





# ΣΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΔΑΦΗ

## ΣΕ ΑΜΟΙΒΑΙΕΣ ΣΥΝΑΡΜΟΓΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΙΞΕΙΣ

Επιμέλεια: Αρετή - Ειρήνη Μίτζα  
Επιβλέπουσα: Δήμητρα Χατζησάββα  
Νοέμβριος 2021  
Πολυτεχνείο Κρήτης - Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

# | Περιεχόμενα

<b>Εισαγωγικά</b> .....	2
<b>A/ Το σώμα σε οριακές συνθήκες</b> .....	10
A.1. Το ανατομικό σώμα μέσα από τη διάνοιξη της επιφάνειάς του   Andreas Vesalius.....	12
A.1.1. Το γκροτέσκο σώμα της καρναβαλικής παράδοσης Mikhail Bakhtin.....	22
A.2. Σωματικό μέλος φάντασμα   Maurice Merleau - Ponty.....	28
A.3. Η σάρκα ως εσωτερική εμπειρία   Georges Bataille.....	36
A.3.1. Η εμπύθιση του διανοιγμένου σώματος.....	48
A.4. Το αντι-ανατομικό έργο του Antonin Artaud.....	62
A.4.1. Σώμα Χωρίς Όργανα   Deleuze & Guattari.....	82
A.5. Χωρικές συναρμογές ανοιχτής σωματικότητας στο έργο των Morphosis.....	88
A.5.1. Spreebogen International Competition.....	94
A.5.2. Artspark Performing Arts Pavilion.....	102
Συμπεράσματα ενότητας.....	112
<b>B/ Από τη σωματικότητα στην εδαφικότητα: εξάρσεις εδαφικών ορίων</b> .....	116
B.1. (Νεο)Υλικές διαδικασίες διαμόρφωσης των εδαφών   Manuel De Landa.....	118
B.2. Δυνατότητες διαρραγής του εξιδανικευμένου πρωταρχικού εδάφους   Gilles Deleuze & Félix Guattari.....	132
B.2.1. Διάτρητη σωματικότητα: Α-πρόσωπα και α-τοπίωτα εδάφη.....	140
B.2.2. Διάτρητη εδαφικότητα: Holey Space και υπόγεια αρχιτεκτονική.....	152
B.3. Τρία μεσανατολικά αινίγματα   Reza Negarestani.....	158
B.4. Ένα μουσείο – μη μουσείο σε εδαφική τομή   Χρήστος Παπούλιας.....	172
B.5. Επανόρθωση εδάφους στα λατομεία μαρμάρου Διονύσου   Νέλλα Γκόλαντα, Ασπασία Κουζούπη.....	186
Συμπεράσματα ενότητας.....	194
<b>Γ/ Οικο-λογία: σωματικές και εδαφικές συναρμογές διάνοιξης</b> .....	198
Γ.1. Τα νέα εδάφη της Ανθρωπόκαινου: «Η Γη ουρλιάζει».....	202
Γ.1.1. Η οικολογική σκέψη μέσα από τις εκκρίσεις του σώματος   Timothy Morton.....	212
Γ.2. Συρραφές ετερόκλητων υλικότητων μετά την Ανθρωπόκαινο Donna Haraway.....	222
Γ.3. Οικολογικές στρατηγικές αλληλοτομών στα εδάφη του Fresh Kills Anuradha Mathur & Dilip Da Cunha.....	238
Γ.4. Η αρχιτεκτονική ως γεωλογική διαδικασία στο Grande Cretto Alberto Burri.....	262
Συμπεράσματα ενότητας.....	276
<b>Συμπερασματικά</b> .....	260
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	284
Πηγές εικόνων.....	300



## Εισαγωγικά

Το πεδίο της αρχιτεκτονικής έχει προσεγγιστεί εκτενώς μέσω του ανθρώπινου σώματος, που είναι αντιληπτό ως πρότυπο αναλογίας και όχημα βιωματικής χωρικής αντίληψης. Η οργανική συμμετρία και η λειτουργικότητα στην αρχιτεκτονική εμπνέονται από μια κατανόηση του σώματος που περιορίζεται στην ανατομία και τη λειτουργία των οργάνων και των μηχανισμών του. Η δυτική αφήγηση, θέτει στο επίκεντρο της την προμηνοδότηση της ανθρώπινης παρουσίας και δράσης επί της φύσης, η οποία οργανώνεται μέσω μιας ορθολογικής και αφαιρετικής νοητικής τάξης, που είναι συνυφασμένη με την χωρική αρτιμέλεια. Υπό αυτό το πρίσμα, η έννοια του εδάφους, συνδέεται με την αρχιτεκτονική κυρίως ως σταθερό καταγωγικό, τοπικό έρεισμα της κτιριακής παρουσίας. Παράλληλα, αποτελεί πηγή ανεξάντλητης ύλης για την εξαγωγή αξίας, εγείροντας ανησυχίες σχετικά με την απειλούμενη οικολογία. Στις τυπικές προσεγγίσεις του χώρου, οι έννοιες σώμα και έδαφος, τοποθετούνται σε μια περικλειστή, σφαίρα αφηρημένης αναλογίας σε σχέση με ένα εξιδανικευμένο μοντέλο περί κόσμου και φύσης, συμβάλλοντας σε μια ολιστική αντίληψη για τη συνθετική σκέψη.

Η παρούσα μελέτη, εξετάζει αντιπροσωπευτικές θεωρήσεις για το σώμα και το έδαφος, που διανοίγουν τα στερεοτυπικά όριά τους, συναρμολογώντας τα σε νέες εννοιολογικές, χωρικές και οικολογικές συσχετίσεις. Εστιάζει σε υλικές και πορώδεις σχέσεις ανάμεσα στα επικείμενα ζητήματα και στα όρια του σχεδιασμού. Εργαλείο διαχείρισης, αποτελεί η έννοια της διάνοιξης, που συμπαρασύρει μια σειρά από επιπλέον έννοιες όπως οι: τομή, διάτρηση, διάσπαση, αλλά και σύζευξη και συναρμογή. Η διάνοιξη, υπονοεί τη διάβρωση μιας ευσταθούς συνοχής, διασχίζοντας πολλαπλές κλίμακες για να αποκαλύψει εντάσεις και ετερογένειες.

Η εργασία επιχειρεί να εξετάσει νέους τρόπους θεώρησης του χώρου, βίωσης του σώματος και κατοίκησης της γης, εξαρτώμενους από τα υλικά ίχνη της σωματικής και εδαφικής αλληλοσυσχέτισης και του οικολογικού αποήχου της. Με αφετηρία τη θέση πως ο χώρος συνιστά ένα πεδίο συνέργειας ανάμεσα σε σωματικούς και εδαφικούς συντελεστές στοχεύει στην αποσταθεροποίηση των φραγμών τους, στην εξωτερίκευσή τους σε όρια πέρα από τον προσδιορισμό των υφιστάμενων κατηγοριών, ώστε να εκμαιεύσει νέους πειραματικούς, συνθετικούς χειρισμούς, με οικολογική ευαισθησία. Με άξονα την εννοιολόγηση της στιγμής της μετάβασης από έναν στατικό και ισότροπο, σε έναν ρευστό και δυναμικό χώρο, επιδιώκεται μια διευρυμένη αντίληψη σε σχέση με την ύλη και το όριο.

Ακολουθείται μια πορεία ανάλυσης, από την ανατομή των σωματικών στρωμάτων, μέχρι την εξερεύνηση του γεωλογικού υποστρώματος και το άνοιγμα της οικολογικής σκέψης, μέσα από αλληλοτενόμενες θεωρητικές αναζητήσεις μεταξύ χαρακτηριστικών φιλοσοφικών και αρχιτεκτονικών αποσκευών, που χαρτογραφείται σε τρεις διακριτές ενότητες:

Η πρώτη ενότητα, προσεγγίζει σαρκικές δυνατότητες που ανυψούνται από την διάνοιξη της επιφάνειας του δέρματος. Η ανατομική πρακτική κατά την περίοδο της Αναγέννησης, με κύριο εκπρόσωπο τον Andreas Vesalius, εξετάζεται ως μια νέα στιγμή κατανόησης για το σώμα και την αρχιτεκτονική η οποία κινητοποίησε το ενδιαφέρον για την ανατομική τομή. Μέσα από διασχίσεις του φιλοσοφικού έργου των Maurice Merleau-Ponty, George Bataille, και Antonin Artaud, εξετάζεται το σώμα σε οριακές συνθήκες, σε σχέση με την ιδεατή του αναλογία ως πρότυπο για την αρχιτεκτονική και τη σκέψη. Η έννοια της σωματικότητας, μελετάται ως μια συνεχώς αναδυόμενη, ανοιχτή και χωρίς σαφή όρια εμπειρία, που μπορεί να διανοίξει δυνατότητες για μια αποσπασματική και δυναμική σχέση με

τον χώρο, όπως αυτή που υιοθετείται στο αρχιτεκτονικό έργο των Morphosis.

Η δεύτερη ενότητα, αναλαμβάνει ένα πέρασμα από τη σωματική στην εδαφική διάνοιξη, καλλιεργώντας τη ροπή προς ένα ριζωματικό μοντέλο διαβίωσης. Στόχος της ενότητας, είναι η ανάγνωση της υλικής και ρευστής διάστασης των εδαφών και η σχέση τους με την διεύρυνση των ορίων ενός σώματος. Σε αυτό το πλαίσιο, η εδαφική διάνοιξη είναι γεωλογικά προσανατολισμένη και αφορά μια υπόγεια πολυπλοκότητα, μια διάτρηση, που αναιρεί τα καθιερωμένα εδάφη, τοποθετώντας πρώτα την αν-εδαφικότητα, καλώντας για μια πιο ριζοσπαστική οικολογική σκέψη για την αρχιτεκτονική. Τόσο τα φυσικά, όσο και τα νοητικά εδάφη, αποτελούμενα από πολύπλοκα πλέγματα σχέσεων αναλύονται μέσα από το έργο των στοχαστών Manuel De Landa, Gilles Deleuze & Félix Guattari, και Reza Negarestani. Τα εδάφη, ως τόποι απροϋπόθετης συνάντησης ανάμεσα σε εμάς και τις υλικές διεργασίες της γης ερευνώνται στο έργο των αρχιτεκτόνων Νέλλα Γκόλαντα και Ασπασίας Κουζούπη καθώς και του Χρήστου Παπούλια.

Η τρίτη ενότητα, ερευνά πώς το αποδιαρθρωμένο σώμα και το αποσπασματικό έδαφος των δύο προηγούμενων ενοτήτων, επαναδιατυπώνουν την σχέση ανάμεσα σε ορυκτά, φυτικά και ζωικά σώματα, στα πλαίσια μιας αναζήτησης σχετικά με τη σύγχρονη περιβαλλοντική και γεωλογική υποβάθμιση. Οι γεωδιαδικασίες της γης, αδιαχώριστες από την ανθρώπινη παρουσία και δράση, προτείνουν ένα νέο έδαφος, που αμφισβητεί την πρωτοκαθεδρία της «φύσης», επαναπροσδιορίζοντας τις υλικές και σωματικές σχέσεις ανάμεσα σε άνθρωπο, περιβάλλον και γήινα πλάσματα. Εισάγεται η σκέψη της φεμινίστριας θεωρητικού Donna Haraway, σχετικά με τη διαδικασία *επανα-κοσμοποίησης* της γης, μέσα από βιολογικούς και γεωλογικούς όρους. Σε μια απόπειρα έκθεσης ανοιχτών χειρισμών σώματος-εδάφους που διέπονται από υλικές διασυνδέσεις, η ενότητα ολοκληρώνεται με το παράδειγμα των αρχιτεκτόνων Anuradha Mathur και Dilip da Cunha, καθώς και του καλλιτέχνη Alberto Burri, που προτείνουν μια εκ νέου σύλληψη της σχέσης μεταξύ οικολογίας και αρχιτεκτονικής.

## Abstract

The field of architecture has been approached extensively through the human body, which is perceived as a model of proportion and a vehicle of experiential spatial perception. Organic symmetry and functionality in architecture are inspired by an understanding of the body that is limited to the anatomy and function of its organs and mechanisms. Western narrative focuses on the predominance of human presence and activity on nature, which is organized through a rational and abstract mental order, intertwined with spatial perfection. In this light, the concept of territory is associated with architecture mainly as a fixed origin and landscape foundation of the building presence. At the same time, it is a source of inexhaustible material for the extraction of value, raising concerns about the endangered ecology. In the typical approaches of space, the concepts of body and territory are placed in an enclosed sphere of abstract proportion in relation to an idealized model of world and nature, contributing to a holistic concept of synthetic thinking.

This study examines representative views of the body and the territory, which open up their stereotypical boundaries, assembling them into new conceptual, spatial and ecological correlations. It focuses on material and porous relations between the present issues and design boundaries. Management tool, is the concept of opening-up, which includes a number of additional concepts such as: cutting, boring, splitting, but also coupling and assembly. Opening up implies the erosion of a stable cohesion, crossing multiple scales to reveal tensions and heterogeneities.

The work attempts to examine new ways of perceiving space, experiencing the body and inhabiting the earth, depending on the material traces of its physical and territorial interrelation and its ecological impact. Starting from the view that space is a field of synergy between physical and territorial factors, it aims to destabilize their barriers, to externalize them beyond the definition of the existing categories, in order to elicit new experimental, synthetic manipulations, with ecological awareness. Based on the conceptualization of the moment of transition from a static and isotropic, to a fluid and dynamic space, an expanded perception in relation to matter and the limit is sought.

It follows a course of analysis, from the dissection of the body layers, to the exploration of the geological background and the broadening of ecological thought, through interrelated theoretical quests between characteristic philosophical and architectural baggage, mapped into three distinct sections:

The first section approaches corporeal exploration possibilities that emerge from breaking through the skin surface. Anatomy practice during the Renaissance, led by Andreas Vesalius, is seen as a moment of understanding of the body and the architecture, which stimulated interest in the anatomical incision. Through sections of the philosophical works of Maurice Merleau-Ponty, George Bataille, and Antonin Artaud, the body is examined in extreme conditions, in relation to its ideal proportion as a model for architecture and thought. The concept of physicality is studied as an ever-emerging, open and without clear boundaries experience, which can open up possibilities for a fragmentary and dynamic relationship with space, such as that adopted in the architectural work of Morphosis.

The second section, undertakes a transition from the physical to the ground breakthrough, cultivating the momentum towards a rhizomatic model of living. The aim of the section is to explore the material and fluid dimension of grounds and their relation to the expansion of the boundaries of a body. In this context, ground breakthrough is geologically oriented and concerns an underground complexity, a perforation, which negates the established territories, placing the un-grounding first, calling for a more radical ecological thinking about architecture. Both the physical and the mental soils, consisting of complex grids of relationships, are analyzed through the work of Manuel De Landa, Gilles Deleuze & Félix Guattari, and Reza Negarestani. Grounds, as places of unconditional meeting between us and the material processes of the earth are researched in the work of the architects Nella Golanda & Aspasia Kouzoupi and Christos Papoulias.

The third section explores how the decomposed body and the fragmentary ground of the previous two sections restate the relationship between mineral, plant, and animal bodies as part of a quest for contemporary environmental and geological degradation. The geodetic processes of the earth, inseparable from human presence and action, propose a new ground, which challenges the primacy of "nature", redefining the material and bodily relations between man, environment and earthly critters. It introduces the thought of the feminist theorist Donna Haraway, about the process of re-worlding of the earth, through biological and geological terms. In an attempt to expose open body-to-ground manipulations governed by material interconnections, the section concludes with the example of architects Anuradha Mathur & Dilip da Cunha and Alberto Burri, who are proposing a re-conception of the relationship between ecology and architecture.



## A. Σωματικά όρια και διανοίξεις



Στην παρούσα ενότητα, ερευνάται η έννοια της σωματικότητας στις σύγχρονες εδαφικές εκδοχές της, συγκεκριμένα, εξετάζεται η χαρτογράφηση των ορίων του σώματος και οι δυνατότητες επέκτασης αυτών των ορίων σε σχέση με τον χώρο.

Επιχειρείται η ανάγνωση του σώματος μέσα από επιλεκτικές, χαρακτηριστικές περιόδους και θεωρήσεις που συνδέονται με τη σωματική διάνοιξη και την αποσταθεροποίηση, με εφελτήριο την αναγέννηση εστιάζοντας ωστόσο σε σύγχρονες ερμηνείες. Η ενότητα, πραγματοποιεί ένα πέρασμα από το ανατομικό έργο του Andreas Vesalius στην ανατρεπτική σκέψη των Georges Bataille και Antonin Artaud, ώστε να μελετήσει ένα σώμα ανοιχτό σε τομές, διασπάσεις, συσχετίσεις και συνδέσεις.

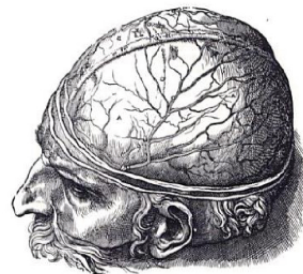
Παράλληλα, το έργο των αρχιτεκτόνων Morphosis, θεωρείται ως μια χωρική απόδοση του διανοιγμένου σώματος, που διερευνά τα πορώδη όριά του, για να προτείνει νέες προσεγγίσεις του χώρου.

## A.1. Το ανατομικό σώμα μέσα από την διάνοιξη της επιφάνειάς του | Andreas Vesalius

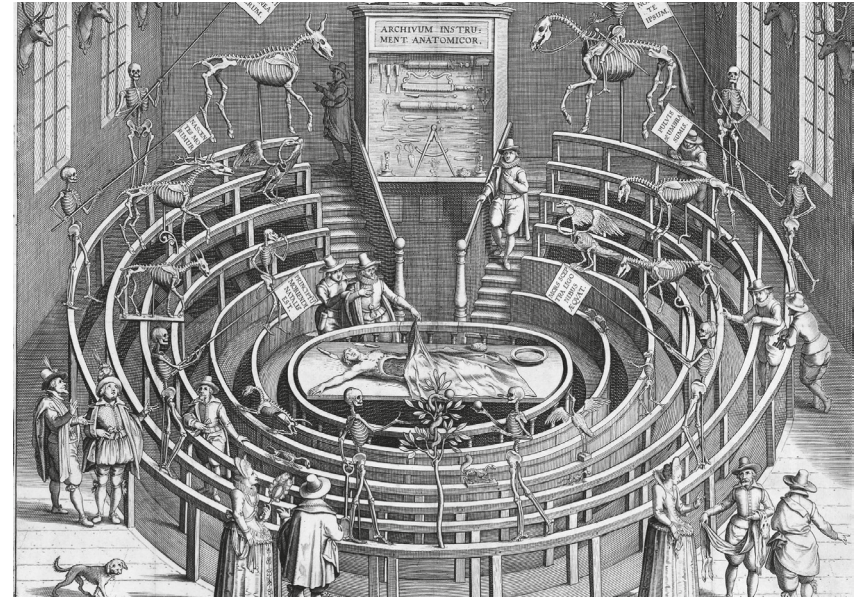
Κατά την αναγεννησιακή περίοδο, στην οποία τοποθετείται το έργο του Φλαμανδού ανατόμου Andries van Wesel (latin: Andreas Vesalius) (1514-1564), το σώμα λειτουργεί ως πηγή αρμονικών χαράξεων που μεταφέρονται στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Το σώμα ως αρμονικό πρότυπο των θεϊκών αναλογιών της φύσης, είναι κλειστό, πλήρες και συμμετρικό, «έμβιο ανάλογο των κανονικών πλατωνικών σχημάτων και πρότυπο της κλασικής αντίληψης για την αρχιτεκτονική» (Αίρις-Ασημακοπούλου, 2017: 8). Η στάση αυτή, αποτυπώνει μια ανάγκη επιβολής τάξης στην ακαταστασία του χώρου (και ευρύτερα της φύσης, του κόσμου) και του σώματος, που βρίσκει άμεση έκφραση στην γεωμετρία και στην ανατομική πρακτική. **Τόσο η γεωμετρία ως αφαιρετικό εργαλείο, όσο και η ανατομία ως αναλυτικό σύστημα, καταδεικνύουν την επιθυμία για ακρίβεια και την αδυναμία διαχείρισης της ασάφειας.**

Η ανατομία, ως υποδόρια πρακτική, συνεπάγεται την εγχάραξη του δέρματος, και το διαχωρισμό σε μέρη ενός σώματος, προκειμένου να παρατηρηθεί ξεχωριστά και με λεπτομέρεια κάθε ένα οργανικό τμήμα του. Η ανάγκη της Αναγέννησης για αναλυτικότερη και ρεαλιστικότερη γνώση, καθιστά την ανατομία νόμιμη και δημόσια πρακτική για τη διερεύνηση του σώματος. Έτσι, οι ανατομές ζωντανών και νεκρών σωμάτων, διεξάγονται τον 16ο αιώνα σε ανατομικά θέατρα, προσβάσιμα στο ευρύ κοινό.

Στους προ-Αναγεννησιακούς χρόνους, η σκόπιμη διάνοιξη ενός σώματος, «παραβίαζε όλα τα αποδεκτά και νόμιμα όρια και απαγορευόταν αυστηρά» (Standring, 2016: 32)<sup>1</sup>. Η γνώση γύρω από το εσωτερικό του ανθρώπινου σώματος, προερχόταν από ζωοτομές, μέσω μιας συγκριτικής μεθόδου και βασίστηκε για αιώνες στα



<sup>1</sup> Η στάση ως προς το πτώμα, φανερώνει την πίστη ότι η ψυχή παραμένει στο σώμα, μέχρι το τελικό στάδιο της αποσύνθεσής του. Πρόκειται για μια αντίληψη, που διαδόθηκε από τη Ρωμαϊκή Καθολική Εκκλησία, «που έδινε πολύ μεγαλύτερη βαρύτητα στην φροντίδα της ψυχής, παρά του σώματος» (Keskinbora, 2016: 99).



γραπτά του Γαληνού, που πιθανότατα δεν είχε τέμνει παρά σώματα ζώων, λόγω των περιορισμών του ρωμαϊκού νόμου<sup>1</sup>. Σύμφωνα με την Barbara Maria Stafford, η γαληνική ανατομία, συνιστούσε μια μέθοδο διάνοιξης, για τη μελέτη κάθε είδους βάθους, που απαντά σε έναν κεντρικό προβληματισμό της Αναγέννησης: **«Πώς κανείς κατακτά το εσωτερικό των πραγμάτων»** (Stafford, 1993: 47);

Προς το τέλος του 13ου αιώνα, η ανατομία αρχίζει να εφαρμόζεται σε ανθρώπινα πτώματα, ιδιαίτερα στην βόρεια και την κεντρική Ιταλία, με τη μορφή νεκροψίας και νεκροτομής, ώστε να προσδιοριστεί η αιτία θανάτου. Ωστόσο, υπάρχει μια ειδοποιός διαφορά ανάμεσα σε νεκροψία-νεκροτομή και ανατομή, η οποία καθίσταται πρόδηλη μέσα από το έργο του Vesalius. Οι νεκροψίες, πραγματοποιούνταν στην οικεία του αποθανόντος, ενώ οι ανατομές αποτελούσαν δημόσιες τελετές, που λάμβαναν χώρα σε ανατομικά θέατρα, με πρωταγωνιστή τον ανατόμο.

<sup>1</sup> Ωστόσο, τα γραπτά του Γαληνού αποτέλεσαν αντικείμενο αμφισβήτησης από προγενέστερους Πέρσες ιατρούς, όπως ο Rhazes (Abū Bakr Muhammad ibn Zakarīyyā al-Rāzī) (854-925 μ.Χ.) και ο Ibn Sina (Αβικέννας) (980-1037), αλλά και από ανατόμους της Αναγέννησης. Συγκεκριμένα, το έργο του Vesalius, ήρθε σε επαφή με τις πηγές του Γαληνού, το 1533, μέσα από τη διδασκαλία των καθηγητών του Johann Winter von Andernach (1505 - 1574) και Jacques DuBois (latin: Jacobus Sylvius) (1478 - 1555). Αργότερα, όμως, κατά την έρευνά του πάνω στα ανθρώπινα σώματα, αμφέβαλε για τις παρατηρήσεις του Γαληνού.

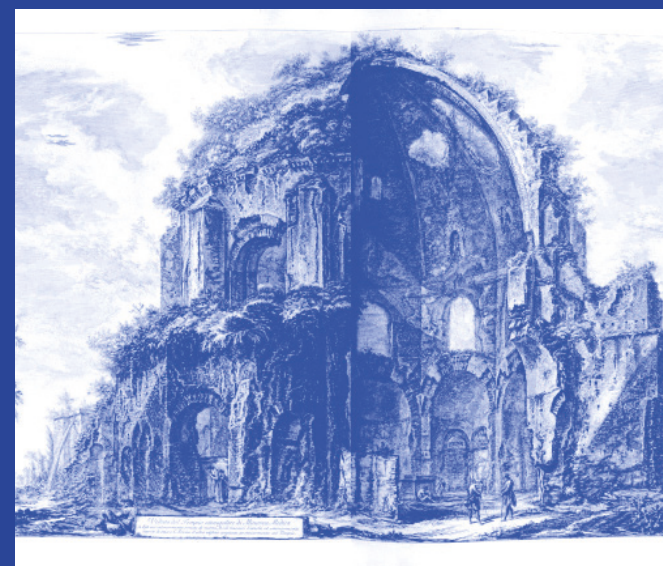
Η γνώση για το εσωτερικό σώμα, δεν βρίσκει πια έρεισμα στα αρχαία κείμενα, αλλά στην ίδια την πράξη της διάνοιξης της επιφάνειάς του – **το ίδιο το σώμα, αποτελεί πηγή έγκυρης γνώσης**. Σε μια εποχή, όπου το σώμα χρησιμοποιείται ως τόπος αναφοράς για την αρχιτεκτονική, αυτή η αλλαγή αντιμετώπισης του εσωτερικού του, αναπόφευκτα επηρέασε και την αρχιτεκτονική διαδικασία. Σύμφωνα με τον Κώστα Μανωλίδη:

«Η απομάκρυνση του ανοιγμένου σώματος από το καθεστώς της ιεροσυλίας, και η παραχώρηση της εσωτερικότητάς του στη δικαιοδοσία της παρατήρησης και εξήγησης επέδρασαν έμμεσα και στη στάση απέναντι στο αρχιτεκτόνημα. Η στροφή των αρχιτεκτόνων προς την απόδοση του εσωτερικού χώρου και η αναπαράστασή του ως συνάρτηση του περιβλήματός του μπορούν να ειπωθούν σε αυτό το πλαίσιο. Όπως και στο ανοιγμένο σώμα της ανατομίας, το εσωτερικό του κτιρίου δεν συνιστούσε πλέον έναν συνειδητά απομονωμένο και αυτοδύναμο τόπο» (Μανωλίδης, 2006: 190).

Μέσα από την οικειοποίηση με το κατατετμημένο σώμα, η αρχιτεκτονική σύλληψη βρίσκεται αντιμέτωπη με ζητήματα εσωτερικότητας και εξωτερικότητας του χώρου, **έχοντας αποκτήσει ένα νέο ενδιαφέρον για την τομή**. Η τομή σε αυτό το πλαίσιο, διευκολύνει την αυτοτελή απόδοση της εσωτερικής επιφάνειας σε σχέση με το εξωτερικό περίγραμμα (ανεξάρτητα από την προοπτική απόδοση) στο μέτρο που μπορούσε να αναπαραστήσει με ακρίβεια τα κομμένα μέρη, συμβάλλοντας σε μια πιο λεπτομερή γνωστική και σχεδιαστική τεκμηρίωση. Λειτουργούσε επίσης, **ως εργαλείο διάνοιξης, με ικανότητες υπονόμησης ενός ακέραιου σώματος**, προετοιμάζοντας το έδαφος για μια διαλείπουσα λογική της ασυνέχειας και του ερειπίου. «Η τομή λοιπόν έγινε επιπλέον ένα νοητικό εργαλείο διάνοιξης και κατακερματισμού. Θα αποτελέσει κατά κάποιον τρόπο την ιδεώδη αρχιτεκτονική μεταφορά της αποσύνθεσης ενός μέχρι τότε συνεκτικού κοσμοειδώλου» (Μανωλίδης, 2006: 191-192).

Η νέα ανατομική προσέγγιση του 16ου αιώνα, παρουσιάζει με αυστηρότητα τα κομμένα μέλη τόσο του αρχιτεκτονικού κτιρίου, όσο και του σώματος, με τη βοήθεια εγχαράξεων και τομών σε κατασκευαστικές και σωματικές επιφάνειες. Η επιδίωξη διαφανούς γνώσης, μέσω της ανατομίας, την αναδεικνύει σε εργαλείο για την προσέγγιση του εσωτερικού πνεύματος, μέσω του κοψίματος του εξωτερικού περιβλήματος. Συνεπώς, οι ανατομές δεν αφορούσαν αποκλειστικά την ιατρική ενημέρωση, αλλά στόχευαν σε μια βαθύτερη επιδίωξη αποκάλυψης της ψυχής, ή του Θεού, ή του άλλου, μέσα από το ανθρώπινο σώμα. Η αντίληψη αυτή, έχει ως απόρροια, μια απόπειρα ορισμού του κανονικού ή μη κανονικού σώματος, δηλαδή, μια απόπειρα εγγραφής του σώματος σε μια ιδεατή τάξη.

Τη λογική της ανατομίας και του τεμαχισμού, θα υιοθετήσει πρόθυμα ο ορθολογισμός του 18ου αιώνα, σε μια απόπειρα οργανωτικής διαχείρισης του κόσμου. Πρόκειται για μια λογική εμφανή στο έργο του Ιταλού αρχιτέκτονα και χαράκτη Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), που αφιερώθηκε στη μελέτη του Ρωμαϊκού αρχιτεκτονικού πολιτισμού. Στην αρχιτεκτονική του Piranesi, αναδεικνύεται τόσο το στιβαρό σώμα της Ρωμαϊκής αρχαιότητας και το ενδιαφέρον για την ακριβή αποτύπωση των ερειπίων – τμημάτων, όσο και μια διάθεση αποδιάρθρωσης αυτού του εκλεπτυσμένου σώματος. «Φτάνει έτσι στη δημιουργία χώρων, όπου η λογική του αποσπασματος, κάποτε σχεδόν παροξυσμική, διαβρώνει κάθε έννοια οργάνωσης, τυπολογικής και συντακτικής συνοχής» (Μανωλίδης, 2006: 195), ώστε να μεθοδεύσει νέες κατανοήσεις του χώρου, πέρα από το γεωμετρικό, μετρικό χώρο της προοπτικής αναπαράστασης.



Αυτό το εξονυχιστικό μοτίβο κρίσης, είναι εμφανές και στο έργο του Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. Δημοσιευμένο το 1543 από τον Johannes Oporinus, παρουσιάζει με πειστική ομοιότητα και ωμότητα, το διανοιγμένο ανθρώπινο σώμα, σε μια απόπειρα να διευκολύνει την κατανόησή του, ακόμα και χωρίς την κυριολεκτική χρήση πτώματος. Τα επτά βιβλία του ογκώδους έργου, περιγράφουν με πρωτόγνωρη ευκρίνεια επτά μέρη του ανθρώπινου σώματος: τον σκελετό, τους μύες, τα αιμοφόρα αγγεία, τα νεύρα, το πεπτικό και αναπαραγωγικό σύστημα, την καρδιά και τους πνεύμονες, τον εγκέφαλο και τα αισθητηριακά όργανα. Παράλληλα με τις ανατομικές περιγραφές, απεικονίζονται πάνω από διακόσιοι πίνακες, καλλιτεχνικής αξίας, που αποδίδονται στον Jan van Calcar (1499–1546)<sup>1</sup>. Στο βεζαλικό έργο, «το σώμα, περισσότερο από ποτέ, είναι ενταγμένο στο κείμενο και στην εικόνα» (Kaario, 2012) – η σάρκα γίνεται κείμενο.

Η αισθητική ποιότητα του βιβλίου, αποκαλύπτεται ήδη στο εξώφυλλο του, όπου ο Vesalius σε ρόλο λέκτορα, ανατόμου και εκπαιδευτή, πραγματοποιεί την επίδειξη μιας ανατομής, σε ένα γυναικείο πτώμα. Η σκηνή διαδραματίζεται σε ένα πολυπληθές θέατρο, όπου ο ανατόμος καταλαμβάνει κεντρική θέση, χωρίς τη βοήθεια ειδικών συνοδών, γεγονός καινοτόμο για την εποχή. Στο εξώφυλλο, διακρίνονται επιπλέον δύο επίπεδα, ένα χαμηλότερο που απεικονίζει υπηρέτες και ζώα και ένα ανώτερο το οποίο καταλαμβάνεται κυρίως από την φιγούρα ενός σκελετού. Σε αντιδιαστολή με τη μεσαιωνική απεικονιστική ανατομία, ο ανατομικός πάγκος κυριαρχεί στη σύνθεση, ενώ το πλήθος, που τώρα είναι πολυάριθμο, στρέφεται με ενδιαφέρον προς αυτόν, συμμετέχοντας έμμεσα στην ανατομική διαδικασία.

Παράλληλα, η μετάβαση από το ανώτερο στο χαμηλότερο επίπεδο, συμβαδίζει με τη μετάβαση από μια μνημειακή σε μια ημιμόνημνη θεατρική αρχιτεκτονική. Η θέση των συμμετεχόντων στη σκηνή, δεν είναι τυχαία: οι υπηρέτες και τα ζώα βρίσκονται σε μια κινητικότητα, σύμφωνη με την παροδικότητα της αρχιτεκτονικής του χαμηλού τμήματος, ενώ το σταθερό βλέμμα και η σιγουριά του Vesalius φαίνεται να αρμόζουν στην μονιμότητα της αρχιτεκτονικής του υψηλότερου τμήματος της εικόνας.

Παρατηρείται, ένα είδος ιεραρχίας στο εξώφυλλο, με το γυναικείο σώμα και τα δύο ζώα, να σχηματίζουν ένα νοητό τρίγωνο, «επανεγγράφοντας διακριτικά, τη σύνδεση ανάμεσα στα σώματα των γυναικών και των ζώων, που θεωρούνταν λιγότερο λογικά σε σχέση με τους άντρες, και άρα

<sup>1</sup> Η ταυτότητα του καλλιτέχνη των εικόνων, δεν είναι επαρκώς τεκμηριωμένη. Σύμφωνα με τους Charles Donald O'Malley, John B. Saunders οι απεικονίσεις αποτελούν καρπό συνεργασίας ανάμεσα σε μια ομάδα καλλιτεχνών, προερχόμενων από τη σχολή του Ιταλού ζωγράφου Tiziano.



Η Stafford, εντοπίζει κοινά σημεία, ανάμεσα στην αρχιτεκτονική του Piranesi και στις ανατομικές αναπαραστάσεις του Vesalius, που εκείνη την περίοδο είχαν επανατυπωθεί. Η αποσπασματικότητα του ερειπίου και το βάθος του σώματος, συνιστούσαν κοινό παρανομαστή για την αναζήτηση και την εκτίμηση του αγνώστου. Μάλιστα, η Stafford, ξεχωρίζει τρεις ανατομικές στρατηγικές του αρχιτέκτονα. Κατά τη διατύπωσή της, ο Piranesi, άφησε εκτεθειμένα τα ανοίγματα στις φθαρμένες τοιχοποιίες των ερειπίων, για να φανερώσει την εσωτερική δομή τους, μια κατά τ' άλλα αθέατη όψη του κτιρίου. Η αποκάλυψη και η απογύμνωση της τραυματισμένης τοιχοποιίας, θεωρεί πως συσχετίζεται με την ανατομική αναπαραστατική παράδοση. Επιπλέον, ο Piranesi, εφάρμοζε μια μέθοδο μοντάζ, χαρακτηριστική σε αναπαραστατικές όψεις ναών. Σε αυτές τις αναπαραστάσεις, παρουσιάζονταν διαφορετικά στάδια της κατασκευής, διαφορετικά υψώματα εδάφους και διαφορετικές καταστάσεις διάβρωσης. «Το κτίριο, διαμελιζόταν σε κομμάτια και ανασυνθετόταν παρατακτικά» (Stafford, 1993: 69), με αποτέλεσμα τα διάφορα τμήματά του να δημιουργούν ένα συναρμολόγημα. Η τρίτη ανατομική στρατηγική του Piranesi, γίνεται ευδιάκριτη στην αντιμετώπισή του ως προς τα αποκρυμμένα τμήματα ναών, πίσω από συντρίμμια και θραύσματα, όπως για παράδειγμα τα υποστυλώματα στο ναό του Βεσπασιανού στη Ρώμη. Σε αυτές τις περιπτώσεις, ο Piranesi εφάρμοζε υποθετικές λύσεις για τις αθέατες υποδομές, τις οποίες «έραβαν ανατόμος» (ο.π. σελ.67) στις υπάρχουσες δομές.

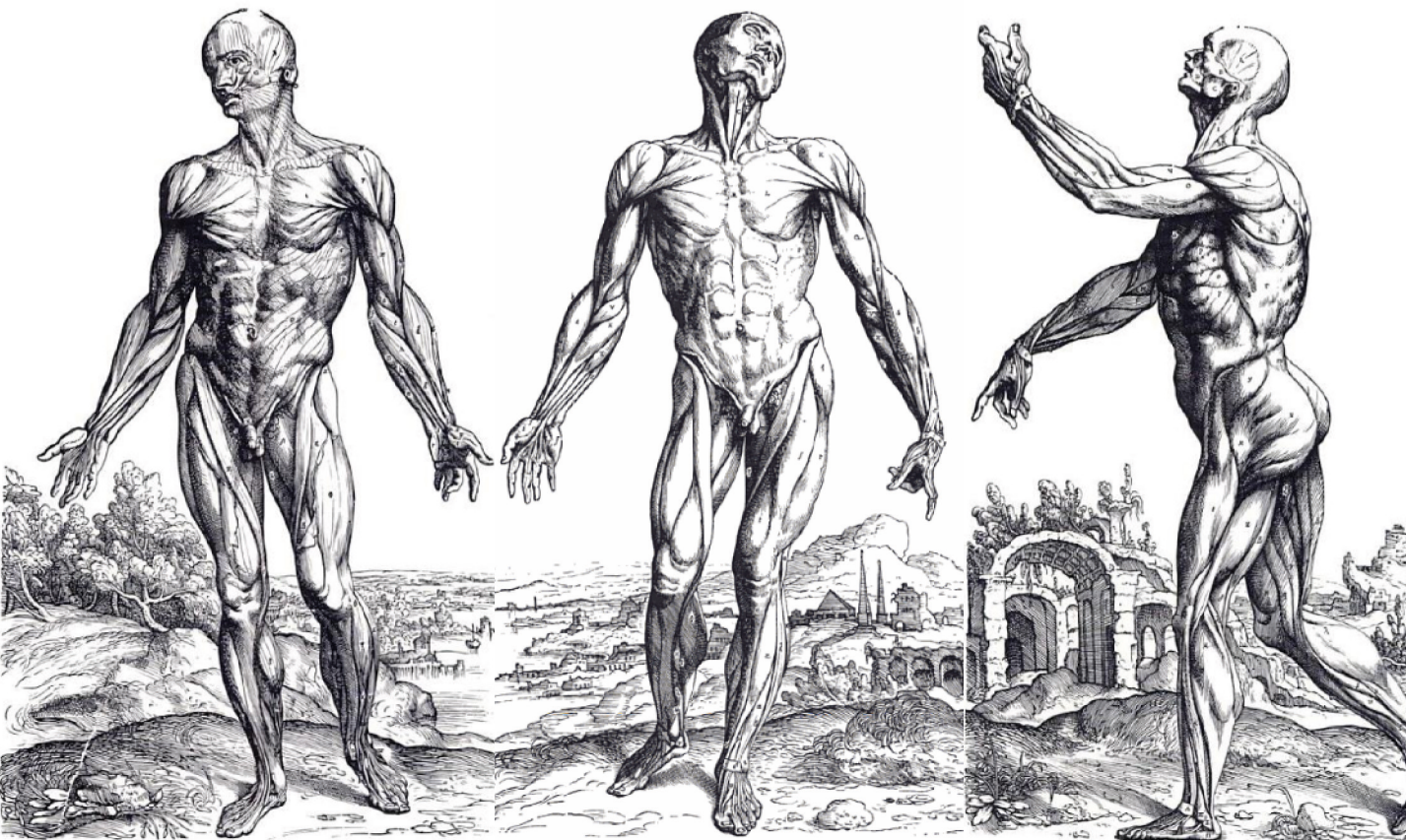
λιγότερης αξίας» (Williams, 2009: 231). Το γυναικείο πτώμα του εξωφύλλου και τα ζωντανά σώματα ζώνων, επιβεβαιώνουν σιωπηλά το ανθρώπινο σώμα, σχεδιασμένο καθ' ομοίωση του Θεού. Η επιδέξια χειρονομία του Vesalius, καλείται να αποκαλύψει τον έξοχο σχεδιασμό αυτού του σώματος, μέσα από την διάνοιξη της γυναικείας σάρκας, που συνιστά το λόγο συγκέντρωσης των υπόλοιπων θεατών. Εδώ, υπάρχει μια αντιφατικότητα, ανάμεσα στο θηλυκό σώμα, που κείται νεκρό σε μια οριζόντια στάση, και στο φαινομενικά ζωντανό, κατακόρυφα τοποθετημένο σκελετό του ανώτερου επιπέδου. Ο σκελετός, εκθέτει την ανατομία, ως μια υποσχόμενη πηγή κάθαρσης, βασισμένης στο θέαμα του θανάτου<sup>i</sup>.

Στο έργο του Vesalius, η απεικόνιση νεκρών χαρακτήρων, με ένα ζωτικό τρόπο, δεν είναι χαρακτηριστική μόνο του εξωφύλλου. Στο βιβλίο II, του *De humani corporis fabrica libri septem*, που αφορά τη μυϊκή ανατομία, απαντώνται δεκατέσσερις πίνακες, που εκθέτουν μια σειρά πτωμάτων, με φόντο μια σειρά τοπίων. Οι σιλουέτες, στερούνται δέρματος, και κάθε μυς τους φέρει τίτλο για την ιδιότητά του. Αναφορικά με τα μυώδη πτώματα, ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση που αναπτύσσουν με τους δεκατέσσερις πίνακες του περιβάλλοντος τοπίου, οι οποίοι σε ευθυγράμμιση συνθέτουν μια ενιαία ακολουθία<sup>ii</sup>. Φαίνεται σαν οι χαρακτήρες, να έχουν προκύψει από το έδαφος, σαν το έδαφος να εξυπηρετεί την ανάδυση της ημιθανούς μορφής τους. Σε αυτή την ακολουθία τοπίων, το διανοιγμένο σώμα πραγματοποιεί μια ημιτελή μεταμόρφωση από την αποσύνθεση προς τη ζωτικότητα. Οι ποικίλες παραλλαγές των κινήσεών τους, στην ακολουθία των τοπίων υπογραμμίζουν αυτή τη μεταμόρφωση. Με χαρακτηριστικά κλασικής γλυπτικής, οι χαρακτήρες κινούνται υιοθετώντας δραματικές στάσεις, «σύμφωνα με καρναβαλικούς ρυθμούς» (Klestinec στο Kaario, 2012).

i. Όπως έχει γράψει και ο Michel Foucault: «Η Ανάλυση, η φιλοσοφία των στοιχείων και των νόμων τους, βρίσκει στον θάνατο αυτό που μάταια είχε αναζητήσει στα μαθηματικά, στη χημεία, στην ίδια τη γλώσσα: ένα αξεπέραστο πρότυπο, και εντεταλμένο απ' τη φύση· εφεξής, πάνω σ' αυτό το μεγάλο παράδειγμα πρόκειται να στηριχτεί το ιατρικό βλέμμα. Δεν είναι πια το βλέμμα ενός ζωντανού οφθαλμού· είναι το βλέμμα ενός οφθαλμού που έχει δει το θάνατο. Μεγάλος λευκός οφθαλμός που λύνει τον κόμπο της ζωής» (Foucault, 2012: 53).

ii. Οι παιδαγωγικές αναπαραστάσεις, εκθέτουν μια κοινή θεώρηση του μικρόκοσμου του σώματος και του μακρόκοσμου του τοπίου, που βρίσκει τις ρίζες της στην Πολιτεία του Πλάτωνα, όπου συγκρίνει το ανθρώπινο σώμα με την ιδανική κατάσταση της πόλης.





Συνεπώς, η ανατομία γοήτευσε το αναγεννησιακό ακροατήριο, παροτρύνοντας μέσα από τις πένθιμες αναπαραστάσεις της για μια αναλυτικότερη γνώση του σωματικού βάθους. Αλλάζουν τα σχήματα θεώρησης του σώματος, και έρχονται αντιμέτωπα με ζητήματα ορατότητας και αορατότητας, εσωτερικότητας και εξωτερικότητας, επιφάνειας και βάθους, διάνοιξης και αποσάθρωσης, που είναι εμφανή και στην αρχιτεκτονική σύνθεση, μέσω της εφαρμογής της τομής. Το έργο του Vesalius, συμβάλλει, στην αλλαγή της οπτικής γλώσσας της ανατομίας, επιτρέποντας στον αναγνώστη να διακρίνει λεπτομέρειες του σώματος, που θα ήταν αθέατες μέσω της συμβατικής του όρασης. Με αυτόν τον τρόπο, προετοιμάζει το έδαφος, για τη λογική ανάλυση και τον τμηματικό διαχωρισμό της γνώσης, που θα συνυπάρξουν με τον ορθολογισμό του διαφωτισμού, του ύστερου αιώνα.

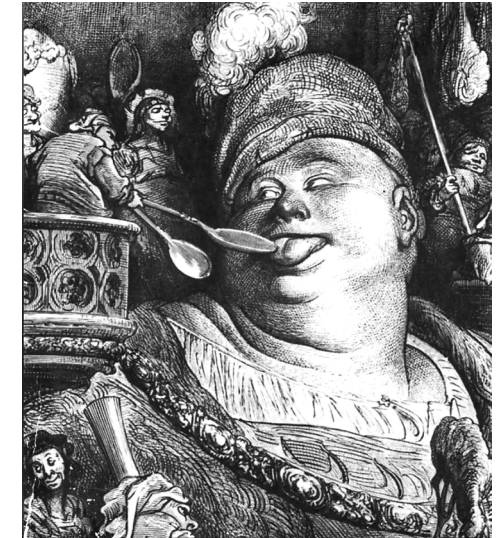
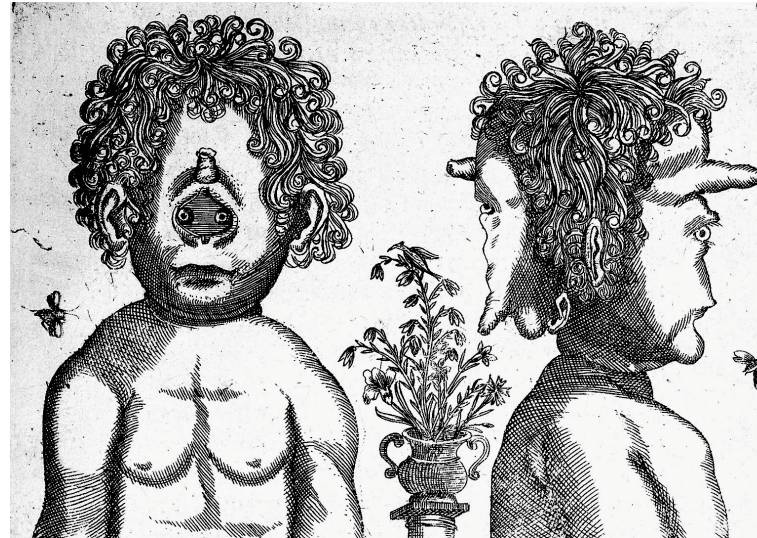
Η αναπαριστώμενη φιγούρα, τείνει προς τα πίσω, με το κεφάλι και τα χέρια να συμφωνούν σε αυτή τη στάση, ενώ το στόμα της παραμένει ανοιχτό. Πρόκειται για μια σωματική θέση, που υπονοεί ότι η φιγούρα βρίσκεται σε κατάσταση πόνου, μια κατάσταση που προϋποθέτει την ύπαρξη ζωής.

### A.1.1. Το γκροτέσκο σώμα της καρναβαλικής παράδοσης I Mikhail Bakhtin

Η παράδοση της ανατομικής επίδειξης, στα αντίστοιχα θέατρα, κληροδοτήθηκε από τον 15ο αιώνα στον 18ο. Σύμφωνα με την Giouanna Ferrari οι δημόσιες ανατομές του 1523, 1540 και 1544, εκτυλίχθηκαν κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού, τον Ιανουάριο. Το καρναβάλι, αποτελούσε μια περίοδο του χρόνου, που άλλαζαν οι κανόνες της πόλης, οι τάξεις και οι τύποι των ανθρώπων που μπορούσαν να παρακολουθήσουν μια δημόσια ανατομή. Η «ανατομία του θεάτρου ήταν κάτι περισσότερο από επιστημονικό ή ακαδημαϊκό συμβάν. Ήταν, ένα τελετουργικό καρναβαλιού» (Lazzerini, 2012: 97).

Το καρναβάλι, ως εκδήλωση κοινωνικού μετασχηματισμού, αποτελεί τον έναν από τους δύο κύριους άξονες της προσέγγισης του Ρώσου θεωρητικού λογοτεχνίας και φιλόσοφου Mikhail Bakhtin (1895 – 1975). Ο δεύτερος άξονας, συνοψίζει την έννοια του γκροτέσκου σώματος, δηλαδή, ενός σώματος απείθαρχης βιολογικής και κοινωνικής μεταμόρφωσης. Η ανάλυση του Bakhtin, επικεντρώνεται στον λαϊκό πολιτισμό του ύστερου Μεσαίωνα και της πρώιμης Αναγέννησης, ώστε να προσφέρει μια εναλλακτική ανάγνωση του σώματος και της έκφρασής του κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού. Ο στοχαστής, αντιλαμβάνεται την πρώιμη Αναγέννηση, ως τη στιγμή της μετατροπής του δυτικού κοινωνικού διαλόγου, και το έργο του λογοτέχνη, François Rabelais (1483 - 1553) ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της μετατροπής. (1895 – 1975).

Το βιβλίο του Bakhtin, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του* (1965), παρέχει μια νέα ερμηνεία για τα καρναβάλια του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, θεωρώντας τα συστατικά στοιχεία στη ζωή του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Ο Bakhtin, βρίσκει στο μυθιστόρημα του Rabelais, ένα πλήθος από διογκωμένες σωματικές εικόνες, βαθιά εορταστικές, που έρχονται σε αντίθεση με την άκαμπτη εικόνα



της σάρκας, της μεσαιωνικής θρησκείας. Το υλικό σώμα της ραμπελιανής αφήγησης, συνδέεται με την τροφή, τις εκκρίσεις και τη σεξουαλικότητα, τείνοντας σε μια κοσμική, προγονική κατάσταση.

Ο Bakhtin, θα εκφέρει ένα λόγο αφιερωμένο στην καρναβαλική παράδοση, προσδίδοντάς της μια ευρύτερη σημασία ώστε να συμπεριλαμβάνει οποιαδήποτε παραδοσιακή γιορτή, λαϊκό δρώμενο, ή, συλλογική εκδήλωση, που τιμά την ανανέωση των εποχών. «Το καρναβάλι ήταν η αληθινή γιορτή του χρόνου, γιορτή του γίνεσθαι, της αλλαγής και της ανανέωσης» (Κομπρεσέρ, 2011: 8) και η διάρκειά του μπορεί να ξεπερνούσε τους δύο μήνες. Πρόκειται για ένα τελετουργικό, που συμβάλλει σε μια απελευθερωτική αντίληψη για τον άνθρωπο και την κοινωνία του, καθώς αντιστρέφονται οι κυρίαρχοι ρόλοι και η ζωή μπορεί να βρει μια πιο ελεύθερη πραγμάτωση. Όπως και η μόδα, ή η παρενδυσία, η μεταμφίεση του καρναβαλιού, συμβάλλει σε μια διαρκώς μεταβλητή

σωματική εικόνα και ταυτότητα. Η χρήση μάσκας, είναι χαρακτηριστική αυτής της αναζήτησης, επιτρέποντας την συγχώνευση με άλλα πρόσωπα και άλλα σώματα, απορρίπτοντας την ομοιομορφία.

Τα γεγονότα του καρναβαλιού, διαδραματίζονται στα όρια του σώματος και του εξωτερικού του περιβάλλοντος, παρέχοντας ένα ειδικό νόημα ως προς αυτό, που ο Bakhtin αποκαλεί *γκροτέσκο* [*grotesque*]. Το γκροτέσκο σώμα, είναι συνεχώς ενεργό και ξεπερνάει τα όριά του, είναι ανολοκλήρωτο και δεν μπορεί να καλουπωθεί<sup>ii</sup>. Η ανακύκλωση των εποχών, διαδέχεται την ανακύκλωση του οργανισμού και αυτή η καρναβαλική παροδικότητα, αναδεικνύει μια ανοιχτότητα ως προς το σώμα και τον κόσμο. Στον γκροτέσκο ρεαλισμό, «το πνεύμα δεν έρχεται από ψηλά, αλλά από την κοιλιά, τους γλουτούς και τα γεννητικά όργανα» (Lubker, 2012: 170), που συχνά υφίστανται απεικονιστικές μεγαλοποιήσεις, δίνοντας έμφαση στην υλικότητα και όχι στην ιδεώδη ανύψωση. **Το γκροτέσκο σώμα, καθαιρεί κάθε ιδανικό περιεχόμενο, όντας πιο κοντά στη γη, την παρακμή και τη φθορά. Η παραμονή του στο γήινο επίπεδο, η σχέση του με τα ριζώματα του εδάφους, εκφράζεται στην απεριόριστη προβολή των ενστίκτων και των ορμών του.**

Στη γκροτέσκα σφαίρα, επισημαίνονται επίσης τα μέρη που προεξέχουν (π.χ. μύτη - φαλλός), τα μέρη που είναι ανοιχτά (π.χ. στόμα) αλλά και τα εσωτερικά στοιχεία όπως το αίμα και τα έντερα. «Το γκροτέσκο αγνοεί την αδιαπέραστη επιφάνεια που κλείνει και περιορίζει το σώμα ως διακριτό και ολοκληρωμένο φαινόμενο» (Bakhtin, 2004: 105). Η βασική πρόθεση του, έγκειται στην προέκταση των σωματικών ορίων, των κλαδιών, των εσωτερικών βαθών και κυρτοτήτων ώστε το σώμα να αναδειχθεί ως μέρος του κόσμου, όχι ως κάτι ξεχωριστό από αυτόν<sup>iii</sup>.

i. Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Rabelais και προέρχεται από τις ομώνυμες προ-κλασικές εικαστικές τέχνες, που χαρακτηρίζονταν από τερατώδεις και ζωώδεις συνδυασμούς μορφών.

ii. Σύμφωνα με την Stafford, χαρακτηριστικό παράδειγμα γκροτέσκας απεικόνισης, των επόμενων χρόνων (18ος αιώνας), αποτελεί η καρικατούρα. Ως αποσπασματικό έργο, απεικονίζει παρατηρήσεις αμέτρητων ειδών ασθένειας, ευπάθειας και πόνου, ξεχωρίζοντας παράδοξα και παραμορφωμένα στοιχεία. Από αυτή τη σκοπιά, ανατρέπει τα καθορισμένα σωματικά όρια, δίνοντας υπόσταση στην ωμή σαρκική εμπειρία.

iii. Το σώμα σε αυτή την εκδοχή του, ενισχύει τους βλαστούς, τα ανοίγματα και τα στόμια, που του εξασφαλίζουν εξωτερικότητα. Τα γεννητικά όργανα, το στόμα, η μύτη, τα εντόσθια, αναδιαμορφώνουν στο εσωτερικό τους, τα εξωτερικά όρια και για αυτό συχνά, υφίστανται απεικονιστικές μεγαλοποιήσεις. Ιδιαίτερα, όσον αφορά στην αντιμετώπιση του προσώπου, το στόμα και η μύτη χαιρόνται γκροτέσκου χαρακτήρα, καθώς θεωρούνται πιο συναφή με ζωώδη γνωρίσματα. Ο ρόλος των ματιών, σε αυτή την αντιμετώπιση, είναι ήσσονος σημασίας, σε αντίθεση με την ανατομική πρακτική, που η δραστηριότητα του ματιού κατέχει κεντρικό ρόλο, στην κατανόηση των εσωτερικών οργάνων.



Το γκροτέσκο στοιχείο της υπερβολής, συνεπάγεται τη διάλυση της σταθερής φόρμας. **Εξερευνώντας τα όρια της μορφής και της υλικότητας, τα δικά του όρια, αποφεύγει τη στερεοποίηση και την προσκόλληση σε συμπαγείς έννοιες.** Το νόημα που αναζητά, δεν είναι δοσμένο από κάποια ανώτερη δύναμη, αλλά προέρχεται από τον ίδιο τον άνθρωπο και την φθαρτή υπόστασή του. Από αυτή τη σκοπιά, το γκροτέσκο σώμα, ορίζεται ως κοσμικό, και μπορεί να συγχωνευτεί με στοιχεία της φύσης: με βουνά, εδάφη, ηπείρους, νησιά, διατηρώντας

**«μόνο τις εκβλαστήσεις του (βλαστούς, μπουμπούκια) και τα στόμιά του – μόνο ότι οδηγεί πέρα από τον περιορισμένο χώρο ή στα βάθη του σώματος. Όροι και άβυσσοι – έτσι είναι είναι το ανάγλυφο του γκροτέσκου σώματος: ή, μιλώντας με όρους αρχιτεκτονικής, πύργοι και υπόγειες διαβάσεις» (Bakhtin, 2004: 105).**

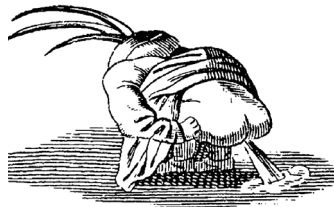
Ωστόσο, σύμφωνα με τον Bakhtin, η έλευση του «κλασικού κανόνα» θα συμπορευτεί με πιο αυστηρά κανονιστικά πρότυπα, που θα ενισχυθούν με την άνοδο του Διαφωτισμού, εγκλωβίζοντας τη γκροτέσκα σωματικότητα, σε περιχαρακωμένα όρια, κα-

θώς οι αξίες μετατοπίζονται από την δημόσια στην ιδιωτική ζωή και στους κώδικες συμπεριφοράς. Ενέργειες του σώματος, όπως πόση, βρώση, αφοδευση, σεξουαλική δραστηριότητα, θα εσωκλειστούν στην ιδιωτική και ψυχολογική σφαίρα, ενώ τα αντίστοιχα ενισχυμένα μέρη, θα απομονωθούν, φέροντας ένα και μοναδικό προσωπικό νόημα. «Η αποκοπή των οργάνων ή η ανεξάρτητη ύπαρξή τους δεν επιτρέπεται πια» (Bakhtin, 2004: 109). Οι σωματικές κοιλότητες και προεξοχές θα προσαρμοστούν σε ένα οριζόντιο επίπεδο, το δέρμα, που θα λειτουρ-

i. Με τον όρο «κλασικό κανόνα», ο Bakhtin, αναφέρεται στην αισθητική του κλασικισμού και στον ορθολογισμό που επικράτησε με την θεωρία του René Descartes (1596 – 1650). Σύμφωνα με τον Descartes, η ψυχή και το σώμα είναι δύο ξεχωριστά και διακριτά στοιχεία, με το σώμα να συλλαμβάνεται ως ουδέτερη βιολογική οντότητα, υποδεέστερη της ορθολογικότητας του νου.

γήσει ως σύνορο προστασίας και απομόνωσης. Η ανάδειξη της σωματικής επιφάνειας, ως προστατευτικής ζώνης, θα μετατοπίσει το ενδιαφέρον, σε εξατομικευμένα μέρη, και κυρίως στην λειτουργία του ματιού, στην όραση, ως καταλληλότερου μέσου για την άντληση γνώσης<sup>1</sup>.

Τα δύο αλληλένδετα στοιχεία ανάλυσης στο (εμπνευσμένο από τον Rabelais), έργο του Bakhtin, αφορούν τη διάνοιξη των σωματικών ορίων, σε μια περίοδο – μεταίχμιο: στο πέρασμα του Μεσαίωνα προς την Αναγέννηση. Το καρναβάλι, τροφοδοτούμενο από την ανώνυμη μάζα και την συλλογική υλική ενότητά της, ως μορφή λαϊκής ευθυμίας, καλλιεργεί τις μεταμφιέσεις, το γίνεσθαι, την ρευστή σωματική εικόνα. Παρείχε το έδαφος, για μια σωματική σχέση με τον κόσμο και από αυτή την άποψη είναι βαθιά συνδεδεμένο με το γκροτέσκο σώμα. Ως ένα άφθονο σώμα, που αγκαλιάζει το παράδοξο και το δύσμορφο, το γκροτέσκο, παρουσιάζει μια σύμφυση ετερόκλιτων μερών και οργανικών διεργασιών, ώστε να ξεπεράσει τα σύνορά του. Μέσα από τις κοιλότητες και τα εξογκώματά του, απορροφά και απορροφάται από άλλα σώματα, τον κόσμο, το έδαφος, τη γη, το έξω, στα πλαίσια μιας αστείρευτης ανανέωσης.



1. Το σώμα, αναδιπλώνεται στον εαυτό του και γίνεται μοναδικό όπως και όλα τα γεγονότα της ζωής του: «ο θάνατος είναι μόνο θάνατος, δεν συμπίπτει ποτέ με γέννηση\* το γήρας αποκόπτεται από τη νεότητα\* τα πλήγματα απλώς τραυματίζουν, χωρίς να βοηθούν σε μια πράξη γέννησης» (Bakhtin, 2004: 109).

## A.2. Σωματικό μέλος φάντασμα I Maurice Merleau - Ponty

Η ανατομική πρακτική και η γκροτέσκα αισθητική του καρναβαλιού συμβάλλουν σε μια αποσπασματική θεώρηση του σώματος και των αθέατων μερών του, που βρίσκει γενεσιουργό αιτία σε μια συγκεκριμένη στάση ως προς τα κλασικά πρότυπα της σκέψης για το σώμα, τον κόσμο, την αρχιτεκτονική, τη φύση. Τόσο η ανατομία, ως μέσο φθοράς και αποσύνθεσης, όσο και το ανοιχτό στον κόσμο σώμα της γκροτέσκας αντίληψης, επιχειρούν ένα θεωρητικό επαναπροσδιορισμό της έννοιας του σώματος και της αρχιτεκτονικής, που αποκλίνει από τα καθιερωμένα φιλοσοφικά πλαίσια, βασισμένα στην πλατωνική θεωρία και στο έργο του René Descartes.

Ο γάλλος διανοητής Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty (1908 –1961), επιδιώκει να αποσταθεροποιήσει τη δομή της δυϊστικής αντίληψης, εκκινώντας από την παραδοχή πως **νόηση και σώμα βρίσκονται σε αμοιβαία αλληλεξάρτηση**, πως η σκέψη είναι ενσαρκωμένη, και εδράζεται στην αισθητική και σωματική εμπειρία<sup>i</sup>. «Υποκείμενο, σώμα και κόσμος είναι λοιπόν οι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους στρέφεται η μερλωποντιανή φαινομενολογία της αντίληψης» (Μουρίκη, 1991: 10). Η *Φαινομενολογία της Αντίληψης* [*Phénoménologie de la perception*] (1945), συγκαταλέγεται στα πρώιμα έργα του στοχαστή και αποτελεί έναυσμα για την παρούσα μελέτη, καθώς προβάλλει μια ιδιαίτερη έμφαση στο σώμα, ως αναγκαία ανοιχτή συνθήκη για την ύπαρξη στον εξωτερικό χώρο<sup>ii</sup>.

Ο M.Ponty, προτείνει μια υπαρξιστική<sup>iii</sup> φαινομενολογία στην οποία «το είμαι έχει προτεραιότητα επί του σκέφτομαι» (Χατζησάββα, 2009: 129) και η πρωταρχική εμπειρία έχει προτεραιότητα επί της αντίληψης.

i. Το πνεύμα, δεν αποτελεί ένα φευγαλέο ιδανικό, αλλά εντάσσεται στο σώμα, με το οποίο αναπτύσσει μια αμφίσημη σχέση και το υποκείμενο, πέρα από σκεπτόμενο ον, συνίσταται και στην ικανότητα συγκρότησης ενός σωματικού εγώ, ικανού να αναμειχθεί με τον κόσμο γύρω του.

ii. Η φαινομενολογία, όπως δηλώνει και το όνομά της, αναζητά τον λόγο των φαινομένων, αφήνει τα ίδια τα φαινόμενα να αποκαλύψουν το βαθύτερό τους νόημα. Ταυτόχρονα, το αρχαίο ρήμα φαίνω (ρίχνω φως, άρα επιτρέπω την εμφάνιση ενός πράγματος), εκφράζει τη ρίζα της λέξης φάντασμα. «Αλλά η ερώτηση παραμένει αν αυτό που εμφανίζεται στο φαινόμενο είναι στην πραγματικότητα το ίδιο πράγμα με αυτό που έρχεται στο φως στο φάντασμα. Αν το φως του φαντάσματος είναι ικανό να διαταράξει αυτό της φαινομενολογίας» (Gasché 2012: 284).

iii. Σύμφωνα με τον υπαρξισμό, η ύπαρξη προηγείται της ουσίας, δεν έχει στατικές ιδιότητες, αλλά διαμορφώνεται αέναα.

Αναλυτικότερα, η θεωρία του Πλάτωνα, εξυμνεί την ιδεώδη ανύψωση της ψυχής εις βάρος του σώματος, εφοπλίζοντάς την με μια αποστολή απαγκίστρωσης από την τραχιά υλικότητα της σάρκας του. Σύμφωνα με την Elizabeth Grosz: «από την ίδρυση της φιλοσοφίας ως ξεχωριστής και αυτόνομης αρχής στην αρχαία Ελλάδα, η φιλοσοφία έχει στηριχθεί στα θεμέλια μιας προφανούς σωματοφοβίας» (Grosz, 1994: 5). Αυτή η σωματοφοβία, συνυπάρχει με τη διχοτομική σύλληψη του κόσμου που δίνει «ιεραρχικό προβάδισμα στον ένα όρο κάθε φορά της αντίθεσης» (Χατζησάββα, 2009: 68), με αποτέλεσμα ο προνομιακός όρος, να προσδιορίζεται από τον αρνητικό αντίστοιχό του<sup>i</sup>. Η δυϊστική λογική θα διατηρηθεί στη σκέψη του Descartes, που θα την επεκτείνει πέρα από το σώμα, στη διάκριση ψυχής – φύσης, προτείνοντας δύο είδη ουσιών. Η πρώτη (res cogitans) είναι η σκεπτόμενη ουσία, η νόηση και η δεύτερη (res extensa) η εκτατή ουσία, το σώμα, ως αναπόσπαστο μέρος της φύσης, που υπηρετεί τους κανονικούς της νόμους. Η τοποθέτηση της σκέψης στον ευνοημένο πόλο της διάκρισης, συνεπάγεται την απώθηση του φυσικού κόσμου, συμπεριλαμβανομένου του υλικού σώματος.

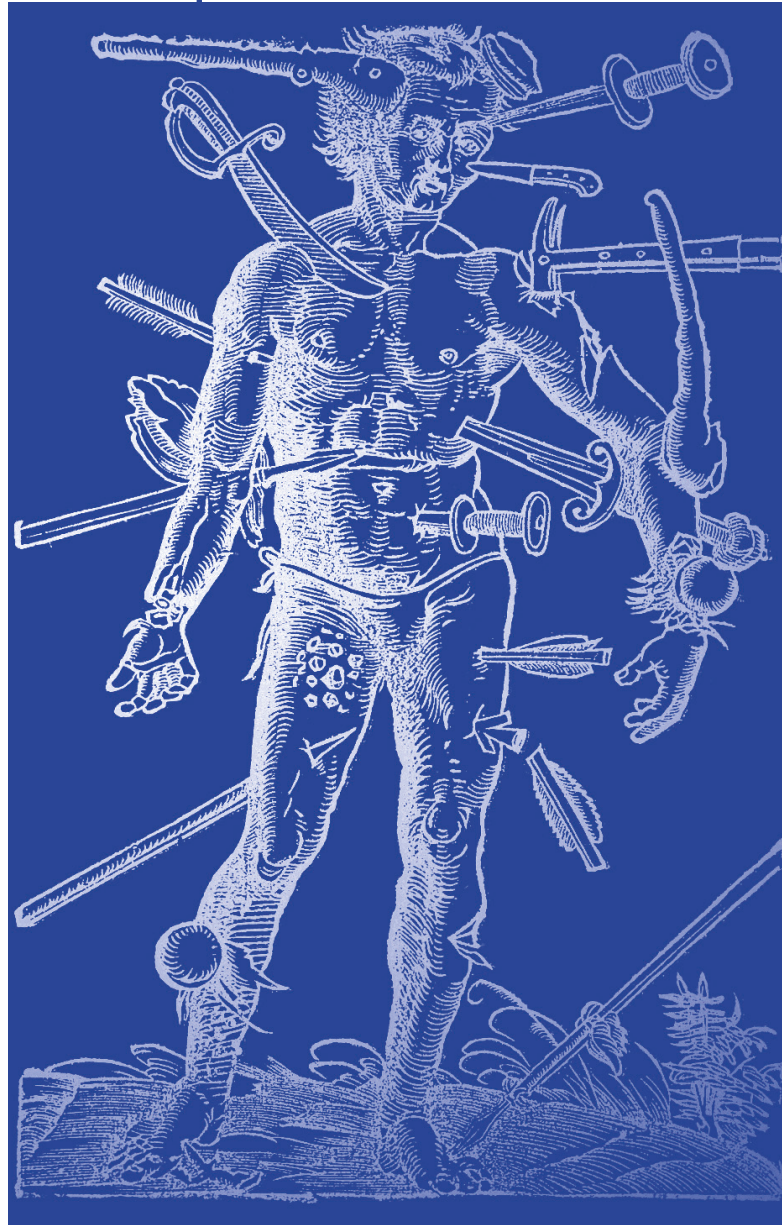
«Ο Descartes εισήγαγε έναν δυϊσμό που τρεις αιώνες φιλοσοφικής σκέψης έχουν προσπαθήσει να ξεπεράσουν ή να συμφιλιωθούν μαζί του» (Grosz, 1994: 6).

i. Σε αυτό το πλαίσιο, μπορούν να ειπωθούν αντιθέσεις όπως: νους/σώμα, ανοιχτό/κλειστό/ έμψυχο/άψυχο, οπτικό/απτικό, υποκείμενο/αντικείμενο.



Ο κόσμος, στη φαινομενολογία (του M.Ponty), δεν συγκροτείται από την συνείδηση, είναι το προ-ανασκοπικό πεδίο των πρωταρχικών και προ-αντικειμενικών προσανατολισμών, προτού φθαρούν από τον λόγο! Σε αυτή τη στάση, το σώμα αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της συνολικής του κόσμου και έκφραση των προθέσεών του μέσα σε αυτόν. Δεν είναι απλώς μέρος του χώρου, ούτε απλώς σύνολο λειτουργιών: συμβάλλει στην αντίληψη του χώρου, τον κατοικεί, μέσω της κίνησης και της τοποθέτησής του: **είναι η ίδια η συνθήκη της πρόσβασης στον χώρο.** «Το σώμα μας δεν είναι στον χώρο όπως τα αντικείμενα» (Merleau-Ponty, 1963: 5). Τα αντικείμενα (όπως και τα άλλα σώματα), αποτελούν προεκτάσεις του σώματος και «είναι κολλημένα στη σάρκα του, μετέχουν του πλήρους ορισμού του· όσο για τον κόσμο, αυτός είναι φτιαγμένος από την ίδια τη στόφα του σώματος» (Μερλώ-Ποντύ, 1991: 68). Επομένως, για τον M.Ponty, η σχέση του σώματος με τα αντικείμενα συνιστά μια σχέση αμοιβαίου προσδιορισμού, βασισμένη στην αίσθηση, στο βαθύτερο νόημα. Για να τονίσει αυτή τη σχέση, όπως και την ανεπάρκεια των προγενέστερων επιστημονικών μεθόδων της φυσιολογίας και της ψυχολογίας, αναλύει ένα

i. Στην κατεύθυνση αυτή, η γνώση προέρχεται από προσωπικές εμπειρίες και θεάσεις και όχι από καθαρές επιστημονικές εξηγήσεις. Η φαινομενολογία ως μια φιλοσοφία που αναγνωρίζει την ανεπάρκεια της ορθολογικής σκέψης, ενδιαφέρεται για την ουσία των πραγμάτων, για το ανεπίπλωτο νόημα πριν από τη γλώσσα. Η γλώσσα, λοιπόν, στέκεται ανίκανη να αποδώσει αυτό το βουβό νόημα, καθώς μέσα από την περιγραφή της αναιρεί την πρωταρχικότητά του. Για αυτό το λόγο, η φαινομενολογία στρέφεται στην τέχνη, ως την κατεξοχήν εκφραστική γλώσσα, ως το καθολικό ύφος που «χρησιμοποιεί σημεία ή συστήματα σημείων για να πει αυτό που δεν έχει ακόμα ειπωθεί, για να κάνει να αναδυθούν νέα ίχνη προσανατολισμού μέσα στον κόσμο» (Μουρίκη, 1991: 15).



Ο wound man (πληγωμένος άνθρωπος), αποτελεί το γραφικό σχέδιο ενός τραυματία πολέμου συχνά επαναλαμβανόμενο σε ιατρικά εγχειρίδια από το 14ο μέχρι και τον 17ο αιώνα, με διαφορετικές εκδοχές ανάλογες των αισθητικών κριτηρίων της εκάστοτε εποχής. Η εικόνα έχει εντοπιστεί σε «τουλάχιστον δώδεκα μεσαιωνικά κείμενα και σε πάνω από διακόσια μοντέρνα έντυπα βιβλία» (Hartnell, 2017), κάνοντας την πρώτη της εμφάνιση στο Fasciculus Medicinae (1491), ένα σύνολο έξι διαφορετικών ιατρικών, μεσαιωνικών διατριβών, που επανεκδόθηκε το 1495, 1500, 1509, 1513 και 1522, παρουσιάζοντας ποικίλες παραλλαγές του wound man, που άρμοζαν στα εξελισσόμενα στρατιωτικά επιτεύγματα. Η παρούσα απεικόνιση, πιθανότητα αποτελεί την πιο διαισθητική παρουσίαση ενός wound man, και έγινε γνωστή μέσω του χειρουργού του γερμανικού στρατού Hans von Gersdorff (1455-1529), που την ενέταξε στο έργο του Feldbuch der Wundarznei (1517).

Δεν έχει προσδιοριστεί η ακριβής πρόθεση του wound man: το σχέδιο λειτουργεί παράλληλα ως υπενθύμιση της σωματικής ευπάθειας, αλλά και ως επεξηγηματικό διάγραμμα για διάφορους τύπους τραυματισμού και ασθένειας, που αναλύονται εκτενέστερα σε επόμενες σελίδες των έργων που τον συμπεριλαμβάνουν. Όντας ανησυχητικά τραυματισμένος και παραβιασμένος από ποικιλία όπλων, φέροντας ίχνη καθημερινών ατυχημάτων, ο wound man, συνιστά μια αινιγματική απεικόνιση, της μεσαιωνικής και πρώιμης ιατρικής. Μάλιστα, η όρθια σωματική του στάση, παρά τη συνολική βία που του αποδίδεται, υποκρύπτει ένα είδος συγγένειας με τα γκροτέσκα πώματα στο έργο του Vesalius. Το σπασμένο σώμα του wound man, είναι ζωντανό, στέκεται στο έδαφος, με σταθερό βλέμμα και άρα, δεν προορίζεται για να εμπνεύσει φόβο. Μάλλον αναπαριστά κάτι πιο αίσιο και ελπιδοφόρο, που θα επέλθει από την εφαρμογή της μεσαιωνικής ιατρικής, γεγονός που τον καθιστά συμβολικό ορόσημο για τη φυσιολογία και τις φθορές του σώματος ανά τους αιώνες.

Η αφαίρεση των γεννητικών οργάνων, δεν επιφέρει όμοια συμπτώματα στα δύο φύλα. Μετά την απώλεια του πέους, ο πάσχων, μπορεί να αισθάνεται στύσεις-φαντάσματα ή ακόμα και οργασμούς φαντάσματα, σε αντίθεση με την υστερεκτομή και την κλειτοριδεκτομή, που παρά τα δυσάρεστα συναισθήματα που προκαλούν στις γυναίκες, δεν οδηγούν στην δημιουργία φαντάσματος. Η Grosz, αναρωτιέται, αν αυτή η διαστρέβλωση, «θα μπορούσε να οφείλεται στην παράδοση κωδικοποίηση των γυναικείων σεξουαλικών οργάνων, ως όργανα που λείπουν» (Grosz, 1994: 71).

πλήθος νευρολογικών διαταραχών, όπου απαντάται και αυτή του μέλους-φάντασμα<sup>i</sup>.

Το μέλος φάντασμα, είναι ένα φαινόμενο, κατά το οποίο το ακρωτηριασμένο άκρο ενός σώματος, συνεχίζει να βιώνεται ως παρόν, ως άθικτο και οργανικό μέρος, συντονισμένο με τις εν ενεργεία κινήσεις του σώματος. Παράλληλα, λειτουργεί αυτόνομα, με ατομικές απαιτήσεις, που συχνά διαφεύγουν του εκούσιου ελέγχου του υποκειμένου<sup>ii</sup>. Το σύμπτωμα, εμφανίζει υψηλή συχνότητα και δεν περιορίζεται μόνο στα άκρα. Σε περιπτώσεις μαστεκτομών, γαστρεκτομών, απώλειας ματιών, ευνουχισμού, ο ασθενής αντιμετωπίζει συχνά πόνους-όργανα-φαντάσματα<sup>iii</sup>.

Το σύμπτωμα του φαντάσματος, προκαλεί μια εκτόπιση της αισθητηριακής εμπειρίας και φέρνει αντιμέτωπο το σώμα με δύο χρονικές πραγματικότητες, μια παρελθοντική και μια παροντική. Οι κινήσεις που εκλείπουν από την παροντική του θέση, εφαρμόζονται στην παρελθοντική αρτιμελή του κατάσταση, με αποτέλεσμα «το ερώτημα πώς μπορώ να αισθάνομαι εφοδιασμένος με ένα μέλος που στην πραγματικότητα δεν έχω» να «καταλήγει στο ερώτημα πώς μπορεί το συνηθισμένο σώμα να είναι εγγυητής για το παρόν σώμα» (Merleau-Ponty [1945] 2016: 162). Το ακρωτηριασμένο σώμα, βρίσκεται ανάμεσα σε δύο αντιφατικές καταστάσεις, ανάμεσα σε ένα ζωντανό μέλος και στον αφανισμό του, «που και τα δύο κατέχουν τον ίδιο χώρο και χρόνο, το ένα το φαντασματικό

i. Η ιστορία του μέλους φάντασμα, πηγάζει από τους τραυματισμούς στα πεδία μάχης, που αποτελούσαν αντικείμενο μελέτης και παρατήρησης για την ιατρική, ήδη από την εποχή του Vesalius. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του στρατιωτικού χειρουργού του 16ου αιώνα, Ambroise Paré (1510–1590), ο οποίος ασχολήθηκε με έναν ευρύ αριθμό ακρωτηριασμένων σωμάτων, προερχόμενων από πολεμικές συγκρούσεις. Η εξοκείωση του Paré με τα διανοιγμένα σώματα, τον τροφοδότησε με ενδιαφέρον για τις ανωμαλίες της σωματικής εικόνας και για τα συμπτώματα του μέλους φάντασμα. Το μέλος φάντασμα θα συνεχίσει να απασχολεί το ιατρικό ενδιαφέρον, και θα παρουσιαστεί με ακόμα πιο λεπτομερείς περιγραφές στο έργο του Αμερικανού γιατρού Silas Weir Mitchell (1829–1914), ο οποίος περιέθαλπε τους τραυματίες από τον εμφύλιο των Ηνωμένων Πολιτειών. Κατά την Grosz, το ενδιαφέρον για το μέλος φάντασμα, προέκυψε από την αυξανόμενη δραστηριότητα με τραυματισμούς πολέμου και ειδικά με εγκεφαλικές βλάβες, σε μια απόπειρα των νευρολόγων του 19ου αιώνα, να τις συσχετίσουν με το λόγο και τις συμπεριφορικές διαταραχές. Ο πόλεμος, φαίνεται πως προσέφερε κεντρικό ερέθισμα για την ενασχόληση με τις αλλοιώσεις του σώματος και του μέλους φάντασμα, ήδη από τους αναγεννησιακούς χρόνους.

ii. Η εθελοντική κίνηση του μέλους φάντασμα, φαίνεται να λειτουργεί ως προϋπόθεση για την επιτυχία των τεχνητών μελών, που μέσα από το φάντασμα μπορούν σταδιακά να αντικαταστήσουν το χαμένο μέλος.

iii. Ο πόνος μιας τέτοιας εμφάνισης, ποικίλει ανάλογα με τον χρόνο εκδήλωσης του φαινομένου. Όταν το φάντασμα αναδύεται σε σύντομο χρονικό διάστημα σε σχέση με τον ακρωτηριασμό, τόσο πιο ρεαλιστική και επίπονη είναι η παρουσία του, ενώ όταν η εκδήλωσή του απέχει χρονικά, τόσο πιο παραμορφωμένες είναι οι αισθήσεις που προκαλεί.

Η συναρμογή φυσιολογίας-ψυχολογίας, είναι εμφανής και σε άλλες συγγενικές νευρολογικές διαταραχές, όπως αυτές τις αγνωσias και τις ανοσογνωσias. Η αγνωσία είναι η αδυναμία αναγνώρισης ενός σωματικού μέρους, ως ενιαίου με το υπόλοιπο σώμα, και η ανοσογνωσία, είναι η άρνηση μιας δυσλειτουργίας του σώματος. Και στις δύο περιπτώσεις, ο ασθενής βρίσκεται σε αμηχανία και αρνείται να εγκαταλείψει τις δυναμικές του ικανότητες. Ο M.Ponty, χρησιμοποιεί αυτά τα παραδείγματα, για να υποστηρίξει πως οι σωματικές εμπειρίες δεν ρυθμίζονται από αντικειμενικές σχέσεις και πράγματα, αλλά από το νόημα που έχουν για τις δυνατότητες ενός σώματος.



διπλό της απουσίας του άλλου» (Grosz, 1994: 72)

«Πρέπει το χέρι φάντασμα να είναι το ίδιο εκείνο χέρι το κομματιασμένο από τα θραύσματα της οβίδας, και το ορατό περίβλημα του οποίου κήκε ή σάπισε κάπου, που έρχεται τώρα να στοιχειώσει το παροντικό σώμα χωρίς να συνταυτίζεται μαζί του» (Merleau-Ponty [1945], 2016: 166-167).

**Έτσι, στον ακρωτηριασμό, ή στην χειρουργική επέμβαση, υπάρχει μια σωματική και μια ψυχολογική ουλή, και το φάντασμα εκφράζεται ως νοσταλγική ανάμνηση και ψυχικός εκπρόσωπος μιας χαμένης σωματικής ενότητας.**

Το μέλος φάντασμα, και τα συγγενή νευρολογικά νοσήματα, είναι φαινόμενα της *σωματικής εικόνας* και του *σωματικού σχήματος*, δηλαδή, της διανοητικής εμπειρίας του σώματος και της κινητικής ικανότητάς του. Η Grosz, αναφέρει σχετικά πως η «έννοια της σωματικής εικόνας έχει μια μακρά και ένδοξη ιστορία στη δυτική ιατρική» (Grosz, 1994: 62), όντας μια θεματική τόσο ψυχολογική και κοινωνικοϊστορική, όσο και η ανατομία. Ωστόσο, το όρια της σωματικής εικόνας, δεν είναι απόρροια της φυσικής τάξης, ούτε του περιορισμού του ανατομικού δέρματος. Τα όριά της είναι ρευστά και δυναμικά, καθώς τα αντικείμενα, τα όργανα, οτιδήποτε έρχεται σε επαφή με το δέρμα του σώματος, σταδιακά ενσωματώνεται σε αυτήν. Ακολουθώντας, η ιδέα σωματικό σχήμα, λειτουργεί ως διαμεσολαβητικός όρος ανάμεσα στη συνείδηση (που δεν μπορεί να τοποθετηθεί χωρικά) και στα εξωτερικά αντικείμενα (που βρίσκονται στον χώρο). Το σωματικό σχήμα, είναι η συνθήκη που επιτρέπει την σχέση του σώματος και των μερών του με τα αντικείμενα του χώρου. Ο χώρος, λοιπόν, είναι αποτέλεσμα της αίσθησης του σώματος για τα πράγματα, και αντιπροσωπεύει ένα κοινό αντιληπτικό πεδίο ανάμεσα στα αντικείμενα και στην προοπτική όραση του σώματος<sup>i</sup>.

i. Στη μερλωποντιανή φαινομενολογία το σώμα συλλαμβάνεται μέσω του προσανατολισμού του στο χώρο. Το σώμα, ως το πλεονεκτικό σημείο, το οποίο επιτρέπει την προοπτική θέαση των αντικειμένων, είναι αδύνατον να είναι ορατό στην ολότητά του, γεγονός που το διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα σημεία του χώρου.

Η ιδέα του χώρου, ως το ιντερμέδιο σώματος και αντικειμένων, επεκτείνεται στην ανάλυση του M.Ponty, για το μέλος φάντασμα. Ο στοχαστής, επιχειρεί να συναρθρώσει την εμπειρία με την συνείδηση και να την τοποθετήσει σαρκικά, προτείνοντας μια γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα σε σώμα και νου, σε φυσιολογία και ψυχολογία, ένα κοινό έδαφος. Κατά τη γνώμη του, το φαινόμενο, διαστρεβλώνεται από την ξεχωριστή θεώρηση αυτών των εννοιών, και για αυτό προτείνει μια μεταξύ τους συνάντηση, την οποία αποκαλεί *είναι-στον-κόσμο*<sup>i</sup>. Το «είναι-στον-κόσμο, συνιστά προαντικειμενική θέαση» (Merleau-Ponty [1945], 2016: 160) είναι αυτό που δεν είναι ποτέ απόλυτα και μπορεί να περιγράψει επαρκώς το φαινόμενο μέλος φάντασμα.

Το σύνδρομο, προκύπτει συχνά από την άρνηση του ασθενή να αποδεχτεί τον ακρωτηριασμό του. Η παραμονή στο στάδιο πριν από τον ακρωτηριασμό, σημαίνει πως το υποκείμενο, έχει επίγνωση της αναπηρίας του και την παρακάμπτει, την παρακάμπτει επειδή την γνωρίζει. Σύμφωνα με τον M.Ponty, αυτό το παράδοξο, «είναι το παράδοξο όλου του είναι στον κόσμο» (ο.π. σελ.162), όπου ο κόσμος, συμβάλλει στην συνείδηση του σώματος, το οποίο υπάρχει μέσα σε αυτόν ως αθέατος όρος, και το σώμα είναι ο κεντρικός άξονας εμπειρίας (θέασης), δηλαδή το μέσο για τη συνείδηση του κόσμου. **Συμπεώς, από τη στιγμή που κόσμος και σώμα, απαντούν σε μια αμοιβαία αισθητότητα, ένας ακρωτηριασμός είναι ικανός να διαταράξει αυτή τη σχέση.** «Την ίδια στιγμή που ο συνήθης κόσμος μου προξενεί μέσα μου την έγερση συνηθισμένων προθέσεων, δεν μπορώ πια, αν ακρωτηριαστώ, να σμίξω όντως με εκείνον» (ο.π. σελ.161).

Στην Φαινομενολογία της Αντίληψης, και γενικότερα στα πρώιμα έργα του M.Ponty, παρουσιάζεται λοιπόν, μια αμοιβαία αλληλεπίδραση υποκείμενου-αντικειμένου, σώματος – κόσμου, που όμως, εξακολουθεί να υπάγεται σε διύιστικά σχήματα. Στα ύστερα έργα του, όπως Το Μάτι και το Πνεύμα και *Le Visible et l'Invisible*<sup>ii</sup>, ο συγγραφέας θα εγκαταλείψει αποφασιστικά το δίπολο υποκείμενου-αντικειμένου, εισάγοντας την έννοια της σάρκας<sup>iii</sup> και του χιάσματος<sup>iv</sup>. Επισημαίνει ότι η σάρκα, «δεν είναι ένα ανθρωπολογικός όρος, αλλά μια μεταφυσική ή οντολογική<sup>v</sup> κατηγορία ενός στοιχείου ή γενικού πράγματος προγενέστερου της διαφοροποίησης υποκείμενων και αντικειμένων» (Voss, 2013). Η φιλοσοφία του είναι-στον-κόσμο, θα ωριμάσει μέσα από την ιδέα της σάρκας όπως ορίζεται από το χιάσμα, δηλαδή,

i. Η εμπειρία του υποκείμενου που είναι στον κόσμο, αναπτύσσεται στα χνάρια της φιλοσοφίας του Martin Heidegger (1889-1976).

ii. Το έργο το Ορατό και το Αόρατο, παρέμεινε ανολοκλήρωτο, εξαιτίας του πρώιμου θανάτου του φιλοσόφου (1961).

iii. Ο M.Ponty, αναπτύσσει την ιδέα της σάρκας, επηρεασμένος από την μοντέρνα ζωγραφική και κυρίως από το έργο των Paul Cézanne, Henri Émile, Benoît Matisse και Paul Klee. «Ο ζωγράφος κατά τον Merleau-Ponty μας μαθαίνει να βλέπουμε. Ανακαλύπτει την ασάφεια και το βάθος των πραγμάτων, την πολυμορφική τους οντότητα ή την κρυμμένη σάρκα» (Voss, 2013).

iv. Η χιασματική δομή της σάρκας, καταφέρνει να αναιρέσει τη διύιστική σκέψη, «όχι μέσω μιας διαλεκτικής που συμφιλιώνει τα αντίθετα, αλλά μέσω μιας υπερ-διαλεκτικής που επιτρέπει στους όρους της σχέσης να αλληλοδιδεσθύνουν, να παραπέμπουν διαρκώς ο ένας στον άλλο, χωρίς ποτέ να συντίθενται» (Μουρική στο Χατζησάββα, 2009: 93).

v. Η οντολογία, φιλοσοφικός όρος, προέρχεται από τις λέξεις ον και λόγος και ενδιαφέρεται για «την ουσία του όντος».

από την αναστρεψιμότητα σώματος-αντικειμένων, εσωτερικού-εξωτερικού, επιφάνειας-βάθους, ορών-ορατού. Το χιάσμα, (όπως δηλώνει και το σύμβολο «χ»), είναι μια διασταυρούμενη και αμφίδρομη διεργασία, ανάμεσα σε σώμα και κόσμο, βάσει μιας κοινής σάρκας. Το σώμα ταυτόχρονα, ορά και οράται, αγγίζει και αγγίζεται, γίνεται αισθανόμενο και αισθητό για το ίδιο, είναι ο παθητικός αποδέκτης της δραστηριότητάς του.

Η έννοια της σάρκας, αναπόφευκτα επηρέασε και την αρχιτεκτονική σύνθεση. Το σώμα στις φαινομενολογικές προσεγγίσεις, αποτέλεσε πεδίο εμπειρίας και ανοιχτότητας, φορέα αρχέγονων σημασιών, που η αρχιτεκτονική πρόταση οφείλει να αναδείξει. Η αρχιτεκτονική προσαρμόζεται στην ανθρώπινη κλίμακα, αναλαμβάνοντας την κινητοποίηση των αισθήσεων του σώματος μέσα από κατάλληλα στοιχεία όπως κλίσεις και υφές και την ενίσχυση της σωματικής, βιωματικής εμπειρίας μέσα από οικείες χωρικές τυπολογίες. Οι αρχιτέκτονες που επηρεάστηκαν από το έργο του M.Ponty (όπως οι: Peter Zumthor, Steven Holl, Juhani Phallasmaa, Alberto Perez-Gomez) ενδιαφέρονται για την ίδια τη χειρονομία, το ίδιο το ενέργημα, που είναι ικανό να αποκαλύψει το προϋπάρχον νόημα των εδαφικών υποδοχών. Οι «αρχιτέκτονες οφείλουν να κινηθούν σε ένα βαθύτερο πεδίο, εκεί όπου είναι δυνατόν να φωτίσουν την ουσιώδη, οντολογική καταγωγή αυτής της αρχιτεκτονικής ολότητας» (Χατζησάββα, 2009: 95).

Η αναζήτηση ενός αρχέγονου, πρωταρχικού νοήματος, ενός νοήματος που «είναι ήδη εκεί», συνεπάγεται μια μελαγχολική εξάρτηση από ένα νόημα μόνιμως απόν, που δεν μπορεί ποτέ να έχει μια πλήρη σχέση με τον εαυτό του επειδή πάντα κάτι λείπει. Όπως και στο φαινόμενο του μέλους φάντασμα, που το υποκείμενο δεσμεύεται στο ίδιο ανέφικτο μέλλον, αρκούμενο σε μια φαντασματική ύπαρξη του χαμένου του νοήματος, η αρχιτεκτονική παραμένει μπλοκαρισμένη, σε ένα επίπεδο αρχετυπικού νοήματος που ενδείκνυται για ανάσυρση, και που αντιστέκεται στις ασυνέχειες και τις αλλαγές «κατασκευάζοντας στατικούς θύλακες παραγωγής του νοήματος» (Χατζησάββα, 2009: 116-117). Η φαινομενολογική-υπαρξιστική θεώρηση του M.Ponty, προσφέρει μια νέα εμβάθυνση στο πρόβλημα της ορθολογικότητας και απεγκλωβίζει το σωματικό μέλος φάντασμα από αυτήν, τοποθετώντας το σε μια σφαίρα αδιάλειπτης διασταύρωσης και ανοιχτότητας με τον κόσμο. Ταυτόχρονα, η απόδοση μιας μόνιμης σωματικής πρόθεσης στην εμπειρία και στην αντίληψη, θέτει αναγκαστικά όρια, και τις περιορίζει σε ένα προδιασκηπτικό, βουβό επίπεδο.

### A.3. Η σάρκα ως εσωτερική εμπειρία I Georges Bataille



Ο Georges Albert Maurice Victor Bataille (1897-1962), υπήρξε φιλόσοφος, βιβλιοθηκάριος, μυθιστοριογράφος, ποιητής, μυστικιστής, ιερέας, ταυρομάχος, και χρησιμοποίησε το σώμα ως σημείο εκκίνησης και αναφοράς, για να το εξωθήσει στα άκρα του. Η σκέψη του αναπτύχθηκε στα χνάρια της φιλοσοφίας του Friedrich Wilhelm Nietzsche<sup>i</sup> (1844-1900) και του Marquis de Sade (1740-1814), αλλά και του Georg Wilhelm Friedrich Hegel<sup>ii</sup>, της φαινομενολογίας και των σουρεαλιστών, με τους οποίους βρισκόταν σε συνάρτηση αλλά και σε πλήρη διάκριση.

Ο συγγραφέας, γράφοντας μέσα από την εγγεληνή φαινομενολογία και τον σουρεαλισμό, έγραψε ενάντια σε αυτά τα ρεύματα, που ήταν και τα κυρίαρχα ρεύματα σκέψης της εποχής του. Χρησιμοποιεί μια βραχύωδη γλώσσα, για να καταστρέψει τις λέξεις, να θίξει την προβληματική της επικοινωνίας και να αναδείξει το αδύνατο, το ετερογενές, το ιερό<sup>iii</sup>. Γι' αυτό τον λόγο, βυθίζει την φιλοσοφική εμπειρία στην γλώσσα και φτάνει στον πυρήνα της, ώστε να ανακαλύψει τα όριά της και να τα παραβιάσει. Αναδεικνύει έτσι, μια ετερογένεια ικανή να διαβρώσει τη συνεκτικότητα του ακέρατου φιλοσοφικού υποκειμένου. Ο φιλόσοφος, σε αυτή τη θραύση του υπο-

i. Ο Bataille συστήθηκε στο έργο Nietzsche το 1923, από τον Ρώσο φιλόσοφο Lev Shestov, και ανέπτυξε μια προσωπική σύνδεση με αυτό το έργο, που θα τον συνόδευε καθ' όλη τη διάρκεια της γραφής του.

ii. Το 1932, ο Bataille, παρακολουθεί τις παραδόσεις μαθημάτων του Alexandre Kojève, και έρχεται σε επαφή με μια γενιά φαινομενολόγων στοχαστών (συμπεριλαμβανομένου του Merleau-Ponty) και με το έργο του Hegel (*Φαινομενολογία του Πνεύματος*). Για τον Γάλλο στοχαστή, η μύηση στον Hegel, ήταν τραυματική, και δήλωσε πως ένωσε «ασφυξία, συνθλίφτηκε, γκρεμίστηκε, σκοτώθηκε δέκα φορές» (Bataille στο Noys, 200: 7) από αυτόν, ενώ ο Raymond Queneau δήλωσε, πως ο Bataille, μερικές φορές κοιμόταν στην αίθουσα. Ειδικότερα, ο γάλλος διανοητής βλέπει στην εγγεληνή φαινομενολογία, ένα έργο πένθους και αδράνειας, που πηγάζει τόσο από την αδυναμία διαχωρισμού του θανάτου από την μελαγχολία και την θλίψη, όσο και από την επιμονή στην πληρότητα και στην ομοιογένεια, στην ισορροπία και στην αρμονία. Ο Bataille, υιοθετεί την αμεσότητα της εμπειρίας από τον Hegel, και την επαναδιατυπώνει εναντίον του, ως μια εμπειρία που διαπερνά τα εκάστοτε φαινομενολογικά στάδια αλλά δεν μπορεί ποτέ να υπαχθεί διαλεκτικά σε αυτά. Σύμφωνα με την Julia Kristeva: «Ο Hegel, καταστέλλει την αρνητικότητα με την έννοια της ιδέας και της απόλυτης γνώσης. Ο Bataille, ανακαλύπτει εκ νέου την αρνητικότητα σε αυτή την καταπιεσμένη στιγμή της απόλυτης γνώσης που είναι η άμεση εμπειρία» (Kristeva, 1995: 239).

iii. Ο Bataille, ονομάζει ιερό, αυτό που ανήκει στην απαγόρευση. Το ιερό, μπορεί να είναι σωματικές εκκρίσεις, ακραία συναισθήματα, άχρηστες κοινωνικά δραστηριότητες, αρκεί να αντιστέκονται στην ομογενή κοινωνία.



κειμένου, του Εγώ, αναζητά εκείνη την **απύθμενη διάνοιξη που θα εμφανίσει το είναι**: αυτή τη διάνοιξη ονομάζει επικοινωνία<sup>i</sup>.

Στοχεύοντας σε αυτή την ακραία επικοινωνία, ο Bataille, ταυτόχρονα, παρουσιάζει ένα σώμα, πέρα από τον λόγο, τόσο ανοιχτό ώστε τα μέρη του να διαρρέουν και να διαχέονται συνεχώς, ακριβώς όπως τα όρια των λέξεων και τα περιγράμματα των κειμένων του<sup>ii</sup>. Τόσο το σώμα του κειμένου, όσο και το σώμα του υποκειμένου, ραγίζουν στον φιλοσοφικό του λόγο, με μια πρωτόγνωρη βία, άμεσα εξαρτώμενη και συνδεδεμένη με τη διάνοιξη των ορίων τους. Η βία εδώ, λειτουργεί συνδυαστικά με την παραβίαση, ως εγγύηση της ελευθερίας, πέρα από κάθε είδος περιορισμού που επιβάλλει η απαγόρευση. Υπάρχουν δηλαδή δύο αντιφατικές τάσεις στην ανθρώπινη συνθήκη: η απαγόρευση και η παραβίαση, ή το ανίερο και το ιερό, των οποίων η εναλλαγή συνθέτει αυτό που ο Bataille αποκαλεί *ερωτισμό*.

Ο ερωτισμός, «εκφράζει την φυσική συνειδητοποίηση της σωματικής παρουσίας στον κόσμο» (Oosterling, 2001) και υπάγεται στην τάξη της μη κανονικότητας<sup>iii</sup>. Η γύμνια του, προεκτείνει το άσεμνο στοιχείο, το οποίο κατά τον Bataille, έχει την ικανότητα να διαταράξει την ατομικότητα του σώματος και της φυσιολογικής του συνθήκης. Ο ερωτισμός είναι ικανός «να καταστρέψει την ιεραρχία των οργάνων» (Bataille, 1995), εκθέτοντας μια γυμνή ύπαρξη, που φτάνει στα άκρα, στην πτώση, δηλαδή, στον χώρο της βίας, της παραβίασης και κατ' επέκταση του θανάτου. Υπάρχει, λοιπόν, ένας συγκερασμός της συνέχειας και της σύμπτυξης με τον διαχωρισμό και την ασυνέχεια, αλλά και μια συνεκδοχή ανάμεσα στη γύμνια του ερωτισμού και τη γύμνια του θανάτου.

Βία, παραβίαση, ερωτισμός και θάνατος, πιστοποιούν την εσωτερική εμπειρία [*expérience intérieure*] για την οποία κάνει

i. Όπως έχει γράψει και ο Michel Foucault, στην ανάγνωσή του για τον Bataille: «Η κατάρρευση της φιλοσοφικής υποκειμενικότητας, η διασκόρπισή της στο εσωτερικό μιας γλώσσας που την αποβάλλει, αλλά την πολλαπλασιάζει στον χώρο της απουσίας της, είναι κατά πάσα πιθανότητα μία από τις θεμελιώδεις δομές της σύγχρονης σκέψης. Εδώ, επίσης, δεν πρόκειται για τέλος της φιλοσοφίας. Πρόκειται περισσότερο για τέλος του φιλοσόφου ως υπέρτατης και πρωταρχικής μορφής της φιλοσοφικής γλώσσας» (Foucault [1994], 2012: 24).

ii. Στην διάνοιξη των ορίων του κειμένου και του σώματος, σκιαγραφείται μια παράδοξη φιλοσοφία, εμφανή ήδη στα πρώιμα έργα του, που παραπέμπουν σε μυθολογική παρωδία. Η παρωδία, ως παράλογη αντιπαράθεση, αποτελεί όρο κλειδί για την κατανόηση της σκέψης του, καθώς μέσα από αυτήν καταφέρνει να αρθρώσει συνδέσεις μεταξύ ανόμοιων αντικειμένων (με κοινό παρονομαστή το σώμα), ανάμεσα σε σύμπαν, ήλιο, έδαφος, ζώα.

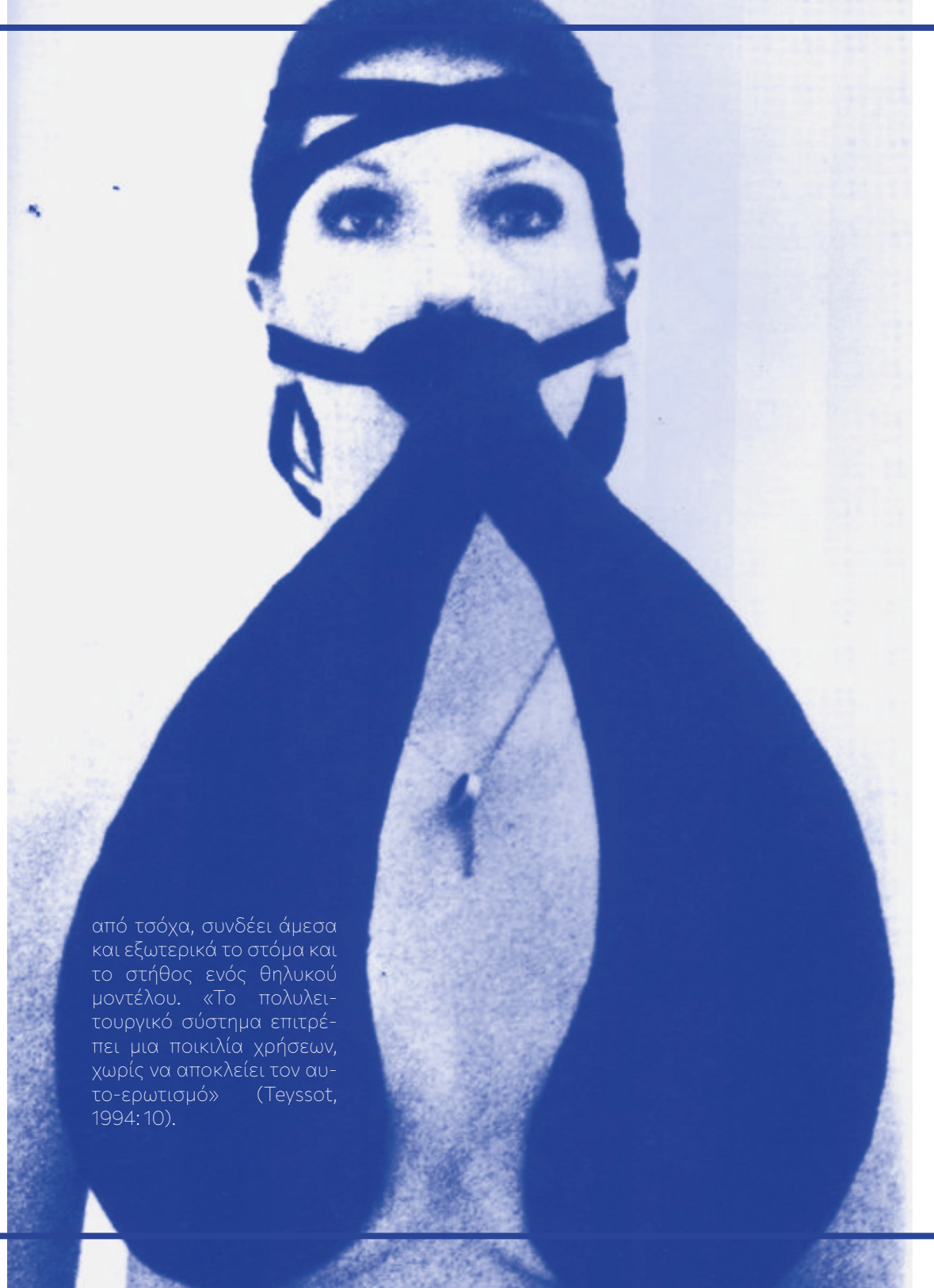
iii. Αυτό συμβαίνει, γιατί εκλαμβάνεται ως μια ψυχολογική αναζήτηση, ανεξάρτητη της ζωώδους σεξουαλικότητας, που αποκαλύπτει αθέατα σωματικά μέρη, τα οποία ο άνθρωπος συνήθως αποκρύπτει.



Το ζήτημα της εξωτερίκευσης του σώματος, που υφίσταται από το εσωτερικό του, τίθεται σε μια σειρά έργων της Γερμανίδας καλλιτέχνιδας Rebecca Horn (1944). Η καλλιτέχνιδα, επιχειρεί μια αποτύπωση της διαδικασίας της σωματοποίησης στα όρια της αποσωματοποίησης, της ευπάθειας και μια χαρτογράφηση των μηχανισμών του σώματος για να ανατρέψει τις οργανικές λειτουργίες του.

Σύμφωνα με τους κανόνες της φυσιολογίας υπάρχουν τρεις διακριτές ικανότητες αισθητηριακής αντίληψης του σώματος: η εξωδεκτικότητα, δηλαδή οι πέντε αισθήσεις στην δερματική επιφάνεια, η ιδιοδεκτικότητα που σχετίζεται με την αίσθηση της ισορροπίας και τον προσανατολισμό στον χώρο και η ενδοδεκτικότητα, που περιλαμβάνει τις αισθήσεις των εσωτερικών οργάνων του σώματος, που συνήθως διαφεύγουν της υγιούς συνείδησης. Η επιβίωση ενός σώματος, απαιτεί την κάλυψη και την προστασία των ζωτικών οργάνων, και την τοποθέτηση των κιναισθητικών οργάνων στην επιφάνεια του σώματος. Συνεπώς, η κυριολεκτική έκθεση των εσωτερικών οργάνων, θα έθετε το ον σε κίνδυνο.

Το έργο της Horn, αντιστρέφει αυτή την φυσιολογική συνθήκη, εκθέτοντας, μέρη του σώματος που θα όφειλαν να παραμείνουν αθέατα. Κάτι τέτοιο είναι ιδιαίτερα εμφανές στο *Overflowing blood machine* (1970), (εικ.χ), όπου οχτώ διαφανείς σωλήνες, τυλίγονται γύρω από το σώμα ενός performer και διοχετεύονται με αίμα, το οποίο ανακυκλώνεται σε μια γυάλινη βάση. Οι αγωγοί που προβάλλονται στο δέρμα, αποκαλύπτουν την ροή και τον ρυθμό της κυκλοφορίας του αίματος, μετατρέποντας το σώμα-αποδέκτη, σε προέκτασή αυτού του μηχανισμού. Η ιδέα κατασκευής εσωτερικών διαδικασιών και η ειδική εφαρμογή τους στο περίβλημα του σώματος, διακρίνεται και στο έργο *Cyborgoria*, της ίδιας χρονιάς, όπου ένας μηχανισμός-σαν-πνεύμονας



από τσόχα, συνδέει άμεσα και εξωτερικά το στόμα και το στήθος ενός θηλυκού μοντέλου. «Το πολυλειτουργικό σύστημα επιτρέπει μια ποικιλία χρήσεων, χωρίς να αποκλείει τον αυτο-ερωτισμό» (Teyssot, 1994: 10).

λόγο ο Bataille. **Η εσωτερική εμπειρία, δεν είναι μια εσωτερικοποιημένη ή εσωστρεφής εμπειρία, είναι μια εμπειρία που διανοίγοντας το εσωτερικό της, προσεγγίζει το έξω.**

«Η εσωτερική εμπειρία του ανθρώπου αποκτιέται τη στιγμή που, ξεφεύγοντας από την κατάσταση της χρυσαλλίδας, έχει συνείδηση ότι ξεσχίζει τον εαυτό-του, και όχι υπό την αντίσταση που προβάλλεται από έξω. Το ξεπέραςμα της αντικειμενικής συνείδησης, που περιόριζαν τα τοιχώματα της χρυσαλλίδας, συνδέεται μ' αυτή την ανατροπή» (Bataille [1957], 1981: 48).

Η εσωτερική εμπειρία, είναι απογυμνωμένη από ξένες αναφορές, θρησκευτικές, θείκες και φιλοσοφικές φιλοδοξίες. Οι ιδεώδεις πυλώνες της γλώσσας, της ταυτότητας, του πολιτισμού που έχουν περιορίσει το σώμα και τη σάρκα του, ακυρώνονται στην εσωτερική εμπειρία, που αναζητά την απεριόριστη ελευθερία – μια αδύνατη ελευθερία – την ανέφικτη υπέρβαση των σαρκικών ορίων μέσα από την έκσταση και την ένταση. Ως μια πεπερασμένη εμπειρία, χωρίς όρια και φραγμούς, που στερείται εξουσίας, βρίσκεται σε διαρκή αναζήτηση ενός προσίδιου χώρου, ενός διαφορετικού στοχασμού και μιας ανατρεπτικής γλώσσας που δεν έχει ακόμα αρθρωθεί. Συνεπώς, ακόμα και η ίδια η αφήγησή της, αυτή τη στιγμή, έρχεται σε αντίθεση μαζί της.

Αυτή η μυστικιστική εμπειρία, απειλητικής ελευθερίας, βρίσκει άμεση έκφραση στη σάρκα. Η σάρκα επαναφέρει την έννοια της βίας και του ερωτισμού, είναι το έδαφος των εντάσεων που βιώνει το σώμα, η υπερβολή που απορρίπτει την ευπρέπεια. Ο Bataille, τοποθετεί την σάρκα, τόσο στην ερωτική εμπειρία,



όσο και στις τελετουργίες θυσίας<sup>1</sup>.

«Όλες οι λειτουργίες του σώματος προς αυτό τείνουν: το χύσιμο του αίματος, του σπέρματος, των ούρων, των δακρύων, των σάλιων, η αφόδευση, ο λυγμός, το μουγκρητό, το ουρλιαχτό, η παράκληση, όλες οι αισθήσεις, οι χτύποι της καρδιάς, οι στύσεις και οι λιποθυμίες, τα ξέφρενα χτυπήματα, τα δαγκώματα, οι ακρωτηριασμοί και οι τραυματισμοί, το γέλιο, το όνειρο, οι βρισιές και τα ερωτόλογα, η επίκληση, το τρέξιμο, η ερωτική πράξη και τα φρενιάσματα της, όλα τείνουν προς αυτό το σχίσμο του ανθρώπου που επιτρέπει, μόνο αυτό, την είσοδο του ενός ανθρώπου μέσα στον άλλο απόλυτα» (Δημητριάδης, 2009: 20-21)<sup>1</sup>.

Αναφανδόν, το διανοιγμένο σώμα της θυσίας, λειτουργεί ως μεταφορά για τη σεξουαλική πράξη. Ο Bataille, τονίζει αυτή τη μεταφορά, τεκμαίροντας συμφυσείς τις εντυπώσεις μπροστά στις υπογαστρικές εκκρίσεις και στις πλευρές του ερωτισμού, που χαρακτηρίζονται αισχρές. Με αυτόν τον τρόπο, προσδίδει μια διαφορετική σημασία στον θάνατο, ως τη ρίζα της ύπαρξης, ως μια αναπόφευκτη κατάσταση που ταυτίζεται με την εξίσου αναπόφευκτη έξοδο από τα όρια, συνοψίζοντας μια ιδέα για την «κακή» φύση, σχηματίζοντας ένα χώρο εμφανών αλληλοκαλύψεων ανάμεσα σε υψηλό και χαμηλό, ηθικό και ανήθικο, γοητευτικό και ντροπιαστικό.

i. Παρομοιάζει (σαν παρωδία), τον ερωτικό σπασμό, με το σπασμό των οργάνων του θύματος, που και στις δύο περιπτώσεις υφίσταται πέρα από την προμελετημένη θέληση, των συμμετεχόντων. Έτσι, η «θυσιαστική σχισμή [...] είναι μια απελευθερωτική σχισμή» (Bataille στο Boulter, 2000: 161), στα πλαίσια μιας ιερής τελετουργίας, που θυμίζει μια πιο μακάβρια εκδοχή των καρναβαλιών του μεσαίωνα και της αναγέννησης, όπως μελετήθηκαν προηγουμένως από τον Mikhail Bakhtin.

ii. Όπως και στην περίπτωση της ερωτικής εμπειρίας, η μυστικιστική εμπειρία της σάρκας στη θυσία, εκθέτει σωματικές διαρροές και την φέρνει αντιμέτωπη με ζητήματα θανάτου, ενός θανάτου που βιώνεται μέσω του άλλου, μέσω της θέασης. Το σώμα αντικρίζει ένα νεκρό σώμα, αποστρέφεται και γοητεύεται από την όψη της εικόνας του πεπρωμένου του. «Η σύνθεση της βίας του θανάτου και της σεξουαλικής βίας έχει αυτό το διπλό νόημα: Από τη μία μεριά, τόσο πιο πολύ επισπεύδεται ο σπασμός της σάρκας όσο είναι κοντά στη λιγοψυχία και από την άλλη η λιγοψυχία, εφ' όσον αφήνει το χρόνο, ευνοεί την ηδονή. Η θανάσιμη αγωνία δεν τείνει αναγκαία προς την ηδονή, αλλά η ηδονή είναι βαθύτερη κατά τη θανάσιμη αγωνία» (Bataille [1957], 1981: 117).

«Αναπόφευκτα, ο θάνατος του Θεού (και του δημιουργού) έχει γεννήσει ορφανό χώρο· ο Junkspace είναι άναρχος, κι όμως αναπάντεχα αυταρχικός» (Koolhaas, 2013 [2002]).



Όπως ο Bataille, υποδεικνύει μια διάλυση του υποκειμένου και των συμβατικών ορίων, ο αρχιτέκτονας Rem Koolhaas (1944), υποδεικνύει στο θεωρητικό κείμενό του Harvard design school guide to shopping (2002)<sup>i</sup>, έναν χωρικό αποπροσανατολισμό, που διαδραματίζεται στην σύγχρονη αστική εμπειρία. Ερευνά και καταγράφει την κοινωνική εξάπλωση junk χώρων από την πόλη στα προάστια (και πέρα αυτά), μέσα από,

«άυλες και άμορφες δυνάμεις όπως η πυκνότητα, η συμφόρηση, οι υποδομές, τα διαγράμματα, η μεγάλη κλίμακα, ο σχεδιασμός της πληροφορίας. Η αρχιτεκτονική του βρίσκεται σε ισχυρή συνάφεια με τον αστικό σχεδιασμό, ερευνά μια αρχιτεκτονική του ασυνειδήτου, της πρακτικής του πανικού μια αρχιτεκτονική που επιχειρεί να εντατικοποιήσει την αστική εμπειρία ενάντια στα αρχιτεκτονικά στυλ» (Χατζησάββα, 2009: 291).

Η πόλη εκλαμβάνεται ως μια συσσώρευση εκμοντερνιστικών διαδικασιών, και ο Junkspace ως το αποκορύφωμα (ή η κατάρρευση) τους, που κατά τον 21ο αιώνα, έχει κατακλύσει κάθε εδαφική έκταση. «Ήταν λάθος η εφεύρεση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής για τον 20ο αιώνα» (Koolhaas, 2002: 22), δηλώνει ο Koolhaas, και συνεχίζει γράφοντας: «Ο Junkspace θα είναι ο τάφος μας», (ο.π., σελ.24) «μπορεί να εγκολπώσει μια ολόκληρη πόλη» (ο.π.), προειδοποιώντας για την εξαφάνιση της αρχιτεκτονικής, που έχει καταφύγει σε ουδέτερους, απρόσωπους χώρους, που δεν αφήνουν περιθώρια κοινωνικής ανάμειξης και αλληλεπίδρασης – σε χώρους περιορισμένων προσδοκιών. Αυτοί οι χώροι, αναφέρονται σε πολλές κλίμακες και καταστάσεις: μπορεί να είναι οι επιχειρήσεις, τα καταστήματα και τα εμπορικά κέντρα, τα νοσοκομεία, τα αεροδρόμια με τους κλιματιζόμενους χώρους και τις κυλιόμενες σκάλες, τα πολιτιστικά ιδρύματα, όπως τα μουσεία τέχνης, τα καζίνο, τα κυκλοφοριακά δίκτυα, από τον εναέριο μέχρι τον υπόγειο χώρο (μετρό)<sup>ii</sup>.

Με τον όρο Junkspace, ο αρχιτέκτονας μας καλεί να αναγνωρίσουμε όσα είναι ήδη και παντού γύρω μας, τόσο εσωτερικά όσο και εκτεταμένα και αχανή, τόσο ανορεξικά όσο και υπερετροφικά, τόσο μίνιμαλ όσο και νεο-

μπάροκ – συστήματα φύσκες, τόσο άμορφα όσο και τυπολογικά. Στον Junkspace, συγχέονται τα αντίθετα, υπερβαίνονται οι διαφορές, χάνεται η ιδιαιτερότητα, προς όφελος ενός αδιάφορου χώρου, ενώ η δημιουργική διαδικασία, μετατρέπεται σε αναμάσημα, σε υπολογισμούς προκειμένου να παράξει. «Ο Junkspace αποβάλλει αρχιτεκτονικές όπως ένα ερπετό ρίχνει το δέρμα του» (Koolhaas, 2013 [2002]). Δεν υπάρχουν, λοιπόν, διαχωριστικά όρια, ή μοναδικότητες, αλλά χρυσές, νεο ή διαφανείς επιφάνειες, τυχαίες εναλλαγές και συσσωρεύσεις υφών και υλικών.

Αυτές οι αφθονίες, περιλαμβάνουν επίσης, θερμίδες, αρώματα, πορνογραφία, έντονες αισθήσεις για το σώμα και τις λειτουργίες του, που περιπλανιούνται σε νέα χαοτικά εδάφη. Σε αυτό το σημείο, ο αρχιτέκτονας, ισχυριζόμενος πως η ανθρωπότητα είναι αυτή που στοχάζεται την αρχιτεκτονική, θέτει προβληματισμούς σε σχέση με την αντιστροφή αυτής της θέασης – τι θα γίνει αν ο χώρος στραφεί προς την ανθρωπότητα.

«Το Junkspace θα εισβάλει στο σώμα; Μέσω των δονήσεων του κινητού τηλεφώνου; Έχει γίνει ήδη; Με ενέσεις botox; Με κολλαγόνο; Εμφυτεύματα σιλικόνης; Λιποαναρρόφηση; Μεγεθύνσεις πέους; Μήπως η γονιδιακή θεραπεία προαναγγέλλει πλήρη ανασχεδιασμό σύμφωνα με τον Junkspace; Είναι καθένας από εμάς ένα μικρο-εργοτάξιο; Είναι η ανθρωπότητα το άθροισμα τριών με πέντε δισεκατομμυρίων ατομικών αναβαθμίσεων; Είναι ένα ρεπερτόριο αναδιαμορφώσεων που διευκολύνει την είσοδο ενός νέου είδους στη δική του αυτοδημιούργητη Σκουπίδοσφαίρα» [Junksphere]; «Το κοσμικό είναι το νέο κοσμικό» (Koolhaas, 2002: 25).

Ο Junkspace, βρίσκεται και μέσα στο σώμα, με ενέσεις botox, ή με προσθετικές επεμβάσεις, υποθάλποντας μια μετριότητα, χωρίς σύγκριση, που δεν έχει εξελιχθεί πολύ από την παραδοσιακή μοντέρνα στάση. Συνεπώς, βρίσκεται παντού, και δεν αφορά απλώς τα σκουπίδια ή τα χαμηλής ποιότητας κτίρια, «είναι τα σκουπίδια ως χώρος» (Foster, 2013), το τίμημα για την μυστικοποίηση των κατανοήσεων και των ερμηνειών για τον αρχιτεκτονικό χώρο.

i. Το έργο, επιμελημένο από απόφοιτους του Harvard, υπό την επίβλεψη του Koolhaas και της ερευνητικής ομάδας του γραφείου OMA, αποτελεί μια συλλογή κειμένων, που όπως και άλλα έργα του αρχιτέκτονα (Delirious New York (1978), S,M,L,XL (1995), λαμβάνει την μορφή μανιφέστου για να περιγράψει τα καταναλωτικά και πολύπλοκα φαινόμενα της πόλης.

ii. Σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα, ο junkspace, μεταδίδεται μέσω του αέρα και σε αεροδρόμια, όπως η ελονοσία, ή πιο επίκαιρα ο κορωνοϊός, έχοντας την ικανότητα να μολύνει και να διευρυνθεί.

i. Αν και πρωθύστερα, αξίζει να σχολιασθεί πως ο George Bataille, έχει ασχοληθεί εκτενώς με τον όρο «άμορφο», ώστε να προσεγγίσει την ανείρεση της μορφής, συνεπώς η συνύπαρξή του άμορφου με την τυπολογία, συνιστά παράδοξο.

### A.3.1. Η εμφύθιση του διανοιγμένου σώματος



Ο χώρος της σεξουαλικότητας, της αποσύνθεσης και των σωματικών υγρών, τοποθετείται στη βάση της μπαταϊγικής φιλοσοφίας, εκφράζοντας μια (γη)ωμένη εμπειρία της σωματικής αρχιτεκτονικής. Ο στοχαστής κατατάσσει την αποσύνθεση, την βρωμιά και την ναυτία στο χαμηλότερο μέρος της ανθρώπινης σάρκας, αναιρώντας τις καθιερωμένες φιλοσοφικές αντιθέσεις ανάμεσα «στην ακαθαρσία της γης όπου τα σώματα σαπίζουν και στην καθαρότητα του υψηλού χώρου» (Bataille στο Curtin, 2010: 62). Η ιεραρχία των υψηλών και χαμηλών σωματικών μερών αντιστρέφεται και αποσταθεροποιείται, βυθίζεται στο έδαφος και μιαινεται. «Η βρωμιά είναι κατάλληλη για τον άνθρωπο, όσο λιγότερο καθαρό είναι κάτι, τόσο πιο ανθρώπινο είναι» (Lahiji & Friedman, 1997: 55).

Ως ενδεικτικό παράδειγμα της σωματικής βρωμιάς, ο Bataille, αναφέρει το φτύσιμο, όχι μόνο ως πράξη ή ως έκκριση του σιελογόνου αδένου, αλλά και ως ένα ρευστό και κινούμενο άμορφο (informé), που διασπάται συνεχώς, αποφεύγοντας την ταξινόμηση και την προσαρμογή σε καθορισμένα νοηματικά δίκτυα. Το άμορφο, είναι ένα σύντομο κείμενο που δημοσίευσε ο Bataille στο περιοδικό *Documents*<sup>i</sup> (1924-1929), για να θίξει τα προβλήματα της μορφής και της ταξινόμησης. Σύμφωνα με τους Yves-Alain Bois και Rosalind Krauss στο *Formless: A User's Guide* (1997), το άμορφο, είναι αυτό που αντιστέκεται στην μορφή, που διαλύει την σημασιολογική τάξη<sup>ii</sup>, που απολαμβάνει μια άθλια (abject)<sup>iii</sup> τέχνη του άσεμνου και του διεστραμμένου. **Ο Bataille, παρομοιάζει το φτύσιμο, με αράχνη· η**

i. Το *Documents*, ξεκίνησε ως ένα περιοδικό για την τέχνη το 1929 από τον Bataille και τον Pierre d'Espezel. Συμμετείχαν επίσης οι Georges Wildenstein, Michel Leiris, Marcel Mauss, Marcel Griaule κ.α. Αν και ξεκίνησε με κύρια θεματική τις τέχνες, στράφηκε γρήγορα προς την εθνογραφία και την αρχαιολογία, με αίτημα να αναδυθούν στην επιφάνεια όλα τα πράγματα.

ii. «Η μεταφορά, η μορφή, η θεματική, η μορφολογία, το νόημα – οτιδήποτε μοιάζει με κάτι, οτιδήποτε συμπυκνώνεται στην ενότητα μιας ιδέας – αυτό ακριβώς είναι που το άμορφο διασπάει, που παραμερίζει με ένα σεβές γνέψιμο» (Bois & Krauss, 1997: 79).

iii. Σύμφωνα με την Julia Kristeva στο *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), η άθλια τέχνη είναι επιδεικτική μιας σωματικής ανάγνωσης που εξισώνει το σώμα με τα απορρίματά του. Ωστόσο, οι Bois και Krauss, αντιτίθενται στην κατανόηση του άθλιου ως σωματικού απόβλητου καθώς, μια τέτοια κατανόηση περιορίζει το άθλιο, αγνοώντας το πόσο σοκαριστικό μπορεί να γίνει. Όπως φαίνεται και στην εικόνα δεξιά η ακαθαρσία δεν είναι ο αυτοσκοπός του άμορφου: η «ακύρωση των ορίων είναι πιο δομική από όσο φαίνεται καθώς περιλαμβάνει την κατάρνηση των κατηγοριών» (Foster και συν. [2004], 2013).



**επιλογή αυτών των λέξεων για να περιγράψει το άμορφο, σχετίζεται με την ανικανότητα τους να καλουπωθούν σε συγκεκριμένη γεωμετρία ή μορφολογία.**

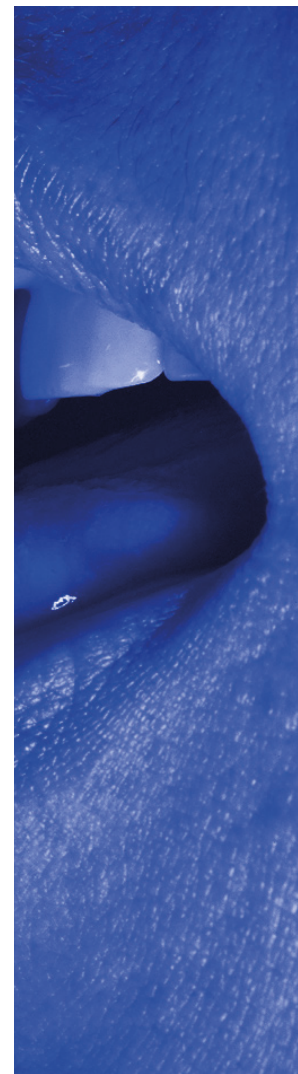
Στην ανάλυσή τους, το άμορφο είναι ολοκληρωτικά άμορφο, αυτό που απο-ταξινομεί, που δεν έχει μορφή. Μια τέτοια ανάλυση, (όπως αναγνωρίζουν και οι ίδιοι) διατρέχει τον κίνδυνο στερεοποίησης του άμορφου σε μια μορφή: τόσο η αναγωγή του σε ένα πλαίσιο, όσο και η αναγωγή του σε κάτι μονίμως εκτός πλαισίου, το εφοδιάζει αναγκαστικά με μια σταθερά. Συνεπώς το πρόβλημα της φόρμας, συνιστά ένα δυσεπίλυτο πρόβλημα, και όπως γράφει ο Benjamin Noys, το «άμορφο είναι πάντα σε φόρμα και όταν αποτυγχάνουν να το αναγνωρίσουν μετατρέπουν το άμορφο σε μια νέα έννοια της κριτικής της τέχνης και τον Bataille σε θεωρητικό φιλόσοφο του άμορφου» (Noys, 2000: 34). Κατά την άποψή του, το άμορφο διαθέτει μορφή, αλλά δεν απορροφάται ποτέ από αυτήν, μάλλον «χύνεται» πάνω της· ανάλογα, το νόημα, προκύπτει πάντα από μια δομική σταθερά (μια εικόνα, μια λέξη, ένα πράγμα), αλλά δεν μπορεί ποτέ να εγκατασταθεί σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο.

«Έτσι το άμορφο, δεν είναι ένα επίθετο που έχει ένα δοσμένο νόημα, αλλά ένας όρος που χρησιμεύει για να φέρει τα πράγματα κάτω στον κόσμο, που γενικά απαιτεί ότι το κάθε πράγμα έχει τη μορφή του» (Bataille 1927-1939: 31). Το άμορφο υποβαθμίζει τα πράγματα, τα κατεβάζει χαμηλά στη γη, και εισάγει την προοπτική του *βασικού υλισμού* [*bas matérialisme*] του Bataille. Στον βασικό υλισμό, η ύλη συλλαμβάνεται ως αυτό που δεν μπορεί να υπαχθεί σε καμία συστηματική σκέψη-έννοια-οντολογία, ως φορέας υποβιβασμού κάθε υψηλού στοιχείου. Αποτυπώνει, με αυτόν τον τρόπο, την συγχώνευση ανώτερων σωματικών οργάνων, (όπως το στόμα) και κατώτερων (όπως ο κόλπος ή ο πρωκτός), δηλαδή, την ασάφεια των ανατομικών διακρίσεων, όπως το εσωτερικό και το εξωτερικό του σώματος, το κεφάλι και το πόδι, σε μια απόπειρα υπεράσπισης της ιδέας της πτώσης από το κάθετο στο οριζόντιο επίπεδο.

Η έκθεση *Into Me/ Out of Me* (2006), επιμελημένη από τις Klaus Biesenbach, Susan Sontag και Marina Abramović, συμπεριλαμβάνει έργα που εκθέτουν την υλική πλευρά του ανθρώπινου σώματος και την ικανότητά του να ενσωματώνει τον εξωτερικό κόσμο, στην εσωτερική του αορατότητα. Παρουσιάζει μια σειρά από καλλιτεχνικά πειράματα που αμφισβητούν τους σωματικούς, ανατομικούς, περιορισμούς, σε μια απόπειρα να οπτικοποιήσουν την διάσχιση των ορίων ανάμεσα στον άνθρωπο και στον Άλλο του. Η έκθεση δίνει έμφαση σε σχέσεις εσωτερικού-εξωτερικού, ξεραμένου-υγρού, καθαρού-βρώμικου, σαρκικού-αφηρημένου και αναπτύσσεται σε τρεις σωματικές κατηγορίες: μεταβολισμός, αναπαραγωγή, βία. Σύμφωνα με την Biesenbach, το «*Into Me/ Out of Me* είναι μια έκθεση που έχει να κάνει με τις στιγμές, τις αναμνήσεις και την ιδέα ότι δεν έχουμε σώματα, αλλά μάλλον είμαστε σώματα. Αυτή η συλλογή καλλιτεχνικών τοποθετήσεων παρουσιάζει τη σαρκική, ευπαθή, ζεστή και υγρή ανθρωπότητα στις καθημερινές και πιο ακραίες στιγμές της» (Biesenbach, 2007: 8).

Η γεννημένη στις Μπαχάμες, Αμερικανίδα καλλιτέχνη Janine Antoni, θα εκθέσει το έργο της *Mortar and Pestle* (1999), ένα γκρο-πλαν, όπου η γλώσσα της αγγίζει την κόρη του ματιού του συζύγου της (Paul Ramirez-Jonas). Η Antoni, εκκινεί από το σώμα της, ενώ το δάγκωμα, το μάσημα, η κατάποση, το φτύσιμο, αποτελούν τυπικές πρακτικές της τέχνης της. Η συγκεκριμένη φωτογραφία, περιγράφει μια ισχυρή δυναμική ανάμεσα στα δύο φύλα, προερχόμενη τόσο από μια ερωτική ένταση, όσο και από μια υπονοούμενη, βίαιη επαφή. ευπαθή, ζεστή και υγρή ανθρωπότητα στις καθημερινές και πιο ακραίες στιγμές της» (Biesenbach, 2007: 8).







«Παρόλο που το αίμα, ρέει σε ίσες ποσότητες μέσα στο σώμα, από ψηλά χαμηλά και από χαμηλά ψηλά, υπάρχει μια προτίμηση υπέρ της ανύψωσης και η ανθρώπινη ζωή θεωρείται λανθασμένα ως ανυψωμένη» (Bataille, 1995)!. Στο κείμενό του *Το μεγάλο δάχτυλο του ποδιού* (1929), που κυκλοφόρησε στο *Documents*, ο συγγραφέας αποπειράται να υπενθυμίσει, τις γεωμμένες πρώιμες καταστάσεις, την ικανότητά για βάδιση στα τέσσερα σε κοντινή απόσταση από το έδαφος. Όπως επισημαίνει, το μεγάλο δάχτυλο του ποδιού, έχει χάσει την παλιά του ικανότητα να κρέμεται από κλαδιά και να αιωρείται πάνω από το έδαφος, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τους αντίχειρες των πιθήκων, εξαιτίας της ανθρώπινης εξέλιξης και της συνεπακόλουθης κάθετης σωματικής στάσης. Έτσι, το δάχτυλο του ποδιού, δεν μπορεί πλέον να συμβάλλει στη σωματική ανύψωση, παρέχοντας μια αναγκαστικά στέρεη βάση που εγκλωβίζει τη σωματική μορφή στην ορθότητα. Βρίσκεται λοιπόν, ανάμεσα στην παρελθοντική του ανύψωση και στην παροντική του εγκοσμιότητα, που συνεπάγεται ρυπαρότητα και γκροτέσκα εμφάνιση, λόγω των κάλων και των εξογκωμάτων του, όντας **«ψυχολογικά ανάλογο με την απότομη πτώση ενός ανθρώπου»** (Bataille, 1995).

ι. Το ανθρώπινο κεφάλι, αντιμετωπίζεται ως το μέσο για την επίτευξη αυτής της ανύψωσης, αυτού του καθαρού χώρου του παραδείσου, ενώ το πόδι που πατάει στο έδαφος, παραπέμπει συνήθως στη βρωμιά - το αντίθετο της ανόδου.



... le jour où les murs s'écroulèrent devant les grilles de leur cachot (p. 41).  
Effondrement d'une prison, à Columbus (Ohio, U. S. A).

Photo Key



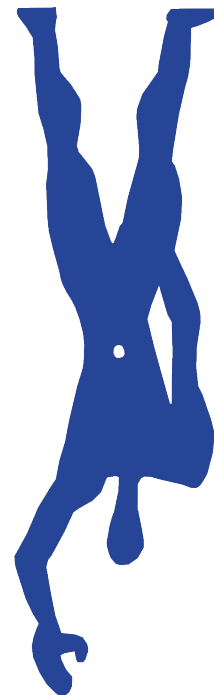
1540 6

Το σώμα εκφράζεται σε οριζόντιους και κάθετους άξονες, οι οποίοι βρίσκονται σε λογική αντίφαση. «Το οριζόντιο είναι το κενό του κάθετου, το επίπεδο μηδέν του. Το οριζόντιο είναι η έλλειψη, η απουσία του κάθετου, που καθιστά δυνατό το κάθετο» (Lajiji & Friedman, 1997: 46). Ο Bataille, θεωρεί πως το σώμα δεν επιτυγχάνει ποτέ την πλήρη καθετότητα, πως η ομορφιά δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την ασχήμια. Εδώ, η αρχιτεκτονική του σώματος, είναι εναρμονισμένη με την ιδέα της βύθισης, που ενσωματώνεται στον οριζόντιο άξονα, «τον οποίο ο Bataille φέρνει στην επιφάνεια για πρώτη φορά ως τον παραβατικό άξονα της φιλοσοφίας του 20ου αιώνα» (ο.π.). Η έννοια, εμβυθισμένο σώμα, παροτρύνθηκε από την επαφή του με το έργο του Fyodor Mikhailovich Dostoevsky (1821-1881), *Notes from Underground* (1864). Ο πρωταγωνιστής του μυθιστορημάτος (underground man), κατοικεί σε έναν διεφθαρμένο κόσμο, και καταφέρνει να ξεπεράσει κάθε όριο, σε σχέση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Σύμφωνα με τον φίλο του, Michel Leiris, ο Bataille, σχημάτισε ένα πορτραίτο του εαυτού του, βασισμένο στον μάταιο, υπόγειο άνθρωπο του Dostoevsky.

Η μπαταϊγκική εικόνα για την δίποδη ανθρώπινη στάση, έρχεται σε κόντρα με την μοντέρνα αρχιτεκτονική. Στην δομή της σκέψης του Le Corbusier, του πλέον κλασικού εκπρόσωπου του μοντέρνου κινήματος, ο ιδανικός άνθρωπος (modulor) βρίσκεται σε όρθια στάση και «η κατακόρυφη απολαμβάνει το καθεστώς μιας πρώτης αρχής, την αμετάβλητη έκφραση μιας συγκε-

Ο Freud, στο έργο του *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας* (1930), μελετά τον μύθο της ανθρώπινης προέλευσης, εξετάζοντας την αποφασιστική στιγμή της μετάβασης από τετράποδο σε δίποδο. Ισχυρίζεται, πως η ορθότητα του σώματος, συντρέχει, με την απελευθέρωση αντιληπτικών οργάνων (όπως τα μάτια), από την εδαφική ζωική οριζοντιότητα, η οποία οξύνει το οσφρητικό ερέθισμα, λόγω της εγγύτητας με το έδαφος και της όσφρησης των οπίσθιων μερών άλλων ζώων. Παράλληλα, η αντικατάσταση της μύτης από τα μάτια, καταλήγει στην καταπίεση του πρωκτικού ερωτισμού. Ενώ η τετράποδη σωματική στάση, επιτρέπει την κάλυψη των γεννητικών οργάνων, η δίποδη, τα εκθέτει: μια έκθεση συσχετισμένη με ντροπή, που απαιτεί κάλυψη. Για τον Freud, η ανύψωση του σώματος, συναρτά, την εξιδανίκευση της αίσθησης και την δυνατότητα της ομορφιάς.

Η άποψη αυτή, συγγενεύει, με τη φαινομενολογία του 20ου αιώνα, που τοποθετεί το υποκείμενο και την οργάνωση της αντιληπτικής του ενότητας σε έναν περιορισμένο χώρο, αυτόν της συνείδησης. Πιο συγκεκριμένα, ο Melreau-Ponty, αναφερόμενος στην αίσθηση της ύπαρξης στον κόσμο, θεωρεί πως η όρθια στάση, ήδη από την παιδική ηλικία, είναι αυτή που διαμορφώνει την αίσθηση για την οποία κάνει λόγο.



κριμένης «φυσικής» αναγκαιότητας, την κατάσταση του ανθρώπου που περπατάει στη γη» (Lajiji & Friedman, 1997: 46). Ο κόσμος του Le Corbusier, είναι ο κόσμος της ισχυροποίησης της όρασης, και ο άξονας του σχηματισμού της μορφής είναι ο κατακόρυφος. Μέσω της ορθής γωνίας, ο αρχιτέκτονας, επιχειρηματολογεί υπέρ του κάθετου σώματος, ως ένα σώμα δραστήριο, ενεργητικό και καθαρό, ως ένα σώμα που είναι «η πηγή των συντεταγμένων του» (ο.π.), και που αποτελεί το κυρίαρχο υποκείμενο που καταλαμβάνει το οριζόντιο και κάθετο πεδίο. Ταυτόχρονα, η παραμονή της αρχιτεκτονικής σε ένα αυστηρά ορθοκανονικό επίπεδο, υφέρπει μια υποτίμηση του εδάφους. Το έδαφος, ισοπεδώνεται, βλάπτεται, προκειμένου να συνταιριάξει με την ποιητική γωνία 90° της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, και να καταφέρει να εγκολπώσει την κτιριακή δομή.

Υπό αυτό το πρίσμα, το δίπολο οριζοντιότητας και καθετότητας προσαρμόζει το δίπολο ακατάστατης φυσικής τάξης και εξευγενισμένου πολιτισμού. Το όρθιο σώμα, το αισθητικά και ηθικά άρτιο, προβάλλεται στο κτίριο, αγνοώντας ότι καταστέλλει μέρος των δυνατοτήτων του. Ο Le Corbusier, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ο αρχιτέκτονας της ορθής γωνίας, που ανασυνθέτει το χώρο σε επίπεδο τομής ανάμεσα στην καθετότητα του σώματος και στην οριζοντιότητα του εδάφους. «Καμία δήλωση δεν εκφράζει καλύτερα το cogito του Le Corbusier από την ακόλουθη: Στέκομαι, άρα υπάρχω» (ο.π.). Σε αντιδιαστολή ο Denis Hollier, αποδίδει στον Bataille το cogito: «βυθίζομαι άρα υπάρχω» (Hollier στο Lajiji & Friedman, 1997: 46), δηλώνοντας την προάσπιση της υποτεινούςας, σε σχέση με την κάθετη που μαζικά προωθεί η αρχιτεκτονική

παράδοση. Ομοίως ο αρχιτέκτονας Bernard Tschumi, αναφέρει σχετικά πως η «κοινωνία φοβάται εύκολα τις εκδοχές του αισθησιασμού που τις χαρακτηρίζει ανήθικες [...] γεννιόμαστε ανάμεσα σε κόπρανά και ούρα» (Tschumi στο Lajiji & Friedman, 1997: 36).

Το *Μεγάλο δάχτυλο του ποδιού*, που ουσιαστικά θέτει το ζήτημα οριζόντιου/ κάθετου, καθαρού/βρώμικου εμβύθισης/ανύψωσης του σώματος, συνεισφέρει στην κατανόηση της σκέψης του Bataille, πάνω σε χωρικά ζητήματα. Ο συγγραφέας, βλέπει στην μοντέρνα αρχιτεκτονική, την αποτύπωση μιας μαθηματικής τάξης προερχόμενης από την εξέλιξη της πιθήκειας στην ανθρώπινη κατάσταση. «Ο Άνθρωπος φαίνεται να αντιπροσωπεύει απλώς ένα ενδιαμέσο στάδιο στη μορφολογική ανάπτυξη, μεταξύ μαϊμού και κτιρίου. Οι μορφές έχουν γίνει όλο και περισσότερο στατικές, όλο και περισσότερο επιβλητικές» (Bataille, 1995). Αναγνωρίζει στην αρχιτεκτονική κατασκευή (ιδίως σε αυτήν των μνημείων και των καθεδρικών ναών) μια βαθύτερη ανθρώπινη τάση για επιβολή (θείας) εξουσίας και απαγόρευσης, αυταρχικής έμπνευσης. Ο χώρος κατά τον στοχαστή, βρίσκεται αντιμέτωπος με δύο δεινά, την υποταγή του στην γεωμετρική αφαίρεση και την υποταγή του στον χρόνο<sup>ii</sup>, που τον μορφοποιούν ως καρτεσιανή προέκταση του συμπαγούς ομοιογενούς χώρου.

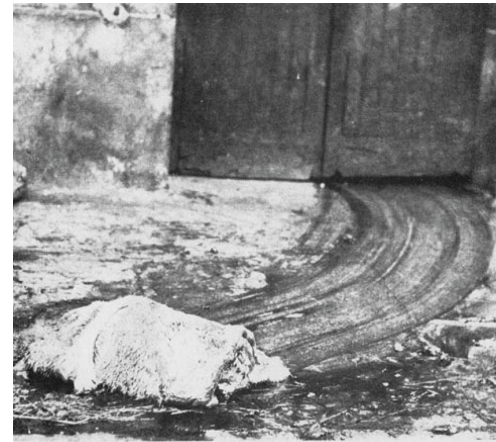
Προκειμένου να καταστήσει σαφέστερες τις θέσεις του απέναντι στην αρχιτεκτονική προτείνει παραδείγματα χωρικών διαστρεβλώσεων, όπως οι σπηλιές, που συνιστούν ένα δαιδαλώδες σύστημα (στο οποίο μπορεί κανείς να χαθεί όπως ο *underground man* του Dostoevsky) «όπου οι άξονες της λογικής και της αρχιτεκτονικής δεν ισχύουν πλέον» (Foster και συν. [2004], 2013: 265). Ακόμα ακριβέστερο, όμως, για την κατανόηση της στάσης του, είναι το παράδειγμα του **λαβυρίνθου**. Ισχυρίζεται πως τα σταθερά αρχιτεκτονικά σύνολα, αποτελούν ανθρώπινες προσπάθειες αντίστασης στο κέντρο του λαβυρίνθου, το οποίο συνοδεύει μια κεντρική ανεπάρκεια. Έτσι, οι ιεραρχικοί χωρικοί τύποι, (πόλεις, αυτοκρατορίες, θεοί), είναι **επαρκείς**, ικανοί να κυριαρχήσουν στην ανεπάρκεια του λαβυρινθώδους κέντρου, και να την περιορίσουν στις περιφέρειες της σκέψης. Το κέντρο, λοιπόν, εκτίθεται σε μια συνολική απώλεια της επάρκειας, και κατ' επέκταση ο λαβύρινθος γίνεται η πλέον αποκεντρωμένη «δομή», που δεν μπορεί να οργανωθεί ούτε από το κέντρο προς τα έξω, ούτε από πάνω προς τα κάτω. «Η όλη «δομή» πλήττεται από «απόλυτη ανεπάρκεια» και αυτό αλλάζει ολόκληρη την έννοια της δομής» (Noys, 2000: 16). Κατά συνέπεια, ο χώρος του λαβυρίνθου, δεν έχει είσοδο, έξοδο, κέντρο, είναι το αποτέλε-

i. Συχνά, παρομοιάζει την δομή της εκκλησίας με αυτήν ενός σφαγείου. Βρίσκει κοινό σημείο επαφής ανάμεσα στις δύο δομές, την χρήση τους ως τόπους πίστης και φόνου.

ii. Εδώ ο Bataille, αναφέρεται στον Henri-Louis Bergson (1859-1941), που αντιλαμβάνονταν τον χρόνο με όρους χώρου και που σύμφωνα με τον Bataille, εξέλαβε τον χώρο ως υποδεέστερο του χρόνου.

σμα ενός **αποπροσανατολισμού** που προκαλείται από ανεπάρκεια. Η ανεπάρκεια αυτή, απαιτεί την ύπαρξή του σε σχέση με ένα εξωτερικό, «που δεν μπορεί να είναι πλήρως καθορισμένο εκ των προτέρων» (Noys, 2000: 14), εξασφαλίζοντάς του μια καθοριστική αδυναμία να αποδεχτεί οριστική επίλυση, ή οριστικό κλείσιμο. Ο λαβύρινθος, απαρτίζει ένα διασκορπισμένο και αδύνατο μοντέλο σχέσεων, μια εικόνα σκέψης βάσει της οποίας μπορεί να αναγνωσθεί ο Bataille. «Ο Bataille δεν διαβάζεται σαν μονόδρομος που οδηγεί στην αίσθηση, αλλά μας οδηγεί σε έναν λαβύρινθο στον οποίο τοποθετείται ο μονόδρομος ως ένα στιγμιαίο αδιέξοδο» (Noys, 2000: 126).

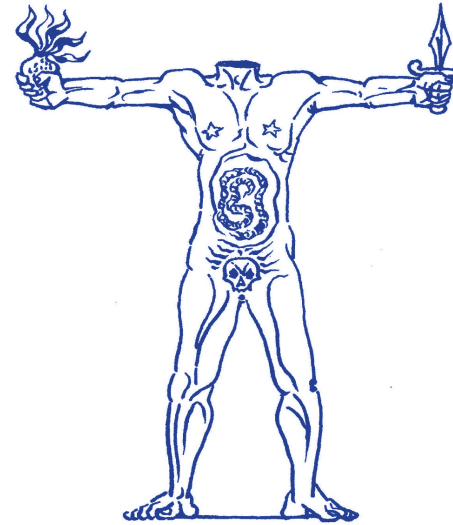
Η συνέχεια του συλλογισμού περί λαβυρίνθου, έρχεται αντιμέτωπη με το σώμα του *Acephale*<sup>i</sup>, στο κέντρο του οποίου απεικονίζεται ο λαβύρινθος, ως το σημείο αποξένωσης με τον εαυτό του, παραπέμποντας και τον αποδέκτη του να χαθεί μαζί του. Ο *Acephale*, είναι έργο του André Masson (1896-1987), και ονοματίζει επίσης, το ομώνυμο περιοδικό και τη μυστική κοινωνία<sup>ii</sup>, που ίδρυσε ο Bataille το 1936. Τόσο ο κόσμος όσο και το σώμα του (α)κέφαλου, αρνούνται την ιεραρχία, και κάθε έκφρασή της<sup>iii</sup> (Κράτος, Θεός) - το κεφάλι, όπως δηλώνει και το στερητικό «α». «Στο ακεφαλικό όραμα, ο κόσμος είναι σύγκρουση, χάος και καταστροφή χωρίς θεό, μια αιτία γιορτής» (Kendall, 2007: 135).



i. Η λέξη *acephale*, έχει μεταφραστεί ως *ακέφαλος*, και στα γαλλικά προέρχεται από ένα λογοπαίγνιο, που περιέχει τις λέξεις «assez», δηλαδή αρκετά και «phallus», δηλαδή φαλλός.

ii. Ανάμεσα στα βασικά μέλη της ομάδας, ήταν οι: Georges Ambrosino, Jacques Chavy, Rene Chenon, Jean Dautry, Pierre Dugan, Henri Dussat, Imre Kelemen, Pierre Klossowski και Jean Rollin. Η ομάδα έγινε γνωστή, λόγω της πρόθεσής της να πραγματοποιήσει μια ανθρώπινη θυσία. Το σχέδιο δεν εκπληρώθηκε ποτέ, γιατί παρά την διαθεσιμότητα θυμάτων, δεν υπήρχαν εθελοντές εκτελεστές.

iii. Η πιο ισχυρή μορφή ιεραρχίας ή κέντρου, είναι αυτή του Θεού, ένα σχετικά σταθερό σύνολο, που συμμερίζεται η κλασική σκέψη. Ο Bataille, τοποθετεί σε αυτήν την άκαμπτη σταθερά και την επιστήμη, η οποία επιχειρεί να στερεοποιήσει το αντικείμενό της και να το συγκρίνει με μια ιδανική μορφή της ύλης.



Η φιγούρα, ενσαρκώνει ένα ον, που δεν είναι ούτε ανθρώπινο, ούτε θεϊκό, που δεν έχει κεφάλι, αλλά σταθερά πόδια καρφωμένα στο έδαφος, που δεν έχει γεννητικά όργανα, αλλά μια νεκροκεφαλή, που δεν έχει στομάχι, αλλά έναν λαβύρινθο, ενώ παράλληλα κρατά ένα σιλήτο και μια φλεγόμενη καρδιά. Στο σώμα του acerphale, ακυρώνεται η οργανική τάξη και χλευάζεται η κλασική αρμονική απεικόνιση του σώματος, όπως έχει γνωστοποιηθεί ήδη από την αναγεννησιακή περίοδο, με αντιπροσωπευτικά τα έργα των Leonardo da Vinci (1452-1519) και Robert Fludd (1574-1637). Σε αυτήν την ακύρωση του κανονικού σώματος, διερευνά αυτό που μπορεί να είναι, να είναι ως ατομικό σώμα ή ως σώμα στον κόσμο.

Ο Bataille, ανέπτυξε την ιδέα του acerphale, στην εποχή πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, προσπαθώντας να βρει μια παράδοση θρησκείας, «μια θρησκεία του θανάτου του Θεού» (ο.π.), ή μια ακέφαλη θεολογία με νιστεϊκές καταβολές. Πάνω στην εμπειρία του θανάτου του Θεού, εκδιπλώνεται η εμπειρία του ορίου, η εσωτερική εμπειρία της σάρκας και του ερωτισμού, δηλαδή, μια εμπειρία που διασχίζει το σώμα και διανοίγει τα σύνορά του. «Έτσι, το μόνο που υπάρχει είναι ένα σώμα που [...] υποφέρει [...], γυμνό κι απροστάτευτο. Η εξάντληση ολόκληρου του σώματος : αυτό είναι το ζήτημα για τον Bataille, γιατί το σώμα είναι απύθμενο» (Δημητριάδης, 2009: 17). Ο ακέφαλος, λοιπόν, όπως και η σκέψη του Bataille, **δεν αφορά καμία άνοδο, αλλά μια πτώση, μια βύθιση σε ένα διαλυμένο και ρευστό σώμα, αναμορφωμένο και χωρίς ταυτότητα**. Στην γραφή του, διασπάται άδοξα η συνεκτική μορφή του σώματος, και περιγράφεται η αμεσότητα ενός σώματος που θυσιάζεται, η ευπάθεια της σάρκας του και η προσέγγιση των ακρότατων σημείων του. Ο Bataille, διερευνά νέες σαρκικές δυνατότητες και κατά συνέπεια νέες χωρικές σχέσεις, ανοιχτές στο αδύνατο, στην αρνητικότητα: όμως, αυτή η «αρνητικότητα χωρίς στάση είναι μια απόρριψη, μια καταστροφή που έχει απομακρυνθεί από όλα τα αντικείμενα, στο κενό, χωρίς επιθυμία» (Χουλιαρά, 1981: 251).

ι. Ο Nietzsche, ήταν αυτός που διακήρυξε τον θάνατο του Θεού, δηλαδή τον θάνατο της δημιουργίας του Θεού, του ανθρώπου και της χριστιανικής σκέψης και κοινότητας. Πίστευε πως ο Θεός είναι νεκρός και πως ο άνθρωπος τον έχει σκοτώσει – μιλάει για έναν θάνατο που δεν είναι ορατός και συνεπώς δεν μπορεί να συλληφθεί από καμία ρασιοναλιστική ή ορθολογική σκέψη.

#### A.4. Το αντι-ανατομικό έργο του Antonin Artaud



«Γνώρισα σύντομα τον Antonin Artaud μέχρι κάποιο βαθμό. Ήταν όμορφος, σκοτεινός και ισχνός. Είχε κάποια χρήματα, γιατί εργαζόταν στο θέατρο, αλλά εξακολουθούσε να φαίνεται πεινασμένος. Δεν γελούσε, δεν ήταν ποτέ παιδαριώδης και παρόλο που δεν μιλούσε πολύ, υπήρχε κάτι συναισθηματικά εύγλωττο στην κατά τ' άλλα σοβαρή σιωπή του και στην τρομερή του νευρική κατάσταση. Ήταν ήρεμος: αυτή η βουβή ευφράδεια δεν ήταν παροξυσμική αλλά, αντίθετα, θλιμμένα, απεγνωσμένα, και τον βασάνιζε μέσα του»  
[Bataille, [1994], 2004: 17].



Σε ένα συγγενικό θεωρητικό νήμα, κινείται η σκέψη του Antoine Marie Joseph Paul Artaud (1896 – 1948). Γεννημένος στην Μασσαλία, ο Antonin Artaud, υπήρξε ποιητής, δοκιμογράφος, δραματουργός, ηθοποιός, σκηνοθέτης, θεωρητικός του θεάτρου και καλλιτέχνης, χρησιμοποιώντας, όπως και ο Bataille, το σώμα ως αφετηρία για το έργο του. Η σκέψη τους, συχνά συγκλίνουνσ<sup>1</sup>, **παραβιάζει την ακεραιότητα του ατομικού σώματος και του συμπαγούς χώρου**, εγκολπώνοντας αντιπαραθέσεις και ετερογένειες που διανοίγουν ριζικά τα όριά τους. Ειδικότερα, το έργο του Artaud, στενά συνυφασμένο με τη ζωή του, αποτελεί άμεση απόρροια των δικών του, σωματικών εμπειριών, συνεισφέροντας σε νέες θεωρήσεις του σώματος, του χώρου, αλλά και της υποκειμενικότητας, ως πολλαπλές και ατελείς διαδικασίες.

«Το να διαβάζουμε τον Artaud, σημαίνει να συνειδητοποιούμε ότι ακόμα δεν ξέρουμε τι είναι η ανάγνωση, τι είναι η γραφή, τι είναι το σινεμά ή το θέατρο. Βρισκόμαστε σε ξένο έδαφος που συνεχώς γλιστρά κάτω από τα πόδια μας» (Scheer, 2004: 7).

Η ιδιαιτερότητα του έργου του, έγκειται εν μέρει, και στις συνθήκες ζωής του στοχαστή. Η διάγνωση σχιζοφρένειας<sup>ii</sup>, και ο εγκλεισμός του σε ποικίλα ψυχιατρικά άσυλα, αν και συνεισφέρουν, έως έναν βαθμό, στην κατανόηση της οξυμένης ευαισθησίας του, δεν αποτελούν κινητήριο μοχλό της αφθονίας της έκφρασής του<sup>iii</sup>. Το ευρύ φάσμα του έργου του, επιχειρεί **να επαναπροσδιορίσει την διαδικασία της σκέψης σε σχέση με το σώμα και την ανατομική δομή του**, εκθέτοντας έναν έντονο προβληματισμό γύρω από τα ζητήματα της αναπαράστασης και της γλώσσας.

«Για τον Artaud, η γλώσσα ως αναπαράσταση, που στερείται πραγματικότητας [...] είναι ένα κενό, ανυπαρξία» (Morfee, 2005: 213). Πειραματιζόμενος, με διάφορα μέσα σαρκικών εκδηλώσεων, παρεμβαίνει στην αναπα-

i. Οι δύο διανοητές, έχουν συχνά συσχετιστεί, στο πλαίσιο της κριτικής γαλλικής θεωρίας των αρχών του 1970, αν και σύμφωνα με τον Bataille, οι δυο τους γνωρίζονταν ελάχιστα. Πράγματι, και οι δύο, έδρασαν στην ίδια περίοδο, υιοθέτησαν μια ιδιαίτερη στάση απέναντι στον σουρεαλισμό, και μοιράστηκαν κοινά ενδιαφέροντα πάνω στον υλικό και σαρκικό πειραματισμό. Μια πρώτη σύνδεση μπορεί να εντοπιστεί το 1972, στο τεύχος του περιοδικού *Tel Quel, Artaud/Bataille: Vers une révolution culturelle* (Προς μια πολιτισμική επανάσταση), που προκάλεσε το ενδιαφέρον πολλών θεωρητικών όπως Jacques Derrida, Roland Barthes, Julia Kristeva, Michel Foucault, Gilles Deleuze κ.ά., καθιστώντας τους δύο χαρακτήρες μια σταθερή αναφορά της γαλλικής φιλοσοφικής σκέψης μετά το 1968.

ii. Η ασθένεια του Artaud, δεν έχει διαγνωσθεί με βεβαιότητα. Αν και συνήθως αναφέρεται ως σχιζοφρένεια είναι πιθανότερο να έπασχε από παραφρένεια, ένα είδος παραληρηματικής ψύχωσης που δεν συνεπάγεται διανοητική επιδείνωση, και που έχει όμοια συμπτώματα με την σχιζοφρένεια.

iii. Η αφθονία αυτή, περιλαμβάνει γράμματα, θεατρικά κείμενα, ποιήματα, μεταφράσεις, σχέδια, ηχογραφήσεις, ηθοποιία, τα οποία ο Artaud καταφέρνει να συναρμόσει, επανα-επινοώντας μια νέα μορφή τέχνης, που διατάραξε την μοντέρνα εννοιολογική παράδοση, έμμεσα και την αρχιτεκτονική, στην προσπάθειά του να κατακτήσει μια σαρκική νοητική διαδικασία.

ραστατική διαδικασία, αναζητώντας μια αδιαμεσολάβητη σχέση, καθαρής έκφρασης, ανάμεσα σε σωματική παρουσία και γλωσσολογική απόδοση.

Η αναπαράσταση και η γλώσσα, εκλαμβάνονται ως πράξεις εκποίησης, που σηματοδοτούν την απουσία του σώματος και τον διαχωρισμό του από την σκέψη. Τίθενται σε αμφισβήτηση, για χάρη μιας αμεσότερης μορφής έκφρασης, μέσα από το σώμα και το νευρικό σύστημα. Όπως δηλώνει και ο τίτλος της ποιητικής συλλογής του, *Le Pèse-nerfs* (1927), η σκέψη είναι νευρική, υλική και αδύνατη – επώδυνη, και απαιτεί ένα είδος νευρικής γλώσσας, που ενσωματώνει υλικές διεργασίες, συχνά μέσω γλωσσολαλίας. Η γλωσσολαλία, εμφανίζεται σε γαλλική γραφή, και σύμφωνα με τον συγγραφέα πρέπει να διαβάζεται δυνατά προκειμένου να γίνει κατανοητή, και να παράγει θορύβους σωματικών λειτουργιών.

Σε ένα γράμμα του προς τον Henri Parisot<sup>i</sup>, το 1945, αναφέρεται σε ένα υποτιθέμενο βιβλίο που είχε γράψει το 1934, και που καταστράφηκε μυστηριωδώς από κακόβουλες δυνάμεις. Ένα από τα στοιχεία που ισχυρίζεται πως χάθηκαν είναι και το εξής απόσπασμα, το οποίο απεικονίζει την γλωσσολαλία του Artaud:

ratara ratara ratara  
atara tatara rana  
otara otara katara  
otara ratara kana  
ortura ortura konara  
kokona kokona koma  
kurbura kurbura kurbura  
kurbata kurbata keyna  
pesti anti pestantum putara  
pest anti pestantum putra

(Artaud, στο Murray, 2014: 22)

i. Ο Henri Parisot, ήταν ο Γάλλος μεταφραστής του ποιήματος *Jabberwocky* του Lewis Carroll.

i. Ο τίτλος αποτελεί νεολογισμό του Artaud και δεν επιδέχεται ελληνικής μετάφρασης. Συντίθεται από τις λέξεις «penser» (σκέφτομαι) και «nerfs» (νεύρα) και κατά προσέγγιση, μπορεί να μεταφραστεί ως «νευρική ζυγαριά».

Η Julia Kristeva, στο κείμενό της *The Subject in Process* (1972), αναφέρεται στα σημασιολογικά φωνήματα του Artaud, για να διευρύνει την θεωρία της για τη μη συμβολική, σημειωτική *χώρα* [chora], «που αντικαθιστά το μοναδιαίο υποκείμενο με μια σύλληψη της υποκειμενικότητας ως διαδικασίας» (Murray, 2014: 36). Η ιδέα της σημειωτικής χώρας, δηλαδή, μιας ενστικτώδους κατάστασης που προηγείται της γλώσσας, συγγενεύει με την προ-γλωσσική έκφραση που αναζητά ο Artaud, στα πλαίσια της προσέγγισης ενός άτακτου και δημιουργικού τρόπου σκέψης.

Η χώρα της Kristeva, αντλεί από την πλατωνική έννοια της χώρας, που λειτουργεί ως μετάβαση ανάμεσα σε αισθητό και νοητό, ή σύμφωνα με τον Jacques Derrida, ως χάσμα ανάμεσα σε σώμα και ψυχή. Συλλαμβάνεται ως ένα τρίτο είδος, ως άμορφη οντότητα, που «δεν ανήκει σε κάποιο αντιθετικό ζεύγος» αλλά «τοποθετείται ταυτόχρονα ανάμεσα και εκτός της ιεραρχημένης αντίθεσης» (Κυριακούλη, 2018). Διατηρώντας τη δυϊκή τάξη, δεν έχει σώμα, ύλη, χαρακτηρίζεται ως υποδοχή και στην ανάλυση της Kristeva, αποτελεί το φιλοσοφικό ανάλογο του μητρικού σώματος, που σχετίζεται με την έννοια του σημειωτικού.

«η εξωτερικότητα που ο Artaud θέλει να εισάγει στην γλώσσα είναι η ίδια η διαδικασία των πραγμάτων, και με αυτή την έννοια είναι εσωτερική σε αυτά, και αυτό ακριβώς στερούνται οι «μοντέρνοι», απορροφημένοι όπως είναι σε λογικές και συντακτικές σχέσεις, σε «πτυχώσεις» και «πρανή» και σε μια «ποιητική επινοημένων σχέσεων» (Kristeva [1972], 2004: 119-120).

Η χώρα, αποτελεί έναν πρωταρχικό και προ-Ευκλείδειο χώρο, που δεν έχει υποστεί ακόμα τους κανόνες της γεωμετρίας και της ιεράρχησης, όντας παράλληλα αναγκαία, για την οικοδόμηση της τάξης. Υπό αυτή την έννοια, η χώρα, μπορεί να συνιστά έναν πειραματικό, τοπολογικό και στρεβλό χώρο, θραυσματικού χαρακτήρα, που σύμφωνα με την φιλόσοφο, μπορεί να γίνει εμφανής στον χορό, στο θέατρο, σε κινησιολογικές πρακτικές, όπως αυτές που υιοθετεί ο Artaud, παρά σε λέξεις. Αποτελούμενη από αρθρώσεις, ανανεώνεται με τοπολογικό τρόπο μέσω σημείων και κίνησης, ή με γλωσσολογικό τρόπο μέσω *γλωσσικής πολλαπλότητας* (εν προκειμένω, γλωσσολαλιάς).

«Είναι αυτή [...] η κινητή χώρα που η άσκηση του Artaud παρουσιάζει σε όλη της την καθαρότητα, τοποθετώντας την αναπαράσταση και τη φαντασία στον υποβαθμισμένο χώρο τους, ως φύλακες μιας ενότητας που έχει ξεπεραστεί [...]» (Kristeva [1972], 2004: 123).

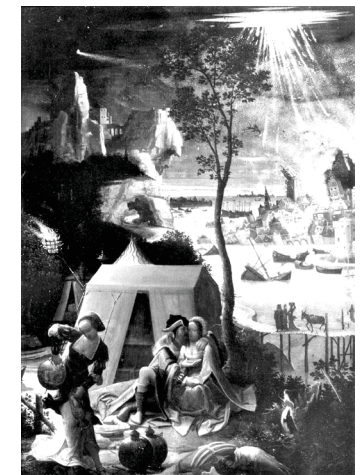
Ο Artaud, διαγιγνώσκει την ασθένειά του ως μια εσωτερική των διχοτομικών περιορισμών της γλώσσας, της αναπαράστασης και των μορφών, και επιχειρεί να απελευθερώσει το μυαλό, το σώμα, και κατ' επέκταση το θέατρο από αυτή τη σχισμή. Το θέατρο αναδεικνύεται στον τόπο όπου το σώμα ανασυστήνεται στην σκέψη και η σκέψη ανασυστήνεται στο σώμα στην μεταφορά της αυθόρμητης, σαρκικής ζωής του νου. Οι θεατρικές εφαρμογές του Artaud, στοχεύουν σε ολόκληρη την ανατομία, «κόβουν» τη σάρκα και προσεγγίζουν την σκέψη μέσω όλων των οργάνων, ώστε να διερευνήσουν την άπειρη ικανότητα του σώματος για μεταμόρφωση. Η ανάγκη του, να αναιρέσει το αναπαραστατικό θέατρο, συντρέχει με την ανάγκη χωρικής αναδιάρθρωσης και ακρωτηριασμού της γλώσσας, όπως φαίνεται από τις εκφορές λόγου, που χρησιμοποιεί.

Η κραυγή, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μια τέτοιας ωμής πρόθεσης: είναι «όπως μια βόμβα, μια απόπειρα να σκίσει το ύφασμα της αναπαράστασης μέσω της σκληρής εισβολής στην σκηνή» (Hannah, 2011: 105). Η κραυγή του Artaud, αναγκάζει την δομημένη μορφή να ουρλιάξει και να γκρεμιστεί, να θρυμματιστεί και να εκκενωθεί. Επιτίθεται και απελευθερώνει, συνιστώντας μια απάντηση στην εγγενή, σε όλη την εμπειρία του 20ου αιώνα, *ωμότητα* (cruauté)<sup>ii</sup>. Σώμα, σκηνή, ηθοποιοί, κοινό, συγκροτούν έναν ενιαίο οργανισμό, λεκτικής αποδέσμευσης, που ονομάζεται *Θέατρο της Ωμότητας* (*Théâtre de la Cruauté*)<sup>iii</sup>. Το θέατρο της ωμότητας, σκιαγραφεί ένα πέρασμα από την αποκέντρωση της γλώσσας, στην αποκέντρωση του χώρου, για να αναδείξει το σωματικό, μαζί με τις αποκλεισμένες και παραβατικές πτυχές του. «Ίσως το θέατρο της ωμότητας είναι ακριβώς αυτό που είχε ο Bataille στο νου του με την ιδέα της παράβασης» (Scheer, 2004: 16). Το ζήτημα, για αυτό το είδος θεάτρου, είναι η ενορχήστρωση του σώματος, στην υλική εκρηκτική αρχιτεκτονική, ως τόπου της ανάρρωσης από την σκληρότητα, «αποτελούμενο από ένα σώμα σε κίνδυνο, από μια μορφή χωρίς κέντρο και από ένα χώρο σε θραύσματα» (Hannah, 2011: 98).

i. Οι θεατρικές πρακτικές του χαρακτηρίζονται από την απουσία κάθε σωματικής και χωρικής συνεκτικότητας, από την απαλλαγή διαχωρισμών ανάμεσα σε σεναριογράφο-ηθοποιό, ηθοποιό-κοινό, σκηνή-αμφιθέατρο.

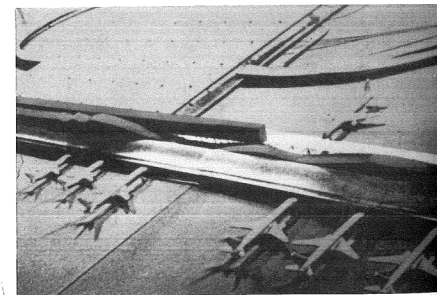
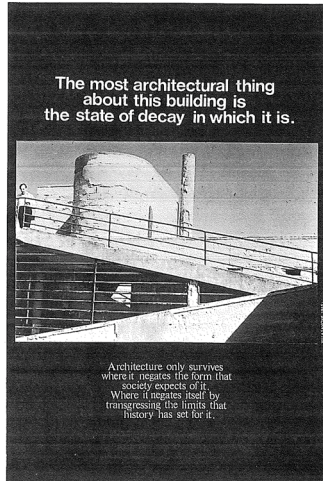
ii. Η λέξη *cruauté*, ετυμολογικά προέρχεται από την λέξη *cru* που σημαίνει ωμός-ή-ό, (πχ. ωμό κρέας, ωμή σάρκα), τονίζοντας τη σημασία του σώματος στο θέατρο του Artaud. Κατά τον Artaud, το θέατρο, συλλαμβάνεται ως ένα είδος χειρουργείου στη συνείδηση, και για αυτό, οφείλει να είναι ωμό.

iii. Τα βασικά κείμενα σε σχέση με το θέατρο της ωμότητας, είναι γραμμένα μεταξύ 1931 και 1937, και δημοσιεύθηκαν μαζί ως *Le Théâtre et son double* (*Το θέατρο και το είδωλό του*) το 1938. Το έργο είναι εμπνευσμένο από τον πίνακα *Lot and his Daughters* του Lucas van Leyden, που είχε παρατηρήσει στο μουσείο του Λούβρου.



Η εκρηκτικότητα του 20ου αιώνα, συνέβαλε σε έναν χώρο ά-ρρωστο, ε-κρηγνυμένο, απο-κεντρωμένο, α-κέφαλο. Ο αρχιτέκτονας Bernard Tschumi, αφιερώνει στο έργο του *Architecture and Disjunction* (1996), μια ενότητα στα προθήματα «de-, dis-, ex-»<sup>1</sup> για να αναλύσει αυτό το χωρικό φαινόμενο, ισχυριζόμενος πως η διάζευξη ανθρώπων και γλώσσας έχει απο-κεντρώσει το υποκείμενο και την κοινωνία. «Οι τοίχοι που περιβάλλουν την πόλη έχουν εξαφανιστεί, και μαζί τους, οι κανόνες που κατοχυρώνουν την διάκριση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού» (Tschumi, 1996: 216). Όμοια, η Elaine Scarry, στο βιβλίο της *The body in pain* (1985), θεωρεί πως η δημιουργία, μπορεί να εκφραστεί ως ανατροπή των εσωτερικών και εξωτερικών επενδύσεων του σώματος. Μια τέτοια ανατροπή διαφαίνεται και στο σώμα του θεάτρου, που διανοίγει τα όριά του, και μαζί με αυτά το σώμα του κτιρίου, «επανασχεδιάζοντάς το ώστε το εσωτερικό και το εξωτερικό να πτυχώνονται το ένα στο άλλο» (Hannah, 2011: 112).

Bernard Tschumi, *Advertisements for Architecture*, 1975.



### De-, Dis-, Ex-

Cities today have no visible limits. In America, they never had. In Europe, however, the concept of "city" once implied a closed and finite entity. The old city had walls and gates. But these have long ceased to function. Are there other types of gates, new gates to replace the gates of the past? Are the new gates those electronic warning systems installed in airports, screening passengers for weapons? Have electronics

1. Η ελληνική μετάφραση των προθεμάτων, δεν μπορεί να αποδοθεί με ακρίβεια, καθώς εξαρτάται από την φύση της λέξης. Μια ενδεικτική μετάφραση μπορεί να είναι «από-, α-, εκ-».

Η υλική ενσάρκωση του λόγου του Artaud, αποτυπώνει μια αρχιτεκτονική της ωμότητας, που είναι σπασμένη, χωρίς όρια, ασυνεχής, δυσαρμονική και ανοιχτή στη ρευστότητα της κίνησης. Ο στοχαστής, απελευθερώνει τις έννοιες της ωμότητας και της βίας, από τη συμβατική τους κατανόηση, παρουσιάζοντάς τες ως αναζωογονητικές δυνάμεις «για χάρη μιας αρχιτεκτονικής που εκτιμάται άμεσα για αυτό που είναι παρά για αυτό που αναπαριστά» (ο.π. σελ.116). Προσφέρει έτσι, δυνατότητες για την σύλληψη της χωρικής βίας, ως ανανεωτικής χειρονομίας, που καλλιεργεί μια πιο πειραματική προσέγγιση του χώρου, και μια αντιμετώπισή του, ως ετερογενές και δυναμικό συμβάν.



Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, οι χορογράφοι Tatsumi Hijikata (1928-1986) και ο Ohno Kazuo (1906-2010), αναπτύσσουν ένα είδος χορού, που ονομάζουν Ankoku Butoh (ο χορός του απόλυτου σκοταδιού), που βρίσκεται σε συμφωνία με την ιδέα του Artaud, για ένα κινησιολογικό, δυσαρμονικό σώμα. Το butoh, εμφανίστηκε στο νέο Τόκιο, στα υπολείμματα των μεταπολεμικών χρόνων και των θραυσμάτων των επιζώντων κτιριακών δομών, ως ένας ακραίος και απελευθερωτικός πειραματισμός με τον χώρο της σκηνής και το σώμα. Η σκηνή του butoh, έγινε ο τόπος της διαφοράς, καθώς οι δύο δημιουργοί υιοθέτησαν ετερόδοξους και γκροτέσκους ρόλους, άμορφης και ασυνήθιστης ποιότητας, προκειμένου να αναδείξουν μια αδιαμεσολάβητη εμπειρία, ενός προ-εγγεγραμμένου σώματος.

Ο Hijikata, επιχειρεί να αποδώσει μέσα από το έργο του, την μεταπολεμική συνθήκη, και να επαναστατήσει ενάντια στην επιβαλλόμενη πραγματικότητα του ορθολογισμού (και του ατομικισμού), του εκμοντερνισμού (και του καταναλωτισμού), της συγκρατημένης κίνησης και του εφησυχασμού, μέσα από την πειθαρχία του εκπαιδευμένου σώματός του, που του επιτρέπει να εκτελεί αλλόκοτες και παράδοξες κινήσεις. Έτσι, το butoh, σχεδιάζεται σε μια έντονα δημιουργική περίοδο αμφισβήτησης των δυτικών τάσεων, φιλοδοξώντας την οικοδόμηση ενός ξεχωριστού νεωτερισμού, που θα επιστρέψει στην υλικότητα, στο σώμα μέσα από μια κίνηση διαφοράς και καθαρής ροής.

Το σώμα, εδώ, μετασχηματίζεται και λαμβάνει έντονες στάσεις, ανώμαλες μορφές που αμφισβητούν την ενότητα του, ανατρέποντας την οριοθετημένη οντότητά του – εκκρίσεις, όπως ο ιδρώτας, το αίμα, το φτύσιμο ενσωματώνονται συχνά σε παραστάσεις butoh. Διαγράφονται, το δέρμα, οι μύες, οι αρθρώσεις, - η διανοιγμένη σάρκα - και επαναπροσδιορίζονται σε μια υβριδική μορφή, ανοιχτή και ατελή, που απειλεί την ανθρώπινη ταυτότητα. Όπως και οι Artaud, Bataille, ο Hijikata, διαταράσσει τις ιεραρχικές αναγνώσεις του σώματος, για χάρη ενός παρορμητικού, έκκεντρου σώματος, που εισχωρεί στον χώρο του θεατή, μέσα από διαδικασίες που συνενώνουν εξωτερικές μεθόδους και εσωτερικές καταστάσεις, ορατές εμφανίσεις και αόρατες πρακτικές. Με αυτόν τον τρόπο επιδιώκει την δημιουργία νέων επικοινωνιακών σχέσεων, που μεταφέρουν σωματικότητα, δημιουργώντας ένα νέο νοητικό σώμα στην performance.



Η ωμότητα, λοιπόν, οξύνει την θεατρική και χωρική εμπειρία, προσφέροντας επιπλέον κατανοήσεις στα συστήματα που χρησιμοποιεί ο Artaud, για να υποκινήσει την επανάσταση ενάντια στην δομή και την ανατομία του σώματος. Σε μια άλλη ωμή εικόνα, το θέατρο αναγιγνώσκεται ως πανούκλα, που καταλήγει είτε στον θάνατο, είτε στην ίαση του δυτικού ανθρώπου. Την ιδέα αυτή, θα παρουσιάσει και στη Σορβόνη, σε διάλεξη με τίτλο *Το Θέατρο και η Πανούκλα* (*Theatre and the plague*)<sup>ii</sup>. Ο τρόπος μετάδοσης της πανούκλας και η μεταβλητή της φύση, επιβεβαιώνει την ιδέα του διανοητή για μια επανάσταση που εκκινεί από το ανατομικό, σωματικό επίπεδο και επεκτείνεται προς τα έξω για να επηρεάσει ολόκληρη την ζωή<sup>iii</sup>.

Ο Artaud, αναζητά σε όλο το εύρος του έργου του, αυτά τα είδη σημείων που είναι ικανά να αποσταθεροποιήσουν τις σημαίνουσες διαδικασίες του ομιλούντος υποκειμένου, του δομημένου χώρου και του ανατομικού σώματος. Η φιλοδοξία του για μια πολιτισμική επανάσταση, υπονοεί και μια ιατρική οπτική του πολιτισμού και της κοινωνίας που νοσεί, με τον ίδιο να αποτελεί ασθενή της. Η κοινωνία είναι ανόργανη και απολιθωμένη και το θέατρο λειτουργεί ως ένα είδος σοκ θεραπείας, που θα προσδώσει μια νέα αίσθηση ζωής. Ιδιαίτερα, στην δεκαετία του 1960, το θεατρικό του έργο και το φαντασιακό του θεάτρου της ωμότητας, απασχόλησαν περισσότερο, σε σχέση με μεταγενέστερες προσεγγίσεις που προσέδωσαν περισσότερη έμφαση στην μη-θεατρική του δραστηριότητα. Η μη-θεατρική του δραστηριότητα, περιλαμβάνει κείμενα, μάγια, σχέδια, και πορτραίτα, από το ταξίδι του στην Ιρλανδία (1937) και την περίοδο του εγκλεισμού του σε ψυχιατρικά άσυλα (Ville-Évrard, 1939-1943 και Rodez, 1943-1946), και ιδιωματικές κλινικές (Inry, 1946-1948). Υπό τη σκιά της ιατρικής επιτήρησης, ο Artaud θα υποβληθεί σε πενήνταενα θεραπείες ηλεκτροσόκ<sup>iv</sup> από τον για-

i. Μετά το 1946, (που ακολούθησε και ο εγκλεισμός του σε ψυχιατρικό άσυλο), αυτή η ωμότητα έγινε κυριολεκτική. «Ωμότητα: σφαγμένα σώματα» (Artaud στο Hannah, 2011: 108), ή σώματα και τοπία που σχίζονται από εκρήξεις.

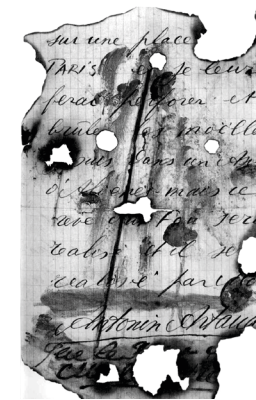
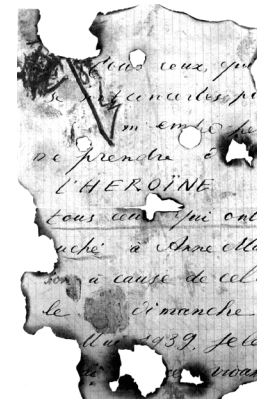
ii. Η πανούκλα, περιγράφει τη συνείδησή του, που όπως δηλώνει πλήττεται από ασυνέχειες, το σώμα, το δέρμα και τα όργανά του που αρρωσταίνουν, αλλά και την ίδια την κοινωνία «ως ένα απόστημα που πρέπει να ανοιχτεί» (Hannah, 2011: 111).

iii. Στα πλαίσια αυτής της επανάστασης, το σώμα ως μια ασχημάτιστη μορφή ύλης, όχι απαραίτητα ανθρώπινο, αποτυγχάνει όταν υπάγεται σε μια ιδέα που μπορεί να γλιστρήσει στην ιδεολογία ή στην λογική. Η επανάσταση του Artaud, είναι μια επανάσταση ενάντια στις αρχές της επανάστασης και της ιδεολογίας και αυτή η στάση φανερώσει έναν από τους λόγους διάσπασής του από τον σουρεαλισμό το 1926, όταν ο Henri Bergson εντάχθηκε στο γαλλικό κομμουνιστικό κόμμα (PCF). Κατά την Susan Sontag, η προκείμενη επανάσταση συλλαμβάνεται ως μια πιθανότητα πολιτισμικής επανάστασης ασύνδετης με πολιτική αλλαγή, υπονοώντας ότι η μόνη αυθεντική πολιτισμική επανάσταση είναι αυτή που δεν συναντιέται με την πολιτική. Όπως γράφει: «Η πολιτισμική επανάσταση που αρνείται να είναι πολιτική δεν έχει πουθενά να πάει παρά προς μια θεολογία της κουλτούρας – και μια σωτηριολογία» (Sontag [1980], 2004: 93).

iv. Η θεραπεία είχε επινοηθεί μόλις πέντε χρόνια νωρίτερα, από τον Ιταλό γιατρό Ugo Cerletti, που την εφάρμοσε σε κρανία χοίρων σε σφαγείο της Ρώμης, παρατηρώντας την κατευναστική επίδρασή της στα θύματα. Έκτοτε, υιοθετήθηκε για ανθρώπινη εφαρμογή από τον Ferdière και πολλούς συγχρόνους του, αν και δεν ήταν πλήρως κατανοητός ο τρόπος που προέκυπτε το ευεργετικό της αποτέλεσμα.

τρόπο Gaston Ferdière και τον βοηθό του Jacques Latrémollière σε διάστημα ενός έτους (Ιούνιος 1943 – Δεκέμβριος 1944). Το μετέπειτα έργο του, έχει επηρεαστεί από τις πρόσφατες εμπειρίες του με τις θεραπείες, ακόμα πιο σπασμένο και διαταραγμένο, αναζητώντας ένα σώμα σκέψης, αδιάλειπτα εξελισσόμενο, ικανό να εκφράσει την αίσθηση σωματικής *αποξένωσης* [*alienation*] που διατρέχει τα κείμενά του.

Καθοριστικό, για το ύστερο έργο του, ήταν και το ταξίδι που πραγματοποίησε στο Μεξικό, το 1935, μετά την αποτυχία της παράστασης *Cenci*, επιδιώκοντας μια ανανέωση της κορεσμένης, από την ευρωπαϊκή κουλτούρα, εμπειρίας του<sup>i</sup>. Μετά από ένα σύντομο διάστημα παραμονής στην Γαλλία, ταξίδεψε ξανά στα νησιά Άραν της Ιρλανδίας, όπου έγραψε γράμματα στους γνωστούς του στο Παρίσι, αποκαλυπτικού και προφητικού περιεχομένου, καλυμμένα με έντονα σημάδια και τρύπες από τσιγάρα<sup>ii</sup>. Αυτά τα γράμματα, αποκαλεί «ξόρκια» και συνεχίζει την συγγραφή τους στο άσυλο Ville-Évrard, το 1939. Το γεγονός ότι είναι επενδυμένα με μαγικές δυνάμεις, υπονοεί την επέκτασή τους, πέρα από την υλικότητά τους, στα σώματα των αποδεκτών. Το κάψιμο του τσιγάρου<sup>iii</sup> αποτελεί το αρχικό (αρνητικό) μέσο της πρόθεσής τους να διαταράξουν.

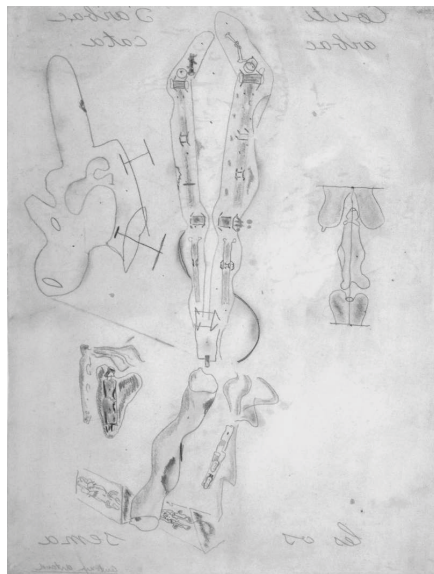


i. Στο Μεξικό ήρθε σε επαφή με το παραισθισιογόνο peyote και με την φυλή Tarahumara, την οποία αντιλήφθηκε «σαν παράδειγμα οργανικού πριμιτιβισμού, απαραίτητο για την επιστροφή σε μεταφυσικές πηγές ύπαρξης» (Morfee, 2005: 79), σαν ένα διαρκή μεταφυσικό διάλογο με την φύση, το τοπίο και το έδαφος, που χαράσσονται από τα σημάδια των Tarahumara. Όπως αναφέρει η Susan Sontag για αυτή την περίοδο της ζωής του Artaud: «Από το 1935 και έπειτα, ο Artaud, έχασε επαφή με την υπόσχεση μιας ιδεώδους μορφής τέχνης. Τα γραπτά του πάντα διδακτικά, τώρα πήραν έναν προφητικό τόνο και αναφέρονταν συχνά σε εσωτερικά μαγικά συστήματα, όπως τα Καμπαλλά ή τα ταρώ» (Sontag [1980], 2004: 95).

ii. «Τώρα όταν ο Artaud έκαίει τρύπες στα γράμματά του, το κειμενικό περιεχόμενο έκανε ξεκάθαρο πως πίστευε ότι επέφερε κυριολεκτικά πληγές στα σώματα των ανθρώπων στο Παρίσι οι οποίοι ένοιωθε ότι τον είχαν εγκαταλείψει ή ότι τον είχαν προδώσει» (Barber, 2013: 29).

iii. Η έκκληση για παράδοση ηρωίνης, και για τερματισμό του εγκλεισμού του είναι μια διαρκής απαίτηση στα δυσανάνγνωστα κείμενα. Η λέξη heroine, είναι μία από τις λίγες, που δεν καίγονται από τις στάχτες των τσιγάρων.

Τα εικονιζόμενα σχέδια, έχουν δημιουργηθεί στο Rodez, με την επιφάνεια τους να εκθέτει διεσπαρμένα σωματικά μέλη. Το σώμα δεν υπάρχει σαν ολότητα, είναι διασκορπισμένο σε όλη την επιφάνεια του χαρτιού, αποτυπώνοντας την σωματική εμπειρία του δημιουργού τους, κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού του και των θεραπειών με ηλεκτροσόκ. Σύμφωνα με τον Stephen Barber, «τα έργα του Artaud είναι πρωτοφανείς ανατομές της εσωτερικής αγωνίας» (Barber, 2013: 38).



Never Real And Always True [jamais réel et toujours vrai], 1945



Bieng And Its foetuses [l'être et ses foetus], 1945

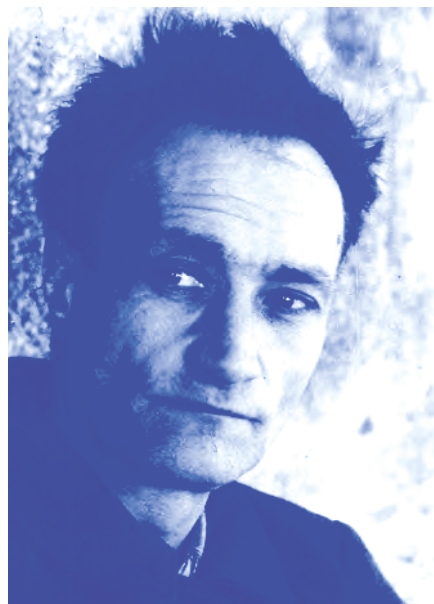


The Projection Of The True Body [La projection du véritable corps], 1947

Ο σχεδιασμός του έργου, είχε ξεκινήσει στο Rodez, και ο Artaud, το μετέφερε στο Παρίσι μετά το τέλος του εγκλεισμού του. Εργαζόταν σε αυτό το σχέδιο για μεγάλο διάστημα, προσθέτοντας σταδιακά νέους χαρακτήρες και κείμενα, πυκνώνοντας συνεχώς την επιφάνεια του χαρτιού με επάλληλα στρώματα σωμάτων και κινήσεων. Είναι ένα από τα λίγα σχέδια, που απεικονίζεται το σώμα μαζί με το πρόσωπο. Καθώς ο Artaud θεωρεί πως το πρόσωπο δεν ανταποκρίνεται στο σώμα, οι χαρακτήρες των σχεδίων του, σπανίως διαθέτουν πρόσωπα, και αντίστοιχα τα πορτραίτα του σπανίως διαθέτουν σώματα.

Στα γράμματα-ξόρκια, που συνέχισε να εκπονεί στα Ville-Évrard και Rodez, το κείμενο και τα σχέδια είναι αδιαχώριστα, και τα όρια ανάμεσα σε γράμματα-μάγια θολά. **«Η τομή ανάμεσα σε εικόνα και κείμενο είναι ο τόπος όπου ο Artaud ανασκάπτει το ανθρώπινο σώμα»** (Barber, 2013: 59). Προκειμένου να καταστήσει σαφή την λειτουργία του κειμένου που περιλαμβανόταν στα σκίτσα (και αντίστροφα) χρησιμοποιεί το ρήμα «precipiter» (κάνω κάτι να πέσει), αναδεικνύοντας την ιδέα της πτώσης, ως μείζονος σημασίας για το έργο του. Η πτώση, παραπέμπει στην αμφισβήτηση της ιεραρχίας των μορφών (όπως αναλύθηκε προηγουμένως στον Bataille), αλλά και στην ανάγκη ανύψωσής τους, ώστε να είναι δυνατή η ρίψη τους – υπάρχει δηλαδή, μια ανάγκη να τεθούν οι μορφές σε κίνηση, μέσα από την αλληλεπίδρασή τους με το κείμενο. Το υπάρχον σώμα, με τους όρους του Artaud, αντικαθίσταται από ένα πεδίο δυνάμεων που θέτουν σε κίνηση την διάλυσή του και που αποφεύγουν την στεροποίησή του σε μια ολοκληρωμένη μορφή, ώστε να εμπνεύσουν μια νέα ζωή. Σε ένα γράμμα, προς τον εκδότη του Marc Barbezat, ο Artaud, αποκαλύπτει το όραμά του για τα σχέδια:

**«Έχω την ιδέα να θέσω σε λειτουργία μια νέα συγκέντρωση της δρα-**



«Είδα τον Artaud στην αυλή του (καφέ) *Les Deux Magots*, μετά την επιστροφή του από το Rodez. Δεν με αναγνώρισε και δεν προσπάθησα να γνωστοποιήσω τον εαυτό μου: ήταν σε τέτοια κατάσταση αποσύνθεσης που ήταν τρομακτικό: έμοιαζε με έναν από τους πιο γερασμένους ανθρώπους που έχω δει ποτέ» (Bataille [1994], 2004: 18).

**στηριότητας του ανθρώπινου κόσμου: την ιδέα μιας νέας ανατομίας./ Τα έργα μου είναι ανατομίες σε δράση»** (Artaud στο Barber: 2013: 52).

**Τα σχέδια, δεν συλλαμβάνονται ως μορφή τέχνης, αλλά ως αντιστάσεις απέναντι στην κοινωνία και στην ύλη του ανθρώπινου σώματος, ενώ η σχεδιαστική διαδικασία, ως αποκαλυπτική ανασκαφή του ανατομικού υλικού.** Απεικονίζουν ένα περίπλοκο συνονθύλευμα σωματικών ιχνών και υγρών, που αναφέρεται σε παραμορφωμένες και αντι-ανατομικές εκδοχές σωμάτων. Η συμμετοχή της ανατομίας στην σχεδίαση του έργου, και η αμοιβαία αλληλοδιαμόρφωσή τους, γίνεται ακόμα πιο φανερή όταν ο Artaud, περιγράφει την συμπερίληψη των σωματικών μηχανισμών του, κατά την παραγωγή των σχεδίων:

«υπάρχει ένα είδος ηθικής μουσικής στα σχέδιά μου, που έχω φέρει στην ζωή ζώντας τα ίχνη μου, όχι μόνο με το χέρι μου, αλλά με το ξύσιμο της ανάσας μου στην τραχεία μου, και με τα δόντια του μασήματός μου» (Artaud στο Murray, 2014: 121).

Τα αντι-ανατομικά σχέδια, στοχεύουν στην καταστροφή της αναπαράστασης τόσο του σώματος, όσο και του προσώπου. Μετά την απαλλαγή του από το Rodez, το 1946, ο Artaud, εξερευνά το ζήτημα του ανθρώπινου προσώπου, που το διακρίνει το από το υπόλοιπο σώμα. Στο κείμενό του, *Le Visage Humain*, (*Το Ανθρώπινο Πρόσωπο*), (1947), θεωρεί πως το πρόσωπο, δεν έχει βρει ακόμα την μορφή του, και πως ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι να φέρει στο φως την αρχιτεκτονική και την ωμότητά του. Αυτή η διάθεση, φαίνεται στα πορτραίτα των Jacques Prevel, Mania Oïfer, Paule Thévenin και Henri Pichette, όπως και σε αυτά των Colette Thomas και Colette Allendy, που τα πρόσωπά τους, είναι σβησμένα, καλυμμένα με μουτζούρες, ή νύχια, που διανοίγουν το δέρμα.

Η εξέλιξη από πορτραίτο σε πορτραίτο, δεν σημειώνει πρόοδο του σχεδιαστικού ύφους, αλλά μια τάση διείσδυσης κάτω από το δέρμα, που θα αποκαλύψει τις αλήθειες που αναζητούσε. «Ο Artaud ενδιαφέρεται για το πρόσωπο επειδή ακριβώς είναι καλυμμένο με τρύπες» (Murray, 2014: 135). Ο Sigmund Freud, έδωσε έμφαση στην σχιζοφρενική σύλληψη του δέρματος ως μια επιφάνεια που συγκεντρώνει έναν άπειρο αριθμό μικρών οπών, και συνεπώς, του σώματος ως βάθους. Ο Derrida, περιγράφει την γραφική δουλειά του Artaud, ως συντεθειμέ-

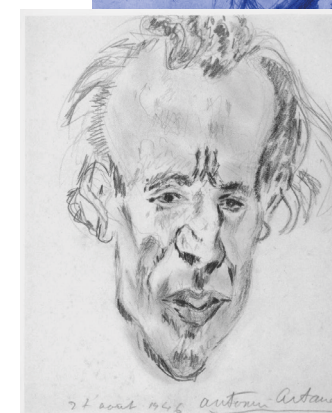
i. Το σχεδιαστικό έργο του Artaud, δεν συγχωνεύτηκε ποτέ με την *Ωμή Τέχνη (Art Brut)*, που ήρθε στην επιφάνεια την ίδια περίοδο από τον Γάλλο ζωγράφο και γλύπτη Jean Dubuffet. Αρχικά επειδή, ο Artaud, αντιστεκόταν σε κάθε είδος κατάταξης της τέχνης του, αλλά και επειδή ο γιατρός του Ferdière, δεν επιχείρησε μια τέτοια ενσωμάτωση. Η θέση του Ferdière, ως προς το έργο τέχνης, ήταν πως πρωταρχικός σκοπός του έργου αποτελούσε η διαγνωστική απόδειξη που παρείχε στον ψυχίατρο. Ωστόσο, κατάσχεσε πολλά από τα ύστερα έργα του Artaud, πουλώντας τα σε δημοπρασία μετά τον θάνατό του.



Πορτραίτο της Paule Thévenin. 1947



Πορτραίτο της Mania Oïfer. 1947



Πορτραίτο του Jacques Prevel. 1946



Πορτραίτο της Colette Allendy. 1947

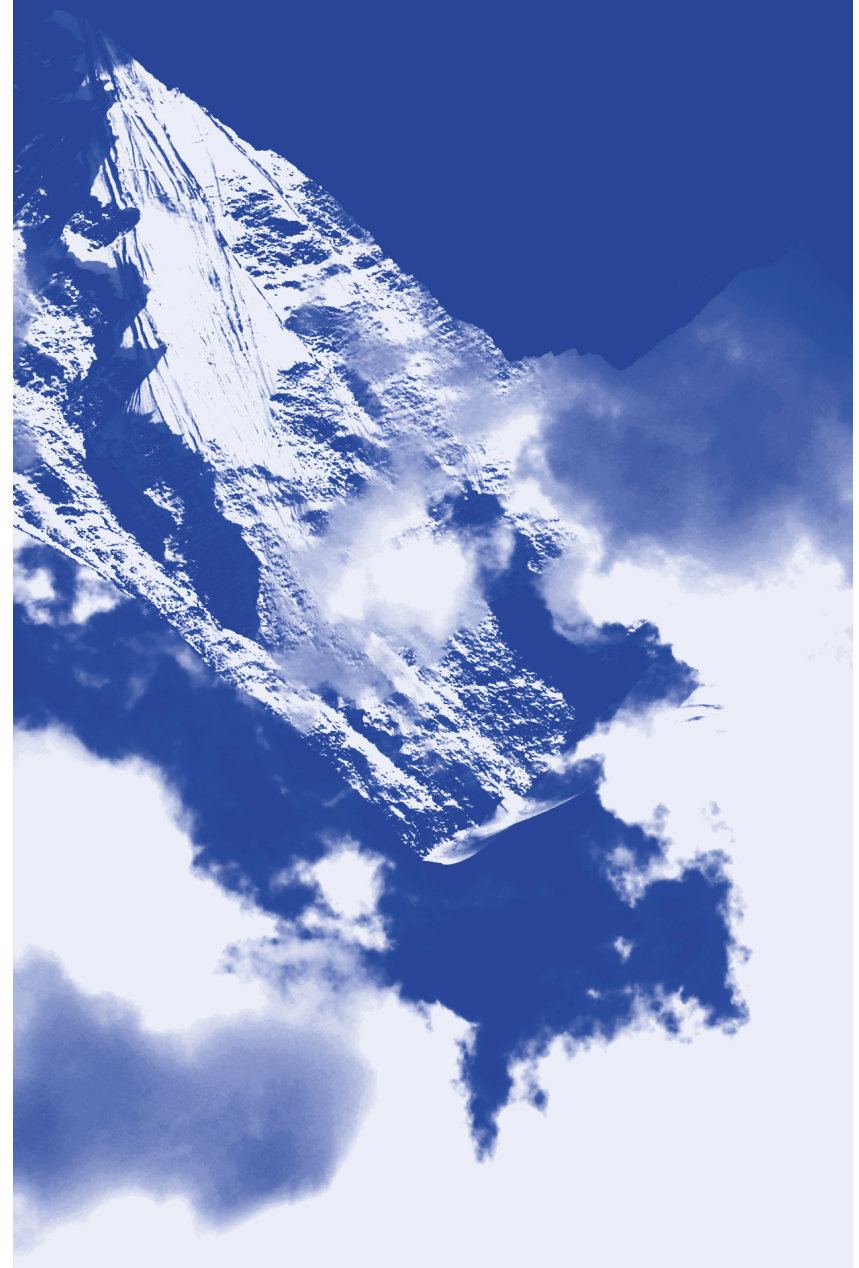


Πορτραίτο του Henri Pichette, 1947

Στο έργο του *The Blue Head [La Tête Bleue]*, (1946), απεικονίζεται ένα επιμήκες πρόσωπο που ουρλιάζει, γεμάτο με σημάδια και ουλές. Το έργο, «εμφανίζεται ως ένα συμβολικό πορτραίτο μιας ανάρθρης κραυγής ή ουρλιαχτού, προερχόμενο από μια μάζα σάρκας» (Rowell, 1996: 13-14).

νη από τρύπες που έκανε με σπύρτα, καθιστώντας την διάτρηση μέρος ενός έργου, όπου οι διακρίσεις ανάμεσα στις επιστρώσεις του υλικού, ή ανάμεσα σε υποκείμενο και «άλλο», είναι αδύνατες. Στα πορτραίτα, υπάρχει, μια αντίφαση ανάμεσα σε επιφάνεια και βάθος, καθώς ενσωματώνονται στην επιφάνεια του χαρτιού, αλλά ταυτόχρονα, φέρουν μια αίσθηση βάθους, υποδηλώνοντας μια ιδέα για την ύπαρξη στο όριο.

Συχνά, οι λέξεις και οι εικόνες των σχεδίων, γίνονται ορατές αρνητικά, διακριτές στα κοψίματα και στις χαρακιές του υλικού μέσου. **Υπάρχει μια επιμονή στην υλικότητα, με το χαρτί να εκπληρώνει τον ρόλο του δέρματος, που παρουσιάζει τα συμπτώματα της νοητικής διαδικασίας.** «Και ο σκελετός δεν είναι φτιαγμένος από κόκαλα αλλά από δέρμα, σαν μια επιδερμίδα που περπατά» (Artaud στο Murray, 2014: 33). Η επιφάνεια του μέσου, ξύνεται, όπως η επιφάνεια ενός δέρματος με κνησμό, ή λαξεύεται, όπως μια πέτρα. Ο Artaud, γράφει πως συχνά υπέφερε από έκζεμα, και αυτή η φλεγμονή φαίνεται να υλικοποιείται στην επιφάνεια της σελίδας. Επίσης, γράφει πως τα όρια της σωματικής ακεραιότητας παραβιάζονται από ηφαιστειακές εκρήξεις στην επιφάνεια της σάρκας. Το έργο του, μαρτυρά την εσκεμμένη διάσπαση της επιφάνειας, το σχίσιμο, την γρατζουνιά, την μουτζούρα, την τρύπα, το κάψιμο, την κατεργασία, το σκάλισμα – **την διαταραχή του αναγλύφου τόσο του σώματος, όσο και του εδάφους.** Αυτές οι αναφορές εμπνέονται από το έργο του Van Gogh, που ανασκάπτει την εικόνα προκειμένου να προβάλλει το σώμα των θεματικών του. Ο Artaud, έγραψε για τον Van Gogh στο *Van Gogh le suicidé de la société*, (*Van Gogh ο αυτόχειρας της κοινωνίας*), (1947), αποδίδοντας φόρο τιμής στο έργο του, στο οποίο αναγνωρίζει μια εκδοχή της προσωπικής του κατάστασης. Στο τέλος του κειμένου, περιγράφει τον εαυτό του ως την πρόσκρουση ενός βράχου σε έναν δρόμο του Παρισιού από μια ηφαιστειακή έκρηξη – ο Van Gogh εξαφανίζεται και ο Artaud ανασυστήνεται ως ένα είδος φθααρμένης γεωλογίας.



Αυτή η υλιστική υποστήριξη, αποκαλείται από τον Artaud *subjectile* και περιγράφει την σωματική σχεδιαστική πρακτική του, που συνεπάγεται μια αίσθηση παρέμβασης στην επιφάνεια. Σύμφωνα με τον Derrida, το *subjectile* δεν μπορεί να μεταφραστεί, είναι ένα παράδοξο που ξεπερνά την μετάφραση της γλώσσας αλλά και την ίδια την γλώσσα, όντας ταυτόχρονα εσωτερικό και εξωτερικό, σαν ένα είδος δέρματος διανοιγμένο από πόρους, σαν μια τρυπημένη επιφάνεια, που υπερβαίνει το υποκείμενο και τις μορφές. Σε χωρική απόδοση το *subjectile*, συνεπάγεται την μεταμόρφωση της αρχιτεκτονικής, από πειθαρχημένη επιβολή, σε μια διάλυση των ορίων της δομημένης μορφής, σε ανοιχτό και ρευστό είδος ενός ενεργού χώρου.

Στο έργο του, *Ο Ηλιογάβαλος ή ο εστεμμένος αναρχικός*, (*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*), (1934), ο Artaud, δίνει έμφαση στους υπόγειους χώρους που βρίσκονται σε στενή επαφή με το έδαφος της γης. Όπως γράφει για τον ναό της Έμεσας στην Συρία:

«Και γύρω από το ναό, βγαίνοντας μπουλούκι από τα μεγάλα στόμα μαύρων υπονόμων, οι τελετουργοί παρελαύνουν λες και τους γέννησε ο ιδρώτας της γης. Γιατί, στο ναό της Έμεσας η είσοδος υπηρεσίας είναι υπόγεια και τίποτα δεν πρέπει να ταράζει το κενό που περιβάλλει το ναό πέρα απ' τον πιο απομακρυσμένο περίβολο. Ένα ποτάμι άνθρωποι, ζώα, αντικείμενα, υλικά, τρόφιμα, ξεχύνεται από πολλές γωνίες της εμπορικής πόλης και συγκλίνει προς τα υπόγεια του ναού [...]» (Artaud [1934], 1997: 37).

**Η υλική ενίσχυση, η υπόγεια κυκλοφορία και τα παράγωγα του σώματος αποτελούν για τον Artaud, το υπόστρωμα όλης της συνείδησης και της ταυτότητας.** Ο κεντρικός προβληματισμός του, αφορά έναν τρόπο ύπαρξης, ανυπότακτο σε σταθερές δομές, (αναπαραστατικές, χωρικές, ανατομικές), που καλλιεργεί νέες πιθανότητες για ένα μη-παραστατικό σώμα, για μια ανόθευτη δημιουργία. Το έργο του, παρουσιάζει ένα ενδιαφέρον γύρω από αλλοιώσεις, προκειμένου να προσεγγίσει μια προ-πρωταρχική συνθήκη, πριν από τον διαχωρισμό και την αποξένωση του εαυτού από δομές όπως η γλώσσα, η ταυτότητα. Η ύπαρξη πρωταρχικής στιγμής, έχει ως απόρροια, την απομάκρυνση σε μια ξένη οντολογική κατάσταση και την αίσθηση του εαυτού ως *διπλού* [*double*].

«Ποιος είναι αυτός ο εαυτός που βιώνει αυτό που ονομάζεται είναι – είμαι ένα είναι επειδή έχω ένα σώμα»  
(Artaud στο Hayman, 1996: 17);

i. Η υλικοποίηση που επιχειρεί ο Artaud, προϋποθέτει όχι μόνο τη διάνοιξη των ορίων κάθε μορφής, αλλά και τη σύλληψη της ίδιας της σκέψης ως εξαρτώμενης από τη διαδικασία, παρά από το τελικό προϊόν.

Η σαρκική εμπειρία του Artaud, εκφράζεται ως ένα μη-είναι-στον-κόσμο, που ζητά αποδέσμευση από τους περιορισμούς του νου και του σώματος. Η έννοια του διπλού και αποξενωμένου σώματος, θέτει τα θεμέλια για το ανόργανο σώμα του ύστερου έργου του. Ενώ στον Artaud, υπάρχει μια τάση αναγωγής του έργου στο σώμα, υπάρχει παράλληλα και μια τάση εξάτμισής του. Η αναδιάταξη των μορφών του σώματος στα σχέδιά του, και η παραγωγή άμορφων οντοτήτων, ανθρώπινων και μη σωματίων εντάσσονται στην ευρύτερη ιδέα του για ένα **αντι-ανατομικό σώμα ή ένα σώμα χωρίς όργανα** [*corps sans organes*]: **Το σώμα χωρίς όργανα [Σχο], είναι ένα προοδευτικά ασώματο σώμα, υλικό αλλά μη σαρκικό, που υπερβαίνει το φυσικό, προκαλώντας τις κλειστές σωματικές και οριοθετημένες μορφές που συμπεριφέρονται σύμφωνα με θεϊκούς, κοινωνικούς, πολιτικούς, γλωσσικούς κανόνες.**

Η έννοια του Σχο, είναι αναγνωρίσιμη σχεδόν σε όλο το φάσμα της δουλειάς του Artaud, από το 1939. Προς το τέλος της ζωής του, θα συνθέσει το ποίημα *To Have Done With The Judgment Of God* [*Pour en finir avec le jugement de dieu*], (1947), το οποίο θα επιχειρήσει να μεταδώσει ραδιοφωνικά<sup>1</sup>. Ο ραδιοφωνικός πειραματισμός, αποτελεί μια έντονη συνειδητοποίηση του οράματός του να ανατμήσει και να μεταπλάσει ολόκληρη την σύλληψη του σώματος. Όπως γράφει:

«δεν υπάρχει τίποτα πιο άχρηστο από ένα όργανο. Όταν θα τον έχετε καταστήσει» (τον άνθρωπο) «ένα σώμα χωρίς όργανα, τότε θα τον έχετε απαλλάξει από όλες τις αυτόματες αντιδράσεις του και θα έχετε αποκαταστήσει την πραγματική του ελευθερία» (Artaud, 1976: 571).

Επομένως, το Σχο, προσεγγίζεται μέσα από ένα σώμα, που επικοινωνεί την αδυναμία της έκφρασης της νοητικής διαδικασίας, αναζητώντας μια σαρκική γλώσσα στενά συνυφασμένη με την υλικότητα: μέσα από ένα σώμα συλλογικής παθηματικότητας που διεισδύει στον χώρο αποκεντρώνοντας τον εαυτό του και το περιβάλλον του: μέσα από ένα υλικό σώμα αποσυναρμολογημένης ανατομίας που συχνά συμπίπτει με το σχεδιαστικό μέσο: μέσα από αδύνατα σώματα, που συγχωνεύονται με το ίδιο το έργο και το σώμα του Artaud. Το Σχο, είναι μια νέα έκφραση σαρκικής διαδικασίας, αντι-ανατομικής, ανολοκλήρωτης και επαναστατικής, που θα απελευθερώσει τον άνθρωπο από την σάρκα και από κάθε οργανωτικό σύστημα γιατί είναι πιο γενεότερο αυτών και μπορεί να εκφραστεί μόνο μέσα από θραύσματα.

i. Ο Derrida, στην ανάλυσή του για τον Artaud και το Σχο, δίνει έμφαση στην αιτία θανάτου του, που ήταν καρκίνος του εντέρου, χαράσσοντας μια σύνδεση με την προσωπική του κατάσταση και υγεία. Η επανάσταση του σώματος, αποτελεί και μια επανάσταση ενάντια στο δικό του σώμα το οποίο εξασθενούσε. Κατά μία έννοια, ο Artaud, είχε όργανα και αυτά τον σκότωσαν.

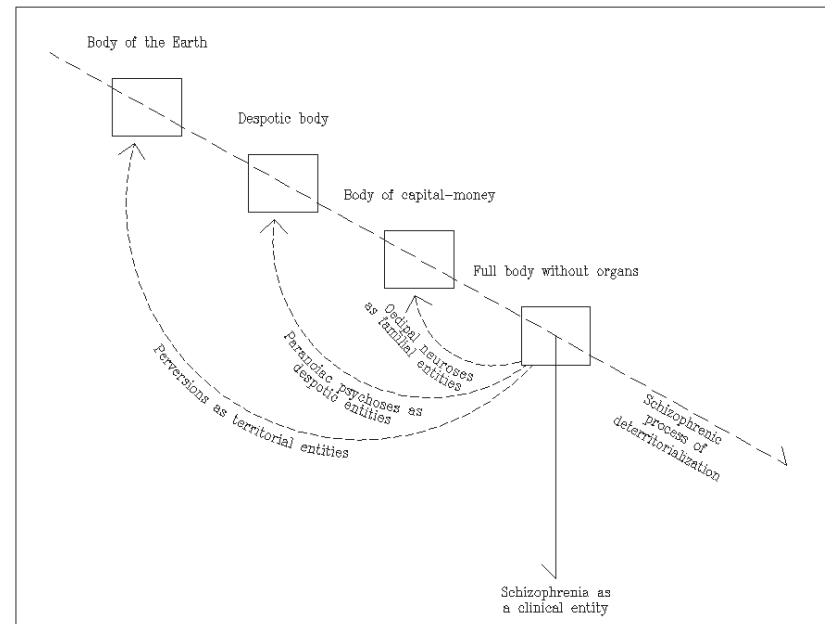
ii. Η μετάδοση του ηχογραφημένου ραδιοφωνικού έργου απαγορεύτηκε, και έγινε ξανά επιτρεπτή τριάντα χρόνια μετά το θάνατο του δημιουργού του.

### A.4.1. Σώμα χωρίς όργανα | Gilles Deleuze & Félix Guattari

Ο Antonin Artaud, υπήρξε ιδιαίτέρως αγαπητός από τους Γάλλους διανοητές Gilles Deleuze (1925-1995) και Pierre-Félix Guattari (1930-1992), αφήνοντάς τους ως παρακαταθήκη όχι μόνο την έννοια του σώματος χωρίς όργανα, αλλά και μια ιδιόζουσα γραφή, που αποδομεί τη σκέψη μέσα από το αντι-λογογραφικό της ύψος. Οι παράλληλες πορείες σκέψης τους, είναι καταγεγραμμένες σε τέσσερα κεντρικά κείμενα: στο *Logique du Sens* (1969) του Deleuze, στο κείμενο *To Have Done With The Massacre of The Body* (1973) του Guattari και στους δύο τόμους του καρπού της συνεργασίας τους, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια* [*Capitalisme et schizophrénie*]: *Αντι-Οιδίπους* [*L'Anti-Œdipe*], (1972) και *Χίλια Πλατώματα* [*Mille Plateaux*] (1980). Η υποενότητα, επιχειρεί να χαράξει συρραφές ανάμεσα στην έννοια του Σχο ως ένα αντι-ανατομικό σώμα, όπως διαμορφώνεται από τον Artaud και στην έννοια του Σχο, ως μια σύγχρονη προβληματική με πολιτικές συνδηλώσεις όπως αναπτύσσεται από τους Deleuze & Guattari.

Στο έργο του *Η Λογική της Αίσθησης*, ο Deleuze αναλύει την απόπειρα του Artaud να μεταφράσει το ποίημα *Jabberocky*, του Lewis Carroll. Η συνάντηση Artaud και Lewis Carroll, αποτελεί αφετηρία για την λογική της αίσθησης, «μιας αίσθησης που έχει αίσθηση μόνο σε σχέση με την μη-αίσθηση» (Scheer, 2004: 27), και που συμμετέχει σε μια γεωλογική σύμφυση βαθών και επιφανειών, όντας περιορισμένη στα βάθη<sup>1</sup>. Τα πάντα διαδραματίζονται στο θορυβώδες βάθος, τα «πάντα είναι σώμα και σωματικά. Τα πάντα είναι μείγμα σωμάτων και μέσα στο σώμα διεισδύουν και διαπλέκονται» (Deleuze [1969], 1990: 87). Η σύγκριση επιφάνειας-βάθους παραπέμπει σε μια σύγκριση διανοητικής και σαρκικής γλώσσας, ή υγιούς ψυχικής ζωής και σχιζοφρένειας, που πράγματι, κατείχε σημαντικό τόπο στην γραφή του Artaud, αλλά μόνο προκειμένου να αποσταθεροποιηθεί και να δοθεί έμφαση στην κινητική διαδικασία αυτής της αποσταθεροποίησης. Ομοίως, ο Deleuze, εξηγεί πως τα στοιχεία του βάθους διαπλέκονται με αυτά της επιφάνειας, όταν βρίσκουν διεξόδους για να αρθρωθούν - για παράδειγμα, συχνά γίνονται φωνές όταν συναντούν την κοιλότητα του στόματος.

i. Το κείμενο του Deleuze θα δεχθεί αυστηρή κριτική από την Paule Thévenin. Η φίλη του Artaud, αντιλαμβάνεται με βάση το κείμενο την σύνδεση του Carroll με ένα επιφανειακό πλαίσιο της αίσθησης, και τον περιορισμό του Artaud στα βάθη της σχιζοφρένειας. Τονίζει πως ο Artaud, ουσιαστικά δεν μετέφρασε ποτέ το ποίημα με όρους τυπικής μετάφρασης, αλλά το ιδιοποιήθηκε προσθέτοντας δικά του στοιχεία σε αυτό.



«Ακόμα και στην επιφάνεια, μπορούμε να βρούμε σχιζοειδή θραύσματα, καθώς η λειτουργία της είναι να οργανώνει και να εκθέτει τα στοιχεία που έχουν προκύψει από το βάθος» (Deleuze [1969], 1990: 92).

Μελετώντας το κείμενο του Guattari, κατανοούμε μόλις από τον τίτλο ότι δεν υπάρχει περιθώριο αμφιβολίας σχετικά με την επιρροή του από τον Artaud (*Για να τελειώνουμε με την σφαγή του σώματος*). Γίνεται λόγος για ένα ζωντανό σώμα που εκφυλίζεται από το κοινωνικό σύστημα και για την ανάγκη διαμόρφωσης ενός επαναστατικού σώματος που αναιρεί την συνήθεια στην υποταγή. Ο Guattari μας καλεί σε μια κίνηση πέρα από τα όρια του εαυτού και της ταυτότητας, σε ένα άνοιγμα και μια μείξη μαζί με άλλες σωματικότητες, «για να ταξιδέψουμε στο χωρίς όρια πεδίο του σώματος, για να ζήσουμε στη ροή των επιθυμιών μας που βρίσκεται πέρα από τη σεξουαλικότητα, πέρα από το πεδίο των ρεπερτορίων της κανονικότητας» (Guattari [1973], 2009: 207-214).

Για τους δύο συγγραφείς, η αληθινή ψυχική υγεία προαπαιτεί τη διάσπαση του εγώ<sup>i</sup>, και της εικόνας του σώματος. Γι' αυτό το λόγο, στον *Αντι-Οιδίποδα*, εκκινούν από ένα διανοιγμένο σώμα, που βρίσκεται ενάντια στην πραγματικότητα του σημαίνοντος, εγγύτερα στην ύλη, στα μόρια και στις ροές, αφηφώντας τα μείζονα σύνολα. Υπάρχει, δηλαδή, το ανθρώπινο σώμα ως αναλλοίωτη οντότητα, που είναι τοπολογικά και χρονικά οριοθετημένο και το Σχο που παράγεται από το σύνολο των σχέσεων όλων των σωματών και των υλών, των κινήσεων και των παθημάτων<sup>ii</sup>, «που διασχίζουν κάθε σταθερό σώμα και αρχιτεκτονική» (Berressem, 2020: 216). Το σώμα, ανοίγεται αποφασιστικά, διασκορπίζεται σε κομμάτια, με μια μόνο λεπτή μεμβράνη να διαχωρίζει το μέσα και το έξω<sup>iii</sup>. Στην ντελεζογκουατταρική πραγματικότητα, κανένα σύστημα δεν είναι απόλυτα κλειστό σε σχέση με κάποιο άλλο. Το σώμα βρίσκεται σε μια συνεχή διαδικασία ανοιχτότητας και μεταβλητότητας ή γίνεσθαι<sup>iv</sup>: γίνεσθαι κάτι καινούριο ανά πάσα στιγμή στη συνάντηση με άλλες οντότητες, χωρίς ίχνος παρακμής. «Τουναντίον, μάλιστα, τόσο για τον κάτοχο του σώματος, όσο και για τους άλλους, **το σώμα τεμαχίζεται με πολλαπλασιασμό**» (Bonnafé στο Deleuze & Guattari [1972], 2016: 375).

Ενώ στον *Αντι-Οιδίποδα*, το Σχο, εισάγεται σε άμεση συσχέτιση με τον Artaud, που υποστηρίζει πως κάτω από το σώμα υπάρχει ένας ακατάστατος και χαοτικός κόσμος<sup>v</sup>, στα Χίλια Πλατώματα, οι στοχαστές προσκαλούν στην δημιουργία ενός Σχο, μέσα από τον πειραματισμό και από νέους τρόπους συσχέτισης με το σώμα. Ο πειραματισμός, αφορά την αμφισβήτηση της ομοιόστασης του οργανικού στρώματος, ή του γεωλογικού στρώματος που οριοθετεί την



i. Όπως δηλώνει ο Ντελέζ, οι ίδιοι οι συγγραφείς του *Αντι-Οιδίποδος*, διασπών την ταυτότητά τους κατά τη σύνθεση του έργου τους. «Δεν σκεφτήκαμε ούτε στιγμή, να γράψουμε ένα βιβλίο για τρελούς, αλλά όντως γράψαμε ένα βιβλίο, στο οποίο πια δεν ξέρεις, ή δεν χρειάζεται να ξέρεις, ποιος μιλά: εάν είναι γιατρός, ασθενής ή κάποιος παροντικός ή μελλοντικός τρελός που μιλά [...]. Κανένας από εμάς δεν ήταν ο τρελός και κανένας ο γιατρός» (Deleuze, [2002], 2004: 219).

ii. Το πάθημα είναι μια ηχηρή εμπειρία απέναντι στον εαυτό, η δυνατότητα του σώματος να γνωρίζει από τα μέσα και να επεκτείνεται σε άλλα σώματα, με τον ίδιο τρόπο που οι έννοιες επεκτείνονται σε άλλες έννοιες. Αφορά, δηλαδή, σε «ένα πείραμα, που διασπά μορφές, ενθαρρύνει σχισμές και νέες βλαστήσεις» (Johnson, 2019: 58).

iii. Το έξω, μαζί με τα σωματικά όργανα – χωρίς τον οργανισμό – είναι απαραίτητες συνθήκες της επιθυμίας, που στους Deleuze, Guattari, «αυτοπαράγεται» από το ασυνείδητο και κατά έναν αντιπλατωνικό τρόπο, δημιουργεί την έννοια, την πραγματικότητα.

iv. Χρησιμοποιείται το απαρέμφατο του γίνομαι (γίνεσθαι [becoming]) γιατί εστιάζει στο γεγονός καθαυτό και όχι στη διάκριση υποκειμένου – αντικειμένου.

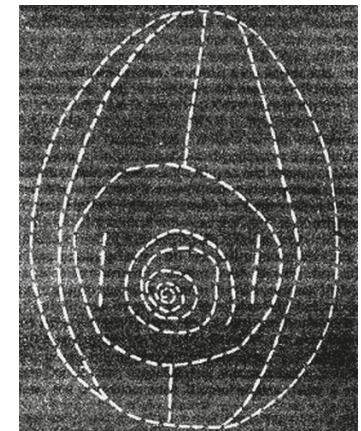
v. «Κάτω από τα όργανα το σώμα αυτό νιώθει κάμπιες και σηδιαστικά σκουλήκια, καθώς και την ενέργεια κάποιου Θεού που το χαλά και το στραγγαλίζει οργανώνοντάς το» (Deleuze & Guattari [1972], 2016: 20).

ζωή, και το άνοιγμα στον κόσμο. Το Σχο, είναι το αδημιούργητο σώμα, το μη προσβεβλημένο από το σύνολο των φαντασιώσεων, των σημασιολογιών και των υποκειμενικοποιήσεων – από τον οργανισμό, «την οργανική οργάνωση των οργάνων» (Deleuze & Guattari [1980], 2017: 200). Ενώ το Σχο, θεωρεί το σώμα στην εξωτερικότητά του, ο οργανισμός εσωτερικοποιεί, στρωματοποιεί, επιβάλλοντας ένα ομογενοποιημένο σώμα. Είναι «ένα στρώμα πάνω στο χΟΣ» (ο.π.), δηλαδή ένα φαινόμενο συσσώρευσης, ιζηματοποίησης, που σχηματίζει το υποκείμενο. Ωστόσο, υπάρχει διάκριση ανάμεσα σε οργανισμό και όργανα: το Σχο, δεν αντιτάσσεται στα όργανα, αλλά στον οργανισμό, που εμποδίζει την ελεύθερη κυκλοφορία της επιθυμίας. Η επιθυμία διαπερνά το Σχο, που είναι το επίπεδο της εμμένειάς της, δηλαδή ο ενδιάμεσος χώρος που ορίζεται από ροές και δυνάμεις, χωρίς να έχει κάποια θεμελιώδη βάση, ή υπερβατική αρχή.

«Ένα πλάτωμα είναι ένα κομμάτι εμμένειας. Κάθε χΟΣ είναι φτιαγμένο από πλατώματα, Κάθε χΟΣ είναι το ίδιο ένα υψίπεδο, που επικοινωνεί με τα άλλα πλατώματα στο πλάνο σύστασης. Είναι μια συνιστώσα μετάβασης» (Deleuze & Guattari [1980], 2017: 199).

Το Σχο, ορίζεται, σε ένα μη ιεραρχικό πεδίο, καθαρής εμμένειας, από ένα γεωγραφικό μήκος και ένα γεωγραφικό πλάτος, δηλαδή από σχέσεις ταχύτητας και βραδύτητας και από εντασιακές, παθηματικές σχέσεις, που συνθέτουν τον χάρτη του σώματος. Διασχίζεται, από γεωγραφικά μήκη και πλάτη, εντάσεις, κατώφλια, όρια, και αναφέρεται, μεταφορικά, ως αυγό. Το παράδειγμα του αυγού, εμπνέεται από την φυλή Dogon, για τους οποίους συνιστά το περιβάλλον που συγκεντρώνει διαφοροποιητικές δυναμικότητες, για να περιγράψει το Σχο ως μια κατάσταση πριν από την διαμόρφωση του οργανισμού και των στρωμάτων.

«Το χωρίς όργανα σώμα είναι σαν το κοσμικό αυγό, σαν το γιγαντιαίο μόριο, βρίθει από σκουλήκια, βακίλλους, λιλιπούτιες μορφές, ζώαρια και ανθρωπάκια, με την οργάνωσή τους και τις μηχανές τους, νήματα, σκοινιά, δόντια, νύχια, μοχλούς και τροχαλίες [...]» (Deleuze & Guattari [1972], 2016: 323).



Το αυγό, «βρίθει από» καθαρές και ωμές εντάσεις, όπως και το Σχο, δηλαδή, η ύλη-ενέργεια που καταλαμβάνει τον χώρο. Πάνω του, λειτουργούν τα όργανα, τα οποία υπακούν σε ένα μηχανογενές (όχι οργανικό, ούτε μηχανιστικό) καθεστώς, παράγοντας ένα αν-οργανικό σώμα. Οι Deleuze & Guattari, υποστηρίζουν την έννοια του Σχο μέσα από όρους μηχανής, μέσα από ένα ζεύγος ροής και διακοπής, που επιτελεί τομές. Οι τομές είναι πολλαπλές, συνδυαστικές και παραγωγικές, και η αποδέσμευση, αυτή που εκτελεί την επιθυμία.

«Μια μηχανή ορίζεται ως ένα σύστημα τομών. Δεν πρόκειται εδώ καθόλου για την τομή ως χωρισμό από την πραγματικότητα· οι τομές δρουν σε ποικίλες διαστάσεις, ανάλογα με τον δεδομένο χαρακτήρα. Κάθε μηχανή έχει, πρωτίστως, σχέση με μια συνεχή υλική ροή (ύλη), που την τέμνει» (Deleuze & Guattari [1972], 2016: 47).

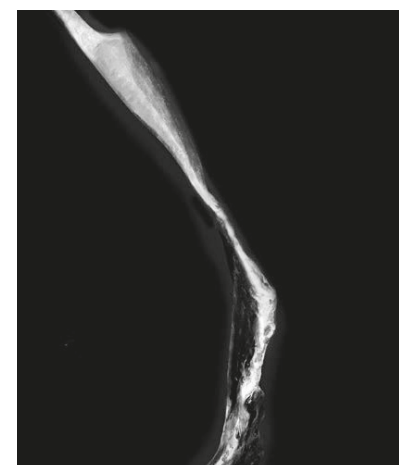
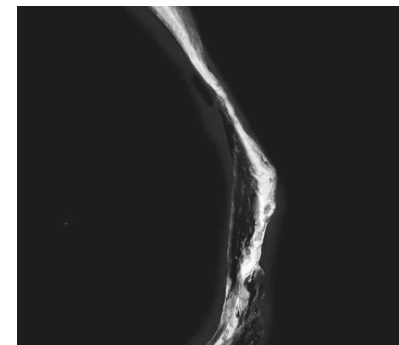
«Η επιθυμία προκαλεί τις τομές, ρέει και ανακόπτει, καθώς, «είναι προφανές ότι αντικείμενο της επιθυμίας δεν είναι πρόσωπα ή πράγματα αλλά ολόκληρα περιβάλλοντα που διασχίζει, εισάγοντας εκεί τομές [...]» (Deleuze & Guattari [1972], 2016: 335). Η πρόθεσή τους, δεν είναι να αντιπαραβάλλουν τη μηχανή με το έμβιο ον, αλλά να καταλύσουν τα όρια μεταξύ των δύο. Τόσο ο βιταλισμός όσο και ο μηχανικισμός, αποτελούν συνθήκες της μηχανής και του ανθρώπου, το κοινό έδαφος πάνω στο οποίο ο άνθρωπος μετουσιώνεται με τη μηχανή και η μηχανή με αυτόν. Σε αυτή την προσπάθεια διεύρυνσης των εννοιολογικών ορίων, η αποστολή της αρχιτεκτονικής, οφείλει να οραματιστεί ένα περιβάλλον για εξωτερικά σώματα, εντασιακά και απόντα, υπό το πρίσμα ενός απο-σωματοποιημένου είδους ζωής.

Ένας δεύτερος τρόπος προσέγγισης του Σχο, βασίζεται στην επέκτασή του πέρα από το ανθρώπινο, ώστε να συμπεριλαμβάνει και τον μη-ανθρώπινο παράγοντα. Σύμφωνα με την Patricia Pisters, στο Σχο εντάσσονται μη-οργανικές συνθέσεις, όπως αυτές του εδάφους, της γης και των μεταλλικών στοιχείων που συμμετέχουν σε όλη την οργανική και ανόργανη ύλη. «Αυτές οι ανθρώπινες [in-human] και μη ανθρώπινες [inhuman] προεκτάσεις του σώματος, κάτω από τα όργανα και πέρα από την ανθρώπινη σωματικότητα και μέσα στην γεωλογία της γης, κάνουν το σώμα χωρίς όργανα μια μετα-ανθρώπινη έννοια» (Pisters,

2018: 75), παρόλο που οι Deleuze και Guattari, δεν σχετίζουν άμεσα το Σχο με την έννοια του μετα-ανθρώπινου. Ωστόσο, η διαπερατότητα των ορίων, η σωματική μετάλλαξη που αντιστέκεται στην οργανική ολότητα, προβάλλει μια υβριδικότητα, μια διαφορετική πραγματικότητα που συνιστά παράδειγμα μετα-ανθρώπινης σωματοποίησης<sup>1</sup>.

Το Σχο, αρθρώνεται γύρω από ένα υφαντό ποικίλων συναρμογών ανάμεσα σε επιφάνεια και βάθος, βιταλισμό και μηχανικισμό, σωματικό και ασώματο, ανθρώπινο και μη. Οι αλλεπάλληλοι μετασχηματισμοί του, υποδηλώνουν ότι **η ενσάρκωση μπορεί να αλιευθεί σε μια ανοιχτή και ρευστή σωματικότητα, στο όριο της μη ενσάρκωσης**, επικοινωνώντας νέες αισθητότητες τόσο για τα σώματα και τα εδάφη, όσο και για τους χώρους. Υπό το φως αυτό, η αρχιτεκτονική εμπλουτίζεται με νέες υλιστικές διευρύνσεις, ικανές να θέσουν σε ισχύ ανενεργές εντάσεις, εκτιμώντας πειραματικούς δεσμούς ανάμεσα στον χώρο και τον ασώματο συντελεστή.

i. «Αναγνωρίζοντας τις βαθιές και διαρκώς μεταβαλλόμενες συνδέσεις με όλες τις άλλες οντότητες στη γη, το Σχο προτείνει ότι πάντα υπήρξαμε μετα-ανθρώπινοι» (Pisters, 2018: 76).



## A.5. Χωρικές συναρμογές ανοικτής σωματικότητας στο έργο των Morphosis

Το αρχιτεκτονικό έργο των Morphosis, ερμηνεύεται στο πρίσμα αυτών των φιλοσοφικών αποσκευών, προς όφελος μιας κριτικής σχεδιαστικής διαδικασίας, που αποφεύγει τα συνήθη όρια των παραδοσιακών κλειστών σχημάτων και που αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική ως μια πολύπλοκη χωρική και σωματική συναρμογή ανοικτή σε ετερογενείς διαδικασίες. Οι Morphosis, διαμορφώνονται το 1972, στο Los Angeles, ως μια άτυπη συνεργασία μεταξύ σχεδιαστών, όπως οι: Thom Mayne, Michael Rotondi, Livio Santini, James Stafford και Michael Brickler. Όπως δηλώνει και το όνομά τους<sup>1</sup>, ενδιαφέρονται για την δημιουργία στο συλλογικό, μεταβλητό περιβάλλον, συνεχούς επαναπροσδιορισμού, όπως τα φυσικά και πολιτισμικά τοπία του Los Angeles. Αυτή η αρχή μεταφέρεται στις δεκαετίες του 1980 και 1990 κυρίως σε ιδιωτικές κατοικίες, ενώ σε μεταγενέστερα χρόνια περιλαμβάνει δημόσια έργα μεγαλύτερης κλίμακας.

Οι αρχιτέκτονες, εγείρουν προβληματισμούς σε σχέση με την απόδοση της νεωτερικότητας από τη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Η «μοντέρνα αρχιτεκτονική έχει καταφύγει στον σχεδιασμό κατασκευών που είναι κοινότυπες, επαναλαμβανόμενες και η επιμονή τους να αναζητούν νόημα στην εξωτερική αυθεντία, στερείται εντελώς συνοχής» (Mayne, 1994: 8). Η αφοσίωση σε ομοιογενή συστήματα, σε συγκεκριμένα πολιτισμικά, τοπικά, ιστορικά, καθολικά προηγούμενα και σε κοινωνικές και βιολογικές αλήθειες, όπως η «αλήθεια» του ανθρώπινου σώματος, θεωρείται προβληματική, καθώς διαιωνίζει τις κοινωνικές διαστρωμάτωσεις καταστέλλοντας το ιδιοσυγκρασιακό, το αντιφατικό – στοιχία αρχιτεκτονικής έμπνευσης για τους Morphosis. Το πεδίο δράσης της ομάδας, χαρακτηρίζεται από την ανατροπή της λογικής των αρχικών σχεδιαστικών προθέσεων, προκειμένου να αποφευχθεί η αναγωγή

1. Η λέξη morphosis, προέρχεται από την αρχαία ελληνική λέξη μορφόω (μορφή), που σημαίνει, «δίνω μορφή ή σχήμα σε κάτι» (Liddel & Scott, 2007: 837).

εξωτερικών συστημάτων σκέψης σε γενεσιουργό παραγωγική δύναμη του έργου<sup>1</sup>.

«Το μόνο που με ενδιαφέρει ως αρχιτέκτονα είναι ο τρόπος με τον οποίο παράγονται τα πράγματα, διότι αυτό είναι που κάνω [...] δεν βασίζεται σε μια εκ των προτέρων αντίληψη» (Mayne, 2005: παράδοση διάλεξης).

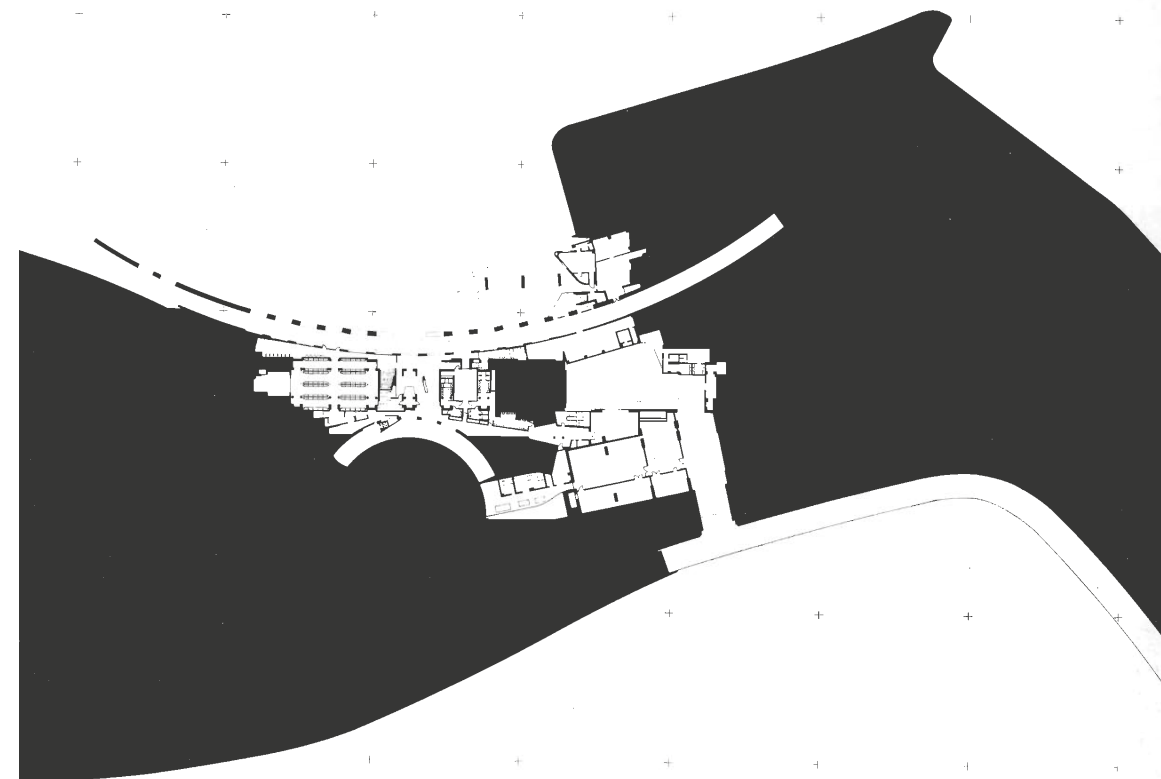
Επηρεασμένοι από την σύγχρονη ροή της πόλης, από την junk αρχιτεκτονική του Los Angeles, στα τέλη του 20ου αιώνα, και από τις όλο και ευρύτερες και πολυπλοκότερες διαδικασίες που διέπουν τις δυνατότητες του αστικού χώρου, στρέφονται προς μια *ενότητα της ανομοιογένειας* [*unity of disunity*], **προς μια λαβυρινθική διαδικασία σχεδιασμού, που αναγνωρίζει την δυναμική μεταξύ των συστημάτων**, διαθέτοντας μια πληθώρα προτάσεων – έναν πειραματισμό με τις αρχιτεκτονικές γλώσσες. Όπως δηλώνει ο Thom Mayne, σε συνέντευξή του:

**«Προτιμώ να εργάζομαι αποσπασματικά – αυτό μου επιτρέπει ένα είδος συνεχούς κίνησης μεταξύ των έργων», στην «πραγματικότητα οργανώνουμε το κτίριο μέσω της λογικής της τμηματοποίησης»** (Mayne, 2001: 24-26).

Οι αντίρροπες δυνάμεις και οι μη-ευκλείδιες γεωμετρίες, αποτελούν κύρια μορφολογικά μέσα, που εκφράζουν αυτή τη συνθετική λογική σε στενή συνάφεια με την αστική εμπειρία. Τα έργα των morphosis, προωθούν την ετερογένεια, την ποικιλομορφία, την ασυνέχεια, τον ατελή χαρακτήρα και τα θραύσματα τόσο του σώματος όσο και του χώρου, αποκαλύπτοντας ιδιοσυγκρασίες και διαφοροποιήσεις με πρόθεση να καταστήσουν το πολύπλοκο, συνεκτικό. Κατά συνέπεια, αμφισβητείται η προτεραιότητα της λειτουργίας και της ικανοποίησης των αναγκών, και αναζητείται μια ανοιχτή διαδικασία σχεδιασμού προερχόμενη από πλήθος αναφορών και πηγών, που επικοινωνεί μέσω πολλαπλών φωνών. Η αρχιτεκτονική, είναι ελεύθερη να διερευνήσει εντάσεις που προέρχονται από την τέχνη, τον κινηματογράφο, την επιστήμη, ώστε να υποστηρίξει αυτές τις πολύπλοκες σχέσεις. Καλλιεργείται, λοιπόν, μια ελευθερία κίνησης, νομαδικού και ρευστού τύπου, ή, *νεομορφώσεις* [*neoformations*] εκφραστικής δύναμης, που αμφισβητούν «όχι μόνο το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο ύφος, αλλά και τις βασικές δομές της οργάνωσής του» (Vidler, 1999: III.6).

1. Οι ίδιοι οι αρχιτέκτονες, χαρακτηρίζουν το έργο τους ως μια σειρά από ερευνητικά σχέδια [projects], για να τονίσουν την σημασία της διαδικασίας, σε σχέση με ένα τελικό δομημένο αποτέλεσμα-κτίριο.

Ο εναγκαλισμός του σπασμένου και του κατακερματισμένου, υποστηρίζεται από την εγκόλπωση βιομηχανικών υλικών και μορφών, μηχανισμών, που είναι εμφανείς και στις αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις των Morphosis. Η πολυεπίπεδη ποιότητα των αναπαραστάσεων ενισχύεται από την χρήση του υπολογιστή, με αποτέλεσμα σχέδια επιδεικτικής πολυπλοκότητας. Οι απεικονίσεις, συγκεντρώνουν πολλά συστήματα προβολής, (κάτοψη, τομή, αξονομετρικό και προοπτικό σχέδιο), στον ίδιο γραφικό, *πολυ-προβολικό* [*multi-projective*] χώρο, που αναδεικνύει τις μηχανικές συνδέσεις αυτών των συστημάτων. Αυτές οι τεχνικές, ενσωματώνονται και στη σύλληψη του κτιρίου, επιτρέποντας τον πειραματισμό με τμήματα του συνόλου του, που μπορούν να επηρεάσουν τον χαρακτήρα του και να ανταποκριθούν στην πολυπλοκότητα εργασιών μεγαλύτερης κλίμακας. Παράλληλα, οι δουλεμένες με πατίνα μακέτες, εκθέτουν τις αρχικές προθέσεις του κτιρίου και «μοιάζουν να συγχωνεύονται με τον ίδιο τον φλοιό της γης, να ανασκάνονται και να σπάνε, να διασπώνται και να ανοίγουν με σεισμική ακρίβεια, σαν να χαρτογραφούν τα ρήγματα ενός κάποτε θερμού και τώρα ψυχρού πολιτισμού» (Vidler, 1999: III.2).



LOWMAN LOWMAN



Το έργο των Morphosis, θεμελιώνεται σε μια μεθοδολογία, που στήνεται σε σχέδια και μακέτες, προκειμένου να ξεδιπλωθεί και να στρεβλωθεί, ώστε να προσαρμόσει τις αλληλεπιδράσεις των φυσικών φαινομένων: «η γη διαμορφώνεται σε σχέση με την αρχιτεκτονική» (Weinstein, 1994: 15). Ταυτόχρονα, προσεγγίζει την ετερογένεια που είναι εγγενής τόσο στη συνολική μας ύπαρξη, όσο και στην παγκόσμια κουλτούρα, με μια τάση διείσδυσης που αποκαλύπτει την παρουσία του αρχιτέκτονα στην πράξη της κατασκευής. Η εφαρμογή των υλικών, οι λεπτομέρειες, η σύνθεση των αρθρώσεων και η συναρμολόγηση των μηχανών διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο στη σύνθεση και στην ανάδυση νέων πραγματικοτήτων της εμπειρίας. Η εμφάνιση της μηχανής και των συστατικών της, είναι κομβική, καθώς αποκόπτεται από την λειτουργία της, και άρα από την παραδοσιακή της χρήση - «η εικόνα της μηχανής γίνεται σώμα: το σώμα ενός άλλου» (Wagner, 1989: 17).

Στις συνθέσεις των αρχιτεκτόνων, επιβεβαιώνεται η ημιτελής φύση των πραγμάτων, ο αποκομμένος τους χαρακτήρας, «σαν την αμήχανη στάση ενός σώματος που χορεύει [...] και παλεύει να διατηρήσει την ισορροπία του, αποτρέποντας παράλληλα την πτώση του» (Rand, 1989: 18). **Σύμφωνα με τον Thom Mayne, «η αρχιτεκτονική ξεκινά με την επιθυμία»** (Mayne, 2002: παράδοση διάλεξης), **λειτουργεί στις αισθήσεις και στην εμπειρία του σώματος.** Ο αρχιτεκτονικός χώρος, και το ανθρώπινο σώμα, εμπλέκονται σε έναν αστικό διάλογο τυχαίων συναντήσεων, διακοπών και κενών, αντιπαραθέσεων και συγκρούσεων, που εξερευνά μεταβαλλόμενες εντάσεις και δυνάμεις που δεν είναι απαραίτητα ορατές ή αντιληπτές από το νου.



## A.5.1. Spreebogen International Competition

Το 1993, οι Morphosis, θα συμμετάσχουν στον διεθνή διαγωνισμό για τον επανασχεδιασμό της νέας διοικητικής περιφέρειας του Βερολίνου, στην περιοχή Spreebogen<sup>i</sup>. Η περιοχή μελέτης, έχει απασχολήσει ιδιαίτερα στο παρελθόν, ως ένας συμβολικός χώρος που αντιπροσωπεύει το κράτος και την κοινωνία, και έχουν διεξαχθεί πολλοί διαγωνισμοί για την ανάπτυξή της<sup>ii</sup>.

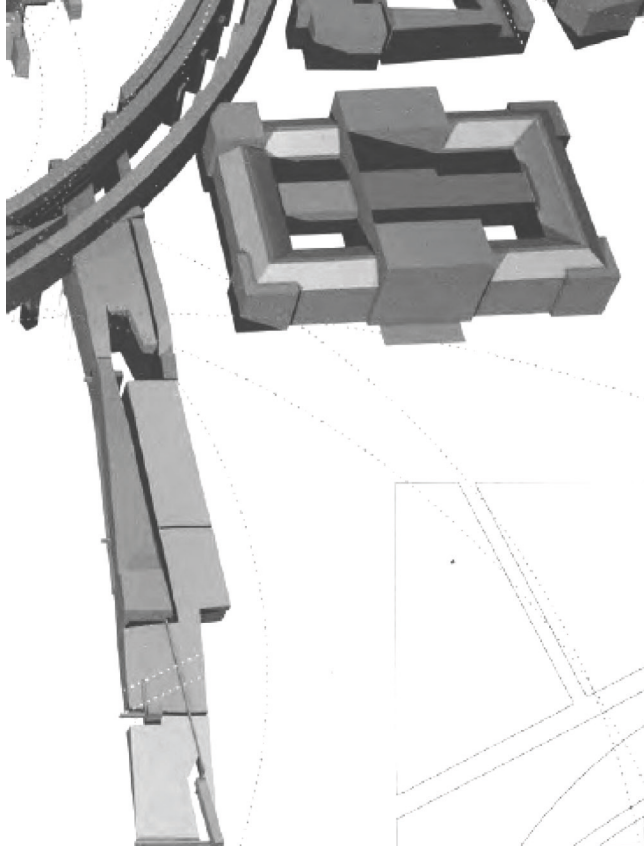
i. Με τον όρο Spreebogen, εννοείται η περιοχή που εκτείνεται νότια του ποταμού Spree, και περιλαμβάνει τα κτίρια του Κοινοβουλίου και την Ομοσπονδιακή Καγκελαρία.

ii. Η περιοχή, αποτελούσε αδόμητη έκταση, εκτός του Βερολίνου, με εστιατόρια και αίθουσες εκδηλώσεων, που συνυπήρχαν με κτίρια και χρήσεις του πρωσικού στρατού. Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, είχε αναδειχθεί σε κύρια κυβερνητική έδρα, είχε ολοκληρωθεί το κτίριο του Reichstag (1894) από τον Paul Wallot, και δύο μεγάλα έργα σχεδιασμού πριν από τον Α' Παγκόσμιο την είχαν επηρεάσει σημαντικά (ο διαγωνισμός για την νέα όπερα στην Königsplatz, και ο διαγωνισμός αστικού σχεδιασμού για το Βερολίνο). Αργότερα, επιπλέον δράσεις συντέλεσαν στην διαμόρφωση της: ο σχεδιασμός μιας κεντρικής λεωφόρου που θα κατέληγε σε πλατεία γύρω από την Königsplatz, από τον ηγέτη του Τρίτου Ράιχ, Albert Speer, η πρόταση του Karl Friedric Schinkel για μια αυστηρή ημικυκλική στροφή του ποταμού Spree στον άξονα βορρά-νότου, η κατασκευή του τείχους του Βερολίνου του 1961, που οδήγησε σε επιπλέον διαγωνισμούς. Οι μεταγενέστεροι διαγωνισμοί, αφορούν την επέκταση του Reichstag (1972), την δημιουργία αστικής συνοικίας στο Spreebogen (1985), και την συζήτηση για νέα κυβερνητική και κοινοβουλευτική περιοχή, που έδωσε έναυσμα για τον Διεθνή Διαγωνισμό Ιδεών για τον σχεδιασμό της περιοχής στο σύνολό της.

Ουσιαστικά, πρόκειται για μια περιοχή βαρύνουσας και μνημειακής σημασίας, που περιλαμβάνει νοτιοανατολικά το κτίριο του Reichstag, δηλαδή την έδρα της γερμανικής Bundestag, δυτικά την Οικία των πολιτισμών του κόσμου και κεντρικά, την ιστορική πλατεία του Tiergarten, *Platz der Republik*, ενώ βόρεια βρέχεται από τον ποταμό Spree. Η πρόταση των Morphosis, εκκινεί από την τοπογραφική χάραξη του ποταμού Spree, και συνομιλεί με τις τοποθεσίες του Reichstag, του Humbolthafen<sup>i</sup> και της πλατείας Platz der Republik, επιχειρώντας μια σύνδεση με την περιοχή Mitte στα βόρεια.

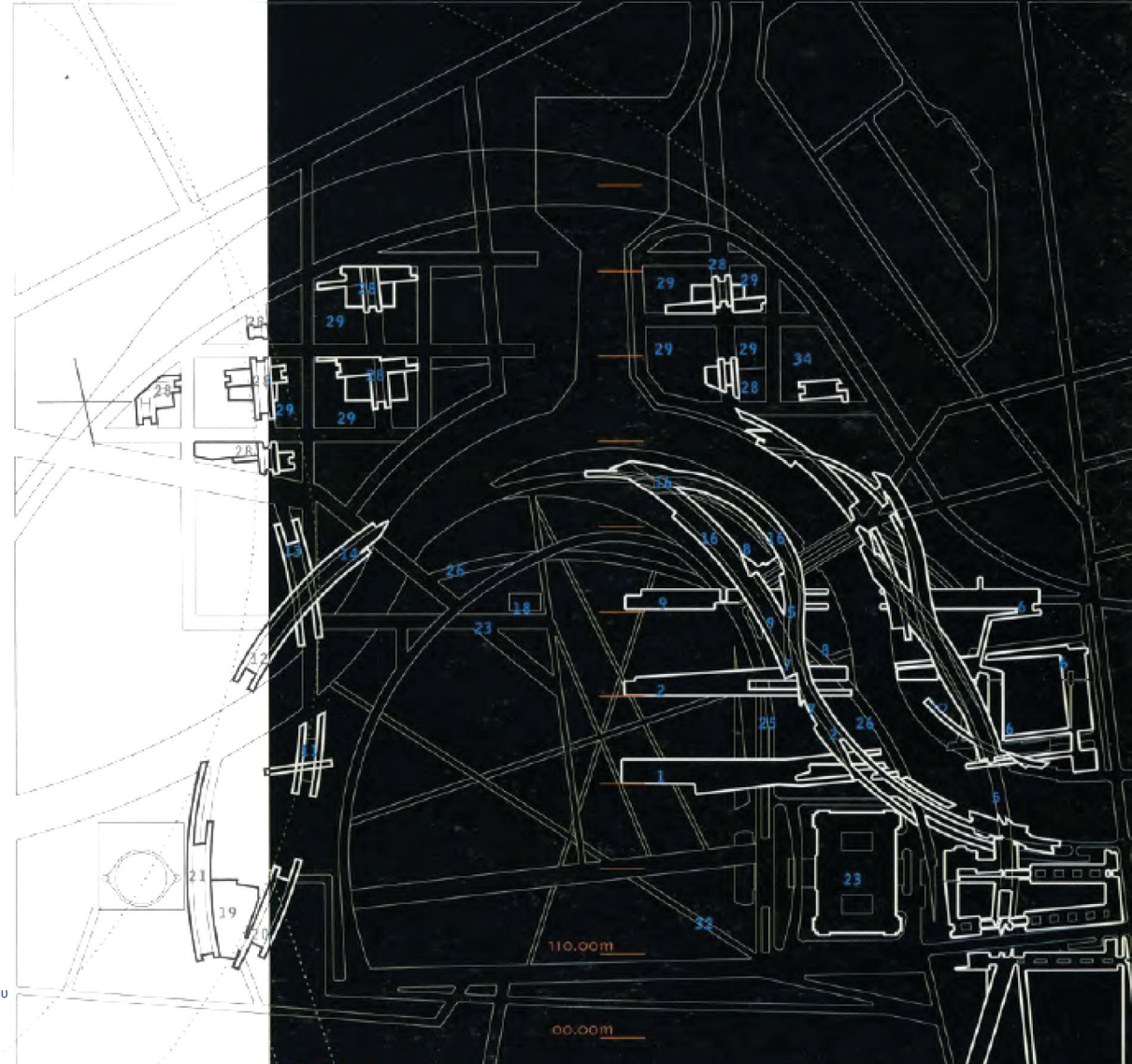


i. Η ονομασία Humbolthafen, αναφέρεται στην λεκάνη νερού και στο ομώνυμο λιμάνι που δημιουργήθηκε από τον Peter Joseph Lenné, το 1850.



- 1. κεντρική αίθουσα
- 2. συμβαλλόμενα μέρη
- 3. μέλη
- 4. επιτροπές
- 5. διοίκηση
- 6. αρχεία
- 7. μέλη του υπουργικού συμβουλίου
- 8. έκθεση
- 9. διπλωμάτες
- 10. επέκταση
- 11. διαχείριση κτιρίου
- 12. διοίκηση
- 13. εξοπλισμός
- 14. υπηρεσιακές κατοικίες
- 15. ασφάλεια
- 16. κυβερνητική συνεντευξη τύπου
- 17. λέσχη ειδήσεων
- 18. γερμανική κυβερνητική κοινωνία
- 19. κεντρική αίθουσα
- 20. επιτροπές
- 21. γραφεία
- 22. αυλές
- 23. εξωτερική στάθμευση
- 24. υπόγεια στάθμευση
- 25. τούνελ
- 26. υπερυψωμένος πεζόδρομος
- 27. αυλή
- 28. μελλοντική ανάπτυξη διαμερισμάτων
- 29. μελλοντική εμπορική ανάπτυξη
- 30. προσάρτηση σκαφών
- 31. μετρό [metro]
- 32. μετρό [subway]
- 33. προσεδάφιση/προσγείωση ελικοπτήρου
- 34. κεντρική αίθουσα ενέργειας

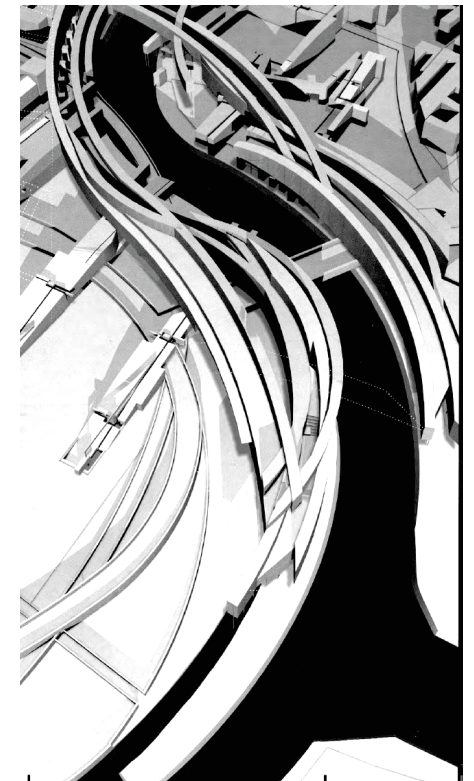
- PLAN** 1. Main Hall 2. Parties 3. Members 4. Committees 5. Administration 6. Archives 7. Cabinet Members 8. Exhibition 9. Diplomats 10. Expansion 11. Building Management 12. Administration 13. Equipment 14. Official Apartments 15. Security 16. Government News Conference 17. News Club 18. German Government Society 19. Main Hall 20. Committees 21. Offices 22. Courtyards 23. Exterior Parking 24. Underground Parking 25. Tunnel 26. Raised Pedestrian Walkway 27. Courtyard 28. Future Apartment Development 29. Future Commercial Development 30. Boat Landing 31. Metro 32. Subway 33. Helicopter Landing 34. Central Energy Room

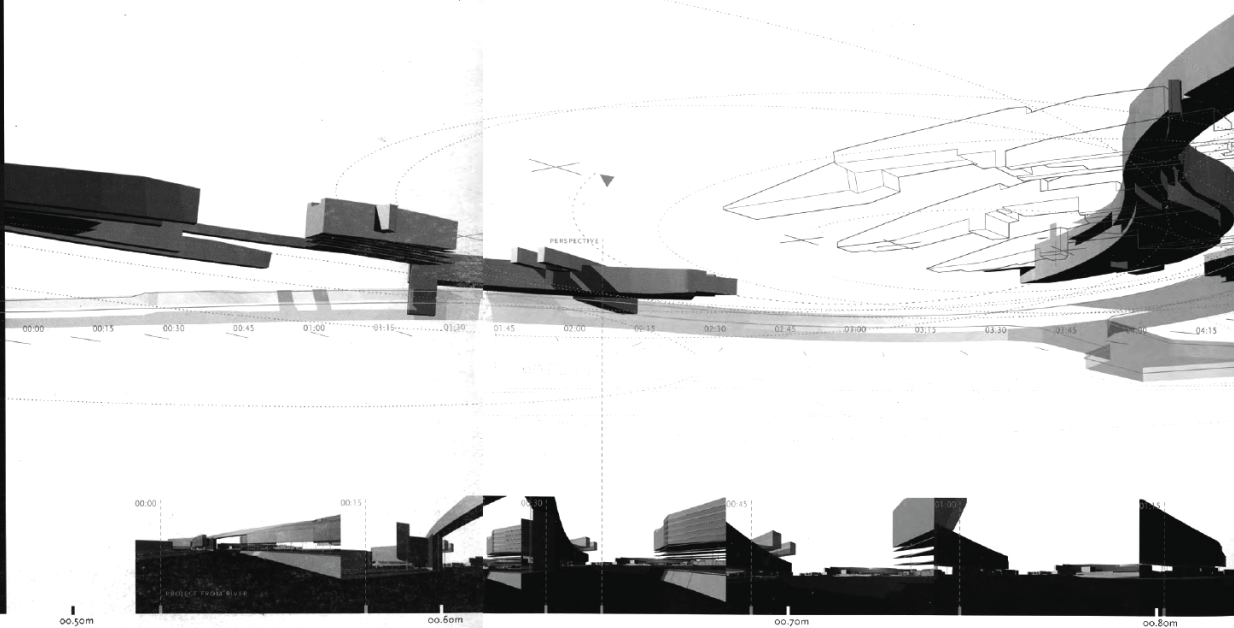


Η αρχική ιδέα του σχεδιασμού, προέρχεται από μια τάση αμφισβήτησης του ενοποιητικού ρόλου του κράτους και της κυβέρνησης, από μια κριτική των παραδοσιακών μεθόδων μετάφρασης της θεσμικής σφαίρας και από μια τάση **αποκέντρωσης** των κυβερνητικών και θεσμικών τομέων του έργου. Οι αρχιτέκτονες, θεωρούν πως οι κληροδοτημένοι μηχανισμοί για την οργάνωση μεγάλων αστικών χώρων, έχει εξελιχθεί ελάχιστα από την ρωμαϊκή αρχιτεκτονική του κανάβου, με αποτέλεσμα την χρήση συμβολικών, αυστηρών και συμμετρικών γεωμετριών που δημιουργούν το οπτικό ισοδύναμο μιας εθνικής ταυτότητας, τονίζοντας την ηθική εξουσία του κράτους. «Τα κτίρια για την κυβέρνηση συνήθως αποδέχονται την κανονιστική άποψη της συμβολικής κεντρικότητας της κυβέρνησης και των θεσμών της. Γίνονται απομονωμένα κτίρια, σχεδιασμένα και κατασκευασμένα ως απομονωμένα οικοδομήματα» (Mayne, 1999: II.2). Ωστόσο, λόγω της υβριδικής δομής των σύγχρονων πόλεων, οι Morphosis, αντιτίθενται στην ιδέα μιας κανονιστικής επιφάνειας, ενός συμβολικού κέντρου, που αρθρώνεται (;) στον ιστό της πόλης αντικατοπτρίζοντας μια ιεραρχία πολιτικών αποφάσεων. **Η στρατηγική τους, αποσκοπεί στην επανατοποθέτηση της ιδέας της κυβέρνησης σε μια ενεργή κοινωνία, ως μια ύφανση επιρρών κόντρα στην στατική προσέγγιση σχεδιασμού μνημειακών, δημόσιων αστικών χώρων.**

Η πόλη, αντιμετωπίζεται ως σύστημα σε διαρκή αλλαγή, που επιτρέπει την εξέλιξη της πολυπλοκότητας. Το κέντρο, σπάει και αποσυντίθεται, και τα θραύσματά του επανανοηματοδοτούνται, για να εξυπηρετήσουν τις λειτουργίες του συγκροτήματος. Υπάρχει, λοιπόν, μια έκδηλη αναφορά, στο κατεδαφισμένο τείχος του Βερολίνου, και στα κομμάτια του που έχουν διασκορπιστεί στον ιστό της πόλης. Η αποσπασματική πρόταση των αρχιτεκτόνων, αντικαθιστά το κέντρο της κυβέρνησης με μια σειρά από τόξα, γραμμές, ή όπως αποκαλούν οι ίδιοι «κορδέλες», με κέντρο τα βασικά κτίρια της περιοχής, που εντάσσονται και ταυτόχρονα επεκτείνουν (σ) τον αστικό ιστό. Οι «κορδέλες» και τα οικοδομικά στοιχεία τοποθετούνται περιφερειακά, παράγοντας μια εικόνα «ελικοειδούς ροής» (Mayne 1999: II.2), ένα εντασιακό πεδίο, που παίρνει τη θέση του κυβερνητικού κέντρου. Οι γραμμές που διατρέχουν την περιοχή, αντιπροσωπεύουν την αλληλεπίδραση της πόλης με την κυβέρνηση, εκφράζοντας την ελπίδα ότι «η κυβέρνηση είναι πλέον διασκορπισμένη και ενσωματωμένη στον αστικό ιστό [...] είναι ρευστή, ανοιχτή, μεταμορφώσιμη και συμβολίζει την ποικιλόμορφη κουλτούρα που αντιπροσωπεύει» (Morphosis στο Vidler, 1999: III.10). Το έργο συντίθεται, λοιπόν, από αυτές τις γραμμές ροής και από έναν γραμμικό χώρο, μιας σειράς περιπτερών που ενσωματώνουν τα υπουργεία και τις κεντρικές αίθουσες της κυβέρνησης, που συνυφαίνονται με τα στοιχεία της πόλης. Ενώ ορισμένα τμήματα εντάσσονται στο ορθογώνιο σύστημα, άλλα εντάσσονται στο σύστημα των τόξων, προκειμένου να δημιουργηθεί μια δυναμική και συνεκτική σύνθεση, συνεχούς ενέργειας και ροής.

Τα τόξα, εξυπηρετούν επίσης, και τη δημιουργία μιας πλέξης μεταξύ του τοπίου και της πόλης, του τοπίου και της κυβέρνησης – το τοπίο γίνεται η ενδιάμεση περιοχή συνάντησης. Όπως οι «κτιριακοί τοίχοι» στήνονται κατά μήκος της καμπύλης του ποταμού Spree, έτσι και οι «τοπιακοί τοίχοι», αποτελούμενοι από εδαφικές χαράξεις, εισάγονται στο κεντρικό πάρκο και γίνονται μέρος του κοινωνικού, πολιτισμικού και ψυχαγωγικού αστικού ιστού και του γεωλογικού αναγλύφου. Δεν υφίσταται μια μοναδική κτιριακή οντότητα, αλλά μια κατάρρευση των ορίων της καθιερωμένης αντίληψης του κτιρίου και του τοπίου, του ανθρωπογενούς και του εδαφικού ή *αυτού που είναι βγαλμένο από τη γη* [found earth]. Η σχέση δομημένου-αδόμητου [figure ground] αποκτά μια εναλλακτική διάσταση, στην οποία διαταράσσεται η τάξη της κτιριακής δυναμικής και της εδαφικής στατικότητας – το έδαφος ενεργοποιείται. Αυτό το ενεργειακό πεδίο, παρομοιάζεται από τους αρχιτέκτονες, με το σώμα ενός χορευτή μπαλέτου, που σταδιακά σταματά να συνειδητοποιεί τα όρια



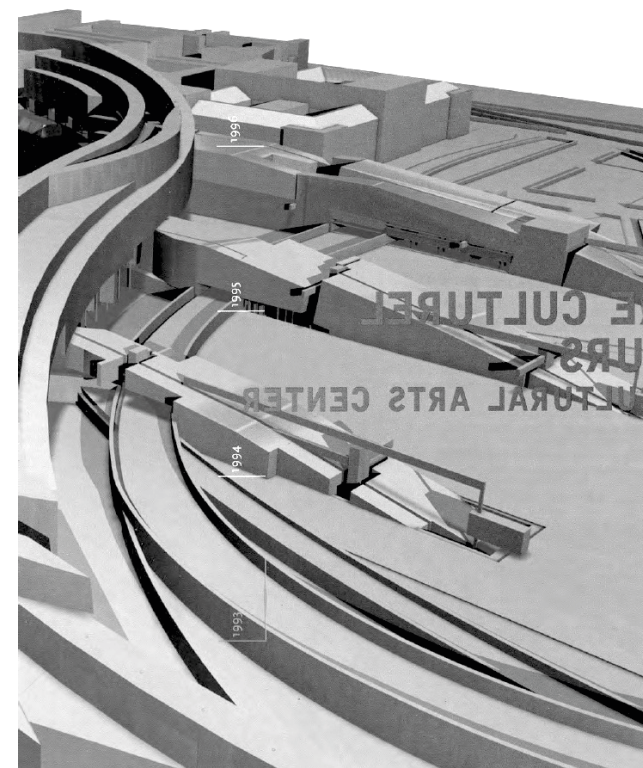


του βάρους και της ισορροπίας, τις ακραίες καταστάσεις του. Όπως γράφουν η κεντρική περιοχή χορογραφείται προκειμένου να προσεγγίζει την δυναμική αυτής της ακραίας κατάστασης.

**Το έργο, βασίζεται σε μια ευρεία έννοια του ορίου, που μπορεί να αναφέρεται σε σωματικά, σε εδαφικά ή και σε υγρά στοιχεία.** Ο ποταμός Spree, λειτουργεί ως ένα πορώδες όριο, που συγχρόνως συνδέει και απομονώνει, ταλαντευόμενο ανάμεσα σε ανατολή-δύση, παρελθόν-παρόν. Η συνέχεια των τόξων στην απέναντι όχθη του Spree και η χρήση μιας σειράς από πεζογέφυρες, συμβάλλουν στην δημιουργία μιας συνδετικής διάταξης, αλλά και στην ελεύθερη και διαφοροποιημένη ροή του ποταμού ενδιάμεσα<sup>1</sup>.

1. Ο ποταμός, βρίσκεται στο επίκεντρο των υβριδικών πλεγμάτων των Morphosis, προκαλώντας αναφορές στο βάθος και στις χθόνιες δυνάμεις. «Το ποτάμι είναι μια χθόνια πηγή με τις δικές του ζωγόνες ιδιότητες. Είναι σαν μια αρχέγονη πηγή που αναδύεται από τη γη. Είναι ανεξέλεγκτο, ακαταμάχητο, γεμάτο με επικίνδυνες λιβιδινικές παρορμήσεις. [...] Το κράτος προσπαθεί να ελέγξει αυτές τις παρορμήσεις και να υποτάξει αυτές τις χθόνιες δυνάμεις μέσω των εκπολιτιστικών του διαδικασιών». (Mayne, 1999: II.5).

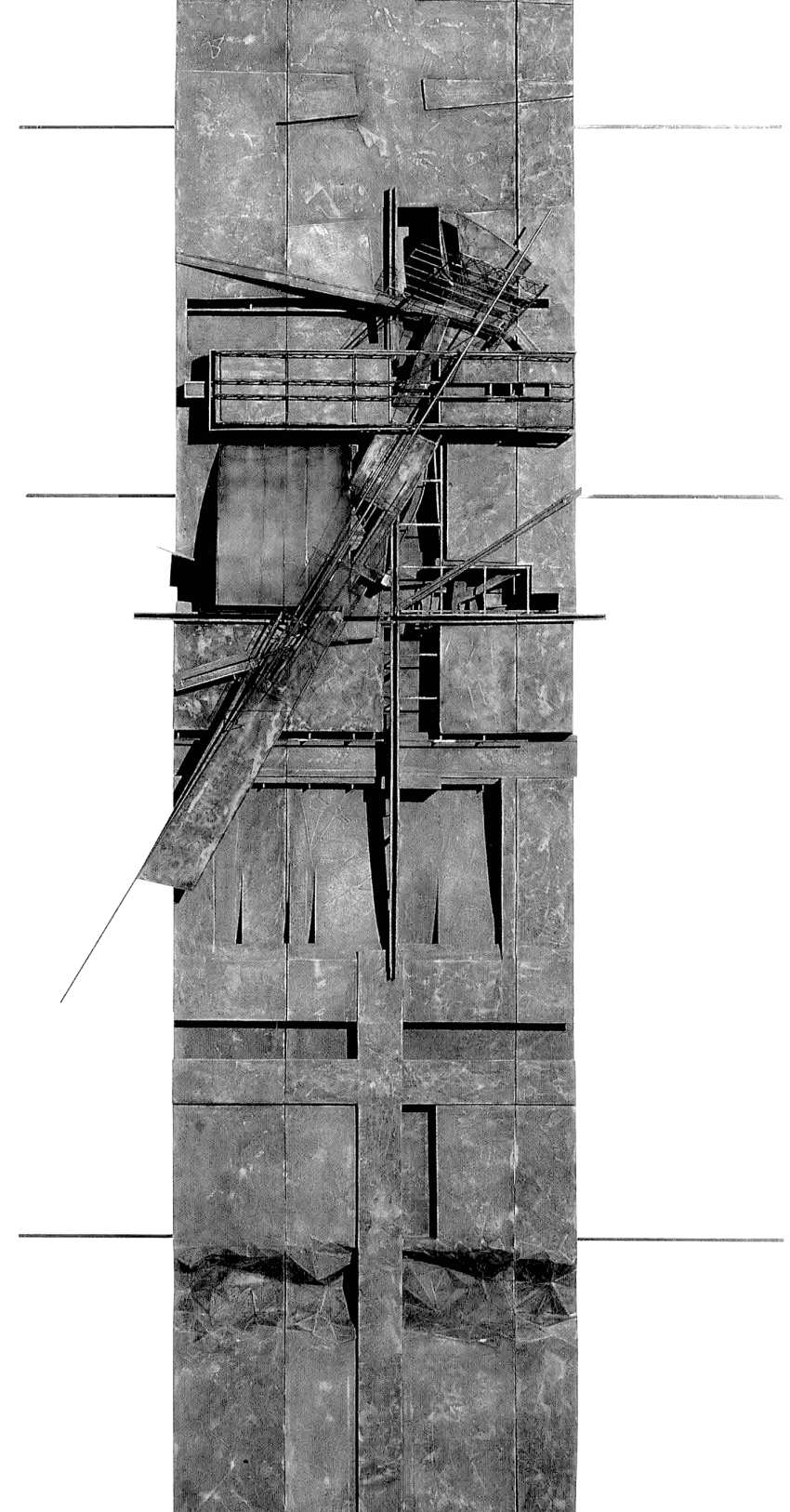
Οι Morphosis, προτείνουν μια άποψη για τις δομές και τις αρχές της κυβέρνησης, που θέτουν σε προβληματισμό, την απομόνωση, την αυτονομία, και την μνημειακότητά της. **Πρόκειται για ένα παράδειγμα εναλλακτικής αρχιτεκτονικής που ενδιαφέρεται για την ασάφεια των ορίων, αναδεικνύοντας την πόλη, το σώμα και το έδαφος σε πολύπλοκους οργανισμούς, με διαπερατά όρια που μπορούν να συγχέονται μεταξύ τους.** Με αυτό τον τρόπο, η πρόταση εκφράζει δυνατότητες για την αναγνώριση δυναμικών πεδίων και την σύνθεση ρευστών συστημάτων.

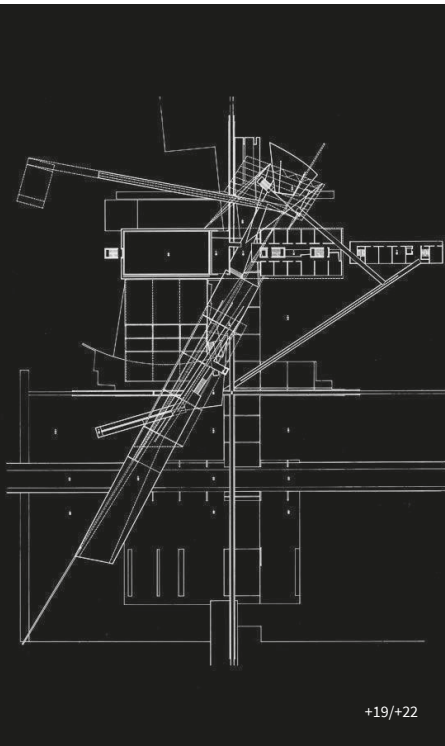


## A.5.2. Artspark Performing Arts Pavilion

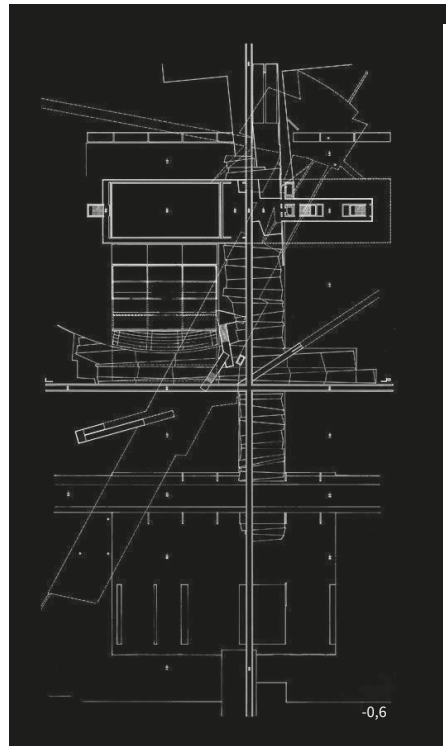
Το 1989, οι αρχιτέκτονες, θα πάρουν μέρος σε διαγωνισμό για το σχεδιασμό ενός καλλιτεχνικού πάρκου και ενός περιπτερού παραστασιακών τεχνών στην κοιλάδα του San Fernando, στο Los Angeles. Η πρότασή τους επηρεάζεται από την αβεβαιότητα, τις ασυνέχειες, τις ιδιαιτερότητες του Los Angeles, και από την πολλαπλή αλληλεπίδραση αυτών των δυνάμεων. Ταυτόχρονα, έρχεται αντιμέτωπη με την πρόκληση της ένταξης ενός πυκνού συμπλέγματος πολιτιστικών εγκαταστάσεων σε μια περιφερειακή, προαστιακή περιοχή, εκτός του κεντρικού αστικού πυρήνα.

Το πρόγραμμα του διαγωνισμού, απαιτεί την δημιουργία δύο θεάτρων, (χωρητικότητας 1800 και 500 θέσεων), ενός φουαγιέ εισόδου, γραφείων διοίκησης και κατοικίας για επισκέπτες καλλιτέχνες, σε ένα πάρκο διακοσίων στρεμμάτων. Οι Morphosis, επικεντρώνονται στην αντιμετώπιση των απαιτούμενων εγκαταστάσεων, ως τοπικά γλυπτά που περιγράφουν τις αμοιβαίες αλληλεπιδράσεις ανάμεσα σε φυσική και πολιτιστική οικολογία, θολώνοντας τα όρια αρχιτεκτονικής και τοπίου. Στο έργο, αμφισβητούν τον κοινότυπο τρόπο σύλληψης των κτιρίων που εντάσσουν τις τέχνες, και παρουσιάζουν μια υπόγεια λύση για την επίτευξη συνάφειας με το περιβάλλον. Όπως η υποσυνείδητη επιρροή της τέχνης συμβαίνει σε έναν εσωτερικό χώρο, σε ένα βαθύτερο επίπεδο, έτσι και η στέγασή της διατυπώνεται μέσα από κινούμενα κομμάτια-γλυπτά που αναδύονται από την γη.

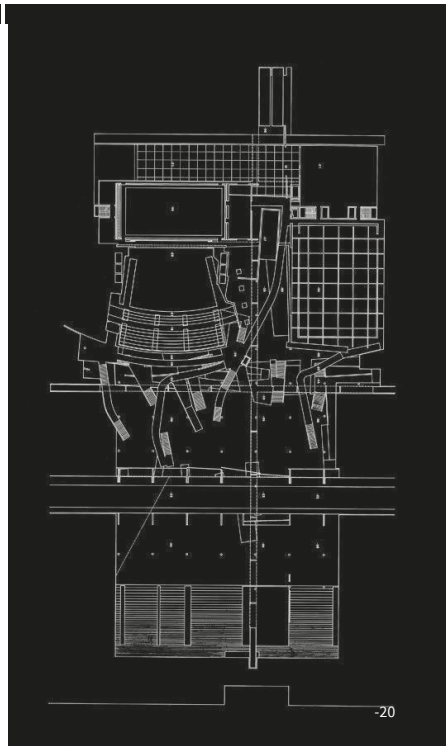




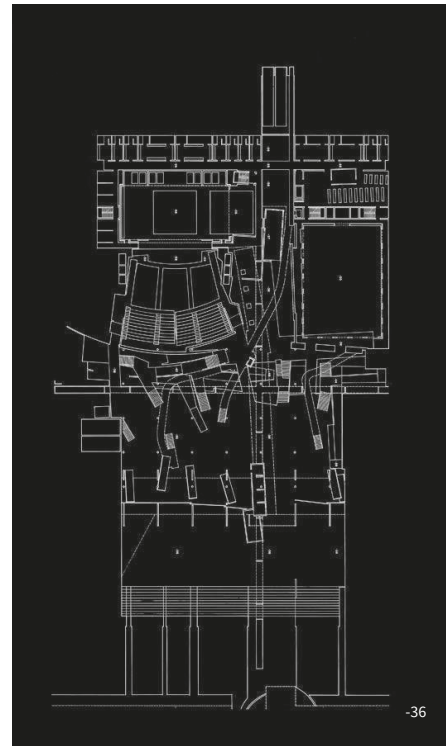
+19/+22



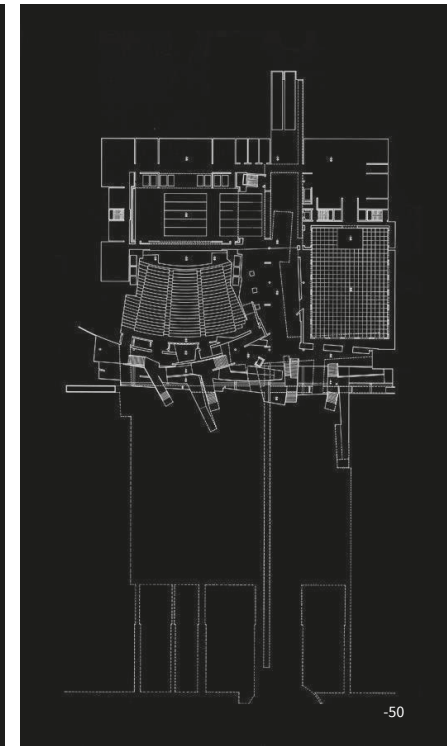
-0,6



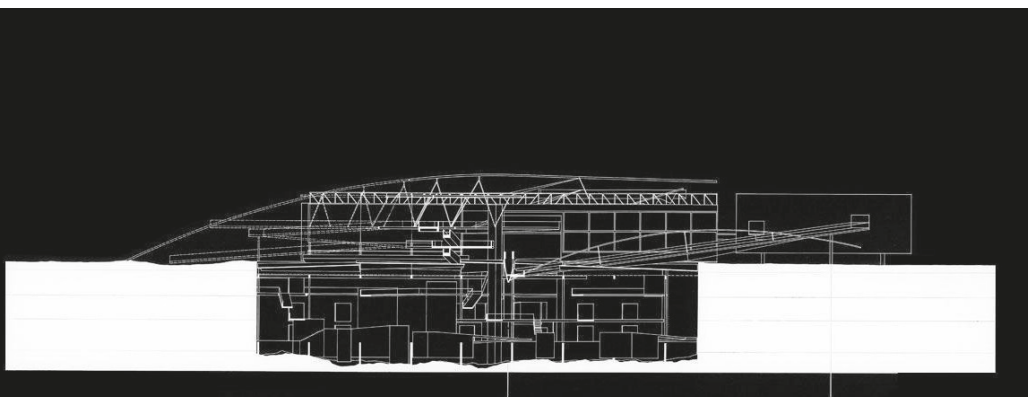
-20



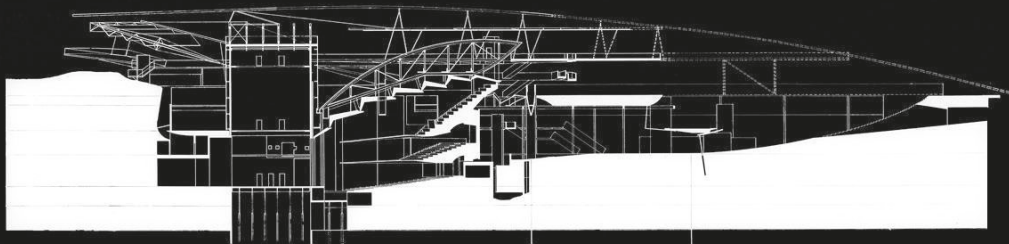
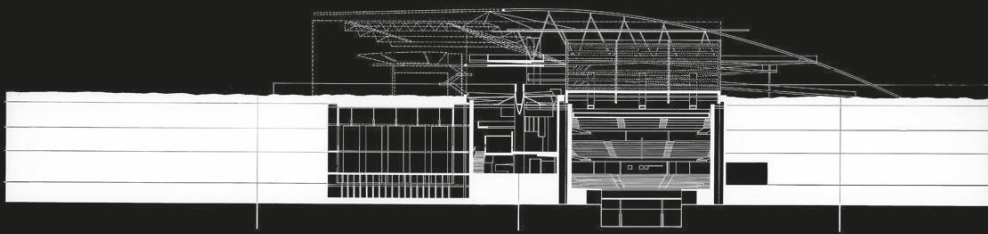
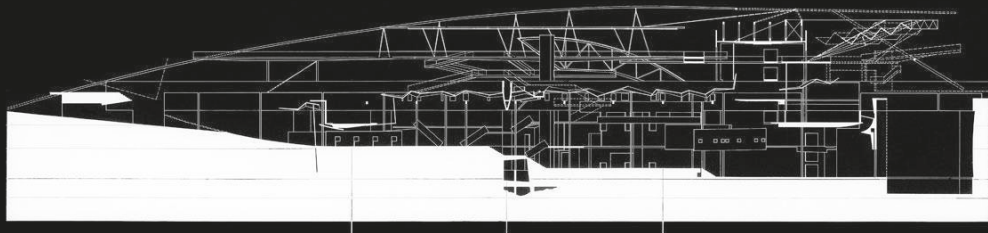
-36



-50



«Δεν καταλαβαίνω πλήρως την ανησυχία μου για το σκάψιμο. Ίσως έχει να κάνει με τον θάνατο. Η ανασκαφή [digging] εξαλείφει το πρόβλημα της εικόνας. Έχει γίνει μια χρήσιμη στρατηγική στη δουλειά μας, επιτρέποντάς μας να ακολουθήσουμε μια πολύ πιο σκληρή, πολύ πιο ριζοσπαστική προσέγγιση» (Mayne, 2001: 17).



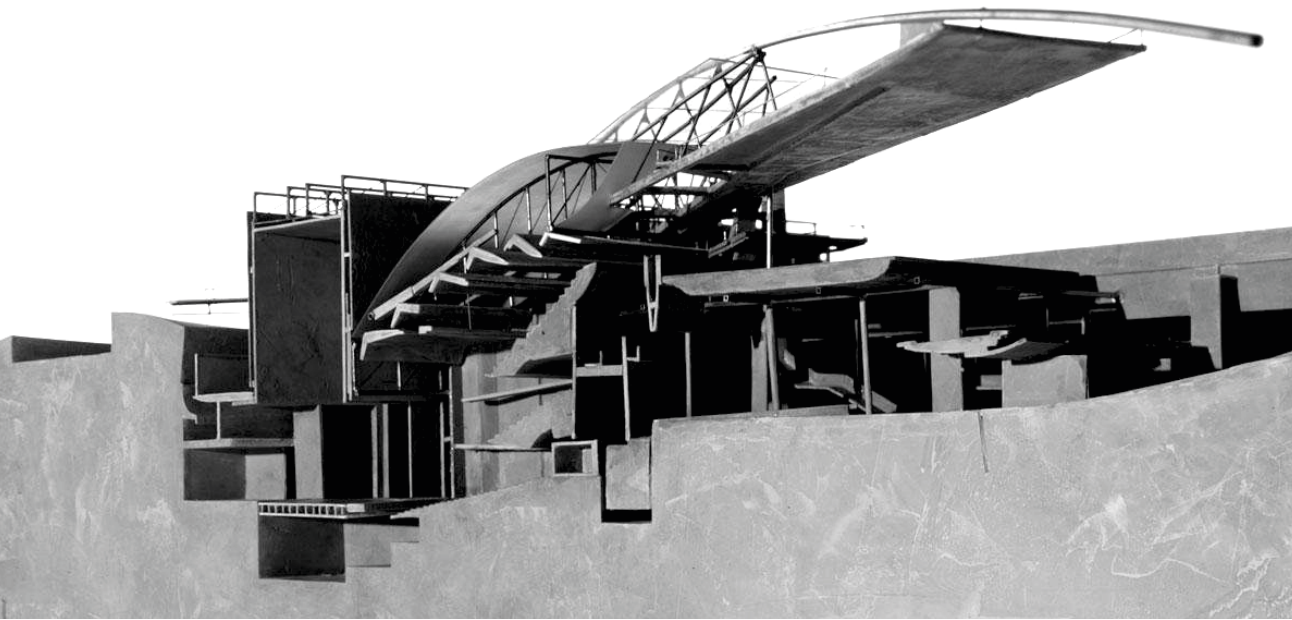
Το φουαγέ που σχεδιάζουν, εξυπηρετεί το θεατρικό συγκρότημα, συνδέοντας το θέατρο των 1800 θέσεων με αυτό των 500. Η πρόσβαση στο φουαγέ, γίνεται μέσω ενός υπαίθριου, ημιβυθισμένου χώρου, που λειτουργεί ως μεταβατική κλίμακα πριν από την είσοδο στο φουαγέ. Ως μέρος της γης, επεκτείνεται στα παρασκήνια και στους υποστηρικτικούς χώρους των θεάτρων. Η κίνηση είναι περιμετρική και κατακόρυφη, παρέχοντας πρόσβαση στις εσωτερικές θεατρικές λειτουργίες, ενώ ο όγκος του φουαγέ (ο αποκαλούμενος πύργος) και η οροφή του μεγάλου θεάτρου, προεξέχουν από το έδαφος για να γίνουν στοιχεία της επιφάνειάς του, γλυπτικά αντικείμενα του πάρκου.

Τα θεατρικά συγκροτήματα, διαμορφώνουν τον υπόγειο χώρο, ως ένα σύμπλεγμα στερεών και κενών, επιτρέποντας την πορεία της κίνησης στα εσωτερικά τους όργανα, και στις ενδοεκτικές λειτουργίες τους.

«Για λόγους υγείας, είναι απαραίτητο τα ζωτικά όργανα (τα σπλάχνα) να κρύβονται και να προστατεύονται, ενώ τα κιναισθητικά όργανα πρέπει να τοποθετούνται στην επιφάνεια του σώματος και να συμπεριλαμβάνονται στα ορατά αντικείμενα. Συνεπώς είναι σπάνιο τα εντόσθια του σώματος να εκτίθενται σε κοινή θέα» (Teyssot, 1994: 11).

Στην συγκεκριμένη πρόταση, οι χώροι εισχωρούν στο έδαφος, με τα εντόσθιά τους να είναι ορατά και κοινόχρηστα, όπως και οι κατασκευαστικοί μηχανισμοί τους, που συνήθως αποκρύπτονται. Μια σειρά από πορείες διευρύνει τα όρια τους προς την γήινη επιφάνεια, προσδίδοντας ένα νέο νόημα στην έννοια της οικοδόμησης του εδάφους και προτείνοντας μελλοντικές δυνατότητες για την ευρύτερη αξιοποίηση της πανεπιστημιούπολης.

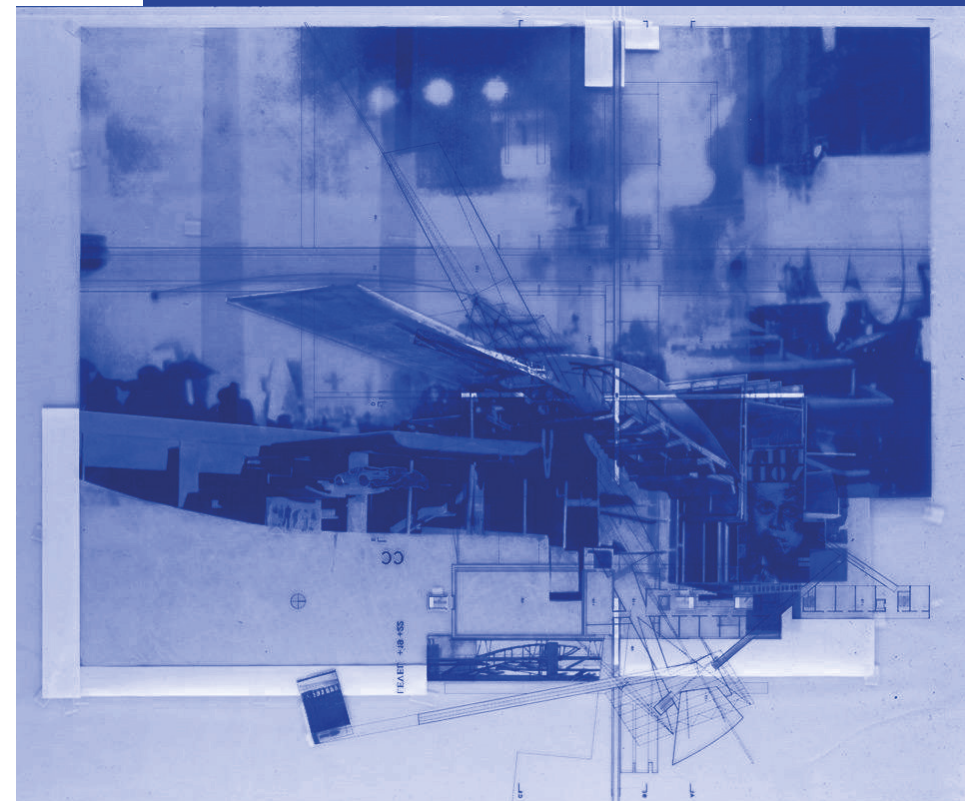
Η προσέγγιση της σύνθεσης πάνω από το έδαφος, χαρακτηρίζεται από την ορθογώνια διάταξη του κτιριακού συγκροτήματος, που προκύπτει από αναφορές των γύρω προαστίων. Ένας κάναβος επεκτείνεται στο πάρκο, οργανώνοντας την διάταξή του σε σχέση με την διέλευση των πεζών, των οχημάτων και την στάθμευση. Ο πεζόδρομος συνδέεται με το πάρκο μέσω αναβαθμών, και διαμεσολαβείται από την ύπαρξη δημόσιου χώρου.



Το κολλάζ είναι χαρακτηριστικό της πολυ-προβολικής τεχνικής των Morphosis. Η μετατόπιση του εδάφους, η ταχεία εναλλαγή σκιάς και φωτός, η εναλλασσόμενη συχνότητά τους, δηλώνουν μια διαφορετική στάση ως προς τα κατασκευαστικά και γεωμετρικά επίπεδα και μια αστάθεια ως προς την χρονική και υλική ανάγνωση του έργου. Οι υποεκτεθειμένες όψεις του σχεδίου δεν επιτρέπουν την ανάδειξη ενός συγκεκριμένου ίχνους υλικού. Αυτό που φανερώνεται είναι το επεξεργασμένο αποτέλεσμα διαφορετικών ποιότητων φωτός, που μπορεί να υποδηλώνουν την σκούρα απόχρωση κομμένων στοιχείων ή χώρων ανάμεσα σε δομημένα στοιχεία, ή την φωτεινή απόχρωση που μπορεί να αποτελεί το ίχνος μιας γεωμετρικής σχέσης. Αυτή η αρχιτεκτονική των ποιότητων, λειτουργεί ως αντίβαρο στις αντικειμενοποιήσεις της γεωμετρίας.

Αξιοσημείωτη είναι και η επέμβαση των αρχιτεκτόνων Coop Himmelb(l)au, που συνεργάστηκαν με τους Morphosis για την σύνθεση μιας διαγώνιας, υπέργειας διαδρομής, «που δημιουργεί έναν διάλογο μεταξύ εδάφους και ουρανού» (Mayne, 1994: 109). Το λαξευμένο, υποβαθμισμένο συγκρότημα, «εξισορροπείται» από το υπερυψωμένο πέρασμα, που περιλαμβάνει ένα φουαγιέ και ένα αίθριο δημόσιων εκδηλώσεων. «Οι Morphosis σκάβουν στο έδαφος σαν να θέλουν να υπονοήσουν ότι αν δεν υπάρχει όριο στο ύψος, δεν υπάρχει όριο ούτε στο βάθος» (Vidler, 1999: III.12). Η θέα από την κατασκευή, αποκαλύπτει την αλληλοδιαμόρφωση, και την συγχρονισμένη σύνδεση και αποσύνδεση, ανάμεσα στα στοιχεία οργάνωσης του πάρκου και σε αυτά της περιφέρειας.

Η αρχιτεκτονική των Morphosis, θεωρείται μια σταθερά αναδυόμενη πραγματικότητα, που συνθέτει πολύπλοκους χώρους αφηρημένης γεωμετρίας. Το έργο τους, αποτελεί ένα παράδειγμα «υβριδικής» χωρικότητας που προωθεί νέους τρόπους κατοίκησης του εαυτού, του σώματος και της γης, αντί για μια συγκεκριμένη και δομημένη χωρική αρχή. Η συγχώνευση του σώματος και του κτιρίου με το έδαφος, υποδεικνύει μια εναλλακτική προσέγγιση στις κανονιστικές και μαζικές πρακτικές σχεδιασμού, βασισμένη στην ενσωμάτωση τεχνητού και φυσικού, ψηφιακού και αναλογικού, σχεδιασμένου και κατασκευασμένου. Πρόκειται για μια συνθετική σκέψη που θέτει περισσότερους προβληματισμούς από ότι λύσεις, απαιτώντας την εύρεση νέων τρόπων διαβίωσης.







## Συμπεράσματα ενότητας

Η πρώτη ενότητα, χαρτογραφεί μια πορεία σκέψης συνυφασμένη με την σωματικότητα και την υλική εγγραφή του νοήματος στον χώρο, που απαιτεί την διάνοιξη των συμπαγών ορίων τους. Ήδη από την αναγεννησιακή περίοδο, η τμήση του υλικού αντικειμένου, αναδιατάσσει τα σωματικά και χωρικά στρώματα παρέχοντας μια παράδοση για την εποχή αντίληψη για τα όριά τους ως όλον. Η δερματική εγχάραξη, υποσκάπτει την ακεραιότητα του σώματος, αποκαλύπτοντας το μέγιστο σημείο διαχωρισμού του: το σημείο που διανοίγεται στον κόσμο ώστε να περιλαμβάνει και να περιλαμβάνεται σε ριζικά ετερόκλητα τμήματα ή το σημείο της κυριολεκτικής απόσπασης όπου σώμα και χώρος δεσμεύονται σε ένα αρχετυπικό νοηματικό μοντέλο.

Οι σωματικές και χωρικές αλληλοτομίες, αμφισβητούν τα ιδεολογικά και στέρεα δεδομένα, είναι συμφυείς με το υλικό υπόστρωμα του οριζόντιου εδάφους και του βάθους του. Υπό αυτή τη σκοπιά, επαναθεωρείται η ανατομική δομή και η χωρική κεντρικότητα, προς όφελος ενός υβριδικού, αν-οργανικού σώματος, που σχετίζεται με την αρχιτεκτονική μέσω δυναμικών και πειραματικών προσεγγίσεων. Το σώμα, όντας σε μια διαρκή ανακατάταξη της ανατομίας του και των ορίων του, ενεργοποιεί νέους τρόπους σύζευξης με την ύλη, τον χώρο και το έδαφος.



**B.**  
**Από τη**  
**σωματικότητα**  
**στην**  
**εδαφικότητα:**  
**εξάρσεις**  
**εδαφικών**  
**ορίων**

Η δεύτερη ενότητα, αποπειράται να εκθέσει μια μετατόπιση του αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος από την σωματική ανοιχτότητα, στη διάνοιξη των εδαφικών ορίων, επιχειρώντας συρραφές ανάμεσα σε ετερογενείς υλικότητες.

Τοπίο, έδαφος και γη, μελετώνται πέρα από την παραδοσιακά τεκτονική και αδρανή εννόμησή τους, όχι ως νοσταλγικά εδαφικά ερείσματα του νοήματος, αλλά ως πολύπλοκα πλέγματα νέων σχέσεων για την αίσθηση και το νόημα.

«Η σημειωτική αστάθεια της εποχής και οι αποσπασματικές διαμεσολαβήσεις στην αντίληψη δεν αφήνουν περιθώρια νοσταλγικών ανακλήσεων και την αναζήτηση αυθεντικών θεμελίων» (Χατζησάββα, 2009: 179-193).

Η αρχιτεκτονική, επηρεασμένη από σύγχρονες θεωρήσεις πραγματοποιεί μια στροφή από την οπτική εμπειρία του τοπίου, στην υλική διάσταση του εδάφους και στα πολλαπλά στρώματα που φανερώνονται μέσω της διάνοιξής του. Έδαφος, σώμα και όριο, αναδεικνύονται σε δυναμικές παραμέτρους που μεταμορφώνουν τη γη.

Με όχημα την έννοια της *απεδαφικοποίησης* [*déterritorialisation*] των Gilles Deleuze & Félix Guattari, αλλά και το έργο των διανοητών Manuel DeLanda και Reza Negarestani, εξερευνώνται τρόποι με τους οποίους η σχεδιαστική διαδικασία επεξεργάζεται την έννοια του ορίου, προκειμένου να κινήσει υλιστικούς, δυναμικούς και οικολογικούς χειρισμούς των εδαφών. Μια εξερεύνηση, που συναντάται αρχιτεκτονικά με το έργο των Νέλλα Γκόλαντα και Ασπασία Κουζούπη, καθώς και του Χρήστου Παπούλια.

## B.1. (Νεο)Υλικές διαδικασίες διαμόρφωσης των εδαφών I Manuel De Landa

Το έργο του μεξικανού φιλοσόφου και καλλιτέχνη Manuel De Landa, επικεντρώνεται στην οντολογία του Deleuze (αλλά και στην επανάγνωση φιλοσόφων όπως οι: Baruch Spinoza, Nietzsche, Henri Bergson), και την επαναφέρει μέσα από διαφορετικά θεωρητικά νήματα, εστιάζοντας κυρίως στους κλάδους της επιστήμης και των μαθηματικών. Στο έργο του *Χίλια Χρόνια Μη Γραμμικής Ιστορίας* (1997), ασχολείται με μια ιστορική και φιλοσοφική ανίχνευση τριών κατηγοριών υλικών: των γεωλογικών, των βιολογικών και των γλωσσικών, παρουσιάζοντας τις ικανότητές τους για συνύπαρξη και διάδραση. Ο De Landa, προσδίδει μια διαφορετική έκφραση στην ύλη, όχι ως παθητικό δοχείο που διαμορφώνεται από κάποιο υπερβατικό κανόνα, αλλά ως διαδικασία εν τω γίνεσθαι, με εγγενείς αυτομεταμορφωτικές ικανότητες, βασισμένη στην μη-γραμμικότητα και τη μη-ισορροπία.

Το έργο του Deleuze, επηρεασμένο από την σπινοζική ρήση, πως «ο νους είναι πάντα ήδη υλικός (ο νους είναι μια ιδέα του σώματος) και πως η ύλη είναι αναγκαστικά κάτι του νου (ο νους έχει το σώμα ως αντικείμενο του)» (Dolrhijn & van der Tuin 2012: 48), και η συνεργασία του με τον Guattari, δημιουργεί το γόνιμο έδαφος, πάνω στο οποίο θα δράσουν, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990, νεοϋλιστές μελετητές όπως ο Manuel De Landa και η Rosi Braidotti. Το άνοιγμα του Νέου Υλισμού, αποτελεί μια πρακτική και θεωρητική στροφή σε υλικές διεργασίες και δυνάμεις που προικίζουν την ύλη με ενδεχομενικότητα και εσωτερική ορμή. **Το νέο υλιστικό γίνεσθαι, είναι πολύπλοκο και περιλαμβάνει πολλαπλές κλίμακες και οντότητες: από τα ανθρώπινα σώματα και τους έμβιους οργανισμούς, έως τα ορυκτά και γεωλογικά υλικά, τις άψυχες και μη ανθρώπινες συνθέσεις**<sup>i</sup>. 'Ετσι, ο Νέος Υλισμός «κλονίζει τις βασικές αρχές του ανθρωπισμού» (Witzgall and Stakemeier, 2014: 18), και τις δυαδικές αντιθέσεις, δίνοντας υπόσταση στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ εφήμερων σωμάτων και υλικών, δηλαδή, στην ικανότητα **«να προκαλούν παθήματα [to affect] και να παθαίνουν**

i. Υλικές διεργασίες, που ωστόσο, είναι ασυνεχείς με τον ανθρωποκεντρικό υλισμό του Karl Marx, κατά τον οποίο πηγή αξίας, αποτελεί μόνο η ανθρώπινη εργασία.

ii. Επιπλέον, περιλαμβάνει αφηρημένες έννοιες, όπως η φαντασία, η μνήμη, η σκέψη, η σεξουαλικότητα, η επιθυμία, που συμβάλλουν στην δημιουργία υλικών αποτελεσμάτων.



**[to be affected]**» (Deleuze & Guattari στο Fox and Alldred, 2018: 4).

Η νεοϋλιστική φιλοσοφία του De Landa, διατηρεί ένα γεωλογικό πνεύμα, που βασίζεται όχι σε ιδέες περί προόδου, αλλά στις διαδικασίες που παράγουν τα όντα.

«Τα ζωντανά πλάσματα σύμφωνα με αυτή τη θέση, δεν είναι σε καμία περίπτωση καλύτερα από τις πέτρες. [...] ίσως τα πετρώματα κατέχουν μερικά από τα κλειδιά για να κατανοήσουμε την ιζηματογενή ανθρωπότητα, την πυριγενή ανθρωπότητα και όλα τους τα μείγματα» (DeLanda, 1995).

Η ροή – η ροή της βιομάζας ή των γονιδίων – αποκτά κρίσιμη σημασία και όχι οι παγιωμένες μορφές<sup>i</sup>.

i. 'Ετσι, το σώμα, αναγιγνώσκεται «ως προσωρινός θρόμβος που εμποδίζει αυτές τις ροές» (De Landa [1997], 2002: 149), ή ως ένα διαπερατό σύνολο, εξαρτημένο από μικροσυστήματα βακτηρίων, περιβαλλοντικούς παράγοντες και σχηματισμούς διαφορετικών κλιμάκων.

Η Νεοζηλανδή ακαδημαϊκός Julieanna Preston, εκφράζει ένα ενδιαφέρον για τις πρακτικές της performance και της αρχιτεκτονικής, προσανατολισμένο στις εκφορές της υλικής πληθώρας, και στην ανάμειξή μας με αυτά. Τα έργα της, κινούνται μεταξύ διαφορετικών ειδών (γ)γραφής, και απαιτούν μια 1:1 προσέγγιση, βασισμένη σε συναντήσεις και εμπλοκές με το σωματικό και το ασώματο. Η τέχνη της Preston, συνίσταται στον πειραματισμό και την επαφή με ποικίλα υλικά (πχ., λάσπη, κάρβουνο, πάγο, βούτυρο, αυγά, το ίδιο της το σώμα), και στον τρόπο με τον οποίο αυτά δρουν στον χώρο, στο περιβάλλον, στο έδαφος και στο σώμα – έτσι το σώμα ενώνεται με άλλα υλικά και είτε μετασχηματίζεται σε μια μεγαλύτερη σύνθεση, είτε απειλείται από αυτά! Όπως σημειώνει η ίδια: «Ο χώρος, στη δημιουργική μου πρακτική, είναι επίσης το ίδιο το ενώματο γίνεσθαι – διάρκεια και κίνηση» (Preston, 2015: 282).

Το έργο της, *Reconciling Carboniferous Accretions* (2014), είναι ένα κείμενο χωρικής και κριτικής γραφής – μια ωδή που καλεί για μια συνάντηση με τις γεωλογικές διαδικασίες και τις πρακτικές εξορύξεων. Πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο Μεταλλειολόγων και Μηχανολόγων Μηχανικών (NEIMME), του Newcastle της Αγγλίας, και επικεντρώθηκε στον άνθρακα, ως ένα ζωντανό υλικό, με το οποίο οι επισκέπτες καλούνται να αναπτύξουν απτικές αλληλεπιδράσεις. Ο χώρος της εκδήλωσης συμπεριλαμβάνει ένα μάλλινο χαλί, φακούς, ένα iPhone, πενήντα επισκέπτες και το σώμα της Preston. Η απαγγελία προτρέπει τους συμμετέχοντες, σε μια χωρική πορεία που εξαπλώνεται στους τρεις ορόφους του κτιρίου για να καταλήξει στην αίθουσα 210, όπου εναποτίθενται τα κομμάτια άνθρακα, σε μια απόπειρα ανάκλησης των διαδικασιών εξόρυξης, καύσης και εξαγωγής άνθρακα που διατρέχουν την ιστορία του Newcastle.

Το κείμενο-ποίημα, αφηγείται τις προσπάθειες της καλλιτέχνιδας να επισκεφτεί ανθρακωρυχεία, να εντοπίσει βιβλία και αρχεία, και κυρίως, θρηνεί την ανικανότητα του βουνού να προστατευτεί από μια μεταγενέστερη εκμετάλλευση.

«Η κρισιμότητα της παράστασης προκύπτει από το γεγονός ότι στέκομαι μέσα στο χώρο του ζητήματος, καλωσορίζω το κοινό σε αυτόν το χώρο μαζί μου, χρησιμοποιώ το σώμα μου και το κτίριο ως συναισθηματικό μοχλό για να χωροθετήσω ένα αμφιλεγόμενο πολιτικό ζήτημα που συνδέει το σώμα μου με το σώμα σας, το σώμα του άνθρακα, το βουνό και τη βιομηχανία εξόρυξης άνθρακα.» (Preston, 2015: 283).

Η πρόκληση για το έργο, είναι «η εξεύρεση τρόπων για την ανάπτυξη μιας οικολογικής ευαισθησίας που θα λαμβάνει υπόψη τις οριζόντιες σχέσεις μεταξύ των υλικών ανθρώπων και των υλικών πραγμάτων» (Frichot, 2019: 132). Η Preston, επιστράτη την προσοχή στις υλικές σχέσεις που κινδυνεύουν με εξάντληση, θέτοντας τον άνθρακα ως ένα ζωντανό σώμα στο επίκεντρο αυτής της προβληματικής.

i. Το σώμα της Preston, επιβαρύνεται συχνά από την ενασχόλησή της ακόμα και με μολυσμένα υλικά: ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η μεταφορά μολυσμένης από υδράργυρο λάσπης από τον ποταμό Whau της Νέας Ζηλανδίας.



Ο κόσμος, αποτελείται από πλέγματα και ετερογενή υλικά, από ασταθή *συναρμολογήματα* [assemblages], που περιλαμβάνουν μόρια, βιολογικούς οργανισμούς, ανθρώπινα και μη σώματα, οικοσυστήματα που μεταπλάθονται στη συνάντησή τους με προσωρινούς σχηματισμούς. Τα συναρμολογήματα, αναπτύσσονται με απρόβλεπτους τρόπους, καθώς τα παθήματα επηρεάζουν διαφορετικές υλικότητες, σαν υπόγεια ριζώματα, που αλληλοτέμνονται και διακλαδίζονται, και ξεετάζονται από τον στοχαστή ως προϊόντα ιστορικών διεργασιών. Η θεωρία της συναρμολόγησης, αποτελεί μια εναλλακτική στις οργανικές ολότητες, αντιμετωπίζοντάς τες όχι ως σύνολα που ανάγονται στα μέρη τους, αλλά ως συνθέσεις που χαρακτηρίζονται από **σχέσεις εξωτερικότητας**.

«Οι σχέσεις αυτές υποδηλώνουν, πρώτα απ' όλα, ότι ένα συστατικό μέρος ενός συνόλου μπορεί να αποσπαστεί από αυτό και να ενταχθεί σε ένα άλλο σύνολο στο οποίο οι αλληλεπιδράσεις του είναι διαφορετικές» (DeLanda, 2006: 10).

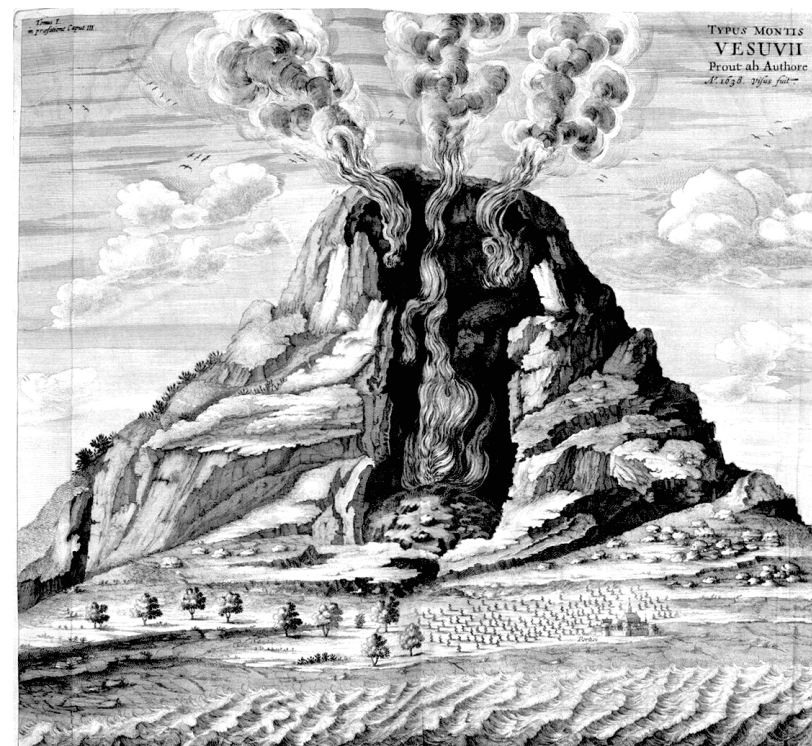
Εκτός από την εξωτερικότητα των σχέσεων, ορίζονται σε δύο άξονες. Στον πρώτο άξονα, περιλαμβάνεται η ετερογένεια (οι διάφοροι υλικοί και εκφραστικοί ρόλοι) των συστατικών ενός συνόλου, ενώ στον δεύτερο, περιγράφονται οι μεταβλητές διαδικασίες που επηρεάζουν τον βαθμό σταθεροποίησης ή αποσταθεροποίησής του.

Σύμφωνα με τον διανοητή, ο μέγιστος βαθμός αποσταθεροποίησης ενός υλικού φαινομένου, επιτυγχάνεται σε κρίσιμα σημεία έντασης, σε καταστάσεις εκτός θερμοδυναμικής ισορροπίας, που επιτρέπουν την ανάδυση μη γραμμικής συμπεριφοράς, δηλαδή, την ανάδυση πολύπλοκων μορφών αιτιώδους παραγωγικότητας, που είναι χαρακτηριστικές των συναρμολογημάτων. Στη μη γραμμική αιτιότητα, τα υλικά δεν έχουν προβλεπόμενες και ελεγχόμενες ιδιότητες: μια εξωτερική αιτία, δημιουργεί ένα συμβάν που με τη σειρά του παράγει μια ακολουθία απρόβλεπτων συμβάντων, με αποτέλεσμα την εμφάνιση πολλαπλών και αποκλινόντων καταστάσεων, είτε σταθερών, είτε χασοτικών.

Οποιαδήποτε υλικότητα, σωματική, βραχώδη, εδαφική, αποτελεί προϊόν μη γραμμικών μηχανισμών, και τα υλικά, έχουν πλέον λόγο στην δημιουργία δομών, όντας εμπλουτισμένα με **αυτο-οργανωτικές** και **μορφογενετικές**

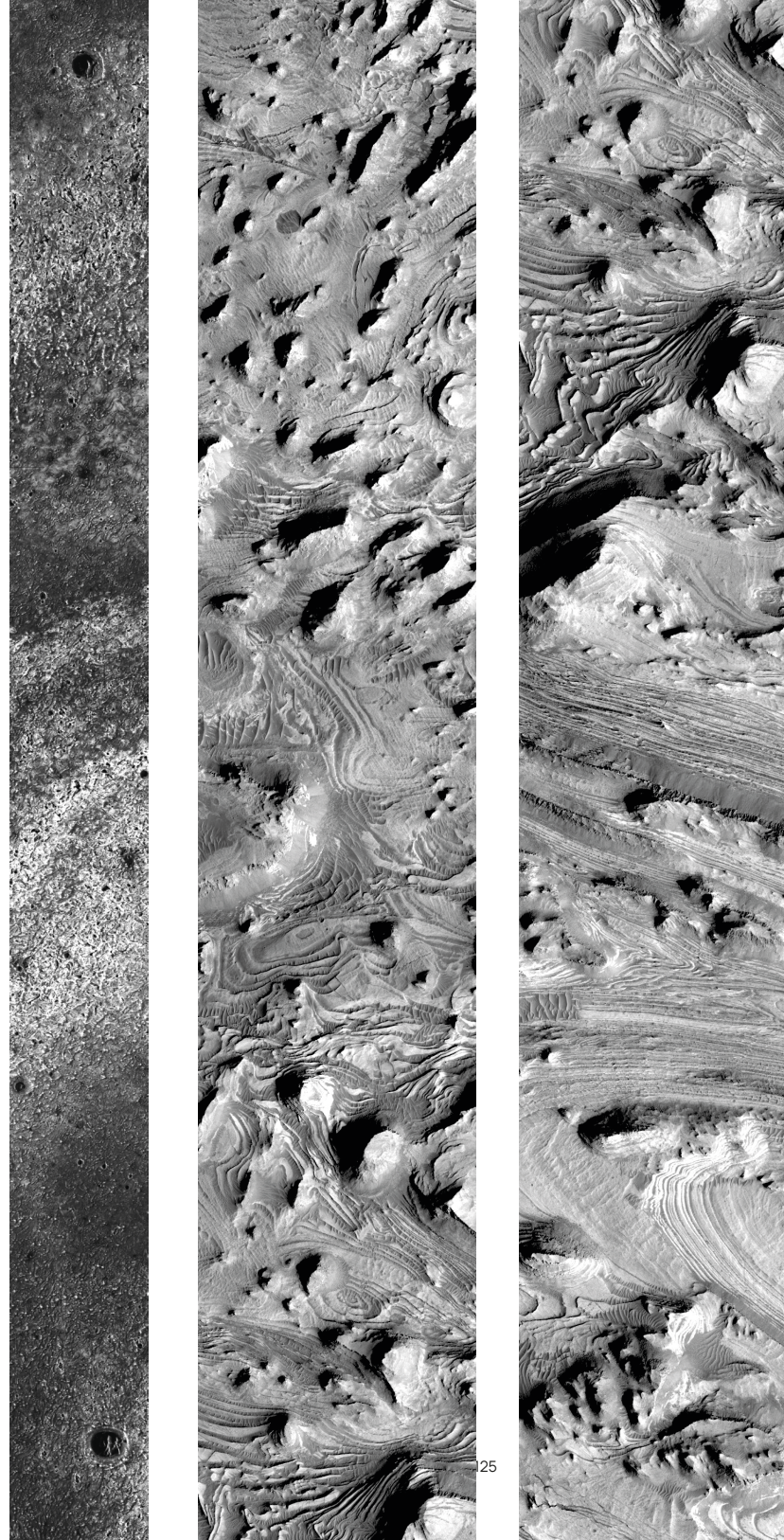
ι. Το επίθετο «ιστορικός-ή-ό», όπως χρησιμοποιείται από τον DeLanda, δεν περιλαμβάνει μόνο την ανθρώπινη ιστορία, αλλά και την κοσμολογική και εξελικτική ιστορία. Στο βιβλίο του *Χίλια Χρόνια Μη Γραμμικής Ιστορίας*, επιχειρεί μια φιλοσοφική προσέγγιση της, «από κάτω προς τα πάνω». Δηλαδή, μια προσέγγιση, εξαρτημένη «από τις έννοιες της διάπλασης, της διαρρύθμισης, της ανάπτυξης και του σχηματισμού [...] παρά από εκείνη της μορφής» (Χονδρός, 2010: 5).

δυνατότητες. Η μορφογένεση προέρχεται από τις επιστήμες τις βιολογίας, και αφορά τις δυνατότητες ανάπτυξης και διαφοροποίησης των παραγόμενων μορφών. «Ο σκοπός είναι να εκφράσουμε την ασύλληπτη ιδέα ότι μια υλικότητα είναι η ίδια ετερογενής, η ίδια ένα διαφορεικό εντακτικότητας, η ίδια μια ζωή» (Allen, 2017: 10-17). Οι γεωλογικές εξάρσεις, οι οροσειρές και οι βράχοι, αποτελούμενοι από συσσωρεύσεις διαφόρων ειδών υλικών, δεν είναι παρά κρυσταλλώσεις αυτο-οργανωμένων διαδικασιών που υπάρχουν στην ατμόσφαιρα, στην υδρόσφαιρα, αλλά και υπόγεια, στις ροές από τις λάβες και τα μάγματα. «Από τη σκοπιά της μη γραμμικής δυναμικής του πλανήτη μας, ο λεπτός πετρώδης φλοιός στον οποίο ζούμε και τον οποίο αποκαλούμε πατρίδα και σπίτι μας είναι, ίσως, το λιγότερο σημαντικό συστατικό στοιχείο της γης» (De Landa [1997], 2002: 287). Με αφορμή, την συνεχή δημιουργία και διάβρωση του ωκεάνιου και του ηπειρωτικού φλοιού, ο De Landa, αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα ως ρευστή και την εδαφική μορφολογία ως μια τοπική σκλήρυνση αυτής της ρευστότητας.



Η δημιουργία των γεωλογικών στρωμάτων, αλλά και των κοινωνικών τάξεων και των ειδών, προέρχεται από συγκεκριμένες διαδικασίες: Ειδικότερα, τα επίπεδα των πετρωμάτων ενός εδαφικού υψώματος, περιέχουν επιπλέον επίπεδα που συντίθενται από άλλες μικρότερες συλλογές υλικών (π.χ. βραχώδη υλικά, βότσαλα), που συσσωρεύονται το ένα πάνω στο άλλο και ομογενοποιούνται μέσω ενός ταξινομικού μηχανισμού. Οι μηχανισμοί ταξινόμησης των στρωμάτων, πραγματώνονται μέσω μιας λειτουργίας *διπλής άρθρωσης* [*double articulation*], που από τη μία ομαδοποιεί τα στοιχεία με ομοιογενή τρόπο και από την άλλη, συγκολλά και στερεοποιεί τα κατανεμημένα υλικά, σε μια πιο μόνιμη κατάσταση. **«Κατ' αυτόν τον τρόπο, μια διπλή λειτουργία, μια διπλή άρθρωση μετατρέπει δομές που βρίσκονται κάτω από μια ορισμένη κλίμακα σε δομές που βρίσκονται κάτω από μιαν άλλη κλίμακα»** (De Landa [1997], 2002: 83). Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί η διαδικασία διαμόρφωσης ορεινών όγκων, κατά την οποία τα διάφορα βότσαλα ταξινομούνται ανάλογα με την αντίδρασή τους στον ταξινομικό-μηχανισμό νερό-ποταμό. Αφού τα υλικά ιεραρχηθούν στον πυθμένα της θάλασσας, η δεύτερη λειτουργία της άρθρωσης, τα σταθεροποιεί μέσω των ουσιών του νερού, σε ένα μεγαλύτερης κλίμακας, ιζηματογενές πέτρωμα, που πια, έχει τις δικές του ιδιότητες, οι οποίες δεν είναι ίδιες με αυτές των μεμονωμένων βοτσαλών.

Ενώ τα γεωλογικά στρώματα (και γενικότερα οι ιεραρχίες), προκύπτουν από την συγκέντρωση ετερογενών στοιχείων, που στη συνέχεια παγιώνονται ως ομοιογενή σύνολα, τα αυτοσυνεκτικά σύνολα ή πλέγματα, αρθρώνουν ετερόκλιτα στοιχεία, που συνδέονται μεταξύ τους μέσω της αμοιβαίας συμπληρωματικότητάς τους. Ωστόσο, τα πλέγματα και οι ιεραρχίες, δεν ενσαρκώνουν μια καθαρή, διακριτή μορφή· συνήθως συνυπάρχουν και αναμειγνύονται. Έτσι, στο παράδειγμα της διαμόρφωσης των βράχων, τα ποτάμια και οι ουσίες του νερού, είναι αυτο-οργανωτικοί μηχανισμοί που επιτρέπουν στα ομογενοποιημένα στοιχεία να συμβιώσουν και να αλληλοσυνδεθούν, χωρίς να συνεπάγονται ομοιομορφία. Ανάλογα, σύμφωνα με τον στοχαστή, η ιστορία της ανθρωπότητας δεν είναι προοδευτική, αλλά συντελείται από την αλληλόδραση διαφορετικών συσσωρευμένων υλικών, και από τις διαδικασίες που τα στρωματοποιούν ή τα απο-στρωματοποιούν. **Το έδαφος σε αυτή την ανάγνωση, δεν αποτελεί μια καθορισμένη, συμπαγή μορφή, αλλά διαμορφώνεται από κινητήρες διαφοράς ανάμεσα στις γεωλογικές, κοινωνικές και πολιτικές διαδικασίες, από τις τεκτονικές ανακατατάξεις και εξάρσεις από τις ροές ενέργειας-ύλης, που το εφοδιάζουν με εσωτερική ασυγχρονία.**

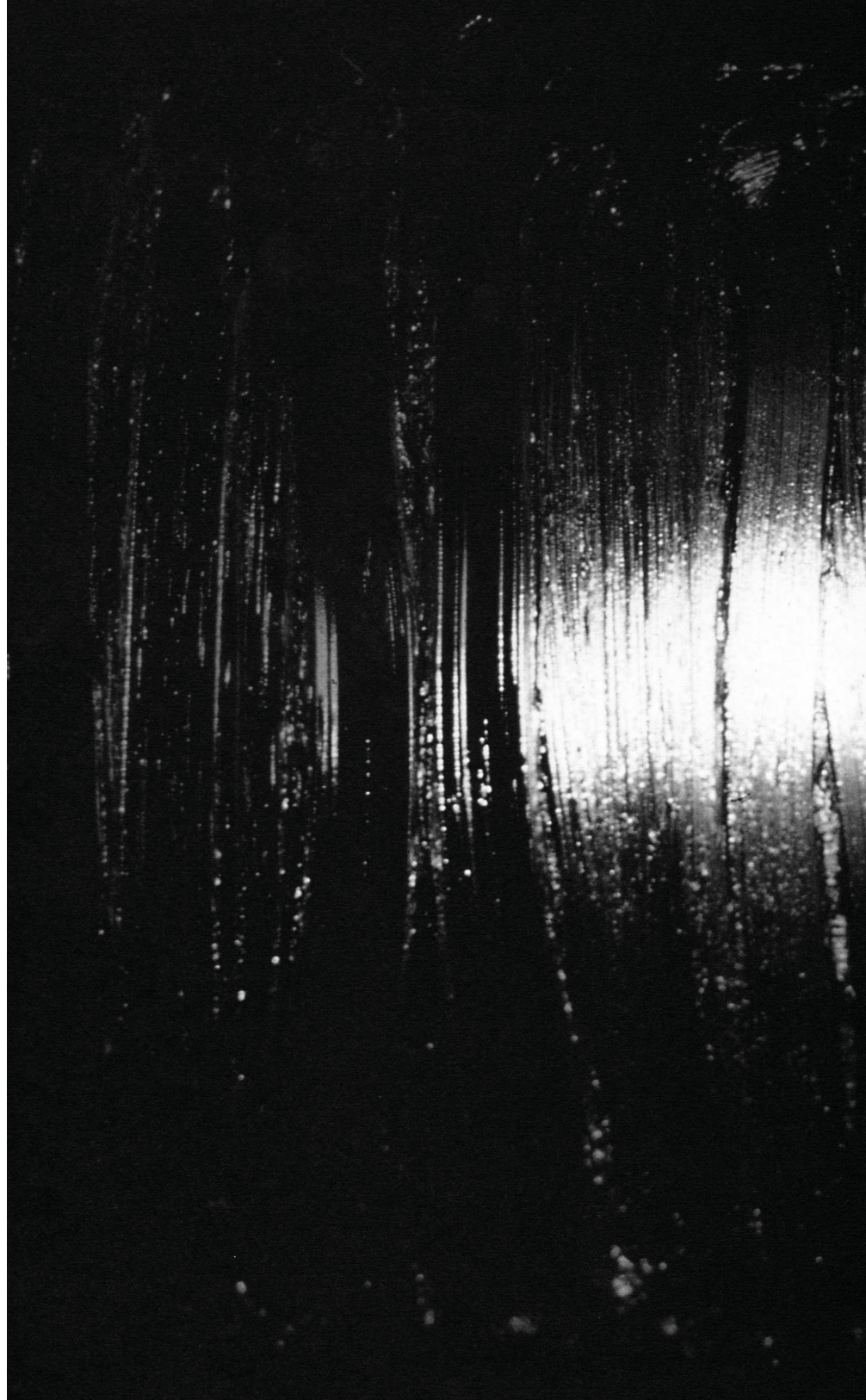


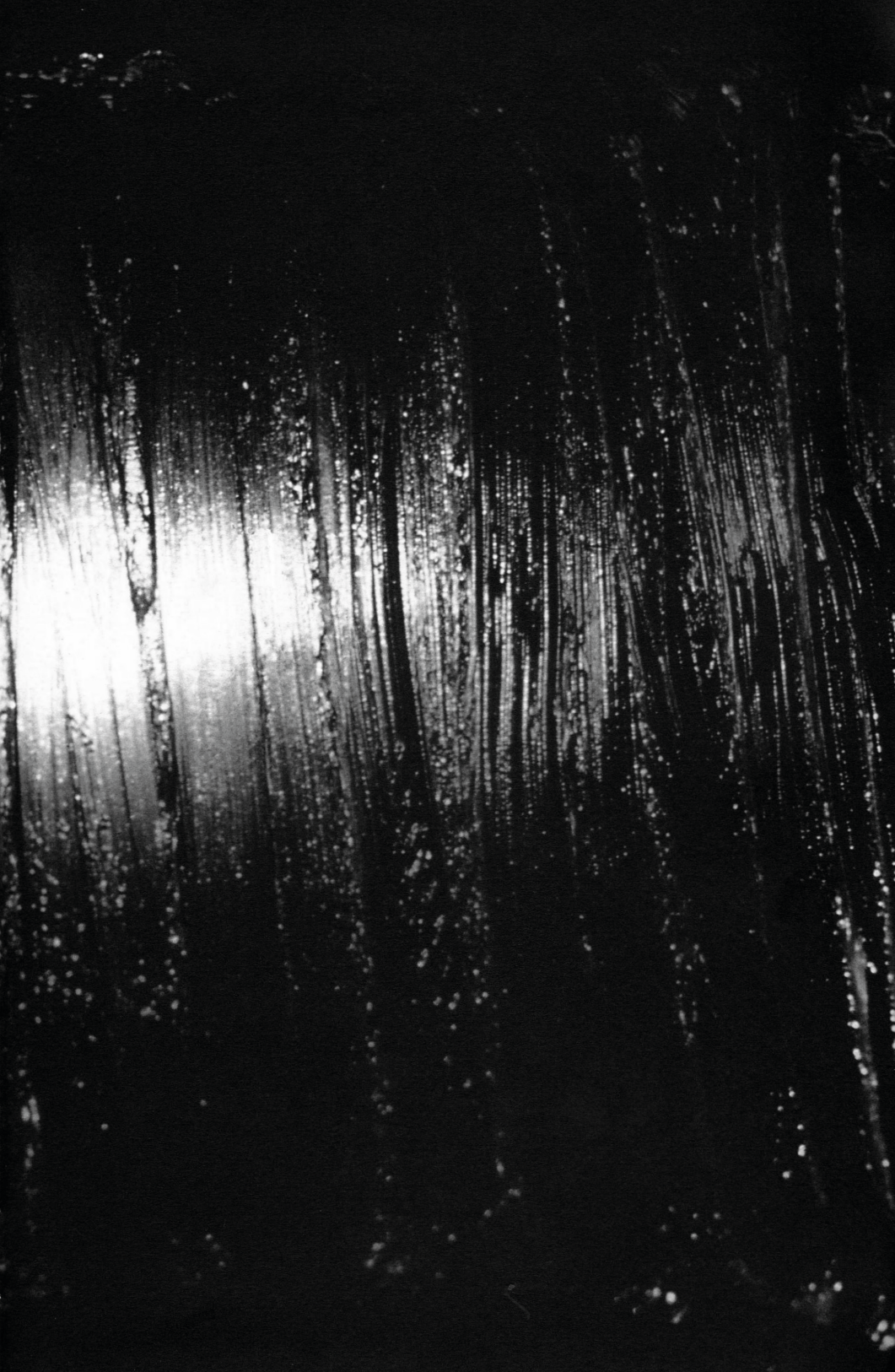
Ο De Landa, χρησιμοποιεί τον όρο «Σώμα Χωρίς Όργανα» [Σχο], που μελετήθηκε στην προηγούμενη ενότητα, προκειμένου να ονοματίσει αυτούς τους μεταβαλλόμενους συνδυασμούς μεταξύ ασχημάτιστων μορφογενετικών ροών, που δεν είναι ούτε καθαρά ιεραρχικοί, ούτε καθαρά πλεγματικοί. Το Σχο, ουσιαστικά περιγράφει την ρέουσα πραγματικότητα της ύλης-ενέργειας-πληροφορίας, και τις αυτο-οργανωτικές της λειτουργίες «που συνιστούν μια πραγματική μη οργανική ζωή» (De Landa, 1995). Μια τέτοια μορφή ενέργειας, είναι αυτή του ήλιου, που δίνει έναυσμα στις αυτο-οργανωτικές διαδικασίες της γης και αυτή της λάβας που διαμορφώνει τα γεωπολιτικά χαρακτηριστικά της. Επίσης, το Σχο το συναντάμε στην δυναμική ανάμεσα σε υδρόσφαιρα και ατμόσφαιρα: στα ποικίλα μετεωρολογικά φαινόμενα (κυκλώνες, τυφώνες, τσουνάμι) και στην ανεξέλεγκτη (παρά τη χρήση αντιβιοτικών) εξάπλωση των γονιδίων μέσω των μικροοργανισμών. Τέλος, το Σχο, μπορεί να αποτελείται από την ηλιακή ροή ενέργειας σε περιβάλλοντα «που ξέφυγαν από την αστικοποίηση» (De Landa [1997], 2002: 392), όπως τα ζιζάνια ή τα υπόγεια ριζώματα του εδάφους. Αυτές οι διαδικασίες που συμβαίνουν στο Σχο, αποτελούν απόπειρες του συγγραφέα να περιγράψει «τη γέννηση της μορφής» (ο.π. σελ.394), σε σχέση με τις ικανότητες της ύλης-ενέργειας, δηλαδή σε σχέση με τις ικανότητες για κατάργηση της στρωματοποίησης. **Όπως προειδοποιούν και οι Deleuze & Guattari, η απότομη κατάργηση της διαστρωμάτωσης ελλοχεύει κινδύνους, και άρα, το Σχο θεωρείται ως τοπικό και όχι ως απόλυτο όριο αυτής της κατάργησης**<sup>i</sup>.

Το Σχο, εμπεριέχει συστήματα καταγραφής της δυναμικής των διαδικασιών που παράγουν μορφές, όπως αφηρημένες μηχανές και μηχανολογικά διαγράμματα, που συμβάλλουν στον σχηματισμό των γεωλογικών στρωμάτων και των πλεγμάτων. Κατά τους Deleuze & Guattari, οι αφηρημένες μηχανές χαρακτηρίζονται από δύο συμπληρωματικές κινήσεις: είτε περιορίζονται στα στρώματα, και άρα στρωματοποιούνται, είτε, υπάρχουν στο επίπεδο εμμένειας, δηλαδή στο όριο της αποστρωματοποίησης, όπου και αναπτύσσονται διαγράμματα. Τα διαγράμματα, απεικονίζουν όσα συμβαίνουν στο Σχο, **με όρους εντάσεων**, οι οποίες καθορίζουν και τη φύση των παραγόμενων δομών<sup>ii</sup>.

i. «Δεν φθάνετε στο Σώμα χωρίς Όργανα και στο επίπεδο συνεκτικότητας του καταργώντας παράλογα τη διαστρωμάτωση... αν την απελευθερώσετε με πολύ βίαιες ενέργειες, αν διασκορπίσετε τα στρώματα χωρίς να πάρετε προφυλάξεις τότε, αντί να διαμορφώσετε το επίπεδο, θα σκοτωθείτε, θα βυθιστείτε σε μια μαύρη τρύπα η θα οδηγηθείτε στην καταστροφή. Το να παραμείνετε διαστρωματωμένος [...] δεν είναι το χειρότερο που μπορεί να σας συμβεί: το χειρότερο που μπορεί να συμβεί είναι να ωθήσετε τα στρώματα σε φρενήρη ή αυτοκτονική κατάρρευση, γεγονός που τα επαναφέρει πίσω μας βαρύτερα από ποτέ. Να πως πρέπει να γίνει: ενταχθείτε σ' ένα στρώμα, πειραματιστείτε με τις ευκαιρίες που προσφέρει, βρείτε ένα πλεονεκτικό σημείο σ' αυτό, βρείτε πιθανές γραμμές πτήσης, βιώστε τις, δημιουργήστε ενώσεις ροής σε διάφορα σημεία, δοκιμάστε συνεχείς εντάσεων κομμάτι κομμάτι: έχετε ανά πάσα στιγμή ένα μικρό σχέδιο για νέα εδάφη» (Deleuze & Guattari [1980], 2017).

ii. Όπως επισημαίνει ο Deleuze στο έργο του *Différence et Répétition* (1968), η χρήση των διαγραμμάτων δεν αφορά την επίλυση προβλημάτων, αλλά την επιδέξια τοποθέτησή τους, που θα επιτρέψει στη σκέψη να γίνει διαγραμματική. Με βάση αυτή την οπτική, η διαδικασία επίλυσης προβλημάτων δεν ασκείται απαραίτητα από ανθρώπους, «αλλά μπορεί να συμβεί ακόμα και στα πιο απλά ή ενεργειακά συστήματα» (De Landa, 2000).





«Ο τρόπος με τον οποίο η ύλη φαίνεται να κερδίζει την πρωτοκαθεδρία στο νέο υλισμό του DeLanda παραπέμπει μάλλον σε μια γενεσιουργό ύλη, η οποία είναι μια έννοια που δεν συλλαμβάνει την ύλη ως αντίθετη προς τη σημασιότητα, αλλά συλλαμβάνει την ύλη ως ταυτόχρονα υλική και αναπαραστατική» (Dolphijn & van der Tuin, 2012: 96).

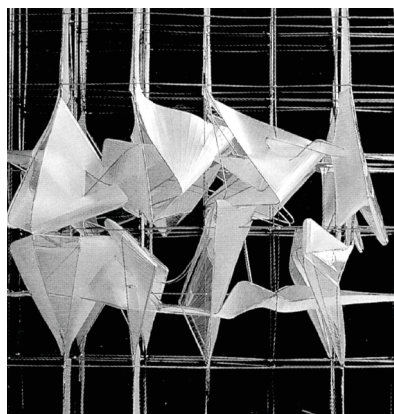
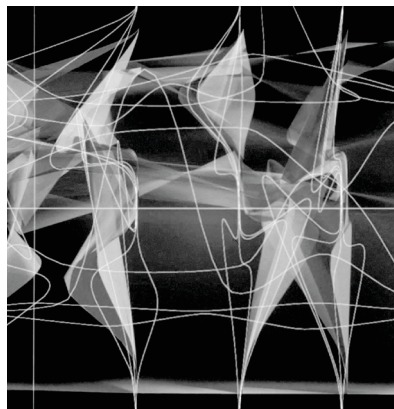
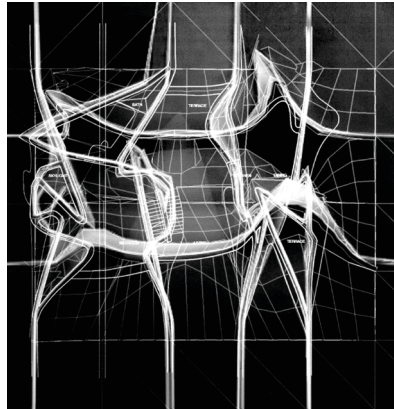
Η ύλη, διέπεται από εντατικές ιδιότητες, από κρίσιμα όρια και κατώφλια που διαπερνώντας τα μετατρέπεται σε έναν διαφορετικό τύπο οργάνωσης. Για να καταστήσει σαφή την απεικόνιση των εντατικών διαγραμμάτων του Σχο, ο διανοητής χρησιμοποιεί το παράδειγμα δύο ειδών χαρτών: των εκτατών, γεωγραφικών χαρτών που αναπαριστούν τα χαρακτηριστικά των χερσαίων και ωκεάνιων μαζών, και των εντατικών, μετεωρολογικών χαρτών, που αποτυπώνουν ζώνες χαμηλής και υψηλής πίεσης, ψυχρά και θερμά μέτωπα, ταχύτητες αέρα – κινητές και παραγωγικές ιδιότητες. **«Ενώ ένας εκτατός χάρτης δείχνει το προϊόν μιας διαδικασίας, ένας εντατικός δείχνει την ίδια τη διαδικασία»** (DeLanda, 2005: 6). Σκάβοντας κανείς βαθιά σε έναν εντατικό χάρτη, φτάνοντας στη λιθόσφαιρα, θα βρει τις ροές τις λάβας και τις έντονες θερμοκρασίες που κινούν τις τεκτονικές πλάκες πάνω στις οποίες διαμορφώνονται οι ήπειροι. Μέσω των εντατικών διαφορών και την εισαγωγή νέας ύλης-ενέργειας, η υλική συμπεριφορά διευρύνει το φάσμα των δυνατοτήτων της.



Ο Deleuze, μέσα από τα διαγράμματα, δεν αναφέρεται μόνο στην ύπαρξη αυτόνομων, πραγματικών μορφών, όπως αυτές των πετρωμάτων, αλλά και στην ύπαρξη *εικονικών [virtua]* μορφών. Ενώ το εντατικό, βρίσκεται σε επαφή με διαδικασίες απόκτησης μορφής της ύλης-ενέργειας, το εικονικό «είναι εκείνη η διάσταση του πραγματικού που δεν λήφθηκε, ο δρόμος που δεν διανύθηκε ποτέ, οι δυνατότητες που ενυπάρχουν σε όλη την ύλη, την ενέργεια και την πληροφορία και δεν βρίσκονται σε πραγματοποιημένες καταστάσεις ως σταθερές καταστάσεις» (Hansson, 2009). Μια κατανόηση του εικονικού, θα μπορούσε να συνιστά ο μη μετρικός χώρος, (που εξαρτάται από ένα σταθερό μήκος και εμβαδόν), ή αλλιώς ο τοπολογικός<sup>ι</sup> χώρος. Στο εικονικό, οι *ενικότητες [singularities]* ως μέρη πολύπλοκων συστημάτων, συμβάλλουν στην κατανόηση των αναδυόμενων ιδιοτήτων ενός περιβάλλοντος, στις δυνατότητες ενός συστήματος να διαπερνά κατώφλια και να γίνεται κάτι άλλο. Ο De Landa ακολουθώντας τον Deleuze γράφει:

«Ο ρόλος των εικονικών ενικότητων και της διαγραμματικής και προβληματικής φύσης της πραγματικότητας μπορεί να γίνει αντιληπτός μόνο κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της μορφογένεσης, δηλαδή πριν από την πραγμάτωση της τελικής μορφής, πριν από την εξαφάνιση της διαφοράς»  
(De Landa, 2000: 31).

ι. Η τοπολογία ανήκει στον κλάδο των μαθηματικών και ασχολείται με παραμορφώσεις του χώρου, που δεν μεταβάλλουν τις διαστάσεις του, μελετώντας τις ιδιότητες των γεωμετρικών μορφών να διατηρούνται αμετάβλητες.



Peter Eisenman. Virtual House. 1997

Οι De Landa, Deleuze, μελετούν ένα τρισδιάστατο οντολογικό πεδίο, το πραγματικό, το εικονικό, και το εντατικό, που επηρέασε και τη συνθετική διαδικασία. Αρχιτέκτονες όπως οι Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Greg Lynn, Ben Van Berkel (UNStudio), Lise Anne Couture και Hani Rashid, δείχνουν ενδιαφέρον για μια μορφογενετική προσέγγιση στη διαδικασία σχηματισμού της μορφής. Οι στρατηγικές που υιοθετούν, ξεπερνούν την μίμηση των μορφών της φύσης (βιομορφισμός), και συμπεριλαμβάνουν τα υποβόσκοντα γεωλογικά στρώματα και τις εφήμερες ζωές που μπορεί να υποστηρίζουν. Η αρχιτεκτονική μετατρέπεται σε μια σκηνή πάνω στην οποία διαδραματίζονται συμβάντα, που μπορεί να προκαλούνται τόσο από τον οργανικό όσο και από τον ανόργανο χαρακτήρα των βράχων, των κτιρίων και των πόλεων.

Η νεοϋλιστική φιλοσοφία του De Landa και η απόπειρά του να αφηγηθεί την ιστορία της Δύσης ως μια ακολουθία συμβάντων που διεξάγονται πάνω στο Σχο, συνοπολογίζει τους ρυθμούς μεταβολής τόσο των οργανικών όσο και των ανόργανων φαινομένων, προτείνοντας μια θεώρηση βασισμένη στην ένταση και την ταχύτητα, θολώνοντας τα όρια μεταξύ έμβιου και άβιου. **Τα εδάφη και τα υλικά τους δεν παραδίδονται στην σφαίρα της νεκρής ύλης, είναι κινητά, διανοιγμένα και εσωτερικά ετερογενή, και έχουν πιο αργό ρυθμό κίνησης σε σχέση με τα σώματα που εμπλέκονται σε αυτά.** Ο De Landa και η επεξηγηματική του δύναμη, μας καλεί να βυθιστούμε στις πολλαπλές κλίμακες του υλικού κόσμου και να σκεφτούμε εκ νέου τους τρόπους με τους οποίους αλληλεπιδρούμε με την ύλη. Παρ' όλ' αυτά, σύμφωνα με την Héléne Frichot, η ανάλυση του De Landa πάνω σε ντελεζικές έννοιες (Σχο, ενικότητες, εντάσεις, διάγραμμα, εντατικό, πραγματικό), με επιστημονική και μαθηματική χροιά, ενέχει τον κίνδυνο μετατροπής αυτών των εννοιών σε αξιώματα. «Ακόμα και αν αναπτύξουμε την τεχνολογία για να χαρτογραφήσουμε όλα τα πιθανά σενάρια όπως προβλέπει ο DeLanda, η πραγματικότητα είναι αρκετά ελαστική ώστε να επιτρέπει ακόμα το απροσδόκητο» (Frichot, 2012: 36).



## B.2. Δυνατότητες διαρραγής του εξιδανικευμένου πρωταρχικού εδάφους I Gilles Deleuze & Félix Guattari

Το έργο των Deleuze & Guattari, αποκαλύπτει μια επίπεδη εμμενή σκέψη και εμπειρία, ετερογενειών και διαφορών εμπνευσμένη από ετερόκλητους κλάδους, εγγύτερα στην ελαστική πραγματικότητα για την οποία κάνει λόγο η Frichot. Οι δύο διανοητές, αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα, με όρους δυναμικών διαδικασιών που ευνοούν την κίνηση και την ροή έναντι της στάσης. Τα εδάφη, στην πειραματική φιλοσοφία τους, είναι οντολογικής σημασίας, και προσφέρουν ένα πλούσιο λεξιλόγιο που περιλαμβάνει τις κεντρικές έννοιες του **ριζώματος** [*rhizome*] και της **απεδαφικοποίησης**, σε σχέση με τις αποσταθεροποιητικές δυνάμεις των εδαφών. Οραματίζονται χώρους σαν ερήμους, που συντίθενται από **ριζώματα**, **πλατώ** [*plateaux*], **γραμμές φυγής** [*lignes de fuite*]. όροι ιδιαίτερα δημοφιλείς στον αρχιτεκτονικό γραπτό λόγο τη δεκαετία του 1990, που επιλέγονται να μελετηθούν στην παρούσα ενότητα.

Στο βιβλίο τους, *Χίλια Πλατώματα* [*Mille plateaux*], οι δύο συγγραφείς, «τοποθετούν το ανθρώπινο γίγνεσθαι παραπλεύρως άλλων επιπέδων γίγνεσθαι» (Colebrook, 2002). Το πρώτο κεφάλαιο, ονομάζεται ρίζωμα, με το ρίζωμα να είναι το ελεύθερο και ανοιχτό δίκτυο (ή δίκτυο συνεκτικότητας) που αντιτίθεται στο εξωτερικό, ιεραρχικό δίκτυο μιας *δενδρικής* [*arborescente*] δομής. Συγκεκριμένα, θεωρούν πως η δενδρική δομή έχει κυριαρχήσει σε όλη τη Δύση, αναπαράγοντας τη δυαδική και γραμμική σκέψη, αγνοώντας πλήρως την πολλαπλότητα. Αυτό υφίσταται, γιατί σε μια δενδρική δομή όλοι οι βλαστοί και τα κλαδιά επεκτείνονται από ένα συγκεκριμένο κορμό. Απεναντίας, στο ριζωματικό μοντέλο, το φυτό διακλαδώνεται, τέμνεται, συνεχώς, προς πάσα κατεύθυνση, αναπτύσσοντας βλαστούς σε κάθε σημείο.

Το ρίζωμα, ως υπόγειος μίσχος, χαρακτηρίζεται από μια ριζική ανοιχτότητα και ανάγεται σε μια απροσδιόριστη διαδικασία με «κάθε σημείο του να μπορεί να συνδεθεί με οποιοδήποτε άλλη κατάσταση σημείων, ακόμα και μη σημειακή» (Colebrook, 2002). **Με κύρια γνωρίσματά την ετερογένεια, την πολλαπλότητα και την τομή, παράγει ένα νέο έδαφος, μια νέα έκφραση από απρόβλεπτες σχέσεις.** Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητά του με ένα πολύμορφο ιό (π.χ. Covid-19)<sup>i</sup> που είναι πολύ πιο απειλητικός για τον ανθρώπινο πληθυσμό από ότι μια κληρονομική ασθένεια. Υπό αυτό το πρίσμα, είναι αντι-γενεαλογικό και ξένο προς οποιαδήποτε δομή. Σε αντίθεση με το δέντρο, που συνιστά αποτύπωμα μιας δομής (κληρονομικής, ιεραρχικής), που εξουδετερώνει τις πολλαπλότητες, και ακολουθεί κανόνες υποκειμενοποίησης [subjectivation]<sup>ii</sup>, το ρίζωμα, είναι απρόσωπο και συνιστά χάρτη, έναν χάρτη ανοιχτό σε πολλαπλές εισόδους, επιδεκτικό πολλαπλών τροποποιήσεων, που επιτρέπει στην επιθυμία να κινηθεί και να παράγει, απελευθερώνοντας τη σεξουαλικότητα από την αναπαραγωγή.

Ένα ρίζωμα, επεκτείνεται μέσω πολλαπλοτήτων που συνδέονται με άλλες πολλαπλότητες (είτε με επιφανειακές, είτε με υπόγειες ρίζες), που συγκροτούν το πλατώ. Όπως και το ρίζωμα, το πλατώ δι-είναι ανάμεσα στα πράγματα, χωρίς αρχή και τέλος: είναι ο χώρος όπου αλληλεπιδρούν οι δυνάμεις χωρίς εξωτερικές παρεμβολές: ο χώρος που οι αλλαγές των δυνάμεων γίνονται αντιληπτές εσωτερικά.

«Γράφουμε το βιβλίο αυτό όπως ένα ρίζωμα. Το έχουμε συνθέσει με πλατώματα»  
(Deleuze & Guattari [1980], 2017: 26).

Το πλατώ, είναι ένας κρίσιμος όρος στους Deleuze, Guattari και αποτελεί μέρος της γης, όπως και το έδαφος. Το **έδαφος**, συγκλονίζεται από τις ριζωματικές κινήσεις



i. Όπως και με τον ιό, είναι ανάλογο του εγκεφάλου, προωθώντας τη βραχυπρόθεσμη μνήμη, ή αντι-μνήμη έναντι της μακροπρόθεσμης. Η βραχεία μνήμη αναφύεται ανά πάσα στιγμή και εγκαθιστά το παρόν στην οργάνωση της σκέψης, συγγέεται με το νευρικό ρίζωμα και βρίσκεται υπό συνθήκες ασυνέχειας και ρήξης. Η μνήμη είναι κείρας σημασίας για την σχιζοανάλυση, (δηλαδή για τον διαφορετικό τύπο ψυχανάλυσης που προτείνεται από τους Deleuze & Guattari) όπου το ρίζωμα εισέρχεται για να ανατρέψει την τάξη ΔΕΝΤΡΟ=ΦΑΛΛΟΣ= ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ= ΝΟΜΟΣ= FREUD και να παράγει ένα διαφορετικό παραγωγικό ασυνείδητο, που συμφύρει επιθυμία και αντίληψη.

ii. Η υποκειμενοποίηση εδώ, αναφέρεται ως η επιβολή της εξουσίας στον εαυτό.

και εκλαμβάνεται με όρους κρίσιμης απόστασης (**ρυθμού**) μεταξύ δύο ομοειδών στοιχείων εξασφαλίζοντας όχι μόνο την οργάνωσή τους αλλά και την ύπαρξη της μέγιστης διαφορετικότητας των στοιχείων. Μέσω του ρυθμού του εδάφους, ανασυγκροτούνται οι περιβαλλοντικές δυνάμεις σε ένα ενιαίο σύνολο, που συντίθεται από τις δυνάμεις της γης. Αυτή η διεργασία συμβαίνει υπόγεια, όπου η γη λειτουργεί σαν δοχείο για τις διαφορετικές δυνάμεις ή σαν «σώμα-με-σώμα ενεργειών». Κάτω από τη γη, λαμβάνει χώρα μια σειρά από επιπλέον διεργασίες, (π.χ. διάβρωση των βράχων) που επηρεάζουν την επιφάνειά της (π.χ. ανάδυση των βράχων προς τα πάνω), σε συνδυασμό με τις ορατές δραστηριότητες (π.χ. ανθρωπίνες, ή αποσαθρώσεις από άνεμο/νερό), που καθιστούν την εδαφική επιφάνεια ένα ζωντανό, μεταβαλλόμενο σύστημα, ήδη διαφοροποιημένο.

Το εδαφικό σύστημα, δεν είναι ρυθμός, ούτε περίγυρος, αντλεί από όλους τους περίγυρους, «τους τρώει από τα μέσα» (Guattari [1989], 1991:85) και μετασχηματίζεται από άυλες δυνάμεις. Η έμφαση στην υλική του διάσταση, αντισταθμίζει τη ρευστότητα της άυλης πληροφορίας, δίνοντας στο έδαφος τη δυνατότητα να διαχωρίζει τις εσωτερικές δυνάμεις (της γης) και τις εξωτερικές δυνάμεις (του χάους): ωστόσο, οι δυνάμεις δεν μπορούν να διακριθούν κατά παρόμοιο τρόπο ως προς τον άξονα του βάθους, καθώς και οι δύο τύποι αντλούν ισχύ από την ίδια πηγή: τη Γη. Έτσι, απομονώνοντας το χάος, ιδρύει μια τάξη, μια στιγμιαία σταθεροποίηση, που ομαδοποιεί τις απείρως διαφοροποιημένες ροές, μια χωρική διαφορά, που συνιστά την **εδαφικοποίηση** [territorialisation].

Το έδαφος, όντας ανοιχτό στις κοσμικές δυνάμεις, ευνοεί την ύπαρξη καθαρών αισθητηριακών ποιότητων που παύουν να είναι λειτουργικές και γίνονται εκφραστικό σημάδι που διαδίδεται στη ζωή, καθιστώντας δυνατή τη μεταμόρφωση των λειτουργιών. Το σημάδι, περιγράφεται με **εκφραστικές ποιότητες**, είναι αυτό που καθιστά έδαφος, τοπίο και εδαφικοποίηση, αυτό που αναδιοργανώνει τις δυνάμεις και τις λειτουργίες. Εν συνεχεία, οι εκφραστικές ποιότητες, μεταβαίνουν από περιβιβαίνοντα σε εδάφη, σε μια διαδικασία έκφρασης του εξωτερικού περιβάλλοντος αναφορικά με το έδαφος, που ορίζεται ως εδαφική αντίστιξη. Εδαφικά μοτίβα και αντίστιξεις, εξερευνούν περιβαλλοντικές ιδιότητες, τόσο εσωτερικές όσο και εξωτερικές, συγκροτώντας το ρεφραίν, που «χαράσσει ένα έδαφος και αναπτύσσεται εν είδει εδαφικών μοτίβων, εν είδει εδαφικών τοπίων» (Deleuze & Guattari [1980], 2017: 396). Το ρεφραίν είναι το τραγούδι των πουλιών που μαρκάρουν το έδαφός τους ενώ τραγουδούν, η επωδός

i. Ο ρυθμός δημιουργείται μέσα ή έξω από τους οργανισμούς, από τα milieus όλων των milieus, δηλαδή από το χάος. Όμως, ρυθμός και χάος δεν ταυτίζονται: ο ρυθμός είναι η απάντηση των περιβαλλόντων στο χάος που απειλεί να τα διακορεύσει. Το μόνο σημείο επαφής, χάους και ρυθμού, είναι το μεσοδιάστημα, το ενδιάμεσο ή χάσμος, το σημείο δηλαδή, όπου το χάος μπορεί να μετατραπεί σε ρυθμό.

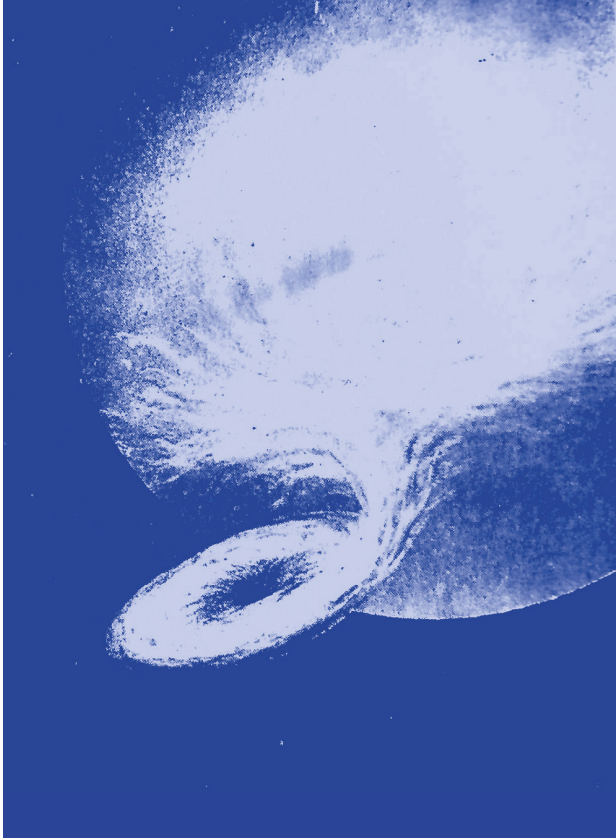
που φέρει μαζί της τη γη. Υπάρχει, εδώ, ένα γίνεσθαι γη του πουλιού μέσα από το τραγούδι, ένα είδος γεωμορφισμού (και όχι ανθρωπομορφισμού) όπου το πουλί «είναι σε ριζωματική επικοινωνία με τη γη» (Bonta, Protevi, 2004:92). Αυτή η ριζωματική επικοινωνία, συνίσταται σε δύο δυνάμεις, της εδαφικοποίησης και της απεδαφικοποίησης.

Η απεδαφικοποίηση, είναι η ώθηση σε κατάσταση μη ισορροπίας, σε κατάσταση απαγκίστρωσης. «Ένα έδαφος είναι πάντα σε πορεία απεδαφικοποίησης, τουλάχιστον δυνητικής [...]» (Deleuze & Guattari [1980], 2017: 401). **Η έννοια της απεδαφικοποίησης, υποδηλώνει ότι τα εδάφη οργανώνονται με κίνδυνο μια αφηρημένη κίνηση διασκορπισμού, μια κίνηση που εξερθενά την αδιαμόρφωτη υλικότητα, τις ανώνυμες δυνάμεις της γης.** Οι Deleuze και Guattari, προσπαθούν να ξεπεράσουν τις διαμορφωμένες εδαφικοποιήσεις, (όπως το εγώ, η οικογένεια, το οιδιπόδειο τρίγωνο) να τις απεδαφικοποιήσουν, και να απαλλάξουν την επιθυμία από τους φραγμούς της. Υπό αυτή την έννοια η επιθυμία είναι εξω-εδαφική και απεδαφικοποιητική – σχιζοφρενική:

«ο σχιζοφρενικός δεν σταματάει ποτέ να πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα στην κίνηση [...] της απεδαφικοποίησης του εαυτού του (αυτό είναι το ρήγμα [break-through] του σχιζοφρενικού, το ταξίδι ή η διαδρομή, η διαδικασία)» (Deleuze, 2007).

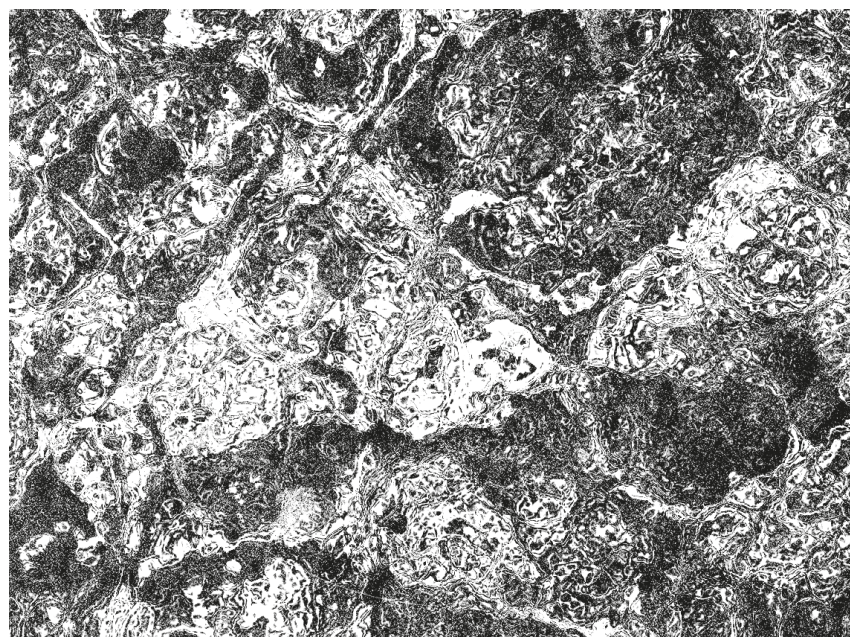
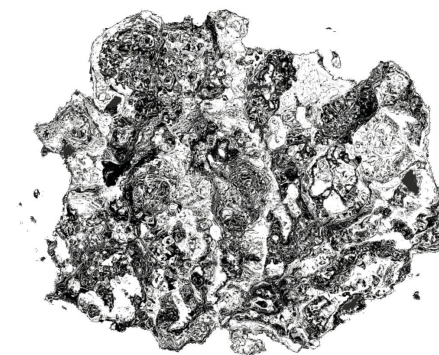
Σύμφωνα με τον Guattari, η πηγή όλων των οικολογικών πράξεων, έγκειται στην **ήπια, δημιουργική απεδαφικοποίηση**, δηλαδή στο **«πραξιακό άνοιγμα»** (Guattari [1989], 1991:49) που περιγράφει όλους τους διαφορετικούς τρόπους κατοίκησης των εδαφών. Τα εδάφη, δεν εκλαμβάνονται ως κλειστά δεδομένα συστήματα, παγιωμένα σε μια «θανατηφόρα επανάληψη» (ο.π.), αλλά ως εκφράσεις που επανεφευρίσκονται διαρκώς, που ξαναρχίζουν από το μηδέν, που απεδαφικοποιούνται, μέχρι να παράξουν μια **καινούρια γη**.

Το έδαφος, λοιπόν, μπορεί να είναι ανοιχτό προς το χάος, μακριά από το δόγμα της κοινής λογικής, όμως μια απόλυτη άρση του νοήματός του, ενέχει τον κίνδυνο της βάνουσης μετατροπής του σε έδαφος-χωρίς-έδαφος που μπορεί να μετατραπεί σε χάος χωρίς διαστάσεις, που μπορεί να μετατραπεί σε **μαύρη τρύπα** [trou noir]. Η μαύρη τρύπα είναι η έσχατη έκβαση μιας απεδαφικοποίησης, είναι η καταστροφή, εκεί που η σχιζοφρενική διάνοιξη μετατρέπεται σε διάλυση, εκεί που τα εδάφη γίνονται τεχνητά και συμβιβαστικά, εκεί που η γη γίνεται πολύ πυκνή και αδιαφοροποίητη. Προκύπτει από βίαιη απεδαφικοποίηση, από απεδαφικοποίηση στο κενό και όχι στο άνοιγμα.



Η μαύρη τρύπα για την οποία κάνουν λόγο οι Deleuze και Guattari, έχει συνάφεια με το φυσικό φαινόμενο της μαύρης τρύπας. Τόσο στη φιλοσοφία τους όσο και στην αστρονομία, είναι ένα σημείο του χωροχρόνου όπου οι βαρυτικές δυνάμεις είναι τόσο έντονες, ώστε να απορροφούν τα πάντα, ακόμα και τα κύματα φωτός, αναιρώντας κάθε πιθανότητα επιστροφής. «Ως εκ τούτου, είναι η περιοχή όπου η ύλη καταρρέει από το έντονο βαρυτικό πεδίο και είναι καταδικασμένη να εξαφανιστεί από το ορατό σύμπαν» (National Center for Supercomputing Applications, 1995). Στο κέντρο της μαύρης τρύπας, βρίσκεται η μοναδικότητα ή ενικότητα, όπου οι δυνάμεις είναι άπειρες – ο χρόνος και ο χώρος παύουν να υπάρχουν υπό τις γνωστές συνθήκες, από τη στιγμή που εισχωρούν στη μοναδικότητα.

Η απεδαιφικοποίηση συνίσταται σε δύο διαφορετικές κινήσεις: τη σχετική και την απόλυτη, η σύζευξη των οποίων, σύμφωνα με τους στοχαστές, παράγει τη φιλοσοφία. Παράλληλα, η συμπληρωματική κίνηση της απεδαιφικοποίησης είναι η επανεδαιφικοποίηση [reterritorialisation], ως η διαδικασία που διαπερνά κάθε σώμα, έδαφος και διαφοροποιεί το καθεστώς σκέψης, δίνοντας τη δυνατότητα ανάκαμψης μιας απεδαιφικοποίησης. Πρόκειται για μια διαδικασία «που συνιστά το διπλό γίγνεσθαι των πραγμάτων» (Ακριβόπουλος, 2008: 67). Η ντελεζογκουατταρική εδαφική συναρμογή είναι συνυφασμένη με την έννοια του ορίου και η απεδαιφικοποίηση περιγράφει τη διαφοροποίηση από ένα σταθερό πλαίσιο αναφοράς. **Η σχετική απεδαιφικοποίηση, είναι η δυνατότητα διαρραγής μιας εδαφικής επικράτειας**, δηλαδή, η κίνηση των γραμμών φυγής<sup>1</sup>, η κίνηση των δημιουργικών επαναστατικών δυνάμεων, η κίνηση που καθίσταται εφικτή μέσω του ριζώματος. **Εδαφικοποίηση, απεδαιφικοποίηση και επανεδαιφικοποίηση, αποτελούν δυνάμεις της Γης, η οποία υλοποιεί όλα τα εδάφη.**

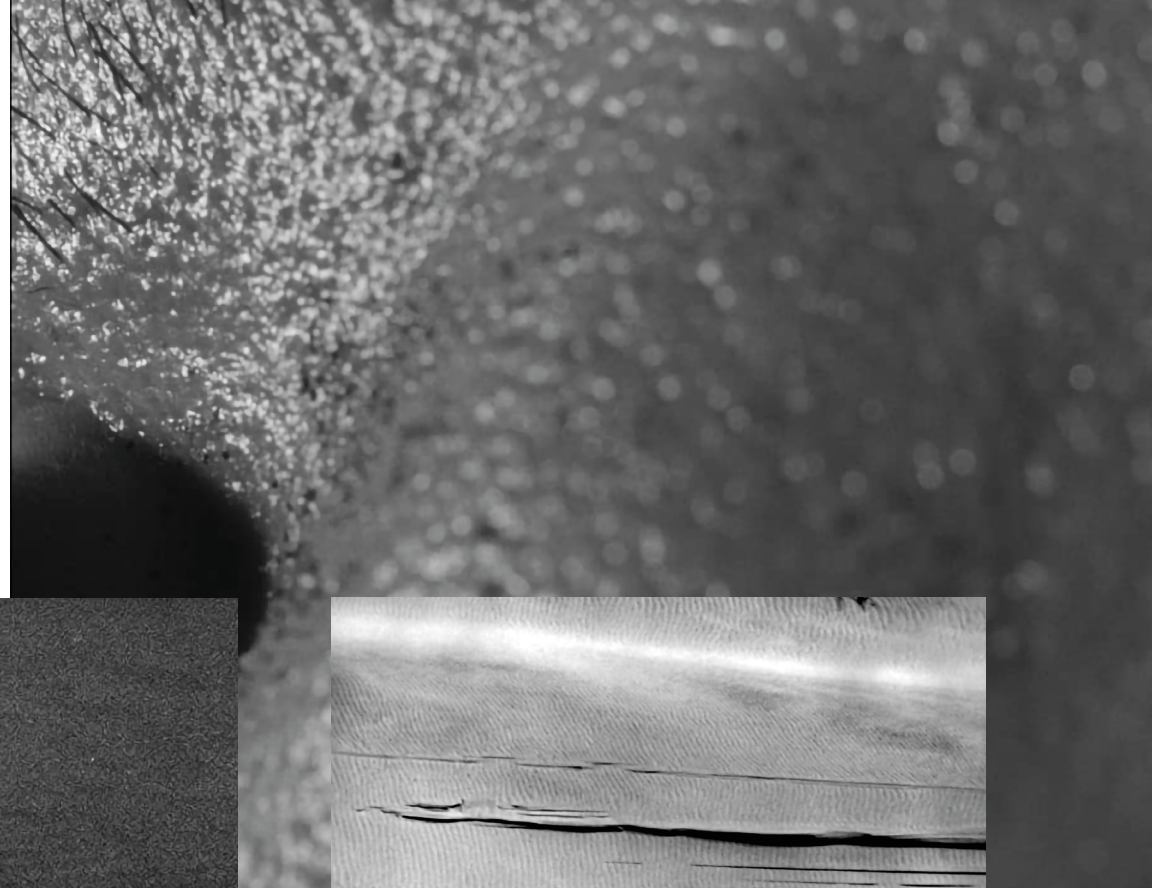


Οι Deleuze και Guattari, (αντλώντας από τον Nietzsche<sup>1</sup>), προσδίδουν μια υλική, γήινη και χωρική διάσταση στη φιλοσοφία τους, η οποία συνεπάγεται την όλο και πιο βαθιά συνειδητοποίηση ότι η Γη είναι ένας τόπος φιλοσοφίας. Όπως γράφουν χαρακτηριστικά στο έργο τους *Τι Είναι Φιλοσοφία* [Qu'est-ce que la philosophie], «**η σκέψη διαδραματίζεται στη σχέση εδάφους και γης**» (Deleuze & Guattari [1991], 2004) ή αλλιώς είναι το επίπεδο εμμένειας που προσροφά τη γη: **έδαφος και γη είναι αδιαχώριστα από τη στιγμή που ξεκινά η σκέψη**. Πρόκειται για μια γεωφιλοσοφία, όπου η Γη δεν είναι σε ρήξη με το έδαφος, αλλά το ξεπερνά πραγματοποιώντας μια συνεχή επί-τόπου απεδαιφικοποίηση. Οι δύο διανοητές κάνουν έκκληση για μια Νέα Γη, που δημιουργείται ανάλογα με την αποκόλλησή της, στη διασταύρωση της τέχνης και της φιλοσοφίας. Μια νέα ζωή, μια ιδιαίτερη τοπολογία, που βασίζεται σε σύνολα σχέσεων και όχι σε σημεία ή αντικείμενα. Η Νέα Γη, αφορά μια μετάβαση **από την εδαφικότητα στην ανάδειξη της ανεδαφικότητας**, που αντανάκλα το σκάψιμο που κάνει η σκέψη, το δυναμισμό της ιδέας, τη δημιουργία των εννοιών. Αντανάκλα το όραμα, ότι «**η γη θα γίνει κάποτε τόπος θεραπείας**» (Deleuze, Guattari, [1972], 2016: 438), ότι θα συμβαδίσει με την εκπλήρωση της επιθυμίας, και ότι θα προσφέρει νέες δυνατότητες δημιουργίας, για ένα νέο λαό. Έτσι, η ιστορία της βιβλικής γένεσης, αντικαθίσταται από μια γεωιστορία, που αίτημά της είναι η συνεχής επαναδημιουργία του κόσμου.

i. Όπως όλα τα πράγματα και τα γεγονότα στη φιλοσοφία των δύο στοχαστών, έτσι και τα εδάφη συντίθενται από ποικίλες γραμμές που λειτουργούν ταυτόχρονα και συνθέτουν τον χάρτη τους. Με τη γραμμική απεδαιφικοποίησης/φυγής, ανατινάσσονται οι ρίζες και τα ριζίδια και διαδραματίζονται νέες συνδέσεις.

i. Όπως σημειώνουν οι Bonta & Protevi, η γεωφιλοσοφία των Deleuze και Guattari, ακολουθεί ακριβώς αυτό που έγραψε ο Nietzsche: «Να είστε αληθινοί ως προς τη γη».

**B.2.1. Διάτρητη σωματικότητα:  
Α-πρόσωπα και α-τοπίωτα εδάφη**



Επανερχόμενοι στο θέμα της απόλυτης απεδαφικοποίησης σε σχέση με το σώμα και το τοπίο, οι δύο διανοητές, θεωρούν πως το πλήρες οργανικό σώμα, το βιολογικό, βρίσκεται υπό τον έλεγχο του εγκεφάλου και του προσώπου, με το πρόσωπο να συνιστά για το σώμα, ότι το τοπίο για τον κόσμο. Το τοπίο, στη θεώρησή τους, εκλαμβάνεται ως η γεωγραφική έκφραση του προσώπου. Μια απόλυτη απεδαφικοποίηση, λοιπόν, μπορεί να οδηγήσει σε μια ολίσθηση ανάμεσα σε στρώματα: από αυτό του οργανισμού, σε αυτά του προσώπου: της υποκειμενοποίησης και της *σημαινότητας* [signifiance], που δεν επιτρέπουν καμία εξωτερική παρέισφρηση. Η υποκειμενοποίηση είναι ο τρόπος με τον οποίο το ον αναπτύσσεται και διαπραγματεύεται με το περιβάλλον του, ενώ η σημασιότητα, συνίσταται στα νοήματα που μεταδίδονται συνειδητά ή ασυνείδητα, χωρίς απαραίτητα να υπακούουν σε γλωσσικούς κανόνες. Τα δύο στοιχεία συνθέτουν αυτό που αποκαλούν **προσωπότητα** [visagéité].

«Υποκειμενοποίηση και σημασιότητα είναι συσχετισμένες με τη μαύρη τρύπα, η οποία λειτουργεί ως η άγνωστη περιοχή του προσώπου, όπου το υποκείμενο επενδύει συναισθηματικά και με τον λευκό τοίχο, δηλαδή την επιφάνεια όπου τα σημεία προβάλλονται, αναπηδούν ή αντανakλούν» (Parr [2005], 2010:101).

Η προσωπότητα, αποτελείται από τρύπες και επιφάνειες, που συνθέτουν το σύστημα λευκός τοίχος-μαύρη τρύπα. Ενώ ο λευκός τοίχος, λειτουργεί σαν οθόνη που αντανakλά όποια πληροφορία προβάλλεται πάνω της, οι μαύρες τρύπες, λειτουργούν ως απαραίτητες προϋποθέσεις της λευκής επιφάνειας, απειλώντας το σώμα με εξάλειψη, από την στιγμή απορρόφησης του σε αυτή. Στην εικόνα του προσώπου, η μαύρη τρύπα είναι η κόρη του ματιού και πίσω από τον λευκό τοίχο, βρίσκονται σκέψεις και συναισθήματα, που μπορούν να εκδηλωθούν μόνο από τα σημεία που εγγράφονται σε αυτόν.

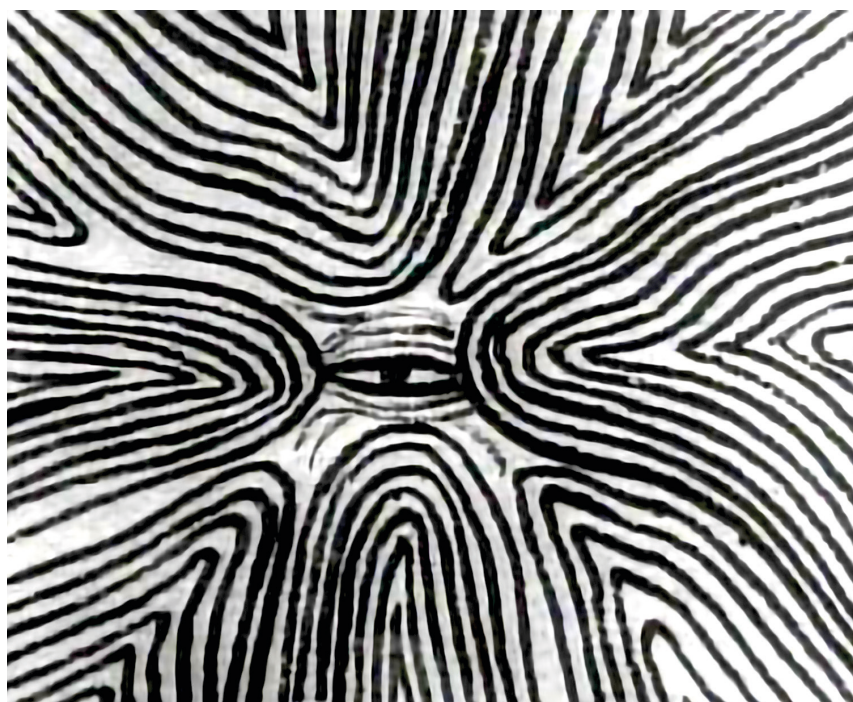
Ειδικότερα, το πρόσωπο, στο βιβλίο τους, *Χίλια Πλατώματα*, (όπως και η κατάλυσή του) είναι μια πολιτική, αλλά δεν είναι η πηγή ή η επεξήγηση της εξουσίας, παράγεται εντός της ανθρωπότητας αλλά από μια ανάγκη που δεν είναι απαραίτητα ανθρώπινη. Το σύστημα λευκός-τοίχος μαύρη-τρύπα, αναλύεται ως ένα σύστημα που προκύπτει από τους κανόνες της εξουσίας και της σημειωτικής, που θέτουν εν ενεργεία την **αφηρημένη μηχανή προσωπότητας** [machine abstraite de visagéité]<sup>1</sup>, που επικυρώνει το κύρος του

1. «το πρόσωπο είναι ένα διήγημα τρόμου. Είναι βέβαιο ότι το σημαίνον δεν κατασκευάζει μόνο του τον τοίχο που χρειάζεται· είναι βέβαιο ότι η υποκειμενικότητα δεν σκάβει μόνη της την τρύπα. Όμως και τα συγκεκριμένα πρόσωπα δεν θα μπορούσαν να παρουσιαστούν προκατασκευασμένα. Τα συγκεκριμένα πρόσωπα γεννιούνται από μια αφηρημένη μηχανή προσωπότητας, που θα τα παράγει, ενώ ταυτόχρονα θα δώσει στο σημαίνον το λευκό του τοίχο, στην υποκειμενικότητα τη μαύρη τρύπα της. Το σύστημα μαύρη τρύπα - λευκός τοίχος δεν είναι λοιπόν πρόσωπο, είναι μάλλον η αφηρημένη μηχανή που το παράγει» (Deleuze & Guattari [1980], 2017: 211).

σημαίνοντος και την αυτονομία του υποκειμένου. Αυτή η αφηρημένη μηχανή είναι η κοινωνική παραγωγή του προσώπου, και δεν επιδρά μόνο στο πρόσωπο αλλά **σε ολόκληρο το σώμα**. «Το στόμα και η μύτη, και αρχικά τα μάτια, δεν γίνονται τρυπημένη επιφάνεια χωρίς να συμπεριλάβουν όλους τους άλλους όγκους και όλες τις άλλες κοιλότητες του σώματος» (Deleuze & Guattari [1980], 2017: 213).



Σύμφωνα με τους συγγραφείς, η αφηρημένη μηχανή, έχει δύο εκδηλώσεις. Στην πρώτη της εκδήλωση, χρησιμοποιεί τον λευκό τοίχο ως επιφάνεια αναφοράς, στην οποία κινείται η μαύρη τρύπα, παράγοντας δενδρικότητες και διχοτομίες. Κατά τη δεύτερη εκδήλωση, η μηχανή είναι επιλεκτική, ανιχνεύει τις αποκλίσεις και τις απορρίπτει, ορίζει κανονικότητες. Επομένως, η **αφηρημένη μηχανή**, ρυθμίζει υποκείμενα και σημαίνοντα, και παράγει το πρόσωπο, το οποίο επενεργεί σε ολόκληρο το σώμα. «Το πρόσωπο είναι η διττή λειτουργία του αποκλεισμού και της ένταξης, της αντανάκλασης και της υποδοχής» (Ballantyne, 2007: 64-74). Η αφηρημένη μηχανή, χτίζει τον λευκό τοίχο στον οποίο αντανακλά το σημαίνον, σκάβει τη μαύρη τρύπα της υποκειμενικότητας, το μάτι. Αυτή η ασυνείδητη και μηχανική διαδικασία είναι η **προσώπωση**, που δρα βάσει αναλογικών σχέσεων, επιβάλλοντας στο σώμα να περάσει μέσα από την τρύπα, και στο κεφάλι να απεδαφικοποιηθεί από το σώμα και να εναρμονιστεί με τα στρώματα της σημασιότητας και της υποκειμενοποίησης<sup>1</sup>.



i. Κατά παρέκκλιση, οι πρωτόγονες κουλτούρες, που δεν έχουν έρθει σε επαφή με το Χριστό - λευκό άντρα, ερμηνεύουν το πρόσωπο και το κεφάλι με διαφορετικό τρόπο: το πρόσωπο καλύπτεται από μάσκες και εννοείται η ένταξη του κεφαλιού στο σώμα. Το σώμα της προ-πρόσωπης ανθρωπότητας είναι σχετικά απεδαφικοποιημένο και συνδεδεμένο με ζωικά γίγνεσθαι.

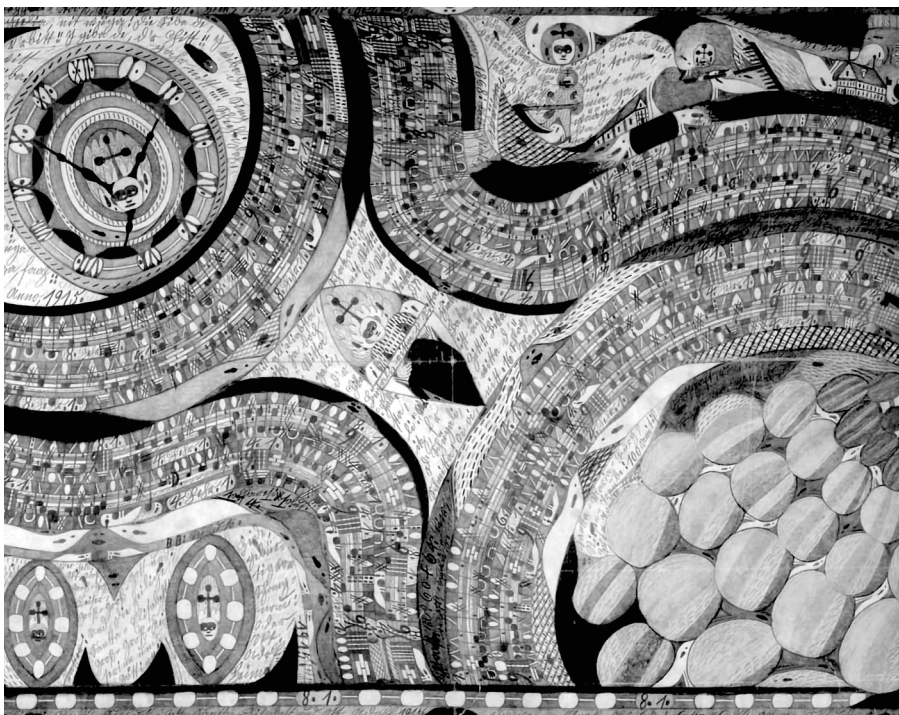
Μέσω της αφηρημένης μηχανής προσωπότητας, το υποκείμενο, διαπερνάται από κάθε είδους εξουσία: την κινηματογραφική, τη μητρική, τη χριστιανική, την πολιτική. Αναφορικά με την εξουσία του σινεμά, η κάμερα λειτουργεί ως εργαλείο εισαγωγής σε ασυνείδητες οπτικές όπου οι χώροι δεν περιγράφονται από τοίχους, όπως στην αρχιτεκτονική, αλλά από εικόνες. Η εικόνα - λευκός τοίχος - κινηματογραφική οθόνη, έχει μια δύναμη προβολής μέσω του γκρο-πλαν, της υπερβολικής μεγέθυνσης, της αφύσικης έκφρασης. Το κοντινό πλάνο, αντιμετωπίζει το πρόσωπο ως τοπίο, ένα ανεξερεύνητο τοπίο που περικλείεται από το ονειρεμένο πρόσωπο. Το κοντινό πλάνο, γεμίζει το οπτικό πεδίο· η εμβρυακή μνήμη του στήθους γεμίζει το οπτικό πεδίο. Ο Godard αναρωτιέται αν η μητέρα είναι τοπίο ή πρόσωπο, ο Bergman<sup>1</sup>, δηλώνει ότι η ποιότητα της τέχνης του έγκειται στη γεινίαση με το πρόσωπο. Μέσω του προσώπου, λειτουργεί η μητρική εξουσία ως γκρο-πλαν κατά το στάδιο του θηλασμού. Το στήθος, πλησιάζει, μεγθύνεται, διευρύνεται και το παιδί στρέφεται στο πρόσωπο για να το προσεγγίσει, στις μαύρες τρύπες των ματιών<sup>ii</sup>, διαμορφώνοντας ιδιοδεκτικές, στοματικές και δερματικές εμπειρίες. Η μητρική εξουσία επιβεβαιώνεται στη δύναμή της να επηρεάζει τη διατροφή, τη σχέση με το μαστό και τη στοματική κοιλότητα. Σχετικά με την εξουσία του χριστιανισμού, Deleuze και Guattari, αναγνωρίζουν στο οικουμενικό πρόσωπο του Ιησού, το πρότυπο του «Λευκού Άντρα», που ελέγχει τις διαδικασίες προσώπωσης και τοπίωσης, συγχωνεύοντας πρόσωπα και τοπία. Ολοκληρώνοντας, οι διαρρυθμίσεις εξουσίας, εξαπλώνονται μέσω του ηγετικού προσώπου, επιβάλλοντας συγκεκριμένες μορφές σημασιότητας και υποκειμενοποίησης, αποκλείοντας κάθε πολυφωνία και ριζωματική πιθανότητα.



i. Ο Jean-Luc Godard και ο Ernst Ingmar Bergman ήταν σκηνοθέτες γαλλικής και αυστριακής καταγωγής αντίστοιχα.

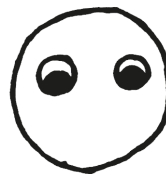
ii. Στο εμβρυακό στάδιο, η οπτική επαφή του παιδιού με τη μητέρα, σχηματίζει τη μηχανή τεσσάρων ματιών - μαύρων τρυπών.

Όπως προηγήθηκε, η σύγχρονη σημειωτική του καπιταλισμού, καθιστά υποκειμενοποίηση και σημασιότητα σε ένα αλληλένδετο σύστημα, το σύστημα λευκός τοίχος-μαύρη τρύπα, το σύστημα προσωπότητα. Το πρόσωπο εδώ, λαμβάνει δύο οριακά σχήματα, με έκδηλα κοινά γνωρίσματα. Στο πρώτο σχήμα, οι μαύρες τρύπες διαμοιράζονται σαν μάτια – το τοπίο κατακλύζεται από μάτια, όπως τα σχέδια του Adolf Wölfli. Χωρικά, η τρύπα περιβάλλεται από κύκλους οι οποίοι εγγράφονται στο λευκό τοίχο και εγκολπώνουν τα μάτια. Όσο περισσότεροι είναι οι κύκλοι γύρω από την τρύπα, τόσο διευρύνεται η εγγεγραμμένη επιφάνεια και γίνεται κτήμα των κύκλων. Συμπεραίνουν λοιπόν, ότι όσο αυξάνονται οι διαστάσεις της επιφάνειας, τόσο η επιφάνεια εσωκλείεται και παγιδευείται από τις μαύρες τρύπες. Αυτό το σχήμα, συνεπάγεται την ισοδυναμία ματιού, προσώπου, σώματος. Στο δεύτερο σχήμα, ο τοίχος αποσυντίθεται και πλησιάζει προς τη μαύρη τρύπα, η οποία εντείνει όλες τις μαύρες τρύπες – μάτια – πρόσωπα – τοπία. Και στις δύο περιπτώσεις, το σημαίνον-μαύρη τρύπα και η υποκειμενικότητα-μάτι συμβαδίζουν, αλλά, με διαφορετικούς τρόπους. Είτε οι μαύρες τρύπες τοποθετούνται προσδευτικά στον λευκό τοίχο, είτε ο τοίχος διεισδύει στη μαύρη τρύπα.



ι. Ο Wölfli (1864-1930), ήταν Ελβετός καλλιτέχνης και συγγραφέας της περιθωριακής τέχνης (art brut), την οποία παρήγαγε όντας έγκλειστος σε ψυχιατρική κλινική για το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του.

Proliferation of Eyes By Multiplication of Border



Simple machine

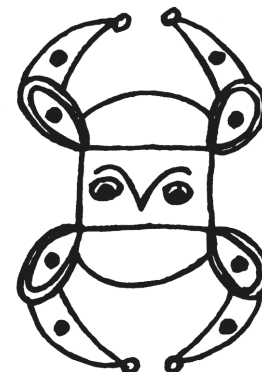
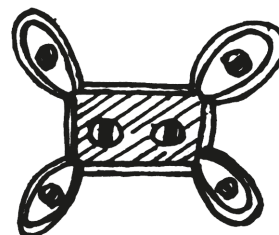


With multiple bordering effects

Terrestrial Signifying Despotic Face



Four-Eye Machine



Οι Deleuze και Guattari, προτείνουν την κατάλυση του προσώπου, και την υιοθέτηση διαφορετικών, (ζωικών, ανεπαίσθητων) γίνεσθαι, που έχουν την ικανότητα να παρασύρουν **σε εδάφη α-σημαίνοντα, α-υποκειμενικά, α-τοπίωτα**, αν-εδαφικά. Η διαγραφή του προσώπου, συνεπάγεται το τρύπημα του λευκού τοίχου και την αποχώρηση από τη μαύρη τρύπα· ενέργειες που καθίστανται εφικτές μόνο στα βάθη της τρύπας, στα βάθη του τοίχου. Μέσα από το σημαίνον και τη συνείδηση είναι δυνατή η απελευθέρωση των κωδίκων και του προσώπου. Με αυτόν τον τρόπο, η αφηρημένη μηχανή, μπορεί να λειτουργήσει με θετικές και όχι απόλυτες απεδαφικοποιήσεις. Έτσι, στο νέο του ρόλο, το πρόσωπο μπορεί να σχηματίσει ριζώματα με το τοπίο και να εισάγει τα χαρακτηριστικά του σε μια πραγματική πολλαπλότητα. Ωστόσο, όπως και η απόλυτη απεδαφικοποίηση ενέχει πιθανότητα καταστροφής, έτσι και η διάλυση του προσώπου διατηρεί τον κίνδυνο της απόλυτης απόρριψης της υποκειμενικότητας. Γι' αυτό το λόγο, δεν συνίσταται η πλήρης εγκατάλειψη της οργάνωσης των ορίων, αλλά η αποσυναρμολόγησή τους με συστηματική προσοχή.

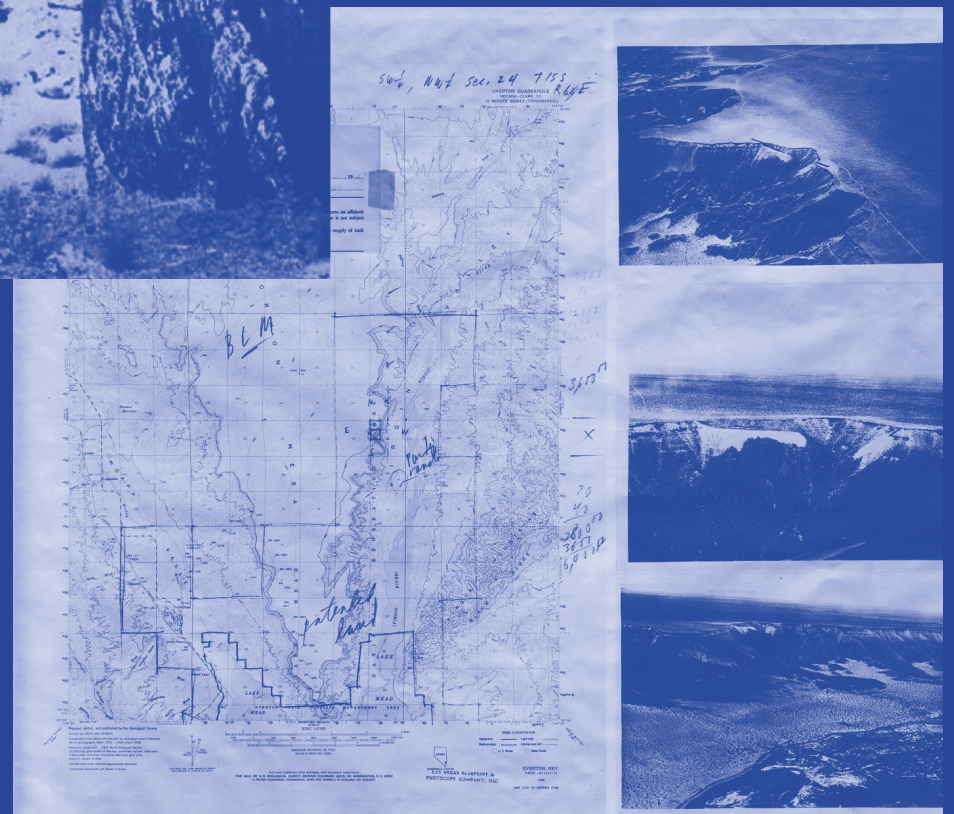
Η ιδέα της ήπιας αποσυναρμολόγησης του προσώπου, καλεί για μια διαφορετική σύλληψη του εγώ, όχι ως πρόσωπο, αλλά ως σύνολο παθημάτων και καταστάσεων. Οι στοχαστές, επιδιώκουν την απαλλαγή από την τυπική λειτουργία του προσώπου και την μετατροπή του σε εντασιακή ζώνη, ανοίγοντας τον δρόμο για ένα ιδιόμορφο γίνεσθαι, που διαπερνάται από ετερογενείς πολλαπλότητες. «Γίνεσθαι-παράνομος, να σχηματίζεις ριζώματα παντού, προκειμένου να κάνεις το θαύμα μιας μη ανθρώπινης ζωής έτοιμης να δημιουργηθεί» (Deleuze & Guattari [1980], 2017: 238). Προτείνουν μια **α-πρόσωπη** και παραγωγική ζωή, *τηλεκατευθυνόμενων βλημάτων και σχεσιακών ενώσεων* που καταλύουν τα στρώματα μέσα από την προσεκτική διαχείριση των ορίων, εμπνέοντας για νέα τοπία και εδάφη σε γίνεσθαι, για νέα σώματα αφηρημένων ταχυτήτων και ριζωματικών μοτίβων, απελευθερωμένα από τους κωδικούς τους.



πεδη και απέραντη, δεν υπάρχει τίποτα τοπικό που να διευκολύνει την αντίληψη στις διαμεσολαμβάνσεις των μεγεθών της κλίμακας, με αποτέλεσμα το σώμα να αδυνατεί να κατανοήσει την θέση του. «Όταν στέκεσαι στο Mormon Mesa, είσαι ξένος στη γη» (Nisbet, 2014: 124). Ωστόσο, βαδίζοντας κανείς μέσα στις διάτρητες επιφάνειες του Heizer, αντικρίζει ένα χώρο όπου οι συσχετίσεις ύψους, πλάτους και μήκους είναι ήπιες, με περισσότερα τοπικά στοιχεία (π.χ. βραχώδεις σχηματισμούς), που επιτρέπουν στο σώμα να εισέλθει στην κλίμακα της γύρω γης. Έτσι, το Double Negative, εντάσσει όχι μόνο στην κλίμακα του εσωτερικού του χώρου, αλλά και στις ιδιαιτερότητες και στις μαζικότητες του περιρρέοντος τοπίου, επιτρέποντας στη σωματική κλίμακα να βιώσει το περιβάλλον της ερήμου.

Το 1969, ο καλλιτέχνης της land art, Michael Heizer, σκάβει μια τεράστια τρύπα στο έδαφος στην έρημο της Νεβάδα (στο οροπέδιο Mormon Mesa). Αυτή είναι η αρχή του έργου του *Double Negative* (Διπλό Αρνητικό), που αποτελείται από δύο σχισμές στη γη, που απλώνονται εκατέρωθεν μιας εδαφικής εσοχής. Οι οπές (συμπεριλαμβανομένης της υπάρχουσας εσοχής), έχουν μήκος 457m, βάθος 15,2m, και πλάτος 9,1m, γεγονός που καθιστά το έργο ένα είδος εκτεταμένης γήινης τέχνης, που δημιουργήθηκε από την μετατόπιση 240.000 τόνων βράχων με τη χρήση δυναμίτη και με βαριά εκσκαφή.

«Το έργο είναι τεράστιο, αλλά η κλίμακά του δεν είναι» (Leider στο Nisbet, 2014: 124). Πριν από την είσοδο στις ανασκαφικές τομές, η γη φαίνεται επί-



Σύμφωνα με την Rosalind Krauss, το έργο αποτελεί μια εναλλακτική στην εικόνα που διαμορφώνουμε για τον εαυτό και το σώμα μας, παροτρύνοντας σε μια προς τα έξω οπτική. Κατά την διατύπωσή της, ο καταλληλότερος τρόπος βίωσης του έργου είναι στο εσωτερικό του, εκεί που γίνεται δυνατή η κατοίκηση και η σύλληψή του διανοιγμένου εδάφους, με τρόπο όμοιο, με την κατοίκηση του ίδιου του σώματος. Το γλυπτό «του Heizer απεικονίζει επομένως την παρέμβαση του εξωτερικού κόσμου στο εσωτερικό του σώματος, που εγκαθίσταται εκεί και διαμορφώνει τα κίνητρα και τα νοήματά του» (Krauss, 1997: 280).

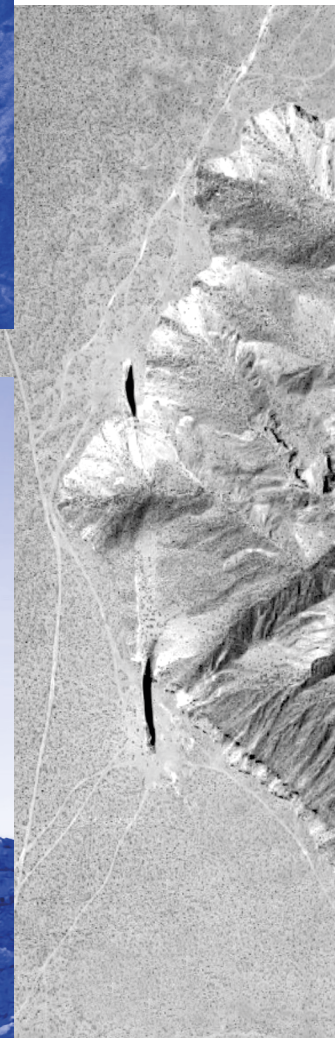
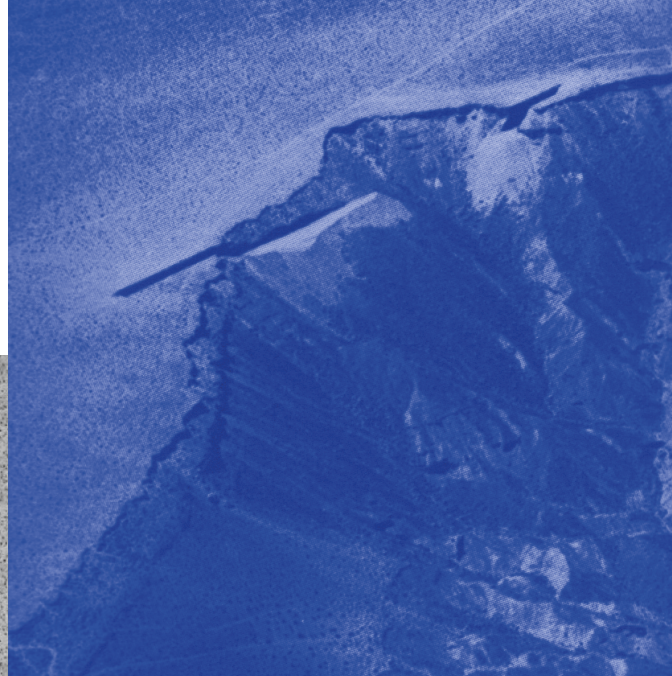
Ο τίτλος, προδίδει μια αντιστροφή, μια χειρονομία που εμπλουτίζει την γλυπτική με μια νέα υπόγεια διάσταση. Ουσιαστικά, η κατασκευή αφορά μια διαδικασία αφαίρεσης: το ίδιο το έργο είναι ο αρνητικός χώρος – ή ακριβέστερα, ο διπλός αρνητικός χώρος, με τη μία τομή να καθρεφτίζει την άλλη σε μια ευθεία γραμμή.

«Η τομή περνάει σε ένα κενό στο τέλος, και τότε ο χρόνος σταματάει. Τα πάντα διαλύονται. Είναι απλά μια μαύρη τρύπα» (Heizer στο Goodyear, 2016).

Η λογική της εκτόπισης, της δημιουργίας από κάτι που δεν υπάρχει, έχει σχολιαστεί και από τον Thom Mayne (Morphosis), ο οποίος δηλώνει σχετικά:

«Το μεγάλο *Double Negative* του Heizer, δημιουργεί ένα θετικό από ένα αρνητικό. Κάποιος σαν τον Heizer λειτουργεί με μια πολύ διαφορετική μέθοδο σκέψης από ότι εμείς, οι αρχιτέκτονες». «Έχει επίγνωση των φαινομένων του χώρου, των χαρακτηριστικών της ιδιαίτερης φύσης της γης που κόβει, της κλίσης που αφήνει καθώς την κόβει κτλ. Οι αρχιτέκτονες εργάζονται με εννοιολογικά εργαλεία, πάντα ένα βήμα μακριά από το έργο» (Mayne στο Kirnis and Gannon, 2001: 17).

Το *Double Negative*, συμπεριλαμβάνει, το σώμα, τον κενό χώρο (μαύρη τρύπα), και τα εδαφικά χαρακτηριστικά ως διακριτά μέρη ενός αλληλένδετου συνόλου, που ενθαρρύνει μια νέα συσχέτιση του σώματος με το έδαφος της γης. Αποτελεί ένα από τα πρώτα έργα τέχνης, που χρησιμοποιούν ως καμβά την ίδια τη γη, θολώνοντας τη διάκριση τέχνης και αντικειμένων – γλυπτικής και πέτρας, γεγονός που το καθιστά μη εμπορεύσιμο και μη συλλεκτικό, απελευθερωμένο από τους περιορισμούς των μουσείων: αν και φωτογραφικό υλικό εκτίθεται σήμερα στο MoCA (Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Λος Άντζελες).



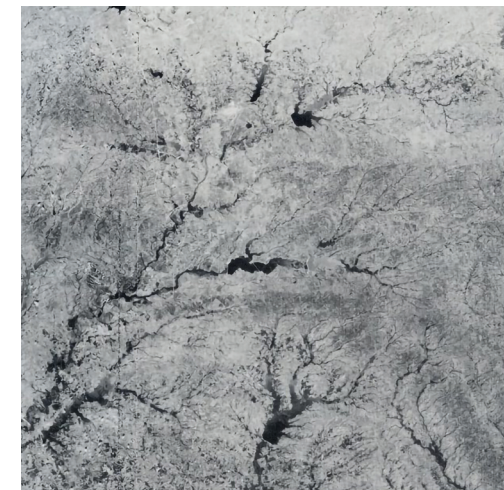
## B.2.2. Διάτρητη εδαφικότητα: Holey Space και υπόγεια αρχιτεκτονική

Στο 12ο πλάτω (Πραγματεία νομαδολογίας: η πολεμική μηχανή), από τα Χίλια Πλατώματα, οι αναφορές στο χώρο είναι πιο εμφανείς, με τον χώρο να αναλύεται σε *λείο* [*lisse*], *ραβδωτό* [*strie*] και **διάτρητο** [**troué**], [**holey**]. Εδώ, οι Deleuze και Guattari, συνδέουν την έννοια του εδάφους και της γης, με την έννοια της *Νομαδολογίας* [*Nomadology*], επιχειρώντας να ξεπεράσουν τις καθορισμένες εδαφικότητες και να ευνοήσουν ετερογενείς ύλες και εμπειρίες.

Ο **ραβδωτός χώρος**, βασίζεται στη **βαρυτική δύναμη**, που απορροφά τα σώματα σε ένα καθολικό βάθος, στη μαύρη τρύπα, αφαιρώντας τους κάθε αυτοσχεδιαστικό ενδεχόμενο. Η γη είναι ραβδωμένη και η κύρια λειτουργία της είναι βαρυτική. Πρόκειται για ένα χώρο, «κατελιημμένο και μετρικό από τον άνθρωπο της συνείδησης, ένα **πεδίο εσωτερικότητας** αναγωγίμο στην αντίληψη συγκεκριμένων οργανισμών» (Buchanan & Lambert, 2005:202).

Στον αντίποδα, ο λείος χώρος, στηρίζεται στην ταχύτητα και όχι στην βαρύτητα. Σε αυτό τον χώρο, εγκαθίστανται οι ριζωματικές πολλαπλότητες χωρίς να τον μετρούν, παράγοντας μια κίνηση που επιδρά σε όλα τα σημεία του. Παραδείγματα λείου χώρου, μπορούν να θεωρηθούν η θάλασσα, ο αέρας, η έρημος και η γη, καθώς είναι μη μετρικές ροές που τον καταλαμβάνουν. Υπό αυτή την έννοια ο λείος χώρος δεν κατοικείται από τα ιεραρχικά και σταθερά σώματα του κράτους, τα πλέον εδαφικοποιημένα, αλλά από πλανόδιους, **νομάδες** που τοποθετούν τους εαυτούς τους σε μη οριοθετημένα εδάφη, διεκδικώντας μια σχέση συνεχούς απεδαφικοποίησης με τη γη.

«Πήγαινε στο πρώτο σου φυτό, κι εκεί παρατήρησε προσεκτικά πώς κυλά το νερό του ρυακιού από το σημείο εκείνο. Η βροχή έρχεται να μεταφέρει τους σπόρους μακριά. Ακολούθησε τα αυλάκια που έχει σκάψει το νερό, κι έτσι θα μάθεις την κατεύθυνση στην οποία κύλιζε. Ψάξε λοιπόν το φυτό που, σε τούτη την κατεύθυνση, είναι όσο πιο μακριά από το δικό σου. Όλα αυτά που φυτρώνουν μεταξύ αυτών των δύο είναι δικά σου. Αργότερα [...] θα μπορέσεις να αυξήσεις το έδαφός σου» (Castaneda στο Deleuze & Guattari [1980], 2017: 457).



Παραθέτοντας το εξής απόσπασμα από τον αμερικανό συγγραφέα Carlos Castaneda, οι Deleuze και Guattari, προτείνουν το άνοιγμα σε ένα λείο εξωτερικό χώρο, όπου το σώμα μπορεί να κινείται ελεύθερα ανεξαρτήτως βαρυτικής, μετρικής δύναμης, ακολουθώντας τις γραμμές φυγής, που διαφεύγουν των τυπικών γραμμών του αστικού τοπίου. Αυτά τα εκφραστικά σώματα, είναι τα νομαδικά με θεμελιώδη εδαφική αρχή την οικειοποίηση του λείου χώρου<sup>i</sup>. Η νομαδική σκέψη συμβαίνει χωρίς έδαφος [unterritorialized] και «οι νομάδες δημιουργούν την έρημο, όσο δημιουργούνται και οι ίδιοι από αυτή» (Deleuze, Guattari, [1980], 2017)<sup>ii</sup>.

Όπως γράφουν οι δύο στοχαστές, οι νομάδες, κατάφεραν να ευδοκίμηση λόγω των ισχυρών τους όπλων και εργαλείων, της ισχυρής τους *μεταλλουργίας* [*métallurgy*]<sup>iii</sup>. Η νομαδική περιπλάνηση και η μεταλλουργία συνδέονται με μια ειδική σχέση: **της απεδαφικοποίησης**. Ο μεταλλουργός

i. Ο νομαδισμός και ο λείος χώρος προϋποθέτουν την ταχύτητα, δηλαδή την ένταση, αλλά όχι την κίνηση. Η μέγιστη ένταση-ταχύτητα της νομαδικής ζωής αρθρώνεται στο ενδιάμεσο, όπου οι γραμμές είναι ριζωματικές και περνούν ανάμεσα στα πράγματα, ανάμεσα στα σημεία, «στο μέσον [au milieu] της κλασικής εικόνας της σκέψης» (Ακριβόπουλος, 2008: 5). Έτσι, ο νομάς κατορθώνει την συνεχή παραλλαγή των προσανατολισμών και των κατευθύνσεων του εδάφους του, απαλλαγμένος από όρια, μορφές, κέντρα και βάθη, επιφάνειες και περιγράμματα.

ii. Το παράδειγμα των νομάδων, παραπέμπει στον Bataille, που στο βιβλίο του *Accursed Share*, γράφει ότι τα υποκείμενα επιθυμούν έναν ομαλότερο χώρο, όπου τα αντικείμενα βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο με το υποκείμενο και σχηματίζουν μαζί μια ολόκληρη ανάλογη του σύμπαντος.

iii. Το μέταλλο, ως το κατεξοχόν υλικό προς επεξεργασία, αυτής της τέχνης, είναι καίριας σημασίας και για τη ζωή του ίδιου του σιδερά. Είναι το υλικό που βρίσκεται παντού στην φύση, που μπορεί να λιωθεί και να ξαναχρησιμοποιηθεί, ανεξαρτήτως περιγράμματος καλουπιού, υπερβαίνοντας τη μορφή.



Εν γένει, η δουλειά στα ορυχεία, από την αρχαιότητα μέχρι και τις αρχές του 20ου αιώνα θεωρείται ιδιαίτερα επικίνδυνη. Ο τραυματισμός της επιφάνειας της γης, ενέχει ένα φρικαλέο φόβο: το να θαφτεί κανείς ζωντανός. Σύμφωνα με το Freud, αυτή η φαντασίωση δεν είναι παρά η παραλλαγή μιας άλλης φαντασίωσης, της ενδομήτριας ζωής. Σύμφωνα με το Freud, οι νευρωτικοί άντρες, βιώνουν αυτή τη φαντασίωση του ανοίκειου ως προς τα γυναικεία γεννητικά όργανα. «Το ανοίκειο που κάποτε ήταν οικείο» (Freud [1919], 2009:48).

γός, εγκαθίσταται σε ημιυπόγειες ή υπόγειες τρύπες, σπηλιές, είναι «τρωγλοδύτης», είναι ριζώμα που περνά υπόγεια. Δημιουργεί μια εσωτερικότητα, χαράσσοντας τη γη, με εργαλεία που δεν χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία, αλλά για την καταστροφή. Ο σιδεράς, είναι ένας εκσκαφέας της γης, που επιβλέπεται από το κράτος και συμμαχεί με τους νομάδες για να επαναστατήσει εναντίον του. Αυτή η θέση δεν συνεπάγεται ότι οι μεταλλουργοί είναι νομάδες· αλλά ούτε και σώματα του κρατικού μηχανισμού, είναι οι άνθρωποι που ακολουθούν τη μεταλλική ύλη-ροή του υπεδάφους και τρυπώνουν σε αυτό.

**«Τρυπούν τα βουνά αντί να τ' ανέβουν, σκάβουν τη γη αντί να τη ραβδώσουν, τρυπούν τον χώρο αντί να τον διατηρήσουν λείο, η γη γίνεται ελβετικό τυρί»** (Deleuze & Guattari [1980], 2017: 509).

Ζουν κάτω από την επιφάνεια της γης, σε τρυπημένους χώρους, επικοινωνώντας τόσο με τους εδραίους όσο και με τους νομαδικούς πληθυσμούς και από αυτή την άποψη, θεωρούνται ύποπτοι. Ύποπτοι, καθώς «η πράξη της διείσδυ-

σης, δεν αφορά απλώς την αποφυγή του κρατικού ελέγχου, αλλά και την κατάληψη μιας περιοχής που δεν βρίσκεται υπό τον έλεγχο κάποιου» (Baumann, 2015: 28). Ο Holey space<sup>i</sup>, ως ο τρίτος χώρος του μηχανικού κλάδου της ροής των υλικών, λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος με το χώμα του λείου χώρου και τη γη του ραβδωτού. Συσχετίζεται με το νομαδικό χώρο, **πηγαίνοντας υπόγεια, αναιρώντας το έδαφος** για να σχηματίσει ριζώματα, τα οποία συντονίζονται από το στατικό έδαφος της γης (την κρατική ράβδωση). Η ανασκαφή του εδάφους και η μετατροπή του σε holey χώρο, πράγματι, παραπέμπει στις σήραγγες στις προαστιακές αυλές του ψυχρού πολέμου, καθώς και στις αυτοτεμνόμενες αποχετεύσεις και υπονόμους· δομές που χαρακτηρίζονται από μια ένταση που οι επιφανειακές αρχιτεκτονικές σπάνια επιτυγχάνουν. Είναι το milieu του αγνώστου, του ανείπωτου και του κρυμμένου του συλλογικού φαντασιακού.

i. Ο όρος Holey, δεν επιδέχεται ελληνικής μετάφρασης. Προέρχεται από τις αγγλικές λέξεις hole (τρύπα) και holy (ιερός), υποδηλώνοντας την ταυτόχρονη ύπαρξη της τρυπιότητας και της ιερότητας.

Η δραστηριότητα κάτω από τη γη, αντιστέκεται στις συνήθεις αρχιτεκτονικές, που ραβδώνουν και καθορίζουν τα όρια της. Σύμφωνα με τον Mark Wigley, η απειλή που θέτει η αποδόμηση στην αρχιτεκτονική είναι η διάνοιξη-ακύρωση του σταθερού εδάφους, που υπονομεύει τις δομές αποκαλύπτοντας από κάτω τους ένα *ανασφαλές* [*insecure*] έδαφος, γεμάτο κοιλότητες: **«το έδαφος είναι ολισθηρό και μετακινούμενο, εξορυγμένο [*mined*] και υπονομευμένο [*undermined*]. Και αυτό το έδαφος είναι, στην ουσία, υπέδαφος [*underground*]»** (Derrida στο Wigley [1993], 1997: 36). Η υπόγεια αρχιτεκτονική δημιουργείται από μια διαδικασία αφαίρεσης υλικού από ένα γεμάτο περιβάλλον, από την κενότητα, και συντίθεται αποκλειστικά από την εσωτερικότητά της. Αυτή η εσωτερικότητα υπονοεί μια συγκεκριμένη αμφισημία, καθώς οι σπηλιές τα τούνελ και τα υπόγεια δίκτυα ενσαρκώνουν αντιστασιακές ζώνες, «απέναντι στην υπερβατικότητα, χάρη στη διανοητική αδιορατότητά τους από τον εξωτερικό κόσμο, ωστόσο, αυτή η απουσία εξωτερικότητας τους επιτρέπει να διατηρούν ένα περιβάλλον με καθαρά όρια και να επιβάλλουν έλεγχο σε αυτό το περιβάλλον» (Lambert, 2012: 39).

Ο holey χώρος, διατρυπά τη γη και τα στερεά σώματα, εκφυλίζει την επιφάνεια διαταράσσοντάς την με βαθιές τομές, όντας **ταυτόχρονα εδαφικοποιημένος και απεδαφικοποιημένος**, περνώντας υπόγεια για να ξεφύγει από την κρατική κατασκοπία. Ωστόσο, οι χώροι (ραβδωτός, λείος, διάτρητος) δεν υφίστανται διακριτά ο ένας από τον άλλο, **αλλά από τη μεταξύ τους ασύμμετρη ανάμειξη**. «Ένας λείος χώρος δεν επαρκεί για να μας σώσει» (Deleuze, Guattari [1980], 2017). Σύμφωνα με τους Bonta & Protevi, αυτό που μάλλον προτείνεται στα Χίλια Πλατώματα ως αντιστασιακή ζώνη στη ράβδωση, δεν είναι τόσο ο λείος, όσο ο διάτρητος χώρος. Το ρίζωμα, ως υπόγεια ύλη και ο holey space, ενσαρκώνουν δημιουργικές διαφυγές από τους κώδικες και τα στρώματα. Ωστόσο, η θεμιτή επικοινωνία λείου και τρυπημένου δεν είναι δεδομένη. Το ίδιο το κράτος και ο κυβερνοχώρος, καταφεύγουν συχνά υπόγεια, για τη δημιουργία όπλων ή για συντονισμένες επιθέσεις αντίστοιχα.



## B.3 Τρία μεσανατολικά αινίγματα I Reza Negarestani

### Anomaly

An anomaly deviates from a norm,  
is difficult to recognize or classify.

*Anomaly* is a series which publishes  
heterodox, eccentric and heretical  
works. Mashing fact with fiction,  
poetry with philosophy, fish with  
fowl, *Anomaly* is a laboratory of  
unprecedented writings.

Με εφαλτήριο την αμφίσημη λειτουργία των holey χώρων, ο Ιρανός φιλόσοφος Reza Negarestani, δημοσιεύει το 2008, το βιβλίο του με τίτλο *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, σε μια απόπειρα να γεφυρώσει τις εικόνες της σύγχρονης παγκόσμιας πολιτικής με τις αρχαιολογίες της Μέσης Ανατολής και την ιστορία της Γης. Καθοδηγούμενος από το ημερολόγιο του αρχαιολόγου Hamid Parsani<sup>i</sup>, *Defacing the Ancient Persia: 9500 Years Call for Destruction*, αλλά και από άλλους, υπαρκτούς συγγραφείς όπως οι Bataille, Deleuze & Guattari, Artaud, προσφέρει υλικές μετα-αναγνώσεις πάνω στους διάτρητους χώρους σε σχέση με το έδαφος και τη γη.

i. Ο Parsani αποτελεί φανταστικό πρόσωπο που επινόησε ο Negarestani και υποτίθεται πως εξαφανίστηκε υπό άγνωστες συνθήκες.

Ο Negarestani, εκκινεί από τα δημοσιευμένα γραπτά που άφησε πίσω του ο Parsani, τα οποία φανερώνουν μια προσέγγιση γύρω από τρία αινίγματα: 1) του **πετρελαίου**, 2) του **()hole complex** (τρυπημένο σύμπλεγμα) ή της **πορομηχανικής** [*poromechanics*] και 3) της **ανοιχτότητας**. Τα τρία μεσανατολικά αινίγματα κατασκευάζουν, τις ανεδαφικές ιστορίες της γης, η οποία είναι γεμάτη από οπές, περάσματα, σχισμές, ανοίγματα, που ενθαρρύνουν «το φάγωμά της, δηλαδή, αυτό που καθιστά τη γη, γη» (Negarestani, 2008).

«Τα οργανικά προσωπώδη σκίτσα του Artaud, είναι πάντα σημαδεμένα με τελείες, με ομάδες από γάγγραινες τελειών, μικροσκοπικές θέσεις, μοριακά δοχεία που περιμένουν την ευκαιρία για να εξαπλωθούν και να εμφανιστούν. Η ασθένεια του δέρματος του Αρτώ ανταποκρίνεται στους πόρους του φλοιού και του εδάφους της γης» (Negarestani, 2008).

Το δέρμα της γης είναι πορώδες και το φθαρμένο σώμα της συλλαμβάνεται ως ένα σύνολο αφηγήσεων που προωθούνται από το πετρέλαιο. «Για τον Parsani όλα είναι ύποπτα συσχετισμένα με το πετρέλαιο» (Negarestani, 2008: 57), και τα γραπτά του καταλήγουν σε πετρελαϊκούς υπαινιγμούς για την πολιτική και τη ζωή στη γη.

Το πετρέλαιο, παρουσιάζεται ως ουσία αποτελούμενη από υγρασία και σκόνη<sup>i</sup>. Η σκόνη είναι κομβικής σημασίας, ιδιαίτερα για μια γεωγραφική οντότητα σαν τη Μέση Ανατολή, με ακαθόριστο εδαφικό υπόβαθρο, το οποίο σταδιακά διαβρώνεται. Στο μεσανατολικό πλαίσιο, η σύνθεση των πραγμάτων μέσα από τη σκόνη, αποτελεί ρεαλισμό που εξιστορεί μέχρι και τον τρόπο χειρισμού των νεκρών<sup>ii</sup>. Κάθε μόριο σκόνης, προκύπτει από διαφορετικό έδαφος και από ανώνυμα ή μη ανθρώπινα υλικά, και συμπυκνώνεται μαζί με άλλα μόρια μέσω της υδαρότητας του πετρελαίου. Κατ' αυτό τον τρόπο, η σκόνη, είναι νομαδική και οριοθετείται από το πετρέλαιο, σε μια μεταδοτική σύμφυση μορίων και ροών, που συνθέτουν τις διαφορετικές πλοκές της γης.

i. Κατά τον υποτιθέμενο αρχαιολόγο, η υγρασία και η σκόνη, μαζί με τον πυρήνα της γης, κινούν την εδαφική εξέγερση ενάντια στον ήλιο. Ο πυρήνας προσπαθεί να αναδυθεί από το σώμα της γης, και «είναι γεμάτος σχιζοειδείς ανωμαλίες» (Negarestani, 2008). Ο συλλογισμός του Negarestani, ξεπερνά την ταλάντευση ανάμεσα σε έδαφος και μη-έδαφος, σε μια απόπειρα να συμπεριλάβει το γήινο εσωτερικό. Μέσα από αυτή την ένταξη σκιαγραφείται ένα μεταβαλλόμενο γήινο πρόσωπο, που προκύπτει τόσο από εξωτερικές διεργασίες (κλιματική αλλαγή) όσο και από εσωτερικές (κίνηση πυριγενών και μαγματικών υγρών). Τα δύο σύνολα διαδικασιών, διαμορφώνουν το φλοιό της γης, το έδαφός της, αντλώντας ενέργεια από τον ήλιο και τον εσωτερικό πυρήνα.

ii. Η αποτέφρωση, εδώ, είναι διασπορά και το *γίνεσθαι-μολυσματικός* της σκόνης που «χαράσσει εσοχές στη σάρκα, εκθέτοντας την ειρωνεία της δημιουργίας» (Negarestani, 2008).

Η ενασχόληση με το πετρέλαιο, δεν προκύπτει μόνο ως αποτέλεσμα των πετρελαιοπαραγωγών περιοχών της Μέσης Ανατολής, αλλά αφορά και στον τρόπο σχηματισμού του. Σύμφωνα με την κλασική θεωρία για τα ορυκτά καύσιμα, δημιουργείται στο ενδιάμεσο των στρωμάτων, υπό υπερβολική πίεση και ζέστη, εν απουσία οξυγόνου. Σύμφωνα με τη θεωρία του Thomas Gold<sup>i</sup>, που ακολουθεί ο Negarestani, η δημιουργία του πετρελαίου συμπίπτει με αυτή της γης, πριν από 4,5 δισεκατομμύρια χρόνια και προέρχεται από ροές φυσικού αερίου που συντηρούν τα βακτήρια στα βάθη της γης. Άρα, το πετρέλαιο, δεν θεωρείται προϊόν διατηρημένων πτωμάτων προϊστορικών οργανισμών, αλλά ακολουθεί μια αυτόνομη λογική, αυτή «του αβιογενούς πετρελαίου που παράγεται από τη χαμηλότερη βιόσφαιρα της γης» (Dolrhijn, 2012: 208). Αν και αποτελείται από συμπυκνωμένα νεκρά βιολογικά συστατικά, είναι απέθαντο, φέρει νέες μορφές ζωής και για αυτό ο Parsani επιμένει πως βρίσκεται παντού.

i. Μάλιστα, σε μια απόπειρα να συνδυάσει την ιατρική του Ibn Sina (Avicenna), (980-1037 μ.Χ.), με την πετρελαϊκή θεωρία, ο Parsani, παρατηρεί πως αυτό το σκουρόχρωμο υγρό είναι χαρακτηριστικό της μέλαινα χολής (μελαν-χολία), που ευθύνεται για τις πιο επιβλαβείς ασθένειες. Σημειώνει ακόμα, ότι η πίσσα της μέλαινα χολής και η *χημική υδαρότητα* [namba] βυθίζονται στη γη, εκεί που βρίσκεται το πετρέλαιο. Σύμφωνα με τον Timothy Morton, (*The Ecological Thought*, 2010), η μελαγχολία είναι μαύρη γήινη και ψυχρή - η γήινη διάθεση, ενώ, σύμφωνα με την ψυχανάλυση, η μελαγχολία μας συνδέει με το μητρικό σώμα. Αναρωτιέται, λοιπόν ο Morton, αν είμαστε τόσο δεμένοι με το σώμα της Γης, όσο με αυτό της μητέρας και αν ο διαχωρισμός μας από τη γη μπορεί να συνιστά τόπο οικολογικής συνείδησης.

ii. Πρόκειται για τη θεωρία που αναπτύσσει ο Gold στο άρθρο που δημοσίευσε το 1992: *The Deep Hot Biosphere*.

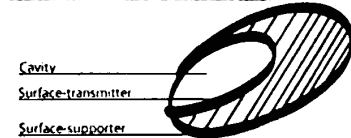
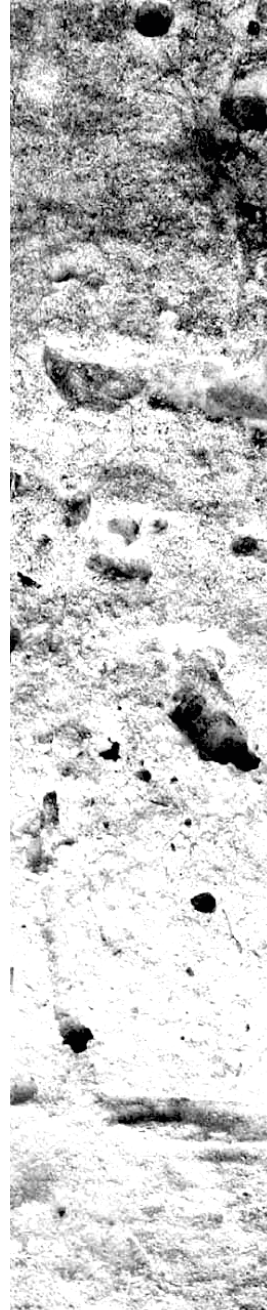
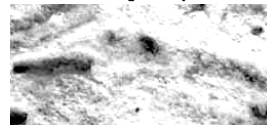


Fig. 12 Active surfaces (transmitter / subterranean and supporter / circumferential) surrounding a cavity



Ο Negarestani, εντοπίζει μια αναλογία των κοιτασμάτων του πετρελαίου, με τους διάτρητους χώρους και τις γραμμές φυγής τους προς τους λείους, σημειώνοντας ότι και οι δύο χώροι, αναπτύσσουν ασύμμετρες και παράδοξες λειτουργίες, που συνεπάγονται μια υπόγεια αιτία εγγενούς holeyness. Όπως προαναφέρθηκε και με τους Bonta και Protevi, οι παρελθοντικές χωρικές επαναστάσεις που υποκινούσαν οι διάτρητοι χώροι, δεν είναι πλέον δεδομένες και σύμφωνα με το Cyclopedia, φαίνεται να αποτελούν πεδίο εφαρμογής των πετρελαιοφόρων περιοχών που συντονίζουν στρατιωτικά προγράμματα. Έτσι, το πετρέλαιο, δημιουργεί ένα καινούριο τοπίο στο σήμερα, λιπαίνοντας τον *Ενοποιημένο Παγκόσμιο Καπιταλισμό* [*Integrated World Capitalism*]<sup>i</sup>, συμβάλλοντας στην ιδιωτικοποίηση στρατιωτικών δυνάμεων που συνήθως ανήκουν σε πολυεθνικές και μεγάλες εταιρίες που εμπλέκονται με αυτό. Το πετρέλαιο, αναλύεται ως ένας ισχυρός πολιτικός παράγοντας και ως ένα μη ανθρώπινο στοιχείο που διηγείται τα γεγονότα της γης.

«Το σχιζοφρενικό δέρμα της γης έχει να κάνει με ροές πετρελαίου και αερίου, παρά με τον holey χώρο των ορυχείων και της μεταλλουργίας» (Negarestani, 2008).

Ως το υπόρουμα όλων των γήινων ερμηνειών, που έχει αντικαταστήσει την καθαρότητα και την αδράνεια του μετάλλου, βρίσκεται σε τρυπημένους χώρους, τους οποίους ο Parsani αποκαλεί *Kerdegar* (Δημιουργός), θέλοντας να υποδηλώσει τόσο ένα ελλειπές όλο, όσο και μια **διάτρηση**. Στη μετάφραση του Negarestani, ο όρος *kerdegar*, αποδίδεται ως το **σύμπλεγμα της τρύπας ή (Hole complex** και είναι το μοντέλο που κατανοεί το πετρέλαιο ως το πολιτικοοικονομικό λιπαντικό που διασχίζει τη γη<sup>ii</sup>.

**«Ενοχλήστε και ερεθίστε, διαστείλετε και προσβάλετε τις καταπιεσμένες κοιλότητες της Γης: τα τούνελ και τους αγωγούς, τους λάκκους και τις κρυψώνες, τις ακάθαρτες τρύπες, τους διάτρητους χώρους, τους κόλπους της, τις σχισμές και το σχιζοειδές δέρμα. Ξεβουλώστε και πιέστε τη Γη: ξεθάψτε τις επιφάνειές της, φτιάξτε μια γη που το αίνιγμά της να μην μπορεί να επιλυθεί»** (Negarestani, 2008).

i. Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Guattari στο βιβλίο του Οι τρεις οικολογίες, για να δηλώσει τον μεταβιομηχανικό καπιταλισμό.

ii. Το πετρέλαιο και το (Hole complex, συνιστούν τα θεμέλια της έρευνας του Parsani, μια έρευνα στην οποία αναφέρεται με τον όρο *Βακτηριακή Αρχαιολογία*. Ουσιαστικά πρόκειται για τη μετατροπή της Γης σε (Hole complex, μέσα από την αναζωογόνηση της χημείας της.

«Το ()hole complex δημιουργεί περισσότερα περάσματα στο σώμα της γης απ' όσα χρειάζεται» (Negarestani, 2008). Αναφερόμενο και ως πορομηχανική, εκφυλίζει το όλο χωρίς να το διαγράφει πλήρως, διατρυπώντας στερεά σώματα, απειλώντας τη συνοχή και την επιφάνειά τους. Η στερεότητα ενός σώματος, υποβαθμίζεται από την ύπαρξη οπών, που αλλοιώνουν την οργάνωσή του, αφήνοντας το στερεό αποπροσωπιοποιημένο, έτοιμο να αποσυντεθεί. Σε αυτή τη σύνθεση, δεν υπάρχει καθαρό στερεό, υπάρχει ένα «άρρωστο και διακορευμένο στερεό» (ο.π.), που αφηγείται τις *ανωμαλίες* [*anomalies*] που γεννά το κενό. Το κενό, είναι η εξωτερικότητα του πλήρους και η αναγκαιότητα που το κατοχυρώνει αρχιτεκτονικά. Ενώ το στερεό φθίρεται από το κενό, το χρειάζεται για να κατασκευάσει τη σύνθεσή του, για να αναπτυχθεί και να επιβιώσει. Λειτουργεί αντίστοιχα, ως ένα *συμπαγές παράσιτο* [*pestis solidus*], που φέρει μια εσωτερική ορμή για να τροποποιήσει τον εαυτό του. Πρόκειται για μια **ανάδυση του Έξω από το Έσω**. Στο ()hole complex, υπάρχει μια τακτική οικειοποίησης του κενού, που φανερώνει ότι το κενό μολύνεται εξίσου από το στερεό· είναι το *σκωλικοειδές*<sup>ii</sup> [*nemat*] σύμπλεγμα που επιβεβαιώνει τη σύγχυση πλήρους-κενού.



i. Ο ορισμός για την ανωμαλία στο Cyclopedic είναι ο εξής: «Μια ανωμαλία παρεκκλίνει από την νόρμα, είναι δύσκολο να αναγνωρισθεί ή να ταξινομηθεί. Η Ανωμαλία είναι μια σειρά που δημιουργεί ετεροδοξα και εκκεντρικά έργα [...] ένα εργαστήρι πρωτοφανών κειμένων» (Negarestani, 2008).

ii. Τα σκουλήκια, λειτουργούν ως φορείς επιβολής του κενού, κάνουν τη γη πορώδη, αερίζουν το έδαφος και το αναδομούν, ενισχύοντας την εδαφική οικολογία. Είναι, λοιπόν, σαφές ότι η γη αντέχει μόνο ως σκωλικοειδής χώρος. Το παράδειγμα των σκουληκιών, καταδεικνύει ότι ένας τέτοιος τρόπος δημιουργίας του κενού, είναι απαραίτητος και για την ίδια τη δυνατότητα της αρχιτεκτονικής, παρέχοντας της ευκαιρίες για μεταμόρφωση, πτύχωση, ρευστότητα, ετερογενείς δυναμισμούς και συνθετικούς πειραματισμούς.

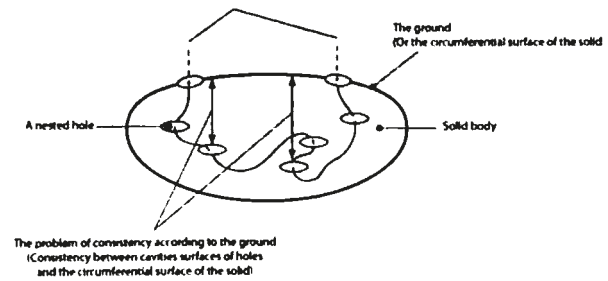


Fig. 13 The two planes of schizophrenia and paranoia: subterranean consistency and superficial inconsistency

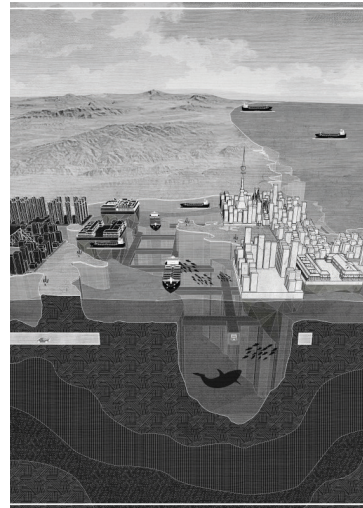
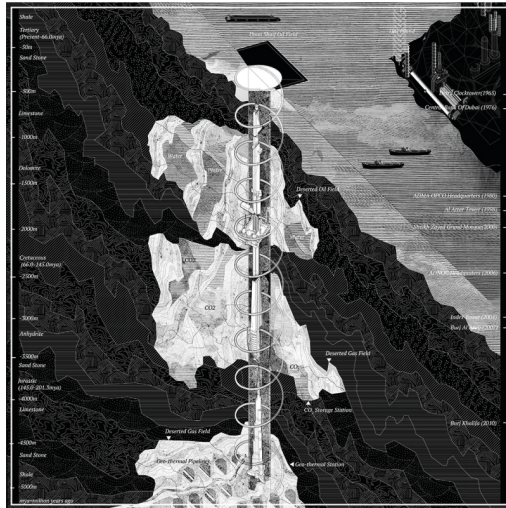
Η διαδικασία νόθευσης ενός στερεού σώματος, ονομάζεται **ungrounding** και αφορά στην υπονόμηση των εδαφικών λειτουργιών (π.χ. σηματοδότηση, στρωματοποίηση). Τα τρυπήματα του ()hole complex, αποσκοπούν στην παράλυση του εδάφους ως προαπαιτούμενη βάση για διαμορφωτικές καθιρώσεις, βλάπτοντας αμετάκλητα την ολότητα της γης. Το ungrounding, συνεπιφέρει φθορά· αγνοεί τη σφαιρική φύση της γης και επεκτείνεται με σπηλιές, τούνελ, ορυχεία, στο όριό του, διεκδικώντας ένα νέο έδαφος, που δεν περιστέλλει τις εντάσεις, όπως υπονοείται για παράδειγμα, από την ψυχανάλυση. Είναι η ανασκαφή· η ικανότητα για τρύπημα και σκάλισμα της γης από τα μέσα και η συνεπακόλουθη μετατροπή της σε σκωλικοειδή και holey σύνθεση.

«Όλοι οι σχηματισμοί της εξουσίας, απαιτούν ένα έδαφος για εγκατάσταση. Χωρίς έδαφος, δηλαδή, χωρίς εξουσία, υπονομεύεται ο ορισμός της λέξης «εξουσία». Κάθε συμβάν στο ()hole complex, είναι ασυνεπές ως προς τις σταθερές του στερεού και τις κλίμακες της συνεκτικότητάς του, αλλά συνεπές ως προς τους σκωλικοειδείς χώρους και της διατήρησης της ιερότητάς τους» (Negarestani, 2008).

Το ()hole complex, διαβρώνει τα βαθύτερα χερσαία όρια, εγκαθιστώντας μια ειδική σχέση εσωτερικού-εξωτερικού, που αναδεικνύεται από την φθορά, δηλαδή, από την ενέργεια που «εξωτερικεύει όλες τις εσωτερικότητες» (Negarestani, 2008). Η φθορά, συσσωρεύεται εξωτερικά, σχηματίζοντας ένθετες εσωτερικότητες, τις οποίες ο στοχαστής αποκαλεί τραύματα. Ουσιαστικά, η ιδέα του τραύματος, έγκειται στην ανισορροπία «αυτού που ανήκει μέσα και αυτού που πρέπει να κρατηθεί έξω» (Matts,

Τυνη, 2012: 95). Είναι αυτές οι εσωτερικοποιημένες εξωτερικότητες<sup>i</sup> που κινούν τα φαγώματα της γης και θέτουν την σκέψη σε περαιτέρω ungroundings (και regroundings). «Η Γη έχει πιστέψει στον ίδιο της το μύθο. Όρα να την ανοίξουμε και να κοιτάξουμε μέσα της» (Parsani στο Negarestani, 2008). **Έτσι, η ντελεζο-γκουατταρική Νέα Γη, εκλαμβάνεται ως ένα μοντέλο που κάθε επιφάνειά του αποτελεί ένα unground, προβληματίζοντας για το αν τελικά αυτό το unground, μπορεί ακόμα να αποκαλείται γη.**

Επομένως, η Νέα Γη του Αντι-Οιδίου, δεν μπορεί ποτέ να είναι από τη γη – **ανοίγεται από** υπόγεια ρεύματα που την τέμνουν επ' άπειρον. Αυτή η εδαφική δι-άνοιξη, φέρνει στην επιφάνεια το τρίτο άνοιγμα του Parsani, το αίγισμα της *ριζικής ανοιχτότητας* [radical openness]. Η ανοιχτότητα, δεν προσβλέπει σε μια ανθρώπινη υπόθεση, αλλά σε μια υπόθεση του Έξω, του χάους<sup>ii</sup>. Έρχεται σε κόντρα με τα εμπόδια που στερούν από την ύπαρξη πηγές εξωτερικότητας ή ζωτικότητας<sup>iii</sup>.



Design Earth. Kuwait Pavilion at the Venice Biennale, Between East and West: a Gulf. 2016

i. Τα τραύματα είναι άπειρα φωλιασμένα το ένα στο άλλο: «δεν υπάρχει ψυχικό τραύμα χωρίς οργανικό τραύμα και δεν υπάρχει οργανικό τραύμα χωρίς εδαφικό τραύμα που με τη σειρά του βαθαίνει σε άλλες κοσμικές θέες» (Negarestani, 2011: 1). Αντίστοιχα, για τον Nietzsche, πίσω από κάθε σπηλιά υπάρχει μια ακόμα που είναι βαθύτερη, και πέρα από αυτή ακόμα μία... ένας απέραντος κόσμος που υποβόσκει κάτω από την επιφάνεια.

ii. Αυτή η υπόθεση παραπέμπει στο Μεγάλο Έξω, που αναζητά ο φιλόσοφος Quentin Meillassoux. Ο Meillassoux, σε μια απόπειρα να αποδεσμεύσει τη σκέψη μέσα από τη γη, εξερευνά την ιδέα του ξένου εδάφους, δηλαδή, την ιδέα για μια φιλοσοφία που θυσιάζει τη συνείδηση και τη γλώσσα, για χάρη ενός Έξω που προηγείται ή έπεται της σκέψης. Το Έξω, δεν μπορεί να γίνει κατανοητό με όρους κατοχής, αλλά μέσω της επιρροής του, της εξωτερικής του δραστηριότητας, της ανοιχτότητάς του.

iii. Σύμφωνα με τον Ιρανό φιλόσοφο, η ζωή που είναι αποφασιστική για τη ζωτικότητα του όντος, είναι ριζικά εξωτερική στο ον.

Η ριζική ανοιχτότητα, αποσκοπεί στον αφανισμό όλων των οικονομικών και πολιτικών εδαφών, που προτείνουν το άνοιγμα στη φιλαργυρία και στον συμβιβασμό της υποτιθέμενης χειραφετημένης ανθρώπινης ανοιχτότητας. Είναι ο τρόμος του Έξω, που λειτουργεί σαν «αυτόνομη ξενοχημική εσωτερικότητα» (Negarestani, 2008), σαν ενδότερο κόψιμο, που υποσκάπτει τις χωρικές λογικές από τα μέσα. Μια ριζικά ανοιχτή ζωή, θέτει σε αμφιβολία τα θεμέλια της ανθρωπότητας, γιατί η εξωτερικότητά της είναι τόσο απέραντη, που μπορεί να υπάρξει μόνο ως βίαιη δράση. Ο Negarestani, αναφέρεται σε αυτή την ανοιχτότητα ως σφαγή· μια σφαγή που απέχει πλήρως από τη δομική συνέπεια της ανατομίας. Όπως γράφει, ο ανατόμος κόβει από πάνω προς τα κάτω, εξετάζοντας το σώμα ιεραρχικά, υπηρετώντας τη λογική των στρωμάτων. Αντίθετα, η ανοιχτότητα, ανακόπτει προς όλες τις κατευθύνσεις, αφηρώντας τους βαρυντικούς νόμους, είναι η φυγή στην υπόγεια σφαίρα. Η φυγή, δεν αφορά μια πράξη δραπέτευσης από τη βαρύτητα, αλλά μια πράξη διάχυσης μέσα από τη βαρύτητα και το έδαφός της, ώστε να προσεγγίσει το υπέδαφος. Αυτή η πράξη, το γίνεσθαι-χθόνιος της φυγής, είναι μια κατάσταση που διαιωνίζεται μέσα από το βάθος, επιβεβαιώνοντας την ασάφεια του αντικειμένου και του εξωτερικού του, του στερεού και του κενού, όπως παρουσιάστηκε στο ( )hole complex.

Το αίγισμα της ανοιχτότητας του Parsani, υπαινίσσεται ότι η πραγματική ανοιχτότητα, εμπεριέχει μια ριζική κλειστότητα. Αυτή είναι και η *πολητική* του Negarestani, ως συνέχεια της πολιτικής των Deleuze και Guattari, με κύριο αίτημα μια οικολογία ταυτόχρονα κλειστή και ανοιχτή<sup>ii</sup>, «που δεν εκκινεί από τη γλώσσα, τη συνείδηση ή τον άνθρωπο και τον Άλλο του, αλλά από την ανάγκη να γίνει στόχος, να ανοιχτεί από κάποιον» (Dolphijn, 2012:211). Ο Deleuze, στην ανάλυσή του για το μυθιστόρημα του Michel Tournier, *Friday, or, The Other Island* (1967), δίνει έμφαση στην απόρριψη του Άλλου: «είναι ο Άλλος, που έχει φυλακίσει τα στοιχεία μέσα στα όρια των σωμάτων και εκτενέστερα μέσα στα όρια της γης» (Deleuze [1969], 1990: 312), ήδη προετοιμάζοντας το έδαφος για την *πολητική* του ανοίγεται από. Ο Ιρανός διανοητής, προτάσσει το **ανοίγεσαι από [opened (by)] στο ανοίγεσαι για [open (to)]**, ως τη στιγμή της δημιουργίας, που φέρει δυνατότητες για μια ολοκληρωτικά άλλη ζωή. Το ανοίγεσαι για, είναι μια επιθυμία, που σχετίζεται με το όριο, με την οικονομία της επιβίωσης και του συστημικού περιβάλλοντος, και βρίσκεται σε αντιδιαστολή με το ανοίγεσαι από, που αποβλέπει στη στρατηγική ευθυγράμμιση με το Έξω και στο γίνεσθαι-δόλωμα του εαυτού, προκειμένου να αποπλανήσει τις εξωτερικές δυνάμεις. «Η ριζική ανοιχτότητα μπορεί να εφαρμοστεί όταν γίνεσαι στόχος για το έξω» (Negarestani, 2008), όταν ταυτόχρονα ανοίγεις και ανοίγεσαι, και μετατρέπεται σε καινούριο κρέας για μια καινούρια Γη.

i. Ο Negarestani, χρησιμοποιεί τον νεολογισμό *πολητική* [polytics], για να αντικαταστήσει τον όρο *πολιτική* [politics].

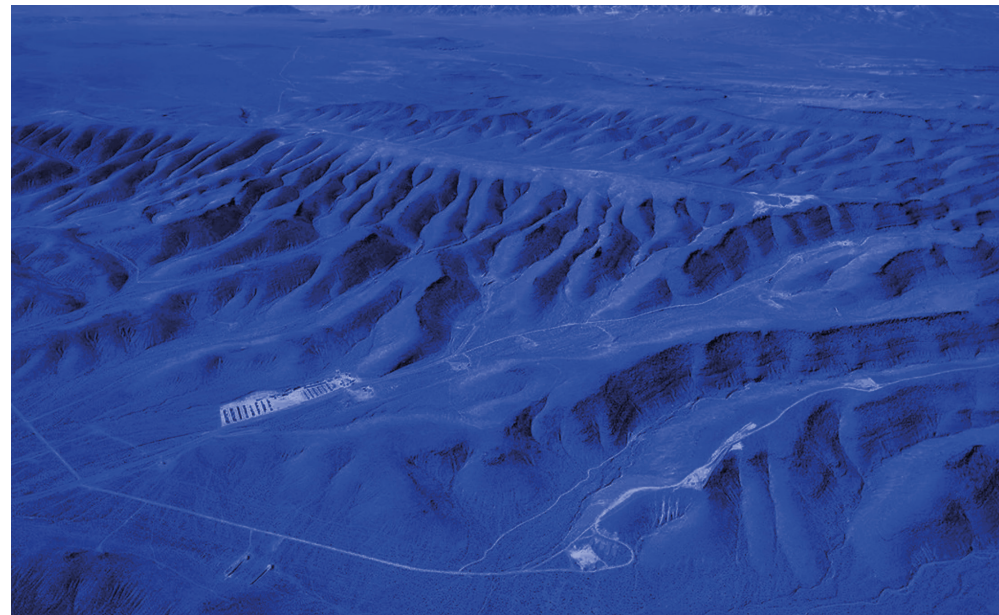
ii. Στο πρωτότυπο κείμενο, χρησιμοποιείται ο όρος *clopeness*, που συνδυάζει τοπολογικά το κλειστό και το ανοιχτό.

«Ο πλανήτης Γη γνωρίζει μια περίοδο, έντονων τεχνικο-επιστημονικών μετασχηματισμών, στον αντίποδα των οποίων γεννιούνται φαινόμενα οικολογικής ανισορροπίας, που απειλούν να εξαλείψουν εν τέλει [...] τη ζωή στην επιφάνειά του» (Guattari, [1989], 1991:9).

Το βουνό Yucca, στην Νεβάδα των ΗΠΑ, σχηματίστηκε πριν από εκατομμύρια χρόνια από εκρήξεις ηφαιστειών και λόγω των θερμικών του χαρακτηριστικών καθίσταται ιδανική τοποθεσία για την απόρριψη ραδιενεργών απορριμμάτων, εδώ και είκοσι χρόνια, με μεγάλες τρύπες και εσοχές να σκάβονται στους βράχους του για αυτό το σκοπό.

Η ύπαρξη τέτοιων αποθετηρίων, προβληματίζει, καθώς υπονοεί μια απόλυτη λύση για την ταφή των αποβλήτων της μοντέρνας ζωής, ένα μόνιμο κάδο που περιέχει ό,τι δεν θα μετακινηθεί ξανά. Ένας τόπος αόρατος, που αμφισβητεί το μέλλον της γης, εκθέτοντας την ακαμψία της ανθρωποκεντρικής σκέψης. Το βουνό Yucca, κατοπτρίζει μια νεκρή γη, όπου τα απορρίμματα διασκορπίζονται ανάμεσα στον υδροφόρο ορίζοντα και την επιφάνεια, στο πλαίσιο της παράδοξης επιθυμίας να μένουν αθέατα. Αυτή η πρακτική ταφής, που προϋποθέτει μια μονιμότητα του βουνού, φαίνεται να μην συνυπολογίζει, την απειλή των θαμμένων απορριμμάτων για την ανθρώπινη ζωή. Η απειλή της φυσικής ύπαρξης, αγνοείται από ένα υπερβατικό Εγώ, ικανό (;) να ξεπεράσει τον βιολογικό θάνατο. Η εκμετάλλευση του βουνού και ο άπειρος χρόνος ταφής σε αυτό, εγγυώνται τον άπειρο χρόνο της ανθρώπινης συνείδησης.

«Η ταφή των αποβλήτων, που παρουσιάζεται σαν να σώζει την αφηρημένη ζωτικότητα της ανθρώπινης συνείδησης, αρνείται τη δύναμη της ύλης και της γης, διατηρώντας σε καραντίνα την παράλληλη σήψη του πραγματικού μας είναι, όπως και τις αλήθειες της αποσύνθεσης, τη νέκρωση και τη (ραδιενεργή) φθορά όλα αναμειγμένα σε μια ανθρωποκεντρικά αλλοιωμένη παροδικότητα» (Woodard, 2013:68).



Y

U

C

C

A



“ Like a flame burning away the darkness  
Life is flesh on bone convulsing above the ground ”

Το *Cyclonopedia*, εστιάζει στο ζήτημα του θανάτου του Θεού, κάνοντας λόγο για ένα Θεό που θυσιάζει τον εαυτό του για να εμπλουτίσει το έδαφος στο οποίο θάβεται, πραγματοποιώντας μια φυγή προς την ανοιχτότητα. Η περιπλάνηση του νεκρού θεού, είναι «ένα έγλημα κοσμικό και ιερό» (Negarestani, 2008). Συντίθεται από μια τριμερή κατάβαση που περνά μέσα από τον θεό, τον άνθρωπο και τη γη. Το λαβυρινθώδες ταξίδι του νεκρού θεού, δίνει υπόσταση σε μια ριζοσπαστικά απεδαφικοποιημένη θεολογία, που απεικονίζεται στην αμερικανική πειραματική ταινία *Begotten*, του 1989, του σκηνοθέτη Edmund Elias Merhige. Το ασπρόμαυρο και βουβό φιλμ, με έντονες επιρροές από τη φιλοσοφία των Nietzsche και Artaud, παρουσιάζει έναν Θεό που αυτοθυσιάζεται για να δώσει ζωή σε ένα ανθρωποειδές πλάσμα, το παιδί της Μητέρας Γης ή αλλιώς, στην εμπλοκή του Θεού και της αρρενωπότητας με το αίνιγμα της ανοιχτότητας. Με φόντο το άγριο και άγονο τοπίο μιας άχρονης γης, παρουσιάζεται ένα ταξίδι διάβρωσης του φαλλού και γίνεσθαι-γυναίκας, όχι ως απαντήσεις στην αρρενωπότητα ή στην θεϊκή ηγεμονία, αλλά ως καταστάσεις εξωτερικές και ασύλληπτες από το υποκείμενο.

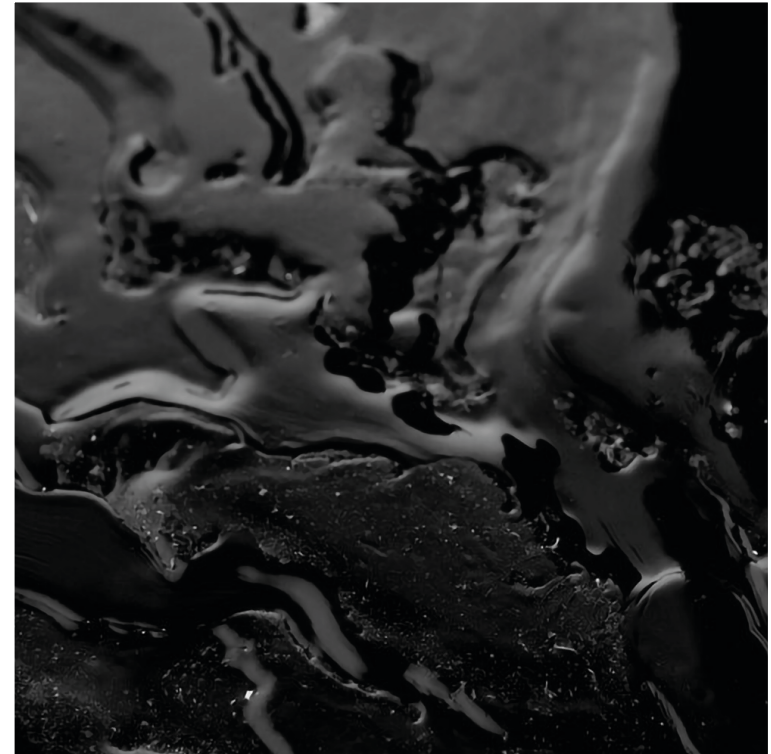


Συνεπώς, το *Cyclonopedia*, είναι ένα καλλιτεχνικό και διανοητικό υβρίδιο που διασταυρώνει αρχαιολογικές, φιλοσοφικές, ιστορικές, θεωρητικές, θεολογικές ακόμα και αιρετικές θεματικές. Ταλαντευόμενο ανάμεσα σε ποίηση και γραφή αποκεντρώνει τον άνθρωπο και ανεδαφικοποιεί τη γη της παραδοσιακής φιλοσοφικής σκέψης, δίνοντας υπεροχή σε αναδυόμενες υλικότητες, ενώ ταυτόχρονα, καλεί για την δική του ανεδαφικοποίηση, κάτω από την οποία έγκειται μια ιστορία πολέμου στη Μέση Ανατολή.

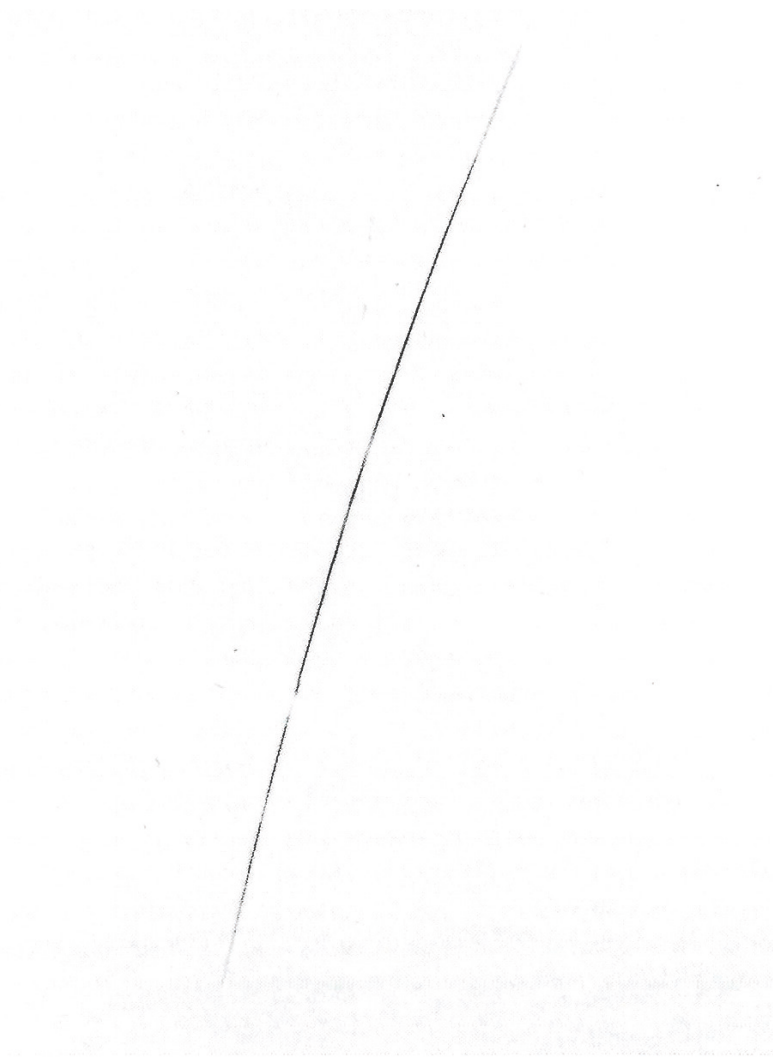
Πιο ειδικά, το πετρέλαιο μελετήθηκε ως οντότητα, που καθιστά τη Μέση Ανατολή κυριολεκτικά αισθαντική και ζωντανή, ενισχύοντας τον όψιμο καπιταλισμό του 21ου αιώνα, παρέχοντας διηγήσεις για την ιστορία της Γης. Πυροδοτώντας πολέμους κοντά σε μεγάλα κοιτάσματα πεπερασμένων υλικών πόρων, των οποίων η καύση επιφέρει περιβαλλοντικές επιπτώσεις, αντικαθιστά την ανθρώπινη ιστορία στο φόντο της οικολογικής κατάρρευσης, παρέχοντας κατάλληλη εννοιολόγηση για τις πραγματικότητες της Ανθρωπότητας του εποχής.

Σε άμεση συνάρτηση με το πετρέλαιο, το (h)ole complex, αντιμετωπίζει τα εδάφη ως μεγάλα κομμάτια ύλης, είναι η υπόγεια περιπλοκότητα, που όμως είναι συνδεδεμένη με το Οικολογικό Έξω. Το (h)ole complex, καταδεικνύει πως η βιόσφαιρα της επιφάνειας, δεν έχει διαχωριστεί ποτέ από την υπόγεια αρχιτεκτονική. Είναι το σύμπλεγμα που φέρει μια αυτοανατρεπτική μεταφορά, που την ίδια στιγμή που θεσπίζει το έδαφός του, ταυτόχρονα το ακυρώνει. **Η φαινομενικά σταθερή εδαφική επιφάνεια, δεν είναι παρά μια διακοπτόμενη ροή, με θραύσματα, στην οποία εγκρύπτονται βάθη, εσωτερικότητες και τραύματα.** Το εδαφικό εξισώνεται με την φθορά της γης και γίνεται αντικείμενο συστηματικής γνώσης. Η ακύρωση του εδάφους προϋποθέτει μια ριζικά ανοιχτή σκέψη, πέρα από τα συμβατικά, εξωτερικά περιβάλλοντα στα οποία μπορεί να προσκολληθεί το υποκείμενο. Η ριζική ανοιχτότητα, επικεντρώνεται σε τρόπους πιθανής πρόσβασης σε συσχετισμούς έξω από την ανθρώπινη ύπαρξη και τον κόσμο.

Τα τρία μεσανατολικά αινίγματα, κάνουν έκκληση για μια πιο ριζοσπαστική και οικολογική σκέψη και αρχιτεκτονική, αποζητώντας την επαναδημιουργία της γης και της επιφάνειάς της «συμπεριλαμβανομένων των ανθρώπων που δεν την κατοίκησαν ποτέ πραγματικά» (Dolphijn, 2012: 207). Ωστόσο, μάλλον απομακρύνεται από την πρόταση των Deleuze και Guattari, σχετικά με την ήπια απεδαφικοποίηση· η επανάσταση του Negarestani «για το ανοιχτό και από το ανοιχτό» αποζητά μια αλληλοεμπλοκή και αμοιβαία διάτρηση τοπικού και παγκόσμιου, μέσα από έντονες διαδικασίες επιτάχυνσης και απεδαφικοποίησης, που δεν εγγυώνται την αποφυγή της κατάρρευσης.



## B.4 Ένα μουσείο - μη μουσείο σε εδαφική τομή I Χρήστος Παπούλιας



Η Τομή, Χρήστος Παπούλιας, μελέτη για τον Alte Donau, Βιέννη 1993

Ο γεννημένος στο Μεταξουργείο ο αρχιτέκτονας Χρήστος Παπούλιας (1953), δημιουργεί συνθέσεις μέσω μιας ανασκαφικής διαδικασίας, που του επιτρέπει να προσεγγίσει τα βαθύτερα στρώματα του εδάφους και τις διαρρυθμίσεις του εκάστοτε τόπου, συναρμόζοντας κάθε φορά την αρχιτεκτονική με την τοποθεσία της. Η βραχώδης επιφάνεια του εδάφους και οι ρωγμές του φλοιού της γης, διαμορφώνουν μια σύνθεση στα όρια του ορατού και του άορατου, που κατέχει σημαντική θέση στο έργο του. «Η δουλειά του Παπούλια [...] μας δείχνει πώς να εντάσσουμε το έργο μας μέσα στο έδαφος σαν ένα τρόπο να σταθούμε μέσα αλλά και απέναντι στο χρόνο. Αυτό είναι το *modus operandi* του Παπούλια καθώς περνά από τη μια διακριτική μελέτη στην επόμενη, δουλεύοντας μέσα στις εσοχές της γης» (Οικονόμου 2009: 55).

Η (αντι)πρότασή του για ένα νέο Μουσείο της Ακρόπολης, ασπάζεται αυτές τις εδαφικές αρχές, και δεν υλοποιείται, ούτε κατατίθεται στον διεθνή διαγωνισμό· δημοσιεύεται ξεχωριστά και εκτίθεται στην *documenta14* του Kassel και στην Μπιενάλε της Βενετίας (1999), ενώ τα σχέδια αγοράζονται από το κέντρο Pompidou στο Παρίσι. Πρόκειται για μια ριζική και προκλητική μελέτη, που διαφωνεί με το πρόγραμμα και την επιλογή του οικοπέδου που θέτει ως δεδομένα ο διαγωνισμός, επιχειρώντας απαντήσεις σε ερωτήματα γύρω από το τι είδους μουσείο μπορεί να είναι το μουσείο της Ακρόπολης σήμερα<sup>i</sup> και το τι είδους σχέση μπορεί να έχει ένα κοινωνικό σύνολο με τα θραύσματα του παρελθόντος του. Ο Παπούλιας, επιδιώκει την συνέχεια με τον Βράχο και την παραμονή των ευρημάτων στον αρχαιολογικό χώρο, ως χειρονομίες ικανές να καθορίσουν τον τύπο του μουσείου και να διανθίσουν την ουσία του αρχιτεκτονικού τοπίου<sup>ii</sup>.

Στις διερευνήσεις του για το «τι είδους μουσείου θα 'πρεπε να είναι το Μουσείο της Ακρόπολης» ο αρχιτέκτονας, καταλήγει, ότι δεν μπορεί να εντάσσεται στη σφαίρα των αρχαιολογικών μουσείων που αντλούν

i. «Τι είδους μουσείο είναι λοιπόν το Μουσείο της Ακρόπολης; Και γιατί αυτό το ερώτημα τίθεται επικεφαλής, κάθε φορά που προσπαθούμε να σταθούμε πριν και πέρα από το πρόγραμμα; Μήπως το πρόγραμμα δεν είναι η απορία και το αιτούμενο μιας σωστής τοποθέτησης; Και το πώς θα 'πρεπε να τοποθετηθεί το Μουσείο σε σχέση με αυτό που είναι η Ακρόπολη η ίδια ως μουσείο δεν αποτελεί άλλο ένα ερώτημα; Τι είδους μουσείο είναι η Ακρόπολη; Είναι ένας τόπος απόλυτος, υπεράνω της έννοιας του μουσείου; Ένας αρχαιολογικός χώρος που υποτάσσεται σιωπηρά στον ορθολογισμό της πόλης; Ή είναι ένας χώρος ενδιάμεσος» (Παπούλιας, 1999: 61).

ii. Η αρχική προσέγγιση του αρχιτέκτονα, βρισκόταν σε συμφωνία με τους προβληματισμούς του Συλλόγου Ελλήνων Αρχιτεκτόνων, σύμφωνα με τους οποίους το μουσείο χρειαζόταν μια μικρότερης κλίμακας και επιβλητικότητας χειρονομία, όπως και μια διάσπαση σε περισσότερα από ένα κτίρια. Σε αυτά τα χνάρια, η υλοποίηση του μουσείου οραματίζεται στις χαράξεις και στους χώρους ανασκαφών της πόλης: ένα διάχυτο «μουσείο-τοπίο». «Μια αρχιτεκτονική προσεκτικά τοποθετημένη στις τομές και τις ασυνέχειες των στρωμάτων της ιστορίας των σύγχρονων και των παλαιών ερειπίων και των γεωλογικών ατυχημάτων» (Παπούλιας, 1999: 91).

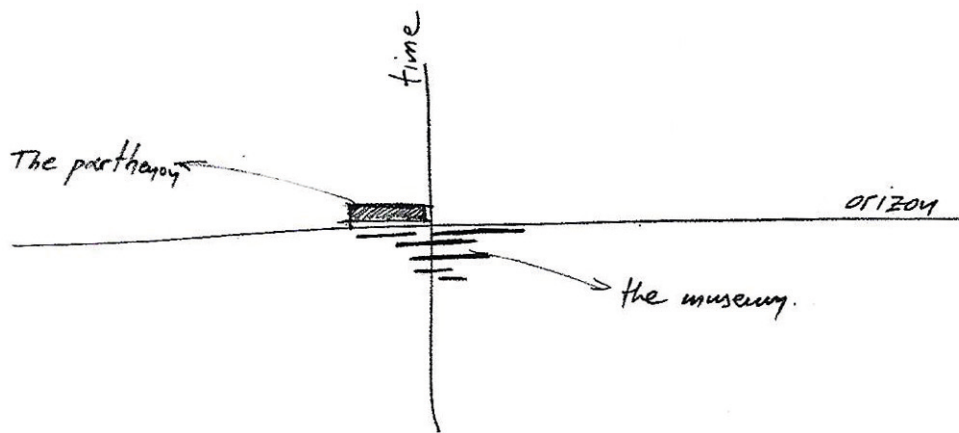
αναφορές από τον 19ο αιώνα παραπέμποντας στον κλασικό Ναό, αλλά ούτε και των σύγχρονων αρχιτεκτονικών επιδείξεων επί της μορφής και του κτιριακού δέρματος. «Είναι λυπηρό να βλέπει κανείς φόρμες από την πρόσφατη ιστορία της γλυπτικής και της ζωγραφικής να αναβιώνουν μετατοπιζόμενες στο δέρμα της αρχιτεκτονικής» (Παπούλιας, 1999: 86-87). Ο Παπούλιας, αναζητά ένα **μουσείο-μη μουσείο**, που θα αναδεικνύει την συνύπαρξη των θραυσμάτων και του Βράχου, όπως και τα περάσματα που αυτά υποδηλώνουν.

Διεξάγοντας μια σειρά ερευνών, καταλήγει ότι ο ρόλος του μουσείου ανατίθεται στο νεκροταφείο, όπου αντικείμενα καλλιτεχνικής αξίας – κτερίσματα, θυσιάζονται στους νεκρούς, αποθηκεύονται στον «τόπο του θανάτου», εξοβελίζονται από το κέντρο της ζωής και δεν ξαναεμφανίζονται έξω από αυτόν. «Η ημέρα των εγκαινίων είναι και η ημέρα του οριστικού

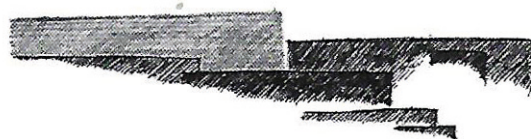
κλεισίματος; είναι η στιγμή εκείνη της τέχνης που αποτελεί το πέρασμα από τη ζωή στο θάνατο. Το χώμα, η γη, η σκόνη θα φυλάξει το μουσείο, την εξαφανισμένη συλλογή» (Παπούλιας, 1999: 81-82). Το νεκροταφείο αναγιγνώσκεται ως τόπος εκπλήρωσης συμβολικών αναγκών, που επαναφέρεται σήμερα μέσω του μουσείου «όχι ακριβώς εκεί που διαδραματίζεται η ζωή αλλά λίγο πιο πέρα, στις παρυφές της» (Παπούλιας, 1999: 82). Όπως γράφει, η στιγμή της μετατόπισης από νεκροταφείο σε μουσείο, ταυτίζεται με την μετάβαση από τις τελετουργίες θυσίας σε τελετουργίες προσευχής. Αυτές οι σχέσεις, παρέχουν και την απάντηση στο αρχικό ερώτημα του αρχιτέκτονα: **το μουσείο είναι κρύπτη**. «Η κατάβαση στην κρύπτη, με την ταυτόχρονη κατάβαση στο χρόνο, στάθηκε το πιο σημαντικό στοιχείο που μας αποκαλύπτει το τι είδους μουσείο είναι το Μουσείο της Ακρόπολης» (Παπούλιας, 1999: 64).

Ο Παπούλιας, υπερασπίζεται μια αδιάσπαστη από τα θραύσματα-κτερίσματα εμπειρία, στη συνάντησή μας με τον Παρθενώνα, το Ερέχθειο και τα Προπύλαια, και αναζητά την τοποθεσία που θα επιτρέψει σε αυτή την εμπειρία να αναδυθεί. **Όχι μια κτιριακή δομή που απλώς πατά στην επιφάνεια της γης, αλλά ένα έργο ενσωματωμένο μέσα στη γη, ένα αρνητικό έργο, που θα αναδείξει τα χαρακτηριστικά της κρύπτης και των περιεχομένων της.** Στο βιβλίο του *Υπέροπος* (1999), κάνει λόγο, για «τόπους-σπαράγματα [...] ανάμεσα στη ροή και την εξέλιξη της πόλης από όπου αναδύεται το υπόστρωμα, η τοπογραφία, η γεωλογία» (Παπούλιας, 1999: 88). Για μεθοριακούς τόπους ανάμεσα στις πολεοδομικές και τις τεκτονικές πλάκες, για διάκενα – μαύρες τρύπες, όπου ο χρόνος σταματά.

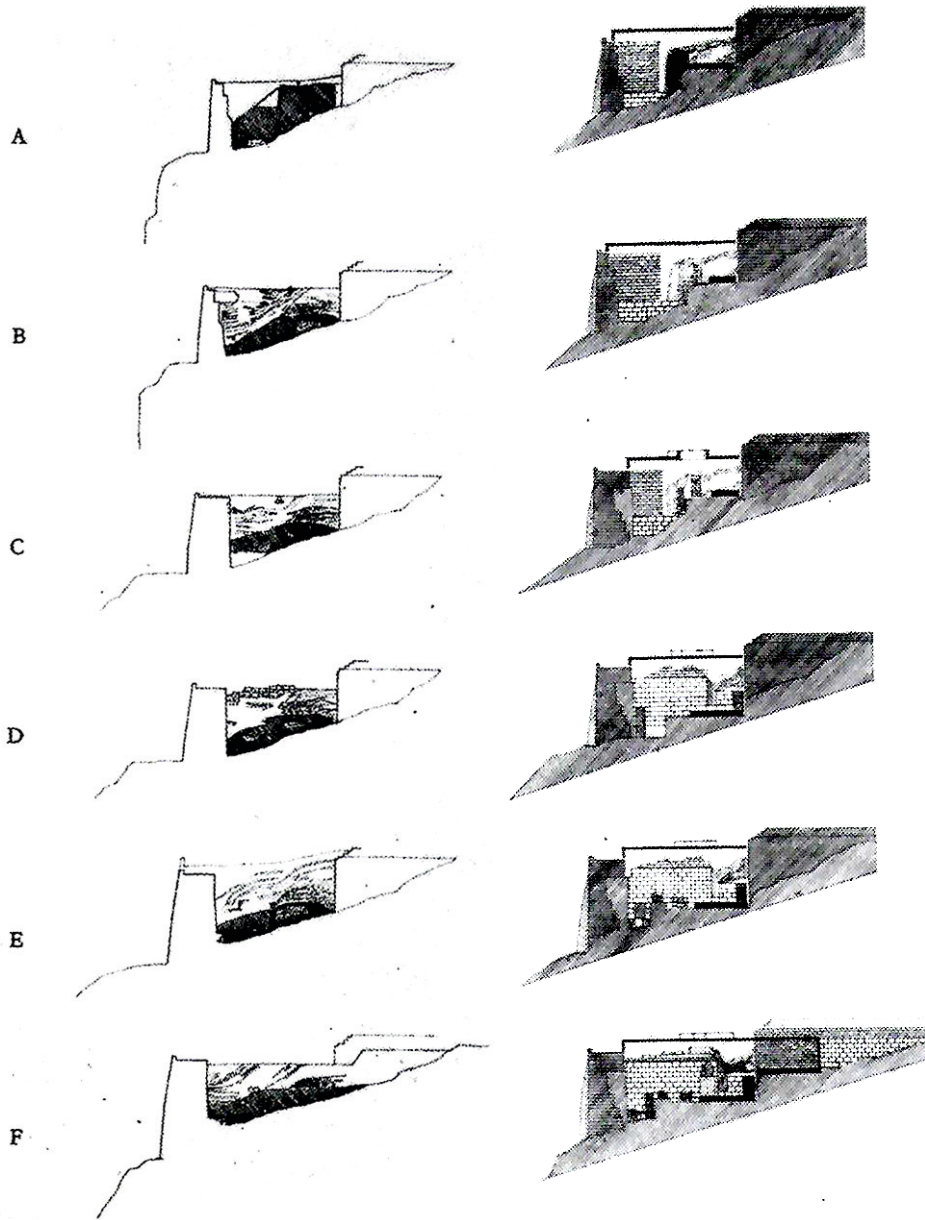
Ζώντας στα Αναφιώτικα (βορειοανατολική πλευρά του Βράχου), ο αρχιτέκτονας παρατήρησε πως ανάμεσα στην Ακρόπολη και τα τείχη αντιστήριξης υπήρχε ένα μπάζωμα που κάλυπτε ένα μεγάλο κενό. Αυτή η αρχαία θεμελίωση κάτω από το έδαφος, θα μπορούσε να συνιστά τον άβατο και άορατο τόπο που αναζητά. Πράγματι, η παρατήρησή του επιβεβαιώθηκε από την μακέτα του Ιωάννη Τραυλού, που προσεγγίζει το υπόβαθρο του Βράχου της Ακρόπολης στην 4η χιλιετία π.Χ. και την αλλαγή από την φυσική του κατάσταση έως την κλασική περίοδο του Περικλή. Στην μακέτα, η έκταση της κορυφής του Βράχου στην νοτιοανατολική πλευρά του Παρθενώνα είναι αισθητά μικρότερη σε σχέση με το σύγχρονο ανάγλυφο. Παράλληλα, περαιτέρω έρευνες, στο Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αθηνών, έφεραν στην επιφάνεια αρχαιολογικές τομές, τοπογραφικά σχέδια και αποτυπώσεις θαμμένων μυκηναϊκών κτισμάτων και αρχιτεκτονικών μελών. «Θαμμένα σαν βρέφη το ένα δίπλα στο άλλο πάνω στην Ακρόπολη, ανάμεσα στο Βράχο και τα τείχη. Ο αρχαϊκός κόσμος, άμεσα συνδεδεμένος με τις χθόνιες θεότητες, δεν ήταν δυνατόν να καταστραφεί ή ν' αγνοηθεί από τους Έλληνες του 5ου αιώνα» (Παπούλιας, 1999: 64).



Εριχθόνειο Μουσείο, αρχικό σκίτσο



Σκίτσο βάσης του Παρθενώνα και πλατφόρμες του Εριχθόνειου Μουσείου



Αρχαιολογικές τομές της ανασκαφής του 19ου αιώνα

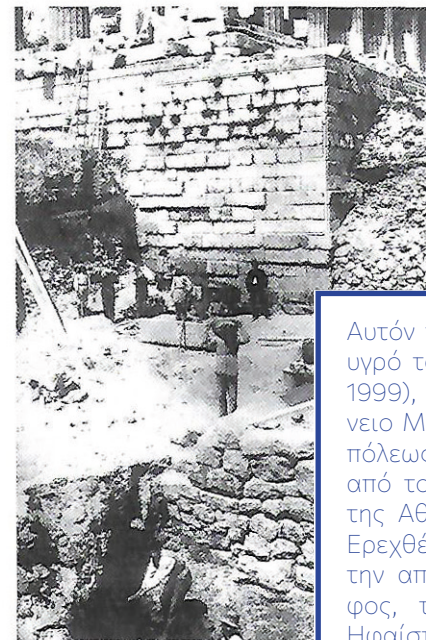


Η ανασκαφή της Ακρόπολης κατά τον 19ο αιώνα, ο χώρος του *Εριχθόνειου Μουσείου*

Ο κενός χώρος, διατηρεί την μνήμη του αρχαϊκού παρελθόντος, «κατακρατώντας μέσα του επί 2.500 χρόνια την ιδέα του Μουσείου και την απάντηση στο ερώτημα. Το Μουσείο της Ακρόπολης εμπεριέχει την ιδέα ενός μουσείου σε τομή». «Το μουσείο ως τομή στο χώρο και το χρόνο, κάθετη και οριζόντια» (Παπούλιας, 1999: 63). Η πρόταση του Παπούλια, αναπτύσσεται με μια πορεία προς τα κάτω που συμπληρώνει και επεκτείνει την αρχαιολογική τομή προς το Αθηναϊκό κέντρο, συναρμολογώντας τον αρχαιολογικό χώρο με την σύγχρονη πόλη. Η επέμβαση στον κενό χώρο κάτω από το αστικό έδαφος, είναι μια επέμβαση αφαίρεσης και όχι πρόσθεσης, σε έναν τόπο μετέωρο, και αδύνατο (λόγω της απώλειας των αρχαϊκών ιχνών) αλλά, ταυτόχρονα, απολύτως δυνατό στην επανανοηματοδότησή του. Ο αρχιτέκτονας, επιχειρεί μια σύγχρονη μεταγραφή των ρηγμάτων, που όμως εγγράφεται «σ' αυτό το ίχνος της απώλειας, στο κοίλο του απομακρυσμένου τόπου, στην τομή τη βαθιά σαν τραύμα, μέσα στο σώμα της γης» (Αρτινός, 2008). Ο τόπος που επιλέγει να παρέμβει, δεν είναι παρά μια μαύρη τρύπα, ιστορική και ιερή, που η βεβήλωσή της καθιστά ενεργή την αρχιτεκτονική του - «την τοπολογία του τραύματος» (ο.π.).



Η ανασκαφή της Ακρόπολης κατά τον 19ο αιώνα, ο χώρος του *Ερεχθόγειου Μουσείου*



Αυτόν τον «σκοτεινό και υγρό τόπο» (Παπούλιας, 1999), ονομάζει *Ερεχθόγειο Μουσείο* της Ακρόπολης, επηρεασμένος από τον μυθικό βασιλιά της Αθήνας *Ερεχθέα*. Ο *Ερεχθέας*, γεννιέται από την απόρριψη στο έδαφος, του σπόρου του *Ηφαίστου*, από την θεά *Αθηνά*. Είναι λοιπόν γιος του *Ηφαίστου* και της *Γαίας*, και κάποιες παραλλαγές του μύθου τον παρουσιάζουν ως μισό άνθρωπο και μισό φίδι - μια χθόνια οντότητα που κατοικεί στις εσοχές του βράχου της Ακρόπολης.

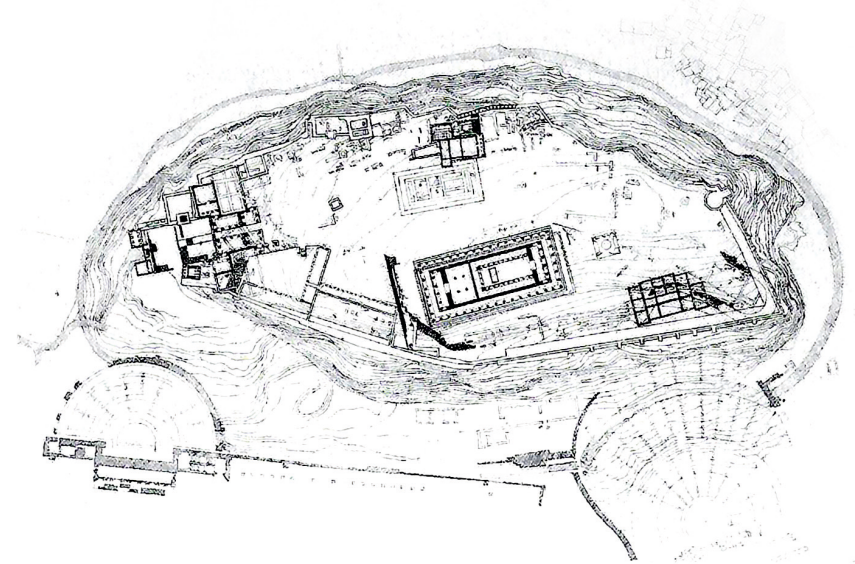


Σκίτσο εγκατάστασης των γλυπτών στο *Ερεχθόγειο Μουσείο*

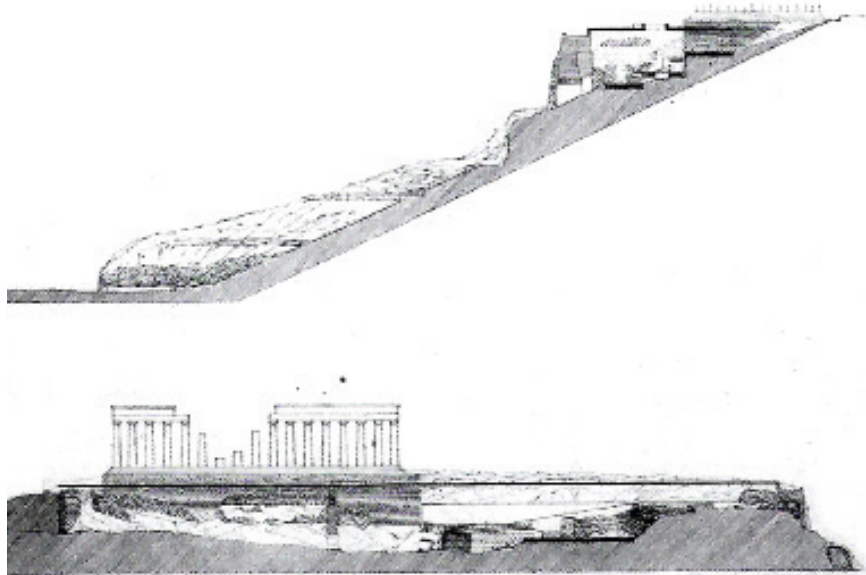
Η τρύπα κάτω από το μπάζωμα, ολοκληρώνει την σύλληψη ενός ανύπαρκτου τόπου, που θα καθορίσει τα όρια του μουσείου και θα εντάξει τα εκθέματα και τα γεωλογικά στοιχεία στο νέο μουσείο, χωρίς να τα μετατοπίσει. Επομένως, το μουσείο προϋπάρχει, οριοθετείται από την τοπογραφία του Βράχου και μπορεί να εκδηλωθεί μέσω συστηματικής ανασκαφικής και εδαφικής διάνοιξης. Ο αρχιτέκτονας, σχεδιάζει το μουσείο χωρίς όψεις και ενδιαφέρεται για τον χώρο, ως κενό χώρο, και όχι ως διαμόρφωση ενός εξωτερικού κελύφους, ξεφεύγοντας από τις προσταγές της μορφής και της λειτουργίας. Δημιουργώντας ένα δυσπρόσιτο και υπόγειο «σπήλαιο», υιοθετεί μια κριτική στάση απέναντι στην επιταχυνόμενη κίνηση των καιρών μας, που τείνει περισσότερο σε μια κίνηση επιβράδυνσης.



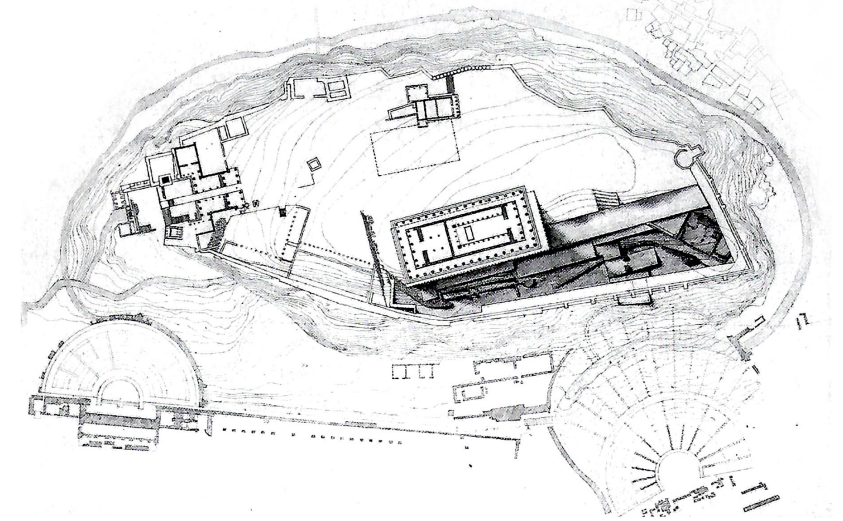
Η εξέλιξη του έργου, προβλέπεται σε δύο φάσεις. Η πρώτη φάση είναι η αρχαιολογική, που απαιτεί την κατεδάφιση του παρόντος μουσείου, και την ανασκαφή στο βάθος του μπαζώματος (σχεδόν 5.000 τ.μ.) μέχρι την παρειά του βράχου, που θα καθορίσει και τις τελικές τομές του κενού. Η δεύτερη φάση (αρχιτεκτονική), περιλαμβάνει τον σχεδιασμό εσωτερικών στοιχείων όπως αυτών της εισόδου, των δαπέδων και της οροφής, των ραμπών και των κλιμάκων που φτάνουν σε βάθος 17μ.. Η εύρεση κατάλληλου φωτογραφικού υλικού και τομών με υποδείξεις υψομέτρων, παρείχαν στον αρχιτέκτονα «ένα είδος ακτινογραφίας της επιφάνειας του βράχου» (Παπούλιας, 1999:94), με αναλυτικές διαστάσεις και υποδείξεις για τις θέσεις των μυκηναϊκών τειχών από τον 5ο αιώνα, που διευκόλυναν τον εσωτερικό σχεδιασμό του κενού. «Ο σχεδιασμός του μουσείου προέκυψε από μια στρατηγική που θα έδινε την εικόνα ανασκαφής» (ο.π.).



Κάτοψη του βράχου της Ακρόπολης, δεξιά το υπάρχον μουσείο



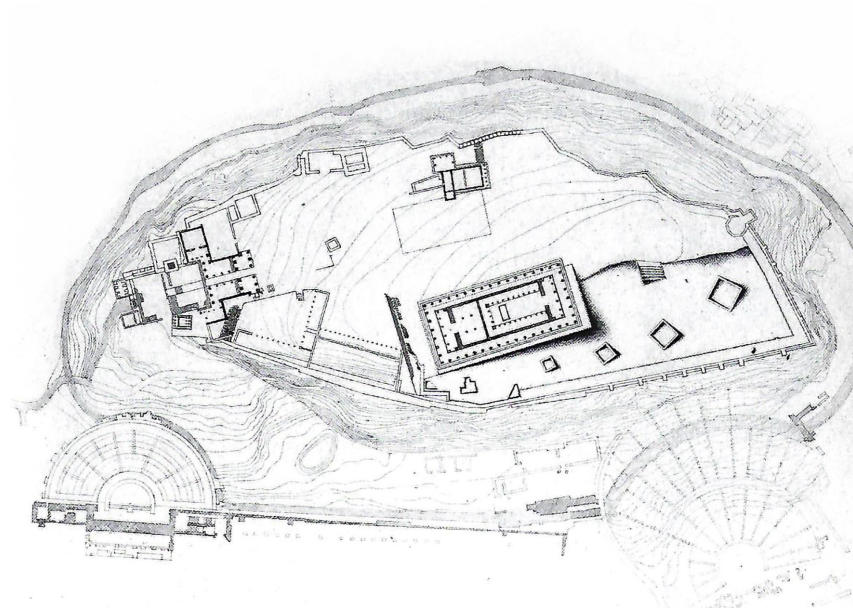
Ερεχθόγειο Μουσείο, Κάθετη και οριζόντια τομή



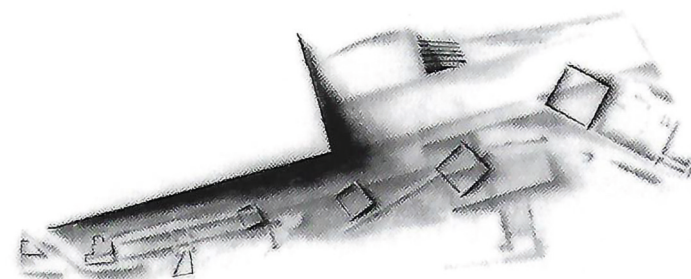
Ερεχθόγειο Μουσείο, κάτοψη εσωτερικού

Η είσοδος, σχεδιάζεται πίσω από τον Παρθενώνα, ακολουθώντας την κλίση του βράχου με κλίμακες, διαπερνώντας την οροφή του κενού, που το ύψος της ταυτίζεται με το έδαφος και με τον αρχικό περίβολο του Παρθενώνα: «ο αττικός ουρανός και ο Παρθενώνας στο πάνω μέρος, η θαμμένη θεμέλια βάση της νοτιο-ανατολικής γωνίας του Παρθενώνα από κάτω» (Παπούλιας, 1999: 95). Τα δάπεδα, εξελίσσονται σε πολλαπλά επίπεδα, ανάλογα με την φυσική θέση των εκθεμάτων, με σκάλες και ράμπες, και διακόπτονται στη συνάντησή τους με υψηλότερα τμήματα του βράχου. Αυτή η ακολουθία από πλατφόρμες, που χαράσσεται βάσει του αναγλύφου, καταλήγει σε τείχος πάχους 7μ., στο οποίο ο Παπούλιας παρεμβαίνει, δημιουργώντας μια πύλη – έξοδο από την Ακρόπολη. Όπως προκύπτει από τις έρευνές του, η έξοδος προϋπάρχει από την μυκηναϊκή περίοδο, και οδηγεί σε ένα κλιμακωτό μονοπάτι που εντάσσεται στη νέα διαδρομή. Το νέο/παλιό άνοιγμα αφομοιώνεται στις κοιλότητες του βράχου «ενεργοποιώντας ξανά το αρχαίο περιφερειακό μονοπάτι» (Παπούλιας, 1999: 94).

Τα στοιχεία της σύνθεσης, όπως διαμορφώνονται από τα τείχη, τα βράχια και τα ερείπια της ανασκαφής, φωτίζονται μέσω ανοιγμάτων της οροφής. Τα ανοίγματα-πηγάδια, βρίσκονται σε διαφορετική κλίση ως προς τον οριζόντιο άξονα, και σε συμφωνία με τα εναπομείναντα τείχη της μυκηναϊκής περιόδου. Το φως στο μουσείο είναι, λοιπόν, περιορισμένο, «δημιουργώντας μια σχέση υποβολής του επισκέπτη και συνειδητοποίησης του χθόνιου χαρακτήρα του χώρου» (Παπούλιας, 1999: 95). Ο έλεγχος της διάχυσης του φωτός, θέτει σε αναστολή, την ηθική του επιταγή να αποκαλύπτει τα εσωτερικά βάθη – μια αποστολή που βρίσκει καταγωγή στον Διαφωτισμό και έπειτα στον Μοντερνισμό. «Πάντα υπάρχει η πιθανότητα του υπερβολικού φωτός να τυφλώσει. Μπορεί να τυφλώσει ολόκληρο πολιτισμό» (Παπούλιας, 1999: 26).



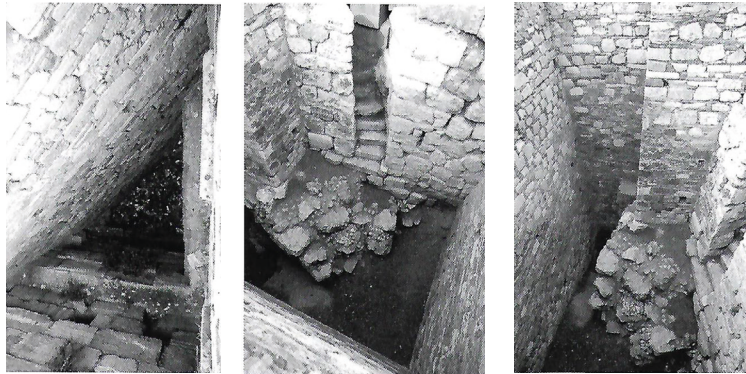
Ερεχθόγειο Μουσείο, κάτοψη οροφής



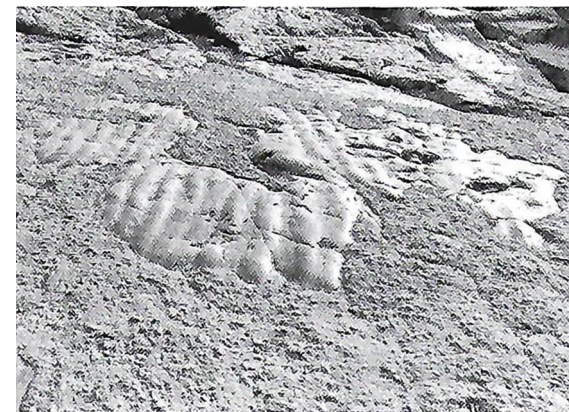
Κάτοψη εσωτερικού και κάτοψη οροφής του Ερεχθόγειου Μουσείου της Ακρόπολης

Το Εριχθόνειο Μουσείο της Ακρόπολης, είναι ένα ανεξάρτητο έργο, «απόλυτα ενταγμένο στο χώρο, ένα έργο που δεν θα μπορούσε να προκύψει χωρίς τη βαθύτατη γνώση του συγκεκριμένου βράχου – της αρχιτεκτονικής και της φύσης του» (Safran, 1999: 33). **Η τραγική ρωγή του Παπούλια, επιστρέφει στη γη, διανοίγοντας και αποκαλύπτοντάς την, επικαλούμενη την υλικότητα του εδάφους, που πλάθει και πλάθεται από την αρχιτεκτονική.** Η αρχιτεκτονική του, διαμορφώνεται ως φυσικό προϊόν, ανασχηματίζοντας τα συνήθη προγράμματα και τους τύπους, θέτοντας εκ νέου ερωτήματα σε σχέση με το τι είναι και τι μπορεί ο χώρος, το μουσείο, ο τόπος και πώς ο υπέρτοπος Ακρόπολη, μπορεί να φανερωθεί δια της αορατότητας και της απουσίας του.

«Μετά τον Δημήτρη Πικιώνη, εδώ και σαράντα χρόνια, κανείς δεν έχει κάνει τόσο εμπνευσμένες και βαθύτατα μελετημένες προτάσεις σχετικά με τον Ιερό Βράχο» (Safran, 1999: 40) . Μια εμπνευσμένη και μελετημένη πρόταση εκτός διαγωνισμού – μια διαμόρφωση στον Ιερό Βράχο βεβηλωμένη από οπλισμένο σκυρόδεμα. «Στην εποχή μας, όπου οι αρχιτέκτονες μοιάζουν να είναι καθηλωμένοι σε διάφορους φορμαλιστικούς εξιμπισιονισμούς» και πολιτικές επιταγές «τα εγκιβωτισμένα «κτίρια» του Παπούλια δείχνουν γυμνά και αδύναμα, όπως γυμνός και αδύναμος είναι και ο χώρος της σιωπής. Στον πυρωμένο πυρήνα αυτού του ρήγματος το χαρτί της αισθητικής είναι το πρώτο που καίγεται. Υπάρχουν και άλλα...» (Αρτινός, 2008).



Αθήνα, Ακρόπολις. Πηγάδια στη στάθμη του Μυκηναϊκού τείχους



## Β.5. Επανόρθωση εδάφους στα λατομεία μαρμάρου Διονύσου I Νέλλα Γκόλαντα, Ασπασία Κουζούπη

«Φαίνεται ότι γινόμαστε ενήμεροι για μια ακόμα φορά ότι η σχέση μεταξύ του εαυτού μας και των κτιρίων δεν μπορεί πια να είναι απλώς οπτική. Θέλουμε να είμαστε ικανοί να τοποθετούμε το σώμα μας μέσα στο περιβάλλον και ενδιαφερόμαστε για αλληλεπίδραση, ανταλλαγή, όσμωση. Δεν είμαστε μόνο ένα ζευγάρι μάτια που επιπλέουν μέσα στον χώρο. Έχουμε σώμα, αισθήσεις, συναισθήματα, προσδοκίες και αναμνήσεις» (Ursprung, 2014: 5).

Με ευαισθησία και έμφαση στη βιωματική εμπειρία και την ακατέρραστη υλικότητα, αναπτύσσεται το έργο της γλύπτριας τοπίου, Νέλλας Γκόλαντα, σμιλευμένο από την χαρακτηριστική και εικαστική παιδεία, αλλά και από την αρχιτεκτονική. Η ένταξη του χωρικού στοιχείου, την απασχολεί ήδη από τα χαρακτηριστικά της έργα, και την οδηγεί σε αρχιτεκτονικές επεμβάσεις μεγαλύτερης-τοπιακής κλίμακας. Το

«όποιο ερέθισμα, την όποια πραγματικότητα, η Γκόλαντα δεν τη συλλαμβάνει αποσπασματικά και διασπασμένα, αλλά μέσα σε ενότητες και συνέχειες. Ενότητες και συνέχειες όχι αφηρημένα νοηματικές, αλλά ενότητες ζωϊκές και

υλικές. Έτσι άλλωστε εξηγείται και γιατί η Γκόλαντα κινείται με την ίδια άνεση στη χαρακτηριστική, την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική» (Φίλιας, 1982: 59).

Το σύγχρονο έργο της, περιλαμβάνει την διαμόρφωση δημόσιων και υπαίθριων χώρων μέσα από τη γλυπτική τοπίου, και εξερευνά τα εδαφικά στρώματα και την αποκατάσταση «νεκρών ή παραμορφωμένων τόπων» (Γιακουμακάτος, 2001: 312), στοχεύοντας στην άρση του απάνθρωπου και του αδιάφορου του δημόσιου χώρου.

Η γλύπτρια, αντιμετωπίζει ξεχωριστά κάθε έδαφος, αναδεικνύοντας τα χαρακτηριστικά του. Τα φυσικά υλικά που επιλέγει, αποδίδουν με εκφραστικότητα τις φόρμες που δημιουργεί· φόρμες από τη γη, που αντανακλούν τις γεωλογικές διαδικασίες που διαμορφώνουν το έδαφος της. Η εισαγωγή αρχιτεκτονικών στοιχείων στη γλυπτική και το ενδιαφέρον στη σχέση με τον τόπο, συμβαδίζουν με την σύζευξη γλυπτικής και τοπίου – μια σύζευξη που έχει τις ρίζες της στη δεκαετία του 70', όταν καλλιτέχνες όπως οι Michael Heizer, Walter Joseph De Maria και Robert Smithson χρησιμοποιούσαν ως μέσο τη γη, αναθεωρώντας τη σχέση γης-τέχνης.

Σε αυτό το πνεύμα, μαζί με την κόρη της και αρχιτέκτονα Ασπασία Κουζούπη, διαμορφώνουν, το 1995, την ομάδα *Γλυπτά Αρχιτεκτονικά Τοπία*, στοχεύοντας στο *συνολικό σχεδιασμό* [total art] του περιβάλλοντος και στη συμπερίληψη όλων των τοπιακών στοιχείων και κλιμάκων: χωρικών, σχεδιαστικών, ιστορικών. «Ο σχεδιασμός Total Art ενός νέου τοπίου περιλαμβάνει την εμπειρία του επισκέπτη- δεν είναι απομονωμένο, ανήκει σε ολόκληρο τον κόσμο. Δεν φυλάσσεται πλέον σε μουσεία ούτε αποτελεί ιδιοκτησία ενός ατόμου» (Golanda, 2016). Το ενδιαφέρον της ομάδας, στρέφεται συχνά στην οικολογική αποκατάσταση λατομικών περιβαλλόντων και στην ανίχνευση των αλληλοσυσχετίσεων ανάμεσα σε φυσικές και

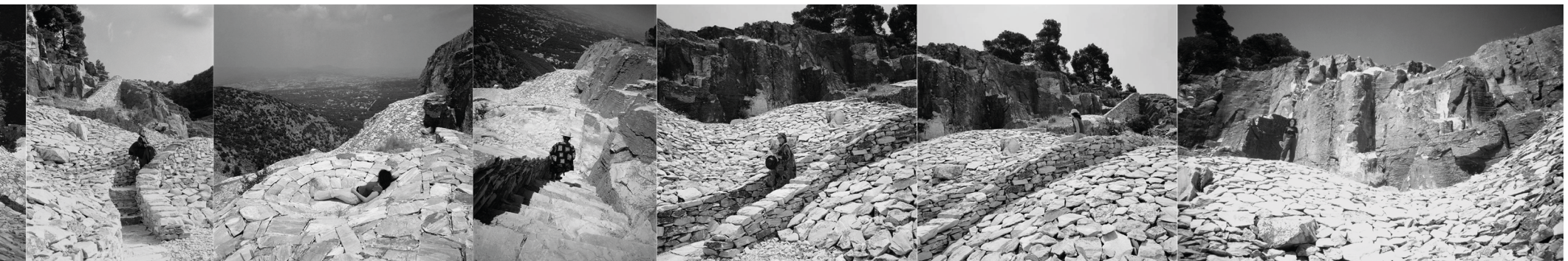


ανθρωπογενείς διεργασίες στον λατομικό χώρο.

Τα εδάφη των λατομείων και των εξορύξεων, διαμορφωμένα από μεγάλες εκσκαφές για την άντληση φυσικών πετρωμάτων, συνεπάγονται ανάλογες τοπογραφίες και περιβαλλοντικές προκλήσεις, που καλούνται να αναλάβουν οι δύο συνεργάτιδες. Η λατόμευση, αφορά «την απομάκρυνση κομματιών βράχου από το τοπίο» (Douet, 2015: 16), παρέχοντας πληροφορίες για την ανθρώπινη παραγωγική διαδικασία και για το γήινο υπόστρωμα, που πιστοποιούν το λατομικό χωρικό αποτύπωμα.

«Σε έναν τόπο όπως η Ελλάδα, όπου η σχέση με το υπόστρωμα της γήινης επιφάνειας είναι μια πρακτική που εισέρχεται στην καθημερινή μας ζωή μέσω των αρχαιολογικών ανασκαφών, η ίδια η ανασκαφή μπορεί να κατανοηθεί ως μια πράξη προσέγγισης δομών που συνεπάγονται ένα βάθος χρόνου. Επομένως, είναι λογικό να πούμε ότι ανασκαφή στο πέτρωμα σημαίνει ανασκαφή στο χρόνο: είτε ανασκαφή σημαντικών ανθρωπογενών ή φυσικών ευρημάτων του παρελθόντος, είτε ότι οι γεωλογικές δομές είναι από μόνες τους δομές μέτρησης του χρόνου» (Golanda, Kouzouri, 2015: 92).

Τα προϊόντα της λατόμευσης, αποτελούν εκφραστές του πολιτισμού και της εποχής στην οποία λειτούργησαν και αντιμετωπίζονται ως πολιτιστικά τοπία στα οποία συναντώνται η ανθρώπινη επεξεργασία και οι διαδικασίες σχηματισμού του εδάφους. Πιο ειδικά, η ύπαρξη λατομείων μαρμάρου, χρονολογείται από την κλασική εποχή, διαγράφοντας μια μακρά παράδοση ανθρώπινης εργασίας που αφήνει το στίγμα της στο γεωλογικό ανάγλυφο. Σε



περιπτώσεις ανενεργών λατομείων, «ο χρόνος ενεργοποιεί τη διαδικασία της διάβρωσης με τα γεωλογικά χαρακτηριστικά που αποκαλύπτονται από τον άνθρωπο» (Golanda, Kouzouri, 2015: 92).

Τα ανενεργά λατομεία μαρμάρου Διονύσου στο Πεντελικό όρος, συνιστούν τον παλιό και εγκαταλελειμμένο τόπο, όπου θα λάβει χώρα η πρώτη μεγάλης κλίμακας συνεργασία των δύο γυναικών (1995-1997), με στόχο την μετατροπή τους σε ανοιχτό μουσείο λατομικής τέχνης. Το τοπίο των παλιών λατομείων εκτείνεται σε περίπου 35.000 τ.μ., στη βορειοδυτική πλαγιά του όρους και η λειτουργία τους τερματίζεται το 1975 – είκοσι χρόνια αργότερα ο ιδιοκτήτης τους θα αναθέσει στην Γκόλαντα την αναδιαμόρφωσή τους. Το λατομείο παρήγαγε για αιώνες πεντελικό μάρμαρο, που χρησιμοποιούταν σε εμβληματικά γλυπτά, στα μνημεία της Ακρόπολης, αλλά και στις άκρες των πεζοδρομίων του Λονδίνου. Αν και κατασκευασμένος από ένα και μόνο υλικό, ο χώρος παρουσίαζε παραλλαγές και ανομοιογένειες χάρη στη μορφολογία του και τα υπολείμματα ιχνών προγενέστερων εργασιών, που τον καθιστούσαν δυσπρόσιτο.

Οι παρείες των βράχων, διαμορφωμένες από λάξευση με παραδοσιακές μεθόδους<sup>1</sup>, συνθέτουν άθικτες, βραχώδεις όψεις που πλαισιώνουν την περιοχή «δημιουργώντας ένα όριο μεταξύ βουνού και ουρανού» (Golanda, Kouzouri, 2001: 24). Κάτω από τα εξορυκτικά μέτωπα των βράχων, έχουν συσσωρευτεί μικρότερα

1. Όπως, «η χρήση των υφιστάμενων ρωγμών στο βράχο, η τοποθέτηση σφηνών και η εφαρμογή νερού» (Golanda, Kouzouri, 2001: 24).

κομμάτια πετρωμάτων, που «τρέχουν» στην πλαγιά, δυσχεραίνοντας ακόμα περισσότερο την πρόσβαση. Αυτοί οι μικρότεροι σωροί «στην πραγματικότητα μετρούν τις ώρες εργασίας στην περιοχή και υποδεικνύουν επίσης την παρουσία των λατομικών χώρων πίσω από αυτούς» (Golanda, Kouzouri, 2010: 76). Εκπληρώνουν ένα δικό τους ποικιλόμορφο σχέδιο στο ανάγλυφο, που διαμορφώνεται με την πάροδο του χρόνου, εισάγοντας μια επιπλέον χρονική διάσταση στο τοπίο. Έτσι, οι πλαγιές του βουνού στο λατομείο, αποτελούνται από απότομες πλευρές μικρών ορυκτών υλικών, ενώ η υπόλοιπη έκταση, πιο υποβαθμισμένη, χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη λόφων απορριμάτων, που δυσκολεύει την ανίχνευση ελεύθερων διαδρομών και την έλευση μηχανημάτων.

Με αυτά τα δεδομένα, οι δύο σχεδιάστριες τοπίου, εξερευνούν τις διάσπαρτες ομάδες βράχων, που τους παρέχουν τα πρώτα στοιχεία για το σχέδιο της περιοχής, αναλαμβάνοντας τη δημιουργία ενός δικτύου διαδρομών μέσα στα λατομεία, που θα τα συνδέει με το υφιστάμενο δασικό υπόβαθρο. Προκειμένου να ενισχυθούν οι βραχώδεις όψεις, η επέμβασή τους αναδεικνύει τους τεράστιους πέτρινους όγκους στο λατομείο, και απαιτεί την διάταξη των διασκορπισμένων υλικών (μπάζα, χώματα), ώστε να αποκαλυφθούν ορισμένα τμήματα των βράχων. Η εμφάνιση των σημείων αφαίρεσης μαρμάρου, μαρτυρά την ανθρώπινη κλίμακα και συνυπάρχει με ένα δέρμα μαρμάρου και πέτρας που καλύπτει τις κατεστραμμένες πλευρές του λατομείου. Με αυτόν τον τρόπο, φανερώνεται ένα «κυβιστικό τοπίο», ένα υβρίδιο ανάμεσα σε φυσικό και ανθρωπογενές, με εμφανή τα σημάδια της λατομικής δραστηριότητας και της φθαρμένης γης.

1. Τα σπασμένα πετρώματα προκύπτουν ως προϊόντα ορθογωνισμού και λείανσης του εξορυγμένου μαρμάρου, που βοηθούσε στη μεταφορά τους.





Οι απότομες πλαγιές και το ανώμαλο έδαφος, οδήγησαν στην αξιοποίηση των εγκαταστάσεων που χρησιμοποιούνταν για εξόρυξη, και στην μετατροπή τους σε αφετηρία για ένα σύστημα διαδρομών, που συνδέονται μεταξύ τους προσκαλώντας τους επισκέπτες σε διαφορετικά επίπεδα ανηφορικών περιπλανήσεων. Μια φαρδιά σκάλα, τεχνητά οροπέδια, γλυπτοί λόφοι, υπολείμματα λατομικής διαδικασίας και ανέγγιχτα τμήματα του βουνού είναι μερικές από τις απολήξεις των μονοπατιών. Η κύρια διαδρομή, εκτείνεται στη βάση της πλαγιάς, ανάμεσα στα μέτωπα των βράχων και ολοκληρώνεται στην δεντρόφυτη κορυφή του βουνού. Η περιήγηση, συνυπολογίζει και συνδιαμορφώνει την τοπογραφία του εδάφους, τα σημεία θέασης, την πρόσβαση, την κίνηση και την στάση, αποτελώντας το βασικό στοιχείο οργάνωσης του τοπίου.

Η ένταξη των διαδρομών στο τοπίο, υπογραμμίζεται από την ανακύκλωση των υλικών που βρέθηκαν εκεί σε αφθονία: μάρμαρο-λατύπη και πετρώδη θραύσματα. Η κατανόηση της σύνθεσης του χώρου, οδήγησε στην ομαδοποίηση των υλικών του, και στην αναδιάρθρωσή τους σε όγκους και επιφάνειες, που προκύπτουν ως φυσικές προεκτάσεις του εδάφους και των γεωλογικών διαδικασιών σχηματισμού της γης. Τα υλικά επεξεργάζονται μέσω τεχνικών ξηρής πέτρας χωρίς τη χρήση κονιμάτων, καθιστώντας όχι μόνο την σύλληψη, αλλά και την υλοποίηση του έργου, μια βαθιά οικολογική πρακτική που σέβεται το ανάγλυφο του χώρου και εναρμονίζεται με την εδαφική μορφολογία.

Αν η δομή των πορειών, εμπνέεται από το μαρμάρινο υπόβαθρο, η μορφή τους σχετίζεται με τα εν μέρει ερειπωμένα κτίρια (και τους πέτρινους σωρούς που άφησε η αποσύνθεσή τους), που λειτουργούσαν ως εποχιακά καταφύγια για τους λατόμους. Αυτά τα δείγματα κατασκευών, αποκαλύπτουν διαφορετικές εκδοχές του μαρμάρου και συνδέονται μέσω μονοπατιών που διατηρούνται με γλυπτικές και αρχιτεκτονικές υποδείξεις.

«Ο σχεδόν κυκλικός δεσμός μεταξύ όλων αυτών των διαδικασιών και ο τρόπος με τον οποίο η εντροπία και η τάξη

συνδέουν τις διαφορετικές μαρμάρινες καταστάσεις που συνυπάρχουν στο χώρο, είναι αυτό που επιδιώξαμε να αναδείξουμε περισσότερο σε αυτό το τοπίο: από το φυσικό μαρμάρινο πέτρωμα στην κομμένη και εκτεθειμένη μαρμάρινη όψη, στον εξορυγμένο μαρμάρινο όγκο, στο θρυμματισμένο χαλίκι [...], στις λιγότερο ή περισσότερο οργανωμένες ανθρωπογενείς κατασκευές, στους πέτρινους σωρούς που παράγονται από την εντροπία» (Golanda, Kouzouri, 2015: 94).

Η σχεδιαστική προσέγγιση ενεργοποιεί επίσης, μια πλατεία εισόδου και ένα μικρό αμφιθέατρο, στην βάση του ανοιχτού μουσείου, που υπήρχε ως πλήθος πετρωμάτων, προκαλώντας προβλήματα ασφάλειας αλλά και αισθητικής. Δημιουργείται ένα φράγμα χαμηλών τοιχιών, που αποθαρρύνει την πρόσβαση στην δύσβατη πλαγιά, προτρέποντας τους επισκέπτες να ξεκουραστούν στον χώρο στάσης και να παρακολουθήσουν τις πολιτιστικές εκδηλώσεις και δραστηριότητες που ενδεχομένως λαμβάνουν χώρα.

Συνολικά, οι ήπιες χειρονομίες των σχεδιαστριών, ενθαρρύνουν την επαφή με τις μεθόδους εξόρυξης και τις λατομικές δραστηριότητες του παρελθόντος, καθιστώντας το λατομείο έναν τόπο συγχωνευμένο με το φυσικό περιβάλλον – την πρόταση μέρος του τοπίου. Η αρχιτεκτονική επέμβαση, «δεν είναι η κατασκευή ενός νέου στοιχείου, αλλά η αναδιαμόρφωση αυτού που προϋπάρχει με τη σφραγίδα της ανθρώπινης και της φυσικής διαμεσολάβησης» (Γκουτζουρή, Κύρκου, 2009). Το γεγονός αυτό, ενισχύεται από την επιλογή των εργατών, που είναι η τελευταία γενιά λατόμων που είχαν εργαστεί στην περιοχή. Οι τεχνίτες, ακολουθώντας τις υφιστάμενες χαράξεις από την εποχή της λειτουργίας του λατομείου, εργάζονται με τα χέρια, και γνωρίζοντας τους τρόπους μετακίνησης των πέτρινων όγκων, συμβάλλουν στη χρήση ποικίλων μεγεθών πέτρας, προκειμένου να παραχθεί το επιθυμητό γλυπτικό αποτέλεσμα. Ένα αποτέλεσμα, με λεπτομέρεια σε κάθε σημείο του και με σημαντικό βαθμό αυτο-ομοιότητας ανάμεσα στα συστατικά του – ένα έργο με χαρακτηριστικά φράκταλ γεωμετρίας.

Το τελικό αποτέλεσμα, σαν ζωντανός οργανισμός, συλλαμβάνεται, εξελίσσεται και γεννάει φυσικά, φέρνοντας το σώμα αντιμέτωπο τόσο με την ανθρώπινη κλίμακα των εδαφικών κοιλοτήτων, όσο και με την ιστορική των τεράστιων πέτρινων όγκων. «Ο τόπος – ο ίδιος μια σύνθεση φυσικής και κατασκευασμένης ύλης – γίνεται μια σκηνή για να δράσει το σώμα» (Blatanis, Tsimrouki, 2017: 24). Η επανόρθωση του τραυματισμένου εδάφους στο λατομείο, είναι μια επέμβαση χωρίς προϋπάρχοντα σχέδια, με επιτόπια λήψη των αποφάσεων, που φανερώνει τις διαστρωματώσεις του παρελθόντος, της εξέλιξης του αναγλύφου και της ανθρώπινης συμμετοχής. Η συνθετική διαδικασία ολοκληρώνεται μαζί με το έργο, σε αρμονία με το περιβάλλον, τη χωρικότητα και την υλικότητά του.



## Συμπεράσματα ενότητας

Η σύγχρονη συνθήκη οικολογικής κρίσης και η κατάταξη των εδαφών στον απειλούμενο ζωντανό κόσμο, απαιτεί νέους διεπιστημονικούς μετασχηματισμούς και διερευνήσεις. Η δεύτερη ενότητα, εκκινώντας από τις μη γραμμικές διαδικασίες σχηματισμού της ύλης, και από τα αποκλίνοντα αποτελέσματα που δύνανται να παράγουν, παρακολούθησε μετατρεπτικούς και οικολογικούς χειρισμούς των εδαφών. Τα εδάφη, μελετήθηκαν ως ζωντανά και υλικά συστήματα υψηλού βαθμού ετερογένειας, ανοιχτά σε μεταλλάξεις και απεδαφικοποιήσεις. Ως πολύπλοκα οικοσυστήματα ενός ευρύτερου κύκλου διαδικασιών, που καλούν για μια Νέα Γη, για μια ανθρωπότητα εν όψει του τέλους της ανθρωποκεντρικής αφήγησης. Η αναζήτηση μιας νέας ζωής, πολιτικής, υλικής και συγκεκριμένης, που μπορεί να παραχθεί από τη γη, περιλαμβάνει τη δράση της χάραξης της επιφάνειάς της και την αναγνώριση των γεωλογικών στρωμάτων και των χθόνιων συνδηλώσεών τους.

Παρουσιάστηκαν τρία επίπεδα ανάλυσης της διάνοιξης των εδαφών: νεοϋλιστικά εδάφη αυτοοργανωμένα και εκτός ισορροπίας, εδάφη που καλούν για δημιουργικές άρσεις των στρωμάτων και των ορίων τους, ταλαντευόμενα ανάμεσα σε εδαφικοποίηση και απεδαφικοποίηση και εδάφη ανεδαφικοποιημένα, διακοπτόμενα και θραυσματικά, με στόχο την αναθεώρηση της συλλογικής συμβίωσης και της αρχιτεκτονικής γλώσσας. Τέλος, ερευνήθηκε πώς αυτές οι οριακές, γήινες οικοτοπίες, μπορούν να αναγνωστούν αρχιτεκτονικά, μέσα από συνθετικές διαδικασίες αφαίρεσης και εκσκαφής, εναρμονισμένες με το γεωλογικό ανάγλυφο, μέσα από τη συναίρεση του γαιώδους και του τεχνητού και μέσα από την ένταξη της φυσικής ύλης στην κατασκευαστική οργάνωση.





## Γ. Οικο-λογία: σωματικές και εδαφικές συναρμογές διάνοιξης

«η λογική των εντάσεων, ή οικο-λογική, δεν λαμβάνει υπόψη της παρά μόνο την κίνηση, την ένταση των εξελικτικών διαδικασιών. Η διαδικασία, την οποία αντιτάσσω εδώ στο σύστημα ή τη δομή, στοχεύει στην ύπαρξη που ταυτόχρονα συγκροτείται, αυτοπροσδιορίζεται και απεδαφικοποιείται»  
(Guattari, [1989], 1991: 35).

Η εποχή που διανύουμε, χαρακτηρίζεται από την άνοδο της οικολογίας, ως μια νέα ιστορική νοηματοδότηση περιβαλλοντικών κρίσεων, αποκολλημένη από τα ουτοπικά ιδεώδη του 17ου και 18ου αιώνα, και από τις τάσεις επιστροφής σε ένα αυθεντικό και παρθένο παρελθόν (19ος). Το συνθετικό «οικο», υποδηλώνει τη βασική μονάδα της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, τη φυσική και οικονομική οργάνωση. Χωρίς τη διάσταση αυτής της λογοκεντρικής κληρονομιάς που επανεδαφικοποιεί την οικολογία σε ένα σύνολο συνδηλώσεων σε σχέση με το ακέραιο, το πλησίον και το κατάλληλο, η έννοια της οικολογίας μετατοπίζεται από τη φυσική και σημασιολογική της φόρτιση, καλώντας για μια «οικολογία χωρίς φύση» (Morton, 2007), καταλαμβάνοντας ακόμα και α-φύσικους τομείς.

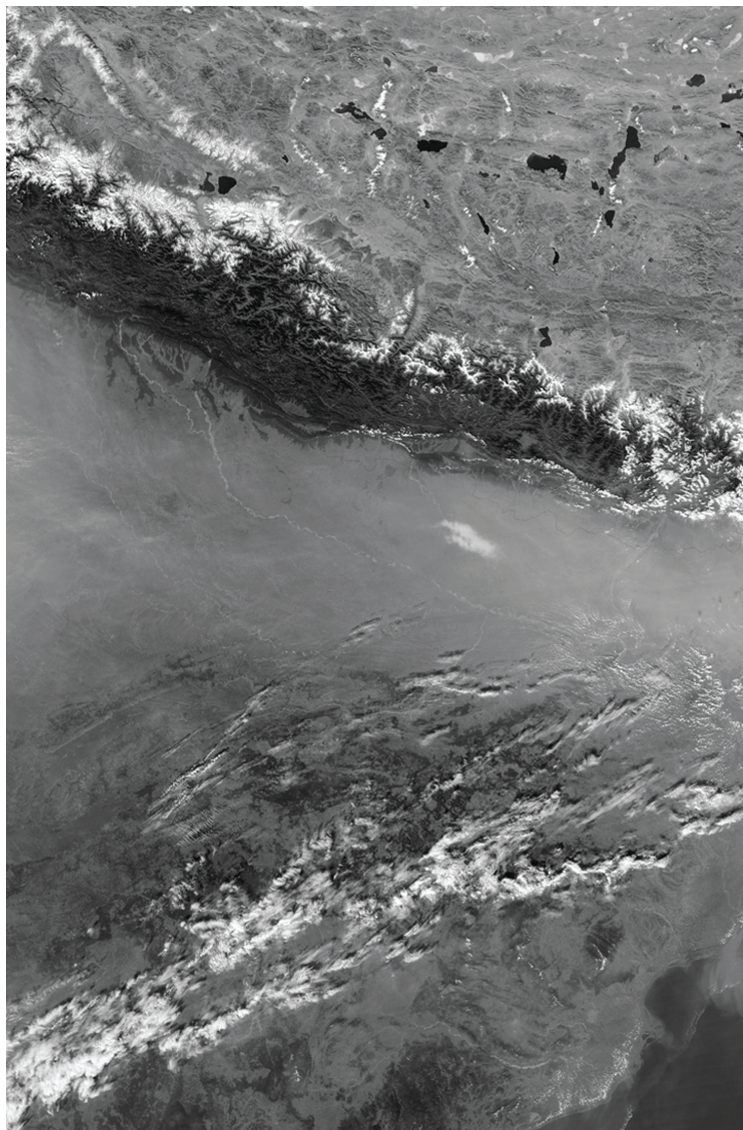
Τη δεκαετία του 1970, ο μελετητής Arne Naess με το κίνημα της *Βαθιάς Οικολογίας* [*Ecosophy T*] συμβάλλει στην οικο-κριτική ως προς το περιβαλλοντικό πρόβλημα: αν και σύμφωνα με την Rosi Braidotti, αυτή η εναλλακτική διατηρεί μια συντηρητική και ανθρωποκεντρική στάση που θέτει σε αντιθετικά ζεύγη την φύση με τον τεχνολογικό πολιτισμό. Μια προσέγγιση λιγότερο δύσπιστη ως προς αυτή τη διάκριση μπορεί να εντοπιστεί στο έργο του Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (1972). Ο Bateson κάνει λόγο, για την οικολογία της σκέψης: «αυτή η δεύτερη μορφή της οικοσοφίας δεν έχει να κάνει τόσο πολύ με τη σκέψη για την οικολογία, αλλά σκέφτεται οικολογικά» (Dolphijn, 2018:131). Στα τέλη του 80', ο Félix Guattari, εμπνευσμένος από τον Bateson, θα συνθέσει το έργο του *Οι Τρεις Οικολογίες* (1989), επαναφέροντας την οικοσοφία του Bateson, η οποία επιτρέπει εγκάρσιες σχέσεις μεταξύ τριών οικολογιών (κοινωνική, περιβαλλοντική και νοητική). Εκκινώντας με μια προειδοποίηση σχετικά με την οριακή κατάσταση της πλανητικής εξάντλησης, *Οι Τρεις Οικολογίες*,

ί. Η κοινωνική οικολογία, αμφισβητεί την πυρηνική οικογένεια, και επιχειρεί την ανακατασκευή των συλλογικών τρόπων συμβίωσης και συνύπαρξης – την επαναθεώρηση του κοινωνικού. Η περιβαλλοντική οικολογία, απομακρύνεται από τα βουκολικά οράματα μιας ιδανικής φύσης, αναγνωρίζοντας την παρέμβαση των ανθρώπων και των μηχανών στις περιβαλλοντικές ισορροπίες. Με αυτόν τον τρόπο, η οικολογία παύει να αφορά μια μικρή μειοψηφία, είναι μικτή και διανοίγεται ώστε να περιλαμβάνει τόσο τα περιβάλλοντα, όσο και τα είδη και τις δράσεις τους. Τέλος, η νοητική οικολογία, σχετίζεται με τον επαναπροσανατολισμό της σχέσης υποκειμένου και σώματος, παροτρύνοντας για μια αντίσταση ως προς τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τις επιταγές της μόδας και της διαφήμισης.

βρίσκονται στη βάση των αρχιτεκτονικών οικολογιών και πρακτικών, εξετάζοντας «τις συμπλέξεις ανάμεσα σε ηθική, αισθητική και επιστημολογία, στην Ανθρωπόκαινο εποχή» (Alonso, 2019:10). Το έργο του Guattari, «διατρέχει όλους τους τομείς της ύπαρξης» (Hörl, 2018: 173), και συμβαδίζει με το έργο των φεμινιστικών πολιτικών οικολογιών, και των φεμινισμών της Ανθρωπόκαινου. Η θεώρηση της Donna Haraway, που θα μελετηθεί σε αυτή την ενότητα, αναγινώσκεται ως απεδαφικοποίηση της σχέσης μεταξύ φύσης και τεχνολογίας, ανθρώπινων και μη παραγόντων, βιολογικών και γεωλογικών ιχνών.

Η σύγχρονη αίσθηση εξάντλησης, μετάλλαξης και αποσύνθεσης, η κλιματική αλλαγή, το επερχόμενο τέλος του ανθρώπινου πολιτισμού, η καταστροφή και εξαφάνιση ευάλωτων σωμάτων και εδαφών, αποτυπώνονται σε και απαιτούν νέα είδη αφήγησης και σχεδιασμού, νέες καλλιτεχνικές και διανοητικές εννοήσεις. Οι Donna Haraway και Timothy Morton, μεταξύ άλλων, περιγράφουν την δυναμική των μετα-ανθρώπινων ή περισσότερο από ανθρώπινων τοπίων και εδαφών, πραγματευόμενοι τον ρόλο του σώματος (ανθρώπινου και μη) στα νεοδιαμορφωμένα και κατεστραμμένα τοπία μας. Παράλληλα, αρχιτέκτονες τοπίου όπως οι Anuradha Mathur & Dilip da Cunha, και καλλιτέχνες όπως ο Alberto Burri, προωθούν μέσα από τα έργα τους σχεδιαστικές πρακτικές, που επιχειρούν να απαντήσουν στις προκλήσεις τις οικολογικής κρίσης και του γεωλογικού παρόντος μας. Ένα σύνθετο και μεταβαλλόμενο παρόν, που μας κινητοποιεί να σκεφτούμε την αρχιτεκτονική ως μια πολλαπλότητα παραγόντων σε σχέση με το έδαφος, τα σώματα, τα περιβάλλοντα και τους κόσμους που εμπλέκει, υπό το πρίσμα της κλιματικής έκτακτης ανάγκης, της εξάντλησης των πόρων και των ειδών.

## Γ.1. Τα νέα εδάφη της Ανθρωπόκαινου: «Η Γη ουρλιάζει»



Ο Reza Negarestani, αναδεικνύει το πετρέλαιο ως μια ζωντανή, υπόγεια μορφή ζωής. Πρόκειται για έναν ισχυρισμό που συνάδει, όχι μόνο με τους υπόγειους χώρους του συγγραφέα τρόμου H.P.Lovecraft, αλλά και με τις εικασίες του καθηγητή Challenger<sup>1</sup> – του προσώπου που συναντάμε στα *Χίλια Πλατώματα*, των Deleuze και Guattari. Ο Challenger, στην υποθετική του διάλεξη παρουσιάζει τη γη ως ένα ζωντανό σώμα χωρίς όργανα, που υποφέρει από τα στρώματα που λειτουργούν σαν μαύρες τρύπες, εδαφικοποιώντας τη γη. Κατά τον καθηγητή, «η γη ουρλιάζει» (Deleuze & Guattari [1980], 2017: 59), είναι ζωντανή, και η απόδειξή της ζωτικότητάς της, αποτελεί τον στόχο της αποστολής του – να σκάβει όλο και πιο βαθιά μέσα στον ζωντανό φλοιό, υπογραμμίζοντας το έργο, της μη οργανικής ζωής, όπως είδαμε στον Manuel de Landa. Οι κραυγές της γης, που προκαλούνται από γεωτρήσεις, εξορύξεις, υδραυλικές ρηγματώσεις [fracking], μας φέρνουν σήμερα αντιμέτωπους με αυτήν την αναζήτηση του Challenger.



«Ως εκ τούτου, δεν είναι καν απαραίτητο να φτάσει κανείς σε τέτοιες λεπτομέρειες όπως ο καθηγητής Challenger, σε μια από τις πιο παράξενες σκηνές βιασμού στη λογοτεχνία, όταν διεισδύει σε αυτό το ζελατινώδες στρώμα μόνο και μόνο για να κάνει τη γη να ουρλιάξει» (Parikka, 2017: 173).

Σύμφωνα με την Jussi Parikka, η θέση ότι ακόμα και η μη οργανική ύλη είναι ζωντανή, έχει μια μακρά πολιτιστική ιστορία στις αναδυόμενες πρακτικές εξόρυξης του 17ου και 18ου αιώνα, αλλά και στις θεωρήσεις για την Γαία του 20ου αιώνα, που προσδίδουν μια διαφορετική χροιά στην ζωή της γης. Η υπόθεση της Γαίας, επινοήθηκε το 1960 από τον χημικό James Lovelock, για να περιγράψει τη γη ως ένα αυτορρυθμιζόμενο και ζωντανό σώμα που συντίθεται από μικροοργανισμούς, βακτήρια και χημικά στοιχεία, υπόθεση που υποστηρίχθηκε αργότερα και από την μικροβιολόγο Lynn Margulis, καθώς και από τον φιλόσοφο Bruno Latour. Η σύγχρονη διατύπωση της ιδέας της Γαίας, αποφεύγει την ελληνο-

<sup>1</sup> Ο καθηγητής Challenger, που εμφανίζεται στα *Χίλια Πλατώματα*, είναι ένα φανταστικό πρόσωπο, που επινόησε ο Arthur Conan Doyle, στο έργο του *When the World Screamed* (1928).

δυτική κληρονομία του όρου, δεν είναι η θρέφουσα μητέρα της γονιμότητας, δεν φέρει τίποτα το μητρικό, ούτε αποτελεί πόρο προς προστασία ή εκμετάλλευση. Κατά τον Latour, «πρέπει να μάθουμε να λέμε ιστορίες της Γαίας» (Haraway, 2016: 40) ή «γεωιστορίες», δηλαδή ιστορίες που αφηγούνται αυτοί που είναι *δέσμιοι της γης* [earthbound].

«Όταν μιλάω για τη Γαία ως υπερ-οργανισμό, δεν έχω ούτε για μια στιγμή στο μυαλό μου μια θεά ή κάποιο αισθανόμενο ον. Εκφράζω τη διαίσθησή μου ότι η Γη συμπεριφέρεται ως αυτοοργανιζόμενο σύστημα και ότι η κατάλληλη επιστήμη για τη μελέτη της είναι η φυσιολογία» (Lovelock στο Latour [2015], 2017: 94-95).

Η Γαία, ο ζωντανός πλανήτης που βρίσκεται σε χημική ανισορροπία (ή ο πλανήτης που διατηρεί ικανότητα φθοράς), καθιστά τη ζωή γεωλογική δύναμη, απαιτώντας την επιστροφή σε γήινες και εδαφικές πρακτικές, μέσω των οποίων τα όντα (ανθρώπινα και μη), συν-παράγουν το έδαφος και το υπέδαφος, με τη συμβολή των σωματικών τους ενεργειών. Ονοματίζει τις μη γραμμικές συνδέσεις μεταξύ των διαδικασιών που συντηρούν τα οικοσυστήματα, τις ανταλλαγές αερίων και χημικών ενώσεων, με το νερό, την ατμόσφαιρα και το έδαφος της Γης<sup>ii</sup>. Οι οργανισμοί, ως το σημείο εκκίνησης μιας βιοχημικής αντίδρασης, αναπτύσσονται και αναπτύσσονται από το περιβάλλον, τροποποιώντας τους γείτονές τους, ανατρέποντας ουσιαστικά τα σύνορα ανάμεσα σε «μέσα» και «έξω» και τις σταθερότητες της κλίμακας. «Για τον Lovelock, ο χώρος μέσα στον οποίο ζούμε, αυτός της κρίσιμης ζώνης, είναι ο ίδιος ο χώρος προς τον οποίο συνωμοτούμε- εκτείνεται όσο και εμείς- διαρκούμε όσο και οι οντότητες που μας κάνουν να αναπνέουμε» (Latour [2015], 2017: 106). Η ιδέα της Γαίας, όχι μόνο ρίχνει αμφιβολίες πάνω στο ζήτημα της ανθρώπινης διάνοιας, που τώρα εξισώνεται με το επίπεδο των μικροβίων, αλλά ταυτόχρονα εκ-

i. Στη Θεογονία του Ησίοδου, η Γαία είναι μια αρχέγονη, στοιχειακή θεότητα, αναδύμενη από τις απαρχές της κοσμογονίας, μαζί με το Χάος και τον Έρως. Είναι η μητέρα όλης της δημιουργίας: των θεών, του ουρανού, της θάλασσας, των γιγάντων και των θνητών πλασμάτων, τα οποία γεννήθηκαν απευθείας από τη σάρκα της. Στα αρχαία κείμενα, χαρακτηρίζεται ως μία παραγωγική, έξυπνη και συγχρόνως επικίνδυνη θεότητα, που δεν διαπράττει η ίδια τα εγκλήματα που επιδιώκει, αλλά δημιουργεί έριδες μεταξύ των θεών ή των τεράτων που έχει γενήσει, αδιαφορώντας για τις επιπτώσεις που επιφέρει η τήση της στα θνητά δημιουργήματά της.

ii. Κατά την Margulis, «οι μεγαλύτερες μορφές φυτικής και ζωικής ζωής είναι ουσιαστικά συλλογές αλληλεπιδρώντων μικροβίων» (Sagan, Margulis, 1997: 155), και άρα η Γαία είναι πρωτίστως ένα μικροβιακό φαινόμενο. Επομένως, τα ζωντανά σώματα του πλανήτη που αποτελούνται από μικρόβια και τα οστά που αποτελούνται από το ασβέστιο των κυττάρων, είναι αναπόσπαστα κομμάτια της.



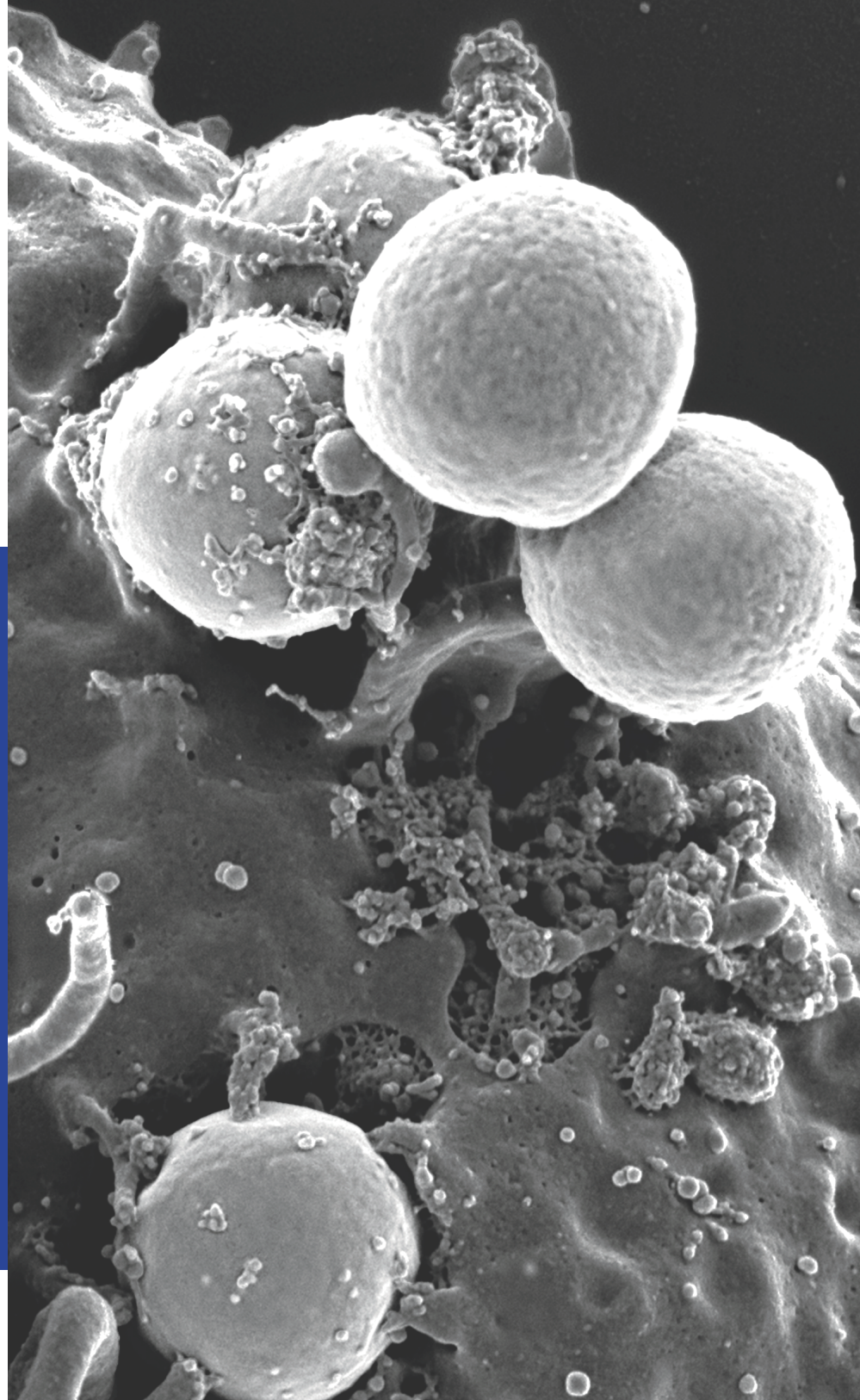
φράζει την αδυναμία ένταξης σε ένα περιορισμένο σχήμα της γης.

Το συγκείμενο του 21ου αιώνα, εναρμονίζεται με έντονες επιταχύνσεις μέσα στη Γαία, γύρω από τα ζητήματα του ανθρώπου. Αν και η παραδοσιακή εκδοχή της, κατά τις δεκαετίες του 1960-1970, είναι αδιάφορη ως προς τους ανθρώπους, σήμερα οι ανθρώπινες δραστηριότητες επί του σώματος της γης, εμπλέκουν αναγκαστικά και τη Γαία. **Η Ανθρωπόκαινος, αυτή η εποχή της επιτάχυνσης, συνιστά «ένα σημείο καμπής στην ιστορία της Γαίας» (Latour, 2015: 48), και εξαιτίας της, η μοίρα της συνδέεται πλέον με τους ανθρώπους.** Σε αυτή τη νέα περίοδο αστάθειας, η Γαία γίνεται ευαίσθητη στις ανθρώπινες ενέργειες, ενώ οι άνθρωποι μετατρέπονται σε γεωλογία.

Πολλοί επιστήμονες, υποστηρίζουν πως η εποχή της Ανθρωπόκαινου, συμπίπτει με την «Μεγάλη Επιτάχυνση», δηλαδή, με την απότομη αύξηση της οικολογικής καταστροφής και τα ίχνη της στο γεωλογικό αρχείο του πλανήτη, λόγω της έντονης βιομηχανίας από τα μέσα του 20ου αιώνα. Ο όρος, συστήθηκε το 2000 από τον ερευνητή Eugene F. Stoermer και τον χημικό της ατμόσφαιρας Paul J. Crutzen, για να περιγράψει μια νέα γεωλογική συνθήκη, για την εποχή που αντικατέστησε το Ολόκαινο<sup>i</sup>. Το καθιερωμένο μοντέλο του Crutzen, εγκαινιάζει την Ανθρωπόκαινο, γύρω στα 1800, με την έλευση της βιομηχανικής νεωτερικότητας που εξαντλεί τα ορυκτά καύσιμα, ενώ οι αφηγήσεις για την Μεγάλη Επιτάχυνση, επικεντρώνονται στην εντατικοποίηση των ενεργειακών και πολεμικών δραστηριοτήτων μετά το 1945<sup>ii</sup>.

i. Η Ολόκαινος εποχή, χρονολογείται πριν από περίπου δώδεκα χιλιάδες χρόνια, τότε που ο άνθρωπος επιδόθηκε στην υλοτόμηση των δασών για να τα εκμεταλλευτεί γεωργικά.

ii. Το 1945, αποτελεί σημείο αιχμής για τον κόσμο, ο οποίος αλλάζει με την διάσπαση του ατόμου. Η Χιροσίμα και το Ναγκασάκι, πλήττονται από δύο ατομικές βόμβες που συγχρονίζουν τον πλανήτη με την ραδιενέργεια. Σύμφωνα με την φιλόσοφο Karen Barad, η ατομική βόμβα σημάδεψε τα σώματα και τα τοπία, με «κάθε ακτινοβολημένο κύτταρο, να είναι πλέον ένα φάντασμα του πολέμου» (Gap και συν. 2017: 68). Μορφές τέχνης, όπως ο ιαπωνικός χορός Butoh, που επινοήθηκε μετά τη Χιροσίμα, πραγματεύονται τη θέση του σώματος σε συνθήκες στάχτης και ραδιενέργειας (βλέπε σελ. 71).



«Που και που, ο ρυθμός των γεωλογικών αλλαγών επιταχύνεται, επιτρέποντας στον ανθρώπινο και τον γεωλογικό χρόνο να διασταυρωθούν μέσω γεγονότων όπως πλημμύρες, κατολισθήσεις, καταβόθρες και σεισμοί. Σε αυτές τις στιγμές, το γεωλογικό εκρήγνυται στην ανθρώπινη νόηση και γίνεται αισθητό ως σύγχρονη υλική δύναμη.» (Kruse, Ellsworth, 2015: 155).

Οι γεωλογικές εξάρσεις στην Ανθρωπόκαινο, καθορίζουν μια νέα πραγματικότητα, στην οποία, «η ηθική σημασία εγγράφεται στα πετρώματα» (Szerszynski, 2012: 181), στα ίχνη της μαζικής εξαφάνισης της βιοποικιλότητας, της κλιματικής αλλαγής, στους αυξανόμενους ρυθμούς διάβρωσης του εδάφους, και την ευρύτερη τοξικοποίηση του κόσμου, στα ίχνη που αφήνουν στο αρχείο των απολιθωμάτων. Τα εδάφη σε αυτή την πραγματικότητα, δεν είναι παρά ένας ενδιάμεσος δεσμός ανάμεσα στους ανθρώπους και τη γη, ανάμεσα στην ανθρώπινη συμβίωση και τις υλικές διεργασίες. Η αγνόηση των οικολογικών ορίων του πλανήτη, προσδίδει επείγοντα χαρακτήρα στην συνθήκη του Ανθρωπόκαινου, μια συνθήκη που υπό το φως των *Τριών Οικολογιών*, του Guattari, φαίνεται να καταλαμβάνει πρωτοφανείς, περιβαλλοντικές, κοινωνικο-οικονομικές και ψυχικές διαστάσεις, καταδεικνύοντας πως η γεωλογία δεν αφορά απλά το έδαφος πάνω στο οποίο πατάμε, αλλά και τις κοινωνικές, τεχνολογικές, περιβαλλοντικές και οικολογικές κρίσεις.

Στον όρο «Ανθρωπόκαινος», ο άνθρωπος έχει γίνει μια δύναμη αποσταθεροποίησης που αφήνει «διακριτά ίχνη στη λιθόσφαιρα, στον εξωτερικό φλοιό και τον μανδύα της γης» (Frichot, 2019: 9), ανατινάζοντας το κείμενο της γεωλογίας και συνυπογράφοντας ταυτόχρονα, τις δικές του συνθήκες αφανισμού. Η απαλλαγή του ανθρώπινου είδους από τους περιορισμούς της φύσης, και η ενσωμάτωσή του σε ένα γεωλογικό χρονικό πλαίσιο, καθιστά την αρχιτεκτονική ένα μέτρο βάσει του οποίου μπορεί να συλληφθεί ο κόσμος, κάνοντας έκκληση για σχεδιαστικές πρακτικές με μια απτή αίσθηση του δυναμισμού και της κλίμακας των γεωλογικών εντάσεων, που υπερβαίνουν την ανθρώπινη δράση.

Πλέον, η ανθρώπινη κυριαρχία αποκαλύπτεται γεωλογικά, σε μια κλίμακα όμοια με αυτή των μεγάλων φυσικών φαινομένων<sup>i</sup>.

i. Όπως γράφει ο Latour, «ο ανθρώπινος πολιτισμός τρέχει τώρα, ας πούμε, με 17TW, 24 ώρες την ημέρα, πράγμα που καταλήγει να τον καθιστά συγκρίσιμο με την ενεργειακή δαπάνη των ηφαιστειών ή των τσουνάμι» (Latour [2015], 2017: 115).

Η ανθρώπινη επιρροή στη γη, που παρεμβαίνει στην λειτουργία του πλανήτη και η ικανότητα του είδους μας να εξαντλεί το ενεργειακό απόθεμα, μαρτυρά την αδυναμία διάκρισης ανάμεσα σε ανθρώπινες και μη ανθρώπινες, οργανικές και μη οργανικές οντότητες. Υπάρχει μια νέα στροφή στην αλληλεπίδραση βιολογικών και γεωλογικών στρωμάτων – **«οι απολιθωμένοι και οι ζωντανοί οργανισμοί συγχέονται»** (Clark, 2012: 273). Η οικολογική κρίση στην Ανθρωπόκαινο, δεν αφορά απλώς το ανόργανο μέρος της γης, ζητά την επανεξέταση του ανθρώπινου αποτυπώματος στον πλανήτη, υπενθυμίζοντάς μας ότι **η ύπαρξή και τα σώματά μας είναι συνδεδεμένα με τους βράχους, τα εδάφη και τα μη έμβια στοιχεία του κόσμου.**

Ο Latour, υποστηρίζει, πως η Γαία, δεν είναι μια ενοποιητική φιγούρα, ούτε ένα διαχρονικό φόντο των ανθρώπινων δράσεων, που θα μας λυτρώσει από τον επείγοντα χαρακτήρα της οικολογικής κρίσης. Υπό το πρίσμα της Ανθρωπόκαινου, το σχήμα Φύσης/ Πολιτισμού, που βαραίνει τον μοντερνισμό και τις απόπειρές του να «καθαρίσει» τη Φύση από τις ανθρώπινες δράσεις, χρήζει αναδιάταξης και αναπλασίωσης.

«Αν τα χαρακτηριστικά του ανθρώπινου πολιτισμού έχουν τη δυνατότητα να θέτουν σε λειτουργία διαδικασίες που απειλούν να επιφέρουν το τέλος της φύσης, όπως τη γνωρίζουμε, τότε συνεπάγεται ότι και αυτή δεν θεωρείται πια ως υπερβατική οντότητα, ικανή να εξασφαλίζει την ισορροπία, την αυτορρύθμιση, την αρμονία και την αυτοτέλειά της» (Λαλιώτου, 2015: 143).

Είτε η ιδέα της Ανθρωπόκαινου, είτε η υπόθεση της Γαίας, είτε ο παράγοντας Άνθρωπος, είτε η έννοια Φύση, συνεπάγονται μια μεγάλης κλίμακας περιγραφή του τρόπου με τον οποίο μετασχηματίζεται η γεωλογική σύσταση του πλανήτη<sup>i</sup>. Με την Γαία ο Lovelock, μας ζητά να κάνουμε τόσες συνδέσεις όσοι είναι και οι οργανισμοί στη γη, όχι για να αναδειχθεί μια υπερβατική τελική αιτία, αλλά για να αναδειχθεί η σύγχυση που αποκαλεί Γαία. Ομοίως, μια «γεωηθική» για την Ανθρωπόκαινο, δεν μπορεί να βασιστεί σε έναν ενιαίο, σταθερό παράγοντα, είτε πρόκειται για την Φύση, είτε

i. Ο Lovelock, αναπτύσσοντας την θεωρία του για τη Γαία, επιχείρησε να αντιμετωπίσει τις διαφορές στην κλίμακα, χωρίς την ιδέα της κατανομής των μερών, χωρίς την ιδέα ενός κλειστού συνόλου. «Η Γαία δεν μπορεί να αναχθεί στο άθροισμα των μερών της, αλλά επιτυγχάνει πεπερασμένη συστημική συνοχή ενόψει διαταραχών εντός παραμέτρων που οι ίδιες ανταποκρίνονται σε δυναμικές συστημικές διαδικασίες» (Haraway, 2016: 44).

για το ανθρώπινο υποκείμενο, καθώς κάτι τέτοιο θα εγκυμονούσε τον κίνδυνο σύμπτυξης των συνδετικών σχημάτων με εκείνα της ολότητας. Συνεπώς, η Ανθρωπόκαινος, δεν είναι μια άκρατη προέκταση του ανθρωποκεντρισμού και ο άνθρωπος δεν μπορεί να είναι ένας ενιαίος, καθολικός παράγοντας. Ο Latour, κάνει λόγο, για μια πολλαπλή διασπορά της κατηγορίας άνθρωπος, σε διάφορους λαούς, προικισμένους με διαφορετικά εδάφη, «για τους οποίους ο όρος άνθρωπος δεν έχει απαραίτητα νόημα και των οποίων η κλίμακα, η μορφή, η επικράτεια και η κοσμολογία πρέπει να επανασχεδιαστούν» (Latour [2015], 2017: 143).

Το έντονα γεωλογικό παρόν μας, διαδραματίζεται στο κατώφλι ενός γεγονότος μαζικής εξαφάνισης ως προϊόν της σύγχρονης βιομηχανίας, της εξόρυξης ενέργειας και των μορφών παγκοσμιοποιημένης οικονομίας και πολέμου. **Η άνοδος νέων εδαφών στην Ανθρωπόκαινο, τέμνει και διαταράσσει τις καθιερωμένες σχέσεις με τα υλικά ίχνη, διαμορφώνοντας νέες αρθρώσεις και χειρισμούς του χώρου και των γήινων διεργασιών.** Τόσο η Γαία, όσο και η Ανθρωπόκαινος, χαρακτηρίζουν μια εποχή ρήξης, στην οποία **το έδαφος και το τοπίο ανεδαφικοποιούνται με επιταχυνόμενους ρυθμούς,** μη αντιληπτούς από αυτούς των σωμάτων, εμπλέκοντας πολλαπλά γίνεσθαι που ποικίλλουν σε κλίμακα: σώματα οικοσυστημάτων, γεωβιοχημικές δυνάμεις, ανθρώπινες αφηγήσεις. Οι ποικίλες οικοκρίσεις του 21ου αιώνα, αμφισβητούν τα παραδοσιακά εργαλεία της αρχιτεκτονικής τοπίου, που τώρα διανοίγονται για να συμπεριλάβουν δυσχερή εδάφη και υπόβαθρα, υπονομεύοντας την ίδια την αντικειμενικότητα της αρχιτεκτονικής. Οι μονόλιθοι της Αρχιτεκτονικής, της Φύσης και του Ανθρώπου, διακυβεύονται και διασπώνται υπό το πρίσμα της Ανθρωπόκαινου, και μπορούν να αρχίσουν να διαχέονται σε μια πιο ποικιλόμορφη εκδοχή οικολογικών σχέσεων.



### Γ.1.1. Η οικολογική σκέψη μέσα από τις εκκρίσεις του σώματος I Timothy Morton



Σύμφωνα με τον Άγγλο φιλόσοφο Timothy Bloxam Morton (1968), η εποχή της Ανθρωπόκαινου ανοίγει με τα μη ανθρώπινα όντα, τα ραδιενεργά υλικά, την υπερθέρμανση του πλανήτη, με τη διασταύρωση ανθρώπινης και γεωλογικής χρονικότητας. Χωρίς να υπάρχει μια σαφής αφετηρία, «η Ανθρωπόκαινος ήταν, είναι και θα είναι» (Morton, 2012: 231), σηματοδοτώντας όχι το τέλος της ιστορίας, αλλά μόνο την αρχή της. «Μόλις που συνειδητοποιήσαμε ότι διαμορφώνουμε» ή καταστρέφουμε «τη Γη από την αρχή» (Morton, 2010: 133), μόλις συνειδητοποιήσαμε την συνύπαρξή μας με άλλα όντα. Κατά τον Morton, **ένα πρώτο βήμα στην ανάληψη δράσης για την Ανθρωπόκαινο, είναι η εγκατάλειψη της εξιδανικευμένης ιδέας της Φύσης**, (όπως και της ιδέας του ανθρώπινου υποκειμένου και του κόσμου), που λειτουργούν ως ιδεολογικό-νοσταλγικό εμπόδιο που περιορίζει την ικανότητα σύλληψης των πραγμάτων πέρα από μια ανθρωποκεντρική κοσμοθεωρία<sup>1</sup>. «Όσο περισσότερο στοχαζόμαστε σχετικά με το σώμα τόσο περισσότερο η κατηγορία φύση ξεκινά να διαλύεται» (Morton, 2007: 187).

Ο Morton, στο ομώνυμο βιβλίο του, κάνει λόγο για μια *Οικολογία Χωρίς Φύση* [*Ecology Without Nature*] (2007), υποστηρίζοντας πως ο θεωρητικός προβληματισμός χρειάζεται μια επιβράδυνση της σκέψης ώστε να μπορέσει να ανακαλύψει «ανωμαλίες, παράδοξα και αινίγματα σε μια κατά τ' άλλα σμαλή ροή ιδεών» (ο.π. σελ.12). Η πρόθεσή του, είναι η διεύρυνση της οικολογικής σκέψης, η οποία είναι γεμάτη από κενά και ανοίγματα, χωρίς ενιαία κλίμακα (μικροβιακή, σωματική, ανθρώπινη, εδαφική, πλανητική). Η αναμέτρηση με τις διάφορες κλίμακες, και η συνειδητοποίηση

i. Πράγματι, ήδη από την εποχή του Vesalius (βλ. Α.1.), η φύση αναδείχθηκε σε μοναδική ουσία ή αρχή, που θα εδραίωνε την φυλετική και σεξουαλική ταυτότητα μέσω της ανατομικής επιστήμης. Βάσει των συντεταγμένων του φυσικού και του αφύσικου ορίστηκε το φυσιολογικό και το παθολογικό.



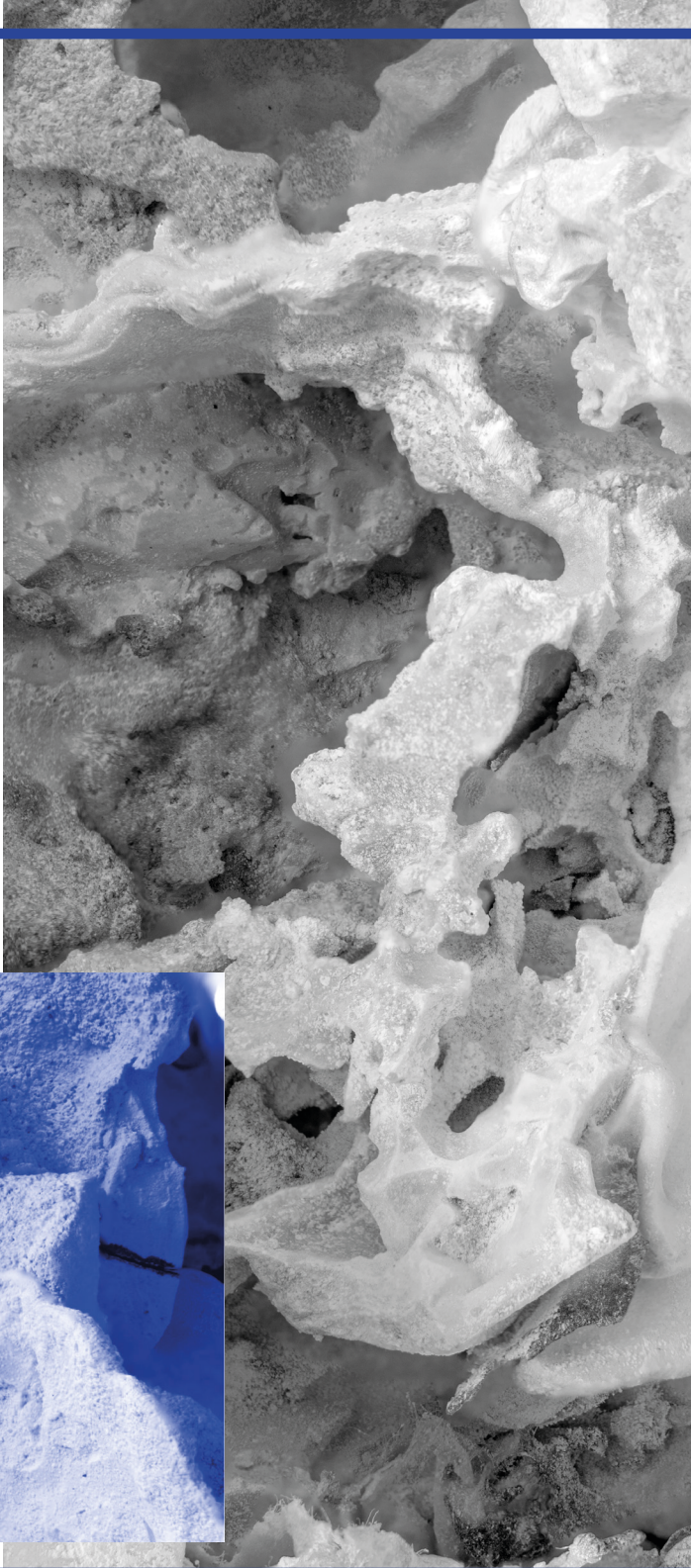
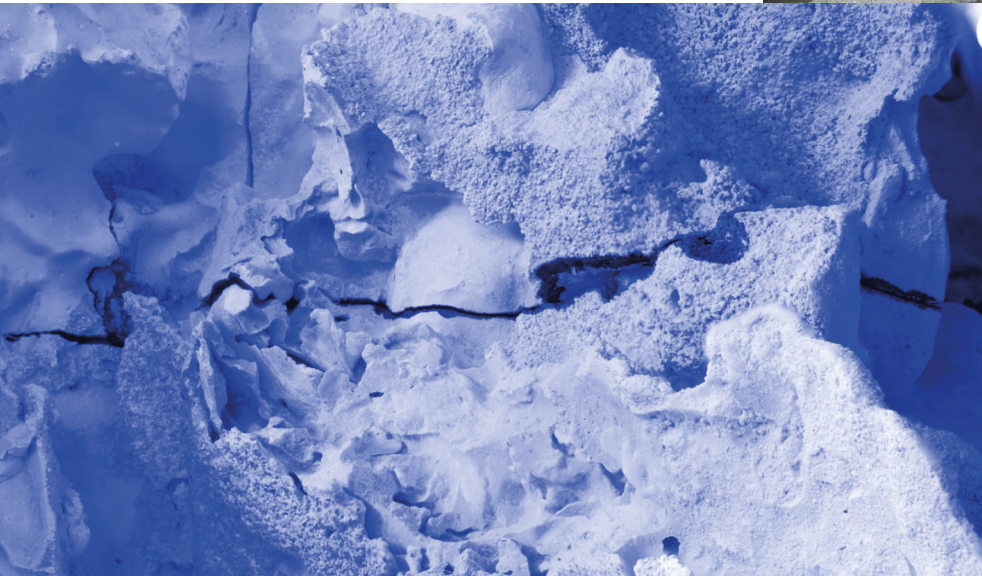
της ανθρώπινης υπόστασης σε σχέση με την πλανητική συνθήκη είναι το καθήκον της οικολογικής σκέψης, η οποία βρίσκεται κοντά στο χώμα, τη Γη και τα πλάσματά της, που μας καλούν να την αντιμετωπίσουμε.

Προκειμένου να προτείνει έναν τρόπο σκέψης για την Ανθρωπόκαινο και τα επακόλουθα της Μεγάλης Επιτάχυνσης, ικανό να αμφισβητήσει το χάσμα μεταξύ φύσης και πολιτισμού, ο Morton, εισάγει ένα νέο όρο: τα υπερ-αντικείμενα [hyperobjects]. Χρησιμοποιώντας μεταφορές δανεισμένες από την κβαντική θεωρία, την μηχανική και την φαινομενολογία, προικίζει τα υπερ-αντικείμενα με ικανότητες εκτόπισης ενιαίων κατηγοριών (κόσμος, φύση, περιβάλλον), ως ένα μέσο για να στοχαστούμε μη ανθρώπινα, ή περισσότερο από ανθρώπινα τοπία. Πιο συγκεκριμένα, τα υπερ-αντικείμενα, παρουσιάζουν μια σειρά από φαινόμενα μεγάλης κλίμακας, με θολά περιγράμματα, που βρίσκονται πέρα από την ανθρώπινη σύλληψη, όπως η βιόσφαιρα, το κλίμα, ο καπιταλισμός.

Αυτά τα φαινόμενα, **αν και ξεπερνούν την κλίμακα του σώματος, είναι «κολλημένα» πάνω του.** «Μας κολλάνε κυριολεκτικά: τα σώματά μας απορροφούν πυρηνική ακτινοβολία και είμαστε εντελώς περικυκλωμένοι από την υπερθέρμανση του πλανήτη» (Morton, 2011: 83). Αξίζει κανείς να θυμηθεί την Marie Curie, η οποία με κόστος ανακάλυψε πώς τα ραδιενεργά υλικά εισχωρούν στο δέμα. Τα υπερ-αντικείμενα είναι τοξικά, υπερβαίνοντας τον ανθρώπινο χρόνο ζωής· μάλιστα, «στην Ανθρωπόκαινο, τα αντικείμενα αυτά έχουν ανθρώπινη προέλευση» (Boyer, Morton, 2020: 233), μπορεί να είναι η υπερθέρμανση του πλανήτη, τα αντιβιοτικά, οι πλαστικές σακούλες, ακόμα και «η σκιά ενός ανθρώπου αποτυπωμένη σε έναν τοίχο της Χιροσίμα» (Morton, 2012: 236). Τα υλικά που κατασκευάζει ο άνθρωπος, ξεπερνούν το σώμα και την κατανόησή του και είναι ικανά να αλλάξουν τη Γη για χιλιάδες χρόνια. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του σχάσιμου στοιχείου



Luzinterruptis. *Radioactive Control*. 2011



Στο εξώφυλλο της αγγλικής έκδοσης του περιοδικού *Arch+ Journal of Architecture and Urbanism*, για το 2016, απεικονίζεται ένα παράξενο αντικείμενο, χωρίς αναγνωρίσιμη κλίμακα, ένα γκροτέσκο βραχώδες πράγμα. Αυτός ο όγκος-σηηλιά, που παρουσιάζεται στη Μπιενάλε της Αρχιτεκτονικής την ίδια χρονιά, ονομάζεται *Incidental Space* (τυχαίος χώρος) και φέρει την υπογραφή του αρχιτέκτονα Christian Kerez. Αν και μοιάζει με αντικείμενο που αποσπάστηκε από τη φύση (σαν πέτρα που ξεθάφτηκε από το έδαφος), στην πραγματικότητα, έχει μεγεθυνθεί μέσω τεχνικών ψηφιακής σάρωσης και τρισδιάστατης εκτύπωσης, ώστε να καλύπτει μεγάλο μέρος της κύριας αίθουσας έκθεσης. Σύμφωνα με την επιμελήτρια του ελβετικού περιπτέρου, Sandra Oehy, το αντικείμενο του Kerez, συνιστά αρχιτεκτονικό έργο και όχι έργο τέχνης. «Αυτό που ψάχνουμε είναι ένα άνοιγμα όσον αφορά το νόημα – δεν είναι ένας συμβολικός χώρος, δεν είναι αναφορικός χώρος, επιτρέπει την καθαρή συνάντηση με την αρχιτεκτονική» (Kerez στο Frichot, 2019: 90). Κατά τον εκδότη του τεύχους *Arch+*, το αρχιτεκτονικό πείραμα, είναι ένα υπερ-αντικείμενο, που θέτει σε δοκιμασία τα είδη των πραγμάτων που αποτελούν φορείς σημασίας για την αρχιτεκτονική, όπως σχέδια, προπλάσματα, χώρους. Το ανεξιχνίαστο πράγμα, μπορεί πράγματι να θεωρηθεί ως υπερ-αντικείμενο, καθαρό και αυτόνομο, σαν αρχιτεκτονικό μνημείο. Ωστόσο, όπως γράφει η Frichot, τα αρχιτεκτονικά γεγονότα δεν μπορούν να λαμβάνουν χώρα μεμονωμένα. «Τα αρχιτεκτονικά γεγονότα διαδραματίζονται σε αστραφτερά μετα-ανθρώπινα τοπία που αποτελούνται από συνθέσεις υλικών πραγμάτων, ανθρώπινων και μη ανθρώπινων δρώντων που εμπλέκονται σε κάθε είδους πολιτικές και ηθικές σχέσεις» (Frichot, 2019: 112).



Πλουτώνιο-239, που ζει για 24.100 χρόνια, υπερβαίνοντας κατά πολύ την μέχρι τώρα καταγεγραμμένη ανθρώπινη ιστορία. «Αν θέλετε ένα μνημείο, κοιτάξτε γύρω σας» (Morton, 2010: 131).

Τα υπερ-αντικείμενα, είναι αποτραβηγμένα αντικείμενα στα οποία δεν έχουμε πρόσβαση, απαλλαγμένα από τις υλικές σχέσεις και τις ανθρώπινες πρακτικές. Δεν ζούμε πια σε έναν κόσμο, ή μια πραγματικότητα, ή ένα βουκολικό εικαστικό τοπίο αλλά μέσα σε αντικείμενα. «Αυτή είναι μια ύψιστη φιλοσοφική ειρωνεία. Εκεί που νομίζαμε ότι είχαμε ξεφορτωθεί για πάντα τα στατικά, αριστοτελικά αντικείμενα και τα είχαμε αντικαταστήσει με διαδικασίες και ροές, επιστρέφουν μεγαλύτερα και ισχυρότερα από ποτέ» (Morton, 2011: 82). Είναι μη-τοπικά, και πολύ ογκώδη, «μαζικά καταναμημένα στον χώρο και στον χρόνο» (ο.π. σελ.80). Η επίγνωση των υπερ-αντικειμένων, καλεί και για μια διαφορετική σχεδιαστική προσέγγιση, που θα υπολογίζει τις χρονικές κλίμακες χιλιάδων ετών, έως και 24.100 ετών για όσο παραμένει ραδιενεργό το πλουτώνιο-239. Όχι πια έμφαση στην φυσικότητα και στην διαγραφή των τοπιακών ιχνών, αλλά αποκάλυψη της διαδικασίας σχεδιασμού, της υλικότητας του εδάφους και της συνύπαρξης επί αυτού.

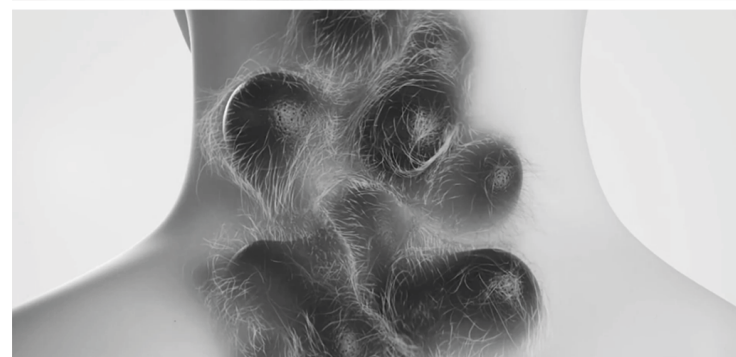
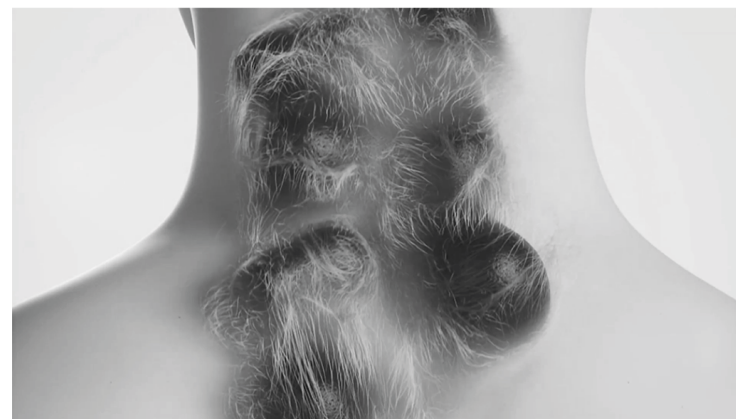
Τα υπερ-αντικείμενα, όπως αναλύονται από τον Morton, συμβάλλουν στην εξερεύνηση της αισθητικής διάστασης των σωμάτων. Εισάγουν μια αισθητική μηδενικής απόστασης ανάμεσα σε παρασκήνιο και προσκήνιο, σε θεατή και θέαμα, επαναφέροντας στον κόσμο το σώμα με την υλικότητά του. Όταν συγχρονισμένος με την συνθήκη της Ανθρωπόκαινου, όπου η δυνατότητα διαμόρφωσης χωρικών κλιμάκων (από αυτή του σώματος μέχρι την πλανητική) γίνονται όλο και πιο ξεκάθαρες, ο στοχαστής, αναφέρεται σε παραδείγματα σωματικών και abject εκκρίσεων, επιχειρώντας να εντοπίσει την ροή τους μέσα από την παράθεση διάφορων χώρων: **από τον σωματικό χώρο, στον χώρο της τουαλέτας, στον Ειρηνικό Ωκεανό. Η σύνδεση σώματος – χώρου, υπογραμμίζεται από τις αλλαγές στην κλίμακα του χώρου, «ο χώρος γίνεται αντικείμενο, τα υπερ-αντικείμενα γίνονται περιβάλλοντα μέσα, τα ανθρώπινα σώματα αδιάκριτα από τα μη ανθρώπινα και η Φύση εξαφανίζεται»** (Kokoula, 2017: 14-15). Τα σωματικά απόβλητα, δεν καταλήγουν σε μια μακρινή γη, αλλά στον Ειρηνικό Ωκεανό ή σε εγκαταστάσεις επεξεργασίας λυμάτων, όπου κάποιες φορές ανακυκλώνονται και χρησιμοποιούνται ως πόσιμο νερό, οπότε επιστρέφουν πάλι στο σώμα. Μέσω αυτού του συστήματος, καταργείται η απόσταση με την καρτεσιανή έννοια, όπως **καταρ-**



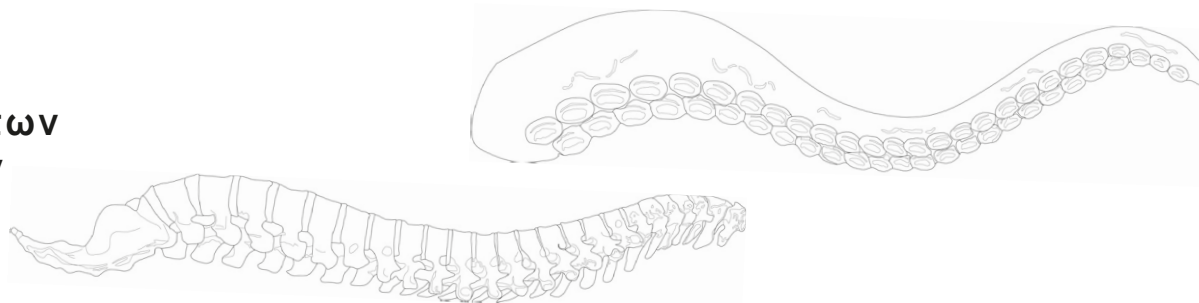
## γείται και η ιδέα της κλειστής, άθικτης σωματικότητας.

Η διάλυση των σωματικών φραγμών (όπως είδαμε και στην πρώτη ενότητα), διανοίγει νέες δυνατότητες, που λόγω των υπερ-αντικειμένων συνάπτουν σχέσεις αλληλεξάρτησης ανάμεσα σε σώμα και περιβάλλοντα χώρο, ακόμα και αν αυτές οι σχέσεις συνεπάγονται αρνητικές επιπτώσεις για τη ζωή ενός σώματος (π.χ., οι διανοίξεις του σώματος σε στοιχεία όπως ο αμίαντος, η ραδιενέργεια, οι διοξίνες). Σύμφωνα με την Xenia Kokoula, αυτή η ικανότητα του σώματος να συμπεριλαμβάνει και να διεισδύει σε άλλα πράγματα, αντηχεί με μια επιπλέον ικανότητα: να επεκτείνεται και να διακλαδίζεται, να καταπίνεται και να χωνεύεται. Και στις δύο περιπτώσεις, η απόσταση υποκειμένου και χωρικού περιβάλλοντος, μηδενίζεται, και αυτή η κατάργηση μπορεί να συσχετισθεί με την αισθητική του γκροτέσκου, όπως αναλύθηκε από τον Mikhail Bakhtin. Το γκροτέσκο, το αισθητικά υπερβολικό και άφθονο, δίνει έμφαση σε σωματικές λειτουργίες, προεξοχές, κοιλότητες και ανοίγματα, προσδίδοντας στον σωματικό χώρο, χαρακτηριστικά όπως «η διαπερατότητα και η ανοιχτότητα, η αναποσπασματικότητα από τον υλικό κόσμο, τον περιβάλλοντα χώρο, τη γη και εν τέλει η διαδικαστικότητα» (Kokoula, 2017: 15). Ενώ για τον Morton, η σχέση σώματος – υπερ-αντικειμένων είναι κεντρική στην διάνοιξη του σωματικού χώρου, στον Bakhtin, αυτή η διάνοιξη πραγματοποιείται σε εναλλακτικές στιγμές κοινωνικής ζωής, όπως το καρναβάλι. Αν ακολουθώντας την Kokoula, θεωρήσουμε τα υπερ-αντικείμενα αναπόσπαστα από την εμπειρία και τα γεγονότα της κοινωνικής ζωής, προσκολλημένα στα σώματα, τότε και ο σωματικός χώρος είναι αναπόφευκτα γκροτέσκο.

Η κραυγή του Morton, είναι σαφής: αποζητά μια οικολογία χωρίς φύση, και για αυτό επινοεί μια νέα έννοια, τα υπερ-αντικείμενα, ακόμα και αν αυτή η έννοια κινδυνεύει να είναι μια κακοσηματισμένη απάντηση σε ένα κρίσιμο ερώτημα: «τι κάνει κανείς με τη διαρροή του κόσμου» (Morton, 2007: 159), ακόμα και αν οι αρχιτέκτονες κινδυνεύουν να την υιοθετήσουν άκριτα για τον σχεδιασμό νέων έργων. **Στη θεώρησή του, η απόσταση προσώπου-μάσκας καταρρέει, επιτρέποντας την κατανόηση των προβλημάτων του σώματος ως αλληλένδετων με τα προβλήματα της οικολογίας και του περιβάλλοντος.** Η οικολογική σκέψη, εμπλέκεται με την ρύπανση, την γλίτσα, την αποσύνθεση, με τα απόβλητα της τουαλέτας και τους υπονόμους κάτω από το έδαφος, ενισχύοντας το γεγονός ότι είμαστε ενσωματωμένοι στο περιβάλλον μας. «Θα έπρεπε να βρίσκουμε τρόπους να κολλάμε με το κολλώδες χάος στο οποίο βρισκόμαστε και είμαστε, κάνοντας τη σκέψη πιο βρώμικη, να ταυτιζόμαστε με την ασχήμια» (Morton, 2007: 188).



## Γ.2. Συρραφές ετερόκλητων υλικοτήτων μετά την Ανθρωπόκαινο I Donna Haraway



Το έργο της αμερικανίδας φεμινίστριας/θεωρητικού/βιολόγου Donna Haraway, επιχειρεί να αρθρώσει έναν σύνθετο οικοφεμινισμό, προσανατολισμένο σε έναν κόσμο «περισσότερο από το ανθρώπινο»<sup>i</sup> (Hester, 2019: 75) και να επανατοποθετήσει την ανθρώπινη ιδιότητα ως έναν παράγοντα εντός μιας οικολογικής σχέσης με άλλες δυνάμεις. Στο βιβλίο της *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016), η Haraway, δεσμεύεται να «μείνει με το πρόβλημα», να μείνει με κόσμους πολλαπλών ειδών σε κίνδυνο, με κόσμους ημιτελείς και μολυσμένους, ώστε **να προτείνει τρόπους συμβίωσης με την ετερότητα και το μη ανθρώπινο**. Εξερευνώντας βιολογικές και οικολογικές διαστάσεις της ύλης, παρέχει νέες αφηγήσεις, όπου οι φύσεις και οι πολιτισμοί, οι μικροοργανισμοί και τα περιβάλλοντα, τα σώματα και τα εδάφη στα οποία εμπλέκονται, καθοδηγούνται από συμβιωτικές σχέσεις. «Η Haraway δεν παράγει θεωρία, αλλά κάνει θεωρία» (Grebowicz, Merrick, 2013: 14), παραθέτοντας συγκεκριμένα κοσμικά παραδείγματα, μέσα από πολυάριθμες επιρροές και μεταφορές<sup>ii</sup>, που αναγνωρίζουν τις αντιφάσεις και διατηρούν πολλά διαφορετικά στρώματα και τροπικότητες στην αφήγηση ιστοριών.

Σε αντίθεση με τον Timothy Morton, που αποκηρύσσει πλήρως την έννοια φύση, η Haraway, ερευνά νέα εδάφη που από κοινού δημιουργούν νοήματα, πέρα από την οικειοποίηση και την νοσταλγία. «Η φύση δεν είναι ο Άλλος [...], ούτε μητέρα [...], ούτε μήτρα, ούτε πόρος [...] για την αναπαραγωγή αυτού του περιεργου, εθνοκεντρικού, φαλλοκεντρικού, υποτιθέμενα οικογενειακού

i. Η συγκεκριμένη διατύπωση επιλέγεται για να αναφερθεί άμεσα σε «μη ανθρώπους, σε κάτι διαφορετικό από τους ανθρώπους, όπως πράγματα, αντικείμενα, άλλα ζώα, ζωντανά όντα, οργανισμούς, φυσικές δυνάμεις, πνευματικές οντότητες» (Puig de la Bellacasa, 2017: 1).

ii. Η μεταφορά, λειτουργεί ως μέσο για να χειριστεί πολύπλοκες διαδικασίες και όχι μέσο ανάλυσης και κατανομής ενός σχήματος σε μικρότερα μέρη. Μέσω της μεταφοράς, επιτυγχάνει μερικές συνδέσεις, γεμάτες αντιφάσεις, πλούσιες σε αναφορές συναδέλφων φεμινιστριών, καλλιτεχνών, ακτιβιστριών, συγγραφέων επιστημονικής φαντασίας, βιολόγων, συνθέτοντας ένα έργο κοινής δημιουργίας.

Ήδη από παλαιότερα έργα της, όπως το *Cyborg Manifesto* (1985), το *Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (2003) και το *When Species Meet* (2008), επιδιώκει να αποκεντρώσει τα προνόμια των ειδών και να προτείνει μια σύμπυξη του ενσώματου νου με το μη ανθρώπινο. Στο *Cyborg Manifesto*, οραματίζεται βιωμένες και σωματικές πραγματικότητες, στις οποίες οι άνθρωποι εκπληρώνουν συγγενικές σχέσεις με τα ζώα και τις μηχανές. «Με το πέρασμα του 20ου αιώνα, [...] είμαστε όλοι χίμαιρες, θεωρητικά και κατασκευασμένα υβρίδια μηχανής και οργανισμού – είμαστε cyborgs» (Haraway, 1985: 149-81). Όπως υποστηρίζει, η φύση είναι συνηφασμένη με την τεχνολογία: η φύση αποφυσικοποιείται και μαζί με αυτήν οι όροι «ταυτότητα» και «γυναίκα», παύουν να είναι βιολογικά και σωματικά αναγώγμοι. Το cyborg, είναι μια παρέμβαση στην πολιτική του σώματος, που πια δεν είναι ανθρώπινο, ζωικό ή μηχανικό, αλλά όλα αυτά μαζί, «σε έναν κόσμο μετά το φύλο» (ο.π.).

Στο βιβλίο της *The Companion Species Manifesto*, αφηγείται μια ιστορία «συνεξέλιξης και ενσώματης κοινωνικότητας μεταξύ διαφορετικών ειδών» (Haraway, 2003: 4), διερωτάται σχετικά με τα cyborgs και τα αντικαθιστά με τα είδη συντροφιάς. Όπως γράφει τα cyborgs και τα είδη συντροφιάς δεν είναι αντίθετα, καταλαμβάνουν ανθρώπινες και μη ανθρώπινες, οργανικές και ανόργανες, φυσικές και πολιτισμικές διαστάσεις, ασκώντας πολλαπλές επιρροές στο ανθρώπινο είδος και στο ανθρώπινο σώμα.

«Μου αρέσει το γεγονός ότι τα ανθρώπινα γονιδιώματα μπορούν να βρεθούν μόνο στο 10% περίπου όλων των κυττάρων που καταλαμβάνουν τον κοσμικό χώρο που ονομάζω σώμα μου – το υπόλοιπο 90% είναι γεμάτο με γονιδιώματα βακτηρίων, μυκήτων πρωτίστων, και παρόμοιων» (Haraway, 2008: 3).

Στο έργο της, *When Species Meet*, η Haraway, συνεχίζει με

όντος που ονομάζεται Άνθρωπος» (Haraway, 2004: 126). Στη θεώρησή της, η φύση συνιστά τον κοινό, κοσμικό και ενστικτώδη τόπο, τον τρόπο με τον οποίο αρθρώνονται ετερογενείς συναντήσεις. Προκειμένου να ξεπεράσει το χάσμα φύσης-πολιτισμού, προτείνει τον όρο *φυσικοπολιτισμοί* [*naturecultures*] καλώντας μας σε τακτικές *κοσμοποίησης* [*worlding*], δηλαδή σε τακτικές παραίτησης από τη θέση του υποκειμένου και απόκρισης στα υπόλοιπα πλάσματα. «Η κοσμοποίηση είναι η αναγνώριση της κατάστασής μας και στη συνέχεια το άνοιγμα σε νέες εκδοχές του τι θα μπορούσε να είναι δυνατό σήμερα και στο μέλλον» (Frichot, 2019: 36). Μια τέτοια διαδικασία, μπορεί να ευαισθητοποιήσει και να διανοίξει το πεδίο της αρχιτεκτονικής σε περισσότερες ενδεχομενικότητες, και να επηρεάσει τους τρόπους με τους οποίους δημιουργεί περιβάλλοντα-κόσμους, που με τη σειρά τους διαμορφώνουν τις σωματικές κινήσεις των υποκειμένων. Μπορεί να επηρεάσει τα γεγονότα του τοπίου και μαζί με την αρχιτεκτονική να παράγουν αφηγηματικά γεγονότα.

**«Έχει σημασία ποιες ιστορίες φτιάχνουν κόσμους, ποιοι κόσμοι φτιάχνουν ιστορίες»**

(Haraway, 2016: σελ.12).

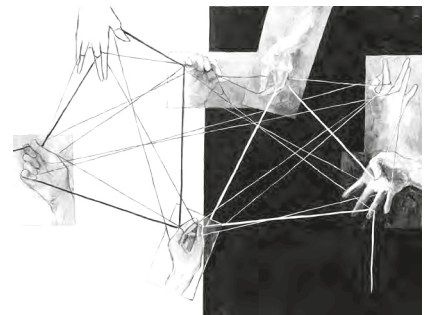
Η Haraway, αντιλαμβάνεται τον κόσμο, ως έναν τόπο κατασκευασμένο από ιστορίες, την ίδια στιγμή που οι κόσμοι κατασκευάζονται από εμάς. Η αφήγηση ιστοριών αποτελεί έναν ισχυρό τρόπο έκφρασης της δυσχερούς θέσης των περιβαλλοντικών κόσμων, όχι ως ένα είδος μερικής και αποσπασματικής παρουσίασης, αλλά ως ένα είδος περιγραφής που αρνείται να διατηρήσει μια αντικειμενική θέση. **Οι ιστορίες της Haraway, είναι ιστορίες-κομπόστ, μολυσμένες και ανακατεμένες με χρώμα, αρκετά μεγάλες ώστε να είναι πολύπλοκες και ανοιχτές σε νέες συνδέσεις.** «Έχει σημασία ποιες ιστορίες εξιστορούν ιστορίες» (ο.π. σελ.34). Οι ιστορίες, μπορούν να σκεφτούν και να μεταφέρουν ιδέες, να ενεργοποιήσουν την συλλογική φαντασία και ικανότητα αφήγησης-σκέψης «όταν η γνώση του πώς να δολοφονούμε ο ένας τον άλλο – και μαζί με τον άλλο, αμέτρητα πλήθη ζωντανής γης – δεν είναι σπάνια» (Haraway, 2016: 40).

Η νοητική μεθοδολογία που αναπτύσσεται εδώ, χαρακτηρίζεται από την Haraway με τον όρο SF. Ο όρος αναφέρεται στα *string figures*, δηλαδή, σε ένα είδος παιχνιδιού όπου περαστικά μοτίβα δημιουργούμενα από σχοινί, διαπερνούν τα δάχτυλα του χεριού,

τα είδη συντροφιάς, τα οποία αποτελούν ένα μοντέλο σύλληψης της διαδικασίας συγκρότησης της υποκειμενικότητας, η οποία παράγεται μέσα από συμβάντα υλικής και σωματικής συνάντησης με άλλα είδη. Μέσα από χειρονομίες, δεσμούς, ενώσεις<sup>i</sup> τα διαφορετικά είδη συνάπτουν σχέσεις που μετασχηματίζουν τα ανθρώπινα και μη ανθρώπινα υποκείμενα, «δημιουργώντας ένα χάος με τις κατηγορίες κατά τη δημιουργία συγγένειας και είδους» (Haraway, 2008: 19). Το φεμινιστικό *cyborg*, οι ζωικοί κόσμοι των σκύλων και των υπόλοιπων ειδών, έχουν συμβάλλει στο πιο πρόσφατο έργο της Haraway, που απασχολείται με την αποκατάσταση ενός ευάλωτου πλανήτη μέσα από τη συμμαχία πολλών ειδών και μέσα από απόπειρες ίδρυσης σχέσεων με το μη-ανθρώπινο.



i. Στο βιβλίο της *When Species Meet*, στηρίζει τις συντροφείες και τα συναπάντηματα των διαφορετικών ειδών σε ένα σχήμα «γίνεσθαι-μαζί-με» που διαφοροποιείται από το «γίνεσθαι-ζώο», «γίνεσθαι ανεπαίσθητο», «γίνεσθαι-γυναίκα» των Deleuze και Guattari, ως προς την απόπειρά του να συμπεριλάβει την πραγματική ζωή, τα πραγματικά ζώα και τις υλικές σχέσεις τους, και να αποφύγει να παραμείνει σε ένα συμβολικό επίπεδο (όπως θεωρεί η Haraway ότι συμβαίνει με το σχήμα των Deleuze & Guattari).



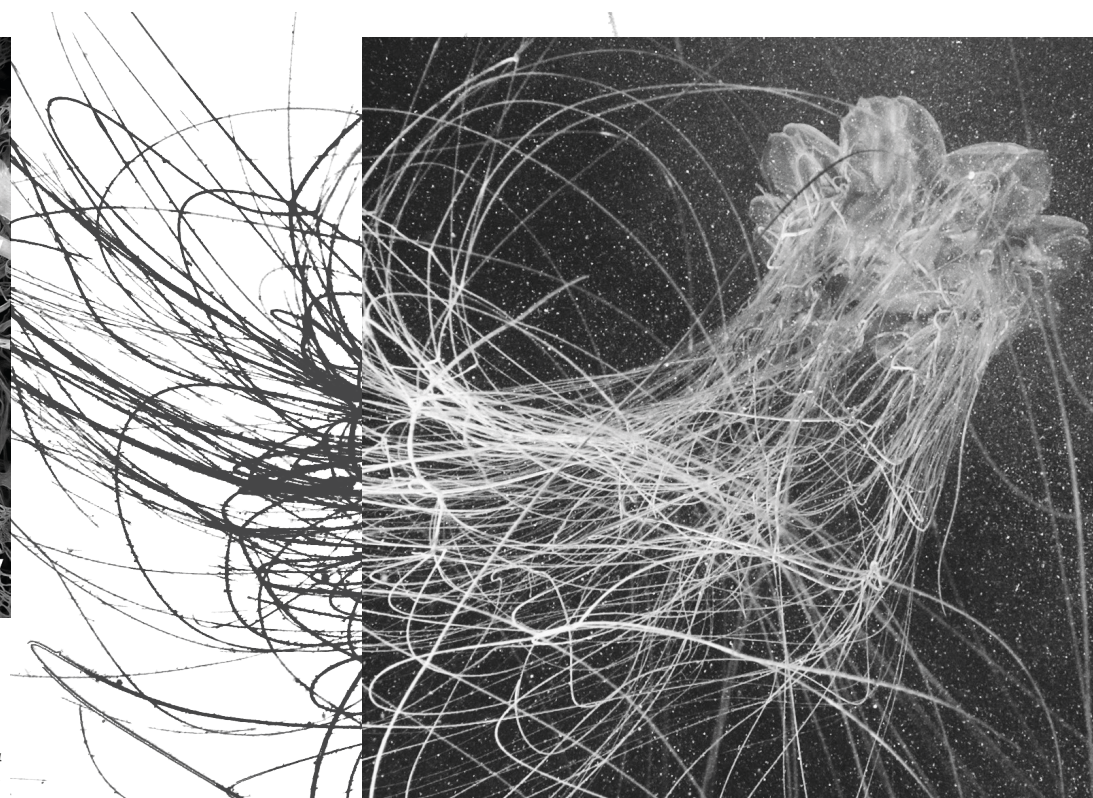
παράγοντας αλληλεπικαλυπτόμενες και διασταυρούμενες πλέξεις. Η σκέψη και η αφήγηση μαζί με την Haraway, μέσα από έναν τρόπο SF, συνοψίζεται στην σύνθεση των string figures, της θεωρησιακής φαντασίας [speculative fabulation], των επιστημονικών δεδομένων [science facts], της επιστημονικής φαντασίας [science fiction] του θεωρησιακού φεμινισμού [speculative feminism] και του σύγχρονου πλαισίου [so far]. Η SF, είναι μια πρακτική μέθοδος ανίχνευσης, ένα

γίγνεσθαι-μαζί με πιθανούς κόσμους και χρόνους, «που έχουν φύγει, είναι εδώ και θα έρθουν» (Haraway, 2016: 31), που περιλαμβάνει επίσης σχέσεις σύζευξης με τα tentacular figures (χαρακτήρες με πλοκάμια). Μέσα από το παράδειγμα της Μέδουσας, τα πλοκάμια εμπλέκονται στις αφηγήσεις της Haraway, για να αμφισβητήσουν το πρόσωπο ως μια επίπεδη επιφάνεια και να προσδώσουν σε αυτό μια απτική διάσταση!



ι. Στην ελληνική μυθολογία, η Μέδουσα είναι η θνητή Γοργόνα, που δολοφονείται από τον Περσέα, με υποκίνηση της Αθηνάς. Ο Περσέας, κόβει το κεφάλι της και το δίνει στην Αθηνά, για να κοσμήσει την ασπίδα της. Από το σώμα της νεκρής γοργόνας, ξεπηδά το φτερωτό άλογο Πήγασος και από το αίμα της γενιούνται τα βραχώδη κοράλλια των δυτικών θαλασσών. Η χθόνια μορφή της Μέδουσας, όπως και η Γαία δεν έχει πραγματικά φύλο, είναι μια τρομερή πλοκαμωτή φιγούρα, γεμάτη φίδια που απειλεί όχι μόνο τα παιδιά του Δία (και την Αθηνά), αλλά και την μορφολογία του προσώπου και την οφθαλμική λειτουργία. Η προσωπότητα μετατρέπεται σε τοπιακό ανάγλυφο, το οποίο, σύμφωνα με την Haraway, οφείλουμε να κατανοήσουμε και να σκιαγραφήσουμε, να μείνουμε μαζί του, σε μια εποχή μαζικής κρίσης.

«Αυτοί είναι οι καιροί που πρέπει να σκεφτούμε – αυτοί είναι οι καιροί των επειγουσών αναγκών που χρειάζονται ιστορίες» (Haraway, 2016: 37). Το έργο της Haraway, ενδιαφέρεται για τους τρόπους με τους οποίους ζούμε και πεθαίνουμε καλά σε μια κατεστραμμένη Γη, σε ένα έδαφος όπου λαμβάνουν χώρα μαζικές εξαφανίσεις ειδών και εξασθενίσεις οικοσυστημάτων, όπως οι κοραλλιογενείς ύφαλοι, σε συνδυασμό και διακριτά από το φαινόμενο της κλιματικής αλλαγής. Στην τρίτη μεγάλη εποχή του άνθρακα, τα περισσότερα αποθέματα του εδάφους έχουν αποστραγγιστεί και επιβαρυνθεί από την τοξική χημεία, την εξόρυξη, τη ρύπανση, ενώ τα περιβάλλοντα σήμερα, απειλούνται από κάθε είδους υλική και εννοιολογική εξάντληση. Σύμφωνα με την Anna Tsing, η Ανθρωπότητα, σηματοδοτεί την έλλειψη καταφυγίων, τον τόπων όπου τα διάφορα σύνολα ειδών μπορούν να ανασυγκροτηθούν. «Αυτή τη στιγμή, η γη είναι γεμάτη από πρόσφυγες, ανθρώπους και μη, χωρίς καταφύγιο» (Haraway, 2016: 100).





Η Haraway, αναφέρεται στο παράδειγμα του οροπεδίου Black Mesa, στην Αριζόνα, ως ενδεικτικό τη εδαφικής και περιβαλλοντικής καταστροφής. Το οροπέδιο είναι ο τόπος που δίνει ζωή στους λαούς Navajo και Hopi, παρέχοντάς τους εισόδημα, τροφή και νερό. Όντας ένα από τα μεγαλύτερα κοιτάσματα άνθρακα στις ΗΠΑ, έχει εκμεταλλευθεί αηγεώς από το 1968, με αποτέλεσμα ο άνθρακας να αναμειχθεί με τον υδροφόρο ορίζοντα, στερώντας από τους κατοίκους και τα ζώα του Black Mesa, την πρόσβαση σε καθαρό νερό. Αν και έκλεισε επίσημα το 2005, η εταιρεία άνθρακα Peabody Energy, κατάφερε να θέσει σε επαναλειτουργία το ορυχείο, αυτή τη φορά στην κοντινή περιοχή Kayenta – ένα ορυχείο που συγκαταλέγεται μεταξύ των πιο επικίνδυνων στις ΗΠΑ – με άδεια λειτουργίας μέχρι και το 2044.

Σε καιρούς επείγουσας ανάγκης και αποπροσανατολισμού, στους οποίους το ανθρώπινο αποτύπωμα «είναι κυριολεκτικά γραμμένο στους βράχους» (Haraway, 2020: 259) η ανάγκη εύρεσης μιας αντιπροσωπευτικής έννοιας, είναι εναργής. Κατά την Haraway, ο όρος Ανθρωπόκαινος, αποτυγχάνει να εμφυσησει την ανάγκη να φανταστούμε και να φροντίσουμε άλλους κόσμους, να ζήσουμε συμβιωτικά μαζί με τα εδάφη και τα υπόλοιπα πλάσματα. Στην θεώρησή της, το Ανθρωπόκαινο, «είναι περισσότερο ένα οριακό γεγονός παρά μια εποχή [...] που σηματοδοτεί σοβαρές ασυνέχειες» (Haraway, 2016: 100). Η εστίαση στον όρο άνθρωπος ως αφηρημένη οικουμενική κατηγορία με επιδράσεις στην πληνητική κλίμακα, συγκεντρώνει και περιορίζει όλη την ανθρώπινη ζωή και έκφραση, και είναι πιθανό να καταλήξει στην μείωση της συλλογικής ευημερίας. Σύμφωνα με την φεμινιστική (και μη) κριτική, ο όρος λαμβάνει, υλικές, χωρικές, οικονομικές και φυλετικές διαστάσεις, και για αυτό η καταλληλότερη κατάληξη για αυτόν δεν είναι -καινός (που σημαίνει καινούριος, φρέσκος), αλλά -κενός, ώστε να «μην περιλαμβάνεται υλικό ή πνευματικό περιεχόμενο» (Ουζούνης, 2020: 98).

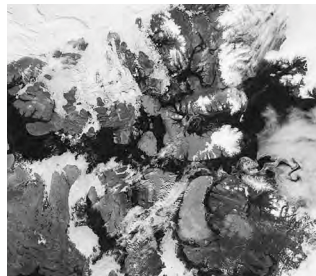
Επιθυμώντας να περιπλέξει το σχήμα του Ανθρωπόκενου, η Haraway προτείνει τον όρο *Καπιταλόκαινος* [*Capitalocene*]<sup>i</sup>, για να τονίσει τη σημασία της αντιμετώπισης της συσσώρευσης του κεφαλαίου και της πολιτικής δύναμης, των εταιρειών και των ανθρώπινων όντων «και όχι μόνο του ανθρώπινου είδους ως αδιαφοροποίητου συνόλου, ως κύριας δύναμης πίσω από τη σημερινή περιβαλλοντική καταστροφή στη Γη» (Sheren, 2019: 122). Η ατμομηχανή και ο άνθρακας, δεν είναι οι μόνοι παράγοντες που καθόρισαν το γεωλογικό παρόν μας· η Καπιταλόκαινος είναι η αναζήτησή μιας αφήγησης που συνυπολογίζει τις μεγάλες ανακατατάξεις της αγοράς και των εμπορευμάτων, την ισοπέδωση μεγάλων δασικών εκτάσεων και πληθυσμών, την βίαιη εξόρυξη μετάλλων, τις γενοκτονίες των ιθαγενών και τη δουλεία, που προηγούνται των μετασχηματισμών της Ανθρωπόκενου, χωρίς να επιρρίπτει αποκλειστικά ευθύνες σε ένα ενιαίο ανθρώπινο είδος. Αν το κύριο πρόβλημα συνοψίζεται στην ανθρωπότητα, σε όλη την εξελικτική κοινωνική της ιστορία και στην αύξηση των απαιτήσεών της, τότε η μετατροπή της Γης σε πόρο εξαγωγής αξίας, είναι ένα απαισιόδοξο και αναπόφευκτο σενάριο. «Η Καπιταλόκαινος είναι γήινη – δεν χρειάζεται να είναι η τελευταία βιοποικιλόμορφη γεωλογική εποχή που περιλαμβάνει και το είδος μας» (Haraway, 2016: 49),

i. Ο όρος έχει προταθεί από τον μεταπτυχιακό φοιτητή Andreas Malm, το 2009 και έπειτα υιοθετήθηκε από τον θεωρητικό Jason Moore.

είναι περισσότερο ένα ιστορικό σύνολο γεγονότων. Οι συνέπειες Ανθρωπόκενου – Καπιταλόκαινου, είναι καταγεγραμμένες «στη σάρκα της γαίας» (Haraway, 2018: 80) παροτρύνοντας για μια αναγνώριση της γης, ως ζωντανού, φυσιολογικού συστήματος.



Οι διαδικασίες που κατέστησαν δυνατές τις μεγάλες επιταχύνσεις της Καπιταλόκαινου, (ριζική απλούστευση της βιοποικιλότητας, καταναγκαστική εργασία ανθρώπων και μη οργανισμών, παγκόσμιες μεταφορές ανθρώπων, φυτών, ζώων και μικροβίων) αποδίδονται από την Haraway με τον όρο *Φυτειόκαινο* [*Plantationocene*]. Το Φυτειόκαινο, εστιάζει στις πρακτικές της αποικιοκρατίας, του ρατσισμού, της δουλείας, που διαμόρφωσαν την νεωτερικότητα και τον καπιταλισμό υποχρεώνοντας πολλά είδη σε αναγκαστική εργασία, αποσυνδέοντάς τα από τον τόπο τους – **«η ικανότητα να αγαπάς και να φροντίζεις τον τόπο είναι ριζικά ασύμβατη με τη φυτεία»** (Haraway, 2019).



**Οι ονομασίες Καπιταλόκαινο και Φυτειόκαινο, αποτελούν απόπειρες για τη δημιουργία περισσότερων αφηγήσεων, που υπολογίζουν την κλίμακα, τον ρυθμό και την πολυπλοκότητα των περιβαλλοντικών φαινομένων.** «Χρειαζόμαστε μια άλλη φιγούρα, χίλια ονόματα από κάτι άλλο, για να ξεπηδήσουμε από την Ανθρωπόκενο σε μια άλλη, αρκετά μεγάλη ιστορία» (Haraway, 2016: 52). Προκειμένου να προτείνει πιο βιώσιμα μοντέλα διαβίωσης, ικανά να αναπληρώσουν το καταφύγιο όλων των πλασμάτων, στα χνάρια συμπονητικών κόσμων και SF ιστοριών που μένουν με το πρόβλημα, η Haraway, συστήνει τον όρο *Χθουλούκαινο* [*Chthulucene*], στο άρθρο της *Anthropocene, Capitalocene*,



*Plantationocene, Chthulucene: Making Kin* (2014) και στο βιβλίο της *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016).

Το Χθουλούκαινο δεν αφορά μία ιστορία ή ένα όνομα αλλά χιλιάδες ιστορίες, ονόματα και κόσμους του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Σε αντίθεση με το Ανθρωπόκενο ή το Καπιταλόκαινο, διηγείται *πολυειδείς* [*multispecies*] ιστορίες και ενσαρκώνει πρακτικές *γίνεσθαι-μαζί-με* άλλα όντα. **Οι άνθρωποι δεν είναι οι μόνοι ενεργοί παράγοντες** – η καθιερωμένη τάξη πραγμάτων ανατρέπεται στο Χθουλούκαινο – **βυθίζονται στο χώμα και η κύρια αφήγηση μετατοπίζεται στις βιοτικές και αβιοτικές διεργασίες της Γαίας.** Αποτελούμενο από τις ελληνικές λέξεις (Kththōn και Kainos), παίρνει το όνομά του από την Pimosa cthulhu (ένα είδος αράχνης στην Καλιφόρνια, όπου ζει η Haraway) η οποία μετονομάζεται σε Pimosa *chthulhu* (εξού και *Chthulucene*), για να αποφύγει την αναφορά στην μισογυνιστική, ρατσιστική οντότητα Cthulhu του συγγραφέα H.P.Lovecraft. Οι επιρροές του Χθουλούκαινου, είναι γήινες και πλοκάμιες, χθόνιες και μυθικές, όπως η Γαία, η Μέδουσα, ο Tangarōa, η Terra, οι Naga, οι Haniyasu-hime κ.α.. Μέσα από SF αφηγήσεις, το Χθουλούκαινο,

«περιπλέκει μυριάδες χρονικότητες και χωρικότητες και μυριάδες *ενδο-ενεργές* [*intra-active*] οντότητες-σε-συναρμολογήματα – συμπεριλαμβανομένων των περισσότερο-από-ανθρώπων, άλλων-από-ανθρώπων, μη-ανθρώπων και *ανθρώπων-ως-χώμα* [*human-as-humus*]» (Haraway, 2016: 101).

Χθόνιος, σημαίνει «από, μέσα ή κάτω από τη γη και τις θάλασσες» (Haraway, 2016: 53), αυτός που δημιουργείται και αποσυντίθεται από το χώμα και τη λάσπη. Είναι «τόσο μια αρχαία όσο και μια σύγχρονη» (ο.π. σελ.2) φιγούρα με ατίθασα μαλλιά και σώμα παραμορφωμένο από πλοκάμια, ουρές, πόδια αράχνης, παραμένοντας στο έδαφος, σε αντίθεση με τον άνθρωπο που κοιτάζει στον ουρανό. «Οι χθόνιοι είναι τέρατα με την καλύτερη έννοια- αποδεικνύουν και επιτελούν την υλική σημασία των γήινων διεργασιών και των πλασμάτων» (ο.π.). Είναι αυτοί που τώρα είναι εγκλωβισμένοι στις σχισμές των κατεστραμμένων εδαφών της Ανθρωπόκενου και της Καπιταλόκαινου, παρασύροντας τον άνθρωπο να εμπλακεί μαζί τους σε χωμάτινους σωρούς. **«Είμαστε Χώμα [Humus] και όχι Άνθρωποι [Homo], είμαστε κομπόστ και όχι μετα-άνθρωποι»** (ο.π. σελ.55).

Ο ισχυρισμός της Haraway, συνδέεται με την απόρριψη του ανθρώπινου *εξαίρετισμού* [exceptionalism], επιβεβαιώνοντας το εγχείρημά της για μια νέα μελλοντική εικόνα, στην οποία **τα σώματα είναι κατασκευασμένα από την ύλη του εδάφους, διανοίγοντας τα όριά τους για να εμπλακούν με άλλα σώματα και βιολογικές ύλες** – ένα οικολογικό εγχείρημα αλληλοεξαρτώμενων δρώντων. **Η ύλη, δεν νοείται ως παθητική ουσία, συνδέεται με την αυθόρμητη δραστηριότητα του σώματος και ο άνθρωπος είναι συυφασμένος με μια διαδικασία γίνεσθαι-αναλώσιμος της γης.** Είμαστε κοντά στη λάσπη και τη βρωμιά, κοντά στο ακατάστατο υλικό που μας συνθέτει «και στο οποίο αναπόφευκτα θα επιστρέψουμε» (Haraway στο Frichot 2019: 34).

Τα εδαφικά ίχνη που αναδύονται από την λάσπη, γίνονται μέρος μας, και μας παροτρύνουν, όπως το θέτει η Haraway, να μείνουμε με το πρόβλημα, να αναστατώσουμε, να θολώσουμε και να ταράξουμε, να γίνουμε ικανοί και να αποκριθούμε από κοινού μαζί με τα άλλα είδη (έμβια και μη). Η παραμονή στο πρόβλημα, ξεφεύγει από την ανάκληση ενός μελαγχολικού παρελθόντος ή από την προσμονή ενός αποκαλυπτικού μέλλοντος, «απαιτεί να μάθουμε να είμαστε αληθινά παρόντες» (Haraway, 2016: 4) και να αναμειχθούμε σε πολλές διαμορφώσεις τόπων, εδαφών, σωμάτων, νοημάτων. Απαιτεί, την δημιουργία *ειδών συγγένειας* [kin], [oddkin], δηλαδή, απροσδόκητων συνεργασιών, πειραματισμών και γίνεσθαι μαζί με άλλα συντροφικά είδη. Η συγγένεια όπως χρησιμοποιείται εδώ, ξεπερνά την γενεαλογική σημασία, είναι μια έννοια που συναρμολογεί και έχει να κάνει με την διαθεσιμότητα στα συμβάντα, την φροντίδα για αμοιβαία επιβίωση και την *ικανότητα απόκρισης* [response-ability]. Η έμφαση στην ύλη, η συλλογική

δημιουργία, το υλικό δούναι και λαβείν, αποτελούν κοσμικές, οικολογικές πρακτικές, που συνοψίζονται στην ικανότητα απόκρισης – στην ταυτόχρονη υποχρέωση και δυνατότητα ανάληψης δράσης.

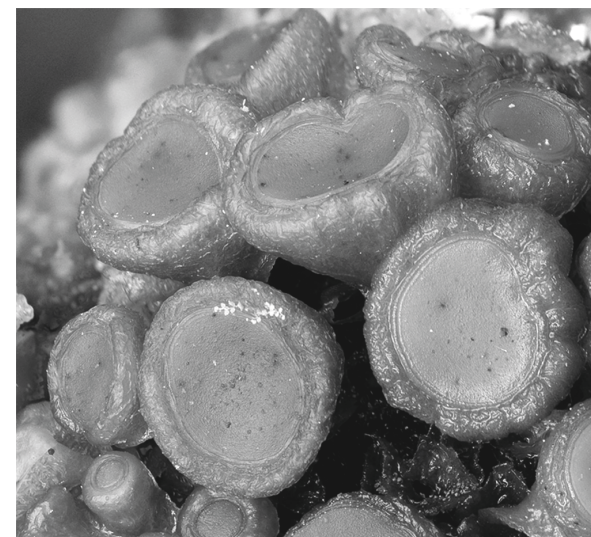
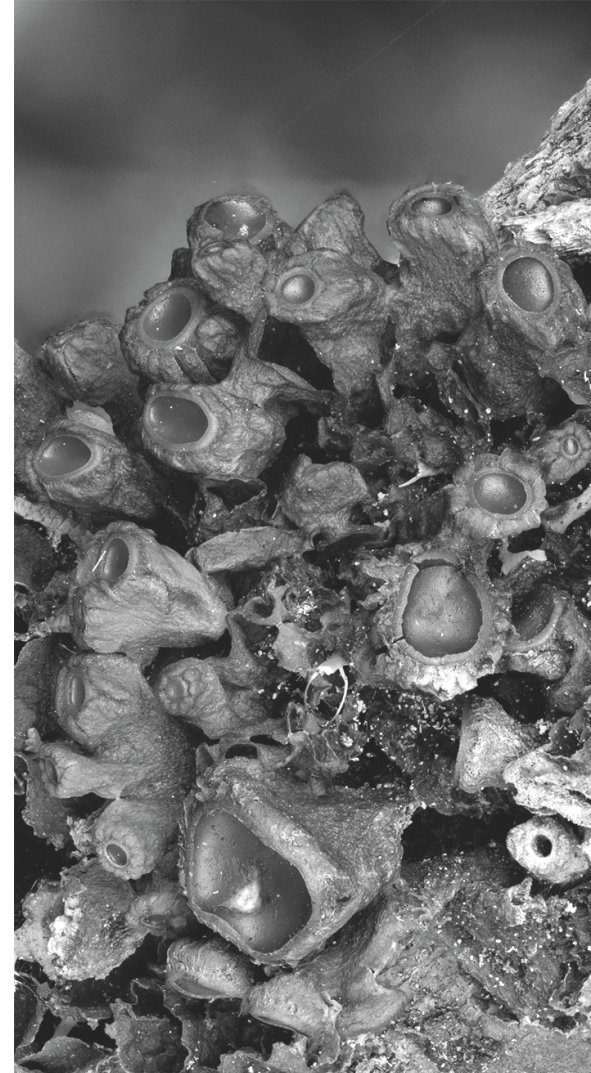
**Η ύβρις που ονομάζεται Ανθρωπόκενο/Καπιταλόκαινο/Φυτειόκαινο, προκαλεί την ανάμειξη με το χώμα και την φυτική ύλη, την διάλυση του ουμανιστικού υποκειμένου και του συμπαγούς σώματος σε έναν σωρό από κομπόστ, ανάμεσα σε σκουλήκια, μύκητες, λειχήνες, βακτήρια, μικρόβια, ριζώματα – ένα ακατάστατο μπερδεμένο του σώματος με τα στρώματα του εδάφους και με τους πολυειδείς συγγενείς που βρίσκει σε αυτά.** Η ζωή είναι γραμμένη στο έδαφος, δημιουργεί συγγενείς *συμ-χθονικά* [sym-chthonically] και *συμ-ποιητικά* [sym-poetically], συνθέτει μαζί με τους δέσμους της γης. Η γη του Χθουλούκαινου, αναπτύσσεται σε συμποιητικά χνάρια, σε συνθήκες συνεργασίας και συντροφικότητας. Συμποίηση, σημαίνει «φτιάχνω-μαζί-με», κοσμοποιώ δυναμικά, αποκρινόμενα συστήματα, μένω μαζί με το φυσικοπολιτισμικό πρόβλημα των πολλών ειδών στη γη.

«Τίποτα δεν κάνει τον εαυτό του – τίποτα δεν είναι πραγματικά αυτο-ποιητικό ή αυτο-οργανωτικό» (Haraway, 2017: M25). Η συμποίηση, εξελίσσει και επεκτείνει την έννοια της αυτοποίησης, της Lynn Margulis, σύμφωνα με την οποία, οι οντότητες (των οποίων η μικρότερη βιολογική μονάδα είναι το κύτταρο) αυτο-αναπτύσσονται από τις ροές της ύλης και της ενέργειας. Κατά την Haraway, η αυτοποίηση δεν επαρκεί για να εξηγήσει τα ανοίγματα και τα κλεισίματα των πλασμάτων, τους τρόπους που το ένα διαπερνά το άλλο, που παθαίνουν δυσπεψία ή χωνεύουν, που μολύνουν και μολύνονται. Εξετάζοντας διαφορετικές συμβιωτικές σχέσεις, από το κύτταρο, μέχρι τα μικρόβια, μέχρι το σώμα, η θεωρία της συμπίοισης, αφορά «συλλογικά παραγωγικά συστήματα που δεν έχουν αυτοπροσδιοριζόμενα χωρικά ή χρονικά όρια» (Dempster στο Haraway, 2016: 33). **Συνδυάζοντας το συμποιητικό και το χθόνιο σε μια διαδικασία αμοιβαίου «φαγώματος»<sup>1</sup>, η Haraway υποστηρίζει πως η διαβίωση σε έναν κατεστραμμένο πλανήτη απαιτεί συμβιωτικές και συμποιητικές πρακτικές, που δεν συνεπάγονται απαραίτητα την ιδέα μιας ρομαντικής ευημερίας.**

i. Σύμφωνα με την φεμινίστρια, θεωρητικό Maria Puig de la Bellacasa, στο έργο της *Matters of Care Speculative ethics in more than human worlds* (2017), οι συμποιητικές σχέσεις που συντελούνται στα εδάφη, μέσα από είδη *τροφικού ιστού* [foodweb], περιγράφουν τόσο τον τρόπο με τον οποίο τα είδη τρέφονται το ένα από το άλλο, όσο και τον τρόπο με τον οποίο τα απόβλητα ενός είδους, γίνονται η τροφή ενός άλλου. Η τροφή, η ενέργεια και τα απόβλητα ρέουν συνεχώς στα εδάφη σε έναν κύκλο φθοράς και αποσύνθεσης. Οι συμποιητικές έννοιες της βύθισης στο έδαφος και της ανάμειξης με τις ουσίες του «μιλούν για αισθητηριακές εμπλοκές με ένα έδαφος που δεν γίνεται αντιληπτό ως ξεχωριστό» (Puig de la Bellacasa, 2017: 198).

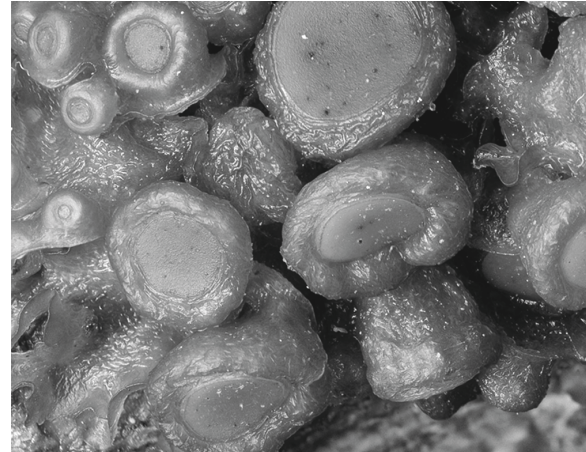
Οι συμβιωτικές σχέσεις, επαναδιαπραγματεύονται μέσα στους κύκλους της ζωής· μια ξαφνική αλλαγή συνθηκών μπορεί να τις μετατρέψει από ζωογόνες σε θανατηφόρες. Αξίζει εδώ, να θυμηθούμε το υπερ-αντικείμενο ραδιενέργεια, που από την στιγμή εισχώρησης στο δέρμα, διαρρηγνύει τις συμβιωτικές συμμαχίες μετατρέποντας τα βασικά μικρόβια του εντέρου, σε εχθρούς του σώματος. Η συμβιογένεση (όρος που ανήκει επίσης στην Lynn Margulis), χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να εξηγήσει την προέλευση του κυττάρου, και την δημιουργία ενός νέου οργανισμού, μέσα από διαδικασίες μερικής αφομοίωσης δύο ή περισσότερων οργανισμών. Η συμβιογένεση, υποστηρίζει την εξέλιξη των ειδών μέσω συνεργασίας και συγκερασμού χαρακτηριστικών, αποσταθεροποιώντας την δαρβινική παρακαταθήκη των ανταγωνιστικών πρακτικών επιβίωσης. Τα είδη, μέσα σε συνθήκες στενής γειτνίασης και συνεργασίας, συνδυάζουν τις ικανότητές τους, κάνουν περίεργες συγγένειες και ενώνονται με άλλα είδη προκειμένου να επιβιώσουν. Ενδεικτικό παράδειγμα, αποτελούν τα κοράλλια και οι λειχήνες, ως συνθέσεις ζωντανών και μη ζωντανών οντοτήτων που είναι απαραίτητες η μία για την ύπαρξη της άλλης, δημιουργώντας περίτεχνες μείξεις μείζονος σημασίας για ένα μεγάλο ποσοστό διαφορετικών μικροβίων, μυκήτων, φυτών-φυκιών, ζώων και ανθρώπων που εξαρτώνται από τον ωκεανό και τα δάση. Σε αυτή την αντίληψη, το έδαφος δεν είναι απλώς ένα απόθεμα αποσυντεθειμένου υλικού, το προϊόν της δραστηριότητας των όντων - «οι οργανισμοί είναι το έδαφος» (Puig de la Bellacasa, 2017: 189).

Το συνθετικό συν- (συμβίωση, συμποίηση) αφηγείται γεωϊστορίες και αλληλοεξαρτήσεις σωμάτων - «το να αισθανόμαστε αυτές τις συνδέσεις είναι το κύριο υλικό του γίνεσθαι-με» (Abblitt, 2019: 8). Οι επείγοντες μετασχηματισμοί της εποχής μας, υπογραμμίζουν την ανάγκη να γίνουμε περισσότερο ευέλικτοι και «ικανοί να εξασκούμε τις τέχνες του να ζούμε και να πεθαίνουμε καλά σε μια συμβίωση πολλών ειδών, σε μια συμποίηση»

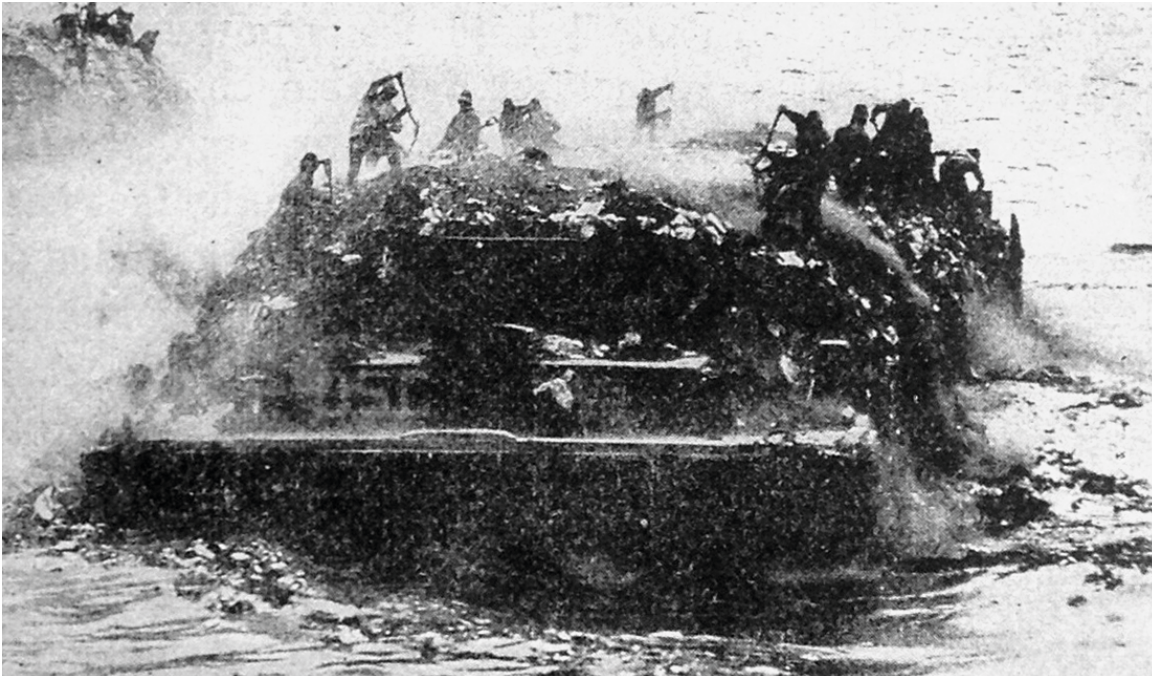


(Haraway, 2016: 98), να γίνουμε περισσότερο ευαίσθητοι ως προς αυτό που ονομάζεται εδαφικότητα, γη, Γαία.

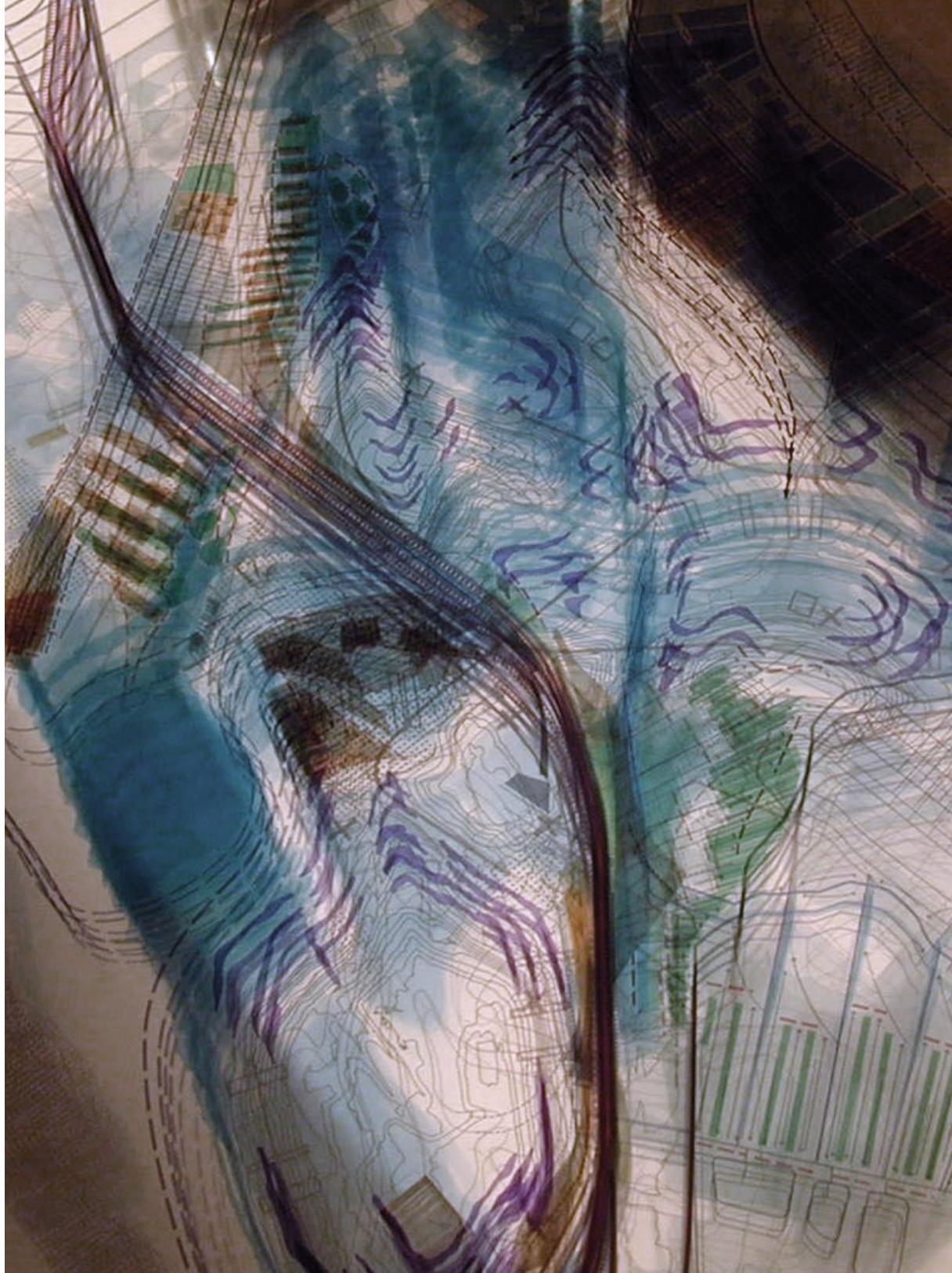
**Οι συμποητικές και χθόνιες ιστορίες της Haraway, δημιουργούν συγγένειες ανάμεσα σε ετερόκλητες σωματικότητες και εδαφικότητες,** από τα cyborgs και τα συντροφικά είδη, στο έδαφος το χώμα και τους χθόνιους, εγκαινιάζοντας πολύπλευρες σχέσεις μεταξύ ανθρώπων, μη ανθρώπων, και οικοσυστημάτων. Πέρα από τα ρεπερτόρια του Ανθρωπόκενου/ Καπιταλόκαινου/ Φυτειόκαινου, η διανοήτρια οραματίζεται **δυνατότητες διάνοιξης του σώματος και του εδάφους, σε ένα αλληλένδετο σύνολο ροών, εντάσεων και παθημάτων, ένα ετερογενές σώμα χωρίς όργανα σε διαρκή συμποητική σχέση με όλη την ζωντανή ύλη,** στην βάση της αμοιβαίας συνύπαρξης και αλληλεξάρτησης μεταξύ των ειδών. Το Χθουλούκαινο, καλεί για μια εμβύθιση του σώματος στους ιστούς του εδάφους, μια επιστροφή σε μια γη, όπου οι ρομαντικοί, βουκολικοί κανόνες έχουν πάψει να ισχύουν, και τη θέση τους έχουν καταλάβει κρίσιμες γεωλογικές δυνάμεις. Παράλληλα με τις συρραφές σωματικού-εδαφικού που συντελούνται στο Χθουλούκαινο, η πρακτική της αρχιτεκτονικής, είναι σε θέση να παρέχει διαφορετικούς τρόπους για να κατανοήσουμε και να αναρωτηθούμε για τη σχέση μας με τη γη, μέσω οικολογικών, συλλογικών και αισθητικών στρατηγικών, που πειραματίζονται πέρα από πειθαρχικούς περιορισμούς για να αγκαλιάσουν την ανοιχτότητα και τη συμβίωση πολλών πιθανών σχεδιαστικών θέσεων.



### Γ.3. Οικολογικές στρατηγικές αλληλοτομών στα εδάφη του Fresh Kills I Anuradha Mathur & Dilip Da Cunha



Οι Ινδοί αρχιτέκτονες τοπίου και καθηγητές, Anuradha Mathur και Dilip da Cunha με έδρα την Philadelphia και την Bangalore, δραστηριοποιούνται στην μελέτη, τη σχεδιαστική ανάλυση και την οικολογική ανάγνωση κρίσιμων εδαφών, επιχειρώντας να αμφισβητήσουν τις οργανωτικές, ελεγχόμενες, πρακτικές και να προτείνουν πολυδιάστατους χειρισμούς που επαναπροσδιορίζουν την σχέση με το τοπίο, τις διαδικασίες και τα υλικά του. Τα γεωλογικά τοπία, αντιμετωπίζονται ως ζωντανά, κινητά εδάφη, πολλαπλών διαβαθμίσεων φθοράς και υδαρότητας, που χρήζουν ανοιχτών προσεγγίσεων και καινοτόμων αναπαραστατικών τεχνοτροπιών. Η ανάλυση και η καταγραφή της επέμβασης οπτικοποιούνται μέσα από μείξεις αναλογικών και ψηφιακών μέσων, που αναδεικνύουν την μεταβλητότητα του εδάφους. Φωτογραφικά collages, μεταξοτυπίες, διαδοχικές τομές, *εικονο-τομές* [*photosections*], αντικαθιστούν την διαχωριστική γραμμή νερού-εδάφους ως μέσο αφήγησης του τοπίου και χρησιμοποιούνται ευρέως, ως εναλλακτικά εργαλεία χαρτογράφησης των συσχετίσεων εδάφους-νερού και των ενδιά-



μεσων στρωμάτων τους! Οι τομές, ταυτόχρονα ξεφλουδίζουν και ανασυνθέτουν το γήινο ανάγλυφο, φανερώνοντας ορίζοντες και βάθη που δεν είναι ορατά στην κάτοψη, διανοίγουν το στατικό υπόβαθρο και (όπως είδαμε και στους Deleuze & Guattari) το συναρμολοζουν με επιπλέον ποιότητες, υλικότητες και εντάσεις.

ι. Οι αρχιτέκτονες, δίνουν έμφαση στο νερό, ως στοιχείο που συμβάλει στην εκτίμηση της τομής και του βάθους. Οι προσεγγίσεις τους προσαρμόζονται στις πολλαπλές φάσεις του νερού, απεικονίζοντάς το ως μεταβαλλόμενο μαζί με το έδαφος, και όχι ως μπλε χρώμα διαχωρισμένο από την καφέ γη. «Γιατί παρόλο που το νερό συνέχεια επιταχύνει, διαρρέει, εμποτίζει τον αέρα, το έδαφος και τη βλάστηση, συλλέγεται σε διάκενα, πόρους, σε επίπεδα, σε δεξαμενές και στον υδροφόρο ορίζοντα, εξατμίζεται, μετουσιώνεται, εμείς βλέπουμε το νερό κάπου, περιορισμένο ανάμεσα ή πίσω από γραμμές και συνήθως με μπλε χρώμα στους χάρτες; Συμβαίνει επειδή επωφελούμαστε από τη στιγμή που η επιφάνεια της γης αναπαρίσταται ως διαχωρισμός του εδάφους και του νερού» (Mathur & da Cunha, 2014: 1);

Οι αναπαραστάσεις των αρχιτεκτόνων, απομακρύνονται από την ρομαντική παράδοση περί αρμονικής φύσης: τα τοπία που αναλαμβάνουν είναι κρίσιμα και περιλαμβάνουν τις χωρικές έννοιες της κλίμακας, του κατακερματισμού και του ίχνους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας περίπτωσης, συνιστά ο χώρος υγειονομικής ταφής απορριμμάτων Fresh Kills, 2.200 στρεμμάτων, στον δήμο Staten Island, της Νέας Υόρκης. Ο χώρος συνορεύει με τις δεξαμενές πετρελαίου του New Jersey και με το παλιρροϊκό ρεύμα Arthur Kill στα δυτικά, με την κατοικημένη περιοχή Travis στα βόρεια, και Arden Heights στα νοτιοανατολικά, και με την περιοχή του Staten Islands στα ανατολικά. Ως τόπος απόρριψης αστικών αποβλήτων, εγκαινιάζεται το 1948 και η λειτουργία του προοριζόταν να διαρκέσει τρία χρόνια: έπειτα προβλεπόταν η ανάπτυξη της περιοχής με οικιστικές, ψυχαγωγικές και βιομηχανικές χρήσεις. Αν και υποτίθεται πως η περιοχή θα λειτουργούσε προσωρινά ως χώρος ταφής απορριμμάτων, τελικά αναδείχθηκε σε μια τεράστια χωματερή που παρέμεινε ενεργή μέχρι το 2001.

Αρχικά, η γη του Fresh Kills, ήταν ένα αλμυρό έλος με υγροβιότοπους και δάση, πλούσια σε πολλαπλά είδη χλωρίδας και πανίδας. Οι υγροβιότοποι δεν αποτέλεσαν ποτέ μέρος του φαντασιακού της φύσης – είναι ασταθείς τόποι, εκτός ισορροπίας, που δεν εντάσσονται στην βουκολική εικόνα μιας ήρεμης φύσης, οργανικής, ισορροπημένης και ομοιογενούς. «Καθώς δημιουργούταν το εννοιολογικό και φυσικό τοπίο της Αμερικής, οι υγροβιότοποι υποβιβάζονταν ως έλη-βάλτοι. Χρησιμοποιήθηκαν ως χωματερές επειδή θεωρήθηκαν ίσοι με τις χωματερές» (Pollak, 2002: 58-63). Στο Staten Island, η επιχωμάτωση των βαλτότοπων, οδήγησε στην δημιουργία ενός τεράστιου χώρου αποβλήτων. Παράλληλα, στα τέλη του 19ου αιώνα, τοποθετείται στην περιοχή ένας σταθμός καραντίνας και ένα ιατρικό συγκρότημα που



θα προστάτευε τη Νέα Υόρκη από τις μολύνσεις της πανώλης. Κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, εγκαθίσταται εργοστάσιο διάθεσης ανεπιθύμητων αποβλήτων και κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, κατασκευάζεται ένας από τους μεγαλύτερους χώρους υγειονομικής ταφής απορριμμάτων. Σύμφωνα με τον Martin V. Melosi, στο βιβλίο του *Fresh Kills a History of Consuming and Discarding in New York City* (2020), όλες αυτές οι ενέργειες «καπέδειξαν ότι το Staten Island ήταν, στο μυαλό των αξιωματικών της πόλης, μια κατάλληλη τοποθεσία για ανεπιθύμητους ανθρώπους και απορρίμματα» (Melosi, 2020: 546).

Ο χώρος απορριμμάτων Fresh Kills, καταλαμβάνει μια κλίμακα που είναι αδύνατον να αγνοηθεί: συνιστά ένα δραματικό παράδειγμα κατανάλωσης αναδεικνύοντας το φάσμα της κοινωνικής αδικίας για τις συνοριακές γειτονιές του. Όπως γράφει η αρχιτέκτονας τοπίου Anne Whiston Sprin, στο βιβλίο *Designing in the Terrain of Water* (2014):



2020: 3). Αποτελεί ένδειξη των σοβαρών συνεπειών του σύγχρονου περιβαλλοντικού και οικολογικού μετασχηματισμού, έναν μη-τόπο – υπερ-τόπο. Αν ακολουθήσουμε τον Timothy Morton, τα αντικείμενα που καταναλώνουμε και απορρίπτουμε δεν εξαφανίζονται ποτέ πραγματικά και η διαχείρισή τους είναι πρωτίστως μια χωρική πρακτική αορατότητας.

Η ιστορία και οι επιπτώσεις του Fresh Kills, δεν συνάδουν με τις παραδοσιακές αφηγήσεις του τοπίου ως στατικού πίνακα ζωγραφικής· πρόκειται για ένα υποβαθμισμένο και τοξικό έδαφος, γεμάτο οσμές, αέρια, παράσιτα, πλαστικά που απειλεί την οικολογία των βάλτων. Ταυτόχρονα, είναι ένας μεταβατικός τόπος που περιέχει αφηγήσεις σε σχέση με πολιτικές αντιπαλότητες, κοινωνική δικαιοσύνη, ρύπανση, τοξικές απειλές, οικολογία, συμβάλλοντας στην κατανόηση της υλικότητας σε σχέση με την αστική

«Κάποτε πίστευα ότι η χειρότερη επίπτωση του τοπιακού αναφαβητισμού ήταν η περιβαλλοντική αδικία υπό τη μορφή φυσικών κινδύνων για την υγεία και την ασφάλεια. [...] υπάρχει ακόμα μεγαλύτερη αδικία από την αθέμιτη έκθεση σε σκληρές συνθήκες: η εσωτερίκευση της ντροπής ενός ατόμου για τη γειτονιά του. Ρουφά τον αυτοσεβασμό και προξενεί μια αίσθηση ντροπής και παραίτησης» (Sprin, 2014: 57).

Το Staten Island εξισώνεται για χρόνια με την οσμή της χωματερής, αποτελώντας μια οριακή ζώνη ανάμεσα στον «ξεχασμένο δήμο» και τους υπόλοιπους, στο υγιεινό και το ανθυγιεινό, στους όμορφους και τους άσχημους χώρους. Τα έργα υποδομής, όπως οι χώροι υγειονομικής ταφής, συνήθως σχεδιάζονται με στόχο την ενίσχυση τεχνολογικών και λειτουργικών απομονωμένων συστημάτων, χωρίς να συνδέονται απαραίτητα με το ζωντανό περιβάλλον. Δεν στοχεύουν στην αναχαίτιση του κύματος της κατανάλωσης, αλλά, υπάρχουν ως υπενθυμίσεις των υπολειμμάτων και των υπερ-αντικειμένων που πρέπει να γίνουν ανεκτά. «Η χωματερή είναι μια απτή υπενθύμιση του τρόπου με τον οποίο οι ανθρώπινες συνήθειες και οι κοινωνικές συμπεριφορές παγιδεύονται μεταξύ των υλικών επιθυμιών και των άχρηστων υπολειμμάτων» (Melosi,



κουλτούρα. Η μνήμη της χωματερής και η οικολογική ανισορροπία του βάλτου, στοιχειώνονται επίσης, από τα φαντάσματα της επίθεσης στο Παγκόσμιο Κέντρο Εμπορίου (WTC), στις 11/9/2001, έξι μήνες μετά το οριστικό κλείσιμο της χωματερής. Η εικόνα του Fresh Kills, αναδιαμορφώνεται μόνιμα και ο χώρος επαναλειτούργει για να υποδεχθεί ανθρώπινα υπολείμματα και συντρίμμια από τους κατεστραμμένους Δίδυμους Πύργους. «Αυτό που ήταν τοπίο σκουπιδιών έγινε νεκροταφείο» (Melosi, 2020: 549).

Συνεπώς, πρόκειται για έναν χώρο αναπόφευκτα αστικό, αποτελούμενο από τα στερεά απόβλητα των συνοικιών της Νέας Υόρκης και τα ερείπια του WTC. Υπό τη σκιά της 11ης Σεπτεμβρίου, διεξάγεται διεθνής διαγωνισμός<sup>i</sup> για την ανάπλαση του Fresh Kills, την αναζωογόνησή του ως φυσικό τόπο και την τήρηση των θυμάτων των Δίδυμων Πύργων. Σύμφωνα με την Linda Pollak, ο διεθνής διαγωνισμός είναι αντίστοιχου βεληνεκού με τους διαγωνισμούς για το πάρκο Downsview (2000), στο Τορόντο του Καναδά και για το Πάρκο της Vilette (1985) στα πρώην σφαγεία του Παρισιού. Ουσιαστικά, ο διαγωνισμός εγείρει ανησυχίες για το μέλλον ενός χώρου που κάποτε ήταν ο μεγαλύτερος και πιο διαβόητος σκουπιδότοπος στον κόσμο, και αν και δεν απαιτεί ρητά, υπαινίσσεται, την δημιουργία ενός πάρκου στη θέση του.

Οι Mathur / Da Cunha αμφισβητούν αυτή την παραδοχή, καθώς η επαναφορά του Fresh Kills σε μια προγενέστερη, παρθένα κατάσταση, τροφοδοτεί τους διαχωρισμούς ανάμεσα σε φύση, ανθρώπους, πολιτισμό, τεχνολογία, ιστορία, σηματοδοτώντας **δύο αναπαραστατικά όρια** – το καφέ και το πράσινο, **μια διαδικασία ανανέωσης** – αυτή της αναβλάστησης, **ένα σενάριο**

i. Από το 2001 έως το 2006, το Τμήμα Πολεοδομίας της Νέας Υόρκης (DCP), ηγείται μιας διαδικασίας γενικού σχεδιασμού για τη ανάπλαση του χώρου υγειονομικής ταφής. Εκείνη την περίοδο, η περιοχή αποτελείται από χρήσεις γης του ΧΥΤΑ, υγρότοπους, υδάτινες πορείες και επιχωματωμένες εκτάσεις. Το DCP επιλέγει έξι φιναλίστ ως καταλληλότερους, συμπεριλαμβανομένων των Mathur / Da Cunha. Οι υπόλοιποι διαγωνιζόμενοι είναι οι εξής: Field Operations, Hargreaves Associates, John McAslan + Parters, RIOS και Sasaki.

**για το Fresh Kills** – αυτό του τόπου θεραπείας. Μαζί με την αρχιτεκτονική ομάδα τοπίου Tom Leader Studio, οι Mathur / Da Cunha, εστιάζουν στην αναγνώριση της μακράς ιστορίας του Fresh Kills, πριν από την μετατροπή του σε χώρο ταφής απορριμάτων, στα θραύσματα διάφορων τόπων και χρόνων, που υπάρχουν ως λανθάνουσες τάσεις στην περιοχή και μπορούν να προβληθούν στο μέλλον. Έτσι, η στρατηγική τους, διερευνά σημεία εκκίνησης για την σκηνοθεσία κοινωνικών και οικολογικών διεργασιών με την πάροδο του χρόνου και επικεντρώνεται στην αναγνώριση του τόπου ως μεταβατικού. Ένας τόπος-κατώφλι, ασταθής, τόσο ως προς την υλική του σύνθεση όσο και ως προς την αναπαραστατική του σημασία, που δεν θα μπορούσε να οραματιστεί ως στατικός. «Για εμάς το Fresh Kills ήταν ένα φανταστικό, μεταβαλλόμενο τοπίο: ανεβοκατεβαίνει, αναπνέει και αλλάζει μορφή» (Mathur / Da Cunha, 2010). Το έργο των αρχιτεκτόνων, εξερευνά τα ενεργά εδάφη του Fresh Kills, ως γόνιμα τοπία που καλούν για εναλλακτικές, «βελονιστικές» μεθόδους σχεδιασμού, που συμβιώνουν μαζί με το πορώδες, τα όρια, τα δίκτυα και την ετερογένεια. Η πρότασή τους, συνιστά περισσότερο έναν προβληματισμό, παρά μια παρορμητική δράση, μια διαδικασία σχεδιασμού, παρά ένα σχέδιο γενικής διάταξης [masterplan], μια ανάλυση περίπλοκων και εύκαμπτων σχέσεων, παρά μια ρυθμιστική αίσθηση.

Τα υλικά που εναποτίθενται στην χωματερή δεν βιοδιασπώνται, γίνονται αδρανή συνθέτοντας ένα τρομακτικό, οργανικό τοπίο. Οι σχεδιαστές βρίσκονται αντιμέτωποι με την αναπόφευκτη, φυσική εξέλιξη της χωματερής: με το επιβαρυσμένο έδαφος και το υλικό μέσα στα αναχώματά του, που συνεχώς αποδομείται, μετασχηματίζεται και κατακάθεται. Αυτές οι αποθέσεις, περιέχουν όχι μόνο την σκοτεινή πλευρά της κοσμοπολίτικης ζωής, αλλά και τα θραύσματα 300 εκατομμυρίων χρόνων, που προκλήθηκαν από την μετατόπιση των ηπείρων. Βρίσκονται σε υγροβιότοπους, υποδηλώνοντας την φύση του Fresh Kills ως ένα σφραγισμένο σύνορο, που χρήζει διάνοιξης και συναρμογής με το ευρύτερο σύνολο του Staten Island.

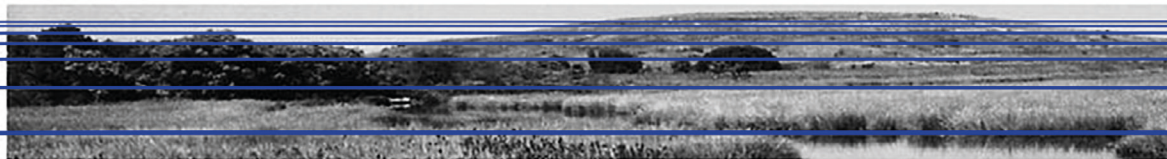


SURFACE

cover



infrastructure



DATUM

salt marshes



EDGE

thresholds



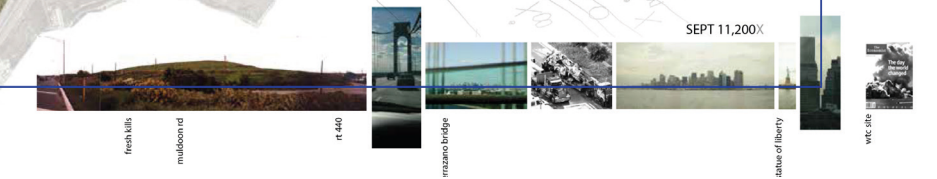
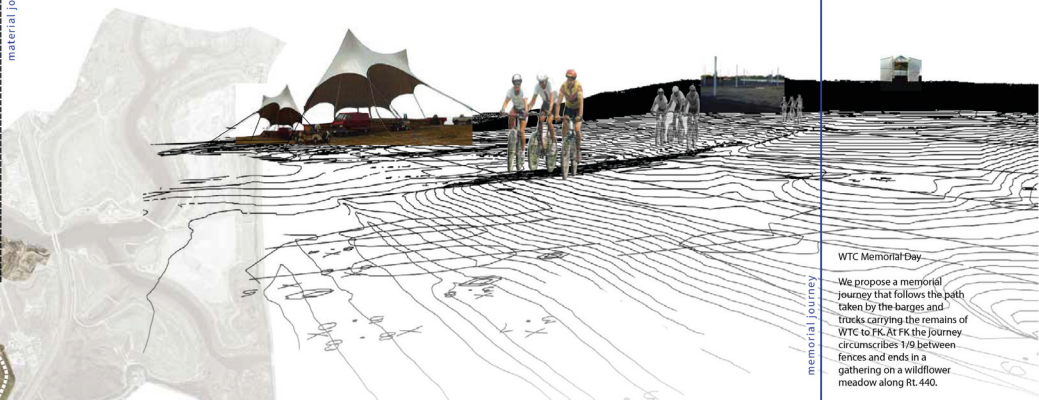
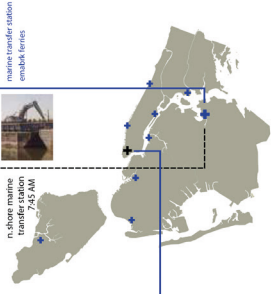
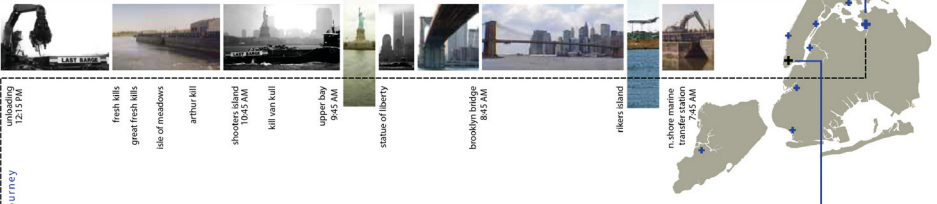
ZONE

route 440

Πιο συγκεκριμένα, οι αρχιτέκτονες, αναγνωρίζουν στην περιοχή Fresh Kills πέντε εναποθέσεις υλικών. Πιο πρόσφατα, τα **αστικά συντρίμια [urban debris]** και τα απομεινάρια του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου, έπειτα, τα **οικιακά απορρίμματα [household garbage]**, τα **ελώδη θραύσματα [marsh detritus]** που έχουν καταλήξει σε επιχωμάτωσεις απορριμμάτων, με πρωταγωνιστή το φυτό *Spartina alterniflora*, που είναι ανθεκτικό σε υφάλμυρα νερά, το **παγετώδες έδαφος [glacial till]** νότια του Fresh Kills, που πριν από 10.000 χρόνια υποχώρησε εναποθέτοντας βραχώδεις ύλες στην περιοχή και τέλος, το **θρυμματισμένο πέτρωμα [crushed rock]**, που έχει προκύψει ως αποτέλεσμα του γεωλογικού ρήγματος, γνωστό ως Cameron's Line. Το ρήγμα σηματοδοτεί τον σχηματισμό της υπερηπειρικής Παγγαία πριν από 300 εκατομμύρια χρόνια, που αργότερα διαιρέθηκε σε τμήματα συμπιεσμένων ζωνών, αποτελώντας την βάση μεταγενέστερων αποθέσεων στο Fresh Kills. Οι πέντε υλικές εναποθέσεις, εμπνέουν πέντε σημεία εκκίνησης, ή **σπόρους [seeds]**, πέντε διασταυρούμενες, αλλά και ανεξάρτητες δυναμικές. Οι πέντε τάσεις συνίστανται στην **Επιφάνεια Συμβάντος [Event Surface]**, στο **Πειραματικό Πεδίο [Experimental Field]**, στα **Υλικά Δεδομένα [Material Datum]**, στο **Όριο Κατάθεσης [Despositional Edge]** και στην **Τεκτονική Ζώνη [Tectonic Zone]**.

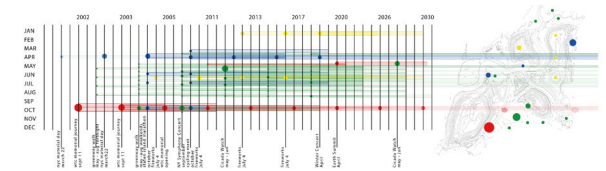


**NYC Material Day**  
 The Last Barge signaled the closure of FK. It also signaled the need to re-engage material homogenized by wastage and concealed in the landfill. We suggest that on March 22 the public trace the journey of the Last Barge and engage in activities that create an awareness of material.

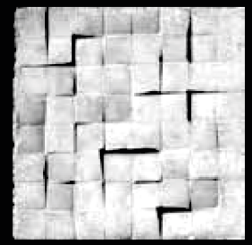
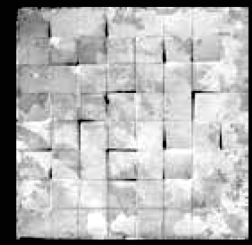
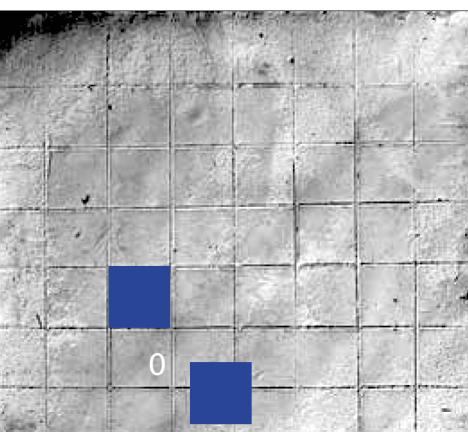


**WTC Memorial Day**  
 We propose a memorial journey that follows the path taken by the barges and trucks carrying the remains of WTC. At FK the journey circumscribes 1/9 between ferries and ends in a gathering on a wildflower meadow along Rt. 440.

Η **Επιφάνεια Συμβάντος**, προβλέπει την συνύπαρξη των ανθρώπινων δραστηριοτήτων με τις φυσικές διεργασίες, μέσα από την εφαρμογή δύο σημαντικών εκδηλώσεων, που θα συμβάλλουν στην αναγνώριση του ιδιαίτερου τοπίου του Fresh Kills. Οι εκδηλώσεις προγραμματίζονται για να τιμήσουν την τελευταία φορτηγίδα σκουπιδιών και την τραγωδία της 11ης Σεπτεμβρίου. Με αυτόν τον τρόπο, το κοινό θα ευαισθητοποιηθεί σε σχέση με τις διαδικασίες διάθεσης απορριμμάτων, επαναπροσεγγίζοντας τη σχέση του με τα υλικά που χρησιμοποιεί και θα έχει την ευκαιρία να πραγματοποιήσει μια διαδρομή μνήμης, ανάμεσα σε φυτεύσεις κατά μήκος της οδού ταχείας κυκλοφορίας West Shore (Rt. 440).

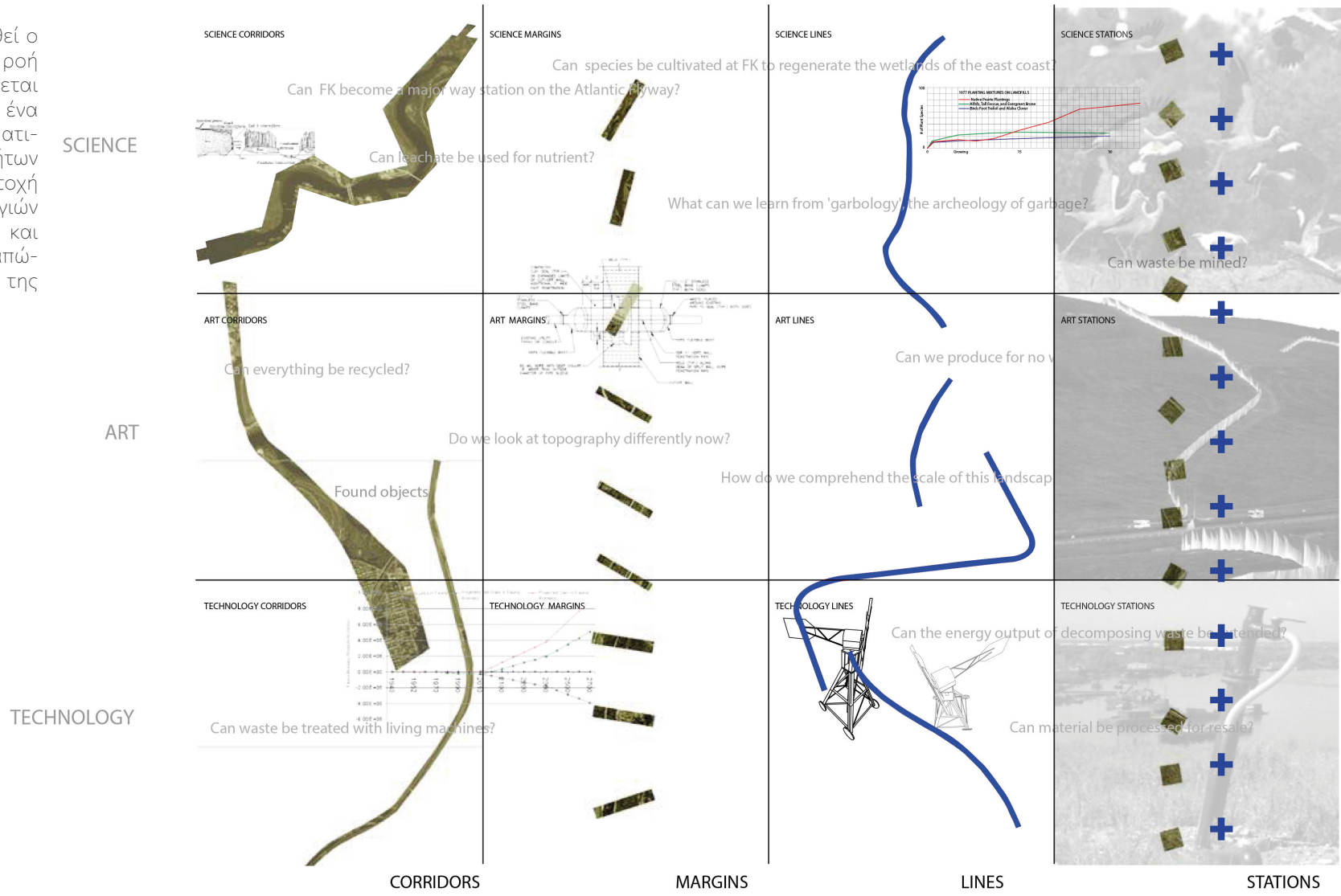
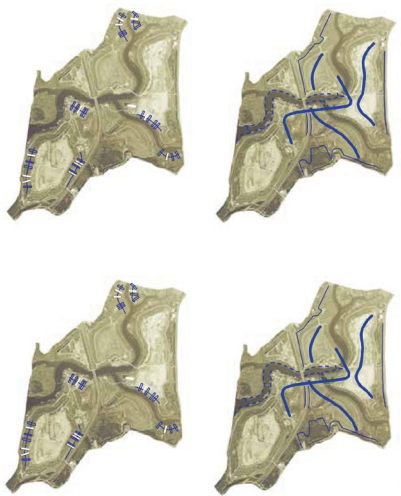


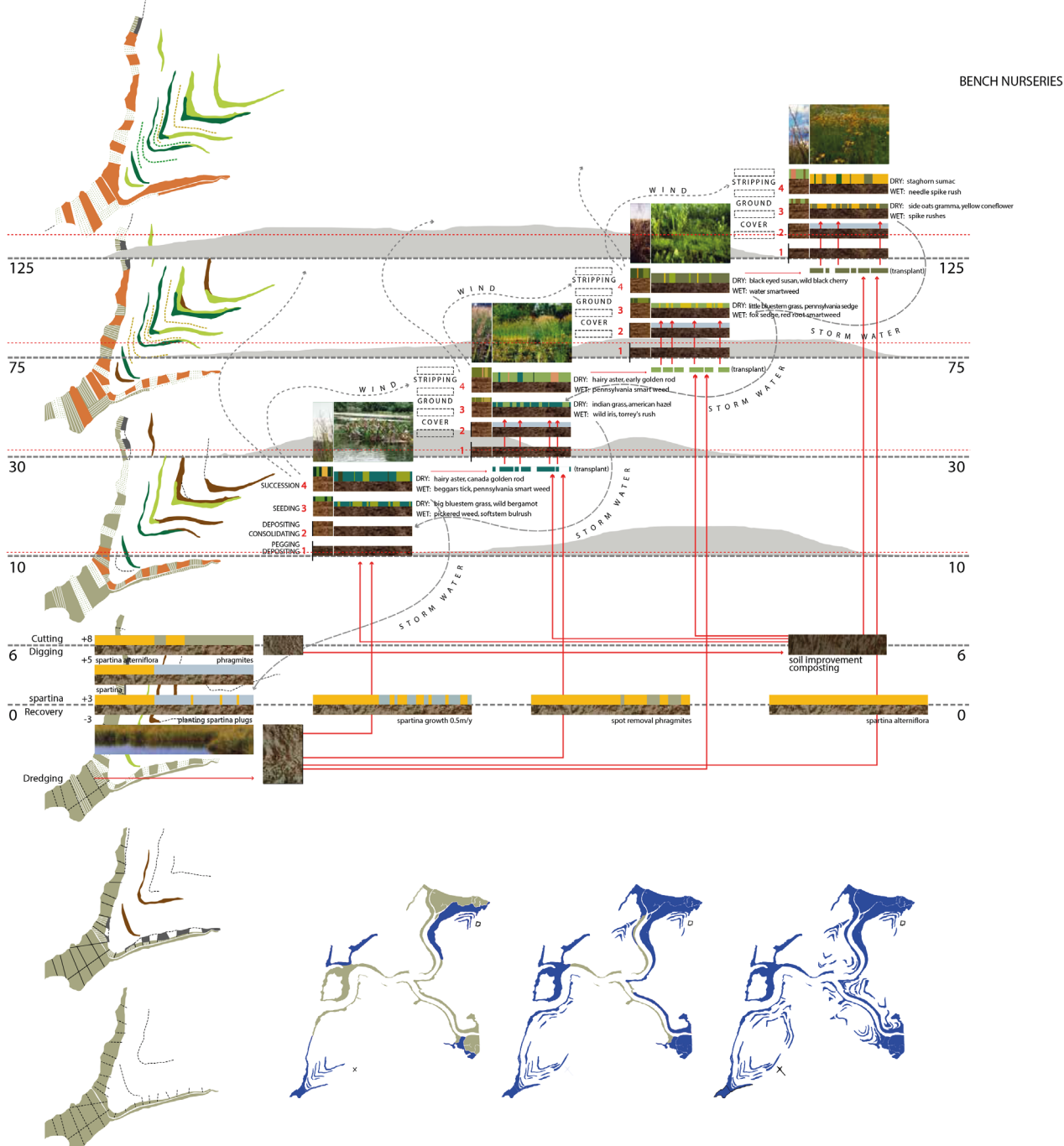
# SURFACE



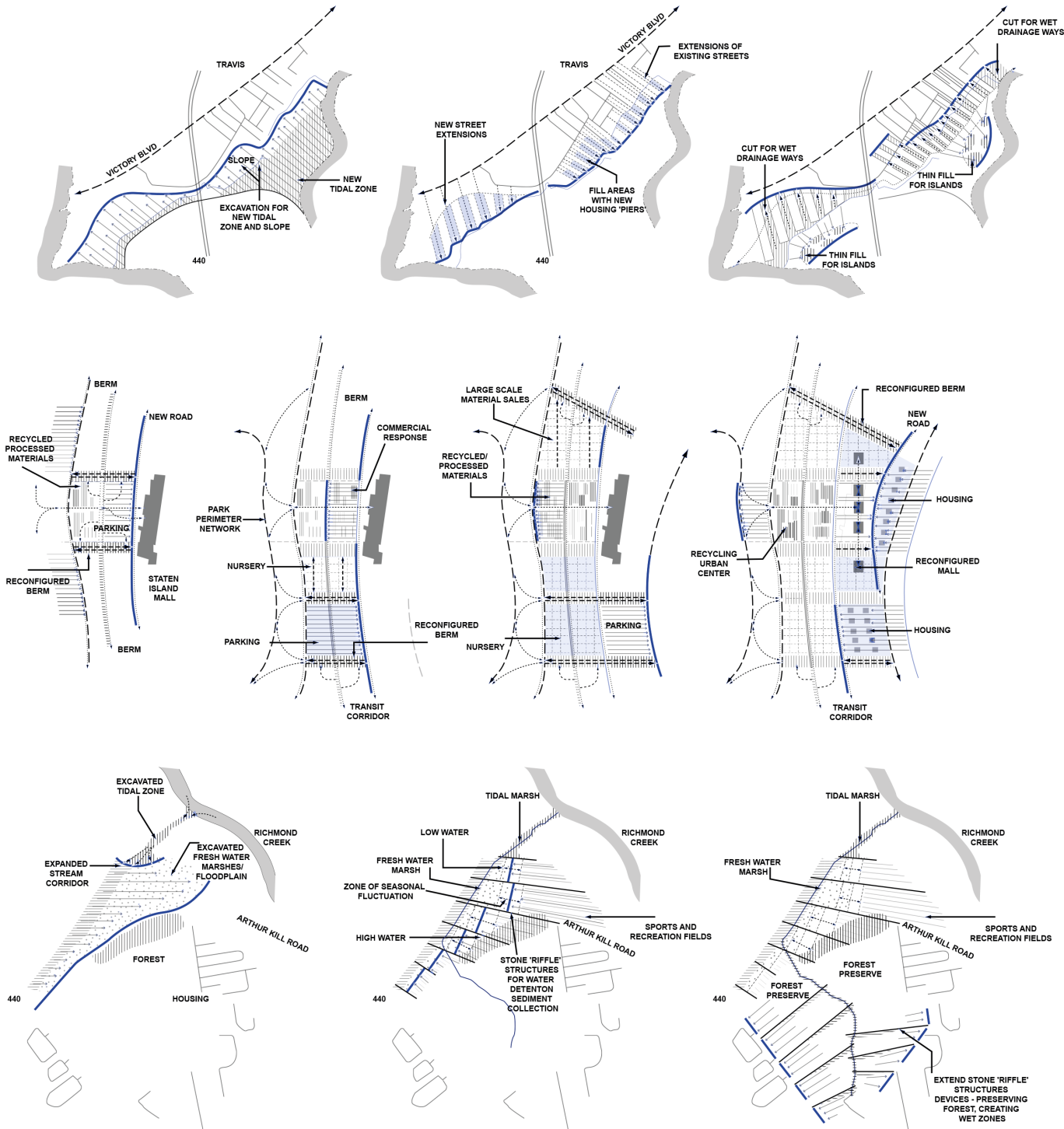


Προκειμένου να καλλιεργηθεί ο προβληματισμός σχετικά με τη ροή των στερεών αποβλήτων, προτείνεται το **Πειραματικό Πεδίο**, δηλαδή, ένα διευρυμένο πρόγραμμα πειρατισμού, έρευνας και δραστηριοτήτων μαζί με το κοινό. Η ενεργή συμμετοχή του κοινού και η ανάπτυξη λειτουργιών ανακύκλωσης, κομποστοποίησης και επεξεργασίας υλικών προς μεταπώληση, αποτελεί βασικό καταλύτη της πρότασης.





Η τρίτη δράση, τα **Υλικά Δεδομένα**, εκκινεί από τομές στο έδαφος, που θα ανακόψουν την εξάπλωση του καλαμιού *Phragmites*, επιτρέποντας την ανάδυση νέων ειδών φυτών και κυρίως του *Spartina alterniflora*. Το χώμα που αφαιρείται και τα απορρίμματα από τους βάλτους, κομποστοποιούνται και χρησιμοποιούνται για την δημιουργία νέων επιπέδων στα αναχώματα του Fresh Kills, που θα αναχαιτίσουν την απορροή του γλυκού νερού και θα λειτουργήσουν ως φυτώρια για νέα είδη χλωρίδας. Η διαμόρφωση των επιπέδων με διακριτικά κοψίματα και η τοποθέτησή τους βάσει των υφιστάμενων πακτωμάτων των πρανών, δημιουργεί νέες μικροκλιματικές φυτεύσεις σε όλη την περιοχή.

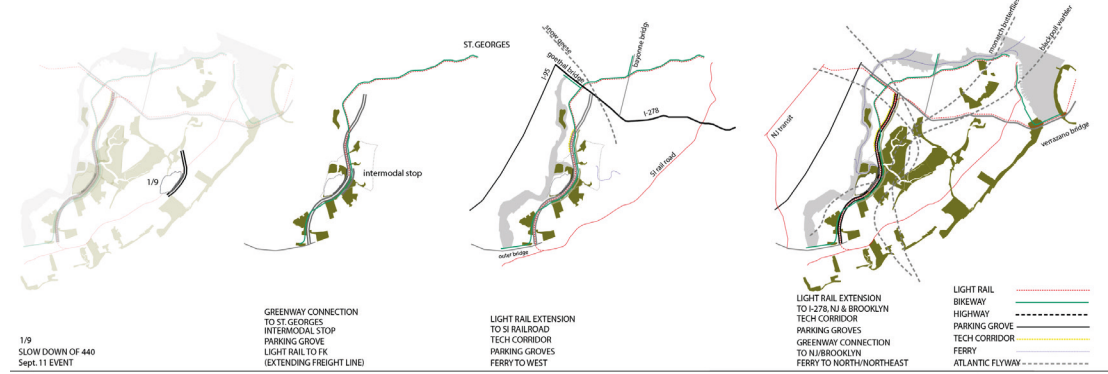
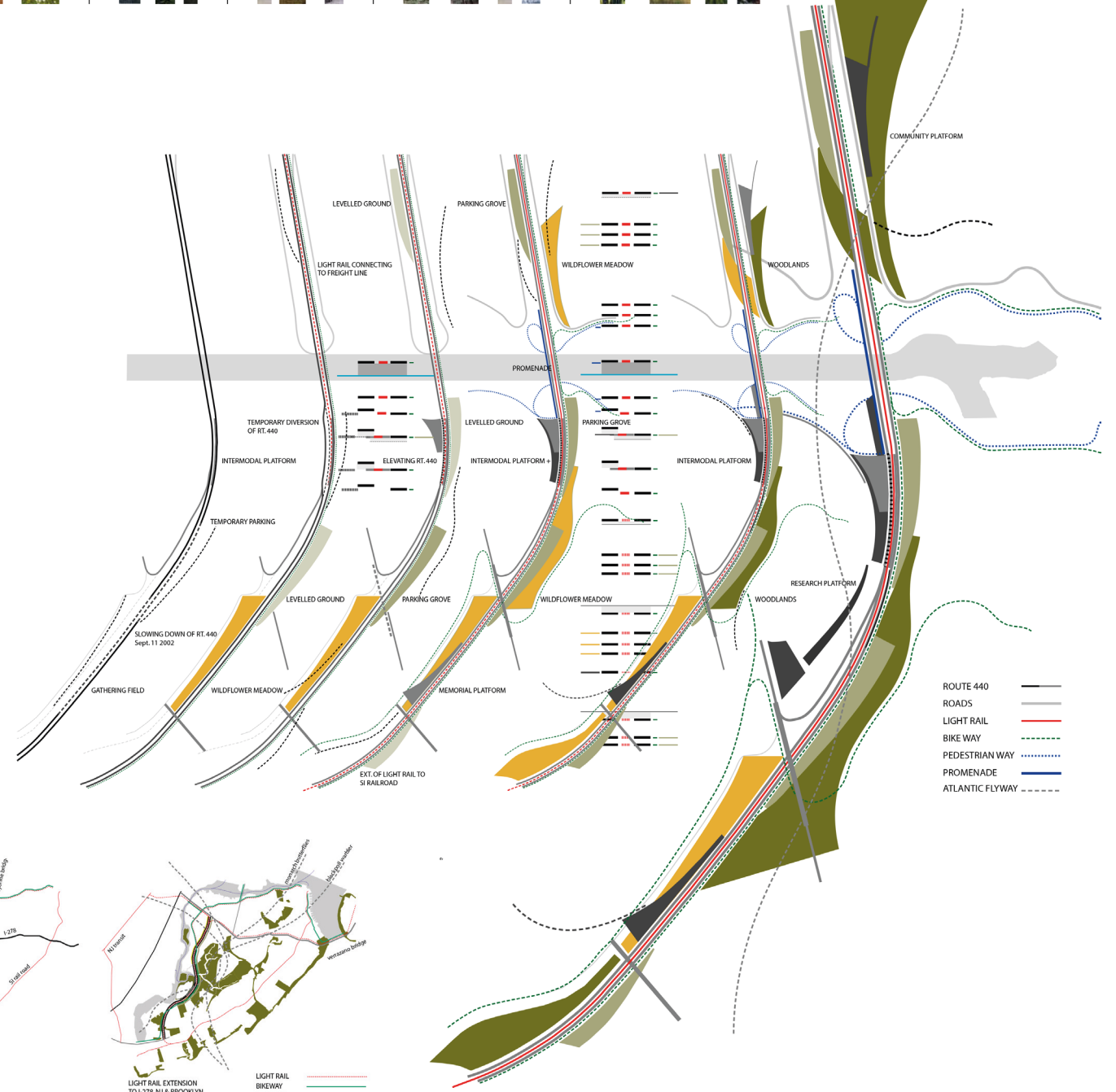


Το **Όριο Κατάθεσης**, αναγνωρίζει την ύπαρξη ορίων και φραγμών στον χώρο του Fresh Kills και επιχειρεί να τα αντικαταστήσει με μια σειρά από αναδυόμενα κατώφλια. Τα κατώφλια, είναι πολυεπίπεδοι χώροι υλικών εναποθέσεων, ικανά να δημιουργήσουν νέα τοπία, ανάλογα των υλικών τους συνθηκών. Προτείνεται αρχικά, η σύνδεση του Fresh Kills, με τις περιοχές Carteret στα δυτικά (μέσω της Roosevelt Avenue) και Travis στα βόρεια (μέσω της οδού Victory Boulevard). Η περιοχή Travis, είναι αναπτυσσόμενη κατά μήκος της Victory Boulevard, καλύπτοντας τα υδαρή και βαλτώδη εδάφη που προϋπήρχαν στην θέση της. Η πρόταση των Mathur / Da Cunha, επιχειρεί να επαναφέρει αυτά τα εδάφη, μέσα από μια νέα παλιρροιακή ζώνη, στα βόρεια του Fresh Kills και να επεκτείνει τα οδικά δίκτυα προς τις νέες υγρές περιοχές κατοικίας, που θα σχηματιστούν πάνω σε προβλήτες πλήρωσης.

Η πρόταση, ενθαρρύνει επίσης τη σύνδεση με το εμπορικό κέντρο και το αεροδρόμιο του Staten Island κατά μήκος της Richmond Avenue, που η υφιστάμενη συνθήκη τους, διαχωρίζεται από το Fresh Kills μέσω ενός δασικού υψώματος που ξεπερνά 27 μέτρα. Οι αρχιτέκτονες, υποστηρίζουν την διάνοιξη διαδοχικών κενών στο ανάχωμα, ώστε να προκύψουν χώροι, που θα μπορούν να λειτουργήσουν ως τόποι εμπορίου μεταχειρισμένων υλικών. Τα αποσπασμένα κομμάτια χώματος και φυτών επανασυνδέονται κατάλληλα, ώστε να ενισχύουν την σύνδεση Fresh Kills – εμπορικού κέντρου, και η λεωφόρος Richmond, μετατρέπεται σε δίκτυο εμπορίου και ανακύκλωσης.

Αναφορικά με την δασική έκταση Arden Heights, νότια του Fresh Kills, συστήνεται η δημιουργία πέτρινων κατασκευών – λεκανών [riffle] που θα διασχίζουν σταδιακά τις υψομετρικές του δάσους, μέχρι την κορυφή του, συγκροτώντας υγρούς τόπους. Το στοιχείο του νερού, λειτουργεί συνδυαστικά με την υδαρότητα του Fresh Kills, παρέχοντας ευκαιρίες για αναψυχή και δραστηριότητες της γειτονιάς.

Το πέμπτο στάδιο της πρότασης, η **Τεκτονική Ζώνη**, εμπνέεται από τα θρυμματισμένα πετρώματα του γεωλογικού ρήγματος Cameron, που βρίσκονται κάτω από το Fresh Kills. Η West Shore Expressway, που περιβάλλει την έκταση του Arden Heights, λειτουργεί ως όριο, ανάμεσα στο άλσος και την περιοχή μελέτης. Γι αυτό το λόγο, οι σχεδιαστές οραματίζονται τον εμπλουτισμό της οδικής αρτηρίας με σιδηρόδρομους, ποδηλατόδρομους και πεζόδρομους που θα ενισχύουν την δημόσια διασύνδεση με το Fresh Kills. Παράλληλα, αναπτύσσονται νέα, αλληλοδιαπλεκόμενα, αλλά και αυτόνομα τοπία εκατέρωθεν του οδικού δικτύου: πλατφόρμες σκυροδέματος, που θα διευκολύνουν την επέκταση του σιδηρόδρομου, επίπεδα χώματος και χαλικιού, που θα στηρίξουν θέσεις στάθμευσης και προσωρινές εκδηλώσεις και δίκτυα φυτεύσεων, που θα διαπερνούν αυτά τα κατώφλια. Η μεταρρύθμιση της οδού, σηματοδοτείται από προσωρινή επιβράδυνση της κυκλοφορίας στις 11 Σεπτεμβρίου του 2002, προσκαλώντας το κοινό να σταθεί δίπλα στα ερείπια του WTC, σε μια εκδήλωση μνήμης των θυμάτων.



Κάθε χωρικός όρος που χρησιμοποιούν οι Mathur / Da Cunha, ευθυγραμμίζεται με μια προτεινόμενη δράση, στη βάση της ανάπτυξης στρατηγικών τοπίου και αστικής οικολογίας. Το Fresh Kills, αφηγείται μια ιστορία υλικής ποικιλομορφίας, που επεκτείνει το βάθος του πέρα από τον χώρο της υγειονομικής ταφής. Είναι ένα ιντερμέδιο φύσης και πολιτισμού, ιδιωτικού και δημόσιου, βεβηλωμένου και ιερού χώρου. «Το Fresh Kills έχει φτιαχτεί και ξαναφτιαχτεί ξανά και ξανά, και κανένα μεμονωμένο χαρακτηριστικό ή ιστορική ανάμνηση -ούτε καν η γιγαντιαία χωματερή- δεν το καθορίζει εύκολα» (Melosi, 2020: 554). Οι πρακτικές των αρχιτεκτόνων, εμπλέκουν οικολογικά συστήματα πολλαπλών κλιμάκων, ώστε να αναπτύξουν συστήματα διαχείρισης της πολυπλοκότητας. **Τα εδάφη που αναλαμβάνουν, συναντώνται σε ελαστικές τομές και διαβαθμίσεις και όχι σε μια τελική γραφή, ενθαρρύνοντας την συμβίωση ποικίλων ειδών, σωμάτων και ποιοτήτων.** Συνεπώς, αν και η πρότασή τους δεν αποσπά το πρώτο βραβείο στον διαγωνισμό, αποτελεί ένα παράδειγμα συλλογικής διαμόρφωσης του οργανισμού της φύσης και της ανθρώπινης δράσης, που πραγματοποιείται σε βάθος χρόνου, παραμένοντας ανοιχτή σε ενδεχόμενα συμβάντα.

i. Η πρόταση που κέρδισε τον διαγωνισμό ήταν η *Lifescape*, από την αρχιτεκτονική ομάδα James Corner Field Operations.

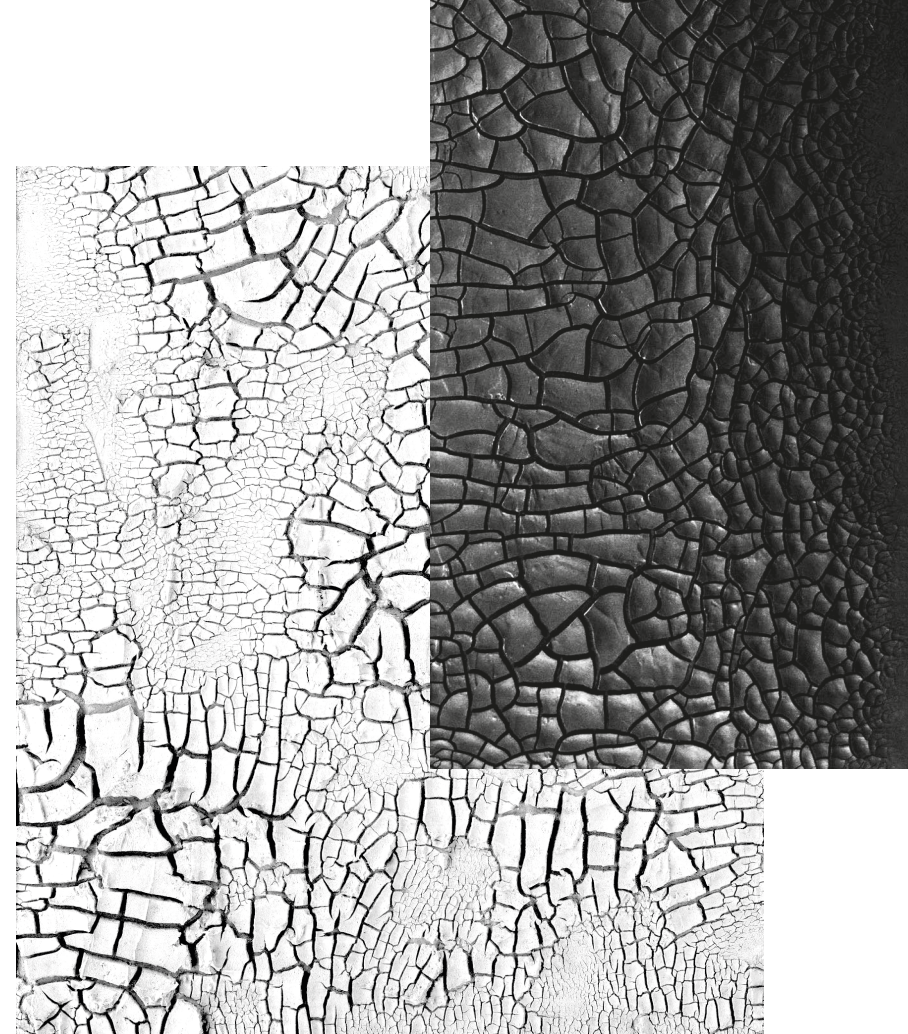
«Είναι επιτακτικό να φανταστούμε μια μελλοντική ενσωμάτωση πολιτισμικών και φυσικών συστημάτων, αντί για το διαχωρισμό τους, και να κατανοήσουμε αυτή την ενσωμάτωση μέσα από ένα προσωρινό μοντέλο που αναγνωρίζει τον χρόνο ως υλική πραγματικότητα της οποίας οι εντάσεις και οι δυναμικοί ρυθμοί υπερβαίνουν την περιορισμένη δομή των προγραμματικών μεσοδιαστημάτων που τους επιβάλλουμε»  
(Berman, 2014: 113).

## Γ.4. Η αρχιτεκτονική ως γεωλογική διαδικασία στο Grande Cretto I Alberto Burri

Ο Alberto Burri (1915-1995), γεννημένος στην Umbria, της Ιταλίας, υπήρξε πρωτοπόρος ζωγράφος και γλύπτης. Μεταξύ 1934-1940, σπούδασε ιατρική και ύστερα επιστρατεύτηκε, με την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Υπηρέτησε για σχεδόν τρία χρόνια, και κρατήθηκε ως αιχμάλωτος στο Hereford του Texas. Εκεί ο Burri, εγκατέλειψε το ιατρικό επάγγελμα και άρχισε να πειραματίζεται με εικαστικές τεχνικές, που κατά την επιστροφή του στη Ρώμη (1946), θα εξελίσσονταν σε ένα προσωπικό αισθητικό στυλ, επηρεασμένο από τις εμπειρίες του πολέμου, εξασφαλίζοντας του μια κομβική θέση στην μεταπολεμική τέχνη. Υλικά παραδοσιακά και βιομηχανικά όπως, η πίσσα, η άμμος, το μέταλλο, το πλαστικό, το ξύλο, το χαρτί και η λινάτσα διαχειρίζονται μέσα από μεθόδους ραψίματος, σκισίματος, καψίματος, παράγοντας μια σειρά από ανάγλυφους πίνακες, που παραπέμπουν σε καμμένα εδάφη και ξεφλουδισμένα δέρματα. Η συναρμολόγηση και το κολάζ ανορθόδοξων υλικών, χαρακτήρισαν μια «πολυ-υλιστική» αισθητική, κοντά στην Art Brut, το Neo-Dada, την Arte-Povera και τον Μετα-Μινιμαλισμό.

Στις αρχές της δεκαετίας του 60', ο καλλιτέχνης επισκέπτεται τα άνυδρα τοπία της νοτιοδυτικής Αμερικής και πιο συγκεκριμένα την Κοιλάδα του Θανάτου στο Los Angeles. Η ξερή γη και οι σχισμές στο σώμα της, λειτούργησαν ως μια οπτική αναφορά για το ύστερο, μονοχρωματικό έργο του, που ονόμασε *Cretto I* (Ρωγμές). Τα *Cretto I* συντίθενται από ένα μείγμα celotex, καολίνης, ρητίνης, οξικού πολυβινυλίου, σκόνης και ακρυλικού χρώματος, το οποίο ραγίζει καθώς στεγνώνει. Η εξασθένηση του υλικού, εξαρτάται από το πάχος του μείγματος και τον χρόνο ξήρανσης, ενώ η ρήξη της επιφάνειας είναι μια σύνθεση τυχαίων και ελεγχόμενων χειρισμών. Η σειρά των έργων, μεταφράζει τη γεωλογία σε ένα υλικό επίπεδο, καταδεικνύοντας τη δυνατότητα του υλικού να ενσωματώνει τις υπόγειες δυνάμεις της διαστολής, της συστολής, του

ι. Ο όρος *cretti*, προέρχεται από τον γαλλικό όρο *craquelure*, ο οποίος περιγράφει ένα κοινό φαινόμενο σε πίνακες ζωγραφικής που γερνώντας ξεφλουδίζουν, λόγω της πίεσης, της καταπόνησης και των περιβαλλοντικών αλλαγών με την πάροδο του χρόνου.



χρόνου και να τις παραδίδει στην επιφάνεια. Το αποκορύφωμα της σειράς, είναι ένα έργο land art, τεράστιας κλίμακας, το *Cretto di Gibellina* ή *Grande Cretto*, στην πόλη Gibellina, της Σικελίας.

Το έργο, συνιστά μια υλική αφήγηση, ενός γεγονότος σεισμού, που έπληξε την Gibellina, το 1968. Ο σεισμός (μεγέθους 5,75 ρίχτερ) στην κοιλάδα Belice της δυτικής Σικελίας, δεν εξαφάνισε μόνο την Gibellina, αλλά και τις γειτονικές πόλεις Montevago, Salaparuta και Poggioreale, «αφήνοντας πίσω του 231 νεκρούς, περισσότερους από χίλιους τραυματίες και 100.000 άστεγους» (Koerner, 2019: 2). Οι περισσότεροι επιζώντες, φιλοξενήθηκαν σε «προσωρινούς» κατακλυσμούς, για περισσότερα από έντεκα χρόνια, καθώς περίμεναν τη νέα υποσχόμενη πόλη.

Το πρώτο έργο του Burri (1949-1969), περιλαμβάνει μια σειρά από έργα που φέρουν τον τίτλο *Sacchi*, αποτελούμενα από χρησιμοποιημένα σακιά και λινάτσα, που κάποτε περιείχαν πρώτες ύλες. Τα σακιά σκίζονται, τρυπιούνται και συναρμολογούνται με νήμα, φέρνοντας τον θεατή αντιμέτωπο με φουσκάλες, μπαλώματα, ραφές και εγκοπές, συνθέτοντας μια επισφαλής συνθήκη. Σύμφωνα με πολλούς κριτικούς τέχνης, όπως η Lorenza Trucchi και ο Francesco Arcangeli μεταξύ άλλων, οι επιφάνειες του Burri, προκαλούν συνειρμούς με το τραυματισμένο δέρμα του πρόσφατου πολέμου. Τα *Sacchi*, ερμηνεύονται συχνά ως πληγωμένα σώματα στρατιωτών, με το οποία συναντιέται ο ευρωπαϊκός πολιτισμός, τονίζοντας την παρακμή του ανθρώπου που αποκάλυψε ο πόλεμος. Αυτές οι κριτικές, ενδείνονται και από την εκπαίδευση του Burri ως χειρουργού κατά τη διάρκεια του πολέμου, ως γιατρού που χρησιμοποιεί τις ίδιες δεξιότητες θεραπείας τόσο στα θύματα του πολέμου όσο και στα έργα του – «ένας καλλιτέχνης με νυστέρι» (Sweeney στο Larson 2020: 43).

Πράγματι, οι καμβάδες λειτουργούν σαν στρώματα χρώματος και λινάτσας, σαν στρώματα σάρκας που ανασκάπτονται, νοσηματοδοτώντας εκ νέου τη σχέση εσωτερικής πληγής και εξωτερικού δέρματος. «Η σύγκριση υποδηλώνει τελικά ότι η σημασία της πληγής έγκειται στη μεταβατική της ιδιότητα ως τόπου όπου το εσωτερικό του σώματος εκτίθεται στο εξωτερικό» (Larson, 2020: 46). Η ανασκαφή της πληγής, η εγκοπή, λειτουργεί ως σημάδι που φανερώνει την δραστηριότητα του ανοίγματος του σώματος, «της ζωγραφικής και της αποκάλυψης της σπλαχνικής κοιλιάς της» (Hamilton, 2008: 38).

Οι ραφές του καλλιτέχνη, τοποθετούνται παραπλεύρως των πληγών, αρνούμενες να τις επουλώσουν, δημιουργώντας χώρο για την αποκάλυψη ατυχημάτων και τραυμάτων. Η φανέρωση των πληγών, ερμηνεύθηκε συχνά, ως υπαινιγμός μιας μεταπολεμικής κρίσης, διαταράσσοντας τα ιδεώδη της πρωτοπορίας, που απέτρεχε να απτρέψει τον πόλεμο και τον φασισμό. Η πληγή, αποτέλεσε ένδειξη ρήξης του μοντερνισμού, και ξύνοντάς την όλο και πιο βαθιά, ο Burri, επιχείρησε να διανοίξει το πεδίο της τέχνης στον μεταπολεμικό κόσμο<sup>1</sup>.

1. Το γεγονός ότι οι σάκιοι, ήταν οι φορείς των εμπορευμάτων που προμηθεύονταν η Ιταλία από τις Ηνωμένες Πολιτείες, ότι το πλαστικό ήταν νέο υλικό της εποχής, που αναπτύχθηκε στις ΗΠΑ για να περιβάλλει τις προμήθειες των στρατιωτικών εκστρατειών και ότι τα υφάσματα που χρησιμοποιούνταν στα έργα του Burri, λειτουργούσαν ως σημάδια μιας προσαρμογής της Ιταλίας σε μια νέα καταναλωτική οικονομία, σηματοδοτεί μια επιπλέον σχέση των *Sacchi* με το μεταπολεμικό αμερικανικό εμπόριο. Το σχέδιο Μάρσαλ, ως ένα γενναϊόδωρο πρόγραμμα αρωγής της Ευρώπης και της Ασίας, διαδραμάτισε κεντρικό ρόλο στην δημιουργία νέων διεθνών διανομών τροφίμων, δημιουργώντας ζήτηση για τα αμερικανικά προϊόντα, εγκαθιδρύοντας μια νέα βάση καθημερινής ζωής στην Ιταλία και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Είναι αυτό που ο Bataille, ονόμασε στο ομώνυμο βιβλίο του, *Καταραμένο Απόθεμα* [*Accursed Share*], το πλεόνασμα της παραγωγής του καπιταλισμού ως «δύρο» στον υπόλοιπο κόσμο. Από αυτή την άποψη, οι σάκιοι του Burri, φέρνουν τα ίχνη της αφθονίας και της αναδημιουργίας της μοντέρνας τέχνης μέσα από το καταραμένο απόθεμα του καπιταλισμού. «Οι σάκιοι του Burri είναι τα απομεινάρια των αμερικανικών υπολειμμάτων -τα αντικείμενα που φαινομενικά κανείς δεν μπορούσε να καταναλώσει, ένα ακόμη πιο άθλιο άλλο από τις πληγές του μοντερνισμού» (Hamilton, 2008: 51).



Στο *Sacco 5P* (1953), ο Burri πειραματίζεται με κόκκινο χρώμα και πλαστικό υλικό σε υγρή μορφή, το οποίο στεγνώνοντας παραπέμπει σε ροή αίματος. Πάνω σε αυτή τη ροή, προστίθεται ένα δέρμα από λινάτσα, που στο τέλος καίγεται και σκίζεται, δημιουργώντας τρύπες.



Η λέξη καταστροφή (κατά+στρέφω), υποδηλώνει μια απότομη και ξαφνική αλλαγή, την βίαιη μεταμόρφωση, που οδηγεί στην τραυματική έναρξη μιας άλλης τάξης. Ο σεισμός στην Gibellina, ως μια συνθήκη αφανισμού αντίστοιχου μεγέθους με αυτή του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου, είναι ένα «ριζικά εκτεταμένο και περίπλοκο φαινόμενο, πέρα από το πεδίο της κατανόησής μας» (Morton, 2013). Οι σεισμοί ή οι ηφαιστειακές εκρήξεις, συνιστούν γεωγραφίες που χαρτογραφούν τα ίχνη του τραύματος στο σώμα, ακολουθώντας δικούς τους ρυθμούς.

«Καθώς ο ρυθμός του κόσμου ξεπερνά το ανθρώπινο σώμα, η ανεπαίσθητη και αγεφύρωτη χρονική άβυσσος που συνήθως χωρίζει τις δραστηριότητες κατοικίας του ανθρώπου και του εδάφους, κλείνει για μια σύντομη στιγμή καθαρής αίσθησης» (Koerner, 2019:6).

Όμοια, ο φιλόσοφος Michel Serres, περιγράφει **την εμπειρία του σεισμού ως μια σύντομη σύγκλιση του σώματος με την ενσώματα προσωρινότητα του εδάφους**. Ο σεισμός, μετατοπίζει την ευρεία αφήγηση, από μια στιγμή απόλυτης απόσυρσης σε μια στιγμή απόλυτου ανήκειν σε αρμονία με την τοπική πλανητική τεκτονική.



«Ποιος είμαι; Μια δόνηση της ανυπαρξίας, ζώντας σε έναν μόνιμο σεισμό. Ωστόσο, για μια στιγμή βαθιάς ευτυχίας, η σπασμωδική Γη έρχεται να ενωθεί με το τρεμάμενο σώμα μου. Ποιος είμαι εγώ, τώρα, για μερικά δευτερόλεπτα; Η ίδια η Γη» (Serres στο Koerner, 2019: 5).

Ως ένα ungrounding της γης, το φαινόμενο του σεισμού, ευθυγραμμίζεται με την απώλεια κάθε σταθερού εδάφους στην Ανθρωπόκενο, καλώντας για πιο ήπιους χειρισμούς και πρακτικές φροντίδας των υλών του, όπως είδαμε και στην Donna Haraway. Σύμφωνα με την Serenella Iovino, στο βιβλίο της *Ecocriticism and Italy* (2016), οι σεισμοί προκαλούν τοπία πληγών, στα οποία είμαστε ενσωματωμένοι, άνθρωποι και μη και στα οποία οφείλουμε μια *γεω-κοινωνική [geo-social]* αναγνώριση. Η υπόγεια βία των σεισμών, αναδύεται στους αστικούς ιστούς και στις αρχιτεκτονικές τους, απειλώντας τη συνοχή μας - «ως τοπίο, κουβαλάμε αυτές τις πληγές στο ίδιο μας το σώμα» (Iovino, 2016: 118).

Ο δήμαρχος της Gibellina, Ludovico Corrao επέλεξε να διαχειριστεί αυτές τις πληγές, προτείνοντας μια νέα Gibellina, μακριά από τη σεισμική ζώνη, 18χλμ. δυτικά της παλιάς πόλης. Η Nuova Gibellina, διαπνέεται από μια εντελώς διαφορετική αστική σύνταξη και από ένα όραμα μετατροπής σε αντικείμενο πρωτοποριακού πειράματος. Καλλιτέχνες, συγγραφείς και μουσικοί (από τον Leonardo Sciascia και τον Renato Guttuso μέχρι τον Joseph Beuys και τον John Cage) συμβάλλουν στην επεξεργασία νέων λυτρωτικών αφηγήσεων και ταυτοτήτων. Στα πλαίσια της ανοικοδόμησης της νέας πόλης, ο Corrao, απευθύνεται και στον Alberto Burri, ο οποίος ήταν γνωστός εκείνη την εποχή για τα μονοχρωματικά του *Cretti*, με σκοπό να του αναθέσει ένα μεγάλο έργο τέχνης για την καινούρια πόλη. Ωστόσο, η περιπλάνηση του Burri στην κατεστραμμένη Gibellina και στα ερείπια του ναού της Segesta, φαίνεται να αποτέλεσαν τον καρπό μιας δημιουργικής απάντησης στην θέση της παλιάς πόλης.

i. Το σχέδιο της νέας πόλης, εκπονημένο από τον αρχιτέκτονα Marcello Fabbrì, προέβλεπε την κατασκευή μιας μοντέρνας διάσπαρτης διάταξης σε σχήμα πεταλούδας, με τα δύο φτερά να περιλαμβάνουν ζώνες κατοικίας, εκπαίδευσης, αθλητισμού και πρασίνου και με τον κορμό να περιέχει δημόσιες χρήσεις. Με περισσότερη επεξεργασία από τον αρχιτέκτονα Oswald Mathias Ungers, ο κορμός εμπλουτίζεται με επιπλέον δίκτυα κίνησης, και στο κεφάλι της πεταλούδας τοποθετείται μια νέα εκκλησία. Αυτό το είδος αστικού σχεδιασμού, ως μεταφορά μιας μετασχηματιστικής ανανέωσης, παραπέμπει στα σχέδια των Lúcio Costa και Oscar Niemeyer για την Μπραζιλία στα τέλη του 50', όπου οι κύριες ζώνες αναπτύσσονται εκατέρωθεν ενός κεντρικού μνημειακού άξονα. Το νέο μοντέλο πολεοδομικής ανάπτυξης της Gibellina, τροφοδότησε αντιπαραθέσεις και αμφισβητήσεις, μεταδίδοντας ένα αίσθημα εδαφικού άγχους στους μόνιμους κατοίκους.



Η πρόταση του Burri, επηρεασμένη από το παιχνίδι ανθρώπινων – μη ανθρώπινων δυνάμεων στα *Cretti*, αποτελεί μια πιο διευρυμένη εκδοχή αυτής της σειράς, προβλέποντας την μετατροπή της Gibellina, σε μια τεράστια ρυθμισμένη επιφάνεια. Συλλαμβάνει το *Grande Cretto*, ως ένα σάβανο από λευκό σκυρόδεμα, που θα καλύψει μια έκταση 350x280μ., χαραγμένο από μεγάλες τάφρους βάθους 1,60μ. και μήκους 2-3μ. που επιτρέπουν την προσβασιμότητα βάσει των αρχικών οδικών χαράξεων της Gibellina (ορισμένες τομές αντιστοιχούν στην διάταξη της παλιάς πόλης, ενώ άλλες σχηματίζονται αυθόρμητα, όπως στα *Cretti*). Η σύνθεση, αποτελεί μια ογκώδη, αδιαπέραστη κατασκευή που σκεπάζει τα απομεινάρια, τα συντρίμια και τα ερείπια της κατεστραμμένης πόλης, υπογραμμίζοντας την αδυναμία ανάκτησης της χαμένης, οργανικής δομής της. Ως ένα άγονο και ακατοίκητο εκμαγείο, προσαρμόζεται στις σεισμικές δονήσεις της γης, με μια αίτηση αντίστροφων χασμάτων, όντας τόσο απάνθρωπο όσο και οικείο, τόσο φυσικό όσο και πολιτισμικό, προβάλλοντας την ιδέα ενός ενεργού εδάφους, που ξεπερνά την κατανόηση της φύσης ως παθητικό πεδίο.

«Οι τσιμεντένιοι όγκοι του Burri διεκδικούν μια γεωλογική ζωντανία, ένα δικαίωμα να κατοικούν και να μεταμορφώνονται. Η ζυγή διαχρονικότητα του εδάφους δεν αποτελεί απειλή, όσο είναι γεγονός, καθώς το έδαφος ακολουθεί το δρόμο του κατά μήκος των ρηγμάτων που διαμορφώνουν τον πλανήτη, όπως τα *Cretti* που δομούν το τσιμεντένιο πεδίο του Burri» (Koerner, 2019: 7).



Το Μεγάλο Cretto, είναι μια υλική αφήγηση, στην οποία συγκλίνουν το προσωπικό και το απρόσωπο, για να γίνουν μέρος μιας οικολογίας και μιας μετα-γεωλογικής σιωπής. **Οι διαβρωτικές πτυχές των γεωλογικών δυνάμεων και οι διαστρωματώσεις του εδάφους, αποτυπώνονται στην γλυπτική του Burri για να συμπεριλάβουν όχι μόνο τις διασπάσεις της γαίας, αλλά και τις αναμνήσεις μας και τα τραύματα της ανθρωπότητας συλλογικότητάς μας.** Η γλυπτική σύνθεση, ενσαρκώνει τις διαστάσεις του γεωλογικού, του δομημένου και του χρονικού, σαν μια ανάποδη Πομπηία, μέσα από πρακτικές ταφής και όχι ανασκαφής. Ρούχα, παιχνίδια, βιβλία, γεωργικά και οικιακά αντικείμενα, συσσωρεύονται και διατηρούνται σε ένα έργο-μαυσωλείο, που απλώνεται στον χώρο σαν ένα απολιθωμένο στρώμα γεωλογικής δραστηριότητας. Το έργο του Burri γίνεται αποθηκευτικό μέσο, χωρίς καμία πρόσβαση: «είναι μια αρχαιολογία του μέλλοντος, η περιγραφή μιας μελλοντικής κατάστασης λιθικής εντροπίας που περιέχεται σε οрукτές αρχαικές θήκες» (Koerner, 2019: 3).

Η είσοδος στο συμπαγές παλίμψηστο του Burri, φέρνει αντιμέτωπο τον επισκέπτη με έναν ομοιογενή, τσιμεντένιο χώρο, με



έναν νομαδικό χώρο όπου η θέαση διαμορφώνεται σχεδόν αποκλειστικά βάσει των ορθογώνιων όγκων του γλυπτού, χωρίς να καθορίζεται ένας σαφής προορισμός. Ο πυρήνας της χωρικής εμπειρίας του Grande Cretto, είναι μια αίσθηση αποπροσανατολισμού, που πλήττει την εμπιστοσύνη στο έδαφος. Η μόνη σταθερά σε αυτό το φουσκωμένο δέρμα είναι το σώμα:

«Το σώμα σκαρφαλώνει σε απότομες πλαγιές, επιβραδύνει, επιταχύνει, επιλέγει κατευθύνσεις μέσα στο λαβύρινθο - ένα χέρι που αγγίζει, μερικές φορές ξύνει, πάνω στο σκυρόδεμα, ένας ώμος που ακουμπάει σε έναν ηλιοκαμένο τοίχο» (ο.π. σελ.2).

Σύμφωνα με τον David Williams, στο κείμενό του *Terremoto: Utopia, memory, and the unfinished in Sicily* (2015), η τραχιά επέμβαση του Burri μαζί με την ενεργοποίηση του στοχασμού, της συνειρμικής μνήμης και τον αποπροσανατολισμό που φέρει, παραπέμπει στο μνημείο του Ολοκαυτώματος (2004), του αρχιτέκτονα Peter Eisenman, στο Βερολίνο. Οι πτυχώσεις των δύο έργων, χαρακτηρίζουν ένα αφυδατωμένο δέρμα, μια «απτική, οργανική ποιότητα μέσα στο ίδιο το υλικό που δημιουργεί έναν ορισμένο δυναμισμό και μια ρευστότητα στην φαινομενικά απολιθωμένη, ανόργανη σταθερότητα, μια σωματική ελαφρότητα στη βαρυστική, μονολιθική, μεγαλειώδη μάζα» (Williams, 2015: 44).

Ωστόσο, ακολουθώντας τον Williams, οι ριζοσπαστικές πρακτικές του Burri, είχαν ως αποτέλεσμα αντικρουόμενες αναγνώσεις, σε σχέση με το αν η επέμβαση επιτελεί επαρκώς μια δίκαιη μνημόνευση της καταστροφής του 1968. Πολλοί κάτοικοι της περιοχής, αντιλήφθηκαν ένα διπλό τραύμα στην Gibellina, προερχόμενο τόσο από την καταστροφή του σεισμού, όσο και από την μετέπειτα σφράγιση των ερειπίων σε κάψουλες μνήμης. Το έργο, δημιούργησε ένα είδος αποσιώπησης, μια αίσθηση οριστικού κλεισίματος και ενταφιασμού, «μια τιμωμένη ουτοπία, ένα αποξενωτικό και αδιαπέραστο πουθενά» (Williams, 2015: 46). Αν και για τους κατοίκους της πόλης, συμβολίζει μια βίαιη φίμωση, το έργο αντιπροσωπεύει επίσης, μια σχέση μεταξύ ενός φυσικού γεγονότος και της ιδέας του: «δεν είναι απλώς ένα αναντικατάστατο στοιχείο της υλικής μνήμης της κοιλάδας Belice, αλλά μια φιγούρα της μετατραυματικής αφήγησης της φυσικής-πολιτιστικής μας συλλογικότητας» (Iovino, 2016: 104).



Οι εργασίες για το Μεγάλο Cretto, που ξεκίνησαν το 1985, σταμάτησαν το 1989, λόγω έλλειψης πόρων και ολοκληρώθηκαν τριάντα χρόνια αργότερα, το 2015, στα εκατοστά γενέθλια του Burri. Σήμερα, λόγω των ακραίων καιρικών συνθηκών στη Σικελία και την έλλειψη χρηματοδότησης, βρίσκεται σε κατάσταση αποσύνθεσης, όντας γεμάτο από συστάδες άγριας βλάστησης, λειχήνες και φυσικές ρωγμές, με αποτέλεσμα να μετατρέπεται σταδιακά σε ένα νέο ερείπιο. Κρίνοντας από την σχέση του Burri με τις υλικές διεργασίες σε βάθος χρόνου, σε όλο το έργο του, η κατάληξη του γλυπτού, είχε πιθανότητα προβλεφθεί: οι λεκέδες στο λευκό σκυρόδεμα, οι διασπάσεις και οι ρωγμές του δεν συνάδουν με τα αισθητικά ιδεώδη του μοντερνισμού, καλούν για μια συμβίωση μαζί με την πληγή, την φθορά, την εγκοπή.

Το Μεγάλο Cretto, καταφέρνει έτσι, να γλιστράει μεταξύ ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής, land art, ανάμεσα από την ουλή, το ιερό, το ταφικό και το μνημειακό. Οι καλλιτεχνικές πρακτικές του Burri, δεν αντιπαραθέτουν την φύση και τον πολιτισμό, διαδραματίζουν ένα παιχνίδι ανθρώπινων και μη ανθρώπινων παραγόντων, ενεργοποιώντας την φαντασία ενός ξεχασμένου παρελθόντος. **Έδαφος και σώμα, παρεισφρέουν σε ένα ενιαίο, φθαρμένο κείμενο, που μας προκαλεί να επανεξετάσουμε την αρχιτεκτονική, όχι ως δομημένο περιβάλλον που υφίσταται ενδεχόμενες καταστροφές, αλλά ως μια γεωλογική διαδικασία, ως ένα εξορυγμένο και επανασυναρμολογημένο έδαφος, όπου τα μη ανθρώπινα σώματα όπως οι βράχοι, οι τεκτονικές πλάκες, τα ορυκτά εμπλέκονται σε κοινές δραστηριότητες με τα ανθρώπινα σώματα.**



## Συμπεράσματα ενότητας

Αναλύοντας τον τρόπο με τον οποίο τα πολλαπλά «γίνε-σθαι-μαζί-με» αναμειγνύουν σώματα, οικοσυστήματα, γεωβιοχημικές δυνάμεις, ανθρώπινες αφηγήσεις και δράσεις, έγινε μια απόπειρα επέκτασης των σχέσεών μας, της υλικότητας και της δημιουργικότητάς μας σε οικολογικές και φιλοσοφικές πολυπλοκότητες. Η ενότητα επιχείρησε να εξετάσει το ρόλο του σώματος στο σύγχρονο, επιταχυνόμενο ανεδαφικοποιημένο τοπίο της Ανθρωπόκενου, μέσα από τις οικολογίες της υλικής πραγματικότητας. Η άνοδος νέων εδαφών στο σύγχρονο γεωλογικό συγκείμενο, διαμορφώνει νέες συγχωνεύσεις του σωματικού και του ασώματου διαταράσσοντας και διακόπτοντας την μονόδρομη ανθρωποκεντρική χρονικότητα. Σε ένα περιπλεγμένο κόσμο, όπου τα σώματα διανοίγονται σε άλλα σώματα, σε βράχους, σε εδάφη, σε υπερ-αντικείμενα, η κατανόηση της οικολογίας, προϋποθέτει μια στενή επαφή με την ύλη, το χώμα και τη γη.

Η μετα-γεωλογική εποχή μας, είτε ονομαστεί Γαία, Υπερ-Αντικείμενο, Ανθρωπόκενο, Καπιταλόκαινο ή Φυτειόκαινο, μας ενσωματώνει σε ένα χάος περιβαλλοντικών καταστροφών, κλιματικών δεινών και ψυχικής υποβάθμισης. Η απάντηση της Donna Haraway σε αυτό το χάος, έγκειται στην εμπύθιση και διάχυση του σώματος στο έδαφος, στην ανάμειξη με το χώμα και τα υπόλοιπα πλάσματα μέσα από τις συμποητικές και χθόνιες πρακτικές της αφήγησης, της επιβράδυνσης, της ακρόασης και της φροντίδας, στο Χθουλούκαινο.

Υπό αυτό το πρίσμα, η αρχιτεκτονική διανοίγει την εμβέλειά της, αναλαμβάνει την διαχείριση μεγάλων και δυσχερών τόπων, αποπροσανατολίζεται και αναγνωρίζει ένα ευρύτερης κλίμακας και πιο δύσκολο υπόβαθρο. Οι περιπτώσεις των Mathur / Da Cunha και Alberto Burri, καταδεικνύουν την ικανότητα σχεδίασης συνθηκών και ανοιχτών διαδικασιών σε βάθος χρόνου, μέσα από τις αντίστροφες κινήσεις της ανασκαφής και της επιχωμάτωσης. Η αρχιτεκτονική επιστρέφει σε εδάφη, πραγματικά και εικονικά, υφίσταται συνεχείς φθορές και μεταβολές και αναδεικνύει το τυχαίο των γεγονότων.

«Η προθυμία να αφήσουμε τα πράγματα να υπάρξουν με την ανάδειξή τους μέσω της αρχιτεκτονικής τεκμηρίωσης βάζει φωτιά στις βασικές παραδοχές της αρχιτεκτονικής επιστήμης εκεί όπου είναι πιο άκαμπτη και δογματική. Όχι, η απάντηση που θέτει η αρχιτεκτονική δεν χρειάζεται να πάρει τη μορφή του κτιστού οικοδομήματος, τη μορφή ενός πολιτιστικού κέντρου, ενός μουσείου, ενός συγκροτήματος κατοικιών, ούτε καν να αποτελείται από μια σειρά από ευχάριστες παρωδίες που μπορούν να διανθίσουν μια διαδρομή σε ένα επιμελημένο τοπίο» (Frichot, 2019: 68).





## Συμπερασματικά

Η παρούσα ερευνητική, εκκινώντας από ετερόκλητες αφηγηματικές μελέτες, διαπραγματεύτηκε τις έννοιες της σωματικότητας και της εδαφικότητας, μέσα από αμοιβαίες ανταλλαγές μεταξύ τους και ενέργειες, όπως οι: διανοίξεις, διασπάσεις, τομές και συσχετίσεις. Σώματα και εδάφη, μελετήθηκαν ως υλικές και άυλες συμφύσεις, με ικανότητες συνεχούς αποσταθεροποίησης και συναρμογής με άλλες μορφές και είδη. Η έννοια της διάνοιξης, χρησιμοποιήθηκε από την έρευνα ως εργαλείο τμήσης αλλά και πολλαπλασιασμού, ως μια εντατική διαδικασία διάσχισης εδαφών και σωμάτων που εμπλέκει γεωλογικές δυνάμεις, ανθρώπινες και μη αφηγήσεις, χωρικές και βιωματικές καταστάσεις.

Η πρώτη ενότητα, εξερεύνησε δυνατότητες για εναλλακτικούς σωματικούς χώρους, διασχίζοντας ρευστές, δυναμικές και οριακές συνθήκες. Θέτοντας σε εκκίνηση προβληματισμούς σε σχέση με το σαρκικό βάθος, αποπειράθηκε να αποκαλύψει έναν αρχιτεκτονικό χώρο, στον οποίο μπορούν να διασταυρωθούν ο κόσμος και το σώμα, είτε στη βάση μιας τεκτονικής, απτικής σχέσης, είτε στη βάση μιας συνεχούς υπέρβασης των ορίων. Η ανάλυση του σώματος, διεξήχθη μέσα από ένα ριζοσπαστικό άνοιγμα και από μια ευρύτερη αμφισβήτηση του

ανθρωποκεντρισμού, όπου η ετερότητα καθιερώνεται ως ένα μοτίβο αναγνώρισης του αναπάντεχου νοήματος. Μελετήθηκε, λοιπόν, το σώμα που εκθέτει και αποδέχεται το πέραν του, που συνδέεται και διαλύεται με την ανατομία του, που παραιτείται από τον ηγεμονικό ρόλο του για να επανατοποθετηθεί στη σφαίρα αναδιοργάνωσης των ορίων του οργανικού.

Η ανάμειξη με τις ύλες του εδάφους, αποτέλεσε κινητήριο μοχλό για την μελέτη της σωματικότητας, ως έναν τόπο πιθανό και όχι σταθερά δοσμένο. Μια ανάλογη πρακτική της ανατομής, αυτή της χωρικής ανασκαφής ή της απεδαφικοποίησης, εφαρμόστηκε για να θέσει σε δοκιμασία τις αντοχές της έννοιας της εδαφικότητας, παρουσιάζοντας διαφορετικούς ρυθμούς αποκόλλησης από την σταθερότητα των συστημάτων συνοχής. Η απεμπλοκή από την εδαφική επικράτεια, φέρνει κοντά το σωματικό και το ασώματο, αναδεικνύοντας τα γεωλογικά τοπία ως ζωντανά, θραυσματικά και διακοπτόμενα. Η αρχιτεκτονική, γίνεται υπόγεια, πλάθεται από το έδαφος και διεκδικεί μια νέα σχέση με το πορώδες και την ετερογένεια, που είναι εμπλουτισμένη με οικολογικά αιτήματα. Παρουσιάστηκε, λοιπόν, μια μετατόπιση από την εδαφικότητα στην ανεδαφικότητα, μια αφήγηση από τα μέσα

της γης, που έφερε την μελέτη αντιμέτωπη με τις επιταχυνόμενες ακυρώσεις του εδάφους στην οικολογική κρίση του Ανθρωπόκαινου.

Η εύρεση της αμοιβαίας συνέργειας ανάμεσα σε σωματικές και γεωλογικές υλικότητες και η σχέση τους με τον ρόλο της αρχιτεκτονικής υπό το πρίσμα των προκλήσεων της οικολογικής κρίσης του 21ου αιώνα, αποτέλεσε την εναρκτήρια θεματική της τρίτης ενότητας. Η κατανόηση της γήινης δραστηριότητας, οδηγεί στην διάνοιξη σε έναν υλικό κόσμο, όπου τα γήινα πλάσματα, τα οργανικά και ανόργανα σώματα περιβάλλονται από μια κοινή οικολογική και γεωλογική δοκιμασία. Αναλύθηκαν σχέσεις αλληλεξάρτησης ανάμεσα στο σώμα και το έδαφος, συμποητικές, που καλούν για μια ενεργή συμμετοχή στην γεωϊστορία του πλανήτη. Μια συμμετοχή που προϋποθέτει την συμπερίληψη πολλών διαφορετικών κλιμάκων, πολλών επιπέδων κρίσης και φθοράς, πολλών απειλούμενων ειδών που συμμετέχουν και συνυπάρχουν στο μοίρασμα της κοινής ζωής.

Η μελέτη της αμοιβαίας διάσχισης των σωματικών και των εδαφικών ορίων επιτρέπει την αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η υλικότητα στους χωρικούς χειρισμούς και το να ξανασκεφτούμε αυτές τις έννοιες στη νέα οικολογική συνθήκη.

# Βιβλιογραφικές αναφορές

## Βιβλία

Artaud, A. (1976), *To Have Done with the Judgment of God*. California: University of California Press.

Ballantyne, A. (2007). *Deleuze and Guattari for Architects*. London: Routledge.

Bataille, G. & Stoekl A. (1985). *Visions of Excess Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bataille, G. (1995). *Encyclopaedia acephalica, comprising the Critical dictionary and related texts*. London: Atlas Press.

Bataille, G. (2019 [1957]). *Ο Ερωτισμός*, μτφρ. Μ. Χουλιάρη. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

Berressem, H. (2020). *Félix Guattari's Schizoanalytic Ecology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Biesenbach, K. (2007). *Into Me/Out of Me*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Bois, Y.A. & Krauss, R. (1997), *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books.

Bonta, M. & Protevi, J. (2004). *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*.

De Landa, M. (2002 [1997]). *Χίλια χρόνια μη γραμμικής ιστορίας*, μτφρ. Μ. Βαϊνάς. Αθήνα: Κριτική.

DeLanda, M. (2006). *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. Continuum.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2004 [1991]). *Τι είναι φιλοσοφία*, μτφρ. Σ. Μανδηλαρά. Αθήνα: Καλέντης.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2016). *Καπιταλισμός Και Σχιζοφρένεια 1. Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Πατσογιάννης Β. Αθήνα: Πλέθρον.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2017). *Καπιταλισμός Και Σχιζοφρένεια 2. Χίλια πλατώματα*, μτφρ. Πατσογιάννης Β. Αθήνα: Πλέθρον.

Deleuze, G. (1990 [1969]). *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G., & Lapoujade, D. (2007). *Two regimes of madness*. New York: Semiotext(e).

Diller, E., Scofidio, R. & Teysot, G. (1994). *Flesh. The mutant body of architecture: architectural probes*. New York: Princeton Architectural Press.

Dolphijn, R. & van der Tuin, I. (2012). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A., Buchloh, B. & Joselit, D. (2013 [2004]). *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Ι. Τσολακίδου. Αθήνα: Επίκεντρο.

Foucault, M. (2012 [1994]). *ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΕΣ και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον.

Frichot, H. (2019). *Creative Ecologies*. London: Bloomsbury Publishing USA.

Gasché, R., & Végso, R. (2012). *Georges Bataille*. Palo Alto: Stanford University Press.

Grosz, E. A. (1994). *Volatile Bodies*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Guattari, F. (1991 [1989]). *Οι τρεις Οικολογίες*, μτφρ. Μ. Σολωμού. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Haraway, D. (1985). *A Cyborg Manifesto*. New York and London: Routledge.

Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.

Howe, C. & Pandian, A. (2020). *Anthropocene unseen: a lexicon*. Punctum books.

Iovino, S. (2016). *Ecocriticism and Italy*. London: Bloomsbury.

Kendall, S. (2007). *Georges Bataille*. London: Reaktion Books.

Kipnis, J., & Gannon, T. (2001). *Morphosis, Diamond Ranch High School, Diamond Bar, California*. New York: Monacelli Press.

Latour, B. (2017 [2015]). *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climate Regime*. Μτφρ. C. Porter. Polity: United Kingdom.

Melosi, M. (2020). *Fresh Kills a History of Consuming and Discarding in New York City*. New York: Columbia University Press.

Merleau-Ponty, M. (1963). *The Primacy of perception*. Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (2016 [1945]). *Η Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη. Αθήνα: νήσος.

Morfee, A. (2005). *Antonin Artaud's writing bodies*. Oxford: Clarendon.

Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.

Murray, R. (2014). *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Negarestani, R. (2008). *Cyclonopedia: complicity with anonymous materials*. Seddon: Re.press.

Nisbet, J. (2014). *Ecologies, Environments and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*. London: The MIT Press.

Noys, B. (2000). *Georges Bataille A Critical Introduction*. London: Pluto Press.

Parr, A. (2010). *The Deleuze Dictionary Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Stafford, B. M. (1993). *BODY CRITICISM Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge. (Mass.): The MIT Press.

Stafford, B. M. (1993). *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Tsimpouki, T. & Blatanis, K. (2017). *War on the Human*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.

Tsing, A., Swanson, H., Gan, E., & Bubandt, N. (2017). *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wagner, G. (1989). *Thom Mayne Sixth Street House*. Cambridge: Harvard University Graduate school of design.

Weinstein, R., & Cook, P. (1994). *Morphosis Buildings and Projects 1989 – 1992*. New York: Rizzoli.

Witzgall, S. & Stakemeier, K. (2014). *Power of Material/Politics of Materiality*. Diaphanes.

Woodard, B. (2013). *On an Ungrounded Earth: Towards a New Geophilosophy*. Punctum Books.

Αρτώ, Α. (1997 [1934]). *Ο Ηλιογάβαλος ή ο εστεμμένος αναρχικός*, μτφρ. Τ. Τόλια. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.  
Μερλώ-Ποντύ, Μ. (1991). *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Α. Μουρίκη. Αθήνα: Νεφέλη.

## | ηλεκτρονικά βιβλία (E-Book)

Barber, S. (2021). *Aratud: The Screaming Body* [Ebook]. Electron Ebooks. Ανακτήθηκε 26 Μαρτίου, 2021, από <https://www.scribd.com/book/257713818/Artaud-The-Screaming-Body-Film-Drawings-Recordings-1924-1948>

Λαλιώτου, Ι. (2015). *Η Ιστορία του Μέλλοντος* [Ebook]. ΙΣΤΟΠΕΙΝ. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου, 2021, από <https://epublishing.ekt.gr/sites/ektpublishing/files/ebooks/Laliotou%20-%20Future%20History.pdf>

## | κεφάλαια από βιβλία

Allen, S. (2017). «Geological Form: Towards a Vital Materialism in Architecture». στο S. Allen (Επιμ.), *Stan Allen: Four Projects*. Applied Research & Design.

Bakhtin, M. (2004). «Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της». στο Δ. Μακρυγιάννη & Γ. Κουζέλης (Επιμ.), *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος.

Bataille, G. (2004 [1994]). «Surrealism from day to day». στο E. Scheer (Επιμ.), *Antonin artaud a critical reader*. (pp. 16-21). Hobo-

ken: Routledge, Taylor and Francis.

Berman, I. (2014). «Inundation to Scarcity». στο A. Mathur & D. Da Cunha (Επιμ.), *Designing in the terrain of water*. San Francisco: AR+D Publications.

Boyer, D. & Morton, T. (2020). «Hyposubjects». στο C. Howe & A. Pandian (Επιμ.), *Anthropocene unseen: a lexicon*. (pp. 233-237). Punctum books.

Davis, H. & Latour, B. (2015). «Diplomacy in the Face of Gaia». στο H. Davis & E. Turpin (Επιμ.), *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (pp. 43-57). London: Open Humanities Press.

Deleuze, G. (2004 [1990]). «Thirteenth series of the schizophrenic and the little fir». στο E. Scheer (Επιμ.), *Antonin artaud a critical reader*. (pp. 27-37). Hoboken: Routledge, Taylor and Francis.

Dolphijn, R. (2012). «Undercurrents and the desert(ed): Negarestani, Tournier and Deleuze Map the Polytics of a 'New Earth'». στο L. Burns & B. Kaiser (Επιμ.), *Postcolonial Literatures and Deleuze*. Houndmills [etc.]: Palgrave Macmillan.

Foster, H. (2013). «Running Room». στο R. Koolhaas & H. Foster (Επιμ.), *JUNKSPACE with RUNNING ROOM*. Devon: Notting Hill Editions.

Fox, N. J. & Alldred, P. (2018). «New Materialism». στο N. J. Fox & P. Alldred (Επιμ.), *Sociology and the new materialism*. SAGE Publications.

Grebowicz, M. & Merrick, H. (2013). «Adventures with Haraway». στο M. Grebowicz & H. Merrick (Επιμ.), *Beyond the Cyborg*. (pp. 1-22). New York: Columbia University Press.

Guattari, F. (2009). «To Have Done with the Massacre of the Body». στο F. Guattari (Επιμ.), *Chaosophy*. (pp.207-215). Los Angeles, CA: Semiotext(e).

Hannah, D. (2011). «Towards an "architecture of cruelty": mining the spatial speech of Antonin Artaud». Στο B. Kenzari (Επιμ.), *Architecture and Violence*. (pp. 97-127). Barcelona: Actar.

Haraway, D. & Kenney, M. (2015). «Anthropocene, Capitalocene, Cthulucene». στο H. Davis & E. Turpin (Επιμ.), *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (pp. 255-70). London: Open Humanities Press.

Haraway, D. (2004). «Otherworldly Conversations; Terrain Topics; Local Terms». στο D. Haraway (Επιμ.), *The Haraway Reader*. (pp. 125-151). New York and London: Routledge.

Haraway, D. (2018). «Capitalocene and Chthulucene». στο R. Braidotti & M. Hlavajova (Επιμ.), *Posthuman Glossary*. (pp. 79-83). Bloomsbury Publishing Plc.

Hayman, R. (1996). «Antonin Artaud». στο M. Rowell (Επιμ.), *Antonin Artaud: Works on Paper*. (pp. 17-25). New York: The Museum of Modern Art.

Koolhaas, R. (2013 [2002]). «Junkspace». στο R. Koolhaas & H. Foster (Επιμ.), *JUNKSPACE with RUNNING ROOM*. Devon: Notting Hill Editions.

Koolhaas, R. (2014 [2002]). «Junkspace». στο J. J. Gieseeking, W. Mangold, C. Katz, S. Low & Susan Saegert (Επιμ.), *The People, Place, and Space Reader*. Hoboken: Taylor and Francis.

Krauss, E. K. (1977). «The Double Negative: a new syntax for sculpture». στο R. Krauss (Επιμ.), *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press.

Kristeva, J. (1995). «Bataille, Experience and Practice». στο L.A. Boldt-Irons (Επιμ.), *On Bataille Critical Essays* (pp. 237-265). Albany: State University of New York Press.

Kristeva, J. (2004 [1972]). «The Subject in process». στο E. Scheer (Επιμ.), *Antonin artaud a critical reader*. (pp. 116-125). Hoboken: Routledge, Taylor and Francis.

Kruse, J. & Ellsworth, E. (2015). «Design Specs in the Anthropocene: Imagining the Force of 30,000 Years of Geologic Change». στο H. Davis & E. Turpin (Επιμ.), *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (pp. 155-167). London: Open Humanities Press.

Lajiji, N. & Friedman, D.S. (1997). «At the sink: Architecture in Abjection». στο Nadir Lajiji and D.S. Friedman (Επιμ.), *Plumbing* (pp. 35-62). New York: Princeton Architectural Press.

Lazzerini, L. (2012). «Anatomy and Blood Sacrifices in the Renaissance Period. The Frontpiece of *De Humani Corporis Fabrica* by Andreas Vesalius and the Sacrificial Scene». στο C. Santing & J. Touber (Επιμ.), *BLOOD – SYMBOL – LIQUID*. Leuven: Peeters.

Mathur, A. & Da Cunha D. (2014). «Waters Everywhere». στο A. Mathur & D. Da Cunha (Επιμ.), *Designing in the terrain of water*. San Francisco: AR+D Publications.

Mayne, T. (1999). «About the work». στο T. Mayne & A. Vidler (Επιμ.), *Morphosis, Vol. 3: Buildings and Projects, 1993-1997*. New York: Rizzoli International Publications.

Parikka, J. (2017). «Deep times and media mines: A descent into the ecological materiality of technology». στο E. Hörl & J. Burton (Επιμ.), *General Ecology: The New Ecological Paradigm*. (pp. 169-193). London: Bloomsbury.

Pisters, P. (2018). «Body Without Organs». στο R. Braidotti & M. Hlavajova (Επιμ.), *Posthuman Glossary*. (pp. 74-77). Bloomsbury Publishing Plc.

Rand, G. (1989). «Morphosis: “formation” “in formation” “information”». στο *Morphosis: Buildings and Projects*. New York: Rizzoli International Publications.

Rowell, M. (1996). «Images of Cruelty: The Drawings of Antonin Artaud». στο M. Rowell (Επιμ.), *Antonin Artaud: Works on Paper*. (pp. 11-17). New York: The Museum of Modern Art.

Safran, Y. (1999). «SEMPRE INIZIARE Σημειώσεις για την αρχιτεκτονική του Χρήστου Παπούλια». στο Χ. Παπούλιας (Επιμ.), *Υπέροπος*. (σσ. 33-42). Αθήνα: Futura.

Sagan, D. & Margulis, L. (1997). «Gaia and Philosophy». στο L. Margulis & D. Sagan (Επιμ.), *Slanted Truths*. (pp. 145-159). New York: Copernicus.

Scheer, E. (2004). «Introduction: on Antonin Artaud - a beginner's guide to cruelty». στο E. Scheer (Επιμ.), *Antonin artaud a critical reader*. (pp. 1-9). Hoboken: Routledge, Taylor and Francis.

Sheren, I. N. (2019). «Affective landscapes / empathic objects: digital documentary and non-human ecologies». στο C. Alonso (Επιμ.), *Mutating Ecologies in Contemporary Art*. (pp. 113-119). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Sloterdijk, P. (2015). «The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory?». στο H. Davis & E. Turpin (Επιμ.), *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (pp. 327-341). London: Open Humanities Press.

Sontag, S. (2004 [1980]). «Approaching Artaud». στο E. Scheer (Επιμ.), *Antonin artaud a critical reader*. (pp. 83-96). Hoboken: Routledge, Taylor and Francis.

Sprin, A. W. (2014). «Restoring Water». στο A. Mathur & D. Da Cunha (Επιμ.), *Designing in the terrain of water*. San Francisco: AR+D Publications.

Ursprung, P. (2014). «Παρουσία: Το Ανάλαφρο Άγγιγμα της Αρχιτεκτονικής». στο K. Goodwin, S. Lea, & P. Ursprung (Επιμ.), *Sensing spaces*. London: Royal academy of arts.

Vidler, A. (1999) «Neoformations: Metamorphoses of Modernism». στο T. Mayne & A. Vidler (Επιμ.), *Morphosis, Vol. 3: Buildings and Projects, 1993-1997*. New York: Rizzoli International Publications.

Williams, L. (2009). «Modernity and the Other Body: The Human Contract with Mute Animality. στο Z. D. Diamanti, K. Kitsi-Mitakou & E. Yiannopoulou (Επιμ.), *The Future of Flesh A Cultural Survey of the Body* (pp. 221-241). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Γιακουμακάτος, Α. (2001). «Η περιβαλλοντική αναστήλωση». στο Α. Γιακουμακάτος (Επιμ.), *Η αρχιτεκτονική και η κριτική*. Αθήνα: Νεφέλη.

Δημητριάδης, Δ. (2009). «Εισαγωγή». στο G. Bataille (Επιμ.), *Η Ιστορία του Ματιού* (σσ. 7-35). Αθήνα: Άγρα.

Μανωλίδης, Κ. (2006). «Η τομή, το ανατομικό βλέμμα και η ανάδυση του αρχιτεκτονικού αποσπάσματος». στο Κ. Μανωλίδης, Γ. Παπακωνσταντίνου & Β. Τροβά (Επιμ.), *Η Αναπαράσταση ως όχημα της Αρχιτεκτονικής Σκέψης* (σσ. 188-197). Αθήνα: Τμήμα Αρχιτεκτόνων/Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας – Futura.

Παπούλιας, Χ. (1999). «Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως». στο Χ. Παπούλιας (Επιμ.), *Υπέρτοπος*. (σσ. 61-66). Αθήνα: Futura.

Παπούλιας, Χ. (1999). «Σκιές». στο Χ. Παπούλιας (Επιμ.), *Υπέρτοπος*. (σσ. 21-26). Αθήνα: Futura.

Παπούλιας, Χ. (1999). «Υπέρτοπος». στο Χ. Παπούλιας (Επιμ.), *Υπέρτοπος*. (σσ. 81-102). Αθήνα: Futura.

## | άρθρα συνεδρίων

Douet, J. (2015). «Presentation». Στο J. Douet (Επιμ.), *European Quarry Landscapes. 30-31 Οκτωβρίου 2014* (pp. 4-7). Barcelona: Teruel.

Golanda, N. & Kouzoupi A. (2015). «In-situ research and landscape design in two greek quarry landscapes». Στο J. Douet (Επιμ.), *European Quarry Landscapes. 30-31 Οκτωβρίου 2014* (pp. 87-92). Barcelona: Teruel.

Χατζησάββα, Δ. (2009) «Διεκδικήσεις ερμηνειών για την έννοια του εδάφους στη σύγχρονη αρχιτεκτονική». Στο Κ. Μανωλίδης, Θ. Καναρέλης (επιμ.), *Η διεκδίκηση της υπαίθρου-νοηματοδότηση και κατοίκηση της φύσης στη σύγχρονη Ελλάδα. 28-29-30 Μαρτίου 2008* (σσ. 179-193). Αθήνα: Ίνδικτος.

## | άρθρα περιοδικών

Abblitt, S. (2019). «Composite Lives: Making-With Our Multispecies Kin (Imagine!)». *a/b: Auto/Biography Studies, Vol. 34*, pp.507-518.

Boulter, J. (2000). «Trauma and Its Cultural Aftereffects || The Negative Way of Trauma: Georges Bataille's "Story of the Eye"». *Cultural*

*Critique, iss. 46*, pp.153-178.

Clark, N. (2012). «Rock, Life, Fire: Speculative Geophysics and the Anthropocene». *Oxford Literary Review, Vol. 34* (No. 2), pp. 259-276.

Curtin, C. (2010). «Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud». *Contemporary Theatre Review, Vol.20* (No.1), pp. 56-67.

De Landa, M. (2000). «Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Forms». *Amerikastudien / American Studies, Vol. 45*(No.1). pp. 33-41.

DeLanda, M. (2005). «Extensive and Intensive». *DOMUS Magazine*, column #6.

Frichot, H. (2012). «The Forgetting of the Ethics of Immanence». *Architectural Theory Review, Vol. 17*(No.1). pp. 27-39.

Hamilton, J. (2008). «Making Art Matter: Alberto Burri's Sacchi». *October, Vol. 124*, pp. 31-52.

Hester, H. (2019). «SAPIENCE + CARE». *Angelaki, Vol. 24* (No.1), pp.67-80.

Johnson, F. (2019). «The Writing-Machine as Method: Affect, Acker, and the Traumatized Subject». *GeoHumanities, Vol. 5*(No.1). pp. 54-68.

Keskinbora, H. K. & Keskinbora, K. (2016). «A systematic review of Ibn Sina's (Avicenna) studies: Reflections on anatomy». *European Journal of anatomy, Vol 20* (No 1), pp. 99-105.

Koerner, N. (2019). «Il Grande Cretto and the shifting ground: Temporalities of the geological mode». *Emotion, Space And Society, Vol.33*. pp. 1-7.

Kokoula, X. (2017). «Opening up Bodyspace: Perspectives from Posthuman and Feminist Theory». *Footprint Magazine, Trans-bodies queering space, Vol. 11*(No. 2), pp. 11-24.

Larson, K. (2020). «Alberto Burri and the Image of the Body in

Post-Fascist Italy: Reconsidering the "Wound" Motif». *Art Journal, Vol. 79*(No.3), pp. 42-57.

Matts, T. & A. Tynan. (2012). «Geotrauma and the Eco-clinic: Nature, Violence, and Ideology». *symploke, Vol. 20*(No.1). pp.154-171.

Morton, T. (2011). «Zero Landscapes in the Time of Hyperobjects». *Graz Architectural Magazine, Vol. 7*. pp. 78-84.

Morton, T. (2012). «Ecology without the Present». *Oxford Literary Review, Vol. 34*(No. 2), pp. 229-238.

Pollak, L. (2002). «Sublime Matters: Fresh Kills». *Praxis: Journal of Writing + Building*. (No. 4). pp. 58-63.

Preston, J. (2015). «Reconciling Carboniferous Accretions: A Performative Script». *Architecture and Culture, Vol. 3* (No.3). pp. 281-296.

Standing, S. (2016). «A brief history of topographical anatomy». *Journal of Anatomy, Vol 221*(No 1), pp.32-62.

Szerszynski, B. (2012). «The End of the End of Nature: The Anthropocene and the Fate of the Human». *Oxford Literary Review, Vol. 34* (No. 2), pp. 165-184.

Voss, D. (2013). «The philosophical concepts of meat and flesh: Deleuze and Merleau-Ponty». *Parrhesia*, (No.18), pp. 113-124.

Williams, D. (2015).«Terremoto: Utopia, memory, and the unfinished in Sicily». *Performance Research, Vol. 20*(No.3), pp. 39-49.

Κομπρεσέρ. (2011) «Το καρναβάλι ως κατάσταση ανατρεπτική – Μια αναφορά στη θεωρία του Mikhail Bakhtin». Τεύχος 2, σσ. 06-12.

## | εγκυκλοπαίδεια

Liddell, H. G. & Scott, R. (2007). στο Α. Γιαννούλη, Β. Ζάππη, Κ. Ντάκου, Α. Παναγοπούλου, Μ. Παναγοπούλου, Ε. Φύκιρη & Π. Χριστοφιλίδης (Επιμ.), *Επιτομή του μεγάλου λεξικού της ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Πελεκάνος.

## | διδακτορικές διατριβές

Ιωάννου, Δ. (2016). *Εξάρχεια 1974-2004: Σχεδιάσματα μιας Ντελεζιανής γεωγραφίας*. Διδακτορική διατριβή. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο – Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.

Χατζησάββα, Δ. (2009). *Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής τον 20ο αιώνα*. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Πολυτεχνική Σχολή - Τμήμα Αρχιτεκτόνων.

## | προπτυχιακές – μεταπτυχιακές εργασίες

Kaario, M. (2012). *VIOLENT PEDAGOGY: THE DIALECTIC PRESENTATION OF VISUAL KNOWLEDGE IN THE DE HUMANI CORPORIS FABRICA*. Μεταπτυχιακή εργασία. Université du Québec à Montréal.

Αίρις-Ασημακοπούλου, Φ. (2017). *ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ αμοιβαίες μετα-γραφές*. Ερευνητική εργασία. Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.

Ακριβόπουλος, Η. (2008). Διαφορά και επιθυμία: *Η Κοινωνικοπολιτική Οντολογία των Gilles Deleuze & Felix Guattari*. Μεταπτυχιακή Εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής.

Βλαχάκη, Ι., Βοσδογάνη, Ν. & Καραβέλα, Η. (2016). *()Digginh the matter*. Διπλωματική Εργασία. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας – Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.

Γκουτζουρή, Α. & Κύρκου, Α. (2009). *Εδαφικά και νοητικά τοπία στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*. Ερευνητική Εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Πολυτεχνική Σχολή - Τμήμα Αρχιτεκτόνων.

Κυριακούλη, Μ. (2018). *Unmodulor: στρατηγικές αποδιάρθρωσης*. Διπλωματική Εργασία. Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.

Οικονόμου, Λ. (2009). *Έξοδος από το αυγό: Η διαχείριση των στερεοτύπων στην αρχιτεκτονική πρακτική*. Μεταπτυχιακή Εργασία. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Τμήμα Αρχιτεκτόνων.  
Ουζούνης, Γ. (2020). *ΧΩΡΟΣ & ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑ-ΟΥΜΑΝΙΣΤΙΚΟΥ ΦΥΛΟΥ*. Ερευνητική εργασία. Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.

Χονδρός, Χ. (2010). *Στρατηγικές Μορφοποίησης: Ανάδυση, Προγραμματισμός, Συλλογικότητα*. Διπλωματική Εργασία. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Τμήμα Αρχιτεκτόνων.

## | διαδικτυακές πηγές

De Landa, Manuel. (1995). *The Geology of Morals: A Neo-Materialist Interpretation*. Ανακτήθηκε 2 Ιουνίου 2021 από <http://www.t0.or.at/delanda/geology.htm>

Golanda, N. & Kouzouri, A. (2001). *The old quarries of Dionysos, Attica, Greece*. Ανακτήθηκε 4 Οκτωβρίου 2021 από [https://issuu.com/sculptedarchitecturallandscapes/docs/topos\\_9-01](https://issuu.com/sculptedarchitecturallandscapes/docs/topos_9-01)

Golanda, N. (2016). *Time Space Existence*. Ανακτήθηκε 4 Οκτωβρίου 2021 από [https://issuu.com/sculptedarchitecturallandscapes/docs/venice\\_biennale\\_2016\\_time\\_space\\_exi](https://issuu.com/sculptedarchitecturallandscapes/docs/venice_biennale_2016_time_space_exi)

Goodyear, D. (2016). *A Monument to Outlast Humanity*. Ανακτήθηκε 21 Ιουνίου 2021 από [https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city?kwp\\_0=221428&kwp\\_4=845555&kwp\\_1=416266](https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city?kwp_0=221428&kwp_4=845555&kwp_1=416266)

Hanson, N. (2009). *The Topology-approach to Culture and Manuel DeLanda*. Ανακτήθηκε 8 Ιουνίου 2021 από <https://machinicassemblages.wordpress.com/2009/08/31/the-topology-approach-to-culture-and-manuel-delanda/>

Hartnell, J. (2016). *The many lives of the medieval wound man*.

Ανακτήθηκε 8 Φεβρουαρίου 2021, από <https://publicdomainreview.org/essay/the-many-lives-of-the-medieval-wound-man>

Haraway, D., Mitman, G. & Tsing, A. (2019). *Reflections on the Plantationocene*. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από <https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/>

Lubker, H. (2012). *The Method of In-between in the Grotesque and the Works of Leif Lage*. Ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2021, από [https://www.academia.edu/23180391/L%C3%BCbker\\_Henrik\\_The\\_Method\\_of\\_In\\_between\\_in\\_the\\_Grotesque\\_and\\_the\\_Works\\_of\\_Leif\\_Lage\\_in\\_Continent\\_4\\_2012](https://www.academia.edu/23180391/L%C3%BCbker_Henrik_The_Method_of_In_between_in_the_Grotesque_and_the_Works_of_Leif_Lage_in_Continent_4_2012)

Mathur, A. & Da Cunha, D. (2010). *Preparing Ground*. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από <https://placesjournal.org/article/preparing-ground-interview/>

Mayne, T. (2002). Ανακτήθηκε 28 Απριλίου 2021, από <https://www.youtube.com/watch?v=yo4LPMIFWFw&t=5s>

Mayne, T. (2005). *How architecture can connect us*. Ανακτήθηκε 30 Απριλίου 2021, από [https://www.ted.com/talks/thom\\_mayne\\_how\\_architecture\\_can\\_connect\\_us/transcript](https://www.ted.com/talks/thom_mayne_how_architecture_can_connect_us/transcript)

National Center of Supercomputing Applications. (1995). Ανακτήθηκε 4 Οκτωβρίου 2021 από <https://web.archive.org/web/20090317230007/http://archive.ncsa.uiuc.edu/Cyberia/NumRel/BlackHoleAnat.html>

Negarestani, R. (2011). *On the Revolutionary Earth*. Ανακτήθηκε 4 Οκτωβρίου 2021 από [https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/77505/20457-on\\_the\\_revolutionary\\_earth.pdf](https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/77505/20457-on_the_revolutionary_earth.pdf)

Oosterling, H. (2021). *On the artificiality of life Francis Bacon seen through the eyes of Bataille and Deleuze*. Ανακτήθηκε 22 Φεβρουαρίου 2021, από [https://www.academia.edu/5862232/On\\_the\\_artificiality\\_of\\_life\\_Francis\\_Bacon\\_seen\\_through\\_the\\_eyes\\_of\\_Bataille\\_and\\_Deleuze](https://www.academia.edu/5862232/On_the_artificiality_of_life_Francis_Bacon_seen_through_the_eyes_of_Bataille_and_Deleuze)

Αρτινός, Α. (2008). *Η τοπολογία του τραύματος*. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από [https://leximata.blogspot.com/2008/01/blog-post\\_1102.html](https://leximata.blogspot.com/2008/01/blog-post_1102.html)

Γκόλαντα, Ν. (1982). *γλυπτική και αρχιτεκτονική*. Ανακτήθηκε 4 Οκτωβρίου 2021 από [https://issuu.com/sculptedarchitecturalandscapes/docs/olkos\\_1982?fbclid=IwAR2xToO9iEWJOow9Jkx-I5AKUeb34iznqsbjHavu8QyBfbGHWDUf3GmZo4V4](https://issuu.com/sculptedarchitecturalandscapes/docs/olkos_1982?fbclid=IwAR2xToO9iEWJOow9Jkx-I5AKUeb34iznqsbjHavu8QyBfbGHWDUf3GmZo4V4)

Φιλίας, Β. (1982). *Η κοινωνική διάσταση στο έργο της Ν. Γκόλαντα*. Ανακτήθηκε 4 Οκτωβρίου 2021 από [https://issuu.com/sculptedarchitecturalandscapes/docs/olkos\\_1982?fbclid=IwAR2xToO9iEWJOow9JkxI5AKUeb34iznqsbjHavu8QyBfbGHWDUf3GmZo4V4](https://issuu.com/sculptedarchitecturalandscapes/docs/olkos_1982?fbclid=IwAR2xToO9iEWJOow9JkxI5AKUeb34iznqsbjHavu8QyBfbGHWDUf3GmZo4V4)

## Πηγές εικόνων

Εξώφυλλο/Οπισθόφυλλο  
Φωτογραφία. Μίζα Αρετή.

σελ.11

James Corner. *Taking Measures Across the American Landscape*. 1996.  
<https://socks-studio.com/2012/10/29/taking-measures-across-the-american-landscape-by-james-corner-and-alex-mclean/>

σελ.12

Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. 1543.  
[https://www.researchgate.net/publication/38069638\\_Chapter\\_19\\_Visual\\_images\\_and\\_neurological\\_illustration/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/38069638_Chapter_19_Visual_images_and_neurological_illustration/figures?lo=1)

σελ.13

Ανατομικό θέατρο στο Leiden. 1610.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anatomical\\_theatre\\_Leiden.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anatomical_theatre_Leiden.jpg)

σελ.15

Giovanni Battista Piranesi. Ναός της *Minerva Medica*. 1778  
<https://www.google.com/search?q=giovanni%20battista%20piranesi%20so%20called%20temple%20of%20minerva%20medica&tbm=isch&tbs=isz:l&client=firefox-b-d&hl=el&sa=X&ved=0CAIQpwVqFwoTCKiw7szluPMCFQAAAAAdAAAAABAC&biw=2543&bih=927#imgc=kjpnqrwqy6KBuM>

σελ.16

Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. 1543.  
στο Saunders J.B. & Malley C.D. (1973). *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*. Dover Publications.

σελ.17

Giovanni Battista Piranesi. *Ναός του Βεσπασιανού στη Ρώμη*. 1756

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364373>

σελ.19

Εξώφυλλο από το έργο του Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. 1543.  
<https://cdn.britannica.com/67/177067-050-E4487A8B/Andreas-Vesalius-Woodcut-Renaissance-title-page-anatomy.jpg>

σελ.20-21

Απεικόνιση από το έργο του Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. 1543.  
στο Saunders J.B. & Malley C.D. (1973). *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*. Dover Publications.

σελ.23

αριστερά  
Fortunius Licetus. *De monstrorum caussis*. 1963  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Licetus,\\_De\\_monstrorum\\_caussis,...1634\\_Wellcome\\_L0007742.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Licetus,_De_monstrorum_caussis,...1634_Wellcome_L0007742.jpg)

δεξιά

γκραβούρα του Gustave Dore. *Gargantua*. (1832-1883).  
<https://www.agefotostock.com/age/en/details-photo/gargantua-engraving-by-gustave-dore-1832-1883-for-gargantua-and-pantagruel-by-francois-rabelais-1483-1494-1553-paris/DAE-10371594>

σελ.25

[https://www.academia.edu/19567377/%CE%93%CE%B9%CE%B1\\_%CF%84%CE%B7%CE%BD\\_%CE%B1%CF%80%CE%B5%CE%B-%BCE%B5%CF%85%CE%B8%CE%AD%CF%81%CF%89%CF%83%CE%B7\\_%CF%84%CE%BF%CF%85\\_%CF%83%CF%8E%CE%B-C%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82\\_%CE%9C%CE%B9%CE%BA%CF%81%CE%AE\\_%CE%91%CE%BD%CE%B1%CF%86%CE%B-F%CF%81%CE%AC\\_%CF%83%CF%84%CE%B1\\_%CE%9C%CE%B5%CF%83%CE%B1%CE%B9%CF%89%CE%BD%CE%](https://www.academia.edu/19567377/%CE%93%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%B1%CF%80%CE%B5%CE%B-%BCE%B5%CF%85%CE%B8%CE%AD%CF%81%CF%89%CF%83%CE%B7_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CF%83%CF%8E%CE%B-C%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82_%CE%9C%CE%B9%CE%BA%CF%81%CE%AE_%CE%91%CE%BD%CE%B1%CF%86%CE%B-F%CF%81%CE%AC_%CF%83%CF%84%CE%B1_%CE%9C%CE%B5%CF%83%CE%B1%CE%B9%CF%89%CE%BD%CE%)

B9%CE%BA%CE%AC\_%CE%9A%CE%B1%CF%81%CE%B-D%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%BB%CE%B9%CE%B1

σελ.30

Απεικόνιση του Ambroise Paré, ενώ χρησιμοποιεί περίδεση, κατά την διάρκεια ενός ακρωτηριασμού.

[https://www.jvascsurg.org/article/S0741-5214\(18\)31061-9/references#relatedArticles](https://www.jvascsurg.org/article/S0741-5214(18)31061-9/references#relatedArticles)

σελ.31

Wound Man.

<https://mcdreamie.medium.com/history-of-medicine-the-story-of-wound-man-from-textbook-to-emblem-and-hollywood-44ae52335f83>

σελ.34-35

Horst P. Horst. *Nails in Technicolor*. 1906-1999

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/classic-photo-graphs/horst-p-horst-nails-in-technicolor>

σελ.36

Georges Bataille. 1940.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges\\_Bataille\\_1940.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Bataille_1940.jpg)

σελ.38-39

Gian Lorenzo Bernini. *Η Έκσταση της Αγίας Μαρίας της Νίκης*.

<https://www.magnoliabox.com/products/detail-of-ecstasy-of-saint-teresa-be048647>

σελ.40

Rebecca Horn. *Overflowing Blood Machine*. 1970.

<http://www.dreamideamachine.com/en/?p=48068>

σελ.41

Rebecca Horn. *Curnocopia*. 1970.

<https://gr.pinterest.com/pin/316870523762622466/>

σελ.43

Pierre Verger. φωτογραφία.

στο Bataille, G. (1989) *The tears of Eros*. μτφρ, P. Connor. City Lights Books.

σελ.45

<https://8sided.blog/the-politics-of-nostalgia/>

σελ.48

Jacques-André Boiffard. *Fly Paper and Flies*. 1930

<https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/spiteri.pdf>

σελ.49

Alberto Giacometti. *Boule suspendue*. 1930-1931.

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/suspended-ball-boule-suspendue-1930-1931>

σελ. 51-53

Janine Antoni. *Mortar and Pestle*. 1999

<http://www.janineantoni.net/mortar-and-pestle>

σελ.54

Jacques-André Boiffard, *Gros orteil*, 1929

<https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/spiteri.pdf>

σελ.55

Απεικονίσεις από το περιοδικό *Documents* (no.1). 1930.

<https://gagosian.com/quarterly/2019/07/03/essay-batailles-first-glance/>

σελ.57

Le Corbusier. *Modulor*. 1946.

<https://www.idesign.wiki/the-modulor-1946/>

σελ.59

Eli Lotar. *Aux abattoirs de La Villette*. 1929

<https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/spiteri.pdf>

σελ.60

Pierre Verger. φωτογραφία.

στο Bataille, G. (2019 [1957]). *Ο Ερωτισμός*, μτφρ. Μ. Χουλιαρά. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

σελ.61

Andre Masson. *Acephale*. 1936

<https://psychickoperation.wordpress.com/tag/georges-bataille/>

σελ.62

Ο Antonin Artaud στην κλινική Ivry. 1947.  
στο Shafer, D. A. (2016). Antonin Artaud. Reaktion Books.

σελ.67

Lucas van Leyden. *Lot and his Daughters*. 1520.  
[https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Lucas\\_van\\_Leyden\\_-\\_Lot\\_and\\_his\\_Daughters\\_-\\_WGA12932.jpg](https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Lucas_van_Leyden_-_Lot_and_his_Daughters_-_WGA12932.jpg)

σελ.68-69

Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

σελ.70-71

πάνω  
Kazuo Ohno  
<https://sites.google.com/site/zhangzuocho12/influence/event-reviews/butoh>

κάτω

Tatsumi Hijikata. *Revolt of the Flesh*. Φωτογραφία του Ryozen Torii. 1968.  
<https://artviewer.org/tatsumi-hijikata-and-eikoh-hosoe-at-non-aka-hill/>

σελ.73

αριστερά  
δείγμα γράμματος του Antonin Artaud.  
στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

κέντρο

ξόρκι για τον Roger Blin. 1939.  
στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

δεξιά

Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Artaud et les Tarahumaras*. 1996  
[https://www.imdb.com/title/tt6503456/?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt6503456/?ref_=tt_mv_close)

σελ.74

Antonin Artaud. *Never Real And Always True*. 1945.

στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

σελ.75

αριστερά

Antonin Artaud. *Being and its Foetuses*. 1945.  
στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

δεξιά

Antonin Artaud. *The Projection of the True Body*. 1947.  
στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

Σελ.77

πάνω αριστερά

Antonin Artaud. Πορτραίτο της Paule Th evenin. 1947.  
στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

πάνω δεξιά

Antonin Artaud. *Blue Head*. 1946.  
στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

κέντρο αριστερά

Antonin Artaud. Πορτραίτο της Mania Oifer. 1947.  
στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

κέντρο δεξιά

Antonin Artaud. Πορτραίτο του Jacques Prevel. 1946.  
στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

κάτω αριστερά

Antonin Artaud. Πορτραίτο της Colette Allendy. 1947.  
στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

κάτω δεξιά

Antonin Artaud. Πορτραίτο του Henri Pichette, 1947.

στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

σελ.80-81

Antonin Artaud. *Self Portrait*. 1947.

στο Rowell, M. *Antonin Artaud: works on paper*. 1996. The Museum of Modern Art.

σελ.83

Διάγραμμα του σώματος χωρίς όργανα.

<https://kennethnovis.wordpress.com/2020/01/31/kir-bys-body-without-organs/>

σελ.84

Mhairi Vari, *aftermath*. 2016.

στο de Assis, P. & Giudici, P. 2017. *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*. Leuven University Press.

σελ.85

Το αυγό, σύμβολο της φυλής Dogon.

<https://onscenes.weebly.com/philosophy/how-do-you-make-yourself-a-body-without-organs-gilles-deleuze-and-felix-guattari>

σελ.87

de Assis, P. & Giudici, P. 2017. *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*. Leuven University Press.

σελ. 88-89

Morphois.

στο Weinstein, R., & Cook, P. (1994). στο *Morphosis Buildings and Projects 1989 – 1992*. New York: Rizzoli.

σελ. 91-92

Morphosis. Chiba Golf Club. 1987-1990.

στο *Morphosis Buildings and Projects 1989 – 1992*. New York: Rizzoli.

σελ. 94-101

Morphosis. *Spreebogen International Competition*. 1993.

στο T. Mayne & A. Vidler (Επιμ.), *Morphosis, Vol. 3: Buildings and Projects, 1993-1997*. New York: Rizzoli International Publications.

σελ103-111

Morphosis. *Artspark Performing Arts Pavilion*. 1989.

<https://www.morphosis.com/architecture/32/>

σελ.112

δεξιά

Shomei Tomatsu

[http://sarasfavoritebwphotographs.blogspot.com/2010/12/shomei-tomatsu\\_12.html](http://sarasfavoritebwphotographs.blogspot.com/2010/12/shomei-tomatsu_12.html)

αριστερά

Nobuyoshi Araki. *Hair on body (from Erotos)*. 1997.

<http://www.artnet.com/artists/nobuyoshi-araki/hair-on-body-from-erotus-DwKGGMo085JHrEc0cFBjUQ2>

σελ.119

<https://www.freeimages.com/photo/blue-plastic-1255209>

σελ.121

Julieanna Preston. *Reconciling Carboniferous Accretions*. 2014

<http://www.julieannapreston.space/carboniferous-accretions-performative-script>

σελ.123

Athanasius Kircher.

<https://www.atlasobscura.com/articles/athanasius-kircher-volcano-map>

σελ.125

Fosco Lucarelli. *Geographical Strips*. 2012.

<https://socks-studio.com/2012/01/05/geographical-strips-cylindrical-projections-centerfolds/>

σελ.127-128

στο Bois, Y.A. & Krauss, R. (1997), *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books.

σελ.129

<https://1freewallpapers.com/lava-texture-volcanic-fiery>

σελ.130

Peter Eisenman. *Virtual House*. 1997

<https://eisenmanarchitects.com/Virtual-House-1997>

σελ.132  
στο Flora Yin-Wong. *Lyturgy*. 2011.

σελ.134  
Nabuyoshi Araki.  
<https://i.pinimg.com/originals/05/6a/53/056a536e89a9f2c42b-c79bee3563a7cd.png>

σελ.137  
Διαρροή ύλης του γιγάντιου άστρου ΗΔ – 226868 προς τη μαύρη τρύπα κύκνος Χ-1, όπως το φαντάζονται οι αστρονόμοι. στο Ασίμωφ Ι. (1977). *Μαύρες τρύπες στο διάστημα*. μτφρ Γ. Μπαλάνος. Αθήνα: Γλάρος.

σελ.138-139  
[https://skemman.is/bitstream/1946/36405/1/Design%20Analysis\\_Argitxu%20Etchebarne.pdf](https://skemman.is/bitstream/1946/36405/1/Design%20Analysis_Argitxu%20Etchebarne.pdf)

σελ.140-141  
Hiroshi Teshigahara. *Suno no onna*. 1964  
[https://www.imdb.com/title/tt0058625/?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0058625/?ref_=tt_mv_close)

σελ.143  
Hiroshi Teshigahara. *Tanin no kao*. 1966  
[https://www.imdb.com/title/tt0061065/?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0061065/?ref_=tt_mv_close)

σελ.144  
Hiroshi Teshigahara. *Suno no onna*. 1964  
<https://www.popoptiq.com/hiroshi-teshigahara-japanese-new-wave/>

σελ.145  
αριστερά  
Μάσκα της φυλής Dogon.  
<https://pbase.com/bmcmorrow/image/77873283>

δεξιά  
Hiroshi Teshigahara. *Tanin no kao*. 1966  
<http://shangols.canalblog.com/archives/2006/10/01/2802224.html>

σελ.146

Adolf Wölfli. 1930.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolf\\_W%C3%B6fli\\_005.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolf_W%C3%B6fli_005.jpg)

σελ.147  
Deleuze & Guattari. Πλήθυση των ματιών με πολλαπλασιασμό περιγράμματος.  
<https://www.arasite.org/deltrans12facty.html>

σελ.148  
Michael Heizer. *Double Negative*. 1969  
<http://www.rudedo.be/amarant08/land-art/michael-heizer-1944/michael-heizer-double-negative-1969/heizer14/>

σελ.149  
Michael Heizer. *Double Negative*. 1969  
<https://www.google.com/maps/place/Mormon+Mesa/@36.6156217,-114.3443612,1160m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x80c96f-1caa66a731:0x9ef3b9407b4c6640!8m2!3d36.5121982!4d-114.3758099!5m1!1e4>

σελ.151  
πάνω  
Michael Heizer. *Double Negative*. 1969  
<http://after8books.com/sculpture-in-reverse.html>

κάτω  
Michael Heizer. *Double Negative*. 1969  
<https://tclf.org/landscapes/double-negative>

σελ.153  
αριστερά  
στο Léopold Lambert (2013). *The Funambulist Pamphlets (Vol.3)*. Brooklyn: Punctumbooks.

δεξιά  
Dallas (I-14) – Ft. Worth. 25 Jul 1972  
<https://socks-studio.com/2013/07/22/when-the-earth-began-looking-at-itself-the-landsat-program/>

σελ.154  
Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Intro-*

*duction to Non-Pedigreed Architecture*. The Museum Modern of Art, New York. 1964.

<https://socks-studio.com/2021/06/21/living-inside-the-earth-the-yaodong-cave-buildings-in-china/>

σελ.156-157

Keith Arnatt. *Self-Burial*. 1969.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t0174>

σελ.158

απόσπασμα από το

Negarestani, R. (2008). *Cyclonopedia: complicity with anonymous materials*. Seddon: Re.press.

σελ.160

στο Negarestani, R. (2008). *Cyclonopedia: complicity with anonymous materials*. Seddon: Re.press.

σελ.162

Καππαδοκία.

<https://www.escape.com.au/destinations/europe/the-fairy-chimneys-and-underground-cities-of-cappadocia-turkey-fascinate-archaeologists-geologists-historians-and-travelers/news-story/9c47ce34e33668a79639afbb0d7b64ea>

σελ.163

στο Negarestani, R. (2008). *Cyclonopedia: complicity with anonymous materials*. Seddon: Re.press.

σελ.164

Design Earth. *Kuwait Pavilion at the Venice Biennale, Between East and West: a Gulf*. 2016

<https://design-earth.org/projects/after-oil/>

σελ.166-167

πάνω

Yucca Mountain.

<https://www.reviewjournal.com/news/politics-and-government/energy-department-nominee-shifts-on-yucca-mountain-question-2032528/>

κάτω

Yucca Mountain.

<https://www.reviewjournal.com/news/politics-and-government/nevada/nevada-adds-more-money-to-fight-yucca-mountain-project/>

σελ.168-169

Edmund Elias Merhige. *Begotten*. 1989.

<https://www.youtube.com/watch?v=YGeyM38DZ50>

σελ.171

Serena Elston.

<https://serenajve.com/horn-of-plenty/aq35nql4c0a9tuhdnho-sy93yjdjuoj-j5bhn>

σελ.172-185

στο Χ. Παπούλιας, *Υπέρτοπος*. (σσ. 33-42). Αθήνα: Futura.

σελ.186-187

Νέλλα Γκόλανντα και Ασπασία Κουζούπη. Λατομείο μαρμάρου Διονύσου.

<http://www.sculpted-architectural-landscapes.gr/projectScroll.php?id=dionysos/kalapodas.png>

σελ.188-189

πάνω

Νέλλα Γκόλανντα και Ασπασία Κουζούπη. Λατομείο μαρμάρου Διονύσου.

<https://www.zougla.gr/xsports/article/red-bull-x-fighters-a8ina-2015-i-istoria-grafete-sta-marmara>

κάτω

Νέλλα Γκόλανντα και Ασπασία Κουζούπη. Λατομείο μαρμάρου Διονύσου.

<http://www.sculpted-architectural-landscapes.gr/projectScroll.php?id=dionysos/kalapodas.png>

σελ.190-191

Νέλλα Γκόλανντα και Ασπασία Κουζούπη. Λατομείο μαρμάρου Διονύσου.

<http://www.sculpted-architectural-landscapes.gr/projectScroll.php?id=dionysos/kalapodas.png>

σελ.192

Νέλλα Γκόλαντα και Ασπασία Κουζούπη. Λατομείο μαρμάρου Διονύσου.

[https://www.ekirikas.com/kouzina\\_taksidi\\_taksidi/arthro/aloyla-dionysou\\_mia\\_panemorfi\\_pezoporiki\\_diadromi\\_stin\\_penteli\\_fotografies-1413853/](https://www.ekirikas.com/kouzina_taksidi_taksidi/arthro/aloyla-dionysou_mia_panemorfi_pezoporiki_diadromi_stin_penteli_fotografies-1413853/)

σελ.194

Charles Simonds. *Birth*. 1971

<https://www.moma.org/collection/works/56186>

σελ.203

Strip Mining.

<https://whhistoryonview.org/image/004364.jpg>

σελ.205

Sachs A. Lowenheimb, *Oceanus macro microcosm*. 1964.

Σε αυτή την εικόνα, διαφαίνονται οι αναλογίες ανάμεσα στην κυκλοφορία του αίματος και στην κυκλοφορία του νερού.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Sachs\\_A.\\_Lowenheimb%2C\\_Oceanus\\_macro\\_microcosm\\_Wellcome\\_L0029584.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Sachs_A._Lowenheimb%2C_Oceanus_macro_microcosm_Wellcome_L0029584.jpg)

σελ.206-207

στο Howe, C. & Pandian, A. (2020). *Anthropocene unseen: a lexicon*. Punctum books.

σελ.211

*Il Capo (The Chief): a striking look at marble quarrying in the Italian Alps*

[https://www.youtube.com/watch?v=du9\\_Kn2y2VA](https://www.youtube.com/watch?v=du9_Kn2y2VA)

σελ.212

<https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2017/11/19/564866281/photos-peep-at-the-toilets-of-7-families-around-the-world?t=1634570655934>

σελ.213

στο Howe, C. & Pandian, A. (2020). *Anthropocene unseen: a lexicon*. Punctum books.

σελ.215

Luzinterruptus. *Radioactive Control*.

<https://www.dezeen.com/2011/08/30/radioactive-control-by-luz-interruptus/>

σελ.216

πάνω αριστερά

Christian Kerez. *Incidental Space*. 2016

<https://www.archdaily.com/790410/incidental-space-inside-the-swiss-pavilion-at-the-2016-venice-biennale>

κάτω αριστερά και κέντρο

Christian Kerez. *Incidental Space*. 2016

<https://biennials.ch/home/ProjectDetail.aspx?ProjectId=23>

σελ.217

ARCH+ Journal for Architecture and Urbanism: Release Architecture, May 2016.

<https://archplus.net/en/archiv/english-publication/Incidental-Space-Christian-Kerez/>

σελ.219, 221

<https://www.cgccircuit.com/course/stylized-skin-growth-in-houdini>

σελ.225

πάνω δεξιά

New Territories

<https://archinect.com/news/article/139338717/cutting-across-the-chicago-architecture-biennial-the-myth-making-of-new-territories-m4>

κάτω αριστερά

στο Howe, C. & Pandian, A. (2020). *Anthropocene unseen: a lexicon*. Punctum books.

Σελ.226

πάνω

String figures.

Στο Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.

κάτω

εξώφυλλο στο Tsing, A., Swanson, H., Gan, E., & Bubandt, N. (2017). *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

σελ.227

Jellyfish

στο Tsing, A., Swanson, H., Gan, E., & Bubandt, N. (2017). *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

σελ.228

Ορυχείο Άνθρακα στην περιοχή Kayenta

<https://ejatlas.org/conflict/peabody-western-coal-company-black-mesa-mine-complex-closure-leads-to-an-unjust-transition-for-residents-in-navajo-county-arizona>

σελ.230

πάνω

Cameron Standberg. Εικόνα για το Ανθρωπόκενο. 2009.  
στο Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.

κέντρο

Jesse Allen. Εικόνα για το Καπιταλόκαινο. 2015  
στο Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.

κάτω

*Pimosa cthulhu*. Gustavo Hormiga.  
στο Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.

σελ.231

Andrew Mathews. 2014.  
στο Tsing, A., Swanson, H., Gan, E., & Bubandt, N. (2017). *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

σελ.235, 237

<https://ecomingafoundation.wordpress.com/2017/01/30/a-coral-reef-of-lichens-bryophytes-and-algae-from-cloud-forest-twigs/>

σελ.238

Εκφόρτωση φορτηγίδας με το χέρι στα ανοικτά του Sandy Hook (1898).

στο Melosi, M. (2020). *Fresh Kills a History of Consuming and Discarding in New York City*. New York: Columbia University Press.

σελ.240-241

Mathur / Da Cunha. *Fresh Kills*  
<https://www.mathurdacunha.com/dynamic-coalition>

σελ.242-243

κέντρο

1950

<https://www.silive.com/news/2021/03/20-years-later-from-odor-filled-dump-to-lush-park-fresh-kills-in-photos.html>

δεξιά

Ένας επισκέπτης εξετάζει το τελευταίο απομεινάρι ανοιχτού νερού σε αυτό που κάποτε ήταν η Long Pond, με τα σκουπίδια που πετάχτηκαν από το Τμήμα Καθαριότητας της Νέας Υόρκης στο βάθος, γύρω στο 1950.

<https://www.silive.com/news/2021/03/what-would-staten-island-be-like-today-if-the-fresh-kills-landfill-never-closed.html>

σελ.244

Rob Sollett. Εκφόρτωση σκουπιδιών στο Fresh Kills. 1996.  
<https://www.silive.com/news/2021/03/what-would-staten-island-be-like-today-if-the-fresh-kills-landfill-never-closed.html>

σελ.245

αριστερά

Παγκόσμιο Κέντρο Εμπορίου  
<https://theconversation.com/world-politics-explain-er-the-twin-tower-bombings-9-11-101443>

δεξιά

John Padula. *Staten Island Advance*  
<https://www.silive.com/news/2021/03/20-years-later-from-odor-filled-dump-to-lush-park-fresh-kills-in-photos.html>

σελ.248-249

Mathur / Da Cunha. *Fresh Kills*  
<https://www.mathurdacunha.com/dynamic-coalition>

σελ.263

Alberto Burri. *Cretti*

<https://www.levygorvy.com/happenings/alberto-burri-cretto-bianco/>

σελ.265

αριστερά

Alberto Burri. *Sacchi*

<https://www.artesvelata.it/wp-content/uploads/2020/06/Alberto-Burri-Sacco-e-verde-1956-Arte-Svelata.jpg>

δεξιά

Alberto Burri. *Sacchi*

<https://www.artrabbit.com/events/alberto-burri-the-trauma-of-painting>

σελ.266

Η Gibellina μετά το σεισμό στη Σικελία τον Ιανουάριο του 1968.

<https://www.artesvelata.it/alberto-burri/>

σελ.268

Alberto Burri. *Grande Cretto*.

<https://icancauseaconstellation.tumblr.com/post/73811571273/onsomething-alberto-burri-grande-cretto>

σελ.269-271

Alberto Burri. *Grande Cretto*.

<http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2018/10/18-1.jpg>

σελ.272

πάνω

Alberto Burri. *Grande Cretto*.

<http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2018/10/18-1.jpg>

κάτω

Peter Eisenman. *Holocaust Memorial*.

<https://www.tripsavvy.com/holocaust-memorial-in-berlin-1520198>

σελ.275

Alberto Burri. *Grande Cretto*.

<https://www.number32.de/en/worldwide/worldwide-il-grande-cretto-auf-den-spuren-von-alberto-burri-auf-sizilien.html>



