

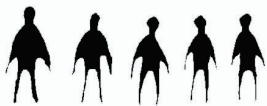
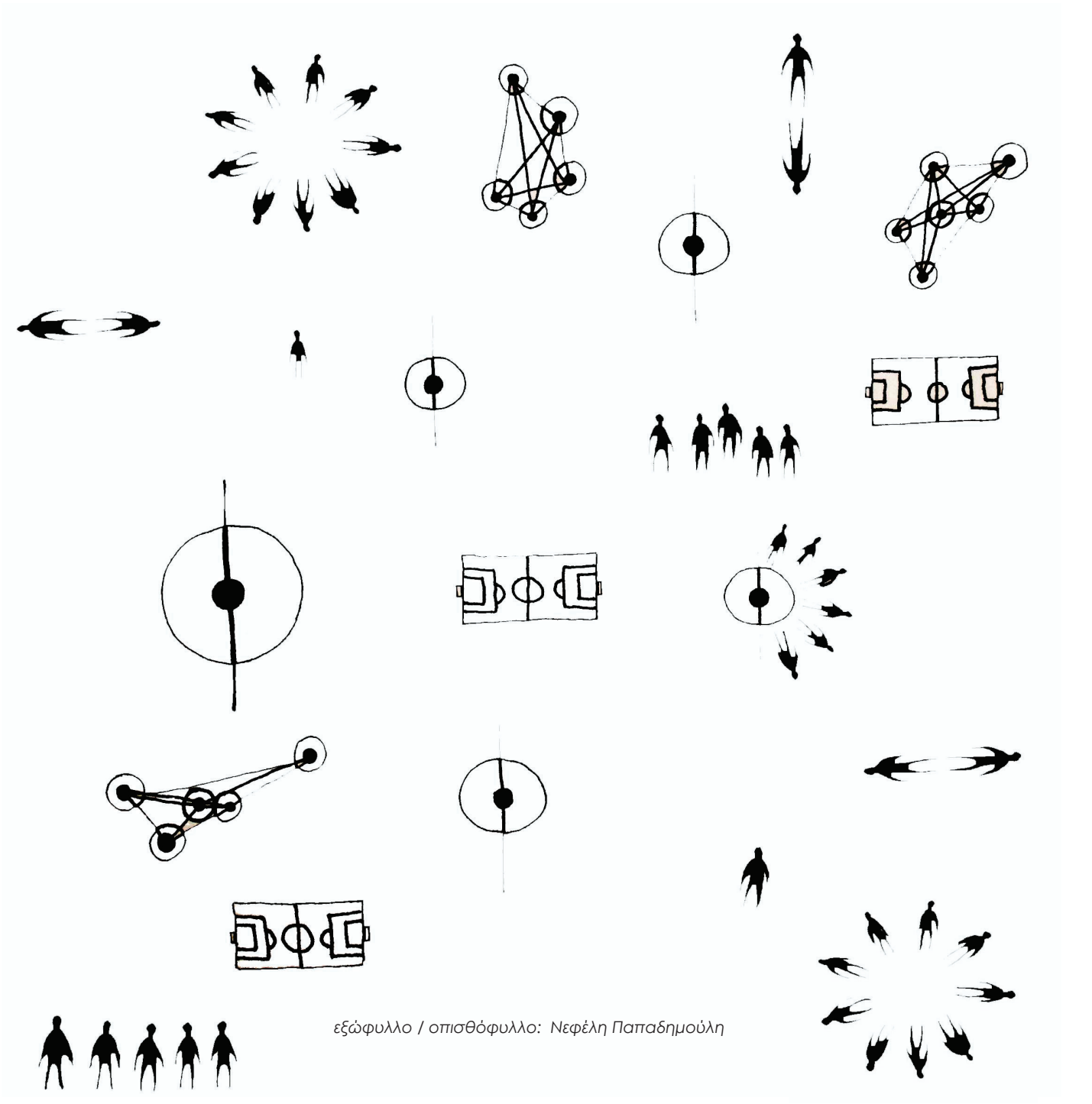
# **χωρικές μηχανές οργάνωσης θεάματος** το γήπεδο ποδοσφαίρου

διάλεξη  
σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών Ε.Μ.Π.  
οκτώβριος 2012

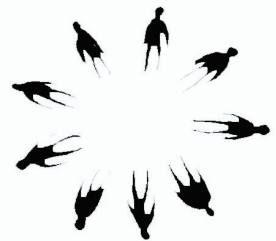
σπουδαστές:  
**Δάφνη Δημοπούλου**  
**Ίων Σπυρίδων Μαλέας**

επιβλέπων διδάσκων:  
**Σταύρος Σταυρίδης**

*Ευχαριστούμε τους: Αρετή, Ισμήνη, Μάνο, Νεφέλη, Όλγα, κ.Σταυρίδη,  
και όσους άλλους βοήθησαν...*



εξώφυλλο / οπισθόφυλλο: Νεφέλη Παπαδημούλη



**χώρος και θέαμα:  
θεωρητική  
διερεύνηση**

**χωρικές μηχανές  
οργάνωσης  
θεάματος**

**0** εισαγωγή <sup>4</sup>

**1** **Levebre και Καταστασιακή Διεθνής** <sup>8</sup>  
\_ ο κοινωνικός χώρος στον *Lefebvre*  
\_ η Καταστασιακή Διεθνής, ο *Debord*, και το θέαμα  
\_ μία πρώτη προσέγγιση

**2** **Θέαμα στο γήπεδο** <sup>22</sup>  
\_ ερμηνεύοντας την ιστορία  
\_ μέθοδοι ανάλυσης

**3** **το γήπεδο στην πόλη** <sup>36</sup>  
\_ γήπεδο - αλάνα  
\_ γήπεδο - θέατρο  
\_ γήπεδο - πλατό  
\_ γήπεδο - *matrix*

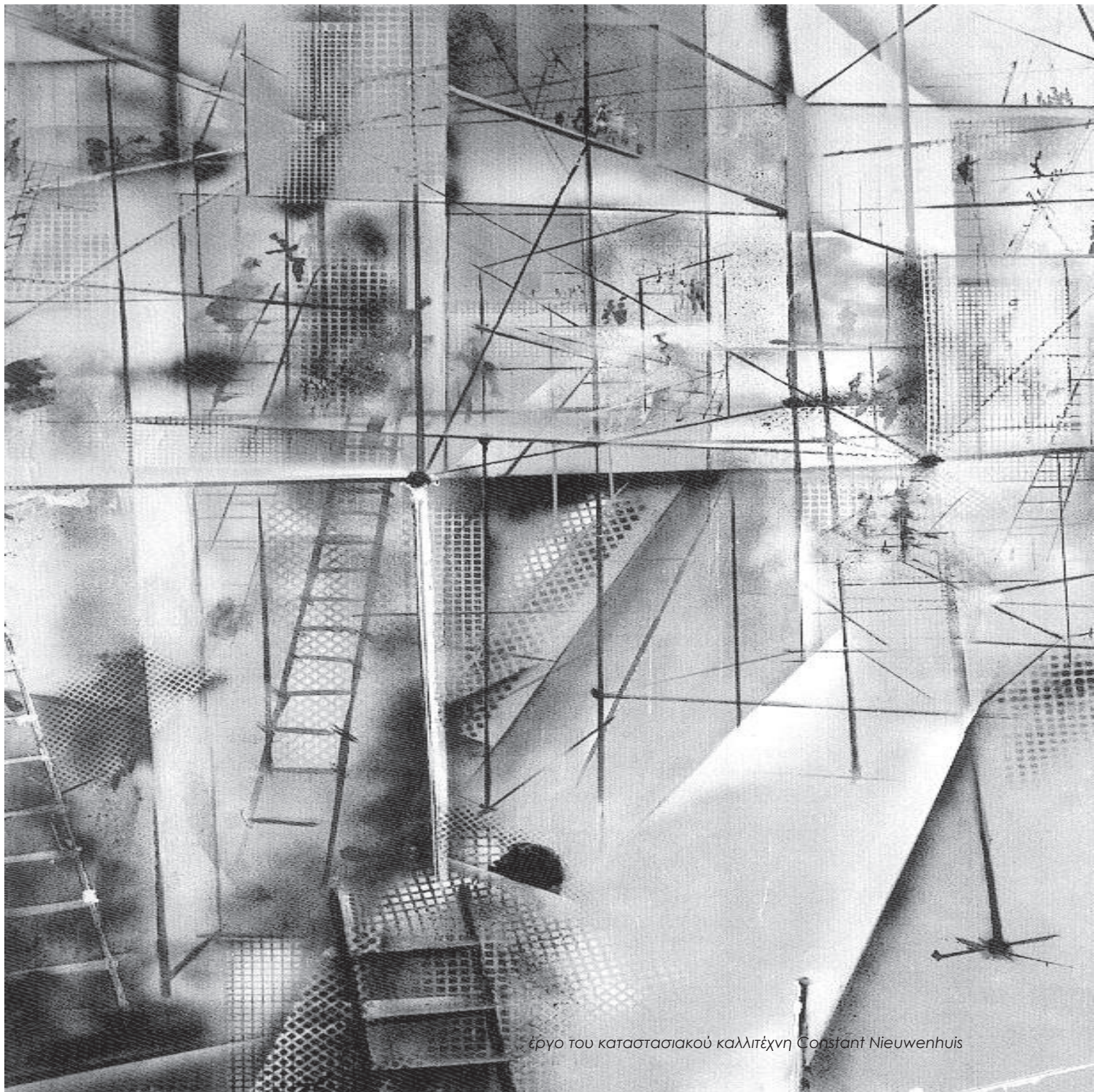
**4** **το γήπεδο ως κτήριο** <sup>62</sup>  
\_ γήπεδο - αλάνα  
\_ γήπεδο - θέατρο  
\_ γήπεδο - πλατό  
\_ γήπεδο - *matrix*

**5** **το γήπεδο και ο θεατής** <sup>88</sup>  
\_ γήπεδο - αλάνα  
\_ γήπεδο - θέατρο  
\_ γήπεδο - πλατό  
\_ γήπεδο - *matrix*

**0** **αντί επιλόγου** <sup>108</sup>

**βιβλιογραφία** <sup>110</sup>





έργο του καταστασιακού καλλιτέχνη Constant Nieuwenhuis





# Ο εισαγωγή

Οι έννοιες «παιχνίδι» και «άθλημα» δεν ταυτίζονται και πολλές φορές τα όρια τους δεν είναι διακριτά. Το ποδόσφαιρο καταρχήν υπήρξε ένα παιχνίδι, απαλλαγμένο από κανόνες και ορισμούς. Εξελίχθηκε στο πιο δημοφιλές άθλημα στον κόσμο. Παιχνίδι ή άθλημα, το ποδόσφαιρο μετρά σχεδόν ενάμιση αιώνα ιστορίας, επιδρώντας με ιστορικά με ποικίλους τρόπους στο κοινωνικό σύνολο. Οι (επίσημοι ή μη) χώροι που το φιλοξενούν, **τα γήπεδα ποδοσφαίρου**, είτε ως υλικές οντότητες

είτε ως «αναπαραστατικοί χώροι», διαδραματίζουν και αυτά με τη σειρά τους πολλαπλούς ρόλους. Μας απασχολεί να αναλύσουμε τα γήπεδα, όχι μόνο όσον αφορά στην χωρική υπόστασή τους αλλά και στη θεαματική τους διάσταση, την «ατμόσφαιρά» τους, αυτό το αδιευκρίνιστο αλλά τόσο αναγνωρίσιμο συναίσθημα που προκαλεί η παρουσία και μόνο σε έναν τέτοιο χώρο, και το πως αυτά τα δύο στοιχεία (**χώρος** και **θέαμα**) αλληλεπιδρούν εντός και εκτός του γηπέδου.

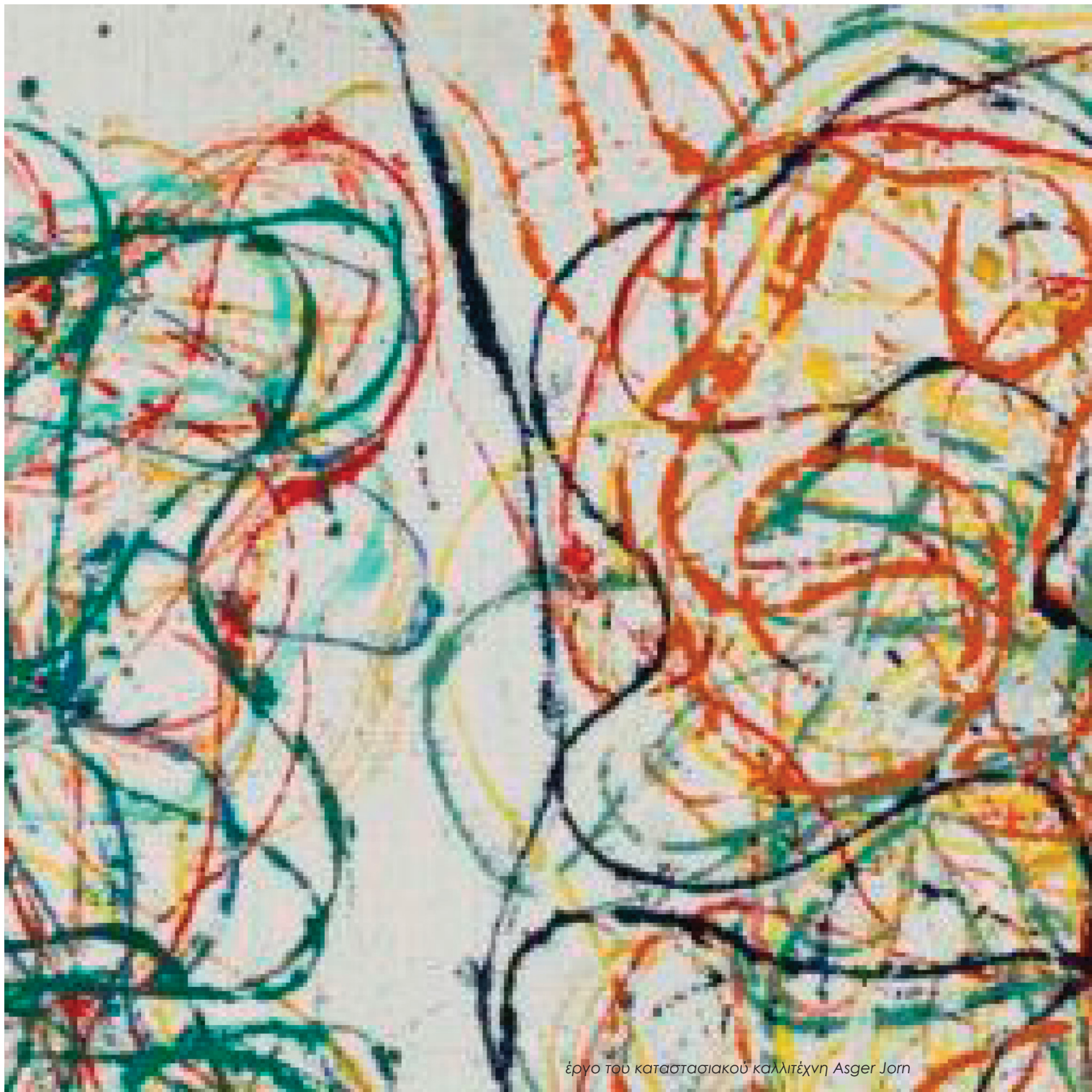
Αναλύοντας τις «**θεαματοχωρικές συνθήκες**» που συνθέτουν τα γήπεδα ιστορικά, επιχειρούμε μια κατηγοριοποίησή τους σύμφωνα με τον τρόπο που αυτοί οι χώροι γίνονται μηχανές οργάνωσης μιας συνολικής θεαματικής διαδικασίας. Εξετάζουμε δηλαδή τους μηχανισμούς με τους οποίους, παράγουν το θέαμα σε διάφορες κλίμακες και πως αυτό αλληλεπιδρά και ανατροφοδοτείται από τον ίδιο τον θεατή. Σημειώνουμε ότι κάθε μία από τις κατηγορίες γηπέδων έχει μια χρονολογική θέση στην ιστορία, όσον αφορά το πότε δημιουργήθηκαν και το πώς κυριάρχησαν. Η κατηγοριοποίησή τους όμως δεν έχει μονάχα ιστορική αξία. Κάθε μία από τις κατηγορίες που ορίζουμε συνεχίζει να υπάρχει στις πόλεις του σήμερα, φιλοξενώντας κάθε μία το δικό της είδος θεάματος, ικανοποιώντας διαφορετικές ανάγκες, υπενθυμίζοντας μας ότι, ζούμε σε έναν κόσμο διάχυτων αναπαραστάσεων, έναν «κόσμο θεαμάτων».



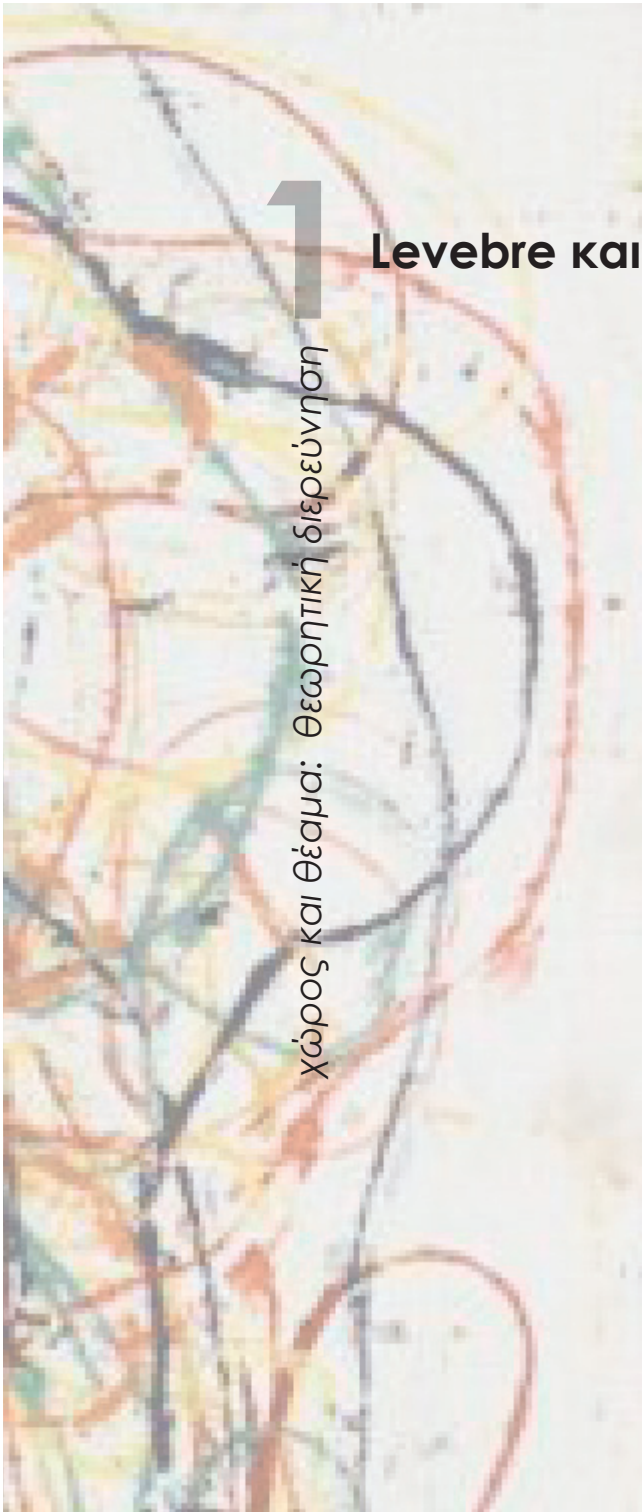
A large, light gray, stylized letter 'A' is centered on the page. It has a thick, uniform stroke and a triangular cutout in the center. The letter is positioned behind the text.

***χώρος και θέαμα: θεωρητική διερεύνηση***





έργο του καταστασιακού καλλιτέχνη Asger Jorn



1

χώρος και θέαμα: θεωρητική διερεύνηση

## Levebre και Καταστασιακή Διεθνής

### Ο «κοινωνικός χώρος» στον *Lefebvre*

Την δεκαετία του '60 το ζήτημα του χώρου αποτελεί κεντρικό σημείο ενδιαφέροντος των θεωρητικών ρευμάτων της εποχής, όπως Καταστασιακοί, Υπαρξιστές κλπ. Ο Henri Lefebvre υπήρξε ένας από τους θεωρητικούς, που ασχολήθηκε έντονα με τον ρόλο του χώρου. Στην διαλεκτική μεταξύ χώρου-κοινωνίας, ο Lefebvre υποστήριξε ότι ο «κοινωνικός χώρος» αποτελεί πεδίο

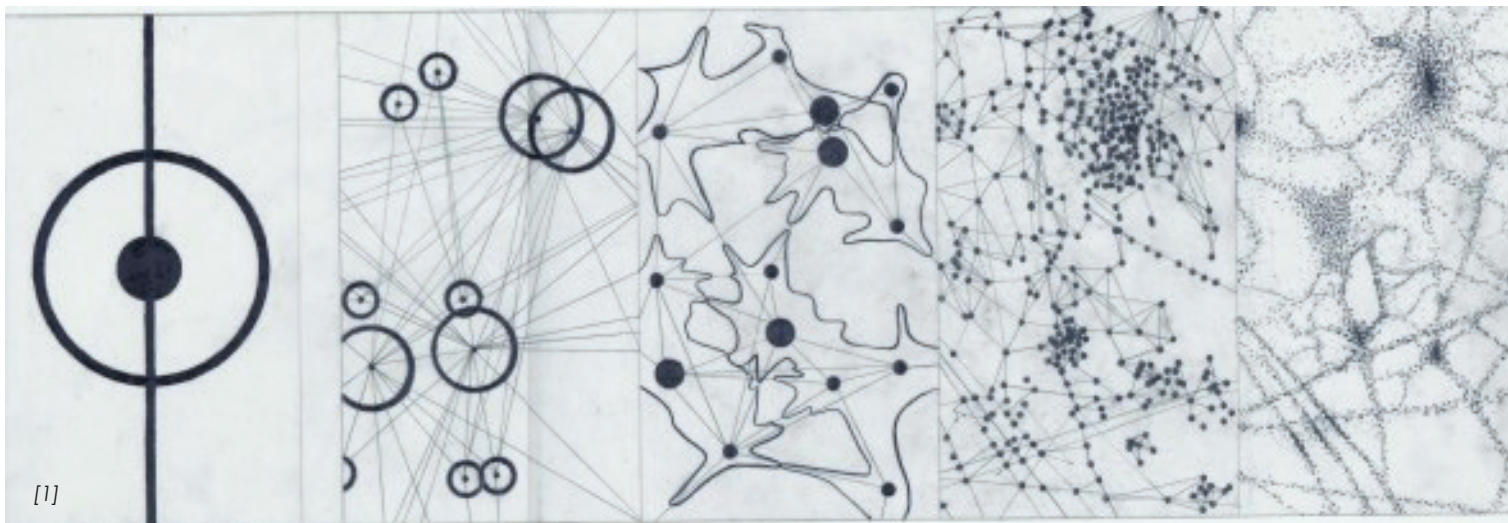


εσωτερικών εντάσεων, όπου εντοπίζονται οπές της κανονικότητας πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη αντίρροπων δυνάμεων. Ο κοινωνικός χώρος είναι κάτι ανεξαρτητοποιημένο, κάτι δυναμικό που έχει «δική του ζωή», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει<sup>[1]</sup>.

Στο «La production de l' espace», ο Lefebvre<sup>[2]</sup> αναπτύσσει μια πορεία σκέψης πάνω στους τρόπους παραγωγής του χώρου. Υποστηρίζει λοιπόν, ότι «η παραγωγή του κοινωνικού χώρου είναι κοινωνική πρακτική»<sup>[3]</sup>. Δηλαδή ότι κάθε χώρος αποτελεί συλλογικό προϊόν και εξαρτάται από την κοινωνία στην οποία παράγεται. Θεωρεί, πως ο χώρος δεν αποτελεί μια «αθώα» αναπαράσταση αλλά ότι, ενώ πυροδοτεί τις αρχές και τις αξίες της αστικής κοινωνίας, ωστόσο αποτελεί πεδίο συνεχούς αμφισβήτησης της κυριαρχίας της. Σύμφωνα με τον ίδιο, «ο χώρος της καπιταλιστικής κοινωνίας μοιάζει απόλυτα εκλογικευμένος»<sup>[4]</sup>. Δηλαδή η στρατηγική και η γνώση για

την παραγωγή του χώρου καθορίζουν όχι μόνο την υλική μορφή του αλλά και τον κοινωνικό του περιεχόμενο. Ο καπιταλιστικός χώρος αντιμετωπίζεται ως εμπόρευμα, πουλιέται και αγοράζεται, μοιάζει λογικός, ωστόσο είναι παράλογα τεμαχισμένος.

Η έλευση του «μοντέρνου νέο-καπιταλισμού»<sup>[5]</sup>, όπως τον αποκαλεί ο Lefebvre, καθιστά την πραγματικότητα του κοινωνικού χώρου αρκετά πιο περίπλοκη. Η παγκοσμιοποιημένη πια αστική κοινωνία, η οποία εγκαθιστά υπερεθνικά κέντρα κυριαρχίας, θέτει ως κεντρικό αίτημα την αναπαραγωγή των σχέσεων παραγωγής. Η κυριαρχία της δεν συμπίπτει πια με τη απλή αναπαραγωγή των μέσων παραγωγής αλλά πραγματοποιείται μέσω άλλων διαδικασιών-μηχανισμών, αυτών της καθημερινότητας, της εργασίας, της κουλτούρας, της ψυχαγωγίας, σε χώρους όπως το σχολείο, το πανεπιστήμιο, ο χώρο εργασίας, το γήπεδο κλπ.





Στην διαδικασία αναπαραγωγής των κοινωνικών σχέσεων, ο Lefebvre εντοπίζει την σημασία των αναπαραστάσεων των κοινωνικών σχέσεων, ως κυρίαρχο στοιχείο, που μπορεί αποτυπώνεται τόσο συμβολικά όσο και υλικά. Έτσι ο κοινωνικός χώρος γίνεται ακόμη πολυπλοκότερος με την εισαγωγή «αναπαραστάσεων» των κοινωνικών σχέσεων<sup>[6]</sup>. Η συμβολική αναπαράσταση είναι αυτό που συντηρεί τις χωρικές-κοινωνικές σχέσεις σε συνοχή. Την ίδια στιγμή που αυτές οι αναπαραστάσεις προβάλλονται, η ουσία τους εκτοπίζεται, αφήνοντας τελικά μόνο τη συμβολική αξία τους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στήνεται ένα παιχνίδι θεαμάτων καθώς οι εικόνες και οι συμβολισμοί επιβάλλονται και εκτοπίζουν την ουσία των κοινωνικών χώρων. Ο κοινωνικός χώρος με την σειρά του, γίνεται το πεδίο ενσωμάτωσης ή και αμφισβήτησης των συμβολικών αναπαραστάσεων και κατά συνέπεια των κοινωνικών σχέσεων. Για παράδειγμα οι σχέσεις παραγωγής<sup>[7]</sup>, υποκρύπτουν σχέσεις εξουσίας, αναπαριστώνται στο χώρο από κτήρια, μνημεία, έργα τέχνης κλπ.

Σε αυτά τα πλαίσια ο Lefebvre αναπτύσσει ένα εννοιολογικό τρίπτυχο αντίληψης του χώρου. Έννοιες, όπως: η **«χωρική πρακτική»**, οι **«αναπαραστάσεις του χώρου»**, και οι **«αναπαραστατικοί χώροι»**<sup>[8]</sup>.

Η **«χωρική πρακτική»** αντιστοιχεί στο υλικό αποτύπωμα του χώρου, ή αλλιώς στον «αντιληπτό χώρο», ο οποίος προκύπτει από την εμπειρία και εκφράζει, το σύνολο των οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών που διέπουν μία κοινωνία.

Οι **«αναπαραστάσεις του χώρου»** αντιστοιχούν στον «κυρίαρχο χώρο» σε κάθε κοινωνία (ή τρόπο παραγωγής) και συμπυκνώνουν την γνώση για τον χώρο. Αποτελούν τον «σχεδιασμένο χώρο» που γίνεται αντιληπτός μέσα από την επιστήμη.

Οι **«αναπαραστατικοί χώροι»** αντιστοιχούν στο χώρο ως βίωμα. Είναι ο χώρος όπου κυριαρχεί η φαντασία και προσπαθεί να τον οικειοποιηθεί. Ξεπερνά τον υλικό χώρο, κάνοντας συμβολική χρήση των αντικειμένων του. *«Οι αναπαραστατικοί χώροι δεν υποτάσσονται ποτέ στη συνοχή. Διαπερατοί από τη φαντασία και το συμβολισμό, έχουν ως πηγή την ιστορία ενός λαού και εκείνη του κάθε ατόμου που ανήκει σε αυτόν το λαό [...]»*<sup>[9]</sup>.

Για τον Lefebvre, η έννοια των συμβολικών αναπαραστάσεων είναι άμεσα συνδεδεμένη με την ύπαρξη του κοινωνικού χώρου. Επηρεασμένος από την θεωρία των Καταστασιακών για την εμπειρία του χώρου, προσανατολίζει την ανάλυση του για αυτόν μέσα από την κοινωνική εμπειρία και την αναπαράσταση των κοινωνικών σχέσεων.

### **Καταστασιακή Διεθνής, ο Debord και το θέαμα**

Στην εισαγωγή του «Το Δικαίωμα στην Πόλη» ο Σ. Σταυρίδης γράφει: «[...] ο Λεφέβρ, όπως και τόσοι θεωρητικοί και καλλιτέχνες της πρωτοπορίας του μεσοπολέμου αλλά και της μυθικής δεκαετίας του εξήντα, έβρισκε στην πόλη όχι μόνο την φρίκη αλλά και την ελπίδα, όχι μόνο την τάξη αλλά και την αταξία, όχι μόνο την αναπαραγωγή των κυρίαρχων αξιών αλλά και την αμφισβήτησή τους, όχι μόνο την κανονικοποιητική ρουτίνα αλλά και την απελευθερωτική γιορτή»<sup>[10]</sup>. Τέτοιοι θεωρητικοί και καλλιτέχνες ήταν και η πολιτική ομάδα «Καταστασιακή Διεθνής». Η σχέση τους με τον Lefebvre ήταν μία που δεν έλειπαν οι εντάσεις, αλλά που βασιζόταν στον αλληλοθαυμασμό, στην αλληλοεκτίμηση και στην αλληλοτροφοδότηση σκέψεων και θεωρητικού υλικού.



Οι Καταστασιακοί ασχολήθηκαν κατά κόρον με την διερεύνηση ενός εναλλακτικού τρόπου ζωής και ανθρώπινης ολοκλήρωσης, διαφορετικής απ' αυτήν που επέβαλε ο σύγχρονος καπιταλισμός. Παρότρυναν, στην οικειοθελή κατασκευή «καταστάσεων» που συμβάλουν σε ένα τέτοιου είδους απελευθέρωση από το κατεστημένο, που συμβάλουν στην επανάκτηση της πιο θεμελιώδους και πολύτιμης ανθρώπινης αξίας, της δημιουργικότητας.

Για την Καταστασιακή Διεθνή ο φετιχισμός των αγαθών, η αντικειμενοποίηση προσώπων και καταστάσεων, η «πραγματοποίηση» των ανθρώπινων και κοινωνικών σχέσεων, είναι το μέσο για την μετάβαση από την εμπειρία στην αναπαράστασή της, από την κοινωνία στην «Κοινωνία του Θεάματος». Αμφισβητούνται οι κοινωνικές σχέσεις, ως προϊόντα αναπαραστάσεων, διάχυτων εικόνων και προτύπων συμπεριφορών, που αντλούνται από τον κόσμο του θεάματος. Το «**Θέαμα**» ορίζεται, ως ένα σύνολο από κατακερματισμένες αναπαραστάσεις εμπειριών και εικόνων, που κατακλύζουν την κοινωνία και το κοινωνικό υποκείμενο, στερούν την πραγματικότητα της ανακάλυψης και του προσωπικού βιώματος, και μετατρέπεται έτσι το ίδιο το «Θέαμα» σε ατομικός στόχος του κάθε υποκειμένου και συνεκτικό του κοινωνικού συνόλου<sup>[1]</sup>. Πράγμα που έχει άμεσο αντίκτυπο και στον (κοινωνικό) χώρο.

Ο Γκυ Ντεμπόρ, στην «*Η Κοινωνία του Θεάματος*» (1967), υποστηρίζει πως «[...] ο αισθητός κόσμος αντικαθιστάται από μια επιλογή εικόνων, που υπάρχει πάνω απ' αυτόν και που παράλληλα, έχει κατορθώσει να αναγνωρισθεί σαν το κατεξοχήν αισθητό.»<sup>[2]</sup>. Ο θεαματοποιημένος χώρος, προϊόν μιας φανταστικής παραμόρφωσης του πραγματικού χώρου, αποτελεί το σκηνικό, όπου διαδραματίζεται το παιχνίδι του θεάματος. Το ενδιαφέρον που δείχνει ο Ντεμπόρ και οι Καταστασιακοί στον κόσμο των αναπαραστάσεων και των συμβόλων, και την προβολή τους στο χώρο, ή αλλιώς τον κοινωνικό χώρο, θυμίζουν έντονα τις θεωρίες του Λεφέβρ για τους αναπαραστατικούς χώρους.

# SOCI- ETY OF THE SPEC- TACLE

[3]





I DON'T KNOW WHO  
THIS IS



BUT MY FRIENDS  
SAY HES COOL

Χρησιμοποιώντας την τέχνη ως όχημα, οι Καταστασιακοί πειραματίζονται με διάφορες θεωρίες και τεχνικές, σε μια συνολική προσπάθεια πολιτικής δράσης και ρήξης με την «Κοινωνία του Θεάματος». Γίνεται μία συνεχόμενη προσπάθεια αμφισβήτησης της κυριαρχίας των αναπαραστάσεων, μιας ρηγμάτωσης της θεαματικής διαδικασίας.

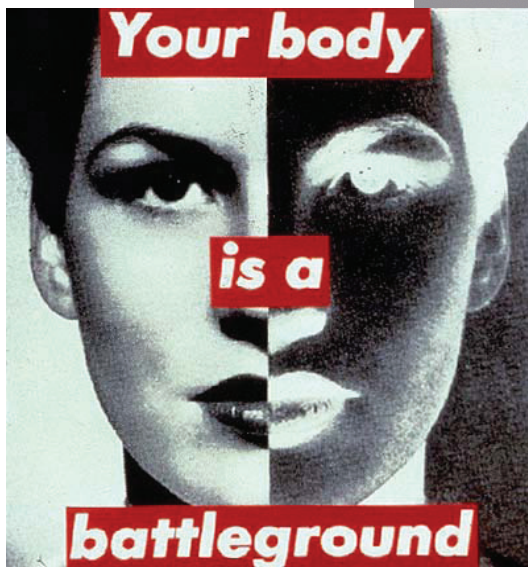
Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ένα δυναμικό δίπολο δύο εννοιών – τεχνικών που απασχολούν ιδιαίτερα τους Καταστασιακούς, αυτό του **recuperación – détournement**. Το ενδιαφέρον έγκειται στο γεγονός της ευρύτατης χρήσης τους στην σύγχρονη εποχή.

Σε ελεύθερη ερμηνεία το **recuperación** αναφέρεται στην αφομοίωση – επανάκτηση ριζοσπαστικών ιδεών, συμβόλων, πρακτικών από το κατεστημένο. Πρόκειται για την ενσωμάτωση τέτοιων επαναστατικών εννοιών, την απορρόφηση, διαστρέβλωση τους, εμπορευματοποίησή τους ώστε τελικά να ουδετεροποιούνται και να καταναλώνονται από την μάζα, να χάνουν την πραγματική αξία / ουσία τους, να χάνουν την δυναμική επικινδυνότητα τους προς την εύρυθμη λειτουργία του συστήματος, να μετατρέπονται σε «Θέαμα»<sup>[13]</sup>. Χαρακτηριστικό, παράδειγμα φαινομένου recuperación αποτελεί η ακραία εμπορευματοποίηση της εικόνας του ήρωα της κουβανικής επανάστασης Ernesto Che Guevara.



σκίτσο του Constant Nieuwenhuis

Ο αντίθετος πόλος, η τεχνική του **détournement** (εκτροπή – οικειοποίηση), αναφέρεται στην αξιοποίηση του «λεξιλογίου» του καπιταλιστικού συστήματος (των μέσων προπαγάνδας, των υλικών αγαθών, των διαφόρων slogan και logo, κτλ), ως όπλο εναντίων του. Την δεκαετία του πενήντα, αρχίζουν να χρησιμοποιούν υλικό από καταστατικά media και τον χώρο του θεάματος γενικότερα και αλλάζοντάς τους το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζονται, ή παραφράζοντας μια λεζάντα, κτλ, μετατρέπουν το αρχικό εννοιολογικό περιεχόμενο, σε ένα νέο ανταγωνιστικό του πρώτου. Σε μια μορφή σατιρικής παρωδίας, που βασίζεται στην γνωστή, βιωμένη, πρωταρχική έννοια του θεάματος και την μεταστροφή της, οι Καταστασιακοί ανακαλύπτουν ένα «εργαλείο», αρκετά αποτελεσματικό για την προπαγάνδα των ριζοσπαστικών ιδεών τους<sup>[14]</sup>.



[5]



[5]





### Μία Πρώτη Προσέγγιση

Το θέαμα εκφράζεται μέσα από αρκετά υλικές μορφές, όπως χωρικές σχέσεις και αναπαραστάσεις. Προϋποθέτει συνήθως ιδιαίτερες χωρικές συνθήκες και συνοδεύεται από μια έντονη αλληλουχία αναπαραστάσεων και μηνυμάτων, η οποία υποβάλλει το άτομο στην δύναμη του με πολύ ομοιογενή τρόπο (περίπτωση θεαμάτων τύπου άρτος και θεάματα)<sup>[15]</sup>.

Σύμφωνα λοιπόν με αυτή την οπτική, το θέαμα συνίσταται κυρίως στην κατασκευή ενός φυσικού πλαισίου εντός του οποίου τα άτομα θα είναι ευπρόσβλητα στον εκπεμπόμενο μήνυμα.

Η στρατηγική της αναπαραστάσης έχει ως στόχο τη δημιουργία, την εκμετάλλευση και τον έλεγχο ενός χώρου στον οποίο μπορεί να συναθροιστεί ένας μεγάλος αριθμός ατόμων. *«Είναι σ' αυτές τις συνθήκες που τα άτομα απολαμβάνουν το μεγαλείο της συλλογικότητάς τους»*<sup>[16]</sup>. Το συμβολικό στοιχείο εδώ, είναι εξαιρετικά έντονο: σημαίες, λάβαρα, εμβλήματα,

σλόγκαν, τραγούδια, παραστάσεις θεατρικού τύπου... συμπυκνώνουν και ταυτόχρονα ενδυναμώνουν το αίσθημα της υπαγωγής, καθώς παραπέμπουν στην ιστορία, τους μύθους και τα ιδανικά της ομάδας.

Η οργάνωση του χώρου όπου βρίσκονται οι πολλοί, υπακούει στην αναγκαιότητα κατεύθυνσης της αντίληψής τους προς τον ένα και μοναδικό. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι, από την αρχαιότητα αθλητικά και θεατρικά θεάματα λάμβαναν χώρα σε μεγάλα στάδια ελλειπτικού ή κυκλικού σχήματος. Σε αυτή την κατηγορία θεάματος η δράση τοποθετείται στο κέντρο του σχήματος, ενώ οι θεατές περιμετρικά του κέντρου. Αυτό επιτρέπει στον θεατή να έχει αντίληψη του θεάματος στην ολότητα του, εφόσον αντιλαμβάνεται τόσο την κεντρική δράση, όσο και την περιμετρική. Επίσης, η διάταξη των θεατών σε κυκλικό ή ελλειπτικό σχήμα τους κατατάσσει ισότιμους κατά την μέθεξη τους στο θέαμα. Από την πλευρά του, ο θεόμενος, μοιάζει να είναι κυρίαρχος της δράσης εφόσον το θέαμα συγκροτείται αυστηρά γύρω του. Το σχήμα της θέασης κρύβει μια ιδιότυπη δυναμική. Είναι αυστηρό και ταυτόχρονα αρμονικό. Αποδεικνύεται έτσι η διαλεκτικότητα της σχέσης θεατή-θεόμενου, σχέσης δομικής συγκρότησης του θεάματος. Θεατής και θεόμενος αλληλεπιδρούν, δρουν ως ανταγωνιστικά και ισότιμα μέρη μιας συνεχώς μεταβαλλόμενης πραγματικότητας, η οποία εν τέλει συγκροτείται μέσω των αντιφάσεων τους.

Για παράδειγμα, στην περίπτωση ενός ποδοσφαιρικού αγώνα, οι παίκτες, ακολουθώντας ένα συγκεκριμένο τελετουργικό αγωνίζονται για την νίκη, νίκη που θα ικανοποιήσει το πλήθος και παράλληλα, εναλλάσσονται διαφημιστικά σποτ. Το πλήθος φωνάζει συνθήματα, άλλοτε επικροτεί άλλοτε κατηγορεί, η αμφιθυμία του πλήθους επηρεάζει τους παίκτες. Τα διαφημιστικά σποτ εναλλάσσονται. Οι εκφράσεις του πλήθους αφηγούνται τον αγώνα. Η συγκινησιακή φόρτιση δεν καταναλώνεται μονομερώς. Οι παίκτες παίζουν, το πλήθος διαμαρτύρεται, εξαγριώνεται, ο αγώνας σταματά, οι παίκτες αποσύρονται, το πλήθος διαμαρτύρεται, το πλήθος αποφορτίζεται, το πλήθος φεύγει, ο χώρος αδειάζει, το θέαμα τελειώνει.

Κάθε θέαμα διαθέτει έναν εσωτερικό χρόνο. Ο χρόνος, ως εμπόρευμα πουλιέται και αγοράζεται. Ο χρόνος εμφανίζεται πια εντελώς κατακερματισμένος : χρόνος εργασίας, χρόνος κατανάλωσης, χρόνος διασκέδασης, χρόνος διαδρομής, κοκ<sup>[17]</sup>. Έτσι ο χρόνος του θεάματος, οργανώνεται βάσει της ανταλλακτικής του αξίας και συμπυκνώνει μέσα του διάφορους άλλους χρόνους. Αποτελεί πια εργαλείο για την υλοποίηση του θεάματος, αυστηρά οριοθετημένος και κατανεμημένος.



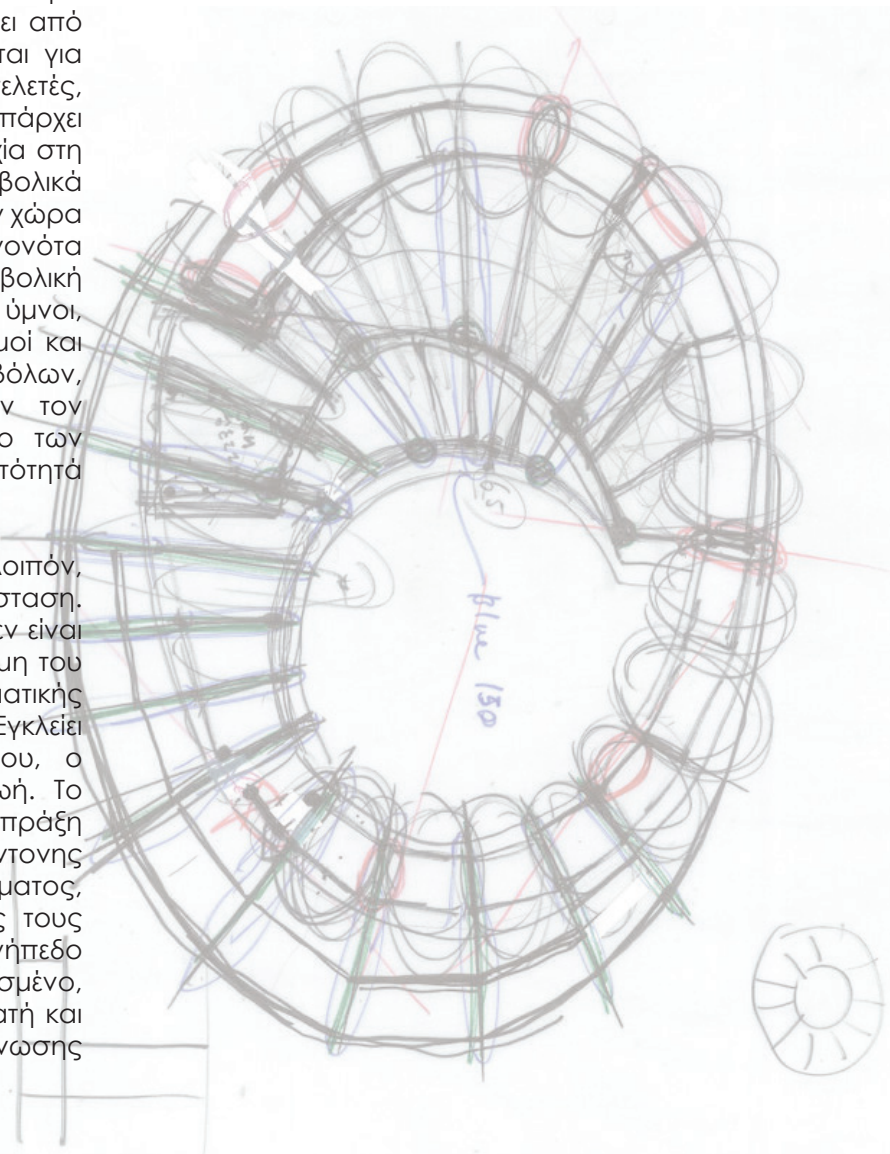
από αφίσα της Καταστασιακής Διεθνούς



Το θέαμα, επίσης προϋποθέτει την ενορχήστρωση συμβόλων για τον έλεγχο των συναισθημάτων. Συνθήκη, η οποία σε καταστάσεις κορύφωσης, αποτελεί και στιγμή εν δυνάμει ρήξης. Ρήξης με την επιβαλλόμενη ιδεολογία λόγω αντιστροφής, που προκύπτει από ακραίες καταστάσεις. Είτε πρόκειται για εθνικές επετείους, για σημαντικές τελετές, για προεκλογικές συγκεντρώσεις, υπάρχει πάντα μια συγκεκριμένη αλληλουχία στη σειρά με την οποία εκτίθενται τα συμβολικά δρώμενα ή, αντίστοιχα, λαμβάνουν χώρα και βιώνονται τα πραγματικά γεγονότα (που πάντα όμως έχουν συμβολική αξία): παρελάσεις, εμβατήρια, ύμνοι, παραστάσεις, πορείες, πυρπολισμοί και καταστροφές σημαντικών συμβόλων, τόπων ή κτιρίων. Σηματοδοτούν τον τρόπο με τον οποίο το σύνολο των υποκειμένων αναγνωρίζει την ταυτότητά του, ενσωματώνεται ή αμφισβητεί.

Η θεαματική διαδικασία λοιπόν, προϋποθέτει μια χωρική, υλική υπόσταση. Ο χώρος που εγκλείει το θέαμα, δεν είναι στατικός. Υποτάσσεται στην δύναμη του και μορφώνεται βάσει της θεαματικής έκφρασης των υποκειμένων. Εγκλείει έναν ολόκληρο κόσμο μέσα του, ο οποίος διατηρεί την δική του ζωή. Το θέαμα δεν αποτελεί μια μονομερή πράξη αλλά μια είναι αποτέλεσμα έντονης αλληλεπίδρασης θεατή- θεάματος, σε σημείο όπου οι διαχωριστικές τους γραμμές παύουν να υπάρχουν. Το γήπεδο ποδοσφαίρου αποτελεί έναν ορισμένο, δομημένο χώρο που φιλοξενεί θεατή και θέαμα στην προσπάθεια οργάνωσης

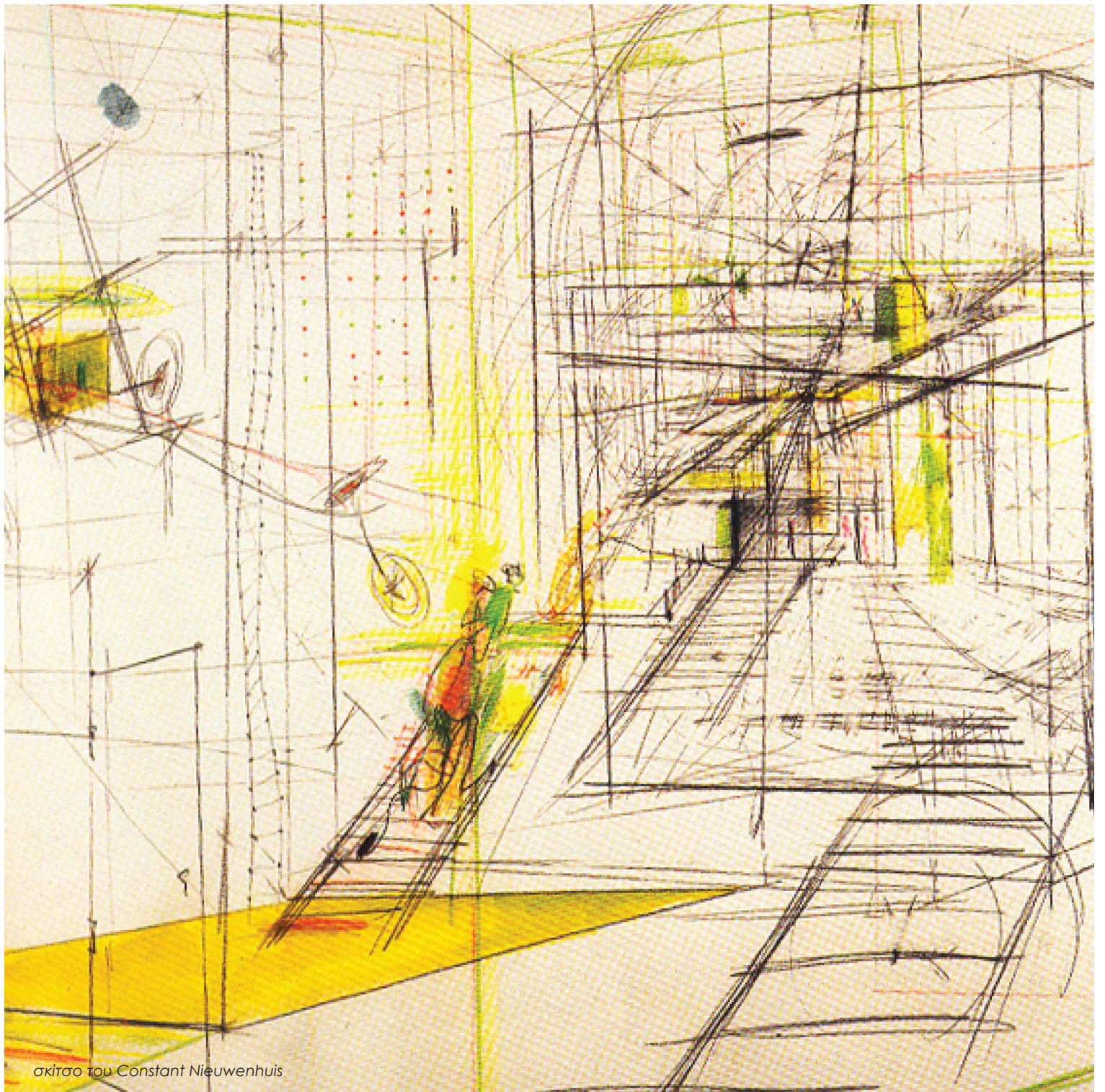
τους σε μια ενιαία θεαματική πράξη. Τα γήπεδα ποδοσφαίρου ορίζονται ως **«χωρικές μηχανές οργάνωσης θεάματος»** και μαζί με αυτά αναλύονται και οι θεαματοχωρικές συνθήκες που τα διέπουν.











σκιτσο του Constant Nieuwenhuis





# 2

## Θέαμα στο γήπεδο

Χώρος και θέαμα: Θεωρητική διερεύνηση

### *Ερμηνεύοντας την Ιστορία <sup>[1]</sup>*

Στην προσπάθεια μας να κατανοήσουμε την σχέση **χώρου-θεατή-θεάματος**, έπρεπε να ανατρέξουμε την ιστορία τόσο των γηπέδων ποδοσφαίρου, όσο και του ίδιου του αθλήματος. Έτσι καταλήξαμε σε μια κατηγοριοποίηση γηπέδων και θεαμάτων, προκειμένου να ερευνήσουμε τις θεαματοχωρικές συνθήκες που διέπουν τα γήπεδα ποδοσφαίρου. Ωστόσο τα όρια μεταξύ αυτών των κατηγοριών είναι αρκετά

ασαφή σε σημεία, λόγω του ότι, η κατηγοριοποίηση δεν έγινε μόνο βάσει μια χρονολογικής, εξελικτικής καταγραφής αλλά κυρίως βάσει της σχέσης χώρου – θεάματος στο εκάστοτε είδος γηπέδου, την εκάστοτε χρονική περίοδο. Δεδομένου λοιπόν, ότι όλες οι κατηγορίες γηπέδων και θεαμάτων υπάρχουν και σήμερα, αυτό σε περιπτώσεις διαγράφει τα όρια μεταξύ τους και τις αναδιατάσσει. Πρόθεση μας ήταν, αυτές οι κατηγορίες να καλύψουν την πλειοψηφία των περιπτώσεων των γηπέδων, ούτως ώστε να κάνουμε χρήση ενός κοινού λεξιλογίου.

αυθόρμητα, σε μια πράξη που εκφράζει την ελευθερία τους, μια πρακτική που δεν διέπεται από κανόνες και ωράρια, που δεν έχει κάποιο εμπορικό ή οικονομικό στόχο, που βασίζεται στην ανάγκη τους για κοινωνικοποίηση, συλλογικότητα και άθληση. Αυτός ο αυθόρμητος χαρακτήρας που διέπει την θεαματική διαδικασία που τελείται στα γήπεδα – αλάνες, μας οδηγεί στον ορισμό του **«αυθόρμητου θεάματος»**.

Αρχικά (συγκεκριμένα το 18ο αιώνα) το παιχνίδι δεν είχε συγκεκριμένους κανόνες και παιζόταν σε ανειδίκευτες αλάνες, που χρησιμοποιούνταν για τη διεξαγωγή και άλλων αθλημάτων και επέτρεπαν την έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ θεατών και θεάματος. Πρόκειται για χώρους που φιλοξενούσαν το αυθόρμητο παιχνίδι και προϋπήρχαν του αθλήματος του ποδοσφαίρου όπως το γνωρίζουμε σήμερα. Είναι οι ασαφείς χώροι, μέσα στους οποίους γεννήθηκε ιστορικά το ποδόσφαιρο και που σήμερα το φιλοξενούν στην πρωταρχική του μορφή, δηλαδή ως παιχνίδι και όχι ως θεσμοθετημένο άθλημα. Αυτούς τους χώρους τους ονομάζουμε **«γήπεδα – αλάνες»**. Πρόκειται για κενά στον αστικό ιστό, που ενδέχεται να αξιοποιούνται από κατοίκους γειτονιών για την αυθόρμητη συνένωση, εκτόνωση και διασκέδασή τους. Το τι βλέπει ο κυρίαρχος λόγος σε τέτοιους χώρους δεν απασχολεί τα υποκείμενα, που τους καταλαμβάνουν





Τον 19ου αιώνα πραγματοποιείται η εκβιομηχανοποίηση της αγγλικής επαρχίας (κυρίως στα βόρεια της χώρας) και η ταυτόχρονη θεσμοθέτηση του ποδοσφαίρου, που είχε ως αποτέλεσμα την ανέγερση των πρώτων γηπέδων στα τέλη του αιώνα. Είναι το χρονικό σημείο, όπου σημειώνεται η πρώτη απόπειρα εγκλεισμού του θεάματος σε έναν δομημένο πια χώρο. Τα γήπεδα κτίζονται στα πρότυπα κατασκευής εργοστασίων, δηλαδή κτίζονται γρήγορα, φθηνά και με σκοπό να φιλοξενούν όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές. Το πρώτο γήπεδο εγκαινιάζεται το 1875 στο Preston, ενώ σχεδόν ταυτόχρονα ανοίγουν πρώτη φορά τις πόρτες τους το Goodison Park (στο Liverpool, της ομάδας Everton), και το Old Trafford (στο Manchester, για την Manchester United). Τα δύο τελευταία παραδείγματα, είναι έργα του εμβληματικού σκοτσέζου αρχιτέκτονα γηπέδων, Archibald Leitch. Πρόκειται για την πρώτη κατασκευαστική προσπάθεια δημιουργίας ενός χώρου, που θα φιλοξενεί το ποδόσφαιρο. Οι θεατές οργανώνονται χωρικά, σε κερκίδες που περιστοιχίζουν τον κεντρικό χώρο δράσης. Λόγω των βασικών, χωρικών χαρακτηριστικών οργάνωσης των θεατών, εντός ενός συγκεκριμένου χώρου, με σκοπό την παρακολούθηση ενός θεάματος, ονομάζουμε αυτά τα γήπεδα, **«γήπεδα – θέατρα»**. Η θεαματική διαδικασία που φιλοξενούν αυτά τα γήπεδα θεσμοθετείται και οργανώνεται, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται η ελάχιστη έως ανύπαρκτη εμπορική εκμετάλλευση του ποδοσφαιρικού θεάματος. Τα

δεδομένα αυτά, αποτελούν τις βασικές «θεαματοχωρικές συνθήκες» των γηπέδων – θεάτρων και παραμένουν σταθερές για πολλά χρόνια. Ακόμα και στα σημερινά γήπεδα – θέατρα συναντάμε την ερασιτεχνική πρακτική του αθλήματος, των μικρών αθλητικών συλλόγων γειτονιών, τομείς από τους οποίους απουσιάζουν χαρακτηριστικά τα εμπορικά και οικονομικά κίνητρα.

Βέβαια, είναι προφανές ότι, από την γέννηση τους μέχρι σήμερα, έχουν υποστεί πολλές μετατροπές. Αρχικά, κατασκευάζονταν από φθηνά υλικά (ξύλο, τούβλο), ενώ υπήρχε μεγάλο ποσοστό θεατών, που εισερχόταν ανεξέλεγκτα χωρίς εισιτήριο. Επίσης κατά την λειτουργία τους δεν απαιτούνταν ιδιαίτερα μέτρα ασφαλείας για τους παίκτες και τους θεατές. Τέτοιου είδους στάδια κάνουν την εμφάνισή τους σιγά σιγά και στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, ακολουθώντας μεν το αγγλικό μοντέλο, χωρίς παρόλα αυτά να υπάρχει κάποιο διακριτό πρότυπο σταδίου (πχ. στα Ιταλικά και Γερμανικά γήπεδα υπάρχει και ο στίβος, ενώ στην Αγγλία και Ισπανία αποφεύγεται). Στην καμπή του 20ου αιώνα εισάγονται εκδοτήρια, πόρτες στις εισόδους, αποδυτήρια, κάποια ξύλινα στέγαστρα, κα.

Όμως, τα υλικά, η κακή ποιότητα κατασκευής και η έλλειψη σχεδιασμού, είχαν ως συχνό αποτέλεσμα τα δυστυχήματα (πχ. η κατάρρευση κομμάτι της ξύλινης κερκίδας του Ibrox Park το 1902 και το θάνατο 26 ανθρώπων).

Έπρεπε να βρεθεί μια λύση. Το μοντέρνο αρχιτεκτονικό κίνημα και τα υλικά του (σκυρόδεμα, χάλυβας), έρχονται για να την προσφέρουν. Ταυτόχρονα εισάγονται για πρώτη φορά και κάποιες ελάχιστες εμπορικές χρήσεις, που συγκροτούνται περιμετρικά του γηπέδου. Μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου σηματοδοτείται μια εποχή μεγάλης οικονομικής ανάπτυξης, που επηρεάζει την χωρική πραγματικότητα των σταδίων. Εμφανίζονται τα πρώτα καθίσματα, οι ξεχωριστές τουαλέτες ανδρών-γυναικών και κυρίως τα πρώτα μέτρα ασφαλείας.

Τα γήπεδα – θέατρα φιλοξενούν αρχικά ένα θέαμα του οποίου οι στόχοι παραμένουν, η άθληση των παικτών και η ψυχαγωγία των θεατών. Ωστόσο, τα γήπεδα αυτά σύντομα συνδέονται και με την επίσημη προπαγάνδα. Ως χώροι μαζικής συγκέντρωσης αρχίζουν να λειτουργούν είτε ως πεδία έκφρασης της κυρίαρχης ιδεολογίας είτε ως πεδία αμφισβήτησης της. Στην προσπάθεια να ορίσουμε το θέαμα, που παράγεται στα γήπεδα-θέατρα, αναγνωρίζουμε ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό του, την συμβολική του διάσταση. Δηλαδή την ικανότητα του να αντλεί δύναμη από το σύνολο των κοινωνικών διεργασιών και να εκφράζεται στο πλαίσιο μιας «θεαματοχωρικής συμφωνίας». Μιας δηλαδή κοινωνικής «συγκόλλησης» μέσα σε έναν οπτικά τουλάχιστον περιορισμένο χώρο. Το **«συμβολικό θέαμα»** μπορεί να παθιάζει τους θεατές του γύρω από σύμβολα όπως ένα εργοστάσιο, μια γειτονιά, μια πόλη, ένα

έθνος, ενώ ταυτόχρονα μετατρέπει και το ίδιο το γήπεδο σε σύμβολο αυτών των πραγμάτων.

Η επόμενη γενιά γηπέδων θα γεννηθεί σταδιακά μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με την κατασκευή του Bernabeu το '47 στη Μαδρίτη (αρχιτέκτονες οι Manuel Muñoz Monasterio και Luis Alemany Soler), και του Camp Nou το '57 στη Βαρκελώνη (Francesc Mitjans, Josep Soteras, Lorenzo García-Barbón). Τα τεράστια σε μέγεθος αυτά γήπεδα (οι σχεδόν 100.000 θεατές του Camp Nou το καθιστούν –ακόμα και σήμερα– το μεγαλύτερο γήπεδο ποδοσφαίρου της Ευρώπης), οι ανακαινίσεις –αναβαθμίσεις των γηπέδων της Αγγλίας και αργότερα και της υπόλοιπης Ευρώπης, καθώς και η συνεχώς αυξανόμενη δημοτικότητα του αθλήματος, μας εισάγουν σε μια τελείως διαφορετική πραγματικότητα, αυτή των επαγγελματικών γηπέδων ποδοσφαίρου. Καταλύτης για την διαμόρφωση της νέας θεαματοχωρικής συνθήκης αποτελεί η εμφάνιση της τηλεόρασης. Η τηλεοπτική αναμετάδοση του ποδοσφαίρου είχε ξεκινήσει και πριν τον πόλεμο, αλλά στα μέσα της δεκαετίας του '50 εδραιώνεται ως συστηματική πια πρακτική. Την ίδια εποχή παρατηρούνται και τα πρώτα σημαντικά έσοδα από τηλεοπτικά δικαιώματα μετάδοσης, με αποτέλεσμα η φύση του θεάματος να αρχίσει να αλλάζει ριζικά. Πλέον η θεαματική διαδικασία έχει και εμπορικά χαρακτηριστικά. Το συμβολικό θέαμα μετατρέπεται σε **«τηλεοπτικό θέαμα»** και τα γήπεδα-θέατρα, σε **«γήπεδα – πλατό»** με βασικό προσανατολισμό





Η ποδοσφαιρική πραγματικότητα του 21ου αιώνα έχει γεννήσει μια νέα τάση στην δημιουργία γηπέδων. Μια τάση που προκύπτει από την εξοικείωση της δυτικής κοινωνίας του θεάματος με την εικόνα. Πρόκειται για μια τάση που αποκρυσταλλώνει μέσω της κατασκευής εκθαμβωτικών γηπέδων, την ίδια την πορεία του αθλήματος και τις χωρικές μεταλλάξεις των γηπέδων του. Τα γήπεδα αλλάζουν φύση. Πλέον μιλάμε για εντυπωσιακότατα κτήρια – σύμβολα, με τεράστιο επικοινωνιακό εκτόπισμα. Αυτά τα «υπερθεαματικά» σύγχρονα γήπεδα αποτελούν αυτοδιαφημιζόμενα τοπόσημα και επιβλητικοί τουριστικοί προορισμοί. Οι καινοτόμες μορφές, η κατασκευαστική πρωτοπορία του κελύφους, η αποθέωση της θεαματικής εμπειρίας αποτελούν κεντρικά ζητήματα στην διαδικασία σχεδιασμού τους. Χαρακτηριστικό φυσιογνωμικό στοιχείο των γηπέδων αυτών αποτελεί η εγκατάσταση των εξελιγμένων οθονών – matrix. Οθόνες προϋπάρχουν και σε πολλά γήπεδα – πλατό, ρόλος των οποίων είναι να εμφανίζουν το σκορ και στο ημίχρονο ίσως κάποια διαφήμιση. Όμως στη νέα τάση γηπέδων που γεννιέται, οι οθόνες – matrix φαίνεται να αναλαμβάνουν κυρίαρχο ρόλο στη θεαματική διαδικασία, με απευθείας αναμεταδόσεις εικόνων από τις κερκίδες, προβολή εντυπωσιακών στιγμιότυπων, κτλ. Η παρουσία των matrix σε αυτά τα γήπεδα αποτελεί καταλυτικό παράγοντα για την εξέλιξη των θεαματοχωρικών συνθηκών των γηπέδων-πλατό και την πορεία προς μια νέα κατηγορία γηπέδων, τα **«γήπεδα – matrix»**.

Όπως είναι φυσικό, το κόστος κατασκευής ενός τέτοιου γηπέδου εκτοξεύεται στα ύψη και αναπόφευκτα θα πρέπει να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο θα αποδοθούν τα απαιτούμενα οικονομικά οφέλη για τους επενδυτές. Έτσι, ενσωματώνεται η λογική του εμπορικού κέντρου, με τη δημιουργία και αξιοποίηση χώρων που θα λειτουργούν όλη την βδομάδα, εκτός αγώνων. Επιπλέον τα γήπεδα – matrix συχνά νοικιάζονται προκειμένου να λάβουν χώρα άλλα αθλήματα, συναυλίες, πολιτικές συγκεντρώσεις, καθώς και πληθώρα show και events, μεγάλες εκθέσεις, κτλ. Η εικόνα του γηπέδου ως αξιοθέατο, πια αντανakλάται στις χαρακτηριστικές τουριστικές ξεναγήσεις που οργανώνονται στους χώρους του, τα αγάλματα διασήμων προσώπων της ιστορίας του συλλόγου σε περίοπτα σημεία στον περίβολο, κτλ. Τουριστικοί οδηγοί, που προτρέπουν τον καταναλωτή να γευτεί την απόλυτη αθλητική εμπειρία της πόλης, αλλάζουν την φυσιογνωμία του ίδιου του αθλήματος, που αποκτά υπερεθνικά χαρακτηριστικά αλλά και τον χαρακτήρα των γηπέδων, που τα καθιστά πια ένα παγκόσμιο υπερθέαμα. Σε αυτά γήπεδα φιλοξενείται το **«απόλυτο θέαμα»**. Το απόλυτο θέαμα υποβάλλει τον θεατή με απόλυτο τρόπο στην δύναμη της εικόνας. Εικόνα που θέλει να καταναλώσει και στην οποία θέλει να μεταμορφωθεί ο ίδιος. Το γήπεδο – matrix υποβάλλει τους επισκέπτες του, σε μια αίσθηση ανώτερης θεαματικής εμπειρίας, σε κάτι υπερανθρώπινο, που μετατρέπεται σε έναν χώρο – ναό, της κοινωνίας του θεάματος.

Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, όλες οι κατηγορίες γηπέδων που ορίσαμε δεν αποτελούν μόνο προϊόντα μιας ιστορικής καταγραφής αλλά συνεχίζουν να συνυπάρχουν και στη σημερινή πραγματικότητα. Έχει σημασία να υπογραμμιστούν οι δύο άξονες πάνω στους οποίους κινείται η λογική αυτών των διαχωρισμών. Ο ένας είναι ο χρονολογικός: Υπάρχουν συγκεκριμένα παραδείγματα γηπέδων που ακολουθούν ιστορικά, και τις τέσσερις κατηγορίες γηπέδων. Τέτοια παραδείγματα είναι το εμβληματικό για την ιστορία του ποδοσφαίρου, νέο Wembley, στο Λονδίνο, όπως είναι και το εντυπωσιακό Mercedes – Benz Arena στη Στουτγάρδη. Αμφότερα γήπεδα ξεκίνησαν ως αστικά κενά, γήπεδα αλάνες στις παρυφές των πόλεών τους, κτίστηκαν στις αρχές τους 20ου αιώνα από κρατικά κονδύλια ως γήπεδα – θέατρα, μετατράπηκαν με την είσοδο της τηλεόρασης σε γήπεδα – πλατό, και το 2007 και 2011 αντίστοιχα, άνοιξαν τις πόρτες τους ανανεωμένα και εντυπωσιακά (και με νέα ονόματα) ως γήπεδα – matrix.



η ιστορική εξέλιξη του Wembley

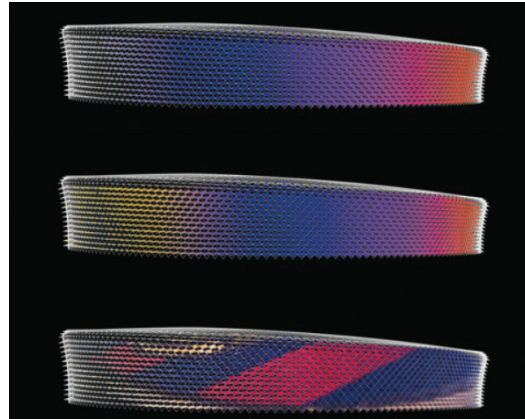
Υπάρχουν και πολλά σημερινά γήπεδα – πλατό, τα οποία πρόκειται να αναβαθμιστούν σε γήπεδα – matrix στο άμεσο μέλλον. Τέτοια παραδείγματα είναι το Maracaña στο Ρίο ντε Τζανέιρο, που θα φιλοξενήσει το Παγκόσμιο Πρωτάθλημα FIFA 2014, τα εμβληματικά ισπανικά γήπεδα Camp Nou στη Βαρκελώνη και Bernabeu στη Μαδρίτη, το White Hart Lane της Tottenham κοκ. Τέτοιοι ιστορικοί ποδοσφαιρικοί σύλλογοι, με τόσο μεγάλο εμπορικό και οικονομικό παγκόσμιο εκτόπισμα, έχουν την «υποχρέωση» να ακολουθήσουν την νέα, πρωτοπόρα τάση και ήδη έχουν παρουσιάσει σχέδια για τα νέα, εντυπωσιακά τους γήπεδα. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι, στην περίπτωση του Camp Nou και του Bernabeu, οι οθόνες χρησιμοποιούνται ως εργαλείο σχεδιασμού των αρχιτεκτονικών προτάσεων που έχουν κατατεθεί. Χαρακτηριστικά αναφέρεται πως στη Βαρκελώνη, η πολύχρωμη επιδερμίδα



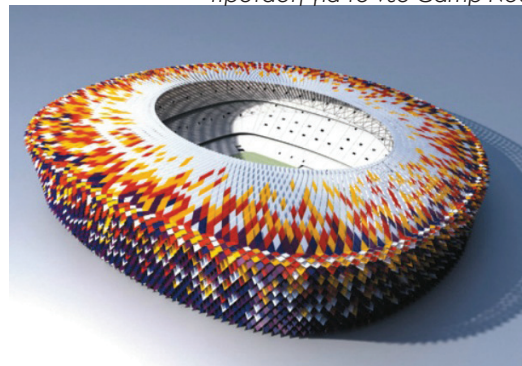
πρόταση για το νέο Bernabeu



του νέου Camp Nou (σε πρόταση του N. Foster) θα μπορεί να μετατρέπεται, ως ενιαία επιφάνεια, σε μία τεράστια οθόνη που περιβάλλει συνολικά το γήπεδο και προβάλλει στιγμιότυπα της ομάδας.



πρόταση για το νέο Camp Nou



Αντίστοιχα σε μια πρόταση από τους GMP Architekten, L35, και Ribas, για το νέο Bernabeu, βασικό χαρακτηριστικό είναι η εντυπωσιακή οθόνη 360 μοιρών που θα αποτελεί το στεφάνι του γηπέδου και θα στέκει πάνω από τα κεφάλια των θεατών.

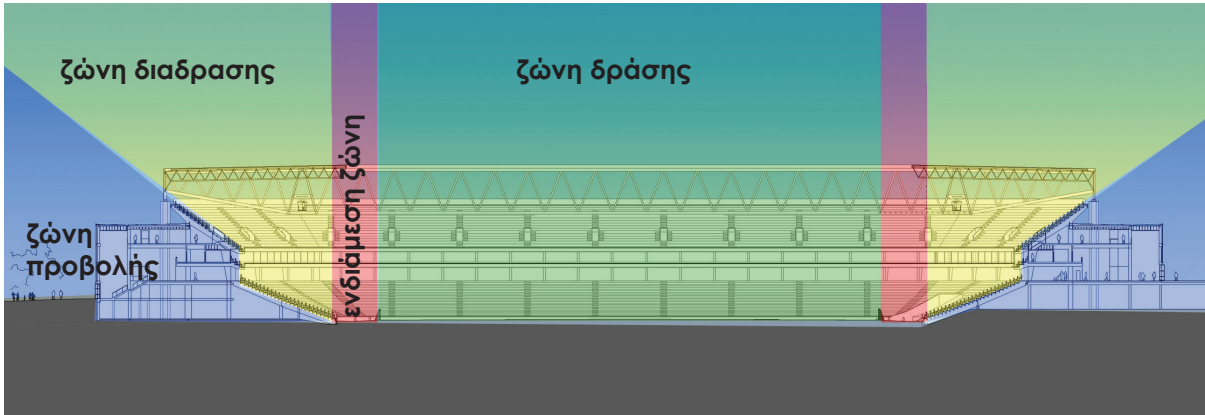


Ο επόμενος άξονας κατηγοριοποίησης απορρέει από το γεγονός ότι, στην σύγχρονη εποχή συνυπάρχουν όλες οι κατηγορίες γηπέδων. Τα γήπεδα – αλάνες, ενυπάρχουν πιθανά σε κάθε ελεύθερο χώρο οποιαδήποτε γειτονιάς του κόσμου. Αντίθετα τα γήπεδα – θέατρα συναντώνται σπανιότερα και φιλοξενούν συνήθως κάποια μορφή θεσμοθετημένου ερασιτεχνικού αθλητισμού. Τείνουν να εξαφανιστούν αφού στις μέρες μας δύσκολα βρίσκεται κεφάλαιο για την κατασκευή χώρου, που θα αποκλείει την πιθανότητα τηλεοπτικής αναμετάδοσης και εμπορικής αξιοποίησης. Τα γήπεδα – πλατό αποτελούν τον γενικό κανόνα ενώ η σύγχρονη τάση τα θέλει όλα να μεταλλάσσονται σε γήπεδα – matrix.

Φυσικά, στη σημερινή πραγματικότητα, τα όρια μεταξύ των κατηγοριών δεν είναι πάντα τόσο ξεκάθαρα. Εύκολα μπορεί σε ένα παράδειγμα γηπέδου – θεάτρου, να πραγματοποιούνται κάποιες τηλεοπτικές αναμεταδόσεις, χωρίς όμως τον εμπορικό παράγοντα, που μεταλλάσει τη θεαματική φύση του χώρου. Επίσης, πολλά γήπεδα – πλατό υιοθετούν στοιχεία των γηπέδων – matrix προκειμένου να ανέβουν κατηγορία, όπως η εγκατάσταση οθονών εντός τους, πράγμα που ισχύει για σχεδόν όλα τα σύγχρονα επαγγελματικά γήπεδα . Πάντα όμως θεωρούμε ότι οι βασικές θεαματοχωρικές συνθήκες κάθε κατηγορίας που ορίσαμε, συγκροτούν ένα ισχυρό σύνολο παραμέτρων, που αναδεικνύουν σε κάθε περίπτωση χαρακτηριστικές πτυχές της σχέσης χώρου- θεάματος.



πρόταση για το νέο Maracaña



## Μέθοδοι Ανάλυσης

Τα γήπεδα ποδοσφαίρου ανά τον κόσμο, αποτελούν σημαντικά κτήρια / σύμβολα, κτήρια / τοπόσημα με τεράστιο κοινωνικό και οικονομικό εκτόπισμα, ορίζουν ένα πεδίο εμπνευσμένων αρχιτεκτονικών και κατασκευαστικών έργων, καθώς φιλοξενούν και παράγουν το θέαμα με πολύ ιδιαίτερο τρόπο. Λόγω των πολλαπλών επιπέδων έκφρασης της θεαματικής πράξης, τα γήπεδα θα εξεταστούν σε 3 βασικές κλίμακες. Η 1η κλίμακα αναφέρεται στην **κλίμακα της πόλης** και περιγράφει την σχέση του γηπέδου με αυτήν αλλά και την προβολή αυτής της σχέσης μέσω της θεαματικής έκφρασης. Η 2η κλίμακα είναι η **κλίμακα του κτηρίου** και αναφέρεται στις υλικές παραμέτρους, που το συγκροτούν και πως αυτές επηρεάζουν την θεαματική διαδικασία. Τέλος, η 3η κλίμακα αναφέρεται στην **κλίμακα του ανθρώπου**, ασχολείται με τις επιμέρους φορτίσεις των υποκειμένων εντός του γηπέδου κατά την θεαματική διαδικασία, τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους και την δυναμική μεταξύ θεατών και θεάματος.

Σε δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, εξετάζοντας τα γήπεδα ως χωρικές μηχανές οργάνωσης θεάματος, που λειτουργούν σε 3 επίπεδα, προέκυψε ένας καταμερισμός ζωνών του γηπέδου ως κτήριο, που αποτελούν τα επιμέρους κομμάτια της θεαματικής διαδικασίας.

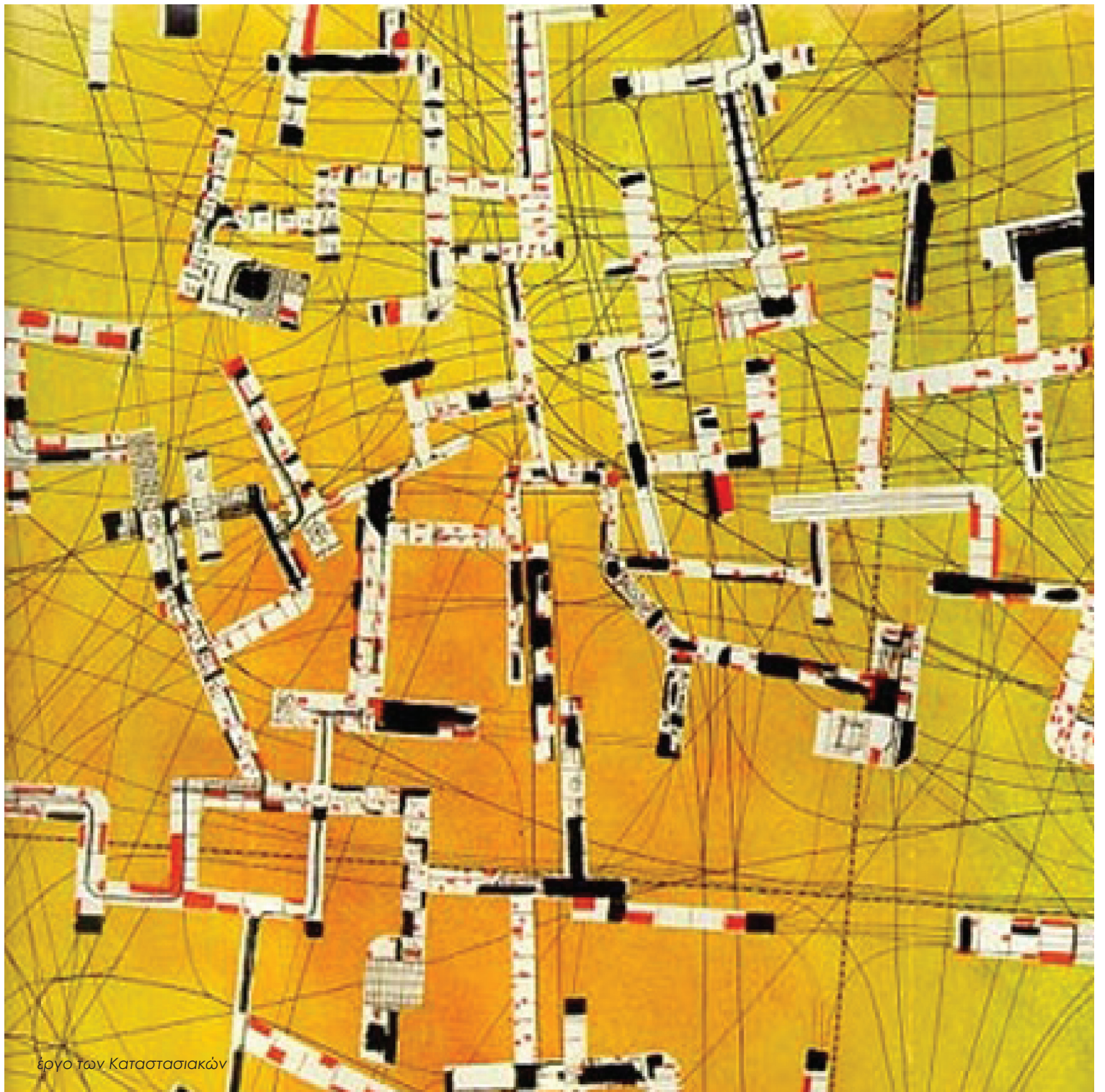
Ξεκινώντας από το εξωτερικό του κτηρίου, ονομάζουμε το κέλυφος (όψεις) του κτηρίου, καθώς και το σύνολο των χώρων που αποκαλύπτει η τομή «κρυμμένους» κάτω από τις κερκίδες, **«ζώνη προβολής»**. Συνεχίζοντας στο κύριο σώμα του γηπέδου, θεωρούμε ότι μπαίνουμε πια στον **«άμεσα θεαματικό χώρο»** δηλαδή το σύνολο των χώρων, που έχουν άμεση οπτική επαφή με τη θεαματική διαδικασία, την ώρα που αυτή διαδραματίζεται. Στην περίπτωση του γηπέδου – αλάνα αυτός ο χώρος δεν είναι σαφώς οριοθετημένος, καθώς όπως προαναφέραμε, δεν υπάρχει κατασκευή που να εγκλείει το θέαμα, άρα δεν υπάρχει και σαφής ορισμός της περιοχής που να έχει οπτική επαφή με αυτό. Στις υπόλοιπες τρεις κατηγορίες γηπέδων, ο άμεσα θεαματικός χώρος αφορά στο κενό που σχηματίζει το περιμετρικά διαμορφωμένο πλήρες. Ένα κενό με την κωνική μορφή «τασιού», που είναι το χαρακτηριστικότερο μορφολογικό στοιχείο που ενοποιεί αυτά τα γήπεδα.

Ορίζουμε ως **«ζώνη διάδρασης»** από το υψηλότερο επίπεδο θέασης μέχρι το χαμηλότερο, το χώρο δηλαδή που βρίσκονται οι θεατές. Στη συνέχεια το σύνολο των στοιχείων από την πρώτη σειρά θεατών, έως την γραμμή ορίου του αγωνιστικού χώρου, ορίζονται ως **«ενδιάμεση ζώνη»**, που νοείται ως ο διαχωριστικός χώρος μεταξύ θεατή και θεάματος. Τέλος, στον πυρήνα του γηπέδου, βρίσκεται η **«ζώνη δράσης»**, ο καθαρός, ποδοσφαιρικός, αγωνιστικός χώρος, που αποτελεί έναυσμα για την έναρξη της θεαματικής διαδικασίας.





***χωρικές μηχανές οργάνωσης θεάματος***



έργο των Καταστασιακών



# 3

## το γήπεδο στην πόλη

χωρικές μηχανές οργάνωσης θεάματος

### Γήπεδο - Αλάνα

«Χαμένες» μέσα στην πόλη, οι αλάνες μοιάζουν να ακροβατούν ανάμεσα στα όρια του βιωματικού και του αντιληπτικού. Οι ελεύθεροι αυτοί χώροι, στους οποίους διεξάγεται το αυθόρμητο παιχνίδι αντιμετωπίζονται από την επίσημη πολεοδομία ως χώροι κενοί, αναξιοποίητοι και χωρίς χρήση. Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται απλά για χώρους , όπου εμφανίζονται διάφορες ανεπίσημες κοινωνικές δραστηριότητες





και οι οποίοι αντιτίθενται στην ορθολογική οργάνωση του αστικού ιστού. Χώροι δυναμικής πυκνώσης, οι οποίοι δεν συγκροτούνται βάσει κυρίαρχων προτύπων κοινωνικής συμπεριφοράς αλλά μοιάζουν να φιλοξενούν μέσα τους, με εφήμερο τρόπο, ένα διαφορετικού τύπου θέαμα, το αυθόρμητο θέαμα. Ένα θέαμα του οποίου οι κανόνες δεν επιβάλλονται αλλά διαμορφώνονται κατά την διάρκεια του παιχνιδιού. Σε επίπεδο πόλης, οι αλάνες κάνουν την παρουσία τους αντιληπτή με τρόπο, που βασίζεται κυρίως στην βιωματική αντίληψη. Μοιάζουν να επισκιάζονται πίσω από πομπώδεις αστικές μορφές, όπως θέατρα, στάδια, μνημεία, όμως στο σύνολο τους συγκροτούν το διαφορετικό αστικό θέαμα, που ξεπερνά την υλικότητα του και κατακτά την συμβολική του υπόσταση.

Θα μπορούσαμε πιο εύκολα να κατανοήσουμε την λειτουργία τέτοιων χώρων, εισάγοντας την έννοια των **«αναπαραστατικών χώρων»**<sup>[1]</sup> του Lefebvre. Χώροι, οι οποίοι χαρακτηρίζονται κυρίως από την βιωματική τους ιδιότητα και την συμβολική τους υπόσταση, οι αλάνες μοιάζουν να φιλοξενούν το θέαμα με τρόπο αρκετά διαφορετικό. Οι εικόνες και οι αναπαραστάσεις δεν ακολουθούν κάποια κανονικότητα εφόσον ο χρόνος και η αλληλουχία των αναπαραστάσεων δεν είναι προκαθορισμένοι. Επομένως ο χώρος (κυρίαρχα βιωματικός) και οι εκφράσεις του δεν συγκροτούνται με βάση την στιγμή. Δεν υπάρχει υλικά προκαθορισμένος χώρος θεατών ή

θεόμενων. Αν συχνά επαναλαμβάνεται μια συγκεκριμένη χωρική συγκρότηση του θεάματος, αυτό προκύπτει κυρίως από μια βιωματική διαδικασία των συμμετεχόντων και όχι από κάποιον σχεδιασμό.

Στην περίπτωση των γηπέδων αυτών, η ζώνης προβολής μοιάζει μάλλον αόρατη αφού το θέαμα δεν περιορίζεται με υλικούς όρους αλλά αποτελεί προϊόν συλλογικής πράξης. Φαινομενικά, ο χώρος μοιάζει αμετάβλητος και ανοιχτός και το θέαμα εφήμερο και ακανόνιστο. Στην πραγματικότητα όμως αυτές οι «μαύρες» τρύπες του αστικού ιστού, συγκροτούν έναν πολύ σφιχτό δίκτυο θεαματικών ροών. Οι ροές αυτές μπορούν να γίνουν με τυχαίο τρόπο αντιληπτές στον μέσο περιπατητή και η μορφή τους να είναι ασαφής. Ταυτόχρονα όμως δείχνουν και αυτάρκειες αφού με πολύ γλαφυρό τρόπο αποκαλύπτουν τον μικρόκοσμο που περικλείουν, την έννοια της «γιορτής»<sup>[2]</sup>. Η «γιορτή» και ο χώρος του παιχνιδιού διατυπώνουν, σύμφωνα με τον Lefebvre, την συνθήκη για την ικανοποίηση λειτουργιών περιφρονημένων από το σύστημα. Η συμβολική διάσταση του χώρου και της δράσης αντιτίθεται στην δημιουργία κέντρων διαχωρισμού και επιβολής. Οι σύγχρονες αλάνες δείχνουν να επιβιώνουν στις σχισμές μιας κοινωνίας, η οποία ποσοτικοποιεί συστηματικά τον κοινωνικό χώρο. Με την εμφάνιση των οργανωμένων γηπέδων η «γιορτή» μοιάζει να απομακρύνεται, ενώ την θέση της έρχεται να πάρει η «ανανεωμένη γιορτή»<sup>[3]</sup>, που αποτελεί διακύβευμα της αστικής πραγματικότητας.

### Γήπεδο - Θέατρο

Στην πορεία εξέλιξης του θεάματος, δημιουργήθηκε η ανάγκη συγκρότησης του σε μια πιο υλική βάση. Το αυθόρμητο θέαμα γρήγορα αντικαταστάθηκε από το συμβολικό θέαμα. Το θέαμα στις αρχές του 20ου αιώνα, χρησιμοποιήθηκε κυρίως είτε ως βάση για την οικοδόμηση μιας συμπαγούς εθνικής ταυτότητας για τα κράτη τα οποία έμπαιναν σε καπιταλιστική τροχιά, είτε ως επίδειξη οικονομικής ισχύος για τις ήδη ανεπτυγμένες καπιταλιστικά δυνάμεις. Ζητήματα εθνικής ταυτότητας, ομοψυχίας και συνοχής ανέκυψαν έντονα μετά τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο. Στην περίπτωση της Βραζιλίας<sup>[4]</sup> για παράδειγμα, η κατάργηση της δουλείας, άφησε πίσω της ένα κενό, το οποίο καλύφθηκε εσπευσμένα με την προσαρμογή της χώρας στα ευρωπαϊκά πρότυπα. Έτσι ξεκίνησε η αφομοίωση της νέας εθνικής ταυτότητας από τις λαϊκές μάζες. Το αγγλικό μοντέλο είχε ήδη κάνει τα πρώτα βήματα του εκμοντερνισμού. Το θέαμα είχε πια δημιουργήσει τους όρους διάχυσης του. Ο εγκλεισμός του σε έναν χώρο, ο οποίος θα αποθεώνει την

δραστηριότητα που φιλοξενεί μέσα του, οδήγησε στην εμφάνιση των γηπέδων-θεάτρων. Ο χώρος του θεάματος αποτελούσε πια εθνική υπόθεση και ως εκ τούτου οργανώθηκε ως θεσμοθετημένη πια διαδικασία. Ως γήπεδα θέατρα αναφέρονται, οι πρώτοι χώροι θεαματικής αναπαράστασης του παιχνιδιού, οι οποίοι χωροθετήθηκαν με επίσημο τρόπο στον αστικό ιστό. Η εμφάνιση τους τον 19ο αιώνα, στην Αγγλία αποτέλεσε σταθμό για την εξάπλωση και την μορφή τους.

Χτισμένα στα όρια της πόλης, δίπλα σε βιομηχανικές περιοχές ή εργατικές συνοικίες τα γήπεδα αποτέλεσαν τις πρώτες χωρικές μηχανές οργάνωσης θεάματος. Η έντονη σχέση μεταξύ του ποδοσφαίρου και της αναπτυσσόμενης βιομηχανίας έγινε εξαιρετικά αντιληπτή στην διαδικασία εξάπλωσης του. Το ποδόσφαιρο συνέβαλλε στην προπαγάνδα των κανόνων, που διέπουν την λειτουργία ενός εργοστασίου<sup>[5]</sup>. Επομένως, συχνό ήταν το φαινόμενο να παίζουν οι εργάτες ποδόσφαιρο στο χώρο του εργοστασίου, γεγονός που δημιουργούσε ισχυρούς συναισθηματικούς δεσμούς μεταξύ του εργασιακού χώρου και του ίδιου του παιχνιδιού. Ενώ φαινομενικά το ποδόσφαιρο μπορεί να τόνωσε τις σχέσεις μεταξύ εργάτη-εργοδότη, ωστόσο χρησιμοποιήθηκε ώστε να «οργανώσει» τον ελεύθερο χρόνο των εργατών και σταδιακά να τους ενσωματώσει στην νέα κατάσταση, που υπαγόρευαν τα Βρετανικά και ευρωπαϊκά πρότυπα.

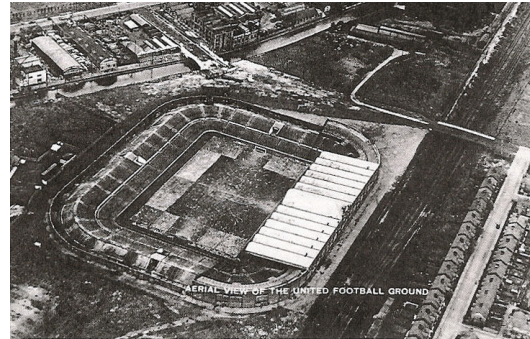


Αρχικά, η τοποθέτηση τέτοιων οικοδομημάτων στην πόλη δεν βασίστηκε σε κάποιο οργανωμένο σχέδιο αλλά προέκυψε από τις επείγουσες απαιτήσεις της εκβιομηχανισμένης αστικής εξάπλωσης. Συνήθως, τα μεγάλα γήπεδα τοποθετούνταν σε βιομηχανικές περιοχές, στα όρια της πόλης κοντά σε εργοστάσια, όπου ο αστικός ιστός ακόμα παρέμενε ασυμπλήρωτος. Για παράδειγμα το Wembley, χτίστηκε με αφορμή την Βρετανική Αυτοκρατορική έκθεση το 1923, στο ομώνυμο βόρειο προάστιο του Λονδίνου, το οποίο ξεκίνησε την εκβιομηχάνιση του με την εγκατάσταση της σιδηροδρομικής γραμμής στις αρχές του 19ου αιώνα<sup>[6]</sup>.

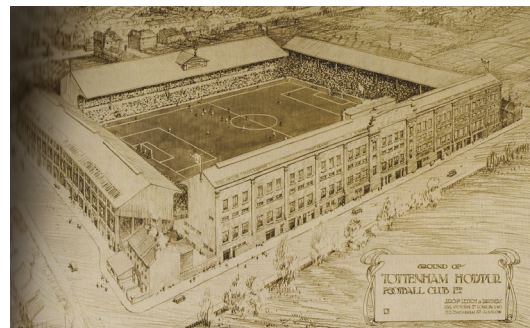
Ογκώδεις, μνημειακές κατασκευές, στα πρότυπα κατασκευής των εργοστασίων, σχεδιάστηκαν με στόχο να φιλοξενήσουν όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές. Το θέαμα που μέχρι τότε κατακερματισμένο σε διάσπαρτα αστικά κενά, με την εμφάνιση των γηπέδων-θεάτρων πυκνώνεται σε ένα σύστημα διακριτών πυρήνων. Ο εγκλεισμός του θεάματος υποδήλωνε και την συμβολική του σημασία. Τα γήπεδα θέατρα, συγκροτούν το θέαμα σε επίπεδο πόλης κυρίως βάσει των μορφών τους. Η τάση για θεαματοποίηση της μορφής τους αποτυπώθηκε κυρίαρχα στο σχήμα τους και στο μέγεθος τους. Έτσι ορίστηκε ο τρόπος με τον οποίο τα γήπεδα θα συνδιαλέγονταν με την πόλη. Η συμβολική αναπαράσταση στην μορφή έγινε η θεαματο-χωρική συνθήκη που θα χαρακτήριζε την ύπαρξη τους στον αστικό ιστό.



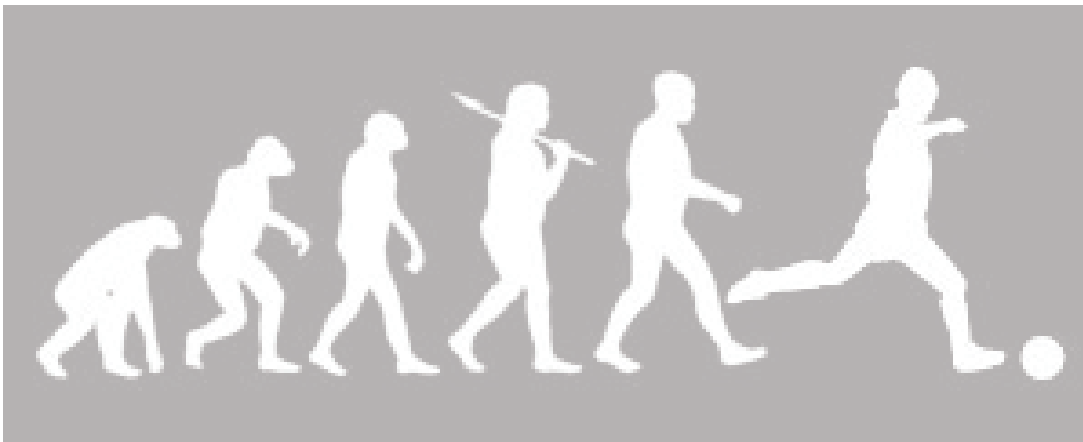
φωτογραφία του White Hart Lane από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα



φωτογραφία του Old Trafford από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα



σκίτσο του A. Leitch, White Hart Lane από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα



Η σημασία του συμβολισμού στην αναπαράσταση συνδέεται τόσο με την καθαρά φανξιοναλιστική άποψη της δημιουργίας ενός συμβόλου για ένα γεγονός όσο και με την ανάγκη έκφρασης της ίδιας της αναπαράστασης. Η ανάγκη για συμβολοποίηση δεν εκφράζει αφηρημένα την ανάγκη στείρας υπενθύμισης μιας συλλογικής μνήμης. Αντιθέτως, το σύμβολο μπορεί να μεταπηδήσει από το παρελθόν στο παρόν και να αποτελέσει το πεδίο έκφρασης αντιθέσεων. Το μνημείο, το σύμβολο παύουν να παίζουν τον ρόλο του «αφηγητή» και ενδύονται τον ρόλο του ενεργού συμμετόχου στην διαδικασία επαναπροσδιορισμού της φυσιογνωμίας τους<sup>[7]</sup>.

Στην περίπτωση του σταδίου, ο χώρος μπορεί να γίνει αντιληπτός ως σύμβολο των κοινωνικών επιτευγμάτων. Το Wembley ή αλλιώς το «Αυτοκρατορικό Στάδιο» σχεδιάστηκε από τους Sir John Simpson και Maxwell Ayrton, με αφορμή

την Βρετανική, Αυτοκρατορική Έκθεση του 1924, η οποία είχε ως στόχο την σύσφιξη των εμπορικών σχέσεων μεταξύ των αποικιοκρατών και των αποικιών τους. Στην συνέχεια καθιερώθηκε ως έδρα της εθνικής Αγγλίας, όπου κάθε χρόνο θα λάμβανε χώρα ο τελικός του Κυπέλλου<sup>[8]</sup>. Οι επιβλητικοί Δίδυμοι Πύργοι στην όψη του κτιρίου, εξυμνούσαν με πολύ



το Wembley στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα

γλαφυρό τρόπο την ισχύ της Βρετανικής μοναρχίας. Η μεγάλη αλέα, που κατέληγε στην είσοδο του γηπέδου, ανάμεσα στους Δίδυμους Πύργους, ενσάρκωνε το θέαμα της υποβολής του υποκειμένου σε κάτι «υψηλότερο». Οι πύργοι του Wembley από την εποχή της κατασκευής τους,

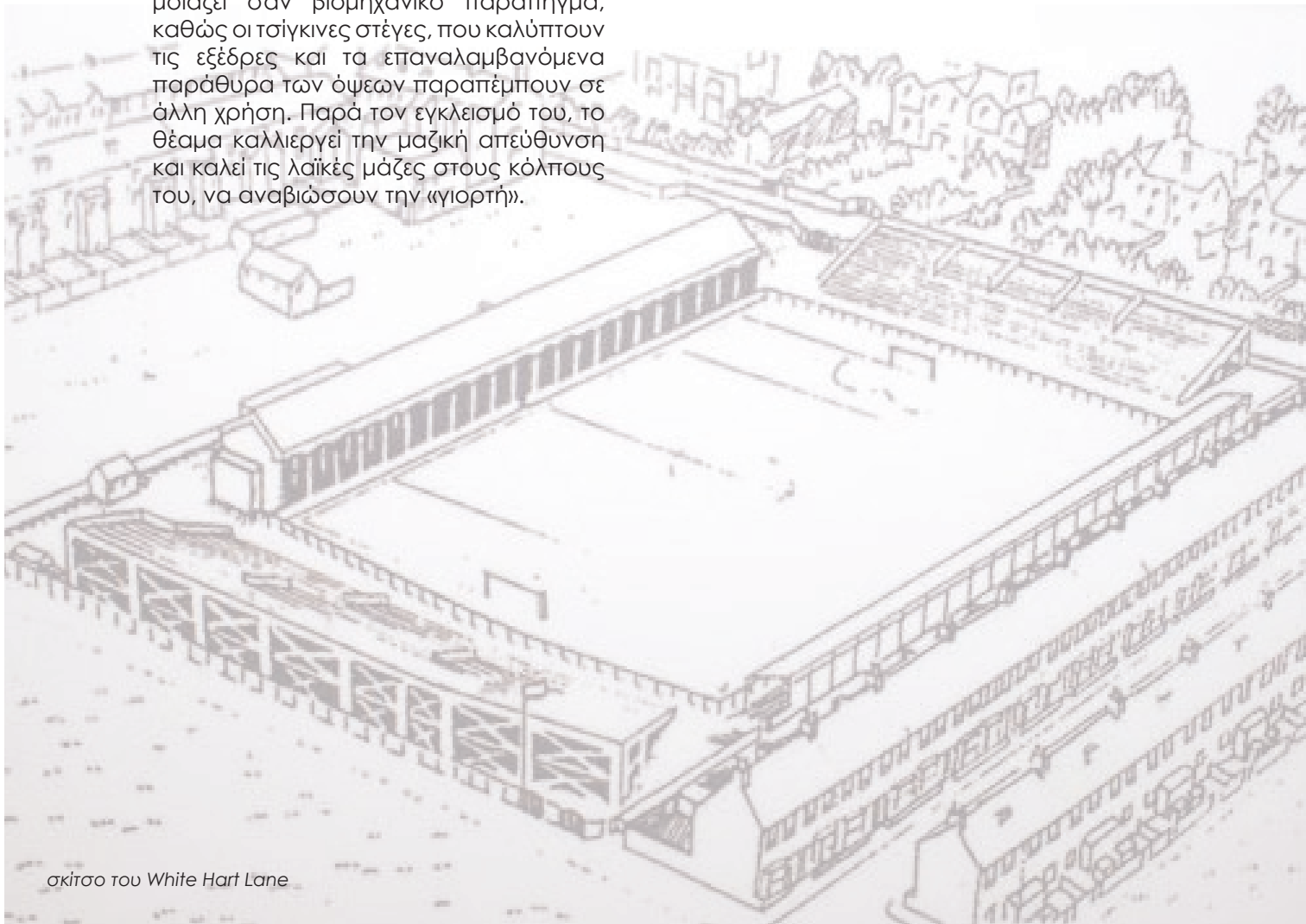
μέχρι και την κατεδάφιση τους, αποτέλεσαν σύμβολο της εθνικής ταυτότητας και της οικονομικής δύναμης της Αγγλίας. Το μεγάλο γήπεδο και οι μεγάλες αθλητικές διοργανώσεις λειτούργησαν ως εγγυητές της εθνικής συνοχής.



η αλέα που οδηγούσε  
στο Wembley



Στην περίπτωση του White Hart Lane της Tottenham, το γήπεδο κατέλαβε τον χώρο ενός εγκαταλελειμμένου παιδικού σταθμού και ανακαινίστηκε γρήγορα με βάση τα εργοστασιακά πρότυπα<sup>[9]</sup>. Στο προάστιο Tottenham του βόρειου Λονδίνου, δίπλα από ένα παλιό ζυθοποιείο το γήπεδο της γειτονιάς μοιάζει σαν βιομηχανικό παράπηγμα, καθώς οι τσιγκινες στέγες, που καλύπτουν τις εξέδρες και τα επαναλαμβανόμενα παράθυρα των όψεων παραπέμπουν σε άλλη χρήση. Παρά τον εγκλεισμό του, το θέαμα καλλιεργεί την μαζική απεύθυνση και καλεί τις λαϊκές μάζες στους κόλπους του, να αναβιώσουν την «γιιορτή».



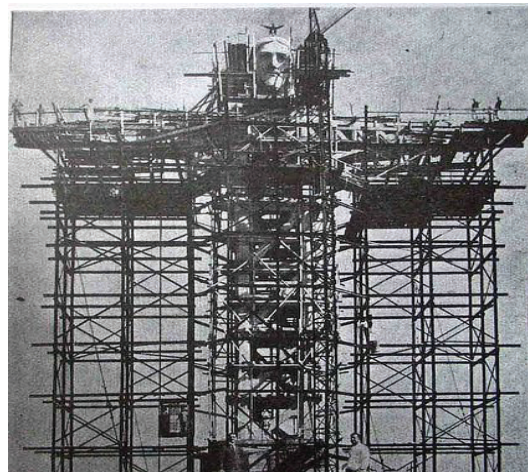
σκίτσο του White Hart Lane

Η εικονογραφία τέτοιων κατασκευών δομήθηκε κυρίως γύρω από την συμβολική αναπαράσταση διαφόρων εννοιών, όπως η επίδειξη ισχύος, η εθνική ταυτότητα, η ταξική αντιπαράθεση κλπ. Τα γήπεδα λοιπόν συμπεριφέρονται ως χώροι συμβολικών αναπαραστάσεων και χαρακτηρίζονται έντονα από ένα ύφος «μνημειακότητας»<sup>[10]</sup>. Η ζώνη προβολής, μέσω της μορφής αποτελεί το φίλτρο διάχυσης του θεάματος στην πόλη. Μέσω αυτής προσδιορίζεται, ο χώρος, ο χρόνος και η φύση της θεαματικής διαδικασίας. Η ικανότητα των γηπέδων να γίνονται αντιληπτά σε επίπεδο πόλης συνίσταται κυρίως στην ανάκτηση μνήμης μέσω της αναπαράστασης, δηλαδή της μορφής. Μορφή, η οποία μετατρέπεται σε βίωμα και εμπειρία. Επομένως η διαλεκτική μορφής-λειτουργίας τους, αποτυπώνει τον θεαματική τους έκφραση.

Για τον Lefebvre η πόλη ως έργο, πρακτικό και αισθητό δεδομένο έχει την μοναδική ικανότητα να διατυπώνει κοινωνικές σχέσεις μέσω υλικών δομών<sup>[11]</sup>. Η διερεύνηση του χώρου της πόλης λοιπόν δεν καταναλώνεται μονάχα στην μελέτη του εξωτερικού του περιβλήματος, αλλά επικεντρώνεται και στους παράγοντες που οργανώνουν την εμπειρία και την μνήμη ενός χώρου ως κυρίαρχο στοιχείο για την κατανόηση του. Η θεαματοχωρική συνθήκη μέσα από τον συμβολισμό υλοποιεί με αρκετά εύγλωττο τρόπο την βιωματική αντίληψη του χώρου (αναπαραστατικού χώρου του Lefebvre). Το συμβολικό θέαμα μοιάζει κυρίως να βιώνεται μέσω των μορφών

και να συγκροτεί τις προϋποθέσεις για την αποτύπωση του ως εμπειρία. Τα μνημεία στέκουν στην πόλη ενεργοποιώντας συσσωρευμένη εμπειρία. Εφόσον λοιπόν, η αλληλουχία αναπαραστάσεων είναι το στοιχείο που συντηρεί τον μύθο, τότε το στοιχείο που καθιστά αντιληπτό τον μύθο είναι το μνημείο.

Όπως τα μνημεία, έτσι και τα στάδια αφηγούνται την εμπειρία τους. Άλλοτε άδεια και επιβλητικά, άλλοτε γεμάτα και εκθαμβωτικά, δεν παύουν να φιλοξενούν στα σπλάχνα τους, μια μικρή πόλη. Τις ελάχιστες ώρες λειτουργία τους μοιάζουν εκείνα να είναι η πόλη. Μια χοάνη που ανοιγοκλείνει και πυκνώνει μέσα της κοινωνικές και χωρικές σχέσεις. Το κέλυφος μοιάζει να οριοθετεί το θέαμα μέσα του. Ωστόσο το ίδιο το κέλυφος του γηπέδου εν τέλει λειτουργεί σαν φίλτρο, το οποίο εγκαλεί τα υποκείμενα στην λειτουργία του, χωρίς να αποκαλύπτει το εσωτερικό του.



Τα μνημεία συμβάλλουν στην αίσθηση κατοχής ταυτότητας<sup>[12]</sup>. Στην περίπτωση των γηπέδων – θεάτρων, η έννοια της «ταυτότητας» γίνεται κυρίαρχη. Νίκη ή ήττα, είναι το δίπολο που ορίζει το «γεγονός». Το γεγονός με την σειρά του επικαθορίζει μια σειρά αντιληπτικών στοιχείων, που διαμορφώνουν την «ταυτότητα». Η «ταυτότητα» είναι παρούσα σε κάθε κομμάτι της πόλης. Στην περίπτωση όμως των σταδίων, η έννοια αυτή παίρνει κυριαρχικά χαρακτηριστικά. Και αυτό διότι το στάδιο λειτουργεί ως «πυκνωτής», συγκεντρώνοντας όλο το κοινωνικό φάσμα της πόλης μέσα σε έναν, οπτικά τουλάχιστον, περιορισμένο χώρο. Ο «χώρος» του σταδίου επηρεάζει και εμπλέκει τις ταυτότητες όλων των κομματιών της πόλης. Τα αστικά γεγονότα, όπως οι ποδοσφαιρικοί αγώνες, προσφέρουν μια εναλλακτική εικόνα για την ίδια την κοινωνία. Πιο συγκεκριμένα, οι αστικοί εορτασμοί αποτελούν ταυτόχρονα το όχημα της μονιμότητας και της αλλαγής. Μπορούν να επαναδιαπραγματευθούν ή ακόμα και να αναθεωρήσουν την κοινωνική οργάνωση.

Στην περίπτωση του Μαρακανά, αυτού του «μεγαλοπρεπούς ναού των σπορ», θα τελειοποιούνταν η εικόνα του Ρίο ως της νέας αστικής μητρόπολης της Λατινικής Αμερικής. Επίσης η κατασκευή ενός μεγαλειώδους μνημείου θα σήμαινε και την ύπαρξη μιας εργατικής τάξης σύγχρονης, ικανής να ανταγωνιστεί τις αντίστοιχες των ανεπτυγμένων κρατών και ο βραζιλιάνικος λαός θα απολάμβανε

ένα αίσθημα ενότητας και ισότητας. Το πρώτο μεταπολεμικό Παγκόσμιο Κύπελλο του 1946 θα γινόταν μοναδική ευκαιρία για την σφυρηλάτηση του εθνικού αισθήματος και το Μαρακανά, το μοναδικό σκηνικό για την μεταφορά του έργου<sup>[13]</sup>.





το γήπεδο στην πόλη

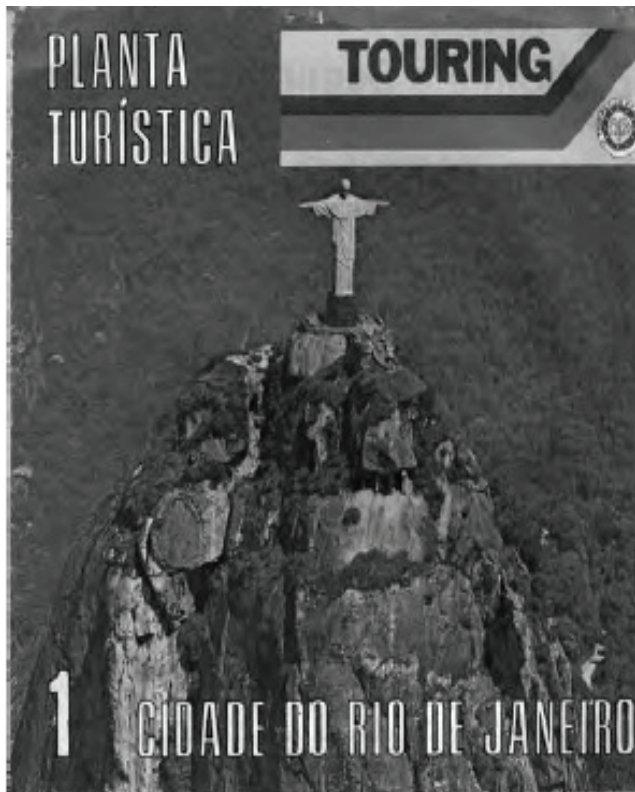


Μια άλλη πτυχή των γηπέδων –πλατό είναι η προβολή τους ως επίτευγμα τεχνικού έργου. Συνήθως το μεγαλύτερο ποσοστό της τεχνογνωσίας σε αυτές τις περιπτώσεις καταναλώνεται στην κατασκευή υπερσύγχρονων συστημάτων στέγασης. Γιγάντιες ασίδες και χωροδικτυώματα στεγάζουν πια αυτά τα υπερμεγέθη κτίρια δημιουργώντας ένα επιπλέον φίλτρο εγκλεισμού του θεάματος. Καλύπτοντας την εσωτερική περιμετρική ακτίνα του γηπέδου, τα στέγαστρα αυτά, αποτελούν μια ακόμα διαφήμιση της ανεπτυγμένης τεχνολογίας και των επιτευγμάτων της. Επίσης τα εξελιγμένα συστήματα φωτισμού, κάνουν την πρώτη εμφάνιση τους στα γήπεδα-πλατό, προαναγγέλλοντας την έλευση των γηπέδων –Matrix και του απόλυτου θεάματος ως την θεαματική αποθέωση τους στην πόλη.

Συμπερασματικά,θα μπορούσαμε να πούμε πως, εξελικτικά τα γήπεδα-πλατό ενεργούν κυρίαρχα ως τοπόσημα μέσα στην πόλη. Δηλαδή ως σημεία σημαντικής αστικής αναφοράς, τα οποία αποτυπώνουν στην μορφή τους την ίδια την «εικόνα» που προσπαθεί η πόλη να εκπέμψει. Το Wembley για το Λονδίνο, το Maracanã για το Ρίο και το Camp Nou για την Βαρκελώνη αποτελούν παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο η πόλη «προσπαθεί» να χτίσει την εικόνα της. Εικόνα, η οποία προσδοκά να είναι αρκούντως καταναλωτική, δηλαδή τηλεοπτική. Τα τοπόσημα ως τουριστική ατραξιόν, επιχειρούν μέσω του κελύφους τους να δείχνουν εξωστρεφή,

επαναπροσδιορίζοντας την σχέση τους με την πόλη. Παρόλο το εφήμερο της λειτουργίας εκείνα δείχνουν να ξεπερνούν τον χρόνο και να εδραιώνουν την παρουσία τους ως εμβλήματα της «Κοινωνίας του Θεάματος».





Corcovado

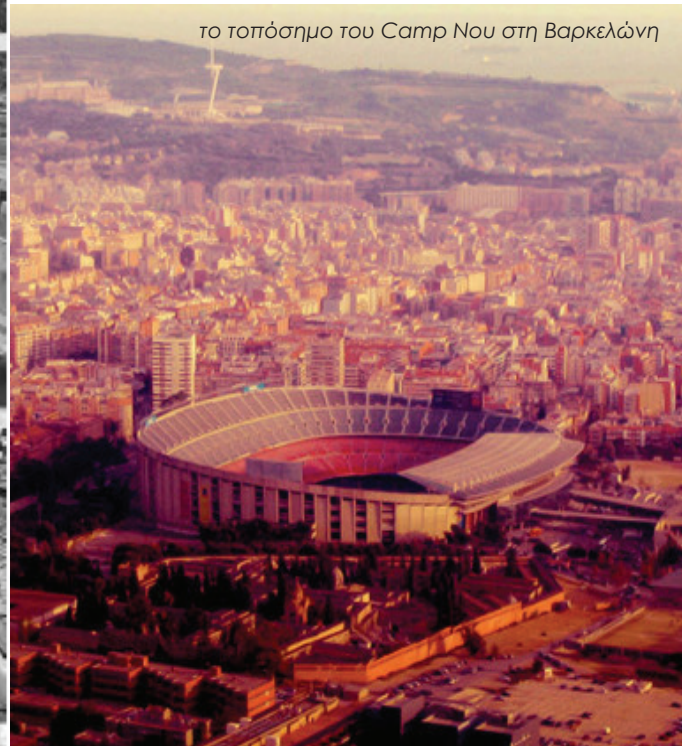


το γήπεδο στην πόλη



το Maracaña ως τουριστικός προορισμός

το τοπόσημο του Camp Nou στη Βαρκελώνη

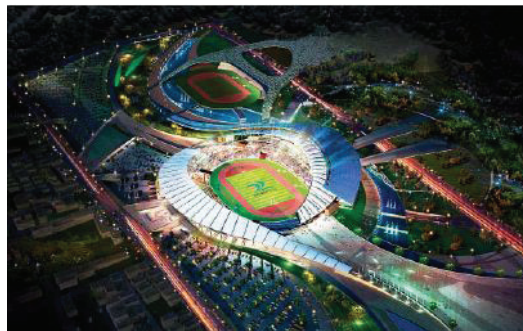






### **Γήπεδο - Matrix**

Το απόλυτο θέαμα, έρχεται να διατυπώσει με ακραίο τρόπο την σχέση αντίληψης-εικόνας. Η αναπαράσταση αποτελεί αυτοσκοπό στην μορφή και το κατεξοχήν αισθητό μετατρέπεται σε μια ψεύτικη εικόνα. Στην αντίληψη της πόλης, τα γήπεδα Matrix εκφράζουν την διαλεκτική μορφής-αναπαράστασης, η οποία τα καθιστά ένα άλλο «αστικό θέαμα».



παραδείγματα γηπέδων - matrix

γήπεδο του μέλλοντος





Η χωροθέτηση των γηπέδων – Matrix στον αστικό ιστό βασίζεται κυρίως στην αντίληψη τους ως χωρικούς πυκνωτές, οι οποίοι όσο σύντομα γεμίζουν άλλο τόσο σύντομα αδειάζουν. Η κατάλληλη λοιπόν θέση για τέτοιας έκτασης οικοδομήματα βρίσκεται σχεδόν πάντα σε περιοχές, με δυνατότητες βέλτιστης συγκοινωνιακής και λειτουργικής κάλυψης. Η χρήση τους μερικές φορές παρομοιάζεται τόσο «βαριά» όσο η χρήση ενός αεροδρομίου. Συνήθως τα γήπεδα αυτά τοποθετούνται εκτός του κέντρου σε αραιοδομημένες εκτάσεις έτσι ώστε να δεσπόζουν με κυρίαρχο τρόπο στον αστικό περιβάλλον. Στην περίπτωση του Allianz Arena στο Μόναχο παρατηρείται η συγκρότηση ενός τεράστιου δικτύου συγκοινωνιών -λειτουργιών τριγύρω του, ενώ χαρακτηριστικά αποκόπτεται από τον υπόλοιπο αστικό ιστό. Επίσης, συχνά παρατηρείται η κατασκευή τους δίπλα στο υγρό στοιχείο, ως δείγμα εξωραϊσμού της παρουσίας τους. Ένα φανταχτερό γήπεδο δίπλα σε δάσος ή θάλασσα με μεγάλο κόστος κατασκευής εξασφαλίζει την άνοδο των μετοχών της εταιρείας. Πιο συγκεκριμένα, το Bird's Nest (Η Φωλιά του Πουλιού) των Hertzog και de Meuron για τους Ολυμπιακούς του Πεκίνου το 2008 χτίστηκε δίπλα σε λίμνη, απαλλοτριώνοντας τις κατοικίες 6.000 ανθρώπων και εγκαλώντας τους θεατές στο όραμα μιας «Πράσινης, βιοκλιματικής αρχιτεκτονικής»<sup>[18]</sup>.

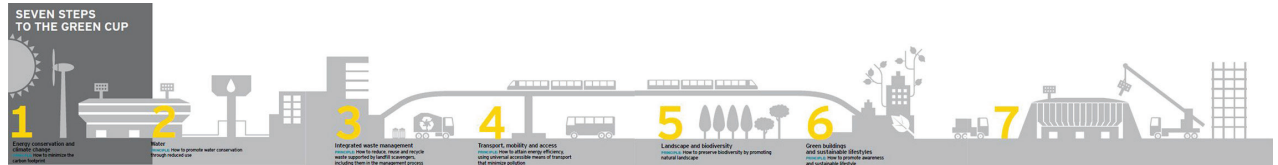


άποψη του Allianz Arena



άποψη της Φωλιάς του Πουλιού



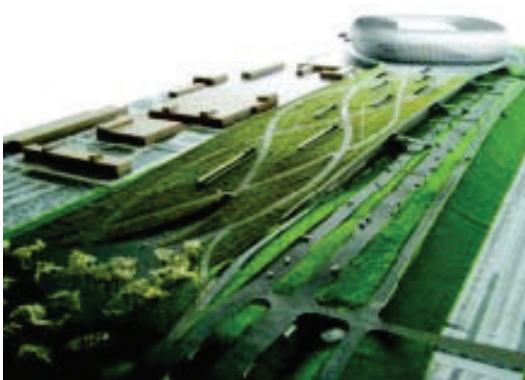


εντυπωσιακή εικόνα από τη Φωλιά του Πουλιού

Στην πραγματικότητα, το γήπεδο-matrix αποτελεί το ίδιο ένα θέαμα στην πόλη. Η στρατηγική σχεδιασμού του έχει έναν και μόνο στόχο, την αυτοαναφορικότητα. Είναι η στιγμή, που η αρχιτεκτονική γίνεται το ίδιο το θέαμα. «Ποτέ άλλοτε δεν ήταν η αρχιτεκτονική στην μόδα όσο σήμερα», αναφέρει ο Franco Ia Cecla στο «Ενάντια στην Αρχιτεκτονική»<sup>[19]</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της signature architecture στο σήμερα, αποτελούν τα γήπεδα ποδοσφαίρου. Αυτά τα άρτια τεχνολογικά κατασκευάσματα πουλούν άριστα το θέαμα, την εικόνα. Τεράστια σε μέγεθος και κόστος δικαιολογούν συνήθως την ύπαρξη τους μέσω της θεαματοποίησης της κατασκευής τους. Αυτοαναφορικές μορφές, που μοιάζουν να αρνούνται να συνδιαλέγουν με το περιβάλλον τους. Ο αρχιτέκτονας καλείται απλά να βάλει ένα περιτύλιγμα, μια σφραγίδα, ένα brand name, αφού η υπόλοιπη, η ουσιαστική αρχιτεκτονική των γηπέδων εμπίπτει σε κανόνες και περιορισμούς επιβεβλημένους από εξωτερικούς παράγοντες, όπως η FIFA και η UEFA. Οι περιορισμοί αυτοί είναι τόσο αυστηροί, ώστε να πληρούν όλους τους κανόνες ασφαλείας και τα θεαματικά standard, που το μόνο που απομένει στον αρχιτέκτονα είναι η δημιουργία της εκθαμβωτικής επιδερμίδας, που θα «ντύσει» το θέαμα.

Η χρωματιστή ψηφιακή φούσκα του Allianz Arena, των Hertzog και de Meuron επίσης, στο Μόναχο συμβολίζει την προσαρμοστικότητα του κελύφους στην θεαματική διαδικασία, αφού το γήπεδο ανήκει τόσο στην Bayern όσο και στην TSV Μονάχου<sup>[20]</sup>. Επίσης, η ονομασία του γηπέδου προέκυψε ως ένδειξη οικονομικής ανταποδοτικότητας μεταξύ της χορηγούς εταιρείας Allianz και της πόλης του Μονάχου. Η «Φωλιά του Πουλιού», των ιδίων, στο Πεκίνο, συμβολίζει την οικονομική ανάπτυξη της Κίνας, ως ανερχόμενης δύναμης, αφού

η φωλιά αναφέρεται στον φοίνικα, που αναγεννιέται από την στάχτη του. Η όψη του γηπέδου με τα περίτεχνα πλεξίματα, υποδεικνύει το φωτεινό εσωτερικό του, τον απόλυτο θεαματικό χώρο, που αγκαλιάζει. Για τους δημιουργούς του, η «Φωλιά του Πουλιού» αντικατοπτρίζει την υψηλή ποιότητα του παραγόμενου θεάματος, αποκλειστικού και εξαιρετικά αυτοαναφορικού<sup>[21]</sup>. Η αρχιτεκτονική αυτή μοιάζει θεαματική και δύσκολα οικειοποιήσιμη. Επανερχόμενοι στην έννοια της διαφήμισης, η signature architecture προκαλεί την διαρκή θεαματοποίηση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Επιβάλλεται στο δομημένο περιβάλλον, στην εμπειρία του χώρου και στην συλλογική μνήμη, δημιουργώντας σύμβολα, σύμφωνα με τις εικόνες της.



εικόνες του Allianz Arena



Στην επιβολή έντονων εικόνων, ιδιαίτερο ρόλο παίζει το περίγραμμα. Η ισχυρή εικονικότητα είναι αυτή που προσδιορίζει την ικανότητα αντίληψης του θεάματος σε επίπεδο πόλης. Η κορυφογραμμή ενός σταδίου τώρα πια μετατρέπεται σε αυτοσκοπό. Μια εικόνα, για να είναι χρήσιμη, πρέπει να έχει ταυτότητα, δηλαδή να είναι αναγνωρίσιμη ως μεμονωμένη ολότης. Η μορφή για να είναι πετυχημένη θα πρέπει να γίνεται αισθητή στην κορυφογραμμή της πόλης.

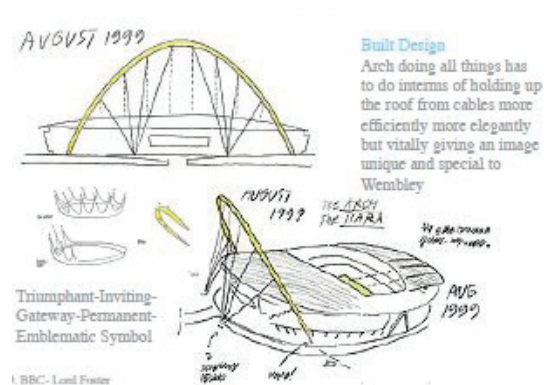


το εντυπωσιακό γήπεδο - matrix της Φωλιάς του Πουλιού





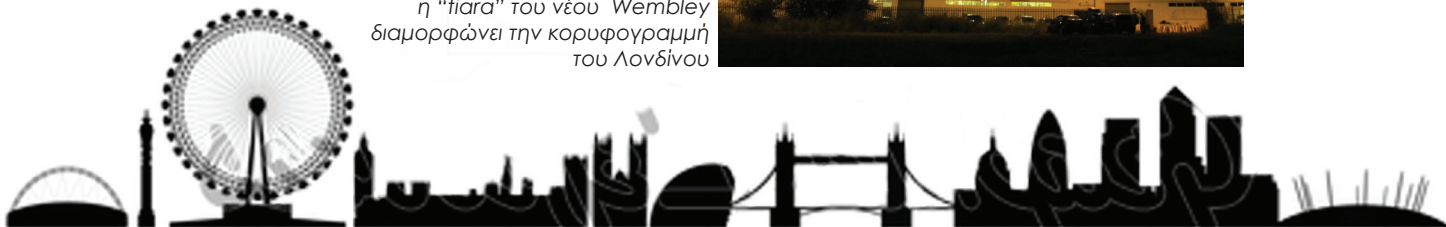
Μιλάμε λοιπόν για ένα νέο συντακτικό των μορφών, που επιβάλλονται ως αισθητό δεδομένο στην διαδικασία αντίληψης του χώρου και τους θεάματος. Η τεράστια επιβλητική αψίδα του νέου Wembley, η αλλιώς «τιάρα» λόγω του σχήματος της αλλά και της σημειολογίας της, αντικατέστησε του παλιού Δίδυμους Πύργους, στα σχέδια του N. Foster και ως εκ τούτου καθιερώθηκε ως το νέο σύμβολο του παγκόσμιου ποδοσφαίρου. Σύμφωνα με τα λόγια του δημιουργού, στόχος ήταν η επανάκτηση ενός συμβόλου, ορατού στην κορυφογραμμή του Λονδίνου, το οποίο θα έκανε το στάδιο αναγνωρίσιμο όχι μόνο στην πόλη αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο [22]. Δίπλα στο γήπεδο, η γέφυρα White Horse bridge (ονομασμένη προς τιμήν του τελικού κυπέλλου του 1923), χτίστηκε επίσης το 2006 ως διάδρομος επικοινωνίας μεταξύ του σιδηροδρομικού σταθμού του Wembley και του γηπέδου [23]. Η γέφυρα που σχεδιάστηκε από τους δημιουργούς του London Eye και αποτέλεσε μέρος ενός ευρύτερου σχεδίου ανάπτυξης της γύρω περιοχής του σταδίου, σηματοδοτεί με πολύ έντονο τρόπο το πέρασμα από το «κανονικό» στο «ιερό», δηλαδή την πορεία των θεατών προς το απόλυτο θέαμα.



η γέφυρα White Horse bridge



η "tiara" του νέου Wembley διαμορφώνει την κορυφογραμμή του Λονδίνου



Επόμενο στοιχείο, που σηματοδοτεί την πορεία προς τα γήπεδα – Matrix είναι η αλλαγή του ονόματος των γηπέδων. Το brand naming εταιρειών στο γήπεδο παίρνει σάρκα και οστά την τελευταία δεκαετία. Πρόκειται για μια τάση που προήλθε από την Αμερική και η οποία μετατοπίζει το κέντρο βάρους στην σημασία των χορηγών αγνοώντας την παλαιότερη ονομασία, που συνήθως παρέπεμπε και αυτή με διαφορετικό τρόπο σε ονόματα ευεργετών. Για παράδειγμα το γήπεδο Mercedes Benz Arena στη Στουτγάρδης, ('asp'architkten), το οποίο παλαιότερα διατηρούσε την ονομασία Adolf Hitler Kampfbahn (δηλαδή το πεδίο μάχης του Χίτλερ)<sup>[24]</sup>, το Veltins Arena της Schalke (αρχιτέκτονας ο H.Petschnigg) και το Emirates Stadium της Arsenal (N. Foster), είναι μερικά παραδείγματα γηπέδων, που έχουν πουλήσει τα δικαιώματα επωνυμίας τους σε μεγάλες επιχειρήσεις.

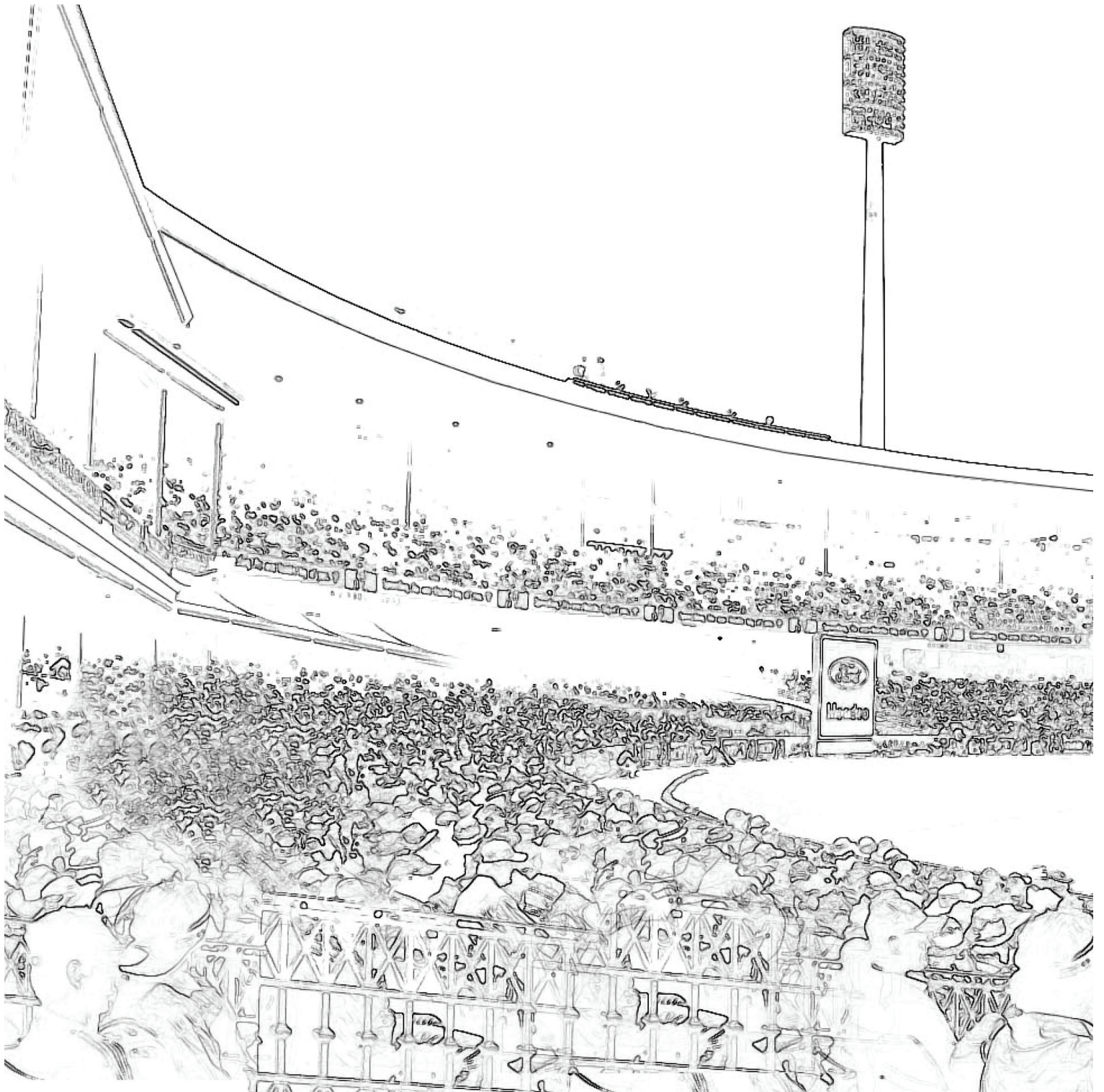
Είναι εκπληκτικό το πώς, στην σύγχρονη εποχή, αυτά τα συμπαγή οικοδομήματα κάνουν αισθητή την παρουσία του όχι μόνο κατά την διάρκεια τέλεσης ενός ποδοσφαιρικού αγώνα αλλά και τον υπόλοιπο χρόνο. Αποτελεί σύγχρονη τάση στον σχεδιασμό τους, να περιλαμβάνουν επιπλέον λειτουργίες, που θα μπορούν να τα κρατούν ενεργά καθ' όλο τον χρόνο. Στόχος λοιπόν είναι η πολυχρηστικότητα τους ιδιότητα, η οποία παραπέμπει μάλλον περισσότερο στην

λογική των mall. Το απόλυτο θέαμα εκφράζεται τώρα πια ως αστικό θέαμα ορατό και αντιληπτό στον ευρύτερο αστικό ιστό. Οι τελετουργίες, που λαμβάνουν χώρα εντός του γηπέδου, πια αποτελούν κομμάτι μιας ευρύτερης τελετουργικής, θεαματικής διαδικασίας σφικτά οργανωμένης. Η πρόσβαση, η συγκοινωνία, οι περιμετρικές λειτουργίες του γηπέδου και οι εορτασμοί αποτελούν απλά φίλτρα στην σταδιακή μέθεξη στο θέαμα. Οι έντονοι φωτισμοί, τα πυροτεχνήματα, τα οπτικά και ηχητικά εφέ συμπληρώνουν επιπλέον το παζλ του απόλυτου θεάματος. Τα γήπεδα – Matrix αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα χωρικών μηχανών οργάνωσης θεάματος, οι οποίες εκπέμπουν το θέαμα στην πόλη. Κατά την διάρκεια της λειτουργίας τους, η πόλη δείχνει να στρέφεται προς τον θεαματικό πυρήνα. Η μορφή τους φαίνεται να το «αγκαλιάζει» με αυστηρό τρόπο, ως προνόμιο μιας ελίτ θεατών, ταυτόχρονα όμως τα γήπεδα – Matrix επιδιώκουν να γίνουν τα ίδια το θέαμα. Σε λειτουργία ή όχι, η θεαματική τους έκφραση αποτελεί αυτοσκοπό, κάτι το οποίο μας κάνει να αναρωτιόμαστε αν τελικά αποτελούν χώρους παραγωγής θεάματος ή το ίδιο το θέαμα.



VELTINS  ARENA

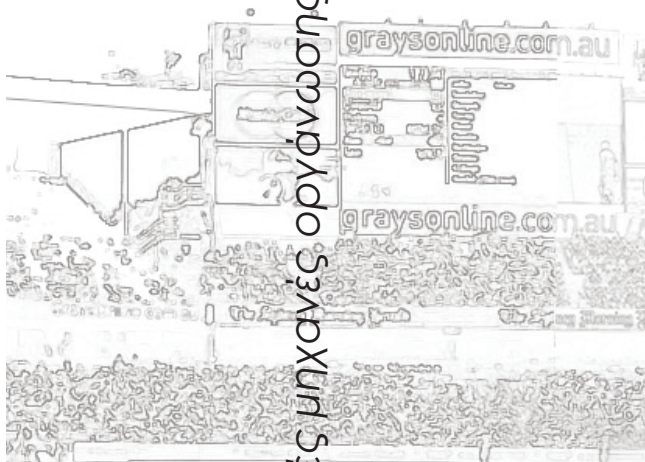






# 5 το γήπεδο και ο θεατής

χωρικές μηχανές οργάνωσης θεάματος



Σε αυτή την κλίμακα εστιάζουμε στον άμεσα θεαματικό χώρο και εξετάζουμε τη χωρική φύση της θεαματικής διαδικασίας υπό το πρίσμα του θεατή. Δηλαδή, το πώς η χωρική πραγματικότητα μεταβάλλεται καθώς και τις επιρροές που μπορεί να ασκεί το σύνολο των θεαματικών στοιχείων στο υποκείμενο, θεωρώντας πως ο θεατής αποτελεί συνιστώσα της παραγωγής του θεάματος. Λουσμένοι στο φως, ντυμένοι ή βαμμένοι με συγκεκριμένα χρώματα, τραγουδώντας θέματα με σχετικό περιεχόμενο, οι θεατές ενός γηπέδου είναι πραγματικοί, θεαματικοί παράμετροι και ως τέτοιοι επηρεάζουν τη θεαματοχωρική συνθήκη. Το ενδιαφέρον έγκειται κυρίως στον τρόπο αλληλεπίδρασης της ζώνης διάδρασης και της δράσης (σχέση: θεατής – θέαμα), και στις σχέσεις, χωρικές και μη, που αναπτύσσονται μεταξύ των ίδιων των θεατών (σχέση: θεατής – θεατής). Συνήθως τα όρια θεατή – θεάματος σε αυτή την περίπτωση είναι δυσδιάκριτα καθώς η αλληλοτροφοδότηση τους είναι αυτή που εν τέλει διαμορφώνει το τελικό αποτέλεσμα.

### Γήπεδο Αλάνα

Στην περίπτωση του γηπέδου-αλάνα, ο αγωνιστικός χώρος είναι η ζώνη δράσης και οι περιβάλλοντες χώροι του μπορούν να θεωρηθούν η ζώνη διάδρασης. Η ενδιάμεση ζώνη απουσιάζει χαρακτηριστικά και η μοναδική ένδειξη διαχωρισμού ζώνης δράσης και διάδρασης είναι η γραμμή ορίου του αγωνιστικού χώρου (που και αυτή μπορεί να αμφισβητηθεί). Επομένως η αρχή και το τέλος των δύο αυτών ζωνών είναι αρκετά ασαφής. Η είσοδος και έξοδος στον αγωνιστικό χώρο γίνονται ελεύθερα και ορίζονται από τα ίδια τα υποκείμενα που συμμετέχουν. Οι ρόλοι του παίκτη και του θεατή είναι επίσης ασαφείς, καθώς οποιοσδήποτε εντός του γηπέδου, θεωρητικά μπορεί να αναλαμβάνει διπλό ρόλο. Ο θεατής είναι ενεργός διαμορφωτής της διαδικασίας, με άμεσο τρόπο.

Στην συγκεκριμένη κατηγορία γηπέδου υπάρχει ελάχιστη χωρική οργάνωση, άρα και οι σχέσεις μεταξύ των θεατών έχουν ιδιαίτερα απροσδιόριστο

χαρακτήρα. Οι θεατές έχουν πλήρη ελευθερία κινήσεων εντός της ζώνης διάδρασης κάτι που ενισχύει τον αυθορμητισμό ανάμεσα σε θεατές και θεόμενους.

Γίνεται αντιληπτό πως η απουσία οργάνωσης του άμεσα θεαματικού χώρου επιδρά άμεσα και στην θεαματική διαδικασία. Στη περίπτωση λοιπόν του γηπέδου-αλάνα τελείται ένα αυθόρμητο θέαμα, που δεν διέπεται από επιβεβλημένους κανόνες. Ο χώρος, η ώρα και η διάρκεια τέλεσης συνδιαμορφώνονται, οιασθηροί κανόνες απουσιάζουν καθώς βρισκόμαστε στο στάδιο πριν την θεσμοθέτηση της συνολικής διαδικασίας. Η δυναμική του χώρου φέρει χαρακτηριστικά παιχνιδιού, μίας ελεύθερης συνεύρεσης ανθρώπων, της αυθόρμητης κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Το γήπεδο-αλάνα φιλοξενεί μια ιδιαίτερη πραγματικότητα, που συνήθως έρχεται σε ρήξη με τις καθιερωμένες, κοινωνικές δομές. Ο κυρίαρχος καπιταλιστικός λόγος τα βλέπει ως «νεκρές ζώνες», χωρίς χρήση, χώρους μη παραγωγικών διαδικασιών, στις οποίες ευημερούν ανεπίσημες / δραστηριότητες και «[...] έχουν ως ρόλο να δημιουργήσουν έναν χώρο ψευδαισθήσεων ο οποίος καταγγέλλει σαν ακόμη πιο απατηλό κάθε πραγματικό χώρο, όλες τις τοποθεσίες στο εσωτερικό των οποίων η ανθρώπινη ζωή είναι οριοθετημένη.»<sup>[1]</sup>, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Foucault αναφερόμενος στις «ετεροτοπίες των ψευδαισθήσεων». Το γήπεδο – αλάνα αποτελεί καθημερινός



τόπος συνεύρεσης για την γειτονιά και τους κατοίκους της, που επιλέγουν ελεύθερα να συγκεντρώνονται εκεί, να διασκεδάζουν, να εκτονώνονται, να αλληλεπιδρούν, να δημιουργούν μια πραγματικότητα που, ακούσια ή εκούσια, αμφισβητεί δυναμικά τον κυρίαρχο τρόπο κοινωνικής οργάνωσης, της μονότονης επιβεβλημένης καθημερινότητας.



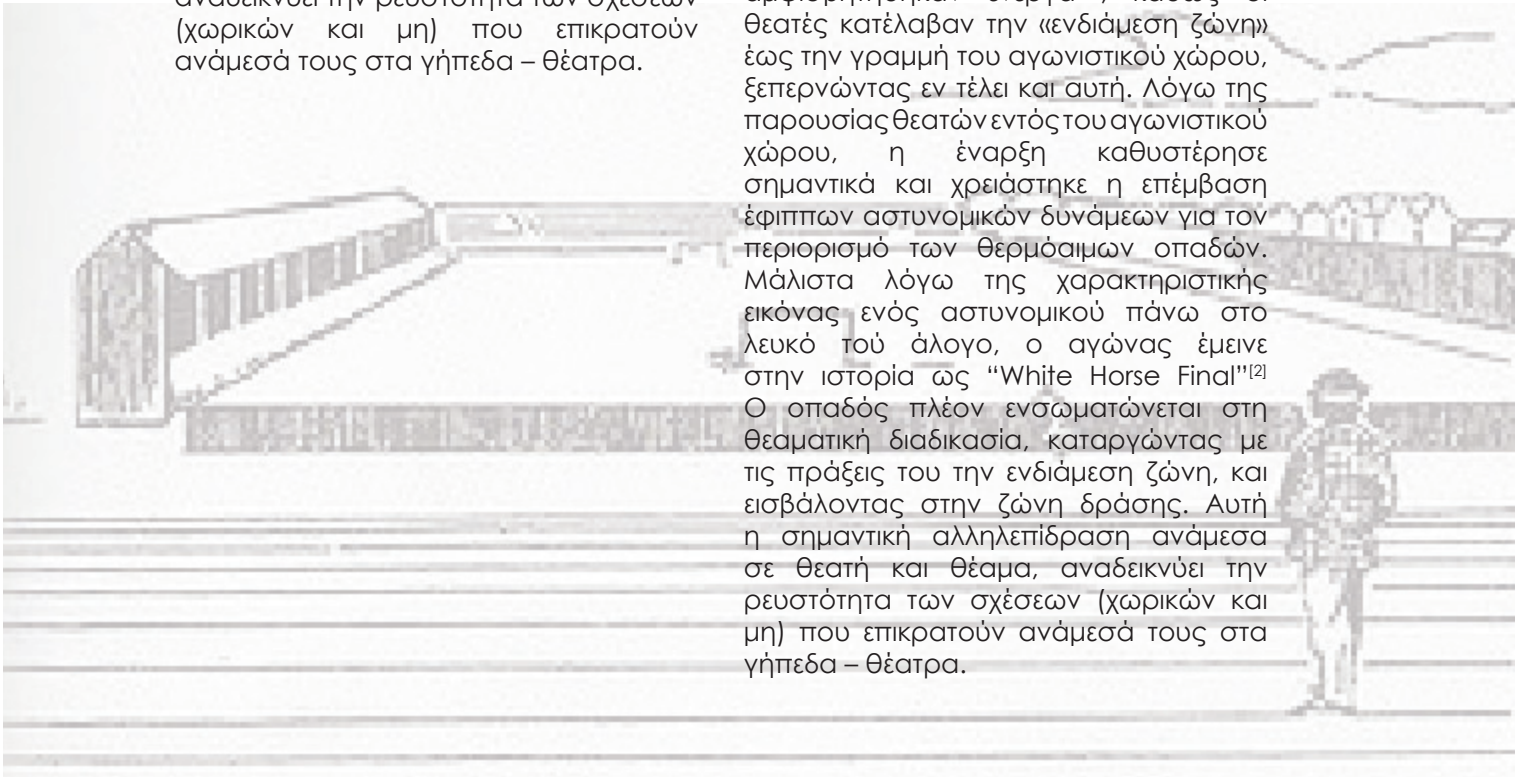
### Γήπεδο Θέατρο

Σε αυτή την κατηγορία γηπέδων, η τοποθέτηση των θεατών σε κερκίδες που περιμετρικά του αγωνιστικού χώρου, αλλάζει ριζικά τη θεαματοχωρική συνθήκη. Οι σχέσεις μεταξύ θεατή και θεάματος ποικίλουν και εξαρτώνται έντονα από τη φύση της ενδιάμεσης ζώνης, που πλέον αποτελεί τη χωρική παρεμβολή ανάμεσά τους. Η ύπαρξη ή μη του στίβου είναι αυτή, που καθορίζει την απόσταση του θεατή από το θέαμα. Η απόσταση εδώ, εννοείται τόσο κυριολεκτικά, όσο και μεταφορικά, καθώς πέραν της χωρικής σημασίας (μικρότερη απόσταση = καλύτερη αντίληψη γεγονότος), μεταβάλλεται και η αίσθηση συμμετοχής των οπαδών στη θεαματική διαδικασία.



Επίσης, σε αυτήν την περίπτωση γηπέδου θεσμοθετείται πια η παρουσία του κατασταλτικού μηχανισμού εντός του άμεσα θεαματικού χώρου, καθώς κρίνεται απαραίτητη η ύπαρξη ενός «εγγυητή» της ασφάλειας και της τάξης κατά την διάρκεια της θεαματικής διαδικασίας. Η παρουσία της αστυνομίας στην ενδιάμεση ζώνη, αποτελεί πια ένα φίλτρο του τρόπου με τον οποίο γίνεται αντιληπτό το θέαμα. Βέβαια, λόγω του χαμηλού επιπέδου εμπορευματοποίησης του αθλητισμού σε αυτές τις περιπτώσεις, συχνά παρατηρούνται φαινόμενα ρήξης των κανόνων και των ορίων που επιχειρείται να επιβληθούν. Η έντονη αλληλεπίδραση θεατή- θεάματος, αναδεικνύει την ρευστότητα των σχέσεων (χωρικών και μη) που επικρατούν ανάμεσά τους στα γήπεδα – θέατρα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο πρώτος τελικός του FA Cup, που διεξήχθη στο παλιό γήπεδο του Wembley, στο Λονδίνο, το 1923. Στον συγκεκριμένο αγώνα εκτιμάται ότι εισήλθαν παραπάνω από 240.000 θεατές (παρόλο που η χωρητικότητα του γηπέδου δεν ξεπερνούσε τις 127.000) και ο συνωστισμός των θεατών ήταν τέτοιος, που τα όρια της ζώνης διάδρασης αμφισβητήθηκαν ενεργά, καθώς οι θεατές κατέλαβαν την «ενδιάμεση ζώνη» έως την γραμμή του αγωνιστικού χώρου, ξεπερνώντας εν τέλει και αυτή. Λόγω της παρουσίας θεατών εντός του αγωνιστικού χώρου, η έναρξη καθυστέρησε σημαντικά και χρειάστηκε η επέμβαση έφιππων αστυνομικών δυνάμεων για τον περιορισμό των θερμόαιμων οπαδών. Μάλιστα λόγω της χαρακτηριστικής εικόνας ενός αστυνομικού πάνω στο λευκό του άλογο, ο αγώνας έμεινε στην ιστορία ως “White Horse Final”<sup>[2]</sup>. Ο οπαδός πλέον ενσωματώνεται στη θεαματική διαδικασία, καταργώντας με τις πράξεις του την ενδιάμεση ζώνη, και εισβάλλοντας στην ζώνη δράσης. Αυτή η σημαντική αλληλεπίδραση ανάμεσα σε θεατή και θέαμα, αναδεικνύει την ρευστότητα των σχέσεων (χωρικών και μη) που επικρατούν ανάμεσά τους στα γήπεδα – θέατρα.



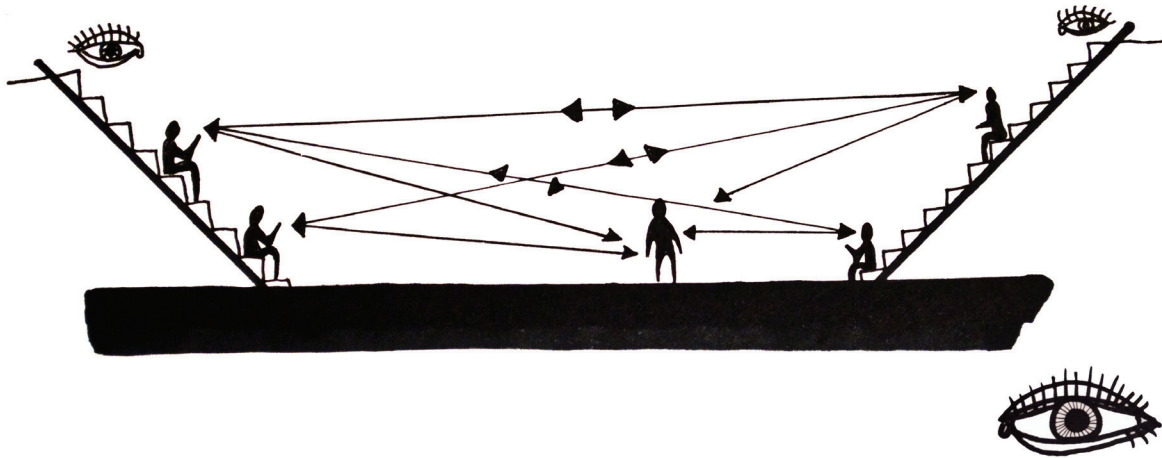


εικόνες από το "White Horse Final"



Η έντονη αίσθηση συμμετοχής των οπαδών στο θέαμα, ενισχύεται και με την εισχώρηση των παικτών στην ζώνη διάδρασης. Για παράδειγμα, κατά την διάρκεια τέλεσης απονομών στις κερκίδες, οι συντελεστές των ομάδων (προπονητές, παίκτες, τεχνικό επιτελείο) ανεβαίνουν στις κερκίδες προκειμένου να παραλάβουν μετάλλια και τρόπαιο. Είναι μία από τις πλέον φορτισμένες στιγμές του θεσμοθετημένου αθλητισμού και στην περίπτωση των γηπέδων – θεάτρων διαδραματίζεται ανάμεσα στους θεατές.





Στο γήπεδο – θέατρο, οι θεατές έχουν καθολική αντίληψη του χώρου του γηπέδου. Αυτό συμβαίνει λόγω του ενιαίου επιπέδου κερκίδων. Οι οπαδοί διατηρούν οπτική επαφή με το σύνολο του άμεσα θεαματικού χώρου, γεγονός που γεννά το αίσθημα της συλλογικότητας. Είναι η πρώτη φορά που παρατηρείται ένα είδος οικονομικής διαστρωμάτωσης των οπαδών που εκφράζεται και χωρικά εντός της ζώνης διάδρασης (θυμίζει την οργάνωση θεάτρου). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ύπαρξη βασιλικού θεωρείου στο παλιό Wembley. Επίσης σε μερικά γήπεδα – θέατρα της Βραζιλίας, οι θεατές μπορούν και προμηθεύονται σχεδόν δωρεάν εισιτήριο, εφόσον παραμείνουν στην ενδιάμεση ζώνη (συγκεκριμένα πίσω από τα

τέρματα), όρθιοι, κατά την διάρκεια του αγώνα, πράγμα που αναδεικνύει ακόμη περισσότερο τα ασαφή όρια μεταξύ των χωρικών ζωνών.

Η συνολική, οπτική αντίληψη του άμεσα θεαματικού χώρου, απ' όλους τους θεατές οδηγεί και σε περαιτέρω συμπεράσματα. Ο θεατής αντιλαμβάνεται τον οποιοδήποτε άλλο θεατή και κατ' επέκταση και τον ίδιο του τον εαυτό, ως κομμάτι του θεάματος. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, που οι θεατές ενδύονται το θέαμα, φορώντας τα χρώματα της ομάδας τους. Πλέον η ζώνη διάδρασης μετατρέπεται σε μια χρωματιστή παλέτα ένδειξης δημοτικότητας και δυναμικότητας των ομάδων, και θεαματικής έκφρασης των θεατών.



Βρισκόμαστε στην πρώτη σαφώς ορισμένη, χωρική μηχανή οργάνωσης του θεάματος του ποδοσφαίρου, στην οποία παρατηρείται ένα είδος χωρικής και χρονικής αλλοίωσης και συμπύκνωσης των δομημένων ορίων του γηπέδου και των συγκεκριμένων ωρών τέλεσης ενός αγώνα. Οι θεατές διατηρούν ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση των όρων τέλεσης του θεάματος, τόσο χωρικά (όπως στην περίπτωση του "White Horse Final"), όσο και χρονικά (παράμετροι όπως ωράρια εργασίας, αργίες, κτλ, λαμβάνονται σοβαρά υπ' όψιν για τον τελικό χρονικό προσδιορισμό των αγώνων).

Όμως το γήπεδο – θέατρο φιλοξενεί για πρώτη φορά, εκτός από το θέαμα, και μια ρευστή κοινωνική πραγματικότητα. Κυρίως τα χαμηλά λαϊκά στρώματα που συγκεντρώνονται στις κερκίδες και συμμετέχουν στο τελετουργικό υποστήριξης της ομάδας τους, αποκτούν συνοχή και συνειδητοποιούν τη δύναμή τους. Σταδιακά το γήπεδο κάθε πόλης οικειοποιείται και μετατρέπεται σε σύμβολο για τους πολίτες της, φορτισμένο με βιώματα και εμπειρία. Το γήπεδο, υπάρχει για να αφηγείται την ιστορία όχι μόνο του ατόμου αλλά και του συνόλου, μέσα από ένα παιχνίδι εντυπώσεων, επιρροής, θεαμάτων.

πρωτοσέλιδο του "ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ", Παρ. 21 Δεκεμβρίου 1948



Το 1948, ενώ ο εμφύλιος κορυφωνόταν, η φρίκη στο κολαστήριο της Μακρονήσου είχε φτάσει στο απόγειο της. Τέλη Φεβρουαρίου εκείνου του χρόνου, υπό το πρόσχημα της εξέγερσης, διατάχθηκε η εκτέλεση 300 κομμουνιστών, που δεν δέχονταν να υπογράψουν δήλωση μετανοίας. Αμέσως μετά δόθηκε εντολή για την πραγματοποίηση μιας σειράς προπαγανδιστικών εκδηλώσεων στην λογική του εξωραϊσμού, καθώς τα νέα είχαν ταξιδέψει σε ολόκληρη την Ελλάδα και την Ευρώπη. Μια σειρά από ποδοσφαιρικούς αγώνες, που εύκολα θα αποσοβούσαν την λαϊκή δυσανεμία, ανάμεσα σε γνωστές ομάδες και την μικτή κρατουμένων Μακρονήσου ξεκίνησαν, με τις περισσότερες να λαμβάνουν χώρα πάνω στο νησί. Όμως έπρεπε να πραγματοποιηθεί και ένας αγώνας με μεγαλύτερη προβολή, ώστε η προπαγάνδα να φτάσει παντού. Κατάλληλος χώρος για την διεξαγωγή εορτασμών εθνικής συμφιλίωσης δεν

ήταν άλλος, από το διάσημο γήπεδο της Λεωφόρου, το οποίο επιλέχθηκε, για να φιλοξενήσει τον πιο ιδιαίτερο αγώνα στην ιστορία της Ελλάδας. Ο Ολυμπιακός θα αντιμετώπιζε την Μικτή Μακρονήσου, που αποτελούνταν από σπουδαία αστέρια της εποχής, τα οποία τύχαιναν να είναι κομμουνιστές. Εκείνο το απόγευμα, το γήπεδο είχε γεμίσει ασφυκτικά και όσοι δεν μπόρεσαν να βρουν θέση περίμεναν απ' έξω, καθώς δεν υπήρχε άλλη δυνατότητα να συναντήσει κάποιος, τον πατέρα, τον αδελφό, τον σύζυγο, τον φίλο, που ήταν έγκλειστος στο νησί. Η Μικτή Μακρονήσου αποτελούσε ουσιαστικά μια άλλη εκδοχή της Εθνικής Ελλάδος, εκείνης των απόβλητων που θα έπρεπε να αναμορφωθούν και να ξαναγίνουν «αυθεντικοί πατριώτες». Η Μικτή Μακρονήσου κέρδισε με 2-1 τον Ολυμπιακό. Το νικητήριο τέρμα πέτυχε ο Γ. Δαρίβας, πρώην παίκτης του Ολυμπιακού, που ήταν κρατούμενος για ιδεολογικούς λόγους. Ήταν η πρώτη φορά που μια ήττα του Ολυμπιακού πανηγυρίστηκε τόσο πολύ, έστω και βουβά από τους οπαδούς του<sup>[3]</sup>.



το "Απόστολος Νικολαΐδης", στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα

Ενώ αρχικά η ανέγερση τέτοιων γηπέδων χρησιμοποιείται συνήθως ως ένδειξη οικονομικής και τεχνολογικής ισχύος εκ μέρους της κυρίαρχης ιδεολογίας, σε πολλές περιπτώσεις τελικά καταλήγουν σύμβολα δύναμης των κατώτερων τάξεων και αμφισβήτησης του κατεστημένου. Στην ουσία επιτυγχάνεται μια αντιστροφή της σημασίας του συμβόλου εξουσίας, σε μία νέα έννοια ανταγωνιστική της αρχικής, σε ένα είδος **détournement**. « [...] οποιοδήποτε σύμβολο ή λέξη είναι πιθανό να μετατραπούν σε κάτι νέο, ακόμα και στο αντίθετό τους. »<sup>[4]</sup> σημειώνουν σε ένα άρθρο τους οι Debord και Wolman,

που αναφέρεται στη χρήση της μεθόδου του *détournement* για αξιοποίηση καπιταλιστικών συμβόλων στην πάλη εναντίων του ίδιου του συστήματος.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αντιστροφής συμβόλου μπορεί να θεωρηθεί η ιστορία του παλιού Wembley. Το γήπεδο αρχικά ονομαζόταν "Empire Stadium" και χτίστηκε το 1923 προκειμένου να στεγάσει την διεθνή έκθεση της Βρετανικής αυτοκρατορίας<sup>[5]</sup>. Οι δύο χαρακτηριστικοί, δίδυμοι πύργοι συμβόλιζαν την δύναμη της βασιλικής οικογένειας. Το γήπεδο κατέληξε να συμβολίζει την απόλυτη, θεαματική εμπειρία, επαναπροσδιορίζοντας την σχέση θεατή – συμβόλου (βλ. "White Horse Final"). Μάλιστα οι πύργοι αναφερόντουσαν χαϊδευτικά ως "twins" (=δίδυμα), ταυτίζοντας την μορφή τους με τη θεαματική έκφραση της απόλυτης γηπεδικής εμπειρίας και της οπαδικής ταυτότητας.

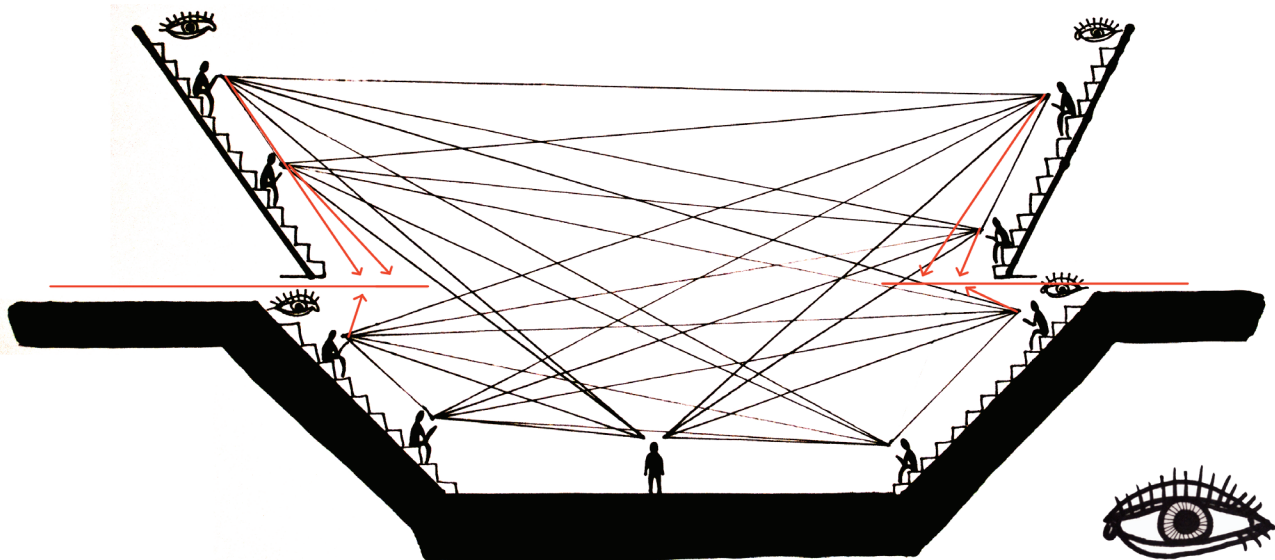




## Γήπεδο – Πλατό

Στα γήπεδα – πλατό η τηλεοπτική πραγματικότητα επιδρά σε κάθε κομμάτι της θεαματικής διαδικασίας, συμπεριλαμβανομένου και του οπαδού. Στην συγκεκριμένη κατηγορία γηπέδων, η ενδιάμεση ζώνη υπόκειται σε πολλές αλλαγές. Στόχος και αποτέλεσμα αυτού είναι η αποστασιοποίηση του οπαδού από τη θεαματική διαδικασία. Δεδομένης της τηλεοπτικής μετάδοσης, άρα του περιορισμού της σε αυστηρά πια χρονικά πλαίσια, λαμβάνονται μέτρα, που εξασφαλίζουν την ομαλή και εύρυθμη διεξαγωγή του θεάματος. Ο θεατής στο γήπεδο αντιλαμβάνεται τη θεαματική διαδικασία κυρίως ως τηλεοπτική. Μια τηλεοπτική διαδικασία στην οποία συμμετέχει και ο ίδιος, ως εικόνα.

Χαρακτηριστική ένδειξη της αποστασιοποίησης των θεατών από το θέαμα, αποτελεί η μεταφορά των απονομών από την ζώνη διάδρασης, στη ζώνη δράσης. Πλέον οι απονομές λαμβάνουν χώρα σε περίοπτη θέση εντός του αγωνιστικού χώρου, σε μεγάλη απόσταση από τους θεατές. Ακριβώς μπροστά από την εξέδρα απονομής συγκεντρώνεται μια πληθώρα καμερών, συνεργειών και δημοσιογράφων, που αναμεταδίδουν το θέαμα. Ο θεατής παύει να αντιλαμβάνεται το θέαμα, ως γεγονός εντός ορίων του γηπέδου, αλλά πια το μοιράζεται με ένα σύνολο αφανών θεατών, των τηλεθεατών.



Εντός της ζώνης διάδρασης, γίνεται άμεσα αντιληπτή μια πρώτη διάσπαση της ενότητας που χαρακτήριζε έως τώρα το σύνολο των θεατών ενός γηπέδου. Τα πολλαπλά επίπεδα κερκίδων, καταργούν την κοινή, οπτική επαφή όλων των θεατών, επιβάλλοντας κατακερματίζοντας το σύνολο. Οι αριθμημένες θέσεις σε όλους τους χώρους των κερκίδων, καθώς και οι διακριτές ζώνες εισιτηρίων, περιορίζουν σημαντικά την ελευθερία κίνησης και αλληλεπίδρασης εντός του άμεσα θεαματικού χώρου. Πλέον οι κινήσεις των θεατών περιορίζονται στα αυστηρά όρια των διαδρόμων κίνησης και εντός του κάθε διαζώματος.

Οι κερκίδες έχουν πλέον μετατραπεί από ελεύθερο χώρο συνεύρεσης, σε αυστηρά κατανεμημένο πεδίο «τακτοποιημένων» θεατών. Θεατές, που έχουν γίνει μέρος της τηλεοπτικής εικόνας. Πλέον η εικόνα των οπαδών στο γήπεδο, δεν είναι μια εικόνα που καταναλώνεται εντός του άμεσα θεαματικού χώρου ανάμεσα στους θεατές του γηπέδου αλλά σε μερικές περιπτώσεις λαμβάνει ακόμα και υπερεθνικά χαρακτηριστικά. Στα γήπεδα – πλατό χρωματίζεται έντονα για πρώτη φορά η ζώνη διάδρασης, με πανό οπαδών ή τις λεγόμενες «χορογραφίες» (όταν μια μερίδα οπαδών οργανώνεται, συνήθως σηκώνοντας χρωματιστά χαρτιά ή πανό). Οι «χορογραφίες» αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα παραγωγής τηλεοπτικής εικόνας από το σύνολο των θεατών. Τέλος, συγκεκριμένα

σημεία των κερκίδων αντιμετωπίζονται διαφορετικά στην διαδικασία παραγωγής του θεάματος. Για παράδειγμα, οι περιοχές γύρω από τα corner αποκτούν αυξημένη βαρύτητα λόγω της συχνότητας τηλεοπτικής προβολής τους. Διεξάγεται «μάχη» ανάμεσα σε ομάδες οπαδών προκειμένου να εξασφαλίσουν την προβολή της δικής τους παρουσίας, των δικών τους πανό, συνθημάτων και εικόνων.

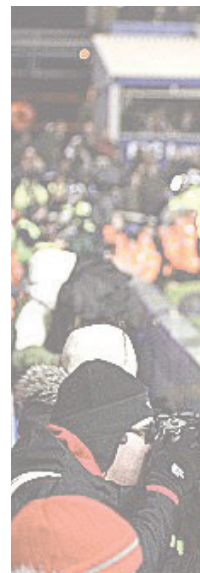


Στο γήπεδο – πλατό, υπάρχει πλήρης έλεγχος, όλων των χωρικών και χρονικών παραμέτρων της θεαματικής διαδικασίας λόγω της τηλεοπτικοποίησής της. Δεν μιλάμε πια μόνο για τον αυστηρά «τακτοποιημένο» χώρο αλλά και για τον απόλυτο έλεγχο εισόδου / εξόδου από αυτόν και τον αυστηρά ορισμένο χρόνο, που πλέον ρυθμίζεται από τις ανάγκες της τηλεοπτικής αναμετάδοσης. Η ώρα που αναμεταδίδεται από την τηλεόραση ένας αγώνας, βασίζεται πλέον, όχι στις ανάγκες των θεατών των γηπέδων, αλλά κυρίως στις ανάγκες των τηλεθεατών. Η θεαματοχωρική έκφραση του ποδοσφαίρου μοιάζει σταδιακά να ξεφεύγει από την σφαίρα επιρροής του άμεσου θεατή και να μετατρέπεται σε τηλεοπτικό προϊόν. Αντίστοιχα διακρίνεται και η τάση «συμμόρφωσης» του χώρου του γηπέδου σε όρους «εύρυθμης λειτουργίας». Περιορίζονται όσο το δυνατόν περισσότερο οι παρεκτροπές και οι αυθόρμητες συμπεριφορές των θεατών. Στην κατεύθυνση αυτή κινείται και η εγκατάσταση συστημάτων παρακολούθησης, η αυστηρή κατανομή των οπαδών στο χώρο και η πλήρης χρονική υποταγή των υποκειμένων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εμφάνιση των πρώτων συνδέσμων οπαδών την ίδια εποχή. Παρόλο που οργανωμένοι φίλαθλοι υπήρχαν στη Βραζιλία από τη δεκαετία του '40 και στην Ιταλία από το '50, την έντονη εξάπλωση του φαινομένου της οργάνωσης των οπαδών σε θεσμοθετημένες συλλογικότητες την συναντάμε κατά τη δεκαετία του '60<sup>[6]</sup>. Φαίνεται, πως

στον χώρο του γηπέδου οι δύο πόλοι, της καταστολής και της οργανωμένης αντίδρασης, αλληλοεξαρτώνται και αλληλοτροφοδοτούνται . Όσο περισσότερη η προσπάθεια καταστολής των θεατών από τον κυρίαρχο λόγο, τόσο πιο έντονη και οργανωμένη η αντίδρασή τους. Όσο πιο ακραία η αντίδραση του συνόλου, τόσο περισσότερο καταγράφεται, θεαματικοποιείται, επαναπροβάλλεται και τελικά καταναλώνεται από τους θεατές και από τους τηλεθεατές. Εδώ διακρίνεται μια περίπτωση **recuperación** . Το recuperación, όπως έχουμε αναφέρει, αποτελεί την αντίστροφη έννοια του détournement, καθώς αναφέρεται στην ενσωμάτωση, διαστρέβλωση, ουδετεροποίηση και τελικά στον επαναπροσδιορισμό του συμβόλου σε μαζική κλίμακα. Πρόκειται για μια τακτική που σύμφωνα με τους Καταστασιακούς χρησιμοποιείται από την κυρίαρχη ιδεολογία, προκειμένου να καταστέλλει την επικινδυνότητα φαινομένων αντίδρασης.

Η ένταση με την οποία εκτυλίσσεται η σύγκρουση αυτού του διπόλου στα γήπεδα – πλατό, φανερώνεται έντονα από το παράδειγμα της Αγγλικής ποδοσφαιρικής πραγματικότητας τη δεκαετία του '80. Η συντηρητική κυβέρνηση της Θάτσερ εκείνη την εποχή αντιμετώπιζε συγκρουσιακά μέτωπα με διάφορα δυναμικά κομμάτια της Αγγλικής κοινωνίας, όπως ήταν τα εργατικά συνδικάτα, ιδιαίτερα των ανθρακωρύχων. Ένα από τα θέματα που καλούνταν να αντιμετωπίσει η εγγλέζικη, αστική τάξη ήταν και το φαινόμενο του





χουλγκανισμού στα αγγλικά γήπεδα. Ο κυρίαρχος, καθεστωτικός λόγος της εποχής προπαγάνδιζε την εικόνα του οπαδού – hooligan, ως ενός αμόρφωτου, ανεξέλεγκτου, αδικαιολόγητα βίαιου «πολίτη β' κατηγορίας». Με αυτό τον τρόπο, αιτιολογήθηκε στην κοινή γνώμη, η θέσπιση ιδιαίτερα αυστηρών νόμων, που προέβλεπαν υψηλές ποινές φυλάκισης στους κατηγορούμενους για γηπεδική βία. Επίσης, τότε εισήχθησαν πρωτοφανείς για την εποχή μέθοδοι παρακολούθησης (όπως οι κάμερες παρακολούθησης, η ονομαστική αγορά εισιτηρίου, κτλ). Σχεδόν σε ολόκληρη τη δεκαετία του '80, εκτυλίσσονταν συγκρουσιακά φαινόμενα μεταξύ θεατών και αστυνομίας στα περισσότερα αγγλικά γήπεδα. Το γήπεδο πήρε την μορφή πεδίου κοινωνικής αντιπαράθεσης. Οι καθεστωτικές τακτικές που ευδοκίμησαν, αποτέλεσαν το γνωστικό πεδίο που αργότερα εφαρμόστηκε σε ευρύτερα κοινωνικά σύνολα.



Ένα αντίστοιχο παράδειγμα παρατηρούμε και στην Ελλάδα, όπου « [...] από τον Ιούνιο του 2006, με τροπολογία ισχύει ένας νόμος που όμοιός του δεν υπάρχει σε καμία ευρωπαϊκή χώρα. Ο οπαδός που θα συλληφθεί και θα καταδικαστεί από το αυτόφωρο τριμελές πλημμελειοδικείο για αδικήματα που περιγράφονται σε αυτόν, οδηγείται αυτόματα στη φυλακή, χωρίς η ποινή να έχει εξαγοράσιμο ή ανασταλτικό χαρακτήρα, ακόμα και στην περίπτωση που ο κατηγορούμενος ασκήσει έφεση. Είναι το περίφημο ιδιώνυμο, δηλαδή το αδίκημα που με νόμο διαχωρίστηκε από τα άλλα όμοιά του και τιμωρείται με ιδιαίτερη ποινή»<sup>[7]</sup>. Με λίγα λόγια, δικαιολογείται η διαφορετική αντιμετώπιση ανθρώπων από το νόμο βάσει μιας ιδιότητάς τους, όπως αυτή του οπαδού (θεατή). Συγκεκριμένα ο τότε υφυπουργός αθλητισμού κ. Γ.Ορφανός (ο εμπνευστής του νόμου) είχε δηλώσει σε συνέντευξή του: «Μέχρι τώρα, όταν συλλάμβαναν κάποιον, υπήρχε το αυτόφωρο και η μη εξαγορά της ποινής, ωστόσο, όταν κάποιος είχε καθαρό μητρώο, μπορούσε να πάρει αναστολή. Τώρα κόπηκε και αυτό. Ούτε αναστολή, ούτε τίποτε. Η σύλληψη σημαίνει φυλακή.»<sup>[7]</sup>. Λίγα χρόνια αργότερα (συγκεκριμένα το 2009), και με αφορμή τον κοινωνικό αναβρασμό που επικρατούσε από τον Δεκέμβριο του 2008, νομοθετήθηκε ιδιώνυμο, που θυμίζει ιδιαίτερα την λογική του «νόμου Ορφανού», και αφορούσε στους ανθρώπους που εφαρμόζαν το δικαίωμά τους να διαδηλώνουν (ο λεγόμενος «κουκουλονόμος»).

Τα προηγούμενα παραδείγματα φανερώνουν πως τα γήπεδο ποδοσφαίρου (κυρίως τα γήπεδα – πλατό), εκφράζουν μια νέα, δυναμική πραγματικότητα. Ταυτόχρονα, αποτελούν ένα αυστηρά δομημένο εργαστήριο πειραματισμού μεθόδων καταστολής και χειραγώγησης. «Ο χώρος είναι βασικός σε κάθε μορφή κοινής ζωής· ο χώρος είναι βασικός σε κάθε άσκηση εξουσίας.»<sup>[8]</sup>. Όλα τα γήπεδα, ως χώροι κοινής ζωής, αποτελούν πεδία κοινωνικών συγκρούσεων. Τα γήπεδα – πλατό αποτελούν ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής της κοινωνικής συγκρουσιακής δυναμικής.

### **Γήπεδο – Matrix**

« [...] Το θέαμα είναι ο εφιάλτης αυτής της σύγχρονης αλυσοδεμένης κοινωνίας, που δεν εκφράζει τελικά παρά την επιθυμία της να κοιμηθεί. Το θέαμα είναι φρουρός αυτού του ύπνου.»<sup>[9]</sup>

Τα γήπεδα – matrix αποτελούν την τελευταία και πιο εξελιγμένη μορφή θεαματοποιημένου, ποδοσφαιρικού χώρου. Μορφολογικά, δεν έχουν

ιδιαίτερες διαφορές από τα γήπεδα – θέατρα. Αυτό, που αλλάζει ριζικά είναι οι σχέσεις θεατή-θέαματος. Στην περίπτωση των γηπέδων – matrix δεν επιχειρείται ο βίαιος, χωρικός διαχωρισμός, καθώς έχει ήδη επιτευχθεί ένας άλλου τύπου διαχωρισμός. Μοιάζει να έχει εδραιωθεί η καθολική ηγεμονία του θεάματος, αφού οι θεατές σε αυτή την περίπτωση, παραμένουν αποσβολωμένοι απέναντι στο απόλυτο θέαμα.



[11] η φυλακή "Πανόπτικον"

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, πολλά τα στοιχεία, που συνθέτουν αυτά τα γήπεδα έχουν διαμορφωθεί στη βάση μιας συνολικότερης προσπάθειας μείωσης, της φανερής τουλάχιστον, απόστασης μεταξύ θεατή και θεάματος (όπως η εξάλειψη τάφρων, κιγκλιδωμάτων, κτλ). Τον αποτελεσματικό διαχωρισμό τους έχουν αναλάβει οι αυξανόμενες διαφημίσεις, κάμερες, κτλ. Το νέο όμως στοιχείο, που συνιστά μια τομή στην θεαματοχωρική συνθήκη, είναι η εγκατάσταση τεράστιων οθόνων / matrix εντός του άμεσα θεαματικού χώρου. Το matrix, πέραν της υλικής του υπόστασης, υποβάλλει τον θεατή σε μια νέα θεαματική πραγματικότητα κατά την οποία, η εικόνα επαναπροβάλλεται κατά την διάρκεια της θεαματικής πράξης. Ο θεατής έχει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει εντυπωσιακά slow motion, κοντινά πλάνα ποδοσφαιριστών, να διαλευκάνει τυχόν αμφισβητούμενες φάσεις, όλα αυτά μέσω της νέας θεαματικής κατάστασης, αυτή της αναμεταδιδόμενης εικόνας στο matrix. Η παρακολούθηση του θεάματος μέσω του matrix, επαναφέρει τις απονομές εντός της ζώνης διάδρασης, γεγονός που ενισχύει το ψευδές αίσθημα συμμετοχής του θεατή στον θάμα, ενώ στην ουσία καταλήγει να χαζεύει τηλεοπτικές εικόνες, εντός του άμεσα θεαματικού χώρου. Ο θεατής μοιάζει να παρακολουθεί το θάμα μέσω μιας τεράστιας, τηλεοπτικής οθόνης, εντός του γηπέδου.

Στο γήπεδο – matrix, η απόλυτη κυριαρχία του θεάματος εκφράζεται

τόσο στις σχέσεις μεταξύ θεατών, αλλά και στην αντίληψη του εαυτού τους. Δεν απαιτείται ιδιαίτερος χωρικός περιορισμός των θεατών, διότι σε αυτά τα γήπεδα τα υποκείμενα πλέον έχουν πλέον «εκπαιδευτεί». Επικρατεί μια δυναμική παρόμοια αυτής του γνωστού σχεδίου φυλακής του J. Bentham, το **«Πανοπτικό»**, το οποίο «[...] υποβάλλει στον κρατούμενο μια συνειδητή και μόνιμη, σε βάρος του, κατάσταση ορατότητας που εξασφαλίζει την αυτόματη λειτουργία της εξουσίας. [...] μονιμοποιεί τα αποτελέσματα της επιτήρησης, ακόμα κι αν αυτή είναι ασυνεχής στην άσκησή της, [...] οι κρατούμενοι παγιδεύονται και υφίστανται μια εξουσία, της οποίας οι ίδιοι είναι φορείς.»<sup>[10]</sup>. Στα πλαίσια της γενικευμένης ατμόσφαιρας κανονικότητας που επικρατεί, οι οπαδοί αυτοκαταστέλλονται και επανεντάσσονται στο θάμα ως πειθήνιες εικόνες αναπαραστάσεων. Μορφολογικά συναντάμε ακόμα στοιχεία των γηπέδων – πλατό, όπως τους «τακτοποιημένους» θεατές (ή τηλεθεατές πια;) στις συγκεκριμένες θέσεις τους, σε συγκεκριμένα διαζώματα και τα πολλά επίπεδα κερκίδων, που αφαιρούν την πλήρη χωρική αντίληψη και οπτική επαφή μεταξύ του συνόλου των θεατών.

*«Ό,τι είχε άμεσα βιωθεί απομακρύνθηκε σε μια αναπαράσταση.»*

<sup>[11]</sup> αναφέρει ο Ντεμπόρ στην «Κοινωνία του Θεάματος». Στα γήπεδα – matrix, παρατηρείται η πλήρης υποταγή και συμμόρφωση των θεατών σε όλους τους επιβεβλημένους κανονισμούς. Η ατμόσφαιρα του ενιαίου συνόλου, έχει





καταργηθεί σχεδόν ολοκληρωτικά. Η παρουσία του matrix, μοιάζει να ενώνει το σύνολο των θεατών με ψηφιακό τρόπο, κάτω από την τεράστια οθόνη της ψηφιακής, επαναπροβαλλόμενης αναπαράστασης, ως σύνολο εικόνων. Ψηφιακή εικόνα όχι μόνο στις οθόνες των σπιτιών, προς τέρψη των τηλεθεατών, αλλά αναμεταδιδόμενη, ψηφιακή εικόνα ζωντανά, εντός γηπέδου, προς κατανάλωση από τον ίδιο και τους συνθεατές του. Ο θεατής του γηπέδου – matrix, μοιάζει να αλληλεπιδρά με τους υπόλοιπους θεατές, μέσω του matrix. «Το θέαμα δεν είναι σύνολο εικόνων, αλλά μια κοινωνική σχέση ατόμων μεσολαβημένη από εικόνες.»<sup>[12]</sup>. Πλέον συναντάμε βαμμένα πρόσωπα και μαλλιά, ειδικό ρουχισμό που θυμίζει αποκριάτικες στολές καθώς και ακραίες ατομικές συμπεριφορές αυτοπροβολής με απώτερο στόχο την εμφάνιση των θεατών στο matrix του γηπέδου. Με την επαναφορά της εικόνας του θεάματος, οι οπαδοί αντιδρούν στην εικόνα τους, αντιδρούν στις αντιδράσεις τους, ξαναζούν ένα θέαμα που έχει ήδη παραχθεί. Το θέαμα, επαναθεαματοποιείται.







« [...] Η ενσωμάτωση στο σύστημα, απαιτεί την επανάκτηση των απομονωμένων ατόμων σαν άτομα από κοινού απομονωμένα: τόσο τα εργοστάσια, όσο και τα πολιτιστικά κέντρα, τόσο τα θέρετρα όσο και τα συγκροτήματα πολυκατοικιών, [...]» όσο και τα «γήπεδα – matrix», θα μπορούσαμε να προσθέσουμε, «[...] είναι οργανωμένα ειδικά με στόχο αυτήν την ψευδο-συλλογικότητα, που συντροφεύει το απομονωμένο άτομο ακόμα και μέσα στην οικογενειακή του εστία: η γενικευμένη χρήση των δεκτών του θεαματικού μηνύματος, κατακλύζει την απομόνωσή του με κυρίαρχες εικόνες, εικόνες που, εξαιτίας αυτής της απομόνωσης και μόνο, αποκτούν την πλήρη ισχύ τους.»<sup>[13]</sup>

Το γήπεδο – matrix αποτελεί τον απόλυτο «ναό» του ποδοσφαιρικού θεάματος. Η συγκεκριμένη κατηγορία γηπέδου αποτελεί το βάθρο αποθέωσης της εικόνας. Ο εντυπωσιακός «ναός» προσελκύει τους «ναρκωμένους» θεατές / πιστούς, προκειμένου να συμμετάσχουν στο θεαματικό τελετουργικό, ως θεάμα και οι ίδιοι, να καταναλώσουν εικόνες και να καταναλωθούν ως τέτοιες. Η συνολική εικόνα των θεατών έχει κατακερματιστεί σε αναρίθμητες πιθανές ατομικές στιγμές δόξας και μαζί έχει εκτοπιστεί το αίσθημα της συλλογικότητας. Οι οπαδοί παρευρίσκονται σε έναν χώρο, που τους επιβάλλεται τόσο χωρικά όσο και χρονικά. Ο θεαματικός χωροχρόνος στα γήπεδα – matrix είναι πλήρως αλλοιωμένος. Έχει καταγραφεί, έχει τεμαχιστεί και παραμορφωθεί, έχει ανακατανομηθεί και επαναπροβληθεί, μέσω του matrix.

Η πλήρης επιβολή του χώρου και του χρόνου και η απόλυτη υπακοή των οπαδών σε αυτή, αναδεικνύουν την φύση μιας «ετεροτοπίας της αντιστάθμισης». Στο παράδειγμα της αποικίας που χρησιμοποιεί ο Foucault, όταν μιλά για αυτές τις ετεροτοπίες, αναφέρεται στην αυστηρή χωροταξία και στον καταμερισμό των υποκειμένων: «Το χωριό ήταν κατανομημένο σύμφωνα με μια αυστηρή διάταξη γύρω από μια ορθογώνια πλατεία στο κέντρο της οποίας υπήρχε μια εκκλησία. Στην μία πλευρά υπήρχε το σχολείο, στην άλλη το νεκροταφείο, και τέλος μπροστά από την εκκλησία ξεκινούσε μια λεωφόρος που διασταυρωνόταν με μία άλλη σχηματίζοντας ορθή γωνία. Κάθε οικογένεια είχε τη δική της καλύβα κατά μήκος αυτών των δύο αξόνων, και κατ' αυτόν τον τρόπο αναπαραγόταν πιστά το σημείο του σταυρού.»<sup>[14]</sup> Η εικόνα που γλαφυρά περιγράφει ο Foucault, δεν μπορεί παρά να μας θυμίσει την εικόνα των αυστηρά κατανομημένων, αποσβολωμένων θεατών των γηπέδων – matrix. Στην συνέχεια, αναφέρεται στην ακραία υποταγή των υποκειμένων στο χτύπημα της καμπάνας της εκκλησίας που τους υπαγορεύει το ημερήσιο πρόγραμμα: «Η έγερση ήταν προγραμματισμένη για όλους την ίδια ώρα, η δουλειά ξεκινούσε την ίδια ώρα για όλους. Τα γεύματα ήταν το μεσημέρι και στις πέντε η ώρα. Έπειτα, υπήρχε ώρα ύπνου και τα μεσάνυχτα υπήρχε το λεγόμενο συζυγικό ξύπνημα, δηλαδή όταν χτυπούσε η καμπάνα του μοναστηριού, καθένας εκπλήρωνε το καθήκον του.»<sup>[15]</sup> Στο γήπεδο η καμπάνα



αντικαθιστάται από τη σφυρίχτρα του διαιτητή και την χρονική ρευστότητα του matrix. Η χρήση του ορισμού της «ετεροτοπίας της αντιστάθμισης» έχει

σκοπό να αναδείξει τη χρήση των γηπέδων – matrix για την αναπαραγωγή των κυρίαρχων ιεραρχικών κοινωνικών μοντέλων και δομών.



η "tiara" του Wembley



An aerial photograph of a city, likely London, showing a large stadium complex in the foreground. The stadium has a distinctive white, curved roof structure. The surrounding area is densely built up with various buildings and infrastructure. The image is slightly hazy, giving it a historical or archival feel.

# O

## αντί επιλόγου

Τα γήπεδα αποτελούν σύμβολα των πόλεων τους. Αποτελούν αυτοαναφορικά αρχιτεκτονικά θαύματα, τουριστικοί προορισμοί, καταναλωτικοί ναοί, θεαματικοί δημιουργοί και πομποί εικόνας. Όλοι αυτοί οι συμβολισμοί φανερώνουν πως έχει επιτευχθεί η έννοια του recuperaci3n, καθώς ο οπαδός έχει χάσει την πραγματική, βιωματική και συναισθηματική επαφή του με το χώρο και έχει φτάσει να καταναλώνεται και ίδιος ως θέαμα. «Είναι αρκετά φυσικό οι εχθροί μας να μας χρησιμοποιούν εν μέρει. [...] δεν παριστάνουμε ότι είμαστε

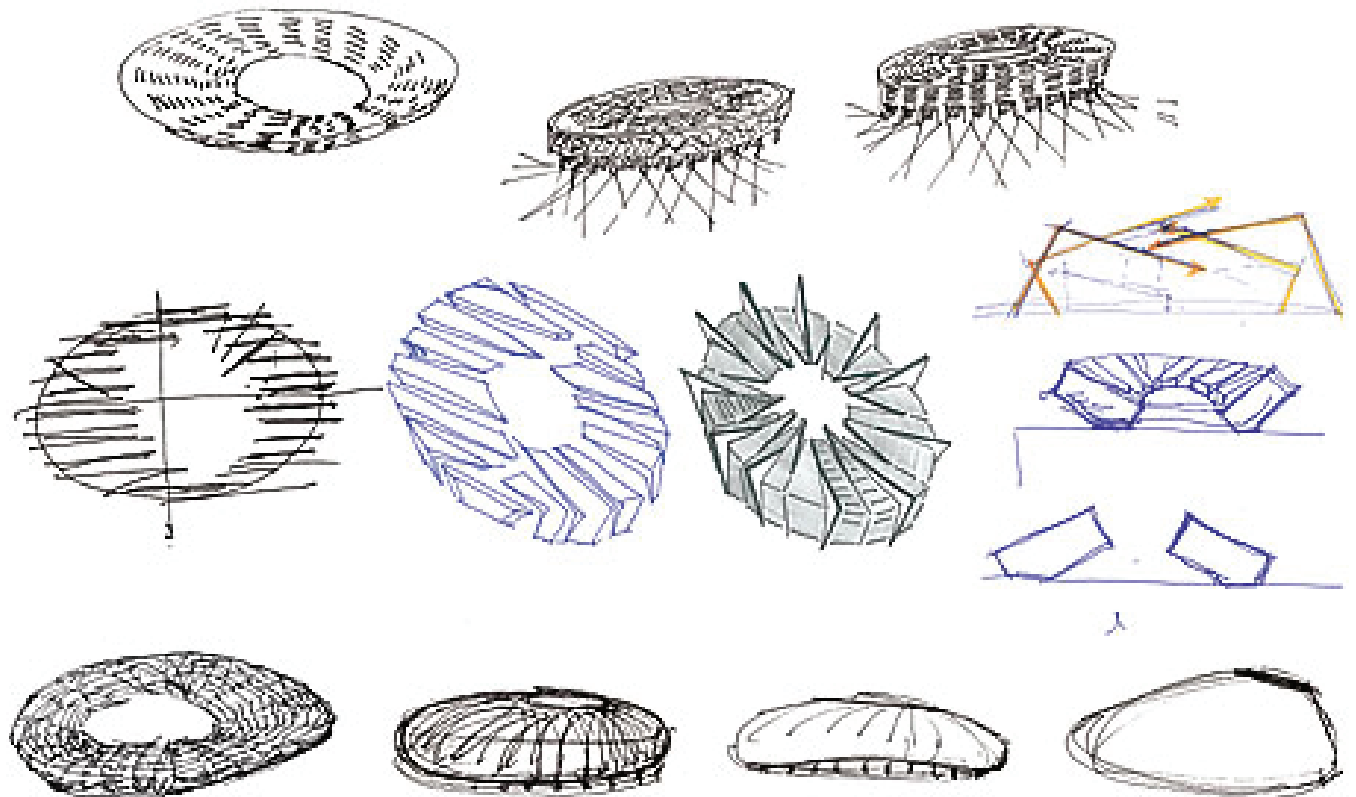
μη εκμεταλλεύσιμοι υπό τις παρούσες συνθήκες»<sup>[1]</sup> αναφέρουν σε ένα άρθρο περί της χρήσης recuperaci3n εναντίον τους οι Καταστασιακοί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταστροφής του συμβολισμού ενός γηπέδου αποτελεί και πάλι το Wembley. Το εμβληματικό αυτό γήπεδο που ξεκίνησε ως αλάνα, ανεγέρθηκε ως γήπεδο – θέατρο, που οι πολίτες του Λονδίνου το οικειοποιήθηκαν και οι θεατές του κόσμου το ένιωσαν «σπίτι» τους. Σήμερα έχει ανακατασκευαστεί και έχει μετατραπεί σε ένα υπερσύγχρονο και υπερθεαματικό γήπεδο – matrix. Η οροφή του νέου Wembley συγκρατεί μια τεράστια, εντυπωσιακή, συνεχώς φωτισμένη, λευκή αφίδα. Η λευκή αφίδα, που υψώνεται επιβλητικά στον θολό ουρανό του δυτικού Λονδίνου και συμβολίζει την τιάρα της βασίλισσας...

*«Χωρίς αμφιβολία, η εποχή μας [...] προτιμά την εικόνα από το αντικείμενο, το αντίγραφο από το πρωτότυπο, την αναπαράσταση από την πραγματικότητα. [...] το ιερό για αυτήν είναι η ψευδαίσθηση και το ανίερο η αλήθεια. Στο μέτρο, που μικραίνει η αλήθεια, αυξάνεται η ψευδαίσθηση, έτσι ώστε το αποκορύφωμα της ψευδαίσθησης να αποτελεί το αποκορύφωμα της αλήθειας»<sup>[2]</sup>.*





# βιβλιογραφία







## ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ:

### 1. Levebre και Καταστασιακή Διεθνής

#### \_ Ο ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ LEFEBVRE

- [1] Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, σελ.26.
- [2] Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, σελ.26 - 33.
- [3] Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, σελ.30, (δική μας μετάφραση).
- [4] Lefebvre, H. (2007β), *Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα, σελ.218.
- [5] Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, σελ.32, (δική μας μετάφραση).
- [6] Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, σελ.32 - 33. (δική μας μετάφραση).
- [7] Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, σελ.33, (δική μας μετάφραση).
- [8] Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, σελ.33, (δική μας μετάφραση).
- [9] Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, σελ.33, (δική μας μετάφραση).

#### \_ ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΕΘΝΗΣ ΚΑΙ DEBORD

- [10] Σταυρίδης, Σ. (2007), «Α. Λεφέβρ. Η απελευθερωτική προοπτική της πόλης-έργο», στο *Το Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα, σελ.8.
- [11] Ντεμπόρ, Γ. (1986), *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα: ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ, σελ.24-25.
- [12] Ντεμπόρ, Γ. (1986), *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα: ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ, σελ.38, (παρ.36).
- [13] [http://en.wikipedia.org/wiki/Recuperation\\_\(politics\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Recuperation_(politics)) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)
- [14] Debord, G. & Wolman G. J., (1956) «A Users Guide to *Détournement*», στο *Les Lèvres Nues : 8*, όπως μπορεί να βρεθεί εδώ: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html> (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

#### \_ ΘΕΑΜΑ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ

- [15] Χρηστάκης, Ν. (2002) *ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ Μ.Μ.Ε.*, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο, σελ 41.
- [16] Χρηστάκης, Ν. (2002) *ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ Μ.Μ.Ε.*, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο, σελ 42.
- [17] Lefebvre, H. (2007β), *Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα, σελ.166.

### 2. Θέαμα στο γήπεδο

#### \_ ΘΕΑΜΑΤΟΧΩΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΓΗΠΕΔΩΝ

- [1] Paramio J. L. & Buraimo, B. & Campos, C. (2008), *From modern to postmodern: The Development of Football Stadia in Europe*, *Sport in Society*, 11(5). Οι πληροφορίες αυτού του κεφαλαίου αντλήθηκαν από άρθρο σε μορφή pdf από τη διεύθυνση [www.library.nyu](http://www.library.nyu) (τελευταία πρόσβαση 11/2011) (έκτοτε ο ιστότοπος δεν επιτρέπει πια την ελεύθερη λήψη αρχείων).

### 3. το γήπεδο στην πόλη

#### ΓΗΠΕΔΑ ΑΛΛΑΝΕΣ

[1] Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, σελ. 26 – 33.

[2] Lefebvre, H. (2007β), *Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα, σελ.170.

[3] Lefebvre, H. (2007β), *Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα, σελ.10.

#### ΓΗΠΕΔΑ ΘΕΑΤΡΑ

[4] Gaffney, C. T. (2008), *Temples of the earthbound gods: Stadiums in the Cultural Landscapes of Rio de Janeiro and Buenos Aires*, Austin: University of Texas Press, όπως παρατίθεται: [http://www.enconstruxion.com.ar/IMG/pdf/Temples\\_of\\_the\\_Earthbound\\_Gods\\_-\\_Stadiums\\_in\\_the\\_Cultural\\_Landscapes\\_of\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_and\\_Buenos\\_Aires.pdf](http://www.enconstruxion.com.ar/IMG/pdf/Temples_of_the_Earthbound_Gods_-_Stadiums_in_the_Cultural_Landscapes_of_Rio_de_Janeiro_and_Buenos_Aires.pdf) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012), σελ. 42.

[5] Gaffney, C. T. (2008), *Temples of the earthbound gods: Stadiums in the Cultural Landscapes of Rio de Janeiro and Buenos Aires*, Austin: University of Texas Press, όπως παρατίθεται: [http://www.enconstruxion.com.ar/IMG/pdf/Temples\\_of\\_the\\_Earthbound\\_Gods\\_-\\_Stadiums\\_in\\_the\\_Cultural\\_Landscapes\\_of\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_and\\_Buenos\\_Aires.pdf](http://www.enconstruxion.com.ar/IMG/pdf/Temples_of_the_Earthbound_Gods_-_Stadiums_in_the_Cultural_Landscapes_of_Rio_de_Janeiro_and_Buenos_Aires.pdf) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012), σελ. 46.

[6] [http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley\\_Stadium\\_%281923%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley_Stadium_%281923%29)

[7] Rossi, A. (1991), *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σελ. 164.

[8] [http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley\\_Stadium\\_%281923%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley_Stadium_%281923%29)

[9] [http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_Hart\\_Lane](http://en.wikipedia.org/wiki/White_Hart_Lane)

[10] Rossi, A. (1991), *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σελ. 62.

[11] Lefebvre, H. (2007β), *Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα, σελ.71.

[12] Gaffney, C. T. (2008), *Temples of the earthbound gods: Stadiums in the Cultural Landscapes of Rio de Janeiro and Buenos Aires*, Austin: University of Texas Press, όπως παρατίθεται: [http://www.enconstruxion.com.ar/IMG/pdf/Temples\\_of\\_the\\_Earthbound\\_Gods\\_-\\_Stadiums\\_in\\_the\\_Cultural\\_Landscapes\\_of\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_and\\_Buenos\\_Aires.pdf](http://www.enconstruxion.com.ar/IMG/pdf/Temples_of_the_Earthbound_Gods_-_Stadiums_in_the_Cultural_Landscapes_of_Rio_de_Janeiro_and_Buenos_Aires.pdf) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012), σελ. 21.

[13] Gaffney, C. T. (2008), *Temples of the earthbound gods: Stadiums in the Cultural Landscapes of Rio de Janeiro and Buenos Aires*, Austin: University of Texas Press, όπως παρατίθεται: [http://www.enconstruxion.com.ar/IMG/pdf/Temples\\_of\\_the\\_Earthbound\\_Gods\\_-\\_Stadiums\\_in\\_the\\_Cultural\\_Landscapes\\_of\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_and\\_Buenos\\_Aires.pdf](http://www.enconstruxion.com.ar/IMG/pdf/Temples_of_the_Earthbound_Gods_-_Stadiums_in_the_Cultural_Landscapes_of_Rio_de_Janeiro_and_Buenos_Aires.pdf) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012), σελ. 68.

#### ΓΗΠΕΔΑ ΠΛΑΤΟ

[14] [www.yourwembley.com](http://www.yourwembley.com)

[15] [http://en.wikipedia.org/wiki/St\\_James'\\_Park](http://en.wikipedia.org/wiki/St_James'_Park)

[16] Lefebvre, H. (2007β), *Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα, σελ.41.

[17] Lefebvre, H. (2007β), *Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα, σελ.169.

#### ΓΗΠΕΔΑ MATRIX

[18] [http://www.nytimes.com/2008/08/05/sports/olympics/05nest.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/08/05/sports/olympics/05nest.html?pagewanted=all&_r=0)

[19] La Cecla, F. (2009), *Ενάντια στην αρχιτεκτονική*, Πάτρα: ΤΟ ΔΟΝΤΙ , οπισθόφυλλο.

[20] <http://www.allianz-arena.de/en/>

[21] [http://www.architectureweek.com/2008/0820/building\\_1-1.html](http://www.architectureweek.com/2008/0820/building_1-1.html)

[22] <http://www.fosterandpartners.com/projects/1015/default.aspx>

[23] [http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_Horse\\_Bridge](http://en.wikipedia.org/wiki/White_Horse_Bridge)

[24] [http://en.wikipedia.org/wiki/Mercedes-Benz\\_Arena](http://en.wikipedia.org/wiki/Mercedes-Benz_Arena)

#### 4. το γήπεδο ως κτήριο

[1] οι πληροφορίες του κεφαλαίου αντλήθηκαν από τα δύο παρακάτω pdf:

\_Brown, J. & DelMont, R. & Botta, C. & Reddy, R. & Ragain, E. & Beynon, M. (2007) (eds), *FIFA Football Stadiums: technical recommendation and requirements*, Zurich: FIFA (όπως παρατίθεται εδώ: [http://www.fifa.com/mm/document/tournament/competition/football\\_stadiums\\_technical\\_recommendations\\_and\\_requirements\\_en\\_8211.pdf](http://www.fifa.com/mm/document/tournament/competition/football_stadiums_technical_recommendations_and_requirements_en_8211.pdf)) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

\_Paramio J. L. & Buraimo B. & Campos, C. (2008), *From modern to postmodern: The Development of Football Stadia in Europe*, *Sport in Society*, 11(5). [www.library.nu](http://www.library.nu) (τελευταία πρόσβαση 11/2011) (έκτοτε ο ιστότοπος δεν επιτρέπει πια την ελεύθερη λήψη αρχείων).

##### \_ΓΗΠΕΔΟ ΘΕΑΤΡΟ

[2] Paramio, J. L. & Buraimo, B. & Campos, C. (2008), *From modern to postmodern: The Development of Football Stadia in Europe*, *Sport in Society*, 11(5), [www.library.nu](http://www.library.nu) (τελευταία πρόσβαση 11/2011), σελ.8.

[3] Geraint, J. & Heard, H. (1981) (eds), *Handbook of Sports and Recreational Building Design, vol.3: Outdoor sports*, London: The Architectural Press, σελ. 29-31

[4] [http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley\\_Stadium\\_\(1923\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley_Stadium_(1923)) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

##### \_ΓΗΠΕΔΟ ΠΛΑΤΟ

[5] Brown, J. & DelMont, R. & Botta, C. & Reddy, R. & Ragain, E. & Beynon, M. (2007) (eds), *FIFA Football Stadiums: technical recommendation and requirements*, Zurich: FIFA (όπως παρατίθεται εδώ: [http://www.fifa.com/mm/document/tournament/competition/football\\_stadiums\\_technical\\_recommendations\\_and\\_requirements\\_en\\_8211.pdf](http://www.fifa.com/mm/document/tournament/competition/football_stadiums_technical_recommendations_and_requirements_en_8211.pdf)) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[6] Paramio, J. L. & Buraimo, B. & Campos, C. (2008), *From modern to postmodern: The Development of Football Stadia in Europe*, *Sport in Society*, 11(5), [www.library.nu](http://www.library.nu) (τελευταία πρόσβαση 11/2011), σελ.16.

##### \_ΓΗΠΕΔΟ MATRIX

[7] [http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley\\_Stadium](http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley_Stadium) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

#### 5. το γήπεδο και ο θεατής

##### \_ΓΗΠΕΔΟ ΑΛΑΝΑ

[1] Φουκώ, Μ. (1984), *Περί αλλοτινών χώρων, Ετεροτοπίες*, (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967), όπως παρατίθεται: [http://biennale1.thessaloniki.biennale.gr/pdf/MICHEL\\_FOUCAULT\\_HET-EROTOPIAS\\_GR.pdf](http://biennale1.thessaloniki.biennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HET-EROTOPIAS_GR.pdf) (τελευταία πρόσβαση 13/10/2012), σελ. 9.

##### \_ΓΗΠΕΔΟ ΘΕΑΤΡΟ

[2] [http://en.wikipedia.org/wiki/1923\\_FA\\_Cup\\_Final](http://en.wikipedia.org/wiki/1923_FA_Cup_Final) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[3] [http://www.dailymotion.com/video/xgz8wi\\_yy-yyy-yyy-yyy-yy1-yyy-yyy-yy-y-yyy\\_sport](http://www.dailymotion.com/video/xgz8wi_yy-yyy-yyy-yyy-yy1-yyy-yyy-yy-y-yyy_sport)

[4] Debord, G. & Wolman, G. J. (1956) «A Users Guide to *Détournement*», στο *Les Lèvres Nues : 8*, όπως μπορεί να βρεθεί εδώ: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html> (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)



[5] [http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley\\_Stadium\\_\(1923\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley_Stadium_(1923)) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)  
\_ΓΗΠΕΔΟ ΠΛΑΤΟ

[6] [http://en.wikipedia.org/wiki/Football\\_hooliganism](http://en.wikipedia.org/wiki/Football_hooliganism) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)  
<http://schulzeug.at/englisch/sonstige/2452-the-history-of-euroean-football-fans>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[7] Τάταλας, Η. (2009), «*Νόμος Ορφανού: Ο νόμος που ένωσε τους σπαδούς όλων των ομάδων*», στο <http://www.makthes.gr/news/sports/37211/> (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012).

[8] Φουκό, Μ. (1987), «*Χώρος, γνώση και εξουσία*», στο *Εξουσία, γνώση και ηθική*, Αθήνα: ύψιλον, σελ. 65.

#### \_ΓΗΠΕΔΟ MATRIX

[9] Ντεμπόρ, Γ. (1986), *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα: ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ, σελ.30, (παρ.21).

[10] Foucault, M. (1976), *Επιτήρηση και Τιμωρία, Η Γέννηση της Φυλακής*, Αθήνα: Κέδρος, σελ.266.

[11] Ντεμπόρ, Γ. (1986), *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα: ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ, σελ.24, (παρ.1).

[12] Ντεμπόρ, Γ. (1986), *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα: ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ, σελ.24, (παρ.2).

[13] Ντεμπόρ, Γ. (1986), *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα: ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ, σελ.127-128, (παρ.172).

[14] Φουκώ, Μ. (1984), *Περί αλλοτινών χώρων, Ετεροτοπίες*, (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967), όπως παρατίθεται: [http://biennale1.thessaloniki.biennale.gr/pdf/MICHEL\\_FOUCAULT\\_HET-EROTOPIAS\\_GR.pdf](http://biennale1.thessaloniki.biennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HET-EROTOPIAS_GR.pdf) (τελευταία πρόσβαση 13/10/2012), σελ. 9-10.

[15] Φουκώ, Μ. (1984), *Περί αλλοτινών χώρων, Ετεροτοπίες*, (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967), όπως παρατίθεται: [http://biennale1.thessaloniki.biennale.gr/pdf/MICHEL\\_FOUCAULT\\_HET-EROTOPIAS\\_GR.pdf](http://biennale1.thessaloniki.biennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HET-EROTOPIAS_GR.pdf) (τελευταία πρόσβαση 13/10/2012), σελ.10.

#### αντί επιλόγου

[1] <http://www.geocities.com/~johngray/barsit10.htm> (τελευταία πρόσβαση 13/10/2012), σελ.10.

[2] Φόουερμαχ, Λ. (1980), *Η ουσία του Χριστιανισμού*, Αθήνα: εκδόσεις Γερ. Αναγνωστήδη

#### **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:**

Althusser, L. (1983), *Θέσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο.

Βαΐου, Ν. & Κ. Χατζημιχάλης (2012), *Ο χώρος στην αριστερή σκέψη*, Αθήνα: Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς | νήσος.

Geraint, J. & H. Heard (1981) (eds), *Handbook of Sports and Recreational Building Design, vol.3: Outdoor sports*, London: The Architectural Press.

La Cecla, F. (2009), *Ενάντια στην Αρχιτεκτονική*, Πάτρα: ΤΟ ΔΟΝΤΙ.

Lefebvre, H. (2007α), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing.

Lefebvre, H. (2007β), *Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα.

Montalban, M. V. (2006), *Ποδόσφαιρο. Μια θρησκεία σε αναζήτηση θεού. Μια θρησκεία σε χέρια*

πολυεθνικών, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Ντεμπόρ, Γ. (1986), *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα: ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ.

Rossi, A. (1991), *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Σταυρίδης, Σ. (2007), «Α. Λεφέβρ. Η απελευθερωτική προοπτική της πόλης-έργο», στο *Το Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα: Κουκίδα, σελ. 7-14.

Stürzebecher, P. & S. Ulrich (2002), *ARCHITECTURE FOR SPORT: New Concepts and International Projects for Sport and Leisure*, London: Chichester.

Τουρνικιώτης, Π. (1981) (eds), *do.co.mo.mo.: Τετράδια Μοντέρνου 2: Ο αθλητισμός, το σώμα και η μοντέρνα αρχιτεκτονική*, Αθήνα: futura.

Φούερμπαχ, Λ. (1980), *Η ουσία του Χριστιανισμού*, Αθήνα: εκδόσεις Γερ. Αναγνωστίδη

Φουκώ, Μ. (1984), «Περί αλλοτινών χώρων, Ετεροτοπίες» (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967), όπως παρατίθεται: [http://biennale1.thessaloniki.biennale.gr/pdf/MICHEL\\_FOUCAULT\\_HET-EROTOPIAS\\_GR.pdf](http://biennale1.thessaloniki.biennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HET-EROTOPIAS_GR.pdf) (τελευταία πρόσβαση 13/10/2012).

Φουκώ, Μ. (1987), «Χώρος, γνώση και εξουσία», στο *Εξουσία, γνώση και ηθική*, Αθήνα: ύψιλον, σελ. 51-69.

Φουκώ, Μ. (1976), *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*, Αθήνα: Κέδρος.

Vinnai, G. (1999), *Το ποδόσφαιρο ως ιδεολογία*, Αθήνα: ΔΙΕΘΝΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ.

## άρθρα:

Borden, L. & Kerr, J. & Rendell, J. & Pivaro A. (2002), *The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*, USA: MIT Press. [www.library.nyu](http://www.library.nyu) (τελευταία πρόσβαση 11/2011) (έκτοτε ο ιστότοπος δεν επιτρέπει πια την ελεύθερη λήψη αρχείων).

Brown, J. & DelMont, R. & Botta, C. & Reddy, R. & Ragain, E. & Beynon, M. (2007) (eds), *FIFA Football Stadiums: technical recommendation and requirements*, Zurich: FIFA (όπως μπορεί να βρεθεί εδώ: [http://www.fifa.com/mm/document/tournament/competition/football\\_stadiums\\_technical\\_recommendations\\_and\\_requirements\\_en\\_8211.pdf](http://www.fifa.com/mm/document/tournament/competition/football_stadiums_technical_recommendations_and_requirements_en_8211.pdf)) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

Debord, G. & Wolman, G. J. (1956) «A Users Guide to Détournement», στο *Les Lèvres Nues : 8*, όπως μπορεί να βρεθεί εδώ: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html> (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012).

Gaffney, C. T. (2008), *Temples of the earthbound gods: Stadiums in the Cultural Landscapes of Rio de Janeiro and Buenos Aires*, Austin: University of Texas Press, όπως παρατίθεται: [http://www.enconstruxxion.com.ar/IMG/pdf/Temples\\_of\\_the\\_Earthbound\\_Gods\\_-\\_Stadiums\\_in\\_the\\_Cultural\\_Landscapes\\_of\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_and\\_Buenos\\_Aires.pdf](http://www.enconstruxxion.com.ar/IMG/pdf/Temples_of_the_Earthbound_Gods_-_Stadiums_in_the_Cultural_Landscapes_of_Rio_de_Janeiro_and_Buenos_Aires.pdf) (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

Gaffney C.T. (2006), *DYNAMIC SITES AND CULTURAL SYMBOLS: THE STADIUMS OF RIO DE JANEIRO AND BUE-*

NOS AIRES, Austin: The University of Texas Press, όπως μπορεί να βρεθεί εδώ: <http://www.google.gr/url?sa=t&rcf=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CClQFjAA&url=http%3A%2F%2Frepositories.lib.utexas.edu%2Fbitstream%2Fhandle%2F2152%2F2464%2Fgaffneyc71764.pdf%3Fsequence%3D2&ei=Bs97UJu6H8bQtAokxYGICg&usq=AFQjCNGLiJ620OUA9VUC5-ZgyKZ0JnAFgw&sig2=CAjGcWlbHiobDZVybK5Mvw> (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

Paramio, J. L. & Buraimo, B. & Campos, C. (2008), *From modern to postmodern: The Development of Football Stadia in Europe*, *Sport in Society*, 11(5), όπως παρατίθονταν εδώ: [www.library.nu](http://www.library.nu) (τελευταία πρόσβαση 11/2011).

Taylor, M. (2005) *The Leaguers: The Making of Professional Football in England 1900-1939*, UK: Liverpool University press., [www.library.nu](http://www.library.nu) (τελευταία πρόσβαση 11/2011) (έκτοτε ο ιστότοπος δεν επιτρέπει πια την ελεύθερη λήψη αρχείων).

Τάταλας, Η. (2009), «Νόμος Ορφανού: Ο νόμος που ένωσε τους σπαδούς όλων των ομάδων», στο <http://www.makthes.gr/news/sports/37211/> (τελευταία πρόσβαση 12/10/2012).

Χρηστάκης, Ν. (2002), *ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ Μ.Μ.Ε.*, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.

## **διαλέξεις:**

Αργύρης, Μ. (2012), *Συζητώντας για τις ετεροτοπίες: οι χωροχρονικές εμπειρίες των «περάτων»*, Αθήνα: ΕΜΠ

Χατζηφώτη Ο. & Χ. Χρυσανθοπούλου (2011), *ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΕΘΝΗΣ για αρχιτέκτονες*, Αθήνα: ΕΜΠ

## **ιστότοποι:**

<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/>

<http://www.brent.gov.uk/wembley.nsf>

<http://alexwarrenarchitecture3.blogspot.gr/2010/10/archibald-leitch-early-football-ground.html>

<http://www.pamesports.gr/47457/h-thleorash-sto-ghpedo>

<http://stadiafile.com/2012/09/19/archibald-leitch/>

<http://www.stadiumguide.com/>

<http://www.deconcrete.org/2010/05/13/fiction-mountains/>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley\\_Stadium\\_%281923%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Wembley_Stadium_%281923%29)

[http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_Hart\\_Lane](http://en.wikipedia.org/wiki/White_Hart_Lane)



[www.yourwembley.com](http://www.yourwembley.com)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Ashburton\\_Grove](http://en.wikipedia.org/wiki/Ashburton_Grove)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Mercedes-Benz\\_Arena](http://en.wikipedia.org/wiki/Mercedes-Benz_Arena)

[http://www.nytimes.com/2008/08/05/sports/olympics/05nest.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/08/05/sports/olympics/05nest.html?pagewanted=all&_r=0)

<http://www.allianz-arena.de/en/>

[http://www.architectureweek.com/2008/0820/building\\_1-1.html](http://www.architectureweek.com/2008/0820/building_1-1.html)

<http://www.fosterandpartners.com/projects/1015/default.aspx>

[http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_Horse\\_Bridge](http://en.wikipedia.org/wiki/White_Horse_Bridge)

[http://www.dailymotion.com/video/xgz8wi\\_yy-yyy-yyy-yyy-yy1-yyy-yyy-yy-sporthttp://](http://www.dailymotion.com/video/xgz8wi_yy-yyy-yyy-yyy-yy1-yyy-yyy-yy-sporthttp://)

[www.fifa.com/mm/document/tournament/competition/football\\_stadiums\\_technical\\_recommendations\\_and\\_requirements\\_en\\_8211.pdf](http://www.fifa.com/mm/document/tournament/competition/football_stadiums_technical_recommendations_and_requirements_en_8211.pdf)

<http://www.stadiumguide.com/classic-stadium-facades/>

<http://antifascistarchive.com/2012/06/08/football-and-fascism/>

## ΕΙΚΟΝΕΣ:

το σύνολο των εικόνων της διάλεξης που έχουν αθλητικό περιεχόμενο, αντλήθηκαν από την βιβλιογραφία, και κυρίως την ιστογραφία μας. Όσες δεν περιέχουν θέμα σε σχέση με τον αθλητισμό, είτε επεξηγούνται με υπότιτλο, είτε παρατίθενται εδώ:

[1] <http://charlesirby.com/educational/columbia-university/city-psycogeographic-microcosms>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[2] <http://asocietyofspectacles.tumblr.com/>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[3] <http://www.politicsisnotabanana.com/2009/01/reprint-society-of-spectacle-impressive.html>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[4] <http://www.blameitonthevoices.com/2009/03/who-is-this-guy.html>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[5] έργα της Barbara Kruger

[6] <http://postscriptum.medialoperations.com/2010/11/15/disturbance-in-music/>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[7] <http://www.ecrans.fr/Vu-sur-le-www-jeudi.3707.html>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[8] αυτοδημοσιευόμενο περιοδικό (Ιούνιος 2012): Humba!, σελ.30(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[9] <http://www.lookandlearn.com/history-images/LLB8006-057-01/White-Horse-Final?img=5&search=1923+Cup+Final+at+Wembley>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[10] <http://www.soschildrensvillages.org.uk/about-our-charity/archive/2006/08/autumn-2006-fundraising-focus>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

[11] <http://zgeitecture.tumblr.com/post/1584932621/presidio-modelo-model-prison-ista-de-la>(τελευταία πρόσβαση 12/10/2012)

