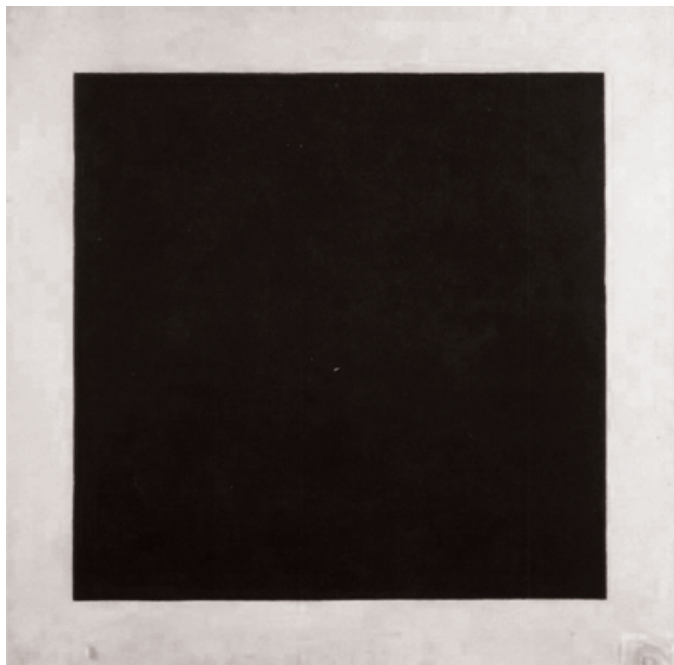


# !Σκεπτικισμός, Εκλεκτικισμός, Θεωρία, Αρχιτεκτονική



ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ  
Ε.Μ.Π.

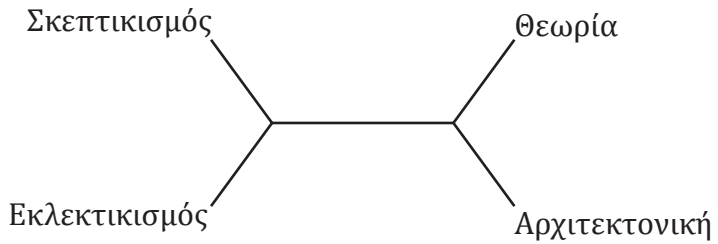
ΑΘΗΝΑ  
2012



Εικόνα εξωφύλλου : Black Square, Kazimir Malevich, 1915

## Αγγελή Αργύρης- Μπανός Συμεών

υπεύθυνοι καθηγητές: Παρμενίδης Γεώργιος, Τερζόγλου Ιων-  
Νικόλαος



ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ  
Ε.Μ.Π.

ΑΘΗΝΑ  
2012



Ευχαριστούμε θερμά τους καθηγητές μας,  
Γ. Παρμενίδη και Ι.Ν. Τερζόγλου,  
το Γιώργο και το Δημήτρη...



## Περιεχόμενα

<b>A) Πρόλογος</b>	9
<b>B) Εισαγωγή</b>	13
<b>Γ) Ελληνιστική περίοδος</b>	17
Γ1 Δεσμοί με άλλες χάντρες	17
Γ2 Ιστορικό πλαίσιο	22
Γ3 Φιλοσοφία/Θεωρία	26
Γ4 Αρχιτεκτονική παραγωγή	40
<b>Δ) 19ος και αρχές 20ου αιώνα</b>	65
Δ1 Δεσμοί με άλλες χάντρες	65
Δ2 Ιστορικό πλαίσιο	72
Δ3 Φιλοσοφία/Θεωρία	78
Δ4 Αρχιτεκτονική	106
<b>Ε) 1960-1990</b>	133
Ε1 Δεσμοί με άλλες χάντρες	133
Ε2 Ιστορικό πλαίσιο	143
Ε3 Φιλοσοφία/Θεωρία	149
Ε4 Αρχιτεκτονική παραγωγή	162
<b>ΣΤ) Και τώρα τί;</b>	181
ΣΤ1 Ο Κuhn, οι επιστημονικές επαναστάσεις και οι μαύρες χάντρες	181
ΣΤ2 Το σήμερα	194
ΣΤ3 Ανά-λογος	198
<b>Γλωσσάρι</b>	203
<b>Πηγές</b>	215
Βιβλιογραφία	215
Αρθρογραφία	217
Περιοδικά	217
Ιστοσελίδες	218
Εικόνες	218





Етк. 1

## A) Πρόλογος

«Η Κάμπια κι η Αλίκη κοίταζαν η μια την άλλη για κάμποσην ώρα σιωπηλές, στο τέλος η Κάμπια έβγαλε το ναργιλέ απ' το στόμα της και μίλησε στην Αλίκη με μια αποχαυνωμένη και νυσταλέα φωνή.

-Ποια είσαι πάλι εσύ; Είπε η Κάμπια.

Αυτό δεν ήταν μια ενθαρρυντική αρχή για συζήτηση. Η Αλίκη απάντησε μάλλον ντροπαλά.

-Μα, για την ώρα ούτε κι εγώ ξέρω, κυρία βέβαια ξέρω ποια ήμουνα όταν ξύπνησα το πρωί, νομίζω όμως πως θα πρέπει να έχω αλλάξει κάμποσες φορές από τότε.

-Τι θέλεις να πεις; είπε βλοσυρά η Κάμπια, εξηγήσου!

-Λυπάμαι, Κυρία, δε μπορώ να εξηγηθώ, είπε η Αλίκη, γιατί, βλέπετε, εγώ δεν είμαι εγώ.

-Οχι δε βλέπω, είπε η Κάμπια.

-Φοβάμαι πως δε μπορώ να εκφραστώ πιο καθαρά, είπε πολύ ευγενικά η Αλίκη, και για να πω την αλήθεια, κι εγώ η ίδια δεν καταλαβαίνω τίποτα πια, κι ύστερα τ' έχω χαμένα, αλλάζοντας μέσα σε μια μέρα τόσα πολλά και διαφορετικά μεγέθη.»<sup>1</sup>

Κατά τη διάρκεια των σπουδών μας στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, οι γνώσεις μας για τη θεωρία της αρχιτεκτονικής πλήθαιναν, και όπως είναι αναμενόμενο, το ίδιο και οι νέες απορίες. Συνειδητοποιήσαμε τη δύναμη και τη σημασία της θεωρίας για την κατάρτιση, εξέλιξη και την αυτογνωσία ενός αρχιτέκτονα. Αντιληφθήκαμε πως η διαδικασία της σχεδίασης δεν περιλάμβανε μόνο εμάς, τους συνεργάτες μας και τον καθηγητή, αλλά και μυριάδες εννοιών που αιωρούνται στον αέρα, τριβελίζουν το μυαλό και τρυπώνουν πότε συνειδητά και πότε ασυνείδητα ανάμεσα στις γραμμές που χαράζουμε με το μολύβι στο χαρτί. Κάποιες από αυτές μπορούμε να τις ρευστοποιήσουμε μέσα από τα φίλτρα του συγκεκριμένου και εν τέλει να τις στερεοποιήσουμε στις αρχιτεκτονικές μας με διαβαθμισμένη «επιτυχία» κάθε φορά.

---

1 Κάρολ Λιούις, Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων, Αθήνα, Μίνωας, 1999

Οδεύοντας προς το τέλος των προπτυχιακών σπουδών μας κάναμε μια επισκόπηση της εντός σχολής πορείας μας από τους διάφορους «τομείς» της αρχιτεκτονικής, των ποικίλων και διαφορετικών προσεγγίσεων που συναντήσαμε. Σταδιακά ο βαθμός αυτός «επιτυχίας» που αναφέρθηκε πιο πάνω φάνταζε ο ίδιος να ακολουθεί μια αντίθετη διαδικασία, ρευστοποίησης. Στις συζητήσεις μεταξύ των συμφοιτητών γεννιούνταν απορίες όπως «Τι είναι τελικά λάθος και τι σωστό; Η ερώτηση αυτή πράγματι ευσταθεί; Πως είναι δυνατό να υπάρχουν τόσες αντιθετικές απόψεις για έναν κλάδο που φαντάζει αντικειμενικός και συμπαγής, αφού ασχολείται με το κτιστό περιβάλλον, κάτω από ένα και μόνο ίδρυμα;». Η έρευνα οποιουδήποτε φοιτητή αρχιτεκτονικής δεν θα μπορούσε βέβαια να μείνει μόνο εντός σχολής. Μέσα από τα περιοδικά, τα βιβλία και το διαδίκτυο, η ματιά διευρύνθηκε για να περιλάβει τα δρώμενα της αρχιτεκτονικής ανά τον κόσμο και καθώς επίσης και της πληθώρας των κλάδων που συνδέονται με το δικό μας.

Παρακολουθώντας τις εξελίξεις της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και γενικότερα της σύγχρονης εποχής, στο μυαλό μας -και όπως αργότερα παρατηρήσαμε και στο μυαλό συμφοιτητών μας- η εικόνα που είχαμε σχηματίσει για «τον κλάδο μας» άρχισε να θολώνει. Ήταν εκείνη η στιγμή που λέξεις όπως «αντικειμενικό», «συμπαγές», «κτιστό», «σωστό», «λάθος», «όψη», «αλήθεια», «ψέμα», «πλαίσια», «όρια», «κλάδοι», «τομείς», άρχισαν να στροβιλίζονται σε μια δίνη όμοια με την τρύπα στην οποία έπεσε η Αλίκη. Οι ορισμοί άλλαξαν «μέσα σε μια μέρα τόσα πολλά και διαφορετικά μεγέθη» και σαν την Αλίκη, έτσι κι εμείς ξεκινήσαμε μια περιπέτεια χαμένοι στη χώρα αυτήν των θαυμάτων αναζητώντας απαντήσεις έτσι ώστε όταν μια κάμπια μας ρωτήσει, να μπορέσουμε να εξηγηθούμε και να της συστήσουμε την αρχιτεκτονική μας. Η παρούσα διάλεξη παρουσιάζει την αναζητήσή μας αυτή και βάζει τα θεμέλια για μελλοντικές περιπέτειες.

Σε ανάλογο κεφάλαιο θα σημειώσουμε φαινόμενα τα οποία εμείς παρατηρούμε στη σύγχρονη αρχιτεκτονική πρακτική και θε-

ωρία. Σκοπός της διάλεξης δεν είναι μια εκτεταμένη επιχειρηματολογία προς απόδειξη της ύπαρξης αυτών των φαινομένων, καθώς η εκκίνηση των συλλογισμών μας γίνεται με την παραδοχή της. Αντ' αυτού στόχος είναι να περιγράψει το δικό μας τρόπο προσέγγισής τους και να παρουσιάσει την δική μας εκδοχή της απάντησης στο ερώτημα πώς και γιατί εμφανίστηκαν τα φαινόμενα αυτά.

Ως πεδίο έρευνας ορίσαμε αυτό της θεωρίας της αρχιτεκτονικής και της φιλοσοφίας καθώς, όπως ήδη αναφέραμε, αναγνωρίζουμε ότι έχουν ιδιαίτερη επιρροή στην πρακτική και τη μέθοδο της αρχιτεκτονικής. Αναγνωρίζουμε πως, όντας φοιτητές προπτυχιακού επιπέδου, θα αντιμετωπίσουμε δυσκολίες όταν συναντούμε σύνθετα και περίπλοκα ζητήματα της θεωρίας και επιπρόσθετα, το προσωπικό αρχείο μας βρίσκεται ακόμα σε ρηχά νερά. Για το λόγο αυτό, σε αρκετές περιπτώσεις τις πηγές μας αποτελούν ερμηνείες και σχολιασμοί αναγνωρισμένων ιστορικών και αναλυτών της θεωρίας και όχι τα αυτούσια κείμενα των φιλοσόφων και θεωρητικών που αναλύουμε. Παραδεχόμαστε ότι η αναζήτησή μας είναι ιδιαίτερα φιλόδοξη αλλά ταυτόχρονα είμαστε πεπεισμένοι ότι αξίζει κάθε προσπάθεια γιατί οι γνώσεις που θα αποκομίσουμε θα είναι ανεκτίμητης αξίας.

Όπως κάθε αναζήτηση, έτσι και η διάλεξή μας χρειαζόταν ένα χάρτη-οδηγό, δηλαδή τα εργαλεία και τη μεθοδολογία με βάση τα οποία προσεγγίσαμε το θέμα μας. Τα στοιχεία αυτά αναφέρονται στην εισαγωγή μας που ακολουθεί.



Εικ. 2

## Β)Εισαγωγή

Στη σημερινή εποχή, μέσω των προσεγγίσεων περί της ιστορικότητας της ιστορίας είναι πλέον δεδομένο ότι η εκάστοτε αφήγηση της ιστορίας είναι μια κατασκευή, η οποία επηρεάζεται από τα καθέκαστα της εποχής στην οποία επιχειρείται η παρουσίαση του παρελθόντος.

Η δική μας προσέγγιση στην κωδικοποίηση της ιστορίας της θεωρίας της αρχιτεκτονικής<sup>1</sup> προκύπτει παρομοιάζοντας το χρόνο με ένα νήμα στο οποίο κάθε εποχή περνά τις χάντρες της και το κληρονομεί στην επόμενη. Όταν το νήμα κοπεί, οι χάντρες πέφτουν σε ένα κουτί και συνεπώς διαλύεται η γραμμική συνέχειά τους ως τρόπος ανάγνωσης.

Ως εναλλακτικό τρόπο ανάγνωσης, βάψαμε τις χάντρες μαύρες και λευκές ανάλογα με το αν παρουσιάζουν σκεπτικισμό<sup>2</sup>, πλουραλισμό<sup>3</sup> ή εκλεκτικισμό<sup>4</sup> (μαύρες) ή τη συμπαγή διάθρωση ενός κινήματος (λευκές). Θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως ο όρος «χάντρες» σημαίνει για μας κέντρα βάρους που αναφέρονται σε πρόσωπα, εποχές, κινήματα και θεωρίες. Το σχήμα τους δεν είναι κλειστό όπως αυτό μιας σφαίρας, αλλά έχουν ασαφή όρια, αποτελούν δηλαδή πυκνώσεις αερίων σε νέφη. Για να αποκαταστήσουμε μια γραμμική ακολουθία των γεγονότων περάσαμε τις βαμμένες χάντρες σε δυο νέα νήματα, ένα για τις μαύρες και ένα για τις λευκές.

Το πιο πάνω μοντέλο θα έδινε την αίσθηση δυισμού και διπολισμού. Στη συνέχεια, όμως, απλώσαμε τα δύο νήματα στο τρισδιάστατο χώρο. Το γεγονός αυτό μας έδωσε τη δυνατότητα να προσθέσουμε νέους δεσμούς με νήματα ανάμεσα σε χάντρες του ίδιου νήματος, δημιουργώντας βρόγχους, αλλά κυρίως ανάμεσα σε χάντρες που είχαν περαστεί στα δύο διαφορετικά

---

1 Βλέπε γλωσσάρι

2 Βλέπε γλωσσάρι

3 Βλέπε γλωσσάρι

4 Βλέπε γλωσσάρι

νήματα. Αυτό που προκύπτει είναι μια ενιαία τρισδιάστατη κατασκευή της ιστορίας που αναιρεί το δυισμό και αντιμετωπίζει τις εποχές ως δίκτυο. Επίσης, περιγράφει εκείνες τις σχέσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ των εποχών χωρίς απαραίτητα να ακολουθούν τη γραμμική διεύθυνση του χρόνου ή τη φορά του. Η κατασκευή αυτή είναι μεν δυναμική, αλλά όχι κατ' ανάγκην και στατική. Δηλαδή εκ των προτέρων αναγνωρίζουμε πως οι δυνάμεις που ασκούνται μεταξύ των χαντρών είναι μεταβαλλόμενες, αναπτύσσοντας συνεχώς νέους συσχετισμούς και δομές<sup>5</sup>.

Στην προκειμένη περίπτωση, ως μοτίβο περιγραφής της δομής της κατασκευής μας, δανειστήκαμε αυτό του Thomas S. Kuhh για τις επιστημονικές επαναστάσεις το οποίο θα περιγράψουμε περιληπτικά σε ανάλογο κεφάλαιο και θα δούμε πως αυτό βοήθησε τη σκιαγράφιση δυνάμεων που κατά τη δική μας κρίση επέδρασαν ανάμεσα στις εποχές και την αρχιτεκτονική τους.

Ωστόσο, μία διάλεξη πρέπει να περιορίσει το πεδίο ανάλυσης της, γι' αυτό και επιλέξαμε να παρουσιάσουμε μόνο το νήμα με τις μαύρες χάντρες, αναφέροντας ανά περίπτωση πιθανές σχέσεις με το νήμα των λευκών. Επικεντρωθήκαμε, επίσης, σε τρεις χάντρες που παρουσίαζαν πιο έντονα από άλλες τα χαρακτηριστικά που θέλαμε να μελετήσουμε. Αυτές είναι η Ελληνιστική περίοδος, ο 19ος αιώνας και οι αρχές του 20ου καθώς και οι δεκαετίες του 1960-1990.

Ρίχνοντας μια πιο εστιασμένη ματιά στις τρεις αυτές χάντρες, δημιουργήσαμε ένα σχήμα για να μας βοηθήσει στην ανάλυσή μας : ένα τρίγωνο τις ακμές του οποίου αποτελούν : α) το ιστορικό πλαίσιο, β) η φιλοσοφία/θεωρία και γ) η αρχιτεκτονική παραγωγή της περιόδου. Θα πρέπει να επισημάνουμε πως κρίναμε ως μη δόκιμο να αναλωθούμε σε μια συζήτηση αν οι τρεις αυτές ακμές διέπονται από σχέσεις κότας-αυγού, αφού εξαρχής θεωρούμε πως ταλαντώνονται και είναι αμφίδρομες.

Οι μελετητές της θεωρίας της αρχιτεκτονικής συνήθως

---

*5 Βλέπε αφίσα στο πίσω μέρος του βιβλίου*

αρχίζουν την παρουσίαση της ιστορίας της από τον Leon Battista Alberti ο οποίος θεωρείται ο πατέρας της νεότερης αρχιτεκτονικής δοκιμιογραφίας. Ο βασικότερος λόγος είναι ότι ο Alberti, σε αντίθεση με τους προγενέστερους του (Βιτρούβιος, Villard de Honnecourt) δεν περιορίζεται μόνο στη λεπτομερή καταγραφή των ρυθμών της αρχιτεκτονικής και των διάφορων τρόπων κατασκευής, αλλά συνοδεύει τα κείμενά του με σαφή θεωρητικό σχολιασμό και κριτική. Στην Αναγέννηση, ο αρχιτέκτονας για πρώτη φορά δε θεωρείται μόνο ο χειρώνακτας, ο αρχιμάστορας. Ο Alberti διαχωρίζει πλέον την σύλληψη της αρχιτεκτονικής ιδέας από την κατασκευή - την υλοποίησή της και ως σύνδεσμο μεταξύ τους ορίζει την αναπαράσταση, δηλαδή τα αρχιτεκτονικά σχέδια. Ο αρχιτέκτονας εγκαθιδρύεται ως αυτός που συλλαμβάνει με τη βοήθεια αξιών, αρχών και κανόνων την ιδέα του χώρου στην ολότητά του, ως ένα σύνολο του χτιστού περιβάλλοντος που διαπερνά όλες τις κλίμακες σχεδιασμού. Λαμβάνει υπ' όψη του, αναφέρεται και αμφισβητεί τις κατακτήσεις όλων των επιστημών χωρίς να υποτάσσεται σε καμία εξωτερική δύναμη<sup>6</sup>.

Παρά ταύτα λαμβάνοντας εκ των προτέρων το αρχικό ερώτημα περί σκεπτικισμού και ρευστότητας στη θεωρία, κρίναμε σκόπιμο να αναζητήσουμε τις καταβολές τους πιο πίσω από το διαχωρισμό της τέχνης από τη χειροτεχνία, της αρχιτεκτονικής από τις καλές τέχνες. Σε περιόδους όπου η μεθοδολογία ταξινόμησης, κατηγοριοποίησης και εξειδίκευσης του αντικειμένου δεν ήταν τόσο κυρίαρχες. Σε θεωρίες που μπορεί να μην αναφέρονταν άμεσα στην αρχιτεκτονική, αλλά μέσω του φαινομένου της πέτρας στη λίμνη<sup>7</sup> μας βοηθούν να κατανοήσουμε την αρ-

---

6 Joseph Rykwert, Neil Leach, Robert Tavermor, Leon Batista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1988, σελ. 2-3  
7 «Μια πέτρα που ρίχνουμε στα νερά μιας λιμνούλας προκαλεί ομόκεντρα κύματα που απλώνονται στην επιφάνεια παρασέροντας στην κίνησή τους, σε διάφορες αποστάσεις, με διαφορετικά αποτελέσματα, το νούφαρο και το καλάμι, τη χάρτινη βαρκούλα και το φελλό του ψαρά. Αντικείμενα που πριν ήταν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, το καθένα στην ησυχία του ή στον



χιτεκτονική της εποχής και να στήσουμε την γενεαλογία μας.

---

*ύπνο του, είναι σα να τα ξανάφερε κάποιος στη ζωή, σα να τα ανάγκασε να αντιδράσουν, να σχετιστούν μεταξύ τους. Άλλες κινήσεις, αόρατες, απλώνονται στο βάθος προς όλες τις κατευθύνσεις, καθώς η πέτρα κατεβαίνει με ορμή, παρασύροντας φύκια, τρομάζοντας ψάρια, προκαλώντας συνεχώς καινούριες μοριακές αναστατώσεις. Όταν, τέλος, φτάσει στο βυθό, σηκώνει λάσπη, αναποδογυρίζει τα πράγματα που κείτονταν εκεί ξεχασμένα, μερικά απ' αυτά τώρα ξεθάβονται, ενώ άλλα, με τη σειρά τους, σκεπάζονται από την άμμο. Αμέτρητα γεγονότα ή μικρογεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο σε ελάχιστο χρόνο. Ίσως, κι αν ακόμα είχε κανείς τον καιρό και τη διάθεση, δε θα μπορούσε να τα καταγράψει όλα, χωρίς να παραλείψει κανένα.» Τζιάνι Ροντάρι, Γραμματική της φαντασίας, Αθήνα, Τεκμήριο, 1985*

## Γ)Ελληνιστική περίοδος

### Γ1 Δεσμοί με άλλες χάντρες

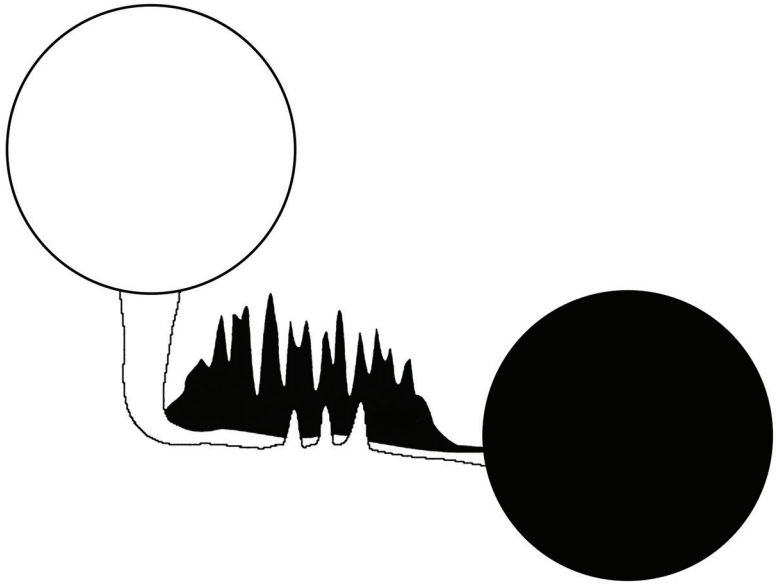
Η πρώτη μαύρη χάντρα που συναντούμε στην έρευνά μας, ακολουθώντας όχι τυχαία τα χνάρια του Nietzsche, βρίσκεται στον 6ο αιώνα π.Χ. όταν ο Ηράκλειτος διατυπώνει τη μονιστική θεωρία του για τον κόσμο. Ο Ηράκλειτος γεννήθηκε στην Εφεσο από αριστοκρατική οικογένεια με προνόμια στο θρησκευτικό και πολιτικό βίο. Ζει στην Ιωνία σε μια δημοκρατική εποχή που δεν αναγνωρίζει πλέον βασιλείς και έρχεται σε ρήξη με τη θρησκευτική εξουσία. Ο ίδιος παραιτείται από τα προνόμια που κληρονόμησε και ανικανοποίητος από τις θεωρίες των σύγχρονών του σοφών, αρχίζει τις δικές του αναζητήσεις και γίνεται ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα πρόσωπα της εποχής του. Ο Ηράκλειτος βλέπει τον κόσμο σαν ένα **ενιαίο όλο**, που ούτε γεννήθηκε ούτε θα χαθεί ποτέ παρά υπόκειται σε **αδιάκοπη αλλαγή** και παρουσιάζεται όλο και με νέες μορφές. Η λειτουργία της μεταλλαγής είναι αδιάκοπη, όλα βρίσκονται στο **πέραςμα** από μία κατάσταση σε μια αντίθετη και δεν είναι ποτέ σταθερά. Η αντίθεση, το **γίνεσθαι**, η παγκόσμια αλλαγή αποτελούν τα ουσιώδη και αναπόφευκτα χαρακτηριστικά του κόσμου. Η πραγματικότητα είναι μία αέναη ροή, μια αμοιβαία σύγκρουση (πόλεμος) όλων των πραγμάτων. Οι φαινομενικές καταστάσεις ηρεμίας είναι προσωρινές ισορροπίες θεμελιακά αντίθετων δυνάμεων. Η φαινομενική ακινησία του τόξου, στην πραγματικότητα είναι η ισορροπία των αντίρροπων τάσεων του ξύλου και της χορδής. Ενωθε, όμως, παράλληλα την ανάγκη να ανακαλύψει μια τάξη, έναν νόμο που θα έδινε νόημα στο γίνεσθαι ως απάντηση στην απελπιστική αναγνώριση της παροδικότητας όλων όσων συμβαίνουν. Υποστηρίζει, λοιπόν, την ύπαρξη ενός ενδοκοσμικού νου, δηλαδή η ισορροπία αυτή του τεταμένου τόξου υπηρετεί μια ανώτερη, καθολική αρμονία. Η αρχική ουσία του όλου μεταβάλλεται με σταθερούς νόμους σε όλα τα όντα και ξαναγυρίζει πάλι στον εαυτό της. Συνεπώς χαρακτηρίζονται ως ανόητοι όσοι ταυ-

τίζονται με κάποιο από τα αντίθετα και πιστεύουν ότι μπορούν να κερδίσουν οριστικές νίκες. Εγκλωβισμένοι στην ψευδαίσθηση του χρόνου, δε βλέπουν πέρα από την πεποίθηση ότι το γίνεσθαι οδηγεί σε κάποιον προορισμό για να συνειδητοποιήσουν ότι όλα μεταβάλλονται μόνο και μόνο για να παραμείνουν ίδια μέσα σε ένα κύκλο επαναλήψεων σύμφωνα με τον εσωτερικό του νόμο.<sup>1</sup> Ο Ηράκλειτος, έτσι, διαισθάνεται τα όρια της ανθρώπινης γνώσης, συνειδητοποιεί τη στενότητά της και τη **σχετικότητα** των ανθρώπινων εννοιών.

Στον αντίποδα, βρίσκεται μία από τις ισχυρότερες και σημαντικότερες λευκές χάντρες που επηρέασαν για αιώνες τη δυτική σκέψη : ο Πλάτωνας. Γόνος αριστοκρατικής οικογένειας έζησε τον 5ο αιώνα στην Αθήνα η οποία βρισκόταν στην κορυφή της ακμής της. Οντας μαθητής του Σωκράτη και παρακολουθώντας το δάσκαλό του να καταπίνει το κώνειο με την κατηγορία ότι διέφθειρε τη νεολαία με τις διδασκαλίες του, έγινε ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές του ορθού λόγου<sup>2</sup>. Η δική του κοσμοθεωρία ήταν **δυσίτικη**, συλλαμβάνει δηλαδή δύο σφαίρες : τη σφαίρα των ιδεών και τη σφαίρα των ειδώλων. Η πρώτη κατοικείται από τις **Μορφές**, δηλαδή τα αντικείμενα στην ιδανική τους κατάσταση με την ουσιαστική τους φύση και λειτουργία, το **Είναι** τους. Οι Μορφές είναι αιώνιες, αμετάβλητες και πλήρεις. Η δεύτερη σφαίρα κατοικείται από τα **φυσικά αντικείμενα** τα οποία μιμούνται τα αρχέτυπα, είναι είδωλα των Μορφών, οι οποίες δεν μπορούν ποτέ να υλοποιηθούν ολότελα σε αυτά. Τα φυσικά αντικείμενα είναι πεπερασμένα και αποτελούν μονάχα το **Φαίνεσθαι**. Ο Πλάτωνας ήταν και ο πρώτος που ασχολήθηκε άμεσα με τις τέχνες στις οποίες δίνει περισσότερο το νόημα της χειροτεχνίας, της ικανότητας που απαιτεί επιδεξιότητα και εξειδίκευση. Εχοντας ως βάση το μοντέλο του για τον κόσμο, είναι ιδιαίτερα αυστηρός με τις τέχνες. Τα

*1 Mario Veggetti, Ιστορία της Αρχαίας φιλοσοφίας, Αθήνα, Τραυλός, 2000, σ.89*

*2 Βλέπε γλωσσάρι*



Εικ. 3

υλικά αντικείμενα μιμούνται τα αρχέτυπά τους (που είναι και τα πραγματικά) και οι τέχνες μιμούνται τα υλικά αντικείμενα. Αυτό που παράγουν είναι, συνεπώς, είδωλα των ειδώλων των ιδανικών μορφών. Ο ζωγράφος αποτυπώνει στο χαρτί τα αντικείμενα από την οπτική γωνία που τα βλέπει και δημιουργεί μια φαινομενική ομοιότητα, μία επίφαση. Ως δυσδιάστατο σχέδιο είναι αδύνατο να αποτυπώσει την τρισδιάστατη δομή του αντικειμένου, άρα η επίφαση είναι πλασματική. Δεν είναι μόνο ψευδής μίμηση της πραγματικής, αλλά και της υλικής υπόστασης του αντικειμένου. Οι τέχνες ασχολούνται, δηλαδή, με το Φαίνεσθαι και όχι με το Είναί, θυσιάζοντας την αλήθεια. Σε πιο ευνοϊκή θέση βάζει ο Πλάτωνας την αρχιτεκτονική καθώς ασχολείται με τον τρισδιάστατο χώρο εκφράζοντας, έτσι, όλες τις πιθανές θεάσεις του αντικειμένου. Οι αρχιτέκτονες αναζητούν, επίσης, τις τέλει αναλογίες έχοντας ως γνώμονα ιδιότητες του **μέτρου** και της **συμμετρίας** που κατά το Πλάτωνα συνιστούν το Ωραίο και την αρετή. Χρησιμοποιούν οπτικές εκλεπτύνσεις, όπως για παράδειγμα στον Παρθενώνα, για να πλησιάσουν όσο το δυνατό περισσότερο την εικόνα του φυσικού αντικειμένου. Ο Πλάτωνας, λοιπόν, θεωρεί πως σε ορισμένα είδη τέχνης, η ίδια η ομορφιά εξαρτάται από την ορθότητα και ο καλλιτέχνης πρέπει να κατανοήσει το νόημα των πραγμάτων και τις Μορφές που συνδέονται με αυτά. Αντίστοιχα ο κριτής πρέπει να διαθέτει «πρώτον, γνώση της φύσης του προτύπου δεύτερον, γνώση της ορθότητας του αντιγράφου και, τρίτον, γνώση της εντέλειας με την οποία γίνεται το αντίγραφο<sup>3</sup>. Παρατηρούμε πως η σύλληψη ενός ιδεατού κόσμου στον οποίο όλα βρίσκονται στην ορθή, πραγματική, απόλυτή τους κατάσταση έδωσε στον Πλάτωνα ένα πολύ βασικό εργαλείο : ο κόσμος αυτός λειτουργώντας ως **σημείο αναφοράς** και επαλήθευσης, τον πριμοδοτεί με την δυνατότητα να υποστηρίξει ότι θα μπορούσαμε να είμαστε **σίγουροι για την ορθότητα** ή μη των πραγμάτων. Αιτιολογημένα, λοιπόν, ο Πλάτωνας

---

3 *Νόμοι, μτφρ. R.C.Bury, 2 τόμοι, Λονδίνο, Loeb Library, 1926, 669ab*

έστησε μια απόλυτα συμπαγή και αμετακίνητη θεωρία για το τι είναι τέχνη, ποιος είναι ο σκοπός της και πως θα έπρεπε να κρίνεται.

Αν ο Πλάτωνας συνέβαλε στην ιδεαλιστική πτυχή του Ορθολογισμού, ο Αριστοτέλης παρέδωσε τον εμπειρισμό και το **ταξινομητικό** του πνεύμα. Ο Αριστοτέλης γεννήθηκε στην αρχαία Στάγिरα της Χαλκιδικής και σε ηλικία 17 χρόνων έγινε μαθητής του Πλάτωνα στην Ακαδημία. Αργότερα, ίδρυσε τη δική του φιλοσοφική σχολή στο Λύκειο της Αθήνας. Ο Αριστοτέλης ταλαντεύεται ανάμεσα στον υλισμό<sup>4</sup> και τον ιδεαλισμό. Βλέπει την αντικειμενική πραγματικότητα «στατικά» και όχι μέσα στην άενη μεταβολή και κίνησή της και αποδέχεται ότι μέσω των αισθήσεων μπορούμε να προσεγγίσουμε τη γνώση. Η φιλοσοφική του έρευνα αφορά, μεταξύ άλλων, τη μελέτη των πραγμάτων μέσω της δημιουργίας μιας λίστας **κατηγοριών**<sup>5</sup> με βάση την οποία μπορούμε να τα αντιμετωπίσουμε και να τα περιγράψουμε. Θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι οι Ιωνες φιλόσοφοι απέδιδαν στη φύση τέσσερα στοιχεία (Γή, ύδωρ, πύρ και αήρ). Ο Αριστοτέλης πρόσθεσε ένα πέμπτο στοιχείο (Πεμπτουσία) τον «αιθέρα», που εμφανίζει κάποιες ιδιαιτερότητες : είναι αγέννητο, αγέραστο, άφθαρτο, αναλλοίωτο και εντοπίζεται στον «άνω κόσμο», όπου κατοικεί η Θεότητα. Εδώ εντοπίζεται και ένα δείγμα του ιδεαλισμού του. Μελετώντας τις ιδιότητες των πραγμάτων δημιούργησε μια δενδροειδή ιεραρχία με κορυφή τα καθόλου και ρίζες τα επιμέρους. Το καθόλου ορίζεται ως «αυτό που από τη φύση του μπορεί να είναι κατηγορήμα περισσοτέρων πραγμάτων». Είναι, δηλαδή, μια γενική ιδιότητα που έχει οικουμενικό χαρακτήρα, ανήκει στα πράγματα εκ φύσεως και δεν προκύπτει επαγωγικά από γενικεύσεις των επιμέρους. Υποστηρίζει ότι η γνήσια γνώση δεν προκύπτει από τα επιμέρους, αλλά από τα καθόλου. Στη γνωσιολογία του ο Αριστοτέλης χρησιμοποιούσε συχνά μια πολύ βασική διάκριση σε τρία ήδη σκέψης : τη γνώση (θεω-

---

4 Βλέπε γλωσσάρι

5 Οι κατηγορίες του Αριστοτέλη ήταν οι εξής : ουσία, ποσότητα , ποιότητα, αναφορά, χώρος, χρόνος, κείσθαι, έχειν, ποιείν, πάσχειν

ρία), την πράξη (πρᾶξις) και τη δημιουργία (ποίησις). Για τη φύση της ποιητικής τέχνης εντοπίζει τέσσερα αίτια : α) το υλικό, β) το μορφικό, γ) το ποιητικό (η δραστηριότητα της παραγωγής) και δ) το τελικό (σκοπός). Με βάση τα αίτια αυτά ψάχνει τη βάση πάνω στην οποία μπορούμε να στηριχτούμε για να αξιολογήσουμε και να κρίνουμε ένα έργο. Η ομοιότητα με την μεθοδολογία που χρησιμοποιεί ο Kenneth Frampton για την κριτική της αρχιτεκτονικής, όπως θα δούμε αργότερα, είναι ενδιαφέρουσα. Θα πρέπει, επίσης, να εστιάσουμε στην ιδιαίτερη σημασία που δίνει ο Αριστοτέλης στη διαδικασία. Δίνοντας το παράδειγμα της τραγωδίας υποστηρίζει ότι ο θεατής ευφραίνεται, τόσο από την ίδια την κίνηση των πραγμάτων προς μια ισορροπία, όσο και από την τελική κάθαρση.

## **Γ2 Ιστορικό πλαίσιο**

### Πολιτικά:

Οι μεγάλες πόλεις-κράτη της Κλασικής περιόδου μετά από μια περίοδο ανταγωνιστικών πολέμων εξασθενούν και υποτάσσονται στο ισχυρό Μακεδονικό κράτος. Το κράτος του Φιλίππου και του Μέγα Αλεξάνδρου έβαλε τέλος στην καθοδική πορεία της χώρας αλλά έδωσε και το τελειωτικό χτύπημα στο θεσμό της πόλεως-κράτους που έτρεφε το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό σύστημα που άνθισε στην κλασική περίοδο. Ανταυτού, εδραιώνεται το πολίτευμα της βασιλείας με τις ανάλογες συνέπειες στα πιο πάνω συστήματα.

Ο Μέγας Αλέξανδρος μετά από χρόνια κατακτητικών πολέμων δημιουργεί ένα κράτος που εκτινόταν από την Ελλάδα μέχρι το σημερινό Πακιστάν, καλύπτοντας περίπου το ήμισυ του τότε γνωστού κόσμου. Το κέντρο του κράτους του Μεγάλου Αλεξάνδρου παρουσιάζει μία ιστορική ιδιαιτερότητα : δεν ήταν σταθερό, αλλά **μετακινούταν συνεχώς**, ακολουθώντας τον στις εκστρατείες του. Δεν ήταν μόνο διοικητικό, διπλωματικό αλλά και πνευματικό, καλλιτεχνικό, θρησκευτικό καθώς και κέντρο ερευνών. Το κέντρο ήταν αδιάκοπα εν κινήσει, μια πρωτεύουσα σε σκηνές στρατοπέδου.

Για την οργάνωση του κράτους του ο Μέγας Αλέξανδρος διατηρεί τη διαίρεση των Αχαιμενιδών σε σατραπείες οι οποίες διοικούνται εσωτερικά από βασιλείς-μονάρχες. Περιορίζει, όμως, τις εξουσίες τους και τις συγκεντρώνει στο πρόσωπό του. Ο αναπάντεχος θάνατός του σε ηλικία 33 ετών άφησε την κεντρική διοίκηση ακέφαλη.

Η θεμελίωση της διοίκησής του τεράστιου κράτους έμεινε ανολοκλήρωτη και η αειφορία του δεν εξασφαλίστηκε. Οι σατραπείες ήταν εξαιρετικά εύθραυστες. Εξωτερικά, οι βασιλείς επιδίδονταν σε αδιάκοπους πολέμους, είτε επεκτατικούς είτε γοήτρου. Εσωτερικά, δε διέθεταν ούτε εθνική ούτε κοινωνική συνοχή. Το μόνο στοιχείο που συνέδεε τους κατοίκους ήταν η από κοινού υποταγή στο βασιλιά.

#### Οικονομικά:

Κάτω από την ενότητα ενός αχανούς κράτους, η οικονομία αναπτύσσεται με πρωτόγνωρους ρυθμούς. Οι νέες συνθήκες επέτρεψαν μεγαλύτερη ασφάλεια και η διακίνηση των εμπορευμάτων και του χρήματος αυξήθηκε. Οι αγορές διευρύνθηκαν και το εμπόριο απέκτησε **διεθνή** χαρακτήρα. Οικονομικά φαινόμενα που σημειώνονταν σε μια περιοχή, είχαν αντίκτυπο σε άλλα σημεία του κράτους. Η χρηματική ρευστότητα και η διόγκωση των εμπορικών συναλλαγών σήμαναν τη γέννηση του πιστωτικού κλάδου και τράπεζες ιδρύθηκαν σε διάφορες πόλεις.

#### Πολιτιστικά:

Για πρώτη φορά στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού παρατηρούνται τάσεις παγκοσμιοποίησης. Ο Μέγας Αλέξανδρος δε θέλησε να επιβάλει τον ελληνικό πολιτισμό στις κατεκτημένες περιοχές. Πολύ έξυπνα ήθελε οι κατεκτημένοι να νιώσουν οικειότητα και σεβασμό προς το νέο ηγεμόνα, αποφεύγοντας τυχόν αντιδράσεις και εξεγέρσεις. Θεωρούσε μεν αναγκαία τη διάδοση της Ελληνικής Παιδείας, αλλά και ότι όλοι οι λαοί, είτε μετείχαν στην ελληνική παιδεία είτε όχι, θα έπρεπε να θεωρούνται ως **μέλη ισότιμα του ανθρώπινου γένους**, σε αντίθεση με το Σωκράτη, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη.



Για το λόγο αυτό, αν και η επίσημη γλώσσα του κράτους ήταν η ελληνική, ο Αλέξανδρος προωθούσε τη **μίξη και εναρμόνιση των πολιτισμών** σε μια ειρηνική συμβίωση ανταλλαγής ιδεών.

Οι Έλληνες υιοθέτησαν δύο συμπεριφορές : είτε ασπάστηκαν κάποια από τα έθιμα και λατρείες των ιθαγενών λαών, είτε έδειξαν δυσπιστία και περιφρόνηση προς αυτούς. Από την πλευρά των ιθαγενών, μερικά από τα μέλη των ανώτερων τάξεων εξελληνίζονταν γρήγορα ούτως ώστε να εξομοιωθούν και να απολαμβάνουν τα ίδια προνόμια με τους Έλληνες. Τα μέλη των κατώτερων τάξεων αργούσαν να δεχτούν ελληνικές επιδράσεις και σε κάποιες περιπτώσεις δεν επιτεύχθηκε ποτέ.

Τεράστια σημασία για τον πολιτισμό είχε η ίδρυση της **Βιβλιοθήκης/Μουσείου της Αλεξάνδρειας**, το μεγαλύτερο εκπαιδευτικό ίδρυμα μέχρι τότε. Σκοπός ήταν να συγκεντρώσει όλα τα φιλολογικά, φιλοσοφικά και επιστημονικά έργα και ταυτόχρονα να στεγάσει τους μεγαλύτερους σοφούς της εποχής. Τους παρείχε μόνιμο μισθό και όλα τα μέσα για να υποστηρίξει τις έρευνές τους. Η Αθήνα διατήρησε τη θέση της ως πυρήνας του φιλοσοφικού στοχασμού. Ως αποτέλεσμα, οι επιστήμες συγκεντρώθηκαν στην Αλεξάνδρεια και οι φιλοσοφικές σχολές στην Αθήνα. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην βαθμιαία απώλεια του δεσμού μεταξύ φιλοσοφίας και επιστήμης που τροφοδοτούσε και τις δύο και στην περαιτέρω εξειδίκευσή τους.

Επιπλέον, στη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας γεννήθηκε για πρώτη φορά το **βιβλίο** που με τη σειρά του έφερε **επανάσταση στη μετάδοση της πληροφορίας**. Μέχρι τον 4<sup>ο</sup> αιώνα, η γνώση εξασφαλιζόταν με το διάλογο πρόσωπο με πρόσωπο και διαμοιραζόταν προφορικά στις αγορές, τα γυμνάσια και τις σχολές. Το βιβλίο έσπασε τα όρια, όχι μόνο του τόπου αλλά και του χρόνου και αποτέλεσε μια τεράστια και ακόρεστη πηγή γνώσης προσιτή σε ένα μεγαλύτερο κοινό.

Από την άλλη πλευρά, οι πιο πάνω αλλαγές οδήγησαν στο σταδιακό εγκλεισμό της σκέψης σε εγκαταστά-

σεις, την απόσυρσή της μακριά από το δρόμο και το δημόσιο βίο που αποτελούσαν μέχρι τότε μια βασική πηγή τροφής, έμπνευσης, δύναμης και έναυσμα για προβληματισμό.

#### Κοινωνικά:

Ισχυροποιούνται και αποκρυσταλλώνονται οι διαφορές ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις, ενώ η ψαλίδα μεταξύ των πλουσίων και των φτωχών μεγαλώνει. Παράλληλα δημιουργούνται νέες κοινωνικές τάξεις : οι ευκατάστατοι επαγγελματίες και οι έμποροι. Αρχουσα τάξη είναι πλέον η αριστοκρατία, η οποία όμως έχει διευρυνθεί συμπεριλαμβάνοντας τους **νεόπλουτους**, ιθαγενείς ευγενείς, αξιωματούχους της αυλής.

Οι βασιλείς στερούν από τους φτωχότερους δημότες των πόλεων τον τίτλο του πολίτη και έτσι αυτοί καταφεύγουν στις μεγάλες μητροπόλεις όπου υπάρχει μεγάλη ζήτηση στις τάξεις των μισθοφορικών στρατών των βασιλέων. Παρατηρούνται, έτσι, **τάσεις αστικοποίησης**. Επιπλέον, αναπτύχθηκαν φαινόμενα **μετανάστευσης** και **αποικιοποίησης**. Οι Έλληνες που μετανάστευσαν στα νέα κράτη δεν έγιναν πολίτες των κρατών αυτών, αλλά υπήκοοι των ηγεμόνων όπως όλοι οι κάτοικοι των χωρών υπό την εξουσία τους. Διέθεταν, όμως, κάποια προνόμια ως Έλληνες που οι υπόλοιποι υπήκοοι αποκτούσαν μόνο αν πλησίαζαν τις ικανότητές τους. Σε κάποιες περιπτώσεις, όταν ο αριθμός τους ήταν αρκετά μεγάλος, δημιουργούσαν αποικίες διατηρώντας τον εθνικό τους χαρακτήρα.

Ο πολίτης των ελληνιστικών χρόνων έχει αλλάξει ριζικά σε σύγκριση με αυτόν της κλασικής εποχής. Το δίπολο γνώσης και εξουσίας που ήταν θεμελιώδους σημασίας για τα παραδοσιακά σχήματά της φιλοσοφίας από τον Παρμενίδη μέχρι τον Αριστοτέλη, είναι πλέον ξένα. Η γνώση έχει πλέον εξειδικευτεί και από κοινό αγαθό έχει τεθεί υπό τη στέγη των σχολείων, ενώ η εξουσία δεν ανήκει πλέον στο λαό αλλά στο βασιλιά. Επιπρόσθετα, η εξειδίκευση της γνώσης λειτούργησε ανασταλτικά στην απόκτηση μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας του κόσμου που θα προσέφερε συνειδητότητα και τη δυνατότητα αυτοαναγνώρισης και προσδιορισμού της θέσης

του ανθρώπου στο νέο περιβάλλον. Ο πολίτης στερημένος από τις αρχές που τον όριζαν, βρίσκεται τώρα σε αναζήτηση ταυτότητας.

### **Γ3 Φιλοσοφία/Θεωρία**

Μέσα στο πλαίσιο που περιγράψαμε εν συντομία πιο πάνω, όπου θεμελιακές συνθήκες της ζωής του ανθρώπου διασαλεύτηκαν, οι φιλόσοφοι της Ελληνιστικής περιόδου ανέπτυξαν συστήματα πάνω στα οποία θα μπορούσε να θεμελιωθεί εκ νέου η ασφάλεια και η βεβαιότητα για το νόημα της ζωής. Οι μεγάλες σχολές της Ακαδημίας και του Λυκείου συνέχισαν και εξέλιξαν την παράδοση του Σωκράτη, Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, ενώ με τα εργαλεία τους έδιναν απαντήσεις.

Ωστόσο, η αλλαγή των συνθηκών απαιτούσε και αλλαγή στον τρόπο σκέψης, αναθεώρηση και αμφισβήτηση των παλαιότερων μοντέλων. Σχηματίστηκαν, έτσι, νέες Φιλοσοφικές σχολές που διαμόρφωσαν τις δικές τους διδασκαλίες. Αυτό που ακολούθησε ήταν ένας πολύ μεγάλος **αναβρασμός** όπου οι φιλόσοφοι των διάφορων σχολών, σε πνεύμα εποικοδομητικής αντιπαράθεσης, προέταξαν με εντυπωσιακή αφοσίωση στο έργο της σκέψης, μια πλειάδα εντυπωσιακών σε ποιότητα και ποικιλία συλλογισμών.

Ηδη από το τέλος του 4<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίστηκαν ρεύματα τα οποία ανέπτυξαν εναλλακτικούς τρόπους φιλοσοφικής σκέψης, έχοντας ως έναυσμα το Σωκράτη. Ο Mario Veggetti στο βιβλίο του «Ιστορία της Αρχαίας φιλοσοφίας», κατηγοριοποιεί χαρακτηριστικά τους Κυνικούς, Κυρηναϊκούς και Μεγαρικούς φιλόσοφους ως **«Ριζοσπαστικούς Σωκρατικούς»**. Όπως επισημαίνει και ο συγγραφέας, «δεν αποτελούσαν ένα ενιαίο ρεύμα, αλλά έναν ποικιλόμορφο χώρο, όπου αναδείχθηκαν διαφορετικές προσωπικότητες και ομάδες». Ακολουθώντας την παράδοση της Σωκρατικής διδασκαλίας και δηλώνοντας ότι είναι συνεχιστές της, εμπνεύστηκαν από το Σωκρατικό **«ἄνομα, ἄτιμονομα»** και το ερμήνευσαν ως μια δήλωση της ματαιότητας του γεγονότος ότι υπάρχουν ανυπέρβλητα όρια στη γνώση. Τόνιζαν πως

χρέος του φιλόσοφου είναι να **αμφισβητεί** όλες τις βεβαιότητες, έστω και αν είναι ακλόνητα θεμελιωμένες σε λογικά επιχειρήματα ή στην κοινή ή εθιμική αποδοχή. Πρέπει να μην επαναπαύεται σε κανένα «νησί» και να βρίσκεται σε συνεχή αναζήτηση. Οφείλει να επικρίνει την οικοδόμηση απατηλών συστημάτων, καταδεικνύοντας τις τυχούσες ρωγμές που εμφανίζουν και, κλονίζοντάς τα, να προτείνει συνεχώς εναλλακτικές μεθόδους του φιλοσοφείν, καθορίζοντας κάθε φορά τις συνιστώσες, αλλά και τα όριά τους. Το μοντέλο αυτό της συνεχούς διαδοχής των γεγονότων μιας κατασκευής ενός συστήματος, του εντοπισμού των ρωγμών, της αμφισβήτησης, της κατάρριψης του συστήματος και εν τέλει της αναζήτησης ενός νέου, θα πρέπει να το κρατήσουμε ως αναφορά για το μοντέλο του Kuhn που θα συναντήσουμε μετέπειτα.

Έχοντας τα πιο πάνω υπόψη, ο Ριζοσπαστικοί Σωκρατικοί ασκούν κριτική στον Αριστοτέλη και ιδιαίτερα τον Πλάτωνα που παρά το γεγονός ότι διαφύλαξε και μετάδωσε τη διδασκαλία του Σωκράτη, δεν κατάφερε να μείνει πιστός στο βαθύτερο πνεύμα του δασκάλου του, αυτό της διαρκούς αμφισβήτησης. Ψέγουν την Ακαδημία και το Λύκειο για το γεγονός ότι έστησαν το θεωρητικό τους οικοδόμημα χρησιμοποιώντας πολλές φορές αξιώματα, παραδοχές και επικλήσεις στην αυθεντία των ιδρυτών τους. Ακολούθησαν το πλαίσιο της επιχειρηματολογίας των πιο πάνω σχολών ενταγμένοι στη διατεταγμένη ζώνη δράσης τους, τη σχέση δηλαδή μεταξύ της γλώσσας και της πραγματικότητας των πραγμάτων. Χρησιμοποιούν την ίδια την τεχνική της Διαλεκτικής<sup>6</sup> που υιοθέτησαν και οι πιο πάνω σχολές με σκοπό να αμφισβητήσουν τον ισχυρισμό τους ότι η γλώσσα μπορεί να αποτυπώσει πιστά το «είναι» των πραγμάτων. Συμπεραίνουμε, συνεπώς, ότι ελευθερώνουν τη φιλοσοφία από το βάρος ενός τέλους μιας γνώσης και για το λόγο αυτό είναι αντίθετοι με την ίδρυση σχολών που έχουν σκοπό τη μετάδοση αυτής της γνώσης ή τη συγγραφή κειμέ-

---

6 Βλέπε γλωσσάρι

νων που παγιώνουν και αντικειμενοποιούν τη ρέουσα μορφή της γνώσης σε γραπτό λόγο. Το ενδιαφέρον είναι ότι αν υπακούαμε πιστά τους Ριζοσπαστικούς Σωκρατικούς, θα έπρεπε να πάψουμε αυτή τη στιγμή να γράφουμε το κείμενο της διάλεξής μας και να χρησιμοποιήσουμε το μισάωρο της παρουσίας για διάλογο.

Σε κοντινά πέλαγα, συναντάμε τους **Σκεπτικούς** οι οποίοι διαπίστωσαν, μετά από μεγάλη αναζήτηση, το ασυμβίβαστο ανάμεσα στα φαινόμενα και τις κρίσεις και αμφισβήτησαν τη βεβαιότητα της γνώσης. Ο Σκεπτικισμός έχει τις αρχές του στον Πύρωνα αλλά μπορούμε να πούμε πως έχει συγγένεια και με προγενέστερους φιλόσοφους όπως ο Ηράκλειτος, ο Ξενοφάνης και ο Πρωταγόρας.

Ο Πύρων καταγόταν από την Ηλίδα και οι πληροφορίες για τη ζωή και την κατάρτισή του είναι λιγοστές. Πιθανότατα είχε σχέση με τους Μεγαρικούς φιλόσοφους, όπως επίσης θα είχε ασκηθεί στη διαλεκτική όπου έμαθε να δυσπιστεί στις μαρτυρίες των αισθήσεων. Αποτέλεσε μέλος της ακολουθίας του Μεγάλου Αλεξάνδρου, όπου συναναστράφηκε με τον Ανάξαρχο, ενώ στα βάθη της Ανατολής ήρθε σε επαφή με τους ινδούς «γυμνοσοφιστές» και μάγους, χωρίς όμως να είμαστε σίγουροι πόσο επηρέασαν τη φιλοσοφία του.

Εσκεμμένα ο Πύρων δεν έγραψε τίποτα και οι πληροφορίες που έχουμε γι' αυτόν προέρχονται από το μαθητή του Τίμων. Συμπέρανε ότι τόσο οι λαμβάνουσες από τα αισθητηριακά μας όργανα, όσο και οι κρίσεις μας, δε μπορούν να είναι ούτε αληθείς ούτε ψευδείς, γιατί τα πράγματα είναι **αδιάφορα, αστάθμητα και ανεπίκριτα**. Είναι, δηλαδή, αδύνατο να τα διακρίνουμε, να τα μετρήσουμε ή να τα κρίνουμε.

Προχωρά, έτσι, πέρα και από το Ηρακλείτειο «φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ» που εξέφραζε το γεγονός ότι η βαθύτερη αλήθεια των πραγμάτων πρέπει να μένει κρυμμένη και δε μπορούν να υπάρξουν συστήματα ή πάγιοι κανόνες που να την αποκαλύπτουν. Και αυτό γιατί ο Ηράκλειτος υποστήριζε την ύπαρξη ενός εσωτερικού κανόνα που διαπερνά όλα τα πράγματα, άρα όταν η αλήθεια αποκαλυφθεί, θα αποδειχτεί ότι αποτελεί κάτι εξαρχής γνωστό. Επίσης,

πίστευε τουλάχιστον στην προσέγγιση της αλήθειας μέσω του Λόγου<sup>7</sup>. Αντίθετα, ο Πύρων ισχυρίζεται ότι η αλήθεια και η πλάνη είναι αδύνατο να χαρακτηρίζουν τις αισθητηριακές αντιλήψεις μας, τις μετρήσεις και τις κρίσεις μας για τα πράγματα. Δηλαδή, το ζεύγος αλήθεια και πλάνη είναι ασύμβατο με το ζεύγος Αίσθησης και Λόγου.

Ερχεται σε κατά μέτωπο σύγκρουση με την παραδοχή ότι το «είναι» των πραγμάτων είναι δυνατό να διερευνηθεί και να αποκαλυφθεί. Η παραδοχή αυτή ήταν βασική στους προσωκρατικούς, στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη και η άρνησή της συντάραξε το αξίωμα ότι η φιλοσοφία πρέπει να ξεκινά έστω από κάποιες παραδοχές για να καταφέρει να παρουσιάσει μια ερμηνεία του κόσμου. Στην ερώτηση «τι είναι στην πραγματικότητα τα πράγματα» απαντά «αδύνατο να το γνωρίζουμε» τονίζοντας ότι ό,τι αντιλαμβανόμαστε και ό,τι κρίνουμε δε μπορεί να είναι αντικείμενο γνώσης.

Αφού, λοιπόν, την αληθινή φύση του αντικειμένου δεν είναι δυνατό να τη γνωρίζουμε, ο Πύρων κατάφερε να υπερβεί το εμπόδιο αποκλείοντας τη φράση «το χ είναι ψ» αφού είναι αδύνατη και χρησιμοποιώντας τη φράση «το χ **μου φαίνεται** (φαίνεται σε μένα) ότι είναι ψ». Η δεύτερη φράση είναι αποδεκτή γιατί προσδίδει ένα κατηγορούμενο στο αντικείμενο (που υπάρχει ανεξάρτητα από την αντίληψη του ομιλητή/υποκειμένου), χωρίς να δεσμεύει τον ομιλητή με το ισχυρισμό της γνώσης του «είναι» του αντικειμένου. «Οι Πυρωνιστές έχουν ως πυρήνα το γεγονός ότι το πώς αντιλαμβανόμαστε κάτι είναι σχετικό με τη φύση του **υποκειμένου** της αντίληψης και με τις **εξωτερικές συνθήκες**»<sup>8</sup>. Δικαιολογημένα, λοιπόν, αποφεύγουν τη διατύπωση οποιουδήποτε ορισμού διότι αυτό θα συνεπαγόταν συγκατάθεση σε κάτι το οποίο δεν είναι προφανές, δηλαδή το πώς είναι τα πράγματα στην πραγματικότητα. Αντίθετα, κατασκεύασαν ένα νέο αντικείμενο που τους επέτρεψε να έχουν έστω κάτι που θα

---

7 Βλέπε γλωσσάρι

8 A. A. Long, *Η Ελληνιστική φιλοσοφία, Στωικοί, Επικούρειοι, Σκεπτικοί, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997, σελ. 139*

Етк. 4



λειτουργεί σα βατήρας<sup>9</sup> για την εκκίνηση των φιλοσοφικών συλλογισμών τους. Το ονόμασαν «φαινόμενο», που στη γλώσσα τους σήμαινε «**το αντικείμενο όπως το αντιλαμβανόμαστε**» και κατάφεραν έτσι να δημιουργήσουν έναν όρο που θα εμπεριείχε και θα δήλωνε την υποκειμενικότητα της αντίληψης των αντικειμένων.

Συνειδητοποιούμε πως για πρώτη φορά τονίζεται σε τόσο μεγάλο βαθμό το πολύ φλέγον ζήτημα του σχετικισμού της αντίληψης, η οποία δε δύναται να αποδώσει βέβαιη γνώση, γεγονός το οποίο προκύπτει, όχι μόνο από τη σχέση υποκειμένου - αντικειμένου, αλλά και το **πλαίσιο**, δηλαδή τις συνθήκες που επικρατούν και επηρεάζουν τη σχέση αυτή.

Μετά το θάνατο του Πύρωνα, ο Σκεπτικισμός δεν εξελίχθηκε τόσο στους κόλπους των Πυρωνιστών, όσο στην Ακαδημία του 3<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. από το διευθυντή της Αρκεσίλαο. Ο Αρκεσίλαος αποτελούσε ένα από τα βασικά πρόσωπα του φιλοσοφικού κατεστημένου της Αθήνας, κι όμως επέφερε μεγάλες ανατροπές που οδήγησαν σε ριζικές αλλαγές στον Πλατωνισμό της σχολής. Ο Αρκεσίλαος από νωρίς εντόπισε ότι η Ακαδημία είχε απομακρυνθεί από τις αρχές που έθεσε ο Σωκράτης και αργότερα ο Πλάτωνας για αμερόληπτη και αδογματίστη έρευνα. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Κικέρωνα, «αυτό που κυρίως αποκόμισε από τα διάφορα βιβλία του Πλάτωνα και από τους σωκρατικούς διαλόγους, ήταν η άποψη ότι ούτε οι αισθήσεις ούτε ο νους μπορούν να συλλάβουν κάτι το βέβαιο». Κατά συνέπεια, αφού δε μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το τι αντιλαμβανόμαστε ή κατανοούμε, δεν υπάρχει τίποτα στο οποίο να στηριχτούμε για να πούμε με βεβαιότητα ότι έτσι είναι τα πράγματα. Μπορούμε να ισχυριστούμε, λοιπόν, πως ο Αρκεσίλαος μοιράζεται την ίδια δυσπιστία με τον Πλάτωνα για τις αισθήσεις μας και το φαίνεσθαι, αλλά αρνείται κατηγορηματικά να προβεί στην σύνθεση ενός ιδεαλισμού με βάση τον οποίο μπορούμε να προσεγγίσουμε το είναι των πραγμάτων, όπως έκανε ο δεύτερος.

---

9 Βλέπε γλωσσάρι



Ωστόσο, ο Αρκεσίλαος αποδέχεται την επιθυμία να ανακαλύψουμε ότι είναι αληθές και σπέρνει τους πρώτους σπόρους για τη θεωρία της «πιθανότητας» έχοντας ως βάση την παρουσίαση και ανάπτυξη των υπέρ και των κατά για τα πράγματα. Πιο συγκεκριμένα, όπως μαρτυρεί και ο Κικέρων, η Νέα Ακαδημία (από την εποχή, δηλαδή, του Αρκεσίλαου μέχρι το Φίλωνα το Λαρισαίο) είχε ως μοναδικό αντικειμενικό σκοπό την **κατά το δυνατό προσέγγιση της αλήθειας** χρησιμοποιώντας ως μέθοδο την ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας και για τις δύο πλευρές ενός προβλήματος, αναλαμβάνοντας, δηλαδή, το ρόλο του συνηγόρου και του κατηγορού ταυτόχρονα.

Η εξέλιξη και ωρίμανση της θεωρίας της πιθανότητας οφείλεται στον Καρνεάδη. Συμφωνώντας με τον Αρκεσίλαο ότι καμία πρόταση δε μπορεί να χαρακτηριστεί με σιγουριά ως αληθής ή ψευδής, ξεκαθαρίζει εξ αρχής ότι δε διεκδικεί τη βεβαιότητα. Προχωρώντας περαιτέρω πάνω στη μέθοδο του συνηγόρου - κατηγορού, υποστηρίζει ότι, παρόλο που τίποτα δεν μπορούμε να συλλάβουμε ως αληθές ή ψευδές, μπορούμε τουλάχιστον να διακρίνουμε μερικές αισθητηριακές εντυπώσεις ως πιθανές ή φαινομενικά αληθείς από άλλες **μη πιθανές ή φαινομενικά ψευδείς**<sup>10</sup>. Αφού δεν υπάρχει κάτι που να εγγυάται βεβαιότητα, ο Καρνεάδης έψαχνε ένα κριτήριο που θα λειτουργούσε ως ζυγαριά μεταξύ προτάσεων ώστε να υποδείξει ποια από αυτές τείνει προς την αλήθεια. Χρησιμοποιώντας τις παραδοχές της καθημερινής ζωής διαπιστώνει πως ο άνθρωπος ενεργεί με βάση ενός κριτηρίου : το **«βαθμό αξιοπιστίας»**, δηλαδή ανάλογα με τις συνθήκες, έχει την τάση να εμπιστεύεται διαφορετικές αισθήσεις. Επειδή, όμως, όπως αναφέρθηκε και πριν, δε μπορούμε να έχουμε πλήρη εμπιστοσύνη στις αισθήσεις, εισήγαγε και ένα δεύτερο κριτήριο τον **«έλεγχο»**. Κάθε αίσθηση θα πρέπει να εξετάζεται διεξοδικά ως προς τις συνθήκες που τη χαρακτηρίζουν. Θεωρεί δεδομένο ότι δε μπορούμε να δεχό-

<sup>10</sup> Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο όρος «πιθανό» στα αρχαία ελληνικά σήμαινε στην κυριολεξία «πειστικό» ή «αξιόπιστο».

μαστε εκ των πρότερων καμία αρχή, αλλά μπορεί να διατυπώσει τον κανόνα ότι όσο πιο αυστηρά εξετάζονται οι συνθήκες, **τόσο πιο** «πιθανή»<sup>11</sup> θα είναι μια κρίση και κατά συνέπεια **πιο** «ορθή».

Ο Σκεπτικισμός του Καρνεάδη, λοιπόν, δηλώνει πως δε μπορούμε να αντιπαραβάλουμε τις αισθητηριακές εντυπώσεις μας με τα πράγματα καθαυτά γιατί αυτό θα ήταν εξαιρετικά πολύπλοκο έως και αδύνατο. Ως επακόλουθο, δε μπορούμε να αποδείξουμε με βεβαιότητα τις κρίσεις μας ως αληθείς ή ψευδείς. Αυτό που μπορούμε να κάνουμε, όμως, είναι να συγκρίνουμε τις εντυπώσεις μεταξύ τους με βάση παλαιότερες εμπειρίες, οικουμενικές παραδοχές και διεξοδική εξέταση των συνθηκών. Σκοπός αυτού είναι να διατυπώσουμε κάποιες κρίσεις τις οποίες θα δεχθούμε ως αξιόπιστες ή φαινομενικά αληθείς για να προχωρήσουμε μπροστά, ενώ παράλληλα θα έχουμε πάντα στη συνείδησή μας ότι μπορεί να είναι στην πραγματικότητα λάθος.

Εξίσου επαναστατική ήταν και η συμβολή στην πορεία της Φιλοσοφίας μίας εκ των δημοφιλέστερων και επιδραστικότερων σχολών, εκείνη των Στωικών. Η σχολή πήρε το όνομά της από την Ποικίλη Στοά της Αθηναϊκής αγοράς, όπου στις αρχές του 3<sup>ου</sup> αιώνα σύχναζε ο Ζήνων από το Κίτιο της Κύπρου και διακήρυττε τη διδασκαλία του, αποκτώντας σύντομα πολλούς οπαδούς. Κύριο μέλημα των Στωικών ήταν η ενότητα, τόσο του Ανθρώπου με τον κόσμο όσο και της φιλοσοφίας τους. Εργάστηκαν με συνέπεια για να αναπτύξουν ένα θεωρητικό σύστημα ενιαίο, συνεκτικό και ικανό να απαντήσει ισότροπα σε όλα τα ζητήματα. Η επιδίωξή τους αυτή πηγάζει από τη βασική τους πεποίθηση ότι το σύμπαν, η «θεότητα», τα πράγματα και ο άνθρωπος διαποτίζονται στο σύνολό τους από το «Λόγο», μια ενοποιητική, οικουμενική, έλλογη τάξη. Για πρακτικούς μονάχα λόγους, ακολούθησαν τη διαίρεση της φιλοσοφίας σε τρία κεφάλαια υπογραμμίζοντας συνεχώς την ενότητά τους: τη Λογική, τη Φυσική και την Ηθική. Στην παρουσίασή μας θα

---

11 Τονίζουμε τον ποιοτικό προσδιορισμό «πιο» που δεν είναι τελικός.

σταθούμε σε ορισμένες πτυχές της λογικής και της φυσικής τους.

Οι Στωικοί χειρίστηκαν τα θέματα της λογικής μέσα από τη ρητορική και τη διαλεκτική. Εμείς θα εστιάσουμε στη δεύτερη, η οποία απέκτησε στη Στωική σχολή μια νέα σημασία. Η διαλεκτική, όπως τη συναντήσαμε πιο πάνω, ήταν μία μέθοδος της λογικής κατά την οποία, μέσω ερωταπαντήσεων, φτάνουμε στη γνώση. Στους Στωικούς η διαλεκτική περιλάμβανε μια καινοτόμα : επιμελή μελέτη των λέξεων, των πραγμάτων και των σχέσεων μεταξύ τους. Μέχρι και τον Αριστοτέλη, η γλώσσα εφάπτεται φυσικά με τα πράγματα και, αφού οι σχέσεις μεταξύ τους είναι άμεσες, η γλώσσα μπορεί να οδηγήσει στη γνώση για τα πράγματα. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι Στωικοί ήταν οι πρώτοι που αναίρεσαν τη πεποίθηση περί συνάφειας.

Οι στοχασμοί των Στωικών ξεκινούν από τη θεωρία τους για τις **«εντυπώσεις»**. Σημειώνουν πως η γλώσσα και η γνώση δεν έχουν περιεχόμενο εκ των πρότερων. Όταν ερχόμαστε στη ζωή, ο νους μας είναι ένας άγραφος πίνακας (tabula rasa). Καθώς μεγαλώνουμε, στον πίνακα αποτυπώνονται εντυπώσεις ως αποτέλεσμα των διεργασιών των αισθητηριακών μας οργάνων. Η προσέγγισή τους είναι, δηλαδή, καθαρά εμπειρική<sup>12</sup>. Τα ίχνη των εντυπώσεων δημιουργούν μνήμες και η επανάληψη των εγγραφών ίδιων ή παρόμοιων πραγμάτων, δημιουργούν τις γενικές έννοιες. Ο νους, όμως, έχει το εκπληκτικό χάρισμα μέσω ποικίλων διεργασιών, όπως η «ομοιότητα», η «αναλογία», η «μετάθεση», η «σύνθεση» και η «εναντίωση», να σχηματίζει νέες έννοιες.

«Σύμφωνα με το Ζήνωνα, το «γνωρίζω κάτι» σημαίνει ότι το έχω συλλάβει ή αντιληφθεί με τέτοιο τρόπο ώστε η κατάληψή του να μη μπορεί να κλονιστεί με επιχειρήματα»<sup>13</sup>. Στο σημείο αυτό μπαίνει ένας ιδιαίτερα σημαντικός όρος των Στωικών, η **«κατάληψις»** (αντίληψη). Σε ένα αρχικό στάδιο ο άνθρωπος συνειδητο

<sup>12</sup> Βλέπε γλωσσάρι

<sup>13</sup> A. A. Long, *Η Ελληνιστική φιλοσοφία, Στωικοί, Επικούρειοι, Σκεπτικοί, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997, σελ. 205*



Εικ. 5

ποιεί μέσω των αισθήσεων του την ύπαρξη κάποιων πραγμάτων. Στη συνέχεια αντιδρά στην εντύπωση αυτή των πραγμάτων και μέσα από κριτικές, διανοητικές διεργασίες **«δίνει τη συγκατάθεση»** του σ' αυτά, τα επισημαίνει. Ταυτόχρονα, παραδέχονται πως η εντύπωση μπορεί ενδεχομένως να είναι λανθασμένη, επηρεασμένη από τις **συνθήκες**. Σε αντίθεση, όμως, με τους Σκεπτικούς, υποστηρίζουν ότι υπάρχουν ορισμένες εντυπώσεις για τις οποίες δε μπορούμε να σχηματίσουμε ψευδείς κρίσεις, τις οποίες ονόμασαν **«γνωστικές αντιλήψεις»**. Όπως αναφέρει ο Κικέρων, η γνωστική εντύπωση «διαμορφώνεται και σφραγίζεται από το αντικείμενο από το οποίο προέρχεται με έναν τύπο που δε θα τον είχε, αν προερχόταν από διαφορετικό αντικείμενο». Ωστε, η κατηγορία αυτή των εντυπώσεων είναι αξιόπιστη, και δίνοντας την συγκατάθεσή μας τη συλλαμβάνουμε χωρίς αμφιβολίες, αρκεί να μην υπάρχει πρόσκομμα. Μπορούμε, έτσι, να συλλάβουμε το είναι των πραγμάτων με τις διάφορες σημασίες του (υπάρχει, είναι πραγματικό, συμβαίνει) και να φτάσουμε στην πολυπόθητη γνώση.

Παρατηρώντας τα πιο πάνω, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως οι Στωικοί κατασκεύασαν ένα σύστημα εν δυνάμει συμπαγούς γνώσης με βάση τον εμπειρισμό. Εντούτοις, μια πολύ θεμελιώδης για τους Στωικούς διάκριση ανάμεσα στο **σωματικό** (αυτό που ενεργεί ή πάσχει) και το **ασώματο** μας θέτει έναν περιορισμό. Μία μεταφυσική τους θέση ορίζει ότι τα μόνα πράγματα για τα οποία μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα ότι υπάρχουν είναι τα σώματα.

Ακολουθώντας το νήμα του σωματικού – ασώματου, συναντάμε ενδιαφέρουσες για την διάλεξή μας αναζητήσεις της στωικής γλωσσολογίας. Όπως είδαμε πιο πάνω, ο άνθρωπος σχηματίζει στο μυαλό του έννοιες. Επιπρόσθετα, επισημαίνουμε ότι ο χαρακτηρισμός «λογικός» συνδηλώνει για τους Στωικούς την ικανότητα του ανθρώπου να εκφέρει λέξεις, να χρησιμοποιεί τη γλώσσα. Η σκέψη και η ομιλία είναι γι' αυτούς συνυφασμένες ως δύο όψεις μιας ενιαίας διαδικασίας που ονομάζεται έναρθρη σκέψη. Συνεπάγεται πως το νήμα των λέξεων, ως προϊόν της νοητικής διαδικασίας, είναι

ασώματο. Η φωνή για τους Στωικούς, εφόσον παράγεται από παλλόμενο αέρα ο οποίος είναι υλικός, αποτελεί φυσικό αντικείμενο, το ίδιο και οι αρθρωμένες λέξεις. Αρα για τις λέξεις, εφόσον τις έχουμε συλλάβει/αντιληφθεί, μπορούμε να μιλάμε γι' αυτές με σιγουριά.

Εισάγεται, λοιπόν, σταδιακά ένα πολύ σημαντικό τρίπτυχο το οποίο θα μελετήσουμε εδώ : **το πράγμα, η λέξη (όνομα) και η σημασία**. Μέχρι τώρα, όπως προαναφέραμε, οι στοχαστές υποστήριζαν πως το όνομα (δηλαδή η λέξη που αποδίδεται για να εκφράσει ένα πράγμα) είναι φύσει, αποδίδει δηλαδή σε γλωσσική μορφή την πραγματική μορφή και τις ιδιότητες του πράγματος που κατονομάζει. Οι Στωικοί, όμως, ζουν σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, η οποία συνδιαλέγεται με τους ξένους πολιτισμούς. Παρατηρούν ότι όταν ένας Έλληνας Α λέει σε έναν Έλληνα Β και ένα ξένο Γ τη λέξη «ίππος» και οι δύο μπορούν να συλλάβουν τον ήχο «ίππος» (που είναι σωματικός) και γνωρίζουν το ζώο στο οποίο αποδίδεται το όνομα (επίσης σωματικό), αλλά ενώ ο Έλληνας Β θα καταλάβει σε τι αναφέρεται ο Α, δεν είναι εγγυημένο ότι ο ξένος Γ θα καταλάβει. Η σημασία, δηλαδή, ως ασώματη είναι δυνατό «να χαθεί στη μετάφραση». Ο Χρύσιππος συνειδητοποιεί, επίσης, ότι με τα χρόνια η γλώσσα αλλάζει και συνεπώς δε μπορεί να υπάρχει μια απόλυτη και ακριβής αντιστοιχία ανάμεσα στη λέξη και τη σημασία της. Επισημαίνει πως «κάθε λέξη είναι από τη φύση της αμφίσημη, αφού η ίδια λέξη μπορεί να χρησιμοποιηθεί με δύο ή περισσότερες σημασίες». Καταλήγουμε, έτσι, για πρώτη φορά στη διάλεξή μας σε τρεις λέξεις-κλειδιά **το σημείο, το σημαίνον και το σημαίνόμενο**<sup>14</sup>. Την προσέγγιση του τρίπτυχου αυτού των Στωικών διευκρινίζει προσεκτικά ο Mario Veggetti στο βιβλίο του «Ιστορία της Αρχαίας φιλοσοφίας» : «Ανάμεσα στην άρθρωση του σημαίνοντος, που είναι ο ήχος, και το αντικείμενο, βρίσκεται το επίπεδο του σημαίνοντος που είναι και ο χώρος όπου συντελείται η κατανόηση. Χωρίς τη γνώση του σημαίνοντος ο ήχος δε μπορεί να λειτουργήσει ως

---

14 Βλέπε γλωσσάρι

σημείο του πράγματος.». Ως επακόλουθο, και σε συνδυασμό με τα λόγια του Χρύσιππου, διαπιστώνουμε ότι το πεδίο του σημαινομένου είναι ρευστό, σε αντίθεση με το σημαίνον που είναι συμπαγές.

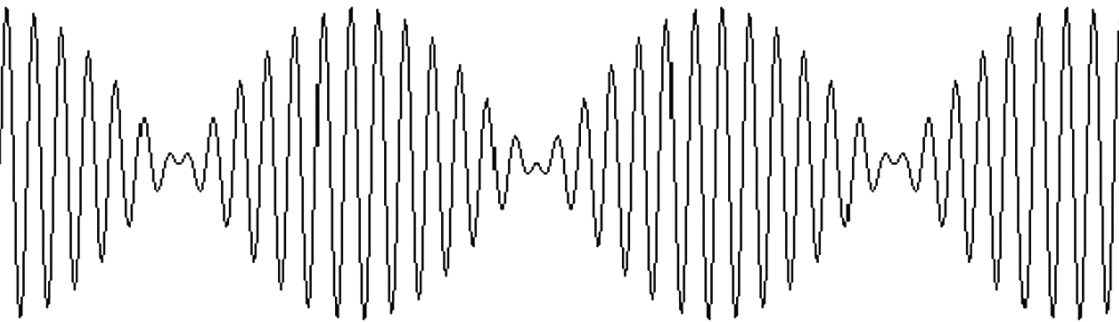
Ο εμπειρισμός που διαπνέει τη Λογική των Στωικών θα μας δώσει εδώ τη σκυτάλη για τη Φυσική τους. Οι Στωικοί δεν αναπτύσσουν ένα ιδεαλισμό αλλά βρίσκουν τις απαντήσεις για τη κοσμοθεωρία τους στα πράγματα, είναι δηλαδή πραγματιστές (ρεαλιστές)<sup>15</sup>. Αναγνωρίζουν μια πρώτη αρχή, μια αρχική δύναμη από την οποία προήλθε ο κόσμος, αλλά σε αντίθεση με τη μεταφυσική προσέγγιση του Αριστοτέλη και του Πλάτωνα, η προσέγγισή τους είναι **μονιστική**. Ο νους ή η ψυχή του κόσμου, η Φύση, η θεότητα, όλα αναφέρονται σε ένα και ίδιο πράγμα, αυτό που ονόμασαν «τεχνικόν πύρ» (πύρινο πνεύμα). Όλα τα πράγματα ως μέρη του κόσμου, καθώς τα διαπερνά ο Λόγος, βρίσκονται σε απόλυτη συνοχή και συμφωνία μεταξύ τους και με την πρώτη αρχή<sup>16</sup>. Η πρώτη αρχή, η θεότητα κατά τους Στωικούς, αν και συνυφασμένη με τα πάντα, έχει έδρα της την εξώτατη περιφέρεια του κόσμου απ' όπου απλώνεται και διαχέεται. Η θεότητα και ο κόσμος έχουν την ίδια ουσία του θείου, μόνο που η θεότητα είναι το άμεσα θείο, διατηρεί δηλαδή την αρχική του μορφή ενώ το δεύτερο κομμάτι παίρνει τη μορφή του κόσμου που είναι και το έμμεσα θείο. Από την αρχική δύναμη γεννιούνται τα πάντα και επιστρέφουν πάλι πίσω σε αυτήν. Η ιστορία του κόσμου είναι, δηλαδή, μια **αέναη κυκλική επανάληψη** ανάμεσα σε δημιουργία και καταστροφή και επειδή κάθε φορά όλα υπακούουν στον ίδιο οικουμενικό κανόνα, είναι κάθε φορά ίδια και अपαράλλαχτα στην κάθε τους λεπτομέρεια με τα προηγούμενα και τα επόμενα.

Καθώς πλησιάζουμε το τέλος της ελληνιστικής περιόδου, παρατηρούμε μια ακολουθία αξιοσημείωτων φαινομένων : μετά από μια περίοδο κορύφωσης του ανταγωνισμού μεταξύ των σχο

---

*15 Βλέπε γλωσσάρι*

*16 Ο Λόγος έχει για τους Στωικούς πολλαπλές σημασίες, είναι η ψυχή, ο νους, το λογικό, η πρόνοια το πεπρωμένο, η φύση, ο κοινός νόμος κ.λπ.*



Εικ. 6



λών -σε σημείο εξαντλητικών αντιπαραθέσεων και φιλονικίας- οι αντιθέσεις αμβλύθηκαν και οι συγγένειες μεταξύ τους και με τους προγενέστερους φιλόσοφους έγιναν συνειδητές. Ο Τσέλλερ Νεστλέ στο βιβλίο του «Ιστορία της ελληνικής φιλοσοφίας» ονομάζει τις τάσεις αυτές με τον τίτλο **«Εκλεκτική»**. Επισημαίνει ότι ως καταλύτες έδρασαν η σχέση που άρχισε να αναπτύσσεται μεταξύ Ελλάδας και Ρώμης και η επιτυχία της ακαδημαϊκής σκέψης του Καρνεάδη, ο οποίος, μέσα από τη διεισδυτική κριτική του, έσπειρε την αμφιβολία στις τάξεις των φιλοσόφων. Η πίστη των δογματικών σχολών άρχισε να κλονίζεται και, αντί να τονίζουν τις διαφορές τους, εστίασαν σε αυτές τις θέσεις πάνω στις οποίες θα μπορούσε να γίνει συνεννόηση.

Οι Έλληνες φιλόσοφοι επέδρασαν αποφασιστικά στην Ρωμαϊκή παιδεία αλλά και αντίστροφα επηρεάστηκαν από το Ρωμαϊκό πνεύμα, το οποίο έδινε περισσότερη βαρύτητα κατά την κριτική μιας άποψης, στην αξία της για την πρακτική ζωή παρά στην επιστημονική της σημασία. Το γεγονός αυτό ενθάρρυνε την τάση για εκλεκτική επιλογή των διδασκαλιών των σχολών και τη συγχωνευτική αφαίρεση χάρη του κοινού, έναντι του έτερου και του αντίθετου.

Ενδεικτική είναι η προσπάθεια του Ακαδημαϊκού Αντίοχου τον 1<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. , ο οποίος πίστευε ότι η αλήθεια βρίσκεται εκεί που συμφωνούν όλοι οι επιφανείς φιλόσοφοι. Για να υποστηρίξει την γνώμη του, προέβη σε μία ανάλυση της ακαδημαϊκής, της περιπατητικής και της στωικής φιλοσοφίας με σκοπό να δείξει ότι διαφωνούν, όχι τόσο στην ουσία τους, αλλά σε ασήμαντα σημεία. Μέσα από μεγάλη αφαίρεση και ανακρίβειες, οι θεωρητικές κατασκευές των μεγάλων φιλοσοφικών σχολών της Ελληνιστικής περιόδου συντέθηκαν σε μία έκθεση.

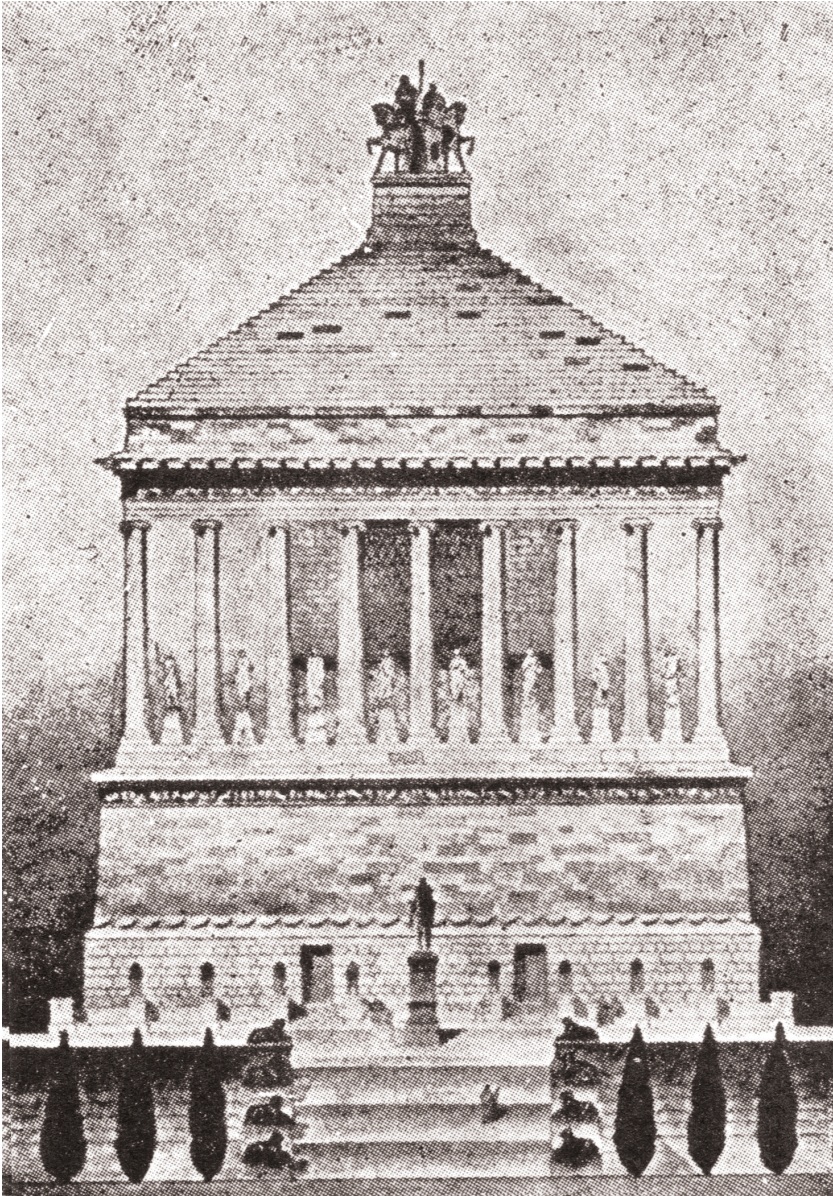
#### **Γ4 Αρχιτεκτονική παραγωγή:**

Η λάμψη των αριστουργημάτων της κλασικής αρχιτεκτονικής του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. στην Ακρόπολη, συχνά φαίνεται να θόλωνε την εικόνα που σχημάτιζαν οι ιστορικοί για τις μεταγενέστερες αρ-

χιτεκτονικές εξελίξεις. Η αποδοκιμασία του William Dinsmoor για την αρχιτεκτονική του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. στο βιβλίο του «Architecture of Ancient Greece», φαίνεται ήδη από τον τίτλο που έδωσε στο σχετικό γι' αυτήν την περίοδο κεφάλαιο, «The beginning of the decadence» (Η αρχή της παρακμής). Ο Δημήτριος Κωνσταντινίδης είναι πιο επιεικής και διορατικός, αναγνωρίζει ότι στην κλασσική περίοδο όλα τα αισθητικά και οικοδομικά προβλήματα είχαν επιλυθεί και έφτασαν στην ολοκλήρωσή τους. Η αρχιτεκτονική της κλασσικής περιόδου δε θα μπορούσε να διατηρηθεί ή να επαναληφθεί σε μεταγενέστερες περιόδους. Μια τέτοια αναδρομή προς τα πίσω θα ήταν ανέφικτη, αφού οι συνθήκες είχαν πλέον αλλάξει και ο μόνος δρόμος ήταν προς τα μπρος. Για τους αρχιτέκτονες της εποχής επρόκειτο για μια φυσική πορεία χωρίς να τίθεται ζήτημα αντιπαραβολής ή σύγκρισης με τα έργα του παρελθόντος. Αυτό γεννήθηκε μετά, με το επιστημονικό, απομακρυσμένο βλέμμα των ιστορικών, των κριτικών και των θεωρητικών της αρχιτεκτονικής.

Ο Χαράλαμπος Μπούρας διαπιστώνει μια κάμψη στη ναοδομία, αλλά αναγνωρίζει ότι η παραγωγή μνημειακής αρχιτεκτονικής κατόρθωσε σημαντικές εξελίξεις σε άλλους τύπους κτιρίων. Οι αρχιτέκτονες κατάφεραν να μεταχειριστούν τους ρυθμούς και να δημιουργήσουν νέες συνθέσεις και κτηριολογικά προγράμματα που ανταποκρίνονταν στις αυξανόμενες απαιτήσεις της εποχής. Τα αποτελέσματα ήταν συχνά πρωτότυπες συνθετικές λύσεις ενδεικτικές της **πολλαπλότητας** της αρχιτεκτονικής των Ελληνιστικών χρόνων. Η εξειδίκευση που εμφάνισαν οι επιστήμες, παρατηρείται και στην αρχιτεκτονική καθώς δημιουργήθηκαν κτίρια με διάφορες λειτουργίες και πολύπλοκες λύσεις.

Η **ελευθερία στη σύνθεση** αποδεικνύεται στο αινιγματικό Μουσωλείο της Αλικαρνασσού. Πρόκειται για τον τάφο του βασιλιά Μαύσωλου και απέκτησε τόση ακτινοβολία που θεωρήθηκε ως ένα από τα επτά θαύματα του κόσμου, ενώ το όνομα «μουσωλείο» χρησιμοποιείται ως όρος για τα πολυτελή ταφικά μνημεία. Το κτίριο κατεδαφίστηκε στο Μεσαίωνα, αλλά μέσα



Εικ. 7 : Αλικαρνασός. Αναπαράσταση του Μαυσωλείου, κατά Dinsmoor

από περιγραφές του Βιτρούβιου και του Πλινίου, διάφοροι μελετητές επιχειρήσαν την αναπαράστασή του. Η ακριβής, λεπτομερής εικόνα του δε μας απασχολεί ιδιαίτερα εδώ, όσο η πρωτοτυπία της σύλληψής του, η οποία δεν αποτέλεσε προϊόν εξελικτικής πορείας, αλλά μια στιγμή μοναδική (δε βρέθηκε όμοιό του) και ανεπανάληπτη (δεν αποτέλεσε τύπο) για την εποχή του. Εδώ οι αρχιτέκτονες Πυθέος και Σάτυρος συνθέτουν σχεδόν ένα κολάζ, παραθέτοντας σε τρεις επάλληλες ζώνες τρία ανεξάρτητα αρχιτεκτονικά σύνολα : ένα ογκώδες πώδιον στο οποίο τοποθετείται ένας σηκός με περιστύλιο και πυραμιδοειδή μαρμάρινη στέγη 24 αναβαθμών. Η έμπνευση πιθανόν να προέρχεται από τη **μίξη** στοιχείων των πολιτισμών της Λυκίας, της Ελλάδας και της Αιγύπτου, ενδεικτική του κοσμοπολίτικου χαρακτήρα της εποχής.

Ενα πολύ βασικό χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής των Ελληνιστικών χρόνων είναι η εξάπλωση του Κορινθιακού ρυθμού, που αποτέλεσε κατά πολλούς παραλλαγή του Ιωνικού. Η προτίμηση του Κορινθιακού και Ιωνικού ρυθμού και η υποχώρηση του Δωρικού δε θα μπορούσε να είναι άσχετη με το κλίμα της εποχής. Οντας πιο λεπτεπίλεπτοι, ραδινοί και με πλούσιο διάκοσμο, εξέφραζαν πιο άμεσα την οικονομική άνθηση, την προσπάθεια για προβολή, τη συμπάθεια για το εξεζητημένο και φυσικά τις επιδράσεις της ανατολής που ανέκαθεν είχε ιδιαίτερη προτίμηση στη διακόσμηση και τη χλιδή. Πολύ σύννηθες φαινόμενο ήταν, επίσης, η μίξη των δύο ρυθμών σε ένα κτίριο, είτε για αισθητικούς είτε για λειτουργικούς λόγους χάρη στη λιγότερο δεσμευτική σύνθεσή τους που επέτρεπε πειραματισμούς. Ο συνδυασμός δύο ρυθμών σε ένα κτίριο κάνει την εμφάνισή του στον Παρθενώνα, αλλά στην ελληνιστική εποχή γίνεται πιο τολμηρός εισάγοντας νεωτερισμούς και ενίοτε εκλεκτική διάθεση, γεγονός που τονίζει και πάλι τη συνθετική ελευθερία. Το αυστηρό, στιβαρό πνεύμα του Δωρικού ρυθμού με την περιληπτική του διάθεση και τη διακριτική, λιτή διακόσμηση, αντικατόπτριζε το πνεύμα των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων, των απόλυτων αρχών του μέ-

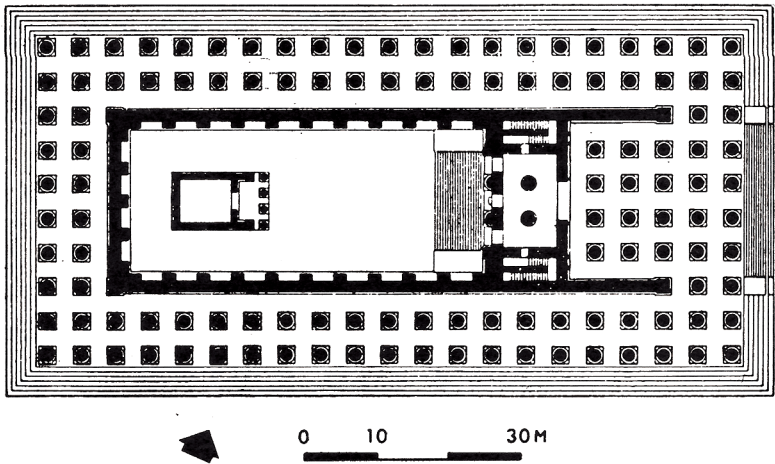
τρου και της αρμονίας. Συνειδητοποιούμε, λοιπόν, πως η σχεδόν τετελεσμένη τελειότητα και η αυστηρότητα του ρυθμού στερούταν της ευκαμψίας που θα μπορούσε να μεταφράσει σε αρχιτεκτονική το νέο πνεύμα των θεωριών που αναλύσαμε πιο πάνω.

Θα αναφερθούμε εδώ στο ναό του Διδυμαίου Απόλλωνα για να διαπιστώσουμε κάποιες επιπλέον γενικές παρατηρήσεις για την αρχιτεκτονική της περιόδου που μελετάμε. Η πρώτη εντύπωση που δίνει το κτήριο είναι το γιγάντιο μέγεθός του που τονίζεται από το «δάσος» των κίωνων του περιστυλίου. Ο στυλοβάτης του ναού είχε διαστάσεις 51,13 x 109,34 μέτρα και ενδεικτικά οι κίονες είχαν ύψος 19,7 μέτρα. Ο ναός αποτέλεσε έναν από τους μεγαλύτερους της ελληνικής αρχαιότητας και η **υπερβολή** στο μέγεθός του φτάνει τα όρια του εξπρεσιονισμού. Το πάθος ως μέσο έκφρασης ήταν άλλωστε μια καινοτομία της εποχής με πολύ αξιολογικά έργα να επιδείξει. Η απελευθέρωση από περίπλοκες ηθικές και λογικές προκάλεσε την εξωτερίκευση του υποκειμένου που οδήγησε σε νέες αναζητήσεις και όχι τη στείρα ανακύκλωση των ινδαλμάτων του παρελθόντος. Σχετικός είναι και ο **πλουραλισμός** του διακόσμου, εδώ περισσότερο ως προς την ποσότητα<sup>17</sup>. Και σε αυτόν το ναό επιλέγεται ο Ιωνικός ρυθμός σε συνδυασμό με στοιχεία Κορινθιακού. Οι δύο αυτοί ρυθμοί επιτρέπουν την περίτεχνη διακόσμηση ακόμα και επιφανειών που παραδοσιακά δεν έφεραν ανάγλυφα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των κιονόκρανων που από τις έλικες προέβαλλαν μικρές προτομές του Απόλλωνα, άλλων θεών, ή μυθικών ζώων και στο μέσο μια κεφαλή ταύρου. Τέλος, το εσωτερικό του ναού παρουσιάζει πολλές ιδιαιτερότητες (δε στεγάζεται ο σηκός, διαφορές επιπέδων, ναόμορφο άδυτο κ.α.) λόγω της λειτουργίας του και ως μαντείου, γεγονός που φανερώνει την εξοικείωση των αρχιτεκτόνων με ιδιόρρυθμες λειτουργίες.

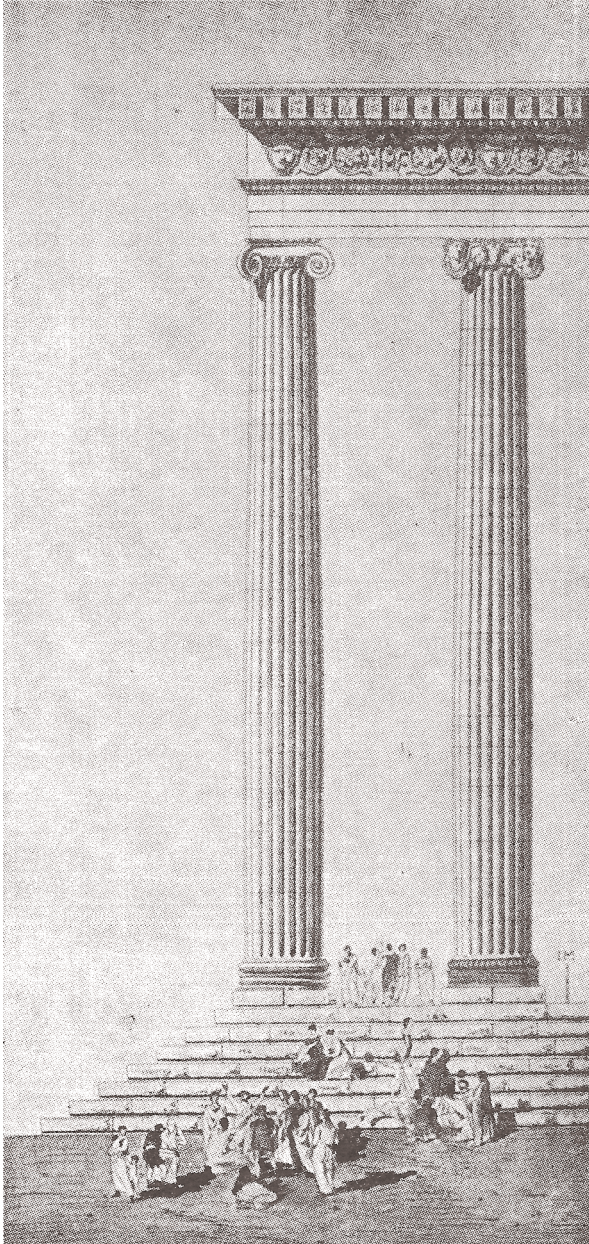
Πέρα από τα πιο πάνω γενικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής, ας επικεντρωθούμε στο νέο ρυθμό που άνοιξε την

---

*17 Σε άλλες περιπτώσεις, όπως αυτή του Βωμού της Περγάμου, ο πλουραλισμός της διακόσμησης είναι ποιοτικός και αποδίδεται στη ένταση της έκφρασης.*



Εικ. 8 : Κάτοψη του Ναού του Διδυμαίου Απόλλωνα



Εικ. 9 : Ναός του Διδυμαίου Απόλλωνα. Αναπαράσταση μιας γωνίας του, κατά Pontremoli



Εικ. 10 : Ναός του Διδυμαίου Απόλλωνα. Αναπαράσταση κιονόκρανου και του θριγκού, κατά Pontremoli



περίοδο αυτή και συγκεκριμένα στην ειδοποιό διαφορά του με τους δύο προηγούμενους, το Κορινθιακό κιονόκρανο. Σύμφωνα με το μύθο, ο αρχιτέκτονας Καλλίμαχος εμπνεύστηκε το κιονόκρανο από ένα καλάθι που περιείχε προσφορές, το οποίο βρισκόταν τοποθετημένο πάνω στον τάφο ενός κοριτσιού από την Κόρινθο και σκεπασμένο με μια τετράγωνη πλάκα. Γύρω από το καλάθι είχε φυτρώσει άγρια ακάνθα. Είναι πιο πιθανό, εντούτοις, να προήλθε από χάλκινες δημιουργίες του Καλλίμαχου που είχαν διακοσμητικό χαρακτήρα. Διαπιστώνουμε κατευθείαν ότι το κιονόκρανο είναι προϊόν παρατήρησης της φύσης με έντονο νατουραλιστικό χαρακτήρα και ίσως ακόμα και ρομαντισμό. Συλλαμβάνει στο μάρμαρο τη ζωντάνια της φύσης. Μεταφέρει σε ύλη τη θεωρία-απότοκο της προσήλωσης στην **ύλη** και του εμπειρισμού και όχι τον ιδεαλισμό που ανάγει τις μορφές σε ένα απόλυτο, μαθηματικό, λογικό σύμπαν. Παρά τις μαθηματικές χαράξεις που ορίζουν τη σχεδίαση των μελών του, διατηρεί την πλαστικότητα και την ελαστικότητα του μετάλλου από το οποίο προήλθε. Δεν εκφράζει το στατικό του ρόλο, το φορτίο που υποβαστάζει, αλλά αντιθέτως θα λέγαμε εγκλείει μια **λανθάνουσα κίνηση**, δίνοντας την εντύπωση ότι με ένα απαλό άνεμο τα φύλλα θα σαλέψουν. Και πράγματι, σάλεψαν αιώνες μετά μέσα από ένα σκίτσο του αρχιτέκτονα Gerd Neumann, όμως αυτό θα το αναλύσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Σε αντιδιαστολή έχουμε το δωρικό κιονόκρανο που προκύπτει από μια καθαρή μαθηματική σκέψη : εκ περιστροφής στερεά. Η μορφή του δηλώνει επιτυχημένα τη λειτουργία του, ως στοιχείου που μεταβιβάζει τα υπερκείμενα φορτία στο κατακόρυφο κορμό του κίονα. Η αναζήτηση της τελειοποίησής του δεν χειρίζεται πλαστικές μορφές, αλλά την ισορροπία του μέτρου και της αναλογίας των μερών που τόσο είχε υμνήσει ο Πλάτωνας. Στα χαρακτηριστικά αυτά οφειλόταν άλλωστε η προτίμηση και η συμπάθεια του 5<sup>ου</sup> αιώνα προς το Δωρικό ρυθμό. Το Ιωνικό κιονόκρανο από την άλλη, έχει ως πρόδρομο το Αιολικό, το οποίο εμφανίζει πιο έκδηλη τη φυτική προέλευσή του και τις ανατολικές επιδράσεις. Καθώς εξε



Εικ. 11 : «Μελέτη για και ένα φανταστικό κιονόκρανο, 1980», Gerd Neumann

λίσσεται, όμως, από την αρχαϊκή εποχή στην κλασσική, οι έλικές του περνούν μέσα από τις διαδικασίες του Λόγου του 5<sup>ου</sup> αιώνα και αποκτούν μια έντονη μαθηματική επεξεργασία και σχηματοποίηση. Συγκρινόμενο με το Κορινθιακό, παρουσιάζει λιγότερη ελαστικότητα και αποπνέει αμυδρά τη φύση από την οποία προέκυψε.

Η ανάλαφρη μορφή του Κορινθιακού κιονόκρανου, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τη στατική του λειτουργία, μας εισάγει σε μια πολύ μεγάλη συζήτηση της αρχιτεκτονικής ανάμεσα στη **μορφή** και τη **λειτουργία** και της φιλοσοφίας ανάμεσα στο **φαίνεσθαι** και το **είναι**. Στο βιβλίο του «Principles of Art History» («Αρχές της ιστορίας της τέχνης») ο Wölfflin χρησιμοποιεί ένα ζεύγος εννοιών, το τεκτονικό και το α-τεκτονικό. Το τεκτονικό, όπως αναφέρει, «είναι το στυλ της αυστηρής διάταξης και σαφούς προσήλωσης στον κανόνα : το α-τεκτονικό είναι το στυλ της λίγο ή πολύ κρυμμένης προσήλωσης στον κανόνα και ελεύθερης διάταξης... Το α-τεκτονικό παίζει με την εικόνα του άνομου»<sup>18</sup>. Στην Ελληνική οικοδομική πριν από την Ελληνιστική περίοδο υπήρχε ελάχιστος διαχωρισμός μεταξύ δομής και εμφάνισης, άρα ήταν κυριολεκτικά ένα τεκτονικό στυλ. Ο Le Corbusier τόνισε ιδιαίτερα αυτό το χαρακτηριστικό θέλοντας να υπενθυμίσει στους ακαδημαϊκούς ότι η κλασσική αρχιτεκτονική εξέφραζε απόλυτα τη στατική των κτηρίων στη μορφή τους. Καθετί φώναζε τι είναι φέρον και τι φερόμενο, το λόγο για τον οποίο ήταν εκεί. Χρησιμοποιώντας την επίκληση στην αυθεντία των ακαδημαϊκών, τον Παρθενώνα, θεμελίωσε το φονξιοναλισμό του Μοντέρνου κινήματος. Πίσω στη φιλοσοφία της Ελληνιστικής περιόδου, τα πράγματα δεν είναι τόσο σαφή και απόλυτα, το φαίνεσθαι και το είναι όχι μόνο δεν ταυτίζονται, αλλά το φαίνεσθαι είναι αδύνατο να οδηγήσει σε βέβαια συμπεράσματα για το είναι<sup>19</sup>.

18 Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, trans. H. Hottinger, London, 1932, σ. 149)

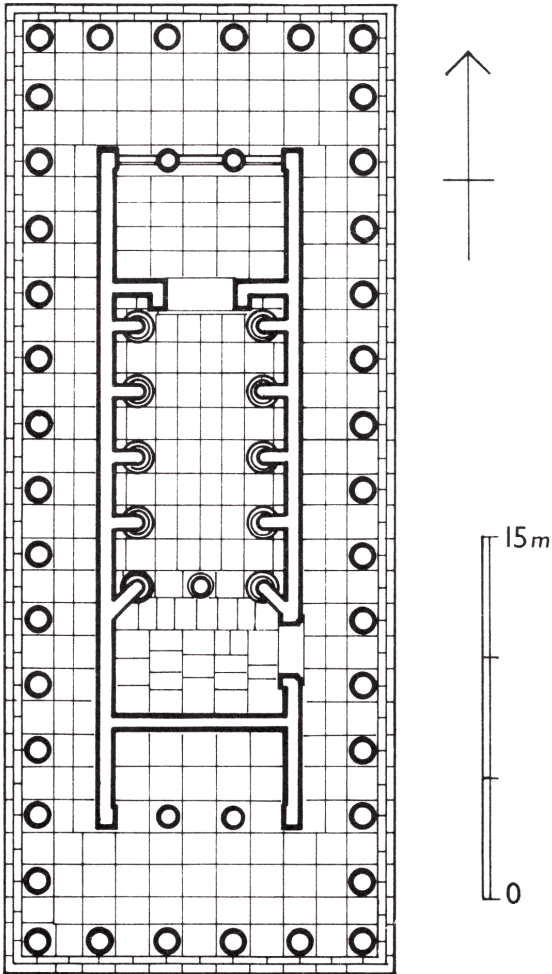
19 Αν κοιτάξουμε σε μεγαλύτερη λεπτομέρεια τον Παρθενώνα, θα διαπιστώσουμε ένα δίλημμα : οι σταγόνες κάτω από τους κανόνες των

Αντίστοιχα, η ελληνιστική αρχιτεκτονική αρχίζει να παίζει. Ενα πολύ αντιπροσωπευτικό παράδειγμα όπου αρχιτεκτονικά στοιχεία χάνουν το δομικό και στατικό τους ρόλο, είναι αυτό των παράλληλων κατά μήκος του άξονα εσωτερικών κιονοστοιχιών του σηκού πολλών ναών της Πελοποννήσου και της Στερεάς Ελλάδας. Αν και η τακτική που θα αναλύσουμε εδώ ήταν ιδιαίτερα προσφιλής κατά την ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδο, ο ναός που θα παρουσιάσουμε -και αποτελεί το πρώτο χρονικά παράδειγμα- χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 5<sup>ου</sup> αιώνα. Πρόκειται για το ναό του Απόλλωνα στις Βάσες όπου ο αρχιτέκτονας αντιμετώπιζε ένα πρόβλημα : ο σηκός του ναού ήταν πολύ στενός και ψηλός. Ετσι, αν χρησιμοποιούσε διπλές καθ' ύψος κιονοστοιχίες, κατά τα κλασσικά πρότυπα, για να υποστηρίξουν τις δοκούς της στέγης, οι κάτω κιονοστοιχίες θα ήταν πολύ χοντρές και δεν θα χωρούσαν στην κάτοψη. Χρησιμοποίησε, λοιπόν, μονές σειρές ημικίωνων σε ιωνικό ρυθμό που επιτρέπει στενόμακρες αναλογίες. Επίσης, έσπρωξε τους ημικίονες πιο κοντά στους πλευρικούς τοίχους του σηκού για να κερδίσει περισσότερο χώρο, με αποτέλεσμα το άνοιγμα μεταξύ των παράλληλων σειρών να είναι αρκετά μεγάλο. Κατά συνέπια, τα φορτία της στέγης δεν φέρονταν από τους ημικίονες, αλλά τους πλευρικούς τοίχους. Μάλιστα, πρόσθεσε εγκάρσια τοιχία που συνέδεσαν τους ημικίονες με τους πλευρικούς τοίχους και πιθανώς λειτουργούσαν ως αντηρίδες για τους τοίχους. Οι ημικίονες, λοιπόν, χάνουν τη στατική τους λειτουργία και χρησιμοποιούνται ως διακοσμητικά στοιχεία. Συμπερασματικά, ο κανόνας του φέρον - φερόμενου αρχίζει να αποδομείται ήδη από την ελληνιστική περίοδο.

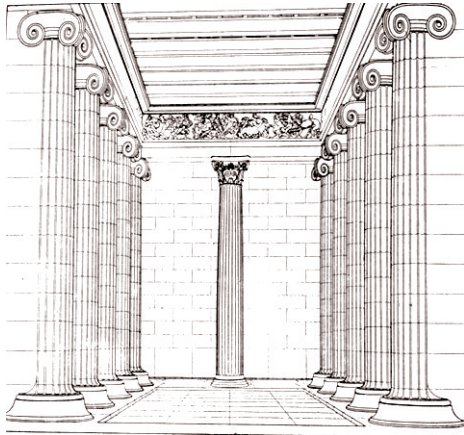
Το παιχνίδι μεταξύ του φαίνεσθαι και του είναι γίνεται εντονότερο όταν προσεγγίζει κανείς το εσωτερικό του ναού από την κρηπίδα. Η προοπτική δίνει την εντύπωση ότι η σειρά των ημι

---

*τριγλύφων βρίσκονται εκεί για να μαζεύουν τις σταγόνες της βροχής, ή ως ανάμνηση των καρφιών που συγκρατούσαν τους κανόνες πάνω στην ταινία στους ξύλινους αρχαϊκούς ναούς; Και αν ισχύει το δεύτερο, γιατί το μάρμαρο μμείται το καρφί που είναι πλέον περιττό;*



Εικ. 12 : Κάτοψη του Ναού του Απόλλωνα στις Βάσες



Εικ. 13 : Ναός του Απόλλωνα στις Βάσσειες, Αναπαράσταση του εσωτερικού του Σηκού

κίωνων πρόκειται για ελεύθερη κιονοστοιχία, ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι παρά μια ψευδοκιονοστοιχία. Επίσης, το φώς και η σκιά δίνουν την εντύπωση ότι πίσω από τις κιονοστοιχίες υπάρχει βάθος και διάδρομος. Με τον τρόπο αυτό, οι αρχιτέκτονες μικρών ναών μπορούσαν να δώσουν την εντύπωση ενός πιο μεγαλοπρεπούς, ευρύχωρου και πλούσιου εσωτερικού. Δε διστάζουν να δημιουργήσουν σκηνογραφίες για να επιτύχουν έτσι το επιθυμητό μεγαλοπρεπές εφέ μέσω μιας οφθαλμαπάτης. Είναι αναπόφευκτοι οι συσχετισμοί με τις αμφιβολίες και τις αναζητήσεις των Ριζοσπαστικών Σωκρατικών και των Σκεπτικών για το φαίνεσθαι και το είναι.

Η ελαστικότητα στη μορφική μεταχείριση της στατικής λειτουργίας συνεπάγεται συχνά και την μεταμόρφωση της συμπαγούς σε **ρέουσα** μορφή. Όταν δε θεωρείται απαραίτητο ένα μέλος να εκφράζει πιστά τη στατική του λειτουργία δύναται να διασκεδάσει τη συμπαγή του μορφή και να αποκτήσει περισσότερη ελευθερία και κίνηση, όπως είδαμε και στο Κορινθιακό κιονόκρανο. Ο ιστορικός Heinrich Wölfflin επισημαίνει ότι ενώ η κλασική τέχνη στοχεύει στη μονιμότητα και τη στάση, την ανάπαυση, η αίσθηση της κίνησης είναι ένα σημαντικό στοιχείο του μπαρόκ. Σίγουρα η Ελληνιστική αρχιτεκτονική, αν και έχει χαρακτηριστεί πολλές φορές ως μπαρόκ, δεν παρουσιάζει τόσο έντονα τα χαρακτηριστικά του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Οι κυκλικές χαράξεις, ωστόσο, αποτελούν ένα παράδειγμα ροηκότητας και στην προκειμένη περίοδο παρατηρούμε ότι οι θόλοι κερδίζουν έδαφος, ενώ σε διάφορες περιπτώσεις οι γωνίες απαλύνονται με καμπύλες. Εντύπωση κίνησης δίνεται, επίσης, προς το τέλος της ελληνιστικής περιόδου -και ιδιαιτέρα κατά τη ρωμαϊκή κυριαρχία- στην πρόσοψη από το σπάσιμο του επιπέδου του τοίχου με την εισαγωγή προβολών και εισχωρήσεων. Η αλλαγή αυτή από τη στατικότητα στην κίνηση, συνέπεσε χρονικά με την επιρροή στη φιλοσοφία πιο ρευστών μοντέλων όπως αυτό του Ηράκλειτου όπου ο κόσμος εναπόκειται σε συνεχείς μεταβολές, όπως άλλωστε συνέβαινε και με τα δρώμενα των ιστορικών εξελίξεων κατά τους Ελληνιστικούς χρόνους.

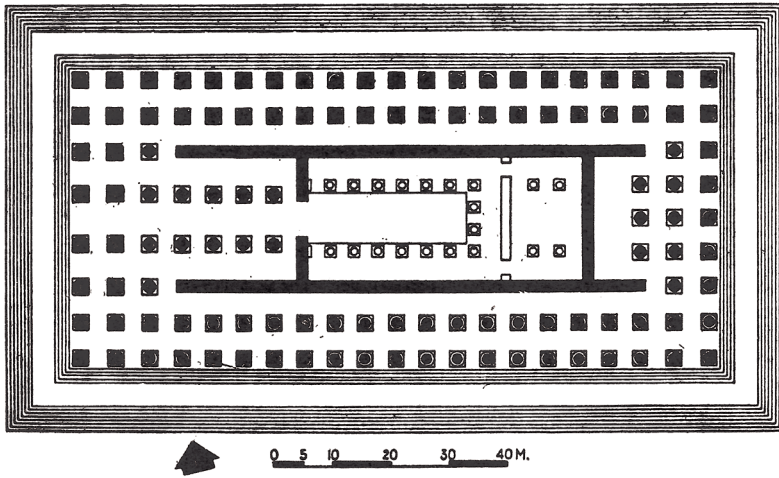
Εχοντας ως έναυσμα τα αρχιτεκτονικά μέλη των ναών της κλασικής αρχαιότητας, προχωράμε σε ένα άλλο ζεύγος που εισήγαγαν οι Στωικοί, το **σημαίνον** και το **σημαινόμενο**. Αν τα δούμε, όχι μέσα από τη δομή τους (τη διάταξη και τη συνάρθρωση μεταξύ τους), αλλά μέσα από τη διαλεκτική τους (το νόημα που επικοινωνούν), η διαμόρφωσή τους είναι τέτοια ώστε να εκφράζουν τη συνθετική ιδέα της οποίας νόημα είναι το αρχιτεκτόνημα και κατ' επέκταση εκφράζουν τη στατική ή δομική τους λειτουργία. Υπάρχει δηλαδή ρητή, άμεση και σαφής σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Τα κυμάτια της στέψης της σίμης των αετωμάτων σημαίνουν το ίδιο και το αυτό, το τέρμα και τη στέψη όπως τα ονόματα/λέξεις των πραγμάτων ταυτίζονται μέχρι και τον Αριστοτέλη με τη φύση των πραγμάτων. Το σημαίνον είδαμε στη φιλοσοφία των Στωικών ότι είναι συμπαγές, αλλά το σημαινόμενο είναι ρευστό, υποκειμενικό και εν δυνάμει πολύσημο. Πράγματι, στην Ελληνιστική περίοδο το αρχιτεκτονικό μέλος διατηρεί τη μορφή του και ως σημαίνον είναι σταθερό, αποκτά όμως νέα σημαινόμενα : το κυμάτιο της σίμης των αετωμάτων χρησιμοποιείται για τη βάση κίονα<sup>20</sup>. Το σημαινόμενο δεν είναι πια μόνο η απόληξη ενός μέλους που τονίζει και οριοθετεί τη γραμμή της άκρης του αετώματος με τον ουρανό, αλλά ταυτόχρονα και αυτό που πάσχει κάτω από την πίεση όλων των υπερκείμενων φορτίων που φέρει και τα μεταφέρει στη γη. Αποτελεί μια ενδιαφέρουσα αμφισημία : το όριο με τον ουρανό και την ένωση με τη γη.

Αν πάλι δούμε τα μέλη μέσα από τη δομή τους στο αρχιτεκτονικό σύνολο, είναι θεμιτό να αναλύσουμε τη σχέση των **μερών** τόσο μεταξύ τους, όσο και με το **όλον**. Ο Wölfflin για να χαρακτηρίσει την αλλαγή από την κλασική τέχνη στην τέχνη του μπαρόκ, αναφέρει ότι και στα δύο στυλ ο βασικός σκοπός είναι η ενότητα, αλλά στην πρώτη περίπτωση η ενότητα πετυχαίνεται από μία αρμονία των ελεύθερων μερών μεταξύ τους, ενώ στη δεύτερη από

---

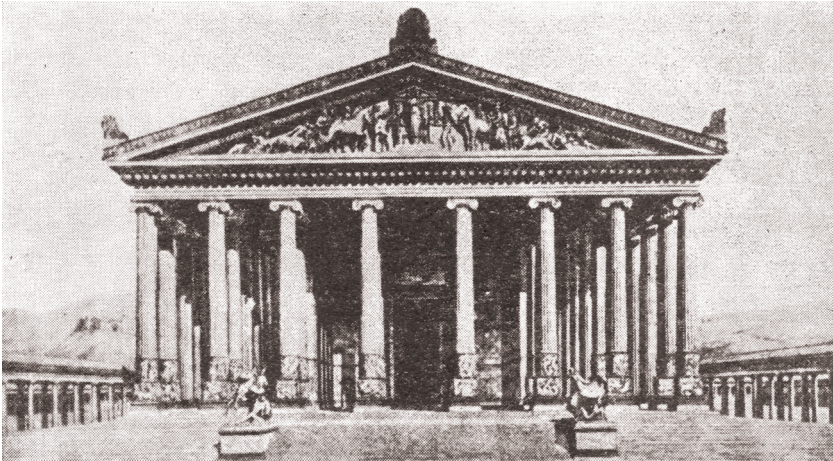
20 Χάρης Φεραΐος, *Ελληνιστική Αρχιτεκτονική ή Ελληνικό Μπαρόκ*





Εικ. 14 : Κάτοψη του Ναού της Αρτέμιδος στην Εφεσό

την ενότητα των μερών σε ένα και μόνο θέμα, ή την υποταγή σε ένα στοιχείο που δεν υπόκειται σε όρους και υπερισχύει επί όλων των υπολοίπων. Κάτι τέτοιο δε θα μας φαινόταν παράλογο για την Ελληνιστική περίοδο αν αναλογιστούμε τις θέσεις της Φυσικής των φιλοσόφων της αντίστοιχης εποχής. Τα πράγματα δεν ακολουθούν πια ούτε τις μορφές του Πλάτωνα, ούτε τα καθόλου του Αριστοτέλη. Διέπονται από έναν εσωτερικό κανόνα του οποίου είμαστε όλοι κοινωνοί. Δεν είναι απαραίτητο τα αρχιτεκτονικά μέλη να ακολουθούν στη σύνθεσή τους τις αρχές του μέτρου, της αναλογίας και της ισορροπίας μεταξύ τους τα οποία υπαγορεύει ένας απόλυτος, ιδανικός κόσμος, για να πλησιάσουν την αρμονία του. Ούτε είναι ο ναός το όλο του οποίου τα μέρη ακολουθούν δεσμούς συγγένειας και ιεραρχίας. Ο δημιουργός θέτει το δικό του εσωτερικό κανόνα και σύμφωνα με αυτόν μεταχειρίζεται τα μέρη ανάλογα. Ως παραδείγματα, ο Wölfflin δίνει το εσωτερικό της αυλής γύρω από το ναό της Αθηνάς Πολυάδος στην Πέργαμο, και την πρόσοψη του Deir στην Πέτρα. Στο πρώτο υπάρχουν δύο κιονοστοιχίες, η μία πάνω από την άλλη, τελείως διαχωρισμένες μέσω ενός συνεχούς θριγκού, στις οποίες οι κίονες βρίσκονται σε ακριβώς ίσα μετακίονια μεταξύ τους. Στο Deir ωστόσο, οι κίονες δε διατάσσονται σε ίσα μετακίονια, αλλά η σημασία κάποιων τονίζεται εις βάρος άλλων. Ο θριγκός της κάτω κιονοστοιχίας σπάει σε προβολή πάνω από τους εν λόγω κίονες, ώστε να μη δημιουργεί ένα όριο ανάμεσα στις δύο σειρές, αλλά να τις συνδέει, τονίζοντας τον κατακόρυφο άξονα της πρόσοψης. Μια πολυσυζητημένη ιδιομορφία παρουσιάζει, επίσης, η πρόσοψη του Ναού της Αρτέμιδος στην Εφεσο. Στην ανατολική του όψη ο ναός έχει εννιά κίονες οι οποίοι υπακούουν πιστά στον κάρναβο. Στη δυτική του όψη, όμως, για να τονιστεί ο άξονας εισόδου προς το Σηκό του ναού (συμφώνα με δικές μας εκτιμήσεις), ο κεντρικός κίονας που θα βρισκόταν στον άξονα συμμετρίας παραλείπεται. Η όψη εμφανίζει, έτσι, οκτώ κίονες, ενώ όσο πλησιάζουμε στο κέντρο της όψης, τα μετακίονια αυξάνονται, με το κεντρικό να ταυτίζεται με αυτό της εσωτερικής κιονοστοιχίας του σηκού.



Εικ. 15 : Ναός της Αρτέμιδος στην Εφεσο, Αναπαράσταση της πρόσοψης, κατά Henderson















## Δ) 19ος και αρχές 20ου αιώνα

### Δ1 Δεσμοί με άλλες χάντρες

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε αναφορά σε διάφορους σταθμούς στην ιστορία της αρχαιότητας και ειδικότερα στους τελευταίους αιώνες προ Χριστού. Καθώς περνάμε το κατώφλι στη μετά Χριστό εποχή, θα κάνουμε στάση σε μια χάντρα τόσο «σκοτεινή», που κάποτε της δόθηκε το όνομα «Dark Ages», ελληνιστί Μεσαίωνας. Στην κοινή αντίληψη η ιστορική αυτή περίοδος που διαρκεί δέκα αιώνες, κυριαρχείται από παρακμή, οπισθοδρόμηση και θρησκευτικό φανατισμό. Συγκρινόμενη δε με το φώς της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας που πέρασαν, και της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού που ακολούθησαν, θεωρήθηκε ως περίοδος σκοταδισμού. Στην πραγματικότητα, όμως, κοιτώντας την από διαφορετική οπτική γωνία, θα παρατηρήσει κανείς ότι κατά τη διάρκεια αυτών των αιώνων οι τέχνες και η διανόηση έχουν να επιδείξουν εντυπωσιακές και πρωτότυπες προσεγγίσεις. Πιο συγκεκριμένα, θα ασχοληθούμε εδώ με τη **θεωρία της ερμηνείας**, η οποία είχε ως έναυσμα τα προβλήματα που παρουσίαζε η ανάλυση της Βίβλου. Τα κείμενα ήταν πολλές φορές δυσνόητα ή προσέφεραν ελλειπείς πληροφορίες, ορισμένα χωρία ήταν αντιφατικά, ενώ περιστατικά που παρουσιάζονταν ήταν ιδιαίτερα βάρβαρα ή σκανδαλώδη σύμφωνα με το πλαίσιο της ηθικής που όριζε η Χριστιανική θρησκεία. Το ζητούμενο ήταν τα μεμονωμένα περιστατικά να μπορούν να γενικευτούν σε οικουμενικές αλήθειες. Επίσης, η θεωρία ότι η Παλαιά και η Καινή διαθήκη είχαν πλήρη συνέχεια και ότι η πρώτη προφήτεψε τα γεγονότα της δεύτερης, έπρεπε να τεκμηριωθεί μέσα από τις γραφές. Χρειαζόταν, λοιπόν, μια ευέλικτη και γόνιμη μέθοδος ανάλυσής τους. Η λύση βρέθηκε από το Φίλωνα τον Ιουδαίο τον 1<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. μέσω της **αλληγορικής μεθόδου**. Ήδη από τον 6<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. οι στοχαστές χρησιμοποίησαν την αλληγορία για να ερμηνεύσουν τα κείμενα του Ομήρου και του Ησίοδου. Στην προκειμένη περίπτωση, η επιλογή να ακολουθήσουν

την αλληγορική μέθοδο ήταν δικαιολογημένη, καθώς συμβάδιζε με το Χριστιανικό δόγμα. Η θρησκεία υπαγορεύει ότι η Αγία Γραφή είναι η αποτύπωση του ίδιου του λόγου του Θεού παραδομένη στον άνθρωπο (διαθήκη). Ωστόσο, η γλώσσα στην οποία είναι γραμμένη είναι κατασκευάσμα του ίδιου του ανθρώπου, άρα δε θα μπορούσε να αποδώσει τη θεία αλήθεια άμεσα χωρίς απώλειες ή διαστρεβλώσεις, και ο τρόπος να διεισδύσει κανείς στα βαθύτερα νοήματα απαντήθηκε ικανοποιητικά από την αλληγορική μέθοδο.

Οι πατέρες της εκκλησίας προχώρησαν τη Στωική θεωρεία του σημείου, σημαίνοντος και σημαϊνόμενου ακόμα παραπέρα και εν τέλει εισήγαγαν το **Συμβολισμό**. Όπως σημειώνει και ο Monroe Curtis Beardsley στο βιβλίο του «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών» (σελ. 102), ο Ιωάννης Κασσιανός διατύπωσε την τετράπτυχη διάκριση ανάμεσα σε διάφορα νοηματικά επίπεδα της Αγίας Γραφής:

- α) το κυριολεκτικό πχ. Ιερουσαλήμ -> ιστορική αναφορά στην εβραϊκή πόλη
- β) το αλληγορικό/τυπικό (το επίπεδο στο οποίο η Παλαιά Διαθήκη αναφέρεται προφητικά στην Καινή) πχ. Ιερουσαλήμ -> Εκκλησία του Χριστού
- γ) το τροπολογικό/ηθικό πχ. Ιερουσαλήμ -> ατομική ψυχή
- δ) το αναγωγικό πχ. Ιερουσαλήμ -> ουράνια πολιτεία του Θεού

Ο Ούγος από τον Άγιο Βίκτωρα επικεντρώνεται στην ίδια τη γλώσσα, το συντακτικό και τις μεταφορές ή παρομοιώσεις και διακρίνει το «γράμμα», τη «σημασία» και το «μήνυμα». Το γράμμα είναι οι ίδιες οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, η σημασία είναι η πρόθεσή του και το μήνυμα είναι το βαθύτερο νόημα που προκύπτει από το γράμμα και τη σημασία. Συνειδητοποιούμε ότι οι πατέρες της εκκλησίας έδωσαν τα πρώτα εργαλεία για τη μέθοδο της ερμηνευτικής και τη θεώρηση των έργων των τεχνών ως εν δυνάμει συμβόλων. Με συγκεκριμένες διαδικασίες τα σημαίνοντα μπορούν να έχουν πολυεπίπεδες αναγνώσεις και τα σημαϊνόμενα (που, όπως υποδείχτηκε από τους Στωικούς, είναι ρευστά) μπορούν να διαπλαστούν ώστε να παραπέμπουν σε όλο και πιο νέα νοήμα-

τα. Οι πατέρες της εκκλησίας πρόσθεσαν στη θεωρία των στωικών πως τα σημανόμενα είναι πολυπληθή, τη θεωρία ότι τα σημεία μπορούν να λειτουργήσουν ως σύμβολα πολυπληθών νοημάτων. Το σύμβολο και τα νοήματά του, όμως, στο Χριστιανισμό είχαν πρόθεση. Στρατεύτηκαν για να υπηρετήσουν ένα και μόνο σκοπό, έτειναν δηλαδή προς ένα θρησκευτικό τέλος. Οπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Συμβολισμός και η αλληγορία εξελίσσονται ώστε στον 20<sup>ο</sup> αιώνα τα νοήματα των συμβόλων να τείνουν στο πολλαπλό και το άπειρο.

Κοσμοϊστορικές αλλαγές θα σημάνουν το τέλος του Μεσαίωνα και την αρχή μιας νέας εποχής, η οποία σύντομα πήρε το χαρακτηρισμό «**Αναγέννηση**». Αποκτώντας μια επικριτική άποψη για τους αιώνες «σκοταδισμού» που πέρασαν, οι Ευρωπαίοι στοχαστές έστρεψαν το βλέμμα πίσω στην «λάμψη» του Ρωμαϊκού και του Ελληνικού πολιτισμού και προσπάθησαν να αναβιώσουν το αρχαίο πνεύμα με σκοπό την πρόοδο. Βασίστηκαν, όμως, όχι στις αυτούσιες πηγές της κλασσικής περιόδου (αφού ο ελληνικός χώρος ήταν ακόμα δυσπρόσιτος), αλλά σε ότι είχε φιλτραριστεί από τη ρωμαϊκή περίοδο και τους αιώνες, κατά τη διάρκεια των οποίων, είτε έμεινε στην αφάνεια, είτε μεταμορφώθηκε σε κάτι παρεμφερές προς το κλασσικό πρότυπο. Παραδόξως, ενώ οι τέχνες την περίοδο αυτή σημείωσαν άλματα, ελάχιστοι φιλόσοφοι ή στοχαστές ασχολήθηκαν με αυτές. Στην εισαγωγή έχουμε ήδη αναφερθεί στον Alberti και το νέο ρόλο που έδωσε στην αρχιτεκτονική και τον αρχιτέκτονα. Θα προσθέσουμε εδώ τον ορισμό που δίνει στην ομορφιά, χάρη στον οποίο φανερώνονται οι επιδράσεις του **ορθολογισμού** της κλασσικής αρχαιότητας κατά την περίοδο αυτή : «Ορίζω την Ομορφιά, σ' οποιοδήποτε αντικείμενο εμφανίζεται, ως **αρμονία** όλων των μερών, συνταιριασμένων με τέτοιες **αναλογίες** μεταξύ τους και με το σύμβολο του έργου στο οποίο ανήκουν, ώστε τίποτα να μη μπορεί να προστεθεί να αφαιρεθεί ή να τροποποιηθεί χωρίς να καταστρέψει το **σύνολο**».

Η κορύφωση της δύναμης της Καθολικής εκκλησίας και των καθολικών ηγεμόνων στην Ιταλία, καθώς και η προσπάθεια

διακήρυξης της αυθεντίας και της λαμπρότητας της ρωμαιοκαθολικής πίστης, δημιούργησαν το **Μπαρόκ**, πριν τη μεγάλη στροφή στο Διαφωτισμού. Με μεγάλο ζήλο και πάθος προσπάθησαν να εκφράσουν με το νέο αυτό στυλ, τις αιώνιες αλήθειες μέσα από τις διαχρονικές μορφές. Έτσι, η **διαλογία** κλασικών μορφών, οι οποίες είχαν καθιερωθεί στην Αναγέννηση, ήταν φυσικό επόμενο. Τώρα, όμως, οι αρχιτεκτονικές μορφές οργανώνονταν με μία πιο τρισδιάστατη αντίληψη, με αποτέλεσμα τη δημιουργία δυναμικών εντυπώσεων του χώρου. Η **πληθωρικότητα** και η λαμπρότητα του Μπαρόκ, είχε να κάνει και με τη φαντασία που διακατείχε η διαχείριση του φωτός στα κτίρια. Οι μορφές παρουσιάζονταν πιο διαφανείς και διάτρητες. Ιδίους τρόπους στην επεξεργασία των μορφών προς τη δημιουργία αυτής της αίσθησης, είχαν και οι αρχιτέκτονες της Γοτθικής αρχιτεκτονικής, μόνο που στο Μπαρόκ, τα κτίρια παρουσιάζονται πιο ογκώδη και στιβαρά από τα γοτθικά. Η αίσθηση της κίνησης των μορφών και η απαστράπτουσα **εκκεντρικότητα** ανήκουν, επίσης, σ' αυτό το στυλ. Όπως τονίζει ο Heinrich Wölfflin στο βιβλίο του «Renaissance and Baroque», δε σημαίνει ότι κάθε κτήριο το οποίο παραβιάζει τους κανόνες της κλασικής αρχιτεκτονικής μπορεί να ταξινομηθεί ως Μπαρόκ. Για να μπορεί κανείς να σπάσει τους κανόνες πρέπει πρώτα να τους γνωρίζει και να υπάρχει πλήρης συνείδηση κατά τη διαδικασία σχεδιασμού, διότι το μπαρόκ **δεν είναι προϊόν άγνοιας** ή τυχαιότητας, αλλά ένα στυλ της διανόησης και του πειραματισμού.

Σε συνδυασμό με το Μπαρόκ, εμφανίζεται, κυρίως στην τέχνη, το ρεύμα του **Μανιερισμού**. Αφού οι αναζητήσεις των τέλειων αναλογιών, του μέτρου και της προοπτικής εξαντλήθηκαν την περίοδο της αναγέννησης, οι νέοι καλλιτέχνες, προσπαθώντας να διασκεδάσουν την επιθυμία τους για δημιουργία, απελευθέρωσαν της φαντασίας και καινοτομία, χρησιμοποιούν «εξεζητημένους», προσωπικούς τρόπους έκφρασης (manière=τρόπος), όπως η επιμήκυνση των αναλογιών, ο τονισμός της ψυχικής κατάστασης και η υπερβολή.

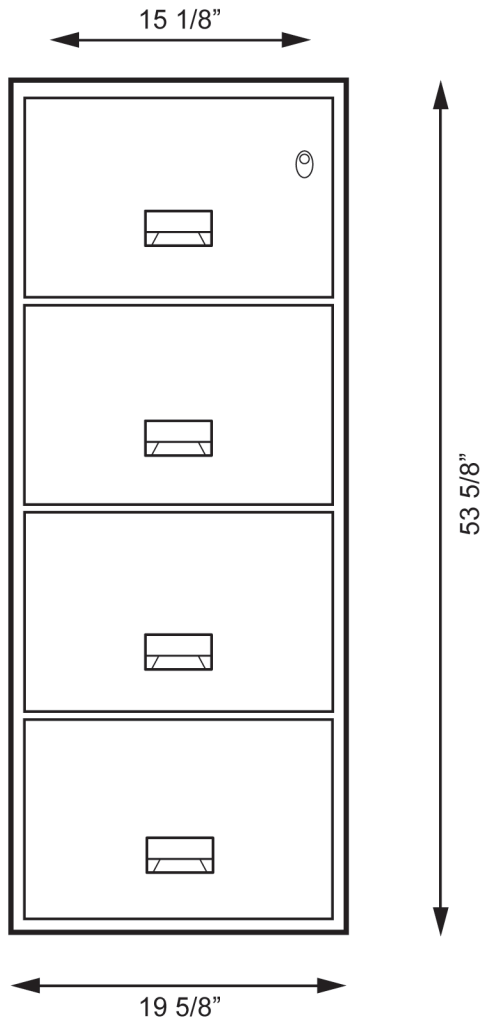


Εικ. 16

Με τις ρίζες του στην Αναγέννηση, ο Διαφωτισμός αποτελεί σημαντικό πνευματικό κίνημα που τοποθετείται στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές του 18<sup>ου</sup>. Πρεσβεύει τον ορθολογισμό και την πίστη στην πρόοδο, σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης δράσης. Ο Διαφωτισμός ήταν επακόλουθο της Επιστημονικής επανάστασης του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Οι επιστημονικές ανακαλύψεις βοήθησαν, δηλαδή, στην αποκρυστάλλωση του **ρασιοναλισμού**<sup>1</sup> και της εμπειρικής φιλοσοφίας. Ακόμη περισσότερο, η ανακάλυψη κηλίδων στον Ήλιο, κρατήρων στη Σελήνη και ύπαρξης μικροβιακών μορφών ζωής, έδωσε τέλος στην εικόνα μιας τέλειας πλάσης. Η εικόνα της φύσης και του χώρου σταδιακά αλλάζουν, ενώ το «καλό» και το «λογικό» γίνονται ισάξια. Η ιδέα του σύμπαντος στην οποία ο Θεός και η φύση ήταν ένα πράγμα, θα γίνει η κεντρική ιδέα του Διαφωτισμού. Η διδασκαλία της Εκκλησίας, μαζί με την Αριστοτελική λογική, ήρθαν σε αντίφαση με τις πειραματικές παρατηρήσεις του πραγματικού κόσμου. Ο Rene Descartes θεωρείται δάσκαλος του Διαφωτισμού και μία από τις σημαντικότερες μορφές του ευρωπαϊκού **ορθολογισμού**. Ο σκεπτικισμός πήρε μια πιο ακραία μορφή στο φιλόσοφο αυτό. Απελευθέρωσε το πνεύμα του ανθρώπου από την αυθεντία του παρελθόντος, ανακτώντας την εμπιστοσύνη στις νοητικές δυνάμεις του ανθρώπου. Την υπέταξε, όμως, στην αρχή του Ορθού Λόγου, η οποία είναι, κατά τον Descartes, ικανή να ερμηνεύσει τον κόσμο της εμπειρίας σε όλη του την έκταση, πράγμα το οποίο ανέτρεψε το μεσαιωνικό μυστικισμό και σχολαστικισμό. Εργαλείο για την κατάκτηση της γνώσης είναι τα μαθηματικά, ενώ οι αισθήσεις και η φαντασία θεωρούνται κατώτερες γνωστικές δυνάμεις : «είναι, ότι υπάρχει». Ένα ακόμα εργαλείο είναι η κατηγοριοποίηση : στο μυαλό του Descartes τα πάντα υπάρχουν σε ένα ορισμένο χώρο συντεταγμένων και ταξινομούνται το καθένα στο αντίστοιχο **κουτάκι**. Η μετάβαση, ωστόσο, από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, Αιώνα του Ορθολογισμού, στον 18<sup>ο</sup>, Αιώνα

---

1 Βλέπε γλωσσάρι



Εικ. 17



των Φώτων, έγινε με τη σημαντική συμβολή του Isaac Newton. Η χρήση του πειράματος και της παρατήρησης για τον έλεγχο των θεωριών και η **μαθηματικοποίηση - ποσοτικοποίηση** των επιστημών, άλλαξε τη φυσιογνωμία της έρευνας. Με τη θεωρία της παγκόσμιας έλξης προσέφερε μία σαφή αντίληψη του κόσμου που γρήγορα υπερίσχυσε της αντίστοιχης καρτεσιανής. Τη σκέψη των Διαφωτιστών απασχόλησαν, επίσης, τα ζητήματα της ελευθερίας και της ισότητας. Η πολιτική θεωρία του Jean-Jacques Rousseau στο Κοινωνικό Συμβόλαιο (1762) υπερασπίζεται την ελευθερία του ανθρώπου και την ισότητα. Η γνώση διαδίδεται και γίνεται κτήμα όλων, αποτελώντας το μέσο απελευθέρωσης του πνεύματος. Αποκορύφωμα αποτέλεσε η Εγκυκλοπαίδεια (1751) του Denis Diderot, με θεμέλιο την ιδέα ύπαρξης μιας επιστημονικής και ηθικής αρχιτεκτονικής της γνώσης, που προϋπέθετε, όμως, το φιλτράρισμά της μέσα από το πνεύμα της εποχής. Το 18<sup>ο</sup> αιώνα γεννιέται η επιστήμη της αρχαιολογίας. Η εξερεύνηση της αρχαίας Ελλάδας αναθεώρησε τη μέχρι τότε αντίληψη που είχαν οι αρχιτέκτονες για τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική. Έτσι, η αγάπη για την αρχαία ελληνική τέχνη εδραιώνεται στην αρχιτεκτονική. Έχοντας καταλήξει στην ιδέα της ειλικρίνειας της κατασκευής των αρχαίων έργων και στην υφολογική τους καθαρότητα, οι αρχιτέκτονες της περιόδου αυτής απορρίπτουν τη ζωνή κίνηση και το βαρύ διάκοσμο του Μπαρόκ. Έτσι, στα σχέδιά τους προσπαθούν να αποτυπώσουν την τελειότητα και τη μεγαλοπρέπεια των ελληνικών προτύπων, τα δημόσια κτίρια αποκτούν μνημειακότητα και σχεδιάζονται ατελείωτες κιονοστοιχίες, θόλοι και περίπλοκες κατόψεις.

## **Δ2 Ιστορικό πλαίσιο**

Ο 19<sup>ος</sup> και 20<sup>ος</sup> αιώνας θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως οι πλέον **ταραχώδεις αιώνες** της Νεότερης Παγκόσμιας Ιστορίας, καθώς ο πλανήτης, που σχεδόν στο σύνολό του έχει εξερευνηθεί και «ανακαλυφθεί», μετατρέπεται σε πεδίο ατελείωτων συγκρούσεων. Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας είναι η εκατονταετία εκείνη όπου η

Ευρώπη, έχοντας αντιμετωπίσει τη Ναπολεόντεια επέλαση, βιώνει συνεχείς εξεγέρσεις που γεννούν νέα ανεξάρτητα κράτη ή νέες μεγάλες αυτοκρατορίες. Είναι, επίσης, η περίοδος εκείνη που στις αποικιοποιημένες ηπείρους Αφρικής, Αμερικής και Ασίας, οι παραδοσιακές αυτοκρατορίες μάχονται μεταξύ τους για την απόλυτη κυριαρχία, σε συνδυασμό με τα εθνικοαπελευθερωτικά κινήματα, αλλά και τη νεοανερχόμενη υπερδύναμη των ΗΠΑ.

Παράλληλα, επέρχεται επανάσταση στην επιστήμη και την τεχνολογία με τη χρήση του ηλεκτρισμού, τις ιατρικές ανακαλύψεις, τη βιολογία, τις νέες φιλοσοφικές προσεγγίσεις που επιχειρούνται λόγω κοινωνικών συνθηκών, ενώ και στην τέχνη η τεχνολογία δημιουργεί νέες μορφές παράλληλα με τα έντονα νέα ρεύματα.

#### Πολιτικά:

Μετά την ήττα της γαλλικής αυτοκρατορίας και το πέρας των Ναπολεόντειων πολέμων, η Βρετανική Αυτοκρατορία γίνεται κυρίαρχη δύναμη στον κόσμο, ελέγχει το ένα τέταρτο του παγκόσμιου πληθυσμού και το ένα πέμπτο της συνολικής έκτασης (Pax Britannica). Είναι η περίοδος όπου μετουσιώνεται στη γνωστή Βικτοριανή περίοδο που συνδυάζει τον πολιτικό **συντηρητισμό** με την ανάδειξη **φιλελεύθερων** πολιτικών ιδεών οι οποίες δέχονται επαναστατικές ιδέες και δράσεις όπως των Ελλήνων.

Την ίδια στιγμή, επιχειρούνται προσπάθειες εγκαθίδρυσης **δημοκρατιών** χωρίς επικεφαλής μονάρχες στα πρότυπα των ΗΠΑ, κάτι που τελικά καταφέρνει η Γαλλία με την εγκαθίδρυση της Γ' Γαλλικής Δημοκρατίας το 1870. Είναι ο αιώνας που επίσης απαλείφονται και οι τελευταίες απολήξεις της ευρωπαϊκής φεουδαρχίας με την συνένωση των μικρών ηγεμονιών της Γερμανίας, υπό την καθοδήγηση του Otto von Bismarck, και τη δημιουργία της Γερμανικής αυτοκρατορίας το 1871. Η τελευταία θα καταλυθεί με το πέρας του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Σε παρόμοιο μοτίβο ο Ιταλός πρωθυπουργός Camillo Cavour ενοποιεί τα κράτη της Ιταλικής χερσονήσου. Στα ανατολικά τη Ευρώπης ξεκινά η πτώση της Οθωμανικής κατοχής των Βαλκανίων, η οποία οδήγησε

στη δημιουργία της Σερβίας, της Βουλγαρίας, του Μαυροβουνίου, της Ρουμανίας και της Ελλάδας. Κάτω από διαφορετικές επαναστατικές συνθήκες δημιουργείται και το βασίλειο του Βελγίου.

Στην αμερικανική ήπειρο οι Ηνωμένες Πολιτείες υπερδιπλασιάζονται αποκτώντας εκτάσεις από τη Γαλλία, τη Βρετανία, το Μεξικό και τους Ιθαγενείς. Η χώρα αναπτύσσεται ραγδαία, όμως ο συντηρητισμός θα έρθει σε σύγκρουση με τις νέες ιδέες και θα οδηγηθούμε στον αμερικανικό εμφύλιο την περίοδο μεταξύ 1861 και 1865 που, παρά τις καταστροφικές του συνέπειες, θα δημιουργήσει μια ισχυρή βάση για την ανάπτυξη της σημερινής υπερδύναμης. Τέλος, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα οι περισσότερες από τις αποικίες της Λατινικής Αμερικής θα **απελευθερωθούν** από την ισπανική και πορτογαλική αυτοκρατορία μέσα από πολέμους ανεξαρτησίας.

Κοινωνικά:

Η περίοδος από το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι τα μισά του 19<sup>ου</sup> έχει αποκαλεστεί από τον Eric Hobsbawm ως η εποχή των επαναστάσεων με αρχή της τη Γαλλική Επανάσταση. Ο αντιδραστικός απολυταρχισμός που επιβλήθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη μετά τη Γαλλική Επανάσταση, αλλά και τα πρότυπα πολιτικών ρήξεων και ανατροπών, που δημιούργησαν τα γεγονότα του 1789, αποτέλεσαν τη μαγιά για τα Επαναστατικά Κινήματα που ακολούθησαν.

Ο **συντηρητικός κόσμος** της εποχής είχε ως βασικό στόχο να αποτρέψει το ενδεχόμενο μιας νέας επανάστασης. Παρ' όλα αυτά, ποτέ η επαναστατικότητα στην ευρωπαϊκή ιστορία δεν ήταν τόσο γενική, τόσο έτοιμη να μεταδοθεί, τόσο αυθόρμητα όσο και με εσκεμμένη προπαγάνδα. Τα κινήματα της περιόδου μεταξύ 1815 και 1848 τα συνέδεε κυρίως η κοινή τους απέχθεια για τα συντηρητικά καθεστώτα. Κοινό μέτωπο όλων ήταν η απόλυτη μοναρχία, η εκκλησία και η αριστοκρατία.

Παρά τις αιματηρές εξεγέρσεις των λαϊκών στρωμάτων σε όλη την Ευρώπη, η κοινωνική διαστρωμάτωση δε μεταβάλλεται. Βέβαια, η **αστική τάξη** αυξάνει και δυναμώνει, αλλά δείχνει να αποκτά στη σύνθεσή της στοιχεία από την αριστοκρα-

τία, βασίζοντας εκεί την ταξική συνείδηση των εκπροσώπων της.

Η εισαγωγή των σιδηροδρόμων, η πρώτη σημαντική πρόοδος στις επίγειες μεταφορές, αλλάζει τον τρόπο που οι άνθρωποι ζούσαν και μικραίνει τις μέχρι τότε μεγάλες αποστάσεις, προκαλώντας **μεγάλες κινήσεις αστικοποίησης** σε όλον τον κόσμο. Πολλές πόλεις ξεπερνούν πλέον σε πληθυσμό το ένα εκατομμύριο και συγκεντρώνουν πολλές διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, μία εκ των οποίων και αυτή των απελευθέρων, ειδικά στην Αμερική, καθώς η δουλειά έχει καταργηθεί διεθνώς.

Να σημειωθεί, επίσης, ότι το 19<sup>ο</sup> αιώνα, η καταπιεζόμενη κοινωνική ομάδα είναι οι **εργάτες** τους οποίους δημιούργησε η συνεχιζόμενη βιομηχανική επανάσταση. Η συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα βρίσκει ιδεολογική και πολιτική διέξοδο στα εκκολλητόμενα σοσιαλιστικά και κουμμουνιστικά ρεύματα, βασικός εκφραστής των οποίων θα είναι ο Karl Marx. Η δυναμική των εν λόγω κινήσεων θα φανεί στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα που θα προκαλέσει και την κατάλυση των πολιτικοκοινωνικών δομών της Ευρώπης.

#### Οικονομία:

Ο έλεγχος των θαλάσσιων δρόμων, η ανεξέλεγκτη εκμετάλλευση των πόρων των αποικιών και η ανάπτυξη του βιομηχανικού κεφαλαίου, αλλάζουν τελείως το οικονομικό τοπίο της υφηγίου. Ο καπιταλισμός, εκφραζόμενος κυρίως από την ανερχόμενη αστική τάξη, καταργεί την επί αιώνων κυριαρχία των φεουδαρχών - γαιοκτημόνων.

**Η Βιομηχανική Επανάσταση**, η οποία τοποθετείται την περίοδο μεταξύ 1750 και 1850, αλλάζει το τοπίο της οικονομίας και ιδιαίτερα την παραγωγική διαδικασία στη γεωργία, τη μεταποίηση, τα μεταλλεία, τις μεταφορές, και έχει μια βαθιά επίδραση στις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής. Ξεκίνησε στο Ηνωμένο Βασίλειο και στη συνέχεια εξαπλώθηκε σε όλη τη Δυτική Ευρώπη, Βόρεια Αμερική, την Ιαπωνία, και τελικά σε ολόκληρο τον κόσμο.

Σχεδόν κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής επηρεά-

στηκε με κάποιο τρόπο. Πιο συγκεκριμένα, το μέσο εισόδημα και ο πληθυσμός άρχισε να παρουσιάζει πρωτοφανή βιώσιμη ανάπτυξη. Στους δύο αιώνες μετά το 1800, ο μέσος όρος του παγκόσμιου κατά κεφαλήν εισοδήματος δεκαπλασιάστηκε, ενώ ο πληθυσμός του πλανήτη αυξήθηκε κατά έξι φορές.

Την Πρώτη Βιομηχανική Επανάσταση ακολουθεί η Δεύτερη Βιομηχανική Επανάσταση το 1850, που χαρακτηρίζεται από την τεχνολογική και οικονομική πρόοδο που επιταχύνθηκε με την ανάπτυξη των ατμοκίνητων πλοίων, σιδηροδρόμων, και αργότερα τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, λόγω της ηλεκτρικής ενέργειας. Εκπρόσωποι της οικονομικής ιστορίας συμφωνούν ότι η έναρξη της Βιομηχανικής Επανάστασης είναι το πιο σημαντικό γεγονός στην ιστορία της ανθρωπότητας μετά από την εξημέρωση των ζώων και την ανάπτυξη της γεωργίας.

Παράλληλα, η οικονομία γίνεται επιστήμη, ενώ συστήματα συναλλαγών εξελίσσονται, οι αγορές αξιών και χρημάτων αναπτύσσονται και δημιουργούνται νέες χρηματιστηριακές αγορές.  
Επιστήμη:

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας θεωρείται η πρώτη σημαντική περίοδος από πλευράς εφευρέσεων και ανακαλύψεων, με σημαντικά επιτεύγματα στους τομείς των μαθηματικών, φυσικής, χημείας, βιολογίας, της ηλεκτρικής ενέργειας και της μεταλλουργίας που προλαβαίνουν το έδαφος για τις τεχνολογικές εξελίξεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Η πρόοδος στην ιατρική με την κατανόηση της ανθρώπινης ανατομίας και της πρόληψης των ασθενειών, θεωρείται εν μέρει υπεύθυνη για την επιτάχυνση του ρυθμού αύξησης του πληθυσμού στο δυτικό κόσμο. Ενδεικτικά σημειώνεται ότι ανακαλύφθηκε ο βάκιλος της φυματίωσης από τον Robert Koch, ασθένεια που ευθύνονταν για μεγάλο ποσοστό θανάτων στην Ευρώπη.

Εμβληματική φυσιογνωμία, βέβαια, την περίοδο του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποτελεί ο **Charles Darwin**, θεμελιωτής της θεωρίας της εξέλιξης, καθώς και εισηγητής του μηχανισμού της φυσικής επιλογής, μέσω του οποίου πρότεινε ότι συντελείται η εξέλιξη. Το βι-

βλίο του «**Η Καταγωγή των Ειδών**» αποτέλεσε επανάσταση στη βιολογία, ερχόμενη σε σύγκρουση με τις θεοκρατικές απόψεις για την καταγωγή του ανθρώπου. **Κατέλυσε, έτσι, το αρχέτυπο του Θεού** και τη μεταφυσική θεμελίωση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Παράλληλα, η φυσική παρουσιάζει μια σειρά σημαντικών επιτευγμάτων, ξεκινώντας από την πρώτη σε λειτουργία ατμομηχανή, εφευρέθηκε ο πρώτος ηλεκτροκινητήρας, ο ηλεκτρικός λαμπτήρας του Thomas Edison, ενώ το 1838 ο Samuel Morse φέρνει την επανάσταση στην επικοινωνία με τη δημιουργία του τηλεγράφου και αργότερα ο Alexander Graham Bell με το τηλέφωνο. Τέχνες:

Ιδιαίτερα έντονη ήταν η «παραγωγή» των τεχνών κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα με τα ρεύματα του **Ρεαλισμού** και του **Ρομαντισμού** στις πρώτες δεκαετίες να ανοίγουν το δρόμο στον ιμπρεσιονισμό και μετά-ιμπρεσιονισμό στο δεύτερο μισό του αιώνα.

Στη μουσική, η Σονάτα, που έχει ωριμάσει κατά την Κλασική εποχή, θα γίνει η κύρια μορφή οργανικής σύνθεσης σε όλο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Πολλοί μεγάλοι συνθέτες έζησαν αυτήν την εποχή, όπως ο L. van Beethoven, ο F. Liszt, ο F. Sopen, ο P. I. Tchaikovsky και ο R. Wagner.

Όπως και στα εικαστικά, έτσι και στο χώρο της λογοτεχνίας ο αιώνας ανοίγει με το ρομαντισμό, ένα κίνημα που εξαπλώθηκε και εδραιώθηκε σε όλη την Ευρώπη ως αντίδραση στον ορθολογισμό του 18<sup>ου</sup> αιώνα και τη βιομηχανική επανάσταση. Ο ρομαντισμός επιχειρεί να επανασυνδέσει τον άνθρωπο με τη φύση, τη παράδοση, το πάθος και το μύθο. Η Γαλλική λογοτεχνία πρωταγωνιστεί, κι έτσι μετά τη στασιμότητα, λόγω των Ναπολεόντειων πολέμων, αναπτύσσεται ραγδαία και αρχίζει σταδιακά η περίοδος του μοντερνισμού.

Παράλληλα, στη φιλοσοφία ο επαναπροσδιορισμός της φύσης του ανθρώπου, τόσο μέσα από τις επιστημονικές εξελίξεις όσο και μέσα από τις διαρκώς μεταβαλλόμενες κοινωνικές συνθήκες, δημιουργεί τις βάσεις για νέες θεωρίες.

Σημειώνεται, τέλος, η γέννηση μιας ακόμα τέχνης, καθώς η δυνατότητα της απεικόνισης οδηγεί στην ανακάλυψη

του **κινηματογράφου**, ενώ πλέον είναι δυνατή και η καταγραφή του ήχου μέσω της ανακάλυψης του **φωνόγραφου**. Τα μέσα αυτά έφεραν επανάσταση και στην επικοινωνία, καθώς πλέον ένα γεγονός θα μπορούσε να καταγράψει την ίδια την στιγμή της δράσης του προσδίδοντας το βαθμό αμεσότητας του ένφωνου λόγου που έλειπε από το γραπτό. Σε αυτό συνέβαλε, βέβαια, και το τηλέφωνο που αναφέραμε πιο πάνω.

### **Δ3 Φιλοσοφία/Θεωρία**

Ηδη από τον 18<sup>ο</sup> αλλά κυρίως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, παρατηρούμε μια μεγάλη συγγραφική προσπάθεια θεωρητικών της αρχιτεκτονικής προς την αναζήτηση της «αλήθειας», η οποία είχε ως αποτέλεσμα μια ευρεία γκάμα απόψεων, πολλές από τις οποίες αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους. Στη διάλεξή μας μελετήσαμε κάποιους από τους σημαντικότερους θεωρητικούς της εποχής, τα έργα των οποίων είτε σηματοδοτούν μια συνέχεια σκέψεων και απόψεων, είτε το αντίθετο.

Στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα στη Γαλλία, είχαμε την νεοκλασική «επανάσταση» στους κλάδους της αρχιτεκτονικής και της τέχνης. Η αρχιτεκτονική «επανάσταση» ήρθε σε ρήξη με το νεοκλασικό ακαδημαϊσμό και τα ιστορικά στυλ. Με έναν εκλεκτισμό μορφών δημιουργημένων σε διαφορετικές εποχές του παρελθόντος από τη μία, και με μια διατήρηση οικουμενικών, αμετάβλητων μορφών κοινών σε όλους τους λαούς από την άλλη, αυτό το κίνημα ήταν στραμμένο προς τη **νεωτερικότητα**. Θα μελετήσουμε, αρχικά, δύο κορυφαίους εκπροσώπους της «επαναστατικής» αρχιτεκτονικής της Γαλλίας, τον E. L. Boullée και τον C. N. Ledoux. Και οι δύο, γνωρίζοντας σε βάθος την αρχιτεκτονική του παρελθόντος, κρατήσανε από αυτή τις μορφές που τους εξυπηρετούσαν, στρέφοντας ταυτόχρονα το βλέμμα τους στο μέλλον.

Ο Γάλλος Etienne-Louis Boullée ήταν ένας από τους δασκάλους της αρχιτεκτονικής που έπαιξε σημαντικό ρόλο στο πνεύμα της αρχιτεκτονικής του τέλους του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Μαθητής του J. F.

Blondel<sup>2</sup> και επηρεασμένος από το Διαφωτισμό, άφησε το σημαντικό έργο «Essai sur l'art» («Δοκίμιο περί τέχνης») και σχέδια που έκανε σε σχέση μ' αυτό. Ο Boullée κάνει ένα σαφή διαχωρισμό της αρχιτεκτονικής από το κατασκευαστικό-οικοδομικό μέρος του κτιρίου. Το κτίζειν γι' αυτόν είναι «δευτερεύουσα τέχνη». Η έρευνά του βασίζεται στην εικονική επίδραση των στερεών σωμάτων. Με το ρητό «Και επίσης είμαι ζωγράφος»<sup>3</sup> στον πρόλογο του Δοκιμίου του, φέρνει τον αρχιτέκτονα δίπλα στον ποιητή και το ζωγράφο. Πιστεύει ότι τα κτίρια, ιδιαίτερα τα δημόσια, πρέπει να είναι «**ποιήματα**»<sup>4</sup> που μιλούν στην ψυχή του υποκειμένου-παρατηρητή. Για να το πετύχει αυτό ο αρχιτέκτονας, πρέπει να προσφύγει στη φύση, να τη μιμηθεί και να βρει τις αμετάβλητες μορφές, τα **σύμβολα** για να εκφραστεί<sup>5</sup>. Ως εκ τούτου, προσπαθεί στα σχέδιά του να δημιουργήσει «τέλειες εικόνες της φύσης» (grandes tableaux de la nature)<sup>6</sup>, καθώς πιστεύει ότι η αρχιτεκτονική είναι η μόνη τέχνη που «βάζει τη φύση σε δουλειά». Χρησιμοποιεί τα στοιχειώδη γεωμετρικά σχήματα : τον κύβο, τον κύλινδρο, την πυραμίδα και τη σφαίρα, των οποίων η κανονικότητα και η συμμετρία αποτελούν μια συνόψιση της φύσης. Το τελειότερο, ωστόσο, στερεό γι' αυτόν είναι η σφαίρα γιατί συνδυάζει τέλεια συμμετρία και καθαρότητα με την καλύτερη ποικιλία. Η δυνατότητα των συμβόλων να κοινο-

2 Κλασική παιδεία του Jacques Francois Blondel στη Σχολή Τεχνών (Ecole des Arts)

3 Hanno-Walter Kruft, *A history of architectural theory : from Vitruvius to the present*, London, Zwemmer, 1994, σελ. 158

4 «Ναι, πιστεύω ότι τα κτίριά μας, πάνω απ' όλα τα δημόσια, θα έπρεπε να είναι από κάποια άποψη ποιήματα. Οι εικόνες που προσφέρουν στις αισθήσεις θα έπρεπε να μας διεγείρουν συναισθήματα αντίστοιχα της πρόθεσης για την οποία αυτά τα κτίρια προορίζονται.» Hanno-Walter Kruft, *A history of architectural theory : from Vitruvius to the present*, London, Zwemmer, 1994, σελ. 159

5 Η αναζήτηση των αμετάβλητων μορφών επανέρχεται όπως θα δούμε στη συνέχεια στο έργο του Saussure και της σημειολογίας.

6 Hanno-Walter Kruft, *A history of architectural theory : from Vitruvius to the present*, London, Zwemmer, 1994, σελ. 160



ποιούν τη λειτουργία του περιεχομένου τους, ονομάζεται από τον Boullée «**χαρακτήρας**» (caractere). Τα κτίρια των σχεδίων του παίρνουν, μ' αυτόν τον τρόπο, το ρόλο του φορέα μηνύματος. Πρόκειται ουσιαστικά για κτίρια-αφίσες τα οποία εξωτερικεύουν τη λειτουργία τους και αφήνουν ένα αίσθημα ικανοποίησης στο υποκείμενο-παρατηρητή. Αλλωστε, η αρχιτεκτονική για τον Boullée πρέπει πρώτα απ' όλα να ικανοποιεί τις αισθήσεις. Μ' αυτόν τον τρόπο, η ίδια η αρχιτεκτονική γίνεται ένας κώδικας, μία γλώσσα και απ' αυτό προκύπτει ο όρος «**ομιλούσα αρχιτεκτονική**» (architecture parlante), όρος που θα συναντήσουμε και παρακάτω στον C. N. Ledoux. Οι διδακτικές προθέσεις μέσω της αρχιτεκτονικής είναι φανερές. Η μεγάλη κλίμακα, η μνημειακότητα και η αίσθηση της απεραντοσύνης στα σχέδιά του αποδεικνύουν τη σημασία του μεγέθους για τον Boullée<sup>7</sup>. Ενδιαφέρον είναι, επίσης, το παιχνίδι φωτός-σκιάς με το οποίο δημιουργεί στα έργα μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα. Η μνημειακότητα, ωστόσο, δεν είναι έκφραση μεγαλομανίας, αλλά μια έκφραση της υπερβατικότητας της φύσης, της οποίας το μεγαλείο αντανακλάται στην αρχιτεκτονική, χαρακτηριστική οπτική διάσταση του κόσμου του ύστερου Διαφωτισμού.

Ο δεύτερος εκπρόσωπος της «επαναστατικής» αρχιτεκτονικής είναι ο Γάλλος Claude Nicolas Ledoux. Ήταν και αυτός μαθητής του J. F. Blondel, ωστόσο, όντας πιο φιλόδοξος και πρακτικός από τον Boullée, άφησε πολλά υλοποιημένα έργα.

Ο Ledoux δήλωσε : «Αν εύχεσαι να είσαι αρχιτέκτονας, ξεκίνα ως ζωγράφος»<sup>8</sup> , βλέπουμε και εδώ, λοιπόν, τη διάκριση της τέχνης του κτίζειν από την αρχιτεκτονική. Σχεδίασε πολλές αστικές κατοικίες της καλής κοινωνίας των χρόνων πριν την Επανάσταση του 1789. Στα πρώιμα έργα του, όπως το θέατρο της Μπεζανσόν ή το Οτέλ ντ' Αλβύλ στο Παρίσι, παρατηρούμε έναν **εκλεκτισμό μορφών** του παρελθόντος, όπως η επιλογή δω

<sup>7</sup>«Είναι αλήθεια λοιπόν ότι το μεγάλο είναι απαραίτητο σύμμαχος του ωραίου.»  
<sup>8</sup> Hanno-Walter Kruft, *A history of architectural theory : from Vitruvius to the present*, London, Zwemmer, 1994, σελ. 158



Εικ. 18 : L'arbi du pauvre, Claude Nicolas Ledoux, 1804. Ενας γυμνός άνδρας κάθεται κάτω από ένα δέντρο, δίπλα στη θάλασσα κοιτάζοντας πάνω στους θεούς στον ουρανό. «Αυτό το απέραντο σύμπαν που σε εκπλήσσει είναι το σπίτι του αγνού ανθρώπου, το οποίο έχει λεηλατηθεί.»

ρικών κιώνων στο πρώτο και τοςκανικών στο δεύτερο. Τα πενήντα ογκώδη, μεγάλης κλίμακας και γυμνά από περιττό διάκοσμο τελωνεία (barriers) που σχεδίασε στο Παρίσι προκάλεσαν αναστάτωση με τον επιθετικό τους χαρακτήρα. Ο διάκοσμος για το Ledoux επιτρέπεται μόνο όταν δικαιολογείται από το χαρακτήρα (caractère) του κτιρίου. Έτσι, χρησιμοποιεί ρυθμούς συναγόμενους από τη φύση όπως ο δωρικός, ενώ ο κορινθιακός αντίθετα θεωρείται περιττός και ζημιόγόνος για την οικονομία. Ο Ledoux, σαφώς επηρεασμένος από τη θεωρία του Jean-Jacques Rousseau περί Κοινωνικού Συμβολαίου, πιστεύει ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να αντανακλά τις αρχές της κοινωνικής συνύπαρξης. Σε αντίθεση με τη θεωρία του Blondel περί ιεραρχίας των αρχιτεκτονικών έργων αντίστοιχης με την κοινωνική διαστρωμάτωση, για το Ledoux η μόνη διαφορά ανάγεται στην κλίμακα και το χαρακτήρα τους<sup>9</sup>. Η αρχιτεκτονική δεν εξέφραζε πλέον την κοινωνική θέση των ιδιοκτητών, αλλά το είδος της εργασίας που συντελείται στα κελύφη της και τη σημασία του για την κοινωνία. Τα σχέδιά του τοποθετούνται στη φύση, μακριά από τις πόλεις, τις οποίες και θεωρεί πηγή των δεινών του πολιτισμού, ως αντίδραση στο βιομηχανικό τρόπο ζωής και μία επιστροφή στο Ρομαντισμό, στοιχείο που εντοπίζουμε και στο Rousseau. Το αντίκτυπο που είχε ο σχεδιασμός της ουτοπικής πόλης του Chaux και των αρχιτεκτονικών, πολεοδομικών και κοινωνικών αναζητήσεών της, στον ύστερο σχεδιασμό ιδανικών πόλεων που επρόκειτο να καθιερωθεί τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, είναι ολοφάνερη.

Όπως ο Boullée, ο Ledoux έχει για εργαλεία του τα καθαρά γεωμετρικά σχήματα, τη συμμετρία και τη μνημειακότητα, δίνοντας στα κτίριά του ένα χαρακτήρα ο οποίος, **υπερβαίνοντας τη**

---

<sup>9</sup> «Ο καλλιτέχνης δε μπορεί πάντα να προσφέρει εκείνες τις γιγάντιες αναλογίες που μας κατατρομάζουν οπτικά, αλλά αν είναι πραγματικός καλλιτέχνης δε θα σταματήσει να είναι καλλιτέχνης και όταν χτίζει την καλύβα ενός ξυλοκόπου.» (Hanno-Walter Kruft, *A history of architectural theory : from Vitruvius to the present*, London, Zwemmer, 1994, σελ. 162-163)

**λειτουργικότητα**, γίνεται μέσο έκφρασης, γίνεται **σύμβολο**. Κάθε κτίριο συνδέεται με ένα ιδιαίτερο συναίσθημα. Εμφανίζεται, έτσι, η «ομιλούσα αρχιτεκτονική» (architecture parlante) και εδώ, μια αρχιτεκτονική με εκπαιδευτικό ρόλο, όπου ο αρχιτέκτονας γίνεται παιδαγωγός της κοινωνίας. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στο σχέδιο για το Ναό του Ερωτα (Oikema). Πρόκειται για έναν οίκο ανοχής του οποίου η κάτοψη μοιάζει με φαλλό σε στύση, αποτρέποντας έτσι το υποκείμενο-παρατηρητή να μπει στο Οίκημα. Τα τελευταία χρόνια, παρατηρούμε μια εξέλιξη της ιδέας του χαρακτήρα στα σχέδιά του. Η κλίμακα και η μνημειακότητα του σχεδιασμού του παλατιού και του δημόσιου κτιρίου περνάει σ' αυτόν των λιγότερο φιλόδοξων κτισμάτων. Έτσι, το σπίτι αυτού που έφτιαχνε τσέρκια για βαρέλια (House of a Hoopmaker), ήταν ένας μνημειώδης κύβος εγγεγραμμένος σε ομόκεντρους κύκλους που σχημάτιζαν στην όψη στεφάνια. Τα καθαρά γεωμετρικά σχήματα χρησιμοποιήθηκαν ως βάση της αρχιτεκτονικής ήδη από την Αναγέννηση, αλλά πρώτη φορά απέκτησαν ανεξάρτητη θέση ως σύμβολα, αποκομμένα από τις υπόλοιπες θεμελιώδεις αρχές της αρχιτεκτονικής. Αυτό το πνεύμα της αρχιτεκτονικής θα το συναντήσουμε ξανά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα και το μοντέρνο κίνημα. Έτσι, ο Ledoux μπορεί να θεωρηθεί πρόδρομος του Loos και του Le Corbusier.

Ο Γάλλος αρχιτέκτονας και θεωρητικός του 19<sup>ου</sup> αιώνα Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc, έγινε γνωστός για τις αναστηλώσεις του σε μεσαιωνικά κτίρια. Αυτό του έδωσε τη δυνατότητα να μελετήσει σε βάθος τη γοτθική αρχιτεκτονική<sup>10</sup>. Στο σημαντικό έργο του «Dictionnaire raisonne de l' architecture francaise du XIe au XVIe siècle» («Θεματικό λεξικό της γαλλικής αρχιτεκτονικής από τον 11<sup>ο</sup> ως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα») μελετά την ελληνική, τη βυζαντινή και τη γοτθική αρχιτεκτονική. Αυτό δε συνδέεται με κάποια αναβίωση σπουδαίων μορφών του παρελθόντος. Η μελέτη

---

10 Έδωσε έμφαση κυρίως σε αυτές γιατί θεωρεί ότι η νεότερη αρχιτεκτονική εμμένει στον εντυπωσιασμό μέσω των διακόσμησης και του περιβλήματος και απομακρύνεται όλο και περισσότερο από την κατασκευαστική δομή.

του έχει σκοπό την αναζήτηση της αλήθειας που υπήρχε, υπάρχει και θα υπάρχει. Προσπαθεί μέσα από την ανάλυση των στοιχείων του παρελθόντος, να εξαλείψει όλα τα περιττά και κενά νοήματος στοιχεία, ώστε να αποκαλυφθούν οι **κοινές αρχές** της αρχιτεκτονικής. Οι ρυθμοί όλων των εποχών προκύπτουν από αυτές τις αρχές, οι οποίες κάθε φορά, επηρεασμένες από το συγκεκριμένο, παράγουν διαφορετικά αποτελέσματα. Ο Viollet θεωρεί ότι οι βασικές αυτές αρχές είναι ο **Ορθός Λόγος**, σύμφωνα με το Rene Descartes. Έτσι, προχωράει στην ανάλυση των μορφών κάθε εποχής για να μελετήσει κατά πόσο εκφράζουν αυτές τις αρχές. Για να είναι ειλικρινείς αυτές οι μορφές, πρέπει αρχικά να είναι αληθείς ως προς το πρόγραμμα, δηλαδή να είναι πιστές στον τόπο και το χρόνο που δημιουργούνται, και έπειτα ειλικρινείς ως προς την κατασκευή, δηλαδή να χρησιμοποιούν τα υλικά σύμφωνα με τις ιδιότητές τους. Τη θεωρία του περί «**διάφανων**» υλικών<sup>11</sup> τη στήριξε στην πολυχρωμία στην ελληνική τέχνη και στο παράδειγμα του Παρθενώνα<sup>12</sup>. Αντιμετωπίζει την επικάλυψη του Παρθενώνα με χρώμα ως ένα διαφανή μανδύα ο οποίος άφηνε να αποκαλυφθεί το κατασκευαστικό μέρος του οικοδομήματος. Οι μορφές πρέπει να κοινοποιούν το κατασκευαστικό περιεχόμενο, είτε αυτό είναι

---

11 Την έννοια των «διάφανων» υλικών τη βρήκαμε στο βιβλίο «Εισαγωγή στη θεωρία της αρχιτεκτονικής» του Παναγιώτη Τουρνικιώτη, σελ. 95  
 12 Ο 19ος αιώνας βρήκε πολλούς θεωρητικούς και αρχιτέκτονες σε διαμάχη για το ζήτημα της πολυχρωμίας στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική. Μέχρι τότε κυριαρχούσε η αντίληψη ότι η ελληνική τέχνη ήταν καθαρή και άχρωμη, εξιδανικευμένη εικόνα την οποία δημιούργησε ο Γερμανός θεωρητικός Johann Joachim Winkelmann (1717-1768) με το έργο του «History of Ancient Art» («Ιστορία της αρχαίας τέχνης», 1764). Την ανατροπή έφερε ο Jacques Ignace Ittorff (1792-1867) ο οποίος ταξιδεύοντας στην Ιταλία ανακάλυψε ίχνη βαμμένου κονιάματος σε ναούς. Με δημοσιεύσεις και διαλέξεις του (μεταξύ 1851-1830), υποστήριξε ότι οι ελληνικοί ναοί ήταν βαμμένοι κίτρινοι, ενώ τα μοτίβα, τα κυμάτια και οι γλυπτικές λεπτομέρειες ήταν σε έντονο κόκκινο, μπλε, πράσινο και χρυσό χρώμα. Αυτό έφερε μια αισιόδοξη νότα σε μια ομάδα αρχιτεκτόνων με το όνομα Νεογκρέκ, μεταξύ των οποίων και ο Viollet-le-Duc, οι οποίοι πίστευαν ότι είχε επιτέλους ανοίξει ο δρόμος για μια νέα αρχιτεκτονική.

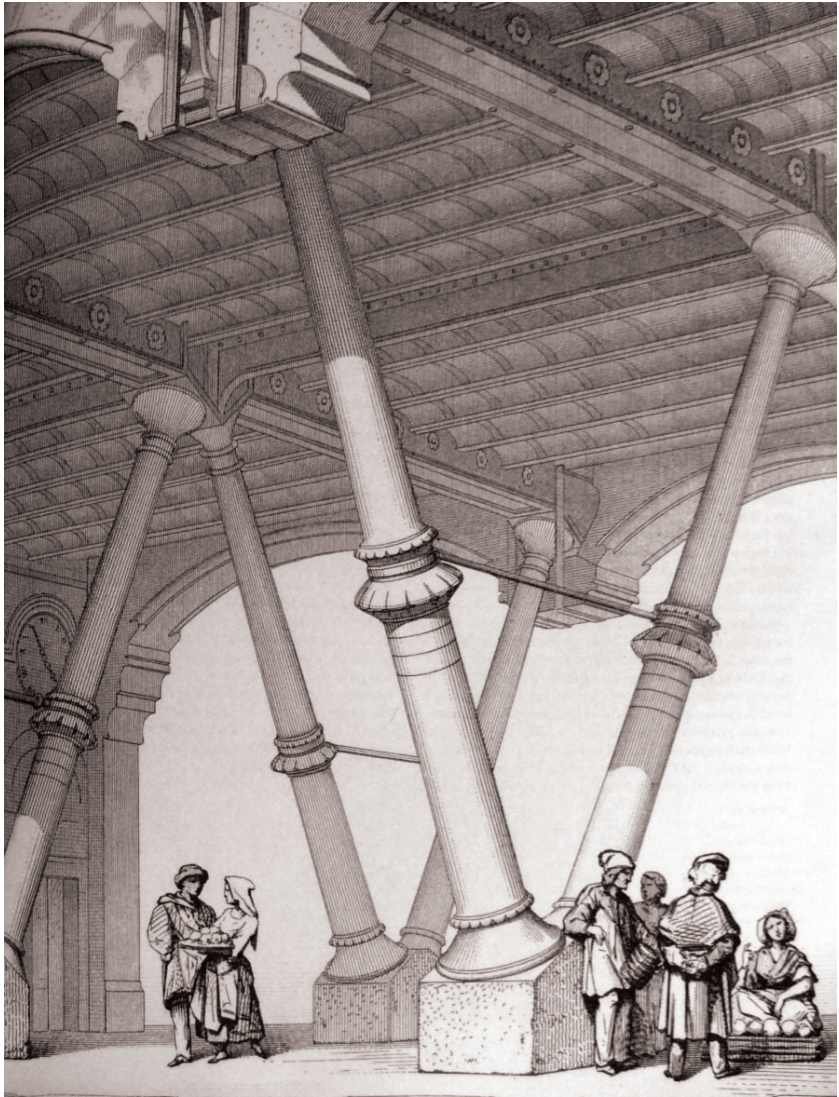
μάρμαρο όπως στον Παρθενώνα, είτε σίδηρο όπως στις σύγχρονες κατασκευές. Μπορεί, επίσης, να αρνείται την οποιαδήποτε μίμηση ολόκληρων μορφών και ρυθμών του παρελθόντος, ωστόσο δέχεται τη συνετή χρήση διακοσμητικών στοιχείων. Οντας άθεος, δε φοβάται να παρουσιάσει το γοτθικό ρυθμό ως επίλυση κάποιων λειτουργικών και υλικών προβλημάτων και όχι, όπως θα δούμε παρακάτω στο Ruskin, ως εκδήλωση θρησκευτικής και ηθικής υποταγής. Αυτό δείχνει ότι ο Viollet δεν αντιμετώπιζε την αρχιτεκτονική ως ένα αισθητικό φαινόμενο, αλλά ως απόρροια μιας επιστημονικής έρευνας. Έτσι, απορρίπτοντας την προσκόλληση στις μορφές του παρελθόντος και τους ακαδημαϊκούς κανόνες, πιστεύει ότι η εφαρμογή του ορθού λόγου σε συνδυασμό με τη χρήση νέων υλικών όπως το σίδηρο, μπορούν να οδηγήσουν σε μια νέα αρχιτεκτονική γλώσσα που θα ανήκει αποκλειστικά στον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Στο έργο «Entretiens sur l'architecture» («Συζητήσεις περί αρχιτεκτονικής») ο Viollet κάνει κάποιες προσπάθειες να προβλέψει το πώς θα είναι αυτή η νέα αρχιτεκτονική. Στα σχέδια αυτά επεξεργάζεται και οραματίζεται τις δυνατότητες του σιδήρου.

Η οπτική και οι ερμηνείες του Viollet επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τα εννοιολογικά εργαλεία της αρχιτεκτονικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ιδιαίτερα του μοντέρνου κινήματος. Με το βλέμμα του στραμμένο στη νεωτερικότητα, την κατασκευαστική ειλικρίνεια, την απόρριψη του περιττού διακόσμου, του κλασικισμού και του ακαδημαϊσμού, άνοιξε το θέμα της λειτουργίας και της φύσης της αρχιτεκτονικής που θα κορυφωθεί τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Σ' αυτό το σημείο είναι αναγκαίο να αναφερθούμε στο Γερμανό Gottfried Semper, έναν από τους σπουδαιότερους θεωρητικούς και αρχιτέκτονες του 19<sup>ου</sup> αιώνα της Γερμανίας, του οποίου η θεωρία συσχετίζεται με αυτήν του Viollet-le-Duc. Σχεδίασε αρκετά κτίρια, κυρίως στη Δρέσδη, όπως την Πινακοθήκη σε ιταλικό αναγεννησιακό ρυθμό και την Οπερα (1871-1878) σε μπαρόκ τεχνοτροπία. Στα δημοσιεύματά του «Die vier Elemente der Baukunst» («Τα τέσσερα στοιχεία της αρχιτεκτονικής») και «Der



Εικ. 19 : Entretiens sur l' architecture, Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc,  
1863-1872



Εικ. 20 : Entretiens sur l' architecture, 1863-1872



Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik» («Το στυλ στις εφαρμοσμένες και στις οικοδομικές τέχνες, ήτοι πρακτική αισθητική»), αναφέρει τις τέσσερις βασικές διαδικασίες κατασκευής από τις οποίες κατάγεται η αρχιτεκτονική : την ύφανση, το πλάσιμο, το χτίσιμο με ξύλα και το χτίσιμο με πέτρα. Στον πρόλογο του δεύτερου έργου του σημειώνει τη σπουδαιότητα και τις υψηλές ιδέες που συμβολίζει ο διάκοσμος, φέρνοντας ως παράδειγμα το νεκρικό στεφάνι, αναγνωρίζοντάς το ως το πρώτο διακοσμητικό στοιχείο που κατασκεύασε ο άνθρωπος. Οπως και άλλοι πολλοί αρχιτέκτονες στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, έτσι και ο Semper, ταξίδεψε στην Αθήνα για να ερευνήσει την πολυχρωμία στην αρχαία ελληνική τέχνη. Έτσι, μελετώντας έργα όπως ο Παρθενώνας, το Θησείο, το μνημείο του Λυσικράτους κ.α., τάχθηκε και αυτός υπέρ της θεωρίας της πολυχρωμίας στην αρχαία τέχνη<sup>13</sup>. **Αμφισβήτησε**, λοιπόν, τις θεωρίες του αυστηρού και δογματικού νεοκλασικισμού, κατακρίνοντας την αρχιτεκτονική της εποχής του. Οπως και ο Viollet, ο Semper απορρίπτει τη μίμηση ολόκληρων μορφών και ρυθμών του παρελθόντος, προτείνει την επιστροφή στις αρχές του παρελθόντος με το βλέμμα στραμμένο προς μια νέα αρχιτεκτονική του σήμερα. Ωστόσο, αντιμετωπίζει το παράδειγμα της πολυχρωμίας στον Παρθενώνα τελείως διαφορετικά από τον Viollet. Αναγνωρίζει το χρώμα ως ένα **μανδύα** που καλύπτει το κατασκευαστικό περιεχόμενο του κτιρίου, ο οποίος όμως δεν είναι διαφανής. Δίνει βαρύτητα στις μορφές, κάνοντας μια σαφή διάκριση του κατασκευαστικού μέρους από την τέχνη της επένδυσής του με ένα μανδύα από στολίδια. Ο Semper ταυτίζει ουσιαστικά την αρχιτεκτονική με το ένδυμα, όπου «ντύνουμε» ένα κτίριο με ένα κέλυφος-επιφάνεια, όπως

---

13 «Οι αρχαίοι δε ζωγράφιζαν με τον πιο επιτηδευμένο τρόπο μόνο το εσωτερικό των ναών τους, αλλά κάλυπταν εξίσου πλούσια και το εξωτερικό τους. Το ευγενέστερο λευκό μάρμαρο ήταν ντυμένο με τα πιο έντονα χρώματα.» Αναφέρεται στο Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper : Architect of the Nineteenth Century*, New Haven : Yale University Press, 1996, σελ. 45

ντύνουμε το κορμί μας με ένα ένδυμα. Αυτές οι μορφές έχουν ένα **συμβολικό χαρακτήρα**, όπου δηλώνουν, όπως και στον Viollet, το **συγκείμενο**, δηλαδή τον τόπο και το χρόνο που δημιουργήθηκαν<sup>14</sup>. Οι μορφές αυτές προκύπτουν από τη σύνθεση στοιχείων παρμένων από τους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς του παρελθόντος.

Η θεωρία του περί μανδύα-μάσκας των κτιρίων παραπέμπει σε μια σκηνογραφία στον ιστό της πόλης. Τα «ντυμένα» κτίρια συμβολίζουν μια ιδέα η οποία μεταδίδεται στην ψυχή του υποκείμενου-παρατηρητή, το οποίο συμμετέχει σ' αυτό το παιχνίδι του σημαίνοντος-σημαινόμενου ως ηθοποιός ή ως θεατής. Έτσι, λοιπόν, ο χαρακτήρας των σχεδίων του Boullée και του Ledoux μετατοπίζεται στη μάσκα του κτιρίου, το αποτέλεσμα της σύνθεσης μορφών του παρελθόντος, το διάκοσμο. Ο Semper μας καλεί να βυθιστούμε σε ένα **παιχνίδι μασκών** που έχει σα σκοπό την απομάκρυνση από την πραγματικότητα, την εξαΐλωση του υλικού, του σώματος και τη συγκίνηση του πνεύματος<sup>15</sup>. Αυτό και αποκαλεί τέχνη. Για να πετύχει ωστόσο αυτό, πρέπει τόσο η μάσκα όσο και το υλικό πίσω από αυτήν να είναι καλά και προσεκτικά δουλεμένα. Για να μπορεί να εξαΐλωθει το υλικό, πρέπει να μεταχειριστεί σύμφωνα με τις ιδιότητές του, δηλαδή να υπάρχει ειλικρίνεια του υλικού. Οι θεωρίες αυτές του Semper άσκησαν με-

---

14 «Τα αρχιτεκτονικά μνημεία στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτα περισσότερο από την αισθητική έκφραση κοινωνικών, πολιτικών και θρησκευτικών θεσμών.»

15 «Το ένδυμα και η μάσκα είναι τόσο παλιά όσο ο ανθρώπινος πολιτισμός, και ότι η χαρά που βρίσκεις σε αυτά είναι ίδια με τη χαρά που βρίσκεις σε εκείνα τα πράγματα που ωθούν τους ανθρώπους να είναι γλύπτες, ζωγράφοι, αρχιτέκτονες, ποιητές, μουσικοί, δραματουργοί... Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία, κάθε καλλιτεχνική απόλαυση προϋποθέτει ένα είδος καρναβαλικού πνεύματος ...η θολούρα από τη φλόγα των κεριών στο καρναβάλι είναι η αληθινή ατμόσφαιρα της τέχνης. Η εκμηδένιση της πραγματικότητας, του υλικού, είναι αναγκαία αν η μορφή αναδύεται ως σημαίνον σύμβολο, ως αυτόνομη δημιουργία του ανθρώπου., Gottfried Semper, *Der stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik : Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Μόναχο, 1863

γάλη επιρροή σε αρχιτέκτονες και θεωρητικούς του 19<sup>ου</sup> αιώνα, του 20<sup>ου</sup>, μέχρι και σήμερα. Αρκετές από τις ιδέες του απαντώνται σε έργα μοντέρνων όπως ο Mies van der Rohe, αλλά κυρίως στις επιδιώξεις του μεταμοντέρνου κινήματος (Robert Venturi).

Όποιοσημαντικός από τους θεωρητικούς του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Αγγλία ήταν ο κριτικός και καλλιτέχνης John Ruskin. Αναζητούσε, μέσα από τη μελέτη των αρχιτεκτονικών ρυθμών του παρελθόντος, την «ηθική» και «αληθινή» αρχιτεκτονική. Ο Ruskin, όπως ο Boullée και ο Ledoux, πιστεύει ότι ο αρχιτέκτονας πρέπει να επιστρέψει στη **φύση** για να βρει τις **θεμελιώδεις** μορφές για τα έργα του<sup>16</sup>. Στο έργο του «The Seven Lamps of Architecture» («Οι επτά λυχνίες της αρχιτεκτονικής»), εμφανίζεται ήδη η ηθική χροιά που χαρακτηρίζει όλα τα ύστερα γραπτά του. Με νύξεις στο Βιβλίο της Αποκάλυψης, αναπτύσσει μια σειρά κανόνων στη σφαίρα της θρησκείας και προσπαθεί να τους αντιστοιχίσει με τις αρχιτεκτονικές του παρατηρήσεις, με αποτέλεσμα ένα σύνολο **κανόνων-αφορισμών**.

Η πρώτη Λυχνία είναι αυτή της Θυσίας. Εδώ ο Ruskin διατυπώνει τον ορισμό της αρχιτεκτονικής ως η τέχνη που κοσμεύει τα κτίρια ανεξάρτητα από τη λειτουργία τους και τους προσδίδει **χαρακτήρα**, ώστε να συμβάλλουν στην ψυχική υγεία του υποκειμένου-παρατηρητή. Διακρίνει ξεκάθαρα την αρχιτεκτονική από την τέχνη του κτίζειν. Η ψυχική συγκίνηση και ο εντυπωσιασμός του υποκειμένου γίνονται με την προσθήκη «περιττών» στοιχείων στην επιφάνεια ενός κατά τα άλλα λειτουργικού κτιρίου. Αυτό απαιτεί κόστος σε χρήμα και σε κόπο. Εκεί έγκειται και η έννοια της Θυσίας στην αρχιτεκτονική. Όπως ο Ισραηλίτης προσφέρει στο Θεό αγαθά προς ένδειξη της πίστης του και στη συνέχεια

---

16 «...δεν ξέρω πως μπορούμε να κατηγορήσουμε τους αρχιτέκτονές μας ...τα μάτια τους είναι εξοικειωμένα στη στενότητα και την ελαφρότητα... Δε θα έπρεπε να ζουν στις πόλεις μας, υπάρχει κάτι στους μίζερους τοίχους των οποίων τα τούβλα θανατώνουν τη φαντασία των ανθρώπων. Ένας αρχιτέκτονας θα έπρεπε να ζει στις πόλεις τόσο λίγο όσο κι ένας ζωγράφος.», John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889, σελ. 101-102

Αυτός του τα πολλαπλασιάζει, έτσι ο Ruskin πιστεύει ότι για να ακμάσουν οι τέχνες πρέπει να υπάρχει το στοιχείο της προσφοράς και της θυσίας από τη μεριά του αρχιτέκτονα και του εργάτη.

Στη Λυχνία της Αλήθειας ο Ruskin αναφέρει τριών ειδών αρχιτεκτονικά ψέματα που πρέπει να αποφεύγονται. Αρχικά τα κατασκευαστικά ψέματα που δηλώνουν διαφορετική κατασκευή από την πραγματική. Αν και ο Ruskin προτιμάει την **ειλικρίνεια της κατασκευής**, δέχεται το να μη φαίνεται η δομή του κτιρίου υπό τον όρο να μην υποκαθίσταται φαινομενικά από πλαστές διαμορφώσεις. Επειτα, είναι τα επιφανειακά ψέματα όπου επιφάνειες βάφονται ώστε να υποδηλώνουν διαφορετικό υλικό, είτε σχεδιάζονται πάνω τους σκαλίσματα και πλαστά διακοσμητικά στοιχεία. Ο Ruskin ενθαρρύνει την ειλικρίνεια των υλικών, όπου τα μόνο χρώματα που επιτρέπει είναι τα φυσικά χρώματα των υλικών<sup>17</sup>. Τέλος, τα ψέματα της κατασκευής των διακοσμητικών στοιχείων, τα οποία αντί να είναι χειροποίητα, είναι βιομηχανοποιημένα, κι έτσι στερούν από τον παρατηρητή το αίσθημα της ανθρώπινης εργασίας και του κόπου. Είναι σημαντικό τα αντικείμενα να εξωτερικεύουν τη **ζωτικότητα** που κρύβουν μέσα τους<sup>18</sup>, πράγμα το οποίο αναφέρει ο Ruskin στη Λυχνία της Ζωής.

Στη Λυχνία της Δύναμης ο Ruskin αναφέρεται στη δύναμη των κτιρίων να μένουν στη μνήμη του υποκειμένου-παρατηρητή. Σε μια ανασκόπηση των έργων που μας έχουν εντυπωσιάσει, τυχαίνει αυτά να εμπίπτουν σε δύο κατηγορίες : στη μία συγκαταλέ

---

17 Προτιμά τα παραδοσιακά υλικά όπως είναι η πέτρα και το ξύλο, ενώ είναι ουδέτερος απέναντι στην αρχιτεκτονική του σιδήρου. Παραδέχεται, ωστόσο, ότι αν η αρχιτεκτονική αυτή αφεθεί εντελώς στη λειτουργία της, μπορεί να αποκτήσει μια «ιδιότυπη επιβλητικότητα»: «Καλύτερα θάψε το χρυσό σε ανάχωμα, παρά να διακοσμήσεις μ' αυτόν τους σιδηροδρομικούς σταθμούς.», Hanno-Walter Kruft, *A history of architectural theory : from Vitruvius to the present*, London, Zwemmer, 1994, σελ. 331  
18 Στο έργο του «*The Stones of Venice*» («Οι πέτρες της Βενετίας, 1851-1853») ορίζει τη διακόσμηση ως «έκφραση της ηδονής του ανθρώπου για το έργο του Θεού».



Εικ. 21 : «Από τους μάστορες και τη ζωή και το μόχθο τους πάνω στη γη, μία απόδειξη έχει μείνει σε μας, μέσα σε εκείνους τους γκρι σωρούς της βαθιά σφυρηλατημένης πέτρας. Εχουν πάρει στον τάφο τους τις δυνάμεις, τις τιμές και τα λάθη τους, αλλά μας άφησαν τη λατρεία τους.» John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889, σελ. 37

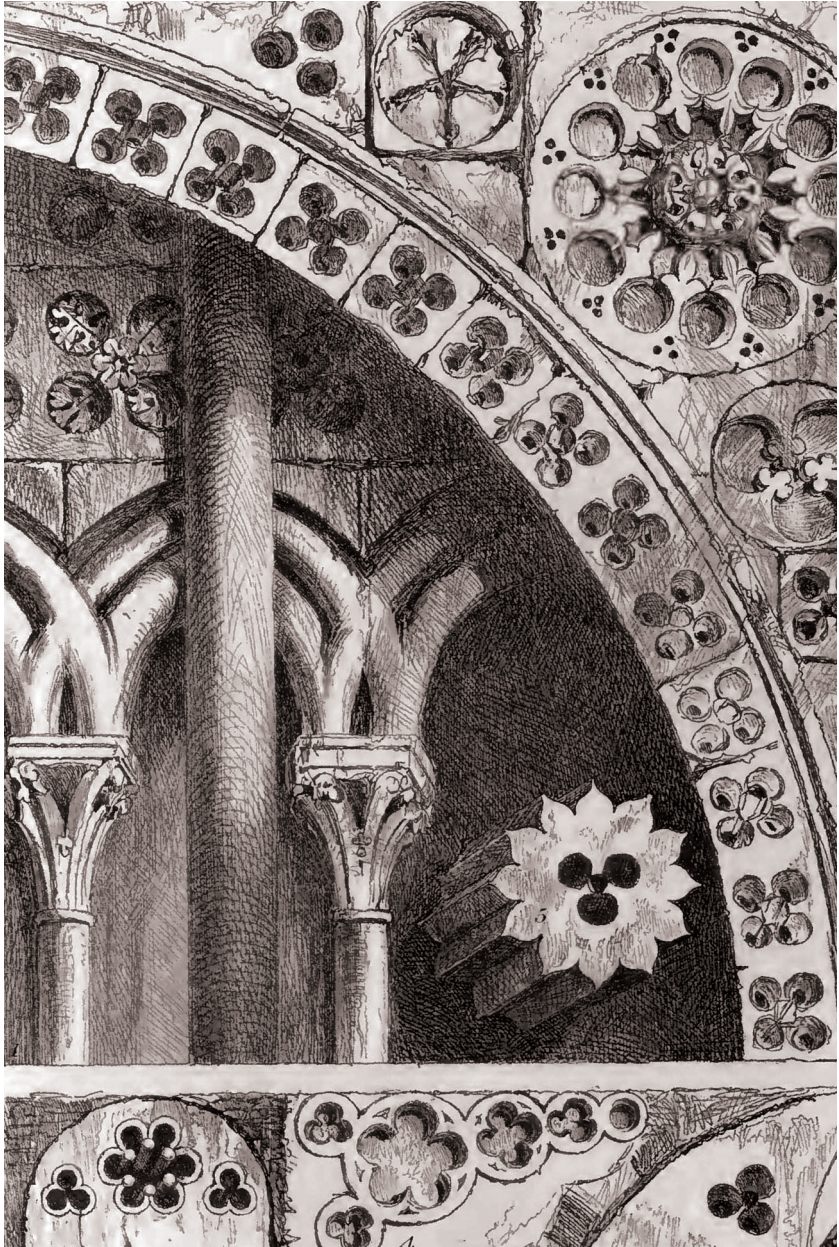
γονται μορφές παρμένες από τη φύση<sup>19</sup>, προκαλώντας συγκίνηση και θαυμασμό, ενώ στην άλλη αντανακλάται η δύναμη του μυαλού του ανθρώπου στο να **οργανώνει** και να **συνθέτει τις μορφές** αυτές, προκαλώντας δέος και μυστηριώδες μεγαλείο. Κάθε κτίριο, επομένως, μας εμφανίζει τον άνθρωπο είτε να **συλλέγει** είτε να **διευθετεί**, και το μυστικό της επιτυχίας είναι να ξέρει τι να συλλέξει, και πώς να το διευθετήσει. Αναλυτικότερα, ο Ruskin αναφέρει τρόπους συλλογής και διευθέτησης πραγμάτων από τη φύση. Αρχικά θεωρεί ότι με την αύξηση του μεγέθους ενός κτιρίου αυτό εξευγενίζεται. Αν ο αρχιτέκτονας επιλέξει να χαρίσει μνημειακό μέγεθος στο κτίριό του, μπορεί να εγκαταλείψει πλήρως το διάκοσμο διότι «εκτός αν είναι συμπυκνωμένος και πολυάριθμος αρκετά ώστε να κάνει τη συγκέντρωσή του εμφανή- όλος ο διάκοσμος μαζί δε θα αξίζει μια τεράστια πέτρα.»<sup>20</sup>. Πολύ σημαντικό μέρος του κτιρίου είναι οι μεγάλες επιφάνειες, οι οποίες θυμίζουν στο υποκείμενο- παρατηρητή τη χαρά και τη γαλήνη που είχε αντικρίζοντας τις μεγάλες πεδιάδες και την επιφάνεια της θάλασσας. Εδώ **παράλληλίζει** τις μεγάλες επιφάνειες των αιγυπτιακών έργων με τις βουνοπλαγιές, και τις κιονοστοιχίες του ελληνικού ναού με τους κορμούς των δέντρων μέσα στο δάσος. Οι δύο κατ' εξοχήν μορφές δύναμης στην αρχιτεκτονική είναι τα δύο βασικά σχήματα, το τετράγωνο και ο κύκλος, καθώς και τα συγγενή στερεά τους ο κύβος, η σφαίρα, ο πεσσός και ο κύλινδρος. Αυτά, είτε εμφανίζονται με την αρχική τους μορφή ως μεγάλες επιφάνειες, είτε με την εξελιγμένη τους μορφή ως κολόνες σε στοές, προσδίδουν στο κτίριο σημαντικό βαθμό δύναμης. Ωστόσο, το πιο σημαντικό στοιχείο δύνα

---

19 «Στα οικοδομήματα του ανθρώπου θα έπρεπε να βρισκόταν ταπεινή λατρεία του πνεύματος... που δίνει νευρώσεις στο φύλλο, και λεπτότητα στο κοχύλι, και χάρη σε κάθε σφυγμό που ανακινεί τον οργανισμό των ζώων.», John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889, σελ. 72  
20 John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889, σελ. 74



Εικ. 22



Εικ. 23



μης ενός κτιρίου είναι η σκιά<sup>21</sup>. Εδώ αναφέρει την αρρενωπότητα και το μεγαλείο που χαρακτήριζε τα βυζαντινά έργα, όπου το φως έπεφτε με αδιάσπαστη διαβάθμιση στις εξωτερικές επιφάνειες των καμπυλόγραμμων μαζών, όπως σχεδόν σε όλα τα αντικείμενα της φύσης. Και αυτό γιατί οι βυζαντινοί μάστορες είχαν λάβει υπόψη έναν σπουδαίο νόμο της φύσης, αυτόν της διάχυσης του φωτός. Παρατηρούμε λοιπόν πως ο Ruskin για να προσδώσει δύναμη στα κτήρια προτείνει τη χρήση συμβολισμών μέσω των ρυθμών. Θεωρεί για το σκοπό αυτό θεμιτή την **επιλογή του κατάλληλου ρυθμού** για το αντίστοιχο πνεύμα γεγονός που αποτέλεσε προάγγελο της εκλεκτικής χρήσης των ρυθμών σε μεταγενέστερα έργα.

Η έκτη Λυχνία είναι αυτή της Μνήμης. Εδώ ο Ruskin προτρέπει τον αρχιτέκτονα, έχοντας ως κληρονομιά την αρχιτεκτονική του παρελθόντος, να καταστήσει ιστορική αυτήν της εποχής του, σκεπτόμενος τις επόμενες γενιές. Πιστεύει ότι ο χρόνος, οι άνθρωποι και το φως προσθέτουν στα κτίρια μια αύρα ανεκτίμητη, ώστε η λαμπρότητα της αρχιτεκτονικής έγκειται στην ηλικία της. Ετσι, προκύπτει ότι η αποκατάσταση ιστορικών κτιρίων σημαίνει καταστροφή<sup>22</sup>. Ο Ruskin τοποθετείται στο διαμετρικά αντίθετο σημείο από τον Viollet le Duc. Ενώ ο Viollet πίστευε πως μπορεί να αναπαράγει το χαμένο μύθο του κτιρίου μέσω της αποκατάστασης, ο Ruskin θεωρεί πως οι **συνθήκες** κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε δεν μπορούν να αναστηθούν, γεγονός στο οποίο συμφωνεί και ο Nietzsche.

---

21 «...η Δύναμη της αρχιτεκτονικής μπορεί να ειπωθεί ότι εξαρτάται από την ποσότητα της σκιάς ...όπως το σπουδαίο ποίημα και ο μεγάλος μύθος ...πρέπει να είναι συχνά σοβαρά, και μερικές φορές μελαγχολικά, αλλιώς δεν εκφράζουν την αλήθεια του άγριου κόσμου μας. Οπότε πρέπει να υπάρχει και σε αυτήν την μεγαλοπρεπώς ανθρώπινη τέχνη της αρχιτεκτονικής κάποια ισότιμη έκφραση για τα προβλήματα της ζωής, για τη λύπη και τη μιζέρια της, και αυτό μπορεί να δοθεί μόνο από το βάθος και την έκταση της σκιάς.»

22 «Φροντίστε κατάλληλα τα κτίριά σας, και δε θα χρειαστεί να τα αποκαταστήσετε.», John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889, σελ. 84



Εικ. 24

Τελευταία είναι η Λυχνία της Υπακοής η οποία αναφέρεται στην υπακοή στο Νόμο που πραγματοποιεί την αρχιτεκτονική, στο πλαίσιο όπου η τελευταία ακτινοβολεί την Πολιτική, τη Ζωή, την Ιστορία και τη Θρησκεία των λαών. Ταυτίζει την αρχιτεκτονική με τη **γλώσσα** των λαών και τις διαλέκτους της. Πρέπει να γίνει το ίδιο οικεία όσο και η γλώσσα για να ακμάσει και η εξέλιξη της θα προκύψει από την εμφάνιση νέων αναγκών των ανθρώπων. Ο Ruskin δεν αναζητά ένα νέο ξεκίνημα της αρχιτεκτονικής, αρνείται την πρωτοτυπία, ενώ πιστεύει ότι οι υπάρχοντες ρυθμοί αρκούν για να καλύψουν τις ανάγκες της σύγχρονης κοινωνίας. Εξετάζοντάς τους κάτω από τις Λυχνίες μπορεί να αναδειχθεί ένας ρυθμός ως αληθινός και ηθικός. Έτσι, ο Ruskin καταλήγει σε κάποιους ρυθμούς που θεωρεί υποδειγματικούς όπως ο ρομανικός της Τοσκάνης, ο πρώιμος γοτθικός της δυτικής Ιταλίας, ο γοτθικός της Βενετίας και ο πρωτόγονος αγγλικός σε συνδυασμό με το διάκοσμο του γαλλικού γοτθικού. Αντιλαμβανόταν, γενικά, το γοτθικό ρυθμό ως τον μόνο **μη δογματικό** και τον εκτιμούσε ως οικουμενικό. Οι θεωρίες του επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό αρχιτέκτονες όλης της Ευρώπης μέχρι και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Η σημαντικότερη μορφή της φιλοσοφίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι ομολογουμένως ο Γερμανός φιλόσοφος Friedrich Nietzsche. Ο **ριζικός σκεπτικισμός**, η **διάλυση του νοήματος** και της αντικειμενικότητας, ο μηδενισμός και η ταύτιση της ζωής με τη δύναμη και τη θέληση, φανερώνουν την επιρροή που είχε σ' αυτόν ο άλλος μεγάλος Γερμανός φιλόσοφος Arthur Schopenhauer. Χαρακτηριστικό της υποκειμενικής φιλοσοφίας του είναι η **Διονυσιακή** κοσμοθεώρηση αντί του Πλατωνικού ιδεαλισμού. Ο Nietzsche εκλαμβάνει την «Καταγωγή των ειδών» του Darwin, που αποδεικνύει ότι η ύπαρξη του ανθρώπου οφείλεται σε μια εξελικτική πορεία από τους πιθήκους και όχι σε ένα Θεό, ως την χαριστική βολή που διέλυσε και το τελευταίο προπύργιο της μεταφυσικής. Το διάσημο «Ο Θεός πέθανε» σήμανε την πτώση όλων των μεγάλων αφηγήσεων της μεταφυσικής. Μετά την κατάρρευ-

σή τους, το μόνο που απομένει είναι η εσωτερική, πρωταρχική δύναμη των πλασμάτων, η **βούληση** και επιθυμία για ύπαρξη. Για τον Nietzsche δεν υπάρχει είναι αλλά ένα διαρκές **γίνεσθαι**. Το φιλοσοφικό μοντέλο αρνείται τον ιδεαλισμό του Πλάτωνα και επιστρέφει πίσω στον Ηράκλειτο όπου «τα πάντα ρεί».

Οντας γνώστης του μύθου του **λαβύρινθου**<sup>23</sup> ο Nietzsche, μεταφράζει τον κόσμο και το περιβάλλον γύρω του ως πνευματικούς, προσωπικούς και κοινωνικούς, λαβυρίνθους από τους οποίους ο άνθρωπος προσπαθεί να διαφύγει. Για το χριστιανισμό, για παράδειγμα, ο αμαρτωλός άνθρωπος δε μπορεί να δει καθαρά την πλάση του Θεού, μένοντας σ' ένα σκοτεινό λαβύρινθο του οποίου το κέντρο είναι ο Παράδεισος, τον οποίο και προσπαθεί να προσεγγίσει μέσω της αρχιτεκτονικής του και έχοντας το Αγιο Πνεύμα για μίτο της Αριάδνης. Πρόκειται ουσιαστικά για το λαβύρινθο του Μανιερισμού και του Μπαρόκ από τον οποίο προσπάθησε να βγάλει τον άνθρωπο έξω ο Διαφωτισμός και ο Descartes με την πίστη στη Λογική. Ο Descartes, λοιπόν, προσπαθεί να αντικαταστήσει το λαβύρινθο με έναν ταξινομημένο κόσμο. Ο μίτος που έπρεπε να ακολουθήσει το υποκείμενο είναι ο Ορθός Λόγος. Έτσι, ο λαβύρινθος του Μπαρόκ αντικαταστάθηκε από τον τέλει και ταξινομημένο κόσμο του Descartes. «Αποκαθλώνοντας» το Θεό από το κέντρο του λαβύρινθου, η νέα αντίληψη του κόσμου τοποθέτησε στο κέντρο της την επιστήμη και τη μαθηματικοποίηση της φύσης. Αυτός ο τέλει οργανωμένος καρτεσιανός κόσμος, όμως, κατά το

---

23 Ο μύθος του Μινώταυρου έχει ως εξής : Ο βασιλιάς της Κρήτης Μίνωας κατασκεύασε το λαβύρινθο όπου μέσα έβαλε το ανθρωπόμορφο τέρας, το Μινώταυρο. Δημιουργοί του οικοδομήματος ήταν ο Δαίδαλος και ο γιος του Ικαρος οι οποίοι και κλειστήκανε μέσα στο λαβύρινθο. Προσπαθώντας να δραπετεύσουν από αυτόν, κατασκεύασαν φτερά από πούπουλα και κερί και πετάξαν. Ο Ικαρος, όμως, γοητευμένος από τον ήλιο προσπάθησε να τον προσεγγίσει βρίσκοντας έτσι το θάνατο. Στο Μινώταυρο, τώρα, στέλνονταν για προσφορά νέοι και νέες προς θυσία. Ένας από αυτούς ήτανε και ο Θησέας, ο οποίος με τη βοήθεια της κόρης του Μίνωα, Αριάδνης, κατάφερε να βρει το δρόμο για την έξοδο ακολουθώντας το μίτο της, αφότου σκότωσε το τέρας.

Nietzsche, οδηγεί σε ένα μεγάλο πρόβλημα, τη φυλάκιση της δημιουργικότητας και της φαντασίας<sup>24</sup>. Ζώντας ο σύγχρονος άνθρωπος σε ένα τέλειο περιβάλλον που όλα λειτουργούν, αυτό του στερεί τα κίνητρα για αλλαγή της κατάστασης. Εφόσον δεν υπάρχουν κίνητρα για να ονειρευτείς, να δημιουργήσεις, το πρόβλημα είναι η επιτυχία του σχεδίου του Descartes. Εδώ φαίνεται η συσχέτιση της θεωρίας του αυτής περί **τελικότητας και όχι τέλους** -η αντί-τελεολογία- όπως τη διατύπωσε και ο Immanuel Kant.

Ο Nietzsche αντιλαμβάνεται τη δύναμη της αυθυπέμβασης που δέπει τον ανθρώπινο νου και που έχει σαν αποτέλεσμα την άνοδο των επιστημών και του ρασιοναλισμού, αυτού που ο ίδιος ονόμασε **Απολλώνιο**. Όπως και στο πρότυπο του Nietzsche -την τραγωδία- της οποίας η σπουδαιότητα έγκειται στο γεγονός ότι περιλαμβάνει ισότιμα το Απολλώνιο και το Διονυσιακό στοιχείο, έτσι και στις ανθρώπινες κατασκευές θα πρέπει να διατηρείται η ισορροπία τους. Ωστόσο, ο Nietzsche τονίζει πως ο ρασιοναλισμός οδήγησε στην αντιμετώπιση της φύσης υπό ένα πολύ αυστηρό και άκαμπτο σύστημα, το Απολλώνιο υπερίσχυσε επί του Διονυσιακού και «η πέτρα είναι πιο πέτρα από ποτέ»<sup>25</sup>. Η πέτρα συνήθιζε να μιλάει στον άνθρωπο, περιείχε κάποιο νόημα, εκπροσωπούσε κάποιο πνεύμα. Έτσι, τα κτίρια της εποχής δε μιλούσαν πλέον, χάσανε την ικανότητά τους να μεταφέρουν μηνύματα<sup>26</sup>. Έτσι, οι «βουβές» μορφές

24 «Ο άνθρωπος είναι λάτρης της καταστροφής και του χάους επειδή ενστικτωδώς φοβάται να προσεγγίσει το τέρμα και να ολοκληρώσει το οικοδόμημα που ανέγειρε.», Fyodor Dostoevsky, «Notes from the Underground», in *The Best Short Stories of Dostoevsky*, trans. And intro David Magarshack (New York : Modern Library, 1955), 138

25 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches, I*, in *Samtliche Werke : Kritische Studienausgabe, 2* : 178-179

26 «Ξεπεράσαμε το συμβολισμό των γραμμών και των μορφών, όπως απογαλακτιστήκαμε από τα ηχητικά αποτελέσματα της ρητορείας... Αρχικά όλα σε ένα ελληνικό ή χριστιανικό κτίριο είχαν κάποιο νόημα, με το βλέμμα στραμμένο σε μια ανώτερη τάξη πραγμάτων : αυτή η αύρα (aura) της ανεξάντλητης σπουδαιότητας που περιβάλλει το κτίριο σαν ένα μαγικό πέπλο.», Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*,

που ντύνουν τα κτίρια της εποχής παρομοιάζονται με το όμορφο πρόσωπο μιας γυναίκας η οποία στερείται πνεύματος. Αποτελούν ουσιαστικά μια επιδερμίδα, ένα προσωπίο, μια **μάσκα** η οποία έχει αποκοπεί από τις λειτουργίες της κατασκευής που τη φέρει. Έτσι, γίνεται μια ταπετσαρία η οποία μπορεί εύκολα να αποκοπεί.

Στην ομιλία του υποκειμένου με τη φύση, όπου η επιστήμη επιβάλλει τις δικές της απόλυτες λέξεις γι' αυτήν την ομιλία, η φαντασία επεμβαίνει παρέχοντας την έννοια του μύθου και του ονείρου. Ο Nietzsche πιστεύει ότι η αναζήτηση των διαχρονικών αξιών και της αλήθειας πέρα από το χρόνο, προέρχεται από το φόβο του ανθρώπου για το θάνατο. Προσπαθεί, έτσι, να μεταφράσει την ίδια τη ζωή υπό το κάτοπτρο της Λογικής ώστε να την κάνει άχρονη, αιώνια, και να νικήσει με αυτόν τον τρόπο το θάνατο. Θέλει να εξασφαλίσει την ίδια του την ύπαρξη. Ωστόσο, αυτό είχε ως αποτέλεσμα το ακριβώς αντίθετο του επιθυμητού, μετατρέποντας τη ζωή σε ζωντανό θάνατο, και καθιστώντας τον Descartes όχι Θησέα αλλά Ικαρο : μαγεμένος από την αλήθεια της επιστήμης, προσπάθησε να αγγίξει την αιωνιότητα –ως άλλος ίκαρος- αλλά τελικώς απέτυχε. Με την κατάρρευση, επομένως, του ορθολογισμού, ήρθε και αυτή του ελεύθερου φιλοσοφικού υποκειμένου και του αντικειμένου. Η άρση της ορθολογικής αντίληψης του κόσμου είχε ως αποτέλεσμα την **αποδόμηση** της δομημένης πραγματικότητας και της αρχιτεκτονικής τάξης του κόσμου. Ο Nietzsche καλεί τον σύγχρονο άνθρωπο σε μια επιστροφή στο λαβύρινθο, μια **επιστροφή σε ένα σύγχρονο Μανιερισμό**.

Κάνοντας σύγκριση μεταξύ της απλοϊκότητας των Ελλήνων και της πολυπλοκότητας του σύγχρονου ανθρώπου, αναφέρεται στην ασυμβατότητα μεταξύ της λαβυρινθώδους ψυχής του δεύτερου και τα κτίρια στα οποία κατοικεί<sup>27</sup> . Θέτει το ζήτημα της

---

*I, in Samtliche Werke : Kritische Studienausgabe, 2 : 178-179*  
 27 «Πόσο απλά ήταν τα ανθρώπινα όντα στην Ελλάδα στη δική τους αντίληψη. Πόσο πολύ τους ξεπεράσαμε στη δική μας γνώση των ανθρώπινων όντων! Αλλά επίσης : πόσο λαβυρινθώδεις εμφανίζονται οι ψυχές και οι

νοσταλγίας της κατοίκησης, υποδεικνύοντας ότι ο σύγχρονος άνθρωπος δεν «κατοικεί» ή δεν αναγνωρίζει στα κτίριά του πλέον την «κατοικία». Αυτό συμβαίνει γιατί ανήκουν σε ένα μη ανακτήσιμο παρελθόν και γι' αυτό το λόγο είναι ανάξια να μας στεγάσουν. Το χωρικό πρότυπο, λοιπόν, που ταιριάζει και αποτυπώνει τον ψυχισμό του ανθρώπου της εποχής του, είναι ο λαβύρινθος. Για το Nietzsche είναι ένα **διφορούμενο** (undecidable) μέρος, καθώς αποτελεί μια φυλακή από την οποία ο άνθρωπος προσπαθεί να ξεφύγει, αλλά ταυτόχρονα αποπνέει ένα σαγηνευτικό μυστήριο, όπως μια γυναίκα, που καλεί προς εξερεύνηση, παρά τους όλους κινδύνους που μπορεί να εγκυμονεί. Σε αντίθεση με το ανοιχτό, δημόσιο, διάφανο και καθαρό χωρικό πρότυπο του Διαφωτισμού, ο λαβύρινθος είναι ένας τελείως **εσωστρεφής και ιδιωτικός χώρος** (Art Nouveau), χαρακτηριστικά του οποίου είναι η έλλειψη αρχιτεκτονικής οργάνωσης και η αίσθηση αποπροσανατολισμού. Είναι ο Διονυσιακός κόσμος των αισθήσεων, των ψευδαισθήσεων, του σκότους και του ρίσκου. Είναι με μία λέξη το **χάος**. Η μαγεία της περιέργειας, η γοητεία της γνωριμίας με το Μινώταυρο, η οποία μπορεί να αποβεί μοιραία. Ο Nietzsche τοποθέτησε στο κέντρο του σύγχρονου κόσμου το λαβύρινθο. Το κέντρο του τότε κόσμου ήταν ο Θεός, στο κέντρο της Γης κατοικεί ο διάβολος, ενώ στο κέντρο του λαβύρινθου ο Μινώταυρος<sup>28</sup>. Αυτό δείχνει τη διπολική έννοια του λαβύρινθου και τονίζει τη σπουδαιότητα της εισαγωγής του υποκειμένου μέσα σ' αυτόν. Το υποκείμενο, λοιπόν, πρέπει να περάσει από δοκιμασίες και την αντιμετώπιση των δεινών, ώστε να βρει τον αληθινό του εαυτό. Η κίνηση μέσα στο λαβύρινθο προκαλεί τη **μη-αίσθηση κέντρου** (ρίζωμα) και «έξω κόσμου». Το μόνο αισθητήριο όργανο που λειτουργεί είναι η

---

*αναπαραστάσεις μας σε σύγκριση με τις δικές τους! Αν θέλαμε και τολμούσαμε μια αρχιτεκτονική σύμφωνα με το είδος της ψυχής που κατακτήσαμε (είμαστε πολύ άνανδροι για κάτι τέτοιο!), ο λαβύρινθος θα έπρεπε να είναι το πρότυπό μας!»*, Friedrich Nietzsche, *Morgenrote*, III, 169, 3 : 213  
28 Karsten Harries, *Nietzsche's Labyrinths : Variations on an Ancient Theme*, σελ. 44



Εικ. 25



ακοή, την οποία και χαρακτηρίζει ο Nietzsche ως το «όργανο του φόβου». Δίνει μεγάλη έμφαση στο ρόλο της μουσικής. Η μουσική γι' αυτόν είναι ένα διονυσιακό κάλεσμα όπου οι άνθρωποι **αφήνονται ελεύθεροι**. Η μουσική είναι λαβύρινθος και «το όνειρο του Nietzsche για μια αρχιτεκτονική στην εικόνα του λαβύρινθου, γίνεται όνειρο για μια αρχιτεκτονική στην εικόνα της μουσικής»<sup>29</sup>.

Για να μιλήσει για τη σπουδαιότητα των δεινών στη ζωή του ανθρώπου, χρησιμοποιεί το παράδειγμα του συγγραφέα David Strauss και του έργου του. Κάνει έναν παραλληλισμό της αρχιτεκτονικής με την ποίηση, όπου ένας καλός συγγραφέας πρέπει να είναι και καλός αρχιτέκτονας. Οι λέξεις στα κείμενά του γίνονται μορφές, στοιχεία της αρχιτεκτονικής, οι οποίες πρέπει να διέπονται από **ροηκότητα** και ταυτόχρονα να μην αποκρύβουν τα δεινά. Ένα κείμενο, όπως και ένα κτίριο, δεν πρέπει να κλείνει τα μάτια στα προβλήματα του σύγχρονου κόσμου. Σ' αυτό το σημείο μεταφράζει αρχιτεκτονικά τα έργα του Strauss λέγοντας ότι είναι ανίκανος να χτίσει μια κατοικία για το σύγχρονο άνθρωπο, καθώς επιλέγει να φωτίσει μόνο τα ευχάριστα και όμορφα κομμάτια της ζωής, αποφεύγοντας τις φοβίες και το χάος. Το αποτέλεσμα είναι ο νοητικός αποπροσανατολισμός του υποκειμένου. Στο Nietzsche η επαφή με τα προβλήματα και τα δεινά ανάγεται σε ηδονή, μια «φιληδονία της κόλασης»<sup>30</sup>. Πιστεύει ότι η μόνη διέξοδος του σύγχρονου ανθρώπου είναι ο λαβύρινθος, μέσα από τις δοκιμασίες του οποίου θα βρει τελικά τον αληθινό του εαυτό. Και αυτό γιατί πάνω από κάθε είδους επικοινωνία βρίσκεται η λαβυρινθική συνομιλία και σκέψη.

Η πίστη του σ' αυτήν την εσωστρέφεια του υποκειμένου και τη λαβυρινθική σκέψη, τον οδηγεί στη σκιαγράφηση της πόλης του μέλλοντος<sup>31</sup>: «Μαζί εκατό βαθιές μοναξιές από την πόλη της

29 Karsten Harries, *Nietzsche's Labyrinths: Variations on an Ancient Theme*, σελ. 47

30 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, «Warum ich so klug bin», 6, in *Samtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, 6: 290, trans. Walter Kaufmann, *Basic Writings of Nietzsche* (New York: Modern Library, 1968), 706

31 Friedrich Nietzsche, «*Nauchgelassene Fragmente: Fruhjahr*

Βενετίας –αυτή είναι η μαγεία της. Μια εικόνα των ανθρώπινων όντων του μέλλοντος.» . Πρόκειται για μια πόλη μοναχικών **μονάδων-υποκειμένων**, τα οποία δεν έχουν ταυτότητα, και όπου υπάρχει **ροηκότητα πολλαπλών μηνυμάτων**. Τα υποκείμενα αλλάζουν **μάσκες** και γίνονται ηθοποιοί<sup>32</sup>. Η κάθε μάσκα τους χορηγεί έναν παροδικό ρόλο ο οποίος συνοδεύεται από ανάλογο χώρο, θυμίζοντας τα διονυσιακά μυστήρια και τις συνεχείς **μεταμορφώσεις** των υποκειμένων που λαμβάνανε μέρος σ' αυτά<sup>33</sup>. Ανάλογα με τη μάσκα, ο ρόλος και η σκέψη του υποκειμένου αλλάζουν, παράγοντας διαφορετικά έργα. Έτσι, η αρχιτεκτονική αλλάζει συνεχώς περιεχόμενο, μορφή και νόημα στην κάθε εποχή. Για παράδειγμα, η Αναγέννηση δανείστηκε τη μάσκα της κλασικής εποχής δημιουργώντας τη νεωτερικότητα. Τα αρχιτεκτονικά έργα μαζί με τα υπόλοιπα μνημεία, κείμενα κ.τ.λ. οικοδομούν μια πνευματική κατασκευή η οποία συμβολίζει την αντίληψη του υποκειμένου για τον κόσμο, τα ιδεώδη, τις αξίες, τις συνθήκες κάτω από τις οποίες αυτή δημιουργήθηκε. Έχουμε, έτσι, την **ιστορικότητα της σκέψης**, όπου το υποκείμενο δομεί την αυτογνωσία του<sup>34</sup>. Η φιλοσοφία του Nietzsche επικεντρώνεται σαφώς στο υποκείμενο, τον άν-

---

1880», in *Samtliche Werke : Kritische Studienausgabe*, 9 : 38  
 32 Η σπουδαιότητα της μάσκας φαίνεται στο έργο του «Η γέννηση της τραγωδίας». Η τραγωδία έχει διεγερτική και εξαγνιστική δύναμη, αποτελώντας ένα είδος φαρμάκου, όπως το ονομάζει ο Nietzsche, για τον άνθρωπο στην αντιμετώπιση των δεινών, ενώ συνδέεται σαφώς με τη διονυσιακή λατρεία. Θεωρεί, λοιπόν, πως η τραγωδία με τον Ευριπίδη πέθανε επειδή έπαψε να είναι τραγική. Ο ηθοποιός σταμάτησε να υποδύεται το θεό ή τον ήρωα και έπαιζε τον εαυτό του, δηλαδή έβγαλε τη μάσκα που φορούσε κι έτσι η τραγωδία έχασε την τραγικότητά της. Ο θάνατος της τραγωδίας σήμανε και το θάνατο της ζωής : «Με το να απαρνηθούν οι Έλληνες την τραγωδία έχασαν ταυτόχρονα την πίστη τους στην ίδια τους την αθανασία, και όχι μόνο την πίστη τους σε ένα ιδεώδες παρελθόν, μα και την πίστη τους για ένα ιδεώδες μέλλον.», Φρειδερίκος Νίτσε, «Η γέννηση της τραγωδίας», εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα, παρ. 21, σελ. 108-109  
 33 Άλλωστε ο θεός Διόνυσος ήταν ο θεός της αλλαγής και της μεταμόρφωσης  
 34 Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου, *Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*, Αθήνα, Νήσος, 2009, σελ. 74-75

θρωπο. Η θεωρία του μπορεί να παραλληλιστεί με το σύγχρονό της καλλιτεχνικό κίνημα του Ιμπρεσιονισμού, όπου οι πίνακες αποτυπώνουν ακριβώς αυτή τη **φευγαλέα** και στιγμιαία **εντύπωση** η οποία ερμηνεύεται κάθε φορά διαφορετικά ανάλογα με το υποκείμενο-παρατηρητή. Επίσης, στον ιμπρεσιονισμό δεν επιχειρείται μια ρεαλιστική αποτύπωση της πραγματικότητας αλλά του φωτός. Τα αντικείμενα για πρώτη φορά στη ιστορία της τέχνης εξαυλώνονται και μετατρέπονται σε φωτεινή ενέργεια. Την εντύπωση αυτή επιτείνει και η κατάργηση των ορίων, όταν ο πίνακας μεγεθύνεται τα όρια και τα αντικείμενα θολώνουν. Σ' αυτόν τον κόσμο που συνεχώς μεταβάλλεται, δε μπορούμε σαφώς να μιλάμε για **αλήθειες** αλλά **ερμηνείες** κάθε εποχής μέσω της ιστορικότητας της σκέψης. Η διάλυση της αντικειμενικότητας έφερε τη ρευστότητα μεταξύ αλήθειας και ψέματος, πραγματικότητας και φαινομενικότητας. Υπάρχει **σχετικότητα** των αξιών και των ιδεωδών. Ο κόσμος περιγράφεται από το χάος, τις **ψευδαισθήσεις** όπου όλα μετατρέπονται σε μια ροή επιφανειακών εκδηλώσεων και εμφανίσεων, στο **πλαίσιο** της δύναμης του υποκειμένου, των επιθυμιών και των αισθήσεων του. Ένα υποκείμενο που βρίσκεται υπό συνεχή αλλαγή. Κυρίαρχα στοιχεία αυτής της κατάστασης είναι ο χρόνος και η κίνηση : η **αιώνια κίνηση** των πραγμάτων καταρρίπτει το σταθερό πλαίσιο αναφοράς τους, όπου ο χώρος παράγεται από την τυχαιότητα και τη ροηκότητα της συμβολής των δυνάμεων.

#### **Δ4 Αρχιτεκτονική**

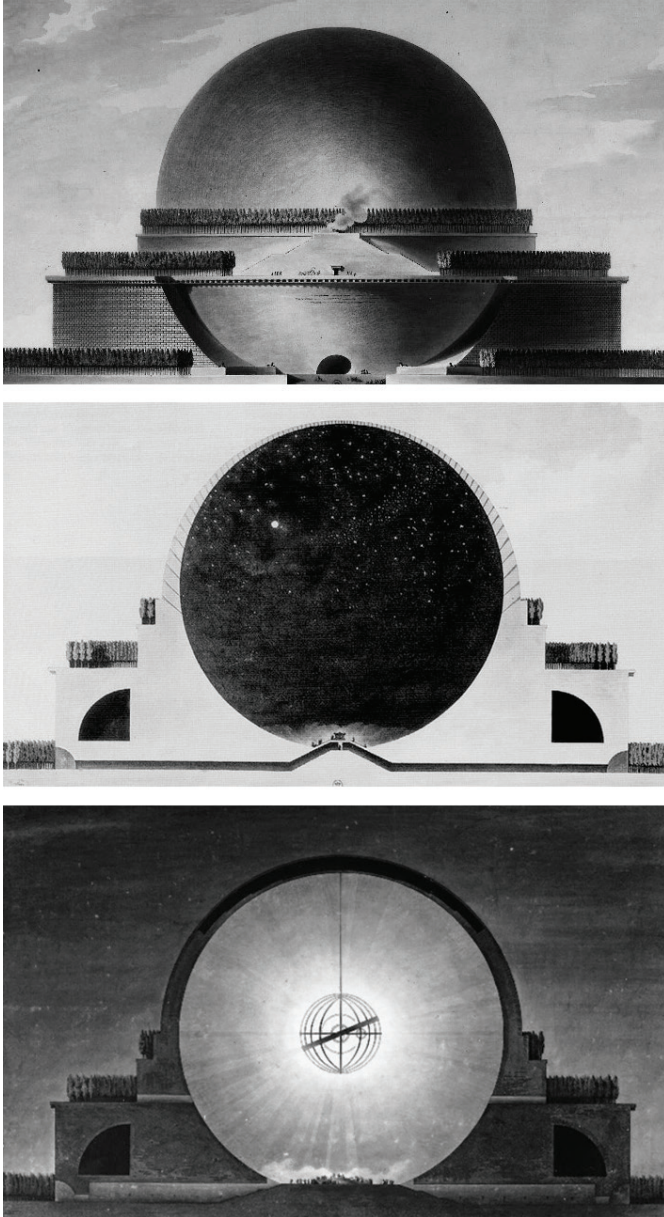
Πριν μελετήσουμε τα αρχιτεκτονικά επιτεύγματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, είναι σημαντικό να δούμε τα έργα των δύο σπουδαίων δασκάλων, του E. L. Boullée και του C. N. Ledoux. Πρόκειται για ουτοπικά σχέδια που δημιουργήθηκαν στα τέλη του 18<sup>ου</sup> και τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τα οποία δεν υλοποιήθηκαν ποτέ. Σε αυτό το σημείο έγκειται και η σημασία τους : είναι ουσιαστικά προτάσεις σχεδιασμένες για ένα μουσείο αρχιτεκτονικής του μέλλοντος, όπως θεωρούσε ο Boullée. Δεν είναι μόνο ζήτημα τεχνολογικών και κα-

τασκευαστικών δυνατοτήτων που έμειναν σχέδια. Η υλοποίηση δεν ήταν αυτοσκοπός ούτε στόχος των αρχιτεκτόνων. Μια ιδέα, έγινε σχέδιο το οποίο στη συνέχεια έγινε αρχιτεκτονική. Η υπόσταση της αρχιτεκτονικής δεν εξαρτάται από την υλοποίησή της, για τον Boullée εφόσον υφίσταται σχέδιο, υφίσταται αρχιτεκτονική. Τα σχέδια του Boullée είχαν, μάλιστα, μεγάλες διαστάσεις για να δίνουν όσο το δυνατό περισσότερο την εντύπωση βιώματός τους στον παρατηρητή<sup>35</sup>. Αυτά τα σχέδια, λοιπόν, χαρακτηρίζονται για την **επαναστατικότητα** τους (Kuhn) και την αμφισβήτηση των κανόνων του κλασικισμού. Η επιρροή τους ήταν, επομένως, μεγάλη και η ακτινοβολία τους φώτισε τις ιδέες του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Αναλυτικότερα, στο σχέδιο του Boullée για τον τάφο του Newton, δείχνει, αρχικά, ολοφάνερα τις ιδέες του Διαφωτισμού. Η ιδέα του σύμπαντος, του ηλιακού συστήματος, του μεγαλείου της φύσης, παίρνει σ' αυτό το σχέδιο πνοή. Η φύση γίνεται ο Θεός του αρχιτέκτονα, ο οποίος προσπαθεί να αποτυπώσει το θαυμασμό του. Η τεράστια σφαίρα, λοιπόν, συμβολίζει τη Γη και αποτελεί φόρο τιμής στην ανακάλυψη του Newton <sup>36</sup>. Το μνημείο δεν είναι αφιερω

35 Το γεγονός αυτό δημιούργησε στο μυαλό μας συνειρμούς που φτάνουν μέχρι τις αναζητήσεις της εικονικής πραγματικότητας. Εστω, λοιπόν, κάנוμε την εμπειριστική παραδοχή πως όταν οι αισθήσεις μας αντιλαμβάνονται ένα αντικείμενο, ο εγκέφαλος αποδέχεται την ύπαρξή του. Αντίστοιχα όταν ο Boullée σχεδιάζει, τότε η αρχιτεκτονική υπάρχει. Σε τέτοιες περιπτώσεις το φαίνεσθαι μετατρέπεται σε είναι. Οπότε οι φυσικοί κανόνες που διέπουν το πραγματικό κόσμο, δεν είναι απαραίτητο να μεταφέρονται στον εικονικό. Εφόσον το πλαίσιο αλλάζει, μπορούν να αλλάξουν και οι κανόνες που το διέπουν. Συνεπώς, ακόμα και η στατική του κτιρίου είναι πλέον σχετική, αφού αν στο νέο εικονικό κόσμο οι αισθήσεις μας αυθυποβάλλουν ότι το κτίριο στέκει και ότι οι κανόνες είναι αληθείς, πως μπορούμε να τους αμφισβητήσουμε; Μόνο όταν ένα «εξωτερικό» ερέθισμα μας το προδώσει.

36 Η περιγραφή του Boullée για το σχέδιο του ταφικού μνημείου του Newton ήταν η εξής : «Πανέμορφο πνεύμα! Συντριπτική και βαθιά μεγαλοφυΐα! Θεϊκή ύπαρξη! Νεύτων... εσύ διαπίστωσης το σχήμα της γης κι εγώ σχεδίασα την ιδέα τη προσέγγισής σου στην ίδια σου την ανακάλυψη.», Hanno-Walter Kruft, *A history of architectural theory : from Vitruvius to the present*, London, Zwemmer, 1994, σελ. 161

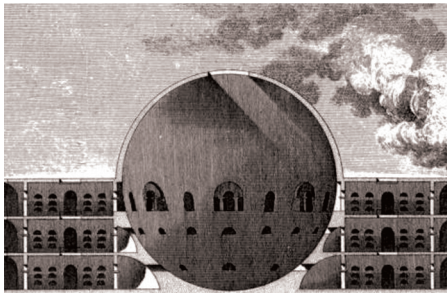


Εικ. 26 : Etienne-Louis Boullée, Ο τάφος του Νεύτωνα, Etienne-Louis Boullée, 1784

μένο στον ίδιον το Newton, αλλά σε όλα όσα συνδέονται με αυτόν. Η «ομιλούσα αρχιτεκτονική» κάνει αισθητή την παρουσία της. Το σχέδιο μιλάει στην ψυχή του υποκειμένου-παρατηρητή. Ο Boullée, έχοντας εμβαθύνει στην κληρονομιά της αρχιτεκτονικής του παρελθόντος, επιλέγει μορφές από αυτήν –στα πλαίσια μιας **πρώιμης εκλεκτικής αντίληψης**- και τις συνδυάζει με οικουμενικές μορφές, μορφές αμετάβλητες. Έτσι, στο εξωτερικό του μνημείου κύκλοι δέντρων αναβιώνουν το ρωμαϊκό μεγαλείο των μασωλείων του Αυγούστου και του Αδριανού. Αυτό συνδυάζεται με τη χρήση των απλών γεωμετρικών σχημάτων, αρχετυπικές μορφές που βρίσκονται στη φύση. Η μεγάλη κλίμακα προσδίδει στο σχέδιο μια μνημειακότητα και ένα αίσθημα **απεραντοσύνης**, παρόμοιο με την ιδέα του σύμπαντος. Κατά τη διάρκεια της ημέρας στο εσωτερικό θα αναπαράγεται ο νυχτερινός ουρανός, ενώ αντιστρόφως τη νύχτα το εσωτερικό θα φωτίζεται από μια τεράστια λάμπα η οποία συμβολίζει τον ήλιο. Ο αρχιτέκτονας ξεφεύγει από τις κατασκευαστικές δυνατότητες της εποχής –δεν τον απασχολούν- η αρχιτεκτονική γίνεται μια εντύπωση, μια **βιωματική εμπειρία** για το θεατή. Η λειτουργία έρχεται σε δεύτερη μοίρα έποντας αυτήν της εντύπωσης.

Ομοίως, στο σχέδιο του νεκροταφείου της ιδανικής πόλης του Chauv ο Ledoux χρησιμοποιεί τα καθαρά γεωμετρικά σχήματα και μάλιστα τη σφαίρα, το τελειότερο όλων. Έτσι, το σχέδιο παριστάνει μια άδεια σφαίρα, θαμμένη η μισή στο έδαφος. Οι αναφορές του Ledoux σε μορφές παρμένες από τις αρχιτεκτονικές του παρελθόντος γίνεται φανερή στο σχέδιο αυτό το οποίο μοιάζει με ρωμαϊκές κατακόμβες. Η μεγάλη κλίμακα εμφανίζεται και εδώ δημιουργώντας δέος στο υποκείμενο-παρατηρητή. Ο Ledoux συνοδεύει το έργο αυτό με ένα σχέδιο της Γης αιωρούμενη μέσα στα σύννεφα και περιτριγυρισμένη από άλλους πλανήτες. Όπως και στον Boullée, ο χαρακτήρας του κτιρίου είναι προτεραιότητα, υποσκιάζοντας τη λειτουργικότητα.

Το πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, πρωτεύουσα των θεωρητικών συζητήσεων ήταν η Γαλλία και αυτό χάρη στην Ecoles des



Εικ. 27 : Elevation dy Cimetriere de la Ville de Chaux, Claude Nicolas Ledoux, 1804

Εικ. 28 : Το νεκροταφείο του Chaux, Claude Nicolas Ledoux, 1804

Beaux-Arts του Παρισιού, ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα μοναδικό στην Ευρώπη εκείνη την εποχή. Ιδρύθηκε το 1819<sup>37</sup> και η ακτινοβολία της έφτασε μέχρι και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στέγαζε δύο τμήματα, το ένα ζωγραφικής και γλυπτικής, και το άλλο αρχιτεκτονικής. Σε αυτή δίδαξαν, αλλά και μαθήτευσαν, πολλοί από τους γνωστότερους αρχιτέκτονες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το πρόγραμμα σπουδών της κινούνταν γύρω από τη σχεδίαση μνημειωδών δημοσίων κτηρίων, ενώ είχε πολύ ξεκάθαρο σύστημα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, σύμφωνα με τα ιδανικά της Αναγέννησης. Το σύστημα αυτό αποτελούνταν από τρία διαδοχικά στάδια. Το πρώτο στάδιο περιελάμβανε την εύρεση της **κεντρικής ιδέας** που θα γεννούσε το κτίριο. Το δεύτερο προχωρούσε στη σχεδίαση της κάτοψης με εργαλεία τη **συμμετρία** και τη **λειτουργική διαμόρφωση** των μορφών. Τέλος, στο τρίτο στάδιο το κτίριο έπαιρνε πνοή και πνεύμα μέσω του **χαρακτήρα** (caractere). Ο χαρακτήρας, ο οποίος κοινοποιούσε του σκοπούς του κτιρίου στο υποκείμενο-παρατηρητή, προέκυπτε από τη διαδικασία της σύνθεσης. Η σύνθεση αποτέλεσε το βασικότερο μέρος του σχεδιασμού, όπου ο αρχιτέκτονας διάλεγε μορφές από την τυπολογία του Βιτρούβιου -μια παρακαταθήκη λειτουργικών και αισθητικά αναγνωρισμένων ρυθμών- και στη συνέχεια τις οργάνωνε και τις **προσάρμοζε σε ένα νέο σύνολο**. Παρατηρούμε ουσιαστικά μια φαινομενική απαρχή της διάθεσης για εκλεκτισμό που θα συναντήσουμε παρακάτω. Ωστόσο, το σύστημα σχεδιασμού της Beaux-Arts δεν άφηνε τελείως ελεύθερο τον αρχιτέκτονα. Τόσο το σύνολο των μορφών που είχε στη διάθεσή του, όσο και οι αρχές με τις οποίες τις συνέθετε στην πορεία ήταν αυστηρά καθορισμένα. Οι μορφές ήταν συνεκτικά δεμένες με ολόκληρο το ρυθμό από τον οποίο παρήχθηκε. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αντίδραση πολλών αρχιτεκτόνων από το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα κι έπειτα στον κλασικισμό της Σχολής και τη βιτρουβιανή

---

37 Αποτελούσε ουσιαστικά συνέχεια της Βασιλικής Ακαδημίας της Αρχιτεκτονικής η οποία ιδρύθηκε το 1671.



τυπολογία των μορφών. Ο κύκλος της μακραίωνης πορείας της Ecoles des Beaux-Arts έκλεισε το 1968, σα φυσικό επακόλουθο.

Η βιομηχανική επανάσταση που είχε ξεκινήσει στην Αγγλία τη δεκαετία του 1780 και τα νέα υλικά, όπως το σίδηρο, γέννησαν μεγάλα ζητήματα σχετικά με το ρόλο των αρχιτεκτονικών ρυθμών του παρελθόντος στο νέο βιομηχανικό περιβάλλον του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ετσι, άνοιξε ένας κύκλος **επαναπροσδιορισμών**.

Το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και οι αρχές του 20ου είναι μια περίοδος «σκοτεινή», μια περίοδος **ζυμώσεων, αμηχανίας και χάους**. Αυτή η περίοδος ονομάστηκε **εκλεκτικισμός**. Πολλοί αρχιτέκτονες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ειδικά στο μοντέρνο κίνημα, απέρριψαν τα έργα της περιόδου αυτής. Κατέκριναν, ουσιαστικά, την αντιφατικότητα ανάμεσα στο κατασκευαστικό περιεχόμενο των κτιρίων και στο **κέλυφός** τους, το οποίο παραβίαζε την ταύτιση φαίνεσθαι - είναι. Ενώ η μεν κατασκευή ακολουθούσε της τεχνολογικές εξελίξεις και τα νέα υλικά, το κέλυφός τους έμοιαζε προσκολλημένο στις μορφές του παρελθόντος. Ετσι, οι περισσότεροι αρχιτέκτονες αναγνώριζαν σ' αυτήν την περίοδο νεωτερικότητα μονάχα στις κατακτήσεις της σε κατασκευαστικό επίπεδο, όπως τη χρήση του σιδήρου στους σιδηροδρομικούς σταθμούς κ.τ.λ. Ωστόσο, η νεωτερικότητα δε βρίσκεται μόνο στα νέα υλικά και τους τρόπους εφαρμογής τους, αλλά και στο κέλυφος και τη μεταχείριση των μορφών του παρελθόντος σ' αυτό. Βρίσκεται, ακόμη, στην επιτυχία της συνύπαρξης -της σύνθεσης- αυτών των δύο αντιθετικών στοιχείων.

Από τα νέα δεδομένα του βιομηχανικού περιβάλλοντος, γεννήθηκε η ανάγκη επαναπροσδιορισμού των αρχιτεκτονικών ρυθμών του παρελθόντος. Ετσι, προέκυψε μια **ερμηνεία** των σημαντικότερων ρυθμών με βάση το τι συμβολίζουν : ο ελληνικός ρυθμός συμβόλιζε τα δημοκρατικά ιδεώδη, ο γοτθικός ρυθμός τα θρησκευτικά ιδεώδη του καθολικισμού, ο βυζαντινός ρυθμός θεωρούνταν μοντέρνος και εξυπηρετικός για στρατιωτικές χρήσεις κ.τ.λ. Ο εκλεκτισμός ταυτίστηκε με τη ρήξη των ενιαίων αρχιτεκτονικών ρυθμών, γιατί κρατούσε από τον καθένα τα στοιχεία που

θεωρούσε σημαντικά και χρήσιμα, και τα συνέθετε σε ένα καινούριο σύνολο. Οι μορφές, για πρώτη φορά, απελευθερώνονται από τα αρχιτεκτονικά συστήματα των ρυθμών και οργανώνονται σε μια τυπολογία, χαρακτηριστικό της ορθολογικής θεώρησης του κόσμου. Την οργάνωση αυτής της τυπολογίας πραγματοποίησαν οι θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως μελετήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Οι μορφές αυτές, έχουν ένα συμβολικό χαρακτήρα, αφού συνδέονται άρρηκτα με την ιστορία και τις έννοιες του ρυθμού από τον οποίο προήλθαν. Συνθέτονται, έτσι, δημιουργώντας **νέα πολυσύνθετα νοήματα**. Οι αρχές με τις οποίες οι αρχιτέκτονες συνθέτουν -οργανώνουν και διευθετούν- τις μορφές, χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, οι οποίες βασίζονται στις θεωρίες του Viollet-le-Duc και του Sempër. Στην πρώτη προτεραιότητα του αρχιτέκτονα είναι η ειλικρίνεια της κατασκευής και οι μορφές οφείλουν να είναι «διαφανείς». Στη δεύτερη προτεραιότητα είναι το ίδιο το κέλυφος που **ντύνει** την κατασκευή, αποτελούμενο από τις «**αδιαφανείς**» μορφές. Οι αρχιτέκτονες, με λίγα λόγια, αναγνωρίζοντας τη **σχετικότητα των ρυθμών**, γύρισαν την πλάτη στον οικουμενισμό, ενθαρρύνοντας την τοπική αρχιτεκτονική, η οποία εκφράζει τις ανάγκες και τους σκοπούς της εκάστοτε χώρας, πόλης κ.τ.λ. Ο εκλεκτισμός, λοιπόν, σήμανε το τέλος των στυλ και θεμελίωσε την πρωτοκαθεδρία του νεωτερισμού. Σκοπός των αρχιτεκτόνων ήταν η αναζήτηση μιας σύγχρονης αρχιτεκτονικής, μιας αρχιτεκτονικής του σήμερα, που δε θα μοιάζει με καμιά του παρελθόντος και θα είναι ανώτερη απ' όλες τις προηγούμενες. Πρόκειται ουσιαστικά για μια **ρευστή κατάσταση** όπου κυριαρχεί ο **πλουραλισμός**, μια περίοδο ελευθερίας ανάμεσα στο αυστηρό μορφολογικό σύστημα του κλασικισμού των προηγούμενων χρόνων και το οικουμενικό και εξίσου συμπαγές μορφολογικά μοντέρνο κίνημα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Η σύνθεση των δύο αντιφατικών στοιχείων –του κατασκευαστικού περιεχομένου και του κελύφους του κτιρίου- βρήκε πλούσιο έδαφος για να αναπτυχθεί στην κατασκευή των σιδηροδρομικών σταθμών. Σ' αυτά τα κτίρια συνδυάζονταν οι νέες



Εικ. 29 : Gare d'Orsay, Victor Lalou, Παρίσι, 1896-1897

Εικ. 30 : Gare du Nord, Jacques Ignace Ittorff, Παρίσι, 1861-1865



Εικ. 31 : Gare de l' Est, Francois Duquesney , Παρίσι, 1847



Εικ. 32 : The Apotheosis of Homer, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1827

τεχνολογικές εφαρμογές του σίδηρου με τη μεγαλοπρέπεια των μορφών της επιφάνειάς τους. Έτσι, πολλοί αρχιτέκτονες καταπιάστηκαν μ' αυτό το έργο. Ο γνωστός Γάλλος αρχιτέκτονας Jacques Ignace Ittorff σχεδίασε το σιδηροδρομικό σταθμό Gare du Nord στο Παρίσι με μορφές της κλασικής αρχιτεκτονικής και έντονα γλυπτική μεταχείριση των αρχιτεκτονικών στοιχείων. Στο εσωτερικό ραδινά μεταλλικά υποστυλώματα εντυπωσιάζουν. Ο σταθμός Gare de l'Est, σχεδιάστηκε από τον Francois Duquesney με μορφές της γαλλικής και ιταλικής αρχιτεκτονικής σε συνδυασμό με ένα μεταλλικό, ημικυκλικό άνοιγμα στην όψη μεγάλων διαστάσεων, δείγμα των δυνατοτήτων του νέου υλικού. Ο σταθμός, επίσης, Gare d'Orsay, έργο του Victor Lalou, είχε στη λίθινη όψη του επτά μεγάλα τόξα και στην κορυφογραμμή του κτιρίου –πάνω απ' αυτά- πλούσιο γλυπτικό διάκοσμο. Στο εσωτερικό του οι εφαρμογές του σίδηρου στο σκελετό της ημι-κυλινδρικής στέγης έδειχναν ολοφάνερα την κατασκευαστική νεωτερικότητα της εποχής του.

Το καλύτερο δείγμα, ωστόσο, της αρχιτεκτονικής του εκλεκτισμού είναι το αριστούργημα του Γάλλου αρχιτέκτονα Jean Louis Charles Garnier, η Όπερα του Παρισιού (1862-1875<sup>38</sup>). Ο Garnier είχε λάβει την κλασική αρχιτεκτονική παιδεία της Ecoles des Beaux-Arts και είχε ταξιδέψει σε Ιταλία και Ελλάδα, όπου θαύμασε τα έργα της αρχαίας αρχιτεκτονικής και τέχνης. Ο σχεδιασμός ήταν αρκετά σύνθετος καθώς διέθετε διάφορους χώρους που αντιστοιχούσαν σε πολλές και διαφορετικές δραστηριότητες. Και όλο αυτό το σύνολο αιθουσών επικοινωνούσε μεταξύ τους με διαδρόμους, φουαγιέ και ενδιάμεσους χώρους. Το πολυδαίδαλο σύστημα κυκλοφορίας και δραστηριοτήτων συνέβαλλε στη δημιουργία ενός **λαβυρίνθου**. Σκοπός του αρχιτέκτονα ήταν ο επισκέπτης να συμμετάσχει σε μια μοναδική εμπειρία αισθήσεων, να γίνει και ο ίδιος ηθοποιός. Θεωρούσε την Όπερα μια τελετουργική ενσάρκωση των βαθύτερων ενστίκτων του ανθρώπου. Ο επισκέ

---

*38 Η όπερα του Παρισιού δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, λόγω της εκθρόνισης του Ναπολέοντα το 1870*



Εικ. 33 : Εσωτερική άποψη της Οπερας του Παρισιού, Jean Louis Charles Garnier, 1862-1875

πτης-θεατής καλούνταν να φορέσει τη **μάσκα** του αρχαίου δράματος και να βυθιστεί σε μια πρωτόγνωρη μυσταγωγία. Όπως και ο Semper, έτσι και ο Garnier, καλεί σε μια εξαΐλωση του σώματος, της πραγματικότητας, με κατεύθυνση τη συγκίνηση της ψυχής και την απελευθέρωση του πνεύματος. Η παράσταση ξεκινούσε από το φουαγέ και κορυφωνόταν στην κεντρική αίθουσα. Σε αυτό συνέβαλλε, φυσικά, και η αίσθηση που γεννιόταν στο θεατή μιας άκρατης ευδαιμονίας, αποτέλεσμα της πλούσιας διακόσμησης του εσωτερικού της Όπερας με ένθετους καθρέφτες στους κίονες, ακριβά υλικά και μάρμαρα ως επενδύσεις, πολυέλαιοι κ.τ.λ.

Το εξωτερικό της Όπερας φέρει τον **εκλεκτισμό** σε όλο του το μεγαλείο. Ο Garnier συνδέει την κάθε λειτουργία με τα μορφολογικά στοιχεία κάποιου αρχιτεκτονικού ρυθμού, με αποτέλεσμα μια εντυπωσιακή σύνθεση του συνόλου. Έτσι, στην κύρια όψη, τη ροτόντα της εισόδου του αυτοκράτορα και τα θεωρία των συνδρομητών, βλέπουμε μορφές του ιταλικού αναγεννησιακού ρυθμού. Στην κύρια κλίμακα υπάρχουν μπαρόκ στοιχεία ενώ στα διοικητικά κτίρια μορφές του Louis XIII ρυθμού. Ο διάκοσμος τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό της όπερας είναι πολύχρωμος και εμπλουτίζεται με χρυσά μωσαϊκά και λεπτομέρειες, δείχνοντας της επιρροή που είχε η θεωρία του Jacques Ignace Ittorff, περί πολυχρωμίας στην αρχαία ελληνική τέχνη, στο έργο του Garnier. Τέλος, ο αρχιτέκτονας χρησιμοποίησε ευρέως τα νέα υλικά σε μεταλλικές δοκούς για να κατασκευάσει μεγάλα ανοίγματα. Όπως και ο Semper, έδινε προτεραιότητα στο κέλυφος του κτιρίου και τις μορφές που το αποτελούν. Έτσι, ντύνει την κατασκευή με το μανδύα των μορφών, με τη μάσκα που χρειάζεται ώστε το υλικό να εκμηδενιστεί και να απελευθερωθεί το πνεύμα του κτιρίου, ο χαρακτήρας που θέλει να εκπέμπεται στο υποκείμενο-παρατηρητή. Σ' αυτό το έργο ουσιαστικά, κορυφώνεται η έννοια της μάσκας στο συνολικό έργο του W. R. Wagner, όπου η αρχιτεκτονική, το θέατρο, η μουσική και





Εικ. 34 : Jean Louis Charles Garnier, η Οπερά του Παρισιού, 1862-1875

η γλυπτική συνθέτονται όλες μαζί στο «συνολικό έργο τέχνης»<sup>39</sup>.

Ένα άλλο πολύ σημαντικό κτίριο του 19ου αιώνα, το οποίο συναγωνίζεται σε μεγαλοπρέπεια και σχεδιασμό την Όπερα του Garnier, είναι το Δικαστικό Μέγαρο των Βρυξελλών (1866-1883). Αρχιτέκτονας ήταν ο Βέλγος Joseph Poelaert<sup>40</sup>. Πρόκειται για ένα κτίριο τεραστίων διαστάσεων που θεωρείται το μεγαλύτερο που κατασκευάστηκε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Στόχος του αρχιτέκτονα ήταν να εκφράσει τη δικαστική εξουσία, πράγμα το οποίο τον οδήγησε στην επιλογή μορφών από την ελληνική και ρωμαϊκή αρχιτεκτονική για να το πετύχει.

Ο σχεδιασμός του Μεγάρου έχει σαφές επιρροές από την αιγυπτιακή και την ασσυριακή αρχιτεκτονική, αφού η οργάνωση των όγκων και των μορφών του θυμίζουν αρχαίο ναό (ζιγκουράτ). Το γεγονός αυτό μαρτυρεί την επίδραση της γνωριμίας του δυτικού κόσμου με τις τέχνες και το πολιτισμό λαών **πέραν των συνόρων** του, της γοητείας του **εξωτισμού** και της αρχαιολογίας. Ο αρχιτέκτονας εφάρμοσε την αρχή της χρυσής τομής<sup>41</sup> στο

---

39 Ο Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) ήταν ένας πρωτοποριακός Γερμανός συνθέτης, ποιητής και μουσικολόγος του 19ου αιώνα. Ο Wagner έγραψε πολλές όπερες που άλλαξαν το ρου της ιστορίας της μουσικής. Πίστευε στο «συνολικό έργο τέχνης» όπου η μουσική, η ποίηση, ο χορός και η αισθητική απόλαυση συνθέτονται όλες μαζί για τη δημιουργία ενός πετυχημένου μουσικού δράματος. Σε δεύτερο επίπεδο, κάθε ηθοποιός, κάθε αντικείμενο και έννοια του δράματος συνδέονται με ένα ξεχωριστό μελωδικό μοτίβο της ορχήστρας, μια δικιά του ιδιαίτερη μάσκα. Και όλα αυτά μαζί συμμετέχουν σε ένα παιχνίδι σύνθεσης του δημιουργού. Είναι ξεκάθαρη, λοιπόν, η σχέση του «συνολικού έργου τέχνης» με τη σύνθεση των μορφών στο εκλεκτικιστικό αρχιτεκτονικό έργο.

40 Το 1850 στις Βρυξέλλες διοργανώθηκε διεθνής διαγωνισμός για το σχεδιασμό του νέου κτιρίου του Δικαστικού Μεγάρου, προς αντικατάσταση του παλαιότερου. Μετά την αποτυχία του διαγωνισμού να παρουσιάσει κάποιο αποδεκτό σχέδιο, ο τότε Υπουργός Δικαιοσύνης ανέθεσε το σχεδιασμό στον J. Poelaert. Ο Poelaert είχε ήδη διοριστεί από το 1856 ο αρχιτέκτονας της πόλης των Βρυξελλών. Το κτίριο αποπερατώθηκε μετά το θάνατό του.

41 Η έννοια της χρυσής τομής είχε εξαπλωθεί τον 19ο αιώνα, πράγμα το οποίο προέκυψε φυσικά από τη μελέτη της αρχαίας τέχνης και των μαθηματικών σχέσεων που κρύβονταν πίσω από την αρχιτεκτονική.



Εικ. 35,36 : Δικαστικό Μέγαρο Βρυξελών, Joseph Poelaert, 1866-1883



Εικ. 37 : Εσωτερική άποψη του Δικαστικού Μεγάρου των Βρυξελών,  
Joseph Poelaert, 1866-1883

σχεδιασμό των όψεων και του εσωτερικού του κτιρίου αναπτύσσοντας μια συνθετική **πολυπλοκότητα** άνευ προηγουμένου. Οι συμμετρικές προσόψεις αποτελούνται από ένα πρόπυλο με εντυπωσιακό θριγκό και κιγκλιδώματα στην κορυφή, αποπνέοντας το μεγαλείο της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής. Οι κλίμακες και οι αναλογίες ωστόσο παραποιούνται και βρίσκονται σε αντίστιξη προκαλώντας μια αίσθηση **ανοίκειου δέους**. Ο τρούλος αποτελείται από ένα σταυρωτό σε κάτοψη στυλοβάτη σταυροειδούς κάτοψης, ένα τύμπανο δύο επιπέδων με κιονοστοιχίες περιμετρικά και ένα χάλκινο θόλο. Η κεντρική αίθουσα του Μεγάρου φωτίζεται απ' αυτόν, ο οποίος αποτελεί μια αισθητική εκδήλωση του Υψηλού. Έτσι, στο εσωτερικό της αίθουσας η αίσθηση του κατακόρυφου άξονα είναι ιλιγγιώδης και προσδίδει μια μοναδική δυναμική.

Ο Roelaert χρησιμοποίησε μια πλούσια ποικιλία υλικών, προδίδοντας έτσι στο Μέγαρο πολυχρωμία. Η επιρροή της θεωρίας περί πολυχρωμίας στην ελληνική τέχνη φαίνεται ξεκάθαρα εδώ. Σημεία του κελύφους του κτιρίου κοσμούν χάλκινα και πέτρινα αγάλματα. Όπως και ο Garnier στην Όπερα του Παρισιού, έτσι και εδώ ο αρχιτέκτονας επέλεξε από μια γκάμα στοιχείων για να ντύσει το κτίριό του. Ωστόσο, μπορούμε να πούμε ότι η **ποικιλία των μορφών**, καθώς και ο συνδυασμός τους, είναι πρωτόγνωροι. Παίρνει δωρικούς και κορινθιακούς κίονες της ρωμαϊκής εποχής, ιωνικούς δανεισμένους από τον 5<sup>ο</sup> χρυσό αιώνα της ελληνικής αρχιτεκτονικής, τοσκανικούς, precorinthiennes, σύνθετους, λωτόμορφους και φοινικόμορφους που προσεγγίζουν την αιγυπτιακή αρχιτεκτονική κ.α. Τέτοιοι συνδυασμοί ρυθμών είναι μοναδικοί στην ιστορία της κλασικής αρχιτεκτονικής, ενώ τα περισσότερα παραδείγματα εκλεκτιστικών κτιρίων του 19<sup>ου</sup> αιώνα συνδυάζουν δύο συνήθως μορφές, δε φτάνουν την έκταση και τον πλούτο του Δικαστικού Μεγάρου των Βρυξελών. Ο Roelaert υφαίνει ένα μανδύα που ντύνει το κτίριο ο οποίος συνδυάζει κλασικές μορφές με μια ευρεία γκάμα διακοσμητικών στοιχείων. Το αποτέλεσμα είναι εξαιρετικό και πολύπλοκο και απαιτεί μεγάλες συνθετικές ικανότητες.

Ο χαρακτήρας του κτιρίου αποπνέει μια δύναμη που μιλάει κατευθείαν στην ψυχή του υποκειμένου-παρατηρητή, το οποίο λαμβάνει μέρος σε μια πρωτοποριακή χωρική εμπειρία. Αυτή η εμπειρία κατέστη δυνατή από τις τεχνολογικές εξελίξεις. Όπως και ο Garnier, έτσι και ο Roelaert δίνει προτεραιότητα στο κέλυφος του κτιρίου, το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση διαθέτει τη μεγαλύτερη ποικιλία μορφών. Έτσι, το συνολικό έργο του R. Wagner κορυφώνεται σ' αυτό το κολοσσιαίο οικοδόμημα το οποίο αποτελεί αναμφίβολα ένα από τα σπουδαιότερα δείγματα της εκλεκτικής αρχιτεκτονικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Οι εκκλήσεις του Viollet-le-Duc στο έργο του «Entretiens sur l'architecture» («Συζητήσεις περί αρχιτεκτονική») για μια νέα αρχιτεκτονική γλώσσα η οποία θα εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες των νέων υλικών και θα χρησιμοποιεί το σίδηρο για να κάνει ελαφρότερη την κατασκευή, σε συνδυασμό με τη νοσταλγία που εξέφραζε ο John Ruskin για το πολύτιμο έργο των παλιών, ανώνυμων μαστόρων και αρχιτεκτόνων, γέννησε προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα -περί το 1900- μια νέα αρχιτεκτονική. Αυτή η αρχιτεκτονική ονομάστηκε **Art Nouveau** και ήρθε ως απάντηση στα μεγάλα ζητήματα των αρχών του αιώνα. Όπως αναφέραμε και νωρίτερα, η βιομηχανική επανάσταση γέννησε ένα καινούριο περιβάλλον όπου οι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί του παρελθόντος έπρεπε να επαναπροσδιορίσουν το ρόλο τους. Έγινε, λοιπόν, μια στροφή προς τις **οργανικές μορφές** οι οποίες παίρνουν στοιχεία από ζωικούς και φυτικούς οργανισμούς όχι άσχετη με το ρομαντισμό της εποχής και τη στροφή προς τη φύση. Σημαντικό παράδειγμα είναι οι μεταλλικοί σταθμοί του Μετρό στο Παρίσι, έργο του Hector Guimard. Αυτές οι πράσινα βαμμένες μεταλλικές κατασκευές που στήριζαν γυάλινους ουρανούς έφερναν στο νου φτερά λιβελούλας και το σύνολο έμοιαζε με ακρίδες που **προσγειώθηκαν** στην πόλη. Οι όψεις των μεγάλων αστικών κέντρων της Ευρώπης άλλαζαν χάρη στις σύγχρονες βιομηχανικές τεχνικές. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το Art Nouveau αντιμετώπιστηκε ως ένα **διακοσμητικό στυλ**

που εκδηλώνονταν περισσότερο στο **εσωτερικό** των κτιρίων. Εξέφραζε την ανάγκη του κατοίκου της βιομηχανικής πόλης να βρει καταφύγιο σε έναν εσωστρεφή ειδυλλιακό κόσμο όχι άσχετο με τον **ατομικισμό** που παρατηρείται στις τάξεις της αστικής κοινωνίας. Ωστόσο, κέντρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων και εκδηλώσεων της Art Nouveau μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι ήταν η Βιέννη. Εδώ εκδηλώθηκε με την προτίμηση των απογυμνωμένων μορφών και την απλότητα, που προέκυψαν από την αυστηρή διύλιση των αρχιτεκτονικών ρυθμών του παρελθόντος και την άρνηση οποιουδήποτε περιττού στοιχείου. Μεγάλος εκφραστής της νέας αρχιτεκτονικής γλώσσας ήταν ο Otto Wagner (1841-1918). Στο έργο του «Modern Architektur» («Μοντέρνα αρχιτεκτονική», 1895) καλούσε τους αρχιτέκτονες να εγκαταλείψουν τις ιστορικές μορφές. Ο Wagner δίνει μεγάλη σημασία στην κατασκευή η οποία είναι η ρίζα της αρχιτεκτονικής. Ωστόσο, πιστεύει ότι η αρχιτεκτονική ξεκινάει στο σημείο όπου ο άνθρωπος έχει εξασφαλίσει τη στέγη –άρα ικανοποιήσει τις ανάγκες του- και χρειάζεται την εξύψωση της αισθητικής του. Ο ρόλος της είναι η συγκίνηση της ψυχής του ανθρώπου, όπως και στη θεωρία του Ruskin. Ο Wagner αντιμετωπίζει τις αρχιτεκτονικές μορφές ως ένα μανδύα που έρχεται και ντύνει το κατασκευαστικό περιεχόμενο του κτιρίου. Παρ' όλα αυτά, πιστεύει ότι κάθε τέχνη γεννιέται σε ένα συγκεκριμένο τόπο, χρόνο και περιβάλλον και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη μ' αυτό. Έτσι, η μίμηση μορφών του παρελθόντος είναι ανήθικη και απορρίπτεται. Οι μορφές πρέπει να προκύπτουν από τα δεδομένα του τόπου και της εποχής, όπως ακριβώς κάνει η μόδα (το ρούχο), η οποία ακολουθεί πιστά την εποχή της. Εγκαινιάζεται σταδιακά μια νέα **μοντέρνα αρχιτεκτονική**, την οποία θα συναντήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.



Εικ. 38 : Σταθμός του Μετρό, Hector Guimard, Παρίσι, 1900-1913











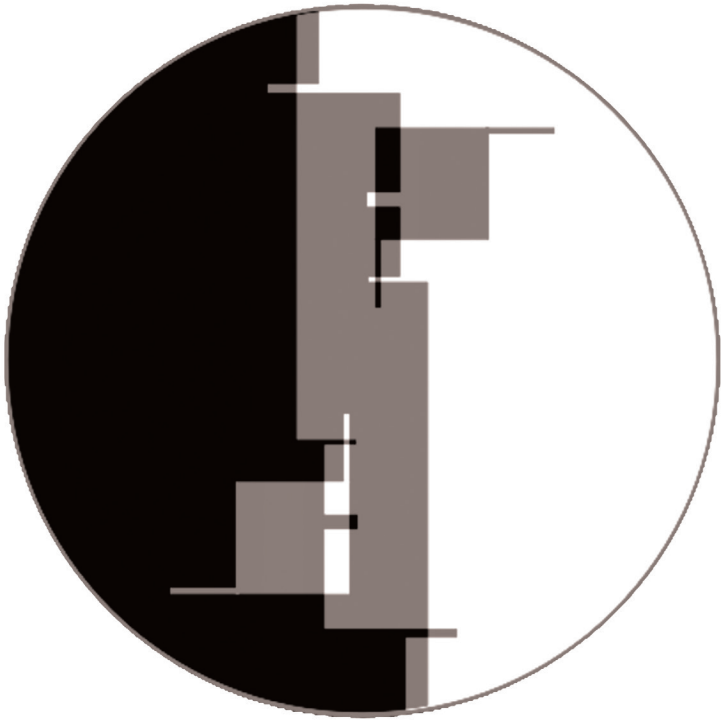


## E) 1960-1990

### E1 Δεσμοί με άλλες χάντρες

Καθώς προχωράμε στον 20<sup>ο</sup> αιώνα θα συναντήσουμε στη δεύτερη δεκαετία το **Μοντέρνο κίνημα**, μια λευκή χάντρα που είχε σπουδαιότατη σημασία για την εξέλιξη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Το Μοντέρνο κίνημα πυροδοτήθηκε από την ίδια ανάγκη για ανανέωση της αρχιτεκτονικής που γέννησε και το Art Nouveau έχοντας, όμως, μια πολύ διαφορετική προσέγγιση. Παρατηρώντας τις ραγδαίες αλλαγές σε όλους τους τομείς της ζωής οι οποίες (σύμφωνα με τη σύντομη παρουσίαση του προηγούμενου κεφαλαίου) λάμβαναν χώρα από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα οι αρχιτέκτονες ερευνούσαν το σχέδιο για μια νέα αρχιτεκτονική, πέρα από τα ιστορικά στυλ. Το Μοντέρνο, απολύτως δικαιολογημένα, παίρνει το χαρακτηρισμό «κίνημα», καθώς έκανε ρητό και σαφές το πρόγραμμά του μέσα από μανιφέστα, πρακτικές εφαρμογές και σχολές, όπως αυτή του Bauhaus. Ένα από τα βασικά μελήματα του μοντέρνου ήταν να απαντήσει στα κοινωνικά ζητήματα της εποχής, με επιρροές από τον Karl Marx και το κλίμα του Φορντισμού στα συστήματα παραγωγής. Επεδίωξε να συγκεντρώσει τις ανάγκες του μοντέρνου τρόπου ζωής σε δομές-οργανογράμματα με τις αναγκαίες και ικανές συνθήκες ζωής για το σύνολο των ανθρώπων, ανεξάρτητα από ταξικές, οικονομικές και πολιτιστικές διαφορές. Πνοή στο έργο των αρχιτεκτόνων του μοντέρνου έδωσε, επίσης, η εξέλιξη της τεχνολογίας και της παραγωγής. Ο Le Corbusier στο βιβλίο του «Για μια αρχιτεκτονική» φωνάζει να κοιτάξουνε γύρω τους, τα θαύματα των σύγχρονων μηχανικών και να εμπνευστούν από τη λειτουργία και την κατασκευή των υπερωκεάνιων, των αεροπλάνων και των αυτοκινήτων. Η λειτουργική οργάνωση του χώρου προτάσσεται ως επιταγή της εποχής έναντι της μορφολογικής οργάνωσης των ιστορικισμών. Η ίδια η εξέλιξη της τεχνολογίας των υλικών επέτρεψε την αναζήτηση νέων μορφών και δομών και την υλοποίηση των οραμάτων της ελεύθερης κάτοψης και όψης.

Η αισθητική πλέον δεν αφορά τις αυστηρές και στείρες διατάξεις των ρυθμών, αλλά του λιτού και καθαρού. Η αρχιτεκτονική επιστρέφει στα απολύτως βασικά, πρωταρχικά και θεμελιώδη σχήματα απογυμνωμένα από κάθε διακόσμηση, που αποτελούν πλέον το λεξιλόγιο του αρχιτέκτονα. Το **μέτρο** και η **αρμονία** αποτελούν μεν το συντακτικό και τη γραμματική για την αρχιτεκτονική σύνθεση, αλλά τώρα προστίθεται σε άρχουσα θέση ο **ορθολογισμός** και ο **φονξιοναλισμός**. Η μορφή δεν υπακούει πλέον στα νεκρά στυλ, αλλά στη **λειτουργία** και τη **στατική** του κτιρίου. Το φαίνεται να πρέπει να ταυτιστεί με το είναι, και συνεπώς η διαφάνεια και η ειλικρίνεια της κατασκευής περνά από τη φιλοσοφία στη δομή και τις όψεις των κτιρίων. Η ελεύθερη όψη και η χρήση των γυμνών υλικών αποτυπώνει την κατασκευή και τη δομή του κτιρίου. Επαναφέρεται στο προσκήνιο το θέμα της ηθικής, η διαλεκτική για την αλήθεια η οποία παρουσιάζει, συμφώνα με δική μας παρατήρηση, ομοιότητες με αυτή των κλασσικών χρόνων και του Πλάτωνα. Η **αλήθεια** είναι απτή, αντικειμενική και υπακούει σε ρητούς και σταθερούς κανόνες. Επιπρόσθετα, διαπερνά ένα συνεπές και **συνεκτικό** σύστημα λογικής όπου η **ενιαία, οικουμενική** οργάνωση του χώρου που διασχίζει όλες τις κλίμακες από το επίπεδο της πόλης και του περιβάλλοντος, στην αρχιτεκτονική σύνθεση και το αντικείμενο, συνενώνοντας τον κόσμο, τον άνθρωπο, τη λειτουργία, τη μορφή και την κατασκευή σε μία δομή. Η πρόθεση για συνεκτικότητα υποστηρίζεται και από το όραμα του Μοντέρνου για την ενότητα των τεχνών, το οποίο έχει τις ρίζες του στο Art Nouveau και το ολικό έργο του W. R. Wagner. Πάρα ταύτα, θα πρέπει εδώ να τονίσουμε την αμφισβήτηση της εικόνας που έχει σχηματιστεί ευρέως για το κίνημα του μοντέρνου ως ένα απόλυτο και αυστηρό **κανονιστικό σύστημα**. Σε βαθύτερη ανάλυση, όπως συμφωνούν διάφοροι μελετητές, παρουσιάζει στις τάξεις του πολλές αποχρώσεις και διαφοροποιήσεις που πολλές φορές αποκλίνουν ή ακόμα και αντιτίθενται στις θεμελιώδεις αρχές που έθεσαν, είτε οι βασικοί πρεσβευτές του, είτε οι ιστορικοί της αρχιτεκτο



Етк. 39



νικής (ως παράδειγμα συχνά παρατίθεται ο Mies van der Rohe, ο οποίος παρά το γεγονός ότι θεωρείται ένα από τα επιφανή πρόσωπα του μοντέρνου, δε διστάζει να «καταπατήσει» τον «κανόνα» της αλήθειας της κατασκευής και να επενδύσει τις κατασκευαστικές λεπτομέρειές του με επιφάνειες διακοσμητικού χαρακτήρα, φέρνοντας στο μυαλό μας τη θεωρία περί μανδύα του Semper).

Κάτω από το πλαίσιο του οράματος για την ενοποίηση των τεχνών και όπως αποδεικνύουν πρόσωπα όπως, ο Vasily Kandinsky, ο Theo Van Doesburg και ο Mies van der Rohe, η αρχιτεκτονική του μοντέρνου κινήματος βρίσκονταν σε διάλογο με το κίνημα της **Αφηρημένης τέχνης** που έκανε την εμφάνισή του τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Όπως έχουμε δει στο προηγούμενο κεφάλαιο, από τον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα καλλιτέχνες και διανοούμενοι συνειδητοποίησαν ότι τα σχήματα σε ένα έργο ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής θα μπορούσαν να έχουν συλληφθεί ή και να βλέπονται σαν να υπάρχουν ανεξάρτητα από το θέμα για το οποίο έχουν γίνει<sup>1</sup>. Στα πλαίσια του μοντέρνου πνεύματος της εποχής, οι καλλιτέχνες της αφηρημένης τέχνης προχώρησαν πολύ πιο πέρα και ερεύνησαν την πιθανότητα να δημιουργηθεί ένα έργο που να έχει αφαιρεθεί από τη φύση (**αφαίρεση**), ή να παραχθούν μορφές που να μην έχουν την παραμικρή σχέση με τον φυσικό κόσμο, δηλαδή έργα μη-αντικειμενικής, **ανεικονικής** τέχνης. Το 1913-1914 ο Ρώσος καλλιτέχνης και θεωρητικός Kasimir Malevitch ζωγραφίζει το «Βασικό Σουπρεματιστικό στοιχείο», έναν αινιγματικό πίνακα με ένα μαύρο τετράγωνο σε άσπρο βάθος. Ο ίδιος το 1914 αναφέρει, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές: «στην απελπισμένη προσπάθεια να απελευθερώσω την τέχνη από το βάρος του αντικειμένου, κατέφυγα στη μορφή του τετραγώνου και εξέθεσα ένα έργο που δεν περιελάμβανε τίποτε άλλο, από ένα μαύρο τετράγωνο σε άσπρο βάθος». Ο Malevich είχε φτάσει στην

1 Μελίτα Εμμανουήλ *Η τέχνη του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα (1900-1950)*, Ζωγραφική-Γλυπτική, (Σημειώσεις για τους σπουδαστές της Σχολής Αρχιτεκτόνων), Αθήνα, ΕΜΠ, 2006, σελ.121

απόλυτη γεωμετρική αφαίρεση και στο νέο αυτό κίνημα έδωσε το όνομα «Σουπρεματισμός» από τη λατινική λέξη *supremus* (=ύψιστο, απόλυτο, εξαιρετο). Το τετράγωνο είναι για τον καλλιτέχνη το πιο θεμελιώδες σχήμα και συνεπώς υπέρτατο. Το έργο πλέον υφίσταται ανεξάρτητα, χωρίς να έχει οποιαδήποτε αναφορική ή μιμητική σχέση με την αντικειμενική πραγματικότητα. Οπως αναφέρει η Μελίτα Εμμανουήλ και ο Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, το γεγονός αυτό αποτέλεσε πραγματική επανάσταση για την τέχνη καθώς συλλαμβάνεται «ένas κόσμος άδειος από αντικείμενα, γνώσεις, παρελθόν και μέλλον, μια ριζική αλλαγή στην οποία το αντικείμενο και το υποκείμενο έχουν αναχθεί στο επίπεδο **μηδέν**». Σύμφωνα, δηλαδή, με αυτήν την πολύ ενδιαφέρουσα για την διάλεξή μας άποψη, στην αφηρημένη τέχνη το υποκείμενο και το αντικείμενο δεν έχουν οποιαδήποτε αναφορά, ώστε οι μορφές να λειτουργούν ως σημαίνοντα με κανένα σημαινόμενο, και έτσι να αποτελούν υπέρτατα σημεία. Αυτό, όμως, που θα θέλαμε να επισημάνουμε είναι ότι οι καλλιτέχνες της αφηρημένης τέχνης, απογυμνώνοντας τα σημαίνοντα από τα σημαινόμενά τους, τα άφησαν ταυτόχρονα εκτεθειμένα σε άπειρα πιθανά νοήματα. Το «Βασικό Σουπρεματιστικό στοιχείο» αποτελεί ένα σημαίνον του οποίου το σημαινόμενο τείνει, όχι μόνο στο μηδέν, αλλά και στο άπειρο, το μαύρο τετράγωνο αποτελεί ένα ανοικτό «παραθύρο» στο τίποτα και στα πάντα.

Την ίδια περίοδο στην Ρωσία οι κοινωνικοπολιτικές αναταραχές δημιούργησαν ένα παρόμοιο κλίμα αλλαγής. Το 1906 ο Μπογκντάνοφ (Αλεξάντερ Μαλινόφσκι) ίδρυσε την Οργάνωση για την Προλεταριακή Κουλτούρα (Προλετκούλτ) που είχε ως στόχο την πολιτιστική ανανέωση μέσω της ενότητας της επιστήμης, της βιομηχανίας και της τέχνης. Οι τέχνες σε πλήρη συνεργασία μεταξύ τους αποτέλεσαν ένα μέσο που θα υποσχόταν στη νέα ταξική συλλογικότητα το θαυμαστό μέλλον, ενώ παράλληλα επιδίωκε να σφυρηλατήσει την τόσο επιθυμητή πολιτιστική ενότητα μέσα από τις υλικές και πνευματικές απαιτήσεις της παραγωγής αφενός, και της κοινοτικής ζωής και του παραδοσιακού πολιτισμού αφετέ-

ρου. Θεατρικές παραστάσεις, ταινίες και αφίσες επιστρατεύτηκαν για να προπαγανδίσουν και να προετοιμάσουν την Επανάσταση. Χρειάστηκαν για το σκοπό αυτό υποδομές που θα μπορούσαν να κατασκευάζονται απλά, να μεταφέρονται και να συναρμολογούνται εύκολα. Η αρχιτεκτονική τόσο από πρακτικά όσο και από θεωρητικά αίτια, απέκτησε μια έντονη ροπή προς την κατασκευή, τη δομή και τη μορφολογία, εξ ου και το όνομα **Κονστρουκτιβισμός**, και είχε ως πηγή έμπνευσης μεταξύ άλλων την παραγωγή και τις μηχανές. Σχεδιάστηκαν πολυάριθμα περίπτερα, εξέδρες και κατασκευές με διδαχτικό και πληροφοριακό χαρακτήρα. Το 1920 ιδρύθηκαν το ΙΝΧΟΥΚ (Ινστιτούτο για την Καλλιτεχνική Πολιτιστική Παιδεία) και τα ΒΧΟΥΤΕΜΑΣ (Ανώτατα Καλλιτεχνικά και Τεχνικά Εργαστήρια), ως σχολές εκπαίδευσης στους τομείς της τέχνης, της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού (design). Στα πλαίσιά τους παρουσιάστηκαν σχέδια με έντονο πειραματισμό στην κατασκευή και τη σύλληψη εξαιρετικά πρωτοποριακών μορφών, πολλές φορές στο επίπεδο της ουτοπίας. Οι σχολές έδωσαν το βήμα για συζήτηση ανάμεσα σε καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες με **διαφορετικές προσεγγίσεις** όπως οι μυστικιστές ιδεαλιστές, οι προντουκτιβιστές και οι αντικειμενικοί<sup>2</sup>. Καλλιεργήθηκε, έτσι, ένας δημιουργικός χώρος κάπου ανάμεσα στη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Τα «διανοητικά υλικά» της αφαίρεσης (χρώμα, γραμμή, σημείο, επίπεδο) συνδυάστηκαν με τα «φυσικά υλικά» (σίδηρο, γυαλί, ξύλο) και πέρασαν στην αρχιτεκτονική. Πολλές φορές τα κτίρια δεν αντιμετωπίζονταν ως καθαρά χρηστικά αντικείμενα και έγιναν φορείς νοημάτων και θεωριών όπως μαρτυρεί και το διαδεδομένο παράδειγμα του Πύργου του Τάτλιν (Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς). Κάτω από την επίβλεψη του Λαντόφσκι, τα σχέδια των φοιτητών των ΒΧΟΥΤΕΜΑΣ εμφάνιζαν «μια ρυθμική σκιαγράφηση των επιφανειών των καθαρών μορφών ή εναλλακτικά, μελέτες μεγέθυνσης ή σμίκρυνσης δυναμικών μορφών, σύμφωνα

---

2 Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*

με τους νόμους της μαθηματικής προόδου»<sup>3</sup>. Χρησιμοποιήθηκαν, επίσης, γεωμετρικές οντότητες όπως σφαίρες, κύβοι κ.α. που μπορούσαν να συσχετιστούν με ιδιαίτερες ψυχολογικές καταστάσεις, όπως άλλωστε παρατηρήθηκε και στα έργα των Σουπρεματιστών.

Πέρα από τις καινοτομίες στην αρχιτεκτονική, στις αρχές του αιώνα οι εξελίξεις γενικότερα σε όλους τους χώρους της επιστήμης και του πνεύματος ήταν εξίσου ποικίλες. Ειδικότερα οι φιλοσοφικές αναζητήσεις εμπλουτίστηκαν από το έργο δεκάδων πολύ σπουδαίων φιλοσόφων. Εδώ θα αναφερθούμε στο **Στρουκτουραλισμό**<sup>4</sup>, ένα σύνολο θεωριών που εισήγαγε ο γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure τη δεκαετία του 1910. Ο Saussure έδωσε ιδιαίτερη σημασία στη γλώσσα καθώς υποστήριζε πως οι γνώσεις που έχουμε για τον κόσμο είναι διαμορφωμένες και ορθοθετημένες από τη γλώσσα που χρησιμοποιούμε για την αναπαράστασή του. Στόχος των ερευνών του Saussure μέσα στα πλαίσια ενός νέου πεδίου που ονομάστηκε **Σημειολογία**, ήταν να εξάγει από τη γλώσσα, γενικούς κανόνες νοήματος και επικοινωνίας, αναπτύσσοντας μια Γενική Θεωρία των Σημείων, η οποία θα μπορούσε να εφαρμοστεί και σε άλλους κλάδους του πολιτισμού και της κοινωνίας. Οι ιδέες και έννοιες που βρίσκονται στον εγκέφαλό μας είναι άυλες και αφηρημένες και για να τις επικοινωνήσουμε στους άλλους χρειάζεται ένα υλικό μέσο. Για τον Saussure οτιδήποτε μπορεί να μεταφέρει ιδέες από τον εγκέφαλο σε άλλους ανθρώπους αποτελεί **Σημείο**. Το Σημείο αποτελείται από το **σημαίνον** και το **σημαινόμενο**, όπως ένα μόριο νερού αποτελείται από τα στοιχεία του υδρογόνου και οξυγόνου. Ο Saussure συνεχίζει την πιο πάνω παρομοίωση τονίζοντας πως όταν το οξυγόνο και το υδρογόνο απομονωθούν, δε φέρουν τις ιδιότητες του νερού, έτσι και το σημαίνον και το σημαινόμενο, δε συνιστούν από μόνα τους σημεία, και για να υφίσταται σημείο πρέπει τα δύο να είναι άρρη-

---

3 Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1999, σελ.158

4 Βλέπε γλωσσάρι

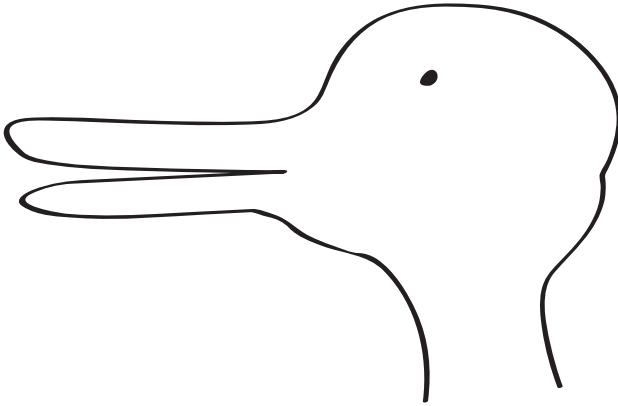
κτα συνδεδεμένα. Στην περίπτωση της γλώσσας, καθώς μιλάμε οι ιδέες και οι έννοιες εγγράφονται σε ηχητικές εικόνες, οι οποίες περνούν μέσα από τα αισθητηριακά μας όργανα και αποτελούν τα σημαίνοντα για τα σημαινόμενα που κατοικούν στον εγκέφαλό μας. Ο Saussure παρατηρεί ότι τα σημαίνοντα διαφέρουν σε κάθε γλώσσα, αλλά οι χρήστες τους ξέρουν πολύ καλά τη χρήση τους όπως αυτή διαμορφώθηκε διαμέσου των αιώνων και παραδίδεται στις νέες γενιές. Οι απόψεις αυτές του Saussure εμφανίζουν κοινά σημεία με αυτές της γλωσσολογίας των Στωικών παρόλη την χρονική απόσταση μεταξύ τους. Ο Saussure συνεχίζει τονίζοντας ότι στις πλύστες περιπτώσεις τα ονόματα των πραγμάτων (δηλαδή τα σημαίνοντα) επιλέχθηκαν και συνδέθηκαν με τα πράγματα αυθαίρετα. Εξίσου αυθαίρετα είναι και τα σημαινόμενα καθώς πηγάζουν από το πώς ο κόσμος έχει πλασθεί από τη γλώσσα. Ενα οποιοδήποτε σημείο αποδίδει ένα νόημα μόνο όταν το δούμε μέσα σε ένα **σύνολο άλλων εννοιών**, τα συγκεκριμένα του και τη σχέση του προς αυτά. Ο Saussure, όπως και πολλοί πριν από αυτόν, συνήθιζε να σκέφτεται σε ζεύγη, δίπολα και «δυναμικές αντιθέσεις» (binary oppositions). Οι δομές με βάση τις οποίες εκτελούνται οι διάφοροι συσχετισμοί και η εξαγωγή νοήματος, περιγράφονται με το ζεύγος **Σχέσεων(Συγγενειών)** και **Διαφορών**. Ο Saussure προσεγγίζει την περίπτωση Σχέσεων/Συγγενειών μεταξύ των λέξεων, χρησιμοποιεί το δίπολο του Συνταγματικό/Συνειρμικό. Το Συνταγματικό αναφέρεται στο νόημα και τις σχέσεις των λέξεων όπως αυτές εμφανίζονται στατικά στη σύνταξη μιας πρότασης. Το Συνειρμικό αφορά τις σχέσεις αυτές που προκύπτουν με έννοιες εκτός της πρότασης, ως επακόλουθο μιας συνειρμικής κίνησης που πυροδοτείται από τις λέξεις που εμφανίζονται στην πρόταση. Με τον όρο Διαφορά ο Saussure περιγράφει τα νοήματα που προκύπτουν όταν συγκρίνουμε και αντιτάσσουμε μια λέξη με μια άλλη, «το μαύρο φαίνεται πιο μαύρο όταν αντιταχθεί με το λευκό. Το γεγονός ότι το ένα αντιτάσσεται στο άλλο σημαίνει, κατά

περίεργο τρόπο, το καθένα δίνει ένα λόγο ύπαρξης στο άλλο»<sup>5</sup>.

Δραστική επιρροή τόσο στην γλωσσολογία όσο και σε πολλούς άλλους τομείς είχε το έργο του Ludwig Wittgenstein, το οποίο συνήθως χωρίζεται σε δύο περιόδους : την πρώιμη και την ώριμη. Τη δική μας έρευνα απασχολεί περισσότερο η ώριμη όπως αναπτύσσεται σε σημειώσεις του, οι οποίες εκδόθηκαν μετά το θάνατό του με τον τίτλο «Φιλοσοφικές έρευνες». Στην πρώιμη περίοδό του και μέσα από το βιβλίο του «Tractatus Logico-Philosophicus» που εκδόθηκε το 1921, ο Wittgenstein υποστηρίζει πως **η φιλοσοφία δεν είναι δόγμα**, άρα δε θα έπρεπε να προσεγγίζεται με δογματισμό, αλλά σχετικά σύντομα συνειδητοποιεί πως το πρώιμο έργο του είχε δογματικά στοιχεία και προχωρεί σε **απόρριψη** πολλών από τα αρχικά του θεωρήματα. Στο Tractatus υποστήριζε ότι η σκέψη και η γλώσσα αποτελούν εικόνες της πραγματικότητας, οι οποίες παρουσιάζουν τα πράγματα και τις σχέσεις τους σε διάφορες καταστάσεις. Η λογική ορίζει τα όρια και τους περιορισμούς για το τι μπορεί να λεχθεί. Στη συνέχεια ερευνά μέσα από διεργασίες της λογικής ποιες προτάσεις μπορούν να λεχθούν και ποιές όχι, τι βγάζει νόημα και τι όχι. Στις «Φιλοσοφικές έρευνες» αργότερα επαναπροσεγγίζει το θέμα του νοήματος όχι ως αναπαραστατική εικόνα, αλλά μέσω της **χρήσης** των λέξεων σε μια γλώσσα. Για να δοθεί η σημασία μιας λέξης, οποιαδήποτε επεξηγηματική γενίκευση θα πρέπει να αντικατασταθεί με μια περιγραφή της χρήσης της. Για να απαντήσει στο ζήτημα της αμέτρητης πολλαπλότητας των χρήσεων, το αδύνατο της σταθεροποίησής τους και της υπόστασής τους ως μέρος μιας δραστηριότητας, ο Wittgenstein εισάγει τη θεωρία για τα «**γλωσσικά παιχνίδια**». Ο Wittgenstein παρατηρεί τον τρόπο με τον οποίο συμμετέχουμε σε διάφορα παιχνίδια (σκάκι, ποδόσφαιρο, γκολφ) και θεωρεί ότι με παρόμοιο τρόπο χρησιμοποιούμε τη γλώσσα, σύμφωνα, δηλαδή με την περίσταση (περιγράφοντας ένα γεγονός,

---

5 Geoffrey Broadbent, *Deconstruction, A Student Guide*, London, Academy Editions, 1991, σελ.34



Εικ. 40

όταν φανταζόμαστε μια ιστορία, μαντεύοντας γρίφους, όταν λέμε ανέκδοτα κτλ). Όταν αλλάζει το **πλαίσιο** της συζήτησης, αλλάζει και ο τρόπος που χρησιμοποιούμε τη γλώσσα. Όπως κάθε παιχνίδι έχει το δικό του σύνολο από κανόνες το οποίο διαφέρει από το ένα στο άλλο, έτσι και η γλώσσα διέπεται από διαφορετικούς κανόνες ανάλογα με την περίπτωση. Αυτό δεν συνεπάγεται αυστηρά και συμπαγή συστήματα κανόνων για κάθε γλωσσικό παιχνίδι, αλλά τονίζει τη **συμβατική φύση** των ανθρώπινων δραστηριοτήτων και κοινωνικών θεσμών, όπως είναι και η γλώσσα. Στη συνέχεια θα παρατηρήσουμε πως η καινοτομία αυτή του Wittgenstein είχε μεγάλη σημασία για τις θεωρίες μελλοντικών φιλοσόφων.

## **E2 Ιστορικό πλαίσιο**

Το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποτελεί μία περίοδο που χαρακτηρίζεται από διαδικασίες ανασυγκρότησης σε όλους τους τομείς της ανθρωπότητας, καθώς έρχεται επί της ουσίας να επαναπροσδιορίσει την ύπαρξη του ανθρώπου και της κοινωνίας του, σε έναν πλανήτη που μόλις έχει βγει από δεκαετίες καταστροφικών παγκοσμίων πολέμων.

### Πολιτικά

Τη δεκαετία του '60, οι Δυτικές Δημοκρατίες «αισθάνονται» ιδανικές λόγω της -έστω και τυπικής- συμμετοχής όλων των κοινωνικών ομάδων, φύλων και φυλών, μέσω αντιπροσώπων, στη διακυβέρνηση των κρατών. Όμως, την ίδια στιγμή η γυναικεία συμμετοχή είναι ακόμα ελάχιστη, οι μαύροι θεωρούνται πολίτες δεύτερης κατηγορίας (ενώ δολοφονούνται οι φωνές που ξεχωρίζουν-Martin Luther King) και η αριστερά περιθωριοποιείται. Δε λείπουν, βέβαια, και τα απολυταρχικά καθεστώτα, ακόμη και στην πολιτικά πολιτισμένη Ευρώπη, ήτοι οι δικτατορίες σε Ισπανία, Πορτογαλία και πιο πρόσφατη η Ελλάδα, οι οποίες καταλύονται μια δεκαετία αργότερα.

Την περίοδο του '60 λαμβάνουν διαστάσεις και οι έντονες διεργασίες της **αποαποικιοποίησης** που ξεκινά ουσιαστικά με την αναγνώριση της ανεξαρτησίας της Ινδίας από τη



Μεγάλη Βρετανία (το 1947), για να ακολουθήσουν και οι υπόλοιπες ισχυρές ευρωπαϊκές χώρες, όπως η Γαλλία. Στη συνέχεια, τη δεκαετία του 1990 όλες οι πρώην χώρες του Συμφώνου της Βαρσοβίας επιδιώκουν τη **δυτικοποίησή** τους από απολυταρχικά καθεστώτα σε δημοκρατικά εκλεγμένες κυβερνήσεις. Το ίδιο συνέβη και σε άλλες μη κομμουνιστικές χώρες, όπως η Ταϊβάν, τη Χιλή, τη Νότια Αφρική, και την Ινδονησία.

Τις δεκαετίες '60, '70 και '80 χαρακτηριζε έντονα ο ανταγωνισμός για κυριαρχία μεταξύ Η.Π.Α και ΕΣΣΔ και αντίστοιχα η συγκρούση των μοντέλων του **Καπιταλισμού** και **Κομμουνισμού**. Η τεταμένη αυτή κατάσταση ονομάστηκε **Ψυχρός Πόλεμος** και η ευαίσθητη ισορροπία της στοιχειωνόταν από την απειλή ενός Τρίτου Παγκοσμίου Πολέμου. Συνέπεια του ψυχροπολεμικού κλίματος ήταν και ο πόλεμος του Βιετνάμ τη δεκαετία του '70, ο οποίος στην ουσία ήταν ένας πόλεμος μέσω αντιπροσώπων μεταξύ των ΗΠΑ και ΕΣΣΔ. Ο Ψυχρός Πόλεμος ουσιαστικά λήγει μετά την κατάρρευση της νεορωσικής κομμουνιστικής απολυταρχίας, την οποία προκάλεσε η Περestroϊka του Γκορμπατσόφ. Το 1989 η **πτώση του τείχους** του Βερολίνου και η ένωση των δύο Γερμανιών, αποτέλεσε το σύμβολο της επίσημης λήξης του ψυχρού πολέμου και τον ερχομό μιας φαινομενικής ηρεμίας στην Ευρώπη. Στην κατάλυση του κομμουνιστικού μοντέλου στην Ευρώπη συνέβαλλε και η οικονομική διεισδυτικότητα μέσω του καταναλωτισμού, που έγραψε τη δεκαετία του '90 στα ρωσικά το όνομα της Coca Cola και στα κινεζικά τα Mac Donald's. Η επίσκεψη του Νίξον στην Κίνα το 1972 δε, σήμανε το πρώτο άνοιγμα της Κομμουνιστικής Κίνας στο Δυτικό κόσμο.

Οικονομία

Αδιαμφισβήτητα ο καπιταλισμός στις βασικές αρχές του –είτε βασισμένος στην ιδιωτική πρωτοβουλία, είτε ως κρατικοκεντρικό μοντέλο- αποτελεί το κύριο οικονομικό σύστημα που λειτουργεί και αναπτύσσεται από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και ύστερα. Το κεφάλαιο, πλέον, δεν έχει πατρίδα και παρατηρείται η τάση **συνένωσης** κρατών, αρχής γενομένης με τη δημιουργία της ΕΟΚ τη δε-

καετία του '50 και '60 που θα μετουσιωθεί σε μια στενή σχεδόν ενοποιημένη οικονομική ένωση. Ενα πείραμα που ακόμη δοκιμάζεται.

Η Αμερική γνωρίζει τεράστια ευημερία μέσω της ανάπτυξης του ατομικού επιχειρείν, ενώ την ίδια στιγμή οι σοβιετικές κολεκτίβες στην απομόνωσή τους δημιουργούν ένα ισχυρό ανταγωνιστικό κεφάλαιο που θα παίξει ρόλο κατά το άνοιγμα των συνόρων τη δεκαετία του '90. Επιβεβαιώνοντας τους αναλυτές που μιλούν για κύκλους στην οικονομία, η ευμάρεια του '60 συνοδεύτηκε από την ύφεση της επόμενης δεκαετίας, την οποία προκάλεσε η **πετρελαϊκή κρίση** του '73 και του '79 που οφειλόταν σε πολιτικά, κυρίως, γεγονότα, όπως ο Αραβοϊσραηλινός Πόλεμος αλλά και η πτώση του Σάχη.

Η δεκαετία του '80 θα συνοδευτεί με την ισχυροποίηση των πολυεθνικών εταιρειών, η Ευρώπη, αλλά και η Αμερική, σταδιακά **αποβιομηχανοποιούνται** για να κορυφωθεί η διαδικασία αυτή τη δεκαετία του '90. Πολλές πολυεθνικές μεταφέρουν την παραγωγή τους σε Ταϊλάνδη, Μαλαισία, Μεξικό, Νότια Κορέα, Ταϊβάν, Ινδία, Κίνα, Βαλκάνια.

Πέρα όμως από την πραγματική οικονομία, αναπτύσσεται στο πλάι της και η **εικονική**. Στα χρηματιστήρια αναπτύσσονται αγορές όπου διαπραγματεύονται αξίες, όχι σε πραγματικά αγαθά αλλά σε «πιθανότητες». Είναι τα αποκαλούμενα παράγωγα που τοποθετούν νάρκες στα θεμέλια της παγκόσμιας οικονομίας.

Η δεκαετία του '90 είναι και η δεκαετία με τις περισσότερες κρίσεις, καθώς η διεθνοποίηση, το «πάντρεμα» αγορών ανατολής - δύσης, καθώς και η δυτικοποίηση των σοσιαλιστικών οικονομιών, προκαλεί **έντονες αναταράξεις** στις αγορές. Κοινωνικά

Γεννημένοι σε μια περίοδο που παλεύει με το φάντασμα του πρόσφατου παγκόσμιου πολέμου και την ψυχροπολεμική συντηρητική διάθεση της κοινωνίας, οι νέοι της δεκαετίας του '60 ασφυκτούν μέσα στο αρκετά ακατανόητο γι' αυτούς περιβάλλον το οποίο ονομάζεται **φιλελεύθερο**. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο καθηγητής Πολιτισμού και Επικοινωνίας στο Πανεπιστήμιο Αθη-

νών, κ. Βασίλης Καραποστόλης στο ΒΗΜΑ, το εντελώς ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της δεκαετίας του '60 ήταν η εκδήλωση της ανάγκης του ατόμου να δραπετεύσει από τον εαυτό του. Ο «**εαυτός μου**», αυτό το τόσο φροντισμένο και προστατευμένο οχυρό, άρχισε να μοιάζει με φυλακή. Στην Αμερική και στην Ευρώπη αυτή η ανάγκη έσπρωξε τη νεολαία, κυρίως, προς την εμπειρία της περιπλάνησης, στην οποία πρέπει να δώσουμε ένα ευρύτερο νόημα. «Για τον περιπλανώμενο σημασία δεν έχει ούτε να «χάσει» ούτε να «βρει» τον εαυτό του αλλά να τον δοκιμάσει στην επαφή του με τους άλλους».

Είναι η περίοδος που ξεκινά η κατάρριψη πολλών παγιωμένων -αιώνες πίσω- **ταμπού**, ιδίως σχετικά με το **ρατσισμό** και **σεξισμό**. Η νεολαία συμμετέχει στις δημοφιλείς κοινωνικές πτυχές του κινήματος, που έγινε γνωστό με την ονομασία «hippies». Αυτές οι ομάδες δημιούργησαν μια κίνηση προς την **απελευθέρωση της κοινωνίας**, συμπεριλαμβανομένης της σεξουαλικής επανάστασης, αμφισβητώντας την κυβέρνηση και απαιτώντας περισσότερες ελευθερίες και τα δικαιώματα για τις γυναίκες και τις μειονότητες, φυλετικές και κοινωνικές (ομοφυλόφιλοι).

Το τέλος του '60 θα συνδυαστεί, βέβαια, και με πολιτικής διάστασης κοινωνικά κινήματα, με μεγαλύτερο τον **Μάη του '68**. Σε όλη την Ευρώπη, αλλά και την Αμερική, όπως αναφέρθηκε οι νέοι διαδηλώνουν, όχι για να καταλύσουν πολιτικά σύστημα, αλλά για να αλλάξουν τα κοινωνικά ήθη.

Η κατάσταση αλλάζει, ειδικά την περίοδο του '80 όπου ο άκρατος **καταναλωτισμός** προκαλεί μία γενικότερη χάνωση και η πολιτικοποίηση της κοινωνίας περιθωριοποιείται στο βωμό του ατομισμού και της προσωπικής ευμάρειας.

Η δε τεχνολογία επιτρέπει την εξ αποστάσεων επικοινωνία και μπορεί να **διεθνοποιεί** την άμεση επαφή των ανθρώπων, όμως καλλιεργεί και τη μονήρη πλευρά τους. Εκείνο πάντως που παγιώνεται είναι η σε μεγάλο βαθμό ισότητα και η σταδιακή κατάργηση του κοινωνικού ρατσισμού. Η έννοια της ταξικής συνείδησης παραπαίει και ειδικά οι νέες γενιές συ-

νυπάρχουν ομαλά ανεξάρτητα από την κοινωνική προέλευση.  
Πολιτιστικά

Η προσπάθεια απελευθέρωσης, αλλά και η προαναφερθείσα «δραπέτευση» του ατόμου από τον ετεροπροσδιορισμένο εαυτό του, δημιουργεί το υπόβαθρο του πολιτιστικού κινήματος της **αντικουλτούρας** που αναπτύχθηκε κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες και στο Ηνωμένο Βασίλειο και διαδόθηκε στις περισσότερες χώρες του δυτικού κόσμου ανάμεσα στα έτη 1956 και 1974.

Καθώς η δεκαετία του '60 προχωρούσε, ολοένα και βάθαινε το χάσμα ανάμεσα στην παλαιά και τη νέα γενιά, προέκυψαν νέες μορφές πολιτισμού, συμπεριλαμβανομένης της pop μουσικής και της ταυτόχρονης ανόδου της κουλτούρας των hippies, η οποία οδήγησε στην ταχεία εξέλιξη της υποκουλτούρας των νέων που έδινε έμφαση στην **αλλαγή** και τον **πειραματισμό**. Εκτός από το διάσημο μουσικό συγκρότημα των Beatles, πολλοί συνθέτες, τραγουδιστές και μουσικά συγκροτήματα από το Ηνωμένο Βασίλειο και την Αμερική είχαν αντίκτυπο στο πολιτιστικό αυτό κίνημα.

Την ίδια περίοδο παρατηρείται, επίσης, ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τις ανατολικές θρησκείες και τη φιλοσοφία. Είναι η περίοδος που τα δίκτυα μεταφέρουν ήχο και εικόνα από όλο τον κόσμο και υπάρχει άμεση επικοινωνία μεταξύ των φορέων πολιτισμού. Η **τηλεόραση** σταδιακά γίνεται το βασικό μέσο, προκαλώντας βέβαια και πολιτισμικό σοκ. Μιλάμε πλέον ήδη από το '70 για έναν **παγκόσμιο «κοινό» πολιτισμό**. Η κατάργηση πολλών ταμπού και η χαλάρωση των θρησκευτικών απαγορεύσεων για το αλλότριο στοιχείο κάνει πιο «εύπεπτες» στις κοινωνίες τις διαφορετικότητες στην κουλτούρα των λαών, ενώ συνεχώς νέα ρεύματα δημιουργούν οικογένειες καλλιτεχνών και ανθρώπων του πνεύματος.

Η δεκαετία του '80 αποτελεί ένα συνονθύλευμα τάσεων. Νέοι ήχοι εικόνες και τάσεις που ανακατεύουν ουσιαστικά το pop ήτοι δημοφιλές, με το ακραίο, το κλασικό με το νεωτερισμό κ.ο.κ. Θα έλεγε κανείς πως υπάρχει πειραματισμός που δοκιμάζεται συνεχώς.

### Επιστήμη

Η επανάσταση της τεχνολογίας, η οποία ουσιαστικά προέκυπτε από την ολοένα και μεγαλύτερη διεύρυνση του γνωστικού πεδίου των ανθρώπων αλλά και την άνοδο του βιοτικού επιπέδου, με τη συνακόλουθη επένδυση στην επιστήμη, οδήγησε στην επί της ουσίας **αλλαγή της καθημερινότητας** του ατόμου. Σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, ώστε κοινωνιολόγοι, ανθρωπολόγοι και φιλόσοφοι να μιλούν για αυγή μιας νέας περιόδου στην ιστορία του ανθρώπινου είδους.

Η επιστήμη τις τελευταίες δεκαετίες, τόσο στη θεωρία όσο και την πράξη, αλλάζει όλα τα δεδομένα. Η συνεχής και **ριζοσπαστικές επιστημονικές εξελίξεις** και οι ανακαλύψεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα διακρίνονται από μια ταχύτατη άνοδο και **εναλλαγή θεωριών** (πρωτοφανή στην ιστορία), που αλλάζει διαρκώς τα δεδομένα. Η επιστήμη, πιο επίμονα από ποτέ άλλοτε, θέτει σε ασταμάτητη αμφισβήτηση αυτό που θεωρεί δεδομένο και σε πολλές περιπτώσεις αυτό που εννοείται ως πραγματικό.

Μύθοι αιώνων, όπως η κατάκτηση της Σελήνης και του διαστήματος, γίνονται πράξη, ενώ ασθένειες – ταμπού, μέσω των ανακαλύψεων της ιατρικής, εξαφανίζονται. Οι έρευνες γύρω από το DNA που ανακαλύφθηκε τη δεκαετία του '50 και οι συνεχείς προσπάθειες αποκρυπτογράφησης δημιουργούν **νέες προοπτικές** για το βίο του σύγχρονου ανθρώπου. Το προσδόκιμο ζωής αυξάνεται διαρκώς, ενώ ο άνθρωπος διαθέτει μέσα που του επιτρέπουν καλύτερη ζωή αλλά και πνευματική ανάταση.

Μια από τις μεγαλύτερες επιστημονικές ανακαλύψεις των τελευταίων δεκαετιών θεωρείται η παραγωγή και υλοποίηση εφαρμογών στην **πληροφορική**. Από τη δεκαετία του '70, και πολύ περισσότερο, βέβαια, τη δεκαετία του '80 κι έπειτα, οι προσωπικοί υπολογιστές κατακτούν τον κόσμο. Μαζί και τα παντός είδους δίκτυα επικοινωνιών με τις επαναστάσεις πρώτα των δορυφορικών συνδέσεων, μετά των κινητών και φυσικά το **διαδίκτυο**. Παγιωμένες παραδοσιακές μορφές στο χώρο

της επικοινωνίας και της μετάδοσης της πληροφορίας γίνονται από τη μια μέρα στην άλλη μουσειακά ήδη. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι η **ψηφιακή** αυτή **επανάσταση** έδρασε σαν **καταλύτης** για τις εξελίξεις όλων των πιο πάνω τομέων της ζωής.

### **Ε3 Φιλοσοφία/Θεωρία**

Κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η ανθρωπότητα γνώρισε ραγδαίες αλλαγές σχεδόν σε όλους τους τομείς της διανόησης και της καθημερινής ζωής. Το πρώτο μισό του αιώνα αυτού, στιγματίστηκε από τα γεγονότα των δύο Παγκοσμίων Πολέμων και της έγερσης στην εξουσία ολοκληρωτικών καθεστώτων, όπως αυτά του Ναζισμού στη Γερμανία, του Φασισμού στην Ιταλία και Ιαπωνία, του Κομμουνισμού στην Κίνα και την πρώην ΕΣΣΔ. Το σοκ που προκάλεσαν στην ανθρωπότητα του 20<sup>ου</sup> αιώνα ήταν ένα από τα σημαντικότερα αίτια των **αναθεωρήσεων** και **μεταρρυθμίσεων** σε όλα τα επίπεδα και τομείς της ζωής που παρατηρήσαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο. Το φιλόδοξο όραμα της νεωτερικότητας, όπως αυτό διατυπώθηκε στον Διαφωτισμό για έναν άνθρωπο απαλλαγμένο από τους μύθους και τις παραδόσεις και αρματωμένο με τη λογική και τη δύναμη της γνώσης του, δεν οδήγησαν σε ένα μέλλον απελευθέρωσης αλλά σε ένα παρόν που κατάρρευσε κάτω από τα συντρίμια. Το σχέδιο είχε αποτύχει, και στη θέση του έμειναν τα θραύσματα ενός κόσμου που πάσχιζε να ανακάμψει. Όταν έφτασε το πλήρωμα του χρόνου, ένα πλήθος από πολιτικούς, ανθρωπολόγους, κοινωνιολόγους, φιλοσόφους, ακτιβιστές, αρχιτέκτονες και εντός των ιστορικού πλαισίου που αναφέραμε πιο πάνω, έστησαν ανάμεσα στα συντρίμια, τα θεμέλια μιας νέας εποχής που ονομάστηκε **Μετανεωτερικότητα**, την οποία και θα αναλύσουμε αργότερα. Στο παρόν κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε τις προσεγγίσεις εκείνες που ανέτρεψαν τα παλιότερα μοντέλα σκέψης και δημιούργησαν μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα ένα εξαιρετικά πλούσιο και ανανεωμένο όγκο φιλοσοφικών και αρχιτεκτονικών αναζητήσε-

ων, ο οποίος συχνά συνοψίζεται με τον όρο **Μεταμοντερνισμός**.

Τη δεκαετία του 1960, η Σημειολογία και οι θεωρίες του Saussure επανήλθαν στο προσκήνιο μέσω ενός διεπιστημονικού ρεύματος ιδεών που επέκτεινε και υπερέβη τον Στρουκτουραλισμό και ανάλογα απέκτησε το όνομα **Μετα-στρουκτουραλισμός**<sup>6</sup>. Πρόδρομος του ρεύματος αυτού αποτελεί το έργο του Roland Barthes. Οντας ένας πολυμήχανος στοχαστής, ο Barthes έντεχνα κατάφερε να αποφύγει το δογματισμό, καθώς μέσα από τα γραπτά του δε μπορεί εύκολα να κατηγοριοποιηθεί ως οπαδός μιας συγκεκριμένης προσέγγισης. Ο Barthes παραμένει γοητευμένος από την έννοια δομής ως ένα ολιστικό και οικουμενικό σύστημα αρχών της σκέψης. Ωστόσο, αναγνωρίζει ότι αυτή η ιδέα του οικουμενικού, ενιαίου μοντέλου αποτελεί ένα εικονικό κατασκευασμα παρακινημένο από την επιθυμία των δημιουργών του να το προβάλουν τεχνητά πάνω στην πολυμορφική επιφάνεια της γλώσσας και του πολιτισμού που κατά τα άλλα παρουσιάζει ασυμβατότητες. Τονίζει πως το έργο του Στρουκτουραλισμού και της Σημειολογίας προς μια νέα και οικουμενική ερμηνεία των συστημάτων της γλώσσας και του πολιτισμού δεν θα μπορούσε να είναι απρόσβλητη από περαιτέρω επεξεργασίες και συνεπώς να γίνει η ίδια **αντικείμενο ερμηνείας**. «Επί της αρχής τίποτα δεν εμποδίζει μια μετά-γλώσσα από το να γίνει με τη σειρά της η γλώσσα-αντικείμενο μιας νέας μετά-γλώσσας αυτή, για παράδειγμα, θα ήταν η περίπτωση για τη Σημειολογία αν επρόκειτο να «ομιληθεί» από μία άλλη επιστήμη»<sup>7</sup>. Όπως αναφέρει ο Geoffrey Broadbent στο βιβλίο του «Deconstruction, A student Guide», ο Barthes εκλαμβάνει το **Σημείο** περισσότερο ως ένα **τρίπτυχο** -το σημαίνον, το σημαινόμενο και το σημείο ως ένα σύνολο- παρά ως το άθροισμα των δύο πρώτων. Ας πάρουμε για παράδειγμα τα κόκκινα τριαντάφυλλα τα οποία σημαίνουν το πάθος για κάποιον. Αυτά συμποσού-

<sup>6</sup> Βλέπε γλωσσάρι

<sup>7</sup> Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, London, Methuen, 1982, σελ.9

νται σε κάτι περισσότερο από τα τριαντάφυλλα ως σημαίνον και το πάθος ως σημαινόμενο, αλλά στα «εκπαθιασμένα τριαντάφυλλα», τα οποία συνιστούν το «**Σημείο ως Ολον**». Τα «εκπαθιασμένα τριαντάφυλλα» ως σημείο μαζί με όλα τα υπόλοιπα λουλούδια που φέρουν ένα μήνυμα, αποτελούν τα σημεία της «γλώσσας των λουλουδιών». Η γλώσσα των λουλουδιών με τη σειρά της, όμως, αποτελεί κι αυτή ένα σημαίνον του οποίου το σημαινόμενο είναι η ανάγκη μιας πουριτανικής Βικτωριανής κοινωνίας να εκφράσει με τρόπο υπόγειο «απαγορευμένα» συναισθήματα. Κάθε «Σημείο ως Ολον» κατά τον Barthes γίνεται το σημαίνον ενός άλλου Σημείου σε μια ατέρμονη διαδικασία **ένθεσης**. Η θεωρία αυτή μιας δομής των σημείων που προσομοιάζει με μία μπαμπούσκα της οποίας κάθε κόρη είναι ένας χαμαιλέων, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Deleuze και τον Derrida. Η διαδικασία αυτή των άπειρων ενθέσεων, υποστηρίζει την άποψη ότι «ο Μέτα-στρουκτουραλισμός, αντί για την έμφαση στην αναζήτηση ή την υποστασιοποίηση σταθερών δομών, υποστασιοποιεί τις ροές, τις διαδικασίες, τα γεγονότα τα συμβάντα, τις αλλαγές, τους μετασχηματισμούς»<sup>8</sup>.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Barthes με το έργο του απέδειξε ότι ένα από τα βασικά στοιχεία του ορθολογισμού, ήτοι η επιθυμία για ολιστικές, ενιαίες και συνεκτικές αρχές, ήταν μάλλον αμφισβητήσιμη. Ο Gilles Deleuze και Felix Guattary, όπως θα διαπιστώσουμε αμέσως, έστησαν μια νέα μορφή σκέψης που αναίρεσε ένα ακόμα στοιχείο του ορθολογισμού, δηλαδή την μακρά παράδοση της κατηγοριοποίησης των πραγμάτων και την περιγραφή των σχέσεών τους με βάση την ιεραρχική δομή ενός δενδροδιαγράμματος, που όπως είδαμε εισήγαγε πρώτος ο Αριστοτέλης. Το σύνολο των σχέσεων μεταξύ των πραγμάτων, σύμφωνα με τον Deleuze και τον Guattary, περιγράφεται με τη μορφή ενός **ριζώματος**. Όπως γράφουν οι ίδιοι «Δεν υπάρχουν σημεία ή θέσεις μέσα σε ένα ρίζωμα, όπως βρίσκουμε σε μια δομή, ένα

---

8 Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου, *Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*, Αθήνα, Νήσος, 2009 σελ.334



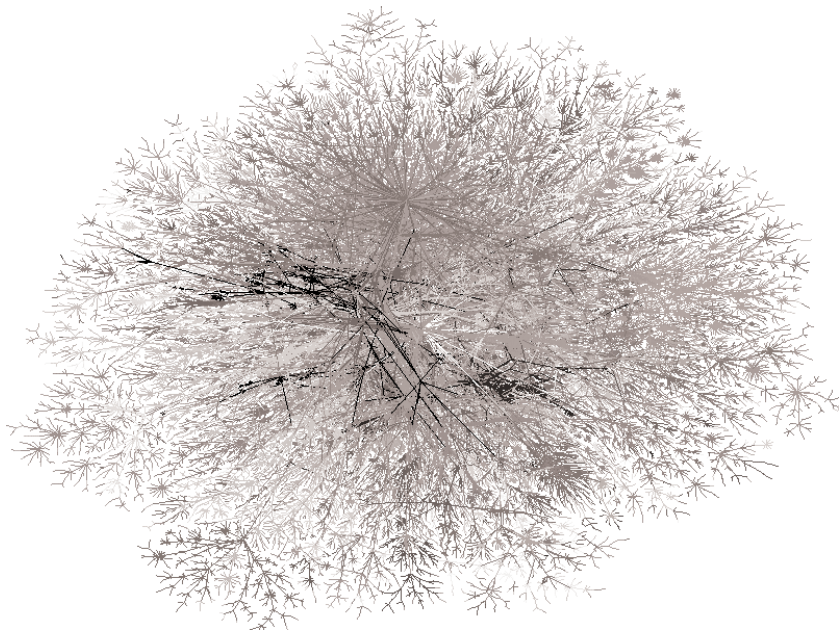


Εικ. 41

δένδρο, ένα θεμέλιο. Δεν υπάρχουν παρά γραμμές». Το ρίζωμα είναι ουσιαστικά μία δομή του χώρου όπου δεν υπάρχει ένας κεντρικός άξονας στον οποίο συγκλίνουν τα επιμέρους ριζίδια, αλλά ένα ανοικτό, **μη-ιεραρχιμένο δίκτυο** όπου τα πράγματα και οι σχέσεις μεταξύ τους ορίζονται στη βάση εντασιακών καταστάσεων και στιγμιαίων συγχρονισμών. «Το ρίζωμα είναι ένα **άκεντρο** σύστημα, μη-ιεραρχικό και **μη-σημαίνον**, χωρίς αρχηγό, χωρίς οργανωτική μνήμη, μοναδικά και αποκλειστικά καθορισμένο από μια κυκλοφορία καταστάσεων»<sup>9</sup>. Το ρίζωμα είναι μεν ακέφαλο, αλλά στην δομή του εμφανίζει συνεχείς περιοχές πολλαπλών εντάσεων, τα οποία ο Deleuze και Guattary ονόμασαν **«πλατώματα»**. Οι περιοχές αυτές δεν έχουν ούτε προσανατολισμό (όπως π.χ. ένα δεντροδιάγραμμα που διαβάζεται από πάνω προς τα κάτω ή αντίστροφα), ούτε σκοπό, αλλά αποτελούν πεδία διευθετήσεων και συλλογικών αποφάνσεων. Το ρίζωμα συνειδητοποιήσαμε ότι παρουσιάζει ομοιότητες με την κατασκευή των χαντρών που περιγράψαμε στην εισαγωγή μας για να κωδικοποιήσουμε μια δομή της ιστορίας. Οι χάντρες αποτελούν περιοχές πυκνώσεων γεγονότων με ασαφή όρια και δεν συνδέονται με βάση έναν κεντρικό χρονικό κορμό. Αλληλεπιδρούν χωρίς μια συγκεκριμένη διεύθυνση και φορά, αλλά ένα μια συνεχή ανταλλαγή δυνάμεων.

Οι πιο πάνω απόψεις αποτελούν ένα πολύ μικρό μέρος των θεωριών που αναπτύχθηκαν κατά τις δεκαετίες τις οποίες μελέταμε στο παρόν κεφάλαιο και όπως είναι φυσικό θα ήταν αδύνατο να παρουσιαστούν στο κείμενο μιας διάλεξης. Θα περιοριστούμε, λοιπόν, στις θεωρίες του Jacques Derrida, ο οποίος αποτέλεσε μια εξέχουσα και αμφιλεγόμενη μορφή του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ξεκινώντας στο κλίμα του μετά-στρουκτουραλισμού, προχώρησε σημειώνοντας εκ βαθέων ανατρεπτικές εξελίξεις οι οποίες απέκτησαν το τίτλο **«Αποδόμηση»** και η βαρύτητά τους τις καθιστά απα

9 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, σελ.32



Εικ. 42

ραίτητες για τη διάλεξή μας. Ο Derrida, χρησιμοποιώντας τα μέσα και τις θεωρίες πολλών φιλοσοφικών προσεγγίσεων και «κινημάτων», κατάφερε, μέσω τις μεθοδολογίας του, να τις αμφισβητήσει και να τις αποκρούσει. Θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε πως τα κείμενα του Derrida, αν και πολυπληθή, είναι ιδιαίτερα δυσανάγνωστα σε τέτοιο βαθμό που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, σκοπίμως δε μπορούν να γίνουν αντικείμενο ενός βέβαιου σχολιασμού.

Ο Derrida, όπως και ο Nietzsche, έρχεται σε πλήρη σύγκρουση με τη μακρά παράδοση της σκέψης σε ζεύγη, **δίπολα** και «δυναδικές αντιθέσεις», που πρώτος εδραίωσε ο Πλάτωνας με το διαχωρισμό μεταξύ της σφαίρας των ιδεών και της σφαίρας των ειδώλων. Τα δίπολα, όπως είδαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια, εμφανίστηκαν με διάφορες μορφές σε πολλές φιλοσοφίες αλήθεια/πλάνη, νοητικό/αισθητηριακό, είναι/φαίνεσθαι κ.τ.λ. Θεωρεί το δυϊσμό ως ολέθριο, καθώς συνήθως ο διαχωρισμός μεταξύ ενός Α και ενός Β συνεπαγόταν σύγκριση, προτίμηση και επικράτεια του ενός επί του άλλου. Αντ' αυτού ο Derrida τρέφει ιδιαίτερη συμπάθεια στα **«undecidables»**<sup>10</sup>. Για παράδειγμα, χρησιμοποιεί λέξεις οι οποίες είναι πολύσημες ή και αμφίσημες. Η αρχαία λέξη «φάρμακον» διαθέτει πάνω από πέντε σημασίες μεταξύ των οποίων δηλητήριο, αυτό που θεραπεύει και μαγικό φίλτρο. Συνεπώς, αποδεικνύει πως οι δυναδικές αντιθέσεις είναι απλουστευτικές και πως είναι δυνατό τα πράγματα να φέρουν μέσα τους και τις δύο πλευρές ενός νομίσματος. Στο βιβλίο του «Of Grammatology» αναπτύσσει τη θεωρία του για το **«supplément»** (συμπλήρωμα, υποκατάστατο;), έναν όρο που δανείζεται από τον Rousseau. Περιγράφει την νοητική αυτή διαδικασία χρησιμοποιώντας ως προσωποποίησή της τον Αιγύπτιο θεό Thoth, ο οποίος είναι «πανούργος, γλιστερός και μασκοφορεμένος, ένας ραδιούργος και ένα τραπουλόχαρτο... δεν είναι ούτε ο Ρήγας ούτε ο Βαλές, αλλά μάλλον ένα είδος Τζόκερ, ένα μετέωρο σημαίνον, ένας **μπαλαντέρ**»<sup>11</sup>. Ο Derrida θεωρεί πως και

---

10 Βλέπε γλωσσάρι

11 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University

οι λέξεις είναι και αυτές μπαλαντέρ, μετέωρα σημαίνοντα τα οποία δε μπορούν να σταθεροποιηθούν. Είναι αντικείμενα συνεχών επαναπροσδιορισμών σε μια ατέρμονη αιώρηση νοήματος που δε θα έπρεπε να περιγράφεται ως μια ταλάντωση ανάμεσα σε δύο πόλους.

Σε συνέχεια των πιο πάνω θέσεων, ο Derrida ασκεί κριτική στο έργο του Saussure και του Husserl. Ο Saussure, όπως αναφέραμε, θεωρούσε πως θα μπορούσε να διαμορφωθεί ένα οικουμενικό κανονιστικό σύστημα νοημάτων για ανάγνωση οποιουδήποτε σημείου. Ο Derrida απέδειξε πως κάτι τέτοιο θα ήταν μάλλον αδύνατο καθώς, όπως είδαμε προηγουμένως, σε αρκετές περιπτώσεις το νόημα ξεγλιστρά, βρίσκεται σε συνεχή κίνηση και παραμένει ασταθές. Ο Husserl με τη σειρά του χωρίζει τα σημεία σε «ενδεικτικά» (indicative) και «εκφραστικά» (expressive). «Τα εκφραστικά σημεία είναι προικισμένα με νόημα», εκπορεύονται από μια άμεση σχέση μεταξύ συνείδησης και έκφρασης. «Σε αντίθεση, τα ενδεικτικά σημεία στερούνται από εκφραστική πρόθεση και περιεχόμενο και λειτουργούν απλά ως νεκρά ειδώλια σε ένα σύστημα αυθαίρετου νοήματος»<sup>12</sup>. Ο Husserl προσπαθεί να θεμελιώσει εκ νέου τη λογική, όχι σε αξιωματικές αλήθειες, αλλά σαν μια κατασκευή που αποτελείται από συνειδητότητες, οι οποίες συλλαμβάνουν την παρουσία και την αναγκαιότητα της παραγωγής τους. Η έκφραση για το Husserl είναι η πνοή ή η ψυχή του νοήματος και η γλώσσα, το φυσικό σώμα που το ενσαρκώνει (στο εκεί ασώματο - σωματικό). Ο Derrida υποστηρίζει ότι η γλώσσα έχει τη δυνατότητα να εκπληρώσει τη συνθήκη του εν-υπάρχον νοήματος, μόνο όταν προσφέρει μια πλήρη και άμεση ενόραση στις σκέψεις από τις οποίες εκπορεύτηκε η έκφραση. Ωστόσο, τονίζει ότι είναι αδύνατον να έχουμε μια πρωταρχική διαίσθηση των βιωμάτων των άλλων, να είμαστε κοινωνοί της δικής τους παρουσίας και συνείδησης, η οποία γέννησε την έκφραση με το ενυπάρχον νόημά της. Ως επακόλουθο,

---

*Press, 1976, σελ.93*

*12 Christopher Norris, Deconstruction: Theory and Practice, London, Methuen, 1982, σελ.44*



Fig. 43

ακολουθώντας το διαχωρισμό του Husserl, ο Derrida αποδεικνύει ότι η γλώσσα πάντα αποτυγχάνει να αποκτήσει εκφραστική υπόσταση και δεν είναι παρά ενδεικτική, άρα το νόημα μένει μετέωρο.

Ο Derrida, επίσης, επηρεάζεται από τη θεωρία του Barthes για την ατέρμονη αλυσίδα ενθέσεων, όπου η διάκριση ανάμεσα σε σημααινόμενο και σημαίνον είναι προβληματική καθώς το ένα μετατρέπεται στο άλλο και ούτω καθεξής. Οποιο νόημα και αν θεωρούμε ότι συλλάβαμε, θα ξεγλιστρήσει κατά μήκος μιας αλυσίδας σημαίνοντων και σημαينوμένων. Είναι αδύνατον μέσα σε αυτήν τη ροή να βρούμε και να καθηλώσουμε ένα και μόνο νόημα, αλλά μάλλον να συνειδητοποιήσουμε το συνεχές τρεμπαιγμά ανάμεσα στην παρουσία και την απουσία. Όπως ο ίδιος αναφέρει στο «Of Grammatology», «όταν δεν μπορούμε να συλλάβουμε ή να δείξουμε το πράγμα, να δηλώσουμε το παρόν, το είναι στο παρόν, όταν το παρόν δε μπορεί να παρουσιαστεί, σημαίνουμε, χρησιμοποιούμε την πάροδο του σημείου... η κυκλοφορία των σημείων αναβάλλει τη στιγμή που συναντούμε το πράγμα, το κάνουμε δικό μας, το καταναλώνουμε ή το επεκτείνουμε, το αγγίζουμε, το βλέπουμε, διαισθανόμαστε την παρουσία του». Ο Derrida, αφού ρίχνει τη σχέση σημαίνοντος, σημαينوμένου και σημείου προς μία ατέρμονη αλυσίδα αλληλοπροσδιορισμών τους, την ανοίγει προς το άπειρο, όπως έκαναν και άλλοι πριν από αυτόν άλλωστε, αλλά χωρίς κανένα τροχοπέδη αυτή τη φορά. Δε διστάζει, λοιπόν, να παίξει με τις λέξεις ως σημαίνοντα και πολλές φορές να τις χρησιμοποιεί με τελείως προσωπικό τρόπο, αλλάζοντας τις σημασίες τους ή ακόμα να δημιουργεί δικές του<sup>13</sup>.

13 «-Δεν ξέρω τι εννοείς με τη λέξη «δόξα», είπε η Αλίκη. Ο Humpty Dumpty γέλασε περιφρονητικά. «Φυσικά και δεν ξέρεις - μέχρι να σου πω. Εννοούσα «υπάρχει ένα καλό ανατρεπτικό επιχείρημα για σένα» -Μα η «δόξα» δε σημαίνει «ένα καλό ανατρεπτικό επιχείρημα για σένα», έφερε αντίρρηση η Αλίκη - Όταν εγώ χρησιμοποιώ μια λέξη», είπε ο Humpty Dumpty με μάλλον περιφρονητικό τόνο, «σημαίνει ακριβώς αυτό που εγώ επιλέγω να σημαίνει - ούτε περισσότερο, ούτε λιγότερο»» (Carroll Lewis, Alice's

Μια από τις σημαντικότερες έννοιες για το έργο του Derrida είναι η «**différance**» (διαφωρά), μια λέξη η οποία προκύπτει από το γαλλικό ρήμα *différer* που σημαίνει διαφέρω (*differ*) και αναβάλλω (*defer*<sup>14</sup>). Η έννοια εκφράζει, ως προς την πρώτη σημασία, τον όρο Διαφορά όπως τον αντιλαμβάνεται και ο Saussure, δηλαδή την αντίταξη ενός σημαίνοντος ως προς ένα άλλο. Ο Derrida, όμως, εκλαμβάνει τον όρο *difference* ταυτόχρονα και ως προς τις δύο σημασίες. Η δεύτερη σημασία εμπεριέχει την έννοια της χρονιότητας, η διαφορά δηλαδή μεταξύ δύο σημειομένων συμβαίνει σε μια και μόνο χρονική στιγμή και μετά καταρρέει μόλις την έχουμε σκεφτεί. Ο,τι ήταν το παρόν των σκέψεών μας ένα δευτερόλεπτο πριν, έγινε ήδη παρελθόν. Δηλαδή, όχι μόνο τα σημεία **ολισθαίνουν** σε μια ατέρμονη αλυσίδα ενθέσεων αλλά και το «παρόν», στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι σκέψεις μας δεν είναι σταθερό. Όσο και να προσπαθούμε να τις σταθεροποιήσουμε, η «σταθερότητα» θα αναβάλλεται συνεχώς. Συνειδητοποιούμε έτσι, πως με βάση αυτό το μοντέλο, δε μπορεί να υπάρξει παρουσία ενός σαφούς, σταθερού και ενιαίου νοήματος για τα πράγματα, αλλά μια **άχρονη, ασταθής ροή αναπόδρασης νοημάτων**.

Αυτό που προκύπτει είναι ένα **συνεχές γίγνεσθαι**, η ύλη γίνεται ενέργεια (Nietzsche) και το αντικείμενο γεγονός (Hράκλειτος). Είναι επακόλουθο για το Derrida να αρνείται κατηγορηματικά να δώσει οποιονδήποτε ορισμό ή τετελεσμένη ερμηνεία για το έργο του. Η αποδόμηση είναι γι' αυτόν μια διαδικασία η οποία βρίσκεται εν ενεργεία και συνεπώς μια προσπάθεια εξήγησης και αποκρυστάλλωσής της θα απεικόνιζε απλά ένα κλάσμα δευτερολέπτου, μια παγωμένη φωτογραφία μιας δραστηριότητας, η οποία στο επόμενο κλάσμα θα

---

*Adventures in Wonderland and Through the looking-glass and what Alice found there, London, Macmillan & Co., Limited, 1911, σελ. 220)*

*14 Με τον όρο defer ο Derrida αναφέρεται στην αναβολή, όταν λαμβάνουμε υπόψη το χρόνο, την παράκαμψη, την καθυστέρηση, την επανάθεση*



έχει ήδη αλλάξει. Είναι δηλαδή εκ φύσεως **απροσδιόριστη**.

Ο Derrida με τις παρατηρήσεις αυτές, δεν αποκλείει την ύπαρξη όλων των κινημάτων, ιστορικών ερμηνειών, φιλοσοφιών, κοσμοθεωριών κ.τ.λ. γιατί τότε θα αρνούταν το ίδιο το έργο της ανθρωπότητας διαμέσου των αιώνων. Τονίζει, όμως, πως οι θεωρίες αποτελούν **ψευδαισθήσεις** ενός νοήματος, δεν είναι παρά κατασκευές και αφηγήσεις που περιγράφουν ένα νόημα το οποίο, όπως υπέδειξε μέσω της *différance*, πάντα αποδρά. Οι κατασκευές είναι θεμιτές για το Derrida, υπό τον όρο ότι δεν πρέπει να είναι απόλυτες και οι δημιουργοί τους να έχουν **επίγνωση** του γεγονότος ότι δεν πρόκειται παρά μόνο για κατασκευές. Κατασκευές που προκύπτουν, όχι από σύνθεση, αλλά από την **ετερογένεση** και την **ετεροτοπία** μέσω των οποίων προκαλείται έκρηξη του **πλαισίου**. Για να το θέσουμε διαφορετικά, ο άνθρωπος για το Derrida σκηνοθετεί στην άβυσσο τα φαντάσματα των νοημάτων<sup>15</sup>. Η σκέψη μπορεί να χωρίσει από την ψευδαισθητική ιστορία μόνο όταν κάνει πρόβα συνεχώς και ενεργά αυτό το διαζύγιο. Αλλιώς, η αποδόμηση θα παραμείνει μια άκαρπη χειρονομία, μία θεωρία περι-ορισμένη από τις αντίθετες απόψεις τις οποίες προσπαθεί να ανατρέψει. Ο Derrida απαντά στις διάφορες προσπάθειες ορισμού της αποδόμησης και προειδοποιεί ότι η «ιδέα» (*concept*) και πάνω απ' όλα το έργο της αποδόμησης, όπως έχουμε παρατηρήσει σε προηγούμενη παράγραφο, παραμένουν εκ φύσεως ανοιχτά και συνεπώς εκτεθειμένα στην παρεξήγηση και παραγνώριση.

Φιλόσοφοι με θέσεις όπως αυτές του Derrida, δηλαδή μια άρνηση ορισμού και επιθυμία για απροσδιοριστία, αντιμετώπιζαν ανέκαθεν το πρόβλημα για το πώς θα τις επικοινωνήσουν χωρίς να τους στερήσει την εκ φύσεως ανοιχτότητά τους. Οπως έχουμε δει σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Πύρων αρνούταν να γράψει. Ο Derrida, όμως, έχει μια αντίθετη και ενδιαφέρουσα θέση : προάγει

15 Πηγή: σημειώσεις από διαλέξεις της Ράπη Γ. και Τάτλα Ε. στο μεταπτυχιακό μάθημα Θεωρητική και Εφαρμοσμένη Αισθητική, Κατεύθυνση Α: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ

τη γραπτή επί της ομιλούμενης γλώσσας. Η **στροφή στη γραφή** θα μας φαινόταν ιδιαίτερα οξύμωρη, καθώς η γραπτή μορφή νοείται ως κατεξοχήν μέσο αποκρυστάλλωσης μιας δεδομένης κατάστασης ή γεγονότος, άρα πως θα μπορούσε να εκφράσει και όχι να αποτυπώσει τη ρέουσα δραστηριότητα της αποδόμησης; Όπως υποστηρίζει όμως ο Derrida, η γραφή ως σημαίνον σύστημα υπερβαίνει όλα τα δεσμά της ατομικής και προσωπικής παρουσίας. Όταν κάποιος ομιλεί, η παρουσία του είναι άμεση και ο λόγος του εν δυνάμει αποτελεί ένα στενό δεσμό μεταξύ ήχου και νοήματος, μία άμεση ενσάρκωση νοήματος. Η γραφή, αντιθέτως, καταστρέφει αυτό το ιδανικό της καθαρής παρουσίας. Αποτελεί ένα ξένο, απρόσωπο μέσο, μια σκιά που θολώνει τη σχέση μεταξύ πρόθεσης και νοήματος, έκφρασης και κατανόησης. «Είναι για το Derrida το ελεύθερο παιχνίδι, το απροσδιόριστο του undecidable ... το ακατάπαυστο εκτόπισμα του νοήματος που κυβερνά τη γλώσσα και την καθιστά πέραν της έκτασης μιας σταθερής, αυτό-επικυρωμένης γνώσης»<sup>16</sup>. Διαβάζοντας, άλλωστε, λίγες παραγράφους, από τον τρόπο γραφής του θα διαπιστώσει κανείς αυτήν ακριβώς την προσπάθειά του να αφήσει το νόημα μετέωρο.

Από την άρνηση του **φωνοκεντρισμού**<sup>17</sup> θα μεταφερθούμε στην **άρνηση του λογοκεντρισμού**. Ήδη έχουμε αναφέρει κριτικές που άσκησε ο Derrida σε πολλές αξιώσεις και μέσα του ορθολογισμού. Στο σημείο αυτό, θα προσθέσουμε κάτι ακόμα που θα κλείσει την ενότητα αυτή. Ο Descartes, κτίζοντας τα ιδανικά της νεωτερικότητας και του σκεπτόμενου ανθρώπου, απορρίπτει, όπως θα ήταν αναμενόμενο, από αυτό το απόλυτα λογικό οικοδόμημα του οτιδήποτε σχετίζεται με το **παιχνίδι**, την τρέλα, την **άνοια** και την **παραφροσύνη**. Αν ο ορθολογισμός προάγει το λογικό, τη θέσπιση καθολικών κανόνων, αρχών και αξιών και κατά συνέπεια τις ολοποιήσεις, «η «αποδόμηση» επιχειρεί να υπονομεύσει αυτήν την

---

16 Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, London, Methuen, 1982, σελ.28

17 Βλέπε γλωσσάρι

πρόθεση και να αναδείξει το επιμέρους γεγονός, την εξαίρεση, την απόκλιση από τον κανόνα, την ιδιαιτερότητα των πραγμάτων»<sup>18</sup>. Αντίθετα, λοιπόν, από τον Descartes, ο Derrida όπως και ο Michel Foucault, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην παράνοια και θεωρεί ότι ο εξοστρακισμός της από τους φιλοσοφικούς κύκλους ήταν μάλλον βεβιασμένος. Η ιδέα του ελεύθερου παιχνιδιού, του ανόητου, της υπέρβασης ή ανατροπής οποιουδήποτε κανονιστικού συστήματος ή αφήγησης, όπως είδαμε, γοητεύει ιδιαίτερα τον Derrida.

#### **E4 Αρχιτεκτονική παραγωγή:**

Η 15η Ιουλίου του 1972 γύρω στις τρεις το απόγευμα σήμανε για πολλούς την ημερομηνία θανάτου του μοντέρνου κινήματος με την κατεδάφιση του συγκροτήματος κατοικιών Pruitt-Igoe στο St. Louis του Μισούρι. Από τα συντρίμια του 2<sup>ου</sup> Παγκοσμίου Πολέμου και του χαμένου σχεδίου του ορθολογισμού, φτάνουμε με διαφορά φάσης στα συντρίμια του οράματος του μοντέρνου κινήματος. Μέσα από τα θραύσματα ξεπρόβαλε η Μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική, η οποία παρουσίασε πολλές και διαφορετικές πτυχές, κάποιες από τις οποίες θα παρουσιάσουμε στην ενότητα αυτή. Σε αντίθεση με το Μοντέρνο, παρατηρείται καταρχήν μια στροφή πίσω στις σημαίνουσες μορφές. Όπως έχουμε δει διακόπηκε κάθε δεσμός με την ιστορία και τα αρχιτεκτονικά μέλη απογυμνώθηκαν από κάθε νόημα και στρατεύτηκαν στις αρχές της λειτουργίας, της οικονομίας και τις στατικής. Μέσω του κριτικού μοντερνισμού και των θεωριών για το «πνεύμα του τόπου» επανήλθε στο προσκήνιο η επαφή με την ιστορία, την παράδοση και την τοπικότητα. Οι αρχιτέκτονες σύντομα έστρεψαν το βλέμμα πίσω τις μορφές του παρελθόντος με μια ανανεωμένη ματιά. Η μορφή έγινε και πάλι σημαίνουσα μόνο που αυτή τη φορά τα σημαίνοντα ομιλούν<sup>19</sup> στο κλίμα που καλλιεργήθηκε από τους

*18 Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου, Διάλογοι φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής (Σημειώσεις μαθήματος), Αθήνα, 2011*

*19 Η ομιλούσα αρχιτεκτονική τονίζεται όπως είδαμε τον 19ο αιώνα στα*

φιλόσοφους της σημειολογίας και του μετά-στρουκτουραλισμού και κατά συνέπεια είναι ανοιχτά σε οποιαδήποτε ερμηνεία.

Το λεξιλόγιο της αρχιτεκτονικής, όπως είναι τα μέλη (κολώνες, στέγες, αετώματα, κουφώματα), μεγέθη (κλίμακα) και ποιότητες (φως-σκιά, χρώμα), συνδυάζεται με νέα στοιχεία και πρωτοτυπίες και δεν ακολουθεί πλέον ένα δεδομένο συντακτικό. Τα θραύσματα της ιστορίας συναρμολογούνται εκ νέου σε ένα **κολάζ** από μορφές **χωρίς μια νοηματική συνέχεια** (δεν αποτελούν δηλαδή μοντάζ), αλλά μια πολυφωνία που έχει μεν τελικότητα (την επικοινωνία), αλλά όχι τέλος, καταλύοντας έτσι κάθε σχέση **μέρους - όλου**. Η αρχιτεκτονική χρησιμοποίησε γνωστές μονάδες σημασίας χρησιμοποιώντας σημαίνοντα που με το χρόνο και τη χρήση είχαν αποκτήσει συγκεκριμένα σημασιόμενα ώστε αυτά να είναι αναγνώσιμα από τη συλλογική αντίληψη, πλησιάζοντας, έτσι, τη μεθοδολογία του Saussure. Ωστόσο, ανέτρεψε την παραδοσιακή σχέση **σημαίνοντος - σημαινομένου** πολλές φορές με ειρωνική ή προκλητική διάθεση. Γνωστό παράδειγμα των προσεγγίσεων αυτών αποτέλεσε το έργο του Αμερικανού αρχιτέκτονα Robert Venturi. Ήδη το 1961 σχεδιάζει το σπίτι για τη μητέρα του, όπου είναι εμφανής η χρήση στοιχείων ως συμβόλων που παραπέμπουν στην παραδοσιακή αντίληψη της κατοικίας (κεκλιμένη στέγη, καμινάδα, παλλαδιανά στοιχεία όπως η διακοσμητική καμπύλη πάνω από το σύστημα εισόδου). Ο Venturi, όμως, ταυτόχρονα αναιρεί την κατασκευαστική λογική της παραδοσιακής κατοικίας, διακόπτοντας το αετωματικό σχήμα της δικλινούς στέγης στην πρόσοψη με ένα κατακόρυφο σχίσμα. Αν επιπλέον παρατηρήσουμε την κάτοψη, θα διαπιστώσουμε ότι ο Venturi, αναιρεί και τις σχέσεις **φαινέσθαι και είναι**, καθώς -παρότι στην όψη ορίζει με σαφέστατο τρόπο την είσοδο της κατοικίας- στην κάτοψη επιβάλλει παρέκκλιση από την αναμενόμενη πορεία<sup>20</sup>.

---

*έργα του Ledoux και του Boullée*

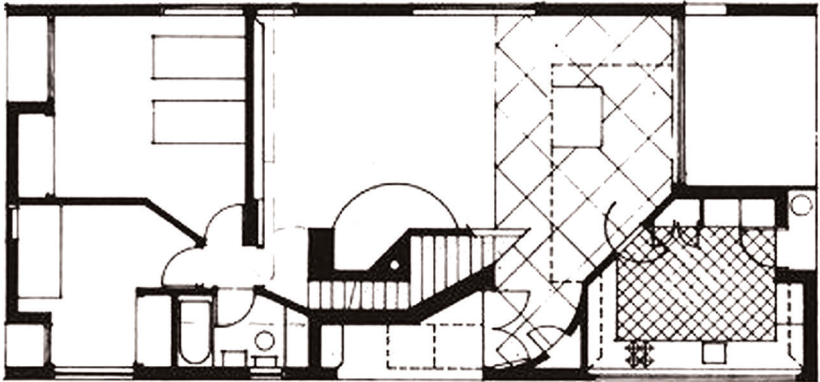
20 Παναγιώτης Τουρνικιώτης, *Ιστορία και θεωρία 6: Η σύγχρονη εποχή, Κριτική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομικής*



Εικ. 44 : Vanna Venturi House, Πρόσοψη, Robert Venturi, 1962-1964

---

θεωρίας και πρακτικής των τελευταίων σαράντα χρόνων στο ευρύτερο πλαίσιο της σύγχρονης κοινωνίας, Αθήνα, ΕΜΠ, 2007, σελ.43



Εικ. 45 : Vanna Venturi House, Κάτοψη Ισογείου, Robert Venturi, 1962-1964

Μια διαφορετική κατεύθυνση της μεταμοντέρνας κατάστασης ακολούθησε το ρεύμα των **Νεορθολογιστών**, οι οποίοι ερμήνευσαν την αρχιτεκτονική κάτω από το γνωστό μοντέλο των διαχρονικών αρχών όπως αυτές διαμορφώνονται από τον ορθό λόγο, με ανανεωμένες όμως θέσεις. Τη διάλεξή μας, άλλωστε, ενδιαφέρει περισσότερο μια άποψή τους η οποία ακυρώνει τη σχέση «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία» που κατοχύρωσε το συγγενικό κίνημα του Μοντέρνου. Σύμφωνα με τους Νεορθολογιστές, μάλλον το αντίθετο συμβαίνει, καθώς, όπως παρατήρησαν και άλλοι θεωρητικοί σε παλαιότερες περιόδους, υπάρχουν κάποιες στερεότυπες μορφές οι οποίες επαναλαμβάνονται τόσο σε διαφορετικούς τόπους όσο και σε διαφορετικούς χρόνους. Συνεπώς, ενώ υπάρχουν κάποιες σταθερές μορφές οι οποίες εξελίσσονται σχετικά αυτόνομα με βάση δικούς τους νόμους, οι λειτουργίες αλλάζουν πολύ πιο εύκολα και συχνά. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι λειτουργίες δεν έχουν μόνο πρακτικό αλλά και ιδεολογικό περιεχόμενο, το οποίο εναπόκειται στο βαθμό **ρευστότητας** και **πολυπλοκότητας** του ιστορικού πλαισίου της εκάστοτε εποχής. Αναγνωρίζουν πως η λειτουργία δεν είναι όσο αντικειμενικά ορισμένη όσο υποστήριζαν οι αρχιτέκτονες του Μοντέρνου, αλλά όπως και άλλες συνιστώσες του σχεδιασμού επηρεάζονται από παράγοντες της κουλτούρας σχετικούς τόσο ως προς το χρόνο όσο και ως προς τον τόπο.

Σε γενικές γραμμές, η αρχιτεκτονική των δεκαετιών του 1960-1990 παρουσιάζει μια μεγάλη ποικιλία προσεγγίσεων στις οποίες, όμως, δε μπορεί να αποδοθεί ο τίτλος κίνημα καθώς δεν αποτελούν συντονισμένες, συλλογικές προσπάθειες, αλλά ατομικές αναζητήσεις. Ενα κοινό στοιχείο που εμφανίζουν είναι πολλές φορές η κριτική προς το μοντέρνο και αυτή ακριβώς η έντονη διάθεση για πειραματισμό. Παρά ταύτα, το 1988 οι αρχιτέκτονες Philip Johnson και Mark Wigley οργάνωσαν στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (ΜοΜΑ) της Νέα Υόρκης μια έκθεση με θέμα «**Deconstructivist architecture**» η οποία αποτελεί ακόμα αντικείμενο συζητήσεων. Στην έκθεση αυτή οι δύο διοργανωτές συγκέντρωσαν έργα επτά αρ-

χιτεκτόνων (Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Bernard Tschumi, Coop Himmelblau), στα οποία είχαν διαπιστώσει ομοιότητες. Ο τίτλος της έκθεσης παρέπεμπε στις αρχιτεκτονικές αναζητήσεις των Κονστρουκτιβιστών (deconstructivist = αποκονστρουκτιβιστής) που, όπως αναφέραμε, εμφανίστηκε στη Ρωσία τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα καθώς οι διοργανωτές παρατηρούσαν συγγένεια ως προς τις δομές και τις μορφές με το εν λόγω κίνημα.<sup>21</sup> Το ίδιο έτος, ο Αντρέας Παπαδάκης των εκδόσεων «Academy Editions», διοργάνωσε ένα συμπόσιο στην Tate Gallery του Λονδίνου που συνοδεύτηκε με την έκδοση αφιερωμάτων στο περιοδικό Architectural Design με τίτλο «**Deconstruction in Architecture**». Στην προκειμένη περίπτωση, ο όρος Deconstruction (Αποδόμηση) παρέπεμπε στις φιλοσοφικές αναζητήσεις του Jacques Derrida και αποτέλεσε ένα συσχετισμό της πρόσφατης αρχιτεκτονικής παραγωγής με τη φιλοσοφία του.

Ως αποτέλεσμα, το έργο των αρχιτεκτόνων που αναφέραμε πιο πάνω βαπτίστηκε με το όνομα «Αποδόμηση», το οποίο καθιερώθηκε ταχύτατα, χωρίς όμως τη συγκατάθεση των δημιουργών. Η θεώρηση της Αποδόμησης ως αρχιτεκτονικό κίνημα -ή έστω ρεύμα- είναι ιδιαίτερα αμφισβητήσιμη. Αποτελεί μάλιστα αντικείμενο μιας μεγάλης συζήτησης για το κατά πόσο

---

21 «Η εμφάνιση μιας νέας αρχιτεκτονικής ευαισθησίας προτείνεται από αυτήν την έκθεση πρόσφατου έργου επτά διεθνών αρχιτεκτόνων. Έχοντας εμμονή με στριμμένα σώματα, στραβωμένα επίπεδα και αναδιπλωμένες γραμμές, παραβιάζουν διεθνώς τις καθαρές μορφές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Οι παραδοσιακές αρετές της ενότητας, της αρμονίας και της καθαρότητας εκτοπίζονται από τον κατακερματισμό, τη δυσαρμονία και το μυστήριο. Τα έργα στην έκθεση ανακεφαλαιώνουν το ριζοσπαστικό πειραματισμό με τη μορφή, που εισήχθη από τη ρωσική πρωτοπορία στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι αρχιτέκτονες αυτοί εκμεταλλεύονται τη σκεβρή γεωμετρία της για να γευτούν, σύμφωνα με τα λόγια του Philip Johnson, τις «απολαύσεις της ανησυχίας.»» Δελτίο τύπου MoMA, [http://www.moma.org/docs/press\\_archives/6501/releases/MOMA\\_1988\\_0004\\_4.pdf?2010](http://www.moma.org/docs/press_archives/6501/releases/MOMA_1988_0004_4.pdf?2010)



το έργο αυτών των αρχιτεκτόνων είχε επηρεαστεί ή θα μπορούσε να αποτελέσει μεταφορά της φιλοσοφίας του Derrida στον κλάδο της αρχιτεκτονικής. Σύμφωνα με την άποψή μας, όπως και αρκετών θεωρητικών, το σχήμα αποτελεί, μάλλον, μια **αδύνατη πράξη**, καθώς η αρχιτεκτονική προϋποθέτει εκ φύσεως την κατασκευή, την αποτύπωση, την αποκρυστάλλωση, κατασκευή μιας δομής στο χωροχρόνο<sup>22</sup>. Αντιθέτως, όπως τονίζει ο Derrida είναι εκ φύσεως αδύνατο να προσδιοριστεί η αποδόμηση, καθώς αρνείται κάθε αποκρυσταλλωμένη δομή<sup>23</sup>. Αρα, πως θα ήταν ποτέ δυνατόν να συμμετάσχουν σε μία συνάρτηση;

Εξαίρεση αποτελούν οι αρχιτέκτονες Bernard Tschumi και Peter Eisenman, οι οποίοι μέσα από τα πολυάριθμα γραπτά τους, δήλωσαν τη μελέτη και την επιρροή της φιλοσοφίας του Derrida ενώ διαγράφεται και η πρόθεσή τους να πειραματιστούν χρησιμοποιώντας έννοιες της φιλοσοφίας του στην αρχιτεκτονική τους. Ενδιαφέρουσα είναι και η κίνηση του ίδιου του Derrida να σχολιάσει το έργο τους, αλλά και να συνεργαστεί μαζί τους σε ορισμένα προγράμματα.

Στο σημείο αυτό, επιλέξαμε να παρουσιάσουμε το **Πάρκο της Vilette** ως ένα παράδειγμα προσπάθειας εφαρμογής των θεω-

---

22 *Ακόμα και στην περίπτωση της ουτοπίας ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει, εικονογραφεί μια σύλληψη η οποία δε διαθέτει την αφαίρεση της Αφηρημένης τέχνης ώστε να θεωρήσουμε ότι, όπως και τη γραφή του Derrida, είναι ανοικτή σε ερμηνείες και μετατόπιση του νοήματος.*  
 23 «O Jacques Derrida, σε μια όψιμη προσπάθεια ορισμού της «αποδόμησης» γράφει ότι η αποδόμηση : «...επιτίθεται στη συστηματική (αρχιτεκτονική) κατασκευαστική σημασία αυτού που συντίθεται, που διαρθρώνεται, της συναρμολόγησης» (Norris και Benjamin, 1988:37). Αν ισχύει αυτός ο προσδιορισμός (ακόμα αρνητικός) της «αποδόμησης», τότε η αποδόμηση μοιάζει να είναι εναντίον της αρχιτεκτονικής καθ'αυτής, στο βαθμό που η δεύτερη, ως «δομή» στο χώρο, ορίζει αναγκαστικά ένα σύστημα, συζευγνύει, οργανώνει, διαρθρώνει, συναρμώνει, συγκροτεί, συνθέτει. Υπό αυτήν την προοπτική, η αποδόμηση είναι οντολογικά αντίθετη σε κάθε αρχιτεκτονική ανέγερση ή συγκρότηση ή κατασκευή : συμβολίζει την καταστροφή, την αντί-τελεολογία, την από-διάρθρωση, τη διάσπαση, την αστάθεια.» Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου, *Διάλογοι φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής (Σημειώσεις μαθήματος)*, Αθήνα, 2011

ριών της Αποδόμησης που είδαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η επιλογή του συγκεκριμένου παραδείγματος είναι μάλλον κοινότυπη. Πράγματι, όμως, το πλήρες κείμενο που έχει παρακαταθέσει ο Bernard Tschumi αφήνει ελάχιστο περιθώριο για αμφιβολία ως προς τις αποδημητικές του διαθέσεις, ενώ όπως θα δούμε στη συνέχεια το αρχιτεκτονικό αυτό έργο συνοψίζει μεγάλο τμήμα των φιλοσοφιών της αποδόμησης όπως της ερμήνευσε ο Tschumi. Επίσης, ο ίδιος ο Derrida έχει σχολιάσει το έργο αυτό, γεγονός που διευκολύνει την ανάλυσή του.

Ο Tschumi ανέλαβε τη σχεδίαση του Πάρκου της Villete (η τεράστια έκταση του οποίου παλαιότερα καταλαμβάνονταν από σφαγεία), μετά από διαγωνισμό που διοργάνωσε η Γαλλική Κυβέρνηση το 1982 και στον οποίο συμμετείχαν 470 ομάδες με καταξιωμένους αρχιτέκτονες. Ήταν σαφές από τα απαιτούμενα του διαγωνισμού πως ο στόχος δεν ήταν η δημιουργία ενός απλού χώρου πρασίνου, αλλά ενός **πολυλειτουργικού** πάρκου που θα περιλάμβανε αθλητισμό, παιδικές χαρές, πολιτιστικές και ερευνητικές εγκαταστάσεις, εργαστήρια κ.α. σε συνδυασμό με τις ήδη υπάρχουσες εγκαταστάσεις του Μουσείου Επιστήμης και τεχνολογίας και της «Πόλης της Μουσικής». Η ολοκλήρωση του πάρκου είχε προγραμματιστεί να εκτυλιχτεί στην **πορεία ετών** και ως προϋπόθεση τα σχέδια θα έπρεπε να έχουν την δυνατότητα αναθεωρήσεων και αλλαγών στο χρονοδιάγραμμα, στις προγραμματικές απαιτήσεις, στο προϋπολογισμό. Επίσης, η πρόταση που θα επιλεγόταν θα αποτελούσε το γενικό σχέδιο και ο αρχιτέκτονας τον βασικό συντονιστή. Η πρόταση, όμως, θα έπρεπε να διαθέτει τη δυνατότητα συμμετοχής στον επιμέρους σχεδιασμό τμημάτων της λύσης και άλλοι αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες, σχεδιαστές τοπίου κ.τ.λ. με δικές τους προτάσεις.

Για τη λύση του ο Tschumi επέλεξε τη μέθοδο «αναζήτησης ενός μεσολαβητικού - **αφηρημένου συστήματος** για να μεσολαβήσει μεταξύ της τοποθεσίας (και των δεδομένων περιορισμών) και μιας άλλης ιδέας, πέραν της πόλης ή του προγράμ-

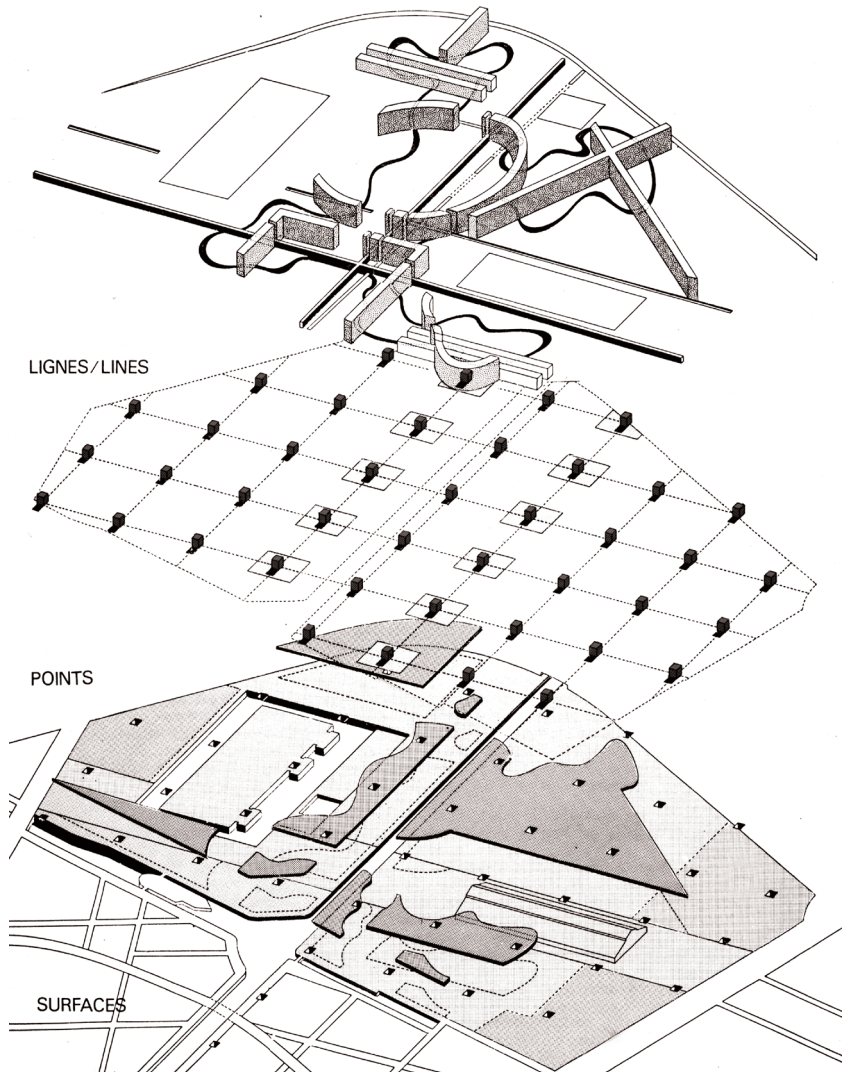
ματος»<sup>24</sup>, το οποίο θα άφηνε την ελευθερία στις χειρονομίες και την προσαρμογή στους πολλούς αστάθμητους παράγοντες του διαγωνισμού. Το σύστημα αυτό ήταν για το Tschumi η εναπόθεση **τριών ανεξάρτητων στρωμάτων** τα οποία ονόμασε «σύστημα σημείων», «σύστημα γραμμών» και «σύστημα επιφανειών».

Το **σύστημα των σημείων** αποτελείται από μικρά περιπτερα διεσπαρμένα σε κάρναβο σε όλη την έκταση του πάρκου τα οποία φιλοξενούν μια ποικιλία χρήσεων (φαρμακείο, εστίαση, αναψυχή, καταστήματα κ.α.). Ο Tschumi επιλέγει ως δομή του πάρκου του την αποδόμηση του κτηριολογικού προγράμματος μέσω πρώτα μίας **έκρηξης** και ανασυγκόλλησής του σε **σημεία πυκνότητας** (Deleuze), τα οποία βρίσκονται διαταγμένα σε έναν κάρναβο 10x10x10 μέτρων. Έτσι, οι διάφορες δραστηριότητες, πρώτα απομονώνονται και μετά διαμοιράζονται ενθαρρύνοντας το συνδυασμό φαινομενικώς ασύμβατων χρήσεων οι οποίες δε σταθεροποιούνται, αλλά έχουν τη δυνατότητα να αλλάζουν συνεχώς. Ένα από τα βασικά σημαίνοντα της αρχιτεκτονικής, η λειτουργία, αμφισβητείται καθώς, όπως υποστηρίζει ο Tschumi, η οικονομία νοήματος προς ένα φονξιοναλισμό άρεται από την **αστάθεια της χρήσης** και συνεπώς του ίδιου του νοήματος. Το γεγονός ότι οι προδιαγραφές του διαγωνισμού αιτούνται σταδιακή ολοκλήρωση του έργου και αλλαγές ως προς τις χρήσεις και τις ανάγκες, επιτείνει το σχετικισμό ως προς το χρόνο και το πλαίσιο εκθέτοντας τους κτιριακούς όγκους προς την έννοια της *différence* και της αδυναμίας προσδιορισμού τους.

Η έκρηξη αυτή είναι εμφανής και στη **μορφή** των περιπτέρων, καθώς αυτή προκύπτει από τη **σύγκρουση** χώρων, κινήσεων και δρώμενων. Το αρχικό σχήμα ενός κύβου διαστάσεων 10.8x10.8x10.8 μέτρων διασπάται σε μικρότερα γεωμετρικά σχήματα και ανασυντίθεται μαζί με πρόσθετα στοιχεία (ράμπες, σκάλες). Το αποτέλεσμα είναι δεκάδες διαφορετικές εκφάνσεις της

---

24 Bernard Tschumi, «Cinegram Folie: Le Parc de La Villette», Princeton NJ, Princeton Architectural Press, 1987, σελ.4



Εικ. 46 : Η υπέρθεση των τριών συρτημάτων του Πάρκου της Villette  
(Γραμμές, Σημεία, Επιφάνειες)

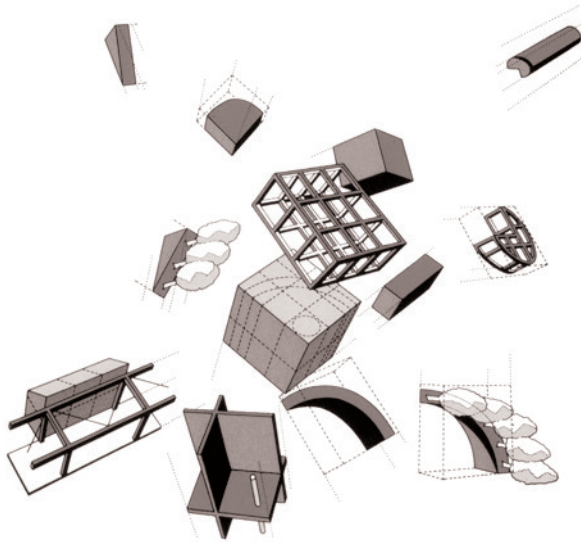
ίδιας διαδικασίας, η ποικιλία των οποίων τονίζει ακριβώς αυτό : το **αέναο γίνεσθαι ανασυνθέσεων** του οποίου κάθε περίπτερο αποτελεί μια παγωμένη στιγμή στο χρόνο. Παρόμοια μορφολογική προσέγγιση παρουσιάζει στην αρχιτεκτονική του ο Coop Himmelblau, του οποίου τα έργα φαίνονται να διαλύονται εν τη παρούσα μιας εσωτερικής δύναμης. Δεν πρόκειται τόσο για ένα κολάζ μορφών, αλλά για τη μετατόπιση, αποσυναρμολόγηση της δομής ώστε να αποπνέει μια ανοίκεια ανησυχία και οξύτητα. Αμφισβητεί την αίσθηση της στατικότητας, της συνοχής και της ταυτότητας.

Ο Tschumi έδωσε στα περίπτερά του το όνομα «**Folies**»<sup>25</sup> για να τονίσει το συνεχές παιχνίδι των Σημείων και να απεικονίσει την κατάσταση της «τρέλας», το διαζύγιο μεταξύ της χρήσης, της μορφής και των κοινωνικών αξιών, τα οποία χαρακτήριζαν τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ως αποτέλεσμα της συνεχούς αμφισβήτησης του κατεστημένου της νεωτερικότητας. Σε αντίθεση με την κανονικότητα, το ρασιοναλισμό, τα δόγματα, οι σύγχρονες κοινωνίες και αντίστοιχα οι πόλεις τους, παρουσιάζουν τα συμπτώματα σχιζοφρένειας, δραστηριοτήτων που αφηφούν τις αρχές και τις αξίες του παρελθόντος<sup>26</sup>.

Πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η επιλογή να διαταχθούν τα Folies σε ένα αυστηρό **κάνναβο**. Όπως αναφέρει και ο Tschumi, η διανομή τους θα μπορούσε να προκύψει από μια τυχαία διασπορά. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερα οξύμωρο γιατί ο κάνναβος έχει συνδυαστεί έντονα με τις έννοιες της κανονικότητας και της τάξης. Ωστόσο, ο Tschumi το αντιμετωπίζει από μια τελείως διαφορετική οπτική γωνία. Ο κάνναβος αποτελεί για τον αρχιτέκτονα ένα στοιχείο αφαίρεσης όμοιο με αυτό των σουπρεματιστών : λόγω της ομοιογένειας και της κανονικότητας του, αποτελεί ένα ψυχρό, αποστειρωμένο αρχιτεκτονικό σημαίνον που ορίζει μεν το χώρο, αλλά στερείται σημασινομένου. Ως ενιαίο και επαναλαμβανόμενο

<sup>25</sup> Βλέπε γλωσσάρι

<sup>26</sup> Βλέπε Ιστορικό πλαίσιο 1960-1990

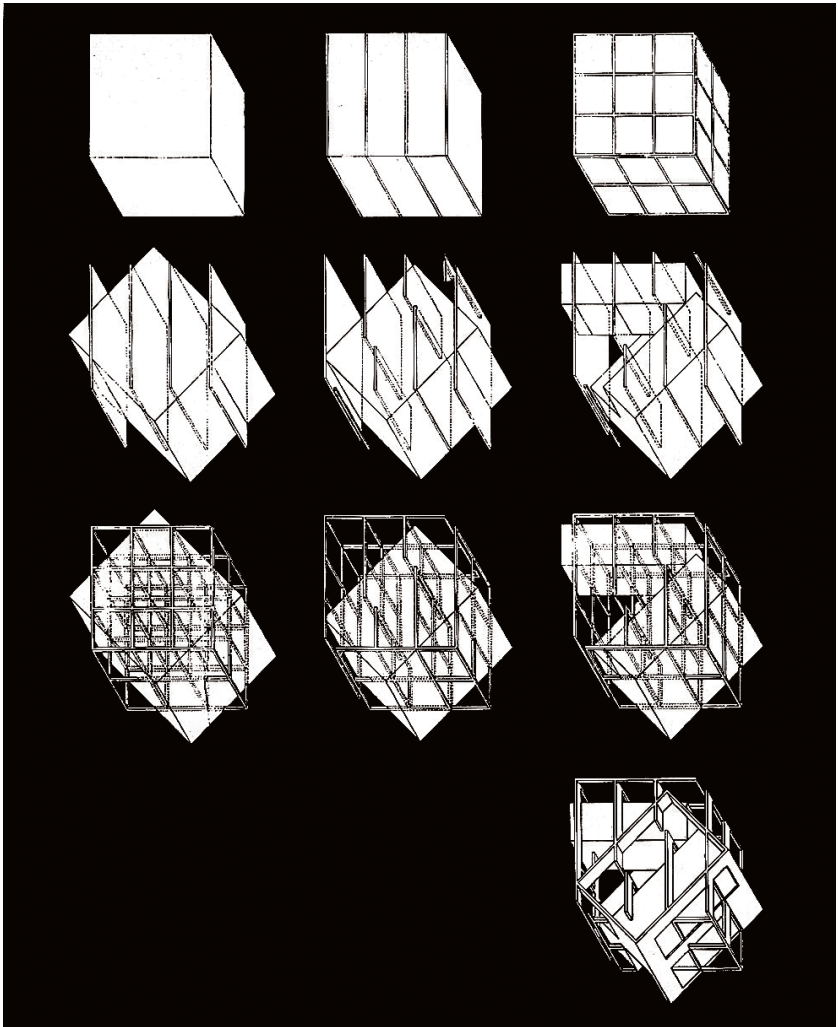


Εικ. 47 : «Exploded Folie», Bernard Tzchumi Architects, 1984

σύστημα, δε φέρει κανένα στοιχείο **ταυτότητας ή αναφοράς**. Αποτελεί ένα ατελές, απέραντο πεδίο σημείων πυκνότητας χωρίς κέντρο και ιεραρχία<sup>27</sup>. Τον κάρναβο στις τρεις διαστάσεις, ως οντότητα χωρίς νόημα, χρησιμοποίησε και ο Eisenman με σκοπό μια αρχιτεκτονική καθαρού συντακτικού χωρίς σημασιολογικές αναφορές. Το νόημα δεν είναι για τον Eisenman ποτέ διαυγές, δεν υπάρχει μια διαφανής αλήθεια πίσω από ένα τζάμι, αλλά **προβολές**, προσδοκίες, επιθυμίες σε ένα κινηματογραφικό πανί αφηγήσεων. Τις προβολές αυτές είναι που θέλει να καταργήσει μεταθέτοντας συνεχώς το νόημα. Το επιτυγχάνει με ποικιλία μεθόδων : ολίσθηση των απλών γεωμετρικών μορφών και καννάβων του, επίκληση στο **ανοίκιο παιχνίδι** των διαφορετικών κλιμάκων, αναίρεση των ιεραρχιών και ανατροπή των διάφορων κατεστημένων δίπολων (πάνω/ κάτω, ιδιωτικό/ δημόσιο, φέρον/φερόμενο) που προκαλεί αμφισημία της κατασκευής, αντίφαση και αστάθεια.

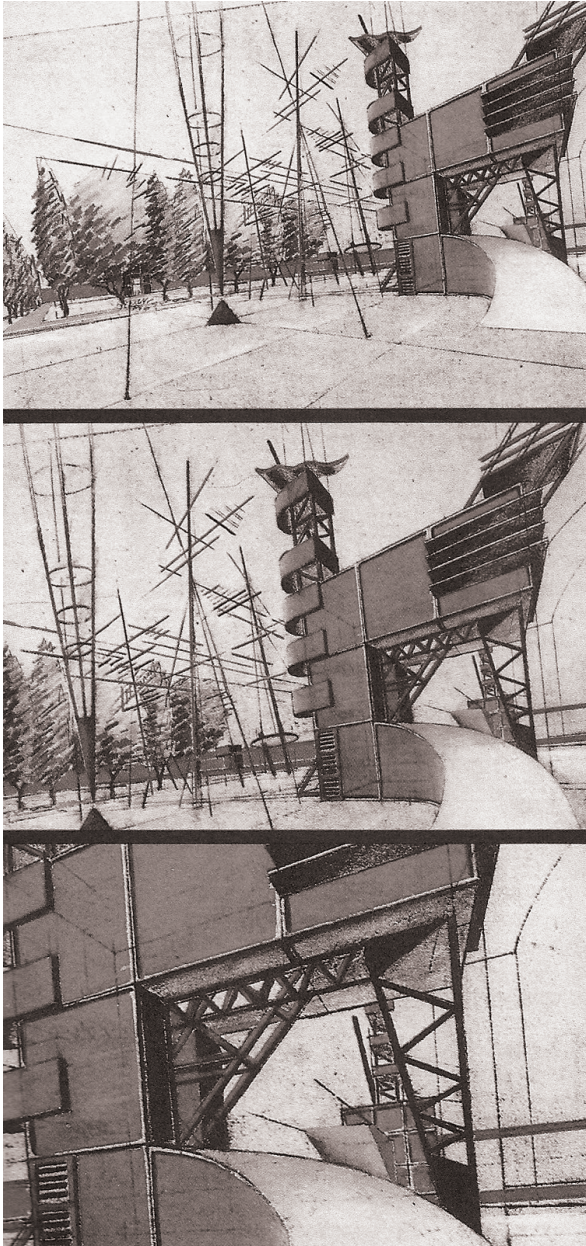
Το **«σύστημα των γραμμών»** αφορά μεγάλους άξονες πεζοδρόμων, δύο από τους οποίους σχηματίζουν σταυρό ενώνοντας τα άκρα της έκτασης και οι υπόλοιποι διευκολύνουν και τονώνουν την πρόσβαση προς τα Folies. Το σύστημα διαταράσσει το «Μονοπάτι των θεματικών κήπων», μια ελεύθερη, τυχαία καμπύλη διαδρομή που ενώνει διάφορα τμήματα του πάρκου σε ένα δίκτυο εκατέρωθεν της οποίας αναπτύσσονται θεματικοί κήποι. Η έμπνευση για την πορεία αυτή προέρχεται από την **κι-**

27 «Ο κάρναβος, τότε, παρείχε στην ομάδα του έργου μια σειρά δυναμικών αντιθέσεων. Επρεπε να σχεδιάσουμε ένα πάρκο : ο κάρναβος ήταν αντίφυσικός. Επρεπε να εκπληρώσουμε έναν αριθμό λειτουργιών : ο κάρναβος ήταν αντί-λειτουργικός. Επρεπε να είμαστε ρεαλιστές : ο κάρναβος ήταν αφηρημένος. Επρεπε να σεβαστούμε το τοπικό πλαίσιο/περιεχόμενο : ο κάρναβος αντιτίθεται στο περιεχόμενο. Επρεπε να είμαστε ευαίσθητοι ως προς τα όρια του οικοπέδου : ο κάρναβος ήταν απέραντος. Επρεπε να λάβουμε υπόψη πολιτική και οικονομική απροσδιοριστία : ο κάρναβος ήταν προσδιορίσιμος. Επρεπε να αναγνωρίσουμε προηγούμενους κήπους : ο κάρναβος δεν είχε καταγωγή, άνοιγε σε μια ατέλειωτη αναδρομή σε προηγούμενες εικόνες και πρωτύπερα σημεία.» Bernard Tschumi, «Cinegram Folie: Le Parc de La Villette», Princeton NJ, Princeton Architectural Press, 1987, σελ. 6



Εικ. 48 : House III, Peter Eisenman, 1970





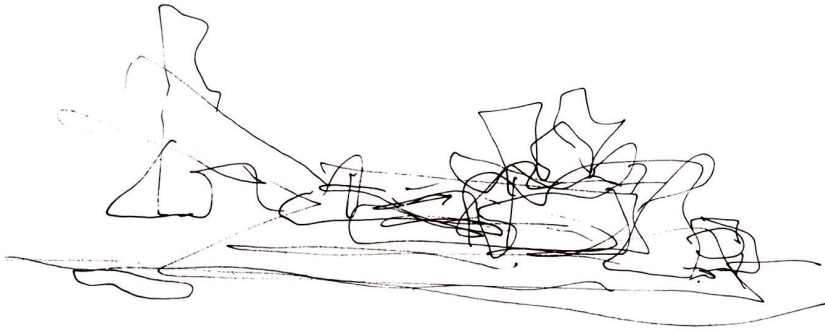
Εικ. 49 : «Ακολουθίες», Bernard Tzchumi Architects, 1984

**νηματογραφική αντίληψη** του χώρου, δηλαδή τη διαδοχή των εικόνων καθώς κάποιος κινείται στο χώρο σαν καρέ μιας ταινίας. Το κάθε κομμάτι παραμένει ανεξάρτητο, αλλά το βίωμά του επηρεάζει και επηρεάζεται από τα κομμάτια πριν και μετά από αυτό. Κατά συνέπεια οι συνειρμοί που δημιουργούνται επιτρέπουν ένα **πλουραλισμό συσχετισμών**, ερμηνειών παρά ένα και μόνο γεγονός. Η αρχιτεκτονική, έτσι, από μια συμπαγής οντότητα στις τρεις διαστάσεις, απλώνεται στην τέταρτη και η στατική υπόστασή της μετατρέπεται σε **ροή**. Το αντικείμενο γίνεται γεγονός και το υποκείμενο σκηνογράφος και σκηνοθέτης.

Μια διαφορετική μορφή στατικής, αυτή τη φορά, κίνησης παρουσιάζουν τα έργα της Zaha Hadid και του Frank Gehry. Τόσο οι οξείες, επιθετικές επιφάνειες και όγκοι της πρώτης, όσο οι καμπύλες και οι κυματισμοί του δεύτερου εμφανίζουν έντονο δυναμισμό. Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για κτιστά και συμπαγή κτίρια, φαίνονται να εσωκλείουν μια **έντονη ορμή** που αποτυπώνεται ευκρινέστερα στο πινέλο της Zaha και το μολύβι του Gehry. Το **φάινεσθαι** και το **είναι** πλέον **απωθημένες έννοιες**, όχι μόνο από την δομή και τη μορφή, αλλά και από τα υλικά που επιλέγουν. Το μπετόν και το μέταλλο συμπεριφέρονται σα σαΐτες από χαρτί ή τσαλακωμένες εφημερίδες. Στο Gehry δε, η εξωτερική όψη του κτιρίου και ο εσωτερικός χώρος δεν έχουν πλέον καμία διαλεκτική βάση.

Επιστρέφοντας πίσω στο πάρκο της Villete, θα ρίξουμε μια τελευταία ματιά στο τρίτο στρώμα, **«το σύστημα των επιφανειών»**. Αποτελείται από επιφάνειες από διάφορα υλικά οι οποίες παραλαμβάνουν κάθε χρήση που απαιτεί μεγάλες εκτάσεις επίπεδου εδάφους (παιχνίδια, αγορές, συναυλίες). Ενα χαλί πάνω στο οποίο μπορούν να στρωθούν με πλήρη ελευθερία δραστηριοτήτων.

Η εναπόθεση των τριών συστημάτων που αναφέραμε πιο πάνω, δεν έχει καμία πρόθεση σύνθεσης και συνδυασμού τους, αλλά αντίθετα προάγει τη διαφορά τους ως ανεξάρτητα, **ετερογενή συστήματα**, τα οποία βρίσκονται σε αντιπαράθεση μεταξύ τους. Το γεγονός αυτό έχει άμεση σχέση με τη γενική διάθεση της



Εικ. 50 : Σκίτσο του Frank Gehry για το Guggenheim Museum Bilbao

αποδόμησης να αρνείται κάθε συνοχή και να προάγει το **θραυματικό**, τη διάσπαση, την **ανομοιογένεια**, την αντίθεση και τη σύγκρουση δυνάμεων. Η υπέρθεση των τριών αυτών συστημάτων δεν έχει ως αποτέλεσμα μια συνεκτική μεγακατασκευή, αλλά ένα ρευστό παλίμψηστο που ταλαντώνεται ανάμεσα σε πιθανές καταστάσεις. Επιπλέον, ο Tschumi αποφεύγει την κυριαρχία οποιουδήποτε από τα τρία αυτά συστήματα και επιθυμεί την πλήρη απουσία ενός υπερέχοντος, οργανωτικού στοιχείου. Αποτελεί, έτσι, μια μεταφορά στο κτιστό χώρο του θεωρητικού χώρου του ριζώματος των Deleuze και Quattari ως ενός μη-ιεραρχημένου συστήματος που ορίζεται με βάση τις καταστάσεις έντασης των τριών στρώματων και του μεταξύ τους γίνεσθαι, καθώς οι ποιότητες αλλάζουν, τόσο στο γεωγραφικό, όσο και στο προγραμματικό χώρο. Επίσης, αφού τα τρία συστήματα παραμένουν ανεξάρτητα, η σχέση τους παραμένει **ανοικτή** και έτσι παρέχει την πλήρη ελευθερία για αλλαγές στο σχεδιασμό όπως προαπαιτούσε ο διαγωνισμός. Επιπλέον, ανάμεσα στα στρώματα θα μπορούσε να παρεμβάλλεται ένα τέταρτο σύστημα το οποίο θα περιλαμβάνει εφήμερες κατασκευές σε αντίστιξη με τα Folies ή πειραματικούς κήπους σχεδιασμένους από άλλους δημιουργούς που θα μπορούσαν να εισαχθούν στον κινηματογραφικό περίπατο. Το πάρκο αποτελεί ολόκληρο ένα έργο σε εξέλιξη, μια συνεχή παραγωγή όπου το νόημά του ως προς οποιοδήποτε συγκείμενο (πόλη, κοινωνία, φύση, δομή) δεν είναι ποτέ σταθερό, αλλά πάντα αναβάλλεται (defer), διαφέρει (differ) και καθίσταται ένα ντεριντιανό undecidable εξαιτίας της πολλαπλότητας και της πολυσημίας των νοημάτων<sup>28</sup>.

---

28 Bernard Tschumi, «Cinegram Folie: Le Parc de La Villette», Princeton NJ, Princeton Architectural Press, 1987, σελ. 8



## ΣΤ) Και τώρα τί;

### ΣΤ1 Ο Kuhn, οι επιστημονικές επαναστάσεις και οι μαύρες χάντρες

Όπως αναφέραμε στην εισαγωγή, για να περιγράψουμε την υφιστάμενη δομή της κατασκευής μας, υιοθετούμε αυτό του Thomas S. Kuhn για τις επιστημονικές επαναστάσεις. Ο Kuhn γεννήθηκε στο Ohio της Αμερικής, σπούδασε Φυσική και σύντομα έκανε στροφή προς την ιστορία και φιλοσοφία της Επιστήμης. Το 1962 έκδωσε το βιβλίο «The Structure of Scientific Revolutions» το οποίο είχε μεγάλη αναγνώριση και επιρροή. Στο βιβλίο αυτό προσπαθεί να κωδικοποιήσει τους τρόπους με τους οποίους παράγεται νέα γνώση, όχι μέσω μίας γραμμικής συνάρτησης, αλλά μιας κυματοειδούς διαδοχής περιόδων μέσω διαδικασιών που ο ίδιος ονόμασε **«αλλαγή παραδείγματος»**. Ο Kuhn ξεκινά την ανάπτυξη της θεωρίας του περιγράφοντας τις συνθήκες που επικρατούν κατά την περίοδο διάρκειας μιας **«φυσιολογικής επιστήμης»**. Ο Kuhn εξηγεί ότι ««Φυσιολογική επιστήμη» σημαίνει την έρευνα η οποία βασίζεται γερά σε ένα ή περισσότερα επιστημονικά επιτεύγματα, τα οποία μια συγκεκριμένη επιστημονική κοινότητα αναγνωρίζει για ένα χρονικό διάστημα ως παροχές των θεμελίων για την περαιτέρω πρακτική της.»<sup>1</sup>. Η έρευνα αυτή συνοδεύεται με οπαδούς, κατοχυρωμένες και αναγνωρισμένες θεωρίες, οι οποίες αναγνωρίζονται ως **κλασσικές**, καθώς και ένα σύνολο από βιβλιογραφία και σχολές που διασφαλίζουν την παράδοση των αρχών της στις νέες γενιές ή την προετοιμασία τους για την μύησή τους στην επιστημονική κοινότητα και τη συνέχιση ή την περαιτέρω ανάπτυξη της έρευνας. Ο Kuhn συνοψίζει τα χαρακτηριστικά αυτά με τον όρο **«παράδειγμα»** που έχει περάσει πλέον στην επίσημη ορολογία των κλάδων της ιστορίας και φιλοσοφίας. «Επιλέγοντάς τον, εννοώ ότι κάποια αποδεκτά παραδείγματα πραγματικής επιστημονικής πρα-

---

1 Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions, Second edition, Enlarged, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, σελ.10*

κτικής -παραδείγματα που περιλαμβάνουν νόμους, θεωρία, εφαρμογή και ενοργάνιση μαζί- παρέχουν μοντέλα από τα οποία ξεπηδούν ιδιαίτερες, συνεκτικές παραδόσεις επιστημονικής έρευνας »<sup>2</sup>.

Παρά ταύτα, θα πρέπει να επισημανθεί μια πολύ σημαντική διάσταση της φυσιολογικής επιστήμης : αυτή της **εκπαίδευσης** και μεταλαμπάδευσής της. Για το σκοπό αυτό ιδρύονται σχολές , γράφονται άρθρα, βιβλία, εγχειρίδια και η γνώση συστηματοποιείται μέσω διαδικασιών αφαίρεσης και ομοιογενοποιήσεις, όπου «αναγκαστικά» θα εξαιρεθούν «δευτερεύουσες ή αποκλίνουσες απόψεις. Όπως είδαμε, και στην αρχιτεκτονική εφαρμόζονται παρόμοιες πρακτικές, καθώς σχηματίζονται σχολές με πολύ αυστηρούς προσανατολισμούς, όπως αυτή της *Ecoles des Beaux Arts* τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, και εκδίδονται μαχητικά μανιφέστα κινήματων όπως αυτό του μοντερνισμού. Σε αρκετές περιπτώσεις, όπως τονίζει ο Kuhn, οι επιστήμονες εργάζονται χρησιμοποιώντας μοντέλα τα οποία απέκτησαν μέσω της εκπαίδευσής τους ως μεταγενέστεροι ή έμμεσοι δέκτες πολλές φορές χωρίς να αναγνωρίζουν ποια χαρακτηριστικά έδωσαν σε αυτά τα μοντέλα τον τίτλο του παραδείγματος. Είναι πολύ πιθανό μάλιστα η συνοχή που εμφανίζει η παράδοση στην οποία εντάχθηκαν να μην διαθέτει απαραίτητα το υποβόσκων σώμα κανόνων και υποθέσεων που μετέπειτα αναλύσεις της ιστορίας και της φιλοσοφίας να της έχουν χρεώσει. Μια τέτοια περίπτωση, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αποτελεί η διάδοση του Μοντέρνου κινήματος όπου η ορμή και η θέληση των δημιουργών του για αλλαγή, σύντομα έγινε συνταγή, ενώ ο πειραματισμός, η διάθεση για πρωτοπορία και κάθε αποκλίνουσα τάση εντός του, ισοπεδώθηκαν από τον υπέρμετρο ζήλο των μεταγενέστερων οπαδών να υπογραμμίσουν την ομοιογένειά του και να τη διαδώσουν. Όσο πιο πολύ το πακέτο απομακρυνόταν χρονικά και τοπικά από τη γέννησή του, τόσο πιο πολύ κλείδωνε και σφραγιζόταν για την παράδοση. Οι ακόλουθοί του επέμεναν στους κανόνες

---

<sup>2</sup> Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions, Second edition, Enlarged, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, σελ.10*

του εν αγνοία της αρχικής ορμής και ανατρεπτικής διάθεσής του. Είναι, άλλωστε, προφανές ότι ποτέ δεν μαθαίνουμε έννοιες, νόμους και θεωρίες αφηρημένα και ανεξάρτητα, αλλά συνήθως εντός ενός ιστορικού, πολιτικού, παιδαγωγικού **πλαίσιου**. Το γεγονός αυτό απειλεί πολλές φορές το ίδιο το μοντέλο, καθώς -όπως είδαμε στο τέλος της ελληνιστικής περιόδου- ο πλούτος των αντιπαραθέσεων εντός και μεταξύ των σχολών έγιναν ένα απλουστευτικό συνονθύλευμα για χάρη του Ρωμαϊκού εκπαιδευτικού συστήματος.

Ο Kuhn τονίζει ότι εντός των συστημάτων που κερδίζουν τον τίτλο της φυσιολογικής επιστήμης, σπάνια αμφισβητούνται οι βασικές αρχές πάνω στις οποίες θεμελιώθηκαν. Η φύση περιορίζεται στο προκαθορισμένο και σχετικά άκαμπτο κουτί που παρέχει το παράδειγμα και όσα φαινόμενα παρουσιάζονται εκτός αυτού του κουτιού, συχνά παραβλέπονται. Δε βρίσκουν, άλλωστε, και το λόγο, αφού το σύστημα φαίνεται να λειτουργεί φυσιολογικά και να καλύπτει ικανοποιητικά τα ζητήματα. Επιτρέπει, έτσι, τη δυνατότητα για συγκέντρωση και εκ βαθέων ενασχόληση με το καθορισμένο φάσμα δράσης, γεγονός που διευκολύνει την πρόοδο.

Ωστόσο, αναρωτάτε εφόσον ισχύει το πιο πάνω, τότε πως εμφανίζονται οι καινοτομίες που, όπως υποδεικνύει, δεν αποτελούν ένα μεμονωμένο συμβάν, αλλά επεισόδια μακράς διαρκείας με επαναλαμβανόμενη δομή; Υποστηρίζει πως προκύπτουν πρώτα από την διαπίστωση μιας **ανωμαλίας**, δηλαδή ενός φαινομένου που παραβιάζει τις αναμενόμενες συμπεριφορές που ορίζει το παράδειγμα. Ακολουθεί μια αναλυτική μελέτη της ανωμαλίας και όταν είναι δυνατό η θεωρία του παραδείγματος τροποποιείται ώστε να περιλάβει την ανωμαλία. Αν όχι, τότε οι επιστήμονες δε χάνουν την πίστη τους στο παράδειγμα και πρώτα επιμένουν μέχρι να καταφέρουν να εξηγήσουν την ανωμαλία, χρησιμοποιώντας πάντα το θεωρητικό υπόβαθρο, τη μέθοδο και τα εργαλεία του παραδείγματος. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι ασκητές του παραδείγματος αρνούνται κατηγορηματικά να αποδεχτούν την ισχύ της



ανωμαλίας και να εγκαταλείψουν το παράδειγμά τους<sup>3</sup>. Οι ανωμαλίες συνοδεύονται, έτσι, από αντίσταση η οποία ισχυροποιείται από τη συνήθεια και την προσκόλληση στα αναμενόμενα που θολώνουν το όραμα ενός επιστήμονα. Από την άλλη, για να μπορέσει κάποιος να αναγνωρίσει ότι κάτι πάει στραβά, προϋποθέτει την ακριβή, πλήρη και σχολαστική γνώση του κανόνα, την αφοσίωση στο παράδειγμα ώστε να αντιληφθεί τις αδυναμίες του. Γεγονός στο οποίο συμφωνεί και ο Heinrich Wölfflin, ο οποίος -όπως είδαμε στην παράγραφο για το μπαρόκ- τονίζει ότι για να μπορεί κανείς να σπάσει τους κανόνες της κλασσικής αρχιτεκτονικής, πρέπει πρώτα να τους γνωρίζει και να υπάρχει πλήρης συνείδηση της δραστηριότητας αυτής. Παρατηρείται δε ότι πολλές θεωρίες έπρεπε πρώτα να φτάσουν σε πλήρη ωρίμανση πριν την αμφισβήτησή τους.

**Η αμφισβήτηση** μιας θεωρίας μπορεί να προκληθεί εκ των έσω, δηλαδή να αμφισβητηθεί από τους ακόλουθούς της ή και από εξωτερικούς παράγοντες που την επηρεάζουν. Δηλαδή, μεγάλες αλλαγές που συμβαίνουν σε έναν κλάδο, μπορεί να προκαλέσουν μια αλυσίδα αντιδράσεων που χτυπά και τον εν λόγο κλάδο. Για παράδειγμα, η αλλαγή που προκάλεσε η κατάρρευση του πολιτικού συστήματος της «πόλης - κράτους» στα ελληνιστικά χρόνια πέρασε στον επανακαθορισμό του πολίτη και το σχεδιασμό της πόλης<sup>4</sup>.

Αν η ανωμαλία παραμείνει ανεξήγητη, τότε προκαλεί ρωγμές στο παράδειγμα και η επιστήμη αντιμετωπίζει αυτό που ο Kuhn ονομάζει «**περίοδο κρίσης**». Οι επιστήμονες, αφού βρεθούν αντιμέτωποι με ένα άλυτο πρόβλημα που τραντάζει συθέμελα τις θεωρίες τους, βρίσκονται σε μια ιδιαίτερα αμήχανη θέση όπου πρέπει να αναθεωρήσουν και ίσως να ξεκινήσουν από την αρχή<sup>5</sup>. Όταν το ρήγμα της ανωμαλίας είναι αρκετά ισχυ-

*3 Ο παράγοντας της αρχαιότητας ενός επιστήμονα, όπως παραδέχεται ο Kuhn, ενίοτε επηρεάζει το βαθμό άρνησης*

*4 Η αρχαία πόλη του ενεργού πολίτη με την ελεύθερη βούληση αναπτύσσεται οργανικά. Η ελληνιστική πόλη του υπήκοου αναπτύσσεται με το κανονιστικό ιπποδάμειο σύστημα.*

*5 «Ηταν λες και το έδαφος χάθηκε κάτω απ' τα πόδια μου, χωρίς σταθερά*

ρό οι επιστήμονες, αφού παραδεχτούν την αδυναμία της φυσιολογικής τους επιστήμης να την εξηγήσει, την εγκαταλείπουν.

Η εμφάνιση μιας ανωμαλίας δε σημαίνει πάντα ότι θα προκαλέσει κρίση, καθώς η ισχύς της μπορεί να μην είναι τόσο δυνατή, και το παράδειγμα καταφέρνει να βρει την εξήγησή. Επίσης, η ανάπτυξη νέων θεωριών δε συνεπάγεται απαραίτητα τη σύγκρουση με τις ήδη υπάρχουσες, καθώς πολλές φορές αποτελούν μετεξέλιξη. Άλλες φορές προηγούμενα παραδείγματα εντάσσονται στις διατάξεις των νέων παραδειγμάτων ως ειδικές περιπτώσεις και μεταποιούνται αναλόγως. Αξίζει εδώ να αναφέρουμε ότι ο Jean-Francois Lyotard αντιτάσσεται στην άποψη ότι το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο ακολουθούν το μοτίβο της δράσης αντίδρασης, αλλά μια συνέχεια, αφού δεν πιστεύει στο τέλος του μοντέρνου αλλά την μετάλλαξή του σε κάτι άλλο<sup>6</sup>.

Μια επιστημονική θεωρία αποκηρύσσεται ως άκυρη και καταρρέει μόνο όταν βρεθεί μια υποψήφια για να την αντικαταστήσει. Μετά την εγκατάλειψη μιας άρχουσας, φυσιολογικής επι-

---

θεμέλια να είναι ορατά πουθενά, πάνω στα οποία θα μπορούσε κανείς να κτίσει.» Paul Arthur Schilpp, *Albert Einstein, Albert Einstein: Philosopher – Scientist*, Evanston, Ill., *Library of Living Philosophers*, 1949, σελ.49. «Προς το παρόν η φυσική είναι ξανά φοβερά μπερδεμένη. Εν πάση περιπτώσει, είναι πολύ δύσκολο για μένα, και εύχομαι να ήμουν ένας κωμικός ταινιών ή κάτι τέτοιο και να μην είχα ακούσει ποτέ για την φυσική» Απόσπασμα από γράμμα του Wolfgang Pauli προς ένα φίλο του λίγους μήνες πριν ο Heisenberg υποδείξει το δρόμο προς μια νέα κβαντική θεωρία. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions, Second edition, Enlarged*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, σελ.83 Οι περιγραφές του Einstein και του Pauli για το πως βίωσαν την κρίση παρουσιάζει ενδιαφέρουσες ομοιότητες με το κλίμα του προλόγου της παρούσας διάλεξης.

<sup>6</sup> Ο ίδιος ο Lyotard αναφέρει : « Ένα έργο δε μπορεί να είναι μοντέρνο αν πρώτα δεν είναι μεταμοντέρνο, ο μεταμοντερνισμός δεν είναι το τέλος του μοντέρνου, αλλά η αρχή του.». Πηγή: σημειώσεις από διαλέξεις της Ράπτη Γ. και Τάτλα Ε. στο μεταπτυχιακό μάθημα Θεωρητική και Εφαρμοσμένη Αισθητική, Κατεύθυνση Α: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ

στήμης περνάμε σε μια περίοδο μείζονος σημασίας για τη διάλεξή μας. Είναι η **μεταβατική** αυτή **περίοδος** κατά την οποία οι διάφοροι επιστήμονες βρίσκονται σε **αναβρασμό** για τη διαμόρφωση εκείνης της «ιδιόρρυθμης επιστήμης» που θα δώσει ικανοποιητικές απαντήσεις στην κρίση. Δημιουργείται ένας αριθμός ανταγωνιστικών ομάδων που εξετάζουν παράλληλα ένα ερώτημα ακολουθώντας διαφορετικά μονοπάτια-ρεύματα. Αφού δεν μπορούν να λάβουν ως δεδομένο κανένα κοινό τόπο, ο καθένας χτίζει τη θεωρητική του κατασκευή εκ θεμελίων και δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο σύστημα μεθοδολογίας. Δε θεωρούν τίποτα σίγουρο και δεδομένο και επανεξετάζουν όλες τις συνιστώσες μέχρι να καταλήξουν σε νέες παραδοχές ή θεμελιακές αρχές. Τα δεδομένα είναι μεν υπαρκτά και αντικειμενικά, αλλά κάθε σχολή τα περιγράφει και τα ερμηνεύει διαφορετικά. Την περίοδο αυτή παρατηρείται έντονη πολυφωνία, ένας πλούτος απόψεων, οι οποίες μέσω του ανταγωνισμού μιας διαλεκτικής, εξελίσσονται και ωριμάζουν. Οι δημοσιεύσεις δε διακατέχονται από Μεσσιανικές υποσχέσεις και οράματα, αλλά έντονη επιχειρηματολογία. Τελικά, για να αναχθεί μια από τις ανταγωνιστικές προσεγγίσεις σε φυσιολογική επιστήμη και παράδειγμα και να αντικαταστήσει το προηγούμενο, πρέπει οι λύσεις της να παρουσιάζουν περισσότερες πιθανότητες επιτυχίας σε σύγκριση με τις υπόλοιπες και να καλύπτει όσο το δυνατό περισσότερα ζητήματα. Δεν αναμένεται βέβαια να είναι έτοιμη να απαντήσει σε όλα τα ζητήματα αλλά να εμφανίζει όσο το δυνατό περισσότερες προοπτικές μελλοντικής εξέλιξης και προόδου. Το σύνολο των θέσεών της τότε αρχίζει να προσελκύει τη νέα γενιά επιστημόνων και σταδιακά οι παλαιότερες σχολές σβήνουν<sup>7</sup>.

Όταν η μετάβαση ολοκληρωθεί, ουσιαστικά σηνέβει αυτό που ο Kuhn ονόμασε «**Επιστημονική Επανάσταση**» : η οπτι-

<sup>7</sup> Αντιστοίχως πολλοί θεωρητικοί της αρχιτεκτονικής υποστηρίζουν ότι η αρχιτεκτονική που εδραϊώνεται είναι αυτή που φαίνεται να αντιπροσωπεύει καλύτερα το κλίμα της εποχής της και διαχειρίζεται τα περισσότερα ζητήματα που εγείρονται.

κή γωνία των επαγγελματιών για τον κλάδο τους, τη μεθοδολογία, τους στόχους του κλάδου αυτού και ότι τον συνιστά, αλλάζει και επανακαθορίζεται. Το αντικείμενο έρευνας παραμένει το ίδιο αλλά η ερμηνεία και η ανάλυσή του ακολουθούν ένα νέο σύστημα σχέσεων, καθώς το πλαίσιο της έρευνας έχει πλέον μεταβληθεί. Οι παρατηρήσεις οι οποίες πρίν φαίνονταν ακριβής και σταθερές, επανεξετάζονται μέσα από ένα νέο ζευγάρι γυαλιών και, αφού αλλάζει ο τρόπος που «βλέπουν» τον κόσμο, ο κόσμος φαίνεται γι' αυτούς πως έχει αλλάξει. Η ίδια η πραγματικότητα βέβαια, δε μπορεί να είναι διαφορετική κάθε φορά, αλλά να φαίνεται διαφορετική ανάλογα από το ζευγάρι γυαλιών που έχουμε φορέσει<sup>8</sup>.

Για την παρατήρηση του κόσμου, κάθε νέο παράδειγμα παρέχει και ένα χάρτη με βάση τον οποίο θα κινηθεί η έρευνα και παύει την προηγούμενη περιπλάνηση των επιστημόνων. Ο χάρτης αυτός περιλαμβάνει, όχι μόνο κατευθύνσεις, μεθοδολογία, αλλά και κριτήρια με βάση τα οποία οι επιστήμονες θα αξιολογούν τα φαινόμενα, τα προβλήματα, αλλά και τις προτεινόμενες λύσεις. Αυτό μας φέρνει στο νου κείμενα όπως η Χάρτα των Αθηνών ή άτομα όπως ο Kenneth Frampton τα οποία καταγράφουν ένα εκτεταμένο σύστημα κριτικής και αξιολόγησης της αρχιτεκτονικής. Κατά την περίοδο κρίσης, όπως είναι φυσιολογικό, τα κριτήρια καταργούνται και η αξιολόγηση μένει μετέωρη μέχρι την άνοδο μιας νέας φυσιολογικής επιστήμης η οποία θα δώσει νέους χάρτες.

Μετά από την περιληπτική αυτή παρουσίαση του μοντέλου του Kuhn για τις σχέσεις και τα μοτίβα τα οποία αναπτύσσονται μεταξύ των περιόδων της επιστήμης, θεωρούμε πως έχει αρχίσει να γίνεται εμφανές ότι οι δυνάμεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στις διάφορες χάντρες που συναντήσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια δείχνουν να δρουν με παρόμοιο τρόπο. Πιστεύουμε, λοιπόν, πως τα μοτίβα αυτά θα μπορούσαν να εξηγήσουν τη συμπεριφορά των φαινομένων της αρχιτεκτονικής θεωρίας και κατά

---

<sup>8</sup> Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions, Second edition, Enlarged, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, σελ.10*

συνέπεια τα συμβάντα της αρχιτεκτονικής. Τα διάφορα κινήματα που επικράτησαν και μεσουράνησαν, το καθένα με δικούς του τρόπους, κατά καιρούς στο αρχιτεκτονικό στερέωμα θα μπορούσαν να εκληφθούν ως «φυσιολογικές επιστήμες». Είναι αυτές οι περίοδοι που αισθάνονται σιγουριά, αφηγούνται ένδοξες ιστορίες, θέτουν θεμέλια και πάνω τους κτίζουν «ακλόνητες» κατασκευές. Εκεί πάνω θα ανέβουν για να κοιτάξουν τον έναστρο ουρανό και θα οραματιστούν. Είναι αυτές οι περίοδοι που αργότερα η ιστορία μνημονεύει (συνήθως) με χρυσά γράμματα. Και μετά είναι και εκείνες, οι άλλες εποχές, που κοιτάνε κάτω, αυτές τις μικρές ενοχλητικές, ύποπτες ρωγμές που αρχίζουν να σχηματίζονται καθώς η κατασκευή ψηλώνει. Είναι οι περίοδοι «κρίσεως» που πορεύονται στο λυκόφως, μέσα από τα συντρίμια των «φυσιολογικών επιστήμων» που κατέρρευσαν και καθήμενες σε ένα σπασμένο δωρικό κιονόκρανο, σκέφτονται. Εκεί συνειδητοποιούν ότι δε μπορούν να είναι βέβαιες για τίποτα και αρχίζουν με αυτό σαν οδηγό να αναζητούν, ακολουθώντας μονοπάτια σε ένα χώρο ριζωματικό. Μέσα στη μοναχικότητά τους μαζεύουν λιθαράκια που ίσως στο μέλλον χρησιμέψουν για μια νέα κατασκευή. Συζητούν και συγκρούονται σημειώνοντας μέσα στο θόρυβο και την πολυφωνία σπουδαίες καινοτομίες. Και αυτές οι εποχές, όταν πια μια νέα κατασκευή κτιστεί, τοποθετούνται στα ντουλάπια της ωσάν στιγμές που θα ήθελε να ξεχάσει. Εκεί σκονίζονται μέχρι να ανακαλυφθούν ξανά από το μελλοντικό περιπλανητή, ανάμεσα στα συντρίμια της κατασκευής που και πάλι κατέρρευσε. Τρεις από αυτές προσπαθήσαμε να θυμηθούμε στη δική μας κατασκευή και να παρατηρήσουμε τη συμπεριφορά τους. Είναι εκείνες όπου ρεύματα της σκέψης και της αρχιτεκτονικής δημιουργίας προσπάθησαν να αμφισβητήσουν και να πειραματιστούν, μέσα σε ένα κλίμα ευρύτερων ανατροπών της ζωής του ανθρώπου, πλουραλισμού απόψεων και πρακτικών. Στις επόμενες παραγράφους θα αναφερθούμε σε κάποια από αυτά τα στοιχεία που διαπερνούν αυτές τις τρεις εποχές κρίσεως.

Καταρχάς, μελετώντας τις ιστορικές εποχές διαπιστώσα-

με ότι και οι τρεις αυτές περίοδοι της ιστορίας, χαρακτηρίζονται από κάποιους κοινούς τόπους ως προς το ιστορικό πλαίσιο. Ο αναβρασμός, η αστάθεια και οι πόλεμοι, είναι κοινά χαρακτηριστικά στο πεδίο των πολιτικών τεκταινόμενων. Παρατηρείται, σαφώς, η γνωριμία με το «άλλο», το έτερο, στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης και των αποικιοκρατικών τάσεων, με διαφορετική ισχύ κάθε φορά. Ο Δυτικός κόσμος αντιλαμβάνεται ότι οι κατασκευές του δεν είναι όσο οικουμενικές όσο πίστευε, καθώς άλλα συστήματα (πχ. Ανατολή) έχουν παράξει διαφορετικές δομές. Αντί να αντιταχθεί και να προσπαθήσει να τις καταπνίξει όπως σε άλλες εποχές (περίοδος των Μεγάλων Ανακαλύψεων στην Νότια Αμερική), έρχεται σε διάλογο με αυτές ή ακόμα υιοθετεί στοιχεία τους. Έτσι, έχουμε πληθώρα πληροφοριών, στη μετάδοση των οποίων βοηθάνε οι εκάστοτε τεχνολογικές αλλαγές. Σ' αυτές τις περιόδους, συνήθως, παρατηρείται έκρηξη στον τομέα της τεχνολογίας, της επιστήμης, των υλικών κ.τ.λ. Τέλος, παρατηρείται μια στροφή προς τα έσω. Σε έναν κόσμο που ανατρέπεται, ο άνθρωπος καταφεύγει στο τελευταίο προπύργιο : το εγώ. Εμφανίζεται έτσι σε κάποιες περιπτώσεις ατομικισμός που συνδέεται ενίοτε και με τον υλισμό.

Ως προς τη φιλοσοφία, θα συναντήσουμε πρώτα ένα κοινό μεταξύ τους ζεύγος : αυτό του φαίνεσθαι – είναι, η σχέση των οποίων απασχόλησε και τις τρεις περιόδους μελέτης μας. Στην Ελληνιστική περίοδο είχαμε την απόκλιση των δύο αυτών στοιχείων. Η σχολή των Ριζοσπαστικών Σωκρατικών αρνείται το γεγονός ότι η γλώσσα μπορεί να αποτυπώσει το «είναι» των πραγμάτων, στο πλαίσιο ότι υπάρχουν ανυπέβλητα όρια στη γνώση. Η αλήθεια – το είναι- είναι ένας τύπος ο οποίος δε θα κατακτηθεί ποτέ. Οι Σκεπτικοί αμφισβήτησαν, επίσης, τη βεβαιότητα της γνώσης, διατυπώνοντας το ασυμβίβαστο ανάμεσα στα φαινόμενα και τις κρίσεις του υποκειμένου. Ο Πύρων αναφέρθηκε στη σχετικότητα της αντίληψής μας για το είναι των πραγμάτων, λόγω του αστάθμητου χαρακτήρα τους, τη φύση του υποκειμένου και το συγκείμενο. Έτσι, οι Πυρωνιστές δημιούργησαν τον όρο «φαινόμενο». Την άποψη

περί σχετικότητας της αντίληψης των πραγμάτων ενστερνίστηκαν και άλλοι φιλόσοφοι, όπως ο Αρκεσίλαος, ο Καρνεάδης κ.α. Οι Στωικοί, στη συνέχεια, αναίρεσαν τη συνάφεια μεταξύ φαίνεσθαι και είναι. Σε αντίθεση, ωστόσο, με τους Σκεπτικούς, πίστευαν ότι μπορούμε να συλλάβουμε το είναι κάποιων, προσεγγίζοντας κατά κάποιο τρόπο την αλήθεια, στο πλαίσιο ότι όλα υπακούουν σε έναν οικουμενικό κανόνα, το Λόγο. Παρατηρούμε, λοιπόν, τη διαφορετικότητα μεταξύ των Σκεπτικών και των Στωικών, οι οποίοι τείνουν σε ένα πιο ορθολογιστικό σύστημα αντίληψης του κόσμου. Την άρση της ταύτισης φαίνεσθαι – είναι, βρίσκουμε και στην αρχιτεκτονική της Ελληνιστικής περιόδου, τόσο στην αντίθεση της ανάλαφρης μορφής του Κορινθιακού κιονόκρανου και της στατικής του λειτουργίας, όσο και στη σκηνογραφία των κτιρίων μέσω οπτικών εφέ προοπτικής και φωτοσκίασης. Αντίθεση απόψεων περί της σχέσης φαίνεσθαι-είναι, εντοπίζουμε και στη δεύτερη περίοδο που εξετάσαμε. Από τη μία έχουμε το Viollet-le-Duc ο οποίος ταυτίζει φαίνεσθαι και είναι, στα πλαίσια της ειλικρίνειας της κατασκευής, των διάφανων μορφών και της πίστης στον Ορθό Λόγο. Σύμφωνα με το Viollet είναι και ο Ruskin, θεωρώντας πολύ σημαντικό το ρόλο του συγκείμενου. Από την άλλη πλευρά έχουμε τον Semper, ο οποίος υποστηρίζει, όπως και ο φιλόσοφος Nietzsche, την έννοια της μάσκας, του μανδύα που ντύνει το κτίριο και αποτελείται από αδιαφανείς μορφές, δημιουργώντας μια σκηνογραφία στην κλίμακα της πόλης. Στην αρχιτεκτονική δημιουργία της εποχής, παρατηρούμε σαφή διαχώριση της επιφάνειας του κτιρίου από το κατασκευαστικό περιεχόμενο. Η σχέση φαίνεσθαι – είναι καταλύθηκε πλήρως από τους αρχιτέκτονες της αποδόμησης όπως ο Ghegy όπου το εξωτερικό περίβλημα του κτηρίου είναι μια εικόνα που συνήθως δεν έχει σχέση ούτε με τη δομή ούτε με την λειτουργία των εσωτερικών χώρων. Επίσης, το γεγονός ότι αντιμετωπίζουν κάθε κτηριολογικό πρόγραμμα με παρόμοια μορφολογία έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις απόψεις της Ecoles des Beaux Art, του Boullée και του Μοντέρνου όπου η λειτουργία, ο χαρακτή-

ρας του κτηρίου πρέπει να ταυτίζεται πλήρως με τη μορφή του.

Την Ελληνιστική περίοδο, οι Στωικοί, ερχόμενοι σε επαφή με ξένους, λόγω της τότε παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας, εισήγαγαν τις τρεις αλληλένδετες έννοιες σημείο, σημαίνον και σημαινόμενο. Διαπίστωσαν τη ρευστότητα του σημαινόμενου και την αλλαγή του με βάση το συγκείμενο, σε αντίθεση με το σημαίνον που είναι συμπαγές. Στο Μεσαίωνα οι πατέρες της εκκλησίας προχώρησαν τη θεωρία των Στωικών ακόμη πιο πέρα. Πρόσθεσαν ότι τα σημαίνοντα μπορούν να έχουν πολυεπίπεδες αναγνώσεις, τα σημαινόμενα μπορούν να διαπλαστούν ώστε να παραπέμπουν σε πολλά νοήματα και τα σημεία μπορούν να λειτουργήσουν ως σύμβολα πολυπληθών νοημάτων. Έτσι, έχουμε για πρώτη φορά τον όρο του συμβολισμού. Το σύμβολο, όμως, εδώ τέθηκε στην υπηρεσία ενός σκοπού, σε ένα θρησκευτικό τέλος. Την έννοια του συμβόλου χρησιμοποίησαν αργότερα, στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο Boullée και ο Ledoux, με τα ουτοπικά τους σχέδια, μόνο που εδώ το νόημά του τείνει στο πολλαπλό. Η ομιλούσα αρχιτεκτονική χρησιμοποιεί τα κτίρια ως λέξεις που σε κάθε περίπτωση δηλώνουν ευθαρσώς άλλη έννοια. Στην αρχιτεκτονική παραγωγή, τόσο της Ελληνιστικής περιόδου με τη σκηνογραφία στην κλίμακα των ναών, όσο και στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, με τη σκηνογραφία σε κλίμακα της πόλης του *Semper*, εμφανίζεται η σχέση σημαινόντος - σημαινόμενου στα μάτια του υποκειμένου-παρατηρητή. Στην πρώτη περίοδο, επίσης, το αρχιτεκτονικό μέλος διατηρεί τη μορφή του ως σημαίνον σταθερή, αποκτά, όμως, νέα σημαινόμενα. Για παράδειγμα, το κυμάτιο της σίμης των αετωμάτων χρησιμοποιείται για τη βάση κίονα, δημιουργώντας μια αμφισημία. Το σημαίνον με το πολλαπλό του σημαινόμενο περνά από περισσότερη αφαιρεση στον 20<sup>ο</sup> αιώνα και τα νοήματα του τείνουν πλέον στο άπειρο. Ο Μετά-στρουκτουραλισμός και η αποδόμηση δε, όπως είδαμε, απέρριψαν παντελώς και τη τελευταία προσπάθεια του στρουκτουραλισμού να βρει οικουμενικές αρχές που διέπουν τις σχέσεις του σημαινόντος σημαινόμενου. Όπως υποστηρίζει ο Derrida, δεν



υπάρχουν σταθερές αρχές και δίπολα αλλά μονάχα η *différance*. Το νόημα πάντα καταρρέει σε μια ατέρμονη αναβολή του και έτσι τρεμοπαίζει πάντα μεταξύ παρουσίας και απουσίας. Αφού το σημείο καταρρέει, παρασύρει μαζί του και την έννοια του συμβόλου.

Όλα τα πιο πάνω συνέβαλαν στην εμφάνιση του πλουραλισμού της εκάστοτε εποχής. Ιδιαίτερα στην Ελληνιστική περίοδο εμφανίστηκε ένας μεγάλος αριθμός σχολών και ρευμάτων μετά την πτώση των αξιών του ελευθέρου πολίτη και της δημοκρατίας που συνόδευαν τις σχολές του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Στον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο πλουραλισμός περιγράφεται από τις απόψεις και τις αντιθέσεις μεταξύ ρομαντικών, σκεπτικιστών, όπως ο Nietzsche, και ορθολογιστών, όπως ο Viollet-le-Duc. Αντίστοιχα, το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα χρωματίστηκε με την εμφάνιση μιας μεγάλης ποικιλίας απόψεων (Φαινομενολογία, Σημειολογία, Στρουκτουραλισμός, Μεταμοντέρνο, Μεταμοντερνισμός, Κριτικός Μοντερνισμός κ.) η οποία, σύμφωνα με σύγχρονους αναλυτές, ήταν πρωτοφανής.

Κατά τη διάρκεια της διάλεξής μας, συνειδητοποιήσαμε ότι μπορεί μεν μεταξύ των εποχών να εμφανίζονται ομοιότητες και διάφορα μοτίβα στην αντιμετώπιση οικείων ζητημάτων, αλλά παρουσιάζουν και αρκετές διαφορές. Κοιτώντας τες με την απομακρυσμένη ιστορική ματιά, είναι πολλές φορές πιθανό να γίνουν γενικεύσεις. Ωστόσο, συνειδητοποιήσαμε ότι δεν υπάρχει μόνο το μαύρο και το λευκό, αλλά ένα ντεγκραντάρισμα των δύο αυτών βασικών τόνων. Υπάρχει μια σχετικότητα των τόνων όπου κάθε χάντρα περιέχει ένα ποσοστό από τον κάθε τόνο, τείνοντας έτσι προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση, ανάλογα από το σημείο θέασης. Προσπαθώντας να απαθανατίσουμε την εντύπωση του τόνου στη φωτογραφία αποτύπωσης των σχέσεων μεταξύ των διάφορων χαντρών, προκύπτουν κάποιες που χρωματίζονται γκρι. Αυτές είναι κυρίως θεωρητικών, αρχιτεκτόνων ή φιλοσόφων που στοχάζονται και ενεργούν στα κρίσιμα, μεταβατικά σημεία κάθε εποχής : στο τέλος ή την αρχή της.

Σε συνέχεια της προηγούμενης επισήμανσης και την κατα-

νόηση της οπτικής ματιάς μέσω της οποίας αντιμετωπίσαμε την ιστορία της αρχιτεκτονικής και της φιλοσοφίας, μπορεί να βοηθήσει πλήρως η παράθεση του ερμηνευτικού κύκλου του Hans George Gadamer<sup>9</sup>. Παίρνοντας ως αρχή το γεγονός ότι η αλήθεια είναι πάντα σχετική λόγω της περατότητας του υποκειμένου, δε μπορεί να υπάρχει η πλήρης αυτοκατανόηση. Ωστόσο, το γεγονός ότι η ιστορία πάντα προηγείται, καθιστά δυνατή την αυτοκατανόηση του υποκειμένου μέσω αυτής. Έτσι, η ιστορικότητα ανάγεται στην ουσιαστικότερη έννοια της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς είναι ο μόνος τρόπος ερμηνείας του υποκειμένου μέσω των έργων, των ιδεών, των αξιών και κοσμοθεωριών του. Στον ερμηνευτικό κύκλο του Gadamer, λοιπόν, υπάρχει η κατανόηση, η ερμηνεία και η εφαρμογή. Στο στάδιο της κατανόησης υπάρχει ο διάλογος, η ανοιχτότητα και η τέχνη, στο πλαίσιο όπου η αλήθεια ερμηνεύεται μέσα από τη γλώσσα και την τέχνη. Σύμφωνα με την ερμηνευτική οντολογία του<sup>10</sup>, ο λόγος/γλώσσα είναι πράξη ερμηνείας και αλήθειας, ενώ παράλληλα η αλήθεια κριβεται στην τέχνη. Βέβαια, η κατανόηση ξεκινάει από ένα προ-κατανοείν, όπου ο ίδιος ο τρόπος σκέψης μας επηρεάζεται και προσεγγίζεται μέσα από τη δική μας ιστορικότητα, αυτό δείχνει ότι δεν είμαστε άχρωμοι και ότι η αντικειμενικότητα είναι κάτι ουτοπικό. Έτσι, έχοντας κατανοήσει την ιστορία, γίνεται προσπάθεια ερμηνείας και προσέγγισής της μέσω της εμπειρικής γλώσσας της φαινομενολογίας, και όχι της εργαλειακής γλώσσας της επιστήμης. Ωστόσο, ο κύκλος έχει πάντα νόημα μόνο μέσα από την εφαρμογή. Έτσι, το υποκείμενο προσπαθεί να δημιουργήσει εκ νέου πράγματα, να χτίσει τη δικιά του ιστορία. Η βασική έννοια στον ερμηνευτικό κύκλο του Gadamer δεν είναι ο γεωμετρικός τόπος του κύκλου όπου η αρχή και το τέλος ενώνονται, αλλά αυτή του παιχνιδιού, της σπείρας. Η κίνηση παύει να γίνεται στο ορι-

---

9 Πηγή: σημειώσεις από διαλέξεις της Ράπη Γ. και Τάτλα Ε. στο μεταπτυχιακό μάθημα *Θεωρητική και Εφαρμοσμένη Αισθητική, Κατεύθυνση Α: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ*  
10 *Όπου οντολογία είναι η αυτοκατανόηση μέσω του «άλλου».*

σμένο περίγραμμα του κύκλου και αρχίζει να αποκτά σπειροειδή μορφή, και αυτό λόγω του συγκείμενου, που κάθε φορά είναι διαφορετικό, γεννώντας έργα, αντιλήψεις και καταστάσεις τελείως διαφορετικές από τις προηγούμενες. Στην κίνηση του υποκειμένου στον κύκλο, δεν υπάρχουν ασυνέχειες, αφού κι αυτές είναι σχετικές.<sup>11</sup> Κάθε εποχή προσθέτει στον όγκο των εξελίξεων περισσότερο και το κουβάρι της γνώσης μεγαλώνει, ούτως ώστε κάθε φορά που περνάει από μια χρονική περιοχή, η ιστορία δεν επαναλαμβάνεται ποτέ ίδια. Είναι όπως το ποδόσφαιρο, κάθε παιχνίδι είναι διαφορετικό από το προηγούμενο, παρ' όλα αυτά είναι ποδόσφαιρο. Οι κυματοειδής εναλλαγές αυτές που έχει παρατηρήσει ο Kuhn μεταξύ των εποχών κινούνται, λοιπόν, ακριβώς πάνω σε αυτήν τη σπείρα.

## ΣΤ2 Το σήμερα

Αφότου εντοπίσαμε τις συγγένειες που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο υποκεφάλαιο μεταξύ των χαντρών που συναντήσαμε, συνειδητοποιήσαμε πως η περίοδος την οποία διανύουμε από το 1990 και μετά, μας φαίνεται ότι παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τις προαναφερθείσες συμπεριφορές.

Στη σύγχρονη εποχή έχουμε περάσει από τον εκλεκτικισμό της μορφής στον εκλεκτικισμό του συγκείμενου. Μετά από την αποδόμηση και την πλήρη διάλυση κάθε αφήγησης και νοήματος, οι θεωρίες, οι μορφές, οι δομές, οι λειτουργίες αποτελούν θραύσματα που μετεωρίζονται εντός του μαύρου τετραγώνου του Malevich : σ' ένα χώρο γεγονότων όπου ισχύουν τα πάντα και το τίποτα ταυτόχρονα, το εν δυνάμει άπειρο και το διακριτό μηδέν<sup>12</sup>. Ο

---

11 Ο Μεσαίωνας ως προς τη ροή του Ορθολογισμού θα μπορούσε να θεωρηθεί μια μεγάλη παύση, παρ' όλα αυτά, ως προς τη ροή της ερμηνευτικής είχε κάνει άλματα.

12 Εν δυνάμει άπειρο : Με τα θραύσματα αυτά μπορεί κανείς να συνθέσει άπειρα νοήματα και ταυτότητες. Διακριτό μηδέν : Τα θραύσματα στην παρούσα φάση είναι γυμνά από νόημα, χωρίς αναφορές και έτσι δεν διακρίνεται καμιά ταυτότητα.

κάθε αρχιτέκτονας, επιλέγει με βάση κριτήρια που θέτει, τα θραύσματα και το συγκείμενο στο οποίο θα κινηθεί. Ορίζει ένα σύστημα μεθοδολογίας και βάζει δικές του προτεραιότητες και ιεραρχίες.

Αντιστοίχως, η κριτική δεν ακολουθεί σύστημα, όπως αυτό του Kenneth Frampton. Αποτελείται, σύμφωνα με την άποψή μας, από μια «λίστα» ιδιοτήτων της αρχιτεκτονικής (μορφή, χρήση, λειτουργία, αισθητική, στατικότητα κ.τ.λ.) για την καθεμία από τις οποίες έχει ορίσει το ιδανικό και με βάση αυτό κρίνει τα διάφορα έργα αρχιτεκτονικής σε μια διαδικασία που θα μπορούσαμε να απλοποιήσουμε ως «βάλτε x στο ποσοστό επιτυχίας κάθε κατηγορίας»<sup>13</sup>. Η προσέγγισή του είναι μάλλον Πλατωνική, καθώς έχει συλλάβει ένα ιδεατό, ιδανικό κόσμο απέναντι στον οποίο αντιπαραθέτει τον υπαρκτό. Οι νέες προσεγγίσεις της κριτικής της αρχιτεκτονικής υποστηρίζουν ότι θα πρέπει να ασκείται βάση αυτών των όρων που έχει ορίσει εκ των πρότερων και για κάθε φορά ο ίδιος ο αρχιτέκτονας για το σχεδιασμό. Όταν τους κανόνες του παιχνιδιού τους έχει ορίσει ο ίδιος αρχιτέκτονας, τότε η κρίση γίνεται εντός αυτών, αποκτώντας περισσότερη αντικειμενικότητα. Η μεγαλύτερη προσοχή δε δίνεται στο αποτέλεσμα του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, στο αντικείμενο, αλλά στην διαδικασία του, στο συμβάν, καθώς αντικείμενο της έρευνας είναι πλέον η ίδια η μεθοδολογία της. Το φαινόμενο αυτό δε θα μπορούσε να είναι άσχετο με τη μακροχρόνια και σταδιακή κατάλυση των στερεότυπων γύρω από τις πατροπαράδοτες ιδιότητες της αρχιτεκτονικής. Ξεκίνησε ήδη από το Πυρωνικό «αδιάφορα, αστάθμητα και ανεπίκριτα» και σταδιακά τα προπύργια της αισθητικής, της μορφής, της δομής, της λειτουργίας, της ένταξης, ακόμα και της στατικής, έπεσαν το ένα μετά το άλλο. Κατά συνέπεια, ως προς τις κατηγορίες αυτές εμπίπτουν θέματα υποκειμενισμού και σχετικισμού.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ρευστότητα στους κύκλους της

---

13 Προσωπικές εκτιμήσεις μετά την παρακολούθηση διάλεξης του Kenneth Frampton με τίτλο «Η αρχιτεκτονική την εποχή της παγκοσμιοποίησης» στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών τις 19 Μαΐου το 2008

αρχιτεκτονικής, η οποία σχετίζεται με το θόλωμα των ορίων μεταξύ όλων των κλάδων της ανθρώπινης δημιουργίας και νόησης. Ο Wagner με το εγχείρημά του για το ολικό έργο τέχνης και αργότερα το μοντέρνο κίνημα, επέτυχαν μια συνεργασία μεταξύ διαφόρων κλάδων της τέχνης, της χειροτεχνίας και της τεχνολογίας και ρευστοποίησαν τα στέρα όρια μεταξύ τους, όπως είχαν οριστεί στο παρελθόν. Σήμερα, ωστόσο, τα όρια της αρχιτεκτονικής, και ειδικότερα της τέχνης, βρίσκονται σύμφωνα με τον φιλόσοφο Yves Michaud «σε αέρια κατάσταση»<sup>14</sup>. Η αρχιτεκτονική, η φιλοσοφία, η τέχνη, ο κινηματογράφος, η συγγραφή, η μόδα ερωτοτροπούν δημιουργώντας υβρίδια<sup>15</sup>.

Η ελευθερία στη μεθοδολογία και το συγκεκριμένο, είναι κάποιες από τις συνθήκες που καλλιεργούν τον πλουραλισμό που οποιοσδήποτε θα έχει παρατηρήσει στην παγκόσμια αρχιτεκτονική. Το παράδειγμα της σειράς βιβλίων του εκδοτικού οίκου Taschen με γενικό τίτλο «Architecture Now», εικονογραφεί όλες αυτές τη εκφάνσεις της αρχιτεκτονικής. Η ταχύτητα με την οποία εκδίδεται ο ένας τόμος μετά τον άλλο υποδεικνύει την επιτάχυνση των αρχιτεκτονικών δρώμενων ανά το παγκόσμιο. Τις σελίδες τους γεμίζουν αρχιτεκτονικά έργα υλοποιημένα και μη (για τον Boullée ούτως η άλλως δεν έχει σημασία) που ένα μυαλό σαν του Descartes θα προσπαθούσε να ταξινομήσει κάτω από τίτλους όπως Αποδόμηση, Νεομοντέρνο, Hit-tech, Βιομορφισμό, Βιοκλιματική αρχιτεκτονική, Παραμετρικό σχεδιασμό, Μινιμαλισμό, Εφήμερη αρχιτεκτονική, Νεοπαρόκ, κ.α. Οι συγγραφείς των βιβλίων αυτών, όμως, περιορίζονται στην απλή περιγραφή και παράθεση του έργου των αρχιτεκτόνων χωρίς συμπεράσματα, σαν απλή καταγραφή.

---

14 *Περιοδικό Architectural Design, Theoretical Meltdown, Wiley, 2009, σελ. 11*  
 15 «Η αρχιτεκτονική, για αιώνες σχετιζόταν με τις ιδέες της μονιμότητας, της σταθερότητας και της μνημειακότητας, εδώ ορίζεται με το πιο πρόσκαιρο των υλικών, το νερό. Το κτίριο είναι ουσιαστικά μια αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας, ένας εφήμερος μηχανισμός για να δοκιμάσει το πως βλέπουμε και αντιλαμβανόμαστε το χώρο». *Περιοδικό Architectural Design, Theoretical Meltdown, Wiley, 2009, σελ. 57*

Η ταχύτητα, σε συνδυασμό με την ένταση και την έκταση, είναι πράγματι λέξεις κλειδιά που περιγράφουν τόσο την σημερινή εποχή, όσο και τις διαφορές στις σχέσεις μεταξύ των τριών εποχών που αναλύσαμε. Είναι πλέον δεδομένο ότι, όσο προχωρά η τεχνολογία και η επιστήμη, τόσο πιο ραγδαίες και εκτεταμένες είναι οι εξελίξεις σε όλους τους υπόλοιπους τομείς και συνεπώς τόσο μεγαλύτερη ένταση αποκτούν τα φαινόμενα. Το γεγονός αυτό σχετίζεται μεταξύ άλλων και με τον τρόπο και το χρόνο διάδοσής τους. Πρώτη επανάσταση έφερε στην πληροφορία η ανακάλυψη του βιβλίου, αργότερα η τυπογραφία, το τηλέφωνο, ο κινηματογράφος, η τηλεόραση και σχετικά πολύ πρόσφατα οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και το διαδίκτυο. Στο πλήρως παγκοσμιοποιημένο δίκτυο του σήμερα, οτιδήποτε συμβαίνει σε ένα δεδομένο χρόνο και τόπο, προβάλλεται και επιδρά σχεδόν ταυτόχρονα σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης. Η πεταλούδα του Αμαζονίου και η βροχή στην Κίνα<sup>16</sup> βρίσκονται στη μεγαλύτερη ισχύ από ποτέ άλλοτε. Πράγματι, η εποχή μας διακατέχεται από μια έντονη ενασχόληση με τα θέματα της τεχνολογίας όπως παρατηρεί και ο Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου στο βιβλίο του «Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα», που εμείς θα μεταφράζαμε ως υλισμό. Όπως υποστηρίζει μια έντονη διαφορά με όλες τις προηγούμενες εποχές, μετά το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων, δεν υπάρχει ένα όραμα για το μέλλον, αλλά μια προσπάθεια να προλάβουμε το παρόν που τρέχει με ιλιγγιώδη ταχύτητα.

Κατά περιπτώσεις γινόμαστε μάρτυρες ή ακόμα και ασκητές οξείας κριτικής για την αρχιτεκτονική παραγωγή της εποχής μας. Συνειδητοποιώντας, όμως, πως αποτελεί μια ακόμα μεταβατική περίοδο πειραματισμών, σκεπτικισμού και αναζήτησης, θα μπορούσαμε να την απενοχοποιήσουμε. Η δυνατότητα

---

16 Βλέπε Θεωρία του Χάους και Φαινόμενο της Πεταλούδας [http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF\\_%CF%84%CE%B7%CF%82\\_%CF%80%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CF%8D%CE%B4%CE%B1%CF%82](http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CF%80%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CF%8D%CE%B4%CE%B1%CF%82)

επιλογής του συγκείμενου, της μεθόδου και των εργαλείων δεν αποτελεί αμηχανία και αδυναμία της αρχιτεκτονικής, αλλά ένδειξη ωριμότητας της αρχιτεκτονικής σκέψης. Οντας φοιτητές της αρχιτεκτονικής, κρίνουμε πως η δυνατότητα να οργανώσει, να επιλέξει και να διαχειριστεί ένας αρχιτέκτονας τα (κατά την κρίση του) αντίστοιχα θεωρητικά και πρακτικά εργαλεία για να επιλύσει κάθε αρχιτεκτονικό ζητούμενο, απαιτεί ίσως περισσότερη κριτική ικανότητα και οξυδέρκεια από την απλή συμμόρφωση σε βασικές αρχές και αξίες οι οποίες του παραδόθηκαν και ο βαθμός δυσκολίας είναι ομολογουμένως μεγαλύτερος.

Όπως τονίζει και ο Kuhn άλλωστε, οι περίοδοι κρίσεως όπου επικρατεί σκεπτικισμός, λειτουργούν ως καταλύτες στις εξελίξεις καθώς με την διεισδυτική ματιά τους εντοπίζουν ψεγάδια στις δομές των κυρίαρχων παραδειγμάτων και εισάγουν, έτσι, μακροσκελείς συζητήσεις που αποτέλεσμά έχουν, όπως είδαμε, πιθανώς την τελειοποίηση των παραδειγμάτων. Σε περιπτώσεις όπου το παράδειγμα τελικά εκθρονίζεται, οι συνεχείς αναζητήσεις, ο πλουραλισμός των απόψεων, των υποψήφιων δομών και ο αναβρασμός που επικρατούν, ανασαλεύουν τα ιζήματα που έχουν κατακαθίσει και απενεργοποιούν τη σκέψη λειτουργώντας ως μαγιά για το μέλλον. Πυροδοτούν, δηλαδή, μια αλυσιδωτή αντίδραση που εν τέλη εγκαινιάζει ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία του ανθρώπου. Συνειδητοποιούμε πως δε θα μπορούσαν να εκληφθούν ως άκαρπες προσπάθειες «επαναστατών χωρίς αιτία» με δευτερεύοντα ρόλο στο ρου της ιστορίας. Το όραμα σήμερα είναι απόν γιατί, όπως κρίνουμε, είναι ακόμα νωρίς : δεν έχουν ολοκληρωθεί οι ζυμώσεις που χρειάζονται για κοιτάξουμε και πάλι τον ουρανό. Θα ήταν, λοιπόν, άτοπο και παρακινδυνευμένο να κάνουμε οποιαδήποτε πρόβλεψη για το τι έπεται.

### **ΣΤ3 Ανά-λογος**

Τα προηγούμενα κεφάλαια αποτέλεσαν μια ταινία μικρού μήκους που καταγράφει στο χαρτί τη διαδικασία κατασκευής του

μοντέλου των λευκών και μαύρων χαντρών που αναφέραμε στην εισαγωγή. Το μοντέλο, ωστόσο, όπως συνειδητοποιήσαμε, είναι ατέρμονο και βρίσκεται σε μία δυναμική κατάσταση γεγονότων. Αυτό που εικονίζεται στο χαρτί δεν είναι παρά μια φωτογραφία μιας στιγμής που διήρησε περίπου ένα έτος. Κρίνουμε πως το παρόν κείμενο, εφόσον αποτελεί μονάχα μια φωτογραφημένη στιγμή του μοντέλου, οφείλει να μείνει ανοιχτό, ανολοκλήρωτο ως ένα ακόμα Σημείο όπως το εκλαμβάνει ο Barthes και το οποίο καταρρέει σε μια συνεχή ένθεση, ενώ το νόημα αναβάλλεται και επαναπροσδιορίζεται -αλλά δεν είναι απόν. Η διάλεξή μας, λοιπόν, δε δύναται να έχει επίλογο<sup>17</sup>, μονάχα ένα ατέρμονο ανά, αναλόγως του συγκείμενου.

Ωστόσο, κάθε καρέ της είναι προϊόν μιας νοητικής διεργασίας και ως τέτοιο εμπεριέχει δομή και νόημα που μας βοήθησαν να βρούμε απαντήσεις στα ερωτήματά μας. Απαντήσεις που, όπως αναγνωρίζουμε μετά από την πορεία μας, φέρουν εν γένη το χάρισμα ή την κατάρρα να καταλύονται, να ανασυντίθενται ή να αντικαθιστώνται. Συνήθως, προς το τέλος μιας διάλεξης θα περίμενε κανείς να συναντήσει συμπεράσματα, εδώ όμως τίθεται ακόμα ένα ερώτημα : όταν το θέμα το ίδιο περιγράφει την κατάλυση του δίπολου αιτίας - αποτελέσματος και προάγει τη συνεχή αμφισβήτηση κάθε αρχής, αξίας και τέλους, η εξαγωγή συμπερασμάτων θα αυτοαναιρούταν από το περιεχόμενο, αποτελώντας, έτσι, ένα παράδοξο<sup>18</sup>. Επιλέξαμε, συνεπώς, να ακολουθήσουμε τη συμβουλή του Derrida και σκηνοθετήσαμε τα φαντάσματα των περασμένων κεφαλαίων, γνωρίζοντας ότι η διάλεξή μας δεν είναι παρά μια ακόμα σκηνογραφία.

Ο Διογένης θέλοντας κάποτε να απαντήσει στον πλατωνικό ορισμό του ανθρώπου ως «ζώου απτέρου δίποδος», εισέβαλε στην Ακαδημία με ένα μαδημένο κοτόπουλο αναφωνώντας : «Ιδού ο άνθρωπος κατά τον Πλάτωνα». Είναι πλέον εμφανές ότι στην παρούσα κατάσταση του γίνεσθαι απόλυτοι ορισμοί για το τι είναι ή πως θα μπορούσε να παράγεται αρχιτεκτονική,

---

17 Βλέπε γλωσσάρι

18 Βλέπε γλωσσάρι



είναι πιθανό να προκαλέσουν παρόμοιες αντιδράσεις. Μετά από αυτήν την περιπέτεια χαμένοι στη χώρα των θαυμάτων, κρίνουμε πως η απάντηση της Αλίκης «δεν μπορώ να εξηγηθώ, γιατί, βλέπετε, εγώ δεν είμαι εγώ» κρύβει αυτό το αιώνιο παιχνίδι των επαναπροσδιορισμών. Για να εξηγηθούμε πρέπει να φορέσουμε ένα νιτσεϊκό προσωπίο-μάσκα, να επιλέξουμε ένα γλωσσικό παιχνίδι του Wittgenstein και να παίζουμε με βάση τους κανόνες του, ενίοτε και κάτω από το βλέμμα μιας βασίλισσας της Κούπας.





## Γλωσσάρι

•**Βατήρας** : υποδοχή στην οποία οι αθλητές δρόμου βάζουν τα πέλαμα τους ως στήριγμα για να πάρουν ώθηση κατά την εκκίνηση

•**Διαλεκτική** : Η διαλεκτική -της οποίας, κατά τον Αριστοτέλη, εφευρέτης υπήρξε ο Ζήνων ο Ελεάτης- προσέλαβε στην ιστορική διαδρομή της διάφορες σημασίες. Έτσι, ο Σωκράτης εξίσωσε τη διαλεκτική με τη μαιευτική μέθοδό του, ενώ ο Πλάτων την ανήγαγε στη μέθοδο εκείνη μέσω της οποίας μπορεί να προσεγγίσει και να γνωρίσει κανείς τις ιδέες, τα πραγματικά όντα. Ο όρος «διαλεκτική», επίσης χρησιμοποιήθηκε από τον Πλάτωνα, αλλά και τον Αριστοτέλη, ως ισοδύναμος όρος προς τη λογική. Οι εκπρόσωποι της σοφιστικής κίνησης στην αρχαιότητα μεταχειρίστηκαν τη διαλεκτική ως μέθοδο της ρητορικής, της τέχνης της πειθούς, ενώ τα μέλη της μεγαρικής σχολής την εξίσωσαν με την εριστική τέχνη. Σε όλες αυτές τις σημασίες της βασικό χαρακτηριστικό της διαλεκτικής είναι η αντιπαράθεση, η διατύπωση ενός ισχυρισμού ενάντια σε κάποιον άλλο. Στο φιλοσοφικό σύστημα του Hegel η διαλεκτική έλαβε ευρύτερο περιεχόμενο. Εκτός από τους δύο όρους που αντιτίθενται μεταξύ τους, ο Hegel υπέθεσε έναν τρίτο ακόμη όρο, στο πλαίσιο του οποίου αίρεται η σύγκρουση των δύο αντιτιθέμενων όρων. Οι τρεις, δηλαδή, όροι στο διαλεκτικό σχήμα του Hegel είναι : αφενός η θέση και η αντίθεση, οι δύο έννοιες ή οι προτάσεις που αντιτίθενται η μία στην άλλη, και αφετέρου η σύνθεση, εν ονόματι της οποίας αίρεται η σύγκρουση μεταξύ της θέσης και της αντίθεσης, η σύνθεση, εν συνεχεία, αποτελεί μια νέα θέση, προς την οποία αντιφάσκει μια νέα αντίθεση, για να προκύψει μια νέα σύνθεση, στο πλαίσιο της οποίας αίρεται η σύγκρουση της νέας θέσης και της νέας αντίθεσης, κ.ο.κ.

•**Εκλεκτικισμός** : Ο Γάλλος φιλόσοφος Denis Diderot στο έργο του «L' Encyclopedie» («Εγκυκλοπαίδεια», 1750-1765) χαρακτηρίζει

εκλεκτικό το φιλόσοφο ο οποίος «συνθλίβει με τα πόδια του την προκατάληψη, την παράδοση, τη συναίνεση, το κατεστημένο, με μια λέξη, κάθε τι που υποτάσσει το πνεύμα, τολμά να σκέφτεται από μόνος του, αναζητά τις πρωτογενείς αρχές, τις εξετάζει, τις συζητά και δε δέχεται τίποτα, αν δεν προκύπτει σαφώς από τη δική του εμπειρία και το δικό του συλλογισμό, που χρησιμοποιεί στοιχεία από όλες τις φιλοσοφίες που ανέλυσε, για να οικοδομήσει τη δική του φιλοσοφία, που ανήκει μόνο σε αυτόν.». Ο καθηγητής Victor Cousin (1892-1967) ορίζει τον εκλεκτισμό ως «ένα σύνθετο σύστημα σκέψης, που συμφιλιώνει απόψεις επιλεγμένες με ορθολογισμό από διάφορα φιλοσοφικά συστήματα του παρελθόντος, με γνώμονα διαχρονικές και υπερτοπικές αρχές και τις συνθήκες του παρόντος.».

•**Εμπειρισμός** : Ο εμπειρισμός ή η εμπειριοκρατία, που αντιδιαστέλλεται προς τη λογοκρατία ή τον ορθολογισμό, είναι η θεωρία σύμφωνα με την οποία η γνώση είναι δυνατή για τον άνθρωπο μόνο μέσω των αισθήσεων και της εμπειρίας του. Εν τωιαύτη περιπτώσει, ο άνθρωπος δε μπορεί να γνωρίσει τίποτε πέρα από τις παραστάσεις των πραγμάτων του εξωτερικού κόσμου, τις οποίες του παρέχουν οι αισθήσεις του. Το είναι ταυτίζεται με το αντιλαμβάνεσθαι ...τουτέστιν η πραγματικότητα περιορίζεται σε ό,τι μπορούμε να συλλάβουμε μέσω των αισθήσεών μας. Ο

•**Επίλογος** : 1)το τελευταίο τμήμα κειμένου, λόγου ή αφηγηματικού έργου, που συγκεφαλαιώνει τα κύρια σημεία του περιεχομένου και έχει καταληκτικό τόνο ANT. πρόλογος, 2)(στο αρχαίο θέατρο) το κλείσιμο έργου, κατά το οποίο ο ηθοποιός απευθύνεται στο κοινό ζητώντας την επιείκειά του ή καλώντας το να χειροκροτήσει ΣΥΝ. φινάλε, 3)οτιδήποτε έπεται ως αποτέλεσμα, γενικότερα το γεγονός με το οποίο τελειώνει (κάτι) ΣΥΝ. συνέπεια, επακόλουθο.

•**Θεωρία της αρχιτεκτονικής** : «Θεωρία είναι η συστηματοποιημένη σκέψη της αρχιτεκτονικής. Είναι μια ολοκληρωμένη και εμπει-

ριστατωμένη διατύπωση προϋποθέσεων, όρων μεθόδου, αρχών και στόχων, που αφ' ενός ερμηνεύουν την πραγματικότητα και αφ' ετέρου καθορίζουν το πλαίσιο και τους κανόνες του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.» (Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εισαγωγή στη θεωρία της Αρχιτεκτονικής, μαι ιστορική επισκόπηση, Αθήνα, ΕΜΠ, 2008, σελ. 9)

**•Ιδεαλισμός :** Ο ιδεαλισμός ή η ιδεαλιστική θεωρία ή η ιδεοκρατία συνίσταται στην άποψη, σύμφωνα με την οποία η πραγματικότητα δεν υπάρχει αυτοτελώς, αλλά εξαρτάται από τον παρατηρητή της. ...Ο ιδεαλισμός, που ως όρος εισήχθη στη φιλοσοφική γραμματεία από τον Leibniz, προσέλαβε τρεις κυρίως μορφές. Πρώτων, η ορθόδοξη, θα μπορούσαμε να πούμε, έκφανση του ιδεαλισμού είναι εκείνη του εμπειρισμού του 17ου αιώνα, όπως εκφράστηκε από το Locke, τον Berkley και τον Hume. Κατά τους φιλοσόφους αυτούς, ό,τι θα πρέπει να εννοούμε ως πραγματικό είναι οι ιδέες, τα περιεχόμενα της εμπειρίας. Η διατύπωση στην οποία αποτυπώνεται η μορφή του εμπειρικού ιδεαλισμού, είναι η πρόταση του Berkley το είναι ταυτίζεται με το αντιλαμβάνεσθαι, όπου η πραγματικότητα συνίσταται στις παραστάσεις ή τις εικόνες των πραγμάτων που σχηματίζομε μέσω των αισθήσεων. Δεύτερον, ο Kant εισηγήθηκε μία άλλη μορφή ιδεαλισμού. Στο πλαίσιο του καλούμενου κριτικού ιδεαλισμού ή υπερβατολογικού ιδεαλισμού του, ο Kant μεν υιοθέτησε μεν την άποψη των εισηγητών της διδασκαλίας του εμπειρικού ιδεαλισμού πως με ό,τι μπορούμε να έλθουμε σε επαφή και να τον γνωρίσουμε είναι τα περιεχόμενα της εμπειρίας μας, αλλά υποστήριξε, επιπλέον, ότι, πέραν των ορίων της εμπειρίας μας, υπάρχει η ανεξάρτητη από εμάς πραγματικότητα, την οποία μπορεί να μην είμαστε σε θέση να γνωρίσουμε, αλλά έχουμε τη δυνατότητα να γνωρίσουμε, αλλά έχουμε τη δυνατότητα να σκεφτούμε ότι είναι υπαρκτή. Συγκεκριμένα, ο Kant διέκρινε τα πράγματα σε δύο κατηγορίες : στα φαινόμενα, που είναι τα πράγματα όπως τα αντιλαμβάνομαστε με τις αισθήσεις μας και τα γνωρίζουμε, και στα πράγματα καθεαυτά, τα οποία είναι τα πράγματα όπως υφίστανται στον

εξωτερικό κόσμο, έξω από την εμπειρία μας, άσχετα προς εμάς. Τα πράγματα καθεαυτά δε μπορούμε να τα γνωρίσουμε. ...η τρίτη μορφή ιδεαλισμού, ο απόλυτος ιδεαλισμός, διαμορφώθηκε στους κόλπους της γερμανικής φιλοσοφίας στο τέλος του 18ου και 19ου αιώνα... Βάση του κόσμου, σύμφωνα με αυτό το είδος ιδεαλισμού, είναι το απόλυτο, το οποίο συνιστά καθαρή πνευματική οντότητα. Ο όρος «απόλυτος ιδεαλισμός» σημαίνει ότι, εν αντιθέσει προς όλα τα άλλα πράγματα, που εξαρτώνται από άλλο πράγματα, το πνεύμα, ο νους ή ο λόγος, προϊόν του οποίου είναι ολόκληρη η αντικειμενική πραγματικότητα, φέρνει την ιδιότητα του απόλυτου, του μη εξαρτώμενου από οτιδήποτε άλλο έξω από τον εαυτό του. ...ως πηγή των πάντων ορίζεται το δημιουργικό εγώ, που είναι καθολικό και απόλυτο. Επειδή η δημιουργική δράση του εγώ, από την οποία παράγεται το καθετί, έχει ηθικό χαρακτήρα, ...ονομάστηκε ηθικός ιδεαλισμός, κατ' αντιδιαστολή προς τον απόλυτο ιδεαλισμό, ο οποίος υποστήριξε ότι οι άνθρωποι μπορούν να συνειδητοποιήσουν το απόλυτο μέσω της τέχνης. ...αποδόθηκαν, ακόμη, οι μορφές του υποκειμενικού ιδεαλισμού και του αντικειμενικού ιδεαλισμού...

**•Ιστορία της αρχιτεκτονικής :** Η ιστορία της αρχιτεκτονικής εξετάζει και μελετά με επιστημονική μέθοδο και σε χρονική σειρά την αρχιτεκτονική. Καταγράφει, αναλύει και ερμηνεύει τα σημαντικά, τουλάχιστον κτήρια του παρελθόντος, πως εξελίχθηκαν οι τρόποι συνθέσεως, οι αρχιτεκτονικές μορφές, η διάπλαση του χώρου και οι κατασκευαστικές μέθοδοι της δομής, αναλόγως με τις συνθήκες που ίσχυαν σε κάθε περίοδο της ιστορίας του ανθρώπου. (Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, Μαθήματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής, πρώτος τόμος, Αθήνα, Συμμετρία, 1999, σελ. 1)

**•Λόγος :** «Κατά βάση σήμαινε «ό,τι λέγεται», δηλαδή τη «λέξη» ή και «ολόκληρη αφήγηση». Ο όρος, ωστόσο, ακόμα και στο καθημερινό λεξιλόγιο των αρχαίων Ελλήνων εμφάνιζε πλούσιες σημασιολογικές αποχρώσεις. Είχε προσλάβει τις δευτερεύουσες

σημασίες του «μαθηματικού λόγου», και γενικότερα της «αναλογίας». Με περαιτέρω σημασιολογική διερεύνηση εμφανίζεται στα χρόνια του Ηράκλειτου σε σύνθετα με τη σημασία του «ορθού υπολογισμού» ή της «λογικής αναλογίας» (Α. Α. Long, Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι, Συναγωγή συστατικών μελετημάτων, Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2005, σελ.154)

•**Μετά-στρουκτουραλισμός** : Πνευματικό ρεύμα της δεκαετίας του 1970, με το οποίο οι εισηγητές του φιλοδόξησαν να ξεπεράσουν ή να υποκαταστήσουν την παραδοσιακή θεωρία της δομοκρατίας. Οι οπαδοί της διδασκαλίας της μεταδομοκρατίας ή του μεταδομισμού ή του μεταστρουκτουραλισμού –η οποία συνδέθηκε με τα ονόματα των συγγραφέων, όπως ο Foucault ή ο Derrida- υιοθέτησαν την άποψη του Saussure, σύμφωνα με την οποία το νόημα των λέξεων υπαγορεύεται όχι από τη σχέση των τελευταίων αυτών με την εκτεινόμενη πέρα από τη γλώσσα πραγματικότητα, αλλά από τις μεταξύ των λέξεων σχέσεις, ενώ έδειξαν, επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το υποσυνείδητο, το οποίο, ωστόσο –εν αντιθέσει προς την αρχή της παραδοσιακής δομοκρατίας- επιχειρήσαν να διερευνήσουν ανεξάρτητα από δομικούς νόμους. Οι εισηγητές της διδασκαλίας της μεταδομοκρατίας –συμμεριζόμενοι την αποστροφή του Nietzsche για τη μέθοδο του αναγωγισμού των γεγονότων της ανθρώπινης ζωής σε γενικούς νόμους, η οποία καλλιεργήθηκε σε συστήματα που, όπως ο μαρξισμός, διέπονται από την αρχή της αιτιοκρατίας- προήγαγαν μία αδέσμευτου, αυθόρμητου και υποκειμενικού τύπου ερμηνεία των γεγονότων αυτών.

•**Ορθολογισμός** : (Εκ κακής μεταφράσεων του Λ. Rationalismus)  
1)Γνωσιολογικών η γνώμη ότι η αρχή της γνώσεως καθόλου κατά το κυριώτατον αυτής μέρος έγκειται εν τη νοήσει, εν τω λόγω. Ούτως ο ορθολογισμός τείνει να παραγάγη την όλην ανθρωπίνην γνώσιν εξ ανωτάτων λογικών αρχών.



•**Παράδοξο** : Κάτι που υποστηρίζεται «παρά την δόξαν», κάτι που αντιβαίνει στις καθιερωμένες πεποιθήσεις. Ειδικότερα, στον τομέα της φιλοσοφίας παράδοξο θεωρείται ένας ισχυρισμός όπου είτε οι αποδεικτικοί λόγοι, στους οποίους στηρίζεται, είναι αναμφισβήτητοι και το συμπέρασμα είναι επιλήψιμο, είτε, αντιστρόφως, οι αποδεικτικοί λόγοι, στους οποίους στηρίζεται, είναι αναμφισβητήσιμοι και το συμπέρασμα είναι θεμιτό. Προκειμένου, ορισμένως, να επισημάνει κανείς το σφάλμα που περικλείει ένα παράδοξο, είναι υποχρεωμένος να επικαλεσθεί τους κανόνες της λογικής και να ελέγξει προσεκτικά αν, κατά την ανάπτυξη του συλλογισμού, πάνω στον οποίο στηρίζεται το παράδοξο, χρησιμοποιήθηκαν όλα τα δεδομένα σωστά.

•**Πλουραλισμός** : Η διδασκαλία σύμφωνα με την οποία στον κόσμο υπάρχουν περισσότερες από μία αρχές. Έτσι, εν αντιθέσει προς τους εκπροσώπους της σχολής της Μιλήτου, το Θαλή κ.α. που υποστήριξαν μία αρχή του κόσμου –αντίστοιχα : το ύδωρ, το άπειρον και τον αέρα-, ο Εμπεδοκλής ισχυρίστηκε ότι υπάρχουν τέσσερις αρχές –το πυρ, η γη, ο αήρ και το ύδωρ-, τις οποίες αποκάλεσε ριζώματα. Η εκδοχή της πολυαρχίας ή του πλουραλισμού, υιοθετήθηκε, επίσης, στο πλαίσιο της θεωρίας της ατομοκρατίας ...σύμφωνα με αυτή τα πρωταρχικά στοιχεία της φύσης είναι ο άπειρος αριθμός των ατόμων.

•**Ρασιοναλισμός** : Στο Διαφωτισμό ο όρος rationalismus προέρχεται από τη λέξη ratio η οποία δηλώνει την ικανότητα του υποκειμένου να αναγνωρίζει την ουσία των πραγμάτων, τις αρχές και τους νόμους που κάνουν πραγματική οντότητα το υπαρκτό.

•**Σημαινόμενο** : 1)ΓΛΩΣΣ. η σημασία, δηλαδή η πληροφορία ή η γνώση που έχει ο ομιλητής μιας γλώσσας για το τι δηλώνει («σημαίνει») κάθε λέξη («γλωσσικό σημείο»), το σημασιολογικό περιεχόμενο μιας λέξης το οποίο δηλώνεται από το σημαίνον, 2)ΣΗΜΕΙΟΛ. η πληροφορία που δηλώνει κάθε μορφή σημείου Π.Χ. ό,τι σημαίνει

μια συγκεκριμένη χειρονομία, ένα ακουστικό ή οπτικό σχήμα κ.ο.κ.

•**Σημαίνον** : 1)ΓΛΩΣΣ. Η η φωνολογική μορφή («ακουστική εικόνα») με την οποία δηλώνεται σε κάθε γλώσσα η σημασία μια λέξης («γλωσσικού σημείου»), η γνώση δηλαδή που έχει ο ομιλητής μιας γλώσσας για το πώς δηλώνεται κάθε λέξη, η φωνολογική μορφή πραγματώνεται είτε ως συγκεκριμένη διαδοχή φθόγκων στον προφορικό λόγο είτε ως συμβατική (ορθογραφική) διαδοχή γραμμάτων στο γραπτό λόγο, 2)ΣΗΜΕΙΟΛ. Η μορφή (ηχητική, εικαστική, κινητική κ.λπ.) με την οποία δηλώνεται μια πληροφορία («σημαινόμενο») στο αντίστοιχο σημειακό σύστημα.

•**Σημείο** : ...(γλωσσικό) σημείο η κύρια γλωσσική μονάδα, η οποία αποτελεί συνδυασμό ορισμένης σημασίας και ορισμένης φωνολογικής δήλωσης (σημαίνον, σημαινόμενο).

•**Σκεπτικισμός** : Η διδασκαλία, η οποία προτοεμφανίστηκε στην αρχαία Ελλάδα, σύμφωνα με την οποία η αλήθεια είναι ανέφικτη και η γνώση είναι αδύνατη. Ως εκ τούτου, κατά τη διδασκαλία του σκεπτικισμού, ο άνθρωπος θα πρέπει να διακατέχεται πάντα από την αμφιβολία. Ειδικότερα, ο αρχαίος σκεπτικισμός εκδηλώθηκε υπό δύο μορφές : τον ακαδημαϊκό σκεπτικισμό και τον πυρρωνισμό. Καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα, ο σκεπτικισμός δεν υφίσταται ως συγκεκριμένο φιλοσοφικό σύστημα. Εμφανίστηκε πάλι κατά την εποχή της Αναγέννησης. ...Ο νεότερος σκεπτικισμός, ο οποίος είχε ως αφετηρία την εποχή της Αναγέννησης, εκδηλώθηκε, όπως επισήμανε ο Hume, υπό δύο μορφές : τον προηγητικό σκεπτικισμό και τον επανακολουθητικό σκεπτικισμό. Κατά την προηγητική εκδοχή του σκεπτικισμού, ο στοχασμός ξεκινάει από την καθολική αμφιβολία, από την αμφισβήτηση για το καθετί, προκειμένου να καταλήξει στη βεβαιότητα της γνώσης. Τη μορφή αυτή της διδασκαλίας του σκεπτικισμού υιοθέτησαν φιλόσοφοι όπως ο Descartes. ...Εν αντιθέσει προς τη μέθοδο του προηγητικού σκε-

πτικισμού, που ακολούθησε ο Descartes, ο Hume ενστερνίστηκε την αντίθετη μέθοδο του επακολουθητικού σκεπτικισμού, σύμφωνα με την οποία η αμφισβήτηση της γνώσης και της αλήθειας δεν τίθεται εξαρχής αλλά συνάγεται ύστερα από τον έλεγχο των νοητικών λειτουργιών και των γνωστικών δυνατοτήτων του ανθρώπου. ...η διδασκαλία του σκεπτικισμού μπορεί ως πρόκληση να αποβεί γόνιμη για την ανάπτυξη νέων θεωριών στην προσπάθειά του, δηλαδή, να αντιμετωπίσει ο άνθρωπος την αμφισβήτηση, που συνεπάγεται η διδασκαλία του σκεπτικισμού, αναγκάζεται να ασκήσει την κριτική δύναμη του μυαλού του παράγοντος, έτσι, νέα, πιο αποτελεσματικά επιχειρήματα και καινούριες, πιο ολοκληρωμένες θεωρίες. Υπάρχει, βέβαια, και η άλλη άποψη, ότι η διδασκαλία του σκεπτικισμού είναι ανασταλτικός παράγων στην εξέλιξη της γνώσης. Μπορεί, ορισμένως, κανείς, όπως υπέθεσαν οι αρχαίοι Έλληνες εκπρόσωποι της θεωρίας του σκεπτικισμού, να πεισθεί ότι η αναζήτηση της αλήθειας και η απόκτηση της γνώσης είναι καθαρή ματαιοπονία, η διδασκαλία του σκεπτικισμού παραμένει πάντοτε επίκαιρη, καθόσον οποιαδήποτε αλήθεια και αν προβληθεί, μπορεί να θέσει κανείς το ερώτημα γιατί δε θα μπορούσε να μην ισχύει η τελευταία αυτή. Η θεωρία του σκεπτικισμού αντλεί την ισχύ της από το πάγιο δικαίωμα του ανθρώπου να ρωτάει για το καθετί, ακόμη και για το αυτονόητο, μήπως θα μπορούσε εκείνο που κάθε φορά υποστηρίζεται να μην είναι ακριβές.

**•Στρουκτουραλισμός :** Η δομοκρατία ή ο δομισμός ή ο στρουκτουραλισμός αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα πνευματικά κινήματα του 20ου αιώνα, που στην κορύφωσή του έφτασε κατά τη δεκαετία του 1960. Βασική θέση της δομοκρατίας, της οποίας οι κύριοι εκπρόσωποι ήταν Γάλλοι διανοούμενοι, είναι η πεποίθηση ότι οι εκδηλώσεις της ανθρώπινης ζωής, δε μπορούν να κατανοηθούν και να ερμηνευθούν παρεκτός μόνο βάσει των μεταξύ τους σχέσεων, οι οποίες συγκροτούν μια δομή. Εν αντιθέσει προς τις ποικίλες αποκλίσεις, εξαιτίας των κατά τύπους υφιστάμενων συν-

θικών, που παρουσιάζουν επιφανειακά οι διάφορες εκδηλώσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας, η δομή, η οποία βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια των ανθρώπινων εκδηλώσεων, διέπεται από σταθερούς νόμους. Έτσι, αποκλείσεις, που παρατηρούνται επιφανειακά σε μύθους, σε έργα τέχνης, σε κοινωνικές εκδηλώσεις, όπως ο γάμος, είναι δυνατόν να αναχθούν σε ένα κοινό πρότυπο και να θεωρηθούν ως εκφάνσεις μιας και αυτής δομής. Ο δομοκρατικός τρόπος ερμηνείας των διαφόρων εκδηλώσεων επεκτάθηκε και σε άλλους τομείς του πνεύματος, έτσι, ο Levi-Strauss, ηγετική μορφή στο πεδίο της δομοκρατικής ανθρωπολογίας, υποστήριξε ότι ένα ευρύ φάσμα ποικίλων συγγενικών και θεσμικών εκδηλώσεων μπορούν να αναχθούν σε βασικές δομές που αποτελούν τα θεμελιώδη πρότυπα βάσει των οποίων λειτουργεί ο άνθρωπος. Η θεωρία της δομοκρατίας υιοθετήθηκε, επίσης, τόσο στο χώρο της ψυχανάλυσης από το Lacan όσο και στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών από διανοούμενους όπως ο Foucault.

•**Σχετικισμός** : Η διδασκαλία της σχετικοκρατίας ή του σχετικισμού διατυπώθηκε σε τομείς της φιλοσοφίας, όπως η γλωσσολογία, η ηθική φιλοσοφία, η αισθητική ή η φιλοσοφία της γλώσσας. Κατά τη διδασκαλία της σχετικοκρατίας, ορισμένως, η γνώση, η γλώσσα, το αγαθό, το δίκαιο, το ωραίο και κάθε άλλη αξία ποικίλουν και μεταβάλλονται και, ως εκ τούτου, δεν πρέπει να εκλαμβάνονται κατά τρόπο σταθερό και απόλυτο. Αν και ο όρος «σχετικοκρατία» φαίνεται να εισήχθη στη φιλοσοφική γραμματεία περί το τέλος του 19ου αιώνα, η διδασκαλία για τη σχετικότητα της γνώσης των αξιών έχει μακρά παράδοση. Ως εισηγητές της διδασκαλίας της σχετικοκρατίας εκλαμβάνονται οι εκπρόσωποι της σοφιστικής κίνησης στην αρχαιότητα, οι σοφιστές, σύμφωνα με τους οποίους δεν υπάρχει μία αλήθεια, αλλά πολλές αλήθειες, από τις οποίες ο άνθρωπος μπορεί να επιλέγει εκείνη που τον εξυπηρετεί. Εν τωιαύτη περιπτώσει, η γνώση, την οποία οι άνθρωποι μπορούν να έχουν για τα πράγματα, διαφέρει ανάλογα με τα συμφέροντα

και τις ανάγκες του καθενός. Κατά τρόπο ανάλογο προς την άποψη των για τη γνώση, οι σοφιστές ισχυρίστηκαν ότι οι ηθικές αξίες δεν είναι απόλυτες, αλλά ποικίλουν σύμφωνα με τις ανάγκες και τα συμφέροντα των ανθρώπων. Ως εκ τούτου, οι αρχές, βάσει των οποίων αξιολογείται ηθικά η συμπεριφορά των ανθρώπων, δεν είναι οικουμενικές, αλλά διαφέρουν από εποχή σε εποχή και από περιοχή σε περιοχή ανάλογα προς τις επιδιώξεις των ανθρώπων και τις εκάστοτε επικρατούσες συνθήκες. Κατά το υπόδειγμα της διδασκαλίας της σχετικοκρατίας που εισηγήθηκαν οι σοφιστές, διατυπώθηκαν στη νεότερη εποχή ανάλογες απόψεις. Έτσι, οι εκπρόσωποι της διδασκαλίας του πραγματισμού υποστήριξαν ότι η αλήθεια δεν είναι μία και απόλυτη, καθώς δεν ορίζεται εν σχέσει προς την πραγματικότητα, αλλά προσδιορίζεται από τη λειτουργικότητά της ή τη χρησιμότητά της, από το πώς και κατά πόσον εξυπηρετεί τους εκάστοτε χεριστές της. ...τον τομέα της ηθικής φιλοσοφίας του 20ου αιώνα, εξάλλου, υποστηρίχθηκε ότι κάθε άνθρωπος δικαιούται να επιλέγει ελεύθερα τις αρχές σύμφωνα με τις οποίες οφείλει να ρυθμίζει την ηθική συμπεριφορά του. ...οτιδήποτε κάνει κανείς μπορεί να δικαιολογηθεί ηθικά, αρκεί α είναι συνεπής προς την αρχή εν ονόματι της οποίας έπραξε εκείνο που έπραξε. ...Ομως, η διδασκαλία της σχετικοκρατίας δεν περιορίστηκε, όπως μνημονεύτηκε παραπάνω, στους τομείς της γνώσης και της ηθικής συμπεριφοράς, αλλά επεκτάθηκε και σε άλλους κλάδους του πολιτισμού, όπως είναι η τέχνη –και γενικότερα η αισθητική– ή η γλώσσα. Σύμφωνα με τη θεωρία της σχετικοκρατίας, ορισμένως, καθένας, ανάλογα με την παιδεία του, τη θέση του στην κοινωνία, τα βιώματά του κ.α., έχει τη δυνατότητα να θέσει τα κριτήρια βάσει των οποίων ένα καλλιτέχνημα μπορεί να θεωρηθεί ωραίο, τα οποία δε συμπίπτουν κατ' ανάγκη με τα κριτήρια των συνανθρώπων του, ως εκ τούτου, ένα έργο τέχνης το οποίο για τους άλλους μπορεί να είναι ωραίο, γι' αυτόν ενδεχομένως να μην είναι.

•**Υλισμός** : Η διδασκαλία σύμφωνα με την οποία όλα τα όντα και

όλα τα γεγονότα –συμπεριλαμβανομένων και των πνευματικών εκείνων- εξηγούνται διά της αναγωγής των στην ύλη, την αποκλειστική πηγή και τη μοναδική αρχή της πραγματικότητας. Η διδασκαλία του υλισμού ή του ματεριαλισμού, από τη στιγμή που οι οπαδοί της θεωρούν ως υπέρτατη αρχή του κόσμου την ύλη, είναι συνυφασμένη με την αθεΐα, τη δοξασία στο πλαίσιο της οποίας αποκλείεται η εκδοχή της δημιουργίας του κόσμου από κάποιο Θεό ή από μια απρόσωπη δύναμη, η οποία υπερβαίνει την ύλη.

•**Φωνοκεντρισμός** : Η αντίληψη σύμφωνα με την οποία ο λόγος ή η ομιλία είναι πιο θεμελιώδης γλωσσική λειτουργία από τη γραφή. Ο λογοκεντρισμός ή ο φωνοκεντρισμός, όπως αλλιώς καλείται η εν λόγο άποψη, αμφισβητήθηκε στο πλαίσιο της διδασκαλίας της αποδόμησης. Ο Derrida, ορισμένως, παρατήρησε ότι η αντίληψη του λογοκεντρισμού βασίζεται στην πεποίθηση ότι με την παρουσία του ομιλητή διασφαλίζεται το νόημα της γλώσσας, εν αντιθέσει προς ό,τι συμβαίνει με τη γραφή, από την οποία απουσιάζει ο συγγραφέας. Η αλήθεια, όμως, κατά τον Derrida, είναι ότι το νόημα ουδέποτε μπορεί να διασφαλιστεί και, ως εκ τούτου, η υπόθεση ότι έξω από το κείμενο υπάρχει κάτι –ο ομιλητής, εν προκειμένω- που εξασφαλίζει σε αυτό ένα σταθερό νόημα είναι εσφαλμένη.

•**Folie** : τρέλα, παράνοια, ψυχολογική διαταραχή. Το 17ο αιώνα στη Γαλλία η λέξη αναφερόταν και στους εξεζητημένους οίκους διασκέδασης της αριστοκρατίας

•**Undecidable** : Αυτό το οποίο δεν δύναται να υπολογιστεί, να λυθεί. Αυτό για το οποίο δεν είναι δυνατό να παρθεί μια τετελεσμένη απόφαση (<http://www.wordnik.com/words/undecidable>) Undecidable μπορεί ονομάζεται ένα πρόβλημα το οποίο δύναται να δεχτεί άπειρες προσλαμβάνουσες και μια δυαδική απάντηση τύπου ναι ή όχι είναι αυθαίρετη. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Undecidable\\_problem](http://en.wikipedia.org/wiki/Undecidable_problem))



## Πηγές

### Βιβλιογραφία

1. A. A. Long, Η Ελληνιστική φιλοσοφία, Στωικοί, Επικούρειοι, Σκεπτικοί, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997
2. A. A. Long, Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι, Συναγωγή συστατικών μελετημάτων, Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2005
3. Andreas Papadakis, Modern Pluralism: Just Exactly What Is Going On?, St Martins Press, 1992
4. Bernard Tschumi, «Cinegram Folie: Le Parc de La Villette», Princeton NJ, Princeton Architectural Press, 1987
5. Bernard Tschumi, «Event-Cities2», London, The MIT Press, 1994
6. Bernd Evers, Αρχιτεκτονική θεωρία : από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα, Taschen, 2006
7. Γ. Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 1998
8. Γιούλη Ράπτη, Φιλοσοφία, ανταγωνιστικότητα και αγαθός βίος, Αθήνα, Εκδόσεις Ιωνία, 2005
9. Carroll Lewis, Alice's Adventures in Wonderland and Through the looking-glass and what Alice found there, London, Macmillan & Co., Limited, 1911
10. Christopher Norris, Deconstruction: Theory and Practice, London, Methuen, 1982
11. Christopher Norris & Andrew Benjamin, What is Deconstruction?, London, Academy Editions, 1988
12. Hanno-Walter Kruft, A history of architectural theory : from Vitruvius to the present, London, Zwemmer, 1994
13. Geoffrey Broadbent, Deconstruction, A Student Guide, London, Academy Editions, 1991
14. Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2, Paris, Les Editions de Minuit, 1980
15. Heinrich Wölfflin, Renaissance and Baroque, trans. K.



Simon, London, 1966

16. Heinrich Wofflin, Principles of Art History, trans. H. Hottinger, London, 1932
17. Jacques Derrida, Of Grammatology, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976,
18. John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889
19. Kenneth Frampton, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, Αθήνα, Θεμέλιο, 1999
20. Le Corbusier, Για μια Αρχιτεκτονική, Αθήνα, Εκκρεμές, 2005
21. Margaret Lyttelton, Baroque Architecture in Classical Antiquity, London, Thames and Hudson, 1974
22. Mario Veggetti, Ιστορία της Αρχαίας φιλοσοφίας, Αθήνα, Τραυλός, 2000
23. Μελίτα Εμμανουήλ, Η τέχνη του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα (1900-1950), Ζωγραφική-Γλυπτική, (Σημειώσεις για τους σπουδαστές της Σχολής Αρχιτεκτόνων), Αθήνα, ΕΜΠ, 2006
24. Monroe C. Beardsley, Ιστορία των αισθητικών θεωριών : από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα, Αθήνα Νεφέλη , 1989
25. Laurence Gane & Piero, Νίτσε, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε., 2011
26. Θεοδόσιος Ν. Πελεργίνης, Λεξικό της φιλοσοφίας, Οι έννοιες, οι θεωρίες, οι σχολές, τα ρεύματα και τα πρόσωπα : Εξάγλωσση ορολογία, Ελληνικά Γράμματα, 2009
27. Thomas S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, Second edition, Enlarged, Chicago, The University of Chicago Press, 1970
28. Δημήτριος Ηλ. Κωνσταντινίδης, Παραδόσεις Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Μέρος δεύτερον, Τεύχος Δεύτερον, Ιστορική Ελλάδα, Αρχαία εποχή, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1973
29. Ζαν Φρανσουά Λυστάρ, Η μεταμοντέρνα κατάσταση, Αθήνα, Γνώση, 2004

30. Κάρολ Λιούις, Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων, Αθήνα, Μίνωας, 1999
31. Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου, Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα, Αθήνα, Νήσος, 2009
32. Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου, Διάλογοι φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής (Σημειώσεις μαθήματος), Αθήνα, 2011
33. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εισαγωγή στη θεωρία της Αρχιτεκτονικής, μια ιστορική επισκόπηση, Αθήνα, ΕΜΠ, 2008
34. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εισαγωγή στη Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Αθήνα, ΕΜΠ, 2008
35. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Ιστορία και θεωρία 6: Η σύγχρονη εποχή, Κριτική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομικής θεωρίας και πρακτικής των τελευταίων σαράντα χρόνων στο ευρύτερο πλαίσιο της σύγχρονης κοινωνίας, Αθήνα, ΕΜΠ, 2007
36. Συλλογικό έργο, Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Τόμος Ε, Ελληνιστικοί χρόνοι, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1970 - 1980
37. Τζιάνι Ροντάρι, Γραμματική της φαντασίας, Αθήνα, Τεκμήριο, 1985
38. Τσέλλερ Νεστέ, Ιστορία της ελληνικής φιλοσοφίας, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2000
39. Φρειδερίκος Νίτσε, «Η γέννηση της τραγωδίας», Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη
40. Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, Μαθήματα Ιστορίας στην Αρχιτεκτονική, Πρώτος τόμος, Αθήνα, Συμμετρία, 1999
41. Χρ. Ανδρούτσου, Λεξικόν Φιλοσοφίας, Εκδόσεις Βασ. Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη, 1965

### **Αρθρογραφία**

1. Nicolas Bourriaud, Altermodern
2. Χάρης Φεραίος, Ελληνιστική Αρχιτεκτονική ή Ελληνικό Μπαρόκ

**Περιοδικά**

1. Architectural Design, Theoretical Meltdown , Wiley, 2009

**Ιστοσελίδες**

1. <http://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein/>
2. [http://www.moma.org/docs/press\\_archives/6501/releases/MOMA\\_1988\\_0004\\_4.pdf?2010](http://www.moma.org/docs/press_archives/6501/releases/MOMA_1988_0004_4.pdf?2010)
3. <http://www.wordnik.com/words/undecidable>
4. [http://en.wikipedia.org/wiki/Undecidable\\_problem](http://en.wikipedia.org/wiki/Undecidable_problem)
5. <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5357/>
6. <http://el.wikipedia.org/wiki/Διαφωτισμός>
7. [http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Poelaert](http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Poelaert)
8. [http://en.wikipedia.org/wiki/Law\\_Courts\\_of\\_Brussels](http://en.wikipedia.org/wiki/Law_Courts_of_Brussels)
9. [http://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Wagner](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner)

**Εικόνες**

1. [http://en.wikipedia.org/wiki/Caterpillar\\_\(Alice's\\_Adventures\\_in\\_Wonderland\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Caterpillar_(Alice's_Adventures_in_Wonderland))
2. Κολάζ
3. Κολάζ
4. Κολάζ
5. <http://www.worldtowin.org/how-to-get-rid-of-ink-spots/>
6. <http://users.otenet.gr/~ekfe/logism.htm>
7. Δημήτριος Ηλ. Κωνσταντινίδης, Παραδόσεις Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Μέρος δεύτερον, Τεύχος Δεύτερον, Ιστορική Ελλάδα, Αρχαία εποχή, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1973
8. Δημήτριος Ηλ. Κωνσταντινίδης, Παραδόσεις Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Μέρος δεύτερον, Τεύχος Δεύτερον, Ιστορική Ελλάδα, Αρχαία εποχή, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1973
9. Ηλ. Κωνσταντινίδης, Παραδόσεις Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Μέρος δεύτερον, Τεύχος Δεύτερον, Ιστορική Ελλάδα, Αρχαία εποχή, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1973
10. Παραδόσεις Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Μέρος δεύτε-

ρον, Τεύχος Δεύτερον, Ιστορική Ελλάς, Αρχαία εποχή, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1973

11. <http://laurelstreetblog.com/2009/12/06/big-or-small/>

12. Margaret Lyttelton, Baroque Architecture in Classical Antiquity, London, Thames and Hudson, 1974

13. <http://www.craigflower.supanet.com/college/pics.htm>

14. Δημήτριος Ηλ. Κωνσταντινίδης, Παραδόσεις Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Μέρος δεύτερον, Τεύχος Δεύτερον, Ιστορική Ελλάς, Αρχαία εποχή, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1973

15. Δημήτριος Ηλ. Κωνσταντινίδης, Παραδόσεις Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Μέρος δεύτερον, Τεύχος Δεύτερον, Ιστορική Ελλάς, Αρχαία εποχή, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1973

16. [http://www.shafe.co.uk/early\\_stuart\\_18\\_-\\_tapestry\\_and\\_goldsmith.asp](http://www.shafe.co.uk/early_stuart_18_-_tapestry_and_goldsmith.asp)

17. <http://www.fireproof-cabinets.netsentrysafe-trident-4g3131-31-deep-4-drawer-legal-fireproof-water-impact-resistant-file-cabinet.html>

18. <http://veredes.es/blog/gl/la-casa-del-pobre-multiplesestrategias/>

19. <http://violet-le-duc-usat.blogspot.gr/>

20. <http://violet-le-duc-usat.blogspot.gr/> Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture, 1863-1872

21. John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889

22. John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889

23. John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889

24. John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, Sixth edition, Kent, George Allen, Sunnyside, Orpington, 1889

25. <http://www.geocaching.com/track/details.aspx?id=245370>

26. <http://www.all-art.org/Architecture/21-8.htm>

27. <http://rosswolfe.wordpress.com/2011/06/25/revolutionary-precursors-radical-bourgeois-architects-in-the-age-of-reason-and-revolution/>
28. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Chaux\\_-\\_Projet\\_de\\_cimeti%C3%A8re.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Chaux_-_Projet_de_cimeti%C3%A8re.jpg)
29. <http://pietondeparis.canalblog.com/archives/2009/08/25/14843610.html>
30. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gare\\_du\\_nord\\_-\\_fa%C3%A7ade.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gare_du_nord_-_fa%C3%A7ade.jpg)
31. [http://www.horaires.tv/gares/Gare\\_de\\_Paris-Est.html](http://www.horaires.tv/gares/Gare_de_Paris-Est.html)
32. [http://it.wikipedia.org/wiki/File:Jean\\_Auguste\\_Dominique\\_Ingres,\\_Apotheosis\\_of\\_Homer,\\_1827.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_Apotheosis_of_Homer,_1827.jpg)
33. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Paris\\_Opera\\_full\\_frontal\\_architecture,\\_May\\_2009.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Paris_Opera_full_frontal_architecture,_May_2009.jpg)
34. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Paris\\_Opera\\_full\\_frontal\\_architecture,\\_May\\_2009.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Paris_Opera_full_frontal_architecture,_May_2009.jpg)
35. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Palace\\_of\\_Justice\\_postcard.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Palace_of_Justice_postcard.jpg)
36. [http://mirror-uk-rb1.gallery.hd.org/\\_c/places-and-sights/\\_more2000/\\_more12/Belgium-Brussels-Palais-de-Justice-law-courts-and-Poelaert-Place-grey-December-day-from-Rue-des-Minimes-to-inside-upstairs-17-DHD.jpg.xhtml](http://mirror-uk-rb1.gallery.hd.org/_c/places-and-sights/_more2000/_more12/Belgium-Brussels-Palais-de-Justice-law-courts-and-Poelaert-Place-grey-December-day-from-Rue-des-Minimes-to-inside-upstairs-17-DHD.jpg.xhtml)
37. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Palais\\_de\\_Justice\\_Interior.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Palais_de_Justice_Interior.JPG)
38. <http://www.isaw.co.uk/abbesses-metro-station-2.html>
39. <http://blog.smow.com/tag/tecnolumen/>
40. <http://richardwiseman.wordpress.com/2011/12/21/worlds-best-duck-rabbit-illusion/>
41. [http://www.sunshinecoastsigns.com.au/Babushka\\_Doll/p117368\\_546310.aspx](http://www.sunshinecoastsigns.com.au/Babushka_Doll/p117368_546310.aspx)
42. <http://nd.edu/~networks/Image%20Gallery/gallery.htm>
43. <http://razorclean.deviantart.com/art/Exploding-glass-44926900>

44. <http://www.archdaily.com/62743/ad-classics-vanna-venturi-house-robert-venturi/>
45. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Vanna\\_Venturi\\_House.html/Venturi\\_Plan\\_1.html](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Vanna_Venturi_House.html/Venturi_Plan_1.html)
46. Bernard Tschumi Architects, 1982-1998. <http://dimitriostheodorou.wordpress.com/>
47. <http://vacantplots.wordpress.com/2010/03/20/london-eight/>
48. [http://www.deax.it/sei/index.php?option=com\\_content&view=article&id=89:b23&catid=40:b2&Itemid=88](http://www.deax.it/sei/index.php?option=com_content&view=article&id=89:b23&catid=40:b2&Itemid=88)
49. Bernard Tschumi, «Cinegram Folie: Le Parc de La Villette», Princeton NJ, Princeton Architectural Press, 1987
50. <http://phtgrphrathrt.blogspot.gr/2010/08/frank-gehry.html>



! =

Σκεπτικισμός της Θεωρίας  
Σκεπτικισμός της Αρχιτεκτονικής  
Σκεπτικισμός του Εκλεκτικισμού  
Εκλεκτικισμός της Θεωρίας  
Εκλεκτικισμός της Αρχιτεκτονικής  
Εκλεκτικισμός του Σκεπτικισμού  
Θεωρία του Σκεπτικισμού  
Θεωρία του Εκλεκτικισμού  
Αρχιτεκτονική του Σκεπτικισμού  
Αρχιτεκτονική του Εκλεκτικισμού

Αρχιτεκτονική της Θεωρίας  
Θεωρία της Αρχιτεκτονικής

1 τίτλος, 4 λέξεις, 12 συνδυασμοί, άπειρα νοήματα  
Πλουραλισμός.

Τελικότητα της διάλεξης αποτέλεσε η κατανόηση  
του παρόντος. Κατρακύλησε στο παρελθόν και  
βρήκε τέλος στο μέλλον.

