

Η αρχιτεκτονική του Έξω

Εννοιολογικός ουτοπικός σχεδιασμός στη
υπερνενωτερική εποχή



ΕΜΠ_Φεβρουάριος 2020

Η Αρχιτεκτονική του Έξω

εννοιολογικός ουτοπικός σχεδιασμός στην υπερνεωτερική εποχή

Φοιτητής : Γιάννης Δημόπουλος
Επιβλέπων: Νικόλαος Ίων Τερζόγλου

ΕΜΠ | ΔΠΜΣ Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου | Φλεβάρης 2020

Η εργασία αυτή πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του ΔΠΜΣ της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, “Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου”, Κατεύθυνση Α’ “Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός”, Ειδίκευση “Γνωσιολογία της Αρχιτεκτονικής. Η ολοκληρωμένη εργασία αποτελεί την διπλωματική δοκιμασία προς απόκτηση του μεταπτυχιακού διπλώματος. Για την εργασία ευχαριστώ πολύ τον Ν.Ι. Τερζόγλου για την βοήθεια και την καθοδήγηση και όσους/όσες συζητήσαμε κατά καιρούς τα θέματα που εμφανίζονται μέσα στο κείμενο. Όλες οι μεταφράσεις ξενόγλωσσων πηγών είναι δικές μου.

| περιεχόμενα

_Ενότητα 0 : Προθέσεις μέθοδος και εννοιολογικό υπόβαθρο

0.1 Ερευνητικό πρόγραμμα για την αρχιτεκτονική του Έξω	9
0.2 Στρατηγικές εννοιολόγησης	15
0.3 Dispositif Υπερνεωτερικότητα	25
παραπομπές	28

_Ενότητα 1 : Υπερνεωτερικότητα

1.1 Γενεαλογία του υπερμοντέρνου	35
1.2 Γενεαλογία της υπερνεωτερικής κυριαρχίας	45
1.3 Η σχεδιαστική λογική της υπερνεωτερικότητας	52
1.3.1 TINA (There Is No Alternative)	58
1.3.2 Περικύκλωση και ενσωμάτωση	65
1.3.3. Burnout	71
1.4 Διαγράμματα stress	80
παραπομπές	84

_Ενότητα 2 : Το Έξω

2.1 Μια σύντομη εννοιολόγηση της ουτοπικής σκέψης	97
2.1.1 Οι δύο λογικές της ουτοπίας	104
2.1.2 Δυστοπία	120
2.1.3 Η αρχιτεκτονική του Έξω	129
2.2 Η Σκέψη του Έξω : Οι εναλλακτικές που δεν φανταζόμασταν	135
2.2.1 Κενή σήμανση	146
2.2.2 Η πληγή	152
2.2.3 Το τέρας	156
2.3 Ο Χώρος της Λογοτεχνίας : Η έρημος του πραγματικού	159
2.3.1 Η μαγεία	168
2.3.2 Ο doppelganger	176
2.4 Νοούμενα με δόντια : Αυτοματισμοί αντεπίθεσης	183
2.4.1 Η κίνηση	189
2.4.2 Το ανοίκειο	194

παραπομπές	198
_Ενότητα 3 : Η αρχιτεκτονική του Έξω	
3.1 Ουτοπικός εννοιολογικός σχεδιασμός	219
3.2 Αντι-μανιφέστο για μια ουτοπική αρχιτεκτονική της υπερνεωτερικής εποχής	224
3.3 Ανθολογία δειγμάτων ουτοπικού εννοιολογικού σχεδιασμού	232
3.3.1 Σύγκρουση	235
3.3.2 Φυγή	261
3.3.3 Αποχώρηση	281
παραπομπές	302
_Βιβλιογραφία	306

κενή σελίδα



Ενότητα 0:
Προθέσεις, μέθοδος
και εννοιολογικό
υπόβαθρο

| ενότητα 0

0.1 Ερευνητικό πρόγραμμα για την αρχιτεκτονική του Έξω

Το κεντρικό θέμα και επαναλαμβανόμενο μοτίβο αυτής της εργασίας είναι η έννοια του Έξω, οι σημασίες και οι χρήσεις της. Η έννοια του Έξω αλλά και κάθε άλλη έννοια στα πλαίσια αυτής της εργασίας δεν αποτελεί ένα αντικείμενο σκέψης φιλοσοφικής μεταχείρισης αλλά σχετίζεται και συνδέεται οργανικά με τον σχεδιασμό. Ο σχεδιασμός (design) είναι μια από τις πιο ραγδαία διευρυνόμενες πρακτικές στον σύγχρονο κόσμο ξεφεύγοντας από την αρχιτεκτονική και την τέχνη ή την μηχανική και περνώντας στη διαφήμιση, το management και την πολιτική. Ίσως περισσότερο από πρακτική, ο σχεδιασμός είναι τρόπος σκέψης, παραγωγής της γνώσης και νοήματος. Ο Bruno Latour υποστηρίζει μια παρόμοια θέση όταν μιλά για την αντικατάσταση της έννοιας της “κατασκευής” ή της “δημιουργίας” από την έννοια του σχεδιασμού, θέτοντας πέντε θεμελιώδεις τρόπους με τους οποίους η έννοια του σχεδιασμού αποκτά διευρυμένη σημασία. Συγκεκριμένα ο Latour αναφέρεται¹:

- 1) Στο σχεδιασμό ως πρακτική της εργασίας πάνω σε υπάρχουσες παραμέτρους, ως μια μετα-Προμηθεϊκής λογική για την δράση και την επινόηση
- 2) Στο σχεδιασμό ως μια εμμονική επιμονή στη λεπτομέρεια, ως μαστοριά και τέχνη
- 3) Στο σχεδιασμό ως στοιχείο νοήματος και ως αντικείμενο ερμηνείας
- 4) Στο σχεδιασμό ως συνεχή επανα-σχεδιασμό, ως αντίθετου της *tabula rasa* δημιουργίας
- 5) Στο σχεδιασμό ως ηθική αξιολογική ορίζουσα μέσα από την υπόρρητη εισαγωγή του ερωτήματος “καλός ή κακός σχεδιασμός” (“good or bad design”)

Ο κατάλογος του Latour παίρνει σαφή θέση υπέρ του σχεδιασμού ως πρακτικής, καθώς οι πέντε τρόποι με τους οποίους διευρύνεται η σημασία της έννοιας γίνονται αντιληπτοί ως “πέντε πλεονεκτήματα” του σχεδιασμού. Ανεξαρτήτως όμως της θέσης που μπορεί να πάρει κανείς απέναντι σε αυτή την πραγματικότητα, δεν μπορεί παρά να την λάβει υπόψη σε οποιαδήποτε έρευνα ή πρακτική σχετιζόμενη με τον σχεδιασμό. Υπό αυτή την έννοια η αρχιτεκτονική βρίσκεται σε μια τεράστια ενίσχυση του κύρους και της επιρροής της στο βαθμό που αποτελεί έναν από τους κυρίαρχους τρόπους σχεδιασμού ιστορικά, και εγκολπώνει ένα μεγάλο εύρος εννοιών, εργαλείων και εμπειρίας επί του θέματος. Ενδεικτικό για την τάση αυτή είναι

| ενότητα 0

το πώς ο όρος σχεδιασμός εμφανίζεται ως δεύτερο συνθετικό σε μια σειρά από περιγραφές επιστημονικών πειθαρχιών, ακόμα και σε τομείς τυπικά ασύνδετους με την αρχιτεκτονική ή την μηχανική. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η δουλειά της Lilly Irani και του Christo Sims, οι οποίοι επιχειρηματολογούν υπέρ της πολιτικής σημασίας της ένταξης του σχεδιασμού στην εθνογραφική και ανθρωπολογική έρευνα². Ο τελευταίος μάλιστα δίνει και μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περιγραφή και ερμηνεία της σχέσης ενός “μη-σχεδιαστή” με τον κόσμο του σχεδιασμού³:

“Παρότι οι συνδυασμοί επαγγελματιών σχεδιαστών και εθνογράφων έχουν μια μακρά και περίπλοκη ιστορία [...], σύγχρονοι υποστηρικτές του ζευγαρώματος εθνογραφίας-σχεδιασμού τείνουν να κοιτούν μπροστά, να έχουν παιχνιδιάρικη και γενικώς αισιόδοξη διάθεση. Δε θα ήταν υπερβολή να πεί κανείς ότι ο έρωτας βρίσκεται στην ατμόσφαιρα

[...]

Το φλέρτ μου με τον σχεδιασμό ξεκίνησε όχι πολύ αργότερα από την αποφοίτησή μου από το κολλέγιο όταν εγώ, όπως πολλοί άλλοι απόφοιτοι επιλεκτικών κολλεγίων στην ανατολική ακτή των ΗΠΑ, μετακόμισα στην Νέα Υόρκη για να ξεκινήσω την καριέρα μου. Όταν έφτασα στη Νέα Υόρκη δεν ήξερα πολλά σχετικά με τον κόσμο των επαγγελματιών σχεδιαστών, ούτε και είχα μεγάλο ενδιαφέρον για αυτόν, ούτε γνώμη σχετικά με το τι αποτελεί καλό ή κακό σχεδιασμό. Ωστόσο εντός δύο χρόνων από την μετακόμισή μου στη Νέα-Υόρκη είχα εγκατασταθεί στο γεμάτο ‘σχεδιαστική-συνείδηση’ Μπρούκλιν, περνούσα πολύ από τον ελεύθερο χρόνο μου διαβάζοντας βιβλία σχεδιασμού, μαθαίνοντας σχεδιαστικά προγράμματα, παρακολουθώντας μαθήματα σχεδιασμού, και επισκεπτόμενος εκθέσεις σε μέρη όπως το MoMA για να μάθω για τους ευρείας αποδοχής σχεδιαστές όπως ο Mies Van der Rohe. Μέσα σε μερικά χρόνια είχα μάθει να αναγνωρίζω και να επιθυμώ ‘καλοσχεδιασμένα’ αντικείμενα, όπως έπιπλα που δεν μπορούσα να αγοράσω από ειρωνικά ονομασμένα μαγαζιά όπως το ‘Design within Reach’ [Προσβάσιμος σχεδιασμός]. [...] Όπως πολλοί άλλοι που ερωτεύτηκαν τον σχεδιασμό, έβρισκα τις επαγγελματικές πρακτικές και τον τρόπο ζωής των σχεδιαστών σαγηνευτικό. Φαίνονταν δημιουργικοί, πολιτιστικά και τεχνολογικά εκλεπτυσμένοι, και γενικώς μοδάτοι. Ήταν ενδιαφέρον να πειραματίζεσαι παίζοντας, να σκέφτεσαι και να δρας με ευφάνταστους τρόπους, να φτιάχνεις πράγματα μαζί με άλλους, και να νομίζεις ότι εφευρίσκεις το μέλλον. Αυτό που πραγματικά κάναμε ήταν να φτιάχνουμε συστήματα marketing για οργανισμούς με προϋπολογισμούς αρκετά μεγάλους για να μας πληρώνουν,

αλλά ήμουν νέος και αφελής και για πολλά χρόνια είχα κολλήσει με τον σχεδιασμό.”

Το μοτίβο της αποπλάνησης και η συναισθηματική γλώσσα δεν είναι εδώ απλώς μια στυλιστική. Θα μπορούσε κανείς κακόβουλα να αναγνωρίσει μέσα στο κείμενο ακριβώς την πρόθεση να προξενήσει στους αναγνώστες την σαγήνη που περιγράφει και να τους εξουσιάζει με τον ανάλογο τρόπο. Από την άλλη μεριά η περιγραφή τελειώνει με ένα καθόλα παραδοσιακό ηθικό μήνυμα και μάλιστα σε πατριό ύφος νουθεσίας: “Εκανα τα λάθη αυτά που πας να κάνεις...”. Η αντίφαση αυτή στο εσωτερικό του κειμένου είναι ακριβώς και ο λόγος για τον οποίο έχει μια πλήρως οργανική σχέση με τον σχεδιασμό: Το κείμενο είναι γραμμένο ή ίσως σχεδιασμένο με τρόπο που να παρουσιάζει παραδειγματικά τα πράγματα για το οποία μιλάει. Είναι είδος υπόθεσης και τεκμηρίου όλα σε ένα, κοντά στο νόημα της αγγλικής έκφρασης “case and point”. Η σαγήνη και ο έρωτας εισάγουν όμως εκτός ένα ακόμα κεντρικό μοτίβο στην οικολογία του σχεδιασμού, το ζήτημα της επιθυμίας. Ο σχεδιασμός –ειδικά αν λάβουμε σοβαρά υπόψη τη τοποθέτηση του Latour-αποτελεί την υπέρβαση της λειτουργιστικής κατασκευής, στοχεύει στην άνεση, την βελτίωση μιας ήδη λειτουργικής κατάστασης και τελικά την κάλυψη των επιθυμιών πέρα από τις ανάγκες. Η επιθυμία θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ακριβώς εκείνη που κάνει την οπτική του Sims τόσο αιχμηρή, το ίδιο και η άρνησή της. Η νουθεσία που συνοδεύει την ερωτική περιγραφή αποτελεί εικόνα από τον βαθύτερο τρόπο λειτουργίας του σύγχρονου καπιταλισμού ως προς την επιθυμία αλλά και τον ρόλο του σχεδιασμού στο σύστημα αυτό. Ο Γιάννης Ευσταθίου στην εργασία του *“Η παραγωγή της επιθυμίας στον ολοκληρωτικό καπιταλισμό”* διαβάσει τον “Λόγο του Καπιταλιστή”, τον τελευταίο από τους λόγους που ο Lacan σχηματοποίησε για να περιγράψει τις διαφορετικές μορφές που λαμβάνει η επιθυμία και η παθολογία της στο υποκείμενο και λέει⁴:

“Το καθοριστικό στοιχείο που έλειπε από το λακανικό θεωρητικό αισθητήριο ώστενασυνληφθείπιοσυστηματικήσυσχέτισητουνεωτερικού-καπιταλιστικού Λόγου με την ψυχωτική δυναμική, φαίνεται πώς ήταν η εννοιολόγηση ενός ιδιαίτερου τρόπου ψύχωσης, διακριτής από τις παραδοσιακές κλινικές υποκατηγορίες και δίχως το διαγνωστικό προαπαιτούμενο της οξείας έκλυσης παραληρήματος και ψευδαισθήσεων. [...] Η ψύχωση από ‘ανώμαλη’ εξαίρεση, που προϋποθέτει τη διάκλειση-απόρριψη του κυρίου σημαίνοντος από τη συμβολική τάξη και την απεξάρθρωσή της, μετατρέπεται σε ένα νέο

| ενότητα 0

υποκειμενικό γνώμονα, σε κανονικόμορφη ή κοινότυπη ψύχωση, χωρίς κατανάγκη να εκδηλώνεται σε παραλήρημα.”

Η κανονικόμορφη ψύχωση την οποία αναλύει σε βάθος ο Jaques-Allen Miller, αποτελεί έναν τρόπο λειτουργίας του σύγχρονου ψυχισμού που είναι κοινωνικά σταθερός και αποδεκτός και σχετίζεται με την εργασιομανία, την μόνιμη θετικότητα ως στάση απέναντι στον κόσμο και την εμμονική αναζήτηση της απόλαυσης. Ο σχεδιασμός λειτουργεί για αυτό το είδος ψυχοπαθολογίας ως απαραίτητος κρίκος. Αν ο σχεδιασμός γίνει αντιληπτός ως εκείνη η πρακτική και η κοινωνική διεργασία που λειτουργεί ως ενδιάμεσος και διευκολύνει τα παραπάνω, τότε η ανάδειξη του Peter Sloterdijk ως τον κατεξοχήν θεωρητικό του σχεδιασμού από τον Bruno Latour αποκτά μεγάλη σημασία. Ο Latour λέει σχετικά με τη φιλοσοφία του Sloterdijk⁵:

“Ο λόγος που θα έπρεπε να τον είχατε καλέσει [ως κεντρικό ομιλητή του συνεδρίου], είναι ότι ο Sloterdijk από πολύ νωρίς και πολύ κυριολεκτικά αντιλήφθηκε την διεύρυνση στη σημασία και την επέκταση της έννοιας του σχεδιασμού [...] Όταν λέμε ότι ‘Το είναι-μέσα-στον-κόσμο⁶ είναι όντως μέσα στον κόσμο’ συνήθως προσπερνάμε πολύ γρήγορα την μικρή πρόθεση [στην προκειμένη χρησιμοποιείται ως επίρρημα] ‘μέσα’. Όχι και ο Sloterdijk. Μέσα σε τι; ρωτάει, και μέσα πού; Είσαι μέσα σε ένα δωμάτιο; Σε ένα κλιματιζόμενο αμφιθέατρο; Και αν ναι τι είδους αντλίες αέρα και πηγές ενέργειας το κρατούν σε λειτουργία; Είσαι έξω; Δεν υπάρχει έξω: το έξω είναι ακόμα ένα μέσα με διαφορετικό έλεγχο κλίματος, διαφορετικό θερμοστάτη, διαφορετικό σύστημα κλιματισμού. Είσαι σε δημόσιο χώρο; Οι δημόσιοι χώροι είναι και αυτοί χώροι για όνομα του θεού. Δεν είναι διαφορετικοί υπό αυτή την άποψη από τους ιδιωτικούς. Είναι απλώς διαφορετικά οργανωμένοι, με διαφορετική αρχιτεκτονική, διαφορετικά σημεία εισόδου, διαφορετικά συστήματα παρακολούθησης, διαφορετικούς ηχοτόπους.”

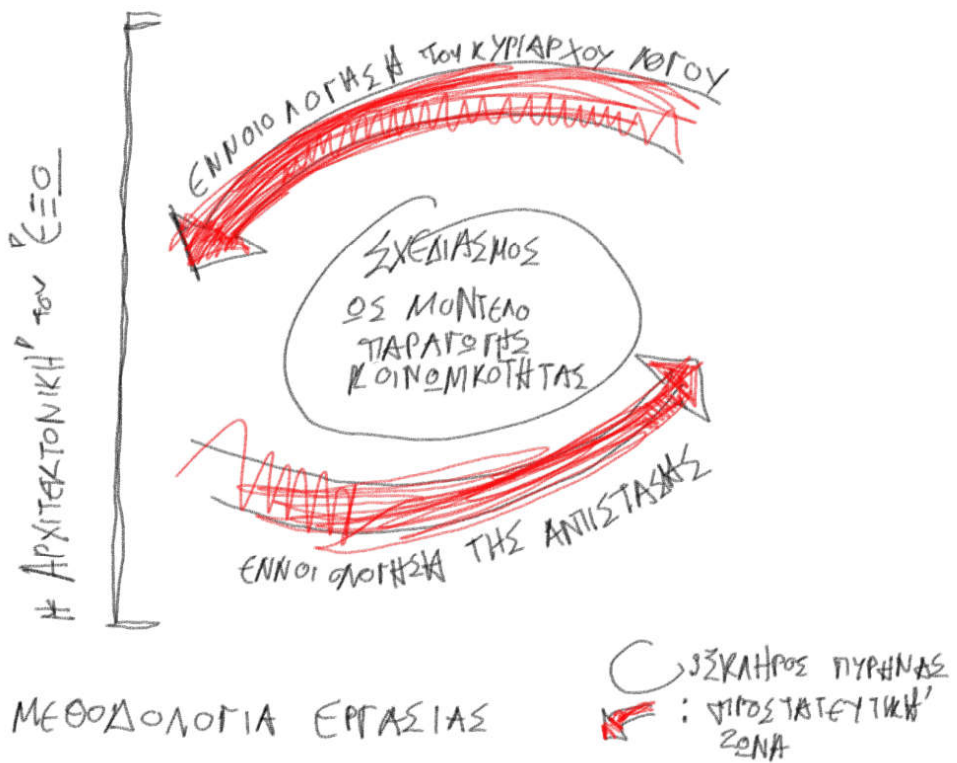
Αυτή η οπτική για τον σχεδιασμό είναι την ίδια στιγμή ελκυστική και εφιαλτική για την αρχιτεκτονική και τον σχεδιασμό εν γένει. Η θέση “δεν υπάρχει έξω” περιγράφει εν συντομία την φιλοδοξία ενός συστήματος κυριαρχίας να θωρακίσει τον εαυτό του από κάθε απειλή και να το κάνει αυτό με τρόπο ελκυστικό, παιχνιδιάρικο και μοδάτο, όπως αναφέρει ο Sims. Κοντά και έξω από ένα τέτοιο πλαίσιο σχεδιασμού τοποθετούμαι για να ορίσω το θέμα αυτής

της έρευνας. Η λογική με την οποία θα κινηθώ είναι αυτή ενός ερευνητικού προγράμματος όπως το περιγράφει ο Imre Lakatos⁷. Θέμα της εργασίας είναι ο πειραματισμός με την έννοια του Έξω και τις χρήσεις της σαν αφορμές για τον σχεδιασμό συστημάτων και αντικειμένων που ανταποκρίνονται σε αυτές προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Σαν σκληρό πυρήνα θέτω την θέση ότι ο σχεδιασμός μπορεί –και το κάνει- σήμερα να δώσει μοντέλα για τους τρόπους παραγωγής γνώσης και κοινωνικότητας ευρύτερα. Με βάση αυτή την παραδοχή στόχος είναι να παρουσιαστούν κάποιες σχεδιαστικές λογικές του σύγχρονου καπιταλισμού και να προταθούν άλλες οι οποίες να αντιπαρατίθενται με αυτές σε εννοιολογικό, σχεδιαστικό, χωρικό και κοινωνικό επίπεδο. Τις αντιπαρατιθέμενες αυτές λογικές αποκαλώ συνολικά “Αρχιτεκτονική του Έξω”. Εδώ γίνεται και η παραδοχή ότι οι έννοιες μπορούν να αποτελέσουν όχι απλώς την αφορμή αλλά και τον κεντρικό πυρήνα για μια σχεδιαστική διαδικασία και το αντίστροφο, δηλαδή ότι ο σχεδιασμός μπορεί να δώσει νέες έννοιες ή να μεταλλάξει το νόημα ήδη υπαρχουσών εννοιών.

Η προστατευτική ζώνη του σκληρού πυρήνα αφορά σε μια μαξιμαλιστική παρουσίαση και εισαγωγή εννοιών, μορφών και αισθητικών αντιλήψεων που να μπορούν να αξιοποιηθούν με τους τρόπους που προϋποτίθενται στον σκληρό πυρήνα. Τα στοιχεία αυτά για να μπορέσει να γίνει σαφής η αντίληψή μου για τον σύγχρονο κόσμο αλλά και για τον σχεδιασμό που επιχειρεί να έρθει σε σύγκρουση μαζί του οργανώνονται σε δύο επίπεδα:

Αρχικά στην ενότητα 1 γίνεται μια διαπειθαρχική παρουσίαση των κεντρικών σχεδιαστικών μηχανισμών που λειτουργούν στον κόσμο σήμερα. Απομονώνονται στιγμιότυπά τους, συγκεκριμένα αυτά της διάκλεισης των εναλλακτικών δρόμων (TINA - There Is No Alternative), της περικύκλωσης και ενσωμάτωσης του διαφορετικού και της εξάντλησης των υποκειμένων πάνω στα οποία κυριαρχεί (σύνδρομο υπερκόπωσης – burnout). Μέσα από αυτή την ανάλυση στόχος είναι να δοθεί ένα επαρκές εύρος στην πηγή από την οποία αντλούνται οι έννοιες και οι μορφές, αλλά και να εντοπιστεί η κριτική σε κάποιες συγκεκριμένες λειτουργίες που παρότι αποτελούν περισσότερο από όλα απομονωμένες περιγραφές ενός συνολικού φαινομένου, προσφέρονται για συσχέτιση με το σχεδιαστικό λόγο και λογική.

Στη ενότητα 2 παρουσιάζονται τρία δικά μου αντιπαραθετικά εννοιολογικά συστήματα με αφορμή και πυρηνικό στοιχείο την έννοια του Έξω. Το πρώτο βασίζεται στο Έξω με την έννοια του εξωτερικού από τους θεσμούς και τους τρόπους αναπαραγωγής τους, κοντά σε αυτό που περιγράφει ο Foucault στο δοκίμιό του Η Σκέψη του Έξω. Το δεύτερο βασίζεται στο Έξω σαν έναν ενικό και μονήρη όρο, μια μοναδική εμπειρία απομακρυσμένη από τον



συνήθη τρόπο να βιώνει κανείς τον κόσμο, κοντά σε αυτό που περιγράφει ο Blanchot στο βιβλίο του Ο Χώρος της Λογοτεχνίας. Το τρίτο βασίζεται στο Έξω ως το δυνητικό μέλλον που πραγματώνεται ήδη στο παρόν, κοντά σε αυτό που επεξεργάζεται ο Nick Land σε μια σειρά από δοκίμια και εργασίες οργανωμένες στον τόμο Νοούμενα με Δόντια. Στην ενότητα αυτή, το εγχείρημα μου συνδέεται και αντλεί στοιχεία από το ιστορικά προσδιορισμένο φαινόμενο της ουτοπικής αρχιτεκτονικής. Η σύνδεση αυτή επιτρέπει και την αξιοποίηση συγκεκριμένων ιστορικών παραδειγμάτων αρχιτεκτονικού σχεδιασμού δίνοντας έτσι μεγαλύτερη αμεσότητα και απτές αναφορές στην ανάλυση. Στόχος είναι μέσω αυτής της θετικής ευρετικής να περιγραφούν δίπολα εννοιών που ορίζουν τα δύο άκρα ποιοτικών αξόνων που αποτελούν το βασικό ερμηνευτικό και αξιολογικό εργαλείο. Όταν μιλάμε για ποιοτικούς άξονες, αναπόφευκτα μιλάμε για σταθμίσεις στοιχείων με βάση κάποιο μέτρο. Στην προκειμένη περίπτωση, οι σταθμίσεις αυτές αφορούν στο πόσο μακριά με ποιοτικούς όρους βρίσκεται το αντικείμενο από μια περιγεγραμμένη λογική.

Τέλος, στην ενότητα 3 προτείνεται μια πιο ολοκληρωμένη σχεδιαστική λογική εν είδει ενός μανιφέστου μιας αρχιτεκτονικής που δεν υφίσταται και δίνονται σχεδιαστικά πειράματα που να ανταποκρίνονται σε αυτή. Ένας στόχος της εργασίας αυτής είναι να δείξει τόσο δια του τεκμηρίου όσο και θεωρητικά τη σημασία του εννοιολογικού σχεδιασμού για την σημερινή αρχιτεκτονική πρακτική. Ένας δεύτερος στόχος αλλά εξίσου σημαντικός με τον προηγούμενο είναι η διατύπωση μιας πολεμικής γύρω από έννοιες οι οποίες διατρέχουν τον αρχιτεκτονικό και πολιτικό λόγο παγκοσμίως. Η έννοια του Έξω –ως κυρίαρχη- και η έννοια του σχεδιασμού –ως αναγκαίο επακόλουθο- είναι τα πιο προφανή παραδείγματα αυτής τις προσπάθειας. Αντίστοιχα προτείνονται επανανοηματοδοτήσεις για έννοιες όπως η ουτοπία, η δυστοπία, το μέσα, η θετικότητα, η χαρά, η κίνηση και άλλες.

0.2 Στρατηγικές εννοιολόγησης

Όταν μεταχειρίζεται κανείς έννοιες αμέσως αναδύεται το ερώτημα: Πώς μεταχειρίζεσαι την έννοια και όχι τη λέξη; Τι είδους πληροφορίες μπορεί να αντλήσει κανείς από την μελέτη μιας έννοιας; Πώς αξιοποιεί κανείς το ήδη υπάρχον υλικό μιας έννοιας για να αναγνώσει και να σχεδιάσει μια διαφορετική τροχιά για αυτή; Τα ερωτήματα αυτά γίνονται αρκετά εμφανή αν κανείς προσπαθήσει μια απλή οριοθέτηση της έννοιας του Έξω με γραμματικούς όρους.

| ενότητα 0

Σύμφωνα με το επίτομο λεξικό της Αρχαίας ελληνικής από τους Liddel και Scott, η λέξη “έξω” είναι επίρρημα που προέρχεται από την πρόθεση εκ- και μια φωνητική αύξηση. Η ριζική σημασία της πρόθεσης είναι αρχικά⁸:

“με προέλευση από κάτι, έξω από, αντίθετο προς το εις (μέσα)”

Ενώ σχετικά με την χρήση της πρόθεσης σχολιάζεται ότι λέγεται για τόπο, χρόνο και προέλευση. Η τριπλή αυτή ετυμολογία διανοίγει ευθύς ένα πεδίο ενδεχόμενων αντιφάσεων: Ποιο είναι το κοινό στοιχείο μεταξύ τόπου, χρόνου και προέλευσης που συμπυκνώνεται στην πρόθεση “εκ-”, τη γενέτειρα του “έξω”; Στις Λέξεις και τα Πράγματα, ο Foucault διερωτάται πώς αναδύονται και οργανώνονται συστήματα ταξινόμησης και οργάνωσης των πραγμάτων αλλά και πώς σχετίζονται αυτά με τη γλώσσα. Παρότι η ανάλυση του Foucault αφορά την Κλασική εποχή της Ευρώπης (16^{ος} και 17^{ος} αιώνας μ.Χ.) στόχος της έρευνας είναι να αναδειχθούν και οι τρόποι με τους οποίους προκύπτει το νεωτερικό αξιολογικό σύστημα μέσα από την μετουσίωση του Αναγεννησιακού συστήματος. Υπό αυτή την έννοια κάποιες ταξινομήσεις του μπορούν να δώσουν ενδιαφέροντα ερμηνευτικά αποτελέσματα. Σύμφωνα με τον Foucault, το σύστημα ταξινόμησης στα τέλη του 16^{ου} αιώνα βασιζόταν στην δομική λειτουργία της ομοιότητας. Η ομοιότητα μεταξύ των πραγμάτων αλλά και μεταξύ πραγμάτων και των λέξεων που τα αναπαριστούν στη γλώσσα διέπεται από τέσσερις βασικούς τρόπους εξομίωσης: την συμμετρία με την έννοια της τοπικής εγγύτητας (*convenientia*), την “άμιλλα” δηλαδή την αντιπαράθεση δύο στοιχείων (*aemulatio*), την αναλογία με την έννοια της εγγύτητας ιδιοτήτων (*analogy*) και την “συμπάθεια” (*sympathy*) δηλαδή την εσωτερική, οντολογική και άρρηκτη σχέση μεταξύ αντικειμένων και ιδιοτήτων, τους αόρατους δεσμούς που τα συνδέουν⁹. Ιδωμένοι υπό το φως αυτό, οι διαφορετικοί τρόποι χρήσης του “εκ-” έχουν μεταξύ τους πολλές διαφορετικές σχέσεις: Υπάρχει σχέση άμιλλας ή αντικατοπτρισμού μεταξύ τόπου και χρόνου, καθώς το ένα μπορεί να μεταφραστεί στο άλλο όχι όμως και να εξομοιωθεί με αυτό. Υπάρχει επίσης σχέση αναλογίας μεταξύ τόπου και προέλευσης, καθώς και τα δύο αναφέρονται τελικά σε μια τόπο-θεσία, σε ένα σημείο στο χώρο. Με μια ματιά στο αντίθετο του εκ, το εις, μαθαίνουμε ότι το εις έχει ως ριζική σημασία¹⁰:

“μέσα σε, και μετά προς”

Ήδη από τον ορισμό αυτό το πρόβλημα βαθαίνει περισσότερο: Γιατί το “εκ-” είναι το αντίθετο του “εις” αλλά δεν συμβαίνει το αντίστροφο; Ποια είναι η εννοιολογική επιταγή που επιτρέπει την ύπαρξη ενός μονομερούς αντιθέτου, μιας μονόπλευρης σχέσης σύγκρουσης εντός της τάξης της γλώσσας; Η σχέση αυτή δεν μπορεί να μοντελοποιηθεί από τις τέσσερις κατηγορίες ομοιότητας αλλά ταιριάζει με την λογική που ο Foucault αναδεικνύει σαν την επακόλουθη της, αυτή της αναπαράστασης. Η αναπαράσταση σύμφωνα με τον Foucault τροποποιεί τη λειτουργία της σήμανσης. Συγκεκριμένα αναφέρει¹¹:

“Η σχέση του σημαίνοντος¹² με το σημαινόμενο τώρα πια [δηλαδή στην κλασική εποχή] έγκειται σε έναν χώρο όπου δεν υπάρχει πια κανένα διαμεσολαβητικό στοιχείο που να τα συνδέει: αυτό που τα συνδέει είναι ένα δεσμός που εγκαθιδρύεται, μέσα στη γνώση, ανάμεσα στην ιδέα ενός πράγματος και την ιδέα ενός άλλου. Στο έργο *Logique de Port-Royal* αυτό δηλώνεται ως εξής: ‘Το σημείο περικλείει δύο ιδέες, η μια [ιδέα] του πράγματος που αναπαριστά, η άλλη [ιδέα] του πράγματος που αναπαρίσταται· και η φύση του είναι να εγείρει το πρώτο μέσω του δεύτερου’¹³. Αυτή η διπλή θεωρία του σημείου βρίσκεται σε άλυτη αντίθεση με την πιο σύνθετη οργάνωση της Αναγέννησης· σε εκείνη την περίοδο [στην Αναγέννηση], η θεωρία του σημείου υπονοούσε τρία αρκετά διαχωρισμένα στοιχεία: αυτό που σημειωνόταν, αυτό που σημείωνε, και αυτό που έκανε δυνατό το να δει κανείς στο πρώτο το σημάδι του δεύτερου· και αυτό το τελευταίο στοιχείο ήταν, φυσικά, η ομοιότητα: το σημαίνον παρείχε ένα σημείο ακριβώς στο βαθμό που ήταν ‘σχεδόν το ίδιο πράγμα’ με το σημαινόμενο. Είναι αυτό το ενιαίο και τριπλό σύστημα που εξαφανίζεται ως ‘σκέψη μέσω ομοιότητας’, και αντικαθίσταται από μια αυστηρά δυαδική οργάνωση.”

Στη συνέχεια αναπτύσσοντας το συλλογισμό του σχετικά με την αναπαράσταση λέει¹⁴:

“Η δυαδική οργάνωση του σημείου, όπως εμφανίζεται τον 17^ο αιώνα, αντικαθιστά ένα σύστημα οργάνωσης το οποίο, με διαφορετικές μορφές, ήταν τριαδικό από τους Στωικούς, και ακόμα από τους πρώτους Έλληνες γραμματικούς· και αυτό το νέο δυαδικό σύστημα προϋποθέτει ότι το σημείο είναι μια αντιγραμμένη αναπαράσταση, διπλασιασμένη πάνω στον εαυτό

της, Μια ιδέα μπορεί να είναι το σημείο για μια άλλη, όχι μόνο επειδή ένας δεσμός αναπαράστασης μπορεί να εδραιωθεί μεταξύ τους, αλλά επιπλέον επειδή αυτή η αναπαράσταση μπορεί πάντα να αναπαρασταθεί μέσα στην ιδέα που αναπαριστά. Ή πάλι, επειδή η αναπαράσταση στην ιδιαίτερή της ουσία είναι πάντοτε παράλληλη με τον εαυτό της: είναι την ίδια στιγμή ένδειξη και εμφάνιση· μια σχέση προς ένα αντικείμενο και μια πτυχή του εαυτού του. Από την Κλασική εποχή, το σημείο είναι η αναπαραστασιμότητα της αναπαράστασης στο βαθμό που είναι αναπαραστασιμότητα [η αναπαραστασιμότητα].”

Σε μια τέτοια δυαδική σχέση μπορεί πολύ περισσότερο να γίνει κατανοητό το πρόβλημα των αντιθέτων του “εκ-” και του “εις”. Πρόκειται για το καθοριστικό στοιχείο της διαφοράς που εισάγει η αναπαραστατική σκέψη σε σχέση με τα παλαιότερα από αυτή συστήματα. Η κλίμακα της ομοιότητας και οι τρόποι της αντικαθίστανται από ένα “ναι ή όχι”, που απαντούν στην υπόρρητη ερώτηση “Είναι ή δεν είναι το ίδιο;”. Παρόλα αυτά όμως, ένα μέρος του προβλήματος που αναδείχθηκε παραμένει άλυτο υπό το καθεστώς της διαφοράς και της ταυτότητας ή αλλιώς υπό το σύστημα των αναπαραστάσεων: Πώς γίνεται ένα πράγμα να διακρίνεται από διαφορά ενός τύπου σε σχέση με ένα άλλο αλλά να μην ισχύει η διαφορά του τύπου αυτού προς την αντίστροφη κατεύθυνση; Είναι το σύστημα της διαφοράς και της ταυτότητας ένα σύστημα μονών συνεπαγωγών; Σαφώς και όχι. Η εννοιολογική και λεξιλογική αντίφαση που προκύπτει μέσα από τους ορισμούς των λέξεων είναι η ένδειξη για αντιφάσεις σε βαθύτερο επίπεδο, εντός του καθεστώτος στο οποίο οι έννοιες αναφέρονται. Η μονόπλευρη σχέση αντίθεσης που προκύπτει από τους ορισμούς υποδηλώνει τη φορά του βέλους της εξάρτησης των δύο εννοιών εντός του καθεστώτος σήμανσης: Το “εκ-” είναι το αντίθετο του “εις” αλλά όχι το αντίστροφο ακριβώς γιατί το σύστημα παραγωγής και ταξινόμησης των εννοιών ξεκινά από το “εις” και όχι από το “εκ-”. Πρώτα ορίζεται ένα μέσα και ύστερα ένα αντίθετο προς αυτό –αν δεν απορροφηθεί τελείως το αντίθετο όπως στην αντίληψη του Sloterdijk-, ένα έξω, ένα πεδίο αντίθεσης. Μεταξύ της θέσης και της αντίθεσης υπάρχει μια σαφής χρονική σειρά και ιεράρχηση. Στο σημείο αυτό διανοίγονται και άλλες ερμηνευτικές οδοί.

Αν διαβάσουμε προσεκτικά την χρήση του “εις” βλέπουμε ότι και αυτό όπως και το “εκ-” λέγεται για τόπο, χρόνο, για να υποδηλώσει μέτρο ή όριο, για να δηλώσει συσχέτιση και τέλος για να δηλώσει περάτωση¹⁵. Οι δύο βασικές έννοιες του “εκ-” και του “εις” είναι από ότι φαίνεται κοινές ή τουλάχιστον κινούνται σε ένα κοινό πεδίο ορισμού. Τα δύο αντίθετα διέπονται από μια

οργανική ταυτότητα η οποία δίνει και τη δυνατότητα να οργανωθούν σε ένα σύστημα διαφοράς. Οι τρεις μοναδικές σημασίες του “εις” είναι που ορίζουν και το πρωταρχικό πεδίο του καθεστώτος της σήμανσης: το όριο, η συσχέτιση (ομοιότητα) και το τέλος. Τα τρία αυτά στοιχεία ενυπάρχουν σαν πυρήνας μέσα στο καθεστώς που εγκαθιδρύουν οι αρχαίες ελληνικές λέξεις και το οριοθετούν: Το όριο και το τέλος θα μπορούσε κανείς να πεί πώς είναι η ίδια βασική έννοια σε μια σχετική και σε μια απόλυτη μορφή. Το όριο είναι εκείνο το οποίο καθορίζει πού κάτι τελειώνει και που αρχίζει κάτι άλλο. Μέσα από το όριο είναι δυνατή η συσχέτιση και η σύνδεση των πραγμάτων ενώ το τέλος ως απόλυτη κατάσταση ορίζει και το τελικό σχήμα και μορφή του κόσμου που αναδύεται μέσα από την γλώσσα. Από την άλλη στη μή κοινή σημασία του “εκ-” προστίθεται στο κοσμολογικό σύστημα που ορίζεται από το “εις” μια κρίσιμη λειτουργία. Η προέλευση είναι η αντίστροφη διαδρομή από την οριοθέτηση, καθώς αν το όριο διαχωρίζει, η γενεαλογία ενώνει και συνδέει. Μέσα από τη λειτουργία της προέλευσης το όριο και η συσχέτιση μπορούν να αποκτήσουν συγκεκριμένο νόημα και διάσταση και να οργανωθούν σε κάτι πολύ πιο συγκεκριμένο από ένα σύνολο προκειμένων, μπορούν να οργανωθούν σε μια κοσμοθεωρία. Το τέλος ως απόλυτο στοιχείο είναι ο ασύμμετρος όρος στην πορεία αυτή. Σηματοδοτεί τη λήξη όλων των διεργασιών παραγωγής και ερμηνείας, τον θάνατο και στο βαθμό που διαβάζεται ως μια πλήρης εξουσία εντός του καθεστώτος σήμανσης που αναλύεται, αντιστοιχεί να περιέχεται στις χρήσεις της γενεσιουργού αιτίας, του “εις”. Σε τούτο το αυτοσχέδιο κοσμολογικό σύστημα, αναδεικνύεται μια ρωγμή: ανάμεσα στη λειτουργία του “εκ-” ως αντιθέτου του “εις” και την ύπαρξη της ασύμμετρης διαφοράς τους, μπορούμε να φανταστούμε ένα σύστημα όπου το “εις” είναι το αντίθετο του “εκ-” χωρίς να ισχύει το αντίθετο. Ένα σύστημα βασιλείας της υποτελούς έννοιας επί της κυρίαρχης που συγκρούεται τόσο ευθέως με το καθεστώς σήμανσης στο οποίο έχουμε συνηθίσει να σκεφτόμαστε και να δρούμε που είναι αδύνατο να τυποποιηθεί με λόγια. Η ρωγμή αυτή είναι μια δυνατότητα για διαφυγή από το πραγματικό και ταυτόχρονα μια λειτουργία της ίδιας της πραγματικότητας, μια αφορμή για την κατασκευή μιας ενδεχόμενης νέας γλώσσας και των αντικειμένων της.

Πολύ περισσότερο από μια νέα γλώσσα, ρωγμές όπως η παραπάνω δείχνουν μια στρατηγική δυνατότητα. Για να γίνει πιο συγκεκριμένη η σημασία και η μορφή μιας τέτοιας στρατηγικής δυνατότητας, αξιοποιώ την έννοια του *dispositif*, την οποία εισήγαγε ο Foucault το 1976 στον πρώτο τόμο του έργου *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*. Ο όρος είναι ιδιαίτερα δύσκολος να μεταφραστεί ή και να αποδοθεί περιφραστικά οπότε στα πλαίσια αυτής της εργασίας θα αναφέρεται αμετάφρατος. Παρόλα αυτά προκειμένου να γίνει σαφέστερο

| ενότητα 0

το νόημα και η χρησιμότητά του στο εγχείρημα αυτό θα αντλήσω από τις ερμηνευτικές προσπάθειες του Gilles Deleuze και του Giorgio Agamben. Ο ίδιος ο Foucault ενώ δεν αναφέρεται εκτενώς στο *dispositif* στα έργα του, προσφέρει έναν ορισμό σε μια συνέντευξη του 1977 με τίτλο Η ομολογία της σάρκας¹⁶:

“ Αυτό που προσπαθώ να ξεχωρίσω με αυτό τον όρο είναι, πρώτον, ένα πλήρως ετερογενές σύνολο που αποτελείται από λόγους, θεσμούς, αρχιτεκτονικές μορφές, ρυθμιστικές αποφάσεις, νόμους, διοικητικά μέτρα, επιστημονικές δηλώσεις, φιλοσοφικές, ηθικές και φιλανθρωπικές προτάσεις –εν ολίγοις, τα ρητά και τα άρητα. Τέτοια είναι τα στοιχεία που αποτελούν τη συσκευή¹⁷ [*dispositif*]. Η συσκευή η ίδια είναι το σύστημα σχέσεων που μπορεί να εδραιωθεί μεταξύ αυτών των στοιχείων. Δεύτερον, αυτό που προσπαθώ να αναγνωρίσω στη συσκευή είναι ακριβώς η φύση της σύνδεσης που μπορεί να υπάρξει μεταξύ τέτοιων ετερογενών στοιχείων. Έτσι, ένας συγκεκριμένος λόγος μπορεί να εμφανίζεται τη μια φορά ως το πρόγραμμα ενός ιδρύματος, και την άλλη μπορεί να λειτουργεί ως ένα μέσο για την δικαιολόγηση ή την συγκάλυψη μια πρακτικής η οποία παραμένει σιωπηλή, ή ως μια δευτερεύουσα επανερμηνεία αυτής της πρακτικής, ανοίγοντας για αυτή ένα νέο πεδίο ορθολογισμού. Εν συντομία, μεταξύ αυτών των στοιχείων, είτε διαλογικών είτε μη-διαλογικών, υπάρχει ένα είδος αλληλεπίδρασης μετατοπίσεων και τροποποιήσεων λειτουργίας που επίσης μπορεί να έχει μεγάλο εύρος. Τρίτον, αντιλαμβάνομαι τον όρο ‘συσκευή’ ως ένα είδος –ας πούμε- σχηματισμού που έχει σαν βασική του λειτουργία την κάλυψη μιας επείγουσας ανάγκης σε έναν συγκεκριμένο ιστορικό χρόνο. Αυτό θα μπορούσε να ήταν, για παράδειγμα, η ενσωμάτωση ενός πληθυσμού που επιβάρυνε μια επί της ουσίας μερκαντιλιστική οικονομία: ήταν στρατηγική επιταγή το να δράσει εκεί το πλέγμα μιας συσκευής η οποία σταδιακά ανέλαβε τον έλεγχο και την υποταγή της τρέλας, της ψυχικής ασθένειας και της νευρώσης.”

Ο Agamben διαβάζοντας την ίδια συνέντευξη και αντιπαραβάλλοντάς τη με τον ορισμό της λέξης *dispositif* από λεξικό ξεχωρίζει τρία κύρια στοιχεία τα οποία είναι¹⁸:

- 1) Μια δικαστική, αποφαντική λειτουργία σχετικά με τον νόμο
- 2) Μια τεχνολογική λειτουργία με την έννοια ενός είδους μηχανισμού
- 3) Μια στρατιωτική λειτουργία με την έννοια της οργάνωσης διαφόρων

στοιχείων βάσει ενός σχεδίου δράσης

Πράγματι και τα τρία αυτά στοιχεία είναι παρόντα στην περιγραφή του Foucault αν και με διαφορετικές σταθμίσεις. Ο Agamben συνδέει την έννοια *dispositif* με αυτή της θείας οικονομίας όπως χρησιμοποιείται στα εκκλησιαστικά κείμενα του πρώιμου Χριστιανισμού, αναδεικνύοντας την σημασία μιας πρόνοιας για τη διαχείριση των προβλημάτων που φαίνεται να προσπαθεί ο Foucault να περιγράψει¹⁹.

Μια αρκετά διαφορετική λογική διαφαίνεται στην ερμηνεία του Deleuze ο οποίος ανάγει το *dispositif* στο πλέγμα σχέσεων και οργάνωσης που συνδέει τροχιές γνώσης, ισχύος και υποκειμενοποίησης. Συγκεκριμένα λέει²⁰:

“Οι δύο πρώτες διαστάσεις μιας κοινωνικής συσκευής [*dispositif*] – ή αυτοί στους οποίους ο Foucault μας εφιστά την προσοχή αρχικά – είναι καμπύλες ορατότητας και καμπύλες κατάφασης²¹. Οι συσκευές είναι σαν τις μηχανές του Raymond Russel, όπως τις αναλύει ο Foucault· είναι μηχανές που κάνουν κάποιον να βλέπει και να μιλάει [...] Τρίτον, μια κοινωνική συσκευή [*dispositif*] αποτελείται από τροχιές ισχύος. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι προχωρούν από ένα μοναδικό σημείο σε ένα άλλο στις προηγούμενες γραμμές· με τρόπο που ‘διορθώνουν’ τις προηγούμενες καμπύλες, χαράζοντας εφαπτόμενες, γεμίζοντας τον χώρο μεταξύ μιας γραμμής και μιας άλλης, λειτουργώντας ως ενδιάμεσος μεταξύ του βλέπουν και του λέγειν και αντιστρόφως, λειτουργώντας ως βέλη που διαρκώς διασχίζουν τις λέξεις και τα πράγματα, συντηρώντας έναν συνεχή πόλεμο μεταξύ τους.”

Η λογική του Deleuze επικεντρώνεται πολύ περισσότερο από τον κανονιστικό χαρακτήρα του *dispositif*, στον διαμεσολαβητικό ρόλο που διέπει τα στοιχεία του κοινωνικού πεδίου αλλά με την έννοια μιας προσωρινής και συνεχώς μεταβαλλόμενης δομής. Παρόλα αυτά, και οι δύο ερμηνείες έχουν σαν κοινό πυρήνα την έννοια ενός πρωτοκόλλου ή ενός συνόλου εντολών που δεν διατυπώνονται από ένα συγκεκριμένο υποκείμενο και που λίγο ως πολύ λειτουργούν ως το “αόρατο χέρι” του κοινωνικού και πολιτικού status quo. Μια τέτοια εικόνα δεν διαφέρει πολύ από τον τρόπο που το “εις” αναδείχθηκε σε πρωταρχικό σε σχέση με το “εκ-” παραπάνω και τους τρόπους που η αλληλοκάλυψη των σημασιών τους αντί να αποδυναμώνει τον κάθε όρο, καταλήγει να ενισχύει το σύστημα που τους δένει, το γλωσσικό καθεστώς που αφορμάται από την εσωτερικότητα. Το “εις” και το “εκ-” μπορούν με

| ενότητα 0

τους όρους του Deleuze να γίνουν αντιληπτά ως τροχιές του βλέπουν και του λένουν, ως τρόποι για την αντίληψη του κόσμου υπό ένα συγκεκριμένο πρίσμα και της αναπαραγωγής αυτού του πρίσματος μέσα από την καθημερινή εκφορά τους. Οι τροχιές ισχύος που διαγράφονται μεταξύ τους και που διαμεσολαβούν τις σχέσεις τους αποτελούνται από το λεξικό ως φυσικό και συμβολικό αντικείμενο (η "σωστή" σημασία) αλλά και από την άρρητη και μη δικαιολογημένη επιλογή της αντιπαράθεσης των όρων προς μια μόνο φορά (το εκ αντίθετο του εις, το εις αντίθετο κανενός). Το *dispositif* αυτό η μελέτη του οποίου αποτελεί αντικείμενο της πρώτης ενότητας της εργασίας οριοθετεί και το πεδίο μέσα στο οποίο θα χρησιμοποιήσω τις έννοιες και θα προσπαθήσω να τις επανα-νοηματοδοτήσω και να τις χρησιμοποιήσω με διαφορετικό τρόπο. Υπό μια έννοια αυτό που επιχειρώ στην δεύτερη ενότητα αυτής της εργασίας είναι το προσχέδιο ενός διαφορετικού *dispositif*, διαφορετικών τροχιών του βλέπουν και του λένουν και διαφορετικών ισχύος που μπορούν να τις οργανώσουν. Η έννοια του Έξω είναι ίσως ο τίτλος-όνομα αυτού του *dispositif* και ένα κεντρικό του στοιχείο. Τα "ρητά και τα άρρητα" αυτού του *dispositif* είναι το τελικό αποτέλεσμα της δεύτερης ενότητας.

Στο σημείο αυτό, και έχοντας διατυπώσει την πρόθεση να σχεδιάσω ένα κάποιου τύπου *dispositif*, δεν γίνεται να προσπεράσω την αρνητική σημασία που έχει ο όρος για τον Foucault. Το *dispositif* δεν είναι ουδέτερο, αλλά αφορά τα ιστορικά προσδιορισμένα συστήματα εξουσίας και υποταγής και ως τέτοιο χρήζει μερικών τροποποιήσεων. Ο Agamben εύστοχα λέει ότι²²:

"Αυτό που ορίζει τις συσκευές με τις οποίες έχουμε να κάνουμε στην τρέχουσα φάση του καπιταλισμού είναι ότι δεν λειτουργούν πια τόσο πολύ μέσα από την παραγωγή ενός υποκειμένου, όσο μέσα από την διαδικασία που μπορεί να περιγραφεί ως από-υποκειμενοποίηση [...] Εδώ έγκειται η ματαιοδοξία μιας καλοπροαίρετης κουβέντας για την τεχνολογία, η οποία υποστηρίζει ότι το πρόβλημα με τις συσκευές μπορεί να συμπυκνωθεί στο ζήτημα της σωστής τους χρήσης. Αυτοί που υποστηρίζουν κάτι τέτοιο φαίνεται να αγνοούν ένα απλό γεγονός: Αν μια συγκεκριμένη διαδικασία υποκειμενοποίησης (ή εν προκειμένω από-υποκειμενοποίησης) ανταποκρίνεται σε κάθε συσκευή, τότε είναι αδύνατο για τον υποτελή μιας συσκευής να την χρησιμοποιήσει 'με το σωστό τρόπο'. Αυτοί που συνεχίζουν να αναπαράγουν παρόμοια επιχειρήματα είναι το προϊόν της μιντιακής συσκευής μέσα στην οποία έχουν παγιδευτεί."

Με ποιο τρόπο μπορεί κανείς να απομονώσει τη λογική του *dispositif* για διαφορετική χρήση; Ο Agamben προσεγγίζει το ερώτημα αυτό όταν αναφέρεται στο δίπολο καθαγιασμού και βεβήλωσης. Αντλώντας από την αρχαία ελληνική θρησκευτική παράδοση, αναγνωρίζει στην πρώτη έννοια τη θεμελιώδη παραδοχή ότι ένα καθαγιασμένο αντικείμενο ανήκει στους θεούς και ως εκ τούτου η χρήση του από τους ανθρώπους απαγορεύεται. Αντίστοιχα το να βλασφημίσει κανείς έγκειται στη σπίλωση ενός ιερού αντικειμένου, δηλαδή στην απόδοσή του προς χρήση από ανθρώπινα χέρια²³. Ο Deleuze αντίστοιχα ασχολείται με ένα παραπλήσιο ερώτημα όταν προσπαθεί να προσδιορίσει τα κριτήρια με βάσει τα οποία πρέπει κανείς να αξιολογεί ένα *dispositif*. Εκτός από την γενική παραδοχή ότι ένα *dispositif* μπορεί να κριθεί μόνο με εμμενή κριτήρια (σε παρόμοια λογική με τον Σπινόζα ή τον Νίτσε), καταλήγει ότι ο καθένας σε κάθε περίπτωση ανήκει εντός και δρά μέσα σε ένα ή περισσότερα *dispositifs*²⁴. Ο Deleuze αντιλαμβάνεται το *dispositif* ως εκείνο το χρονικό καθεστώς που δεν αντιστοιχεί σε αυτό που είναι δεδομένο σε παρόντα χρόνο αλλά σε αυτό που είναι σε διαδικασία να έρθει στο προσκήνιο βάσει των τωρινών συνθηκών, στον έλεγχο ο οποίος εξασκείται επί του παρόντος και σχηματίζει το άμεσο μέλλον. Μια παρόμοια ερμηνεία δίνεται και από τον Gregg Lambert όταν λέει ότι ένα *dispositif* μπορεί να γίνει κατανοητό ως²⁵:

“μια συσκευή που συγκεκριμένα ωθεί κάτι ‘να ξεκινήσει να εμφανίζεται’ “

Ο Lambert κυρίαρχα αντιλαμβάνεται το *dispositif* σαν μια στρατηγική, σαν έναν τρόπο άσκησης πολιτικής ή έναν τρόπο διεξαγωγής πολέμου με διαφορετικά μέσα από τα συνήθη. Πάνω σε αυτό τον ορισμό μπορεί κανείς υπερθέτωντας την λογική του Agamben σχετικά με τον καθαγιασμό και την βλασφημία, να μιλήσει για μια “στρατηγική βλασφημίας” ή καλύτερα για μια “στρατηγική από-ιεροποίησης”. Μια τέτοια στρατηγική είναι σύμφωνη και με την άποψη του Deleuze σχετικά με την εμμενή τοποθέτηση του υποκειμένου σχετικά με τα διάφορα *dispositifs*.

Συνδέοντας στοιχεία της παραπάνω ανάλυσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η δουλειά του Sang Lee, με θέμα την αρχιτεκτονική ως *dispositif*. Ο Lee δίνει μια περιγραφή για την εξέλιξη του *dispositif* της αρχιτεκτονικής, από το χτισμένο στο δυνητικό, τονίζοντας τη συνάφεια αυτής της φυσιογνωμίας με την γενεαλογία του Foucault για το πέρασμα από την πειθαρχία στον έλεγχο²⁶. Στη συνέχεια επιχειρηματολογεί ότι η αρχιτεκτονική είναι πολύ

| ενότητα 0

περισσότερο μια πειθαρχία με σκοπό την εφαρμογή αφηρημένων οριζουσών και λογικών επί του χτισμένου περιβάλλοντος και του υλικού χώρου παρά μία που αφορά πρώτα και κύρια στην κατασκευή. Ο Lee βλέπει τη σύγχρονη τάση για μια αρχιτεκτονική της ανάδυσης η οποία βασίζεται σε διεργασίες που προσομοιάζουν βιολογικές λειτουργίες και μπορούν να αλληλεπιδράσουν μεταξύ τους και με τις διάφορες παραμέτρους σε ψηφιακά μοντέλα²⁷ την οποία και κριτικάρει. Ο Lee υποστηρίζει ότι μια αέναη διαδικασία παραγωγής παραλλαγών μέσω των ψηφιακών μέσων όχι απλώς δεν ανταποκρίνεται σε μια αρχιτεκτονική που επικοινωνεί με το περιβάλλον αλλά πολύ περισσότερο αφορά μια ναρκισσιστική αναζήτηση της υπερ-απόλαυσης του σύγχρονου ανθρώπου. Συγκεκριμένα λέει²⁸:

“Το να είναι κάτι βιομιμητικό [biomimetic] δε σημαίνει τη μίμηση και την μεταφορά των βιολογικών οργανισμών και των τρόπων που προσαρμόζονται σε ένα περιβάλλον και τις μεταβαλλόμενες συνθήκες του. Ούτε έχει να κάνει με τη μίμηση των τρόπων με τους οποίους οι φυσικοί οργανισμοί προσπαθούν να καλύψουν τα προβλήματα που προκύπτουν ως συμπτώματα της σύγκρουσης με τη φύση. Αντιθέτως, έχει να κάνει με το πώς τοποθετούμε τους εαυτούς μας δίπλα στον βιολογικό κόσμο και εδραιώνουμε μια στενή σχέση με αυτόν. Βγαλμένη από αυτή τη σχέση, η βιομίμηση δεν θα είναι τίποτα παραπάνω από μια αέναη επανάληψη και παραγωγή διαφορετικών εκδοχών από αντίγραφα αντιγράφων σε μια προσπάθεια να λύσουμε τα προβλήματά μας, να καλύψουμε τις επιθυμίες μας, και να χρυσώσουμε το χάπι για την μη βιώσιμη κοσμοαντίληψή μας.”

Η παραπάνω λογική παρέχει τον τελευταίο κρίκο για τον προσδιορισμό της πρόθεσής μου σε αυτή την εισαγωγή. Η αρχιτεκτονική είναι στα πλαίσια αυτής της εργασίας μέρος ενός *dispositif*, μιας στρατηγικής οργάνωσης στοιχείων, εννοιών, κτηρίων (υλοποιημένων ή μη), εικόνων, μορφών και διαδικασιών που στοχεύει στην αντιπαράθεση με τον σύγχρονο κόσμο, ή συνιστά μια εμμενή κριτική του και εσωτερικό πόλεμο σε αυτόν. Με άλλα λόγια, πώς μπορεί η αρχιτεκτονική να λειτουργήσει “από-οικοδομητικά” στο σύγχρονο καπιταλισμό; Ποια μπορεί να είναι μια εργαλειοθήκη για την διεξαγωγή σύγκρουσης με τον κυρίαρχο λόγο σε κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο; Μια τέτοια αρχιτεκτονική δεν μπορεί να είναι πρακτική ούτε καθημερινή με την έννοια της ευρείας εφαρμογής. Είναι εξ’ ορισμού μια αρχιτεκτονική ουτοπική στο βαθμό που επιχειρεί να διαστρέψει έννοιες και να τις στρέψει ενάντια στο σύστημα που τις επινόησε και τις αξιοποιεί. Είναι

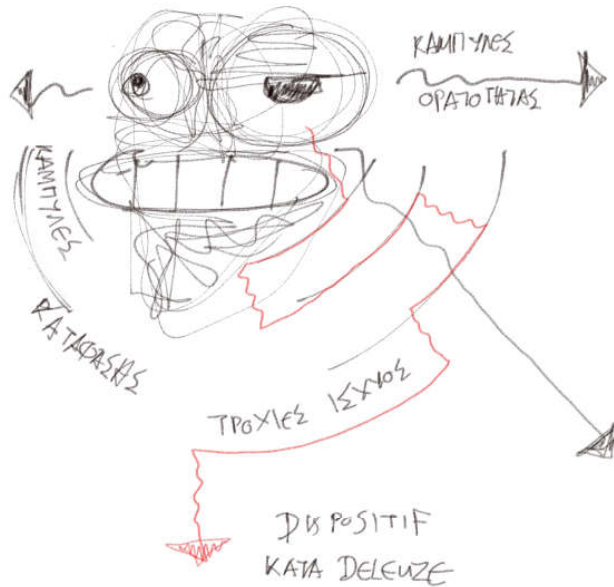
ουτοπική στο βαθμό που δεν μπορεί να είναι εμπορική. Είναι εννοιολογική στο βαθμό που απαρτίζεται από και συνθέτει κυρίως με πρώτη ύλη τις έννοιες και την πολεμική τους. Ίσως θα μπορούσε κανείς να πεί ότι δεν πρόκειται καν για αρχιτεκτονική αλλά για μια διαδικασία σχεδιασμού διαγραμμάτων με τη έννοια που δίνει στον όρο ο Deleuze και την οποία διαβάζει και στην δουλειά του Foucault²⁹, δηλαδή γενικών περιγραφών διαφορετικών ειδών και τρόπων λειτουργικότητας εκτός συγκεκριμένου συγκείμενου.

0.3 Dispositif Υπερνεωτερικότητα

Το συγκεκριμένο ή ενδεχομένως το γενικό dispositif μέσα στο οποίο τοποθετείται η εργασία αυτή είναι η υπερνεωτερικότητα. Ο όρος αυτός επιλέγεται για διάφορους λόγους. Αφενός, πρόκειται για έναν όρο ο οποίος παρότι ξεκινά από την ανθρωπολογία³⁰, έχει ευθεία αναφορά στον χώρο και την αρχιτεκτονική μέσω της χρήσης του μοντέρνου σαν δεύτερο συνθετικό. Η καταγωγή του επιτρέπει μια οργανική και συνειρμική σύνδεση με το πεδίο αναφοράς μου και υπό αυτή την έννοια βοηθά στη μεγαλύτερη συνέπεια των όποιων αποτελεσμάτων αλλά και αποτελεί δίκτυ ασφαλείας για τον ειρμό του κειμένου. Αφετέρου, ο ίδιος ο όρος αποτελεί ένα αμάλγαμα από διαφορετικές λογικές, μορφές και θεωρητικούς κλάδους, κεντρικό βέλος των οποίων είναι η συσχέτιση με το μοντέρνο, την ιστορία και τις κριτικές του. Η υπερνεωτερικότητα δεν είναι εποχή αλλά μια συνθήκη η οποία “εξωθεί” τον σύγχρονο κόσμο, τις αναφορές και τις αντιφάσεις του σε μια αποκρυστάλλωση. Υπό μία έννοια όπως σχολιάζει και ο Lipovetsky³¹, είναι μια πρωθύστερη και ταυτόχρονα αργοπορημένη προαναγγελία για έναν κόσμο, ο οποίος στο βαθμό που ονοματίζεται υπό έναν όρο-ομπρέλα (όπως υπερνεωτερικότητα) γίνεται πλέον υπαρκτό αντικείμενο το οποίο είναι δυνατόν να μελετηθεί.

Υπερνεωτερικότητα είναι το όνομα ενός στιγμιότυπου το οποίο εξαυλώνεται σχεδόν τόσο εύκολα όσο και επανέρχεται στο προσκήνιο, ελαφρώς αλλαγμένο, ελαφρώς πιο καινούργιο, αλλά και ουσιωδώς ίδιο, ακριβώς όπως το ενδέκατο στη σειρά κινητό με το ίδιο όνομα. Η υπερνεωτερικότητα αναφέρεται σε όλες εκείνες τις ανεπαίσθητες αλλαγές της διάταξης των ήδη υπάρχοντων στοιχείων στην κοινωνικό-πολιτική πραγματικότητα οι οποίες μπορούν χωρίς εκρήξεις, πολέμους και επαναστάσεις να εμβαθύνουν και να εξελίσσουν διαρκώς τις τεχνικές κυριαρχίας, τους τρόπους διεξαγωγής του κοινωνικού πολέμου, τη φυσιογνωμία και τη σημασία του υλικού χώρου σαν πεδίο εκτύλιξης και ενεργό παράγοντα όλων των παραπάνω. Ο ουτοπικός

| ενότητα 0



Παρόλα αυτά, και οι δύο ερμηνείες έχουν σαν κοινό πυρήνα την έννοια ενός πρωτοκόλλου ή ενός συνόλου εντολών που δεν διατυπώνονται από ένα συγκεκριμένο υποκείμενο και που λίγο ως πολύ λειτουργούν ως το "αόρατο χέρι" του κοινωνικού και πολιτικού status quo.



εννοιολογικός σχεδιασμός που προσεγγίζω συστηματοποιείται στα πλαίσια μιας "αρχιτεκτονικής" μόνο στο βαθμό που αυτή βρίσκεται σε ρήξη με τον εαυτό της ως προς τη θέση και το αντικείμενό της. Η αρχιτεκτονική που τρέχει να ξεφύγει από το κτήριο και αντίθετα στρέφεται προς το μοντέλο είναι μονάχα ένα έναυσμα. Η αρχιτεκτονική που τρέχει να ξεφύγει από τη λογική της οικοδόμησης, της ανέγερσης, της κατασκευής κελυφών και της διαμόρφωσης περιβαλλόντων διευθετημένης ζωής είναι ένα επόμενο βήμα. Η αρχιτεκτονική που τρέχει για να ξεφύγει από το ίδιο της το όνομα είναι στόχος.

_παραπομπές

- 1 B. Latour, "A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)", κεντρική ομιλία για το συνέδριο Networks of Design, στον τόμο επιμέλειας F. Hackne, J. Glynne, V. Minto, Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society, Universal Publishers, Falmouth 2009, σελ 2-10. Το κείμενο είναι αναρτημένο προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο <http://www.bruno-latour.fr/node/69.html> .
- 2 L. Irani, "Design Thinking: Defending Silicon Valley at the Apex of Global Labor Hierarchies, Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience τεύχος 4, σελ 1-19. Και
C. Sims, The Politics of Design, Design as Politics, Routledge, London 2016, και ειδικά σελ 439-447.
- 3 C. Sims, The Politics of Design, Design as Politics, Routledge, London 2016, σελ 439-440, 444-445.
- 4 Γ. Ευσταθίου, "Η παραγωγή επιθυμίας στον ολοκληρωτικό καπιταλισμό", δημοσιευμένο προς ελεύθερη χρήση στο ιστολόγιο Ταξικές Μηχανές https://bestimmung.blogspot.com/2016/09/blog-post_8.html .
- 5 Βλέπε σημείωση 1, σελ 7.
- 6 Με τη φράση "είναι-μέσα-στον-κόσμο" αποδίδω τον γερμανικό όρο Dasein. Η απόδοση αυτή την οποία χρησιμοποιεί και ο Ξηροπαΐδης επιλέγεται υπέρ της επίσης διευρυμένης απόδοσης ως "εδωνά είναι" για λόγους απλότητας και σαφήνειας.
- 7 I. Lakatos, "Falsification and the methodology of Scientific Research Programmes", σελ 170-194 από τον συλλογικό τόμο επιμέλειας I. Lakatos, A. Musgrave, Criticism and the growth of Knowledge, Cambridge University press, Cambridge 1970.
- 8 Βλέπε την ηλεκτρονική μορφή του Λεξικού στον ιστότοπο <http://www>.

greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddell-scott/search.html?lq=%E1%BC%90%CE%BA.

9 M. Foucault, *The Order of Things, An archaeology of the human sciences*, Routledge, London 2005, σελ 20, 21, 23, 26.

10 Βλέπε την ηλεκτρονική μορφή του Λεξικού στον ιστότοπο http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddell-scott/search.html?lq=%CE%B5%CE%B9%CF%82 .

11 Βλέπε σημείωση 9 , σελ 70.

12 Ως “σημαίνον” αποδίδεται η λέξη “sign” της μετάφρασης. Μια πιο πιστή απόδοση θα ήταν η λέξη “σημείο”, όμως επιλέγεται το σημαίνον καθώς στο απόσπασμα ο συγγραφέας αναφέρεται στη διαδικασία της σήμανσης όπως την γνωρίζουμε και την αποδίδουμε μέσα από τα έργα του Saussure και αργότερα του Derrida. Η εγκατάσταση αυτής της λεξιλογικής και εννοιολογικής συγγένειας έχει να κάνει με ερμηνευτικές επιλογές και προτάσεις οι οποίες θα αναπτυχθούν σε επόμενη φάση της εργασίας, συγκεκριμένα στην Ενότητα 2, παράγραφο 2.3.3 όπου αναπτύσσεται η κενή σήμανση.

13 Στη συγκεκριμένη διατύπωση μια πιο σύγχρονη σημειωτική ανάλυση πιθανά να έβρισκε αντιφάσεις. Το σημαίνον είναι τυπικά αυτό που εγείρει το σημαϊνόμενο μέσα από τον ήχο ή την εικόνα του και σε αυτή την ιδιότητα θεμελιώνεται και η αυθαιρεσία του από τον Saussure. Παρόλα αυτά έχει νόημα να διαβάσει κανείς τη συγκεκριμένη διατύπωση του 17ου αιώνα ως μια πρώιμη αντίληψη σχετικά με το σημείο. Το πράγμα το ίδιο είναι που μας εξαναγκάζει να το ονομάσουμε και υπό αυτή την έννοια είναι το σημαϊνόμενο που εγείρει το σημαϊνον. Σε αυτή τη διατύπωση βλέπουμε τόσο έναν ενδιάμεσο κρίκο εξέλιξης στην σύγχρονη σημειωτική σκέψη όσο και μια μεταβατική περίοδο από το σύστημα της ομοιότητας στο σύστημα της αναπαράστασης.

14 Βλέπε σημείωση 9 σελ 71-72.

15 Βλέπε σημείωση 10.

16 M. Foucault, επιμέλεια C. Gordon, μετάφραση C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, K. Soper, *POWER/KNOWLEDGE Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Pantheon Books, New York 1980, σελ 194-195. Το βιβλίο είναι δημοσιευμένο προς ελεύθερη χρήση και στον ιστότοπο https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault_Michel_Power_Knowledge_Selected_Interviews_and_Other_Writings_1972-1977.pdf.

17 Με τον όρο συσκευή αποδίδω την Αγγλική μετάφραση “apparatus” του πρωτότυπου όρου “dispositif”. Άλλες αποδόσεις στα ελληνικά περιλαμβάνουν τον όρο “διάταξη” και “μηχανισμός” που όμως δεν επιλέγονται σε συμφωνία με τη επιχειρηματολογία του Σιαμανδούρα στο άρθρο του “Dispositif: γενεαλογία και μετάφραση” στο Σ. Σιαμανδούρας, “Dispositif: γενεαλογία και μετάφραση”, ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ τεύχος 1843, Απρίλιος 2011, και ειδικά σελ 666-668. Επιπλέον, η λέξη συσκευή περιέχει το συνθετικό συν- το οποίο αναφέρεται ευθέως στην ύπαρξη πολλών μερών που συνεργάζονται. Το δεύτερο συνθετικό δε, σχετίζεται τόσο με την κατά-σκευή όσο και με το σκεύος, το περιέχον των διαφορετικών στοιχείων που συντονίζει. Έχει ίσως ενδιαφέρον να φανταστεί κανείς το dispositif ως ένα είδος σκεύους μέσα στο οποίο τα διαφορετικά στοιχεία λειτουργούν συνεργικά, ως ένα είδος σούπας ή φαγητού, το οποίο καταναλώνουμε, χρησιμοποιώντας το σκεύος ξανά και ξανά.

18 G. Agamben, μετάφραση D. Kishik, S. Pedatella, *What is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford University Press, Stanford California 2009, σελ 7.

19 Ibid., σελ 9-11.

20 G. Deleuze, “What is a dispositif?”, από το βιβλίο Michel Foucault *Philosopher*, μετάφραση T. J. Armstrong, Routledge, New York 1992, σελ 159-160.

21 Με τον όρο κατάφαση αποδίδω την αγγλική μετάφραση “enunciation” του πρωτότυπου όρου “énoncé”. Ο όρος μπορεί να αποδοθεί και ως “άρθρωση” με την έννοια της εκφοράς λόγου, αλλά λόγω του τρόπου με τον οποίο τον αναλύει ο Deleuze, δηλαδή ως μια επιβεβαίωση η οποία εγκαθιδρύει καταστάσεις επιλέγεται ο όρος κατάφαση.

- 22 Βλέπε σημείωση 18, σελ 20-21.
- 23 Ibid. σελ 18.
- 24 Βλέπε σημείωση 20, σελ 164.
- 25 G. Lambert, "What Is a Dispositif?", διάλεξη στα πλαίσια συνεδρίου του Society for the Study of Biopolitical Futures, UNSW, Sydney, 2013, σελ 3. Δημοσιευμένη προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο Academia: https://www.academia.edu/25507473/What_is_a_Dispositif .
- 26 S.Lee, "Techne and Dispositif of Architecture", από το βιβλίο S. Lee, *Aesthetics of Sustainable Architecture*, 010 publishers, Rotterdam 2011, σελ 10. Δημοσιευμένο προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο Academia: https://www.academia.edu/18128787/Techn%C3%A9_and_Dispositif_of_Architecture .
- 27 Ibid. σελ 18-19.
- 28 Ibid. σελ 22-23.
- 29 G. Deleuze, μετάφραση S. Hand, πρόλογος P. Bove, Foucault, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- 30 M. Auge, μετάφραση J. Howe, *Non-places An introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, London 1997.
- 31 G. Lipovetsky, S. Charles, μετάφραση A. Brown, *Hypermodern Times*, polity press, Cambridge 2005.



Ενότητα 1: Υπερνεωτερικότητα

| ενότητα 1

1.1 Γενεαλογία του υπερμοντέρνου

Στην εργασία μου με τίτλο Το Υπερμοντέρνο¹ διατυπώνω εναλλακτικούς ορισμούς για τον όρο υπερμοντέρνο, οι οποίοι βασίζονται σε μια γενεαλογία της σχέσης μοντέρνου και μεταμοντέρνου. Κεντρικό στοιχείο της σκέψης αυτής αποτελεί η λογική ότι το υπερμοντέρνο προκύπτει σαν όνομα στα πλαίσια μιας σχέσης αναφοράς και κριτικής στο μοντέρνο, ξεπερνώντας όμως την κυρίαρχη μορφή του μεταμοντέρνου που αυτή είχε πάρει από τη δεκαετία του 70' και έπειτα. Η αφετηρία για τον συλλογισμό είναι το μοντέρνο κίνημα στην αρχιτεκτονική και την τέχνη αλλά πολύ περισσότερο η νεωτερικότητα σαν λογική και ευρύτερη κοσμοαντίληψη όπως εμφανίστηκε σε συνάρτηση με συγκεκριμένες τεχνολογίες, αισθητικές και κοινωνικοπολιτικές δομές και σχέσεις. Τι είδους συνέχεια όμως σχηματίζεται από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ξεκινά από το μοντέρνο και καταλήγει στο σήμερα; Για να απαντήσω το ερώτημα αυτό θα εξετάσω τη δουλειά του Marshal Berman σχετικά με μια γενεαλογία του μοντέρνου αλλά και την πρωτότυπη δουλειά των Marx και Engels στους οποίους ο Berman αναφέρεται.

Ο Marshal Berman παρουσιάζει ένα μοντέλο για την κατανόηση του πυρήνα αλλά και των διακυμάνσεων της νεωτερικής ψυχής μέσα από έναν εκτενή σχολιασμό του Φάουστ². Στο μνημειώδες έργο του Goethe, ο κεντρικός ήρωας, ο πανεπιστήμονας Φάουστ, διασχίζει εποχές και τόπους με σκοπό να φτάσει την απόλυτη αυτοπραγμάτωση, με τη βοήθεια του δαίμονα Μεφιστοφελή. Για τον Berman, η διαδρομή και οι μεταμορφώσεις του κεντρικού ήρωα αντικατοπτρίζουν τόσο μια σύγχρονη στον συγγραφέα ιστορική και κοινωνική πορεία όσο και μια ενδεχόμενη πρόβλεψη της κατάληξής της, καθόλα τραγική. Οι τρεις περσόνες που ο Berman επιλέγει για να περιγράψει την μεταμόρφωση του Φάουστ και την τελική του συντριβή είναι Ο Ονειροπόλος, Ο Εραστής και Ο Εκσυγχρονιστής³.

Η πρώτη φιγούρα, Ο Ονειροπόλος, έχει σαφέστατα Αναγεννησιακή καταγωγή και μεσαιωνικές αναφορές ως προς το κοινωνικοπολιτικό του πλαίσιο: πρόκειται για έναν πλήρως αναγνωρισμένο, διάσημο και σεβαστό γιατρό, δικηγόρο, θεολόγο, φιλόσοφο, επιστήμονα και πανεπιστημιακό καθηγητή του οποίου όμως ο κόσμος φαντάζει ασφυκτικός και άδειος. Ο Berman θεωρεί πώς το κεντρικό στοιχείο αντίφασης της πρώτης περσόνας είναι ότι όλα τα επιτεύγματά του είναι επιτεύγματα "εσωστρεφή"⁴. Το αδιέξοδο της ζωής του Φάουστ είναι ότι έχει πάρει ο,τι είχε να του δώσει η ζωή σε επίπεδο κατανόησης και γνώσης αλλά αυτό τον αφήνει κενό συναισθηματικά

| ενότητα 1

αλλά και ακόμα περισσότερο ανίδεο, αν μη τι άλλο μιας και έχει συνείδηση της πλήρους έκτασης της άγνοιάς του. Η λύση για την πρώτη περσόνα έρχεται με τη μορφή του μεταφυσικού. Ο Φάουστ εγκαταλείπει όσο ξέρει και απευθυνόμενος στις υπερφυσικές δυνάμεις ζητά λύση στο αδιέξοδο του. Σύμφωνα με τον Bergman, το αδιέξοδο αυτό προκύπτει περισσότερο από όλα από μια παντελή έλλειψη δράσης⁵ και αυτό είναι και το πρώτο αναγκαίο χαρακτηριστικό για την νεωτερική στροφή: Η συλλογική και ατομική επιθυμία για ριζικές αλλαγές, για πρόοδο και για υπέρβαση των ορίων, ο προσανατολισμός προς το μέλλον είναι όλα στοιχεία που περιγράφουν και χαρακτηρίζουν τη μοντέρνα ορμή. Ο Theo van Doesburg έλεγε το 1918 ότι “Ο άνθρωπος πρέπει συνέχεια να καταστρέφει τον εαυτό του προκειμένου να τον χτίσει πάλι από την αρχή” και ακριβώς αυτό είναι που ο Φάουστ προσπαθεί να κάνει. Απαραίτητη προϋπόθεση όμως για το εγχείρημά του είναι η ορμητικότητα αυτή να εκφραστεί και υλικά, έτσι ο Φάουστ σαν υπόδειγμα ενότητας μορφής και λειτουργίας γίνεται ξανά νέος, αποκτά ένα ρωμαλέο σώμα για να συνοδέψει και να πλαισιώσει το ρωμαλέο του πνεύμα.

Η δεύτερη μεταμόρφωση του ήρωα, Ο Εραστής, αποτελεί έναν παράγοντα χάους. Εισβάλλει σε μια μεσαιωνική βουκολική κοινωνία και την αποδιαρθρώνει στο βαθμό της αυτοκαταστροφής. Ο Bergman υποστηρίζει ότι η έκρηξη η οποία φέρνει ο Φάουστ στο μικρό χωριό έχει τόσο να κάνει με αυτόν και τον Μεφιστοφελή και την εξωτερική τους επέμβαση όσο και με τις συσσωρευμένες εσωτερικές αντιφάσεις που η κλειστή κοινωνία συμπυκνώνει στο πρόσωπο της Μαργαρίτας (Gretchen στο πρωτότυπο)⁶. Η λογική αυτή είναι ακριβώς αυτή στην οποία ο Marx και ο Engels αναφέρονται όταν περιγράφουν την φύση του ταξικού ανταγωνισμού στον –νεαρό τότε- καπιταλισμό⁷:

“Από τους δουλοπάροικους του Μεσαίωνα ξεπήδησαν οι αστοί των πρώτων πόλεων. Από αυτούς τους αστούς αναπτύχθηκαν τα πρώτα στοιχεία της αστικής τάξης.

Η ανακάλυψη της Αμερικής, ο περίπλους του ακρωτηρίου της Καλής Ελπίδας, άνοιξαν φρέσκο έδαφος για την ανερχόμενη αστική τάξη. Οι αγορές των Ανατολικών Ινδιών και της Κίνας, η αποίκιση της Αμερικής, το εμπόριο με τις αποικίες, η αύξηση στα μέσα ανταλλαγής στα εμπορεύματα γενικά, έδωσε στο εμπόριο, στην ναυσιπλοΐα, στη βιομηχανία, μια ορμή που ποτέ ως τότε δεν είχαν γνωρίσει, και έτσι, μια ταχύτατη εξέλιξη και στο επαναστατικό στοιχείο στην γερασμένη φεουδαλική κοινωνία [...]

[Η αστική τάξη] ανελέητα διέλυσε τους παλιούς φεουδαλικούς δεσμούς που

έδεναν τον άνθρωπο στους ‘φυσικούς του ανώτερους’, και δεν άφησε καμιά άλλη σύνδεση μεταξύ των ανθρώπων από τη γυμνή καιροσκοπία, από τον χυδαίο, ‘μισθό’. Έπνιξε την ουράνια έκσταση της θρησκευτικής θέρμης, του ιπποτικού ενθουσιασμού, τους φιλισταϊϊκού αισθηματισμού, μέσα στα παγωμένα νερά του εγωιστικού υπολογισμού.”

Αν ο Φάουστ αντιπροσωπεύει τον εξερευνητή, επιστήμονα, τεχνοκράτη αστό, τότε η Μαργαρίτα αντιπροσωπεύει την επαναστατική δυναμική εντός του παλιού κόσμου. Μετά από την συνάντησή της με την ορμή του Φάουστ, τίποτα δεν μπορεί να παραμείνει ίδιο: είτε θα προσαρμοστεί είτε θα χαθεί. Ο Εραστής είναι ένας ρομαντικός χαρακτηρισμός αν προσπαθήσει κανείς να τον παραλληλίσει με την βίαιη περιγραφή των Marx και Engels.

Η Τρίτη μεταμόρφωση, ο Εκσυγχρονιστής αποτελεί την πραγμάτωση του νεωτερικού, βιομηχανικού ιδεώδους. Ο Φάουστ είναι πλέον ένα είδος παγκόσμιου μονάρχη-μηχανικού ο οποίος σχεδιάζει και αναδημιουργεί τον κόσμο γύρω του με ανεπτυγμένες τεχνολογικές μεθόδους. Ο άνθρωπος είναι στο επίκεντρο των εξελίξεων πλέον και ο κόσμος αλλάζει με συνειδητές προσπάθειες και όχι βάσει μεταφυσικών δυνάμεων ή τυχαιότητας. Το βασίλειο του Φάουστ είναι το βασίλειο του τεχνοκρατικού ορθολογισμού, ο οποίος όμως αντί να απελευθερώνει όπως αυτός οραματίζεται, υποδουλώνει ακόμα περισσότερο τον άνθρωπο σε μια συνεχή διαδικασία μηχανικής επέμβασης πάνω στο περιβάλλον του. Οι Marx και Engels πάνω στο ζήτημα της καπιταλιστικής νεωτερικής ανάπτυξης λένε⁸:

“Η αστική τάξη δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς να ριζοσπαστικοποιεί συνεχώς τα μέσα της παραγωγής, και ως εκ τούτου τις σχέσεις της παραγωγής, και μαζί του ολόκληρη την κοινωνία. Η συντήρηση των παλιών μέσων παραγωγής σε απaráλλαχτη μορφή, ήταν αντίθετος, η πρώτη προϋπόθεση για την ύπαρξη όλων των παλιότερων παραγωγικών τάξεων. Η συνεχής επανάσταση στην παραγωγή, η ασταμάτητη αναδιάταξη όλων των κοινωνικών συνθηκών, η ατέλειωτη αβεβαιότητα και ένταση διαχωρίζουν την εποχή της αστικής τάξης από όλες τις προηγούμενες. Όλες οι σταθερές, παγωμένες σχέσεις, με τον ειρμό των αρχαίων προκαταλήψεων και απόψεών τους, σαρώνονται, όλες οι πρωτο-εμφανιζόμενες σχέσεις απαρχαιώνονται πριν προλάβουν να αποκρυσταλλωθούν. Κάθε τι στέρεο εξαϋλώνεται, κάθε τι ιερό βεβηλώνεται, και ο άνθρωπος επιτέλους αναγκάζεται να αντιμετωπίσει με νηφαλιότητα τις πραγματικές του συνθήκες ζωής, και τις σχέσεις του με τους υπόλοιπους

| ενότητα 1

ανθρώπους.”

Η περιγραφή αυτή είναι μια από τις πιο διάσημες της νεωτερικότητας και της ορμής του βιομηχανικού καπιταλισμού αλλά πολύ περισσότερο από αυτό, σήμερα μπορεί να διαβαστεί ως μια σχεδόν προφητική πρόβλεψη μιας σειράς από προβλήματα της νεωτερικής κοινωνίας και των αποτελεσμάτων που αυτά θα είχαν στο άτομο και τις κοινωνικές σχέσεις. Ο Marx και ο Engels πετυχαίνουν σε αυτό το απόσπασμα αλλά και με μια σειρά από άλλες πτυχές της κοινής και μεμονωμένης δουλειάς τους την ενότητα των στοιχείων που ο Berman ονομάζει “εκμοντερνισμό” (modernization) και “μοντέρνο” (modern), δηλαδή του οικονομικού και τεχνολογικού σκέλους και του πολιτιστικού και καλλιτεχνικού σκέλους της νεωτερικής ιστορικής φάσης. Αν μη τι άλλο, μέσα από μια ιστορική ανάλυση του συστήματος παραγωγής, καταλήγουν σε μια ούτε λίγο ούτε πολύ απολύτως μοντέρνα αν όχι συγκεκριμένα φουτουριστική εικονογραφία. Το λεξιλόγιο του μανιφέστου θυμίζει εκείνο του μανιφέστου του Φουτουρισμού του Sant-Elias ειδικά ως προς μοτίβα σαν αυτό της ορμής, της ταχύτητας και της έκρηξης. Ο Berman σχετικά με το μανιφέστο σχολιάζει⁹:

“Καθώς διαβάζουμε [...], αν διαβάσουμε με πλήρη προσοχή, περίεργα πράγματα αρχίζουν να συμβαίνουν. Η πρόζα του Marx ξαφνικά γίνεται φωτεινή, ιριδίζουσα· λαμπρές εικόνες εναλλάσσονται και αναμειγνύονται· παρασυρόμαστε μαζί τους με απερίσκεπτη ορμή, με ένταση που κόβει την ανάσα. Ο Marx δεν περιγράφει απλώς αλλά παράγει και επιτελεί τον απελπισμένο και ταχύτατο ρυθμό που ο καπιταλισμός δίνει σε κάθε πτυχή της νεωτερικής ζωής. Μας κάνει να αισθανόμαστε ότι είμαστε μέρος της δράσης, τραβηγμένοι μέσα στο ρεύμα, παρασυρόμενοι, ανεξέλεγκτα, την ίδια στιγμή μαγεμένοι και αναστατωμένοι από την κίνηση προς τα μπρός. Μετά από μερικές σελίδες σε αυτό το κλίμα, είμαστε εκστατικοί αλλά και προβληματισμένοι: αντιλαμβανόμαστε ότι οι στέρεοι κοινωνικοί σχηματισμοί γύρω μας έχουν εξαϋλωθεί. Μέχρι να εμφανιστεί το προλεταριάτο του Marx, το παγκόσμιο σκηνικό στο οποίο υποτίθεται ότι έχουν να παίξουν το ρόλο τους έχει αποδιάρθρωθεί και μεταμορφωθεί σε κάτι μη αναγνωρίσιμο, σουρεαλιστικό, μια κινούμενη κατασκευή που μετατοπίζεται και αλλάζει κάτω από τα πόδια των ηθοποιών. Είναι λες και ο εγγενής δυναμισμός του οράματος της εξαϋλωσης έχει ξεφύγει από τον Marx και τον έχει παρασύρει και αυτόν –και τους εργάτες και εμάς- πολύ πέρα από τη εμβέλεια της πλοκής στην οποία στόχευε, σε ένα σημείο όπου το επαναστατικό του σενάριο θα χρειαστεί να ξαναδουλευτεί ριζικά.”

Ίσως αυτός ο πυρήνας αντιφάσεων θα μπορούσε να αποτελέσει μια κατάλληλη περιγραφή της νεωτερικότητας (ως σύνθεσης πια του εκμοντερνισμού και του μοντέρνου¹⁰) για τις ανάγκες της ανάλυσής μου: Χαρακτηρίζεται από έναν φρενήρη ρυθμό τεχνολογικών και κοινωνικών αλλαγών, την αναμόρφωση του κόσμου σύμφωνα με νέα πρότυπα και την ενότητα, τουλάχιστον σε επίπεδο προθέσεων μεταξύ των μορφών και των αξιών. Μια τέτοια αντίληψη της νεωτερικότητας ως μια αντιφατική εποχή προόδου δεν ήταν πάντα δεδομένη. Εδώ είναι που η γενεαλογία της υπερνεωτερικότητας περνά μέσα από το μεταμοντέρνο και τις κριτικές που άσκησε στη νεωτερικότητα και τις αφηγήσεις της. Η μετανεωτερική σκέψη δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως η λογική μιας συγκεκριμένης εποχής ή περιόδου αυστηρά, αλλά αντίθετα σαν ένα σύνολο από παράλληλα ρεύματα που απομόνωσαν πτυχές του νεωτερικού οράματος και άσκησαν κριτική σε αυτό. Παρόλα αυτά, μετανεωτερικότητα σημαίνει την ίδια στιγμή αναφορά στην νεωτερικότητα όσο και εξέλιξή της¹¹. Στην εργασία Το Υπερμοντέρνο σχετικά με τα παραπάνω λέω¹²:

“Υπό αυτή την έννοια, το μεταμοντέρνο είναι μια τάση που διαχωρίζεται από το μοντέρνο, ζει όμως και εξελίσσεται στην ίδια συνθήκη (εκ)μοντερνισμού [modernization] που συνεχίζει και βαθαίνει ως και σήμερα.

[...]

“Η ακόμα απλούστερα, στο βαθμό που το μεταμοντέρνο δεν μπορεί να αναχθεί σε μια συνολική απόρριψη του εξελισσόμενου καπιταλισμού, δεν μπορεί να υπάρχει ανεξάρτητα και χωρίς τις αντιφάσεις του ίδιου του μοντέρνου.”

Το ερώτημα κατά πόσο το μεταμοντέρνο έχει κάποια αυτοτέλεια, ακόμα και σαν μια απλή αισθητική αντίληψη, αν όχι σαν ολοκληρωμένη και πλήρης φάση έχει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ακριβώς γιατί μας εξωθεί να εμβαθύνουμε στον μηχανισμό μετάβασης από το ένα μοντέλο στο άλλο αλλά και σε μια βαθύτερη κατανόηση της μετατροπής ενός κοινωνικοπολιτικού *dispositif* σε ένα άλλο. Ο Fredric Jameson διερωτάται ακριβώς αυτό διαχωρίζοντας την αρχιτεκτονική σαν ιδιαίτερο δείκτη όπου οι διαφορές μεταξύ μοντέρνου και μεταμοντέρνου μπορούν να γίνουν αντιληπτές πιο έντονα από κάθε άλλο πεδίο. Συμπυκνώνοντας τα κοινά στοιχεία κάθε είδους μεταμοντέρνας αντίληψης ο Jameson λέει¹³:

| ενότητα 1

“Τα τελευταία χρόνια έχουν στιγματιστεί από μια ανεστραμμένη χιλιαστική λογική στην οποία οιωνοί του μέλλοντος, καταστροφικοί ή λυτρωτικοί, έχουν αντικατασταθεί από την αίσθηση του τέλους του ενός ή του άλλου πράγματος (το τέλος της ιδεολογίας, της τέχνης, της κοινωνικής τάξης [...]): συνολικά ιδωμένα, όλα αυτά ίσως συνθέτουν αυτό που όλο και περισσότερο αποκαλούμε Μεταμοντερνισμό. [...]

Όπως δηλώνει η ίδια η λέξη, η ρήξη συνδέεται συχνά με την ιδέα της εξάντλησης ή εξαφάνισης του εκατονταετούς μοντέρνου κινήματος. [...]

Παρόλα αυτά αυτό που τελικά μπορούμε να αξιολογήσουμε είναι μια λαϊκιστική ρητορεία, η οποία έχει αν μη τι άλλο τη σημασία του να μας τραβήξει την προσοχή σε ένα θεμελιώδες στοιχείο όλων των Μεταμοντερνισμών που απαριθμούνται παραπάνω: συγκεκριμένα, την εξάλειψη από μέσα τους του παλιότερου (επί της ουσίας υψηλά μοντέρνου) ορίου μεταξύ της υψηλής κουλτούρας και της αποκαλούμενης μαζικής ή εμπορικής κουλτούρας [...]

Αυτή η διατύπωση ξεχωρίζει και το στοιχείο εκείνο που ταυτόχρονα δίνει αυτοτέλεια αλλά και προσδένει νεωτερικότητα και μετανεωτερικότητα σε μια άρρηκτη διαλεκτική: Η κατάργηση των ορίων εμπορεύματος και τέχνης σαν απότοκο μιας μεταβολής στη κοινωνία εν γένει. Αν το μεταμοντέρνο σημαίνει την απομάκρυνση από τους παραδοσιακούς διαχωρισμούς μεταξύ των διαφόρων πτυχών της κοινωνικής, πολιτικής και πολιτιστικής πραγματικότητας σημαίνει ταυτόχρονα και την εξίσωση όλων των ειδών παραγόμενων αντικειμένων υπό ένα κοινό παρονομαστή. Ο κοινός αυτός παρονομαστής σύμφωνα με το Jameson δεν είναι απλά η γενική ενίσχυση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής όπως υποστηρίζουν πολλοί σύγχρονοί του με δύο βασικούς τον Habermas και τον Tafuri¹⁴. Αντίθετα, βλέπει τη δυνατότητα για μια παραγωγική και αποτελεσματική ερμηνεία του μεταμοντέρνου μόνο στο βαθμό που δεν θεωρείται δεδομένος ένας διαζευκτικός δυϊσμός μεταξύ αυτού και του μοντέρνου. Στη λογική αυτή ο Jameson θεωρεί πιο βάσιμη μια ερμηνεία που υπό περιπτώσεις και κυρίως με την αισθητικοποίηση σαν κεντρική του λειτουργία, το μεταμοντέρνο εξυπηρετεί και ενισχύει κατά τα άλλα μοντέρνες αντιλήψεις¹⁵. Τα κεντρικά χαρακτηριστικά που ξεχωρίζει ο Jameson στην τέχνη, δηλαδή το κολάζ και η κρίση ιστορικότητας¹⁶ είναι παρόλα αυτά εκείνα που ίσως έχουν και τη μεγαλύτερη πολιτική σημασία: Η αντικατάσταση της ιστορικότητας ή της (μεγάλης) αφήγησης είναι χαρακτηριστικά που ειδικά από τα τέλη της δεκαετίας του 80' και έπειτα περισσότερο από όλα έχουν διατελέσει έναν σαφέστατα πολιτικό ρόλο, την επιβεβαίωση της κυριαρχίας του καπιταλισμού

σε παγκόσμιο επίπεδο. Πώς αυτό διαφέρει άρα από τις απόψεις του Habermas ή του Tafuri; Η διαφορά είναι στο επίπεδο τόσο της πρόθεσης όσο και στο επίπεδο της γενεαλογίας που κατασκευάζεται. Η πρόθεση των μεταμοντέρνων ρητορειών δεν ήταν σε κάθε περίπτωση συνειδητά ενάντια στην ΕΣΣΔ και τον υπαρκτό σοσιαλισμό –παρότι υπήρχαν και τέτοιες περιπτώσεις-. Πολύ περισσότερο δεν αποτέλεσαν ηθελημένους επιγόνους της μοντέρνας κυριαρχίας του βιομηχανικού, κρατικού καπιταλισμού αλλά αναπόφευκτα έφεραν μέσα τους αυτή την καταγωγή. Αντί να μιλάμε για μια υπόγεια και ανελικρινή στήριξη του παγκόσμιου καπιταλισμού από το μεταμοντέρνο την ίδια στιγμή που υποτίθεται πως κριτικάρει πτυχές του, θα μπορούσαμε πολύ περισσότερο να μιλήσουμε για μια ριζική αλλαγή στη λειτουργία των λέξεων, των αντικειμένων και των εμπορευμάτων ως τέτοια.

Το καινούριο στοιχείο σε σχέση με την εποχή του βιομηχανικού μοντέρνου καπιταλισμού δεν είναι ότι η εμπορευματοποίηση δημιουργεί μια πλαστή αίγλη γύρω από τα εμπορεύματα. Ο Marx έχει ήδη μιλήσει για αυτή την πτυχή του καπιταλισμού μέσα στην καρδιά της βιομηχανικής πρόοδου και την πορεία προς το μοντέρνο και τον τεχνολογικό εκσυγχρονισμό με τον όρο “φетиχισμός του εμπορεύματος”¹⁷. Με τον όρο αυτό ο Marx περιγράφει την μεταμόρφωση που υφίστανται τα αντικείμενα τη στιγμή που αντιμετωπίζονται ως εμπορεύματα, μια μεταμόρφωση που δεν βασίζεται καθόλου στην αξία χρήσης τους αλλά στην ανταλλακτική αξία που αποκτούν με την απόδοση της τιμής. Ο Marx λέει ότι¹⁸:

“Ένα εμπόρευμα είναι ως εκ τούτου ένα μυστήριο πράγμα, απλά επειδή σε αυτό ο κοινωνικός χαρακτήρας της ανθρώπινης εργασίας τους παρουσιάζεται ως ένας αντικειμενικός χαρακτήρας χαραγμένος πάνω στο προϊόν της εργασίας· επειδή η σχέση των παραγωγών προς το συνολικό άθροισμα της ίδιας τους της εργασίας παρουσιάζεται σε αυτούς ως μια κοινωνική σχέση, που υπάρχει όχι μεταξύ τους, αλλά μεταξύ των προϊόντων της εργασίας τους. Αυτός είναι ο λόγος που τα προϊόντα της εργασίας μετατρέπονται σε εμπορεύματα, κοινωνικά αντικείμενα των οποίων τα χαρακτηριστικά είναι την ίδια στιγμή αντιληπτά και κρυμμένα από τις αισθήσεις.”

Όταν λέει τα παραπάνω, ο Marx δεν μιλάει με κανένα τρόπο για μια τεχνοκρατική λειτουργία της οικονομίας. Αντίθετα μιλάει και υποστηρίζει μια σχετικότητα της αντικειμενικής πραγματικότητας υπό κοινωνικά πρίσματα, εν προκειμένω υπό το πρίσμα των παραγωγικών σχέσεων. Η καινοτομία

| ενότητα 1

του μεταμοντέρνου είναι ότι τα αποτελέσματα των κοινωνικών διεργασιών παύουν να περιορίζονται στην σφαίρα επιρροής τους και αντίθετα διαχέονται οριζόντια σε όλες τις πτυχές της κοινωνίας. Η ανάλυση σχετικά με τον φειχισμό του εμπορεύματος του Marx θα μπορούσε να είναι στα τέλη του 20^{ου} αιώνα εξίσου έγκυρη αν την εφαρμόζαμε στην παραγωγή μιας έμφυλης ή σεξουαλικής ταυτότητας ή στην συναισθηματική αντίδραση στην πτώση του τείχους του Βερολίνου¹⁹: Στο βαθμό που τα αποτελέσματα μιας διεργασίας (παραγωγικής ή κοινωνικής) παρουσιάζονται στα υποκείμενα ως κοινωνικές σχέσεις διανοίγεται ένα νέο πεδίο ταυτίσεων και διαφορών, ένα πεδίο τροποποιημένων αναπαραστάσεων.

Ο Brian Massumi αναλύει συστηματικά αυτόν τον διαφορετικό τρόπο αναπαραστάσεων αξιοποιώντας την έννοια του “αισθήματος” (“*affect*”), με την έννοια της συνειδητής, υποκειμενικής πτυχής μιας συναισθηματικής κατάστασης εκτός των σωματικών αλλαγών που επιφέρει. Στο βιβλίο του Παραβολές του δυνητικού²⁰ ο Massumi, μέσα σε άλλα, ερμηνεύει μια σειρά από στιγμιότυπα της πολιτικής καριέρας του Ronald Reagan. Τα συμπεράσματά του περιγράφουν τους μεταμοντέρνους τρόπους αναπαραστάσεων σαν ένα κοινωνικό και πολιτικό συνεχές που διαμεσολαβείται από το αίσθημα. Η πρώτη εικόνα που μας δίνει ο συγγραφέας είναι η ακόλουθη²¹:

“Ο Sacks [ένας νευρολόγος] περιγράφει την παρακολούθηση μιας τηλεοπτικής ομιλίας του ‘Μεγάλου Επικοινωνιακού’²² στην πτέρυγα ενός νοσοκομείου με ασθενείς οι οποίοι υπέφεραν από δύο ειδών γνωσιακών δυσλειτουργιών. Μερικοί έπασχαν από γενική αφασία, η οποία τους καθιστούσε ανίκανους να κατανοήσουν λέξεις εντελώς. Μπορούσαν παρόλα αυτά να καταλάβουν τα περισσότερα που λέγονταν, γιατί αναπλήρωναν την αδυναμία τους αναπτύσσοντας εξαιρετικές ικανότητες ανάγνωσης των μη γλωσσικών σημείων: την κλίση, την έκφραση του προσώπου, και άλλες χειρονομίες – τη γλώσσα του σώματος. Κάποιοι άλλοι στην πτέρυγα υπέφεραν από αυτό που αποκαλείται ακουστική αγνωσία, που είναι το αντίστροφο της αφασίας. Η ικανότητα να ακούς την εκφραστικότητα της φωνής χάνεται, και μαζί της χάνεται και η προσοχή σε άλλα μη γλωσσικά σημεία. Η γλώσσα ανάγεται στην γραμματική της μορφή και το σημειολογικό ή λογικό της περιεχόμενο. Καμία από τις δύο ομάδες ασθενών δεν φάνηκαν να είναι ψηφοφόροι του Reagan. Στην πραγματικότητα, η ομιλία αντιμετωπίστηκε γενικώς από μανιακά γέλια και εκφράσεις οργής. Ο ‘Μεγάλος Επικοινωνιακός’ αποτύγχανε να πείσει. Στους αφασικούς, φαινόταν λειτουργικά αγράμματος στη μη γλωσσική επικοινωνία· η γλώσσα του σώματός του τους φάνηκε γελιωδώς αδέξια. Ήταν, σε κάθε

περίπτωση, ένας ανακυκλωμένος κακός ηθοποιός, και μάλιστα γερασμένος. Οι αγνωσιακοί εξοργίστηκαν που ο άντρας αυτός δεν μπορούσε να σχηματίσει μια γραμματικά ορθή πρόταση ή να ακολουθήσει έναν λογικό συλλογισμό ως το τέλος. Τους φάνηκε διανοητικά καθυστερημένος. (Ας σημειωθεί πως αυτά έγιναν πολύ πριν από την εμφάνιση της νόσου Alzheimer στο Reagan –τι λέει αυτό για την διαφορά μεταξύ κανονικότητας και εκφυλισμού;)”

Η παραπάνω περιγραφή είναι λες και ξεπήδησε μέσα από τις πιο τρελές φαντασιώσεις του Foucault: Οι τρελοί να γελούν με τον γελωτοποιό που κάνει τον βασιλιά. Και όμως, αποτελεί μονάχα μια άγνωστη σχετικά προφορική μαρτυρία επί της πλήρως πραγματικής εξουσίας που είχε στον παγκόσμιο γεωπολιτικό χάρτη, όχι για μία αλλά για δύο θητείες, ένας συνταξιούχος ηθοποιός. Ο Massumi ερμηνεύει την επιτυχία αυτή του Reagan μέσα από την έννοια του αισθήματος, εκτιμώντας πως οι θετικές ταυτίσεις και η ανταπόκριση που παρήγαγε δεν ήταν ούτε στο επίπεδο ενός χαρισματικού ηγέτη, ούτε στο επίπεδο ενός σοβαρού, συνεκτικού προγράμματος. Αντίθετα ο Reagan σύμφωνα με τον Massumi ήταν εκείνος που “εργαλειοποίησε το δυνητικό” σε ένα επίπεδο μεταμοντέρνας πολιτικής²³. Αυτό σημαίνει ούτε λίγο ούτε πολύ ότι ο Reagan μέσω της αδέξιας γλώσσας του (φυσικής και σωματικής) παρήγαγε ένα είδος παράστασης· αυτή γινόταν αντιληπτή ως αυτοπεποίθηση και η οποία πραγματοποιούνταν μέσω μιας συνεχούς κίνησης η οποία διέκοπτε τον ειρμό και τον πολυδιασπούσε σε ασύνδετα μέρη. Με την διάσπαση ενός ζωτικού βιολογικού και επικοινωνιακού ρυθμού σε μέρη, ο Reagan έδινε την αίσθηση ότι οτιδήποτε μπορεί να συμβεί από τη μια στιγμή στην άλλη, έδινε το αίσθημα της δυνατότητας απολύτως κρίσιμο για την πολιτική. Ο Massumi συγκεκριμένα λέει²⁴:

“Η αυτοπεποίθηση είναι η συναισθηματική μετάφραση του αισθήματος [affect] ως μια δυνατότητα για ζωή την οποία μπορείς να αδράξεις· είναι μια συγκεκριμένη συναισθηματική έκφραση και το γίνεσθαι-συνειδητός της παράπλευρα-προσλαμβανόμενης αίσθησης ζωτικότητας του καθενός. Ο Reagan ανέδιδε ζωτικότητα, δυνητικότητα, τάση, είτε άρρωστος είτε τον διέκοπταν. (‘Εγώ έχω τον έλεγχο εδώ’, βροντοφώναζε η εικόνα του, όταν τον τραβούσαν κάμερες. Δεν τον είχε στην πραγματικότητα.) Οι πραγματώσεις που μετέδιδαν την Αρχή του Reagan ποικίλαν. Αλλά, με την εξαίρεση των κυνικών, των αφασικών, και των αγνωσιακών, οι πραγματώσεις αυτές σταθερά εξέδιδαν ένα συντριπτικό αίσθημα αυτοπεποίθησης –αυτό ενός υποτίθεται κυρίαρχου ατόμου εντός ενός υποτίθεται μεγάλου έθνους στο

| ενότητα 1

τιμόνι του οποίου βασίλευε η ασυναρτησία.”

Αυτός ο πρωτότυπος τρόπος άσκησης πολιτικής –που έχει επαναληφθεί επιτυχημένα για την κρατική εξουσία πολλάκις έκτοτε- είναι ένα παράδειγμα του νέου τρόπου ταυτίσεων του μεταμοντέρνου. Η ενσωμάτωση του νέου καθεστώτος ταυτίσεων στην κυρίαρχη καπιταλιστική ατζέντα του 21^{ου} αιώνα, είναι το κρίσιμο χαρακτηριστικό που μπορεί να δικαιολογήσει την εισαγωγή μιας νέας φάσης –αν όχι ριζικά διαφορετικής σε κάθε περίπτωση εξελιγμένης- την οποία ονομάζω υπερνεωτερικότητα. Ως συνολικό ορισμό μετά από μια σειρά επιμέρους ορισμών για το υπερμοντέρνο δίνω τον εξής²⁵:

“Μια από τις στιγμές στη διαλεκτική μοντέρνου-μεταμοντέρνου όπου πρωταρχικό ρόλο (πιο προφανή, πρώτο χρονικά) παίζουν οι λογικές της μετανεωτερικότητας, αλλά καθοριστικό (αποφασιστικό, αναγκαία σημαντικότερο και που καθορίζει τη συνολική κατάσταση) αυτές της νεωτερικότητας. Η υπερνεωτερικότητα σαν διαδικασία σχετίζεται με το λαχάνιασμα και την εκπνοή της μεταβατικής επικράτησης του μεταμοντέρνου στην ατομική και συλλογική ζωή και αφορά στον εκσυγχρονισμό μεγάλων αρχών, οραμάτων και αξιών της νεωτερικότητας μέσα από μια κριτική και πιο ‘πραγματοποιήσιμη’ ματιά. Η υπερνεωτερικότητα συνδέεται άρρηκτα με την παγκόσμια, δομική κρίση του σύγχρονου καπιταλισμού των ψηφιακών τεχνολογιών και πραγματώνεται μέσα από μια ριζική επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης με το χρόνο τόσο για το άτομο όσο και για την κοινωνία συνολικά, αλλά και μέσα από την ανάδυση μιας σειράς νέων συμπτωμάτων και τρόπων επικοινωνίας.”

Η υπερνεωτερική στροφή, σε ανακολουθία με το μεταμοντέρνο, δεν αφορά ούτε ξεπηδά κυρίαρχα από την τέχνη και τον πολιτισμό. Αντίθετα αποτελεί την οργανική ένωση των καλλιτεχνικών πρακτικών και λογικών του μεταμοντέρνου με την παραγωγή εμπορευμάτων, με το εκπαιδευτικό σύστημα, με την βιομηχανία της διασκέδασης, με τα ΜΜΕ και με την ίδια τη σφαίρα της πολιτικής εξουσίας. Πρόκειται υπό μια έννοια για μια “μοντερνοποίηση” του μεταμοντέρνου, για ένα “γραβάτωμα” της περιόδου της κριτικής και την προσπάθεια ενσωμάτωσής της και αξιοποίησής της σαν μέσο κυριαρχίας και υποταγής.

1.2 Γενεαλογία της υπερνεωτερικής κυριαρχίας

Αυτή η νέα φάση έρχεται να ανταποκριθεί στις κοινωνικές και πολιτικές αδυναμίες του συστήματος που εκφράστηκαν στην περίοδο του μοντέρνου, και τις οποίες ανέδειξε η μεταμοντέρνα στροφή, από μια πολύ συγκεκριμένη σκοπιά: Υπό την έννοια της διατήρησης μιας ομαλής κυριαρχίας, κατά το δυνατόν αναίμακτα και εύκολα. Αυτό δε σημαίνει πώς στην υπερνεωτερική κυριαρχία η βία και η επιβολή έχει εκλείψει, κάθε άλλο. Σημαίνει όμως ότι αποτελούν εργαλεία συναρτημένα οργανικά μέσα στο ευρύτερο υπερνεωτερικό dispositif το οποίο τελειοποιεί όλους τους αναγκαίους μηχανισμούς εκτόνωσής της. Η πορεία από την νεωτερική κυριαρχία ως την υπερνεωτερική της μορφή δίνει επίσης κρίσιμα στοιχεία για την βαθύτερη κατανόηση της θέσης του σχεδιασμού μέσα στο dispositif.

Τι περιέχει όμως συνολικά το υπερνεωτερικό dispositif; Μέχρι τώρα ξεχώρισα κάποιες καλλιτεχνικές και πολιτιστικές συνιστώσες οι οποίες περνούν στο επίπεδο της πολιτικής και της κοινωνίας. Εκτός όμως από αυτά, η υπερνεωτερικότητα εμπεριέχει με προνομιακό τρόπο τις φυσικές επιστήμες και ιδιαίτερα στο βαθμό που μπορούν να δώσουν μοντέλα προς αξιοποίηση σε άλλους τομείς κυριαρχίας. Ο Γ. Ευσταθίου επιχειρηματολογεί ότι οι φυσικές επιστήμες και η τεχνολογία συμπυκνωμένη σε σηματοδιακές μηχανές μπορούν να δώσουν μια γενεαλογία της νεωτερικής κρατικής κυριαρχίας ως σήμερα²⁶. Η επιστημολογική εξέλιξη του καπιταλιστικού κράτους έχει ιδιαίτερα μεγάλο ενδιαφέρον αν διαβαστεί από μια οπτική σχεδιαστική ή αρχιτεκτονική. Ο Deleuze θέτει το ζήτημα αυτό συγκεκριμένα όταν λέει ότι μπορούμε εύκολα να αντιστοιχίσουμε σε κάθε κοινωνία τύπους μηχανών²⁷:

“όχι γιατί οι μηχανές είναι προσδιοριστικός παράγων, αλλά γιατί εκφράζουν εκείνες τις κοινωνικές μορφές που είναι ικανές να τις γεννήσουν και να τις χρησιμοποιήσουν.”

Σε αυτή τη λογική θα βασιστώ για να συνδέσω την γενική γενεαλογία του υπερμοντέρνου, με αυτή της υπερμοντέρνας κυριαρχίας και τελικά με τη σχεδιαστική λογική της υπερνεωτερικότητας. Η δεύτερη γενεαλογία διατυπώνεται αναλυτικά από τον Ευσταθίου και με βάση την αντίστοιχη δουλειά του Βαζιούλιν²⁸ στον παρακάτω πίνακα²⁹:

| ενότητα 1

Λογική ιστορία	Περίοδος	Παραγωγικές δυνάμεις	Καπιταλιστικό έθνος-κράτος	Παγκόσμιο κεφαλαιοκρατικό σύστημα
Πρωταρχική εμφάνιση	15-18ος αιώνας	Αγροτική παραγωγή, εκκρηματισμός της γεωργίας και «Πρωταρχική Συσσώρευση»	Απολυταρχικό Κράτος	Εμποροκρατικός καπιταλισμός
1η Διαμόρφωση	1820-1913 (19ος αιώνας)	Εφαρμογές 1ης βιομηχανικής επανάστασης	Φιλελεύθερο Κράτος	Φιλελεύθερος καπιταλισμός
2η Διαμόρφωση	1913-1973 (20ος αιώνας) 1913-1945 και 1945-1973	Εφαρμογές 2ης βιομηχανικής επανάστασης	Κορπορατιστικό Κράτος	Ιμπεριαλιστικός καπιταλισμός
Ωριμότητα	1973 και επ (21ος αιώνας).	Εφαρμογές 3ης βιομηχανικής επανάστασης	Επιχειρηματικό Κράτος	Σύγχρονος καπιταλισμός ³⁰

Η ιστορική αυτή γενεαλογία παρότι δεν ανταποκρίνεται πλήρως στην περιодολόγηση μοντέρνου-μεταμοντέρνου-υπερμοντέρνου, περιέχει τη βάση για μια κατανόηση της μετάβασης από το ένα *dispositif* στο επόμενο. Αξιοποιώντας τη δουλειά του Foucault, ο Ευσταθίου επιχειρεί μια παρόμοια περιодολόγηση, μόνο που αυτή τη φορά ο γνώμονας με τον οποίο γίνεται ο διαχωρισμός είναι οι επιστημολογικές μορφές και μοντέλα που είναι κυρίαρχα, συνδυασμένα με μια διαφορετική κάθε φορά μορφή εξουσίας. Αφετηρία για τη σκέψη αυτή είναι η ιδέα του διαγράμματος του Foucault στην οποία επιμένει ιδιαίτερα και ο Deleuze αναλύοντας την πολιτική σημασία του έργου του πρώτου. Το διάγραμμα είναι³¹:

“ Μια λειτουργία, αφηρημένη από κάθε εμπόδιο [...] η τριβή [και η οποία] πρέπει να αποσυνδεθεί από κάθε συγκεκριμένη χρήση’. Το διάγραμμα δεν είναι πια ένα ηχητικό ή οπτικό αρχείο αλλά ένας χάρτης, μια χαρτογραφία συνεκτεινόμενη με ολόκληρο το κοινωνικό πεδίο. Είναι μια αφηρημένη μηχανή.”

Η ιδέα αυτή του διαγράμματος είναι με μια έννοια η αφαιρετική και περιγραφική μορφή ενός *dispositif*. Εκεί που το *dispositif* είναι η επιτελεστική και επιχειρησιακή μορφή, το διάγραμμα είναι οι γραπτές οδηγίες, η βαθιά δομή, το *manual* για την άσκηση μιας εξουσίας. Η πρώτη γενεαλογία διαμορφωμένη ώστε να περιέχει τις επιστημολογικές δομές περιγράφεται από τον εξής πίνακα³²:

| ενότητα 1

Τεχνο-παραγωγική μορφή	Επιστημολογική μορφή	Μορφή εξουσίας	Καπιταλιστικό έθνος-κράτος
Πρωταρχική Συσσώρευση	Φυσική Μηχανική	Κυριαρχία	Απολυταρχικό Κράτος
1 ^η Βιομηχανική Επανάσταση	Ενέργεια, Θερμοδυναμική	Πειθαρχία	Φιλελεύθερο Κράτος
2 ^η Βιομηχανική Επανάσταση	Ηλεκτρομαγνητικό Πεδίο, Χημεία	Ποιμαντική	Κοινωνικό Κράτος Πρόνοιας
3 ^η Βιομηχανική επανάσταση	Μοριακή και Πληθυσμιακή Βιολογία, Πληροφορική	Βιοπολιτική	Επιχειρηματικό Κράτος Άμυνας/ Ασφάλειας

Στον παραπάνω πίνακα, εκτός από μια σαφή σύνδεση της επιστημολογικής φάσης με την μορφή της εξουσίας παίρνουμε και τα βασικά ονόματα τα οποία δίνει ο Foucault στα εκάστοτε διαγράμματά της. Η προμοντέρνα μορφή της εξουσίας, η κυριαρχία, αφορά σε μια απόλυτη εξουσία επί ενός συγκεκριμένου εδάφους, πλήρως ολοποιητική και συσχετιζόμενη με τις προκαπιταλιστικές αυτοκρατορίες. Η κυριαρχία παρότι αποτελεί την ευθύτερη και περισσότερο από όλες επιβαλλόμενη μορφή εξουσίας, σχετίζεται με περιορισμένο πρακτικό έλεγχο ο οποίος όμως συνδυάζεται με μια θριαμβευτική εμφάνιση του μονάρχη και του καθεστώτος του. Η κυριαρχία είναι το καθεστώς εκείνο που βασίζεται στον μονάρχη τόσο ως πρόσωπο όσο και ως καθεστώς ταύτισης (ελέω Θεού βασιλεία), ενώ οι κυρίαρχοι μηχανισμοί της είναι ο στρατός και η αστυνομία. Ο Ευσταθίου υποστηρίζει ότι η απολυταρχική κυριαρχία διαφέρει από την μεσαιωνική βασιλεία στο βαθμό που δεν βασίζεται σε μια θεϊκή φύσει και θέσει αποδοχή αλλά αντίθετα σε μια εξορθολογισμένη κρατική λειτουργία με προσωποκεντρικό ή ολιγαρχικό πυρήνα. Συγκεκριμένα λέει³³:

“Ο Foucault θεωρεί την νεωτερική απολυταρχική Κυριαρχία επιστημολογικά

ισόμορφη με τη νευτώνεια θεοφυσική των δυνάμεων, της οποίας το ‘πρώτο κινούν’, η κεντρική δύναμη της βαρύτητας που διέπει την κίνηση τόσο των πλανητικών όσο και των γήινων σωμάτων, αποδίδεται σε ένα υπερβατικό σημείο αναφοράς, το Θεό, έξω από το σύστημα αναφοράς των φυσικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ των σωμάτων.”

Η πειθαρχική φάση είναι αυτή που συνδέεται με τον πρώιμο βιομηχανικό καπιταλισμό και το φιλελεύθερο κράτος. Στην περίοδο της πειθαρχίας, η εξουσία παύει να ασκείται προσωποκεντρικά και πλέον αφορά ένα σύστημα καταναγκασμού το οποίο στοχεύει εξίσου στο να προετοιμάσει, να ενσωματώσει και να επανεντάξει τους ανθρώπους σε μια λογική υποτέλειας. Αυτή είναι η φάση που ο Foucault αναλύει περισσότερο από όλες και μάλιστα συστηματοποιεί τη διαγραμματική της λειτουργία στο Πανοπτικό, το σχέδιο για μια πρότυπη φυλακή του Bentham. Στην πειθαρχία η ευθύνη για τη συμμόρφωση με τους νόμους και τους κανονισμούς περνά στο ίδιο το πειθαρχούμενο άτομο καθώς το συνεχές αίσθημα παρακολούθησης το εξαναγκάζει να ακολουθεί τις κρατικές επιταγές προληπτικά και για την αποφυγή νέων ή περαιτέρω κυρώσεων. Ένα από τα κυρίαρχα διαφοροποιητικά στοιχεία που έχει για τον Foucault η πειθαρχία σε σχέση με την κυριαρχία είναι ο τρόπος με τον οποίο παράγονται τα άτομα και οι υποκειμενικότητές τους: Τα υποκείμενα πλέον παράγονται μέσω κρατικών θεσμοθετημένων διαδικασιών που στοχεύουν στην εξατομίκευση, την διάσπαση και τον σχηματισμό των ταυτοτήτων ώστε να ταιριάζουν στο εξουσιαστικό πρότυπο. Σύμφωνα με τον Foucault είναι αυτές οι διαδικασίες υποκειμενοποίησης που γεννούν τις ανάλογες νομικές μορφές και όχι το αντίστροφο³⁴. Κρίσιμη διαφορά η οποία διαβάζει ο Ευσταθίου είναι επιπλέον και η αντιστροφή της φοράς της εξατομίκευσης με το πέρασμα στον πρώιμο βιομηχανικό καπιταλισμό και την κυριαρχία³⁵:

“Σε συνθήκες γενικευμένης Κυριαρχίας, στον τύπο της βασιλικής, αυτοκρατορικής κυριαρχίας, στο φεουδαρχικό καθεστώς αλλά και στο απολυταρχικό νεωτερικό κράτος, η εξατομίκευση φτάνει στο ύψιστο σημείο στα ανώτερα ιεραρχικά κλιμάκια της εξουσίας, στον ίδιο τον κυρίαρχο ως υποκειμενικότητα. Αντίθετα στο φιλελεύθερο κράτος και σε συνθήκες γενίκευσης της Πειθαρχίας η εξατομίκευση είναι ‘κατιούσα’, όσο περισσότερο επιτηρείται ένα άτομο τόσο περισσότερο εξατομικεύεται ως υποκειμενικότητα· ο απείθαρχος φυλακισμένος, ο άρρωστος, ο τρελός, εξατομικεύονται περισσότερο από τον κανονικοποιημένο, ‘φυσιολογικό’ άνθρωπο του μέσου όρου”

Αυτό είναι σε γενικές γραμμές και το όριο του περάσματος στη μοντέρνα

εποχή ή ίσως στην εποχή της πρώτη φορά πραγματωμένης νεωτερικότητας. Αυτό είναι το κριτήριο που μια σειρά τεχνικών διακυβέρνησης στοχεύει να διαχειριστεί. Από την προστασία του υπηκόου, το κράτος περνά στην διαχείριση του πληθυσμού, άλλοτε με το καρότο και άλλοτε με το μαστίγιο. Αυτή η τομή είναι που κάνει δυνατή και την εμφάνιση της μοντέρνας αισθητικής και ιδεολογίας, η ύπαρξη δηλαδή του ατόμου σαν βασικής ανθρώπινης μονάδας, άρρηκτα συνδεδεμένης με μια “μηχανή” τεχνολογικής, κοινωνικής, πολιτικής και καλλιτεχνικής προόδου. Αυτό είναι το υποκείμενο, το σχηματισμό του οποίου σταδιακά αναγνωρίζουν στοχαστές όπως ο Walter Benjamin και ο Siegfried Kracauer και ο οποίος εμβαθύνεται ακόμα περισσότερο μεταπολεμικά, στο κοινωνικό κράτος πρόνοιας. Το φιλελεύθερο κράτος είναι εκείνο που αξιοποιεί πρώτο την φετιχιστική λογική απέναντι στο εμπόρευμα την οποία περιγράφει ο Marx αλλά και εκείνο το οποίο δίνει την κρίσιμη ώθηση στο τεχνολογικό υπόβαθρο, με τη βοήθεια της προόδου των εξατομικευτικών μηχανισμών, για την ανάπτυξη και την οργανική ενσωμάτωση των φυσικών επιστημών ως ένα κυρίαρχο στοιχείο του αντίστοιχου *dispositif*. Στη διπλή ανάδυση του εξατομικευμένου υποκειμένου και της καθολικής ισχύος της τεχνολογίας και των φυσικών επιστημών μπορούμε να αναζητήσουμε και τις ρίζες του ίδιου του μοντέρνου κινήματος, ή τουλάχιστον τα ίχνη της πρώτης του, ηρωικής εποχής μέχρι περίπου τον μεσοπόλεμο.

Για τον Ευσταθίου, ανάμεσα στην πειθαρχία και τη βιοπολιτική υπάρχει ένα μεταβατικό στάδιο το οποίο δεν περιγράφεται ρητά από τον ίδιο τον Foucault. Το στάδιο αυτό το ονομάζει ποιμαντική εξουσία, προσπαθώντας να αποδώσει την τάση της κρατικής εξουσίας να ενσωματώνει στοιχεία των κοινωνικών αγώνων και να προσπαθεί να δημιουργήσει ένα κοινωνικό συμβόλαιο ειρήνης μεταξύ του κράτους και των καταπιεζόμενων στρωμάτων. Ο Ευσταθίου μάλιστα υποστηρίζει πως το στάδιο αυτό επαναλαμβάνεται και πριν τη μετάβαση από την μεσαιωνική φεουδαρχική βασιλεία στην απολυταρχική κρατική κυριαρχία. Η διαφορά μεταξύ της πρώιμης και νεότερης ποιμαντικής εξουσίας είναι ότι στην πρώτη φάση το ρόλο του διαμεσολαβητή και ισοροπιστή των κοινωνικών τάσεων έπαιζε η εκκλησία ενώ στην δεύτερη, τον ίδιο ρόλο κάλυπτε το κοινωνικό κράτος.

Το τελευταίο διάγραμμα εξουσίας του Foucault που αναλύει ο Ευσταθίου είναι η βιοπολιτική. Το διάγραμμα αυτό σύμφωνα με τον Foucault εμφανίζεται για πρώτη φορά στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα. Η χρονολογική αλληλοκάλυψη μεταξύ των διαφόρων διαγραμμάτων εξουσίας δεν πρέπει να γίνει αντιληπτή ως σύγχυση της χρονικής αλληλουχίας. Αντίθετα, πρέπει να αντιληφθούμε τα διαφορετικά διαγράμματα εξουσίας ως διαφορετικές λύσεις στο πρόβλημα της επικράτησης της κρατικής εξουσίας επί του πληθυσμού. Με αυτή την έννοια η συνύπαρξή τους σαν γενικών διατυπώσεων λύσεων ενός κοινού

προβλήματος δεν διαφέρει πολύ από την αντίστοιχη συνύπαρξη διαφορετικών λύσεων σε γνωστά προβλήματα στα μαθηματικά ή στις φυσικές επιστήμες. Η σύνθεση των λύσεων αυτών και η επικράτηση σε μεγαλύτερο ποσοστό χαρακτηριστικών της μιας ή της άλλης καθαρής πρότασης είναι που τελικά διαμορφώνει το μείγμα εξουσίας που ασκείται σε κάθε εποχή. Η παραπάνω περιγραφή θυμίζει κατά αναλογία την ύπαρξη μεταμοντέρνων ή κριτικών στοιχείων εντός της μοντέρνας παράδοσης, ήδη από την πρῶιμη, ηρωική της φάση. Οι “παραφωνίες” αυτές που καθόλου δεν θυμίζουν τον κυρίαρχο λόγο του μοντέρνου είναι και εκείνες που στη μεγάλη εικόνα συμπληρώνουν καλύτερα το κάδρο της γενεαλογίας αλλά και της εξέλιξης της νεωτερικότητας³⁶. Η βιοπολιτική εξουσία αναφέρεται σε μακρο-διαδικασίες διαχείρισης του πληθυσμού συνδυασμένες με μικρο-διαδικασίες διαχείρισης του υποκειμένου. Οι βιοπολιτικοί μηχανισμοί³⁷:

“... έχουν ως στόχο τη βελτιστοποίηση, τη μεγιστοποίηση και την άντληση δυνάμεων, όπως οι πειθαρχικοί μηχανισμοί. Το ζητούμενο όμως της Βιοπολιτικής δεν είναι η ατομική εκπαίδευση, πειθάρχηση, εκγύμναση των ατόμων όπως συμβαίνει στο διάγραμμα της Πειθαρχίας, αλλά η προσέγγιση των ατόμων μέσω συνολικών μηχανισμών που επιφέρουν συνολικές εξισορροπήσεις και ρυθμίσεις των βιολογικών διεργασιών του ανθρώπινου είδους.”

Ενώ για τη βιοπολιτική εξουσία ο Foucault λέει ότι αποσκοπεί σε “μια οιονεί ομοιότητα: στην ασφάλεια του συνόλου ως προς τους εκ των έσω κινδύνους”³⁸. Η Βιοπολιτική βασίζεται στην πρόβλεψη και την αποτροπή παρά στην τιμωρία, την πειθάρχηση και την κύρωση. Στη βιοπολιτική εξουσία το άτομο είναι εν δυνάμει πόρος του κράτους και για το λόγο αυτό πρέπει να προστατευτεί στο βαθμό που μπορεί να είναι παραγωγικό και να περιθωριοποιηθεί στο βαθμό που δεν είναι. Η κοινωνική μορφή αυτής της λογικής είναι ο ανταγωνισμός, τον οποίο ο σύγχρονος καπιταλισμός αξιοποιεί ιδιαίτερα. Στην προηγούμενη παράγραφο το υπερμοντέρνο ορίστηκε ως μια σύνθεση σε ανώτερο επίπεδο των μεταμοντέρνων κριτικών στοιχείων και των μοντέρνων γενικών λογικών. Ακολουθώντας αυτό τον ορισμό μπορούμε να πούμε ότι η υπερνεωτερική κυριαρχία είναι ένα εξειδικευμένο είδος βιοπολιτικής εξουσίας, με ιδιαίτερες τεχνικές διαχείρισης του υποκειμένου και με κεντρικό το ρόλο της δημιουργίας ενός οικουμενικού, καθολικού πλέγματος τακτικών υποταγής και ελέγχου που διαπερνά κάθε πτυχή της καθημερινότητας των υποκειμένων και της θεσμικής κρατικής υπόστασης. Η κρατική υπόσταση συμπλέκεται με την επιχειρηματική λογική του marketing αλλά και με τον εμπορευματικό φетиχισμό εν γένει, διαστέλλοντας το πλέγμα των αλληλεπιδράσεων στο διηνεκές, σε μια όλο και μεγαλύτερη ομπρέλα, σε

ένα όλο και πιο ασφυκτικό κλοιό.

1.3 Η σχεδιαστική λογική της υπερνεωτερικότητας

Η σχεδιαστική λογική που αντιστοιχεί στην ιδιαίτερη βιοπολιτική εξουσία που περιγράφηκε παραπάνω μπορεί να προσεγγιστεί μέσα από μια σειρά έργων που δεν αφορούν αυστηρά την αρχιτεκτονική. Ο σχεδιασμός αποτελεί αντικείμενο τόσο της κοινωνιολογίας, της ανθρωπολογίας και των πολιτικών επιστημών όσο και της αρχιτεκτονικής στο βαθμό που ασχολείται με παραδειγματικά σχέδια, με μοντέλα για τη διαχείριση του πληθυσμού και του ατόμου στο χώρο και ευρύτερα. Ο σχεδιασμός στην υπερνεωτερικότητα παράγεται από κοινού με την ανάγκη για περισσότερες και πιο διευρυμένες τεχνικές ελέγχου αλλά και από την ανάγκη για περισσότερα και πιο επιθυμητά εμπορεύματα. Ο συνδυασμός αυτών των δύο τάσεων είναι που συχνά δίνει εκείνα τα σχεδιαστικά αποτελέσματα που παρά της τεράστιας κριτικής που δέχονται, έχουν ταυτόχρονα σχεδόν μονοπωλιακή διάδοση στον τομέα τους. Ο Marc Auge ασχολείται με τον τρόπο που μια σειρά από χώρους της υπερνεωτερικότητας (supermodernity στο πρωτότυπο) μπορούν συνολικά να περιγραφούν από ένα κοινό διάγραμμα, αυτό του μη-τόπου. Το διάγραμμα αυτό βασίζεται σε μια διαφορετική αίσθηση και αντίληψη για τον χρόνο την οποία ο Auge περιγράφει ως εξής³⁹:

“[...] το ερώτημα του χρόνου μπορεί να ιδωθεί από μια άλλη οπτική, ξεκινώντας από κάτι πολύ συνηθισμένο με το οποίο ερχόμαστε αντιμέτωποι κάθε μέρα: την επιτάχυνση της ιστορίας. Οριακά έχουμε χρόνο να φτάσουμε στην ωριμότητα πριν το παρελθόν μας να γίνει ιστορία, πριν οι ατομικές μας ιστορίες να ανήκουν στην Ιστορία. Οι άνθρωποι της γενιάς μου έγιναν μάρτυρες στην παιδική τους ηλικία και εφηβεία, της σιωπηλής νοσταλγίας των αντρών που πολέμησαν στον πόλεμο του 1914-18: έμοιαζε να μας λέει ότι αυτοί οι άνθρωποι είχαν ζήσει την ιστορία (και τί ιστορία!) αλλά ποτέ δε θα καταλαβαίναμε ακριβώς τί σήμαινε. Τώρα το πρόσφατο παρελθόν –” τα sixties”, “τα seventies”, τώρα “τα eighties”- γίνεται ιστορία αμέσως αφού το έχουν ζήσει. Η Ιστορία είναι στο κατόπι μας, ακολουθώντας μας σαν τη σκιά μας, σαν τον θάνατο.”

Αυτή η εγγύτητα του παρελθόντος με το παρόν αναιρεί την αίσθηση της ιστορικότητας σαν μιας σχέσης βάθους και την μετατρέπει σε μια σχέση επιφανειών: η ιστορικότητα μιας κοινωνίας δεν έγκειται στην διαδρομή και τις μεταλλαγές της μέσα στο χρόνο αλλά στα μεμονωμένα στιγμιότυπα που μπορούμε να εξάγουμε από τις διαφορετικές της φάσεις. Κάθε εποχή είναι

ένα τέτοιο στιγμιότυπο που γίνεται όλο και πιο ίδιο δομικά και διαφορετικό μονάχα αισθητικά με όλα τα αντίστοιχα υπόλοιπα στιγμιότυπα άλλων εποχών. Η χρονική αυτή υπέρθεση έχει σαν άμεσο αποτέλεσμά της και την επιτάχυνση του ιστορικού αλλά κυρίως του προσωπικού χρόνου, της υποκειμενικής αντίληψης του περάσματος του χρόνου και της σημασίας που αυτή αποκτά για το άτομο. Ο Auge συγκεκριμένα λέει⁴⁰:

“Το καινούριο δεν είναι ότι ο κόσμος δεν έχει νόημα, ή ότι έχει λίγο νόημα, ή λιγότερο από ότι είχε παλιότερα· είναι ότι μοιάζουμε να νοιώθουμε μια συγκεκριμένη και έντονη καθημερινή ανάγκη να του αποδώσουμε νόημα: να δώσουμε νόημα στον κόσμο, όχι απλά σε ένα χωριό ή μια γενιά. Αυτή η ανάγκη να δώσουμε νόημα στο παρόν, αντί του παρελθόντος, είναι το αντίτιμο που πληρώνουμε για την υπερ-αφθονία των γεγονότων που αντιστοιχεί σε μια κατάσταση που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε “υπερμοντέρνο” για να εκφράσουμε την ουσιώδη της ποιότητα: την υπερβολή.”

Η υπερβολή μαζί με την επιτάχυνση του χρόνου και την αυξημένη σημασία στην εδραίωση και επιβεβαίωση ιδιαίτερων εμπειριών για το άτομο είναι ένα εκρηκτικό μείγμα ως προς τις ψυχολογικές του επιπτώσεις. Το υποκείμενο βρίσκεται σε ένα διαρκές κυνήγι μιας εμπειρίας με σημασία, ενός στιγμιότυπου –ή και περισσοτέρων- που θα είναι η δικιά του στιγμή αθανασίας στην συνεχώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα. Όλα είναι προσωρινά και για αυτό όλα πρέπει να ευνοούν την ταχύτατη διέλευση από μέσα τους. Το ύψιστο αμάρτημα είναι η καθυστέρηση και η σπατάλη πολύτιμων στιγμών. Ο χώρος είναι χώρος διέλευσης και ο τόπος, με την έννοια του πολιτισμικά και κοινωνικά επενδεδυμένου χώρου, του χώρου που φιλοξενεί την ζωή εκλείπει. Ο Auge ονομάζει τους χώρους της υπερνεωτερικότητας μη-τόπους γιατί διακρίνονται από αυτή την κοινωνική αποεπένδυση, από τον εξορθολογισμό της λειτουργικότητάς τους και την λογική τους οργάνωση στα πλαίσια μιας παγκοσμιοποιημένης αγοράς με αναφορά στο τώρα. Ο Auge αντιπαραβάλλοντας τους χώρους και τόπους μνήμης που παράγονταν σε προηγούμενες ιστορικές φάσεις από την οργανωμένη ανθρώπινη κοινωνική δραστηριότητα και τους μη-τόπους της υπερνεωτερικότητας προσδιορίζει ως κεντρική και καθοριστική διαφορά τη μη δυνατότητα των ανθρώπινων σωμάτων να ζωντανέψουν και να οικειοποιηθούν τους χώρους αυτούς. Η λειτουργία και το κτηριολογικό τους πρόγραμμα είναι τόσο πολύ ισχυρότερο από την ανθρώπινη δραστηριότητα επειδή προστατεύεται και επικυρώνεται από παγκόσμιους εξουσιαστικούς θεσμούς, κράτη, στρατό, αστυνομία, διεθνές δίκαιο και άλλες μορφές που μπορεί η υπερνεωτερική κυριαρχία να πάρει.

| ενότητα 1

Η άλλη όψη του νομίσματος ενός παγκόσμιου απρόσωπου συστήματος κυριαρχίας είναι σύμφωνα με το Gilles Lipovetsky μια κοινωνία ακραίου ατομισμού όσον αφορά το μοριακό της επίπεδο. Η ουσία αυτού του ατομισμού σύμφωνα με τον Lipovetsky είναι⁴¹:

“[...]πράγματι παράδοση. Ερχόμενα αντιμέτωπα με την καταστροφή του κοινωνικού ελέγχου, τα άτομα, σε ένα μετα-πειθαρχικό πλαίσιο, έχουν την επιλογή να αποδεχθούν τις ταυτότητές τους ή όχι, είτε ελέγχουν τους εαυτούς τους είτε αφήνονται. Η τροφή μας δίνει το καλύτερο παράδειγμα για αυτό. Την ίδια στιγμή που οι κοινωνικές υποχρεώσεις, και ειδικά οι υποχρεώσεις που αφορούν το φαγητό (νηστεία, σαρακοστή, κτλ), εξαφανίστηκαν, βλέπουμε μια αύξηση στην υπεύθυνη ατομική συμπεριφορά (παρακολούθηση του βάρους, πληροφόρηση για την υγεία, γυμναστική) που μερικές φορές αγγίζει τα όρια του παθολογικού στην υπερβολική εκδοχή ελέγχου της (όπως στην ανορεξία), και ταυτόχρονα εντελώς ανεύθυνες συμπεριφορές που ευνοούν τη βουλιμία και την αποδιοργάνωση των ρυθμών του γεύματος. Η κοινωνία μας, εμμονική με τη δίαιτα και το αδύνατο κορμί, είναι επίσης η κοινωνία των παχύσαρκων και των υπέρβαρων.

Είναι κρίσιμο να κατανοήσουμε ότι κάθε αύξηση στην αυτονομία συμβαίνει με κόστος μια νέα εξάρτηση και ότι ο μεταμοντέρνος ηδονισμός έχει δύο πρόσωπα: είναι αποδομητικός και ανεύθυνος για έναν αριθμό ατόμων, σεμνότυφος και υπεύθυνος για την πλειοψηφία.”

Η τρομερή αυτή αντίφαση ως προς τον τρόπο που το άτομο αντιλαμβάνεται τον εαυτό και την ταυτότητά του σχεδιαστικά εκφράζεται μέσα από την πλέον σύγχρονη τάση του μαζικού βιομηχανικού design, την εξατομίκευση των προϊόντων (personalization & customization). Την ίδια στιγμή που όλο και πιο λίγες μεγάλες πολυκλαδικές και πολυεθνικές εταιρίες ελέγχουν όλο και μεγαλύτερο κομμάτι όλων των παγκόσμιων αγορών, τόσο πιο διαδεδομένο είναι το φαινόμενο συνηθισμένα προϊόντα να πλασάρονται ως ιδιαίτερα κομμάτια και όχι ως αποτελέσματα μιας αέναης επανάληψης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της λογικής είναι ο τρόπος που μεγάλες βιομηχανίες όπως η Coca Cola επιλέγουν να επανα-σχεδιάσουν τις συσκευασίες τους από καιρό σε καιρό. Στις αρχές του 2019 η Coca Cola εισήγαγε αρκετά εκατομμύρια μπουκάλια από το γνωστό αναψυκτικό στην αγορά, στην ετικέτα των οποίων είχαν τυπωθεί σλόγκαν με ένα γενικό χαρούμενο περιεχόμενο που απευθύνοντας σε διαφορετικά ονόματα ανάλογα τη χώρα κυκλοφορίας. Έτσι αν για παράδειγμα ζεις στην Ελλάδα μπορείς να βρεις στα ψυγεία καταστημάτων και σουπερ μάρκετ μπουκάλια που να λένε: “Μοιράσου μια Coca Cola με τον Γιάννη ή τη Μαρία, ή τη Στέλλα, ή τον Γιώργο ή μια σειρά

από άλλα ονόματα, επιλεγμένα τόσο για τη συχνότητά τους όσο και για την αίσθηση του ατόμου που δημιουργούν στον καταναλωτή ύστερα από εκτεταμένες έρευνες του τμήματος marketing. Αντίστοιχα στην Αγγλία μπορούσε κανείς να βρεί μπουκάλια με το μήνυμα: “Share a Coke with Aimee, Dan, Laura, James” ανάμεσα στα οποία εμφανιζόταν συχνότατα και το Ινδικό όνομα Priya ώστε το προϊόν να έχει μεγαλύτερη απεύθυνση στη μεγάλη μερίδα του πληθυσμού Ινδικής καταγωγής που ζει και εργάζεται μόνιμα στην Αγγλία. Υπάρχουν στον αντίποδα αυτού του ψευδο-εξατομικευμένου σχεδιασμού και παραδείγματα σχεδιασμού υπηρεσιών και προϊόντων όπου η εξατομίκευση είναι πραγματική και πλήρης. Εκτός από τις αναρίθμητες εταιρείες όπου μπορεί κανείς να παραγγείλει κάλτσες, μπλούζες, παπούτσια, κούπες ή σεντόνια με τυπωμένο οποιοδήποτε μήνυμα θέλει και οι οποίες θα έλεγε κανείς ότι βρίσκονται σε μια ενδιάμεση κατάσταση ως εφαρμογές, μεγάλες εταιρίες σχεδιάζουν εκ νέου όλες τους τις πλατφόρμες με σκοπό να περιλαμβάνουν το κρίσιμο στοιχείο της εξατομίκευσης. Η Pizza Dominos για παράδειγμα διαθέτει τη δυνατότητα να φτιάξεις την πίτσα σου όπως ακριβώς τη θες με οποιοδήποτε συνδυασμό ζύμης, σάλτσα, τυριού, γαρνιτούρας ή μεγέθους από αυτά που διαθέτουν τα χιλιάδες καταστήματά της ανά τον κόσμο. Η ολοκλήρωση της τάσης αυτής για εξατομικευμένο σχεδιασμό περνά και μέσα στη διαφήμιση όπου πλέον, με τη βοήθεια των προσωπικών δεδομένων και προτιμήσεων που τα άτομα εκθέτουν στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ή στις αναζητήσεις τους στο ίντερνετ, εκατοντάδες χιλιάδες εταιριών σχεδιάζουν και προβάλλουν εξατομικευμένα πακέτα διαφημίσεων στους χρήστες. Έτσι αν συχνά κανείς αναζητά βίντεο με ασκήσεις γυμναστικής στο Youtube ή ακολουθεί αθλητές και γυμναστές στο Instagram, οι διαφημίσεις που θα του προβληθούν θα αφορούν, ρούχα για το γυμναστήριο, βαράκια ή συμπληρώματα διατροφής. Το πιο εξελιγμένο ίσως εργαλείο της υπερνεωτερικής βιοπολιτικής ως προς την προώθηση προϊόντων είναι όμως ο τρόπος που οι διαφημιστικές και εμπορικές πλατφόρμες που υποτίθεται πως παρέχουν τη δυνατότητα στο κάθε άτομο να βρεί “τον αυθεντικό του εαυτό” και να καλύψει τις προσωπικές του ανάγκες και επιθυμίες, εμπεριέχουν στην ίδια τους τη δομή μια σειρά από κοινωνικές προϋποθέσεις και στερεότυπα που αναπαράγουν κυρίαρχους κοινωνικούς ρόλους. Πολύ συχνά οι πλατφόρμες αυτές δεν κάνουν καν την προσπάθεια να το κρύψουν. Έτσι όταν στο Facebook προβάλλεται στην αρχική σελίδα ενός χρήστη μια διαφήμιση, αυτός έχει τη δυνατότητα να δηλώσει ευθέως αν του φαίνεται χρήσιμη ή αρκετά ταιριαστή με τα γούστα του, να εκφράσει ηθικές και πολιτικές διαφωνίες με το περιεχόμενό της (οικολογικές αν διαφημίζεται μια γούνα, έμφυλες αν διαφημίζονται γυναικεία εσώρουχα με χυδαίο τρόπο) αλλά και να ρωτήσει γιατί βλέπει της συγκεκριμένη διαφήμιση. Εκεί το Facebook εκθέτει τη λογική

με την οποία επέλεξε τη συγκεκριμένη διαφήμιση για τον συγκεκριμένο χρήστη, στην οποία μπορεί να περιέχονται αναζητήσεις που έχει κάνει, σελίδες που ακολουθεί αλλά και το γενικό του δημογραφικό προφίλ! Έτσι στις γυναίκες από 26 έως 35 οι διαφημίσεις νυφικών και κοσμημάτων είναι πάντα προτεινόμενες ενώ στους νέους άντρες από 18 έως 30 προωθούνται διαφημίσεις ξενοδοχείων ημιδιαμονής και προγραμμάτων γυμναστικής. Η εξατομίκευση συνδυάζεται οργανικά με τον πλήρη βιοπολιτικό έλεγχο για τον σχεδιασμό του απόλυτου προϊόντος: της ίδιας της ιδανικής ζωής, τόσο βάσει κάποιων προσωπικών προτιμήσεων όσο και βάσει των πολιτικών επιταγών του υπερνεωτερικού dispositif εξουσίας.

Αυτού του είδους ο σχεδιασμός ψευδο-εξατομικευμένων ή πραγματικά εξατομικευμένων αντικειμένων είναι μια καθοριστική –αν όχι Η καθοριστική– λογική του υπερνεωτερικού σχεδιαστικού υποδείγματος. Η κεντρική αφήγηση πίσω του, αυτή της ατομικής ελευθερίας και της αυτόνομης έκφρασης δημιουργεί για τον Lipovetsky και το έδαφος για την ανάδυση ενός παγκόσμιου ρεύματος ναρκισσισμού, τόσο σε ατομικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο⁴². Η υπερνεωτερικότητα δε χρειάζεται αξίες και σύμβολα για τον σχεδιασμό της, μόνο μια αέναη αυτοαναφορά, έναν αντικατοπτρισμό στο διηνεκές, μια διαρκή επανάληψη του ίδιου αναδυσόμενου ως Ενός και Μοναδικού.

Αυτή τη σχεδιαστική λογική στο πεδίο της αρχιτεκτονικής παρουσιάζει αναλυτικά στην αυγή του 21^{ου} αιώνα ο Hans Ibelings στο βιβλίο του *Super-modernism, Architecture in the age of globalization*. Σύμφωνα με τον Ibelings, η κεντρική φιγούρα της υπερνεωτερικής αρχιτεκτονικής είναι ο *starchitect* (από τα συνθετικά star-architect) που περισσότερο προσιδιάζει έναν διάσημο ηθοποιό ή μουσικό ή μια διασημότητα εν γένει, παρά έναν αρχιτέκτονα⁴³:

“[...] η δουλειά των αρχιτεκτόνων στην εποχή του μεταμοντέρνου έχει αποκτήσει περισσότερο από ποτέ μια αυτοβιογραφική διάθεση. [...] Αυτή η εξατομίκευση της αρχιτεκτονικής δεν είναι η μοναδική ομοιότητα με την τυπική διασημότητα. Η σύγκριση πηγαίνει ακόμα μακρύτερα: τη σήμερον ημέρα οι αρχιτέκτονες star βρίσκονται σε μια διαρκή “περιοδεία”: για διαγωνισμούς, κριτικές επιτροπές, διδακτικές θέσεις, master-classes, συνεντεύξεις, συνέδρια και διαλέξεις, που διασπώνται από την τυχαία συνάντηση για την κατασκευή. Ακριβώς όπως οι pop-stars, αυτοί οι starchitects έχουν όλοι αναπτύξει μια καθαρή και λελογισμένη στρατηγική δημοσιότητας. Ασχολούνται επίσης, όλο και περισσότερο με τα εμπορεύματα.”

Από τη μία η υπερδραστηριότητα των αρχιτεκτόνων της νοοτροπίας αυτής, από την άλλη η εμπορευματική κουλτούρα και η αυτοπροβολή με όρους marketing του εαυτού σαν κυρίαρχη ασχολία. Η λογική αυτή επεκτείνεται και σε

επίπεδο πόλης και κοινωνικού αισθήματος καθώς⁴⁴:

“Πολυάριθμες πόλεις στον καπιταλιστικό κόσμο μοιάζουν να κατέχουν τουλάχιστον ένα κτήριο καθενός από τους “μεγάλου-ονόματος” αρχιτέκτονες.”

Αυτή η αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής με όρους μόδας είναι κατά τον Ibelings απολύτως συγγενής με την τάση για εμφάνιση κτηρίων και αστικού περιβάλλοντος όλο και πιο ομοιογενούς και ομοιόμορφου σε όλο τον κόσμο. Τα κτήρια που αντιπροσωπεύουν ένα “τύπο” κτηρίου, όπως για παράδειγμα το ξενοδοχείο ή το κτήριο με χρήσεις πολιτισμού, τείνουν να πάρουν μια μορφή απολύτως καθολικοποιημένη και καθόλου διαφοροποιούμενη ανάλογα με την χώρα ή το περιβάλλον στο οποίο βρίσκονται. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται η παράδοση εικόνα πόλεων, των οποίων όλα τα κτήρια μοιάζουν απίστευτα, τόσο που η αναφορά στο “διεθνές στύλ” του μοντέρνου κινήματος είναι πολύ επίκαιρη, και στις οποίες μόνο τα ιδιοσυγκρασιακά και χαρακτηριστικά κτήρια των starchitects μπορούν να αναγνωριστούν και να δώσουν εικόνα για το πού βρίσκεσαι. Αυτό φυσικά δε σημαίνει ότι η εξαιρετικά ιδιότροπη αρχιτεκτονική των starchitects δεν υποπίπτει στην ίδια παγκόσμια τυπολογία, καθώς ένα κτήριό τους ελάχιστα διαφοροποιείται ανάλογα την πόλη στην οποία χτίζεται και είναι αναγνωρίσιμο περισσότερο ως μια διάσημη υπογραφή, παρά σαν αρχιτεκτονική στον αστικό χώρο. Με αφορμή την αντιφατική εμφάνιση του “διεθνούς στύλ” μέσω της διαδικασίας της παγκοσμιοποίησης, ο Ibelings αναγνωρίζει την επάνοδο μιας σειράς μοντέρνων αξιών και στοιχείων, μετεστραμμένων κατ’ εικόνα της σύγχρονης κοινωνίας αλλά και εμβυθισμένων με τρόπο που ήταν αδύνατο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Το στοιχείο αυτό αναδεικνύεται και στον Puglisi ο οποίος στο βιβλίο του *Hyper-Architecture, spaces in the electronic Age*, συγκρίνει έργα του κλασσικού μοντερνισμού με σύγχρονα, βρίσκοντας τις νοηματικές γέφυρες σύνδεσης.

Στο έργο των δύο προαναφερθέντων συγγραφέων βρίσκουμε και μια σειρά από άλλα χαρακτηριστικά που αντιστοιχούν στον υπερνεωτερικό σχεδιασμό εκτός από την εξατομίκευση. Παραθέτοντας κριτικές της δουλειάς του και δηλώσεις του ίδιου του Ito αλλά και προσωπικές του κρίσεις, ο Puglisi, αρχίζει να συμπληρώνει κάποια χαρακτηριστικά της νέας αρχιτεκτονικής⁴⁵:

“[...] ‘μια νέα απλότητα που πιστεύει ότι η πολυπλοκότητα δεν μπορεί να εκφραστεί με γεωμετρικό λεξιλόγιο, ή [...] ότι η γεωμετρική πολυπλοκότητα και οι παραμορφώσεις της δεν μπορούν πια να είναι σχετικές απαντήσεις για την αρχιτεκτονική έκφραση’ [...] Το αρχιτεκτονικό ιδεώδες είναι ως εκ τούτου η αναζήτηση για έναν ουδέτερο, ομοιογενή, απεριόριστο χώρο, τόσο διαφανή,

| ενότητα 1

που είναι εφήμερος.”

Σε αυτή τη συνθήκη όπως ο Puglisi διαπιστώνει, “ο χώρος δεν εμφανίζεται πια ως ένα κενό μέσα στο οποίο κατοικούν στερεά σώματα, αλλά ένα μέσο μέσα από το οποίο διαχέεται πληροφορία”⁴⁶.

Ο Ibelings χτίζει επίσης πάνω στην ιδέα της ουδετερότητας και του απεριόριστου της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, τόσο σαν μια αναβίωση αρχιτεκτονικών λογικών της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής, όσο και ως τη ολοκλήρωση (Integration) της αφαίρεσης και του μινιμαλισμού⁴⁷:

“Ο σημερινός μινιμαλισμός είναι πιο καθαρός από ποτέ, χάρη σε βελτιώσεις στην τεχνολογία και τα υλικά. [...] Αυτή η αφαίρεση βρίσκεται σε έντονη αντίθεση με την μεταμοντέρνα υπερβολή και την αποδομητική συνθετότητα που αποτέλεσαν το αισθητικό πλαίσιο αναφοράς των προηγούμενων δύο δεκαετιών [δηλαδή των δεκαετιών 70' και 80']. Αυτή η απλότητα δεν είναι πρώτα και κύρια μια αντίδραση στην αισθητική της οπτικής ακρότητας, παρόλο που μια τέτοια πτυχή σίγουρα παίζει το ρόλο της. Στην ουσία, η νέα αφαίρεση είναι η έκφραση μιας δομικά διαφορετικής στάσης προς την αρχιτεκτονική την οποία αντιμετωπίζει όλο και λιγότερο ως σημαντική και γεμάτη με συμβολικό νόημα, και όλο και περισσότερο ως ένα ουδέτερο αντικείμενο.”

Η ουδετερότητα λοιπόν είναι τόσο κατά τον Ibelings όσο και κατά τον Puglisi ένα σημαντικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής του 21^{ου} αιώνα⁴⁸ με βασικούς εκπροσώπους τους Jean Nouvel, Dominique Perrault, Philippe Starck, Rem Koolhaas & OMA, Toyo Ito, Herzog & De Meuron. Η ουδετερότητα αυτή θυμίζει την ουδετερότητα των αλγορίθμων επιλογής διαφημίσεων του Facebook ενώ συνδέεται καθοριστικά με το δίπολο μέσα-έξω⁴⁹. Το ουδέτερο είναι το ουδέτερο από την οπτική ενός καθόλου ουδέτερου, πανίσχυρου, παγκόσμια διαδεδομένου συστήματος εξουσίας.

1.3.1 TINA (There Is No Alternative)

Ο υπερνεωτερικός σχεδιασμός εμφανίζεται ως εκείνη η διαδικασία που στοχεύει τόσο στο να εξατομικεύσει το αντικείμενό του όσο και να περιορίσει τη δυνατότητα διαφυγής από αυτό, παρουσιάζοντάς το ως το αντικειμενικά καλύτερο ή το μοναδικό δυνατό. Μέσα από αυτή τη γενική σχεδιαστική λογική, ξεχωρίζει ένα μοτίβο άσκησης εξουσίας το οποίο εξαρτάται από τον αποκλεισμό των εναλλακτικών δρόμων από αυτό και τη σταδιακή αφομοίωση των αντιλόγων. Οι τεχνικές και τα εργαλεία που αξιοποιούνται σε αυτό το

σχεδιασμό έχουν τη δική τους ιστορικότητα η οποία διατρέχει το πέρασμα από τη νεωτερικότητα στη μετανεωτερικότητα, αλλά και την επόμενη πρώιμη υπερνεωτερική στροφή. Το να παρουσιάζει ένα σύστημα εξουσίας τον εαυτό του ως την μόνη επιλογή δεν είναι καινοτομία του 20^{ου} αιώνα, αλλά η ιδεολογική και κοινωνική έκταση που έλαβε η τεχνική διακυβέρνησης αυτή στο σημερινό κόσμο, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό σε μια πολιτική κληρονομιά της δεκαετίας του 80' και έπειτα. Η φράση “Δεν υπάρχει εναλλακτική” (“There Is No Alternative”) αποδίδεται πρώτα στον κλασσικό φιλελεύθερο κοινωνιολόγο Herbert Spencer, ο οποίος από το 1851 υποστήριζε ότι η φιλελεύθερη οικονομία και η ηθική της κοινωνικής συντήρησης είναι η μόνη δυνατή επιλογή για μια κοινωνία που θέλει να είναι ισχυρή. Παρόλα αυτά όταν η Margaret Thatcher οικειοποιήθηκε τη φράση πάνω από έναν αιώνα αργότερα, του απέδωσε μεγαλύτερο εύρος και νόημα. ΤΙΝΑ δε σήμαινε απλώς την υποστήριξη μιας φιλελεύθερης πολιτικής αλλά και την θριαμβευτική δήλωση ισχύος ενός μοντέλου κρατικής και κοινωνικής κυριαρχίας. Η έλλειψη εναλλακτικής δεν ήταν απλώς ένα επιχείρημα στα πλαίσια ενός δημόσιου διαλόγου, αλλά ένα δόγμα άσκησης εξουσίας, ένα κρίσιμο στοιχείο ενός dispositif υπό διαμόρφωση.

Σήμερα κανείς δε χρειάζεται να δηλώσει με αυτό τον ρητό τρόπο ότι δεν υπάρχει εναλλακτική –χωρίς να σημαίνει ότι συντηρητικοί πολιτικοί παγκοσμίως όπως ο Boris Johnson ακόμα και ο Αντώνης Σαμαράς δεν το κάνουν. Η πολιτική και πολιτιστική κυριαρχία του δόγματος ΤΙΝΑ στον ανεπτυγμένο καπιταλισμό και ειδικά στον δυτικό κόσμο αποτελεί τεκμήριο από μόνη της. Ο σχεδιασμός μπαίνει στο παιχνίδι στο βαθμό που αυτή η παρουσιαζόμενη ως αδιαπραγμάτευτη και απόλυτη κυριαρχία γίνεται πλέον μια “υπόθεση εργασίας”, ένα στοιχείο του υποβάθρου κάθε σχεδιαστικής προσπάθειας. Όμως η λογική του ΤΙΝΑ δε τελειώνει εδώ. Σταδιακά η πραγματικότητα από ένας καθολικός περιορισμός μετατρέπεται σε ένα εννοιολογικό και φιλοσοφικό όριο, μετατρέπεται στο απόλυτο όριο των δυνατοτήτων της ανθρώπινης ύπαρξης εν γένει. Το παρόν είναι το μοναδικό δυνατό παρόν άρα και το μέλλον που απορρέει από αυτό το παρόν είναι το μοναδικό δυνατό μέλλον. Το μέλλον καταρρέει και εκμηδενίζεται σε μια παράμετρο ενός υπερεκτεινόμενου και διαστελλόμενου παρόντος, ακριβώς όπως αυτό που περιγράφει ο Lipovetsky.

Κρίσιμο στοιχείο στη λογική του ΤΙΝΑ είναι η κατάργηση των επιστημολογικών ορίων μεταξύ από τη μια των θετικών επιστημονικών μεθόδων και του κλάδου των οικονομικών και από την άλλη των ανθρωπιστικών επιστημών και ιδιαίτερα της κοινωνιολογίας. Ο οικονομικός ντετερμινισμός γίνεται πρώτα κοινωνικός ντετερμινισμός και αμέσως μετά γενικώς Ντετερμινισμός. Αυτή η εξελικτική πορεία εκφράζει με έναν τρόπο την ολοκλήρωση σε απόλυτο

| ενότητα 1

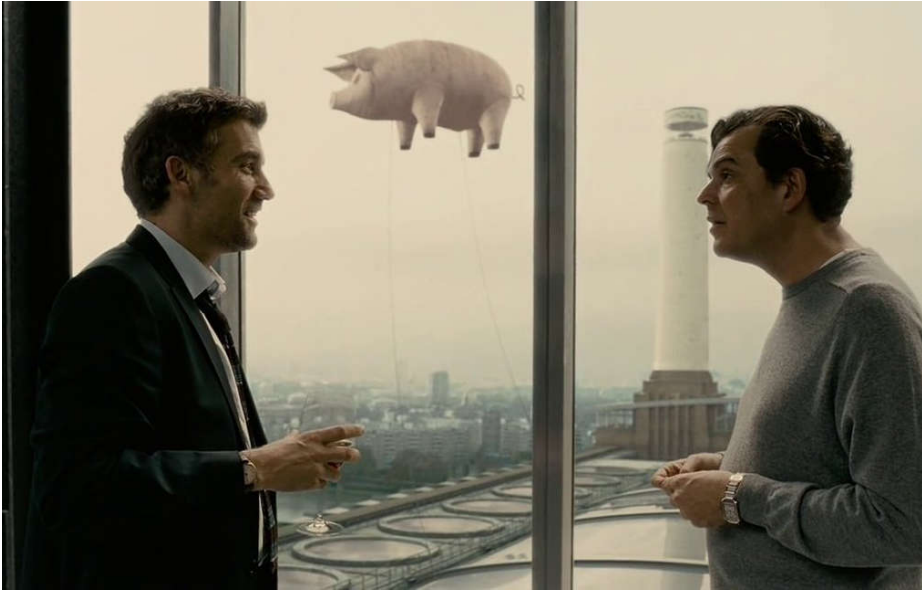
βαθμό του νεωτερικού τεχνολογικού φетиχισμού, μόνο που τώρα αντί για μια υλική μηχανή παραγωγής, η μηχανή που τερματίζει την κοινωνική πρόοδο είναι μια αφηρημένη μηχανή, μια συμβολική και εννοιολογική διεργασία.

Από το “όλα είναι δυνατά” στο “δεν υπάρχει εναλλακτική”

Όταν ο Mark Fisher δηλώνει μελαγχολικά ότι “είναι ευκολότερο να φανταστούμε το τέλος του κόσμου παρά το τέλος του καπιταλισμού”⁵⁰ βρίσκει κέντρο στην ουσία του ζητήματος. Στην εισαγωγή του έργου του *Capitalist Realism: Is there No Alternative?*, ο Fisher αντλεί εικόνες από τον κόσμο που περιγράφεται στην ταινία του Αλφόνσο Κουαρόν του 2006 “*Τα Παιδιά των Ανθρώπων*” για να επιχειρηματολογήσει σχετικά με τη φυσιогνωμία ενός δυστοπικού κόσμου που δεν χρειάζεται μια μεγάλη καταστροφή για να υπάρξει αλλά τον οποίο ζούμε ήδη⁵¹:

“Σε μια από τις βασικότερες σκηνές [...] ο χαρακτήρας του Clive Owen, ο Theo, επισκέπτεται έναν φίλο στο Battersea Power Station, που τώρα πιά είναι ένας συνδυασμός κυβερνητικού κτηρίου και ιδιωτικής συλλογής. Πολιτιστικοί θησαυροί –Ο Δαυίδ του Μικελάντζελο, Η *Guernica* του Πικάσο, το φουσκωτό γουρούνι των Pink Floyd- φυλάσσονται σε ένα κτήριο το οποίο είναι το ίδιο ένα αναπαλαιωμένο πολιτιστικό κειμήλιο. Αυτή είναι η μοναδική μας ματιά στις ζωές της ελίτ, οχυρωμένης από τις επιπτώσεις μιας καταστροφής που έχει προκαλέσει μαζική στειρότητα: κανένα παιδί δεν έχει γεννηθεί για μια γενιά. Ο Theo ρωτά, ‘πώς έχουν σημασία όλα αυτά αν δεν υπάρχει κανείς να τα δει;’ Το άλλοθι δεν μπορεί να είναι πια οι μέλλουσες γενιές, μιας και δεν θα υπάρξουν. Η απάντηση είναι μηδενιστικός ηδονισμός: ‘Προσπαθώ να μην το σκέφτομαι’ ”

Στη σκηνή αυτή υπάρχουν ταυτόχρονα δύο χρονικά επίπεδα: αυτό του παρόντος της κουβέντας των δύο χαρακτήρων και αυτό των έργων τέχνης, ενός ακαθόριστου εκλεκτικιστικού παρελθόντος από την Αναγέννηση ως το 60'. Η συνύπαρξη αυτών των δύο χρονικών επιπέδων εκτός του ότι δίνει μια γλαφυρή περιγραφή του τι σημαίνει ΤΙΝΑ σε ένα επίπεδο κοινωνικού αυτοματισμού, λειτουργεί και ως μια σύντομη γενεαλογία της πορείας του νεωτερικού σχεδιαστικού οράματος στην ολοποιητική υπερνεωτερική κατάληξη. Η Αναγέννηση, το Μοντέρνο και το Μεταμοντέρνο στέκονται πια δίπλα δίπλα, παροπλισμένα εξίσου υπό ένα καθεστώς ράθυμου μηδενισμού.



Πλάνο από το Children of Men (Alfonso Cuaron 2006)
Εξώφυλλο του άλμπουμ Animals (Pink Floyd 1977)



| ενότητα 1

Η μοντέρνα αισιοδοξία που μπορεί να φανταστεί ότι όλα είναι δυνατά συγκρούεται με την πραγματικότητα και σπάει σε χιλιάδες κομμάτια τα οποία δεν είναι πλέον παρά μια σειρά από αντικείμενα στο σωρό. Η τομή που ο Fisher εντοπίζει σχετίζεται με τη σημασία και το περιεχόμενο που φυσιολογικά έχουν οι δυστοπικές εικόνες όπως αυτές της ταινίας. Συγκεκριμένα λέει⁵²:

“Το σλόγκαν [είναι ευκολότερο να φανταστούμε το τέλος του κόσμου παρά το τέλος του καπιταλισμού] πιάνει ακριβώς αυτό που εννοώ με τον όρο ‘καπιταλιστικός ρεαλισμός’: την ευρέως διαδεδομένη αίσθηση ότι όχι μόνο ο καπιταλισμός είναι το μοναδικό βιώσιμο πολιτικό και οικονομικό σύστημα, αλλά επίσης ότι πια είναι αδύνατο ακόμα και το να φανταστεί κανείς μια συνεκτική εναλλακτική σε αυτό. Κάποτε, οι δυστοπικές ταινίες και μυθιστορήματα ήταν ασκήσεις σε τέτοιες πράξεις της φαντασίας –οι καταστροφές που απεικονίζονταν λειτουργούσαν ως αφηγηματικός πρόλογος για την ανάδυση διαφορετικών τρόπων ζωής. Αυτό δεν συμβαίνει στο Τα Παιδιά των Ανθρώπων. Ο κόσμος που προβάλλει μοιάζει περισσότερο με μια παρέκταση του δικού μας παρά σαν μια εναλλακτική σε αυτόν.”

Το ίδιο το θέμα της στειρότητας ως καταστροφής δε, μπορεί να διαβαστεί σαν το αναπόσπαστο συνακόλουθο μιας διευρυμένης σε παγκόσμια κλίμακα κυριαρχίας του ΤΙΝΑ. Όταν τίποτα νέο δεν μπορεί να γεννηθεί, βρίσκεται κανείς στο βασίλειο της στειρότητας. Η στειρότητα αυτή όμως έχει μια διπλή υφή. Η έλλειψη εναλλακτικής την ίδια στιγμή που παγιδεύει το μέλλον εντός του παρόντος, δημιουργεί μια ιδιότυπη συνθήκη μηδενιστικής ελευθερίας. Η ελευθερία αυτή έχει να κάνει με την έλλειψη ενός πραγματικού και σημαντικού διακυβεύματος που εξαρτάται από οποιαδήποτε υποκειμενική προσπάθεια. Αν τίποτα δεν αλλάζει, τίποτα που κάνει κανείς δεν έχει ιδιαίτερη σημασία αλλά ταυτόχρονα, τίποτα που κάνει κανείς δεν μπορεί να φέρει κάποια καταστροφή και ακόμα καμία δράση δεν φέρει καμία σημαντική ευθύνη. Αυτό το είδος κόσμου περιγράφει ο Zygmunt Bauman σαν μια από τις δύο αντιμαχόμενες αλλά και οργανικά ίδιες συνιστώσες της “ρευστής νεωτερικότητας” όπως την φαντάζονταν οι άνθρωποι πριν τον πλήρη ερχομό της. Ο Bauman διαβάζει στις πολύ διαφορετικές εκδοχές για το δυστοπικό μέλλον του Aldous Huxley και του George Orwell έναν κοινό πυρήνα, μια κοινωνία με πλήρως ελεγχόμενο παρόν είναι μια κοινωνία με πλήρως ελεγχόμενο μέλλον⁵³. Το πιο ενδιαφέρον όμως συμπέρασμα του Bauman έχει να κάνει με τις δυνατότητες σκέψης των ίδιων των συγγραφέων⁵⁴:

“Το εφιαλτικό όραμα που στοίχειωνε και τους δύο συγγραφείς είναι αυτό αντρών και γυναικών που δεν ελέγχουν πλέον τη ζωή τους. Παρομοίως με διανοητές μιας άλλης εποχής, τον Αριστοτέλη και τον Πλάτωνα, που δεν μπορούσαν να φανταστούν μια καλή ή κακή κοινωνία χωρίς σκλάβους, ο Huxley και ο Orwell δεν μπορούσαν να συλλάβουν μια κοινωνία, είτε χαρούμενη είτε μίζερη, χωρίς managers, σχεδιαστές και επιβλέποντες που από κοινού έγραφαν το σενάριο που θα ακολουθούσαν οι άλλοι, σκηνοθετούσαν την παράσταση, έβαζαν τις ατάκες στα στόματα των ηθοποιών και απέλυαν ή κλείδωναν σε μπουντρούμια οποιοδήποτε μπορούσε να αυτοσχεδιάσει τα δικά του κείμενα. Δεν μπορούσαν να οραματιστούν έναν κόσμο χωρίς πύργους και γραφεία ελέγχου. Οι φόβοι της εποχής τους, όπως και οι ελπίδες και τα όνειρά της, αιωρούνταν γύρω από Ανώτατα Διοικητήρια.”

Καπιταλιστικός ρεαλισμός

Πώς όμως όλα τα παραπάνω γίνονται από σχεδιαστική λογική σχεδιασμένα αντικείμενα; Το δόγμα του ΤΙΝΑ είναι με όρους του Foucault μια ακραία εκδοχή του καθεστώτος ταυτότητας και διαφοράς. Τα αντικείμενα λαμβάνουν τη σημασία τους ανάλογα με το κατά πόσο είναι ίδια ή όχι με τη μήτρα της πραγματικότητας από την οποία παράγονται. Η μέθοδος σχεδιασμού αυτή είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική στο να κατασκευάζει επίπεδα οικειότητας μεταξύ των υποκειμένων-καταναλωτών και των αντικειμένων που σχεδιάζει. Η οικειότητα αυτή ξεπερνά κατά πολύ την –παρόλα αυτά ιδιαίτερα υπαρκτή και σημαντική- οικειότητα του βλέμματος με μια αναγνωρίσιμη μάρκα, συσκευασία, σλόγκαν. Η οικειότητα της έλλειψης εναλλακτικής είναι η θεολογικής φύσης υπόσχεση ότι από εδώ και μπρος όλα είναι προβλέψιμα, ασφαλή και διαχειρίσιμα. Είναι το αντάλλαγμα που παίρνει κανείς για την μείωση των απαιτήσεών του. Την αντίφαση αυτή ο Fisher περιγράφει ως έναν ρεαλισμό⁵⁵:

“ανάλογο με την αντιπληθωριστική οπτική ενός καταθλιπτικού που πιστεύει ότι κάθε θετική κατάσταση, οποιαδήποτε ελπίδα, είναι μια επικίνδυνη ψευδαίσθηση.”

Η οικειότητα του ΤΙΝΑ έχει το ασύγκριτο ιστορικό πλεονέκτημα σε

σχέση με άλλα μοντέλα άσκησης εξουσίας ότι μπορεί να αξιοποιήσει τη συναισθηματική αντίδραση για να παράξει νόημα και συναίνεση. Ο σχεδιασμός, επανασχεδιασμός ή υπό περιπτώσεις απλή ανακύκλωση εμπορικών προϊόντων με θέμα περασμένες δεκαετίες αποτελεί ένα παράδειγμα. Το περιοδικό *Cosmopolitan* σε συνεργασία με τη μεγαλύτερη εμπορική εταιρία του κόσμου την Amazon, μας υπενθυμίζουν την ωραία παιδική ηλικία όσων μεγάλωσαν τη δεκαετία του 90' και μας προσφέρουν έναν αναλυτικό κατάλογο από 50 αντικείμενα που όλοι γύρω στα 30 θυμούνται⁵⁶. Ο κατάλογος περιλαμβάνει φωτογραφίες των αντικειμένων, τιμή, σύνδεσμο για την ιστοσελίδα της Amazon και μια σύντομη νοσταλγική περιγραφή, ένα πραγματικό κολάζ στιγμιότυπων. Στην περιγραφή του αντικειμένου 19, ένα συρόμενο πατίνι, πληροφορούμαστε ότι κάθε σχολείο είχε ένα τέτοιο για το μάθημα της γυμναστικής αποθηκευμένο από τη δεκαετία του 70'! Από τα 90' γλιστράμε στα 70' και πάλι πίσω στη σημερινή εποχή, με την ασφάλεια ότι η παιδική μας ηλικία διασώθηκε, αλλά και το παράξενο συναίσθημα ότι οι παιδικές μας εμπειρίες δεν ήταν ίσως και τόσο πολύ ιδιαίτερες.

Αυτή η σχεδιαστική λογική αφορά πολύ περισσότερο στον σχεδιασμό του πλαισίου και του υποβάθρου στο οποίο προσλαμβάνεται ένα αντικείμενο παρά στον σχεδιασμό του αντικειμένου του ίδιου. Το αιώνιο παρόν πρέπει να μπορεί να περιέξει μια σειρά από διαβαθμίσεις του εαυτού του, χωρίς αυτές να διαταράσσουν τη συνολική του παρουσία. Έτσι ο σχεδιασμός αφορά στην επινόηση ενός πλέγματος από διασυνδέσεις, συνειρμούς και οργανικά σύνολα ώστε κάθε αντικείμενο να βρίσκει μία θέση εντός του υπάρχοντος πλαισίου και εκεί που η θέση αυτή μπορεί να μην υπάρχει, τότε το υπόβαθρο οφείλει να την επινοήσει. Το δόγμα TINA μπορεί να αποτελεί μια ριζική διάκλιση των δυνατοτήτων που αντιπαρατίθενται στο σύστημα αλλά την ίδια στιγμή αποτελεί ένα απολύτως εύπλαστο και πρόθυμο για αλλαγή υπόβαθρο, στο βαθμό που η βασικές παράμετροί του δεν αμφισβητούνται.

Ένα επιπλέον στοιχείο της σχεδιαστικής αυτής λογικής είναι η δημιουργία διαδικασιών και αντικειμένων με τεράστιο βαθμό κοινωνικής αδράνειας. Με τον όρο κοινωνική αδράνεια εννοώ μια εγγενή αντίσταση στο να επηρεάζονται από τις αντιξοότητες του κοινωνικού τους περιβάλλοντος. Αντί όμως η αδράνεια να προκύπτει σαν αποτέλεσμα της μεγάλης μάζας, της στιβαρότητας και της ακινησίας, προκύπτει σαν αποτέλεσμα μιας αέναης κίνησης, μιας αναγωγής του αντικειμένου στο υπόβαθρο, ενός συνεχούς μηρυκασμού του αντικειμένου και των ιδιοτήτων του· την οικοδόμηση εν τέλει ενός κοινωνικού ασυνείδητου τέτοιου που να μπορεί να υποστηρίξει την επιβίωσή του συστήματος και εσωτερικά.

1.3.2 Περικύκλωση και ενσωμάτωση

Η λογική της διάκλεισης των εναλλακτικών που περιγράφω παραπάνω αφορούν μια πρωταρχική περίπτωση στην οποία το σύστημα βρίσκεται σε σταθερότητα. Αποτελούν υπό μια έννοια μια μορφή παθητικού σχεδιασμού, φτιαγμένου ώστε να λειτουργεί από μόνος του προς όφελος της ανακύκλωσης των κοινωνικών συνθηκών. Η ενεργητική πτυχή αυτής της λειτουργίας είναι αυτό που ονομάζω σχεδιαστική λογική περικύκλωσης και ενσωμάτωσης. Ο Ευσταθίου επισημαίνει τη σημασία μιας τέτοιας ενεργητικής προσαρμογής στο περιβάλλον μέσα από την τριπλή περιγραφή βιολογικών λειτουργιών που αξιοποιούνται στα πλαίσια της βιοπολιτικής κυριαρχίας. Συγκεκριμένα ξεχωρίζει βάσει και των Godfrey-Smith τρία είδη εξελικτικής προσαρμογής στο περιβάλλον⁵⁷, της απλής προσαρμογής, της ενεργητικής προσαρμογής (κατασκευή του περιβάλλοντος) και της διαφορικής προσαρμογής (αναπαραγωγή των πιο επιτυχημένων μοντέλων με όρους φυσικής επιλογής). Αν η σχεδιαστική λογική του TINA αφορά στον ορισμό-σχεδιασμό του περιβάλλοντος, η σχεδιαστική λογική της περικύκλωσης αφορά στην συνεχή αναβάθμιση και βελτίωση των συστημάτων ελέγχου και ομοιόστασης του περιβάλλοντος μέσα από μια αφομοιωτική διαδικασία. Η περικύκλωση και ενσωμάτωση είναι ένας ειδικός μηχανισμός ανοσοποίησης ο οποίος περιλαμβάνει "μία στρατηγική επιτήρηση, που αφορά τον καθένα ως δυνητική απειλή και δυνητικό εχθρό, και μια εξειδικευμένη, στοχευμένη επιτήρηση που αφορά καθορισμένες απειλές και καθορισμένους εσωτερικούς και εξωτερικούς εχθρούς"⁵⁸. Ο μηχανισμός αυτός αφορά επομένως τόσο στην αναγνώριση όσο και στην ενθυλάκωση των εν ενεργεία ή δυνητικών ξένων σωμάτων και την αφομοίωσή τους.

Σε ένα αμιγώς αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο, η λογική της περικύκλωσης μπορεί να γίνει αντιληπτή με τον τρόπο που την περιγράφει ο Σταυρίδης για την πόλη⁵⁹:

"Η νέα μεγαλούπολη τείνει να εκφράζει μια νέα σχέση ανάμεσα στην τάξη και την αταξία. Τείνει να ρυθμίζεται ως εντοπισμένη τάξη σε οριοθετημένες αστικές επικράτειες και να ελέγχεται ως διασπαρμένη αταξία σε ένα φαινομενικά αυτοαναπαραγόμενο δίκτυο αστικής εξάπλωσης. [...] Το νέο λειτουργικό υπόδειγμα που ξεπήδησε από την πραγματικότητα της νεοφιλελεύθερης απορρύθμισης αναφέρεται σε μια πόλη αρχιτέλαγος όπου οι αξιώσεις και οι δυνατότητες ρύθμισης κυμαίνονται ανάλογα με τον ιδιαίτερο ρόλο των αστικών περιοχών.

| ενότητα 1

Περιοχές που αντιπροσωπεύουν κέντρα συσσώρευσης ισχύος, όπως είναι τα διοικητικά κτήρια, τα γραφεία των μεγάλων εταιρειών ή οι τράπεζες, οριοθετούνται απόλυτα μέσα από τη φύλαξή τους και τον έλεγχο της πρόσβασης σε θυλάκους ρυθμισμένης χρήσης. Περιοχές που αντιπροσωπεύουν κέντρα κατανάλωσης, όπως είναι τα σύγχρονα εμπορικά κέντρα ή τα πολυκαταστήματα ή οι πολυχώροι αναψυχής, ελέγχονται κυρίως με γνώμονα την αίσθηση ασφάλειας και προβλέψιμης έκπληξης που πρέπει να εμπνέουν στους καταναλωτές.”

Η πόλη των θυλάκων είναι λοιπόν ένα υπόδειγμα και τεκμήριο της ισχύος της σχεδιαστικής λογικής της περικύκλωσης και ενσωμάτωσης που αποτελεί το επόμενο βήμα του σχεδιασμού πάνω σε ένα υπόβαθρο με τη λογική του ΤΙΝΑ. Η ρύθμιση δε σε μια πόλη των θυλάκων δεν πραγματοποιείται με συγκεκριμένα όρια αλλά διαχέεται σε όλη την επικράτεια, τόσο σε περιοχές μεγαλύτερου όσο και σε περιοχές μικρότερου ελέγχου. Η πόλη των θυλάκων είναι σχεδιασμένη ακριβώς επί των αρχών ενός dispositif ελέγχου, σαν αυτά που περιέγραψα παραπάνω ως χαρακτηριστικά της υπερνεωτερικής κυριαρχίας. Ο Σταυρίδης εκφράζει μάλιστα την άποψη ότι η πόλη των θυλάκων δεν γίνεται να είναι απολύτως ελεγχόμενη όλη την ώρα αλλά αντίθετα⁶⁰:

“Χρειάζεται να φανταστούμε τούτη τη νέα τάξη του χώρου παράλληλα ως μια νέα τάξη του αστικού χρόνου. Οι θύλακοι αντιστοιχούν σε περιοχές με προσδιορισμένους ρυθμούς λειτουργίας, απλούστερης ή συνθετότερης μορφής, αλλά και ο αστικός χώρος που μένει έξω από τους θυλάκους ορίζεται με επεμβάσεις ρύθμισης και προσδιορισμού που ελέγχουν δειγματοληπτικά το επίπεδο της υπαγωγής του στο κοινωνικό καθεστώς.”

Αυτή η ανοσολογική λειτουργία του χώρου που βασίζεται σε ένα ομοιοστατικό πρότυπο του δόγματος ΤΙΝΑ είναι ίσως η πιο διαδεδομένη σχεδιαστική λογική συστημάτων και εργαλείων στην υπερνεωτερικότητα και η επιτυχία της βασίζεται στην ευρεία διάδοση των ψηφιακών τεχνολογιών και των κοινωνικών λογικών που αυτές παράγουν.

Η κυβερνητική επανάσταση

Η σχεδιαστική λογική της περικύκλωσης και ενσωμάτωσης βασίζεται στην κυβερνητική στροφή τόσο στην πολιτική όσο και στην τεχνολογία.

Η κυβερνητική στροφή, στο μοντέλο που κατασκευάζουν οι Leonid και Antonin Grinin για την περιοδολόγηση της ολοκλήρωσης του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης αντιστοιχεί στην περίοδο που ξεκινά από το τελευταίο τρίτο του 20^{ου} αιώνα και προβλέπεται να κρατήσει περίπου ως το 2030⁶¹. Σύμφωνα με την περιοδολόγησή τους, η κυβερνητική επανάσταση σχετίζεται με συνδέσεις πλανητικού επιπέδου στους κεντρικούς γεωπολιτικούς κόμβους που διαμορφώνουν τον παγκόσμιο χάρτη και τείνει να ολοκληρωθεί στο βαθμό που τα συστήματα ελέγχου θα μπορέσουν να αποκτήσουν αυτονομία, δηλαδή να ελέγχονται από άλλα συστήματα ελέγχου ή να μπορούν να διορθώνονται από μόνα τους, χωρίς την παρέμβαση του ανθρώπου⁶². Η κυβερνητική στο κοινωνικό επίπεδο είναι η τεχνική διακυβέρνησης που στοχεύει στην πρόληψη, αναγνώριση και ενσωμάτωση των αποκλιόντων τάσεων και αποτελεί καθοριστική πτυχή τόσο της κρατικής μηχανής όσο και της παραγωγής, ιδιαίτερα σε μεγάλη κλίμακα. Περισσότερο από όλα, ένα σύστημα σχεδιασμένο με βάσει κυβερνητικές τεχνικές, στοχεύει στην εμπάθυνση και επέκταση της κυριαρχίας του. Στο μοντέλο των Grinin, οι μεγαλύτερες τάσεις της Κυβερνητικής Επανάστασης θεωρούνται⁶³:

1. Αυξημένες ποσότητες πληροφορίας και συνθετότητα της επεξεργασίας πληροφοριών
2. Βιώσιμη ανάπτυξη συστημάτων ρύθμισης και αυτό-ρύθμισης
3. Μαζική χρήση τεχνητών υλικών με προηγουμένως ανύπαρκτες ιδιότητες
4. Ποιοτικά αυξανόμενη ελεγχιμότητα α) των συστημάτων και διαδικασιών διαφόρων ειδών (συμπεριλαμβανομένων και των ζώντων υλικών) και β) νέα επίπεδα οργάνωσης της ύλης (μέχρι το υπο-ατομικό επίπεδο και χρήση μικροσκοπικών σωματιδίων ως δομικές μονάδες)
5. Σμίκρυνση των υπολογιστών ως τάση της συνεχούς μείωσης του μεγέθους των σωματιδίων, των μηχανισμών, των ηλεκτρονικών συσκευών, των εμφυτευμάτων, κτλ
6. Εξοικονόμηση ενέργειας και πόρων σε κάθε σφαίρα
7. Εξατομίκευση ως μια από τις πιο σημαντικές τεχνολογικές τάσεις
8. Αξιοποίηση έξυπνων τεχνολογιών και ανθρωποποίηση των λειτουργιών τους (χρήση κοινής γλώσσας, φωνής κτλ)
9. Έλεγχος της ανθρώπινης συμπεριφοράς και δραστηριότητας για τον περιορισμό της αρνητικής επίδρασης του αποκαλούμενου ανθρώπινου παράγοντα

| ενότητα 1

Τα εννέα αυτά χαρακτηριστικά μπορούν από μια σχεδιαστική σκοπιά να διαβαστούν σχεδόν ως μανιφέστο, που τίποτα δεν έχει να ζηλέψει από άλλα ιστορικά αρχιτεκτονικά ή καλλιτεχνικά παραδείγματα. Ακόμα πιο ενδιαφέρον όμως είναι το γεγονός ότι οι περισσότερες από τις κεντρικές λέξεις και φράσεις εμφανίζονται ήδη στο λεξιλόγιο του σχεδιασμού, είτε αυτός είναι αρχιτεκτονικός, είτε βιομηχανικός. Το βιώσιμο αυτορυθμιζόμενο κτήριο, αυτοκίνητο, ρούχο ή παπούτσι είναι το σχεδιασμένο αντικείμενο που εμπεριέχει την κυβερνητική λογική εντός του, μπορεί να προσαρμόζεται στο περιβάλλον, με τρόπο που τελικά γίνεται αδιαχώριστο από αυτό. Η τυπική οντολογική διάκριση αντικειμένου-περιβάλλοντος ανάγεται σε μια εννοιολογική διάκριση μέσα-έξω και ως τέτοια ορίζει ένα ποιοτικά βαθύτερο μέσα, ένα μέσα κύριο σημαίνον οποιασδήποτε τοπολογικής ή αντικειμενικής διάκρισης. Το φαινόμενο αυτό στο δημόσιο πολιτικό και διαφημιστικό λόγο παρουσιάζεται συχνά ως μια κοινωνική και πολιτική καινοτομία. Η έννοια της καινοτομίας δε είναι από τις πιο πολυχρησιμοποιημένες σε σχέδια κυβερνητικών στρατηγικών, κείμενα διεθνών οργανισμών, επιστημονικά άρθρα οικονομικών και τεχνολογικά περιοδικά. Παρόλα αυτά η φάση στην οποία βρισκόμαστε αντί για μια περίοδο καινοτομιών μπορεί να διαβαστεί ως μια περίοδος εδραίωσης ενός μοντέλου. Σύμφωνα με τους Grinin, κάθε τεχνολογική και κοινωνική επανάσταση διακρίνεται από τρεις φάσεις: δύο φάσεις καινοτομίας και μια φάση εκμοντερνισμού που παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο⁶⁴. Η πρώτη φάση καινοτομίας εγκαθιδρύει ένα νέο κριτήριο παραγωγής το οποίο γίνεται λειτουργικό και διαδίδεται ευρέως στη φάση του εκμοντερνισμού. Στη φάση του εκμοντερνισμού προσεγγίζεται το τεχνολογικό όριο της ιστορικής περιόδου. Στη δεύτερη φάση καινοτομίας, προσεγγίζεται το κοινωνικό όριο της περιόδου και προκύπτει η αισθητική, φιλοσοφική και εννοιολογική παραγωγή που σχετίζεται με την επόμενη επανάσταση. Η κυβερνητική επανάσταση σύμφωνα με τους Grinin διανύει σήμερα μια περίοδο εδραίωσης και επέκτασης παρά μια περίοδο καινοτομίας, διανύει δηλαδή την ενδιάμεση φάση εκμοντερνισμού⁶⁵. Ο υπερνεωτεरिकός εκμοντερνισμός τελειοποιεί τις διαδικασίες ενσωμάτωσης παρά τις εφευρίσκει, αλλά καθώς το όριο της αυτόματα ελεγχόμενης και ρυθμιζόμενης ολοκλήρωσης των κυβερνητικών συστημάτων πλησιάζει, το υπερνεωτεरिकό φαντασιακό περνά σε ανώτερο επίπεδο.

Όλα είναι μόδα

Η φαντασιακή καινοτομία γίνεται εύκολα αντιληπτή στο φαινόμενο της μόδας. Η μόδα σαν κοινωνικός μηχανισμός εκτός από την εξυπηρέτηση

μιας εμπορικής κουλτούρας και ενός οικονομικού συστήματος, δίνει ένα αποτελεσματικό μοντέλο για τον διαρκή επανασχεδιασμό των αντικειμένων. Ο όρος *re-imagined* που συναντάμε συχνά σε τεχνολογικές ενημερωτικές ιστοσελίδες ή σε διαφημίσεις αναφέρεται στην βελτίωση και επανασχεδιασμό μιας ήδη υπάρχουσας μορφής ή λειτουργίας. Έτσι η εταιρία *productreimagined.com* μας ενημερώνει στην ιστοσελίδα της ότι διαθέτει τα γνωστά εργαλεία και σκευή της κουζίνας και του σπιτιού με νέο σχεδιασμό μαζί με άλλα αντικείμενα τα οποία δεν έχουμε καν ακουστά. Αντίστοιχα ο επιχειρηματίας Robert Herjavec, ο οποίος αποτελεί έναν από τους επενδυτές του αμερικάνικου τηλεπαιχνιδιού *Shark tank*⁶⁶, μας πληροφορεί στην πρώτη από τις πέντε συμβουλές για επίδοξους επιχειρηματίες ότι δεν πρέπει να προσπαθεί κανείς να ανοίξει μια επιχείρηση, αλλά να προσπαθεί να βρει ένα πρόβλημα και να το λύσει⁶⁷. Το πρόβλημα δε, δεν χρειάζεται να είναι καν υπαρκτό. Αν κάποιος μπορεί να επινοήσει ένα πρόβλημα και τη λύση του με τρόπο ώστε αυτό να είναι οικονομικά συμφέρον ούτε γάτα ούτε ζημιά. Ο επανασχεδιασμός είναι με μια έννοια ο νέος σχεδιασμός. Εκτός βέβαια από τα αντικείμενα, προνομιακό πεδίο του επανασχεδιασμού είναι και ο χώρος. Η σχεδιαστική λογική της ανάπλασης και της επανάχρησης του κελύφους με σκοπό την αύξηση της αξίας της γης είναι το προφανέστερο παράδειγμα. Μια ανακαινισμένη πολυκατοικία του 70' γίνεται από παλιά *vintage* και η παλιομοδίτικη αισθητική γίνεται *retro* ως δια μαγείας. Ο φετιχισμός του εμπορεύματος εκτός από τους όρους παραγωγής και τη θέση του στις κοινωνικές σχέσεις διαπερνά και τη χρονική του υπόσταση.

Η μόδα πέρα από τον καταναλωτισμό είναι ένα καθαρό φαινόμενο περικόκλωσης και ενσωμάτωσης. Η οργανική της φύση είναι αυτή του "ακατανόμαστου Πράγματος" για το οποίο μιλούν οι Deleuze και Guattari σε συνέχεια αλλά και σε εξελικτική τομή της περιγραφής του βρυκόλακα που δίνει ο Marx για το κεφάλαιο. Ο Fisher σχολιάζει πάνω σε αυτές τις περιγραφές ως προς τη φύση του καπιταλισμού⁶⁸:

“Πρόκειται για ένα σύστημα που δεν κυβερνάται από κανέναν υπερβατικό Νόμο· αντιθέτως, αποδιρθώνει κάθε τέτοιο κώδικα, μόνο και μόνο για να τους επανεγκαταστήσει σε αυθαίρετη βάση. Τα όρια του καπιταλισμού δεν είναι ορισμένα αυθαίρετα, αλλά ορίζονται πραγματιστικά και αυτοσχεδιαστικά. Αυτό κάνει τον καπιταλισμό να μοιάζει πολύ με το Πράγμα στην ομώνυμη ταινία του John Carpenter: μια τερατώδης, άπειρα πλαστική οντότητα, ικανή να μεταβολίζει και να απορροφά οτιδήποτε με το οποίο έρχεται σε επαφή. Το κεφάλαιο, λένε Deleuze και Guattari, είναι μια ‘ποικιλόχρωμη ζωγραφιά

| ενότητα 1

οποιοδήποτε πράγματος υπήρξε ποτέ· ένα περίεργο υβρίδιο του υπερμοντέρνου και του αρχαϊκού.”

Όλα όσα διαβάζουμε στον Fisher μπορούν εύκολα να ειπωθούν για τη μόδα σαν κοινωνικό φαινόμενο. Το σημαντικότερο όμως στοιχείο που προκύπτει από περιγραφές όπως η παραπάνω είναι ότι η μόδα μπορεί να διαβαστεί σαν ένα στοχαστικό φαινόμενο, σαν ένα φαινόμενο δηλαδή που εμπεριέχει στοιχεία τύχης. Ο “αυτοσχεδιαστικός” προσδιορισμός των ορίων που αναφέρει ο Fisher κατευθύνει προς μια τέτοια μορφή μόδας. Η υπερπαραγωγή πληροφορίας, εμπορευμάτων και γενικώς σχεδιασμού και η αέναη αναπαραγωγή τους με οριακά μηδενικό κόστος με τη βοήθεια των ψηφιακών τεχνολογιών είναι σαν να ρίχνει κανείς άπειρες ζαριές μέχρι να φέρει εξάρες. Εν προκειμένω οι εξάρες είναι εκείνο το σχεδιασμένο αντικείμενο το οποίο λόγω ενός συνδυασμού τυχαίων και προβλέψιμων, γνωστών και άγνωστων, οικονομικών και επιθυμητικών παραγόντων αναδεικνύεται σε εμπορική επιτυχία. Το παιχνίδι της μόδας είναι το παιχνίδι των μεγάλων αριθμών και το είδος του σχεδιασμού που μπορεί να το εξυπηρετήσει. Ο παραμετρικός σχεδιασμός είναι ένα είδος τέτοιου σχεδιασμού. Η αναπαλαίωση του παρελθόντος και το εμπόριο της μνήμης⁶⁹ είναι ένα άλλο. Το ανώτατο πολιτικό επίπεδο αυτών των διαδικασιών είναι η αφομοίωση κάθε είδους ριζοσπαστικών πολιτικών αιτημάτων σε μια ακίνδυνη συστημική ατζέντα. Αρκεί κανείς να δει τον τρόπο που η κολοσσιαία βιομηχανία ταινιών και σειρών εν ονόματι Netflix, λιμάρει τα ακονισμένα νύχια ενός παγκόσμιου ρεύματος φεμινισμού και έμφυλων κινημάτων, εισάγοντας πολιτισμικά προϊόντα όπως η σειρά Γυναίκα Αφεντικό, όπου το πρότυπο της δυναμικής γυναίκας δεν είναι απλώς σαφέστατα τοποθετημένο στον ταξικό ανταγωνισμό, αλλά επιπλέον μας διδάσκει ότι η γυναίκα πρέπει για να μπορέσει να είναι δυνατή πρακτικά να ενσωματώσει κάθε είδους προβληματική και εξουσιαστική αντρική συμπεριφορά.

Η μόδα ως στοχαστική διαδικασία σχεδιασμού και παραγωγής εμπορευμάτων και νοήματος υποστηρίζεται και από τον αντίστοιχο επιστημονικό λόγο. Ο Robert J. Shiller, υποψήφιος για το Nobel οικονομικών το 2013 και καθηγητής στη σχολή Οικονομικών του Yale –πλήρως καθεστωπικός πολιτικά παρά τις αιρετικές του απόψεις στα οικονομικά- υποστηρίζει τη σημασία αυτού που αποκαλεί αφηγηματικά οικονομικά (*narrative economics* στο πρωτότυπο). Με τον όρο αυτό εννοεί⁷⁰:

“τη μελέτη της διάδοσης και των δυναμικών των δημοφιλών αφηγήσεων, των ιστοριών, ιδιαίτερα αυτών που αφορούν τον άνθρωπο και τα συναισθήματά του, και το πώς αυτές μεταβάλλονται με το χρόνο, σαν τρόπο για να κατανοήσουμε τις οικονομικές διακυμάνσεις. [...] Το πεδίο των οικονομικών θα πρέπει να επεκταθεί για να περιλάβει σημαντική ποιοτική μελέτη των μεταβαλλόμενων λαϊκών αφηγήσεων.”

Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να ερμηνεύσουμε την προβλεπτική και ενσωματωτική ισχύ του υπερνεωτερικού *dispositif* ως το αποτέλεσμα ενός όλο και πιο ολοκληρωμένου δικτύου πληροφοριών και της επεξεργασίας τους με σκοπό το πέρασμα από το μακρο-επίπεδο των πλανητικών διεργασιών στο μικρο-επίπεδο της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Η πρόβλεψη και ο έλεγχος του ανθρώπινου υποκειμένου είναι το τελευταίο σκαλοπάτι σε αυτή την πορεία.

1.3.3 Burnout

Τα υποκειμενικά αποτελέσματα της συνεχούς, όλο και πιο τέλειας περικύκλωσης και ενσωμάτωσης είναι τεράστια. Από τη μία δημιουργούν μια γενικευμένη αίσθηση ασφυξίας. Η ασφυξία αυτή σχετίζεται με την συστηματική παρακολούθηση που είναι αναγκαία για τη λειτουργία των συστημάτων εξατομικευμένης προσφοράς και επιθυμητικής παραγωγής. Η διάσημη εικόνα του Πανόπτικον του Foucault τίθεται σε πλήρη λειτουργία όχι μόνο για την πειθάρχηση όσο και για την απόσπαση συναίνεσης των υποκειμένων. Σε παρακολουθούμε για την ασφάλειά σου. Σε παρακολουθούμε για να σου προσφέρουμε αυτό που χρειάζεσαι περισσότερο. Σε παρακολουθούμε για να καλύψουμε κάθε σου επιθυμία. Αρκεί να πείς ναι. Άλλοτε το “ναι” έχει να κάνει με την ελάχιστη ενόχληση που δημιουργεί το κουμπί που εμφανίζεται στο κάτω μέρος μιας ιστοσελίδας: “Αποδέχστε τους όρους χρήσης;”. Άλλοτε έχει να κάνει με την σιωπηλή αποδοχή της παραχώρησης των αποτυπωμάτων του αντίχειρα για την απόκτηση διαβατηρίου. Τελικά όμως όλο και περισσότερο, έχει να κάνει με την αποδοχή μιας εσωτερικής ερώτησης που διογκώνεται συνεχώς και καταβροχθίζει κομμάτι κομμάτι όλο σου το χρόνο και την ενέργεια: “Ήσουν παραγωγική σήμερα;”, “Έφαγες υγιεινά;”, “Πότε γυμνάστηκες τελευταία φορά;”, “Πόσα καινούρια πράγματα έκανες φέτος;”. Η λίστα με τις ερωτήσεις μπορεί να συνεχίσει επ’ άπειρον

| ενότητα 1

γιατί η πηγή της είναι ένα Πανοπτικόν που εγκαθιδρύεται στο κοινωνικό ασυνείδητο.

Η εσωτερική παρακολούθηση έχει σαν κεντρικό της δόγμα τη θετικότητα στον υπερθετικό της βαθμό. Πιο πολύ, πιο ψηλά, πιο γρήγορα, πιο μακριά, πιο παραγωγικά, πιο αποτελεσματικά, πιο πολύ, ακόμα πιο πολύ. Αυτό το πλεόνασμα θετικότητας προκύπτει από την κοινωνική παραγωγή του νοήματος μέσω της μόδας και της συνεχούς ενσωμάτωσης κάθε διαφεύγουσας γωνιάς του πραγματικού εντός του υπερνεωτερικού *dispositif*. Επιπλέον διακατέχεται από το υπερνεωτερικό ιδεώδες της ταχύτητας όπως αυτή προκύπτει μέσα από την ισοπέδωση των χρονικών βαθμίδων σε ένα διασταλτικό παρόν⁷¹. Ο Byung Chul-Han ονομάζει την κοινωνία αυτή Κοινωνία της Κόπωσης (*Müdigkeitsgesellschaft*) και αναγνωρίζει σε αυτή σαν κυρίαρχη παθολογία την υπερκόπωση. Συγκεκριμένα λέει⁷²:

“Κάθε εποχή έχει την οδύνη της. Έτσι υπήρχε μια βακτηριακή εποχή, που πρόσφατα έληξε με την ανακάλυψη των αντιβιοτικών. [...] Από μια παθολογική οπτική, ο νεαρός 21^{ος} αιώνας δεν καθορίζεται ούτε από βακτήρια ούτε από ιούς, αλλά από νευρώνες. Οι νευρολογικές ασθένειες όπως η κατάθλιψη, η διαταραχή ελλειμματικής προσοχής και υπερκινητικότητας (ΔΕΠΥ), η οριακή διαταραχή προσωπικότητας, και το σύνδρομο υπερκόπωσης [Burnout] ορίζουν το τοπίο της παθολογίας στην αυγή του 21^{ου} αιώνα. Αυτές δεν είναι μολύνσεις αλλά παραβάσεις· δεν προκύπτουν από την αρνητικότητα αυτού που είναι ανοσολογικά ξένο, αλλά από ένα πλεόνασμα θετικότητας. Έτσι, διαφεύγουν όλων των τεχνολογιών και τεχνικών που προσπαθούν να παλέψουν το ξένο.”

Η υπερκόπωση είναι σύμφωνα με τον Han συστημική και εμμενής και προκύπτει από την υπερδιόγκωση και υπερμεγέθυνση της Ταυτότητας ή του Ίδιου εντός του υποκειμένου⁷³. Επιπλέον, δεν πρόκειται για μια πειθαρχική κοινωνία όπως αυτή που περιγράφει ο Foucault αλλά μια επιδοσιακή κοινωνία (*Leitungsgesellschaft*) που τα υποκείμενα δεν καλούνται να είναι υπάκουα αλλά να είναι επιδοσιακά. Είναι όπως λέει ο Han “επιχειρηματίες του εαυτού τους”⁷⁴. Η περικύκλωση είναι μια περικύκλωση όχι απαγορεύσεων αλλά ανοιχτών δυνατοτήτων –πάντα εντός των βασικών οριζουσών της υπερνεωτερικής κυριαρχίας- οι οποίες προ(σ)καλούν το υποκείμενο να τις πραγματώσει κατά το δυνατόν όλες και μάλιστα με τη μεγαλύτερη δυνατή ταχύτητα και αποτελεσματικότητα. Οι ανοιχτές αυτές δυνατότητες έχουν να



| ενότητα 1

κάνουν με την ενσωμάτωση των ιερών εντολών της παραγωγικότητας στο κοινωνικό ασυνείδητο⁷⁵ και ούτως ώστε το σύνδρομο υπερκόπωσης δεν αφορά την εξάντληση της προσωπικότητας από τη συνεχή εμμονή να αποδίδει αλλά την εξάντληση της ψυχής της οποίας οι στόχοι και η αυτοσυντήρηση εκλείπουν⁷⁶. Η κατάθλιψη που συνοδεύει την υπερκόπωση συμπυκνώνεται στη δήλωση “Τίποτα δεν μπορεί να γίνει” ως άρνηση του κυρίαρχου “Όλα μπορούν να γίνουν”⁷⁷. Αυτή τη μορφή ψυχοπαθολογίας περιγράφει ο όρος κανονικόμορφη ψύχωση που ανέφερα στις πρώτες κιάλας σελίδες της εισαγωγής.

Οι κανονικόμορφες ψυχώσεις –ένα υπέροχο πορτραίτο των οποίων βλέπουμε στο διάλογο μεταξύ Matthew McConaughey και Leonardo DiCaprio στην ταινία Ο Λύκος της *Wall Street*- αποτελούν μαζικό φαινόμενο στις ανεπτυγμένες καπιταλιστικές κοινωνίες όπου το υπερνεωτερικό *dispositif* βρίσκεται σε πλήρη ισχύ αλλά λαμβάνουν ιδιαίτερη μορφή σε κοινωνίες απορροφημένες από την ηθική και την κουλτούρα της εργασίας, όπως η Ιαπωνία και η Νότια Κορέα. Οι άνθρωποι προσπαθούν να τρέξουν με το ρυθμό με τον οποίο κινούνται οι μηχανές –φυσικές μηχανές ή αφηρημένες μηχανές κυριαρχίας- και αποτυγχάνουν. Όσο μάλιστα οι διαδικασίες αυτορρύθμισης και αυτοελέγχου των κοινωνικών συστημάτων ολοκληρώνονται, τόσο περισσότερο επιταχύνεται ο ρυθμός παραγωγής, παρουσίας και επεξεργασίας των πληροφοριών· τόσο μεγαλώνει η απόσταση μεταξύ του φαντασιακού πάνω ορίου της κοινωνικά προσδιορισμένης αποδοτικότητας και του πραγματικού πάνω ορίου της ιστορικά και υποκειμενικά προσδιορισμένης παραγωγικότητας της εργασίας. Αυτό είναι το θέμα ενός εξαιρετικά επιτυχημένου εμπορικά τραγουδιού από το κορεάτικο εφηβικό pop συγκρότημα *Stray Kids* με τίτλο *My Pace* (ο ρυθμός μου)⁷⁸. Η κλίμακα του συνδρόμου burnout γίνεται αισθητή αν αναλογιστεί κανείς ότι περίπου 73 εκατομμύρια φορές οι χρήστες του Youtube παρακολούθησαν το διάσημο συγκρότημα να τραγουδά για το πώς οι συνεχείς συγκρίσεις του εαυτού με φαντασιακά πρότυπα δεν οδηγούν πουθενά και πώς ο καθένας πρέπει να κινείται με τον δικό του ρυθμό:

“Κάτι δεν πάει καλά

Θέλω να γίνω σαν αυτόν, ζηλεύω

Ναι τον ζηλεύω

Αν ήμουν ακόμα και το μισό από αυτόν θα ήμουν ευχαριστημένος

Είναι αστείο

Είναι αστείο να συγκρίνω τον εαυτό μου με κάποιον άλλο

Μην το κάνεις

Τέτοια σύγκριση δεν έχει νόημα”

Ένα άλλος ιδιαίτερα σημαντικός δείκτης του πώς το άγχος και η κόπωση ενσωματώνονται στην κοινωνική ζωή είναι ο τρόπος που αποτυπώνονται στη γλώσσα. Η λέξη *Johatsu*, στα Ιαπωνικά αναφέρεται στο κοινωνικό φαινόμενο σκηνοθεσίας ενός περίτεχνου σεναρίου εξαφάνισης από άτομα που θέλουν απεγνωσμένα να ξεφύγουν από την πιεστική καθημερινότητά τους, λόγω άγχους σχετικά με τις υποχρεώσεις τους ή και λόγω ντροπής για μια απόλυση ή μείωση μισθού⁷⁹. Αντίστοιχα, η λέξη *Kodokushi* (κατά κυριολεξία μοναχικός θάνατος) αναφέρεται στον θάνατο που δεν γίνεται αντιληπτός λόγω της βαθιάς μοναξιάς και κοινωνικής απομόνωσης του νεκρού, παρά μόνο αρκετά αργότερα από όταν συμβαίνει⁸⁰. Η κοινωνία των υψηλών ταχυτήτων είναι ταυτόχρονα και μια κοινωνία βαθιάς μοναξιάς.

Homo deus: η κοινωνική υπέρβαση του ανθρώπου

Η συνεχής επιταγή της υπερνεωτερικότητας για περισσότερο, γρηγορότερα, καλύτερα, αποτελεσματικότερα παράγει ένα εύθραυστο υποκείμενο, που τυραννάται από κατάθλιψη και υπερκόπωση, αδυναμία συγκέντρωσης και έλλειψη χρόνου από τη δουλειά και τις συνθήκες της ζωής. Στο φανταστικό επίπεδο όμως, οι υπερνεωτερικές αξίες παράγουν μια επιθυμία για ακόμα περισσότερο έλεγχο και σχεδιασμό των παραγόντων που θα επιτρέψουν τη μεγέθυνση του κοινωνικού καθεστώτος. Αν η παραγωγή και οι τεχνολογίες κάνουν καλά τη δουλειά τους αλλά ο άνθρωπος δεν αντέχει το ρυθμό τους, τότε καλά θα κάνουμε να εφεύρουμε έναν νέο άνθρωπο. Και με το “να εφεύρουμε” εννοώ να σχεδιάσουμε με όρους κατασκευαστικών σχεδίων, να πραγματοποιήσουμε ελέγχους ασφαλείας, βιωσιμότητας και αποτελεσματικότητας και να εφαρμόσουμε την τεχνική στο σώμα όσο και στο πνεύμα. Σε αυτό το πνεύμα, ο Yuval Noah Harari περιγράφει στο βιβλίο του *Homo Deus, μια σύντομη ιστορία του μέλλοντος*, την μετατόπιση στον ορίζοντα της ανθρώπινης σχεδιαστικής φιλοδοξίας από τα έξω προς τα μέσα, στον ίδιο τον άνθρωπο αλλά και υπερβατικής σημασίας φυσικά και βιολογικά ζητήματα. Η “νέα ατζέντα του ανθρώπινου είδους” όπως ονομάζει τον ορίζοντα της υπερνεωτερικής σχεδιαστικής φιλοδοξίας περιλαμβάνει τη βιοτεχνολογική αντιμετώπιση της γήρανσης, τη συστηματοποίηση της διανοητικής διαδικασίας και της λειτουργίας του εγκεφάλου για τη δημιουργία πραγματικής τεχνητής νοημοσύνης και την μοντελοποίηση όλης της γενετικής πληροφορίας⁸¹.

| ενότητα 1

Ο Harrari με απολογητική στάση απέναντι στο σύγχρονο καπιταλισμό, επιχειρηματολογεί με τη βοήθεια στατιστικών στοιχείων ότι σήμερα πολύ περισσότερο από ποτέ, οι πόλεμοι, οι λιμοί και οι επιδημίες, δηλαδή οι πιο σημαντικές και ανεξέλεγκτες αιτίες θανάτου ιστορικά, σήμερα είναι υπό σχετικό έλεγχο⁸². Με βάση αυτή την παραδοχή, ο Harrari εκτιμά ότι όχι μόνο η αντιμετώπιση όλων των παραπάνω θα γίνει αποτελεσματικότερη και πληρέστερη αλλά ότι αναγκαστικά τα προβλήματα της ανθρωπότητας θα μετατοπιστούν σταδιακά από τη σφαίρα της διαμόρφωσης μιας κοινωνίας με τα χαρακτηριστικά που επιθυμούν και θα μεταφερθούν στη σφαίρα της διαμόρφωσης της ζωής που επιθυμούν με όρους βιολογικούς και τεχνικούς. Παρότι πίσω από μια τέτοια εκτίμηση βρίσκεται μια ρητή ή άρρητη εμπιστοσύνη ότι το παρόν κοινωνικό και οικονομικό σύστημα και οι πολιτικές του λύσεις είναι μάλλον ο,τι καλύτερο έχουμε ή θα έχουμε ποτέ. Ο τίτλος *Homo Deus* (άνθρωπος-θεός) δεν είναι παρά μια πιο εμπειριστατωμένη εκδοχή του Τελευταίου Ανθρώπου στον οποίο αναφερόταν ο Francis Fukuyama ως τον κάτοικο του τέλους της ιστορίας. Παρόλα αυτά ο Harrari δεν απορρίπτει τη σημασία της κοινωνικής αλλαγής. Βλέπει όμως την ουσία της στην επιθυμία όχι με κοινωνικούς αλλά με ατομικούς βιοχημικούς όρους. Μέσα από μια ισομορφική σύγκριση ανθρώπου και των υπόλοιπων ζώων, η τελεολογία της ανάλυσής του καταλήγει με την αντιμετώπιση της ευτυχίας ως τον πιο σύνθετο ως τώρα βιοχημικό γρίφο που καλείται ο άνθρωπος να λύσει. Παρά τις θετικιστικές πλάνες που μπορεί κανείς να χρεώσει σε μια τέτοια άποψη, βασίζεται σε μια σωστή αφετηρία, δηλαδή ότι η επιθυμία αποτελεί τον καθοριστικό παράγοντα κοινωνικής κίνησης.

Αυτό που ο Harrari ονομάζει *Homo Deus* βάσει των συμβολικών φιλοδοξιών του θα μπορούσαμε να ονομάσουμε *Homo Volentus* (Άνθρωπος που επιθυμεί) βάσει των δομικών του χαρακτηριστικών. Δίνει μάλιστα και μια επιπλέον πτυχή στο σύνδρομο υπερκόπωσης που αναγνωρίζει ο Han⁸³:

“Αν αφήσουμε στην άκρη τις ψυχραιμες εξηγήσεις, πολλοί άνθρωποι πανικοβάλλονται όταν ακούν ότι υπάρχουν τέτοιες δυνατότητες [βιολογικός έλεγχος του γονιδιώματος, αθανασία και άλλα] [...] Μια φίλη μου μου είπε κάποτε ότι αυτό που την τρομάζει περισσότερο με τα γηρατειά είναι ότι θα γίνει κάτι ασήμαντο, ότι θα μετατραπεί σε μια νοσταλγική γριά που δε θα καταλαβαίνει τον κόσμο γύρω της, ούτε θα μπορεί να συνεισφέρει ιδιαίτερα σε αυτόν. Αυτό είναι που φοβόμαστε συλλογικά, ως είδος, όταν ακούμε για υπερανθρώπους. Αισθανόμαστε ότι σε έναν τέτοιο κόσμο η ταυτότητά μας, τα όνειρά μας, ακόμα και οι φόβοι μας θα γίνουν κάτι ασήμαντο και δε θα

μπορούμε να συνεισφέρουμε πια.”

Ο υπαρξιακός φόβος του να γίνει κανείς περιττός και παρωχημένος αυξάνεται με την κοινωνική και τεχνολογική επιτάχυνση και ενσωματώνεται στο κοινωνικό ασυνείδητο ως άλλη μια επιταγή. Η επιταγή αυτή μαζί με άλλες που περιέγραψα παραπάνω κεφαλαιοποιούνται εκτός του άγχους υπερδραστηριότητας και σε μια αντίρροπη υπερδιαδεδομένη βαρεμάρα. Ο Han συνδέει το πλεόνασμα θετικότητας και τις επιταχύνσεις που δημιουργεί με μια ριζικά διαφορετική στάση απέναντι στο χρόνο και την προσοχή του ατόμου⁸⁴. Η βαθιά περισυλλογή δεν έχει χώρο στον καθημερινό ρυθμό και έτσι αντικαθίσταται από μια συνεχή εγρήγορση η οποία όμως είναι επιφανειακή και αντανakλαστική. Τη βαρεμάρα αυτή τη θεωρεί ο Han το πνευματικό αντίστοιχο του ύπνου, μια πλήρη διακοπή κάθε διανοητικής δραστηριότητας με σκοπό την ξεκούραση από το βομβαρδισμό ερεθισμάτων. Ένα ιδιαίτερο είδος βαρεμάρας του σύγχρονου υποκειμένου είναι αυτό που ο ονομάζεται *procrastination*, που σημαίνει η αναβλητικότητα που σχετίζεται με δουλειές και υποχρεώσεις, το χαζολόγημα. Σύμφωνα με έρευνες διάφορων πηγών⁸⁵ το ποσοστό των ανθρώπων που παρουσιάζουν αυτή τη συμπεριφορά για οποιοδήποτε χρονικό διάστημα (με το μικρότερο να είναι 1-2 ώρες τη μέρα) ανέρχεται στο 88%. Αυτό το στατιστικό εύρημα ταιριάζει και με την εκτίμηση του Han σχετικά με την αμυντική λειτουργία της βαρεμάρας. Ο Zygmunt Bauman κάνει επίσης μια ανάλυση του όρου στη Ρευστή Νεωτερικότητα υπερασπιζόμενος τη συμπεριφορά αυτή απέναντι στην υπερδραστηριότητα⁸⁶:

“*Cras* στα Λατινικά, σημαίνει ‘αύριο’. Η λέξη ήταν επίσης σημασιολογικά ελαστική, έτσι που αναφερόταν, παρομοίως με το διασήμως αόριστο *mañana*, σε ένα μην προσδιορισμένο ‘αργότερα’ – το μέλλον ως τέτοιο. ***Crastinus* είναι αυτό που ανήκει στο αύριο. Το να αναβάλλεις [to pro-crastinate],** σημαίνει να τοποθετείς κάτι ανάμεσα στα πράγματα που ανήκουν στο αύριο. Το **να τοποθετείς**, κάτι εκεί, που αυτομάτως υπονοεί ότι το αύριο δεν είναι η φυσική θέση του πράγματος, ότι το πράγμα δεν ανήκει δικαιωματικά εκεί. Συνεπώς, ανήκει αλλού. Πού; Στο παρόν, προφανώς. **Για να προσγειωθεί στο αύριο, το πράγμα πρέπει πρώτα να τραβηχτεί από το παρόν ή να του απαγορευτεί η πρόσβαση σε αυτό. Το να χαζολογάς [to procrastinate] σημαίνει να μην παίρνεις τα πράγματα όπως έρχονται, να μην δρας σύμφωνα με τη φυσική διαδοχή των πραγμάτων. Αντίθετα σε μια συνήθη εντύπωση στη σύγχρονη εποχή, η αναβλητικότητα [procrastination] δεν είναι θέμα ραθυμίας, βαρεμάρας, ακουσιότητας ή ατονίας· είναι**

μια ενεργή στάση, μια απόπειρα να πάρει κανείς τον έλεγχο επί της διαδοχής των γεγονότων και να κάνει τη διαδοχή αυτή διαφορετική από ότι θα ήταν αν καθόταν πειθήνιος και δεν αντιστεκόταν. Το να χαζολογάς [to procrastinate] είναι το να διαχειρίζεσαι τα ενδεχόμενα της παρουσίας ενός πράγματος με το να αναβάλλεις, να καθυστερείς και να μεταθέτεις το γίνεσθαι παρόν του, κρατώντας σε απόσταση και παραιτούμενος από την αμεσότητά του.”

Ο Bauman εδώ περιγράφει αυτό που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως μια σχεδιαστική λογική της βαρεμάρας, ένα πρότυπο με βάση το οποίο η βαρεμάρα μπορεί να παράξει μοντέλα κοινωνικών συμπεριφορών.

Αν το μοντέρνο έπαιρνε κόκα

Απέναντι σε τέτοια μοντέλα κοινωνικών συμπεριφορών στρέφεται συχνά το υπερνεωτερικό *dispositif*. Η καθυστέρησης και η ολιγωρίες είναι το μεγαλύτερο δυνατό αμάρτημα σε μια κοινωνία ταχύτητας και επιδόσεων. Το κρίσιμο στοιχείο που αξιοποιείται στα πλαίσια του υπερνεωτερικού *dispositif* για το σχεδιασμό μιας επιδοσιακής συνθήκης είναι αυτό που προαναφέρθηκε ως κεντρικό για τη λογική του *burnout*, η επιθυμία. Ο αγώνας για το υποκείμενο στο μικρο-επίπεδο βιοπολιτικής διαχείρισης είναι ο αγώνας μεταξύ βαρεμάρας και επιδόσεων. Ο αγώνας αυτός λαμβάνει δε, και καθαρά ιδεολογικά χαρακτηριστικά. Όταν το οικονομικό περιοδικό *Forbes* αφιερώνει χρόνο για να γράψει άρθρο με θέμα: “10 τρόποι να νικήσετε το χαζολόγημα και να κάνετε πράγματα”⁸⁷ καταλαβαίνουμε ότι το ζήτημα αφορά την παγκόσμια ελίτ πραγματικά. Το λεξιλόγιο και η επιχειρηματολογία που αναπτύσσεται στο παραπάνω αλλά και σε άλλα παρόμοια άρθρα έχει δύο βασικά χαρακτηριστικά: 1) την παθολογικοποίηση της βαρεμάρας, την μετατροπή της σε πρόβλημα ηθικής και μεταφυσικής φύσης και 2) την εκμηδένιση του κοινωνικού παράγοντα από την ανάλυση. Πρόκειται για αυτό που οι TIQQUN περιγράφουν στο κείμενό τους Θεωρία του *Bloom* ως εξής⁸⁸:

“Η αναζήτηση ‘βαθύτερων συναισθημάτων’, ‘έντασης της πραγματικής ζωής’, που φαίνεται σε πολλούς από τους απελπισμένους ως ο απόλυτος λόγος για να ζεις, καταφέρνει τελικά να τους αποσπάσει από τη θεμελιώδη συναισθηματική τους κατάσταση που τους κατακλύζει: τη βαρεμάρα;

[...]

Η πραγματική πολιτική, η εκστατική πολιτική ξεκινά εδώ. Με ένα άγριο και πλατύ γέλιο. Με ένα γέλιο που αναιρεί όλο το κλαμένο πάθος των υποτιθέμενων προβλημάτων της 'ανεργίας', της 'μετανάστευσης', της 'ανασφάλειας', και της 'κοινωνικής περιθωριοποίησης'.

Δεν υπάρχει το κοινωνικό πρόβλημα ανεργίας, αλλά μόνο ένα μεταφυσικό συμβάν της τεμπελιάς μας.

Δεν υπάρχει το κοινωνικό πρόβλημα της μετανάστευσης, αλλά μόνο ένα μεταφυσικό συμβάν ετερότητας.

Δεν υπάρχει το κοινωνικό πρόβλημα της ανασφάλειας ή της περιθωριοποίησης, αλλά αυτή η υπαρξιακή, αδυσώπητη πραγματικότητα ότι είμαστε όλοι μόνοι μας, μόνοι να τα βγάλουμε πέρα πριν το θάνατο,

ότι είμαστε όλοι, στην αιωνιότητα,

τελειωμένα όντα.”

Το υπερνεωτερικό καθεστώς περιλαμβάνει σχεδιαστικές τακτικές οι οποίες στοχεύουν στο να πραγματώσουν στην υποκειμενική εμπειρία αυτές τις μεταφυσικές μεταστροφές αλλά και να εμβαθύνουν την επιταγή της παραγωγικότητας και της επίδοσης. Σε μεγάλο βαθμό οι τακτικές αυτές έχουν να κάνουν με το σχεδιασμό νοητικών χώρων δυνατοτήτων, αφηρημένων κατασκευών και ψυχικών αντικειμένων. Το να γίνει κανείς ο ιδανικός εαυτός του αποτελεί μια τέτοια νοητική δυνατότητα που περιέχεται στις προγραμματικές σχεδιαστικές δηλώσεις αμέτρητων διαφορετικών προϊόντων και υπηρεσιών· από φορητούς υπολογιστές, ηλεκτρονικό εξειδικευμένο εξοπλισμό που σου επιτρέπει να δουλεύεις από παντού, ακόμα και στον ύπνο σου, μέχρι προγράμματα γυμναστικής ή διαλογισμού για τη μείωση του άγχους ή πακέτα διακοπών, φωτογραφικές μηχανές, τουριστικά –ή αντιτουριστικά- αξιοθέατα για να ζήσεις όλες εκείνες τις ακραίες εμπειρίες που θα δώσουν στη ζωή σου νόημα. Ο σχεδιασμός αυτός πρέπει να είναι αναγκαστικά προσαρμοσμένος στην ταχύτητα και στο ταξίδι. Αφορά προγράμματα που λογοκρίνουν τα γραπτά σου με σκοπό να τα κάνουν σωστότερα γραμματικά αλλά και να φαίνονται πιο εκλεπτυσμένα και γεμάτα επαγγελματισμό. Το αξιακό όραμα ενός τέτοιου σχεδιασμού στρέφεται αναγκαστικά στο άτομο και στο τώρα γιατί αδυνατεί να αντιμετωπίσει την άβυσσο του μακρινού μέλλοντος το οποίο βάσει της ταχύτητας με την οποία κινείται η κοινωνία είναι κατά απόλυτη τιμή

| ενότητα 1

πολύ μακρύτερα από ότι παλιότερα.

Και φυσικά οι σχεδιαστικές τακτικές του burnout στοχεύουν πάνω από όλα στη συντήρηση πόρων και δυνάμεων· στον να κάνουν τον άνθρωπο που είναι το προνομιακό αντικείμενό τους, πιο ανθεκτικό, πιο γρήγορο, πιο ευχάριστο και πιο αποτελεσματικό. “Δε θέλουμε να μας πεθάνεις στη δουλειά! Απλώς να φτάσεις στο όριο του θανάτου –σωματικού ή ψυχικού- και να συνεχίσεις να προχωράς”. “Δε θέλουμε να αγχώνεσαι! Μόνο να είσαι συνεχώς διαθέσιμη και σε επιφυλακή στην περίπτωση που χρειαστούμε να κάνεις κάτι στις 5 τα ξημερώματα ή όσο ταξιδεύεις με τα ΜΜΜ”. “Δε θέλουμε να έχεις χαμηλές προσδοκίες! Θέλουμε να έχεις φιλοδοξία η οποία θα βοηθήσει εξίσου και εσένα και εμάς να πάμε όλοι μαζί πιο μπροστά, πιο γρήγορα”. “Δε θέλουμε να είσαι ένα με τη μάζα! Θέλουμε να έχεις ένα τεράστιο Εγώ, ικανό να σε πείσει ότι μπορείς να κάνεις τα πάντα, ότι δε χρειάζεται να σταματήσεις και να ξεουραστείς ποτέ⁸⁹”. Και πάνω από όλα “Δε θέλουμε να έχεις κατάθλιψη! Η κατάθλιψη σκοτώνει την παραγωγικότητα και τη δική σου και των άλλων που σπαταλούν χρόνο να σε λυτούνται αντί να κυνηγούν τον δικό τους εκάστοτε ιδανικό εαυτό”.

1.4 Διαγράμματα stress

Η υπερνεωτερική σχεδιαστική λογική ως υπερ-διάγραμμα, μοιάζει με αυτό που ο Lacan περιγράφει ως άγχος. Ειδικά στη σχέση μεταξύ αναλυτή και αναλυόμενου λέει⁹⁰:

“Πράγματι, [το άγχος] είναι μέρος της λογικής των πραγμάτων, δηλαδή, της λογικής της σχέσης που έχετε με τους ασθενείς σας. Το να αισθάνεστε ότι το υποκείμενο μπορεί να αγχώνεται σας βάζει σε συνεχή αξιολόγηση.”

Το άγχος πρέπει επομένως να λειτουργεί ως ένας ρυθμιστικός παράγοντας μεταξύ δύο άνισων όρων, του αναλυτή και του αναλυόμενου. Όταν ο Lacan διερωτάται αν το άγχος που αισθάνεται ο αναλυτής ως προς την ευθύνη του και το άγχος που αισθάνεται ο αναλυόμενος ως προς την έκθεση είναι της ίδιας φύσης. Σαν γενική αρχή το άγχος τόσο για τον Lacan όσο και για τον Freud είναι αποτέλεσμα της επίδρασης των επιθυμιών του Άλλου πάνω στο υποκείμενο⁹¹. Αυτό σημαίνει απλά ότι το άγχος είναι η συναισθηματική

αντίδραση που γεννιάται όταν κάποιος περιμένει κάτι από το άτομο ή όταν το άτομο αγνοεί τι είναι αυτό που οι άλλοι περιμένουν από αυτό. Αν λάβουμε υπόψη τη θέση του Lacan όχι σαν ψυχαναλυτικό, αλλά σαν εννοιολογικό εύρημα τότε μπορούμε να βγάλουμε μια σειρά από ενδιαφέροντα εξαγόμενα.

Το άγχος ως μηχανισμός εσωτερικής αναταραχής που βασίζεται στην αντανάκλαση της επιθυμίας παράγεται από ένα παιχνίδι αποστάσεων: Της απόστασης του υποκειμένου από την επιθυμία του Άλλου που είναι πολύ μικρή, της απόστασης του υποκειμένου από το αντικείμενο της επιθυμίας που είναι αγεφύρωτη, της απόστασης της επιθυμίας του Άλλου από την επιθυμία του υποκειμένου που είναι απροσδιόριστη. Οι αποστάσεις που κοινωνικά δημιουργούν το σύνδρομο υπερκόπωσης και την κατάθλιψη του υπερνεωτερικού υποκειμένου είναι κυρίως εγγύτητες απέναντι στην επιθυμία του εαυτού ο οποίος παρουσιάζεται ως Άλλος. Ο ιδανικός εαυτός όμως δεν είναι καθόλου ασφαλής από την υπερκόπωση. Η περσόνα πάνω στην οποία καθρεφτίζονται και προβάλλονται οι εξατομικευμένες συλλογικές απωθήσεις του υπερανθρώπου, καταρρέει από το βάρος των απαιτήσεων εξίσου με το πραγματικό αντικείμενο. Η εσωτερική ζωή ανάγεται σε μονόλογο, σαν έναν αγώνα πινγκ πόνγκ που παίζεται από εξαιρετικά κοντινή απόσταση και απαιτεί τόσο από το υποκείμενο όσο και από τους συλλογικούς μηχανισμούς στους οποίους εγγράφεται μια πλήρη και συνεχή εγρήγορση.

Επιπλέον αν η επιθυμία είναι πράγματι στην ουσία μια επιθυμητική οικονομία⁹², δηλαδή μια ανταλλαγή αντικειμένων επιθυμίας και προσδοκιών, τότε το άγχος είναι το πλεόνασμα της συναλλαγής αυτής, δηλαδή το συσσωρευμένο χρήμα πρωτού τεθεί σε κίνηση και γίνει κεφάλαιο. Το άγχος είναι ταυτόχρονα η μηχανή που θέτει σε κίνηση την επιθυμητική και υλική παραγωγή στο επίπεδο του ατόμου, αλλά και η εσωτερική αντίφαση της επιθυμητικής οικονομίας αυτής. Το επιθυμητικό πλεόνασμα που είναι απαραίτητο για να λειτουργήσει η επιδοσιακή υπερνεωτερική κοινωνία είναι η αιτία του παραλυτικού άγχους, και συνδρόμου υπερκόπωσης που μαστίζει τον πληθυσμό. Το ίδιο συμπέρασμα βγάζει και ο Ευσταθίου όταν αναλύει τον 5^ο Λόγο του Lacan, το Λόγο του Καπιταλιστή⁹³. Σε αυτόν διαβάζει τη μετατόπιση του κοινωνικού μοντέλου της επιθυμητικής οικονομίας από ένα σύστημα που στοχεύει στις "συμβολικές διευθετήσεις" των αυτοκαταστροφικών ενορμήσεων, σε ένα άλλο που περιγράφει τη συνεχώς αποτυχημένη πορεία του υποκειμένου να διαφύγει διαχειριστεί την "υπερχειλίζουσα ηδονή-οδύνη"⁹⁴, την τάξη της υπερ-απόλαυσης. Από την επιθυμία στην υπερ-απόλαυση δεν είναι μικρό βήμα. Είναι ακριβώς τόσο μεγάλο άλμα όσο από το να θέλει κανείς να έχει ένα ιδιωτικό αυτοκίνητο και ένα δικό του σπίτι μέχρι το να θέλει την ταχύτητα του αυτοκινήτου και την θαλπωρή του σπιτιού γραμμένα πάνω στο ίδιο του το

| ενότητα 1

σώμα, πάνω στον ίδιο του τον ψυχικό κόσμο. Ο ρόλος του άγχους επομένως διευρύνεται και αυτός. Από κινητήρας και σύμπτωμα, γίνεται ταυτόχρονα και αναπόσπαστη τοποθεσία της ίδιας της εσωτερικής ζωής, γίνεται ένα εργαλείο του ίδιου του υποκειμένου για να μπορέσει να ελέγξει τον εαυτό του και τις ενορμήσεις του.

Η υπερνεωτερική κυριαρχία στη φάση εκμοντερνισμού των τεχνικών της κυβερνητικής επανάστασης⁹⁵ στοχεύει ακριβώς στην τελειοποίηση του μηχανισμού του stress σαν εργαλείο εξουσίας και ελέγχου. Τα όρια των ατόμων μετρώνται καθημερινά ενώ τεχνολογίες συντήρησής τους επινοούνται και σχεδιάζονται. Ιδεολογικά, πολιτικά, κοινωνικά και υλικά διεξάγεται πόλεμος απέναντι στην ακινησία, στη βαρεμάρα και στην απραξία, στην αναποτελεσματικότητα και την αντιπαραγωγική δραστηριότητα. Ο πόλεμος όμως αυτός δεν είναι στα πρότυπα του νεωτερικού παγκόσμιου πολέμου. Πολύ περισσότερο είναι στα πρότυπα ενός διαρκούς πολέμου χαμηλής έντασης όπως ο συνεχιζόμενος πόλεμος στη μέση ανατολή. Οι μάχες είναι μάχες ρύθμισης των αποστάσεων και αυξομείωσης της πίεσης των αιχμηρών ερεθισμάτων. Ο κλοιός της σύγκρουσης όλο και μεγαλύτερος, ο χώρος διαφυγής όλο και μικρότερος. Η λέξη stress εξάλλου προκύπτει από το Λατινικό *stringere*⁹⁶ που σημαίνει περισφίγγω μέχρι ασφυξίας. Έτσι η γενική σχεδιαστική λογική της υπερνεωτερικότητας, το γενικό υπερνεωτερικό διάγραμμα των συστημάτων της είναι οι μηχανές του άγχους-stress, οι μηχανές περίσφιξης πνιγμού τόσο όσο, αρκετού για τον απόλυτο έλεγχο του αντικειμένου επί ή για το οποίο σχεδιάζω, αλλά και ικανού να αφήνει τις επιθυμητικές ροές να κινούνται συνεχόμενα και ελεύθερα μέσα και από τα αντικείμενα αυτά.

ενότητα 1 |

_παραπομπές

1 Γ. Δημόπουλος, Το Υπερμοντέρνο, διάλεξη στα πλαίσια των προπτυχιακών σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών ΕΜΠ, επιβλέπτων Ν.Ι. Τερζόγλου, Ιούλιος 2017, σελ 39-55. Δημοσιευμένο προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο Academia:

https://www.academia.edu/34535531/%CE%A4%CE%BF_%CE%A5%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%BD%CE%BF_%CE%95%CE%9C%CE%A0_%CE%99%CE%B%CF%8D%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82_2017 .

2 M. Berman, All that is solid melts into air: the experience of modernity, Penguin Books, N. York 1982.

3 Ibid. σελ 41, 51, 60.

4 Ibid.

5 Ibid. σελ 42.

6 Ibid. σελ 59.

7 K. Marx & F. Engels, μετάφραση S. Moore, F. Engels, Manifesto of the Communist Party από το Marx/Engels Selected Works, Vol. 1, Progress Publishers, Μόσχα 1969, σελ 99-100.

8 Ibid.

9 M. Berman, All that is solid melts into air: the experience of modernity, Penguin Books, N. York 1982, σελ 91-92.

10 Για περισσότερα σχετικά με τον διαχωρισμό εκμοντερνισμός, μοντέρνο, νεωτερικότητα βλέπε

Γ. Δημόπουλος, Το Υπερμοντέρνο, διάλεξη στα πλαίσια των προπτυχιακών σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών ΕΜΠ, επιβλέπτων Ν.Ι. Τερζό-

γλου, Ιούλιος 2017, σελ 39-55.

11 Ibid. σελ 56.

12 Ibid. σελ 57.

13 F. Jameson, POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press, Durham ΗΠΑ 1991, σελ 1-2.

14 Ibid. σελ 60-61.

15 F. Jameson, A Singular Modernity, essay on the ontology of the present, Verso, London 2002, σελ 7.

16 Βλέπε σημείωση 43, σελ 78-84.

17 K. Marx & F. Engels, μετάφραση S. Moore, F. Engels, Manifesto of the Communist Party από το Marx/Engels Selected Works, Vol. 1, Progress Publishers, Μόσχα 1969, σελ 47-59.

18 Ibid. σελ 47-48.

19 Ένα ιδιαίτερο παράδειγμα ακριβώς αυτής της φύσης είναι η ταινία "Goodbye Lenin". Στην ταινία αυτή ο πρωταγωνιστής, ένας Βερολινέζος στην πρώην ανατολική πλευρά προσπαθεί να διατηρήσει την ψευδαίσθηση για την μητέρα του η οποία πάσχει από άνοια, ότι το Τείχος δεν έπεσε ποτέ. Το σχέδιό του υποβοηθούν βιντεοσκοπημένες εκπομπές και δελτία ειδήσεων της ανατολικογερμανικής τηλεόρασης και συσκευασίες ή μάρκες προϊόντων από σοσιαλιστικές βιομηχανίες. Εδώ τα αντικείμενα που είναι τα αποτελέσματα κάποιων κοινωνικών διεργασιών, γίνονται για την μητέρα του πρωταγωνιστή φορείς κοινωνικών σχέσεων που δεν υπάρχουν. Το αντικείμενο γίνεται σύμβολο και ο φетиχισμός δεν αφορά πια την απόκρυψη της παραγωγικής διαδικασίας από την διαδικασία ταυτίσεων στο μυαλό της μητέρας, αλλά την απόκρυψη άλλων διαδικασιών και την αντικατάστασή τους στον ψυχισμό της από τις σοσιαλιστικές κοινωνικές σχέσεις που επιθυμεί.

| ενότητα 1

20 B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, USA 2002.

21 Ibid. σελ 39-40.

22 Με τη φράση “Μεγάλος Επικοινωνιακός” αποδίδω την φράση “Great Communicator” στο πρωτότυπο. Αυτό ήταν ένα παρατσούκλι που επινόησε η ομάδα δημοσίων σχέσεων του Reagan για να αντιπαλέψει την κριτική που του ασκούταν λόγω της προηγούμενης καριέρας του ως ηθοποιός. Η ατυχής –ή ενδεχομένως συμβολική– τοποθέτηση ενός “επαγγελματία ψεύτη” στην προεδρική καρέκλα των ΗΠΑ επιχειρήθηκε από τον κυρίαρχο λόγο να παρουσιαστεί ως αρετή: Ο απλός άνθρωπος, που όμως ξέρει να επικοινωνεί ακριβώς λόγω της ευθύτητας και της απόστασής του από την επαγγελματική πολιτική σκηνή.

23 Ibid. σελ 41.

24 Ibid. Σελ 41-42.

25 Γ. Δημόπουλος, *Το Υπερμοντέρνο, διάλεξη στα πλαίσια των προπτυχιακών σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών ΕΜΠ, επιβλέπων Ν.Ι. Τερζόγλου, Ιούλιος 2017, σελ 132-133.*

26 Γ. Ευσταθίου, “Βιοπολιτική Επιστήμη και Καπιταλιστικό Κράτος, Άμυνα/Ασφάλεια, Ανάπτυξη, Ανταγωνιστικότητα”, εργασία δημοσιευμένη στα *Τετράδια Μαρξισμού*, τεύχος 11, χειμώνας 2019.

27 G. Deleuze, *Η Κοινωνία του Ελέγχου, Ελευθεριακή κουλτούρα*, Αθήνα 2001, σελ 13.

28 A.V. Vazyoulin, *Η Λογική της Ιστορίας-ζητήματα θεωρίας και μεθοδολογίας*, ΚΨΜ, Αθήνα 2013, σελ 299.

29 Γ. Δημόπουλος, *Το Υπερμοντέρνο, διάλεξη στα πλαίσια των προπτυχιακών σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών ΕΜΠ, επιβλέπων Ν.Ι. Τερζόγλου, Ιούλιος 2017, σελ 132-133.*

- 30 Για μια μαρξιστική θεώρηση του σύγχρονου καπιταλισμού ως «ολοκληρωτικού καπιταλισμού», βλ. ενδεικτικά G. Liodakis, *Totalitarian Capitalism and Beyond*, Surrey, Farnham 2010.
- 31 G. Deleuze, μετάφραση S. Hand, πρόλογος P. Bove, Foucault, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, σελ 34.
- 32 Γ. Ευσταθίου, "Ο Foucault και τα 4+1 διαγράμματα εξουσίας", εργασία δημοσιευμένη στο ιστολόγιο Ταξικές Μηχανές: <https://bestimmung.blogspot.com/2018/08/foucault-41.html> .
- 33 Ibid.
- 34 Ibid.
- 35 Ibid.
- 36 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του φαινομένου είναι οι πρώιμες δουλειές του ίδιου του Le Corbusier, του κατεξοχήν ήρωα του μοντέρνου κινήματος. Η διαμόρφωση του δώματος της κατοικίας Beistegui όπου η πλάκα έχει στρωθεί με χλοοτάπητα και έπιπλα κήπου συνυπάρχουν με ένα μη λειτουργικό τζάκι πάνω στο στηθαίο περισσότερο παραπέμπουν σε σουρεαλιστικό πίνακα παρά σε μοντέρνα αρχιτεκτονική. Μέσα από τέτοιες εικόνες όμως είναι που καταλαβαίνει κανείς τη διαπάλη των κυρίαρχων και των δευτερευόντων τάσεων εντός του μοντέρνου αλλά και την ποικιλία και αντίφαση που κάθε αυθεντικό κοινωνικό και καλλιτεχνικό κίνημα φέρει εντός του.
- 37 Ibid.
- 38 M. Foucault, μετάφραση Τίτικα Δημητρούλια, Για την Υπεράσπιση της Κοινωνίας, Ψυχογιός, Αθήνα 2002, σελ 303.
- 39 M. Auge, μετάφραση J. Howe, *Non-places An introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, London 1997, σελ 26.
- 40 Ibid. σελ 27.

| ενότητα 1

- 41 G. Lipovetsky with S. Charles, μετάφραση A. Brown, *Hypermodern Times*, polity press, Cambridge 2005, σελ 7.
- 42 Ibid. σελ 12.
- 43 H. Ibelings, *Supermodernism, Architecture in the age of globalization*, NAI Publishers, Amsterdam 1998, σελ 24.
- 44 Ibid. σελ 25-26.
- 45 L. P. Puglisi, *Hyper-Architecture, spaces in the Electronic Age*, translation Lucinda Byatt, Birkhauser, Boston 1999, σελ 18.
- 46 Ibid. σελ 20.
- 47 Βλέπε σημείωση 73 σελ 51.
- 48 Σχετικά με την ουδετερότητα σημαντική συγγένεια υπάρχει με την θέση του Koolhaas σχετικά με την “generic city” (τυπική πόλη). Σχετικό δημοσίευμα συμπυκνωμένο παρατίθεται εδώ: <https://www.citylab.com/design/2011/12/case-generic-architecture/771/> .
- 49 Γ. Δημόπουλος, *Το Υπερμοντέρνο, διάλεξη στα πλαίσια των προπτυχιακών σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών ΕΜΠ*, Ιούλιος 2017, σελ 103.
- 50 Η φράση αποτελεί τον τίτλο του εισαγωγικού κεφαλαίου του βιβλίου: M. Fisher, *Capitalist Realism: Is there no alternative?*, Zero Books, Ηνωμένο Βασίλειο 2009. Ο ίδιος ο συγγραφέας αποδίδει τη φράση από κοινού στον Fredric Jameson και τον Slavoj Zizek.
- 51 Ibid. σελ 5.
- 52 Ibid. σελ 6.
- 53 Z. Bauman, *Liquid Modernity*, polity, Cambridge 2000, σελ 54.

54 Ibid.

55 M. Fisher, *Capitalist Realism: Is there no alternative?*, Zero Books, Ηνωμένο Βασίλειο 2009, σελ 9.

56 Βλέπε το ηλεκτρονικό άρθρο <https://www.cosmopolitan.com/lifestyle/g21770698/90s-summer-nostalgia/> .

57 Γ. Ευσταθίου, “Βιοπολιτική Επιστήμη και Καπιταλιστικό Κράτος, Άμυνα/Ασφάλεια, Ανάπτυξη, Ανταγωνιστικότητα”, εργασία δημοσιευμένη στα Τετράδια Μαρξισμού, τεύχος 11, χειμώνας 2019.

58 Ibid.

59 Σ. Σταυρίδης, *Μετέωροι Χώροι της Ετερότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, σελ 16.

60 Ibid. σελ 17.

61 L. Grinin. “The Processes of Systemic Integration on the World System”, δημοσιευμένο στο *Journal of Globalisation Studies*, τεύχος 8, Μάιος 2017, σελ 105. Η εργασία είναι δημοσιευμένη προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο Academia: https://www.academia.edu/35909576/The_Processes_of_Systemic_Integration_in_the_World_System .

62 Ibid. σελ 107.

63 L. & A. Grinin, *The Cybernetic Revolution and the Forthcoming epoch of Self-Regulating Systems*, Uchitel Publishing House, Μόσχα 2016, σελ 41.

64 Βλέπε σημείωση 92, σελ 104.

65 Ibid.

66 Στην εκπομπή αυτή οι διαγωνιζόμενοι προσπαθούν να πείσουν πλούσιους επιχειρηματίες να επενδύσουν τα λεφτά τους στις ιδέες τους

| ενότητα 1

φτιάχνοντας προτάσεις και χωρίς κάποιο υπόβαθρο σε οικονομικά ή οποιαδήποτε άλλη επιστήμη. Όπως και το όνομα της εκπομπής δηλώνει, οι διαγωνιζόμενοι βρίσκονται ανάμεσα σε μεγαλοκαρχαρίες του επιχειρηματικού κόσμου και περισσότερο από όλα πρέπει να τους εντυπωσιάσουν αποδεικνύοντας ότι μπορούν να είναι εξίσου αδίστακτοι με τους δυνητικούς τους χρηματοδότες.

67 Το βίντεο με τις πέντε συμβουλές από το Business Insider :<https://www.youtube.com/watch?v=ImGD-o17eo8> .

68 M. Fisher, *Capitalist Realism: Is there no alternative?*, Zero Books, Ηνωμένο Βασίλειο 2009, σελ 10.

69 G. Lipovetsky with S. Charles, μετάφραση A. Brown, *Hypermodern Times*, polity press, Cambridge 2005, σελ 40.

70 R. J. Shiller, "Narrative Economics", σελ 3. Ομιλία που δόθηκε στην 129η ετήσια συνάντηση της Αμερικανικής Οικονομικής Ένωσης στις 7 Ιανουαρίου 2017 στο Chicago. Δημοσιευμένη προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο: <https://cowles.yale.edu/sites/default/files/files/pub/d20/d2069.pdf> .

71 Βλέπε παράγραφο 1.3

72 B. Chul-Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, Matthes & Seitz, Berlin 2010, σελ 5.

73 Ibid. σελ 7.

74 Ibid. σελ 8.

75 Ibid. σελ 9.

76 Ibid. σελ 10.

77 Ibid. σελ 11.

78 <https://www.youtube.com/watch?v=pok5yDw77uM> .

90

79 Στο φαινόμενο αυτό αναφέρεται το άρθρο του TIME magazine: <https://time.com/4646293/japan-missing-people-johatsu-evaporated/> .

80 Σε σχέση με το φαινόμενο αυτό: https://www.google.com/search?rlz=1C1GCEA_enGR798GR799&ei=-2cTXrawApCykW605GwDA&q=kodokushi+meaning&oq=kodokushi&gs_l=psy-ab.3.1.0i5j0i30i5.222208.224741..225971...1.0..0.430.2686.0j8j2j2j1.....0....1..gws-wiz.....0..0i67j0i7i30j0i131j0i10.f_M_zXzywig .

Υ. Ν. Harrari, μετάφραση Μ. Λαλιώτης, Homo Deus, Μια σύντομη ιστορία
Τ

81 ου μέλλοντος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017, σελ 11, 23-30. Σε ένα εντελώς αντίστοιχο συμπέρασμα καταλήγει και η Sophia Roosth όταν στο δοκίμιο της "Analysis:Synthesis", μιλά για την "μετανάστευση" λογικών και τεχνικών από τη μηχανική και την ηλεκτρονική στη βιολογία. Συγκεκριμένα λέει: "Στα τελευταία χρόνια του 20ου αιώνα, μετανάστες από την επιστήμη υπολογιστών αποφάσισαν ότι αν ο σκοπός της βιολογίας ήταν να κατανοήσει τη ζωή, τότε το να δημιουργήσει ζωή θα έδινε καλύτερες θεωρίες από τα πειράματα". Το δοκίμιο δημοσιεύτηκε στον συλλογικό τόμο Superhumanity: Design of the Self, e-flux architecture & University of Minnesota press, 2018. Στον τόμο αυτό μια σειρά από δοκίμια με θέμα το σχεδιασμό από αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες, λογοτέχνες ή επιστήμονες παρουσιάζουν πτυχές του τι σημαίνει υπερνεωτερικό design και τι προβλήματα καλείται να αντιμετωπίσει.

82 Ibid. σελ 28.

83 Ibid. σελ 57.

84 B. Chul-Han, Müdigkeitsgesellschaft, Matthes & Seitz, Berlin 2010, σελ 12.

85 Μία από όλες μπορεί κανείς να δει εδώ: <https://medium.com/darius-foroux/how-common-is-procrastination-a-study-80869467c3f3> . Πολλές ακόμα έρευνες υπάρχουν αλλά ασχολούνται κυρίως με φοιτητές σαν το στατιστικό δείγμα.

| ενότητα 1

- 86 Z. Bauman, *Liquid Modernity*, polity, Cambridge 2000, σελ 156.
- 87 Το πρωτότυπο άρθρο στον ιστότοπο: <https://www.forbes.com/sites/forbescoachescouncil/2018/03/22/10-ways-to-beat-procrastination-and-get-things-done/> . Σε αντίστοιχο πνεύμα κινείται και το άρθρο του Harvard Business review με θέμα: “How to beat procrastination”: <https://hbr.org/2016/07/how-to-beat-procrastination> .
- 88 Tiqqun, *The Theory of Bloom*, La Fabrique, Paris 2000, σελ 4-5.
- 89 B. Chul-Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, Matthes & Seitz, Berlin 2010, σελ 18.
- 90 J. Lacan, μετάφραση A. R. Price, επιμέλεια J. A. Miller, *Anxiety, The Seminar of Jacque Lacan | Book X*, polity press, Cambridge 2014, σελ 5.
- 91 Ibid. σελ 152.
- 92 Ibid. σελ 190.
- 93 Γ. Ευσταθίου, “Η παραγωγή επιθυμίας στον ολοκληρωτικό καπιταλισμό”, δημοσιευμένο προς ελεύθερη χρήση στο ιστολόγιο Ταξικές Μηχανές https://bestimmung.blogspot.com/2016/09/blog-post_8.html.
- 94 Ibid.
- 95 L. Grinin. “The Processes of Systemic Integration on the World System”, δημοσιευμένο στο *Journal of Globalisation Studies*, τεύχος 8, Μάιος 2017, σελ 104.
- 96 Γ. Ευσταθίου, “Ο Foucault και τα 4+1 διαγράμματα εξουσίας”, εργασία δημοσιευμένη στο ιστολόγιο Ταξικές Μηχανές: <https://bestimmung.blogspot.com/2018/08/foucault-41.html> .



Ενότητα 2: Το Έξω

| ενότητα 2

2.1 Μια σύντομη εννοιολόγηση της ουτοπικής σκέψης

Αφού παρουσιάστηκαν σύντομα κάποιες βασικές πτυχές της υπερνεωτερικής εποχής και των σχεδιαστικών της τακτικών, επόμενο βήμα για την προσέγγιση της αρχιτεκτονικής του Έξω είναι η προσέγγιση της ουτοπικής σκέψης. Η αρχιτεκτονική του Έξω υπενθυμίζω ότι γίνεται αντιληπτή ως εννοιολογική, ουτοπική αρχιτεκτονική. Ποια είναι η ουτοπική παράδοση και πώς η αρχιτεκτονική του Έξω εντάσσεται σε αυτή;

Η ουτοπία έχει διάφορες πιθανές αφηγήσεις ανάλογα με το αν κανείς την αντιμετωπίσει ως ιδέα, ως λογοτεχνικό είδος, ως πολιτικό και χωροταξικό σχέδιο. Κατά κοινή ομολογία η ουτοπία ξεκινά στην αρχαία Ελλάδα με τον Πλάτωνα¹. Η Πολιτεία του Πλάτωνα που συνήθως θεωρείται το θεμελιώδες έργο της ουτοπικής σκέψης τόσο σε πολιτικό όσο και σε φιλοσοφικό επίπεδο δεν είναι το μόνο που τον απασχόλησε. Η περιγραφή και ανάλυση της μυθικής πόλης-κράτους της Ατλαντίδας γίνεται στα πλαίσια των διαλόγων Τίμαιος και Κριτίας και παρά την διακριτή ηθική σημασία της στο κείμενο, δεν παύει να πληροί τις βασικές προϋποθέσεις της ουτοπικής περιγραφής. Η ουτοπία σημαίνει εξ ορισμού έναν τόπο ο οποίος δεν υπάρχει αλλά και όχι μόνο. Συχνά το “δεν υπάρχει” ειδικά στο σύγχρονο λόγο συγχέεται με το “δεν μπορεί να υπάρξει”, έτσι όταν ένας δημοσιογράφος ή ένας πολιτικός χαρακτηρίζει μια πρόταση ή άποψη ως “ουτοπική” είναι ισοδύναμο με το να τη χαρακτηρίζει ανέφικτη, αδύνατο να πραγματοποιηθεί έως και βλακεία ή παραφροσύνη. Από την άλλη, ίσως και αντιφατικά θα μπορούσε να πει κανείς, οι ουτοπίες είναι σε όλες τις περιπτώσεις που συναντώνται (είτε στη λογοτεχνία, είτε στην αρχιτεκτονική είτε οπουδήποτε αλλού) αποτελέσματα κατασκευής και σχεδίου· αντικείμενα συστηματικής και μακροχρόνιας ανθρώπινης εργασίας που βασίζονται σε μια φανταστική τεχνολογική και ηθική υπεροχή οι οποίες μοιάζουν να είναι τόσο άρρηκτα συνδεδεμένες με το είδος όσο και η χωροταξική και πολεοδομική του πτυχή. Πώς γίνεται ένα κατασκεύασμα του ανθρώπου και της εργασίας του να ταυτίζεται με το μη πραγματοποιήσιμο, ειδικά αν κανείς σκεφτεί ότι οι επικριτές των λεγόμενων “ουτοπικών ιδεών” είναι συνήθως οι σκληρότεροι τεχνοκράτες και θιασώτες της φιλοδοξίας της τεχνολογίας και της εργασίας;

Η απάντηση είναι πιο σύνθετη από ότι μπορεί κανείς να απαντήσει στα πλαίσια μιας σύντομης αναδρομής όπως αυτή και σχετίζεται με την κοινωνική σημασία που απέκτησε η λέξη “ουτοπία” στα πλαίσια της ΕΣΣΔ και των χωρών του υπαρκτού σοσιαλισμού. Παρόλα αυτά, εκτός από μια ιδεολογική

| ενότητα 2

μάχη –ή νίκη- του μεγάλου νικητή του Ψυχρού Πολέμου, καπιταλισμού, η αντίφαση της ουτοπίας είναι και εσωτερική. Η Μπερνέρι αναγνωρίζει την αντίφαση σαν αποτέλεσμα της οργανικής σχέσης των ουτοπικών σχεδίων και στοχαστών με διαφορετικές μορφές και συλλήψεις της κρατικής μορφής και κυριαρχίας². Το να είναι κανείς ταυτόχρονα εμπνευστής, σχεδιαστής, πολεοδόμος, νομοθέτης και βασιλιάς είναι για την οπτική της η πυρηνική αντίφαση. Στο όνομα της ουτοπίας καλούνται να συνδυαστούν ταυτόχρονα πολιτικά, οικονομικά, ηθικά και μεταφυσικά στοιχεία και μάλιστα υπό την οπτική διαφορετικών πλαισίων ανάλογα την εποχή. Έτσι η Πολιτεία του Πλάτωνα περιλαμβάνει όλα τα παραπάνω από τη σκοπιά μιας κρατικής ηθικής της αριστείας ενώ η Ουτοπία του Μοοργε περιλαμβάνει όλα τα παραπάνω από τη σκοπιά ενός παράξενου αμαλγάματος φιλοβασιλικών και φιλομοναστικών αντανακλαστικών. Η διαλεκτική κατασκευασμένου και δημιουργημένου είναι μια αναδιαμόρφωση της διαλεκτικής τεχνητού και φυσικού καθώς και ανθρώπινου και θεϊκού που διατρέχει τη φιλοσοφική σκέψη της αρχαιότητας και της Αναγέννησης. Ίσως το θεμελιώδες ερώτημα που θέτει η ουτοπία είναι το κατά πόσο και με ποιους τρόπους γίνεται να σχεδιαστεί ή να περιγραφεί το μη υπαρκτό.

Το ερώτημα αυτό συχνά λαμβάνει τη μορφή της αναζήτησης ενός προτύπου ή σχεδίου για το ιδανικό. Και μέσα από το λαβύρινθο της ανθρώπινης επιθυμίας, το ιδανικό συνδυάζεται με το ανέφικτο και το διαφεύγον. Η ουτοπία με ψυχαναλυτικούς όρους μοιάζει με το αντικείμενο “a” της κοινωνικής ψυχολογικής τοπολογίας του Lacan, το διαφεύγον αντικείμενο της υπεραπολαυσης³. Γενικεύοντας το ερώτημα αυτό ο Fredric Jameson αναφερόμενος στην διατύπωση του Marcuse για την κουλτούρα λέει⁴:

“Όμως το πρόβλημα παραμένει: μπορεί η κουλτούρα να είναι πολιτική, μπορεί δηλαδή να είναι κριτική και ανατρεπτική ή μήπως το κοινωνικό σύστημα, μέρος του οποίου είναι η κουλτούρα, αναγκαστικά την επαναοικειοποιείται και την εγκολπώνει; Ο Μαρκούζε διατείνεται ότι αυτός ακριβώς ο διαχωρισμός της τέχνης και της κουλτούρας από το κοινωνικό πλαίσιο –έναν διαχωρισμός που μετατρέπει την κουλτούρα σε ανεξάρτητο πεδίο και την ορίζει με αυτό τον τρόπο- αποτελεί την πηγή της αναπόδραστης αμφισημίας της τέχνης. Διότι αυτή ακριβώς η απόσταση της κουλτούρας από το κοινωνικό της πλαίσιο, που της επιτρέπει να λειτουργήσει ως κριτική και καταγγελία του κοινωνικού πλαισίου, είναι ταυτόχρονα το στοιχείο που καθιστά τις παρεμβάσεις της αναποτελεσματικές και υποβιβάζει την τέχνη και τον πολιτισμό σε έναν χώρο ελαφρότητας και κοινοτοπίας όπου τα σημεία τομής των δύο χώρων



Εικονογράφηση για την πρώτη έκδοση της Ουτοπίας του Thomas More από τον Ambrosius Holbein, 1516

| ενότητα 2

εξουδετερώνονται εκ των προτέρων. Αυτή η διαλεκτική εξηγεί ακόμα πιο πειστικά τις αμφιθυμίες του ουτοπικού κειμένου: διότι με όση περισσότερη βεβαιότητα διακηρύσσει τη ριζική της διαφορά από την παρούσα κατάσταση μια δεδομένη Ουτοπία, τόσο περισσότερο γίνεται, όχι απλώς ανέφικτη, αλλά, ακόμη χειρότερα, αδιανόητη.”

Η αντίφαση της ουτοπίας δεν υπήρχε με αυτή τη μορφή ή την ένταση πάντοτε. Σε μεγάλο βαθμό προκύπτει από τα χαρακτηριστικά που ο σύγχρονος καπιταλισμός έχει διαμορφώσει από την αρχή της κυβερνητικής στροφής κάνει όμως την ανάγκη για προσδιορισμού του ερωτήματος τι προσπαθεί να κάνει κάποιος που μιλά για ουτοπία σήμερα, ακόμα πιο επιτακτική. Ο Jameson αποπειράται μια απάντηση λέγοντας⁵:

“[...] ακόμη και αν δεν μπορούμε πλέον να ασχοληθούμε με αυτή την αναξιόπιστη μορφή χωρίς ανάμεικτα συναισθήματα, μπορούμε πλέον να καταφύγουμε στο ευφυές σλόγκαν που εφηύρε ο Σάρτρ για να κατορθώσει να χαράξει μια πορεία ανάμεσα σε έναν προβληματικό κομμουνισμό και έναν περισσότερο μη αποδεκτό αντικομμουνισμό. Ίσως μπορούμε να προτείνουμε κάτι ανάλογο στους συνταξιδιώτες της Ουτοπίας: πράγματι, για όσους είναι ιδιαίτερα επιφυλακτικοί για τα κίνητρα των επικριτών της, αλλά έχουν πλήρη επίγνωση των δομικών αμφισημιών της Ουτοπίας, εκείνους που είναι σκεπτικοί για την ίδια την πολιτική λειτουργία της ιδέας και του προγράμματος της Ουτοπίας στην εποχή μας, το σλόγκαν του αντι-αντι-Ουτοπισμού θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί την καλύτερη στρατηγική.”

Το σλόγκαν αυτό του Σάρτρ που ο Jameson οικειοποιείται δεν είναι απλώς ένα κόλπο ή μια αποφυγή του θέματος. Είναι αντιθέτως ένα αναγκαίο πρώτο βήμα σε μια προσπάθεια επανανοηματοδότησης μιας έννοιας. Το ζήτημα της επανανοηματοδότησης της έννοιας της ουτοπίας δε, διατρέχει και ολόκληρη την πορεία της. Από την αρχαία ηθική-φιλοσοφική ουτοπία (Πλάτων, Πλούταρχος), στην Αναγεννησιακή κρατικο-κοινωνική ουτοπία (More, Καμπανέλα, Andree), σε άλλες πιο οικονομικές ή καθαρότερα πολιτικές δομές (Όουεν, Σεν Σιμόν) και τελικά σε μια σειρά από ουτοπίες μεταρρυθμιστικές (Καμπέ, Λύτον, Μπέλαμι)⁶. Θα μπορούσε κανείς ενδεχομένως να διαβάσει δύο διακριτές αλλά παράλληλες ουτοπικές γραμμές σύμφωνα και με τη λογική της Μπερνέρι⁷, δηλαδή μια συγκεντρωτική και μια αποκεντρωτική

γραμμή, ζήτημα στο οποίο θα επανέλθω σύντομα, αφού πρώτα προσδιορίσω καλύτερα εννοιολογικές παραμέτρους της ουτοπίας.

Το ερώτημα της φυσιογνωμίας της ουτοπίας απαντάται με εννοιολογικούς όρους από τον Jameson σύμφωνα με τη λογική της ουτοπικής ροπής⁸. Ενστερνιζόμενος τη λογική του Ernst Bloch, ο Jameson προτείνει την ανάγνωση της ουτοπίας ως το εγχείρημα πλοήγησης μιας συνεχούς και αντιφατικής ροής η οποία έχει μια γενική διεύθυνση, τον κοινωνικό μετασχηματισμό, αλλά αποτελείται από πολλά διαφορετικά στοιχεία και λαμβάνει διαφορετικές κατευθύνσεις σε επιμέρους στροφές της. Η “ουτοπική ροπή” σαν λογική αντιπαρatiθέμενη με το πιο κλασσικό “ουτοπικό πρόγραμμα” μας παραπέμπει και στην ίδια τη λογική του dispositif την οποία ανέλυσα ήδη από την εισαγωγή. Η λογική της ουτοπικής ροπής δε, μας βοηθά να αναπαραστήσουμε καλύτερα και την ίδια τη σημασία της ουτοπικής σκέψης σαν εννοιολογικό εργαλείο: Το ιστορικό νόημα της ουτοπίας, ακριβώς όπως και της ψυχαναλυτικής επιθυμίας, δεν είναι ότι πρέπει να πραγματώνεται, αντίθετα, ότι πρέπει να λειτουργεί σαν κίνητρο δράσης, σαν ένα ανολοκλήρωτο που με την ύπαρξή του στις παρυφές του μυαλού ή του κοινωνικού υποσυνείδητου εδραιώνει τη δυνατότητα για αλλαγή. Και αυτός ο ρόλος δεν είναι καθόλου δευτερεύον αν αναλογιστούμε στα σοβαρά τη σημασία της φράσης ΤΙΝΑ, τους μηχανισμούς περικύκλωσης και το φαινόμενο Burnout.

Η ουτοπική σκέψη ως ροπή -ή ενδεχομένως ως ροή-, έχει σύμφωνα με τον Jameson τρεις κεντρικές ορίζουσες, τρία κεντρικά θέματα που διαπραγματεύεται: το σώμα, το χρόνο και τη συλλογικότητα⁹. Σε αυτά τα τρία προσθέτω τη διάσταση του χώρου, ο οποίος σε όλα ανεξαιρέτως τα ουτοπικά σχέδια ή δείγματα γραφής παίζει καθοριστικό ρόλο. Όχι απλώς ως το υπόβαθρο της κοινωνικής δράσης, αντίληψης και αλλαγής σε μια Καντιανού τύπου εφαρμογή, αλλά ως πρωταγωνιστικό στοιχείο μορφοποίησης των κοινωνικών σχέσεων αλλά και σαν το συμβολικό στοιχείο που επιτρέπει εξαρχής την ουτοπική σκέψη¹⁰. Η σωματική πτυχή της ουτοπίας έχει να κάνει λίγο ως πολύ με το στοιχείο που και ο Harrari αναγνωρίζει ως συστατικό της “νέας ατζέντας του ανθρώπινου είδους”, το ξεπέραςμα των σωματικών περιορισμών, της φθοράς και του θανάτου. Η ουτοπική τάση για αθανασία γίνεται ταυτόχρονα αντικείμενο κριτικής από τους πολέμιούς της και στοιχείο που ενσωματώνεται στον κυρίαρχο τεχνικό-επιστημονικό λόγο¹¹. Οι παραδοσιακές ουτοπίες σχετίζονται άρρηκτα με το ιδεώδες του ικανού και υγιούς σώματος. Έτσι οι πολίτες στην Πολιτεία του Πλάτωνα¹² αλλά και εξίσου στην Ουτοπία του Moore¹³ και την Ηλιούπολη του Καμπανέλα¹⁴ οφείλουν να γυμνάζονται και να εξασκούνται στην πάλη αλλά και να τρέφονται σωστά με στόχο τη μακροζωία. Καθώς οι ουτοπίες

| ενότητα 2

εκσυγχρονίζονται, το ιδεώδες της αρτιμέλειας και της φυσικής ρώμης μεταλλάσσεται και περιλαμβάνει πλέον την ενίσχυση από την τεχνολογία. Τέτοιο παράδειγμα είναι το Βριλ του Edward Bulwer-Lytton που παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα *The Coming Race*. Το Βριλ είναι ένα φανταστικό, φορητό όπλο μαζικής καταστροφής – μια απολύτως κυριολεκτική ατομική βόμβα-το οποίο όλοι οι πολίτες του υπερανεπτυγμένου υπόγειου πολιτισμού που περιγράφει κατέχουν και γνωρίζουν να χρησιμοποιούν. Οι καταστροφικές ενδεχόμενες συνέπειες της χρήσης του όμως είναι που κάνουν τη βία αδύνατη για το σύστημα αυτό¹⁵. Εκτός από μια αντήχηση της πραγματικότητας του ψυχρού πολέμου, η μετατόπιση των ορίων του σώματος ως εκείνου του συστήματος που περιλαμβάνει αναπόσπαστα τεχνολογίες και αντικείμενα είναι χαρακτηριστικό της νεωτερικότητας και στοιχείο που ολοκληρώνεται εντός της υπερνεωτερικής στροφής.

Η ουτοπική διάσταση του χρόνου έχει δύο διαφορετικές αφετηρίες: αφενός την χρονική τοποθέτηση των ουτοπικών οραμάτων και αφετέρου την πορεία του ουτοπικού σώματος μέσα στο χρόνο. Ως προς την πρώτη διάσταση, η ουτοπία είναι συνήθως είτε σύγχρονη με την αφήγησή της, είτε μελλοντική. Υπάρχουν παραδείγματα παρελθοντικών ουτοπιών όπως αυτό της Ατλαντίδας, αλλά παραπέμπουν πολύ περισσότερο σε έναν χαμένο παράδεισο παρά σε μια ενδεχόμενη κοινωνική προοπτική. Το ενδιαφέρον με τη χρονική τοποθέτηση της ουτοπίας είναι ότι στο πέρασμα των αιώνων, οι ουτοπίες μοιάζουν να μετατοπίζονται όλο και περισσότερο στο μέλλον. Αν η Πολιτεία του Πλάτωνα είναι ένα νοητικό πείραμα για μια ενδεχόμενη οργάνωση της σύγχρονης του Αθήνας και τόσο η Ουτοπία του More όσο και η Ηλιούπολη του Καμπανέλα είναι υποτιθέμενες υπαρκτές μακρινές πόλεις, η Ικαρία του Καμπέ ή η πρόταση του Μπελαμυ είναι κοινωνίες βασισμένες σε μια επιτάχυνση και εξέλιξη της τεχνολογίας πέρα από τον ορίζοντα της εποχής¹⁶. Αυτή η μετατόπιση δεν έχει τόσο να κάνει με μια επιστημονική φαντασία, αλλά με την σταδιακή διόγκωση του παρόντος σαν χρονικό επίπεδο απέναντι σε όλα τα άλλα. Αυτό που στην υπερνεωτερικότητα είναι γεγονός, ενυπάρχει ως τάση ακόμα από τις πρώτες νεωτερικές ουτοπίες. Μια παρεμβολή σε αυτή την πορεία είναι το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, ακριβώς πριν την αρχή της νεωτερικής στροφής. Η Σοβιετική σοσιαλιστική λογική για την ουτοπία για παράδειγμα έχει σαφή μελλοντική αναφορά, βασιζόμενη όμως στο πανίσχυρο κρατικό παρόν της ΕΣΣΔ. Η δεύτερη διάσταση του χρόνου, ο χρόνος ως προς το σώμα έχει να κάνει πολύ περισσότερο με τη διάρκεια. Η ουτοπίες διαρκούν για μεγάλα χρονιά διαστήματα γιατί τα ατομικά και κοινωνικά σώματα που τις απαρτίζουν διαρκούν πρακτικά για πάντα. Αυτή η λογική σύμφωνα με τον Jameson αποτελεί το απούτωμα της αναγκαίας σύνθεσης η διαλεκτικής

σχέσης μεταξύ ατομικού και συλλογικού στην ουτοπία¹⁷.

Η συλλογικότητα ως τρίτη ορίζουσα αφορά ακριβώς στη σύνθεση των κοινωνικών αντιφάσεων σε ένα συνεκτικό όλο. Η συλλογικότητα στις ουτοπίες συμβολίζει ή αντανακλά την ομοψυχία και την πολιτική συμφωνία όλων των μελών. Αυτή η συμφωνία παρόλα αυτά είναι συνήθως επιβεβλημένη, αλλά συνδέεται με τόσο μεγάλη συναίνεση του κοινωνικού συνόλου που η καταπιεστική της πτυχή αμβλύνεται. Η πιο αμφίσημη μορφή της ομοφωνίας αυτής είναι αυτό που ο Jameson ονομάζει συλλογικό ναρκισσισμό¹⁸, δηλαδή η τάση για μια συλλογική θυμική, εγωιστική αντίδραση που μοιάζει να αποτελεί χαρακτηριστικό του κατοίκου της ουτοπίας. Η ξеноφοβία και συχνά η ανοιχτή βία απέναντι στους ξένους είναι ίσως στοιχείο της Μακιαβελικής καταγωγής της ουτοπικής σκέψης που είναι ιδιαίτερα εμφανής στον Moore. Η Realpolitik που επιτάσσει την κυνική ιεράρχηση “εμείς εναντίων αυτών” είναι μια απολύτως πραγματική κρατική πρακτική που διεισδύει στην ουτοπία.

Η χωρική διάσταση της ουτοπίας σχετίζεται άμεσα τόσο με το συλλογικό στοιχείο όσο και με το στοιχείο του σώματος. Η ουτοπική ροή οργανώνεται με τη λογική ενός ονείρου και ως εκ τούτου χωροταξικά¹⁹, σαν ένα άδειο δοχείο που μπορεί να περιέχει όλες εκείνες τις δομές που σχετίζονται με τις βαθύτερες εννομήσεις του συλλογικού, κοινωνικού ασυνείδητου. Αν τα πράγματα έχουν έτσι, η αρχιτεκτονική είναι το κατεξοχήν γνωστικό αντικείμενο της ουτοπίας. Υπερέχει απέναντι στην πολιτική και την ηθική, καθώς αυτές οι δύο υπάρχουν μόνο σε μικτή και ποτέ σε καθαρή μορφή στις ουτοπικές εικόνες όπως είπα και παραπάνω. Υπερέχει ακόμα και απέναντι στην τέχνη γιατί το έργο της ουτοπίας είναι ένα απολύτως εφαρμοσμένο έργο. Η διαφορά του με ένα οποιοδήποτε σχεδιασμένο και υλοποιημένο πολεοδομικό σχέδιο δεν είναι ότι το ένα είναι πραγματικό και το άλλο φανταστικό αλλά ότι το ένα είναι ρητά πραγματικό και το άλλο δυνητικά πραγματικό. Η ουτοπία είναι ένα οικοδόμημα του οποίου η πρώτη ύλη είναι η πραγματικότητα αλλά οι σχεδιαστικές αρχές είναι μια φανταστική εννοιολόγηση ανάμεικτη με αξιακούς κώδικες και κανόνες²⁰. Ένα τελευταίο στοιχείο της χωρικότητας της ουτοπίας που οφείλω να αναφέρω σε αυτή τη σύντομη ανάλυση πριν προχωρήσω σε έναν πιο συγκεκριμένο σχολιασμό των δύο γραμμών της ουτοπίας, είναι το στοιχείο της χωροθέτησης. Η ουτοπία είναι κατά κανόνα ένας τόπος μακρινός και αποκομμένος. Είναι ένας θύλακος με τη σημασία που δίνει ο Σταυρίδης στη λέξη καθώς διέπεται από ένα αυστηρό καθεστώς καθορισμού το οποίο τείνει να επεκταθεί και στις σχέσεις του με το εξωτερικό του. Αν λοιπόν η ουτοπία παραδοσιακά οργανώνεται ως ένα περικλειστο Μέσα, απέναντι στο προβληματικό Μέσα του παρόντος συστήματος κυριαρχίας, τότε σκοπός μου είναι να προσδιορίσω μια ουτοπία που οργανώνεται ως ένα ριζικό Έξω

| ενότητα 2

προς τα συστήματα αυτά, αδιάστατο, χωρίς δικό του εσωτερικό.

2.1.1 Οι δύο λογικές της ουτοπίας

Η προβληματική μιας ουτοπίας ως περιχαρακωμένο Μέσα είναι αυτό που η Μπερνέρι αναγνωρίζει ως κρατική ουτοπία²¹. Αυτή η ιστορική μορφή σχετίζεται για την Μπερνέρι με την τεχνολογία και την επιταγή μιας συνεχούς και ολοένα αυξανόμενης παραγωγής. Η αντίθετη όψη αυτής είναι η ελευθεριακή ουτοπία, η οποία ενώ “απαιτεί ένα βαθμό υλικής άνεσης, φρονεί ότι η ευτυχία είναι αποτέλεσμα της ελεύθερης έκφρασης της ανθρώπινης προσωπικότητας”²². Οι δύο αυτές ουτοπικές γραμμές διαγράφουν παράλληλη πορεία και αλληλοδιαπλέκονται στο μεγαλύτερο μέρος της ιστορικής πορείας της έννοιας αλλά στην σχετικά πρόσφατη ιστορία, γύρω στα μέσα του 20^{ου} αιώνα διαχωρίζονται. Στη ίδια λογική με το δίπολο κρατική-ελευθεριακή ουτοπία, βρίσκει κανείς αρκετά εύκολα μια σειρά από άλλα αντίστοιχα όπως το τεχνολογική-ηθική. Ακόμα περισσότερο δε, μπορεί κανείς να διακρίνει μια σειρά από διαλεκτικές που διέπουν την ουτοπική ρο(π)ή και οι οποίες διαπραγματεύονται με πληρότητα τις βασικές αντιφάσεις. Ο Jameson διακρίνει σαν κεντρική διαλεκτική αυτή μεταξύ ουτοπικής επιστήμης και ουτοπικής ιδεολογίας²³, πάνω στην οποία παρότι η ουτοπία δεν δημιουργεί αναγκαστικά διακριτές ροές, τελικά τείνει να επαναδιαπραγματεύεται τον εαυτό της. Αναζητώντας τις ρίζες της διάκρισης αυτής στους ίδιους τους συγγραφείς και εμπνευστές της ουτοπίας ο Jameson βρίσκει μια αναλογία²⁴:

“[...] η επιμονή μας στην εκκεντρικότητα των Ουτοπιστών, και στην απόλαυση την οποία αντλούν από τις ανύπαρκτες χώρες των παραμυθιών στις οποίες ενδίδουν, καθιστούν κοινότοπη αυτή την άγρια ‘αγανάκτηση’, που δε χαρακτηρίζει μόνο τον Μορ, αλλά και τον Ρουσό, τον Φουριέ, τον Όουεν και τον Τσερνισιέφσκι. Πώς μπορούμε να συμφιλιώσουμε αυτές τις φαινομενικά ασύμβατες θεωρήσεις ή, αν αυτό είναι αδύνατον, πώς μπορούμε να επιλέξουμε κάποια εξ αυτών; Θα πρέπει απλώς να διαβάσουμε προσεκτικά τον κατάλογο και να αποφασίσουμε ότι ο Μορ ήταν σαφώς σοβαρός άνθρωπος, ενώ εξίσου εμφανώς ο Φουριέ μπορεί να θεωρηθεί τσαρλατάνος και τρελός, στην καλύτερη περίπτωση ένας ονειροπαρμένος, που είναι κυρίως γνωστός για τους διαβόητους ‘ωκεανούς λεμονάδας’; [...]”

Νομίζω ότι, όπως είναι αδύνατον να συμφιλιώσουμε τους δύο αρχικούς

αντιθετικούς χαρακτηρισμούς μας, είναι εξίσου αδύνατον να επιλέξουμε τον έναν ή τον άλλο χαρακτηρισμό χωρίς να δημιουργήσουμε στρέβλωση [...] Φοβάμαι ότι ο μόνος τρόπος να αντιμετωπίσουμε αυτή την αντίφαση είναι να θεωρούμε πιθανά και τα δύο ενδεχόμενα ταυτόχρονα.

Πράγματι αυτά τα ενδεχόμενα αντιστοιχούν σε μια ένταση που ο Αντόρνο έχει χαρακτηρίσει ως θεμελιώδη ένταση της αισθητικής θεωρίας: δηλαδή την ένταση μεταξύ έκφρασης και σύνθεσης.”

Αποδεχόμενος την εγγενή αυτή ένταση, βρίσκει τη διαλεκτική της υπέρβαση εφόσον σαν βασικές έννοιες θεωρήσουμε αυτές του Coleridge²⁵:

“Η διάκριση Φαντασίας (Imagination) και Φαντασίωσης (Fancy) του Κόλριτζ (Coleridge) [...] μπορεί ενδεχομένως να αποτελέσει μια νέα αφετηρία για να προσεγγίσουμε αυτές τις αντιθέσεις. Η εν λόγω διάκριση μας οδηγεί στο σημείο όπου το αισθητικό παύει να είναι ένα δευτερεύον χόμπι αλλά παρακάμπτει τη δημιουργία για να εντοπίσει τις πηγές της πραγματικότητας καθ’ εαυτή. Σε μεταφυσικό επίπεδο, η φαντασία είναι μια θεωρητική έννοια, που προσδιορίζει την αρχέγονη δημιουργική δύναμη του Θεού, την οποία το πλαίσιο της αισθητικής υποβιβάζει στη δημιουργική δύναμη διαμόρφωσης που χαίρει εκτίμησης στην κατασκευή προτύπων πλοκών λογοτεχνικών έργων (η αποκαλούμενη πρωτογενής και δευτερογενής φαντασία).”

Αναπόφευκτα όταν οι διαλεκτικές αυτές μεταφερθούν στη διάκριση καθαυτών καλλιτεχνικών ρευμάτων δεν είναι δύσκολο να βρεθούν αναλογίες μεταξύ μοντέρνου και μεταμοντέρνου ή μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού. Το πλεονέκτημα που προσφέρει μια διαλεκτική αντιμετώπιση εν προκειμένω είναι ότι μπορεί να συμφιλιώσει τις διαφορετικές φάσεις εξέλιξης ή καθοριστικότητας του ενός ή του άλλου πόλου. Η αρχιτεκτονική ιστοριογραφία της ουτοπικής παράδοσης μέχρι το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα ίσως να μην είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί διαφορετικά.

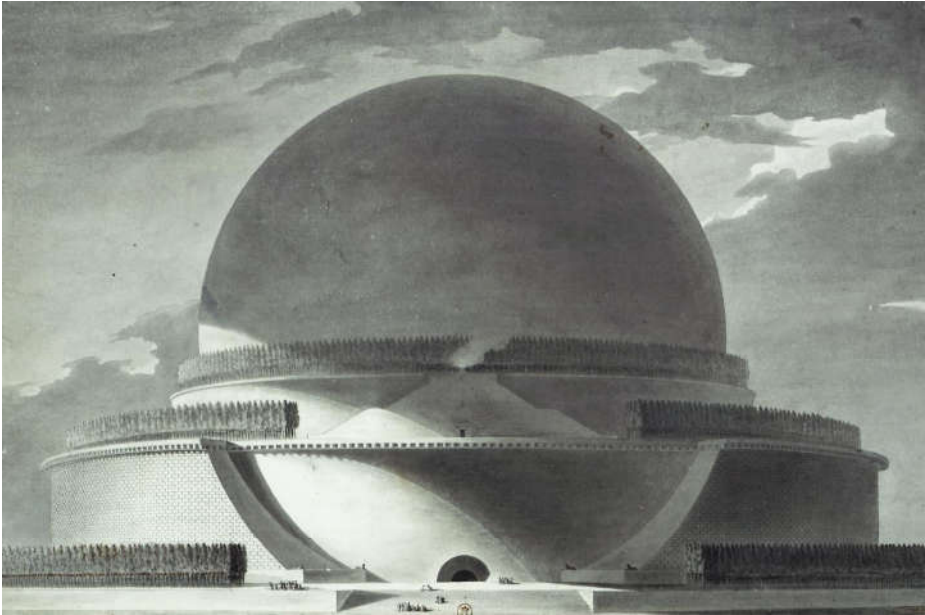
Η κρατική ουτοπία

Η ουτοπική γραμμή η οποία είναι κατά κύριο λόγο εντονότερη ως και το μοντερνισμό, είναι η κρατική ουτοπία. Η παράδοση αυτή σχετίζεται

| ενότητα 2

άμεσα με το έργο του Πλάτωνα και τις βασικές ουμανιστικές ουτοπίες της Αναγέννησης. Η Μπερνέρι εκτιμά ότι η κυρίαρχη αυτή γραμμή σχετίζεται με τη διαχρονική τάση για υπεράσπιση της κρατικής κυριαρχίας η οποία συνδέεται με μια μεταρρυθμιστική στάση απέναντι στα κακώς κείμενα της κοινωνίας. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι η ισότητα ανδρών και γυναικών που προτείνει ο Πλάτωνας ή η κατάργηση του χρήματος και της οικογένειας που προτείνει ο More δεν είναι ριζοσπαστικές προτάσεις. Αντιθέτως πρόκειται για απολύτως ριζοσπαστικές προτάσεις τελειοποίησης των εξουσιαστικών συστημάτων της εποχής του καθενός. Ο Πλάτωνας από τη μεριά του αντιλαμβάνεται μια φωτισμένη ολιγαρχία ως το καλύτερο δυνατό σύστημα –όχι πολύ μακριά από αυτό που ούτως ή άλλως ίσχυε στην αρχαία Αθήνα μιας και η δημοκρατία δεν ήταν παρά μια δημοκρατία των πολιτών που τρεφόταν από την δουλοπαροικία των μέτοικων και τη δωρεάν εργασία των δούλων-, και προσπαθεί να δώσει εργαλεία που θα την έκαναν ακόμα πιο ανθεκτική σε εσωτερικές και εξωτερικές πιέσεις. Το σύστημα που περιγράφει για την επιλογή των φρουρών, της αστυνομίας της ιδανικής πόλης, είναι χαρακτηριστικό αυτής της λογικής: δυνατοί σωματικά, πειθήνιοι στους αφέντες τους και παράλογα εχθρικοί στους εχθρούς τους, ακριβώς σαν σκυλιά²⁶. Αντίστοιχα, οι προτάσεις διαχείρισης των βίαιων ενστίκτων που ο More θεωρεί ότι ταλανίζουν τον άνθρωπο, μέσα από το ιδιότυπο σπόρ του κυνηγιού δούλων ή των τελετουργικών ένοπλων μαχών μεταξύ των κατοίκων της ουτοπίας²⁷ δεν διαφέρουν πολύ από αποικιοκρατικές πρακτικές του 18^{ου} αιώνα ή από τη Ρωμαϊκή αρένα, με τη διαφορά ότι αναφέρονται στο μοριακό κοινωνικό επίπεδο, αυτό του ατόμου, το οποίο οι πρώτες κρατικές οντότητες της Αναγέννησης δεν μπορούσαν να διαχειριστούν αποτελεσματικά.

Στην αρχιτεκτονική η κρατική ουτοπική γραμμή έχει αρκετούς σαφείς εκφραστές. Ίσως μια από τις καθαρότερες μορφές πριν το κατεξοχήν μοντέρνο είναι ο Étienne-Louis Boullée (1728-1799) ο οποίος εκφράζει την προσδοκία για μια πανίσχυρη αυτοκρατορική, ορθολογική ουτοπία μέσα από τα σχέδιά του. Το κενοτάφιο του Νεύτωνα είναι το γνωστότερο παράδειγμα του οράματός του, ένα πραγματικά φαραωνικό μνημείο στον ορθό λόγο, την επιστήμη και τον πιο φωτισμένο εκπρόσωπό της στην εποχή, τον Νεύτωνα. Επιπλέον υπάρχει μια σειρά σχεδίων που απεικονίζουν ανάμεσα σε άλλα μια περιτειχισμένη πόλη-φρούριο για 10000 κατοίκους και μια κολοσσιαία δημόσια βιβλιοθήκη που θυμίζει το Πάνθεον της Ρώμης συνδυασμένο με την Σχολή των Αθηνών όπως εικονίζεται στον πίνακα του Ραφαήλ. Καμία κρατική ουτοπία δεν θα μπορούσε να αναζητήσει καλύτερο εικονογράφο, προπαγανδιστή αλλά και πραγματικό ιδιοφυή σχεδιαστή από τον Boullée, ο οποίος μάλιστα, ακολουθώντας το πρότυπο του εκκεντρικού ουτοπιστή



Κενοτάφιο για τον Ισαάκ Νεύτωνα, Étienne-Louis Boullée 1784



| ενότητα 2

εγκατέλειψε μια επιτυχημένη καριέρα στην εφαρμοσμένη αρχιτεκτονική για να αφιερωθεί στα ουτοπικά του σχέδια. Οι μορφές που σχεδίασε ο Boullée μπορεί να μην είναι οι γνωστότερες ή οι πιο συζητημένες εκδοχές ουτοπικής αρχιτεκτονικής αλλά αποτελούν ένα επανεμφανιζόμενο στοιχείο μέχρι ακόμα και σήμερα. Ο Τερζόγλου ασχολείται συγκεκριμένα με τη δουλειά του Boullée, στηρίζοντας την άποψη ότι η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως φορέας ανάπτυξης και έκφρασης ιδεών. Δίνοντας μια κρίσιμη περιγραφή για τη γενεαλογία αυτού που ονόμασα κρατική ουτοπία με αφορμή τον Boullée λέει²⁸:

“Ο Boullée μετασχηματίζει και εφαρμόζει τον ‘καθαρό χώρο’ του Λοκ και του Βολταίρου στο πεδίο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, παρουσιάζοντας μια ουτοπική πόλη του Διαφωτισμού. [...] Ο απόλυτος και άπειρος χώρος πρέπει να περιοριστεί και να περικλειστεί, ούτως ώστε να αποκτήσει νόημα, να γίνει κατοικήσιμος και ανθρώπινος. [...] Υποστηρίζουμε ότι ο Boullée είναι προπομπός της Νεωτερικότητας όχι επειδή ίδρυσε ένα νέο, ‘αυτόνομο’ λεξιλόγιο και συντακτικό μορφών, αλλά επειδή μετατόπισε την έμφαση του αρχιτεκτονικού λόγου από την κατηγορία της ‘μορφής’ στην κατηγορία του ‘χώρου’. [...] Επιπλέον, ο Boullée προσπάθησε να εκφράσει μέσα από περατά, υλικά μέσα, έναν απόλυτο, καθαρό, δημόσιο χώρο. Και αυτό είναι ακριβώς αυτό που το Μοντέρνο Κίνημα του 20^{ου} αιώνα προσπάθησε να πετύχει.”

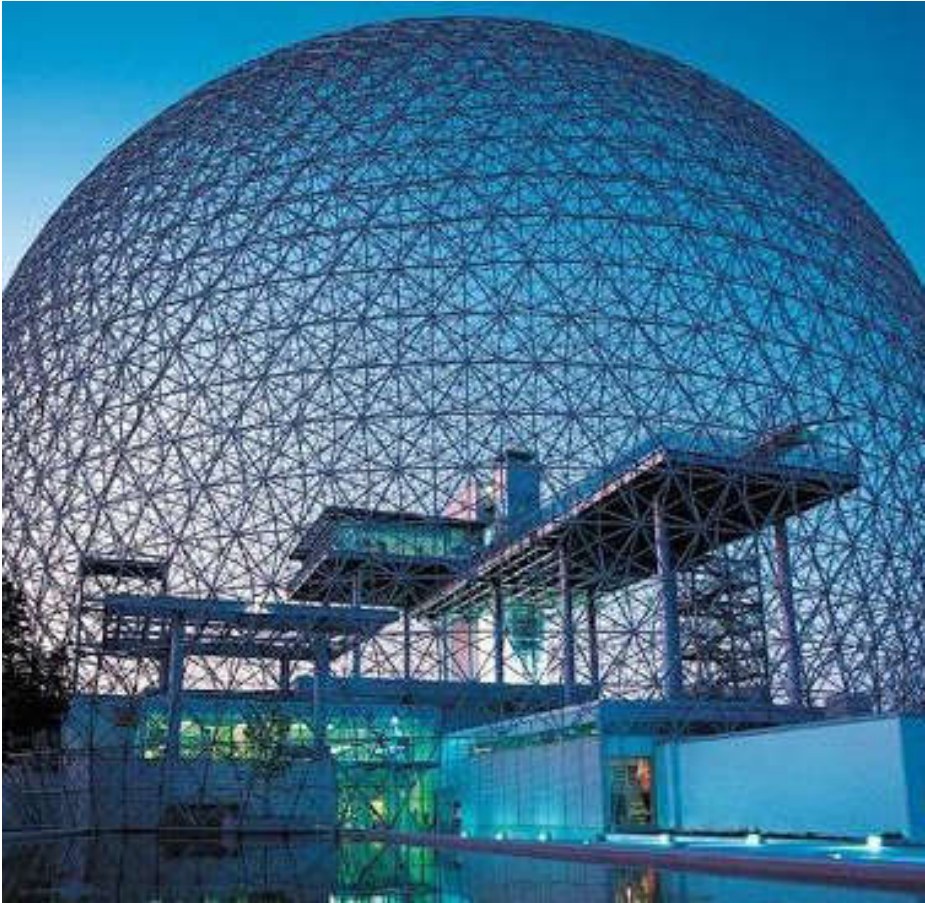
Ακολουθώντας αυτή τη λογική μπορούμε να περάσουμε απευθείας σε κάποια δείγματα του μοντέρνου στην ύστερη περίοδο του. Ο Douglas Murphy, στην αναδρομή της μοντέρνας μεταβατικής ουτοπικής αρχιτεκτονικής και των οραμάτων που επιχειρεί, αναγνωρίζει ως βασική πρωταρχική μορφή που εξέφρασε προνομιακά το πνεύμα των τεχνολογικών, κρατικών ουτοπιών τον θόλο. Ο θόλος ιδιαίτερα με τη μορφή του *Geodome* του Buckminster Fuller είναι η σύγχρονη εκδοχή ενός κενοτάφιου του Νεύτωνα που όμως δεν αφορά πλέον σε κανέναν μεμονωμένο εκπρόσωπο και επιστήμονα αλλά στην ίδια την εικόνα της προόδου. Η ίδια η οπτική του Murphy είναι όπως δηλώνει ο ίδιος “αντι-ουτοπική” και στοχεύει περισσότερο στο να παρουσιάσει μια περίοδο που αναδρομικά καταχωρείται ως γεμάτη αισιοδοξία και ελπίδα υπό μια πιο πραγματική, αντιφατική οπτική²⁹. Περιγράφοντας τον γεωδαιτικό θόλο που αποτέλεσε το περίπτερο των ΗΠΑ στην Διεθνή Έκθεση του 1967 στο Μοντρεάλ ο Murphy λέει³⁰:

“Πλησιάζοντας το θόλο από ένα μονοπάτι τριγυρισμένο από ρηχές λιμνούλες, ο επισκέπτης θα ανακαλύψει ότι υπάρχει ένα μικρό κενό στη βάση του θόλου μέσα από το οποίο μπορεί να μπει, και μπαίνοντας μέσα από το κατώφλι, ένα εξαιρετικό πράγμα συμβαίνει. Παρότι ο εξωτερικός κόσμος παραμένει πλήρως ορατός, ξαφνικά ο θόλος αρχίζει να εξαφανίζεται, τα όριά του εξαφανίζονται όσο ο επισκέπτης προχωρά προς τα μέσα. Την ίδια στιγμή, ολόκληρος ο ουρανός σιγματίζεται από το πλέγμα των λεπτών στοιχείων, σε κάθε κατεύθυνση: τα τρίγωνα και τα εξάγωνα της κατασκευής μοιάζουν να είναι μακριά σαν τα αστέρια, αιθέρια κεντημένα πάνω στον ουρανό. Ο επισκέπτης νοιώθει σαν να είναι ταυτόχρονα μέσα και έξω, και ότι υπάρχει ένα ελαφρότατο προστατευτικό όριο γύρω του σε μια σχεδόν μέση απόσταση.”

Η περιγραφή του Murphy έχει μεγάλο ενδιαφέρον αν διαβαστεί από κοινού με την περιγραφή του Sloterdijk για το κοσμικό αυγό στον πρώτο τόμο της Σφαιρολογίας του³¹:

“Μέσα από τη μαγική του συμμετρία και ουσιώδη φόρμα, το αυγό έχει λειτουργήσει ως το βασικό σύμβολο κοσμοποίησης του χάους από τις Νεολιθικές συλλήψεις του κόσμου. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δείξει, με τον αυταπόδεικτο χαρακτήρα των στοιχειωδών ιδεών, ότι οι γενετικές δημιουργίες πάντα ιδρύουν μια διμερή δράση: πρώτον την παραγωγή του αυγού μέσα από τη μητρική δύναμη, και δεύτερον την αυτό-ελευθέρωση του ζωντανού πλάσματος από τις αρχικές του κάψουλες ή κελύφη. Έτσι το αυγό είναι ένα σύμβολο που μας διδάσκει, με τον τρόπο του, να σκεφτόμαστε την προστατευτική μορφή και την διάλυσή της ως μια ενότητα. Η προέλευση δε θα ήταν αυτό που είναι αν αυτό που αναδυόταν από αυτή δεν απελευθερωνόταν από την επιρροή της. Θα καθίστατο ανίσχυρη ως προέλευση, παρόλα αυτά, αν δεν κατάφερε να δένει τα προϊόντα της ξανά σε αυτή· όταν το είναι ερμηνεύεται ως ανάδυση, ο πρωταρχικός δεσμός τελικά αναιρεί την ελευθερία. Λόγω της παρα-μεταφυσικής ανάγκης για μορφή, τα σπασμένα σκεύη δεν μπορούν να έχουν την τελευταία λέξη στο πραγματικό σχήμα του όλου, και έτσι αυτό που πού αναπόφευκτα χάνεται σε κάθε μεμονωμένη περίπτωση αναστηλώνεται στη μεγαλύτερη κλίμακα και στο άχαστο συνολικό κέλυφος που περικλείει τον κόσμο και τη ζωή· οι ουράνιοι θόλοι της αρχαιότητας τοποθετήθηκαν εκεί ως κοσμικά εχέγγυα ότι η απομονωμένη ανθρώπινη ύπαρξη θα παρέμενε περικλειόμενη από ακτάστρεπτα περιβλήματα μετά την έξοδό της από τις κάψουλες και τις σπηλιές. Για αυτό το λόγο, στην κλασική εποχή, η ύπαρξη δεν σημαίνει ποτέ την αιώρηση στο τίποτα, μόνο την κίνηση

| ενότητα 2



Geodome, Buckminster Fuller 1967

από ένα στενότερο κέλυφος σε μια πιο απομακρυσμένη εγγύτητα.”

Ο γεωδαιτικός θόλος του Fuller είναι ακριβώς μια τέτοια ουράνια σφαίρα. Ίσως το να αποκαλέσει το θόλο αυτό κανείς “απολίθωμα” είναι τραβηγμένο, αλλά το να πεί ότι αποτελεί μια επανερμηνεία μιας αρχαιότατης ενόρμησης είναι αρκετά μετριοπαθές. Η σημασία του θόλου για τη μοντέρνα ουτοπική αρχιτεκτονική είναι ακριβώς εκείνη της εγκόλπωσης σε όλο και μεγαλύτερες ομόκεντρες σφαίρες ύπαρξης, μια φιλοσοφική οπτική που εν τέλει αντιλαμβάνεται την περικύλιση και το Μέσα σαν θεμελιώδεις μεταφυσικές δομές. Ο θόλος είναι έκφραση και σχηματισμός αφηρημένης ιδέας, ακριβώς όπως υποστηρίζει ο Τερζόγλου αλλά και επέκτασή της. Η πρωταρχική εμφάνιση αυτού του προτύπου του θόλου -ο οποίος όπως θα προτείνω σύντομα περιελάμβανε μέσα του και την μελλοντική του υπέρβαση- είναι το Crystal Palace. Το γιγάντιο κτήριο από μέταλλο και γυαλί, χτίστηκε για να στεγάσει την Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου το 1851. Τελικά όμως το ίδιο το κτήριο αποτέλεσε ένα ιδιαίτερο θέμα το ίδιο. Η αίσθηση του απείρου που δημιουργούσε στον επισκέπτη έχει σχολιαστεί πολλάκις, αλλά περισσότερο από αυτό πρέπει να γίνει κατανοητό ως ένα ενδεχομένως ακούσιο δείγμα εννοιολογικού, ουτοπικού σχεδιασμού. Ακούσιου όχι με την έννοια της παντελούς έλλειψης ιδεών από τους κατασκευαστές σχετικά με το τι ήθελαν να εκφράσει η κατασκευή, αλλά με την έννοια μιας διεύρυνσης της ίδιας της ιδέας του περικλείοντος αντικειμένου, και μάλιστα του ανθρωπογενούς.

Η ελευθεριακή ουτοπία

Η ουτοπική γραμμή της ελευθεριακής ουτοπίας στην αρχιτεκτονική είναι πολύ πιο υπόρρητη μέχρι περίπου τη δεκαετία του 70' ή τα τέλη της δεκαετίας του 60'. Οπτικές που αφορούν στην πλαστικότητα και την ελεύθερη διαμόρφωση του χώρου μπορούν να βρεθούν ακόμα και στα κριτήρια σχεδιασμού του LeCorbusier όταν αυτός μιλά για ελεύθερη κάτοψη ή ακόμα και για pilotis. Ο Murphy αντιλαμβάνεται την κατασκευή μεγάλων οικιστικών συμπλεγμάτων με πρώτο τον ίδιο τον LeCorbusier, από το 50' μέχρι και τα τέλη του 60' ως μια μεταβατική περίοδο στην ουτοπική αρχιτεκτονική³². Εδώ ο ουτοπικός χαρακτήρας έχει να κάνει περισσότερο από όλα με την κλίμακα παρά με σαφή εννοιολογική αναφορά, χωρίς αυτό να σημαίνει πως η κλίμακα δεν αποτελεί σημαντική ιδεολογική και κοινωνική ορίζουσα. Η πρόβλεψη για τη στέγαση ενός αυξανόμενου πληθυσμού ιδιαίτερα στα μεσαία κοινωνικά στρώματα, αλλά και η πεποίθηση ότι η αστική ζωή μπορεί να σχεδιαστεί από

| ενότητα 2

τα πάνω είναι σαφή ιδεολογικά χαρακτηριστικά. Παρόλα αυτά, η σημασία των μεγάλων οικιστικών σχεδίων έδωσε ταυτόχρονα δύο σημαντικές πρωτόλειες τάσεις: Από τη μία, έναν μορφολογικό πειραματισμό ο οποίος συχνά κινήθηκε στον αντίποδα της λειτουργιστικής λογικής παρότι εμπεριείχε την τεχνοκρατική λογική του προκατασκευασμένου οικοδομικού στοιχείου όπως οι διάφορες φοιτητικές εστίες σε λογική ζιγκουράτ σε πανεπιστήμια της Αγγλίας και της Αμερικής³³. Από την άλλη, τις πρώτες απόπειρες και προβληματισμούς που είχαν να κάνουν με εφαρμοσμένα σχέδια με κριτήριο την ευελιξία, την πλαστικότητα και την από-ιεραχημένη λογική του χώρου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας αντιφατικά αναδυόμενης αρχιτεκτονικής είναι οι εστίες του Πανεπιστημίου της Ανατολικής Αγγλίας (University of East Anglia ή UEA). Η μορφή του ζιγκουράτ που αφετηριακά παραπέμπει σε μια ιεραρχική δομή από τα πάνω προς τα κάτω δεν είναι καθόλου αυτό που δείχνει, καθώς η πλοκή του χώρου δεν είναι καθόλου θεατρική, αντιθέτως βάζει τον επισκέπτη απευθείας μέσα στην πραγματική, οικιστική λειτουργία του χώρου. Ο Murphy περιγράφει³⁴:

“Ένας επισκέπτης που μπαίνει στο campus του πανεπιστημίου στο ψηλότερο σημείο των εγκαταστάσεων ανακαλύπτει ότι δεν υπάρχει επίσημη είσοδος, ούτε μεγάλο μνημειώδες κτήριο να ορίσει τη δημόσια όψη του ιδρύματος, όπως θα περίμενε κανείς σε ένα πιο ιστορικό μοντέλο. Αυτό ήταν απολύτως εσκεμμένο· αντί για μια μνημειώδη πύλη που θα οδηγούσε στους κοιτώνες, είναι λες και ο επισκέπτης μπαίνει απευθείας στον ενεργό πυρήνα ενός μεγάλου συστήματος κτηρίων, αντί να οδηγείται μέσα από ιεραρχικές χωρικές αναπαραστάσεις εξουσίας. Σκάλες και ράμπες τοποθετημένες μέσα στο γρασίδι φέρνουν τον επισκέπτη στο κέντρο του συγκροτήματος: μερικά μαγαζιά γύρω από μια πλατεία, ο φοιτητικός σύλλογος, η βιβλιοθήκη. Αυτή η περιοχή, που ολοκληρώθηκε αργότερα από την πλειοψηφία του campus, έχει ένα ίχνος μιας κεντρικής πλατείας από την περίοδο των Νέων Πόλεων³⁵ αλλά τα κτήρια έχουν εκτελεστεί με ένα τολμηρό, σίγουρο στυλ, με καλοχυμένο, γκρι μπετόν που συντηρείται εδώ και χρόνια. [...]

Παρά τον μοντερνισμό τους, τα ζιγκουράτ τα ίδια συνελήφθησαν ως μια ανανεωμένη εκδοχή του κολεγιακού ‘σκαλωτού’ στεγαστικού συστήματος που παραδοσιακά συναντάται στην Οξφόρδη και στο Κέιμπριτζ.”

Η μεταβατική αυτή φάση σε συνδυασμό με τις τεχνικές καινοτομίες των 60’, μεταλλάσσεται σύμφωνα με το σκεπτικό του Murphy στη λογική του



University of East Anglia (UEA) dorms, Denys Lasdun 1963



| ενότητα 2

Megastructure³⁶. Σαν πρωτοποριακό σχέδιο του είδους αυτού, παρουσιάζεται το *Plug-In City*, (η “Κουμπωτή Πόλη”), την οποία προτείνουν οι Archigram, δηλαδή οι Warren Chalk, Dennis Crompton και Peter Cook. Η λογική του Plug-In City είναι αυτή μιας τεράστιας υποδομής-σκελετού που σχηματίζει ένα ορθοκανονικό μεταλλικό πλέγμα περιστραμμένο κατά 45 μοίρες. Ο σκελετός αυτός παρέχει σημεία αγκύρωσης σε κανονικές αποστάσεις και μπορεί να πληρωθεί από προκατασκευασμένα και προσχεδιασμένα τουβλάκια-χώρους σε οποιοδήποτε πιθανό συνδυασμό επιτρέπεται από το κατασκευαστικό σύστημα. Το χωρικό πλέγμα-υπόβαθρο περιλαμβάνει μάλιστα και ενσωματωμένο γερανό ο οποίος μπορεί να σηκώνει και να τοποθετεί επιτόπου τις χωρικές μονάδες, δημιουργώντας έτσι μια συναρμολογούμενη πόλη. Η λογική ενός τέτοιου ουτοπικού σχεδίου αναδεικνύει με μεγάλη καθαρότητα τον πυρήνα της δεύτερης ουτοπικής γραμμής, όσο αυτή αφορά τον χώρο: το ζητούμενο είναι η ευελιξία και η διαμόρφωση του χώρου ελεύθερα με βάση την ιδιοσυγκρασία και τις προτιμήσεις του χρήστη. Η αισθητική που ακολουθεί αυτό τον νόμο φαίνεται στην περίπτωση των Archigram ως εξής³⁷:

“Ένα συχνά ντροπιαστικά ‘φευγάτο’ μίγμα επιστημονικής φαντασίας, κόμικ, οικειοποιημένων εικόνων από τη μόδα και τη διαφήμιση, DIY-zine αισθητική και κάθε είδους γελοίων γραμματοσειρών, τα περιοδικά των Archigram επίτηδες θόλωναν τα όρια μεταξύ σοβαρών προτάσεων και πιθανολογίας, και επαναλαμβανόμενα τόνιζαν τους σχεδιαστικούς τους προβληματισμούς: τη μη αποφασιστικότητα, την κοινωνική ελευθερία, τις νέες τεχνολογίες και τυπολογίες, τις πειραματικές μορφές αρχιτεκτονικής.”

Σε συνέχεια της λογικής αυτής μπορεί κανείς να δει τους μεταβολιστές στην Ιαπωνία και άλλους. Όσο περισσότερο προχωρήσει κανείς στην παρακολούθηση της δεύτερης ουτοπικής γραμμής, συνειδητοποιεί ότι μαζί με την εξέλιξη και αλλαγή του προτάγματος, μετεξελίσσεται και ακολουθεί πρωτότυπες διαδρομές και η ίδια η αρχιτεκτονική μορφή. Ο θόλος στην περίπτωση του Plug-In City έχει ανοιχτεί και απλωθεί στο χώρο, ταυτίζοντας το μέσα και το έξω σε ένα πλαστικό περιβάλλον. Μια ευχύτερη μετεξέλιξη του θόλου σαν αρχιτεκτονική δομή σκέψης είναι η New Babylon του Constant. Ο θόλος εδώ έχει τη σημασία απλώς ενός κελύφους-υποδομής μέσα στο οποίο αμέτρητες χωρικές μονάδες μπορούν να συναρμολογηθούν ξανά και ξανά από τους ίδιους τους κατοίκους της κολοσιαιάς πόλης ώστε να ταιριάξουν και να πλαισιώσουν ένα νέο, νομαδικό τρόπο ζωής. Το κέλυφος εδώ με έναν τρόπο αντιστρέφεται, καθώς η λειτουργία του, σε κάποια απόσταση από αυτό που

περιγράφει ο Sloterdijk, φιλοδοξεί να είναι αυτή ενός ισόμορφου καλύμματος που ο καθένας θα εγκαταλείπει ξανά και ξανά, κατά βούληση και σύμφωνα με την επιθυμία του. Η ιδεολογική λογική της καταστασιακής διεθνούς που ενυπάρχει στο σχέδιο του Constant ακόμα και μετά την αποχώρησή του από την ένωση αυτή, είναι βασισμένη σε κοινωνικές και πολιτικές παραδοχές. Ο ίδιος ο Constant λέει³⁸:

“Στο τρίτο μέρος του βιβλίου του [...] ο Michel Ragon συμπεραίνει ότι η Νέα Βαβυλώνα προϋποθέτει κοινωνικοποίηση και κοινή ιδιοκτησία της γης και των μέσων παραγωγής. Προσωπικά, το θεωρώ αυτό ακολούθως λογικό σε ένα αστικό όραμα που εγκαταλείπει τη σύλληψη της ‘εγκατάστασης’ και αντίθετα δίνει έμφαση στην κινητικότητα, την ελευθερία του χρόνου και του τόπου. [...]

Είναι δύσκολο να δει κανείς πώς μια τέτοια μορφή αστικοποίησης μπορεί να συμφιλιωθεί με την ιδιοκτησία της γης, εκτός του γεγονότος ότι η ιδιοκτησία της γης γίνεται όλο και πιο δύσκολο να δικαιολογηθεί σε έναν κόσμο με υπερπληθυσμό. [...]

Ως προς τα μέσα παραγωγής, τα πράγματα είναι ακόμα καθαρότερα: Η Νέα Βαβυλώνα βασίζεται στην υπόθεση μιας κοινωνίας χωρίς ανθρώπινη παραγωγική εργασία, μια κοινωνία στην οποία η παραγωγική μηχανή είναι βέλτιστα αυτοματοποιημένη.”

Εδώ έχουμε μια περιγραφή πολύ πιο καθαρού ουτοπικού χαρακτήρα που μοιάζει με περιγραφές των αρχών του 20^{ου} αιώνα και μάλιστα με σαφείς σοσιαλιστικούς δεσμούς και προτιμήσεις. Παρόλα αυτά, είναι κρίσιμο να τοποθετηθεί η διαδικασία αυτή εκεί που της αναλογεί, δηλαδή στην φάση της μεγαλύτερης οικονομικής άνθησης του καπιταλισμού από την πρωταρχική του συσσώρευση και περίοδο που σύντομα θα μετεξελισσόταν σε σκληνικό διευρυμένης κοινωνικής συναίνεσης, κόντρα στις πολιτικές αναταραχές και ανακατατάξεις του Μάη του '68. Το όνειρο μιας πλαστικής, ευέλικτης ουτοπίας σιγά σιγά γινόταν όλο και πιο απίθανο όχι απλά να υλοποιηθεί, αλλά και να είναι θελκτικό για μεγάλες μερίδες του πληθυσμού. Όπως και ο ίδιος ο Constant παρατήρησε το 1980³⁹:

“Η σημασία του σχεδίου της Νέας Βαβυλώνας μοιάζει να έχει εξαφανιστεί ή

| ενότητα 2

να έχει αναβληθεί για κάποιο σκιώδες μέλλον.”

Μια δεύτερη ουτοπία της γραμμής αυτής είναι το σχέδιο του Cedric Price και της ομάδας του για το *Fun Palace* (το Παλάτι της Διασκέδασης) που παρουσιάστηκε το 1961. Το κεντρικό θέμα του σχεδίου αυτού ήταν αυτό που η ομάδα αποκαλούσε “*spatial agency*” που μπορεί ελεύθερα να αποδοθεί ως “*χωρική πρωτοβουλία*”. Με τον όρο αυτό, εννοούμε τη δυνατότητα του υποκειμένου να επηρεάζει τον χώρο που κατοικεί ενεργά, να συμμετέχει σε μια συλλογική λύση των χωρικών προβλημάτων⁴⁰. Ο Price πίστευε ότι το να χτίζει κανείς δεν είναι πάντα η καλύτερη λύση για τα χωρικά προβλήματα και έτσι πρότεινε μαζί με την ομάδα του στην οποία συμμετείχαν μηχανικοί, κοινωνιολόγοι, προγραμματιστές, μαθηματικοί και επιστήμονες της κυβερνητικής, ένα megastructure στα πρότυπα μιας ευέλικτης θεατρικής σκηνής όπου οι χρήστες μπορούν να αλλάζουν την εσωτερική δομή και διάταξη, το χωρικό σχέδιο και τις λειτουργίες κατά βούληση. Αυτό το χωρικό παιχνίδι στόχευε εκτός των άλλων στο να βοηθήσει ένα ευρύ λαϊκό κοινό στο να εκπαιδευτεί στη σύνθεση και στην επίλυση χωρικών προβλημάτων ενώ οι ίδιοι οι χώροι θα στέγαζαν σχολεία ξένων γλωσσών, καλλιτεχνικά εργαστήρια ή απλώς χώρους διασκέδασης. Η λογική του σχεδιασμού ήταν οι χωρικοί συνδυασμοί να ήταν τόσο πολλοί ώστε το παιχνίδι να μην εξαντλούταν ποτέ. Στη μπροσούρα της δουλειάς τους, η ομάδα του Price ρωτούσε⁴¹:

“Αλλάξατε δουλειά;

Το θέλατε;

Σας αρέσει η ρουτίνα;

Πειθαρχείτε τον εαυτό σας;

Σας αρέσει ο χαμός;

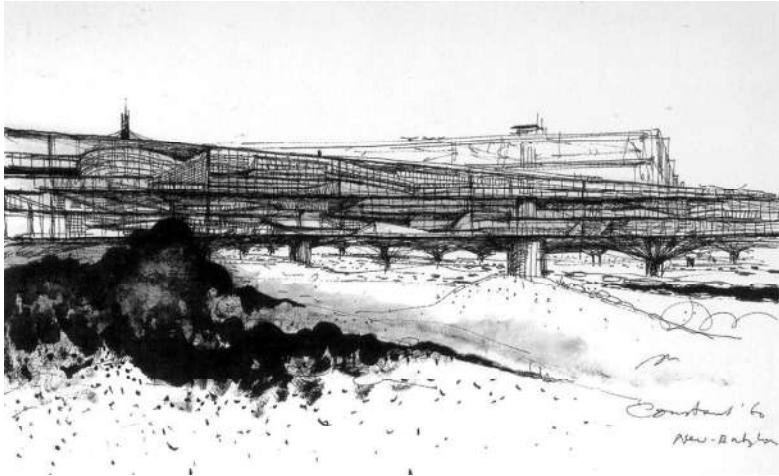
Μισείτε τους γείτονές σας;

Την οικογένειά σας;

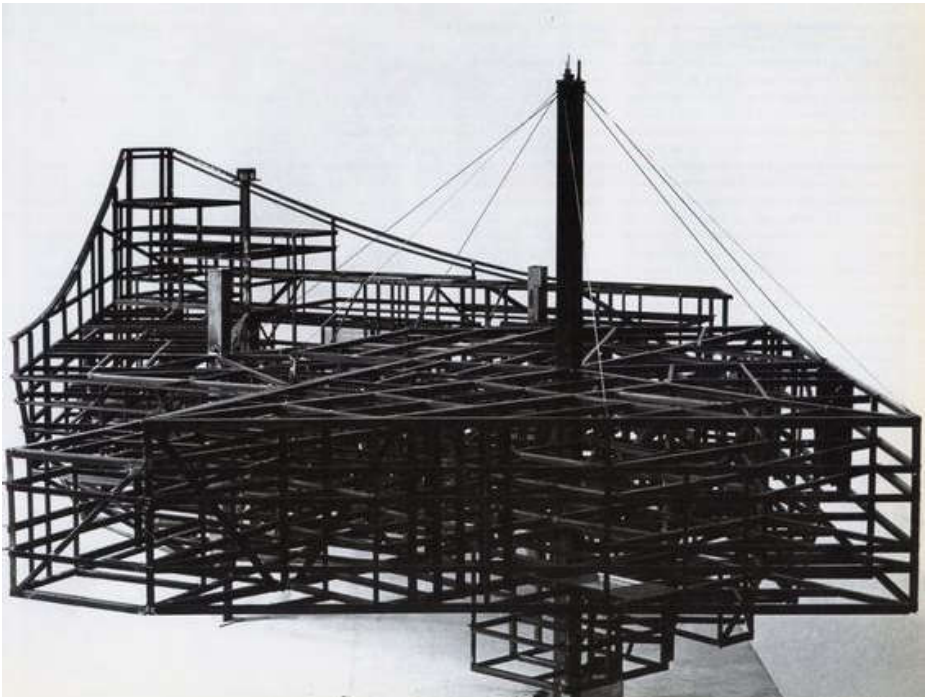
Θα θέλατε να ξέρετε περισσότερα για τον εαυτό σας;

Το μυαλό σας;

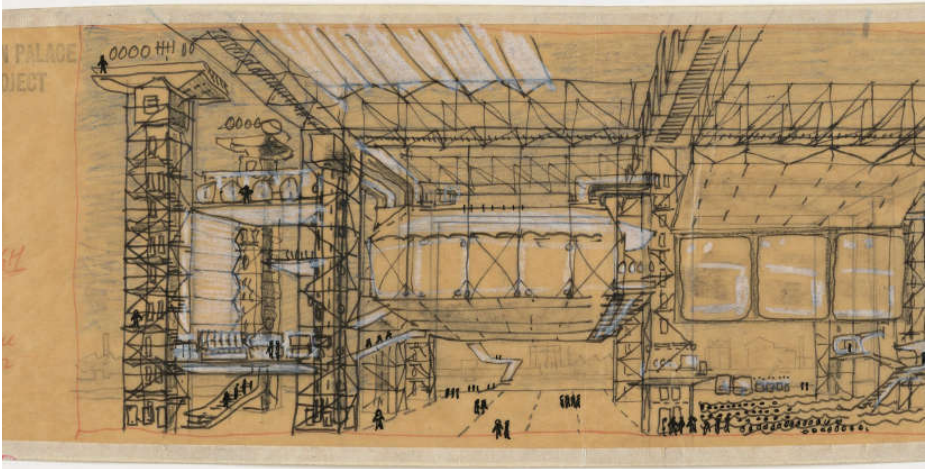
Τα συναισθήματά σας;



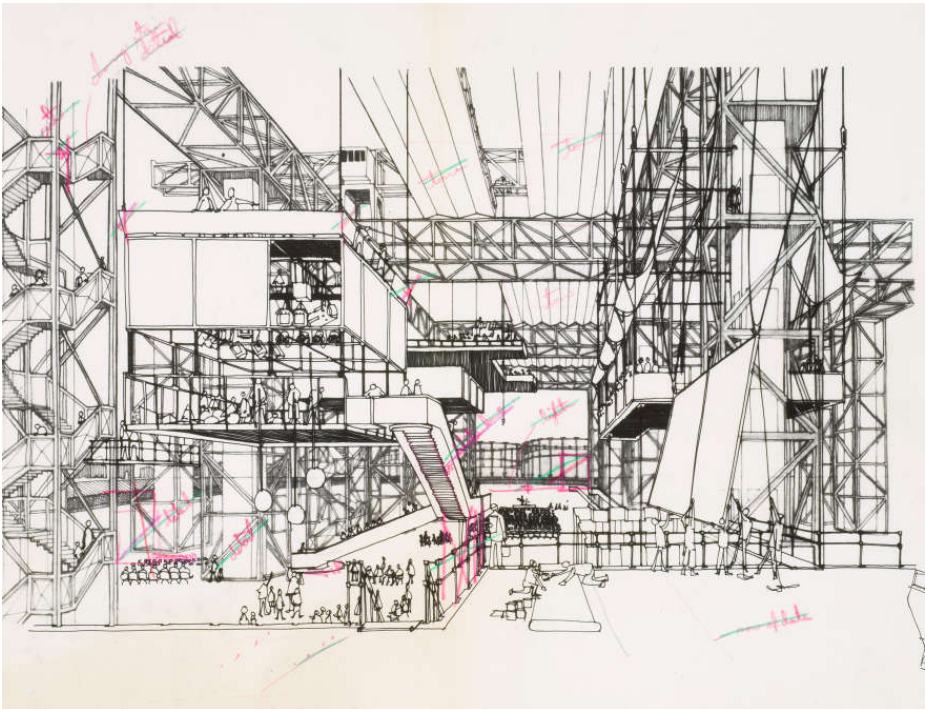
Constant Nieuwenhuys, New Babylon 1959-1974



| ενότητα 2



Fun Palace, Cerdic Price 1964



Την επιστήμη;
 Την τέχνη;
 Την ιστορία;
 Την πολιτική;
 Τα οικονομικά;
 Υποφέρετε από βαρεμάρα;
 Υπερβολική δουλειά;
 Μοναξιά;
 Υπερβολικό πλήθος;
 12 ακόμα ναι, συνεχίστε να διαβάζετε.”

Η ελκυστικότερη αυτή εισαγωγή όμως στην πραγματικότητα συνοδεύτηκε από σοβαρές διαφωνίες από μεριάς των επενδυτών για την υλοποίηση του Fun Palace οι οποίοι τελικά διέκοψαν τη χρηματοδότηση και το σχέδιο δεν υλοποιήθηκε ποτέ. Αυτή η πορεία ενσωμάτωσης και εκφυλισμού των ουτοπικών σχεδίων τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης ουτοπικής γραμμής δεν θα έπρεπε στο σημείο αυτό να μας εκπλήσσει. Η νεογέννητη κυβερνητική επιστήμη και οι τακτικές κυριαρχίας της είχαν ήδη από τη δεκαετία του '60 αρχίσει να λειτουργούν με σκοπό την συνεχή τελειοποίηση του εξουσιαστικού καθεστώτος. Οι πρώτες μέθοδοι κυριαρχίας επί της ουτοπικής σκέψης ήταν μεταμοντέρνες. Ένας σχετικισμός της κριτικής τόσο από τα “δεξιά” όσο και από τα “αριστερά” στον οποίο ο Constant αναφέρεται ρητά⁴², αποτέλεσε ένα από τα βασικά στοιχεία του φαινομένου αυτού. Σιγά σιγά και καθώς το κομμάτι εκείνο του μεταμοντέρνου που αξιοποιήθηκε από το σύστημα έδινε τη θέση του στις πρώτες υπερνεωτερικές συνθέσεις του νέου εξουσιαστικού καθεστώτος, η κριτική στην ουτοπία δε χρειαζόταν πια να γίνει. Ο υπαρκτός καπιταλισμός μετέστρεψε το φαντασιακό των δημιουργών σε οράματα για το μέλλον πολύ πιο απαισιόδοξα και σκοτεινά.

2.1.2 Δυστοπία

Η δυστοπία γεννιέται μέσα από την κοινωνική ενσωμάτωση του ουτοπικού ρεύματος του 20^{ου} αιώνα σε ένα ισχυρό και σταδιακά χωρίς ανταγωνιστή, κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό σύστημα εξουσίας. Είναι από πολλές απόψεις η ανάστροφη του ουτοπικού μέλλοντος, ένα κακό μέλλον το οποίο έχει μέσα του φανερά τα ίχνη τόσο των αποτυχημένων ουτοπικών σχεδίων, όσο και ενός νεύου, απρόσωπου αναδυόμενου καθεστώτος κυριαρχίας. Ο σύγχρονος καπιταλισμός με τη μορφή του υπερνεωτερικού πλέγματος που έχει σήμερα, κάνει πρώτη φορά την εμφάνισή του στη λογοτεχνία και όχι σε κυβερνητικές πολιτικές. Είναι μια μορφή φαντασίωσης που όπως λέει ο Lacan περιέχει ίσες ποσότητες ηδονής και οδύνης. Συχνά η δυστοπία θεωρείται απλώς μια αντιστροφή αλλά, με μια πιο προσεκτική ματιά, το συνειρμικό περιβάλλον της έννοιας φέρει σχέσεις χρονικής αλληλουχίας ή και εξάρτησης με την ουτοπία. Με άλλα λόγια, η δυστοπία μπορεί να γίνει κατανοητή ως αυτό που έρχεται μετά από την ουτοπία. Με αυτή την οπτική, ουτοπία και δυστοπία συνδέονται οργανικά και αδιάσπαστα με όρους μετεξέλιξης. Η κυκλική αυτή διαλεκτική βασίζεται στην ηθική/μεταφυσική παραδοχή ότι τα πράγματα δεν πάνε ποτέ όπως τα σχεδιάζουμε. Έτσι είναι απολύτως λογικό ότι ένα σχέδιο με την έκταση και τη φιλοδοξία μιας ουτοπίας όχι απλώς θα αποτύχει να κάνει πράξει όσα φιλοδοξεί –όπως και κάθε άλλο σχέδιο– αλλά θα αφήσει πίσω του και ένα ίχνος ανάλογου μεγέθους με την αποτυχία. Μεγάλες ιδέες μεγάλος χαμός. Στην πραγματικότητα όμως είναι πολύ δύσκολο να δούμε μια τέτοια λογική χωρίς μια δόση θρησκευτικού, διδακτικού φανατισμού. Κάθε τι μεγαλύτερο από εμάς είναι καταδικασμένο να αποτύχει. Αυτό είναι το κοινωνικό δίδαγμα των ψυχαναλυτικών θεωριών για την επιθυμία· ότι δηλαδή η επιθυμία δεν είναι για να εκπληρώνεται, ούτε για να μας κάνει να νιώθουμε καλύτερα, αλλά αντίθετα ότι η επιθυμία είναι απλώς ένα κίνητρο για δράση το οποίο στο βαθμό που δε θέλουμε να συντριβούμε καλά θα κάνουμε να αποφεύγουμε να πραγματώσουμε. Η συνάντηση με την επιθυμία κατά μέτωπο ή μάλλον με την απόλαυση ως το ίχνος της επιθυμίας, είναι ένα μεθοριακό γεγονός για τον ατομικό και κοινωνικό ψυχισμό ικανό να τραυματίσει απεριόριστα. Ο Fredric Jameson αντιλαμβάνεται το ζήτημα αυτό όταν λέει ότι στον πυρήνα μιας ουτοπικής επιθυμίας θα πρέπει πάντα να υπάρχει ένα κενός χώρος, φυλαγμένος για να στεγάσει το κενό της απουσίας της επιθυμίας αυτής στην περίπτωση που ολοκληρωθεί⁴³. Το κενό αυτό είναι στη λογική του Jameson μια εσωτερική αρχή της πραγματικότητας του ίδιου του γεγονότος της ουτοπικής αναζήτησης, ένα είδος εγγενούς μηχανισμού αγκύρωσης στο εδώ και τώρα, πέρα από την δράση της φαντασίας. Αυτό

το κενό σημείο αγκύρωσης στην πραγματικότητα είναι η ουσία της έννοιας της δυστοπίας. Κατά κάποιο τρόπο, αν η ουτοπία παράγεται με πρώτη ύλη την πραγματικότητα και την νοητική αλλαγή μιας σειράς παραμέτρων προς κάποιο αξιακό ιδανικό, τότε η δυστοπία παράγεται με πρώτη ύλη την ουτοπία και έναν πρακτικό έλεγχο αντοχής ορισμένων παραμέτρων της σε καθοριστικής σημασίας δυσκολίες των παραμέτρων του κόσμου.

Μία από αυτές τις παραμέτρους που αποτελεί σταθερά εδώ και πολλούς αιώνες στο ανθρώπινο φαντασιακό, είναι ο φόβος της απώλειας. Ο φόβος της απώλειας ανάγεται –στο βαθμό μιας καθημερινής συναισθηματικής ζωής και όχι μιας υπαρξιακής κρίσης ή τρόμου- στον φόβο της απώλειας του οικείου. Αυτός είναι και ο κεντρικός φόβος που συνοδεύει την ουτοπική επιθυμία: η αλλαγή και ξερίζωμα όλων όσων ξέρει κανείς, ακόμα και χάριν μιας καλύτερης κατάστασης είναι μια προοπτική που δεν μπορεί παρά να δημιουργεί ένα αξεπέραστο άγχος και ανησυχία στο υποκείμενο. Στο ζήτημα αυτό αναφέρεται ο Jameson ως κεντρικό δίλημμα των χαρακτήρων της επιστημονικής φαντασίας (ΕΦ) και των ιδιαίτερων ουτοπικών της οραμάτων. Αναφερόμενος στο δίλημμα του Φαλκ, κεντρικού ήρωα του μυθιστορήματος της Ursula Le Guin με τίτλο Η πόλη των ψευδαισθήσεων, να κρατήσει την τωρινή του ψεύτικη ταυτότητα ξεχνώντας για πάντα τις πραγματικές, απωθημένες του μνήμες ή να χάσει τον τωρινό του εαυτό υπέρ ενός άλλου χαμένου λέει⁴⁴:

“[...] αυτό το σχήμα μας δίνει τη δυνατότητα να ανιχνεύσουμε ξανά, [...] αυτό το θεμελιώδες άγχος της Ουτοπίας, [...] δηλαδή τον φόβο της απώλειας εκείνου του οικείου κόσμου στον οποίο έχουν τη ρίζα τους όλες οι αρετές και τα ελαττώματά μας (στα οποία συμπεριλαμβάνεται και ο ίδιος ο πόθος για την Ουτοπία) και να τον υποκαταστήσουμε με έναν κόσμο στον οποίο όλα αυτά τα πράγματα και όλα τα βιώματά μας –θετικά και αρνητικά- θα έχουν εξαλειφθεί. [...] Αυτό λοιπόν που τόσο συχνά θεωρείται ανία της Ουτοπίας αντιστοιχεί σε αυτή την αποεπένδυση της επιθυμίας από αυτά που δεν θεωρώ πλέον ‘δικά μου’ σχέδια ή ‘δική μου’ καθημερινή ζωή. Εν τω μεταξύ με αυτή την έννοια η ίδια η αποπροσωποποίηση καθίσταται θεμελιώδες ή συστατικό στοιχείο της ίδιας της Ουτοπίας.”

Το αντικείμενο της δυστοπίας είναι επιπτώσεις όπως η αποπροσωποποίηση στο άτομο και στην κοινωνία, δηλαδή οι επιπτώσεις του ριζικά άλλου ως επιθυμητού στην πραγματικότητα. Στη λογοτεχνία, η δυστοπία τις

| ενότητα 2

περισσότερες φορές αποτελεί υποείδος της ΕΦ αν και στην ουσία της, σπάνια έχει να κάνει με το μέλλον καθαυτό και πολύ περισσότερο με τις επιπτώσεις του παρόντος τρόπου ζωής σε έναν δυνητικό ορίζοντα εξελίξεων. Ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα είναι το 1984 του George Orwell το οποίο αποτελεί μια διασταλτική προβολή των μεθόδων διακυβέρνησης στο προσεχές μέλλον. Η συνεχώς παρακολουθούμενη, ασφυκτική κοινωνία που περιγράφει δεν είναι καθόλου μακριά από τη σημερινή, και ως εκ τούτου αναδρομικά δίνει στα δυστοπικά οράματα την εγκυρότητα του ρεαλισμού. Είναι όμως η δυσστοπία απλά μια απαισιόδοξη υπενθύμιση ότι γενικά πάμε από το κακό στο χειρότερο;

Εκτιμώ πώς κάτι τέτοιο δεν ισχύει, και θα επιχειρήσω να το αποδείξω εξετάζοντας σύντομα δύο είδη γραφής και αντίληψης κόσμων, το cyberpunk και την μετα-αποκαλυπτική φαντασία.

Cyberpunk

Ο όρος cyberpunk αποτελείται από το πρώτο συνθετικό της λέξης *cybernetics* (κυβερνητική) και τη λέξη *punk* (αλήτης). Το δεύτερο συνθετικό δεν έχει κυριολεκτική σημασία αλλά σχετίζεται και αναφέρεται κατά κύριο λόγο στο Punk κίνημα⁴⁵. Ο πλήρης όρος δε αναφέρεται κυρίως σε μια λογοτεχνική και ευρύτερα αισθητική παράδοση που πρωτοεμφανίζεται τη δεκαετία του '80 με το ομώνυμο μυθιστόρημα του Bruce Bethke και εδραιώνεται σαν με το *Neuromancer* (Νευρομάντης), του William Gibson. Η θεματολογία του ρεύματος αυτού αφορά κατά κύριο λόγο τις τεχνολογικές εξελίξεις και ιδιαίτερα τις ψηφιακές τεχνολογίες και τις νέες κοινωνικές σχέσεις που αυτές παράγουν. Καθοριστικό στοιχείο είναι επίσης η κοινωνική ανισότητα και αδικία, οι οποίες κριτικάρονται σφοδρά, συχνά με απαισιόδοξο σκοτεινό τρόπο. Η μορφή αυτή παράγει και μια σειρά από έννοιες οι οποίες στη συνέχεια αποδημούν από τη λογοτεχνία και εισάγονται στη καθημερινή ζωή. Μια από τις πιο σημαντικές είναι η έννοια του *Cyberspace* ή Κυβερνοχώρου. Στον Νευρομάντη του Gibson δίνεται η ακόλουθη περιγραφή⁴⁶:

“Κυβερνοχώρος. Μια συναινετική παραίσηση την οποία μοιράζονται κάθε μέρα δισεκατομμύρια χρήστες σε ολόκληρο τον κόσμο. Παιδιά που μαθαίνουν μαθηματικές έννοιες... Μια γραφική αναπαράσταση των πληροφοριών που προέρχονται από όλους τους κομπιούτερς της ανθρωπότητας. Αφάνταστη πολυπλοκότητα. Φωτεινές γραμμές μέσα στο αδιάστατο του ανθρωπίνου

νου, συμπλέγματα και γαλαξίες πληροφοριών. Σαν τα φώτα μιας πόλης που υποχωρούν.”

Η εικόνα αυτή δεν απέχει ιδιαίτερα από μια πραγματικότητα της διασύνδεσης δισεκατομμυρίων χρηστών μέσω συγκεκριμένων πλατφορμών στο ίντερνετ. Μπορεί το Facebook ή το Instagram να μην είναι μια παραίσθηση με την κυριολεκτική έννοια της μηχανικά και φαρμακευτικά παρεχόμενης παραίσθησης που φαντάζεται ο Gibson, αλλά μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι πρόκειται απολύτως για μια μεταφορική συναινετική παραίσθηση, έναν παράλληλο κόσμο πληροφορίας και εικόνων. Η απομόνωση και η αποξένωση που αυτές οι πλατφόρμες παράγουν δε, είναι ίσως από πολλές απόψεις βαθύτερη από την εμβύθιση του Κυβερνοχώρου της λογοτεχνίας. Το ενδιαφέρον στοιχείο εδώ όμως δεν είναι η προβλεπτική ισχύς του μυθιστορήματος αυτού, αλλά η αναπάντεχη εισαγωγή του στοιχείου μιας διαφορετικού τύπου συλλογικότητας από αυτές της ουτοπίας. Η συναινετική παραίσθηση θα μπορούσε να είναι ακόμα και μια κάπως ελευθεριακή περιγραφή της ίδιας της ουτοπικής επιθυμίας ή κάθε κοινωνικής ελπίδας για έναν διαφορετικό κόσμο. Η συλλογικότητα είναι σίγουρα διαστρεβλωμένη αλλά βασίζεται σε πολύ διαφορετικά θεμέλια από αυτά μιας τυπικής ουτοπικής κοινωνίας όπως του Πλάτωνα ή του More: αντί να πηγάζει από την κοινή πίστη στο κράτος και ηθική οπτική, πηγάζει από ένα ανορθόδοξο πλαίσιο κοινωνικής αναζήτησης της απόλαυσης. Στο cyberpunk το οποίο κατά τα άλλα είναι εντός του δυστοπικού πεδίου, βλέπουμε ίσως ένα ίχνος επιβίωσης της ελευθεριακής γραμμής της ουτοπικής σκέψης του 20^{ου} αιώνα, με τη μορφή μιας σιωπηλής πρόθεσης ή υπόσχεσης, παρά με τη μορφή ενός προγράμματος ή σχεδίου. Ο αντιφατικός αυτός χαρακτήρας αναγνωρίζεται και στο καθοριστικό για το Cyberpunk κίνημα έργο *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*⁴⁷:

“Η πεποίθηση ότι κάτι εντελώς καινούριο μπορεί να περιμένει στη γωνία, ότι η ανθρωπότητα έχει ακόμα ένα ανοιχτό μέλλον, έχει αμφισβητηθεί από την μεταμοντέρνα θεωρία και την επίθεσή της στις μοντερνιστικές μετα-αφηγήσεις της πρόοδου και ‘του νέου’. Στην πιο ακραία εκδοχή της, αυτή η μεταμοντέρνα ανησυχία οδηγεί σε μια χιλιαστική απαισιοδοξία [...].

Το πρόσφατο ενδιαφέρον στον κυβερνοχώρο, τα κυβερνοσώματα και το κυβερνοπάνκ περιπλέκει αυτό το σενάριο. Από τη μία, υπάρχουν αυτοί που θέλουν να το ανακτήσουν εντός του μεταμοντερνισμού ακόμα, από

| ενότητα 2

την άλλη, υπάρχουν και άλλοι οι οποίοι το βλέπουν ως μια κατάργηση των ορίων αυτού του πλαισίου προκειμένου να αναγεννήσουν ουτοπικές ενορμήσεις, συνδυασμένες με την αίσθηση ότι βρισκόμαστε στο μεταίχμιο ενός ανασχηματισμένου κόσμου που λίγη σχέση έχει με τις προηγούμενες προβλέψεις μας.”

Η αναθέρμανση της ουτοπικής επιθυμίας δεν έχει καμία σχέση με αυτό που θα φαντάζονταν οι μοντέρνοι ουτοπιστές, χωρίς όμως αυτό να είναι απαραίτητα κακό. Παρακάτω, σχετικά με το μέλλον οι συγγραφείς συνεχίζουν⁴⁸:

“Σε αυτό το πλαίσιο, αξίζει να ανακαλέσουμε τις προβλέψεις σε σχέση με την καθημερινή ζωή στα μέσα του 1990 που έκαναν ειδικοί σε ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα του 1960, δεν υπήρχε αναφορά σε υπολογιστές. Μπόλικο ρομπότ, αλλά όχι υπολογιστές. Αν σήμερα ξεκινούσαμε εκ νέου αυτή τη διαδικασία προβλέψεων για την καθημερινή ζωή στα μέσα του 2020, είναι σίγουρο ότι οι υπολογιστές, η πληροφορική και τα ηλεκτρονικά μέσα θα έπαιζαν κεντρικό ρόλο – αλλά πάλι υπάρχει η ενοχλητική πιθανότητα να μας έχει ξεφύγει κάτι που θα αναδυθεί και θα έχει κρίσιμη σημασία;”

Σίγουρα σήμερα θα μπορούσαμε να κάνουμε αντίστοιχες προβλέψεις και διαψεύσεις. Όλα σήμερα δείχνουν ότι το μέλλον θα έχει όλο και λιγότερες συσκευές, όλο και πιο μικρούς έως και ανύπαρκτους υπολογιστές, όλο και περισσότερη σύνδεση του ίδιου του σώματος και της εμπειρίας του με την τεχνολογία, μετάβαση στο βιολογικό πεδίο και άλλα. Όμως όπως προανέφερα το θέμα δεν είναι η ακρίβεια της πρόβλεψης, αλλά η ανακίνηση της δυνατότητας και της επιθυμίας για τον στοχασμό του μέλλοντος. Τα υποκείμενα και ήρωες του *cyberpunk* δε είναι κατά κανόνα άνθρωποι του περιθωρίου, παράνομοι και φτωχοί. Οι χαρακτήρες αυτοί βρίσκουν μέσα από διάφορα τεχνολογικά μέσα τη δυνατότητα να ζήσουν ζωές που δεν θα μπορούσαν ούτε να προσεγγίσουν στον πραγματικό κόσμο και μέσα από τις περιπέτειές τους αυτές διαμορφώνουν και την απαραίτητη αποφασιστικότητα και αυτοπεποίθηση για να συγκρουστούν με τους καταπιεστικούς μηχανισμούς. Ο απόλυτος χώρος που συνέλαβε ο Νεύτωνα και μορφοποίησε ο Boullée, παίρνει σάρκα και οστά με τη διαφορά ότι δεν πρόκειται πια για έναν υλικό χώρο. Φυσικά αυτό το όραμα δεν είναι χωρίς τις αντιφάσεις του. Η τεράστια αυτή απεδαφικοποίηση –με τη λογική των Deleuze & Guattari- του

ανθρώπινου σώματος από τον υλικό χώρο δημιουργεί μια δυστοπία που δεν προβλέφθηκε από καμία λογοτεχνία: αυτή ενός δημόσιου χώρου ο οποίος σταματά να αναφέρεται στα ανθρώπινα σώματα αλλά όλο και περισσότερο σχεδιάζεται και λειτουργεί με σκοπό τη διευκόλυνση της ροή εμπορευμάτων και πληροφοριών. Αν ισχύει το ρητό του Ηράκλειτου ότι ποτέ δεν μπορεί κανείς να μπει στο ίδιο ποτάμι δύο φορές, υπογραμμίζοντας την συνεχή ροή και αλλαγή των πραγμάτων, τότε σήμερα ίσως να μη γίνεται να μπει ούτε μία φορά στο ποτάμι της πληροφορίας χωρίς η ροή του να σε παρασύρει και να σε ξεβράσει πολύ μακριά από το σημείο εισόδου σου.

Post-apocalyptic fantasy

Σε μια άλλη παράλληλη δυστοπική παράδοση, αυτή της μετα-αποκαλυπτικής φαντασίας (post-apocalyptic fantasy) η κεντρική λογοτεχνική παραδοχή είναι κάποια τεράστιας κλίμακας φυσική ή ανθρωπογενής καταστροφή – συχνά και τα δύο ταυτόχρονα- η οποία έχει αλλάξει άρδην τον κόσμο όπως τον ξέρουμε. Η παράδοση αυτή έχει τις ρίζες της στην οικολογική αφύπνιση της δεκαετίας του '60 που κορυφώθηκε στα πρώιμα '70 και σχετιζόταν με τον αυξανόμενο φόβο του πυρηνικού πολέμου και της επικείμενης καταστροφής που αυτός θα έφερνε⁴⁹. Το ιδιαίτερο στοιχείο αυτού του είδους είναι ότι παρά την προβολή στο μακρινό μέλλον στην οποία καταφεύγει τις περισσότερες φορές για αφηγηματικούς λόγους, η φυσιογνωμία των ίδιων των γεγονότων έχει οργανική συνάφεια με ένα είδος βουκολικού, μεσαιωνικού μυθιστορήματος. Η καταστροφή φέρνει ραγδαία υποχώρηση της τεχνολογίας και κατάρρευση των εξειδικευμένων σύγχρονων κρατικών μορφών και έτσι ο κόσμος επιστρέφει σε μια σκοτεινή προνεωτερική εκδοχή του στην οποία τα ίχνη του ανεπτυγμένου πολιτισμού της “πτώσης” είναι διάσπαρτα. Στην αριστουργηματική ταινία *Mad Max: Fury Road*, βλέπουμε κοινωνίες θεοπατριαρχικά οργανωμένες, όπου ο φύλαρχος-βασιλιάς καθορίζεται τόσο από την κατοχή των λιγωστών αποθεμάτων νερού όσο και από τη δυνατότητα τεκνοποίησης σε έναν κατά κύριο λόγο στείρο από τη ραδιενέργεια πληθυσμό. Οι μορφές επιβολής και εξουσίας μοιάζουν με ένα μίγμα αρχαίων βασιλείων και φεουδαρχίας, με αυτόνομη κάστα πολεμιστών που λειτουργούν τόσο ως στρατός όσο και ως αστυνομία. Τα απομεινάρια του πρώην προηγμένου πολιτισμού έχουν μετασηματιστεί στο νέο πλαίσιο και έχουν πια τελείως διαφορετική σημασία. Έτσι τα φορτηγά και τα όποια μηχανοκίνητα παραμένουν είναι πολεμικές μηχανές και ταυτόχρονα παίζουν το ρόλο που παίζει το άλογο του ιππότη σε ένα μεσαιωνικό μυθιστόρημα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον δε έχει η πανοπλία του φυλάρχου και κεντρικού ανταγωνιστή της ταινίας του *Immortan Joe*, η οποία

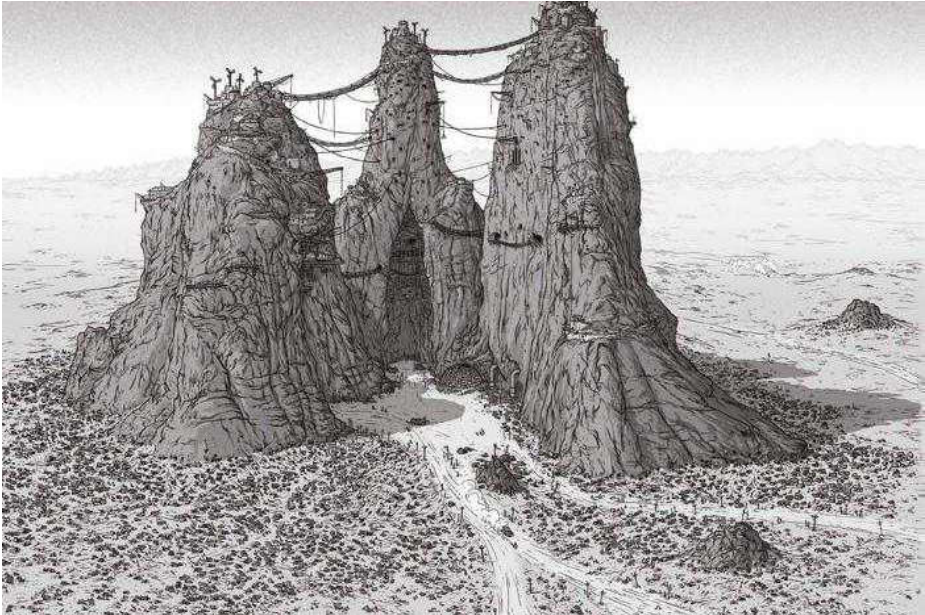
| ενότητα 2

είναι φτιαγμένη από ένα πολλές συσκευές κινητής τηλεφωνίας NOKIA 3310 συνδεδεμένες μαζί με σχοινί, ένα από τα πρώτα κινητά της δεκαετία των '00 που παραμένει ακόμα και σήμερα διάσημο για την μηχανική αντοχή του.

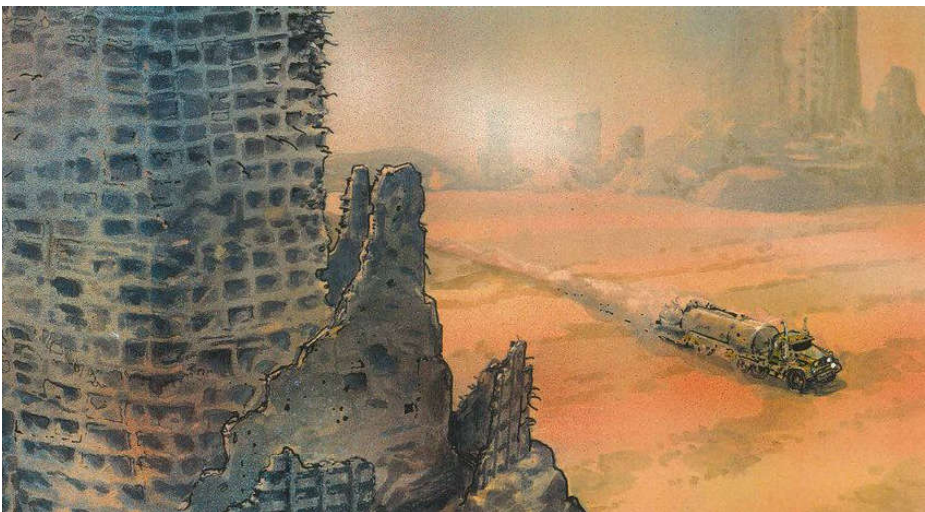
Εκτός από την σαφή περιβαλλοντική συνείδηση που διακρίνει τα περισσότερα δείγματα του είδους αυτού, υπάρχει και μια ακόμα αξιόλογη αφήγηση-φαντασίωση: αυτή της ελεύθερης κίνησης και καταστροφής της παγκόσμιας κρατικής κυριαρχίας. Πρόκειται για την ανάδειξη ενός παρελθόντος και κατά κανόνα ηττημένου κόσμου και είδους κοινωνικότητας που οι Deleuze και Guattari ονομάζουν Νομαδική Πολεμική Μηχανή και την οποία αντιπαραθέτουν στην ιστορική γραμμή ανάδυσης της κρατικής μορφής και κυριαρχίας⁵⁰:

“Ο Ζώρζ Ντυμεζίλ στις αποφασιστικές αναλύσεις του πάνω στην ινδοευρωπαϊκή μυθολογία έδειξε ότι η πολιτική ηγεμονία, ή κυριαρχία έχει δύο κεφαλές: του βασιλιά-μάγου και του ιερέα-δικαστή. [...] αναμφίβολα οι δύο πόλοι αντιτίθενται όρο προς όρο, όπως η σκιά με το φως, η ταραχή και η ηρεμία, η ταχύτητα και η βαρύτητα, το φοβερό και το τακτοποιημένο, ο ‘δεσμός’ και το ‘συμβόλαιο’ κλπ. Αλλά η αντίθεσή τους είναι απλώς σχετική. Λειτουργούν κατά ζεύγη, εναλλάξ, λες και εκφράζουν μια διαίρεση του Ενός ή λες και συνθέτουν από μόνα τους μια κυρίαρχη ενότητα. [...] Είναι τα βασικά στοιχεία ενός κρατικού μηχανισμού [...] Θα παρατηρήσουμε ότι ο πόλεμος δεν συνδέεται με τη μηχανή αυτή. Ή το Κράτος διαθέτει μια βία που δεν περνά μέσα από τον πόλεμο: χρησιμοποιεί αστυνομικούς και δεσμοφύλακες και όχι πολεμιστές, δεν έχει όπλα και δεν τα χρειάζεται, δρα μέσω άμεσης μαγικής σύλληψης, ‘αρπάζει’ και ‘δένει’, εμποδίζοντας κάθε μάχη. [...] Όσο για την ίδια την πολεμική μηχανή, μοιάζει να μην ανάγεται στον κρατικό μηχανισμό, εξωτερική ως προς την ηγεμονία του, προγενέστερη του δικαίου του: έρχεται από αλλού.”

Η Νομαδική γενεαλογία αφορά μια ολόκληρη κοσμοθεωρία και αντίληψη των πραγμάτων που ιστορικά καθυποτάχθηκε από την ανερχόμενη κρατική ισχύ και η οποία σχετίζεται με πολύ περισσότερα από τον τρόπο άσκησης της βίας. Πράγματι στην ταινία βλέπουμε τον Max, τον κεντρικό χαρακτήρα και αντι-ήρωα, να βρίσκεται σε διαρκή φυγή από τις δυνάμεις του πολεμάρχου και να συμμαχεί με τους πιο ετερόκλητους και υποτελείς που παράγουν με τη σειρά τους τις δικές τους νομαδικές γραμμές: με έναν θνησιγενή από τη ραδιενέργεια νεαρό πολεμιστή, τις νεότερες από τις γυναίκες του Immortan



Concept art για το Mad Max Fury Road, Brendan McCarthy, Peter Pound, Mark Sexton 1995



| ενότητα 2

Joe, μια νομαδική φυλή γυναικών εχθρική προς το στατικό κρατίδιο-οχυρό του, την ακρωτηριασμένη στρατηγό των δυνάμεών του η οποία εξεγείρεται εναντίον του. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι η στρατηγός λέγεται σε έναν Pulp νεολογισμό *Imperator Furiosa* μιας και ο Mad Max όπως λένε και οι D-G για τον Ίντρα, τον πολεμικό θεό⁵¹:

“Πρωθεί έναν *furor* εναντίον του μέτρου, μια ταχύτητα εναντίον της βαρύτητας, ένα μυστικό έναντι του δημοσίου, μια ισχύ εναντίον της ηγεμονίας, μια μηχανή εναντίον του μηχανισμού. Είναι μάρτυρας μιας άλλης δικαιοσύνης, ενίοτε με μιάν ακατάληπτη βαναυσότητα, αλλά και ενίοτε με μια πρωτόγνωρη ευσπλαχνία (εφόσον λύνει τους δεσμούς...). Μαρτυρεί προπάντων άλλες σχέσεις με τις γυναίκες, με τα ζώα, επειδή βιώνει το καθετί εντός σχέσεων γίνεσθαι, αντί να επιλέγει δυαδικές κατανομές μεταξύ ‘καταστάσεων’: ένα ολόκληρο γίνεσθαι-ζώο του πολεμιστή, ένα ολόκληρο γίνεσθαι-γυναίκα που ξεπερνά τόσο τις δυαδικότητες όρων όσο και τις αντιστοιχίες σχέσεων. Από κάθε άποψη, η πολεμική μηχανή είναι διαφορετικού είδους, διαφορετικής φύσεως, διαφορετικής καταγωγής απ’ ότι ο κρατικός μηχανισμός.”

Ως προς τη χωρικότητα με την οποία συνδέεται το post-apocalyptic fantasy, συνήθως πρόκειται για την έρημο, έναν ανοιχτό χώρο όπου γεωλογικοί σχηματισμοί, κτήρια και αντικείμενα λειτουργούν όπως τα ψευτο-ερειπωμένα κτίσματα στους κήπους του ρομαντισμού με το οποία οι αρχιτέκτονες της εποχής διακοσμούσαν επιμελώς ώστε να υπενθυμίζουν την γοητεία της φθοράς και του παρελθόντος συνέχεια.

Αν είναι κάτι που οι δυστοπικές αφηγήσεις έχουν να δώσουν στην ουτοπία, αυτό δεν είναι ο ρεαλισμός με την έννοια μιας φρόνιμης νουθέτησης. Αντίθετα είναι ο ρεαλισμός της σύγκρουσης, της βίας και της καταστροφής η οποία συνδέεται αναπόφευκτα με οποιαδήποτε κοινωνική αλλαγή μεγάλης κλίμακας. Ανεξαρτήτως της χρονικής αλληλουχίας μεταξύ ουτοπίας και δυστοπίας, η δυστοπία εννοιολογικά έρχεται ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ουτοπία. Το κενό αυτό που μένει όταν η ουτοπία αποτύχει και στο οποίο αναφέρεται ο Jameson μπορεί να ιδωθεί ως το κενό που μένει όταν αυτό που κανείς φαντασιώνεται γίνεται πράξη. Η ουτοπία υποφέρει στην επαφή της με την πραγματικότητα και η δυστοπία μπορεί να περιγράψει το τραύμα αυτό, να το φέρει στην επιφάνεια και να δώσει τη δυνατότητα ενδεχομένως να μετασχηματιστεί σε κάτι άλλο. Σχεδιαστικά η δυστοπία εμπεριέχει πάντα έντονες αντιθέσεις και πεδία σύγκρουσης. Αυτά είναι και οι αναπόσπαστες

παράμετροι που πρέπει μια διαφορετική ουτοπική λογική να εμπεριέχει στο βαθμό που αντιπαράθεται στο υπερνεωτερικό *dispositif*.

2.1.3 Η αρχιτεκτονική του Έξω

Η αρχιτεκτονική του Έξω είναι μια ουτοπική στρατηγική σχεδιασμού ως προς τη γενική της τοποθέτηση. Όμως ο τρόπος με τον οποίο η ουτοπία εμπεριέχεται στη λογική της είναι ανάλογος με αυτόν που το μοντέρνο ενυπάρχει μέσα στην υπερνεωτερικότητα: αποτελεί τον καθοριστικό παράγοντα, το βέλος που δείχνει τη γενική κατεύθυνση, τον αρχηγό, αλλά ταυτόχρονα εκείνου του είδους τον αρχηγό που στοχεύει στο να διευκολύνει όλους τους άλλους να δρουν παρά συγκεντρώνει την εξουσία στους προσωπικούς του μικροχειρισμούς. Η δυστοπία αποτελεί στο πλαίσιο αυτό το ισχυρότερο όπλο, καθώς σχηματοποιεί τη σύγκρουση και την περιέχει σαν οργανική ορίζουσα του σχεδιασμού. Το πεδίο αναφοράς της αρχιτεκτονικής του Έξω είναι ο σχεδιασμός χώρων αντικειμένων και καταστάσεων που προσπαθούν αν έρθουν σε ρήξη με το υπάρχον και να διανοίξουν γραμμές φυγής. Η συνειρμική αυτή λίστα θα μπορούσε να συνεχίσει –και πράγματι θα συνεχίσει και θα επεκταθεί στην 3^η ενότητα-, αλλά για να μπορέσω να εμβαθύνω στην ανάλυση της πρόθεσής μου, θα αξιολογήσω και θα συγκρίνω την αρχιτεκτονική του Έξω με μια σειρά από έννοιες και κριτήρια που προέκυψαν τόσο από την περιγραφή του υπερνεωτερικού *dispositif*, όσο και από αυτές της ουτοπίας και της δυστοπίας.

Βεβήλωση της υπερνεωτερικότητας

Ήδη τοποθέτησα σε πρωταρχικό επίπεδο την αρχιτεκτονική του Έξω στο ευρύτερο πεδίο της υπερνεωτερικότητας. Κάτι τέτοιο ίσως να φαίνεται αναπόφευκτο υπό την έννοια ότι όλο το εγχείρημα τοποθετείται εντός της. Πράγματι δεν γίνεται κανείς ποτέ να ξεφύγει τελείως και δεν το προσπαθώ. Παρόλα αυτά, η αποδοχή ενός πλαισίου και η αξιοποίησή του σαν σχεδιαστική παραδοχή δεν είναι ντετερμινιστική. Η στρατηγική που προσπαθώ να προσδιορίσω μορφοποιείται στη λογική του *dispositif* και ως εκ τούτου αποτελείται από διαφορετικά και ετερόκλητα στοιχεία. Αυτό είναι ίσως ένα πρώτο επίπεδο άνεσης για την περιγραφή αλλά σε καμία περίπτωση δεν φτάνει. Το ερώτημα είναι με ποιο τρόπο συνδυάζονται και λειτουργούν τα διάφορα στοιχεία. Σε αυτή τη βάση, η υπερνεωτερική λογική σχεδιασμού

μπορεί να αξιοποιηθεί: Ο συνδυασμός γενικών αρχών με ευελιξία, σχετικισμό και εκλεκτικισμό στα μέσα, δεν είναι απλώς ένας διαφορετικός τρόπος να πεί κανείς “ο σκοπός αγιάζει τα μέσα”. Αντίθετα είναι μια προσπάθεια το σχεδιασμένο αντικείμενο να μπορεί να αλληλεπιδράσει με το περιβάλλον του αποτελεσματικά. Η μορφή της αλληλεπίδρασης είναι πιο κοντά στο *dispositif* που περιγράφει ο Deleuze παρά αυτό που περιγράφει ο Agamben, παρόλο που το δεύτερο έχει ορισμένα κρίσιμα στοιχεία. Η προθετικότητα του *dispositif* στον Agamben, ως μιας στρατηγικής είναι ένα από αυτά⁵². Περισσότερο από όλα όμως, είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Agamben ορίζει τη σχέση του *dispositif* με την κοινωνία στην οποία αναφέρεται –ή στην οποία αντιμάχεται– όταν μιλά για το δίπολο καθαγιασμού και βεβήλωσης⁵³. Η διαλεκτική αυτή δίνει μια ικανοποιητικότερη λύση στο ζήτημα της ενσωμάτωσης του εγχειρήματος στο υπόβαθρο από το οποίο γεννάται. Από το να μιλά κανείς για μια ποικιλία αναφορών και επιρροών εν γένει, μπορεί πολύ καλύτερα να μιλήσει για μια σχέση βεβήλωσης του αντικειμένου σχεδιασμού με την πηγή του. Η υπερνεωτερικότητα αξιοποιεί συχνά τέτοιες τακτικές –όπως στην περίπτωση της εμπορευματοποίησης της μνήμης– με την τελική όμως ηγεμονία του πόλου του καθαγιασμού: τα αντικείμενα αποκτούν την αίγλη του εμπορεύματος και συνοδεύονται από τον αντίστοιχο φетиχισμό, “καθαγιάζονται” τρόπον τινά με βάση τους θεούς του σύγχρονου κόσμου και τις εντολές τους. Υπό αυτή την έννοια ο Marx και ο Engels δεν είχαν δίκιο όταν μιλούσαν για την βεβήλωση κάθε ιερότητας από τον καπιταλισμό. Αυτό που δεν προέβλεπαν ήταν η εγκαθίδρυση ενός νέου καθεστώτος ιερότητας με πολύ μεγαλύτερο εύρος από τα προηγούμενα. Η σχέση βεβήλωσης είναι μια σχέση εξάρτησης σε ένα βαθύ επίπεδο αλλά διακρίνεται στο επίπεδο της υποκειμενικής δράσης και εμπειρίας. Μπορούμε να κάνουμε την αναλογία με τις έννοιες του Barthes *studium*, δηλαδή τη γενική αίσθηση και σημασία μιας εικόνας, και *punctum*, δηλαδή της συγκεκριμένης και αιχμηρής εντύπωσης της εικόνας που βασίζεται σε ένα πυρηνικό, υποκειμενικό επίπεδο. Ο καθαγιασμός των αντικειμένων-εμπορευμάτων στο υπερνεωτερικό *dispositif* είναι το *studium* της αντίληψής μας για τα πράγματα γύρω μας, είναι η γενική αίσθηση και αξιολόγηση με όρους μου αρέσει/δε μου αρέσει. Η βεβήλωσή τους αντίθετα δεν είναι ποτέ μια σχέση ουδέτερη και γενική· κάθε ένας που βεβηλώνει αποκτά μια προσωπική σχέση με το αντικείμενο, το τραυματίζει και τραυματίζεται από αυτό ακριβώς όπως όταν δίνει κανείς οργισμένος μια γροθιά σε ένα γυάλινο παράθυρο, διαλύοντας με μιας τη διάφανη αμεροληψία του. Σε έναν υπερνεωτερικό – για όλους τους λόγους που εξήγησα παραπάνω– τρόπο σχεδιασμού που επιχειρεί να αντισταθεί, η βεβήλωση δεν ολοκληρώνεται με έναν εκ νέου καθαγιασμό, αλλά με μια τελική απουσία του αντικειμένου λατρείας. Η δυστοπία είναι με βάση την ορολογία του Agamben η απαραίτητη δόση

βεβήλωσης, μια συνεχόμενη άρνηση διαφόρων στοιχείων που λειτουργεί με όρους μιας εκτεταμένης αρνητικής διαλεκτικής σαν αυτή που περιγράφει ο Adorno. Η ουτοπία είναι η γενική τοποθεσία της.

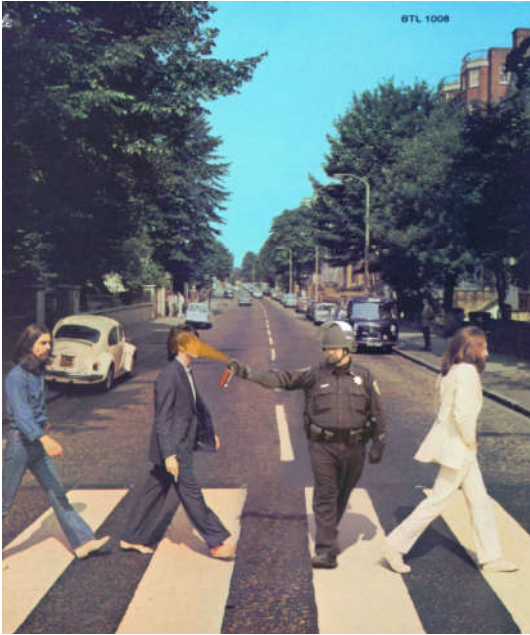
Μεταστροφή της επιθυμίας

Η πρώτη ύλη μιας τέτοιας πρότασης δεν είναι η επιθυμία ως τέτοια, στη λογική που περιγράφει ο Jameson, αλλά μια διαδικασία μεταστροφών και μετασχηματισμών της. Η στρατηγική αξιοποιεί μια σειρά από τακτικές που αφορούν στην επιθυμία με τη λογική των επιθυμητικών μηχανών που περιγράφουν οι D-G στον Αντι-Οιδίποδα⁵⁴:

“Οι επιθυμητικές μηχανές είναι δυαδικές μηχανές, με δυαδική λειτουργία ή συλλογικό λειτουργικό καθεστώς: πάντα μια μηχανή συζευγμένη με μια άλλη. Η παραγωγική σύνθεση, η ‘παραγωγή της παραγωγής’ έχει συνδυαστική μορφή: ‘και’, ‘και ύστερα’... Καθότι υπάρχει πάντα μια μηχανή που παράγει μια ροή και μια άλλη που συνδέεται μαζί της, επιτελώντας μια τομή, μια ανάληψη από τη ροή.”

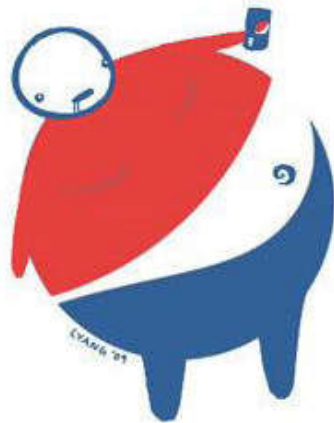
Οι τακτικές συνδέονται μεταξύ τους όπως οι επιθυμητικές μηχανές, σε μια συνεχή ροή όπου το προϊόν της μιας είναι αυτό που εισάγεται στην άλλη. Κάθε μια από τις τακτικές στοχεύει στο να παράγει αρνητικές διαλεκτικές υποβαθμίσεις των αντικειμένων που μεταχειρίζεται και όταν η ενεργητικότητά της εξαντλείται, περνά τη σκυτάλη σε μια άλλη τακτική. Και αυτή η διαδικασία επαναλαμβάνεται μέχρι το αρχικό αντικείμενο να γίνει αγνώριστο. Είναι γραμμή παραγωγής; Υπό μια έννοια ναι, στοχεύει στο να λειτουργήσει σαν μοντέλο παραγωγής αντικειμένων. Υπό μια άλλη έννοια όχι, τίποτα που παράγεται δεν είναι ίδιο με το προηγούμενο στο βαθμό που η σχεδιαστική στρατηγική παραμένει επικίνδυνη. Έτσι μπορεί πρώτα η πραγματικότητα να τεμαχίζεται ώστε αυτό που παράγεται να είναι μια διαστρέβλωσή της που υπηρετεί τον γενικό σκοπό. Αυτή η διαστρέβλωση φέρνει στο μυαλό το *détournement*⁵⁵ των σουρεαλιστών και της καταστασιακής διεθνούς. Πράγματι όταν οι Guy Debord και Gil Wolman, το 1956 γράφουν το Ένας οδηγός χρήσης για το *détournement* διαχωρίζουν δύο είδη, το δεύτερο από τα οποία μοιάζει αρκετά με αυτό που προσεγγίζω⁵⁶:

“Μπορούμε καταρχάς να ορίσουμε δύο κύριες κατηγορίες μεταστραμμένων στοιχείων [...] Αυτές είναι η ελάχισονα μεταστροφή και η μεταστροφή εξαπάτησης [...] Η ελάχισονα μεταστροφή είναι η μεταστροφή ενός στοιχείου



Παραδείγματα detournement

“Μπορούμε καταρχάς να ορίσουμε δύο κύριες κατηγορίες μεταστραμμένων στοιχείων [...] Η ελάχιστη μεταστροφή είναι η μεταστροφή ενός στοιχείου που δεν έχει σημασία καθαυτό και το οποίο αντλεί όλο του το νόημα από το νέο συγκείμενο στο οποίο τοποθετείται [...] Η μεταστροφή εξαπάτησης, επίσης οριζόμενη ως μεταστροφή προαισθητικής πρότασης, είναι εν αντιθέσει η μεταστροφή ενός εγγενώς σημαντικού στοιχείου, το οποίο παίρνει διαφορετική σημασία από το νέο συγκείμενο.”



THIS IS WHAT I THINK WHENEVER I SEE
ONE OF THE NEW PEPSI ADS. ☺.

που δεν έχει σημασία καθαυτό και το οποίο αντλεί όλο του το νόημα από το νέο συγκείμενο στο οποίο τοποθετείται [...] Η μεταστροφή εξαπάτησης, επίσης οριζόμενη ως μεταστροφή προαισθητικής πρότασης, είναι εν αντιθέσει η μεταστροφή ενός εγγενώς σημαντικού στοιχείου, το οποίο παίρνει διαφορετική σημασία από το νέο συγκείμενο.”

Το *détournement* στοχεύει στο να αλλάξει το περιεχόμενο και νόημα μέσα από το συγκείμενο. Στη δική μας περίπτωση δεν είναι απαραίτητο να υπάρχει το συγκείμενο στο βαθμό που η μεταστροφή γίνεται στο επίπεδο της ίδιας της έννοιας και όχι στο επίπεδο του μηνύματος.

Συστατικά μιας ουτοπίας του Έξω

Η αρχιτεκτονική του έξω οργανώνει έννοιες και μεταχειρίζεται έννοιες αλλά αποτελείται και από αυτές. Οι βασικές ουτοπικές εννοιολογικές ορίζουσες που προέκυψαν από όλη την προηγούμενη ανάλυση (το σώμα, ο χρόνος, ο χώρος και άλλες) αποκτούν συγκεκριμένη φυσιογνωμία εντός της. Το ουτοπικό σώμα που μελετάει ο Jameson είναι τις περισσότερες φορές ένα υπεράνθρωπο και ενδεχομένως άφθαρτο σώμα. Το σώμα του Έξω δεν είναι σταθερό και απaráλλαχτο αλλά χαρακτηρίζεται από μεταβλητότητα. Η μεταβλητότητα δεν έχει να κάνει τόσο με την αλλαγή της μορφής αλλά με το γίνεσθαι σαν διαδικασία. Έχει να κάνει με συνεχείς αλλαγές της σχέσης του με τα πράγματα και τα άλλα σώματα, και ο σχεδιασμός που του αντιστοιχεί προκύπτει σαν αποτέλεσμα αυτού. Μια καλή αναλογία είναι οι εξωγήινοι στο *The Mote in God's Eye* (Το κάρφος στο μάτι του Θεού) των Larry Niven και Jerry Pournelle, επιδίδονται σε μια συνεχή διαδικασία σχεδιασμού, εφεύρεσης, επανασχεδιασμού και επανεφεύρεσης όλων των ειδών των αντικειμένων που χρησιμοποιούν με αποτέλεσμα και οι ίδιοι να είναι σε μια συνεχή διαδικασία παραγωγικών κοινωνικών μεταλλάξεων όπως οι άνθρωποι της παλαιολιθικής εποχής όταν εφηύραν τα πρώτα τους βασικά εργαλεία. Είναι αυτό που ο Jameson διαβάζει ως σύνθεση της χειρωνακτικής παραγωγής του τεχνίτη και της βιομηχανικής παραγωγής του εργοστασίου⁵⁷. Πρόκειται για ένα σώμα που βρίσκεται στο ενδιάμεσο δύο ταυτοτήτων και στην πορεία προς μια άλλη, ένα σώμα σε γίνεσθαι, με τον τρόπο που οι D-G περιγράφουν στο πλάτωμα 10⁵⁸.

Ο χρόνος της ουτοπίας είναι τυπικά είτε ένα είδος διάρκειας είτε ένα άλμα προς το μέλλον, με μια προβολή των σημερινών συνθηκών. Η χρονικότητα του Έξω

| ενότητα 2

είναι χρονικότητα της ρήξης είτε με το παρόν είτε με το ενδεχόμενο μέλλον. Είναι μια χρονικότητα παροντικής ανάδυσης ενός ενδεχόμενου μέλλοντος. Είναι με αυτή την έννοια μια αντιστροφή της τυπικής υπερνεωτερικής χρονικότητας όπου το παρόν επεκτείνεται μέχρι να ακυρώσει το μέλλον ως χρονική βαθμίδα. Η χρονικότητα που περιγράφω ακολουθεί τη διαδρομή παρελθόν-μέλλον-παρόν όπως η παθητική σύνθεση του μέλλοντος που περιγράφει ο Deleuze στο Διαφορά και Επανάληψη. Ο μηχανισμός αυτός έχει να κάνει με την Καντιανή παραδοχή ότι η σκέψη παράγει τα χρονικά επίπεδα κατά τη διαδικασία της και την κριτική της παραδοχής αυτής. Σύμφωνα με τον Deleuze, ο χρόνος συντίθεται παθητικά πριν από την ίδια τη διαδικασία της σκέψης μέσα από την ύπαρξη της συνείδησης, στη βαθμίδα του παρελθόντος⁵⁹. Στο παρελθόν ενυπάρχουν το παρόν και το μέλλον (υπό τη μορφή ενός προσεχώς παρελθόντος). Το μέλλον είναι η ασύμμετρη διάσταση του παρελθόντος στην οποία η αντίληψή μας προβάλλει τον εαυτό της –που εξ’ ορισμού είναι στο παρόν-. Το μέλλον είναι για την αντίληψή μας απλώς μια επανάληψη του παρελθόντος και του παθητικού τρόπου που αυτό σχηματίζεται. Η διαφορά προκύπτει όταν τα χρονικά αυτά διανύσματα συναντώνται στο παρόν, δηλαδή στην πραγματική εξέλιξη των γεγονότων που πάντα σπάει τον κανόνα της αιώνιας επανάληψης του παρελθόντος παράγοντας στιγμιαία αυτόνομα μέλλοντα⁶⁰. Το παρελθόν είναι σε αυτή την περίπτωση ο πραγματικός αντίπαλος της ουτοπικής αρχιτεκτονικής του Έξω. Ο στόχος είναι να σπάσει ο κύκλος της επανάληψης από μια διαφορά, ακόμα και αν αυτή δεν είναι ριζική για το χρονικό καθεστώς.

Οι αντινομίες ατομικού και συλλογικού συντίθεται ευκολότερα. Η συλλογικότητα είναι καθοριστική για την αρχιτεκτονική του Έξω, αλλά δεν είναι πάντα εμφανής. Η συλλογικότητα βασίζεται σε μια συνομωτική συνεργασία των μερών της που αξιοποιούν την ευελιξία της μονάδας για τη διαφυγή και την οργάνωση της ομάδας για την αποτελεσματικότητα. Η αναλογία που ταιριάζει στην συλλογικότητα του Έξω είναι αυτή του σμήνους (swarm). Τα υποκείμενά της λειτουργούν όπως τα όντα-κρύσταλλοι στο Ο Ανίκητος του Stanislaw Lem ή ένα κύμα ακρίδων. Δεν πρόκειται για επαγγελματίες αλλά για χομπίστες και ερασιτέχνες της ουτοπίας⁶¹.

Τέλος ο χώρος στην αρχιτεκτονική του Έξω υπάρχει με τη μορφή της ασύμμετρης θέσης. Οι ουτοπίες τυπικά χαρακτηρίζονται από την απόσταση και την περικλείσή τους, από τη φυσιογνωμία τους ως θύλακες ή νησιά ετερότητας εντός του υπόλοιπου κόσμου. Το Έξω χωρικά στοχεύει περισσότερο με την εικόνα που ο Jameson επιλέγει για να περιγράψει μια σύγχρονη οπτική που μπορεί να χωράει τις ουτοπικές αφηγήσεις⁶²:

“Μπορούμε τώρα να διερευνήσουμε την πρόταση του Νόζικ για έναν πλουραλισμό των Ουτοπιών υπό το φως του πλήθους των διάσπαρτων σε ολόκληρη τη γη ουτοπικών κοινοτήτων του Φρίντμαν, όσον αφορά τις οποίες επιμένει [...] η καθεμία έχει τη δική της πολιτισμική και τοπικού χαρακτήρα πολιτική (ή απουσία τέτοιας πολιτικής), και η καθεμία ακολουθεί το δικό της Απόλυτο. [...] Οι διάφορες κλειστές Ουτοπίες δεν συνδυάζονται μέσω της πολιτικής αλλά συσχετίζονται μέσω της βάσης, δηλαδή, μέσω του ίδιου του κόσμου και της υλικότητάς του.”

Η ασυμμετρία του Έξω έχει να κάνει με την δυνατότητά του να τοποθετεί τα αντικείμενα τα οποία μεταχειρίζεται εκτός αναλογίας και να τα αποδιαρθρώνει. Όχι με απλή παραμόρφωση όπως ένας καμπυλωμένος καθρέφτης, αλλά με σκέδαση, διασκορπισμό και ανακατάταξη.

Ανακεφαλαιώνοντας όλα τα παραπάνω, η αρχιτεκτονική του Έξω παίρνει μια συγκεκριμένη μορφή: μια Τρίτη ουτοπική γραμμή, που απομακρύνεται τόσο από την κρατική γραμμή λόγω της εναντίωσής της στο υπερνεωτερικό *dispositif* που ολοκληρώνει το κράτος, όσο και από την ελευθεριακή γραμμή γιατί δεν αφορά την ελευθερία της ζωής μετά. Η Τρίτη ουτοπική γραμμή που ανιχνεύω, είναι μια ουτοπία που αναδύεται από την ασφυξία της πραγματικότητας. Το αντικείμενό της είναι –όπως και κάθε άλλης ουτοπίας- το πιο απίστευτο να συμβεί. Εν προκειμένω, αυτό είναι η σύγκρουση. Όχι μια σύγκρουση εν γένει, αλλά μια σύγκρουση που σχεδιάζει την πολιτική και κοινωνική αλλαγή. Αν σήμερα μας είναι πιο εύκολο να φανταστούμε έναν κόσμο χωρίς δουλειά, εργασία και αρρώστιες αλλά δυσκολότερο μια σύγκρουση με το υπάρχον που να μην ηττάται κατά κράτος ή να μην ενσωματώνεται, τότε το καθήκον της ουτοπίας μετατοπίζεται. Στη συνέχεια θα παρουσιάσω τρεις εννοιολογήσεις του Έξω που διασαφηνίζουν τα χαρακτηριστικά του και τη μορφή που η έννοια λαμβάνει στα πλαίσια του εγχειρήματός μου.

2.2 Η Σκέψη του Έξω: Οι εναλλακτικές που δεν φανταζόμασταν

Πρώτη μορφή του Έξω που θα αναλύσω είναι αυτή με την οποία εμφανίζεται στο έργο του Foucault. Την έννοια του Έξω την αναπτύσσεται αναφορικά με τη λογοτεχνία και συγκεκριμένα το έργο του Blanchot στο *“Η σκέψη του*

| ενότητα 2

Έξω⁶³. Στο άρθρο αυτό, το Έξω παρουσιάζεται ως τρόπος σκέψης και το αντίθετο της αναστοχαστικής σκέψης⁶⁴. Ο Marek Debnaγ εξηγεί ότι για τον Foucault η αναστοχαστική σκέψη⁶⁵:

“[...] προσελάμβανε τον εξωτερικό κόσμο ως τον συνομιλητή της, πράγμα που της επέτρεψε να προσεγγίσει τον εξωτερικό κόσμο από τη θέση του εσωτερικού υποκειμένου το οποίο επιβεβαιώνεται από την ίδια την αναστοχαστική σκέψη.”

Η αναστοχαστική σκέψη είναι σύμφωνα με τον Jameson η πεμπτουσία του μοντέρνου κειμενικού είδους της Ειρωνίας και ένας κρίσιμος κίνδυνος για την ουτοπία⁶⁶. Ο αναστοχασμός είναι εκείνη η φιλοσοφική στάση που αντιλαμβάνεται την κοινωνία και την εξέλιξή της ως παραγόμενη από μια διαδικασία διαλεκτικών αντανακλάσεων και συνθέσεων του Ενός με τα αντίθετά του. Το υποκείμενο της αναστοχαστικής σκέψης δεν είναι άλλο από τον ορθολογικό άνθρωπο, τον άνθρωπο που κρίνει και κατανοεί τον κόσμο γύρω του με τη λογική. Ο ορθολογικός άνθρωπος είναι ο πρωταγωνιστής της φιλοσοφίας του Διαφωτισμού και εξελίσσεται μέσα από μια σειρά διανοητών στην εικόνα του αυτόνομου, ατόμου κοντά σε αυτή που υπάρχει και στις μέρες μας. Αυτή η μορφή υποκειμένου δεν είναι σε καμία περίπτωση πολιτικά ουδέτερη. Αντίθετα σχετίζεται με μια γενεαλογία σκέψης που ιστορικά υποστήριξε και αποθέωσε το κράτος και την κρατική κυριαρχία αλλά και τη μεταφυσική θεϊκή εξουσία και μέσα από την οποία μορφοποιήθηκαν οι ουτοπίες της κρατικής γραμμής.

Ένας χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της αναστοχαστικής σκέψης που ασχολήθηκε με αυτή σε βαθμό εμμονής είναι ο Hegel (συνεχίζοντας τη γραμμή του Kant), ο οποίος μάλιστα αναγάγει αυτό τον τρόπο σκέψης στον απόλυτο με υπερβατικούς όρους τρόπο λειτουργίας της ιστορίας. Η αναστοχαστική σκέψη περιγράφεται σε βάθος στη Φαινομενολογία του Πνεύματος. Εκεί το υποκείμενό της, ο ελεύθερα και λογικά σκεπτόμενος άνθρωπος, μπορεί να ολοκληρώσει την ιστορία και τις συνέπειές της στα πλαίσια ενός λογικού πειράματος που ξεκινάει από την παρουσίαση των εσωτερικών μηχανισμών της σκέψης του ατόμου και προχωρά στη σύνθεση της υποκειμενικότητας εν γένει και τελικά μιας υπερβατικής υποκειμενικότητας, της Απολυτής Ιδέας⁶⁷. Η συνείδηση για τον Hegel εκφράζεται ούτως ή άλλως με διπλό τρόπο τόσο ως συνείδηση όσο και ως αυτό-συνείδηση. Στην εισαγωγή του στη Φαινομενολογία, ο Δημήτρης Τζωρτζόπουλος λέει⁶⁸:

“Μέχρις εδώ [στην ανάλυση της συνείδησης] η διαλεκτική ανάδειξε την αλήθεια σε ένα εξωτερικό δεδομένο για τη συνείδηση [...] Η συνείδηση προσδιορίζεται από αυτό που θέλει και μπορεί να προσδιορίσει· είναι συνείδηση του αντικειμένου και εκλαμβάνει τη γνώση της ως την έννοιά του.”

Σε μια τέτοια περιγραφή γίνεται απολύτως σαφές αυτό που ο Debnar υποστηρίζει σχετικά με την κλασσική δυτική σκέψη και την εκτίμηση που κάνει για αυτήν ο Foucault. Παρότι η κριτική του Foucault δεν αφορά άμεσα τον Hegel αλλά πολύ περισσότερο τον Kant, στον πρώτο τα μεταφυσικά ερωτήματα του δεύτερου λαμβάνουν πολύ πιο στέρεη πολιτική υφή⁶⁹.

Η αναστοχαστική σκέψη ως σκέψη του ανερχόμενου σύγχρονου καπιταλιστικού κράτους θεμελιώνει λοιπόν τόσο το υποκείμενο ως λογικό και ατομικό, όσο και τους όρους με τους οποίους αυτό πρέπει να αντιλαμβάνεται τον έξω κόσμο. Το Μέσα (αν μπορούμε να ορίσουμε κάτι τέτοιο σε αντίθεση του Έξω) σημαίνει ένα άτομο που κοιτά τον κόσμο σαν ένα αντικείμενο θέασης που εκτείνεται προς τα έξω και έχει το όριό του στην αισθητή ή διανοητικά προσεγγίσιμη πραγματικότητα.

Για τον Foucault μια άλλη συγκρότηση του υποκειμένου είναι ζητούμενο. Το υποκείμενο το οποίο σκιαγραφείται στην “*Σκέψη του Έξω*” έρχεται από την απέναντι πλευρά των ορίων για να εισαγάγει στον υπαρκτό κόσμο στοιχεία που δεν περιλαμβάνει ήδη. Στην πορεία αυτή το ίδιο το υποκείμενο εξαυλώνεται και ανασυντίθεται σε κάτι ριζικά διαφορετικό. Με τα λόγια του ίδιου του Foucault όσον αφορά τον Blanchot⁷⁰:

“Ο Blanchot είναι ίσως περισσότερα από ένας ακόμα μάρτυρας αυτής της σκέψης [της σκέψης του Έξω]. Ως τώρα, έχει αποσυρθεί από την έκφραση της δουλειάς του, τόσο ολοκληρωτικά δεν τον κρύβουν τα κείμενά του, αλλά είναι απών από αυτά και μάλιστα απών εξαιτίας της ίδιας της φανταστικής δύναμής τους, που για εμάς είναι [ο Blanchot] αυτή η σκέψη η ίδια [δηλαδή η σκέψη του Έξω] –η πραγματική, απολύτως απόμακρη, απαστράπτουσα, αόρατη παρουσία της, το αναγκαίο της πεπρωμένο, ο αναπόφευκτος νόμος της, η ήρεμη, άπειρη, μετρημένη δύναμή της.”

Το Έξω μοιάζει να σημαίνει λοιπόν μια επικράτεια που αμφισβητεί τα

| ενότητα 2

υπάρχοντα υποκείμενα και τους υπάρχοντες τρόπους επικοινωνίας και διαλόγου και ιδρύει νέους. Η λογοτεχνία παρόλα αυτά είναι για τον Foucault ένα είδος γλώσσας που μπορεί να εκφράσει τη σκέψη του Έξω μέχρι ενός σημείου αν και αναγνωρίζει τη διαρκή ενσωμάτωση της λογοτεχνίας σε μια καθεστηκυία εσωτερικότητα, την οποία κατέδειξε ο Blanchot⁷¹. Ως προς τον ίδιο τον Blanchot και την φυσιογνωμία του, υπάρχει μεταξύ του τρόπου που ο Foucault τον περιγράφει και την εκτίμηση του Jameson σχετικά με μια βασική προϋπόθεση της ουτοπίας ενδιαφέρουσα συγγένεια⁷²:

“Όλες οι ανθρώπινες κοινωνίες, που οργανώνονται κατ’ ανάγκην βάσει της στενότητας των πόρων και της εξουσίας, αναγκάστηκαν να προγραμματίσουν τους υπηκόους τους κατά τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργήσουν κάποια φαινομενικά αρχέγονη προσπάθεια συντήρησης του εαυτού τους με κάθε κόστος, δηλαδή σε βάρος άλλων ανθρώπων. Αυτός ο ‘εαυτός’, τον οποίο έπειτα διαφυλάσσουμε ζηλότυπα και προστατεύουμε από τις εχθρικές απειλές, είναι κάτι σαν μια μορφή ιδιοκτησίας, η πρώτη μορφή ιδιοκτησίας, ενδεχομένως, βάσει της οποίας οργανώνονται οι προσωπικοί και κοινωνικοί μας αγώνες.”

Η ατομική ιδιοκτησία που σε κάθε άλλη περίπτωση θεωρείται από τον Jameson ο σκληρός πυρήνας κάθε ουτοπικού προγράμματος διαχρονικά, επεκτείνεται και στον εαυτό σαν ουτοπικό αίτημα. Συγκεκριμένα⁷³:

“[Ωστόσο] αυτό που πρέπει να καταργηθεί τώρα είναι η ατομική ιδιοκτησία του εαυτού, και το εξίσου απροσδόκητο αποτέλεσμα είναι ότι ο ίδιος ο θάνατος –η πλέον ιδιωτική από όλες τις εμπειρίες [...]– ‘αφοπλίζεται’, δε μας στερεί πια το πλέον πολύτιμο.

Εντούτοις, αυτή η παραίτηση από την απόλυτη μορφή ατομικής ιδιοκτησίας δεν μας οδηγεί σε μια κατάσταση που δεν μπορούμε πλέον να αναγνωρίσουμε ως ανθρώπινη; Ο Αντόρνο ήταν πρόθυμος να στοχαστεί αυτή τη συνέπεια, όπως μαρτυρά το ηθικό ιδεώδες του που είναι μόνο εν μέρει ειρωνικό: ‘να ζήσουμε σαν καλά ζώα’.”

Ο ίδιος ο Blanchot δεν πραγματώνει με μια έννοια αυτό το ακριβές ιδεώδες αν πάρουμε τα λόγια του Foucault στα σοβαρά;

Ένα ανοιχτό ζήτημα σχετικά με τη θεωρία του Foucault για το Μέσα και το Έξω είναι ότι πάντα καθορίζονται από ένα όριο. Το όριο αυτό το περιγράφει στο άρθρο *“Μια εισαγωγή στην Παράβαση”*⁷⁴ όπου αναπτύσσεται ένα σύστημα εννοιών συγγενές στο Μέσα-Έξω, αυτό της Παράβασης-Ιερότητας. Για τον Foucault, η παράβαση δεν αποτελεί άρνηση της ιερότητας (ως ενός υπερβατικού νόμου) αλλά η σχέση της με την τελευταία είναι αντιφατική και εξαρτημένη. Κάθε παράβαση που μοιάζει να αρνείται το νόμο, την ίδια στιγμή του δίνει λόγο ύπαρξης και τον καθαγιαίνει ως καθεστώς οριοθέτησης⁷⁵. Το όριο στο σκεπτικό αυτό είναι ένας από τους κεντρικούς παράγοντες της παράβασης. Συγκεκριμένα⁷⁶:

“Η παράβαση είναι μια δράση που περιλαμβάνει το όριο, εκείνη την στενή λωρίδα στην οποία φαίνεται σαν αστραπή το πέρασμά της, αλλά ίσως και όλη της η τροχιά, ακόμα και η προέλευσή της· είναι πιθανό η παράβαση να βρίσκει το ζωτικό της χώρο εξολοκλήρου στη γραμμή την οποία διασχίζει. Το παιχνίδι των ορίων και της παράβασης μοιάζει να καθορίζεται από έναν απλό αφορισμό: η παράβαση μανιωδώς διασχίζει και ξαναδιασχίζει μια γραμμή η οποία κλείνει πίσω της με έναν σύντομο κυματισμό, και έτσι αναγκάζεται [η παράβαση] να επιστρέψει πάλι στον ορίζοντα του αδιαπέραστου.”

Το όριο περιγράφεται ως ένας χώρος ο οποίος παρότι μηδενικών διαστάσεων, περιέχει ολόκληρη την ουσία της παράβασης εντός του. Κάτι σαν ένα απέραντο αλλά απολύτως κλειστό Μέσα, το οποίο διαρρηγνύεται στιγμιαία και ανακτά τη συνοχή του άμεσα. Η εικόνα αυτή δίνει μια επιπλέον διάσταση στο Μέσα που ως τώρα δεν ήταν σαφής: αυτή ενός μικροσκοπικού χώρου ο οποίος όμως έχει τη δυνατότητα απεριόριστης αφομοίωσης, μια μαύρη τρύπα κατά κάποιο τρόπο, η οποία συντηρεί αυτή την εξαρτημένη σχέση παράβασης και ιερότητας. Εδώ οι αναλογίες με τις έννοιες και το σκεπτικό του Agamben είναι εμφανείς. Η βεβήλωση πράγματι επιβεβαιώνει το γενικό καθεστώς καθαγιασμού με αρνητικό τρόπο οπότε είναι αναγκαία μια μεταστροφή. Το ζήτημα είναι η βεβήλωση να μην ανάγεται στο συνολικό καθεστώς αλλά στα επιμέρους αντικείμενα, όπως περιέγραφα παραπάνω. Σε αυτό θα επανέλθω σύντομα.

Η λογική αυτής της εξαρτημένης ακύρωσης και επιβεβαίωσης του ορίου είναι που για τον Foucault παράγει μια νέα ποιότητα επικοινωνίας του υποκειμένου με τον κόσμο. Ο Debbar υποστηρίζει ότι η λογική της παράβασης την οποία ο Foucault διαβάζει στο έργο του Bataille, εξαρτάται

| ενότητα 2

από την αποδυνάμωση των θεολογικών ιδεωδών, τον συμβολικό "θάνατο του Θεού"⁷⁷. Ο θάνατος του Θεού είναι για τον τελευταίο η κατάργηση του ως τότε ιστορικά απόλυτου ορίου, το οποίο φέρνει το υποκείμενο σε επαφή με ένα απολύτως οριοθετημένο, όχι από την ύπαρξη πια αλλά από την έλλειψη του Θεού, χώρο. Έτσι, αν η παράβαση σε έναν θεοσεβούμενο κόσμο είχε το χαρακτήρα της αμαρτίας, η παράβαση για τον Bataille έχει τη μορφή μιας "θείας κοινωνίας"⁷⁸ του υποκειμένου με τον ίδιο του τον εαυτό, μιας κατάρρευσης του Μέσα στον εαυτό του. Αυτή η κατάρρευση του Μέσα προς τα μέσα είναι ίσως το κρισιμότερο στοιχείο για τον ορισμό της έννοιας όπως προκύπτει στην ανάλυση του Foucault για τη λογοτεχνία και τη γλώσσα. Αυτό που περιγράφεται περισσότερο από όλα είναι ένα υποκείμενο το οποίο αυτοαναφορικά ορίζεται συνεχώς και αδυνατεί να ξεφύγει από το καθεστώς των παραγόντων εκείνων που το δημιουργούν. Έτσι και το όριο αποκτά χαρακτηριστικό μιας βαλβίδας η οποία ρυθμίζει και σταθεροποιεί την κατάσταση του Μέσα απέναντι στον διασπαστικό χαρακτήρα του Έξω.

Με το σύστημα Μέσα-Έξω, ο Foucault μοιάζει να θέλει να περιγράψει τις συνθήκες μιας κοινωνίας και ενός κόσμου όπου οι μηχανισμοί ενσωμάτωσης και συμμόρφωσης των υποκειμένων είναι όχι απλώς πανίσχυροι αλλά και αυτόματοι σε βαθμό που επιδρά οριζοντίως σε όλες τις πτυχές της ζωής· μοιάζει με άλλα λόγια να αναμένει την εξέλιξη της τότε μεταμοντέρνας βιοπολιτικής στην υπερνεωτερική της ολοκλήρωση. Το όριο ως ο μηχανισμός διαχείρισης αυτής της τοπολογίας είναι μια ανοιχτή λειτουργική διατύπωση σχετικά με τον τρόπο που το Μέσα αυτορυθμίζεται και ενσωματώνει το Έξω. Εδώ θα πρέπει να σημειώσω ότι το άρθρο του Foucault για την παράβαση και το όριο είναι προγενέστερο του άρθρου σχετικά με τη σκέψη του Έξω. Αυτό θα μπορούσε να σημαίνει πώς η παραπάνω σχηματική περιγραφή δεν αποτελεί παρά ένα στιγμιότυπο στην εξέλιξη της αντίληψης του Foucault για τις έννοιες Μέσα και Έξω. Ο Debnar διατυπώνει την άποψη ότι ο Foucault σταδιακά μετέβη από τις έννοιες του ορίου και της παράβασης σε αυτή του Έξω ακριβώς για να μπορέσει καλύτερα να ανιχνεύσει τις δυνατότητες διάρρηξης της εξουσίας στο σήμερα⁷⁹. Για το λόγο αυτό ο Foucault εννοιολογεί μια σειρά από χαρακτήρες και ιδιότητες του Έξω. Συγκεκριμένα μιλά για την έλξη (*attraction*), και τον σύντροφο (*companion*).

Έλξη και σύντροφος

Ευθύς εξαρχής ο Foucault δηλώνει το πώς βλέπει την έλξη⁸⁰:

“Η έλξη είναι χωρίς αμφιβολία για τον Blanchot ότι είναι ο πόθος για τον Sade, η δύναμη για τον Nietzsche, η υλικότητα της σκέψης για τον Antonin Artaud, και η παράβαση για τον George Bataille: η καθαρή, πιο γυμνή εμπειρία του έξω. Είναι αναγκαίο να είμαστε καθαροί ως προς το τι σημαίνει η λέξη: η ‘έλξη’, όπως την εννοεί ο Blanchot, δεν εξαρτάται από καμία γοητεία. Ούτε σπάει τη μοναξιά κάποιου ή ιδρύει κάποια θετική επικοινωνία. Το να έλκεσαι δεν σημαίνει το να σε προσκαλεί η γοητεία του εξωτερικού, αντίθετα, είναι το να υποφέρεις –στο κενό και την ένδεια- την παρουσία του έξω και, δεμένο με αυτή την παρουσία, το γεγονός ότι κανείς είναι οριστικά έξω από το έξω. Μακριά από το να αντλήσει από κάποια εσωτερικότητα για να τραβήξει τον άλλο, η έλξη ενσαρκώνει μεγαλειωδώς ότι το έξω είναι εκεί, ανοιχτό, χωρίς βάθος, χωρίς προστασία ή αποθέματα (πώς θα μπορούσε να έχει άλλωστε όταν δεν έχει εσωτερικότητα και, αντίθετα ξεδιπλώνεται επ’ άπειρον έξω από κάθε περικύλιση;), αλλά όμως κανείς δεν μπορεί να έχει πρόσβαση σε αυτό το άνοιγμα γιατί το έξω ποτέ δεν παραδίνει την ουσία του.”

Η έλξη είναι λοιπόν μια ιδιότητα η οποία έχει να κάνει με τον τρόπο που κανείς προσλαμβάνει το έξω. Η έλξη ασκείται σαν διαφορά πίεσης μεταξύ ενός μη στεγανού θαλάμου διαστημοπλοίου και του ανοιχτού διαστήματος: τραβάει τα πάντα αλλά ο χώρος στον οποίο περνούν δεν είναι παρά μια έλλειψη χώρου, μια μετάβαση που δεν αρκεί για να φτάσει κανείς στο σημείο από το οποίο τραβήχτηκε έξω. Με αυτό τον σύνθετο τρόπο, ο Foucault στην ουσία μιλάει για το Έξω ως ένα διάνυσμα δύναμης, που τραβάει τα αντικείμενα από το εκάστοτε εσωτερικό το οποίο βρίσκονται χωρίς όμως να τα οδηγεί κάπου συγκεκριμένα. Αυτό το συμπέρασμα σχετίζεται τόσο με τη αρνητική διαλεκτική που περιέγραψα παραπάνω όσο και με ένα γενικό σχολιασμό των κοινωνικών δυνάμεων που θέλει να κάνει ο Foucault. Συγκεκριμένα φαίνεται να τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα το σημείο εκκίνησης μιας κοινωνικής δυναμικής αντίστασης και αυτοπροσδιορισμού και αυτό είναι που προσπαθεί να προσεγγίσει μέσα από την έννοια της έλξης. Ο λόγος που η αφορμή για κίνηση είναι απρόσωπη σαν φυσικό φαινόμενο έχει να κάνει ακριβώς με αυτό που ο Foucault προσπαθεί να πρεσβεύσει, δηλαδή τη δυνατότητα διαφυγής από ένα πεδίο όπου οι κυρίαρχοι ενεργητικοί παίκτες είναι οι αντίπαλοι. Ένα τέτοιο πεδίο αποκαλεί εσωτερικότητα. Τα υποκείμενα προκειμένου να ξεφύγουν από τις εσωτερικότητες χρειάζεται να έλκονται από το έξω αλλά αυτό δεν φτάνει. Εδώ μπαίνει η φιγούρα του συντρόφου.

Ο σύντροφος είναι ένα είδος ψευδο-υποκειμένου το οποίο εισάγει το λόγο του Έξω στην εσωτερικότητα του κόσμου του πρωταγωνιστή στη λογοτεχνία

| ενότητα 2

του Blanchot. Ο σύντροφος είναι ένας σωσίας ο οποίος παραμένοντας κρυμμένος λειτουργεί σαν δόλωμα για μια όλο και μεγαλύτερη απομάκρυνση από την εσωτερικότητα του εαυτού και του συγκροτημένου υποκειμένου. Ο Foucault λέει⁸¹:

“Με τα πρώτα σημάδια της έλξης, [...] κάτι σαν μια γλυκιά και βίαιη κίνηση εισβάλλει στην εσωτερικότητα, τραβώντας την έξω από τον εαυτό της, γυρίζοντάς την αντίθετα, βγάζοντας δίπλα –ή καλύτερα πίσω της- την παρασκηνιακή φιγούρα ενός συντρόφου που πάντα παραμένει κρυμμένος αλλά πάντα κάνει απόλυτα προφανές το ότι είναι εκεί· έναν σωσία που κρατά την απόστασή του, μια κοντινή ομοιότητα. Τη στιγμή που η εσωτερικότητα παρασυρθεί έξω από τον εαυτό της, ένα έξω αδειάζει το χώρο στον οποίο η εσωτερικότητα παραδοσιακά αποσύρεται και της στερεί το ενδεχόμενο της υποχώρησης: μια μορφή αναδύεται –λιγότερο από μορφή, ένα είδος επίμονης, άμορφης ανωνυμίας- που γδύνει την εσωτερικότητα από την ταυτότητά της, την αδειάζει, τη διαχωρίζει σε δύο ξεχωριστές δίδυμες φιγούρες, της στερεί το αδιαμεσολάβητο δικαίωμα να λέει Εγώ, και θέτει απέναντι στο λόγο της μια ομιλία που είναι αδιάσπαστα ηχώ και άρνηση.”

Η ιδιαίτερα γλαφυρή και λογοτεχνική περιγραφή αναφέρεται στον τρόπο με το οποίο μπορεί κάθε εσωτερικότητα να κενωθεί από περιεχόμενο και να καθρεπτιστεί σε μια στρεβλή της αντανάκλαση, έναν σωσία του Έξω, στο βαθμό που η έλξη του έργου θα λειτουργήσει αποτελεσματικά. Ο σωσίας αυτός είναι ήδη μια φιγούρα που ανασυνθέτει ολόκληρη τη λογική του ορίου: Πρόκειται από τη μια για μια οριακή φυσιογνωμία, μια μορφή που κατοικεί στο κατώφλι του Έξω αλλά από την άλλη αποτελεί και τον αδιάβλητο νόμο που επικυρώνει το πέρασμα και επιβεβαιώνει το όριο. Η σημασία δεν είναι πια στο όριο, στην περιγραφή του που αρχίζει και που τελειώνει μια επικράτεια εξουσίας αλλά όπως λέει ο Debnar στους τρόπους να διαβεί κανείς αυτό το όριο και να αποκλείσει μάλιστα και τη δυνατότητα επιστροφής. Ο σωσίας είναι καθοριστικός για να κατανοήσουμε την αντίληψη του Foucault για τη δυνατότητα της γλώσσας. Για τον Foucault η γλώσσα στη λογοτεχνία ⁸²:

“Πρέπει να κατευθυνθεί όχι προς μια εσωτερική επιβεβαίωση –όχι προς ενός είδους κεντρικής, αδιάσειστης πιστοποίησης- αλλά προς ένα εξωτερικό όριο όπου πρέπει αναγκαστικά να ανταγωνιστεί τον εαυτό της. Όταν η γλώσσα

φτάνει στην ίδια της την άκρη, αυτό που βρίσκει δεν είναι μια θετικότητα που της αντιστέκεται αλλά το κενό που την εξαλείφει. Μέσα σε αυτό το κενό πρέπει να πάει, συναινώντας στην αποδιάρθρωσή της [...] σε μια σιωπή που δεν είναι η εγγύτητα ενός μυστικού αλλά ένα πλήρες Έξω στο οποίο οι λέξεις ξετυλίγονται αέναα.”

Ο σωσίας λειτουργεί ακριβώς ως το κέλυφος που η γλώσσα ή η φωνή του συγγραφέα καταλαμβάνει όταν τελικά το έργο είναι ολοκληρωμένο και ασκεί την έλξη του. Είναι μια εικονική θέση του συγγραφέα που μετατρέπει το Εγώ σε Αυτός, που εκμηδενίζει τη σημασία του συγγραφέα και ενισχύει τη σημασία του κόσμου που διανοίγεται από το έργο. Η αντίληψη του Foucault για τη λογοτεχνία φαίνεται, λοιπόν, να είναι αδιαχώριστη από την αντίληψή του για τον συγγραφέα και το ρόλο του ή γενικεύοντας για το επώνυμο, κύριο όνομα σε σχέση με το παραγόμενο έργο.

Προβάλλοντας τα ευρήματα της λογοτεχνίας του Blanchot, ο Foucault μιλά για την εμπειρία του Έξω ως την εμπειρία μιας γλώσσας που ρέει συνεχώς. Γλώσσας όχι με την αυστηρή έννοια της γραπτής και ομιλούμενης γλώσσας αλλά με την έννοια ενός συστήματος σημείων μέσα από το οποίο κατασκευάζονται κόσμοι νοημάτων. Πρόκειται για μια απρόσωπη καθαρή δημιουργία η οποία “είναι ανοιχτή στην ίδια της την απερίοριστη ύπαρξη”⁸³. Η σημασία της λογοτεχνίας και του χώρου που διανοίγει είναι συγκεκριμένα ότι⁸⁴:

“ Αυτό που [οι χαρακτήρες του Blanchot] βρίσκουν στον χώρο που σιγομουρμουρίζει είναι πολύ λιγότερο ένα τέλος παρά η τοποθεσία χωρίς γεωγραφία των πιθανών τους εκ νέου αρχών [...] Η γλώσσα έτσι απελευθερώνεται από όλους τους παλιούς μύθους από τους οποίους διαμορφώνεται η αντίληψή μας για τις λέξεις, το λόγο και τη λογοτεχνία.”

Το τέλος του έργου είναι μια αφετηρία για αμέτρητες αρχές μέσα στις οποίες τόσο ο συγγραφέας όσο και οι χαρακτήρες και οι αναγνώστες διαλύονται και ανασυντίθενται σε κάτι διαφορετικό. Οι ταυτότητες ρευστοποιούνται και όλα τα ενδεχόμενα είναι ανοιχτά. Ο Kas Saghafi σημειώνει ότι η ενασχόληση του Foucault με την έννοια του Έξω, καταλήγει εν τέλει σε μια δια της πλαγίας επίμονη άρνηση της ύπαρξης ενός καθαγιασμένου βαθύτερου Μέσα στις κοινωνικές και πολιτικές δομές⁸⁵.

| ενότητα 2

Θα μπορούσαμε στο σημείο αυτό να συγκεκριμενοποιήσουμε το διάγραμμα του Έξω όπως αυτό προκύπτει από την παραπάνω ανάλυση του κειμένου του Foucault:

-Το Έξω αφορά μια συγκρότηση του υποκειμένου διαφορετική από την υπάρχουσα. Το υποκείμενο το οποίο χρησιμοποιεί ως αφορμή ο Foucault είναι ο συγγραφέας αλλά η ανάλυση σε διάφορα σημεία γενικεύεται σε ευρύτερες κατηγορίες δημιουργικών ή κοινωνικών υποκειμένων. Εν τέλει στόχος της ανάλυσης είναι να δειχθούν τρόποι για την αποδιάρθρωση της ενότητας οποιοδήποτε υπερ-συνεκτικού, αναστοχαστικού υποκειμένου.

-Το Έξω είναι μια κίνηση η οποία αμφισβητεί τα όρια ενός λόγου ή ενός αντικείμενου γνώσης, εν προκειμένου της ίδιας της γλώσσας. Μέσω αυτής της κίνησης, το εκάστοτε πεδίο αποχωρεί από τον ίδιο του τον εαυτό και οδηγείται σε μια έκταση ανοιχτών δυνατοτήτων αλλά και απώλειας της αρχικής του φύσης. Αρχικό έναυσμα για αυτή την κίνηση είναι η έλξη.

-Παραδειγματικά, το Έξω της γλώσσας διανοίγεται μέσω της λογοτεχνίας και συγκεκριμένα μιας λογοτεχνίας η οποία στοχεύει σε μια διάλυση τόσο του λογοτεχνικού είδους, της φόρμας, της πλοκής και των χαρακτήρων, με τρόπο που δεν μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο αναστοχαστικής σκέψης. Τέτοια είναι η λογοτεχνία του Blanchot, ο οποίος καταφέρνει για τον Foucault, να εξαλείφει τον ίδιο του τον εαυτό ως συγγραφέα.

-Το Έξω δεν έγκειται σε μια αντίθεση με το Μέσα αλλά σε μια κίνηση μακριά από τη σκέψη που επαναφέρει τα πάντα σε οριοθετημένες περιοχές που διαθέτουν συγκεκριμένα μέσα και έξω. Το Έξω καταδεικνύει ένα καθεστώς σήμανσης και καταλαμβάνει ένα μη προσβάσιμο, απείρως μακρινό και ταυτόχρονα απείρως κοντινό χώρο.

-Η επιρροή του Έξω γίνεται αντιληπτή μέσω μιας αδιόρατης παρουσίας που συντροφεύει και συσχετίζει το αντικείμενο της σκέψης με το Έξω, μέσω ενός συντρόφου ο οποίος παραμένει πάντα στα παρασκήνια.

Κάποιες από αυτές τις αρχές μπορούν ευκολότερα από ότι ακούγεται να αποτελέσουν σχεδιαστικές μεθόδους. Ενδιαφέρον παράδειγμα για μια τέτοια λογική είναι μια σειρά από κολάζ και σχέδια των SUPERSTUDIO που παρουσιάστηκαν το 1969, με τίτλο Συνεχές Μνημείο (*Continuous Monument*). Το θέμα ήταν ένα συνεχές κτήριο με πλήρως ομοιόμορφο γυάλινο εξωτερικό, σε έναν κανονικό χωροκάναβο. Αυτό το “κτήριο” στα σχέδια των SUPERSTUDIO, εκτείνεται ομοίως πάνω και γύρω από πόλεις, ουρανοξύστες αλλά και φυσικά τοπία όπως γκρεμούς δίπλα στη θάλασσα, λίμνες των Άλπεων και ελατοδάση. Το νόημα της πρότασης ήταν να κριτικάρει τις πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές πρακτικές που ήταν κυρίαρχες την εποχή εκείνη, διαστέλλοντας τις σχεδιαστικές τους αρχές σε ακραίο επίπεδο. Τα σχέδια που προέκυψαν θυμίζουν σημερινού διαστημικούς σταθμούς ή και κτήρια γίγαντες που συνήθως στεγάζουν χώρους τέχνης ή λειτουργούν ως μουσεία. Τα σχέδια των SUPERSTUDIO δε, θεωρούνται ως καθοριστικές επιρροές για σύγχρονους architects, όπως η Zaha Hadid, ο Rem Koolhaas και ο Bernard Tschumi. Δεν θα έπρεπε στο σημείο αυτό να ξαφνιάζει κανέναν το γεγονός ότι οι μεγαλύτεροι εκπρόσωποι του υπερνεωτερικού σχεδιαστικού υποδείγματος ενσωμάτωσαν μια μορφή κριτικής στη δική τους αισθητική· σε κάποιες περιπτώσεις όπως το μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Ρώμη, το περίφημο MAXXI της Zaha Hadid οι επιρροές φτάνουν στα όρια της αντιγραφής, πράγμα επίσης καθόλου σοκαριστικό. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον από ολόκληρη την πρόταση παρουσιάζουν όμως τα σχέδια εκείνα που απεικονίζουν την συσχέτιση του ανθρώπου με τους χώρους που παράγονται από το Συνεχές Μνημείο⁸⁶. Εδώ υπάρχουν από περιπατητές σε μια διαγραμματισμένη και καναβοποιημένη παραλία, μέχρι μια πρωτόγονη πυρηνική οικογένεια που έχει αποικίσει την ομοιότροπη επιφάνεια του Συνεχούς Μνημείου με ένα μικροθόλο. Η πιο δυνατή εικόνα από όλες όμως είναι αυτή ενός μικρού κοριτσιού το οποίο έχει ξηλώσει ένα τετράγωνο πανέλο από την επιφάνεια της κατασκευής και έχει αποκαλύψει το χώμα από κάτω του. Αυτή η παράξενη εικόνα που θα μπορούσε να είναι εικονογράφηση του συνθήματος “Κάτω από την άσφαλτο υπάρχει παραλία”, εκφράζει ένα ουσιαστικό σημείο: η αποκάλυψη ή αναζήτηση του Έξω αναπόφευκτα περιέχει το ξήλωμα της συνέχειας των παγκόσμιων, υπερεκτεινόμενων εσωτερικότητων. Το μικρό κορίτσι λειτουργεί με όρους έλξης και συντρόφου του Blanchot, πείθοντάς μας να ακολουθήσουμε την αναζήτηση ακόμα και αν αυτό σημαίνει να χαθούμε όπως το χαρούμενο ζευγάρι στη σελήνη σε ένα άλλο από τα κολάζ τους. Μια τέτοια σχεδιαστική πρακτική συγκρούεται αν και όχι απολύτως φανερά με άλλα ουτοπικά σχέδια της εποχής όπως το *Plug-In City* των ARCHIGRAM. Το Συνεχές Μνημείο είναι υπό μια έννοια μια κριτική όλων των megastructures της δεκαετίας του '60, αλλά πολύ περισσότερο της

| ενότητα 2

λογικής που αυτά εξέφραζαν. Σίγουρα η κριτική του Συνεχούς Μνημείου θα μπορούσε να ενσωματωθεί στη δεύτερη ουτοπική γραμμή, τις ελευθεριακές ουτοπίες, όμως αυτό που με ενδιαφέρει στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι το σε ποιο βαθμό μπορεί κανείς να μεταστρέψει τη λογική του. Για τον λόγο αυτό παρακάτω εννοιολογώ μια τακτική σχεδιασμού με τρία επίπεδα ή βήματα. Το πρώτο έχει να κάνει με την διαφυγή από το κύριο σημαίνον στο χώρο, το σχεδιασμό ή την κοινωνία, την αρχική διαφυγή από την εσωτερικότητα με όρους του Foucault. Το δεύτερο έχει να κάνει με τη διαδικασία ξηλώματος του υπερνεωτερικού συνεχούς και το τρίτο με μια παραγωγική λογική που μπορεί να συμβαδίζει με τα προηγούμενα.

2.2.1 Κενή σήμανση

Ο υπερνεωτερικός αστικός χώρος, περισσότερο από ότι παλιότερα αποτελείται από μια πληθωρική αλληλοτομία μηνυμάτων, σημαίνοντων και ερεθισμάτων που δημιουργούν ένα πυκνό και αξεδιάλυτο δίκτυ εμπειρίας, ένα φίλτρο που μεσολαβεί ανάμεσα στον χώρο και στο χωρικό βίωμα και παραπέμπει τον διαβάτη σε ένα συνεχώς εκτοπιζόμενο μήνυμα και σε μια λογική ανάγνωσης των χώρων σαν ένα corpus κειμένων που αναφέρονται συνεχώς το ένα στο άλλο. Η ιδέα της διακειμενικότητας (Intertextuality) αναλύεται πρώτα από την Julia Kristeva το 1966 με σκοπό την ερμηνεία λογοτεχνίας αλλά η πιο καθοριστική ερμηνεία του όρου δίνεται από τον Jacques Derrida στο Περί Γραμματολογίας το 1967. Η βασική λογική του Derrida είναι ότι “κανένα στοιχείο δεν μπορεί να λειτουργήσει αυτόνομα και χωρίς να αναφέρεται σε κάποιο άλλο στοιχείο το οποίο δεν είναι παρόν στο κείμενο”⁸⁷. Η ιδέα αυτή αντιμετωπίζει την αλληλεπίδραση μεταξύ των στοιχείων της γλώσσας (στη δική μας περίπτωση της αρχιτεκτονικής γλώσσας) σαν ένα σύνολο σημάνσεων παρά σαν ένα σύνολο σημείων. Η διαφορά έγκειται στο ότι το σημείο αποτελεί μια συνεκτική ελάχιστη μονάδα νοήματος ενώ η σήμανση αποτελεί μια ελάχιστη πράξη, τη στοιχειώδη διαδικασία αναφοράς σε κάτι εξωτερικό από τον εαυτό. Η διάκριση αυτή είναι κρίσιμη καθώς δίνει τη δυνατότητα να αντιμετωπιστεί ο χώρος σαν ένα ανοιχτό πεδίο πρακτικής (στην περίπτωση των σημάνσεων) σε αντίθεση με μια δομή κλειστών “κβάντων χωρικότητας” (στην περίπτωση των σημείων). Ο λόγος που επιλέγεται η μία οπτική από την άλλη δεν είναι απλώς θέμα διευκόλυνσης στην τεκμηρίωση μιας θεωρητικής θέσης ή μιας πρακτικής. Αποτελεί αφενός επιστημολογική τοποθέτηση σχετικά με τη φύση της γνώσης αλλά και πολιτική τοποθέτηση σχετικά με το ρόλο της. Ακολουθώντας τον

Michel Foucault αντιλαμβάνομαστε τις δομές περιγραφής και καθορισμού της γνώσης ως δομές εξουσίας, ως πολεμικές πολιτικές για την επικράτηση ερμηνειών και ελέγχου πάνω στο νόημα και την ερμηνεία. Η πόλη υπό αυτό το πρίσμα, δεν είναι ένα άθροισμα από δρόμους, πλατείες, κτήρια, στενά, ή πορείες, κενά και πλήρη αλλά ένα σύνολο από δυναμικές απεύθυνσης, από ερωταπαντήσεις υλικής και άυλης, χωρικής και κοινωνικής φύσης, ένα σύνολο από κενά και πλεονάσματα εξουσίας, ερμηνείας και νοηματοδότησης.

Ο Ernesto Laclau ασχολείται επίσης με τις γενικές παραμέτρους και μηχανισμούς του καθεστώτος σήμανσης όπως ονομάζει την κοινωνική διαδικασία παραγωγής, ταυτοτήτων, υποκειμένων και διαφορών και αναγνωρίζει εντός του καθεστώτος σήμανσης αντινομίες και αντιφάσεις. Χρησιμοποιώντας σημειωτική γλώσσα, ο Laclau αναλύει τη σχέση μεταξύ καταπίεσης και χειραφέτησης ως σχέση μεταξύ διαφάνειας και αδιαφάνειας⁸⁸. Η διάκριση αυτή έχει σημασία από διάφορες οπτικές γωνίες για έναν σχεδιαστικό και αρχιτεκτονικό λόγο, καθώς η διαφάνεια και η αδιαφάνεια αποτελούν τρόπους τόσο χωρικής όσο και εννοιολογικής σκέψης. Η χειραφετημένη κοινωνία είναι για τον Laclau μια κοινωνία “πλήρως διαφανής απέναντι στον εαυτό της”⁸⁹ αλλά ταυτόχρονα λόγω της θέσης της χειραφέτησης σε ένα καθεστώς σήμανσης πρέπει να “ιδρύεται από τον διαχωρισμό της από της ουσία της αδιαφάνειας, με αποτέλεσμα η διαχωριστική γραμμή να μην μπορεί να ιδωθεί από την μεριά της διαφάνειας και άρα η διαφάνεια να γίνεται η ίδια αδιαφανής”. Αυτό που αναδεικνύει ο Laclau είναι ένα παράδοξο του καθεστώτος σήμανσης όταν καλείται να σημάνει την αυτοαναίρεσή του ή αναίρεση δομικών παραμέτρων του. Γεννεαλογώντας σύντομα την έννοια της χειραφέτησης διαχωρίζει ιστορικούς τύπους εμφάνισής της που παρουσιάζουν αυτό το μοτίβο του παράδοξου διαφάνειας και αδιαφάνειας και μια λογική βαθιάς δομής. Σαν πρωταρχική μορφή χειραφέτησης αναγνωρίζει την θεολογική χριστιανική εσχολογική χειραφέτηση από την αμαρτία, τον θάνατο και τον πόνο. Για να μπορέσει να υπάρξει πραγματικά αυτή η χειραφέτηση (και άρα και οποιαδήποτε άλλη αν δεχτούμε ότι διατηρεί επίπεδα της βαθιάς δομής της αρχικής χριστιανικής χειραφέτησης) είναι αναγκαίο το φαινόμενο της “ενσάρκωσης” που σύμφωνα με τον συγγραφέα⁹⁰:

“[...] σχεδιάστηκε [*was designed*] ούτως ώστε να μεσολαβήσει μεταξύ αυτών των δύο ασύμβατων πραγματικοτήτων. Το παράδειγμα κάθε ενσάρκωσης είναι, φυσικά, η φιγούρα του Χριστού [...] Η διαλεκτική της ενσάρκωσης προϋποθέτει την άπειρη απόσταση μεταξύ του ενσαρκούμενου σώματος και της ενσαρκωμένης διαδικασίας [εν προκειμένω της θέωσης]. Μόνο η

| ενότητα 2

διαμεσολάβηση του Θεού εδραιώνει μια γέφυρα μεταξύ των δύο, για κίνητρα που διαφεύγουν της ανθρώπινης λογικής.”

Διαμορφώνεται λοιπόν μια τριπλέτα με δύο ακραίους όρους την καταπίεση και την χειραφέτηση (ή την διαφάνεια και την αδιαφάνεια ενός συστήματος ως προς τον εαυτό του) και έναν ενδιάμεσο όρο, μια διαδικασία ενσάρκωσης. Προχωρώντας της σκέψη του, ο Laclau επαναδιαμορφώνει την αρχική του διαλεκτική από διαφάνεια-αδιαφάνεια σε οικουμενικό-συγκεκριμένο. Αυτή η μορφοποίηση προκύπτει από την αναγνώριση πως η διαδικασία της ενσάρκωσης σήμερα είναι πολύ λιγότερο μεταφυσική και πολύ περισσότερο ζήτημα πολιτικής και εσκπροσώπησης διαδικασιών ρήξης σε κοινωνικό επίπεδο. Η ενσάρκωση μετατρέπεται λοιπόν στη διαδικασία μέσα από την οποία με όρους του Γκράμσι “μια κοινωνική ομάδα παρουσιάζει τα συμφέροντά της ως εκείνα που εκροσωπούν τα συμφέροντα της κοινωνίας ευρύτερα”. Τέτοιες αναπαραστάσεις εγγράφονται συνέχεια στον χώρο από τον κυρίαρχο λόγο και το κράτος. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι αυτά των αρχαιολογικών χώρων, χώρων που λειτουργούν σαν αφηγηματικοί θύλακες που παρουσιάζουν τον τρόπο που το κράτος παρουσιάζει τον εαυτό του. Η αρχαία Αθήνα κάτω, μέσα και υπό περιπτώσεις πάνω από την σύγχρονη Αθήνα λειτουργούν σαν τεράστια επιφωνήματα με στόχο να κάνουν ορατή μια αφήγηση καταγωγής από την κλασική αρχαιότητα· μιλάμε υπό μία έννοια για χωρικά σημαίνοντα το σημαινόμενο των οποίων είναι η συνέχεια του έθνους, του κράτους και της υπάρχουσας κυρίαρχης τάξης σαν γεγονότα ανέκαθεν. Έτσι η κλασική αρχαιότητα και οι αναπαραστάσεις συνέχειας με το σημερινό ελληνικό κράτος (μέσω εννοιών όπως η δημοκρατία, ο πολιτισμός κτλ) εμφανίζονται ως το οικουμενικό της σύγχρονης πραγματικότητας στην Ελλάδα, ένα οικουμενικό με τεράστια αφομοιωτική ισχύ σε πολιτικό-κοινωνικό επίπεδο (αρκεί να σκεφτεί κανείς την άνοδο του φασισμού στην Ελλάδα την περίοδο της κρίσης) αλλά και σε χωρικό-αρχιτεκτονικό επίπεδο (αν σκεφτεί κανείς τις επαρχιώτικες εκδοχές ελληνιστικού μπαρόκ με καρυάτιδες σε φουαγιέ πολυκατοικιών ή την αρχαιοελληνική ονοματοδοσία των περισσότερων οδών της Αθήνας). Πώς μπορεί όμως αυτός ο φαύλος κύκλος υπερ-σήμανσης του χώρου και της καθημερινότητας που εκτυλίσσεται σε αυτόν να σπάσει;

Ο Laclau τονίζει πώς η σήμανση του πλήρους, του οικουμενικού ή καθολικού είναι αναγκαστικά κενή μιας και στα πλαίσια ενός καθεστώτος διαφορικής σήμανσης δεν είναι δυνατόν να εξαιρεθούν οι διαφορές εκ των έσω. Συγκεκριμένα λέει⁹¹:

“[η πληρότητα] είναι παρούσα στο συγκεκριμένο ως αυτό που λείπει, ως μια καταστατική έλλειψη που συνεχώς αναγκάζει το συγκεκριμένο να είναι περισσότερο από τον εαυτό του, να αναλαμβάνει έναν οικουμενικό ρόλο που μπορεί να είναι μονάχα αβέβαιος και ασταθής.”

Αυτού του είδους η κενή σήμανση όμως δεν μπορεί να είναι παραγωγική ή αποτελεσματική σε μια ριζοσπαστική κατεύθυνση όπως αυτή που περιγράψαμε. Ο Laclau αναλύει και μία δεύτερη τάξη κενής σήμανσης, αυτή η οποία μας αφορά κυρίως, αλλά πρώτου την αναλύσουμε είναι σημαντικό να τεθούν ορισμένα χωρικά κριτήρια ή να γίνουν κάποιες χωρικές αναλογίες. Η χειραφέτηση με χωρικούς όρους, αποτελεί επισφαλή κατηγορία. Τί ακριβώς είναι το αντικείμενο ενός “χειραφετητικού σχεδιασμού” αν όχι μια προσπάθεια να προκαταβάλει ή να προβλέψει ο σχεδιαστής-αρχιτέκτονας τον “καλό, χειραφετημένο” χώρο σε σχέση με τον “κακό, καταπιεστικό”; Δεν είναι άραγε πολύ συχνά το πιο καταπιεστικό από όλα τα χαρακτηριστικά του σχεδιασμού ακριβώς το ότι σχεδιάζει τις κοινωνικές συνθήκες εκ των προτέρων; Με αυτή τη λογική μια σχεδιαστική στρατηγική για να μπορεί να αναφέρεται σε μια ριζοσπαστική κοινωνική πρακτική δεν μπορεί να την προβλέπει ως προς τις προδιαγραφές και τους χώρους της. Ίσως θα μπορούσαμε να μιλάμε για μια αρχιτεκτονική της οποίας το αντικείμενο δεν είναι ο χώρος, αλλά οι τρόποι δημιουργίας ευνοϊκών συνθηκών για ριζοσπαστική δράση, μια αρχιτεκτονική των αρχικών συνθηκών και όχι του αποτελέσματος, το οποίο ούτως ή άλλως είναι αντικείμενο του κοινωνικού και πολιτικού πεδίου.

Ας δούμε πώς προσδιορίζει ο Laclau την ριζοσπαστική πρακτική και τον τρόπο που εντάσσεται στο καθεστώς σήμανσης. Η ριζοσπαστική εναντίωση στο καθεστώς σήμανσης μπορεί να προκύψει μόνο υπό τη μορφή ενός κενού σημαίνοντος ακριβώς γιατί αναφέρεται σε κάτι εκτός του καθεστώτος αυτού. Συγκεκριμένα⁹²:

“Ένα κενό σημαίνον μπορεί, ως εκ τούτου, να αναδυθεί μονάχα αν υπάρχει δομική αδυνατότητα στην σήμανση ως τέτοια, και μόνο αν αυτή η αδυνατότητα μπορεί να σημαίνει τον εαυτό της σαν διακοπή (παρεμβολή, στρέβλωση, και ούτω καθεξής) της δομής του σημείου. Αυτό σημαίνει ότι, τα όρια της σήμανσης μπορούν να αναγγείλουν τον εαυτό τους ως την αδυνατότητα του να πραγματοποιηθεί ο,τι είναι εντός αυτών των ορίων –αν τα όρια

| ενότητα 2

μπορούσαν να σημανθούν με αμεσότητα, θα ήταν εσωτερικά της σήμανσης και, συμπερασματικά, δε θα ήταν καν όρια.”

Ο αστικός χώρος αποτελείται από χωρικά σημαίνοντα διαφόρων ειδών, το καθένα από τα οποία αναφέρεται σε άλλα και οργανώνεται με κάποια σε νοηματικές ενότητες ή σε σχέσεις συνέχειας, εξάρτησης, σύζευξης ή διάζευξης, σε ποικίλων μορφών αλυσίδες σημαινόντων. Οι αλυσίδες σημαινόντων που αναπτύσσονται στον αστικό χώρο αποτελούν με βάση την παραπάνω λογική τις υλικές, χωρικές και τοπικές οριοθετήσεις ενός καθεστώτος χωρικής σήμανσης που διέπεται από διαφορές: “Αρχαιολογικός χώρος, περιοχή χαμηλής όχλησης, περιοχή αποκλειστικής χρήσης κατοικίας, περιοχή μικτών χρήσεων”. Οι διαφορές μπορούν να εκφραστούν και σαν κατηγορικές προτάσεις: “Εδώ ΔΕΝ μπορείς να χτίσεις γιατί έχει αρχαία. Εδώ ΔΕΝ μπορείς να χτίσεις γιατί υπάρχει μια πλατεία. Εδώ ΔΕΝ μπορείς να χτίσεις εκείνη ή την άλλη χρήση γιατί παραβαίνει εκείνη ή την άλλη νομοθεσία”. Οι αλυσίδες σημαινόντων έχουν διαφορετικές εντάσεις, σημασίες και επηρεάζουν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό τον αστικό χώρο. Η ιεράρχηση αυτών με διαφορετικά κριτήρια παράγει διαφορετικές διαδρομές ή χάρτες των πόλεων, που περιέχουν αποστάγματα ιεραρχημένης χωρικής πληροφορίας. Οι διαδρομές των τουριστικών οδηγών είναι ίσως το πιο σαφές παράδειγμα αυτού του τύπου της οργάνωσης της πόλης: αποτελούνται από μια σειρά σημαντικών (σημαινόντων θα μπορούσαμε να πούμε) τοπωνυμίων, μνημείων, πλατειών, κτηρίων ή δρόμων που τοποθετημένα μαζί συγκροτούν χωρικές αφηγήσεις, αστικά προφίλ των πόλεων. Μοναστηράκι-Πλάκα αν θές να δείς την παλιά πόλη, Θησείο-Ακρόπολη αν θες να δείς τα αρχαία, Σύνταγμα-Πανεπιστήμιο αν θες να δείς τη σύγχρονη πόλη, Κουκάκι-Πετράλωνα αν θες να δείς την εναλλακτική πόλη. Υπάρχουν Αθήνες για όλα τα γούστα και η αντίστοιχη υπερπαραγωγή νοήματος και μορφών για να τις συντηρήσουν και να τις θρέψουν. Ο σχεδιασμός τους και οι χώροι τους ακολουθούν αυτές τις λογικές κατά γράμμα. Οι αλυσίδες σημαινόντων είναι τόσο αλυσίδες με την έννοια της συνέχειας όσο και με την έννοια του περιορισμού, της φυλάκισης του χώρου και του νοήματος εντός του καθεστώτος σήμανσής τους.

Μια διαφορετική διατύπωση του σχεδιαστικού και θεωρητικού προβλήματος που αντιμετωπίζουμε θα μπορούσε να είναι η εξής: Ποιά σχεδιαστική πρακτική και στρατηγική μπορεί να έρθει σε δομική ρήξη με τον υπάρχοντα σχεδιασμένο και μη κυρίαρχο λόγο χωρίς να μπει στη διαδικασία μιας διαφορετικής τοποθέτησης εντός του ήδη υπάρχοντος πλαισίου; Το πρόβλημα αυτό εμφανίζεται επίσης στη σκέψη του Laclau σχετικά με την

χειραφέτηση και μορφοποιείται στο δίπολο χειραφέτηση-ελευθερία⁹³. Η χειραφέτηση νοείται ως η προσπάθεια επανατοποθέτησης του υποκειμένου εντός του καθεστώτος σήμανσης με διαφορετικού όρους ενώ η ελευθερία ως μια διαδικασία χωρίς τέλος, διαρκώς διευρυνόμενη και ασύμβατη με την πλήρωσή της. Η ελευθερία πάει χέρι χέρι με την μετατόπιση και αποτελεί μια εγγενώς "αμφίσημη" διαδικασία⁹⁴ που περιλαμβάνει όλα τα ενδεχόμενα σαν δυνητικότητες, ακόμα και αυτό του "σύγχρονου ολοκληρωτισμού". Ο Žižek με παρόμοιο σκεπτικό σχολιάζει την ελευθερία της επιλογής με δύο διαφορετικές υφές, μία υποτιθέμενη και καταναγκαστική και μία που κάνει την επιλογή πράξη αντίστασης. Η πρώτη λογική είναι αυτή που επικαλείται ο σύγχρονος καπιταλισμός στο επίπεδο της διαφήμισης και της εμπορευματικής παραγωγής⁹⁵ όταν δίνει τη δυνατότητα να επιλέξεις ανάμεσα σε δεκάδες διαφορετικές μάρκες αυτοκινήτων ή ιδιωτικών ασφαλίσεων, αποσιωπώντας το γεγονός ότι πάνω από το ένα τρίτο της ανθρωπότητας δεν έχει πρόσβαση σε αυτοκίνητο ή ασφάλιση οποιουδήποτε τύπου. Η δεύτερη είναι αυτή που αναδεικνύει σχολιάζοντας την πετυχημένη ταινία *LaLa Land*⁹⁶ και την επιλογή που οι δύο βασικοί χαρακτήρες καλούνται να πάρουν ζυγίζοντας τις καλλιτεχνικές τους καριέρες και την ερωτική τους σχέση. Ο Žižek ισχυρίζεται ότι η επιλογή να χωρίσουν ώστε να ακολουθήσει ο καθένας το όνειρό του ή να μείνουν πιστοί στην αγάπη τους δεν είναι επιλογή καν. Ο λόγος είναι ότι μια άρνηση να ακολουθήσουν τα όνειρά τους, θα κατέστρεφε ή θα έφερνε σε οριακή ένταση και την ίδια τη σχέση αναιρώντας έτσι τον αρχικό σκοπό της επιλογής. Έτσι η μοναδική επιλογή που μπορούσε να παρθεί ήταν αυτή που παρήκε. Με αντίστοιχο τρόπο ο Žižek διαβάζει και την δυνατότητα των LGBTQI ατόμων να αυτοπροσδιορίζονται· δεν πρόκειται για μια επιλογή ανάμεσα σε ένα σουπερμάρκετ σεξουαλικότητας, αλλά αντίθετα για μια επιλογή με μόνο ένα ενδεχόμενο, αυτό της πραγματικής σεξουαλικότητας του ατόμου, μια επιλογή μη-επιλογή που όμως αποτελεί την έκφραση αντίστασης και ελευθερίας απέναντι στους καταναγκασμούς της πραγματικότητας.

Το ζήτημα της ελευθερίας επιλογής είναι κεντρικό για μια σχεδιαστική πρόταση που φιλοδοξεί να αντιπαρατεθεί με τις κλειστές και κυριαρχικές ερμηνείες του χώρου. Η επιλογή μπορεί να εντοπιστεί σε δύο επίπεδα, αφενός στο επίπεδο των δομικών χαρακτηριστικών της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και αφετέρου στους τρόπους με τους οποίους η αρχιτεκτονική και οι χώροι ενεργοποιούνται από τη δραστηριότητα υποκειμένων. Ο χώρος δε θα πρέπει να αποτελείται από μια κεντρική ιδέα χωροποιημένη και μορφοποιημένη ως κατάφαση (Εδώ γίνεται αυτό-Γίνεται έτσι και με αυτά τα εργαλεία), αλλά από ένα πολυσήμαντο σχέδιο με πολλαπλά σημεία εισόδου και εξόδου διατυπωμένο ως ερώτηση: Τί μπορώ να κάνω εδώ; Πώς μπορώ

| ενότητα 2

να το κάνω; Πώς μπορώ να χρησιμοποιήσω το χώρο γύρω μου για να το κάνω; Κοντά σε αυτή τη σχεδιαστική λογική είναι η σκέψη του Τερζόγλου για τους ενεργοποιημένους δημόσιους χώρους⁹⁷, όταν προτείνει ότι θα πρέπει να “γεφυρώνει τον βιωμένο χώρο με το νοητικό χώρο”, αλλά και στην αναλογία με το “Lebenswelt” του Husserl. Ο ενεργοποιημένος χώρος μπορεί να διαβαστεί ως δυνάμει ενεργοποιημένος, ως “ενεργοποιήσιμος”, δηλαδή ως χώρος ανοιχτός στην δυνατότητα ενεργοποίησης κατά τη βούληση του υποκειμένου που μετέχει σε αυτόν. Σε συνέχεια αυτού του σκεπτικού έρχεται και η ιδέα ενός “δι-υποκειμενικού πεδίου δημοσιότητας” που “επιτρέπει το συντονισμό των ποικίλων νοητικών αναπαραστάσεων του βιωμένου ενεργοποιημένου χώρου σε έναν κοινό εννοιολογικό χώρο σκέψης”⁹⁸ στην ανάγνωση που κάνει ο Τερζόγλου στον Cassirer, καθώς περιλαμβάνει τον καθοριστικό παράγοντα της επικοινωνίας. Συμπερασματικά μιλάμε για έναν χώρο ανοιχτό σε ερμηνεία, η δομή και η λογική του οποίου αναδύεται μέσα από τη χρήση και όχι από την καταστατική συνθετική του μορφή και διάρθρωση, που επιχειρεί να αμφισβητήσει τα όρια του καθεστώτος σήμανσης μέσα στο οποίο τοποθετείται.

2.2.2 Η πληγή

Πώς γίνεται ένας τέτοιος σχεδιασμός; Μια ελευθερία επιλογής ή ανοιχτότητα απαιτεί τη δυνατότητα κίνησης και τη δυνατότητα ανάδυσης. Κάτι τέτοιο είναι καθήκον πρώτα και κύρια διάσπασης του υπερνεωτερικού αυτοματισμού αναπαραγωγής της μορφής και του περιεχομένου. Η διάσπαση στοχεύει στο να δοθεί ζωτικός χώρος και χρόνος έστω και προσωρινά, έδαφος για να μεγαλώσει κάτι εκτός από το ίδιο. Όπως η εικόνα των SUPERSTUDIO μας διδάσκει, το έδαφος από το οποίο αναπτύσσεται κάτι πρέπει να διεκδικηθεί και να αποσπαστεί από το υπόβαθρό του. Το μικρό κορίτσι έχει ξηλώσει το υπόβαθρο και στην τρύπα που προκύπτει αναπτύσσει τη δραστηριότητά της. Παραφράζοντας τα λόγια των D-G⁹⁹:

“Καταστροφή, καταστροφή: το έργο της αρχιτεκτονικής του Έξω [στο πρωτότυπο σχιζοανάλυσης] περνά μέσα από την καταστροφή, ένα ολόκληρο καθάρισμα, μια τέλεια απόξεση του ασυνειδήτου.”

Η φρασεολογία ήδη προσδιορίζεται περισσότερο: η απόξεση δεν είναι ακριβώς το ίδιο με το ξήλωμα. Προϋποθέτει να έχουμε απέναντί μας έναν οργανισμό και όχι ένα αντικείμενο. Βέβαια, το υπερνεωτερικό σχεδιαστικό καθεστώς είναι πολύ συχνά εντελώς παρόμοιο με έναν ιστό ή ένα υφαντό το οποίο κανείς μπορεί να ξηλώσει· πρόκειται όμως για ένα ζωντανό υφαντό, αποτελούμενο από το συνδυασμό της αυτονομημένης επιθυμητικής παραγωγής του κεφαλαίου, τις υποκειμενικότητες των παγκόσμιων μηχανισμών και το δίκτυο επικοινωνίας τους. Η απόξεση σε αυτή την περίπτωση αναφέρεται σε μια επιδερμίδα ή ένα οργανικό περιβάλλον. Απόξεση του δέρματος, απόξεση της σάρκας ή απόξεση του καβουκιού είναι όλα τρόποι για να μιλήσει κανείς για εκείνο το πανέλο που λείπει από το Συνεχές Μνημείο του σήμερα.

Το Συνεχές Μνημείο έχει έναν καθαρά οργανικό ρόλο: Είναι ο οργανισμός ξενιστής για εκατομμύρια παράσιτα όπως οι άνθρωποι, οι επιθυμίες τους ή το ίδιο το φυσικό περιβάλλον. Η εικονογραφία και σχεδιαστική λογική του παρασίτου όμως έχει μια κρίσιμη αδυναμία, ακριβώς ότι προϋποθέτει την ύπαρξη του οργανισμού-περιβάλλοντος, ετεροπροσδιορίζεται και καθορίζεται από την αρνητική σχέση με αυτόν. Το ζητούμενο είναι διαφορετικό: μια ρωγμή, ένα άνοιγμα από το οποίο μπορούν να ξεχυθούν κάθε λογής αυτόνομα αντικείμενα. Η λέξη για αυτή τη ρωγμή στην ψυχολογία, είναι το τραύμα, ενώ στην ιατρική η πληγή. Στο πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται το επιχείρημα, τα δύο αυτά επίπεδα θεωρούνται ως συγκοινωνούντα δοχεία και πλευρές μίας και αυτής πραγματικότητας.

Το τραύμα έχει ιδιαίτερα απασχολήσει την φιλολογία που ασχολείται με τη νεωτερικότητα. Το τραύμα γίνεται κατανοητό ως μια, αν όχι Η κατάσταση της νεωτερικότητας σύμφωνα με τους Saltzman και Rosenberg που συνδέεται περισσότερο από όλες με την ορατότητα ή μη του υποκειμένου¹⁰⁰, ενώ η Eliza Burke υποστηρίζει ότι το τραύμα αποτελεί πλέον μια ολόκληρη εικαστική και φιλοσοφική περιοχή από μόνο του, εκτός της ψυχολογίας ή της ψυχανάλυσης¹⁰¹. Για την Burke, το τραύμα σχετίζεται με την απόκρυψη και απώθηση των στοιχείων που το υποκείμενο δεν μπορεί να επεξεργαστεί και κάτι τέτοιο είναι εμφανές στα καλλιτεχνικά παραδείγματα που επιλέγει να αναλύσει τα οποία σχετίζονται ιδιαίτερα με το θόλωμα των ορίων μεταξύ μέσα και έξω και τα οπτικά παράδοξα¹⁰². Το τραύμα απωθεί στο βάθος όλα εκείνα τα στοιχεία που σχετίζονται με τον σχηματισμό του ακριβώς όπως ο κυρίαρχος λόγος αποσιωπεί και απωθεί κάθε έναν από τους ανώνυμους ανθρώπους που καθημερινά εδραιώνουν την υλική του ισχύ. Η αρχιτεκτονική του Έξω είναι ένα συνοθύλευμα από έννοιες, υποκείμενα και αντικείμενα που απωθούνται συστηματικά από τη δημόσια σφαίρα. Έτσι στόχος είναι η επιστροφή τους στο προσκήνιο με βίαιο τρόπο, η παρεμβατική εισβολή του

| ενότητα 2

παρελθόντος στο παρόν, η επέλαση του Λακανικού πραγματικού επί του συμβολικού καθεστώτος¹⁰³. Η επιστροφή αυτή γίνεται μέσα από ένα σοκ που επαναλαμβάνει το απωθημένο και υπενθυμίζει την εύθραυστη φύση κάθε είδους συγκροτημένης ταυτότητας.

Στην περίπτωση ενός κύριου σημαίνοντος ή μιας αλυσίδας σημαίνοντων, η συγκροτημένη ταυτότητα βασίζεται στην επανάληψη του Ενός, δηλαδή σε μια συνεχή αντανάκλαση και επανάληψη της ίδιας καθοριστικής και υπερκυριαρχικής αρχής. Η διάρρηξη αυτής της ταυτότητας απαιτεί μια συμβολική διάρρηξη του Ενός ως ενιαίου και ομοιότροπου σώματος. Η διάρρηξη της ταυτότητας αυτής και της παντοδυναμίας που αυτή παράγει δεν χρειάζεται να έχει μεγάλη έκταση· απαιτείται μονάχα μια αμυχή. Η αμυχή αυτή μπορεί πολύ γρήγορα να εξελιχθεί σε τεράστιο ρήγμα στο συμβολικό επίπεδο όπως μας διδάσκει το *Shibboleth* της Doris Slacedo. Το έργο αυτό ήταν μια εγκατάσταση που αποτελούταν από μια ρωγμή στο πάτωμα της Tate Modern και η οποία εκτεινόταν για 167 μέτρα μήκος ενώ το πλάτος της δεν ξεπερνούσε τα μερικά εκατοστά στο πιο φαρδύ σημείο. Το έργο σύμφωνα με τη δημιουργό¹⁰⁴:

“Αντιπροσωπεύει τα σύνορα, την εμπειρία των μεταναστών, την εμπειρία του διαχωρισμού, την εμπειρία του φυλετικού μίσους. Είναι η εμπειρία ενός ανθρώπου του Τρίτου Κόσμου που έρχεται μέσα στην καρδιά της Ευρώπης. Για παράδειγμα, ο χώρος που οι παράνομοι μετανάστες καταλαμβάνουν είναι ένας αρνητικός χώρος. Και έτσι και αυτό το έργο είναι ένας αρνητικός χώρος.”

Ο αρνητικός χώρος της πληγής, όσο μικρή και αν είναι αυτή, εξαπλώνεται και ανοίγει όλο και περισσότερο από τις κινήσεις ενός γιγάντιου οργανισμού όπως το υπερνεωτερικό *dispositif*. Κάθε μικροπληγή μπορεί να βγάλει και άλλες πληγές και μέσα από αυτή το απωθημένο μπορεί να αναδυθεί όχι πια ως μνήμη αλλά ως εφιάλτης. Ο στόχος δεν είναι η θεραπεία μέσω της ανάδυσης του τραύματος όπως επιχειρεί ο Joseph Beuys στη δική του δουλειά¹⁰⁵ αλλά αντίθετα η ενίσχυση του τραυματικού στοιχείου. Ο εφιάλτης προκαλεί φόβο και ο φόβος είναι μια τεράστια δυνατότητα μυθοπλασίας και δημιουργίας κάθε είδους τεράτων.



Τέρας σε κλειδί αφίδας εξώθυρας σε αρχοντικό στη Modena

”Στην αρχιτεκτονική τα τέρατα βρίσκονται πάντα στην άρθρωση (joint) μεταξύ αρχιτεκτονικών στοιχείων” και ως τέτοια σημειώνουν ή υπογραμμίζουν τις δομικές σχέσεις αλλά και τους χαρακτήρες των δομικών στοιχείων, λογική που επιβιώνει και πολύ αργότερα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

2.2.3 Το τέρας

Η σχεδιαστική στρατηγική που έχουμε ως τώρα προσεγγίσει στερείται υλικότητας. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ως τώρα στερείται σώματος. Το ερώτημα της “σωματικότητας” μιας τέτοιας αρχιτεκτονικής θέτει πρώτα από όλα το πρόβλημα του συνδυασμού όλων των παραπάνω χαρακτηριστικών που προσεγγίσαμε από διάφορες οπτικές και της χρησιμότητας που μπορούν να έχουν για το εγχείρημά μας. Για να προσεγγίσουμε μια άρθρωσή των παραπάνω μπορούμε να αντλήσουμε τροφοδότηση από τη σκέψη του Frascari, ο οποίος ασχολείται με τη σημασία του τέρατος στην αρχιτεκτονική. Ο Frascari ορίζει το στόχο της μελέτης του *Monsters of Architecture* ως εξής¹⁰⁶:

“Ο στόχος αυτού του βιβλίου είναι να παρουσιάσει τη σωματική βάση της αρχιτεκτονικής παραγωγής καθώς αναπτύσσεται από την εκκοσμίκευση του μύθου του σώματος και παρουσιάζεται στην αρχιτεκτονική”

Η σωματική βάση αυτή αναζητάται ιδιαίτερα στην Αναγεννησιακή αρχιτεκτονική και ανακαλύπτεται στη χρήση του τέρατος στις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες και του τρόπου που σωματοποιεί συνθετικές ιδέες πάνω στο κτήριο. Ο Frascari λέει πώς “στην αρχιτεκτονική τα τέρατα βρίσκονται πάντα στην άρθρωση (joint) μεταξύ αρχιτεκτονικών στοιχείων”¹⁰⁷ και ως τέτοια σημειώνουν ή υπογραμμίζουν τις δομικές σχέσεις αλλά και τους χαρακτήρες των δομικών στοιχείων, λογική που επιβιώνει και πολύ αργότερα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα¹⁰⁸. Τα τέρατα σημειώνουν τις αρθρώσεις, δηλαδή τα όρια στα οποία η κατασκευή δομικών υλικών μετατρέπεται σε ατμόσφαιρα, σε βίωμα και φυσική μετάβαση ταυτόχρονα. Αυτή η λογική παρουσιάζει μεγάλη συγγένεια με την σκέψη του Lacoue για τα όρια, ο οποίος δηλώνει ότι¹⁰⁹ “συμφωνώντας με τον Hegel, το να σκεφτείς τα όρια ενός πράγματος είναι το ίδιο με το να σκεφτείς τί υπάρχει πέρα από αυτά τα όρια”. Τα τέρατα ως όρια καταδεικνύουν τί υπάρχει πέρα από αυτά σαν υπόνοια και όχι σαν ρητή δήλωση, επίσης με τη μορφή ενός κενού σημαίνοντος, αλλά αυτή τη φορά ενός εντελώς αρχιτεκτονικού κενού σημαίνοντος. Ο Frascari μάλιστα ισχυρίζεται ότι το θέμα του τέρατος στην αρχιτεκτονική με κλασικούς όρους είναι “το χιάσμα μεταξύ κατασκευής και διακόσμησης”¹¹⁰. Η ιδέα του χιάσματος είναι ίσως το κλειδί για την μορφοποίηση της άρθρωσης όλων των

στοιχείων της χωρικότητας της κενής σήμανσης γύρω από μια σωματικότητα. Ο Merleau-Ponty εντοπίζει το χιάσμα μεταξύ του ορατού και του αόρατου σαν χιάσμα μεταξύ του παρατηρητικού βλέμματος και του σώματος από το οποίο εκπορεύεται. Εκεί βρίσκει ένα σημείο τομής μεταξύ των διαδικασιών του βλέπειν και του βλέπεσθαι που κάνει το όριο μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου δυσδιάκριτο. Ο Merleau-Ponty λέει¹¹¹:

“Το βλέμμα, είπαμε, περικλείει, κάνει απτά και φλερτάρει τα ορατά πράγματα. Σαν να υπήρχε μια σχέση προ-εδραιωμένης αρμονίας μεταξύ τους, σαν να τα ήξερε πριν τα γνωρίσει, κινείται με τον δικό του τρόπο με το απότομο και κυριαρχικό στυλ του, και παρόλα αυτά οι εικόνες που βλέπονται δεν είναι ανειρμάτιστες –Δεν κοιτάζω ένα χάος, αλλά πράγματα- έτσι ώστε τελικά δεν μπορεί κανείς να διακρίνει αν είναι το βλέμμα ή αν είναι τα πράγματα που διατάζουν.”

Αυτό το όριο αφορά τις χωρικότητες κενής σήμανσης ως προς τον τρόπο με τον οποίο αλληλεπιδρούν και σχηματίζουν τα υποκείμενα που μετέχουν σε αυτές. Το βλέμμα του υποκειμένου και το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής διαλύονται το ένα μέσα στο άλλο, μορφοποιούνται το ένα από το άλλο και αποκτούν έτσι μια υπεραισθητή ποιότητα που μπορεί ενδεχομένως να αρθρώσει υλικότητες με νοήματα μέσα σε έναν χώρο-κόσμο. Η άρθρωση εμφανίζεται έντονα σε κάθε πόλη με κτήρια από διαφορετικές περιόδους όπως για παράδειγμα στην Αθήνα αλλά δεν σημαίνεται από τέρατα. Αντιθέτως πάνω της τοποθετούνται ασφαλιστικά μέτρα του νοήματος, όπως μνημεία, αρχαιολογικοί χώροι, επίσημες πλατείες ή οικοδομήματα του κράτους. Η σχέση ορατού και αόρατου ενυπάρχει σε αυτές τις αγκυρώσεις, σε αυτά τα κύρια σημαίνοντα αλλά διαμεσολαβείται από ένα βλέμμα του Υπερ-εγώ. Κάνει το βλέμμα του υποκειμένου αντικειμενικό χωρίς να υποκειμενοποιεί το αντικείμενο, ρουφώντας έτσι βλέμματα και παράγοντας νόημα σαν επίστρωση. Η σχέση που περιγράφει ο Merleau-Ponty, μεταξύ “κυριαρχικού βλέμματος” και αντικειμένου αντιστρέφεται σε μια σχέση μεταξύ κυριαρχικού αντικειμένου-σημαίνοντος και υποκειμένου-πράγματος. Η “πραγμότητα”¹¹² του υποκειμένου πράγματος, έγκειται σύμφωνα με μια λογική του Heidegger σε εκείνο που το αναδεικνύει, στο έδαφος πάνω στο οποίο πατάει, που στην προκειμένη περίπτωση είναι η πόλη με τα αλληπάλληλα στρώματα νοήματος που τα αντικείμενα-κύρια σημαίνοντα τις επιθέτουν.

Η επιθυμητική οικονομία επίσης διαταράσσεται, καθώς η επιθυμητικές

μηχανές των υποκειμένων υπερκαθορίζονται από την “μηχανική επιθυμία” (machinic desire) του καθεστώτος σήμανσης η οποία όπως περιγράφει ο Nick Land αυτονομείται και αυτοπαράγεται¹¹³. Το τέρας εδώ μπορεί να παίζει το ρόλο της άρθρωσης μεταξύ αυτών των δύο τρόπων επιθυμητικής παραγωγής και ίσως τον μεταλλάκτη από τη μία μορφή στην άλλη, αν λειτουργήσει ο ευρύτερος μηχανισμός κενής σήμανσης που περιέγραψα. Το τέρας είναι μια ειδική σωματικότητα, που ήδη εμπεριέχει ένα βλέμμα εκλεκτικιστικό καθώς αποτελείται από πολλά διαφορετικά, δύσμορφα ή δυσαρμονικά μέλη. Αυτή η ειδική σωματικότητα ενδεχομένως μπορεί να παράξει χιασματικά ένα διαφορετικό είδος βλέμματος από το βλέμμα του υποκειμένου-πράγματος. Ένα βλέμμα ροϊκό, που προκαλεί την κίνηση και τη δράση με άγνωστα ή και απρόβλεπτα αποτελέσματα. Η ροή όλων των βλεμμάτων που παράγονται από τη σωματικότητα μιας αρχιτεκτονικής-τέρατος έχει την τάση να κινηθεί και στον υλικό χώρο εκτός από τον άυλο. Μετατρέπεται σε μια μεγάλη πορεία-διαδρομή, ένα καρναβάλι του βλέμματος, ένα κινούμενο κενό σημαίνον που έρχεται από Έξω για να καταλήξει κάπου ή κάπου αλλού. Η τοπογραφία του δεν προσδιορίζεται εύκολα στον χάρτη, ούτε στην κάτοψη· πρόκειται για τοπογραφία του ίχνους και όχι της γεωμετρίας, κάτι που κάνει τον σχεδιασμό της λιγότερο σχεδιάσιμο και περισσότερο εκτελέσιμο.

Το τέρας λειτουργεί ως πολλαπλότητα και ο τρόμος που εμπνέει σχετίζεται όχι με το ότι είναι αφύσικο αλλά με το ότι αποτελεί μια επίδειξη δύναμης της φύσης (ή της φαντασίας) να δημιουργεί παράξενες μορφές με αδιανόητες, ξένες δυνάμεις¹¹⁴. Το τέρας είναι φόβητρο γιατί είναι εξωτερικότητα και ως τέτοια είναι ή μπορεί να συγκροτήσει μια πολεμική μηχανή, αλλά ποτέ έναν στρατό. Ο όρος “στρατός τεράτων” είναι κωμικός από μόνος του αν κανείς προσπαθήσει να σκεφτεί έναν οργανωμένο λόχο με πλάσματα διαφορετικών μεγεθών, με διαφορετικούς τρόπους κίνησης ή ακόμα και επίθεσης. Αντίθετα η φράση “ορδή τεράτων” εκκινεί μια τελείως διαφορετική φαντασιακή διαδικασία. Τα τέρατα, ειδικά αν συσπειρωθούν, διακινδυνεύουν την ιδέα της ακεραιότητας, κλειστότητας και αυτονομίας των κυρίαρχων καθεστώτων σήμανσης όπως δείχνει η Shildrick μέσα από τη φιγούρα της γυναίκας που δαιμονοποιείται (παρόμοια λογική με αυτή της Sylvia Federici στο *Caliban and the Witch*) αλλά και μέσα από την αντιμετώπιση των ασυνήθιστων σωμάτων (Σιαμαίων, τερατογεννέσεων) ιστορικά¹¹⁵. Η ίδια μελετήτρια επικεντρώνεται στην έννοια του “ευάλωτου” για να εξηγήσει την αποστροφή του Δυτικού κόσμου για τα τέρατα¹¹⁶. Εδώ μπορεί ξανά να βρεθεί μια άρθρωση με τη σχέση βλέμματος και αντικειμένου όπως την περιγράφει ο Merleau-Ponty. Το ευάλωτο σχετίζεται τόσο με την αδυναμία περιορισμού του βλέμματος όσο και με τη διαπερατικότητά του. Το υποκείμενο-πράγμα όπως το περιγράψαμε

είναι απολύτως ευάλωτο στην ενορατική διαδικασία του αντικειμένου-κύριου σημαίνοντος. Το τέρας μπορεί να παίξει ρόλο και σε αυτό, σαν ένα φίλτρο των διαπεραστικών βλεμμάτων, σαν μια πανοπλία που προστατεύει το ευάλωτο υποκείμενο, μέχρι εκείνο να μπορέσει να αναδυθεί μέσα από τη δράση του και να μετέχει στο χώρο ισότιμα και ελεύθερα.

2.3 Ο Χώρος της Λογοτεχνίας: Η έρημος του πραγματικού

Η δεύτερη μορφή του Έξω που θα αναλύσω είναι αυτή που υπάρχει στη δουλειά του ίδιου του Blanchot και ειδικά στο κείμενο με τίτλο "Ο Χώρος της Λογοτεχνίας". Στην εισαγωγή της στο βιβλίο αυτό, σχετικά με τη μετάφραση του όρου "espace" που υπάρχει στον πρωτότυπο Γαλλικό τίτλο, η μεταφράστρια Ann Smock λέει¹⁷:

"[Ο όρος χώρος] σημαίνει την περιοχή προς την οποία έλκεται οποιοσδήποτε γράφει –την επικράτεια της λογοτεχνίας. Αλλά παρότι συχνά λέξεις όπως "επικράτεια" ή "βασίλειο" χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν αυτή τη ζώνη, [η λέξη χώρος] υπονοεί τη απόσυρση από αυτό που κανονικά εννοούμε με τη λέξη "τόπος": προτείνει την τοποθεσία αυτής της απόσυρσης. Ο χώρος της Λογοτεχνίας είναι σαν το μέρος που κάποιος πεθαίνει: ένα πουθενά, λέει ο Blanchot, που είναι εδώ. Κανείς δεν μπαίνει, παρότι κανείς που έχει έστω και την παραμικρή συναίσθηση του χώρου αυτού δεν μπορεί να φύγει από αυτόν: είναι όλος αναχώρηση, κίνηση μακριά, απομόνωση¹⁸. Συχνά αποκαλείται *le dehors*, "το Έξω". [...] Ο χώρος της λογοτεχνίας είναι παρομοίως [ΣΤΣ με αυτόν του ονείρου που αναφέρεται παραπάνω] μη προσβάσιμος και αδύνατο να του ξεφύγεις: είναι η ίδια του η μετατόπιση ή αφαίρεση."

Η περιγραφή αυτή φαίνεται να εμπεριέχει με έναν τρόπο τόσο το Μέσα όσο και το Έξω σαν οργανικά στοιχεία μιας τοπολογίας που διαμορφώνεται όχι πια ακριβώς στο όριο μεταξύ επικρατειών αλλά σε δύο διακριτές και αλληλοεξαρτώμενες καταστάσεις, είτε "πολύ μακριά και έξω", είτε "εντελώς μέσα". Παρακάτω συνεχίζει χαρακτηρίζοντας τον χώρο της λογοτεχνίας ως "το κενό" καθώς δεν περιέχει τίποτα μέσα του και "καταλαμβάνει απλώς ένα χώρο του οποίου τον τόπο εισηγείται"¹⁹. Η πιο ενδιαφέρουσα περιγραφή που δίνει η Smock για το χώρο της λογοτεχνίας είναι όμως αυτή της ερήμου,

| ενότητα 2

ενός χώρου εξορίας που όμως αποτελεί "προνομιακή ζώνη ελευθερίας και απομόνωσης".

Πράγματι ο ίδιος ο Blanchot περιγράφοντας την χρονικότητα του λογοτεχνικού έργου τονίζει ότι το φαινόμενο που ονομάζει "Απουσία του Χρόνου" δεν είναι καθόλου διαλεκτικό και δεν περιλαμβάνει καθόλου την σύνθεση των αντιθέτων ή την ανανέωση του νοήματος μέσα από μια κυκλική κίνηση, αλλά πολύ περισσότερο μοιάζει με μια καταναγκαστική επανάληψη και συνεχή επιβεβαίωση της απουσίας¹²⁰. Για τον Blanchot η κυκλική αυτή κίνηση προς την απουσία έχει να κάνει με την φύση της λογοτεχνίας και της γλώσσας της ίδιας: Η γλώσσα είναι μια σειρά από ήχους και σχήματα που χρησιμεύουν μόνο ως αφορμή για την περιγραφή των εικόνων των πραγμάτων ενώ η λογοτεχνία είναι η διασταλτική πρακτική της χρήσης ενός συμβολικού ειρμού για την κατασκευή ενός εξ' ολοκλήρου διαφορετικού κόσμου από αυτόν που τα στοιχεία περιγράφουν, ενός κόσμου από τον οποίο ο συγγραφέας είναι αποκλεισμένος και στον οποίο δεν μπορεί ποτέ να μετέχει¹²¹. Τόσο ο Blanchot όσο και ο Foucault μοιάζουν να θεωρούν τη γλώσσα ένα προνομιακό πεδίο για μια πρακτική του Έξω. Αυτό συμβαίνει λόγω μιας κοινής αντίληψης για τη γλώσσα ως ενός συστήματος του οποίου τα όρια είναι τρωτά από τον εσωτερικό του μηχανισμό. Η ιδέα αυτή εκφράζεται στον Blanchot ως μια περιγραφή της λειτουργίας του ποιητικού λόγου όπου καταλήγει ότι¹²²:

"Ο ποιητικός λόγος, επομένως, δεν αντιτίθεται πλέον μόνο στην καθημερινή γλώσσα, αλλά και στη γλώσσα της σκέψης. Στην ποίηση δεν αναφερόμαστε συνέχεια πίσω στον κόσμο, στον κόσμο σαν καταφύγιο ούτε στον κόσμο σαν στόχο. Σε αυτή τη γλώσσα ο κόσμος υποχωρεί και οι στόχοι παύουν· ο κόσμος σωπαίνει· τα όντα με τις ασχολίες τους, τα σχέδιά τους, την δραστηριότητά τους δεν είναι πια αυτό που τελικά μιλάει. Η ποίηση εκφράζει το γεγονός ότι τα όντα είναι σιωπηλά. [...] Ο ποιητικός λόγος δεν είναι πια ο λόγος κάποιου. Μέσα σε αυτόν κανείς δε μιλά, και αυτό που μιλάει δεν είναι κάποιος. Μοιάζει μάλλον ότι ο λόγος μόνος του διαλαλεί τον εαυτό του."

Με παρόμοιο τρόπο και ο Foucault εξηγεί τις δυνατότητες που βλέπει στη γλώσσα στην εισαγωγή του δοκιμίου του όταν αναφέρεται στη διαφορετική δυνατότητα που διανοίγει η δήλωση "Εγώ μιλάω" σε σχέση με τη δήλωση "Εγώ σκέφτομαι". Αυτό που διαφέρει όμως στον τρόπο με τον οποίο οι δύο συγγραφείς αντιλαμβάνονται τη γλώσσα είναι η μορφή υπό την οποία πρέπει να λειτουργήσει για να κινηθεί προς το Έξω. Συγκεκριμένα

ο Blanchot αντιλαμβάνεται την αναγκαιότητα μιας διαδικασίας ποιοτικών μετασχηματισμών προκειμένου να φτάσει η γλώσσα σε μια μορφή ικανή να προσεγγίσει το Έξω. Από την καθημερινή χρήση πρέπει να περάσει σε μια εμπρόθετη και από εκεί να αδειάσει από υποκειμενικότητα μέχρι να παράξει το έργο, το κατεξοχήν αντικείμενο που παραπέμπει στο Έξω. Δεν είναι τυχαία η ορολογία “γλωσσική κατασκευή”¹²³ που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας αναφερόμενος στη αποκρυσταλλωμένη μορφή της ποιητικής γλώσσας, το ποίημα¹²⁴. Ο Foucault διατηρεί μια περισσότερο αντι-διαλεκτική λογική, καθώς η δυνατότητα της γλώσσας να κατευθυνθεί προς το Έξω δεν απαιτεί μορφοποιήσεις αλλά αντίθετα την εξάσκησή της στην πιο ουσιώδη και καθαρή μορφή που μπορεί να λάβει, που για αυτόν είναι ένα είδος μουρμουρητού χωρίς αποδέκτη¹²⁵. Σχετικά με την σχεδόν νεωτερική θα έλεγε κανείς πίστη του Foucault στις δυνατότητες της γλώσσας έχουν ασκηθεί κριτικές οι οποίες μάλιστα τείνουν να θεωρούν την “λογοτεχνική φάση” του Foucault ως μια παροδική αναζήτηση μακριά από το υπόλοιπο “πιο πολιτικό” του έργο. Επί του θέματος ο Saghafi δίνει μια διαφωτιστική οπτική η οποία ενισχύει μάλιστα και το παραπάνω επιχειρήματα σύμφωνα με τα οποία, το ζητούμενο για τον Foucault γύρω από τη λογοτεχνία είναι τα υποκείμενα που παράγει¹²⁶:

“Ο Foucault μπορεί να έδωσε τροφή σε αυτή την ερμηνεία [ότι δηλαδή η λογοτεχνία ήταν ένα παροδικό και ασύνδετο ενδιαφέρον του] όταν, σε μια σπάνια συνέντευξή του σχετικά με τα έργα του για τη λογοτεχνία, δηλώνει ότι το ενδιαφέρον του με τον γραπτό λόγο και την μη διευκρινισιμότητα της γλώσσας είναι απλώς προπαρασκευαστικό. Σε αυτή την συνέντευξη, ο Foucault χαρακτηρίζει το στόχο του σχετικά με τη λογοτεχνία ως την αποφυγή της ιεροποίησης του γραπτού λόγου.”

Παρακάτω, επιστρέφοντας στο θέμα αυτό ο Saghafi λέει:

“Η ισχύς που ασκεί η έννοια της εξωτερικότητας [ΣΤΜ η οποία σχολιάζεται ρητά μόνο σε σχέση με τη λογοτεχνία] όπως αναπτύχθηκε παραπάνω δεν περιορίζεται στα πρώιμα γραπτά του Foucault. Η δίπλωση του Έξω, επιχειρηματολογώ, ασκεί σημαντική επιρροή στους τρεις τόμους της Ιστορίας της Σεξουαλικότητας του Foucault. [...] Η θεμελιώδης ανησυχία του Foucault σε αυτά τα κείμενα είναι η θέσμιση των ατόμων ως υποκείμενα της επιθυμίας. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να περιγράψει το σύνολο των διαδικασιών

μέσα από τις οποίες το υποκείμενο υπάρχει, και να ορίσει επακριβώς τη στιγμή της ανάδυσης αυτού που αποκαλούμε υποκείμενο. [...] Η διαδικασία της υποκειμενοποίησης είναι μια δίπλωση, στην οποία σχέσεις του μέσα και του έξω αλληλοδιαπλέκονται. Με άλλα λόγια, υπό την επιρροή του έξω, η διαδικασία αναδιπλώνεται πάνω στον εαυτό της έτσι ώστε το μέσα ανοίγει στο έξω.”

Φαίνεται ο Foucault και ο Blanchot να καταλήγουν σε σχεδόν κοινή άποψη μέσα από διαφορετικές οδούς: από τη μια η διαδικασία παραγωγής του υποκειμένου και οι τρόποι διαφυγής από αυτή, από την άλλη οι μεταμορφώσεις και ποιοτικές μεταβολές εντός ενός συστήματος που μπορούν να σε βγάλουν τελικά εκτός του. Αυτή η διαφορά αντίληψης εκφράζεται με έναν τρόπο και στην τοπολογία που επιλέγουν οι δύο συγγραφείς. Η εικόνα της ερήμου ή του κενού που όπως προαναφέρθηκε έχει κεντρικό ρόλο στη ορολογία και τη σκέψη του Blanchot εμπλέκει τόσο τον χώρο όσο και τον τόπο στην αφήγηση σχετικά με τη γλώσσα, αλλά και μια χρονικότητα του Έξω. Κεντρική τοπολογική μεταφορά στην αντίληψη του Blanchot είναι αυτή του κύκλου. Ο κύκλος εκφράζει την επίσκεψη μιας αφετηρίας ξανά και ξανά, την επανάληψη αλλά επιπλέον εκφράζει την αναίρεση της πρωτοβουλίας στην επιλογή της διεύθυνσης του έργου, το αναπόφευκτο της επιστροφής σε έναν τόπο όπου δεν έχουν σημασία τα υποκείμενα. Ο Blanchot διατείνεται πώς “όποτε η σκέψη κάνει κύκλους, αυτό συμβαίνει επειδή έχει αγγίξει κάτι πρωτότυπο, ένα σημείο αναχώρησης πέρα από το οποίο δεν μπορεί να κινηθεί παρά μόνο για να επιστρέψει”¹²⁷. Αυτός ο κύκλος στην λογοτεχνία του Κάφκα για παράδειγμα διαγράφεται γύρω από το κεντρικό ζήτημα του θανάτου, το οποίο ο Κάφκα δηλώνει πώς αποτελεί για αυτόν πηγή απολαυστικών φαντασιώσεων και ευχάριστων “προβών” που διεξάγει μέσα από τους θανάτους των χαρακτήρων του. Ο Blanchot προχωρά τη σκέψη αυτή επ’ αφορμή του Κάφκα και γενικεύει τη σημασία του θανάτου ως σημείο επιστροφής κάθε λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής προσπάθειας εν γένει. Σύμφωνα με τον Blanchot, η προσπάθεια αποφυγής του θανάτου ή παράτασης της ζωής μέσα από ένα μεγάλο έργο τέχνης πετυχαίνει τελικά μονάχα αυτή την επιστροφή και προσκόλληση στον θάνατο, όχι σαν πραγματικό υλικό ενδεχόμενο αλλά σαν μια κίνηση προς έναν απόντα προορισμό. Ο χώρος του θανάτου ως χώρος της λογοτεχνίας και της τέχνης διανοίγεται στο κέντρο του κύκλου της επιστροφής, κάτω από το κύριο όνομα “θάνατος” όχι όμως του θανάτου ως το συμμετρικό αντίθετο της ζωής αλλά ως ενός ανάδελφου σημαίνοντος, μια αφορμή για δράση που δε μοιάζει με καμία άλλη και της οποίας τα αποτελέσματα δε θα μπορούσαν να παραχθούν ούτε από μια

“αγάπη για ζωή” ούτε από έναν “φόβο για θάνατο”. Η ιδανική κατάληξη αυτής της διαδικασίας είναι για τον Blanchot να καταφέρει ο συγγραφέας να αποκαλύψει για τον εαυτό του την προοπτική ενός πραγματικού θανάτου με τους όρους της αυτοαναίρεσής του μέσα από το έργο του.

Η χωρική μεταφορά του Foucault αφορμάται από μια πολύ διαφορετική εικόνα, αυτή του αδιάστατου ορίου. Ο Saghafi εκτιμά ότι μέσα από την “οικονομία της εγγύτητας” που αναλύει ο Foucault διασαφηνίζονται τόσο τα θέματα της έλξης και του συντρόφου από τη λογοτεχνία του Blanchot αλλά επιπλέον εξηγούν και την αντίληψή του για την αφαιρετική πτυχή του ορίου και του Έξω. Οι ιδιότητες του ορίου σχολιάζονται σε βάθος και από τον Deleuze, τόσο στο βιβλίο του με θέμα τον Foucault όσο και στην “Πτύχωση”. Με βάση τις διατυπώσεις του Deleuze, Ο Saghafi λέει¹²⁸:

“Η θεματική οικονομία της εγγύτητας συνίσταται στην εισβολή και επένδυση μιας εξωτερικότητας που πλησιάζει και τροποποιεί μια εσωτερικότητα. Τότε η κίνηση της εξωτερικότητας γίνεται μια συμπλοκή, μια οικειότητα, μια επαφή. Η εσωτερικότητα κινείται προς το έξω μόνο επειδή η εσωτερικότητα είναι ήδη έξω. [...] Το μοτίβο της “πτύχωσης” του έξω, ο σχηματισμός και ίδρυση της εσωτερικότητας από ένα προ-υπάρχον έξω, στοιχειώνει την πλειοψηφία των κειμένων του Foucault. Το κούφιο μέσα είναι πάντα μια λειτουργία του ασυρρίκνωτου έξω: είναι το διπλωμένο μέσα ενός έξω. Ο μέσα-χώρος είναι ‘απολύτως συνυπάρχων με τον έξω-χώρο στη γραμμή της πτύχωσης’ [Η διατύπωση είναι του Deleuze από το βιβλίο του για τον Foucault]. Αυτό κάνει το έξω εκείνο που βρίσκεται ‘μακρύτερα από κάθε εξωτερικό κόσμο . . . και ως εκ τούτου γίνεται το απείρως κοντινό’.”

Η εκδοχή του Foucault για το θέμα της επιστροφής δεν δανείζεται την δομή της από τον κύκλο αλλά από μοιάζει ίσως με την λωρίδα Moebius, μια μονοδιάστατη επιφάνεια που όμως παράγεται από μία κανονική δισδιάστατη κορδέλα. Το όριο μεταξύ μέσα και έξω εξαφανίζεται καθώς η επιφάνεια διπλώνει πάνω στον εαυτό της και παράγει μια μονοδιάστατη τοπολογία, χωρίς διπολισμό, χαρακτηριζόμενη από την συνεχή αδιατάραχτη κίνηση του δαχτύλου πάνω της που μπορεί να συνεχίζει στο διηλεκές. Το Έξω στον Foucault υπό αυτή την έννοια δεν είναι αυστηρά χωρικό. Δεν μπορεί να προσδιοριστεί με όρους διαστάσεων αλλά σαν μία σχέση που εκτυλίσσεται

| ενότητα 2

χωρικά χωρίς να περιέχεται στον χώρο ως τέτοια. Το Έξω αποτελεί σε τελική ανάλυση ένα παιχνίδι σχέσεων που υπάρχει εγγενώς σε συστήματα εσωτερικότητας και εξωτερικότητας χωρίς να αποτελεί στοιχείο του διπόλου.

Ίσως η καθαρότερη περιγραφή του Έξω από την οπτική του Blanchot προκύπτει μέσα από την περιγραφή αυτού που ονομάζει *“η άλλη νύχτα”*. Στο κεφάλαιο από το ο *“Ο Χώρος της Λογοτεχνίας”* με τίτλο *“Το Έξω, Η Νύχτα”* ο Blanchot παρουσιάζει το έξω υπό την λογική μιας νύχτας που δε διαδέχεται τη μέρα αλλά αποτελεί τη συνεχή κατεύθυνση προς την οποία ή από την οποία κινείται η μέρα. Η άλλη νύχτα περιγράφεται ως ο απώτατος προορισμός ενός έργου ο οποίος όταν προσεγγιστεί καθιστά το έργο αλλά και τον δημιουργό ανούσιο. Ο μύθος του Ορφέα αξιοποιείται σαν αναλογία για να εξηγηθεί η άλλη νύχτα και η σχέση της με τον δημιουργό και το έργο. Ο Ορφέας-δημιουργός, εκπρόσωπος της μέρας καταδύεται στον Άδη προκειμένου να επαναφέρει την αγαπημένη του με τη δύναμη του έργου του, της μουσικής του. Ο όρος να ολοκληρωθεί η αποστολή είναι να μην κοιτάξει τη σκιά της αγαπημένης του καθόλου κατά την άνοδο αλλά παρά μόνο μετά. Η σκιά της Ευρυδίκης είναι μια κινητήρια δύναμη που βάζει τις δυνάμεις της μέρας να βυθιστούν στη νύχτα και πάλι πίσω, αλλά τελικά αποτελεί ασυμφιλίωτο στοιχείο με το δίπολο αυτό. Μόνο όταν ο Ορφέας κοιτάζει τη σκιά και χάνει για πάντα την Ευρυδίκη, υποστηρίζει ο Blanchot, ολοκληρώνει πραγματικά το έργο τέχνης του: Οι στόχοι του εξαυλώνονται, το ίδιο και ο ίδιος ως δημιουργός. Το μόνο που έχει σημασία είναι να αντικρύσει τη σκιά, την υπενθύμιση ότι αυτό που πάει να κάνει είναι αδύνατο όχι μόνο για εκείνον αλλά και για κάθε άλλο και έτσι να χάσει τον εαυτό του στην καθολικότητα των συνθηκών της αποστολής του. Ο Blanchot θεωρεί ότι¹²⁹:

“Το γράψιμο ξεκινά με το βλέμμα του Ορφέα. Και αυτό το βλέμμα είναι η κίνηση της επιθυμίας που διαλύει το πεπρωμένο του τραγουδιού, που διασπά την ανησυχία για αυτό, και σε αυτή την εμπνευσμένη και απρόσεκτη απόφαση φτάνει την απαρχή, καθαγιάζει το τραγούδι. Αλλά προκειμένου να καταδυθεί με αυτό τον τρόπο, ο Ορφέας πρέπει να κατέχει τη δύναμη της τέχνης ήδη. Αυτό σημαίνει: κάποιος γράφει μόνο αν φτάσει σε εκείνο το σημείο που ούτως ή άλλως είναι προσβάσιμο μόνο μέσω του χώρου που ανοίγεται από την κίνηση του γραψίματος. Για να γράψει κανείς, πρέπει κανείς να γράφει ήδη. Σε αυτή την αντίφαση βρίσκεται η ουσία του γραψίματος, το απροσδόκητο εμπόδιο στην εμπειρία, και το άλμα της έμπνευσης.”

Ανακεφαλαιώνοντας παρουσιάζω παρακάτω ένα συνοπτικό διάγραμμα της σππικής του ίδιου του Blanchot για το Έξω βασισμένο στο “Ο Χώρος της Λογοτεχνίας”:

-Το Έξω έχει τα χαρακτηριστικά χώρου και τόπου ταυτόχρονα. Από τη μία συγκροτείται αφηρημένα σαν ένας μη προσβάσιμος χώρος στο κέντρο μιας κοινωνικής διεργασίας. Από την άλλη αποτελεί ένα τοπικό βίωμα το οποίο μπορεί το υποκείμενο να αισθανθεί περισσότερο ή λιγότερο ανάλογα με τη φυσιογνωμία της πρακτικής του.

-Το Έξω αφορά έναν τρόπο “αποϋποκειμενοποίησης”, έναν τρόπο να χάσει το υποκείμενο τον εαυτό του μέσα στην αλήθεια και το περιεχόμενο του έργου, έναν τρόπο να αυτονομηθεί η ταυτότητα από το υποκείμενο. Η επέκταση του Έξω εξαλείφει τελικά πλήρως το υποκείμενο.

-Το Έξω δεν μπορεί να το φτάσει ποτέ το υποκείμενο όσο υπάρχει ως τέτοιο αλλά αποτελεί ένα συγκροτητικό στοιχείο της κίνησής του, ένα σημείο αναφοράς στο οποίο βρίσκεται να επιστρέφει συνέχεια, γύρω από το οποίο περιστρέφεται και διαμορφώνει τελικά την διαδρομή.

-Η πρακτική του Έξω σχετίζεται με την λογοτεχνία και την τέχνη εν γένει, αλλά όχι ως δραστηριότητες παραγωγής συμπαγών έργων. Αντίθετα το Έξω σχετίζεται με μια καλλιτεχνική πρακτική που στόχο έχει την ανατροπή της σχέσης του έργου με τον δημιουργό, της ανατροπής του περιεχομένου, του είδους, της μορφής και του στυλ με τους τυπικούς προσδιορισμούς αυτού του τύπου.

-Η βασική ορίζουσα του Έξω είναι ο θάνατος ως το στοιχείο συγκρότησης της δραστηριότητας του υποκειμένου. Ο θάνατος ορίζει τόσο τη φυσιογνωμία του χώρου του Έξω όσο και του είδους της αναζήτησής του υποκειμένου.

-Ο Blanchot σχεδόν καθόλου δεν ασχολείται με την έννοια του Μέσα παρά μόνο αξιοποιώντας όρους ασύμμετρους προς το Έξω στις διάφορες μορφές

| ενότητα 2

που αυτό λαμβάνει.

-Το Έξω έχει διαφορετικά ονόματα και εμφανίζεται σε διαφορετικά περιβάλλοντα. Διαφεύγει χαρακτηρισμού και ορισμού ως προς το είδος του. Δεν είναι καθαρά έννοια, χώρος, σχέση, διαδικασία αλλά ενσωματώνει στοιχεία όλων αυτών.

Η αρχιτεκτονική του Constant ειδικά στο παράδειγμα της New Babylon, ενσωματώνει αρκετά από τα στοιχεία μιας σύλληψης του Έξω όπως η παραπάνω. Η τοποθεσία της πόλης αυτής είναι μια έρημος, πράγμα που δεν πρέπει να εκπλήσσει καθόλου πια. Αν η έρημος είναι ένα γενικευμένο Έξω, το υπερπλαστικό και μεταβλητό εσωτερικό είναι ένα έξω μέσα στο έξω, μια αναδίπλωση του Έξω πάνω στον εαυτό του που φτιάχνει μια καθαυτή ουτοπική χωρικότητα. Αν η New Babylon βρίσκεται στην έρημο είναι επειδή είναι και η ίδια κομμάτι της ερήμου, μια έκταση που υπόκειται στη συνεχή αλλαγή, όχι από τα φυσικά φαινόμενα αλλά από τον άνθρωπο. Η άλλη νύχτα του Blanchot η οποία δεν είναι αντίθετο της μέρας αλλά μια διάταξη της πρόθεσης, ένας χωρικά εμπνευσμένος σχηματισμός της υποκειμενικότητας, είναι παρούσα μέσα στους ατελείωτους διαδρόμους και εξέδρες πάνω από την έρημο. Θα έλεγε κανείς ότι μέσα στη New Babylon είναι συνέχεια νύχτα. Η αδυναμία της είναι ότι αδυνατεί παντελώς να εξαφανιστεί πάνω στην έρημο που την περιβάλλει παραχωρώντας όλη την έκταση στις πορείες των νεοσύστατων υποκειμένων. Η New Babylon πηγαίνει μέχρι ένα σημείο αλλά δεν ολοκληρώνει το ζητούμενο της εξαφάνισης. Όμως το *Lightning Field* του Walter De-Maria το κάνει. Μέσα στην έρημο του Νέου Μεξικό, 400 αλεξικέραυνα τοποθετημένα σε κάναβο 1 μίλι επί 1 χιλιόμετρο προκαλούν τον κεραυνό κάθε μέρα. Το έργο του De Maria δεν μπορεί κανείς να το δει σε μερικά λεπτά και να φύγει, προκειμένου να το βιώσει πραγματικά πρέπει να μείνει όλο το βράδυ στο ξύλινο κατάλυμα που βρίσκεται στην πεδιάδα των αλεξικέραυνων. Αυτός που είναι να δει το έργο πρέπει πρώτα να κατοικήσει πραγματικά στην έρημο, να αφομοιωθεί στο ρυθμό της και ύστερα μπορεί να δει το έργο. Το ίδιο το έργο είναι ένα βέλος του Έξω το οποίο σηματοδοτεί την εμφάνισή του με το αυλάκι του κεραυνού στον ουρανό. Το *Lightning Field* εξαφανίζεται και το ίδιο για αρκετές ώρες της μέρας, καθώς οι λεπτοί μεταλλικοί στύλοι δεν είναι ορατοί συνέχεια λόγω της γωνίας του φωτός. Την αυγή και το ηλιοβασίλεμα εμφανίζονται, σαν επιβεβαίωση της νύχτας ως προορισμού, πάντα στον ορίζοντα. Πώς φτάνει όμως κανείς στην έρημο στην καρδιά των πραγμάτων και πώς την κατοικεί; Η απάντηση διαρθρώνεται σε



Lightning Field, Walter De Maria 1977



| ενότητα 2

δύο σκέλη: πρώτα εννοιολογώ την ανάδυση του Έξω μέσα από τα διάφορα συστήματα ελέγχου σαν ριζική δυνατότητα αλλά και σαν απωθημένο. Στη συνέχεια, περιγράφω τον κάτοικο του τόπου αυτού, σαν μεθοριακή φιγούρα, μισό υποκείμενο και μισό αντικείμενο ο οποίος λειτουργεί και σαν τρόπος εγκατάστασης και σχεδιασμού στο νέο περιβάλλον.

2.3.1 Η μαγεία

Ο σύγχρονος κόσμος καθορίζει τον ρυθμό του από το φρενήρη ρυθμό των τεχνολογικών εξελίξεων. Πώς όμως εξηγείται σε έναν τέτοιο κόσμο η τεράστια διάδοση και φήμη πολιτισμικών προϊόντων όπως Ο Άρχοντας των Δαχτυλιδιών, το *Game of Thrones* ή το *Harry Potter*; Πώς γίνεται να ταυτίζεται κανείς με μεσαιωνικούς ανθρώπους, ξωτικά και μάγους ή να συγκινείται από τις ιστορίες νάνων και δράκων; Ένα μέρος της ταύτισης αυτής είναι αρκετά εύκολο να προσδιοριστεί. Πρόκειται για την νοσταλγία για έναν προνεωτερικό κόσμο ο οποίος αναδύεται στο συλλογικό ασυνείδητο ως παράδεισος που απαντά στις μεγαλύτερες αντιφάσεις του σύγχρονου πολιτισμού: τη σχέση με το περιβάλλον, την εξοντωτική εργασία, την οριζόντια κρατική κυριαρχία. Υπάρχει όμως ένα δεύτερο μέρος το οποίο είναι εμμενές στο υπερνεωτερικό καθεστώς. Αυτό είναι η εμφάνιση και ανακύκλωση με διαφορετική σημασία στοιχείων που στην πρώτη φάση της νεωτερικότητας εκδιώχθηκαν από το προσκήνιο για να δώσουν χώρο στις κυρίαρχες αφηγήσεις της. Ένα από τα στοιχεία αυτά που εκδιώχθηκε, που είναι κοινό σε όλες τις προαναφερθείσες λογοτεχνικές και κινηματογραφικές επιτυχίες αλλά και σε μια σειρά από άλλα λιγότερο γνωστά βιβλία, ταινίες και σειρές είναι η μαγεία. Τι ακριβώς είναι η μαγεία;

Η μαγεία σύμφωνα με τον Levi-Strauss¹³⁰, δεν είναι κυρίως θέμα αποτελέσματος αλλά μια μορφή κοινωνικού συμβολαίου μεταξύ των εμπλεκόμενων. Αν μια κοινωνία πιστεύει στη μαγεία, τότε μπορεί κάλλιστα να πιστεύει στις επεξηγήσεις του μάγου σχετικά με την αποτυχία ή μή των ξορκιών του. Με αυτή τη λογική η μαγεία αποτελεί κοινωνική πρακτική αλλά και ένα είδος αυτοεκπληρούμενης σχέσης με την ταυτότητα της κοινότητας που διασφαλίζει μια ευρεία γκάμα από κοινωνικούς ρόλους και λογικές ένταξης και αποκλεισμού από αυτή. Σε μια άλλη λογική, ο Taussig, αναγνωρίζει τη μαγεία ως μια κοινωνική μορφή ψυχικής και αισθητηριακής επαύξεσης που βασίζεται περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο οι έννοιες της ομοιότητας και της ετερότητας ενσωματώνονται στο ατομικό και συλλογικό ασυνείδητο¹³¹

μέσα από τη μίμηση. Πάνω σε αυτή τη λογική ο Σταυρίδης αναπτύσσει μια θεωρία για τη σύγχρονη πόλη με τη μαγική λειτουργία της εικόνας στο επίκεντρο¹³². Ο κατάλογος με διαφορετικούς ή και παρόμοιους τρόπους με τους οποίους η μαγεία γίνεται αντιληπτή στη θεωρία, τη σκέψη αλλά και την κοινωνική πρακτική θα μπορούσε να συνεχιστεί. Όλοι είναι σε έναν ή άλλο βαθμό έγκυροι και η αναζήτηση του πιο έγκυρου ανάμεσά τους δε μας αφορά. Η μαγεία είναι ένας τρόπος να επιδρά κανείς στα πράγματα, μέσα από συνδέσεις που είναι φανερές ή και κρυφές, άμεσες ή έμμεσες και υπό αυτή την έννοια αποτελεί ένα *dispositif*. Ως τέτοιο με ενδιαφέρει περισσότερο από όλα, ως ένας τρόπος σκέψης και λειτουργίας, ως μια σχεδιαστική λογική, μια αρχιτεκτονική επιρροή των πραγμάτων.

Η μαγεία έχει συνδεθεί με το εγχείρημα αυτό ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 από το Fredrick Kiesler, στο αδημοσίευτο έργο του Μαγική Αρχιτεκτονική (*Magic Architecture* στο πρωτότυπο). Ο Kiesler που είχε στενή σχέση με τους σουρεαλιστές, τον Marchel Duchamp και άλλους περιγράφει την ιδέα του ως εξής¹³³:

“Αντιπαραθέτω στον μυστικισμό της Υγιεινής, που είναι η πρόληψη της “Λειτουργικής Αρχιτεκτονικής”, τις πραγματικότητες μιας Μαγικής Αρχιτεκτονικής ριζωμένης στην ολότητα του ανθρώπινου όντος, και όχι στα ιερά ή καταραμένα μέρη αυτού του όντος.”

Η μαγεία εδώ είναι ολιστικός και εξω-ηθικός τρόπος σχεδιασμού, που στοχεύει στην αποκατάσταση της ενότητας του ανθρώπινου όντος εκ των έσω, συμφιλιώνοντας τα “ιερά” και τα “καταραμένα” που το ον αυτό εμπεριέχει. Η μαγεία είναι τρόπος εξαγωγής μοτίβων από τη φύση αλλά σε συνέχεια με αυτή, όπως περιγράφει ο Παπαπέτρος¹³⁴, ο οποίος εν μέρει απο-ηθικοποιεί το υλικό και την καταγωγή του αλλά υπό περιπτώσεις και το ίδιο το ον ως υλικό αποτέλεσμα. Η αρχιτεκτονική του Kiesler, παρόλα αυτά, θεωρείται από πολλούς προπομπός του αλγοριθμικού ή παραμετρικού σχεδιασμού. Ιδιαίτερα η ιδέα του σχετικά με το “Ατελείωτο σπίτι” (Endless House) αλλά και η μορφολογική του αναζήτηση στην καμπύλη, το κέλυφος και το μη κανονικό δικτύωμα¹³⁵, δηλαδή τους πιο τεχνικούς και αυστηρά “μηχανικούς” τρόπους σχεδιασμού της αρχιτεκτονικής στον 21^ο αιώνα. Η μαγεία μετατρέπεται σε επιστήμη από το πέρασμα του χρόνου· τα υλικά της “συμπιέζονται” το ένα πάνω στο άλλο και μέσα από τη διάσχιση των χρονικών επιπέδων μορφοποιούνται σε κάτι νέο. Η μαγεία υφίσταται “συστολή” (contraction)

| ενότητα 2

με τον τρόπο που χρησιμοποιεί ο Deleuze τον όρο ως μια “σύνθεση του χρόνου”. Συγκεκριμένα λέει¹³⁶:

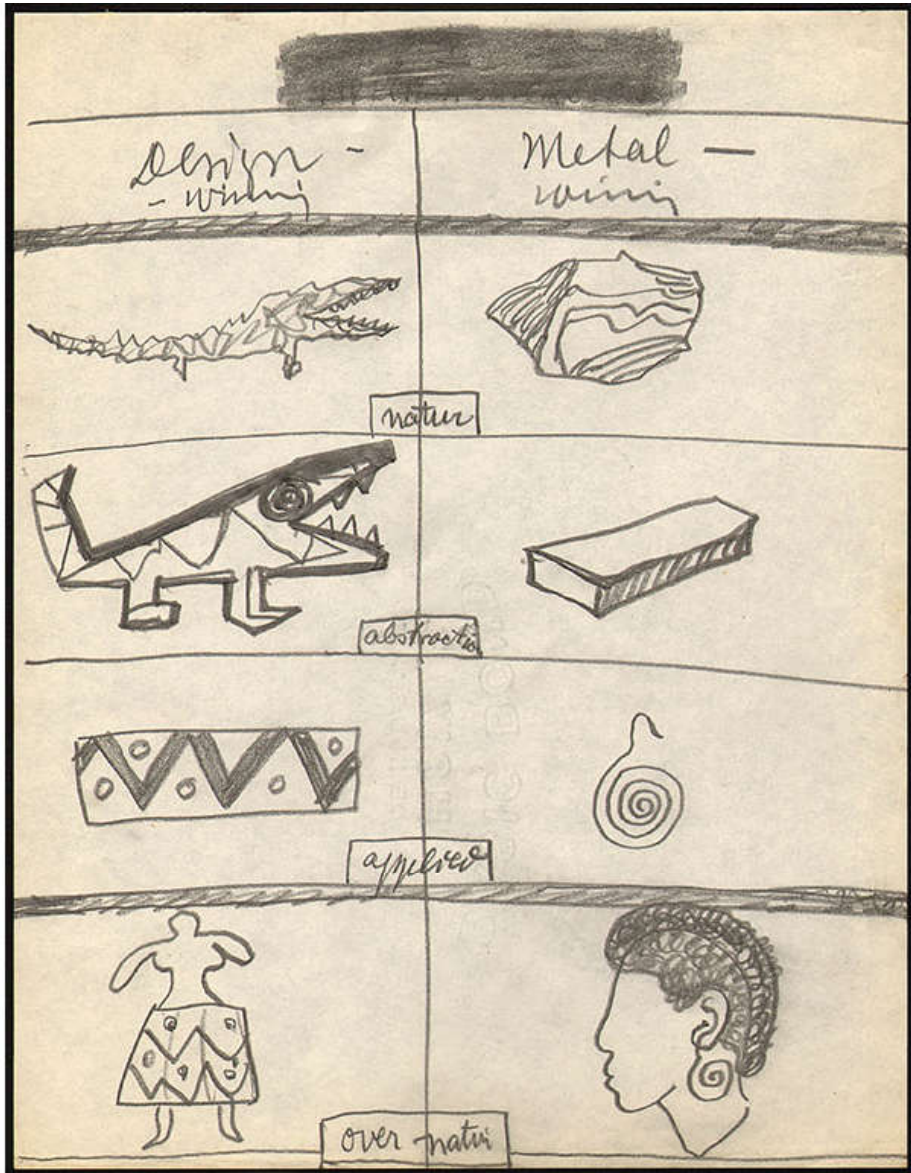
“Μια διαδοχή στιγμών δεν παράγει χρόνο περισσότερο από ότι τον κάνει να εξαφανίζεται· καταδεικνύει μόνο την διαρκώς αναβαλλόμενη γέννησή του. Ο χρόνος ιδρύεται μόνο στην καταγωγική σύνθεση που δρα στην επανάληψη στιγμών. Αυτή η σύνθεση συστέλλει τις διαδοχικές ανεξάρτητες στιγμές τη μια μέσα στην άλλη, με αυτό τον τρόπο καθιστώντας το βιωμένο, ή εν ζωή¹³⁷, παρόν.”

Όμως και η αντίθετη κίνηση συμβαίνει, δηλαδή αυτή από την επιστήμη στη μαγεία. Στην επιστήμη διαχείρισης τηλεπικοινωνιών και σημάτων, το διάγραμμα Smith, το οποίο χρησιμεύει για την προσέγγιση διαφόρων παραμέτρων και υπολογισμών σχετικά με τα ραδιοκύματα, λέγεται στην αργκό των μηχανικών υπολογιστών “Black Magic Chart” (διάγραμμα Μαύρης Μαγείας). Σε συζήτηση στο διαδίκτυο μεταξύ φοιτητών σε σχολή προγραμματισμού και μηχανικών υπολογιστών μπορούμε να ενημερωθούμε ότι¹³⁸:

“Πρόκειται για μακρά παράδοση να αποκαλείς τον σχεδιασμό και τη μηχανική ραδιοσυχνοτήτων “μαύρη μαγεία” λόγω του πόσο αφηρημένη και ενάντια στην διαίσθηση μπορεί να είναι. Παίζοντας με το αστείο, καμιά φορά γράφουμε “μαύρη μαγεία” πάνω από τα διαγράμματα.

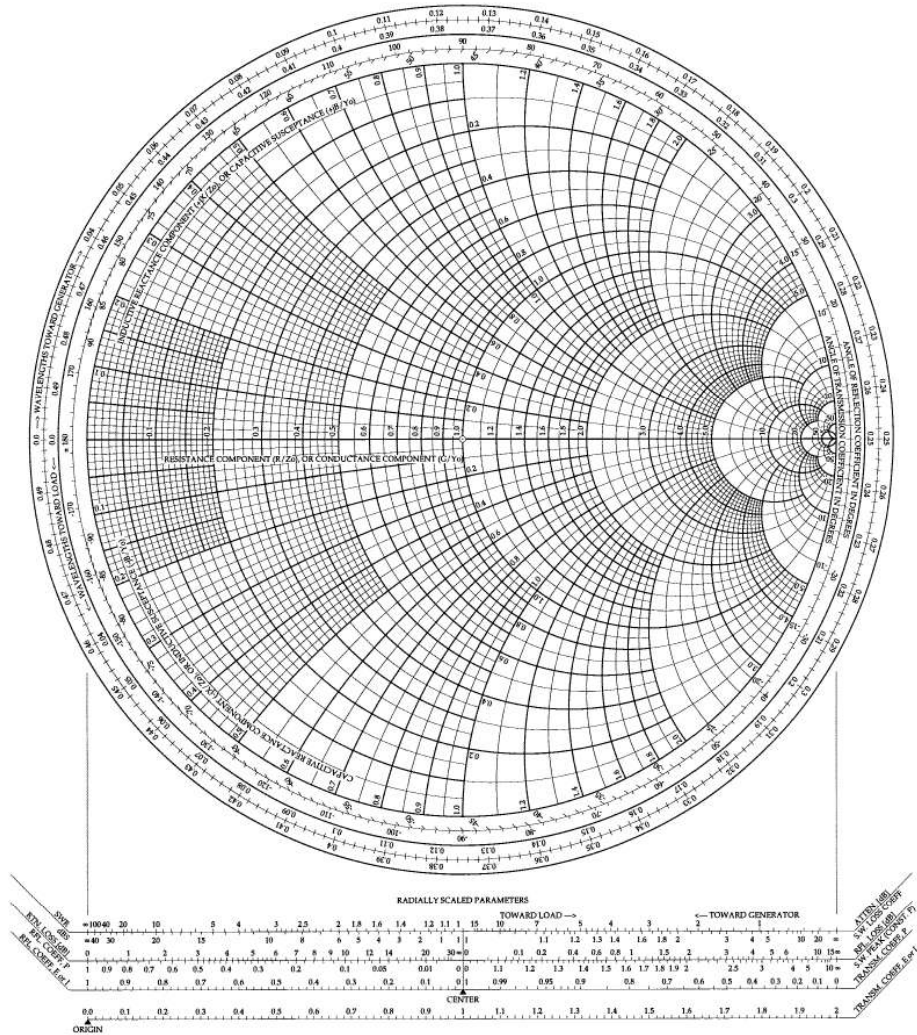
Σοβαρά πάντως, δεξ το διάγραμμα από την οπτική ενός άσχετου. Αντικατάστησε τους αριθμούς με μερικά σύμβολα, και το πράμα μοιάζει λες και θα μπορούσε να καλέσει τον Κθούλου [Μυθικός εξωγήινος-δαίμονας από την μυθοπλασία του H.P. Lovecraft].”

Αλλά υπάρχει και ακόμα πιο έντονο παράδειγμα της λογικής αυτής. Όπως μας πληροφορεί ο Peter Amey στην πρώτη κιόλας φράση της εργασίας του “*Logic Versus Magic in Critical Systems*” ζούμε σε έναν παράλογο και μαγικό κόσμο. Παρότι μπορεί σε κάποιον ο τίτλος της εργασίας να φαίνεται λογικός για μια θεωρητική ίσως και κοινωνική ανάλυση, πρόκειται για εργασία στην περιοχή της επιστήμης υπολογιστών. Με τον όρο “μαγεία” στην επιστήμη υπολογιστών, οι μηχανικοί περιγράφουν μια αφαιρετική μεθοδολογία,



Διάγραμμα μαγικής αρχιτεκτονικής, Frederick Kiesler, 1940

The Complete Smith Chart Black Magic Design



Το πλήρες διάγραμμα Smith 1939-1944

σύμφωνα με την οποία, ο κώδικας που γράφεται επιτελεί πολύπλοκες εργασίες οι οποίες εμφανίζονται με πολύ απλό τρόπο στην διεπαφή με τον άνθρωπο, ή όταν παραβαίνει μια από τις δομικές αρχές του δομημένου προγραμματισμού, δηλαδή τη λογική ότι κάθε φορά που ο αλγόριθμος λειτουργεί πρέπει να γίνονται ακριβώς οι ίδιες ενέργειες για ίδιες εισόδους τιμών. Ο Amey επεκτείνει τη λογική αυτή ακόμα περισσότερο αναφέροντας την αργκό που θέλει τα βοηθητικά προγράμματα να ονομάζονται “wizards” (μάγοι), προγράμματα που εμφανίζουν εικονικές οντότητες στον υπολογιστή να ονομάζονται “daemon” (δαίμονας) αλλά και την πασίγνωστη φράση “γκουρού της τεχνολογίας”¹³⁹. Η μαγεία σε αυτό το συγκείμενο είναι εκείνο που συμβαίνει χωρίς τη δική μας εποπτεία, σε ένα παρασκήνιο, υλικό ή μεταφορικό και το οποίο παρουσιάζει μια εικόνα άλλη από αυτή που υπάρχει κάτω από την επιφάνεια.

Ειδικά όσο αφορά τη λογοτεχνία, το υποείδος της λογοτεχνίας του φανταστικού (fantasy genre) το οποίο βασίζεται στην ύπαρξη της μαγείας, έχει από τη δεκαετία του 90' και ως σήμερα γνωρίσει τεράστια αναγνώριση. Ο Ted Friedman, στην εργασία του *“The Politics of Magic: Fantasy Media, Technology, and Nature in the 21st century”* θέτει ευθύς εξαρχής το ζήτημα της φανταστικής φιλολογίας και της δημοτικότητας που έχει αποκτήσει τα τελευταία 20-30 χρόνια ως πολιτικό ζήτημα και ζήτημα ταυτότητας του υποκειμένου και της σχέσης του με τον κόσμο στον οποίο μετέχει. Συγκεκριμένα λέει¹⁴⁰:

“Το κλειδί για την σύγχρονη ακτινοβολία του φανταστικού, θα ήθελα να προτείνω, βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο το λογοτεχνικό αυτό είδος διαπραγματεύεται τις δύο αλληλοεμπλεκόμενες ανησυχίες της εποχής μας: την τεχνολογία και τη φύση.”

Η αφήγηση αυτή ήδη διαμορφώνει έναν κύκλο με την αρχική υπόθεση της εργασίας στην οποία τέθηκε το ζήτημα της μαγείας σαν τεχνολογία, το οποίο και ο συγγραφέας αναγνωρίζει ως καθοριστικό στην σύγχρονη σκέψη. Ο Friedman ισχυρίζεται ότι¹⁴¹: “Η κεντρική αλληγορία¹⁴² του φανταστικού λογοτεχνικού είδους είναι η μαγεία, μια φανταστική δύναμη που μπορεί να αναπαραστήσει και την τεχνολογία και τη φύση. Υπό κάποιες οπτικές, ένα μαγικό ξόρκι είναι ένα είδος υποκατάστατου για το πρόγραμμα του υπολογιστή, που κωδικοποιεί τον φανταστικό κόσμο στην ψηφιακή του εικόνα. Αλλά την ίδια στιγμή, η μαγεία είναι ριζωμένη στις αρχαίες παραδόσεις του ανιμισμού, μια κοσμοθεωρία που επιμένει ότι η ανθρώπινη συνείδηση είναι αδιαχώριστα

διασυνδεδεμένη με τον φυσικό κόσμο.” Συμφωνώντας με αυτή την άποψη θα θέλαμε να βασιστούμε σε άλλο ένα στοιχείο ερμηνείας του Friedman και να προχωρήσουμε το επιχείρημα περισσότερο. Ο Friedman, προτείνει μια εισαγωγή της μαγικής λογικής συσχέτισης φύσης και τεχνολογίας, φυσικού και ανθρωπογενούς στην αντίληψή μας για το κοινωνικό υποκείμενο, αντικαθιστώντας την φιγούρα του cyborg της Donna Haraway, η οποία έχει αλωθεί και ενσωματωθεί από το τεχνολογικό υπόβαθρο του σύγχρονου καπιταλισμού, με αυτή του κενταύρου, ως διπλή υποκειμενικότητα, ριζικά μη ενσωματώσιμη¹⁴³. Στην κατάληξη της εργασίας του δε, συνηγορεί υπέρ μιας θέσης “επανα-μάγευσης” του κόσμου σαν φιλοσοφικό, οικολογικό και πολιτικό ζητούμενο μιας διαφορετικής σχέσης με τη φύση αλλά και των ανθρώπων μεταξύ τους. Η μαγεία σήμερα είναι η έρημος που αναδύεται στην καρδιά του τεχνολογικού πολιτισμού.

Χτίζοντας πάνω στη σκέψη του Friedman, ισχυρίζομαι ότι ο πληθωρισμός μαγικών “συστημάτων” σε διαφορετικά λογοτεχνικά σύμπαντα και βιντεοπαιχνίδια αποτελεί ένδειξη της πολλαπλής διαπραγμάτευσης του ζητήματος τεχνολογίας και φύσης στη σύγχρονη συνείδηση. Διαφορετικά συστήματα μαγείας, δηλαδή διαφορετικές αναπαραστάσεις μαγείας ίσον διαφορετικές ερμηνείες και νοηματοδοτήσεις του ζητήματος που οδηγούν σε διαφορετικές εμπειρίες του κόσμου και του χώρου. Οποιοσδήποτε έχει παίξει διαφορετικά βιντεοπαιχνίδια φαντασίας με διαφορετικά συστήματα μπορεί να τεκμηριώσει την υπόθεση αυτή καθώς ο κόσμος έχει εντελώς διαφορετική “αίσθηση” με την αλλαγή αυτής της παραμέτρου. Συχνά, όσο πιο βαθιά καταδύεται κανείς στις υποδιακρίσεις της υποκουλτούρας του φανταστικού, τόσο πιο πολύ το σύστημα μαγείας αποκτά ρόλο συνθετικό και σχεδιαστικό για ολόκληρο το αφήγημα και τον φανταστικό κόσμο που παρουσιάζεται. Η μαγεία λειτουργεί ταυτόχρονα ως κατάργηση των νόμων της φύσης με συγκεκριμένο τρόπο και ίδρυση νέων που διαμορφώνουν ένα διαφορετικό αντικειμενικό υπόβαθρο εκτός από μια διαφορετική υποκειμενική εμπειρία του κόσμου. Ο χαρακτήρας της μαγείας ως υποκειμενική ή μερικά υποκειμενοστραφής “φυσική” του φανταστικού κόσμου πάλλεται μεταξύ φυσικού νόμου και τρόπου σκέψης για τους χαρακτήρες, τους ανθρώπους του κόσμου αυτού, γεγονός που δημιουργεί πρωτότυπα διυποκειμενικά επίπεδα διάδρασης μεταξύ τους. Η μαγεία υπό μια έννοια βρίσκεται στο επίπεδο ενός “καθολικού ενδιάμεσου ισοδύναμου” όλων των φυσικών νόμων αλλά και των εσωτερικών ψυχικών διεργασιών (σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις στη λογοτεχνία του φανταστικού, η εξάσκηση της μαγείας απαιτεί μεγάλη προσωπική θέληση και συγκέντρωση¹⁴⁴), σε αναλογία με τον τρόπο που ο Marx περιγράφει το χρήμα στον πρώτο τόμο του Κεφαλαίου¹⁴⁵. Πρόκειται για

μια δύναμη ροϊκή, δύναμη του γίνεσθαι και την ανάδυσης περισσότερο από κάθε άλλη, μια δύναμη ανθρωπογενή βγαλμένη από την φαντασία και όχι λιγότερο ισχυρή στον “πραγματικό” κόσμο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το μαγικό σύστημα που επινόησε ο John Holbrook ή βάσει του ψευδωνύμου του Jack Vance. Ο Vance, συνέγραψε μεταξύ άλλων τη συλλογή με ιστορίες φαντασίας με τίτλο *The Dying Earth* (Η Γη που πεθαίνει), η πλοκή των οποίων εκτυλίσσεται στη Γη του μακρινού μέλλοντος στην οποία ο ήλιος βρίσκεται στις τελευταίες του στιγμές. Οι άνθρωποι, που όλο και λιγοστεύουν, χρησιμοποιούν μαγεία και τεχνολογία παλαιότερων εποχών χωρίς όμως να κάνουν ποτέ διάκριση μεταξύ των δύο και χωρίς βαθύτερη κατανόηση των αρχών τους. Η μαγεία όμως στο σύμπαν του Vance παρουσιάζει αρκετές ιδιαιτερότητες¹⁴⁶. Αφενός είναι οργανωμένη σε τυποποιημένα ξόρκια, συνεκτικές ενότητες με ειρμό και συγκεκριμένο αποτέλεσμα. Αφετέρου τα ξόρκια βάσει των οποίων λειτουργεί η μαγεία πρέπει να αποστηθιστούν από τον μάγο καθώς αποτελούνται από περίπλοκα λόγια και επικλήσεις, χειρονομίες, υλικά βοηθήματα και διανοητικές διεργασίες, αλλά καθώς η διαδικασία αυτή είναι ιδιαίτερα δύσκολη ο μάγος δεν μπορεί να θυμάται ταυτόχρονα πάνω από τρία ή τέσσερα διαφορετικά ξόρκια. Το κυριότερο ενδιαφέρον όμως στο σύστημα του Vance είναι ότι όταν ο μάγος εκφέρει το ξόρκι και αυτό πραγματοποιηθεί, σβήνεται αυτόματα από τη μνήμη του. Για να μπορέσει να το επικαλεστεί ξανά πρέπει να περάσει εκ νέου τη διαδικασία της αποστήθισης από την αρχή. Το ξόρκι αποτελεί ένα “πακέτο” μαγείας το οποίο όμως παλλινδρομεί από μια ακραία δομημένη και καθορισμένη μορφή στην απόλυτη φευγαλεότητα της λήθης. Το ξόρκι σε αυτού του είδους η μαγεία μπορεί να συσχετιστεί με τον τρόπο που ο Laclau ορίζει τα κενά σημαίνοντα στην πολιτική, δηλαδή ως ένα “σημαίνον” της μαγικής γλώσσας το οποίο όμως την στιγμή που επιτελεί τη σήμανσή του, αποχωρεί από το καθεστώς σήμανσης εντελώς. Το σημαϊνόμενό του φυσικά υπάρχει και είναι συγκεκριμένο, αλλά είναι προσβάσιμο μόνο μέσα από μια διαδικασία κενής σήμανσης η οποία ύστερα πρέπει να κωδικοποιηθεί σε σημάνσεις συμβατές με τη μαγική γλώσσα όταν ο μάγος αποστηθίζει εκ νέου το ξόρκι. Με άλλα λόγια η αναπαράσταση είναι σαφής αλλά η νοηματοδότηση αυτοαναιρείται τη στιγμή της ύπαρξής της. Η εμπειρία δε που παράγεται από αυτή τη διαδικασία είναι αντιφατική.

Η οικειότητα μετατρέπεται σε ανοικειότητα ακαριαία και πρέπει να ξανακερδηθεί μέσα από την επανάληψη της διαδικασίας. Αν η γνώση είναι κάτι που πρέπει να κατακτάται κάθε στιγμή, αυτό υποδεικνύει και κριτήρια για των σχεδιασμό των χώρων της ανοικείας αυτής οικειότητας. Η προσωρινή αμνησία ως η ανάγκη να ανακαλύψεις τα γνωστά εξ αρχής ξανά και ξανά, να

| ενότητα 2

τα επικυρώσεις μέσω επανάληψης η οποία όμως αναπόφευκτα στο πεδίο των χωρικών εμπειριών και πρακτικών ποτέ δεν είναι πανομοιότυπη μας κατευθύνει προς ένα σχεδιασμό ο οποίος επαναπροσεγγίζει το αντικείμενο του και τον εαυτό του διαρκώς. Ο χώρος μπορεί να είναι συγκεκριμένος, αλλά οι συνθήκες που αυτός φιλοξενεί ή παράγει είναι διαπραγματεύσιμες. Ο χώρος “ξεχνά” τη χρήση του αφού αυτή τελειώσει και μπορεί να δεχτεί νέα ερμηνεία, να φιλοξενήσει νέους τρόπους και αναπαραστάσεις οικειότητας. Ο χώρος της μαγείας του Vance είναι ένας χώρος που μπορεί να δώσει ενδεχομένως φωνή σε εκείνους που δεν έχουν, στα “κενά μνήμης” ανάμεσα στις συγκεκριμένες του ταυτότητες, όπως μια αδιαμόρφωτη θεατρική σκηνή που περιμένει κατοίκους.

2.3.2 Ο *doppelganger*

Αυτός που κατοικεί τον χώρο και τα αντικείμενα που διαμορφώνονται ξανά και ξανά έτσι και αλλιώς είναι κατά το ήμισυ αντικείμενο. Σαν υποκείμενο είναι ένα άτομο χωρίς πρόσωπο και χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά εκτός από τον τρόπο που κινείται, τον τρόπο που το σώμα του ασκεί και εκπέμπει έλξεις και γραμμές φυγής για αυτόν στον οποίο αναφέρεται. Μοιάζει με τους συντρόφους του Blanchot αλλά δεν είναι απλώς ένα δόλωμα. Είναι η απώτατη μορφή ξένου σύμφωνα με την παρακάτω ταξινόμηση του Orson Scott Card¹⁴⁷:

“Η σκανδιναβική γλώσσα αναγνωρίζει τέσσερις βαθμούς, στον ορισμό του ξένου. Ο πρώτος είναι αλλοδαπός, ή *utlänndig*, για τον οποίο δεχόμαστε ότι είναι άνθρωπος από τον δικό μας κόσμο, αλλά από άλλη πόλη ή χώρα. Ο δεύτερος καθορίζεται από την σκανδιναβική λέξη *främling*, εξωγήινος, που απλώς προφέρεται διαφορετικά από τον Δημοσθένη. Αυτός είναι ο ξένος που αναγνωρίζουμε ως άνθρωπο από άλλο κόσμο. Ο τρίτος βαθμός είναι ο *raman*, ο ξένος που αναγνωρίζουμε ότι είναι άνθρωπος ως ηθική μονάδα, αλλά ανήκει σε άλλο είδος. Και ο τέταρτος είναι ο πραγματικά ξένος, [*varelse*], μια κατηγορία που περιλαμβάνει όλα τα ζώα γιατί δεν είναι δυνατόν να υπάρξει συζήτηση μαζί τους. Ζουν, αλλά δεν μπορούμε να μαντέψουμε ποιος είναι ο σκοπός ή η αιτία που τα κάνει να αναλαμβάνουν δράση. Μπορεί να ‘ναι έξυπνα, μπορεί να ‘χουν αυτογνωσία, αλλά αυτό δεν είμαστε σε θέση να το γνωρίζουμε.”



Πυροσβέστες σε διαδήλωση ενάντια στη μείωση των συντάξεων και τις εργασιακές συνθήκες που προωθούνται στην Γαλλία Ιανουάριος 2020

Ο σωσίας εδώ δεν είναι σωσίας του εαυτού αλλά μιας φανταστικής φιγούρας. Ο Joker όπως τον ερμήνευσε ο Joaquin Phoenix έγινε ταχύτατα σύμβολο εξέγερσης απέναντι σε ένα απάνθρωπο και καταπιεστικό σύστημα. Ο Joker όπως τον ερμήνευσε ο Heath Ledger μερικά χρόνια πριν έγινε επίσης σύμβολο μιας κυνικής αντισυστημικής φιλοσοφίας. Ανεξαρτήτως του πόσο ριζοσπαστική μπορεί να είναι μια ταινία του Χόλιγουντ με τέτοια δημοτικότητα όπως το *The Dark Knight* (2008) ή το *Joker* (2019), η φιγούρα του κλόουν-σωσία παραμένει και επανανοηματοδοτείται. Μέσω *detournement* ο Joker χρησιμοποιείται για να δώσει ένα απλό μήνυμα: Ζούμε σε μια κοινωνία που κοντεύει να μας τρελάνει. Απέναντι σε αυτό το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να παλέψουμε.

Είναι ένας *doppelganger*, ένας σατανικός σωσίας που αντιστοιχεί στον ήρωα και καθρεφτίζει ένα μέρος του αρχικού, από το οποίο ένα νέο υποκείμενο εκτυλίσσεται. Χαρακτηρίζεται από σκοτεινά κίνητρα μιας και βούλησή του είναι ολόπλευρα στραμμένη στο να σε κάνει να χαθείς μέσα στην έρημο στην οποία αυτός κατοικεί. Ο ίδιος ο κάτοικος της ερήμου είναι απολύτως ντόπιος στην έρημο, με την έννοια ότι η ύπαρξή του μέσα σε αυτή είναι επέκταση του ίδιου του του Είναι αλλά ότι και το Είναι της ερήμου είναι σύμφυτο με εκείνους τους μοχθηρούς οδηγούς που παρασύρουν κι άλλους στην καρδιά της. Στο νου έρχεται η περιγραφή του Blanchot για την Ευρυδίκη, όμως πρέπει κανείς να φαντάζεται την Ευρυδίκη όχι μουγγή και κατατονική σαν νεκρή, αλλά σε μια φρενήρη διαδικασία παραγωγής κινήτρων και δυνατοτήτων. Μια σατανική δίδυμη της φαντάσματος της Ευρυδίκης που υπάρχει μόνο και μόνο επειδή υπάρχει το πρόσωπό της. Μια Ευρυδίκη χωρίς πρόσωπο. Όπως λένε οι D-G, το πρόσωπο είναι πάντα μια μηχανή παραγωγής ταυτοτήτων και ρόλων, είναι μια προσωπότητα, μια διαδικασία εδαφικοποίησης των χαρακτηριστικών πάνω στον ονομαστικά αποδοσμένο ρόλο· κατά αναλογία η θεωρία του Otto Rank που βλέπει τον *doppelganger* ως μια τελευταία γραμμή άμυνας για το Εγώ, στο Έξω αντιστρέφεται¹⁴⁸. Το πρόβλημα για τους D-G είναι όταν μια τέτοια διαδικασία εξαναγκάζει κάθε επιθυμητική ροή να περάσει μέσα από ένα κύριο σημαίνον το οποίο διογκώνεται και γίνεται το απόλυτο υπόβαθρο¹⁴⁹. Την αφηρημένη μηχανή προσωπότητας μπορεί κανείς να την φανταστεί εύκολα στην αρχιτεκτονική ή στην τέχνη: μια τυπική πινακίδα, μια σημαίνουσα καμπύλη, μια τσαλακωμένη επιφάνεια αν είσαι ο Frank Gherry ή μια τριγωνική μύτη αν είσαι ο Picasso, ραβδώσεις στα υποστυλώματα αν είσαι ο Παρθενώνας. Για παράδειγμα, το απόλυτο υπόβαθρο της αρχιτεκτονικής δοκού επί στύλω είναι ο Παρθενώνας ενώ την ίδια στιγμή κανείς δεν ασχολείται με τους συνδέσμους μέσα στο εσωτερικό των μαρμάρινων στοιχείων, στην αλυσίδα ως μερικό αντικείμενο της αρχιτεκτονικής του Παρθενώνα που εξαφανίζεται πάνω στο αχανές μυθικό του σώμα.

Για να πάει κανείς παραπέρα από πρέπει να φανταστεί έναν ξένο, έναν ανεστραμμένο Παρθενώνα που όταν τον βλέπει κανείς βλέπει αλυσίδες και όχι κίονες, μαλακές συνδέσεις εκεί που υπάρχει στιβαρότητα, σκοτεινούς εσωτερικούς χώρους εκεί που η οροφή που λείπει αφήνει το φως να μπαίνει. Ο Παρθενώνας *doppelganger* είναι ένα κακό πνεύμα που στοιχειώνει τον κανονικό και μέσα από την επίδειξη της διαφορετικής λογικής μέσα από μια μαγική διαδικασία λήθης και ανακάλυψης εκ νέου των χωρικών ποιοτήτων, των σχεδιαστικών αρχών και των κατασκευαστικών τεχνικών σβήνει σιγά σιγά τη σημασία του αρχικού. Οι D-G μιλούν συγκεκριμένα για μια τέτοια

διαδικασία λέγοντας¹⁵⁰:

“Ναί, το πρόσωπο έχει ένα μεγάλο μέλλον, υπό τον όρο να καταστραφεί, να καταλυθεί. Καθ’ οδόν προς το α-σημαίνον, προς το ανυποκειμενικό.”

Και με αυτή την έννοια πράγματι κάθε μεγάλος αρχιτέκτονας, κάθε μεγάλο έργο τέχνης, κάθε ολικό υπερνεωτερικό αντικείμενο έχει και μεγάλη δυνατότητα να κάνει μεγάλο κρότο καθώς θα σπάει. Ο *doppelganger* είναι η ριζική ετερότητά μας που έρχεται να μας παρασύρει στον τόπο που κατοικούν όλες οι ριζικές ετερότητες: στο Έξω. Τι σημαίνει κατοίκηση σε έναν τέτοιο τόπο; Ως προς τον τόπο και την κατοίκηση σε αυτόν, ο Heidegger μας διδάσκει ότι πρωταρχικά κάθε τόπος που κανείς κατοικεί πλήρως είναι τόπος θανάτου, και ο τόπος θανάτου είναι πάντα με τη σειρά του τόπος οικειότητας. Αυτό που ο Heidegger δεν είχε διαγνώσει όμως είναι ότι ο τόπος δεν είναι απαραίτητα στατικός ή εντοπισμένος. Ο τόπος της ριζικής ετερότητας είναι ο τόπος της θεατρικής σκηνής, ο τόπος της μεταμόρφωσης μέσα στον οποίον ριζώνεις όχι με το Είναι σου αλλά με το γίνεσθαι-άλλος σου.

Αν ο ντόπιος της ερήμου είναι ως προς το ήμισυ υποκείμενο, ένας *doppelganger*, ως προς το άλλο μισό, ως αντικείμενο είναι μία μάσκα ή ένα σκηνικό θεάτρου. Δεν έχει καθόλου πρόσωπο ξεχωριστά από εκείνο που δείχνει η μάσκα η οποία παρόλα αυτά είναι μια τελείως διαφορετική αφηρημένη μηχανή από το σύστημα “λευκός τοίχος-μαύρη τρύπα” που παράγει την προσωπότητα σύμφωνα με τους D-G¹⁵¹. Μια μάσκα αποκρύπτει αλλά ταυτόχρονα εμφανίζει αυτόν που την φοράει σαν να φωνάζει κάποιος: Κοιτάξτε με που κρύβομαι! Η μάσκα είναι τριών ειδών, αυτή που κρύβει ολόκληρο το πρόσωπο, αυτή που κρύβει μονάχα τα μάτια και τη μύτη και αφήνει το στόμα να φαίνεται και αυτή που οριακά δεν είναι μάσκα αλλά διάδημα που μπαίνει πάνω στο κεφάλι και απεικονίζει τον χαρακτήρα σαν τοτέμ. Η πρώτη μάσκα αντιστοιχεί στη διαδικασία της προσωπότητας σε αφαιρετικό επίπεδο. Είναι μια ιδανική απόκρυψη και αντικατάσταση του υποκειμένου από τον ρόλο που αναλαμβάνει. Δεν υπάρχει άνθρωπος αλλά πρόσωπο. Η δεύτερη μάσκα αντιστοιχεί στην πραγματική εφαρμογή μιας αφηρημένης μηχανής προσωπότητας, ή στην υπερνεωτερική διαχείριση του υποκειμένου: Είσαι κυρίως ρόλος αλλά υπάρχει και ο χώρος για μια δευτερεύουσα άρθρωση από το στόμα. Η τρίτη μάσκα είναι μια προσωπότητα των μερικών αντικειμένων. Η μάσκα-*doppelganger* υπακούει σε ένα τέταρτο πρότυπο, αυτό της Villa Müller του Adolf Loos. Αυτό του δολώματος. Το πρόσωπο που

| ενότητα 2



Villa Müller, Adolf Loos 1930. Το εσωτερικό και το εξωτερικό σε πλήρη αντίθεση. Η οψη λειτουργεί σαν μάσκα του μέσα.





Η οικογένεια στο *Us* είναι μια πρόφαση για τη συνεργασία των διδύμων μεταξύ τους. Η σχέση τους δεν είναι ένας οικογενειακός δεσμός αλλά πολύ περισσότερο μια κοινή εχθρότητα. Η διαφορά τους με την πρωτότυπη οικογένεια είναι ότι εντός της οικογένειας-doppelganger, ο ένας αναγνωρίζει τις δυνάμεις και τις αδυναμίες του άλλου και προσπαθού να συμπληρώνονται. Παρότι οι σωσίες παρουσιάζονται ως οι “κακοί” της ταινίας δεν καθόλου σαφές ότι είναι εν τέλει κακοί. Είναι βίαιοι και τρομακτικοί αλλά όχι περισσότερο από τις εσωτερικές υποκρισίες και προβληματικές των πρωτότυπων. Η παρουσία τους λειτουργεί σαν έναυσμα για να δείξει ο καθένας από τους “κανονικούς” ανθρώπους πόσο αδίστακτος είναι.

απεικονίζει η μάσκα είναι πρόφαση, χωρίς πραγματική υποκειμενικότητα, με στόχο να τραβήξει τον θεατή μέσα, όπου εκεί εκτυλίσσεται ένας διαφορετικός κόσμος. Ο εσωτερικός κόσμος και αυτός δεν έχει νόημα στο βαθμό που δεν επιτελεστεί η πτύχωση του έξω με το μέσα. Ο *doppelganger* επομένως δεν γίνεται αντιληπτός από τη μορφή του και την ομοιότητά της με τη δική μας, αλλά από την κινητική αντίληψη του σώματός μας που προσλαμβάνει την δική του τροχιά. Αν ο *doppelganger* είναι το αντίθετο ενός προσώπου, τότε ορίζεται από ένα σώμα και πιο συγκεκριμένα από ένα ιδιοδεκτικό σώμα που συστήνεται με τις κοιλότητές του¹⁵². Με αυτή την έννοια, δεν θα έπρεπε καθόλου να μας ξαφνιάσει γιατί τα κτήρια-ομοιώματα των σύγχρονων *starchitects* δεν εμπνέουν καθόλου μια σωματική ερμηνεία του χώρου τους αλλά μια οπτική, σε αντίθεση με τη Villa Müller.

Μια εξαιρετικά δυνατή εικονογραφία για τον *doppelganger* δίνεται από την ταινία *Us* του Jordan Peele. Θέμα της ταινίας είναι η σύγκρουση μιας Αφρο-αμερικάνικης μικροαστικής οικογένειας με τους *doppelgangers* τους, επίσης μια οικογένεια. Η πρώτη επαφή με τους σωσίες έγινε όταν η μητέρα της οικογένειας ήταν παιδί, σε ένα φεστιβάλ. Χρόνια μετά, η φοβία της επιστρέφει όταν η οικογένεια πάει για διακοπές στην ίδια παραλιακή πόλη. Οι σωσίες όλων των ανθρώπων της περιοχής σταδιακά βγαίνουν στην επιφάνεια από τις υπόγειες κατοικίες τους, σκοτώνοντας τα “πρωτότυπά” τους με σκοπό να φτιάξουν μια τεράστια ανθρώπινη αλυσίδα που συμβολικά θα τους ενώσει όλους, θα τους αναγνωρίσει και θα τους φέρει στο προσκήνιο. Η ταινία δείχνει εξαιρετικά αυτό για το οποίο μίλησα προηγουμένως, δηλαδή την έλξη που οι σωσίες ασκούν, παρασύροντας σιγά σιγά όλα τα πρωτότυπα σε πράξεις ακραίας βίας αλλά και σε μια ανακάλυψη της υπόγειας κοινωνίας τους. Η αντιστροφή του χαρακτήρα κάθε ενός από τους πρωταγωνιστές περιλαμβάνει μέσα στοιχεία γνωστών ψυχοπαθολογιών, όπως στην περίπτωση του σωσία του μικρού γιού της οικογένειας ο οποίος είναι πυρομανής, ή του σωσία της κόρης η οποία πάσχει από κάποιο είδος μεθοριακής διαταραχής που δεν της επιτρέπει να αντιληφθεί το συναίσθημα και να αλλάζει εκφράσεις προσώπου. Η ουσία όμως της ταινίας δεν φαίνεται παρά μόνο στην τελευταία σκηνή, όπου αποκαλύπτεται ότι η μητέρα της οικογένειας είναι στην πραγματικότητα ο σωσίας· όταν ήταν παιδί, τράβηξε το πρωτότυπό της κάτω και πήρε τη θέση της στην οικογένεια. Η πτύχωση του μέσα στο έξω συντελείται απρόβλεπτα. Κανείς δεν είναι σε θέση να πιστέψει ότι μπορεί ένας κανονικός άνθρωπος να συμπεριφέρεται όπως ο υποτιθέμενος σωσίας και σίγουρα κανείς δεν μπορεί να φανταστεί έναν σωσία να μαθαίνει να συμπεριφέρεται όπως το πρωτότυπο. Το βλέμμα της μητέρας στην τελευταία σκηνή όταν κοιτάζει τον μικρό γιό που πλέον έχει καταλάβει, είναι το βλέμμα της Ευρυδίκης όταν

καταδικάζει τον Ορφέα σε αποτυχία τη στιγμή που χάνεται στον κάτω κόσμο για πάντα. Είναι το βλέμμα που σε πετάει στο Έξω και υπενθυμίζει ότι όλα είναι δυνατά, σε κάθε είδος πραγματικότητας.

2.4 Νοούμενα με δόντια: Αυτοματισμοί αντεπίθεσης

Η τρίτη μορφή του Έξω που θα αναλύσω σχετίζεται με την ευρύτερη εννοιολογική δουλειά του CCRU (*Cybernetic Culture Research Unit*- Μονάδα Έρευνας της Κυβερνητικής Κουλτούρας) και του κεντρικού της εκπροσώπου, του Nick Land. Νοούμενα με δόντια (*Fanged Noumena*) είναι ο τίτλος του τόμου που περιλαμβάνει το σύνολο των εργασιών του Land που γράφτηκαν ανάμεσα στο 1987 και το 2007 μέσα στον οποίο μπορεί κανείς να βρει μια αρκετά ακριβή περιγραφή και πρόβλεψη του υπερνεωτερικού dispositif αλλά και διαφόρων εννοιολογήσεων γύρω από την διαφυγή από αυτό. Το νοούμενο είναι όρος που από την αρχαία Ελλάδα αναφέρεται σε οντότητες σκέψης που υπάρχουν ανεξάρτητα από την ανθρώπινη αίσθηση και αντίληψη, όπως οι Ιδέες και οι Μορφές στον Πλάτωνα ή τα άτομα του Δημόκριτου. Ο όρος αποκτά την σημερινή του σημασία μέσα από τον Κάντ. Σύμφωνα με την Εγκυκλοπαίδεια Britannica¹⁵³:

“Νοούμενο, πληθυντικός νοούμενα, στην φιλοσοφία του Immanuel Kant, σημαίνει το πράγμα-καθαυτό (*das Ding an sich*) ως αντίθετο σε αυτό που ο Kant αποκαλούσε το φαινόμενο –το πράγμα όπως φαίνεται σε έναν παρατηρητή. Παρότι το νοούμενο κρατά το περιεχόμενο του γνώσιμου κόσμου, ο Kant ισχυριζόταν ότι η ανθρώπινη λογική μπορεί μόνο να γνωρίσει φαινόμενα και ποτέ δεν μπορεί να διαπεράσει το νοούμενο. Ο άνθρωπος, παρόλα αυτά, δεν εξαιρείται τελείως από το νοούμενο επειδή ο πρακτικός λόγος –δηλαδή η δυνατότητα να λειτουργεί κανείς ως ηθικός παράγοντας- δεν βγάζει νόημα εκτός αν υποτεθεί ένας κόσμος νοουμένων στον οποίο η ελευθερία, ο Θεός και η αθανασία ευσταθούν.

Η σχέση του νοούμενου και του φαινομένου στην φιλοσοφία του Kant έχει απασχολήσει τους φιλοσόφους για περίπου δύο αιώνες, και κάποιιο θεωρούν ότι τα χωρία του πάνω στα δύο αυτά θέματα είναι ασύμβατα. Ο άμεσος διάδοχος του Kant, ο Γερμανικός Ιδεαλισμός στην πραγματικότητα απέρριψε το νοούμενο ως ανύπαρκτο στην ανθρώπινη διάνοια. Ο Kant, παρόλα αυτά, ένοιωθε ότι είχε προβλέψει αυτή την απόρριψη μέσω της αναίρεσης του

| ενότητα 2

Ιδεαλισμού, και επέμενε να υπερασπίζεται την απόλυτη πραγματικότητα του νοούμενου, επιχειρηματολογώντας ότι ο κόσμος των φαινομένων είναι μια έκφραση δύναμης και ότι η πηγή αυτής της δύναμης μπορεί να είναι μονάχα ο μακρινός κόσμος των νοουμένων.”

Ο κόσμος των νοουμένων έχει μια σαφή αναλογία με τον περικλειστο και μη προσβάσιμο τόπο της ερήμου, αλλά και με την ευρύτερη εικόνα της ουτοπίας ως περικλειστού ή απομακρυσμένου χώρου. Για το CCRU, ο κόσμος των νοουμένων δεν είναι βέβαια τόσο απρόσβλητος όσο ο κόσμος των Ιδεών του Πλάτωνα, αλλά συγκροτεί ένα ριζικό Έξω, έναν κόσμο συλλήψεων αλλά και κοινωνικότητας διαφορετικό από τον δικό μας. Το ερώτημα που τίθεται και επανέρχεται στα γραπτά τους είναι πώς κανείς προσεγγίζει αυτό το Έξω. Στα πλαίσια αυτά επινοούν το όρο *hyperstition*, που προέρχεται από την αγγλική λέξη *superstition* (πρόληψη) και το πρόθεμα *hyper*. Αυτό που εννοούν με τον όρο *hyperstition* είναι¹⁵⁴:

“[...] ένα κύκλωμα θετικής ανατροφοδότησης που περιλαμβάνει την κουλτούρα ως συστατικό. Μπορεί να οριστεί ως η πειραματική (τεχνο-) επιστήμη των αυτοεκπληρούμενων προφητειών. Οι προλήψεις είναι απλώς ψεύτικες πεποιθήσεις, αλλά οι υπερπρολήψεις¹⁵⁵ –από την ίδια τους την ύπαρξη σαν ιδέες- λειτουργούν αιτιωδώς ώστε να φέρουν την δική τους πραγματικότητα. Τα καπιταλιστικά οικονομικά είναι εξαιρετικά ευαίσθητα στην υπερπρόληψη, όπου η αυτοπεποίθηση λειτουργεί ως αποτελεσματικό ελιξίριο, και αντίστροφα. Η (φανταστική) ιδέα του Κυβερνοχώρου συνέβαλλε στην εισροή και επένδυση που ταχύτατα τον μετέτρεψαν σε μια τεχνοκοινωνική πραγματικότητα.

Ο Αβρααμικός Μονοθεισμός [δηλαδή Ο Ιουδαϊσμός, ο Χριστιανισμός και ο Μωαμεθανισμός] είναι επίσης μια πολύ ισχυρή υπερπροληπτική μηχανή. Με το να αντιμετωπίζει κανείς την Ιερουσαλήμ ως ιερή πόλη με ένα ιδιαίτερο κοσμο-ιστορικό πεπρωμένο, για παράδειγμα, διασφάλισε την πολιτιστική και πολιτική επένδυση που έκανε αυτή την θέση μια αλήθεια. Η υπερπρόληψη μπορεί λοιπόν, κάτω από ‘ευνοϊκές’ συνθήκες των οποίων η ακριβής φύση απαιτεί περαιτέρω διερεύνηση, να μετατρέψει ψέματα σε αλήθειες.

Η υπερπρόληψη μπορεί λοιπόν να γίνει κατανοητή, από τη μεριά του υποκειμένου, ως μια μη γραμμική επιπλοκή της επιστημολογίας, που βασίζεται πάνω στην ευαισθησία του αντικειμένου στην ίδια του την τοποθέτηση

(παρότι είναι εντελώς διακριτή από την υποκειμενική ή μεταμοντέρνα στάση που καταλύει την ανεξάρτητη πραγματικότητα του αντικείμενου σε νοητικές ή σημειωτικές δομές). Το υπερπροληπτικό αντικείμενο δεν είναι απλό αποκύημα της ‘κοινωνικής κατασκευής’, αλλά με έναν πολύ πραγματικό τρόπο ‘καλείται’ στην πραγματικότητα από την προσέγγιση που υιοθετεί κανείς απέναντί του.”

Μια τέτοια πρακτική προσιδιάζει σε μια μαγική πρακτική αλλά με έναν κρυφό αντιπερισπασμό. Το μυστικό κρύβεται σε αυτό που ο Land αποκαλεί “κύκλωμα θετικής ανατροφοδότησης”. Με τη φράση αυτή περιγράφεται ένα σύστημα το οποίο μπορεί να λειτουργεί στον αυτόματο παράγοντας όλο και περισσότερα προϊόντα. Ο τυπικός τρόπος περιγραφής ενός τέτοιου συστήματος είναι ο τύπος:

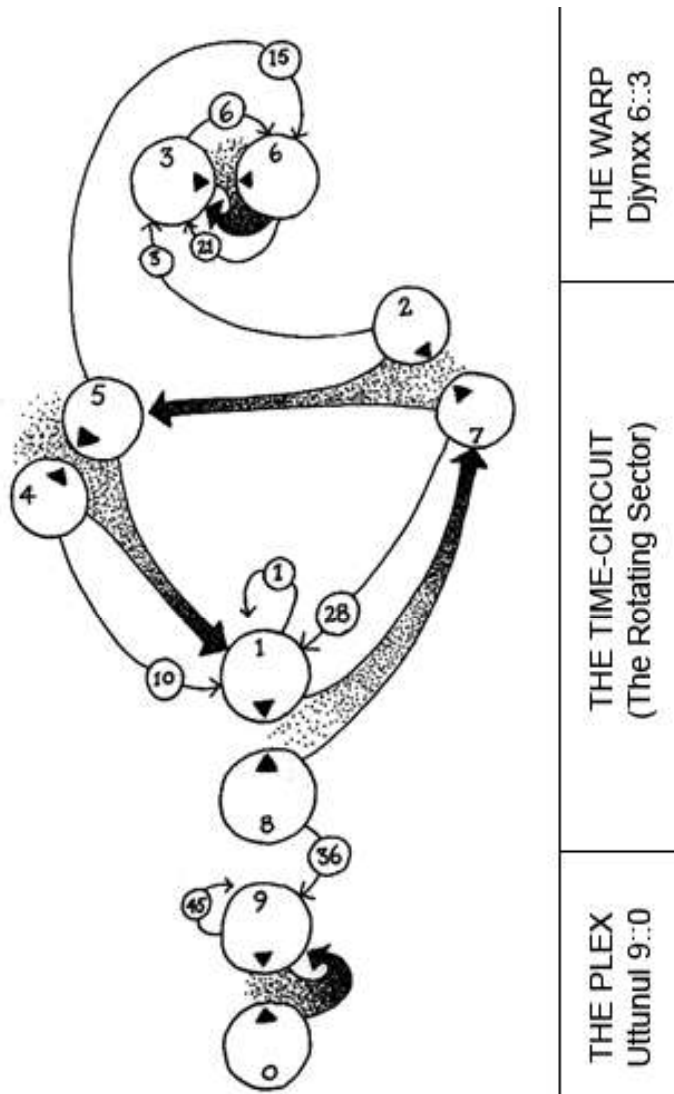
$$X \rightarrow X + c$$

Ή ακόμα και ο τύπος:

$$X \rightarrow X^*c$$

Αυτό που περιγράφει ο τύπος είναι μια διαδικασία στην οποία τα προϊόντα είναι πάντα μια θετική προσαύξηση των αρχικών αντιδρόντων. Όσο αυτή η διαδικασία συνεχίζει, όλο και περισσότερο τα προϊόντα θα αυξάνονται. Σε τέτοια συστήματα βασίζεται η εξάπλωση της χλωρίδας σε προηγούμενες περιόδους του πλανήτη αλλά και η ερημοποίηση, ένα κατεξοχήν ανθρωπογενές φαινόμενο. Στην πρώτη περίπτωση για παράδειγμα, όταν η χλωρίδα μιας περιοχής αναπαράγεται με ταχύτερους ρυθμούς από ότι καταναλώνεται από την πανίδα, τότε σταδιακά τα φυτά αυξάνονται και πληθαίνουν και μάλιστα με συνεχώς αυξανόμενο ρυθμό.

Τη σημασία και τη χρησιμότητα των κυκλωμάτων ή βρόγχων θετικής ανατροφοδότησης, κατανοεί βαθύτατα και αξιοποιεί ο υπερνεωτερικός σχεδιασμός ευρύτατα. Το να λέει κανείς ότι ένα “έξυπνο ρολόι” μπορεί να σου αλλάξει τη ζωή ή να σε κάνει να αποκτήσεις το σώμα ενός αθλητή είναι απλώς μια πλάνη μέχρι αυτό να συμβεί. Ακόμα περισσότερο από τον σχεδιασμό προϊόντων όμως, την αρχή αυτή βλέπει κανείς στην παραγωγή των κοινωνικών υποκειμένων αλλά και των υπερνεωτερικών μεγάλων ή μερικών παρανοϊκών αφηγήσεων. Ο Nick Land θεωρεί την κεντρικότερη από αυτές τις υπερπρολήψεις την ίδια τη λειτουργία του κεφαλαίου, που είναι προγραμματισμένη να αυξάνεται συνεχώς. Με αντίστοιχο τρόπο μπορούμε σήμερα να πούμε ότι η επίθυμητική παραγωγή αλλά και το μονοπώλιο της



Numogram: Διάγραμμα χρονικής στρέβλωσης του CCRU 1999

κυριαρχίας και της βίας του κράτους σε παγκόσμιο επίπεδο λειτουργεί επίσης έτσι. Αυτοί οι διαφορετικοί κοινωνικοί μακρο-αυτοματισμοί είναι που αποτελούν το αντικείμενο της πολιτικής θεωρίας του επιταχυντισμού (*accelerationism*). Σχετικά με το θέμα αυτό, ο Park McDougal, ένας δημοκρατικός διανοητής, που παίρνει αποστάσεις τόσο από την ριζοσπαστική αριστερά όσο και δεξιά λέει¹⁵⁶:

“Για τον επιταχυντισμό του Land, ο καπιταλισμός είναι μια μηχανική, ‘τεχνοικονομική’ έκρηξη, της οποίας ο αυτό-ενισχυτικός, αυτό-ερεθιστικός μηχανισμός μοντελοποιείται καλύτερα από έναν διαφεύγοντα κυβερνητικό βρόγχο ανατροφοδότησης (θα έπερπε να σημειωθεί ότι αν είσαι κυβερνητιστής, όλα μοντελοποιούνται ως βρόγχοι ανατροφοδότησης). Αυτό σημαίνει απλά ότι οι εμμενείς δυναμικές του κεφαλαίου πιέζουν αναγκαστικά προς μια όλο και μεγαλύτερη επέκταση του κεφαλαίου –ο κύκλος X-E-X¹⁵⁷ του Marx είναι η διαφεύγουσα κυβερνητική καθαυτή- και εμμενής μέσα σε αυτή την επέκταση είναι η αναγκαία αλληλοεξάρτηση της τεχνολογικής και οικονομικής εξέλιξης, συμπεριλαμβανομένων των συνεχώς αυξανόμενων δυνάμεων της αφαίρεσης και του υπολογισμού. Καθώς ‘το κεφάλαιο’ επεκτείνεται τόσο στο χώρο όσο και στο χρόνο (ιμπεριαλισμός, μελλοντικές αγορές), η αγορά, κατανοούμενη με την Μισεϊκή της έννοια ως καταληκτική¹⁵⁸, από μόνη της γίνεται ένα είδος κατανεμημένου υπολογιστή για τον υπολογισμό τιμών, παράγοντας αυθόρμητα συλλογική ευφυΐα πολύ περισσότερη από αυτή που οι άνθρωποι μπορούν συνειδητά να κατέχουν. Έτσι, η αγορά καθαυτή είναι μια μορφή ‘τεχνητής υπερνοημοσύνης’ πολύ καιρό πριν οι υπολογιστές εφευρεθούν. Αυτό είναι, εν μέρει, που ο Land εννοεί με τη φράση ‘τελεολογική ταυτότητα του καπιταλισμού και της τεχνητής νοημοσύνης’.”

Τα νοούμενα έχουν δόντια στο βαθμό που μοιάζουν στο κεφάλαιο, δηλαδή σε ανεξάρτητες αυτόνομες νοητικές οντότητες που μπορούν με πολύ πραγματικούς τρόπους να πληγώσουν την υλική πραγματικότητα. Ένα τέτοιο νοούμενο μπορεί να είναι το Έξω, στο βαθμό που μπορεί να λειτουργήσει μέσα από βρόγχους θετικής ανατροφοδότησης.

Ένα ιδιαίτερο παράδειγμα βρόγχου θετικής ανατροφοδότησης είναι η λειτουργία των memes (μιμίδια σύμφωνα με κάποιες αποδόσεις). Τα memes είναι διαδικτυακά αντικείμενα (συνήθως εικόνες με κείμενο) κάθε μία από τις οποίες έχει ένα ορισμένο πεδίο αναφοράς και σημασία. Η συνεχής χρήση των memes και τομές μεταξύ των πεδίων αναφοράς διαφορετικών

| ενότητα 2

memes παράγουν μια τεράστια ποικιλία αλλά πολύ περισσότερο από αυτό, ένα αυτοματοποιημένο σύστημα παραγωγής νοήματος που αναδρομικά εμπλουτίζει και επεκτείνει κάθε μεμονωμένη οντότητα που συμμετέχει σε αυτό. Το Έξω ως meme βασίζεται στα κυκλώματα ανατροφοδότησης της υπερνεωτερικότητας αλλά παρεμβαίνει σε αυτά με έννοιες και αντικείμενα που το βραχυκυκλώνουν. Οι εικόνες που παράγει το Έξω στο βαθμό που μπορούν να τεθούν σε μια αρχική κίνηση, μπορούν να πολλαπλασιαστούν και να καταλάβουν όλο και περισσότερους χώρους, φέρνοντας στην επιφάνεια, τη ριζική ή σχετική εξωτερικότητα του υπερνεωτερικού *dispositif*. Μια τέτοια πρακτική στο δημόσιο χώρο είναι υπό περιπτώσεις το graffiti, ειδικά στο βαθμό που χρησιμοποιείται ως μέσω πολιτικής πάλης ή καλλιτεχνικό μήνυμα. Μια υπογραφή ή μοτίβο μπορεί εύκολα και γρήγορα να εξαπλωθεί σε ολόκληρη την πόλη στο βαθμό που υπάρχουν οι αρχικές συνθήκες για να την αναπαραγωγή του. Υπενθυμίζω σε αυτό το σημείο τη στοχαστική λειτουργία της μόδας όπως περιγράφηκε στην πρώτη ενότητα. Γιατί μια τέτοια λογική είναι επιθυμητή; Η απάντηση είναι ότι μια τέτοια λογική είναι επιθυμητή στο βαθμό που επιτρέπει την εισαγωγή του μη πραγματικού στην πραγματικότητα με αναδρομικό τρόπο. Πρόκειται για μια θεωρία του σχεδιασμού της κίνησης από ένα πιθανό μέλλον προς το παρόν.

Σε αυτό το πεδίο μπορεί κανείς να αναζητήσει κανείς παραδείγματα και εικόνες από την αρχιτεκτονική και την τέχνη που να προσεγγίζουν το Έξω μέσα από την αντίστροφη αυτή κίνηση. Χαρακτηριστική είναι η δυστοπική αρχιτεκτονική του Lebbeus Woods, ο οποίος σχεδιάζει το 1991 την Ελεύθερη Ζώνη του Ζάγκρεμπ (Zagreb Free Zone), στην οποία ακατανόητες, γλυπτικές κατασκευές συνυπάρχουν με την παλιά πόλη. Ο ίδιος ο Woods στο ιστολόγιό του ορίζει τους χώρους της Ελεύθερης Ζώνης του Ζάγκρεμπ ως Ελεύθερους χώρους (*Freespaces*) οι οποίοι είναι¹⁵⁹:

“Χώροι και κατασκευές για ζωή και δουλειά που είναι 1) ελεύθεροι από οποιοδήποτε προ-αποφασισμένο σκοπό ή σημασία· και 2) δύσκολοι στο να κατοικηθούν· προορισμένοι για αυτούς που είναι διατεθειμένοι να εφεύρουν τρόπους να τους κατοικήσουν.”

Έτσι τα ατομικό δωμάτιο στην “κατασκευή-κεντρί” των σχεδίων του Woods, αποτελεί και αυτό μια υπερπρόληψη: δεν έχει καμία χρήση μέχρι η μορφή του και η έλξη του να αποτελέσουν το έναυσμα για μια χρήση που θα του ταιριάζει. Όταν αυτό γίνει κανείς δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι η χρήση δεν

ήταν αυτή εξαρχής. Με αυτό τον τρόπο ένας ελκυστικός σχεδιασμός μπορεί ίσως να εξαναγκάσει την ανάδυση τρόπων ζωής που ενυπάρχουν στο Έξω της κοινωνίας αλλά δεν εκφράζονται. Η σημασία της Ελεύθερης Ζώνης του Ζάγκρεμπ δεν είναι καν οι κατασκευές αυτές καθαυτές, αλλά το ερώτημα που γεννούν: Τι συνέβη εδώ που δικαιολογεί αυτή την αρχιτεκτονική; Τι είναι αυτή η κατασκευή; Και κυρίως: Πώς μπορώ να μετέχω στο μυστήριο και εγώ; Οι περίεργοι σχηματισμοί λειτουργούν όπως η σιλουέτα του Πύργου στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Κάφκα: μια συνεχής υπενθύμιση για την ύπαρξη μιας πραγματικότητας που δεν βρίσκεται εδώ αλλά Έξω, ένα πανίσχυρο κίνητρο για τη δραστηριοποίηση του ήρωα ο οποίος παρά την αρχική του δυσπιστία στο καθεστώς του Πύργου, τελικά γίνεται ένθερμος υποστηρικτής του και ένας ακόμα από τους πολλούς παίχτες του παιχνιδιού του. Δεν χρειάζεται να φτάσει κανείς στον Πύργο όπως δεν χρειάζεται να μπει κανείς μέσα στις κατασκευές του Woods για να ξεκινήσει να φαντάζεται τη ζωή του ως κάτοικός τους. Πρώτη απαραίτητη προϋπόθεση για μια αρχιτεκτονική του Έξω με τους όρους που περιέγραψα εδώ είναι η εννοιολόγηση της σημασίας της κίνησης, όχι αυστηρά με την έννοια της κίνησης στο χώρο, αλλά και της κίνησης στο χρόνο ή της κίνησης ως άυλο στοιχείο ίδρυσης σχέσεων. Στη συνέχεια, περιγράψω τα ανοίκια αντικείμενα και χώρους που μπορούν να δώσουν τα αναπάντεχα αποτελέσματα μιας νέας ουτοπικής αρχιτεκτονικής.

2.4.1 Η κίνηση

Η διαχείριση των υπερπροκαταλήψεων γίνεται μέσα από διαφορετικές κοινωνικές και συμβολικές επιταχύνσεις σύμφωνα με το CCRU. Παρόλα αυτά, η επιτάχυνση των τάσεων απεδαφικοποίησης του σύγχρονου καπιταλισμού προς όφελος μιας επαναστατικής ρήξης την οποία υποστήριζαν οι D-G, είναι μακριά από την λογική του αναπόφευκτου που υποστηρίζει ο Nick Land, ότι δηλαδή το εμπορευματικό σύστημα αποκτά τέτοια ορμή που είναι απρόσβλητο από τον ανθρώπινο πολιτισμό¹⁶⁰. Η θεωρία του Land καταλήγει σε απολύτως νεοσυντηρητικούς δρόμους για τους οποίους ο Andrew Culp λέει¹⁶¹:

“Το πρόβλημα [για τον Land] και με τους δύο επιταχυντισμούς [τόσο τον δεξιό όσο και τον αριστερό] είναι ότι κανένας δεν τραβάει την διαδικασία αρκετά στα άκρα, που σημαίνει ότι, κάθε επιταχυντισμός είναι υποθετικός επειδή

αποτυγχάνει να παραιτηθεί στο έξω. Έτσι, ο Land μασκαρεύει τον φασισμό του ως αθλητισμό για να κρύψει την δειλία του να υπερασπίζεται κανείς τις δυνάμεις αυτού του κόσμου, συγκεκριμένα, το δικαστήριο του ορθού λόγου, την εξουσία της αγοράς, και μια θρησκευτική πίστη στην τεχνολογία.”

Αντί για την συνεχή επιτάχυνση των διαφόρων βρόγχων θετικής ανατροφοδότησης ο Culpr προτείνει την έννοια της απόδρασης ως εναλλακτική. Η απόδραση για τον Culpr δεν είναι μια απόσυρση από το κοινωνικό πεδίο αλλά αντίθετα μια διάβρωση διαφόρων δεσμών και συστημάτων ασφάλειας με σκοπό την ολική τους διάρρηξη¹⁶². Η απόδραση εμπεριέχει την κίνηση στον χώρο ενώ η επιτάχυνση συνδέεται με μια όλο και πιο γρήγορη κυκλική περιστροφή που γίνεται επιτόπου και περισσότερο από όλα επαναλαμβάνει παρά μετατοπίζει. Αυτή είναι η συντηρητική, υπερνεωτερική ερμηνεία και αξιοποίηση της απεδαφικοποίησης που προτείνουν οι D-G, η οποία πάντα επανεδαφικοποιείται σε ένα νέο πεδίο κυριαρχίας, ακόμα καλύτερο και πληρέστερο από το παλιό¹⁶³. Ταυτόχρονα όμως, μια άλλη γραμμή απεδαφικοποίησης μπορεί να περιγραφεί. Η γραμμή αυτή περνάει μέσα από την κίνηση σαν καθοριστικό υπόβαθρο κάθε αισθητηριακής αντίληψης όπως υποστηρίζει η Maxine Sheets-Johnstone από τη μία¹⁶⁴ και από το ξαναρίζωμα αυτής της κίνησης σε νέες αξιακές και αισθητικές συντεταγμένες από την άλλη.

Η διαδικασία αυτή που προσπαθώ να προσεγγίσω έχει σημαντικές συγγένειες με τις φαινομενολογικές ανησυχίες σχετικά με τον τόπο και την αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή και συγκεκριμένα με την ανησυχία ότι ο σημερινός εργασιακός νομαδισμός και οι ρυθμοί της μητρόπολης αποσαθρώνουν κάθε τι που θα μπορούσε να λειτουργήσει σαν τόπος οικειότητας και εγκατάστασης των ανθρώπων. Το ζήτημα στο κέντρο της φαινομενολογικής ανάλυσης για θέματα αρχιτεκτονικής και εντοπιότητας είναι αυτό του τόπου. Ο τόπος νοείται όχι ως μια τοποθεσία, ένα σημείο σε ένα σύστημα συντεταγμένων αλλά ως εκείνο το σύμπλεγμα υλικών, συναισθηματικών και εννοιολογικών στοιχείων που παράγει μια αίσθηση του ανοίγειν στο υποκείμενο. Ο τόπος όπως είναι αυτονόητο είναι έννοια που έχει απασχολήσει πολύ τον αρχιτεκτονικό λόγο (γραπτό και σχεδιασμένο) οι ρίζες του όμως φαίνονται να πηγαίνουν βαθύτερα από μια τέτοια ματιά. Ο Jeff Malpas αναφερόμενος κυρίαρχα στη δουλειά του Heidegger αλλά δίνοντας στο σχόλιό του μια ευρύτερη ισχύ, υποστηρίζει ότι το ζήτημα του τόπου είναι ένα καθαρό φιλοσοφικό ερώτημα και μάλιστα βρίσκεται στον κρυφό πυρήνα του ζητήματος του Είναι¹⁶⁵. Σύμφωνα με τις φαινομενολογικές κριτικές, η επιτάχυνση της πραγματικότητας έχει σαν

αποτέλεσμα η αρχιτεκτονική να χάνει το αντικείμενό της και να υποβαθμίζεται σε μια τεχνική παρά σε έναν σχεδιασμό δοχείων ζωής. Μια εσωτερική αντίφαση υπεισέρχεται στα πράγματα μιας και το Είναι τους δεν μπορεί πια να εκφραστεί.

Η εποχή της “διχασμένης αναπαράστασης” όπως ονομάζει ο Vesely στο βιβλίο του τον σύγχρονο κόσμο¹⁶⁶ παράγεται από την αντίληψη ενός σύμπαντος διαχωρισμένο σε ποσοτικά και ποιοτικά στοιχεία και συγκεφαλαιώνεται στο δίπολο επιστήμης και τέχνης. Παρά τις συμβολές τους στην αναγνώριση του ζητήματος του διχασμού στη σκέψη και την ύπαρξη του σύγχρονου ανθρώπου, οι φαινομενολογικές βάσεις από τις οποίες εμπνέεται και αφορμάται και ο Vessely, αναπαράγουν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τον διπολισμό σαν καθοριστική οριοθέτηση μεταξύ μη συμβατών λογικών. Τα δίπολα τόπου-χώρου, αντικειμενικού-υποκειμενικού, απτικού-οπτικού, βιωμένου-ορθολογικού, κίνησης-ριζώματος όπως εμφανίζονται με μια επαναλαμβανόμενη συχνότητα στην ευρύτερη φαινομενολογική βιβλιογραφία και μεθοδολογία¹⁶⁷ είναι μερικά μόνο από τα εργαλεία με τα οποία η φαινομενολογική μεθοδολογία διαχειρίζεται και ως αναλυτικά εργαλεία έχουν μεγάλη σημασία. Παρόλα αυτά, βασική παραδοχή από μεριάς μου για τον σύγχρονο κόσμο είναι ότι κινείται ολοένα και περισσότερο προς μια τροχιά αναιρέσης και ενσωμάτωσης των αντιθετικών πόλων σε νέες ενότητες, με μεγαλύτερη περιγραφική και πρακτική ισχύ. Αν το ζητούμενο μιας αρχιτεκτονικής του Έξω είναι η σύγκρουση αλλά και η ενίσχυση των δυνατοτήτων για νέους τρόπους κατοίκησης και ζωής τότε η έννοια του τόπου συνδυασμένη με την έννοια της κίνησης μπορεί να δώσει ενδιαφέροντα αποτελέσματα.

Σε κάθε περίπτωση το ζήτημα δεν είναι η υπεράσπιση του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής μιας και όπως έδειξα αρκετές φορές ως τώρα, αυτό όχι απλώς διευρύνεται αλλά και αποκτά αυξημένη σημασία. Το ζήτημα όμως είναι πώς οι υπερπροκαταλήψεις σαν εργαλείο σύγκρουσης μπορούν να οδηγήσουν σε κάτι που δεν θα παρασυρθεί από την θεαλλώδη υπερνεωτερική ροή. Το ζήτημα του ριζώματος στον τόπο με την έννοια που του δίνει ο Heidegger μπορεί να απεικονιστεί μέσω ενός ήρεμου δέντρου που κάθετα αιώνια κρατώντας τη γη από κάτω του γερά. Στην περίπτωση του Έξω, το ρίζωμα μοιάζει περισσότερο με την λαβή των νυχιών ενός ζώου πάνω στο έδαφος, στα δέντρα ή ακόμα και πάνω στο θήραμα, ένα στέρεο εφελτήριο για ένα ακόμα άλμα που όμως δεν είναι καθόλου λιγότερο έντονο ή πραγματικό, δεν εξαρτάται καθόλου λιγότερο από το υπόβαθρο και δεν ορίζει καθόλου λιγότερο τόπους· αν όχι με την γαλήνια δύναμη των ριζών του δέντρου σίγουρα με την βιαιότητα της ουλής που αφήνουν τα νύχια. Όλη η παραπάνω περιγραφή

μπορεί να αναδιατυπωθεί ως το ερώτημα του υποβάθρου και της διάσχισής του από κινήσεις του Έξω, ή αλλιώς: Πώς μπορούν οι υπερπροληπτικές κινήσεις του Έξω να αλληλεπιδράσουν με το υπόβαθρο;

Το ερώτημα αυτό διαπραγματεύεται με μεγάλη επιτυχία ο Lebbeus Woods ο οποίος όπως προανέφερα εντάσσει αντί για τη ρίζα τη λειτουργικότητα του κεντριού, της δαγκάνας, του καρφωμένου θραύσματος ακόμα και της χαλαρής αγκύρωσης (στις ιπτάμενες κατασκευές). Το ίδιο ερώτημα μπορούμε να διαπραγματευτούμε με αφορμή τους NDT (Nederlands Dans Theater) στις χορογραφίες *Safe as Houses* και *Sehnsucht*¹⁶⁸. Στις χορογραφίες αυτές το κινούμενο στοιχείο δεν είναι αυστηρά το σώμα αλλά ο συνδυασμός σκηνικού-σώματος. Ο περιστρεφόμενος τοίχος που διατρέπει ολόκληρη τη σκηνή στην πρώτη περίπτωση λειτουργεί τόσο σαν ερέθισμα για κίνηση όσο και σαν τον ιδρυτικό παράγοντα μιας ιδιαίτερης εντοπιότητας. Οι χορευτές κατοικούν γύρω από τον τοίχο όχι σε δοσμένες θέσεις ή σχηματισμούς αλλά σε μια διαρκή όσμωση με αυτόν, σε συνομιλία και σε διαδικασία δημιουργίας μιας θεατρικής επικοινωνίας. Το σύστημα που τίθεται σε λειτουργία από την περιστροφή του τοίχου και την αντιστικτική μουσική γραφή εξαναγκάζει τα σώματα σε όλο και πιο γρήγορες, όλο και πιο κοντινές αποδράσεις από τα όρια της επιφάνειας που έρχεται συνεχώς καταπάνω τους. Μέχρι το κομμάτι να τελειώσει δεν μπορείς πια να φανταστείς τον τοίχο σαν στατικό στοιχείο. Στη δεύτερη περίπτωση το περιστρεφόμενο σπίτι-κουτί λειτουργεί με παρόμοιο τρόπο για τους δύο χορευτές που κινούνται μέσα του. Το πάτωμα γίνεται τοίχος και ύστερα ταβάνι και το σώμα πρέπει να βρει τρόπο να μεταβεί από την όρθια θέση στο κατακόρυφο, στο ξάπλωμα και στο κρέμασμα. Το ντουέτο μέσα στο σπίτι-κουτί εφευρίσκει συνέχεια τρόπους αγκύρωσης και στερέωσης στο μεταβαλλόμενο υπόβαθρό του, μέχρι που τελικά η κατοίκηση του σπιτιού γίνεται δυνατή χωρίς έπιπλα και καθίσματα –τα οποία σιγά σιγά χάνουν το νόημά τους ως σημεία αναφοράς στο βάθος- αλλά μόνο από τις κινητικές ποιότητες των σωμάτων.

Αναδιατυπώνοντας, η αρχιτεκτονική του Έξω προσεγγίζοντας τον τόπο σήμερα, οφείλει αφενός να μπορεί να παράγει χωρικές και κοινωνικές εξωτερικότητες αλλά και να αναφέρεται με όρους ερεθίσματος για κίνηση στο σώμα του υποκειμένου. Μια τέτοια αντίληψη για την αρχιτεκτονική ισχυρίζεται ότι περιγράφει ο Γιάννης Πεπονής στο βιβλίο του *Χωρογραφίες*: ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος, όπου δίνει μέσα από διαφορετικά παραδείγματα συστημάτων αλληλεξάρτησης και διεπαφής μερών ενός όλου, μια εικόνα της αρχιτεκτονικής του αντίληψης¹⁶⁹. Παρόλα αυτά η μεθοδολογία που περιγράφει αφορά κυρίως την εσωτερική σχέση μορφολογικών στοιχείων για την παραγωγή του νοήματος. Χαρακτηριστική

είναι η μεθοδολογία του 5^{ου} κεφαλαίου όπου ξεκινώντας από τον τρόπο με τον οποίο οι αναλογικές σχέσεις αποτελούν τη μήτρα για τη δομή του κόσμου στον Πλάτωνα, ο συγγραφέας περνά στη χωρική οργάνωση, το σχήμα, τη μορφολογία, την κατανοησιμότητα και τέλος τη χρηστικότητα σαν τις διαδοχικές βαθμίδες παραγωγής του αρχιτεκτονικού νοήματος¹⁷⁰. Αντί για μια μορφολογική αντίληψη των μερών, μια αρχιτεκτονική του τόπου οφείλει να φέρει στο προσκήνιο αυτό που η Sheets-Johnstone θεωρεί το περιεχόμενο της ορχηστρικής τέχνης, την ψευδαίσθηση δύναμης¹⁷¹.

Η ψευδαίσθηση της δύναμης είναι το περιεχόμενο και η εμπειρία του χορού σύμφωνα το σκεπτικό ότι ο χορός συντίθεται από κίνηση και ότι η κίνηση είναι πρώτα και κύρια, από φαινομενολογική σκοπιά, μια εκδήλωση δυνάμεων¹⁷². Με τον τρόπο αυτό η φόρμα του χορού αναλύεται μη-μορφολογικά αλλά βάσει των διαδικασιών και της εσωτερικής ενότητας του σώματος που χορεύει, του θεατή και των εγγενών χαρακτηριστικών της κίνησης ως φαινόμενο. Σύμφωνα με την συγγραφέα, ο χορός παράγει την ψευδαίσθηση της δύναμης στο βαθμό που αποτελεί οργανική προ-συνειδητή εκδήλωση του σώματος του χορευτή. Στο προ-συνειδητό επίπεδο μάλιστα λέει ότι "χορευτής και χορός είναι ένα"¹⁷³, με την έννοια ότι ο χορευτής παράγει μια συνεχόμενη μορφή εν κινήσει σαν απότοκο της παράδοσης του σώματός του σε μια κατάσταση εκστατική¹⁷⁴. Χαρακτηρίζοντας την χορευτική συνθήκη ως εκστατική, η Sheets-Johnstone εννοεί της αναπόφευκτη απόσταση που υπάρχει μεταξύ του σώματος ως το κέντρο και της παραγόμενης μορφής στο χώρο. Θα μπορούσαμε με όρους του Merleau-Ponty να μιλήσουμε για ένα διευρυμένο σωματικό σχήμα κατά την διαδικασία του χορού, το οποίο υπερβαίνει το φυσικό σώμα του χορευτή και εκτείνεται προς ένα πεδίο ανάγνωσης των δυναμικών του ποιότητων.

Στην ανάλυση της Sheets-Johnstone εμπεριέχεται και η τυπική μορφολογική οπτική όταν αναγνωρίζει ότι τα πλαστικά στοιχεία της δυναμικής δύναμης που παράγει ο χορός είναι οι εντατικές, οι γραμμικές οι χωρικές και οι προβολικές ποιότητες (*tensional, linear, areal, projectional qualities*)¹⁷⁵. Σε ένα συνδυασμό των παραπάνω θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε και τη μορφολογική πορεία σκέψης του Πεπονή, σε κάθε περίπτωση όμως δε θα πρέπει να χαθεί το κέντρο βάρους του επιχειρήματος της Sheets-Johnstone το οποίο αφορά την πρόσληψη της δυναμικής ενέργειας της κίνησης του σώματος και όχι της συγκεκριμένης μορφής που παίρνει ως φυσικό αντικείμενο.

Ένας σχεδιασμός τέτοιος παράγει πολύ περισσότερο οργανωμένες εκφράσεις αυτής της ψευδαίσθησης της δύναμης στον χώρο, παρά καθαυτές χωρικές οργανώσεις. Πρόκειται για μια χορογραφία, χώρων ή Χωρογραφία. Το προ-συνειδητό στοιχείο του σώματος είναι εκείνο το οποίο μπορεί εν τέλει

| ενότητα 2

να παράξει και κίνηση η οποία θα είναι αντανakλαστική και σε συμφωνία με της ψυχικής και σωματικής κατάστασης του υποκειμένου και όχι αποτέλεσμα μιας επιταγής για περισσότερο, γρηγορότερα, καλύτερα του υπερνεωτερικού πολιτισμού. Ο τόπος με την έννοια αυτή είναι ζήτημα του να οργανώσει κανείς εκείνες τις κινήσεις των σωμάτων που θα δώσουν την πρώτη ύλη για νέες κοινωνικότητες. Είναι ένας τόπος εν κινήσει, που πολύ λιγότερο αφορά την έννοια της παράδοσης, της υλικότητας και της εντοπιότητας και πολύ περισσότερο ασχολείται με μεθόδους δημιουργίας κοινοτήτων. Είναι ένας τόπος που καθώς πηγαίνει από το σημείο Α στο σημείο Β τελικά αποκαλύπτει έναν ολόκληρο κόσμο στη σύνδεση των σημείων και ανάμεσά τους που γίνεται δυνατός εξ αιτίας αυτής της κίνησης. Είναι ένας τόπος ως σύγχρονος κοινωνικός τρόπος ύπαρξης και ως τέτοιος μπορεί να είναι κινούμενος αλλά είναι δικός μας.

2.4.2 Το ανοίκειο

Ο κινούμενος τόπος του Έξω είναι ταυτόχρονα γνωστός και άγνωστος για τα υποκείμενα που τον παράγουν με τις κινήσεις των σωμάτων τους. Οι δύο αυτές αντίθετες έννοιες συναντιούνται σύμφωνα με την ερμηνεία του Freud στην έννοια του ανοίκειου όταν μέσα από την ετυμολογία της γερμανικής λέξης *unheimlich* και της αντίθετής της *heimlich*, διαπιστώνει ότι μία από τις σημασίες της δεύτερης είναι πολύ κοντά στη σημασία της πρώτης¹⁷⁶. Ο Freud ταυτίζει το ανοίκειο με το κάποτε οικείο που για οποιοδήποτε λόγο έχει απωθηθεί στο ασυνείδητο. Ο Άγγελος Αλετράς στην πορεία προσέγγισης της έννοιας του ανοίκειου βρίσκει μια αναλογία με την έννοια του φανταστικού όπως το προσδιορίζει ο Todorov στα πλαίσια του Ρώσικου φορμαλισμού¹⁷⁷:

“[...] ο Todorov προχωρά στη διεύρυνση του ορισμού του φανταστικού τοποθετώντας το σε μια ενδιάμεση περιοχή μεταξύ του θαυμαστού και του παράξενου. Το μεσοδιάστημα αυτό βρίσκεται, σύμφωνα πάντα με τον Todorov, ανάμεσα στη λογική του πραγματικού και στο παράλογο του υπερφυσικού. [...]

Προσδιοριζόμενο ως ένας δισταγμός ανάμεσα στο πραγματικό και το ψευδαισθητικό/φαντασιακό, το φανταστικό βρίσκεται επομένως, χωρικά και χρονικά, ανάμεσα στα δύο συγγενικά του είδη. Χωρικά τοποθετείται στο ενδιάμεσο όριο μεταξύ του παράξενου και του θαυμαστού και χρονικά διαρκεί

όσο ένας δισταγμός, συνιστά ένα στιγμιαίο ‘παραξένισμα’ του αναγνώστη ως προς την εξήγηση της φύσης ενός συμβάντος.”

Αυτό το ενδιαμέσο για το οποίο μιλάει αναλυτικά και ο Fredric Jameson σε σχέση με την ψυχική ανταπόκριση στην προοπτική της ουτοπίας¹⁷⁸, είναι το ίδιο συναίσθημα το οποίο ένας τόπος της κίνησης παράγει στο υποκείμενο που τον σχηματίζει. Ακόμα θα μπορούσε κανείς να πει ότι το αίσθημα του ανοίκειου είναι και το αίσθημα ακριβώς που αντιστοιχεί στην συνάντηση με τους υπερπροληπτικούς μηχανισμούς. Ο Freud προβλέποντας θα έλεγε κανείς την κατάσταση αυτή, τονίζει ότι ένας από τους τρόπους για να εμφανιστεί το συναίσθημα του ανοίκειου είναι η αβεβαιότητα ως προς το αν αυτός που έχεις απέναντί σου είναι ζωντανός ή ένα αυτόματο, αλλά και η παρουσία του αυτόματου εν γένει¹⁷⁹. Τι πιο αυτόματο από έναν βρόγχο θετικής ανατροφοδότησης; Στην προκειμένη περίπτωση όμως το αίσθημα του ανοίκειου δεν προκύπτει από την επαναφορά μιας παρελθοντικής απωθημένης εικόνας, αλλά με τη εμφάνιση ενός ενδεχόμενου μέλλοντος στο παρόν. Το ενδεχόμενο μέλλον μπορεί να είναι εξίσου οικείο με το παρελθόν αν ακολουθήσουμε την τοποθέτηση του Deleuze για το χρόνο¹⁸⁰, αλλά κάτι τέτοιο δεν είναι απαραίτητο. Το μέλλον ιδωμένο από την οπτική του βέλους του Έξω που εισβάλλει στο παρόν μπορεί να είναι εξίσου τραυματικό αναδρομικά και στιγμιαία. Πρόκειται για αυτό που ο Alvin Toffler ονομάζει Σοκ Μέλλοντος (*Future Shock*) και σχετικά με το οποίο λέει¹⁸¹:

“Το Σοκ Μέλλοντος είναι ο ζαλιστικός αποπροσανατολισμός που προκύπτει από μια πρώιμη άφιξη του μέλλοντος. Μπορεί να είναι η πιο σημαντική ασθένεια του αύριο. [...] Το Σοκ Μέλλοντος είναι ένα χρονικό φαινόμενο, ένα προϊόν του σημαντικά επιταχυσμένου ρυθμού αλλαγής στην κοινωνία.”

Η πρόβλεψη του Toffler, επιβεβαιώνεται από τα ευρήματα της κλινικής ψυχολογίας και παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με τη δουλειά του Byung Chul Han σχετικά με το burnout ως αντίδραση στην υπερπληροφόρηση ή τον πληθωρισμό ερεθισμάτων¹⁸².

Το μέλλον εμφανίζεται νωρίτερα από ότι πρέπει στο βαθμό που ένα κύκλωμα ανατροφοδότησης το προεξοφλεί. Αυτή η αίσθηση του ανοίκειου σχετίζεται άρρηκτα με την αρχιτεκτονική του Έξω όταν το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με τις δυνατότητες που δεν πίστευε ότι είχε ή θα είχε. Η Ελεύθερη Ζώνη



Πλάνο από την ταινία “Nostalghia” (1983) του Andrei Tarkovsky. Η χρήση των μορίβων του σπιτιού και του καθεδρικού ναού σε υπέρθεση δημιουργεί την αίσθηση ότι ούτε το ένα ούτε το άλλο θα έπρεπε να είναι εκεί που είναι. Ο Αλετράς λέει :

“Η ανεσιτότητα με την οποία βρίσκεται αντιμέτωπος ο Andrei ερχόμενος στην Ιταλία βρίσκει το αντίδοτό της όχι μέσα από την ευτυχή επιστροφή σε ένα ουτοπικό παρελθόν ή τη σύναψη μιας οικείας σχέσης με τον τόπο της καταγωγής του, αλλά μέσα από τη διαρκή διαπραγμάτευση με την ετερότητα. Άλλωστε, όπως πολύ όμορφα γράφει ο Richard Sennett, “η «πατρίδα» δεν είναι ένας γεωγραφικός τόπος, αλλά μια ανάγκη που την κουβαλά κανείς μαζί του· όπου και αν βρίσκεται κανείς, η πατρίδα θα βρίσκεται πάντοτε κάπου αλλού.”

του Ζάγκρεμπ είναι ίσως το ιδανικότερο παράδειγμα αυτής της ανοικείωσης. Εξίσου πιθανά φαντάζουν τα ενδεχόμενα οι περίεργες κατασκευές να είναι δημιουργήματα εξωγήινων όσο και το να μετατρέπεται σε εξωγήινο όποιος τις χρησιμοποιεί/κατοικεί.

Το ανοίκειο καταλήγει ο Freud, σχετίζεται εν τέλει με την επανάληψη και συγκεκριμένα την καταναγκαστική επανάληψη όπως αυτή που συμβαίνει στην περίπτωση των εμμονικών νευρωτικών ασθενών¹⁸³. Η ίδια εμπειρία που ενυπάρχει στην επανάληψη του απωθημένου τραύματος ενυπάρχει σε περίεργες συμπτώσεις –τι άλλο είναι οι συμπτώσεις παρά επαναλήψεις αριθμών, ονομάτων, κανόνων;- , σε στοιχειωμένα σπίτια ή ανθρώπους με το επαναλαμβανόμενο στοιχείο να είναι η επιστροφή ή ύπαρξη του νεκρού, στην συνάντηση με έναν τρελό ή επιληπτικό σε κρίση¹⁸⁴. Ο Freud θεωρεί ότι το δόγμα της επανάληψης είναι το εξής: Επαναλαμβάνω γιατί απωθώ. Όμως, όπως λέει ο Deleuze, στην περίπτωση των κοινωνικών μηχανισμών παραγωγής της συνείδησης το αντίστροφο είναι αυτό που συμβαίνει: Απωθώ επειδή επαναλαμβάνω. Η ανοικείωση του Έξω έχει να κάνει υπό αυτή την έννοια με τη διακοπή της επανάληψης των υπερνεωτερικών βρόγχων ανατροφοδότησης από άλλους που βασίζονται σε μια ουτοπική κίνηση του μέλλοντος προς το παρόν και την μερική απώθηση των πρώτων. Το αρχιτεκτονικό ανοίκειο δεν έχει να κάνει με τη μορφή αυστηρά αλλά με τις κοινωνικές συνθήκες που προσλαμβάνονται ως ανοικείες.

Το ανοίκειο στον αρχιτεκτονικό λόγο σχολιάζει εκτενώς ο Anthony Vidler στο Αρχιτεκτονικό Ανοίκειο (*The Architectural Unanny*) φτιάχνοντας μάλιστα με τον πίνακα των περιεχομένων του έναν κατάλογο με μορφές εμφάνισης του ανοικείου. Ο κατάλογος αυτός περιλαμβάνει γνωστές από τον Freud έννοιες όπως η φοβία του να θάβεται κανείς ζωντανός, ο διαμελισμός ή το να χάνει κανείς το πρόσωπό του αλλά και άλλες όπως το αφιλόξενο σπίτι, η νοσταλγία, οι σκοτεινοί χώροι (σε αντίθεση με τους ελεγχόμενους φωτεινούς χώρους), η ονειρική ατμόσφαιρα και η άστεγη αρχιτεκτονική¹⁸⁵. Όλα αυτά και περισσότερα στοιχεία του ανοικείου θα μπορούσαν να αποτελέσουν υποεργαλεία που συνδυασμένα με την εντοπιότητα της κίνησης όπως αναλύθηκε παραπάνω συμβάλλουν σε σχεδιαστικές πρακτικές του Έξω.

_παραπομπές

- 1 Αναφέρομαι στην αναδρομή που κάνουν κεντρικά συγγράμματα ως προς το θέμα της ουτοπίας όπως το *The Story of Utopias* του Lewis Mumford ή το *Archaeologies of the Future* του Fredric Jameson και το Περιήγηση στην Ουτοπία της Μαρία-Λουίζα Μπερνέρι. Εκτός της αναδρομής που οι παραπάνω συγγραφείς επιλέγουν ως βάσιμη, μια κοινή παραδοχή της γέννησης της ιστορίας των Ουτοπιών με τον Πλάτωνα εμπεριέχεται και σε μετέπειτα κλασσικά ουτοπικά έργα όπως το *Utopia* του Thomas Moore.
- 2 Μ. Λ. Μπερνέρι, *Περιήγηση στην Ουτοπία*, νησίδες, Αθήνα 1999, σελ 10-12.
- 3 J. Lacan, μετάφραση Ν. Περτέση, Ν. Κατσογιάννη, Φ. Σιατίστας, Μ. Φίλη, Δ. Βεργέτης, *Το αντίστροφο της ψυχανάλυσης-Σεμινάριο Δέκατο Έβδομο*, Ψυχογιός, Αθήνα 2014, σελ 43,45,191.
- 4 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία*, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 22-23.
- 5 Ibid.
- 6 Για όλες τις παραπάνω ουτοπίες βλέπε Μ. Λ. Μπερνέρι, *Περιήγηση στην Ουτοπία*, νησίδες, Αθήνα 1999.
- 7 Ibid. σελ 15.
- 8 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία*, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 28.
- 9 Ibid. σελ 31.
- 10 Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Ατλαντίδα του Πλάτωνα και η Ουτοπία του More, οι οποίες βασίζονται εξίσου σε μια εξωπραγματική, γεωμετρική τοπογραφία που δεν δίνει απλώς ευκολίες στο σύστημα διακυβέρνησης, αλλά θα μπορούσαμε να πούμε ότι το διαμορφώνει. Έτσι, οι τρεις ομόκεντρες κυκλικές τάφροι που ορίζουν την περιφέρεια και το κέντρο της

Ατλαντίδας με τα διαφορετικά υλικά στα τείχη τους και την πρώτη μυθολογική εμφάνιση του zoning, δίνουν το πρότυπο για την τριπλή διάρθρωση της αντλαντιανής εξουσίας. Αντίστοιχα, η Ουτοπία του More δε θα ήταν δυνατό να υπάρχει ως τέτοια χωρίς το εξαιρετικής σπανιότητας σχήμα του νησιού (ένα μισοφέγγαρο του οποίου οι άκρες σχεδόν αγγίζονται) καθώς η κλειστή θαλάσσια λίμνη που διαθέτει κάνει τις μετακινήσεις και τις μεταφορές σε τεράστια ταχύτητα και κλίμακα δυνατές.

11 Ibid. σελ 34.

12 Πλάτων, μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρης, Πολιτεία, μάτι, Αθήνα 2004, σελ 77-78 και 133-135.

13 T. More, Utopia, ICON, USA 2005, σελ 84-86.

14 T. Campanella, Η Πόλη του ήλιου, ΑΡΔΗΝ, Αθήνα 2007.

15 Μ. Λ. Μπερνέρι, Περιήγηση στην Ουτοπία, νησίδες, Αθήνα 1999, σελ 218-220.

16 Ibid. σελ 204-217, 225-235.

17 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 35.

18 Ibid. σελ 37.

19 Ibid. σελ 42.

20 Ibid. σελ 48.

21 Μ. Λ. Μπερνέρι, Περιήγηση στην Ουτοπία, νησίδες, Αθήνα 1999, σελ 9.

22 Ibid.

23 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 95.

| ενότητα 2

24 Ibid. σελ 96-97.

25 Ibid.

26 Μ. Λ. Μπερνέρι, Περιήγηση στην Ουτοπία, νησιδες, Αθήνα 1999, σελ 20-22.

27 Ibid. σελ 84-86.

28 Ν. Ι. Τερζόγλου, "Ideas of Space from Isaac Newton to Étienne-Louis Boullée", δοκίμιο που εμφανίζεται στο περιοδικό SAHAJ, τεύχος 27, σελ 36-37.

29 D. Murphy, Last Futures: Nature, Technology and the End of Architecture, Verso, London 2016, σελ 5.

30 Ibid. σελ 6-7.

31 P. Sloterdijk, μετάφραση W. Hoban, Bubbles: Spheres Volume I: Microspherology, Semiotext(e), 2011, σελ 323-325.

32 D. Murphy, Last Futures: Nature, Technology and the End of Architecture, Verso, London 2016, σελ 31-33.

33 Ibid. σελ 39-40.

34 Ibid. σελ 42-43.

35 Έτσι ονομάστηκε το πολεοδομικό και αρχιτεκτονικό κίνημα σχεδιασμού και κατασκευής πόλεων βάσει ενός μεγάλου Masterplan που εφαρμόστηκε στην ανοικοδόμηση της Αγγλίας μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο.

36 Ibid. σελ 45-46.

37 Ibid. σελ 48.

38 C. Nieuwenhuys, "New Babylon – Ten Years On", διάλεξη που δόθη-

κε στη σχολή Αρχιτεκτονικής του Delft στις 23 Μαΐου 1980 στον τόμο του M. Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, 010 Publishers, Rotterdam 1998, σελ 233-234.

39 Ibid. σελ 236.

40 Για έναν αναλυτικό σχολιασμό της έννοιας agency παραπέμπω στους T. Schneider & J. Till, "Beyond discourse: Notes on Spatial Agency", από το *Agency in Architecture: Reframing Criticality in Theory and Practice*, 2009, σελ 97-111, αλλά και την εργασία της E. Elia σχετικά με το ίδιο θέμα δημοσιευμένη προς ελεύθερη χρήση στην ιστοσελίδα Academia: https://www.academia.edu/7425262/Cedric_Price_-_Fun_Palace .

41 L. Joan, 'questionnaire', [χωρίς ημερομηνία], Cedric Price Archive.

42 C. Nieuwenhuys, "New Babylon – Ten Years On", διάλεξη που δόθηκε στη σχολή Αρχιτεκτονικής του Delft στις 23 Μαΐου 1980 στον τόμο του M. Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, 010 Publishers, Rotterdam 1998, σελ 232.

43 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία*, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 165-166.

44 Ibid. σελ 189-190.

45 Για μια αναλυτική ετυμολογία του όρου παραπέμπω στην εργασία της Ε. Μώρη, Έλεγχος και Ριζοσπαστικότητα στο κίνημα Κυερνοπάνκ, Το παράδειγμα της Γέφυρας, επιβλέπων Ν.Ι. Τερζόγλου, που παρουσιάστηκε στο προπτυχιακό του ΕΜΠ, Ιούλιος 2015, σελ 18-27.

46 W. Gibson, μετάφραση Δ. Σταματιάδης, *Νευρομάντης*, Aquarius, Αθήνα 1989, σελ 66.

47 *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*, συλλογικός τόμος επιμέλειας M. Featherstone & R. Burrows, Sage, London 1995, σελ 1.

| ενότητα 2

48 Ibid.

49 D. Murphy, *Last Futures: Nature, Technology and the End of Architecture*, Verso, London 2016, σελ 150-152.

50 G. Deleuze & F. Guattari, μετάφραση Β. Πατσογιάννης, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 2. Χίλια Πλατώματα*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2017, σελ 431-432.

51 Ibid. σελ 432-433.

52 G. Agamben, μετάφραση D. Kishik, S. Pedatella, *What is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford University Press, Stanford California 2009, σελ 7.

53 Ibid. σελ 18.

54 G. Deleuze & F. Guattari, μετάφραση Β. Πατσογιάννης, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 1. Ο Αντι-Οιδίππους*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2016, σελ 17.

55 Ο όρος κατά κυριολεξία μεταφράζεται ως “εκτροπή” αν και στα πλαίσια της σουρεαλιστικής τέχνης ή των κειμένων της καταστασιακής διεθνούς συνήθως αποδίδεται ως “μεταστροφή” ή ακόμα και “οικειοποίηση”. Λόγω της δυνατότητας απόδοσης του γαλλικού *dérive* ως “εκτροπή” δεν επιλέγεται αυτός ο όρος. Στα πλαίσια της εργασίας αυτής θα διατηρήσω τον όρο αμετάφραστο εκτός από συγκεκριμένες ερμηνευτικές προτάσεις.

56 G. Debord & G. J. Wolman, Μετάφραση Κ. Knabb, “A User’s guide to *Détournement*”, από τον τόμο *Situationist International Anthology*, 2006

57 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία*, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 252.

58 G. Deleuze & F. Guattari, μετάφραση Β. Πατσογιάννης, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 2. Χίλια Πλατώματα*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2017, σελ 293-294.

- 59 G. Deleuze, μετάφραση P. Patton, *Difference and Repetition*, CONTINUUM, London 1994, σελ 82.
- 60 Ibid. σελ 90.
- 61 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία*, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 80.
- 62 Ibid. σελ 389.
- 63 M. Foucault, επιμέλεια J. D. Faubion, μετάφραση R. Hurley & άλλοι, *Essential Works II*, The New Press, New York 1998, σελ 147-169.
- 64 Με την φράση “αναστοχαστική σκέψη” αποδίδω τον αγγλικό όρο “reflection”. Ο αγγλικός όρος σημαίνει κατά κυριολεξία την “αντανάκλαση” όπως σε έναν καθρέφτη αλλά και τη “σκέψη” εν γένει.
- 65 M. Debnar, “Michel Foucault on Transgression and the Thought of the Outside”, *European Journal of Science and Theology*, τεύχος 13, Φεβρουάριος 2017, σελ 64.
- 66 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία*, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 379-380.
- 67 Ο Hegel γράφει την Φαινομενολογία επίσης με πολιτική αφορμή και με έντονα πολιτικά χαρακτηριστικά στη σκέψη του. Πρόκειται για έργο με το οποίο ο ίδιος επιχειρεί εκτός των άλλων να δώσει μια μεταφυσική ερμηνεία των πολιτικών του θέσεων, της υποστήριξης δηλαδή του Ναπολέοντα και της φωτισμένης μοναρχίας σε συνδυασμό με έναν βαθύ κρατισμό. Ο υπότιτλος της ίδιας της Φαινομενολογίας “Wissenschaft vom erscheinenden Bewusstsein” που σημαίνει “Επιστήμη της αποκαλυπτόμενης συνείδησης” φωτίζει ακόμα περισσότερο τη σχέση του περιεχομένου του έργου με αυτό που ο Debnar αποκαλεί αναστοχαστική σκέψη.
- 68 G.W.F. Hegel, μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια Δ. Τζωρτζόπουλος, *Φαινομενολογία του πνεύματος ΤΟΜΟΣ ΠΡΩΤΟΣ*, Δωδώνη, Αθήνα 1993, σελ

| ενότητα 2

67.

69 Ο ίδιος ο Foucault λέει: “Στην εποχή του Kant και του Hegel, σε μια περίοδο που η εσωτερίκευση του νόμου της ιστορίας και του κόσμου ήταν επιτακτική απαίτηση της Δυτικής συνείδησης περισσότερο από ποτέ [...]”. Ενισχύεται έτσι ακόμα περισσότερο το επιχείρημα περί μιας πολιτικής αντίληψης του Μέσα και του Έξω. Το απόσπασμα βρίσκεται στο:
M. Foucault, επιμέλεια J. D. Faubion, μετάφραση R. Hurley & άλλοι, *Essential Works II*, The New Press, New York 1998, σελ 150.

70 Ibid. σελ 151-152.

71 Ibid. σελ 152.

72 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία*, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 316.

73 Ibid.

74 Με τη φράση αυτή αποδίδω την αγγλική μετάφραση “A Preface to Transgression” από τον τόμο
M. Foucault, επιμέλεια D. F. Bouchard, *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews by Michel Foucault*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1977, σελ 29.

75 Ibid. σελ 30.

76 Ibid. σελ 33.

77 M. Debbar, “Michel Foucault on Transgression and the Thought of the Outside”, *European Journal of Science and Theology*, τεύχος 13, Φεβρουάριος 2017, σελ 60-61.

78 Με τη φράση “θεία κοινωνία” αποδίδω τον όρο “communication” που χρησιμοποιεί ο Debbar. Επιλέγεται μια τέτοια θεολογική απόδοση καθώς όλο το συγκείμενο αφορά τη σχέση παράβασης ως αμαρτίας και ιερότητας. Ibid.

- 79 Ibid. σελ 66-67.
- 80 M. Foucault, επιμέλεια J. D. Faubion, μετάφραση R. Hurley & άλλοι, Essential Works II, The New Press, New York 1998, σελ 154.
- 81 Ibid. σελ 163.
- 82 Ibid. σελ 152.
- 83 Ibid. σελ 166.
- 84 Ibid. σελ 166-167.
- 85 K. Saghafi, " 'The Passion for the Outside': Foucault, Blanchot, and exteriority ", International Studies in Philosophy XXVIII:4, σελ 81.
- 86 Μια παρουσίαση τέτοιων σχεδίων υπάρχει και σε ένα βίντεο των SUPERSTUDIO: <https://www.youtube.com/watch?v=1KkTewCUKT8> .
- 87 Jacques Derrida, On Grammatology, εκd tade 2000, σελ 12.
- 88 Ernesto Laclau, Emancipation(s), Verso Books London 1996, σελ 12-13.
- 89 Ibid. σελ 13.
- 90 Ibid. σελ 9.
- 91 Ibid. σελ 15.
- 92 Ibid. σελ 37.
- 93 Ibid. 12 σελ 18. Στο πρωτότυπο το δίπολο είναι το emancipation-freedom.
- 94 Ibid. σελ 19.

| ενότητα 2

- 95 S. Zizek, *In Defense of Lost Causes*, Verso London, 2008.
- 96 S. Zizek, *Like a Thief in Broad Daylight: Power in the Era of Post-Humanity*, Penguin London, 2018, σελ 76-77.
- 97 Ν.Ι. Τερζόγλου, “Ενεργοποιημένοι δημόσιοι χώροι στη σύγχρονη πόλη: Φιλοσοφικές και αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις”, δοκίμιο δημοσιευμένο στον συλλογικό τόμο με τίτλο νεολαία.ww.δημόσιος χώρος, Επίκεντρο, Αθήνα, 2012, σελ 9. Επιπλέον και τα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζει η Τσουκαλά για τους ενεργοποιημένους χώρους (να υποδέχεται αλλαγή στη χρήση, την οργάνωση κτλ) σελ 12.
- 98 Βλέπε σημείωση 21, σελ 11. Το ζήτημα της επικοινωνίας σχετίζεται ακριβώς με τον τρόπο που δομείται η λογική των κενών σημαινόντων. Το κενό σημαίνον που δείχνει τα όρια του καθεστώτος σήμανσης είναι μια θέσμιση ενός διυποκειμενικού επιπέδου επικοινωνίας με ένα εξωτερικό μή περιγράψιμο σύμπαν. Αυτή την ιδέα θα αξιοποιήσουμε παρακάτω για τον σχεδιασμό πειραματικών αναδυόμενων χώρων.
- 99 G. Deleuze & F. Guattari, μετάφραση Β. Πατσογιάννης, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 1. Ο Αντι-Οιδίπους, ΠΛΕΘΡΟΝ*, Αθήνα 2016, σελ 357.
- 100 L. Saltzman & E. Rosenberg, *Trauma and Visuality in Modernity*, Press of New England, London 2006.
- 101 E. Burke, *Unsettling Space: Trauma and Architecture in Contemporary Art*, master thesis for the degree of Mster of Fine Arts Theory, Tasmanian School of Art, 2015, σελ 3.
- 102 Ibid. σελ 4-5.
- 103 Ibid. σελ 6.
- 104 A. Dalya, “Welcome to Tate Modern floor show – it’s 548 foot long and is called Shibboleth”, *The Times*, 9 Οκτωβρίου 2007.

- 105 A. Borer, επιμέλεια L. Schirmer, *The Essential Joseph Beuys*, London 1996, σελ 25.
- 106 M. Frascari, *Monsters of Architecture*, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland USA, 1991, σελ 16.
- 107 Ibid. σελ 18.
- 108 Ibid. σελ 21: “Τοποθετημένο σε μια αψίδα στην άκρη της όψης του χρηματιστηρίου του Άμστερνταμ, το τερατώδες κλειδί του Berlage φανερώνει τον χαρακτήρα ενός επίπεδου τοίχου”.
- 109 E. Laclau, *Emancipation(s)*, Verso Books London 1996, σελ 37.
- 110 M. Frascari, *Monsters of Architecture*, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland USA, 1991, σελ 27.
- 111 M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern university Press, Evanston 1968, σελ 133, μετάφραση του γράφοντος.
- 112 Ο όρος στον Heidegger είναι “Dinglichkeit” ενώ στις Αγγλικές μεταφράσεις συχνά εμφανίζεται ως “haecceity”.
- 113 N. Land, “Machinic desire”, *Textual Practice*, 1993, σελ 472. Το δοκίμιο βρίσκεται και στον ιστότοπο <http://dx.doi.org/10.1080/09502369308582177> .
- 114 M. Shildrick, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, Sage Publications, London 2002, σελ 10.
- 115 Ibid. ενδεικτικά σελ 30-31, 64-66.
- 116 Ibid. σελ 87-88.
- 117 M. Blanchot, μετάφραση και εισαγωγή A. Smock, *The Space of Literature*, University of Nebraska Press, London 1982, σελ 10.

| ενότητα 2

118 Με τη λέξη απομόνωση αποδίδω τον Γαλλικό όρο που η μεταφράστρια παραθέτει αυτούσιο “éloignement”. Ο όρος μπορεί να αποδωθεί ως “μεγάλη απόσταση” ή και ως απομόνωση λόγω τοποθεσίας.

119 Ibid. σελ 11.

120 Ibid. σελ 30-31.

121 Ibid. σελ 33.

122 Ibid. σελ 41.

123 Με τη φάση “γλωσσική κατασκευή” αποδίδω τον όρο “linguistic construction”.

124 Ibid. σελ 41-42.

125 Ειδικά το δοκίμιο “Γλώσσα στο Άπειρο” στο οποίο ο Foucault ασχολείται με τη δυνατότητα της γλώσσας για συνεχείς αυτοπολλαπλασιασμούς. Ενδεικτικά αναφέρω το: M. Foucault, επιμέλεια J. D. Faubion, μετάφραση R. Hurley & άλλοι, Essential Works II, The New Press, New York 1998, σελ 91, 95, 97.

126 K. Saghafi, “ ‘The Passion for the Outside’: Foucault, Blanchot, and exteriority ”, International Studies in Philosophy XXVIII:4, σελ 80, 87-88.

127 M. Blanchot, μετάφραση και εισαγωγή A. Smock, The Space of Literature, University of Nebraska Press, London 1982, σελ 93.

128 K. Saghafi, “ ‘The Passion for the Outside’: Foucault, Blanchot, and exteriority ”, International Studies in Philosophy XXVIII:4, σελ 87.

129 M. Blanchot, μετάφραση και εισαγωγή A. Smock, The Space of Literature, University of Nebraska Press, London 1982, σελ 176.

130 C.L. Strauss, Structural Anthropology, Basic Books, New York 1963, σελ 171-173.

- 131 M. Taussig, *Mimesis and Alterity, a particular history of the senses*, Routledge, London 1993.
- 132 Σ. Σταυρίδης, Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009, σελ 25-27.
- 133 Επιμέλεια U. Conrads, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, MIT Press, Cambridge 1973, σελ 151.
- 134 S. Papapetros, "The Birth of Design", δοκίμιο από τον τόμο επιμέλει-
ας N. Axel, B. Colomina, N. Hirsch, A. Vidokle, M. Wigley, *Superhumanity: Design of the Self*, e-flux architecture University of Minnesota Press 2018.
Το άρθρο βρίσκεται και προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68709/the-birth-of-design/> .
- 135 C. Moore, "Case study on Endless House by Freferick Kiesler", δη-
μοσιευμένη προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο: <https://carlymmoore.files.wordpress.com/2010/12/endless-house-final.pdf> .
- 136 G. Deleuze, *Difference and Repetition*, Continuum, London 1994, σελ 70.
- 137 Στην Αγγλική μετάφραση χρησιμοποιούνται οι όροι "lived" και "living" τους οποίους αποδίδουμε ως "βιωμένο" και "εν ζωή".
- 138 Η συζήτηση βρίσκεται στον ιστότοπο: https://www.reddit.com/r/EngineeringStudents/comments/9xlcw3/why_is_it_called_a_black_magic_chart/ .
- 139 P. Amey, "Logic versus Magic in Critical Systems", από το Lecture Notes in Computer Science, Pringer 2001, σελ 2. Δημοσιευμένο στον ιστότοπο: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.87.3276&rep=rep1&type=pdf> .
- 140 T. Friedman, "The Politics of Magic: Fantsay Media, Texhology, and Nature in the 21st century", Scope τεύχος 14, Ιούνιος 2009,σελ 1. Προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο: <https://tedfriedman.com/2014/01/21/the->

141 Ibid. σελ 2.

142 Με τη λέξη αλληγορία αποδίδω τη λέξη 'trope' για την οποία μια άλλη απόδοση σε αυτό το συγκεκριμένο θα μπορούσε να είναι 'αφηγηματικό εύρημα', καθώς εκτός από τη δομική λειτουργία της αλληγορίας στη λογοτεχνία του φανταστικού θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μαγεία πράγματι αποτελεί ένα εύρημα καθώς σε διαφορετικά έργα αποδίδεται και συστηματοποιείται με διαφορετικούς τρόπους, "επανευρίσκεται" από την αρχή προκειμένου να διαμορφώσει την αφήγηση κατάλληλα.

143 Ibid. σελ 2-3.

144 Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ έχει ο τρόπος που ερμηνεύει το ψυχικό και νοητικό έργο αυτό ο Patrick Rothfuss στο Όνομα του ανέμου. Οι μάγοι εκεί εκπαιδεύονται σε εξαντλητικές ασκήσεις συγκέντρωσης και διαχείρισης της εσωτερικής τους κοσμοεικόνας ώστε να καταφέρουν να καλλιεργήσουν τη δυνατότητα να "πιστεύουν" ότι οι αλλαγές οι οποίες προσπαθούν να επιφέρουν θα συμβούν πράγματι. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, καταφέρνουν να τις πραγματοποιούν. Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον δε έχει ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας συνδέει αυτή τη διαδικασία με την παράδοση της συμπαθητικής μαγείας. Ο μάγος εξασκείται στο να "υλοποιεί" συμπαθητικούς δεσμούς, υπερβάλλοντας μέσα από την δύναμη της θέλησής του την ομοιότητα που μπορεί να φέρουν τα αντικείμενα ή τον βαθμό επαφής τους. Έτσι για παράδειγμα, για να κάνεις ένα βότσαλο να αιωρηθεί, πρέπει να ιδρύσεις έναν συμπαθητικό δεσμό μεταξύ του βότσαλου και μιας νοητικής εικόνας όπως αυτή της ελαφρότητας ή της πτήσης, η ενίσχυση αυτού του δεσμού μεταδίδει τις ιδιότητες της νοητικής εικόνας στο αντικείμενο και το βότσαλο ίπταται. Κάθε τέτοια δράση βέβαια απαιτεί σωματικά την κόπωση και την ενέργεια που θα απαιτούσε και πραγματικά, τροποποιημένη από έναν "συντελεστή απόδοσης" που καθορίζεται από τον πραγματικό βαθμό ομοιότητας και επαφής, από την ικανότητα συγκέντρωσης του μάγου και άλλους παράγοντες. Μιλάμε υπό μια έννοια για μια σχιζοφρένεια που υπακούει στους νόμους διατήρησης της ενέργειας και στους δύο πρώτους τουλάχιστον νόμους της θερμοδυναμικής, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα υβριδίου τεχνολογίας και μαγείας.

145 K. Marx, *The Capital Volume I*, 1867, ενότητα 1 δημοσιευμένο προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch03.htm> .

146 Το σύστημα αυτό περιγράφεται στο διήγημα με τίτλο “*Turjan of Miir*” όπου ο κεντρικός χαρακτήρας, ο μάγος Turjan μελετά τα ξόρκια του. Το διήγημα περιλαμβάνεται στη συλλογή έργων J. Vance, *Tales of the Dying Earth*, Orb Books, USA 2000. Το σύστημα του Vance αποτέλεσε την έμπνευση για τους κανόνες της μαγείας στο δημοφιλές επιτραπέζιο παιχνί-δι ρόλων *Dungeons and Dragons* και κωσδικά ονομάζεται ‘*Vancian magic*’ (Μαγεία του Vance).

147 O. S. Card, *Speaker for the Dead*, Little Brow Book Group, London 1987, σελ 38.

148 O. Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1925.

149 G. Deleuze & F. Guattari, μετάφραση Β. Πατσογιάννης, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 2. Χίλια Πλατώματα*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2017, σελ 209-211.

150 Ibid. σελ 214.

151 Ibid. σελ 210.

152 Ibid. σελ 212.

153 Μια διαδιτυακή της εκδοχή εδώ: <https://www.britannica.com/topic/noumenon> .

154 Σύμφωνα με συνέντευξη που έδωσε ο Nick Land, δημοσιευμένη στον ιστότοπο: http://xenopraxis.net/readings/carstens_hyperstition.pdf .

155 Δική μου απόδοση του όρου *hyperstition*. Κυριολεκτικά ο όρος μπορεί να μεταφραστεί και ως “υπερδιέγερση”, αλλά για λόγους διατήρησης της σχέσης του μεταφρασμένου όρου με την αρχική ετυμολογία της λέξης

| ενότητα 2

επιλέγω την απόδοση υπερπρόληψη.

156 P. Macdougald, "Accelerationism, Left and Right", δοκίμιο δημοσιευμένο στον ιστότοπο: <https://pmacdougald.wordpress.com/2016/04/14/accelerationism-left-and-right/> .

157 Σχετικά με τον κύκλο X-E-X' (Χρήμα-Εμπόρευμα-Χρήμα'), βλέπε το κεφαίο 4 του δεύτερου μέρους του πρώτου τόμου από Το Κεφάλαιο. Μια ανοιχτή μετάφραση υπάρχει στον ιστότοπο: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch04.htm> .

158 Ελεύθερη απόδοση του αγγλικού όρου catallactic, που χρησιμοποιείται από τη σχολή οικονομικών της Αυστρίας και συγκεκριμένα από τον Hayek για να υποδηλώσει την προσαρμογή ενός ολικού συστήματος σε πολυάριθμες οικονομικές μεταβολές. Άλλος γνωστός υποστηρικτής της θεωρίας αυτής ήταν ο Ludwig von Mises, από το όνομα του οποίου προκύπτει και ο όρος Misesian τον οποίο μεταφράζω ως Μισεϊκό.

159 Ολοκληρω το άρθρο εδώ: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/01/16/type-casting/> .

160 N. Land, *The Thirst for Annihilation*, Routledge, London 1992, σελ 80.

161 A. Culp, *Dark Deleuze*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016, σελ 47.

162 Ibid. σελ 48.

163 G. Deleuze & F. Guattari, μετάφραση Β. Πατσογιάννης, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 1. Ο Αντι-Οιδίπους*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2016, σελ 283-286.

164 M. Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam Philadelphia 2011, σελ 113-114.

165 J. Malpas, *Heidegger's topology: Being, Place, World*, MIT Press, Cambridge 2006, σελ 6-7.

166 D. Vessely, *Architecture in the Age of Devided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*, MIT Press, Cambridge 2004.

167 Ενδεικτικά αναφέρω:

-M. Heidegger, μετάφραση Γ. Ξηροπαϊδης, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, Πλέθρον, Αθήνα 2009

-M. Merleau-Ponty, επιμέλεια C. Lefort, μετάφραση A. Lingis, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston 1968

-C. Norberg-Schultz, *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*, Rizzoli, New York 1979

-J. Palasmaa, *The Eyes of the Skin*, Wiley, London 2012.

168 Ενδεικτικά τα μικρά αποσπάσματα από τις δύο χορογραφίες
Safe as Houses: <https://www.youtube.com/watch?v=OiSnIAUg4v8> .
Sehnsucht: <https://www.youtube.com/watch?v=JXXIFAWQCel> .

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

170 Ibid. σελ 170-190, ειδικά του υπότιτλους των κεφαλαίων.

171 Με τον όρο αυτό αποδίδω τον όρο του πρωτότυπου “illusion of force”.

172 M. Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Temple University Press, Philadelphia 1966, σελ 40.

173 Ibid. σελ 41.

174 Με τον όρο αυτό αποδίδω τον όρο του πρωτότυπου “ekstatic”.

175 Ibid. σελ 52.

176 S. Freud, μετάφραση A. Strachey, “The Uncanny”, πρώτη έκδοση στο *Imago*, 1919, σελ 4. Η μετάφραση που χρησιμοποιώ βρίσκεται στον ιστότοπο: <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> .

| ενότητα 2

177 A. Αλετράς, Χωρικότητες του Ανοίκειου: Η Κινηματογραφική Ποιητική του Andrei Tarkovsky, διδακτορική διατριβή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ, Αθήνα, Ιούνιος 2017, σελ 37-38.

178 F. Jameson, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία, ΤΟΠΟΣ, 2008, σελ 207-224 και 330-375.

179 S. Freud, μετάφραση Α. Strachey, "The Uncanny", πρώτη έκδοση στο Imago, 1919, σελ 5.

180 G. Deleuze, μετάφραση Ρ. Patton, Difference and Repetition, CONTINUUM, London 1994, σελ 82, 90.

181 A. Toffler, Future Shock, Bantam Book, USA, 1971, σελ 15.

182 Ibid. σελ 310, 343.

183 S. Freud, μετάφραση Α. Strachey, "The Uncanny", πρώτη έκδοση στο Imago, 1919, σελ 11.

184 Ibid. 13-14.

185 A. Vidler, The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely, MIT Press, Massachusetts 1992.



_Ενότητα 3:
Η Αρχιτεκτονική
του Έξω

| ενότητα 3

3.1 Ουτοπικός εννοιολογικός σχεδιασμός

Η αρχιτεκτονική του Έξω μπορεί πλέον να προσδιοριστεί προγραμματικά με μεγαλύτερη πληρότητα. Μέχρι τώρα το συνολικό πρόγραμμα έχει προσεγγιστεί από διάφορες πλευρές οι οποίες μπορούν ίσως στο βαθμό που θα ανασκευαστούν να δώσουν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα. Η πρώτη περιγραφή που επιχείρησα βασίστηκε στην έννοια του *dispositif*. Ξεκινώντας από αυτή την περιγραφή θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε τα εξής στοιχεία: μια κεντρική διάταξη με βάση την οποία τοποθετούνται τα διάφορα στοιχεία που συμμετέχουν στο *dispositif* και έναν κεντρικό στόχο προς επίτευξη. Ανακεφαλαιώνοντας, στο σκληρό πυρήνα έχουμε πια μια σειρά από διαφορετικές εκδοχές ή παράγωγες μορφές του Έξω στις οποίες μέσα από εννοιολογική μελέτη δόθηκαν διαφορετικά συμβολικά ή περιγραφικά ονόματα (κενό σημαίνον, πληγή, τέρας, έρημος, *doppelganger*, κίνηση, ανοίκειο). Αναδιατυπώνοντας το ερευνητικό ερώτημα, ο στόχος της αντιπαράθεσης με τις κυρίαρχες σχεδιαστικές λογικές της υπερνεωτερικότητας διευρύνεται με βάση την ανάλυση της πρώτης ενότητας. Αν το πόρισμα που εξήχθη στο τέλος της ενότητας αυτής, ότι δηλαδή η υπερνεωτερική σχεδιαστική λογική είναι στην ουσία ένας τρόπος αφαιρετικής περιγραφής των μεθόδων και συστημάτων αναπαραγωγής του υπερνεωτερικού καθεστώτος, μια “απόδειξη δια του τεκμηρίου” για ένα μοντέλο ζωής και κοινωνίας, τότε μπορούμε να πούμε ότι ο στόχος είναι ο εξής: Η ανάδειξη της στενότητας σχέσης μεταξύ του υπερνεωτερικού σχεδιασμού και του υπερνεωτερικού *dispositif* εξουσίας εν γένει, η κατανόηση του πρώτου μέσω του δεύτερου και αντιστρόφως, η ανάδυση μιας πιο συγκεκριμένης αντίληψης της ενότητας και της ενιαιότητας στο εσωτερικό της υπερνεωτερικότητας. Η μελέτη της πρώτης ενότητας θα μπορούσε να λειτουργήσει σαν μια συνοπτική παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο η εσωτερική κατάταξη και ρευστότητα των στοιχείων ενός καθολικού συστήματος εξουσίας εκσυγχρονίζεται και διαμορφώνεται στο σήμερα.

Στην υπερνεωτερική λογική, δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ πρωταρχικών και καθοριστικών στοιχείων του μηχανισμού, δηλαδή με μια έννοια μεταξύ αναγκαίων και ικανών στοιχείων. Τα καθοριστικά στοιχεία ενός δεδομένου συστήματος υπάρχουν σε ένα φαινομενικά βαθύ επίπεδο και σπανίως εκδηλώνονται σύμφωνα με τις κλασικές διαλεκτικές του κράτους και του δικαίου όπως αυτή του Marx¹ αλλά ακόμα και του Hegel και άλλων νεωτερικών στοχαστών του κράτους. Η εικόνα της κλασικής ριζοσπαστικής φιλολογίας που στρέφεται απέναντι στον καπιταλισμό θεωρεί ότι με το πέρασμα στην νεωτερική κοινωνία οφείλουν να αποκαλυφθούν

| ενότητα 3

οι πραγματικοί και βαθύτεροι μηχανισμοί που λειτουργούν πίσω από την πλάνη. Ο Marx μάλιστα περιγράφει την στροφή του αντικειμένου της κριτικής από την μεταφυσική στην κοινωνία και την πολιτική ως εξής²:

“Η αποστολή της ιστορίας, επομένως, μόλις ο κόσμος πέρα από την αλήθεια εξαφανιστεί, είναι να εδραιώσει την αλήθεια αυτού του κόσμου. Η άμεση αποστολή της φιλοσοφίας, η οποία είναι στην υπηρεσία της ιστορίας, μόλις η ιερή μορφή της ανθρώπινης αλλοτρίωσης αποκαλυφθεί, είναι το να αποκαλύψει την αυτό-αλλοτρίωση στις ανίερους μορφές της. Έτσι η κριτική των ουρανών μετατρέπεται σε κριτική της γης, η κριτική της θρησκείας σε κριτική του νόμου και η κριτική της θεολογίας σε κριτική της πολιτικής.”

Σήμερα το αντικείμενο της κριτικής δεν είναι μονάχα αυτό. Καθώς ο ουρανός επιστρέφει στο προσκήνιο, όχι πια για να ξεχωρίσει από τη γη αλλά για να ενωθεί με αυτή σε ένα ενιαίο πλατύ περιβάλλον. Το πεδίο της κριτικής είναι πολύ λιγότερο ένα πεδίο σχολιασμού των επιφανειακών και βαθύτερων πτυχών αλλά μια αντιμετώπιση της συνεχούς ροής της πραγματικότητας με όρους πυκνότητας, πίεσης, ροής και ταχύτητας. Το αντικείμενο της κριτικής δεν είναι απλώς κάποιοι επιμέρους μηχανισμοί ή η ουσία που τους κινητοποιεί. Το μοντέλο αυτό ανταποκρίνεται στην κατανόηση ενός πολύπλοκου μηχανήματος. Υπάρχει κριτική των εξαρτημάτων, των σχέσεων και του τελικού αποτελέσματος της μηχανής. Αν το αντικείμενο της κριτικής είναι όλο και πιο πολύ ένα ενιαίο ανιεράρχητο ως προς το εσωτερικό του, αντικείμενο, μια αδιάσπαστη ουδετερότητα, τότε και το μοντέλο της κριτικής μοιάζει περισσότερο με το ξήλωμα ενός υφαντού αν μη τι άλλο με σκοπό να δείχτει εκ του αποτελέσματος ότι αποτελείται από νήματα και όχι από την ίδια την πραγματικότητα. Η ίδια η πραγματικότητα ασθμαίνει κάτω από το βάρος αυτού του ασήκωτου σεντονιού το οποίο συνεχίζει να απλώνεται και να δαγκώνει παντού τριγύρω και το οποίο “σε αντίθεση με το πειθήνιο πλάσμα που απαιτεί η νεωτερική επιστήμη, συσπάται και φτύνει, αυτοσυναρμολογείται σε παρασιτικά σμήνη”³.

Η υπαίρεση (*auhebung*) του ιστορικού γίνεσθαι δεν καταλήγει σε σύνθεση και υπέρβαση αλλά σε ανακύκλωση. Η σπείρα που συνεχώς ανεβαίνει σαν μοντέλο της ιστορικής πρόοδου⁴ αντικαθίσταται από μια σπείρα που περιστρέφεται γύρω από το κέντρο της με συνεχώς μεταβαλλόμενη γωνία, καλύπτοντας έναν σφαιρικό χώρο, επιτελώντας μια περίκλειση και ταυτόχρονα μια καθήλωση στην μια επιφάνεια του στερεού. Η επανάληψη δεν είναι ποτέ

με την ίδια μορφή. Όμως ο πληθωρισμός των συνεχώς εμφανιζόμενων νέων μορφών δεν σημαίνει και πληθωρισμό νέου περιεχομένου. Η διαλεκτική της μορφής και του περιεχομένου τροποποιημένη λαμβάνει κεντρική θέση στην κοινωνική διεργασία σε σχέση με μια διαλεκτική του οικονομικού και του κοινωνικού. Οι μορφές είναι το ίδιο το περιεχόμενο. Η τεχνολογία και το υπόβαθρο που παράγει είναι οι ίδιοι οι μηχανισμοί παραγωγής της κουλτούρας, των κοινωνικών μορφών και σχέσεων. Η αναπαραγωγή είναι η παραγωγή, στο βαθμό που οι αυτοματισμοί του υπερνεωτερικού συστήματος αυτονομούνται όλο και περισσότερο, γίνονται αυτόνομοι και αυτόνομοι.

Η αρχιτεκτονική του Έξω είναι ένα αντι-διάγραμμα, ένα διάγραμμα για το σχεδιασμό ενδεχομένων και κοινωνικών δυνατοτήτων και όχι αντικειμένων ή κτηρίων. Εδώ έρχεται η προστατευτική ζώνη ξανά στο προσκήνιο. Η αρχιτεκτονική του Έξω χρησιμοποιεί στοιχεία από πολλά διαφορετικά πεδία. Τα στοιχεία αυτά μπορούν να είναι έτοιμα αντικείμενα, λογικές ή και διαδικασίες, χώροι, ιδέες και παραδείγματα ή διαγράμματα από μόνα τους. Τα διαγράμματα αυτά του Έξω λειτουργούν ως παράμετροι στο ευρύτερο σύστημα, η αλλαγή των οποίων να επηρεάζει ή το παρεκτρέπει σε νέες κατευθύνσεις. Η αρχιτεκτονική του Έξω είναι ο γενικός τίτλος μιας ευρύτερης πρακτικής, του ουτοπικού εννοιολογικού σχεδιασμού. Τοποθετώντας το συνολικό εγχείρημα του ουτοπικού εννοιολογικού σχεδιασμού στην περιοδολόγηση των αδελφών Grinin βρισκόμαστε στην ύστερη φάση εκσυγχρονισμού της κυβερνητικής στροφής⁵.

Εννοιολογικός σχεδιασμός

Το εννοιολογικό στοιχείο μπορεί καλύτερα να προσδιοριστεί σε αναφορά με την γενικότερη θεωρία του σχεδιασμού (design). Σύμφωνα με τον Richard Buchanan, τρεις γενικές σχεδιαστικές στρατηγικές αναδύθηκαν στον 20^ο αιώνα, η διαλεκτική (dialectics), η επιστήμη του σχεδιασμού (design science) και η σχεδιαστική έρευνα (design inquiry)⁶. Η πρώτη αφορά στην μελέτη από πολιτική και πολιτιστική σκοπιά, η δεύτερη αφορά στη μελέτη των υποκείμενων μηχανισμών και η τρίτη ασχολείται με τον δημιουργό και την ίδια την πειθαρχία του κατασκευάζειν. Πάνω σε αυτές τις τρεις στρατηγικές ο υπερνεωτερικός σχεδιασμός κινείται περισσότερο μεταξύ του πρώτου και του τρίτου πόλου, εντός μιας εσωτερικής διαλεκτικής μοντέρνων και μεταμοντέρνων στοιχείων. Σε παρόμοιο πνεύμα ο Henrik Gedenryd, κάθε περίπτωση σχεδιασμού αντιμετωπίζει αναπόφευκτα την απόσταση μεταξύ του ιδεώδους του σχεδίου που παράχθηκε και της πραγματικότητας του αντικειμένου⁷. Οι αντιφάσεις μεταξύ αυτών των δύο οδηγούν στην αναζήτηση διαφορετικών σχεδιαστικών

μεθόδων και εργαλείων, αλλά και στην επαναφορά παλαιότερων. Ο Gedenryd θεωρεί την εξάλειψη και στη συνέχεια επαναφορά του σχεδιασμού με το χέρι αντί για τον υπολογιστή μια τυπική περίπτωση του πώς η απόσταση μεταξύ ιδανικού και πραγματοποιούμενου μπορεί να μετασχηματίσει τη σχεδιαστική διαδικασία⁸. Αυτό ανταποκρίνεται στο δομικό πρόβλημα του σχεδιασμού όπως το αναγνωρίζει ο Dewey σε συνομιλία με την δουλειά του Charles Sanders Peirce σχετικά με τη διαλεκτική “αμφιβολίας-πτεποίησης” (doubt-belief)⁹, δηλαδή την συνεχή κίνηση μεταξύ των δύο αυτών καταστάσεων σε οποιαδήποτε εξελικτική διαδικασία. Μια από τις σημαντικότερες συμβολές του Dewey, δηλαδή η θεωρία της σχεδιαστικής έρευνας μπορεί να κάνει ακόμα σαφέστερο το τι σημαίνει εννοιολογικός σχεδιασμός. Η σχεδιαστική ερευνητική διαδικασία επιτελείται με μια συνεχή όσμωση μεταξύ γεγονότων και ιδεών¹⁰, στοιχία τα οποία δεν είναι σαφώς διαχωρισμένα μεταξύ τους. Ο Dewey μάλιστα επιχειρεί την ίδια τη φυσικοποίηση των ιδεών και του νόηματος με την έννοια ότι¹¹:

“Δεν υπάρχει πλέον καμία άβολη, επιβεβλημένη διάκριση ή αυθαίρετος διαχωρισμός μεταξύ του κόσμου και της πλήρους φυσικής και διανοητικής μας συμμετοχής σε αυτόν. Με τους απλούστερους όρους, η έρευνα [inquiry] ως μια φυσική διαδικασία μας δίνει πρόσβαση στη φύση. Για να επαναδιατυπώσουμε πληρέστερα, εφαρμόζουμε την ευφυΐα και τη σκέψη – που γίνονται αντιληπτές ως φυσικές- καθώς ερευνούμε και, ευρύτερα, μέσα από την έρευνα, κατανοούμε σταδιακά τις δομές της ύπαρξης έτσι ώστε να μπορούμε να προσφέρουμε επαρκή κριτική σε θέματα πίστης, μέσων και εκτίμησης.”

Αυτή η φυσικοποίηση των ιδεών μπορεί να αναχθεί σε φυσικοποίηση των εννοιών. Στη συνέχεια του επιχειρήματος του Dewey, η μεταμόρφωση συμβαίνει καθώς ένα άγνωστο αντικείμενο γίνεται σταδιακά γνωστό, και μαζί του παρασύρει ολόκληρη την αντίληψή μας για τα γειτονικά ή συγγενικά του αντικείμενα. Σε σχέση με τις διαδικασίες που μελετά ο Dewey ο εννοιολογικός σχεδιασμός διαφέρει ως προς την αφετηρία του. Αντί να αφορμάται από ερωτήματα και να κινείται προς τον προσδιορισμό ενός όλο και πιο συγκεκριμένου προβλήματος¹², αφορμάται από την επιθυμία για ανακοπή της ροής της πραγματικότητας και η πρώτη του μορφή δεν είναι “λύσεις που μας έρχονται αυθόρμητα”¹³, αλλά αντίθετα είναι έννοιες, δηλαδή πακέτα αντικειμένων, παραγόντων και συσχετισμών πολιτιστικού και κοινωνικού περιεχομένου. Στην ουσία, ο κυρίαρχος υπερνεωτερικός

σχεδιασμός μπορεί να θεωρηθεί ένα είδος εννοιολογικού σχεδιασμού εξολοκλήρου, λαμβάνοντας υπόψη τις αφετηρίες και την πολιτική λειτουργία που περιγράφηκε στην ενότητα 1. Ο σχεδιασμός της υπερνεωτερικότητας είναι εννοιολογικός πρώτα και κύρια, γιατί η πρώτη ύλη των υπερνεωτερικών συστημάτων είναι αφαιρέσεις των κοινωνικών διεργασιών. Η επινόηση εννοιών ή η παραλλαγή της χρήσης και της σημασίας υπάρχουσων εννοιών είναι επομένως αναπόσπαστο κομμάτι του σχεδιασμού. Οι έννοιες αποτελούν ένα διευρυμένο “φυσικό περιβάλλον” μέσα στο οποίο κατοικεί η σύγχρονη ανθρώπινη νόηση αλλά και το οποίο τείνει μέσα από την ολοκλήρωση της κυβερνητικής στροφής να την ξεπεράσει. Σε αυτό το πλαίσιο η αρχιτεκτονική του Έξω ως εννοιολογικός σχεδιασμός είναι σε πρώτη φάση ανθρώπινος σχεδιασμός καθώς υπαγορεύεται από την συνειδητή ιεράρχηση και επιλογή των εννοιών ως βασικών πολιτισμικών αντικειμένων.

Ουτοπικός σχεδιασμός

Είναι επομένως το ζήτημα του σχεδιασμού στην υπερνεωτερική εποχή εν γένει –είτε μιλά κανείς για κριτική είτε για υποστήριξη στην υπάρχουσα κατάσταση- ζήτημα επιλογής των εννοιών από τις οποίες κανείς θα ξεκινήσει για να φτάσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα; Σε καμία περίπτωση. Εδώ έρχεται το στοιχείο της ουτοπίας. Το ουτοπικό σχέδιο δεν ανταποκρίνεται ακόμα σε μια υλική πραγματικότητα. Έτσι η αλληλεπίδραση μεταξύ αμφιβολίας και πεποίθησης είναι όχι μόνο πολύ εντονότερη, αλλά και αυξημένης σημασίας. Η αρχιτεκτονική του Έξω αποτελεί σε αντίθεση με τον γενικό μοντέλο του υπερνεωτερικού σχεδιασμού, πολύ λιγότερο μια διαλεκτική και πολύ περισσότερο μια πρωταρχική έρευνα. Η κεντρική λογική και στόχος του ερευνητικού της προγράμματος είναι ο προσδιορισμός ερωτημάτων όλο και πιο συγκεκριμένων που αφορούν στις τακτικές που απορρέουν από τη γενική στρατηγική αντίστασης στην υπερνεωτερική κυριαρχία. Η πρόθεση και η αφορμή του σχεδιασμού είναι που διαφοροποιούν την υπερνεωτερική αρχιτεκτονική γενικά από την αρχιτεκτονική του Έξω. Η πρόθεση αυτή για σύγκρουση είναι που περιορίζει τις έννοιες από τις οποίες κανείς επιλέγει, εξαναγκάζει κάποιες σε μεταστροφή, υποδεικνύει με μια έννοια ολόκληρη την “παλέτα” του σχεδιαστικού εγχειρήματος.

Σε τι έγκειται η ουτοπία στη συγκεκριμένη περίπτωση; Η ουτοπία εδώ αφορά την πραγματικότητα μιας αποτελεσματικής σύγκρουσης αλλά και την πραγματικότητα μιας μεγάλης κλίμακας δυσλειτουργίας στο υπερνεωτερικό καθεστώς κυριαρχίας. Μια τέτοια δυσλειτουργία δεν έχει απλώς κοινωνική και πολιτική αλλά και ιστορική σημασία. Έρχεται να υποστηρίξει μια αντίληψη

| ενότητα 3

και ερμηνεία σχετικά με την ιστορία σε σχέση με μια άλλη. Πρόκειται λοιπόν για ένα γενικευμένο πεδίο διαζευκτικών συζεύξεων¹⁴ που ορίζουν το σχεδιαστικό χώρο της αρχιτεκτονικής του Έξω. Η ουτοπία δεν είναι το ιδανικό αντικείμενο αλλά το αδιαφοροποίητο και γενικευμένο άγνωστο αντικείμενο. Αποστολή του ουτοπικού σχεδιασμού είναι να μετατρέψει το γενικευμένο άγνωστο αντικείμενο σε γνωστό, τουλάχιστον μερικώς γνωστό. Η εμπλοκή με το άγνωστο αντικείμενο είναι εκ των πραγμάτων σχεδιαστική και στοχεύει πρώτα και κύρια, ακόμα και αν κάθε μια από τις σχεδιαστικές προτάσεις αποτύχουν, στην αλλαγή του οικοσυστήματος των εννοιών αλλά και του περιβάλλοντος της ίδιας μας της κατανόησης. Οι αλλαγές αυτές στην κατανόηση του περιβάλλοντος είναι που μπορούν να παράξουν διαφορετικά και απρόβλεπτα αποτελέσματα και σε πρακτικό επίπεδο. Η ουτοπία λειτουργεί στην εννοιολογική σχεδιαστική διαδικασία σαν κίνητρο και στόχος αλλά τελικά διαπερνά την υφή της και επιστρέφει μέσα από τις επιμέρους έννοιες που χρησιμοποιούνται. Στην αρχιτεκτονική και την τέχνη αυτό συχνά γίνεται μέσα από μανιφέστα. Στην αρχιτεκτονική του Έξω, το μανιφέστο έρχεται στο τέλος, σαν αναδίπλωση του Έξω προς τον εαυτό του και τη διάνοιξη νέων οριζόντων μέσα από το θεωρητικό λόγο. Το μανιφέστο είναι το προτελευταίο στάδιο αυτής της εργασίας και υπό μια έννοια αποτελεί μια ανακεφαλαίωση του ύφους, μια επιτέλεση της ανακεφαλαίωσης αντί για μια περιγραφή.

3.2 Αντι-μανιφέστο για μια ουτοπική αρχιτεκτονική της υπερνεωτερικής εποχής

Απαραίτητη προϋπόθεση για τη ύπαρξη της ουτοπίας είναι το να μιλά κανείς εξ ονόματός της. Όχι μόνο για να την υποστηρίξει αλλά και για να της επιτεθεί. Όπως όλοι ξέρουν σήμερα, δεν υπάρχει κακή δημοσιότητα. Για το λόγο αυτό, μια από τις εξυπνότερες τακτικές ενάντια στην ουτοπία είναι απλώς να σταματήσεις να μιλάς για αυτή. Μετά από μερικά χρόνια θα είναι απλώς μια ακόμα ορολογία, θαμμένη σε βιβλία ιστορίας, λογοτεχνίας ή αρχιτεκτονικής. Αυτό είναι το πρώτο ζητούμενο για αυτό το κείμενο, να κρατήσει ανοιχτό το ενδεχόμενο της ουτοπίας σε καιρούς βαθιού ρεαλισμού, “να κρατήσει το όνειρο της επανάστασης ζωντανό σε αντισεπταναστατικούς καιρούς”¹⁵. Δυστυχώς ή ευτυχώς η εποχή που μπορούσε μια κλίκα φίλων, μια σχέση επαναστατών ή μια ομάδα αρχιτεκτόνων ή καλλιτεχνών να επικοινωνήσει ένα όραμα μέσα από ένα μανιφέστο έχει περάσει. Οι μορφές αυτές αντικαταστάθηκαν από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και την εξατομικευμένη προβολή που μπορούν

να προσφέρουν. Μπορούν πολλοί περισσότεροι να σε δουν και να σε ακούσουν αρκεί μονάχα να βγάλουν στοιχειωδώς άκρη μέσα από το χάος της υπερπληροφόρησης. Είμαστε όλοι εξίσου ελεύθεροι να εκφράσουμε δημόσια τις απόψεις μας εκτός αν είναι αντιπαραθετικές με την πολιτική του Facebook ή της Google. Αλλά κάτι τέτοιο δεν είναι τόσο τρομερό. Πώς θα μπορούσε άλλωστε οτιδήποτε λέει κάποιος που όλη του η ζωή, κοινωνική και ατομική, περνά μέσα από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης να είναι αντίθετο με αυτά; Μόνο μέσα από κάποια μακάβρια αυτοκαταστροφική τάση θα μπορούσε κανείς να κάνει κάτι τέτοιο. Και όμως μια μακάβρια αυτοκαταστροφική τάση που να μη συνοδεύεται από ενοχές και την απωθημένη επιθυμία να ξαναταιριάξεις είναι ο,τι πιο σπάνιο να βρει κανείς σήμερα. Είναι πολύ πιο εύκολο πράγματι να γνωρίσεις σήμερα έναν εργασιομανή φτωχό παρά έναν αυθεντικά μελαγχολικό πλούσιο. Πρόκειται για έναν κόσμο που οι ρομαντικοί ήρωες πιθανότατα θα έτρεχαν τρομαγμένοι να ξεφύγουν. Το νόημα όμως και πάλι δεν είναι να ρομαντικοποιήσουμε τον ρομαντισμό. Αντίθετα, είναι να απορομαντικοποιήσουμε την ουτοπία και μέσα από μια συστηματική της αναγωγή στο Έξω να την επαναφέρουμε από τη πίσω πόρτα πρώτα στο ασυνείδητο και ύστερα στο δημόσιο λόγο.

Το ουτοπικό ασυνείδητο

Γιατί ασυνείδητο πρώτα; Για ποιο λόγο να ακολουθήσει ένας επίδοξος υπερνεωτερικός ουτοπιστής την επαγωγική πορεία άτομο -> κοινωνία; Η απάντηση είναι απλή: Γιατί η ουτοπία είναι επιθυμία και το φυσικό περιβάλλον μιας επιθυμίας είναι το ασυνείδητο. Το ασυνείδητο όμως πολύ περισσότερο από ποτέ δεν είναι ατομικό αλλά διαχέεται έξω από το άτομο, μέσα από τις πολλαπλές του ταυτότητες στη δουλειά, στο σπίτι, στο Instagram, στο αυτοκίνητο ή στη βραδινή έξοδο. Το να στοχεύσει ένας ουτοπικός λόγος στο ασυνείδητο δεν αποτελεί στροφή στο άτομο αλλά στροφή στους εσωτερικούς μηχανισμούς που κάνουν την σύγχρονη κοινωνία να λειτουργεί. Το ουτοπικό ασυνείδητο είναι πρώτα από όλα μια ρήξη με τον εαυτό. Πρώτη του εκδήλωση είναι μια κατακλυσμική ροή από απωθημένα που έρχονται στην επιφάνεια. Το πρώτο απωθημένο είναι η ίδια η σχέση με το εγώ. Η Αόρατη Επιτροπή (Invisible Committee) μας θυμίζει ότι η πολεμική ιαχή υποκειμενοποίησης του υπερνεωτερικού καθεστώτος είναι το "ΕΙΜΑΙ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΕΙΜΑΙ" ("I AM WHAT I AM")¹⁶. Στο ουτοπικό ασυνείδητο, το να είναι κανείς "αυτό που είναι", σημαίνει αυτομάτως να είναι ο εαυτός του και το να είναι κανείς ο εαυτός του σημαίνει σταδιακά την αδυναμία κανείς να είναι οτιδήποτε άλλο. Το να είσαι ο εαυτός σου ισοδυναμεί με ακινητοποίηση στο παρόν. Επιπλέον όμως το να

| ενότητα 3

“είσαι εσύ” είναι αμοιβαία αποκλειόμενο με το να “είσαι εμείς”. Η ελευθερία του εγώ στην πραγματικότητα δεν είναι ελευθερία. Είναι απλώς μια έλλειψη περιορισμών εντός ενός απολύτως ελεγχόμενου πεδίου.

Η πρώτη συγκεκριμένη ενόρμηση της ουτοπίας είναι να σπάσει το βασικό όριο αυτού του ελεγχόμενου πεδίου, του εξατομικευμένου υποκειμένου. Οι μέθοδοι εξατομίκευσης σήμερα περνούν τόσο μέσα από το κράτος και τους μηχανισμούς του όσο και μέσα από την ίδια την καθημερινή ψυχική ζωή του υποκειμένου. Η ψυχική ζωή ακριβώς όπως η καθημερινή κοινωνική ζωή τείνουν να μετατραπούν σε έναν μεγάλο αυτοματισμό, ακριβώς όπως το χρηματιστήριο, ο πληθωρισμός ή το κεφάλαιο εν γένει. Η πραγματικότητα ακολουθεί μια πορεία ολοκλήρωσης, μια πορεία αναγωγής σε ένα μεγάλο υπερ-σύστημα που διέπεται από βρόγχους θετικής ανατροφοδότησης. Αν η φύση μας έδωσε τα πρώτα μοντέλα για αυτούς τους βρόγχους μέσα από τον κύκλο του νερού ή την γεωμετρική αύξηση του πληθυσμού των φυτών μιας περιοχής όταν ο αρχικός πληθυσμός ξεπεράσει ένα ποιοτικό όριο, σήμερα χρησιμοποιούμε αυτά τα μοντέλα για να παράξουμε την δική μας φύση μέσα στη φύση, η οποία όμως είναι απλοποιημένη στα πρότυπα της μηχανής ή της τεχνητής νοημοσύνης. Η δημιουργία υποκειμενικότητων χωρίς υποκείμενο είναι η ειδικότητά μας και γίνεται σιγά σιγά ο μόνος τρόπος που μπορούμε να φανταστούμε και τον ίδιο μας τον εαυτό. Το σπάσιμο του εξατομικευμένου υποκειμένου περνά μέσα από τους μηχανισμούς που αναπαράγουν την συνεχή του εξατομίκευση και ουδετροποιούν την πολιτική του σημασία. Το ουτοπικό ασυνείδητο είναι ένα πολλαπλό ασυνείδητο. Βασίζεται στη θραυσματική ταυτότητα του καθενός και αφαιρεί τον εξωτερικό γύψο που το κάνει να φαίνεται ολόκληρο και καθόλα εντάξει. Η οικοδόμηση του ουτοπικού υποκειμένου γίνεται μέσα από την τεχνική Kintsugi, τη επισκευή των σπασμένων αγγείων με λιωμένο χρυσάφι· οι ουλές και οι ρωγμές πληρώνονται με χρυσάφι αντί να κρύβονται. Η νέα ενότητα που προκύπτει από αυτές τις καθαγιασμένες ρωγμές είναι μια ριζικά άλλη από την αρχική αλλά μια που περιέχει το απωθημένο στην πρώτη γραμμή της καταστατικής της ύπαρξης. Σπας και χρυσώνεις. Αυτό είναι το νέο μότο. Μέσα από αυτή την πρακτική το απολεσθέν αντικείμενο της φαντασίας μπορεί να εμφανιστεί εκ νέου στο προσκήνιο, όχι πια σαν σκέτη φαντασίωση αλλά σαν ουτοπική ροή. Η ουτοπική ροή περνά μέσα από τις ουτοπίες του παρελθόντος αλλά προσπαθεί να ιδρύσει ένα νέο είδος ουτοπίας. Μία τρίτη ουτοπική γραμμή μετά και πέρα από τις κρατικές ουτοπίες και τις ελευθεριακές ουτοπίες. Μια ουτοπική γραμμή της φυγής, του Μαύρου Πάνθηρα George Jackson που καθώς τρέχει ψάχνει για όπλο

Η αρχιτεκτονική...

Αυτό είναι ένα μανιφέστο για ένα συγκεκριμένο είδος αρχιτεκτονικής και σχεδιασμού. Ο λόγος είναι γιατί μέσα από το σχεδιασμό περνά με πολύ άμεσο τρόπο το νεοανακαλυφθέν απωθημένο. Ο σχεδιασμός που αντιστοιχεί σε μια επαναφορά της ουτοπικής επιθυμίας όπως αυτή που σκιαγραφήθηκε παραπάνω είναι πρώτα από όλα ένα μέσο για την επαναφορά εικόνων που εκλείπουν. Η πρώτη και κύρια εικόνα που εκλείπει από την υπερνεωτερική εικονογραφία είναι αυτή της αμφίροπτης σύγκρουσης. Όλες οι συγκρούσεις που βλέπει κανείς στο δημόσιο λόγο έχουν έναν σαφή νικητή και ηττημένο: Η συνεχιζόμενη αποίκηση της Μέσης Ανατολής από τη ΗΠΑ, ο αγώνας των Παλαιστίνιων ενάντια στο Ισραήλ. Πολλές φορές μέσα από τη μαγεία του εμπορίου οι συγκρούσεις έχουν δύο σαφείς νικητές, όπως στην περίπτωση του μίνι εμπορικού πολέμου ΗΠΑ-Κίνας που έληξε με εμπορική συμφωνία. Ακόμα και οι συγκρούσεις που κανείς δε θέλει να παραδεχτεί ότι χάνονται όπως η μάχη ενάντια στην υπερθέρμανση του πλανήτη και την μη αναστρέψιμη αλλαγή του κλίματος, έχουν κλειστά αποτελέσματα. Η αμφίροπτη κοινωνική κατάσταση όπως αποτυπώθηκε στην εξεγερτική φάση από το 2008 έως περίπου το 2016 παγκοσμίως ενσωματώθηκε εκ των υστέρων σε μια ακόμα σιδηρά σταθερότητα. Η αίσθηση του να μην ξέρει κανείς που πάνε τα πράγματα και οι εικόνες που παράγει είναι λοιπόν το αντίστοιχο με την αναζήτηση νέων όλο και πιο εξωτικών θεμάτων για ζωγραφική που θα καταλήξει σε αστικά σαλόνια, όπως αυτή του Delacroix; Σίγουρα υπάρχουν εργαλεία για την εξημέρωση μιας τέτοιας εικονογραφίας. Ίσως το βασικότερο από αυτά όσον αφορά την αρχιτεκτονική είναι οι διαγωνισμοί. Ειδικά εκείνοι οι διαγωνισμοί που επιστρατεύουν δημιουργικά και ανοιχτά θέματα. Δεν είναι ότι οι διαγωνισμοί είναι ανήθικος τρόπος να κάνει κανείς αρχιτεκτονική, είναι ότι είναι τόσο πολύ ενσωματωμένοι σε ένα ευρύτερο καθεστώς εξουδετέρωσης μέσω εξάντλησης που μπορούν να εμπορευματοποιήσουν ο,τι ιδέα και να εμφανιστεί στα πλαίσιά τους. Τα τεύχη των διαγωνισμών είναι κατάλογοι με τρόπους οικειοποίησης ιδεών και μορφών. Παρόλα αυτά η επιτυχημένη αυτή τακτική δεν είναι λογικό να εγκαταλειφθεί στον αντίπαλο. Η ουτοπική αρχιτεκτονική που προτείνεται μπορεί να γίνει κατανοητή στα πλαίσια ενός ανοιχτού διαγωνισμού με θέμα τη σύγκρουση, του οποίου τα αποτελέσματα δεν δημοσιεύονται για όλους. Είναι ένας ανοιχτός κατάλογος με τακτικές και εργαλεία σύγκρουσης. Ένας τέτοιος κατάλογος διατρέχει τον συνεχή κίνδυνο της καταστολής, της δυσφήμισης αλλά πολύ περισσότερο της ενσωμάτωσης στο οπλοστάσιο της υπερνεωτερικής κυριαρχίας. Σύμμαχοι στην προσπάθεια διαφυγής είναι η έλλειψη φήμης, η έλλειψη εμπορικού περιεχομένου και η ίδια η κολοσσιαία μεροληψία του συστήματος ανάδειξης ατόμων και έργων.

| ενότητα 3

Επιπλέον αποστολή της αρχιτεκτονικής του Έξω είναι η καταστροφή περισσότερο από την οικοδόμηση. Είναι σημαντικότερο για την ανανέωση των δυνατοτήτων να ξηλωθούν ορισμένα κεντρικά στοιχεία του υπάρχοντος παρά να κατασκευαστούν όμορφα και αριστουργηματικά μπιχλιμπίδια. Όπως λέει και ο Andrew Culp¹⁷:

“Η συνομωσία ενάντια σε αυτό τον κόσμο θα γίνει γνωστή μέσα από τις πολεμικές της μηχανές. Μια πολεμική μηχανή είναι η ίδια μια ‘καθαρή μορφή εξωτερικότητας’ που ‘δεν εξηγεί τίποτα’, αλλά υπάρχουν πολλές ιστορίες να πει κανείς για αυτές.”

Η έννοιες είναι οι πρώτες ύλες σε αυτό το οπλοστάσιο. Έννοιες έτοιμες προς χρήση ή έννοιες που πρέπει να επινοηθούν. Έννοιες που πρέπει να κλέψει κανείς από τον αντίπαλο όπως η διαβόητη ευελιξία. Το *détournement* είναι βασική τεχνική μεταποίησης. Η έμπνευσή του μπορεί να προέρχεται από τους Σουρεαλιστές και τους Καταστασιακούς αλλά σήμερα εκσυγχρονίζεται μέσα από την αφανή καινοτομία των ρακοσυλλεκτών, από τις βάρκες από παλιές παντόφλες που κατασκευάζονται στην Κένυα¹⁸ πριν προλάβουν οι ΜΚΟ να τις μετατρέψουν σε αγωγό ευρωπαϊκών και διεθνών επιχορηγήσεων. *Détournement* σημαίνει παίρνω κάτι και το κάνω αγνώριστο, τόσο που μέχρι να περάσει από πάνω μου, δεν θα καταλάβω ότι ήταν αυτό. Οι πρώτες ύλες μετατρέπονται με υπομονή σε σχεδιαστικές λογικές ή σε αντικείμενα απευθείας σε κατασκευές, χώρους, χωρικές ατμόσφαιρες και χωρικές συνθήκες. Η αρχιτεκτονική του έξω είναι μια πρόβα για το δυνητικό, ένα νοητικό πείραμα για να δούμε τη ζωή μας διαφορετικά.

Έτσι μπορούν να προκύψουν και ενδιαφέρονται υποκείμενα σύμφωνα με το δόγμα¹⁹:

“Η ουσιώδης ανθρώπινη μονάδα δεν είναι το σώμα –με την έννοια του ατόμου- αλλά η μορφή-ζωής.”

Οι μορφές ζωής είναι το επόμενο βήμα εξέλιξης του “κτιριολογικού” –ή μη- προγράμματος της αρχιτεκτονικής του Έξω. Το ερώτημα είναι τι είδους μορφές ζωής μπορούν να πλαισιώσουν αυτό το σχεδιασμό. Μερικές από αυτές τις μορφές ζωής διαδραματίζονται σε ένα πλήρως άυλο επίπεδο,

όπως το βιντεοπαιχνίδι εικονικής πραγματικότητας που σχεδίασε ανώνυμος προγραμματιστής για να περιγράψει την ατμόσφαιρα των διαδηλώσεων στο Χόνγκ Κόνγκ²⁰. Άλλες μορφές ζωής κινούνται στο ψυχοπαθολογικό επίπεδο όπως αυτή του *doppelgänger*· και άλλες κινούνται σε ένα πλήρως υλικό επίπεδο όπως οι οπτικές εγκαταστάσεις με λείζερ που τυφλώνουν τα ελικόπτερα και τις κάμερες παρακολούθησης στις πορείες ή οι ομπρέλες που χρησιμεύουν σαν ασπίδα για δακρυγόνα ή τέλος η κοινότητα των Ζαπατίστας στη ζούγκλα. Ο ίδιος ο Subcommandante Marcos είναι ίσως το πιο πετυχημένο παράδειγμα πολιτικής τέχνης με τη λογική του Έξω. Η μάσκα που κρύβει το πρόσωπό του δεν είναι εκεί για να τον εξαφανίζει αλλά για να τον εμφανίζει. Κάνει τους άλλους να τον βλέπουν σαν σύμβολο, και μετατρέπει τον κάθε ένα που φοράει αυτή τη μάσκα σε σύμβολο, κοινωνικοποιεί την αίγλη της διασημότητας και του ήρωα και τη διαχέει σε μια συλλογικότητα. Ο Foucault ή ο Blanchot δε θα μπορούσαν να το έχουν φανταστεί καλύτερα από τους ινδιάνους της Λακαντόνα. Και αν το *V for Vendetta* έδωσε μια αντίστοιχη εικονογραφία στα πλαίσια της δυτικής κοινωνίας είναι άξιο απορίας γιατί δεν έπιασε εξίσου στα αντίστοιχα κινήματα στην Ευρώπη και την Αμερική. Όχι πως η μάσκα του *V* δεν εμφανίστηκε, αλλά εμφανίστηκε ως σύμβολο μιας υπερ-ριζοσπαστικής μειοψηφίας και ως τέτοιο απέτυχε στον αρχικό του στόχο. Η διαφορά ίσως είναι θέμα ιδιοσυγκρασίας λαών ή πολιτισμών αλλά πολύ περισσότερο από αυτά είναι διαφορά θέσης. Μια τέτοια διάχυση της ουτοπικής ροής μέσα από πολλά σώματα δεν μπορεί εύκολα να συμβεί στα ήδη χρησιμοποιούμενα από τις κυβερνητικές ροές σώματα στις πόλεις. Η ζούγκλα είναι για το σύγχρονο δυτικό σώμα ένα Έξω ανοιχτών δυνατοτήτων.

... του Έξω

Γιατί αρχιτεκτονική του Έξω; Τι ακριβώς σημαίνει ένας προσδιορισμός της διεύθυνσης; Στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί όπως ο άγνωστος *X* σε μια αλγεβρική εξίσωση. Πρώτα από όλα το Έξω είναι ένας προσδιορισμός του ονόματος, ένα κενό σημαίνον που λειτουργεί ως όνομα εκεί που δεν υπάρχει κάτι πιο συγκεκριμένο, ένας προσωρινός χαρακτηρισμός. Ο λόγος που κανείς χρησιμοποιεί για όνομά του ένα κενό σημαίνον ή μια μάσκα δεν είναι από φόβο μη στιγματιστεί. Είναι όπως είπαμε παραπάνω ένας τρόπος για να δημιουργηθεί ένα υποκείμενο στην πορεία της ίδιας της αυτό-αναίρεσής του. Σε αντίθεση με τον υπερνεωτερικό διπολισμό της ταυτότητας που κινείται μεταξύ του νεοφιλελεύθερου τρόμου για τις “ταμπέλες” και του υπερατομισμού της συνεχούς αυτό-επιβεβαίωσης, το Έξω έχει τρόπο να ελίσσεται ανάμεσα στους προσδιορισμούς. Ο Οδυσσέας δίνει στην νομαδική

| ενότητα 3

του φάση μια εξαιρετική φόρμουλα για να ελίσσεσαι: Είμαι ο Κανένας, λέει δίνοντας το προσωρινό του μη-όνομα στον Πολύφημο. Ο Κύκλωπας που βρίσκεται σε άμεση καταγωγή με την βασιλική γενιά του Ποσειδώνα αποσυντονίζεται καθώς είναι απόλυτα δέσμιος του υπάρχοντος γλωσσικού καθεστώτος. Κανένας μπορεί να σημαίνει όχι-κάποιος αλλά μπορεί να σημαίνει και κάτι τελείως διαφορετικό, μια πρόθεση, μια τροχιά. Αυτή η τροχιά είναι που διαγράφει ο Οδυσσέας μέχρι να καταλήξει στην πλήρη συμβολική παλλινόρθωση της βασιλείας, περνώντας μέσα από σταδιακά βήματα (πρώτα οικογένεια με την Καλυψώ, ύστερα επανένταξη στην κρατική οικολογία με τους Φαίακες και τέλος επιστροφή στην δική του προσωπική κοιτίδα εξουσίας). Αν η Ιλιάδα είναι ένα πολεμικό έπος τότε η Οδύσσεια με το συγκεκριμένο τέλος που έχει είναι ένα έπος επανένταξης, επαναφοράς της τάξης, συλλογής και οικειοποίησης των ξέφρενων επιθυμητικών ροών σε έναν μοναδικό προορισμό. Το Έξω εκφράζει την τάση αναβολής αυτού του προορισμού, όχι γιατί κανένας θέλει να ταξιδεύει για πάντα, αλλά γιατί το να ανακηρύσσει κανείς το τέλος του δρόμου είναι όχι μόνο αυθαίρετο αλλά και κυριαρχικό.

Ο Carl Schmitt λέει ότι²¹:

“Κυρίαρχος είναι εκείνος που ορίζει την κατάσταση εξαίρεσης.”

Και πράγματι αυτός που ορίζει την κατάσταση εξαίρεσης είναι τόσο αυτός που ορίζει τα όρια του παιχνιδιού όσο και αυτός που έχει την πρωτοβουλία κινήσεων στην διαχείριση και εισαγωγή όλο και πιο αποτελεσματικών και επιθετικών τακτικών. Με αυτή την έννοια η αρχιτεκτονική του Έξω αποτελεί μια άσκηση στον προσδιορισμό διαφορετικών καταστάσεων εξαίρεσης, πρώτα ως προς το εννοιολογικό *dispositif* της υπερνεωτερικότητας και ύστερα ως προς τις σχεδιαστικές στρατηγικές που μπορούν να προταθούν και τα αντικείμενα που αυτές μπορούν να παράγουν. Τα σχέδια του Έξω είναι σαν τα απομεινάρια των Επισκέψεων στο *Roadside Picnic* των αδελφών Strugatsky. Οι Επισκέψεις είναι μια σειρά από ταυτόχρονες μυστηριώδεις εμφανίσεις άγνωστων όντων που αφήνουν πίσω τους ανοίγματα προς τις αινιγματικές Ζώνες, περιοχές με περίεργες ιδιότητες και γεμάτες με αντικείμενα που άφησαν πίσω τους οι Επισκέπτες. Με τα λόγια του δόκτωρ Valentine Pilman, χαρακτήρα του βιβλίου²²:

“Ένα πικνίκ. Φανταστείτε ένα δάσος, έναν επαρχιακό δρόμο, ένα λιβάδι. Αυτοκίνητα βγαίνουν από τον επαρχιακό δρόμο και σταματούν στο λιβάδι, μια ομάδα νέων βγαίνουν έξω κουβαλώντας μπουκάλια, καλάθια με φαγητό, ραδιοφωνάκια και φωτογραφικές μηχανές. Ανάβουν φωτιές, στήνουν σκηνές, βάζουν μουσική. Το πρωί φεύγουν. Τα ζώα, τα πουλιά και τα έντομα που παρακολούθησαν με τρόπο τη μακριά νύχτα βγαίνουν δειλά από τις κρυψώνες τους. Και τι βλέπουν; Παλιά γκαζάκια και φίλτρα πεταμένα τριγύρω... Κουρέλια, καμένους γλόμπους, ένα γαλλικό κλειδί που ξέχασε κάποιος πίσω... και φυσικά, τον συνηθισμένο χαμό –φαγωμένα μήλα, περιτυλίγματα από καραμέλες, αποκαΐδια της φωτιάς, τσίγκινα κουτάκια, μπουκάλια, το μαντήλι κάποιου, το σουγιά κάποιου άλλου, σκισμένες εφημερίδες, νομίσματα, μαραμμένα λουλούδια που έκοψαν από κάποιον άλλο αγρό.”

Όλα αυτά τα απομεινάρια φαίνονται σε πρώτη φάση τρομακτικά και ανοίκεια, ακριβώς γιατί κανείς δεν μπορεί να φανταστεί τι έγινε. Με ανάλογο τρόπο στο μυθιστόρημα, οι άνθρωποι προσπαθούν να κατανοήσουν τη σημασία των ιχνών των Επισκέψεων, μόνο και μόνο για να επανέλθουν στις δικές τους γνώριμες ανθρώπινες ερμηνείες και ιδεολογικές εξηγήσεις. Το ζήτημα εδώ είναι η προσπάθεια να φανταστεί κανείς κάτι ριζικά άλλο. Ακόμα και αν αποτύχει, τουλάχιστον πρόκειται για μια καλή άσκηση για την αμφισβήτηση της πραγματικότητας.

Πώς να κινηθεί κανείς στην έρημο;

Πώς κινείται κανείς στο Έξω; Όπως και στις Ζώνες των Strugatsky μόνο βλέποντας και κάνοντας μπορεί κανείς να κινηθεί. Μην προσπαθείς να φτιάξεις το νόημα από πρίν. Επιβεβαίωσε την πρόθεση για εκτροχιασμό του υπερνεωτερικού αυτοματισμού. Φτιάξε έννοιες η οικειοποίησους άλλες. Επινόησε μορφές ή κλέψε ήδη υπάρχουσες. Σχεδίασε ή μη σχεδιάζεις. Οργάνωσε αντικείμενα, έργα τέχνης, άτομα και χώρους ώστε να δημιουργούν βραχυκυκλώματα, βρόγχους θετικής ανατροφοδότησης που παίρνουν τις ροές του υπερνεωτερικού καθεστώτος και τις οδηγούν σε μη παραγωγικούς κύκλους εξάντλησης και σπατάλης. Μεταμορφώσου, διαχωρίσου, γίνε πολλοί, γίνε συλλογικότητα, ομάδα, συνομωσία, φυλή, παρέα. Κατασκεύασε γλώσσες επικοινωνίας και κρυπτογράφησης για να μιλάς με τους φίλους σου και τους συντρόφους σου. Κινήσου γρήγορα, θόλωσε τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, βρες τρόπους αντίστασης και μοιράσου

τους τρόπους αντίστασης που γνωρίζεις. Χρησιμοποίησε τους βρόγχους θετικής ανατροφοδότησης και για ευχαρίστηση εκτός από βραχυκύκλωμα. Σκέψου έξω από το κουτί, σκέψου το κουτί, σκέψου το Έξω.

3.3 Ανθολόγιο δειγμάτων ουτοπικού εννοιολογικού σχεδιασμού

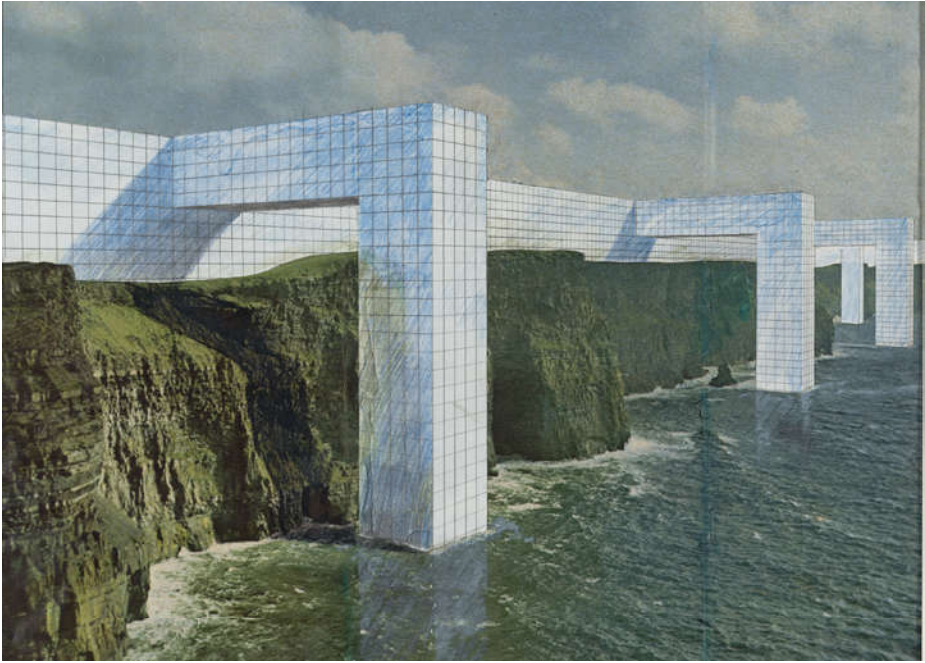
Τελευταία περιγραφική συμβολή για την αρχιτεκτονική του Έξω είναι ένα ανθολόγιο. Μέσα σε αυτό περιλαμβάνονται αρχιτεκτονικά σχέδια και σκίτσα, έργα τέχνης, γλυπτά, μηχανές και αντικείμενα. Το κοινό στοιχείο όλων είναι ότι μπορούν δυνητικά να αποτελέσουν στοιχεία συναρθρωμένα μεταξύ τους σε μια ακολουθία προς την πραγμάτωση πτυχών του Έξω. Το ανθολόγιο αυτό μπορεί κανείς να το δει σαν μια πρωταρχική απόπειρα παραγωγής ενός καταλόγου με τακτικές, ή παραδείγματα προς μίμηση σε μια προσπάθεια να αντιπαρατεθεί με την κυρίαρχη υπερνεωτερική σχεδιαστική λογική. Πολλά από αυτά τα ευρήματα δεν είναι καινούρια αλλά μπορούν εντός του εννοιολογικού πλαισίου της εργασίας να διαβαστούν διαφορετικά. Ένας άλλος τρόπος να αντιληφθεί κανείς τον κατάλογο αυτό είναι ως συμμετοχές σε έναν φανταστικό διαγωνισμό με θέμα "Η Αρχιτεκτονική του Έξω". Διαφορετικές προσεγγίσεις που όμως προσπαθούν να περιγράψουν κάτι κοινό, κάτι μη συγκεκριμένο και ως τέτοιες κινούνται ανάμεσα στην τέχνη, το πειραματικό σχέδιο και τον νεολογισμό. Ένας άλλος τρόπος να γίνει κατανοητός ο κατάλογος είναι σαν μια ομαδική έκθεση που συμβαίνει αναδρομικά σε διάφορα χρονικά επίπεδα.

Τα έργα είναι οργανωμένα με συνειρμική σειρά ώστε να παρουσιάζουν μια πορεία σκέψης που κινείται σε τρεις κύκλους. Ο πρώτος κύκλος έχει σαν θέμα την αντίσταση εντός του υπερνεωτερικού πλαισίου, ασχολείται με τακτικές σύγκρουσης στη σύγχρονη μητρόπολη και ανάλογους τρόπους ζωής. Βασίζεται στην ανάλυση της παραγράφου 2.2 και το κείμενο "Η Σκέψη του Έξω" του Foucault. Ο δεύτερος κύκλος έχει σαν θέμα την φυγή, ολική ή μερική που μπορεί να συντελεστεί σε ένα ενδιάμεσο επίπεδο. Η φυγή ασχολείται με τους τρόπους να ξεφεύγει κανείς σήμερα, να κάνει ένα μικρό ταξίδι στην ετερότητα και να επιστρέφει, έχοντας αποκομίσει εμπειρίες που μπορούν να δώσουν καύσιμα να συνεχίσει. Η φυγή βασίζεται στην ανάλυση της παραγράφου 2.3 και το βιβλίο Ο Χώρος της Λογοτεχνίας. Ο

τρίτος κύκλος έχει σαν θέμα την πλήρη αποχώρηση. Ασχολείται με το μετά μιας μεγάλης σύγκρουσης, και κυρίως προσπαθεί να περιγράψει μια νέα δυστοπική αισθητική. Η αποχώρηση βασίζεται στην ανάλυση της παραγράφου 2.4 και την διπλή αξιοποίηση των βιβλίων Dark Deleuze και Fanged Noumena. Η χρησιμότητα του τρίτου κύκλου δεν είναι να ρομαντικοποιήσει μια καταστροφή αλλά να δώσει όπλα στις προσπάθειες σύγκρουσης στο σήμερα. Έτσι ο τρίτος κύκλος αναδιπλώνεται πάλι από την αρχή, στο παρόν της σύγκρουσης.

Κάθε εύρημα συνοδεύεται από ένα μικρό κείμενο που στοχεύει στο να περιγράψει την ατμόσφαιρά του και τη χρησιμότητά του στο βαθμό που αυτή υπάρχει. Ο κατάλογος θα μπορούσε να περιέχει πάρα πολλά ακόμα έργα σε περισσότερους κύκλους αλλά αναγκαστικά περιορίζεται σε μια μερική επιλογή. Τα έργα εντός του κάθε κύκλου παρουσιάζονται με τη σειρά ανάπτυξης των παράγωγων εννοιών. Έτσι στον πρώτο κύκλο παρουσιάζονται δείγματα κενής σήμανσης, στη συνέχεια πληγές και τέλος τέρατα. Στον δεύτερο κύκλο πρώτα βλέπουμε δείγματα μαγικής λειτουργίας και στη συνέχεια σωσίες. Στον τρίτο κύκλο πρώτα έχουμε παραδείγματα κίνησης και τελικά ανοικείωση. Η χρονολογική σειρά και το μέσο είναι άσχετα για την αφήγηση που δημιουργεί η αλληλουχία των έργων. Αντίθετα κάθε έργο συνομιλεί με το προηγούμενο και το επόμενο για τη δημιουργία μιας αλυσίδας ελάσσονων σημαινόντων, μια αλυσίδα που θα μπορούσε να αποτελείται από τελείως άλλες "λέξεις" και πάλι να έχει την ίδια σημασία. Κάθε έργο μπορεί να συνδέεται με τα γειτονικά του στην αλυσίδα με σχέσεις αναλογίας, αντίθεσης, ομοιότητας ή συνέχειας ενός συλλογισμού. Επίσης πολλά από τα έργα θα μπορούσαν να ενταχθούν σε περισσότερες από μια ενότητες και υποέννοιες ή και να ερμηνευτούν διαφορετικά. Η ερμηνεία που παρουσιάζεται είναι ενδεικτική και σχετίζεται πολύ περισσότερο με την τεκμηρίωση των δυνατοτήτων του εννοιολογικού συστήματος παρά με την ισχύ της ίδιας της ταξινόμησης. Τελικά, κάθε κύκλος αλλά και η σύνδεση των τριών αποτελούν μια φανταστική γενεαλογία, μια αναδρομικά οργανωμένη ουτοπική γραμμή που συναρμολογείται από το μέλλον προς το παρόν.

| ενότητα 3



3.3.1 Σύγκρουση

1) Continuous Monument (Superstudio 1969) κενό σημαίνον

Το θέμα είναι ένα συνεχές κτήριο με πλήρως ομοιόμορφο γυάλινο εξωτερικό, σε έναν κανονικό χωροκάναβο. Αυτό το "κτήριο" εκτείνεται ομοίως πάνω και γύρω από πόλεις, ουρανοξύστες αλλά και φυσικά τοπία όπως γκρεμούς δίπλα στη θάλασσα, λίμνες των Άλπεων και ελατοδάση. Το νόημα της πρότασης ήταν να κριτικάρει τις πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές πρακτικές που ήταν κυρίαρχες την εποχή εκείνη, διαστέλλοντας τις σχεδιαστικές τους αρχές σε ακραίο επίπεδο. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σχέδια εκείνα που απεικονίζουν την συσχέτιση του ανθρώπου με τους χώρους που παράγονται από το Συνεχές Μνημείο. Εδώ υπάρχουν από περιπατητές σε μια διαγραμμισμένη και καναβοποιημένη παραλία, μέχρι μια πρωτόγονη πυρηνική οικογένεια που έχει αποικίσει την ομοιότροπη επιφάνεια του Συνεχούς Μνημείου με ένα μικροθόλο. Η πιο δυνατή εικόνα από όλες όμως είναι αυτή ενός μικρού κοριτσιού το οποίο έχει ξηλώσει ένα τετράγωνο πανέλο από την επιφάνεια της κατασκευής και έχει αποκαλύψει το χρώμα από κάτω του. Αυτή η παράξενη εικόνα που θα μπορούσε να είναι εικονογράφηση του συνθήματος "Κάτω από την άσφαλο υπάρχει παραλία", εκφράζει ένα ουσιαστικό σημείο: η αποκάλυψη ή αναζήτηση του Έξω αναπόφευκτα περιέχει το ξήλωμα της συνέχειας των παγκόσμιων, υπερεκτεινόμενων εσωτερικότητων. Το μικρό κορίτσι λειτουργεί με όρους έλξης και συντρόφου του Foucault, πείθοντάς μας να ακολουθήσουμε την αναζήτηση ακόμα και αν αυτό σημαίνει να χαθούμε όπως το χαρούμενο ζευγάρι στη σελήνη σε ένα άλλο από τα κολάζ των Superstudio. Μια τέτοια σχεδιαστική πρακτική συγκρούεται αν και όχι απολύτως φανερά με άλλα ουτοπικά σχέδια της εποχής όπως το Plug-In City των ARCHIGRAM. Το Συνεχές Μνημείο είναι υπό μια έννοια μια κριτική όλων των megastructures της δεκαετίας του '60, αλλά πολύ περισσότερο της λογικής που αυτά εξέφραζαν.

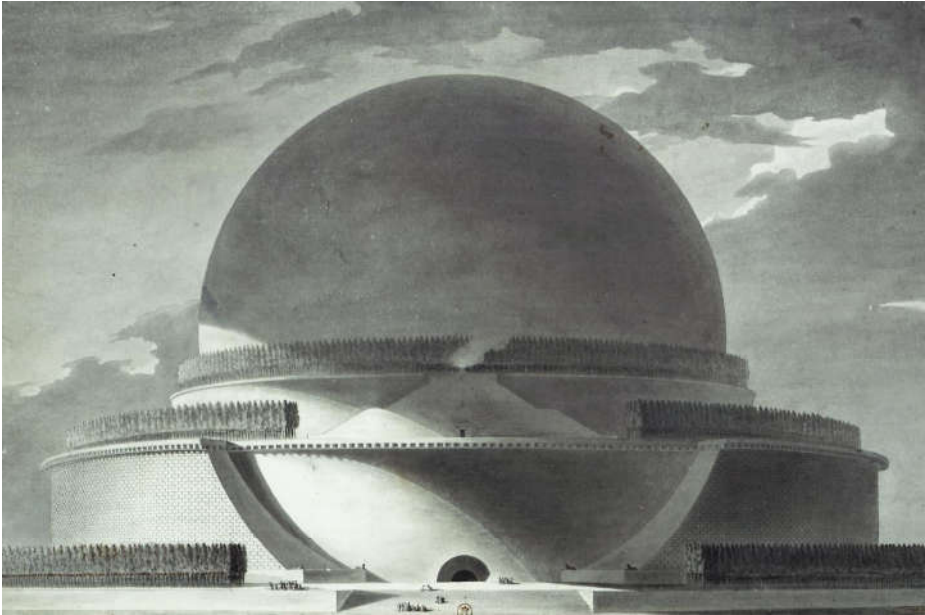
| ενότητα 3



2) Holeypod-Linescutbysurface (Thom Mayne 2010) κενό σημαίνον

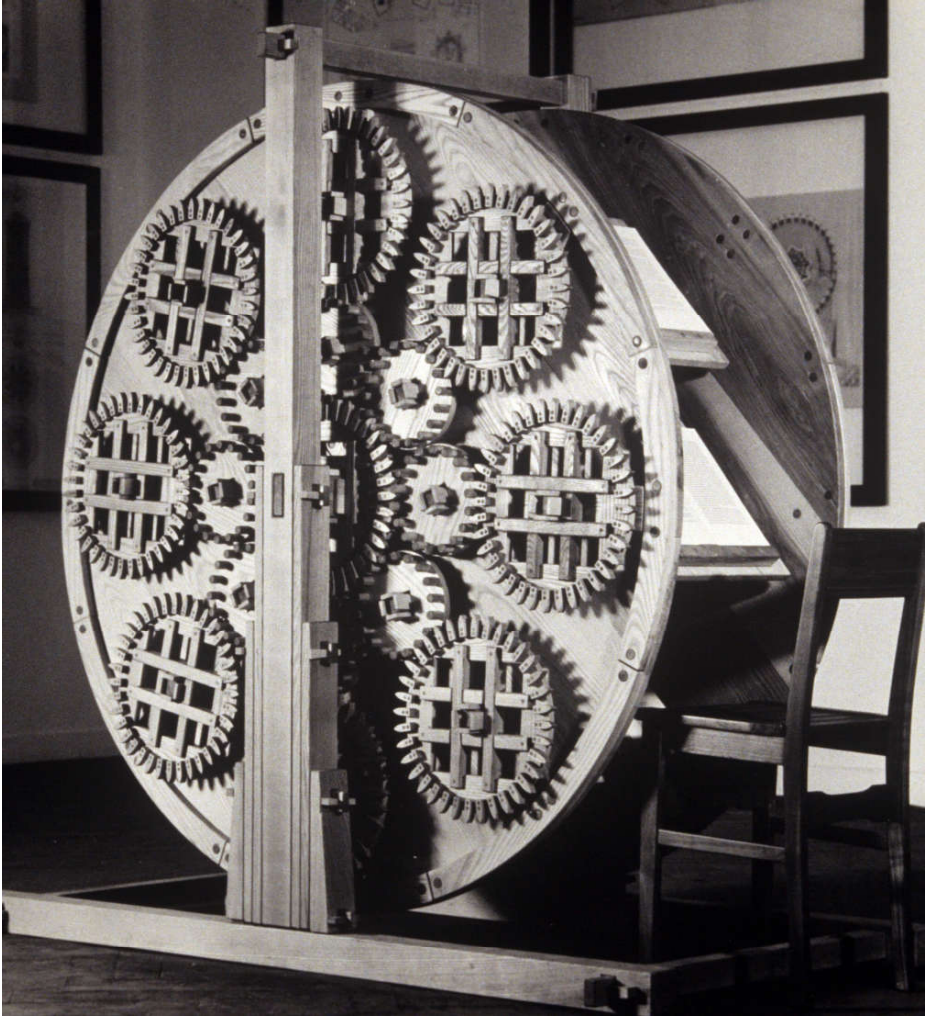
Οι ψηφιακές εικόνες είναι μια περίπτωση αφαιρετικών εκφράσεων των κριτικών αξιών που εκφράζουν οι ίδιοι οι Superstudio. Εδώ υπάρχουν δείγματα μιας υπερνεωτερικής επιφάνειας ύστερα από τη δράση βραχυκυκλωτικών κόμβων θετικής ανατροφοδότησης. Η επανάληψη και ο αυτοματισμός είναι κρίσιμα στοιχεία για την επίτευξη της τελικής μορφής αλλά το νόημα δεν εξαντλείται στην επανάληψη. Το τελικό αντικείμενο είναι διαβρωμένο και διάτρητο στην επιρροή του Έξω ενώ φαίνεται η διαδικασία που το παρήγαγε να συνεχίζεται στο διηνεκές. Δεν είναι σαφές πού τελειώνει μια τέτοια διαδικασία αλλά τα στιγμιότυπα που βλέπουμε παρουσιάζουν αρκετά καθαρά ένα επιτυχημένο παράδειγμα σαμποτάζ. Η κενή σήμανση είναι το γενικό νοηματοδοτικό καθεστώς της τελικής μορφής: Πρόκειται για ένα αντικείμενο χωρίς όνομα, αλλά και χωρίς ιδιαίτερο τύπο· δεν μπορείς να το πεις επιφάνεια ούτε και στερεό, μπορείς μονάχα να το δεις σαν μια σύνθεση από τρύπες, μια απολύτως αποδιαρθρωμένη διαδικασία σήμανσης.

| ενότητα 3



3) Cenotaph for Isaac Newton (Étienne-Louis Boullée 1784) κενό σημαίνον

Στο κλασσικό αυτό σχέδιο βλέπει κανείς τη λειτουργία του προηγούμενου μοντέλου σε μια ήδη νοηματοδοτημένη, γνωστή και παραδοσιακή μορφή. Το κενοτάφιο του Νεύτωνα δεν έχει από μόνο του ριζοσπαστικό περιεχόμενο αλλά αποτελεί μια επιβεβαίωση της ουτοπικής επιθυμίας και της ισχύος της ανά τους αιώνες. Αυτή η επιβεβαίωση είναι το κενό του γιγάντιου χώρου, που είναι συμμετρικό με τα κενά που αφήνουν οι τρύπες του holeyrod. Ο Boullée θέλει να ηρωοποιήσει τον Νεύτωνα αλλά εκτός από αυτό μοιάζει με απολύτως φουτουριστική μορφή. Με τη λογική του Land, το κενοτάφιο έρχεται από το μέλλον αναδρομικά στο παρελθόν για να λειτουργήσει σήμερα σαν βάση για μια ουτοπική γραμμή η οποία μπορεί πολύ καλύτερα να οικειοποιηθεί μορφές από ότι παλιότερα. Ο τεράστιος κενός χώρος διαβασμένος αναδρομικά μπορεί να περιέξει κάθε λογής ουτοπικό σημαίνον, μακριά από τις αρχικές προθέσεις του σχεδιαστή. Δεν είναι τυχαία η εμφάνιση τέτοιων μορφών συχνότατα στην επιστημονική φαντασία σαν δείγματα μιας εξωγήινης αρχιτεκτονικής, μια αρχιτεκτονικής που περιέχει νοήματα που δεν μπορούμε εμείς να σημάνουμε.

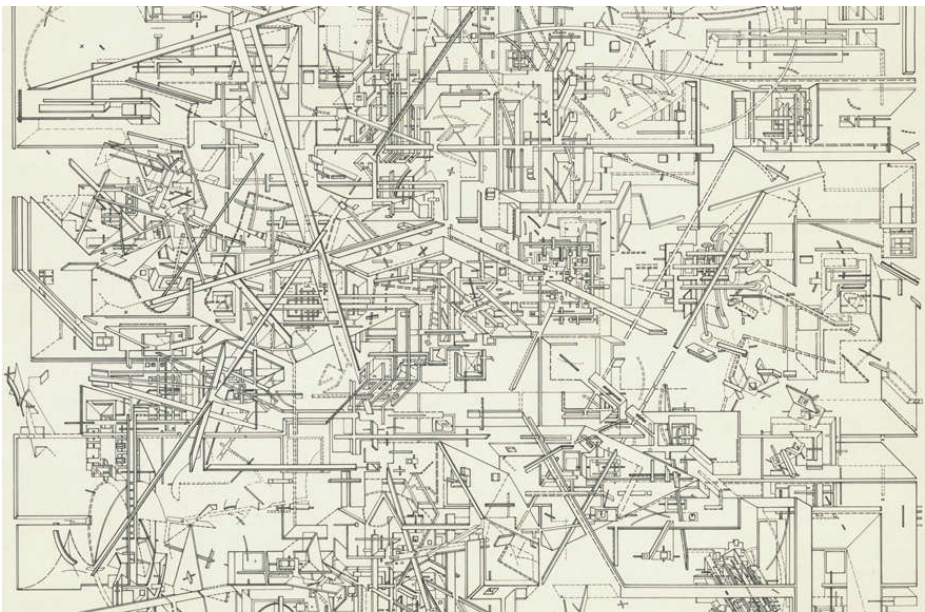
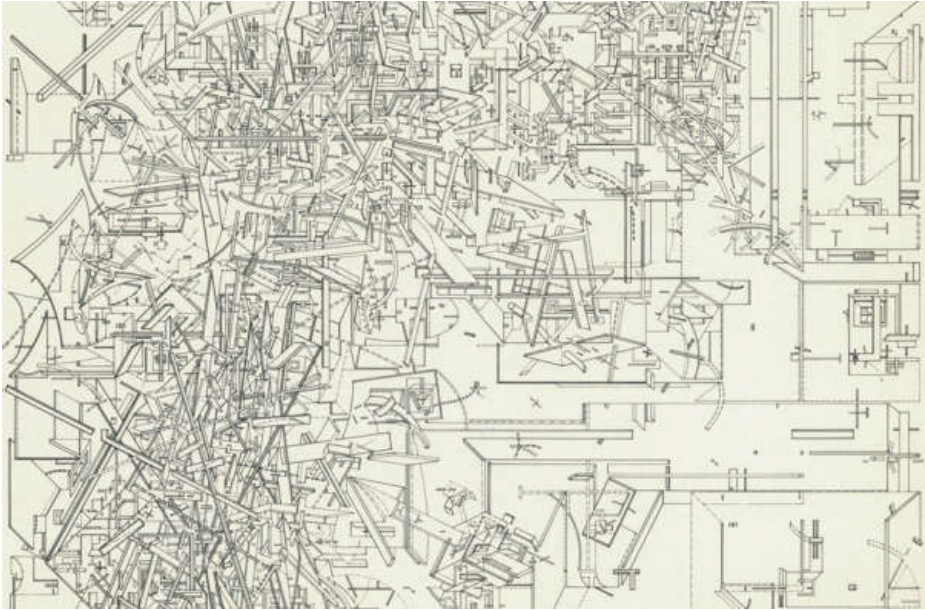


4) Reading Machine (Daniel Liebeskind 1985) κενό σημαίνον

Αν το Κενοτάφιο του Νεύτωνα είναι μια μηχανή παραγωγής ουτοπικής επιθυμίας, η μηχανή ανάγνωσης είναι μια μηχανή για την ερμηνεία του απόντος ουτοπικού κειμένου· με άλλα λόγια ενός απόντος φανταστικού κειμένου, εν προκειμένω του κειμένου της αρχιτεκτονικής συνέχειας. Όταν λέμε ότι το κείμενο της αρχιτεκτονικής συνέχειας είναι φανταστικό αυτό δε σημαίνει ότι δεν υπάρχει, κάθε άλλο. Η ύπαρξή του είναι αυτή που κάνει την μηχανή ανάγνωσης να λειτουργεί. Η εκφορές της μηχανής είναι τα κενά σημαίνοντα που συναρμολογούνται από τον καλλιτέχνη σε ένα εξελικτικό διάβασμα της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς. Ο ίδιος λέει²³ :

“Η Ανάγνωση της Αρχιτεκτονικής διδάσκει μια σχεδόν ξεχασμένη (μεσαιωνική) διαδικασία χτισίματος, μια διαδικασία που με το δικό της τρόπο δεν έχει ακόμα πλήρως εκφραστεί στην αρχιτεκτονική. [...] Σαν τόπος αλληλοτομίας μεταξύ αρχαιολογικής ανακατασκευής (Ramelli, Palmanova, military engineering) και της θέλησης για δύναμη που αποκαλύπτει (μεταφυσική, μοναστισμός, ιδεολογία). Η Μηχανή Ανάγνωσης αποκαλύπτει την ταυτολογική πραγματικότητα του αρχιτεκτονικού κειμένου.”

| ενότητα 3



5) Micromega (Daniel Liebeskind 1979) κενό σημαίνον

Στα σχέδια αυτά βλέπει κανείς την αντιστροφή της λειτουργίας της προηγούμενης μηχανής η οποία καταλήγει επίσης σε κενή σήμανση. Τα σχέδια αυτά έχουν σαν στόχο να δείξουν το πώς μπορεί κανείς να παρουσιάσει την αρχιτεκτονική ενδεχόμενων μελλοντικών δυνατοτήτων παρά ενός κατασκευασμένου αντικειμένου. Είναι εικαστικές λέξεις για αρχιτεκτονική που δεν υπάρχει. Με τα λόγια του Liebeskind²⁴:

“Ένα αρχιτεκτονικό σκίτσο είναι εξίσου μια ενδεικτική εκδίπλωση των μελλοντικών δυνατοτήτων όσο και μια ανάκτηση της συγκεκριμένης ιστορίας της οποίας τις προθέσεις μαρτυρά και της οποίας τα όρια προκαλεί. Σε κάθε περίπτωση ένα σκίτσο είναι περισσότερο από τη σκιά ενός αντικειμένου, περισσότερο από ένας σωρός από γραμμές, περισσότερο από μια παραίτηση στην αδράνεια της σύμβασης.”

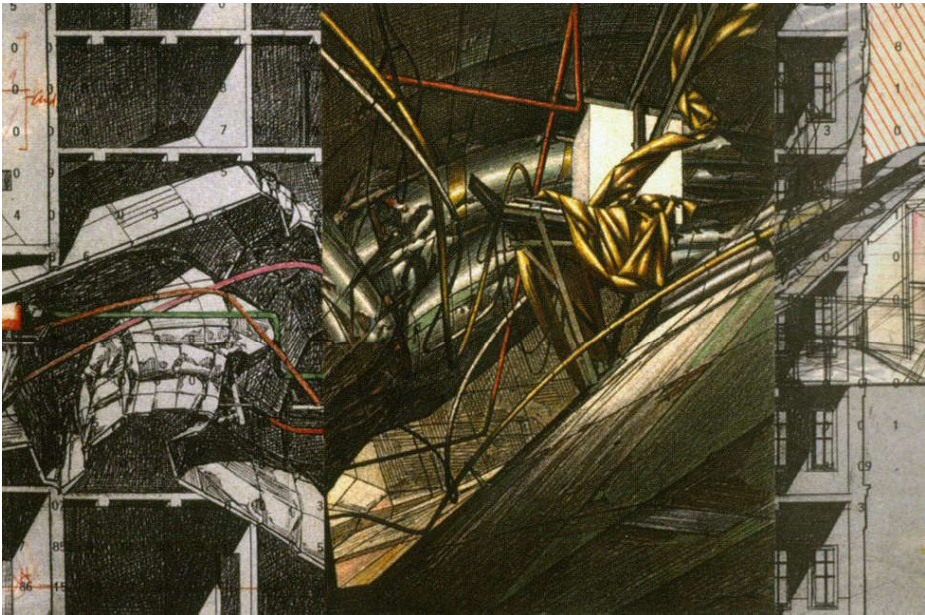
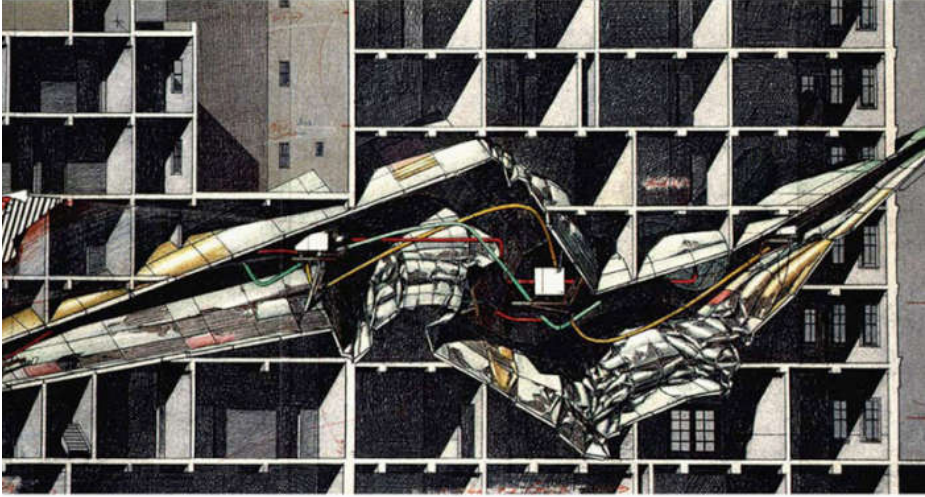
| ενότητα 3



6) Πληγή στο ΚΠΙΣΝ (Γ. Δημόπουλος, Ε. Μπολτσής, Α. Χρηστάκη 2018)
πληγή

Η Πληγή στο ΚΠΙΣΝ στοχεύει ακριβώς στην ανάδειξη της αρχιτεκτονικής ως μια “εκδίπλωση μελλοντικών δυνατοτήτων” αλλά σε συγκεκριμένο συγκείμενο. Το ΚΠΙΣΝ είναι μια ιδιαίτερη υπερνεωτερική τυπολογία Megastructure χωρίς ευελιξία αλλά με την ίδια υπερπαρουσία τόσο πλαστικά στον ορίζοντα όσο και πρακτικά στις ποιότητες χώρου που παράγει. Σε αυτό το περιβάλλον η Πληγή είναι η πρακτική του μικρού κοριτσιού των Superstudio σε πιο συγκεκριμένη μορφή. Οι τακτικές είναι οι εξής: Σκάψιμο λάκκων πάνω στον κάναβο του αυτοκρατορικού Γαλλικού κήπου για την αλλοίωση της συνέχειας της κίνησης μέσα στον κήπο, αξιοποίηση ενός χωρικού συστήματος με τη δυνατότητα να μεταμορφώνεται και να ελίσσεται πάνω στις πληγές του κήπου, μια στρατιά από αποδομημένους κύβους που επιτίθενται στον μεγάλο ΚΥΒΟ. Οι σχηματισμοί του χωρικού συστήματος των κύβων παράγουν μια απρόβλεπτη διαδρομή όπου μια φαινομενικά απλή και γνωστή μορφή γίνεται η αφορμή για ευχάριστες –ή και όχι- εκπλήξεις. Η ατμόσφαιρα της διαδρομής είναι μια συνεχής έλξη σε μια περιήγηση χωρίς τελικό αποτέλεσμα, μια ανάδευση του Έξω.

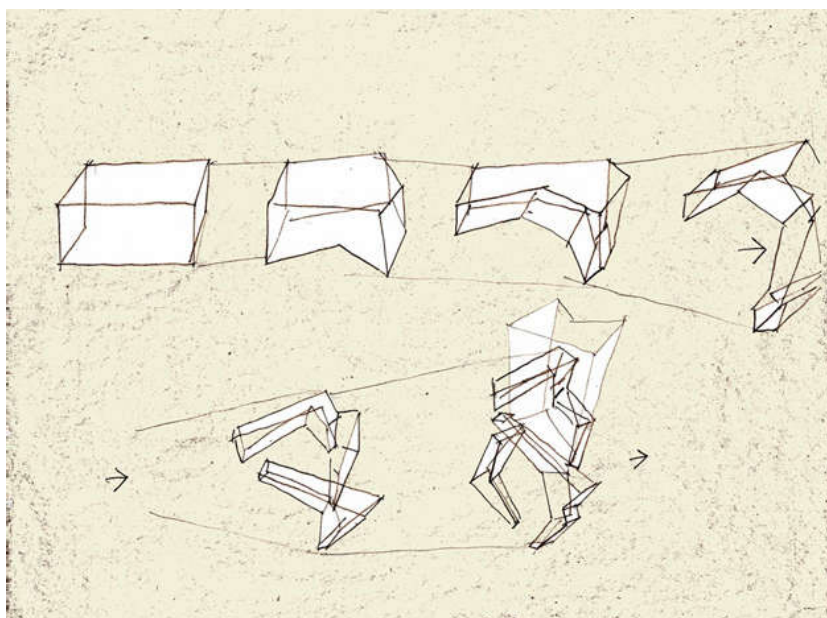
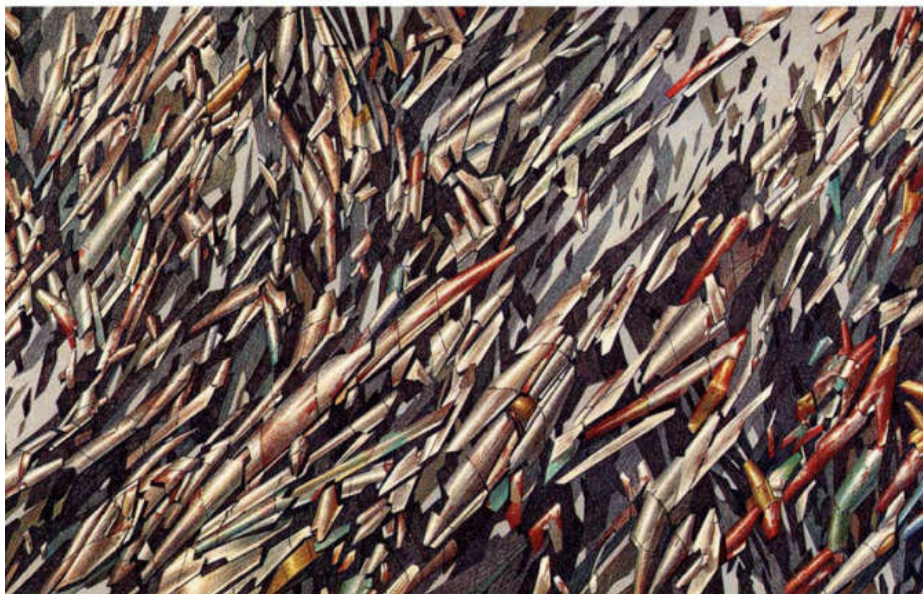
| ενότητα 3



7) Berlin Free Zone – Vertical section through freespace structure (Lebbeus Woods 1990) πληγή

Η κατασκευή αυτή προχωρά ακόμα παραπέρα τη λογική της πληγής που είδαμε στο ΚΠΙΣΝ, καθώς εδώ η κατασκευή δεν είναι απλώς ένα οργανικό μέρος της πληγής (όπως μια κρούστα αίματος για παράδειγμα), αλλά είναι Η ΙΔΙΑ μια πληγή. Η κατασκευή αυτή είναι κάτι σαν ακίδα. Εισχωρεί σε ένα σώμα και προκαλεί ενόχληση και πόνο συνεχώς και χωρίς προφανή τρόπο να τον σταματήσεις. Η κατασκευή του ελευθεροχώρου μόλις που ξεχωρίζει από την έξω μεριά του κτηρίου, αλλά δεν είναι απλώς ένα εσωτερικό. Είναι μια καθαρή εξωτερικότητα που προκύπτει από την αναδίπλωση ενός απολύτως κανονικού μέσα ενός τυπικού αστικού κτηρίου. Περιέχει ένα κέντρο ελέγχου το οποίο όμως στην πραγματικότητα είναι απλώς ένα βοήθημα για την ατμόσφαιρα του εσωτερικού της κατασκευής, καθώς η λειτουργία του δεν εξαρτάται από κανένα άλλο σύστημα παρά την σχέση της δομής του με το γύρω. Τα πάντα μπορούν να αναδυθούν από την πληγή αυτή.

| ενότητα 3



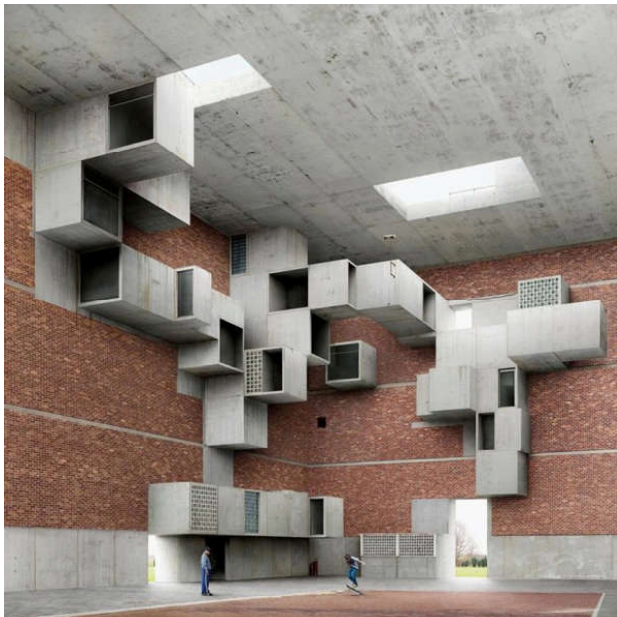
8) War and Architecture – View of fragment field (Lebbeus Woods 1993)
πληγή

Το έργο αυτό είναι μια γενίκευση της προηγούμενης τακτικής. Η πληγή εδώ δεν είναι εντοπισμένη αλλά διάχυτη και αυτοπαθής. Η κάθε ακίδα καρφώνεται σε άλλες ακίδες αλλά και στο αόρατο κάτω από τον όγκο του υπόβαθρο. Η πεδιάδα των θραυσμάτων θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η εικόνα ενός πλήρως πληγιασμένου οργανισμού που πλέον βρίσκεται σε ακινησία.

9) Slums (Lebbeus Woods 2008) τέρας

Τα μικρά σκίτσα δείχνουν πώς μπορεί κανείς να μεταμορφώσει μια αρχιτεκτονική πληγή σαν αυτές που βλέπουμε στο Fragment Field σε πραγματικότητα· αντιστρόφως δείχνουν πών μπορεί να μεταμορφώσει κανείς μια παράγκα σε μια πολεμική μηχανή. Από ένα σύνολο μονάδων, παράγεται μια αγνώριστη τσαλακωμένη μορφή, μια πτύχωση εν δράσει. Η πτύχωση και αναπτύχωση δεν παράγει μόνο μια νέα μορφή αλλά και μια τακτική επίθεσης σε ιστούς όπως αυτοί από τους οποίους προέρχεται. Στο δεύτερο σκίτσο η πρώτη ύλη αναδιατάσσεται σε ένα ασύνδετο χάος. Η επίθεση γίνεται τόσο απέναντι στο καθεστώς της παραγκούπολης όσο και στην ζωή που υπονοεί η μορφή της.

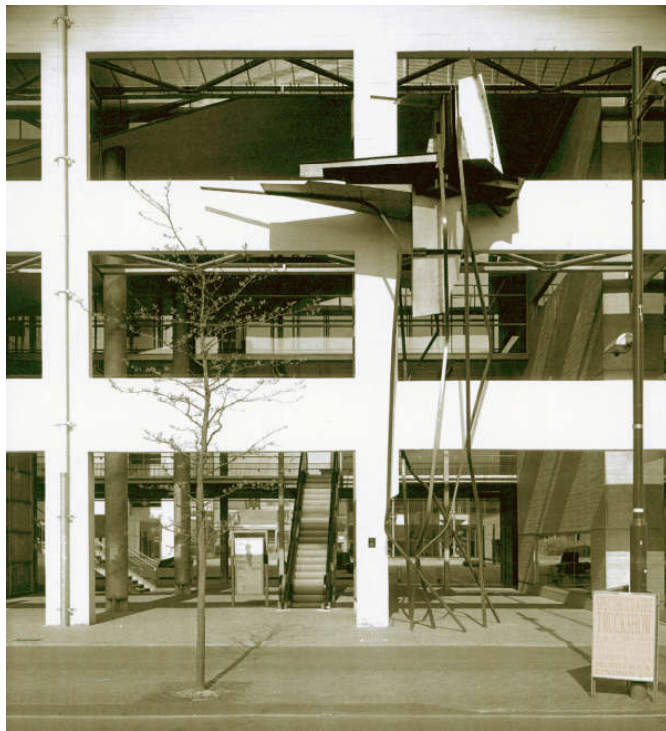
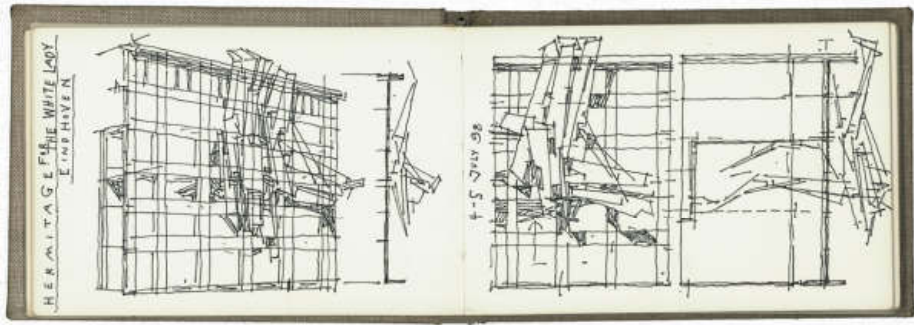
| ενότητα 3



10) Fictions series, Untitled (Filip Dujardin 2008-2013) τέρας

Οι ψηφιακές εικόνες δείχνουν το αρχιτεκτονικό αντίστοιχο μια κτηριακής ερμηνείας των αρχών της παραγκούπολης: Κολλημένες παρόμοιες μορφές που δημιουργούν ένα γενικευμένο πεδίο αρθρώσεων. Η εικόνα ενός καρκινώματος. Η επαναλαμβανόμενη ουδέτερη υπερνεωτερική αρχιτεκτονική παράγει αποφύσεις και όγκους με απρόβλεπτο τρόπο. Το αποτέλεσμα είναι αδύνατο αλλά ελκυστικότερο από το αρχικό. Αυτή είναι η ουσία της πρότασης, μια κριτική ανάδειξη της δυνατότητας που ενέχεται μέσα στην πιο άοσμη και άγευστη μορφή.

| ενότητα 3



11) Hermitage for the White Lady (Lebbeus Woods notebook 3 1998) τέρας

Μια ακόμα εφαρμογή του παρασίτου ή του καρκινώματος που όμως ξεκινά να κινείται μακρύτερα. Εδώ η κατασκευή συνδέεται σε κρίσιμα σημεία του κτηρίου ξενιστή, σε συνδέσεις και αρθρώσεις με φέρουσα ικανότητα. Πρόκειται για ένα τέρας που κατοικεί ακριβώς στις αρθρώσεις και το οποίο αποσυναρμολογεί την εμπειρία του κτηρίου πάνω στο οποίο τοποθετείται. Αντί να κρατά το κτήριο δεμένο αυτονομεί την άρθρωση και της δίνει μια αυτοτελή ζωή. Από αόρατη είναι ο πρωταγωνιστής.

| ενότητα 3



12) The Machine: A Mechanical Mudlark (Mandalika Justine Roberts 2019)
τέρας

Μια μηχανή για να κατοικεί κανείς στο βυθό. Ίσως περισσότερο από αυτό μια συμβιωτική ζωή αρθρώσεων, ένα εξημερωμένο τέρας. "Εμπνευσμένο από τους σύγχρονους κυνηγούς θησαυρών γνωστοί ως Mudlarks του ποταμού Τάμεση στο Λονδίνο, το σχέδιο συνοψίζει τη σύγκρουση δύο κόσμων· Άνθρωπος και Μηχανή. Η τελευταία είναι υπερ-σχεδιασμένη με τη δύναμη να μαζεύει αντικείμενα κρυμμένα βαθιά κάτω από τον Τάμεση. 'Η Μηχανή' είναι ένα όχημα φτιαγμένο για να υπηρετεί τον άνθρωπο. Αυτό το πλάσμα του βυθού, κινείται μέσα στην κοίτη του ποταμού ώστε να βγάλει χαμένους θησαυρούς στην επιφάνεια. Η εσωτερική κατοικία στο όχημα είναι κλεισμένη σε θάλαμο με ατμοσφαιρική πίεση· αυτός ο χώρος επιχειρήσεων ή 'Η Φωλιά' είναι το κέντρο ελέγχου από το οποίο το πλήρωμα συστηματικά εκτελεί υποθαλάσσιες αρχαιολογικές ανασκαφές πριν να επιστρέψει στο λιμάνι για απόθεση και επεξεργασία των ευρημάτων. Τα τεχνουργήματα που είναι από πεταμένα καρότσια σουπερμάρκετ μέχρι ανεκτίμητες αρχαιότητες καθαρίζονται και διατηρούνται προς έκθεση σε ένα μουσείο της όχθης του Τάμεση."²⁵

| ενότητα 3

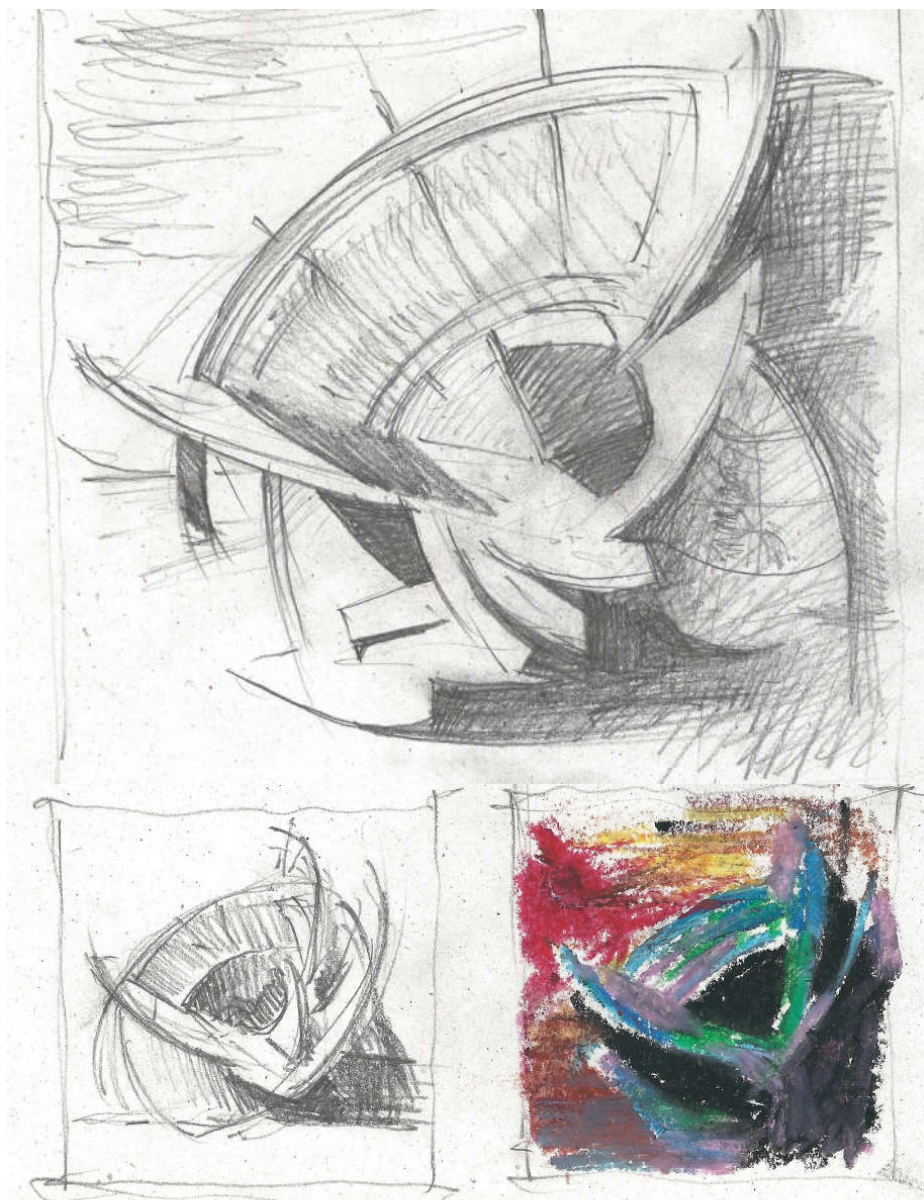


13) Strandbeest (Theo Jansen 1990-2017) τέρας

Τα κινούμενα γλυπτά αποτελούν μια ολοκληρωμένη τερατογέννεση, μια άγρια φυλή τεράτων. Αποτελούνται εξ' ολοκλήρου από αρθρώσεις και χρησιμοποιούν εναλλασσόμενα την ενέργεια του ανέμου ή του ανθρώπινου σώματος για να κινηθούν. Οι μοναχικές τους διαδρομές ορίζουν συντεταγμένες φυγής σε κάθε είδους ανοιχτούς χώρους. Λέγονται "Τέρατα της Παραλίας" αλλά θα μπορούσαν εξίσου να λειτουργούν σε πόλεις, εθνικές οδούς και μεγάλες πλατείες, νοηματοδοτώντας τον χώρο σύμφωνα με την άμορφη περιπλάνησή τους. Ο δημιουργός τους λέει²⁶ :

"Από το 1990 ασχολούμαι με την δημιουργία νέων μορφών ζωής. Όχι γύρη ή σπόροι αλλά κίτρινοι πλαστικοί σωλήνες είναι τα βασικά υλικά αυτής της νέας φύσης. Φτιάχνω σκελετούς που μπορούν να περπατούν με τον άνεμο, ώστε να μην χρειάζεται να τρώνε. Με τον καιρό, αυτοί οι σκελετοί έχουν γίνει όλο και καλύτεροι στο να επιβιώνουν από τα στοιχεία όπως η καταιγίδα και το νερό και κάποια στιγμή θέλω να βάλω αυτά τα ζώα σε αγέλες στις παραλίες, και να έχουν τις δικές τους ζωές."

| ενότητα 3



14) Plane Crash architecture (Γιάννης Δημόπουλος 2020) τέρας

Εδώ μπορεί κανείς να δει μια τρίτη μορφή τέρατος: το τέρας κουφάρι. Η καμπύνα επιβίωσης προκύπτει από ανασυναρμολόγηση των κομματιών ενός αεροπλάνου που έπεσε είτε σε δυστύχημα, είτε πολύ πιθανότερο σε θερμό επεισόδιο. Από αυτά προκύπτει ένας στοιχειώδης χώρος ζωής ο οποίος όμως στην ουσία βρίσκεται σε ακινησία. Αυτό που δείχνει ο θάλαμος από συντρίμμια είναι ότι η κατασκευή αρθρώσεων νέου τύπου πάνω σε σκόρπια μέλη μιας άλλοτε κατασκευής μπορεί να εμφυσήσει ένα νέο είδος προσωρινής ζωής. Όχι αυτό της ανακύκλωσης αλλά ένα είδος ζωής που αναδεικνύει και ζει από την ευθραυστότητα του πρωταρχικού οργανισμού.

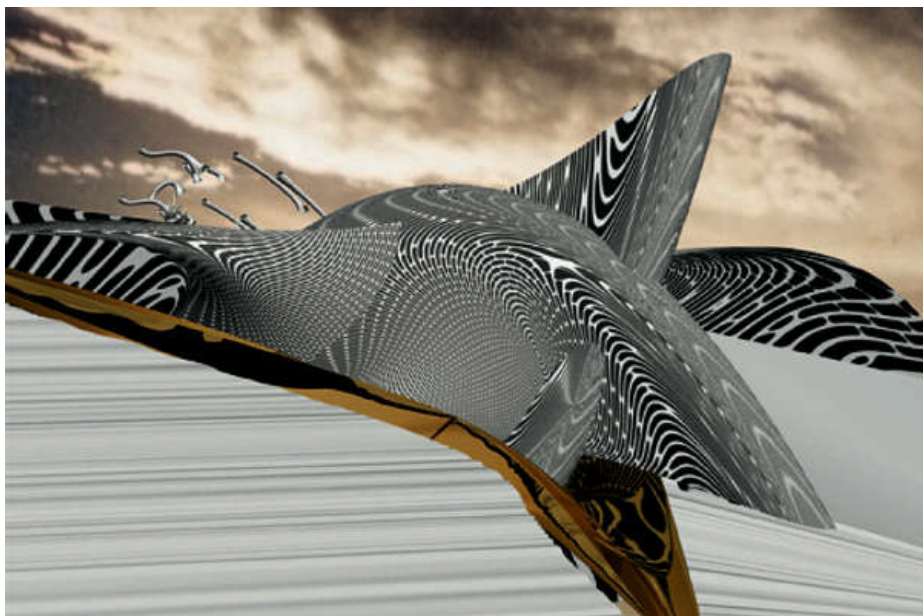
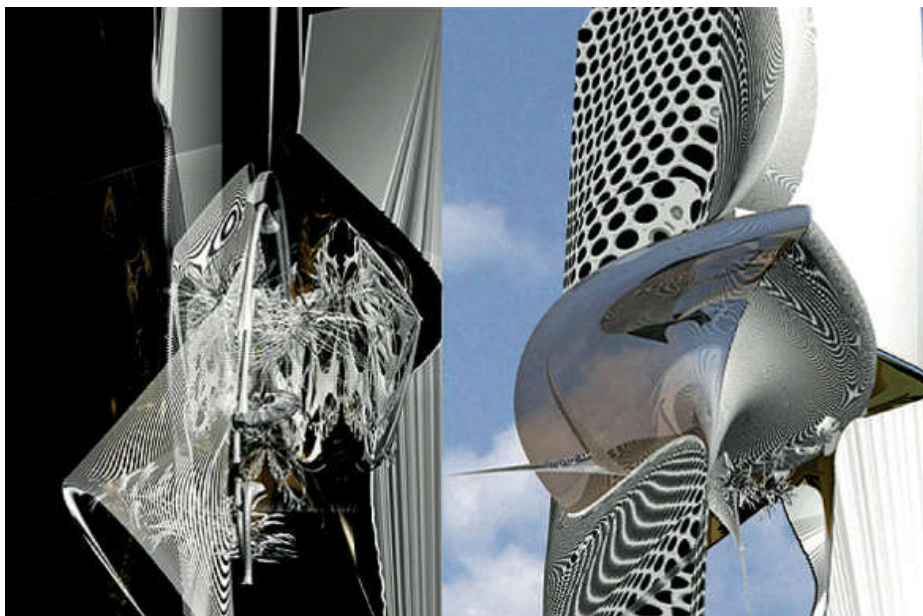
| ενότητα 3



3.3.2 Φυγή

15) Brinco (Judy Werthein 2005) μαγεία

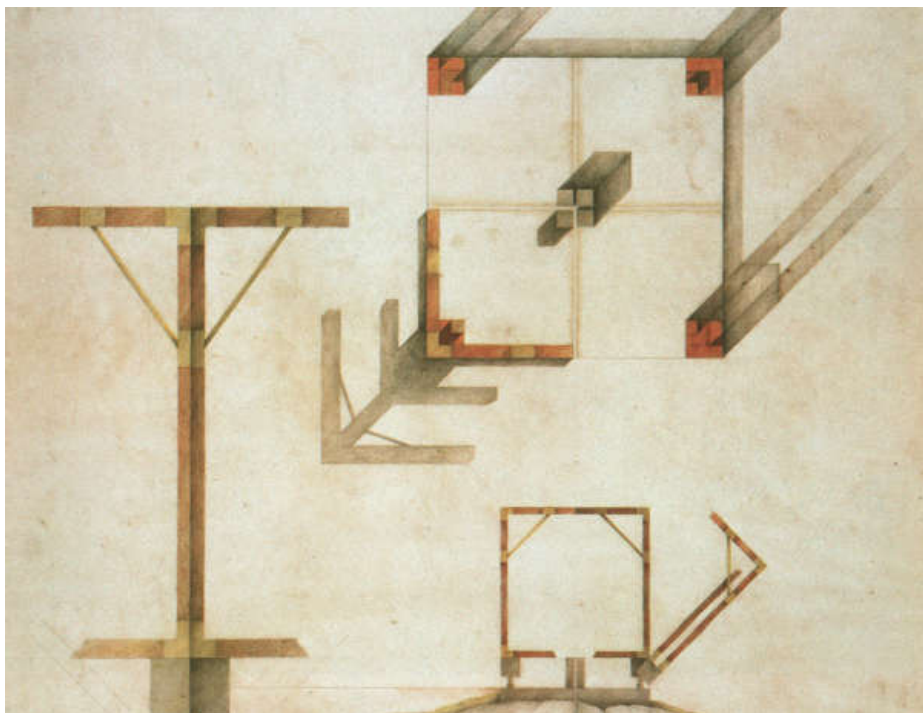
Ένα παπούτσι συνάρθρωση πολεμικής και επιθυμητικής μηχανής. Πρόκειται για ένα ξόρκι συμπυκνωμένο σε μορφή παπουτσιού. Το παπούτσι χρησιμεύει για να πηδήξει κανείς πάνω από φράχτες συνόρων λόγω της σταθερής του κατασκευής. Έχει πάνω πυξίδα για να διασχίσει κανείς την έρημο με επιτυχία. Στα πρότυπα των αρχαίων Αιγυπτιακών σανδαλιών όπου αυτός που τα φορούσε έγραφε στη σόλα τα ονόματα των εχθρών του για να “τους πατάει κάτω” καθημερινά, το παπούτσι αυτό έχει στη σόλα τον χάρτη της ερήμου και των συνόρων που επιχειρεί να ξορκίσει. Το όνομά του επικαλείται τη μαγική λειτουργία του, το άλμα πάνω από τους μηχανισμούς περίκλεισης του υπερνεωτερικού κράτους.



16) Fractal Tower (Margot Krasojevic 2007) μαγεία

Αν το προηγούμενο μαγικό αντικείμενο δίνει τη δυνατότητα για ένα άλμα στον πραγματικό τρισδιάστατο κόσμο, το Fractal Tower μας δείχνει ότι υπάρχουν ένα σωρό διαστάσεις ακόμα για να διασχίσει κανείς. Η φυγή ξεκινάει πρώτα από την φυγή από τον τρισδιάστατο υλικό χώρο και την αντίληψή του. Οι πύργοι αυτοί δεν έχουν σχεδιασμένο εσωτερικό και δεν το χρειάζονται. Λειτουργούν σε μια κατάσταση αντανάκλασης και στρέβλωσης της αντίληψης του χώρου. Η στρέβλωση παραπέμπει όχι μόνο στην ήδη στρεβλή υπαρκτή πραγματικότητα αλλά και στην ενδεχόμενη μελλοντική συνθήκη στην οποία η καθημερινή αντίληψη του χώρου θα περιέχει την εμπειρία της ακανόνιστης αντανάκλασης των πύργων.

| ενότητα 3



17) House for Euclid (Raimund Abraham 1983) μαγεία

Η στρέβλωση του τρισδιάστατου χώρου ακολουθείται από τη στρέβλωση του υλικού εν γένει. Ένα σπίτι χωρίς τοίχους και ταβάνι σε ένα σεληνιακό τοπίο. Το σπίτι δεν είναι προϊόν αξιών αλλά ενός ονείρου. Με τα λόγια του δημιουργού²⁷:

“Ένας άντρας που έμοιαζε πολύ με τον Jim Stirling, με οδήγησε προς, όπως το περιέγραφε, μια μυστηριώδη οικοδομή. Ένας μαλακός, άκαρπος λόφος, αποσπασμένος από κάθε αναγνωρίσιμη γεωγραφική ταυτότητα, ανέδειξε στην ισιωμένη του κορυφή μια τετράγωνη μπετονένια πλάκα, με πλευρές περίπου τέσσερα μέτρα μακριές και ανυψωμένη περίπου τριάντα εκατοστά από το έδαφος. Η επιφάνειά του ήταν ορισμένη από ένα ορθογώνιο πλέγμα, παράλληλο στις πλευρές του τετράγωνου επιπέδου. Τέσσερις κύβοι, περίπου δεκαοχτώ επί δεκαοχτώ ιντσες ήταν τοποθετημένοι (ένας σε κάθε γωνία της πλάκας) σχεδόν αιωρούμενοι πάνω από την επιφάνεια του τετραγώνου. Κάθε ασάλινος κύβος υποστηριζόταν και συνδεόταν από ένα ασάλινο δοκάρι, το οποίο λειτουργούσε ως πύρος άρθρωσης, γυρίζοντας 180 μοίρες σε ένα κατακόρυφο επίπεδο, και ως κατακόρυφος άξονας, γύριζε 360 μοίρες σε ένα οριζόντιο επίπεδο με ανεξάρτητες αγκυρώσεις στον κύβο και στην πλάκα. Κάθε ένας από τους κύβους ήταν γυρισμένος απέναντι στις ορθογώνιες πλευρές της πλάκας και φαινόταν ελαφρά γερός σχετικά με τον κατακόρυφο άξονα, σαν να αψηφά τους νόμους της βαρύτητας. Ο αριθμός των δυνατών αντιμεταθέσεων ήταν άπειρος. Ήταν η ακρίβεια της ανάμνησης που μου επέτρεψε να απομυστικοποιήσω τις φανταστικές ποιότητες του ονείρου: σουρεαλιστικό και πραγματικό έγιναν εναλλασσόμενες μεταφορές.”

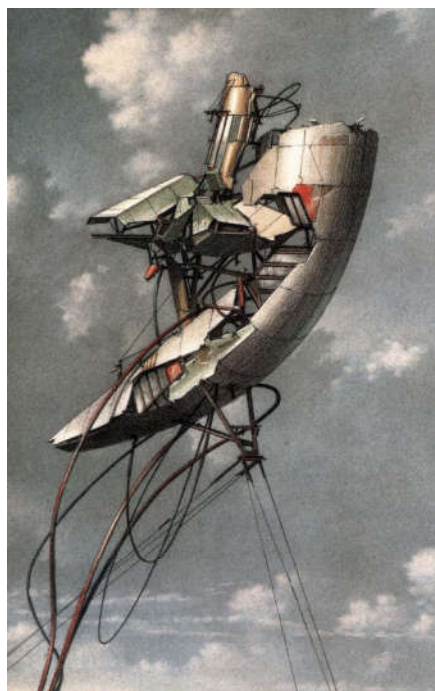
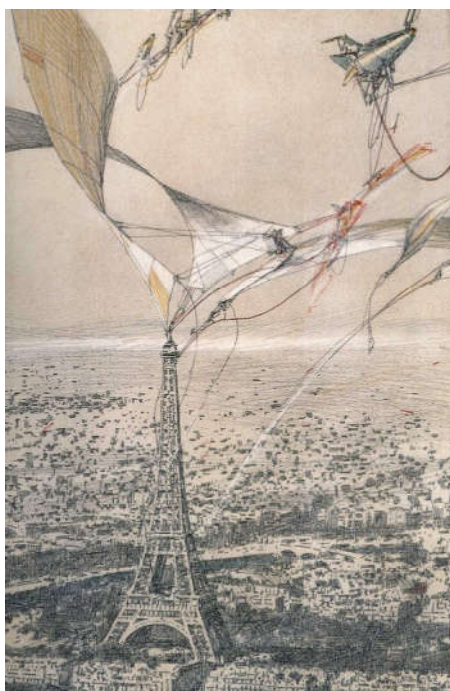
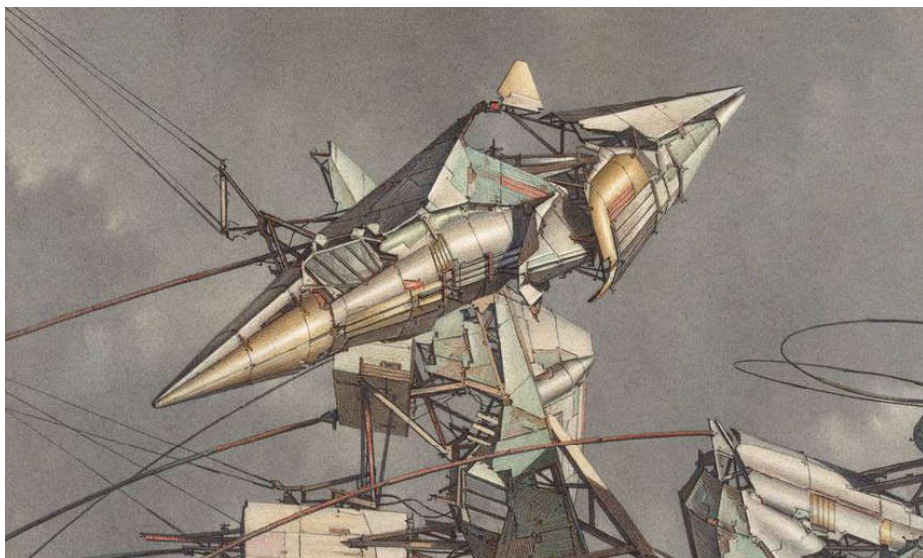
| ενότητα 3



18) LOCI ULTIMI (Raimund Abraham 1972) μαγεία

Εδώ η πειραματικές πτυχές της μαγικής αρχιτεκτονικής επιχειρείται να αποκτήσουν συγκεκριμένο πρόγραμμα. Οι θαμμένες κατοικίες είναι καταφύγια από το βλέμμα της εξουσίας. Αποτελούν ένα σύστημα χώρων που παράγεται με βάση αστρολογικούς χάρτες και τροχιές του φωτός σε σημαίνουσες ημέρες. Πρόκειται για ένα κτήριο-ξόρκι αορατότητας, μια κατασκευή για να περάσει κανείς απαρατήρητος ενώ την ίδια στιγμή παρατηρεί μέσα από τους αστρικούς χάρτες. Η υπόγεια κατοικία λειτουργεί ταυτόχρονα και ως κλωβός Faraday, ένας σίγουρος τρόπος να αποφύγει κανείς την ηλεκτρονική παρακολούθηση.

| ενότητα 3



19) Aeroliving Labs (Lebbeus Woods 1980') μαγεία

Εδώ η διαφυγή επιτελείται μέσω της πτήσης παρά μέσω του θαψίματος. Οι τροχιές των ουράνιων βλεμμάτων που σχεδίαζε ο Raimund Abraham εδώ αντιστρέφονται. Τα ιπτάμενα εργαστήρια-κατοικίες είναι εργαστήρια του βλέμματος, εργαστήρια για να φυλακίζουν και να ερμηνεύουν από πάνω διάφορες υπάρχουσες αστικές πραγματικότητες. Το εργαστήριο πάνω από τον Πύργο του Άιφελ τον επαναπροσδιορίζει όχι πια σαν ένα αντικείμενο που κυριαρχεί στον ορίζοντα αλλά σαν μια ακόμα ανωμαλία του εδάφους, εξίσου σημαντική με τις υπόλοιπες. Το γεγονός ότι αποτελεί σημείο αγκύρωσης δείχνει την μεταβατική σημασία των Aeroliving Labs: απόπειρες διαφορετικής νοηματοδότησης μέσω μιας ριζικά διαφορετική εμπειρίας του Πύργου ή του αστικού τοπίου εν γένει.

| ενότητα 3

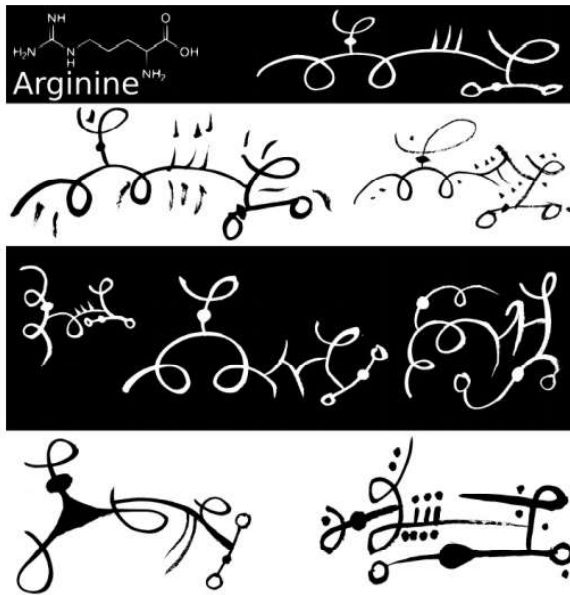


20) Lightning Field (Walter De Maria 1977) μαγεία

Από την επανανοηματοδότηση του αστικού τοπίου στην επανανοηματοδότηση του τόπου. Μέσα στην έρημο του Νέου Μεξικό, 400 αλεξικέραυνα τοποθετημένα σε κάναβο 1 μίλι επί 1 χιλιόμετρο προκαλούν τον κεραυνό κάθε μέρα. Το έργο του De Maria δεν μπορεί κανείς να το δει σε μερικά λεπτά και να φύγει, προκειμένου να το βιώσει πραγματικά πρέπει να μείνει όλο το βράδυ στο ξύλινο κατάλυμα που βρίσκεται στην πεδιάδα των αλεξικέραυνων. Αυτός που είναι να δει το έργο πρέπει πρώτα να κατοικήσει πραγματικά στην έρημο, να αφομοιωθεί στο ρυθμό της και ύστερα μπορεί να δει το έργο. Το ίδιο το έργο είναι ένα βέλος του Έξω το οποίο σηματοδοτεί την εμφάνισή του με το αυλάκι του κεραυνού στον ουρανό. Το Lightning Field εξαφανίζεται και το ίδιο για αρκετές ώρες της μέρας, καθώς οι λεπτοί μεταλλικοί στύλοι δεν είναι ορατοί συνέχεια λόγω της γωνίας του φωτός. Την αυγή και το ηλιοβασίλεμα εμφανίζονται, σαν επιβεβαίωση της νύχτας ως προορισμού, πάντα στον ορίζοντα. Ένα ολοκληρωμένο ξόρκι εξαφάνισης.

| ενότητα 3

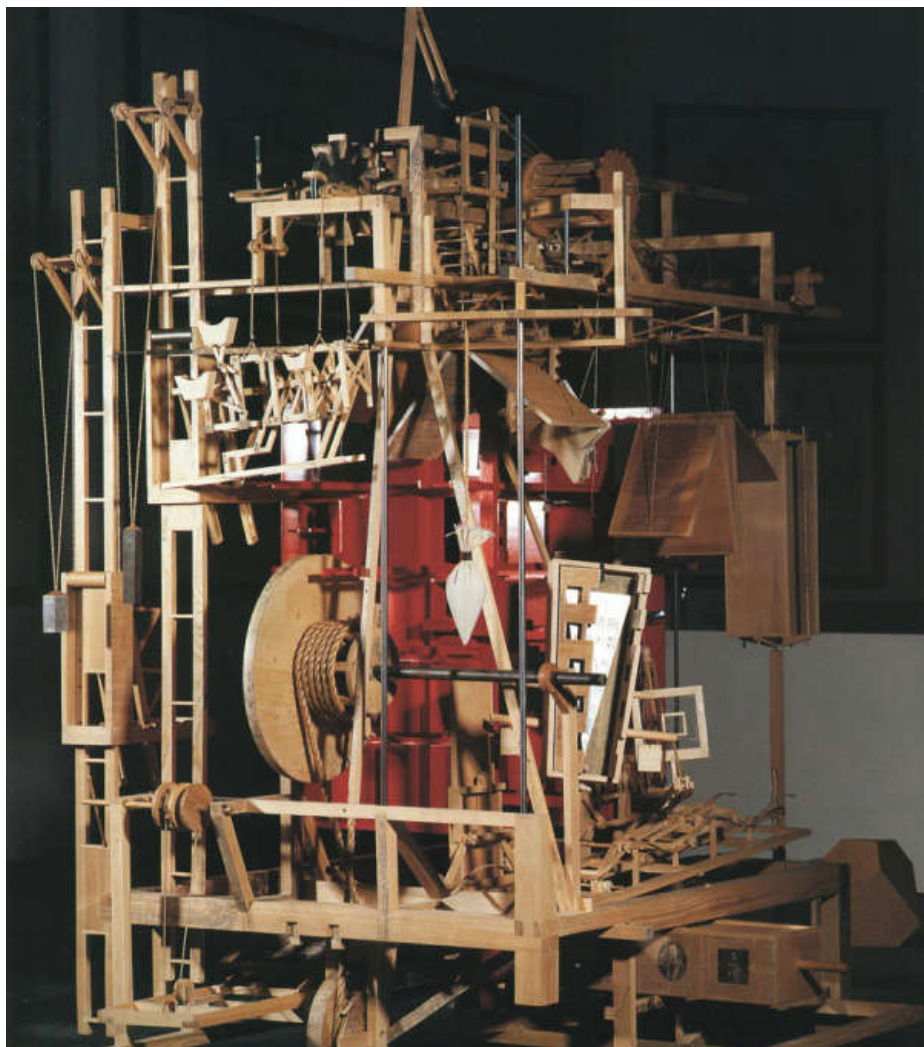
The image shows a musical score for a string quartet. It consists of a grid of notes and symbols above a series of musical staves. The notation includes various rhythmic values and articulations. The score is written in a complex, abstract style, possibly representing a specific musical composition or exercise.



21) dscript (Matthew DeBlock 2013-2020) Doppelganger

Το πιο ολοκληρωμένο ξόρκι εξαφάνισης είναι κατώτερο ως προς τον υποκειμενικό του αντίκτυπο από το πιο ευτελές ξόρκι μεταμόρφωσης, απλά γιατί κάθε μεταμόρφωση περιλαμβάνει εντός της μια εξαφάνιση, αυτή του αρχικού αντικειμένου. Το dscript είναι μια σειρά από μεταμορφώσεις γνωστών γλωσσών, από τη φυσική γλώσσα, στις χημικές περιγραφές στις γλώσσες μηχανής. Οι γλώσσες-σωσίες δεν είναι άμεσα αναγνωρίσιμες. Παραπέμπουν στις αρχικές αλλά και κάπου αλλού. Το μεγαλύτερό τους προτέρημα είναι ότι μπορούν να εκφράσουν όλα όσα και η αρχική γλώσσα αλλά και κάτι ακόμα, κάτι απροσδιόριστο, μία έλξη. Δεν χρειάζεται να είσαι καν άνθρωπος για να είσαι σωσίας.

| ενότητα 3

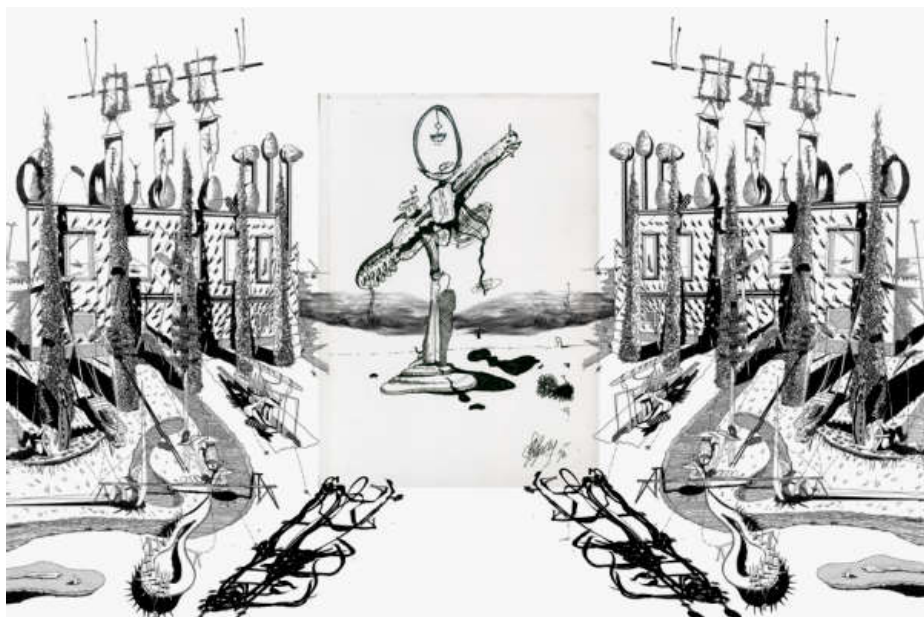
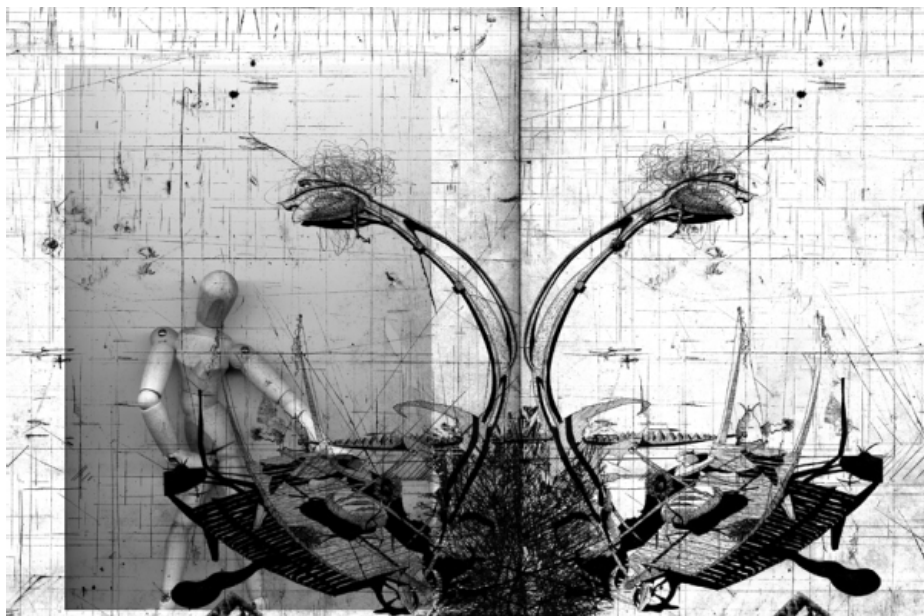


22) Memory Machine (Daniel Liebeskind 1985) Doppelganger

Μπορείς να είσαι μηχανή-σωσίας. Η Μηχανή Μνήμης είναι μια μηχανή απόκρυψης και ανάδειξης του παρασκηνίου. Είναι μια αντανάκλαση θεατρικής διαδικασίας στραμμένη τα μέσα έξω. Μια μίμηση μηχανισμών ανθρωπινων δραστηριοτήτων. Όπως λέει και ο Liebeskind²⁸:

“Το να θυμάσαι την Αρχιτεκτονική αποτελείται από αυτό που μπορεί ακόμα να θυμάται ως αρχιτεκτονική. Ως ιστορικό πρόγραμμα οι τοποθεσίες έχουν περάσει από το φίλτρο του Θεάτρου της Μνήμης του Giulio Camillo. Ως μια ακριβής ύφανση της παράδοσης της μνήμης με την αγωνία ενός από μηχανής θεού, αυτό το θέατρο αναπαριστά τη λειτουργία ενός Αναγεννησιακού μυαλού και δείχνει τον εσωτερικό του εξοπλισμό και τους σχηματισμούς που αυτό εμφανίζει. Η Μηχανή Μνήμης αποτελείται από τα παρασκήνια μόνο –το θέαμα λαμβάνει χώρα εξολοκλήρου έξω από αυτή. Ως μηχανισμός για προβολή, συγκάλυψη, και ψευδαίσθηση, αυτός ο προσθετικός εξοπλισμός αποκαλύπτει και κρύβει τα Βενετικά έργα.”

| ενότητα 3



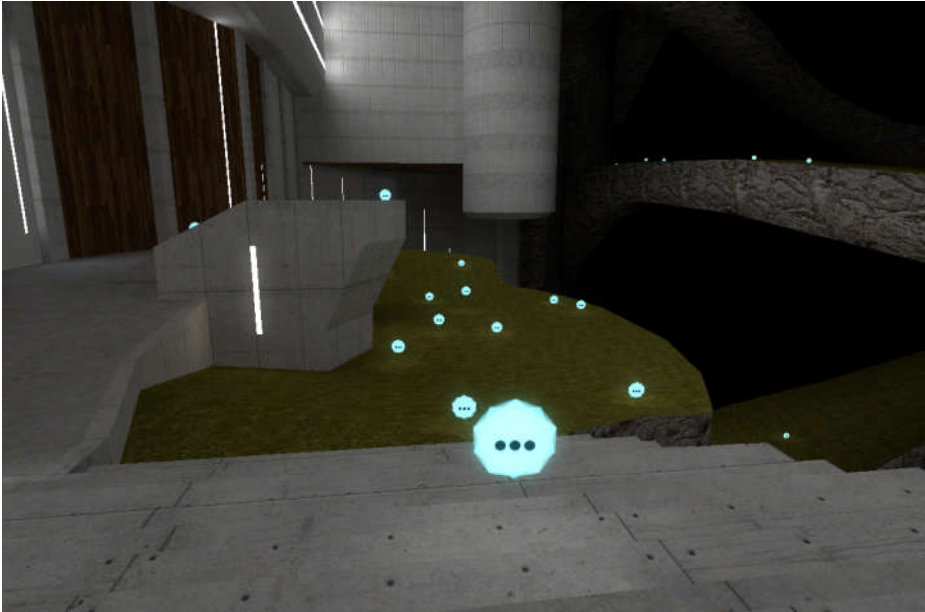
23) Homage to Courbet (Niels Spiller 2009) doppelganger

Το καθρέφτισμα μιας ανθρώπινης διανοητικής διαδικασίας μπορεί να φαίνεται ουδέτερο όταν παρουσιάζεται μέσα από μια μηχανή αλλά αποκτά μια πολύ περισσότερο αποτρόπαιη μορφή όταν περιλαμβάνεται μέσα σε αυτό και ο άνθρωπος. Η Μνεία στον Courbet, παράγει μια αρχιτεκτονική του καθρεφτίσματος η οποία είναι ημιτελής. Η ανθρώπινη φιγούρα δεν μπορεί ακόμα να καθρεφτιστεί μέσα στον παράξενο αρχιτεκτονικό χώρο του Spiller, αλλά παραμένει μονήρης πλάι στην διπλασιασμένη κατασκευή. Φαίνεται να υπάρχει πράγματι μια θέση για αυτόν αλλά μια θέση απουσίας την οποία δεν είναι διατεθειμένος ακόμα να αναλάβει.

24) Aughtman's square (Niels Spiller 2009) doppelganger

Εδώ η αντανάκλαση του χώρου ολοκληρώνεται και ο άνθρωπος έχει την θέση που του αντιστοιχεί μέσα σε αυτή: Είναι απών. Απών όχι επί της ουσίας αλλά φαινομενικά. Στο σχέδιο αυτό σε αντίθεση με το προηγούμενο μπορεί κανείς να ανιχνεύσει σχέσεις κλίμακας, κινήσεις και στάσεις, μέτωπα, σχέσεις εγγύτητας. Ο άνθρωπος που κατοικεί αυτό τον χώρο δεν απεικονίζεται καθόλου ή μήπως απλά δεν απεικονίζεται σαν άνθρωπος; Η κεντρική μη αντανακλώμενη μορφή είναι γλυπτό ή μήπως είναι ο κάτοικος αυτού του χώρου του Έξω;

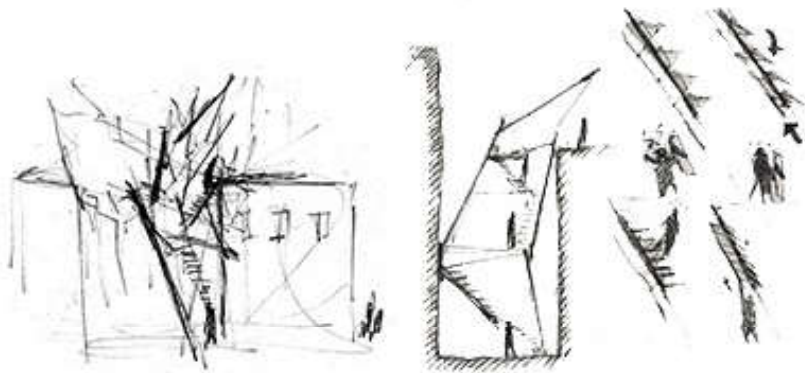
| ενότητα 3



25) The Beginner's Guide (Davey Wreden & Everything Unlimited Ltd. 2015)
doppelganger

Ο κάτοικος του Έξω μπορεί να ιδωθεί και σε πρώτο πρόσωπο. Στο βιντεοπαιχνίδι The Beginner's Guide, οι παίχτες ακολουθούν μια φανταστική αφήγηση σχετικά με τον υποτιθέμενο δημιουργό του. Ο χειρισμός γίνεται με τη λογική του λεγόμενου first-person, δηλαδή σαν ο παίχτης να βλέπει μέσα από τα μάτια του χαρακτήρα που χειρίζεται. Ο χαρακτήρας αυτός όμως δεν έχει μορφή, αντίθετα γίνεται αντιληπτός μόνο μέσα από την περιήγησή του. Οι πορεία μέσα από τις διάφορες πίστες οι οποίες δεν έχουν συγκεκριμένο αντικείμενο αλλά αποτελούν πρόφαση για όλο και βαθύτερες στροφές και περιπτήσεις στην αφήγηση οργανώνεται γύρω από επεισόδια της ζωής του δημιουργού και της αλληλογραφίας του με τον αφηγητή. Πρόκειται για ένα είδος ψηφιακής, εικονογραφημένης διαθήκης στην οποία ο παίχτης περιηγείται και προσπαθεί να εμβαθύνει όλο και περισσότερο στην ψυχολογία του δημιουργού, μόνο και μόνο για να φτάσει ως το τέλος και να συνειδητοποιήσει ότι ο δημιουργός είναι όλο και περισσότερο απών από το δημιούργημα, πώς κάθε προσπάθεια να τον πλησιάσεις στέφεται από μεγαλύτερη αποτυχία και η ουσία διαφεύγει όλο και πιο μέσα στην ψηφιακή έρημο. Οι χώροι που ο παίχτης περιδιαβαίνει είναι παράλογοι και οργανωμένοι συνειρμικά, αλλά έχουν ένα κοινό, βρίσκονται σε μια συνεχόμενη επιθυμητική ροή από τον αφηγητή, στον δημιουργό, στον ίδιο τον παίχτη και τελικά στην πλήρη εξωτερικότητα τόσο του υποκειμένου όσο και του ίδιου του παιχνιδιού. Το The Beginner's guide είναι ένα παιχνίδι που αφορά τα παιχνίδια, αλλά από απλή αναφορά καταλήγει να είναι το Έξω ενός παιχνιδιού εν γένει.

| ενότητα 3



3.3.3 Αποχώρηση

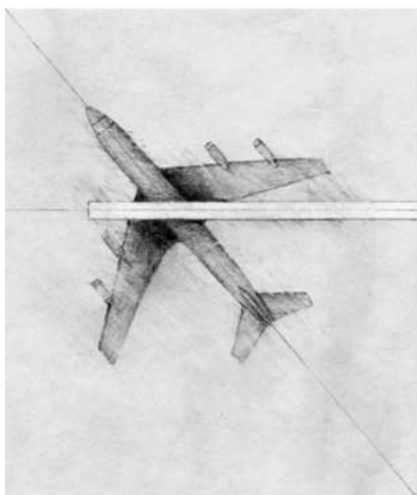
26) Liberate Hong Kong (συλλογικό 2019) κίνηση

Το βιντεοπαιχνίδι είναι μια προσομοίωση και μια προετοιμασία. Η εμπειρία των διαδηλώσεων κοινωνικοποιείται και γενικεύεται για να μπορέσει κάποιος να εξασκηθεί στην πιο αποτελεσματική αντιμετώπιση των κινδύνων της αστυνομικής καταστολής αλλά και για να ενημερωθεί κάποιος που ζει στην άλλη άκρη του κόσμου. Η κίνηση είναι το κρίσιμο στοιχείο του σχεδισμού που το διαχωρίζει από ένα οποιοδήποτε παιχνίδι. Το γεγονός ότι αποτελεί εφαρμογή εικονικής πραγματικότητας δίνει στον χρήστη το έναυσμα να κινήσει το σώμα του με τρόπους απρόβλεπτους για μια καθημερινότητα. Το σωματικό βίωμα είναι το μέσο που χρησιμοποιεί η ομάδα προγραμματιστών και όχι η ψηφιακή εικόνα.

27) Σκάλα-Γκρεμός (Γιάννης Δημόπουλος 2020) κίνηση

Όπως και το προηγούμενο έργο, έτσι και αυτό αποτελεί εφαρμογή σε υπαρκτά σενάρια υπερνεωτερικής σύγκρουσης στον αστικό χώρο. Η κατασκευή αυτή τοποθετείται σε ακαλύπτους πίσω από κατειλημένα κτήρια. Είναι ένας τρόπος αποχώρησης από την ταράτσα που μπορεί εύκολα να αποκλειστεί από κάτω για τους διώκτες. Η κατασκευή συνομιλεί με τη λογική του Lebbeus Woods και μπορεί ενδεχομένως να ενταχθεί σε μια ακόμα ανύπαρκτη σειρά σχεδίων με τίτλο Αθηναϊκή Ελεύθερη Ζώνη.

| ενότητα 3



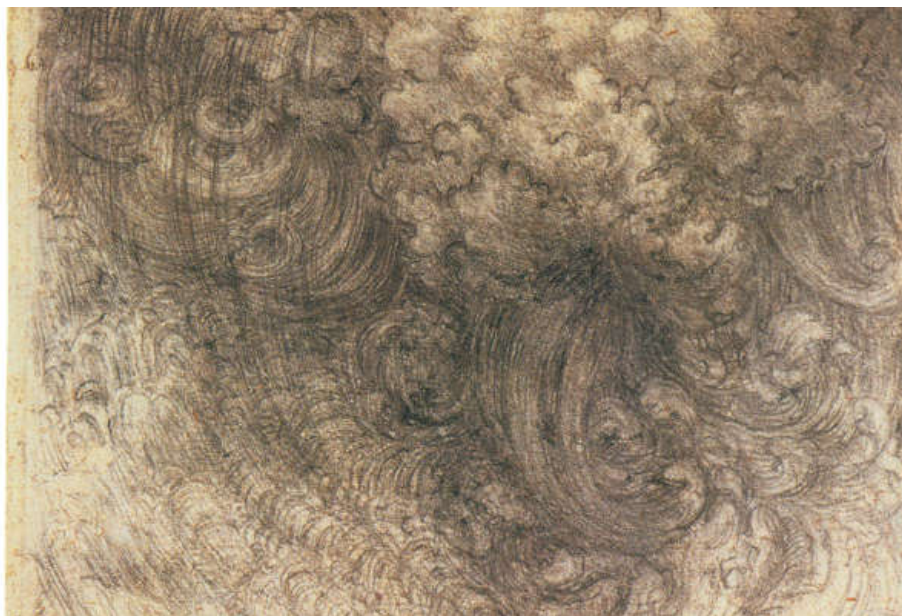
28) Monument to Aviation (Raimund Abraham 1979) κίνηση

Μια συμβολική περιγραφή της αποχώρησης. Το μνημείο της κίνησης και της πτήσης είναι ένα ακινητοποιημένο αεροπλάνο που περνά μέσα από έναν μπετονένιο τοίχο. Το αεροπλάνο μοιάζει να προσπαθεί να ολοκληρώσει την πτήση του ακόμα και καθηλωμένο αλλά πολύ σημαντικότερες είναι όλες οι δυνητικές τροχιές που δεν ολοκληρώνει. Το μνημείο είναι μνημείο στη σύγκρουση της ψευδαίσθησης δύναμης όπως την εννοεί η Sheets-Johnstone με την οριοθέτηση των διαφόρων σωματικών ποιοτήτων που εξασκούνται στο χώρο και το χρόνο. Το ηθικό δίδαγμα είναι: αν κάτι μπορεί να διαπεράσει έναν τοίχο, αυτό είναι μια πρόθεση για πτήση.

29) Air Architecture (Yves Klein 1961) κίνηση

Μια εφαρμογή ακίνητης πτήσης. Η πτήση έχει τη δική της αρχιτεκτονική και αυτή δεν έχει σε τίποτα να κάνει με τα τεχνικά χαρακτηριστικά ενός αεροπλάνου. Έχει να κάνει με την εκστατική εκδήλωση της πτήσης στο πρόσωπο του ανθρώπου που για μερικά κλάσματα του δευτερολέπτου πετά. Έχει να κάνει με την γιγάντια ταχύτητα που αποκτά το έδαφος στην παγωμένη στιγμή της αιώρησης. Έχει να κάνει με τον τρόπο που η πτήση εκφράζεται ως πρόθεση, από ένα γίνεσθαι-αεροπλάνο ή από ένα γίνεσθαι-πτήση, μια γραμμή φυγής που κινείται πάνω από τη γη.

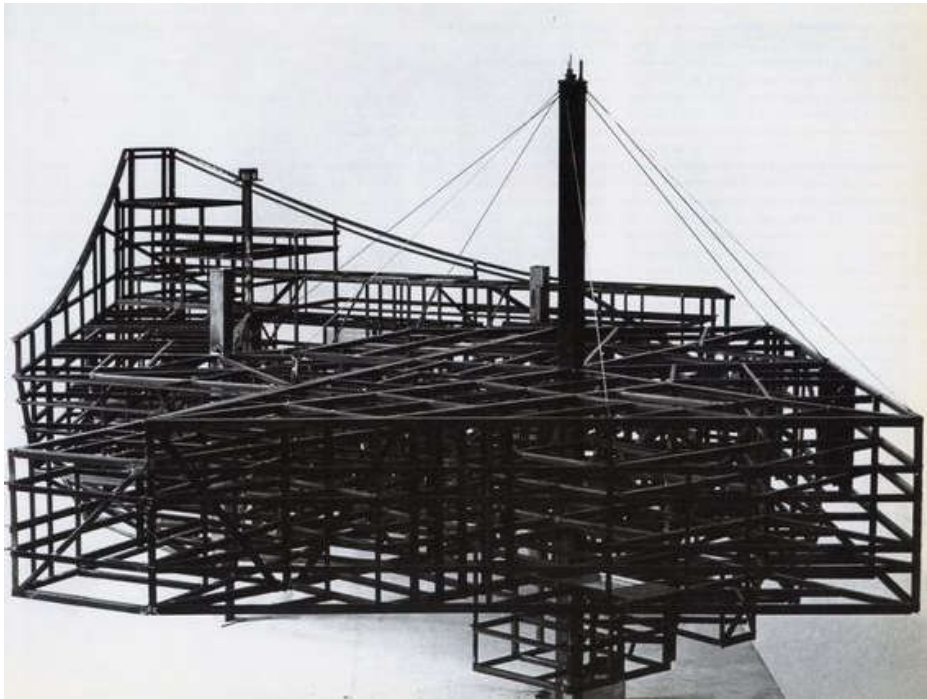
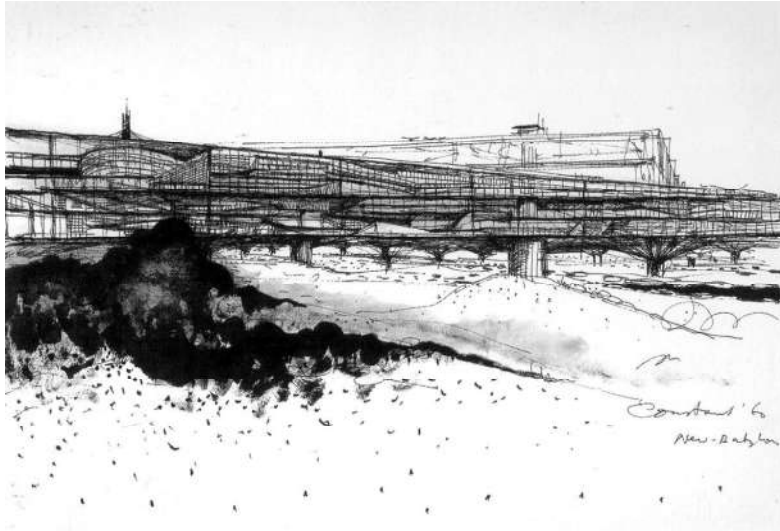
| ενότητα 3



30) Σχέδια για υδραυλικά έργα (Leonardo Da Vinci c. 1500) κίνηση

Μια νοητική-επιστημονικοφανής περιγραφή των παραπάνω. Ο Leonardo Da Vinci προετοιμάζεται για την μεταβολική αρχιτεκτονική ή για τις παραμετρικές τσιχλόφουσκες του 21ου αιώνα. Το σχέδιό του δείχνει έναν μηχανισμό ανάδευσης και εκτόνωσης που είναι παρόμοιος τόσο σε μια πηγή όσο και σε μια καταιγίδα σύμφωνα με τις σημειώσεις του. Τα σχέδια αυτά έχουν χαρακτηριστεί και ως blobs, φούσκες, ενώ η ορολογία φέρνει στο νου εμπορικές ταινίες επιστημονικής φαντασίας και τρόμου, με εξωγήινες άμορφες οντότητες να καταπίνουν επαρχιακές πόλεις των ΗΠΑ στα 1950. Ανεξαρτήτως αν τα σχέδια αυτά είναι μια πρώιμη μορφή των inflatables δείχνουν μια ξεχασμένη αφετηρία σχεδίων του δυνητικού, που εδώ σχετίζεται τόσο με την υδραυλική όσο και με τα μη ντετερμινιστικά φαινόμενα όπως η τυρβώδης ροή. Ο DaVinci αναγνωρίζει τη σημασία της κίνησης στο ρευστό φαινόμενο αλλά η κίνηση αυτή παραμένει

| ενότητα 3



31) New Babylon (Constant 1959-1974) κίνηση

Μια ακούσια απόπειρα αναλυτικότερης περιγραφής τη κίνησης σε αρχιτεκτονικό χώρο. Η τοποθεσία της πόλης αυτής είναι μια έρημος, πράγμα που δεν πρέπει να εκπλήσσει καθόλου πια. Αν η έρημος είναι ένα γενικευμένο Έξω, το υπερπλαστικό και μεταβλητό εσωτερικό είναι ένα έξω μέσα στο έξω, μια αναδίπλωση του Έξω πάνω στον εαυτό του που φτιάχνει μια καθαυτή ουτοπική χωρικότητα. Αν η New Babylon βρίσκεται στην έρημο είναι επειδή είναι και η ίδια κομμάτι της ερήμου, μια έκταση που υπόκειται στη συνεχή αλλαγή, όχι από τα φυσικά φαινόμενα αλλά από τον άνθρωπο. Η άλλη νύχτα του Blanchot η οποία δεν είναι αντίθετο της μέρας αλλά μια διάταξη της πρόθεσης, ένας χωρικά εμπνευσμένος σχηματισμός της υποκειμενικότητας, είναι παρούσα μέσα στους ατελείωτους διαδρόμους και εξέδρες πάνω από την έρημο. Θα έλεγε κανείς ότι μέσα στη New Babylon είναι συνέχεια νύχτα. Η αδυναμία της είναι ότι αδυνατεί παντελώς να εξαφανιστεί πάνω στην έρημο που την περιβάλλει παραχωρώντας όλη την έκταση στις πορείες των νεοσύστατων υποκειμένων. Η New Babylon πηγαίνει μέχρι ένα σημείο αλλά δεν ολοκληρώνει το ζητούμενο της εξαφάνισης. Παρόλα αυτά καταφέρνει να παρουσιάσει μια σύλληψη της κίνησης ως αρχιτεκτονικής στο επίπεδο του εσωτερικού. Οι χώροι, οι διάδρομοι και οι πλατείες αλλάζουν θέση σε μια συνεχόμενη εσωτερική ροή όπως τα blobs του Leonardo ενώ το εξωτερικό εκτείνεται όλο και μακρύτερα, παραμένοντας σταθερό.

| ενότητα 3



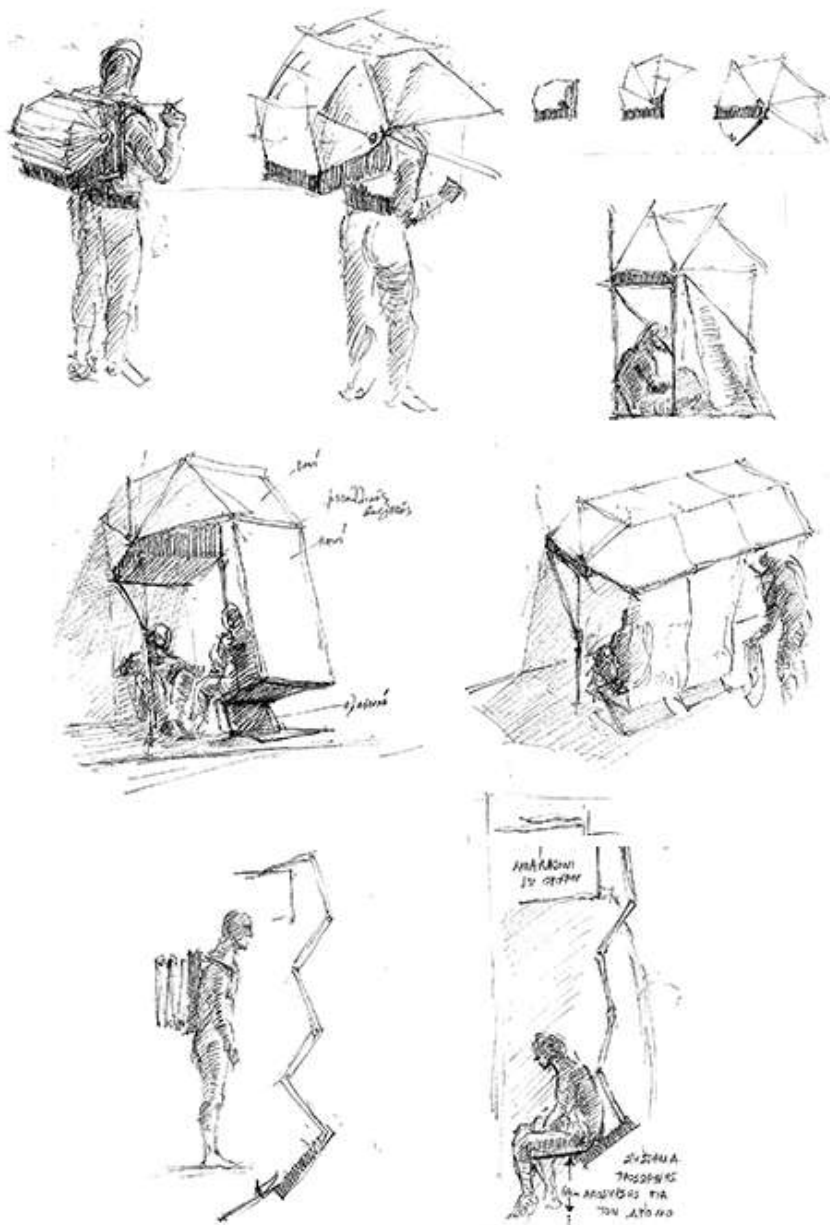
06



32) DMZ Korea De-militarized Zone (Lebbeus Woods 1988) κίνηση

Αυτό το έργο θα μπορούσε να είναι μια διαφορετική πρόταση πάνω στο ίδιο θέμα με την New Babylon. Η πόλη-Megastructure αντικαθίσταται από μια εκτεταμένη σκηνή ανάμεσα σε σκηνή τσίρκου και σκηνή νομάδων της ερήμου Γκόμπι. Η εσωτερική κίνηση γίνεται τόσο πάνω στην κατασκευή όσο πολύ περισσότερο κάτω από αυτή, στον κατά τα άλλα απείραχτο χώρο της πεδιάδας. Η αρχιτεκτονική της πρότασης αυτής δεν έγκειται κυρίως στο στέγαστρο αλλά στον χώρο που δεν αγγίζει, στην μη διαμορφωμένη αρχιτεκτονική του εδάφους και των διαμορφώσεών του. Η τέντα είναι ένα υπόθεμα για την εμφάνιση του κυρίως αντικειμένου, της κίνησης καθαυτής.

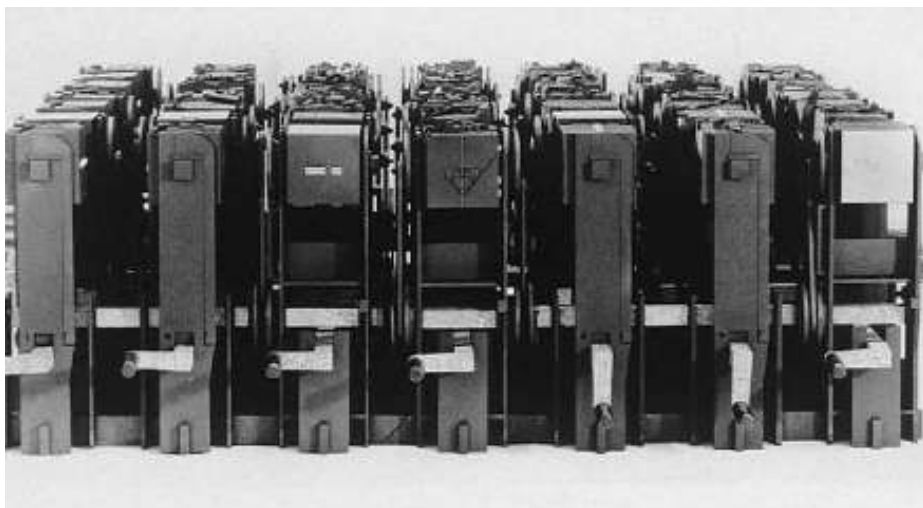
| ενότητα 3



33) Νομαδικός εξοπλισμός (Γιάννης Δημόπουλος 2019)

Η τέντα ενσωματώνεται στο σώμα μέσω ενός φορητού μηχανισμούκατεβάζοντας την κλίμακα της πρότασης. Με αυτόν, πολλοί άνθρωποι μαζί μπορούν να στήσουν ένα προσωρινό αυτοσχέδιο καταυλισμό ή χώρο στάσης ανάμεσα στις κινήσεις. Σε συνδυασμό με τον μηχανισμό ανάρτησης από μπαλκόνι παρατίθεται ένα βασικό λεξιλόγιο για μια νομαδική κατοίκηση τόσο μέσα στην πόλη όσο και κατά τη διάρκεια του ταξιδιού.

| ενότητα 3



34) Writing Machine (Daniel Liebeskind 1985) ανοίκειο

Η Μηχανή Γραφής παρουσιάζει με εννοιολογικό τρόπο το ζητούμενο μιας αρχιτεκτονικής του Έξω σε αφαιρετική κλίμακα. Όπως λέει ο Liebeskind²⁹:

“Η Αρχιτεκτονική της Γραφής διδάσκει την άτεχνη και ανεπισημονική δημιουργία της αρχιτεκτονικής. Ως ένα πλήρως λειτουργικό σχέδιο αυτή η μηχανή βιομηχανοποιεί την ποιητική της αρχιτεκτονικής και την προσφέρει ως θυσία στην ίδια της τη δυνατότητα να φτιάχνει ένα κείμενο. Η αρχιτεκτονική, όπως το να φτιάχνεις παπούτσια, ανάγεται στο πρόβλημα του να βάζεις το καρφί στο σωστό σημείο.”

Το να βάζεις το καρφί στο σωστό σημείο είναι σημαντικό τόσο κατασκευαστικά όσο και στρατηγικά σε ένα επίπεδο σύγκρουσης. Έχει να κάνει με την αγκύρωση των ελάχιστων στοιχείων που χρειάζονται για την ανάδειξη του Έξω. Η δε διαδικασία λειτουργίας της μηχανής παράγει μια αίσθηση του ανοίκειου στο βαθμό που η μηχανή εμφανίζεται ως νοήμον ον. Αυτό που το ανοίκειο συναίσθημα αποκρύπτει είναι η έλλειψη περιεχομένου της γραφής της μηχανής, που κατά τα άλλα κατασκευαστικά βρίσκεται σε πρώτο πλάνο.

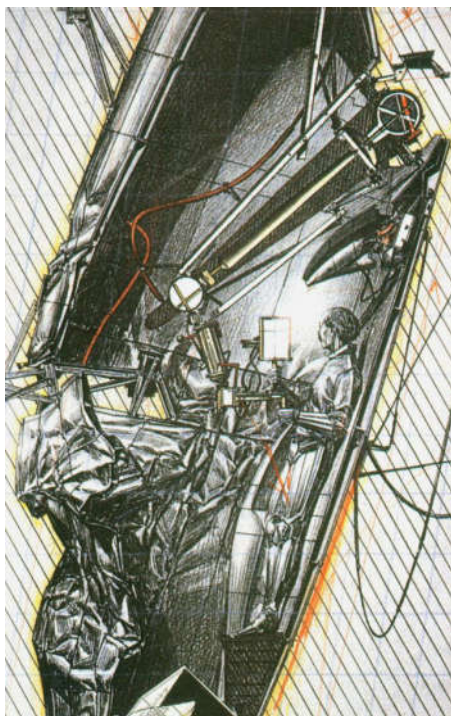
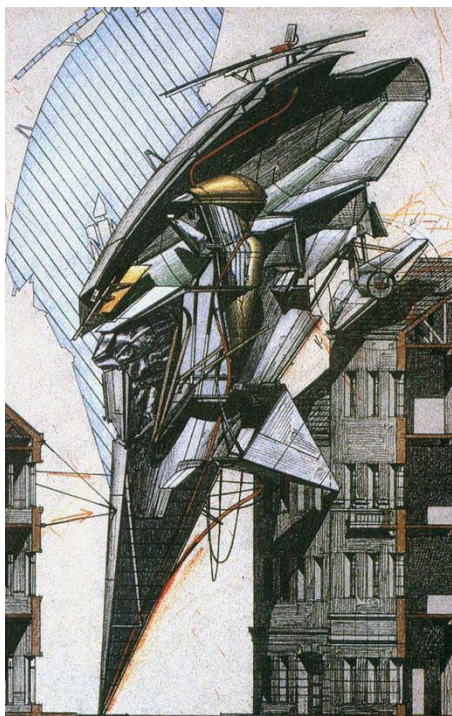
| ενότητα 3



35) Face anti-recognition mask (Jip van Leeuwenstein 2020) ανοίκειο

Η μάσκα αυτή λειτουργεί επίσης σε μια λούπα ανοικείωσης. Κρύβει και ταυτόχρονα δεν κρύβει. Είναι μια μάσκα μόνο για αυτόν που θέλει ενώ για τους υπόλοιπους είναι μια βροντερή πολιτική δήλωση. Η μάσκα παράγει ένα δεύτερο πρόσωπο, αυτό που βλέπουν οι άλλοι άνθρωποι και το οποίο παράγεται μέσα από διάθλαση και ένα τρίτο, μη πρόσωπο που δεν βλέπουν οι κάμερες. Έτσι η ταυτότητα αυτού που το φοράει ρέει ανάμεσα στον εαυτό του και στον σωσία του.

| ενότητα 3



36) Zagreb Free Zone (Lebbeus Woods 1991) ανοίκειο

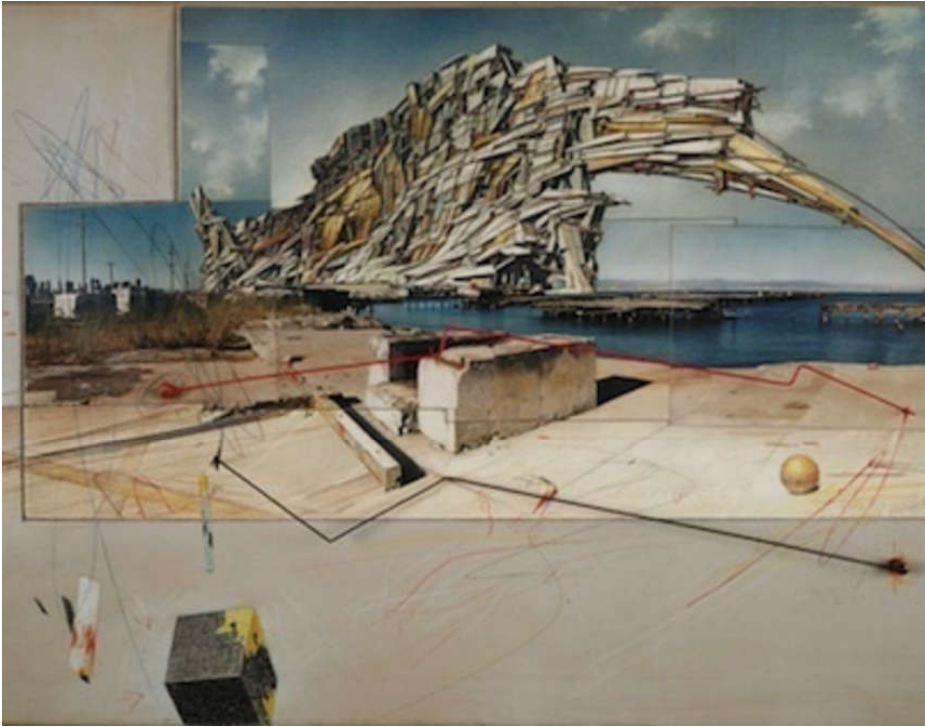
Οι κατασκευές αυτές περισσότερο ακόμα από μια θεατρική μάσκα εκφράζουν τις φιλοδοξίες της Villa Muller. Σε αντίθεση με την ακίδα από την ελεύθερη ζώνη του Βερολίνου, δεν στοχεύουν στο να κρυφτούν. Προσπαθούν να γίνουν όσο πιο ορατές γίνεται και ταυτόχρονα να προστατέψουν το εσωτερικό τους. Κοιτώντας το δεν ξέρεις πώς να μπεις αλλά όταν μπεις καταλαβαίνεις ότι βρίσκεσαι και πάλι Έξω. Ο μοναχικός κάτοικος του μόλις επαρκούς χώρου της κατασκευής παρακολουθεί και σχεδιάζει την επέκταση του περιέργου αστικού κεντρίου αλλά δεν μπορεί να κάνει πολύ περισσότερα. Οι δραστηριότητες που ταιριάζουν όντως στα αντικείμενα αυτά δεν έχουν ακόμα εφευρεθεί.



37) Geodome fire (Buckminster Fuller 1967, φωτογραφία του 1976) ανοίκειο

Η φωτογραφία αυτή παράγει την ενόρμηση για μια μη προσδιορισμένη δραστηριότητα. Όταν ο Buckminster Fuller κατασκεύαζε τον θόλο το 1967 είχε σίγουρα επικοινωνήσει τηλεπαθητικά ή μέσω μαγείας με τον Boullée. Ο γεωδαιτικός θόλος είναι όλα όσα θα μπορούσε να ελπίζει ο τελευταίος και ακόμα περισσότερα αλλά και πολλά που κανένας από τους δύο ετεροχρονισμένους architects δεν θα μπορούσε να προβλέψει. Η εικόνα του φλεγόμενου θόλου από τη φωτιά του 1976 είναι η οδυνηρή υπενθύμιση της ευθραυστότητας ενός καθεστώτος ολικής περίκλεισης και παράγει το ίδιο αποτέλεσμα με την ανοικία αρχιτεκτονική του Lebbeus Woods. Δεν μπορεί κανείς να πιστέψει εύκολα ότι η φωτογραφία της πυρκαγιάς είναι μια καταγραφή ενός απλού τεχνικού λάθους. Οι αλαφιασμένοι άνθρωποι δίνουν την αίσθηση μιας αναταραχής, οι στάσεις των σωμάτων τους γενούν το ερώτημα: Πώς άναψε αυτή η φωτιά; Ή ακόμα καλύτερα: Ποιος έβαλε αυτή τη φωτιά;

| ενότητα 3



38) Quake City (Lebbeus Woods 2001) ανοίκειο

Η τεχνική ανθρωπογενής καταστροφή ανάγεται εν τέλει σε φυσική καταστροφή. Ο σχεδιασμός με βάση τις παραμέτρους του σεισμού, όχι με σκοπό την αντιμετώπισή του αλλά την ενσωμάτωσή του στο κτήριο είναι το απόλυτο δείγμα ανοίκειας αρχιτεκτονικής. Είναι ασφαλές αυτό το κτήριο; Είναι γλυπτό; Ο μετωρισμός που παράγει το ερώτημα αυτό αποσταθεροποιεί την αρχιτεκτονική και τη λειτουργία της σε ένα εννοιολογικό δομικό επίπεδο. Η σεισμική αρχιτεκτονική, είναι ερώτηση και όχι απάντηση και έτσι εγκαθιδρύει τη δυνατότητα για έναν νέο κύκλο νοηματοδοτήσεων και τακτικών του Έξω.

_παραπομπές

- 1 Μια βασική οπτική δίνεται από την κριτική στη Φιλοσοφία του Δικαίου όπου ο Marx υποστηρίζει τη σημασία των αναστροφών πρωταρχικού και καθοριστικού που κάνει ο Hegel. Ο αγώνας ενάντια σε μια ανεστραμμένη συνείδηση του κόσμου που υποστηρίζει ο Marx είναι αγώνας προς την ανάδειξη των βαθύτερων μηχανισμών σε σχέση με τα επιφανειακά φαινόμενα. Μια ιδιαίτερα διαωτιστική περιγραφή στο K. Marx, "Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Law", τόμος 3 του Marx and Engels Collected Works, Progress Publishers, Μόσχα 1975 σελ 175.
 - 2 Ibid. σελ 176.
 - 3 N. Land, Fanged Noumena, Urbanomic, UK 2011, σελ 393.
 - 4 G.W.F. Hegel, The Difference Between the Fichteian and Schellingian Systems of Philosophy, Ridgeview, New York 1978.
 - 5 L. & A. Grinin, The Cybernetic Revolution and the Forthcoming epoch of Self-Regulating Systems, Uchitel Publishing House, Μόσχα 2016, σελ 41.
 - 6 R. Buchanan, "Thinking About Design: An Historical Perspective", Philosophy and Engineering Sciences, τεύχος 9, Anthony Meijers, Amsterdam 209, 409-453 και
 - 7 R. Buchanan, "Strategies of Design Research: Productive Science and Rhetorical Inquiry", Design Research Now, Ralf Michael, Basel 2007, σελ 55-66.
 - 8 H. Gedenryd, How designers work – making sense of authentic cognitive activities, Jabe Offset, Cognitive Sciences, Lund 1998, σελ 2-3.
 - 9 Ibid. σελ 4.
 - 10 B. Dixon, "Experiments in Experience: Aligning Design Inquiry with
- 302

John Dewey's Pragmatism", *Design Issues*, τεύχος Σεπτεμβρίου 2017, σελ 8. Η εκδοχή που χρησιμοποιώ υπάρχει προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο: https://www.researchgate.net/publication/328074627_Experiments_in_Experience_Aligning_Design_Inquiry_with_John_Dewey's_Pragmatism/link/5bb61ffea6fdcce7c6dfcdf8/download .

11 J. Dewey, επιμέλεια J.A. Boydston, *The Later Works, 1925-1953*, τόμος 12, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987, σελ 116.

12 B. Dixon, "Experiments in Experience: Aligning Design Inquiry with John Dewey's Pragmatism", *Design Issues*, τεύχος Σεπτεμβρίου 2017, σελ 19.

13 Ibid. σελ 10.

14 Ibid.

15 G. Deleuze & F. Guattari, μετάφραση Β. Πατσογιάννης, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 1. Ο Αντι-Οιδίπους*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2016, σελ 90-100.

16 A. Culp, *Dark Deleuze*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016, σελ 23.

17 *The Invisible Committee, The Coming Insurrection*, Semiotext(e), 2009, σελ 29.

18 A. Culp, *Dark Deleuze*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016, σελ 26.

19 Περισσότερες πληροφορίες στην ιστοσελίδα: <http://www.theflipflopri.com/> .

20 TIQQUN, *Introduction to Civil War*, La Fabrique, Paris 2009, σελ 3.

21 Περισσότερες πληροφορίες στην ιστοσελίδα: <https://www.hongkongfp.com/2019/11/13/hong-kong-protests-re-imagined-homemade->

| ενότητα 3

virtual-video-game/ .

21 C. Schmitt, μετάφραση G. Schwab, πρόλογος T.B. Strong, *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, University of Chicago Press, Chicago 2006.

22 A. & B. Strugatsky, *Roadside Picnic*, Orion, 2012.

23 <https://libeskind.com/work/cranbrook-machines/> .

24 Ibid.

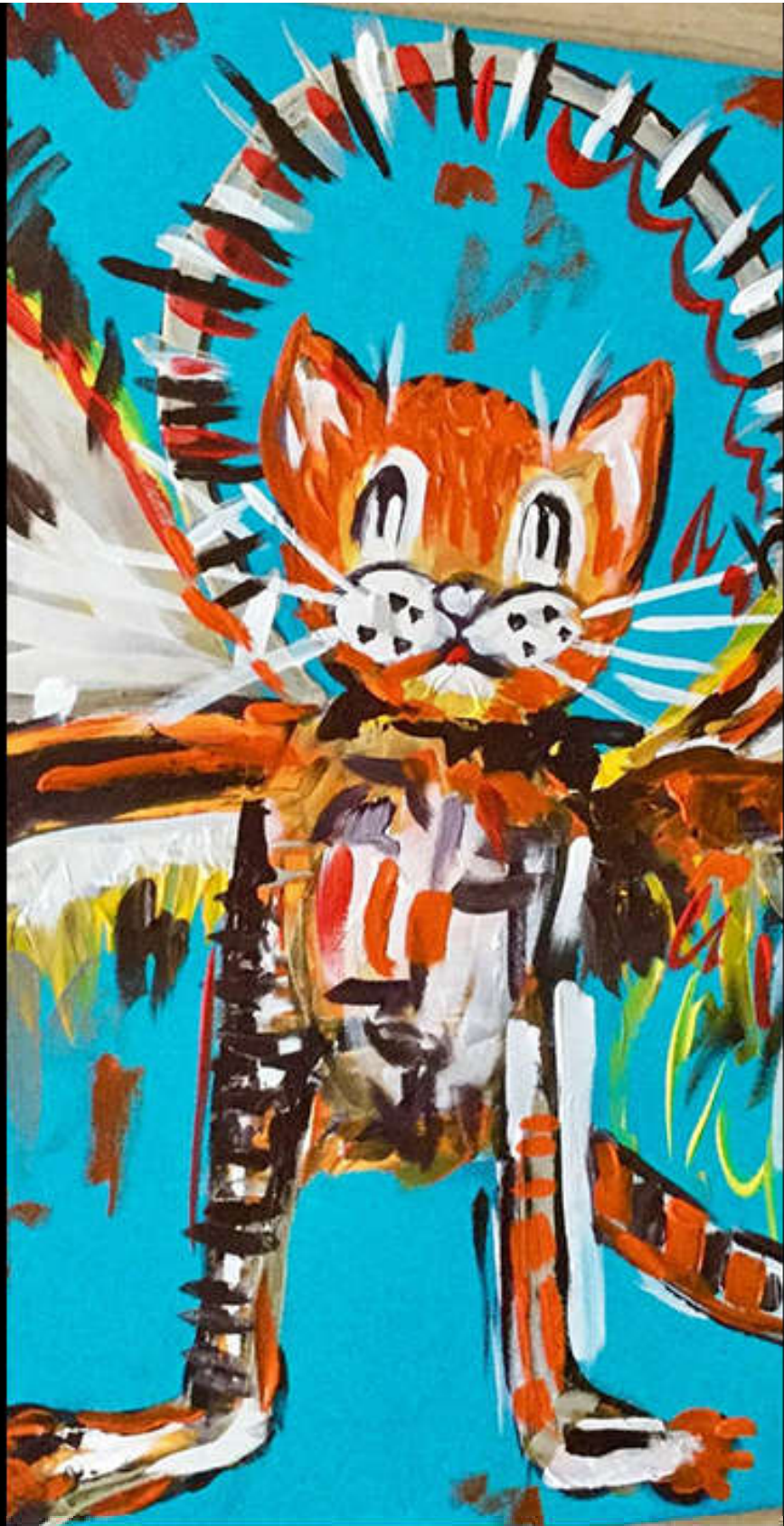
25 Συλλογικός τόμος, *One Drawing Challenge*, Architizer, 2019, σελ 17.

26 <https://www.strandbeest.com/> .

27 <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/02/14/raimund-abrahams-dream/> .

29 <https://libeskind.com/work/cranbrook-machines/> .

29 Ibid.



_Βιβλιογραφία

| ενότητα βιβλιογραφίας

_βιβλιογραφία

Βιβλία

- 1) Agamben G., μετάφραση D. Kishik, S. Pedatella, What is an Apparatus? And Other Essays, Stanford University Press, Stanford California 2009.
- 2) Auge m., μετάφραση J. Howe, Non-places An introduction to an anthropology of supermodernity, Verso, London 1997.
- 3) Axel N. , B. Colomina, N. Hirsch, A. Vidokle, M. Wigley επιμέλεια συλλογικού τόμου, Superhumanity: Design of the Self, e-flux architecture University of Minnesota Press 2018.
- 4) Bauman Z., Liquid Modernity, polity, Cambridge 2000.
- 5) Berman M., All that is solid melts into air: the experience of modernity, Penguin Books, N. York 1982.
- 6) Blanchot M. , μετάφραση και εισαγωγή A. Smock, The Space of Literature, University of Nebraska Press, London 1982.
- 7) Borer A., επιμέλεια L. Schirmer, The Essential Joseph Beuys, London 1996.
- 8) Card O. S. , Speaker for the Dead, Little Brow Book Group, London 1987.
- 9) Conrads U. επιμέλεια, Programs and manifestoes on 20th-century architecture, MIT Press, Cambridge 1973.
- 10) Culp A. , Dark Deleuze, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016.
- 11) Deleuze G., Michel Foucault Philosopher, μετάφραση T. J. Armstrong, Routledge, New York 1992

| ενότητα βιβλιογραφίας

- 12) Deleuze G., μετάφραση S. Hand, πρόλογος P. Bove, Foucault, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- 13) Deleuze G., Η Κοινωνία του Ελέγχου, Ελευθεριακή κουλτούρα, Αθήνα 2001.
- 14) Deleuze G. & Guattari F., μετάφραση Β. Πατσογιάννης, Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 1. Ο Αντι-Οιδίπους, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2016.
- 15) Deleuze G. & Guattari F. , μετάφραση Β. Πατσογιάννης, Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια 2. Χίλια Πλατώματα, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2017.
- 16) Deleuze G. , μετάφραση P. Patton, Difference and Repetition, CONTINUUM, London 1994.
- 17) Derrida J., On Grammatology, ekd tade 2000.
- 18) Dewey J. , επιμέλεια J.A. Boydston, The Later Works, 1925-1953, τόμος 12, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987.
- 19) Featherstone M. & Burrows R. επιμέλεια του συλλογικού τόμου, Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment, Sage, London 1995.
- 20) Fisher M., Capitalist Realism: Is there no alternative?, Zero Books, Ηνωμένο Βασίλειο 2009.
- 21) Frascari M. , Monsters of Architecture, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland USA, 1991.
- 22) Foucault M., The Order of Things, An archaeology of the human sciences, Routledge, London 2005.
- 23) Foucault M., επιμέλεια C. Gordon, μετάφραση C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, K. Soper, POWER/KNOWLEDGE Selected Interviews and Other Writings 1972-1977, Pantheon Books, New

York 1980.

24) Foucault M., μετάφραση Τίτικα Δημητρούλια, Για την Υπεράσπιση της Κοινωνίας, Ψυχογιός, Αθήνα 2002.

25) Foucault M., επιμέλεια J. D. Faubion, μετάφραση R. Hurley & άλλοι, Essential Works II, The New Press, New York 1998.

26) Foucault M. , επιμέλεια D. F. Bouchard, Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews by Michel Foucault, Cornell University Press, Ithaca, New York 1977.

27) Gedenryd H. , How designers work – making sense of authentic cognitive activities, Jabe Offset, Cognitive Sciences, Lund 1998.

28) Gibson W., μετάφραση Δ. Σταματιάδης, Νευρομάντης, Aquarius, Αθήνα 1989.

29) Grinin L. & A. , The Cybernetic Revolution and the Forthcoming epoch of Self-Regulating Systems, Uchitel Publishing House, Μόσχα 2016.

30) Hackney F., Glynn J., Minto V. επιμέλεια, Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society, Universal Publishers, Falmouth 2009

31) Han B. – C. , Müdigkeitsgesellschaft, Matthes & Seitz, Berlin 2010.

32) Harrari Y. N., μετάφραση Μ. Λαλιώτης, Homo Deus, Μια σύντομη ιστορία του μέλλοντος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017.

33) Hegel G. W. F. , μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια Δ. Τζωρτζόπουλος, Φαινομενολογία του πνεύματος ΤΟΜΟΣ ΠΡΩΤΟΣ, Δωδώνη, Αθήνα 1993.

34) Hegel G. W. F. , The Difference Between the Fichteian and Schellingian Systems of Philosophy, Ridgeview, New York 1978.

35) Heidegger M. , μετάφραση Γ. Ξηροπαϊδης, Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτε-

| ενότητα βιβλιογραφίας

τεσθαι, Πλέθρον, Αθήνα 2009.

36) Ibelings H., Supermodernism, Architecture in the age of globalization, NAI Publishers, Amsterdam 1998.

37) Invisible Committee, The Coming Insurrection, Semiotext(e), 2009.

38) Jameson F., POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press, Durham ΗΠΑ 1991.

39) Jameson F., A Singular Modernity, essay on the ontology of the present, Verso, London 2002.

40) Jameson F., μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος Τόμος Ι: Η Επιθυμία που λέγεται Ουτοπία, ΤΟΠΟΣ, 2008.

41) Lacan J., μετάφραση Α. R. Price, επιμέλεια J. A. Miller, Anxiety, The Seminar of Jacques Lacan | Book X, polity press, Cambridge 2014.

42) Lacan J. , μετάφραση Ν. Περτέση, Ν. Κατσογιάννη, Φ. Σιατίστας, Μ. Φίλη, Δ. Βεργέτης, Το αντίστροφο της ψυχανάλυσης-Σεμινάριο Δέκατο Έβδομο, Ψυχογιός, Αθήνα 2014.

43) Laclau E. , Emancipation(s), Verso Books London 1996.

44) Lakatos I., Musgrave A. επιμέλεια, Criticism and the growth of Knowledge, Cambridge University press, Cambridge 1970.

45) Land N. , The Thirst for Annihilation, Routledge, London 1992.

46) Land N. , Fanged Noumena, Urbanomic, UK 2011.

47) Lee S., Aesthetics of Sustainable Architecture, 010 publishers, Rotterdam 2011.

48) Liidakis G., Totalitarian Capitalism and Beyond, Surrey, Farnham 2010.

- 49) Lipovetsky G., S. Charles, μετάφραση A. Brown, Hypermodern Times, polity press, Cambridge 2005.
- 50) Malpas J. , Heidegger's topology: Being, Place, World, MIT Press, Cambridge 2006.
- 51) Marx K. & Engels F., μετάφραση S. Moore, F. Engels, Marx/Engels Selected Works, Vol. 1, Progress Publishers, Μόσχα 1969.
- 52) Marx K., The Capital Volume I, 1867, ενότητα 1 δημοσιευμένο προς ελεύθερη χρήση στον ιστότοπο: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch03.htm> .
- 53) Marx K. & Engels F., τόμος 3 του Marx and Engels Collected Works, Progress Publishers, Μόσχα 1975
- 54) Massumi B., Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation, Duke University Press, USA 2002.
- 55) Merleau-Ponty M. , The Visible and the Invisible, Northwestern university Press, Evanston 1968.
- 56) Moore T., Utopia, ICON, USA 2005.
- 57) Murphy D. , Last Futures: Nature, Technology and the End of Architecture, Verso, London 2016.
- 58) Norberg-Schultz C. , Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture, Rizzoli, New York 1979.
- 59) Palasmaa J. , The Eyes of the Skin, Wiley, London 2012.
- 60) Puglisi L. G., Hyper-Architecture, spaces in the Electronic Age, μετάφραση Lucinda Byatt, Birkhauser, Boston 1999.
- 61) Saltzman L. & E. Rosenberg, Trauma and Visuality in Modernity,

| ενότητα βιβλιογραφίας

Press of New England, London 2006.

62) Schmitt C. , μετάφραση G. Schwab, πρόλογος T.B. Strong, Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty, University of Chicago Press, Chicago 2006.

63) Schneider T. & J. Till, Agency in Architecture: Reframing Criticality in Theory and Practice, 2009.

64) Sheets-Johnstone M. , The Primacy of Movement, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam Philadelphia 2011.

65) Sheets-Johnstone M. , The Phenomenology of Dance, Temple University Press, Philadelphia 1966.

66) Shildrick M. , Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self, Sage Publications, London 2002.

67) Sims C., The Politics of Design, Design as Politics, Routledge, London 2016.

68) Sloterdijk P., μετάφραση W. Hoban, Bubbles: Spheres Volume I: Microspherology, Semiotext(e), 2011.

69) Strauss C. L., Structural Anthropology, Basic Books, New York 1963.

70) Strugatsky A. & B. , Roadside Picnic, Orion, 2012

71) Taussig M. , Mimesis and Alterity, a particular history of the senses, Routledge, London 1993.

72) TIQQUN, The Theory of Bloom, La Fabrique, Paris 2000.

73) TIQQUN, Introduction to Civil War, La Fabrique, Paris 2009.

74) Toffler A. , Future Shock, Bantam Book, USA, 1971.

- 75) Vance J. , Tales of the Dying Earth, Orb Books, USA 2000.
- 76) Vazyoulin A.V., Η Λογική της Ιστορίας-ζητήματα θεωρίας και μεθοδολογίας, ΚΨΜ, Αθήνα 2013.
- 77) Vesely D. , Architecture in the Age of Devided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production, MIT Press, Cambridge 2004.
- 78) Vidler A. , The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely, MIT Press, Massachusets 1992.
- 79) Wigley M. , Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire, 010 Publusers, Rotterdam 1998.
- 80) Zizek S. , In Defense of Lost Causes, Verso London, 2008.
- 81) Zizek S. , Like a Thief in Broad Daylight: Power in the Era of Post-Humanity, Penguin London, 2018.
- 82) Μπερνέρι Μ. Λ., Περιήγηση στην Ουτοπία, νησιδες, Αθήνα 1999.
- 83) Πεπονής Γ. , Χωρογραφίες: ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003.
- 84) Πλάτων, μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρης, Πολιτεία, μάτι, Αθήνα 2004.
- 85) Σταυρίδης Σ., Μετέωροι Χώροι της Ετερότητας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.
- 86) Σταυρίδης Σ. , Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009.
- 87) Συλλογικός τόμος, One Drawing Challenge, Architizer, 2019.

άρθρα-εργασίες

- 1) Amey P. , “Logic versus Magic in Critical Systems”, από το Lecture Notes in Computer Science, Pringer 2001.
- 2) Buchanan R. , “Thinking About Design: An Historical Perspective”, Philosophy and Engineering Sciences, τεύχος 9, Anthony Meijers, Amsterdam.
- 3) Buchanan R. , “Strategies of Design Research: Productive Science and Rhetorical Inquiry”, Design Research Now, Ralf Michael, Basel 2007, σελ 55-66.
- 4) Burke E. , Unsettling Space: Trauma and Architecture in Contemporary Art, master thesis for the degree of Mster of Fine Arts Theory, Tasmanian School of Art, 2015.
- 5) Dalya A. , “Welcome to Tate Modern floor show – it’s 548 foot long and is called Shibboleth”, The Times, 9 Οκτωβρίου 2007.
- 6) Debnar M, , “Michel Foucault on Transgression and the Thought of the Outside”, European Journal of Sience and Theology, τεύχος 13, Φεβρουάριος 2017.
- 7) Debrod G. & Wolman G. J. , Μετάφραση Κ. Knabb, “A User’s guide to Détournement”, από τον τόμο Situationist International Anthology, 2006.
- 8) Dixon B. , “Experiments in Experience: Aligning Design Inquiry with John Dewey’s Pragmatism”, Design Issues, τεύχος Σεπτεμβρίου 2017.
- 9) Freud S. , μετάφραση Α. Strachey, “The Uncanny”, πρώτη έκδοση στο Imago, 1919, σελ 4.
- 10) Friedman T. , “The Politics of Magic: Fantsay Media, Texhnology, and Nature in the 21st century”, Scope τεύχος 14, Ιούνιος 2009.
- 11) Grinin L.. “The Processes of Systemic Integration on the World

System”, δημοσιευμένο στο Journal of Globalisation Studies, τεύχος 8, Μάιος 2017.

12) Irani L., “Design Thinking: Defending Silicon Valley at the Apex of Global Labor Hierarchies”, Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience τεύχος 4, σελ 1-19

13) Joan L., ‘questionnaire’, [χωρίς ημερομηνία], Cedric Price Archive. Lakatos I., “Falsification and the methodology of Scientific Research Programmes”, σελ 170-194 από τον συλλογικό τόμο επιμέλειας I. Lakatos, A. Musgrave, Criticism and the growth of Knowledge, Cambridge University press, Cambridge 1970.

14) Lambert G., “What Is a Dispositif?”, διάλεξη στα πλαίσια συνεδρίου του Society for the Study of Biopolitical Futures, UNSW, Sydney, 2013.

16) Land N, , “Machinic desire”, Textual Practice, 1993.

17) Latour B., “A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)”, κεντρική ομιλία για το συνέδριο Networks of Design, στον τόμο επιμέλειας F. Hackne, J. Glynnne, V. Minto, Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society, Universal Publishers, Falmouth 2009, σελ 2-10.

18) Macdougald P., “Accelerationism, Left and Right”, δοκίμιο δημοσιευμένο στον ιστότοπο: <https://pmacdougald.wordpress.com/2016/04/14/accelerationism-left-and-right/> .

19) Marx K. , “Contribution to the Critique of Hegel’s Philosophy of Law” στο, τόμος 3 του Marx and Engels Collected Works, Progress Publishers, Μόσχα 1975 σελ 175.

20) Moore C. , “Case study on Endless House by Freferick Kiesler”, δημοσιευμένη προς ελεύθερη χρήση στο διαδίκτυο.

21) Nieuwenhuys C., “New Babylon – Ten Years On”, διάλεξη που δόθη-

| ενότητα βιβλιογραφίας

κε στη σχολή Αρχιτεκτονικής του Delft στις 23 Μαΐου 1980.

22) Papapetros S. , “The Birth of Design”, δοκίμιο από τον τόμο επιμέλει-
ας N. Axel, B. Colomina, N. Hirsch, A. Vidokle, M. Wigley, Superhumanity:
Design of the Self, e-flux architecture University of Minnesota Press 2018.

23) Rank O. , Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie,
Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1925.

24) Saghafi K. , “The Passion for the Outside’: Foucault, Blanchot, and
exteriority ”, International Studies in Philosophy XXVIII:4.

25) Schneider T. & J. Till, “Beyond discourse: Notes on Spatial Agency”.

26) Shiller R. J. , “Narrative Economics”. Ομιλία που δόθηκε στην 129η
ετήσια συνάντηση της Αμερικανικής Οικονομικής Ένωσης στις 7 Ιανουαρί-
ου 2017 στο Chicago.

27) Αλετράς Α. , Χωρικότητες του Ανοίκειου: Η Κινηματογραφική Ποιη-
τική του Andrei Tarkovsky, διδακτορική διατριβή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων
Μηχανικών του ΕΜΠ, επιβλέπων Σ. Σταυρίδης, Αθήνα, Ιούνιος 2017.

28) Δημόπουλος Γ., Το Υπερμοντέρνο, διάλεξη στα πλαίσια των προπτυ-
χιακών σπουδών στη Σχολή Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών ΕΜΠ, επιβλέπων
N.I. Τερζόγλου, Ιούλιος 2017

29) Ευσταθίου Γ., “Η παραγωγή επιθυμίας στον ολοκληρωτικό καπιταλι-
σμό”, δημοσιευμένο προς ελεύθερη χρήση στο ιστολόγιο Ταξικές Μηχανές

30) Ευσταθίου Γ., “Βιοπολιτική Επιστήμη και Καπιταλιστικό Κράτος,
Άμυνα/Ασφάλεια, Ανάπτυξη, Ανταγωνιστικότητα”, εργασία δημοσιευμένη
στα Τετράδια Μαρξισμού, τεύχος 11, χειμώνας 2019.

31) Ευσταθίου Γ., “Ο Foucault και τα 4+1 διαγράμματα εξουσίας”, εργα-
σία δημοσιευμένη στο ιστολόγιο Ταξικές Μηχανές

32) Μώρη Ε. , Έλεγχος και Ριζοσπαστικότητα στο κίνημα Κουερνοπάνκ,

- 33) Το παράδειγμα της Γέφυρας, που παρουσιάστηκε στο προπτυχιακό του ΕΜΠ, Ιούλιος 2015.
- 34) Σιαμανδούρας Σ., “Dispositif: γενεαλογία και μετάφραση”, ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ τεύχος 1843, Απρίλιος 2011
- 35) Τερζόγλου Ν. Ι. , “Ideas of Space from Isaac Newton to Étienne-Louis Boullée”, δοκίμιο που εμφανίζεται στο περιοδικό SAHAJ, τεύχος 27.
- 36) Τερζόγλου Ν. Ι. , “Ενεργοποιημένοι δημόσιοι χώροι στη σύγχρονη πόλη: Φιλοσοφικές και αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις”, δοκίμιο δημοσιευμένο στον συλλογικό τόμο με τίτλο νεολαία. www.δημόσιος χώρος, Επίκεντρο, Αθήνα, 2012.

ιστοσελίδες

- 1) <http://www.bruno-latour.fr/node/69.html>
- 2) https://bestimmung.blogspot.com/2016/09/blog-post_8.html
- 3) http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddell-scott/search.html?lq=%E1%BC%90%CE%BA
- 4) https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault_Michel_Power_Knowledge_Selected_Interviews_and_Other_Writings_1972-1977.pdf
- 5) https://www.academia.edu/25507473/What_is_a_Dispositif
- 6) https://www.academia.edu/34535531/%CE%A4%CE%BF_%CE%A5%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%BD%CE%BF_%CE%95%CE%9C%CE%A0_%CE%99%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82_2017
- 7) <https://bestimmung.blogspot.com/2018/08/foucault-41.html>
- 8) <https://www.citylab.com/design/2011/12/case-generic-architecture/771/>

| ενότητα βιβλιογραφίας

- 9) https://www.academia.edu/35909576/The_Processes_of_Systemic_Integration_in_the_World_System
- 10) <https://www.youtube.com/watch?v=ImGD-o17eo8>
- 11) <https://cowles.yale.edu/sites/default/files/files/pub/d20/d2069.pdf>
- 12) <https://www.youtube.com/watch?v=pok5yDw77uM>
- 13) <https://time.com/4646293/japan-missing-people-johatsu-evaporated/>
- 14) https://www.google.com/search?rlz=1C1GCEA_enGR798GR799&ei=-2cTXpawApCykW605GwDA&q=kodokushi+meaning&oq=kodokushi&gs_l=psy-ab.3.1.0i5j0i30i5.222208.224741..225971...1.0..0.430.2686.0j8j2j2j1.....0....1..gws-wiz.....0..0i67j0i7i30j0i131j0i10.f_M_zXzywig
- 15) <https://medium.com/darius-foroux/how-common-is-procrastination-a-study-80869467c3f3>
- 16) <https://www.forbes.com/sites/forbescoachescouncil/2018/03/22/10-ways-to-beat-procrastination-and-get-things-done/>
- 17) <https://hbr.org/2016/07/how-to-beat-procrastination>
- 18) https://www.academia.edu/7425262/Cedric_Price_-_Fun_Palace
- 19) <https://www.youtube.com/watch?v=1KkTewCUKT8>
- 20) <http://dx.doi.org/10.1080/09502369308582177>
- 21) <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68709/the-birth-of-design/>
- 22) <https://carlymmoore.files.wordpress.com/2010/12/endless-house-final.pdf>

- 23) https://www.reddit.com/r/EngineeringStudents/comments/9xlcw3/why_is_it_called_a_black_magic_chart/
- 24) <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.87.3276&rep=rep1&type=pdf>
- 25) <https://tedfriedman.com/2014/01/21/the-politics-of-magic/>
- 26) <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch03.htm>
- 27) <https://www.britannica.com/topic/noumenon>
- 28) http://xenopraxis.net/readings/carstens_hyperstition.pdf
- 29) <https://pmacdougald.wordpress.com/2016/04/14/accelerationism-left-and-right/>
- 30) <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch04.htm>
- 31) <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/01/16/type-casting/>
- 32) <https://www.youtube.com/watch?v=OiSnIAUg4v8>
- 33) <https://www.youtube.com/watch?v=JXXIFAWQCel>
- 34) <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>
- 35) https://www.researchgate.net/publication/328074627_Experiments_in_Experience_Aligning_Design_Inquiry_with_John_Dewey's_Pragmatism/link/5bb61ffea6fdcce7c6dfcdf8/download
- 36) <http://www.theflipflopi.com/>
- 37) <https://www.hongkongfp.com/2019/11/13/hong-kong-protests-re-imagined-homemade-virtual-video-game/>
- 38) <https://www.strandbeest.com/>

| ενότητα βιβλιογραφίας

39) <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/02/14/raimund-abrahams-dream/>

40) <https://libeskind.com/work/cranbrook-machines/>

Οι εικόνες του εξωφύλλου και των ενδιάμεσων φύλλων είναι οι εξής:

Άπιτλο Jean-Michel Basquiat 1981 (εικόνα εξωφύλλου)

Fallen Angel Jean-Michel Basquiat 1984 (εικόνα ενότητας 0)

Grillo Jean-Michel Basquiat 1984 (εικόνα ενότητας 1)

Άπιτλο Jean-Michel Basquiat (1981εικόνα ενότητα 2)

Bird on money Jean-Michel Basquiat 1981 (εικόνα ενότητας 3)

Cat la Fallen Angel Olga Koval 2019 (εικόνα βιβλιογραφίας)