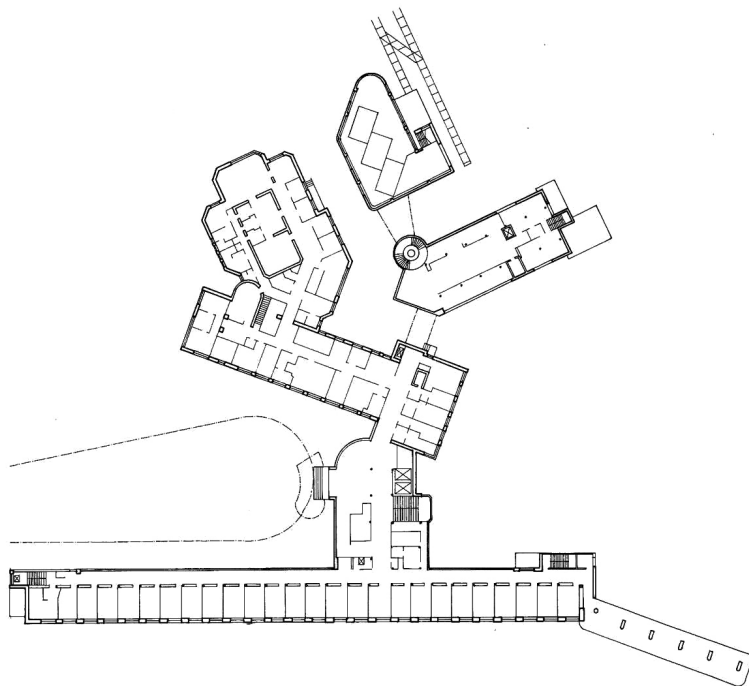
116 Le Corbusier, “CIAM-2 (1929)” (1929) <http://modernistarchitecture.wordpress.com/page/24/>, 40 (τελευταία επίσκεψη 2014/12/23)

117 Ibid., 38

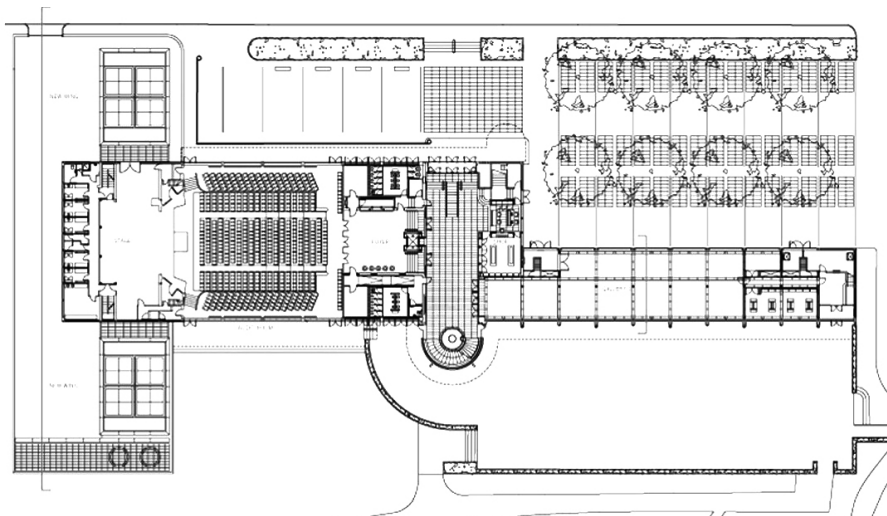
118 Ibid., 39



William Ganster και William Pereira, Lake County Tuberculosis Sanatorium, κάτοψη



Alvar Aalto, Paimio Sanatorium, κάτοψη



Erich Mendelsohn και Serge Chermayeff, De La Warr Pavilion, κάτοψη



Morris Lapidus, The Fontainebleau Hotel, Miami 1954,



Παιδιά που κάνουν ηλιοθεραπεία στο Cashmere Hills Sanatorium



Γυμναστικές Κινητικές Ασκήσεις του παιδαγωγού Daniel Gottlieb Moritz Schreber,



Προπαγανδιστικό φιλμ το οποίο προσπαθεί να αναδείξει την αρχιτεκτονική της νεωτερικότητας. Η κατεργασία του σώματος αποτελεί κεντρικό στοιχείο διαμόρφωσης του αρχιτεκτονικού λεξιλογίου.

Σκηνοθεσία Pierre Chenal, σενάριο των Pierre Chenal και Le Corbusier υπότιτλοι Le Corbusier, μουσική Albert Jeanneret, παραγωγή του περιοδικού Architecture d'aujourd'hui, 35 mm, b&w, time 18 min. (1930)

3.3 Η Κατεργασία του Σώματος

Η έννοια της υπέρβασης του σώματος που το διαπερνά μπορεί να εντοπισθεί σε μια σειρά πρακτικών που υιοθετεί η συλλογική ουτοπία και σχετίζεται με τον σχηματισμό του «άνθρωπου μηχανή» ως ένα νέο συλλογικό πρότυπο ικανό να πραγματοποιήσει τις απαιτούμενες υπερβάσεις. Ο «άνθρωπος μηχανή» έχοντας ως αφετηρία το πρότυπο του στρατιώτη¹¹⁹ μπορεί να κατέχει διάφορα πρόσωπα όπως εκείνο του αθλητή ενώ παράλληλα το πλαίσιο εγγραφής του μετατοπίζεται σταδιακά από το χώρο του στρατοπέδου ή του γηπέδου στον καθημερινό χώρο κατοικίας. Το σώμα γίνεται αντικείμενο λεπτομερούς κατεργασίας με σκοπό την βελτίωση των ικανοτήτων του μέσα από μια σειρά γυμνασίων των οποίων μέρος τους αποτελεί η σωματική άθληση. Στην *“Ville Contemporaine”* «κάθε βίλα διαθέτει χώρο για άθληση, αλλά στην ταράτσα βρίσκεται μια μεγάλη κοινόχρηστη αίθουσα άθλησης και μια πίστα 300 μέτρων¹²⁰... Η άθληση πρέπει να μπορεί να γίνεται οποιαδήποτε ώρα και ημέρα, και μάλιστα ακριβώς δίπλα στο σπίτι, και όχι σε γήπεδα στα οποία πηγαίνουν μόνο οι επαγγελματίες και οι αργόσχολοι. Ας θέσουμε το πρόβλημα με περισσότερη λογική: σπίτι, 50μ² · κήπος αναφυχής, 50μ² · αυτός ο κήπος και αυτό το σπίτι βρίσκονται στο ισόγειο, ή σε 6 ή 12 μέτρα πάνω από το έδαφος, σε κυψελοειδής σχηματισμούς. Δίπλα στα σπίτια, μεγάλες αθλητικές εγκαταστάσεις (για ποδόσφαιρο, τένις, κλπ.), με αναλογία 150μ² ανά κατοικία¹²¹...». Το ζήτημα της υπέρβασης μέσα από την σωματική επιδεξιότητα πλέον αναγνωρίζεται ως μια αναγκαιότητα, καθώς ο «φυσικός άνθρωπος» εμπεριέχει την έννοια της υπέρβασης ως επιθυμητή σταθερά και όχι ως επιλογή.

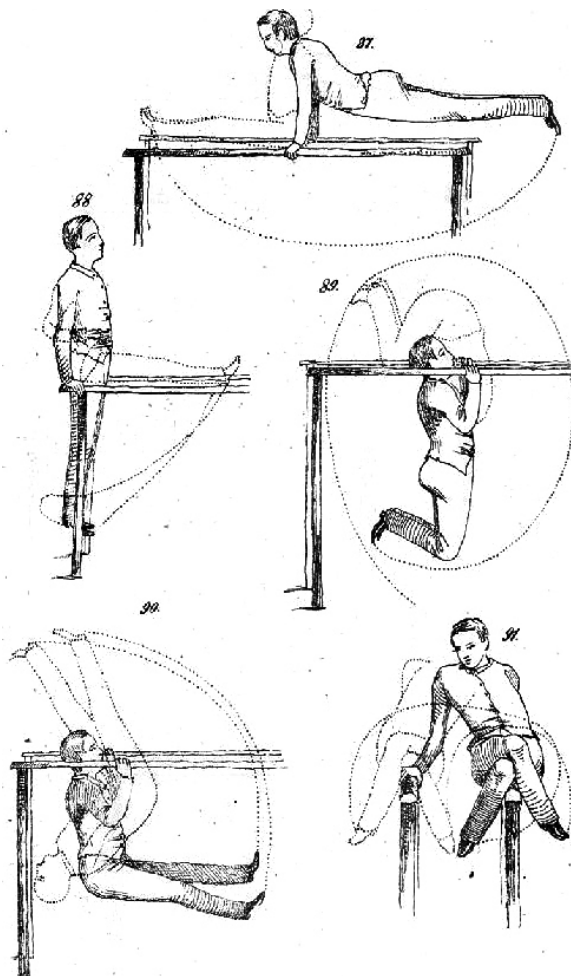
Το άτομο έχει πλέον την δυνατότητα ή την υποχρέωση να καλλιεργεί το σώμα του στον προσωπικό του χώρο. «Κάθε άνθρωπος γνωρίζει σήμερα ότι του χρειάζεται ήλιος, ζέση, καθαρός αέρας... Ο άνθρωπος αισθάνεται σήμερα ότι χρειάζεται πνευματική ψυχαγωγία, σωματική ξεκούραση και η αναγκαία ενασχόληση με το σώμα, για να αποκαταστήσει τις μυϊκές ή διανοητικές εντάσεις του μόχθου, της «σκληρής δουλειάς». Αυτή η δέσμη επιθυμιών αποτελεί ένα σύνολο διεκδικήσεων. Εντούτοις, η κοινωνική οργάνωση δεν έχει τίποτε έτοιμο για να μπορέσει να ανταποκριθεί¹²²». Η ουτοπία έρχεται να διαμορφώσει ένα περιβάλλον που να ανταποκρίνεται στην επιθυμητή κοινωνική οργάνωση εντάσσοντας στο λεξιλόγιό της μια τεχνολογία βελτίωσης των φυσιολογικών σταθερών, που προβλέπονται από τον ίδιο τον κανόνα και

119 Foucault

120 Le Corbusier, 209

121 Le Corbusier, 210

122 Le Corbusier, 234



Γυμναστικές Κινητικές Ασκήσεις του παιδαγωγού Daniel
Gottlieb Moritz Schreber II,

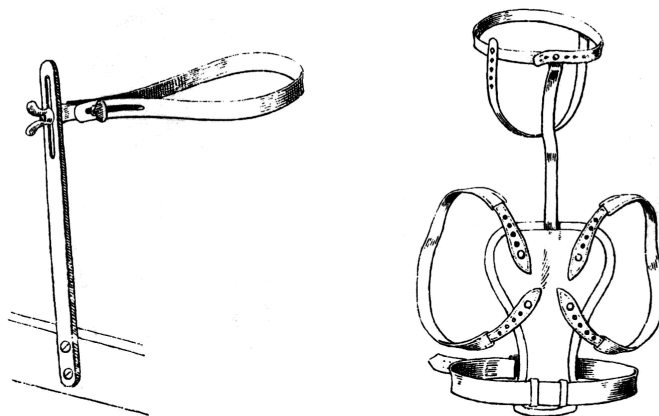


Η αρχιτεκτονική δημιουργεί την κατάλληλη υποδομή για να εντάξει την σωματική άσκηση στην καθημερινότητα του υποκειμένου, (Le Corbusier, σάιτσο)

βασίζονται στην αντίληψη των κοινών ιδιοτήτων και επιθυμιών που παρέχει το πρότυπο. Το πρότυπο ταυτίζεται με την επιθυμητή κατάσταση ενώ η διαδικασία κανονικοποίησης είναι μια προσπάθεια προσέγγισης της επιθυμητής κατάστασης. Ο κοινός άνθρωπος ή ο άνθρωπος της Ουτοπίας γενικότερα είναι ο επιθυμητός τύπος ανθρώπου, ο επιβαλλόμενος μέσος όρος που καλείται να διαπραγματευθεί μια επιθυμία υπέρβασης η οποία εμπεριέχεται στην ίδια την εννοιολογική συγκρότησή του. Το πρότυπο του αθλητή διαμορφωμένο ως το αδιαπραγμάτευτο όριο της κανονιστικής αναζήτησης της πραγματικότητας αποτελεί το σημείο αναφοράς μιας διαδικασίας μεταμόρφωσης του υποκειμένου ανάλογη με εκείνη του Barney η του προέδρου Schreber. Ο στρατιώτης, ο αθλητής, ο παραγωγικός άνθρωπος της εργασίας συγκροτούν μια «ανθρώπινη μηχανή» ορίζοντας το πορτρέτο του υγιούς υποκειμένου ως ένα κοινό άτομο που διαθέτει αξιωματικά τους παραπάνω όρους. Το πλαίσιο αναφοράς εμπεριέχει τις αντιφάσεις του. Ο άνθρωπος μηχανή είναι στην πραγματικότητα μια εξαίρεση, δεν συνιστά την μέση τιμή που τον ορίζει ως κανόνα αλλά την επιθυμητή διαφοροποίηση από μια συνηθισμένη κατάσταση.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό συγκροτείται μια τεχνολογία διαμόρφωσης του προτύπου που εστιάζει στην διαδικασία υπέρβασης που ενυπόχρει αξιωματικά στην έννοια του φυσικού ανθρώπου και εφαρμόζεται απευθείας στο σώμα του υποκειμένου κατά τρόπο ανάλογο με την εφαρμογή της θεραπείας που συναντήσαμε στα προηγούμενα παραδείγματα. Ο Foucault εντοπίζει την επινόηση αυτής της νέας «Πολιτικής Ανατομίας» που εισβάλλει στην προσωπική σφαίρα και «διασχίζει κάθε μέρος του σώματος» στο πρότυπο του στρατιώτη (γεγονός που εξετάσαμε μερικώς στο προηγούμενο κεφάλαιο) ενώ διεισδύει παράλληλα και σε τομείς όπως η εκπαίδευση, η εργασία και η υγεία. «Ζητούμενο δεν είναι να αντιμετωπισθεί το σώμα, ως μάζα, ως σύνολο, σαν να αποτελούσε αδιαίρετη ενότητα, αλλά να υποστεί λεπτομερή κατεργασία· να ασκηθεί πάνω του ένας λεπτός καταναγκασμός, να διασφαλισθούν λαβές στο ίδιο το επίπεδο της μηχανικής-των κινήσεων, των χειρονομιών των στάσεων, της ταχύτητας¹²³». Ο άνθρωπος μηχανή είναι ένα παραγωγικό υποκείμενο που προκύπτει από μια λεπτομερή κατεργασία ενός αδέξιου σώματος το οποίο όπως έχουμε δει χειραγωγείται, διαπλάθεται, εκγυμνάζεται και γίνεται επιδέξιο. «Ο χρόνος διαπερνά το σώμα, και μαζί μ' αυτόν όλοι οι σχολαστικοί έλεγχοι της εξουσίας... Ένα καλά πειθαρχημένο σώμα σχηματίζει το τελεστικό πλαίσιο για την παραμικρή κίνηση... μια σωστή γραφή προϋποθέτει μια γυμναστική τέχνη-δηλαδή μια ολόκληρη ρουτίνα, της οποίας ο αυστηρός

123 Foucault, Επιτήρηση και Τιμωρία, 157



Συσκευές υποβοήθησης για σωστή στάση του σώματος κατά την διάρκεια του διαβά-
σματος και του ύπνου. Daniel Gottlieb Moritz Schreber

κώδικας επενδύει συνολικά στο σώμα, από την άκρη του ποδιού μέχρι την κορυφή του δείκτη¹²⁴».

Η εκγύμναση ως μέσο επιβολής που επιβάλλεται τόσο μέσα από συγκεκριμένους μηχανισμούς και εντάσσεται ταυτόχρονα στην ίδια την αρχιτεκτονική, διαπερνά την παραμικρή κίνηση ενώ σταδιακά εισβάλλει από το στρατόπεδο και το σχολείο στον προσωπικό χώρο κατοίκησης. Ένα σύνολο μηχανισμών και οδηγιών όπως οι «ενισχυτικές ασκήσεις» και οι παιδαγωγικές συσκευές του παιδαγωγού Moritz Schreber¹²⁵, οι θεραπευτικές μηχανές του Gustav Zander¹²⁶ ή οι αντι-αυνανιστικές συσκευές¹²⁷ του 19^{ου} αιώνα προσπαθούν να προσαρτηθούν στο σώμα και να το κανονικοποιήσουν, εδραιώνοντας με τον τρόπο αυτό το πρότυπο ως την επιθυμητή μέση τιμή. Το υγιές εμπεριέχει διαρκώς το παθολογικό, η ανάγκη προσάρτησης ενός εξωτερικού συστήματος που το επαναφέρει στην επιθυμητή κατάσταση παρουσιάζεται αναγκαία. Στην περίπτωση της αντι-αυνανιστικής εκστρατείας παρατηρούμε στην θεώρηση του σώματος του αυνανιζόμενου τα σημάδια της παθολογικής κατάστασής του: «εξάντληση · απώλεια φαιάς ουσίας · σώμα αδρανές, διαφανές, φθαρμένο · διαρκής ροή υγρών του σώματος · μiasματική ροή από το εσωτερικό προς το εξωτερικό · απωθητική αύρα που περιβάλλει το σώμα του ασθενούς... Το σώμα ολόκληρο έχει καλυφθεί και έχει προσβληθεί · ούτε ένα εκατοστό δεν είναι ελεύθερο¹²⁸». Η «επιστημονική μυθοπλασία» συνδέεται με την ιατρική επιστήμη παράγοντας ένα σύνολο από «πραγματείες οι οποίες προορίζονται για τα παιδιά... Η εκστρατεία αυτή περιλαμβάνει επίσης ιδρύματα που προορίζονται να θεραπεύσουν ή να περιθάλψουν τους αυνανιζόμενους, φυλλάδια για φάρμακα, εκκλήσεις γιατρών που υπόσχονται στις οικογένειες να θεραπεύσουν τα παιδιά τους από το βίτσι¹²⁹». Ένα σύνολο αντικειμένων και συσκευών¹³⁰ προσαρτάται στο

124 Πρέπει «το σώμα να κρατιέται ίσιο, κάπως γροτό και χαλαρό προς τ' αριστερά και ελάχιστα σπυρμένο προς τα μπρος, ούτως ώστε ο αγκώνας να ακουμπά στο τραπέζι και το πηγούνι να μπορεί να στηρίζεται στη γροθιά, εκτός εάν δεν επιτρέπεται η εμβέλεια του βλέμματός' η αριστερή κνήμη πρέπει να είναι κάπως πιο μπροστά σε σχέση με τη δεξιά κάτω από το τραπέζι' διότι όχι μόνο η γραφή γίνεται έτσι ταχύτερη αλλά και επειδή τίποτα δεν είναι πιο ανθυγιεινό από την συνήθεια ορισμένων να κολάνε το στομάχι στο τραπέζι... Ο δάσκαλος οφείλει να υποδείξει στους μαθητές τη στάση που πρέπει να έχουν όταν γράφουν, και να την επαναφέρει είτε με νύχια είτε αλλιώς όταν απομακρύνονται από αυτήν.» J-B de La Salle, *Conduite des écoles chrétiennes* 1828 174

125 Moritz Schreber (1808-1861). Ο πατέρας του Daniel Paul Schreber. Γερμανός φυσιολόγος και καθηγητής του πανεπιστημίου της Λειψίας. Η ειδικότητά του σχετίζεται με την παιδική υγεία κατά την βιομηχανική επανάσταση. Ανάπτυξε ένα σύστημα ασκήσεων για την διαπαιδαγώγηση των παιδιών μετατρέποντάς τα σε παραγωγικές μηχανές. Η ασθένεια του υιού του συνδέεται με τις πρακτικές του πατέρα.

126 Gustav Zander (1835-1920) Σουηδός φυσιολόγος, ορθοπαιδικός και εφευρέτης της μηχανο-θεραπείας
127 «Στα 1725-1720, εμφανίζεται στην Αγγλία ένα βιβλίο που τιτλοφορείται *Onania*, το οποίο αποδίδεται στον Μπεκερ · στα μέσα του 18^{ου} αιώνα εμφανίζεται το περίφημο βιβλίο του Τισό · στα 1780-1770, στη Γερμανία, οι Μπάσεντοβ, Ζάλτμαν κ.λπ... Ξαφνικά λοιπόν, στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, έχουμε μια άνθηση κεμένων, βιβλίων, αλλά και προσπέκτους, φυλλαδίων... Ανάμεσα λοιπόν στον χριστιανικό λόγο περί σώμας και στη σεξουαλική ψυχοπαθολογία αναδύεται με πολύ ειδικό τρόπο ένα είδος λόγου περί αυνανισμού». Foucault, *Οι Μη Κανονικοί*, 442-444

128 Foucault, *Οι Μη Κανονικοί*, 452

129 *Ibid.*, 446

130 «...έβραζαν τα παιδιά να κοιμηθούν με τα χέρια δεμένα με σχονάκια και ένα σχονάκι δεμένο στα χέρια του ενήλικου.

σώμα με σκοπό να επιβάλλει το επιθυμητό πρότυπο μέσα από την αδιαμφισβήτητη πρωτοκαθεδρία της «κατ'επισημής» απέναντι στην ατομική συνείδηση της παθολογικής κατάστασης¹³¹.

Παρατηρούμε μια σύνδεση ανθρώπου-μηχανής παρόμοια με εκείνης του «Παχουλού Αγοριού» του πίνακα του Linder. Το υποκείμενο συνδέεται με την μηχανή ενώ εκείνη συνδέεται με τον ευρύτερο πρότυπο κοινωνικό μηχανισμό. «*Η ειδική του συνδέει τον άνθρωπο με την μηχανή του. Απαιτείται απόλυτη ακρίβεια από όλους, επειδή το κομμάτι που περνάει στα χέρια του επόμενου εργάτη δεν μπορεί να ξαναδουλευτεί από αυτόν, για να διορθωθεί και να έρθει στη σωστή του θέση... Το πνεύμα του μικρού μαγαζιού δεν υπάρχει πια αλλά υπάρχει σίγουρα ένα πνεύμα πολύ συλλογικότερο¹³²*».

Συναρμογή λοιπόν ανθρώπου και μηχανής με σκοπό την επίτευξη μιας μεταμόρφωσης από ένα άμορφο δυσλειτουργικό σύνολο σε ένα επιδέξιο υποκείμενο, το οποίο φέρει το νέο συλλογικό πνεύμα στο οποίο αναφέρεται ο Le Corbusier. Ο Foucault επεξεργάζεται την συνάρθρωση σώματος – αντικείμενου ανατρέχοντας και πάλι στην σχέση του στρατιώτη με το όπλο του: «*Η πειθαρχία ορίζει κάθε σχέση που το σώμα πρέπει να διατηρεί με το αντικείμενο το οποίο χειρίζεται... Η παραδοσιακή συνταγή παραχωρεί τη θέση της σε ρητές και εξαναγκαστικές εντολές. Σε όλη την επιφάνεια της επαφής του σώματος με το υπό χειρισμό αντικείμενο έρχεται να εισχωρήσει η εξουσία, προσδένοντας το ένα στο άλλο. Συγκροτεί ένα σύμπλεγμα: σώμα όπλο, σώμα εργαλείο, σώμα μηχανή... Η διευθέτηση που επιβάλλεται από την εξουσία συνιστά την ίδια στιγμή το νόμο με τον οποίο συγκροτείται η διεργασία¹³³*». Το όπλο ως αντικείμενο διαπερνάται από ένα άορατο μηχανισμό που εξαναγκάζει το σώμα να το χειρίζεται, καθώς η βέλτιστη εφαρμογή σχετίζεται με την πιστή εφαρμογή των οδηγιών. Η διαδικασία της μεταμόρφωσης επιτυγχάνεται μέσα από το σύστημα κανόνων που ορίζουν την λειτουργία του και προσαρτώνται τόσο στο υποκείμενο όσο και στο αντικείμενο που ελέγχει.

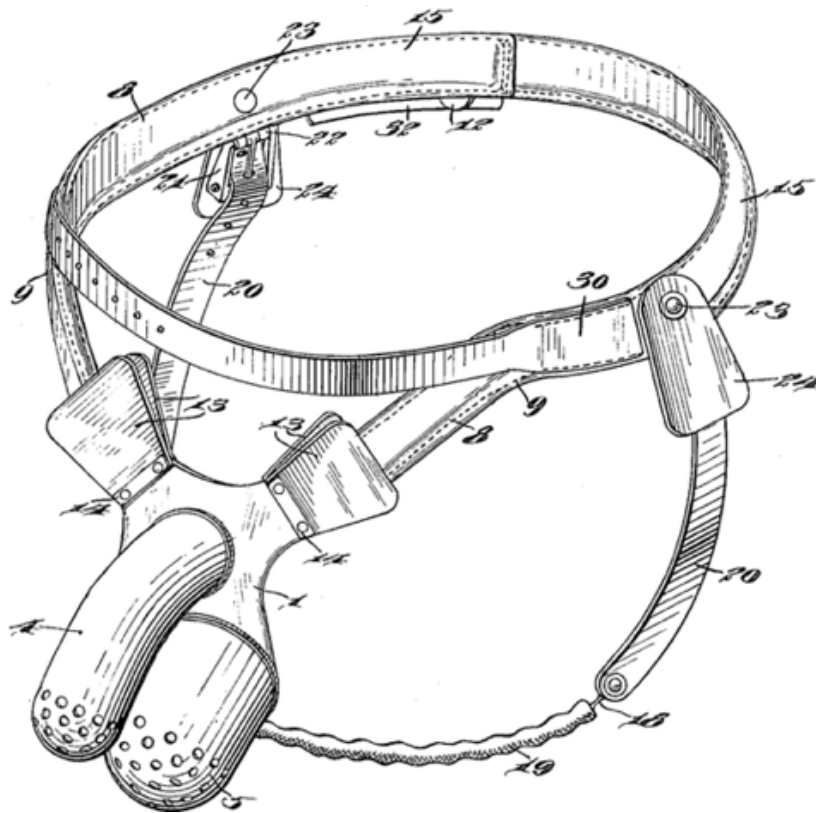
Όποτε αν το παιδί κουνήσει τα χέρια, ο ενήλικας να ξυπνήσει. Τέτοια είναι η ιστορία, για παράδειγμα, τον εφηίβου εκείνου που δέθηκε με τη θέλησή του σε μια καρέκλα στο δωμάτιο του μεγάλου του αδελφού. Είχε βάλει μικρά κουνουδάκια στην καρέκλα και κοιμόταν έτσι, αλλά με το που κουνιόταν στον ύπνο του, και αν ήθελε να αντανάσει, χτυπούσαν τα κουνουδάκια και ξυπνούσε ο αδελφός του» Ibid., 468-469

131 Σύμφωνα με τον Foucault, η αντι-αυνανιστική εκστρατεία είχε σαν στόχο μια νέα οργάνωση του οικογενειακού χώρου, την συγκρότηση ενός νέου οικογενειακού σώματος και την σταδιακή μετατροπή του σε ένα περιβάλλον διαρκούς επιτήρησης. «*Τα παιδιά πρέπει να βρίσκονται υπό επιτήρηση όταν κάνουν την τουαλέτα τους, όταν ξαπλώνουν, όταν σηκώνονται, όταν κοιμούνται. Οι γονείς πρέπει να τρέχουν πίσω από τα παιδιά τους, πίσω από τα ρούχα τους, πίσω από τα σώματά τους. Το σώμα του παιδιού πρέπει να είναι το αντικείμενο της αδιασάλευτης προσοχής τους*». Ibid., 465-466

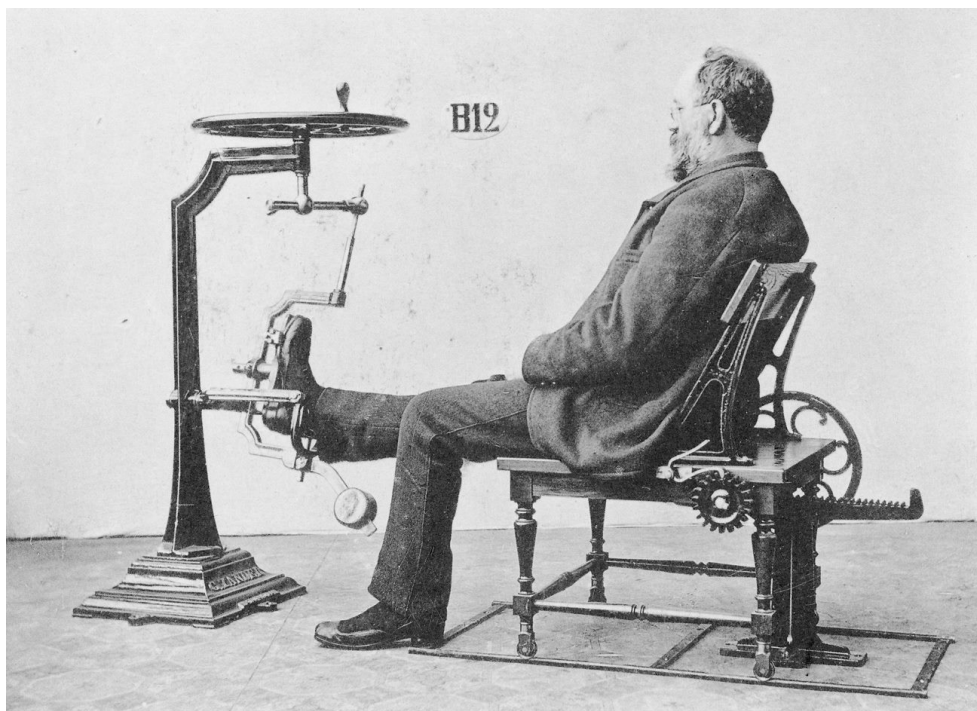
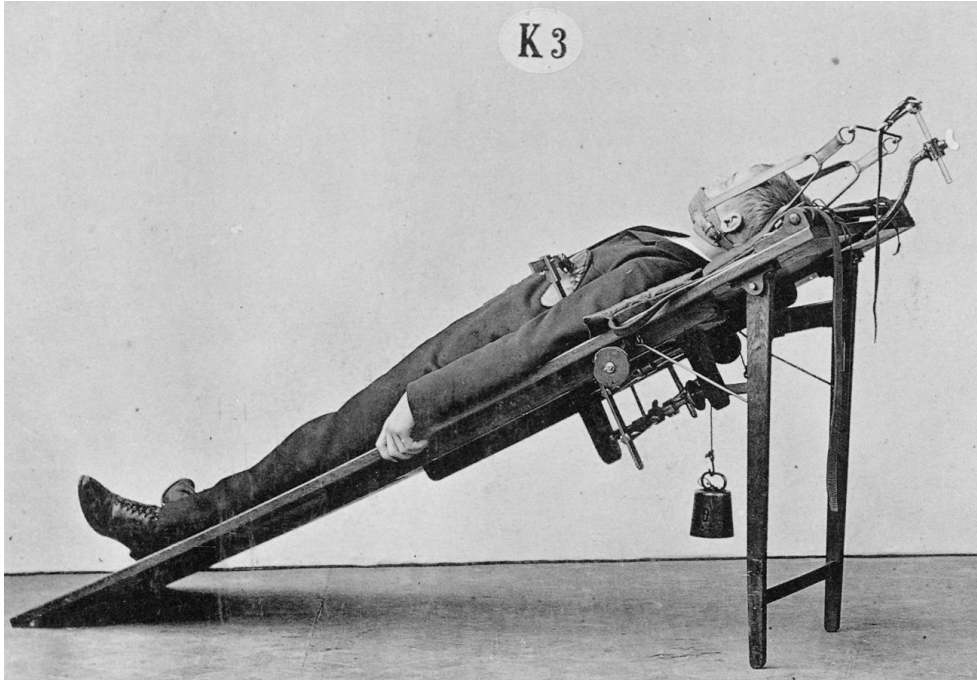
132 Le Corbusier, 231

133 Foucault, Επιτήρηση και Τιμωρία, 176

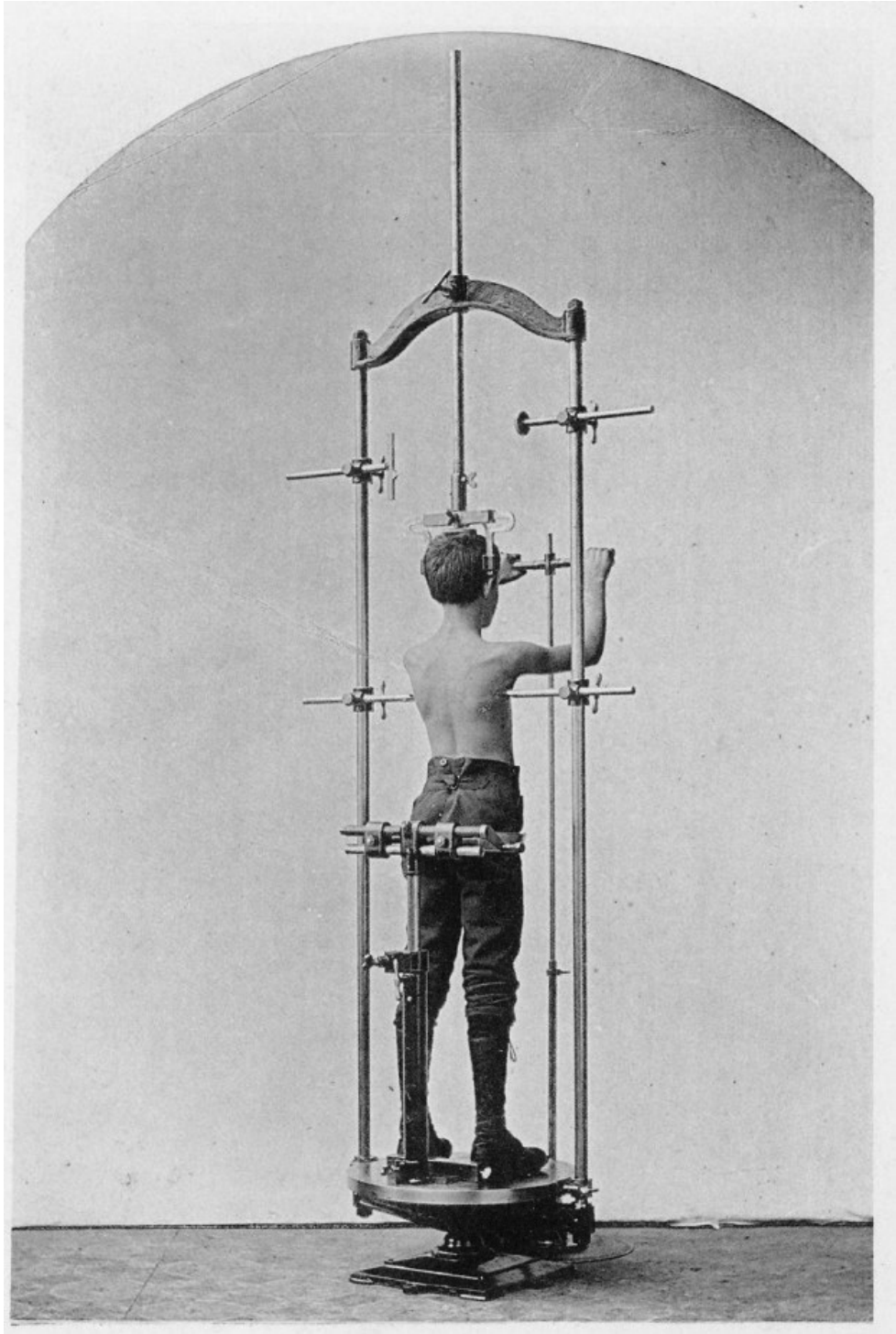
Το πεδίο γενικεύεται και αναφέρεται πάντα σε ένα σύστημα συζεύξεων μηχανών-ανθρώπων που παράγουν κάτι. «Το σπίτι είναι μια μηχανή για να κατοικείς. Λουτρό, ήλιος, ζεστό νερό, κρύο νερό, επιθυμητή θερμοκρασία, συντήρηση τροφίμων, υγιεινή, και η ανάλογη ομορφιά. Η πολυθρόνα είναι μια μηχανή για να κάθεται, κλπ.: ο *Marle* έδειξε τον δρόμο. Οι νιπτήρες είναι μηχανές για να πλένεσαι: τους δημιούργησε ο *Twyford*. Η σύγχρονη ζωή, ολόκληρη η δραστηριότητά μας...δημιούργησε τα αντικείμενά της¹³⁴». Πλέον η συγκρότηση συναντάται στο άμεσο περιβάλλον κατοικίας ενώ επεκτείνεται παράλληλα στην κατασκευή της πόλης.



Αντιαυανιστική συσκευή



Η Μηχανοθεραπεία του Dr. Jonas Gustav Vilhelm Zander (1835 – 1920), Η καταγωγή των γυμναστικών οργάνων συνδέεται με μια ιατρική πρακτική



Η Μηχανοθεραπεία χρησιμοποιείται παράλληλα και από την αντιαυανιστική εκστρατεία ως μέθοδος εκτόνωσης των νέων

3.4 Η Μεγάλη Κοινωνική Μηχανή

Ο Tafuri εντοπίζει την διαδικασία συγκρότησης της μεγάλης «κοινωνικής μηχανής» σε δύο επίπεδα τα οποία αφορούν από την μία τον σχηματισμό της ελάχιστης μονάδας κατοίκησης και από την άλλη τον ευρύτερο σχεδιασμό των πόλεων: «Η αρχιτεκτονική της μεγάλης πόλης εξαρτάται από τη λύση που θα δοθεί σε δύο παράγοντες. Το στοιχειώδες κελί (κύτταρο) και τον πολεοδομικό οργανισμό ως σύνολο. Το μονόκλινο δωμάτιο, ως το συστατικό στοιχείο της κατοικίας, θα καθορίσει την μορφή της, και εφόσον η κατοικία με την σειρά της σχηματίζει σύνολα, το δωμάτιο θα γίνει ένας παράγοντας του πολεοδομικού σχηματισμού, αναπαριστώντας τον πραγματικό στόχο της αρχιτεκτονικής. Παρόμοια η εμβαδομετρική (planimetric) δομή της πόλης έχει μια σημαντική επιρροή στον σχεδιασμό της κατοικίας και του δωματίου¹³⁵».

Είναι πάνω στις δύο μορφές κατοίκησης που αναπτύσσεται η έννοια της κανονικοποίησης του περιβάλλοντος σε σχέση με την παθολογική φύση του υποκειμένου και την πολιτική αναδιοργάνωση της πόλης. Η αναδιάρθρωση του περιβάλλοντος κατοίκησης μέσα από τον «προγραμματισμό και σχεδιασμό της αναδιοργάνωσης της κτιριακής παραγωγής και της πόλης ως παραγωγικού οργανισμού. (αντί της επανάστασης)¹³⁶» συνδέει την αρχιτεκτονική πρακτική με μια ιδεολογία πνευματικής και σωματικής υγιεινής κάτω από μια λανθάνουσα πολιτική παρεμβολή.

Κεντρικό στοιχείο της διαμόρφωσης της νέας μηχανής κατοίκησης είναι ο χρήστης ως ο άμεσος αποδέκτης μιας πρακτικής ομογενοποίησης των επιθυμιών και των αναγκών (όλοι οι άνθρωποι έχουν τις ίδιες ανάγκες) κάτω από μια ολική κυριαρχία του κανόνα έναντι της απόκλισης. «Όταν οι μεγάλες μάζες σχηματίζονται βάζει ενός γενικού νόμου, κάτω από την κυριαρχία της επανάληψης... η γενική περίπτωση, ο κανόνας, τονίζεται όταν η εξαίρεση αφήνεται στην άκρη, όταν οι διαφορετικές αποχρώσεις σβήνονται. Η μέτρηση κυριαρχεί, εξαναγκάζει το χάος να γίνει μορφή, λογική, μονοσήμαντη, μαθηματική μορφή¹³⁷».

135 Hilberseimer *Gross stadt Architektur*, Tafuri, 21, *The MIT Press, Cambridge, Massachusetts* 2000

136 Tafuri, *Architectural theory since 1968* Edited by K. Michael Hays *The MIT Press, Cambridge, Massachusetts* 2000, 100-101

137 Hilberseimer *Gross stadt Architektur*, Tafuri, 21, *The MIT Press, Cambridge, Massachusetts* 2000

το κελί

Εξετάζοντας την περίπτωση του Gregor Schneider εντοπίσαμε μια διαδικασία συγκρότησης της δομής της οικογένειας σε σχέση με μια αρχιτεκτονική πρακτική. Ο διαχωρισμός της κάτοψης σύμφωνα με το νέο κοινωνικό διάγραμμα της οικογένειας διαμορφώνεται κάτω από μια πρακτική κανονικοποίησης των ατόμων. *«Η μοντέρνα εποχή είναι μπροστά τους αστραφτερή και ακτινοβόλα...από την άλλη πλευρά του οδοφράγματος. Γυρίζοντας στο σπίτι τους, με πρόσκαιρη οικονομική άνεση, αφού δεν αμείβονται αντίστοιχα με την ποιότητα της εργασίας τους, βρίσκονται ξανά στο βρομερό καβούκι ενός γερο-σαλιγκαρού, και δεν τους περνάει από το μυαλό να φτιάξουν οικογένεια. Αν φτιάξουν οικογένεια, αρχίζει το αργό μαρτύριο που γνωρίζουμε. Και οι κάτοικοι αυτοί απαιτούν επίσης το δικαίωμα σε μια μηχανή κατοικίας που να είναι απλός ανθρώπινη¹³⁸»*

Πλέον ο κανονικός άνθρωπος, που όπως είδαμε είναι ένας κοινός άνθρωπος, κατοικεί σε ένα ορισμένο περιβάλλον όπου η απόκλιση εγκυμονεί κινδύνους ανάλογους με την περίπτωση του ηθικού τέρατος. Η αρχιτεκτονική ουτοπία επανασχεδιάζει την ελάχιστη κατοίκηση σε σχέση με την παραπάνω πρακτική διατυπώνοντας με τους δικούς της όρους το πρόβλημα της κατοίκησης. Το «κτιίζει» σύμφωνα με τον Hannes Meyer αποτελεί μια «βιολογική και όχι μια αισθητική διαδικασία... στο βασικό σχεδιασμό του η νέα μονάδα κατοίκησης δεν γίνεται μονάχα μια 'μηχανή για να ζεις' (*Le Corbusier*), αλλά και μια βιολογική συσκευή η οποία εξυπηρετεί τις ανάγκες του μυαλού και του σώματος¹³⁹».

Παράλληλα σύμφωνα με το βιολογικό μοντέλο ορίζονται τα κίνητρα σχεδιασμού της κατοικίας: *«η σεξουαλική ζωή, τα οικόσιτα ζώα, η συνήθειες του ύπνου, η κηποτεχνία, η προσωπική υγιεινή, η προστασία από τα καιρικά φαινόμενα, η υγιεινή του σπιτιού, η συντήρηση του αυτοκινήτου, το μαγείρεμα, η θέρμανση, η έκθεση στον ήλιο, η εξυπηρετικότητα¹⁴⁰»*. Τα κίνητρα με την σειρά τους καθορίζουν την λειτουργία των μηχανών εξασφαλίζοντας την ομαλή λειτουργία της μεγάλης κοινωνικής μηχανής ως ένα σύμπλεγμα διαζεύξεων και συζεύξεων ανάμεσα στα σώματα των χρηστών και τις συσκευές- κτίρια. Ο αρχιτέκτονας παρατηρεί τις καθημερινές ρουτίνες και καθορίζει το διάγραμμα λειτουργίας της οικογένειας για *«τον πατέρα, τη μητέρα, το*

138 Le Corbusier, 235

139 <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/20/hannes-meyer%E2%80%99s-%E2%80%99building%2%80%9D-1928/Hannes-Meyer's-%E2%80%99building%2%80%9D-1928/Hannes-Meyer's-%E2%80%99building%2%80%9D-1928/Hannes-Meyer's-%E2%80%99building%2%80%9D-1928/> Hannes Meyer's "building" (1928) Translated from the German by D.Q. Stephenson. From Hannes Meyer, *Buildings, Projects, and Writings*, (Teufen AR/Schweiz. Arthur Niggli Ltd.: 1965).

140 Ibid.

παιδί και τους υπόλοιπους κατοίκους¹⁴¹». Παράλληλα εξετάζονται οι «καλληλοεπιδράσεις ανάμεσα στο σπίτι και τους ενοίκους του με τον κόσμο εξωτερικά: τον ταχυδρόμο, τον περαστικό, τον επισκέπτη, τον γείτονα, τον διαρρήκτη, τον καθαριστή της καμινάδας, την καθαρίστρια, τον αστυνόμο, τον γιατρό, την υπηρέτρια, τους φίλους, τον επιθεωρητή του γκαζιού, τον έμπορο, την νοσοκόμα, το παιδί της ενορίας. Εξετάζουμε τους τρόπους με τους οποίους σχετίζονται οι άνθρωποι με τα ζώα και τα έντομα στον κήπο. Υπολογίζουμε τις ετήσιες διακυμάνσεις της θερμοκρασίας του εδάφους και με αυτά τα δεδομένα υπολογίζουμε την απώλεια θερμότητας στα πατώματα και το βάθος της θεμελίωσης...το νέο σπίτι είναι μια προκατασκευασμένη μονάδα έτοιμη προς συναρμολόγηση, και όντας κάτι τέτοιο αποτελεί ένα βιομηχανικό προϊόν¹⁴², ένα προϊόν εργασίας ειδικότητας: οικονομολόγων, στατιστικολόγων, υγιεινολόγων, κλιματολόγων, μηχανικών της βιομηχανίας, ειδικών στον καθορισμό προδιαγραφών, μηχανικών θέρμανσης...και ο αρχιτέκτων;...ήταν ένας καλλιτέχνης και έχει γίνει ειδικός στην οργάνωση¹⁴³».

Μπορούμε να παρατηρήσουμε την σύνδεση του νέου αρχιτεκτονικού λόγου για την κατοίκηση με ένα πεδίο ειδικοτήτων στο οποίο η αναγωγή στην κανονικότητα είναι λανθάνουσα και αφορά την υπερίσχυση ενός πλαισίου αναφοράς σε σχέση με τον φυσικό νόμο. Ο «καλάνθαστος» νόμος της φύσης ορίζει τις ειδικότητες ενώ παράλληλα ο αρχιτέκτων – ιατρός ή ο ειδικός ορίζει και επιβάλλει τις νέες σταθερές. Άλλωστε ο «ασθενής- χρήστης» δεν είναι υποχρεωμένος να γνωρίζει τα γνωστικά αντικείμενα τα οποία εμπίπτουν στην αρμοδιότητα του ειδικού να τα ορίσει. Με τον τρόπο αυτό η αναγωγή στην επιστήμη συνδέεται με τον τρόπο διαβίωσης του υποκειμένου και αφορά τομείς όπως η σεξουαλικότητα. Ο Meyer παραπέμπει κάθε φορά στους ειδικούς, συνδέοντας την αρχιτεκτονική πρακτική με τους ευρύτερους μηχανισμούς κανονικοποίησης. Η σεξουαλικότητα όπως είδη εξετάσαμε στην κατοικία U R αποτελεί αντικείμενο ρύθμισης που αφορά τον σχεδιασμό της κάτοψης (το τριάρι). Το νέο διάγραμμα κατοίκησης επιβάλλει τον κατακερματισμό του χώρου σε σαφείς λειτουργικές ενότητες οι οποίες επιβάλλουν τον διαχωρισμό των μελών τις οικογένειας αποτρέποντας τις αιμομιτικές τάσεις¹⁴⁴. Η κάτοψη αναπροσαρμόζεται με βάση το νέο επιθυμητό κοινωνικό

141 Ibid.

142 «Αν ξεριζώσουμε από την καρδιά και το νου τις αλλόνητες αντιλήψεις περί κατοικίας και εξετάσουμε το ζήτημα από κριτική και αντικειμενική σκοπιά, θα φτάσουμε στην κατοικία-εργαλείο, τυποποιημένη κατοικία, υγιή (και από ηθικής πλευράς) και όμορφη, με την αισθητική των εργαλείων που συνοδεύουν την ύπαρξή μας» Le Corbusier, 188

143 Ibid.

144 Ο Foucault διακρίνει δύο εκστρατείες που στοχεύουν στην αναδιάρθρωση της οικογένειας. Μία που αφορά την αστική τάξη (παρατήρηση των παιδιών-ψυχανάλυση) και μία που αφορά την εργατική οικογένεια και σχετίζεται με τον διαχωρισμό των ηλικιών και των φίλων: «Συνεπώς οι δύο εκστρατείες, οι δύο μηχανισμοί,

διάγραμμα της οικογένειας διαμορφώνοντας με τον τρόπο αυτό το νέο περιβάλλον κατοίκησης του χρήστη. Η διαδικασία εφαρμογής του δεν διαφέρει από εκείνο μιας ιατρικής πρακτικής ορίζοντας το επιθυμητό πρότυπο ως τον επιθυμητό μέσο όρο αποκλείοντας παράλληλα τις αποκλίσεις οι οποίες και χαρακτηρίζονται ως παθολογικές. Πλαίσιο αναφοράς ορίζεται η κοινωνική επιστήμη η οποία και ορίζει την πρότυπη οικογένεια και τις σχέσεις μεταξύ των μελών της. Ο λόγος όπως έχουμε είδη εντοπίσει γειτνιάζει με την ψυχιατρική επιστήμη όσον αφορά την εγγενή ύπαρξη νοσηρών ενστίκτων στα άτομα. Η αρχιτεκτονική του κελιού δεν θα μπορούσε να παρεκκλίνει από την ορισμένη μέση τιμή διασφαλίζοντας με τον τρόπο αυτό την κανονικότητα του υποκειμένου μέσα από την κανονικότητα του ίδιου του περιβάλλοντος.

πειθαρχία και τάξη

Η μονάδα κατοίκησης αφορά το στενό περιβάλλον του υποκειμένου. Όπως είδαμε αναπτύσσεται ως πρότυπη κοινωνική σταθερά σε άμεση αντίθεση με την εξατομίκευση των προσωπικών μικρόκοσμων. Πλέον ο προσωπικός χώρος κατοικίας αποτελεί μια μετρήσιμη σταθερά, ένα σαφές ορισμένο πρότυπο το οποίο και καλείται να συνδεθεί με τον ευρύτερο κοινωνικό μηχανισμό της πόλης. Κεντρικό στοιχείο των πόλεων ο εξορθολογισμός της καθημερινής ζωής και η αποκατάσταση της σωματικής και πνευματικής υγείας. Η πόλη άσυλο και η πόλη σανατόριο αναζητούν στις θεραπευτικές ιδιότητες του περιβάλλοντος το νέο ιδανικό σχεδιασμό των πόλεων που καλείται να διασφαλίσει σε κανονικά επίπεδα των «ερεθισμό των ιστών».

Η συνθήκη υγιεινής συνδέεται με μια νέα κατάτμηση του χώρου προσανατολισμένη στην πειθαρχία και την τάξη του κοινωνικού συνόλου. *«Στη σημερινή κατάσταση αναμονής (καθώς η μοντέρνα πολεοδομία δεν έχει ακόμη γεννηθεί) οι ομορφότερες γειτονιές των πόλεών μας θα έπρεπε να είναι οι γειτονιές των εργοστασίων, όπου το μέγεθος, το*

οι δύο αιμομεικτικές φοβίες που βλέπουμε να διαμορφώνονται τον 19^ο αιώνα, είναι τελείως διαφορετικές. Βεβαίως, είναι τελείως σαφές ότι η εκστρατεία για τη συγκρότηση γύρω από την σεξουαλικότητα του παιδιού αυτής της συμπυκνωμένης και συναισθηματικά έντονης αστικής οικογένειας, και από την άλλη η εκστρατεία για τον διαχωρισμό και τη σταθεροποίηση της εργατικής οικογένειας, θα καταλήξουν τελικά, δεν λέω ακριβώς σε ένα σημείο σύγκλισης, αλλά σε μια συγκεκριμένη μορφή, η οποία είναι κατά κάποιο τρόπο εναλλάξιμη ή κοινή και στη μία και στην άλλη περίπτωση. Έχουμε, θα μπορούσαμε να πούμε ένα είδος διαταξικού μοντέλου. Το μοντέλο αυτό είναι ο μικρός πυρήνας γονείς παιδιά, τα στοιχεία του οποίου είναι διαφοροποιημένα μεν αλλά σαφώς αλληλέγγυα και συνδεόνται και απειλούνται ταυτόχρονα από την αιμομειξία». Foucault, Οι Μη Κανονικοί, 515

στυλ – η γεωμετρία- είναι αποτέλεσμα του ίδιου του προβλήματος. Η κάτοψη έχει λείψει, λείπει έως τώρα. Η θαυμαστή τάξη βασιλεύει στο εσωτερικό των στεγασμένων αγορών και των εργαστηρίων, έχει υπαγορεύσει τη δομή των μηχανών και οργανώνει τις κινήσεις τους, κατευθύνει τα χέρια των ομάδων εργασίας. Όμως η βρωμιά μολύνει τα πάντα γύρω τους και επικράτησε η ασάφεια... Είναι καιρός να απαρηθούμε το σημερινό σχέδιο των πόλεων μας. Εξαιτίας του συσσωρεύονται οι ασφυκτικές πολυκατοικίες, περιπλέκονται οι στενοί δρόμοι, μυρωδιά βενζίνης και σκόνη, και οι όροφοι ανοίγουν τα πνευμόνια των παραθύρων τους σε αυτές τις βρωμιές¹⁴⁵».

Η προσπάθεια εξορθολογισμού της πόλης επαναφέρει ζητήματα αντιληπτικότητας ανατρέχοντας στον «πανοπτικισμό» των σχεδίων γενικής διάταξης και στις δυνατότητες συνεχούς επιτήρησης των κατοίκων μέσα από την διάρθρωση των αρχιτεκτονικών στοιχείων. Η σύγκλιση με την αρχιτεκτονική των εργοστασίων, των στρατοπέδων και των νοσοκομείων μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο εξορθολογισμού του σχεδίου ανάγοντάς το πάντοτε σε μια προσπάθεια πνευματικής και σωματικής υγιεινής. «Ο κανόνας των λειτουργικών θέσεων θα αρχίσει σταδιακά, στα πειθαρχικά ιδρύματα, να κωδικοποιεί έναν χώρο που η αρχιτεκτονική άφηρε εν γένει διαθέσιμο και ελεύθερο για διάφορες χρήσεις. Καθορίζονται θέσεις, που απαντούν όχι μόνο στην ανάγκη της επιτήρησης και της διακοπής των επικίνδυνων διανύσεων επικοινωνίας, αλλά και της δημιουργίας ενός χρήσιμου χώρου. Η εν λόγω διαδικασία εμφανίζεται καθαρά στα νοσοκομεία, κυρίως στα στρατιωτικά και ναυτικά νοσοκομεία... Σταδιακά ένας διοικητικός και πολιτικός χώρος διαρθρώνεται ως θεραπευτικός χώρος · τείνει να εξατομικεύσει τα σώματα, τις ασθένειες, τα συμπτώματα, τις ζωές, τους θανάτους. Συγκροτεί ένα πραγματικό πίνακα για τις ενικότητες, που προτάσσονται η μία δίπλα στην άλλη και περιθάλπονται διακριτικά. Από την πειθαρχία γεννιέται ένας χρήσιμος ιατρικός χώρος¹⁴⁶»

Ο Foucault εντοπίζει την μετατροπή του πλήθους σε διατεταγμένες πολλαπλότητες μέσα από την συγκρότηση πινάκων οι οποίοι και επιβάλλονται στον γενικότερο σχεδιασμό των πόλεων- μηχανών. Ο καταμερισμός των λειτουργικών ενότητων και ο αντίστοιχος επιμερισμός σε κάθε άτομο, η οργάνωση των κινήσεων και η εξάλειψη των ασαφειών στο σχεδιασμό και η ιεραρχία αποτελούν στοιχεία που εμποτίζουν τον σχεδιασμό και οδηγούν στην ολοένα και αυστηρότερη επιτήρηση των ατόμων¹⁴⁷. «Οι ιστορικοί των ιδεών αποδίδουν συνήθως το όνειρο μιας τέλει κοινωνίας

145 Le Corbusier, 40

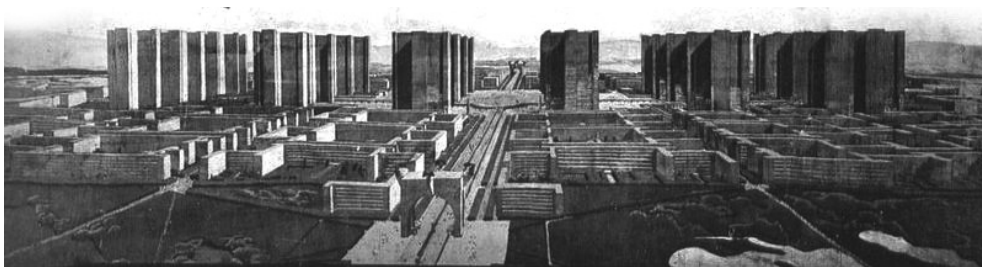
146 Foucault, Επιτήρηση και Τιμωρία, 165-164

147 Ibid., 169

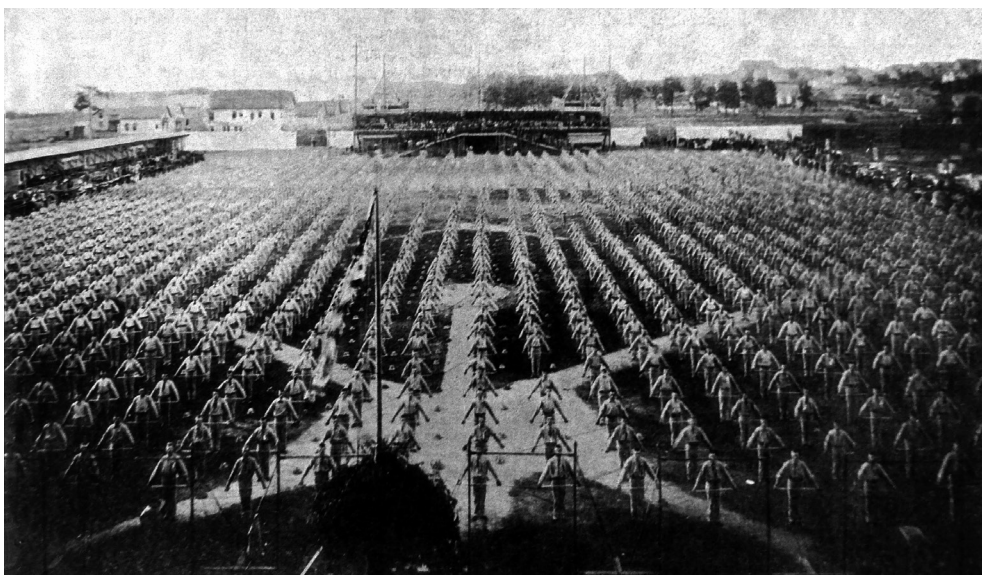
στους φιλοσόφους και τους νομομαθείς του 18^{ου} αιώνα αλλά υπήρξε και ένα στρατιωτικό όνειρο της κοινωνίας, η βασική αναφορά του δεν ήταν η φυσική κατάσταση, αλλά τα επιμελώς υποταγμένα εξαρτήματα μιας μηχανής, δεν ήταν το πρωταρχικό συμβόλαιο αλλά οι αδιάκοποι καταναγκασμοί, δεν ήταν τα θεμελιώδη δικαιώματα αλλά οι διαρκώς εντεινόμενες εκγυμνάσεις, δεν ήταν η γενική βούληση αλλά η αυτόματη υπειθεία¹⁴⁸». Η οργάνωση της πόλης θα υιοθετήσει στοιχεία της επιβαλλόμενης στρατιωτικής πειθαρχίας αναφερόμενα πάντοτε σε ένα ιδανικό επιβαλλόμενης υγιεινής τόσο σωματικής όσο και πνευματικής που θα πρέπει να υιοθετήσει ο μηχανισμός της ουτοπίας.



Ludwig Hilberseimer High-Rise City, 1924)



Le Corbusier, πόλη 3 εκατομμυρίων κατοίκων (1922)



Bundesturnfest Milwaukee (1893)



Περιβάλλον εργασίας, Jacques Tati, Mon Oncle (1958)

4. Homo Medicus

Πραγματοποιήσαμε μια ανασιόπηση λόγων της αρχιτεκτονικής ουτοπίας της νεωτερικότητας και παράλληλα επιχειρήσαμε την σύνδεσή τους με έννοιες όπως το πρότυπο, ο κανόνας, το παθολογικό και η ασθένεια. Κατά την εξέταση των λόγων εντοπίστηκε η ανάδυση ενός ιατροκοιτημένου λόγου που σχετίζεται άμεσα με τον ορισμό του υποκειμένου και τον καθορισμό του περιβάλλοντός του. Η έννοια του φυσικού ανθρώπου οδήγησε στην θεμελίωση του ιατρικού λόγου ανάγοντας την ανάπτυξη του ζητήματος της κανονικότητας στην διατύπωση των αλάνθαστων φυσικών νόμων. Η ασάφεια των ορισμών ως προς την αρχική τους προέλευση ενισχύει την λειτουργία του μύθου και επικυρώνει την νομιμότητα των λόγων. Πλέον ο φυσικός άνθρωπος είναι ένας κοινός συνηθισμένος άνθρωπος ο οποίος συγκροτείται από μια σιωπηρή συλλογική επιθυμία. Ο ορισμός της κανονικότητας αποσυνδέεται από την υποκειμενική κατασκευή και ανάγεται στον ειδικό που ορίζει τις σταθερές. Όπως και στις περιπτώσεις ασθένειας το υποκείμενο δεν μπορεί να γνωρίζει την κατάστασή του παραχωρώντας το δικαίωμα ορισμού της παθολογικότητάς του αλλά και της μετέπειτα θεραπείας του στον ειδικό. Η συνύπαρξη κανονικού και παθολογικού, ασθένειας και υγείας διαμόρφωσε μια ιατρική – αρχιτεκτονική πρακτική σχετιζόμενη άμεσα με την προσπάθεια κατασκευής ενός ιδανικού περιβάλλοντος ικανού να διατηρήσει την κανονικότητα του υποκειμένου.

Η διατήρηση της κανονικότητας εγκαθιδρύει μια συνθήκη κατασκευής του ιδανικού σώματος μέσα από μια διαδικασία μεταμόρφωσης. Ανάλογα με τους επικρατούντες λόγους ένα σύνολο μηχανισμών προσαρτάται στο σώμα του υποκειμένου με σκοπό την μεταμόρφωσή του στο επιθυμητό πρότυπο. Καταπόσεις ποσοτήτων σαπουνιού ή μετάλλων, εξαναγκαστικές πλύσεις, εμετικές μηχανές, μηχανές εκγύμνασης, αντιαυνανιστικές συσκευές προσαρτούνται στο σώμα και προσπαθούν να επιβάλλουν το επιθυμητό σώμα ως τον νέο μέσο όρο. Η οριακή κατάσταση ανάμεσα στην παράνοια και τη επιστήμη εμφανίζεται στο όριο του εξουσιαστικού λόγου του ειδικού ανάγοντας κάθε φορά την παράνοια στην επιστημονική πλάνη μιας εποχής. Με τον καιρό οι μέθοδοι αποσυνδέονται από το «αλάνθασμένο» επιστημονικό υπόβαθρο γίνονται ηπιότεροι και προσπαθούν να διαμορφώσουν ένα ευρύτερο περιβάλλον διαμονής του υποκειμένου υιοθετώντας ανάλογες ιατρικές πρακτικές. Η πόλη σανατόριο προσπαθεί να εντοπίσει στις θεραπευτικές ιδιότητες των στοιχείων της φύσης την διαδικασία εφαρμογής μιας πνευματικής και σωματικής υγιεινής στους κατοίκους της. Το περιβάλλον θεραπείας της ψυματίωσης υιοθετείται ως πρότυπο κατοίκησης συνδέοντας την επιστήμη με

τον αρχιτεκτονικό λόγο περί ουτοπίας μέσα από την λειτουργία του μυθικού λόγου. Μια ανάλογη περίπτωση αποτελεί το Ησυχαστήριο όπου σε ένα ανάλογο φυσικό περιβάλλον η προσομοίωση της δομής της οικογένειας θεραπεύει τις πνευματικές διαταραχές.

Η ιατρική-αρχιτεκτονική πρακτική μέσα από την σταδιακή εφαρμογή συστημάτων θεραπείας κατασκευάζει τον *Homo Medicus*, ένα νέο τύπο ανθρώπου που αναζητά την επιθυμία του στο νέο ιατροποιημένο περιβάλλον. Ο *Homo Medicus* αντιλαμβάνεται το σώμα του «σε συνεχή κίνδυνο (από πηγές που δύσκολα μπορεί κανείς να προσδιορίσει) εκτεθειμένο σε μιάσματα και ασθένειες¹⁴⁹»· ενώ παράλληλα γίνεται μέρος μιας διαδικασίας «κατά την οποία καθημερινά προβλήματα ορίζονται με ιατρικούς όρους και γίνονται κατανοητά σε ένα ιατρικό πλαίσιο¹⁵⁰». Η παρουσία του δεν αφορά αποκλειστικά μια επιστημονική υποπερίπτωση αλλά εντοπίζεται ως το νέο πεδίο αναφοράς της καθημερινότητας· δεν σχετίζεται μόνο με την απουσία της ασθένειας, αλλά έχει επεκταθεί και περιλαμβάνει ένα καθεστώς γενικότερης ευζωίας που αφορά όλους τους τύπους της λειτουργικότητας, από το φυσικό στο βιολογικό, το κοινωνικό και το πολιτιστικό¹⁵¹.

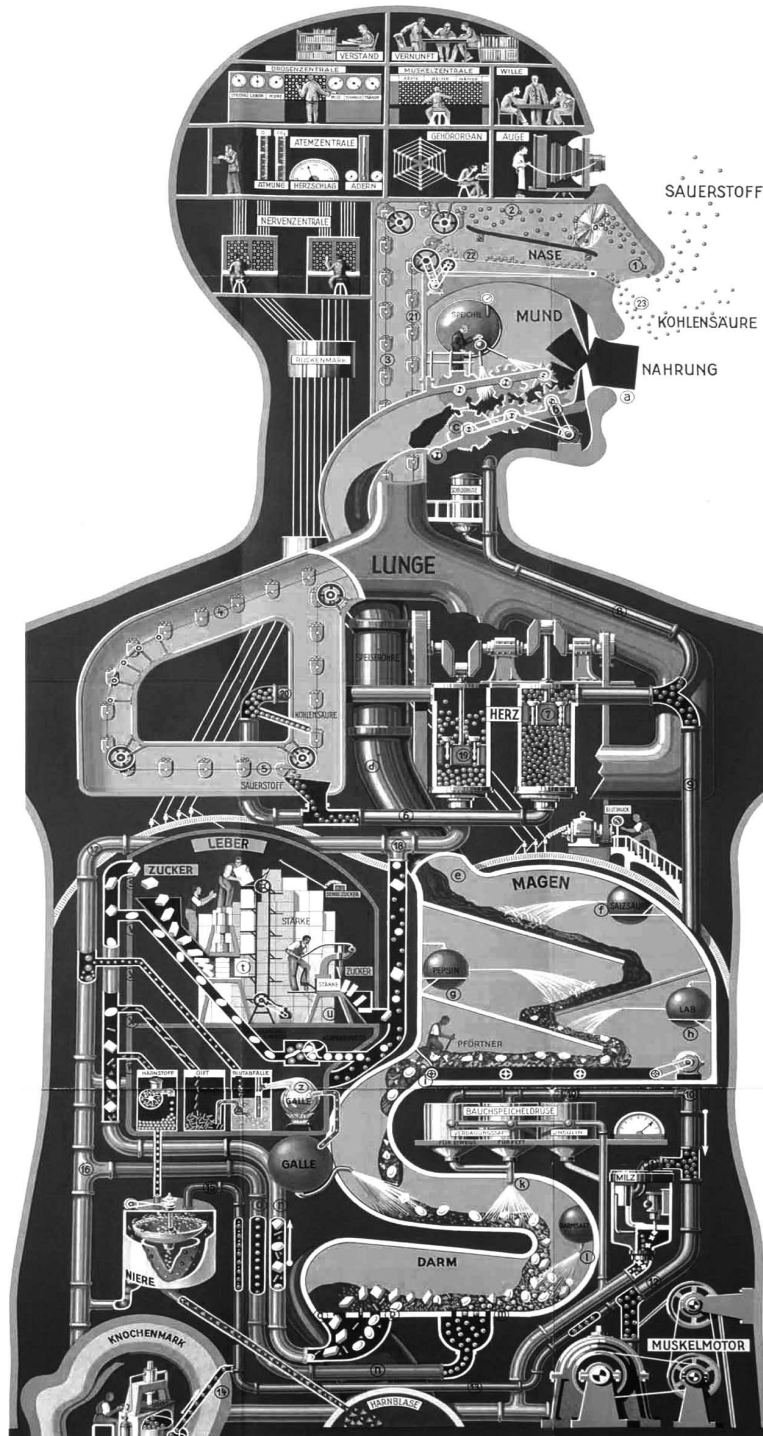
Η έννοια της βελτιστοποίησης και της αποδοτικότητας διεισδύουν στην νέα αντιληπτική του σώματος καταφεύγοντας στις νέες ιατρικές πρακτικές. Ο *Homo Medicus* αντιλαμβάνεται την αδυναμία του να προσεγγίσει το πρότυπο, συνειδητοποιεί την ακαταλληλότητα του σώματός του και καταφεύγει ηθελημένα στις συσκευές μεταμόρφωσης του σε ένα ακόμη «περίλαμπρο οργανισμό» ανάλογο με εκείνο του προέδρου Schreber. Η αρχιτεκτονική ουτοπία μπορεί να υποστηρίξει το συλλογική επιθυμία διαμόρφωσης του ιδανικού σώματος κατασκευάζοντας το κατάλληλο περιβάλλον κατοίκησης και διασφάλισης της κανονικότητάς του.

149 Giovanna Borasi, and Mirko Zardini, , “Demedicalize Architecture”, in *Imperfect Health*, Edited by Giovanna Borasi and Mirco Zardini, 15-37, Zurich: Lars Muller, 2012, 15

150 Ibid.

151 Ibid.

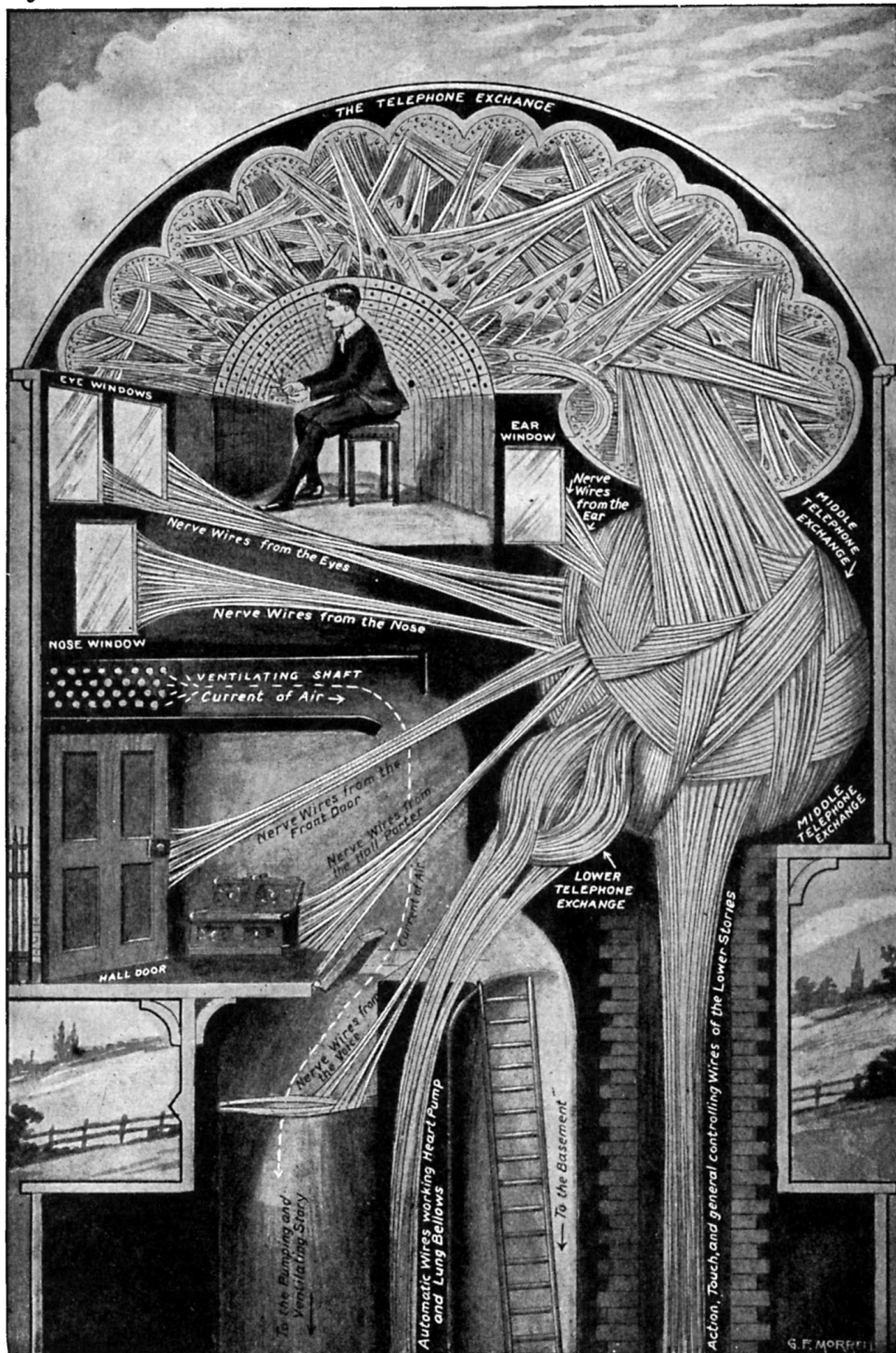
Der Mensch als Industriepalast



Aus Kahn, DAS LEBEN DES MENSCHEN / Franck'sche Verlagshandlung, Stuttgart /

Fritz Kahn, Ο Άνθρωπος ως Βιομηχανικό Ανάκτορο

JACK AT HOME IN HIS WONDERFUL HOUSE



Jack's study is at the top of the wonderful house which builds itself, and from this room runs the tele-phones and telegraphs by which Jack controls all his affairs.

Η μεταφορά του σώματος αποτέλεσε μέσο επιβολής της υγιεινιστικής προπαγάνδας και ορισμού του Homo Medicus. Στην περίπτωση μας μπορούμε να συσχετίσουμε την μεταφορά με την κατοίκηση του σώματος έτσι όπως αυτή προκύπτει από τον μηχανισμό της προσωπικής οντοπίας.

Επίλογος-Συμπεράσματα

το ζήτημα της γενεαλογίας

Μπορεί να διατυπωθεί ένα είδος ανάλογο με την «λογοτεχνία του φανταστικού» κατά το οποίο η πλαστική διατύπωση της ιδιωτικής ουτοπίας αντιστοιχεί σε μια εικαστική – αρχιτεκτονική πρακτική; Η «λογοτεχνία του φανταστικού» συγκροτεί ένα αυτόνομο κλάδο όπου είναι δυνατή η μελέτη μέσα από μια χρονολογική σειρά μιας γενεαλογίας του είδους. Κατά την διεξαγωγή της έρευνας δεν εντοπίστηκε ένας ανάλογος κλάδος στον οποίο θα μπορούσε να ανατρέξει η έρευνα, αντίθετα το ερώτημα ύπαρξης μιας γενεαλογίας αποτελεί μέρος της συνολικής αποτίμησης. Η συγκρότηση ενός αρχείου πλαστικών κατασκευών που διαπραγματεύονται το ζήτημα της ιδιωτικής ουτοπίας δεν θα μπορούσε να γίνει εξαρχής, από την στιγμή που δεν εντοπίζεται κάποιο εννοιολογικό υπόβαθρο συγκρότησης λόγων που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στον σχηματισμό του · για το σκοπό αυτό η μορφοποίηση ενός εννοιολογικού δικτύου αποτέλεσε τη βασική κατεύθυνση της έρευνας, ανατρέποντας μερικές φορές την ιστορική αλληλουχία.

Η έρευνα αναζήτησε αρχικά στις «συλλογές αξιοπερίεργων αντικειμένων» ένα βασικό πεδίο διαπραγμάτευσης του θέματος · μια ιδιωτική πρακτική κατασκευής ενός αντιγράφου του κόσμου εγγεγραμμένη όμως σε καθορισμένο κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο. Η πρακτική αυτή συσχετίστηκε με τον τρόπο παραγωγής γνώσης άμεσα συνδεδεμένης με την ατομικότητα του υποκειμένου. Παράλληλα εντοπίστηκε μια σαφής «πλαστική γλώσσα αρχαικού τύπου» που διέπει τις συλλογές παράγοντας ταυτόχρονα ένα περιβάλλον κατοίκησης του υποκειμένου. Η παραπάνω σχέση ανάμεσα στην «πλαστική γλώσσα» και την «κατασκευή ενός περιβάλλοντος» δημιούργησε μια δίοδο συσχετισμού της πρακτικής με την αρχιτεκτονική γλώσσα. Οι συλλογές αποτέλεσαν μια γενικευμένη πρακτική δημιουργώντας την προσδοκία ότι μπορούν να αξιοποιηθούν ως βάση για μια γενίκευση του θέματος και τον ορισμό ενός «αρχιτεκτονικού είδους» ανάλογο με την «λογοτεχνία του φανταστικού».

Κατά την περίοδο του Διαφωτισμού παρατηρήσαμε μια ρήξη που δημιουργήθηκε ανάμεσα στην πλάνη του προσωπικού μικρόκοσμου και την αντικειμενική πιστοποίηση του δημόσιου αρχείου. Από την στιγμή που η παραγωγή γνώσης συνδέθηκε με ένα συλλογικό σύστημα και το δημόσιο αρχείο αντικατέστησε την ιδιωτική συλλογή, άρχισε να σκιαγραφείται ο εμμονικός χαρακτήρας του υποκειμένου και να συνδέεται η παρόρμηση για συγκρότηση ενός κόσμου με προσωπικά κριτήρια, με τις μορφές πλάνης και τρέλας που διέπουν το υποκείμενο. Το πρόβλημα έπρεπε να επανδιατυπωθεί σε ένα ψυχολογικό-ψυχιατρικό πλαίσιο το

οποίο αφορά αποκλειστικά τον εσωτερικό μικρόκοσμο του συλλέκτη και την σχέση του με την αντικειμενική πιστοποίηση ενός συλλογικού συστήματος. Η στιγμή της ρήξης συνέπεσε με την σταδιακή αντικατάσταση ενός τρόπου σκέψης βασισμένου σε μια λογική ομοιοτήτων και αναλογιών από τον ορθό λόγο και την ανάδειξη των αρχαιικών μηχανισμών. Ο «κόσμος» του Kircher, του Calzolari και του Aldrovandi θα αντικατασταθούν από το Μουσείο Φυσικής Ιστορίας, το Μουσείο Επιστημών ή με οποιοδήποτε άλλο ίδρυμα αναφερόμενο στον εγκυκλοπαιδικό διαχωρισμό της εποχής· η επιθυμία ή τουλάχιστον ένα μέρος της αποσυνδέεται από την γνώση, καθώς η νέα σημειοδότηση του αντικειμένου φαινομενικά απέκλειε τους μηχανισμούς «λογοκρισίας», οι οποίοι μπορούσαν να την εγγράψουν μέσα σε ένα συλλογικό σύστημα.

Παρόλα αυτά, μέσα σε αυτή την ασυνέχεια μπορούμε να παρατηρήσουμε μια επιστροφή του φαινομένου μέσα από την ίδια την γλώσσα που το έχει απορρίψει. Η κατοικία του Soane και οι αναπαραστάσεις του Piranesi επανα-διατυπώνουν το πρόβλημα αναζητώντας την επιθυμία στις ίδιες συνθήκες καταπίεσής της. Από την στιγμή αυτή και μετά ο «προσωπικός μικρόκοσμος» αποτελεί μέρος ενός παρασιτικού μηχανισμού επαν-εγγραφής ενός εξωτερικού συστήματος σε ένα εσωτερικό μέσα από τις ανταγωνιστικές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στην ατομικότητα και την συλλογική κανονικότητα.

Παρατηρούμε ότι η ρήξη εμφανίζει ταυτόχρονα και μια συνέχεια μέσα από την ανανέωση του κυρίαρχου λόγου δημιουργώντας την προσδοκία συγκρότησης ενός ευρύτερου πεδίου ανεξάρτητου από ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο. Όμως η αναζήτηση παραδειγμάτων δεν μπορούσε να αναζητηθεί σε ένα ενιαίο σύστημα κατηγοριοποίησης, ένα ενιαίο κλάδο στον οποίο να επανεμφανίζεται το πρόβλημα αλλά αντίθετα το πεδίο άρχισε να διευρύνεται σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Η κατασκευή ενός «παράλληλου ιδιωτικού κόσμου» μπορεί να εντοπισθεί σε μια αρχαιολογική συλλογή που αποτελεί και το χώρο κατοικίας του υποκειμένου (το σπίτι του Soane) ή σε ένα εικαστικό έργο που λειτουργεί και αυτό ως χώρος κατοικίας (το σπίτι του Gregor Schneider ή το Merzbau του Switters) ή ακόμη να αναφέρεται στην ενστικτώδη παρόρμηση ενός ταχυδρόμου να κατασκευάσει την μετά-θάνατον κατοικία του («Το Ιδανικό Παλάτι» του Cheval). Παράλληλα μπορούμε να εντοπίσουμε μια ακόμη διαφοροποίηση που σχετίζεται με το μέσο διατύπωσης, αναζητώντας την ίδια διαδικασία: στον κινηματογραφικό χώρο (η Βάση του Blofeld, η Συνειδοχή της Νέας Υόρκης), στον χώρο του αρχιτεκτονικού «φανταστικού» σχεδίου (οι αναπαραστάσεις του Piranesi, των αρχιτεκτόνων

Brodsky και Utkin, ή πόλη αυτοπροσωπογραφία του Paul Noble) ή ακόμη σε υβριδικές καταστάσεις όπου συγχέεται ο κινηματογραφικός με τον πραγματικό χώρο (Cremaster Cycle).

Παρατηρούμε ότι η παραγωγή «παράλληλων κόσμων» που καλούνται να εγγράψουν ένα ιδιωτικό περιβάλλον «κατοίκησης» του υποκειμένου συγκροτεί μια αυτόνομη διαδικασία πλαστικής τεκμηρίωσης, η οποία μπορεί να εντοπισθεί σε μια χρονολογική σειρά λειτουργώντας παρασιτικά σε ένα κυρίαρχο σύστημα. Η πιθανότητα συγκρότησης μιας πιθανής γενεαλογίας¹ του είδους είναι μια βάσιμη υπόθεση η οποία όμως πρέπει να τεκμηριωθεί περαιτέρω μέσα από την συγκρότηση ενός αρχείου ομόλογων παραδειγμάτων γεγονός που αποτελεί και μια ενδεχόμενη προέκταση της έρευνας.

ο κώδικας της πλαστικής γλώσσας

Η έρευνα εντόπισε αρχικά μια αυτοτελή πλαστική γλώσσα στις συλλογές αξιοπεριεργων αντικειμένων άμεσα συνδεδεμένη με τις πρακτικές αρχειακού τύπου. Το υποκείμενο (Aldrovandi, Calzolari, Kircher, κτλ) αποσύρει ένα σύνολο αντικειμένων από ένα εξωτερικό σύστημα εγγράφοντάς το στον εσωτερικό χώρο κατοικίας του. Η εμμονική συνάθροιση των αντικειμένων συγκροτούν ένα αυτόνομο περιβάλλον «κατοίκησης» του υποκειμένου συνδέοντας την αρχειακή

1 Η προοπτική της δημιουργίας ενός «γένους», μπορεί να συσχετιστεί με τον ορισμό ενός συνόλου κριτηρίων τα οποία μπορούν να εξετάσουν αν ένα παράδειγμα πληροί τις προϋποθέσεις εγγραφής του σε ένα ορισμένο σύνολο εννοιών. Σύμφωνα με την θεώρηση της τέχνης ως «συμπλέγματος εννοιών» (cluster concept) ένα τεχνούργημα μπορεί να χαρακτηριστεί ως έργο τέχνης αν ταυτοποιείται σε αυτό ένα υποσύνολο κριτηρίων. Τα αντικείμενα μπορούν να εμπίπτουν στην ίδια κατηγορία (πχ. να είναι αντικείμενα τέχνης) χωρίς να παρουσιάζουν κοινά κριτήρια αλλά να ανήκουν σε διαφορετικά υποσύνολα τα οποία εγγράφονται στο αρχικό σύνολο. Berys Gaut, “Art as a Cluster Concept”

Η παραπάνω αντιστοίχιση μπορεί να εφαρμοσθεί στην περίπτωση συγκρότησης μιας γενεαλογίας «Προσωπικών Ουτοπιών» αναζητώντας τα κριτήρια που μπορούν να διαμορφώσουν το αρχικό σύνολο. Παρόλα αυτά η συγκρότηση των κριτηρίων αποτελεί ένα σκοτεινό σημείο των θεωριών «συνόλων» (*cluster theory*). «Ένα σύνολο περιέχει ιδιότητες, οι οποίες αποδίδονται με βάση ένα κοινό τρόπο στην τέχνη αποτελώντας τα κριτήρια της «αλλιτεχνικότητάς» της. Δεν υπάρχει κάποια ευρύτερη θεωρία η οποία να μπορεί να επιλέγει τις επιμέρους ειδικότητες. Έχουν επιλεγεί *prima facies* εκείνες οι ‘ιδιότητες, την παρουσία των οποίων συνηθισμένες κρίσεις μετρούν στο να είναι κάτι ένα έργο τέχνης’...Για το λόγο αυτό ένα σύνολο (*cluster*) περιέχει τέτοιο είδους κοινής λογικής υποψηφιότητες...» (Simon Fokt, “The Cluster Account of Art: A Historical Dilema” in *Contemporary Aesthetics* June 25, 2014). Σύμφωνα με το κείμενο του Fokt, η δυσκολία ορισμού των κριτηρίων οδηγεί στην περιορισμένη χρήση των παραπάνω θεωριών σε σαφώς καθορισμένα πεδία όπου και μπορούν να εφαρμοσθούν (Fokt, 125). Στην περίπτωση της πλαστικής διατύπωσης της προσωπικής ουτοπίας η έρευνα κατέληξε σε ένα πλαστικό σύστημα απ’ όπου και θα μπορούσαν να διατυπωθούν ανάλογα κριτήρια σε ένα περιορισμένο υποσύνολο· παρόλα αυτά ένα τέτοιο εγχείρημα αποτελεί μια προέκταση της έρευνας καθώς προϋποθέτει μια αρχική νοηματική διερεύνηση του χώρου την οποία και επεξεργάστηκε η διατριβή.

πρακτική με την χωρική διατύπωση του προσωπικού μικρόκοσμου του συλλέκτη. Η διαδικασία της συλλογής, υπό προϋποθέσεις, συνδέεται με την δημιουργία του χώρου και κατά προέκταση με μια αρκετά μεταγενέστερη εικαστική πρακτική (αρχαιακή τέχνη) με την αρχιτεκτονική γλώσσα. Όμως μια τέτοια διαπίστωση δεν μπορεί να ισχύσει όταν αναφερόμαστε αποκλειστικά στον ιστορικό χρόνο των Συλλογών, καθώς κυρίαρχο στοιχείο τους ήταν η αδυναμία ένταξής τους σε κάποια εικαστική ή επιστημονική πρακτική. Ταυτόχρονα παρατηρήσαμε την δημιουργία ενός «Εικονικού Περιβάλλοντος Κατοίκησης» με το οποίο το υποκείμενο διαπραγματεύεται την επιθυμία του. Η συλλογή συγκροτεί ένα σημειωτικό σύνολο σύμφωνα με μια μικροκοσμική θεωρία αναλογιών και ομοιοτήτων, στο οποίο το νόημα είναι κρυμμένο μέσα στις αινιγματικές μορφές των αντικειμένων. Επιπρόσθετα εξετάζοντας τις μαγικές μηχανές του A. Kircher διαπιστώσαμε την λειτουργία της λογοκρισίας, ως μέσο διαπραγμάτευσης της επιθυμίας, παράλληλα με την λανθάνουσα λειτουργία του μυθικού λόγου και τον κρυφό λόγο που κρύβεται πίσω από την μορφή του τέρατος.

Τα παραπάνω συγκροτούν ένα πλαστικό σύνολο, στο οποίο η πρόσβαση είναι ιδιαίτερα δύσκολη καθώς θα πρέπει κανείς να περιηγηθεί στον λαβύρινθο των αντικειμένων και των εννοιών προσπαθώντας να ανακαλύψει την κρυμμένη λανθάνουσα γλώσσα. Επιπρόσθετα η πλαστική γλώσσα καταφέρνει να διατυπώσει χωρικά ένα αυτόνομο περιβάλλον που αποτελεί ταυτόχρονα ένα αντίγραφο του κόσμου και τον χώρο κατοικίας του υποκειμένου συνδέοντας με τον τρόπο αυτό την πρακτική των συλλογών με την εγγενή ιδιότητα της αρχιτεκτονικής να παράγει περιβάλλοντα κατοίκησης. Στην συγκεκριμένη περίπτωση το κατοικώ αντιστοιχεί στην δυνατότητα του υποκειμένου να κατοικεί τον ίδιο τον εγκέφαλό του μέσα από μια χωρική προσομοίωση του οργάνου σύμφωνα με μια διαδικασία εύρεσης αναλογιών στα διαφορετικά τμήματα του κόσμου.

Η έρευνα προσπάθησε να εξετάσει την πλαστική γλώσσα αναζητώντας ένα ευρύτερο σύνολο κανόνων πέρα από το ιστορικό όριο που ορίζουν οι Συλλογές. Η διαδικασία της ρήξης δημιούργησε μια νέα συνθήκη κατά την οποία η μικροκοσμική θεώρηση αντικαθίσταται από την επικράτηση της «λογικής» δημιουργώντας ερωτήματα για την συνοχή της πλαστικής γλώσσας και την συγκρότηση των μηχανισμών που τη διέπουν. Παρόλα αυτά ιστορικά παραδείγματα όπως το σπίτι του Soane ή οι αναπαραστάσεις του Piranesi δημιουργούν τις προϋποθέσεις για τον ορισμό μιας συγκροτημένης γενεαλογίας με κοινά χαρακτηριστικά.

Η αναζήτηση ενός εννοιολογικού εργαλείου ικανού να εξετάσει το πρόβλημα

σε ένα ευρύτερο ιστορικά πλαίσιο οδήγησε στην διερεύνηση της αναλογίας που παρουσιάζεται ανάμεσα στις συλλογές αξιοπερίεργων αντικειμένων και την ονειρική διαδικασία έτσι όπως εμφανίζεται στην ψυχαναλυτική θεωρία του Freud. Εντοπίσαμε σημεία επαφής τα οποία και δημιουργούν τις προϋποθέσεις για μια ευρύτερη αντιμετώπιση του ζητήματος.

1. Αρχικά παρατηρήσαμε την δημιουργία ενός εσωτερικού περίκλειστου συστήματος το οποίο εντοπίζεται και στις δύο διαδικασίες. Στην περίπτωση των συλλογών τα αντικείμενα αποσύρονται από ένα εξωτερικό περιβάλλον και επαν-εγγράφονται σε μια προσωπική ιδιωτική κατάσταση - στον χώρο κατοικίας του υποκείμενου· ενώ κατά την ονειρική διαδικασία το υποκείμενο στρέφεται σε μια εσωτερική κατάσταση αποσύροντας το ενδιαφέρον του για τον εξωτερικό κόσμο. Και στις δύο περιπτώσεις το εξωτερικό πεδίο παρέχει στο υποκείμενο ένα αρχείο αντικειμένων, εικόνων και καταστάσεων (εξωτερική παρόρμηση) το οποίο εγγράφεται σε ένα εσωτερικό περίκλειστο σύστημα.

2. Παρατηρούμε και στις δύο περιπτώσεις την δημιουργία ενός εικονικού περιβάλλοντος περιήγησης στο οποίο το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με την επιθυμία του². Η εκδήλωση της επιθυμίας είναι λανθάνουσα, ενώ η διαπραγματέυσή της γίνεται μέσα από την άρθρωση μιας αμφίσημης πλαστικής γλώσσας (πλαστική κατασκευή αρχαικού τύπου- πλαστική αναπαράσταση ονειρικής διαδικασίας). Η σχέση αυτή ανάμεσα στην επιθυμία και το πλαστικό σύστημα περιλαμβάνει ένα υποσύνολο ομοιοτήτων που σχετίζονται

α) Με την δυσκολία οπτικής αναπαράστασης των σύνθετων ιδεών με αποτέλεσμα την δημιουργία πολλών αμφίσημων σημείων. (Παρατηρήσαμε την κυριαρχία των οπτικών εικόνων και στις δύο περιπτώσεις)

β) Το αντικείμενο και η αφήγηση εμπεριέχουν ένα κρυφό νόημα που πρέπει να αποκωδικοποιηθεί – το ζήτημα της ερμηνείας του ονείρου (λανθάνον περιεχόμενο) και το σύστημα των σημειογραφημάτων που φανερώνουν τις κρυμμένες ομοιότητες και κατά προέκταση την γνώση που είναι κρυμμένη πίσω από τα σημεία.

γ) Η επιθυμία εμφανίζεται ασυμβίβαστη με ένα εξωτερικό σύστημα, με

² Το όνειρο εκτυλίσσεται γραμμικά ενώ η κατασκευή του χώρου παραμένει σταθερή, παρόλα αυτά μια περιήγηση στο δωμάτιο είναι με την σειρά της γραμμική

αποτέλεσμα την εμφάνιση λογοκριτικών μηχανισμών οι οποίοι μεταβάλλουν το πλαστικό αποτέλεσμα. Από την μία έχουμε την διαδικασία της λογοκρισίας στο όνειρο και από την άλλη την λανθάνουσα λειτουργία του μυθικού λόγου, τις συμπυκνωμένες αμφίσημες μορφές των τεράτων και τους κρυφούς μηχανισμούς των «θαυματουργών» μηχανών.

Διαμορφώνεται ένα πεδίο γειννίας το οποίο προσφέρει ένα σύστημα ερμηνείας των πλαστικών κατασκευών μέσα από την ανάπτυξη ενός συντακτικού αμφίσημων σημειοδοτήσεων το οποίο έχει την ικανότητα να εγγράφει στην πλαστική κατασκευή την λανθάνουσα επιθυμία του υποκειμένου. Η εξέταση του δίπολου πλαστική κατασκευή – επιθυμία έγινε με βάση την σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο σημειωτικό σύνολο και την φύση της επιθυμίας έτσι όπως αυτή εκδηλώνεται μέσα από τον χαρακτήρα του υποκειμένου. Στο σημείο αυτό αναζητήθηκε η εφαρμογή του εννοιολογικού εργαλείου η σύζευξη δηλαδή των μικροκοσμικών θεωριών με την πλαστική αναπαράσταση κατά την ονειρική διαδικασία σε τρεις περιπτώσεις υποκειμένων (M. Barney, E. S. Blofeld, Gregor Schneider).

Και στις τρεις περιπτώσεις καταλήξαμε στο ίδιο συμπέρασμα σχετικά με την χωρική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας ενώ παράλληλα το συμπέρασμα συνέπεσε με την ανάλυση του πρώτου μέρους σχετικά με τις συλλογές αξιοπερίεργων αντικειμένων. Ο νους του Συλλέκτη, το έμβρυο του Barney, το τραυματισμένο μάτι του Blofeld, και ο «παρανοϊκός» εγκέφαλος του Schneider αποτελούν το οργανικό ανάλογο του σώματος, με το οποίο διαρθρώνεται η πλαστική κατασκευή. Το βιολογικό όργανο δεν επιτελεί αποκλειστικά τη βιολογική διαδικασία αλλά συνδέεται άμεσα με τον μηχανισμό της επιθυμίας· αποτελεί στην πραγματικότητα μια επιθυμητική μηχανή ενταγμένη σε ένα ευρύτερο συλλογικό σύστημα παραγωγής επιθυμίας. Τελικά η πλαστική διατύπωση της προσωπικής ουτοπίας συγκροτεί μια διαδικασία ανακατασκευής του σώματος του υποκειμένου (ή μέρος αυτού) μέσα από μια διαδικασία ομοιοτήτων και αναλογιών, η οποία εντοπίζεται σε μια μικροκοσμική θεώρηση του κόσμου και στην δομή της ονειρικής διαδικασίας. Παράλληλα η διαδικασία αυτή αντιστοιχείται σε ένα μηχανισμό παραγωγής επιθυμίας άμεσα συσχετιζόμενο με ένα κυρίαρχο εξωτερικό σύστημα· η επιθυμία εμφανίζεται ως παραγωγή η οποία διαπερνά το σώμα αναζητώντας εντάσεις, συζεύξεις και διαζεύξεις παράγοντας μια νέα τοπογραφία: ένα «δίχως όργανα σώμα» που προσπαθεί να προσομοιώσει μια διαδικασία «μεταμόρφωσης» του υποκειμένου. Το υποκείμενο μπορεί να συνδέει το φυσικό σώμα του με το αντίγραφό του σώματός του (με την πλαστική κατασκευή δηλαδή) εξασφαλίζοντας

την παραισθητική ικανοποίηση της επιθυμίας του σε μια διαδικασία ανάλογη με την ονειρική διεργασία.

Η παραπάνω διαδικασία αναφέρεται σε μια συνθήκη παραγωγής χώρου άμεσα συσχετιζόμενη με την αρχιτεκτονική γλώσσα. Η περίπτωση της Ηφαιστειακής Βάσης και της κατοικίας U R απεικονίζουν την συνθήκη ανακατασκευής του σώματος (το τραυματισμένο μάτι του Blofeld, ο φρενολογικός χάρτης του Schneider) μέσα από την αναδιάρθρωση βασικών αρχιτεκτονικών στοιχείων μεταφράζοντας την έννοια της κατοικίας από «μηχανή κατοίκησης» σε «μηχανή επιθυμίας». Το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο αναδιάρθρώνεται αναπαράγοντας την αμφίσημη σημειοδότηση της πλαστικής γλώσσας επιτρέποντας με τον τρόπο αυτό την εγγραφή της επιθυμίας στην πλαστική κατασκευή. Το σύστημα αναφέρεται στην δημιουργία ενός περιβάλλοντος κατοίκησης όπου το υποκείμενο κατοικεί το ίδιο του το σώμα μέσα από την πολύπλοκη λειτουργία του σημειωτικού συστήματος της πλαστικής κατασκευής.

η λειτουργία του κανόνα στην πλαστική διάρθρωση της συλλογικής ουτοπίας

Από την αρχή παρατηρήθηκε η ανάγκη συσχέτισης της ατομικότητας με ένα συλλογικό σύστημα ικανό να παρέχει ένα «σύνολο μετρήσεων» ικανών να διερευνήσουν τη φύση της επιθυμίας του υποκειμένου. Όπως διαπιστώσαμε από το δεύτερο κεφάλαιο η εξέταση του χαρακτήρα του υποκειμένου και κατά συνέπεια η δομή της επιθυμίας του αναφέρεται σε ένα συλλογικό σύστημα το οποίο ευθύνεται τόσο για την οριοθέτηση των αποκλίσεων όσο και για την παραγωγή της επιθυμίας. Σημείο αναφοράς αποτέλεσε ένα σύνολο σταθερών το οποίο διασφάλιζε την κανονικότητα του υποκειμένου οριοθετώντας το πεδίο διαπραγμάτευσης. Η έννοια του προτύπου υποκειμένου μέσα από την χωρική διάρθρωση της συλλογικής ουτοπίας προσπάθησε να αντιπαραβάλλει το συλλογικό όνειρο της ουτοπίας με τον παρεκκλίνοντα χαρακτήρα της εξιδανικευμένης ατομικότητας. Παρατηρήσαμε την έννοια της επιθυμίας ως τον κεντρικό άξονα διάρθρωσης της έννοιας του κανόνα. Ο κανόνας είναι ταυτόχρονα ο επιθυμητός μέσος όρος ενός επιθυμητού τύπου ανθρώπου μέσα από την προβολή μιας συλλογικής επιθυμίας. Η επιθυμία αυτή νομιμοποιείται και γίνεται αξίωμα μέσα από ένα σύστημα αναγωγής σε μια αυθαιρετη αρχή η οποία συμπίπτει με το κυρίαρχο σύστημα εξουσίας. Τελικά ο «κοινός άνθρωπος» της ουτοπίας, εκείνος που έχει κοινές ανάγκες και επιθυμίες αποτελεί

την προτροπή στον κανόνα, ενώ ο «φυσικός άνθρωπος» εκείνος που υπάγεται στους φυσικούς νόμους αποτελεί την αξιωματική νομιμοποίησή του. Η ταύτιση των δύο αποκαθιστά την αυθεντία του προτύπου: ο «κοινός άνθρωπος» πρέπει να είναι ένας «φυσικός άνθρωπος». Η αντιληπτική σύγχυση των δύο εννοιών, η νοηματική ταύτιση δηλαδή της συνηθισμένης κατάστασης με την ιδεώδη κατάσταση συγκροτεί την θεμελίωση ενός ορθολογικού οικοδομήματος ανάπτυξης της συλλογικής ουτοπίας μέσα από την αξιωματική χρήση του προτύπου. Ο «φυσικός άνθρωπος» θα αποτελέσει τον κανόνα μέτρησης της ατομικότητας οριοθετώντας το πεδίο της κανονικότητας και της ανωμαλίας στα υποκείμενα.

Παράλληλα διαπιστώθηκε η σχέση ανάμεσα στο κανονικό και το παθολογικό όχι ως αντίθεση· ένα πεδίο διαμάχης ανάμεσα σε δύο αντιθετικές έννοιες αλλά ως ποσοτική διαφοροποίηση. Ο παθολογικός χαρακτήρας ενυπάρχει σε οποιοδήποτε άτομο και χωρίζεται ποσοτικά μέσα από το ποσοστό ερεθισμού των ιστών· η απόκλιση από την επιθυμητή τιμή ορίζει και τον παθολογικό χαρακτήρα. Παρατηρούμε ότι ο κοινός άνθρωπος είναι ένας εν-δυνάμει «άρρωστος» άνθρωπος, ενώ για να διατηρηθεί εντός του προτύπου θα πρέπει να λειτουργήσει η θεραπευτική διασφαλίζοντας το επίπεδο των διεγέρσεων στις επιθυμητές τιμές. Η έννοια της θεραπείας αποτελεί ένα από τα βασικά κριτήρια διάρθρωσης της αρχιτεκτονικής ουτοπίας ως ένα περιβάλλον το οποίο λειτουργεί θεραπευτικά στο εν-δυνάμει άρρωστο υποκείμενο.

Η διατριβή ανέτρεξε στο «θεραπευτικό» σύστημα εξετάζοντας τις περιπτώσεις της σωματικής και της ψυχικής ασθένειας σε σχέση με την χωρική και πλαστική διατύπωση της θεραπευτικής διαδικασίας. Στην περίπτωση της φυματίωσης εντοπίστηκε ο σχηματισμός ενός αρχιτεκτονικού λεξιλογίου με βάση την θεραπευτική πρακτική διαμορφώνοντας παράλληλα ένα αρχιτεκτονικό λόγο βασιζόμενο στις θεραπευτικές ιδιότητες των φυσικών στοιχείων.

Στην περίπτωση της ψυχικής ασθένειας, η σύνδεση ανάμεσα στο πνεύμα και το σώμα αποτέλεσε το κοινό έδαφος εφαρμογής μιας ανάλογης θεραπευτικής διαδικασίας με αρχιτεκτονικές προεκτάσεις. Η παραγωγή ψευδαισθησιακών μορφών και η απόκλιση από την αλήθεια, έτσι όπως αυτή πιστοποιείται από μια συλλογική αξιωματική θεώρηση, σχετίζεται με προβλήματα της επιθυμίας και του πάθους διαμορφώνοντας αρχικά ένα πρώιμο θεραπευτικό πεδίο, εκείνο της «ιατρικής των υγρών». Το σώμα είναι φορέας των ψυχικών διεργασιών και αποτελεί το πεδίο εφαρμογής της θεραπευτικής ως ένα σύνολο συσκευών που προσαρτούνται σε αυτό

με σκοπό την μεταμόρφωσή του στο επιθυμητό πρότυπο. Η βίαιη αυτή θεραπευτική τεχνολογία εγκαταλείπεται δίνοντας την θέση της σε πρακτικές κανονικοποίησης του περιβάλλοντος. Εντοπίζεται και πάλι το πρότυπο του «φυσικού ανθρώπου» και κατά προέκταση οι θεραπευτικές ιδιότητες του «φυσικού περιβάλλοντος» ενώ παράλληλα διαμορφώνεται το σταθερό πρότυπο της οικογένειας ως η προέκταση αυτού του φυσικού περιβάλλοντος (το ησυχαστήριο του Tuke). Παρατηρούμε ότι η θεραπεία και στις δύο περιπτώσεις συμπίπτει αναπαράγοντας το ίδιο πρότυπο (ο φυσικός άνθρωπος) το οποίο και λειτουργεί αξιωματικά.

Η εφαρμογή των παραπάνω στην αρχιτεκτονική γλώσσα συγκρότησε ένα πλαίσιο ιατρικοποίησης του αρχιτεκτονικού λόγου γεγονός το οποίο εμφανίστηκε ιδιαίτερα έντονο στον ουτοπικό λόγο όπου και παρατηρήθηκε μια καθολική κυριαρχία του προτύπου έναντι της απόκλισης. Σε όλες τις περιπτώσεις ένα σύνολο μηχανών προσαρτάται στο σώμα του υποκειμένου με σκοπό την μεταμόρφωσή του με βάση το επιθυμητό πρότυπο του «φυσικού ανθρώπου». Η παρατήρηση αυτή αφορά τόσο το υγιές όσο και το ασθενές υποκείμενο καθώς όπως είδαμε και τα δύο εμπεριέχουν τον παθολογικό τους χαρακτήρα.

Προϊόν της παραπάνω διαδικασίας αποτελεί η κατασκευή του homo medicus ενός ιατρικοποιημένου ατόμου, το οποίο αναζητά την επιθυμία στην κανονιστικότητα του χαρακτήρα του. Το περιβάλλον της ουτοπίας προσαρμόζεται στην νέα συνθήκη εφαρμόζοντας την τεχνολογία κανονικοποίησης στο άμεσο περιβάλλον κατοίκησης, ενώ παράλληλα ο εγγενής παθολογικός χαρακτήρας του σώματός του μεταβιβάζεται στο «άρρωστο» περιβάλλον διαμονής του. Η σύλληψη του «αρρώστου κτιρίου» (ή περιβάλλοντος) συγκροτεί μια αναγωγή στην σχέση κτίριο = σώμα που συναντήσαμε στην διάρθρωση των ιδιωτικών ουτοπιών.

τα δύο σώματα και η λειτουργία του καθρέπτη

Κατά την ανάλυση του χαρακτήρα του υποκειμένου εντοπίστηκε η ιδιότητα του προτύπου να παράγει επιθυμία. Στην περίπτωση του M Barney, η ανάπτυξη του χαρακτήρα του αθλητή έτσι όπως αυτός διαμορφώνεται από ένα συλλογικό κυρίαρχο μηχανισμό αποτέλεσε τον κεντρικό άξονα κατασκευής της ιδιωτικής ουτοπίας. Από την μια έχουμε έναν αναλογικό μηχανισμό κατασκευής ενός περιβάλλοντος περιήγησης το οποίο ταυτίζεται με το σώμα του υποκειμένου (το έμβρυο πριν την στιγμή της σεξουαλικής διαφοροποίησης) και από την άλλη ένα ουτοπικό μηχανισμό κατασκευής του πρότυπου σώματος του αθλητή. Κατά την διάρκεια της έρευνας εξετάσαμε αναλυτικά τις δύο περιπτώσεις σε σχέση με την χωρική διατύπωση του κάθε περιβάλλοντος συσχετίζοντάς την άμεσα με την αρχιτεκτονική πρακτική.

Στην περίπτωση της Ηφαιστειακής βάσης εντοπίσαμε την επιστροφή ενός παλαιού προτύπου με την μορφή τέρατος – το δεσποτικό υποκείμενο. Ο Blofeld ανακατασκευάζει το σώμα του εντάσσοντας στην κατασκευή την παραβατική λειτουργία της όρασής του ταυτίζοντας την αρχιτεκτονική πρακτική με το σώμα του δεσποτικού υποκειμένου. Στο σώμα του τυράννου προσαρτάται ο κοινωνικός μηχανισμός, οι άνθρωποι γίνονται τα μάτια και τα χέρια του, οι δομές προσαρτούνται στο σώμα και την επιθυμία του. Παρόμοια η ηφαιστειακή βάση αποτελεί την αναπαραγωγή του οργάνου του ματιού του Blofeld, ενώ ταυτόχρονα διασφαλίζει την συνεχή επικοινωνία ανάμεσα στο σώμα και την επιθυμία του.

Η περίπτωση του Schneider εντοπίστηκε στο πεδίο της καθημερινότητας, στην καρδιά του κοινωνικού μηχανισμού κανονικοποίησης. Η διαδικασία σχηματισμού της δομής της οικογένειας μέσα από την κατασκευή του ιδανικού περιβάλλοντος (το πρότυπο της κατοίκησης) συγκροτεί την βάση ανάπτυξης της κατοικίας Ur μέσα από την επιστροφή απωθημένων διεργασιών. Το υποκείμενο αναπλάθει την τυπική κατοικία μέσα από τα ίδια τα στοιχεία της μεταφέροντας την μορφή του τέρατος και της παραβίασης στο συνηθισμένο και καθημερινό χώρο του προτύπου. Η δομή του λαβυρίνθου της κατοικίας συγκροτεί ένα φρενολογικό χάρτη του νου του υποκειμένου όπου ο Schneider έχει την δυνατότητα σύνδεσης με το ίδιο το σώμα του καθώς μπορεί να κατοικεί στον ίδιο τον εγκέφαλό του.

Ο μηχανισμός της επιθυμίας στις παραπάνω περιπτώσεις εντοπίζεται μέσα από

μια διαδικασία μετασχηματισμού των ενορμήσεων³ με βάση ένα προκαθορισμένο χαρακτήρα κατασκευασμένο αρχικά από ένα κυρίαρχο μηχανισμό⁴.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της κοινωνικής παραγωγής ως επιθυμητικής παραγωγής μπορούμε να εντοπίσουμε τον αποκλίνοντα χαρακτήρα του υποκειμένου ως την αναδιπλασιασμένη εικόνα του προτύπου. Ο αθλητής, το δεσποτικό υποκείμενο, ο κοινός άνθρωπος, αναγωγές ενός συλλογικού μηχανισμού διεισδύουν στον χαρακτήρα του υποκειμένου και διαμορφώνουν τον χαρακτήρα του. Όμως την ίδια στιγμή η διαδικασία της επιθυμίας δεν βρίσκεται σε μια σχέση αποκλειστικής αφομοίωσης αλλά αναπτύσσει μια ιδιάζουσα παραγωγικότητα· το σύστημα όπως το έμβryo κατά την περίοδο της σεξουαλικής διαφοροποίησης αντιστέκεται στη μεταβολή, η ύλη επιθυμεί ταυτόχρονα την μετάλλαξη και την αδράνειά της⁵. Το περιβάλλον που στοχεύει να μεταμορφώσει το υποκείμενο εγναθιστά ένα δυναμικό πεδίων εντάσεων ανάμεσα στον χαρακτήρα και το πρότυπο, όπου αναπτύσσονται αντίρροπες δυνάμεις εκφράζοντας την πολλαπλότητα του χαρακτήρα⁶. Η παραγωγική λειτουργία της επιθυμίας αναζητά συνδέσεις σε οποιαδήποτε κατεύθυνση κατευθύνοντας την πλαστική γλώσσα ως μια προέκταση του εντατικού πεδίου δυνάμεων.

Στις περιπτώσεις της συλλογικής και ιδιωτικής ουτοπίας, το ανθρώπινο σώμα αποτελεί το πεδίο διαπραγμάτευσης του θέματος· Στο δίχως όργανα σώμα του προέδρου Schreber και στο πρότυπο σώμα του homo medicus, ένα σύνολο μηχανισμών προσαρτάται και το επανα-κατασκευάζει με σκοπό την μεταμόρφωσή του. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένας καθρέπτης στον οποίο πραγματοποιείται μια αντανάκλαση με ταυτόχρονη ανταλλαγή ιδιοτήτων· η ατομικότητα δεν είναι απλά ένα σημείο ενός ευρύτερου συνόλου αλλά η αναδιπλασιασμένη σκοτεινή εικόνα του προτύπου (doppelgänger).

3 «Σε αυτό το σημείο θα έπρεπε να μας αποκαλυφθεί για πρώτη φορά η ομοιότητα της πολιτισμικής διαδικασίας με την εξέλιξη της λίμπιντο του ατόμου. Άλλες ενορμήσεις (εκτός από αυτές του πρωκτικού ερωτισμού) παραινούν να μεταθέσουν τους όρους της ικανοποίησής τους, να τις μεταφέρουν σε άλλους δρόμους, κάτι που συμπίπτει με τη γνωστή μας μετουσίωση (των ορμικών στόχων)». Freud, Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας, 53

4 Άλλωστε όπως παρατηρούν οι Deleuze και Guattari «η επιθυμία παράγει κάτι πραγματικό ή η επιθυμητική παραγωγή δεν είναι τίποτα άλλο παρά η κοινωνική παραγωγή. Δεν μπαίνει ζήτημα να ορίσουμε για την επιθυμία μιαν ιδιαίτερη μορφή ύπαρξης, μια διανοητική ή ψυχική πραγματικότητα, αντίθετη προς την υλική πραγματικότητα της κοινωνικής παραγωγής. Οι επιθυμητικές μηχανές δεν είναι μηχανές φανταστικές ή ονειρικές, που ξεχωρίζουν από τις τεχνικές και τις κοινωνικές μηχανές, ή έρχονται να τις συμπληρώσουν». Deleuze- Guattari, 38

5 Πέρα από την αρχή της Ηδονής (το βιολογικό ζήτημα της ύλης)

6 «...αν θυμηθείτε την άποψή μας πως ο ονειρευόμενος που παλεύει ενάντια στις ίδιες τις επιθυμίες του, είναι ένας συνδυασμός δύο προσώπων, ξεχωριστών κι ωστόσο κάπως στενά συνδεμένων...», Freud, Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση, 187

Πλέον μπορούμε να εξειδικεύσουμε ακόμη περισσότερο την λειτουργία του καθρέπτη. Από την μία πλευρά έχουμε το πρότυπο κανονικό υποκείμενο, μια κατασκευή τοποθετημένη σε ένα ιδανικό περιβάλλον το οποίο διασφαλίζει την κανονικότητά του. Η διατήρηση της κανονικότητας αφορά μια διαδικασία μεταμόρφωσης του σώματος σύμφωνα με το επιθυμητό πρότυπο. Η έννοια του προτύπου εμπεριέχει την επιθυμία μεταφράζοντας τον κοινωνικό μηχανισμό σε επιθυμητικό. Στην αρχιτεκτονική ουτοπία το σύστημα εμφανίζεται περίκλειστο, προσαρτάται πάνω στο σώμα του υποκειμένου ολοκληρώνοντας τον κύκλο της επιθυμίας. Η σχέση της με το σώμα δεν είναι παραγωγική δεν επιδιώκει συνδέσεις σε οποιαδήποτε κατεύθυνση αλλά εντάσσεται σε ένα δεδομένο πεδίο δυνατοτήτων επαναλαμβάνοντας συνεχώς την ίδια διαδικασία · συγκροτεί δηλαδή μια «θεατρική παράσταση⁷». Η πλαστική γλώσσα εμφανίζεται σε ένα γραμμικό σύστημα νοηματοδοτήσεων από την στιγμή που η αρχή λειτουργεί αξιωματικά. Από την στιγμή που η βάση κλονίζεται, όπως στην περίπτωση της ιατρικής των υγρών, το σύστημα ανάγεται στην πλάνη και την παραισθήση αποκλίνοντας από την συλλογική αλήθεια · η μεταβολή είναι αξιωματική και όχι δομική, πάντοτε το σύστημα διατηρεί την «θεραπευτική» του ιδιότητα ως προς το υποκείμενο μετατοπίζοντας απλά τον κύκλο της επιθυμίας σε μια νέα παράσταση.

Από την άλλη, στα εσωτερικά μικροοσμικά περιβάλλοντα, παρατηρούμε την δημιουργία ενός σκοτεινού είδωλου · το υποκείμενο εντασσόμενο στον κοινωνικό επιθυμητικό μηχανισμό επιχειρεί την κατασκευή ενός ακόμη περίκλειστου συστήματος μέσα από τον κώδικα των ουτοπικών μηχανισμών συμπεριλαμβανομένης και της πλαστικής αναπαράστασης. Παράγεται την φορά αυτή ένα περιβάλλον το οποίο προσαρτάται στο σώμα του υποκειμένου σε άμεση αναλογία με την περίκλειστη ουτοπική κατασκευή. Αυτή τη φορά το είδωλο που σχηματίζεται από το υλικό της ουτοπικής παραγωγής είναι η αναδιπλασιασμένη εικόνα του προτύπου (το ιδανικό υποκείμενο της ουτοπίας) μέσα από την αναπαραγωγή του ίδιου του σώματος. Στην περίπτωση της ιδιωτικής ουτοπίας, σώμα και περιβάλλον ταυτίζονται καθώς το υποκείμενο αναδιπλασιάζει τα όργανά του ταυτίζοντάς τα με το περιβάλλον κατοίκησής του. Το παραγόμενο νέο σώμα αποτελεί το είδωλο, το πρότυπο

7 Την θεατρικότητα του ζητήματος την εντόπισαν οι Deleuze και Guattari στον Αντι-Οιδίποδα «...μόλις μας τοποθετήσουν μέσα στο οιδιπόδειο, όλα τελειώνουν: καταργείται η μόνη αυθεντική σχέση που ήταν σχέση παραγωγής. Η μεγάλη ανακάλυψη της ψυχανάλυσης στάθηκε η ανακάλυψη της επιθυμητικής παραγωγής, της παραγωγής του ασυνείδητου. Αλλά, με το οιδιπόδειο, η σχέση αυτή γρήγορα συσσωτίστηκε από έναν καινούργιο ιδεαλισμό: το ασυνείδητο ως εργοστάσιο, αντικαταστάθηκε από ένα αρχαίο θέατρο · τις παραγωγικές μονάδες του ασυνείδητου αντικατέστησε η παράσταση»

ιδανικού σώματος του υποκειμένου της συλλογικής ουτοπίας κατασκευασμένο από το ίδιο πρωτογενές υλικό που συγκροτεί το περιβάλλον της συλλογικής ουτοπίας. Παρατηρούμε μια «τοπολογική» μεταφορά σημείων⁸ ανάμεσα στην κατασκευή της συλλογικής ουτοπίας και την πλαστική διατύπωση του προσωπικού μικρόκοσμου. Ένα σύνολο σημείων αναδιατάσσεται σχηματίζοντας την οργανική δομή του σώματος του υποκειμένου και του συλλογικού προτύπου. Η συγκρότηση του νέου νοητικού χάρτη αποτελεί μια λεπτομερή χαρτογράφηση της επιθυμίας άμεσα συνδεδεμένης με την κοινωνική παραγωγή, παράγοντας με τον τρόπο αυτό μια αρχιτεκτονική κατασκευή (περιβάλλον κατοίκησης) το οποίο συγκροτείται με βάση την τοπολογική μεταφορά νοητικών επιθυμητικών κατασκευών στον πραγματικό ή αναπαραστατικό χώρο. Η παραγωγή του νέου σώματος δεν αποτελεί μια εικονογραφική αντιστοίχιση, καθώς το νόημα παραμένει κρυφό κάτω από τους πραγματικούς τοπολογικούς σχηματισμούς της αρχιτεκτονικής πρακτικής. Η διαχείριση της αναλογίας γίνεται με βάση τον αμφίσημο πλαστικό κώδικα που αναλύσαμε πρωτύτερα, σχετίζοντας με τον τρόπο αυτό τον ακατάληπτο χαρακτήρα της πλαστικής κατασκευής με το κρυφό νόημα που αυτή περιέχει.

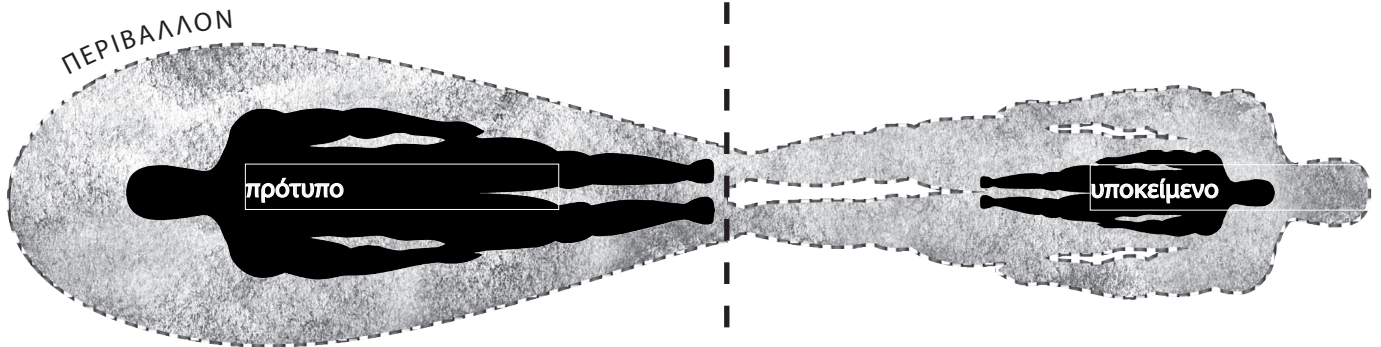
Μέσα στον μηχανισμό αυτό η επιθυμία ξαναβρίσκει την παραγωγική της σχέση αναπτύσσοντας συνδέσεις σε οποιαδήποτε κατεύθυνση ενώ ο αμφίσημος χαρακτήρας της πλαστικής γλώσσας παρέχει την δυνατότητα άμεσης συναρμογής ανάμεσα στο υποκείμενο και το περιβάλλον διασφαλίζοντας τον παραγωγικό χαρακτήρα της επιθυμίας του. Η «μηχανή κατοίκησης» του ουτοπικού λόγου δεν συγκροτεί πλέον μια παράσταση, δεν αναφέρεται συνεχώς στον ίδιο τύπο. Μέσα από την επαναδιατύπωση του προσωπικού μικρόκοσμου ξαναβρίσκει το ρόλο της ως «μηχανή επιθυμίας» εκθέτοντας τους αντιληπτικούς και νοηματικούς μηχανισμούς που συγκροτούν την κοινωνική παραγωγή και κατά προέκταση την αρχιτεκτονική διατύπωση της συλλογικής ουτοπίας.

8 Μπορούμε να επισημάνουμε τον συσχετισμό ανάμεσα σε νοητικά σχήματα και χωρικές μεταφορές. «Η συνδεσιμότητα στη σκέψη ή το λόγο προκύπτει καθώς το μυαλό κινείται από το ένα αντιληπτό στοιχείο ή τη μία ιδέα στην άλλη. Αυτή την κίνηση πρέπει να μιμείται το δυνατό. Δηλαδή οι ιδέες πρέπει να θεωρούνται ως ακολουθίες (φάσεις) τοπολογικών μετασχηματισμών. Αν αυτή δεν είναι η περίπτωση, τότε κάθε παραβίαση της συνέχειας σημαίνει πλάνη ή παραβίαση της λογικής. Η λογική σκέψη συμβαίνει σε ένα είδος συμβολικού ή φαντασιακού τοπολογικού χώρου». Robert Schwarz, *Metaphors and Action Schemes, Some themes in Intellectual History*, London, Bucknell University Press, 1997σελ.56

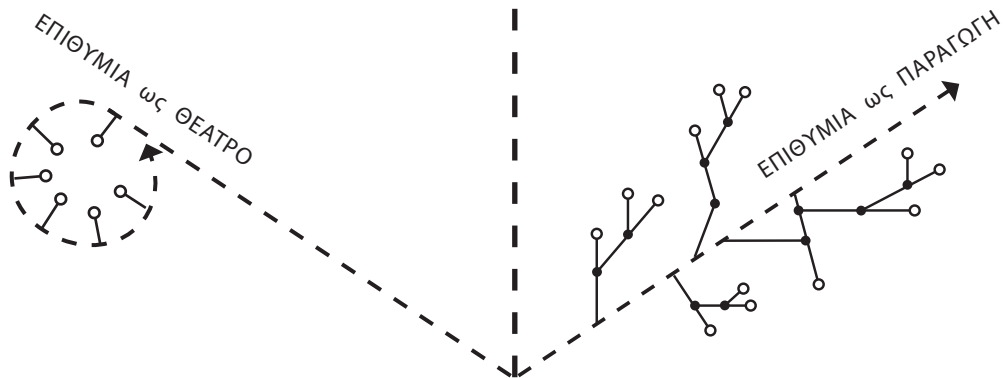
παράδειγμα

αντι-παράδειγμα

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΚΑΘΡΕΦΤΗ



doppelganger



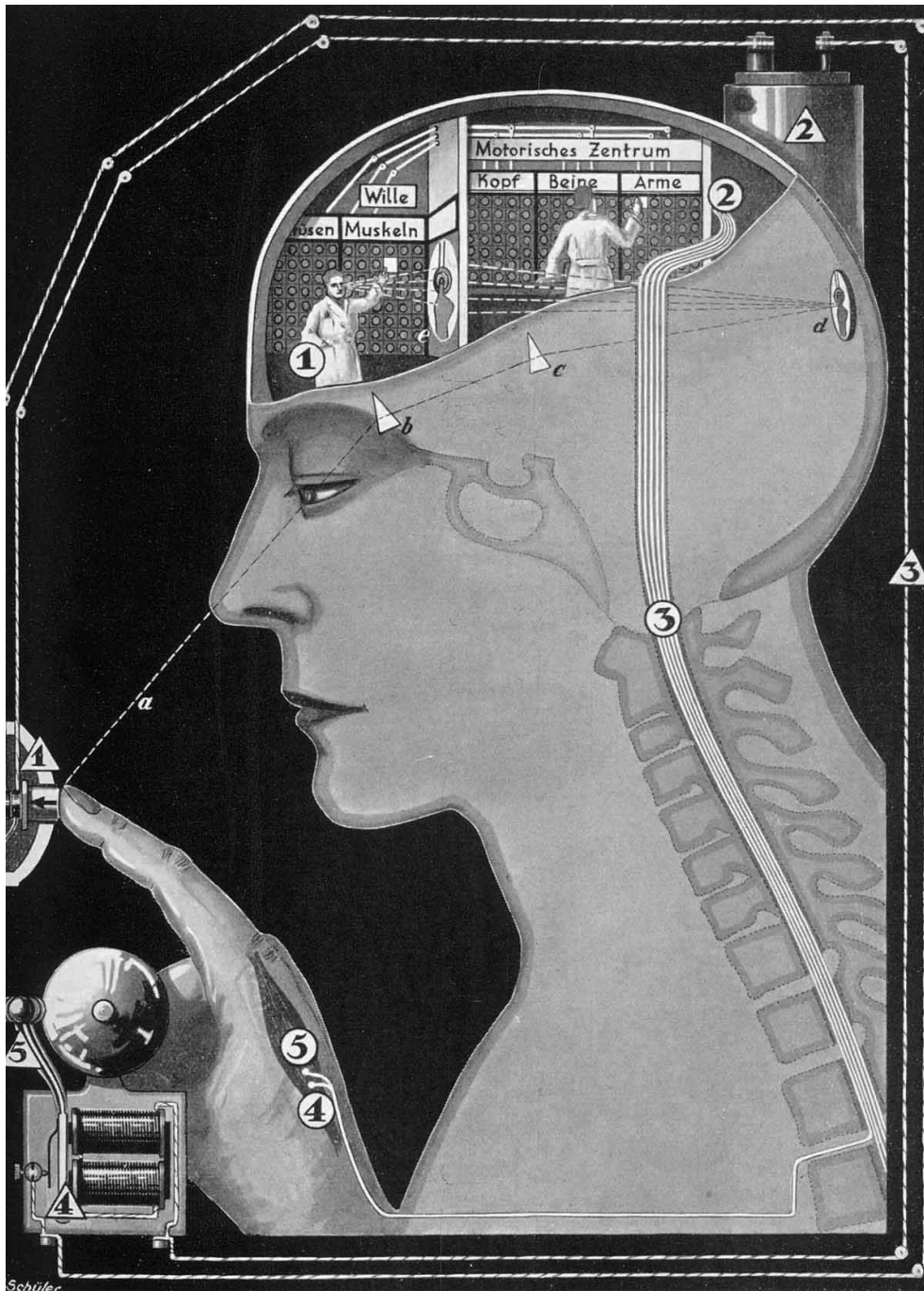
Συμπλερασματικό Διάγραμμα

το αντι-παράδειγμα

Τα συστήματα που έχουν αναλυθεί δεν θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα νέο παράδειγμα (κατά Khun) ή μια νέα κατεύθυνση καθώς είναι καταδικασμένα να λειτουργούν παρασιτικά σε ένα κυρίαρχο σύστημα. Ακόμα και αν μπορούσαν να αναπτύξουν ένα καθεστώς αυτονομίας η ίδια η φύση τους θα μπορούσε να λειτουργήσει ακυρωτικά ως το παράδειγμα το οποίο προβάλλουν. Η μέχρι τώρα ανάλυση έδειξε ότι μπορούν να οικειοποιούνται οποιοδήποτε σύστημα και οποιοδήποτε παράδειγμα εξαρθρώνοντας ταυτόχρονα όλους τους κώδικες. Η λειτουργία τους εντοπίζεται στο όριο της κοινωνικής παραγωγής και κατά προέκταση σε οποιοδήποτε εικαστικό ή αρχιτεκτονικό λόγο· σκοπός τους είναι να εξαντλήσουν το αντιληπτικό και νοητικό πεδίο που έχει διαμορφωθεί ακυρώνοντας ταυτόχρονα το πλαίσιο στο οποίο έχουν σχηματισθεί. Για το λόγο αυτό οριοθετούνται ως ένα εξωτερικό υποσύνολο στο «αρχείο⁹» του αρχιτεκτονικού λόγου, μια συνθήκη που συνεχίζει επ' αόριστον την παρασιτική λειτουργία της.

Η ιδιότητα αυτή της καταστροφής του εννοιολογικού και αντιληπτικού δικτύου μπορεί από την μία να μην αποτελεί την συνθήκη εδραίωσης ενός νέου παραδείγματος αλλά συγκροτεί μια α-χρονική εναλλακτική κριτική στο εκάστοτε παράδειγμα ή το πρωτογενές υλικό για μια ενδεχόμενη νέα αφετηρία. Σχηματίζει ένα δίκτυο δυνατοτήτων που επιτρέπει στην αρχιτεκτονική γλώσσα να αναπτύξει θέματα τα οποία ήταν ασύμβατα ως προς την εσωτερική δομή της. Το αντι-παράδειγμα επιτρέπει στο άτομο να κατοικήσει το σώμα του προσαρμόζοντας με τον τρόπο αυτό το ζήτημα της κατοίκησης στην λειτουργία του επιθυμητικού μηχανισμού ακόμα και αν αυτός διακατέχεται από ένα κυρίαρχο ένστικτο θανάτου. Η πλαστική γλώσσα υιοθετώντας μια μικροκοσμική προσέγγιση παρέχει την δυνατότητα στο υποκείμενο να υλοποιήσει τον οποιοδήποτε χώρο με οποιονδήποτε τρόπο ακόμα και αν πρόκειται να κατασκευάσει κανείς τον εγκέφαλό του με πόρτες, παράθυρα και τοίχους.

9 Το αρχείο σύμφωνα με τον Foucault ως ο «νόμος εκείνου που μπορεί να ειπωθεί, το σύστημα που διέπει την εμφάνιση των αποφάνσεων». Michel Foucault, Η Αρχαιολογία της Γνώσης, (Αθήνα: Εξάντας, 1987). 199-198



‘Τα πέντε κοινά σημεία ανάμεσα στην λειτουργία των μυών και το ηλεκτρικό κύκλωμα του κορδονιού: (1) βούληση — πλήκτρο, (2) κεντρικό μοτέρ — μπαταρία, (3) νεύρα — καλώδια, (4) τελική γίνηση — ερμημεία, (5) μύς — κλακέτα.’ Fritz Kahn (1927)

Βιβλιογραφία

Badiou, Alain, Από το Είναι στο Συμβάν, Αθήνα: Πατάκη, 2011

Badiou, Alain, Theory of the Subject, London: Continuum, 2009

Baudrillard, Jean, “The System of Collecting”, in The Cultures of Collecting, Edited by John Elsner and Roger Cardinal, 116-136, London: Reaktion Books, 1997, Originally published in Le Systeme des Objects (Gallimard, London, 1968)

Barthes, Roland, Μυθολογίες Μάθημα, Αθήνα: Κέδρος, 1978

Bataille, Georges, Erotism: Death and Sensuality, San Francisco: City Lights, 1986

Bataille, Georges, Story of the Eye, San Francisco: City Lights, 1967

Blas de Robles, Jean-Marie, Εκεί που ζουν οι Τίγρεις, Αθήνα: Πόλις, 2012

Borasi, Giovanna and Zardini, Mirko, “Demedicalize Architecture”, in Imperfect Health, Edited by Giovanna Borasi and Mirco Zardini, 15-37, Zurich: Lars Muller, 2012

Campbell, Margaret, “Strange Bedfellows: Modernism and Tuberculosis”, in Imperfect Health, Edited by Giovanna Borasi and Mirco Zardini, 133-151, Zurich: Lars Muller, 2012

Canguilhem, Georges, Το Κανονικό και το Παθολογικό, Αθήνα: Νήσος, 2007

Cardinal, Roger, “Collecting and Collage-making the Case of Kurt Schwitters:”, in The Cultures of Collecting, Edited by John Elsner and Roger Cardinal, 68-96, London: Reaktion Books, 1997

Cheval, Ferdinand, <http://www.facteurcheval.com/history/postman.html> τελευταία επίσκεψη 2014/12/14

Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili: The Strife of Love in a Dream*, London: Thames and Hudson, 1999

Conger, Perrigo, *Theories of Macrocosms and Microcosms in History of Philosophy*, New York: Columbia University Press, 1922

Dessau, Ory, “Thinking About Gregor Schneider” in *Punto Muerto: Gregor Schneider*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2011, 111-117

Deleuze, Gilles και Guattari, Felix, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: ο Αντι-Οιδίπους*, Αθήνα: Ράππα, 1981

Ebenezer, Howard, *Garden Cities of Tommorrow*, London: Swan Sonnenschein, 1902

Eco, Umberto, “The Narrative Structure in Fleming,” in *Popular Culture: Past and Present*, Edited by Bernard Waites, Tony Bennett and Graham Martin, 242-262, London and New York: Routledge, 1982, Originally published in *The Bond Affair* (Macdonald, London, 1966)

Elsner, John, “A Collector’s Model of Desire: The House and Museum of Sir John Soane”, in *The Cultures of Collecting*, Edited by John Elsner and Roger Cardinal, 155-176, London: Reaktion Books, 1997

Eylers, Eva, “Planning a Nation: The Sanatorium Movement in Germany”, in *The Journal of Architecture*, vol 19, no 5, (2014), 661-692

Fokt, “The Cluster Account of Art: A Historical Dilema” in *Contemporary Aesthetics* June 25, 2014

Foucault, Michel, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του*

Ανθρώπου, Αθήνα: Γνώση, 1993

Foucault, Michel, *Οι Μη Κανονικοί: Παραδόσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας 1975-1974*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της 'Εστίας', 2011

Foucault, Michel, *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*, Αθήνα: Πλέθρον, 2011

Foucault, Michel, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, Αθήνα: Εξάντας, 1987

Foucault, Michel, *Η Ιστορία της Τρέλας*, Αθήνα: Ηριδανός, 2011

Foucault, Michel, “ Άλλοι Χώροι (Ετεροτοπίες)” στο *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, 270-253, Αθήνα: Πλέθρον, 2012, μετάφραση από το Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, 1954-1988, Gallimard, 1994

Foucault, Michel, *History of Sexuality 1: The Will to Knowledge* , London: Penguin Books, 1992

Foucault, Michel, *History of Sexuality 2: The Use of Pleasure* , London: Penguin Books, 1992

Foucault, Michel, “ Space, Knowledge, and Power: interview with Paul Rabinow” in , in *Architecture Theory Since 1968*, Edited by K. Michael Hays, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000, Originally published in *Skyline*, 1982

Freud, Sigmund, *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*, Αθήνα: Ελληνική Παιδεία, 2011

Freud, Sigmund, *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*, Αθήνα: Γκοβόστη, 1974

Freud, Sigmund, *Πέρα από την Αρχή της Ηδονής*, Αθήνα: Τσάκος, 1972

Freud, Sigmund, *The Uncanny*

Freud, Sigmund, *Creative Writers and Daydreaming*

Freud, Sigmund, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*

Freud, Sigmund, “Ψυχαναλυτικές Παρατηρήσεις για μια Αυτοβιογραφικά Καταγραμμένη Περίπτωση Παράνοιας («ο Πρόεδρος Σρέμπερ»)” στο *Τρία Ιστορικά Ασθένειας*, Αθήνα: Επίκουρος, 1995, 231-133, μετάφραση από το *Psychoanalytische Bemerkungen uber einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1973

Freud, Sigmund, “Εισαγωγή στον Ναρцισσισμό” στο *Ναρцισσισμός- Μαζοχισμός- Φετιχισμός*, 7-42, Αθήνα: Τσάκος, 1972, μετάφραση από το *Sigmund Freud, Studienausgabe Band III*, Fischer Taschenbuchverlag GmbH, Frankfurt am Main, 1982

Gaut, Boris, “Art as a Cluster Concept” in *Theories of Art Today*, edited by Noel Carroll London: The University of Wisconsin Press, 2009

Godwin, Joscelyn, *Athanasius Kircher’s Theatre of the World*, London: Thames and Hudson, 2009

Gorman, Michael John, “Between the Demonic and the Miraculous: Athanasius Kircher and the Baroque Culture Machines” in *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, edited by Daniel Stolzenberg, Stanford: Stanford University Libraries, 2001, 59-70

Huysmans, Joris-Karl, *Against the Grain (A Rebours)*, New York: Dover, 1969

Impey, Oliver and MacGregor, Arthur, *The Origins of Museums: The Cabinets of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Methuen, 1981

Keirns, Carla, “Allergic Landscapes: Built Environments and Human Health”, in *Imperfect Health*, Edited by Giovanna Borasi and Mirco Zardini, 97-115, Zurich: Lars Muller, 2012

Keitz, Ursula, “The Shining- Frozen Material: Stanley Kubrick’s Adaption of Stephen King’s Novel”, in *Stanley Kubrick*, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 2007

Kostof, Spiro, *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*, London: Thames and Hudson, 2001

Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2004

Le Corbusier, “CIAM-2 (1929)” (1929) <http://modernistarchitecture.wordpress.com/page/24/>

Leach, Neil, *Camouflage*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006

Lipp, Deborah, “You Only Live Twice”, (τελευταία επίσκεψη) 2013/10/22 <http://www.hmss.com/films/yolt/media.html>

Loers, Veit, “It’s all Rheydt” in *Punto Muerto: Gregor Schneider*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2011, 81-91

Look, Ulrich, “The Dead House U R”, in *Parkett 63: Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider*, (2002): 138-149

Look, Ulrich, “Gregor Schneider: The Room Behind” in *Punto Muerto: Gregor Schneider*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2011, 135-140

Lombroso, Cesare, *Ο Εγγληματίας Άνθρωπος*, Αθήνα: Ψιχαλου, 1964

Mauries, Patrick, *Cabinets of Curiosities*, London: Thames and Hudson, 2002

Marcuse, Herbert, Έρως και Πολιτισμός, Αθήνα: Κάλβος, 1981

Marcuse, Herbert, The End of Utopia, (διαθέσιμο στην ιστοσελίδα) <http://www.marxists.org/reference/archive/marcuse/works/1967/end-utopia.htm>, αρχική δημοσίευση, Psychoanalyse und Politik; Διάλεξη στο Free University of West Berlin (1967), (τελευταία επίσκεψη) 13/12/2014

Meyer, Hannes, Buildings, Projects, and Writings, (Teufen AR/Schweiz. Arthur Niggli Ltd.: 1965).

Metz, Christian, Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος, Αθήνα: Πλέθρον 2007

Molyneux, Thomas, “An Essay concerning Giants. Occasioned by Some Further Remarks on the Large Humane Os Frontis, or Forehead-Bone”, in Philosophical Transactions (1683-1775), Vol. 22 (1700 - 1701), 487-508

Moriente, David, “Claustrophilias” in Punto Muerto: Gregor Schneider, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2011, 159-167

Pare, Ambroise, On Monsters and Marvels, Chicago: The University of Chiicago Press, 1983

Παρμενίδης, Γεώργιος, «Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις της έρευνας στην Αρχιτεκτονική-Η Αρχιτεκτονική ως αντικείμενο έρευνας II: Περί της κατασκευής των εννοιολογικών εργαλείων και του σώματος της έρευνας δια του σχεδιασμού. Η εξάρτηση της κατασκευής των εννοιολογικών εργαλείων και του σώματος της έρευνας από την προβληματοθεσία που εκπορεύεται από τη διαδικασία σχεδιασμού και με εργαλεία ελέγχου που αναπτύσσονται κατά τη διαδικασία σχεδιασμού», 2014

Row, Colin and Koetter, Fred, Collage City, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001

Schrank, Sarah, “Sunbathing in Suburbia: Health, Fashion and the Built Environment”, in Imperfect Health, Edited by Giovanna Borasi and Mirco Zardini, 365-383, Zurich: Lars Muller, 2012

Shane, Grahame, *Recombinant Urbanism: Conceptual Modeling in Architecture, Urban Design and City Theory*, West Sussex, Wiley, 2005

Shelton, Anthony, “Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World”, in *The Cultures of Collecting*, Edited by John Elsner and Roger Cardinal, 177-203, London: Reaktion Books, 1997

Spector, Nancy, “Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us”, in *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*, New York: Guggenheim Museum, 2003

Sloane, Hans, “Of Fossile Teeth and Bones of Elephants. Part the Second” in *Philosophical Transactions (1683-1775)*, Vol. 35 (1727 - 1728), 497-514

Spira, Anthony, “Between Chicken and Egg: the Writing and Narrative Strategies in Nobson Newtown”, in Paul Noble, *Whitechapel Art Gallery*, London, 2004, 28-55

Schwarz , Robert, *Metaphors and Action Schemes, Some themes in Intellectual History*, London, Bucknell University Press, 1997

Σιδέρης, Νίκος, *Αρχιτεκτονική και Ψυχανάλυση: Φαντασίωση και Κατασκευή*, Αθήνα: Futura, 2006

Tafuri, Manfredo, “Towards a Critique of Architectural Ideology”, in *Architecture Theory Since 1968*, Edited by K. Michael Hays, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000, Originally published in *Contropiano* 1, 1969

Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, , Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1976

Thomas, Nicholas, “Licensed Curiosity: Cook’s Pacific Voyages”, in *The Cultures of Collecting*, Edited by John Elsner and Roger Cardinal, 116-136, London: Reaktion Books, 1997

Vermeir, Koen, "Athanasius Kircher's Magical Instruments: an Essay on 'Science', 'Religion' and Applied Metaphysics", *Studies in History and Philosophy of Science* 38 (2007) 363-400

Virilio, Paul, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, London-New York: Verso, 2000

Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in Modern Unhomely*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992

Whitebook, Joel, *Perversion and Utopia: A Study in Psychoanalysis and Critical Theory*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995

Weston, Motycka, Dagmar, "'Worlds in Miniature': Some Reflections on Scale and the Microcosmic Meaning of Cabinets of Curiosities", *Architectural Research Quarterly*, vol13, no 1, (2009): 37-48

Winsdor, John, "Identity Parades" in *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner and Roger Cardinal (London, Reaktion Books, 1997), 57-58

Yates, Frances, *The Art of Memory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1974

Zimm, Malin, "The Dying Dreamer: Architecture of Parallel Realities", Licentiate Thesis, KTH, School of Architecture Royal Institute of Technology, 2003

Zimm, Malin, "Loosing the Plot: Architecture and Narrativity in Fin-de-Siecle Media Cultures", Phd Dissertation, KTH, School of Architecture Royal Institute of Technology, 2005

Zimm, Malin, "The Dying Dreamer: Looking into Huysmans' Virtual Worlds", in *Reflexive Architecture*, edited by Neil Spiller, *Architectural Design*, vol72, no 3, (2002): 14-19

You Only Live Twice, DVD, σκηνοθέτης Lewis Gilbert, (1967 · United Artists, 2000)

Synecdoche New York, DVD, σκηνοθέτης Charlie Kaufman, (2008 · Kimmel, 2008)

Anderson, Paul, “Escape Artistry and Entertainment: Matthew Barney, Mary Kelly and the Moment that Defines Our Lives”, *Art Paper* 27, no 6, 2003, 35-39

Boyer, Charles-Arthur, “Matthew Barney: Rituels, Sauvages et Incertains”, *Art Press* 283, 2002, 34-39

Romney, Jonathan, “Unnatural Wonders: Cremaster 3-the Myth and the Muscle and, Dare One Say, Beauty of the Culminating Episode in Matthew Barney’s Legendary Film Cycle”, *Modern Painters* 2002, 30

Wakefield, Neville, “Matthew Barney: Pace Car for the Hubris Pill”, *Museum Boijmans*, 1995

Schnoor, Chris, “Back in Bois: Barney’s Immaculate Conception”, *Artweek* 34, no 7, 2003, 31

<http://www.historyofphrenology.org.uk/overview.htm>

Gregor Schneider, http://www.gregorschneider.de/articles/20041009_daily_telegraph.pdf