

# Ανάδυση δυναμικών ταυτοτήτων του τόπου

Αθηνά Αργυροπούλου

Επιβλέπουσα: Στ. Λάββα.

Επιτροπή: Ν. Μάρδα, Γ. Παρμενίδης

Διπλωματική εργασία Δ.Π.Μ.Σ.

"Αρχιτεκτονική- Σχεδιασμός του Χώρου"

## **"Ανάδυση δυναμικών ταυτοτήτων του τόπου"**

Διπλωματική εργασία Δ.Π.Μ.Σ.

"Αρχιτεκτονική- Σχεδιασμός του Χώρου"

Κατεύθυνση Α:

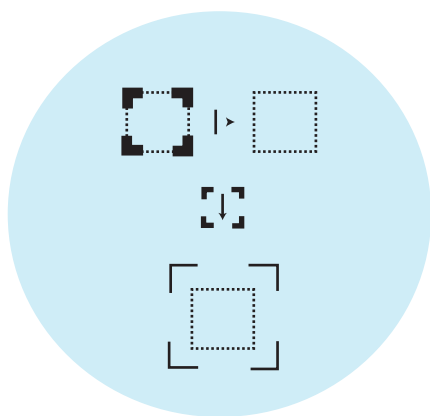
"Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός- Χώρος-Πολιτισμός"

Αθηνά Αργυροπούλου

Επιβλέπουσα: Στ. Λάββα.

Επιτροπή: Ν. Μάρδα, Γ. Παρμενίδης

Ε.Μ.Π, Μάρτιος 2020



## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ταυτότητα του τόπου, όπως περιγράφεται από διανοητές Ζιλ Ντελέζ [Gilles Deleuze] (1925-1995) και Φέλιξ Γκουαταρι [Pierre-Félix Guattari] καθώς και από τον Άλαιν Μπαντιού [Alain Badiou], υπήρξε κίνητρο για τη διερεύνηση των δυναμικών ταυτοτήτων του τόπου. Καθώς η πραγματικότητα μεταβάλλεται διαρκώς στη σημερινή συνθήκη, τίθενται πλέον νέοι όροι κατανόησής της. Με την παραδοχή ότι η πραγματικότητα δομείται μέσω των πλαισίων που έχουν τεθεί, προτείνεται η αποπλαισίωση και η αναπλαισίωση τεσσάρων περιπτώσεων μελέτης με σκοπό την ανάδυση της ταυτότητας του τόπου και την εξέταση αυτής της νέας συνθήκης. Οι περιπτώσεις μελέτης που επιλέχθηκαν παρουσιάζονται υπό το πρίσμα των θεάσεων, διατάσσοντας με αυτό τον τρόπο μια χαρτογραφία δυναμικών ταυτοτήτων του τόπου σε διαφορετικές κλίμακες αναφοράς.

Στην κατεύθυνση αυτή, μέσα από την αρχιτεκτονική πρακτική, τη φιλοσοφία και τον κινηματογράφο, γίνεται η μετατόπιση προς μια νέα πρόσληψη ως προς την ταυτότητα του τόπου, ενώ παράλληλα εξετάζεται η ανάδυση δυναμικών ταυτοτήτων του τόπου μέσα από την έννοια του συμβάντος-γεγονότος σε μια απεδαφικοποιημένη θεώρηση. Διακύβευμα της συνολικής μελέτης είναι η ερμηνεία των πληροφοριών που ξεδιπλώνονται μέσα από την αποσταθεροποίηση των πλαισίων ως προς την ερμηνεία της ταυτότητας του τόπου.

Η χαρτογράφηση των περιπτώσεων μελέτης αναμένεται να αναδείξει ένα λεξιλόγιο πολλαπλών ταυτοτήτων του τόπου, να αποσταθεροποιήσει την κυρίαρχη δομημένη συνθήκη καθώς

και να εξετάσει, εάν η γεωμετρία είναι ικανή να μεταβάλλει την ταυτότητα του υφιστάμενου τόπου ή η ταυτότητα του τόπου επιβάλει το λεξιλόγιο του σχεδιασμού.

## ABSTRACT

The identity of the place, as described by Gilles Deleuze and Pierre-Félix Guattari, as well as by Alain Badiou, has been the impetus for exploring potential identities of space. As reality is constantly changing, new tools for its understanding are now being introduced. In thinking that reality is structured through the frames we define, it is suggested to deconstruct, process and recast four case studies aiming at the emergence of the identity of the place and its examination in the new contract. The case studies selected are presented within the context of the gaze, ordering to map potential site identities on different reference scales.

In this direction, through architectural practice, philosophy and cinema, the dominant reality of the identity of place is redefined while exploring the emergence of potential identities of place through the concept of the event in a demodulated view. At the heart of the overall study is the interpretation of the information unfolding through destabilizing the contexts in understanding the identity of the place.

Case study mapping is expected to bring out a multi-identity vocabulary of the site, to destabilize the dominant structured condition, as well as to consider whether geometry is capable of altering the identity of the existing site or whether it is the identity of the site imposing the design vocabulary.



## ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Κατά τη διάρκεια του Διεπιστημονικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου με τίτλο «Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός» στην κατεύθυνση Α2 «Προωθημένα Ζητήματα Σχεδιασμού» με προβληματίσε η έννοια του τόπου, βάση της οποίας συγκροτήθηκε στη συνέχεια η θεματολογία της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας. Η εργασία αποτελεί σύμπραξη των ερεθισμάτων, τα οποία έλαβα κατά τα προηγούμενα έτη στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα καθώς και των ερωτημάτων που δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών μου σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Αρχικά, οι προβληματισμοί για τη σημασία της διατήρησης της έννοιας του τόπου στην αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική καθώς και οι αρθρώσεις της έννοιας που συμπαρασύρει, όπως ο χρόνος, η αντίληψη, οι θεάσεις, οι γεωμετρία, έθεσαν τα βασικά ερωτήματα προς διερεύνηση για την αναζήτηση των αναδυόμενων ταυτοτήτων του τόπου.

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής μου εργασίας Στ. Λάββα για τις προσοδοφόρες συζητήσεις, την καθοδήγηση και τη βοήθειά της. Οι πολύτιμες συμβουλές της και ο χρόνος που αφιέρωσε ήταν καθοριστικός σε όλα τα στάδια της εργασίας μου. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή Γ. Παρμενίδη για τη βοήθειά του στην ολοκλήρωση της εργασίας αυτής καθώς και για τη



διδασκαλία του στο μάθημα «Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας I & II: Το Εννοιολογικό Υπόβαθρο και το Σώμα της Έρευνας», το οποίο πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος.

Κατά την παρακολούθηση των μαθημάτων του ΔΠΜΣ διευρύνθηκε το πεδίο μελέτης της έρευνας καθώς και τα μεθοδολογικά εργαλεία για τη διερεύνηση της συνθήκης και τη συγκρότηση του θέματος. Και γι' αυτούς τους λόγους αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του μεταπτυχιακού προγράμματος του ΕΜΠ. Τα μαθήματα της Ν. Μάρδα, του Σ. Σταυρίδη, του Κ. Μωραΐτη, του Γ. Ξηροπαΐδη, του Ν. Ι. Τερζόγλου και της Γ. Ράπτη φώτισαν ποικίλες πτυχές του θέματος και των ερωτημάτων που είχαν αρχικά τεθεί.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω για τη συνεχή υποστήριξη τους γονείς μου, τον αδελφό μου, τον φίλο μου Αντρέα και τον συνάδελφό μου Γιάννη που με υπομονή και κουράγιο μου πρόσφεραν την απαραίτητη ηθική συμπαράστασή τους.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ ABSTRACT ΣΗΜΕΙΩΜΑ

### **ΕΙΣΑΓΩΓΗ** **16**

Θεωρητικό πλαίσιο 19

Υπόθεση εργασίας και κύριο  
ερευνητικό ερώτημα 26

Μεθοδολογία 29

### **1. ΡΑΝΟΡΤΙΧΟΝ (1786)** **36**

1.1. Έλεγχος 38

1.2. Ηδονή βλεμμάτων 50

1.3. Παραπλάνηση 60

### **2. ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΛΟΦΟΥ ΦΙΛΟΠΑΠΠΟΥ (1954-1958)** **70**

2.1. Υλικότητα 72

2.2. Ιστορική μνήμη 80

2.3. Μίμηση 90

<b>3. Η ΝΗΣΟΣ ΜΑΝΧΑΤΑΝ</b>	<b>98</b>
3.1. Ταξινόμηση	100
3.2. Παράσιτο	112
3.3. Προσαρμογή	123
<b>4. INCEPTION (2010)</b>	<b>134</b>
4.1. Όνειρο	136
4.2. Ρευστότητα ορίων	144
4.3. Καθρέφτης	150
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	<b>155</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	<b>165</b>
<b>ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ</b>	<b>169</b>

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σχετικά με την έννοια του τόπου έχει διατυπωθεί πληθώρα ερμηνειών και θεωριών τόσο στην αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική όσο και σε φιλοσοφικές και κοινωνικές προσεγγίσεις. Σε κάθε προσέγγιση οι όροι πλαισιώνονται και διατάσσονται σε ένα κλειστό πεδίο, προκειμένου να αποκατασταθεί η σταθερότητα στην αυθαίρετη τάξη που ορίζουν οι προηγούμενες ερμηνείες, μέσω αναδιατυπώσεων και ανακατασκευών σε ένα νέο πλαίσιο προστασίας από το χάος. Ωστόσο, στη σύγχρονη συνθήκη η κάθε έννοια, το κάθε αντικείμενο αρθρώνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να δέχονται την εντροπία. Είναι αδύνατο να διατηρηθούν ως σταθερά. Από τη στιγμή που αλλάζουν οι προϋποθέσεις, οι παράμετροι και οι συνιστώσες της συνθήκης, η μεταβολή και του αντικειμένου είναι επιβεβλημένη.

Στην εργασία θα δοθεί έμφαση σε θεωρίες που προσεγγίζουν τη σύγχρονη συνθήκη με δυναμικά χαρακτηριστικά χρονικότητας. Με αυτόν τον τρόπο πρόκειται να εντοπιστούν τα κομβικά σημεία οριοθέτησης και οι συνιστώσες της κάθε θεωρίας ως εννοιολογικά εργαλεία μελέτης της μεταβαλλόμενης δυνητικής συνθήκης. Οι συνέχειες και οι ασυνέχειες, οι ομοιότητες και οι διαφορές της αναπαράστασης του τόπου, θα εξεταστούν μέσα από τις περιπτώσεις μελέτης που επιλέχθηκαν. Με αυτόν τον τρόπο πρόκειται να ερμηνευτούν τα αίτια και οι διαφορετικές θεωρήσεις των συνιστωσών της ταυτότητας του τόπου, ώστε *«να εντοπιστούν διαφορές μέσα στη τάξη των συμπερασμάτων»*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα*, Μια αρχαιολογία των επιστημών

Η εργασία διαρθρώνεται σε **τέσσερις ενότητες**, με τη μορφή κεφαλαίων, εστιάζοντας στην ανάδυση των δυναμικών ταυτοτήτων του τόπου υπό το πρίσμα των θεάσεων μέσα από τη μελέτη περιπτώσεων. Η διαβάθμιση και η εστίαση στις θεάσεις που επιλέγονται, προσεγγίζουν σε διαφορετικές κλίμακες την αντίληψη της ταυτότητας του τόπου, ως οργανωτικός ιστός της εργασίας. Η εργασία δομείται συνεπώς σε ενότητες, βάσει των περιπτώσεων μελέτης που επιλέχθηκαν στο κοινό πεδίο αναφοράς των θεάσεων, διατάσσοντας με αυτό τον τρόπο μια χαρτογραφία δυναμικών ταυτοτήτων του τόπου. Οι κλίμακες της θέασης αλλάζουν διαδοχικά αποστάσεις από το αντικείμενο της έρευνας. Η ομαδοποίηση των παραδειγμάτων ως κεφάλαια κατηγοριοποιεί αρχικά τις περιπτώσεις. Στη συνέχεια εφαρμόζεται η διαδικασία της αποπλαισίωσης και της αναπλαισίωσης των περιπτώσεων μελέτης, με σκοπό να αναδυθούν άλλες σχέσεις λιγότερο ορατές της κάθε μελέτης περίπτωσης.

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται σύμφωνα με τη μεθοδολογία της εργασίας η περίπτωση του **Πανοπτικού. Η κλίμακα της θέασης ορίζεται στο κλειστό σύστημα** του δωματίου της φυλακής σε ένα σταθερό πλαίσιο, το οποίο καθορίζει την ελεγχόμενη ταυτότητα του τόπου. Η πρώτη ερμηνεία της συνθήκης διατηρεί σταθερή την κλίμακα θέασης του υποκειμένου, ενώ το άνυσμα του τόπου μεταβάλλεται στην πρώτη αποπλαισίωση. Στο δυναμικό σενάριο αναδύεται η **σκηνογραφική ταυτότητα** του τόπου στο πλαίσιο της **ηδονοβλεψίας**, ως κάποια σκηνή της ταινίας του Χίτζκοκ «*Rear Window*». Κατά τη δεύτερη αναπλαισίωση παραμορφώνεται η γεωμετρία του κτιρίου, ενώ

το επίπεδο θέασης του υποκειμένου διατηρείται. Στο πλαίσιο της **παραπλάνησης** αναδύεται η **πολλαπλή ταυτότητα** του τόπου σε ένα **λαβυρινθοειδές** σύστημα.

Η δεύτερη περίπτωση μελέτης εστιάζει στη θέαση του υποκειμένου που παράγεται λόγω του **εδάφους**. Το πλαίσιο της **υλικότητας** εγκαταλείπεται στην πρώτη αναπλαισίωση. Η συνθήκη εξετάζεται στο πλαίσιο της **ιστορικής μνήμης**, όπου αναδύεται η **θραυσματική ταυτότητα** του τόπου. Η ιστορία παρουσιάζεται κατακερματισμένη ως ένας κυβιστικός πίνακας ή το «*La citta analoga*» του Άλντο Ρόσι [Aldo Rossi] που παρουσιάστηκε στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1976. Στη δεύτερη αναπλαισίωση, μέσω της **μίμησης**, εξετάζεται η **ατμοσφαιρική ταυτότητα** του τόπου, καθώς το άνυσμα αλλάζει. Η συνθήκη αποτοπικοποιείται και αποδίδεται σε αυτήν μόνο η ατμοσφαιρική ταυτότητα του τόπου ως ένα «*Cloudscapes*», όπως παρουσιάστηκε στην Μπιενάλε της Βενετίας το 2010. **Το επίπεδο θέασης παραμένει στο επίπεδο του εδάφους.**

Κατά την τρίτη περίπτωση μελέτης, η κλίμακα περιγραφής της ταυτότητας του τόπου μεγαλώνει, καθώς το επίπεδο της θέασης τοποθετείται εναέρια με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξετάζεται η νήσος Μανχάταν ως προς την πολεοδομία της. Το **ταξινομημένο** δίκτυο αναπλαισιώνεται σε δυο επίπεδα, αλλοιώνοντας και στις δυο περιπτώσεις μελέτης το δίκτυο της πόλης σε επίπεδο **τομής**. Αρχικά, εφαρμόζεται στη συνθήκη το πλαίσιο του **παρασίτου**, όπου η **μεταβολική ταυτότητα** του τόπου πραγματοποιείται στον αφανή υπόγειο ιστό της πόλης. Τα αποτελέσματα της αναπλαισίωσης είναι λιγότερο διακριτά στο επίπεδο της θέασης που έχει επιλεχθεί. Στη δεύτερη μελέτη η τομή προσανατολίζεται στο υπέργειο επίπεδο

καθώς η εικόνα τοποθετείται στο **πλαίσιο προσαρμογής της γεωμορφολογικής ταυτότητας του τόπου**.

Τέλος, εξετάζεται η ταυτότητα του τόπου μέσα από τη διάσταση του **τηλεσκοπικού ονείρου**, όπως παρουσιάζεται στην ταινία «*Inception*» του Κρίστοφερ Νόλαν [Christopher Nolan]. Η θέαση διευρύνεται σε άπειρα επίπεδα, καθώς μέσα από το **όνειρο** αναδύεται η **πτυχωμένη ταυτότητα** του τόπου ως ένας τόπος πεπεισμένων σε στοιβάδες ταυτοτήτων που ξεδιπλώνονται μέσα στο υποσυνείδητο των υποκειμένων. Αρχικά, στο πλαίσιο της **ρευστότητας των ορίων**, δίνεται έμφαση στην απουσία των υλικών χαρακτηριστικών της εικόνας μέσα από το όνειρο. Η **άυλη ταυτότητα** του τόπου, η οποία παρουσιάζεται στην ταινία, προσομοιώνεται ως η άυλη διαδικτυακή συνθήκη μέσω των ηλεκτρονικών υπολογιστών. Κατά την τελευταία αναπλασίωση εξετάζεται μια συγκριμένη σκηνή της ταινίας, όπου μέσα από το **πλαίσιο του καθρέφτη** προσεγγίζεται η δυνητική πραγματικότητα. Η δυνητική συνθήκη εγκλωβίζεται στο μεταίχμιο της **ετεροτροπικής και της ουτοπικής ταυτότητας** που παρουσιάζεται στην άλλη πλευρά του καθρέφτη.

### **Θεωρητικό πλαίσιο**

Οι Γάλλοι διανοητές Ζιλ Ντελέζ [Gilles Deleuze] (1925-1995) και Φέλιξ Γκουαταρί [Pierre-Félix Guattari] (1930-1992) στο βιβλίο τους «*What is philosophy?*» [Τι είναι φιλοσοφία;] (1991) θεωρούν ότι η φαινομενολογία υπάγει τη μεταβλητότητα σε καθορισμένα πλαίσια, προκειμένου να αποκαταστήσει την ισορροπία. Στο βιβλίο τους αναφέρουν σχετικά με τη φαινομενολογική προσέγγιση τα εξής: «*με το να επικαλείται το πρωτογενές βίωμα και με το να την καθιστά εμμένεια σε ένα*

υποκείμενο, δεν ήταν σε θέση να εμποδίσει το υποκείμενο από το να σχηματίζει μόνο γνώμες που πλέον αντλούν στερεότυπα από τις υπεσχημένες νέες αντιλήψεις και από υπεσχημένα νέα πάθη»<sup>2</sup>. Με αυτόν τον τρόπο φαίνεται να διαχειρίζονται με νέους όρους άρθρωσης την έννοια του τόπου, περισσότερο συμβατούς με τα νέα δεδομένα. Δεν θεωρούν πως η ύπαρξη είναι συνδεδεμένη με τον τόπο ως σταθερό έδαφος. Αντιθέτως, κατανοούν τους διαφορετικούς τρόπους ύπαρξης στον τόπο σε αντιστοιχία με τον χρόνο. Πρόκειται για μια **απεδαφικοποιημένη αντίληψη για την ασταθή ταυτότητα του τόπου**.

Η παγίωση της έννοιας του τόπου σε σταθερά πλαίσια αντικρούεται με την σημερινή εποχή «του ταυτόχρονου, της συμπαράθεσης, του κοντινού, του απόμακρου, του παρακείμενου, του διάσπαρτου»<sup>3</sup>, όπως αναφέρει ο Μισέλ Πωλ Φουκώ [Michel Paul Foucault] (1926-1984) στο κείμενό του «Ετεροτροπίες». Το υποκείμενο φέρει μια καταστατικά ασταθή και διχασμένη ταυτότητα καθώς, ενώ είναι μετέωρο στη μεταβαλλόμενη συνθήκη, δέχεται πιέσεις από πλαίσιο της τάξης που έχει τεθεί. Σε αυτήν την περίπτωση το υποκείμενο είναι ιστορικά καθορισμένο και επομένως δέσμιο στις κυριαρχικές δομές εξουσίας.

Ο Ζ. Ντελέζ προγενέστερα στο βιβλίο του «*The Fold: Leibniz and the Baroque*» [Η πτύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ] (1988) εισάγει την έννοια της **πολλαπλότητας** μέσω της πτύχωσης. Θεωρεί πολλαπλό «όχι μόνο εκείνον που έχει πολλά μέρη,

<sup>2</sup> G. Deleuze, F. Guattari, Τι είναι φιλοσοφία, μετάφραση Στ. Μανδηλαρά, Αθήνα: Καλέντης 2004, σελ. 176.

<sup>3</sup> Μ. Foucault, *Ετεροτροπίες και άλλα κείμενα*, μετάφραση Τ. Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον 2012, σελ. 255.



αλλά και εκείνον που είναι πτυχωμένος με πολλούς τρόπους»<sup>4</sup>. Ορίζει την πολλαπλότητα των μορφών ως τη βασική συνιστώσα ανάδυσης των συμβάντων, των δυνητικοποιημένων αφηγήσεων συναρτησει του χρόνου, «*Η ύλη-πτύχωση είναι μια ύλη-χρόνος, τα φαινόμενα της οποίας μοιάζουν με τη συνεχή εκπυρσοκρότηση από «άπειρα αεροβόλα αρκεβούζια»*<sup>5</sup>. Είναι η βασική διαφορά του σταθερού τόπου που δεν δέχεται παραλλαγές στη μορφή από τον μεταβαλλόμενο τόπο, όπου η μορφή του είναι δυνατό να αναπροσαρμοστεί μέσω των παραλλαγών.

Ο Μπέρναρντ Κας [Bernard Cache]<sup>6</sup> στη βάση της μελέτης του Ζ. Ντελέζ για την πτύχωση εξέδωσε το βιβλίο του «*Earth Moves, the furnishing of territories*» (1995) με τους πειραματισμούς του που αναπαριστούν και ορίζουν τη νέα αντίληψη τόσο στην τοπιακή συνθήκη όσο και στη μεταβαλλόμενη αναπαράσταση. Το τοπίο μεταβολής θέτει τους όρους για τη νέα συνθήκη της πολλαπλότητας έναντι της παγιωμένης γραμμικής μορφής, της μεταβολής έναντι της σταθερότητας. Με την τεχνολογική εξέλιξη είναι δυνατό να προσεγγιστεί και να υπολογιστεί εν μέρει αυτή η μεταβολή, με την έννοια ότι τα «*εργαλεία*» σχεδιασμού και αναπαράστασης είναι σε θέση να υπολογίσουν και να σχηματοποιήσουν πολύπλοκα και σε μεγάλο όγκο δεδομένα με παραμετροποιημένο τρόπο.

Η συμβολή του Μ. Κας στην ανάλυση της αναπαράστασης του αντικειμένου είναι ουσιαστική. Όρισε τις συνιστώσες για την

---

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Η πτύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*, μετάφραση Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006, σελ. 16.

<sup>5</sup> Στο ίδιο, σελ. 23.

<sup>6</sup> Bernard Cache (1958-): Γάλλος αρχιτέκτονας και φιλόσοφος, που εξετάζει την κλίμακα του αντικειμένου-επίπλου.

παραγωγή αντικειμένων που δέχονται τη μεταβολή μέσω μη γραμμικών διαδικασιών. Ο Μ. Κας στην αρχή του βιβλίου του «*Earth Moves*» αποσαφηνίζει τους όρους που χρησιμοποιεί στη συνέχεια για την εφαρμογή των πειραμάτων του. Ουσιαστικά ορίζει τις συνιστώσες της παραλλαγής για τον έλεγχο και κατανόηση αυτής, οι οποίες λειτουργούν ως αρθρώσεις των εικόνων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στους όρους που θέτει αρχικά έχει η μεταβλητότητά τους, αφού ως μονάδες χρησιμοποιεί διανυσματικά μεγέθη, ικανά να περιγράψουν τη συνθήκη με όρους μεταβολής. Οι όροι αυτοί δεν μπορούν να νοηθούν με αυτοτελή τρόπο. Λειτουργούν σχεσιακά για την μεταβολή και τον προσδιορισμό της μορφής. Δημιουργείται ένα σύνολο εικόνων που προσδιορίζεται από επιμέρους στοιχεία, τα οποία καθώς μεταβάλλονται επηρεάζουν το σύνολο των εικόνων. Θέτει τους όρους για ένα δυνατικοποιημένο αντικείμενο που συγκροτείται μέσω ενός αλγορίθμου.

Στο ίδιο βιβλίο, ο Μ. Κας αναφέρεται εκτενώς στην έννοια του χρόνου. Αντίθετα με την καντιανή λογική, δεν ορίζει τον χρόνο ως μια μορφή εσωτερικότητας που αντιπαραβάλλεται με τον τόπο που ορίζει την εξωτερικότητα, αλλά αντιμετωπίζει την εσωτερικότητα και την εξωτερικότητα σε ένα ενοποιητικό σύστημα ως έννοιες άμεσα συνυφασμένες. Επομένως, κατανοεί με διαφορετικό τρόπο την έννοια του **χρόνου**<sup>7</sup>. Σε επίπεδο αναπαράστασης, η έννοια του τόπου θα μπορούσε να σχηματιστεί ως μια επιφάνεια μεταβλητής καμπυλότητας, η οποία βρίσκεται διαρκώς εκτός φάσης, σε συνθήκες μεταβολής. Ο Μ. Κας ορίζει τη συνθήκη ως «*την ευθραυστότητα των*

---

<sup>7</sup> B. Cache, *Earth Moves, the furnishing of territories*, translate A. Boyman, Cambridge: MIT Press 1995, σελ. 36.

συνθέσεων σε ύστερη κατάσταση, ενώ η μορφή επεκτείνεται σε οποιαδήποτε κατεύθυνση και έτσι επεκτείνεται περαιτέρω. Μπορεί να συλληφθεί μόνο ως **μεταβαλλόμενη**»<sup>8</sup>. Με την επιφάνεια μεταβλητής καμπυλότητας ουσιαστικά είναι δυνατό να επιτύχει την περιγραφή του για ένα ενιαίο εσωτερικό και εξωτερικό σύστημα, από «*τη γεωγραφία του εξωτερικού στα έπιπλα του εσωτερικού*»<sup>9</sup>.

Στην ανάλυση της μεταβολής εικόνων και αντικειμένων, αντιπαραθέτει αυτήν της **μεταβολής με την καθιερωμένη αντίληψη της αναπαράστασης**. Θεωρεί πως τα αντικείμενα αυτά κάθε αυτά υπάρχουν μόνο στο μέτρο της σύμβασης της σκοπιμότητας της χρήσης ή της παραγωγής τους. Στις μέρες της χειρωνακτίας, τα αντικείμενα παραγωγής θεωρεί πως ήταν η ίδια η αναπαράσταση των συμβάσεων της εποχής, ως μια υπενθύμιση της κοινωνικής σύμβασης, αναφερόμενος κυρίως στην αναπαράσταση του τόπου στα αντικείμενα ως παραδοσιακά διακοσμητικά του πολιτισμού. Αντίθετα, στη βιομηχανική περίοδο, η επανάληψη του μοντέλου δόθηκε ως η μονιμότητα της σειράς, στον βαθμό που ο βιομηχανικός κανόνας βασίστηκε στον νόμο της σταθερότητας και της επανάληψης πανομοιότυπων μορφών. Σε αυτή τη συνθήκη, η επανάληψη όρισε τη νομιμότητα του αντικειμένου. Η θεωρία του για τα μεταβλητά αντικείμενα, μέσω της τεχνολογίας και των σύγχρονων υπολογιστικών μέσων, είναι για τον Μ. Κας ο τρόπος προσέγγισης της παγιωμένης αμετάβλητης συνθήκης, της «*σύμβασης που δεν είναι πλέον βιώσιμη σήμερα*»<sup>10</sup>. Η ουσιαστική διαφορά που εισάγει, είναι ο ορισμός

<sup>8</sup> Στο ίδιο, σελ. 38.

<sup>9</sup> Στο ίδιο, σελ. 71.

<sup>10</sup> Στο ίδιο, σελ. 94.

των παραμέτρων μιας μεταβλητής καμπυλότητας και όχι μια προκαθορισμένη παγιωμένη μορφή που εφαρμόζεται σε μια αδρανή ύλη. Όπως ο ίδιος αναφέρει, «η αρχική εικόνα δεν είναι πλέον η εικόνα του αντικειμένου, αλλά η εικόνα του συνόλου των περιορισμών στη τομή των οποίων δημιουργείται. Αυτό το αντικείμενο δεν αναπαράγει πλέον ένα μοντέλο μίμησης, αλλά ενεργοποιεί ένα μοντέλο προσομοίωσης»<sup>11</sup>.

Ο Φρίντριχ Βίλχελμ Νίτσε [Friedrich Wilhelm Nietzsche]<sup>12</sup> αναλύει επίσης τις έννοιες της χρονικότητας μέσα από το **υποσυνειδητό**, εστιάζοντας στη μοναδολογία του Γκότφριντ Βίλχελμ Λάιμπνιτς [Gottfried Wilhelm Leibniz]<sup>13</sup>, ο οποίος όρισε για πρώτη φορά τις ιδιότητες των μονάδων. Στη νιτσεική σκέψη δεν τοποθετείται μια «γραμματική βάθους»<sup>14</sup> και εσωτερικότητας πίσω από τη γραμματική των ιστορικών γλωσσών. Το «πράγμα» γίνεται νοητό μέσω της **ιστορικής του συνέχειας και της χρονικότητας**, δηλαδή της ερμηνείας και όχι με τη μεταφυσική του διάσταση. Σύμφωνα με τον Νίτσε η ιστορία είναι η **μεταβολή** του νοήματος, ανάλογα με τις **δυνάμεις** που το ιδιοποιούνται. Μέσω τη **ερμηνείας** είναι δυνατή η αποκάλυψη των δυνάμεων που σφετερίζονται τα πράγματα και με αυτόν τον τρόπο: «ο κόσμος γίνεται άπειρος, εφόσον δεν μπορούμε να αποκλείσουμε τη δυνατότητα να περικλείει άπειρες διερμηνεύσεις»<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Στο ίδιο, σελ. 97.

<sup>12</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900): Γερμανός φιλόσοφος, ποιητής, συνθέτης και φιλόλογος. Έγραψε κριτικά δοκίμια πάνω στη θρησκεία, την ηθική, τον πολιτισμό, τη φιλοσοφία και τις επιστήμες.

<sup>13</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716): Γερμανός φιλόσοφος, επιστήμονας, μαθηματικός, διπλωμάτης, φυσικός, ιστορικός.

<sup>14</sup> N. Friedrich, Η αλήθεια και η ερμηνεία, μετάφραση Θ. Πενολίδης, Θεσσαλονίκη: Βάνιας 1991, σελ. 59.

<sup>15</sup> Στο ίδιο, σελ. 59.

Ο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ [Maurice Merleau-Ponty] (1908-1961)<sup>16</sup> επίσης αποστασιοποιείται από την έννοια του αφηρημένου καρτεσιανού χώρου, εστιάζοντας στη σύνδεση του χώρου με την **υποκειμενική εμπειρία**. Το υποκείμενο βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με τον κόσμο και διαμεσολαβημένο από τη **σωματική εμπειρία** του. Στρέφεται στα δεδομένα που μπορούμε να αντλήσουμε από το περιβάλλον, ώστε να είναι δυνατή η ανασυγκρότηση μιας νέας κατασκευής της πραγματικότητας. Οι αφηρημένες έννοιες «*δέα, πνεύμα, ουσία*» αντικαθίστανται από την «*άρθρωση, όριο, έδαφος*».

Ο Άλαιν Μπαντιού [Alain Badiou] (1937-)<sup>17</sup> στο βιβλίο «*Η ηθική*» ορίζει το **συμβάν** ως μια κατάσταση που εξαναγκάζει το υποκείμενο να επινοήσει μια διαφορετική πραγματικότητα. Σύμφωνα με τον Α. Μπαντιού: «*Ένα υποκείμενο που υπερφαλαγγίζει το ζώο απαιτεί να έχει συμβεί κάτι, κάτι το μη αναγώγιμο στη συνηθισμένη του εγγραφή μέσα σε «ό,τι υπάρχει».* Αυτό το πλεονάζον στοιχείο, ας το ονομάσουμε **συμβάν**, και ας διαχωρίσουμε το πολλαπλό- είναι, που δεν ασχολείται με την αλήθεια, από το **συμβάν**, το οποίο μας εξαναγκάζει να αποφασίσουμε έναν καινούργιο τρόπο ύπαρξης»<sup>18</sup>. Και συνεχίζει αποσαφηνίζοντας τα χαρακτηριστικά του όρου: «*Το συμβάν είναι ταυτόχρονα έντοπο -είναι συμβάν της τάδε ή της δείνα κατάστασης- και πλεονάζον, άρα απολύτως διαχωρισμένο ή αποσυνδεδεμένο από όλους τους κανόνες*

<sup>16</sup> Maurice Merleau-Ponty (1908-1961): Γάλλος φαινομενολόγος, ασχολήθηκε εκτενώς με τις επιστήμες, και ειδικότερα με την περιγραφική ψυχολογία.

<sup>17</sup> Alain Badiou (1937-): Γάλλος φιλόσοφος της Μαρξιστικής σχολής. Πρόκειται για έναν από τους σημαντικότερους εν ζώη στοχαστές.

<sup>18</sup> Α. Badiou, *Η ηθική*, μετάφραση Β. Σκολίδης, Αθήνα: Scripta 1998, σελ. 50.

της κατάστασης»<sup>19</sup>. Στη «Διάλεξη περί υφαίρεσης», που παρουσιάζεται στο βιβλίο «Conditions», αναφέρεται επίσης στην έννοια του «συμβάντος» στη σκέψη του για τη δομημένη αλήθεια πως «για να ξεκινήσει η διαδικασία μιας αλήθειας, πρέπει κάτι να επέλθει. Πρέπει, θα έλεγε ο Mallarme, να μη βρισκόμαστε στην περίπτωση όπου τίποτα δε λαμβάνει χώρα παρά μόνο ο τόπος. Γιατί ο τόπος ως τέτοιος, ή η δομή, δε μας δίνει πάρα την επανάληψη και τη γνώση, γνωστή ή άγνωστη, η οποία χαρακτηρίζεται από την περατότητα του είναι της. Ονομάζω «συμβάν» την επέλευση, το αμιγές αναπλήρωμα, την ανυπολόγιστη και διασαλευτική προσθήκη»<sup>20</sup>.

### **Υπόθεση εργασίας και κύριο ερευνητικό ερώτημα**

Η αναπαράσταση ενός αντικειμένου μπορεί να βοηθεί ως διαμέσου ενός συγκεκριμένου πλαισίου και επιλογής για έναν συγκεκριμένο σκοπό. Η κάθε αναπαράσταση αποτελεί ένα στιγμιότυπο διανυσματικής μορφής μέσα στον χρόνο και επαφίεται στη δυνητικοποίησή της. Η αναπαράσταση της κάθε εικόνας υπόκειται στον ορισμό του πλαισίου, δηλαδή στην επιλογή και τον διαχωρισμό των δεδομένων και των παραμέτρων από τον σχεδιαστή. Πρόκειται για ένα ενεργό πλαίσιο, καθώς διαμορφώνεται ανάλογα με τις παραμέτρους που μεταβάλλονται, και μπορεί να αλληλεπιδρά με άλλα, σε αντίθεση με τα σταθερά πλαίσια που παραμένουν απόλυτα ορισμένα.

---

<sup>19</sup> Στο ίδιο, σελ. 76.

<sup>20</sup> Α. Βαδίου, Από το είναι στο συμβάν, μετάφραση Ν. Βεργέτης, Ε. Γιαννοπούλου, Ν. Ηλιάδης, Κ. Κέη, Α. Κλαμπατσέα, Χ.Ε. Ράπτης, Αθήνα: Πατάκη 2016, σελ. 55.

Οι αναπαραστάσεις δεν είναι προκαθορισμένες, αλλά επαναπροσδιορίζονται μέσα από πεδία δυνάμεων. Επειδή δεν μπορούμε να προβλέψουμε, μέσα από τη μελέτη περιπτώσεων, τη δυναμική μεταβολή του τόπου στη σύγχρονη συνθήκη, πρόκειται να εξεταστεί η προσαρμογή υφιστάμενων αναπαραστάσεων κατά τη διαδικασία επανατοποθέτησής τους σε υφιστάμενους τόπους και σε κατασκευασμένα σενάρια. Έτσι, θα εξεταστούν τα **πλαίσια των εικόνων που έχουν κατασκευαστεί, υπό από το πρίσμα της απεδαφικοποίησης των τόπων με το βλέμμα στραμμένο στα δυναμικά σενάρια κατασκευής της κυρίαρχης «πραγματικότητας»<sup>21</sup>.**

Θα διερευνηθεί η ταυτότητα του τόπου μέσω πλαισίων μεταβολής ως σειρά δυναμικών αφηγήσεων. Η κάθε περίπτωση ξεδιπλώνει μια διαφορετική θεώρηση της ταυτότητας του τόπου. Το σύνολο των περιπτώσεων μελέτης και των δυναμικών αφηγήσεων, μέσω της αναπλαισίωσής τους, έχει ως στόχο να θεωρήσει συνολικά την παγιωμένη ταυτότητα του τόπου μέσα από την ανάγνωση της πολλαπλότητας των ταυτοτήτων του τόπου. Η ανάλυση των περιπτώσεων μελέτης θα πραγματοποιηθεί μέσω εικόνων και πλαισίων. Με αυτόν τον

---

<sup>21</sup> «πραγματικότητα»: ο όρος χρησιμοποιείται στην εργασία ως υπερκείμενο. Η πραγματικότητα ως υπερκείμενο συγκροτεί επιπλέον χαρακτηριστικά σε σχέση με την αρχική θεώρηση του όρου. Αποτελεί ενσάρκωση μη- γραμμικών σχέσεων και πολλαπλών τρόπων ανάγνωσης αυτής. Ο Π. Λέβι στο βιβλίο του «*Δυναμική πραγματικότητα*» προσεγγίζει την πραγματικότητα ως υπερκείμενο: «*Η υπερκείμενοποίηση (hypertextualisation) είναι μια κίνηση αντίστροφη από την ανάγνωση, με το νόημα ότι παράγει, με αφετηρία ένα αρχικό κείμενο, ένα κειμενικό απόθεμα και όργανα σύνθεσης χάρη στα οποία ο κυβερνοναύτης θα μπορεί να προβάλλει ένα πλήθος άλλων υπερκειμένων. Εδώ το κείμενο έχει μετασχηματιστεί σε κειμενική προβληματική (problématique textuelle).*» (P. Levy, *Δυναμική πραγματικότητα- Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου, μετάφραση Μ. Καραχάλιος, Αθήνα: Κριτική 1999, σελ.54*).

τρόπο θα εξεταστεί **η συνέχεια-ασυνέχεια ως προς τα πλαίσια που τίθενται στον τόπο και θα ανιχνευθούν οι διαφορετικές ταυτότητες του τόπου.**

Τίθεται το ερώτημα: κατά πόσο η έννοια του τόπου είναι εγκλωβισμένη στη σύγχρονη συνθήκη των διαφορετικών ταυτοτήτων; Θα μπορούσε η θεώρηση των αναπαραστάσεων, χωρίς συγκεκριμένη γεωαναφορά, να αποσταθεροποιήσει την παγιωμένη ερμηνεία του τόπου σε ένα πλαίσιο δυνητικών αφηγήσεων; Οι τοπικές ιδιαιτερότητες επιβάλλουν τη μορφή των εικόνων ή η γεωμετρία είναι ικανή να διαμορφώσει την ταυτότητα του τόπου;

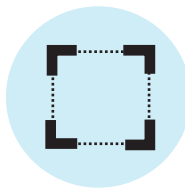
Κατά την εργασία αναμένεται να αναδυθούν τα εξής:

1. Οι παγιωμένες και οι δυνητικές ταυτότητες του τόπου, μέσω των εικόνων που παράγονται σε αυτόν.
2. Η αποσταθεροποίηση της κυρίαρχης πραγματικότητας, μέσα από τη μεθοδολογία αναπλασίωσης των εικόνων.
3. Η ερμηνεία των πληροφοριών, οι οποίες είναι επικοινωνήσιμες σε άλλες περιπτώσεις μελέτης.
4. Η εξέταση του βαθμού που επηρεάζει η ταυτότητα του τόπου τη γεωμετρία της εικόνας. Σε ποιες περιπτώσεις μελέτης η ταυτότητα του τόπου ορίζει τη γεωμετρία της εικόνας και σε ποιες η γεωμετρία είναι ικανή να αποσταθεροποιήσει την ταυτότητα του τόπου;

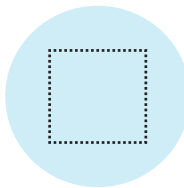


## Μεθοδολογία

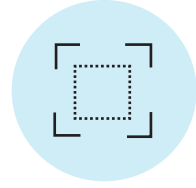
Η περιγραφή, η ερμηνεία και η κατηγοριοποίηση των δυνατικών ταυτοτήτων του τόπου θα πραγματοποιηθεί μέσω των μεταβλητών που ορίζει ο Μ. Καρς στο βιβλίο του «*Earth Moves*» για τους τύπους και τα χαρακτηριστικά της «*εικόνας*». Έστω ότι αφαιρούμε την εικόνα από το ορισμένο πλαίσιο, στο οποίο ανήκει, οι παράμετροι του πλαισίου μεταβάλλονται και αποδεσμεύουν την εικόνα από το αρχικό άνυσμα που δόθηκε από τον τόπο σε μια συνθήκη μη τόπου. Είναι απαλλαγμένη από τον διαχωρισμό και την επιλογή του πλαισίου και κυμαίνεται ως σημείο στην καμπύλη, έτοιμη να οριστεί από νέα πλαίσια. Αναπλαισιώνοντας την εικόνα, αποδίδονται στα σημεία της συγκεκριμένα μοναδικά άνυσματα, καθώς επαναπροσδιορίζονται από άλλο τόπο. Πρόκειται για μια μελέτη αποπλαισίωσης και αναπλαισίωσης των αναπαραστάσεων, ακολουθώντας δυνατικές γραμμές φυγής με σκοπό να διαλυθεί η καθορισμένη ταυτότητα των εικόνων μέσα στις δυνατικές μεταβολές του τόπου και να αναδυθούν νέες δυνατικές ταυτότητες.



εικόνα 1:  
εξέταση της  
εικόνας στο  
πλαίσιο που ανήκει.



εικόνα 2:  
αποπλαισίωση της  
εικόνας.



εικόνα 3:  
αναπλαισίωση της  
εικόνας.

Με αυτόν τον τρόπο η **μέθοδος αποπλαισίωσης και αναπλαισίωσης** επιτρέπει τη διαχείριση του ερευνητικού ερωτήματος αναζητώντας τους κοινούς μηχανισμούς πίσω από την υποκειμενική ανάλυση των εικόνων. Το πλαίσιο λειτουργεί ως μεθοδολογικό εργαλείο πολλαπλών ερμηνειών της ταυτότητας του τόπου, ενώ η αναπλαισίωση των εικόνων συμβάλει στη μετατόπιση της παγιωμένης ταυτότητας του τόπου.

Αρχικά γίνεται διερεύνηση των ακόλουθων συνιστωσών των εικόνων-σεναρίων όπως ορίζονται από τον Μ. Κας σε κάθε θεωρία: το πλαίσιο (frame), το άνυσμα (vector) και την καμπή (inflection).

Α. πλαίσιο (**frame**): Ο Μ. Κας εισάγει την έννοια του πλαισίου στην αρχιτεκτονική, την οποία ορίζει ως «*την τέχνη του πλαισίου*», την τέχνη της «*σύμπλεξης των πλαισίων*»<sup>22</sup>. Εξετάζει τις μορφές πλαισίωσης και αναφέρεται σε ένα ενεργό πλαίσιο που μπορεί να συσχετιστεί με άλλα πλαίσια, σε αντιπαράβολή με το σταθερό πλαίσιο. Ως βασικά χαρακτηριστικά του πλαισίου ορίζει τον διαχωρισμό και την επιλογή. Στην πρώτη περίπτωση θεωρεί ως λειτουργικό στοιχείο τον τοίχο που ορίζει την απόσταση «*τη βάση της συνύπαρξης μας*», η οποία δεν είναι δεδομένη. Στη δεύτερη περίπτωση ως αφηρημένη λειτουργία θέτει το παράθυρο, «*που επιλέγει προσεκτικά τα αίτια της ζωής προκειμένου να παράγει όλο και πιο μοναδικά αποτελέσματα*»<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> B. Cache, *Earth Moves, the furnishing of territories*, translate A. Boyman, Cambridge: MIT Press 1995, σελ. 28.

<sup>23</sup> Στο ίδιο, σελ. 23.

Οι Ζ. Ντελέζ και Φ. Γκουαταρί στο βιβλίο τους «*Τι είναι Φιλοσοφία*» αναφέρονται στη λειτουργία της έννοιας του πλαισίου που ορίζει ο Μ. Κας: «*Με το να καθιστά την αρχιτεκτονική την πρώτη τέχνη του πλαισίου, μπορεί να αποτιμήσει έναν ορισμένο αριθμό από μορφές πλαισίωσης, οι οποίες δεν προδικάζουν κανένα συγκεκριμένο περιεχόμενο, ούτε καμία συγκεκριμένη λειτουργία του κτιρίου: ο τοίχος που απομονώνει, το παράθυρο που επιλέγει ή λαμβάνει (σε άμεση σχέση με το έδαφος), το δάπεδο που αποσοβεί ή μετριάζει («μετριάζει το ανάγλυφο της γης για να αφήσει ελεύθερες τις διαδρομές των ανθρώπων»), η στέγη που περιβάλλει την ενικότητα του χώρου («η επικλινής στέγη τοποθετεί το κτίριο «πάνω» σε λόφο...»)*<sup>24</sup>. Θεωρούν πως η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως συναρμογή πλαισίων σε ένα πλαίσιο κατασκευής ενός πεδίου συνοχής, δηλαδή «*δημιουργεί συνεχώς επίπεδα, πλευρές και να συνενώνει. Γι' αυτό η αρχιτεκτονική μπορεί να οριστεί μέσω του «πλαισίου», ως συναρμογή διαφορετικά προσανατολισμένων πλαισίων, η οποία και θα επιβληθεί στις άλλες τέχνες, από τη ζωγραφική ως τον κινηματογράφο*»<sup>25</sup>.

Β. το άνυσμα (**vector**): Ορίζει την πολλαπλότητα των πιθανών σεναρίων-περιστάσεων.

Γ. την καμπή (**inflection**): Διακρίνει τα ακρότατα και τα σημεία καμπής ως τους δύο τύπους που συντελούν σε οποιοδήποτε μοναδικό αποτέλεσμα. Ως ακρότατα, αναφέρεται στις μέγιστες και τις ελάχιστες τιμές, ενώ ως σημεία καμπής τις ενδιάμεσες τιμές μιας καμπύλης. Η διαφορά των δύο τύπων έγκειται στην

---

<sup>24</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*, μετάφραση Στ. Μανδηλαρά, Αθήνα: Καλέντης 2004, σελ. 219.

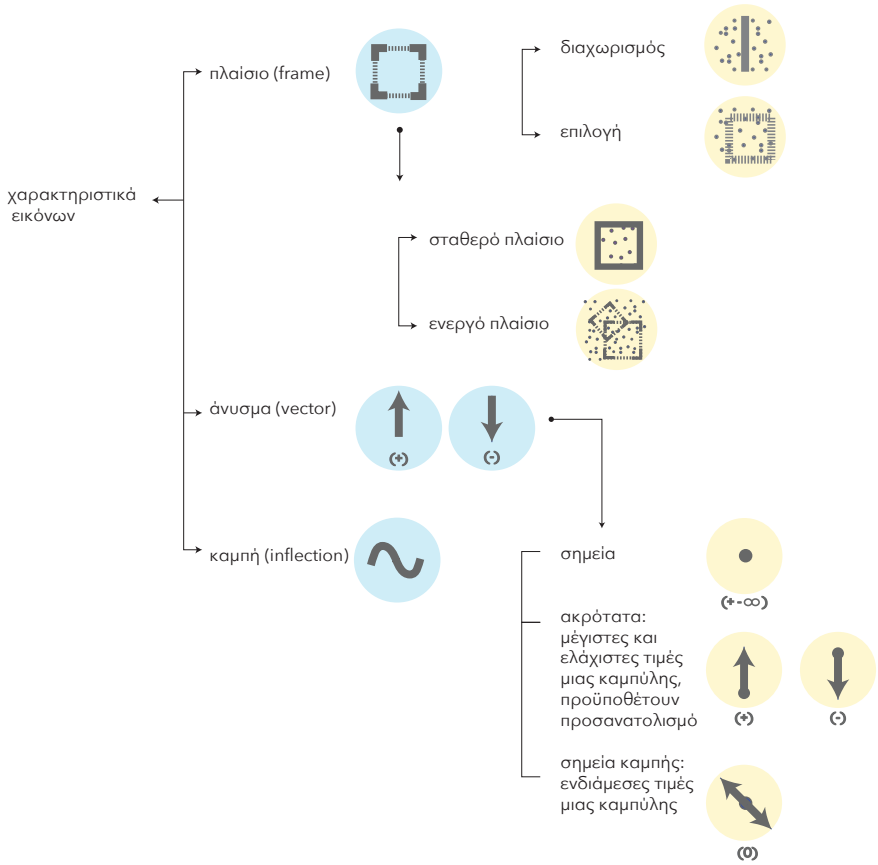
<sup>25</sup> Στο ίδιο, σελ. 219.

αυτοαναφορικότητα των σημείων καμπής, δηλαδή στο ότι είναι ικανά να οριστούν «σε σχέση με τον εαυτό τους», ενώ τα ακρότατα προϋποθέτουν τον προσανατολισμό, δηλαδή άνυσμα»<sup>26</sup>.

Η επιλογή των περιπτώσεων μελέτης που εξετάζονται έγινε ανεξάρτητα από τη συμβολική ταυτότητα που φέρουν και την ιστορική περίοδο στην οποία εντάσσονται. Βασικό κριτήριο στην επιλογή των περιπτώσεων μελέτης αποτέλεσε η ποικιλομορφία και οι ιδιαιτερότητες των **θέσεων** για την ανάδειξη όσο το δυνατό περισσότερων αποτελεσμάτων σε σχέση με την ανάδυση διαφορετικών δυνατικών ταυτοτήτων του τόπου. Ο όρος της «θέσης» χρησιμοποιείται ως κοινός παρονομαστής σύνδεσης των τεσσάρων περιπτώσεων μελέτης, οι οποίες εξετάστηκαν για τη διερεύνηση των πραγματολογικών στοιχείων που αφορούν στην ταυτότητα του τόπου. Με αυτόν τον τρόπο επιτρέπονται διαγώνιες συνδέσεις μεταξύ των παραδειγμάτων και επομένως η σύγκριση των ετερόκλητων περιπτώσεων μελέτης που εξετάστηκαν. Ο καθορισμός της θέσης σε κάθε μελέτη περίπτωσης προσδιορίζει το επίπεδο κατανόησης και ερμηνείας των παραδειγμάτων σε διαφορετικές κλίμακες παρατήρησης.

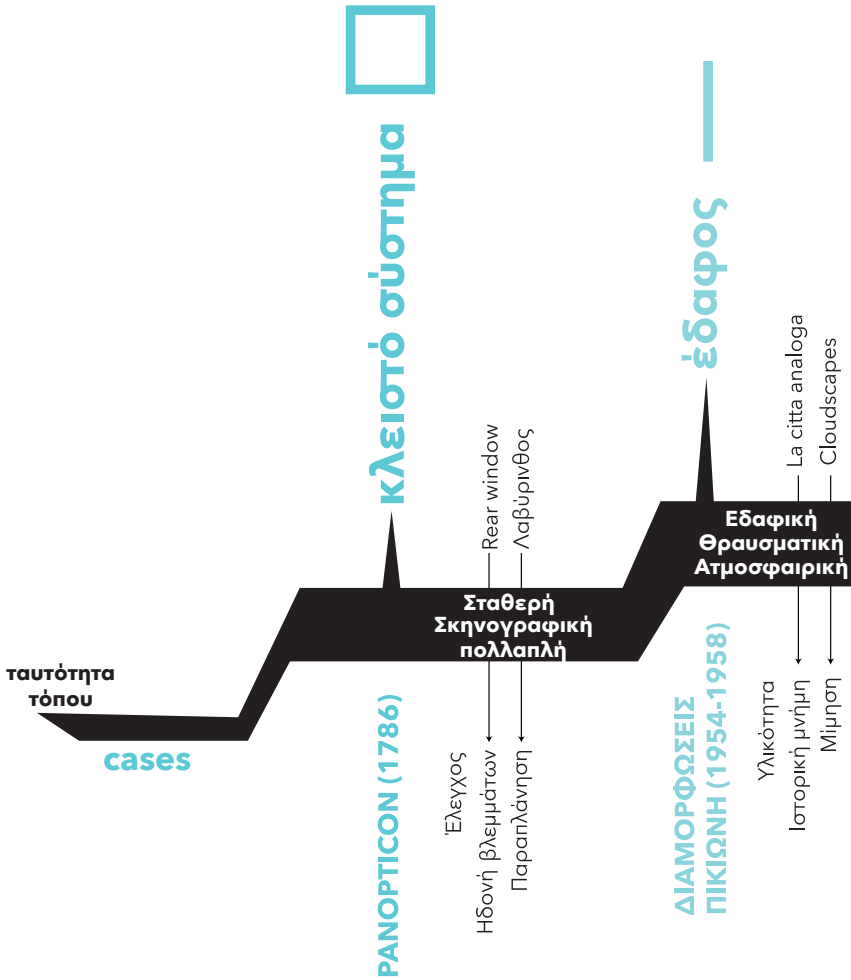
---

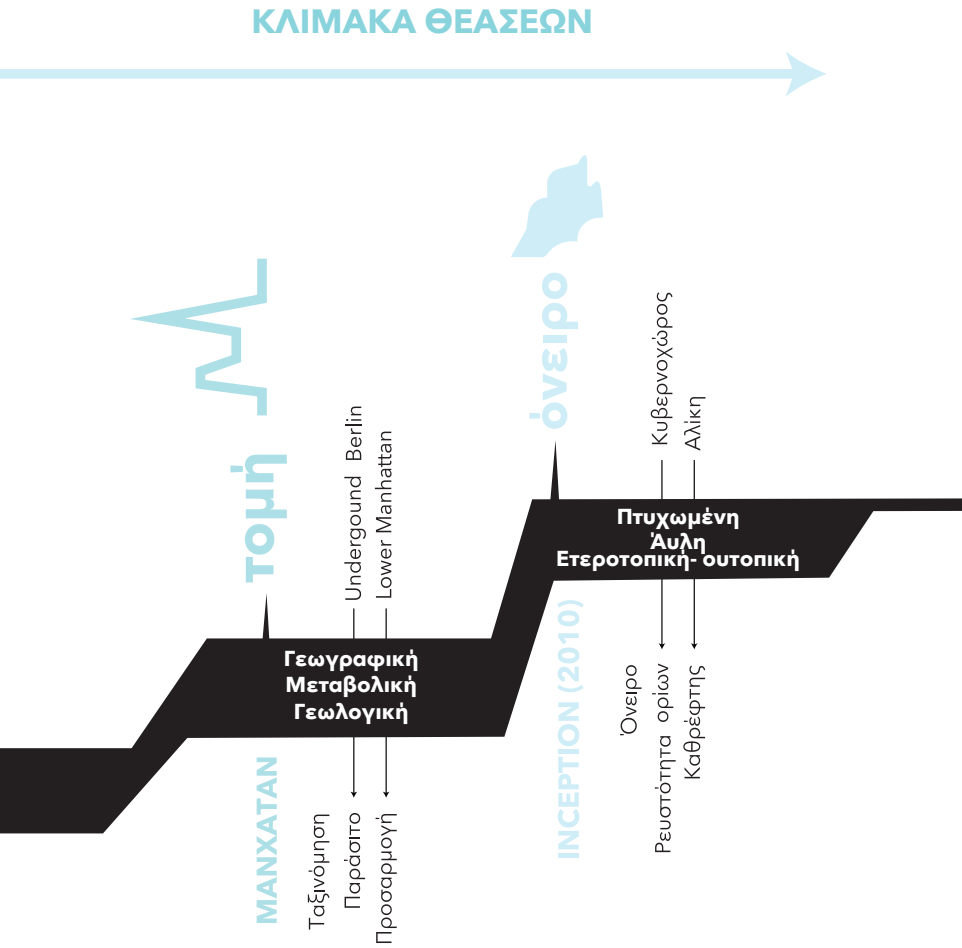
<sup>26</sup> B. Cache, *Earth Moves, the furnishing of territories*, translate A. Boyman, Cambridge: MIT Press 1995, σελ.16.



εικόνα 4: συνιστώσες εικόνων κατά τον Μπέρναρντ Κας.

# ΚΛΙΜΑΚΑ ΘΕΑΣΕΩΝ

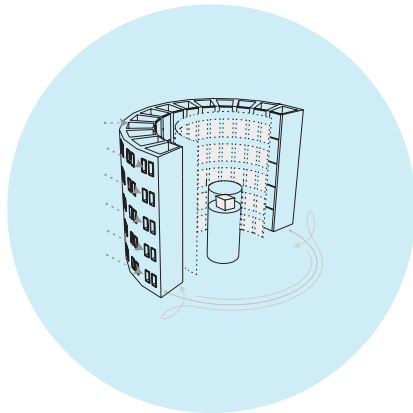




εικόνα 5: διάγραμμα κλιμάκωσης των θεάσεων για κάθε μελέτη περίπτωσης ως μεθοδολογικό εργαλείο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### **PANOPTICON (1786)**





Με την επιλογή της περίπτωσης μελέτης του Panopticon (1786) θα εξεταστεί η διεύρυνση των θεάσεων του **κλειστού συστήματος** σύμπραξης των υποκειμένων με τον τόπο. Πρόκειται για ένα καλά ορισμένο σύστημα στην κλίμακα του δωματίου και των θεάσεων που επιτρέπονται από αυτό, ορίζοντας τον περιβάλλοντα χώρο ως το επίπεδο αντίληψης του τόπου από το υποκείμενο.

## 1.1. Έλεγχος

*«Η άσκηση της πειθαρχίας προϋποθέτει ένα μηχανισμό που εξαναγκάζει ακόμα και με μια και μόνη ματιά, μηχανισμό όπου οι τεχνικές οπτικής παρακολούθησης απολήγουν στην επιβολή της εξουσίας, και όπου αντίστροφα τα μέσα καταναγκασμού καθιστούν απόλυτα ορατούς εκείνους που επιτηρούνται. Με τη γέννηση της νεότερης φυσικής και κοσμολογίας, υπήρξαν και οι μικρές τεχνικές των πολλαπλών διασταυρούμενων επιτηρήσεων, των βλεμμάτων που χρειάζεται να παρατηρούν χωρίς να γίνονται αντιληπτά. Μια αφανής τέχνη του φωτός και του ορατού προετοιμάζε αθόρυβα μια καινούργια γνώση του ανθρώπου, μέσα από τεχνικές και μέθοδες για την καθυπόταξη και την εκμετάλλευση του»<sup>27</sup>.*

Μισέλ Φουκώ

Η πραγματικότητα προσεγγίζεται ως η κατασκευή των νοημάτων και των πρακτικών που αρθρώνονται κοινωνικά σε ένα σχεσιακό σύστημα. Στην κοινωνική κατασκευή ασκούνται δυνάμεις, τόσο εσωτερικά από τα ίδια τα υποκείμενα που ερμηνεύουν τον κόσμο ατομικά, όσο και ιστορικά με την έννοια της αντικειμενικής κοινωνικής πραγματικότητας που έχει εδραιωθεί και παγιωθεί μέσα από θεσμούς και δομές που ασκούν έλεγχο στην ίδια την κατασκευή της. Έτσι, **η κυρίαρχη πραγματικότητα δομείται στη βάση των παραδοχών που συγκροτούνται**. Ο τόπος λειτούργησε ως βασική αρχή **σταθεροποίησης της ταυτότητας** των κοινωνικών υποκειμένων

<sup>27</sup> Μ. Foucault, Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής, Αθήνα: Ράππα 1989, σελ. 265-275.

για τον έλεγχο τους στην αυθαίρετη τάξη. Κατά τον Φουκώ, στον πρόλογο του βιβλίου του «Οι λέξεις και τα πράγματα», η τάξη παρουσιάζεται ως:

*«αυτή που δίνεται μέσα στα πράγματα, ως ο εσωτερικός τους νόμος [...] που υπάρχει μόνο μέσα από τη σκοπιά ενός βλέμματος, μιας προσοχής, μιας γλώσσας»<sup>28</sup>.*

Το **Panopticon** (Πανοπτικόν 1786) ήταν ένα σωφρονιστικό ίδρυμα, που σχεδιάστηκε από τον στοχαστή του 19<sup>ου</sup> αιώνα Τζέρεμι Μπένθμαν [Jeremy Bentham] (1748- 1832)<sup>29</sup>. Όσον αφορά τη μορφή του, πρόκειται για ένα κυλινδρικό κτίριο, στο οποίο οι κατόψεις του κάθε ορόφου είναι επαναλαμβανόμενες καθ' ύψος. Το κτίριο έχει σχεδιαστεί στηριζόμενο προγραμματικά στο δίπολο των κρατουμένων και των παρατηρητών. Στην περιφέρεια του κύκλου βρίσκονται τα κελιά, ενώ στον κεντρικό άξονα τοποθετούνται οι φρουροί και τα κέντρα παρακολούθησης πίσω από θολά υαλοστάσια. Το κάθε κελί φιλοξενεί έναν κρατούμενο και διαθέτει δύο παράθυρα εκατέρωθεν ως προς την εσωτερική και εξωτερική πλευρά του κτιρίου. Με τη βοήθεια του φωτός επιτυγχάνονταν η παρακολούθησή τους από τους φρουρούς που ήταν τοποθετημένοι στο κέντρο. Ο Μισέλ Φουκώ αναφέρει:

*«Το κάθε κλουβί είναι ένα μικρό θέατρο όπου ο ηθοποιός είναι μόνος, τέλεια εξατομικευμένος και μόνιμα ορατός. Το πανοπτικό αυτό σύστημα δημιουργεί μονάδες χώρων που επιτρέπουν την αδιάκοπη παρακολούθηση και την άμεση*

<sup>28</sup> M. Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα*, Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου, μετάφραση Κ. Παπαγιώργη, Αθήνα: Γνώση 2008, σελ. 17.

<sup>29</sup> Jeremy Bentham (1748- 1832): ήταν Άγγλος φιλόσοφος και νομικός.

αναγνώριση. Το άπλετο φως και το βλέμμα του επιτηρητή συλλαμβάνουν περισσότερα από ό,τι στο σκοτάδι που συνηθιζόταν μέχρι τότε στα συμβατικά κελιά. **Η ορατότητα είναι μια παγίδα**»<sup>30</sup>.

Ο Τζ. Μπένθμαν υποστήριζε πως η εξουσία πρέπει να είναι ορατή και μη ελέγξιμη. Ορατή, με την έννοια ότι ο κρατούμενος θα έχει αδιάκοπα μπροστά στα μάτια του την επιβλητική σιλουέτα του κεντρικού πύργου, από όπου τον κατασκοπεύουν, και μη ελέγξιμη, αφού ο κρατούμενος δεν πρέπει να ξέρει αν πραγματικά τον κατασκοπεύουν, πρέπει όμως να είναι βέβαιος ότι είναι δυνατό να παρακολουθείται κάθε στιγμή. Οι κρατούμενοι είναι οποιαδήποτε στιγμή υπό παρακολούθηση. Είναι αντικείμενο μιας πληροφόρησης, ποτέ υποκείμενο μιας επικοινωνίας. Λόγω της διάταξης του θαλάμου, απέναντι στον κεντρικό πύργο, επιβάλλεται μια αξονική ορατότητα, αλλά οι διαιρέσεις του δακτυλιοειδούς κτιρίου παρεμποδίζουν κάθε πλάγια ορατότητα από τα κελιά και αυτό διασφαλίζει τάξη. Το μείζον αποτέλεσμα του Πανοπτικού είναι επομένως «να υποβάλλει στον κρατούμενο μια συνειδητή και μόνιμη σε βάρος του κατάσταση ορατότητας που εξασφαλίζει την αυτόματη λειτουργία της εξουσίας»<sup>31</sup>. Παρά το γεγονός ότι το σχέδιο ποτέ δεν εφαρμόστηκε με ακρίβεια, η μεταφορά του Πανοπτικού από τον Μ. Φουκώ είχε χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει τις πρακτικές επιτήρησης που εφαρμόζονται στους χώρους των σύγχρονων πόλεων, όπως είναι τα εμπορικά κέντρα με τη χρήση κλειστών κυκλωμάτων τηλεόρασης και

<sup>30</sup> Μ. Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, Αθήνα: Ράππα 1989, σελ. 266.

<sup>31</sup> Μ. Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, Αθήνα: Ράππα 1989, σελ. 266.

ιδιωτικών φρουρών ασφαλείας<sup>32</sup>.

Μέσα από τα διάφανα κυκλικά κλουβιά τελειοποιείται η άσκηση της εξουσίας, γιατί περιορίζεται ο αριθμός εκείνων που ασκούν την εξουσία και πολλαπλασιάζεται ο αριθμός εκείνων, στους οποίους ασκείται η εξουσία χωρίς κανένα υλικό όργανο. Ο συνδυασμός της διαφάνειας και της γεωμετρίας επενεργεί άμεσα στα άτομα, «δίνει στο νου εξουσία πάνω στο νου»<sup>33</sup>. Ορίζεται ένα πλαίσιο ελέγχου στην τοπική συνθήκη του Πανοπτικού. Κατά τη διαδικασία του **διαχωρισμού** επιλέχθηκαν οι θέσεις των φρουρών στον κεντρικό άξονα και των παρατηρητών περιμετρικά στα κελιά. Μέσω της **ορατότητας, της υλικότητας και της γεωμετρίας** επιτελείται η λειτουργία του ελέγχου. Η **διαφάνεια δημιουργείται από την πολυεπίπεδη κυκλική γεωμετρία και τη χρήση των γυάλινων επιφανειών**, αρνείται το όριο ως προγραμματικό στοιχείο και το υποβιβάζει σε αναγκαστικό θερμικό και ηχητικό φράγμα. Σημαντικό ωστόσο ρόλο παίζει και η απόλυτη αδιαφάνεια που προστατεύει τους φρουρούς στο πλαίσιο ελέγχου.

**Η ταυτότητα του τόπου είναι σταθερή και καθορισμένη ως ένα κλειστό σύστημα.** Σχετίζεται με τις προσλήψεις και την οπτική αντίληψη του τόπου από τα υποκείμενα που ανήκουν στην εικόνα. Σε αυτή την περίπτωση οι κρατούμενοι είναι περιορισμένοι στην τοπική συνθήκη που προβάλλεται στο εξατομικευμένο κελί τους και οι παρατηρητές παραμένουν καθηλωμένοι στο πανοπτικό σημείο. Η ταυτότητα του περιορισμένου αυτού τόπου είναι παγιωμένη και ανίκανη να μεταβληθεί, ώστε

---

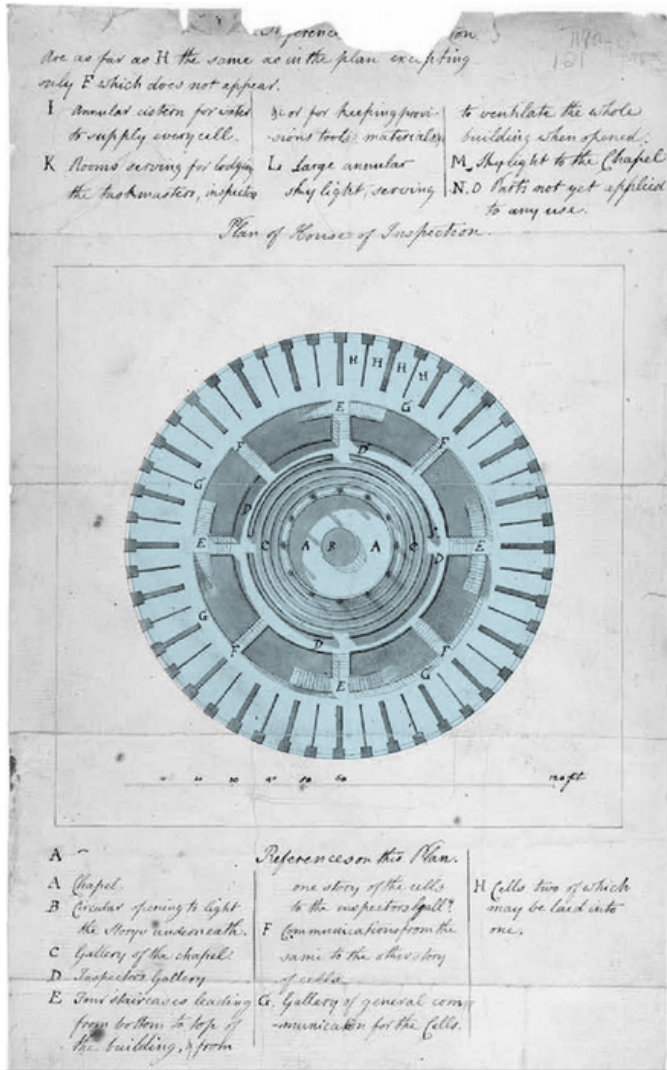
<sup>32</sup> Ρ. Κνοχ, S. Pinch, *Κοινωνική γεωγραφία των πόλεων*, μετάφραση Γ. Αλεξανδρή, Αθήνα: Σαββάλας 2009, σελ. 110.

<sup>33</sup> Μ. Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, Αθήνα: Ράππα 1989, σελ. 272.

να ασκείται η επιτήρηση. Το πλαίσιο του ελέγχου καθιστά αναγκαία τη σταθερή ταυτότητα του τόπου, προκειμένου να επέλθει η **τάξη**. Εάν η ταυτότητα δεν ήταν σταθερή, οι αρθρώσεις του συστήματος θα μεταβάλλονταν διαρκώς σχετικά με τις δράσεις των κρατούμενων και των φρουρών, προκαλώντας χάος σε μια προσπάθεια διαρκούς τάξης των ταυτοτήτων.



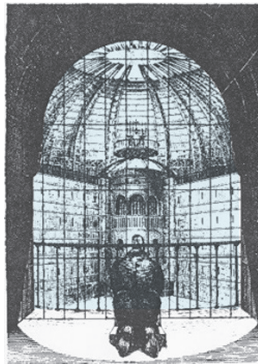
εικόνα 6: διάγραμμα ανάλυσης  
συνιστωσών εικόνας.



εικόνα 7: σχέδιο του Ρανορτικόν, J. Benthman (1786).

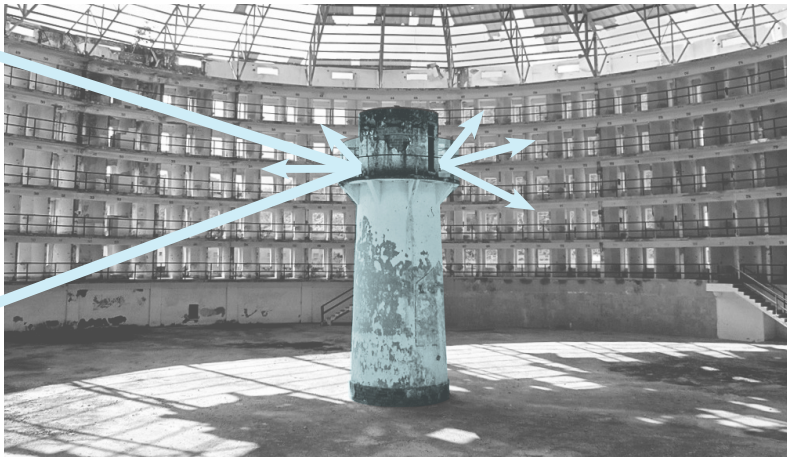


εικόνα 8: Συνολική εποπτεία θέασης των  
κελιών από τον πύργο ελέγχου.



εικόνα 9: Panopticon,  
θέαση κρατουμένου  
από το κελί.





*εικόνα 10: Αναπαράσταση της εικόνας που προβάλλεται από τον πύργο ελέγχου.*

Το πλαίσιο του ελέγχου εφαρμόζεται σε μια συνθήκη προκειμένου να επιλυθούν άμεσα τα προβλήματα που εντοπίζονται σε αυτήν. Το Raporticon παρουσιάζει παρόμοια χαρακτηριστικά με το υλοποιημένο έργο του βαρώνου Ζωρζ Εζέν Οσμάν [Georges Eugène Haussmann] (1809 - 1891)<sup>34</sup>, το οποίο εφαρμόστηκε στο Παρίσι το 1853. Ο Ζ. Ε. Οσμάν τίθεται επικεφαλής των δημοσίων έργων στο Παρίσι προκειμένου να επιλύσει ζητήματα που παρουσιάστηκαν στην πόλη κατά την οικονομική κρίση το 1848. Η οργάνωση της πόλης και η διευθέτηση ζητημάτων που αφορούν στο βιοτικό επίπεδο των κατοίκων του Παρισιού επιλύονται με επέμβαση στους υπονόμους, στο οδικό δίκτυο και στο δίκτυο ύδρευσης, φωτισμού και θέρμανσης.

Η εφαρμογή του σχεδίου επιβάλλει ευθύγραμμες χαράξεις λεωφόρων και επεμβάσεις στους επιμέρους δρόμους, οι οποίοι μεγαλώνουν σε μήκος και πλάτος με τη μέθοδο διάτρησης «*percement*»<sup>35</sup>. Τα οικοδομικά τετράγωνα υποτάσσονται σε νέες ροές, οι οποίες εφαρμόζονται στην αρχική δομή της πόλης του Παρισιού, τόσο σε επίπεδο προσαρμογής των κατοψεων, όσο και σε επίπεδο αναδόμησης των όψεων. Η σκοτεινή πόλη μετασηματίστηκε σε μια **Πανοπτική πόλη** του φωτός σύμφωνα με τα καπιταλιστικά πρότυπα. Οι μικρές συνοικίες με τους άναρχους δρόμους έδωσαν τη θέση τους σε δρόμους με αξονικές φυγές προς όλες τις κατευθύνσεις με σημείο

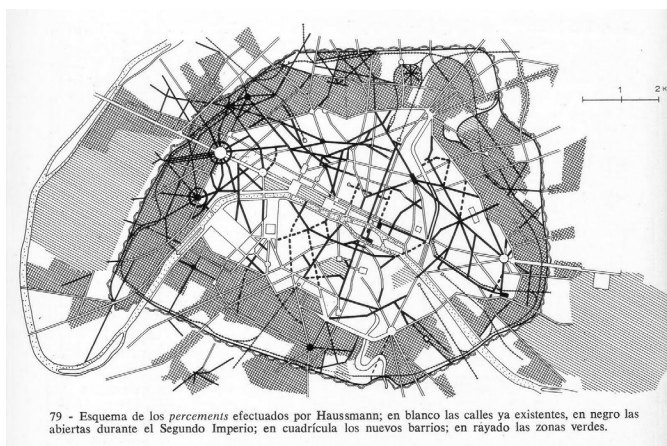
---

<sup>34</sup> Georges Eugène Haussmann (1809 - 1891): ήταν Γάλλος ανώτατος διοικητικός υπάλληλος που υπηρέτησε ως νομάρχης του Σηκουάνα από το 1853 έως το 1870 κατά τη διάρκεια της Δεύτερης γαλλικής αυτοκρατορίας.

<sup>35</sup> Percement: είναι η μέθοδος της κατεδάφισης όλων των κτιρίων στη διεύθυνση μια ευθείας για να ανοιχθεί ένας εντελώς καινούριος δρόμος (Κ. Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική- ιστορία και κριτική, μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Αθήνα: Θεμέλιο 1999, σελ. 265).

αναφοράς τη λεωφόρο με το κυκλικό σχήμα στο κέντρο των ροών.

Το σχέδιο του Τζ. Μπένθμαν εφαρμόστηκε υπό αυτήν την ερμηνεία στο Παρίσι. Η αξονική ορατότητα επιβάλλεται στα οικοδομικά στο πλαίσιο του κοινωνικού ελέγχου. Η γεωμετρία επιτρέπει την επιτήρηση των ενοίκων των οικοδομικών τετραγώνων. Η εφαρμογή του ελέγχου από τις αρχές εξουσία, αντίθετα με την περίπτωση του Ρανορτίκον, επιτυγχανόταν μέσω της μετακίνησης των στρατευμάτων διαμέσου των νέων οδικών ροών<sup>36</sup>.



εικόνα 11: Η ρύθμιση του Παρισιού: οι δρόμοι που άνοιξε ο Haussmann δείχνονται με μαύρο χρώμα.

<sup>36</sup> F. Engels, *Για το ζήτημα της κατοικίας*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή 2012, σελ. 106.

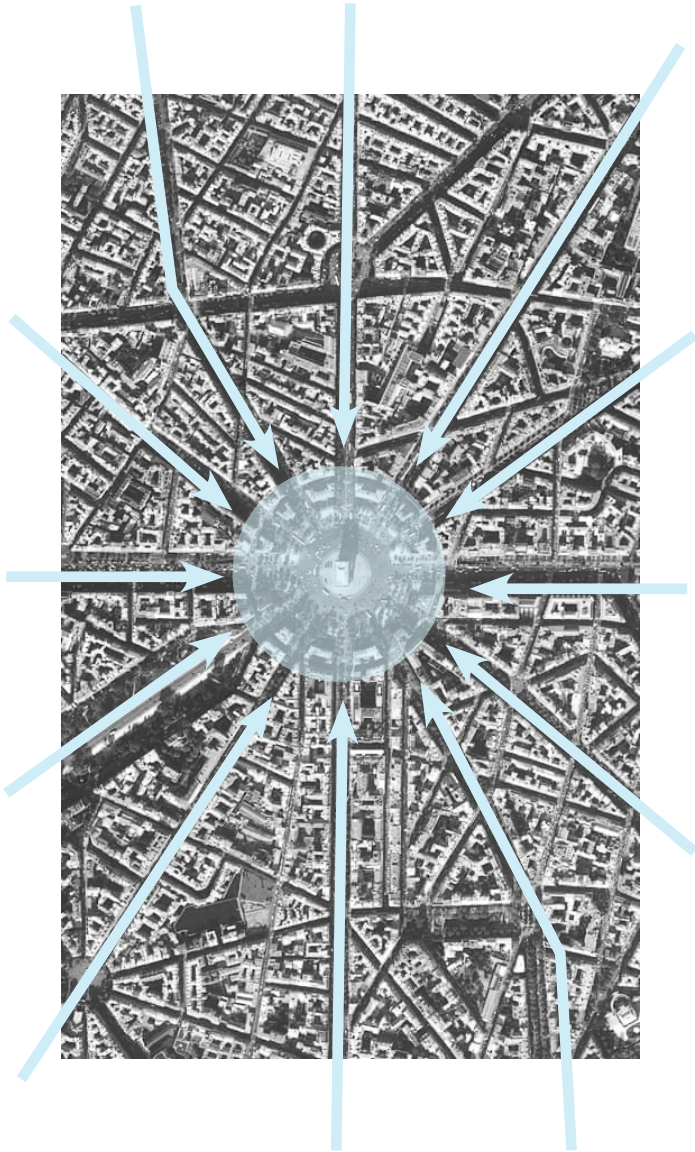
Σε ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας, η εφαρμογή του ελέγχου στο Παρίσι επιβλήθηκε με οικονομικού όρους. Η διαδικασία «εξευγενισμού» ή «gentrification»<sup>37</sup> είχε ως απόρροια την εκδίωξη των κοινωνικών τάξεων με χαμηλό εισόδημα από το κέντρο της πόλης. Με αυτόν τον τρόπο η κοινωνική ομοιομορφία προωθούσε έμμεσα τη διατήρηση της τάξης στο κέντρο του Παρισιού. Ο Έγκελς Φρίντριχ [Engels Friedrich] στο βιβλίο «Για το ζήτημα της κατοικίας» αναφέρεται στην κοινωνική μετάλλαξη του Παρισιού μετά την αναδιαμόρφωσή της πόλης:

*«Οι πιο σκανδαλώδεις δρόμοι και δρομάκια εξαφανίζονται κάτω από μεγάλες εκδηλώσεις αυτοεκθυσμού της αστικής τάξης για την τεράστια αυτή επιτυχία αλλά... ξαναγεννιούνται αμέσως κάπου αλλού και συχνά στην πιο κοντινή γειτονιά»<sup>38</sup>.*

---

<sup>37</sup> «Εξευγενισμός» ή Gentrification: Η αναγέννηση και ανάπλαση υποβαθμισμένων περιοχών στα κέντρα των πόλεων μέσω της εισόδου πιο εύπορων ατόμων, όπως μεσοαστοί επαγγελματίες. Οδήγησε στον εκτοπισμό φτωχότερων πολιτών (P. Knox, S. Pinch, *Κοινωνική γεωγραφία των πόλεων*, μετάφραση Γ. Αλεξανδρή, Αθήνα: Σαββάλας 2009, σελ. 546).

<sup>38</sup> F. Engels, *Για το ζήτημα της κατοικίας*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή 2012, σελ. 106.



εικόνα 12: Μια αεροφωτογραφία του Παρισιού, που επικεντρώνεται στην περιοχή του Étoile, μια από τις περιοχές που επανασχεδίασε ο Haussmann. Φωτογραφία: DigitalGlobe / Rex.

## 1.2. Ηδονή βλεμμάτων

*«Βλέπω σημαίνει είμαι σε απόσταση. Η απόσταση αφαιρεί αλλά και η απόσταση φορτίζει τη μνήμη»<sup>39</sup>.*

Μωρίς Μερλώ-Ποντύ

Ο Balzac αναφέρεται στην ηδονοβλεψία με αφορμή τη «δημόσια σιωπή» που επιβλήθηκε στο Παρίσι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, αποκαλώντας την «γαστρονομία του ματιού»:

*«καθένας είναι ανοικτός σε καθετί, κάνεις δεν απορρίπτει τίποτα από το οπτικό του πεδίο, εφόσον δεν χρειάζεται να συμμετάσχει, να εμπλακεί σε καμία σκηνή. Αυτός ο αόρατος τοίχος σιωπής εν είδη δικαιώματος σήμαινε ότι η δημόσια γνώση ήταν ζήτημα παρατήρησης»<sup>40</sup>.*

Αναπαλαιώνοντας την εικόνα του Πανοπτικού, αποδίδονται στα σημεία της συγκεκριμένα **μοναδικά ανύσματα καθώς επαναπροσδιορίζονται από άλλο τόπο**. Έστω ότι μεταφέρεται το πανοπτικό στη συνοικία του Μανχάταν σε ένα **ηδονοβλεπτικό πλαίσιο**. Ως στοιχεία του πλαισίου τα υποκείμενα πλέον παρουσιάζονται ως ένοικοι παρατηρητές του οικοδομικού τετραγώνου. Σε αυτήν την περίπτωση τόσο η **γεωμετρία όσο και η υλικότητα του Πανοπτικού δεν έχουν μεταβληθεί**. Ωστόσο, έχει αναθεωρηθεί το άνυσμα που είχε οριστεί εξ' αρχής από τον τόπο και το πλαίσιο, στο οποίο ανήκε η εικόνα. Η

<sup>39</sup> Φ. Γιαννίση, Ι. Λυκουριώτη, Ρ. Φατσέα, *16+ 9 θέσεις για την επικαιρότητα του Le Corbusier*, Αθήνα: Futura 2010, σελ.183.

<sup>40</sup> R. Sennett, Η τυραννία της οικειότητας, μετάφραση Γ. Μερτίκας, Αθήνα: Νεφέλη 1999, σελ. 45.

εικόνα μεταβάλλεται στην κατασκευή του Χίτζκοκ **ως δυνητική αφήγηση του «Rear Window»<sup>41</sup>**.

Ο **τόπος** αποκτά ίση αξία με τους πρωταγωνιστές-υποκείμενα και αποκαλύπτει στοιχεία της υπόθεσης που διαδραματίζεται. Τα στοιχεία παρουσιάζονται ή αποκρύπτονται στη διάρκεια της ταινίας λόγω της **γεωμετρίας του οικοδομικού τετραγώνου και της διέλευσης του φωτός**. Κατά τις πρωινές ώρες το φως του ήλιου προσπίπτει στις διάφανες επιφάνειες, μετατρέποντάς τις σε ανακλαστικές, ενώ λειτουργούν ως κάτοπτρα. Λόγω της γεωμετρίας του μπλοκ, τα ανοίγματα αποτυπώνουν στην επιφάνεια το απέναντι κτίριο, με αποτέλεσμα η ηδονοβλεπτική παρατήρηση να μην πραγματοποιείται κατά τις ώρες αυτές. Αντίθετα, τις νυκτερινές ώρες, τα διαμερίσματα είναι διαφώτιστα. Σε αυτή την περίπτωση περιγράφεται ο τόπος ως ένα ανύπαρκτο όριο μεταξύ του ιδιωτικού και του δημοσίου, όπου το φως αποκαλύπτει το εσωτερικό των διαμερισμάτων, και με τη βοήθεια των παραθύρων επιτρέπει το βλέμμα του παρατηρητή να εισβάλει στον οποιοδήποτε «άλλο χώρο». Ουσιαστικά τα παράθυρα γίνονται η οθόνη, μέσα από την οποία ο θεατής παρακολουθεί την εξέλιξη της ταινίας. Με τον τρόπο αυτό ταυτίζεται ο θεατής με τον πρωταγωνιστή, αφού και οι δύο παρακολουθούν χωρίς να λαμβάνουν δράση, αποστασιοποιημένοι από τις εξελίξεις.

---

<sup>41</sup> Περιληπτικά η ταινία του Hitchcock, *Rear Window* 1954, αφορά μία συνοικία στο Manhattan, στην οποία οι ένοικοι- ιδιοκτήτες ζουν σε «γυάλινα κουτιά» αφήνοντας το βλέμμα των υπόλοιπων κατοίκων της συνοικίας να διαπερνά και να εκθέτει την προσωπική τους ζωή σε καθημερινή βάση. Ο πρωταγωνιστής Τζέφ (James Stewart), ακινητοποιημένος στην καρέκλα του, μέσα σε ένα δωμάτιο, όπως ο θεατής στην σκοτεινή αίθουσα, εκμεταλλεύεται το αστικό «διάφανο» μπλοκ για τη δημιουργία ενός αρχαικού υλικού, καταγράφοντας την καθημερινότητα των υπολοίπων κατοίκων πίσω από το δικό του σκοτεινό διαμέρισμα.



εικόνα 13, εικόνα 14, εικόνα 15: σκηνές από την ταινία  
*Rear Window* (1954), A. Hitchcock.



Η θέση του παρατηρητή, συσχετισμένη με την περικλειστη γεωμετρία του μπλοκ και την αντίστοιχη θέση των ανοιγμάτων των κτιρίων, δημιουργούν μεγαλύτερη ένταση και περιέργεια στη διαδικασία της παρατήρησης. Ορίζεται επομένως ένα δίπολο υποκειμένων-κατοίκων και δέκτη-κατοίκου που εμμονικά παρακολουθεί ως θεατρική παράσταση την καθημερινότητά τους, στην περικλειστη γεωμετρία του οικοδομικού τετραγώνου. Η **οπτική πληροφορία** μεταδίδεται μέσω της διαφάνειας η οποία προκύπτει από τα ανοίγματα των κτιρίων, **και παρουσιάζεται μερικώς στον δέκτη**. Ο παρατηρητής στην περίπτωση αυτή ανήκει στο σύστημα, αλλά δεν παρεμβαίνει στη σκηνή που παρακολουθεί. Δεν πρόκειται για μια ενεργή παρατήρηση. Τόσο η αντίληψη του τόπου, όσο και τα δρώμενα που παράγονται σε αυτόν μεταδίδονται μεμονωμένα, βάση των ανοιγμάτων. Η **ηδονοβλεπτική παρατήρηση** εντείνεται λόγω της ασάφειας και της αβεβαιότητας, μέσω της **περιορισμένης οπτικής πληροφορίας και της ακινησίας του δέκτη**, ο οποίος βρίσκεται στο ίδιο σύστημα-μπλοκ, αλλά παρακολουθεί από απόσταση τα δρώμενα, προστατευμένος στο σκοτεινό του δωμάτιο. Στο σύστημα ενισχύεται η θεατρική συνθήκη και η έλλειψη ιδιοτικότητας των διαμερισμάτων-κελιών μέσω της σκηνογραφικής ταυτότητας του τόπου. Όπως αναφέρει η Σουζάνα Αντωνακάκη σχετικά με τη σκηνογραφική ταυτότητα του τόπου:

*«στην αρχιτεκτονική η θεατρικότητα απαιτεί μια συνολική αντιμετώπιση της απρόβλεπτης δράσης και του «σκηνικά» οργανωμένου χώρου. Δεν πρόκειται για μια «εύκολη ιχνογραφία», αλλά για μια πολύπλοκη διανομή ρόλων, όπου το σκηνικό παίζει, αλλά και οι ηθοποιοί κάτοικοι μεταμορφώνονται σε χώρους. Μια σωματοποίηση του χώρου και μια χωρικοποίηση των σωμάτων»<sup>42</sup>.*

<sup>42</sup> Φ. Γιαννίση, Ι. Λυκουριώτη, Ρ. Φατσέα, 16+ 9 θέσεις για την επικαιρό-



εικόνα 16: διάγραμμα ανάλυσης  
συστησών εικόνας.

**Η σκηνογραφική ταυτότητα του τόπου** είτε επιτρέπει είτε αποκρύπτει την υπόθεση που διαδραματίζεται στο οικοδομικό συγκρότημα του Μανχάταν. Μαρτυρά γεγονότα, λειτουργίες και προγράμματα. Ο τόπος μετεγγράφει τις εικόνες στην αντίληψη του παρατηρητή, αποκαλύπτοντας ή αποσιωπώντας τα δυναμικά σενάρια, τα οποία εγγράφονται στο ηδονοβλεπτικό πλαίσιο. Δρώντες και παρατηρητές της σκηνής μεταγράφουν τις εικόνες της κατοίκησης της συνοικίας του Μανχάταν ως «*Manhattan Transcripts*» του Μπέρναρτ Τσούμι [Bernard Tschumi]. Τα «*Manhattan Transcripts*» είναι μια συλλογή αρχιτεκτονικών αναπαραστάσεων, μέσα από τις οποίες καταγράφονται δυναμικά σενάρια κίνησης και αρχιτεκτονικά προγράμματα.

*«Οι μεταγραφές (Transcripts) αποτελούν ένα σύνολο διαταραχών μεταξύ της χρήσης, της μορφής και των κοινωνικών αξιών. Η μη συνύπαρξη μεταξύ της έννοιας και του όντος, της κίνησης και του τόπου, του ανθρώπου και του αντικειμένου είναι η αρχική κατάσταση του έργου»<sup>43</sup>.*

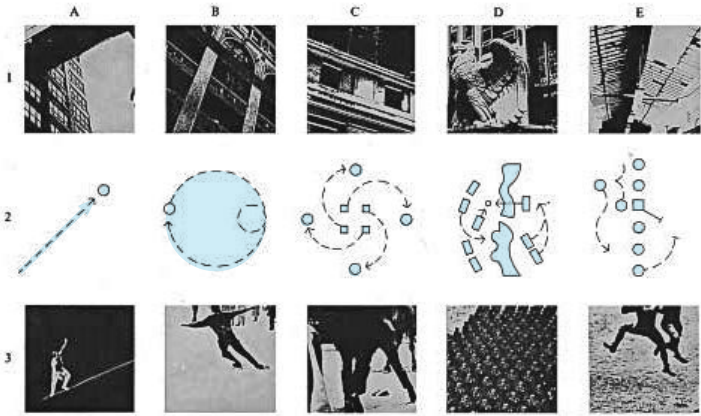
Δεν πρόκειται για φανταστικά σενάρια αφήγησης νέων πραγματικοτήτων, αλλά για δυναμικές αναγνώσεις σεναρίων κατοίκησης και δράσης, μέσω της ανάγνωσης της σκηνογραφικής ταυτότητας του τόπου από τα υποκείμενα. Κατά τις μεταγραφές του Μ. Τσούμι «η αρχιτεκτονική προέλευση κάθε επεισοδίου βρίσκεται μέσα σε μια συγκεκριμένη πραγματικότητα και όχι σε μια αφηρημένη γεωμετρική μορφή. Το Μανχάταν είναι ένας πραγματικός τόπος. Οι ενέργειες που

---

τητα του Le Corbusier, Αθήνα: Futura 2010, σελ. 181.

<sup>43</sup> B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, New York: Academy Editions 1994, σελ. 7.

περιγράφονται είναι πραγματικές ενέργειες. Οι μεταγραφές πάντα προϋποθέτουν μια πραγματικότητα που υπάρχει ήδη, μια πραγματικότητα που αναμένει να ανασυσταθεί- και τελικά μετασχηματιστεί»<sup>44</sup>. Προϋποθέτει τη σκηνογραφική ταυτότητα του τόπου, ώστε να μεταγραφούν οι εικόνες από τον παρατηρητή και στη συνέχεια να αναδυθούν νέα δυνατικά σενάρια.



εικόνα 17: Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi.

<sup>44</sup> Στο ίδιο, σελ. 8.

Η ταινία «Ο Ένοικος» [The Tenant] (1976), την οποία σκηνοθέτησε ο Ρόμαν Πολάνσκι [Roman Polanski] (1933)<sup>45</sup>, ερμηνεύεται ως ένα νέο δυνητικό σενάριο της συνθήκης του Ραπορί-σον. Το ηδονοβλεπτικό πλαίσιο εφαρμόζεται με τους ίδιους όρους στην συνοικία του Παρισιού. Η ταινία «*The Tenant*»<sup>46</sup> παρουσιάζει την πλήρη αντιστροφή της ταινίας «*Rear Window*». Ενώ τα υποκείμενα εξακολουθούν να μετεγγράφουν τη συνθήκη μέσα από την σκηνογραφική ταυτότητα του τόπου, αναδύονται διαφορετικά δυνητικά σενάρια καθώς το άνυσμα του τόπου μεταβάλλεται. Ο πρωταγωνιστής της ταινίας, γίνεται υποκείμενο της ηδολοβλεπτικής παρατήρησης και τοποθετείται στο κέντρο του οικοδομικού τετραγώνου. Οι υπόλοιποι ένοικοι της πολυκατοικίας παρατηρούν τον πρωταγωνιστή τοποθετούμενοι περιμετρικά του.

Το υποκείμενο παρατήρησης παρουσιάζεται ως θύμα της συνθήκη που έχει εφαρμωστεί. Κατά την εξέλιξη της ταινίας εντείνεται η αγωνία του θεατή, καθώς κατανοεί τη θυματοποίηση του υποκειμένου παρατήρησης μέσα από τη βαθμιαία απώλεια της ψυχικής του ηρεμίας. Ο αριθμός των υποκειμένων που παρακολουθούν αυξάνεται, ενώ το «θύμα» είναι το μοναδικό υποκείμενο που παρακολοθείται. Ο Ζ. Ντελέζ στο βιβλίο του «Cinema 2: The time- image» συσχετίζει την πραγματικότητα και την **κινηματογραφική πραγματικότητα**

---

<sup>45</sup> Roman Polanski (1933): σκηνοθέτης, παραγωγός, σεναριογράφος και ηθοποιός με καταγωγή από την Πολωνία και τη Γαλλία.

<sup>46</sup> Ο πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ένας Πολωνός μικροαστός εργαζόμενος (κος. Τρελκόνσκι), ο οποίος μετακομίζει σε ένα συγκρότημα διαμερισμάτων στο Παρίσι, στο διαμέρισμα μιας νεαρής κοπέλας. Κατά την διάρκεια της διαμονής του ο Τρελκόφσκι υποψιάζεται πως οι υπόλοιποι ένοικοι της πολυκατοικία σχεδιάζουν την δολοφονία του.

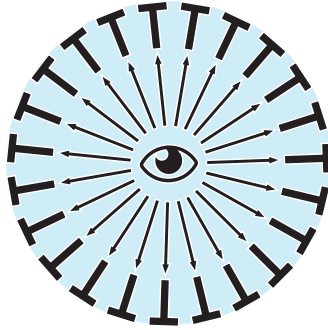
μέσα από τις εικόνες που δημιουργούνται:

«Η πραγματική εικόνα και η εικονική εικόνα συνυπάρχουν και κρυσταλλώνονται. Εισέρχονται σε ένα κύκλωμα που μας φέρνει συνεχώς πίσω από το ένα στο άλλο και σχηματίζουν την ίδια τη σκηνή, όπου οι χαρακτήρες ανήκουν στην πραγματική εικόνα, αλλά παίζουν κάποιο ρόλο. Ουσιαστικά είναι η πραγματική ζωή στο σύνολό της, η οποία έχει γίνει θέαμα σύμφωνα με τις απαιτήσεις μια καθαρής οπτικής και υγιούς αντίληψης. Η σκηνή λοιπόν δεν περιορίζεται στην παροχή μιας ακολουθίας, αλλά γίνεται η κινηματογραφική ενότητα που καθιστά τη λήψη ή και η ίδια συνιστά μια ακολουθία»<sup>47</sup>.

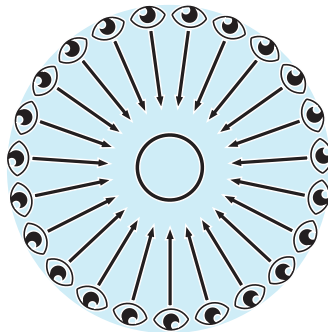


εικόνα 18: σκηνή από την ταινία  
*The Tenant* (1976), R. Polanski.

<sup>47</sup> G. Deleuze, *Cinema 2: The time- image*, translate H. Tomlinson and R. Galeta, London: Continuum 1997, σελ. 83.



*Panopticon (1786), J. Bentham.  
Rear Window (1954), A. Hitchcock.*



*The Tenant (1976), R. Polanski.*

εικόνα 19, εικόνα 20: διαγράμματα κατανόησης της αντιστροφής της συνθήκης που εμφανίζεται κατά την αναπλαισίωση της μελέτη περίπτωσης του Panopticon.

### 1.3. Παραπλάνηση

Κατά την ένταξη της εικόνας του Πανοπτικού στο πλαίσιο της παραπλάνησης, η εικόνα θα επαναπροσδιοριστεί **χωρίς ωστόσο να οριστεί εξ' αρχής το άνυσμα του τόπου**. Η αρχικά δοσμένη κατεύθυνση δίδεται από την παραλλαγή της υπάρχουσας διάταξης και της γεωμετρίας, μέσω της αναδιαμόρφωσης και του πολλαπλασιασμού της μονάδας.

Έστω ότι το κάθε **κελί αποτελεί τη μονάδα** που πρόκειται να αναπαραχθεί, να μεταβληθεί και να προσαρμοστεί στο πλαίσιο της παραπλάνησης, διαχωρίζοντας την από το συνολικό πλαίσιο που είχε οριστεί αρχικά. Η κάθε μονάδα ορίζει την ίδια της την ταυτότητά της, αλλά και των διπλανών μονάδων, καθώς συνδέονται γραμμικά με μικρές σταδιακές παραλλαγές ως προς τη φορά, την κλίση και το μέγεθος. Συνολικά ορίζουν μια νέα εικόνα, χάρη στην ομοιότητα της σειράς, αλλά και χάρη στην μοναδικότητα της παραλλαγής που ορίζεται από την ίδια τη μονάδα. Η προσομοίωση μπορεί να εξεταστεί στη βάση της μοναδολογίας του Λάιμπνιτς, στην οποία ορίζεται το νόημα της ομοιότητας ως αυτό που αλλάζει εντελώς τη λειτουργία. Η ομοιότητα *«κρίνεται ως προς το ομοιάζον, όχι ως προς εκείνο που μοιάζει το ομοιάζον»*. Ορίζει τις μονάδες σαν όμοια στοιχεία, αλλά διαφορετικά ως προς την ευκρίνεια της γνώσης και αυτόνομα ως προς τη διαμόρφωση της εσωτερικότητάς τους. Με αυτόν τον τρόπο *«η ψυχική αιτιότητα είναι πάντοτε ενδογενής, που πηγαίνει από κάθε μονάδα για λογαριασμό της στις επιδράσεις της αντίληψης του σύμπαντος το οποίο παράγει αυθόρμητα, ανεξαρτήτως οποιασδήποτε εισροής*



της μιας μονάδας στη άλλη»<sup>48</sup>. Λανθάνει με αυτόν τον τρόπο η έννοια της πολλαπλότητας μέσα από τον ενδογενή κόσμο της κάθε μονάδας. **Η ταυτότητα του τόπου είναι πολλαπλή μέσω της παραλλαγής των μονάδων.**



εικόνα 21: διάγραμμα ανάλυσης  
συνιστωσών εικόνας.

<sup>48</sup> G. Deleuze, *Η πτύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*, μετάφραση Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006, σελ. 204.

Σε αυτή την κατεύθυνση, το συμβάν είναι το βίωμα, το οποίο διέπεται από ενεργές δυνάμεις που υπεισέρχονται στον άπειρο κόσμο μέσω της συνείδησης. Για τους Ντελέζ και Γκουαταρί:

*«το συμβάν δεν είναι επ' ουδενί η κατάσταση πραγμάτων, αλλά πραγματώνεται σε μία κατάσταση πραγμάτων σε ένα σώμα, σε ένα βίωμα, και έχει ένα μέρος κρυμμένο στη σκιά και μυστικό, το οποίο αφαιρείται και προστίθεται αδιάκοπα στην ενεργεία πραγμάτωσής του»<sup>49</sup>.*

Στην περίπτωση της γραμμικής ευκλείδειας προσέγγισης των πραγμάτων, λόγω της απόκλισης των δυνατικών δυνάμεων, δεν είναι δυνατό να πραγματωθεί η συνθήκη. Είναι βασική η διαφορά της σταθερής μορφής και της μορφής, η οποία είναι δυνατό να αναπροσαρμοστεί μέσω των παραλλαγών και της διανυσματικής μορφής της. Τη μαθηματική έκφραση της παραλλαγής εντοπίζει ο Ντελέζ στο Μπαρόκ και στη θεωρία του Λάιμπνιτς. Ο Λάιμπνιτς με τον «ορισμό των Μπαρόκ μαθηματικών αναλαμβάνει ως αντικείμενο ένα «καινούργιο πάθος» για τα μεταβλητά μεγέθη, που είναι η ίδια η παραλλαγή»<sup>50</sup>. Προκειμένου να πραγματωθεί το δυνατικό, απαιτείται να μην η ενεργοποίησή του στην ψυχή αλλά και η υλική υπόστασή του.

Ειδικότερα, ο Λάιμπνιτς μέσω της μοναδολογίας μαθηματικοποίησε την έννοια του κόσμου μέσω του απειροστικού λογισμού. Με τον όρο «*ars combinatoria*» ανήγαγε τη γλώσσα σε σειρές σημείων, οι οποίες παρουσιάζονται μέσω των αδιάκοπων μεταθέσεων και ανασχηματισμών σε

<sup>49</sup> G. Deleuze, F. Guattari, Τι είναι φιλοσοφία, μετάφραση Στ. Μανδηλαρά, Αθήνα: Καλέντης 2004, σελ. 183.

<sup>50</sup> G. Deleuze, *Η πτύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*, μετάφραση Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006, σελ. 43.

διαρκώς άπειρες συνδυαστικές δυνατότητες. Με αυτή την έννοια συλλαμβάνει με μεταφυσικό τρόπο τις αρχές της υλικής φυσικής<sup>51</sup>. Θεωρεί πως μέσα μας υπάρχει ένας «σκοτεινός βυθός», ο οποίος δεν μπορεί να κατανοηθεί σε ένα σύστημα οντολογικής σημασίας. Ειδικότερα, βάση της μοναδολογίας δεν μπορεί να υπάρξει ο κόσμος εκτός των μονάδων, για αυτό «ο βυθός της μονάδας είναι τόσο πολύ σκοτεινός... Ο κόσμος εσωκλείεται σε καθεμία με τη μορφή των αντιλήψεων»<sup>52</sup>. Ακόμα και το «φωτεινό» ηγάζει από το «σκοτεινό» και βυθίζεται ξανά αδιάκοπα στο «σκοτεινό»<sup>53</sup>. Οι έννοιες σε αυτή τη θεώρηση δεν επιτυγχάνουν ποτέ ισακρίβεια με το νοημένο. Η ταυτότητα των εννοιών κατά τον Λάιμπνιτς είναι ανέφικτη μέσω του πραγματολογικού ορισμού τους που «διακρίνει το πράγμα από το σημείο, το σημαϊνόμενο από το σημαϊνον».<sup>54</sup> Εισάγει συνεπώς την έννοια του λανθάνον νοήματος, την παραλλαγή και την άενη απειρότητα του κόσμου μέσω της εσωτερικότητας των μονάδων.

Στο νέο πλαίσιο της παραπλάνησης που εφαρμόστηκε στην αρχική εικόνα, το υποκειμενο προσαρμόζεται στις δομές, οι οποίες έχουν δημιουργηθεί στο υλικό επίπεδο. **Το σώμα και η γεωμετρία** ορίζουν την υποκειμενική εμπειρία που παράγεται. Όπως αναφέρει και ο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ:

*«Μέσω του σώματός μας- το οποίο δεν αποτελεί απλώς πράγμα ανάμεσα στα πράγματα, αλλά τον*

<sup>51</sup> Ε. Τάτλα, *Leibniz εναντίον Descart: Χρονικά Αισθητικής*, τ.45. Αθήνα: ίδρυμα Παναγιώτης & Έφη Μιχαήλ, 2010. σελ. 111.

<sup>52</sup> G. Deleuze, *Η πτύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*, μετάφραση Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006, σελ. 181.

<sup>53</sup> Στο ίδιο, σελ. 188.

<sup>54</sup> N. Friedrich, *Η αλήθεια και η ερμηνεία*, μετάφραση Θ. Πενολίδης, Θεσσαλονίκη: Βάνιας 1991, σελ. 43.

τόπο που το πνεύμα περιβάλλεται το σχήμα μιας συγκεκριμένης φυσικής ιστορικής κατάστασης-το υποκείμενο συλλαμβάνει τον εξωτερικό χώρο, εκφράζει τον εαυτό του μέσα στον κόσμο, προβάλλοντας σε αυτόν τις πεποιθήσεις του»<sup>55</sup>. Μέσα από το «δυνητικό σώμα» εστιάζει στη σύνδεση του τόπου με την υποκειμενική εμπειρία. Με αυτόν τον τρόπο «εγκαθιστά κατευθείαν το υποκείμενο μέσα στον κόσμο και τη ροή του χρόνου, όπως επίσης και μέσα στο σώμα του»<sup>56</sup>.

Το υποκείμενο βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με τον κόσμο διαμεσολαβημένο από τη σωματική εμπειρία του. Η σωματικότητα του υποκειμένου έχει κυρίαρχο ρόλο, καθώς ορίζεται ως η διαλεκτική μεταξύ υποκειμένου και κόσμου στην νέα κατασκευή της πραγματικότητας, αφού το υπερβατολογικό υποκείμενο δεν είναι αποκομμένο από την ιστορικότητα της ύπαρξής του. Η κατασκευή της πραγματικότητας είναι άμεσα συνυφασμένη με την υποκειμενική θεώρηση του τόπου και των πραγμάτων και διαμεσολαβημένη από την σωματικότητα του κάθε υποκειμένου. Όπως περιγράφει ο Juhani Pallasmaa (1936-) <sup>57</sup> στο βιβλίο του «*The eyes of the skin*», η ταυτοποίηση των εικόνων που προσλαμβάνει το υποκείμενο βασίζεται «στη γλώσσα που έχει δομηθεί για την κατανόηση της πραγματικότητας και είναι διαμεσολαβημένη από τις αισθήσεις». Και συνεχίζει «βλέπουμε, ακούμε και μετράμε τον

<sup>55</sup> M. M. Ponty, Σημεία, μετάφραση Γ. Φαράκλας, Αθήνα: Εστία 2005. σελ. 404.

<sup>56</sup> M. M. Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν- Το μάτι και το πνεύμα*, μετάφραση Α. Μουρίκη, Αθήνα: Νεφέλη 1991, σελ. 74.

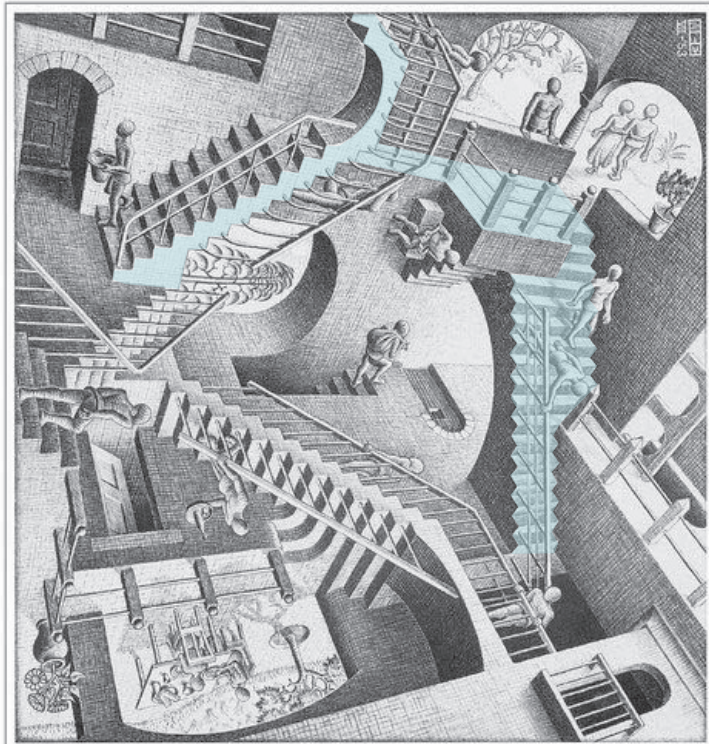
<sup>57</sup> J. Pallasmaa (1936-): Φινλανδός αρχιτέκτονας και πρώην καθηγητής αρχιτεκτονικής και κοσμήτορας στο Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο του Ελσίνκι.

κόσμο με ολόκληρη την ανθρώπινη ύπαρξή μας. Ο βιωματικός κόσμος γίνεται οργανωμένος και αρθρωμένος γύρω από το κέντρο του σώματός μας. Η έδρα μας είναι το καταφύγιο του σώματος, της μνήμης και της ταυτότητάς μας»<sup>58</sup>.

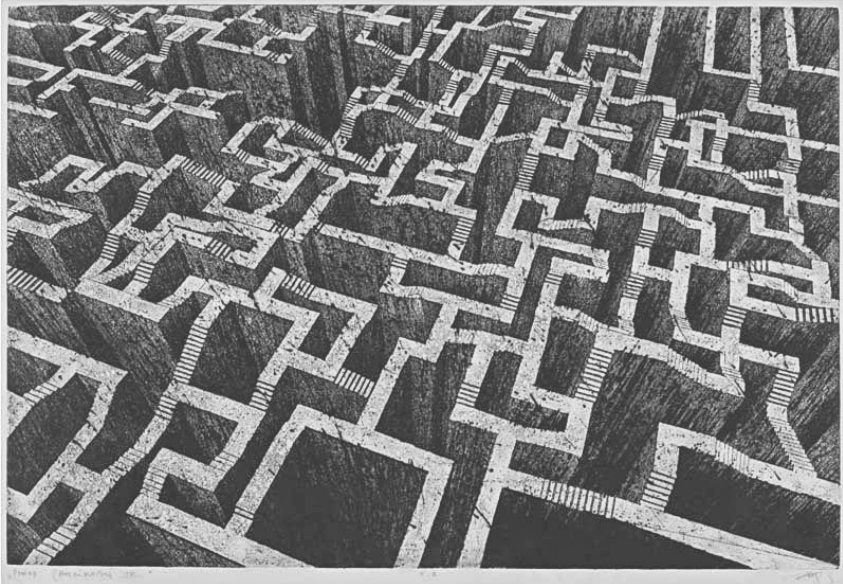
Στη νέα παραγόμενη δομή, το υποκείμενο βρίσκεται αντιμέτωπο με μια νέα συνθήκη, η οποία δεν είναι οικεία ως προς τις εικόνες που έχουν αποτυπωθεί ως η κυρίαρχη πραγματικότητα. Βρίσκεται μετέωρο καταστατικά, καθώς προσπαθεί να βιώσει μια νέα πραγματικότητα. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η ανοικτικότητα, στην οποία εντοπίζεται η **παραπλάνησή του**, είναι ικανή να αφυπνίσει το υποκείμενο ως μονάδα και να ολισθήσει στη νέα δυνητική συνθήκη. Βρίσκεται σε μια κατάσταση ανησυχίας και κινητικότητας, σαν να βρίσκεται μέσα σε μια λαβυρινθοειδή δομή. Αυτή προέρχεται όχι μόνο από την αντίληψη της νέας παραγόμενης δομής μέσω της μετατόπισής του σε σχέση με αυτόν, αλλά και με την εναλλαγή της οπτικής πληροφορίας. Οι μονάδες αποτελούν πλέον στοιχεία ενός παράδοξου λαβύρινθου, όπου οι εικόνες παράγονται κατακερματισμένες και συγκεχυμένες, ικανές να ανατρέψουν την καθιερωμένη αντίληψη. Η πραγματικότητα υποβάλλεται ξανά κατακερματισμένη και παραμορφωμένη. Η ανορθόδοξη αυτή συσχέτιση των στοιχείων του παρακινεί τον παρατηρητή να επιβεβαιώνει διαρκώς την ευστάθεια των πληροφοριών και να τις ανακαλύπτει. Η κίνηση στη δομή είναι αποκαλυπτική, καθώς οι πληροφορίες ως εικόνες αποκαλύπτονται σταδιακά.

---

<sup>58</sup> J. Pallasmaa, *The eyes of the skin, Architecture and the senses*, Great Britain: Wiley- Academy 2005, σελ. 64.



εικόνα 22: «Relativity, 1953»,  
M.C. Escher (1898-1972): Ολλανδός εικονογράφος του 20ου αιώνα,  
του οποίου τα καινοτόμα έργα διερευνούν  
την αντίληψη, το χώρο και τον μετασχηματισμό.



εικόνα 23: *Infinite Stairs and Dissected Buildings:*  
*Marcin Bialas' Visions.*

Οι έννοιες του προσανατολισμού και του τοπικού προσδιορισμού αλλοιώνονται. Το μέσα και το έξω, το ανατολικό και το δυτικό, αποκτούν καινούργιους ορισμούς καθώς το επίπεδο αναφοράς αλλάζει συνεχώς. Η κίνηση στο σύστημα των μονάδων επεκτείνεται προς το άπειρο. Όλα τίθενται υπό αμφισβήτηση και επαναπροσδιορίζονται, υποβάλλοντας στο νου σε μια διαρκή αναζήτηση της πολλαπλής ταυτότητας του τόπου.

Σε αυτή τη θεώρηση το σώμα και ο τόπος ορίζουν την αντίληψη στο φυσικό, υλικό επίπεδο. Ωστόσο, δεν πρόκειται για μια απλή κιναισθητική αντίληψη, αλλά για μία ανακατασκευή της πραγματικότητας με χωροχρονική έκφραση. Νοείται ως **ένα σύστημα, το οποίο προάγει γεωμετρικές δομές, προσαρμοσμένες στην κλίμακα του υποκειμένου**, ικανές να κινητοποιήσουν τη σωματική εμπειρία. Όρια, κλίσεις και υλικότητα ως φυσικό πεδίο αποτελούν τις σχεδιαστικές παραμέτρους, που ορίζει η μερλωπική θεώρηση. Η αναθεώρηση της εμπειρίας και συνεπώς των σχεδιαστικών αποτελεσμάτων επιβάλλουν τη μεταβολή και την αναπροσαρμογή των σημασιών. Με αυτόν το τρόπο τίθενται όρια στην κίνηση του υποκειμένου, καθοδηγώντας τη σωματική πρόθεση του υποκειμένου στην αναζήτηση της πολλαπλής ταυτότητας του τόπου<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> M. M. Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν- Το μάτι και το πνεύμα*, μετάφραση Α. Μουρική, Αθήνα: Νεφέλη 1991, σελ.93.

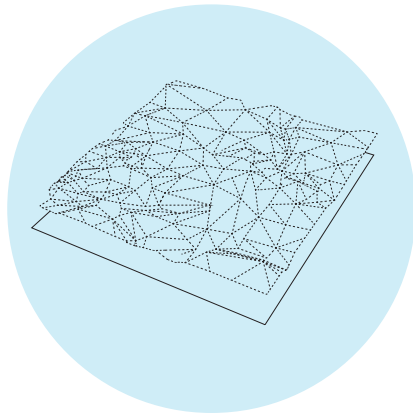




εικόνα 24: Θησέα και Αριάδνη:  
εικόνα από το Βρετανικό Μουσείο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΛΟΦΟΥ ΦΙΛΟΠΑΠΠΟΥ (1954-1958)



Στη δεύτερη μελέτη περίπτωσης εξετάζονται οι διαμορφώσεις του Δημήτρη Πικιώνη (1887-1968)<sup>60</sup> στην ευρύτερη περιοχή του Φιλοπάππου, γύρω από τον ιστορικό βράχο της Ακρόπολης. Το επίπεδο της θέασης εμμένει στο έδαφος. Η βαρύτητα που ασκεί η γη στο υποκείμενο και η κατεύθυνση που δίδεται από τη δομή καθορίζουν την αντίληψη του υποκειμένου στο επίπεδο του **εδάφους**. Στην πρώτη αναπλασίωση το άνυσμα του τόπου παραμένει σταθερό, ενώ στη δεύτερη αποτοπικοποιείται.

---

<sup>60</sup> Δημήτρης Πικιώνης (1887 - 1968): Έλληνας αρχιτέκτονας και ακαδημαϊκός, με πλούσιο ζωγραφικό, ποιητικό και συγγραφικό έργο.

## 2.1. Υλικότητα

*«Δεν θα έφτανε αν, από τη θεώρηση τούτου, γινόταν φανερή η Αρχή που μου φαίνεται πως η Φύση θέλει να μας διδάξει: Πως τίποτα δεν υπάρχει μόνο του αλλά τα πάντα είναι μέρος μιας καθολικής Αρμονίας. Όλα διαπερνούν το ένα τ' άλλο και πάσχουν και μεταβάλλονται το ένα από τ' άλλο. Και δεν μπορείς να συλλάβεις το ένα παρά μέσον των άλλων...»<sup>61</sup>.*

*Δημήτρης Πικιώνης*

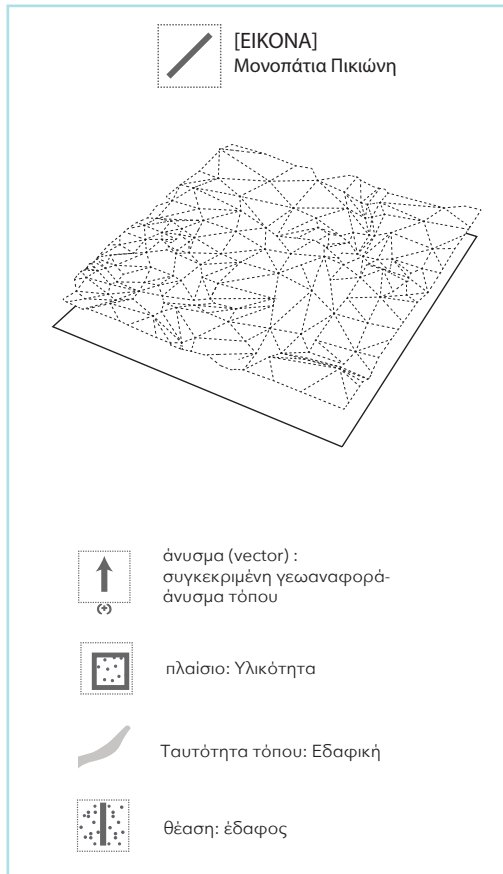
Τον Μάιο του 1954 έως τον Φεβρουάριο του 1958 υλοποιήθηκαν οι διαμορφώσεις που μελέτησε ο Δ. Πικιώνης στην ευρύτερη περιοχή του λόφου Φιλοπάππου. Η διαμόρφωση περιλάμβανε τη δημιουργία λιθόστρωτων δρόμων, μονοπατιών, φυτεύσεων, χώρων στάσης και θέασης καθώς και την οικοδόμηση του ναού του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη και του τουριστικού περιπτέρου, το οποίο εντάχθηκε στον προαύλιο χώρο της εκκλησίας.

Οι παράμετροι του σχεδιασμού δεν ορίστηκαν εκ των προτέρων, αλλά διαμορφώθηκαν από την **εδαφική ταυτότητα** του τόπου. Τέθηκε από τον αρχιτέκτονα το **πλαίσιο της υλικότητας** στον σχεδιασμό, χρησιμοποιώντας ως σχεδιαστικό εργαλείο τα **εδαφικά χαρακτηριστικά του**. Οι διαδρομές έχουν χαραχθεί και προσαρμοστεί επιτόπου, ορίζοντας τη γεωμετρία της διαδρομής στη βάση των τοπικών χαρακτηριστικών και το ανάγλυφο του εδάφους. Με αυτόν τρόπο η διαδρομή

---

<sup>61</sup> Δ. Πικιώνης, *Συναισθηματική Τοπογραφία*, Αθήνα: 1935.

ξεδιπλώνεται, ως μια **αναδίπλωσή του εδάφους**. Ορίζεται μια νέα ενιαία επιφάνεια που λειτουργεί συνεκτικά ως μια **δεύτερη επιδερμίδα**, η οποία δεν ξεχωρίζει από το συνολικό ανάγλυφο, δημιουργώντας διασταυρώσεις, αλληλοτεμνόμενες κινήσεις, αντίθετες κατευθύνσεις, σημεία στάσης. Αποτελεί προέκταση του εδάφους με αποτέλεσμα να ενσωματώνεται σε αυτό **ως ανοιχτή δομή προς τον τόπο**. Δημιουργείται επομένως συνοχή δυναμικών μεταβάσεων και κινητικότητας σε όλη τη διαδρομή.



εικόνα 25: διάγραμμα ανάλυσης  
συνιστωσών εικόνας.

Τα σχέδια των πλακοστρώσεων και οι χαράξεις πάνω στην επιφάνεια του εδάφους διαβάζονται με τα μάτια στραμμένα προς τη γη. Το υποκείμενο κατανοεί πλήρως την εδαφική του θέση, καθώς αντιλαμβάνεται την κλίμακα του εδάφους και τις υφές των υλικών μέσω της οπτικής πληροφορίας, τα οποία λαμβάνει κατά την περιήγηση. Η εδαφική ταυτότητα ασκεί **δυνάμεις** στην παραγόμενη διαδρομή, όχι μόνο στη γεωμετρική δομή, αλλά και ιστορικά στη συνείδηση του υποκειμένου. Η υλικότητα στην κλίμακα του ανάγλυφου σε συνδυασμό με την ιστορικότητα των υλικών **κάνει αντιληπτή τη θέση του υποκειμένου μέσα στο ιστορικό συνεχές**. Έτσι η ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής μορφής *«δεν κατευθύνεται από το μικρό στο μεγάλο, μέσω της αύξησης ή της μεγέθυνσης, αλλά από το γενικό στο ειδικό, μέσω διαφοροποίησης ενός πεδίου αρχικώς αδιαφοροποίητου, υπό την επίδραση του εξωτερικού περιβάλλοντος ή υπό την επήρεια εσωτερικών δυνάμεων που είναι κατευθυντήριες, καθοδηγητικές και όχι συστατικές ή προσχηματίζουσες»*<sup>62</sup>. Με τον τρόπο αυτό αντικατοπτρίζεται η ελαστικότητα του παραγόμενου τόπου, καθώς *«η ελαστική δύναμη των σωμάτων είναι η έκφραση της ενεργητικής δύναμης- πίεσης που ασκείται στην ύλη»*<sup>63</sup>.

Ο περιπατητής μπορεί να ανιχνεύσει την ιστορικότητα της διαδρομής και να ερμηνεύσει τις δυνάμεις που ασκούνται στον τόπο. Κατά την κίνηση, το κάθε υποκείμενο ερμηνεύει το ανάγλυφο του εδάφους και κατανοεί την ιστορικότητα του τόπου. Τα όρια και οι κλίσεις κινητοποιούν τη σωματική του εμπειρία και κατευθύνουν τον ρυθμό παρατήρησης των

---

<sup>62</sup> G. Deleuze, *Η πτύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*, μετάφραση Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006, σελ. 30.

<sup>63</sup> Στο ίδιο, σελ. 20.

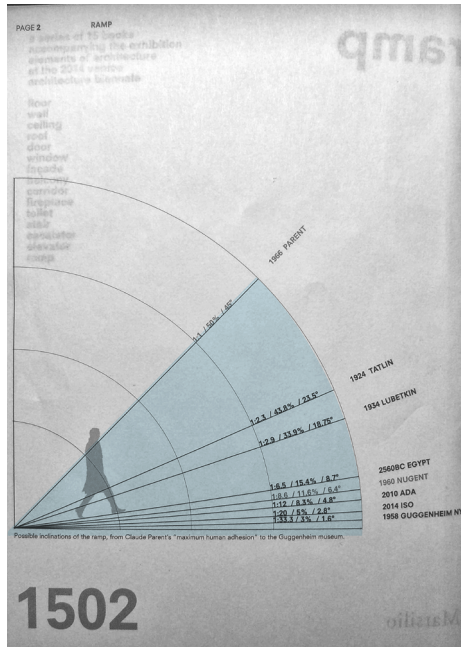
σημείων της διαδρομής. Σε σημεία του ανάγλυφου, όπου παρουσιάζεται μεγάλη κλίση, το υποκείμενο επιβραδύνει και **παρατηρεί σημεία μικρής κλίμακας της λιθόστρωτης διαδρομής**. Οι υφές των επιλεγόμενων πετρωμάτων, η υλικότητα, τα χρώματά και το μέγεθός γίνονται αντιληπτά από το υποκείμενο. Σε αντίθετη περίπτωση, σε σημεία όπου η διαδρομή παρουσιάζει επίπεδες επιφάνειες, η κλίμακα παρατήρησης μεγαλώνει και το υποκείμενο αντιλαμβάνεται την ύπαρξή του σε **σχέση με τη συνολική του θέση στον τόπο**. Η φύτευση που παρατηρεί σε αυτή την περίπτωση ενισχύει την κατανόηση της εδαφικής ταυτότητας του τόπου, καθώς έχει προσαρμοστεί στο συνολικό τοπίο. Ο Δ. Πικιώνης το 1935 εκδίδει το κείμενό του «*Συναισθηματική τοπογραφία*», στο οποίο αναφέρεται στη σημασία της ενσώματης εμπειρίας:

*«Χαίρεται το προχώρεμα του κορμιού επάνω απ' την ανάγλυφη τούτη ταινία που είναι το έδαφος. Και το πνεύμα μας ευφραίνεται από τους άπειρους συνδυασμούς των τριών διαστάσεων του Χώρου, που μας συντυχαίνουν και αλλάζουν στο κάθε μας βήμα ένα γύρω μας, και που το πέρασμα ακόμα ενός συννέφου, ψηλά εις τον ουρανό είναι ικανό να τους μεταβάλλει. Προσπερνούμε δίπλα σε τούτο το βράχο, τον κορμό του δέντρου ή κάτω από τούτο το θύσανο της φυλλωσιάς του. Ανεβαίνουμε, κατεβαίνουμε μαζί με το έδαφος, επάνω εις τα κυρτώματά του, τους γηλόφους, τα όρη ή βαθιά μέσα στις κοιλάδες. Χαιρόμαστε την επίπεδη έκταση της πεδιάδος, μετρούμε τη γη με τον κόπο του κορμιού μας»<sup>64</sup>.*

---

<sup>64</sup> Δ. Πικιώνης, *Συναισθηματική Τοπογραφία 1935*, Αθήνα: 1935.

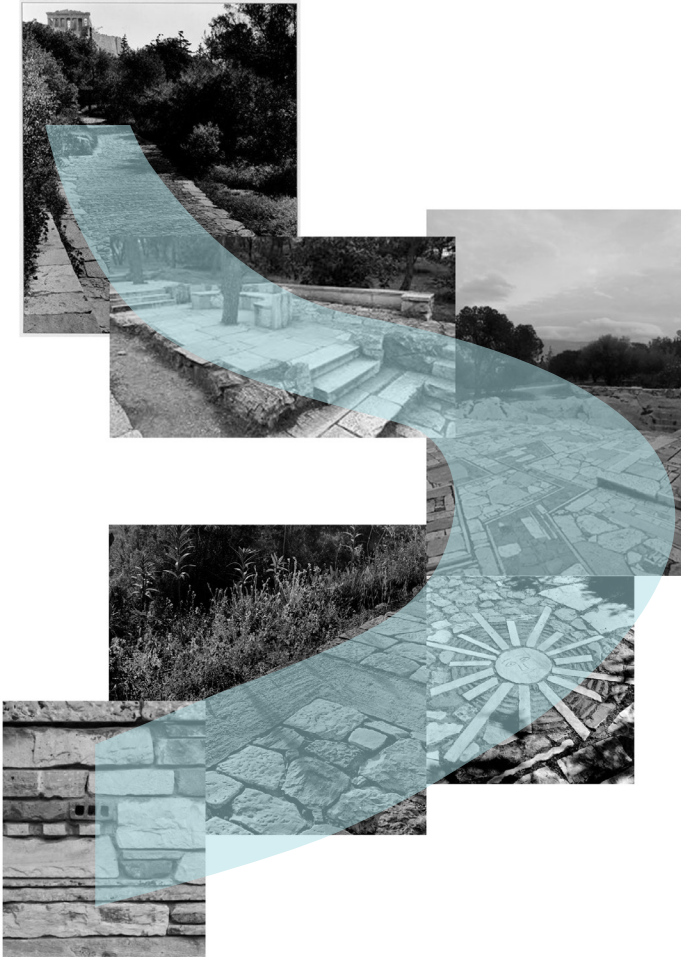
Η ερμηνεία του τόπου από τα υποκείμενα είναι ένα τυχαίο άθροισμα ενεργειών και δυνάμεων, τα οποία επενεργούν πάνω τους στον χρόνο. Τα υποκείμενα μπορούν να διαλέγουν διαφορετικές διαδρομές και κατευθύνσεις ανάλογα με την πρόθεσή τους. Όπως αναφέρει ο Νίτσε, «η μόνη έσχατη πραγματικότητα είναι οι **σχέσεις ανάμεσα σε δρώσες δυνάμεις**, οι οποίες εκδηλώνονται σε έναν **χρόνο κατακερματισμένο σε στιγμές-αισθήσεις**, δηλαδή στα σημεία υποδοχής τους ή παραγωγής τους από τις πρακτικές των σωμάτων και τις ώσεις, τις ορμές και τις επιθυμίες των θυμικών υποκειμένων»<sup>65</sup>.



εικόνα 26: July 1966 Adherence diagram by Parent from Architecture principe, S5: Circulation Habitable.

<sup>65</sup> Ν. Ι. Τερζόγλου, *Ιδέες του χώρου στον 20ο αιώνα*, Αθήνα: Νήσος 2009, σελ. 149.

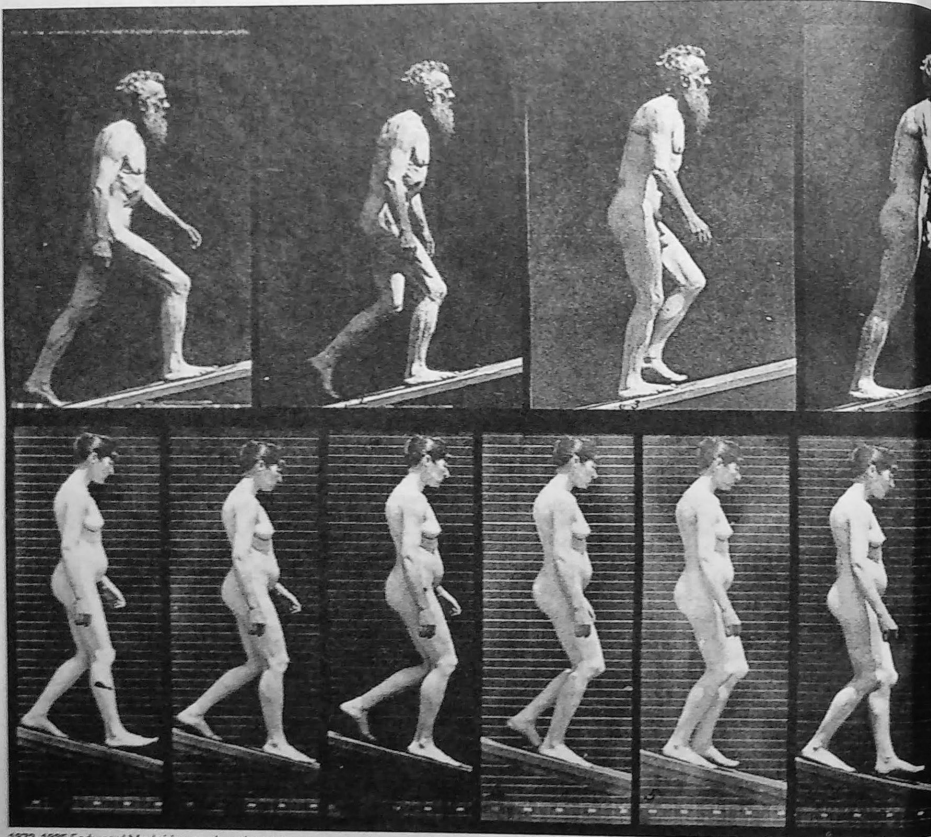




εικόνα 27: υλικά από διαδορετικά σημεία της διαδρομής.

PAGE 4

RAMP



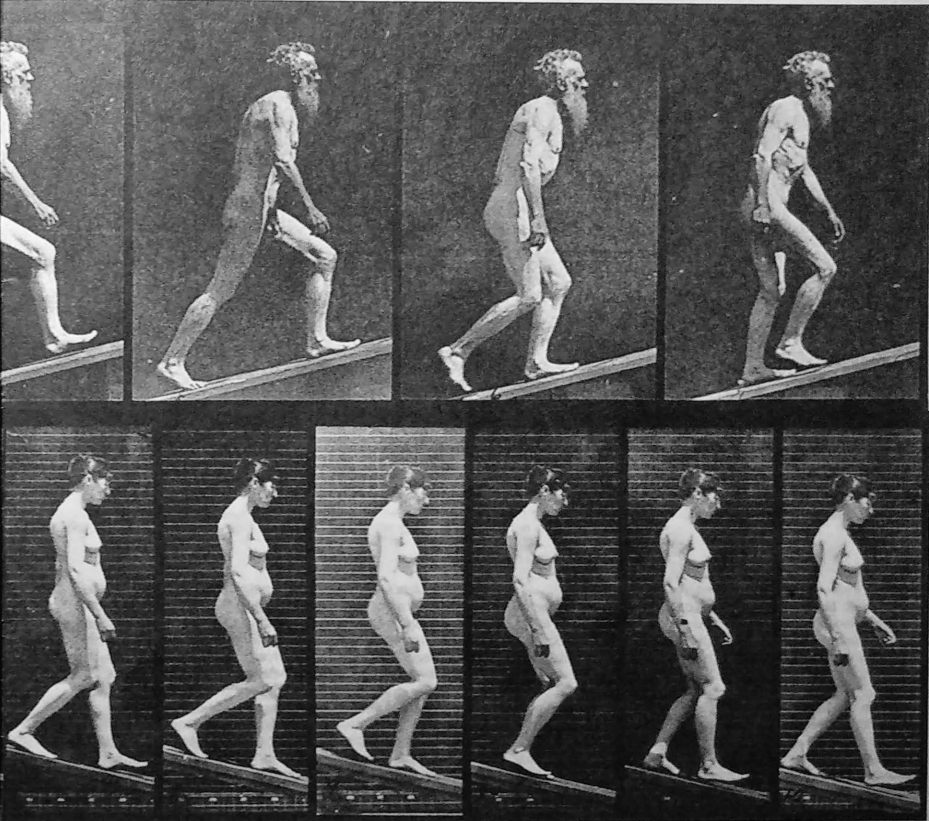
1872-1885 Eadweard Muybridge employs the ramp as a means of documenting the human gait in motion.

# 1504

εικόνα 28: 1872- 1885 Eadweard Muybridge employs the ramp as a means of documenting the human gait in motion (Element of Architecture-14. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia).

RAMP

PAGE 5



1505

## 2.2. Ιστορική μνήμη

*«Η μορφή της πόλης είναι πάντα η μορφή μιας εποχής και στην πόλη συνυπάρχουν πολλές εποχές».*<sup>66</sup>

*Aldo Rossi*

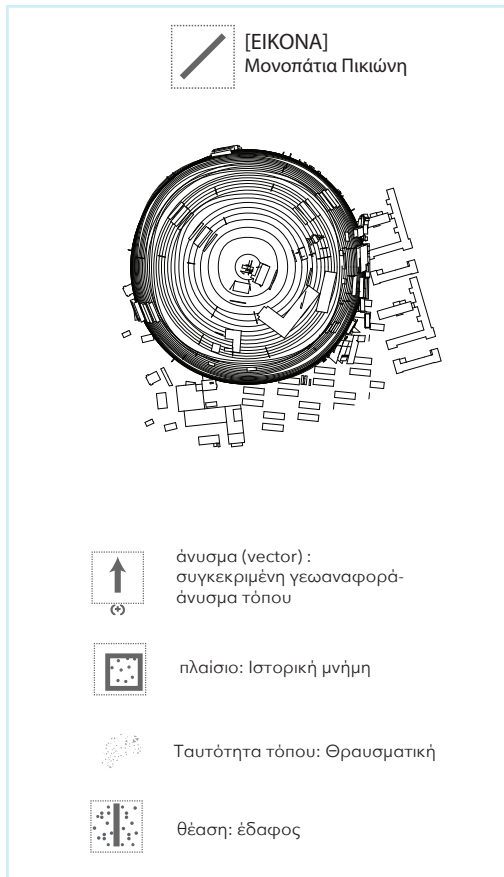
Ερμηνεύοντας την εικόνα των διαμορφώσεων του Πικιώνη στο πλαίσιο της **ιστορικής μνήμης**, το επίπεδο θέασης εμμένει στην εδαφική συνθήκη. Το υποκείμενο είναι ακόμα τοποθετημένο στις χαρασσόμενες διαδρομές. Παρατηρεί την υλικότητα και τον τρόπο συναρμογής των πλακοστρώσεων ως θραύσματα της ιστορικής μνήμης του τόπου. Στα σημεία στάσης, τα οποία έχουν τοποθετηθεί από τον αρχιτέκτονα κατά μήκος της διαδρομής, το υποκείμενο μπορεί να κατανοήσει την ταυτότητά του και τη θέση του στο ιστορικό συνεχές. Η αντίληψη της **θραυσματικής ταυτότητας** του τόπου από το υποκείμενο δημιουργείται σε δύο επίπεδα.

Αρχικά, το υποκείμενο στρέφεται στα **άμεσα εδαφικά χαρακτηριστικά** που παρουσιάζονται. Η διαδρομή έχει συναρμολογηθεί με υλικά από κατεδαφίσεις νεοκλασικών κτιρίων, πήλινα σκεύη, μαρμάρια ή πέτρινα ευρήματα χωρίς ιδιαίτερη αρχαιολογική αξία. Η επανάχρηση των οικοδομικών υλικών μετά την κατεδάφιση παλιών κτηρίων ή και ευρημάτων του τόπου στο πλαίσιο της ιστορικής μνήμης ορίζουν ένα

---

<sup>66</sup> A. Rossi, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Β. Πετρίδου, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1991, σελ. 67.

νέο αφήγημα που περιγράφει τη **θραυσματική ταυτότητα** του τόπου. Τα θραύσματα είναι ενσώματα αποσπάσματα της πολιτισμικής ιστορίας του τόπου και όχι μια αφηρημένη γεωμετρική δομή. Σε αυτή την περίπτωση οι διαμορφώσεις επαναενεργοποιούν τον μύθο του παρελθόντος σε ένα αφηγηματικό πεδίο διαμέσου του υποκειμένου.



εικόνα 29: διάγραμμα ανάλυσης  
συνιστωσών εικόνας.

Με αυτόν τον τρόπο, οι διαμορφώσεις μπορούν να προσομοιωθούν με ένα κυβιστικό πίνακα μεγάλης κλίμακας τοποθετώντας το υποκείμενο μέσα σε αυτόν. Η μεταφορά του κυβισμού προσομοιώνεται στη χρήση γραμμικών στοιχείων, στην πολλαπλή θέαση, στην τοποθέτηση των στοιχείων κομμάτι-κομμάτι κατά αναλογία με τη μεταϊμπρεσιονιστική πινελιά, ενώ η χρήση του αποσπάσματος στον πίνακα φέρνει τον πραγματικό κόσμο και αναδιατάσσει γύρω του τα θραύσματα της αναπαράστασης<sup>67</sup>. Ως στοιχεία του πλαισίου, τα υποκείμενα, παρουσιάζονται πλέον ως ερμηνευτές της θραυσματικής ταυτότητας του τόπου. Το υποκείμενο, χρησιμοποιώντας την τεχνική του κολάζ, συνενώνει τα διαφορετικά υλικά, προτείνοντας τον τόπο ως αυτόνομο έργο τέχνης.

Ο Ουάνγκ Σου [Wang Shu] (1963-)<sup>68</sup>, κατά τον σχεδιασμό και την υλοποίηση του Ningbo Historic Museum, ενσωμάτωσε με παρόμοιο τρόπο τη θραυσματική ταυτότητα του τόπου σε επίπεδο κτιρίου. Το μουσείο έχει ογκώδη δομή και γεωμετρικά καθορισμένη μορφή που συνδιαλέγεται με τις έντονες υψομετρικές διαφορές που παρουσιάζει η περιοχή. Η πρόσοψη του κτιρίου αποτελείται από είκοσι διαφορετικούς τύπους γκριζου και κόκκινου τούβλου, κεραμιδιών και άλλων οικοδομικών υλικών που προέκυψαν κατά τις κατεδαφίσεις των σπιτιών και των αγροτικών στρεμμάτων που προϋπήρχαν στον τόπο. Έτσι, το καταστραμμένο κομμάτι της πρώην γεωργικής γης μετατράπηκε σε περιοχή ανάπτυξης. Η ανοικοδόμηση του

---

<sup>67</sup> Ζ. Κοτιώνης, *Η τρέλα του τόπου, αρχιτεκτονική στο ελληνικό τοπίο*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2004. σελ. 106.

<sup>68</sup> Wang Shu (1963-): είναι Κινέζος αρχιτέκτονας που εδρεύει στο Hangzhou, επαρχία Zhejiang. Είναι κοσμήτορας της σχολής αρχιτεκτονικής της Ακαδημίας Καλών Τεχνών της Κίνας.

μουσείου προήλθε από την ανασύσταση των θραυσμάτων του τόπου.

*«Εκείνοι που πραγματικά ξέρουν, που πραγματικά θυμούνται, είναι αυτοί που βουλιάζουν μαζί της. Πώς να ζήσει κανείς σε έναν τόπο, που ακροβατεί στη ζωή. Σαν τον Φοίνικα το μόνο που πάντα θα ξέρει είναι να ζει μέσα στις στάχτες του. Υπάρχει μόνο η αλήθεια που καθείς θέλει να δει»<sup>69</sup>.*



*εικόνα 30: φωτογραφία από τον τοίχο του Ningbo Historic Museum, W. Shu.*

---

<sup>69</sup> Απόσπασμα από την προπτυχιακή εργασία «Αν» της Φ. Καράλη στο πλαίσιο του μαθήματος «Μορφή και Κατοικησιμότητα\_ Η περίπτωση της Σαντορίνης», Ειδικά Θέματα Μορφολογίας -ΕΜΠ, σελ.5.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η θραυσματική ταυτότητα του τόπου εκδηλώνεται στο υποκείμενο μέσω των θεάσεων σε σχέση με το μνημείο της Ακρόπολης. Το υποκείμενο κατανοεί τη θέση του σε σχέση με το μνημείο καθώς και στο ιστορικό συνεχές. Επομένως, το έδαφος παραθέτει κομμάτια της ταυτότητας του τόπου ενεργοποιώντας τη μνήμη του υποκειμένου και σε σχέση με τη δομή του γύρω από το μνημείο. Λειτουργεί ως μέσο ανασυγκρότησης της ιστορίας και της εμπειρίας του, με στόχο τη δημιουργία μιας νέας αφήγησης της παρελθούσας πραγματικότητας του συγκεκριμένου τόπου. Στο υποκείμενο αποτυπώνεται η νέα δυνητική εικόνα. Η εικόνα μπορεί να συσχετιστεί με την εικόνα «*La citta analoga*» όπως παρουσιάστηκε στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1976 του Άλντο Ρόσι [Aldo Rossi].



εικόνα 31: *La citta analoga*, A. Rossi.

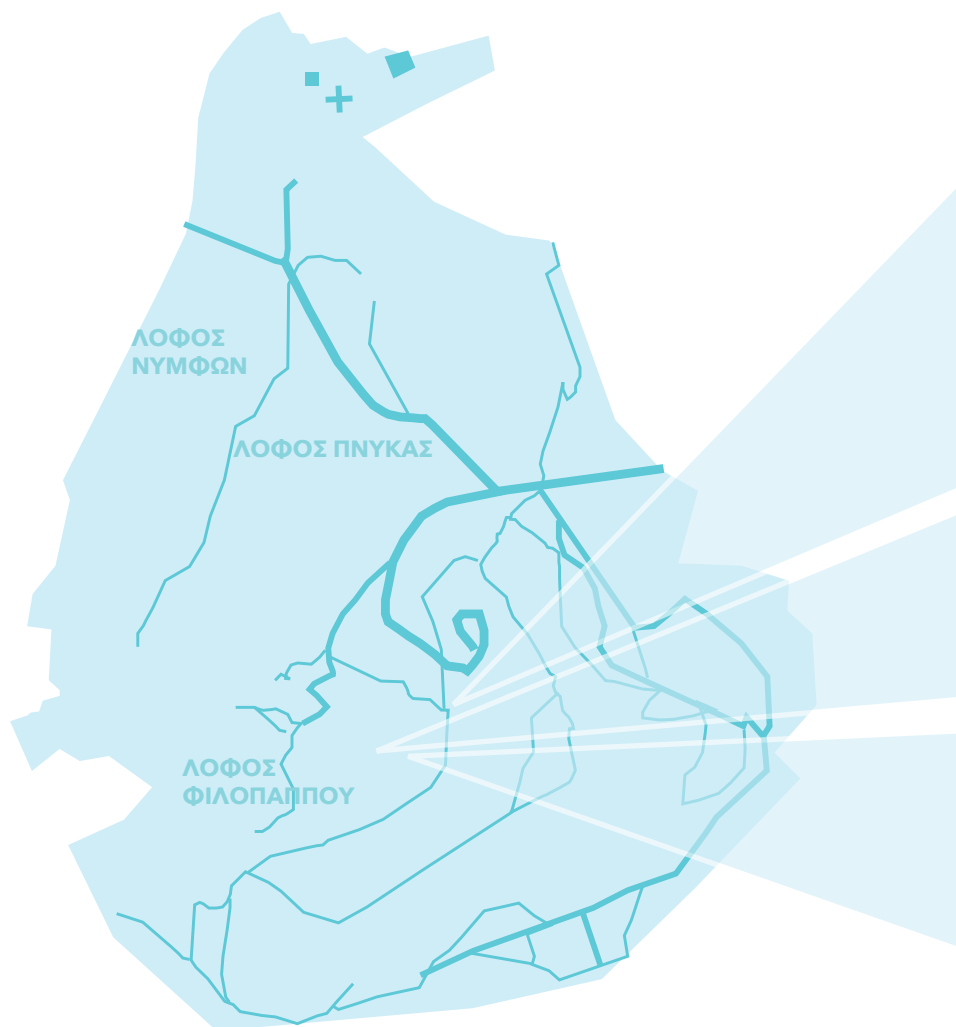


Στην εικόνα δημιουργούνται αναλογικές σχέσεις μεταξύ παλαιών και νέων πολιτισμικών αξιών. Για τον Α. Ρόσι το θραύσμα αποτελεί συνδυαστικό κρίκο μεταξύ του παρελθόντος με το παρόν. Ένα έργο που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της ανάδειξης της ιστορικής μνήμης, με σκοπό τη μελέτη της ταυτότητας του τόπου ως θραύσμα.

Οι οπτικοί άξονες, οι οποίοι παράγονται από τις θεάσεις που δημιουργούνται μέσω της εδαφικής θέσης του υποκειμένου, παρουσιάζουν το Αττικό τοπίο και τους αρχαιολογικούς τόπους εξιδανικευμένους, καθηλώνοντας την οπτική εικόνα στον εξαναγκασμό της ιδεατής αρμονίας του τόπου. Τα σημεία στάσης της διαδρομής λειτουργούν επομένως ως σημεία εξιδανίκευσης της πραγματικότητας καθώς *«η εξιδανίκευση παγώνει τον χώρο και τον χρόνο, παγώνει τις εικόνες και σταθεροποιεί τον παρατηρητή σε μια ορισμένη θέση: την ιδανική»*<sup>70</sup>. Με την εναλλαγή των επιπέδων κατά την κίνηση του περιπατητή στον κατακόρυφο άξονα, διευρύνεται η εποπτική αντίληψη του υποκειμένου. Παράγονται νέες σχέσεις όγκων κατά τον περιπατητικό ορίζοντα, ξετυλίγοντας μια διαδοχή θεάσεων του τοπίου. Με αυτόν το τρόπο ανασυγκροτούνται τμηματικά οι εικόνες μέσα από τις θεάσεις του εδάφους. Το τοπίο είναι δυνατό να μετασχηματιστεί μεταγενέστερα στη συνείδηση του υποκειμένου.

---

<sup>70</sup> Κ. Τσιαμπάος, *Κατασκευές της όρασης, Από τη θεωρία του Δοξιάδη στο έργο του Πικιώνη*, Αθήνα: Ποταμός 2010, σελ. 132.



● Όριο οργανωμένου  
αρχαιολογικού χώρου

— Διαμορφώσεις μονοπατιών  
Δ. Πικιώνη



**ΩΔΕΙΟ  
ΗΡΩΔΟΥ  
ΑΤΤΙΚΟΥ**



**ΑΓΙΟΣ  
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ  
ΛΟΥΜΠΑΔΙΑΡΗΣ**



**ΙΕΡΟΣ  
ΒΡΑΧΟΣ  
ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ**

*εικόνα 32: διάγραμμα θεάσεων από τις διαμορφώσεις του Πικιώνη.*

Ο Α. Ρόσι κατανοεί την πόλη ως ένα σύνολο κομματιών, τα οποία προάγουν μορφές και τυπολογίες, ενώ συνυπάρχουν στην ιστορία. Το αφήγημα της πόλης κατά τον Ρόσι ή του τοίχου στο εκκλησάκι του Λουμπαδιάρη, ερμηνεύεται από το υποκείμενο, που -ως ιχνηλάτης των θραυσμάτων- κατασκευάζει την αφήγηση του τόπου από τα στοιχεία της συνολικής εικόνας. Η **ιστορία παρουσιάζεται κατακερματισμένη**, επιτάσσοντας την ανακατασκευή της. Το υποκείμενο βρίσκεται στο παρόν, επομένως η αφήγηση που παρουσιάζεται αναθεωρείται στη σημερινή συνθήκη. Με αυτόν τον τρόπο *«ο τόπος συνολικά αποκτά τα χαρακτηριστικά μιας αποσπασματικής ολότητας, η οποία μπορεί να λειτουργήσει σαν μια συνοριακή ζώνη, που επιτρέπει σε ένα μείγμα ετερόκλητων, ξεριζωμένων από την παράδοση αποσπασμάτων παλιάς και νέας αρχαιότητας, να συγκατοικήσουν στο περιβάλλον ενός κοινού κόσμου»<sup>71</sup>.*

Ο τόπος, στην οπτική του Α. Ρόσι, συνδέεται με συντελεστές καθορισμένους από την τοπογραφία, όσο και με συντελεστές επιβίωσης της συλλογικής του μνήμης<sup>72</sup>. Οι εικόνες προτείνουν ένα **μεταβατικό αντικείμενο**. Τα σημεία των εικόνων αποδεσμεύονται από το χρονικό πλαίσιο, στο οποίο ανήκουν και των αρχικών πλαισίων, στα οποία δημιουργήθηκαν. Τα υλικά παρατίθενται ισάξια στη νέα εικόνα, χωρίς να υπάρχουν κύρια και δευτερεύοντα στοιχεία, χωρίς χρονική κατανομή, προτείνοντας μια νέα συνθήκη χρονικής ασυνέχειας και αποσπασματικότητας, σχηματίζοντας μια χασοτική εικόνα, μια προκλητική διάσπαση της πραγματικότητας. Όπως και η εικόνα

---

<sup>71</sup> [https://www.efsyn.gr/tehnas/art-nea/109613\\_i-documenta-14-sta-monopatia-toy-pikioni](https://www.efsyn.gr/tehnas/art-nea/109613_i-documenta-14-sta-monopatia-toy-pikioni).

<sup>72</sup> A. Rossi, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Β. Πετρίδου, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1991, σελ. 13.

του Δ. Πικιώνη, μέσα από τα θραύσματα της ιστορίας του τόπου ως ενσώματα υλικά στοιχεία, ανασύρονται στην επιφάνεια ξεχασμένες γνώσεις και ασυνείδητες μνήμες της πόλης. Ο Α. Ρόσι σχολιάζοντας το έργο του κοινωνιολόγου Χάλμπγουακς Μορίς [Maurice Halbwachs] αναφέρει:

*«Όταν μια ομάδα εισέρχεται σε ένα μέρος του χώρου, το μεταμορφώνει κατ' εικόνα της αλλά, την ίδια στιγμή, υποτάσσεται και προσαρμόζεται κι εκείνη στα υλικά αντικείμενα που της αντιστέκονται. Εγκλείεται στο πλαίσιο που έχει κατασκευαστεί».*<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Μ. Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη*, μετάφραση Τ. Πλυτά, Αθήνα: Παπαζήσης 2013.

### 2.3. Μίμηση

Οι αρχιτεκτονικές διαμορφώσεις του Δ.Πικιώνη μπορούν να εξεταστούν στο πλαίσιο της **μίμησης** για τη διατήρηση της ατμοσφαιρικής ταυτότητας του τόπου. Κατά τη διαμόρφωση των παρεμβάσεων σημαίνουσα σημασία κατέχει το «*Αττικό τοπίο*», το οποίο δεν αποτελεί απλά τη φυσική πραγματικότητα του τόπου, αλλά την αύρα της ιστορίας. Η ατμόσφαιρα του τόπου αποδίδεται στα εγγενή χαρακτηριστικά του, όπως η σύσταση του αέρα, η περιρρέουσα ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος και η ποιότητα του φωτός.

Η διαμόρφωση του εδάφους, τα φυτά και τα δέντρα με τα αρχαία ονόματα καταγωγής τους, τα θραύσματα της ιστορικής κατοίκησης της Αττικής, μαζί με τους άυλους μύθους της γης, συνθέτουν το αττικό τοπίο. Πριν από τη δημιουργία των διαμορφώσεων, το 1925, ο Δ. Πικιώνης έγραφε: «*Η εποχή μας είναι τόσο φτωχιά που είναι πρόπον να σκύψουμε και να μαζέψουμε και να τελευταία ψίχουλα που σε αυτά πάνω ζει το Σχήμα*»<sup>74</sup>. Αφουγκραζόμενος την **ατμοσφαιρική ταυτότητα** του τόπου και την επανάληψή της στο πλαίσιο της μίμησης, επανατοποθέτησε την ατμόσφαιρα του παρελθόντος στο σήμερα. Διατηρώντας τη μνήμη του νερού, με τη διαμόρφωση του ορίου ανάμεσα στον πεζόδρομο και τον βράχο του λόφου, θεματοποιεί τη ροή του, η οποία έχει παραμείνει αναλλοίωτη ως διαδικασία στο πέρασμα του χρόνου. Η διαδρομή του νερού έρχεται από τον ουρανό και καταλήγει στο εσωτερικό της γης, όπου απορροφάται. Με αυτόν τον τρόπο ο παρατηρητής βιώνει

---

<sup>74</sup> Ζ. Κοτιώνης, *Η τρέλα του τόπου, αρχιτεκτονική στο ελληνικό τοπίο*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2004. σελ. 47.

το κοσμικό γεγονός της βροχής και του νερού αντικρίζοντας την ατμόσφαιρα του παρελθόντος. Ανασυγκροτεί και αναπαράγει την ατμόσφαιρα ως κληρονομιά του μέλλοντος, με τη διατήρηση των υλικών και άυλων χαρακτηριστικών της. Πρόκειται για μια μιμητική διαδικασία, όπου αναπαράγεται η αρχική εικόνα και προτείνεται η ανακατασκευή της μέσα από τη διατήρηση της ατμόσφαιρα του τόπου. Ο Δ. Πικιώνης στο κείμενο του «Συναισθηματική τοπογραφία» που εκδόθηκε το 1935 αναφέρεται στο «πνεύμα του τόπου» ως εξής:

*«Μελετούμε το πνεύμα που αναδίδεται απ' τους τόπους. Εδώ το έδαφος είναι σκληρό, πετρώδες, απότομο, το χώμα ξερό. Εκεί η γη επίπεδη. Νερό αναβλύζει μέσα από τα βρύα. Εδώ οι πνοές, το ύψος και η σύσταση του εδάφους μας αναγγέλλουν τη γειτνίαση της θάλασσας. Εκεί θάλλει πλούσια χλωρίδα, η ακρότατη τούτη τελείωση της πλαστικής διαμόρφωσης του εδάφους, που ξέρει να εναρμονίζει το έντυμά της με το ρυθμό των εποχών. Εδώ οι φυσικές δυνάμεις, η γεωμετρία της γης, η ποιότητα του φωτός και του αιθέρα, προσδιορίζουν τούτο τον τόπο για κοιτίδα πολιτισμού»<sup>75</sup>.*

Έστω ότι αφαιρούμε από την εικόνα το άνυσμα του τόπου, απομονώνοντας τις **πλακόστρωτες διαμορφώσεις από την αρχική εικόνα**. Από την εικόνα απουσιάζουν τα τοπικά χαρακτηριστικά καθώς και η σχέση με τα μνημεία της

---

<sup>75</sup> Δ. Πικιώνης, *Συναισθηματική Τοπογραφία*, Αθήνα: 1935.

Ακρόπολης. Σε αυτή την κατεύθυνση υπάρχει μόνο το έδαφος, όπου η **υλικότητα και οι κλίσεις ορίζουν μια αιωρούμενη και αυτόνομη δομή αποκομμένη από το πλαίσιο, στο οποίο έχει δημιουργηθεί. Η ράμπα τοποθετείται σε μια ουδέτερη αίθουσα, ώστε να εξεταστεί η ατμοσφαιρική ταυτότητα του τόπου σε ένα αποτοπικοποιημένο πεδίο παρατήρησης.** Η συνθήκη προσαρμόζεται ως ένα «Cloudscapes», όπως παρουσιάστηκε στη Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής στη Βενετία το 2010, αλλά με έμφαση στη μίμηση της ατμοσφαιρικής ταυτότητας του Αττικού τόπου.

Το έργο των Transsolar και Tetsuo Kondo ήταν τοποθετημένο στο κεντρικό τμήμα της αίθουσας και σχετίζεται άμεσα με τη διαδρομή των επισκεπτών στο αιωρούμενο έδαφος ορίζοντας τη ράμπα. Είναι βαθιά από τους επισκέπτες, παρουσιάζοντας ανοδική και καθοδική φορά σε σημεία. Σε διαφορετικά στιγμιότυπα της δομής της υπάρχουν ποικίλες ποιότητες νέφους που ορίζουν το «σύννεφο», το οποίο δημιουργείται με την αλλαγή στην πυκνότητα της ατμόσφαιρας του τόπου. Η θολή υφή περιορίζει την ορατότητα των υποκειμένων, υπονομεύει τις μορφές που επενδύει, καθηλώνει τους μηχανισμούς της αντίληψης και ματαιώνει την άμεση ανάγνωση περιγραμμάτων και όγκων. Με αυτόν τον τρόπο ενεργοποιούνται τα υπόλοιπα μέσα αντίληψης του τόπου, ενώ η θέαση προσδιορίζεται ανάλογα με το μικροκλίμα που δημιουργείται. Κατά την ανάβαση στη δομή, το υποκείμενο είναι αποτοπικοποιημένο. Δεν βρίσκεται στην αίθουσα της έκθεσης, αλλά κατανοεί το έδαφος κατά την διαδρομή, μέσα από την ατμόσφαιρα που δημιουργείται.





*εικόνα 33: Cloudscapes, Βενετία το 2010,  
Trassolar και Tetsuo Kondo.*



*εικόνα 34: Cloudscapes, Βενετία το 2010,  
Trassolar και Tetsuo Kondo.*

Το νέφος μεταβάλλεται με διαφορετικό τρόπο στον χρόνο. Υπάρχει επομένως μια διαρκής και ταυτόχρονη κίνηση του υποκειμένου κατά την άνοδο και κάθοδο της ράμπας, καθώς επίσης και του νέφους που τεχνητά δημιουργείται. Λόγω της ατμόσφαιρας το υποκείμενο είναι δύσκολο να διακρίνει τον περιβάλλοντα χώρο, τους υπόλοιπους επισκέπτες στην ράμπα, την αρχή και το τέλος της διαδρομής. Σε στιγμιότυπα όπου το νέφος δεν περικλείει το υποκείμενο είναι δυνατό να κατανοήσει τη δομή από τις σκιές που αποτυπώνονται σε αυτό. Ωστόσο, σε σημεία, όπου η σύστασή του είναι πυκνή, η αντίληψή περιορίζεται σε μικρή ακτίνα και επέρχεται η ψευδαίσθηση της αιώρησης και την μοναδικότητας του εαυτού του.

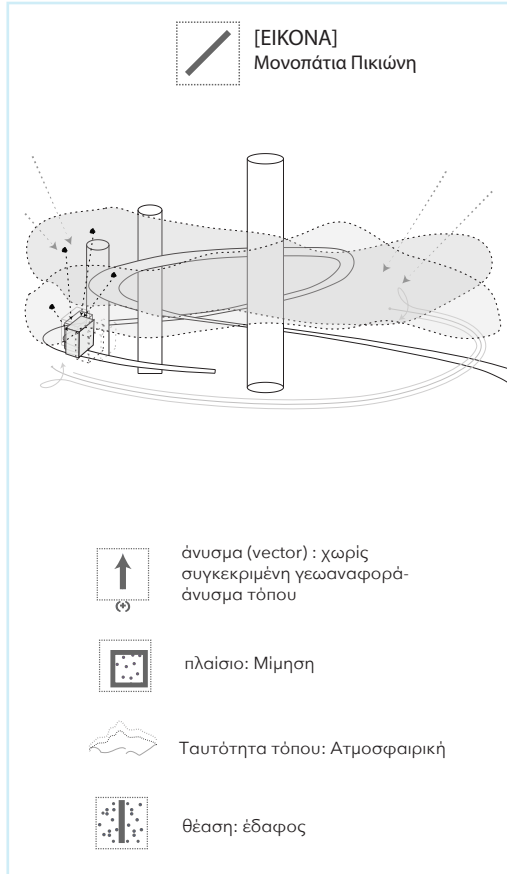
Η κλίμακα, η γεωμετρία καθώς και η υλικότητα μιμούνται την ατμόσφαιρα του τόπου μέσα από τρεις διαφορετικές πυκνότητες που παράγονται, ανάλογα με τη θέση του υποκειμένου στην ελικοειδή διαδρομή. Η στοχευμένη υλικότητα για την κατασκευή ενός συγκεκριμένου ατμοσφαιρικού αποτελέσματος τοποθετεί την έννοια του τόπου στο πλαίσιο της μίμησης. Επιπλέον, η υλικότητα του φωτός, η θερμοκρασία και η ηχητική επένδυση ενισχύουν τη σωματική εμπειρία. Όπως επισημαίνει ο Μερλώ- Ποντύ:

*«ποιότητα, φως, χρώμα, βάθος βρίσκονται  
εδανά μπροστά μας. Δεν βρίσκονται εδώ παρά  
μόνο επειδή ξυπνούν μία ηχώ μέσα στο σώμα μας  
επειδή το σώμα μας τα υποδέχεται».*<sup>76</sup>

Οι υλικές συνθήκες είναι ικανές να ενεργοποιήσουν τις αισθήσεις του υποκειμένου για να αποδοθεί η ατμόσφαιρα του

---

<sup>76</sup> M. M. Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν- Το μάτι και το πνεύμα*, μετάφραση Α. Μουρίκη, Αθήνα: Νεφέλη 1991, σελ. 69.



εικόνα 35: διάγραμμα ανάλυσης συνιστωσών εικόνας.

τόπου στο πλαίσιο της μίμησης της ατμοσφαιρικής ταυτότητας στο επίπεδο θέασης του εδάφους. Η αποτοπικοποιημένη θεώρηση των διαδρομών του Πικιώνη ενεργοποιεί τη δημιουργία συμβάντων, χάρη στην υλική παραγόμενη εικόνα. Το συμβάν έγκειται στην απρόβλεπτη συμπεριφορά του υποκειμένου, καθώς βιώνει την συνθήκη απαλλαγμένο από τα οπτικά χαρακτηριστικά σύνδεσης με τον τόπο στη νέα αφαιρετική συνθήκη. Και στις δύο περιπτώσεις, η γεωμετρία και οι προβαλλόμενες υλικές συνθήκες δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την εκδήλωση επικείμενων συμβάντων. Παράγονται δηλαδή πολυαισθητηριακές προκλήσεις, χωρίς ωστόσο το συμβάν να μπορεί να προβλεφθεί.

Η αντίληψη της ατμόσφαιρας του τόπου από το υποκείμενο δεν καθλώνεται στο επίπεδο της οπτικής αντίληψης, αλλά επιτελείται μόνο όταν το υποκείμενο δρα μέσα στον τόπο ενεργά. Ο Γκίμπσον Τζ. Τζέιμς [Gibson J. James] στην εισαγωγή του βιβλίου του «*Η οικολογική προσέγγιση της οπτικής αντίληψης*» [The Ecological Approach to Visual Perception] αναφέρει:

*«Πιστεύω ότι πρέπει να λάβουμε μια οικολογική προσέγγιση στο πρόβλημα της αντίληψης. Όταν δεν υπάρχουν περιορισμοί στο οπτικό μας σύστημα, κοιτάζουμε γύρω μας, ψάχνουμε για κάτι ενδιαφέρον και κινούμαστε γύρω από αυτό, έτσι ώστε να το αντιληφθούμε από όλες τις πλευρές, και να πηγαίνουμε από τη μια πλευρά στην άλλη. Η διαδικασία της αντίληψης δεν σχετίζεται με την επεξεργασία των αισθητικών ερεθισμάτων, αλλά με την εξόρυξη των αναλλοίωτων ερεθισμάτων, με αποτέλεσμα η απόρροια της παλιάς ιδέας ότι οι αισθητηριακές εισροές μετατρέπονται σε αντιλήψεις από τις διεργασίες του μυαλού να*

απορρίπτεται»<sup>77</sup>.

Η δήλωση αυτή δίνει μια ακριβή εικόνα για τη θεωρία του Γκίμπσον. Σε όλο το βιβλίο τονίζεται η αναγκαιότητα της κίνησης του παρατηρητή σε σχέση με το περιβάλλον, διακρίνοντας την «εξερεύνηση» από την αντίληψη ως μέσο για παθητική λήψη φωτός μέσα στο σώμα.

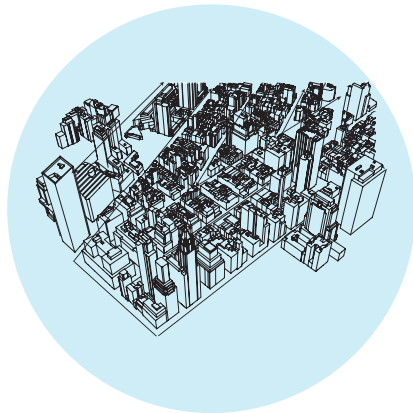
Στην ίδια κατεύθυνση, οι Claude Parent και Paul Virilio στο μανιφέστο τους «*The Function of the Oblique*» υποστηρίζουν πως το «πλάγιο έδαφος» δημιουργεί μια νέα σχέση αρχιτεκτονικής και σώματος με σκοπό την ενδυνάμωση της σωματικής συνειδησης. Σε αυτή τη λογική, η κατακόρυφη και οριζόντια θέση του τοίχου και του εδάφους μετατοπίζεται περιστροφικά. Η κλίση εξαναγκάζει το σώμα σε μια διαρκή προσπάθεια μετακίνησης και επομένως διαρκούς αναθεώρησης της δεδομένης αντίληψης του υποκειμένου μέσω του σώματος. Το νέο έδαφος, το οποίο παράγεται από το κεκλιμένο έδαφος και τις κεκλιμένες επιφάνειες, δεν ορίζουν μόνο νέες θεάσεις κατά την περιήγηση, αλλά ενεργοποιούν τη σωματική εμπειρία του υποκειμένου. Σε αυτή την κατεύθυνση, οι διαμορφώσεις του Πικιώνη είναι ικανές να ενεργοποιήσουν τη σωματική μνήμη του υποκειμένου καθώς οι κλίσεις ενεργοποιούν τις προγενέστερες εμπειρίες του περιπατητή. Ανεξαρτήτως των θεάσεων που δημιουργούνται κατά τη διαδρομή στον ίδιο τον τόπο, καθώς και των εικόνων που υποβάλλονται στο υποκείμενο στο πλαίσιο της μίμησης της ατμοσφαιρικής ταυτότητας του τόπου, το υποκείμενο δομεί κατά την περιπατητική του εμπειρία τη μοναδική υποκειμενική εικόνα της πραγματικότητας.

---

<sup>77</sup> E. B. Goldstein, *The ecology of J.J. Gibson's perception*, Cambridge: MIT Press, 1981, σελ. 193.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Η ΝΗΣΟΣ ΜΑΝΧΑΤΑΝ



Κατά τη θέαση στο επίπεδο του εδάφους, το υποκείμενο εξοικειωνόταν στην ένταση της συνέχειας του περιπάτου και της ασυνέχειας των διαφορετικών θεάσεων. Στην περίπτωση μελέτης της νήσου Μανχάταν μεγαλώνει η κλίμακα του επιπέδου ανάλυσης των θέσεων, απομακρύνεται από το έδαφος και εξετάζεται σε επίπεδο τομής. Το υποκείμενο εξετάζει από μακριά την πόλη χωρίς να δρα άμεσα στην κλίμακα της πόλης. Η απομάκρυνση αυτή καθιστά το τοπίο εκ νέου αντικείμενο διαρκώς μεταλλασσόμενων θεάσεων. Και στις δυο κλίμακες παρατήρησης «η κατανόηση των επιμέρους θεάσεων ως όψεων ενιαίας μορφής απαιτεί διάλογο των αισθήσεων με τη σκέψη».<sup>78</sup> Στην πρώτη περίπτωση μελέτης εξετάζεται η πόλη σε επίπεδο κάτοψης, ενώ στη συνέχεια το πεδίο θέασης μεταπηδά στην τομή της πόλης υπόγεια και υπέργεια.

---

<sup>78</sup> Γ. Πεπονής, *Χωρογραφίες, ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2003, σελ. 19.

### 3.1. Ταξινόμηση

Το επίπεδο θέασης του νησιού Μανχάταν<sup>79</sup> στο **πλαίσιο της ταξινόμησης** τοποθετείται εναέρια, ώστε οι γεωμετρίες να γίνονται ορατές μέσα στο τοπίο. Στην αεροφωτογραφία διακρίνονται αρχικά οι οδικές φυγές χαράσσοντας τα οικοδομικά τετράγωνα της πόλης. Το υποκείμενο είναι δύσκολο να ανασύρει τις αναμνήσεις της περιπατητικής αντίληψης στου δρόμους αυτούς, καθώς είναι αποστασιοποιημένο από τα άμεσα ερεθίσματα που παρουσιάζονται στον τόπο. Ο Γ. Πεπονής στο βιβλίο του «Χωρογραφίες, ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος», περιγράφει τη διαφορά στην αντίληψη της αποστασιοποιημένης παρατήρησης και της άμεσης κατανόησης του τόπου από το υποκείμενο που δρα μέσα σε αυτόν:

*«Οδηγούμαστε έτσι στη συνειδητοποίηση μιας βασικής διαφοράς ανάμεσα στην κίνηση από ψηλά και στην κίνηση μέσα στο τοπίο. Η κίνηση από ψηλά παρέχει τη θέα της συνεχούς μεταβολής των σχημάτων ανάλογα με τη θέση και τη γωνία της θέασης. Το ίδιο ισχύει και με τις αεροφωτογραφίες της Γεωγραφικής Υπηρεσίας Στρατού, αν προσπαθήσει κανείς να σκεφτεί ταυτόχρονα τη συγχρονική συγκρότηση και τη διαχρονική*

<sup>79</sup> Manhattan < manahàhtaan («-manah» < «μαζεύω», «-aht» < «τόξο», «-aan» < κατάληξη ονομάτων). Η ετυμολογία προέρχεται από τη διάλεκτο των ιθαγενών Lenape. Η ονομασία ελεύθερα αποδίδεται ως «ο τόπος συλλογής τόξων» ή εναλλακτικά «το νησί των πολλών λόφων» ή «το νησί των τρελών». Χωρίζεται ανεπίσημα σε τρία γεωγραφικά διαμερίσματα - Lower Manhattan, Midtown Manhattan, Upper Manhattan. Αρχικά, η γη κατοικούνταν από ιθαγενείς αμερικανικούς λαούς. Το 1624 εγκαταστάθηκαν στο νότιο τμήμα του νησιού κάτοικοι της ολλανδικής δημοκρατίας, έπειτα από εξαγορά της γης από τους αυτόχθονες. Η περιοχή έλαβε την επωνυμία Nieuw Amsterdam το 1626. Το 1664 η περιοχή περιήλθε υπό την Αγγλική κυριαρχία και έλαβε την επωνυμία New York.



*εμφάνιση του τοπίου, πώς δηλαδή συνδέονται τα πράγματα μεταξύ τους και πώς εμφανίζονται οι συνδέσεις τους ως διαδοχικές όψεις και θεάσεις».*  
80

Σε αυτή τη μελέτη περίπτωσης, η πόλη εξετάζεται στο **πλαίσιο της ταξινόμησης** προκειμένου να αναδυθεί η **γεωγραφική ταυτότητα** του τόπου. Η θέαση απομακρύνεται από το σημείο παρατήρησης, ώστε να είναι διακριτή η πολεοδομική χάραξη της νήσου. Οι κύριες ροές, διακρίνονται από ψηλά και δηλώνουν την οργάνωση της πόλης στη βάση του ιπποδάμιου συστήματος, ορίζοντας καθετοποιημένες φυγές με περικλειστα οικοδομικά τετράγωνα. Η βασική μορφολογία των οικοπέδων είναι ευθύγραμμη, παρέχοντας ευκολίες στην τοπογραφία της περιοχής. Κατά συνέπεια τα αστικά τετράγωνα και τα ρυμοτομικά σχέδια είναι επίσης ευθύγραμμα. Ο Ρεμ Κούλχασ [Rem Koolhaas] (1944-)<sup>81</sup> το 1994 με το μανιφέστο που παρουσιάζεται στο βιβλίο «*Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*» ερμηνεύει τη σύγχυση των νέων πόλεων μέσα από το παράδειγμα του Μανχάταν. Συνδέει τη γεωμετρία που επιβλήθηκε στην πόλη με την επιβολή ελέγχου στην κοινωνία:

*«Ο καναβός, είναι πάνω απ' όλα μια εννοιολογική κερδοσκοπία. Παρά την φαινομενική ουδετερότητά της, συνεπάγεται ένα πρόγραμμα για το νησί: στην αδιαφορία του για την τοπογραφία, γι' αυτό που*

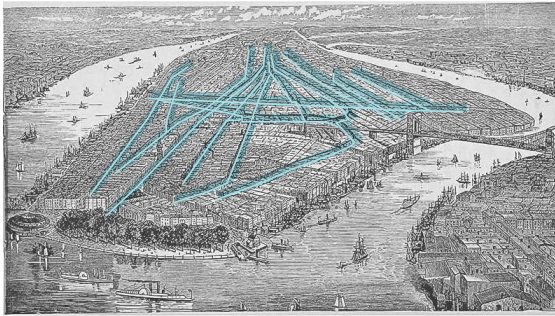
---

<sup>80</sup> Γ. Πεπονής, *Χωρογραφίες, ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2003, σελ. 18.

<sup>81</sup> Rem Koolhaas (1944-): Ολλανδός αρχιτέκτονας και καθηγητής στο πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ στις ΗΠΑ.

υπάρχει, αξιώνει την ανωτερότητα της διανοητικής κατασκευής που υπερβαίνει την πραγματικότητα. Η σχεδίαση των δρόμων και των οικοδομικών τετραγώνων φανερώνει ότι η υποταγή είναι η πραγματική της φιλοδοξία της πόλης. Όλα τα οικοδομικά τετράγωνα είναι η ομοιόμορφα. Ισοδυναμία τους ακυρώνει ταυτόχρονα όλα τα συστήματα αρθρώσεων και διαφοροποίησης των μονάδων. Ο κάναβος καθορίζει μια νέα ισορροπία ελέγχου και ρευστού χάους»<sup>82</sup>.

Αντίθετα, η συνεχής καμπυλοειδής μορφή, η οποία παρουσιάζει το όριο της συνοικίας- νησιού του Μανχάταν, ιδρύει μια αβεβαιότητα και ελευθερία κινήσεων.

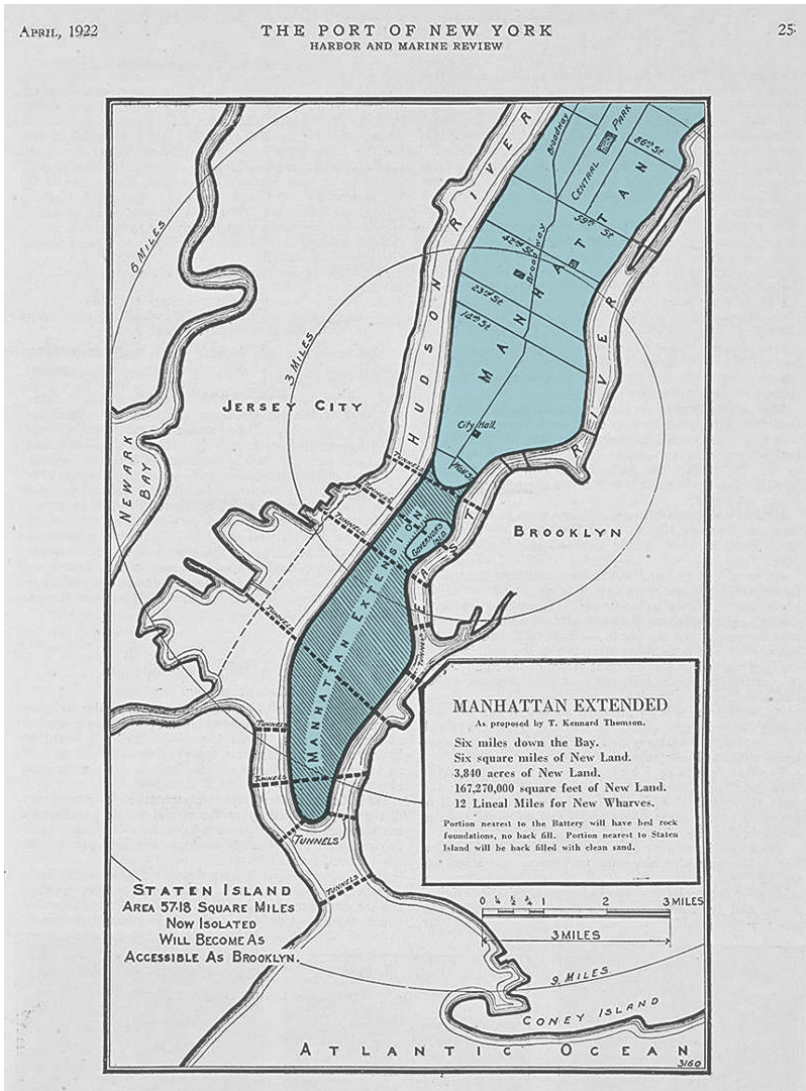


εικόνα 36: Μια στιγμή στο χρόνο (1883), όταν το Μανχάταν ήταν επίπεδο.

<sup>82</sup> R. Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York: The Monacelli Press 1994, σελ. 20.



εικόνα 37: Οικοδομικά τετράγωνα της νήσου Μανχάταν, R. Koolhaas (1994), *Delirious New York*.



εικόνα 38: Μια στιγμή στο χρόνο (1883),  
όταν το Μανχάταν ήταν επίπεδο (κάτοψη).

Η γεωμορφολογία και η θέση προσδιορίζονται από το **άνυσμα του τόπου**. Στη συμβολή της στεριάς και των υδάτινων περιοχών δημιουργούνται ζώνες στις οποίες αποδόθηκαν προγραμματικά διαφορετικές χρήσεις. Σε επίπεδο κάτοψης, κατά την τομή των απόλυτα γεωμετρικών βασικών ροών κίνησης και της ακανόνιστης ακτογραμμής, αποδίδονται χρήσεις πάρκων και πλατειών καθώς και άλλων προγραμματικών λειτουργιών που παρουσιάζουν **μεγαλύτερη ευελιξία**. Εξετάζοντάς την ακτογραμμή στα σημεία συμβολής των κύριων οδικών ροών δημιουργούνται νησίδες ευελιξίας στον αστικό ιστό ως δυναμει τόποι εκδήλωσης συμβάντων. Σε αυτή την κατηγορία παρουσιάζονται χαρακτηριστικά ενός ευέλικτου περιβάλλοντος, με πολλαπλή πορεία κίνησης των υποκειμένων σε σχέση με το τοπίο μεταβολής και ένα ανοιχτό σύστημα στη διαδικασία σύμπραξης με τον τόπο. Στο κέντρο της πόλης παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά ενός **μη ευέλικτου περιβάλλοντος**. Οι γεωμετρικές αποδίδουν όρια και κανόνες στην κίνηση που επιτάσσονται από τις έμμεσες χωρικές συνθήκες του δομημένου τόπου. Σε αυτή την περίπτωση η πορεία είναι καθορισμένη. Ορίζεται ως μια σταθερή- γραμμική πορεία κίνησης του υποκειμένου και ως ένα κλειστό σύστημα με πεπερασμένες ερμηνείες.

Στο το πλαίσιο της **ταξινόμησης των λειτουργιών** στην πόλη παρατηρείται η ανάγνωση της γεωγραφικής ταυτότητας του τόπου, καθώς οι χρήσεις διανέμονται στην πόλη ανάλογα με την ευελιξία της θέσης και των προγραμμάτων. Ο Leon Krier γράφει το 1976, *«Ο σχεδιασμός της πόλης, της οδικής κυκλοφορίας και των πεζόδρομων, δυναμικά και επίκεντρα, είναι από τη μια μεριά μέθοδος αρκετά γενική, ώστε να επιτρέπει προσαρμοστικότητα και αλλαγή, και από την άλλη αρκετά*

ακριβής, ώστε να δημιουργεί μια συνέχεια στο κτισμένο και τον άκτιστο χώρο της πόλης»<sup>83</sup>.



εικόνα 39: διάγραμμα ανάλυσης  
συνιστωσών εικόνας.

<sup>83</sup> Κ. Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική- ιστορία και κριτική, μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Αθήνα: Θεμέλιο 1999, σελ. 265.

Κατά την εναέρια παρατήρηση του δομημένου τμήματος της νήσου Μανχάταν, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η λεωφόρος Broadway<sup>84</sup>. Ως κύρια αρτηρία ρών κίνησης στο νησί, ξεδιπλώνονται κατά μήκος της πολλαπλές προγραμματικές λειτουργίες. Με αυτόν τον τόπο δημιουργούνται **κόμβοι** στα σημεία τα οποία η λεωφόρος Broadway-με την καμπυλοειδή μορφή της- τέμνει εγκάρσια τις υπόλοιπες λεωφόρους- οι οποίες συνδέουν γραμμικά και καθετοποιημένα τα οικοδομικά τετράγωνα. **Οι κόμβοι ερμηνεύονται ως τόποι ανάδυσης δυναμικών συμβάντων**<sup>85</sup>, καθώς η αμηχανία κατά τη συμβολή των απόλυτα γεωμετρικών χαράξεων και της καμπυλόμορφης γραμμής δημιούργησαν κενούς τόπους. Ο Άλαιν Μπαντιού [Alain Badiou] στο βιβλίο «*Η ηθική*» ορίζει το **συμβάν** ως μια κατάσταση που εξαναγκάζει το υποκείμενο να επινοήσει μια διαφορετική πραγματικότητα:

*«Είμαι πιστός σε ένα συμβάν σημαίνει κινούμαι μέσα στην κατάσταση που το συμβάν υπερπλήρωσε, σκεπτόμενος την κατάσταση «σύμφωνα» με το συμβάν. Πράγμα που ασφαλώς εφόσον το συμβάν ήταν πέρα από τους κανονικούς νόμους της κατάστασης υποχρεώνει να επινοήσω ένα νέο τρόπο ύπαρξης και δράσης μέσα σε μία κατάσταση»<sup>86</sup>.*

<sup>84</sup> Η λεωφόρος Broadway ανήκει στην πολιτεία της Νέας Υόρκης (Manhattan και Bronx) και στην County of Westchester. Διασχίζει 33 mi (53 km) Νέα Υόρκη

<sup>85</sup> Παρατήρηση της επιβλέπουσας καθηγήτριας της διπλωματικής εργασίας Στ. Λάββας σχετικά με την πολεοδομική ερμηνεία της λεωφόρου Broadway για την νήσο του Μανχάταν, η οποία εξετάστηκε σημειακά ως φορέας δυναμικών συμβάντων.

<sup>86</sup> Α. Badiou, *Η ηθική*, μετάφραση Β. Σκολιδής, Αθήνα: Scripta 1998, σελ. 50.

*«Το συμβάν επιφέρει «άλλο πράγμα» από ό,τι η κατάσταση, από ό,τι οι γνώμες, από ό,τι οι κατεστημένες γνώσεις, που είναι ένα πλεόνασμα παράτολμο, απρόβλεπτο, εξανεμιζόμενο, μόλις εμφανιστεί»<sup>87</sup>.*

Με αυτή την έννοια είναι απολύτως διαχωρισμένο ή αποσυνδεδεμένο από όλους τους κανόνες της κατάστασης. Μέσα από το συμβάν ορίζει την «αλήθεια» ως «την πραγματική διαδικασία μιας πιστότητας σε ένα συμβάν<sup>88</sup> και το «υποκείμενο» ως «τον φορέα μιας πιστότητας, άρα το φορέα μιας διαδικασίας αλήθειας. [...] Είναι απολύτως ανύπαρκτο στην κατάσταση «πριν» από το συμβάν. Θα λέγαμε ότι η διαδικασία αλήθειας επάγει ένα υποκείμενο»<sup>89</sup>. Με αυτή την έννοια οι όροι ανήκουν σε ένα σύστημα σχεσιακό. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις δυνάμεις και στην πολλαπλή δράση, αφού «το υποκείμενο δεν είναι το όνομα μιας έννοιας, αλλά αυτό μιας ιδέας, δηλαδή ο δείκτης μιας ανυπαρξίας. Δεν υπάρχει υποκείμενο, αφού αυτό που υπάρχει είναι μόνο η διαδικασία»<sup>90</sup>. Ορίζει το κενό ως προϋπόθεση του συμβάντος. Το κενό αποτελεί την προϋπόθεση για να δημιουργηθούν δομικές σχέσεις και να αναδυθεί η πολλαπλότητα της πραγματικότητας.

Ενδεικτικά, στο Midtown Manhattan η λεωφόρος Broadway διασχίζει την περιοχή διαγώνια, τέμνοντας τόσο τους οδικούς άξονες Ανατολής- Δύσης, όσο και Βορρά-Νότου. Στη **Union**

<sup>87</sup> Στο ίδιο, σελ. 75.

<sup>88</sup> Στο ίδιο, σελ. 51.

<sup>89</sup> Στο ίδιο, σελ. 52.

<sup>90</sup> Στο ίδιο, σελ. 89.

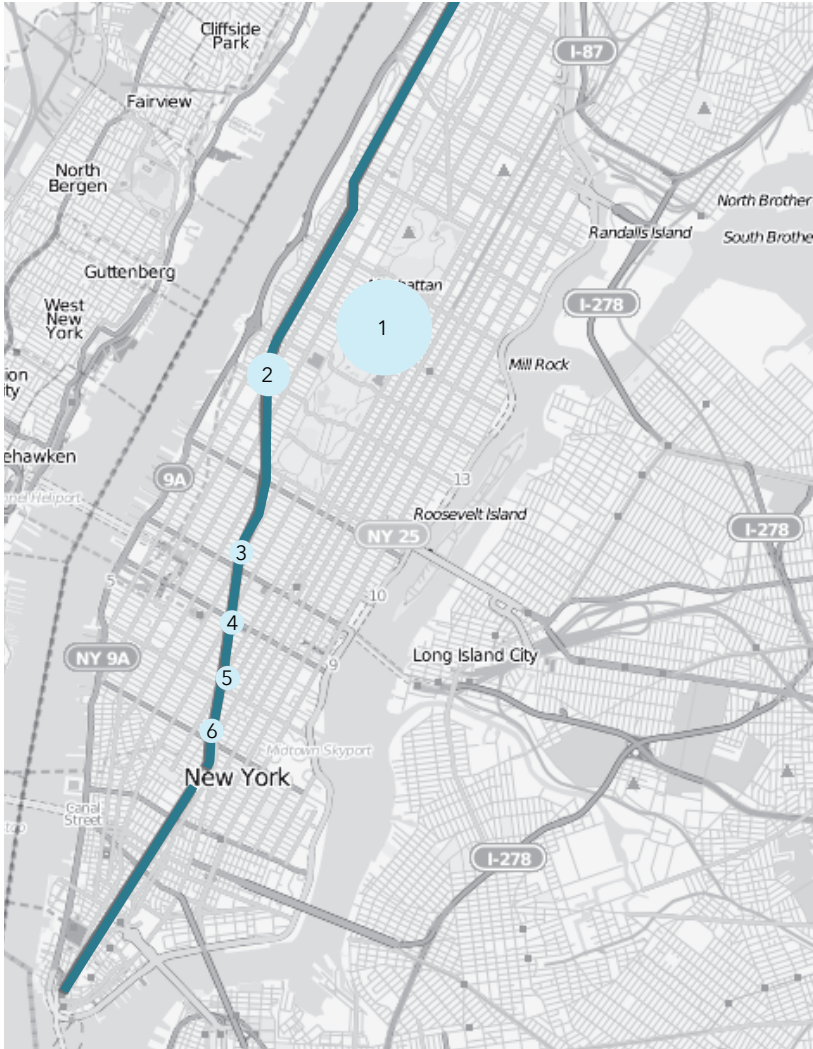


**Square** -η Broadway τέμνει τη 14th Street στην 4th λεωφόρο- η λεωφόρος Broadway είναι ασυνεχής για τα οχήματα, καθώς είναι πλήρως πεζοδρομημένη. Στη **Madison Square**- η Broadway διασχίζει την 4th λεωφόρο στην τομή της με την 23rd Street- έχει κατασκευαστεί το κτίριο Flatiron. Στην πλατεία **Greeley Square Park**- η Broadway διασχίζει την 4th λεωφόρο- η λεωφόρος είναι ασυνεχής για τα οχήματα. Στην **Times Square** -η Broadway τέμνει την 7th λεωφόρο- όπου στεγάζονται πολλοί κινηματογράφοι και θέατρα<sup>91</sup>. Στη νοτιοδυτική γωνία του **Central Park**- η Broadway διασχίζει την 4th λεωφόρο καθώς και τη λεωφόρο Columbus- γνωστή ως Ninth Avenue- όπου βρίσκονται τα αξιοθέατα τέχνης η Juilliard School και το Lincoln Centre, καθώς και το Manhattan New York Temple. Επιπλέον, σημαντικό σημείο της λεωφόρου, είναι η **διασταύρωση σε σχήμα Χ** στην τομή της με την Amsterdam Avenue. Στη διασταύρωση των δύο οδών έχουν συμβεί πολλά τροχαία ατυχημάτων λόγω των μεγάλων διασταυρούμενων δρόμων και των πολλών διαβάσεων για πεζούς. Τα δύο μικρά τριγωνικά οικοπέδα δημιουργήθηκαν στα σημεία όπου η Broadway τέμνει την Amsterdam Avenue, δημιουργούν δυο πλατείες: την θαμνοειδή **Sherman Square** και την **Verdi Square**<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Αυτή η περιοχή της νήσου ονομάζεται συχνά «Theater District».

<sup>92</sup> Έλαβε το όνομά της το 1921 ως μνημείο του Ιταλού συνθέτη Giuseppe Verdi.



- |                                   |                       |
|-----------------------------------|-----------------------|
| 1 Central Park                    | 4 Greeley Square Park |
| 2 Sherman Square και Verdi Square | 5 Madison Square      |
| 3 Times Square                    | 6 Union Square        |

*εικόνα 40: σημεία τομής της λεωφόρου Broadway με άλλες λεωφόρους της νήσου Μανχάταν. Τα σημεία ερμηνεύονται ως σημεία δυναμικών συμβάντων στην πόλη.*

Η υπερυψωμένη εναέρια θέαση προωθεί μια διαφορετική ταξινόμηση των ερεθισμάτων πρόσληψης και αντίληψης του ταξινομημένου πλαισίου που έχει οριστεί καθώς «το βλέμμα μας μπορεί να συνοψίσει στοιχεία ενός τοπίου τότε στη μια και τότε στην άλλη ταξινόμηση, να μεταθέσει πολλαπλά ανάμεσά τους τις εμφάνσεις, να επιτρέψει παραλλαγές του κέντρου και των ορίων. Το ανθρώπινο είδωλο τα καθορίζει όλα αυτά από μόνο του, πραγματοποιεί με τις δικές του δυνάμεις τη σύνθεση γύρω από το κέντρο του, και οροθετείται με τον τρόπο αυτόν το ίδιο δίχως κάποια αμφισημία»<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> G. Simmel, J. Ritter, E. H. Gombrich, *Το τοπίο*, μετάφραση Γ. Σαγκριώτης, Λ. Αναγνώστου, Ν. Δασκαλοθανάσης, Αθήνα: Ποταμός 2004, σελ. 23.

### 3.2. Παράσιτο

*«Ολόκληρο το αστικό περιβάλλον μπορεί να προγραμματιστεί και να δομηθεί για μία αλλαγή»*

*Peter Cook*<sup>94</sup>

Η πόλη δομείται από ένα σύνολο δικτύων και συστημάτων. Κινείται μέσω των διαμορφωμένων ροών, ως βασικές χαράξεις για τη μετάβαση των υποκειμένων από τη μία θέση στην άλλη. Έστω ότι εξετάζουμε τον δομημένο αστικό ιστό της νήσου Μανχάταν στο **πλαίσιο του παρασίτου: το παράσιτο εισχωρεί, εγκαθίστανται και στη συνέχεια επιβάλει την αναθεώρηση της υπάρχουσας ταυτότητας του τόπου**. Δεν αναγνωρίζει διατάξεις και μορφές. Προκειμένου να επιβιώσει, αρνείται να αναγνωρίσει την αρχική ταυτότητα του ξενιστή και την μεταμορφώνει με συμβιβαστικό τρόπο. Πρόκειται για μια μεταμόρφωση με στόχο **τη διατήρηση της παρασιτικής σχέσης**. Βασική προϋπόθεση του παρασιτικού πλαισίου είναι η διατήρηση της σχέσης με τον ξενιστή και η μεταμόρφωσή του. Έτσι, το πλαίσιο δεν έχει προσδιορισμένες ιδιότητες, καθώς πρόκειται για μια εν δυνάμει συνθήκη, με σταθερά και μεταβαλλόμενα στοιχεία.

Σε αυτή την κατεύθυνση τοποθετείται η παρασιτική δομή στον υπάρχον ιστό της πόλης, ξεδιπλώνεται σε αυτή, δανείζεται χαρακτηριστικά αυτής και τη μεταβάλλει ως μια συνθήκη που προσομοιώνει την Underground Berlin του Λέμπους Γούντς

<sup>94</sup> <http://michaelfordstudio.net/various-bdesarch>.

[Lebbeus Woods] (1940 -2012)<sup>95</sup>. Ο Λ. Γούντς όπως και οι Superstudio ήταν επηρεασμένοι από τις ιδέες της «Ενωτικής πολεοδομίας» του international situationist Constant Nieuwenhuys, ο οποίος στη νέα Βαβυλώνα του 1960 είχε προτείνει έναν συνεχώς **μεταβαλλόμενο ιστό της πόλης**. Η πόλη θα ανταποκρίνονταν στις καταστροφικές τάσεις του ανθρώπου<sup>96</sup>. Στο πλαίσιο του παρασίτου, η πόλη δεν εννοείται απλώς ως μια φυσική δομή, αλλά ως φανταστική γεωγραφία που *«μορφοποιεί τις φυσικές δομές της πόλης και τους τρόπους με τους οποίους μορφοποιόμαστε με τη σειρά μας κι εμείς από αυτές τις δομές»*<sup>97</sup>. Το *«Underground Berlin»* το 1988 παρουσιάζεται στη συνθήκη της επιβεβλημένης καταστροφής για τον τερματισμό του Β' Παγκοσμίου πολέμου με τη χρήση ατομικής βόμβας καθώς και στην οριοθέτηση του ανατολικού και Δυτικού Βερολίνου:

*«Η αρχιτεκτονική και ο πόλεμος δεν είναι ασυμβίβαστες έννοιες. Η αρχιτεκτονική είναι ωραία. Ο πόλεμος είναι αρχιτεκτονική. Είμαι σε πόλεμο με το χρόνο μου, με την ιστορία, με όλη την εξουσία που κατοικεί σε σταθερές και φοβισμένες μορφές».*<sup>98</sup>

Αντίθετα με την περίπτωση της ταξινόμησης, όπως εξετάστηκε παραπάνω, για την ανάπτυξη της σύγχρονης πόλης, το

<sup>95</sup> Lebbeus Woods (1940 -2012): Αμερικανός αρχιτέκτονας και καλλιτέχνης γνωστός για τα ασυνήθιστα και πειραματικά σχέδια του.

<sup>96</sup> Κ. Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική- ιστορία και κριτική, μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Αθήνα: Θεμέλιο 1999, σελ. 256.

<sup>97</sup> Ρ. Κνοχ, S. Pinch, *Κοινωνική γεωγραφία των πόλεων*, μετάφραση Γ. Αλεξανδρή, Αθήνα: Σαββάλας 2009, σελ. 34.

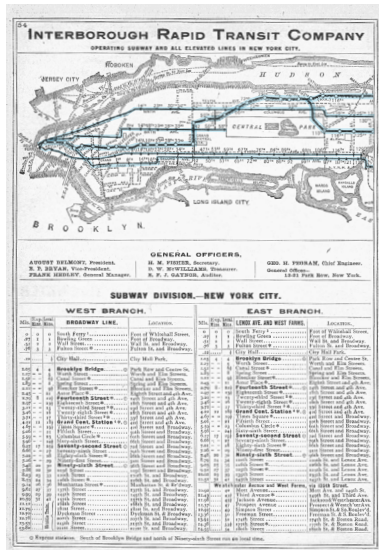
<sup>98</sup> Woods, L. *War and Architecture* Rat I Architectura, New York: Princeton Architectural Press, σελ. 1.

μεταβαλλόμενο τοπίο προσαρμόζεται στις αλλαγές της σύγχρονης συνθήκης. Η νήσος Μανχάταν παρουσιάζεται στο πλαίσιο του παρασίτου, προκειμένου να καταρριφθεί η απόλυτα ορισμένη συνθήκη της τάξης στην πόλη. Το παράσιτο εγκαθίσταται στα σημεία που παρουσιάζουν μεγαλύτερη ευελιξία όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Χρησιμοποιώντας το υπόγειο δίκτυο της νήσου, η παρασιτική πολύπλοκη δομή του Γούντς παράγει απροσδιόριστες σχέσεις που μετασχηματίζονται διαρκώς. Βασικός σκοπός και στην περίπτωση μελέτης του Μανχάταν αποτέλεσε η καταστροφή εγκαταλειμμένων τόπων από τους θεσμούς. Ως ένα νέο «*Underground Manhattan*» προτείνεται ένα αυτόνομο δίκτυο δομών εργασίας, με την έννοια ότι τα ίδια τα υποκείμενα είναι υπεύθυνα για την επιβίωση της υπόγειας πόλης. Οι δομές συνδέονται μεταξύ τους και βρίσκονται σε συνεχή μεταβολή, είτε λόγω των εσωτερικών δυνάμεων που ασκούνται από τη μια δομή στην άλλη, είτε λόγω των δονήσεων της γης. Βασικό στοιχείο της παρασιτικής δομής είναι οι ελεύθερες ζώνες, όπως ορίζονται και από τον Λ. Γούντς ως «*free zones*», που λειτουργούν ως κόμβοι διασύνδεσης μεταξύ των δομών.

Η βασική λογική είναι η **μεταβολική ταυτότητα του τόπου** ως ένας ζωντανός οργανισμός. Κινείται στη λογική μιας ιογενούς δομής, η οποία εξαπλώνεται σε μία άλλη και τη μεταβάλλει. Στη συγκεκριμένη συνθήκη, η παρασιτική δομή χρησιμοποιεί τις υπάρχουσες δομές του τόπου. Μεταμορφώνεται ο υπάρχων αστικός ιστός, αλλά δεν δημιουργείται μία νέα υπερκατασκευή στη λογική της ολικής καταστροφής. Η πόλη μεταμορφώνεται στον ξενιστή, όπου η παρασιτική δομή εγκαθίσταται και αναπαράγεται. Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου «*Earth*

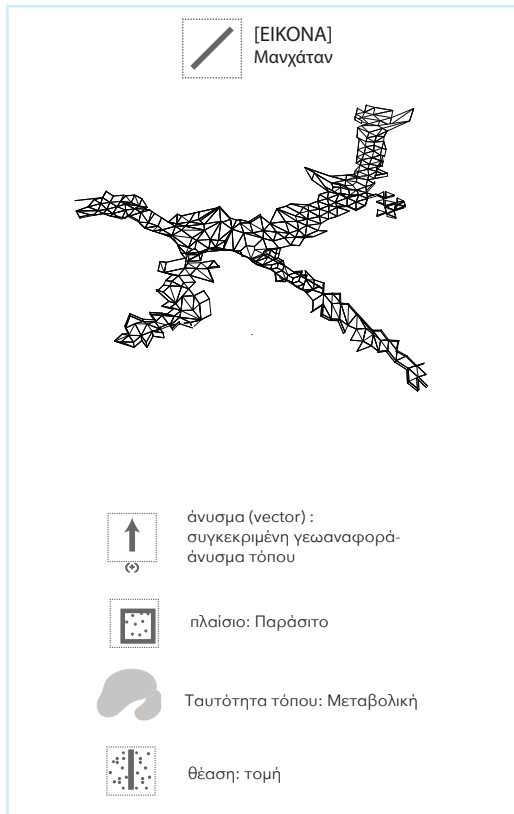


εικόνα 41: Underground Berlin, Lebbeus Woods.



εικόνα 42: Manhattan, Υπόγειος σιδηρόδρομος.

*Moves» ο Μ. Κας μελετά τη Λοζάνη για να καταλήξει στην επιβεβλημένη ερμηνεία της αστικής ταυτότητας ως μεταβολική: «Εκφράζοντας τη «φύση» ενός τόπου, η ταυτότητα της πόλης θεωρείται μία κατεξοχήν μεταβλητή και παραλαμβάνει τους πλέον ποικιλόμορφους σχηματισμούς της<sup>99</sup>... Η περίπτωση της Λοζάνης καταδεικνύει ότι η ταυτότητα ενός τόπου δεν είναι δεδομένη, πρέπει να κατασκευαστεί<sup>100</sup>.*



εικόνα 43: διάγραμμα ανάλυσης συνιστωσών εικόνας.

<sup>99</sup> B. Cache, *Earth Moves, the furnishing of territories*, translate A. Boyman, Cambridge: MIT Press 1995, σελ. 9.

<sup>100</sup> Στο ίδιο, σελ. 14.



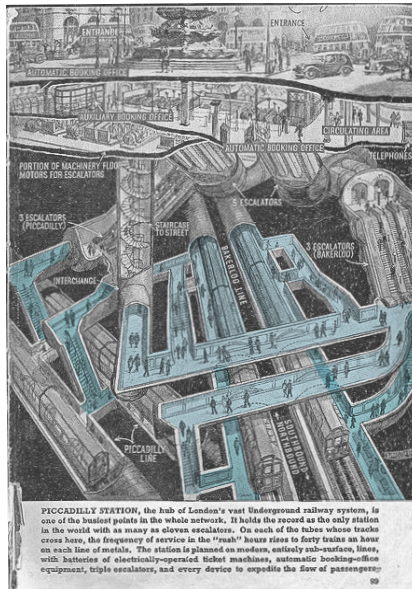
Ο Oswald Mathias Ungers (1926-2007)<sup>101</sup> το 1982 αποσαφήνισε το εύρος της μεταλλακτικής του διδασκαλίας ως εξής: *«Η αρχή της **μετάλλαξης** είναι ενεργή σε όλα τα πεδία της φύσης, της ζωής και της τέχνης. Είναι η αρχή της μορφοποίησης (=Gestaltungsprinzip), ικανή να οργανώνει διαφορετικά στοιχεία στα πλαίσια μιας σχεδιασμένης ολότητας. Έτσι η αρχή της μετάλλαξης ... μετατρέπει μια δεδομένη και σταθεροποιημένη οργάνωση σε χάος και σταδιακά ακολουθώντας τους νόμους της τύχης, σε μια νέα τάξη»*<sup>102</sup>. Η έννοια της μεταβολής λόγω των δυνάμεων που υπεισέρχονται σε κάθε «πράγμα», προεκτείνεται από τον Ζ. Ντελέζ στην ευρύτερη θεώρησή του πράγματος. Στο βιβλίο *«Τι είναι φιλοσοφία»* σε συνεργασία με τον Φέλιξ Γκουαταρί, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον προσδιορισμό της μεταβολής των εννοιών και στο συνεχώς διαφεύγον νόημά τους, ορίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ουσία της φιλοσοφίας. Σύμφωνα με τους συγγραφείς:

*«οι έννοιες, παρότι χρονολογούνται, υπογράφονται και βαφτίζονται, έχουν το δικό τους τρόπο να μην πεθαίνουν και να υπόκεινται με όλα αυτά στους εξαναγκασμούς της ανανέωσης, της αντικατάστασης και της μεταβολής, που προσδίδουν στη φιλοσοφία μια παραγμένη ιστορία και μίαν παραγμένη γεωγραφία, που κάθε στιγμή και κάθε τόπος τους διατηρούνται μεν, πλην όμως εντός του χρόνου, και περνούν, πλην όμως εκτός του χρόνου»*<sup>103</sup>.

<sup>101</sup> Oswald Mathias Ungers (1926-2007): υπήρξε ένας από τους κυριότερους νεορασιοναλιστές θεωρητικούς και δασκάλους.

<sup>102</sup> Κ. Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική- ιστορία και κριτική, μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Αθήνα: Θεμέλιο 1999, σελ. 264.

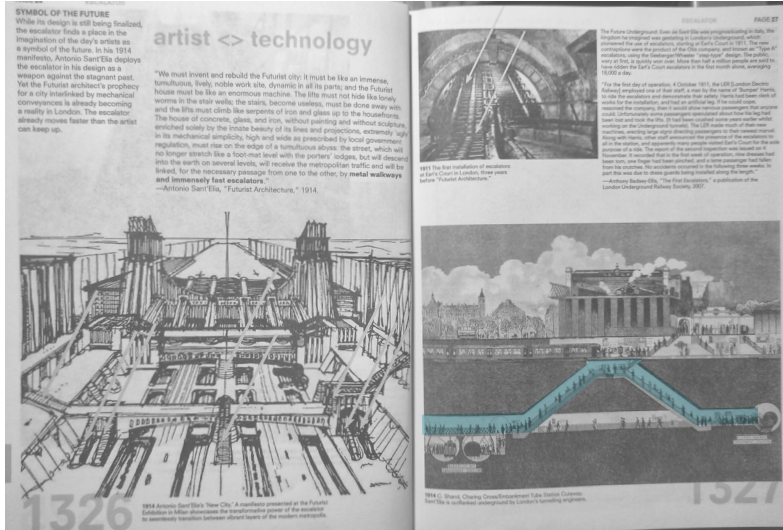
<sup>103</sup> G. Deleuze, F. Guattari, Τι είναι φιλοσοφία, μετάφραση Στ. Μανδηλαρά, Αθήνα: Καλέντης 2004, σελ. 15.



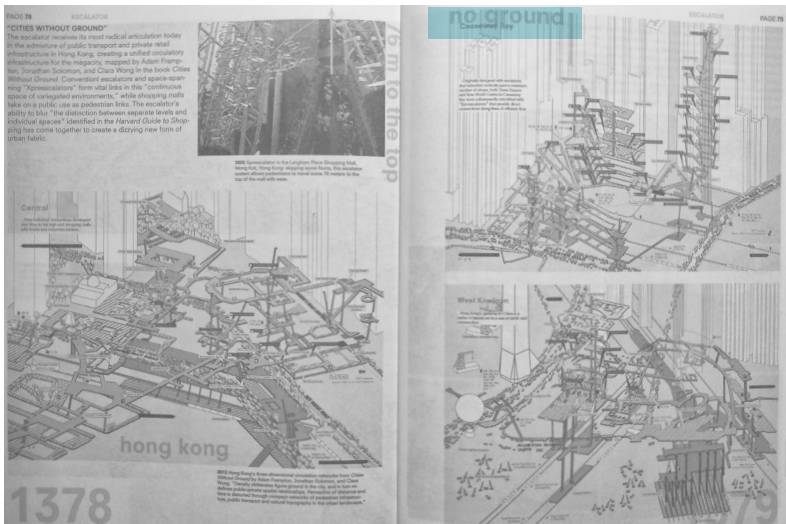
εικόνα 44: υπόγειες ροές.



εικόνα 45: Bahnhof Friedrichstrasse,  
Υπόγειος σιδηρόδρομος.



εικόνα 46: Υπόγειος σιδηρόδρομος στο Λονδίνο.



εικόνα 47: Πόλεις χωρίς έδαφος, ο ρόλος της κυλιόμενης σκάλας, Χόγκκ Κόνγκ.

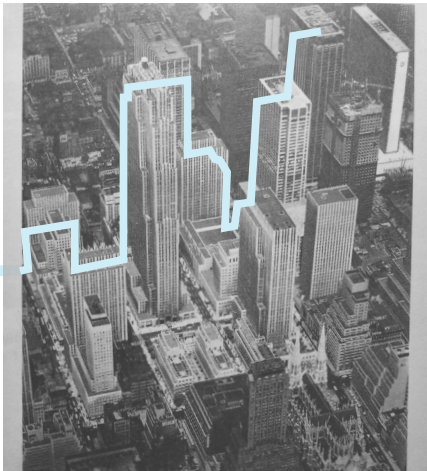


Sen-  
μέ το  
πολι-  
ατεία  
ν το-  
σοδο-  
ες τό  
Mead  
του,  
Αότη  
τη ε-  
ουρ-  
ο στο  
μεγα-  
Υόρ-  
φουρα

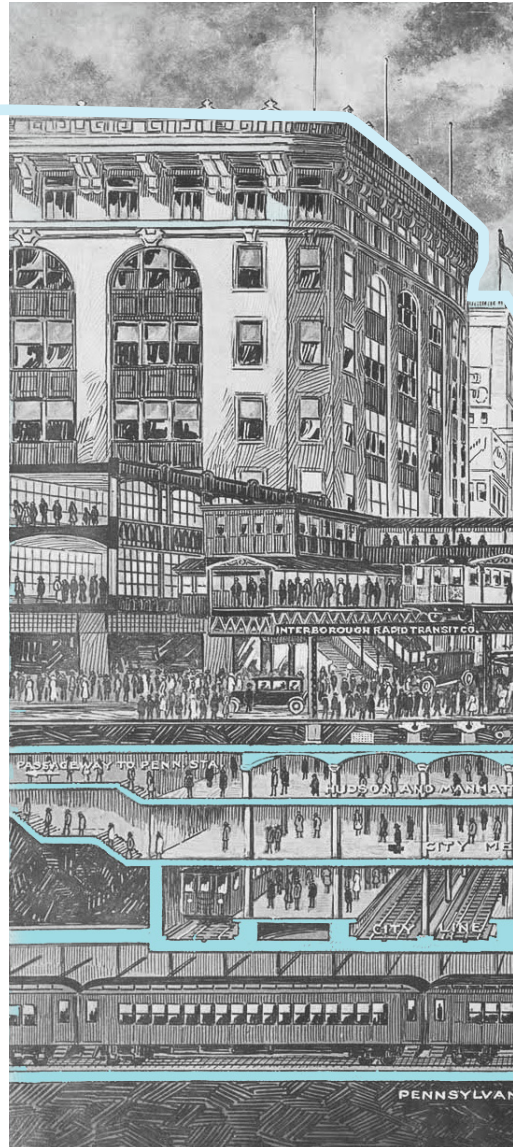
τονι-  
ology  
σιά-

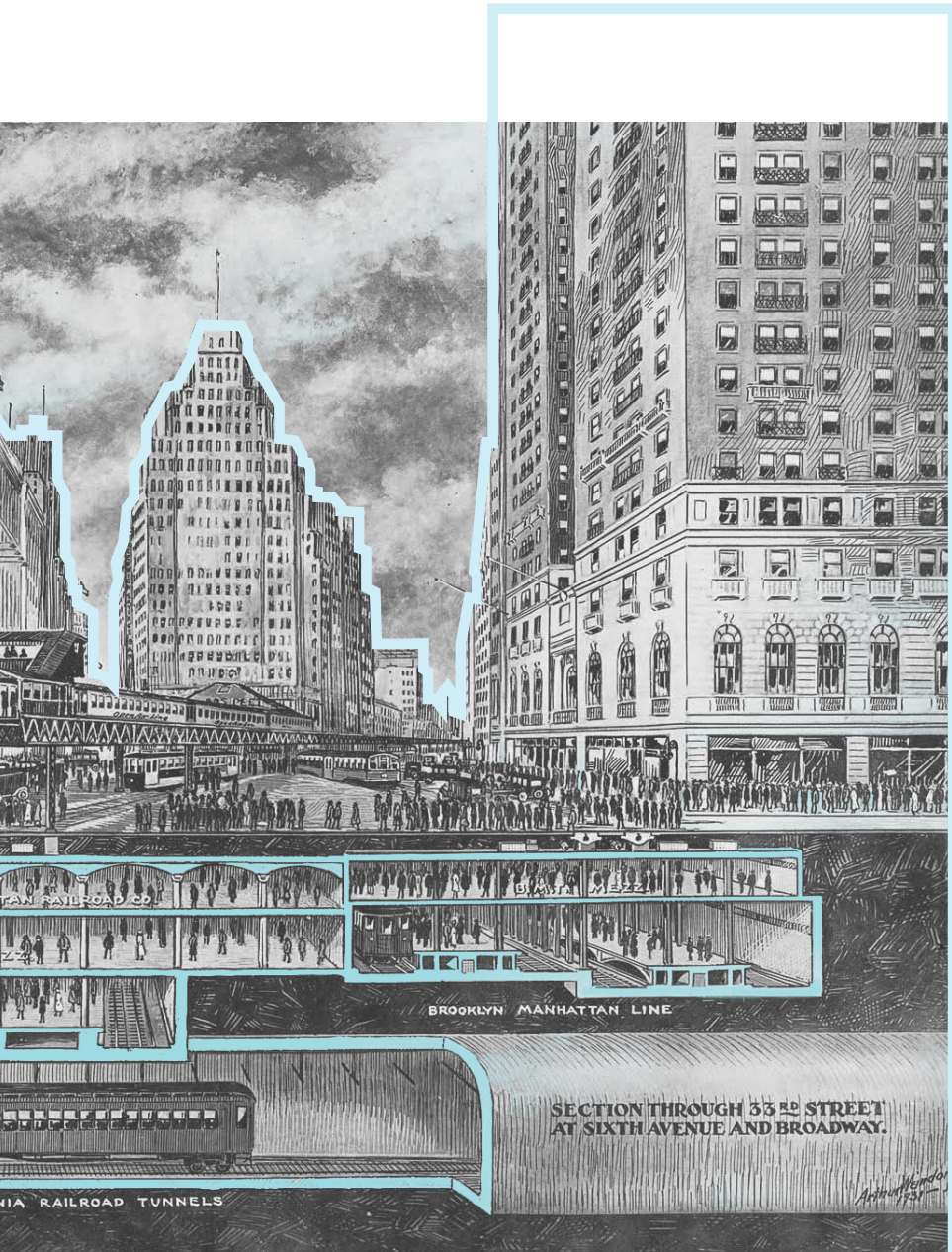
ίς με  
ι δη-  
λικών  
ισμό  
στή  
λικής,  
αι με  
ι τών  
γίνα

εικόνα 48: Mies van der Rohe και Johnson, το κτίριο Seagram, Νέα Υόρκη 1958.



εικόνα 49: Reinhard & Hofmeister, Corbett Harrison & Macmurray και Hood & Fouilhoux, το Κέντρο Rockefeller, Νέα Υόρκη, κυρίως 1932-39. Το ψηλότερο κτίριο, στο κέντρο, είναι το κτίριο της RCA. Κάτω από αυτό, δεξιά, είναι το Radio City Music Hall. Ανάμεσα στο κτίριο της RCA και της 5ης Λεωφόρο (κάτω μέρος) βρίσκονται ο βυθισμένος κήπος με το άγαλμα του Προμηθέα και δύο χαμηλά κτίρια με κήπο στην ταράτσα, που διαμορφώνουν ανάμεσά τους μια πορεία με συντιβάνια.





εικόνα 50: υπόγεια και υπέργεια τομή, Μανχάταν.

Το επίπεδο θέασης μεταβάλλεται στον χρόνο, καθώς το σημείο τομής, ως εργαλείο παρατήρησης της δυναμικής συνθήκης, μετακινείται σταδιακά στον ιστό της πόλης. Η θέαση της τομής, σαν μια μηχανή ακτινογραφίας που σαρώνει την πόλη, είναι εργαλείο εξέτασης και ανίχνευσης της παρασιτικής δομής όπου έχει εισχωρήσει στην πόλη. Η πόλη, ως ένα «*άρρωστο σώμα*», σκανάρεται με σκοπό να διερευνηθούν οι επιπτώσεις σε διαφορετικά στιγμιότυπα στα «*πάσχοντα*» σημεία της πόλη. Τα σημεία αυτά λειτουργούν ως δυναμικοί τόποι εκδήλωσης συμβάντων, με την έννοια ότι η ταυτότητά τους δεν έχει οριστεί εξ' αρχής από το πλαίσιο που έχει εφαρμοστεί ως συνθήκη. Σε αυτή την ερμηνεία το άνυσμα του τόπου διατηρείται σταθερό. Ωστόσο, μεταλλάσσονται τα βασικά χαρακτηριστικά της ταυτότητας του τόπου, καθώς εισβάλλει η παρασιτική δομή και μεταφέρει σε αυτόν τα στοιχεία της δικής της ταυτότητας. Η νέα δομή διαμορφώνει τη δική της ταυτότητα, η οποία δεν είναι όμοια των δύο αρχικών ταυτοτήτων. Παράγεται μια νέα συνθήκη ξένη και οικεία. Οικία ως προς το υποκείμενο, καθώς τα χαρακτηριστικά του τόπου αλλοιώνονται σταδιακά με αποτέλεσμα το υποκείμενο να προσαρμόζεται σταδιακά στη μεταβολή, αλλά και ξένη, καθώς η παρασιτική δομή εγκαθίσταται κατά τόπους, χωρίς να είναι δεδομένη η χρονική συγκυρία και ο τόπος, στον οποίο θα εγκατασταθεί.

### 3.3. Προσαρμογή

*«θα μπορούσε κάλλιστα ο πλανήτης μας να έχει υποστεί κι άλλες αναστατώσεις που δεν μας αποκαλύφθηκαν».<sup>104</sup>*

*Μισέλ Φουκώ*

Η γεωμορφολογία του εδάφους της νήσου Μανχάταν στερείται υψομετρικών διαφορών και εντόνου ανάγλυφου. Στην πόλη έχει κατασκευάσει μια νέα τοπολογία, η οποία εντοπίζεται στην κορυφογραμμή και ορίζεται από το δομημένο περιβάλλον. Σε επίπεδο τομής παρουσιάζεται μεγάλη υψομετρική διαφορά αλλοιώνοντας τη μορφολογία του φυσικού τόπου. Στο **πλαίσιο της προσαρμογής**, η πόλη υποβάλλεται στο μανιφέστο του Λ. Γούντς «*Lower Manhattan*». Εξετάζεται με αυτόν τον τρόπο η γεωμορφολογική ταυτότητα του τόπου στο πλαίσιο της επερχόμενης μελλοντικής προσαρμογής της στη νέα γεωλογία. Πρόκειται για ένα σχόλιο σχετικά με την πυκνότητα κατοίκησης της νήσου και για την κλίματα δόμησης της πόλης. Ο αρχιτέκτονας στο μανιφέστο δημιούργησε μια νέα συνθήκη, ώστε να εξομαλύνει τις διακυμάνσεις που έχουν παραχθεί μεταξύ αστικού και φυσικού τοπίου, δημιουργώντας μια νέα γεωλογική ταυτότητα προσαρμοσμένη στην κλίμακα της γης. Πρόκειται για μια δυνητικοποίηση της συνθήκης, η οποία «*δεν είναι μια αποπραγματοποίηση, ο μετασχηματισμός μιας πραγματικότητα σε ένα σύνολο δυνατοτήτων, αλλά μια μεταλλαγή ταυτότητας, μια μετατόπιση του οντολογικού*

---

<sup>104</sup> Μ. Foucault, Οι λέξεις και τα πράγματα, Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου, μετάφραση Κ. Παπαγιώργη, Αθήνα: Γνώση 2008, σελ. 218.

κέντρου βαρύτητας του αντικειμένου»<sup>105</sup>.

Ειδικότερα σήμερα, λόγω της κλιματικής αλλαγής κρίνεται πιο επιτακτική η ανάγκη κατανόησης της **γεωμορφολογική ταυτότητας του τόπου**, ώστε «να υπάρχει συνέχεια μέσα στη φύση»<sup>106</sup>. Μέσα στα χρόνια ύπαρξης της Γης διαμορφώνεται το **ανάγλυφο του εδάφους** σε συνδυασμό με τους υδάτινους τόπους εξαιτίας των δυνάμεων που ασκούνται από το συμπαντικό περιβάλλον. Οι φυσικές καταστροφές εμφανίζονται ως εκδηλώσεις δυνάμεων, οι οποίες ασκούνται στην ύλη και διαμορφώνουν το πορώδες του εδάφους, τις πτυχώσεις ύλης, τις κοίλες και κυρτές μορφές. Ο Jean Starobinski θεωρεί πως «ενώ η εκμετάλλευση της τεχνικής οδηγούσε σε πόλεμο με τη φύση, τα πάρκα και τα σπίτια αποτελούσαν μια προσπάθεια συμφιλίωσης, μια τοπική ανακωχή, προβάλλοντας το όνειρο της ανέφικτης ειρήνης: για αυτό και ο άνθρωπος εξακολουθούσε να διατηρεί την εικόνα ενός άθικτου φυσικού περιβάλλοντος»<sup>107</sup>.

Στη θεώρηση του ο Μ. Κας, αντιλαμβάνεται τον τόπο ως μια συνθήκη μεταβαλλόμενων παραμέτρων με χρονική διαμόρφωση που εξαναγκάζει την ύλη σε μια συνεχή ανάπτυξη της μορφής της. Η σημερινή πραγματικότητα εξετάζεται στο πλαίσιο μιας «δυναμικής γεωγραφίας»:

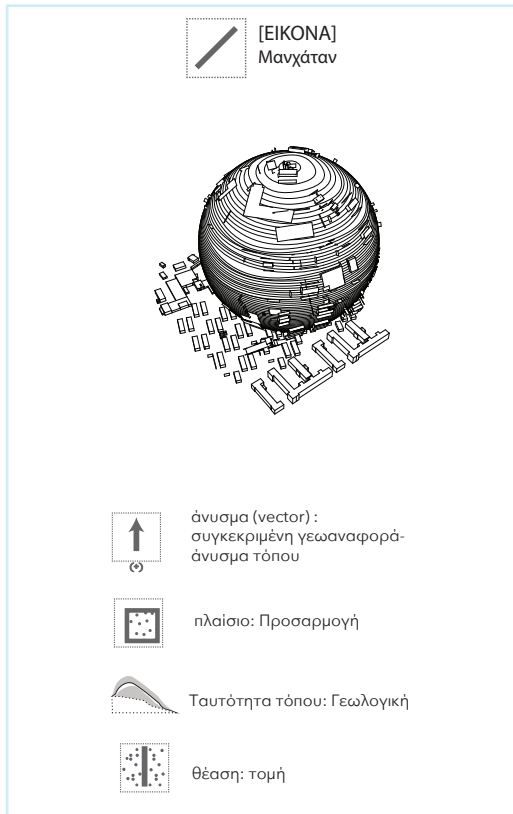
<sup>105</sup> P. Levy, *Δυνητική πραγματικότητα- Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου*, μετάφραση Μ. Καραχάλιος, Αθήνα: Κριτική 1999, σελ.24.

<sup>106</sup> M. Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα*, Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου, μετάφραση Κ. Παπαγιώργη, Αθήνα: Γνώση 2008, σελ. 214.

<sup>107</sup> K. Frampton, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική- ιστορία και κριτική*, μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Αθήνα: Θεμέλιο 1999, σελ. 22.



«Στον ασταθή δυναμικό κόσμο στον οποίο είμαστε εγγεγραμμένοι, οι εικόνες, δεν καθορίζονται πλέον από σταθερές διαιρέσεις ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό. Μάλλον η ίδια η διαίρεση ως εξωτερική δύναμη έρχεται να αλλάξει ή να μετακινήσει, να προκαλέσει εσωτερικές παραλλαγές ή οι εσωτερικές διαφοροποιήσεις να δημιουργήσουν νέες συνδέσεις με το εξωτερικό. Με τον τρόπο αυτό βλέπουμε ότι οι εικόνες ανήκουν σε μια δυναμική και όχι στατική γεωγραφία»<sup>108</sup>.



εικόνα 51: διάγραμμα ανάλυσης  
συνιστωσών εικόνας.

<sup>108</sup> B. Cache, *Earth Moves, the furnishing of territories*, translate A. Boyman, Cambridge: MIT Press 1995, σελ. Ιx.

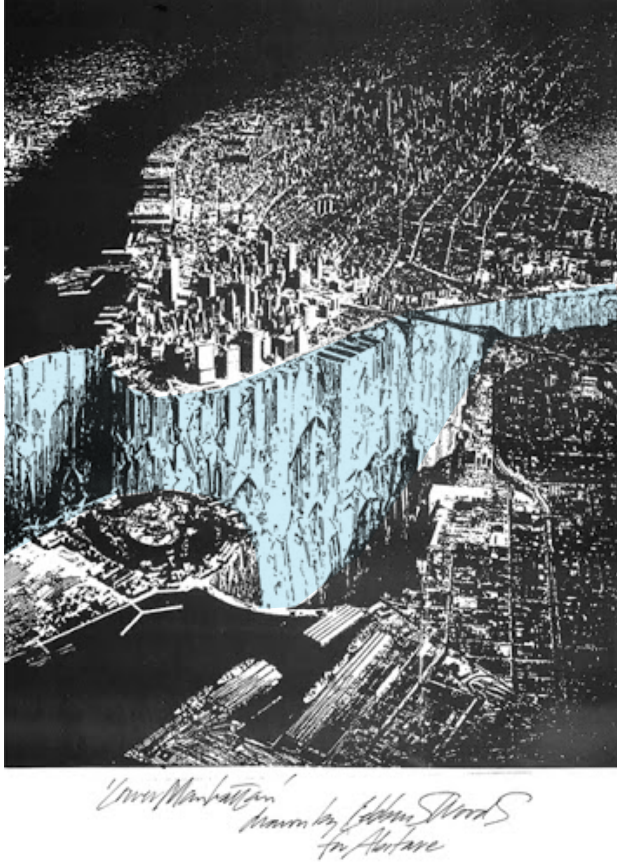
Αρκετά συχνά ο Μ. Κας αναφέρεται κατά τη μελέτη του στον όρο «γεωγραφία». Ωστόσο, δίνει μια άλλη διάσταση στην έννοια, η οποία δεν ορίζεται ως ο περιβάλλον χώρος ενός κτιρίου, αλλά την αδυναμία κλειστότητας του συστήματος. Ο ίδιος δεν την ορίζει ως «*μια ανώτερη κλίμακα στο δομημένο πλαίσιο, αλλά ως αρχή της ρήξης της κλίμακας. Με αυτήν την έννοια, δεν θα υπάρχει αντικείμενο που δεν έχει γεωγραφική συνιστώσα*»<sup>109</sup>.

Στο μανιφέστο του Λ. Γούντς «*Lower Manhattan*» μέρος της πόλης τοποθετείται πάνω σε έναν υπερυψωμένο βράχο, δημιουργώντας διακριτά υψομετρικά τμήματα στη νήσο- το «*ανώτερο*» και το «*κατώτερο*» τμήμα<sup>110</sup>. Παρουσιάζεται με αυτόν τον τρόπο μια νέα κλίμακα θεώρησης του τόπου, η οποία υποβαθμίζει τα κτίρια σε υφές του βράχου κατά την αντιληπτική διαδικασία κατανόησης της συνθήκης. Η δυνητική εικόνα προσομοιώνεται με τη καταστροφή και την εγκατάλειψη της πόλης και της επερχόμενης προσαρμογής της στη γεωλογική συνθήκη. Σε αυτή τη συνθήκη το φυσικό έδαφος είναι πορώδες. Η έννοια της κλίμακας χάνεται. Η μαθηματικοποίηση της μορφής, όπως την ορίζει ο Λάιμπνιτς, ταυτίζεται με το νόημα των πραγμάτων στη συνείδησή μας. Η μορφή είναι απόλυτα αποσυνδεδεμένη από τη λειτουργία, ανεξάρτητη από την μαθηματική εξίσωση που έχει χρησιμοποιηθεί «Η ύλη εμφανίζει μια υφή απείρως πορώδη, σπογγώδη ή κυψελώδη, χωρίς διάκενα, καθώς υπάρχει πάντοτε μια κυψελίδα μέσα

<sup>109</sup> Στο ίδιο, σελ. 69.

<sup>110</sup> Το μανιφέστο του Λ. Γούντς δεν αναφέρεται γεωγραφικά στην περιοχή του Lower Manhattan. Κατά τη δυστοπία που περιγράφεται, τμήμα της πόλης τοποθετείται σε έναν γιγαντιαίο βράχο- ο βράχος είναι εκτός κλίμακας της πόλης- υποβιβάζοντας το υπόλοιπο τμήμα σε χαμηλότερο υψομετρικά επίπεδο στο επίπεδο της θάλασσας, το «Lower Manhattan».

στην κυψελίδα».<sup>111</sup>



εικόνα 52: Εικόνα από το μανιφέστο  
του L. Woods.

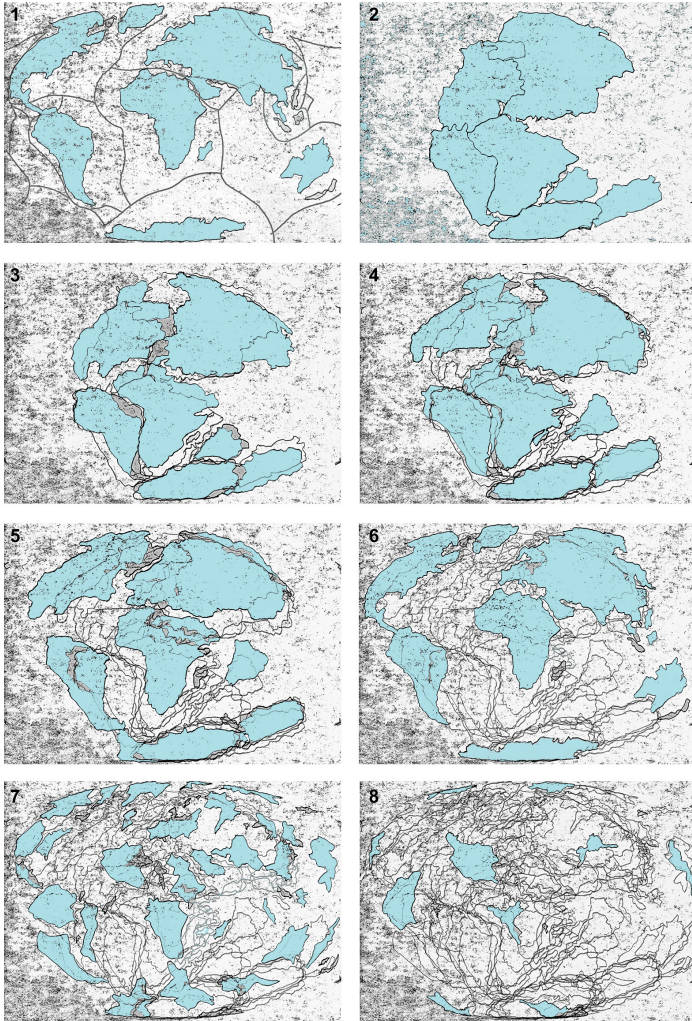
<sup>111</sup> G. Deleuze, *Η πύκωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*, μετάφραση Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006, σελ. 19.

Το σενάριο δεν είναι ουτοπικό, καθώς κατά την πλανητική ιστορία παρατηρήθηκαν μεγάλες γεωλογικές αλλαγές. Η ολισθήση των τεκτονικών πλακών είχε ως συνέπεια τμήματα της στεριάς να ολισθαίνουν αργά αναδιαμορφώνοντας τη γεωλογική ταυτότητα του τόπου. Η περίπτωση της νήσου Μανχάταν, το οποίο επιπλέει σε μια υπόγεια θάλασσα καθιστά τη μεταβολή της γεωμορφολογίας της πόλης αναμενόμενη<sup>112</sup>. Μέσα από τις δυνάμεις που έχουν ασκηθεί στο ιστορικό συνεχές, η ύλη έχει διαμορφώσει τη γεωλογική της ταυτότητα. Με αυτή την έννοια θα μπορούσε να γίνει αναφορά σε μια «δυναμική γεωγραφία», όπως ορίζεται από τον Μ. Κας<sup>113</sup>. Γίνεται αναφορά τόσο στις εξωτερικές, όσο και στις εσωτερικές δυνάμεις, στις οποίες είναι εκτεθειμένος ο κόσμος και υποταγμένος στη **δυναμική μεταβολή του**.

**Ο καθηγητής Challenger παρομοιάζει τη Γη, «η αποστερωμένη, η παγετώδης, το γιγαντιαίο Μόριο», ως «ένα σώμα χωρίς όργανα. Αυτό το σώμα χωρίς όργανα διαπερνάται από αδιαμόρφωτα, ασταθή πράγματα, από ροές, σε όλες τις κατευθύνσεις, από ελεύθερες εντάσεις ή νομαδικές ιδιότητες, από τρελά ή παροδικά τμήματα». Η Γη αποτελείται από στοιβάδες διαφορετικών γεωλογικών στρωμάτων. Η διαστρωμάτωση είναι σαν «μαύρες τρύπες ή περιφράξεις που αγωνίζονται για να καταλάβουν ό, τι εισέρχεται στην αντίληψή τους, λειτουργούν με την κωδικοποίηση και**

<sup>112</sup> <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2012/03/08/lower-manhattan-revisited>.

<sup>113</sup> Ο Bernard Cache συνεργάστηκε με τον Gilles Deleuze σχετικά με τους πρακτικούς και θεωρητικούς πειρατισμούς που πραγματεύεται το βιβλίο του «Earth Moves». Στο βιβλίο του Gilles Deleuze «Η πτύχωση, ο Leibniz και το Μπαρόκ», υπάρχει αναφορά στη συνεισφορά του αρχιτέκτονα για το «μεταβαλλόμενο» αντικείμενο.



εικόνα 53: Τα όρια των τεκτονικών πλακών της Γης σήμερα.

την εδαφικοποίηση πάνω στη γη, προχωρούν ταυτόχρονα με κώδικα και με εδαφικότητα, τα στρώματα είναι κρίσεις του Θεού, διαστρωμάτωση ο γενικός είναι το σύνολο του συστήματος της κρίσης του Θεού (ηγηθήτο σώμα χωρίς όργανα, εμπεριέχει αυτή την κρίση, οι ψύλλοι διαστρωματίζονται, αποκωδικοποιούνται, αποκεντρωτικοποιούνται)»<sup>114</sup>.

Ο Χάνς Τζένου [Hans Jenny]<sup>115</sup> μελετά στη δεκαετία του 1950 και του 1960 πώς είναι δυνατό να παραχθούν μέσα από πεδία δυνάμεων όχι μόνο πρότυπα μοντέλα, αλλά μορφές και μεταβαλλόμενα αντικείμενα. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη φύση, καθώς εκείνη «αποκαλύπτει μια αφθονία από γλυπτά που θα πρέπει να θυμόμαστε ότι είναι το αποτέλεσμα της δόνησης της γης. Κοιτάζοντας αυτές τις δονητικές επιδράσεις, δεν θα ήταν υπερβολή να μιλάμε για μια πραγματική μαγνητοκουτταρική, με τη δική της δυναμοκινητική, μορφολογία. Πειράματα όπως αυτά που βασίζονται στην καθαρή εμπειρία ενθαρρύνουν τη πλαστική φαντασία και αναπτύσσουν τη δύναμη να αισθάνονται τον εαυτό τους σε ένα χώρο που διαπερνάται από δυνάμεις»<sup>116</sup>.

Το υπέδαφος του Μανχάταν παρουσιάζει ιδιαιτερότητα λόγω της βραχώδους σύστασής του. Ο βράχος αυτός αποκαλείται «Manhattan Schist». Το υπέδαφος «παρουσιάζει μεγάλη διάβρωση με μέτρια έως χονδροειδή υφή στο πέτρωμα. Η βραχώδης σύσταση του υπεδάφους είναι ένα κράμα

<sup>114</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *A thousand plateaus* (translation B. Massumi). London: University of Minnesota Press Minneapolis. 1987. σελ. 4.

<sup>115</sup> Ο Hans Jenny (1904- 1972): ήταν γιατρός και φυσικός επιστήμονας που εφάρμοσε τον όρο «κυματικό» για να περιγράψει τις ακουστικές επιδράσεις των φαινομένων των ηχητικών κυμάτων.

<sup>116</sup> G. Lynn, *Animate Form*. New York: Princeton Architectural Press 1999, σελ. 35.

βιοτίτη- μοσχοβίτη- πλαγιοκλάση-χαλαζία- γρανίτη- κวานίτη- σιλιμανίτη- σχιστόλιθο. Είναι ανθεκτικό στις καιρικές συνθήκες και στο πέρασμα του χρόνου χάρη στην απουσία διακριτής διαστρωμάτωσης των υλικών»<sup>117</sup>. Ο καθηγητής γεωλογίας στο πανεπιστήμιο Hofstra της Νέας Υόρκης Charles Merguerian ερευνά τον ρόλο του Manhattan Schist κατά την ανοικοδόμηση της Νέας Υόρκης. Θεωρεί ότι «η γεωλογία ελέγχει απόλυτα τον ορίζοντα της Νέας Υόρκης, καθώς τα κτίρια με το Μεγαλύτερο ύψος εντοπίζονται πάντοτε εκεί που ο βράχος είναι κοντά στην επιφάνεια»<sup>118</sup>. Εξηγεί πώς ο σχηματισμός των ηπείρων διαμόρφωσε την ταυτότητα του εκάστοτε τόπου και την εξέλιξή του.

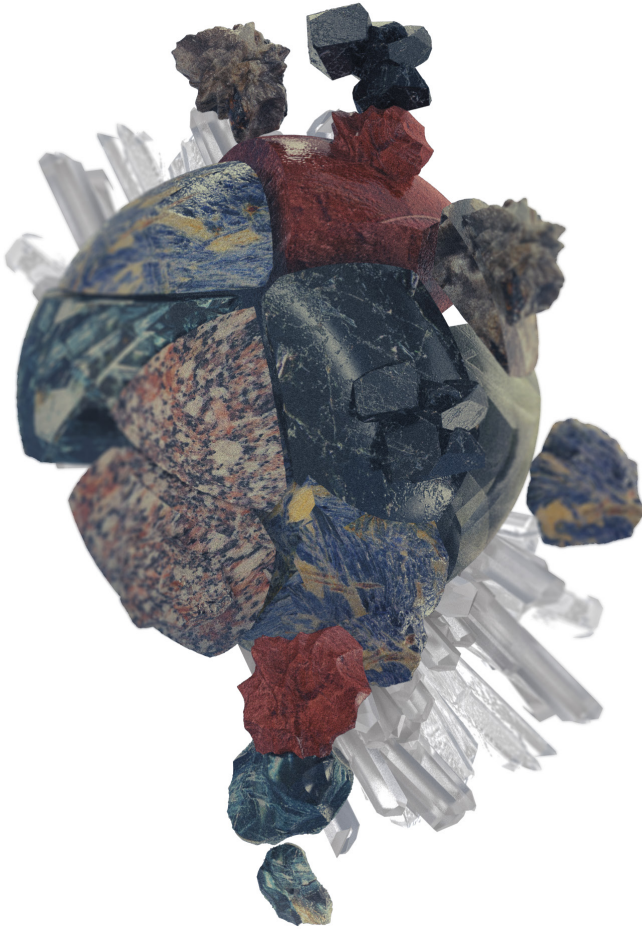
Η δομή των αντικειμένων που προτείνει ο Χ. Τζένου είναι διανυσματική στην ίδια λογική που όρισε ο Μ. Κας το μεταβαλλόμενο αντικείμενο. Στα συστήματα δεύτερης γενιάς όπως αναφέρει, «..τα αντικείμενα δεν σχεδιάζονται πια, αλλά υπολογίζονται. Η χρήση των λειτουργιών του παραμετρικού σχεδιασμού, ανοίγει δύο μεγάλες δυνατότητες για μας. Πρώτον, αυτός ο τρόπος της σύλληψης επιτρέπει να σχεδιαστούν σύνθετες φόρμες που θα ήταν δύσκολο να αναπαρασταθούν με τις παραδοσιακές μεθόδους σχεδιασμού. Αντί για τη σύνθεση πρωταρχικών ή απλών περιγραμμάτων, θα έχουμε επιφάνειες μεταβλητής καμπυλότητας και όγκου. Δεύτερον, αυτά τα συστήματα δεύτερης γενιάς επιτρέπουν την καθιέρωση ενός «nonstandard» τρόπου παραγωγής. Πράγματι, αυτή η τροποποίηση των παραμέτρων υπολογισμού επιτρέπει την κατασκευή διαφορετικών σχημάτων για κάθε αντικείμενο

---

<sup>117</sup> <https://www.bbc.com/news/science-environment-22798563>.

<sup>118</sup> <https://www.bbc.com/news/science-environment-22798563>.

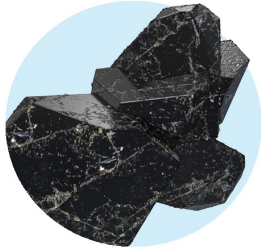
της ίδιας σειράς. Έτσι, μοναδικά αντικείμενα παράγονται βιομηχανικά. Θα ονομάσουμε τα διαφορετικά αντικείμενα που παράγονται από επιφάνειες «*subjectiles*» και τα διαφορετικά αντικείμενα που παράγονται από όγκους «*objectiles*». Το ερώτημα σήμερα είναι: τι είναι ένα αντικείμενο»<sup>119</sup>.



---

<sup>119</sup> Bernard Cache. *Earth Moves, the furnishing of territories*. (transl. Anne Boyman). Writing Architecture Series. Cambridge: MIT Press, 1995. σελ.87.

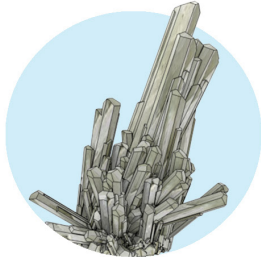




βιοτίτης



μοσχοβίτης



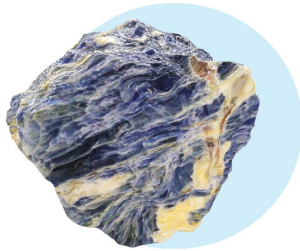
πλαγιοσχάση



χαλαζίας



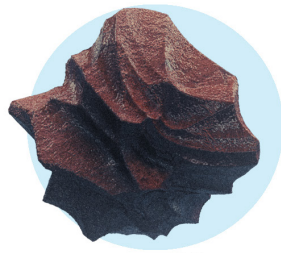
γρανίτης



κβανίτης



σιλιμανίτης

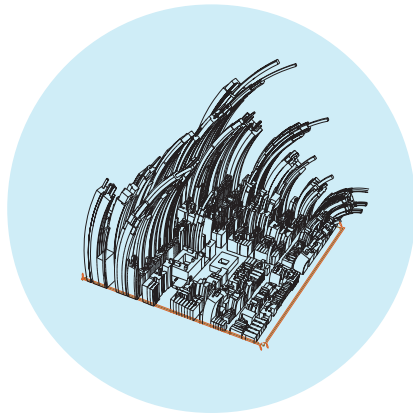


σχιστόλιθος

εικόνα 54: Manhattan Schist:  
βιοτίτης- μοσχοβίτης- πλαγιοσχάση-χαλαζίας- γρανίτης-  
κβανίτης- σιλιμανίτης- σχιστόλιθος.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### **INCEPTION (2010)**



Στη μελέτη περίπτωσης του «*Inception*» του σκηνοθέτη και σεναριογράφου Κρίστοφερ Νόλαν [Christopher Nolan] η διεύρυνση της πραγματικότητας πραγματοποιείται μέσα από το φίλτρο του ονείρου και επιτρέπει την άπειρη διεύρυνση της θέασης του υποκειμένου. Κατά τη διερεύνηση της συγκεκριμένης περίπτωσης παρουσιάστηκαν πολλαπλές εκφάνσεις πλαισίων, δυνητικών αφηγήσεων και ιδιαίτερων ταυτοτήτων των αναδόμενων τόπων. Στη μελέτη θα αναλυθούν τα υφιστάμενα πλαίσια, τα οποία τίθενται στην ταινία και θα συσχετιστούν με άλλα δυνητικά σενάρια με παρόμοια χαρακτηριστικά.

#### 4.1. Όνειρο

*«Η ομοιότητα συνδέεται με την φαντασία, με τις αβέβαιες επαναλήψεις, με τις θαμπές αναλογίες. Και αντί να οδηγήσει μια επιστήμη της ερμηνείας, συνεπάγεται μια γένεση που ξεκινά από τις πενιχρές μορφές της για το ίδιο και φτάνει τους μεγάλους πίνακες της γνώσης όπως αυτοί αναπτύσσονται σύμφωνα με τις μορφές της ταυτότητας της διαφοράς και της τάξης».*<sup>120</sup>

Μισέλ Φουκώ

Το 2010 προβλήθηκε για πρώτη φορά στους κινηματογράφους η ταινία επιστημονικής φαντασίας **«Inception»**, δημιουργίας του Κ. Νόλαν. Οι πρωταγωνιστές παρουσιάζονται ως αναγνώστες διαφορετικών εκδοχών της πραγματικότητας και ως δημιουργοί δυνητικών πραγματικοτήτων μέσα από το **πλαίσιο του ονείρου**. Τα υποκείμενα εμφανίζονται ως δημιουργοί εικόνων, δημιουργώντας ένα δίκτυο πτυχωμένων τόπων. Η **πτυχωμένη ταυτότητα των τόπων** διαμορφώνεται μέσα στο το υποσυνείδητο των υποκειμένων. Σκοπός της αφήγησης είναι, χρησιμοποιώντας το πλαίσιο του ονείρου, να εμφυτεύσουν μια ιδέα στο υποσυνείδητο ενός υποκειμένου, ώστε να μεταβάλουν την φαινομενικά κυρίαρχη πραγματικότητά του. Η αταξία μέσα στις εντυπώσεις και η δυνατότητα να αποκατασταθεί η τάξη με βάση αυτές τις εντυπώσεις βρίσκουν ενότητα στην έννοια της «γένεσης». Ο Μ. Φουκώ αναφέρεται στην ιδέα της «γένεσης», προκειμένου να εξηγήσει την ομοιότητα των

<sup>120</sup> M. Foucault, Οι λέξεις και τα πράγματα, Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου, μετάφραση Κ. Παπαγιώργη, Αθήνα: Γνώση 2008, σελ. 117.

πράγματων με τη μέθοδο της ανάλυσης. Κατά τον Φουκώ αυτή μπορεί να επιτελεσθεί είτε **στην ίδια τη φαντασία** που «με τον αναδιπλασιασμό της παράστασης μπορεί να αποκαταστήσει την τάξη.., στο μετρό ακριβώς που θα εμπόδιζε να αντιληφθούμε άμεσα τις ταυτότητες και τις διαφορές των πραγμάτων», είτε στην διαταραγμένη ομοιότητα «στον αόριστο ψίθυρο των προσομοιοτήτων»<sup>121</sup>.

Μέσα από το πλαίσιο του ονείρου παύουμε να «βλέπουμε» μέσα από το συνειδητό και αναδύεται η διαδικασία παραγωγής δυναμικών τόπων μέσα στο **υποσυνείδητο**. Ο τρόπος αντίληψης του κόσμου διαμεσολαβείται από τη συνείδηση. Οι δυναμικές εικόνες διπλώνονται και αναδιπλώνονται σε ένα λογικό και παράλληλα παράλογο πεδίο. Τα βασικά χαρακτηριστικά, τα οποία παρουσιάζει ο τόπος αποτελούν η αλλαγή κλίμακας, τα υβριδικά υποκείμενα, οι μη γραμμικές ακολουθίες, η αλλαγή της υλικότητας και η παραμόρφωση των εικόνων στο ενοποιητικό σύστημα του **χρόνου**. Το νόημα λανθάνει και αποτοπικοποιεί το ορθολογικό υποκείμενο μετατρέποντάς το σε υπερβατικό. Σε οτιδήποτε προσπαθούμε να συλλάβουμε, το νόημα ξεφεύγει. Διπλώνεται και αναδιπλώνεται, στροβιλίζεται και στρέφεται στην προσέγγιση του καρτεσιανού σημείου. Η ενότητα τη ύλης είναι η **πτύχωση**, όχι το σημείο -το οποίο ποτέ δεν είναι μέρος, αλλά απλό άκρο της γραμμής:

*Η «εκπτύχωση δεν αποτελεί το αντίθετο της πτύχωσης, αλλά προεκτείνει την πτύχωση μέχρι μιάν άλλη πτύχωση»<sup>122</sup>.*

<sup>121</sup> M. Foucault, Οι λέξεις και τα πράγματα, Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου, μετάφραση Κ. Παπαγιώργη, Αθήνα: Γνώση 2008, σελ. 115.

<sup>122</sup> G. Deleuze, Η πτύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ, μετάφραση Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006, σελ. 21.

Πρόκειται για πτυχώσεις και αναπτυχώσεις της ύλης μέσα στη συνείδηση. Ο Ντελέζ θεωρεί πως όταν οι ευκρινείς αντιλήψεις ανασυσταθούν, σχηματίζουν μια πτύχωση που διαχωρίζει τη συνείδηση και το ασυνείδητο απορρίπτοντας κάθε «*μικρή αντίληψη*» ώστε να συνταχθεί η συνείδηση. Με αυτόν τον τρόπο υπάρχει ένας αέναος, άπειρος, ενιαίος κόσμος, ο οποίος δημιουργεί πτυχώσεις και αναπτυχώσεις μέσω της συνείδησης. Η ικανότητα αντίληψης της πτύχωσης έγκειται «*στο μέτρο που ο βυθός διαλύει τις μικρές πτυχώσεις του*»<sup>123</sup>. Στο βιβλίο «*Η αλήθεια και η ερμηνεία*», ο Τζόσεφ Σιμόν [Josef Simon] (1930-2016)<sup>124</sup>, αναφέρεται στην «*παραδοσιακή έννοια της συνείδησης*» του Λάιμπνιτς, με την έννοια της προγενέστερης θεώρησής της συνείδησης που δεν είχε ωστόσο ακόμα οριστεί από τον Νίτσε, αφού «*χρειάστηκαν δύο αιώνες για να προσεγγίσουν την προπορευόμενη υποψία του Λάιμπνιτς*»<sup>125</sup>. Η συνείδηση στη θεώρησή του Λάιμπνιτς βρίσκεται στο εσωτερικό της μονάδας:

*«Ο Λάιμπνιτς συντάσσει αδιάκοπα γραμμικούς και αριθμητικούς πίνακες ως ποικίλματα των εσωτερικών τοιχωμάτων της μονάδας. Τις οπές τις αντικαθιστούν οι πτυχώσεις. Το ουσιώδες της μονάδας είναι ότι έχει έναν σκοτεινό βυθό: από αυτόν ανελκύει τα πάντα. Τίποτα δεν έρχεται από έξω ούτε και πηγαίνει προς τα έξω»*<sup>126</sup>.

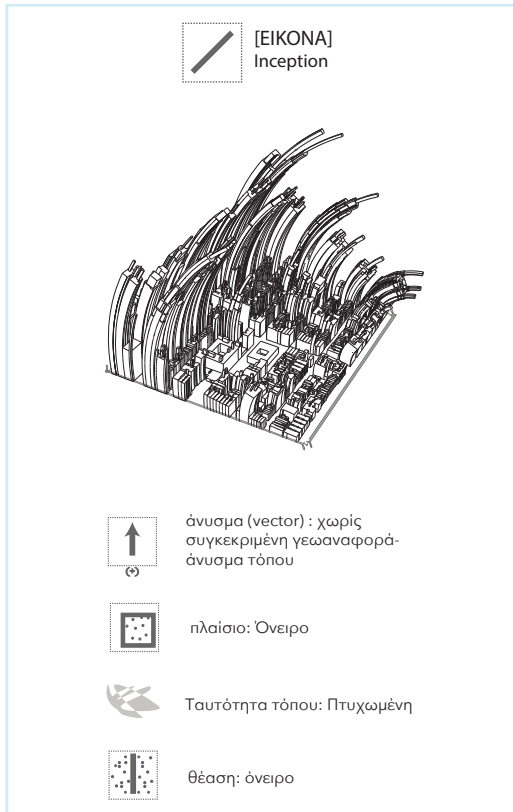
<sup>123</sup> Στο ίδιο, σελ. 195.

<sup>124</sup> Josef Simon (1930 -2016): Γερμανός φιλόσοφος και καθηγητής του Πανεπιστημίου της Βόνηης.

<sup>125</sup> Ν. Friedrich, Η αλήθεια και η ερμηνεία, μετάφραση Θ. Πενολίδης, Θεσσαλονίκη: Βάνιας 1991, σελ. 41.

<sup>126</sup> G. Deleuze, Η πτύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ, μετάφραση Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006, σελ. 65.

Η **πτυχωμένη** ταυτότητα του τόπου ορίζει μορφές, όπου η ίδια η μονάδα πτυχώνεται και εκπτυχώνεται, ορίζεται από παραλλαγές των υπάρχουσών πτυχώσεων, στις οποίες εκδιπλώνονται διαρκώς νέες πτυχώσεις. Η κάθε εκπτύχωση «διαλύει πτυχώσεις απείρως μικρές, που αναδεύουν αδιάκοπα τον βυθό, για να σχηματιστεί μια μεγάλη πτύχωση στην πλευρά της οποίας εμφανίζονται μορφές»<sup>127</sup>.



εικόνα 55: διάγραμμα ανάλυσης συνιστωσών εικόνας.

<sup>127</sup> Στο ίδιο, σελ. 195.

Η ίδια συνθήκη εντοπίζεται από τον Ντελέζ στην μπαρόκ αρχιτεκτονική, όπου ο εσωτερικός διάκοσμος των μπαρόκ κτιρίων παραπέμπει στη διαρκή συστροφή στον κόσμο της συνείδησης και την αέναη αναδιπλώση των μορφών με την *«κύρτωση και ανακύρτωση των πτυχώσεων, ώσπου να φτάσουν στο άπειρο, πτύχωση επί πτύχωσης, πτύχωση κατά πτύχωσης. Και κατ' αρχάς, (το Μπαρόκ) τις διαφοροποιεί προς δύο κατευθύνσεις, σε δύο άπειρα, λες και το άπειρο έχει δύο ορόφους: τις αναπτυχώσεις της ύλης και τις πτυχώσεις μέσα στην ψυχή»*<sup>128</sup>.

Θα μπορούσε η αναγκαία μεταβολή των εννοιών, όπως τέθηκε παραπάνω, να συγκριθεί γενικευμένα με την αλληγορία του κόσμου μέσα στην συνείδηση λόγω της μεταβολής των δυνάμεων όπως ορίζεται από τον Νίτσε. Σε αυτήν τη θεώρηση δεν μπορεί να είναι εφικτή η πλήρης κατανόηση του κόσμου, *«πάντα μένουν αντιφάσεις που μας είναι κρυμμένες, γιατί αναγκαζόμαστε να διακόπτουμε τις αναλύσεις μας ή να θεωρούμε τη σαφήνεια που πετύχαμε ως επαρκή σαφήνεια»*.<sup>129</sup> Η μεταβολή του κόσμου, μέσα στη συνείδηση της νιτσεϊκής σκέψης, εμφανίζεται ως έξω-ενδοαναφορά του υποκειμένου στον Ντελέζ, ως *«μία ορισμένη σχέση ανάμεσα αφενός μεν σε μία εξωτερική αντίληψη ως κατάσταση ενός υποκειμένου, αφετέρου δε σε ένα εσωτερικό πάθος ως μετάβαση από μία κατάσταση σε άλλη»*<sup>130</sup>. Το «είναι» εκφράζεται μέσω των δυνάμεων ως η αλληγορία του κόσμου μέσα στη συνείδηση.

<sup>128</sup> Στο ίδιο, σελ. 15.

<sup>129</sup> N. Friedrich, Η αλήθεια και η ερμηνεία, μετάφραση Θ. Πενολίδης, Θεσσαλονίκη: Βάνιας 1991, σελ. 44.

<sup>130</sup> G. Deleuze, F. Guattari, Τι είναι φιλοσοφία, μετάφραση Στ. Μανδηλαρά, Αθήνα: Καλέντης 2004, σελ.170.



Τόσο η αποσταθεροποίηση της εσωτερικότητας των υποκειμένων, όσο και των εξωτερικών ραγδαίων συνθηκών μεταβολής της πραγματικότητας προκαλεί παραγωγική εξάρθρωση των δομών και επικείμενα συμβάντα. Κατά το *Insertion*, μέσα από το πλαίσιο του ονείρου, δεν πραγματώνεται απλά η ομοίωση της έννοιας, αλλά «ένα γεγονός που συνδέει μια περιγραφή η οποία τείνει να συντρίψει ένα πλαίσιο... υπό την σκοπιά του υποκειμένου»<sup>131</sup>. Η σύγχρονη συνθήκη του αφηρημένου γεωμετρικού χώρου, της ετερότητας και της μεταβλητότητας ενσωματώνονται σε ένα συνεχές όλον αρχικά από τον Greg Lynn στον τόμο των Academic Editions ως *Folding in Architecture*, βασιζόμενος στις θεωρίες των Λάιμπνιτς και Ζιλ Ντελέζ.<sup>132</sup> Η αισθητική του Ντελέζ εκφράζει τη χρονικότητα και τις δυνάμεις που οικειοποιούνται τα πράγματα. Εστιάζει στον χρόνο με την έννοια της συνείδησης. Είναι ο χρόνος των πτυχώσεων του κόσμου μέσα στην συνείδηση. Μέσα από τη διάσταση της χρονικότητας γίνεται αναφορά στην έννοια του συμβάντος-γεγονότος. Με αυτόν τον τρόπο η δύναμη χρονικότητα ορίζεται ως μια δυνατικότητα. Ο κόσμος επεκτείνεται από το πεπερασμένο στο άπειρο. Όπως αναφέρουν οι Ντελέζ και Γκουαταρί:

«...το «δυνάμει» δεν είναι πια η χαστική δυνατικότητα αλλά «η δυνατικότητα που έγινε συνεπής οντότητα η οποία σχηματίζεται σε ένα επίπεδο εμμένειας<sup>133</sup> που τέμνει το χάος. Αυτό

<sup>131</sup> Ε. Τάτλα, *Leibniz εναντίον Descart, Χρονικά Αισθητικής*, τ.45,2010, Αθήνα: ίδρυμα Παναγιώτης & Έφη Μιχελή, σελ. 120.

<sup>132</sup> G. Lynn, *Folding in Architecture*, London: Academy Editions 1993, σελ. 24.

<sup>133</sup> Για τους G. Deleuze και F. Guattari η συγκρότηση του επιπέδου της εμμένειας είναι ένα καταστατικό στοιχείο της φιλοσοφίας και σημαίνει τη δυνατότητα να υπάρχει σκέψη και έννοιες: «Το επίπεδο της εμμένειας

είναι το αποκαλούμενο Συμβάν ή για όλα όσα συμβαίνουν, το μέρος που ξεφεύγει από την ίδια την κατάσταση πραγμάτων...».



εικόνα 56: σκηνή από την ταινία *Inception*, Christofer Nohlan (2010).

#### GILLES DELEUZE THE FOLD - LEIBNIZ AND THE BAROQUE The Pleats of Matter

The Baroque refers not to an essence but rather to an operative function. In a fold, it endlessly produces folds. It does not invent things. There are all kinds of folds coming from the East, China, Japan, Persia, Renaissance, Gothic, Classical folds... "The Baroque fold twists and turns its folds, pushing them to infinity, fold over fold, one upon the other. The Baroque fold unfolds all the way to infinity. First, the Baroque differentiates its folds in two ways, by moving along two infinities, as if it only were composed of two stages or floors: the pleats of matter, and the folds in the soul. Before, matter is unmeasured according to a first type of fold, and then organized according to a second type. In the exact part constitutes organs that are infinitely folded and proper to fold development". Above, the soul stages of the glory of God measure as if follows its folds, but without succeeding in entirely developing them, since "its communication exceeds the soul indefinitely." A labyrinth is said, symmetrically, to be multiple because it contains many folds. The multiple is not only what has many parts but also what is folded in many ways. A labyrinth corresponds exactly to each level: the continual labyrinth in matter and its parts, the labyrinth of freedom in the soul and its preferences. If Descartes did not know how to get through the labyrinth, it was because he sought its secret of continuity in recursive tracks, and the secret of liberty in a restatement of the soul.

The intention of the soul as little as to did the curvature of matter. A "tragic" rather to needed, someone who can at once account for nature and discipline the soul, who can pass into the curvature of matter and read into the folds of the soul.

Clearly the two levels are connected (this being why continuity rises as into the soul). There are souls down below, suspended, aerial, and there even exists a lower level in the souls. The pleats of matter surround and envelop them. When we learn that souls cannot be furnished with windows opening onto the outside, we must first, at the very least, include souls openings.

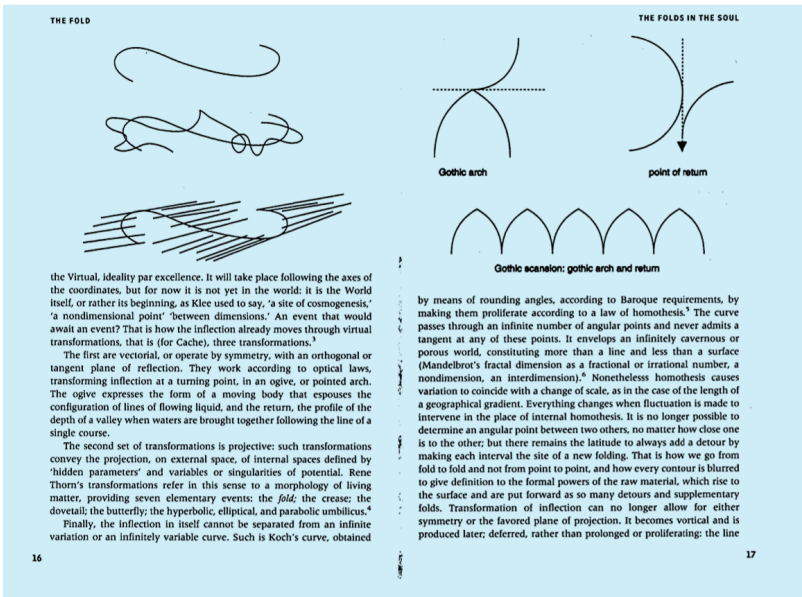
reasonable ones, who have ascended to the other level (Descartes). It is the upper floor that has no windows. It is a dark room or chamber decorated only by a painted canvas (labeled by Leibniz, as if it were a living domain. Placed on the opaque canvas, these folds, cords or springs, represent an invisible form of knowledge, but felt by matter they move into action. Matter undergoes vibrations or oscillations at the lower extremity of the cords, through the intermediary of "some little openings" that exist on the lower level. Leibniz considered great Baroque montage that moves between the lower floor, placed with windows, and the upper floor, blind and closed, but on the other hand reasoning as if there were a magical action translating the visible movements below into invisible up above.

It could be argued that this text does not express Leibniz's thought, but instead the maximum degree of its possible contradiction with Locke. The text also features a way of representing what Leibniz will always affirm: a correspondence and even a communication between the two levels, between the two labyrinths, between the pleats of matter and the folds in the soul. A fold between the two levels! And the same image, that of wire in marble, is applied to the two under different conditions. Sometimes the wire are the pleats of matter that surround being folded in the marble, such that the marble life resembles a rippling lake that turns into fish. Sometimes the wire are marble lines in the soul, the folded paths or possible states caught in the block of marble. Matter is pleated, of two different folds. Leibniz noted that the Baroque is marked by a certain number of material traits: horizontal ending of the lower floor, falling of the pediment, low and curved stairs that pass into space, matter handled in masses or aggregates, with the rounding of angles and avoidance of perpendicularity, the circular motif for replacing the jagged arches, use of measures to produce springs, cavernous shapes, or to constitute a vertical form always put in motion by

renewed turbulences, which ends only in the manner of a travel's lines or the flow of a wave; matter tends to fall over in space, to be reconciled with fluidity of the same line. But's themselves are divided into masses." Hopper's domain of the Baroque mathematical physics whose goal is universality. With Leibniz the curvature of its universe is prolonged according to three other fundamental notions: the fluidity of matter, the stability of bodies and the moving spirit as a mechanism. First, matter would clearly not be extended following a twisted line. Rather, it would follow a tangent. That the universe appears compressed by an active force that endures matter with a curvature or springing movement, allowing an arc that ultimately has no tangent. And the inflection of matter causes the compressive force to attain all portions of matter in the surrounding areas, so the neighboring parts that both pull and generate the given body, and that determine its curvature. Ducting enclosed, the parts of matter form little vortices in a mass, and in these are found even more vortices, even smaller, and even more are springing in the concave intervals of the whirls that touch one another.

Matter thus offers an infinitely porous, springy or cavernous nature without emptiness, covers an endless containing in other cavernous matter how small, each body contains a void placed with irregular pores, surrounded and permeated by an increasingly vigorous fluid, the fluidity of the universe surrounding a part of matter in which there exist different voids and wires. From this, however, we could not conclude. In the second phase, that even the most refined matter is perfectly fluid and thus loses its feature (according to a thesis that Leibniz opposes to Descartes). Descartes' matter prior particles occupies what is to be found in different areas. We specified that the real distances between particles are related separably. What specifically defines an absolute fluid is the absence of coherence or cohesion; that is, the separability of parts, which in fact applies only to a

εικόνα 57: απόσπασμα από το περιοδικό *Folding in Architecture*, Greg Lynn, Academy Editions, London (1993).



εικόνα 58: απόσπασμα από το βιβλίο  
 "The Fold: Leibniz and the Baroque"  
 [Η πτύχωση: Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ]  
 (1988).

## 4.2. Ρευστότητα ορίων

*«Στις περισσότερες πρακτικές, ιστορικά, αυτό που παρήγαγε τον ταυτοχρονισμό, ήταν η γειτνίαση. Σήμερα αυτό που επιτρέπει την ταυτόχρονη εξέλιξη δραστηριοτήτων, που ανήκουν σε ένα «όλο» και συμβαίνουν σε απομακρυσμένες τοποθεσίες, είναι τα δίκτυα».*

*Δημήτρης Παπαλεξόπουλος <sup>134</sup>*

Στη σημερινή συνθήκη της απειλούμενης ευστάθειας δεν μπορεί να οριστεί μια παγιωμένη πραγματικότητα, καθώς βρίσκεται υπό τη διαρκή απειλή της εξάρθρωσης και της ριζικής μεταβολής της. Στη θέαση του ονείρου, η έννοια του τόπου μετατρέπεται σε ένα δυναμικό πεδίο αλληλόδρασης αυλών πραγματικοτήτων. Θα μπορούσε να ταυτιστεί με την **άυλη πραγματικότητα** του κυβερνοχώρου, καθώς ενσωματώνει τα χαρακτηριστικά του ονείρου με υπολογιστική λογική. Κατανοείται ως μια διάρρηξη που παράγει μια διαφορετική τάξη, νέα πεδία εμπειρίας και την κατάργηση του αυτονόητου ορατού. Οι παράλληλες πραγματικότητες αναδύουν ακανόνιστες μεταβολές και επομένως την ανακατασκευή νέων υπερτοπικών και άυλων πραγματικοτήτων.

---

δεν είναι μία έννοια, αλλά περισσότερο η εικόνα της σκέψης, η εικόνα που η σκέψη δίνει στον εαυτό της για το τί σκοπεύει να σκεφτεί, για να χρησιμοποιήσει της σκέψη». Το επίπεδο της εμμένειας θα μπορούσε να οριστεί καλύτερα ως τον ένα και μοναδικό ορίζοντα, που περιλαμβάνει τα πάντα και εντός του οποίου ορίζεται τόσο η σκέψη όσο και η πραγματικότητα σε όλες τις διαφορετικές πυκνότητες και εντάσεις της.

<sup>134</sup> Δ. Παπαλεξόπουλος, Ψηφιακός τοπικισμός, Αθήνα: LIBRO 2008, σελ. 19.

Έστω ότι εξετάζουμε την εικόνα **στο πλαίσιο της ρευστότητας ορίων** του κυβερνοχώρου και του διαδικτύου. Στο νέο πλαίσιο, οι πρωταγωνιστές παρουσιάζονται ως αναγνώστες της εκάστοτε πραγματικότητας, ως δημιουργοί νέων πλαισίων και δυναμικών αφηγήσεων. Τα υποκείμενα μπορούν να μεταγραφούν σε χρήστες του κυβερνοχώρου, οι οποίοι είναι διασυνδεδεμένοι στο υπερτοπικό άπειρο δίκτυο. Τα υποκείμενα, ως διαδικτυακά υπερκείμενα, δρουν σε έναν **τόπο με άυλη ταυτότητα**, καθώς είναι απαλλαγμένοι από το άνυσμα ενός συγκεκριμένου τόπου. Το υπερκείμενο είναι αβαρές, απαλλαγμένο από τη διάσταση της κλίμακας στο φυσικό πεδίο. Το άνυσμα που δίδεται από τον άυλο τόπο δεν είναι συγκεκριμένο καθώς μεταβάλλεται συναρτήσει του **χρόνου**. Σε συγκεκριμένη χρονική συγκυρία, το άνυσμα είναι δεδομένο και ορίζει τις συνδέσεις και τις εικόνες των χρηστών στον άπειρο τόπο.

Όπως σχολιάζει ο Πιέρ Λέβι «Ο σημερινός πολλαπλασιασμός των χώρων μας μετατρέπει σε νομάδες νέου τύπου: αντί να ακολουθούμε τις γραμμές πορείας και μετανάστευσης στο εσωτερικό μιας δεδομένης έκτασης, πηδούμε από το ένα δίκτυο στο άλλο, από ένα σύστημα εγγύτητας στο άλλο. Οι χώροι μεταμορφώνονται και διακλαδίζονται κάτω από τα πόδια μας ωθώντας μας προς την ετερογένεση»<sup>135</sup>. Σε αυτή τη συνθήκη του μη κανονικού, άυλου τοπίου υπάρχουν **ρευστά όρια** μεταξύ εικόνων και άυλων εικόνων με **άπειρες** δυνατότητες σύνδεσής τους. Στον τόπο των δικτύων υφίσταται η απόλυτη εγγύτητα και η άπειρη απόσταση, καθώς ο χρόνος είτε συνδέει είτε αποκόπτει τα υποκείμενα, τα οποία είναι διασυνδεδεμένα.

---

<sup>135</sup> P. Levy, Δυναμική πραγματικότητα- Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου, μετάφραση Μ. Καραχάλιος, Αθήνα: Κριτική 1999, σελ. 31.

Οι εικόνες φανερώνονται μόνο στα ίδια τα υποκείμενα καθώς μετέχουν στη συνθήκη.



εικόνα 59: διάγραμμα ανάλυσης συνιστωσών εικόνας.

Στο όνειρο το επίπεδο θέασης ξεφεύγει από τον έλεγχο των αισθήσεων, καθώς δίνεται η δυνατότητα της παρατήρησης ταυτόχρονων πραγματικοτήτων. Ο τόπος δεν έχει ορισμένες διαστάσεις, είναι μορφολογικά αόριστος, αλλά ταυτόχρονα άμεσα προσβάσιμος και περιβάλλον. Μοναδικό σημείο αναφοράς είναι το υποκείμενο και οι πράξεις, τις οποίες επιτελεί. Η άυλη ταυτότητά του προωθεί τη δυναμική μεταβλητότητά του ως προς την εμβέλεια και τη ροή δεδομένων. Κατά αντιστοιχία με την ταινία *Incursion*, τα υποκείμενα που δρουν στην άυλη συνθήκη του κυβερνοχώρου, «κυλούν» μεταξύ του δικτύου των χρηστών σαν να είναι διασυνδεδεμένοι σε διαφορετικές τάξεις μιας ονειρικής πραγματικότητας. Συγκροτείται με αυτόν τον τρόπο μια νοητή συλλογικότητα μέσω των κοινών εμπειριών που ωστόσο τελούνται σε διαφορετικούς ανυσματικά τόπους.

Στο πλαίσιο της ρευστότητας των ορίων, η αντίληψη της πραγματικότητας στηρίζεται σε παραδοχές. Οι παραδοχές αυτές καθορίζουν τον τρόπο αντίληψης των παραγόμενων εικόνων που χρησιμοποιούνται. Η πρώτη παραδοχή συγκροτείται στην κοινή αποδοχή των όρων επικοινωνίας, οι οποίες έχουν τεθεί και των περιορισμών, της άυλης ταυτότητας του τόπου. Επιπλέον, η μη γεωγραφική συνιστώσα αφαιρεί από τη συνθήκη την αίσθηση της σταθερότητας που συνήθως αναζητούν τα υποκείμενα για την ερμηνεία της πραγματικότητας. Τα όρια είναι ρευστά, καθώς δεν είναι διακριτό τι είναι πραγματικό και τι μη-πραγματικό σε σχέση με την κυρίαρχη πραγματικότητα. Κατά αντιστοιχία στην ταινία, υπό το πρίσμα του ονείρου, αναθεωρείται επίσης και η κυρίαρχη πραγματικότητα. Αυτή η αμφισβήτηση επιδιώκεται μέχρι το τέλος της ταινίας.

Ο Πιέρ Λέβι [Pierre Levy] (1956-)<sup>136</sup> επιχειρεί, σε αυτή την κατεύθυνση, να περιγράψει την πραγματικότητά μέσω της δυνητικής πραγματικότητας (realite virtuelle). Η λέξη «δυνητικό» (virtuel) προέρχεται από το μεσαιωνικό λατινικό «*virtualis*», το οποίο με τη σειρά του παράγεται από το *virtus*: δύναμη, ισχύς. Στη σχολαστική φιλοσοφία, δυνητικό είναι αυτό που υπάρχει εν δυνάμει και όχι εν ενεργεία:

*«Το δυνητικό τείνει να ενεργοποιηθεί, χωρίς εντούτοις να έχει περάσει στην πραγματική ή τυπική συγκεκριμενοποίηση. Το δέντρο είναι δυνητικά παρόν μέσα στο σπόρο. Το δυνητικό δεν αντιπαρατίθεται στο πραγματικό, αλλά στο εν ενεργεία υπαρκτό: δυνητικότητα και εν ενεργεία ύπαρξη είναι απλώς δύο διαφορετικοί τρόποι του είναι»<sup>137</sup>.*

Ο χρήστης νοείται ως μονάδα, ελεύθερος να δρα στο δίκτυο και να διασυνδέεται με άλλους υπερτόπους σε ένα υπολογιστικό αλγεβρικό σύστημα. Κατά τον Π. Λέβι η άυλη συνθήκη ορίζει «ένα σύμπαν που μπορεί να είναι απέραντο και να επιτρέπει την παρέμβαση τυχαίων διαδικασιών, δεν παύει όμως για αυτό το λόγο να είναι προκαθορισμένο ως προς το περιεχόμενό του και υποκείμενο σε υπολογισμό. Έτσι δεν θα έπρεπε να μιλούμε για δυνητικές εικόνες προκειμένου να χαρακτηρίσουμε τις ψηφιακές εικόνες αλλά για δυνατές εικόνες που έχουν προβληθεί στην οθόνη»<sup>138</sup>. Η ψηφιοποίηση επιτρέπει άλλους

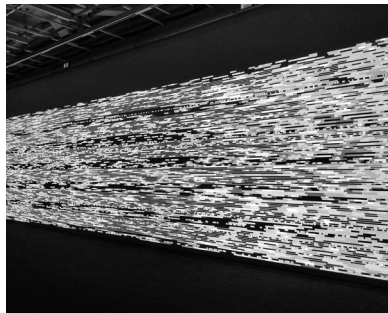
<sup>136</sup> Pierre Levy (1956-): Γάλλος φιλόσοφος, εξετάζει τις πολιτισμικές συνέπειες των νέων τεχνολογιών.

<sup>137</sup> P. Levy, Δυνητική πραγματικότητα- Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου, μετάφραση Μ. Καραχάλιος, Αθήνα: Κριτική 1999, σελ. 21.

<sup>138</sup> Στο ίδιο, σελ. 52.



τρόπους ανάγνωσης και κατανόησης της πραγματικότητας, καθώς αναδύεται μια νέα πολυπλοκότητα διασύνδεσης πραγματικοτήτων μέσω της άυλης ταυτότητας του τόπου. Οι χρήστες διαμορφώνουν μια κοινότητα εξατομικευμένων μονάδων, οι οποίοι δρουν σε ένα στιγμιαίο άυλο τόπο της μη-απόστασης, ενώ ταυτόχρονα είναι απόλυτα μόνοι.



*εικόνα 60, εικόνα 61: φωτογραφία  
από την έκθεση του Ryoji Ikeda στη  
Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του  
Ιδρύματος Ωνάση,  
Ιανουάριος 2019.*

### 4.3. Καθρέφτης

«η ανακλώμενη εικόνα υποτάσσεται σε συστηματική εξιδανίκευση. Ο αντικατοπτρισμός διορθώνει την πραγματικότητα, σβήνει ατέλειες και μιζέριες»<sup>139</sup>.

*G. Bachelard*

Στη σκηνή του *Insertion* κατά την οποία παρουσιάζεται για πρώτη φορά η λογική της κατασκευής μιας νέας πραγματικότητας, η συνθήκη πραγματώνεται μέσω του αναδιπλασιασμού του τόπου. Ο αναδιπλασιασμός αποδίδεται ως αντικατοπτρισμός των υφιστάμενων δομών της πραγματικότητας **στο πλαίσιο της συνθήκης του καθρέφτη**. Η νέα πραγματικότητα χρησιμοποιεί τις ιδιότητες του καθρέφτη για τη δημιουργία παράλληλων πραγματικοτήτων. Τα υποκείμενα καλούνται να αντιληφθούν το περιβάλλον και την ίδια τους την υπόσταση μέσω συγχωνεύσεων, αναδιπλασιασμών και παραμορφώσεων των δομών. Ο Ντελέζ στο βιβλίο «*Cinema 2: The time- image*» τοποθετεί χρονικά την ύπαρξη αποδίδοντάς της πολλαπλές αναπαραστάσεις μέσω των ιδιοτήτων του καθρέφτη:

*«Η πραγματική μας ύπαρξη, καθώς ξεδιπλώνεται στο χρόνο, διπλασιάζει τον εαυτό της παράλληλα με την εικονική ύπαρξη, μια εικόνα-καθρέφτη. Κάθε στιγμή στη ζωή μας, αναπαριστά τις δυο εκδοχές, μια πραγματική (actual) και μια εικονική (virtual) αντίληψη από τη μία στην άλλη»<sup>140</sup>.*

<sup>139</sup> G. Bachelard, Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο άνω στην φαντασία της ύλης, Αθήνα: Χατζηνικολή 1998, σελ. 55.

<sup>140</sup> G. Deleuze, *Cinema 2: The time- image*, translate H. Tomlinson and R. Galeta, London: Continuum 1997, σελ. 77.

Η θέαση των υποκειμένων καθηλώνεται γύρω από την παραδοξότητα της ύπαρξης παράλληλων τόπων όπως θα συνέβαινε σε μια νέα Αλίκη του Lewis Carol. Η αφήγηση διαδραματίζεται στην άλλη πλευρά του καθρέφτη. Το πλαίσιο δράσης του παραμυθιού δομείται στον ανάστροφο τόπο τον οποίο η Αλίκη παρατηρεί. Η ταυτότητα των υποκειμένων αναπροσαρμόζεται διαρκώς, μέσα από την ασυνείδητη αναπαράσταση που δομείται από την ονειρική συνθήκη στην άλλη πλευρά του καθρέφτη. Ο Μερλώ Ποντύ στο «*L'Ceil et l'Esprit*» αναλύει την αντιληπτική οπτική διαδικασία, αναφερόμενος στα έργα του Σεζάν. Μέσα από τον καθρέφτη ανακαλύπτουμε μία νέα πραγματικότητα γνώριμη και ξένη. Αποτελεί «*το όργανο μιας παγκόσμιας μαγείας η οποία μεταβάλλει τα πράγματα σε θεάματα, τα θεάματα σε πράγματα, εμένα σε κάποιον άλλο και τον άλλο σε εμένα*»<sup>141</sup>.

Τα υποκείμενα είναι αβαρή, αλλάζουν κλίμακα, αναθεωρούν τη θέση τους στον τόπο προκειμένου να κατανοήσουν τις διαδοχικές κατασκευές που παρουσιάζονται. Ο Σίγκμουντ Φρόυντ [Sigmund Freud] (1856-1939)<sup>142</sup> στο κείμενό του «*Η Ερμηνεία των ονείρων*» αναφέρεται στη θέαση του ονείρου ως μια νέα οπτική στην ανασκευή της πραγματικότητας:

*«Βέβαια και η παλαιά δοξασία, ότι το όνειρο μας δείχνει το μέλλον, μπορεί να έχει μια δόση αλήθειας. Καθώς το όνειρο μας παρουσιάζει μια επιθυμία ως εκπληρωμένη, μας οδηγεί οπωσδήποτε στο μέλλον αλλά αυτό το μέλλον, που ο ονειρευόμενος το εκλαμβάνει ως παρόν, είναι διαμορφωμένο από*

<sup>141</sup> M. M. Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν- Το μάτι και το πνεύμα*, μετάφραση Α. Μουρική, Αθήνα: Νεφέλη 1991, σελ. 77.

<sup>142</sup> Sigmund Freud (1856-1939): Αυστριακός νευρολόγος και ιδρυτής της ψυχανάλυσης.

την ακατάλυτη επιθυμία ως ομοίωμα εκείνου του παρελθόντος»<sup>143</sup>.



εικόνα 62: διάγραμμα ανάλυσης  
συνιστωσών εικόνας.

<sup>143</sup> S. Freud, Η Ερμηνεία των ονείρων, Αθήνα: Επικούρος 1993, σελ. 536.

Στην άλλη πλευρά του καθρέφτη πραγματώνεται η **ουτοπική ταυτότητα του τόπου**. Ο Μισέλ Φουκώ από το 1967 στο κείμενό του «*Περί αλλοτινών χώρων*»<sup>144</sup> εισάγει την έννοια της ετεροτοπίας και της ουτοπίας. Κατά τον Φουκώ ο καθρέφτης είναι ένα είδος μεικτής, ενδιάμεσης εμπειρίας. Η άλλη πλευρά του καθρέφτη «*είναι μια ουτοπία, αφού πρόκειται για έναν άτοπο τόπο. Στον καθρέφτη βλέπω τον εαυτό μου εκεί που δεν είναι, σε έναν εξωπραγματικό χώρο που διανοίγεται εικονικά πίσω από την επιφάνεια είμαι εκεί, εκεί όπου δεν είμαι, σαν ενός είδους σκιά που προσφέρει σ' εμένα τον ίδιο την ορατότητά μου, που μου επιτρέπει να κοιτάξω τον εαυτό μου εκεί απ' όπου απουσιάζω: ουτοπία του καθρέφτη*»<sup>145</sup>. Ωστόσο, στον βαθμό, που ο καθρέφτης υπάρχει πραγματικά, ορίζεται παράλληλα και η **ετεροτοπική ταυτότητα του τόπου**, «*με την έννοια ότι καθιστά αυτή τη θέση που καταλαμβάνω τη στιγμή που κοιτάζω τον εαυτό μου στο γυαλί απολύτως πραγματική, σε συνάφεια με όλον τον περιβάλλοντα χώρο, και συνάμα απολύτως εξωπραγματική, επειδή είναι αναγκασμένη, για να την παρατηρήσουν, για να γίνει αντιληπτή, να διέλθει από αυτό το εικονικό σημείο που βρίσκεται εκεί μέσα*»<sup>146</sup>. Στο πλαίσιο του καθρέφτη, η ταυτότητα του τόπου λειτουργεί ως σημείο άρθρωσης δυναμικών μεταβάσεων σε δυναμικές συνθήκες. Ως ο ενδιάμεσος τόπος από τη μια πραγματικότητα στην άλλη που παρασύρει τα υποκείμενα στην ενεργοποίηση

<sup>144</sup> Το κείμενο αυτό γράφτηκε στην Τυνησία το 1967 και δημοσιεύθηκε την άνοιξη του 1984. Μισέλ Φουκώ, Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967). Architecture, Mouvement, Continuité, τεύχος 5ο, Οκτώβριος 1984, 46-49.

<sup>145</sup> Μ. Foucault, Ετεροτροπίες και άλλα κείμενα, μετάφραση Τ. Μλάτζος, Αθήνα: Πλέθρον 2012, σελ. 260.

<sup>146</sup> Στο ίδιο, σελ. 261.

των ασυνείδητων δράσεων του του ονείρου ως πρωτογενή διαδικασία του ασυνείδητου.

Στην ταινία αναδύεται μια ακόμη πολύπλοκη συνθήκη μέσα από την ουτοπική ταυτότητα του τόπου. Με τον διπλό αναδιπλασιασμό των αναπαραστάσεων, σαν ένας καθρέφτης μέσα στον καθρέφτη, η συνθήκη αποκτά ξανά τις ιδιότητες της κυρίαρχης πραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο τίθεται υπό αμφισβήτηση όχι μόνη η αναπαραστάση μέσα στην αναπαραστάση, αλλά καθλώνεται και η καθορισμένη θεώρηση της ισχύουσας πραγματικότητας. Έτσι αυξάνεται η πολυπλοκότητα της συνθήκης με την αέναη ένθεση παράλληλων αφηγήσεων με καλειδοσκοπική ή φρακταλική λογική.



εικόνα 63: Αλίκη του Lewis Carol.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στα προηγούμενα κεφάλαια συντάχθηκε ένας συγκεντρωτικός πίνακας δυνητικών ταυτοτήτων του τόπου ως προς τις τέσσερις περιπτώσεις μελέτης επιλέχθηκαν για τη νεοεμφανιζόμενη σημερινή πολύπλοκη συνθήκη, με σκοπό την αποσταθεροποίηση της κατασκευαζόμενης ταυτότητας του τόπου και τη διεύρυνση αυτής. Κατά τη διερεύνηση δεν επιχειρήθηκε η καταγραφή των ιδιοτήτων του τόπου μέσα από την ταυτότητά του, ούτε η πρόταση νέων σεναρίων στις περιπτώσεις που μελετήθηκαν. Η μελέτη εστιάζει στην αποσταθεροποίηση των εικόνων που έχουν παραχθεί στη βάση της μεταβαλλόμενης σημερινής συνθήκης. Στην κατεύθυνση αυτή θεωρήθηκε και σύμφωνα με την υπόθεση εργασίας ότι οι αναπαραστάσεις, ως εικόνες, μέσω της αναπλαισίωσής τους χωρίς συγκεκριμένη γεωαναφορά, είναι δυνατό να αποσταθεροποιήσουν την παγιωμένη ερμηνεία της ταυτότητας του τόπου σε ένα πλαίσιο πολλαπλών δυνητικών αφηγήσεων.

### 1. Ως προς την ανάδυση δυνητικών ταυτοτήτων του τόπου

Κατά τη μελέτη των περιπτώσεων συγκροτήθηκε ο πίνακας ως μια χαρτογραφία δυνητικών ταυτοτήτων του τόπου και συγκροτήθηκε έτσι ένα λεξιλόγιο πολλαπλών ταυτοτήτων (*πίνακας ταυτοτήτων*). Ο πίνακας λειτουργεί ως εργαλείο συσχέτισης των περιπτώσεων μελέτης που επιλέχθηκαν, ως ένα διευρυμένο πεδίο αντιστοιχίας των ταυτοτήτων σε περαιτέρω συνθήκες. Δεν αποτελεί μοναδικό λεξιλόγιο για τις ταυτότητες

του τόπου αλλά μια βάση ανάδυσης και άλλων δυνητικών ταυτοτήτων.

Τα κοινά χαρακτηριστικά που εμφανίζονται σε κάθε ταυτότητα δεν συνδέονται απαραίτητα με την κλίμακα της θέασης κατά την οποία εξετάζεται. Κατά τη μελέτη παρουσιάστηκαν κοινά χαρακτηριστικά σε περιπτώσεις, οι οποίες ανήκουν σε διαφορετική θέαση (*συγκριτικό διάγραμμα*). Στην περίπτωση του Panopticon ως προς το πλαίσιο του ελέγχου, όπως και στην περίπτωση της νήσου Μανχάταν ως προς το πλαίσιο της ταξινόμησης ορίζεται μια απόλυτα σταθερή συνθήκη, προκειμένου να επιβληθεί η τάξη. Επίσης, κατά το πλαίσιο της υλικότητας (Διαμόρφωση του αρχαιολογικού περί την Ακρόπολη χώρου και του λόφου Φιλοπάππου [1954-1958]), του παρασίτου και της προσαρμογής (Η νήσος Μανχάταν) καθώς και του ονείρου (Inception [2010]) παρουσιάζεται έντονα το στοιχείο των δυνάμεων που προσδιορίζουν, μεταβάλλουν την κυρίαρχη πραγματικότητα. Τέλος, σε ορισμένες περιπτώσεις μελέτης η πραγματικότητα παρουσιάζεται κατακερματισμένη και παραμορφωμένη. Στο πλαίσιο της παραπλάνησης (Panopticon [1786]), της ιστορικής μνήμης (Διαμόρφωση του αρχαιολογικού περί την Ακρόπολη χώρου και του λόφου Φιλοπάππου [1954-1958]) και του καθρέφτη (Inception [2010]) καλείται το υποκείμενο να ανασκευάσει την πραγματικότητα, η οποία του παρουσιάζεται.





εικόνα 64: Συγκριτικό διάγραμμα.

<b>PANOPTICON (1786)</b>		
θέαση: κλειστό σύστημα		
Πλαίσιο	Ταυτότητα τόπου	Δυναμικό σενάριο
Έλεγχος 	Σταθερή 	Πανόπτικον 
Ήδονή βλεμμάτων 	Σκηνογραφική 	Rear window 
Παραπλάνηση 	πολλαπλή 	Λαβύρινθος 

<b>ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΠΙΚΙΩΝΗ (1954-1958)</b>		
θέαση: έδαφος		
Πλαίσιο	Ταυτότητα τόπου	Δυναμικό σενάριο
Υλικότητα 	Εδαφική 	Μονοπάτια Πικιώνη 
Ιστορική μνήμη 	Θραυσματική 	La citta analogα 
Μίμηση 	Ατμοσφαιρική 	Cloudscapes 

<b>ΜΑΝΧΑΤΑΝ</b>		
θέαση: τομή		
Πλαίσιο	Ταυτότητα τόπου	Δυναμικό σενάριο
Ταξινόμηση 	Γεωγραφική 	Μανχάταν 
Παράσιτο 	Μεταβολική 	Underground Berlin 
Προσαρμογή 	Γεωλογική 	Lower Manhattan 

<b>INCEPTION (2010)</b>		
θέαση: όνειρο		
Πλαίσιο	Ταυτότητα τόπου	Δυναμικό σενάριο
Όνειρο 	Πτυχωμένη 	Inception 
Ρευστότητα ορίων 	Άυλη 	Κυβερνοχώρος 
Καθρέφτης 	Ετεροτοπική-ουτοπική 	Αλική 

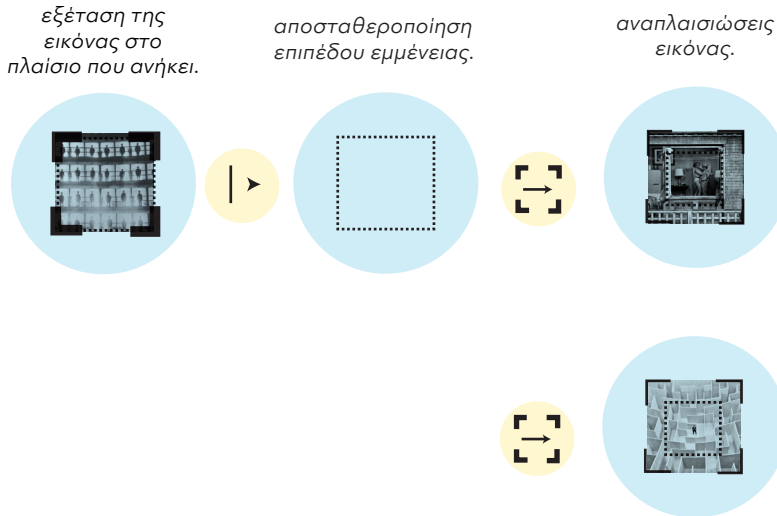
εικόνα 65: Πίνακας ταυτοτήτων.

## 2. Ως προς το επίπεδο εμμένειας

Η βασική αρχή της μεθοδολογίας, η οποία επιλέχθηκε για τη μελέτη των περιπτώσεων εστιάζει στην αφαίρεση επιλεγμένων συγκεκριμένων της κάθε εικόνας. Αρχικά είδαμε, ότι με την μεταβολή οποιασδήποτε συνιστώσας της συνθήκης επηρεάζεται η αρχική εικόνα. Το επίπεδο εμμένειας αποσταθεροποιείται και επαναπροσδιορίζεται σε ένα νέο πλαίσιο. Η αναπλαισίωση των εικόνων, ως μέσο προσαρμογής της συνθήκης στη μεταβολή, γίνεται συνήθως με την επιλογή ενός νέου πλαισίου που παρουσιάζει όσο το δυνατόν περισσότερα κοινά χαρακτηριστικά με την αρχική συνθήκη. Στις περισσότερες περιπτώσεις μελέτης της συγκεκριμένης εργασίας το πλαίσιο απομακρύνεται από την αρχική συνθήκη, προκειμένου να γίνει περισσότερο αισθητή η αστάθεια του αρχικού επιπέδου εμμένειας. Η πρόθεση της αποσταθεροποίησης των παραγόμενων εικόνων επιδιώχθηκε -μέσα από τρία διαδοχικά βήματα- σε κάθε μελέτη περίπτωσης ξεχωριστά:

1. ανάλυση του πλαισίου που συγκροτείται η κάθε περίπτωση και αναγνώριση της ταυτότητας του τόπου μέσα στην αρχική συνθήκη,
2. αποπλαισίωση της εικόνας και αναπλαισίωσή της σε ένα νέο πλαίσιο που επιλέγεται,
3. εξέταση των δυνατικών ταυτοτήτων της αρχικής περίπτωσης που αναδύονται μέσω των αναπλαισιώσεων.

Τα πλαίσια τίθενται προκειμένου να κατασκευαστούν σενάρια δυνατικών αφηγήσεων. Σε κάθε μελέτη περίπτωσης που εξετάστηκε ερμηνεύτηκαν διαφορετικές εκφάνσεις της ταυτότητας του τόπου είτε μέσα από την κατανόηση του πλαισίου που ανήκει η συνθήκη, είτε κατά την εφαρμογή του κατασκευάζουμε νου πλαισίου σε αυτή. Με αυτόν τον τρόπο ο μηχανισμός αναπλαισίωση των εικόνων, ερμηνεύεται ως το εργαλείο μετασχηματισμού των συνθηκών προκειμένου να επιλυθεί μια δεδομένη συνθήκη, η οποία κρίνεται ότι είναι επιβεβλημένη η μεταβολή της.



εικόνα 66: Η περίπτωση μελέτης Panopticon.

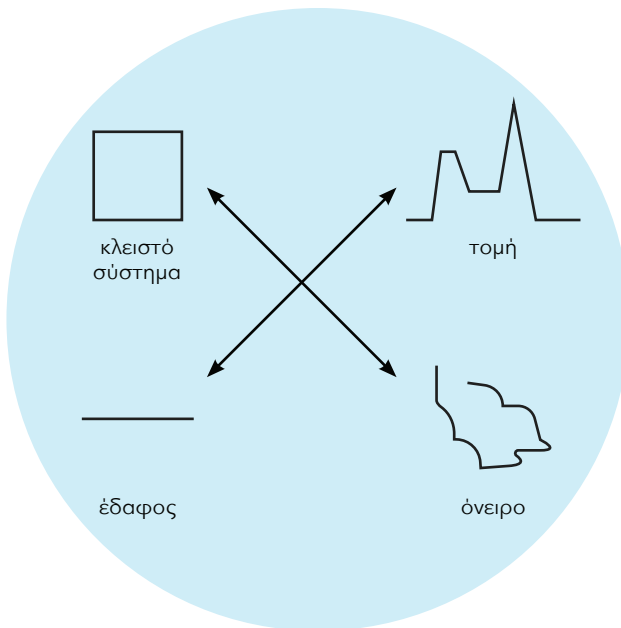
### 3. Ως προς τις θεάσεις

Μετά την ολοκλήρωση της συνολικής διερεύνηση κρίνεται σκοπιμότερο να γίνει σύγκριση των πορισμάτων ανά μελέτη περίπτωσης. Μέσα από το πρίσμα της θέασης, το οποίο είχε δοθεί αρχικά ως όρος συνοχής των περιπτώσεων μελέτης, οι περιπτώσεις εξετάστηκαν μέσα από διαφορετικές κλίμακες. Κατά τη συγκρότηση του πίνακα και σύμφωνα με τα μεθοδολογικά εργαλεία, τα οποία επιλέχθηκαν, παρατηρήθηκαν αλληλοεπικαλύψεις των ιδιοτήτων του τόπου μεταξύ των παραδειγμάτων καθώς και εγκάρσιες συσχετίσεις των περιπτώσεων μελέτης ανάλογα με το επίπεδο θέασης του έχει τεθεί.

Κατά το ζεύγος θεάσεων έδαφος-τομή παράγονται σχέσεις αιτίου-αιτιατού, καθώς το έδαφος αποτελεί το επίπεδο μηδέν ως βάση υποδοχής των υπόγειων και υπέργειων εγκαταστάσεων. Ωστόσο, το επίπεδο αντίληψης κατά την περίπτωση της νήσου Μανχάταν σε επίπεδο τομής, απομακρύνεται από την κλίμακα θέασης του υποκειμένου, καθώς η παρατήρηση δεν αποτελεί άμεση απόρροια των αντιληπτικών ή υποσυνείδητων διεργασιών, ενώ ενεργεί στον τόπο. Η κατανόηση της εικόνας πραγματώνεται από τον παρατηρητή σε δεύτερο χρόνο. Σε αντίθετη περίπτωση, στη μελέτη των διαμορφώσεων των μονοπατιών του Πικιώνη το υποκείμενο αντιλαμβάνεται άμεσα τις αναδυόμενες ταυτότητες, μέσω των πλαισίων που έχουν τεθεί. Επιπλέον, τα ίδια χαρακτηριστικά -ενώ παρουσιάζονται σε περισσότερες από μια περιπτώσεις- δεν επηρεάζουν με την ίδια βαρύτητα την κάθε συνθήκη. Στην κλίμακα θέασης του εδάφους η υφή και η υλικότητα των πλακοστρώσεων διαμορφώνουν τις παραγόμενες ταυτότητες, ενώ στην περίπτωση μελέτης της νήσου Μανχάταν η υλικότητα απουσιάζει από το επίπεδο

κατανόησης της συνθήκης.

Στην περίπτωση του ονείρου το επίπεδο θέασης, διευρύνεται στο άπειρο, καθώς η παραγωγή των δυνητικών ταυτοτήτων παράγεται στο υποσυνείδητο του υποκειμένου. Συνδέεται παράλληλα με παράδοξο τρόπο με τη θέαση του κλειστού συστήματος. Το υποκείμενο είναι απόλυτα εξατομικευμένο, όπως στη συνθήκη του Panopticon, αλλά παράλληλα πολλαπλό και διασυνδεδεμένο με άπειρες κατασκευές πραγματικότητας. Ενώ το επίπεδο αντίληψης του υποκειμένου παρουσιάζεται διευρυμένο σε σχέση με την πρώτη μελέτη περίπτωσης, εμφανίζει παρόμοια χαρακτηριστικά ως προς τη θέση του στην κυρίαρχη πραγματικότητα αφού βρίσκεται κατά κανόνα σε ένα δωμάτιο.



εικόνα 67: Συγκριτικό διάγραμμα θεάσεων.

#### **4. Ως προς το άνυσμα και την ταυτότητα του τόπου**

Κατά τη μελέτη περιπτώσεων το άνυσμα του τόπου διατηρήθηκε σταθερό σε επτά από τις δώδεκα αναπλαισιώσεις. Από αυτές, σε τέσσερα σενάρια η ταυτότητα του τόπου επέβαλλε την παραγόμενη εικόνα, ενώ στις υπόλοιπες τρεις αναπλαισιώσεις η γεωμετρία όρισε την ταυτότητα του τόπου. Στις υπόλοιπες πέντε περιπτώσεις μελέτης το άνυσμα του τόπου μεταβάλλεται κατά τις αναπλαισιώσεις. Σε τέσσερα σενάρια από αυτά όπου το άνυσμα του τόπου μεταβάλλεται, η ταυτότητα του τόπου όρισε την παραγόμενη εικόνα, ενώ μόλις σε μία η γεωμετρία όρισε την ταυτότητα του τόπου. Τα αποτελέσματα της μελέτης δεν δίνουν ξεκάθαρα ποσοτικά αποτελέσματα σχετικά με την επιβολή της γεωμετρίας ή την επιβολή των τοπικών ταυτοτήτων του τόπου. Πρόκειται για μια αλληλένδετη συνδιαμόρφωση που μεταβάλλεται κατά περίπτωση στη βάση των πλαισίων τα οποία έχουν οριστεί.



εικόνα 68: Συγκριτικό διάγραμμα 2.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bachelard, G. 1998. Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο άνω στην φαντασία της ύλης, μετάφραση Έ. Τσούτη. Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Badiou, A. 1998. *Η ηθική*, μετάφραση Β. Σκολιδης. Αθήνα: Scripta.
- Badiou, A. 2016. Από το είναι στο συμβάν, μετάφραση Δ. Βεργέτης, Έ. Γιαννοπούλου, Ν. Ηλιάδης, Κ. Κέη, Ά. Κλαμπατσέα, Χ. Ράπτης. Αθήνα: Πατάκη.
- Cache, B. 1995. *Earth Moves: The furnishing of Territories*, Translate A.Boyman. Cambridge: The MIT Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1987. *A thousand plateaus*, Translation B. Massumi. London: University of Minnesota Press Minneapolis.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 2004 [1991]. *Τι είναι φιλοσοφία*, μετάφραση Στ. Μανδηλαρά. Αθήνα: Καλέντης.
- Deleuze, G. 1997. *Cinema 2: The time- image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Caleta. London: Continuum.
- Deleuze, G. 2006. Η πτύχωση Ο Λάιμπνιτς και το Μπαρόκ, μετάφραση Ν. Ηλιάδης. Αθήνα: Πλέθρον.
- Engels, F. 2012. *Για το ζήτημα της κατοικίας*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

- Foucault, M. 1989. *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μετάφραση Κ. Χατζηδημού και Ι. Ράλλη. Αθήνα: Ράππα.
- Foucault, M. 2008. *Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μετάφραση Κ. Παπαγιώργης και Π. Κονδύλης. Αθήνα: Γνώση.
- Foucault, M. 2012. *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μετάφραση Τ. Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον.
- Frampton, K. 2009. *Μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολιτιστική ταυτότητα*, μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Freud, S. 1993. *Η Ερμηνεία των ονείρων*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Goldstein, E. B. 1981, *The ecology of J.J. Gibson's perception*. Cambridge: MIT Press.
- Halbwachs, M. 2013. *Η συλλογική μνήμη*, μετάφραση Τ. Πλυτά. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κnox, P. & Pinch, St. 2009. *Κοινωνική γεωγραφία των πόλεων*, μετάφραση Γ. Αλεξανδρή. Αθήνα: Σαββάλας.
- Koolhaas, R. 1994. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York: The Monacelli Press.
- Koolhaas, R. 2014. *Escalator. Element of Architecture-14. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.

- Levy, P. 1999. *Δυνητική πραγματικότητα (Realite virtuelle)*, μετάφραση Μ. Καραχάλιος. Αθήνα: Κριτική.
- Lynn, G. 1993. *Folding in Architecture*. London: Academy Editions.
- Lynn, G. 1999. *Animate Form*. New York: Princeton Architectural Press.
- Nietzsche, F. 1991. *Η αλήθεια και η ερμηνεία*, μετάφραση Θ. Πενολίδης. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Pallasma, J. 2005. *The eyes of the skin, Architecture and the senses*. Great Britain: Wiley- Academy.
- Ponty, M. M. 1991. *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μετάφραση Α. Μουρική. Αθήνα: Νεφέλη.
- Ponty, M. M. 1999. *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μετάφραση Κ. Καψαμπέλη. Αθήνα: Νήσος.
- Ponty, M.M. 2005. *Σημεία*, μετάφραση Γ. Φαράκλας Γιώργος. Αθήνα: Εστία.
- Rossi, A. 1991. *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Β. Πετρίδου. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Sennett, R. 1999. *Η τυραννία της οικειότητας*, μετάφραση Γ. Μερτίκας. Αθήνα: Νεφέλη.
- Simmel, G. & Ritter J. & Gombrich E. H. 2004. *Το τοπίο*, μετάφραση Γ. Σαγκριώτης, Λ. Αναγνώστου, Ν. Δασκαλοθανάσης, Αθήνα: Ποταμός.

Tschumi, B. 1994. *The Manhattan Transcripts*. New York: Academy Editions.

Woods, L. *War and Architecture Rat I Architectura*, New York: Princeton Architectural Press.

Γιαννίση, Φ. & Λυκουριώτη, Ί. & Φατσέα, Ρ. 2010. *16+ 9 θέσεις για την επικαιρότητα του Le Corbusier*. Αθήνα: Futura.

Κοτιώνης, Ζ. 2004. *Η τρέλα του τόπου: αρχιτεκτονική στο ελληνικό τοπίο*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Παπαλεξόπουλος, Δ. 2008. *Ψηφιακός τοπικισμός*. Αθήνα: LIBRO.

Πεπονής, Γ. 2003. *Χωρογραφίες, ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Πικιώνης, Συναισθηματική Τοπογραφία, Αθήνα: 1935.

Τάτλα, Ε. 2010. *Leibniz εναντίον Descart: Χρονικά Αισθητικής*, τ.45. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτης & Έφη Μιχελή.

Τερζόγλου, Ν. Ί. 2009. *Ιδέες του χώρου στον 20° αιώνα*. Αθήνα: Νήσος.

Τσιαμπάος, Κ. 2010. *Κατασκευές της όρασης, Από τη θεωρία του Δοξιάδη στο έργο του Πικιώνη*. Αθήνα: Ποταμός.

<https://www.bbc.com/news/science-environment-22798563>.

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1, Εικόνα 2, Εικόνα 3, Εικόνα 4, Εικόνα 5, Εικόνα 6: διαγράμματα μεθοδολογίας.

Εικόνα 7, Εικόνα 8, Εικόνα 9, Εικόνα 10: [gr.pinterest.com](https://gr.pinterest.com).

Εικόνα 11: Frampton, K. 2009. *Μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολιτιστική ταυτότητα*, μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου. Αθήνα: Θεμέλιο, σελ. 32.

Εικόνα 12: [theguardian.com](https://the-guardian.com).

Εικόνα 13, Εικόνα 14, Εικόνα 15: [imdb.com](https://imdb.com).

Εικόνα 16: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 17: Tschumi, B. 1994. *The Manhattan Transcripts*. New York: Academy editions, σελ. 46.

Εικόνα 18: [imdb.com](https://imdb.com).

Εικόνα 19, Εικόνα 20, Εικόνα 21: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 22: [gr.pinterest.com](https://gr.pinterest.com).

Εικόνα 23: [socks-studio.com](https://socks-studio.com).

Εικόνα 24: [research.britishmuseum.org](https://research.britishmuseum.org).

Εικόνα 25: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 26: Koolhaas, R. 2014. *Ramp. Element of Architecture-14. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, σελ. 60.

Εικόνα 27: [el.wikipedia.org](https://el.wikipedia.org).

Εικόνα 28: Koolhaas, R. 2014. *Ramp. Element of Architecture-14. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, σελ. 4-5.

Εικόνα 29: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 30, Εικόνα 31: [gr.pinterest.com](https://gr.pinterest.com).

Εικόνα 32: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 33, Εικόνα 34: [designboom.com](http://designboom.com).

Εικόνα 35: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 36: [socks-studio.com](http://socks-studio.com).

Εικόνα 37: Koolhaas, R. 1994. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York: The Monacelli Press, σελ. 2-3.

Εικόνα 38: [socks-studio.com](http://socks-studio.com).

Εικόνα 39, Εικόνα 40: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 41: [gr.pinterest.com](http://gr.pinterest.com).

Εικόνα 42: [nyctsubway.org/wiki/Historical\\_Maps](http://nyctsubway.org/wiki/Historical_Maps).

Εικόνα 43: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 44: [nyctsubway.org/wiki/Historical\\_Maps](http://nyctsubway.org/wiki/Historical_Maps).

Εικόνα 45: Bahr, C. 2003. *Berlin- Die Mauer*. Berlin: Jaron, σελ. 34.

Εικόνα 46: Koolhaas, R. 2014. *Escalator. Element of Architecture-14. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, σελ. 26-27.

Εικόνα 47: Koolhaas, R. 2014. *Escalator. Element of Architecture-14. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, σελ. 78-79.

Εικόνα 48: Frampton, K. 2009. *Μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολιτιστική ταυτότητα*, μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου. Αθήνα: Θεμέλιο, σελ. 214.

Εικόνα 49: Frampton, K. 2009. *Μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολιτιστική ταυτότητα*, μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου. Αθήνα: Θεμέλιο, σελ. 200.

Εικόνα 50: [nyctsubway.org/wiki/Historical\\_Maps](http://nyctsubway.org/wiki/Historical_Maps).

Εικόνα 51: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 52: [abitare.it](http://abitare.it).

Εικόνα 53, Εικόνα 54, Εικόνα 55: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 56: [gr.pinterest.com](http://gr.pinterest.com).

Εικόνα 57: Lynn, G. 1993, *Folding in Architecture*, London: Academy Editions, σελ. 33.

Εικόνα 58: Deleuze, G. 2006. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Translated by Tom Conley. New York: University of Minnesota, σελ. 16-17.

Εικόνα 59: διαγράμματα κατανόησης.

Εικόνα 60, Εικόνα 61: Φωτογραφίες αρχείου, Ιανουάριος 2019.

Εικόνα 62, Εικόνα 63, Εικόνα 64, Εικόνα 65, Εικόνα 66, Εικόνα 67, Εικόνα 68: διαγράμματα κατανόησης.

