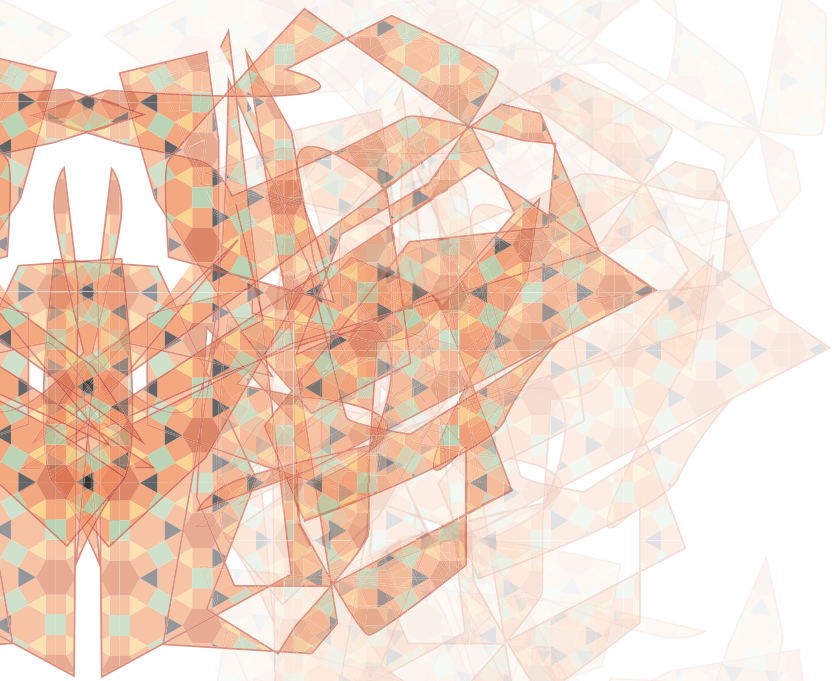
Η Αρχιτεκτονική Σύλληψη ως

«Ενεργοποίηση του μη-ορατού»

από το συνειρμικό στο «υπερβατικό» αρχείο νομιμοποίησης



Σοφία - Αθηνά Μπαρτζώκα

Η αρχιτεκτονική σύλληψη ως «ενεργοποίηση του μη-ορατού»
από το συνειρμικό στο «υπερβατικό» αρχείο νομιμοποίησης

Σοφία- Αθηνά Μπαρτζώκα

Επιβλέπων Καθηγητής: Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου

Διπλωματική εργασία
για το Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών:
Αρχιτεκτονική- Σχεδιασμός του Χώρου
Κατεύθυνση Α': Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός- Χώρος- Πολιτισμός

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Αθήνα, Νοέμβριος 2017

στη γιαγιά μου Σόνια,

που με την αγάπη της ήταν δίπλα μου καθ’ όλη τη διάρκεια

των προπτυχιακών & μεταπτυχιακών σπουδών μου

«ο,τιδήποτε δεν είναι μια ανθρώπινη στρατηγική γίνεται μια μοιραία στρατηγική.
Αλλά δεν υπάρχει τίποτε υπερβατικό σ' αυτό το μοιραίο, ούτε είναι δυνατόν να κληθεί αυτό από έξω
[…]
το μοιραίο είναι πάντα μια προσδοκία του τέλους μέσα στην αρχή.

Μια προήγηση του τέλους που έχει σαν αποτέλεσμα το γκρέμισμα του συστήματος της αιτίας και του αποτελέσματος.

Ένας πειρασμός να περάσεις από την άλλη πλευρά του τέλους,
να πας πέρα από αυτόν τον ορίζοντα,
να αποκηρύξεις αυτή την μέλλουσα κατάσταση των πραγμάτων.»

-Baudrillard Jean, Η έκσταση της επικοινωνίας-

Περιεχόμενα

Πρόλογος ..... σελ. 9

0. Μια εισαγωγή πάνω στην έννοια του «αρχείου» ..... σελ. 14

ΜΕΡΟΣ Α ‘
Μια ιστορική εισαγωγή

1. Από το πρώτο αρχείο στην «αποσιώπηση» της αρχειακότητας .... σελ. 20

I. “De architectura” ..... σελ. 21
α. Η αρχιτεκτονική ως μια «ερμηνευμένη αίσθηση «Τάξης»
β. Ο ρόλος των αρχείων στη νοηματοδότηση θεωρίας & πράξης
γ. Δημοτικότητα και πρόσβαση

II. Τα μυστικά αρχεία: προφορικότητα & μνημόνευση κατά το Μεσαίωνα ..... σελ. 28
α. Villard de Honnecourt : το εικονογραφημένο σημειωματάριο
β. Αφαίρεση, κανόνες & συμβολικά περιεχόμενα

2. Η Αναγέννηση των αρχείων: η οπτικότητα σε μια συνύπαρξη μύθου & λόγου ..... σελ. 38

I. Το νέο τεχνολογικό πλαίσιο & η ανάδειξη της στυλιστικής αντιγραφής ..... σελ. 38

II. Aliberti ..... σελ. 39
α. Η σύλληψη ως νόηση
β. “De re aedificatoria”: κανονιστικότητα χωρίς εικονογράφηση

III. Η εικονογράφηση ως μέσο διάδοσης της γνώσης ..... σελ. 44
α. Αναπαραγωγή & εικονογράφηση: ο «εκδημοκρατισμός» της αρχιτεκτονικής γνώσης από το Sebastiano Serlio
β. «Το αξιοπερίεργο βιβλίο της αρχιτεκτονικής»
γ. Η εικονογράφηση ως μέσο ερμηνείας: Filarete

3. Προς την οριστικοποίηση της πρώτης «ρήξης» ..... σελ. 58

I. Η αρχή του λόγου μέσα από το τέλος του «μύθου» ..... σελ. 58

II. Οριστική ρήξη & εσωτερικότητα: Jean-Nicolas-Louis Durand .. σελ. 64

4. Η εποχή των ιδεολογιών ..... σελ. 68

I. Από τις μεταφυσικές στις ιδεολογικές ανησυχίες ..... σελ. 68

II. Η απόκρυψη της «εξωτερικότητας» ..... σελ. 69

III. Μια προετοιμασία: η μεταμοντέρνα αποσταθεροποίηση & η ψηφιακή διάσταση ..... σελ. 74

ΜΕΡΟΣ Β'
Διαδίκτυο

1. Η δεύτερη «ρήξη» ..... σελ. 78

I. Ποιό είναι το νέο είδος αρχείου; ..... σελ. 78

II. Η γνώση ως μηνυματική πληροφορία ..... σελ. 80

III. Μετά-κωδικοποίηση ..... σελ. 81

α. Γενότυπος: η υπολογιστική μεταγλώσσα
β. Φαινότυπος: διάδραση & εμβύθιση
γ. Μια «ανταγωνιστική» συλλειτουργία

2. Το αρχείο του Pinterest ..... σελ. 88

I. Εμπορευματοποίηση & οπτικοποίηση: η κατανάλωση της «ιδέας» ..... σελ. 88

II. Η λειτουργική νοημοσύνη του υπεσυνδεσμολογικού καταλόγου σελ. 96

III. Μια νέα ιδεολογία: από τη δικτυακή συνέχεια στη δια-δικτυακή ασυνέχεια ..... σελ. 105

IV. Εικόνα & «αποπλάνηση» στην εποχή της αποδοτικότητας σελ. 108

V. Η επικοινωνία με το αρχείο ..... σελ. 112

α. Η επιθυμία ως γλώσσα
β. Η παραδοξότητα της επιθυμίας
γ. Η «αντικειμενικότητα» της αναπαράστασης

VI. Η «περιπλάνηση» στο αρχείο ..... σελ. 129

α. Η «αποπλάνηση» ως επιβεβαίωση του συνειρμού
β. Διάδραση ή ταυτολογία;
γ. Η «εικόνα» του disegno interno στο disegno esterno της μετά – παραγωγής

ΜΕΡΟΣ Γ'
Μύθος & «υπερ-μύθος»

1. Μια αναλογία: από το αρχείο του Μύθου σε μια δεύτερη ανάγνωση του Pinterest ..... σελ. 146

I. Η δημιουργία στο «υπερβατικό» αρχείο του μύθου ..... σελ. 147

II. Τα σημεία της αναλογίας ..... σελ. 152

α. Σημείο 1 - από το «είναι σαν» στο «είναι»
β. Σημείο 2 - «άλογες» σχέσεις αιτιότητας
γ. Σημείο 3 - «ιδεογραμματική» μίμηση & «εκπλήρωση»
δ. Σημείο 4 - η «εξαφάνιση» της διαδικασίας
ε. Σημείο 5 - μυστική συμμετοχικότητα
στ. Συνοψίζοντας τις αναλογίες

III. «Η ενεργοποίηση του μη-ορατού»: η δημιουργία στο αρχείο ενός δυϊσμού ..... σελ. 182

IV. Η λεπτότητα του «έξω» & η ψευδαίσθηση του ελέγχου .... σελ. 187

Υποσημειώσεις / Παραπομπές ..... σελ. 194

Βιβλιογραφία ..... σελ. 217

Πρόλογος

Το αντικείμενο διαπραγμάτευσης του παρόντος κειμένου προκύπτει ως αποτέλεσμα ενός ενδιαφέροντος ανάγνωσης του προσωπικού τοπίου δράσης και ύπαρξης, «έξω» από τα κανονιστικά πλαίσια της αποδοτικότητας, της τεχνικότητας και του ορθού λόγου.

Ο τρόπος συλλογής των αντιληπτικών νοημάτων και ερεθισμάτων ως μια διαδικασία προσωπική, κατά την οποία «αποσπάται» το «έξω» με στόχο την ανακατάταξη μιας «εσωτερικής» ταυτότητας, βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με τις αντίστοιχες συλλογικές συγκροτήσεις αποσπασμάτων, όπως αυτές σταθεροποιούνται εντός του εκάστοτε πολιτισμικού, κοινωνικού και ιστορικού πλαισίου. Αυτή η συνδιαλλαγή μεταξύ των προσωπικών και των δημόσιων αρχείων, για την παρούσα εργασία θεωρείται πως αποτελεί ένα σημείο από το οποίο πηγάζει η δυνατότητα για δημιουργική πράξη, η δυνατότητα για την αρχιτεκτονική σύλληψη ως έκφραση και συνάντηση των δύο ανά-κατασκευασμένων κόσμων, του «εσωτερικού» και του «εξωτερικού».

Η αρχιτεκτονική ως μια παραγωγική πρακτική η οποία βρίσκεται σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της σε μια αμφιταλάντευση μεταξύ του επιστημονικού πεδίου και εκείνου της τέχνης, έχει υπάρξει εντός πολλών από τις θεωρητικές και μεθοδολογικές αναθεωρήσεις και των δύο πλευρών, με κυρίαρχο ζήτημα την προβληματική του «από πού» και «πώς» οφείλει να προκύπτει η δημιουργική πράξη. Στις θεωρήσεις μεταξύ μιας «απόλυτης» δημιουργίας και μιας «τεχνικής ανασύνταξης», ενός προσωπικού και ενός δημόσιου πεδίου, μιας κανονιστικότητας και ενός αυθορμητισμού, όπου και αν κυμαίνεται ανά περιόδους, η αρχιτεκτονική δημιουργική πράξη, συμπορευόταν με την ανάγκη αναφοράς της σε ένα, ήδη, οργανωμένο και συγκροτημένο πεδίο, ένα «αρχείο»: φυσικό, «υπερβατικό», ιδεολογικό ή τεχνικό.

Εντός της παρούσας ανάλυσης, η δημιουργική πράξη θα προσεγγιστεί ως επινόηση και όχι ως ανακάλυψη, μια επινόηση η οποία νοείται ως αναγκαία συσχέτιση με τα «πράγματα» και η οποία αμφισβητεί την «εκ-του μηδενός» συνθήκη παραγωγής.

Η αναφορική λογική της αρχιτεκτονικής πράξης δεν έχει σημεία αρχής και τέλους, αφού υφίσταται ως σταθερή ανάγκη. Θα γίνει προσπάθεια να φανεί αυτή η ανάγκη σε μια σύντομη ιστορική αναδρομή μέσα από

ταυτόχρονες μεταβολές μεταξύ του τρόπου σχεδιασμού και σύλληψης και των αρχειακών δομών. Η σχέση μεταξύ των δύο θεωρείται εντός μιας αμοιβαίας ισορροπίας και ως αποτέλεσμα των ευρύτερων πολιτισμικών συγκυριών.
Στόχος δεν είναι η εξάντληση αυτών των μεταβολών και η συστηματική ιστορική ανασκόπηση, αλλά μέσα από έναν τρίτο όρο, εκείνον των τεχνολογικών και επιστημονικών εξελίξεων, θα δοθεί σημασία σε κομβικά σημεία αλλαγών τα οποία επηρέασαν τις αρχειακές δομές και την αρχιτεκτονική μεθοδολογική πρακτική με έναν ταυτόχρονο τρόπο, αναδύοντας μέσω των συσχετισμών τους νέες προβληματικές. Αυτή η πορεία έχει ως σκοπό να καταλήξει στη διαδικτυακή πραγματικότητα του σύγχρονου κόσμου και στον τρόπο που εκείνη δομεί ένα νέο αρχείο αναφοράς άμεσα συσχετιζόμενο και πάλι με την αρχιτεκτονική.

Στην ανάγνωση της συσχέτισης *αρχιτεκτονικής σύλληψης - αρχείου – τεχνολογίας/επιστήμης* θα μας απασχολήσει το ζήτημα του «ελέγχου». Τα αρχεία μέσα από τη δημοφιλή και κατεστημένη σχέση τους με τη γνώση αποτελούσαν κατά κύριο λόγο νομιμοποιητικές δομές, ενώ τεχνολογία και επιστήμη αποτελούν εξίσου προσπάθειες για μια ολοένα και περισσότερο τεκμηριωμένη εποπτεία του κόσμου. Ως ανθρώπινες κατασκευές και οι δύο, στοχεύουν στον έλεγχο, την οργάνωση και την ανασυγκρότηση του «πραγματικού», με τρόπο ώστε αυτό να αποτελεί ένα εύκολα διαχειρίσιμο «αντικείμενο».

Για την παρούσα υπόθεση εργασίας, η σύγχρονη δόμηση του κόσμου μέσα από την αλματώδη εξέλιξη τεχνολογίας και επιστήμης και ο αναζητούμενος «έλεγχος» κάτω από την κυριαρχία του λόγου, έτσι όπως συστήνεται μέσα από το διαδικτυακό αρχείο, μοιάζει να εμπεριέχει την ίδια του την «ανατροπή». Στη σκιαγράφηση της αναδυόμενης διαδικτυακής αρχειακής συνθήκης θα επιδιωχθεί να φανεί η ανακίνηση μιας «μυθικομαγικής» διάστασης, η οποία ενυπάρχει σιωπηρά κάτω από την «ψευδαίσθηση» της εποπτείας και του ελέγχου.

Με παράδειγμα μελέτης το διαδικτυακό αρχείο του Pinterest θα αναγνωσθεί ο τρόπος «αποπλάνησης» της δημιουργικής σύλληψης και του τεχνοκρατικού πλαισίου αποδοτικότητας, εντός του οποίου εμπίπτει σήμερα κατά κύριο λόγο η πρώτη, αλλά και του οποίου το νέο αναδυόμενο αρχείο αποτελεί κατασκευή.
Το Pinterest θα προσεγγιστεί ως ένας νομιμοποιητικός «υπερ-μύθος» στον οποίο αναφέρεται η αρχιτεκτονική, ένα πεδίο δυϊστικής οντολογίας, το οποίο όντας διαχειρίσιμο ως «αινιγματικός σοφός» αναδομεί τη συναναστροφή του «εσωτερικού» με το «εξωτερικό», θίγοντας ουσιαστικά ζητήματα πάνω στη μεθοδολογία σχεδιασμού και το ρόλο της δημιουργικής ταυτότητας.

Η θεώρηση μιας αναπόφευκτης συνύπαρξης μεταξύ της αρχιτεκτονικής και των πλουραλιστικών διαδικτυακών αρχείων στα οποία κυριαρχεί η εικόνα, παράδειγμα των οποίων αποτελεί και το Pinterest, θα διερευνηθεί με στόχο την ανάγνωση νέων ευκαιριών και ενός θετικού χώρου, μιας προοπτικής προς νέες κατευθύνσεις.
Η ισχυρή θέση των νέων αρχείων, θεωρείται πως προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας ανάγκης των δημιουργικών διαδικασιών, και πιο συγκεκριμένα της αρχιτεκτονικής, να βρουν ένα νέο πεδίο ασφάλειας, εν μέσω μιας «κρίσης». Η «κρίση» νοείται ως «συρρίκνωση» της κυριαρχίας των κλειστών ιδεολογικών οριζουσών που κατεύθυναν το σχεδιασμό τους τελευταίους δυόμισι περίπου αιώνες, παράλληλα σε μια νέα ιδεολογία ενός υπερ-συνδεσμολογικού φαινοτύπου μιας συλλογικής και οριζόντιας κατασκευής, η οποία μεταβάλλεται ως «ενεργός οργανισμός» αποκρύπτοντας τη λογικά οργανωμένη δομική του υπόσταση.

Roberto Antonio Matta, "Topologie de l'illusion", 1990

0

Μια εισαγωγή πάνω στην έννοια του «αρχείου»

Το σημασιολογικό πεδίο της λέξης αρχείο, όπως και κάθε λέξης με ισχυρό κοινωνικοπολιτικό σημαινόμενο, δε θα γινόταν να προσεγγιστεί ως μια σταθερή και περίκλειστη δομή, παρά μόνο μέσα από τη μεταβλητότητά του, μέσα από τη διαμόρφωσή του στις εκάστοτε πολιτισμικές, κοινωνικές και ιστορικές στιγμές τις οποίες εξυπηρετεί και ορίζει αλλά και από τις οποίες ορίζεται.

Η ίδια η ετυμολογία της λέξης εμπεριέχει την έννοια της αρχής, του ρήματος «άρχω». Αν θελήσουμε να κοιτάξουμε στους ορισμούς των λέξεων «αρχή» και «άρχω», η ίδια η ανάγκη πρόσβασης σε άλλο αρχείο στο οποίο θα αναφερθούμε, όπως μια λεξικογραφική εγκυκλοπαίδεια, προϋποθέτει τη δυνατότητα επανερμηνείας και προσαρμογής αυτών των ορισμών στη σύγχρονη επικαιρότητα.

Στην Εγκυκλοπαίδεια «Πάπυρος-Λαρούς»[1] η οποία εκδόθηκε το 1963 βρίσκουμε:

άρχω: **1.** *κάμνω έναρξη*
2. *είμαι επί κεφαλής τίνος / διοικώ, εξουσιάζω, κυβερνώ*

άρχομαι (παθ.): *είμαι υπήκοος τελώ υπό τας διαταγάς τίνος*

άρχομαι (μέση): *αρχίζω, φρ. «από Διός άρχεσθαι» ας γίνει αρχή από σπουδαιότερον πρόσωπον ή πράγμα*

Η διπλή ταυτότητα του ρήματος, μέσα από τη συνθήκη ενός *ξεκινήματος* ή μιας *άσκησης ελέγχου*, θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως εξής:

αρχίζω ή ελέγχω ή μέσα από μια πιο ολοκληρωτική και δυναμική έκφρασή του: αρχίζω ελέγχοντας, δηλαδή ελέγχω το ξεκίνημα.

Ομοίως, στον ορισμό του ουσιαστικού αρχή[2] εντοπίζουμε και πάλι το νοηματικό πεδίο της έναρξης, το «πρώτο αίτιο», δηλαδή εκείνο το οποίο προϋπάρχει ενός συμβάντος ή μιας συνέχειας, αλλά και το νοηματικό πεδίο του «μη-διαπραγματεύσιμου, του αναγκαίου, του κανόνα, του νόμου, της εξουσίας».

Έτσι, η τοπικότητα και η χρονικότητα του όρου της αρχής, αλλά και η σημασιοδότησή της ως εκκίνηση και ως εξουσία ενσωματώνεται ομοίως στη λέξη **Αρχείον**, η οποία στην αρχαία ελληνική γλώσσα ήταν «*το μέρος όπου συνέρχονταν οι Αρχές διακυβέρνησης μιας περιοχής*» και ο «*τόπος διαμονής του Άρχοντα*» – «*εκπροσώπου του νόμου και φύλακα των επίσημων εγγράφων*». Η συνθήκη συλλογής και διαφύλαξης εκ μέρους της εξουσίας αποτελούσε και τη νοηματική έναρξη του Αρχείου, μέσα από μια εξουσιαστική τοπικότητα και κατοίκηση, μέσα από την έννοια της αυθεντίας.

Ο όρος του Αρχείου, ως επέκταση της παραπάνω καταγωγής του, ταυτίζεται με την τοπικότητα, «είναι» ο τόπος της χρονικότητας και της εξουσίας.

Σε σχέση με το ζήτημα της χρονικότητας η αρχειοθέτηση ξεκίνησε ως ανάγκη διαφύλαξης του παρελθόντος, μετατρέποντας το στιγμιαίο χαρακτήρα ενός συμβάντος σε μια παγιωμένη, ά-χρονη συνθήκη. Ο τρόπος αυτού του παγώματος, παράλληλα στην εξουσιαστική καταγωγή του όρου, εκκινεί το ζήτημα του «πώς» γίνεται αυτό από τις εκάστοτε Αρχές και πώς τελικά συνίσταται η κατασκευή μιας συλλογικής εξωτερικής μνήμης και ταυτότητας ως επιλογή. Ο Jacques Derrida[3] διερευνώντας την αρχαιοελληνική καταγωγή του όρου του αρχείου, αναφέρεται σε ένα τόπο-νομολογικό δικαίωμα ερμηνευτικής αρμοδιότητας της εξουσίας επί των τεκμηρίων, της ενοποίησης, της ταύτισης και ταξινόμησής τους, το οποίο, ονομάζει «εξουσία παρακαταθέσεως». Η πράξη της παρακατάθεσης, ως συγκέντρωση σημείων, μας λέει πως ξεκινά ως υπόθεση που συντάσσει ένα σώμα σε ένα σύστημα, μια συγχρονία, μέσα από μια ενότητα ιδεώδους διαμόρφωσης.[4]

Τότε, η πράξη αναφοράς[5] σε ένα αρχείο, σε ένα ήδη ερμηνευμένο και διαμορφωμένο πραγματικό, ενσωματώνει αυτόματα μια μετάθεση από την ενεργητικότητα στην παθητικότητα, από το άρχω στο άρχομαι (παθ.) που σημαίνει είμαι υπήκοος κάποιου άλλου, αναφέρομαι στην αρχή κάποιου άλλου. Αν, μάλιστα, η αναφορά στο αρχείο αφορά την αρχή μιας πράξης τότε μοιάζει να γίνεται ένα «αρχίζω υπό τον έλεγχο και τις αρχές κάποιου άλλου» ή «μέσα από τον άλλο ή σε κάτι άλλο», δηλαδή αρχίζω σε ένα ήδη διαμορφωμένο «έξω».

Την «εξωτερικότητα», ως χαρακτηριστικό του αρχείου, ο Derrida την αναφέρει ως μια απαραίτητη κατάσταση η οποία «*διασφαλίζει τη δυνατότητα καταγραφής, απομνημόνευσης, επανάληψης, αναπαραγωγής, ανά- τύπωσης*».[6]

Είναι όμως πια όλες αυτές οι σκοπιμότητες ακόμα έγκυρες; Είναι

η διάσταση της παραπάνω «παθητικότητας» ακόμα ενεργή; Τα ζητήματα της αρχής ως έναρξης ή ως εξουσίας, της τοπικότητας, της «εξωτερικότητας», της χρονικότητας ως έννοιες που συνδιαλέγονται με εκείνη της αρχειακότητας, οφείλουν να προσεγγιστούν ως μεταβλητές κατασκευές εντός των εκάστοτε ιστορικών, κοινωνικών και πολιτισμικών συγκειμένων.

Εστιάζοντας στο σημείο ενδιαφέροντος της παρούσας εργασίας και της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ της διαδικασίας της αρχιτεκτονικής δημιουργίας- και πιο συγκεκριμένα του αρχικού σταδίου του σχεδιασμού- και των εκάστοτε αρχείων αναφοράς, θα επιδιωχθεί να αναγνωσθεί πώς το αρχείο ως μια δομή ευμετάβλητη και προσαρμόσιμη, ένα ιδεολογικό προϊόν, του οποίου η κατασκευή δεν προηγείται αλλά βαδίζει παράλληλα στις ανάγκες της αρχιτεκτονικής, συνομιλεί με εκείνη, υπηρετώντας την αρχόμενο ή δυνάμενο να την ανακαθορίζει. Ακόμα, πώς οι αρχειακές «ανανεώσεις», από τις οποίες παρέχεται η κάθε φορά διαφορετικά επιζητούμενη καθοδήγηση, επηρεάζουν και επηρεάζονται από την οντολογία της μεθοδολογίας σχεδιασμού.

Στόχος της παρούσας εργασίας δεν είναι να εξαντλήσει το εύρος των αρχειακών συγκροτήσεων που επηρέασαν την αρχιτεκτονική πράξη στο βάθος της ιστορίας. Ωστόσο, με βασική κατεύθυνση να σκιαγραφηθεί μια σχετικά νέα δομή, εκείνη του διαδικτυακού αρχείου αναφοράς και πιο συγκεκριμένα του αρχείου του Pinterest, θα γίνουν παύσεις σε ορισμένα μόνο κομβικά, για την ανάλυση, σημεία.

Το ζήτημα της επιστημονικής και τεχνολογικής εξέλιξης θα αποτελέσει ζητούμενο, όχι μόνο, ως προς την ιδεολογική συσχέτιση της αρχιτεκτονικής με τις αρχειακές αναφορές της, αλλά και ως προς την ίδια τη μετατροπή της αρχειακής έκφρασης και τελικά του τρόπου προσέγγισης του περιεχομένου της, δηλαδή του τρόπου επικοινωνίας με το αρχείο κατά το σχεδιασμό. Η αναφορά στο αρχείο θα ειδωθεί ως μια μορφή επικοινωνίας με ένα «εξωτερικό» επίπεδο, το οποίο, αναδομείται συνεχώς μέσα από τις έννοιες του «ελέγχου» και της «νομιμοποίησης», της διάστασης της τοπικότητας επηρεάζοντας, τελικά, τον τρόπο της σχεδιαστικής σύλληψης ως μια «ενεργή» δύναμη.

Η αναφορική λογική της αρχιτεκτονικής και γενικότερα της έννοιας της δημιουργίας μέσα από την ανακίνηση και την «ενεργοποίηση» μιας «εξωτερικής δύναμης» θίγει, κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο, το ζήτημα της δημιουργικής ταυτότητας, την προθετικότητα του σχεδιασμού, τη σχέση θεωρίας – πράξης, την έννοια της «γνώσης» αλλά και το εύρος της ερμηνευτικής δυνατότητας προσέγγισης αυτής της «εξωτερικότητας».

Βασική κατεύθυνση οργάνωσης του πρώτου μέρους της ιστορικής αναδρομής είναι να ειδωθούν σημεία-κλειδιά ταυτόχρονων αλλαγών στην αρχιτεκτονική μεθοδολογία και στις αρχειακές συγκροτήσεις. Τα αναλυόμενα σημεία επιδιώκεται να συμβαδίζουν με στάδια εκέλιξης της τεχνολογίας και της επιστήμης και κατ' επέκταση της τροποποίησης της κοσμοθεωρητικής προσέγγισης των πραγμάτων: από την «υπαρξιακή ιδεολογία», στην «ιδεολογία της τεχνικότητας» ή κάπου στη μέση.

Το κυριότερο μέρος της αναδρομής αφορά στη σχέση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού με τις αρχειακές εκφράσεις πριν την επιστημονική επανάσταση και σε μια, παράλληλη με τις πρώτες εκφράσεις του λόγου και των τεχνολογικό-επιστημονικών εξελίξεων, διατήρηση της μυθικής ή «υπαρξιακής» προσέγγισης και των συμβολισμών. Εντός αυτής της περιόδου, θα δοθεί έμφαση στη δυνατότητα τεχνικής αναπαραγωγιμότητας της εικόνας, ως μια αλλαγή η οποία αποτέλεσε ένα σημείο τομής για τις αρχειακές δομές, διευρύνοντας τη διάσταση της επικοινωνιακότητάς τους, και ως επέκταση, διαμορφώνοντας ταυτόχρονες αλλαγές σε ζητήματα σχεδιαστικής σύλληψης, μεθοδολογίας αλλά και ζητήματα πάνω στον ίδιο το ρόλο του αρχιτέκτονα.

Η περιγραφή της «ρήξης» που σημαίνει η επιστημονική επανάσταση θα αποδώσει και το νοηματικό περιεχόμενο ανάγνωσης ορισμένων αρχειακών δομών μετά τις αρχές του 19ου αιώνα, με στόχο την άφιξη στο σημείο της πιο πρόσφατης τεχνολογικής τομής, αυτής του διαδικτύου.

Επαναφέροντας το συλλογισμό πριν την αναδρομική έναρξη:

«άρχω» τη δημιουργία**:**
ξεκινώ να δημιουργώ
ή ελέγχω τη δημιουργία μου

«άρχω» τη δημιουργία μέσα από το αρχείο**:**

ξεκινώ να δημιουργώ μέσω μιας άλλης (Α)/αρχής[7]
ή ελέγχω τη δημιουργία μου μέσω ή μέσα σε μια άλλη (Α)/α–ρχή

ΜΕΡΟΣ Α ‘

Μια ιστορική εισαγωγή

1 Από το πρώτο αρχείο στην «αποσιώπηση» της αρχειακότητας

Σε αυτήν την πρώτη ενότητα θα προσεγγιστεί το πρώτο σωζόμενο αρχείο της Κλασσικής αρχαιότητας, εκείνο του Marcus Vitruvius Pollio και εν συνεχεία θα διερευνηθεί η Μεσαιωνική περίοδος, της οποίας τα λίγα αρχεία τα οποία είναι γνωστά χαρακτηρίζονται από μια ιδιαιτερότητα, αντίστοιχη της εποχής.

Για να γίνει κατανοητότερο το πλαίσιο περιγραφής αυτής αλλά και της επόμενης ενότητας είναι σημαντικό να αναφερθεί πως στην Κλασσική αρχαιότητα ο μύθος συνυπήρχε ως πεδίο νοηματοδότησης των οργανωμένων αρχιτεκτονικών σχεδιαστικών πράξεων, παράλληλα με τις επιταγές μιας ακμάζουσας πολιτισμικής και κοινωνικής συνθήκης. Ο σχεδιασμός αυτών των περιόδων ενσωμάτωνε συμβολισμούς, οι οποίοι με κυρίαρχο όχημα τη γεωμετρία και τα νούμερα, τα οποία σήμαιναν και τις πρώτες ενδείξεις εξέλιξης προς μια τεχνικότητα, εξέφραζαν την «αρμονία» μιας «θείας» ή «φυσικής» τάξης. Οι αρμονικές αναλογίες της Κλασσικής αρχαιότητας απέδιδαν τις μεταφυσικές και θρησκευτικές νοηματοδότησεις προς μια «Κοσμικοποίηση» της δημιουργίας και μια «έξω-αναφορικότητα» της πράξης. Η αρχιτεκτονική προθετικότητα μορφολογικής γένεσης περιλάμβανε από τότε έως και την Αναγέννηση a priori αξίες, εμπεριείχε την έννοια της «υπερβατικότητας», του συμβολισμού και της μεταφοράς.[8]

Στο σημείο αυτό θα ήταν εύλογο να γίνει ένα σχόλιο σχετικό με την εμφάνιση της έννοιας της μάθησης στην προ-Κλασσική Ελλάδα, περίπου τον 7ο π. Χ. αιώνα, και κατ' επέκταση της έννοιας της θεωρίας, δεδομένης της άμεσης σύνδεσης την οποία θα δούμε να έχει το αρχείο με την έννοια της «γνώσης» αλλά και της «υπόδειξης» θεωρίας και πράξης. Ο Alberto Pérez-Gomez, επισημαίνει πως η μάθηση στην προ-Κλασσική Ελλάδα εισήγαγε το ζήτημα της κατανόησης των σταθερών, γήινων και προσβάσιμων πραγμάτων μέσα από μία απόσταση από αυτά και από την εμπειρική πραγματικότητα. [9] Η κατανόηση εξ' αποστάσεως ήταν κατά τον Alberto Pérez-Gomez ένας συμβολισμός της πραγματικότητας ο οποίος επέτρεπε την ανάπτυξη νοητικών συστημάτων με συνοχή, τα οποία «αποδέσμευαν τον άνθρωπο από την ενσώματη ύπαρξή του στα μυθικά τελετουργικά, επιτρέποντάς του να βρίσκεται συμφιλιωμένος με τον εξωτερικό κόσμο και την ίδια του την ύπαρξη, μέσα σε ένα ανεξάρτητο σύμπαν διαλεκτικής».[10] Επισημαίνει, ακόμα, πως η αρχική νόηση της κατοχής της γνώσης και της μάθησης συσχετιζόταν με το ρόλο του μάγου,[11] ο οποίος ήταν ο μόνος ο οποίος «τολμούσε» να διαχειριστεί τις αριθμητικές οντότητες επηρεάζοντας τις «Τάξεις του κόσμου» σε ένα

επίπεδο εκτός του απτού-γήινου.

Ωστόσο, η επινόηση της θεωρίας στην αρχαία Ελλάδα σήμανε και την αρχή του λόγου στην αρχιτεκτονική, συμβαδίζοντας όμως παράλληλα με ένα συμπληρωματικό μυθικό επίπεδο το οποίο διατηρήθηκε έως και το τέλος σχεδόν της Αναγέννησης, της οποίας η αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη βασίστηκε στην αναβίωση των παραπάνω Κλασσικών αρχών.[12]

I. "De architectura"

α. Η αρχιτεκτονική ως μια «ερμηνευμένη αίσθηση «Τάξης»

Η συνύπαρξη της πίστης και του μύθου με το λόγο, ταυτόχρονα με μια ισχυρή σχέση μεταξύ θεωρίας και πράξης αποτυπώνεται στη μόνη πραγματεία αρχιτεκτονικής θεωρίας και πράξης η οποία διασώζεται από την Κλασσική εποχή της αρχαιότητας, ή αλλιώς στο πρώτο αρχείο αναφοράς για την αρχιτεκτονική πράξη: στη "De architectura" του Marcus Vitruvius Pollio[13]. Η "De architectura", ή αλλιώς τα «Δέκα Βιβλία για την Αρχιτεκτονική» συντάχθηκε περί το 15 μ.Χ από το Vitruvius, συγγραφέα και στρατιωτικό μηχανικό, για να αφιερωθεί και να παραδοθεί στο Ρωμαίο Αυτοκράτορα Οκταβιανό Αύγουστο ως οδηγός κατασκευής κτηρίων. Η πραγματεία, αυτή, δεν εστίαζε μόνο στην αρχιτεκτονική αλλά και στην τέχνη, στην φυσική φιλοσοφία και στην κατασκευαστική τεχνολογία. Ο Vitruvius κωδικοποίησε την υπάρχουσα αρχιτεκτονική πρακτική αλλά και εκείνη της ελληνικής Κλασσικής αρχαιότητας χτίζοντας ένα από τα σημαντικότερα περιγραφικά αρχεία για την τελευταία και κατ' επέκταση ένα ισχυρό υπόβαθρο αναφοράς για τον Αναγεννησιακό κόσμο[14] ο οποίος, όπως θα δούμε, στρεφόμενος στην Κλασσική αρχαιότητα, στηρίζεται, ανατρέχει αλλά και ανασυγκροτεί την πραγματεία αυτή στα δικά του αρχεία.

Η πραγματεία του Vitruvius[15] περιγράφει την αρχιτεκτονική μέσα από τρία μέρη. Το πρώτο μέρος αφορά στην οικοδόμηση και οργανώνεται εντός των πρώτων οκτώ βιβλίων, εκ των οποίων τα πρώτα πέντε αναφέρονται στο σχεδιασμό των δημόσιων χώρων και δημόσιων κτηρίων αλλά και των τειχών της πόλης, και τα υπόλοιπα τρία μιλούν για ιδιωτικά κτήρια. Το δεύτερο μέρος (βιβλίο εννέα) υποδεικνύει την κοσμολογική συσχέτιση της αρχιτεκτονικής, την οποία, ο Vitruvius ονομάζει «σχηματισμό ή κλήση»[16] εντάσσοντας την προθετικότητα του σχεδιασμού σε μια παράλληλη συνύπαρξη με το μύθο και τη μίμηση της φύσης. Το τρίτο μέρος ή το δέκατο βιβλίο αφορά στη μηχανική.

Στην πραγματεία, η μίμηση της φύσης αποτελεί την κυρίαρχη ιδεολογική

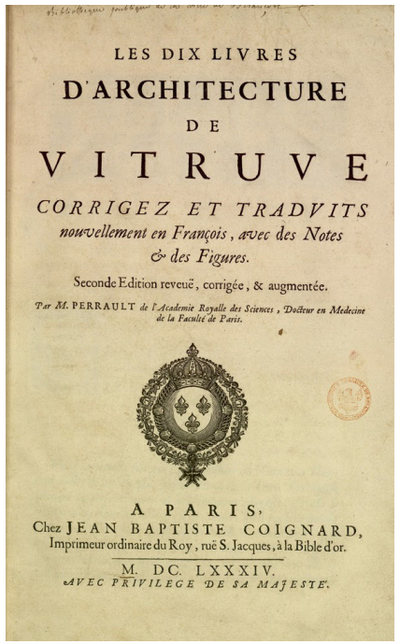
βάση και η υπόδειξη αυτής της αρχής μέσα από το αρχιτεκτονικό έργο της Κλασσικής αρχαιότητας, παρουσιάζει ως υπόδειγμα το Δωρικό, τον Ιωνικό και τον Κορινθιακό ρυθμό μαζί με τον Τοσκανικό. Η δημοφιλής, έως και σήμερα, τριάδα ορολογίας *firmitas, utilitas, venustas,* δηλαδή *σταθερότητα, λειτουργικότητα* και *χάρη*, δίνεται από το Vitruvius ως ένα σύνολο αρχών οι οποίες θα πρέπει να καθοδηγούν το σχεδιασμό. Για τη σταθερότητα/ *firmitas*, μας λέει: «*σημασία πρέπει να δίνεται […] ώστε οι θεμελιώσεις να πραγματοποιούνται σε σταθερό έδαφος και για κάθε ένα από τα υλικά να παρέχεται η δυνατότητα επιλογών ανεφοδιασμού χωρίς φειδώ*». Η *λειτουργικότητα / utilitas* επιτρέπει για το Vitruvius την «*οργάνωση του τόπου […]μέσω μιας κατάλληλης και βολικής παροχής της κάθε χρήσης*», ενώ η *χάρη* κάνει την «*εμφάνιση του έργου ευχάριστη και κομψή και η κλίμακα των μερών υπολογίζεται μέσω της συμμετρίας*».[17]

Ο Vitruvius περιγράφει κυρίως ονόματα, αναλογίες και τυπολογίες χωρίς να δίνει αναλυτικές περιγραφές ολόκληρων έργων - πραγματοποιημένων ή ιδεατών - υποδεικνύοντας μια τάση προς γενίκευση, αφαίρεση και επισημοποίηση της περιγραφής.[18]

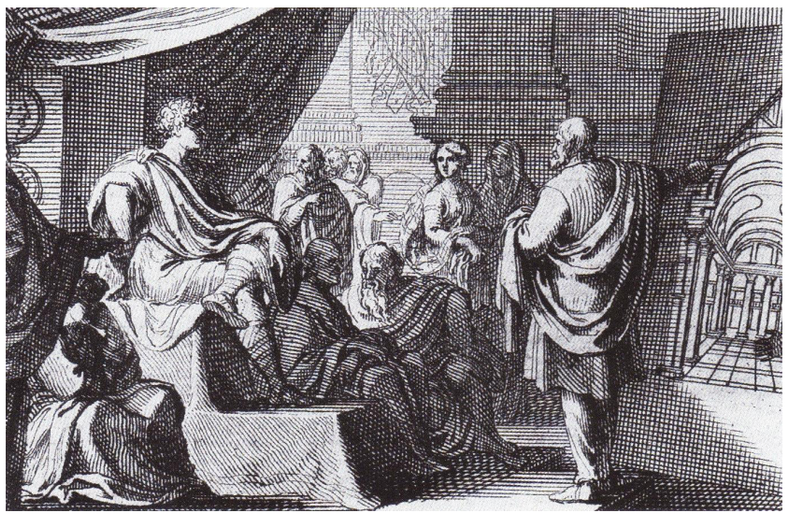
Η αρχιτεκτονική η οποία προτάσσεται στο πρώτο, αυτό, σωζόμενο αρχείο βασίζεται στις έννοιες της Τάξης, της Οργάνωσης (διάθεσις), της Αναλογίας, της Συμμετρίας, του Διακόσμου και της Κατανομής (οικονομία) και της Αρμονίας της Κλασσικής αρχιτεκτονικής. Εκεί, στο πλαίσιο της «οργάνωσης» (χρησιμοποιεί τον αρχαιοελληνικό όρο «ιδέαι») ο Vitruvius αναφέρει τις αναπαραστατικές μεθόδους της «εικονογραφίας», «ορθογραφίας» και «σκηνογραφίας»,[19] οι οποίες, προκύπτουν για τον ίδιο από τη «φαντασία και την επινόηση».

Η φαντασία είναι η «εστιασμένη στη στιγμιαία προσοχή και παρατήρηση με θέρμη του γοητευτικού παραγόμενου αποτελέσματος», ενώ η επινόηση ως μια «επίλυση δυσδιάκριτων προβλημάτων» είναι «η διαχείριση μιας νέας δέσμευσης η οποία φανερώνεται από την ενεργή νόηση».[20]

Η σημασία της «ενεργής νόησης» προσδίδει βαρύτητα στην ερμηνευτική διάσταση της εμπειρίας, παρά την αυστηρή καθοδηγητική κατεύθυνση η οποία προβάλλεται στην πραγματεία. Η ερμηνεία, αυτή, ξεκινά για τον Vitruvius μέσα από την παρατήρηση του ουράνιου θόλου ο οποίος «συστήνει» και την πρώτη κατοικία στον άνθρωπο. Η σύνδεση ανθρώπου και σύμπαντος προκαλεί την εμφάνιση ενός κόσμου και «η κατοίκηση περιγράφεται ως μια διαδικασία επεξεργασίας μέσω της μίμησης της φύσης».[21] Η υπαρξιακή θεώρηση της αρχιτεκτονικής πράξης είναι έντονη στην πραγματεία του Vitruvius, ωστόσο ο «ερμηνευμένος κόσμος», είναι προϊόν της ανθρώπινης νόησης και παρ' ότι προκύπτει από τη φύση το


LES DIX LIVRES
D'ARCHITECTURE
DE
VITRUVE
CORRIGEZ ET TRADVITS
nouvellement en François, avec des Notes
& des Figures.
Seconde Edition reveuë, corrigée, & augmentée.
Par M. PERRAULT de l'Academie Royalle des Sciences, Docteur en Medecine de la Faculté de Paris.
A PARIS,
Chez JEAN BAPTISTE COIGNARD,
Imprimeur ordinaire du Roy, ruë S. Jacques, à la Bible d'or.
M. DC. LXXXIV.
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE.

Το εξώφυλλο της 2ης έκδοσης της "De architectura", όπως διορθώθηκε, μεταφράστηκε και δημοσιεύτηκε στα γαλλικά από τον Claude Perrault, στο Παρίσι το 1684



Απεικόνιση του 1684: ο Vitruvius (στα δεξιά) παρουσιάζει την πραγματεία "De architectura" στο Ρωμαίο Αυτοκράτορα Οκταβιανό Αύγουστο

άτομο με συνείδηση της ιστορίας και τη φύσης πρέπει να αποτραβηχτεί και από τις δύο» και να δημιουργήσει «τη δική του αίσθηση τάξης».[22] Η αρχιτεκτονική προτείνεται ως πράξη η οποία εμπεριέχει ανακάλυψη, προσπερνώντας την παθητική διάσταση της παρατήρησης αλλά και ως αναπαράσταση η οποία δημιουργεί μια απτή πραγματικότητα, ενσωματώνοντας μια σειρά από συσχετισμούς ενός «ευρύτερου» κόσμου.[23]

β. Ο ρόλος των αρχείων στη νοηματοδότηση θεωρίας & πράξης

Αν προσέξουμε την ταυτότητα του αρχιτέκτονα – δημιουργού, την οποία ο συγγραφέας σκιαγραφεί στην αρχή της πραγματείας, περιλαμβάνει χειρονακτική και πνευματική εργασία με κάθε μία αυτές να θέτει απαραίτητη την ύπαρξη της άλλης. Διευκρινίζει πως «*οι αρχιτέκτονες οι οποίοι χωρίς πολιτισμική παιδεία στοχεύουν στην χειρονακτική ικανότητα δε μπορούν να αποκτήσουν κύρος που να αντιστοιχεί των εργασιών, ενώ εκείνοι που εμπιστεύονται μόνο τη θεωρία και τη λογοτεχνία φανερώς ακολουθούν μία σκιά και όχι μια πραγματικότητα*».[24] Εκείνοι που «επικρατούν» επί της θεωρίας αλλά και της πράξης, «*σύντομα αποκτούν επίδραση και κατακτούν το στόχο τους*». Στο ίδιο σημείο μιλά, μάλιστα, για το σημαίνον και το σημαινόμενο ως δύο «πράγματα» τα οποία εντοπίζονται «και στην αρχιτεκτονική», με το πρώτο να είναι «αυτό το οποίο προτείνεται και για το οποίο μιλάμε» ενώ το δεύτερο να είναι η απόδειξη «*ενός ξεδιπλώματος των συστημάτων της αντίληψης*».[25]

Παρατηρείται πως και πάλι παρά την αυστηρή καθοδηγητική σκοπιά του αρχείου πάνω σε μορφολογικές εκφράσεις της αρχαιότητας και κανόνες αρμονίας και συμμετρίας, δίνεται έμφαση στο νοηματικό πεδίο της αρχιτεκτονικής σύλληψης το οποίο ενέχει μια αίσθηση αποκάλυψης. Η απαραίτητη, ωστόσο, θεωρητική γνωστική ικανότητα του αρχιτέκτονα είναι εκείνη η οποία επιτρέπει αυτή την ερμηνευτική διάσταση αποκάλυψης και η οποία, για τον Vitruvius, μπορεί να προέλθει όταν εκείνος «κρατά μια καταγραφή των χρήσιμων προηγούμενων.»[26] Μπορεί, επομένως, να φανεί εντός του ίδιου του αρχείου η προτροπή για τη γενικότερη χρήση των αρχείων και συσχέτιση του αρχιτέκτονα με αυτά. Τα αρχεία για τα οποία κάνει λόγο, αφορούν την ιστορία και τα ήδη υλοποιημένα αρχιτεκτονικά παραδείγματα της Κλασσικής Ελλάδας, αλλά και φιλοσοφικά αρχεία τα οποία «*εξηγούν τη φύση των πραγμάτων*», όπως τα αρχεία του Αρχιμήδη και του Κτησίβιου τα οποία όμως επισημαίνει πως «*κάποιος ο οποίος δεν έχει διδαχθεί φιλοσοφία, δε θα είναι σε θέση να κατανοήσει το νόημά τους*».[27] Φαίνεται συνεπώς πως η σκιαγράφηση του «αρχιτέκτονα» του Vitruvius ταυτίζεται με μια

αναγκαία συνθήκη νοηματοδότησης της πράξης του μέσα από τη γνώση και τη θεωρία, οι οποίες αποτελούν ταυτόχρονα και προϋπόθεση ώστε να μπορεί εκείνος προσεγγίζοντας τα ιστορικά και φιλοσοφικά αρχεία, να την ανατροφοδοτήσει και έτσι να εξασφαλίσει μια ποιοτική πράξη. Η κυκλική αυτή συνθήκη μεταξύ γνώσης, θεωρίας, πράξης και αρχείου είναι έντονη στη «διδακτική» οπτική του αρχείου του Vitruvius.

γ. Δημοτικότητα και πρόσβαση

Τίθεται, στο σημείο αυτό, το ζήτημα της προσβασιμότητας των αρχείων για τα οποία το αρχείο του Vitruvius μας μιλά. Η ίδια η "De architectura" την εποχή την οποία συντάσσεται αλλά και ο σκοπός για τον οποίο συντάσσεται, σίγουρα δεν την καθιστούν ένα δημοφιλές έργο το οποίο θα μπορούσε να είναι προσιτό στο ευρύ κοινό, αφού, ακόμα και η ανάγνωση δεν ήταν προνόμιο πολλών. Πέρα, όμως, από αυτό, το βασικό ζητούμενο ήταν η αδυναμία τεχνικής αναπαραγωγής των χειρογράφων και άρα η διάδοσή τους ως καθοδηγητικά βοηθήματα. Τα αρχεία δεν ήταν με τη γνωστή, σήμερα, μορφή του βιβλίου αλλά με μορφή ρολού παπύρου. Το περίβλημα, με λίγα λόγια, του περιεχομένου, η μορφή του αρχείου, επηρέαζε τη δυναμική του αλλά και την επικοινωνιακότητά του και όπως ο Mario Carpo περιγράφει, «*ο συσχετισμός μεταξύ μιας ειδικής θεωρητικής διαλεκτικής και μιας υλικής υποστήριξης στην οποία διαχέεται είναι πάντα το προσωρινό αποτέλεσμα μιας σύνθετης διάδρασης μεταξύ μέσου και μηνύματος*».[28]

Η δημοτικότητα και οι επανεκδόσεις της "De architectura" στους κύκλους αρχιτεκτόνων, αρχαιολόγων και άλλων λόγιων της εποχής της Αναγέννησης μετά από 1500 περίπου χρόνια, λόγω της αναβίωσης του ενδιαφέροντος για την Κλασσική αρχαιότητα, έθιξε το ζήτημα της εικονογράφησης της πραγματείας μέσα σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο η εξέλιξη των τεχνικών αναπαραγωγής άρχιζε σταδιακά να επιτρέπει το ενδιαφέρον για τις εικόνες εντός των πραγματειών. Η "*De architectura*" έφτασε στα χέρια των Αναγεννησιακών μελετητών χωρίς εικονογράφηση και εκείνοι προσπαθούσαν να λύσουν το μυστήριο για το αν υπήρχαν συνοδευτικές εικόνες οι οποίες περιέγραφαν το λατινικό αρχείο κειμένου ή όχι.[29] Η οπτική αποσαφήνιση των περιγραφών της πραγματείας, κάποιους αιώνες μετά, έμοιαζε απαραίτητη λόγω της δυσκολίας ανάγνωσης ενός κειμένου το οποίο είχε αμφίσημη σύνταξη και ενσωμάτωνε ελληνικούς όρους.[30] Ο ίδιος ο Vitruvius μέσα στο κείμενο αναφέρεται σε σχήματα και σχέδια ως συνοδευτικά και επεξηγηματικά του κειμένου των οποίων την αποκατάσταση[31] πρώτη φορά επιχείρησε ο Philandrier[32] το 1544 και στη συνέχεια πολλοί άλλοι μελετητές και

αρχιτέκτονες. Η επεξηγηματική, αυτή, χαμένη εικονογράφηση ήταν, μάλλον, στοιχειώδη γεωμετρικά διαγράμματα, ενώ σε πολλά σημεία του κειμένου ο συγγραφέας παραπέμπει στο ίδιο το αντικείμενο περιγραφής, προκειμένου αυτό να γίνει κατανοητό και παραλείπει το σχέδιο.[33]

Η εικονογράφηση ήταν για την εποχή εκείνη ένα ζήτημα πολυπλοκότητας πάνω στη διάδοση και την αναπαραγωγή της πραγματείας μιας και παράλληλα τα χειροποίητα αντίγραφα των σχεδίων ενείχαν τον κίνδυνο αλλοίωσης του περιεχομένου. Έχει ενδιαφέρον να δούμε μέσα από την σκοπιά του πολιτισμικού πλαισίου της Αναγέννησης πως η απουσία εικονογράφησης στην πραγματεία του Vitruvius σχολιάστηκε από το θεωρητικό και αρχιτέκτονα Sebastiano Serlio ως σκόπιμη διατήρηση του κειμένου στην ασάφεια, προκειμένου να μείνει σε απόσταση από τους «αδαείς αρχιτέκτονες» και να μη διδάξει την «πληθώρα εκείνων οι οποίοι δεν ξέρουν».[34] Κάποιους αιώνες πριν μπορούμε να δούμε την ίδια λογική μέσα από την αποτροπή του Πλήνιου του πρεσβύτερου[35] σχετικά με την ενσωμάτωση εικόνων σε βοτανικά κείμενα, τα οποία θα έπρεπε να περιορίζονται σε περιγραφές ονομάτων και ποιοτήτων, ώστε να μην πέσουν αντικείμενα «διαφθοράς» από αντιγραφείς.[36]

Είναι γεγονός πως η “De architectura” επιδιώκει τη νομιμοποίηση της αναβάθμισης της αρχιτεκτονικής σε μια διανοητική διαδικασία - κάτι που θυμίζει τις περιγραφές του ίδιου εντός του κειμένου πάνω στην θεωρητική μόρφωση του αρχιτέκτονα - και μάλιστα εντός μιας περιόδου όπου τα σχέδια γίνονταν συνηθως επί του τόπου της κατασκευής σε κλίμακα 1:1.[37] Ταυτόχρονα υφίσταται ως η μοναδική κειμενική πραγματεία την οποία γνωρίζουμε, εξ’ ολοκλήρου αφιερωμένη στην αρχιτεκτονική, μέχρι και τα μέσα του 15ου αιώνα και την εμφάνιση της “De re aedificatoria” του Leon Battista Alberti - η οποία και τελικά νομιμοποίησε το στάδιο του σχεδιασμού ξεχωριστά από την πράξη.

«*Δεν υπάρχει αμφιβολία πως για το Vitruvius η μετάβαση από τα σκαριφήματα στη συγγραφή ήταν το κυρίαρχο μέσο για την ανύψωση της αρχιτεκτονικής στο επίπεδο μιας φιλελεύθερης τέχνης: δηλαδή, μιας πρακτικής θεμελιωμένης σε έναν τομέα γνώσης … και κυριαρχούμενης από ένα σύνολο κανόνων οι οποίοι διαμορφώνονται με την ίδια αυστηρότητα, όπως, στην τέχνη της ρητορικής.*»[38]

Ωστόσο, το κοινό το οποίο αναφερόταν την εποχή εκείνη ήταν αρκετά περιορισμένο και σύμφωνα με πρόσφατες ερμηνείες, μάλλον ήταν ένα γραφειοκρατικό κοινό κρατικών υπαλλήλων.[39] Εξάλλου, η ίδια η Ρώμη αποτελούσε ένα απτό αρχείο, το οποίο, οι αρχιτέκτονες ιδίοις *όμμασι* μπορούσαν να μελετήσουν. Η “*De architectura*” αποτέλεσε μια πραγματεία η οποία ήταν περισσότερο «χρήσιμη» ενάμιση αιώνα μετά, της οποίας η αυστηρή δομή και η υπόσχεσή της για ένα «ολοκληρωμένο σύστημα αρχιτεκτονικής» την κατέστησε στην Αναγέννηση μια διαχρονική αρχειακή δομή.[40]

Συνοψίζοντας, η “De architectura” είναι ένα αρχείο το οποίο εμπεριέχει την παρότρυνση για μια γενικότερη χρήση των αρχείων της γνώσης και αποσκοπούσε στην καθοδήγηση της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πράξης μέσω της δημιουργικής μίμησης της φύσης και εντός ενός λογικο-μυθικού πλαισίου, το οποίο κατείχε την αρχή της καταγωγής και του κανόνα. Παρ’ όλα ταύτα, το συρρικνωμένο μέγεθος του κοινού του, λόγω, του πλαισίου στο οποίο δημιουργείται και του τρόπου που συγγράφεται, αλλά και η αδυναμία τεχνικής αναπαραγωγιμότητας εκείνης της εποχής περιορίζουν το δημόσιο ρόλο του και την εμβέλειά του μέχρι και τον 15ο αιώνα.

II. Τα μυστικά αρχεία: προφορικότητα & μνημόνευση κατά το Μεσαίωνα

Σε αντίθεση με τους αρχαϊκούς παπύρους, τα μεσαιωνικά χειρόγραφα περιλάμβαναν πλούσιες εικονογραφήσεις οι οποίες αντιγράφονταν και μάλιστα η πραγματεία του Vitruvius, αν και δεν προκάλεσε κατά τη Μεσαιωνική περίοδο κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον δέχτηκε μια σειρά από αναδημιουργίες των συνοδευτικών χαμένων εικονογραφήσεών της.[41]

Παρ' όλα αυτά, η συνθετότητα των μικρογραφιών του Μεσαίωνα καθιστούσε σε γενικές γραμμές, και πάλι, δύσκολη την κυκλοφορία της τεχνικής και επιστημονικής γνώσης.[42] Ένα αρχειακό παράδειγμα το οποίο διατηρήθηκε μέσα από «γενεαλογίες» εικονογραφημένων χειρογράφων είναι αυτό των Βοτανικών μελετών του φαρμακολόγου και βοτανολόγου του 1ου μ.Χ αιώνα, Διοσκουρίδη[43]. Στη διάδοση, όμως, της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής του Μεσαίωνα επικράτησε η προφορική παράδοση και η απομημόνευση και μάλιστα με έναν χαρακτήρα μυστικότητας.

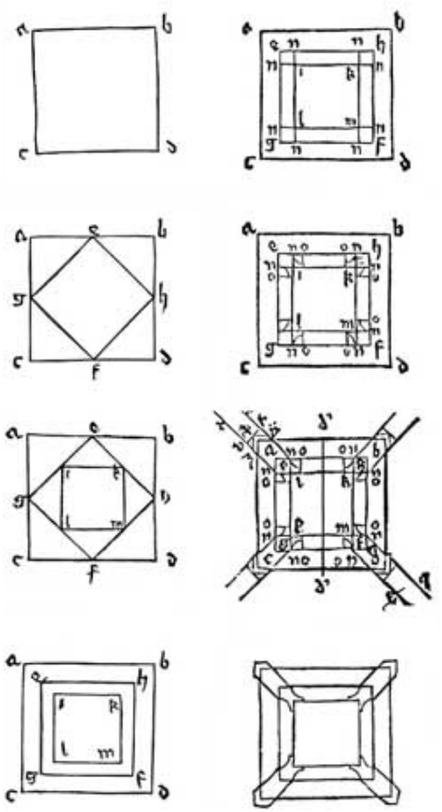
Η απομνημόνευση της γνώσης ήταν κάτι το οποίο εμφανίζεται πολύ πριν το Μεσαίωνα. Μάλιστα, στην αξιοπερίεργη για την εποχή της "*De architectura*", ο Vitruvius διατυπώνοντας την αγωνία του σχετικά με τη δυνατότητα μνημόνευσής της στην περίπτωση που κατέληγε αρκετά εκτενής, εκθέτει το αντίστοιχο και τότε επικρατές προφορικό πλαίσιο. Ο ίδιος σχολιάζοντας τη δυσκολία των όρων και των κανόνων της αρχιτεκτονικής πρακτικής σχολιάζει: «*..θα τους παρουσιάσω συνοπτικά έτσι ώστε να μπορεί κανείς να τους θυμάται. Ώστε το μυαλό να είναι ικανό να τους δεχτεί με ευκολία..* »[45]

Η προφορικότητα στην Γοτθική αρχιτεκτονική τεχνογνωσία ήταν άμεσα συνυφασμένη με τις συντεχνίες των μεσαιωνικών μαστόρων.[44] Το υποδειγματικό «αρχείο» ήταν ένα μυστικό που φυλασσόταν στη μνήμη εκείνων που θα συσχετιζόντουσαν άμεσα με την υλοποίηση του έργου και παρέμενε καλώς αναπτυγμένο μέσα στο ίδιο το έργο και τους θρησκευτικούς συμβολισμούς του.

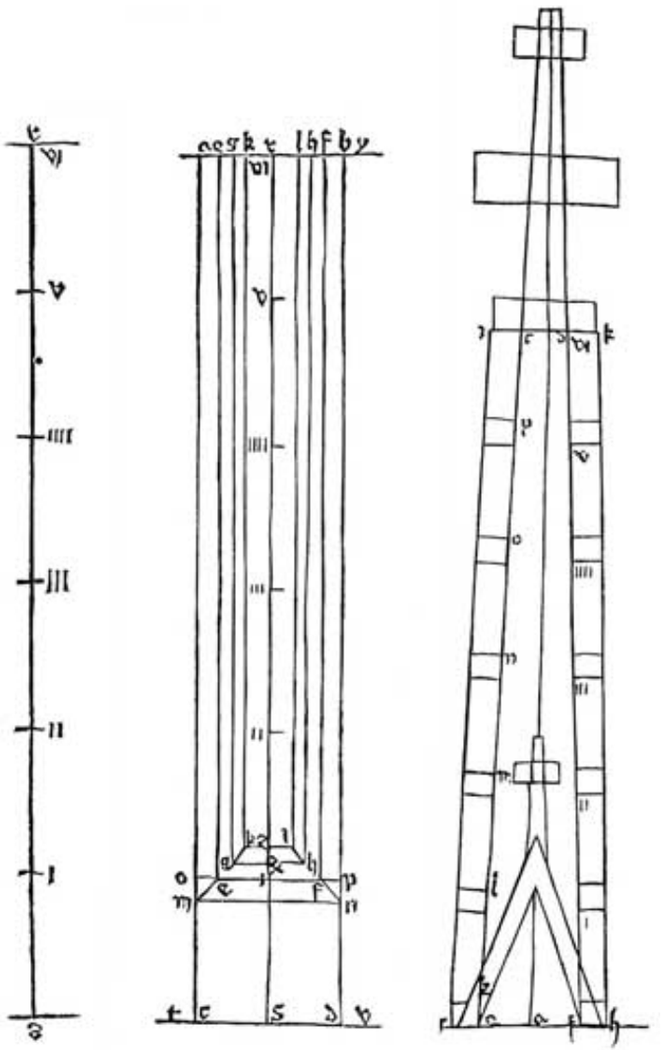
Η μυστικιστική οπτική των κανόνων σχεδιασμού στις συντεχνίες του Μεσαίωνα κάποιες φορές επιβεβαιώνεται από καταστατικά συντεχνιών του 8ου αιώνα που απαγόρευαν «τη διατήρηση γραπτών αποδείξεων των επαγγελματικών μυστικών». Τα καταστατικά του συμβουλίου του Regensburg[46] σχετικά με τις μεθόδους σχεδιασμού παραδιδόντουσαν μέσω ενός αντιγράφου σε κάθε μάστορα ο οποίος εργαζόταν υπό την επίβλεψη των συντεχνιών του Στρασβούργου. Με λίγες εξαιρέσεις, η αντιγραφή των σχεδιαστικών υποδείξεων ήταν απαγορευτική και

Εικονογραφημένα χειρόγραφα της βοτανικής μελέτης "De Materia Medica"/ Περὶ ὕλης ἰατρικῆς, από τον φαρμακολόγο και βοτανολόγο Πεδάνιο Διοσκουρίδη (40 - 90 μ.Χ.)

οι ίδιες με το τέλος του έργου να επιστραφούν.[47] Ένα παράδειγμα το οποίο εκδόθηκε και δίνει μια ιδέα των μυστικών αυτών αρχείων, είναι ο κανόνας του Roriczer: γεωμετρικά σχήματα που ορίζουν τη σχέση μεταξύ κάτοψης και όψης μιας Γοτθικής κορυφής. Τα μυστικά αρχεία γνώσης των συντεχνιών αφορούσαν κατασκευαστικούς κανόνες, αφηρημένα γεωμετρικά σχήματα και όχι ζητήματα μορφολογίας των φανερών όψεων.[48] Ωστόσο, οι κατασκευαστές του Μεσαίωνα ήταν γνώστες της παραγωγής σκαριφημάτων και τα λίγα αντίγραφα τα οποία ήταν χρήσιμα γίνονταν με έναν αιχμηρό στυλό πάνω στο πρωτότυπο. Η ανάγκη, όμως, διατήρησης της ακρίβειας, κάποιες φορές μέσα σε χρονικές και χωρικές αποστάσεις έπρεπε να περιορίζει τον τρόπο αναπαράστασης έτσι ώστε ο ίδιος να παραμείνει αξιόπιστος.[49]



ο κανόνας του Roriczer Matthäus
για το σχεδιασμό μιας Γοτθικής κορυφής - 1486 μ.Χ.



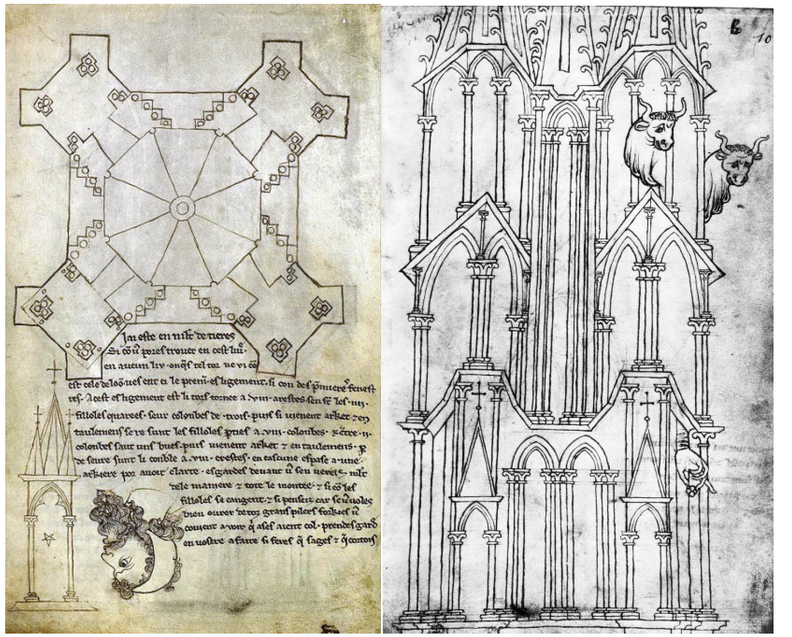
α. Villard de Honnecourt : το εικονογραφημένο σημειωματάριο

Ένα από τα λίγα αρχεία μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής, και μάλιστα εικονογραφημένο, είναι το «σημειωματάριο» του Villard de Honnecourt. Η χρονολόγησή του το τοποθετεί κάπου στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα κατά το οποίο έζησε ο δημιουργός του, του οποίου η ταυτότητα δεν έχει επιβεβαιωθεί, πέρα από πιθανολογήσεις. Το σημειωματάριο από περγαμηνή, αν και περιλάμβανε σχέδια ποικίλης ύλης, αφιερώνει μεγάλο μέρος του στην αρχιτεκτονική.

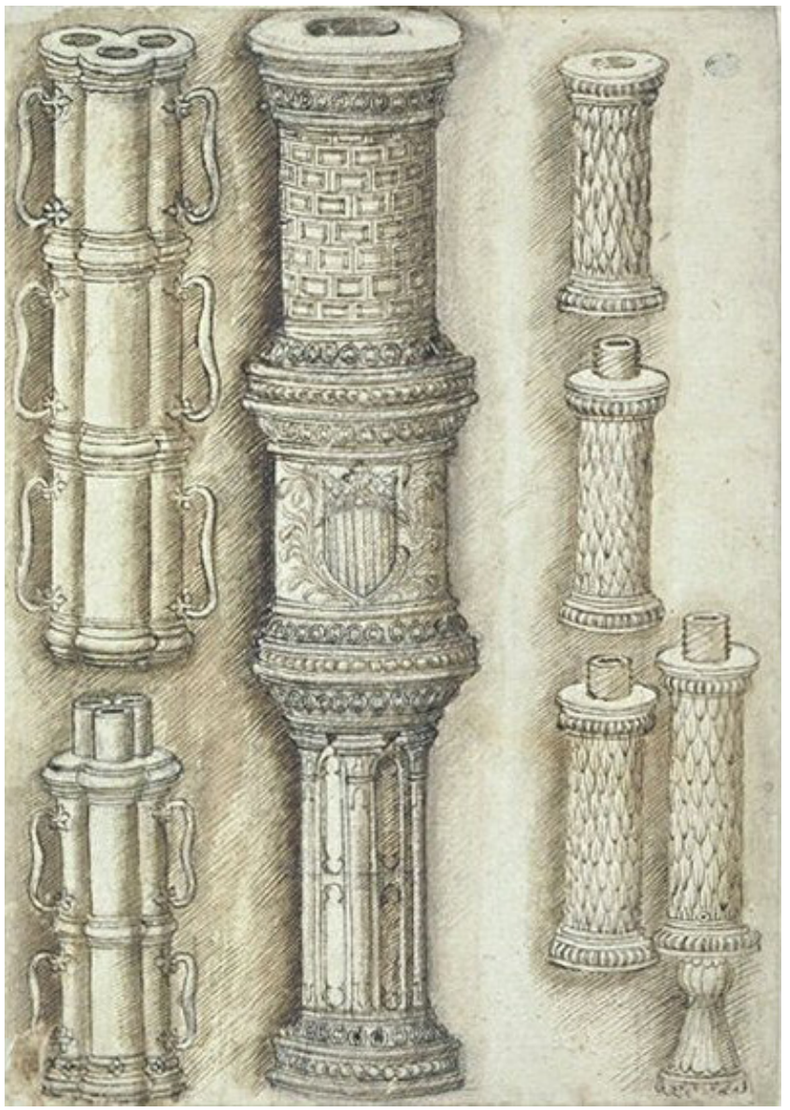
Ενσωμάτωνε αναπαραστάσεις μερικής απεικόνισης γνωστών κατασκευών της εποχής, όπως: η όψη του πύργου του Καθεδρικού ναού της Λον της Γαλλίας, ένα παράθυρο του Καθεδρικού του Rheims και ένα τόξο αυτού, τον καθεδρικό της Λωζάννης, μία κάτοψη της αψίδας της Notre-Daime του Cambrai κ.α.[50] Επίσης, περιείχε διαγράμματα κατασκευαστικών τεχνικών αρχιτεκτονικών και γεωμετρικών διαδικασιών όπως η απομείωση των κορυφών, ο διπλασιασμός του τριγώνου και η κοπή των λαξευτών λίθων.

Στο σύνολό της η συλλογή χαρακτηρίζεται και πάλι από έναν έντονα μυστικιστικό χαρακτήρα της εποχής με κωδικοποιήσεις και πιθανώς εσκεμμένες ελλείψεις και αντιστροφές στο εσωτερικό των αναπαράστασεων. Παρ' ότι μοιάζει ένα «αρχείο» δύσκολα αναγνώσιμο και έχοντας δει πως η διάδοση την εποχή εκείνη δεν ήταν συχνά θεμιτή, ο δημιουργός του, διευκρινίζει στην αρχή τη χρησιμότητά του, υποδεικνύοντας μια πιθανή πρόθεση για δημοσιοποίηση.[51] Έχει πιθανολογηθεί ο προορισμός του ως οπτικός οδηγός μνημόνευσης και εκπαίδευσης των κατασκευαστικών συντεχνιών.[52]

Τον ίδιο αιώνα γνωρίζουμε και κάποια ακόμα εικονογραφημένα «σημειωματάρια», όπως του Cennino Cennini, του Giovannino de ΄Grasi, το Pisanello΄s Vallardi Codex και τα σχέδια του Jacopo Bellini, όλα αυτά, όμως, ήταν προσωπικής χρήσης έργα των οποίων οι κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες δεν ευνοούσαν τη δημόσια κυκλοφορία τους.[53]



"Le Carnet": *το εικονογραφημένο «σημειωματάριο» του Villard de Honnecourt*



σχέδια του Piasanello (1395 – 1455 μ.Χ.) - Vallardi Codex (1856 μ.Χ.)

απεικονίσεις από το σημειωματάριο του Giovannino de ΄Grasi (1350 – 1398 μ.Χ.)

β. Αφαίρεση, κανόνες & συμβολικά περιεχόμενα

Η οπτική έκφραση αυτών των λίγων αρχιτεκτονικών αρχείων της μεσαιωνικής περιόδου τα οποία γνωρίζουμε, όπως τα διαγράμματα του Roriczer ή τα σχέδια του Villard de Honnecourt, συμπεριλάμβανε αφηρημένα μοντέλα κανόνων, παρά αισθητικές προτάσεις με λεπτομέρειες. Η διαδικασία της αντιγραφής προτύπων στο Μεσαίωνα δεν ήταν με τη μορφή αντιγραφής της οπτικής εικόνας αλλά με την αντιγραφή σχέσεων, αναλογιών και γεωμετριών.[54] Η δυνατότητα των μέσων αναπαράστασης ενδεχομένως αποτελεί ένα λόγο προς μια κατεύθυνση κατηγοριοποίησης της αρχιτεκτονικής πράξης και θεωρίας σε τάξεις και κανόνες. Αν, σήμερα, η φωτογραφία αποτελεί ένα μέσο το οποίο οπτικοποιεί με ακρίβεια ένα συμβάν.[55] ή ένα συγκεκριμένο παράδειγμα, τότε την εποχή εκείνη, η αδυνατότητα αυτή οδηγούσε προς την παραγωγή μοντέλων γενικής εφαρμογής. Ο William Ivins αναφέρει πως η διάχυση της μηχανικής αναπαραγωγής της εικόνας των 16ο αιώνα ευνόησε το πέρασμα από μια αφηρημένη επιστημονική σκέψη γενικών κατηγοριών στη μοντέρνα επιστήμη των οπτικών εξατομικεύσεων ειδικών συμβάντων.

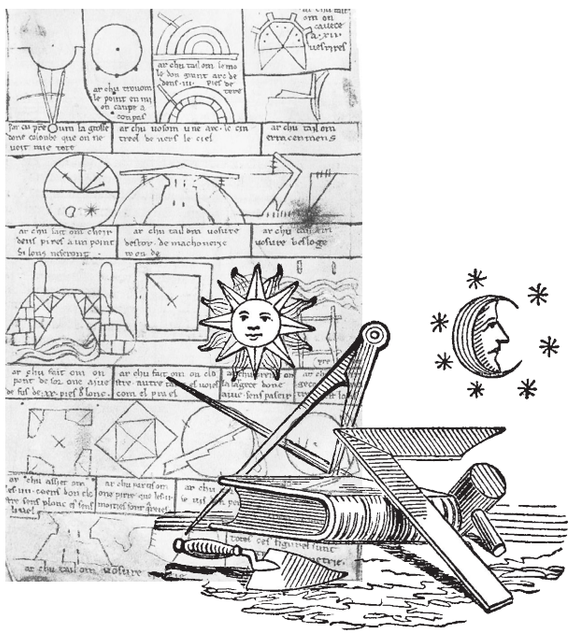
«*…το να περιγράψεις ή να ορίσεις αντικείμενα με τη χρήση λέξεων … προσφωνώντας 'τα άμεσα ή έμμεσα στο αυτί δεν ήταν δυνατό να τα περιγράψεις ή να τα ορίσεις μέσα από μια ακριβή επανάληψη εικόνας που το μάτι συλλαμβάνει… Οι ιδέες του Πλάτωνα και οι μορφές, οι ουσίες και οι ορισμοί του Αριστοτέλη είναι κατηγορίες αυτού του είδους της μεταβίβασης της πραγματικότητας..*».[56]

Η συστηματικοποίηση, η μεθόδευση σε τάξεις και η ιεραρχημένη οργάνωση των κατασκευαστικών και αρχιτεκτονικών μελών της Γοτθικής αρχιτεκτονικής έχει περιγραφεί από τον Erwin Panofksky ως ένα ισόμορφο της Σχολής του Σχολαστικισμού.[57]

Πέρα από τις αναλογίες και τους κανόνες, η θρησκευτικότητα της εποχής έθετε τους συμβολισμούς, ως αναπόσπαστο κομμάτι της δημιουργίας και ειδικά των Καθεδρικών και ήταν ένα από τα στοιχεία τα οποία μεταφέρονταν από το πρωτότυπο στο αντίγραφο, ως περιεχόμενο των προφορικών ή των μυστικιστικών αρχειακών διαγραμμάτων. Εκείνο το οποίο επί της ουσίας αντιγραφόταν ήταν το περιεχόμενο του συμβολισμού, ορισμένες φορές ακόμα και ένα όνομα ενός Αγίου, και όχι η οπτική εικόνα του σημείου, αφού το ζήτημα της στυλιστικής αντιγραφής εμφανίζεται ως νέο και αμφιλεγόμενο στην εποχή της Αναγέννησης.[58] Το σύμβολο άλλαζε περιβάλλοντα διατηρώντας σταθερά περιεχόμενο και αξία εν μέσω της θρησκευτικής επικράτειας του Μεσαίωνα.

Η επανάληψη συμβολισμών σε διαφορετικά και απομακρυσμένα μέρη έχει προκαλέσει την περιέργεια ιστορικών της τέχνης και φαίνεται πως αυτό ήταν το αποτέλεσμα της μετακίνησης των ίδιων των δημιουργών. Γνωρίζουμε πως οι κατασκευαστές των συντεχνιών ταξίδευαν συχνά προκειμένου να έρθουν σε επαφή με έργα και να μεταφέρουν πίσω τη γνώση τους, στην απουσία ύπαρξης επικοινωνιακών αρχείων. Πολλές φορές, μάλιστα, τα καταστατικά των συντεχνιών δείχνουν πως το ταξίδι αποτελούσε μέρος της εκπαιδευτικής διαδικασίας.[59]

Πέρα από την συγκρότηση μιας προθετικότητας μέσα από αφηρημένες σχέσεις, τα κατασκευαστικά μυστικά και οι συμβολισμοί μοιάζει να «υποστασιοποιούσαν» μια άυλη αρχειακότητα, της οποίας η κανονιστική αρχή προερχόταν από το εσωτερικό μιας ομάδας και δεν προοριζόταν και πάλι να αποκτήσει δημόσιο καθοδηγητικό χαρακτήρα. Η «εξωτερικότητα» της φύσης του αρχείου μετατρέπεται σε αναπόφευκτη «εσωτερικότητα» στη νόηση των μαστόρων των συντεχνιών. Τα μεσαιωνικά αρχεία ήταν αρχεία μιας καθολικής διάστασης η οποία προέκυπτε κυρίως ως αποτέλεσμα της θρησκευτικότητας της περιόδου και ήταν αρχεία πίστης και λόγου.



2

Η Αναγέννηση των αρχείων: η οπτικότητα σε μια συνύπαρξη μύθου & λόγου

I. Το νέο τεχνολογικό πλαίσιο & η ανάδειξη της στυλιστικής αντιγραφής

Το μεγάλο πέρασμα από το Μεσαίωνα στην Αναγέννηση, παράλληλα με τις τεχνολογικές εξελίξεις, τροποποίησε σε πολλά επίπεδα τη διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύλληψης και τη δομή των αρχειακών αναφορών. Η τεχνική της ξυλογραφίας, αρχικά σε ύφασμα και αργότερα σε χαρτί, ξεκίνησε να επεκτείνεται στην Ευρώπη στα τέλη του 14ου αιώνα, ενώ γρήγορα άρχισε να αναμειγνύεται με την τεχνική της τυπογραφίας[60] την οποία εισήγαγε ο Gutenberg.[61] Η δυνατότητα τεχνικής αναπαραγωγιμότητας μέσω της μηχανικής εκτύπωσης με κινητά στοιχεία διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της Αναγέννησης, το Διαφωτισμό και τελικά στην Επιστημονική Επανάσταση, θέτοντας τη βάση της Νεωτερικότητας.[62] Ο εύκολα αναπαραγώμενος έντυπος κόσμος άνοιξε το πεδίο της προσβασιμότητας στα αρχεία των οποίων η έκφραση μπορούσε πια να περιλαμβάνει οπτικές αναπαραστάσεις, χωρίς το φόβο της αλλοίωσης κατά την αντιγραφή της πληροφορίας. Το ζήτημα της αναπαραγωγής των εικόνων δε θα μπορούσε να μην αποτελέσει ένα ζήτημα αρκετά διφορούμενο, ειδικά στο πεδίο των τεχνών και της αρχιτεκτονικής, αφού άρχισε να σημάνει το ζήτημα της στυλιστικής αντιγραφής, το οποίο, όπως είδαμε, στην αμέσως προηγούμενη περίοδο του Μεσαίωνα δεν ήταν διαδεδομένο.

Οι αρχιτεκτονικές πραγματείες της περιόδου της Αναγέννησης, ή αλλιώς τα αναγεννησιακά αρχεία αναφοράς, είχαν ως κυρίαρχη βάση αυτό το οποίο αποτελούσε και την ουσία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού της περιόδου, τη «δημιουργική μίμηση» του Κλασσικού παρελθόντος. Η νέα τεχνολογική καινοτομία αποδείχτηκε, κατ' επέκταση, θαυμάσια προσαρμοζόμενη στις απαιτήσεις του αναγεννησιακού πολιτισμικού πλαισίου.[63] Ο ανθρωπολόγος Leroi – Gourhan έχει υποστηρίξει πως η τεχνική αλλαγή είναι ένας συγκερασμός μεταξύ υλικών επινοήσεων αλλά και ενός ευνοϊκού περιβάλλοντος.[64] Σε αυτό το ευνοϊκό περιβάλλον δημιουργήθηκε ένα διφορούμενο κλίμα σχετικά με την συμπόρευση πλάι στην τεχνολογική καινοτομία, και πιο συγκεκριμένα, επί του σημείου το οποίο μας ενδιαφέρει, της ενσωμάτωσης εικόνων στις πραγματείες. Αυτή η νέα δυνατότητα, όπως θα φανεί, επηρέαζε άμεσα και τη διαμόρφωση των ίδιων των γνωστικών αντικειμένων των πραγματειών.

Ήδη, πριν τη διάδοση της νέας τεχνικής και παράλληλα με το ενδιαφέρον για την αναβίωση του Κλασσικού παρελθόντος το ζήτημα χρήσης

εικόνων, δηλαδή σχεδιαστικών αναπαραστάσεων, ως διδακτικό μέσο στις πραγματείες είχε λάβει διαφορετικές εφαρμογές. Ανέδυε το ζήτημα του οπτικού και στυλιστικού έλεγχου που για κάποιους θεωρήθηκε απαραίτητος και για κάποιους όχι, ενώ συνδυαζόμενος κάθε φορά με διαφορετικές μεθοδολογικές προθέσεις ως προς την αρχιτεκτονική σύλληψη και εκτέλεση παρήγαγε εναλλαγές στα μοντέλα αρχιτεκτονικών αρχείων. Θα επιδιωχθεί η προσέγγιση ορισμένων από αυτές τις εναλλαγές μέσα από επιλεγμένα παραδείγματα. Με λίγα λόγια, θα εξετασθεί η σχέση μεταξύ της χρήσης των αναπαραστάσεων και των μεθοδολογικών προθέσεων σχεδιασμού, αλλά και το πώς οι αναπαραστάσεις ως εικόνες αποκομμένες από το πλαίσιο καταγωγής τους διαφοροποιούν το ρόλο τους ως πεδίο αναφοράς και βρίσκονται πάντα σε μια άμεση και αμοιβαία συσχέτιση με την κατεύθυνση της προθετικότητας του εκάστοτε αρχείου.

II. Aliberti

α. Η σύλληψη ως νόηση

Στα πλαίσια της ιστορικής αναδρομής και για την καλύτερη κατανόηση ορισμένων σημείων στην πορεία του κειμένου είναι σημαντικό να γίνει η αναφορά στον Leon Battista Aliberti και την πρώτη πραγματεία την οποία γνωρίζουμε με αποκλειστικό αρχιτεκτονικό περιεχόμενο μετά από την *"De architectura"* του Vitruvius, την *"De re aedificatoria".*[65]

Η σημασία αυτής της πραγματείας έγκειται στη συγκρότηση δύο γεγονότων τα οποία αποτελέσαν την αφετηριακή νεωτερική βάση για την ιστορία της δυτικής αρχιτεκτονικής. Το πρώτο είναι η θεσμοποίηση του ρόλου του αρχιτέκτονα και η μετάθεση της αρχιτεκτονικής διαδικασίας στο επίπεδο μιας πνευματικής δημιουργίας, η οποία θα ενσωμάτωνε το «*καινούριο πολιτισμικό ιδεώδες της Αναγεννησιακής ζωής ως ολότητα σκέψης και πράξης καθώς και το συναφές κοινωνικό αίτημα για ένα διευρυμένο ρόλο του ατόμου στην αστική διακυβέρνηση των ανεξάρτητων πόλεων-κρατών της Ιταλίας*».[66] Η μετάβαση από το ρόλο του τεχνίτη-κατασκευαστή στο ρόλο του επιστήμονα που κάνει χρήση του νου, του λόγου και της ψυχής[67] ορίζει πέρα από μια κοινωνική ανύψωση του ίδιου και μια αυτονόμηση της αρχιτεκτονικής σύλληψης ως ένα νοητικό στάδιο το οποίο εμπεριέχει την πρόθεση νοηματοδότησης της συνέχειας της πράξης.[68]

Αυτό το δεύτερο σημαντικό γεγονός της νομιμοποίησης του σταδίου σύλληψης ως μίας αποκλειστικά νοητικής διαδικασίας, η οποία από τον Aliberti περιγράφεται μέσα από την έννοια των «lineamentis», εμπεριέχει την ταυτόχρονη σύσταση μιας κανονιστικής γραμμής στη

διαδικασία σχεδιασμού, η οποία, προηγείται της αναπαράστασης και η οποία οδηγεί στην τελευταία με «απόλυτη βεβαιότητα».[69] Το στάδιο της διαμόρφωσης της ιδέας του αρχιτεκτονικού έργου ως ξέχωρη «αρχή» του σχεδιασμού, με τη διπλή έννοια της λέξης εκείνης του ξεκινήματος αλλά και του κανόνα, πιθανώς, να έθεσε την πρώτη απόσταση μεταξύ θεωρίας και πράξης, με τις δύο αυτές μερικούς αιώνες μετά και λόγω άλλων γεγονότων να έχουν αποστασιοποιηθεί αρκετά η μία από την άλλη.[70] Παρ' όλα αυτά, τα *lineamentis* τέθηκαν από τον Aliberti ως άμεσα συσχετιζόμενα με την κωδικοποίησή τους στο επόμενο ορισμένο στάδιο του σχεδίου, με το τελευταίο να καθίσταται ένα συμβολικό πεδίο ανάδυσης των νοητικών και νοηματικών προθέσεων.[71] Την ίδια στιγμή, το ίδιο το πολιτισμικό πλαίσιο επιδίωξης μιας επαφής με την αρχαιότητα διατήρησε θεωρία και πράξη συσχετισμένες μέσω της μεταφυσικής οντολογικής θεώρησης των πραγμάτων.[72]

β. "De re aedificatoria": κανονιστικότητα χωρίς εικονογράφηση

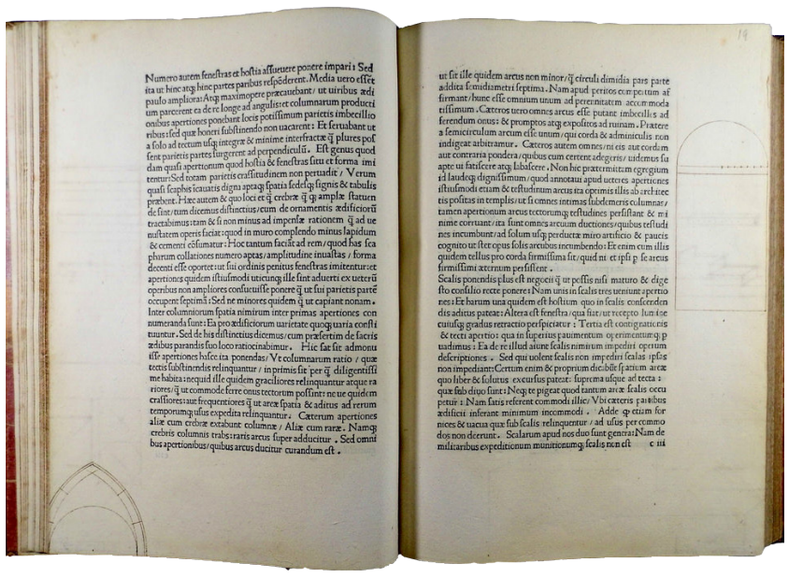
Η *"De re aedificatoria"* γραμμένη το 1450[73] ενσωμάτωσε της Βιτρουβιανές μυθικές αρχές και τους Κλασσικούς Ρυθμούς και Τάξεις αποτελώντας υπόδειγμα για τις ακόλουθες πραγματείες της περιόδου. Παρ' ότι η δυνατότητα αναπαραγωγής εικόνων μέσω της ξυλογραφίας είχε, ήδη, έρθει στο αναγεννησιακό προσκήνιο από τα τέλη του 14ου αιώνα,[74] εκείνη παρέμεινε κατ' επιλογή του δημιουργού της ένα μη-εικονογραφημένο χειρόγραφο. Η *"De re aedificatoria",* ως επί το πλείστον*,* δεν περιέχει παραδείγματα συγκεκριμένων μνημείων της αρχαιότητας αλλά τυπικούς κανόνες κατασκευής που αυτά εμπεριέχουν.[75] Μία από τις επικρατούσες μεθοδολογικές κατευθύνσεις της περιόδου την οποία ο Aliberti ενστερνίζεται ήταν εκείνη που συνέχιζε το Σχολαστικισμό της αμέσως προηγούμενης ιστορικής περιόδου ο οποίος ενδιαφερόταν για τη εστίαση σε ιεραρχίες τάξεων αφαιρετικών μοντέλων, για την τυπολογία, τις αναλογίες και το δομικό έλεγχο, δηλαδή στην αντιγραφή κανόνων από παραδείγματα σε αντίθεση με την αντιγραφή των ίδιων των παραδειγμάτων.

Κατά συνέπεια, η παρουσίαση τυπολογικών καταλόγων ελληνορωμαϊκών δημόσιων κτηρίων προδίδει μία Σχολαστικιστική διαλεκτική[76] μέσα από την παγίωση ενός καθολικά αναγνώσιμου χώρου αναφοράς,[77] μιας οριζόντιας παράθεσης στοιχείων ιεραρχημένων σε γένη και είδη και μιας οργάνωσης αυτών κάτω από ένα γενικευμένο κανόνα σύνθεσης και αναλογιών.[78]

Παρ' όλα αυτά, ο Aliberti δεν αφήνει να προκύψει το ζήτημα της οπτικής εμφάνισης στην τύχη αλλά επιβάλλει μια κανονιστική χροιά σε δομή και εικόνα. Για να ελέγξει το ζήτημα της οπτικής εμφάνισης μέσω του γραπτού κειμένου, οργανώνει την εξήγηση των προφίλ αρχιτεκτονικών στοιχείων μέσα από συνδυασμούς των κεφαλαίων γραμμάτων "L" , "C" , "S" .[79] Ο ίδιος ο Aliberti περιγράφει, μάλιστα, το σεβασμό που αποδόθηκε στον Ερμή κατά την αρχαιότητα με τη «δυνατότητά του να είναι διαφανής και κατανοητός χρησιμοποιώντας μονάχα λέξεις».*[80]*

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η *"De re aedificatoria"* δεν είχε ως στοχευμένο προορισμό το ευρύ κοινό - παρά τον ευγενή χορηγό της στον οποίο και θα απαγγελλόταν - και αποτελούσε ένα αρχείο δύσκολα προσβάσιμο εξαιτίας της συγγραφής της στη λατινική γλώσσα, αλλά και της απουσίας εικονογράφησης.*[81]* Ο ουμανιστικός χαρακτήρας της σκέψης του Aliberti[82] ενσαρκώνεται σε ένα αρχείο αρχιτεκτονικής αναφοράς του οποίου η «εξωτερικότητα» μεταβάλλεται από ένα παρελθόν σε ένα ιδεατό τρόπο σχεδιασμού, έξω από συγκεκριμένα οπτικά παραδείγματα και μετατοπίζεται το βάρος από μια αρχή καταγωγής σε μια αρχή κανονιστικής επιταγής. Ωστόσο, η ίδια η πραγματεία νομιμοποιεί και κάτι ακόμα: μια παράλληλη «εσωτερικότητα», εκείνη της αυτονόμησης και μεταφοράς του σταδίου σύλληψης στο νου του αρχιτέκτονα, σε ένα αρχείο νόησης το οποίο όπως θα επιδιωχθεί να δειχθεί συλλειτουργεί έως και σήμερα με τα εκάστοτε «εξωτερικά» καθοδηγητικά αρχεία.

Leon Battista Aliberti (1404 - 1472 μ.X.)



Numero autem fenestras et hostia assuuere ponere impari: Sed
ita ut hinc atq; hinc partes paribus respõderent. Media uero esse
paulo ampliora: Atq; maximopere præcauebant / ut uiribus ædi
um parcerent ea dere longe ad angulos: et columnarum producti
onibus apertiones ponebant locis potissimum parietis imbecillio
ribus: sed quæ honeri subsitinendo non uacarent: Et seruabant ut
a solo ad tectum usq; integræ & minime interfractæ q̃ plures pos
sent parietis partes surgerent ad perpendiculũ. Est genus quod
dam quasi apertionum quod hostia & fenestras situ et forma imi
tentur: Sed eorum parietis crassitudinem non pertudit / Verum
quasi scapbis ieuatis digna apteq; spatis sedeliq; signis & tabulis
præbent. Hæc autem & quo loci et q̃ crebræ q̃ q; amplæ statuen
de sint: tum dicemus distinctius: eum de ornamentis ædificiorũ
tractabimus: tam & si non minus ad imperiæ rationem q̃ ad ue
nustatem operis faciat: quod in muro complendo minus lapidum
& cementi cõsumatur: Hoc tantum faciãt ad rem: quod has sca
plurium collationes numero aptas / amplitudine inualtas / forma
decenti esse oportet: ut sui ordinis penitus fenestras imitentur: et
apertiones quidem istiusmodi uitentq; ille sint aduerti ex uetere
operibus non ampliores confuntisse ponere q̃ ut sui parietis partẽ
occupent septimã: Sed ne minores quidem q̃ ut capiant nonam.
Inter columnarum spatia nimirum inter primas apertiones con
numeranda sunt: Ea pro ædificiorum uarietate quoq; uaria consti
tuuntur. Sed de his distinctius dicemus / cum præfertim de sacris
ædibus parandis suo loco ratiocinabimur. Hic hæc sit admonu
isse apertiones hasce ita ponendas / Ve columnarum ratio / quæ
tectis subsitinendis relinquuntur / in primis sit per q̃ diligentissi
me habita: nequid ille quidem graciliores relinquantur atque ra
riores: q̃ ut commode ferre onus tectorum possint: ne ue quidem
crassiores: aut frequentiores q̃ ut areæ spatia & aditus ad rerum
temporumq; usus expedita relinquantur. Caterum apertiones
aliæ cum crebræ extabunt columnæ / Aliæ cum raræ. Namq;
crebris columnis trabs: raris arcus super adducitur. Sed omni
bus apertionibus / quibus arcus ducitur curandum est.

ut sit ille quidem arcus non minor / q̃ circuli dimidia pars
addita semidiametri septima. Nam apud peritos eum potium af
firmant / hunc esse omnium unum ad perennitatem accommoda
tissimum. Cæteros uero omnes arcus esse putant imbecillis ad
ferendum onus: & promptos atq; expositos ad ruinam. Præter
a semicirculum arcum esse unum / qui corda & scimicirculis non
indigeat arbitramur. Cæteros autem omnes / ni eis aut eorum
aut contraria pondera / quibus cum certent adegeris / uidemus fa
apte ut fatiscere atq; labascere. Non hic prætermittam egregium
et laudeq; dignissimum / quod annotauj apud ueteres apertiones
istiusmodi etiam & testudinum arcus ita operuisse illis ab archi tec
tis positas in templis / ut si omnes intimas subdeueris columnas /
tamen apertionum arcus tectorumq; testudines persistant & mi
nime corruant / ita sunt omnes arcuum ductiones / quibus testudi
nes incumbunt: ad solum usq; perducte: miro artificio & pauris
cognito ut ster opus solis arcubus incumbendo. Et enim etiam illis
quidem tellus pro corda firmissima sit / quod ne et ipsi p. se arcus
firmissimi æternum persistent.
Scalis ponendis plus est negocii q̃ ut possis nisi mature & dilige
nti consilio recte ponere: Nam unus in scalis tres tenuere aperti
nes: Et harum una quidem est hostium quo in scalis conferen
dis aditus patet: Altera est fenestra / qua fit ut receptio lumine
cuiusq; gradus retractio perspiciatur: Tertia est contignatio eis
& tecti apertio: qua in superius pauimentum oprimentur q̃ p
ueniamus: Ea de re illud animi scalis nimium impedire operum
descriptiones. Sed qui uolent scalis non impedire scalas ipsis
non impediant: Certum enim & proprium dicibile spatium areæ
quo liber & solutus excursus pateat: suprema usque ad tecta:
quæ sub diuo sint: Neq; te pigeat quod tantum areæ scalis occu
pauit: Nam satis referent commodi illic / Vbi cæteris partibus
ædificii inferant minimum incommodi. Adde q̃ etiam for
nices & uacua quæ sub scalis relinquuntur / ad usus per commo
dos non deerunt. Scalarum apud nos duo sunt genera: Nam de
militaribus expeditionum munitionumq; scalis non est c iii

“De re aedificatoria” - 1450

III. Η εικονογράφηση ως μέσο διάδοσης της γνώσης

Η διάδοση του συστήματος των Κλασσικών Τάξεων (Orders) οι οποίες επέτρεπαν την επανάληψη αρχιτεκτονικών στοιχείων εκτός του χωρικού και χρονικού πλαισίου δημιουργίας τους - και των οποίων η καταγωγή βρίσκεται στην πραγματεία του Aliberti[83]- έδωσε την έναρξη για μια σειρά άλλων πραγματειών της εποχής οι οποίες με διαφορετικό τρόπο συνδύασαν μεθοδολογική κατεύθυνση και αρχειακή έκφραση.

Μία πραγματεία η οποία δημιουργείται το 1485-1486 - μόλις λίγα έτη μετά τη συγγραφή της *"De re aedificatoria"* και σχεδόν την ίδια περίοδο με την πρώτη δημόσια έκδοση αυτής αλλά και της πραγματείας του Vitruvius - είναι εκείνη του Francesco Di Giorgio Martini, η *"Trattati di Architettura"*. Ο Martini, ακολουθώντας την Αλιμπερτιανή σχολή, υποστήριζε τη σημασία του σχεδίου ως έναν ενσώματο κόσμο προθέσεων και αφηρημένων κανόνων, υλοποιώντας, ωστόσο, μία πραγματεία πυκνά εικονογραφημένη.[84] Οι σχεδιαστικές αναπαραστάσεις εντός της πραγματείας για τον ίδιο ήταν ένα εργαλείο αυστηρής καθοδήγησης του σχεδιασμού στα πλαίσια της κανονιστικής μεθοδολογικής του προσέγγισης, το οποίο και θα απέτρεπε τις παρανοήσεις κατά την κατανόηση της θεωρίας. Παρ' όλα αυτά, ο Martini δε στόχευε τόσο στην αναπαραγωγή των Κλασσικών στοιχείων, αλλά περισσότερο στο να τα καταστήσει σημεία έναρξης νέων επινοήσεων υπό το πρίσμα της παραπάνω αυστηρής μεθόδευσης.[85]

Η *"Trattati di Architettura"* δεν έκανε χρήση των τεχνολογικών εξελίξεων αφού εκείνες ήρθαν αργότερα και παρέμεινε σε χειρόγραφη μορφή παρά τις διδακτικές της προθέσεις οι οποίες στηρίζονταν στη χρήση των αναπαραστάσεων.

μελάνι σε περγαμηνή - Saluzziano Codex
Francesco Di Giorgio Martini (1439 - 1501 μ.Χ.)

"Trattati di Architettura"
(1485)
Francesco Di Giorgio Martini

α. Αναπαραγωγή & εικονογράφηση: ο «εκδημοκρατισμός» της αρχιτεκτονικής γνώσης από το Sebastiano Serlio

Μία από τις σημαντικότερες πραγματείες της Αναγεννησιακής περιόδου η οποία επίσης υποστήριξε την εργαλειακότητα του σχεδίου ως καθοδηγητικό μέσο, είναι η *"Tutte l΄opere d΄architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio",* η οποία οργανώθηκε από το θεωρητικό και αρχιτέκτονα Sebastiano Serlio σε επτά ξεχωριστά βιβλία, τα οποία δημοσιεύτηκαν από το 1537 έως και το 1575 και δέχθηκαν πολλές επανεκδόσεις.

Η πραγματεία, όμως αυτή, επιχειρεί να καταστήσει την αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική προσιτή και κατανοητή σε όλους, «εκλαϊκεύοντας» για πρώτη φορά την αρχιτεκτονική γνώση πράγμα που επιτυγχάνεται μέσα από τις επίμονες προσπάθειες για δημοσίευση από τον ίδιο το συγγραφέα της. Ο Sebastiano Serlio εργάζεται σε όλη του τη ζωή με στόχο τη δημοσίευση και την αναπαραγωγιμότητα του αρχείου του, προκειμένου «*να διδάξει και εκείνους που ξέρουν λίγα ή τίποτα*»[86]και συντάσσει τα βιβλία μέσα από μια καθοδηγητική εικονογράφηση.

Σε αντίθεση με την De re aedificatoria του Aliberti, ο Serlio πλάι στην κειμενική περιγραφή τοποθετεί μία σελίδα μόνο με αναπαραστάσεις, χρησιμοποιεί τη δημοτική γλώσσα και οργανώνει την θεωρία του ιεραρχικά, από τα πιο απλά στα πιο σύνθετα παραδείγματα προκειμένου να είναι εύκολα κατανοητή. Το δημοκρατικό, αυτό αρχείο, εγκαθιδρύει την εικονογραφημένη διάδοση των πέντε Ρυθμών[87] και επιδιώκει να παρουσιάσει ως απόλυτο τρόπο δημιουργίας αυτόν ο οποίος ακολουθεί τις αρχές του Vitruvius και κατ' επέκταση της μίμησης της φύσης μέσα από τις συγκεκριμένες αναλογίες, τρόπους σύνταξης και οργάνωσης. Μάλιστα προσπαθεί να συμφιλιώσει την όποια απόκλιση εντοπίζει ο ίδιος μεταξύ ερειπίων της αρχαιότητας και των λεγόμενων του Vitruvius.[88]

Η αυστηρή, κανονιστική και ορθολογική μέθοδος την οποία ο Serlio δημοσιεύει εκφράζεται διαχωρισμένη και μέσα από μια προοδευτική σειρά στα επτά βιβλία ως εξής: το πρώτο βιβλίο διδάσκει με απλά διαγράμματα την Ευκλείδεια γεωμετρία, το δεύτερο την προοπτική μέθοδο απεικόνισης μέσα από αναλυτικά διαγράμματα που θυμίζουν σύγχρονο επιστημονικό βιβλίο, το τρίτο οπτικοποιεί αρχαία μνημεία που αποτελούν για εκείνον και πάντα σύμφωνα με τις Βιτρουβιανές αρχές, σχεδιαστικό υπόδειγμα, τα οποία αναλύει διεξοδικά αποκωδικοποιώντας τις αρμονικές αναλογίες και τους τρόπους σύνταξής τους, στο τέταρτο βιβλίο παρουσιάζει τους πέντε ρυθμούς και τους κανόνες τους, ονομάζοντάς το «Γενικοί κανόνες της αρχιτεκτονικής», προωθώντας έναν καθολικό τρόπο σχεδιασμού και την εφαρμογή αυτών σε τζάκια, πόρτες έως και όψεις παλατιών, στο πέμπτο βιβλίο εφαρμόζει τους ρυθμούς σε

δώδεκα ναούς δικής του επινόησης, στο έκτο σε κατοικίες και στο έβδομο προσπαθεί να προλάβει ''ατυχήματα'' πρακτικής φύσης που μπορεί ο αρχιτέκτονας να αντιμετωπίσει κατά την εφαρμογή των κανόνων.[89]

Παρά την καθαρότητα και την προοδευτική οργάνωση του διδακτικού υλικού του, ο συγγραφέας επιλέγει σκόπιμα να δημοσιεύσει πρώτο το τέταρτο βιβλίο των γενικών κανόνων του οποίου η πλούσια εικονογράφηση θα το καθιστούσε σύμφωνα με τον ίδιο δημοφιλέστερο σε σχέση με τα «*δύο μικρά τεύχη τα οποία πιθανώς να μην ήταν τόσο αρεστά στην πλειοψηφία των ανθρώπων*», αφού «*τα διαγράμματα δεν είναι ιδιαίτερα ελκυστικά και δεν είναι τόσο ευχάριστη η μελέτη αυτών των αντικειμένων*».[90]

Η αντικειμενικότητα την οποία προωθεί ο Serlio μέσα σε έναν αρχειακό κατάλογο έτοιμων «σωστών» παραδειγμάτων στόχευε όπως ο ίδιος είχε πει, στη διαμόρφωση «*ορισμένων κανόνων που αφορούν την αρχιτεκτονική με την υπόθεση πως όχι μόνο οι ξεχωριστές διάνοιες θα μπορέσουν να καταλάβουν, αλλά και κάθε μέσος άνθρωπος θα μπορεί επίσης να είναι σε θέση να συλλάβει*».

Ο συνδυασμός των αναλυτικά καθοδηγητικών κειμένων δίπλα σε αποσπάσματα εικόνων, ως στοιχεία έτοιμα προς σύνθεση, έχει συχνά εκληφθεί ως «*μετατροπή της δημιουργικής μίμησης σε μια επιβαλλόμενη τεχνική εις βάρος του ελεύθερου πειραματισμού*», ως μια «*μηχανική και αυτόματη διαδικασία διαχωρισμού και επανασύνθεσης πρότυπων μοντέλων και στοιχείων*».[91] Ωστόσο, ο Serlio, αναδημιούργησε για την Αναγεννησιακή περίοδο η οποία έτσι και αλλιώς ενδιαφερόταν για την «προσομοίωση» της αρχαιότητας, ένα πλούσιο αρχείο δομικής γραμματικής και σύνταξης.[92] Η παράθεση των εικόνων-αποσπασμάτων, είτε υλοποιημένων, είτε απλώς σχεδιασμένων έργων, παρουσιάζει συνδυαστικές ποικιλίες προς όλους τους νοηματικούς άξονες, «*γραμματικούς, συντακτικούς, ρητορικούς και σημειωτικούς*» ως μια γλωσσική διαλεκτική μέσα από παραδειγματικές η συνταγματικές αρθρώσεις στις οποίες ο χρήστης θα μπορούσε να κατανοήσει τις εγγύτητες μεταξύ αρχιτεκτονικών στοιχείων, δομικών ή και διακοσμητικών προς πολλές κατευθύνσεις. [93]

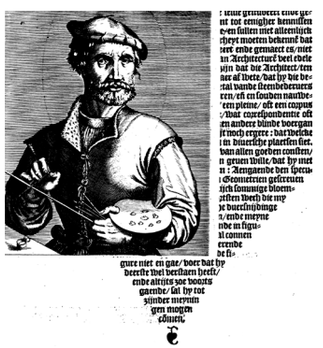
Αυτός ο «φιλικός μηχανισμός» προς το χρήστη επισήμανε πολλά πρακτικά προβλήματα του επαγγέλματος της εποχής φέρνοντας σε μια παράλληλη συμπόρευση θεωρία και πράξη, συμφιλιώνοντας κατασκευαστικές μεθόδους της εποχής με τα Ρωμαϊκά ιδεώδη της χρησιμότητας, του διακόσμου και της ομορφιάς μέσα από μια συλλογή οπτικών παραδειγμάτων αναφοράς ζωηρών στυλιστικών περιγραφών.

Αυτές οι περιγραφές, αν και έχουν δεχθεί αυστηρή κριτική, δεν εστίαζαν

στην αντιγραφή αλλά στο να παράξουν δημιουργικές ιδέες, στα πλαίσια που επέτρεπε το, ήδη, εγκαθιδρυμένο πλαίσιο αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής γλώσσας.[94]

Το αρχείο του Serlio προβάλλει το ρόλο του αρχιτέκτονα ως συμφιλιωτή μεταξύ θεωρίας και πράξης, των οποίων η διάκριση τονίζεται και προϋποθέτει την απαραίτητη παρουσία της μίας στην άλλη.[95] Ο ρόλος, αυτός, διατηρεί την ανωτερότητα που έχει λάβει ήδη από τις διατυπώσεις του Aliberti, ωστόσο, ο αρχιτέκτονας οφείλει να «*δέχεται συμβουλές από τους κατώτερους από αυτόν*»[96] αφού «*το να είναι κανείς ταπεινός και να φαντάζεται πως ξέρει λίγα ή τίποτα, είναι ενάρετο πράγμα*».[97] Ταυτόχρονα, δεν κρύβει τη αναγκαία δέσμευση του αρχιτέκτονα και εξάρτηση από τον πελάτη, τότε, ενός χρηματοδότη ή «προστάτη».

Η «εξωτερικότητα» του αρχείου τοποθετείται, όπως στα περισσότερα αναγεννησιακά αρχεία, μεταξύ ενός παρελθόντος που επιβάλλει κανόνες μέσα από τη διαπρεπή καταγωγή του, μιας κανονιστικής μεθόδου που το οργανώνει, ενός χρηματοδότη(patron)[98] και μιας ιερής φύσης, αυτή τη φορά όλα υποστασιοποιημένα μέσα στις αναπαραστάσεις. Ο Serlio είχε διατυπώσει τη δυναμική των Ρυθμών να ενσωματώνουν το χαρακτήρα του χρηματοδότη, από τη στιβαρότητα έως και τη χάρη, ενώ σε όλη την έκταση της πραγματείας προβάλλεται ένας παράλληλος κοσμολογικός χαρακτήρας μέσα από τον οποίο η ίδια δομείται.[99] Ο αριθμός επτά ως σύνολο των βιβλίων της πραγματείας, αντιστοιχούσε στους επτά πλανήτες, οι δώδεκα ναοί στα δώδεκα ουράνια ιερά ή σημεία του Ζωδιακού, η εμβληματική φύση των θεατρικών σκηνών στην εξήγηση της προοπτικής, η έννοια των «κρυφών γραμμών» στις γεωμετρικές εξηγήσεις, ενώ υπήρχαν και μια σειρά άλλων Νεοπλατωνικών επιρροών.[100] Σε όλους αυτούς τους διαφορετικούς κόσμους ο αρχιτέκτονας μπορούσε να αποκτήσει εύκολα πρόσβαση και να τους ενεργοποιήσει μέσα από μια προτεινόμενη τεχνική, στο πλαίσιο του καθοδηγητικού αυτού αρχείου αναπαραστατικής γνώσης.



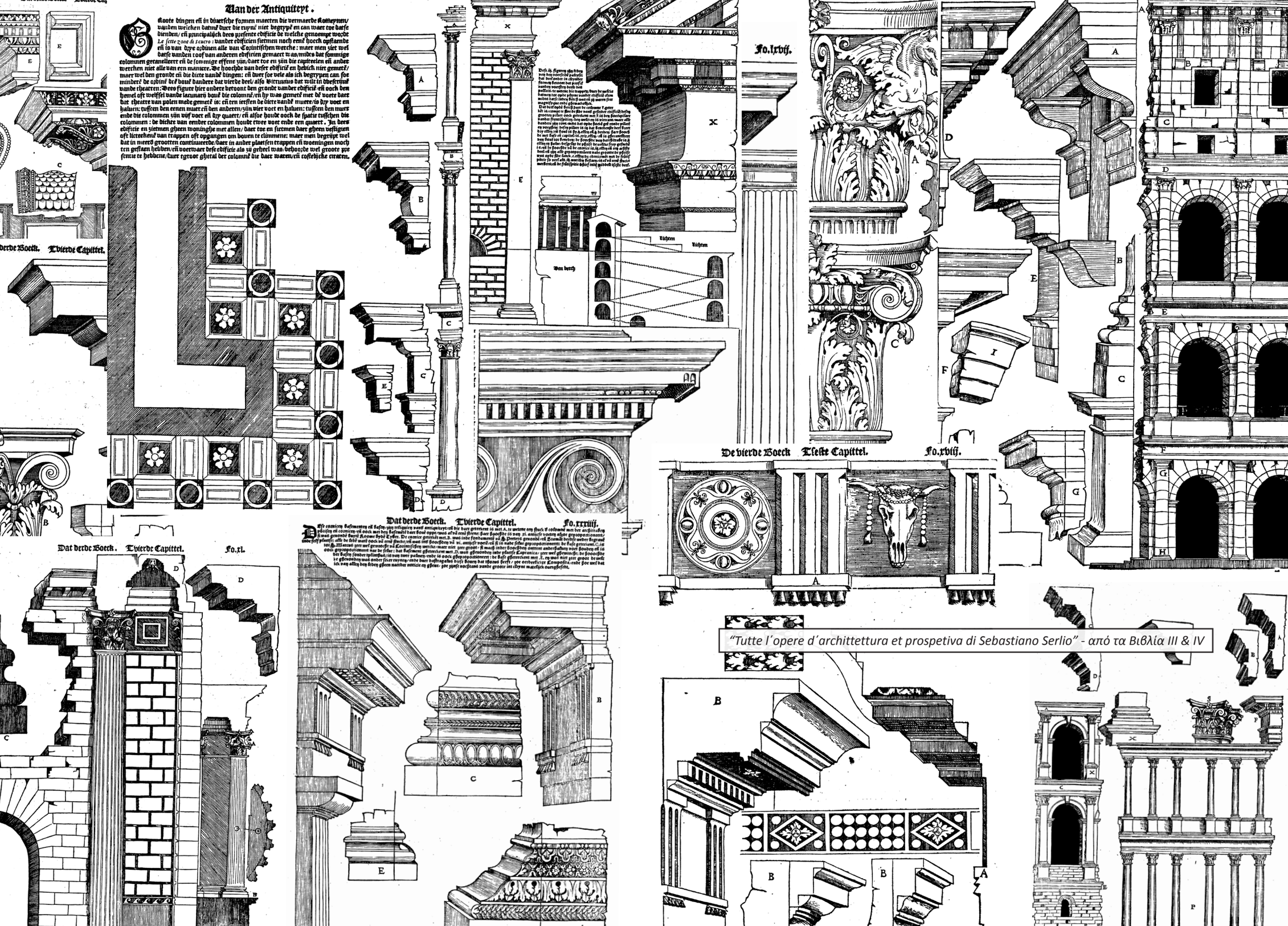
εξώφυλλα από τα Βιβλία I, III, IV, V της Πραγματείας
"Tutte l´opere d´architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio" (1537-1575 μ.Χ.)

Το Βιβλίο Ι και η διδασκαλία της Ευκλείδιας Γεωμετρίας

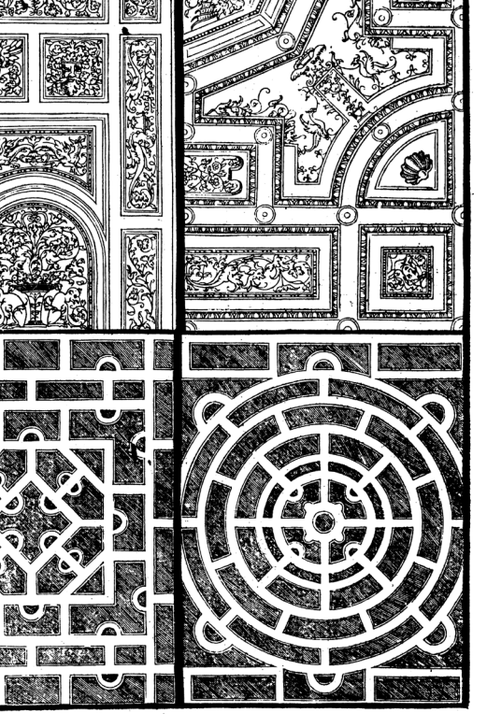
Το Βιβλίο V με παραδείγματα Ναών σχεδιασμένων από το Sebastiano Serlio

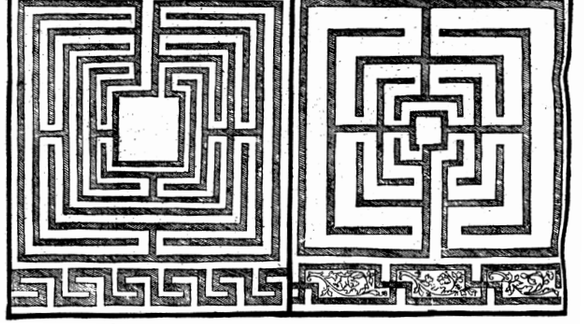
Το Βιβλίο ΙΙΙ
με αρχιτεκτονικά παραδείγματα της Ρωμαϊκής αρχαιότητας

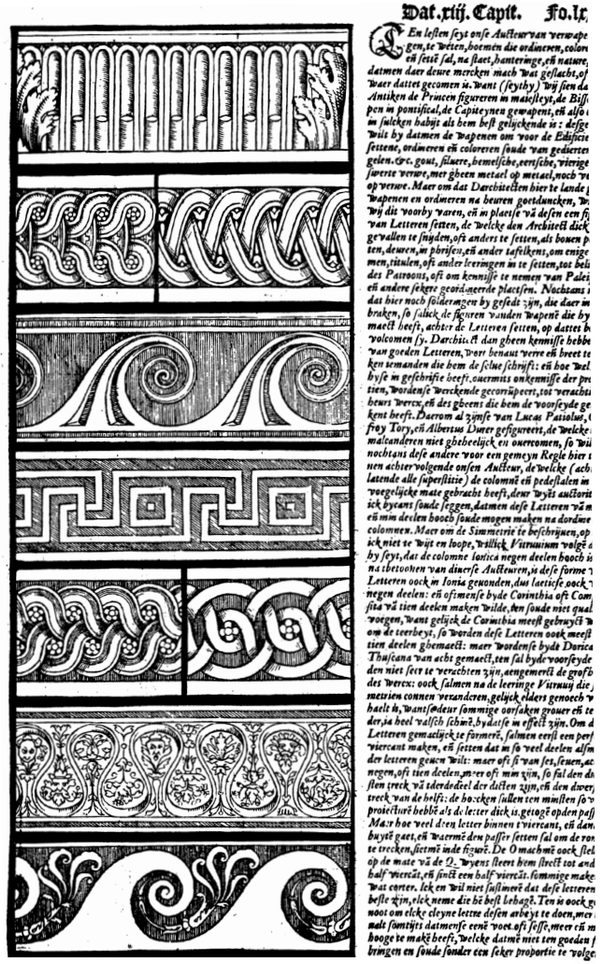
Το Βιβλίο IV:
«Οι Γενικοί Κανόνες της Αρχιτεκτονικής»



"Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio" - από τα Βιβλία III & IV



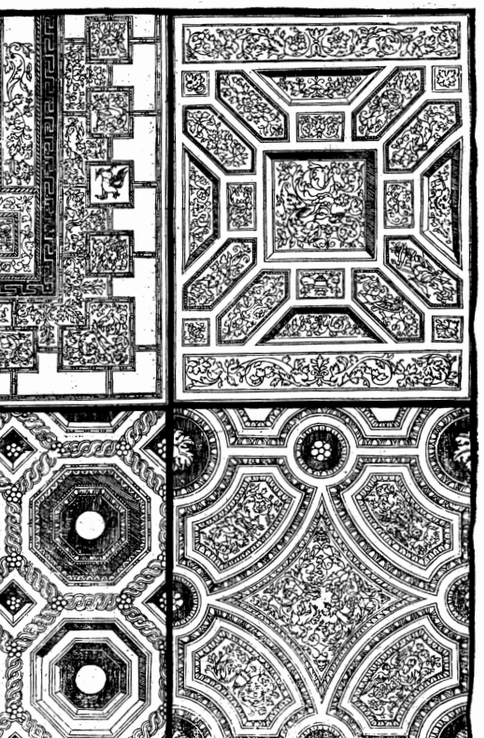




Dat.xtij. Capit. Fo.lx

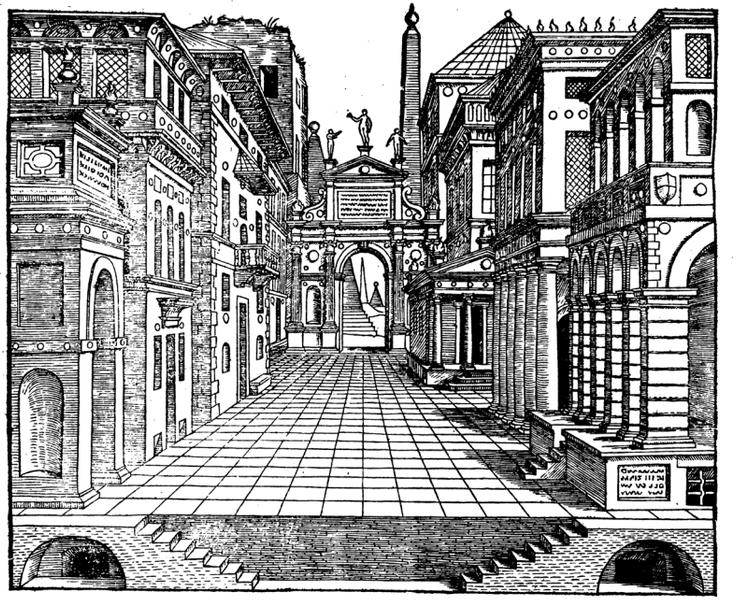
από το Βιβλιο IV / κεφ. XII :

"Περί των επίπεδων ξύλινων οροφών και της διακόσμησής τους"



Dat vierde Boeck. Dat tweelfde Capittel. Fo.lxix.

Προοπτική Απεικόνιση της Τραγικής θεατρικής σκηνής



Προοπτική Απεικόνιση της Κωμικής θεατρικής σκηνής

από το Βιβλιο II - "Περί Προοπτικής"
"Tutte l´opere d´architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio"

β. «Το αξιοπερίεργο βιβλίο της αρχιτεκτονικής»

Κλείνοντας την σύντομη παρουσίαση της καινοτόμας πραγματείας του Sebastiano Serlio έχει νόημα να γίνει αναφορά σε ένα δημοσιευμένο έργο του ίδιου το οποίο ονομάζεται *"Extraordinario libro di architettura"* και δημοσιεύτηκε το 1551. Το βιβλίο, αυτό, εμπεριέχει πενήντα διαφορετικές όψεις από πόρτες μαννιεριστικών σχεδίων, «ακραίου διακόσμου και στρεβλωμένων μορφών», οι οποίες αποκαλύπτουν μια πιθανή «επιθυμία του αρχιτέκτονα να κωδικοποιήσει πέρα από τις αρχές που ο *Vitruvius* υπογραμμίζει […] τελείως αντίθετα από τις αρχές του ίδιου του συγγραφέα.»[101] Οι αυστηρές κανονιστικές κατευθύνσεις διαλύονται σε έναν κατάλογο οπτικών παραθέσεων, έξω από τα κλασσικά ιδανικά σύνθεσης και αναλογιών. Ο Serlio, ωστόσο, προκειμένου να αιτιολογήσει τις «*grotesque, ακραίες και τραχείς οπτικές*» υποστηρίζει πως αυτές αποτελούν μία «δοσμένη μάσκα» η οποία τοποθετείται πάνω από τα Βιτρουβιανά σχήματα, τα οποία μπορούν και τις υπερβαίνουν. Η «μεταμφιεσμένη ταυτότητα» που έχουν τα πενήντα σχέδια θυρών, η «τερατώδης επιφανειακότητά» τους,[102]όπως ο ίδιος περιγράφει, μοιάζει μια ιδιαίτερα οξύμωρη και «ανήθικη» κίνηση σε απόκλιση από τις βιτρουβιανές αρχές και την αιτιολόγηση μέσω της φύσης.

Μέσα από μια σύγχρονη ματιά, το «αξιοπερίεργο», αυτό, αρχείο που απομακρύνεται από την αυστηρή κλασσική αναβίωση, αποτελώντας, πιθανώς, μια από τις εγγύτερες αρχειακές εκφράσεις με τις σημερινές, υποδεικνύοντας ξανά την προοδευτική, για τον 16ο αιώνα, οπτική του Sebastiano Serlio.

Το βιβλίο με τα 50 διαφορετικά σχέδια θυρών
"Extraordinario libro di architettura" (1551) - Sebastiano Serlio

γ. Η εικονογράφηση ως μέσο ερμηνείας: Filarete

Η τελευταία, αυτή, παράθεση δεν τοποθετείται, εδώ, ως προς τη χρονική συνέχεια που έχει ακολουθηθεί έως τώρα, αλλά ως μία διαφορετική οπτική προσέγγιση πάνω στη σχέση αναπαράστασης και προτεινόμενης μεθοδολογίας σχεδιασμού μέσω μιας πραγματείας επίσης εικονογραφημένης η οποία παρέμεινε αντικείμενο ενός, πιθανότατα, λόγιου κύκλου.[103] Ο λόγος για την πραγματεία "*Trattato di architettura*" του Φλωρεντινού θεωρητικού και αρχιτέκτονα Antonio (di Piero) Averlino ή Filarete η οποία δημιουργείται περί το 1460 και ο διδακτικός της χαρακτήρας προσεγγίζει μια πιο «ρομαντική» σκοπιά προς την αρχαιότητα, έτσι όπως έχει περιγραφεί.[104]

Η πραγματεία περιλαμβάνει κείμενο και αναπαράσταση και αναπτύσσεται ακολουθώντας ένα αρχαϊκό μοτίβο διαλόγου στο οποίο μέσω της συνομιλίας μεταξύ ενός συγγραφέα και ενός συνδιαλεγόμενου, ο πρώτος επιχειρηματολογεί περιγράφοντας εικόνες οι οποίες και είναι τελικά αυτές που συνοδεύουν το κείμενο της πραγματείας. Η «πολυμεσική» χροιά του αρχείου, όπως ο Mario Carpo μας την χαρακτηρίζει,[105] θα λέγαμε πως δίνει έναν ιδιαίτερα δημιουργικό ρόλο ερμηνείας στο υποκείμενο θεατή ή ακροατή. Η πιο ελεύθερη προσέγγιση την οποία ακολουθεί ο Filarette διαφοροποιείται από την κανονιστική αυστηρότητα και καθολικότητα των Aliberti, Martini και Serlio, παρ' ότι και ο ίδιος προτείνει έναν οδηγό σχεδιασμού στα τελευταία τρία βιβλία. Τα σχέδια του Filarete δεν χαρακτηρίζονται για την λεπτομερειακότητά τους, αλλά περισσότερο αποδίδουν μια ιμπρεσιονιστική χροιά στα αναπαριστώμενη αρχαιότητα, σα φανταστικές εικόνες προς δημιουργική έμπνευση. Ο ίδιος πάνω στο ζήτημα της αντιγραφής και αναπαραγωγής της γνώσης που συγκροτούσε λέει:

«*Όταν ο Θεός δημιούργησε τον άνθρωπο, θα μπορούσε να μας φτιάξει όλους πανομοιότυπους. Έτσι δεν είναι με τα μυρμήγκια και τις αράχνες; Αλλά ο Θεός δεν δημιούργησε ούτε δύο όμοιους ανθρώπους […] Όπως κάθε δημιουργική μίμηση ενός αρχιτεκτονικού ή καλλιτεχνικού μοντέλου, κάθε αντίγραφο μιας πραγματείας χαρακτηρίζεται από απρόβλεπτες διακυμάνσεις, παραστατικές ή κειμενικές, ερμηνείες, επινοήσεις ή λάθη αλλά πάντα από τα ανεπανάληπτα σημάδια της ανθρώπινης παρέμβασης.*»[106]

Η μεταφορά που κάνει ο Filarete θα μπορούσε να αναγνωσθεί μέσα από ένα πιο σύγχρονο πρίσμα ως «*μια διαλεκτική μεταξύ επιρροής και καλλιτεχνικής ατομικότητας*».[107] Μεταξύ της καθοδήγησης που ασκεί η αναπαράσταση και η αφήγηση κάποιου άλλου και της ατομικής ερμηνείας αντίθετα προς ένα αυστηρό, καθολικό μοντέλο ή μιας απόλυτα κατευθυνόμενης παραγωγής αρχειακής γνώσης.

η χειρόγραφη πραγματεία "*Trattato di architettura*" *" (1460)* - Filarette

3 Προς την οριστικοποίηση της πρώτης «ρήξης»

I. Η αρχή του λόγου μέσα από το τέλος του «μύθου»

Η περίοδος της Αναγέννησης αποτελεί ένα σημείο τέλος και ένα σημείο αρχή, μια περίοδο κομβική και οριακή. Το τέλος αφορά τη δύση μιας μεταφυσικής υπαρξιακής θεώρησης του κόσμου, μιας πίστης σε μια «εξωτερικότητα» η οποία ενσωματωνόταν σε κάθε δημιουργική πράξη «προσφέροντας» την έννοια της «τελειότητας» και του υποδείγματος. Από την άλλη, η αρχή, αφορά στη συγκρότηση και τη θεμελίωση της Νεωτερικότητας μέσα από τις πρώτες τεχνολογικές εξελίξεις, τη θεσμοποίηση του αρχιτεκτονικού ρόλου στο πλαίσιο μιας πνευματικότητας αλλά και την εγκαθίδρυση του σταδίου νοηματικής σύλληψης της σχεδιαστικής ιδέας ως διακριτό στάδιο στην σχεδιαστική πορεία. Ακόμα πιο συγκεκριμένα, και ως συνέπεια των αμέσως προηγούμενων, είδαμε την πρώτη ύπαρξη καθοδηγητικών αρχείων πάνω στην αρχιτεκτονική γνώση και πρακτική των οποίων η δυνατότητα αναπαραγωγής έθεσε ζητήματα πάνω στον οπτικό έλεγχο και τον τρόπο που ο τελευταίος επηρέαζε τη σχεδιαστική δημιουργικότητα και προθετικότητα, είτε προς μία ελέγξιμη και αυτόματη μέθοδο είτε προς την έναρξη μιας δημιουργικότερης πορείας.

Η κομβική σημασία της δημιουργικής μίμησης ενός ήδη υλοποιημένου Κλασσικού παρελθόντος παράλληλα σε ένα διαμεσολαβητικό χαρακτήρα των ανθρώπινων πρακτικών με μια αόρατη Κοσμική Τάξη, Θεία ή Φυσική, διατηρήθηκε έως και τον 17ο περίπου αιώνα. Οι ρίζες της παραδοσιακής κοσμογονίας συντηρούνταν εμμέσως μέσω συμβολισμών ή μέσω του διαμεσολαβητικού χαρακτήρα της γεωμετρίας.[108]

Παρ' ότι ο Γαλιλαίος[109] άνοιξε το δρόμο προς την Επιστημονική Επανάσταση - με τις αστρονομικές του παρατηρήσεις, με την αντικατάσταση της επαγωγικής πειραματικής μεθόδου, την υποστήριξη της Κοπερνίκιας θεωρίας, τις διατυπώσεις του νόμου περί της πτώσεως των σωμάτων, την ανάδειξη της κατεύθυνσης ενός κατανοητού κόσμου όπου η ιδεατή και γεωμετρική φύση αφηρημένων σχέσεων και εξισώσεων αντικατέστησε την μεταβλητή και μυστήρια, όπου τα πράγματα γίνονται νούμερα και οι Πλατωνικές και Πυθαγόρειες υπερβατικές ουσίες γίνονται κατανοητές φόρμες - ο 17ος αιώνας δεν ήταν απόλυτα ο αιώνας του θετικισμού και η επιστημολογία παρέμενε διαχωρισμένη.[110] Αρκετοί φιλόσοφοι πίστευαν πως η μαθηματική σκέψη αποτελούσε ένα «*προνομιούχο κανάλι επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπινης νόησης και ιερής νόησης*», ενώ ανάμεσα στις διαφωνίες μεταξύ των δύο «φιλοσοφικών σχολών» παρέμενε μια θεολογική σκοπιά, άλλες φορές ως προκάλυμμα και άλλες ως θέση.[111] Παρά την αντικατάσταση των Κλασσικών γεωμετριών με την Ευκλείδεια, η διατήρηση της σχέσης των σχημάτων της τελευταίας με τον πραγματικό κόσμο ως «προϊόν διαίσθησης» έκανε τη γεωμετρία μία *scientia universalis,* μία συμβολική επιστήμη «par excellence», όπου οι ενσωματωμένες, δοσμένες από το Θεό ιδέες προέρχονταν από γεωμετρικά πρωτότυπα, τα οποία έγιναν το μέσο των συμβολισμών δίνοντας μια κανονιστική κατεύθυνση στις τέχνες.[112]

Παρ' όλα αυτά, η ιδέα της «τελειότητας» στις τέχνες και την αρχιτεκτονική μετά το 1600 άρχισαν να αποτελούν ζήτημα μιας παρακμάζουσας προσέγγισης. Η θεωρία της αρχιτεκτονικής άρχισε να κοιτά προς το μέλλον και την καινοτομία μέσα από έναν σταδιακά αυξανόμενο ορθολογισμό.[113] Η γεωμετρία έχοντας ήδη μια βάση όπου η «χωρικότητα» συσχετίζεται με τον αισθητό κόσμο, άρχισε να μετατρέπεται σε εργαλείο ελέγχου του πραγματικού και των πρακτικών μέσω της αποτελεσματικότητας και της αποδοτικότητας, ενός κόσμου επί του οποίου η νέα επιστήμη της μηχανικής θα κυριαρχούσε σε λίγες δεκαετίες με άξονα την ανθρώπινη επιθυμία.

Ο Girard Desargues, αρχιτέκτονας, μηχανικός και γεωμέτρης, μέσα από δύο πραγματείες του το 1650, και ενώ η περίοδος αυτή χαρακτηριζόταν από έντονη αμφιταλάντευση μεταξύ μύθου και λόγου, πρότεινε μια καθολική μέθοδο επίλυσης προβλημάτων προοπτικής και στερεοτομίας όντας ο πρώτος στη Δυτική σκέψη που απέρριψε καθολικά τις «υπερβατικές» διαστάσεις της γεωμετρίας και της συμβολικής της δύναμης, ορίζοντας τον ορθολογικό έλεγχο της πράξης στην απουσία των όποιων μεταφυσικών ανησυχιών.[114]

Στην ίδια εποχή των αμφιταλαντεύσεων μεταξύ παράδοσης και πρώτο-επιστημονικής μοντερνικότητας, η Royal Academy of Architecture με την ίδρυσή της το 1671 προωθούσε τα μοντέρνα ιδανικά. Ταυτόχρονα ο Claude Perault, Γάλλος αρχιτέκτονας του 17ου αιώνα, στο έργο του "Ordonnance"(1683) πρότεινε ένα σύστημα αναλογιών πάνω στους Κλασσικούς Ρυθμούς, το οποίο είχε ως στόχο να ασκήσει κριτική στους αντίστοιχους Βιτρουβιανούς-Αναγεννησιακούς, μέσα από μια ορθολογική υπόσχεση τελειότητας και απλής καθολικότητας.[115]

Ήδη, λίγες δεκαετίες πριν, στα πιο παραδοσιακά ακόμα πλαίσια, ο Jesuit Antonio Possevino,[116] δημοσιεύοντας μια θεματική εγκυκλοπαίδεια[117] είχε ασκήσει μια πρώτη κριτική στους πέντε Κλασσικούς Ρυθμούς και στο Vitruvius και στη μηχανιστική αναπαραγωγή της αρχαιότητας, επιτιθέμενος στη Αναγεννησιακή θεωρία και προτείνοντας μία

καθολικότητα κανόνων βασισμένων στο λόγο, στον τύπο και στην καινοτομία.[118] Ωστόσο ο Claude Perault, προκειμένου να επιτύχει τους σκοπούς του απέρριψε τις παραδοσιακές συμβολικές εμπλοκές των αρχιτεκτονικών αναλογιών, αρνήθηκε τη «μυθική τελειότητα» των τεχνών και τον Αριστοτελιανό ενυπάρχοντα, ακόμα, κόσμο της «αρμονίας» και ισχυρίστηκε πως «*πέρα από τις αλήθειες της θρησκείας, οι οποίες δεν θα έπρεπε να συζητιούνται, η υπόλοιπη ανθρώπινη γνώση θα μπορούσε να υπόκειται στη μεθοδική αμφισβήτηση*.»[119] Για πρώτη φορά, η αρχιτεκτονική αναλογία έχασε την τον χαρακτήρα του «*δεσμού μεταξύ μικρόκοσμου και μακρόκοσμου*»[120] και η θεωρία του Perrault ως ιδεατή απόλυτη προτεραιότητα επί του φυσικού, ως *ars fabricandi*, έγινε ένα σύστημα τεχνικών οδηγιών με στόχο την εύκολη και άμεση εφαρμογή.[121] Ωστόσο, η συγκεκριμένη θεωρία διατηρούσε μια βαθύτερη μεταφυσική βάση και συγκαταλέγεται στην πρώτο-θετικιστική περίοδο.[122]

Ο καρτεσιανός κόσμος της επιστημολογικής επανάστασης, ο οποίος είχε εισαχθεί κατά το διάστημα του Baroque, ενδυνάμωσε τη σύγκρουση μεταξύ συμβολικών και μηχανιστικών προσεγγίσεων. Ο κόσμος των διαμορφωμένων υλικοτήτων στον ομοιογενή καρτεσιανό χώρο άρχισε να αποτελεί μία επέκταση ενός «σκεφτόμενου εγώ» (res extensa). Όμως στο Baroque κόσμο των τεχνών, της αρχιτεκτονικής και της κηποτεχνίας ο συμβολισμός διατηρεί τα σκήπτρα μέσα από μια προσπάθεια να αποκαλύψει έναν «υπερβατικά» οργανωμένο κόσμο.

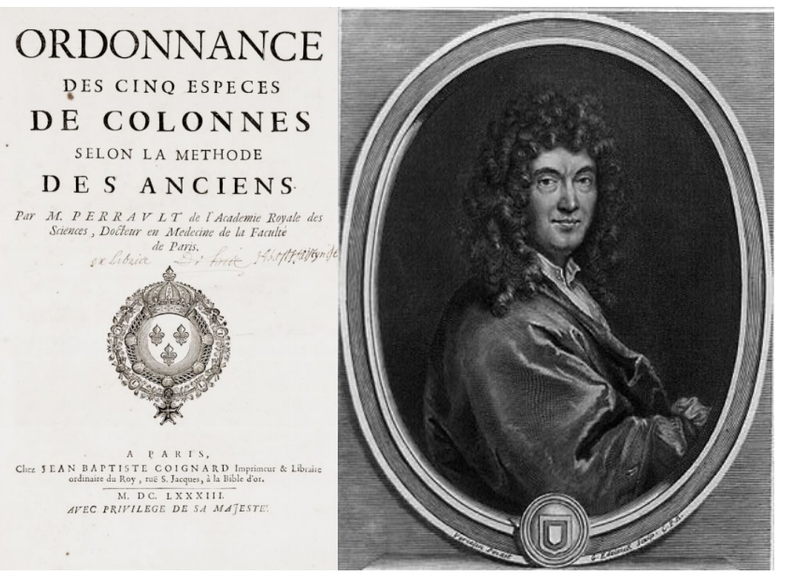
Έχει ενδιαφέρον γίνει αναφορά σε ένα βιβλίο το οποίο δημοσιεύεται το 1721, και συγκροτεί μια διαφορετική σύνθεση από εκείνες της Αναγέννησης και του Baroque, το "Entwurff Einer Historischen Architectur" του Αυστριακού αρχιτέκτονα J. B. Fischer[123]. Το έργο συγκροτεί σε παράθεση αρχιτεκτονικές μορφές διαφορετικών πολιτισμικών πλαισίων οι οποίες ενσωμάτωναν τις «απόλυτες» αρχές ενός μυθικού πλαισίου. Οβελίσκοι, ναοί, πυραμίδες, κίονες, λαβύρινθοι, τείχη, πύλες, γέφυρες, τζαμιά και άλλα παρόμοια παραδείγματα ομαδοποιούνται ως στοιχεία σημαίνοντα μιας εξωτερικής νοηματοδότησης. Ο Fischer ανήκε και αυτός στο πλαίσιο του πρώτο-θετικισμού, όπως ο Perrault.

Στις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα οι αρχιτέκτονες άρχισαν να επικεντρώνονται περισσότερο σε τεχνικά ζητήματα και στις μαθηματικές επιλύσεις τους και το πρώτο-θετικιστικό τους ενδιαφέρον συνέχιζε παράλληλα με την κριτική της παραδοσιακής θεωρίας.[124] Το 1702 ο Michel Fremin δημοσιεύοντας ένα μικρό βιβλίο με το όνομα "*Memoires Critiques d΄ Architecture"* όρισε την αρχιτεκτονική ως «*την τέχνη της οικοδόμησης σύμφωνα με το αντικείμενο, το υποκείμενο και τον τόπο*», κάνοντας την

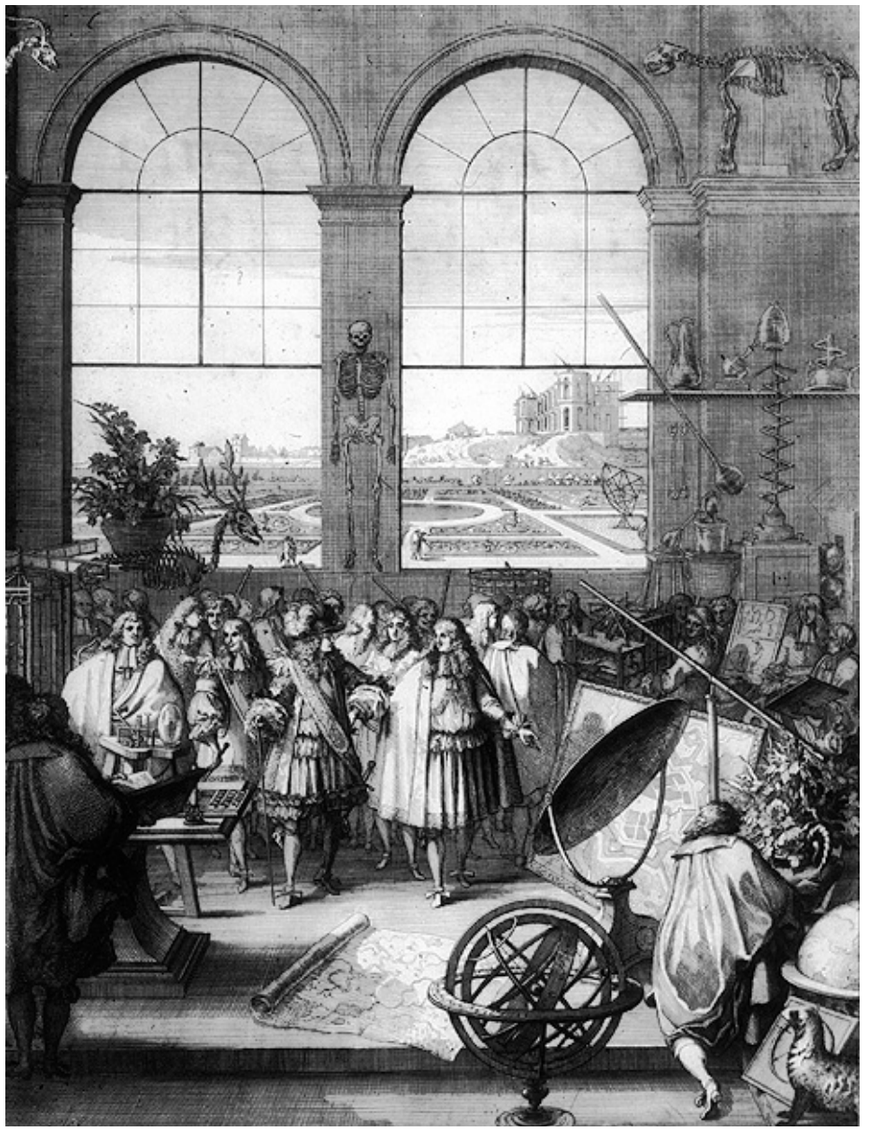
πρώτη ουσιαστική αμφισβήτηση της παραδοσιακής πρωταρχικότητας των Κλασσικών Ρυθμών και εστιάζοντας σε ζητήματα κατασκευής και προώθησης ενός ορθολογικού συντονισμού των λειτουργιών της οικοδόμησης.[125]

Σε γενικές γραμμές η «απελευθέρωση» από την αυθεντία του παρελθόντος, που είχε, ήδη, ξεκινήσει από τη θεωρία του Perrault, οδήγησε σε μια διακοσμητική έξαρση του Rococo, μετά το 1715. Τότε, βιβλία με εικόνες μοτίβων έπαιζαν το ρόλο μιας αρχειακότητας η οποία όριζε μια καθαρά οπτική αρχιτεκτονική με πηγή έμπνευσης τη φύση.[126]

Ο 18ος αιώνας χαρακτηρίστηκε από πολλές αλλαγές και διακυμάνσεις στην αρχιτεκτονική θεωρία, οι οποίες δεν είναι εφικτό να εξαντληθούν στα πλαίσια των στόχων της παρούσας εργασίας. Αν και η γενικότερη πορεία αυτών των διακυμάνσεων ήταν ο συγχρονισμός τους με την απόλυτη μαθηματικοποίηση της φύσης και τη συστηματικοποίηση της γνώσης μέσω της απορρόφησης των βασικών αρχών της Νευτώνειας επιστήμης και οδηγώντας τελικά στο θετικισμό του 19ου αιώνα, ο 18ος αιώνας διατηρούσε ακόμα μια σιωπηρή σχέση με την Κοσμολογική πίστη.[127]


ORDONNANCE
DES CINQ ESPECES
DE COLONNES
SELON LA METHODE
DES ANCIENS
Par M. PERRAULT de l'Academie Royale des Sciences, Docteur en Medecine de la Faculté de Paris.
A PARIS,
Chez JEAN BAPTISTE COIGNARD Imprimeur & Libraire ordinaire du Roy, rue S. Jacques, à la Bible d'or.
M. DC. LXXXIII.
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE.

"Ordonnance" (1683) - Claude Perault (1613-1688 μ.Χ.)



Ο βασιλιάς Λουδοβίκος ΙΔ΄ επισκέπτεται τη Γαλλική Ακαδημία των Επιστημών το 1671. Το παρατηρητήριο το οποίο απεικονίζεται στο βάθος να βρίσκεται υπό κατασκευή ήταν σχεδιασμένο από τον Claude Perrault.

χαρακτικό του Sebastien Le Clerc

Ο Girard Desargues συζητά με τον Marin Mersenne στη Βασιλική πλατεία στο Παρίσι: τοιχογραφία του Théobald Chartran, Sorbonne Paris, 1855

II. Οριστική ρήξη & εσωτερικότητα: Jean-Nicolas-Louis Durand

Περί το 1800 πραγματοποιείται η οριστική ρήξη μεταξύ αισθητού και «υπεραισθητού» κόσμου. Ο αισθητός ελέγχεται μέσω μαθηματικών και λειτουργικό-τεχνολογικών θεωριών που δίνουν έμφαση στη διαδικασία, τη μεθοδολογία και την αποτελεσματικότητα. Ο λόγος και ο μύθος διαχωρίζονται και η επιστημονική σκέψη αποτελεί το μόνο μέσο νομιμοποίησης των ερμηνειών του πραγματικού.[128] Στον κόσμο της αρχιτεκτονικής, ομοίως, η θεωρία απέβαλλε τα «υπερβατικά» νοήματα που προέκυπταν από την παρατήρηση ενός αισθητού κόσμου ο οποίος τα κρύβει, εστιάζοντας σε ιδέες και αφηρημένους κανόνες με απώτερο στόχο τον τεχνικό έλεγχο της πράξης. Οι αρχειακές συγκροτήσεις αναφοράς και νομιμοποίησης του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού τροποποιούνται κομβικά, αποβάλλοντας τη μέχρι τότε οικεία υπερβατική «εξωτερικότητα» και αρχίζουν να κατευθύνονται προς μια ολοένα και αυτό-αναφορική δομή και τελικά να προδιαγράφουν αλλά και να προδιαγράφονται παράλληλα μιας αυτό-αναφορικής πράξης.

Ένα κομβικό σημείο στη στροφή της αρχιτεκτονική πράξης και θεωρίας προς μια αυτό-αναφορική κατεύθυνση είναι η ίδρυση της Πολυτεχνικής Σχολής του Παρισιού μετά τη Γαλλική Επανάσταση, η οποία εκπαίδευσε τη νέα επαγγελματική τάξη μηχανικών ως εξέχοντες επιστήμονες, στα πλαίσια της οποίας ο Γάλλος συγγραφέας και αρχιτέκτονας Jean-Nicolas-Louis Durand προδιέγραψε το 1802 στο *"Precis des Lecons d΄Architecture"* μια σειρά από τεχνικές οι οποίες εφάρμοσαν τη νέα «πίστη» στην επιστημονική μεθοδολογία με στόχο την κωδικοποίηση της «αλήθειας».[129]

Ο μηχανισμός σύνθεσης του Durand, *"mécanisme de la composition"*, ήταν η πρώτη σχεδιαστική μεθοδολογία η οποία βασιζόταν απολύτως στην περιγραφική γεωμετρία, ως ένα εργαλείο προβολής του φυσικού κόσμου στον κόσμο της αναπαράστασης, χωρίς επιπλέον ερμηνευτικές επιπλοκές. Η αρχιτεκτονική ως ακριβή τέχνη, όφειλε κατά το Durand να μετατραπεί σε μία συνεπή διεργασία προς τη συντήρηση της ίδιας τη ανθρώπινης ζωής. Αυτονομία, αυτάρκεια, οικονομία και εξειδίκευση ως «προφανείς αλήθειες» του μαθηματικού λόγου και σταθερότητα, υγεία και άνεση ως τα απαραίτητα χαρακτηριστικά του αρχιτεκτονικού έργου.[130]Η απόρριψη της μεταφοράς από το μαθηματικό λόγο, ήταν μία από τις κύριες αιτίες που η θεωρία του Durand αρνήθηκε την «ανούσια αντιγραφή» της φύσης ως μια απλώς διακοσμητική διάσταση η οποία αποσκοπούσε στην ευχαρίστηση του ματιού.[131] «*Η διακόσμηση δεν είναι τίποτε άλλο από μια ανόητη χίμαιρα, η αιτία μιας άσκοπης δαπάνης*», έλεγε.[132] Τα διδακτικά σχέδια της πραγματείας του Durand είναι δισδιάστατα και παραλείπουν ατμοσφαιρικά εφέ ή προοπτικές. Το σχέδιο θεωρείται ως μία συνέχεια του τρισδιάστατου κόσμου μέσα από μια μηχανιστική μείωση κλίμακας χωρίς συμβολικές νοηματοδοτήσεις.[133]

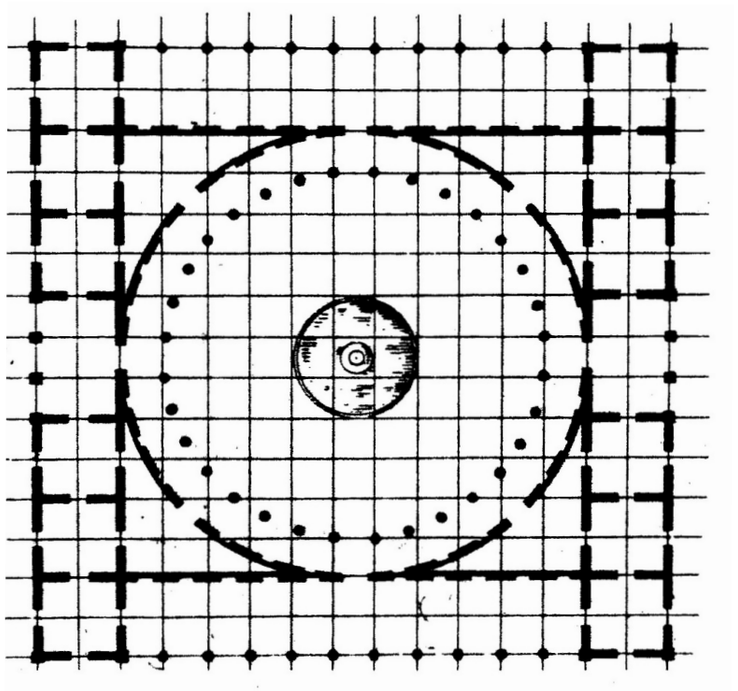
Στο πρώτο μέρος του έργου αναλύονται τα στοιχεία των κτηρίων σε σχέση με την υλικότητά τους και σύμφωνα με τις μορφές οι οποίες προκύπτουν εξ' αυτών, στη δεύτερη ενότητα προβάλλεται ο τρόπος συνδιασμού των επιμέρους αυτών στοιχείων, ενώ στο τρίτο μέρος περιγράφονται οι ιδιότητες των διαφορετικών τύπων κτηρίων.[134] Το αρχείο κωδικοποιεί και παρουσιάζει μέσω αναλυτικών βημάτων την ιστορία της αρχιτεκτονικής σε τύπους και στυλ και με τη βοήθεια του κανάβου, ο οποίος σε αντίθεση με τις πραγματείες του 18ου αιώνα γίνεται εργαλείο σχεδιασμού χωρίς συμβολικές αξίες, προτείνεται μία αυστηρή συνθετική μέθοδος.[135]

Κατά το Durand οι φόρμες οι οποίες σχετίζονταν, όπως έλεγε, με τη συνήθεια και την εύκολη κατανόηση θα πρέπει να αντικατασταθούν από εκείνες οι οποίες προκύπτουν από τα ίδια τους τα υλικά και τα αντικείμενα τα οποία συμμετέχουν στην κατασκευή.[136] Παρ' ότι το αρχείο του Durand ορίζει τις αναλογίες των Κλασσικών ρυθμών και συχνά αναγνωρίζεται ομαδοποιημένο στην ιστορικιστική σκοπιά της Αρχιτεκτονικής, οι αριθμητικοί συσχετισμοί κατά τον ίδιο δεν αφορούν το ζήτημα της «ομορφιάς».[137]

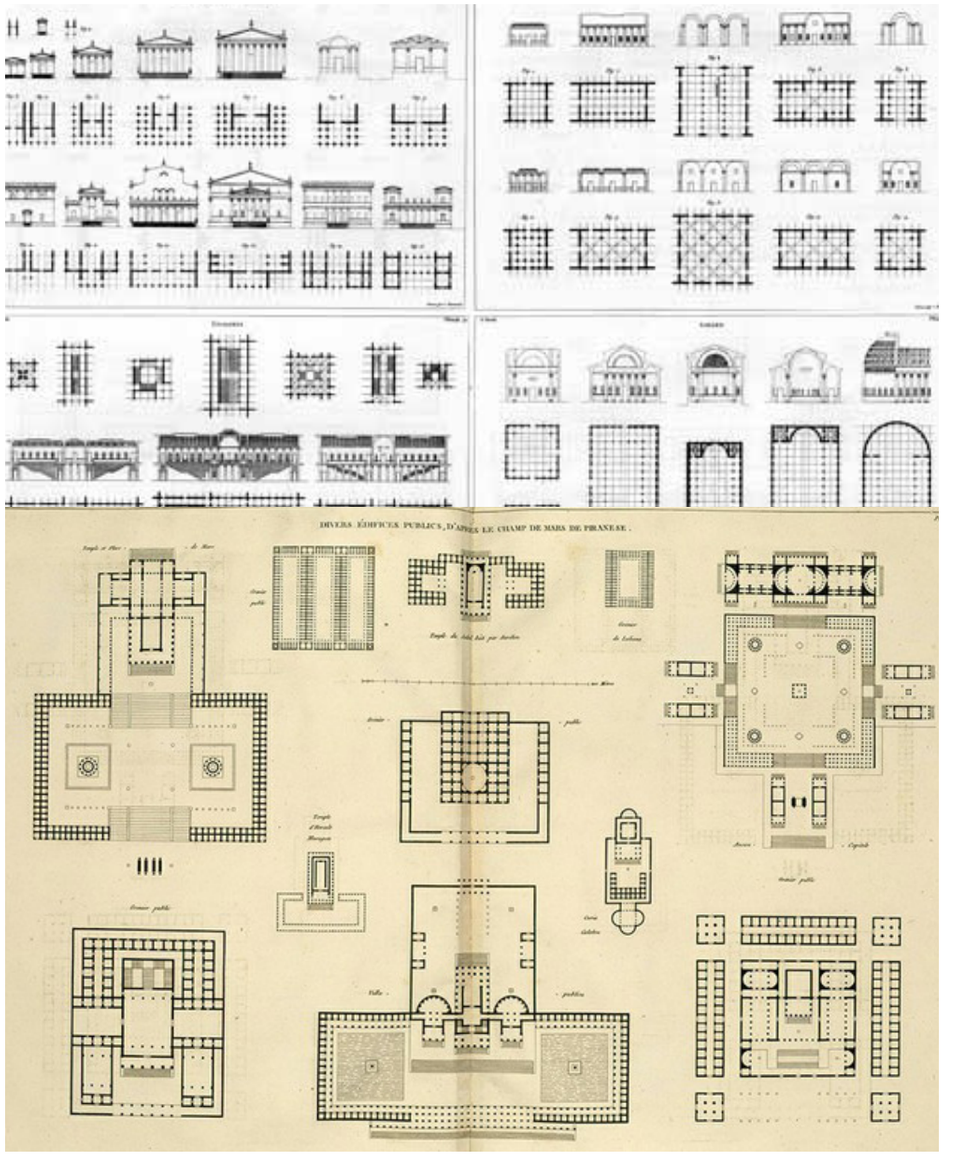
Αν κανείς συνέκρινε το αρχείο του Durand με εκείνο του Sebastiano Serlio σε σχέση με τον προτεινόμενο τρόπο σχεδιασμού, θα μπορούσε να πει πως η ουσιαστική διαφορά είναι η μετάθεση από την «υπερβατική» στη «μαθηματική» αλήθεια, αφού πέραν αυτού και οι δύο υποδεικνύουν έναν έντονα κανονιστικό και απόλυτο τρόπο άρθρωσης στοιχείων και κατοψιακής οργάνωσης. Στη πρώτη περίπτωση, το ενδιαφέρον της ικανοποίησης μιας «σωστής μίμησης» και μιας σωστά τοποθετημένης σημειολογικής γλώσσας, έχει εδώ αντικατασταθεί από το ενδιαφέρον για την εσωτερική σύνταξη και τη λειτουργικότητα του αποτελέσματος. Ο αντικειμενικός και ο υποκειμενικός κόσμος που προωθούσε το αρχείο του Durand ήταν απόλυτα διαχωρισμένοι, μακριά από μεταφυσικές «αλήθειες» και μέσα από μια ιστορική θεώρηση των πραγμάτων όπου η γλώσσα έπαυε να διασταυρώνεται με την αναπαράσταση, εκτρέποντας την «αλήθεια» να κατοικήσει «έξω» από αυτήν, στον κόσμο της ιστορίας και του λόγου.[138]

Η νέα καθοδήγηση της πράξης μέσα από μια αρχειακή συγκρότηση καθαρής λογικής και μαθηματικής οργάνωσης, ορίζει, όπως ειπώθηκε,

μια αυτό-αναφορικότητα πράξης. Ωστόσο, το ίδιο το αρχείο δεν παύει να αποβάλλει την «εξωτερικότητά» του, η οποία, πια μετατίθεται στον «ιδεατό» κόσμο του λόγου και της «αλήθειας». Το αρχείο σκόπευε στην ίδια του τη δημοτικότητα, μέσα από τη διδασκαλία του παρελθόντος και προς έναν εύκολα αναπαράξιμο τρόπο σχεδιασμού.[139]



Ο γεωμετρικός μηχανισμός σύνθεσης ("mécanisme de la composition") με χρήση του κανάβου του Jean- Nicolas-Louis Durand στο βιβλίο "Precis des Lecons d΄Architecture", 1802-1805



"Precis des Lecons d΄Architecture"

4 Η εποχή των ιδεολογιών

I. Από τις μεταφυσικές στις ιδεολογικές ανησυχίες

Ένα ζήτημα το οποίο αφορά τη συγκρότηση της σχέσης αρχείου - αρχιτεκτονικής είναι το ζήτημα της αναγνώρισής του ως ένα βοήθημα ή έναν οδηγό ο οποίος συμφιλιώνει τη σχέση μεταξύ θεωρίας της αρχιτεκτονικής και αρχιτεκτονικής πράξης. Όσο η θεωρία ενσωμάτωνε μεταφυσικές ανησυχίες μπορούσε να νοηματοδοτεί την πράξη με ένα «εξωτερικό» νόημα. Παρά την αυτονομία της θεωρίας και εφόσον η «εξωτερικότητά» της ήταν άμεσα συνυφασμένη με τα κρυφά νοήματα του εμπειρικού κόσμου η πρώτη παρέμενε αναγκαστικά συνδεδεμένη με την πράξη και τα αρχεία αποτελούσαν έναν οδηγό γνώσης ο οποίος συνταίριαζε και τις δύο.

Με τη στροφή της θεωρίας από το «γιατί» στο «πώς», μετά την επιστημονική επανάσταση, και τη μετουσίωσή της θεωρίας σε μια αυτόνομη σφαίρα αφηρημένων λογικών κανόνων και μαθηματικών ιδεών με απώτερο στόχο τον τεχνικό έλεγχο της πράξης, ξεκίνησε η ρήξη μεταξύ των δύο, ή διαφορετικά η αφομοίωση της μίας μέσα στην άλλη. Η γνώση έπρεπε να αναζητήσει ένα διαφορετικό πεδίο μέσα από το οποίο θα κατεύθυνε την τεχνικότητα της πράξης αφού οποιαδήποτε «υπαρξιακή» αγωνία δεν είχε πια θέση στην πρακτική.

Τους τελευταίους δύο αιώνες, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Alberto Pérez – Gómez, το νέο πεδίο είναι οι μορφολογικές και τυπολογικές ιδεολογίες. Η μοντέρνα Δυτική σκέψη, μας περιγράφει ο Pérez – Gómez, καταργεί το διαχωρισμό τον οποίο όρισε ο Husserl μεταξύ των πεδίων αναφοράς από τα οποία κάθε σύστημα αντλεί το νόημά του: μεταξύ του συντακτικού/αυτό-αναφορικού και του υπερβατικού ή σημειωτικού.[140] Η αρχιτεκτονική πρακτική εμπεριέχει την αγωνία ένταξης σε κάποια ιδεολογία, μια σειρά κανόνων που διαμορφώνουν και ανασυντάσσουν, λογικά, το σχεδιασμό ως προς τα ίδια του τα μέρη, ένα σύστημα τεχνικής αυτό-οργάνωσης, με κυριαρχία του λογικού συλλογισμού, της επαγωγής και της «εσωτερικότητας». [141]

II. Η απόκρυψη της «εξωτερικότητας»

Μετά το αρχείο του Durand και της ανάδυσης ενός αυτό-αναφορικού λειτουργισμού, της μέγιστης αποδοτικότητας μέσα από την ελάχιστη προσπάθεια, την ορθολογική μετατροπή του αρχείου των Κλασσικών Τάξεων σε μορφολογικούς και μετρήσιμους τύπους, συντάσσεται η βάση της ιδεολογικής, πια, θεωρίας του μοντέρνου κινήματος, η οποία από τα τέλη του 19ου αιώνα και στα αρχές του 20ου ενσωματώνει όλες τις παραπάνω ιδέες στην αναφορά μιας λειτουργικής τεχνικότητας και μιας καθολικής «αληθινής» μεθόδου σχεδιασμού.

Στα πλαίσια ενός νέου κοινωνικοπολιτικού οράματος και της τεχνολογικής κοσμοθεωρίας της βιομηχανικής επανάστασης το διάσημο πρόσωπο του μοντέρνου είναι εκείνο που επιδιώκει την αποκοπή με «εξωτερικές» αναφορές και κυρίως εκείνες του παρελθόντος αλλά και την αυτό-αναφορικότητα η οποία θα ήταν ικανή να οδηγήσει προς την πρόοδο και την καινοτομία. Η ιδέα της επανάληψης και «*της ενσωμάτωσης οποιουδήποτε προηγούμενου ή φυσικής αντιγραφής θα ήταν η αποτυχία της δημιουργικής οξύτητας* […] *αφού η επανάληψη θα σήμαινε σύμβαση και η σύμβαση πειθαρχία*», στα πλαίσια του μοντέρνου καταστατικού το οποίο «*αντιτιθόταν στη δικτατορία του απλώς λαμβανόμενου*» προς την εγκαθίδρυση της αξίας της «ανακάλυψης».[142] Η αναγκαιότητα ενός αυθεντικού παρόντος, το οποίο, το μοντέρνο κίνημα σκόπευε να διαδώσει και να εξυπηρετήσει, εκλαμβάνεται ως προσπάθεια για μια γενικότερη αποτίναξη κάθε νοσταλγικής σχέσης με την ιστορία προς μια καθαρότητα πράξης και θεωρίας.

Η δημοφιλής εικόνα του μοντέρνου κινήματος πλάι στην αντικειμενικότητα και την «καθαρή δημιουργία του πνεύματος»[143] θα επιδιωχθεί να εξετασθεί λίγο διαφορετικά.

Υπάρχουν δύο ζητήματα τα οποία απασχολούν την παρούσα εργασία και ενώ θα ήταν εύκολο να συσχετιστούν με τη μοντέρνα ιδεολογία μέσα από ξεκάθαρες δηλώσεις σαν τις παραπάνω, είναι εύλογο να δούμε πως καθορίστηκαν τότε τα πράγματα μέσα από ένα πιο λεπτό κοίταγμα. Το πρώτο ζήτημα που μας απασχολεί είναι εκείνο της καινοτομικής διάστασης και το δεύτερο εκείνο της διάκρισης της έννοιας της «εξωτερικότητας» στην οποία η αρχιτεκτονική αναφέρεται.

Όπως φάνηκε, εν συντομία, στην προηγούμενη παράγραφο το μοντέρνο παρουσιάζεται συνήθως να μιλά για καινοτομία και χαρακτηρίζεται από «αυτό – αναφορικότητα». Όμως, το ζήτημα της ενοχικής καινοτομικής διάστασης της δημιουργικής διαδικασίας το οποίο ενυπάρχει, έως και σήμερα, εντός άλλων ιδεολογικών πλαισίων, είτε αυτά ενσωματώνουν αναφορές στο παρελθόν ή όχι, δε θα μπορούσε να αποδοθεί ως

«ευθύνη» στο μοντέρνο κίνημα. Θα λέγαμε πως το μοντέρνο κίνημα μετουσίωσε, απλώς, τις γενικότερες κοινωνικοπολιτικές επιταγές, αποτελώντας πιθανώς ένα αρκετά συγκροτημένο κοσμοθεωρητικό πλαίσιο ενός ανθρώπου «διάνοιας», ο οποίος θα στηριζόταν καθαρά στο λόγο και στις τεχνολογικές δυνατότητες, έτσι όπως είχε προδιαγράψει νωρίτερα η Επιστημονική Επανάσταση. Ως εκ τούτου, ο λόγος οργάνωσε τη μοντερνιστική θεωρία κωδικοποιώντας την έννοια της «αλήθειας».[144] Ποιά «αλήθεια» ήταν αυτή και ποιά η καινοτομία ώστε να δούμε τελικά τι συμβαίνει με το ζήτημα της «αυτό-αναφορικότητας»;

Σε σχέση με το ζήτημα της καινοτομίας, το στυλ ή ο φαινότυπος του μοντέρνου ήρθε σε ρήξη με το παρελθόν ως προς την άρνηση να ενσωματώσει αναπαραστατικά περιεχόμενα και μορφολογικά αυτούσια στοιχεία άλλων εποχών. Όμως, παρ' ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι διάσημη για την περίφημη «αλήθεια της κατασκευής», ενυπάρχει μια διαφορά μεταξύ φαινότυπου και αρχικών προθέσεων η οποία μπορεί να απαντήσει πιο ολοκληρωμένα πάνω στο ζήτημα της καινοτομίας. Ο Le Corbusier έγραφε πως «*η αρχιτεκτονική δεν έχει καμιά σχέση με τα στυλ*» αποβλέποντας σε μια δημιουργία με «*αντικειμενική υπόσταση*».[145] Όμως η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι σήμερα γνωστή ως ένα στυλ, ένα στυλ μιας κανονιστικής ιδεολογίας, αφού όπως πριν είδαμε η τυπολογική και μορφολογική ιδεολογία τέθηκε απαραίτητη ως οδηγός της θεωρίας μετά την απόρριψη των «υπερβατικών» καθοδηγήσεων. Γιατί αναγνωρίζεται το μοντέρνο ως στυλ ενώ η διακήρυξη του Le Corbusier αρνείται την έννοια του στυλ και ποιά είναι αυτή η «αντικειμενική υπόσταση»;

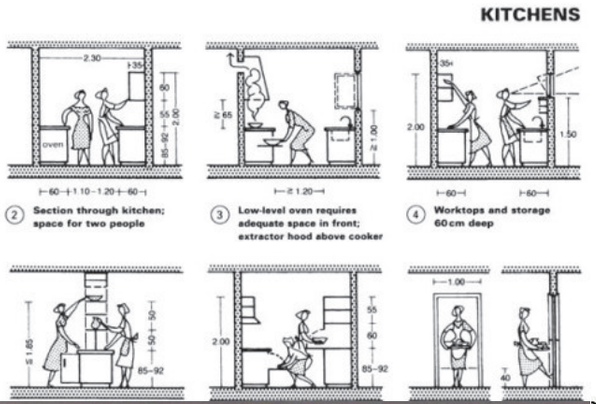
Παρά την φαινοτυπική καινοτομία, ο Le Corbusier στην πραγματικότητα δεν απέρριψε ποτέ το αρχαίο και Κλασσικό παρελθόν, τις αρμονικές αναλογίες και την τελειότητα των φυσικών λειτουργιών και των αρχαίων μνημείων. Στη θεωρία του επιδιώκει να ενσωματώσει και να κρύψει με τη βοήθεια των μαθηματικών και των «ρυθμιστικών χαράξεων» την «εξωτερικότητα», αυτή, σε μια μορφολογική εκδοχή και μεθοδολογία η οποία θα σύμπραττε με τις νέες τεχνολογίες και κοινωνικές ανάγκες, ώστε να «*ξαναβρεί ο σύγχρονος αρχιτέκτονας την πορεία των παραδόσεων του παρελθόντος μέσα από τη ριζική αναθεώρηση του παρόντος*»[146] με οδηγό τη λογική και τον ορθό λόγο. Ωστόσο, η άρνηση ενός εικονογραφικού μοντέλου και μιας εμφανούς αναπαραστατικής συμβολικής πράξης και μεταφορών στο βωμό του λόγου και των μαθηματικών κράτησε αυτήν την ουσιαστική πρόθεση καλώς κρυμμένη. Τελικά το μοντέρνο παρέμεινε ένα ακόμα στυλ, η ιδεαλιστική «αντικειμενικότητα» την οποία προδιέγραψε κατέληξε να χαθεί κάτω από τον ορθολογισμό εκφρασμένο σε μορφή.

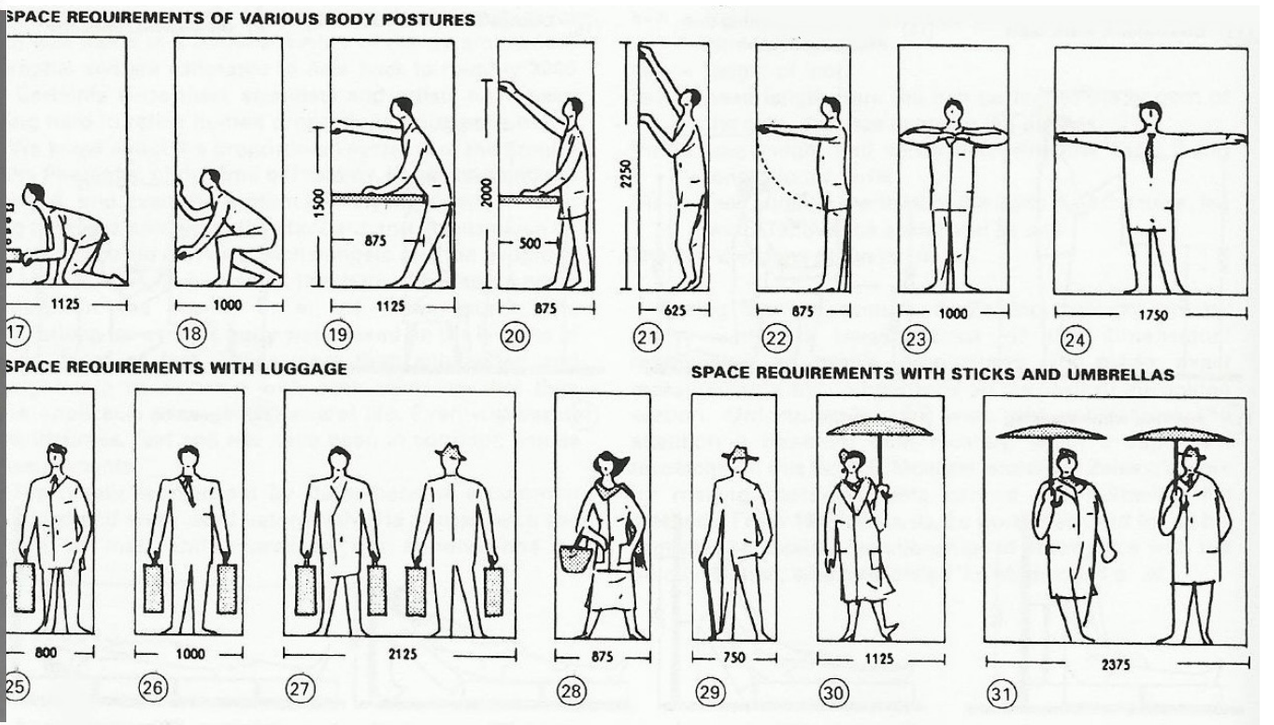
Το γεγονός της απόκρυψης της «εξωτερικότητας» και των «βαθύτερων» νοημάτων κάτω από το λόγο και τα μαθηματικά και παράλληλα με

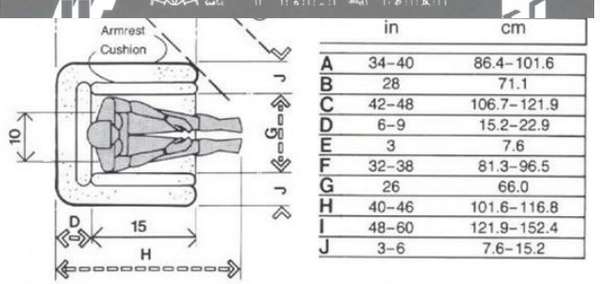
την ευκολία η οποία υπάρχει στην αναπαραγωγή του ορατού, αντί της αναπαραγωγής του κρυφού, τα αρχεία αναφοράς της συνθετικής πράξης του μοντέρνου, περιέλαβαν, κατά βάση, μαθηματικές μεθοδεύσεις και κανονιστικές κωδικοποιήσεις.

Οι τελευταίες μοιάζει να είναι ο αυτοσκοπός της αρχιτεκτονικής πράξης την οποία προτάσσει το αρχείο-κατάλογος του Ernst Neufert, «Οικοδομική»,[147] ή όπως στα αγγλικά αναφέρεται "*Architect' s Data*" (Τα δεδομένα του αρχιτέκτονα). Οι αρχετυπικές υποδείξεις για κάθε παραμικρή κατασκευαστική ή συνθετική κίνηση με βασικό άξονα τη διαστασιολόγηση αποδίδει στο αρχείο έναν καθαρά επιτακτικό χαρακτήρα. Η αρχή της αναφοράς τοποθετείται σε ένα μετρήσιμο πεδίο που μεθοδεύει τη συνθετική διαδικασία και τη διαδικασία σύλληψης με αποκλειστικό στόχο την εσωτερική οργάνωση έτοιμων λύσεων. Η επίκληση στο ζητούμενο της ανθρώπινης κλίμακας και του λειτουργισμού εκφράζεται μέσα από συγκεκριμένες διαστάσεις χώρων, επίπλων, εξοπλισμού και οικοδομικών στοιχείων. Το αρχείο συνίσταται από διαγράμματα που χρησιμεύουν για την υπόδειξη των «σωστών» διαστασιολογήσεων καθιστώντας την οπτικότητά του όχι πηγή προς έμπνευση αλλά αναγκαίο κακό για την απόλυτη καθοδήγηση της πράξης.

Ο Neufert εξηγεί στην «Οικοδομική» πως ο συγκεκριμένος κατάλογος έχει σκοπό να απελευθερώσει τον σχεδιαστή από αναζητήσεις βασικών διαστάσεων και να αφοσιωθεί στο δημιουργικό του έργο, όμως το γεγονός τη αυστηρής ταξινόμησης κάθε λειτουργίας και ανθρώπινης δράσης και διαστασιολόγησης κάθε επίπλου μοιάζει μόνο περιοριστικό. Η αναφορά της πράξης στο αρχείο του Neufert επιτάσσει μια επιστημονικότητα, ενοχοποιώντας τον αυτοσχεδιασμό στη διαδικασία αρχιτεκτονικής σύλληψης και περιορίζοντας τη συνθετική διαδικασία σε αναπαραγωγή τυποποιημένων μονάδων στα πλαίσια μιας αυστηρής κανονιστικής προθετικότητας.







	in	cm
A	34–40	86.4–101.6
B	28	71.1
C	42–48	106.7–121.9
D	6–9	15.2–22.9
E	3	7.6
F	32–38	81.3–96.5
G	26	66.0
H	40–46	101.6–116.8
I	48–60	121.9–152.4
J	3–6	7.6–15.2

«Οικοδομική» / "*Architect' s Data*", *1936,* Ernst Neufert

III. Μια προετοιμασία: η μεταμοντέρνα αποσταθεροποίηση & η ψηφιακή διάσταση

Οι μεγάλες αλήθειες οι οποίες άλλαζαν πρόσωπα από την εποχή του μύθου και της «ιερής φύσης» στην εποχή του λόγου και της επιστημονικότητας, είτε η τελευταία ήταν καθαρή ή αναμεμειγμένη με στοιχεία μύθου, απορρίπτονται στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα ως αντικειμενικότητες ενός «μεταλόγου», ως μυθικές αφηγήσεις νομιμοποίησης.[148] Η μεταμοντέρνα κατάσταση αντιδρώντας στην οικουμενικότητα και καθολικότητα του Μοντερνισμού της Αρχιτεκτονικής του Μεσοπολέμου, η οποία είχε δομηθεί επί της Διαφωτιστικής-ορθολογικής παράδοσης, στοχεύει προς έναν έντονο υποκειμενισμό και ατομικισμό στις διαδικασίες παραγωγής και σκέψης.[149]

Η ραγδαία αυτή αλλαγή θεσμοποιεί ένα πλαίσιο σχετικισμού όπου οι μεγάλες αφηγήσεις «*διασπείρονται σε νέφη αφηγηματικών γλωσσικών στοιχείων*»,[150] το καθένα από τα οποία ανασυγκροτεί το πραγματικό βάσει των εκάστοτε υποκειμενικών και πολιτισμικών εγγραφών. Στη διαστρωματική, αυτή, θεσμοποίηση,[151] τίποτε δε νοείται ως σταθερό παρά όλα βρίσκονται σε μια διαρκή ρευστότητα και μεταβλητότητα με απώτερο σκοπό την αποθέωση μιας «*οντοθεολογίας του εφήμερου και του αποσπασματικού.*»[152] Η αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη μεταπηδά σε μια νέα αντιδραστική ιδεολογική συγκρότηση στην οποία απενοχοποιείται η επαναφορά του παρελθόντος, το οποίο επανακατοικεί σε σύμβολα, εικόνες και μέσω μιας έντονης ειρωνικής διάθεσης προς οποιαδήποτε κανονιστική προθετικότητα ή «αληθινή» έκφραση προσομοιώνονται παλαιότερες «μεγάλες αξίες» με στόχο να αναδειχθεί η σχετικότητά τους. Η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική γίνεται η ίδια ένα αρχείο του παρελθόντος και πολλαπλών διφορούμενων σημαινόντων, προετοιμάζοντας μια νέα αρχειακότητα η οποία θα υποστηριχθεί λίγες δεκαετίες μετά από τις ψηφιακές τεχνολογίες και η οποία θα επιδιωχθεί να περιγραφεί.

Η αρχιτεκτονική φιλτραρισμένη, ήδη από το μεταμοντέρνο κόσμο ο οποίος επανέφερε την κατηγορηματική και σημειολογική λογική, άρχισε να συνδιαλέγεται στις αρχές της δεκαετίας του ’90 με τις υπολογιστικές ψηφιακές τεχνολογίες χρησιμοποιώντας αυτές ως εργαλεία σχεδιασμού. Η αναπαράσταση της ιδέας με ψηφιακά εργαλεία η οποία σήμερα πια κυριαρχεί αλλά και οι πειραματισμοί επί της διαδικασίας παραγωγής ενός σχεδιαστικού αποτελέσματος μέσα από τη στόχευση αναίρεσης κάθε σκοπιμότητας και προθετικότητας με τη βοήθεια αυτόματων αλγοριθμικών συστημάτων, μετατοπίζει ήδη από τους πρώτους αυτούς πειραματισμούς το βάρος από την αυθεντία ενός δημιουργού στη διαχείριση ενός συστήματος αυτοματοποιημένων διαδικασιών. Τα μεταμοντέρνα μοτίβα των Ντελεζιανών ριζωματικών εναλλαγών, συνθετότητας και κατακερματισμού αποτέλεσαν τη βάση πάνω στην οποία αναπτύχθηκαν οι αρχιτεκτονικοί πειραματισμοί με τις ψηφιακές τεχνολογίες.[153] Σε αντίθεση με τη μοντέρνα τυποποιημένη οπτική των πραγμάτων, τα ψηφιακά συστήματα μέσω της δυϊστικής φύσης ενός κώδικα και ενός φαινότυπου, ενεργοποίησαν πολλές από τις μεταμοντέρνες θεωρητικές αρχές και τις αρχές της αποδόμησης, όπως εκείνη της απροσδιοριστίας, του χάους και των μεταφορικών μορφογενέσεων.[154] Η εισαγωγή της θεωρίας της «μη-γραμμικότητας» στα μέσα της δεκαετίας του ’90 από τον Charles Jencks αναφερόταν στο ζήτημα της απρόβλεπτης μετάβασης των φυσικών διαδικασιών από τη μία κατάσταση στην άλλη και την ανάδυση του τυχαίου και του ξαφνικού, ως μια δυσανάλογη σχέση μεταξύ εισαγόμενων και εξαγόμενων δεδομένων. Η σχέση αυτή έχει οδηγήσει πολλές φορές σε μια «*αντί-τεχνολογική ερμηνεία των ψηφιακών τεχνολογιών*», προς μια οργανική, φυσική ρομαντική ή και πνευματική διάσταση, ενώ το ζήτημα της απροσδιοριστίας μπορεί να ερμηνεύεται από μία απλή ενδεχομενικότητα αποτυχίας μιας σειράς παραγόντων ή ως ένας νόμος της φύσης.[155] Στην δεύτερη περίπτωση, η φύση διακατέχεται από κάποιου είδους ελεύθερη βούληση αντίθετη προς τη μοντέρνα ή θεολογική αιτιοκρατία.[156]

Σε γενικές γραμμές η ψηφιακή κατάσταση αποτέλεσε ένα γόνιμο έδαφος «*για τη φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής ή για μια νέα φαινομενολογία ψηφιακής εποχής*».[157] Η ανθρώπινη και η ψηφιακή διάνοια διαχύθηκαν η μία μες στην άλλη στα πλαίσια μιας απαραίτητης πια συλλειτουργίας, με τα όρια των δύο να γίνονται συνεχώς και πιο δυσδιάκριτα.

ΜΕΡΟΣ Β'
Διαδίκτυο

1 Η δεύτερη «ρήξη»

I. Ποιό είναι το νέο είδος αρχείου;

Μία από τις πιο σημαντικές εξελίξεις στον τομέα των ψηφιακών τεχνολογιών και κατ' επέκταση του συνόλου του πολιτισμικού πλαισίου που τις υποδέχθηκε υπήρξε η δημιουργία του παγκόσμιου ιστού World Wide Web το 1993 και στη συνέχεια η δημιουργία του Web 2.0 το 2004, που μετατρέπουν ένα εργαλείο που το 1969 είχε ξεκινήσει στα πλαίσια στρατιωτικών σκοπών και τη δεκαετία του '80 πέρασε στη χρήση των ακαδημαϊκών περιβαλλόντων, σε ένα τεχνολογικό εργαλείο ανοιχτότερο στη χρήση όλης της κοινωνίας.

Ο ιστός 2.0, ως μια ανοιχτότερη μορφή και περισσότερο προσωποποιημένη η οποία τοποθέτησε το χρήστη ως πρωταγωνιστή έχει, σε κάτι λιγότερο μιας δεκαπενταετίας, μετατοπίσει την κοσμοθεωρητική σκοπιά και την τάξη όλων των παραγωγικών και δημιουργικών διαδικασιών, όπως η αρχιτεκτονική - η οποία ανταποκρίθηκε άμεσα στη νέα διαδικτυακή πραγματικότητα - από το σύμπαν των πραγμάτων σε εκείνο των σχέσεων, από τη γραμμικότητα των σχέσεων στη συνθετότητα των αντίστοιχων διαδικτυακών.[158]

Μετά τη δυνατότητα τεχνικής αναπαραγωγιμότητας της εικόνας που σήμανε την ενσωμάτωση της εικονογράφησης στα αρχεία και το πέρασμα από τη μυστικότητα, την προφορικότητα, τη δομικότητα και τη λογιότητα στην οπτική δημοκρατικότητα, μετά την επιστημονική επανάσταση και την κατάργηση του μύθου από το λόγο όπου η σημειολογική διάσταση των αναπαραστάσεων αντικαταστάθηκε από εκείνη της μετρικής και ορθολογικής και η κατηγορηματική λογική από μια συντακτική και διαδικαστική, θα θεωρήσουμε ως τρίτο κομβικό σημείο που αναδύεται, επίσης μέσα από τα τεχνολογικό-επιστημονικά πλαίσια, την εμφάνιση του διαδικτύου, του οποίου η λειτουργικότητα, όπως θα επιδιώξουμε να περιγράψουμε, αναδύει μια νέα αρχειακή συνθήκη η οποία επηρεάζει άμεσα την αρχιτεκτονική διαδικασία**.**

Τα αρχεία τα οποία μέχρι τώρα διατρέξαμε βασιζόντουσαν στη μετάδοση της «αδιάψευστης» γνώσης, αποτελούσαν ένα επίπεδο αναφοράς της πράξης και ενσωμάτωναν τις θεωρητικές υποδείξεις για την τελευταία. Η μορφή τους ήταν κανονιστική, οικουμενική, τεκμηριωτική, ταξινομητική, κυριολεκτική και ακριβής αφού όφειλαν να βοηθήσουν μέσα από ένα ορθολογικό μοτίβο τις ανάγκες των αντίστοιχων εποχών, από την Αναγέννηση και την αρχή της Νεωτερικότητας έως και τα μέσα του 20ου αιώνα.

Η αρχή της επιταγής και του ξεκινήματος από τη φύση ή την ιστορία, μετατρέπεται σε αρχή χωρίς αρχή με την ανάδυση του υποκειμενισμού, ή στην αρχή του υποκειμενισμού, της σχετικότητας και της πληροφορίας, όμως τι συμβαίνει με το ζήτημα της επιταγής; Η αρχειακή κατάσταση πάντα εξαρτιόταν από κάποιου είδους αυθεντία, είτε αυτή ήταν ο Θεός και η Φύση, κάποιο ιδανικό παρελθόν της ιστορίας, κάποιο «πρόσωπο διάνοια» ή το κράτος.

Με την είσοδο στη Μετανεωτερική εποχή και σήμερα στη σύγχρονη υπερ-νεωτερική διαδικτυακή κοσμικότητα, στην εποχή μιας ακραίας διάχυσης των πληροφοριών, της χρονικότητας και της τοπικότητας σε ποιόν ανήκει «*η αυθεντία σχετικά με τη θέσμιση του αρχείου*»,[159] από πού ασκείται η εξουσιαστική δύναμή του αν αυτή ακόμα υπάρχει;

«*Πώς να ξανασυνάψουμε σχέσεις ανάμεσα στο μνημονικό έρεισμα, στην ένδειξη, στην απόδειξη και στη μαρτυρία;*»[160] Η διερώτηση αυτή του Jacques Derrida αμφισβητούσε (εν μέσω μιας προσπάθειας να ανασυγκροτήσει το Φροϋδικό ψυχαναλυτικό αρχείο) τη δυνατότητα παρακατάθεσης στα πλαίσια της ετερογένειας και του μυστικού κάτι που για τον ίδιο έμοιαζε να έχει «*σοβαρές συνέπειες για μια θεωρία του αρχείου και για την θεσμική του ενεργοποίηση*.»[161]

Αν η ετερογένεια αποτελεί σήμερα μια επέκταση της μεταμοντέρνας κατάστασης αλλά και της εποχής της πληροφορίας, το μυστικό που βρίσκεται; Στη συνθετική μεθοδολογία της ετερογένειας, στην αμφισημία και τον πλουραλισμό των σημειωτικών και γλωσσικών συστημάτων απ' όπου αναδύθηκε ξανά πριν πενήντα περίπου χρόνια; Ή μήπως και κάπου αλλού; Η διαδικασία ενεργοποίησης του αρχείου ποιά είναι και πώς συμβαίνει;

Η διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύλληψης μέσω της αναφοράς της σε ένα αρχείο ικανό, κάθε φορά, να παράξει νομιμοποίηση, μέσω της αναφοράς της σε κάποιο είδος γνώσης που θα την κατευθύνει, μοιάζει να τροποποιείται σύμφωνα με την υπόθεση της παρούσας εργασίας, εξαιτίας της δομικής και φαινομενικής τροποποίησης των αρχείων της. Δε θα ήταν εύλογο να υποθέσουμε, ωστόσο, πως η σχέση αυτή δεν είναι αμφίπλευρη. Η ίδια η αρχιτεκτονική διαδικασία ως μια πράξη δημιουργίας έχει τροποποιηθεί προκαλώντας και εκείνη με τη σειρά της την αρχειακή αλλαγή.

Ποιά είναι όμως και πάλι αυτή η νέα αρχειακή συνθήκη της ετερογένειας, του μυστικού, που δεν έχει αρχή ως ξεκίνημα ή έχει ένα υποκειμενικό ξεκίνημα και της οποίας η αρχή ως επιταγή είναι προς διερεύνηση; Ποιά είναι η «τοπικότητά» της και ποια είναι «εξωτερικότητά» της αν υπάρχει; Η αρχιτεκτονική η οποία εξαρτάται από αυτό το οργανικά διαφοροποιημένο σύστημα, το οποίο υποθέτεται, πώς περιγράφεται;

II. Η γνώση ως μηνυματική πληροφορία

Είναι σημαντικό να προαναφερθεί ένα χαρακτηριστικό της νέας αρχειακής διάστασης η οποία έχει ενσωματώσει μία ριζική αλλαγή και η οποία ξεκίνησε από τα πλαίσια της μετανεωτερικής εποχής[162] και της αλλαγής από τον κανόνα και την «αλήθεια» στο σχετικό συμβάν και έχει κορυφωθεί έως σήμερα με την πλήρη εξάπλωση του διαδικτυακού κόσμου, ο οποίος και την εμπεριέχει. Αυτή η αλλαγή αφορά την καταστατική θέση της γνώσης αλλά και τον τρόπο μετάδοσής της.

Τα τεχνολογικά συστήματα, ολοένα και πιο επιτακτικά, μετατρέπουν τη γνώση σε ποσότητες πληροφορίας.[163] Η πλήρης διαδικτυακή επικράτεια και οι γλώσσες των μηχανών, όπως ο Francois Lyotard προέβλεπε, την έχουν υποβάλλει, σχεδόν, ολοκληρωτικά σε μια αγωνιώδη μετάφραση του εαυτού της σε πληροφοριακά στιγμιότυπα, σε «*ενδεχόμενα αποτελέσματα*» της γλώσσα της μηχανής.[164] Ως ένα καταναλωτικό και θραυσματοποιημένο αντικείμενο εξαρτάται από την επικοινωνιακότητα και το συμπυκνωμένο μηνυματικό της χαρακτήρα:

«*Η γνώση παράγεται και θα παράγεται για να πωλείται, καταναλώνεται και θα καταναλώνεται για να παίρνει αξία μέσα σε μια νέα παραγωγή: και στις δύο περιπτώσεις ο σκοπός είναι η ανταλλαγή της. Παύει να είναι αυτοσκοπός, χάνει την αξία χρήσης της.*»[165]

Η γνώση ως στιγμιότυπο πληροφορίας συντάσσει το πιο ουσιώδες χαρακτηριστικό του νέου αρχείου αναφοράς και νομιμοποίησης στο οποίο αναφέρεται αλλά και από το οποίο επηρεάζεται και η αρχιτεκτονική. Αν μέχρι τώρα, τα αρχιτεκτονικά αρχεία αναφοράς συνδεόντουσαν άμεσα με τη μετάδοση μιας έγκυρης γνώσης αντίστοιχης της ιδεολογικής θέσμισής τους, αν μέχρι τώρα συνταίριαζαν στο πεδίο της γνώσης θεωρία και πρακτική, με διαφορετικούς τρόπους, μέχρι που οι δύο άρχισαν να αποστασιοποιούνται η μία από την άλλη, θα δούμε πώς η νέα αρχειακή κατάσταση νομιμοποιεί την πράξη μέσω άλλων πράξεων υπό την απουσία μιας αυστηρής θεωρητικής καθοδήγησης.

Όπως ειπώθηκε, η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική γλώσσα συνδυάστηκε με την ψηφιακή και σήμερα ως επέκταση αυτού του συνδυασμού και στα πλαίσια της εποχής της πληροφορίας, θα λέγαμε πως η αρχιτεκτονική εισακούει τον κανόνα μιας πραγματικότητας η οποία υπάρχει στο βαθμό που είναι μηνυματική και εξυπηρετεί μια σκοπιμότητα «αποϋλοποίησης». Τα δύο αυτά ζητούμενα δεν αφορούν τον τρισδιάστατο κόσμο της ενσώματης δράσης, παρά μια προϋπόθεση του ίδιου του αρχείου στο οποίο συμμετέχει και εκείνη μαζί με όλες τις άλλες ανθρώπινες πρακτικές. Η διάσταση του νέου αρχείου, ως διάσταση ενός παράλληλου πραγματικού, την «υποτάσσει» να συμπυκνωθεί σε ευκολανάγνωστα μηνύματα, μηνύματα που όπως έχει αναφερθεί παγιδεύουν τη γνώση ως πληροφορία. Με το ζήτημα της αποϋλοποίησης δεν εννοείται κάτι παρόμοιο με την «αισθητική της εξαφάνισης» όπως έχει χαρακτηριστεί η εξοντωτική δυνητικότητα της νέας εποχής από τον Paul Virilio,[166] αλλά η ανάγκη να δημιουργείται με σκοπό προκειμένου να μετατρέπεται σε μήνυμα και εικόνα του διαδικτύου, να εμπλουτίζει τα αρχεία αναφοράς της. Αυτή η κυκλικότητα μεταξύ των διαδικτυακών αρχείων και της αρχιτεκτονικής πράξης και η εμπλοκή της τελευταίας με μια διαδικασία «εξάτμισης», όπως ο Jean Baudrillard την χαρακτηρίζει, ενσωματώνει πιθανώς πια και εκείνο το οποίο ο ίδιος θεωρεί ως αντίθετο της διαδικτυακής εξάτμισης, την εξαφάνιση της μίας μορφής μέσα στην άλλη, την εμφάνιση-εξαφάνιση ή καλύτερα την εξαφάνιση-εμφάνιση.

Στόχος δεν είναι να προσεγγιστεί η νέα αρχειακή συνθήκη μέσα από μία επικριτική σκοπιά και μέσα από τη γνωστή προβληματική της, παρά να αναγνωσθούν οι αναδυόμενες διαστάσεις που επηρεάζουν την αρχιτεκτονική παραγωγή και μοιάζει να βρίσκονται ακόμα στην αρχή τους.

III. Μετά-κωδικοποίηση

Το νέο αρχείο δεν είναι προφορικό, δεν είναι πάνω σε πάπυρο, σε χαρτί, μέσα σε ένα βιβλίο ή σε ένα περιοδικό. Ήδη, με την ανάδυση του ψηφιακού κόσμου, ο «αισθητός» αποϋλοποιήθηκε, σε αρχειακές εκφράσεις, όπως οι δισκέτες ή τα CD-ROM, η ψηφιακή φωτογραφία και τα ψηφιακά βίντεο. Ωστόσο, σε αυτές τις περιπτώσεις διατηρούταν η μεσότητα που περιείχε το περιεχόμενο σε άμεση συσχέτιση και απαραίτητη συνύπαρξη με αυτό, αποτελώντας και την τοπικότητα του αρχείου. Το διαδικτυακό αρχείο είναι άυλο και η τοπικότητά του είναι το «πουθενά» και το «παντού». Παρ' ότι η πρόσβαση σε αυτό πραγματοποιείται από ηλεκτρονικές συσκευές, η ίδια τους η λειτουργία δεν τις καθιστά αποκλειστικά συνδεδεμένες με τη χρήση του και εκείνο διατηρείται σταθεροποιημένο εκτός της υλικότητας.

Ξεκινώντας και πριν την εισαγωγή στην περίπτωση μελέτης ενός συγκεκριμένου διαδικτυακού αρχείου, θα αποδοθεί μια βασική αρχή η οποία αφορά κάθε διαδικτυακό, εμπεριέχει μία σημαντική αλλαγή στην ιστορία των αρχείων και έχει προκύψει και οφείλεται στην ίδια την αρχή λειτουργίας του ψηφιακού κόσμου.

Τα ψηφιακά και ως επέκταση τα διαδικτυακά αρχεία αποτελούνται από δύο παράλληλα επίπεδα συλλειτουργίας, ένα γενότυπο και ένα

φαινότυπο. Αντίστοιχα, το περιεχόμενο και η μορφή του αρχείου διαχωρίζονται σε χαρακτηριστικά και σύσταση. Το επίπεδο της δομής ή του γενοτύπου του αρχείου δεν είναι ποτέ ορατό, ενώ το επίπεδο της μορφής ή του φαινότυπου είναι εκείνο το οποίο ο χρήστης μπορεί να διαχειριστεί. Το περιεχόμενο βρίσκεται και οργανώνεται σε *βάσεις ή δομές δεδομένων / datastructures ή databases* και η μορφή εκφράζεται οργανωμένη σε *διεπαφές / interfaces***.**

Ο Lev Manovich (1960-), καθηγητής της επιστήμης των υπολογιστών, θεωρητικός και συγγραφέας περιγράφοντας την κοινή γλώσσα των Νέων Μέσων, στα οποία συγκαταλέγονται και το Διαδίκτυο και οι Ιστοσελίδες του, ορίζει τη δυϊστική αυτή κατάσταση - η οποία εκπορεύεται ως ένας συγκερασμός των Μοντέρνων Μέσων, του κόσμου των υπολογιστών και του ψηφιακού κόσμου[167] - ως *transcoding***.** Ο όρος αυτός θα μπορούσε να αποδοθεί στα ελληνικά ως *μετά-κωδικοποίηση*. Το επίπεδο διεπαφής, ο φαινότυπος του αρχείου αναφέρεται από το Manovich ως πολιτισμικό επίπεδο**,** ενώ εκείνο του γενοτύπου ή της δομής και οργάνωσης του αρχείου, ως υπολογιστικό επίπεδο.[168]

Το διαδίκτυο συγκαταλέγεται στην πιο δημοφιλή δομική κατηγορία των Νέων Μέσων τα οποία ονομάζονται *Ύπερ-μέσα / Hypermedia* και στα οποία οι βάσεις δεδομένων ή αλλιώς το πολυμεσικά περιεχόμενα του αρχείου δικτυώνονται μέσω *Υπεσυνδέσμων / hyperlinks* του διαδικτυακού χώρου, με αποτέλεσμα η δομή πλοήγησης να είναι ανεξάρτητη των ίδιων των δεδομένων σε αντίθεση με τη σχέση αλγορίθμου-δεδομένων. Ταυτόχρονα, η δομή των διαδικτυακών σελίδων αναπτύσσεται στον κώδικα της *HTML / Γλώσσα Σήμανσης Υπερκειμένου***.** Ο αρχειακός διαδικτυακός φαινότυπος ή η διαδικτυακή διεπαφή αντιστοιχεί στην κάθε ιστοσελίδα και δεν εντοπίζεται δεσμευμένος σε εκείνον του υπολογιστή χρήσης αλλά ανήκει στον κοινό διαδικτυακό ιστό.

Πώς συλλειτουργούν και αλληλοεπηρεάζονται τα δύο επίπεδα ανάμεσα σε μία υπολογιστική λογική και μια κινηματογραφική εμφάνιση αλληλοπαράθεσης στατικών ή κινούμενων εικόνων και κειμένων, των οποίων η συνεργασία στοχεύει σε μια ανοιχτού τύπου διάδραση με ένα χρήστη; Το διαιρεμένο αρχείο ενέχει ήδη δύο διαφορετικού τύπου συντάκτες, για την υπολογιστική δομή του και για την οπτικότητά του. Αν το φαινοτυπικό επίπεδο έχει χαρακτηριστεί ως πολιτισμό έχει σημασία να εντοπισθεί πέρα από την πολιτισμικά γενεαλογική συγκρότηση αυτού και η σύσταση του υπολογιστικού επιπέδου, αφού αν κοιταχτεί το αρχείο αυτό ως ενότητα, αυτό που φαίνεται δεν είναι παρά η άκρη ενός μεγαλύτερου συστήματος που το καθορίζει.

α. Γενότυπος: η υπολογιστική μεταγλώσσα

Οι δομές των βάσεων δεδομένων οργανώνονται και ταξινομούνται ομοίως με συλλογές πληροφοριών, σε λίστες, κλάσεις, παραθέσεις, εγγραφές, καταλόγους και αριθμητικές αναπαραστάσεις με ιεραρχικό, δικτυακό, σχεσιακό, δενδροειδή ή αντικειμενοστραφή τρόπο, με στόχο την γρήγορη αναζήτησή τους και την ανάκτησή τους.[169] Με λίγα λόγια, η υπολογιστική βάση αποτελεί μία διακλάδωση συνέχειας της εξέλιξης των διαδικασιών, των ομαδοποιήσεων, τους συνταιριάσματος και του ξεδιαλέγματος σε αρχεία μεγάλων συλλογών μουσείων ή βιβλιοθηκών στη γλώσσα των υπολογιστών.

Βασικό χαρακτηριστικό της δομής των Νέων Μέσων αποτελεί η διακριτή αναπαραστατικότητα, μέσω της *δειγματοληψίας* και της *ποσοτικοποίησης* (sampling/resolution-numerical value), δηλαδή η τυποποίηση διακριτών μερών. Η τυποποίηση προερχόμενη από την βιομηχανοποίηση του 19ου αιώνα με τη διάκριση των διαδικασιών παραγωγής σε στάδια αλλά και την τυποποίηση των ίδιων των προϊόντων, στον ψηφιακό κόσμο διατηρήθηκε και αναπαραστάθηκε αριθμητικά.[170] Παράλληλα με την ιδιότητα της *δομοστοιχείωσης* (modularity),[171] καθένα από τα αναπαραστάσιμα αριθμητικά δεδομένα συντάσσει το σύνολο της δομής με έναν φρακταλικό τρόπο κατά τον οποίο σε κάθε κλίμακα της δομής εκείνης διατηρεί την ίδια σύσταση και η αφαίρεση ενός τμήματός της δεν προκαλεί αλλοίωση στο χαρακτήρα της.

Στο παράδειγμα του παγκόσμιου ιστού οι ιστοσελίδες αποτελούν τα διακριτά του μέρη αλλά ταυτόχρονα σε καθεμία ιστοσελίδα η οργανωτική της δομή συγκροτείται μέσω μιας Υπεργλώσσας (Hypertext / HTML) ικανής να συνδυάσει κάθε τύπο περιεχομένου (τρισδιάστατα αντικείμενα, ψηφιακές εικόνες, βίντεο, συντεταγμένες, κείμενα, pixels, κοκ). Ως αποτέλεσμα και παρ' ότι τα διάφορα περιεχόμενα είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους και αποθηκευμένα σε διαφορετικά σημεία του δικτύου συνθέτουν την ίδια στιγμή ένα ενιαίο «αντικείμενο». Το ενιαίο αυτό αντικείμενο αποτελεί με τη σειρά του την υπολογιστική μεταγλώσσα η οποία κληροδοτεί τις πολιτισμικές αρχές οργάνωσης κειμένου.[172] Η κοσμογονία του υπολογιστικού επιπέδου, παρ' ότι συνδιαλέγεται με ζητήματα ποσότητας, μεγέθους, τύπου, είδους, συμπίεσης, κατηγοριοποίησης και αρίθμησης αποτελεί εξίσου ένα πολιτισμικό ζητούμενο, το οποίο είναι ριζικά διαφορετικό από μορφές οργάνωσης δεδομένων όπως ένα βιβλίο, μία ταινία ή μια γραφική αναπαράσταση προς ανάγνωση. Αποτελεί όπως εύστοχα ο Manovich περιγράφει, «*ένα νέο τρόπο δόμησης του κόσμου* […] *έναν τρόπο εγκλωβισμού του οικείου κόσμου εντός της υπολογιστικής λογικής* […] *έναν τρόπο μετατροπής της κοινωνίας στην κοινωνία των υπολογιστών*».[173]

β. Φαινότυπος: διάδραση & εμβύθιση

Από το υπολογιστικό επίπεδο και τον όρο *data*, στο πολιτισμικό επίπεδο ο όρος μεταφράζεται ως *πληροφορία* αφού εμπεριέχει τη νοηματοδότηση του χρήστη. Έτσι, οι φαινότυποι πληροφοριών, τα interfaces στα οποία ανήκει και η εικόνα των ιστοσελίδων, κατά το ξεκίνημα του διαδικτυακού κόσμου το 1990, προσέγγιζαν ρολά παπύρων, αφού η πληροφορία εμφανιζόταν σταδιακά από πάνω προς τα κάτω. Περί το 1995 η γραφική διάταξη των ιστοσελίδων έμοιαζε με εκείνη των εφημερίδων και των περιοδικών της ίδιας δεκαετίας. Κάποιες φορές υπήρχε μόνο κείμενο, ενώ σε άλλες περιπτώσεις αν και κυριαρχούσε το κείμενο με υπότιτλους και επαναλαμβανόμενα πακέτα συνδυαζόταν με λίγα οπτικά στοιχεία όπως γραφικά, φωτογραφίες και λίγες φορές κάποιο βίντεο (QuickTime) ή κάποια VRML σκηνή, στρογγυλά «κουμπιά» και pull-down menus. Το 1997 δίνεται πρώτη φορά έμφαση στην υπερκειμενική διάσταση του διαδικτύου, όπου αντί της απόδοσης μιας ιστοσελίδας, αποδίδεται το δίκτυο υπερσυνδέσμων που εκείνη εμπεριέχει, ενώ το 1999 η Netomat[174] αρνείται τη σύμβαση της «σελίδας» και συστήνει τις μηχανές αναζήτησης που αποδίδουν μια ροή στοιχείων όπως ιστοσελίδες, εικόνες, audio και άλλα είδη μέσων που αναζητά ο χρήστης.[175]

Οι πολλαπλές διαφοροποιήσεις τις οποίες μπορεί να λάβει η μορφή μιας ιστοσελίδας ή ο γενικότερος φαινότυπος του διαδικτυακού αρχείου καθηλώνεται κάθε φορά σύμφωνα με τις πολιτισμικές επιταγές της συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής.[176]

«*Όπως οι Ιταλοί ζωγράφοι των αρχών του 15ου αιώνα συλλάμβαναν έναν ζωγραφικό πίνακα με πολύ συγκεκριμένο τρόπο – αρκετά διαφορετικό από εκείνο, ας πούμε, των Δανών ζωγράφων του 16ου αιώνα, οι σημερινοί ψηφιακοί σχεδιαστές και καλλιτέχνες χρησιμοποιούν ένα μικρό μόνο εύρος δράσεων, γραμματικών και μεταφορών ανάμεσα από πολλές άλλες δυνατότητες.*»[177]

Οι επιλεγμένες δυνατότητες προκύπτουν μέσα από άλλες, ήδη, γνωστές πολιτισμικές εξελίξιμες φόρμες και κατά το Lev Manovich από το συγκερασμό τριών συγκεκριμένων: του κινηματογράφου, του έντυπου κόσμου και των HCI (Human Computer Interfaces) δηλαδή των μορφών οργάνωσης του υπολογιστικού περιβάλλοντος.[178]

Ο κινηματογράφος[179] επέδρασε μέσα από τις βασικές αρχές της κινηματογραφικής αντίληψης, όπως η χωρική αναπαράσταση, η κίνηση της κάμερας, οι αφηγηματικές συμβάσεις, τα zoom ins-outs, η δράση του θεατή αλλά και από το δίπολο γλώσσα-πρόσληψη. Ο έντυπος κόσμος, μέσω ενός συνόλου συμβάσεων οι οποίες ξεκίνησαν πριν από την τυπογραφία και σήμερα εντοπίζονται από περιοδικά έως κάθε λογής

εγχειρίδια οδηγιών, όπως μία ορθογώνια σελίδα η οποία εμπεριέχει μία ή δύο σειρές κειμένου, εικονογραφήσεις ή γραφικά που περιβάλλονται από κείμενο, τα περιεχόμενα, το ευρετήριο, το ζήτημα της ακολουθίας και του γυρίσματος των σελίδων ή του ξεδιπλώματος ενός παπύρου όπου η πληροφορία εμφανίζεται σταδιακά. Η συντομότερη ιστορία των HCI και η επιρροή της περιλαμβάνει τη διαχείριση αντικειμένων σε μία οθόνη, αλληλεπικαλυπτόμενα παράθυρα, εικονικές αναπαραστάσεις και δυναμικά μενού που από το 1950 έως το 1984 με την Apple Macintosh εξελίσσονταν σταδιακά μέχρι που σήμερα αποτελούν ένα ακόμα οικείο περιβάλλον της καθημερινότητά μας.[180] Το τελευταίο περιβάλλον δε μπορεί παρά να ενσωματώνει έτσι και αλλιώς τις πρώτες δύο φόρμες του έντυπου κόσμου και του κινηματογράφου και δεν αφορά τη διαχείριση ενός συγκεκριμένου τύπου πληροφορίας, αλλά ενός μηχανισμού.

Ωστόσο και οι τρεις πολιτισμικές καταβολές του διαδικτυακού αρχειακού φαινότυπου αποτελούν τρόπους οργάνωσης πληροφοριών με στόχο την παρουσίασή τους μέσα από το χώρο και το χρόνο και τελικά την οργάνωση της ανθρώπινης εμπειρίας που επιδιώκει την πρόσβαση σε αυτές.

Οι παλαιότερες αρχειακές δομές οι οποίες παρουσιάσθηκαν έως τώρα ήταν μέρος του έντυπου πολιτισμικού υποβάθρου και καθορίζονταν άμεσα από την εξέλιξη από αυτό. Η καταγωγική και πολιτισμική σύσταση της φαινοτυπικής διάστασης του διαδικτυακού αρχείου εμπεριέχει τον έντυπο κόσμο μόνο ως ένα μέρος της. Στο σύνολό της έχει ενσωματώσει εκτός από τις έννοιες του «σελιδοδείκτη», της «σελίδας», τους πίνακες περιεχομένων, κείμενα και εικονογραφήσεις κάθε τύπου και εκείνες όπως η οθόνη, η κάμερα, η πλοήγηση σε τρισδιάστατους χώρους εντός περιγραμμάτων, διαφορετικές οπτικές γωνίες θέασης, ιεραρχικά μενού, μεταβλητές αλλά και λειτουργίες όπως η αντιγραφή, η επικόλληση, η αναζήτηση και η αντικατάσταση.[181]

Η μορφή του διαδικτυακού αρχείου αποτελεί ένα επίπεδο – μάσκα προς τη δομή του περιεχομένου του. Οι υπεσυνδεσμολογικές δομές οργάνωσης κρύβονται κάτω από ένα ενιαίο αναπαραστατικό πεδίο. Αυτό το οπτικό πεδίο εμπεριέχει μία σύνθεση στοιχείων εκ των οποίων κάποια είναι απλώς παθητικές παραστάσεις και κάποια άλλα είναι δέκτες δράσης μέσω των οποίων ο χρήστης του αρχείου μπορεί να αποκτήσει ενεργό ρόλο. Ο φαινότυπος εμπεριέχει ταυτόχρονα τα δίπολα εννοιών: «του βάθους και της επιφάνειας, της αδιαφάνειας και της διαφάνειας, της εικόνας ως ψευδαισθησιακό χώρο και της εικόνας ως εργαλείο δράσης.»[182] Την εμπειρία της εμβύθισης, όπως σε ένα βιβλίο, μία φωτογραφία ή μια ταινία και ένα ταυτόχρονο σύστημα ελέγχου και διαχείρισης που απαιτεί δράση. Η υβριδική κατάσταση του νέου περιβάλλοντος βρίσκεται ακόμα στα πρώτα βήματα πορείας της συνδυάζοντας

παραδοσιακές και σύγχρονες φόρμες, αυθεντικότητα και τυποποίηση, αποτελώντας ένα σημειωτικό κώδικα της εποχής της πληροφορίας ο οποίος υποδεικνύει «*την ανάδυση μιας νέας πολιτισμικής μεταγλώσσας, τόσο σημαντικής όσο ήταν ο έντυπος κόσμος ή ο κινηματογράφος πριν από αυτήν.*»[183] Η μορφή του νέου αρχείου στο οποίο αναφέρεται και η αρχιτεκτονική είναι πέρα από ένα βοηθητικό μέσο, ένας ολόκληρος κόσμος που λειτουργεί πια υπερβαίνοντας και απορροφώντας τη λογική του μέχρι τώρα «αισθητού πραγματικού».

γ. Μια «ανταγωνιστική» συλλειτουργία

Το ενδιάμεσο επίπεδο μεταξύ του χρήστη και του περιεχομένου του αρχείου αποτελεί το επίπεδο συγκερασμού δύο διαφορετικών ενεργημάτων: του χρήστη και της μη-ορατής προ-οργανωμένης δομής περιεχομένου. Το δομικό σύστημα δε μπορεί να θεωρηθεί ως παθητικό και εξαρτώμενο από το χρήστη προκειμένου να ενεργοποιηθεί αλλά ενεργεί μέσα από μία σειρά δικών του αρχών.

Η ενεργητική διάσταση του γενοτύπου του αρχείου οφείλεται αρχικά στα χαρακτηριστικά της «δομοστοιχείωσης» αλλά και της αριθμητικής αναπαράστασης τα οποία επιτρέπουν μια σειρά αυτοματισμών. Οι υψηλού επιπέδου αυτοματισμοί (όπως εκείνοι της τεχνητής νοημοσύνης) αγγίζουν έως και την κατανόηση ενσωματωμένων νοημάτων των αντικειμένων. Οι αυτοματισμοί του διαδικτυακού αρχείου δεν αφορούν πια τόσο τη δημιουργία των αντικειμένων όσο την ανάκτηση και αποθήκευση αυτών μέσα στον υπερμεγέθη ιστό και στις διαφορετικές ιστοσελίδες. Το ζητούμενο δεν είναι πια η παραγωγή όπως όταν οι αυτοματισμοί επινοήθηκαν, αλλά η οργάνωση και ο εντοπισμός της πληθώρας των προϊόντων. Η ανάκτηση αυτών έχει πλέον επεκταθεί και μέσω της αναγνώρισης της οπτικής ομοιότητας, δηλαδή για παράδειγμα στην αναζήτηση εικόνων, ο μηχανισμός παραθέτει εκείνες με παρόμοιο οπτικό περιεχόμενο, ενώ η χρήση φίλτρων επιτρέπει πια στο χρήστη να περιορίσει τα ζητούμενα αποτελέσματα βάσει των επιθυμιών του.

Το διαδικτυακό αρχείο μοιάζει στη λογική της μετά-βιομηχανικής εποχής: παραγωγή βάσει της ζήτησης και της παραγγελίας. Αποτελεί ένα ταυτόχρονα ένα «εργοστάσιο» και ένα «εκθετήριο προϊόντων» τα οποία παράγονται και παραδίδονται στο χρήστη τη στιγμή που τα ζητά. Η αρχή της *μεταβλητότητας* (Variability), όπως ο Lev Manovich την αποκαλεί,[184] άμεσα συσχετισμένη με εκείνη του *αυτοματισμού*(*Automation)* και της *δομοστοιχείωσης* (*Modularity)*, οφείλεται στην αναγωγή όλων των αντικειμένων σε data τα οποία είναι ευμετάβλητα και διασκευάζονται.

Ο φαινότυπος μιας ιστοσελίδας μπορεί να τροποποιείται εμπεριέχοντας το ίδιο περιεχόμενο, τα υπερμεσικά αρχεία διασκευάζονται κάθε φορά ανάλογα με τις ανάγκες του χρήστη και ο χαρακτήρας τους είναι ανανεώσιμος και ανοιχτός προς επεξεργασία.

Δεδομένων των εξελίξεων των τεχνολογιών, οι οποίες, ολοένα και πιο δυναμικά προσομοιώνουν χαρακτηριστικά λειτουργίας του ανθρώπινου εγκεφάλου, ο γενότυπος αποτελεί έναν εξίσου «ίσο παίκτη» πίσω από την οθόνη διαχείρισης, ο οποίος πέρα από το να προτείνει, να υπακούει, να προσφέρει διάδραση και εξατομίκευση, κατευθύνει και αποπλανεί.

Θα προσπαθήσει να φανεί πως η ενδεχομενικότητα των κινήσεων και των επιλογών επί του φαινοτύπου αποτελεί ένα εκ των προτέρων γραμμένο σενάριο κατά τη σύνταξη του γενοτύπου πάνω στον οποίο ο χρήστης συναποφασίζει την ενεργοποίηση ενός μέρους αυτού. Τί είδους «ελευθεριακότητα» είναι αυτή η οποία προτάσσεται στο νέο διαδραστικό αρχείο; Αποτελεί ένα αρχείο το οποίο έχει αποτινάξει την έννοια της επιταγής; Ποιό επίπεδο περιέχει την «εξωτερικότητά» του; Θα επιδιωχθεί να δοθούν απαντήσεις μέσα από ένα συγκεκριμένο αρχειακό διαδικτυακό παράδειγμα, την ιστοσελίδα ή καλύτερα την πλατφόρμα ιδεών του *Pinterest*.

2 Το αρχείο του Pinterest

I. Εμπορευματοποίηση & οπτικοποίηση: η κατανάλωση της «ιδέας»

Τα διαδικτυακά αρχιτεκτονικά αρχεία ξεκίνησαν να αποτελούν ένα ψηφιακό ανάλογο των έντυπων και η μορφή αυτή συνεχίζει να υπάρχει και σήμερα. Είτε ήδη γνωστά αρχιτεκτονικά περιοδικά απέκτησαν την ψηφιακή τους πλατφόρμα, είτε δημιουργήθηκαν νέες ιστοσελίδες οι οποίες εμπεριέχουν επιλεγμένα αρχιτεκτονικά έργα ή προτάσεις οι οποίες παρατίθενται και στις οποίες ο χρήστης μπορεί να περιηγηθεί ανάμεσα από εικόνες, σχέδια και κείμενα περιγραφής. Οι οργανώσεις αυτές βασίζονται στην προβολή του αρχιτέκτονα-δημιουργού και η κειμενική περιγραφή συγκρατεί τις σχέσεις του αναπαριστώμενου με τις προθέσεις του σχεδιασμού, του τόπου και του χρόνου. Παρ' όλα αυτά, η μαζικότητα και οι νέες ταχύτητες ως αποτέλεσμα της γενικότερης εποχής της διαδικτύωσης, της παγκοσμιοποίησης και της πληροφορίας αναγκάζουν το άτομο να λειτουργεί σε μία απόσπαση προσοχής, προκειμένου να προστατευτεί διαχειριζόμενο τον όγκο της πληροφορίας. Η αντίστοιχη προσαρμογή των ιστοσελίδων είναι να ενσωματώσουν το μεγαλύτερο δυνατό όγκο πληροφορίας στη μικρότερη και πιο ελκυστική μεσότητα. Η εικόνα είναι βάσει αυτής της λογικής ο αποτελεσματικότερος και επικρατέστερος τρόπος.

Η νέα αυτή τάση η οποία εξαπλώνεται ως ένας από τους ανερχόμενους τρόπους εξυπηρέτησης του κόσμου της πληροφορίας και της εικόνας αποτελεί τον πρώτο λόγο επιλογής της πλατφόρμας του Pinterest μέσα από το οποίο θα περιγραφεί η εμπειρία στο νέο διαδικτυακό αρχείο. Πέρα από αυτό, ένα δεύτερο λόγο συνιστά η παρατήρηση της αυξανόμενης χρήσης της στο εργασιακό αρχιτεκτονικό περιβάλλον της Ελλάδας. Οι συνθήκες της κρίσης, της αυξανόμενης ανάγκης για αποδοτικότητα, οικονομία και άμεσα αποτελέσματα, παράλληλα στη συρρίκνωση του επαγγελματικού αντικειμένου και στα νέα επικρατούντα αναπαραστατικά μέσα που επιδιώκουν απόλυτα φωτορεαλιστικές προεικονίσεις του έργου, βρίσκουν εύκολο και άμεσο καταφύγιο στο ταχύ εργαλειακό αρχείο. Ο πλουραλισμός του περιεχομένου του δύναται να καλύψει κάθε κατηγορία και αρχιτεκτονική θεματική στα πλαίσια πάντα μιας συμπυκνωμένης οπτικής γνώσης-πληροφορίας. Η δημιουργική διαδικασία σύλληψης στη θεώρηση της παρούσας ανάλυσης ενσωματώνει ολοένα και περισσότερο το στάδιο αναφοράς στα διαδικτυακά αρχεία, όπως το Pinterest, ως στάδιο αναζήτησης ιδέας, νομιμοποίησης κάποιας σκέψης και γρήγορης όσμωσης των επικρατουσών τάσεων.

Το Pinterest δεν αποτελεί μία πλατφόρμα για αποκλειστική επαγγελματική χρήση, ούτε αποτελεί ένα αρχείο αποκλειστικά για την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική είναι απλώς ένα κομμάτι ενός μεγαλύτερου κόσμου «ιδεών» και θεματικών οι οποίες καλύπτουν μεγάλος εύρος των δημιουργικών και παραγωγικών διαδικασιών και παράλληλα μοιάζει να προωθεί μία άλλη ανερχόμενη τάση αυτών των τομέων, εκείνη του «εκδημοκρατισμού» και της διάχυσης των επαγγελματικών «μυστικών» προς χρήση από όλους. Οι αυτό-χαρακτηρισμοί του αρχείου μιλούν για έναν «*κατάλογο ιδεών βασισμένο στην εικόνα, παρά ένα μέσο κοινωνικής δικτύωσης, ο οποίος εμπνέει τους χρήστες ώστε όταν τους παρουσιάζεται η σωστή ιδέα να βγουν και να την υλοποιήσουν.*»[185]

Η τάση αυτή επηρεάζει τον επαγγελματικό αρχιτεκτονικό χώρο στο βαθμό που ο πελάτης ή κάτοικος του ζητούμενου έργου προς σχεδιασμό έχει τη δυνατότητα να συμμετέχει πιο ενεργά και να είναι εξοικειωμένος με το δημιουργικό κομμάτι, συχνά μάλιστα να φτάνει με ιδέες –αποσπάσματα από το Pinterest ζητώντας την εφαρμογή τους. Ο ρόλος του αρχιτέκτονα στην περίπτωση αυτή μοιάζει να αποκτά χαρακτηριστικά ενός «ειδήμονα» στην τεχνική αποκωδικοποίηση μιας εικόνας ενός χώρου και στην προσαρμογή αυτής στις εκάστοτε νέες χωρικές και οικονομικές ανάγκες. Προφανώς, ο συσχετισμός με τον πελάτη κατ' αυτόν τον τρόπο, υπήρχε ανέκαθεν, ωστόσο η δυνατότητα πρόσβασης στο διαδίκτυο τρέπει τον αρχιτεκτονικό κόσμο πολύ πιο δημοφιλή απ' ότι όταν μπορούσε κανείς να τον εντοπίσει μόνο στα περιοδικά. Η στροφή στη δημοτικότητα της αρχιτεκτονικής «γνώσης» μέσω των διαδικτυακών αρχείων, όπως το Pinterest, μοιάζει ανάλογη με εκείνη την οποία απέκτησε το έντονα εικονογραφημένο αρχείο του Sebastiano Serlio την περίοδο της Αναγέννησης.

Είναι ευκολονόητο πως το νέο αρχείο είναι άμεσα συσχετισμένο με τις ανάγκες της αγοράς. Το Pinterest μάλιστα ως «*κατάλογος διαλογής*», έτσι όπως έχει αυτοχαρακτηρισθεί, στοχεύει στο να φέρει κοντά παραγωγή και ζήτηση, προϊόντα και υπηρεσίες προς κατανάλωση και παράλληλα ως ένας οδηγός «έμπνευσης» και καταγραφής του αισθητού κόσμου, αποτελεί και ένα μέσο διαφήμισης.

Ξεκινώντας ως ανοιχτή μορφή στο κοινό το 2011, σήμερα μετά από έξι χρόνια απασχολεί 175 εκατομμύρια χρήστες[186] από διάφορα μέρη του κόσμου και ουσιαστικά πρόκειται για μια μεγάλη εταιρεία η οποία επεκτείνεται σταδιακά στον επιχειρηματικό και εμπορικό κόσμο. Τα τελευταία δύο – τρία χρόνια η πλατφόρμα έχει μάλιστα ενσωματώσει τα «κουμπιά αγοράς» / "buy it" buttons.[187] Ο τρόπος, όμως, προώθησης γίνεται μέσω μιας τακτικής όπου το αντικείμενο προς πώληση περνά πρώτα από το στάδιο μετατροπής του σε μία ιδέα προσωπική και οικεία: «*Η διαφήμιση είναι μια κακή λέξη. Πολλές διαφημίσεις είναι χάλια.*

Πραγματικά άσχημες. Υπονομεύουν το ζήτημα της εμπειρίας. Θέλουμε τα προωθούμενα Pins να τα αισθάνεται κανείς ως ιδέες τις οποίες θέλεις να κάνεις δικές του.»[188]

Η δημιουργική πρακτική μοιάζει να εξυπηρετεί τις ανάγκες τις διαφημιστικής προώθησης και της καπιταλιστικής αγοράς μέσα από ένα μοντέλο υποτιθέμενης χειραφέτησης του καταναλωτή. Η αρχιτεκτονική πρακτική συνδιαλεγόμενη με τις ανάγκες της αγοράς γίνεται και η ίδια ένα pinterest-προϊόν-κατανάλωσης και μάλιστα πολλά αρχιτεκτονικά γραφεία διατηρώντας λογαριασμούς εντός της πλατφόρμας στοχεύουν στην εύκολη διάδοση της δουλειάς τους και των προϊόντων τους.

Ένα από τα ιδρυτικά μέλη του Pinterest, ο Evan Sharp, το 2010 που η πλατφόρμα ξεκίνησε, ήταν φοιτητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Πανεπιστημίου Columbia: «*Όταν σχεδίαζα το Pinterest το χρησιμοποιούσα ταυτόχρονα για αρχιτεκτονικά σχέδια και κτήρια και πάντα υποστήριζα πως θα γίνει της μόδας στο χώρο του σχεδιασμού και του αρχιτεκτονικού κόσμου.*»

Ανατρέχοντας σε λίγα από τα αποσπάσματα του διαδικτύου τα οποία τεκμηριώνουν επίσης τη σχέση αρχιτεκτονικής πρακτικής και *Pinterest* ,όπως διαμορφώνεται και διεθνώς, μπορεί να φανεί η επικρατούσα αντίληψη για την αρχιτεκτονική στον κόσμο των θεαμάτων, των εικόνων και του εντυπωσιασμού της εποχής που την κάνει να συνταιριάζεται με το νέο εργαλειακό αρχείο:

«Η πλατφόρμα έχει τραβήξει το ενδιαφέρον των αρχιτεκτόνων οι οποίοι, όπως φαίνεται είναι ενθουσιώδεις στο να μοιράζονται τα όμορφα πράγματα τα οποία σχεδιάζουν.»[189]

*«*Για τους αρχιτέκτονες το να επιδεικνύουν εικόνες της δουλειάς τους μέσω ενός φωτογραφικού portfolio είναι απαραίτητο. Εξάλλου οι αρχιτέκτονες είναι εξαρτημένοι με τα όμορφα πράγματα. Συνεπώς δε θα 'πρεπε να προκαλεί έκπληξη το γεγονός πως το Pinterest έχει γίνει ένας συνήθης τόπος για τους αρχιτέκτονες να μοιραστούν τα αγαπημένα τους κτήρια και χώρους. Αν επισκεφτεί κανείς το Pinterest και αναζητήσει «αρχιτέκτονες», θα βρει χιλιάδες pins από ενδιαφέροντα έργα και μελέτες, τεχνικές, υλικά και άλλες πηγές έμπνευσης. Που πάει κάτι τέτοιο; Είναι πιθανώς πολύ νωρίς να ξέρουμε. Πα' όλα αυτά αυτό δε σημαίνει πως θα έπρεπε να αγνοήσουμε το αρχικού αυτό στάδιο που υποδεικνύει μια αλλαγή. […] ως μέσο διαφήμισης, ως διαδικτυακό portfolio, ως βιβλιοθήκη εικόνων ή πηγή έμπνευσης, το Pinterest μοιάζει να ελκύει τους αρχιτέκτονες.»* [190]

«Το Pinterest είναι ένα δυναμικό οπτικό εργαλείο για να μοιράζεται κανείς τη δουλειά του, να βοηθά τους ανθρώπους να καταλαβαίνουν την προσέγγισή σου και τι σε εμπνέει ή τι ενέπνευσε το έργο σου. Με το Pinterest μπορείς να δείχνεις την αισθητική σου σε ένα ευρύ κοινό χωρίς να έχεις μία τεράστια λίστα από ολοκληρωμένα έργα να δείξεις.»[191]

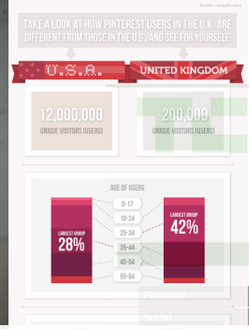
«Η οπτική ευφυΐα του είναι αυτό που προτρέπει έναν αυξανόμενο αριθμό αρχιτεκτόνων να προσθέτουν την πλατφόρμα στη στρατηγική τους εργαλειοθήκη. Η αρχιτεκτονική κοινότητα δεν έχει, ωστόσο, αποφασίσει σε μία παγιωμένη προσέγγιση.»[192]

Μέσα από τα λίγα αυτά αποσπάσματα είναι προφανές πως γίνεται λόγος για το ζητούμενο της επικράτησης μιας οπτικής αισθητικοποίησης με στόχο την ταχύτητα, την εργαλειακότητα και την αποτελεσματικότητα. Μιας εποχής που κάθε αντικείμενο «είναι» και «υπάρχει» με στόχο να φωτογραφίζεται. Ο σχεδιασμός ενσωματώνει ως αναγκαία συνθήκη την διαδικασία προβολής του, είτε έχει ως στόχο την εφαρμογή του είτε όχι. Θα ήταν λάθος να θεωρηθεί πως οι νέες διαδικτυακές πλατφόρμες αποτελούν το λόγο αλλαγής στις αρχιτεκτονικές αρχές αλλά, μάλλον οι δεύτερες αποζητούν και συντάσσουν τη δημοτικότητα των εργαλείων τα οποία την εξυπηρετούν. Όπως φάνηκε και σε άλλες περιπτώσεις στην ιστορία των αρχιτεκτονικών προθέσεων και αρχείων η σχέση των δύο ήταν μια αναγκαία και αλληλο-τροφοδοτούμενη συνθήκη και ομοίως και η σχέση και των δύο με τις τεχνολογικές καινοτομίες.

Παρ' ότι αναγνωρίζεται ως προβληματική η σημερινή σχέση της αρχιτεκτονικής με το θέαμα και την κατανάλωση, στόχος της παρούσας εργασίας δεν είναι να εστιάσει σε αυτό. Η δυναμική θέση της εικόνας στον αρχιτεκτονικό κόσμο της σύγχρονης εποχής θα ληφθεί ως δεδομένη και δε θα επιδιωχθεί μια κριτική στην παραγκώνιση άλλων αρχών που πιθανώς συμβαίνει. Θα επιδιωχθεί να αναζητηθεί η δυναμική της παρουσίας της εικόνας εντός του και η ανάδυση μια ευρύτερης κατάστασης που προκύπτει από τη διαδικτυακή οντολογία. Πέρα από ζητήματα διαφήμισης και εξωτερίκευσης της δουλειάς μέσω του νέου δημοφιλούς αρχείου, ή των νέων σχέσεων που προβάλλει μεταξύ αρχιτεκτόνων ή αρχιτέκτονα-πελάτη θα περιγραφεί η διαδικασία χρήσης που επιβάλλει το αρχείο του Pinterest κατά την αρχιτεκτονική σύλληψη και το στάδιο αναφοράς σε αυτό και οι αλλαγές που αυτή σημαίνει ή προκαλεί. Οι αλλαγές αυτές όπως έχει διατυπωθεί θα αναζητηθούν μέσα από τις διαστάσεις του ίδιου του αρχείου: της τοπικότητας και της αρχής ως επιταγής ή ξεκίνημα.

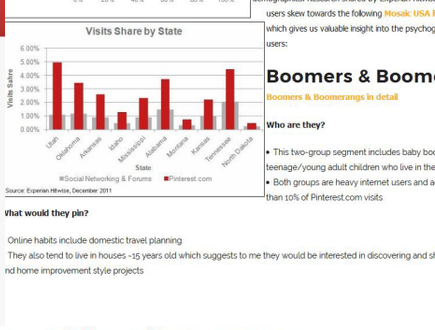
Δεν υποστηρίζεται πως η διαδικασία σύλληψης περιλαμβάνει για όλους τη χρήση της νέας αρχειακή πλατφόρμας αλλά παρά-μόνο μέσα από την υπόθεση της αυξανόμενης δυναμικής της και έχοντας ήδη παρατηρήσει τη συμβολή της στα αρχιτεκτονικά πράγματα, θα θελήσουμε να αφουγκραστούμε τη νέα αυτή κατάσταση που φέρνει την αρχιτεκτονική πολύ κοντά στο νέο αρχείο της.

30+ Billion Pins
categorized by people into more than
750 Million Boards

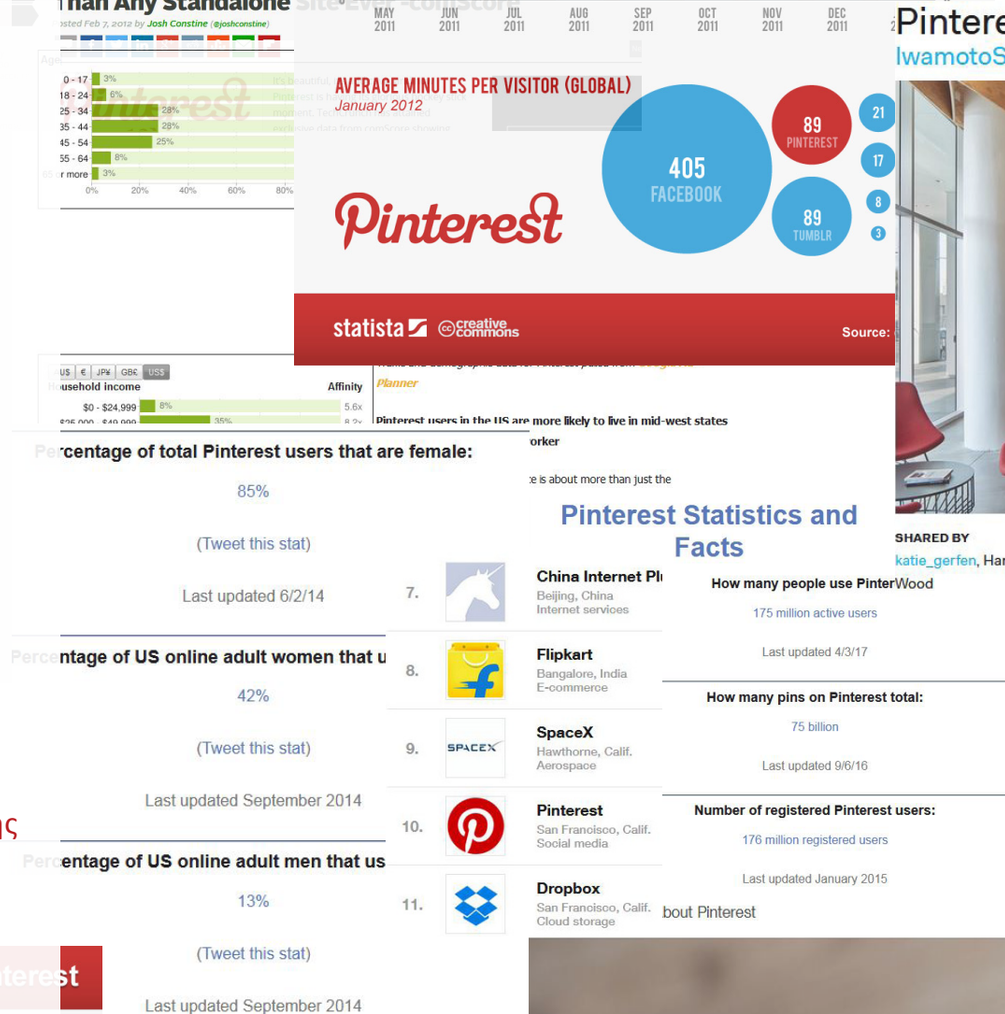

U.S.A.
UNITED KINGDOM
12,000,000
200,000
28%
42%

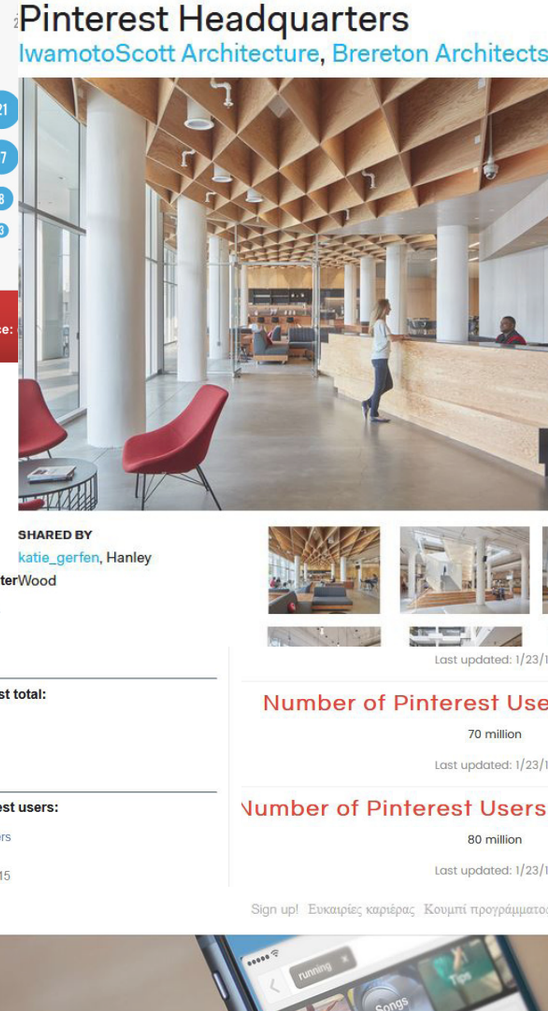
Pinterest
81% of Pinterest users are actually Females.
40% of New Signups are Men; 60% New Signu
Men account for only 7% of total pins on Pinte
Millennials use Pinterest as much as Instagra
Median age of a Pinterest user is 40, howeve
Half of Pinterest users is $50K or greater per
greater than $125K.
30% of all US social media users are Pinterest
60% of Pinterest users are from US.

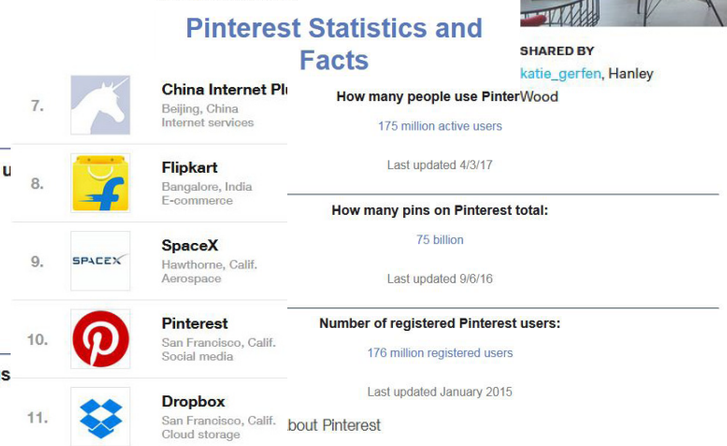
The Rise of Pinterest
U.S. UNIQUE VISITORS
in millions
AVERAGE MINUTES PER VISITOR
11.72
97:48
MAY 2011
JUN 2011
JUL 2011
AUG 2011
SEP 2011
OCT 2011
NOV 2011
DEC 2011


Visits Share by State
Boomers & Boom
Who are they?
What would they pin?

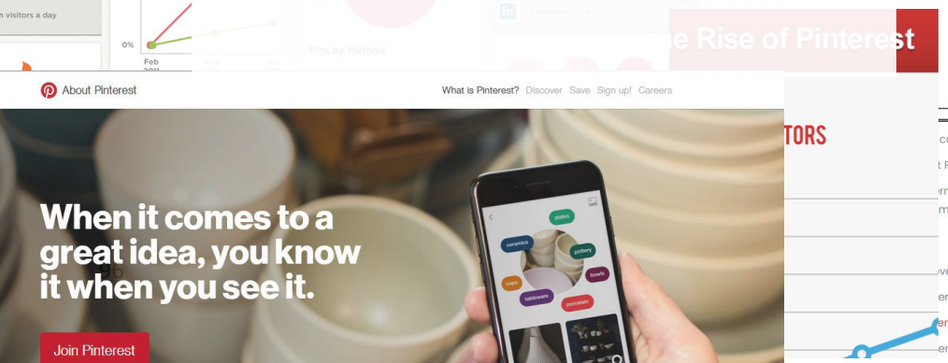
Total Num ber of Pinterest Pins:
very Pinterest ing
Average Time Spent on Site
Total Unique Visitors Increased
Unique Visitors
Referral Traffic Percentages
Pins by Method
Pinterest
175 εκ. ενεργοί χρήστες
(04/03/17)
75 δισεκ. pins
(09/06/16)
1,36 εκ. ημερήσιοι χρήστες
(μέσος όρος)
επικρατούσες ηλικιακές ομάδες απασχόλησης χρηστών:
25-34 ετών & 35-44 ετών


Pinterest Hits 10 Milli
Than Any Standalone
0 - 17
18 - 24
25 - 34
35 - 44
45 - 54
55 - 64
r more
AVERAGE MINUTES PER VISITOR (GLOBAL)
January 2012
405
FACEBOOK
89
PINTEREST
89
TUMBLR
Pinterest
statista
creative commons
Source:
Affinity
$0 - $24,999
Planner
Pinterest users in the US are more likely to live in mid-west states
ercentage of total Pinterest users that are female:
85%
(Tweet this stat)
Last updated 6/2/14
ntage of US online adult women that u
42%
(Tweet this stat)
Last updated September 2014
entage of US online adult men that us
13%
(Tweet this stat)
Last updated September 2014

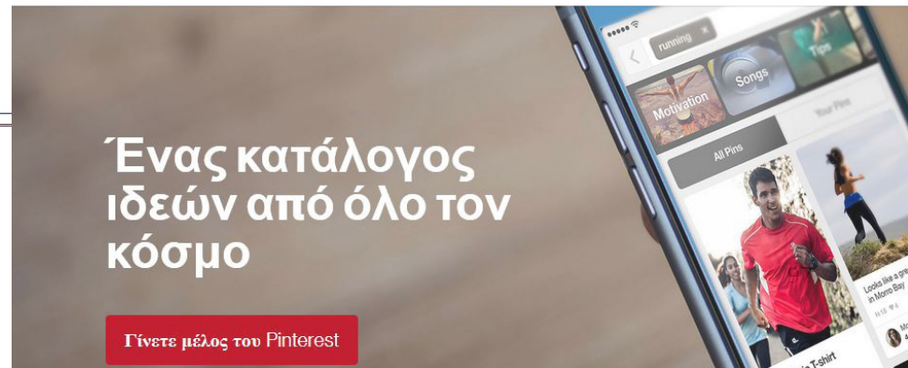

Pinterest Headquarters
IwamotoScott Architecture, Brereton Architects
SHARED BY
katie_gerfen, Hanley
Last updated: 1/23/1


Pinterest Statistics and Facts
7. China Internet Pl
Beijing, China
Internet services
8. Flipkart
Bangalore, India
E-commerce
9. SpaceX
Hawthorne, Calif.
Aerospace
10. Pinterest
San Francisco, Calif.
Social media
11. Dropbox
San Francisco, Calif.
Cloud storage
How many people use Pinter
175 million active users
Last updated 4/3/17
How many pins on Pinterest total:
75 billion
Last updated 9/6/16
Number of registered Pinterest users:
176 million registered users
Last updated January 2015
bout Pinterest

Number of Pinterest Use
70 million
Last updated: 1/23/1
Number of Pinterest Users
80 million
Last updated: 1/23/1
Sign up! Ευκαιρίες καριέρας Κουμπί προγράμματος


About Pinterest
What is Pinterest? Discover Save Sign up! Careers
When it comes to a great idea, you know it when you see it.
Join Pinterest

TORS
currently valued at more than $11 billion as it raised $367 million.
Pinterest was valued at $5 billion.
national users grew more than 135 percent and is speculating an IPO in ne
mpact of growth on overall value of a company.
Fun Facts
ver 75 billion ideas on Pinterest.
ers have purchased a product because of Pinterest.
ers use Pinterest to decide what to buy offline.
ers are under 40-years-old.


Ένας κατάλογος ιδεών από όλο τον κόσμο
Γίνετε μέλος του Pinterest
running
Songs
Motivation
All Pins

Professional Services Marketing Today

Email Address

Privacy Policy

Piktochart | SPANISH BLOG | LOGIN | SIGN UP | Search blog

7 Minutes Read | Design

Stuck in a Design Rut? How to Use Pinterest for Inspiration

146 164 27 8

New Trend in Marketing Architectural Services: Pinterest

BY NEW TREND IN MARKETING ARCHITECTURAL SERVICES: PINTEREST | FEBRUARY 15, 2012

MOST POPULAR

A 10 Step Brand Development Strategy for Your Professional Services Firm

Rebranding Strategies: A Step-By-Step Approach for Professional Services

SIX WAYS ARCHITECTS CAN USE PINTEREST

by Scott Meyer on 10/1

Search

PINTEREST FOR ARCHITECTS

Pinterest is a perfect media to showcase architectural work. With the visual nature of architecture and the fact that it is the fastest growing social network, it should be at the

nterest design spreadi
virus, because it works
re are good reasons why more sit es every day look like Pint e
ntentionally built to mimic the site Others ended up with the same
gn for different reasons... they say

Pinterest

+

Αρχιτεκτονική

Institute of Architects

Residential Architect

PROJECTS TECH & PR DUCTS PRACTICE CULTURE AWARDS

PRACTICE

Home > Practice > Architects Using Pinterest as a Collab

g Pinterest as a Promotional ool

interest to share ideas with clients, organ e their work

By Hallie Busta

set up his Pinterest account earlier this year, based Vaught Frye Larson Architects discusses ough binders filled with magazine clippings an ow, he says he has exchanged boards—the sit ast four clients and hopes to continue the pus

TCA Architecture

TCA is a small architecture/design firm dedicated to quality, enduring design with an emphasis on client collaboration and sustainability.

Seattle, WA

Kate FromTheSmallTh... Justine Blakeney Alina

23 Boards 487 Pins 3 Likes Activity Follow All 87 Followers 19 Following

Sustainability Residential For the Home Design Gardens, Landscapes, Pl... Bath

Lighting Entries, Halls & Stairs Kitchen & Dining Bedroom Products DIY

Chicago Architecture Foundation

2,278,791 Followers 545 Following

www.architecture.org

224 S. Michigan Ave. Chicago / We ❤ Design. The Chicago Architecture Foundation offers tours, exhibitions, programs & events highlighting Chicago architecture.

Boards Pins

CHICAGO

This firm is also doing a good job of showing architecture in a variety of lifestyle viewpoints, which gives them more reach with different types of customers and reminds

Search

Architecture

Modern architecture Remodels and restorations Urban design Architects Landscape architecture

bdonline.co.uk Wednesday 09 August 2017

Home News Buildings Technical Comment Business

Digital Edition BD TV Student Research papers Submissions Com

HOME >> BUSINESS >> ADVICE >> SOCIAL MEDIA >>

The architects' guide to Pinterest

1 October 2013 | By Anna Winston

Discover, map, See what's up and wh Network Performanc

ndustry

e Needleman 2012 3:28 PM PDT

Follow Seattle Conference, Ju... 21 Pins Follow Columbus, Indiana Co... 68 Pins Follow 2012 Member S 141 Pins

aia_cod

130 Followers 6 Following

www.aia.org/cod

The American Institute of Architects Committee On Design. Seeking and

AIA

AIA KnowledgeNet

Home Communities Directory Events Browse Participate

Pin It to Win It: Pinterest for Architects

y Ann Novakowski posted 06-05-2012 08:31

When pinning your own work

- Upload high quality photos or images
- Add appropriate hashtags (think like Twitter e.g., #kitchen, #lightfixtures, #pine)
- Include a link back to the original site
- Ask your friends to repin your work on their boards
- Tag other architects or the AIA to plug collaborators & get some attention
- Use the comment section to mention other users or take notes:
  - This project won an award from @AIANational
  - Hanging out with @AIA_COD and snapped this
  - @FLLoydWright, love your work!
  - Must remember this roof. Wonderful.

lost-Followed Users on Pinterest

EE ALL SLIDESHOW

Evan Sharp

Arc de Vries, Kim Zwarts - Valkenberg Estate

Home > Vol 7, No 3 (2014) > Cimadomo

Teaching History of Architecture: Moving from a Knowledge Transf methodology based on its tools

Guido Cimadomo

Abstract

ARCHITECT magazine

American Institute of Architects. Published by Hanley Wood.

Follow

Pin it!: Pinterest as a library marketing and information literacy tool

Central Methodist University (CMU) is a small liberal arts college in rural Missouri, with around 1,200 students enrolled on the traditional campus, with another 1,500 or so enrolled in online and distance education courses. As our enrollment shifts from face-to-face contact with students to a virtual environment, the library is continually seeking ways to reach out not only to the on-campus faculty and students, but also to the nontraditional learners, in an accessible and appealing way. One of the most recent attempts has been through the social media tool Pinterest.

Pinterest allows members to "pin" items or images found on the Internet to a "pinboard," which can then be easily shared through an e-mail link or by following the creator. The boards are publicly viewable so no login is required, and the boards can be constantly updated. This type of tool lends itself very well to sharing information to visual learners and traditionalists alike, and can be maintained by library staff quickly and easily. Library faculty can also use Pinterest to create "research portals," or visual representations of ideas used to kick off the research and writing process.

Marketing new books and videos

Like many small private colleges, CMU follows a subject area acquisitions model based on faculty allocations. In other words, to help the two library faculty collect materials relevant to the curriculum, a portion of the acquisitions budget is given to each academic division. The divisions then select materials they think relevant

Architecture Enters the Age of Post
https://www.pinterest.co.uk/pin/527273068
'BS25' Silos – Diving and Indoor Skydiving Ce
Restoration of a factory in Żerań, Poland with

1000+ ιδέες για Vintage Architectur
https://gr.pinterest.com/explore/vintage-arch
Βρείτε και αποθηκεύστε ιδέες για το Vintage ar
Age influence -- Scotty's Hamburgers sign in

415 best Architecture in Section im
https://www.pinterest.com/.../architecture-in
Paper ArchitectureArchitecture PlanArchitec
RevolutionJacques. Jean-Jacques Lequeu -

119 best images about Space Age:
https://www.pinterest.com/.../space-age-arc
Explore Nat Marco's board "Space Age: Archit

464 best Architectural Drawings im
https://www.pinterest.com/sharp/architectur
Explore Evan Sharp's board "Architectural Dr
// peter zumthor shelter for roman ruins · Eleva

3007 best Architecture Inspiration i
https://www.pinterest.com/archdaily/archite
Explore ArchDaily's board "Architecture Inspi
Gran Casino Costa Brava | b720 Fermín Vázq

II. Η λειτουργική νοημοσύνη του υπεσυνδεσμολογικού καταλόγου

Έχοντας δει τη διάσταση του Pinterest στον τομέα των δημιουργικών διαδικασιών και μαζί με την εμπορική του υφή, θα γίνει μια περιγραφή του τρόπου που το σύστημα της πλατφόρμας δουλεύει ώστε να γίνει κατανοητότερος ο τρόπος που επηρεάζει την αρχιτεκτονική.

Η βασική κατεύθυνση λειτουργίας η οποία καθιστά τόσο δημοφιλή την πλατφόρμα του Pinterest είναι εκείνη των υπερσυνδέσμων. Το νέο αρχείο λειτουργεί ως ένας μηχανισμός αναζήτησης, αναταξινόμησης και αποθήκευσης του υπάρχοντος υλικού του παγκόσμιου ιστού, ενσωματώνοντας τη μετάθεση που προαναφέρθηκε από την παραγωγή νέου υλικού στην εύρεση και ανάκτηση αυτού. Η κύρια έκφραση του φαινότυπου είναι οι εικόνες οι οποίες πάντα αποτελούν σημείο δράσης για το χρήστη, δηλαδή ένα σημείο μετάβασης σε κάποιο άλλο επίπεδο της ίδιας πλατφόρμας ή στην ιστοσελίδα καταγωγής τους. Κάθε εικόνα-αντικείμενο ονομάζεται pin, δηλαδή καρφίτσωμα, υποδηλώνοντας την ύπαρξη του αρχείου χάρη σε άλλα αρχεία και τη συγκρότηση της εξωτερικότητας άλλων αρχείων σε δική του εσωτερικότητα.

Η μετατροπή του δημιουργού σε χρήστη προκύπτει λόγω του μεγέθους του αρχείου και κατ' επέκταση λόγω των πολλαπλών διαστρωματώσεών του οι οποίες καθιστούν κάθε pin ένα σημείο δράσης και στιγμιαίας ανανέωσης του αρχείου ή αλλιώς ένα σημείο πέρασμα σε άλλες γωνιές του. Ο χρήστης μπορεί να συμμετέχει μονάχα με την εγγραφή του, δηλαδή τη δημιουργία μιας προσωπικής ταυτότητας, μιας προσωπικής τοπικότητας εντός του αρχείου. Η τοπικότητα ή η μικρή αυτή προσωποποιημένη παρακαταθήκη μπορεί να εμπλουτίζεται και με υλικό από άλλες ιστοσελίδες μέσα από το «κουμπί» *Pin It* το οποίο είναι διαθέσιμο προς εγκατάσταση ως σελιδοδείκτης σε άλλους μηχανισμούς περιήγησης. Αυτό έχει ως επακόλουθο την συνεχώς αυξανόμενη έκταση του αρχείου και τον εμπλουτισμό του με κάθε αισθητική, ιδεολογία και επιθυμία και τη μετατροπή του χρήστη σε συλλειτουργό. Τα αντικείμενα συλλέγονται από έξω, αποθηκεύονται και ομαδοποιούνται σε πίνακες, τα pinboards, τα οποία είναι και η κοινή βάση μεταξύ χρηστών οι οποίοι «ακολουθούν» ο ένας τον άλλο.

Η πολλαπλή διαστρωμάτωση της πλατφόρμας μοιάζει με μια πολυσύνθετη δομή αρχείου του οποίου η αρχή, δηλαδή το ξεκίνημα ή η επιταγή, διασκορπίζεται και επιμερίζεται σε διαφορετικά επίπεδα, μορφολογικές ή δομικές συστάσεις, άτομα ή ομάδες του ίδιας πλατφόρμας ή άλλων ιστοσελίδων. Η ταυτότητα όλων αυτών συνήθως δεν αναζητείται λόγω της δυναμικής της πρώτης επιφάνειας εικόνων. Ο εταιρικός γενότυπος

του Pinterest αποκτά έναν πολυσυλλεκτικό φαινοτυπικό χαρακτήρα.

Το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της υπολογιστικής λειτουργίας του Pinterest αποτελεί η χρήση των *Μηχανισμών Μάθησης / Machine Learning* και *Βαθειάς Μάθησης / Deep Learning* για τη διαχείριση των πολυσύνθετων βάσεων δεδομένων. Με τους μηχανισμούς αυτούς καθίσταται εφικτή παρά την πληθώρα των δεδομένων και μεταδεδομένων, η σύνταξη των προσωποποιημένων συστάσεων στο χρήστη ανάλογα με τα «ενδιαφέροντά» του (Recommendations), η συνεχής ανανέωση και αναδιάταξη του περιεχομένου ανάλογα με τη ζήτηση και τις πλοηγήσεις αλλά και η οργάνωση του συνόλου των δεδομένων μέσω του οπτικού συσχετισμού των απεικονίσεων (visually similar resaults).

Η *Μηχανική Μάθηση* είναι υποπεδίο της επιστήμης των υπολογιστών και της θεωρητικής πληροφορικής, αναπτύχθηκε από τη μελέτη της αναγνώρισης προτύπων στην τεχνητή νοημοσύνη και διερευνά την κατασκευή αλγορίθμων οι οποίοι μαθαίνουν από τα δεδομένα και προβλέπουν μέσω της κατασκευής μοντέλων κάνοντας χρήση πειραματικών δεδομένων, σε αντίθεση με αλγορίθμους προκαθορισμένους για συγκεκριμένες λειτουργίες.[193] Ο υπεύθυνος της επιστημονικής ομάδας των δεδομένων του Pinterest, Grace Huang περιγράφει το γενότυπο του αρχείου μέσα από τη χρήση της μηχανικής μάθησης, ως μία «*πρόκληση οικοδόμησης ενός βιώσιμου οικοσυστήματος περιεχομένου*», το οποίο περιλαμβάνει τη δημιουργία μηχανισμών οι οποίοι το ανανεώνουν συνεχώς «*ώστε να γίνεται κατανοητό τί είναι αρεστό και τί όχι και αν είναι σχετικό με ορισμένα τμήματα χρηστών*». Με τον τρόπο αυτό κάθε αντικείμενο καθίσταται ανταγωνίσιμο και «*το συνολικό σώμα του αρχείου μπορεί να αναφέρεται σε ένα μεγάλο εύρος θεμάτων και ενδιαφερόντων σε σχέση με διαφορετικά πολιτισμικά υπόβαθρα*».[194]

Παράλληλα, η κατεύθυνση της επιστημονικής ομάδας τα πλατφόρμας ενσωματώνει σταδιακά και τους μηχανισμούς της *Βαθειάς Μάθησης / Deep Structured Learning or Hierarchical Learning*, η οποία αποτελεί μία προσπάθεια μοντελοποίησης του τρόπου λειτουργίας των ανθρώπινων νευρωνικών συστημάτων, προς την ίδια κατεύθυνση «βιώσιμης» διαχείρισης του μεγάλου όγκου δεδομένων και μετά-δεδομένων.[195] Ο συσχετισμός μεταξύ διαφορετικών ερεθισμάτων του περιβάλλοντος μέσα από τον οποίο μαθαίνει, επιλέγει και ταξινομεί ο εγκέφαλος γίνεται αντικείμενο μίμησης από τα υψηλής νοημοσύνης υπολογιστικά συστήματα. Οι διαδράσεις πολυπαραγοντικών επιπέδων ανάμεσα σε δεδομένα και η κατανόηση των αφηρημένων εννοιών μέσα από πιο συγκεκριμένα παραδείγματα (hierarchical explanaotry factors) είναι ολοένα και πιο αποτελεσματικά εφαρμόσιμα από το γενότυπο του Pinterest ο οποίος συλλειτουργεί και συνκατευθύνει τον υπερσυνδεσμολογικό φαινότυπο

μαζί με το χρήστη. Τα pins των χρηστών αποτελούν τον τρόπο μέσα από τον οποίο οργανώνεται, βελτιστοποιείται, αναβαθμίζεται και ανατροφοδοτείται η νοημοσύνη του γενοτύπου μέσω της εφαρμογής των μηχανισμών μάθησης που έχουν ονομαστεί *Pinnability*.[196] Ανάλογα με τη χωρική και χρονική τους ακολουθία μες στο αρχείο, αναγνωρίζονται, πέρα από όμοια απεικονίσιμα μοτίβα, συσχετισμοί. Για παράδειγμα το καρφίτσωμα ενός ξύλινου κουφώματος, μετά ή πλάι σε ένα καρφίτσωμα μιας συγκεκριμένης επένδυσης πατώματος, πιθανά να δίνεται ως προτεινόμενος συνδυασμός σε άλλους χρήστες που αναζητούν κάτι παρόμοιο. Αντίστοιχα, η δυνατότητα αναγνώρισης οπτικών ομοιοτήτων ή του περιεχομένου της εικόνας βάσει μίας σειράς πολυεπίπεδων παραγόντων, προκαλεί στιγμιαίες ανανεώσεις στο αρχείο κατά την αναζήτηση και τις κινήσεις του χρήστη ώστε όταν για παράδειγμα γίνεται η αναζήτηση ενός baroque τραπεζιού, μετατρέπει αυτόματα το αρχείο σε ένα σύνολο περιεχομένων της ίδιας εποχής.[197]

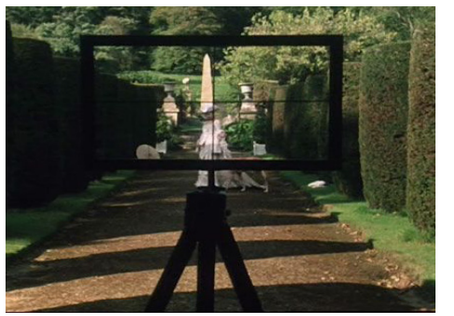
«Εξυπηρετούμε πάνω από 10 δισεκατομμύρια προτάσεις την ημέρα, το οποίο είναι διπλός αριθμός από τον περσινό. Χτίζοντας με τις τελευταίες τεχνολογίες της Μηχανικής Μάθησης, είμαστε καλύτεροι από ποτέ να καταλαβαίνουμε το περιεχόμενο και τους ανθρώπους στο σύστημα και να συνταιριάζουμε τις δύο διαφορετικές γλώσσες.»

«Με κάθε άτομο που γίνεται μέλος έρχονται περισσότερα ενδιαφέροντα, γούστα και μόδες μέσα στο σύστημα, κάτι το οποίο μας επιτρέπει να βελτιώσουμε τη μηχανή προσωποποιημένων συστάσεων.»

Η λογική της ενεργητικότητας και της ανοιχτότητας στη δομή του αρχείου σημαίνει αυτόματα μια διαδραστικότητα στη χρήση του. Μια διαδραστικότητα η οποία μπορεί να θεωρηθεί ως ελευθεριότητα και υπόσχεση απαλλαγής από την επιτακτική «αυθεντία θέσμισης του αρχείου», προκαθορισμού και μεθόδευσής του. Η μοντέρνα λογική των μέσων που αντιστοιχούσε στη βιομηχανική κοινωνία, έχει αντικατασταθεί από τις αξίες της μετα-βιομηχανικής εποχής, της ατομικότητας και της εξατομίκευσης. Από τα όμοια αντίτυπα του έντυπου κόσμου, σήμερα ο καθένας μπορεί να συντάσσει την προσωπική του ιδεολογία μέσα από μια σειρά επιλογών ενός μενού και να αναπροσαρμόζει το σύνολο του συστήματος στιγμιαία βάσει των προτιμήσεών του.[198]

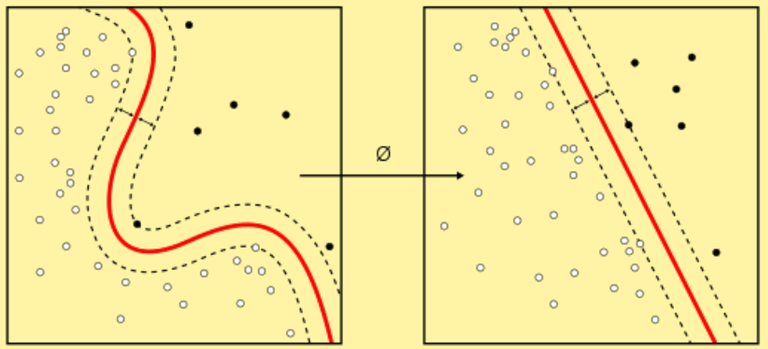
Ενσαρκώνει όντως το διαδικτυακό αρχείο έναν ιδανικό κόσμο του ατόμου και της δημιουργικής φαντασίας; Θα περιγραφεί λίγο πιο κάτω αυτή η διάδραση του ''εγώ'' μέσα στο έξυπνο, ατελές και αινιγματικό αρχειακό σύστημα κατά τη δημιουργική διαδικασία, όμως πριν από αυτό οφείλει να αναφερθεί πως το επίπεδο της διεπαφής δεν παύει να προσαρμόζεται μέσα από έναν υπολογιστικό μηχανισμό και κώδικα ο οποίος φέρει

τις δικές του αρχές. Ο Lev Manovich μιλά για τη «*μη-διαφάνεια του κώδικα*»[199] ο οποίος μπορεί «*να παρέχει το δικό του μοντέλο κόσμου, το δικό του λογικό σύστημα ή ιδεολογία και κατ' ακολουθία* τα πολιτισμικά μηνύματα και οι γλώσσες που θα τον χρησιμοποιούν*, θα περιορίζονται από το μοντέλο του και την* ιδεολογία του».[200] Το φιλτράρισμα μέσα από τον υπολογιστικό μηχανισμό κάθε πολιτισμικής γλώσσας και δράσης η οποία τοποθετείται στο διαδικτυακό αρχείο, η μη-διαφάνεια του κώδικα είναι στην πραγματικότητα το αναγκαίο αποτέλεσμα της συλλειτουργίας μεταξύ των δύο επιπέδων του αρχείου. Ο ίδιος ο Manovich παραλληλίζει τη δράση εντός των Νέων μέσων μέσα από τον αρχιτέκτονα της ταινίας του Peter Greenaway του 1982, «Το συμβόλαιο του σχεδιαστή», στην οποία εκείνος προσλαμβάνεται να παράξει τα σχέδια για ένα σπίτι και κατά τη διάρκεια της ταινίας τα πλάνα τον παρουσιάζουν μονάχα μέσα από τον κάναβο τον οποίο χρησιμοποιεί για να σχεδιάσει, «*σαν το υποκείμενο που προσπαθεί να πιάσει τον κόσμο, ακινητοποιώντας τον και φτιάχνοντάς τον μέσα από ένα αναπαραστατικό εργαλείο, το οποίο με τη σειρά του τον παγιδεύει και τον φυλακίζει*».[201] Η ελευθερία της επιφάνειας επί ενός συνεχώς ανανεώσιμου τυποποιημένου υποβάθρου κάνει την πράξη αναφοράς στο αρχείο αμφιλεγόμενα κατευθυνόμενη και αμφιλεγόμενα δημιουργική, ίσως «αποπλανητική».

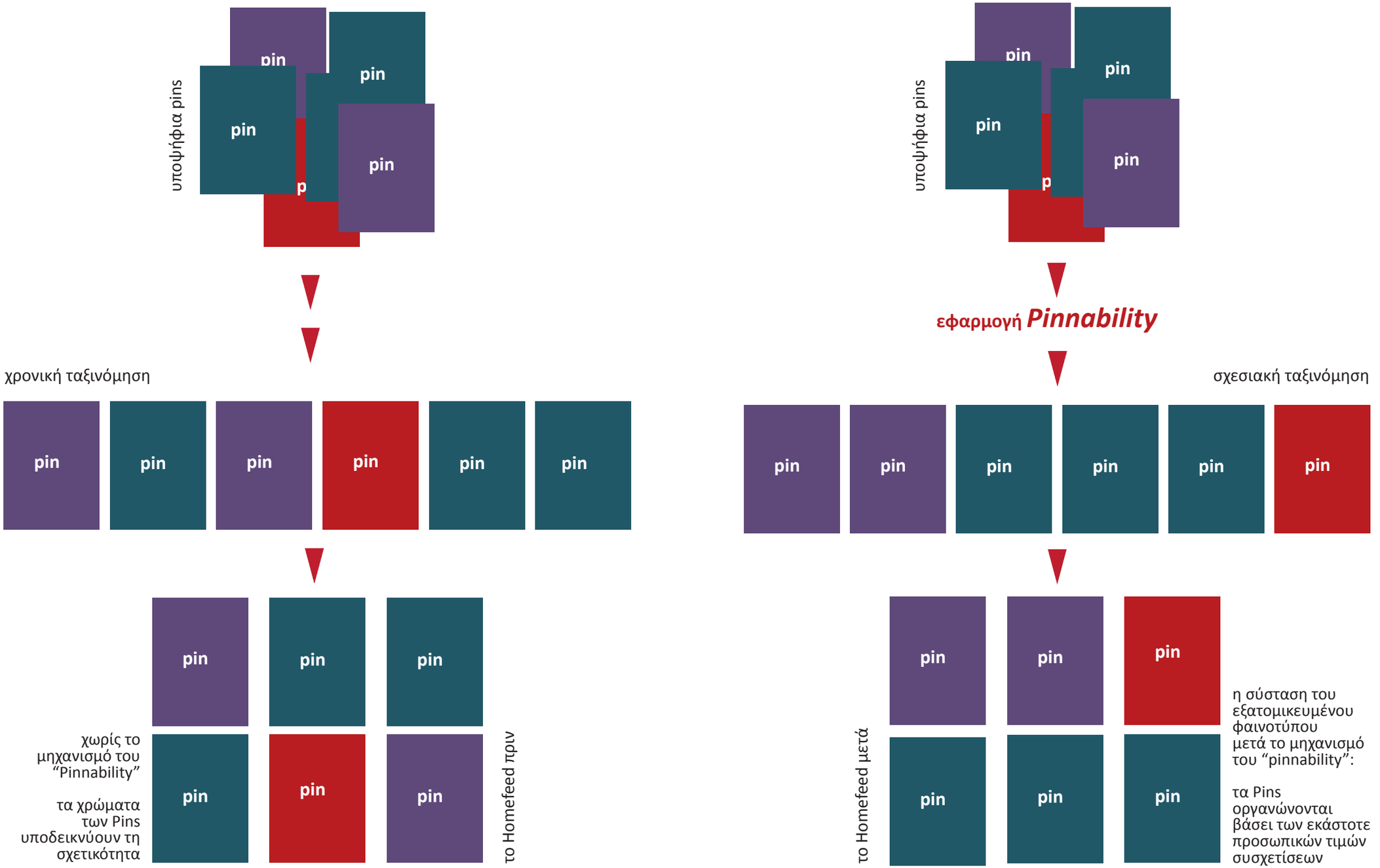


«Αν δομήσεις το σύστημα εξατομίκευσης και προτάσεων με βάσει πολλές οδούς, στο πέρασμα του χρόνου θα αποκαλύπτεται μόνο μία ειδική γωνία του σώματος του κόσμου- επειδή θεωρείς πως ο χρήστης ίσως βρει ένα κομμάτι αποκλειστικά ενδιαφέρον. [...] Πρέπει να κατασκευάζεις ένα σώμα το οποίο για τους χρήστες θα καλύπτει ένα μεγάλο εύρος θεμάτων και ενδιαφερόντων σε σχέση με διαφορετικά πολιτισμικά υπόβαθρα. Κάθε νέο περιεχόμενο θα πρέπει να μπορεί να ανταγωνίζεται το παλαιότερο. Η συντήρηση αυτού του υγιούς οικοσυστήματος περιλαμβάνει τη δημιουργία μηχανισμών οι οποίοι ανανεώνουν συνεχώς το περιεχόμενο ώστε να γίνεται κατανοητό τι είναι αρεστό και τί όχι.»

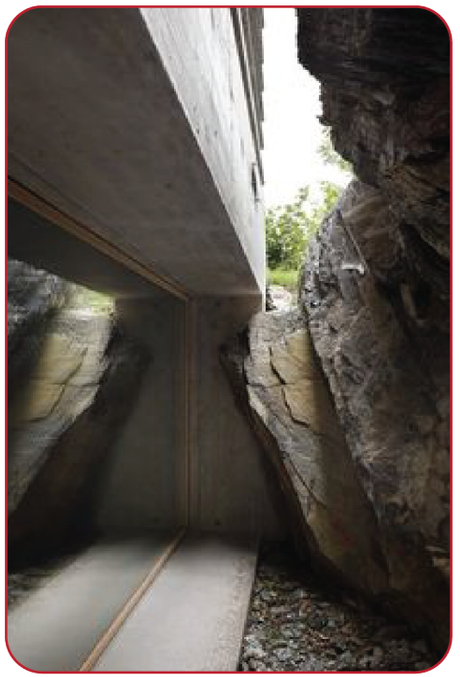
Grace Huang , "A framework for building and avaluating data products", Ιούνιος 2017, στο www.oreilly.com



Pinnability



πηγή : "*pinnability-machine-learning-in-the-home-feed*" στο https://medium.com/@Pinterest_Engineering/pinnability-machine-learning-in-the-home-feed-64be2074bf60



αρχειακό απόσπασμα
εντός του φαινοτύπου του Pinterest

ενεργή εικόνα - υπερσύνδεσμος

tag1/ tag2 / tag 3/ ...

(υπερσύνδεσμος 1) ► ► ► ► ► *εξωτερική τοπικότητα 1*

(υπερσύνδεσμος 2)

εξωτερική τοπικότητα 2

...

III. Μια νέα ιδεολογία: από τη δικτυακή συνέχεια στη δια-δικτυακή ασυνέχεια

Ο χρήστης του αρχείου κινείται μόνο στο ορατό του επίπεδο και πέρα από την αγωνιώδη οργάνωση των μηχανισμών νοημοσύνης να παράξουν πολιτισμικές ομαδοποιήσεις και κατάλληλες συστάσεις, για εκείνον κυριαρχεί η πολλαπλότητα των δεδομένων. Η βασική φαινοτυπική διάσταση είναι αυτή της οριζοντιότητας αφού η μη-ιεραρχική οργάνωσή των πληροφοριών έχει ως στόχο την πιο ευέλικτη, άμεση και αποτελεσματική ανάκτησή τους από το χρήστη. Έτσι και η αρχιτεκτονική ως περιεχόμενο ενός υπεσυνδεσμολογικού και μεταβλητού φαινοτυπικού αρχείου υφίσταται μια ριζική αποκαθήλωση από τον τόπο και το χρόνο. Κατακερματισμένη εντός των φωτογραφικών στιγμιότυπων καλείται «να υπερβεί την απτή φυσικότητά της»[202] μπροστά στην ανάγκη της εφήμερης φύσης της πληροφορίας και της αποτελεσματικότητας που η τελευταία υποδεικνύει. Η πρωταρχική σχέση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου με τη χωρικότητα τροποποιείται με στόχο την προσαρμογή του σε ένα νέο χωρικό δίκτυο ανεξάρτητων κόμβων, μεταβλητό και ανοιχτό. Οι γειτνιάσεις και τα όρια δεν παραμένουν σταθερά αλλά εξαρτώνται συνεχώς από τις στιγμιαίες αναθεωρήσεις και επεκτάσεις του δικτύου.

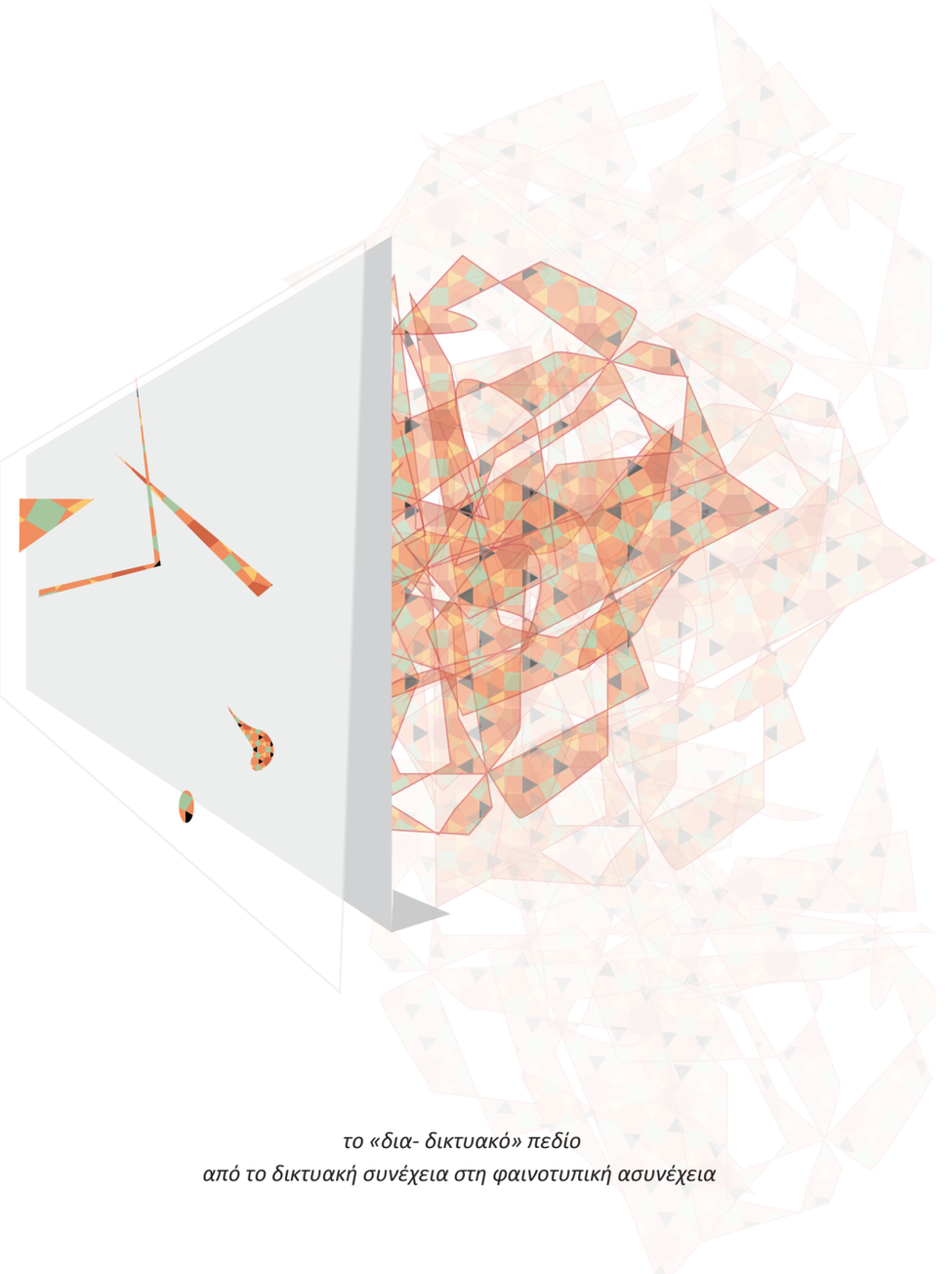
Αποκέντρωση, συμμετοχικότητα, δια-συστημικότητα, ταυτοχρονία, αναρχία και πολύ-συνθετότητα είναι μερικά ακόμα χαρακτηριστικά της νέας αυτής αόρατης αρχειακής χωρικότητας η οποία λειτουργεί ανταποκρινόμενη σε έναν στιγμιαίο αυθορμητισμό από το χρήστη επί μιας αινιγματικής αόρατης σοφίας που επιδιώκει να προβλέπει.

Παρά τις επιδιώξεις και τις προβλέψεις για πολιτισμικούς συσχετισμούς στο επίπεδο οργάνωσης των βάσεων δεδομένων, στην πραγματικότητα στη χρήση του αρχείου υπερτερεί μια αισθητική διάσταση οπτικότητας. Τα αρχιτεκτονικά θραύσματα του αρχείου μοιάζουν με εύπλαστες οντότητες οι οποίες δύναται να συνταιριάζονται με πολλαπλούς τρόπους. Αν ο πολιτισμικός και ιδεολογικός συσχετισμός είναι εφικτός, αυτό είναι μόνο μία μικρή διακλάδωση συσχετισμού μιας μεγαλύτερης λίστας. Το κείμενο περιγραφής, οι ιδεολογικές προθέσεις, τα νοήματα και οι ιστορίες πίσω από τα αντικείμενα αναπαράστασης δεν αποτελούν το πρώτο πεδίο ενδιαφέροντος, παρά μόνο μια ακόμα ιδιότητα αναζήτησης. Μοιάζει να βρισκόμαστε μπροστά σε μια υπέρβαση των κλειστών σχεδιαστικών ιδεολογιών χάρη μιας υπερσυνδεσμολογικής φαινοτυπικής ιδεολογικής ετερογένειας η οποία στοχεύει στην αμεσότητα και στην ταχύτητα, στην εξατομίκευση και στην προσωποποιημένη αφηγηματική διάσταση, επί της ερμηνείας του αποσπάσματος ή της ερμηνευτικής ομαδοποίησης αυτών. Ωστόσο, η φαινοτυπική ετερογένεια δεν είναι κάτι άλλο παρά

άλλη μια αδυνατότητα διαχωρισμού των αντικειμένων από το χωρικό σύστημα στο οποίο ανήκουν και από το οποίο κατευθύνονται. Η γενοτυπική διάσταση ενέχει μια δικτυακή χωρικότητα συνεχή και μάλιστα πολύ ισχυρή, της οποίας οι μεταβλητές συνέχειες προκύπτουν μέσα από τις ιδιότητες των ίδιων των μερών της. Κατ' επέκταση, η ετερογένεια της όψης είναι αποτέλεσμα της ημιβύθισης αυτού του πολυδυναμικού χωρικού δικτύου το οποίο οφείλει να μεταβάλλεται και να ανανεώνεται βάσει των οντοτήτων του, επί του επιπέδου της διεπαφής. Κάθε στιγμή, κάθε οντότητα αν και δυναμικά αυτόνομη, αποτελεί μόνο την εμφανή άκρη μπροστά από το επίπεδο τομής της ολότητας στην οποία ανήκει, μια άκρη μεταξύ ορατού και μη-ορατού, ενός δια-δικτυακού πεδίου. Με το «δια» να μιλά αντί για τις σχέσεις της δικτυακής χωρικότητας, για τη διάσχιση της μάσκας που διαχωρίζει το επίπεδο της μορφής από το επίπεδο της δομής του αρχείου.

Ο ιδεολογικά οργανωμένος έντυπος αρχειακός κόσμος της αρχιτεκτονικής διασκορπίζεται και αναπλάθεται βάσει της παραπάνω διχοτόμησης η οποία επιδιώκει να συντηρήσει αποτελεσματικό έναν αχανή κόσμο πληροφορίας. Η αναζήτηση της αναφοράς ή της ιδέας μοιάζει με εκείνο το παιχνίδι ζωγραφικής στο οποίο ένα μαύρο επίπεδο από παστέλ καλύπτει κρύβοντας ένα πολύχρωμο, ώστε με το ξύσιμο της μαύρης επιφάνειας η αποκάλυψη του χρώματος, σημειακά, γίνεται ένα μαγικό παιχνίδι έκπληξης. Η αναφορά δε γίνεται αποκλειστικά βάσει του τόπου, του χρόνου, των αξιών και του δημιουργού ενός άλλου έργου αλλά στο εσωτερικό του χωρικού δια-δικτύου, το οποίο αποτελεί και την υβριδική «εξωτερικότητα» του νέου αρχείου μεταξύ φανερού και υπολογιστικού. Ο χώρος ως εικόνα και πληροφορία αιωρείται σε μια νέου τύπου χωρικότητα, της οποίας οι αιτιακές σχέσεις οργάνωσης προκύπτουν από το ίδιο το σύστημα, αποσπώντας από τις εξωτερικές αναφορές και εσωτερικεύοντας μόνο τα επικρατέστερα σημεία τους. Η συνήθης ανωνυμία και η αποστασιοποίηση από το πολιτισμικό πλαίσιο χάρη της οπτικής επωνυμίας και της κατηγοριοποιητικής συνθήκης κάτω από επικρατούσες λογικές περιγραφής προσιδιάζει μια επίπεδη συνθήκη μεταξύ των αντικειμένων των υπερσυνδέσμων, ένα κολλάζ στιγμιαίων αφηγήσεων.

Η ατελής και πληθωρική διάσταση του νέου αρχείου, η «αινιγματική νόηση» των συνεχών ανασυστάσεών του προς στιγμιαίες ισορροπίες του μεταβλητού περιεχομένου του και η γενικότερη δυνατότητα να «αφουγκράζεται» και να αναπροσαρμόζεται στο περιβάλλον, δεδομένης της μηχανιστικής του διάστασης, το καθιστούν ένα αρχείο ριζικά διαφορετικό από οποιοδήποτε του έντυπου κόσμου.



το «δια- δικτυακό» πεδίο
από το δικτυακή συνέχεια στη φαινοτυπική ασυνέχεια

IV. Εικόνα & αποπλάνηση στην εποχή της αποδοτικότητας

Αυτή η κινητικότητα, η αποσταθεροποιητική διάσταση του περιεχομένου το οποίο δεν έχει αρχή αλλά ούτε και τέλος στο αρχείο του Pinterest συμβαίνει με μέσο τη φωτογραφία. Δισδιάστατες εικόνες αποσπασμάτων αρχιτεκτονικής, απεικονίσεις υλοποιημένων, προσχεδιασμένων προς υλοποίηση ή και όχι, αναβοσβήνουν σε διαφορετικές διατάξεις και γειτνιάσεις δημιουργώντας έναν καμβά οντοτήτων. Η κάθε οντότητα είναι δομικά εξαρτημένη με τις διπλανές της, φαινοτυπικά ανεξάρτητη. Η ανεξαρτησία αυτή είναι σχετική, στο βαθμό που θα επιβεβαιωθεί ή όχι από το χρήστη, μυστική στο βαθμό που η απεικόνιση αποτελεί ένα σημείο έκπληξη, μια ασυνέχεια την οποία ο χρήστης θα κάνει συνέχεια. Η σύμπλευση των οντοτήτων – εμφανίσεων οι οποίες με την παραμικρή κίνηση εξαφανίζονται εκφράζει μέσα από έναν πιο στατικό τρόπο την αρχιτεκτονική της υγροποίησης του Markos Novak εκείνη που περιγράφει ως αρχιτεκτονική που «*ανασκιρτά από μια φόρμα σε μια άλλη [..] που η μορφή της εξαρτάται από το ενδιαφέρον του παρατηρητή […] που το επόμενο δωμάτιο είναι πάντα αυτό στο οποίο χρειάζομαι να βρίσκομαι και όπως το χρειάζομαι […] αυτό το υγρό, φανταστικό τοπίο το οποίο υπάρχει μόνο μέσα στο ψηφιακό πεδίο.*»[203] Η απόλυτη υγροποίηση συνίσταται μόνο στο νου που δημιουργεί και η δυνατότητα του νέου αρχείου να συμπορεύεται στη διαδικασία αυτή θα περιγραφεί σε επόμενη ενότητα.

Εδώ, ωστόσο είναι ουσιαστικό να ειπωθεί πως ο φαινότυπος των φωτογραφικών αποσπασμάτων διατηρεί μια παραδοσιακή χροιά σε σχέση με τις δυναμικές του συνολικού κυβερνοχώρου, της πληροφορικής και των ψηφιακών σχεδιασμών στην κατεύθυνση της ανανοηματοδότησης και των οπτικών θέασης του κόσμου των πραγμάτων από τα οποία πηγάζει η αρχιτεκτονική πρακτική και σύλληψη. Η φωτογραφία διατηρεί την έννοια του κάδρου, διατηρεί την έννοια της σταθερής προοπτικής όπως αυτή διατυπώθηκε στην Αναγέννηση προβάλλοντας την αρχιτεκτονική μέσα στην πιο οικεία και παραδοσιακή φόρμα μίμησης της ενσώματης κίνησης και της σχέσης του υποκειμένου με το αντικείμενο.

Ο Peter Eisenman στο «*Αναδιπλούμενες οπτικές: Αρχιτεκτονική στα ηλεκτρονικά μέσα*»[204] περιγράφει την «αντίσταση» της αρχιτεκτονικής να τροποποιήσει την έννοια του *βλέμματος* από την προοπτική όραση, έτσι όπως ως ορθολογική ταξινομητική διαδικασία δομήθηκε από τον Brunelleschi το 16ο αιώνα διατηρώντας την έμφαση στην ανθρωποκεντρική διάσταση της οπτικής. Υποστηρίζει πως η εν γένει ιεραρχία του αρχιτεκτονικού χώρου ξεκινά μέσα από «*τη δομή του ματιού του μυαλού […] και η ιδέα της εσωτερικότητας ως ιεραρχία μεταξύ του μέσα και του έξω είναι αυτή που προκαλεί την αρχιτεκτονική να συλλαμβάνεται ακόμα πιο άνετα και συντηρητικά μέσω της όρασης.*» Η περιγραφή αυτής της αντίστασης γίνεται με επιδίωξη την απόσπαση αυτού που κανείς βλέπει από αυτό που ξέρει, το διαχωρισμό ματιού και μυαλού. Όμως, αυτή η σταθερά της παραδοσιακής όρασης και προσέγγισης του χώρου, έτσι όπως παρουσιάζεται μέσα από τη φωτογραφία στο αρχείο του Pinterest, μοιάζει απαραίτητη στα πλαίσια της τροποποίησης της ιεραρχίας μεταξύ «μέσα» και «έξω», της διάλυσης του ενός στο άλλο. Οι μεταμορφώσεις του φαινοτύπου του αρχείου, αποσπασμένες από την πραγματική διάσταση και από το αναφερόμενο πλαίσιό τους, διατηρούν σταθερά την παράμετρο αυτής της οπτικής της όρασης στην ανάγκη της διατήρησης της σχέσης ματιού και μυαλού. Στην ανάγκη να βλέπεις με τον τρόπο που ξέρεις, να κινείσαι νοητικά επί του δεδομένου εν μέσω μιας ακινησίας μπροστά στην οθόνη. Όχι δεδομένου ως γνωστού, ως αναγνώριση ενός πραγματικού, ως γνώση. Ενός δεδομένου ως αδιαμφισβήτητη δύναμη της εικόνας. Μιας εικόνας η οποία λειτουργεί ως προκλητικό ίχνος, που μετατρέπει και ανασυντάσσει, που επιτρέπει τη διάνοιξη διαδρομών προς την ανίχνευση αυτού που μένει πάντα κρυμμένο και που θα παράξει κάτι νέο. Το αρχείο συγκροτείται κάτω από τη δύναμη του ατελούς αποσπάσματος το οποίο προσποιείται την πρόκληση προς την αποκάλυψη των μυστικών του, όχι αυτών του πλαισίου το οποίο το παρήγαγε, αλλά εκείνων της δικής τους αυτόνομης εμφάνισης πλάι στην εκάστοτε πρόθεση ερμηνείας του.

Στο αρχείο του Pinterest, η αρχιτεκτονική είναι διεσπαρμένη σε εικόνες των οποίων η απόσταση από την πραγματικότητα την οποία φέρουν, η διακοπή της σχέσης με εκείνη, δεν τις καθιστά μάσκες της, προσομοιώσεις της, αλλά αυτόνομες οντότητες. Αυτό το «υπερπραγματικό» το οποίο περιγράφεται από το Jean Baudrillard ως «*simulacra*» προκύπτει από την απουσία ενός νοήματος το οποίο πηγάζει από αυτό το οποίο αναπαραστάθηκε.[205] Οι εικόνες-αποσπάσματα στην ανυπαρξία της μάσκας, ως άκρες των κρυφών υπερσυνδέσμων στην επιφάνεια-μάσκα της διάδρασης, δεν προσομοιώνουν ένα πραγματικό όπως εκείνες των αρχείων της Αναγέννησης, των αρχείων του Μοντέρνου ή του έντυπου κόσμου, μέσα από το οποίο θα πηγάζει ένα προδιαγεγραμμένο νόημα, μια κανονιστική πρόταση σχεδιασμού. Η έννοια της καταγωγής, της αρχής αναχαιτίζεται από «*μία στρατηγική του νέο-πραγματικού, του υπερ-πραγματικού του διπλού σύμπαντος.*»[206] Η εξωτερικότητα που νοηματοδοτεί την αρχιτεκτονική πράξη, είτε «υπερβατική», είτε πολιτισμική, εσωτερικεύεται σε μια εμφάνιση μυστική, διχοτομημένη στο μετά-κωδικοποιημένο σύμπαν του διαδικτύου. Μια εμφάνιση που μεταθέτει την εξωτερικότητα του πραγματικού σε εξωτερικότητα της κρυφής δομής που την υποκινεί. Εκεί, η «ιερή μη-αναφορικότητα των εικόνων»[207] του αρχείου συγκροτεί τον αρχιτεκτονικό κόσμο σε έναν αστερισμό αποσπασμάτων αποπλάνησης.

Η *αποπλάνηση* για τον Baudrillard εκφράζεται μέσα από την κυκλοφορία του μυστικού ως φαινόμενο. Ένα μυστικό «*όχι ως κρυμμένο νόημα αλλά ως κανόνας του παιχνιδιού*.» Η αρχιτεκτονική των εμφανίσεων δε συγκροτείται σε ένα αρχείο το οποίο εμπλουτίζει τη γνώση με τον παραδοσιακό τρόπο, εξάλλου δε συμμετέχει σε αυτό ως τέτοια. Συμμετέχει ως πληροφορία, ως εντυπωσιασμός. Η απουσία των περιγραφών, των προθέσεων και των σκοπών σε κάθε αρχιτεκτονική εικόνα στο αρχείο του Pinterest της επισυνάπτει μια κάποια δύναμη της οποίας η αινιγματική λύση και το μυστικό δε θα αποκαλυφθούν ποτέ,[208] παρά μόνο θα αποτελέσουν εκκίνηση για μια νέα δημιουργία. Μπροστά στην πλουραλιστική μανία του διαδικτυακού κόσμου, στον υπερκορεσμό κάθε δημιουργικής παραγωγής, όπως και της αρχιτεκτονικής, στην εμμονή μιας θορυβώδους αποτελεσματικότητας, «*η μόνη σιωπηρή αποτελεσματικότητα που απομένει ανήκει στην αποπλάνηση*»,[209] που κάνει το «πραγματικό» να είναι το μεγάλο παιχνίδι των ομοιωμάτων, η πρότυπη αντιστρεψιμότητά του.[210]

Το απαιτητικό πραγματικό της επικαιρότητας, της τεχνοκρατίας και της αποδοτικότητας ολισθαίνει πάνω σε μια έκφρασή του, όπου τα πράγματα δεν εμφανίζονται ως διαδικασίες, εμφανίζονται μόνο ως μια «*ανησυχητική μορφή θαύματος.*»[211] Το ζητούμενο αποτέλεσμα των παραγωγικών διαδικασιών που συχνά παραμερίζει τη μορφοποιητική πορεία των πραγμάτων, τη νοηματοδοτική τους σημασία, εκφράζεται μέσα στον πλουραλισμό της εικόνας-αποτέλεσμα καταλήγοντας να κινδυνεύει το ίδιο. Ίσως η απόσπαση από κάθε «περιττό» σχόλιο πάνω στο «επιτυχημένο αποτέλεσμα», η εικόνα ως *simulacra* αποσπασμένη από το σύμπαν της αποδοτικότητας, να ενέχει μια δύναμη, αυτήν της αποπλάνησης, αυτήν που κρατά και το μυστικό της ίδιας της αποδοτικότητας ώστε να την αντιμετωπίσει, ώστε να συνεχίσει να υπάρχει κάτι το οποίο μπορεί να αποκαλυφθεί. Οι εικόνες φαίνεται να γυρίζουν την πλάτη στην τεχνοκρατική επικαιρότητα, την οποία χωρίς αμφιβολία εξυπηρετούν.

Όπως φάνηκε νωρίτερα, η αρχιτεκτονική πριν τη ρήξη της επιστημονική επανάστασης, εμπεριείχε έτσι και αλλιώς, τη δυναμική ενός μέσου επιρροής, μέσω των συμβολισμών και των μεταφορών. Τα αρχεία αναφοράς της επεδίωκαν την αποτελεσματική και κανονιστική οργάνωση αυτής της επιρροής μέσα από τη δύναμη της εικόνας (σχεδίου τότε). Ειδικά στο αρχείο του Serlio, η εικόνα ως απόσπασμα εξυπηρετούσε μια διπλή δυναμική, της αποτελεσματικότητας και της επιρροής. Μετά τη ρήξη, η αρχιτεκτονική συσχετίστηκε μονάχα με την αποτελεσματικότητα στα πλαίσια του οικονομικού και κοινωνικού κράτους. Έχοντας περάσει σήμερα στην εποχή της αποτελεσματικότητας, επανέρχεται το ζήτημα της επιρροής, όπως ο Eisenmann το περιγράφει στο "*The Affects of Singularity*" ως "*effective affect*", ως αποτελεσματική επιρροή.[212] Το μήνυμα που επηρεάζει είναι αυτό που είναι ταχύ, δηλαδή αποτελεσματικό. Στο αρχείο εικόνων του Pinterest και σε αντίστοιχα διαδικτυακά αρχεία, δε μένει να προδιαγραφεί κάτι στην απουσία των νοημάτων επιρροής, το μόνο που μένει είναι το *affect* της γρήγορης πληροφορίας. Στο μικρό αυτό θραύσμα που υπάρχει για «επιρροή» και η οποία υπάρχει για να εξυπηρετεί την αποτελεσματικότητα, πιθανώς η «αποπλάνηση», με τον τρόπο που περιγράφηκε και με μια γενικότερη αναδυόμενη συνθήκη που θα περιγραφεί στο τέλος του κειμένου, να μπορούσε να διευρύνει το χώρο αυτής της «επιρροής».

«*Η ανατομία δεν είναι προορισμός, ούτε είναι πολιτική:*
η αποπλάνηση είναι προορισμός.

Είναι ό,τι απομένει από προορισμό, από ρίσκο, από μαγεία,
από πεπρωμένο και ίλιγγο και επίσης από σιωπηρή αποτελεσματικότητα
στον κόσμο της εμφανούς αποτελεσματκότητας και της σταθερότητας.» [209]

Baudrillard Jean, On Seduction

V. Η επικοινωνία με το αρχείο

α. Η επιθυμία ως γλώσσα

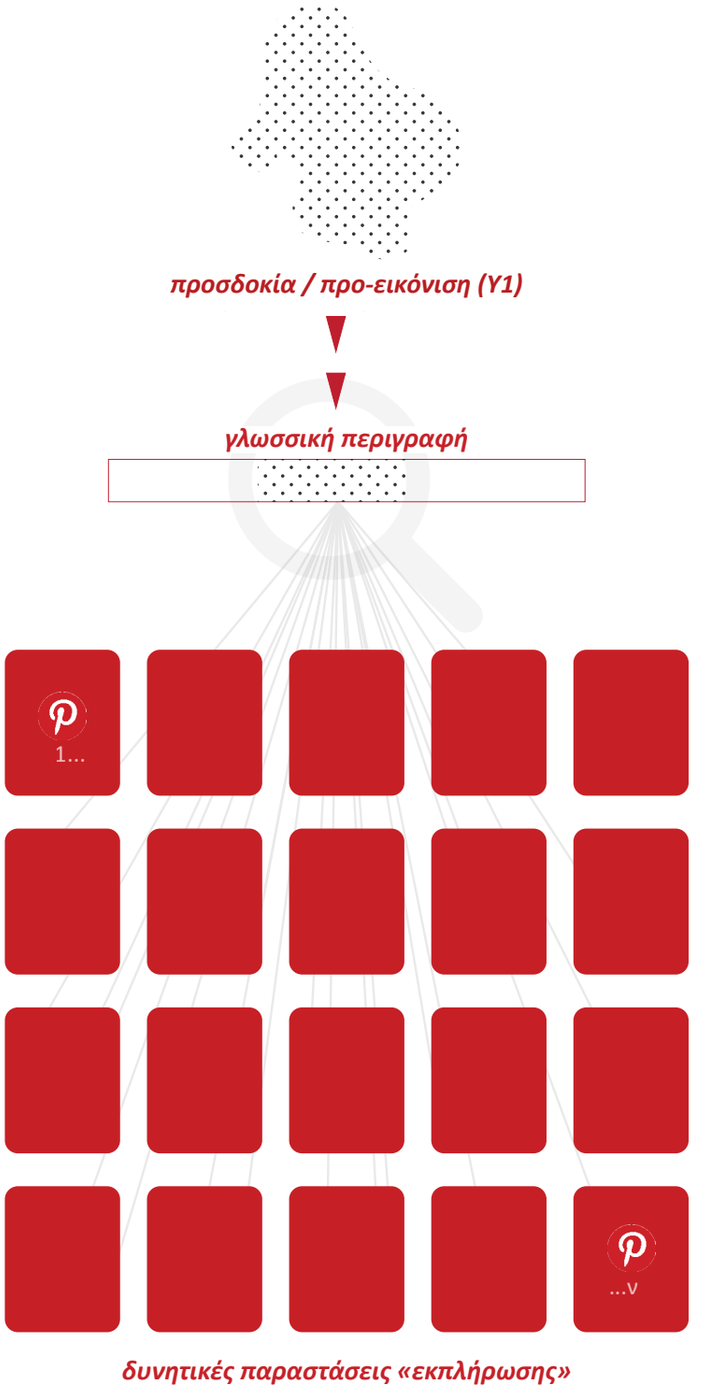
Έχοντας προσεγγίσει ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του αρχείου, σε αυτή την ενότητα θα επιδιωχθεί να αναλυθεί ως επέκταση αυτών των χαρακτηριστικών ο τρόπος χρήσης του από τον αναφερόμενο αλλά και ο τρόπος με τον οποίο το ίδιο το αρχείο θα μπορούσε να «θεωρεί» και να «ορίζει» τη διαδικασία της δημιουργικής σύλληψης, ως αρθρωμένος μηχανισμός.

Το αρχείο του Pinterest, ως μηχανισμός αναζήτησης, ως ένα σύστημα υπολογιστικής λογικής, μετατρέπει τη χρήση του σε μια συγκεκριμένη τεχνική διαδικασία η οποία χρειάζεται να ακολουθηθεί προκειμένου να ξεκινήσει η επικοινωνία μεταξύ υπολογιστικού και ανθρώπινου περιβάλλοντος. Αν ο έντυπος αρχειακός κόσμος βασιζόταν σε μια προκαθορισμένη αρχή και ένα τέλος, σε μια σειρά ανάγνωσης, ο υπερσυνδεσμολογικός κόσμος του Pinterest έχει μεταθέσει αυτήν την προκαθορισμένη αρχή σε μια απαίτηση για δράση. Επιβάλλει την ευθύνη της αρχής στο χρήστη, επιτάσσει το ξεκίνημα ως επιταγή του χρήστη. Εκείνος οφείλει να δηλώσει αυτό που αναζητεί, ώστε το αρχείο να συσταθεί για εκείνον, αφού το περιεχόμενο υπάρχει πριν το χρήστη, αλλά δεν υπάρχει για το χρήστη.

Μέσω της λογικής αυτής προκύπτουν δύο ζητούμενα: η μετάθεση από έναν «αδήλωτο» τρόπο χρήσης όπως θα γινόταν σε ένα προκαθορισμένο έντυπο αρχείο σε ένα δηλωτέο, σε μια σύσταση της έναρξης χρήσης του αρχείου ως αποτέλεσμα μιας επιθυμίας και δεύτερον η αναγκαία κωδικοποίηση του επιζητούμενου μέσω της χρήσης της γλώσσας. Ώστε τελικά, η γλωσσική κωδικοποίηση, να αναλαμβάνει την έκφραση μιας «επιθυμίας».

Δεδομένου ότι η διερεύνηση αφορά μια δημιουργική και παραγωγική διαδικασία - εκείνη της αρχιτεκτονικής σύλληψης η οποία θεωρείται πως κάνει χρήση του αρχείου κατά το στάδιο αυτό - μιλώντας για «δήλωση επιθυμίας» θίγεται το ζήτημα της δήλωσης της νοητικής «εικόνας», «ιδέας», ιδεολογικής πρόθεσης ή όπως αλλιώς θα μπορούσε να περιγραφεί το ανέκφραστο στάδιο πριν τη δημιουργία αντίστοιχα με την εκάστοτε θεωρητική σχολή προσέγγισης.

Ο χρήστης του αρχείου, ή ο αρχιτέκτονας που επεξεργάζεται ή αναζητά τη δημιουργία της «ιδέας του» δεν είναι μόνος του μπροστά από ένα χαρτί στο οποίο σχεδιάζει, δεν κινεί τις σκέψεις του στο εσωτερικό



του νου του μονάχα, αλλά οφείλει να επικοινωνήσει με το αρχείο-σύστημα κωδικοποιώντας τη δημιουργική σκέψη ως γλώσσα. Έτσι, η παράσταση της «επιθυμίας» υφίσταται εντός του αρχείου μόνο μέσα από τη γλωσσική περιγραφή της, η οποία θα αναλάβει να συστήσει την πρώτη στο αρχείο και να διαμορφώσει ένα πεδίο δυνητικής «εκπλήρωσης». Το πεδίο «εκπλήρωσης» αποτελείται, όπως έχει ήδη αναφερθεί, από εικόνες οι οποίες λειτουργούν ως μετωνυμίες, στη θέση ενός υπερσυνδέσμου και ενός πλαισίου αναφοράς από το οποίο έχουν αποσπαστεί. Παρ' ότι οι εικόνες είναι ως επί το πλείστον φωτογραφικές καταγραφές, η αυτονόμησή τους τις μετατρέπει από παραδείγματα σε οπτικά, στιλιστικά μοντέλα.

Η ανισοβαρής ειδολογικά διαδικασία εισαγωγής-εξαγωγής - από τη γλωσσική περιγραφή σε μοντέλα εικόνων – προκύπτει μέσα από την εξυπηρέτηση του μηχανισμού του συστήματος, αφού κάθε μοντέλο συνοδεύεται από τα #hastags τα οποία αποτελούν μία πτυχή σύνδεσης και ομαδοποίησής τους με τα υπόλοιπα. Οι τρόποι με τους οποίους διαμορφώνονται οι ομαδοποιήσεις στο αρχείο δεν περιορίζεται στα hastags, αλλά όπως αναφέρθηκε γίνεται και μέσω της αναγνώρισης των οπτικών περιεχομένων των μοντέλων.

Η βασική, όμως, αρχή των μηχανισμών μάθησης προκειμένου να αυξάνουν τα ποσοστά επιτυχίας στις ομαδοποιήσεις και τις στιγμιαίες ανασυστάσεις του αρχείου προσεγγίζει εκείνη της θεωρίας πρωτοτύπων της γνωστικής ψυχολογίας της Eleanor Rosch η οποία έχει την καταγωγή της στην θεωρία της οικογενειακής ομοιότητας του Ludwig Wittegenstein.[213] Ο Witggenstein στο Φιλοσοφικές Έρευνες μιλά για τις ομοιότητες οι οποίες αναφύονται και εξαφανίζονται μέσα σε «*ένα σύνθετο δίκτυο ομοιοτήτων αλληλεπικαλυπτόμενων και διασταυρούμενων: κάποιες φορές ολοκληρωτικών ομοιοτήτων, κάποιες φορές ομοιοτήτων λεπτομερειών*»[214] περιγράφοντας ουσιαστικά την αδυναμία να εντοπίζονται έστω και δύο μέλη της οικογένειας με τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά παρ' ότι όλα τα μέλη φέρουν έναν ελάχιστο κοινό παρανομαστή ομοιότητας.

Η Eleanor Rosch με τη *θεωρία πρωτοτύπων* το 1970 πρότεινε το νόημα των λέξεων όχι μέσα από έναν λογικό ορισμό αλλά από μια εγγύτητα με ένα ορισμένο πρωτότυπο, αφήνοντας την παραδοσιακή Αριστοτελιανή συνθήκη της προθετικής και επεκτατικής σημειωτικής. Η θεωρία πρωτοτύπων αντί του ορισμού που θα περιέγραφε ένα αντικείμενο μέσα από το αναλυτικό άθροισμα των χαρακτηριστικών του όπως για παράδειγμα ένα σπίτι με χαρακτηριστικά στέγης, κουφωμάτων, μεγέθους, στυλ, προτείνει την αναγνώριση διαβαθμίσεων μεταξύ της σημασίας των χαρακτηριστικών του αντικειμένου και το πιο κεντρικό μέλος της κατηγορίας, το οποίο αρχικά η Eleanor Rosch είχε περιέγραψε

ως κίνητρο, να προσεγγίζει περισσότερο το πρωτότυπο. Για παράδειγμα στην κατηγορία του σπιτιού, το στυλ είναι πιο πρωτότυπο απ' ότι τα κουφώματα ή στην κατηγορία της έννοιας του επίπλου η καρέκλα αποτελεί ένα περισσότερο αναφερόμενο στοιχείο απ' ότι το σκαμπό και άρα αποτελεί το πιο πρωτότυπο χαρακτηριστικό της έννοιας.

Μέσα από τη λογική αυτής της θεωρίας την οποία έχουν οικειοποιηθεί οι τεχνολογίες δημιουργείται μία αποδόμηση του νοούμενου κόσμου σε κατηγορίες όπου κωδικοποιείται η μέγιστη πληροφορία με τον ελάχιστο δυνατό τρόπο. Κατ' αυτόν τον τρόπο και επιστρέφοντας στο μηχανισμό του αρχείου του Pinterest, τα αποτελέσματα των δυνητικών παραστάσεων «εκπλήρωσης» συστήνουν ένα φαινότυπο μέγιστης ετερογένειας στο βαθμό που επιτρέπει η ελάχιστη κοινή τους ιδιότητα, την οποία ενεργοποιεί η παράσταση «επιθυμίας».

Συνεπώς, η σκιαγράφηση του βεληνεκούς αυτής της «ανισοβαρούς» συνθήκης μεταξύ γλωσσικού κώδικα και παραστάσεων εκπλήρωσης θα μπορούσε να γίνει μέσα από ορισμένα αφαιρετικά πλαίσια ερμηνευτικών λογικών περιγραφής του αναζητούμενου αντικειμένου και εύρεσής του. Αυτά θα ήταν: η κατηγορηματική λογική περιγραφής βάσει της οποίας το αντικείμενο κωδικοποιείται με πρωτότυπη την ιδιότητα ομοίωσής του με κάτι: «είναι σαν» - η συναρτησιακή λογική όπου πρωτότυπη γίνεται η ιδιότητα του τρόπου σύνταξής των μερών του: «είναι από» - και η διαδικαστική λογική όπου κυριαρχεί η ιδιότητα του τρόπου χρήσης ή της εμπειρίας που αναπτύσσεται με αυτό: «είναι για να». Εκείνο το οποίο χρειάζεται να διευκρινιστεί είναι πως τα αποτελέσματα πραγματοποιούνται έτσι και αλλιώς κάτω από την κατηγορηματική λογική από τη στιγμή που το σύστημα συγκροτείται μέσα από σχέσεις ομοιοτήτων, προσφέροντας υποκατάστατα και επιλογές, δηλαδή κατηγορήματα.[215]

Με την υπόθεση πως η δηλωτική επιθυμία ξεκινά ως διαδικαστικό πλαίσιο αφαίρεσης, δηλαδή περιγράφοντας το επιθυμητό αποτέλεσμα μέσα από τον τρόπο χρήσης του, ένα παράδειγμα θα ήταν η πληκτρολόγηση της λέξης «πόρτα». Στην περίπτωση αυτή το εύρος των αποτελεσμάτων, λόγω της πρωτότυπης δύναμης της λέξης, είναι μεγάλο. Οι δυνητικές επιλογές εκπλήρωσης εμπεριέχουν επεκτάσεις και προσδιορισμούς συντακτικούς, κατηγορηματικούς, ιδεολογικούς κοκ. Το ίδιο το σύστημα προβάλλει αμέσως μια επιλογή δευτερευόντων χαρακτηρισμών οι οποίοι μπορούν να προστεθούν συγκεκριμενοποιώντας το πεδίο αποτελεσμάτων και οι οποίοι είναι και αυτοί εκτενείς λόγω της γενικότητας της δηλωμένης «επιθυμίας». Τέτοιοι είναι: «μπροστινή»/«εσωτερική»/«εξωτερική», «εισόδου»/«ντουλάπας»/«κήπου»/«αυλής»/«γκαράζ»/«σχολικής τάξης», «ανακαινισμένη»/«γαλλική»/ «ολλανδική»/ «διακοσμημένη», «συρόμενη», «ξύλινη» / «βαμμένη», «όμορφη»/ «μοναδική»/«τσέπης», «κρυ-

φή», «τραπέζι» / «κρεμάστρες» κοκ. Αν θα συνοψίζαμε τις προτεινόμενες συμπληρωματικές κατηγορίες φαίνεται να προσδιορίζονται μέσα από τη συντακτική λογική («ξύλινη», «βαμμένη»..), την κατηγορηματική («μπροστινή»/«εσωτερική»,«γαλλική»/«ολλανδική»/«όμορφη»/«μοναδική»...) η οποία αποκαλύπτεται να εμπεριέχει ως υποκατηγορίες την τοπικότητα, το στυλ αλλά και υποκειμενικές περιγραφές. Η ίδια η διαδικαστική λογική, επίσης, μπορεί να προσδιοριστεί περεταίρω με υποκατηγορίες της όπως εκείνη του πώς μπαίνεις, πού ή από πού μπαίνεις ή πως τη χρησιμοποιείς. Στον κατάλογο εμφανίζονται και μια σειρά κατηγοριών όπως: «κρυφή», «τραπέζι» / «κρεμάστρες»/ «κουρτίνες»...οι οποίες ενώ μοιάζουν ασύνδετες αποτελούν μερικές από τις συσχετίσεις αναζητήσεων άλλων χρηστών οι οποίες αποτελούν εκδοχές της πόρτας τοποθετημένες υψηλά στην λίστα πρωτοτύπων. Στην ίδια λογική η «επιθυμία» μέσα από το συντακτικό ή το κατηγορηματικό αφαιρετικό πλαίσιο περιγραφής, όπως «ξύλινη» ή «γαλλική» θα παρήγαγε εξίσου ποικίλα αποτελέσματα και πιθανώς η συμπληρωματική προσθήκη της λέξης «αρχιτεκτονική» ή «σχεδιασμός» θα ήταν απαραίτητα για να τα περιορίσουν στο επίπεδο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού αφού το αρχείο εμπεριέχει και άλλες θεματικές.

γλωσσική παράσταση επιθυμίας: “door”

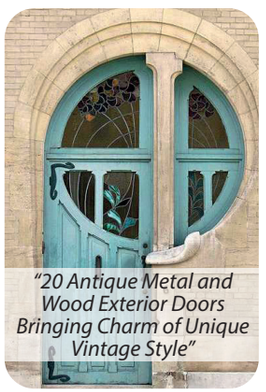
door

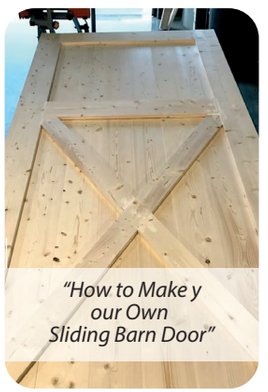
akeover | Front | Closet | Decorating | Barn | wooden | Sliding | Hangers | Beautiful | Internal | Secret | Bifold

Patio | Garage | Classroom | Exterior | Pocket | French | Painted | Table | Unique | Dutch

012_Lunenburg Nova Scotia"

"Un Hogar Reformado que te va a gustar"

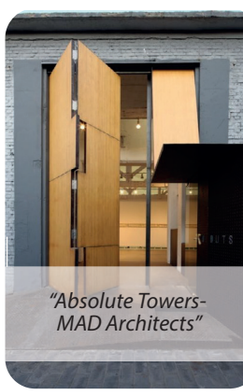

"20 Antique Metal and Wood Exterior Doors Bringing Charm of Unique Vintage Style"


"How to Make y our Own Sliding Barn Door"

"Homes with Stunning Front Door Designs"

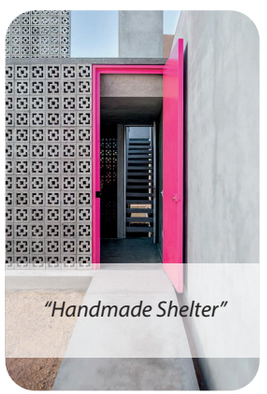
"Gallery of Wheat Youth Hotel"

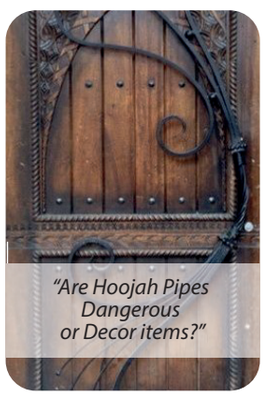
"Vieja Puerta de un Palazzo Veneciano"


"Absolute Towers- MAD Architects"

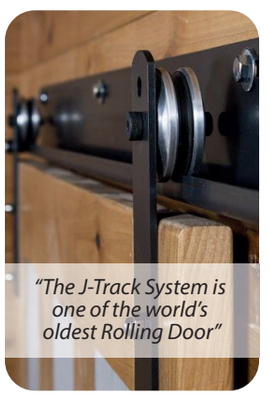
"6 ways to create a bohemian look"

"10 Secret Doors into Hidden rooms"


"Handmade Shelter"

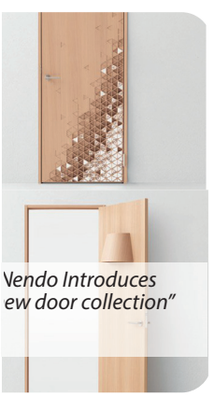

"Are Hoojah Pipes Dangerous or Decor items?"

"saker jak gillar"


"The J-Track System is one of the world's oldest Rolling Door"

"hidden rooms and secret passages"

"Classic Style"

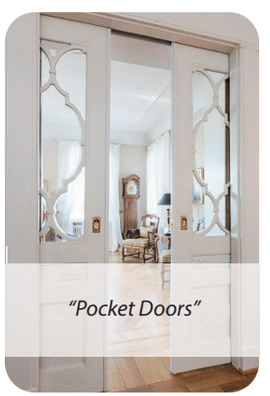

Vendo Introduces ew door collection"

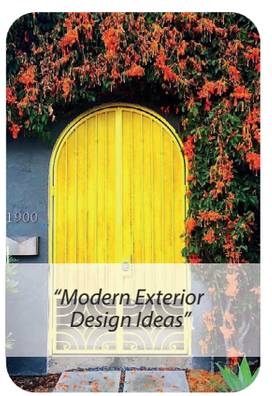
"Barn Door-Rustic Interior-Room Divider"

"Brass - Studded Door"

"En Guzel Bache Kapilan"

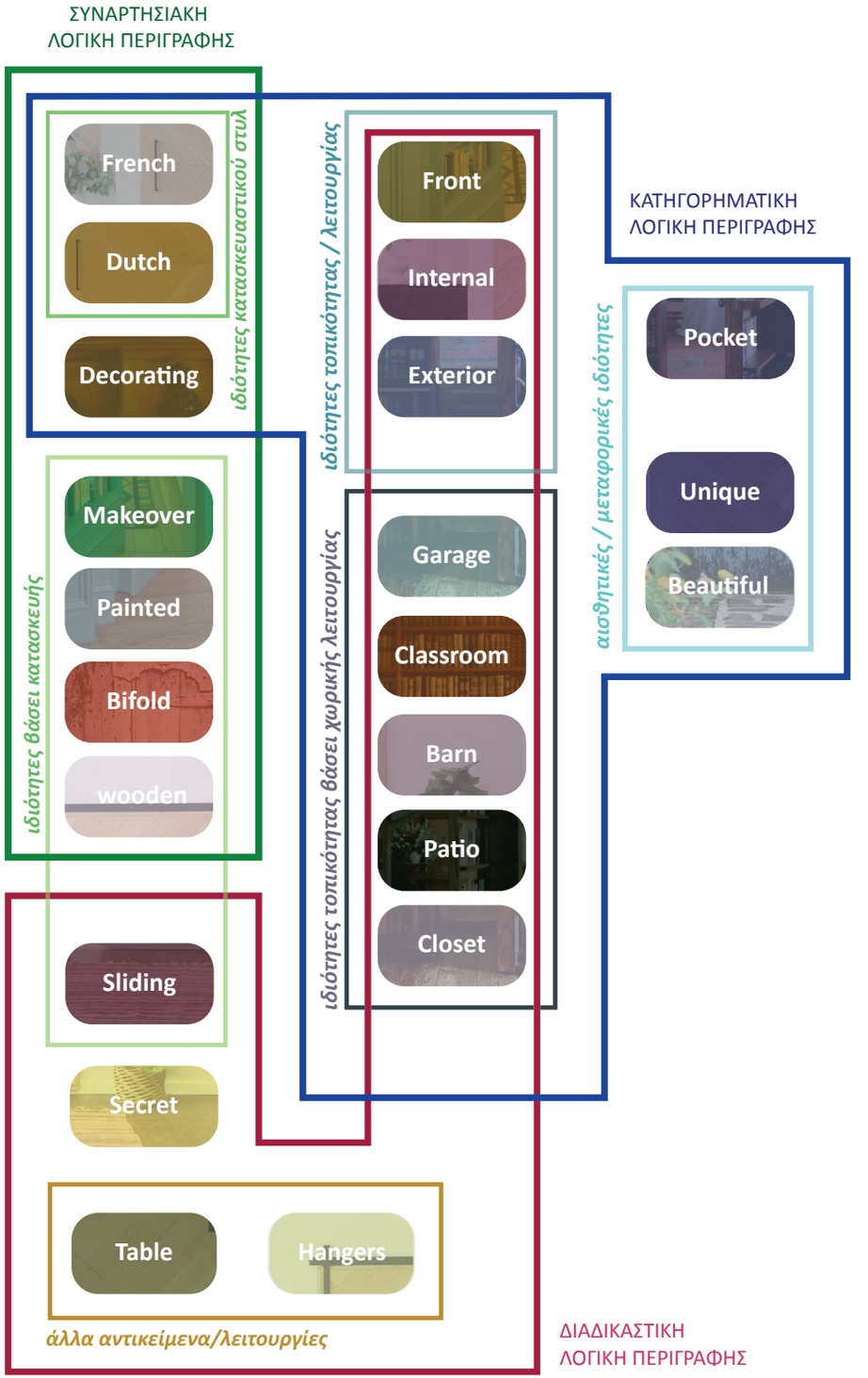
"Truly Amazing Cat Doors & Entrways"


"Pocket Doors"


"Modern Exterior Design Ideas"

"Stainless Steel Glass Folding Door"

οι ελάχιστες ιδιότητες:
θεματικές περιγραφής της “πόρτας”



Συνδυάζοντας της λογικές περιγραφής, το οποίο είναι συνήθως και το πιο πιθανό παράδειγμα αναζήτησης στα πλαίσια του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, θα μπορούσε να δοθεί ως επιθυμία ο «ξύλινος τοίχος» στην οποία κυριαρχεί επί της διαδικαστικής η συντακτική λογική. Η εστίαση στην αναζήτηση τμημάτων ενός ευρύτερου πιθανώς αρχιτεκτονικού σχεδίου γίνεται καθώς μπορεί να αναγνωσθεί ευκολότερα η δυναμική επιρροής μιας επιλογής που εμπλουτίζεται με επιπλέον των αρχικών δηλώσεων στοιχεία.

Στην αναζήτηση «ξύλινος τοίχος» και στην περίπτωση που αγνοήσει κανείς τις συμπληρωματικές ή και επεκτατικές προτάσεις του αρχείου, οι επιλογές που θα μπορούσαν να γίνουν, θα προσέδιδαν έτσι και αλλιώς επιπλέον χαρακτηριστικά εκ των οποίων κάποια, αναπόφευκτα, θα έθιγαν το ζήτημα ενσωμάτωσής τους στον υπό σχεδιασμό χώρο. Θεωρώντας πως υπάρχει μια προθετικότητα βάσει των αναγκών του σχεδιασμού, τα αποτελέσματα υλοποιημένων μοντέλων προηγούνται του σταδίου του σχεδιασμού στο οποίο βρίσκεται ο χρήστης ενσωματώνοντας μια ευρύτερη ποικιλία δεδομένων, προλαμβάνοντας σημεία του σχεδιασμού τα οποία δεν ήταν ακόμα καθορισμένα και θέτοντας άλλα σε αναθεώρηση. Γνωρίζοντας το εύρος των αποτελεσμάτων τα οποία θα προκύψουν, η ίδια η αναζήτηση του *ξύλινου τοίχου* μπορεί να αποτελεί μια πιο γενικευμένη περιγραφή μιας πιο συγκεκριμένης σκέψης, όπως το ότι «γνωρίζω πως χρειάζομαι μία κατακόρυφη διάταξη», ωστόσο στις επιλογές που θα εντοπισθούν αυτής της διάταξης, θα αναδυθούν ζητήματα χρώματος, υφής, μοτίβων ή ακόμα και προτάσεων συνδυασμού ή άλλων υλικών που «φαίνονται» ως ξύλα, όπως μια ταπετσαρία.

Η αναθεώρηση και η επέκταση της σχεδιαστικής σύλληψης συμβαίνει, έτσι και αλλιώς, συνήθως κατά τη διάρκειά της. Έχει όμως ενδιαφέρον πως το νέο αρχείο, παρέχει μάλλον για πρώτη φόρα λόγω της οριζοντιότητας και του εύρους του ένα παράλληλο επίπεδο σε αυτήν που υπερβαίνει μια απλή αναφορά στο αρχείο για έναν συγκεκριμένο τρόπο κατασκευής, μια συγκεκριμένη μεθοδολογία επίλυσης κοκ. όπου τα πεδία επιρροής ή το εύρος των «επιπλέον» δεδομένων από το αναζητούμενο ήταν σαφώς περιορισμένα εντός μιας θεματικής: κατοικίες, καρέκλες, κατασκευαστικές λεπτομέρειες, μοντέρνα αρχιτεκτονική, *μεθοδολογία σχεδιασμού* κοκ.

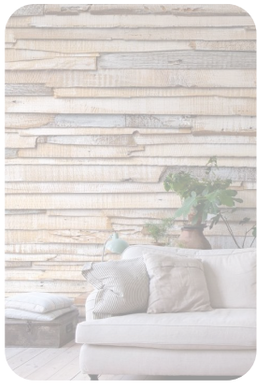
Το Pinterest μοιάζει να αποτελεί ένα «έξυπνο» αρχείο το οποίο εμπεριέχει όλα τα προηγούμενα, όπου η ανάγκη διαχείρισης της ποσότητας του περιεχομένου και η διατήρησης ενός μεταβλητού χαρακτήρα αναδιοργάνωσης ή επέκτασης, διαχωρίζει τα εξωτερικά πλαίσια νοηματοδότησης που προηγήθηκαν των σημείων των παραστάσεων από τον τρόπο οργάνωσής τους. Οι χωρικές παραστάσεις

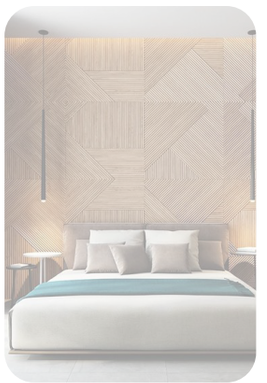
σημείων τοποθετούνται συνεχώς σε ένα «βαθμό μηδέν» προκειμένου να ανανοηματοδοτούνται και να μεταμορφώνονται βάσει της περιγραφής του υποκειμένου, των κοινωνικών και πολιτισμικών φερουσών του. Ο αρχιτέκτονας ενός έργου, το όνομα αυτού, αποτελούν ακόμα μερικές ιδιότητες του συστήματος των οποίων η σημασία μένει να καθοριστεί βάσει της ζήτησης.

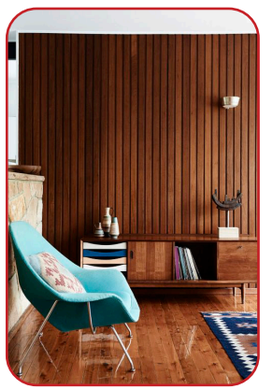
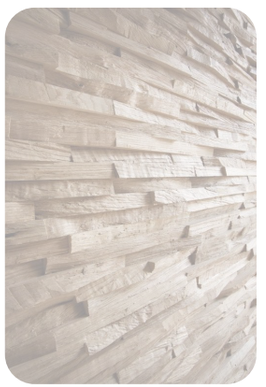
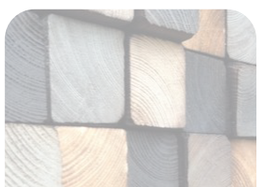
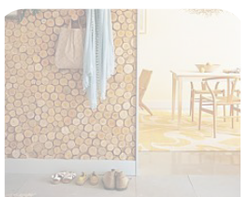
Μέσα από μια αναδρομή στο αρχείο του Sebastiano Serlio, το «*Extraordinario libro di architettura*» του 1551, θα μπορούσαμε να δούμε τις εικονικές παραθέσεις μοντέλων που συστήνουν το «αξιοπερίεργο αρχείο» του Pinterest ως εξίσου «δοσμένες μάσκες», «μεταμφιεσμένες ταυτότητες» μιας εξωτερικής αρχής η οποία βρίσκεται αντί για τη φύση, στο μη-ορατό επίπεδο ενός μηχανιστικού γενοτύπου. Η «τερατώδης επιφανειακότητά» τους έγκειται στην δύναμή τους να κάνουν το μυστικό, φαινόμενο, σε ένα σύνθετο παιχνίδι *αποπλάνησης* που το «έξω» από το οποίο προήλθαν μένει κρυμμένο για να αφήσει να αναδύονται κάθε φορά αντί για προδιαγεγραμμένα, νέα νοήματα. Η συμπαγής επιφάνεια της εικόνας που προβάλλεται κάτω από μια γενική περιγραφή ενέχει μια απειρία δυνητικών δεδομένων προς ανάδυση και επίλυση με την ολοκλήρωση, τη συνέχεια της σύλληψης ή της εφαρμογής του σχεδιασμού.

Οφείλει να διευκρινιστεί πως το Pinterest δε θεωρείται πως δύναται να επιβληθεί των προθετικών, ιδεολογικών και μεθοδολογικών αρχών του σχεδιαστή. Παρ' όλα αυτά αποτελώντας ένα πεδίο ολοένα και περισσότερο συνυφασμένο με τη σύγχρονη αρχιτεκτονική σύλληψη και παραγωγή ενέχει και το ίδιο μία λογική η οποία πηγάζει από την ίδια τη δομική του συγκρότηση όπως έχει ήδη ειπωθεί και όπως θα περιγραφεί και στη συνέχεια. Είναι προφανές πως η χρήση του αρχείου έγκειται στην δικαιοδοσία του κάθε χρήστη, το ίδιο και τα αποσπάσματα τα οποία παρέχονται θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως εναρκτήρια ίχνη, να ενσωματώνονται εν μέρει ή αυτούσια στη σχεδιαστική ιδέα. Μεταξύ τυποποιημένων διαδικασιών και εκ του μηδενός επινοημένων συνθέσεων, το αρχείο προβάλλει μια διαδικασία επιλογής –ανασύνθεσης λιγότερο τυποποιημένη και περισσότερο εξατομικευμένη.

wooden wall





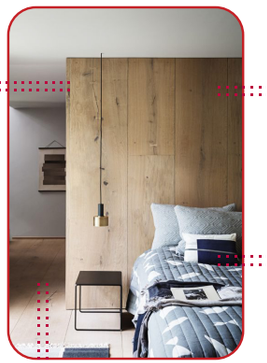
ρυθμός

χρώμα

υφή

μαξιλάρια / πίνακας ίδιου χρώματος

ρυθμός

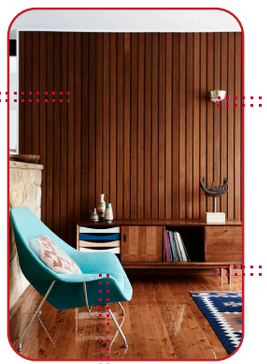


χρώμα

υφή

ίδιο μοτίβο επένδυσης πατώματος

ρυθμός



χρώμα

υφή

έντονοι χρωματισμοί στοιχείων επίπλωσης

«επιπλέον» αναδυόμενα δεδομένα ανά παράδειγμα επιλογής παράστασης

β. Η παραδοξότητα της επιθυμίας

Αναφορικά με το ζήτημα της εκπλήρωσης της «επιθυμίας» φαίνεται πως δεν πραγματοποιείται μέσα από μία κατεύθυνση η οποία «ενδιαφέρεται» να διαφυλάξει κάποια αυστηρή ή κανονιστική προθετικότητα στο σχεδιασμό, αλλά ούτε και να αναδείξει τη δημιουργική σύλληψη ως ένα αποκλειστικό και ιδιοκτησιακό προϊόν στο νου του δημιουργού το οποίο θα προβληθεί αυτόματα και γραμμικά. Αντιθέτως, η δημιουργική σύλληψη προτείνεται ως μία παιγνιώδης και αυθόρμητη διαδραστική διαδικασία μεταξύ γλωσσικών περιγραφών και αποπλανητικών εικονικών παραστάσεων οι οποίες δεν εκφράζουν το υποκείμενο που τις παρήγαγε ή την πραγματικότητα ενός αντικειμένου όπως υποστηρίζει ο Jean Baudrillard, αλλά «*την τεχνική πραγμάτωση όλων των ενδιάμεσων δυνατοτήτων*»[216] σε εκείνο το ενδιάμεσο πεδίο μεταξύ γλωσσικών νοηματοδοτήσεων.

Η αρχή του αρχείου εντοπίζεται στη δύναμη της γλώσσας. Η γλώσσα γίνεται το ξεκίνημα της χρήσης του αλλά και η επιταγή των ρυθμιστικών του συναρμογών μέσα από τις αναλογίες με τις δικές της εννοιολογικές και σημειωτικές συγκροτήσεις. Η ίδια της η μεσότητα γεννά το άγνωστο. Κάθε δήλωση μοιάζει με μια εισαγωγή δεδομένων σε μια μηχανή τύχης, της οποία τα αποτελέσματα είναι κάθε φορά μια έκπληξη. Η εκκίνηση αυτής της μηχανής δημιουργεί από το μηδέν μια έμμεση συνομιλία μεταξύ αυτής και του χρήστη, με τον τελευταίο να ελέγχει μόνο ένα κομμάτι από την πορεία έκβασης αυτής της συζήτησης εντός του πολύπλοκου συστήματος. Η «μη-γραμμικότητα» αποτελεί προϋπόθεση της πολυπλοκότητας του συστήματος ώστε «οι μικρές αιτίες να μπορούν να έχουν μεγάλα αποτελέσματα και το ανάποδο».[217] Θα μπορούσε να ειπωθεί πως το σύστημα αποδίδει σε αρκετά μεγάλο βαθμό τη λογική της μεταμοντέρνας φιλοσοφίας βάσει της οποίας «*τίποτε το οποίο δεν είναι απεικονίσιμο δεν καταδικάζεται σε ανυπαρξία*», ανοίγοντας το δρόμο για την άρθρωση των αντικειμένων μέσω της συμπλοκής τους με την αισθητική πρόσληψή τους.[218] Όπως περιγράφει ο Lyotard στη Μεταμοντέρνα Κατάσταση πάνω στην αρχή των αποδείξεων της διαλεκτικής επιχειρηματολογίας, στη λογική της επινόησης του «παράδοξου», η αποδοτικότητα δε βασίζεται σε μια αναλογία μεταξύ εισαγόμενων-εξαγόμενων αποτελεσμάτων,[219] αλλά στην ασυμμετρία επί των όρων ενός γλωσσικού νομιμοποιητικού παιχνιδιού.

Μέσα σε έναν αρχειακό χώρο των διαφορών και σε ένα παιχνίδι συνομιλίας και διάδρασης του οποίου οι κανόνες συστήνονται ad hoc και κατά περίσταση, το σύστημα *αποπλανεί* το χρήστη και ο χρήστης το σύστημα. Το σύστημα της ίδιας της εποχής της τεχνοκρατίας και της διαφάνειας

του διαδικτυακού κόσμου, μοιάζει να εμπεριέχει μια μικρή σχισμή όπου η αιτιοκρατία και η σταθερότητά του γλιστρούν μέσα από την ίδια του τη χρήση, μετατοπίζοντας τον αυτοσκοπό της αποτελεσματικότητας σε μια *αποπλάνηση* του χρήστη του και του εξωτερικού πεδίου των παραγωγικών διαδικασιών στις οποίες αναφέρεται, μέσα από «*μεταπτώσεις και μορφογενέσεις μιας απρόβλεπτης διαδικασίας*».[220] Ομοίως με τη λογική της σύγχρονης επιστήμης, της κβαντικής θεωρίας και της ριζικής αναθεώρησης του προβλεπόμενου, η πλουραλιστική χροιά του διαδικτυακού αρχείου, αυξάνοντας την ακρίβεια, μοιάζει να αυξάνει την απουσία ελέγχου και αβεβαιότητας.[221] Η ακρίβεια από πλευράς του υπολογιστικού συστήματος και η αβεβαιότητα από πλευράς του χρήστη. Αλλά ποιά είναι αυτή η ακρίβεια στο «αποπλανητικό» και μυστηριώδες πλαίσιο των γλωσσικών υπαινιγμών και του μη-απεικονίσιμου και ποιά η διάσταση που λαμβάνει το παιχνίδι της δήλωσης της «επιθυμίας»;

Ο Jean Baudrillard περιγράφοντας την έννοια της αποπλάνησης στην οποία μοιάζει να συμμετέχουν οι χρήστες του αρχείου και τελικά η ίδια η δημιουργική διαδικασία, αναφέρει την ικανότητά της, «*να περιπαίζει με την επιθυμία*», να την επισκιάζει, να την κάνει «*πότε να εμφανίζεται και πότε να εξαφανίζεται*».

«*Για την αποπλάνηση η επιθυμία δεν υπάρχει, δεν υπάρχει περισσότερο απ' όσο η τύχη για τον παίχτη*»,[222] μας λέει, αποδίδοντάς της τη δυνατότητα «*να εμφανίζει το πραγματικό*», πέρα από την υποτιθέμενη «*αλήθεια της γραμμικότητας*», στη «*μυστική κυρτότητα των πραγμάτων*», εντός της επιφανειακής της αβύσσου.[223]

«*Δεν είναι πια η ειρωνεία του υποκειμένου αντιμέτωπη με μια αντικειμενική τάξη, αλλά η αντικειμενική ειρωνεία ων πραγμάτων που πιάστηκαν μέσα στα ίδια τα τεχνάσματα.*»

Η «επιθυμία» υφίσταται ως παιχνίδι της *αποπλάνησης* του ίδιου του αρχειακού συστήματος, της ίδιας της γλώσσας και του ίδιου του περιεχομένου του, προς το ίδιο το σύστημα και το χρήστη του. Ο χρήστης συναινεί χωρίς συναίσθηση στο παιχνίδι της αποπλάνησης και της εκτροπής προς δικό του όφελος.

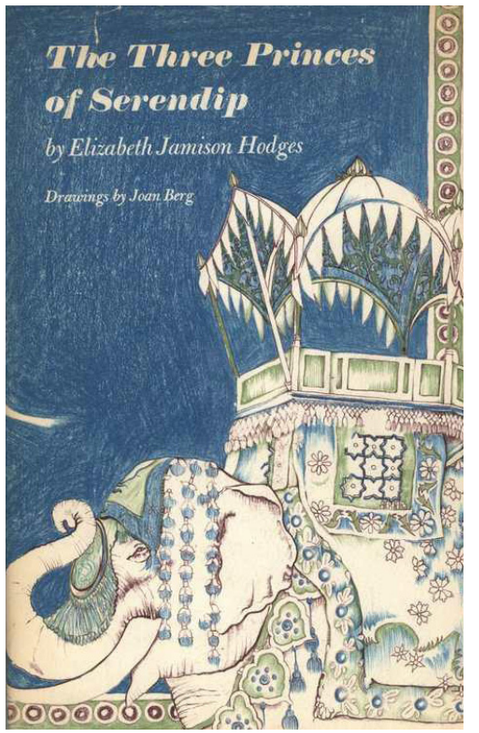
Μήπως τελικά η εκπλήρωσή της «επιθυμίας» πραγματοποιείται μέσα από την εκπλήρωση της προσδοκίας για εκπλήρωση; Θα μπορούσε δηλαδή ο εντοπισμός του «ζητούμενου» ενός του αρχείου να πραγματώνει της έννοια του Serendipity; Σε ένα Περσικό παραμύθι, οι τρεις ήρωες του Serendip ανακάλυπταν πράγματα τα οποία δεν έψαχναν, από τύχη ή οξύνεια.[224] Στην αρχή του Serendipity «*η ουσία είναι να έχεις ψάξει. Ακόμα και όταν περνάς δίπλα από αυτό που έψαχνες αρχικά, η κίνηση*

της αναζήτησης μετατίθεται, και κάτι άλλο ανακαλύπτεται».[225] Ίσως το νέο αρχείο να μπορεί να λειτουργήσει παράλληλα με εκείνη τη «γοητευτική μυστηριακότητα» της αρχιτεκτονικής που επισημαίνει ο Jean Nouvel βάσει της οποίας οι αναζητήσεις της δεν έχουν ποτέ «*μία και μοναδική σωστή απάντηση […] Κατά βάθος ψάχνουμε, αλλά δεν ξέρουμε ποτέ τί.*»[226] Η απάντηση μοιάζει να είναι κάθε φορά η υποκατάσταση, η εκπλήρωση της «επιθυμίας» γίνεται μια ευκαιρία ανάδυσης εκείνου του «άφατου», ως αδυναμία επαλήθευσης της αρχικής πρόθεσης και του τελικού αποτελέσματος.

Ο Wittgenstein, μιλώντας για την προσδοκία, την επιθυμία και την πρόθεση έλεγε:

«*Αν προσδοκώ ένα συμβάν, κι εκείνο που εκπληρώνει την προσδοκία μου συμβαίνει, έχει νόημα να ρωτήσω κατά πόσο πρόκειται στ' αλήθεια για το συμβάν που προσδοκούσα; Πώς δηλαδή θα μπορούσε να επαληθευτεί η πρόταση που το ισχυρίζεται; Είναι σαφές πως η μόνη πηγή γνώσης που έχω εδώ είναι μια σύγκριση της έκφρασης της προσδοκίας μου με το συμβάν.* […] *Διότι το να περιμένεις ότι θα συμβεί πρέπει να ναι το ίδιο με το να περιμένεις πως αυτή η προσδοκία θα εκπληρωθεί* […] *Το συμβάν που παίρνει τη θέση της προσδοκίας απαντά σ' αυτήν: Μ' άλλα λόγια, η υποκατάσταση συνιστά την απάντηση..»*[227]

Η «αποτελεσματικότητα» της δράσης στο αρχείο του Pinterest είναι εκείνη της εξαγνιστικής «επιθυμίας», της «επιθυμίας» ως υποκατάστασης, της «επιθυμίας» της γλωσσικής κωδικοποίησης, της «επιθυμίας εξ' αποστάσεως». Η αποτελεσματικότητα του αρχείου επί της δημιουργικής διαδικασίας που αναφέρεται σε αυτό, μοιάζει τελικά να μην έχει σημασία ως προς τη σχέση αρχικών προθέσεων και τελικής επιλογής, αλλά να έχει σημασία ως προς τον τρόπο που ανατρέπει την πρώτη.



γ. Η «αντικειμενικότητα» της αναπαράστασης

Ο Michel Foucault περιέγραψε το αρχείο ως τον κανόνα «*για ό,τι μπορεί να ειπωθεί, ένα σύστημα που κυβερνά την εμφάνιση των δηλώσεων ως μοναδικών γεγονότων.*»[228] Αντίστοιχα στο αρχείο του Pinterest, οι δηλώσεις, ως γλωσσικές ή οπτικές εκφράσεις παγιώνουν μοναδικά γεγονότα βάσει μιας συν-κυβερνητικής διάστασης των διαφόρων χρηστών του, αλλά και μέσα από την απελευθέρωση των μεταφορών και των συμβολισμών. Στη σύντομη περιγραφή της αναζήτησης των παραστάσεων που έγινε στην προηγούμενη ενότητα εμφανίστηκαν οι πρωτότυπες ιδιότητες «όμορφη» και «μοναδική» περιγράφοντας μια υποκατηγορία της αρχειακής θεματικής της «πόρτας».

Όπως φαίνεται, οι υποκειμενικές σημασιοδοτήσεις, ή οι συμβολικές ή μεταφορικές γλωσσικές χρήσεις συνυπάρχουν ισοδύναμα στην οργάνωση και στη σύσταση του αρχείου, το οποίο παγιώνει κάτω από αυτές μοναδικά γεγονότα ή παραστάσεις. Η αποκοπή κάθε παράστασης από το πλαίσιο αρχικής νοηματοδότησής της και στη συνέχεια η ανανοηματοδότησή της μέσα από μια στιγμιαία και αυθόρμητη περιγραφή, την καθιστά να ενσωματώνει την τελευταία ως εγγενές χαρακτηριστικό της. Στο αρχείο του Pinterest η όμορφη πόρτα δεν είναι όμορφη επειδή βρίσκεται κάπου, τη βλέπει ή την περιγράφει κάποιος για μια και μόνο χωρικοχρονική στιγμή. Η όμορφη πόρτα είναι για πάντα όμορφη, για όσο θα είναι μέσα στο αρχείο και θα αναζητείται ως τέτοια. Η εννοιοδότηση του αντικειμένου συμπυκνώνεται εντός του ίδιου, καθιστώντας το ένα εκθεσιακό αρχειακό αντικείμενο το οποίο λαμβάνει τη δυναμική του σταθερά απορροφώντας την πρώτη.

«*Ο κόσμος του κειμένου επεμβαίνει στον κόσμο της πράξης προκειμένου να τον διαμορφώσει εκ νέου ή καθώς θα μπορούσαμε να πούμε, να τον μεταμορφώσει*», λέει ο Paul Ricoeur αναφερόμενος στη μεταφορική λειτουργία της γλώσσας.[229]

Σε αυτό το αχρονικό και διϋποκειμενικό σύστημα περιγραφών, συστήνεται ένας νέος και αυτόνομος κόσμος που ανακατασκευάζει το πραγματικό μεταμορφώνοντάς το. Οι αναπαραστατικές περιγραφές, ως εικόνες ή γλώσσα βρίσκονται απομακρυσμένες από το υποκείμενο το οποίο τις απέδωσε και το αρχικό αναφορικό τους πλαίσιο.

Ο αρχιτεκτονικός κόσμος ανασυντάσσεται σε μια περισσότερο ποιητική και αισθητική σκοπιά, κατακερματισμένος σε αισθητικά αποσπάσματα εντός ενός «μουσειακού» αρχείου. Ο μη αναφορικός χαρακτήρας της περιγραφής, όπως ο Witgenstein επισημαίνει εμφανίζεται στην τέχνη ως εξής:

«*Τα σύμβολα της τέχνης αναφέρονται στον εαυτό τους και πουθενά αλλού.* […] *Το ότι κάτι είναι … καλλιτεχνικό σύμβολο συνίσταται στο ότι δε μπορεί να αντικατασταθεί από κάποιο άλλο με το ''ίδιο νόημα''. Η έκφραση ''ίδιο νόημα'' είναι άνευ νοήματος…*».[230]

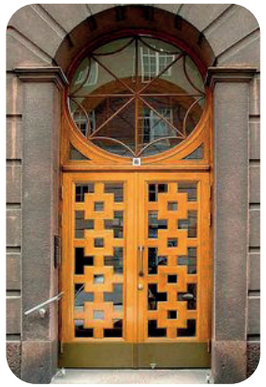
Θα μπορούσε, δηλαδή να ειπωθεί πως τα αρχιτεκτονικά αποσπάσματα εντός του αρχείου του Pinsterest ομοίως αλλά και μέσα από το γλωσσικό τους μετα-σύστημα περιγραφής, μετατρέπονται σε «καλλιτεχνικά εκθέματα» ταυτισμένα με μια συμβολική ή μεταφορική περιγραφή η οποία δεν αντικαθίσταται, αφού έχει «καταστρέψει» το αρχικό εμπεριέχον νόημά της, αποκτώντας μια άχρονη σταθερότητα.

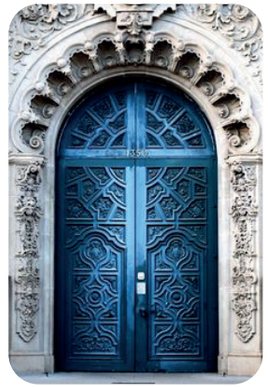
Η ενιαία ιδεολογική αρχή κάτω από την οποία συντασσόταν ένα αρχείο του έντυπου κόσμου ή ένα κλειστό διαδικτυακό αρχείο μετατρέπεται σε μια σειρά παγιωμένων εξατομικευμένων αρχών οι οποίες καθορίζουν το μοτίβο ενός δικτύου γλωσσικών συναντήσεων μεταξύ διαφορετικών υποκειμένων και πλαισίων νοηματοδότησης.

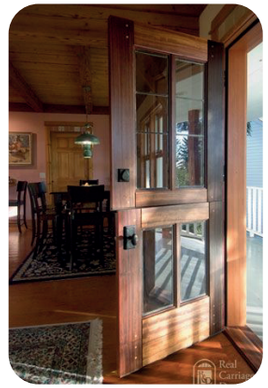
Οι αρχιτεκτονικές αναφορές συμπλέκονται εντός αυτού και εντός μιας νέας λογικής «αποκαθήλωσης» της τοπικότητας και της χρονικότητας και των συμβολικών συστημάτων που την ορίζουν, διυλίζουν την πραγματικότητα εντός της αναπαραστατικής και περιγραφικής παρουσίας της, τοποθετώντας όλες τις φαινομενικότητες σε ένα επίπεδο. Η συνταύτιση «πρωτότυπων» αποσπασμένων περιγραφών αναδύει μια «αντικειμενοποίηση» της υποκειμενικότητας.

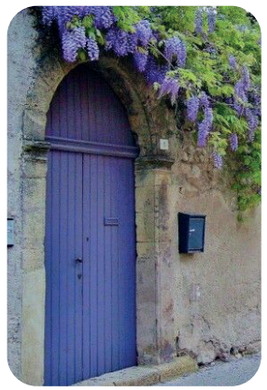
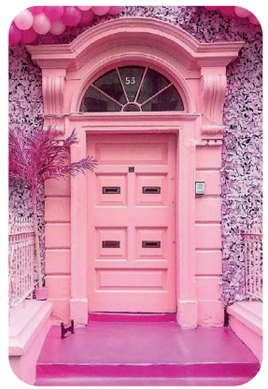
γλωσσική παράσταση επιθυμίας: *“beautiful door”*

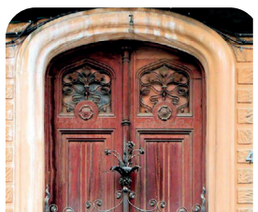
beautiful door

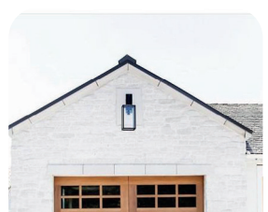


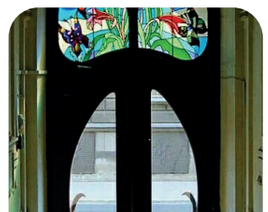
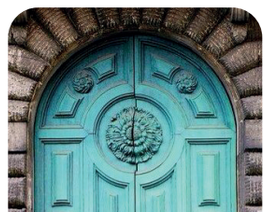


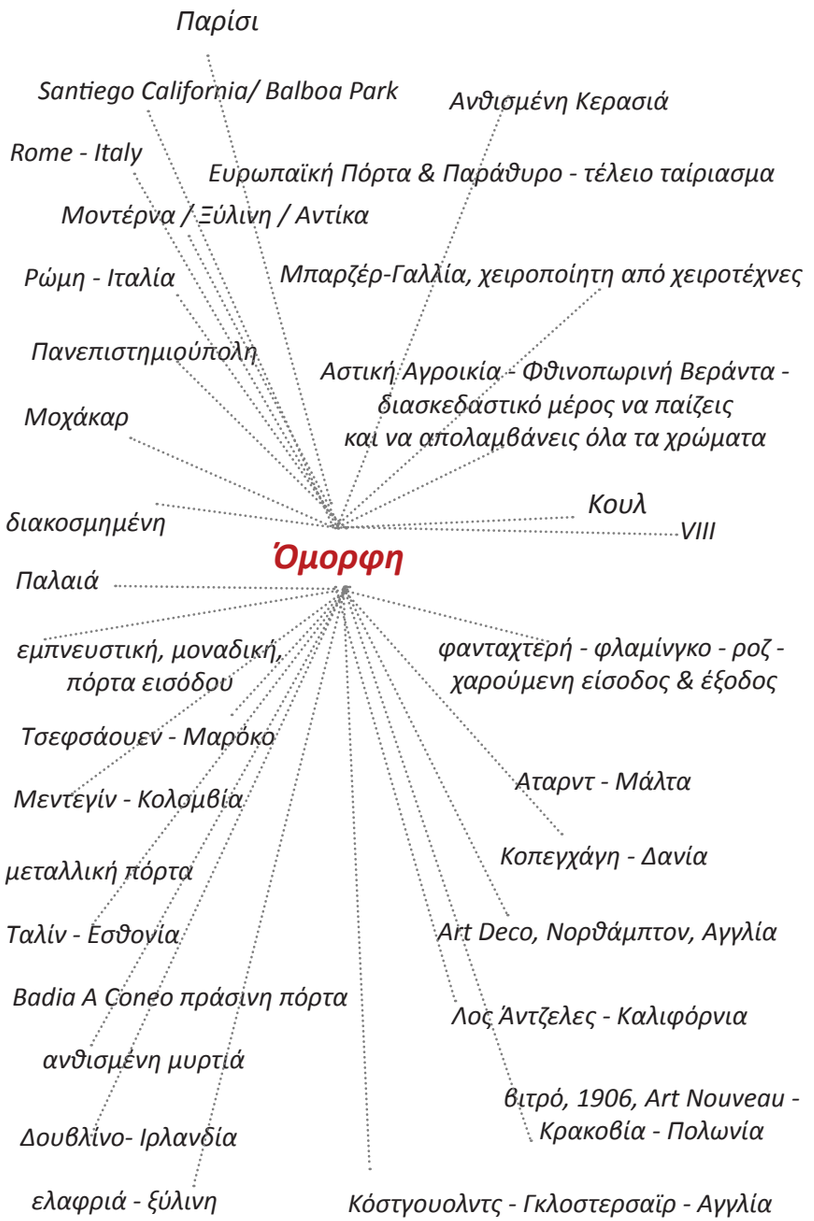








VI. Η «περιπλάνηση» στο αρχείο

Όπως περιγράφηκε στην προηγούμενη ενότητα, το ζήτημα της επιλογής του αναζητούμενου εντός του αρχείου δεν υποθέτεται ως μια τερματική παράσταση, αλλά είναι κάτι «ασταθές» και ασαφές. Ο εξαγνιστικός τρόπος «εκπλήρωσης της επιθυμίας» μεταθέτει το ενδιαφέρον από την «επιλογή» σε μια περιπλανητική διαδικασία αναζήτησης η οποία θα αιτιολογούσε με επαρκέστερο τρόπο την «ολισθητική» διάσταση επί του φαινοτύπου του αρχείου.

Η έννοια της «δήλωσης» την οποία προαπαιτεί η διαδικασία αναζήτησης φαίνεται να προϋποθέτει κάτι ήδη υπάρχον το οποίο και θα δηλωθεί. Από την άλλη η διαδικασία της αναζήτησης προϋποθέτει την πεποίθηση πως «εκείνο» το οποίο αναζητείται βρίσκεται «κάπου στα πράγματα», εντός του αρχείου στο οποίο αναζητείται. Το οξύμωρο ταυτόχρονο της δημιουργικής ιδέας ως δήλωσης και της αναζήτησής της κάπου «έξω» από το νου, αν και θα μπορούσε να μοιάζει με μια αμφιταλάντευση της δημιουργικής διαδικασίας μεταξύ ενός αισθητικού ιδεαλισμού και ενός αισθητικού εμπειρισμού, θα έλεγε κανείς πως είναι κοντύτερα σε μια νέα αισθητική διάσταση νόησης που το υπερσυνδεσμολογικό διαδικτυακό αρχείο «κατασκευάζει».

Το κεντρικό σημείο της διερεύνησης εντοπίζεται στον τρόπο που η διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύλληψης διαμορφώνεται κατά την πράξη αναφοράς στο αρχείο του Pinterest. Το τελευταίο, όντας διαχωρισμένο όπως παρατηρήθηκε μεταξύ ενός γενοτύπου και ενός ετερογενούς αλλά και διαδραστικού φαινοτύπου επιτρέπει μια ιδιαίτερη κατάσταση πλοήγησης. Ο χρήστης-δημιουργός ως ένας *Data Cowboy,* όπως ο William Gibson περιέγραφε την κίνηση στον κυβερνοχώρο καλείται να διασχίσει τις οπτικές παραστάσεις, την οπτικοποιημένη χωρικότητα πληροφορίας του διαδικτυακού αρχείου. Οι δομικές συνέχειες, κρυμμένες κάτω από το επίπεδο διάδρασης βρίσκονται σε μια κατάσταση συνεχούς «ανασύνταξής» βάσει των κινήσεων του χρήστη ο οποίος ενεργοποιεί τμήματά τους. Με ποιόν τρόπο ακριβώς συστήνεται η συλλειτουργία μεταξύ χρήστη και αρχείου; Το ίδιο το αρχείο προκαθορίζοντας την ενδεχομενικότητα των διαδρομών πλοήγησης βάσει των διαδικασιών του *Αυτοματισμού* (*Automation*) και της *Μεταβλητότητας* (*Variability*) σε τι βαθμό άρχει την αρχή της σχεδιαστικής σκέψης;

α. Η «αποπλάνηση» ως επιβεβαίωση του συνειρμού

Υποθέτοντας πάνω στον παραλληλισμό μεταξύ περιπλάνησης εντός του αρχείου και διαμόρφωσης της σχεδιαστικής ιδέας, τότε αυτό φέρει δύο ζητούμενα προς ταυτόχρονη ανάγνωση. Το πρώτο είναι εκείνο της δεδομένης διάταξης του αρχείου ως ένα μείγμα ετερογενών αποσπασμάτων τα οποία αν και ομαδοποιούνται μεταξύ κάποιων ελάχιστων ομοιοτήτων δεν παύουν να αποτελούν παραστάσεις διαφορετικών πραγμάτων και άκρες μιας πολύπλοκης και κρυφής δομικής συνέχειας. Το δεύτερο αφορά στη συνειρμική δημιουργική πορεία σκέψης η οποία εμπλέκεται εντός της παραπάνω ετερογένειας.

Η αρχή των βάσεων δεδομένων περιγράφεται από τον Lev Manovich ως μια «*αντί-αφηγηματική λογική*» λόγω της ανοιχτής και μεταβλητής διάστασής της και της αναπαράστασης του κόσμου ως μια λίστα αντικειμένων των οποίων οι αιτιακές σχέσεις φαινομενικά απουσιάζουν. Προσδιορίζει την αφήγηση και τις βάσεις δεδομένων ως «*φυσικούς εχθρούς*», οι οποίοι «*ανταγωνίζονται να καταλάβουν την ίδια έκταση του ανθρώπινου πολιτισμού, με καθεμία από τις δύο να ισχυρίζεται πως κατέχει το αποκλειστικό προνόμιο νοηματοδότησης του κόσμου*».[231] Ωστόσο ο ίδιος, αυτή την αντίθεση την αναπροσδιορίζει μέσα από τη λογική λειτουργίας των υπερσυνδέσμων οι οποίοι επιτρέπουν την κατασκευή μιας «υπεραφήγησης» επί των βάσεων δεδομένων μέσα από τη συμμετοχή του χρήστη, ο οποίος καθίσταται αναγκαίος συλλειτουργός της. Παρ' ότι οι ενδεχόμενες διαδρομές επί του φαινότυπου έχουν προκαθοριστεί από τους συγγραφείς του γενοτύπου του αρχείου, το εύρος του αρχείου λαμβάνοντας διαστάσεις «πραγματικού» χωρίς όρια, επιτρέπει μια πλατειά κινητικότητα εντός του. Ο Michel de Certeau μιλώντας για του τρόπους αναζήτησης των χωρικών διαδρομών εντός ενός ήδη συντεθειμένου λεξιλογίου περιγράφει πως εκείνες «*διαγράφουν τους κανόνες άλλων ενδιαφερόντων και επιθυμιών που δεν είναι προκαθορισμένες από το σύστημα εντός του οποίου αναπτύσσονται*»,[232] δίνοντας έτσι μια επαρκή περιγραφή επί της συλλειτουργικής δόμησης της «περιπλανητικής υπερ-αφήγησης».

Για να φανεί η παραπάνω συλλειτουργία έχει ενδιαφέρον να αναφερθεί η σημείωση του Lev Manovich πως ο «υπολογιστικός κόσμος» έχει κατασκευάσει μια αντιστροφή των αξόνων της Σημειολογικής θεωρίας.[233] Το μοντέλο για το οποίο γίνεται λόγος δημιουργημένο αρχικά από το Ferdinand de Saussure - και το οποίο στη συνέχεια επεκτάθηκε και από άλλους ενσωματώνοντας και άλλα συστήματα σημείων όπως από τον Roland Barthes - όριζε τις συσχετίσεις των στοιχείων ενός συστήματος μέσω του *συνταγματικού* και του *παραδειγματικού* άξονα.

Όπως ορίζεται από τον Barthes, οι δύο αυτοί άξονες αντιστοιχούν σε διαφορετικές λογικές νοητικής δραστηριότητας, καθεμία από τις οποίες παράγει τις δικές της αξίες.[234] Ο συνταγματικός άξονας ορίζεται μέσα από το συνδυασμό σημείων τα οποία υποστηρίζονται μέσω μιας χωρικότητας όπου κάθε όρος του άξονα αυτού αποκτά την αξία του από τα σημεία που προηγούνται και εκείνα που έπονται. Στη γλωσσική αλυσίδα, μας λέει ο Barthes, οι όροι του συνταγματικού άξονα χαρακτηρίζονται από «παρουσία», αφού κανένας όρος δε μπορεί να αντικατασταθεί από το διπλανό του, όπως για παράδειγμα στις συνδέσεις μιας γλωσσικής πρότασης. Το νόημα στο συνταγματικό άξονα παράγεται μόνο μέσα από «μια άρθρωση σε μορφή αλυσίδας». Παράδειγμα το οποίο ο Saussure δίνει αναφορικά με τον συνταγματικό άξονα είναι εκείνο του κίονα ο οποίος βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με άλλα στοιχεία του κτίσματος, όπως το επιστύλιο, η βάση κοκ. Ο παραδειγματικός άξονας, όπως αναφέρει ο Barthes εκείνον των συσχετίσεων του Saussure, αποτελείται από σημεία τα οποία μοιράζονται στη μνήμη μας κάτι κοινό μεταξύ τους διαμορφώνοντας ενότητες ποικίλων σχέσεων. Για παράδειγμα, η «μόρφωση» μπορεί να συσχετιστεί μέσω του νοήματός της με την «ανατροφή» ή την «εκπαίδευση» ή στο παράδειγμα του κίονα, ο ρυθμός του, έστω ο Δωρικός, προκαλεί συσχετισμούς με άλλους ρυθμούς, όπως ο Κορινθιακός. Συνεπώς στον παραδειγματικό άξονα τα σημεία ενώνονται μέσω της «απουσίας». Ο παραδειγματικός η συστηματικός άξονας όπως περιγράφει ο Barthes τον άξονα συσχετίσεων έχει άμεση σχέση με την υποκατάσταση και την ταξινόμηση. Οι δύο άξονες, συνδεδεμένοι με τρόπο ώστε ο συνταγματικός άξονας να έχει ανάγκη τον παραδειγματικό για την δική του εξέλιξη και την ενσωμάτωση νέων σημείων «αποτελούν για το *Saussure* μια πιθανή αντιστοιχία με τις δύο μορφές νοητικής δραστηριότητας.»[235]

Η αντιστροφή που ο Lev Manovich διατυπώνει αφορά σε μια εξωτερίκευση των «απουσιών» και της «σιωπηρής εξυπονόησης» του παραδειγματικού επιπέδου στον ετερογενή φαινότυπο του «υπολογιστικού» συστήματος και στην εσωτερίκευση της συνέχειας του δομικού συστήματος.

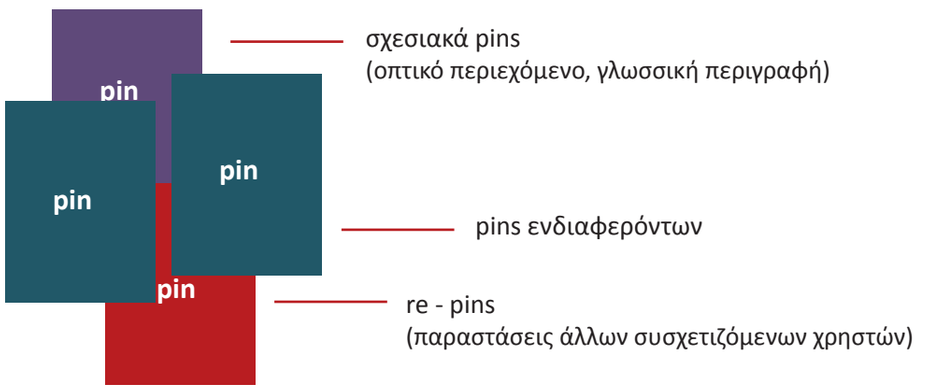
Αντιστοίχως, θα έλεγε κανείς πως τα κενά μεταξύ των παραστάσεων του ετερογενούς περιεχομένου του αρχείου του Pinterest, όντως εξωτερικεύουν το παραδειγματικό επίπεδο, εκείνο των συσχετίσεων, αποκαλύπτοντας τα διαστήματα προς νοητική «συμπλήρωση» ή προτείνοντας τέτοια.

Περιγράφηκε, ήδη, νωρίτερα πως η λειτουργία των «μηχανισμών μάθησης» στηρίζεται σε μια ταξινομητική αρχή η οποία ξεπερνά μια απλή παράθεση και δημιουργεί συσχετισμούς ομοιοτήτων και ενότητες μέσα από τα ελάχιστα κοινά χαρακτηριστικά, τις γλωσσικές περιγραφές ή και

ακόμα και από το ίδιο το οπτικό περιεχόμενο των εικόνων. Ο ετερογενής χαρακτήρας του φαινοτύπου και τα φαινομενικά κενά είναι αποτέλεσμα της διεύρυνσης των ποσοστών επιτυχίας σε σχέση με τις ενδεχόμενες νοητικές αλλά και διαδραστικές κινήσεις του χρήστη επί αυτού. Ο χαρακτήρας των «κενών» αναπροσαρμόζεται στιγμιαία με κάθε «κίνηση» του χρήστη επιδιώκοντας εξίσου μέσα από μια μηχανιστική λογική «υποκατάστατων» και «συμπληρωματικών» να παρακολουθήσει τους αναστοχασμούς του.[236] Τα υποκατάστατα δημιουργούν παραδειγματικά κενά μέσα από αντιπροτάσεις ίδιας κατηγορίας (*αντί για αυτό*) και τα συμπληρωματικά συστήνουν προτεινόμενες επεκτάσεις, ξανά στον παραδειγματικό άξονα, σε διαφορετικές λογικές περιγραφής της αρχικά επιλεγμένης ή αναζητούμενης ιδέας (και αυτό). Στη νοητική σκέψη μιας συγκεκριμένης χωροθέτησης τα συμπληρωματικά του συνειρμικού/παραδειγματικού άξονα εντός του φαινοτύπου, θα σήμαιναν σύσταση του συνταγματικού σχεδιαστικού επιπέδου.

Οι φαινοτυπικά ετερογενείς και εξατομικευμένες συστάσεις από πλευράς του αρχείου στηρίζονται στο ιστορικό του ίδιου του χρήστη και του τρόπου που αυτός συνδιαλέγεται με άλλους χρήστες ή διαφορετικά περιεχόμενα του αρχείου. Τα pins, δηλαδή, οι παραστάσεις που έχει αποθηκεύσει ο χρήστης ανά διαστήματα, οι προτιμήσεις άλλων χρηστών που «ακολουθεί» αλλά και πάντα οι συσχετισμοί στη λογική των ελάχιστων κοινών ομοιοτήτων μεταξύ του γλωσσικά αναζητούμενου και των παραστάσεων αλλά και μεταξύ των ίδιων των παραστάσεων, «συντάσσουν» τα «έξυπνα κενά».

Η πρωτεύουσα εννοιοδότηση κάθε παράστασης μένει να αναγνωσθεί από το χρήστη με τρόπο ώστε να «διδαχθεί» εκ νέου το «έξυπνο» αρχείο.



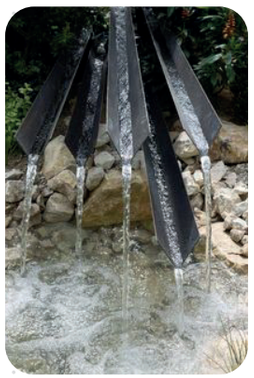
ανασυστάσεις των «παραδειγματικών» κενών μέσω του εκάστοτε «pin-ιστορικού»

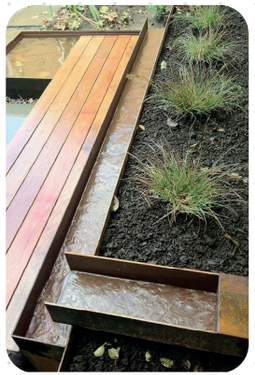
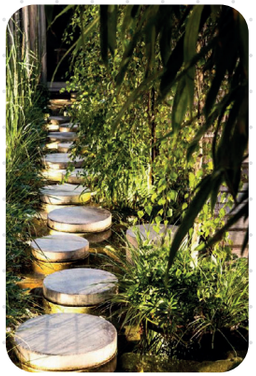
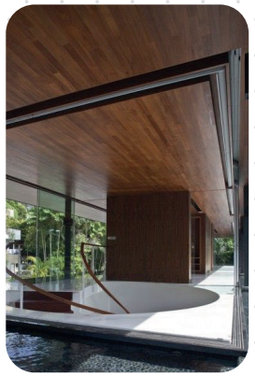
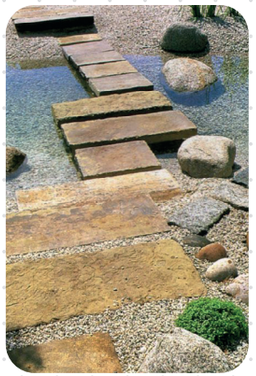
1

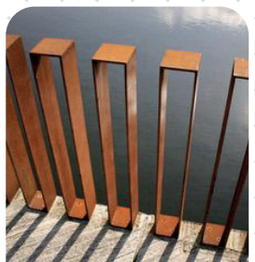
σχετικά pins / related pins

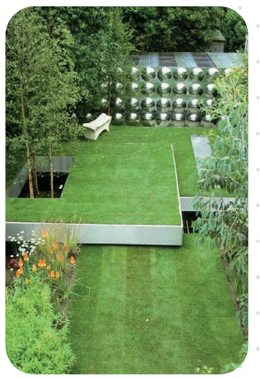
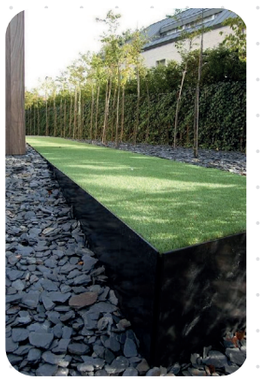
2

σχεσιακή οπτικότητα /visually similar resaults





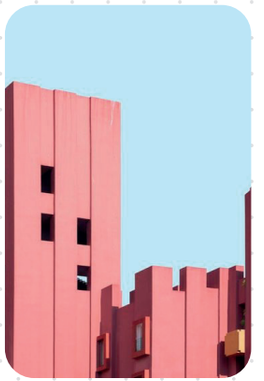



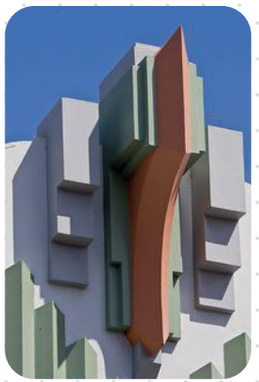
Η σύσταση του εξατομικευμένου φαινοτύπου ετερογένειας πραγματοποιείται μέσα από την εξωτερίκευση του “παραδειγματικού” άξονα σημασιοδότησης, των “κενών” που είναι απαραίτητα για τη συνειρμική σκέψη μέσα από τα ελάχιστα κοινά χαρακτηριστικά τα οποία μοιράζονται τα ετερογενή σημεία.

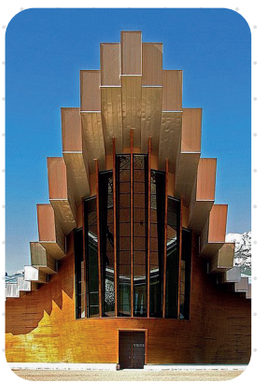
Η λογική λειτουργίας του Pinterest μέσα από συμπληρωματικά (αντί αυτού) και υποκατάστατα (και αυτό) είναι εμφανής σε αυτό το παράδειγμα του φαινοτυπικού πεδίου σύστασης απο *σχετικά pins* με βάση τα ελάχιστα κοινά χαρακτηριστικά που εδώ φαίνεται να είναι οι παρακάτω γενικές κατηγορίες:

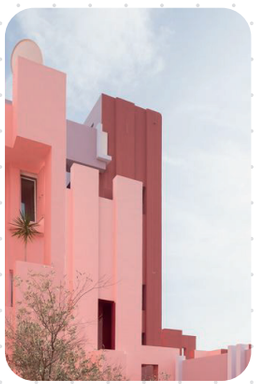
πράσινες επιφάνειες / τοπιακές παρεμβάσεις / λαμαρίνα ή μέταλλο / καφέ χρώμα

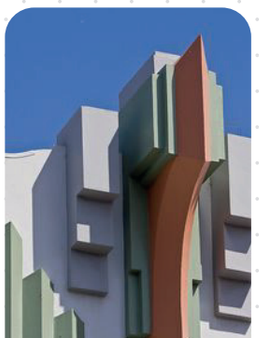
κύρια παράσταση











Η σύσταση του εξατομικευμένου φαινοτύπου ετερογένειας πραγματοποιείται μέσα από την εξωτερίκευση του “παραδειγματικού” άξονα σημασιοδότησης, των “κενών” που είναι απαραίτητα για τη συνειρμική σκέψη μέσα από τα ελάχιστα κοινά χαρακτηριστικά τα οποία μοιράζονται τα ετερογενή σημεία.

Η λογική λειτουργίας του Pinterest μέσα από αυτό το παράδειγμα του φαινοτυπικού πεδίου σύστασης από οπτικά όμοια pins βασίζεται κυρίως στα υποκατάστατα.

Με την κίνηση του παραθύρου εστίασης το φαινοτυπικό πεδίο αναστοχασμού αναπροσαρμόζεται.
Οι κυρίαρχες λογικές περιγραφής οι οποίες συμπλέκονται σε αυτό το παράδειγμα είναι:
η μορφολογία / το χρώμα / η ατμόσφαιρα / η φύτευση

κύρια παράσταση

Οι κινήσεις, όμως, του χρήστη και η σύνταξη των υπεραφηγήσεων από πλευράς του, στην περίπτωση της διαδικασίας σύλληψης και διαμόρφωσης μιας ιδέας σχεδιασμού, θα μπορούσε να ειπωθεί πως αντιστοιχούν στις νοητικά συνειρμικές «διαγραφόμενες κινήσεις». Οι αναστοχασμοί κατά τη δημιουργική διαδικασία είναι σε άμεση συσχέτιση με τον τρόπο αντίληψης του πραγματικού και κατ' επέκταση των λογικών περιγραφής του.[237] Η πολύπλοκη συνεξέλιξη μεταξύ πολλαπλών οργανώσεων και ιεραρχικών επιπέδων νοηματοδότησης κατά την αναδιαμόρφωση του αντικειμένου και των διαφορετικών εννοιών που αυτά συνεπάγονται συνθέτουν ένα σύνθετο δίκτυο νοητικών κινήσεων εντός και εκτός του παραδειγματικού και συνταγματικού άξονα.

Οι αναδιαμορφώσεις του νοητικού αντικειμένου που συχνά εμφανίζονται μέσα από τα σκαριφήματα των ιδεών μπορεί να είναι αυτό-αναφορικές με εναλλαγές στον τρόπο περιγραφής του. Για παράδειγμα η σύλληψη μιας επιφάνειας ενός χώρου μπορεί να αναπροσδιορίζεται ως προς τον εαυτό της βάσει των υλικών της, των τρόπων σύνταξής της ή της κατηγορηματικής της λογικής. Οι αναδιαμορφώσεις μπορούν παράλληλα να συμπλέκονται με νοηματοδοτήσεις «εξωτερικές» αυτού, όπως για παράδειγμα ζητήματα γειτνίασης με άλλα αντικείμενα, ζητήματα κόστους κοκ. Οι αναδιαμορφώσεις και των δύο περιπτώσεων αλληλλοπλέκονται συνεχώς στη σχεσιακή/παραδειγματική ή/και στη συνταγματική λογική μορφώνοντας το προϊόν της σύλληψης μέσα από αναζητήσεις στιγμιαίων ισορροπιών των διαφορετικών δυνάμεων. Κάθε στιγμή ισορροπίας μοιάζει με μια μικρή αναμονή μέχρι να βρεθεί το ερέθισμα να ανακινηθεί ξανά το πολύπλοκο σύστημα.

«*Επεκτείνουμε την έννοια… σαν να γνέθουμε μια κλωστή στρίβοντας ίνα πάνω σε ίνα. Και η δύναμη της κλωστής δεν βρίσκεται στο γεγονός ότι ορισμένες ίνες διατρέχουν όλο το μήκος της, αλλά στο γεγονός ότι επικαλύπτονται πολλές ίνες… Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι υπάρχει κάτι κοινό που διατρέχει την όλη κλωστή – η συνεχής επικάλυψη αυτών των ινών.*»

L. Wittgenstein (1953), Philosophical investigations, translated by G.E.M.

Η δεδομένη πολυπλοκότητα καθιστά δύσκολη την αποδόμηση της νοητικής διαδικασίας και την ανάγνωσή της μέσα από αυτόνομα η γραμμικά κανάλια. Εκείνο που ο Nicolas Bourriaud περιγράφει ως αισθητική της επισφάλειας ή της αβεβαιότητας είναι μια «*παραγωγή μιας ανοδικής σπείρας διαφορετικής οργάνωσης μορφωμάτων του πραγματικού, διαφορετικών διαγραμμάτων και αναπαραστάσεών του, που προσθέτουν νέες εννοιολογικές διαστάσεις στην υφιστάμενη επίγνωση*»,[238] δημιουργώντας αυτές τις εσωτερικές ανακολουθίες και αναπροσαρμογές της σκέψης.

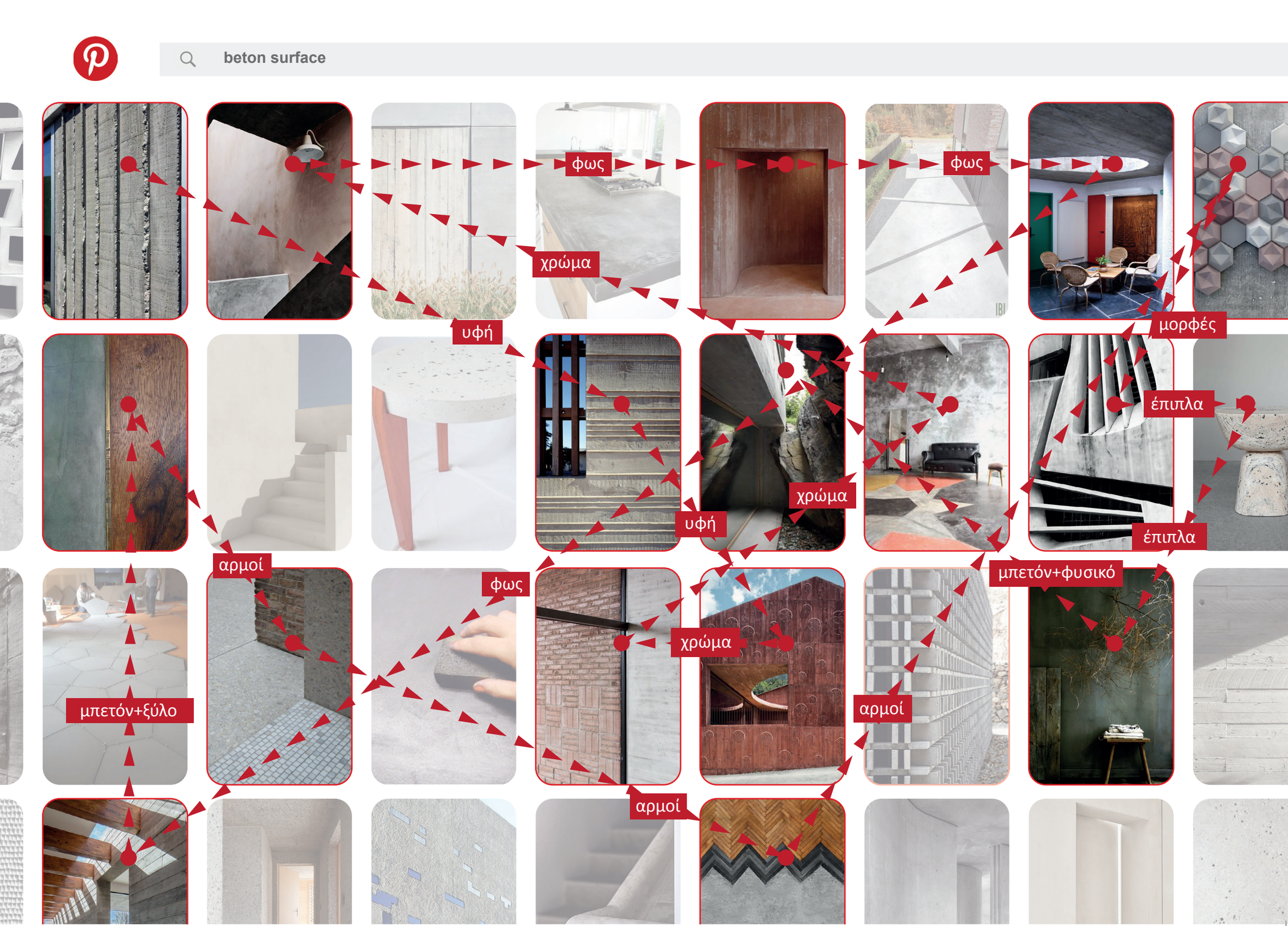
Η προβαλλόμενη ετερογένεια του αρχείου δεν αποτελεί παρά ένα ανάλογο εκείνων των «κενών» που συνεχώς πληρώνονται κατά την ανάγκη επιλογής μιας πορείας σε μια διακλάδωση σκέψης, την αναθεώρηση ή αναπροσαρμογή της, την εναλλαγή μεταξύ πρωτευόντων και δευτερευόντων εννοιολογικών προσεγγίσεων. Ο Slavoj Zizek μιλά για εκείνο το διαφεύγον αντικείμενο των μορφωμάτων που αποτελούν οργάνωση του πραγματικού αλλά είναι και τα ίδια πραγματικά, με αποτέλεσμα την ανάδυση μιας συνεχούς επανερμηνείας.[239]

Η συνειρμική περιπλάνηση εντός του αρχείου του Pinterest παρέχει ένα πεδίο κινήσεων ικανό να περιστρέφει συνεχώς το ζητούμενο μέσα από ερεθίσματα που εκκινούν νέα εννοιολογικά πεδία και στους δύο άξονες. Οι συντάξεις των νεφελωματικών αφηγήσεων ράβουν κάθε φορά τα κενά του φαινοτύπου με τρόπο ώστε εκείνος να «μαθαίνει» και να αποθηκεύει στη μνήμη του τον τρόπο σκέψης κάθε δημιουργού. Η «διαφεύγουσα» λογική της σχεδιαστικής διαδικασίας έρχεται να επιβεβαιώσει το λόγο που το ζητούμενο εντός του αρχείου δε βρίσκεται στη διαδικασία «επιλογής», στη διαδικασία μιας γραμμικής εκπλήρωσης της επιθυμίας και στην αποτελεσματικότητα μιας μηχανής ισοσταθμισμένων εισαγόμενων - εξαγόμενων αποτελεσμάτων, αλλά στην περιπλάνηση και στην ατελή κίνηση εντός των «αποπλανητικών» αποσπασμάτων.

Η «επιθυμία» εκκινεί την περιπλάνηση και εκείνη με τη σειρά της επιβεβαιώνει τη «συνειρμική αποπλάνηση». Η ίδια η λογική της αρχιτεκτονικής σε καταναλωτικά αποσπάσματα «ιδεών», στη λογική της αποδοτικότητας και της τεχνικότητας, επιβεβαιώνει τις αναβολές της σχεδιαστικής διαδικασίας στην προσπάθειά της να τις προκαθορίσει.

συνειρμός και αναστοχασμοί - παραδειγματικά άλματα &
αλλαγή των λογικών περιγραφής της διαμορφούμενης “σκέψης”
επί του “έξυπνου” φαινοτύπου

οι παραστάσεις ως εκκινητικά σημεία σκέψης


beton surface
φως
χρώμα
υφή
φως
μορφές
έπιπλα
έπιπλα
χρώμα
υφή
αρμοί
φως
χρώμα
μπετόν+φυσικό
μπετόν+ξύλο
αρμοί
αρμοί

β. Διάδραση ή ταυτολογία;

Κατά συνέπεια των παραπάνω, θα μπορούσε να ειπωθεί πως αν υφίσταται κάποιου είδους αρχειακή «επιταγή» είναι εκείνη της συλλειτουργίας αρχείου-χρήστη, της αναγκαίας ύπαρξής του δεύτερου για την διατήρηση της ζωτικότητας του πρώτου και της επικαιροποίησής του. Στη συγκεκριμένη, όμως, συνομιλία ένα πρώτο ζητούμενο το οποίο τίθεται είναι εκείνο της διάστασης της «διαδραστικότητας» και της συνομιλικότητας η οποίες θα δούμε πως τελικά δεν αποτελούν παρά μια ταυτολογική συνθήκη.

Ο Lev Manovich αναφέρεται σε μια «εξωτερίκευση» και «αντικειμενοποίηση» του μυαλού και της σκέψης στα πλαίσια ενός ισομορφισμού μεταξύ εκείνης και των Νέων Μέσων τεχνολογίας,[240] όπως εκείνος ο οποίος μόλις περιγράφηκε για το αρχείο του Pinterest. Αυτή η «μόδα» όπως ο Manovich τη χαρακτηρίζει, «*εξωτερικεύει νοητικές διαδικασίες αναστοχασμών, επίλυσης προβλημάτων, ανάκλησης και συσχετισμών*», ζητώντας από το χρήστη να ακολουθήσει κάποια προϋπάρχουσα νοητική κατασκευή «αντικειμενικά διαμορφωμένη». Στο "*From the externalization of the psyche to the implantation of technology*" περιγράφει το μοναδικά προσωπικό επίπεδο των νοητικών διαδικασιών, το απαρατήρητο και το εσωτερικό να υπόκεινται ενός είδους δημοσιοποίηση, μια κάποιου είδους παγίωση προς μια μαζική διανομή.[241] Η δεδομένη συνθήκη ξεκίνησε πολλά χρόνια πριν και σήμερα μοιάζει να αποκτά ουσιαστικές διαστάσεις εντός του κυβερνοχώρου.

Η ιστορική ιχνηλάτηση την οποία κάνει ο Manovich σχετικά με την προσπάθεια ενσωμάτωσης στον τεχνολογικό κόσμο εκείνων των μοντέλων βάσει των οποίων ερμηνεύονται οι λειτουργίες του μυαλού, ξεκινά ήδη με την εφεύρεση του ρολογιού το 17ο αιώνα, της μηχανής το 19ο αιώνα και στη συνέχεια των ψηφιακών υπολογιστών και κατά τον ίδιο προκύπτει ως ανάγκη των μοντέρνων κοινωνιών για μαζική τυποποίηση.[242] Παρατηρεί, ήδη, σε διάφορες τεχνικές οπτικοποίησης, όπως η φωτογραφία ή ο κινηματογράφος, μια δυναμική διάσταση προσέγγισης της γνωστικής λειτουργίας, όπου οι αναπαραστάσεις χρησιμοποιούνται με στόχο την προβολή αφαιρετικών σχηματισμών και νοητικών διαδικασιών.

Ο Sr Frnacis Galton, το 1877, διαμόρφωσε μια διαδικασία σύνθεσης φωτογραφιών, την οποία περιέγραψε ως «συσσώρευση ιδεών» καταγράφοντας σε κάθε μία πολλά διαδοχικά φωτογραφικά πορτραίτα, με στόχο την ανάγνωση μιας στατιστικής τιμής των ανθρώπινων τυπολογιών και την κατασκευή μιας «μηχανικά ακριβούς και

αψεγάδιαστης συσκευής επεξεργασίας γενικών ιδεών» και διαπίστωσης αφηρημένων αναπαραστάσεων.[243] Το 1916 ο Hugo Mustenberg, καθηγητής ψυχολογίας και ένας από τους ιδρυτές της βιομηχανικής και εφαρμοσμένης ψυχολογίας, συντάσσοντας μία από τις πρώιμες θεωρίες για τον κινηματογράφο, "*The Film: A Psychological Study*" περιέγραψε την ουσία του νέου, τότε, μέσου να έγκειται στην ικανότητά του «*να αναπαραγάγει ή να αντικειμενοποιεί ποικίλες νοητικές λειτουργίες*», όπως μνημονικές αναλαμπές, φαντασιακές αναδρομές αλλά και κοντινά ή μακρινά πλάνα συσχετιζόμενα με την εστίαση προσοχής. Μία ακόμα εμβληματικότερη φιγούρα στο πλαίσιο της επιθυμίας «εξωτερίκευσης» των νοητικών διαδικασιών παράλληλα με μια προσπάθεια κοινοποίησης ιδεολογικών προθέσεων στην ανάπτυξη της μαζικής επικοινωνίας, ήταν ο σκηνοθέτης και θεωρητικός Sergei Eisenstein, ο οποίος μέσα από την «κινηματογραφική επιχειρηματολογία», μέσω της εικόνας και τα οπτικά ανάλογα της «θέσης»-«αντίθεσης» επεδίωκε μια προδιαγεγραμμένη μορφή «σύνθεσης» από το θεατή. Στη διαδοχή συζητήσεων «Από το Θεό και τη Χώρα» τον Οκτώβριο του 1829 λέει: «*Διατηρώντας την ένδειξη του «Θεού», οι εικόνες αυξανόμενα διαφωνούν με την ιδέα του Θεού, αναπόφευκτα οδηγούν σε ατομικά συμπεράσματα σχετικά με το φύση πολλών θεοτήτων ..μια αλυσίδα εικόνων επιχείρησε να συλλάβει μια καθαρά διανοητική ανάλυση, ως αποτέλεσμα μιας σύγκρουσης μεταξύ μιας προκατάληψης και μια σταδιακής δυσπιστίας των προθετικών της βημάτων*.»[244] Η σταδιακή συσσώρευση δύναμης σε μια διαδικασία ταυτιζόμενη με την επαγωγική λογική που επεδίωκε ο Eisenstein είχε ως στόχο την πρόκληση και την καθοδήγηση της επιχειρηματολογίας (συγκεκριμένα της Μαρξιστικής διαλεκτικής), την αυτόματη εκτέλεση νοητικών λειτουργιών παράλληλα μέσα από εκείνη του montage και των εικόνων.[245] Στην ίδια λογική, η καλλιτεχνική έκφραση της αριστεράς της δεκαετίας του '20, υποστήριζε κατ' αντιστοιχία τη γνωστική δύναμη των οπτικών μορφών μέσα από το montage, όπως ο Alexander Rodchenko, ο οποίος προώθησε την ακολουθία των εικόνων στο γραφιστικό σχεδιασμό, με καθεμία να αντιστοιχεί σε ένα διαφορετικό νόημα, έτσι ώστε η σύνθεσή τους να παράγει ποικιλία νοηματικών συναρμογών. Τα παραδείγματα, αυτά, αποτελούν λίγα κομβικά σημεία επιδιώξεων διέγερσης των νοητικών διεργασιών διαμέσου των οπτικών αναπαραστάσεων παράλληλα σε μια «εξωτερίκευση» των πρώτων.

Σήμερα η σχέση του τεχνολογικού κόσμου και των πεδίων της ψυχολογίας και των νευροεπιστημών είναι μια σχέση αμοιβαιότητας και συνεχών αλληλοτροφοδοτήσεων. Ήδη από το 1950, η γνωστική ψυχολογία προσέγγισε το μυαλό ως σύστημα επεξεργασίας πληροφοριών και η θεωρία πληροφοριών εισήγαγε την έννοια του ανθρώπινου «μοντέλου επεξεργασίας της πληροφορίας».[246] Παράλληλα η πρώτη, αλλά και άλλες θεωρίες πάνω στη λειτουργία του ανθρώπινου νου του 20ου αιώνα,

περιγράφουν τους νοητικούς σχηματισμούς[247] μέσα από τις οπτικές μορφές που έχουν καταστεί οικίες από την τεχνολογία.[248] Μοντέλα της γνωστικής ψυχολογίας προσεγγίζουν τις νοητικές εικόνες μέσα από όρους όπως η χωρική ανάλυση (resolution) ή η ταχύτητα πρόσβασης, αναζητώντας τον καταλληλότερο παραλληλισμό μέσα από τα ήδη υπάρχοντα οπτικά μοντέλα χωρίς να αμφισβητούν τη μεταφορική χρήση των λειτουργιών των τεχνολογικών συστημάτων.[249]

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η διάσταση και ο ρόλος των νοητικών εικόνων αποτελούν μία από τις πιο ενεργές περιοχές έρευνας στη γνωστική ψυχολογία τις τελευταίες δύο δεκαετίες διχάζοντας, μάλιστα, τις απόψεις σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Η πρώτη είναι εκείνη στην οποία υποστηρίζεται πως η νοητική εικόνα λαμβάνει ρόλο στη γενική σκέψη προσομοιώνοντας φυσικά συμβάντα τα οποία προσλήφθηκαν, αποτελώντας όμως ένα παραπροϊόν των νοητικών και συλλογιστικών υπολογισμών, οι οποίοι δεν εμπεριέχουν οπτικές αναπαραστάσεις. Η δεύτερη επιχειρηματολογία εμπεριέχει ψυχολόγους και νευροψυχολόγους οι οποίοι μέσα από πειράματα και εικονικές προβολές της νοητικής δραστηριότητας επιδιώκουν να αποδείξουν πως η συλλογιστική λαμβάνει χώρα μέσα από την κατασκευή και τη διαχείριση νοητικών εικόνων.[250]

Πέρα από αυτά τα ζητήματα τα οποία θα χρειάζονταν περισσότερη εμβάθυνση στους τομείς της ψυχολογίας και των νευροεπιστημών, είναι γεγονός πως η καθημερινότητά μας επηρεάζεται ολοένα και περισσότερο από τον τρόπο χρήσης των τεχνολογικών μέσων και των οπτικά «αντικειμενοποιημένων» νοητικών λογικών, όπως οι «συνδέσμοι/links» και οι απλές υπολογιστικές λειτουργίες - «αποκοπή», η «επικόλληση» ή «αναίρεση» κοκ - οδηγώντας σε μια αναζήτηση αυτών στο «έξω-υπολογιστικό» πραγματικό, υποθέτοντας πως αυτό ακόμα μπορεί να περιγραφεί αδιαχώριστο. Ο Paul Virilio περιγράφει τις δυνητικές εικόνες μιας υπολογιστικής οθόνης ως εργαλείο επιβεβαίωσης «*όχι μόνο της ύπαρξης ορισμένων μορφών αναπαράστασης, αλλά με έναν πιο άμεσο τρόπο της αντικειμενικής παρουσίας των νοητικών εικόνων*.»[251]

Η πιο «απτή» και εξελιγμένη περίπτωση σύμπλεξης νόησης και σωματικότητας, «μέσα» και «έξω», με τον πιο αδιαφανή τρόπο, είναι εκείνη της Δυνητικής Πραγματικότητας (Virtual Reality). Ο Jaron Zepel Lanier, θεωρητικός της επιστήμης των υπολογιστών, υποστηρίζει πως η Δυνητική πραγματικότητα «θα οδηγήσει στην εποχή της «*μετά-συμβολικής επικοινωνίας, χωρίς γλώσσα ή άλλα σύμβολα*».[252]

Σήμερα οι τεχνολογικές εξελίξεις μοιάζει να παρέχουν το χώρο για εκείνη την ολοένα και αυξανόμενη διεύρυνση του συνειδησιακού χώρου και

εκείνου της λογικής, σμικρύνοντας τη διάσταση της επικοινωνιακότητας μέσα από μια διεύρυνση της οπτικότητας. Δεδομένου ότι οι νευροεπιστήμες επιτρέπουν την εξωτερίκευση των νοητικών διαδικασιών σε πραγματικό χρόνο και αντιστρόφως ενσωματώνουν μηχανικά τμήματα ακόμα εντός των νευρωνικών δικτύων, η ταυτολογική διάσταση του αρχείου το οποίο περιγράφεται, εδώ, θα πρέπει να ειπωθεί πως αποτελεί ένα πρώιμο στάδιο αυτής της εξέλιξης.

Τα ηθικά ζητήματα τα οποία προκύπτουν πάνω στην αμοιβαία αυτή συσχέτιση είναι πολλά και δεν αποτελούν στόχο της παρούσας ανάλυσης. Θα μπορούσε ο διπλής κατεύθυνσης δίαυλος μεταξύ των «έξυπνα» οργανωμένων οπτικών αναπαραστάσεων του αρχείου και του νου να ενέχει μια διευκόλυνση στην τυποποίηση και διαχείριση της σκέψης ή και μια απόπειρα «ελέγχου» των ανθρώπινων δράσεων και των δημιουργικών διαδικασιών. Ωστόσο, το πρώιμο ακόμα στάδιο στο οποίο βρίσκεται το αρχείο το οποίο αναλύεται οδηγεί και την εστίαση της παρούσας υπόθεσης στην διερεύνηση του νέου «ενιαίου» πεδίου, το οποίο μοιάζει να καλλιεργείται και να επηρεάζει την αρχιτεκτονική δημιουργική σκέψη, ως ένα πεδίο ακόμα διαμορφώσιμο στο οποίο η «εξουσιαστική διάσταση» και ο τρόπος αυτής μετεωρίζεται.

γ. Η «εικόνα» του disegno interno στο disegno esterno της μετά – παραγωγής

Μιλώντας για «ενιαίο πεδίο», η απάντηση στο ερώτημα μεταξύ «δήλωσης» και «αναζήτησης» είναι εκείνη της συνδιαμόρφωσης. Η εξισορρόπηση, η κωδικοποίηση και η συνεχής αναδιαμόρφωση της δημιουργικής σκέψης μπορεί να συμβαίνει παράλληλα σε ένα εξωτερικό πεδίο, εκείνο του νέου αρχείου. Η ατομική και προσωπική διάσταση της διαδικασίας τοποθετείται σιωπηρά σε ένα δημόσιο χώρο, εντός των κωδικοποιήσεων άλλων ατόμων. Ο χαρακτήρας της δημιουργικής «διάνοιας» όπως θεσμοποιήθηκε σε εκείνο το νεωτερικό σημείο έναρξης της αρχειακής διάστασης από τον Aliberti, στο νέο αρχείο μοιάζει να μάχεται να αποφορτιστεί ή διαφορετικά να επαναφέρει μια «χαμένη» διάσταση μέσα από την οποία αποκτά εγκυρότητα.

Αν στρέψουμε το βλέμμα μας ξανά στην αρχή της Νεωτερικότητας και κυρίως κατά την περίοδο της Αναγέννησης και στον τρόπο που άρχισαν να κατασκευάζονται οι ποικίλες στρατηγικές προσεγγίσεις του σχεδιασμού, θα μπορούσε να δοθεί μια ενδιαφέρουσα οπτική στο ζητούμενο που διαπραγματευόμαστε και να αποσαφηνιστούν ορισμένες λεπτές διαστάσεις αυτού. Η Αλιμπερτιανή κατασκευή του νοητικού σταδίου της

δημιουργίας τοποθετείται κάτω από ένα θεολογικό οντολογικό πλαίσιο το οποίο καταγωγικά ανήκει στο Brunelleschi. Ήδη μέσα από τις περιγραφές των αρχειακών συγκροτήσεων εκείνης της παραδοσιακής περιόδου φάνηκε πως η νομιμοποιητική διάσταση του σχεδιασμού προερχόταν μέσα από ένα ιερό θείο ή μια ιερή διάσταση της φύσης και των αρμονικών αρχών όπως είχε αναδείξει ο Vitruvius. Τα αρχεία αναφοράς ήταν αρχεία γνώσης εφόσον παρείχαν τον τρόπο προσέγγισης μέσα από τη δημιουργία των παραπάνω «υπερβατικών» αρχών. Ο νεοπλατωνικός δυϊσμός της δημιουργικής διαδικασίας διατηρούνταν παράλληλα στις οποίες θεωρητικές διαφοροποιήσεις κατά το μεγαλύτερο διάστημα έως και την επιστημονική ρήξη. Εντός εκείνου του κοσμοθεωρητικού πλαισίου, ο σύνθετος συσχετισμός μεταξύ νου και κόσμου, μέσα από την ίδια τη δημιουργία, είχε ήδη εκφραστεί μέσα από τρεις διαφορετικούς τύπους και ιεραρχίες προθετικότητας, έτσι όπως επισημαίνει ο Νικόλαος – Ίων Τερζόγλου στο "*Three Types of Design Intentions*":[253] την ιδέα, το νόημα (concept) και την εικόνα.[254] Οι πρώτοι δύο τύποι χαρακτηρίζονταν από μια αντικειμενική και καθολική διάσταση σε άμεση συσχέτιση με μια θεϊκή παρουσία και αντιστοιχούν σε θεωρητικές τοποθετήσεις του Νεοπλατωνικού στοχαστή Marsilio Ficino και του ιστορικού και θεωρητικού της τέχνης Giorgio Vasari.

Ο τρίτος ιδεατός τύπος διαμορφώνεται από το θεωρητικό, αρχιτέκτονα και ζωγράφο του μανιερισμού, Federico Zuccaro, περί τα τέλη του 16ου και αρχές του 17ου αιώνα και σε μια μεταβατική περίοδο κρίσης όπου οι Κοσμικές παραδόσεις της πρώιμης Αναγέννησης βρίσκονται σε σύγκρουση με την καινοτομική διάσταση, προετοιμάζοντας την οριστική ρήξη του 18ου αιώνα. Στο πρώτο μέρος της θεωρίας του Zuccaro, η δημιουργική αυθεντικότητα της περιόδου οφείλει να επινοεί ελεύθερα υπερβαίνοντας τις παραδοσιακές αρχές και τους καθολικούς νόμους και η διανοητική κατασκευή μετατρέπεται από αρχετυπικά μοντέλα ή Κοσμικά νοητικά συστήματα σε μια ψυχολογική και φαντασιακή «εικόνα»/«μορφή» του νου.[255] Η έμφαση στην ατομική ιδιοσυγκρασία και το «απόλυτο» δημιουργικό μοντέλο μέσα από την επινόηση μιας «εικόνας» κατέλυε την ενότητα νου και κόσμου της Αναγεννησιακής Τέχνης και τις σχέσεις με τις αρχές ενός «ανώτερου» φυσικού, μαθηματικού ή θείου κόσμου. Η αιτιολόγηση, όμως, αυτής της επινόησης περιγράφεται ως μια ενδεχομενική και τυχαιώδης σπίθα που προκαλείται από τις αισθήσεις και τις πολλαπλές αντιληπτικές αναπαραστάσεις, οι οποίες δεν είναι παρά θεϊκές φωτεινότητες λάμψης.[256]

Στα όρια μιας απόσπασης από μια νομιμοποιητική βεβαιότητα και στην προσπάθεια αυτονόμησης της «δημιουργικής διάνοιας», σε μια περίοδο κρίσης και αμφιταλάντευσης των αρχών της, ο Zuccaro επικαλείται και πάλι τη θεότητα η οποία θα προβάλει ξαφνικά τις «εικόνες» στο νου.

Η νομιμοποίηση της σύλληψης η οποία ήρθε αργότερα μέσα από τις ιδεολογικές σχεδιαστικές κατευθύνσεις οι οποίες αντικατέστησαν τις «υπερβατικές» αρχές, επανέφερε το ζήτημα μιας ασφάλειας, είτε κανονιστικής όπως στο μοντέρνο κίνημα, είτε «κανονιστικά τυχαιώδους» όπως στο μεταμοντέρνο κ.ο.κ.

Η δημιουργική «διάνοια» μοιάζει να βρίσκεται πάλι σε μια κρίση και μια επισφάλεια σε μια περίοδο ρήξης με τις όποιες ιδεολογικές ορίζουσες οι οποίες αποτελούσαν τη βάση για τη μορφοποίηση της σύλληψης τους τελευταίους δυόμισι αιώνες. Η αναλογία με την «εικόνα» του Zuccaro, παράλληλα με την υπόθεση της κρίσης κάποιων διαφορετικών αυτή τη φορά αξιών γίνεται εν μέσω μιας εποχής «κατασκευής εικόνων», είτε αυτό αναφέρεται κυριολεκτικά στον κυρίαρχο τρόπο των αναπαραστατικών μέσων, είτε ως διάσταση της διανοητικής σύλληψης η οποία μοιάζει να διαμορφώνεται έτσι ώστε να εξυπηρετεί τα μέσα αυτά. Η υπόθεση της «κρίσης» δεν αποδίδεται ως μια προβληματική συνθήκη απομάκρυνσης από τις ομοιογενείς και σταθερές ιδεολογικές σχεδιαστικές ορίζουσες, αλλά ως μια νέα κατάσταση η οποία χρήζει διαφορετικής αντιμετώπισης και η οποία μοιάζει να αποκαλύπτεται εντός της διάστασης την οποία λαμβάνει, ως πεδίο ασφάλειας, ως πεδίο επέκτασης του νου, ο διαδικτυακός κόσμος.

Το διαδίκτυο και πιο συγκεκριμένα οι αρχειακές του συγκροτήσεις οι οποίες επιδιώκουν τον άμεσο συσχετισμό τους με την αρχιτεκτονική υφίστανται μέσω μιας συλλειτουργίας στα πλαίσια των αναγκών της δημιουργικής διαδικασίας αλλά και προβάλλοντας σε εκείνη νέες ανάγκες. Αυτό που εννοείται είναι ο ένας νέος συγκερασμός ο οποίος αφουγκράζεται την επικαιρότητα και δεν προκύπτει ως εξωτερική και ανεξάρτητη αρχή. Η οριζοντιότητα των διαδικτυακών αρχείων θεωρείται πως αντιστοιχεί σε εκείνη την σμίκρυνση των σχεδιαστικών ιδεολογιών όπως εκείνες αναπτύχθηκαν τους τελευταίους περίπου δυόμισι αιώνες και ταυτόχρονα στην πιθανή ανάδειξη μιας νέας ιδεολογίας η οποία μοιάζει να έχει αρχίσει να συγκροτείται επί της οντολογικής διάστασης του κυβερνοχώρου. Σε αυτήν την ενδιάμεση περίοδο, η κυριαρχία της «εικόνας» μπορεί να παράσχει με τρόπο τυχαίο και ενδεχομενικό αυτές τις άυλες και «σοφές» εκλάμψεις επιβεβαίωσης και καθορισμού της δημιουργικής πορείας όμως αυτή τη φορά μέσα από μια περισσότερο συλλογική και συμμετοχική διάσταση.

Ο ίδιος ο Zuccaro ήταν εκείνος ο οποίος διατύπωσε την απαρχή του δυϊσμού του σχεδιασμού μεταξύ *disegno interno* και *disegno esterno,* των οποίων η συνύπαρξη ενείχε μια αδιάλυτη σχέση μεταξύ «ιδέας» και ύλης, υποκειμένου και κόσμου, νοήματος και πράγματος.[257] Μοιάζει σήμερα η περιπλανητική πορεία εντός ενός αρχείου το οποίο μιμείται

την ανθρώπινη νόηση και ταυτόχρονα αποτελείται από υλοποιήσεις πραγμάτων να καθιστά τα δύο αυτά σκέλη αδιαχώριστα. Το disegno interno γίνεται disegno esterno και αντίστροφα.

Η αποφόρτιση η οποία αναφέρθηκε πραγματοποιείται «μέσα» σε αυτό το «έξω», το οποίο καθοδηγεί ως ένα άλλο «μέσα». Είναι προφανές πως το ζήτημα της «αυθεντικότητας» έχει αποτελέσει μια παροχυμένη οπτική τις τελευταίες δεκαετίες. Τα αλιμπερτιανά «lineamentis», αναπροσαρμόζοντας την πρωταρχική διάσταση του ζητήματος, θα μπορούσαν να αναφέρονται πια σε μια «διευρυμένη διάσταση νόησης», σε μια περιπλανητική πορεία διαδρομών οι οποίες αποτελούν το πεδίο υπόδειξης ενδεχόμενων, αυθόρμητων και τυχαίων κωδικοποιήσεών τους, στα lineamentis μιας μετα-παραγωγικής[258] περιόδου.

Σύμφωνα με τον Nicholas Bourriaud, η τέχνη της μετα-παραγωγικής περιόδου «*μοιάζει να αντιστοιχεί στο πολλαπλασιαζόμενο χάος της παγκόσμιας κουλτούρας και της εποχής της πληροφορίας*».[259] Η λογική των Νέων Μέσων και η ύπαρξη του διαδικτύου οδήγησε στην αντικατάσταση συγκρότησης νέων μορφών από νέες μορφές σύνθεσης ήδη υπάρχοντος υλικού. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του ’90 μια σειρά ολοένα και αυξανόμενων καλλιτεχνικών έργων βασίστηκαν σε προϋπάρχοντα, αναπαράγοντάς τα, ερμηνεύοντάς τα και επαν-εκθέτοντάς τα, επιδιώκοντας μια εκ νέου νοηματοδότηση.[260] Το ζήτημα της επεξεργασίας υπάρχοντος «υλικού» μοιάζει να τίθεται με καίριο τρόπο από το αρχείο του Pinterest και για τον τομέα της αρχιτεκτονικής παραγωγής. Η πλατφόρμα η οποία συντίθεται με στόχο την «παραγωγή ιδεών» αποτελείται από αποσπάσματα έτοιμου εφαρμοσμένου αρχιτεκτονικού έργου. Σε αυτή τη λογική, η έννοια της αυθεντικότητας και της δημιουργίας συμπλέκεται μέσα στο νέο πολιτισμικό τοπίο επιβεβαίωσης της αναίρεσης της παραδοσιακής σημασίας της ταυτότητας του δημιουργού και της σχέσης πρωτότυπου και αντιγράφου.

«*Δεν είναι πια ζήτημα έναρξης με ένα «λευκό χαρτί ή της δημιουργίας νοήματος στη βάση ενός παρθένου υλικού αλλά η εύρεση των τρόπων που κανείς εισάγεται στις αναρίθμητες ροές της παραγωγής […[με λίγα λόγια πώς παράγουμε μοναδικότητα και νόημα μέσα σε μια χαοτική μάζα αντικειμένων, ονομάτων και αναφορών που συστήνει την καθημερινότητά μας;*»[261], διερωτάται ο Bourriaud μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον της δημιουργίας σε μια μεθοδολογία ανασύνταξης του υπάρχοντος.

Είναι γεγονός πως η νέα αρχειακή διάσταση που διερευνάται αποκτά μια περισσότερο ενεργή διάσταση μέσα από την επιδίωξη συμμετοχής της στη δημιουργική διαδικασία, προσπερνώντας την παραδοσιακή διάσταση μιας απλής αρχειακής καταγραφής, ενός και μόνο τρόπου υπόδειξης. Το νέο αρχείο δεν υποδεικνύει το «πώς» στο σχεδιασμό, αλλά το «πού». Το «πώς» μοιάζει να μετατοπίζεται αρκετά προς τον τρόπο ανάγνωσης και αποκωδικοποίησης της εικόνας και σε εκείνη την «*χαρτογράφηση της γνώσης η οποία χαρακτηρίζεται από επινόηση μονοπατιών στο εσωτερικό του πολιτισμού […] αυθεντικών δρόμων μέσα στα σημεία […]μέσω μιας ανακύκλωσης η οποία απαιτεί συνεχή πλοήγηση και περιπλάνηση*»[262] και η οποία γίνεται με τη σειρά της «αντικείμενο της καλλιτεχνικής πρακτικής» ή και μέρος της μεθοδολογίας σχεδιασμού.

Σε αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο της «της χρήσης και της δράσης», η δημιουργία δεν αποτελεί μονάχα ένα τερματικό σημείο αλλά «*μια στιγμή μιας ατελούς αλυσίδας συνεισφορών*». Έχει, ήδη σχολιαστεί το ζήτημα της αρχειακής έκφρασης μέσα από την εικόνα και η σύμπτυξη μιας πρακτικής όπως η αρχιτεκτονική η οποία υφίσταται στο βαθμό που υπάρχει ως χωρικότητα, ως ζωτικό πεδίο των τριών διαστάσεων. Εκεί έγκειται και η ανάγκη εύρεσης ενός τρόπου αποκωδικοποίησης του υπάρχοντος υλικού βάσει των προσωπικών αναζητήσεων, των ατομικών ηθικών και νοηματικών κατευθύνσεων, με στόχο νέα αυτή σχέση συνύπαρξης να διατηρηθεί εξισορροπημένη.

Η νέα αρχειακή συνθήκη αναζήτησης αναφορών κάτω από το παράδοξο μιας νομιμοποιητικής αρχής και μιας αινιγματικής διάστασης δεν υποδεικνύει κάποιου είδους γνώση με τη μορφή μιας συγκροτημένης θεωρίας όπως σε άλλα αρχιτεκτονικά αρχεία. Τα αποσπάσματα της πληροφορίας αποτελούν αινιγματικές ενδείξεις άλλων πράξεων, σε μια μορφή ενός «έξυπνου περιοδικού» που οι ήδη εφαρμοσμένες μεθοδολογίες ενός πολυσυλλεκτικού πεδίου αποκρύπτονται. Η αποστασιοποίηση θεωρίας και πράξης έτσι όπως περιγράφηκε μέσα από τις διατυπώσεις του Alberto Pérez – Gómez και όπως πραγματοποιήθηκε μετά την επιστημονική επανάσταση, ενσαρκώνεται έντονα στο νέο αρχείο το οποίο αντί να συμφιλιώνει τις δύο, ανακινεί έναν κύκλο από την πράξη στην πράξη. Ο σχεδιασμός ως αυτοσκοπός της μορφολογικής συγκρότησης - σε μια εποχή στην οποία θεωρούμε πως και οι «ιδεολογικές» σχεδιαστικές ορίζουσες, όπως επικράτησαν τους τελευταίους δυόμισι περίπου αιώνες, αναθεωρούνται μπροστά στις δυνατότητες του κυβερνοχώρου - υφίσταται εντονότερα από ποτέ.

Αν θα θέλαμε να υποθέσουμε ένα αισιόδοξο πλάνο μιας πιο συγκροτημένης και ολοκληρωμένης συνθήκης σχεδιασμού παράλληλα στην διαδικτυακή καθοδήγηση, αυτό θα ήταν μια μεθοδολογία προσέγγισης των αποσπασματικών θραυσμάτων πληροφορίας και των «κρυφών» τους νοημάτων, με τρόπο ώστε ο αναδιατυπωμένος «εμπειρικός κόσμος» να τροφοδοτεί τις προσωπικές κατευθύνσεις,

«ενεργοποιώντας» τα πρώτα. Θεωρώντας πως η επικράτηση της εικόνας αποτελεί κάτι το οποίο δε θα αναιρεθεί παρά θα διογκωθεί συνεχίζοντας να σμικρύνει τα παραδοσιακά αρχιτεκτονικά ζητήματα, μοιάζει να είναι ανάγκη να κοιταχτεί με περισσότερη σοβαρότητα το ζήτημα του τρόπου «διαφήμισης» και δυνητικοποίησης της αρχιτεκτονικής για να αντιστραφεί η σχέση κυριαρχίας μεταξύ των δύο.

ΜΕΡΟΣ Γ ‘

Μύθος & «υπερ-μύθος»

1 Μια αναλογία: από το αρχείο του Μύθου σε μια δεύτερη ανάγνωση του Pinterest

Στο ξεκίνημα της παρούσας εργασίας και μέσα από μια αναδρομική παράθεση δόθηκε έμφαση στις πρώτες κομβικές αρχειακές συγκροτήσεις νομιμοποίησης της αρχιτεκτονικής και κυρίως στο στάδιο που η αρχιτεκτονική δημιουργία αποτελούσε ακόμα μέσο έκφρασης μιας «ανώτερης» «ιερής» ή φυσικής τάξης.

Παρ' ότι η περίοδος του Μεσαίωνα διατηρούσε μια προφορική και μυστικιστική διάσταση, τα αρχεία τα οποία προσεγγίσαμε πριν και μετά την επιστημονική επανάσταση συστήνονταν εντός μιας υλικότητας, έως την ανάδυση του ψηφιακού και διαδικτυακού κόσμου. Σε αυτήν την τελευταία ενότητα θα στραφούμε στην πιο πρώιμη αρχειακή έκφραση η οποία καθοδηγούσε τη δημιουργία κατά κύριο λόγο μέσα από τη σχέση της με το «υπερβατικό». Η άυλη αρχειακή έκφραση για την οποία γίνεται λόγος είναι ο μύθος.

Η παράδοξη επιστροφή σε ένα τόσο αρχικό σημείο και η στοχευμένη παράλειψή του στην αρχή της εργασίας πραγματοποιείται με στόχο την τεκμηρίωση της υπόθεσης μιας αναδυόμενης αναλογικής σχέσης μεταξύ του αρχείου του μύθου, της μυθικής σκέψης και του νέου αρχείου του Pinterest. Με την επιδιωκόμενη αναλογία δεν εννοείται προφανώς κάποια επιστροφή στο μύθο, αλλά η σκιαγράφηση ορισμένων σημείων της εκκολαπτόμενης ακόμα διαδικτυακής αρχειακής συνθήκης και εντός του σύγχρονου πλαισίου της αρχιτεκτονικής παραγωγής, τα οποία μοιάζει να συνδιαλέγονται με έναν αντιφατικό τρόπο στον κόσμο της τεχνολογίας και της επιστημονικότητας των οποίων και είναι αποτέλεσμα.

Αρχικά, θα περιγραφεί η διαδικασία της δημιουργίας στον αρχαϊκό κόσμο μέσω της αναφοράς στο νομιμοποιητικό αρχείο του Μύθου. Εν συνεχεία, θα επιδιωχθεί να αναγνωσθούν πέντε σημεία-κλειδιά τα οποία θα επεκταθούν στη γενικότερη οντολογία και τη δομή της μυθικο-μαγικής σκέψης, με στόχο την υποστήριξη της επιδιωκόμενης αναλογίας αυτής με την οντολογική διάσταση του διαδικτύου και του τρόπου χρήσης που υποδεικνύει το αρχείο του Pinterest, επεκτείνοντας τον μέχρι τώρα τρόπο περιγραφής του και τον τρόπο που το ίδιο συνδιαλέγεται και επηρεάζει την αρχιτεκτονική πράξη αναφοράς.

Τα επιδιωκόμενα πέντε σημεία συνάντησης των δύο αρχείων θα ολοκληρωθούν με ένα έκτο, το οποίο θα αφορά την κατασκευή ενός κοινού σχήματος επαναπροσδιορισμού της διαδικασίας της δημιουργικής σύλληψης μέσω της αναφοράς στα δύο αυτά αρχεία.

I. Η δημιουργία στο «υπερβατικό» αρχείο του μύθου

Το αρχαϊκό αρχείο αναφοράς του παραδοσιακού κόσμου, δηλαδή το αρχείο του μύθου κατείχε έναν ισχυρό και καθοδηγητικό ρόλο στην πράξη της δημιουργίας, αλλά και εξέφραζε μια διάσταση «επικοινωνιακής αναγκαιότητας» με ένα «εξωτερικό» πεδίο. Η ισχύς του μυθικού αρχείου οφειλόταν στη θεώρησή του ως μέσο άμεσης συσχέτισης με μια νομιμοποιητική «υπερβατική αρχή», τους «κανόνες», την «αλήθεια» και τον τρόπο «γένεσης των πραγμάτων» που εκείνη «υποδείκνυε». Η οντολογική και υπαρξιακή διάσταση ενσωματωμένη σε μια αρχειακή έκφραση ενσωμάτωνε τις παραγωγικές και δημιουργικές πράξεις σε μια πορεία «κατανόησης» της ίδιας της ανθρώπινης φύσης.

Ο μύθος ως πεδίο «ενεργοποίησης» της «υπαρξιακής» διάστασης του πραγματικού στέκεται κοντύτερα στη θρησκευτικό-μαγική οντολογία και συνήθως τοποθετείται απέναντι από την αντίστοιχη επιστημονική. Αν θα θέλαμε να ορίσουμε το χρονικό και το χωρικό πεδίο της εποχής του μύθου θα ήταν μάλλον αρκετά ευρύ από τις αποκαλούμενες ως «πρωτόγονες»[263] κοινωνίες της θρησκευτικότητας έως και τους πιο οργανωμένους πολιτισμούς της αρχαιότητας της Ασίας, της Ευρώπης και της Αμερικής. Η απόσταση της υπαρξιακής θέσης τους και του τρόπου σκέψης από τον άνθρωπο της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας είναι που κάνει τις χωρικές και χρονικές και πολιτισμικές αποστάσεις της αρχαϊκότητας να συνυπάρξουν στην ενότητα αυτή, κυρίως μέσα από το σκοπό της ανάλυσης.

Ο μύθος, σύμφωνα με το Malinowski, ενσωμάτωνε πέρα από τη θρησκευτικότητα της εκάστοτε πολιτισμικής συνθήκης, την ηθική, την κοινωνικές υποταγές, ισχυρισμούς αλλά και πρακτικές απαιτήσεις. Η αναπόσπαστη λειτουργία του στις παραδοσιακές κοινωνίες, ως ζωτικό συστατικό τους: εξέφραζε, αύξανε και κωδικοποιούσε την πίστη, ασφάλιζε και ενίσχυε την ηθική, παραχωρούσε την «αποτελεσματικότητα» των τελετουργικών και εμπεριείχε πρακτικούς κανόνες για την ανθρώπινη καθοδήγηση. Ο μύθος δεν ήταν μια οκνηρή αφήγηση παρά μια σκληρά επεξεργασμένη «ενεργή δύναμη» που προμήθευε τον άνθρωπο με κίνητρο για τελετουργικές και ηθικές πράξεις όπως και με ενδείξεις για την εκτέλεση αυτών.[264]

Η «ενεργή δύναμη» η οποία περιγράφεται, στρέφει την ανάλυση σε ένα ουσιώδες δομικό χαρακτηριστικό του προ-μοντέρνου κόσμου,[265] των μύθων, της θρησκευτικότητας και των συμβόλων εκείνο της θεώρησης δύο διακριτών επιπέδων, το Γήινο-ανθρώπινο και το Ιερό-Ουράνιο-«υπερβατικό» ή αλλιώς το αισθητό και το «υπεραισθητό». Τα δύο αυτά επίπεδα συνυπήρχαν και αλληλό-ορίζονταν στο βαθμό ώστε οι υποστάσεις του καθενός να μη μπορούσαν να νοηθούν ως

αυτόνομες ή αυθύπαρκτες. Το διπλής φύσης οντολογικό μοντέλο, το οποίο υπήρξε μέσα από πολλές δομικές πολιτισμικές διαφοροποιήσεις και θρησκευτικές πεποιθήσεις, όριζε την οργάνωση των περισσότερων αρχαϊκών πολιτισμών και ως επέκταση τις δημιουργικές διαδικασίες.

Τα αντικείμενα και οι ανθρώπινες δράσεις αποκτούσαν αξία και δύναμη περνούσαν στο νοούμενο «πραγματικό» μόνο μέσα από τη «συμμετοχή» τους στο «υπερβατικό επίπεδο»,[266] μέσα από τη μετουσίωση των κοσμογονικών προτύπων, ή κοιτώντας το αντίστροφα μέσα από τη «μετατροπή» τους σε «υποδοχείς των εξωτερικών δυνάμεων». Το ιερό-Ουράνιο «εμψύχωνε» γήινες δράσεις και υποστάσεις, προσδίδοντάς τους, αποτελεσματικότητα, φόρμα και διάρκεια μετατρέποντάς τα σε Κοσμικά ανάλογα, Κοσμικές εικόνες εντός του πραγματικού γήινου**.** Η διαλεκτική μεταξύ των δύο επιπέδων, εκφράζει την παραδοξότητα «ενσωμάτωσης» του «υπερβατικού» στο γήινο, του πνεύματος στην ύλη ή του «αιώνιου» στο προσωρινού και την ταυτόχρονη διατήρηση της «φύσης» και των δύο**.**[267]

«*Μέσα στ αγριόθαμνα, πολλά βράχια, πολλές τρυπημένες πέτρες έχουν κάποια ιδιαίτερη σημασία. Τούτο το κούφωμα είναι ευνοϊκό για την αναζήτηση της βροχής, ένα άλλο είναι η κατοικία ενός τοτέμ, αυτός ο τόπος συχνάζεται από το εκδικητικό πνεύμα ενός σκοτωμένου. Έτσι όλο το τοπίο ζωντανεύει. Οι παραμικρές του λεπτομέρειες παίρνουν μια σημασία, η φύση είναι φορτωμένη ανθρώπινη ιστορία.*»[268]

Η συλλειτουργία μεταξύ των δύο επιπέδων θα μπορούσε να εντοπισθεί σε μια απειρία παραδειγμάτων τα οποία δεν είναι εφικτό να παρουσιαστούν στα πλαίσια της παρούσας και σύντομης, αυτής, παράθεσης της αρχαϊκής και μυθικής οντολογίας. Το ιστορικό και πολιτισμικό συγκείμενο αποτελεί τον καθοριστικό παράγοντα διαμόρφωσης των θρησκευτικών εμπειριών, επηρεάζοντας τη δομή και τις συγκροτήσεις των «υπερβατικών εμφανίσεων»,[269] οδηγώντας σε συγχωνεύσεις, παραλλαγές και μεταμορφώσεις που επεκτείνονταν από τις λιγότερο έως τις περισσότερο πολιτισμικά οργανωμένες κοινωνίες,[270] σε όλο το εύρος λειτουργίας των μύθων και των συμβολισμών σε θρησκευτικές, μαγικές και μυστικιστικές πεποιθήσεις. Ο ουρανός, ο ήλιος, η σελήνη, το υδάτινα στοιχεία, η γυναικεία φύση, τα βουνά και οι καλλιεργημένες εκτάσεις, οι λίθοι, επιφάνειες και αξιοπερίεργα αντικείμενα, είναι μερικές από τις μεγάλες κατηγοριοποιήσεις μέσα από τις οποίες συνυπήρχε ο αισθητός με τον «υπεραισθητό» κόσμο.

Η συλλειτουργία των δύο επιπέδων ήταν εφικτή μέσα από τη διαμεσολάβηση των μύθων. Ο μύθος ήταν το αρχείο μεταφοράς του «σωστού» τρόπου πράξης, της νομιμοποίησης, του τρόπου της δημιουργίας ως «επανάληψη» μιας αρχετυπικής πράξης - ενός ανάλογου

μοντέλου, ως ενδιάμεσο πεδίο που φίλτραρε τις διαφορές μεταξύ των δύο κόσμων και τους έφερε κοντύτερα.

Η αρχιτεκτονική δημιουργία μέσα από το αρχείο του μύθου, έτσι όπως μπορούμε να γνωρίζουμε για παραδείγματα ιερών χώρων, ανακτόρων και πόλεων, ήταν το αποτέλεσμα μιας δημιουργικής, «ενεργοποιητικής» πράξης του «υπερβατικού» πεδίου, ήταν μια πράξη που ενσωμάτωνε μια ισχυρή κανονιστική συνθήκη.

Με ένα παράδειγμα από την Ανατολή ο Eliade[271] μας μεταφέρει την ιρανική μάγκα, μια πράξη εξαγνισμού ανάμεσα σε εννέα τάφρους, όπου ενώνεται ο Ουρανός και η Γη σε μια απόλυτα καθορισμένη ζώνη αυτήν της ύψωσης ενός βεδικού θυσιαστήριου βωμού, με τρόπο ώστε κάθε δομικό υλικό να αντιστοιχεί σε μια αρχέγονη δύναμη.

«*Ο βωμός γίνεται έτσι ένας μικρόκοσμος υπαρκτός σ' ένα χωρόχρονο μυστικό, ποιοτικά διαφορετικό από τον ανθρώπινο, μέσα από την επανάληψη της κοσμογονίας.*»

Οι Ινδό-Θιβετιανοί ναοί δομούνταν κάτω από την επίδραση Ταντρικών θεωριών, με τα πατώματα και τα επιχώματα να «ενσωματώνουν» τα Κοσμικά επίπεδα. Οι δομές πόλεων, όπως εκείνες της Βαβυλωνίας ξεδιπλώνονται παράλληλα στους ουράνιους αστερισμούς. Το μυθικό μοντέλο των Ινδικών βασιλικών πόλεων «δεν ήταν μόνο ένα μοντέλο που προηγούνταν της γήινης αρχιτεκτονικής, αλλά τοποθετούνταν στην ιδεατή (ουράνια) περιοχή της αιωνιότητας».[272] Η ονοματοδοσία της αιγυπτιακής γης γινόταν μέσα από την αντιστοιχία με μέρη από την ουράνια χαρτογραφία. Η ίδρυση Αφρικανικών πόλεων[273] ενσάρκωνε τα κοσμογονικά τυπικά και σε ένα περίφραγμα σε σχήμα κύκλου ή τετραγώνου ανοίγονταν τέσσερεις πόρτες, στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα, αφού οι πόλεις κατά το παράδειγμα του Κόσμου χωρίζονται στα τέσσερα. Η δημιουργία της πόλης της Ρώμης και το ξεκίνημά της από ένα κέντρο περιγράφονται από τον Πλούταρχο[274] με το Ρωμύλο να ανοίγει μια βαθιά τάφρο την οποία γέμισε μα καρπούς, σκέπασε με χώμα και ύψωσε ένα βωμό χαράσσοντας με το άροτρο ένα «προχώρα». Ο Πλούταρχος επισημαίνει: «*δώσανε σ' αυτήν την τάφρο, όπως και σ' ολόκληρο το Σύμπαν, το όνομα του Κόσμου*.»[275] Το ίδιο πλατύ Κοσμολογικό νόημα είναι ενσωματωμένο και σε όλη την ελληνική αρχαιότητα και την Κλασσική μέσα από τα μνημεία, τους ναούς και τα στοιχεία τους, τους θόλους, τη Θυμέλη, τα Μαντεία.

Δεν ήταν μόνο τα ιερά τα οποία «ενεργοποιούσαν» και «προέκτειναν» το υπεραισθητό αλλά και η κατασκευή μιας κατοικίας μεταμόρφωνε τον αδιαμόρφωτο χώρο. Με τον τρόπο που μια πόλη ήταν εικόνα του Κόσμου, το σπίτι ήταν ένας μικρόκοσμος. Οι φράχτες, οι τοίχοι και πέτρινοι κυκλικοί περίγυροι, από τους μινω-μυκηναϊκούς πολιτισμούς

έως τους πρώτο-ινδικούς, σήμαιναν την οριοθέτηση ενός Κοσμικοποιημένου πεδίου.[276]

Στην πολυσύνθετη πολιτισμική ενυπάρχουσα συνθήκη των μύθων, το γεγονός της δημιουργίας, το πώς κάτι ξεκίνησε να υπάρχει και πως θα ξανά-υπάρξει ήταν μια κεντρική θεματική. Ο κοσμογονικός μύθος, μας λέει ο Eliade, πως πέρα από τη λειτουργία του ως πρότυπο κάθε ανθρώπινης ενέργειας μορφοποιούσε στη συνέχεια και όλους τους υπόλοιπους μύθους και τελετουργικά συστήματα της «ανανέωσης», της «επανάληψης» και της «αναγέννησης».[277]

«*Η σημαντικότερη λειτουργία του μύθου είναι να αποκαλύψει τα παραδειγματικά μοντέλα όλων των ανθρώπινων τελέσεων και των σημαντικών δραστηριοτήτων – το γάμο, την εργασία, την εκπαίδευση την τέχνη ή και την έννοια της ελευθερίας.*»[278]

Σημαντική διάσταση έχει το ζήτημα της αποκάλυψης του μύθου, δηλαδή της «γνώσης». Η γνώση που πρέσβευε το αρχείο του μύθου ήταν η «γνώση» της καταγωγής ενός πράγματος, ήταν ισοδύναμο με την απόκτηση μιας μαγικής δύναμης η οποία θα ελεγχόταν, θα πολλαπλασιαζόταν ή θα αναπαραγόταν κατά βούληση.[279] Όποιος κατείχε το «μυστικό» αυτής της «γνώσης», «ζούσε» το μύθο «μεταβαίνοντας» στον χρόνο εκείνο του «πρώτου» γεγονότος ώστε να αποκτήσει καθοδήγηση για τις πράξεις του.[280]

« *Το να γνωρίζει ο αρχαϊκός άνθρωπος το μύθο σήμαινε να μαθαίνει το μυστικό της καταγωγής των πραγμάτων. Με λίγα λόγια μάθαινε όχι μόνο πώς τα πράγματα ήρθαν στην ύπαρξη αλλά και πού να τα βρει και πώς να τα κάνει να «εμφανιστούν» όταν «εξαφανίζονται».*»[281]

Casey Roberts, “pink floyd creation myth”, 2010

II. Τα σημεία της αναλογίας

α. Σημείο 1 - από το «είναι σαν» στο «είναι»

Η «μετάβαση» έτσι όπως μόλις περιγράφηκε από τον Eliade, υποδεικνύει πως το αρχαϊκό αρχείο του μύθου, πέρα από την ερμηνεία του ως μια φέρουσα μεσότητα των «υπερβατικών» καθοδηγητικών αρχών και την ικανότητά του να αναπαριστά την «εξωτερικότητα» του «υπεραισθητού» κόσμου αποτελούσε μια συμμετοχική διαδικασία κατά την οποία η αναπαραγωγή των αρχετυπικών και υποδειγματικών πράξεων βασιζόταν σε μια ταυτοχρονία, σε μια παροντική συνθήκη επαναφοράς του «παραδείγματος», αυτό που ο Eliade περιγράφει αλλού ως «εισχώρηση» του αρχαϊκού ανθρώπου *in illo tempore,*[282] στο «μυθικό χρόνο».

«*Η ανθρώπινη πράξη πραγματοποιείται λοιπόν συγχρόνως σε δύο παράλληλα πλάνα: στο χρονικό πλάνο του γίγνεσθαι, της αυταπάτης και στο πλάνο της αιωνιότητας, της ουσίας, της αλήθειας.*»[283]

Αυτή η θεώρηση της χωρικής και χρονικής σύμπτωσης στο μυθικό τρόπο σκέψης, έτσι όπως ο Mircea Eliade την αποδίδει, αντιστέκεται στην οριοθέτηση μεταξύ των δύο επιπέδων της κοσμικότητας, μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου. Αυτό το γεγονός επεκτείνεται και πέραν της αναπαραγωγής του νοούμενου ως «υπερβατικού», στο σύνολο της αντιληπτικής συνθήκης της μυθικής σκέψης.

Ο Ersnt Cassirer, στην ανάλυση του πάνω στις συμβολικές μορφές και τη μυθική σκέψη επισημαίνει πως η δεύτερη «στερείται μιας δομημένης διαφοροποιητικής γραμμής μεταξύ «αναπαράστασης» και «πραγματικής» αντίληψης, μεταξύ επιθυμίας και ικανοποίησης, μεταξύ εικόνας και πράγματος.»*[284]* Αυτό που εμείς συνηθίζουμε να νοούμε ως περιεχόμενο ενός «συμβολισμού», ως δύο διαφορετικά περιεχόμενα το ένα κρυμμένο πίσω από το άλλο μέσα από το ενδιαφέρον για την αποκάλυψη, στη μυθική σκέψη ουσία έχει αυτό το οποίο παραμένει κρυφό. Σύμφωνα με τον Cassirer η «πραγματικότητα» και η νοηματοδότησή της ταυτίζονται. Εκεί που η σύγχρονη ματιά διαβάζει μια «αναπαράσταση» ή τη «μυθική αναπαράσταση του υπερβατικού», για το μύθο εκεί βρίσκεται η «αληθινή» ταυτότητα.[285]

«*Η εικόνα δεν είναι η αναπαράσταση του πράγματος, είναι το πράγμα*» και εμπεριέχει μια χρονική και χωρική ταυτοχρονία και έναν επίκαιρο χαρακτήρα ο οποίος διαλύει την άμεση παρουσία του πράγματος.[286] Το ίδιο συμβαίνει και για με το επίπεδο των πράξεων, όπου ο συμμετέχων της δημιουργικής μυθικής πράξης μεταμορφώνεται σε κάτι Άλλο (αυτό το οποίο εμείς θα βλέπαμε πως αναπαριστά). Η δομική αυτή συνθήκη των μύθων, ακολουθείται από τις πιο «πρωτόγονες» εκδηλώσεις του μαγικού κόσμου έως τις υψηλότερες εκφράσεις της θρησκευτικής πνευματικότητας.[287]

Ως εκ τούτου, μέσα από αυτή τη λεπτά διαφοροποιημένη σκοπιά, οι τελετουργικές μυθικές πράξεις και η μυθική αφήγηση δεν εντοπίζονται στο επίπεδο κάποιας «αλληγορίας» ή αντιγραφής και «επανάληψης», αλλά αποτελούν ένα «απόλυτο πραγματικό», άμεσα συνυφασμένο και αναπόσπαστο από το παροντικό πλέγμα.[288] Η αποτελεσματικότητα ενός αντικειμένου ή μιας πράξης δεν έγκειται στη διαμεσολάβηση μιας «εξωτερικής δύναμης» αλλά στο ίδιο το αντικείμενο ή την πράξη τα οποία εκείνη τη στιγμή μετουσιώνουν την πρώτη. Ένα παράδειγμα που ο Cassirer αναφέρει είναι αυτό των ονομάτων και των λέξεων τα οποία δε συμβολίζουν και δε σημαίνουν, παρά είναι η ίδια η πράξη, το υποκείμενο ή το αντικείμενο. «*Κάθε λέξη κυβερνά ένα συγκεκριμένο βασίλειο ύπαρξης, πάνω στο οποίο θα μπορούσε να ειπωθεί πως ασκεί απεριόριστη και ηγεμονική δύναμη*.»[289]

Σε αυτήν την ταυτολογική συνθήκη μεταξύ αναπαράστασης και περιεχομένου, η μυθική σκέψη «αδιαφορεί» για διαφοροποιήσεις μεταξύ υποκειμενικού και «αντικειμενικού», αφού όλα τα σημαινόμενα ενός αντικειμένου, όλες οι αντιληπτικές εικόνες του και οι οπτικές του, συγκεντρώνονται πάνω σε «ένα και μοναδικό επίπεδο πραγματικότητας». Οι αντιληπτικές εικόνες, μέσω μιας παθητικής αποτελεσματικότητας, γίνονται ενεργό αντικείμενο δύναμης, ένα «alter ego» του πράγματος που αναπαριστούν. Κάτι τέτοιο μπορεί να παρατηρηθεί στον τρόπο που φοβίζει η «πληγωμένη» σκιά, σαν η πληγή να ήταν στο ίδιο το άτομο που την παράγει ή η εμφάνιση ενός ουράνιου τόξου οποίο για τον «πρωτόγονο» εκλαμβάνεται σε κάποιες περιπτώσεις ως ένα πλέγμα το οποίο θα εγκλωβίσει τη σκιά του.[290]

Έχοντας περάσει από το «είναι σαν» στο «είναι» η πρωταρχική ύπαρξη του νοήματος εντοπίζεται στην εικονοποιεία του μύθου, μεταφέροντας το ενδιαφέρον από τα πράγματα στην περιγραφή των πραγμάτων ως μια «αληθινή πραγματικότητα». [291]

Ο Eliade στη διαλεκτική της «εμφάνισης» του «υπερβατικού» στο μυθικό κόσμο των αντικειμένων, προσεγγίζοντάς τον μέσω της αναπαραστατικής λογικής και αντίθετα από τον Cassirer, μιλά για τη «λατρεία της πέτρας» της οποίας η «ιεροφανειακή» διάσταση (η «ιεροφάνεια», η «ισχυοφάνεια» και τα «σύμβολα» αποτελούν εκφάνσεις ενεργοποίησης του μύθου και ανάδειξης της σχέσης γήινου-«υπερβατικού») και η στιγμιαία απόσπασή της από τον κόσμο του «αισθητού» οφείλεται στο γεγονός ενσωμάτωσης

μιας ιδιαίτερης ταυτότητας περιγραφής, όπως ένα ξεχωριστό σχήμα ή μέγεθος. Μιλά για ένα «κομμάτι ύλης «συνθηκευμένο» και λίγο μετά περιγράφει την εκδήλωση του «έξω» ως εξής: «*Άλλωστε παράδοξο και ακατάληπτο δεν είναι το γεγονός της εκδήλωσης του ιερού μέσα στις πέτρες και τα δέντρα αλλά το γεγονός ότι εκδηλώνεται και άρα περιορίζεται και γίνεται σχετικό.*»[292] Θα μπορούσαμε αντιστρέφοντας τη δήλωση να πούμε πως αφήνει να υπονοηθεί η μυθική υπόσταση των πραγμάτων μέσα από τη σχετικότητα της πρόσληψής τους, μέσα από μεταμόρφωση των «υποκειμενικών» περιγραφών σε αντικειμενική ιδιότητα των «επιλεγμένων». Η έννοια της μοναδικότητας του ατομικού συμβάντος και των ατομικών πράξεων της επιθυμίας επισημαίνεται εξίσου από τον Cassirer ως ουσιαστικό κομμάτι της λειτουργίας της μυθικής συνείδησης.[293]

Μετά από μια πρώτη σύσταση του μυθικού αρχείου και κυρίως του πρώτου σημείου επί τις οξύμωρης σχέσης μεταξύ αναπαράστασης και αναπαριστώμενου, υποκειμενικού και αντικειμενικού, θα γίνει το πρώτο άλμα στο Pinterest. Στην υποενότητα περιγραφής του αρχείου του Pinterest, η «αντικειμενικότητα» της αναπαράστασης», επισημάνθηκε το γεγονός μιας «άχρονης παγίωσης» των μεταφορών, των συμβολισμών και γενικότερα των υποκειμενικών περιγραφών στο αρχειακό υλικό των αναπαραστάσεων μέσα από τον τρόπο επανάχρησης αυτών κάτω από διαφορετικά νοηματοδοτικά πλαίσια. Η απόσπαση και η διασύνδεση του αρχειακού περιεχομένου από το αρχικό πλαίσιο νοηματοδότησης προσιδιάζει αυτήν την «αντικειμενικότητα του επιλεγμένου» του μυθικού κόσμου. Η δυναμική παρουσία των γλωσσικών περιγραφών στο αρχείο του Pinterest και η μεταφορική διάστασή τους μοιάζει να πλέκει την πρώτη ζητούμενη αναλογία.

Ο Cassirer περιγράφει τη λειτουργία της μεταφοράς ως έναν συνδετικό κρίκο πνευματικότητας μεταξύ γλώσσας και μύθου, με τον δεύτερο να προκύπτει ως αποτέλεσμα της μεταφορικής γλώσσας. Προφανώς, η συνήθης μεταφορική χρήση της γλώσσας δε θα σήμαινε και μια αναλογία με το μυθικό πλαίσιο χρήσης της. Η διαφοροποιητική διάσταση της λογικής και της μυθικής διάστασης της μεταφοράς, όπως ο Cassirer επισημαίνει, προκύπτει μέσα από την απουσία των βηματισμών οι οποίοι οδήγησαν στην κατασκευή της μεταφοράς.[294]

«*Κάθε φορά που μια λέξη η οποία αρχικά λειτουργούσε μεταφορικά χρησιμοποιείται χωρίς ξεκάθαρη αντίληψη των βημάτων που οδηγούσαν στο αυθεντικό μεταφορικό νόημα, υπάρχει ο κίνδυνος της μυθολογίας.*»[295]

Η μυθική μορφή και οι αναπαραστατικές μεταφορές του Pinterest προκύπτουν μέσα από μια μεταμόρφωση και μια «*απόσυρση μιας εντύπωσης από το βασίλειο της καθημερινότητας*»,[296] με την πρώτη να «εξυψώνεται» στο επίπεδο του «ιερού» της μυθικό-θρησκευτικής σφαίρας και τις δεύτερες να «μεταφορτώνονται» στο άυλο και άχρονο σύστημα περιγραφών του διαδικτυακού αρχείου. Η «*μετάβασις εις άλλο γένος*» μας περιγράφει ο Cassirer, «*δεν είναι μόνο μια μετάβαση σε μια άλλη κατηγορία αλλά η ίδια η δημιουργία της κατηγορίας*». Όντως, οι μεταφορικές δηλώσεις του αρχείου συστήνουν κατηγοριοποιήσεις και ομαδοποιήσεις μέσα από την «πρωτοτυπική» τους λειτουργία, μετατρέπονται σε «μεταφυσικές λέξεις», όπως εξίσου ο Paul Ricoeur περιγράφει τη μετακίνηση από το επίπεδο της «πρότασης» στο πλαίσιο της λέξης.[297]

Οι «μεταφυσικές λέξεις» μεταβιβάζουν από το «είναι σαν» στο «είναι», αποκτώντας οι ίδιες τη δύναμη. Ο Ludwig Wittgenestein προσεγγίζει τις τελετουργικές διαδικασίες του αρχαϊκού κόσμου μέσα από τον τρόπο λειτουργίας της ίδιας της γλώσσας. Ο ίδιος θεωρώντας πως το νόημα ενός σημείου είναι η θέση του στο συμβολισμό ή αλλιώς η χρήση του στο λογισμό, στο «Γλώσσα, Μαγεία και Τελετουργία» περιγράφει τη «*μαγική αντίληψη της γλώσσας*» βάσει της οποίας οι λέξεις και οι χειρονομίες διαθέτουν δυνάμεις από μόνες τους,[298] ομοίως με τις τελετουργικές διαδικασίες των οποίων τα σημεία οφείλουν το νόημά τους στις φυσικές ιδιότητες και στη δύναμη των ίδιων. Σε αντίθεση με τη λογική αντίληψη όπου «*τα σημεία οφείλουν την αποτελεσματικότητά τους στο γλωσσικό παιχνίδι ή γλωσσικό σύστημα στο οποίο ανήκουν*», η *μαγική αντίληψη νοηματοδότησης* εκφράζει το νόημα του σημείου ως ανεξάρτητο του τόπου και του χρόνου, αλλά μέσα από την δική του δύναμη.[299] Στην περίπτωση του Pinterest τα «λογικά γλωσσικά παιχνίδια» σμικρύνονται εντός των περιγραφών οι οποίες μέσω της αυτονομιστικής τους δύναμης προσιδιάζουν αυτή τη *μαγική αντίληψη* της γλώσσας. Μέσα από μια διαφορετική περιγραφή από εκείνη τη μυθικής διάστασης της μεταφοράς η οποία εστιάζει στον τρόπο μετάβασης σε αυτήν και στα απόντα βήματα, η «μαγική αντίληψη» περιγράφει περισσότερο την απουσία του πλαισίου στο σημείο θέσης και χρήσης της λέξης.

Ο ρόλος του συλλειτουργού και χρήστη στο αρχειακό δίκτυο νοητικών σχέσεων είναι να προσεγγίζει τις «απομονωμένες» παραστάσεις και να τις ερμηνεύει. Όπως έχει περιγραφεί, τα σημαινόμενα «καλύπτονται» κάτω από τη «μη-αναφορικότητα» των περιγραφών με αποτέλεσμα να παράγεται ένα δευτερογενές επίπεδο σημασιοδότησης το οποίο ορίζει τον τρόπο σύνταξης στο εσωτερικό αρχειακό πεδίο. Το γεγονός αυτό το

οποίο αναγνώσθηκε στην προηγούμενη ενότητα παράλληλα στον τρόπο προσέγγισης ενός έργου τέχνης, θα μπορούσαμε εδώ να το διαβάσουμε εξίσου μέσα από το σύστημα σημασιοδότησης του μύθου.

«*Η μετατόπιση του μορφικού συστήματος των πρώτων σημασιοδοτήσεων*», ώστε το γλωσσικό σημείο ή έννοια να αποτελέσει εκ νέου σημαίνον, δηλαδή νόημα και μορφή, είναι ο τρόπος κατασκευής του μύθου, βάσει της διαγραμματικής ερμηνείας του σημειολογικού συστήματος του Roland Barthes, ως ένα δευτερογενές σημειολογικό σύστημα.»[300]

«*Το νόημα γίνεται για τη μορφή ένα στιγμιαίο απόθεμα ιστορίας, ένας υποταγμένος σ' αυτήν πλούτος, που μπορεί να επαναφέρεται και να απομακρύνεται με ένα είδος γρήγορης εναλλαγής, αυτό το κρυφτούλι ανάμεσα στο νόημα και στη μορφή είναι που ορίζει το μύθο.*»[301]

Οι παραπάνω αναλογίες με τη δυναμική παροντικότητα της μυθικής λειτουργίας θα μπορούσαν να υποδεικνύουν μια πιθανή ανάγκη προς την αξιολόγηση της ίδιας της γλωσσικής δύναμης ως περιγραφής της εικόνας, εφόσον εκεί μοιάζει σε μεγάλο βαθμό να οριοθετείται η αρχή του σύγχρονου αρχείου και η επιταγή της δημιουργικής πράξης αναφοράς. Ίσως να εντοπίζεται εντός του νέου αρχείου η συμβολική δύναμη της γλώσσας μέσα από την πρωταρχικότητα την οποία περιγράφει ο Ernst Cassirer, ως μια δύναμη η οποία δε χρειάζεται να αναμετράται με νοήματα και φόρμες μέσα από την αναφορά τους και τη σύγκρισή τους με ένα «εξωτερικό» επίπεδο αλλά ως κατασκευαστική δύναμη του ίδιου του μυαλού.[302] Εκείνη η εσωτερίκευση της δύναμης εντός της περιγραφής, θα μπορούσε να είναι αυτό που χαρακτηρίζει ως «*πνευματική μορφή ενός αυθόρμητου νόμου παραγωγής*» με το νέο αρχείο να αποδίδει «*κάτι παραπάνω από μια απλή καταγραφή ενός πράγματος οργανωμένου σε κατηγορίες της πραγματικής διάστασης*».[303] Αυτή η διάσταση των μεταφορών και των αινιγμάτων της δεν είναι κοντά στη γνωστή χρήση της μεταφοράς στον αρχιτεκτονικό κόσμο ως προϋπόθεση μιας ποιητικής αρχής της δημιουργίας - κάθε άλλο, η απόσπαση από όποια αναφορά και διασύνδεση με τον τόπο εκείνων σχηματίζει ένα μη-καταγωγικό νόημα το οποίο συσχετίζεται μόνο μέσα από μια νέα αμφίσημη μετα-αρχή σε κάθε ερμηνεία.

Τα «ξεχασμένα» βήματα που κάνουν την αρχιτεκτονική καταγραφή να περνά από το «είναι σαν» στο «είναι» θυμίζουν εκείνη την αποπλανητική αρχή του Jean Baudrillard και τις εικόνες - *simulacra* οι οποίες χάνοντας κάθε επαφή με το «πραγματικό» τους μοιάζει να συσχετίζονται άμεσα μόνο με την παραπάνω γλωσσική δύναμη. Αν θα μπορούσε να αναγνωσθεί μια «μυθικο-μαγική» διάσταση των αρχιτεκτονικών αναπαραστάσεων τότε αυτή ίσως να επέτρεπε την ανάδυση νέων νοημάτων μέσα από την απόκρυψη άλλων και να ανέπλαθε τα πρώτα μέσα από ποικίλους συσχετισμούς. Η λογική συλλογιστική επέκτασης των νοημάτων μεταμορφωμένη σε μια συμπυκνωμένη κρυφή και σημειακή νοηματοδότηση αφήνει αφώτιστες ουσιαστικές πτυχές του αναπαριστώμενου αλλά ταυτόχρονα δύναται να φέρει στο φως νέες. Ο συμπυκνωμένος μυστικισμός μιας ενεργητικής διάστασης θέασης του περιεχομένου του αρχείου, «αποπλανεί» τη δημιουργία και την αποδοτικότητα.[304]

Από μια διαφορετική οπτική, η «μυθικο-μαγική» ανάδυση στη χρήση της γλώσσας εντός του αρχείου, θα μπορούσε να σημαίνει μια συρρίκνωση της συμβολικής και μεταφορικής της διάστασης λόγω της καθηλωτικής οπτικότητας της εικόνας και μέσα από τη μηχανική λειτουργία του αρχείου που «παγιώνει» σε κυκλικές επαναλήψεις χρήσης, γλώσσα και ερμηνεία, σε ένα «προσυμβολικό» στάδιο. Αν θυμηθούμε τα λόγια του Jaron Zepel Lanier σχετικά με την εξέλιξη της τεχνολογίας και τη νέα διάσταση που λαμβάνει η επικοινωνία, τότε αυτό το «προσυμβολικό» στάδιο, ενδεχομένως, να ορίζει την αρχή εκείνου του σταδίου που ο Lanier περιγράφει ως μετα-συμβολικό, στο οποίο με έναν ακραίο τρόπο που θυμίζει «σενάριο επιστημονικής φαντασίας», «η γλώσσα και τα σύμβολα παύουν να υπάρχουν», αφού η επικοινωνία αποσιωπείται κάτω από την ύπαρξη τεχνολογικών μέσων.

β. Σημείο 2 - «άλογες» σχέσεις αιτιότητας

Ένα δημοφιλές χαρακτηριστικό της μυθικής σκέψης και ταυτόχρονα του τρόπου σύνταξης των αρχειακών μύθων είναι εκείνο που αποδίδεται ως «άλογες» συνάφειες αιτιοτήτων και το οποίο είναι και μία από τις βασικές αποκλίσεις μεταξύ μυθικής και αναλυτικής σκέψης. Οι αιτιατοί συσχετισμοί δεν απουσιάζουν στο μυθικό παραδοσιακό κόσμο κάτι που αποδεικνύεται στις περισσότερες μυθικές αφηγήσεις των Κοσμογονιών ή των Θεογονιών και άλλων ζητημάτων καταγωγής. Ο τρόπος της απόδοσης αιτιότητας μεταξύ των πραγμάτων και των συμβάντων στη μυθική σκέψη και στις συγκροτήσεις των αρχειακών μυθικών αφηγήσεων, προκύπτει μέσα από χωρική και χρονική εγγύτητα αυτών. Όπως και πάλι ο Cassirer επισημαίνει, παρ' ότι η εμπειρική σκέψη μιλά για «αλλαγή» μέσα σε ένα «ολικό σύμπλεγμα ως κατάσταση» και αναζητώντας την κατανόηση στη βάση καθολικών κανόνων μέσα από τη σύνθεση δεδομένων τα οποία ανήκουν σε διαφορετικές σφαίρες και χρονικές στιγμές ανεξαρτήτως της εμπειρικής πρόσληψης, η μυθική σκέψη εστιάζει στην ταυτοχρονία και

τη χωρική συνύπαρξη για την παραγωγή των αιτιοτήτων.[305]

«*Δίκτυα φανταστικών αμφίσημων συσχετίσεων*»,[306] είναι αυτό που στην αναλυτική και επιστημονική σκέψη μοιάζει η πολυσυνθετική δομή η οποία συχνά προσεγγίζεται ως τυχαία ή εξωτερική αλλά η οποία οφείλεται στην αδιαφοροποίητη νόηση ενός ολικού συμπλέγματος και των μερών του. Η νόηση μιας ολότητας μέσα στην οποία κανένας παράγοντας δε διαχωρίζεται από αυτήν και η οποία αποτελεί το κυρίαρχο οντολογικό πλαίσιο του μύθου, περιγράφεται μέσα από ένα παράδειγμα των Cora Indans όπου «*κανένα αστέρι ή πλανήτης, φεγγάρι ή ήλιος δεν κυριαρχεί, τα ουράνια σώματα συνυπάρχουν σε ένα αδιαφοροποίητο όλο.*» Η αδυναμία απόσπασης ενός αντικειμένου από το σύνολο στο οποίο ανήκει και με το οποίο συσχετίζεται προδίδει έναν τρόπο σκέψης, στα πλαίσια της θρησκευτικότητας στην οποία αντιστοιχούσε, ο οποίος δεν απαιτεί «ειδικές» αιτιότητες για «ειδικά» αποτελέσματα ή αυστηρές διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των αντικειμένων, αλλά μπορεί να υπάρχει η «ελεύθερη» επιλογή αιτιών μέσα στην ολότητα στην οποία «ο,τιδήποτε μπορεί να προκύψει από ο,τιδήποτε».[307]

Ο Cassirer παρουσιάζει ως μια από τις πρώτες ρήξεις με το μύθο τις απόψεις του Λεύκιππου και του Δημόκριτου,[308] οι οποίοι διατυπώνουν την αδυναμία του τυχαίου συμβάντος και την προϋπόθεση της ανάγκης και του λόγου: «*ουδέν χρήμα μάτην γίνεται, αλλά πάντα εκ λόγου τε και υπ' ανάγκης*», θέλοντας να δώσει έμφαση στην απουσία της έννοιας της τυχαιότητας στη μυθική σκέψη. Για τον «πρωτόγονο» άνθρωπο μία καταστροφή, μία δημιουργία, μία πληγή ή μια αρρώστια ποτέ δεν είναι αποτέλεσμα «τυχαιότητας» αλλά επιστρέφει στις μαγικές παρεμβάσεις και στις αιτίες ενός μεγαλύτερου «όλου», είναι πάντα ένα συμβάν με λόγο.[309] Με λίγα λόγια η προθετικότητα, «η αρχή της σκοπιμότητας, μετατρέπεται σε νομιμοποίηση του τυχαίου.»[310]

Η μυθική οντολογική διάσταση της πυκνότητας και της «ολότητας» μοιάζει αρκετά με τον τρόπο ερμηνείας της αρχειακής «οντολογίας» του Pinterest. Ο φαινότυπος είναι εκείνο το δίκτυο των φαινομενικά αμφίσημων συσχετίσεων και της συνύπαρξης ετερογενών αποσπασμάτων. Η χωρική και η χρονική εγγύτητα κάθε παράστασης που συστήνει το φαινότυπο του αρχείου μοιάζει να συγκροτεί το άλογο πεδίο αιτιατών συσχετισμών. Ωστόσο, σταματώντας και πάλι στην αρχή της μετά-κωδικοποίησης και στρεφόμενοι πίσω από τη μάσκα της διεπαφής, το γενοτυπικό δίκτυο χαρακτηρίζεται από μια δυναμική και μεταβλητή συνέχεια ή οποία αναπροσαρμόζει συνεχώς τις χωρικοχρονικές εγγύτητες των αποσπασμάτων εντός του φαινότυπου. Οι επιτρεπόμενοι συσχετισμοί

μέσα από την ταυτοχρονία και τη συνύπαρξη είναι και εδώ ένα αποτέλεσμα μιας «άυλης ολότητας», ενώ η πολυσυνθετότητα ορίζεται και κατευθύνεται πάλι από την ίδια.

Η παράσταση μιας κατοικίας δίπλα στην παράσταση ενός φορέματος δεν είναι ένα τυχαίο συμβάν έτσι όπως διαβάζεται συχνά από το χρήστη. Είναι αποτέλεσμα μιας συνθετότερης, μη-ορατής συνύπαρξης στο δίκτυο του γενοτύπου, στην κρυφή διάσταση των υπερσυνδέσμων. Η τυχαιότητα μοιάζει να υφίσταται βάσει της «νομιμοποίησής» της και της εξάλειψής της και μπορεί μόνο να αποδίδεται στο βαθμό που το δίκτυο του «όλου» παραμένει μη-ορατό.

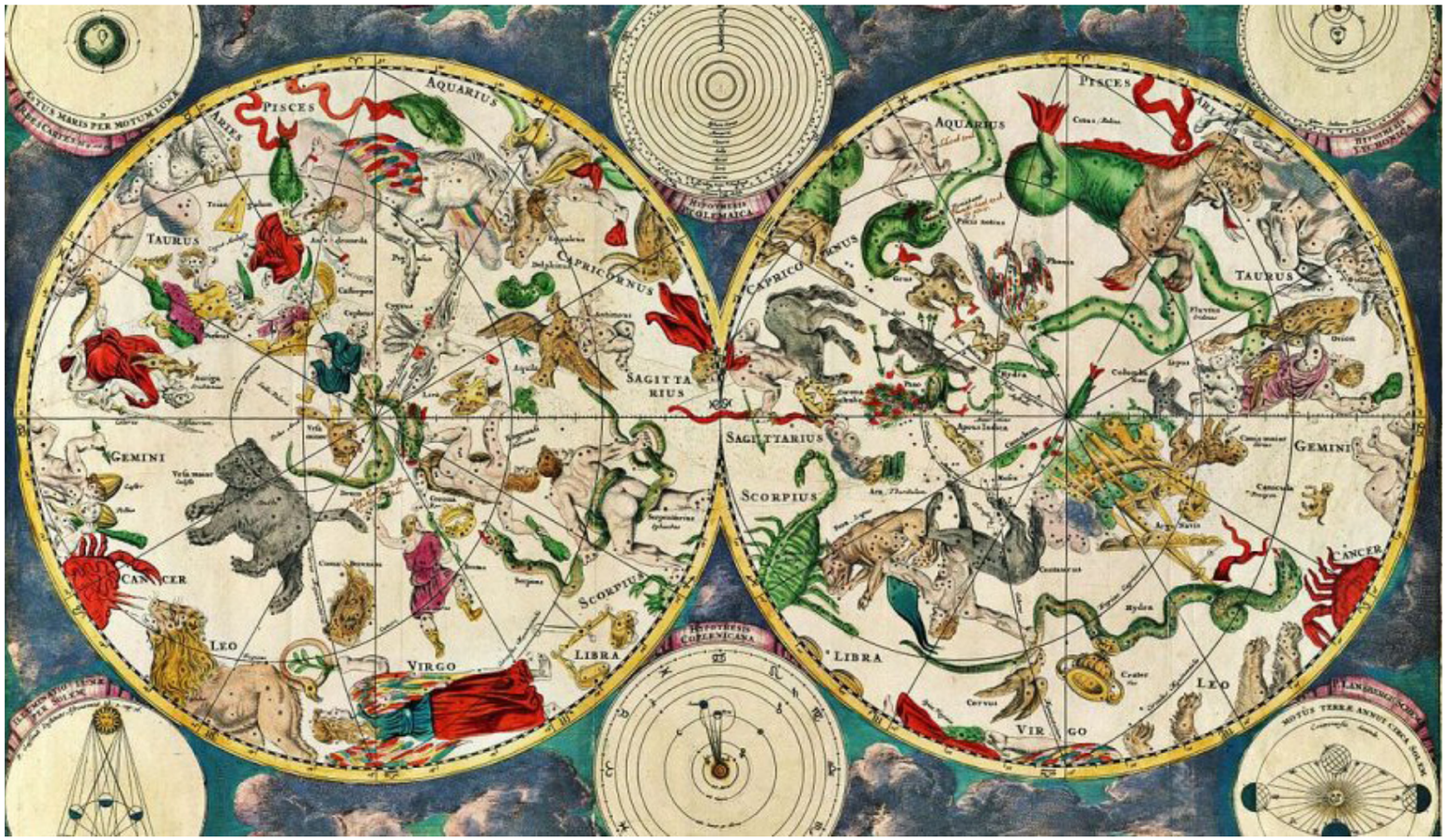
Κάθε παράσταση υφίσταται ως ένας αυτόνομος κόμβος ενός ευρύτερου συστήματος σχέσεων, ενός ολικού ισότροπου υποβάθρου και οι ιδιότητες του αποτελούν τρόπο οργάνωσης και ταξινόμησής του σε αυτό. «Ο,τιδήποτε προκύπτει από ο,τιδήποτε» μέσα από την «έξυπνη» μηχανική λειτουργία του Pinterest που φιλτράρει τον παγκόσμιο επίπεδο και μη-ιεραχικό ιστό με τρόπο ώστε όλες οι παραστάσεις να είναι ισοδύναμες εντός του «αστερισμού» του. Η έννοια του «δεσμού» αποτελεί ομοίως την καρδιά της μυθικο-μαγικής σκέψης και αρχειακής της δόμησης. Ο δεσμός όχι ως σημείο αλλά ως έκφραση σχέσεων, ταξινομήσεων και τάξεων από τις οποίες κάθε «οντότητα» λαμβάνει αξία που ανακινεί μια τοτεμική διάσταση του Pinterest.

Στο μυθικό χώρο και στο χώρο του Pinterest η σχέση μεταξύ της οντότητας και της θέσης ενός πράγματος δεν είναι ποτέ τυχαία και εξωτερική:

«*η θέση είναι μέρος της ουσίας του πράγματος και του χορηγεί πολύ ειδικούς εσώτερους δεσμούς*».[311]

Η χωρικότητα των παραστάσεων του Pinterest, λειτουργεί όπως η χωρικότητα του μυθικού κόσμου «*ως ένα σχήμα όπου τα πιο διάφορα στοιχεία, στοιχεία τα οποία σε πρώτη ματιά μοιάζουν απόλυτα δυσανάλογα, μπορούν να έρθουν σε συσχετισμό τα ένα με το άλλο* […] *αφού κάθε ποιοτική διαφορά μοιάζει να εμπεριέχει μια οπτική η οποία είναι επίσης χωρική, ενώ κάθε χωρική διαφορά είναι και παραμένει μια ποιοτική διαφοροποίηση*.»[312]

Τα πολιτισμικά πυκνώματα του «πραγματικού» εγγράφονται εντός μιας νέας χωρικότητας όχι ως συνεκτικές ενότητες γνώσης αλλά ως οπτικά αποσπάσματα πληροφορίας τα οποία αλληλο-εξυπηρετούνται.



ο Ουράνιος θόλος : δίκτυο και οντότητες

γ. Σημείο 3 - «ιδεογραμματική» μίμηση & «εκπλήρωση»

- η δύναμη του μέρους / Χαρακτηριστική συνθήκη της λειτουργίας της μυθικής σκέψης και κατ' επέκταση του τρόπου συγκρότησης της αρχειακής μυθικότητας αποτελεί εκείνη η ιδιάζουσα σχέση μεταξύ «μέρους» και «όλου». Σε αντίθεση με την αναλυτική σκέψη η οποία αποδίδει στη σύνθεση των μερών την παραγωγή του όλου, στη μυθική σκέψη το μέρος είναι αυτόματα και το όλο. Στην αρχή αυτή η οποία περιγράφεται στα λατινικά ως *pars pro toto,* το μέρος δεν εκπροσωπεί το όλο αλλά το διευκρινίζει, όχι με συμβολικό ή νοητικό τρόπο αλλά υλικό, αποτελώντας «όχημα για αποτελεσματικότητα», αφού ότι συμβαίνει στο μέρος αφορά με τον ίδιο τρόπο το όλο, επισημαίνει ο Cassirer.[313]

Ακυρώνεται η ανάγνωση του βιολογικού οργανισμού ως ολότητα του οποίου τα μέρη διαφοροποιούνται και εξειδικεύονται ανάλογα με τη λειτουργία ή τη σημασία τους για τον οργανισμό, ο μύθος δεν αποδομεί το όλο σε μέρη και διαδικασίες, δε βλέπει αρθρώσεις, αλλά οποιοδήποτε μέρος ανεξαρτήτως της οργανικής του υπόστασης είναι ισοδύναμο με τα υπόλοιπα. Ο Claude – Lévi Strauss[314] περιγράφει τον τρόπο λειτουργίας της μυθικής σκέψης ως «ανιδιοτελή», εξηγώντας πως εκείνοι οι λαοί τους οποίους «*θεωρούμε δέσμιους της ανάγκης να μην πεινάσουν και να εξακολουθούν να μπορούν να επιβιώνουν μέσα σε πολύ σκληρές συνθήκες*» παρακινήθηκαν ώστε να «*κατανοήσουν τον κόσμο που τους περιέβαλλε, τη φύση και την κοινωνία τους*», στοχεύοντας «*με τα συντομότερα κατανοητά μέσα μια γενική κατανόηση του σύμπαντος και όχι μόνο μια γενική, μια ολική κατανόηση*.»[315]

Από την «ανιδιοτέλεια» της μυθικό-μαγικής σκέψης και της επαρκούς και διευκρινιστικής φύσης του «μέρους» θα περάσουμε στην «επιστημονική μαχητικότητα» του αρχείου του Pinterest, όπου όπως φάνηκε νωρίτερα, λειτουργεί ως ένα δίκτυο ελάχιστων ομοιοτήτων οι οποίες αποτελούν εξίσου ένα επαρκές «όχημα για αποτελεσματικότητα». Η ακρίβεια της απόλυτης περιγραφής δεν έχει νόημα για το σύστημα στο βαθμό που δεν επιτρέπει τη διόγκωση, την ευελιξία και τις στιγμιαίες ανασυστάσεις του δικτύου του.

Παρ' ότι όμως οι «πρωτότυπες» ιδιότητες λειτουργούν στα επιστημονικά πλαίσια σκέψης μέσω της αναγνώρισης ομοιοτήτων με στόχο τη διαμόρφωση γενών και ειδών και τελική ανάδειξη των διαφορών, ο τρόπος διάδρασης επί του φαινοτύπου επισκιάζει αυτήν την τεχνολογική «επιστημονικότητα». Κατά τη διαδικασία χρήσης του αρχείου και στα

πλαίσια της συνομιλητικής αρχής δήλωσης μιας «επιθυμίας», κάθε αναζητούμενη «πρωτότυπη» ιδιότητα αποτελεί ένα ισοδύναμο εκείνης της οπτικής παράστασης της οποίας αποτελεί μέρος. Η ισοδυναμία αυτή προσεγγίζει περισσότερο εκείνη της αυτονομίας του μέρους, του μέρους ως παράσταση της ολότητας, παρά του μέρους ως άρθρωση.

«*Πράγμα και κατηγορία δε διαχωρίζονται ξεκάθαρα, οι κατηγορικές σφαίρες των δύο εννοιών αναπόφευκτα κινούνται μαζί και συγχωνεύονται απόλυτα.*»[316]

Εκείνο που ο χρήστης αναζητά είναι «πράγμα», και ταυτόχρονα κατηγορία ή αντίστροφα είναι «κατηγορία» και ταυτόχρονα «πράγμα». Η οξύμωρη συνταύτιση μεταξύ μιας επιστημονικής τεχνολογικότητας και μιας «μυθικής» χρήσης θα μπορούσε να περιγραφεί ως αποτέλεσμα της μετα-κωδικοποίησης.

Ωστόσο, σε ένα δεύτερο επίπεδο μπορεί να αναγνωσθεί και εκείνη η βάση της λειτουργίας του ίδιου του συστήματος που μέσα από την αναγνώριση του οπτικού περιεχομένου των εικόνων κινείται μονάχα μέσω μεγάλων ομοιώσεων ανεξαρτήτως αναφορικού πλαισίου. Κάτω από το «visually similar resaults», η αρχή ομοίωσης είναι εκείνη η οποία συντάσσει το αρχειακό πραγματικό.

Ο νόμος της ισοπέδωσης και της εξαφάνισης των ειδικών διαφορών ο οποίος περιγράφεται από τον Cassirer ως χαρακτηριστικό της μυθο-γλωσσικής σκέψης και αποτελεί τον τρόπο εξουσίας στα πράγματα στο αρχείο εφαρμόζεται με στόχο την κατασκευή ενός επαρκούς πλοηγητικού πεδίου για το χρήστη.[317]

- Εξαγνισμός / Στην ίδια βάση των ελαχίστων διαφορών και της ζωτικής σημασίας του μέρους καθοδηγείται η σχέση επιθυμίας – εκπλήρωσης στις μυθικές και μαγικές πράξεις που έχουν περιγραφεί από τον ανθρωπολόγο James Frazer[318] ως μιμητικές/ομοιοπαθητικές ή και συμπαθητικές.

«*Αυτός που έχει στην κατοχή του το πιο ασήμαντο κομμάτι ενός ατόμου – ή ακόμα και το όνομά του, τη σκιά του, την αντανάκλασή του σε έναν καθρέπτη, που για το μύθο θεωρούνται εξίσου «αληθινά μέρη» αυτού- έχει κατά συνέπεια κερδίσει δύναμη πάνω στο άτομο, το έχει κατακτήσει επιτυγχάνοντας τη μαγική δύναμη πάνω του.*»[319]

Η «κερδισμένη» δύναμη επί μιας ολότητας μέσα από την κατοχή ενός μέρους αυτής, κατά τη χρήση του αρχείου είναι η κατοχή της κωδικοποιημένης περιγραφής που παρέχει την κατοχή της

ολότητας μιας παράστασης, ανακινώντας ίσως μια αναλογία με τις ομοιοπαθητικές τελετουργικές πράξεις. Στις δεύτερες και σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του James Frazer όπως ο Sigmund Freud τις παρουσιάζει η «αποτελεσματικότητά» δεν έγκειται στην απόλυτη ομοιότητα μεταξύ των δύο εκείνων «οντοτήτων» οι οποίες συμμετέχουν, αλλά η ελάχιστη ομοιότητα μεταξύ τους (πιθανώς εδώ εξυπονοείται η αρχή pars pro toto) «εξορκίζει» την επιθυμία εξ' αποστάσεως.[320]

Στις μιμητικές πράξεις μαγείας, όπως διευκρινίζει ο Frazer και ο Taussig**,** η αναπαραγωγή των απόλυτων μορφών αντικαθίσταται από «*ιδεογράμματα τα οποία αθροίζουν το πνεύμα ενός πρωτότυπου*», θυμίζοντας την έννοια της «πρωτότυπης» κατηγορίας του αρχείου.

Στο «Γλώσσα,Μαγεία,Τελετουργία», ο Wittgenstein, αναπτύσσει μια σειρά παρατηρήσεων που αφορούν το "The Golden Bough" του James Frazer, ανατρέποντας την κυρίαρχη αντίληψη περί "μιμητικής-ομοιοπαθητικής μαγικής πράξης" και μεταθέτοντας το βάρος από την «εκπλήρωση» της επιθυμίας ως λόγο πραγματοποίησης της πράξης σε εκείνον του εξαγνισμού. Με παράδειγμα τις τελετουργίες της βροχής, ο Wittgenstein αποδοκιμάζει την αντίληψη του Frazer πως ο χορός της βροχής αποτελεί προσπάθεια επηρεασμού της φυσικής ροής των γεγονότων υποστηρίζοντας πως ο "πρωτόγονος" δε στερείται της ικανότητας παρατήρησης και εμπειρικής γνώσης ενώ ταυτόχρονα η χρονική στιγμή των τελετουργιών, σχεδόν, συμπίπτει με την έναρξη των βροχών. Ο Wittgenstein επισημαίνει πως αν ίσχυε η υπόθεση του Frazer, οι τελετουργίες της βροχής θα πραγματοποιούνταν καθ' όλη την υπόλοιπη διάρκεια ξηρασίας του έτους και εξηγεί πως παραδοσιακές πρακτικές αποτελούσαν τελετουργικά έκφρασης μιας επιθυμίας ως εμπειρίες εξαγνισμού, όπου η ίδια η παράσταση της επιθυμίας ήταν και η παράσταση εκπλήρωσής της.[321]

Προφανώς η παράθεση αυτών των λεπτών διαφοροποιήσεων στην ερμηνεία των παραδοσιακών μυθικο-μαγικών τελετουργικών δεν αφορά την παρούσα μελέτη και ούτε είναι εφικτό να επιβεβαιωθεί η εγκυρότητα της μίας ή της άλλης περίπτωσης. Σημασία έχει για την ανάλυση να δοθεί περισσότερη έμφαση στην εξαγνιστική διάσταση της επιθυμίας μέσω και πάλι βέβαια μιας «ιδεογραμματικής» ομοιότητας και μέσω μιας χωρικοχρονικής και οντολογικής απόστασης.

Όπως περιγράφηκε στην υποενότητα «η παραδοξότητα της επιθυμίας» η επιθυμητική διάσταση της δήλωσης στο αρχείο του Pinterest βασίζεται στη λογική του "Serendipity", της ανάδυσης του «άφατου» ή της «υποκατάστασης» με το δίπολο «παράσταση επιθυμίας-παράσταση εκπλήρωσης» να έχει νόημα στο βαθμό που γίνεται μια σύγχρονη «τε-

Μιχάλης Ζαβρός, *"The Phoenix", Έκθεση "Magic Object", Art Gallery of South Australia Adelaide Biennial, 2016*

λετουργική» πραγμάτωση, που επιτυγχάνει ομοίως τον «εξορκισμό» της επιθυμίας ή τον «εξαγνισμό» του μετέχοντος. Το «προεικονιζόμενο μοντέλο» και το μοντέλο «εκπλήρωσης» της επιθυμίας υφίστανται στο βαθμό που η απόσταση και η διαφορικότητα μεταξύ τους καθιστά ικανή για το σύστημα του αρχείου την παραγωγή άλλης μιας «φαινομενικής καταναλωτικής επιθυμίας». Για το χρήστη, υφίσταται στο βαθμό που ο εξαγνισμός του μέσω αυτής, παράλληλα με την αναδυόμενη περιπλάνηση του παρέχει ένα στάδιο δημιουργικής απόσπασης εντός των απαιτητικών πλαισίων αποδοτικότητας. Η «μιμητική» διάσταση, που εδώ σχετίζεται και με την έννοια της επιθυμίας, σε μια λιγότερη μαγική και περισσότερο τεχνολογική κατεύθυνση, εκείνη του τρόπου λειτουργίας του αρχείου, πηγάζει από μια φόρμα «οργανωμένης» απώλειας ελέγχου, σε μια εποχή όπου ο πολιτισμός λειτουργεί μέσω των αναπαραστάσεων και των προσομοιώσεων. Όπως ο Neil Leach, στο Camouflage περιγράφει: *μέσα στα μοντέλα και τις θεματικές, η φαινομενικά «μαγική» αναδυόμενη λογική της μίμησης, βρίσκεται πάντα εντός του παιχνιδιού*.[322]

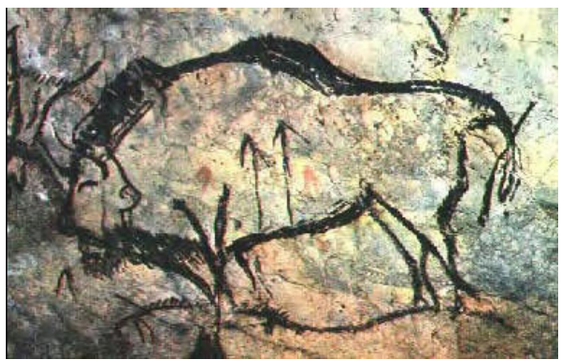
- Κατονομασία / Στο αρχείο του Pinterest το προεικονιζόμενο επιθυμητό γίνεται απτό μόνο μέσα από την κωδικοποιημένη περιγραφή του, ομοίως με τις τελετουργικές μιμητικές πράξεις στις οποίες η απλή ονομασία των πραγμάτων είναι αρκετή για την επίτευξη του συμπαθητικού αποτελέσματος.[323] Ο Marcel Mauss στο Δοκίμιο πάνω στη Θεωρία της Μαγείας αναφέρει πως οι περιγραφές σμικρύνονται και περιορίζονται σε μια απλή εκφορά ενός ονόματος ή μιας φράσης οι οποίες «*υποδεικνύουν το στόχο της τελετουργίας και αναπαρίστανται ως μορφή*», παρά την προδιαγεγραμμένη αυτοματοποίηση της πρώτης.[324] Στο αρχείο του Pinterest, η λέξη περιγραφής της επιθυμητής ιδέας εκκινεί όντως ένα αυτοματοποιημένο τελετουργικό.

« *…πάντα υπάρχει μία ελάχιστη μορφή αναπαράστασης μέσα από την οποία η φύση και το αντικείμενο της τελετουργίας εκφράζονται. […] Λέξεις και πράξεις γίνονται απόλυτα ισοδύναμα. […] Χωρίς κάποια επίσημη, φυσική κίνηση ο μάγος μπορεί να δημιουργήσει, να κατευθύνει […] να κάνει ό,τι επιθυμεί με τη βοήθεια της φωνής του, της ανάσας του ή απλώς της επιθυμίας του.*» [325]

Η κατονομασία του αναζητούμενου στο Pinterest, ως μια ελάχιστη μορφή αναπαράστασης, όπως ειπώθηκε και προηγουμένως, γίνεται η μεσότητα διασύνδεσης που εξασφαλίζει την πορεία προς την εκπλήρωση ανεξάρτητα από τη διάσταση επικοινωνιακότητας μεταξύ χρήστη και μηχανισμού. Η απόσταση μεταξύ των δύο γεφυρώνεται με το γλωσσικό σήμα χωρίς αυτό να σημαίνει προφανώς την κατανόηση από πλευράς του

μηχανισμού του αρχείου του προεικονισμένου νοητού, αλλά μόνο τον τρόπο που εκείνο κωδικοποιήθηκε. Ο Ludwig Wittgenstein και πάλι στο «Γλώσσα,Μαγεία,Τελετουργία» περιγράφει την «αποτελεσματικότητα» μιας κατάρας των τελετουργικών, υποστηρίζοντας πως η πρώτη δεν εξαρτάται από το αν ο αποδέκτης της την κατανόησε. Η κατάρα μοιάζει με «βλήμα που εξαπολύεται» εκφράζοντας μια επιθυμία της οποίας «η αποτελεσματικότητα εξαρτάται από το αν ειπώθηκαν σωστά τα λόγια». Κάπου αλλού ο Russ Rhees στο ίδιο βιβλίο λέει: «Μπορεί να ήταν σημαντικό για μένα το ότι είχα μια καθαρή εικόνα του στο νου μου και απηύθυνα την κατάρα μου. Η εικόνα όμως δεν εξασφαλίζει ποιος ήταν ή για τί πράγμα μιλούσα, περισσότερο απ' ότι οι λέξεις που χρησιμοποίησα.» [326] Μοιάζει και πάλι να επιστρέφει ο συλλογισμός στην εξαγνιστική διάσταση της επιθυμίας, όπου τελικά «*εκείνο που ποθείται κάνει την εμφάνισή του στην παράσταση του πόθου του*»[327] με το γλωσσικό σήμα να επιτυγχάνει αυτήν την εξαγνιστική διασύνδεση, μετατοπίζοντας το βάρος από την ελάχιστη κοινή ομοιότητα των παραστάσεων, στην ουσία περιγραφής της νοούμενης ή όπως ο Freud αναφέρει τη σχετική διάσταση της τελετουργίας, από την ομοιότητα σε μια σχέση αλληλεξάρτησης.[328]

«*το να καις ένα ομοίωμα. Το να φυλάς την εικόνα του αγαπημένου. Αυτό προφανώς δεν βασίζεται στην πίστη ότι επενεργείς κατά κάποιον τρόπο στο αντικείμενο που η εικόνα παριστά. Αποσκοπεί σε μιαν ικανοποίηση και την επιτυγχάνει. Ή μάλλον: δεν αποσκοπεί σε τίποτε. Απλώς έτσι συμπεριφερόμαστε, κι ύστερα νοιώθουμε ικανοποιημένοι. Θα μπορούσε κανείς να φυλάει και το όνομα του αγαπημένου. Και σ' αυτήν την περίπτωση θα ήταν σαφέστερη η εκπροσώπηση δια του ονόματος.*»[329]



απόσπασμα παλαιολιθικής ζωγραφικής σπηλαίων που έχει αποδοθεί από τον Abbe Henri Breuil ως «εικόνα συμπαθητικής μαγείας»

δ. Σημείο 4 - η «εξαφάνιση» της διαδικασίας

Στο μύθο, το συμβάν της αλλαγής γίνεται εκείνο της μεταμόρφωσης. Η μυθική «μεταμόρφωση» συνιστά ένα συμβάν ατομικό, από τη μία υλική μορφή στην άλλη και όχι από το ένα γεγονός στο άλλο.

«*Ο κόσμος ψαρεύεται από τα βάθη της θάλασσας ή πλάθεται από μια χελώνα, η Γη μορφώνεται από το σώμα ενός σπουδαίου τέρατος ή από ένα λωτό που πλέει στο νερό, ο ήλιος φτιάχνεται από μια πέτρα και οι άνθρωποι από βράχους και δέντρα.*»

Στους «άλογους» αυτούς συσχετισμούς που εξηγούν την πράξη της δημιουργίας, η εστίαση γίνεται στην συστατική ουσία και στην υλικότητα σε αντίθεση με την αναλυτική σκέψη η οποία αναζητά τη διάσπαση των στοιχείων ενός συμβάντος και τις διαδικασίες.[330] Από την επιστημονική σκοπιά, δύο αντικείμενα δεν είναι εφικτό να προκαλέσουν, το ένα στο άλλο, κάποιο αποτέλεσμα αν δεν υπάρξει κάποια συγκεκριμένη συνθήκη και μάλιστα σε μία «*άκαμπτα οριοθετημένη χρονική στιγμή*». Ωστόσο, ο Cassirer, αναφέρει πως η αιτιατή σχέση δεν είναι για τη μυθική σκέψη μια αναλυτική σειρά αλλαγών μιας ειδικής χρονικής στιγμής, ούτε χρονικά διαχωρισμένα στιγμιότυπα ενός συνολικού συμβάντος.[331] Στο παράδειγμα ενός πληγωμένου από ένα βέλος ανθρώπου, για την αναλυτική σκέψη το πέταγμα του βέλους, το τρύπημα στο σώμα, η πληγή, ο πόνος κοκ έχουν σημασία ως χρονικά και διακριτά στάδια και συμβάντα. Για τη μυθική, το πράγμα και το βέλος, ως «αιτία» και «αποτέλεσμα» θεωρούνται, και τα δύο, υλικές ενότητες. Η ένταση μεταξύ των στοιχείων προκύπτει από τη σχέση της υλικής σύστασης και όχι των διαδικασιών.

«*Ακόμα και όταν η μυθική οπτική στρέφει το ενδιαφέρον της στη διαδικασία και διερωτάται πάνω τη δημιουργία και την καταγωγή, συνδέει τη ''γένεση'' με μια συγκεκριμένη υλικότητα. Εστιάζει στη δράση μόνο μέσα στο πλαίσιο μεταμόρφωσης των ουσιών*»[332] και όχι «*πάνω στη σχέση πράγματος και κατάστασης*», «*ουσίας και λειτουργίας*». Στην περίπτωση, αυτή, και πάλι οι αιτιακές σχέσεις δεν είναι σχετικές μορφές μιας ενδιάμεσης σκέψης μεταξύ των στοιχείων, ενώνοντάς τα και διαφοροποιώντας τα, αλλά αποδίδονται και πάλι στην καταγωγική ολότητα. Αντί του κανόνα, της συνέχειας, του τρόπου και της αλλαγής, η μυθική ανάγκη ικανοποιείται μόνο αν «*η αρχή και το τέλος της διαδικασίας είναι διαχωρισμένα*».[333]

«*.. ο Κόσμος φτιάχνεται από το σώμα του γίγαντα Ymir: η Γη φτιάχνεται από τη σάρκα του, από το αίμα του η παφλάζουσα θάλασσα, τα βουνά από τα κόκαλά του, από τα μαλλιά του τα δέντρα, ο θόλος του ουρανού από το κρανίο του…*»[334]

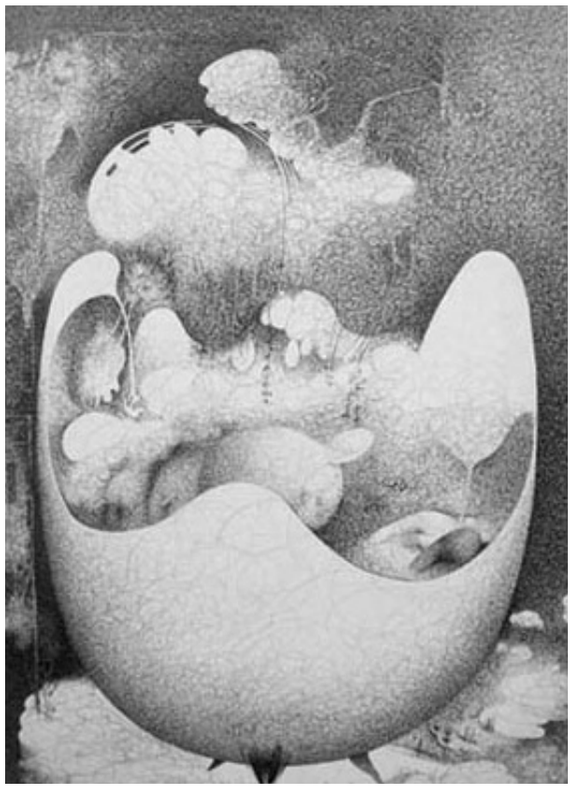
Το παράδειγμα του Κοσμογονικού Αυγού δείχνει και αυτό την ίδια έμφαση στην σύσταση των πραγμάτων και είναι, όπως ο Eliade μας αναφέρει, διαδεδομένο από την Πολυνησία και την Ινδονησία έως την αρχαία Ινδία, το Ιράν, την Ελλάδα, τη Φοινίκη, τη Λεττονία, την Εσθονία, τη Φιλανδία, τη Δυτική Αφρική και την Κεντρική και Νότια Αμερική. Ο κόσμος «δημιουργείται» μέσα από ένα αυγό και το κέντρο βάρους βρίσκεται στην υλικότητα του Αυγού παρά στον τρόπο δημιουργίας: «Ένας κοσμογονικός μύθος του Αρχιπελάγους της Σοσιετέ δείχνει τον Τ' αρόα, τον πρόγονο όλων των Θεών και δημιουργό του Σύμπαντος, να στέκεται, μέσα στο κέλυφός του», στο μέσον του σκότους, στην αιωνιότητα. Το κέλυφός του μοιάζει με αυγό που κυλάει στο απεριόριστο διάστημα».[335]

Η μυθική λειτουργία συμπυκνώνει μια σειρά πολύπλοκων και πολυσύνθετων σχέσεων και αιτιοτήτων σε απλές συστάσεις έτσι ώστε «*οι ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά να μετατρέπονται σε σώματα*».[336]

« *…η μυθική μορφή σκέψης, η οποία προσδένει όλες της ποιότητες και της δραστηριότητες, όλες τις συνθήκες και τις σχέσεις σε μια συμπαγή βάση, οδηγεί στο απολύτως αντίθετο: ένα είδος* υλικο-ποίησης των πνευματικών περιεχομένων.»[337]

Η «υλικο-ποίηση των πνευματικών περιεχομένων» είναι κάτι το οποίο διαπιστώνεται και στο αρχιτεκτονικό περιεχόμενο του αρχείου του Pinterest, το οποίο αποτελείται από αυτονομημένες παραστάσεις εικόνων. Η αρχιτεκτονική διαδικασία συμπτυγμένη εντός μιας στιγμιαίας οπτικότητας έχει σημασία εντός του αρχείου ως υπόσταση, ως ουσία ιδιοτήτων μέσα από τις οποίες συνταιριάζεται με τις διπλανές της. Η μεθοδολογία του σχεδιασμού και ο τρόπος άφιξης στο τελικό αποτέλεσμα νοώντας την αρχιτεκτονική ως ένα συνεχές σύστημα μεταβολών, όλα αυτά σιωπούνται κάτω από το «αποπλανητικό» μυστικό των *simulacra*.

Η έμφαση και η κυριαρχία μιας κατηγορηματικής λογικής στα πλαίσια ενός πλουραλισμού συστήνει την αρχιτεκτονική στο νέο της αρχείο ως μορφογενέσεις οι οποίες σε κάθε τους ερμηνεία θα απαιτούν την ανασύσταση του μονοπατιού μέσα από το οποίο κατασκευάστηκαν με ένα νέο τρόπο. Η σωματικότητα των κατηγορημάτων εξαλείφοντας τις ενδιάμεσες σκέψεις μαζί με τις αρχές και τις προθέσεις που την κατασκεύασαν γίνεται ένα σημείο προς επανερμηνεία, μοναχα ένα εκκινητικό ίχνος για τη δημιουργία και όχι μια ολικά καθορισμένη και τεκμηριωμένη γνώση.



Vangel Naumovski, “The Cosmic Egg”, 1966

Joseph Stella, “The Birth Of Venus”, 1922

ε. Σημείο 5 - μυστική συμμετοχικότητα

Στη μυθική σκέψη και στα πλαίσια της οντολογικής διάστασης της «ολότητας» και της αρχής *pars pro toto* η έννοια της απόστασης συγκαλύπτεται από τις έννοιες της αλληλεξάρτησης και των επιθυμητικών συγκινησιακών καταστάσεων. Εκτός από τον όρο της μιμητικής/ομοιοπαθητικής/συμπαθητικής πράξης, που ήδη αναφέρθηκε, ο Frazer περιγράφει ακόμα μία πράξη, διαφορετικής τάξης, τη μεταδοτική.

Οι μεταδοτικές πράξεις στη μυθική και μαγική κοσμοθεώρηση βασίζονται στη φανταστική συνάφεια και στο συνειρμό. Ο ίδιος ο Frazer περιγράφει:

«*Οι άνθρωποι πήραν, λανθασμένα, σαν δεδομένο ότι το σύστημα της φύσης λειτουργεί παρόμοια με το σύστημα των ιδεών και φαντάστηκαν ότι, αφού μπορούν ή φαίνεται πως μπορούν να ασκήσουν έλεγχο πάνω στις ιδέες τους, μπορούν να ασκήσουν έλεγχο και πάνω στα πράγματα.*»[338]

Στα πλαίσια αυτής της διαστασιολόγησης του ψυχισμού θα μπορούσε να τοποθετηθεί και ο όρος της *μυστικής συμμετοχικότητας* ή αλλιώς *participatión mystique* ο οποίος αποδόθηκε από τον ανθρωπολόγο Lucien Lévy-Bruhl κατά τις εθνογραφικές μελέτες του σε «πρωτόγονους» πολιτισμούς, περιγράφοντας μια «*ιδιαίτερου είδους ψυχολογική διασύνδεση με τα αντικείμενα*», μια αδιαχώριστη αντιληπτική διάσταση μεταξύ των υποκειμένου και των αντικειμένων. Οι αναπτυσσόμενοι δεσμοί με τα αντικείμενα είναι άμεσοι και ικανοί να προσδώσουν μέρος της ταυτότητάς τους στο υποκείμενο. Στην ουσία ο όρος αναφέρεται και εδώ στον εγγενή ανθρώπινο δεσμό με τη συμβολική φαντασία και τις προβολές των περιεχομένων της σε καταστάσεις, αντικείμενα ή και άλλα άτομα. Ο όρος διαφοροποιείται από τις ανιμιστικές διαστάσεις εμψύχωσης άψυχων αντικειμένων και εστιάζει περισσότερο στην «διεύρυνση» και επενέργεια της «εσωτερικότητας» στον «εξωτερικό» κόσμο. Τα όρια του εαυτού δεν είναι με διακριτό τρόπο καθορισμένα. Τα εξωτερικά αντικείμενα και τα αντικείμενα των σκέψεών μας, σε αυτήν την περίπτωση, αποτελούν μια «αδιαφοροποίητη μάζα».[339]

Οι όροι και οι παραπάνω αναγνώσεις πάνω στους «πρωτόγονους» πολιτισμούς έχουν χρησιμοποιηθεί ως βάση των αναλύσεων στην αναλυτική ψυχολογία και στις ψυχαναλυτικές θεωρίες του 20ου αιώνα οι οποίες αναφέρονται στον ανθρώπινο ψυχισμό και στον τρόπο συσχετισμού του με τον κόσμο. Με κυρίαρχες εκείνη του Carl Gustav Jung, *Psychological Types,* πάνω στην ανάλυση των ασυνείδητων προβολών και του συλλογικού φαντασιακού[340], τις αναλύσεις του Sigmund Freud πάνω στο Ναρκισσισμό, αλλά και τις αναλύσεις της παιδικής ψυχολογίας του Jean Piaget.

“Schamane Kamlanie σε τελετουργία στο Kyzyl”

Ο Freud αναφερόμενος στον όρο της «μεταδοτικής» πράξης του Frazer περιγράφει την αιτιολογία του «παραλογισμού» των μυθικο-μαγικών πράξεων και εντολών στη βάση της κυριαρχίας των συνειρμικών ιδεών και της «*απεριόριστης πεποίθησης της δύναμης των επιθυμιών*» των εμπλεκόμενων.[341] Επισημαίνει τη «μαγική» αναπαράσταση ως τον τρόπο ικανοποίησης των επιθυμιών, οι οποίες είναι και η μόνη δύναμη επίτευξης της πρώτης. Εκείνη η «*γενική υπερτίμηση των ψυχικών διεργασιών*», όπως ο ίδιος την αποδίδει, καθιστά τα πράγματα «*λιγότερο σημαντικά από τις ιδέες των πραγμάτων και ό,τι συμβαίνει στις ιδέες, πρέπει να συμβεί και στα πράγματα*».

Η χωρική απόσταση δεν επηρεάζει τη σκέψη σε αυτήν την « τηλεπαθητική διασύνδεση» εαυτού και κόσμου όπου ο εσωτερικός κόσμος αντανακλάται στον εξωτερικό μέσα από το συνειρμό της συνάφειας και της ομοιότητας.[342] Η έννοια της «επαφής» συντίθεται μέσα από τη μεταφορική της διάσταση στο συνειρμό της ομοιότητας και από την κυριολεκτική της διάσταση στην στο συνειρμό της συνάφειας. Η «παντοδυναμία των σκέψεων», η οποία στις θρησκείες έχει περάσει στο Θεό και στην επιστήμη έχει για τον ίδιο το Freud «εξαλειφθεί» κάτω από την παραδοχή της έννοιας του θανάτου και της μικρότητας της ύπαρξης, εντοπίζεται εκτός από τις μυθικομαγικές τελέσεις και στην παιδική ηλικία. Μέσα από το στάδιο του Ναρκισσισμού, ο Freud περιγράφει το επίκεντρο του παιδικού ενδιαφέροντος πάνω στις δικές του επιθυμίες και σκέψεις οι οποίες αποτελούν και το μηχανισμό επίδρασης πάνω στα πράγματα, επεκτείνοντας ωστόσο τη θεωρία πάνω σε εκείνη των ψυχικών νευρώσεων.

Ο Jean Piaget στην έρευνά του για την ψυχολογία της αντίληψης του παιδιού και το *"The child's conception of the world"* βασίζεται στις αναλύσεις του Freud αναπτύσσοντας μια διαφορετική θεωρία πάνω στα στάδια της εξέλιξης του ανθρώπινου ψυχισμού και της ενήλικης προσωπικότητας. Ωστόσο μιλά και εκείνος για συμμετοχικότητα και μαγεία μέσα από τις συμπεριφορές και τις αντιδράσεις του παιδιού σε εξωτερικά ερεθίσματα ως το σύνολο μιας συνθήκης η οποία προκύπτει από την αδιαμόρφωτη συνειδητότητα και τη μη-αυτονομία της ύπαρξης. Για τον Piaget ο παιδικός Ναρκισσισμός που περιγράφει ο Freud και η παντοδυναμία της σκέψης οφείλεται στην αδιαφοροποίητη αντίληψη εκείνης από το περιβάλλον:

«*Ο Ναρκισισμός, ή ο απόλυτος εγωκεντρισμός, σαφέστατα πυροδοτεί το μαγικό είδος πεποίθησης, αλλά μόνο στο βαθμό που υπονοεί μια απουσία της συνειδητότητας του εαυτού*.»[343]

Το παιδί αγνοεί την υποκειμενικότητα της οπτικής του πιστεύοντας τον

εαυτό του στο κέντρο του κόσμου, απ' όπου ακολουθούν «*μια σειρά από ανιμιστικές και ημι-μαγικές νοήσεις*». Ο ίδιος περιγράφει την απουσία της λογικής ταυτότητας και των απτών σχέσεων αιτιότητας σε εκείνο το διευρυμένο πλαίσιο της συμμετοχικής διάστασης και του «*πραγματισμού*».[344] Ο «πραγματισμός» που περιγράφει ο Piaget και ο οποίος έχει την καταγωγή του στην απουσία της διαφοροποίησης μέσα – έξω, εξελίσσεται «*μέσω της συμμετοχικότητας και της μαγείας*» με διαφορετικούς τρόπους, όπως η σύγχυση μεταξύ σκέψης και πραγμάτων και μεταξύ δράσης και πραγμάτων. Στην κατηγορία της μαγικής συμμετοχικότητας μεταξύ δράσεων και πραγμάτων, «*το παιδί εκτελεί μία δράση ή μια νοητική λειτουργία και πιστεύει πως αυτές ασκούν μέσω της συμμετοχής επίδραση σε ένα συγκεκριμένο συμβάν το οποίο επιθυμείται ή και προκαλεί φόβο*.»[345] Ενώ, στην κατηγορία της μαγικής συμμετοχικότητας μεταξύ σκέψης και πραγμάτων, το παιδί έχει την εντύπωση πως «*η πραγματικότητα μπορεί να διαφοροποιείται μέσω μιας σκέψης, μιας λέξης ή ενός κοιτάγματος..*».[346] Ο ίδιος διευκρινίζει την απόσπαση της παιδικής σκέψης από εκείνη της «πρωτόγονης» μέσα από την τάση των παραπάνω συνθηκών να μετατρέπονται σε συμβολικές.

Η ίδια θεωρία επεκτείνεται στο κεφάλαιο για τις «*αυθόρμητες μαγικές ιδέες του ενήλικα*» οι οποίες, όπως επισημαίνει, εμφανίζονται στους «πολιτισμένους και φυσιολογικού ενήλικες», όταν και για εκείνους στιγμιαία τα όρια του εαυτού και του εξωτερικού κόσμου θολώνουν κατά τη διάρκεια φαινομένων μιμητικών ή συναισθηματικών ενός είδους «μονοειδούς» επιθυμίας. [347] Εξηγεί πως «*η αποδυνάμωση της αίσθησης της προσωπικότητας οδηγεί στον πραγματισμό και ο πραγματισμός σε εκείνες τις λίγο πολύ μαγικές ιδέες*.»

Η συγκεκριμένη συνθήκη η οποία αφορά τις μυθικομαγικές τελετουργίες και το μυθικό κόσμο, μοιάζει μέσω των ψυχαναλυτικών και των ψυχολογικών μελετών να υφίσταται κάτω από διαφορετικές αναγνώσεις και στη σύγχρονη ανθρώπινη συμπεριφορά. Η αναζήτηση μιας νοητής συνέχειας μεταξύ του «έσω» και του έξω η οποία μπορεί να εντοπίζεται στιγμιαία, όχι πια μέσα από συνειδητές πράξεις επίτευξης ενός σκοπού, αλλά ως ασυνείδητες προβολές ή επεκτάσεις ενός πρώιμου σταδίου ανάπτυξης, διαλύει στιγμιαία τα «σκληρά» όρια των δύο κόσμων.

Η περιγραφή του Cassirer πάνω στο ίδιο ζήτημα του μυθικού πεδίου σκέψης θα μπορούσε εύκολα να αναγνωσθεί και μέσα από μια πιο σύγχρονη οπτική συμβολικής και μεταφορικής διάστασης του ανθρώπινου ψυχισμού:

«*Από τη μία, όταν ολόκληρος ο εαυτός παραδίνεται σε μια μοναδική εντύπωση «κατακτάται» από αυτήν, και από την άλλη, υπάρχει η απόλυτη*

ένταση μεταξύ υποκειμένου και του αντικειμένου του, του εξωτερικού κόσμου, όταν η εξωτερική πραγματικότητα δεν ατενίζεται απλώς αλλά προσπερνά έναν άνθρωπο σε μια διαφανή αμεσότητα, με συναισθήματα *φόβου ή ελπίδας, τρόμου ή επιθυμίας: τότε η σπίθα πηδά με κάποιο τρόπο απέναντι, η δύναμη βρίσκει την απελευθέρωσή της, ως ένας υποκειμενικός ενθουσιασμός που αντικειμενοποιείται και αντιμετωπίζει το μυαλό ως θεό ή δαίμονα.*»[348]

Εκείνο το οποίο απασχολεί τους σκοπούς της συγκεκριμένης ανάλυσης είναι η ψυχολογική διάσταση που μπορεί να λάβει η «αντικειμενοποίηση του νου», όπως περιγράφηκε στην ενότητα της Περιπλάνησης, κατά τη δημιουργική πράξη. Αν οι τεχνολογικές εξελίξεις μιμούμενες την ανθρώπινη νόηση και λογική λειτουργία συντάσσουν πεδία όμοιά της και απέναντί της, τότε αυτά θα μπορούσαν να ενθαρρύνουν τις «επεκτατικές» συμμετοχικές ψυχικές τάσεις του «έσω» στο «έξω» με έναν ομοίως αδιαφανή και μη-συνειδητό τρόπο. Κοιτώντας πιο κοντά στο αρχείο του Pinterest, η «έξυπνη λειτουργία» του γενοτύπου του, συστήνει ένα φαινότυπο του οποίου οι εξατομικευμένες ανασυστάσεις προκαλούν μια «ψευδαίσθηση» προσωπικού ελέγχου. Η πλοήγηση εντός του αρχείου, σε μεγάλο βαθμό συντονισμένη με τους νοηματικούς άξονες αντίληψης και συνειρμών δίνει την εντύπωση περισσότερο μιας συνέχειας του εαυτού παρά μιας οριοθετημένα διαμορφωμένης εξωτερικότητας. Όπως ο νους αλλάζει πορεία, έτσι και το αρχείο αλλάζει την τυπολογία των παραστάσεων, τον τρόπο της ετερογένειας και τις επιτρεπτές συνέχειες. Η συμμετοχή του χρήστη είναι αναγκαία και μάλιστα μέσω της συμμετοχής του συνειρμού του εξ' αποστάσεως, θυμίζοντας εκείνη τη μαγική συμμετοχικότητα μεταξύ σκέψης/ δράσης και πραγμάτων της παιδικής α-συνείδησης ή της μυθικομαγικής προ-συμβολικής σκέψης.

Δε θα μπορούσε, προφανώς, να υποστηριχθεί η επιστροφή στα στάδια αυτά - ακόμα και στη θεώρηση όπου μύθος-μαγεία-θρησκευτικότητα-επιστήμη δεν αποτελούν στάδια χρονικής εξέλιξης αλλά ταυτόχρονες συνθήκες εντός των ίδιων πολιτισμών –αλλά θα μπορούσε να αναγνωσθεί ο «τόπος» εφαρμογής μιας ψυχικής «ανάγκης» για «α-συνειδητότητα» και για μια «μαγικά» προσωποποιημένη διαμόρφωση του κόσμου.

Στα πλαίσια της δημιουργικής διαδικασίας η τάση εξάλειψης των ορίων μεταξύ «μέσα» και «έξω» επιστρέφει το ζήτημα στην αποφόρτιση της δημιουργικής «διάνοιας», ή στην συνεχή ανά-κατασκευή αυτής μέσα στο «έξω». Στην εποχή της αποδοτικότητας, της ταχύτητας και της ταυτόχρονης επιτακτικής συνθήκης για μια ταυτότητα «μοναδικότητας», ο ίδιος ο κόσμος της τεχνολογίας και με την πρόφαση της παραγωγής μιας πλατφόρμας για «νέες ιδέες», ίσως τελικά μέσα από τη συμπλοκή

του εαυτού με τους «άλλους», με τις «ιδέες» ή τις υλοποιήσεις των «άλλων» να μπορεί να περιορίσει τα παραπάνω «βάρη». Η έννοια της καταναλωτικής «επιθυμίας» που ανακινεί το αρχείο είναι τελικά ο «εξαγνισμός» του ίδιου του ατόμου μέσα από μια περιπλανητική εναποθέτηση του εαυτού στις παραστάσεις άλλων υποκειμένων;

Ο Neil Leach στο Camouflage περιγράφει διαφορετικούς τρόπους μέσα από του οποίους εκφράζεται η ανθρώπινη τάση να προσαρμόζεται στην εξωτερικότητα στην οποία βρίσκεται, αναπτύσσοντας μια θεωρία πάνω στον τρόπο που τα περιβάλλοντα μέσω της οπτικότητάς τους παράγουν ένα μηχανισμό συνδεσιμότητας με τον ανθρώπινο ψυχισμό. Το περιβάλλον του αρχείου καθαρά οπτικό αλλά ταυτόχρονα και άυλο προτείνοντας μια αρκετά αβίαστη σχέση εσωτερικού-εξωτερικού επιτρέπει στιγμιαίες και παροδικές μεταμφιέσεις και παραλλαγές του εαυτού σε αυτό. Βλέποντας τις παραλλαγές αυτές ως σιωπηρούς αναστοχασμούς πάνω στη δημιουργική ταυτότητα και ως επέκταση της κατεύθυνσης της σχεδιαστικής «ιδέας», τότε θα ήταν σημαντικό να προσεγγιστεί ο τρόπος που το «έξω» αποφορτίζει ψυχικά το δημιουργό-χρήστη χωρίς να σημαίνει αυτόματα και τη διάλυση της ταυτότητας του «έσω».

Ο Leach αναφέρεται στη μελέτη του Roger Calliois "Mimicry and Legendary Psychasthenia", ο οποίος αναζητώντας τον τρόπο που οι ανθρώπινοι οργανισμοί συσχετίζονται με το περιβάλλον τους και διαμορφώνουν την ταυτότητά τους, διερευνά την προσαρμόστικοτητα άλλων οργανισμών και τον τρόπο που μιμούνται το περιβάλλον τους, όπως τα έντομα, ο χαμαιλέοντας κ.α. Η βασική επιχειρηματολογία κινείται πάνω στην ένσταση πως ο λόγος αυτών των προσαρμογών δεν είναι η άμυνα, αλλά η ανάγκη εγκαθίδρυσης μιας ταυτότητας.[349] Ο Calliois μιλά για μια «*τηλεπλαστική*» μορφολογικής ενσωμάτωσης στο περιβάλλον η οποία αποτελεί μια μορφή «συμπαθητικής μαγείας» του φυσικού κόσμου, έναν τρόπο που το εξωτερικό περιβάλλον προκαλεί τα όντα όταν εκείνα αναζητούν σε αυτό τις ομοιότητες με στόχο την αφομοίωσή του. Ο ίδιος, επισημαίνει ως κίνδυνο αυτής της πρόκλησης την ενδεχόμενη απώλεια ταυτότητας, εξηγώντας πως στην περίπτωση που χάνεται η συνειδητότητα της χωρικότητας και που ο χώρος δεν πηγάζει μέσα από την αντιληπτικότητα του όντος, τότε εκείνο είναι ένα ακόμα ισοδύναμο σημείο του χώρου που «*δεν ξέρει που να τοποθετηθεί*».

Αυτή η «*θρυλική ψυχασθένεια*» της εξασθένισης του εαυτού κατά την απώλεια της σχέσης με το περιβάλλον και της αδυναμίας ανάγνωσης των ορίων του εαυτού, όπως την περιγράφει ο Calliois, οδηγεί κατά τον ίδιο σε μια αυτό-προστατευτική δράση μέσω της μίμησης του περιβάλλοντος, εκείνη που συχνά περιγράφεται ως αμυντικός μηχανισμός.

Είναι η προβολική συνειρμική ταύτιση εντός του αρχείου μια κατάσταση πανικού και άμυνας μπροστά στον καθηλωτικό πλουραλισμό «ιδεών» που αποπροσανατολίζουν τη σκέψη, την ταυτότητα και τις προθέσεις ή μήπως η συνθήκη συνδιαλλαγής με το «έξω» ενισχύει τις προηγούμενες;

Η εγκαθίδρυση της ταυτότητας, όπως ο Leach πιο αισιόδοξα διαβάζει την παραπάνω ανάλυση, προκύπτει μέσα από τη διασύνδεση με το περιβάλλον. Ο ίδιος επιχειρηματολογεί ανατρέχοντας στις αναλύσεις του Jacques Lacan επισημαίνοντας τον τρόπο διαμόρφωσης της ταυτότητας μέσα από την διαφοροποίηση από τον άλλον, αφού πρώτα πραγματοποιηθεί η διασύνδεση με αυτόν.

Συνοψίζοντας τη συνειρμική σχέση με το αρχείο και τον τρόπο που η δημιουργική σκέψη διαμορφώνεται εντός του, θα μπορούσε να αναγνωσθεί μια δυναμική ανάδυσης της επινόησης και της αυθεντικότητας μέσα από την διασύνδεση με το «έξω» ως απαραίτητη προϋπόθεση πριν τη διαφοροποίηση. Διαμέσω του «έξω» ο σχεδιασμός θα μπορούσε να καταστήσει πιθανή την ενεργοποίηση μια σειράς αναστοχαστικών αναπροσαρμογών όχι μόνο της «εικόνας» του αλλά και της δημιουργικής ταυτότητας του χρήστη του αρχείου. Ο κίνδυνος που ενυπάρχει, εδώ, είναι σαφώς εκείνος των συνεχών μεταμφιέσεων, της «θρυλικής ψυχασθένειας» του Calliois, του αποπροσανατολισμού κάτω από τον «εντυπωσιασμό του άλλου». Η αδιαμφισβήτητη καταναλωτική χροιά που λαμβάνει η αρχιτεκτονική εντός του νέου της αρχείου και η «τηλεπλαστική» πρόκληση της σκέψης από εκείνο απαιτεί ένα συμπαγές υπόβαθρο νοηματικών προθέσεων προκειμένου η «διασύνσδεση» μέσα-έξω έτσι όπως αρχίζει να σχηματίζεται, να μην αναφέρεται σε μια μετάλλαξη αλλά σε μια αφομοίωση του περιβάλλοντος με στόχο το φιλτράρισμα των ζητούμενων και τη διαλλαγή.

«*…δεν είναι ζήτημα συγχώνευσης ή μετάλλαξης …είναι απαραίτητη η απορρόφηση του οπτικού υλικού ..και η επένδυσή του με συμβολική σημασία με στόχο την ταύτιση με αυτό.*»[350]

Τέλος, η έμφαση του εαυτού η οποία υποβόσκει στην περιγραφή αυτή, έχει σημασία να λάβει μια διάσταση του «εγώ», έτσι όπως την περιγράφει ο Ιάπωνας κριτικός Kojin Karatani ως «αυτό το εγώ» / *“this I”*.[351] Η διαφορά που επισημαίνει μεταξύ του «αυτό το εγώ» / “*this I”* και του «εγώ» / “ *I”,* είναι η ένταξη του εαυτού σε μια ευρύτερη κατηγορία μαζί με τους άλλους, δηλαδή, ο τρόπος απαλλαγής του «εγώ» από την εγωκεντρική περσόνα και ο τρόπος που το ίδιο τοποθετείται μέσα στο σύνολο. Έτσι, η αναζητούμενη «αυθεντικότητα», «μοναδικότητα» κοκ αποτελεί όχι ζήτημα του «ξεχωριστού», αλλά της συνείδησης της θέσης ανάμεσα στους άλλους.

“Chameleon”

στ. Συνοψίζοντας τις αναλογίες

Οι αναλογίες που περιγράφηκαν στα πέντε σημεία μεταξύ της μυθικής και της διαδικτυακής αρχειακής οντολογίας είναι μια προσπάθεια ανάγνωσης μιας διαμορφούμενης νέα συνθήκης πραγμάτων κάτω από τη συνεχή διάδραση με τον διαδικτυακό κόσμο, όπως συμβαίνει και στην αρχιτεκτονική πρακτική**.** Ο μύθος δεν επιστρέφει αλλά πιθανώς αναγεννιούνται διασκευασμένα μια σειρά από χαρακτηριστικά τα οποία προκύπτουν από την παραπάνω δυϊστική αναλογία και την ψευδαίσθηση ενός «ολικού» ελέγχου.

Συνοψίζοντας τα σημεία πάνω στα οποία βασίστηκε η υπόθεση της αναλογίας: η αναπαράσταση γίνεται «πραγματικότητα», οι συμβολισμοί και οι μεταφορές αποκτούν μια αντικειμενική χροιά ή σμικρύνονται στον αναπόφευκτα κυριολεκτικό χαρακτήρα του διαδικτύου, ο νοητικός κόσμος και η επιθυμία προβάλλονται στον εξωτερικό συμπλέκοντας τα όριά τους, το «πραγματικό» ή το δυνητικοποιημένο γίνεται μια προσομοίωση αυτονομημένη χωρίς χρονικό και χωρικό αναφερόμενο, η διαδικασία αντικαθίσταται από το αποτέλεσμα και την «εικόνα» του, οι «άλογες» συνάφειες αποτελούν λογικό επακόλουθο της σημασίας ενός ολικού χωρικού δικτύου όπως επίσης νομιμοποιείται η τυχαιότητα, η οποία δεν υφίσταται, αφού η πλοήγηση «μοιάζει» να είναι στα χέρια του χρήστη.

Η αρχετυπική αρχειακή διάσταση αλλά και η διαδικτυακή δε δομούνται μέσα από την έννοια της λήθης ή της καταστροφής όπως ο Jacques Derrida περιγράφει, αλλά στα πλαίσια μιας «εν – ενεργεία πραγματικότητας», μιας ανά περίπτωση παροντικής επαναφοράς. Το περιεχόμενο των αρχείων δε διαφυλάσσεται με στόχο την αποφυγή της ολίσθησής του σε ένα ανενεργό παρελθόν. Στο Pinterest η ελαχιστοποίηση της χρονικής και χωρικής σημασίας, παγώνοντας τα περιεχόμενα του στο εσωτερικό-εξωτερικό του δικού του συστήματος μοιάζει να απομακρύνεται από την έννοια της ιστορικότητας ενός σύγχρονου αρχείου και να προσεγγίζει εκείνη της «ανανέωσης» και της «αναγέννησης» κατά την ερμηνεία και τη στιγμή νοηματοδότησης των παραστάσεων. Τα δύο αρχεία προτείνουν τη δημιουργία ως συμμετοχή, ως επικοινωνία και ως αντικατάσταση της καινοτομίας με μια επινοητική μετα-παραγωγή. Στην περίπτωση του μύθου η μετα-παραγωγή είναι κανονιστική, ενώ στην περίπτωση του δι-αδικτύου είναι αυθόρμητη, μη - ιεραρχική και τυχαία.

Ο Eliade[352] σχολιάζει εκείνη τη φαινομενική παραδοξότητα της παραπάνω αναγεννησιακής συμμετοχικότητας του μυθικού κόσμου όπου καθετί υπάρχει μόνο όταν «παύει να είναι τα ίδιο» - μέσα από τη «μίμηση» κάποιου «υπερβατικού Άλλου», την ύπαρξη μέσα από την «μη - ύπαρξη»[353], διαφορετικά την ύπαρξη μέσα από κάποια άλλη ύπαρξη ή όπως ο Cassirer θα έθετε, την ύπαρξη μες στο συμβολισμό.

Ο συμβολισμός και ο «άλλος» όχι πια ως «υπερβατικός» αλλά ως ανώνυμος είναι οι τόποι και η αρχή της και της διαδικτυακής αρχειακότητας η οποία διεισδύει σε κάθε πράξη που κινείται παράλληλα σε αυτήν.

III. «Η ενεργοποίηση του μη-ορατού»: η δημιουργία στο αρχείο ενός δυϊσμού

Έχοντας δει πέντε διαφορετικά σημεία της μυθικής οντολογίας και σκέψης με στόχο την ανάγνωση μιας αναλογικής εμφάνισής τους στην ερμηνεία και την προσέγγιση του αρχείου του Pinterest, αλλά και τον τρόπο που κατ' επέκταση επηρεάζεται η πράξη αναφοράς στο αρχείο, θα επιδιωχθεί να διαμορφωθεί ένας κοινός σχηματισμός του τρόπου της δημιουργικής σύλληψης μέσα από την αναφορά στα δύο αυτά αρχεία.

Τα δύο αρχεία, χρησιμοποιώντας ξανά τα λόγια του Malinowski σχετικά με το μύθο, δεν αποτελούν «οκνηρές αφηγήσεις», αλλά «ενεργές» δυνάμεις διαμόρφωσης της δημιουργικής πράξης οι οποίες «προμηθεύουν το κίνητρο» για αυτές. Φέρουν «από-υλοποιημένα» μοντέλα του «πραγματικού», τα οποία κάποτε/κάπου συνέβησαν/σε εκείνο το μέρος – επαναφέροντάς τα για την καθοδήγηση ενός νέου συμβάντος. Οι τρόποι νομιμοποίησης στην κάθε περίπτωση είναι σαφώς διαφορετικοί, περνώντας από την κανονιστικότητα των παραδοσιακών αρχετύπων στα διαδικτυακά εκκινητικά ίχνη μιας αυθόρμητης δημιουργίας.

Η τοπικότητα και στα δυο αρχεία κατασκευάζεται ως μια «αφήγηση του «πραγματικού» φιλτραρισμένη μέσα από ένα άυλο και διαφορετικής υπόστασης πεδίο. Το αρχαϊκό αρχείο του μύθου και το διαδικτυακό αρχείο του Pinterest υφίστανται μέσω μια δυϊστικής συνθήκης. Ο μύθος αποτελεί το συγκερασμό «υπεραισθητού» και «αισθητού», υποστασιοποιεί το πρώτο στο δεύτερο. Το Pinterest αποτελεί το συγκερασμό ενός μη-ορατού γενοτύπου και ενός ορατού και διαχειρίσιμου φαινοτύπου. Στην περίπτωση της σύγχρονης διαδικτυακής συνθήκης, το πραγματικό έξω από αυτήν, αποτελεί ένα τρίτο επίπεδο το οποίο θεωρούμε πως υφίσταται αναπόσπαστο από το φαινοτυπικό διαδικτυακό, σε ένα γενικότερο σύγχρονο κοσμοθεωρητικό πλαίσιο του «αισθητού». Οι δύο διαφορετικοί «κόσμοι», «αισθητού-υπεραισθητού» και στις δύο περιπτώσεις, δεν υφίστανται αυτόνομοι αλλά συλλειτουργούν.

Η δημιουργική διαδικασία κατά την αναφορά της στο αρχείο του Pinterest ή στο αρχείο του μύθου και μέσα από τη θεώρηση αυτής της δυϊστικής συνθήκης, θα περιγραφεί μέσα από ένα σχήμα που δανείζεται τους όρους του θεωρητικού των ψηφιακών τεχνολογιών Pierre Lévy : *του δυνητικού, του εν-ενεργεία υπαρκτού, του δυνατού, του πραγματικού, της ενεργοποίησης και της δυνητικοποίησης*.

Ο Pierre Lévy διερευνώντας το φαινόμενο της συλλογικής διάνοιας μέσα από τα ψηφιακά μέσα, το 1995 στο βιβλίο του *"Becoming Virtual: Reality in the Digital Age",* επέκτεινε τον ορισμό της έννοιας του *δυνητικού/ virtuel* που είχε ορίσει ο Gilles Deleuze στο *"Différence et Répetition".* Ο Lévy ακολουθώντας το Deleuze περιγράφει το *δυνητικό* όχι με τον τρόπο που είναι κατανοητό στην καθημερινότητα ως κάτι το οποίο δεν έχει ύπαρξη και που υφίσταται μέσα από την ειρωνική ψευδαισθησιακή διάσταση της μελλοντικής κατοχής του, αλλά ως μια διαφορετικού τύπου υπόσταση του «είναι».[354] Το *δυνητικό* προέρχεται από το μεσαιωνικό λατινικό *virtualis* το οποίο με τη σειρά του προέρχεται από το *virtus* που σημαίνει δύναμη, ισχύς. Το *δυνητικό*, μας λέει *ο Levy, υπάρχει εν δυνάμει και όχι* εν-ενεργεία προσδιορίζοντας έτσι την υποστατική διάσταση του όρου στην ύπαρξη, αφού δεν αντιτίθεται στο πραγματικό αλλά στο *εν – ενεργεία υπαρκτό.*

Σε αντίθεση με το *δυνατό*, το οποίο, είναι «*πλήρως συγκροτημένο και παραμένει στην περιφέρεια της πραγματικότητας*» ώστε όταν πραγματοποιείται να μη διαφοροποιείται η σύστασή του, το *δυνητικό* εμπεριέχει κατά το Levy τη δημιουργική διάσταση με το «*απόλυτο νόημα του όρου*», αφού υφίσταται ως «*ένα πλέγμα προβλημάτων, ένας κόμβος τάσεων ή δυνάμεων*».[355] Κάθε κατάσταση, συμβάν, αντικείμενο, οντότητα, ως δυνητική ύπαρξη, δύναται να οδηγηθεί «*προς μια διαδικασία επίλυσης: την ενεργοποίηση, τη μετάβαση στην εν-ενεργεία ύπαρξη (actualisation)*». [356]

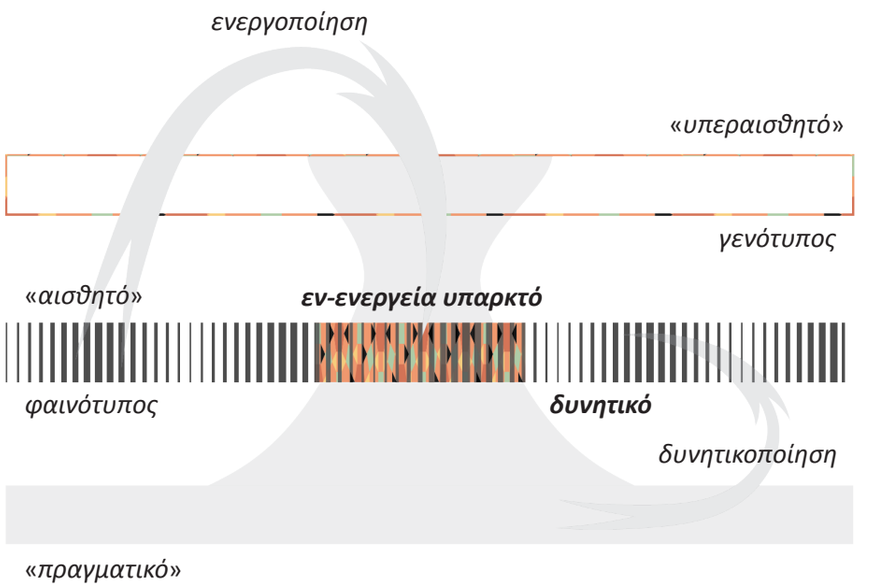
Η ανάγνωση της *δυνητικής* διάστασης στο αρχείο του μύθου τοποθετείται, για το σχήμα που κατασκευάζουμε, στο «αισθητό» επίπεδο το οποίο δεν έχει «κοσμικοποιηθεί», δηλαδή υφίσταται ως πραγματικό αλλά δεν βρίσκεται στην *εν-ενεργεία* ύπαρξη. Για τον αρχαϊκό θρησκευόμενο άνθρωπο η αποτελεσματικότητα εντός του αισθητού προέκυπτε μετά από τις τελετουργίες επικοινωνίας με το μη-ορατό «υπεραισθητό», όπου το χάος έπαιρνε μορφή και μετουσιωνόταν σε κόσμο.[357] Το μη-κοσμικοποιημένο αισθητό είναι «*οι περιοχές της ερήμου οι οποίες κατοικούνται από τέρατα, οι ακαλλιέργητες εκτάσεις και οι άγνωστες θάλασσες τις οποίες κανένας πλοηγός δεν αποτόλμησε να περιδιαβεί*»[358] και που βρίσκονται στην αδιαμόρφωτη προ-Δημιουργία, στο δυνητικό πεδίο που μέσα από την πράξη της δημιουργίας, μέσα από την συμμετοχή του μη-ορατού «υπεραισθητού», θα μεταβούν στην εν-ενεργεία ύπαρξη, θα επικαιροποιηθούν (actualisation). Η επικαιροποίηση μπορεί εδώ να εννοείται και μέσα από την επιτελεστική «παροντικότητα» των μυθικών συμβάντων αλλά και μέσα από την ενεργοποίηση κατά τη δημιουργική πράξη ενός χαώδους και ομοιογενούς πεδίου αφού αυτό μετατρέπεται από πρόβλημα σε λύση. Το άμορφο και ομοιογενές ή βέβηλο πεδίο του μύθου δε θεωρείται μη-υπαρκτό, αλλά *δυνητικό*, αφού αντιστοιχεί και εκείνο σε διαφορετικά μοντέλα, των τεράτων, των δαιμόνων, των νυμφών

και άλλων αλλόκοτων πλασμάτων που έπρεπε να κατευναστούν και που αποτελούσαν μέρος της διαδικασίας «επίλυσης» και δημιουργικής έναρξης. Αυτό γίνεται κατανοητότερο αν θυμηθούμε όλες τις τελετουργίες στα θεμέλια των πόλεων, των ναών, των ανακτόρων, των γεφυριών κ.ο.κ.

Αν θυμηθούμε, μάλιστα, τις πόλεις της Βαβυλωνίας ή τις Ινδικές Βασιλικές πόλεις ως ορισμένα από τα δημιουργήματα των πιο εξελιγμένων πολιτισμών του αρχαϊκού κόσμου και της εποχής του μύθου, τότε η ενεργοποίηση έτσι όπως την περιγράφει ο Levy, και που αρμόζει στον αντίστοιχο όρο του δυνητικού, «είναι δημιουργία» ως «*επινόηση μιας μορφής με αφετηρία ένα δραστήριο αστερισμό δυνάμεων και σκοπών*».[359] Η μεταφορική αυτή περιγραφή του Levy μοιάζει να ενσαρκώνεται στην εποχή εκείνη που η μεταφορά ήταν τρόπος ύπαρξης, παράλληλα με την ενεργοποιητική διαδικασία «εμφάνισης» σε παροντικό χρόνο μιας «παραδειγματικής» πράξης του «υπεραισθητού» και της εκκίνησης ενός τμήματος ενός αδιαχώριστου όλου.

Εστιάζοντας στο αρχείο του Pinterest, θα αναγνωσθεί ως δυνητικό πεδίο, εκείνη η αχανής και πληθωρική έκταση εντός του φαινοτύπου, δηλαδή του «αισθητού» χώρου του, που όμως δεν έχει νόημα για τον αναφερόμενο στο αρχείο χρήστη ή την αναφερόμενη στο αρχείο δημιουργική διαδικασία. Κάθε αρχιτεκτονική δημιουργία υφίσταται ως ένα συμπτυγμένο αυτή τη φορά πλέγμα προβλημάτων εντός μιας οπτικής παράστασης. Η διαδικασία μετάβασης των παραστάσεων στην *εν-ενεργεία* ύπαρξη, δηλαδή η *ενεργοποίησή* τους, γίνεται όταν εκείνες αντιστοιχούν στην περιπλανητική διαδικασία του χρήστη και στον τρόπο διαμόρφωσης του συνειρμού. Η δημιουργία εκκινείται μέσα από την *ενεργοποίηση* ενός τμήματος του μη-ορατού γενοτύπου της πλατφόρμας, το οποίο ακολουθώντας τις δράσεις επί του φαινοτύπου, θα τον ανασυστήσει στιγμιαία με το «ιδανικό» για την περίπτωση περιεχόμενο. Τότε οι παραστάσεις περνώντας στην *εν-ενεργεία* ύπαρξη, θα αποτελέσουν το εκκινητικό ίχνος μια επινόησης. Εκείνος ο «δραστήριος αστερισμός», η το περιπλανητικό ίχνος εντός του αρχείου, δεν ενεργοποιεί μόνο το μη-ορατό γενότυπο, αλλά και το μη-ορατό τμήμα της σκέψης, του «εσωτερικού» κόσμου του δημιουργού.

Το σύγχρονο «αισθητό», εκτός της διαδικτυακής πραγματικότητας, αποτελεί εκείνο το επίπεδο από το οποίο πραγματοποιείται η *δυνητικοποίηση*, δηλαδή, είναι εκείνη η αντίθετη κίνηση από την *ενεργοποίηση*, «*η μεταλλαγή μιας ταυτότητας*» και η «*μετατόπιση του οντολογικού κέντρου βάρους*» του αντικειμένου. Η αρχιτεκτονική ως υπόσταση στις τρεις της διαστάσεις δυνητικοποιείται αποκτώντας «*την ουσία της σύστασής της σε ένα πεδίο προβλημάτων*», μετατοπισμένη



η ενεργοποίηση του μη-ορατού

«*ως επανακαθορισμός της αφετηριακής εν-ενεργείας ύπαρξής της*», από «*σταθερή λύση σε ένα άλλο πρόβλημα*» ,[360] ως μια ακόμα αρχειακή οντότητα του διαδικτύου. Η *δυνητικοποίηση* σύμφωνα με το Levy, «*ρευστοποιεί τις θεσμισμένες διακρίσεις, αυξάνει το βαθμό ελευθερίας, διανοίγει ένα καινούριο πεδίο δράσης*» και «*αποτελεί έναν από τους κυριότερους φορείς δημιουργίας πραγματικότητας*». Καίριο χαρακτηριστικό της δυνητικοποίησης είναι η απόσπαση από το «εδώ και το τώρα» και η αποτοπικοποίηση. Η συνολική της διάσταση έτσι όπως την περιγράφει ο Levy βασίζεται στην μετατροπή μιας σταθεράς σε μια μεταβλητή, δεν εξαφανίζει, εκμηδενίζει ή εξουδετερώνει το χώρο, όπως ο Paul Virilio περιγράφει, αλλά «*εφευρίσκει σε μεταλλασσόμενους χωροχρόνους*».[361]

Μέσα από το παραπάνω σχήμα η δημιουργική πράξη κατά την αναφορά της στο αρχείο, του μύθου ή του διαδικτύου εκκινείται μέσω της ενεργοποίησης του «μη-ορατού», ενός «εξωτερικού» πεδίου το οποίο καθιστά το *δυνητικό*, *εν – ενεργεία υπαρκτό*. Το μη-ορατό επίπεδο, το «υπερβατικό» ή εκείνο του γενοτύπου, «καθοδηγούν» τα εκκινητικά σημεία της δημιουργίας. Στην περίπτωση του Pinterest είδαμε τον τρόπο που το αρχείο ελέγχει μέρος της περιπλανητικής διαδικασίας υποδεικνύοντας τα μονοπάτια προς *ενεργοποίηση* και ανασυστήνοντας τα σημεία του φαινοτύπου. Στην περίπτωση του μύθου, τα σημεία που το «μη-ορατό» επίπεδο θα εκκινήσει τη δημιουργική πράξη, είναι και πάλι αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αναζήτησης-εύρεσης, που όπως ο Eliade μας επισημαίνει, προκύπτει μέσα από μυστηριώδη ίχνη και ενδείξεις οι οποίες υποδεικνύονται. [362]

Η σημασία της τελευταίας αυτής αναλογίας, δεν ενδιαφέρεται τόσο να επανακατασκευάσει ένα σχήμα για τη δημιουργία του μυθικού κόσμου, αλλά το σχήμα που αφορά στο διαδικτυακό αρχείο της ανάλυσης, με τρόπο ώστε να συνταιριάζεται η σύγχρονη διαδικτυακή συνθήκη με την αναδυόμενη «μυθική» διάστασή της.

IV. Η λεπτότητα του «έξω» & η ψευδαίσθηση του ελέγχου

Η συνύπαρξη των δύο διαφορετικών αρχειακών κόσμων μέσα σε ένα ενιαίο σχήμα κοινής παράθεσης θίγει την επιστροφή ενός δυϊστικού οντολογικού μοντέλου στη σύγχρονη πραγματικότητα το οποίο βρίσκεται σε συνεχή ακόμα διαμόρφωση. Παρά την απόσταση του τρόπου καθοδήγησης μεταξύ των δύο, ως αποτέλεσμα των διαφορετικών πολιτισμικών επιταγών και αναγκών, μοιάζει να υφίσταται μια κοινή «κατασκευασμένη συνθήκη ελέγχου». Στην περίπτωση του αρχαϊκού κόσμου, τα «παραδειγματικά» μοντέλα της μυθικής σκέψης, όπως ο Levi-Strauss περιγράφει, κινούνταν προς μια «ολική» κατανόηση με τα συντομότερα δυνατά μέσα. Στην περίπτωση του τεχνολογικού κόσμου και της απόλυτης ρευστοποίησης του αισθητού στο δυϊστικό διαδικτυακό, η αύξηση των μέσων διαχείρισης και κατανόησης, φαίνεται να μεταθέτει την εξουσία και πάλι κάπου «έξω» σμικρύνοντας ταυτόχρονα τον «ολοκληρωτικό» έλεγχο που φέρεται να κατέχει ο άνθρωπος της επιστήμης. Η διαδικτυακή δυϊστική συνθήκη επαναφέρει το ερώτημα στις απαρχές του, όταν τα μαθηματικά και η τεχνολογία αντικαθιστώντας τη φύση «υποσχέθηκαν» τον έλεγχο και την κυριαρχία επί αυτής, αναιρώντας τον διαχωρισμό μεταξύ αισθητού και υπεραισθητού κόσμου.[363] Στην «ψευδαίσθηση» του επιστημονικού ελέγχου του «πραγματικού», το ίδιο ξεγλιστρά εντός του δεύτερου σύμπαντος που κατασκευάστηκε κάποτε με στόχο τον στρατιωτικό έλεγχο και σήμερα συνθέτει ένα πολυσύνθετο υβριδικό πεδίο μεταξύ διαφάνειας και αδιαφάνειας.

Ο Dalibor Vesely, ιστορικός και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής, στο *"Architecture and the question of technology",* υποστηρίζει τη βάση των τεχνολογικών εξελίξεων στην ανάγκη κατανόησης της φύσης και της ανθρώπινης ύπαρξης και περιγράφοντας τη καταγωγή και τη βαθύτερη δομή της τεχνικότητας στην ακατανόητη ουράνια φυσική κίνηση, της οποίας το κυκλικό και περιοδικό μοτίβο μιμούνταν οι πρώτες μηχανές της αρχαιότητας. Η υπαρξιακή βάση της τεχνολογίας όπως ο Dalibor την επισημαίνει είναι κάτι που γίνεται κατανοητό στο βαθμό που κάθε ανθρώπινη δράση, μετέχοντας στο εκάστοτε πολιτισμικό παράδειγμα, σημαίνει και την αναζήτηση των τρόπων ύπαρξής της με εκείνα τα μέσα τα οποία κατέχει. Δεν ήταν μέχρι το τέλος του 17ου αιώνα που οι μηχανικές τεχνικές και οι χειροτεχνίες, περνώντας από τους σκοπούς αναζήτησης της «αλήθειας» στην αποτελεσματικότητα και μεταθέτοντας τη δύναμη επιρροής από μια «εξωτερικότητα» στον ίδιο τον άνθρωπο, αποδεσμεύτηκαν από τους «μαγικούς» συσχετισμούς.[364]

Αν η αποτελεσματικότητα της πράξης στα μυθικο-μαγικά τελετουργικά προερχόταν από ένα εξωτερικό «κρυφό πεδίο» δυνάμεων, όπως ο

Marcel Mauss διευκρινίζει,[365] για να τονίσει την αντίθεση με τις μηχανικές τεχνικές των οποίων η αποτελεσματικότητα είναι *sui generis*, τότε στις ψηφιακές και στο «χωρικό δίκτυο» του παγκόσμιου ιστού η εγγενής αποτελεσματικότητα παράγεται μέσα από την απόκρυψη της διαδικασίας και μέρος του ελέγχου παραχωρείται ξανά σε αυτό το νέο «έξω», το μη-ορατό.

Ο Michael Heim, στο "*The erotic ontology of Cyberspace*",[366] περιγράφει τον κυβερνοχώρο ως ένα «μεταφυσικό εργαστήρι», ένα «εργαλείο κατανόησης της ίδιας της αίσθησης του πραγματικού» και αναζητά να εμπλουτίσει την περιγραφή της οντολογίας του κυβερνοχώρου και του τρόπου ύπαρξης σε αυτόν μέσα από έναν πλατωνικό αρχαϊκό ιδεαλισμό και μέσα από τη μοντέρνα μεταφυσική του Leibniz, αλλά και τη νεορομαντική σκοπιά του Wiiliam Gibson.[367] Ο ίδιος στο τέλος αυτής της «ερωτικής» οντολογικής ανάλυσης, μιλά για το παράδοξο της ελευθερίας στην on-line συνθήκη, όπου οι «υπολογιστές-Θεοί» εντός μιας νέο-πλατωνικής συνθήκης, απαντώντας σε όλα τα ερωτήματα, απειλούν να σμικρύνουν την ανθρώπινη διάσταση της περιέργειας και της ελευθερίας της αναζήτησης, αποκαλύπτοντας κάθε απρόβλεπτο και κάθε έννοια ανακάλυψης.[368]

Η παραδοξότητα για την οποία μιλά ο Gibson διευρύνεται αλλά και αντιστρέφεται στο αχανές εύρος της διαδικτυακής πραγματικότητας. Η ελευθερία της αναζήτησης έτσι όπως περιγράφηκε στην ανάλυση περιορίζεται στο βαθμό που εξατομικεύεται, ωστόσο η διάσταση της ανακάλυψης θεωρείται στην παρούσα υπόθεση πως συντηρείται παράλληλα στην ύπαρξη της «δυϊστικής» οντολογίας και στην αδυναμία εποπτείας της ολότητας του πεδίου. Η ανακάλυψη ως επινόηση σε ένα συλλογικό δίκτυο συμβαίνει μέσα από την ανακίνηση μιας διάστασης «μυθικομαγικού» χώρου με έναν σιωπηρό τρόπο κάτω από την «ψευδαίσθηση» της εποπτείας.

Ο Walter Benjamin είχε περιγράψει τον καπιταλισμό ως «*ένα φυσικό φαινόμενο μέσα από το οποίο ένας ονειρεμένος ύπνος ήρθε στην Ευρώπη και μέσω αυτού επαν-ενεργοποίησε τις μυθικές δυνάμεις.*» Αυτός ο ονειρεμένος ύπνος κατά το Neil Leach κατοικεί βαθιά μέσα στον τεχνολογικό κόσμο:

«*Η ακραία αφαίρεση και η λεπτότητα του τεχνολογικού κόσμου, μέσα στην οποία ο ίδιος κρύβεται με τον πιο επιτηδευμένο και έξυπνο τρόπο από ποτέ - όπως τα τεχνάσματα του μάγου, όταν εκείνος κρύβει τις πραγματικές του συσκευές εν ώρα εργασίας, ώστε να ξεγελά το κοινό που αποδίδει ό,τι βλέπει στη μαγεία - έτσι και η τεχνολογία εξαλείφοντας τον εαυτό της, μας ενθαρρύνει να πιστεύουμε στη μαγική δυναμική της.*

Όπως ο ορθολογισμός εξαπλώνει το μύθο, έτσι και ο υπέρ-ορθολογισμός υφαίνει τον υπερ-μύθο. Όσο πιο ορθολογική γίνεται η κοινωνία μας – τόσο πιο έξυπνη η τεχνολογία – τόσο ενθαρρύνει τη μυθικότητα.»[369]

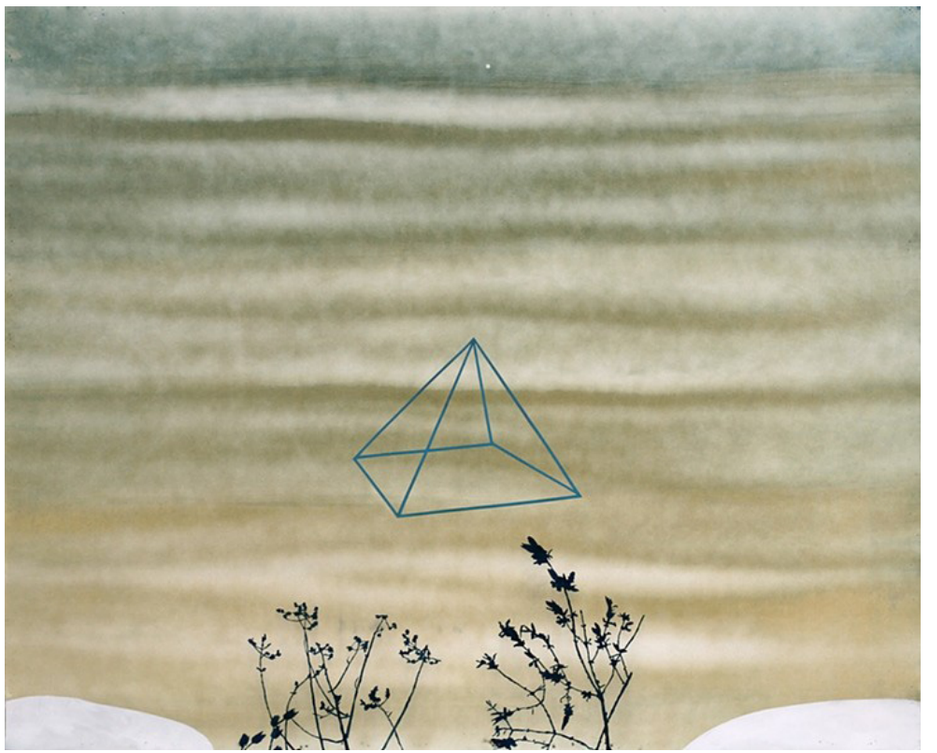
«Οι άνθρωποι σήμερα είναι οι πραγματικοί πρωτόγονοι
[…]
αν τυχόν φαντάζονται πως η επιστημονική εξήγηση πορεί να άρει τον θαυμασμό
[…]
ο άνθρωπος πρέπει να ξυπνήσει, για ν' αρχίσει να απορεί
[…]
Η επιστήμη είναι ένας τρόπος να τον στείλεις ξανά για ύπνο»

- Wittgenstein Ludwig, «Πολιτισμός και αξίες»-

Casey Roberts, "we had what we thought was a «dark side of the moon»", 2009

«Είναι έτσι πολύ διασκεδαστικό να βλέπεις το σύμπαν μας
προορισμένο σε μια αναπόφευκτη μοίρα, που δεν είναι υπερβατική,
αλλ' ενυπάρχουσα μέσα στις ίδιες τις μεθόδους μας,
μες στη συγχώνευση, μες στον υπερπολλαπλασιασμό τους,
ενυπάρχουσα μέσα στην κοινοτυπία και ασημαντότητά τους,
μιας μοίρα που είναι επίσης η αδιαφορία των πραγμάτων
προς το ίδιο τους το νόημα,
η αδιαφορία των αποτελεσμάτων απέναντι στις ίδιες τις αιτίες τους.
Όλο αυτό συνιστά μια πρότυπη κατάσταση,
εκείνη του κακού πνεύματος που οδηγείται από μια σιωπηρή στρατηγική.»

-Baudrillard Jean, Η έκσταση της επικοινωνίας-



Casey Roberts, "exploring pyramid power", 2011

Υποσημειώσεις / Παραπομπές

1. Επιστημονική Εταιρεία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος, Πάπυρος – Λαρούς / Γενική Παγκόσμιος Εγκυκλοπαίδεια Μέτα πλήρους Λεξικού της Ελληνικής Γλώσσης, εκδ. Εταιρεία Εγκυκλοπαιδικών εκδόσεων Ο.Ε., Αθήνα, 1963

2. *αρχή*:
- (εκ του άρχω): 1. σημείο τοπικόν ή χρονικόν, αφ' ού εκκινεί τις, ή αφετηρία ή απαρχή / 2. η έναρξις. / 3. ο αρχικός αίτιος, η πρώτη αιτία / 4. απαραίτητος όρος / 5. θεμελιώδης αρχή, δόγμα αξίωμα / 6. ηθικό αξίωμα ή θεμελιώδης κανόν «κατ' αρχήν» / 7. επιστημονικός νόμος / 8. δημόσια εξουσία
- (άρχ.): 1. βάσις, προϋπόθεσις / 2. ο κανών / 3. «αι αρχαί», τα μόνα ή τα κύρια στοιχεία, αφ' ων αποτελείται ύλη τις ή ενέργεια / 4. κυβέρνησις / 5. (Εκκλ.) «αρχαί» αόρατοι δυνάμεις, εξουσίαι
- (Νομ.): «αι αρχαί», οι εκπρόσωποι της δημόσιας εξουσίας. Οι ανώτατοι λειτουργοί, αι αρχαί της πόλεως. Ο όρος χρησιμοποιείται είτε με την έννοια του συνόλου των εκπροσωπούντων την δημόσιαν εξουσίαν είτε υπό την έννοια ορισμένων κλάδων τούτων: στρατιωτικαί, δικαστικαί, εκκλησιαστικαί, δημοτικαί αρχαί. Εις τον ενικό (αρχή) υποδηλοί ενίοτε τας πολιτικάς εξουσίας, την νομοθετικήν αρχήν.
- (Φυσ.): νόμος φυσικός γενικοτάτης εκτάσεως, διεπων εν ολόκληρον μέρος της Φυσικής και δικαιολογούμενος εκ της ορθότητος των συνεπειών του: Η αρχή της διατηρήσεως της ενέργειας, η απαγορευτική αρχή κτλ.
- (Φυσιολ.): κατά τίνας παλαιούς συγγραφείς και δή τον Βαν Χέλμοντ, άυλον στοιχείον της ζωής, διάφορον της ψυχής, το οποίο αποτελεί την βάσιν όλων των ζωικών φαινομένων.
(ΕΓΚΥΚΛ.): Ο όρος αρχή χρησιμοποιείται: 1. Εις υποδήλωσιν των συστατικών στοιχείων των πραγμάτων, είτε εξ' επόψεως μεταφυσικής (άτομα του Δημοκρίτου, αριθμοί του Πυθαγόρου, ιδέαι του Πλάτωνος) είτε εξ επόψεως φυσικής. 2. Προς έκφρασιν των γενικότερων και σημαντικότερων αξιομάτων των εμπεριεχομένων εν οιωδήποτε συστήματι γνώσεων ή χρήσις τούτου είναι συνήθης εις τους τίτλους των φιλοσοφικών έργων. 3. Διά την έκφρασιν κανόνων ενέργειας σαφώς παρισταμένου, ο οποίος δέον να τύχει εφαρμογής (αι αρχαί της τέχνης, αι αρχαί της ηθικής) 4. Εν τη συγχρόνω φιλοσοφία αι αρχαί είναι προ παντός αρχαί καθοδηγητικαί της γνώσεως ή αρχαί του Λόγου τοιαύται είναι η αρχή της ταυτότητος, της μη-αντιθέσεως, της του τρίτου αποκλείσεως, της αιτιότητας. Εν τη ανοιχτή λεγόμενη φιλοσοφία, αι καθοδηγητικαί αρχαί τίθενται ως ευλογοφανείς προτάσεις, αι οποίαι όμως τελούν εν εξαρτήσει προς την δοκιμασίαν των δια της πείρας και της εμπειρίας. 5. Αι αρχαί της αιτιότητος και της αιτιοκρατίας (ντετερμινισμού) δεν πρέπει πλέον να θεωρούνται ως καθαρώς φιλοσοφικαί αρχαί: Ταύτας επικαλείται και η σύγχρονος φυσική. / Επιστημονική Εταιρεία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος, Πάπυρος – Λαρούς

3. Ο Jacques Derrida (1930 - 2004) ήταν Γάλλος φιλόσοφος της Αποδόμησης και της μεταμοντέρνας φιλοσοφίας

4. Derrida Jacques, Η έννοια του αρχείου, μτφ: Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα, 1996, σελ.16-18

5. Αναφορά: 1. καταφυγή εις τι, 2. Επανόρθωσις / Επιστημονική Εταιρεία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος, Πάπυρος – Λαρούς

6. ο.π. σελ.28-29

7. «Αρχή» ως επιταγή/κανόνας και «αρχή» ως έναρξη/καταγωγή

8. Alberto Pérez – Gómez, Architecture and the crisis of modern science, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1985, σελ.7

9. ο.π. σελ.8

10. ο.π. σελ.9

11. Με μια συνοπτική ματιά στις πρώτες εμφανίσεις του όρου στην αρχαιότητα, ο μάγος εντοπίζεται στο θρησκευτικό περιβάλλον των Περσών χαρακτηρίζοντας ευσεβείς σοφούς, ιερείς ή ειδικούς σε θρησκευτικά θέματα. Η μνήμη του όρου διατηρήθηκε στην ελληνική αρχαιότητα, ωστόσο οι σημασίες της μαγείας διευρύνθηκαν εμπεριέχοντας ιδιωτικές μυστηριακές λατρείες, τελετές μύησης, προφητείες και βλαπτικές πρακτικές, έξω από την επίσημη θρησκεία της πόλης. Στη ρωμαϊκή αρχαιότητα οι λατινικοί όροι magus, magia αποτελούν δάνεια από την ελληνική και αρχικά μένουν στενά συνδεδεμένοι με τους Πέρσες ιερείς. Αργότερα η μαγεία γίνεται ''απατηλή τέχνη'' ή εκφράζεται μέσω τελετουργιών με επιβλαβή σκοπό ή και όχι, μέχρι να συνδεθεί με την ιατρική και την αστρολογία. Ο όρος αναζωπυρώνεται κατά την Αναγέννηση, όπου η μαγεία αποκτά ξεχωριστή θέση στον κόσμο της διανόησης σε συνδυασμό με το θαυμασμό για την αρχαιότητα και το Νεοπλατωνισμό και οι διαχειριστές της μαγείας είναι σοφοί που δρουν προς όφελος του ανθρώπινου γένους αξιοποιώντας τις δυνάμεις του φυσικού κόσμου (φυσική μαγεία). Επιπλέον, η μαγεία εισέρχεται στο χώρο της επιστήμης της εποχής και συνδέεται με την αστρολογία, την καλλιτεχνική έκφραση και τη ρητορική ως μέσο επιρροής της ψυχής αλλά και των άψυχων αντικειμένων.
Φιλιππίδου Σμάρω, «Το έργο του Giordano Bruno De Magia», Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2008

12. Alberto Pérez – Gómez, σελ. 9

13. Ο Marcus Vitruvius Pollio (-75 π.Χ. - 15 μ.Χ.) ήταν Ρωμαίος συγγραφέας, αρχιτέκτονας και μηχανικός. Η διαλεκτική του πάνω στην τέλεια αναλογία της αρχιτεκτονικής και του ανθρώπινου σώματος οδήγησε στην περίοδο της Αναγέννησης, πέρα από σημαντικές πραγματείες στην Αρχιτεκτονική και στη δημιουργία του δημοφιλούς σχεδίου του Leonardo Da Vinci, "L'Uomo Vitruviano", www.wikipedia.org

14. Το «De architectura» (Sull'architettura) επηρέασε έντονα καλλιτέχνες, στοχαστές και αρχιτέκτονες από την πρώιμη Αναγέννηση και έπειτα. Κάποιοι από αυτούς είναι και ο Leon Battista Alberti (1404–1472), ο Leonardo da Vinci (1452–1519) και ο Michelangelo (1475–1564) αλλά και πολλοί θεωρητικοί αρχιτέκτονες όπως ο Sebastiano Serlio ο οποίος εγκαθίδρυσε τις Βιτρουβιανές αρχές περί τα μέσα του 16ου αιώνα.

15. De architectura, VITRUVIUS on architecture, Loeb Classical Library, translated and edited by Frank Granger, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931

16. Ο όρος ο οποίος βρίσκουμε στο κείμενο της αγγλικής μετάφρασης της πραγματείας είναι dialing και στο λατινικό κείμενο gnomonice.

17. De architectura, VITRUVIUS on architecture, Loeb Classical Library, translated and edited by Frank Granger, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931, σελ. 79

18. Carpo Mario, Architecture in the age of printing, transl. in English: Sarah Benson, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2001, σελ.22

19. Τα είδη της «οργάνωσης» ή αλλιώς με τον αρχαιοελληνικό όρο «ιδέαι» που χρησιμοποιεί ο Vitruvius αναφέρονται ως «ichnographia», «orthographia» και «scaeno-

graphia» και αναφέρονται στα τρία είδη των νοητικών εικόνων, πιθανώς Αριστοτελιανού φαντάσματος.

20. De architectura, VITRUVIUS on architecture,σελ. 71

21. R.D.Dripps, The First House, Myth ,Paradigm and the task of architecture, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1997, σελ.3

22. ο.π.σελ.32

23. ο.π.σελ.33

24. De architectura, VITRUVIUS on architecture,σελ. 51

25. ο.π.σελ. 52

26. ο.π.σελ. 53

27. ο.π.σελ. 57

28. Carpo Mario, σελ.16

29. ο.π.

30. ο.π.

31. ο.π.σελ.17

32. Guillaume Philandrier (1505-1563), φιλόλογος, ουμανιστής Γάλλος και σχολιαστής του Vitruvius. Με την επίσκεψή του στην Ιταλία γνώρισε τον Sebastiano Serlio από τον οποίο διδάχθηκε και είναι γνωστός μέσα από το έργο του «In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes» το οποίο δημοσιεύτηκε το 1544 στη Ρώμη. / wkipedia.org

33. ο.π.σελ.18

34. ο.π.σελ.17

35. Gaius Plinius Secundus, (23-79 μ.Χ.) γνωστός ως Πλήνιος ο Πρεσβύτερος ήταν Ρωμαίος συγγραφέας και φυσιοδίφης και φυσικός φιλόσοφος, στρατιωτικός και ναυτικός διοικητής της πρώιμης Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και προσωπικός φίλος του αυτοκράτορα Βεσπασιανού. Ως ιστοριογράφος είναι περίφημος κυρίως από το έργο του «Φυσική Ιστορία» (Naturalis Historia). Πέθανε κατά τη διάρκεια της περίφημης έκρηξης του Βεζούβιου. Πίστευε ότι «αληθινή δόξα είναι να κάνεις αυτό που αξίζει να γραφεί, και να γράφεις αυτό που αξίζει να διαβαστεί». / wkipedia.org

36. ο.π. σελ.21

37. ο.π.

38. Gros Piere, Note sur les illustrations du De Architectura, In Vitruve et les orders, in Les traits d´architecture de la Renaissance, σελ. 58, στο Carpo Mario, σελ.19

39. ο.π.σελ.22

40. ο.π.σελ.19

41. ο.π. σελ.23-24

42. ο.π.σελ.23

43. Ο Πεδάνιος Διοσκουρίδης (40 - 90 μ.Χ.) ήταν σημαντικός γιατρός, φαρμακολόγος και βοτανολόγος, από τους μεγαλύτερους της αρχαιότητας, γνωστός κυρίως για το πεντάτομο έργο του «Περὶ ὕλης ἰατρικῆς», με τη μεγάλη επιρροή στη φαρμακολογία μέχρι το 1600 μ.Χ.. Υπάρχουν πολλά αντίγραφα του έργου του, ακόμη και του 5ου αιώνα. Τα χειρόγραφα με την πραγματεία του Διοσκουρίδη, ιδιαίτερα τα παλαιότερα, όπως ο κώδικας της μονής Μεγίστης Λαύρας του Αγίου όρους, της Κωνσταντινούπουλης κ.α. / wkipedia.org

44. ο.π.σελ.13

45. De architectura, VITRUVIUS on architecture,σελ. 251-253

46. Το συμβούλιο του Regensburg το 1459 ήταν μια συνάντηση των μαστόρων των συντεχνιών (αρχιτέκτονες κατά κύριο λόγο) της Γοτθικής αρχιτεκτονικής της πόλης του Regensburg στη Βαυαρία το 1459. Στη συνάντηση αυτή, και σε άλλες οι οποίες ακολούθησαν, ορίστηκαν οι κανονισμοί της τέχνης τους. Οι κανονισμοί αυτοί εμπεριείχαν μυστικά και μεθόδους του τρόπου σχεδιασμού. Στους 19 αρμόδιους συντεχνιών που παρευρέθηκαν, ήταν και εκείνοι που ήταν υπεύθυνοι για την ανοικοδόμηση και την επίβλεψη των Καθεδρικών του Regensburg, της Βιέννης (Lorenz Spenning), της Βέρνης, της Κολονίας κ.α.

47. Carpo Mario, σελ. 151

48. ο.π. σελ.25

49. ο.π. σελ.28-29

50. ο.π. σελ. 29-31

51. ο.π. σελ. 29-33

52. ο.π. σελ. 33

53. ο.π. σελ. 40

54. ο.π. σελ. 36

55. «Ο διαχωρισμός μεταξύ μορφής και συμβάντος αποτελεί σταθερό δίπολο στη Δυτική σκέψη και επηρεάζει και την αρχιτεκτονική θεωρία.», Carpo Mario, σελ. 35

56. Ivins William M., Jr, Prints and Visual Communication, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953, Reprint Cambridge, MA: The MIT Press, 1992, σελ. 63 στο Carpo Mario, σελ. 154

57. Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism, CLatrobe, PA: Arch'abbey Press, 1951, Reprint Cleveland: Meridian Books, 1970, σελ.49, στο Carpo Mario, σελ. 154

58. « Σε ένα δοκίμιό του ,το 1975, ο Ernst Kitzinger, παραδέχτηκε πως στο μεσαιωνικό

πολιτισμικό πλαίσιο, το στυλ ως αυθεντικό έργο της τέχνης ήταν πιθανώς προορισμένο να παραμείνει ξένο στη διαδικασία της αντιγραφής.» , Carpo Mario, σελ. 40

59. Carpo Mario, σελ. 36-40

60. ο.π. σελ. 43

61. Ο Ιωάννης Γουτεμβέργιος (Johannes Gutenberg,1400-1468) ήταν Γερμανός σιδηρουργός, χρυσοχόος, τυπογράφος και εκδότης, ο οποίος εισήγαγε την τυπογραφία στην Ευρώπη. Η δική του εφαρμογή της μηχανικής εκτύπωσης με κινητά στοιχεία θεωρείται ευρέως ως η πιο σημαντική εφεύρεση της δεύτερης χιλιετίας και το γεγονός που εγκαινίασε τη νεότερη Εποχή της ανθρώπινης ιστορίας. / www.wikipedia.org

62. www.wikipedia.org

63. «Δύο καινοτομίες διασταυρώθηκαν, οι τύχες τους συρράφτηκαν και στο τέλος η καθεμία συνεισέφερε στην επιτυχία της άλλης.», Carpo Mario, σελ. 44

64. André Leroi – Gourhan, Milieu et Techniques, Albin Michel, Paris, 1943-1945, reprint 1991, σελ.377, στο Carpo Mario, σελ. 119

65. Aliberti Leon Battista, L' architettura [De re Aedificatoria], Testo latino e traduzione a cura di Giovani Orlandi, Introduzione e note di Paolo Portoghesi, Vol 1,2, II, Polifilo, 1966

66. Τερζόγλου Νικόλαος –Ίων , «Η Εννοια των Lineamentis στην Αρχιτεκτονική Σκέψη του Leon Battista Aliberti» στο η Αναπαράσταση ως Όχημα Αρχιτεκτονικής Σκέψης – Ιδέες και Τεχνικές στην Ιστορία των -Αναπαραστάσεων, Πρακτικά Συνεδρίου – Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, 21-23/10/2005, Εκδόσεις FUTURA, ΒΟΛΟΣ, 2006, σελ. 181

67. ο.π. σελ. 182

68. « *…θα ήθελα να εξηγήσω αυτόν που εγώ έχω νοήσει και διεκδικώ ως αρχιτέκτονα, διότι δεν είναι ο τεχνίτης, ο τεχνικός, ο κατασκευαστής που θα παρουσίαζα ως τον αντίστοιχο να συγκριθεί με τους μεγάλους μαέστρους των άλλων επιστημών. Αυτόν καθιστώ, ιδρύω και ορίζω αρχιτέκτονα που, με σίγουρη, θαυμαστή γνώση και Λόγο και με τη δύναμη του νου και της ψυχής μπορεί να συλλάβει και να φέρει εις πέρας […] ο,τιδήποτε συμβάλλει στην αξιοπρέπεια του αναθρώπου…*», Aliberti Leon Battista, L' architettura [De re Aedificatoria], τομ. 1 σελ. 7 στο Τερζόγλου Νικόλαος –Ίων ,2006, σελ. 181

69. ο.π. σελ. 182

70. Alberto Pérez – Gómez, σελ. 9

71. Τερζόγλου Νικόλαος –Ίων, σελ. 184

72. Alberto Pérez – Gómez, σελ. 10

73. Αν και το γράψιμό της έγινε το 1450, εκδόθηκε πρώτη φορά το 1486 στη Φλωρεντία και τυπώθηκε στο Παρίσι το 1512. Η πρώτη εικονογραφημένη έκδοσή της εμφανίζεται το 1550 στη Φλωρεντία. / από την εισαγωγή στο Sebastiano Serlio on Architecture, VI, Books I-V of "Tutte l' Opere d' Architettura et Prospetiva by Sebastiano Serlio", transl. in English and introducted by Vaughan Hart and Peter Hicks, Yale University Press, Nea Haven & London, 1996, σελ. xiv

74. Παρ' ότι η Γουτεμβεργιανή τυπογραφία εισήχθηκε στην Ιταλία το 1467, κάτι λιγότερο από μια εικοσαετία μετά τη συγγραφή της De re Aedifocatoria, ήδη λίγο πριν το 1400 ήταν διαδεδομένες οι τεχνικές αναπαραγωγής μέσω της χαρακτικής και των αναγλύφων. Η χρήση αυτής της τεχνικής γινόταν όμως, κυρίως, για υφάσματα, ταπετσαρίες, κάρτες χαρτοπαικτικής και μικρές εικόνες οι οποίες απεικόνιζαν τα Θεία, Carpo Mario, σελ. 121

75. ο.π.σελ.120

76. ο.π.

77. Τερζόγλου Νικόλαος –Ίων, 2006, σελ. 183

78. Carpo Mario, σελ. 120-121

79. Η αλφανουμερική μορφή απόκρυψης της εικόνας θυμίζει τις χαρτογραφικές μεθόδους του Πτολεμαίου οι οποίες ήταν αρκετά διαδεδομένες το 14ο αιώνα, Carpo Mario, σελ. 120-124

80. De re aedificatoria, VI, VII,3, On the Art of Building, 167, L' architettura, σελ. 480-481, στο Carpo Mario, σελ. 122

81. Sebastiano Serlio on Architecture, VI, Books I-V of "Tutte l' Opere d' Architettura et Prospetiva by Sebastiano Serlio", transl. in English and introducted by Vaughan Hart and Peter Hicks, Yale University Press, Nea Haven & London, 1996, σελ. xiv

82. Τερζόγλου Νικόλαος –Ίων, 2006, σελ. 183

83. Carpo Mario, σελ. 120

84. Οργανωμένη σε επτά βιβλία εμπεριείχε 127 εικονογραφήσεις. Carpo Mario, σελ. 125

85. ο.π. σελ. 124-131

86. Sebastiano Serlio on Architecture, VI, Books I-V of "Tutte l' Opere d' Architettura et Prospetiva by Sebastiano Serlio", transl. in English and introducted by Vaughan Hart and Peter Hicks, Yale University Press, Nea Haven & London, 1996, σελ. xvi

87. Δωρικός, Ιωνικός, Κορινθιακός, Τοσκανικός και ο Σύνθετος

88. «*…και όλοι οι αρχιτέκτονες που πιθανά απαξιώσουν τα κείμενα του Vitruvius …θα ήταν αρχιτεκτονικές αιρέσεις, αρνούμενες το συγγραφέα που για τόσο πολλά χρόνια, αλλά και σήμερα, αξιώνεται από ανθρώπους διακεκριμένος*.»
Sebastiano Serlio on Architecture, σελ. xxi

89. ο.π. σελ. xxvi

90. ο.π. σελ. xxv

91. Carpo Mario, σελ. 48

92. ο.π. σελ. 49

93. ο.π.

94. Sebastiano Serlio on Architecture, σελ. xxxv

95. ο.π. σελ. xxi

96. ο.π. σελ. xxiv

97. Ο ίδιος ο Serlio μιλά για την ικανότητα που λαμβάνουν οι σπουδαίοι αρχιτέκτονες «*όχι μόνο από θείες επιρροές αλλά επίσης και με τη βοήθεια και χάρη από καλοβαλμένους, ενάρετους πρίγκιπες*.»

98. Ο Serlio αιτιολογώντας την προτεραιότητα δημοσίευσης πρώτου του τέταρτου βιβλίου στον Ercole d΄Este ο οποίος χρηματοδοτεί την έκδοση, λέει: «*μη σας μπερδεύει που ξεκινώ με το βιβλίο αυτό, αφού από τη στιγμή που υπάρχουν επτά πλανήτες και από τη στιγμή που έχετε το όνομα του τέταρτου, του ήλιου, σκέφτηκα πως θα ήταν ταιριαστό να ξεκινήσω με το τέταρτο βιβλίο κάτω από το όνομα και την προστασία σας*.», ο.π. σελ. xxvii

99. ο.π. σελ. xxvii

100. ο.π. σελ. xxiii

101. ο.π. σελ. xxiv

102. Η περίοδος συγγραφής της πραγματείας "Trattato di architettura" του Φλωρεντινού θεωρητικού και αρχιτέκτονα Antonio (di Piero) Averlino ή Filarete είναι πολύ κοντινή με εκείνη της συγγραφής του "De re aedificatoria"

103. Carpo Mario, σελ. 135

104. ο.π. σελ. 131

105. Filarete [Antonio di Piero Averlino], Codex Magliabechianous, book I, ff.5v-6r, Tratato di architettura, σελ.28-29, στο Carpo Mario, σελ. 136- 138

106. Carpo Mario, σελ. 138

107. Alberto Pérez – Gómez, σελ. 9

108. Ο Γαλιλάιος βελτίωσε το τηλεσκόπιο και το χρησιμοποίησε πρώτος συστηματικά για αστρονομικές παρατηρήσεις, ανακάλυψε τους τέσσερις δορυφόρους του Δία, ανακάλυψε τις ηλιακές κηλίδες και κατέγραψε πρώτος τις κινήσεις τους, διετύπωσε τους νόμους του εκκρεμούς που χρησιμοποιήθηκαν στα ρολόγια, διατύπωσε το νόμο της πτώσεως των σωμάτων (που αποδεικνύει ότι η βαρύτητα επιδρά στην ταχύτητα των σωμάτων όταν υψώνονται ή πέφτουν), εφηύρε ένα θερμόμετρο και έναν υπολογιστικό διαβήτη, και υποστήριξε τη θεωρία του Κοπέρνικου για το Ηλιακό σύστημα. / wikipedia.org

109. ο.π. σελ. 19

110. ο.π. σελ. 22-25

111. ο.π. σελ. 40

112. ο.π. σελ. 26-29

113. ο.π. σελ. 97-101

114. ο.π. σελ. 29-30

115. Ο Jesuit Antonio Possevino (1533-1611) ήταν θρησκευτικός διπλωμάτης, εγκυκλοπεδιστής και βιβλιογράφος.

116. "Bibliotheca Selecta": μια συλλογή άρθρων ιδεολογικά οργανωμένων και φιλτραρισμένων με βιβλιογραφικές σημειώσεις και λίστες προτεινόμενου διαβάσματος στο Carpo Mario, σελ. 113

118. Carpo Mario, σελ. 113-117

119. ο.π. σελ. 31-32

120. ο.π. σελ. 32

121. ο.π.

122. ο.π. σελ. 32-34

123. Ο Johann Bernhard Fischer von Erlach ήταν φίλος του Leibniz και του Huyghens και η πραγματεία συγκριτικής ιστορίας την οποία συνέταξε επηρέασε μέσα από τη μυθική ιστορία την Νεοκλασσική αρχιτεκτονική αλλά και τις ιδέες του Boullée και του Ledoux., Alberto Pérez – Gómez, σελ. 313

124. Alberto Pérez – Gómez, 1985, σελ. 50

125. ο.π.

126. ο.π. σελ.57

127. ο.π. σελ.11

128. ο.π.

129. Alberto Pérez – Gómez, 2007, σελ. 12-21

130. Alberto Pérez – Gómez, 1985, σελ. 298-300

131. ο.π. σελ. 300

132. Durand J. N., Précis des Lecons d΄Architecture Données á l' 'Ecole Royale Polytechnique, Παρίσι, 1819, 2 vol, σελ. 16, στο ο.π. σελ. 300

133. Alberto Pérez – Gómez, 1985, σελ. 308-311

134. ο.π. σελ. 303-304

135. Alberto Pérez – Gómez, 2007, σελ. 16

136. Alberto Pérez – Gómez, 1985, σελ. 301

137. Ο Pérez – Gómez αναφέρει πως οι Βιτρουβιανές αρχές firmitas, utilitas, venustas μέσα από το έργο του Durand μεταφέρθηκαν στις επόμενες γενεές ως αυτόνομες ουσίες παράλληλα στο μαθηματικό λόγο χωρίς καμία συμβολική σημασία., ο.π. σελ. 301-302

138. Eisenman Peter, "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End" στο Perspecta, Vol. 21 σελ. 154-173

139. Alberto Pérez – Gómez, 1985, σελ. 304

140. ο.π. σελ. 5

141. ο.π. σελ. 12

142. Colin Rowe, Introduction στο Eisenman Peter, Graves Michael, Gwathmey Charles, Hejduk John, Meier Richard, Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier introducted by Rowe Colin, Oxford University Press, 1975

143. Le Corbusier, Για μια αρχιτεκτονική, μτφ: Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα, 2004, σελ. 165

144. Eisenman Peter, σελ. 159-161

145. Le Corbusier, σελ.15, 25, 35

146. Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Η διαγώνιος του Le Corbusier, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα, 2010, σελ.123

147. Το βιβλίο του «Bauentwurfslehre», εγχειρίδιο για τους φοιτητές τους αρχιτέκτονες αλλά και όποιον ασχολείται με την κατασκευή, εξακολουθεί να αποτελεί βασικό έργο αναφοράς. Περισσότερα από μισό εκατομμύριο αντίτυπα έχουν τυπωθεί σε 39 γερμανικές εκδόσεις με πολλές αναθεωρήσεις και έχει μεταφραστεί σε 17 γλώσσες. Στην Ελλάδα κυκλοφορεί με τον τίτλο «Οικοδομική». Μέσα από το βιβλίο του εκφράζει το πνεύμα της τυποποίησης και της επανάληψης. Θέτει ως κύριο στόχο για τον σχεδιαστή, τον τυπικό καθημερινό άνθρωπο και όχι μία εξιδανίκευση του ανθρώπου. Ο σχεδιασμός πραγματοποιείται για τον μέσο άνθρωπο όχι για την ανάδειξη των ταλέντων. Το εγχειρίδιο αυτό στα χέρια ενός αρχιτέκτονα είναι σημαντικό εργαλείο καθώς τον βοηθά να σχεδιάσει ικανοποιώντας με τον καλύτερο τρόπο τις ανάγκες των πολλών.

148. Lyotard Jean-Francois, Η μεταμοντέρνα Κατάσταση, μτφ: Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 2008, σελ. 25

149. Τερζόγλου Νικόλαος –Ίων, Οι ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2009, σελ. 313

150. Lyotard Jean-Francois, σελ. 26

151. ο.π.

152. Τερζόγλου Νικόλαος –Ίων, 2009, σελ. 314

153. Carpo Mario, Introduction στο Carpo Mario (ed.), The Digital Turn in Architecture 1999-2012, John Wiley&sons Ltd. Publications, 2013, σελ. 11

154. ο.π. σελ. 10

155. «Ο όρος «μη-γραμμικότητα» προέρχεται από το μαθηματικό ορισμό των μη-γραμμικών συναρτήσεων, στις οποίες το αποτέλεσμα δεν είναι αναλογικό των εισαγόμενων δεδομένων, ή η σχέση μεταξύ μεταβλητών δε μπορεί να αναπαρασταθεί στο διάγραμμα ως ευθεία γραμμή. Ως πιο σύνθετες συναρτήσεις μπορούν να μετατρέπονται σε μία σειρά από γραμμικές. Η γενική χρήση του όρου έξω από τον μαθηματικό κόσμο, στοχεύει συνήθως στην αναπαράσταση απρόβλεπτων και ασαφών συστημάτων, ή συστημάτων των οποίων οι μεταβλητές δεν συνδέονται με σταθερές σχέσεις αιτίας αποτελέσματος.» / Carpo Mario, Nonlinear Architecture, στο Carpo Mario (ed.), 2013, σελ. 81

156. Carpo Mario, Introduction στο Carpo Mario (ed.), 2013, σελ. 11

157. ο.π.

158. Frazer John, The architectural Relevance of cybespace στο Carpo Mario (ed.), 2013, σελ. 49

159. Derrida Jacques, σελ. 11

160. ο.π.

161. ο.π. σελ. 18

162. Η έναρξη της αλλαγής αυτής από την γνώση στην πληροφορία ξεκίνησε στη μεταβιομηχανική Ευρώπη και μετά το τέλος της οικοδόμησής της, στην ολοένα αυξανόμενη παγκοσμιοποιημένη αγορά και μαζική κουλτούρα, στην ανάπτυξη των επικοινωνιακών συστημάτων, του τομέα της πληροφορικής και των ψηφιακών συστημάτων. Lyotard Jean-Francois, σελ. 29

163. Lyotard Jean-Francois, σελ. 29-32

164. ο.π.

165. ο.π. σελ.33

166. Ο Paul Virilio εχεί χαρακτηρίσει ως «αισθητική της επιστημονικής εξαφάνισης του κόσμου», το γεγονός του ότι ο επιστημονικός κόσμος και οι επιστημονικές σκοπεύσεις αρνούνται να αντιμετωπίσουν τα προβλήματα και τις προσδοκίες της ζωής και επιδίδονται σε οριακά πειράματα και σε τεχνολογικές επιδιώξεις χωρίς σκοπό και τέλος. Η ρομποτική και η γενετική είναι για τον ίδιο, ένας μεταεπιστημονικός εξτρεμισμός, μια επιστήμη του υπέρμετρου, καθώς αρνείται κάθε αντικειμενική πραγματικότητα μέσω της εικονικής προβολής της στο μέλλον.

167. Lev Manovich, The Language of New Media, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2001, σελ. 19

168. ο.π. σελ. 21

169. ο.π. σελ. 218

170. ο.π. σελ. 27-30

171. ο.π.. 30-31

172. ο.π. 74, 214

173. ο.π. 219, 223

174. Web Stalker (1997)- I/O-D collective και Netomat (1999) by Maciej Wisniewski

175. ο.π. σελ. 73-78, 219, 223

176. ο.π. 2001, σελ. 70

177. ο.π. σελ. 70

178. ο.π. σελ. 70

179. Εννοεί ένα σύνολο κινηματογραφικών μορφών και όχι μόνο τις ταινίες του 20ου αιώνα, όπως τα magic lattern shows, τα πανοράματα, το θέατρο, την τηλεόραση και τα βίντεο.

180. ο.π., σελ. 71-72

181. ο.π. σελ. 73

182. ο.π. σελ. 90

183. ο.π. σελ. 93

184. ο.π. σελ. 36-45

185. Nusca Andrew, "Pinterest CEO Ben Silbermann: We're not a social network", Fortune Magazine, 2015

186. https://www.omnicoreagency.com/pinterest-statistics/

187. Η εφαρμογή "buy it" buttons αποτέλεσε μία νέο-επιχειρηματική ιδέα (start – up) η οποία χρηματοδοτήθηκε με έντεκα δισεκατομμύρια δολάρια το 2015. Επίσης τα"Buyable pins". Είναι pins τα οποία εμπεριέχουν περισσότερη πληροφορία απ' ότι ένας συνήθης σύνδεσμος και επιτρέπει στο χρήστη να αγοράσει απευθείας τα προϊόντα από τους πωλητές τους, βλέποντας τιμή και επιλέγοντας τύπο και χρώμα προϊόντος και παραγγέλνοντάς το.

188. Nusca Andrew, "Pinterest CEO Ben Silbermann: We're not a social network", Fortune Magazine, 2015

189. "New trend in marketing Architectural services" , Φεβρουάριος 2012 στο www.hingemarketing.com

190. ο.π.

191. "The architects' guide to Pinterest " , Οκτώβριος 2013 στο www.bdonline.co.uk

192. "Architects Using Pinterest as a Promotional, Collaborative Tool -Architects are using Pinterest to share ideas with clients, organize their thoughts, and promote their work", Hallie Busta, Ιούνιος 2012 στο www.residentialarchitect.com

193. www.wikipedia.org

194. «*Αν δομήσεις το σύστημα εξατομίκευσης και προτάσεων με βάσει πολλές οδούς, στο πέρασμα του χρόνου θα αποκαλύπτεται μόνο μία ειδική γωνία του σώματος του κόσμου- επειδή θεωρείς πως ο χρήστης ίσως βρει ένα κομμάτι αποκλειστικά ενδιαφέρον. Όταν ξεκινήσαμε είχαμε μία πολύ δυνατή βάση επί των χρηστών και των δημογραφικών τους. Αυτό το κομμάτι του σώματος δεδομένων μπορούσε να είναι σωστά διαχειρίσιμο κάτι το οποίο οδηγούσε αυτά τα ορισμένα κομμάτια περιεχομένου σε σταθερή βάση υψηλά στη λίστα προτιμήσεων. Έπρεπε να βρεθεί ένας τρόπος να αλλάξει αυτό καθώς αργότερα το προϊόν θα ήταν αρεστό μόνο σε μία συγκεκριμένη ομάδα χρηστών. Πρέπει να κατασκευάζεις ένα σώμα το οποίο για τους χρήστες θα καλύπτει ένα μεγάλο εύρος θεμάτων και ενδιαφερόντων σε σχέση με διαφορετικά πολιτισμικά υπόβαθρα. Κάθε νέο περιεχόμενο θα πρέπει να μπορεί να ανταγωνίζεται το παλαιότερο. Η συντήρηση αυτού του υγιούς οικοσυστήματος περιλαμβάνει τη δημιουργία μηχανισμών οι οποίοι ανανεώνουν συνεχώς το περιεχόμενο ώστε να γίνεται κατανοητό τι είναι αρεστό και τί όχι. Αν είναι σχετικό με ορισμένα τμήματα χρηστών.*» , Grace Huang , "A framework for building and avaluating data products", Ιούνιος 2017, στο www.oreilly.com

195. Το Pinterest κάνει χρήση της τεχνολογίας Kosei με την οποία μπορεί να διαχειρίζεται πάνω από 400 εκατομμύρια σχέσεις μεταξύ 30 εκατομμυρίων αντικειμένων.

196. Yunsong Guo, "Pinnability: Machine Learning in the Homefeed" στο https://medium.com/@Pinterest_Engineering/pinnability-machine-learning-in-the-home-feed-64be2074bf60

197. Steven Melendez ''How Pinterest Uses Machine Learning To Keep Its Users Pinned'', Ιανουάριος 2017 στο www.fastcompany.com

198. Lev Manovich, 2001, σελ. 41-42

199. Για τη μη-διαφάνεια του κώδικα έχουν αναφερθεί πολλές πολιτισμικές θεωρίας κάποιες από αυτές είναι η θεωρία των δευτερευόντων συστημάτων του Yuri Lotman, της γνωστικής γλωσσολογίας του George Lakoff, της κριτικής στο λογοκεντρισμό από τον Jacques Derrida και της θεωρίας των μέσων από τον Marshall McLuhan. / ο.π. σελ. 58

200. ο.π. σελ. 64

201. ο.π. σελ. 104

202. Frazer John, The architectural Relevance of cybespace στο Carpo Mario (ed.), The Digital Turn in Architecture 1999-2012, John Wiley&sons Ltd. Publications, 2013, σελ. 49

203. Novak Marcos, "Liquids Architectures in Cyberscapes" στο Michael Benedikt (ed.), Cybespace - First Steps, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1992, σελ. 245-274

204. Eisenman Peter, "Visions Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media", Σεπτέμβριος 1992 στο Carpo Mario (ed.), 2013, σελ. 16-22

205. Baudrillard Jean, Simulacra and Simulations, στο Baudrillard Jean, Selected writings edited and introduced by Marc Poster, Stanford University Press, 2001, σελ. 166

206. Baudrillard Jean, Simulacra and Simulations, στο Marc Poster (ed.), Baudrillard Jean, Selected writings σελ. 171

207. ο.π. σελ. 167

208. Baudrillard Jean, Η έκσταση της επικοινωνίας, μτφ: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991, σελ. 77-101

209. «*Η ανατομία δεν είναι προορισμός, ούτε είναι πολιτική: η αποπλάνηση είναι προορισμός. Είναι ό,τι απομένει από προορισμό, από ρίσκο, από μαγεία, από πεπρωμένο και ίλιγγο και επίσης από σιωπηρή αποτελεσματικότητα στον κόσμο της εμφανούς αποτελεσματκότητας και της σταθερότητας.*» / Baudrillard Jean, On Seduction, στο Marc Poster (ed.), σελ. 164

210. «*Η αποπλάνηση δρα μέσω της λεπτής απόλαυσης που τα όντα και τα πράγματα έχουν παραμένοντας μυστικά μέσα στο ίδιο τους το σημείο – ενώ η αλήθεια δρα μέσω της άσεμνης παρόρμησης να αναγκάσουμε τα σημεία να τα αποκαλύψουν όλα [..] η αρχή της μαγείας και της αποπλάνησης, εκφράζεται μέσα στην απαίτηση εκείνη κατά την οποία οτιδήποτε έχει παραχθεί πρέπει να καταστραφεί, και ο,τιδήποτε εμφανίζεται πρέπει να εξαφανιστεί. Έχουμε ξεμάθει την τέχνη της εξαφάνισης. Κορεσμένοι από τον τρόπο της παραγωγής, πρέπει να ξαναβρούμε τους δρόμους μιας αισθητικής της εξαφάνισης. Η αποπλάνηση είναι συνεργός σ' αυτό: αυτή είναι εκείνο που παρεκκλίνει […] εκείνο που κάνει το πραγματικό να είναι το μεγάλο παιχνίδι των ομοιωμάτων. Θα μπορούσε επίσης να είναι το σήμα μιας πρότυπης αντιστρεψιμότητας των πραγμάτων. Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί πως πριν δημιουργηθεί-παραχθεί, ο κόσμος είχε αποπλανηθεί, και δεν υπάρχει, όπως όλα τα πράγματα και εμείς οι ίδιοι, παρά μόνο λόγω του ότι έχει αποπλανηθεί. […] ο κόσμος έχει διαψευστεί και έχει παραστρατήσει από την αρχή.*» / Baudrillard Jean, 1991, σελ. 89-90

211. «*Δε θέλουμε πια να δούμε πως συμβαίνουν τα πράγματα, θλελουμε να δούμε μόνον το αποτέλεσμα. Υπάρχει εδώ μια ανησυχητική μορφή θαύματος.*»
Nouvel Jean , «Η βιολογία του ορατού» στο Baudrillard Jean / Nouvel Jean, Τα μοναδικά αντικείμενα, Αρχιτεκτονική Και Φιλοσοφία (2000), μτφρ. Νίκος Ηλιάδης, Εκδόσεις Futura, Αθήνα, 2005, σελ. 65-68

212. Eisenman Peter, "The Affects of Singularity", Νοέμβριος 1992, στο Carpo Mario (ed.), 2013, σελ. 23-27

213. Lev Manovich, 2001, σελ. 40-45

214. Wittgenstein Ludwig, Philosophical Investigations, MacMillan Publishing Company, 1953, σελ. 66 στο wikipedia.org

215. «Οι σχέσεις που βασίζονται στην ομοιότητα και συγκροτούν όλους τους παραδειγματικούς οργανισμούς …στον άξονα των υποκαταστάσεων,… των επιλογών [κατηγορημάτων]….» , Paul Ricoeur, The Rule of Metaphor, The creation of meaning in language, London, Routledge, [1975] 2004, σ. 263-264

216. Baudrillard Jean, «Η πόλη αύριο» στο Baudrillard Jean / Nouvel Jean, σελ. 93-95

217. Paul Cilliers, 1998, «Τα πολύπλοκα συστήματα», από Παρμενίδης Γεώργιος, Σημειώσεις του μαθήματος: «Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική - Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας», Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2014-2015

218. Lyotard Jean-Francois, σελ. 16

219. ο.π. σελ. 131

220. ο.π. σελ. 145

221. ο.π. σελ. 134

222. Baudrillard Jean, 1991, σελ. 77-101

223. «*Αν το σκεφτεί κανείς, υπάρχουμε μόνο στη σύντομη στιγμή κατά την οποία αποπλανιόμαστε - από ο,τιδήποτε και αν είναι αυτό που μας κινεί: ένα αντικείμενο, ένα πρόσωπο, μια ιδέα, μια λέξη, ένα πάθος. Τέτοια είναι η έλξη του σκοτεινού σώματος της αποπλάνησης. Τα πράγματα φαίνονται πως ακολουθούν τη γραμμική του αλήθεια, τη γραμμή τους της αλήθειας, αλλά φτάνουν στο απόγειό τους κάπου αλλού, μέσα στον κύκλο των φαινομένων. Τα πράγματα ελπίζουν να είναι ευθέα, όπως το φως μέσα σ' ένα ορθογώνιο διάστημα, αλλά όλα έχουν μια μυστική κυρτότητα: η αποπλάνηση είναι αυτή που συνοδεύει αυτή την κυρτότητα και την τονίζει ελαφρώς, έως ότου τα πράγματα, ακολουθώντας τον κύκλο τους, φτάνουν αυτήν την επιφανειακή άβυσσο μέσα στην οποία διαλύονται.*» / ο.π. 1991, σελ. 92-94

224. www.wikipedia.org/Serendipity

225. Baudrillard Jean, «Μια άλλη σοφία» στο Baudrillard Jean / Nouvel Jean, σελ. 142-143

226. Nouvel Jean, «Μια άλλη σοφία», στο ο.π. σελ. 142-143

227. Από τις Φιλοσοφικές παρατηρήσεις, σελ.57 στο Wittgenstein Ludwig, Γλώσσα, Μαγεία, Τελετουργία, μτφ: Κώστας Κωβαίος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, σελ.72-73

228. The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language, New York, Pantheon Books, 1972, σ. 129-131

229. Ricoeur Pail, Περί Ερμηνείας, μτφ: Ροζάνη Στεφάνου, Εκδόσεις Έρασμος, Αθήνα, 1988, σελ. 25

230. Κωβαίος Κωστής, πρόλογος στο Wittgenstein Ludwig, Γλώσσα, Μαγεία, Τελετουργία, μτφ: Κώστας Κωβαίος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, σελ. 18

231. Lev Manovich, 2001, σελ. 218-236

232. Michel De Certeau, The Practice of Everyday life, trans. Steven Rendall, University of California Press, Berkeley 1984, σελ. xviii στο ο.π. σελ. 268

233. ο.π., σελ. 229-233

234. Barthes Roland, Elements of Semiology, transl: Annet Lavers & Colin Smith, Hill and

Wang, New York, 1964, σελ. 58-65

235. ο.π. σελ. 60

236. "Discover Pinterest: Machine Learning" στο www.youtube.com

237. Παρμενίδης Γεώργιος, Σημειώσεις του μαθήματος: «Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική - Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας», Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2014-2015

238. N. Bourriaud, The Radicant, 2009 aesthetic precariousness: Μια σειρά από υπονομεύσεις, ανακόλουθους προσδιορισμούς του εκάστοτε συμβατικού ορισμού μέσα σε μια διαδικασία σχεδιασμού, έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή μιας ανοδικής σπείρας διαφορετικής οργάνωσης μορφωμάτων του πραγματικού, διαφορετικών διαγραμμάτων και αναπαραστάσεων του, που προσθέτουν νέες εννοιολογικές διαστάσεις στην υφιστάμενη επίγνωση. / Παρμενίδης Γεώργιος, Σημειώσεις του μαθήματος: «Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική - Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας», Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2014-2015

239. Η αντιμετώπιση του οποιουδήποτε μορφώματος της οιασδήποτε φάσης σχεδιασμού καθιστά ταυτόχρονα αντιληπτό ένα αντικείμενο που συνεχώς διαφεύγει, καθώς αποτελεί μια οργάνωση του πραγματικού και ταυτόχρονα το ίδιο είναι πραγματικό και επιτρέπει την εκ νέου δυνατότητα ερμηνείας του. S. Zizek, Less than Nothing, London, Verso, 2012, σελ. 646

240. Lev Manovich, 2001, σελ. 55-57

241. Lev Manovich, "From the externalization of the psyche to the implantation of technology", 1995, στο manovich.net / ημ.ανακτ. 22/08/17 σελ. 6

242. ο.π. σελ. 8

243. ο.π. σελ. 1

244. ο.π. σελ. 5

245. ο.π.

246. ο.π. σελ. 8

247. George Lakoff: «ο φυσικός συλλογισμός χρησιμοποιεί τουλάχιστον ορισμένες ασυνείδητες αυτόματες διαδικασίες βασισμένες στην εικόνα (image-based),όπως η υπέρθεση εικόνων, η σάρωση εικόνων, ή η εστίαση σε μέρη αυτών.»
Philip Johnson –Laird: «Ο λογικός συλλογισμός είναι ζήτημα σάρωσης οπτικών μοντέλων.»
Ο ψυχολόγος Edward Titchener στη διαλεκτική του πάνω στην φύση των αφηρημένων ιδεών περιγράφει τις τελευταίες ως ένα είδος συντεθειμένης φωτογραφίας, μια νοητική εικόνα η οποία προκύπτει από την υπέρθεση πολλών ειδικών εικόνων πρόσληψης, η οποία αποδίδει τα κοινά χαρακτηριστικά διακριτά και τα ατομικά χαρακτηριστικά θολά. ο.π σελ. 9

248. Lev Manovich, "On Totalitarian Interactivity", στο manovich.net / ημ.ανακτ. 08/08/17, σελ. 3

249. Lev Manovich, 1995, σελ. 9

250. Alan Pavio, Roger Shepard, Stephen Kosslyn, Martha Farah, Roger Shepard Jacqueline Metzler: υποστηρικτές της δεύτερης περίπτωσης : μέσα από πειράματα με εικόνες, διαπίστωσαν την χρονική επέκταση της αντίληψης της εικόνας όταν εκείνη ήταν τοποθετημένη σε περιστροφή, ενώ σε άλλα πειράματα ο χρόνος αντίδρασης εξαρτιόταν από το μέγεθος του αντικειμένου που ζητούνταν να προσδιοριστεί. ο.π. σελ. 10

251. Virilio Paul, Lost Dimension, Semiotext, New York, σελ. 114

252. **J**aron Zepel Lanier στο Lev Manovich, 1995, σελ. 7

253. Terzoglou Nikolaos-Ion, "Three Types of Design Intentions" στο Anna Chorzepa (ed.), The LSA Review, Leicester School of Architecture Journal 2015: Oecumene and the Global Condition of Architecture, στον ιστό-τοπο: https://issuu.com/roch/docs/the_lsa_review_online [2.7.2016], 2016, σελ. 76-82

254. Η «ιδέα», έτσι όπως καταγράφεται στα κείμενα του Νεοπλατωνικού στοχαστή Marsilio Ficino αποτελούσε το μέσο σύλληψης των μεταφυσικών αρχετύπων και το μέσο συνένωσης του ανθρώπου, του Κόσμου και της αρχιτεκτονικής με τη «Θεία Τάξη». Ακόμα, ήταν ο τρόπος εγγύησης της εγκυρότητας της αρχιτεκτονικής πρακτικής εντός μια άυλης νοητικής διάστασης. Το νόημα/concept κατά το 16ο αιώνα έτσι όπως διατυπώθηκε από τον ιστορικό και θεωρητικό της τέχνης Giorgio Vasari αποτελούσε μια διανοητική πια κατασκευή η οποία συμπεριέλαβε τη σχέση μεταξύ αισθητού και νοητού, αφού, όπως η θεωρία του διατύπωνε, η «καθολικότητα» του νοήματος προέρχεται από την εμπειρία των φυσικών πραγμάτων, από την εσωτερική και νοητική ικανότητα κρίσης η οποία δομεί αφαιρέσεις, οργανώνει και σχηματίζει τον αισθητό κόσμο. Το αισθητό ήταν εκείνο το οποίο παρείχε μια προθετική κανονιστικότητα στο σχεδιασμό μιας «καθολικής Τάξης» / ο.π. σελ. 76-82

255. ο.π. σελ. 79-80

256. "Scintilla della divinitá" ο.π. σελ. 80

257. ο.π. σελ. 77

258. Η «μεταπαραγωγή» είναι ένας τεχνικός όρος ο οποίος προέρχεται από την τηλεόραση, τον κινηματογράφο και τις ταινίες. Ανφέρεται σε ένα σύστημα διαδικασιών το οποίο εφαρμόζεται για την καταγραφή υλικού, όπως για παράδειγμα το montage. Ο όρος διαφοροποιείται από εκείνον της βιομηχανικής και αγροτικής παραγωγής αφού δεν επεξεργάζεται πρώτες ύλες. / Bourriaud Nicholas, Postproduction - Culture as a Screen Play: How Art Reprograms the World, Lukas and Stenberg, New York, 2002, σελ. 13

259. ο.π. σελ. 13

260. Lev Manovich, "New Media from Borges to HTML", 2001, στο manovich.net / ημ.ανακτ. 08/08/17, σελ. 23, Introduction στο Noah Wadrip-Fruin & Nick Montfort, The New Media ReaderThe MIT Press, 2003

261. Bourriaud Nicholas, σελ. 17

262. ο.π. σελ. 18

263. Η λέξη πρωτόγονος έχει χρησιμοποιηθεί κυρίως από μελετητές οι οποίοι διάβαζαν μια συνέχεια από τις αρχαϊκές κοινωνίες στις επιστημονικές μέσα την έννοια της προόδου. Οι μελετητές μέσα από τους οποίους θα προσεγγίσουμε την εποχή των μύθων, όπως ο Claude-Lévi Strauss, ο Lévy-Bruhl και ο Mircea Eliade κοιτούν την τελευταία μέσα από τη διαφορετικότητά της και τον καθορισμό της κοινωνικής και πολιτισμικής οργάνωσης από διαφορετικού τύπου παραστάσεις. Ο Claude Lévi Strauus στο «Μύθος και Νόημα» ονοματίζει τους λαούς του μύθου, ως λαούς «χωρίς γραφή». Claude Lévi-Strauss, Μύθος και Νόημα, μτφ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986

264. Malinowski Bronislaw, Myth in Primitive Psychology, 1926 στο Eliade Mircea, Myth and Reality, transl. in English: Willard R. Trask, Harper & Row, New York, 1963, σελ.20

265. Ο Eliade Mircea (1907-1986), Ρουμάνος ιστορικός θρησκειών και λογοτέχνης, αναφέρει ως προ-μοντέρνες ή παραδοσιακές κοινωνίες, εκείνες που συνηθίζεται να αποκαλούνται ως «πρωτόγονες» αλλά και αρχαίους οργανωμένους πολιτισμούς της Ασίας, της Ευρώπης και της Αμερικής.

266. Ο Eliade περιγράφοντας ένα παράδειγμα της Ιρανικής Zarzavantic κοσμολογίας, μας λέει: «Κάθε πράγμα, κάθε έννοια παρουσιάζει τον εαυτό της μέσα από μία διπλή υπόσταση: εκείνη του menok και εκείνη του getik. Υπάρχει ένας ουρανός που φαίνεται: ως εκ τούτου υπάρχει και ο menok ουρανός που είναι αόρατος.» Το κοσμικό επίπεδο είναι το menok, το οποίο προηγείται του getik, του γήινου, είναι αόρατο και κρυφό. / Eliade Mircea, Cosmos and history - The myth of the eternal return, transl. in English: Willard R. Trask, Harper Torchbooks, New York, 1959, σελ.6

267. ο.π. σελ.45

268. Για τους Κάνακες, ιθαγενείς της Νέας Καληδονίας, Leenhardt, Notes d´ archéologie néocalédonienne, σελ.23-24, στο Eliade Mircea, Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών, μτφ: Έλση Τσούτη, Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα, 1992, σελ.343

269. Ο Eliade Mircea περιγράφει τις εμφανίσεις αυτές ως ιεροφάνειες και ισχυφάνειες μέσα στο εύρος των διαφορετικών θρησκευτικών εμπειριών.

270. Ο Eliade Mircea, αν και δεν μελετά στο «Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών» τα θρησκευτικά φαινόμενα από την ιστορική τους προοπτική, ωστόσο αναγνωρίζει το εύρος επέμβασης του εκάστοτε πολιτισμικού πλαισίου μέσα από την προσαρμογή των ιεροφανειών ανάλογα με τις τοπικές ανάγκες.

271. ο.π. σελ.348

272. Eliade Mircea, 1959, σελ.9

273. Eliade Mircea, 1992, σελ.349

274. Ο Πλούταρχος (45 – 120 μ. Χ.) ήταν Έλληνας ιστορικός, βιογράφος και δοκιμιογράφος. πρεσβύτερος των ιερέων του Απόλλωνα στο Μαντείο των Δελφών, όπου ήταν υπεύθυνος για την ερμηνεία των χρησμών της Πυθίας, αξίωμα που κράτησε για 29 έτη έως τον θάνατό του. Έζησε μια ιδιαίτερα δραστήρια κοινωνική και πολιτική ζωή, κατά τη διάρκεια της οποία παρήγαγε ένα απίστευτο σώμα κειμένων, που επιβίωσαν ως την εποχή μας. Οι «Βίοι Παράλληλοι», είναι μια σειρά βιογραφιών διάσημων Ελλήνων και Ρωμαίων διευθετημένων ανά ζεύγη, όπως το Θησεύς-Ρωμύλος. www.wikipedia.org

275. Ρωμύλος, 12 στο ο.π. σελ.349

276. ο.π. σελ. 349-354

277. ο.π. σελ.384

278. Eliade Mircea, 1963, σελ. 5

279. ο.π σελ. 15-16

280. Ο Eliade μέσα από την ανάλυση του μύθου ως «εμφάνιση» του «υπερβατικού» επιπέδου, των ιεροφανειών, διευκρινίζει τα διαφορετικά επίπεδα «εμφανίσεων» και διευκρινίζει πως λίγοι ήταν εκείνοι που είχαν τη δυνατότητα να βρεθούν στην προνομιούχο θέση της μοναδικής «ιερής εμφάνισης», συνήθως ιερείς και άλλα σημαντικά πρόσωπα του θρησκευτικού κόσμου. Στη συνέχεια οι παραλλαγές αυτού του συμβάντος μέσα από άλλους μύθους, σύμβολα, λαϊκά τυπικά, δοξασίες, προλήψεις, παραμύθια κ.α. Η προνομιούχος θρησκευτική εμπειρία του κατόχου του «μυστικού», όταν επικοινωνούνταν ως ένα επαρκώς εντυπωσιακό σενάριο, πετύχαινε την επιβολή των μοντέλων ή των πηγών της έμπνευσης σε όλη την κοινότητα, με τις εμπειρίες λίγων ατόμων να «ανανεώνουν» όλο τον πολιτισμό.
Eliade Mircea,1992, σελ.27

281. ο.π. σελ. 14

282. «σε εκείνον τον καιρό»

283. ο.π. σελ.426

284. Cassirer Ernst, The Philosophy of Symbolic Forms V.II: Mythical Thought, transl. in English: Ralph Manheim, Yale University Press, London, 1955, σελ. 36

285. ο.π. σελ. 37

286. ο.π. σελ. 38

287. ο.π.

288. ο.π. σελ. 39

289. Το όνομα των Θεοτήτων ήταν σημαντικός παράγοντας πάνω στη ουσία της ύπαρξής τους και στο πεδίο της ηγεμονίας τους, κάτι που φαίνεται και από τις τροποποιήσεις των ονομάτων τους αλλά και στα πολλά ονόματα που ένας Θεός μπορεί να κατείχε. ο.π. σελ. 40

290. ο.π. σελ. 42

291. Ο Cassirer, εδώ, προσπαθεί να αναδείξει τη σημασία του συμβολισμού ως αυτή καθ' αυτή ύπαρξη και όχι ως αδυναμία της νοητικής διαδικασίας να αντιληφθεί το «ιδεατό» με την πλατωνική έννοια του όρου, απορρίπτοντας την ιδέα που προσεγγίζει τη γλώσσα ως φτωχή ή ως φαντασμαγορία του πνεύματος, η την τέχνη ως ανεπαρκή μίμηση του πραγματικού. Προσεγγίζει την ψευδαίσθηση που αποδίδεται στο μύθο ως

λάθος που προκύπτει από τη συνεχή αναζήτηση της καταγωγής των πραγμάτων./ Cassirer Ernst, Language & Myth, transl. in English: Susanne K. Langer, Dover Publications Inc, New York, 1953, σελ. 1-17

292. Eliade Mircea, 1992, σελ.47

293. Cassirer Ernst, 1955, σελ. 48

294. Cassirer Ernst, 1953, σελ. 83-99

295. ο.π. σελ. 86

296. ο.π. σελ. 87

297. Ricoeur Pail, 1988, σελ. 20

298. Κωβαίος Κωστής, πρόλογος στο Wittgenstein Ludwig, Γλώσσα, Μαγεία, Τελετουργία, μτφ: Κώστας Κωβαίος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, σελ. 15-16

299. ο.π.

300. Barthes Roland, Μυθολογίες, μτφ: Καίτη Χατζηδήμου, Εκδόσεις Κεδρος, Αθήνα, 2007, σελ. 204-212

301. «*Είτε πρόκειται για γραφή στην κυριολεξία, είτε για εικονογραφική γραφή, ο μύθος δεν βλέπει σ' αυτά παρά ένα άθροισμα από σημεία, ένα συνολικό σημείο.*» ο.π. σελ. 213

302. Cassirer Ernst, 1955, σελ. 8

303. ο.π.

304. «Πουθενά στους μύθους δε βρίσκουμε μία παθητική ενατένιση των πραγμάτων - όλη η ενατένιση ξεκινά από μία διάθεση, μία δράση συναισθήματος και επιθυμίας. Μέχρι τώρα, όσο ο μύθος συμπυκνώνει έναν αδιάσπαστο σχηματισμό, όσο θέτει πριν από εμάς τις σταθερές σκιαγραφήσεις ενός αντικειμενικού κόσμου μορφών, το νόημα του κόσμου αυτού μπορεί να γίνει κατανοητό σε εμάς, μόνο, αν νιώσουμε πίσω από αυτό τη δυναμική ενός συναισθήματος ζωής από το οποίο αρχικά αναπτύχθηκε. Μόνο όπου το συναίσθημα, αυτό, αναδύεται από μέσα, μόνο, όπου εκδηλώνεται στην αγάπη , το μίσος, το φόβο, την ελπίδα, τη χαρά και τη λύπη, είναι τότε, αυτή, η μυθική φαντασία η οποία ζευγαρώνει και δημιουργεί ένα κόσμο με συγκεκριμένες παραστάσεις.» ο.π. σελ. 69

305. ο.π. σελ. 45

306. Ο Hermann Oldenberg (1854-1920), γερμανός καθηγητής και μελετητής του Βουδισμού περιγράφει στο Dier Lehre der Uanishaden und die Anfange des Buddhismus, λέει για τη Βεδική θρησκεία πώς τα «αμφίσημα» δίκτυα συσχετισμών, στα πλαίσια των μαγικών και θυσιαστικών πρακτικών, «αγκαλιάζουν όλα τα όντα στων οποίων τη δράση αποδίδεται η εξήγηση της δομής της θυσίας και της αποτελεσματικότητάς της στη διαδικασία γέννησης του κόσμου και του Εγώ. Δρουν το ένα πάνω στο άλλο με επαφή, με την ίδια αρίθμησή τους, με κάτι συνδεδεμένο σε αυτά... φοβούνται το ένα το άλλο, διατρυπούν το ένα το άλλο, αλληλό-πλέκονται και ζευγαρώνουν μεταξύ τους... Το ένα περνά μέσα από το άλλο, γίνεται το άλλο, παίρνει τη μορφή του, είναι το άλλο... Θα

έμοιαζε πως δύο αναπαραστάσεις βρίσκονται σε τέτοια εγγύτητα, που είναι αδύνατο να κρατηθούν ξέχωρες.» στο ο.π. σελ. 45

307. ο.π. σελ. 44-46

308. Ο Δημόκριτος (460-370 π.Χ.) ήταν προσωκρατικός φιλόσοφος και μαθητής του Λεύκιππου, ο οποίος υποστήριζε την σύνθεση της ύλης από αδιάσπαστα, αόρατα στοιχεία, τα άτομα. Ο Διογένης ο Λαέρτιος (IX, 31 (DK67a 1)) μας ενημερώνει για τη θεωρία των ατομιστών σχετικά με τη γένεση του κόσμου: «*Ο Λεύκιππος λέει, πως το παν είναι άπειρο... ένα μέρος του είναι γεμάτο και ένα άλλο άδειο... Από αυτό δημιουργούνται άπειροι κόσμοι, που διαλύονται πάλι σ' αυτά τα στοιχεία. Οι κόσμοι δημιουργούνται με τον εξής τρόπο: πολλά σώματα, με κάθε λογής σχήματα, μετακινούνται στο μεγάλο κενό, αποχωρώντας από το άπειρο. Αυτά τα σώματα συναθροίζονται και παράγουν μια ενιαία δίνη, στην οποία, συγκρουόμενα το ένα με το άλλο και περιστρεφόμενα με κάθε τρόπο, αρχίζουν να διαχωρίζονται και τα όμοια να προσεγγίζουν τα όμοια. Όταν, όμως, το πλήθος τους αρχίζει να τα εμποδίζει να περιστρέφονται ισόρροπα, τα λεπτά κινούνται προς τα έξω, προς το κενό, σαν να περνούν από κόσκινο, ενώ τα υπόλοιπα παραμένουν μαζί και, μπλέκοντας το ένα με το άλλο, ενώνουν τις κινήσεις τους και παράγουν μια πρώτη σφαιροειδή δομή. Αυτή η δομή είναι σαν μια μεμβράνη που εμπεριέχει κάθε λογής σώματα. Και καθώς αυτά στροβιλίζονται γύρω-γύρω χάρη στην αντίσταση του κέντρου, η περιβάλλουσα μεμβράνη γίνεται λεπτή, ενώ τα γειτονικά άτομα εξακολουθούν να συρρέουν, χάρη στην επαφή με τη δίνη. Έτσι, γεννήθηκε η Γη, καθώς τα άτομα που είχαν παρασυρθεί στο κέντρο έμειναν όλα εκεί μαζί. Και η περιβάλλουσα μεμβράνη αυξάνεται πάλι, καθώς τραβάει κοντά της τα εξωτερικά σώματα. Καθώς περιστρέφεται στη δίνη, ενσωματώνει καθετί που αγγίζει. Μερικά από αυτά τα σώματα που μπλέκουν το ένα με το άλλο σχηματίζουν ένα σύστημα που στην αρχή είναι υγρό και λασπώδες, αλλά, καθώς περιστρέφονται με την όλη δίνη, στεγνώνουν και έπειτα αναφλέγονται, για να σχηματίσουν έτσι την ουσία των ουράνιων σωμάτων.*» www.wikipedia.org

309. ο.π. σελ. 48

310. ο.π. σελ. 49

311. ο.π., σελ. 92

312. ο.π. σελ. 85-86

313. ο.π. σελ. 8

314. Claude – Lévi Strauss (1908-2009) ήταν Γάλλος ανθρωπολόγος και ένας από τους μεγαλύτερους διανοητές του 20ού αιώνα, πρωτοπόρος του δομισμού (στρουκτουραλισμού) ως μεθόδου κατανόησης της ανθρώπινης κοινωνίας και πολιτισμού. Έχει ασχοληθεί με την ανάλυση της μυθική σκέψη και υποστήριξε πως η «άγρια» νόηση διακατέχεται από τις ίδιες δομές με την «πολιτισμένη» νόηση, αποδίδοντας μια κοινή βάση των ανθρώπινων χαρακτηριστικών. Οι παρατηρήσεις αυτές παράχθηκαν στο διάσημο έργο του «Θλιβεροί Τροπικοί» το οποίο τον εγκαθίδρυσε ως μία από τις κεντρικές φιγούρες της στρουκτουραλιστικής σχολής σκέψης.

315. Claude Lévi-Strauss, σελ. 44-49

316. Cassirer Ernst, 1955, σελ. 67

317. Cassirer Ernst, 1953, σελ. 91-92

318. James Frazer (1854-1941) : σκωτσέζος ανθρωπολόγος και συγγραφέας πολλών έργων, που έγινε γνωστός κυρίως για το δωδεκάτομο έργο του «The Golden Bough» (Ο χρυσός κλώνος, 1890-1915) στο οποίο ανάμεσα σε άλλα οφείλονται και οι όροι «συμπαθητική μαγεία» και «τοτεμισμός».

319. ο.π. σελ. 51

320. «Παίρνουμε τα μαλλιά, τα νύχια, ή άχρηστα πράγματα ή ένα κομμάτι από τη φορεσιά του […] τότε είναι σαν να έχουμε τον ίδιο υπό την κατοχή μας και προφανώς θα πάθει ό,τι και τα πράγματα που προέρχονται από αυτόν.» Freud Sigmund, Τοτέμ και Ταμπού, μτφ: Χρήστος Αντωνίου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1978, σελ.105-106

321. Wittgenstein Ludwig, 1990, σελ. 37-39

322. Leach Neil, κεφ. ”Sympathetic Magic”, Camouflage, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2006, σελ. 50-65

323. Marcél Mauss, A general theory of magic, transl: Robert Brain, Taylor and Francis e-Library, σελ. 68

324. ο.π. σελ. 67-71

325. ο.π. σελ. 71

326. Rush Rhees, Ο Wittgensten περί γλώσσας και τελετουργίας στο Wittgenstein Ludwig, 1990, σελ. 65

327. Rush Rhees, Ο Wittgensten περί γλώσσας και τελετουργίας στο ο.π. σελ. 71

328. Freud Sigmund, 1978, σελ.106

329. Wittgenstein Ludwig, 1990, σελ. 28-29

330. Ο Cassirer ανατρέχει στις αρχές της επιστημονικής σκέψης και στην Ελληνική φιλοσοφία της αρχαιότητας, όπου το ζήτημα της «καταγωγής», ως «αρχής» σημαίνει ταυτόχρονα την καταγωγή αλλά και το στοιχείο, αναφερόμενος σε μια κοινή πορεία μεταξύ επιστημονικής και μυθικής σκέψης στο ζήτημα της αιτιότητας. Περιγράφει τη μυθική καταγωγή του κόσμου από το νερό μέσα από τον ταυτόχρονα ουσιαστικό του ρόλο ως σύσταση της Γης, ως μια αφήγηση που αργότερα μετατρέπεται σε σκοπιά, αποκλειστικά της φυσικής σύστασης του νερού με μαθηματικές αναλύσεις. «Δεν είναι πια Γη, αέρας, νερό και φωτιά τα «στοιχεία» των πραγμάτων – δεν είναι πια οι ήμι-μυθικές δυνάμεις της ‘’αγάπης’’ και του ‘’ μίσους’’ που εκπέμπουν και τίκτουν τα στοιχεία, ο νέος μαθηματικό-φυσικός κόσμος αποτελείται από τις απλούστερα χωρικά σχήματα και κινήσεις και τους απαραίτητους νόμους σύμφωνα με τους οποίους αυτά ταξινομούνται.» Cassirer Ernst, 1955, σελ. 47

331. ο.π. σελ. 53

332. ο.π. σελ. 54

333. ο.π.

334. Ο Cassirer, εδώ, περιγράφει ένα παράδειγμα από τη μυθολογία της Σκανδιναβίας, ο.π.

335. Eliade Mircea, 1992, σελ.384

336. ο.π. σελ. 54-55

337. ο.π. σελ. 54

338. Frazer James, The Golden Bough, The Magic Art I, σελ. 420 στο Freud Sigmund, σελ. 107

339. http://www.encyclopedia.com / mystique participation

340. Ο όρος του Lévy-Bruhl χρησιμοποιήθηκε ως βάση από τον Jung στις μελέτες του πάνω στην αναλυτική ψυχολογία και τη θεωρία των προβολών των ασυνείδητων περιεχομένων. Παρ’ ότι η μυστική συμμετοχικότητα αναφέρεται στην αδιαχώριστη αρχαϊκή ταυτότητα μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένων, μεταξύ εμπειρίας και σκέψης, η «προβολή» καθιστά το υποκείμενο ικανό να κατανοεί και δυνητικά να αναγνωρίζει τα περιεχόμενα του ασυνειδήτου. «Όσο πιο πίσω πάμε στην ιστορία, τόσο βλέπουμε την εξαφάνιση της προσωπικότητας κάτω από τις αναδιπλώσεις της συλλογικότητας. Και αν στραφεί κανείς ακριβώς στην πρωτόγονη ψυχολογία, εκεί δεν εντοπίζεται απολύτως κανένα ίχνος της έννοιας της ατομικότητας. Αντί για την ατομικότητα εντοπίζεται μόνο η συλλογική σχέση ή ότι ο Lévy-Bruhl περιγράφει ως μυστική συμμετοχικότητα. / Jung, C.G. ([1921] 1971), Psychological Types, Collected Works, Volume 6, Princeton, N.J.

341. Freud Sigmund, 1978, σελ.107-108

342. ο.π. σελ.110

343. Piaget Jean, The child’s conception of the world, transl. in English: by Joan & Andrew Tomlinson, Redwood Press Limited, Trowbridge & London, 1929, σελ. 152

344. ο.π. σελ. 132-134

345. Piaget Jean, The child’s conception of the world, transl. in English: by Joan & Andrew Tomlinson, Redwood Press Limited, Trowbridge & London, 1929, σελ. 132

346. ο.π. σελ. 133

347. ο.π. σελ. 162-168

348. Cassirer Ernst, 1953, σελ. 33

349. Leach Neil, κεφ. ”Mimicry”, στο Leach Neil, σελ. 66-80

350. ο.π. σελ. 80

351. Eisenman Peter, “The Affects of Singularity”, Νοέμβριος 1992, στο Carpo Mario (ed.), 2013, σελ. 26-27

352. Eliade Mircea, 1959, σελ.154-174

353. Η ύπαρξη μέσα από την «μη-ύπαρξη» κορυφώνεται στην Κλασσική ελληνική αρχαιότητα και φιλοσοφία μέσα από την Πλατωνική δομή και τον Κόσμο των Ιδεών, ο οποίος θέτει την αρχή της Δυτικής φιλοσοφίας και επανέρχεται εντός της ιστορικής εξέλιξης αυτής.

354. Levy – Pierre, Η δυνητική πραγματικότητα - Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου, μτφ: Καραχάλιος Μιχάλης, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2001, σελ. 21

355. ο.π. σελ. 22

356. ο.π. σελ. 22

357. Eliade Mircea, 1959, σελ.11

358. ο.π. σελ.4-9

359. Levy – Pierre, σελ. 23

360. ο.π. σελ. 24-25

361. ο.π. σελ. 32

362. Σημεία όπου ένα χωμένο μπαστούνι στο χώμα μετατρεπόταν σε ριζωμένο δέντρο ή το σημείο που αιχμαλωτιζόταν και σκοτωνόταν ένα άγριο ζώο του οποίου το κυνήγι ήταν δύσκολο και άλλες τέτοιες γνωστές σε εμάς ιστορίες από την ελληνική μυθολογία. / Eliade Mircea, 1957, σελ.28

363. Dalibor Vesely, "Architecture and the question of technology" στο Alberto Pérez – Gómez & Loise Pelletier (editors), 1994, Architecture & Ethics & Technology, McGill-Queen's University Press, Montreal, σελ. 28-39

364. Alberto Pérez – Gómez, "Questions of representation" στο From Models to Drawings, edited by Frascari Marco, Hale Jonathan, Bradley Starkey, Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, 2007, σελ. 20

365. Marcél Mauss, σελ. 68

366. Michael Heim, "The erotic ontology of Cyberspace" στο Benedikt Michael (ed.), Cybespace - First Steps, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1992, σελ. 59-80

367. ο.π. σελ. 59-60

368. ο.π. σελ. 78

369. Leach Neil, Millenium Culture, Ellipsis, London, 1999, σελ. 74 στο Leach Neil, Camouflage, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2006, σελ. 65

Βιβλιογραφία

- Barthes Roland, Elements of Semiology, transl: Annet Lavers & Colin Smith, Hill and Wang, New York, 1964
- Barthes Roland, Μυθολογίες, μτφ: Καίτη Χατζηδήμου, Εκδόσεις Κεδρος, Αθήνα, 2007
- Baudrillard Jean / Nouvel Jean, Τα μοναδικά αντικείμενα, Αρχιτεκτονική Και Φιλοσοφία (2000), μτφρ. Νίκος Ηλιάδης, Εκδόσεις Futura, Αθήνα, 2005
- Baudrillard Jean, Η έκσταση της επικοινωνίας, μτφ: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991
- Baudrillard Jean, Selected writings edited and introduced by Marc Poster, Stanford University Press, 2001
- Baudrillard Jean, The evil demon of images, Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, 1987
- Beckmann John (ed.), The Virtual Dimension-Architecture, representation, and crash culture, Princeton Architectural Press, New York, 1998
- Benedikt Michael (ed.), Cybespace - First Steps, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1992
- Bourriaud Nicholas, Postproduction - Culture as a Screen Play: How Art Reprograms the World, Lukas and Stenberg, New York, 2002
- Carpo Mario, Architecture in the age of printing, transl. in English: Sarah Benson, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2001
- Carpo Mario (ed.), The Digital Turn in Architecture 1999-2012, John Wiley&sons Ltd. Publications, 2013
- Cassirer Ernst, *Language & Myth*, transl. in English: Susanne K. Langer, Dover Publications Inc, New York, 1953
- Cassirer Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms* V.II: Mythical Thought, transl. in English: Ralph Manheim, Yale University Press, London, 1955

- Derrida Jacques, Η έννοια του αρχείου, μτφ: Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα, 1996
- Dripps R.D., *The First House, Myth ,Paradigm and the task of architecture*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1997
- Dylan Evans (ed.), An introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge, London & New York, 1996
- Eliade Mircea, T*he sacred & the profane - The Nature of Religio,* transl. in English: Willard R. Trask Harcourt Inc, New York, 1957
- Eliade Mircea, Cosmos and history -The myth of the eternal return, transl. in English: Willard R. Trask, Harper Torchbooks, New York, 1959
- Eliade Mircea, Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών, μτφ: Έλση Τσούτη, Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα, 1992
- Eliade Mircea, Myth and Reality, transl. in English: Willard R. Trask, Harper & Row, New York, 1963
- Frascari Marco, Hale Jonathan, Bradley Starkey (editors), From Models to Drawings, Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, 2007
- Freud Sigmund, Τοτέμ και Ταμπού, μτφ: Χρήστος Αντωνίου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1978
- Giordano Bruno, Cause, Principle and Unity and essays on magic, edited by Blackwell J. Richard & Robert de Lucca, introduction by Alfonso Ingegno, Cambridge Texts in the History of Philosophy, Cambridge University Press, Great Britain, 1998
- Hagberg G.L., Art as Language, Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory, Cornell University Press, Ithaca & London, 1995
- Jencks Charles, The Language of Post Modern Architecture,
- Κωβαίος Κωστής, Όλα κυοφορούνται μες στη γλώσσα-Δοκιμές στη Φιλοσοφία του Wittgenstein, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1996
- Leach Neil, Camouflage, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2006

- Le Corbusier, Για μια αρχιτεκτονική, μτφ: Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα, 2004
- Lévi-Strauss Claude, Μύθος και Νόημα, μτφ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986
- Levy-Bruhl Lucien, Primitive Mentality, transl: Lilian A. Clare, London & New York, Carneg Institut of technology Library, 1975
- Levy – Pierre, Η δυνητική πραγματικότητα - Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου, μτφ: Καραχάλιος Μιχάλης, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2001
- Lyotard Jean-Francois, Η μεταμοντέρνα Κατάσταση, μτφ: Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 2008
- Marcél Mauss, A general theory of magic, transl: Robert Brain, Taylor and Francis e-Library, 2005
- Mumford Lewis, Ο μύθος της μηχανής, μτφ: Ζήσης Σαρίκας, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα, 1985
- Manovich Lev, The Language of New Media, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2001
- Norberg – Schultz Christian, Existence, Space & Architecture, Studio Vista, London, 1971
- Pérez – Gómez Alberto, Architecture and the crisis of modern science, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1985
- Pérez – Gómez Alberto, Polyphilo or the Dark forest revisited, An erotic epiphany of architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1994
- Pérez – Gómez Alberto & Loise Pelletier (editors), Architecture & Ethics & Technology, McGill-Queen's University Press, Montreal, 1994
- Piaget Jean, The child's conception of the world, transl. in English: by Joan & Andrew Tomlinson, Redwood Press Limited, Trowbridge & London, 1929
- Παπαλεξόπουλος Δημήτρης, Ψηφιακός Τοπικισμός, Εκδόσεις Libro, Αθήνα, 2008

- Ricoeur Paul, Περί Ερμηνείας, μτφ: Ροζάνη Στεφάνου, Εκδόσεις Έρασμος, Αθήνα, 1988
- Eisenman Peter, Graves Michael, Gwathmey Charles, Hejduk John, Meier Richard, Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier introducted by Rowe Colin, Oxford University Press, 1975
- Serlio Sebastiano on Architecture, VI, Books I-V of "Tutte l' Opere d' Architettura et Prospetiva by Serlio Sebastiano", transl. in English and introducted by Vaughan Hart and Peter Hicks, Yale University Press, Nea Haven & London, 1996
- Τερζόγλου Νικόλαος –Ίων, Οι ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2009
- Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Η διαγώνιος του Le Corbusier, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα, 2010
- VITRUVIUS on architecture, De architectura, Loeb Classical Library, translated and edited by Frank Granger, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931
- Webber Jonathan (ed.), Reading Sartre - On phenomenology and existentialism, «Magic in Sartre´s early philosophy», by Sarah Richmond, Routledge, New York, 2011
- Wittgenstein Ludwig, Γλώσσα, Μαγεία, Τελετουργία, μτφ: Κώστας Κωβαίος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990

Άρθρα / Εργασίες

- De Vestel Mona,"Mundus Imaginalis: Time in Cyberspace" στο www.nyu.edu/ ημ. Ανακτ. 11/09/17
- Eisenman Peter, "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End" στο Perspecta, Vol. 21 σελ. 154-173
- Guido Cimadomo, "Utilización de la aplicación Pinterest en la asignatura de Historia dela Arquitectura", en el marco del EEES, Universidad de Málaga, Spain, Digital Education Review - Number 29, June 2016, σελ. 182-192, στο http://greav.ub.edu/der/ ημ. ανακτ. 09/08/17
- Freud Sigmund, "A note upon the "Mystic Writing Pad" στο The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, transl: Strachey James & Freud Anna, Vol.6 (1923-1925): The ego and the Id and other works, The Hogarth Press & the Institute of Psycho-analysis, London, 1950, σελ. 227-232
- Heims Michael, "The erotic Ontology of Cyberspace", στο Benedikt Michael (ed.), Cybespace - First Steps, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1992, σελ. σελ. 59-80
- Heims Michael, "The Metaphysics of Virtual Reality", στο Helsel K. Sandra and Judith Paris Roth (editors), Virtual Reality: theory, practice, and promise, Meckler Publishing, British Library Cataloging-in-Publication Data, 1991 σελ. 27-34
- Jencks Charles, The Language of Post-Modern Architecture, St. Martin's Press, London, 1977
- Koepsell R. David, William J. Rapaport, "The ontology of cyberspace: questions and comments", Department of Computer Science and Center for Cognitive Science & Department of Philosophy and School of Law, State University of New York at Buffalo *στο* www.cse.buffalo.edu /ημ. Ανακτ. 02/09/17
- Gerards Sebastiaan, De Bleeckere Sylvain, "Narrative Thinking in Architectural Education", Hasselt University, Hasselt, Belgium, ARCC/EAAE | Beyond Architecture: New Intersections & Connections - Methods: Agents of Change in Changing Paradigms. Scien-

tific, Technological, Strategic, Intuitive, and Pragmatic**,** 2014, σελ. 306-311

- Magermans Audra, “Architecture and Cyberspace”, ημ. Ανακτ. 11/09/17
- Manovich Lev, “On totalitarian Interactivity“,στο manovich.net / ημ.ανακτ. 08/08/17
- Manovich Lev, “From the externalization of the psyche to the implantation of technology“, 1995, στο manovich.net / ημ.ανακτ. 22/08/17
- Manovich Lev, “Automation of sight: From photography to Computer Vision”, 1997, στο manovich.net/ ημ.ανακτ. 08/08/17
- Manovich Lev, “New Media From Borges to HTML“, 2001, στο manovich.net / ημ.ανακτ. 08/08/17
- Manovich Lev, “Data Visualization as New Abstraction and Anti-Sublime”, 2002, στο manovich.net / ημ.ανακτ. 08/08/17
- Manovich Lev, “Introduction to infoAesthetics”, 2008, στο manovich.net / ημ.ανακτ. 08/08/17
- Marques Sandra, Goulette Jean-Pierre, Bonnal Daniel, “Exploring design in cyberspace: a teaching experience”, School of Architecture, Toulouse, France, στο eCAADe, σελ. 141-144
- Marques Sandra, Goulette Jean-Pierre, “Architecture and Cyberspace: Reciprocal Spatial Contamination”, Sigradi, Constructing the digital space, Rio De Janeiro, 2000, σελ. 66-68
- Novak Marcos, “Liquids Architectures in Cyberscapes” στο Michael Benedikt (ed.), Cybespace - First Steps, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1992, σελ. 245-274
- Pallasmaa Juhani, “The Geometry of Feeling- A look at the Phenomenology of architecture”, Phenomenology, σελ. 448-453
- Pérez – Gómez Alberto, “Architecture as embodied language”, Journal of Architectural Education, Vol.40, No2, Jubilee Issue, 1987, σελ. 57-58
- Teyssot Georges, The Anxiety of Origin: Notes on Architectura, Source: Perspecta, Vol. 23 , pp. 92-107, The MIT Press on behalf of Perspecta, 1987, στο http://www.jstor.org / ημ. Ανακτ. 11/09/17
- Τερζόγλου Νικόλαος –Ίων , «Η Έννοια των Lineamentis στην Αρχιτεκτονική Σκέψη του Leon Battista Aliberti» στο η Αναπαράσταση ως Όχημα Αρχιτεκτονικής Σκέψης – Ιδέες και Τεχνικές στην Ιστορία των -Αναπαραστάσεων, Πρακτικά Συνεδρίου – Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, 21-23/10/2005, Εκδόσεις FUTURA, Βόλος, 2006, σελ. 181-187
- Terzoglou Nikolaos-Ion, “The Epistemological Location of Karsten Harries’ “Research Programme”, στο Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory, Vol. 22, Issue 36, 2017, σελ.41-54
- Terzoglou Nikolaos-Ion, “Three Types of Design Intentions” στο Anna Chorzepa (ed.), The LSA Review, Leicester School of Architecture Journal 2015: Oecumene and the Global Condition of Architecture, στον ιστό-τοπο: https://issuu.com/roch/docs/the_lsa_review_online [2.7.2016], 2016, σελ. 76-82
- Tschumi Bernard, “The pleasure of architecture” στο Architectural Design 47, no 3 (1977), σελ. 214-218
- Subbotsky Eugene, «Early rationality and magical thinking in preschoolers: Space and time», Moscow University, Department of Psycology στο onlinelibrary.wiley.com / ημ. Ανακτ. 31/05/17

- Ευσταθίου Κ., Τρυφωνόπουλος Σ., «Τρολ: Η μεταγραφή από το διαδίκτυο στη σύγχρονη αρχιτεκτονική πρακτική», Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, 2016
- Καραμούζη Γιαννακοπούλου Ίρις, «Η «πρωτόγονη καλύβα» ως «παραδειγματική δομή»-Αρχέτυπο και Σύμβολο στην Αρχιτεκτονική», Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, 2013
- Λέκκου Αναστασία, «Μεταβάσεις δεδομένων- Το πλήθος υπό συνθήκες αβεβαιότητας», Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, 2015
- Ντάφλος Κωνσταντίνος, Η πλαστική ως γλώσσα των διαλογικών

τεχνών-από τις χωρικές θεωρήσεις των Τεχνοπολιτικών μέσων στις συλλογικές επιτελεστικές πρακτικές, Διδακτορική Διατριβή, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, 2014

- Παρμενίδης Γεώργιος, Σημειώσεις του μαθήματος: «Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική - Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας», Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2014-2015
- Πετρολέκα Μαγδαληνή, «Ανάμεσα στη φυσική και ψηφιακή Περιπλάνηση», Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, 2016
- Φιλιππίδου Σμάρω, «Το έργο του Giordano Bruno De Magia», Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2008
- Χαριτάκη Μαρία, «Αρχειακή Εγκατάσταση και Αρχιτεκτονική, Christian Boltanski & Thomas, Hirschhorn», Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, 2016

Online άρθρα σχετικά με το Pinterest

- http://fortune.com/2015/07/13/pinterest-ceo-ben-silbermann/
- http://www.youtube.com/Discover Pinterest: Machine Learning
- https://medium.com/@Pinterest_Engineering/pinnability-machine-learning-in-the-home-feed-64be2074bf60
- https://9clouds.com/blog/six-ways-architects-can-use-pinterest/
- http://mashable.com/2012/02/25/pinterest-user-demographics/#sFe38751bkqZ
- http://mashable.com/2012/02/19/pinterest-most-followed/#ZLJ.mKqvSmqk
- https://www.ignitesocialmedia.com/social-networks/pinterest-demographic-data/
- https://www.cnet.com/news/pinterest-design-spreading-like-a-virus-because-it-works/
- https://techcrunch.com/2012/02/07/pinterest-monthly-uniques/
- http://www.residentialarchitect.com/practice/architects-using-pinterest-as-a-promotional-collaborative-tool_o
- http://www.architectmagazine.com/project-gallery/pinterest-headquarters_o
- http://www.theomniagroup.com/blog/get-your-architectural-fix-online-with-pinterest-houzz
- http://www.bdonline.co.uk/business/advice/social-media/the-architects-guide-to-pinterest/5061100.article
- https://network.aia.org/browse/blogs/blogviewer?BlogKey=fb83714b-d164-497b-adbf-8b937d102950
- https://www.statista.com/topics/1267/pinterest/
- https://careers.pinterest.com/
- https://techcrunch.com/2015/01/21/facebook-past-google-present-pinterest-future/
- https://www.fastcompany.com/3065228/how-pinterest-uses-machine-learning-to-keep-its-users-pinned
- http://revistes.ub.edu/index.php/der/article/view/14341
- https://hingemarketing.com/blog/story/new_trend_in_marketing_architectural_services_pinterest
- https://piktochart.com/blog/stuck-in-design-rut-pinterest-inspiration/
- https://designschool.canva.com/blog/graphic-designer-pinterest/
- https://www.jld.edu.au/article/view/178

- https://www.linkedin.com/pulse/pinterest-hq-recognized-architectural-record-johnston-ccp-chrp
- https://www.famosatile.com/event-calendar/2017/1/18/asid-event-using-pinterest-in-the-design-industry
- http://realtormag.realtor.org/home-and-design/feature/article/2015/07/learning-from-web
- https://www.omnicoreagency.com/pinterest-statistics/
- http://expandedramblings.com/index.php/pinterest-stats/
- https://www.forbes.com/sites/kathleenchaykowski/2016/10/13/pinterest-reaches-150-million-monthly-users/#5a0f4975732e
- https://medium.com/@Pinterest_Engineering/the-future-of-machine-learning-at-pinterest-88e6d4bf1968
- https://socialdraft.com/pinterest-statistics-for-2017/
- http://www.architecturaldigest.com/gallery/best-architecture-design-books-2015/all
- https://piktoria.com/blog/pins-future-search-results/
- http://carletoncaws.com/2017/03/01/pinterest-algorithm/
- https://www.quora.com/What-is-the-structure-of-Pinterests-database-Do-they-use-a-relational-database-or-a-horizontal-one-such-as-MongoDB-or-Cassandra
- https://www.quora.com/What-is-Pinterests-database-schema
- https://highfive.com/blog/pinterest-culture/
- http://goelastic.com/the-phenomenon-of-pinterest-culture/
- http://www.pinterestyouaredrunk.com/
- http://www.mypinstrositylife.com/
- http://reallypinterest.tumblr.com/
- http://pinterestfail.com/

- https://blog.pinterest.com/en/don%E2%80%99t-just-talk-about-culture-live-it
- https://www.linkedin.com/pulse/pinterest-culture-doing-more-introverts-worst-elise-neilson
- http://www.di.net/articles/the-power-of-big-data-big-design/
- http://crln.acrl.org/index.php/crlnews/article/view/8775/9338
- https://www.curbed.com/
- https://www.youtube.com/watch?v=G4V8owAOqrY
- http://www.archdaily.com/876903/instagram-is-changing-how-we-design-spaces-and-creating-incredibly-lucrative-businesses
- http://www.archdaily.com/797803/sin-city-embellishment-expressive-or-kitsch
- https://ny.eater.com/2017/7/18/15989954/summerhill-crown-heights-nyc-gentrifying-bar
- http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4711/3698
- https://monoskop.org/Architecture#Photography

Ιστοσελίδες

- http://manovich.net
- http://www.wikipedia.org
- http://www.britishlibrary
- https://www.britannica.com
- http://www.orelly.com
- http://www.pinterest.com

- https://www.academia.edu/8171501/Architectures_Struggle_with_Authorship_review_of_Mario_Carpo_The_Alphabet_and_the_Algorithm_
- https://www.webopedia.com/TERM/S/SQL.html
- http://wecommunication.blogspot.gr/2012/03/medium-theory.html
- http://artelectronicmedia.com/artwork/liquid-architectures
- http://www.zakros.com/liquidarchitecture/liquidarchitecture.html
- http://www.nytimes.com/1998/12/13/magazine/blueprint-the-shock-of-the-familiar.html
- http://www.longwood.edu/staff/mcgeecw/notesoninterpellation.htm
- http://www.jstor.org/stable/1567110?seq=1#page_scan_tab_contents
- https://thefunambulist.net/architectural-projects/architectural-theories-camouflage-by-neil-leach-with-photographs-by-francesca-woodman
- https://prezi.com/r4a2uh-gxu7s/presentation/
- http://www.architectmagazine.com/technology/how-big-data-is-transforming-architecture_o
- https://www.slideshare.net/AmazonWebServices/big-data-architectural-patterns-and-best-practices
- https://www.wired.com/insights/2014/11/how-big-data-is-revolutionizing-design/
- https://www.di.net/articles/the-power-of-big-data-big-design/
- https://blogs.vmware.com/vfabric/2012/08/4-key-architecture-considerations-for-big-data-analytics.html
- http://www.esoteric.msu.edu/VolumeIV/MagicCyber.htm
- http://www.electronicsunset.org/joint_projects/technology_and_the_uncanny

- http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4109/3850
- http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html
- http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x/full
- http://www.angelidakis.com/
- http://physics4u.gr/blog/2012/02/20/%CE%AF-%CF%8D-%CF%8C/
- https://www.youtube.com/watch?v=kEsBLD4rWdg
- https://thefunambulist.net/architectural-projects/architecture-without-architects-why-do-architects-dream-of-a-world-without-them
- https://www.di.net/articles/the-power-of-big-data-big-design/