

ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ αμοιβαίες μετα-γραφές

Φοίβη Αίρις-Ασημακοπούλου

Επιβλέπουσα διδάσκουσα: Δήμητρα Χατζησάββα

0 ΕΙΣΑΓΩΓΗ / INTRODUCTION.....4

1 ΣΥΣΧΕΤΙΣΕΙΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
A. ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΑΝΑΛΟΓΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.....	7
A1. ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΙΔΕΑΤΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΑΝΑΛΟΓΙΩΝ.....	7
A2. ΤΟ ΣΩΜΑ ΕΝΤΟΣ ΑΛΛΑ ΝΕΚΡΟ - Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΜΙΑΣ.....	8
A3. ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΟΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ ΤΟΥ - ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΠΝΟΗ.....	11
B. ΤΟ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟ - ΥΓΙΕΣ ΣΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ.....	14
B1. ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΣΥΝΑΙΣΘΗΣΗ ΣΤΗΝ GESTALT.....	14
B2. ΤΟ ΕΡΓΟΝΟΜΙΚΟ ΣΩΜΑ - Η ΚΟΥΖΙΝΑ ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ.....	14
B3. ΤΟ MODULOR ΤΟΥ LE CORBUSIER.....	17
B4. MARCEL DUCHAMP - ΓΥΜΝΟ ΠΟΥ ΚΑΤΕΒΑΙΝΕΙ ΤΗ ΣΚΑΛΑ.....	18
B5. OSKAR SCHLEMMER - ΤΡΙΑΔΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ.....	21
Γ. ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΟΧΗΜΑ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΚΑΙ ΒΙΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ.....	24
Γ1. ΑΠΟ ΤΗ GESTALT ΣΤΗΝ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ.....	24
Γ2. JUHANI PALLASMAA - THE EYES OF THE SKIN.....	24
Γ3. CHRISTIAN N.SCHULZ - ΥΠΑΡΞΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ.....	28
Γ4. PETER ZUMTHOR - ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ.....	29
Γ5. TADAO ANDO - SHINTAI.....	29
Δ. ΤΟ ΑΤΕΛΕΣ ΔΙΑΜΕΛΙΣΜΕΝΟ ΣΩΜΑ - ΜΕΤΑΔΟΜΙΣΜΟΣ.....	31
Δ1. ΣΩΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΚΕΡΜΑΤΙΣΜΟΣ - ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ.....	31
Δ2. ΣΩΜΑ-ΕΠΙΔΕΡΜΙΔΑ - J. HERZOG & P. DE MEURON.....	32
Δ3. ΣΩΜΑ - ΕΠΙΘΥΜΙΑ - DILLER & SCOFIDIO.....	34
Δ4. ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΕΝΟ ΣΩΜΑ - REM KOOLHAAS.....	38
Δ5. ΤΟ ΠΤΥΧΩΜΕΝΟ ΣΩΜΑ - NOX - LARS SPUYBROEK.....	40
Δ6. ΠΟΛΗ – ΣΩΜΑ, ΒΛΕΜΜΑ, ΦΩΝΗ.....	42
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	45

2 ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	46
A. ΔΥΙΣΜΟΣ: ΣΩΜΑ - ΠΝΕΥΜΑ	47
B. ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΩΡΙΑ.....	48
B1 MERLEAU-PONTY - ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΣΑΡΚΑ.....	48
B2 MICHEL FOUCAULT - ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ..	50
B3 GILLES DELEUZE - ΣΩΜΑ ΧΩΡΙΣ ΟΡΓΑΝΑ.....	52
B4. JACQUES LACAN- ΣΩΜΑΤΙΚΟ ΣΥΜΠΤΩΜΑ ΚΑΙ ΕΠΙΘΥΜΙΑ.....	54
B5 JUDITH BUTLER - ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΣΩΜΑ.....	55
B6 DONNA HARAWAY - CYBORG	57
B7 ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ.....	58
B8 ΤΟ ΣΩΜΑ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ.....	60
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	63

3 ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΣΩΜΑ ΤΕΧΝΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ Francesca Woodman και Gordon Matta-Clark

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	64
A ΚΟΙΝΗ ΠΟΡΕΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ.....	65
B FRANCESCA WOODMAN (1958-1981).....	66
B1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.....	66
B2 ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ.....	67
ΣΩΜΑ.....	68
ΧΩΡΟΣ.....	71
ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ.....	73
Γ GORDON MATTA-CLARK (1943-1978).....	83
Γ1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.....	83
Γ2 ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ	84
ΣΩΜΑ.....	84
ΧΩΡΟΣ.....	85
ΤΕΧΝΙΚΗ.....	91
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ.....	93
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	94

Η ερευνητική εργασία εξετάζει τις συνδέσεις ανάμεσα στην αρχιτεκτονική, την τέχνη και τη θεωρητική σκέψη γύρω από την έννοια του σώματος στη σύγχρονη εποχή.

Σύμφωνα με την υπόθεση εργασίας της ερευνητικής, ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζεται ή χρησιμοποιείται το σώμα στην αρχιτεκτονική και την τέχνη είναι άμεσα συνυφασμένος με αυτό που επιλέγει κάθε εποχή ως πρότυπο αισθητικό, επιστημονικό, ιδεολογικό. Το σώμα καταγράφει και αναπαριστά αυτόν τον περίγυρο από ιδέες και αισθητικές μεταφορές που εναλλάσσονται, ανακατασκευάζοντας την εικόνα και τη δομή τόσο της σωματικότητας, όσο και του χώρου. Το σώμα εξετάζεται σε αυτή την οπτική, ως τόπος συνάντησης των διαδοχικών ερμηνειών για την αρχιτεκτονική και τη θεωρητική σκέψη, προκειμένου να τροφοδοτήσει την αρχιτεκτονική έρευνα με νέους τρόπους κατανόησης, αίσθησης και δημιουργίας του χώρου. Συγκεκριμένα, η ερευνητική κινείται σε τρεις διακριτές ενότητες:

- Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται ο ρόλος του σώματος για τη θεώρηση του χώρου και της αρχιτεκτονικής με έμφαση στον 20ο αιώνα.

Παρουσιάζονται οι τρόποι με τους οποίους το παράδειγμα του σώματος λειτουργεί ως πρότυπη αναλογία ή μεταφορά για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική αναπαράσταση. Ακόμη, διερευνώνται διαφορετικές όψεις και εκδοχές της σωματικότητας στην αρχιτεκτονική, τη σύγχρονη πόλη και την κουλτούρα της αστικής ζωής. Μεταξύ άλλων, εξετάζονται οι ιδιαιτερότητες των σωματικών πρακτικών στον χώρο, το δέρμα ως πολιτικά διαπραγματεύσιμη επιφάνεια και ως τόπος “εγχάραξης” της πολιτισμικής ταυτότητας, το έμβιο σώμα και η χωρική εμπειρία και ευρύτερα ο τρόπος με τον οποίο η σωματική μεταφορά εγγράφεται στον αρχιτεκτονικό λόγο και πρακτική.

- Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στις βασικές θεωρήσεις για τη σωματικότητα από την πλευρά της σύγχρονης θεωρητικής σκέψης.

Επιχειρείται μια επιλεκτική διαδρομή σε σημαντικές θεωρητικές αναφορές και προσεγγίσεις για το σώμα, όπως αυτές έχουν συγκροτηθεί στον 20ο αιώνα και κυρίως μετά τη δεκαετία του '60. Πιο αναλυτικά, εξετάζεται η κεντρικότητα της σωματικότητας στις σύγχρονες θεωρίες, όπως η φαινομενολογική προσέγγιση και η έμφαση που αποδίδει στη βιωμένη σωματική και χωρική εμπειρία, η σύλληψη του σώματος ως τόπου κοινωνικο-πολιτισμικών “εγγραφών” και ως προϊόντος συστημάτων λόγου και σχέσεων εξουσίας, καθώς επίσης και η θέση του σώματος στην πρόσφατη ψυχαναλυτική και φεμινιστική θεωρία.

- Τέλος το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει σε παραδείγματα από την τέχνη και την αρχιτεκτονική συσχετισμένα με το σώμα και τον χώρο και ειδικότερα στο έργο της φωτογράφου Francesca Woodman και του αρχιτέκτονα-εικαστικού Gordon Matta-Clark.

Συγκεκριμένα, η εργασία θα εστιάσει στο έργο των δύο καλλιτεχνών καθώς η δουλειά τους αναφέρεται στις σχέσεις σώματος και χώρου με έναν τρόπο που σχετίζεται υπαινικτικά με την αρχιτεκτονική, χωρίς δηλαδή να ανήκουν στους δημιουργούς που την παράγουν, αλλά σε αυτούς που θεωρούν τον χώρο δομική παράμετρο για τη δουλειά τους. Η εργασία επιλέγει να παρουσιάσει αυτή την ιδιόμορφη σχέση με το χώρο και τη σωματικότητα προκειμένου να δημιουργήσει μια νέα συνάντηση και ανταλλαγή σχέσεων ανάμεσά τους.

Συνεπώς στόχος της έρευνας είναι η κατανόηση των διαφορετικών αλλά συσχετισμένων προσεγγίσεων γύρω από την έννοια του σώματος στα πεδία της σύγχρονης σκέψης, τέχνης και αρχιτεκτονικής.

INTRODUCTION

The research paper examines the links between architecture, art and theoretical thinking around the concept of the body in the contemporary epoch.

According to the hypothesis of the research, the way in which the body is represented or used in architecture and art is directly interwoven with what is recognised by each particular epoch as a standard in aesthetics, science and ideology. The body captures and recreates this proximity with ideas and aesthetic vehicles that interchange, whilst reconstructing the image and structure of both physicality and space. The body is examined in this light, as a meeting place of successive interpretations of architectural and theoretical thinking, in order to feed architectural research towards new procedures of understanding, feeling and creating space. Specifically, the research moves into three distinct sections:

-In the first chapter the role of the body is examined for consideration of space and architecture with emphasis on the twentieth century.

It presents the ways in which the example of the body functions as a standard analogy or metaphor for the architectural design and representation. Furthermore, it explores different aspects and embodiments of physicality in architecture, the modern city and the culture of urban life. Among other things examined are the specifics of body practices in space and the skin as a politically negotiable surface and place etching of cultural identity. Additionally, the living body and the spatial experience and the wider sense of how this physical transfer enters architectural ground practice.

-The second chapter is a reference to the basic considerations for the physicality on the part of contemporary theoretical thought.

It attempts a selective route to important theoretical references and approaches towards the body, such as those established in the twentieth century and particularly after the 1960's. More specifically, it examines the centrality of corporeality in modern theories such as the phenomenological approach and the emphasis on existent physical and spatial experience. Moreover, the conception of the body as a site of socio-cultural testimony and as a product of speech systems and power relations. Furthermore, the position of the body in recent psychoanalytical and feminist theory.

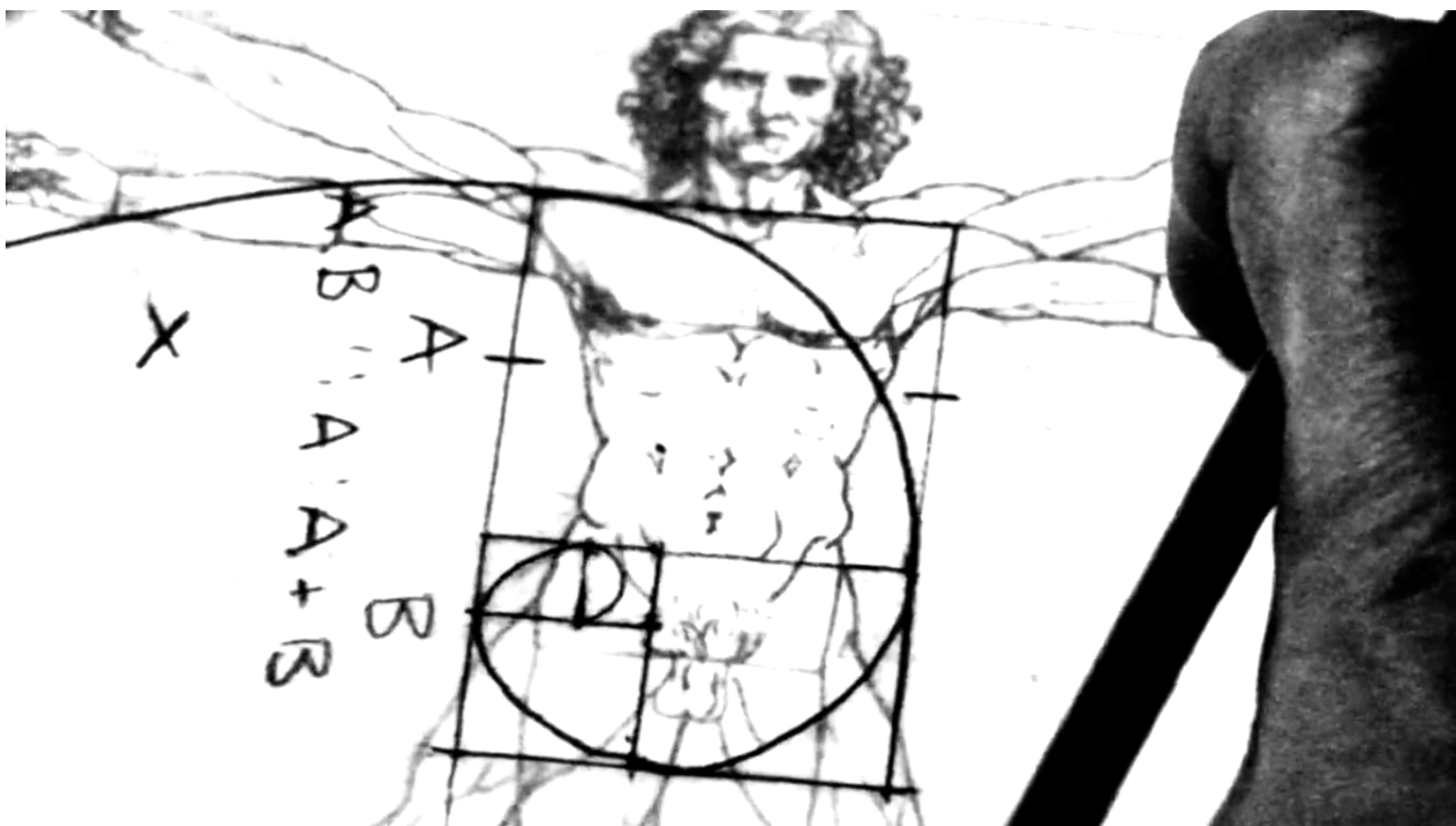
-Finally, the third chapter focuses on examples of art and architecture associated with body and space and in particular the work of photographer Francesca Woodman and architect-artist Gordon Matta-Clark.

Specifically, the work will focus on the two artists as their work relates to body relationships and space in a way that is implicitly associated with architecture without being exclusive to the creators who produce but to those who believe in space as a structural parameter for their work. The paper chooses to present this singular relationship with space and physicality to create a new meeting and to exchange relations between them.

Accordingly, the aim of the research is to understand the different but correlated approaches around the concept of the body in the fields of art, architecture and contemporary thinking.

1 ΣΥΣΧΕΤΙΣΕΙΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο οι διαφορετικές αντιλήψεις για το σώμα συνδέονται με την αρχιτεκτονική. Πώς δηλαδή συγκροτείται ανά περιόδους μια αντίληψη, μια εικόνα για τη σωματικότητα και πώς στη συνέχεια αυτή η αντίληψη επηρεάζει την αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική. Θα ακολουθήσει μια πολύ σύντομη ιστορική αναφορά σε θεμελιακές συσχετίσεις ανάμεσα στο σώμα και την αρχιτεκτονική για να δοθεί έμφαση στη σύγχρονη εποχή.



Α. ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΑΝΑΛΟΓΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Α1. ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΙΔΕΑΤΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΑΝΑΛΟΓΙΩΝ

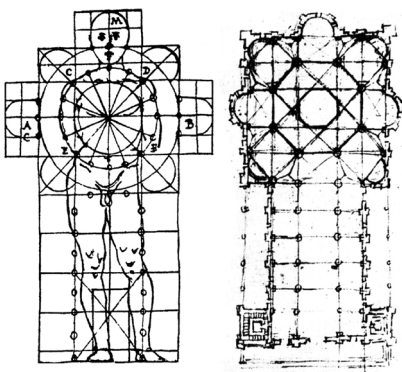
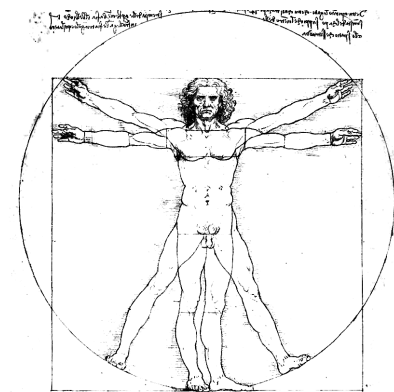
Από τα πρώιμα θεωρητικά κείμενα της αναγέννησης (Palladio, Alberti, Serlio κ.λ.π.) μάς έχουν παραδοθεί γραπτά τεκμήρια για τη διερεύνηση των αναλογιών στην αρχιτεκτονική συσχετισμένων με τις σωματικές αναλογίες.

Η κλασική αρχιτεκτονική στηρίχτηκε στην αντίληψη του Βιτρούβιου (Marcus Vitruvius Pollio) (81 π.Χ.-15 μ.Χ.) ότι οι ρυθμοί προέρχονται από τη μίμηση του ανθρώπινου σώματος. Στη πραγματεία του *Δέκα βιβλία Περί Αρχιτεκτονικής* μελετά το ανθρώπινο σώμα συσχετισμένο με τις ιδανικές, κοσμικές αναλογίες της φύσης και την οργανική σχέση του μέρους προς το όλο, την ένταξη δηλαδή των επί μέρους χωρικών δομών προς το σύνολο που θα αποκαταστήσει την αρμονία και θα γίνει μέτρο της αρχιτεκτονικής ποιότητας.

Σε αυτή την οπτική, κατά την οικοδόμηση θα πρέπει να υπάρχει ακριβής, έμμετρη σχέση μεταξύ των διακριτών μελών και της - αντιληπτής ως συνόλου - μορφής του έργου. Γενικότερα λοιπόν η έννοια της αναλογίας θα πρέπει να είναι οδηγός της σύνθεσης ώστε το αποτέλεσμα να αγγίζει την έννοια του "αρμονικού" και του "εύμορφου".

Ο *Βιτρούβιανός Άνθρωπος* (1490) στο σχέδιο του Leonardo da Vinci (1452 -1519) τον 15ο αιώνα, βασίζεται στις αναλογίες ενός ανδρικού, μετωπικά τοποθετημένου σώματος που εγγράφεται στα πλατωνικά γεωμετρικά σχήματα του κύκλου και του τετραγώνου. Κρυφές λοιπόν αρμονικές χαράξεις συνδέουν σώμα, κτίριο, κόσμο. Το ανθρώπινο σώμα είναι η απώτατη αρχή από την οποία πηγάζουν οι αρμονικές, θείες αναλογίες που εκφράζουν την απόλυτη αρμονία και τη τάξη του ιδεατού κόσμου.¹

Είναι αξιοπρόσεκτο μάλιστα ότι στην αναπαράσταση αυτή και στις πολλαπλές παραλλαγές της, το γεωμετρικό κέντρο του περιγεγραμμένου τετραγώνου και του κύκλου βρίσκονται είτε στον αφαλό είτε στο φύλο του ανδρικού σώματος². Είναι φανερό ότι αυτή η εστίαση στα κορυφαία σημεία της σαρκικής σωματικότητας (corporeality), έτσι όπως νοείται στη δυτική παράδοση, δεν είναι καθόλου τυχαία (Κοτιώνης, 2015).



¹ «Αν οι ιδέες αυτές καλλιεργήθηκαν ιδιαίτερα στην Αναγέννηση, δεν παύουν να απηχούν πολύ παλαιότερες αντιλήψεις. Από την άλλη μεριά εξακολουθούν να βρίσκουν ένθερμους υποστηρικτές και στους επόμενους αιώνες. Οι εξελίξεις στους διάφορους κλάδους των μαθηματικών, η προσεκτικότερη μελέτη των βιολογικών μορφών και η διεύθυνση στη μικροδομή ορισμένων φαινομένων αποκάλυπταν εξάλλου ένα "καινούριο τοπίο" που ενίσχυε την πίστη στην ύπαρξη μιας φυσικής γεωμετρικής νομοτέλειας» (Κονταράτος, 1983:75).

² «Το κεντρικό σημείο του ανθρώπινου σώματος είναι από τη φύση του ο ομφαλός. Αν, δηλαδή, τοποθετηθεί η ακίδα του διαβήτη στον ομφαλό του ανθρώπου, που βρίσκεται σε ύψια θέση με εκτεταμένα χέρια και πόδια, και χαραχθεί κύκλος, ο κύκλος αυτός περνάει από τα άκρα των δακτύλων, τόσο των χεριών όσο και των ποδιών. Αλλά, στο ανθρώπινο σώμα, μπορούμε να βρούμε και το σχέδιο ενός τετραγώνου: αν μετρηθεί η απόσταση μεταξύ των πελμάτων και της κορυφής του κεφαλιού και στη συνέχεια συσχετισθεί προς αυτήν που ορίζεται από τα εκτεταμένα χέρια, διαπιστώνεται ότι το πλάτος είναι ίσο προς το ύψος, όπως και σε επίπεδα σχήματα που σχεδιάζονται τετράγωνα με το γνώμονα» (Βιτρούβιος, 1997: 187). Ενώ στο κείμενο του Βιτρούβιου το κέντρο εντοπίζεται σαφώς στο σημείο σύνδεσης με το μητρικό σώμα, δηλαδή στον αφαλό, στο σχέδιο του Leonardo da Vinci το κέντρο, η εστία, εντοπίζεται στο φύλο του ανδρικού σώματος.

Το σώμα είναι λοιπόν ανάλογο της κοσμικής Φύσης (πλήρες, ακίνητο, μετωπικό, συμμετρικό) έμβιο ανάλογο των κανονικών πλατωνικών σχημάτων και πρότυπο της κλασικής αντίληψης για την αρχιτεκτονική. Το συνδετικό στοιχείο μάλιστα ανάμεσα στο αρχιτεκτονικό έργο και το ανθρώπινο σώμα, μέσω της μαθηματικής διαδικασίας των αναλογιών, οδήγησε στην ανάπτυξη της επιστήμης της ανθρωπομετρίας. Σε αυτή την οπτική, το αισθητικό πρόβλημα σχεδόν αυτόματα μετασχηματίζεται σε γεωμετρικό, όπου το αίτημα πια στην αρχιτεκτονική και τον σχεδιασμό ανάγεται στις καθορισμένες σχέσεις διάταξης των επιμέρους στοιχείων μεταξύ τους και στη σχέση που έχουν αυτά με το όλον.

Η γεωμετρικοποίηση του χώρου αντανakλά τη βαθύτερη ανάγκη του ανθρώπου να οικοδομήσει "τάξη" και να οικειοποιηθεί την χαοτική φύση. Εκείνη την εποχή το εργαλείο που ανταποκρίνεται σε αυτό το θεμελιώδες αίτημα ήταν το ιδεώδες σύστημα αναλογιών της χρυσής τομής. Με αυτό τον τρόπο ο αρμονικός λόγος καθιερώνει ένα συνεπές σύστημα οπτικών σχέσεων μεταξύ των μερών ενός κτιρίου, σχέσεις που δεν είναι πάντα εμφανώς ορατές, υπάρχουν όμως και δίνουν το παρόν μέσα από τις αισθήσεις.

Η θεωρία των αναλογιών σχετίζεται άμεσα με την αντίληψη του χώρου ως ουδέτερου, ελεγχόμενου, στατικού και μετρητού συνεχούς που υιοθετεί η Αναγέννηση, εγκαταλείποντας την αριστοτελική αντίληψη του χώρου ως τόπου συνυφασμένου με την υλικότητα των σωμάτων. Αυτή η νέα αντίληψη του χώρου οδηγεί και στην καθιέρωση της γεωμετρικής προοπτικής ως μόνιμης νόμιμης μεθόδου της οποίας ο Leon Battista Alberti (1404-1472) υπήρξε συστηματικός εισηγητής.

Σύμφωνα με τον Andrea Palladio (1508-1580) ένα ολόκληρο κτίριο πρέπει να λειτουργεί ως ένα ακέραιο και τέλειο σώμα. Αυτή η αρμονία ανάμεσα στα τμήματα του κτιρίου και στο σύνολο, ολοκληρώνεται με την αρμονική ένταξη του κτιρίου στο φυσικό περιβάλλον, αντανakλώντας έτσι τη σημασία που έχει η πνευματική αναζήτηση για την κοινωνία της Αναγέννησης. Το αρμονικό αυτό πρότυπο αναλογιών θα διαμορφώσει το παράδειγμα για τη κλασσική αρχιτεκτονική που διαμορφώνεται με όρους συμμετρίας, μετωπικότητας, εύρυθμης αναλογίας και ένταξης του μέρους στο οργανικό σύνολο της σύνθεσης των κτιρίων.

A2. ΤΟ ΣΩΜΑ ΕΝΤΟΣ ΑΛΛΑ ΝΕΚΡΟ – Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΜΙΑΣ

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η σειρά των βιβλίων που δημοσιεύτηκε το 1543 με τίτλο *De humani corporis fabrica libri septem* (*Περί κατασκευής του ανθρώπινου σώματος σε επτά βιβλία*), του Andreas Vesalius (1524-1564)³ παρουσιάζει μια προσεκτική ανατομική εξέταση των οργάνων και της ολικής δομής του ανθρώπινου σώματος. Αιώνες πεποισήσεων και δοξασιών σχετικά με το σώμα και τη σύσταση του βάθους του καθιστούσαν την ιδέα της ανατομής του απαγορευμένη. Τον 16ο αιώνα η διάνοιξη του σώματος αποκτά πλέον νομιμότητα και απήχηση και ασκείται σε ανατομικά θέατρα όπου αποκαλύπτεται στο κοινό η κατασκευή του ανθρώπινου σώματος.

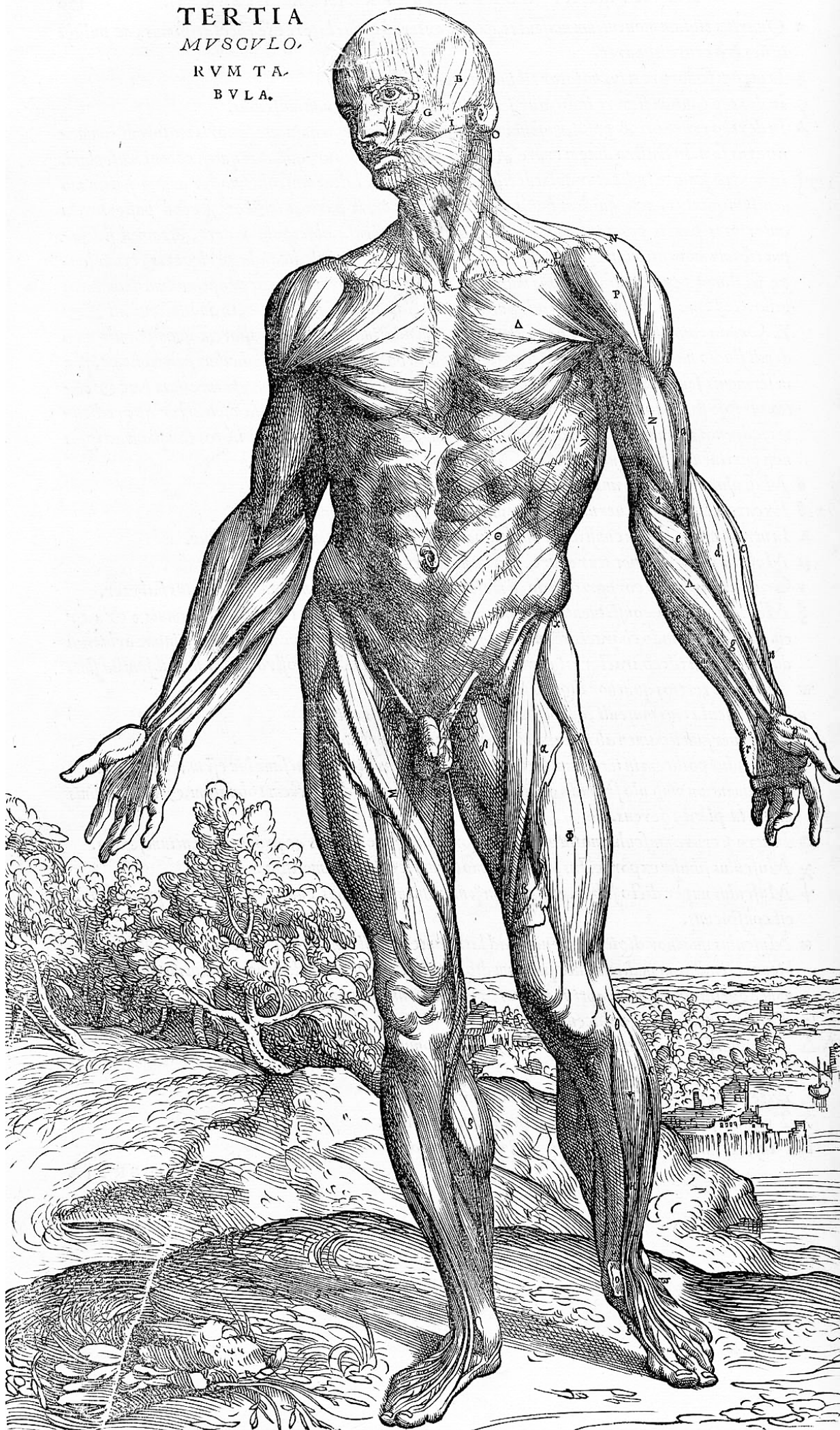
³ Ο Φλαμανδός καθηγητής χειρουργικής και ανατομίας Andries van Wesel (latin: Andreas Vesalius) (1524-1564) θεωρείται ο σπουδαιότερος ανατόμος της Αναγέννησης. Δίδαξε ανατομία, δημοσίευσε ανατομικούς πίνακες, ασχολήθηκε με τη δομή και λειτουργία του ανθρώπινου σώματος και εκπόνησε μια ιδιαίτερα σημαντική για την εποχή μελέτη μορφωμάτων του εγκεφάλου. Τα επτά βιβλία-κεφάλαιά του αφορούν στον σκελετό, τους μυς, τα αγγεία, τα νεύρα, το πεπτικό σύστημα, την καρδιά και τον εγκέφαλο. Σε αυτά, όχι μόνο περιγράφονται οι ανατομικές λεπτομέρειες και συνδέονται με τη λειτουργία τους, αλλά αποσαφηνίζεται και η ορολογία για κάθε μικρό ή μεγαλύτερο οστό, ιστό, όργανο κ.τ.λ..

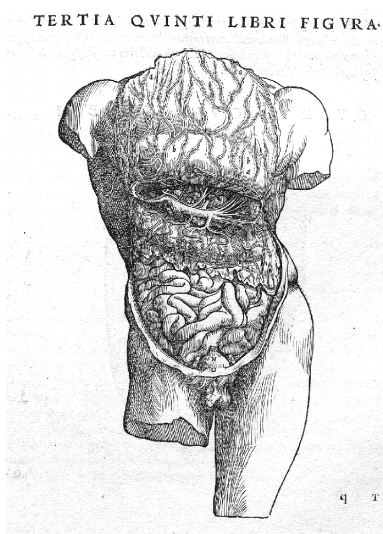
TERTIA

MUSCULO.

RUM TA.

BVLA.





Στο μέτρο που ο Andreas Vesalius γνώριζε ότι η κατά βάθος γνώση της ανθρώπινης ανατομίας ήταν σημαντική για τη χειρουργική, αφοσιώθηκε ιδιαίτερα στην εκτέλεση ανατομών σε πτώματα που επέμενε να κάνει ο ίδιος αντί να βασίζεται σε ανειδίκευτους βοηθούς.

«Η τομή σε ποικίλες παραλλαγές, μπορούσε να παρουσιάσει με αυστηρότητα ένα κομμένο τμήμα του σώματος ή πιο συχνά να αποκαλύψει την εσωτερική στρωματογραφία του με επιλεκτικές μετατοπίσεις του δέρματος ή των μυϊκών ιστών. Σε κάθε περίπτωση τα ευρήματα της ανατομής παρουσιάζονταν πάντα σε αναφορά με τη σωματική μορφή, τα περιγράμματά της ή την στερεομετρική της κατασκευή. Σε μια τέτοια έμμεση συγχρονικότητα του μέσα και του έξω αποτυπώνεται ένας από τους βασικούς εννοιολογικούς άξονες της ανατομικής έρευνας: η διαλεκτική σχέση επιφάνειας και βάθους». (Μανωλίδης, 2006)

Ο Vesalius θα συναρπαστεί από την καταγραφή της δομής του σώματος, αν και τα σώματα των νεκρών δεν έχουν λειτουργίες -αναπνοή, πέψη, κίνηση- όπως συμβαίνει με τους ζωντανούς οργανισμούς. Έτσι, το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου του είναι ένα μείγμα παλαιών και νέων ιδεών. Ποτέ όμως έως τότε το σώμα δεν είχε αναπαρασταθεί με τόση ακρίβεια, και λεπτομέρεια. Περισσότερες από διακόσιες ξυλογραφίες εξαιρετικής ποιότητας και ακρίβειας συνοδεύουν το κείμενο του. Ορισμένες από τις οποίες έχουν γίνει υπό τη διεύθυνση του Vesalius φιλοτεχνημένες από τον Jan van Calcar (1499-1546), μαθητή του Titien, του μεγάλου ζωγράφου της ιταλικής Αναγέννησης.

Η νέα επιστήμη της ανατομίας, που αναδύθηκε κατά τον 16ο αιώνα και στην οποία είχε εξέχουσα θέση ο Vesalius, είχε τη δυνατότητα να αμφισβητήσει τις προγενέστερες απόψεις περί της βιολογικής και ηθικής φύσης. Η απομάκρυνση του ανοιγμένου σώματος από το καθεστώς ιεροσυλίας, και η παραχώρηση της εσωτερικότητάς του στη διαδικασία παρατήρησης και εξήγησης προσέδωσε στην αρχιτεκτονική αντίληψη ένα νέο ενδιαφέρον για την τομή και τη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου ως συνάρτηση του περιβλήματος.⁴

Α3. ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΟΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ ΤΟΥ – ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΠΝΟΗ

Αυτή η νέα κατανόηση και σύνδεση του σώματος με την αρχιτεκτονική θα λάβει μια νέα ώθηση με την εμφάνιση του έργου του επιστήμονα William Harvey *De Motu Cordis* το 1628 όπου θα συνδεθεί η κυκλοφορία του αίματος με μια νέα κυρίαρχη εικόνα για το σώμα και τον χώρο.

Ο Άγγλος φυσικός W. Harvey (1578-1657) πίστευε ότι η κυκλοφορία ζέσταινε το αίμα, ενώ η αρχαία θεωρία πρέσβευε ότι η θερμότητα του αίματος τού επέτρεπε να κυκλοφορεί. Ο



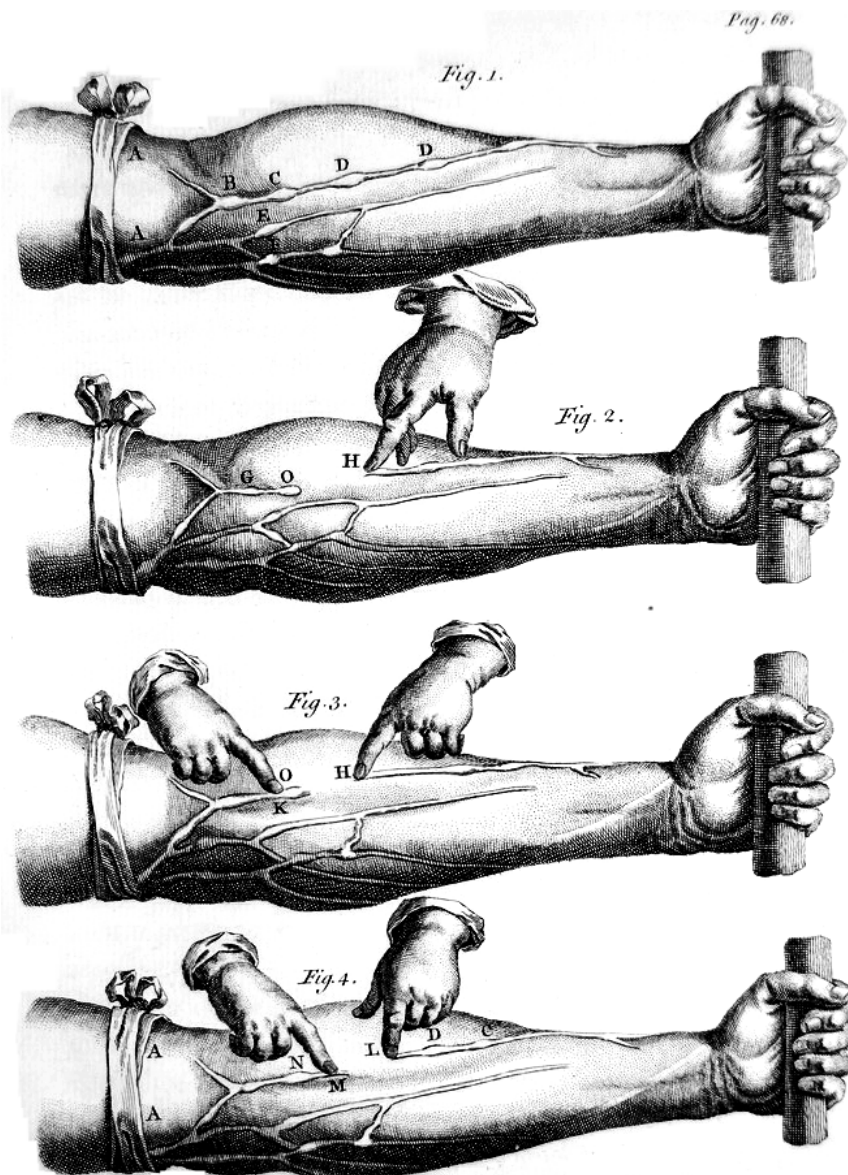
⁴ Και αργότερα πλέον κατά τον 18ο αιώνα «η διαλεκτική της εξωτερικής μορφής και της αθέατης εσωτερικής συγκρότησης του σώματος που θεσπίζει η ανατομία θα καταστήσουν την τομή ένα επιπλέον νοητικό εργαλείο διάνοιξης και κατακερματισμού. Γεγονός που θα αποτελέσει κατά κάποιον τρόπο την ιδεώδη αρχιτεκτονική μεταφορά της αποσύνθεσης ενός μέχρι τότε συνεκτικού κοσμοειδώλου». (Μανωλίδης, 2006:4)

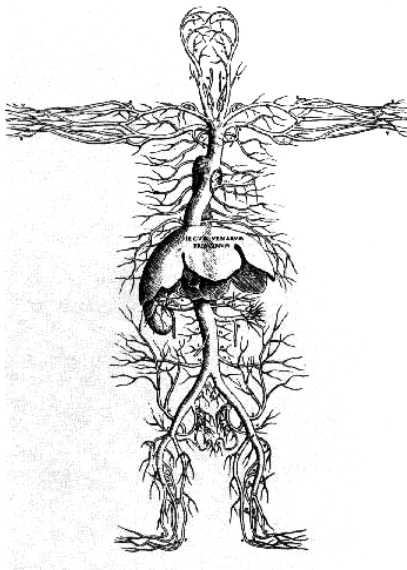
Harvey ανακάλυψε ότι αυτή η κυκλοφορία γίνεται μηχανικά –από τον χτύπο της καρδιάς το αίμα κινείται, αποκαθαίρεται, δραστηριοποιείται και προφυλάσσεται από τον τραυματισμό και την πήξη.

Μέσω των ανακαλύψεων που έκανε για την κυκλοφορία του αίματος, ο Harvey σχημάτισε την εικόνα του σώματος ως μια μηχανή που αντλεί ζωή, η καρδιά μάλιστα είναι αντιληπτή ως ένα κινητήριο εξάρτημα για αυτή την κυκλοφορία. Η επιστήμη της κυκλοφορίας θα δώσει έμφαση στην ατομική ανεξαρτησία των τμημάτων του σώματος.

Αυτή η νέα κατανόηση του σώματος συνέπεσε με τη γέννηση του σύγχρονου καπιταλισμού και βοήθησε να γεννηθεί ο μεγάλος κοινωνικός μετασχηματισμός που ονομάζουμε "ατομικισμός" (individualism). Το σύγχρονο άτομο είναι πάνω από όλα ένα κινούμενο ανθρώπινο πλάσμα (Marcinkiewicz, 2009).

Οι ανακαλύψεις του Harvey για την κυκλοφορία του αίματος και την αναπνοή οδήγησαν σε νέες ιδέες για τη δημόσια υγεία. Τον 18ο αιώνα οι πολεοδόμοι του Διαφωτισμού εφάρμοσαν αυτές τις ιδέες στη πόλη. Επεδίωξαν δηλαδή: «να κάνουν την πόλη ένα τόπο στον οποίο οι άνθρωποι θα μπορούσαν να κινούνται και να αναπνέουν ελεύθερα, μια πόλη των ρευστών αρτηριών και φλεβών μέσω των οποίων θα καναλιζάρονται οι άνθρωποι, όπως το υγιές αίμα» (Marcinkiewicz, 2009).





Οι πολεοδόμοι της εποχής ήθελαν η πόλη με τον ίδιο της τον σχεδιασμό να λειτουργεί ως ένα υγιές σώμα, δημιουργώντας συσχετίσεις ανάμεσα στην κυκλοφοριακή συμφόρηση του σώματος με την κυκλοφοριακή συμφόρηση της πόλης. Η ανακάλυψη του Harvey και το μοντέλο του για την κυκλοφορία του αίματος δημιούργησαν λοιπόν την απαίτηση ο αέρας, το νερό και τα –απόβλητα- προϊόντα να βρίσκονται επίσης σε μια κατάσταση κίνησης.

Ο δεσμός αυτός ανάμεσα στην πόλη και την επιστήμη του σώματος συνέχισε όταν οι διάδοχοι του Harvey εφάρμοσαν τις ανακαλύψεις τους για το δέρμα όπως ο γιατρός Ernst Platner (1744- 1818) του 18ου αιώνα. Ο αέρας για τον Platner, είναι όπως το αίμα: πρέπει να κυκλοφορεί μέσω του σώματος και το δέρμα είναι η μεμβράνη που επιτρέπει στο σώμα να αναπνέει τον αέρα μέσα και έξω. Η βρωμιά θεωρούσε ο Platner, ήταν ο πρώτος εχθρός στη λειτουργία του δέρματος –αυτή που ήταν κολλημένη επάνω του. Επομένως, η καθαριότητα των σωματικών εκκρίμάτων έγινε μια κυρίως αστική και μεσο-αστική πρακτική (Marcinkiewicz, 2009).

Αυτή η επιθυμία εφαρμογής των υγιεινιστικών αρετών της κυκλοφορίας και της αναπνοής μετασχημάτισαν την εικόνα των πόλεων όπως και των σωματικών πρακτικών μέσα σε αυτές. Από το 1740 και μετά, οι ευρωπαϊκές πόλεις άρχισαν να απομακρύνουν τη βρωμιά από τους δρόμους, συστήματα αποχέτευσης διοχέτευαν τα περιττώματα σε αγωγούς κάτω από τους δρόμους. Παράλληλα, στις μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις όπως Παρίσι και Λονδίνο αρχίζουν να εντάσσονται τα πάρκα ως πνεύμονες της πόλης. «Έτσι οι λέξεις "αρτηρίες" και "φλέβες" χρησιμοποιήθηκαν για την ονομασία των δρόμων της πόλης από τους πολεοδόμους του 18ου αιώνα, που έφτιαξαν το μοντέλο του συστήματος κυκλοφορίας μιας πόλης κατ' αναλογία του συστήματος κυκλοφορίας του αίματος». (Marcinkiewicz, 2009:27)

Συνοψίζοντας η νέα θεώρηση του σώματος, ως ένα ζωντανό πλέον οργανισμό με ζωτικές ροές και λειτουργίες θα ορίσει τον δρόμο για τη νέα σχέση ανάμεσα στη σωματικότητα και την αρχιτεκτονική του μοντερνισμού. Αυτή η σύνδεση του Harvey με ροές κυκλοφορίας θα λάβει μια πιο ριζική μορφή στη φονξιοναλιστική και υγιεινιστική αντίληψη για την πόλη και την αρχιτεκτονική του Μοντερνισμού⁵. Η οργάνωση της πόλης σε γειτονιές με καθορισμένες και –έως ένα βαθμό- διαχωρισμένες λειτουργίες και η εξασφάλιση των φυσικών στοιχείων – φως, αέρας, νερό – σε κάθε κατοικία γίνονται βασικά στοιχεία ενός λειτουργικού και υγιεινιστικού σχεδιασμού της πόλης.

⁵ «Θα δημιουργηθεί ένας νέος κόσμος, του φωτός, της απλότητας, του μέτρου, της λιτότητας, της τάξης. Ο αρχιτεκτονικός χώρος δε θα διασπάται σε μικρότερα τμήματα, αλλά θα διαρθρώνεται ως ένας ζωντανός οργανισμός... Θα πρέπει να πετυχαίνουμε ένα μεγαλύτερο αποτέλεσμα με τη μικρότερη σπατάλη των μέσων και των υλικών». Mies Van de Rohe

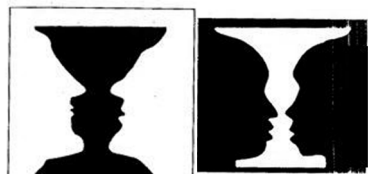
Το πρόγραμμα και ο σχεδιασμός του Μοντερνισμού αναπόφευκτα ενδίδουν στη παρανοϊκή υγιεινή: η σκόνη και οι εστίες μικροβίων στα εσωτερικά του δεκάτου ενάτου αιώνα αντικαθίστανται πλέον από καθαρές λευκές επιφάνειες και μαλακά επίπεδα, υλικά αδιάλειπτα χωρίς πόρους και ραφές.

Β. ΤΟ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟ - ΥΓΙΕΣ ΣΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ

Β1. ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΣΥΝΑΙΣΘΗΣΗ ΣΤΗΝ GESTALT

Πράγματι, σύμφωνα με τον Σάββα Κονταράτο, το Μοντέρνο κίνημα μάς πηγαίνει σταδιακά από την Ενσυναίσθηση του 19ου που ήταν η προβολή συναισθημάτων στο αρχιτεκτονικό κτίριο στη θεωρία της αντίληψης που προτάθηκε από τη σχολή της *Gestaltpsychologie*. Διαμορφώνεται δηλαδή το πέρασμα από την θεωρία της Ενσυναίσθησης⁶ του Lipps που αποτυπώνεται στην άποψη ότι η αρχιτεκτονική μορφή προσλαμβάνει ανθρωπομορφικά στοιχεία και ποιότητες ανάλογα με τη φυσιολογική και ψυχολογική κατάσταση του παρατηρητή, στη σταδιακή ενεργοποίηση του σώματος δημιουργό πλέον του χώρου με έμφαση στην αφαιρετική γεωμετρία και τη λειτουργικότητα.

Σύμφωνα με τη θεωρία της gestalt ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή η μορφή κάθε στοιχείου εξαρτάται από τη θέση και τη λειτουργία του στη συνολική διάταξη, είναι μια οπτικοεγκεφαλική κατανόηση και όχι πια μια υποκειμενική ψυχική προβολή συναισθημάτων στα κτίρια, η οποία προσιδάζει στις διαθέσεις της ανθρώπινης μορφής. Για την gestalt η αντίληψη είναι το αποτέλεσμα της εφαρμογής των οργανωτικών αρχών του εγκεφάλου (εγγύτητα, ομοιότητα, συνέχεια κ.λ.π.) στα αισθητηριακά ερεθίσματα. Θα πάψει λοιπόν η προβολή πάνω στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο των υποκειμενικών συναισθημάτων και διαθέσεων που προκύπτουν από μια τάση του ανθρώπινου σώματος να συμμορφωθεί με τη χωρική οργάνωση του αντικειμένου, για να αναζητηθούν οι αντικειμενικές αρχές και δομές που θα προσφέρει στην αρχιτεκτονική του μοντερνισμού η αντιληπτικά κιναισθητική θεωρία της gestalt (Κονταράτος, 1983).



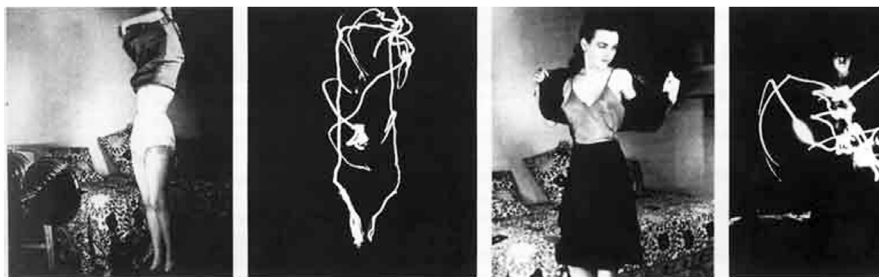
Β2. ΤΟ ΕΡΓΟΝΟΜΙΚΟ ΣΩΜΑ – Η ΚΟΥΖΙΝΑ ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ

Η ένταξη του ανθρώπινου σώματος στη λογική του σχεδιασμού ενισχύθηκε με τη βιομηχανική επανάσταση και άρχισε να ενσωματώνεται στα προϊόντα μαζικής παραγωγής και στις μηχανές που καλείται να λειτουργήσει ο άνθρωπος.

Το σύστημα οργάνωσης της εν-σειρά παραγωγής του Τεϊλορισμού εξορθολογικοποίησε και τυποποίησε τις κινήσεις του σώματος -αξιοποιώντας τη δυναμική ενέργειά του- το μετασχημάτισε σε δύναμη εργασίας και σε συμπεριφορές αρμόζουσες στις νέες συνθήκες της βιομηχανικής εποχής στην εργασία, στο σχολείο, στην πόλη.

Κατά τη πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα η ίδια λογική μεταφέρθηκε στον οικιακό χώρο και το οικιακό σώμα πειθάρχησε στην λειτουργική οργάνωση της οικιακής εργασίας υπό τη συνεχή επιτήρηση της νοικοκυράς.

⁶ «Η Ενσυναισθητική θεωρία ανακαλύπτει στο ανθρώπινο σώμα όχι πια ένα σύστημα αρμονικών αναλογιών, αλλά ένα ζωντανό οργανισμό, ικανό να κινείται και να συγκινείται από τις μορφές που αντιλαμβάνεται». (Κονταράτος, 1983)



Οι σπουδές χρόνου και κίνησης που αναπτύχθηκαν την εποχή εκείνη, χρησιμοποιήθηκαν για την ανάλυση και τον τεμαχισμό της δράσης του εργάτη/χρήστη με την πρόθεση να διερευνηθεί η εργονομική αποδοτικότητα κάθε κίνησης που ασκείται προκειμένου να παράξει την ιδανική νοικοκυρά. Η εισαγωγή της ενοχής στη νοικοκυρά ήταν μάλιστα η τυπική στρατηγική που χρησιμοποιείτο στη διαφήμιση των οικιακών προϊόντων στα οποία η παρουσία βρωμιάς χαρακτηρίστηκε ως ένδειξη ανεπαρκούς αγάπης.

Πράγματι, η *Κουζίνα της Φρανκφούρτης*, αποτέλεσμα πρωτοποριακού και σφαιρικού, εργονομικού σχεδιασμού εισήγαγε το καθημερινό, οικιακό μαγείρεμα στη νέα εποχή. Η Margarete Schütte-Lihotzky σχεδίασε την πρώτη "εντοιχισμένη" κουζίνα-μηχανή το 1926, δουλεύοντας για ένα ευρύ κοινωνικό πρόγραμμα με τίτλο "Νέα Φρανκφούρτη" (Neues Frankfurt).⁷

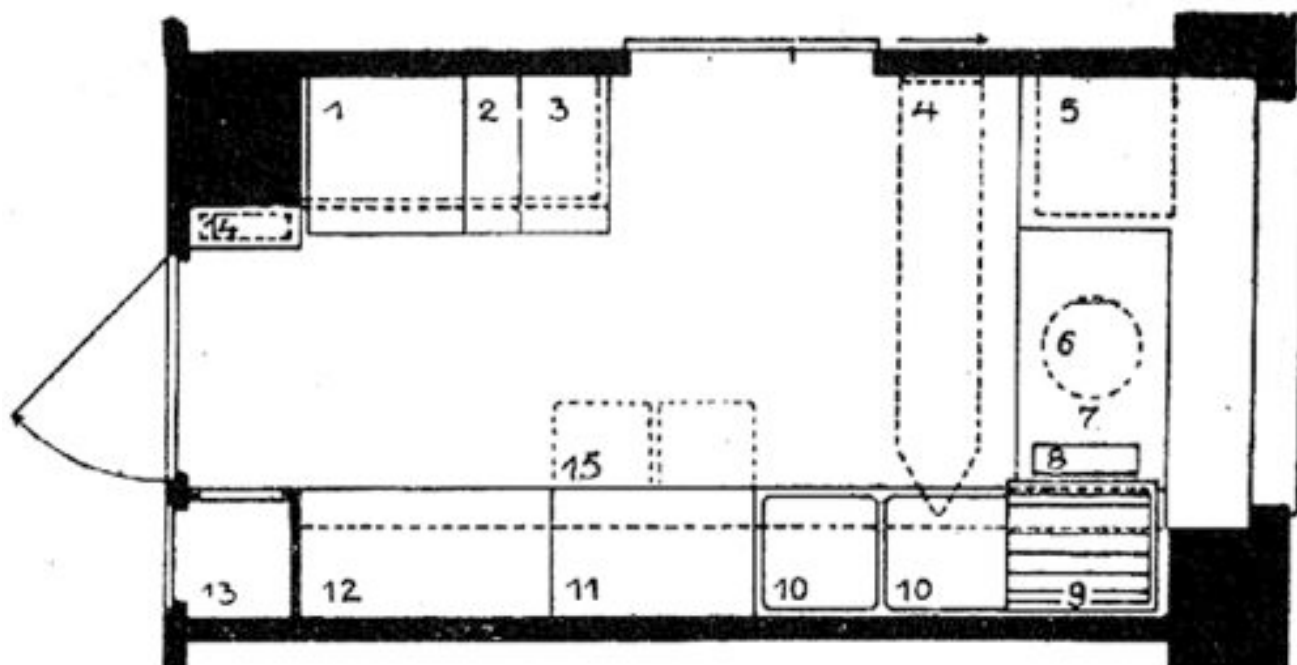
Η *Κουζίνα της Φρανκφούρτης* είχε διαστάσεις 1,9 x 4 μέτρα επιδιώκοντας να εξασφαλίζει στο ελάχιστο αυτού του χώρου το μέγιστο της απαιτούμενης λειτουργικότητας. Ένα χωρικό πρότυπο εργαστήριο εντατικής απόδοσης όπου όλα ήταν σχεδιασμένα να λειτουργούν ως προέκταση του χεριού του χρήστη/τριας. Η στενή διαρρύθμιση στόχευε στην εξοικονόμηση χώρου και στην ελαχιστοποίηση των απαιτούμενων κινήσεων κατά τη διάρκεια του μαγειρέματος, του καθαρισμού των σκευών και της τακτοποίησης των υλικών.

Ο σχεδιασμός της *Κουζίνας της Φρανκφούρτης* ήταν βασισμένος σε σύγχρονες θεωρίες λειτουργικότητας και εργασίας, καθώς και σε μελέτες κίνησης και σε συνεντεύξεις από νοικοκυρές.

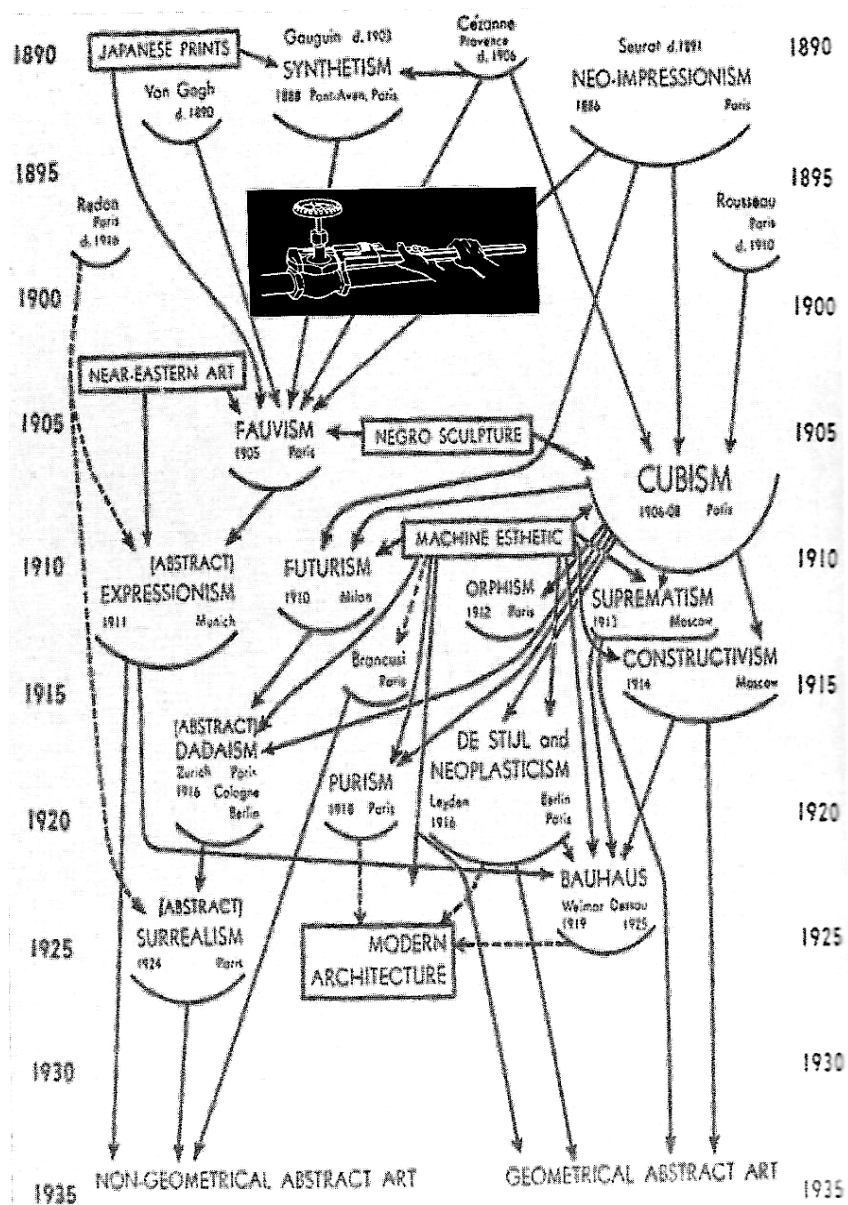
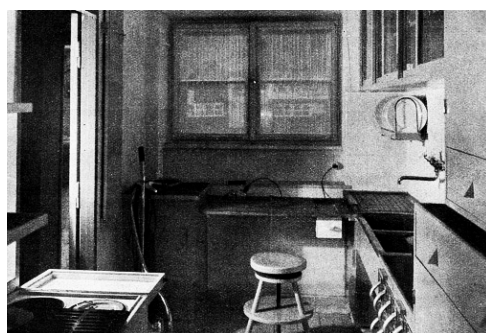
Το τελικό αποτέλεσμα ήταν μια κουζίνα-μηχανή, με πτυσσόμενες επιφάνειες εργασίας, ενσωματωμένους αποθηκευτικούς χώρους, αφαιρούμενο κάδο απορριμάτων, και προσαρμοζόμενο φωτισμό οροφής. Η αποθήκευση τροφίμων γίνονταν σε αλουμινένια συρτάρια με ετικέτες για το περιεχόμενό τους. Οι αποστάσεις μεταξύ των χώρων και αντικειμένων ήταν τέτοιες που να ελαχιστοποιούν την ανάγκη μετακίνησης και τον χρόνο εργασίας.

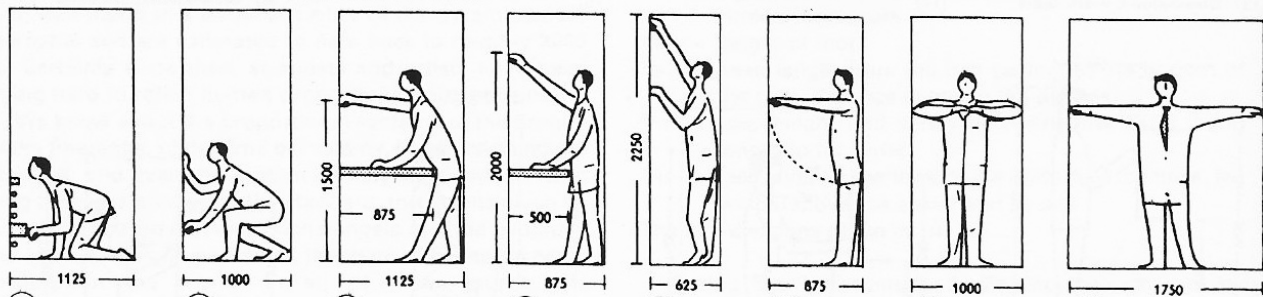
Σε ραδιοφωνική συνέντευξη, το 1997, η Lihotzky δήλωσε: «*Το 1916, κανείς στην Αυστρία δεν πίστευε ότι μια γυναίκα μπορεί να χτίσει ένα σπίτι – ούτε καν εγώ... Θα σας εκπλήξει το γεγονός ότι πριν σχεδιάσω την Κουζίνα της Φρανκφούρτης δεν είχα ποτέ μαγειρέψει η ίδια. Στο σπίτι μας, στη Βιέννη, μαγείρευε η μητέρα μου, και στη Φρανκφούρτη πήγαινα για φαγητό στην ταβέρνα... εξέλιξα την Κουζίνα ως αρχιτέκτονα και όχι ως νοικοκυρά*».

⁷ Το πρόγραμμα ανατέθηκε από τον δήμαρχο της Φρανκφούρτης στον αρχιτέκτονα και πολεοδόμο Ernst May, που ανέλαβε να σχεδιάσει και να οργανώσει την πρωτοποριακή επέκταση της πόλης, σύμφωνα με το λειτουργικό και ορθολογικό πνεύμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής κατά τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '20 κατασκευάστηκαν περίπου 10.000 καινούρια διαμερίσματα που το καθένα διέθετε μπάνιο, ηλεκτρισμό και μια τέτοια πρότυπη κουζίνα.



- | | | |
|----------------------------|-------------------|--------------------------------|
| 1. GAS STOVE | 6. SWIVEL STOOL | 11. ALUMINUM STORAGE BINS |
| 2. COUNTERTOP | 7. WORK SURFACE | 12. CUPBOARD FOR POTS AND PANS |
| 3. COOK BOX | 8. GARBAGE DRAWER | 13. BROOM CLOSET |
| 4. FOLD-DOWN IRONING BOARD | 9. DRAINING BOARD | 14. HEATER |
| 5. FOOD CUPBOARD | 10. SINK | 15. PULL-OUT BOARD |





Μέσα λοιπόν σε αυτό το μοντερνιστικό ορθολογικό πλαίσιο, η αρχιτεκτονική όπως και το σώμα έπρεπε να γίνει πιο καθαρό, πιο γρήγορο, πιο αποτελεσματικό και πιο δραστήριο για να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της νέας κοινωνίας (εκβιομηχάνιση, ορθολογισμός, αστικοποίηση). Καθώς η εκβιομηχάνιση άρχισε να ξαναορίζει την αρχιτεκτονική δημιούργησε ταυτόχρονα και ένα νέο "οικονομικό" επαναπροσδιορισμό του σώματος (Diller, Scofidio, 1994). Στις αρχές του αιώνα το σώμα άρχισε σιγά-σιγά να θεωρείται ως ένα "μηχανικό εξάρτημα" της βιομηχανικής παραγωγής – μια προέκταση των μηχανών.



B3. TO MODULOR ΤΟΥ LE CORBUSIER

Στην τέχνη των αρχών του εικοστού αιώνα το έργο των «πουριστών» Amédée Ozenfant και Le Corbusier είναι ένα κάλεσμα για μια τέχνη καθαρή και άτεγκτη, για μια επιστροφή σε βασικές φόρμες εμπνεόμενες από τις σύγχρονες μηχανές. Ο Μοντερνισμός εκκινεί από την παραδοχή ότι ο άνθρωπος είναι κατά βάση ένα "καθαρό σώμα". Το υγιές και εργονομικό σώμα είναι το πρότυπο του μοντερνιστικού πουρισμού και αντιστοιχεί σε μια αρχιτεκτονική εξυγίανσης, διαφάνειας, μηχανογενούς αποτελεσματικότητας. Ας θυμηθούμε τις κρήνες και τους έκθετους χώρους υγιεινής στις κατοικίες της δεκαετίας του '20 στο έργο του Le Corbusier. Ακόμη την εμμονή του με το υγιές, αθλημένο σώμα του μποξέρ, ζωγράφιζε σκίτσα μποξέρ και παρομοίαζε τον εαυτό του ως μποξέρ στους επαγγελματικούς του αγώνες.

Ο Ελβετός αρχιτέκτονας Le Corbusier (1887-1965) επιχείρησε να επαναπροσδιορίσει τον άνθρωπο του Βιτρούβιου για τη μοντέρνα εποχή. Το σημαντικό θεωρητικό σύγγραμμά του για την αρμονική κλίμακα *Le Modulor*⁸ δημοσιευμένο το 1948 αναφέρεται στην εισαγωγή ως το: «δοκίμιο για ένα αρμονικό μέτρο σε ανθρώπινη κλίμακα με καθολική εφαρμογή στην αρχιτεκτονική και στην μηχανική» (Le Corbusier, 2000). Σε αυτό το έργο συνοψίζεται με ακρίβεια η θεωρητική προσέγγιση για ένα ολοκληρωμένο σύστημα αναφοράς στην αρχιτεκτονική, ένα γεωμετρικό πρότυπο του εργονομικού σώματος.

Με αφετηρία το *Modulor* επιχειρείται να προταθεί ένα νέο σύστημα αναλογιών που οδηγεί στη μαθηματοποίηση και προτυποποίηση του ανθρώπινου σώματος ως οδηγό για την υλοποίηση της αρχιτεκτονικής.⁹

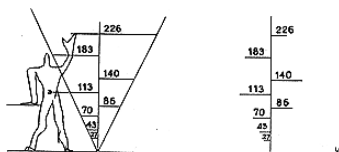
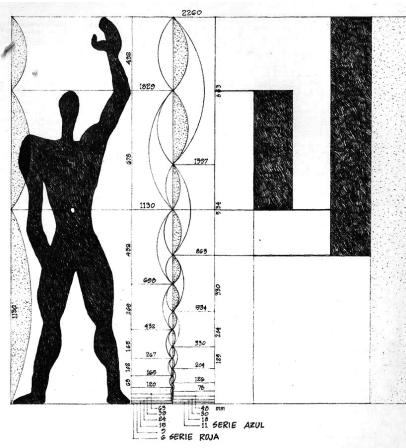


Fig. 25

They may be drawn as follows:

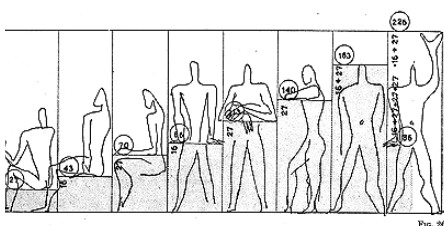


Fig. 26

⁸ Τη πρώτη έκδοση του *Le Modulor* στα γαλλικά 1948, ακολούθησε το συμπληρωματικό δοκίμιο *Modulor 2* το 1955 όπου συνοψίζεται ο δημόσιος διάλογος με παρατηρήσεις και σχολιασμό στα θέματα που τέθηκαν ήδη από το πρώτο βιβλίο.

⁹ Στις αρχές του 20ου αιώνα δημοσιεύονται αρκετά βιβλία για το σχεδιασμό του δομημένου περιβάλλοντος βάσει ενός προτυποποιημένου σώματος που απαντούν σε αυτή την ανάγκη του χώρου για λειτουργικότητα (το πιο γνωστό είναι ίσως το βιβλίο του Ernst Neufert, *Bauelemente*). Πρόκειται ουσιαστικά για διαγράμματα διαστάσεων που προτείνουν μια αρχιτεκτονική που είναι απόλυτα προσαρμοσμένη στις διαστάσεις ενός "ιδανικού" σώματος, που δεν ταυτίζεται με κανένα υπαρκτό ανθρώπινο σώμα και αποτελεί μάλλον μια "άπιαστη κατάσταση ομαλότητας" (Μασσαλά, 2014).

Η έρευνα του Le Corbusier για την αναζήτηση του μέτρου ξεκινά το 1945 και επιλέγει ως ύψος του μέσου ανθρώπου και βασικό μέγεθος αναφοράς τα 175εκ. ενώ στη συνέχεια και στην προσπάθεια να προσδώσει παγκοσμιότητα στην κλίμακα, συνδέει το μετρικό με το αγγλοσαξονικό σύστημα μονάδων. Αυτή την πράξη επιχειρεί να την τεκμηριώσει εκκινώντας από μία υπόθεση εργασίας, για την οποία ο ίδιος γράφει, πως αντί της επιλογής των 175 εκ όπου: «...είναι μάλλον το ύψος ενός Γάλλου, ...στα Αγγλικά μυθιστορήματα, οι καλοβαλμένοι άνδρες –οι αστυνομικοί για παράδειγμα- έχουν πάντα έξι πόδια ύψος...» (Le Corbusier, 2000).

Έτσι επιλέγει τελικά να εφαρμόσει το πρότυπο των έξι ποδιών όπου στο μετρικό σύστημα αντιστοιχεί σε 182,88εκ. και για χρηστικούς λόγους το στρογγυλοποιεί στο 182,9εκ.. Με αυτό το μέγεθος ως σημείο αναφοράς εκκινεί για να διερευνήσει τις αναλογίες του ανθρωπίνου σώματος και οι οποίες φιλοδοξεί να έχουν χρηστική αξία τόσο στις τέχνες και την αρχιτεκτονική, όσο και στη βιομηχανική τυποποίηση.¹⁰

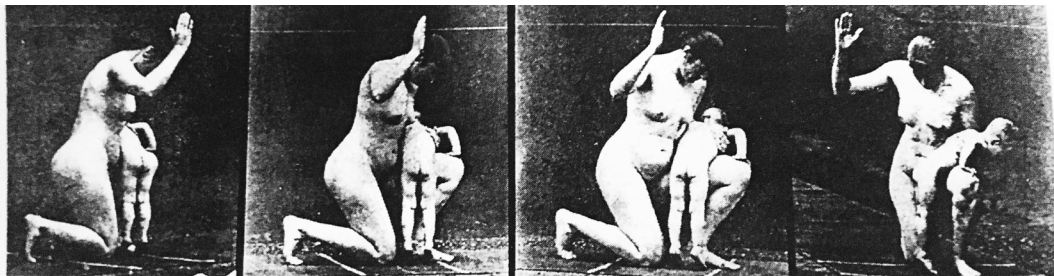
Το πρότυπο σύστημα αναλογιών *Modulor* του Le Corbusier αντιστοιχεί σε ένα σώμα που κινείται και είναι μαθηματικό ανάλογο των λειτουργικών του αναγκών. Όπως και η αρχιτεκτονική του μοντερνισμού, είναι πλέον ασύμμετρο και εισέρχεται η χρονική παράμετρος σε αυτό.

B4. MARCEL DUCHAMP - ΓΥΜΝΟ ΠΟΥ ΚΑΤΕΒΑΙΝΕΙ ΤΗ ΣΚΑΛΑ

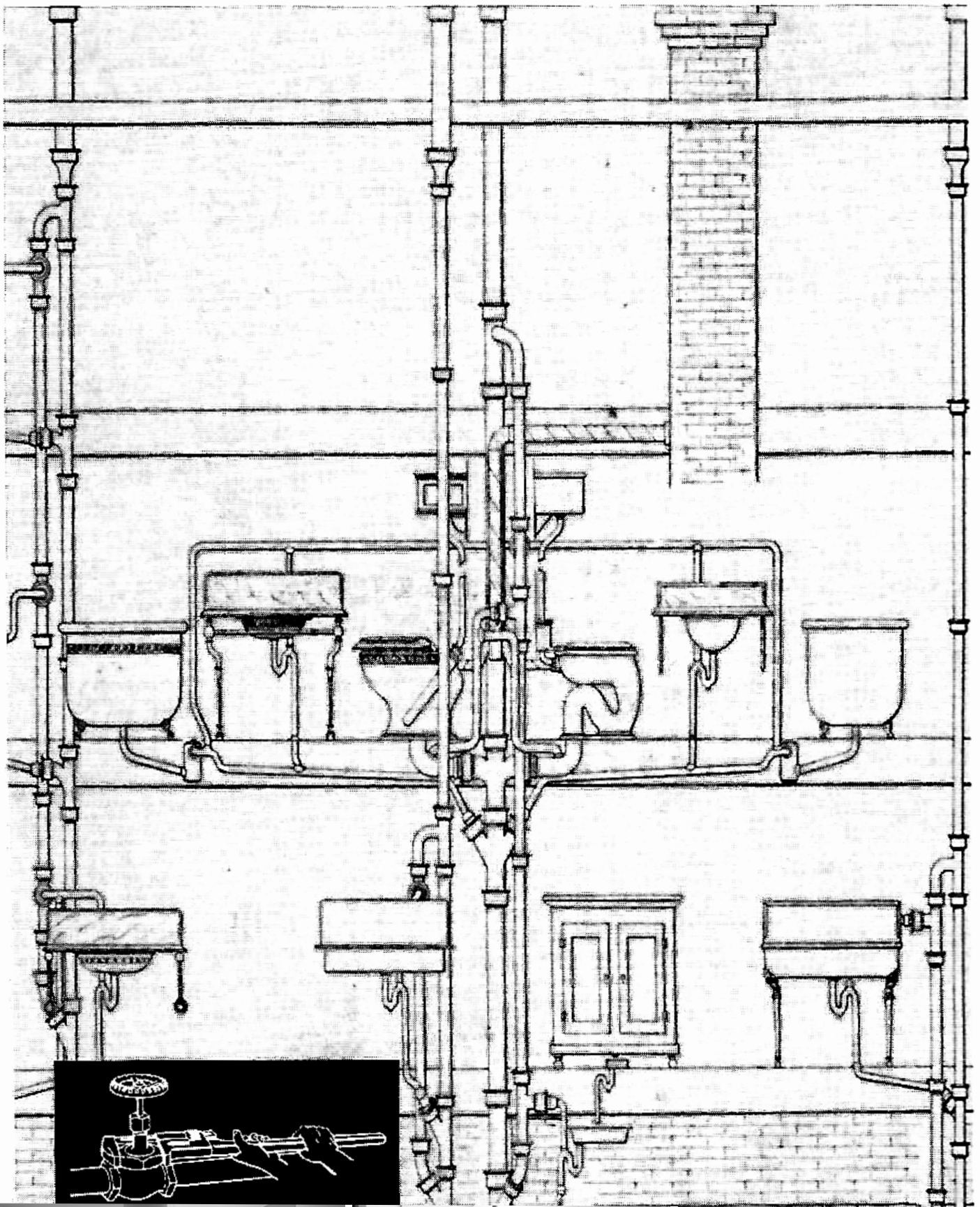
Το σώμα πλέον κινείται και δημιουργεί τον χώρο όπως στις πειραματικές χρονοφωτογραφίες του Μοντερνισμού και τον πίνακα του Marcel Duchamp (1887-1968) *Γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα*.

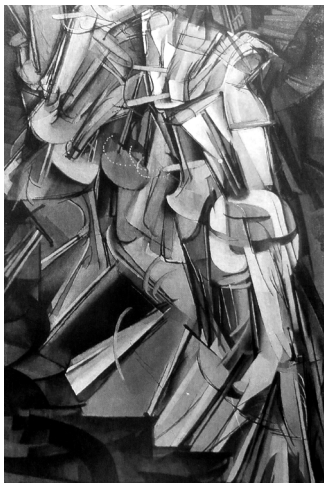
Όμοια με τους οι κυβιστές, ο Duchamp αποπειράθηκε να εφαρμόσει τις πρόσφατες ανακαλύψεις της επιστήμης και των μαθηματικών εμπνεόμενος ιδιαίτερα από τις σπουδές κίνησης του φυσιολόγου Etienne-Jules Marey (1830-1904) του οποίου οι πειραματισμοί σε χρονοφωτογραφίες αναπαριστούν την κίνηση στην εικόνα. Ο φωτογραφικός φακός του Marey καταγράφει διαδοχικές σωματικές στάσεις σε κίνηση, και σε αντίθεση με τις μελέτες του Muybridge (εικόνες σε ακολουθία), αυτές οι εικόνες συντίθενται πλέον σε μια ενιαία φωτογραφική πλάκα, με τρόπο που καθάρουν την ενέργεια, τη δυναμική του σώματος.

Το έργο του Duchamp, *Γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα* παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Οπλοστασίου (Armory Show) στη Νέα Υόρκη (1913) και είναι άμεσα επηρεασμένο από τις χρονοφωτογραφίες του Marey. Ο Duchamp σε αυτόν τον ζωγραφικό πίνακα προσπάθησε να "αιχμαλωτίσει" την κίνηση πάνω στον καμβά. Αποδεδειγμένη από τα εξωτερικά μέσα της ζωγραφικής για ν' ασχοληθεί πλέον μόνο με τη σημασία της, έξω όχι μόνο



¹⁰ «Τίποτα δεν υπάρχει εκτός απ' αυτό που έχουμε βαθιά μέσα μας, και το Modulor μόνο νοικοκυρεύει, τίποτα περισσότερο. Και αυτό είναι ήδη πολύ, άλλωστε!» (Le Corbusier, 2000).





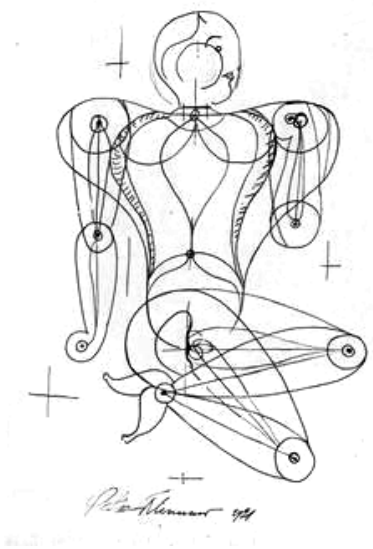
από την αναπαράσταση, από την οποία είχε ήδη απελευθερωθεί αλλά κυρίως έξω από το περιεχόμενό της. Προσπάθησε δηλαδή να πησιώσει την πραγματικότητα του αντικειμένου που δημιουργείται από τη δική του πλαστική ταυτότητα.¹¹

Στον πίνακα αυτόν βλέπουμε τις επάλληλες εικόνες μιας φιγούρας να κατεβαίνει μια σκάλα. Στην ουσία δεν υπάρχει κάτι που να μας θυμίζει ένα πραγματικό γυμνό παρά μόνο γραμμές και επίπεδα και το παιχνίδι μεταξύ βάθους και επίπεδου χώρου. Οι γραμμές και οι φόρμες αλληλοκαλύπτονται και αναπαριστούν τον ρυθμό, την κίνηση και την κατεύθυνση των κινήσεων. Η διαγώνια σύνθεση εντείνει την αίσθηση της κίνησης, ενώ τα σκιασμένα επίπεδα δίνουν βάθος και ένταση στη μορφή της φιγούρας. Τα διακριτά "μέρη του σώματος" αποτελούνται από γεωμετρικά σχήματα που συναρμολογούνται μεταξύ τους. Παράλληλα, παραπέμπουν σε μια φιγούρα ζωγραφισμένη με επιρροές από κυβιστικές ιδέες σχετικά με την αναπαραστατική αποσταθεροποίηση των μορφών. Ωστόσο, αυτό το έργο προχωρά πιο πέρα από την κυβιστική ζωγραφική, στην οποία η φιγούρα είναι στατική και παρουσιασμένη από πολλές όψεις την ίδια στιγμή, εδώ ο Duchamp ζωγράφισε τη φιγούρα από μια όψη σε αλληπάλλληλες στιγμές σε μια προσπάθεια απεικόνισης της τέταρτης διάστασης. Η επαναληπτική κίνηση της μορφής που κατεβαίνει τη σκάλα μάς παραπέμπει στη συνεχή κίνηση μιας μηχανής. Ο Duchamp ήθελε μ' αυτό το έργο να αναπαραγάγει τον δυναμισμό που χαρακτηρίζει τις μηχανές καθώς και να αναπαραστήσει οπτικά το χρόνο και τη ταχύτητα. Το σώμα όπως και η αρχιτεκτονική του μοντερνισμού μοντάρουν μια δυναμική χωρική αντίληψη.

B5. OSKAR SCHLEMMER – ΤΡΙΑΔΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ

Η αρχιτεκτονική του Μοντερνισμού απαλλάχθηκε λοιπόν από τη θεώρηση του ακίνητου, μετωπικού σώματος. Ο γερμανός Oskar Schlemmer (1888--1943) της σχολής Bauhaus στο άρθρο του *Man and the Art Figure* (1924) που συνοδεύεται από σχέδια, αναφέρεται στον "άνθρωπο χορευτή", στη σχέση του με τον χώρο στον οποίο κινείται και τις αμοιβαίες μεταμορφώσεις τους. Τον Οκτώβριο του 1915, σημειώνει στο ημερολόγιό του:

«Τετράγωνο για το στήθος
Κύκλος για την κοιλιά
Κύλινδρος για τον λαιμό
Κύλινδροι για τα μπράτσα και τα πόδια
Κύκλοι για τις αρθρώσεις των αγκώνων, των γονάτων, των ώμων, των αστραγάλων...
Κύκλοι για το κεφάλι, τα μάτια
Τρίγωνο για τη μύτη
Γραμμή σύνδεσης της καρδιάς με το κεφάλι
Γραμμή σύνδεσης του προσώπου με αυτό που βλέπουν οι άλλοι
Το σχήμα που προκύπτει από το σώμα με τον εξωτερικό κόσμο»
(Schlemmer, 1990:32).



¹¹ «Η ιδεολογία της προόδου και υγιεινιστικού εξαγνισμού του μοντερνισμού οδηγεί σε μια αντίληψη για ένα σώμα που οδηγείται στη σχηματοποίηση, την αφαίρεση, τη μηχανογενή κίνηση» (Χατζησάββα, 2009).

Έτσι ξεκινά η αναζήτηση του Schlemmer για την ανάλυση της ανθρώπινης φιγούρας σε γεωμετρικά σχήματα, που θα οδηγήσει στην τελική μορφή των κοστούμιών του *Τριαδικού μπαλέτου*. Στην τελευταία φράση του γίνεται μια πρώτη αναφορά στο άλλο προσφιές του θέμα, τη σχέση του ανθρώπινου σώματος με τον χώρο που το περιβάλλει.

Ο στόχος του *Τριαδικού μπαλέτου* ήταν ιδιαίτερα φιλόδοξος: μια συνολική πρόταση για ανανέωση του χορού, τόσο ως προς την κίνηση, όσο και ως προς την αισθητική. Ενώ η επικρατούσα τάση για τον χορό ήταν αυτή της απελευθέρωσης της κίνησης και της εκφραστικής δύναμης του ανθρώπινου σώματος, ο Schlemmer θα πάει στο εντελώς αντίθετο άκρο: τα κοστούμια του όχι μόνο περιορίζουν τη κίνηση αλλά την καθιστούν εντελώς μηχανική, μετατρέποντας τους χορευτές σε ανθρώπινες κούκλες.

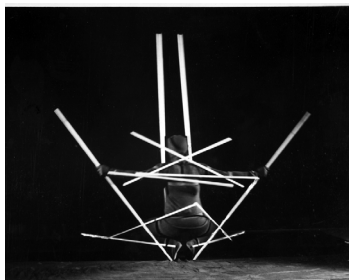
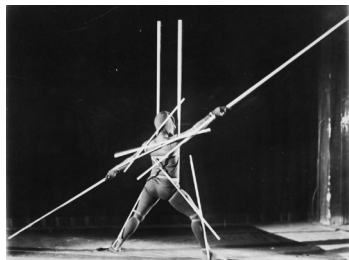
Ο ρόλος των χορευτών-ερμηνευτών ήταν ουσιαστικά να κινούν τις άκαμπτες, βαριές, ογκώδεις, γεωμετρικές φόρμες, που απάρτιζαν τα κοστούμια, συχνά με την επιπρόσθετη δυσκολία της μάσκας, που περιέβαλε όλο το κεφάλι και περιόριζε την όραση. Κοφτές, σπασμωδικές κινήσεις και συνεχείς στροφές παρέπεμπαν σε χορό μαριονετών, μηχανικών κουκλών ή αυτομάτων.

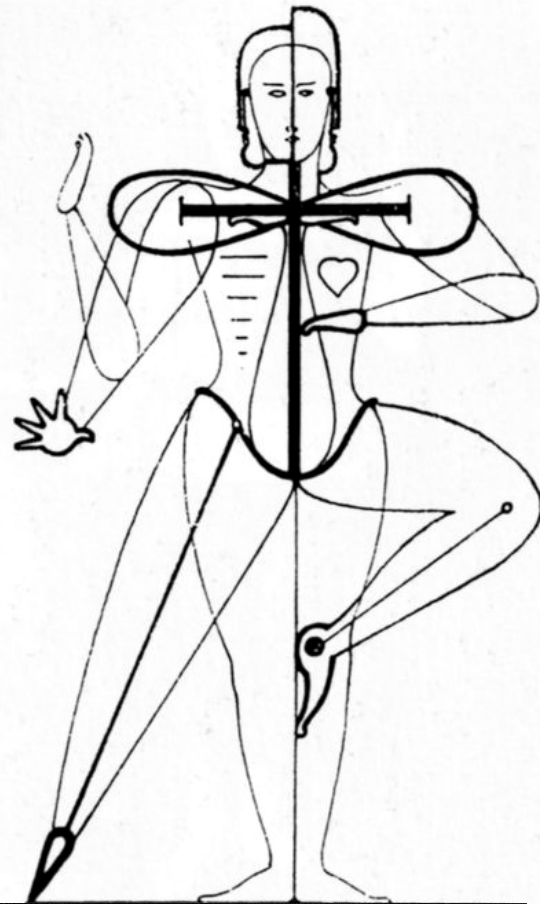
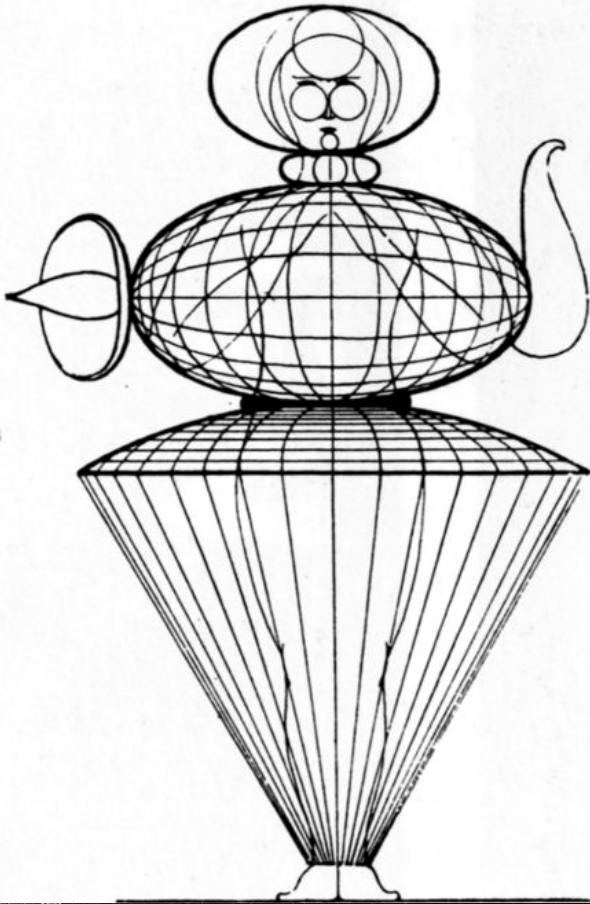
Τα κοστούμια, με τις γεωμετρικές φόρμες τους, μετέτρεπαν την ανθρώπινη φιγούρα σε ένα αλλόκοτο ον. Μάσκες εξαφάνιζαν τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά και καπέλα αλλοίωναν το σχήμα του κεφαλιού σφαίρες, δίσκοι, κώνοι και κύλινδροι περιέβαλαν χέρια, πόδια ή κορμό, καταργώντας τα ατομικά χαρακτηριστικά και τα χαρακτηριστικά του φύλου, στις περισσότερες τουλάχιστον φιγούρες (Καρακώστα, 2011).

Ο ίδιος μάλιστα, στο δοκίμιό του *Man and the Art Figure*, αναφέρεται στις πηγές της έμπνευσής του: «Δεν υπάρχει κοστούμι που να μπορεί να καταργήσει τους βασικούς περιορισμούς της ανθρώπινης μορφής: τον νόμο της βαρύτητας στον οποίο υπόκειται» (Schlemmer: 1924, 1961:22). Οι αναζητήσεις του Schlemmer για μια νέα φόρμα με βάση τη γεωμετρία, που ξεκίνησαν το 1912, ήταν από τις πρώτες απόπειρες ρήξης με τη "φυσική" μορφή. Στη προσπάθεια να απελευθερωθεί ο άνθρωπος από τις φυσικές δεσμεύσεις του και να εξυψώσει την ελευθερία της κίνησης πάνω από τις φυσικές του δυνατότητες είχε σαν αποτέλεσμα την αντικατάσταση του οργανικού ανθρώπου από τη μηχανική ανθρώπινη μορφή.

Ο Bernard Tschumi αναφέρει σχετικά: «Στην αρχιτεκτονική, η μοντερνιστική αφαίρεση αποτέλεσε ένα μέσο για την εγκατάλειψη κάθε αταξίας των υποκειμενικών σχέσεων – των συναισθημάτων των ανθρώπων και των ντροπιαστικών τους ζωνών» (Tschumi, 2001).

Το σώμα σε αυτές τις αναζητήσεις του μοντερνισμού δεν είναι παρά μια προσδιορισμένη πραγματικότητα που μπορεί να ενσωματωθεί στον χώρο μέσω της εργονομίας. Η αρχιτεκτονική δεν στοχεύει στο υποκείμενο και τη σωματική του υλικότητα αλλά στη σωματική ένταξη στο εργονομικό της μοντέλο.





Γ. ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΟΧΗΜΑ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΚΑΙ ΒΙΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ

Γ1. ΑΠΟ ΤΗ GESTALT ΣΤΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ

Μεταπολεμικά, το λειτουργικό, γεωμετρικό, μηχανοποιημένο σώμα του μοντερνισμού θα δώσει τη θέση του σε ένα σώμα βιωματικό σε άμεση σχέση και διάδραση με το περιβάλλον του. Το σώμα πλέον τοποθετείται σε μια κατάσταση διαρκούς και αδιάσπαστης "αναμέτρησης" με το περιβάλλον του. Η υλική και αντιληπτική διάσταση του σώματος θα οδηγήσει σε τόπους βιωματικής εμπειρίας αντικαθιστώντας τον πειραματικό χωροχρόνο του Μοντερνισμού.

Σύμφωνα με τη σκέψη του Martin Heidegger τα πράγματα είναι συνυφασμένα με τον χώρο: *«Ο χώρος δεν είναι κάτι αντίκρυ για τον άνθρωπο κάτι το οποίο βρίσκεται απέναντί του. Δεν είναι ούτε εξωτερικό αντικείμενο ούτε εσωτερικό βίωμα. Δεν υπάρχουν οι άνθρωποι και επιπλέον ο χώρος»* (Heidegger, 2008:59). Οι άνθρωποι με τα σώματά τους αντιλαμβάνονται και κατοικούν χώρους με νόημα, καθιστώντας τους τόπους. Όλες οι σωματικές αισθήσεις πέρα από την όραση συμμετέχουν σε αυτή τη βιωματική χωρική εμπειρία.

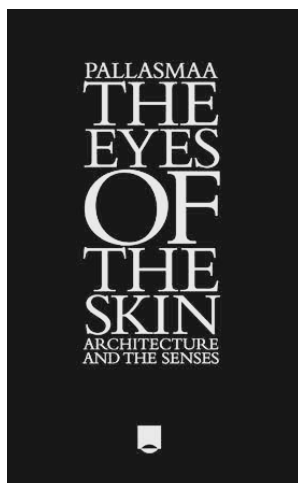
Πολλοί είναι οι δημιουργοί που με το έργο τους συνέδεσαν βασικές αρχές της φαινομενολογίας με την αρχιτεκτονική, κυρίως μέσα από επιρροές που δέχονται από το έργο των Heidegger και M.Ponty, καταδεικνύοντας τη σχέση του βιώματος με την αρχιτεκτονική διαδικασία και επιμένοντας να αφυπνίσουν τη βιωματική προσέγγιση του χώρου, τις δυνατότητες του ανθρώπινου σώματος που λόγω του σύγχρονου τρόπου ζωής και της μηχανοποίησης είχαν παραμεληθεί (Merleau-Ponty, 1962). Σε αυτή την οπτική οι αρχιτέκτονες θα στραφούν στην απτική παρά στην οπτική αντίληψη του χώρου. *«Η απτική κοσμοθεώρηση του Merleau Ponty ουσιαστικά αναιρεί την ιδέα του αφηρημένου, νοητού, καθαρού χώρου και εμμένει στην πρακτική, καθημερινή, επιτελεστική διαχείριση της χωρικότητας... σχεδιάζει μια μη αναπαραστατική φιλοσοφία, όπου το σώμα μετατρέπεται σε πρωταρχική πύλη διαμεσολαβήσεων ανάμεσα στο εγώ και στον κόσμο, δηλαδή σε έναν γενικό, αισθητό συμβολισμό του κόσμου»* (Τερζόγλου, 2009).

Γ2. JUHANI PALLASMAA – THE EYES OF THE SKIN

Σύμφωνα με τον Juhani Pallasmaa, ο οποίος μεταφράζει με αρχιτεκτονικούς όρους τη μερλωποντιανή φιλοσοφία, η εμπειρία του αρχιτεκτονικού χώρου προϋποθέτει την ταυτόχρονη εστίαση τόσο στην εσωτερική, όσο και στην εξωτερική πραγματικότητα. Ο ίδιος λέει: *«Το σώμα μου είναι ο ομφαλός του κόσμου μου, όχι ως το κεντρικό σημείο μιας προοπτικής όρασης, αλλά ως το σημείο αναφοράς της μνήμης, της φαντασίας και της αντίληψης»* (Pallasmaa, 2009:101).

Αντίστοιχη είναι και η θεωρία πίσω από ένα έργο αρχιτεκτονικής που στοχεύει να αποτελέσει τόπο βιωματικής εμπειρίας για τον επισκέπτη ή τον χρήστη. Η άμεση σύνδεση της αρχιτεκτονικής πρακτικής των τριών διαστάσεων, με τη σωματικότητα και την υλική υπόσταση του ανθρώπου αποτελεί την αφετηρία για τη σύνδεσή της με την αισθητηριακή εμπειρία. Στο βιβλίο του *The eyes of the skin: Architecture and the senses* που εκδόθηκε το 1996, ο Pallasmaa υπογραμμίζει τον ρόλο που διαδραματίζει η αισθητηριακή εμπειρία στο βίωμα της αρχιτεκτονικής:

«Παρατηρούμε, αγγίζουμε, ακούμε και μετράμε τον κόσμο με τη σωματική μας υπόσταση ολόκληρη· ο κόσμος της εμπειρίας οργανώνεται





και αρθρώνεται γύρω από το κέντρο του σώματος. Η κατοικία μας είναι το καταφύγιο του σώματος, η μνήμη και η ταυτότητα του» (Pallasmaa, 2005:35).

Για την αρχιτεκτονική με φαινομενολογικές επιρροές η προτεραιότητα δίνεται πλέον όχι στη λειτουργική, οπτική και γεωμετρική διάσταση του σώματος αλλά στη σωματική αίσθηση (ακοή, αφή κ.τ.λ.)¹². Όπως και στη σκέψη του Merleau-Ponty για τον Pallasmaa η νόηση είναι σε άμεση διαλεκτική επαφή με την αίσθηση. Ο Pallasmaa αναφέρει πως ο άνθρωπος δανείζει στο χώρο τα συναισθήματά του και ο χώρος δανείζει στον άνθρωπο την αύρα του (Pallasmaa, 2005). Το σώμα της αρχιτεκτονικής και το βιωμένο σώμα στην οπτική του βρίσκονται σε συνέχεια.

Απορρίπτοντας την οπτικοκεντρική κουλτούρα των δυτικών κοινωνιών, σύμφωνα με την οποία η όραση κυριαρχεί και ελέγχει τις υπόλοιπες αισθήσεις, ο Pallasmaa επικροτεί την ισάξια συνεργασία τους, προκειμένου να ενισχύσει τον ρόλο της πολυαισθητηριακής εμπειρίας. Θεωρεί μάλιστα, ότι όλες οι αισθήσεις είναι προεκτάσεις της αφής, καθώς αυτή αποτελεί τον αισθητήριο μηχανισμό για να ενσωματωθεί ο άνθρωπος πλήρως στον χώρο και στα αντικείμενά του. Στο βιβλίο του *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture* (2009) αναφέρει : «*Το δέρμα είναι το πιο ευαίσθητο όργανο, το πρώτο μέσο επικοινωνίας και ο πιο αποτελεσματικός προστάτης... Ακόμα και ο κερατοειδής χιτώνας του ματιού είναι επικαλυμμένος με μια στρώση τροποποιημένου δέρματος...*» (Pallasmaa, 2009:35). Χρησιμοποιώντας μάλιστα τη φράση του ανθρωπολόγου Ashley Montagu, ο Pallasmaa δηλώνει τον δυναμικό ρόλο του δέρματος ως αντιληπτικού μηχανισμού, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί και ο κυρίαρχος για την κατανόηση του κόσμου.

Το χέρι, κατά τον Heidegger (1889-1976), αποτελεί σκεπτόμενο όργανο. Το δέρμα διαβάζει την υφή, την πυκνότητα και τη θερμοκρασία της ύλης και μέσα από την αίσθηση αυτή καταδεικνύει το πόσο φιλόξενος ή ανοίκειος μάς είναι ένας χώρος.

Ακόμη, ο Pallasmaa εξετάζει την εξάρτηση της οπτικής αντίληψης από τον τρόπο με τον οποίο το σώμα στέκεται ή κινείται μέσα στον χώρο. Το κτήριο συνιστά μια εμπειρία, «*προσεγγίζεται, αντιμετωπίζεται, συναντάται, σχετίζεται με το σώμα, διατρέχεται, χρησιμοποιείται ως μια συνθήκη για άλλα πράγματα κλπ.*» (Pallasmaa, 2005: 35).

Αναφερόμενος στην εμπειρία της πόλης, ο Pallasmaa γράφει: «*Αντιμετωπίζω την πόλη με το σώμα μου; Το πόδι μου μετρούν το μήκος της στοάς και τη διάμετρο της πλατείας, το βλέμμα μου υποσυνείδητα προβάλλει το σώμα μου στην πρόσοψη του καθεδρικού ναού, όπου περιπλανάται ανάμεσα στους όγκους και τα περιγράμματα αισθανόμενο το μέγεθος των εσοχών και των εξοχών... Αισθάνομαι τον εαυτό μου μέσα στην πόλη και η πόλη υπάρχει ενσωματώνοντας την εμπειρία μου. Η πόλη και το σώμα μου αλληλοσυμπληρώνονται. Κατοικώ την πόλη και η πόλη κατοικεί μέσα μου*» (Pallasmaa, 2005:40).

Όπως θα δούμε και στο έργο του C. N. Schultz, στόχος της αρχιτεκτονικής είναι η ενσωμάτωση και η μεταφορά στον υλικό κόσμο, υπαρξιακών μεταφορών που σταθεροποιούν και δομούν το είναι μας στον κόσμο.

12 Για παράδειγμα η μυρωδιά ενός χώρου είναι στοιχείο τόσο δυνατό που γίνεται σχεδόν μέρος της δομικής του υπόστασης: ένα υλικό απαραίτητο για την ίδια την ύπαρξή του. Ο Pallasmaa στο βιβλίο του *An Architecture of the Seven Senses* (2006) ανακαλεί «*Δεν μπορώ να θυμηθώ την εικόνα της πόρτας στο αγροτόσπιτο του παππού μου από την πρώιμη παιδική μου ηλικία [...] αλλά θυμάμαι ιδιαίτερα τη μυρωδιά σπιτιού που χτυπούσε το πρόσωπό μου σαν ένας αόρατος τοίχος πίσω από την πόρτα*» (Pallasmaa, 2006:32).

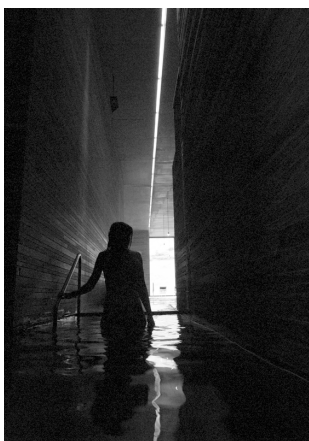
Γ3. CHRISTIAN N. SCHULZ - ΥΠΑΡΞΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Ο Νορβηγός αρχιτέκτονας Christian Norberg-Schulz (1926- 2000), με βάση την εμπλοκή του ανθρώπου στο χώρο, στο έργο του *Existence, Space and Architecture* (1971) ορίζει τον "υπαρξιακό" ή "ανθρώπινο" χώρο σαν μια σύνθεση πολλών χώρων (πραγματιστικός, αντιληπτικός, αφηρημένος, πολιτιστικός). Ο υπαρξιακός χώρος του Schultz εκκινεί από τον βιωμένο χώρο των αισθήσεων, δεν αποτελεί μια περιορισμένη αφηρημένη σχηματοποίηση του νου, αλλά είναι ετερογενής, ποιοτικός και υποκειμενικός χωρίς ωστόσο να καταλήγει σε έναν εσωστρεφή μεταφυσικό ιδεαλισμό.¹³ Σύμφωνα με τον Ν. Τερζόγλου, ο υπαρξιακός χώρος τοποθετείται: «*ανάμεσα στον πραγματιστικό και τον αντιληπτικό χώρο από τη μία πλευρά και τον Ευκλείδειο, αφηρημένο χώρο από την άλλη, δηλαδή ανάμεσα στον νοητό χώρο και τον υλικό τόπο*» (Τερζόγλου, 2009:287,288).

Ο Norberg-Schulz επισημαίνει ότι η σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον συνίσταται «*αφενός στην προσπάθεια να το αφομοιώσει κατά τα προσωπικά του πρότυπα (αντίληψης) και αφετέρου να μεταφράσει αυτά τα πρότυπα σε συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές δομές*» (Schulz, 1979, 1991). Ο αρχιτεκτονικός χώρος προσεγγίζεται λοιπόν σε άμεση ανταπόκριση με την ανθρώπινη σωματική ύπαρξη, διερευνώντας τους ιδιαίτερους, παρεκκλίνοντες τρόπους με τους οποίους το υποκείμενο αντιλαμβάνεται και εξοικειώνεται με το περιβάλλον του και ενσωματώνοντας σε αυτό εμπρόθετους τρόπους ζωής και κατοίκησης. Το σώμα, οι χειρονομίες, οι προθέσεις του εμπλέκονται διαμορφώνουν και διαμορφώνονται από τον χώρο και τις συγκεκριμένες ποιότητές του. Ο αρχιτεκτονικός χώρος συντίθεται βάση του υπαρξιακού χώρου συγκεκριμενοποιώντας και ενσαρκώνοντας τα θεμελιώδη σχήματα προσανατολισμού του ανθρώπου στον κόσμο.

«*Η συνάρθρωσή τους γεννά αντιληπτικά πεδία ως δυναμικές ολότητες χώρου με ιδιαίτερο χαρακτήρα, δηλαδή ως φορείς του «πνεύματος του τόπου»... Με αυτό τον τρόπο ο Schultz διατυπώνει μια συνεκτική θεωρία του αρχιτεκτονικού χώρου ως διαλεκτικού πεδίου ανάμεσα στον τοπολογικό χώρο, τον υπαρξιακό χώρο και τον αφηρημένο γεωμετρικό χώρο*» (Τερζόγλου, 2009:289).

13 Όπως υποστηρίζει ο Σ. Κονταράτος : «ο υπαρξιακός χώρος διαθέτει αντικειμενικότερο χαρακτήρα από του καθαρά αντιληπτικού, αλλά και πιο συγκεκριμένο από του γνωστικού ή λογιστικού χώρου... είναι μια έννοια μέσω της οποίας η αρχιτεκτονική θεωρία μπορεί να ξεπεράσει τις αδυναμίες τόσο των αφηρημένων θεωρήσεων που επιμένουν στην καθαρή γεωμετρία του τρισδιάστατου χώρου, αφήνοντας απ' έξω τον άνθρωπο, όσο και των υποκειμενικών θεωρήσεων που ανάγουν την εμπειρία του χώρου σε απλές εντυπώσεις». (Κονταράτος, 1983)



Γ4. PETER ZUMTHOR - ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Μέσα σε αυτό το φαινομενολογικό πλαίσιο, το θεωρητικό έργο του Ελβετού αρχιτέκτονα Peter Zumthor, αναζητά τρόπους προσέγγισης της αρχιτεκτονικής, μέσα από τη βιωματική, σωματική εμπειρία που την κατοικεί. Σε αντίθεση με την ανάλυση των γεωμετρικών σχέσεων και αναλογιών εστιάζει στην εσωτερική γλώσσα της αρχιτεκτονικής και στο σχεδιασμό με εργαλείο την ατμόσφαιρα και τον συναισθηματικό αντίκτυπο που θα μπορούσε να προκαλεί η κατοίκηση κάθε χώρου.

Στο έργο του *Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding Objects* (2006) εντοπίζει μια σειρά από χωρικές ποιότητες για ένα σωματοκεντρικό σχεδιασμό του χώρου. Αρχικά αναφέρεται στο "σώμα της αρχιτεκτονικής", στην υλική υπόσταση του αρχιτεκτονικού έργου και στη δυνατότητά του να συσχετιστεί σωματικά και ψυχικά με τον χρήστη του χώρου μέσω μιας βαθύτερης συνάφειας.

Το αρχιτεκτονικό έργο, όπως το ανθρώπινο σώμα διαθέτει σάρκα και όργανα, αντιμετωπίζεται ως ζωντανός έμφυχος οργανισμός με υλική παρουσία. Το σώμα δεν χρησιμοποιείται εδώ ως ιδέα, αλλά ως φυσική, υλική, υπόσταση, ως ένα σώμα ικανό να μας προσεγγίζει, να μας αγγίξει. Τα κτίρια σαν σωματικές οντότητες αναπνέουν, ιδρώνουν, έχουν μυρωδιά, θερμοκρασία, εντάσεις, βιωματικές εγγραφές και μνήμες. Ο ίδιος σημειώνει: «Με απασχολεί το κτίριο αυτό καθαυτό, το πώς το βλέπεις, πώς το αισθάνεσαι, πώς είναι φτιαγμένο το κτίριο σαν σώμα» (Zumthor, 2006).

Στο έργο του εισάγεται η παράμετρος συν-πλοκής του κτηρίου με το ανθρώπινο σώμα μέσα από τα μεταβατικά κατώφλια, τα «επίπεδα οικειότητας και εγγύτητας».

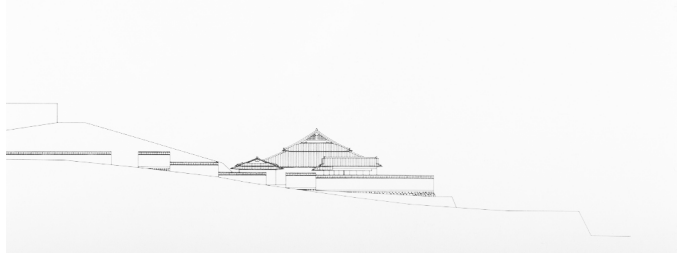
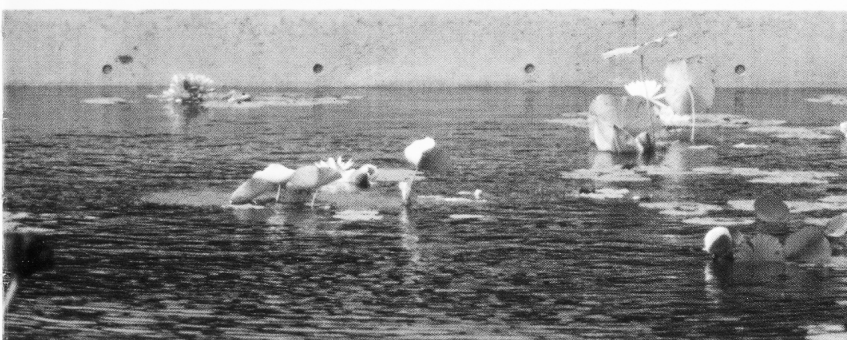
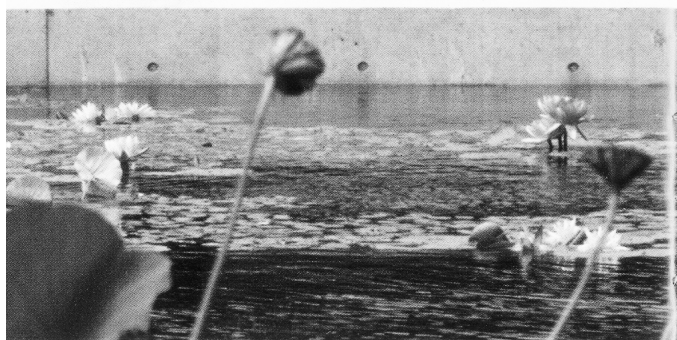
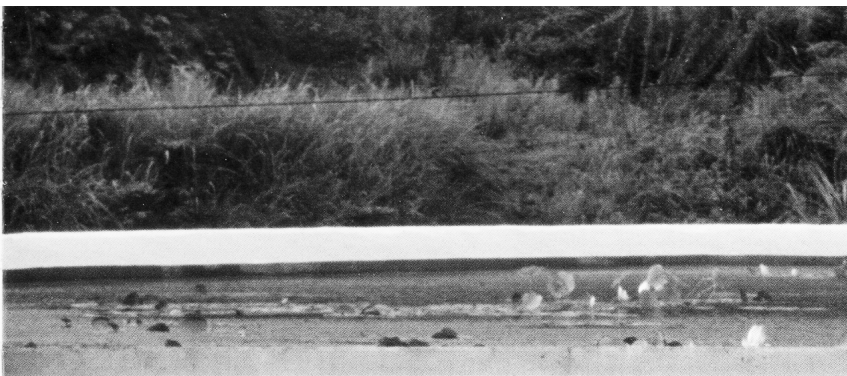
Γ5. TADAO ANDO - SHINTAI

Ομοίως ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας Tadao Ando τοποθετεί το ανθρώπινο σώμα στο κέντρο της αρχιτεκτονικής εμπειρίας, Ονομάζει μάλιστα το σώμα στη δυναμική σχέση του με τον κόσμο ως shintai. Κατανοεί το shintai ως την ενότητα του σώματος της σάρκας και του πνεύματος ως τη βάση για την αντίληψη και κατανόηση του κόσμου.

Ο K.Frampton στο άρθρο του *Corporeal Experience in the Architecture of Tadao Ando* (2002) θα αναφερθεί στη λέξη shintai ως μια έννοια αμετάφραστη, αυτή της υποκειμενικής αισθητηριακής εμπειρίας που το κτίριο και ο χώρος υποβάλλει στο υποκείμενο.

Ένας τρόπος με τον οποίο το σώμα εγγράφεται στην αρχιτεκτονική του Tadao Ando είναι η τελετουργία. Η ενορχηστρωμένη σωματική μετάβαση –το πέρασμα, ο ρόλος της συνέχειας ασυνέχειας στη χωρική οργάνωση του έργου του και ο τρόπος που σχετίζεται με την ιαπωνική έννοια Ma την, ιδέα ενός ενδιάμεσου κενού στην εμπειρία του χώρου και του χρόνου.





An open stairway bisecting the pond provides access to the temple.

Una escalera abierta sobre el estanque procura el acceso al templo.

Δ. ΤΟ ΑΤΕΛΕΣ ΔΙΑΜΕΛΙΣΜΕΝΟ ΣΩΜΑ – ΜΕΤΑΔΟΜΙΣΜΟΣ

Το προδρομικό έργο του Rem Koolhaas το 1989 για τον διαγωνισμό της *Εθνικής βιβλιοθήκης (Très Grande Bibliothèque)* στο Παρίσι θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια τομή για μια νέα κατανόηση και συσχέτιση της σωματικότητας με την αρχιτεκτονική που θα εξετασθούν σε αυτό το κεφάλαιο. Παρά τις επιμέρους διαφορές τους οι σύγχρονες αυτές δημιουργίες συμφωνούν σε μια νέα κατανόηση του σώματος που απομακρύνεται τόσο από την ορθολογική του αρτιμέλεια και εργονομία όσο και από τη ρομαντική του πίστη ως έμβιο ανάλογο για μια με σημασία και συγκίνηση χωρική εμπειρία. Η αποσπασματικότητα, η πολυπλοκότητα τόσο στην κατανόηση του σώματος, όσο και του χώρου είναι μια κοινή συνισταμένη που συνέχει τις παρακάτω θεωρήσεις.

Δ1. ΣΩΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΚΕΡΜΑΤΙΣΜΟΣ –ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ

Σε αντίθεση με το λακωνικό και τελετουργικό σώμα στο έργο του Tadao Ando κατά την περίοδο της αρχιτεκτονικής της αποδόμησης (deconstruction 1988) η αναφορά στη σωματικότητα επιδιώκει την αποσταθεροποίηση, τον διαμελισμό και την ανατροπή της αρμονικής, οργανικής και ολιστικής αντίληψης για το σώμα και την αρχιτεκτονική.

Στην αποδόμηση το έργο δεν συνιστά πια ένα σαφές και ομοιογενές όλο. Η σταθερότητα, η ισορροπία, η αρμονία της μορφής καταλύονται. Τα όρια διαχέονται. Στην αρχιτεκτονική, η αποδόμηση χαρακτηρίζεται από τον κατακερματισμό, το ενδιαφέρον για το χειρισμό και την δομή των μορφών με σχήματα που φαίνονται να στρεβλώνουν να αποσταθεροποιούν και να εξαρθρώνουν τα παραδοσιακά στοιχεία και αξίες της αρχιτεκτονικής. Χαρακτηριστικό της γνώρισμα αποτελεί η αμφισβήτηση της οριζοντιότητας και της καθετότητας. Επιπλέον, η μορφή δεν προκύπτει πλέον από την λειτουργία, τη μορφή την γεννά ο μύθος, η ιστορία, η κουλτούρα και όχι η εργονομία. Η ανατροπή της ιεραρχίας σε καταξιωμένες δομές, για παράδειγμα στο προβάδισμα του πλήρους έναντι του κενού κλπ, είναι μια σταθερή έρευνα της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική. Σε αυτό το πλαίσιο, το ενδιαφέρον στρέφεται σε ακραίες αποσταθεροποιητικές δομές της σωματικότητας που περιλαμβάνουν κατακερματισμό, ακρωτηριασμό, σωματική προσθετική, μια αποσταθεροποίηση της σωματικής, όσο και χωρικής αρτιμέλειας και αρμονίας.

Σε μια προδρομική παρόμοια λογική ο γερμανός καλλιτέχνης Hans Bellmer (1902-1975) σε μια σειρά από εμβληματικά γλυπτά με κούκλες μανουβράρει τα παραμορφωμένα μέλη της κούκλας σε διάφορες γωνίες και θέσεις, προτού τη φωτογραφίσει, με σκοπό να της προσδώσει μια αύρα σοβαρής δυσλειτουργίας ως συνέπεια ενός οδυνηρού, καταστροφικού διαμελισμού.

Η ίδια λογική διαμελισμού στην αρχιτεκτονική διατρέχει το έργο αρχιτεκτόνων όπως του Daniel Libeskind όπου ταγωνιώδη και αγωνιώδη σκίτσα του και η αρχιτεκτονική του επιχειρούν να αποσταθεροποιήσουν τη σχέση πλήρους φόρμας και κενού χώρου λειτουργίας και συμβολισμού.



Δ2. ΣΩΜΑ-ΕΠΙΔΕΡΜΙΔΑ - J. HERZOG & P. DE MEURON

Σταδιακά, η αρχιτεκτονική ενδιαφέρεται για τη σωματική επιδερμίδα τα τατουάζ την εξωτερική επιφάνεια του αρχιτεκτονικού περιβλήματος. Μια επιφάνεια πλέον που δεν αναπαριστά, ούτε συμβολίζει αλλά σημειώνει και σημαδεύει με νόημα το δέρμα της αρχιτεκτονικής. Αρχιτέκτονες όπως οι Ελβετοί J. Herzog & P. de Meuron κινούνται σε αυτή τη λογική των επάλληλων επιδερμίδων σε αποστάσεις με νόημα, δημιουργώντας ένα έργο που δεν αναπαριστά αλλά ντύνει την αρχιτεκτονική με εικόνες και αφηγήσεις.

«Πρόκειται για οπτικές υπερθέσεις που θέτουν ερωτήματα σχετικά με το ποικίλο βάθος και τις πολλαπλές διαστάσεις της αρχιτεκτονικής, ανιχνευτές της νοηματικής πυκνότητάς της» (Χατζησάββα, 2006:165-172).

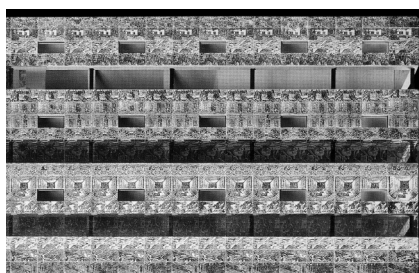
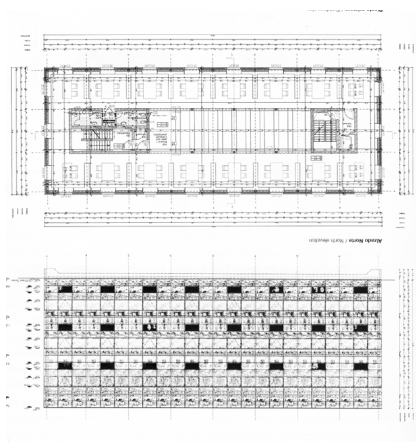
Για παράδειγμα στο κτίριο για τη βιβλιοθήκη της Τεχνικής Σχολής Eberswalde, στη Γερμανία (1994-1999) οι αρχιτέκτονες συνεργάζονται με τον φωτογράφο Thomas Ruff και του ζητούν να επιλέξει 12 φωτογραφικά μοτίβα από το αρχείο του προκειμένου να εκτυπωθούν στο σώμα του κτιρίου.

«Το εικονογραφικό αυτό υλικό ομοιογενοποιήθηκε με χρωματική επεξεργασία και εκτυπώθηκε με την τεχνική της μεταξοτυπίας σε επαναληπτικά πάνελ από μπετόν και γυαλί, σε οριζόντιες ζώνες, ως ένα κοινό κατασκευαστικό υλικό. Το εκτυπωμένο με φωτογραφίες μπετόν μετατρέπεται αντιληπτικά σε διαφανές και το γυαλί σε αδιαφανές. Η ασυνήθιστη αυτή χρήση της εικόνας, εγκαθιστά μια διφορούμενη σχέση ανάμεσα στον όγκο και την επιφάνεια του κτιρίου, το χώρο και τη διακόσμηση, το βάρος και την ελαφράδα του υλικού κατασκευής» (Χατζησάββα, 2006:165-172). Οι αρχιτέκτονες αναφέρουν: «χειριζόμαστε τις επιφάνειες ως τρισδιάστατα αντικείμενα, ως πράγματα που έχουν βάθος και χωρικά επίπεδα. Νοητικά ή δυναμικά πεδία».

«Η επιφάνεια στο έργο των H&deM δεν αποτελεί όριο αλλά μια πτυχή, μια δυνατότητα σχέσης περάσματος σε κάτι διαφορετικό και αντιμετωπίζεται σαν ένα τρισδιάστατο αντικείμενο με βάθος και χωρικά επίπεδα» (Χατζησάββα, 2006:165-172).

Οι αρχιτέκτονες αναφέρουν: «η ιδέα του βάθους εμφανίζεται στην όψη. Αυτό το θέμα επανέρχεται σε πολλά από τα έργα μας: η όψη δεν είναι μια στρώση, ένα επίπεδο, αλλά έχει μια χωρική διάσταση. Μπορείς να διαπεράσεις την όψη φυσικά και νοητικά».

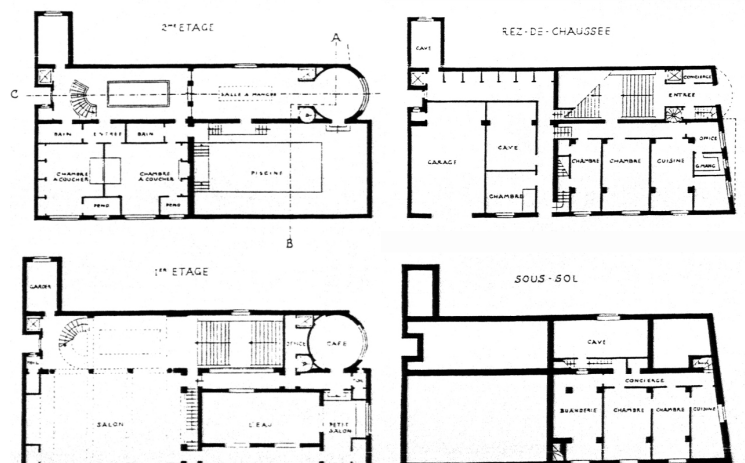
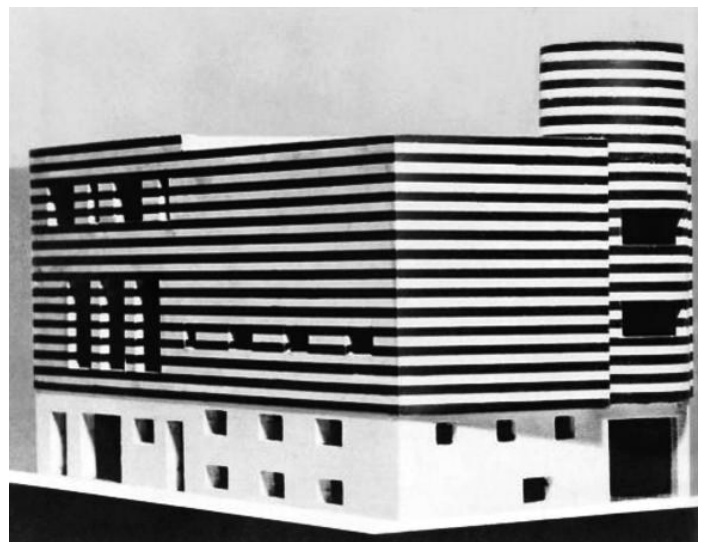
Στην αφηρημένη φύση της αρχιτεκτονικής τους υπάρχει λοιπόν μια τάση απούλοποίησης, σημειώνεται ένας κατακερματισμός σε βάρος των τριών διαστάσεων ποιότητων, μια διασπορά στο σύνολο της χωρικής μάζας, που εξαφανίζεται, επειδή είναι τόσο παρούσα - σαν ένα σώμα με τατουάζ, το οποίο είναι τόσο ορατό που αποκτά αφηρημένο χαρακτήρα.



Adolf Loos - Κατοικία για την Josephine Baker

Ένα προδρομικό έργο εστίασης στην επιδερμίδα της αρχιτεκτονικής και το ηδονοβλεπτικό βλέμμα είναι το Σπίτι για τη Josephine Baker του Adolf Loos (1870 – 1933). Το σπίτι σαν ένα σύγχρονο φόρεμα έπρεπε να είναι καθαρό λιτό και απέριττο. Ο Loos χειρίστηκε την αντίθεση του λιτού εξωτερικού και του αισθησιακού εσωτερικού. Κάτω από την επιφάνεια της γαλήνιας καθαρότητας της οικίας ο βιεννέζος αρχιτέκτονας στη συγκεκριμένη πρόταση εμπνέεται από τις πρωτογενείς ερωτικές δυνάμεις, τον εξωτισμό του καμπαρέ. Κέντροβαρικό σημείο του σπιτιού η πισίνα πλαισιωμένη με γυαλί διαφανές από όλες τις πλευρές, οι επισκέπτες κοιτούν την οικοδέσποινα να κολυμπάει από πολλαπλές οπτικές γωνίες, ένα ερωτικό πανόπτικον. Το εξωτερικό δέρμα του κτιρίου οργανώνεται με ρίγες από άσπρο και μαύρο γρανίτη και μάρμαρο, μια υπόμνηση για το έγχρωμο δέρμα της ιδιοκτήτριας. «Όλη η αρχιτεκτονική του Loos μπορεί να εξηγηθεί ως το περίβλημα του σώματος» σημειώνει ο José Quetglas (όπως και το υπνοδωμάτιο της Lina Loos επενδυμένο με γούνα και ύφασμα). Ενώ σύμφωνα με την B. Colomina το υποκείμενο στην αρχιτεκτονική του Loos είναι ο ηθοποιός του θεάτρου, της σκηνής. Ενώ όμως το κέντρο του σπιτιού αφήνεται άδειο για την παράσταση, βρίσκουμε το υποκείμενο να καταλαμβάνει τα όρια αυτού του χώρου. Το υποκείμενο διαιρείται, διχοτομείται μεταξύ ηθοποιού και θεατή του δικού του έργου. Η συνολικότητα του υποκειμένου διαλύεται όπως επίσης και ο τοίχος που αυτός/ή καταλαμβάνει (Colomina, 1992).

(Η έγχρωμη χορεύτρια του καμπαρέ Josephine Baker έφτασε στο Παρίσι το 1920 όπου σύντομα έγινε γνωστή για τον αισθησιασμό της και τις άγριες κινήσεις στη σκηνή. Συνήθιζε να εκτελεί μια απομίμηση των αφρικανικών χορών, φορώντας τίποτα περισσότερο από την περίφημη φούστα μπανάνα. Ο εξωτισμός της είχε γοητεύσει το ευρωπαϊκό κοινό.)



Δ3. ΣΩΜΑ - ΕΠΙΘΥΜΙΑ - DILLER & SCOFIDIO

Σταδιακά λοιπόν η σωματικότητα θα αποκεντρωθεί από την κλειστότητα του υποκειμένου και θα συνδεθεί με αντικρουόμενες αφηγήσεις πολιτισμού, εξουσίας, επιθυμίας και τις ανάλογες χωρικές διαντιδράσεις τους. Η έννοια της επιθυμίας όπως θα δούμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο θα διευρύνει το όριο της δυνατότητας τόσο της σωματικότητας όσο και της αρχιτεκτονικής.

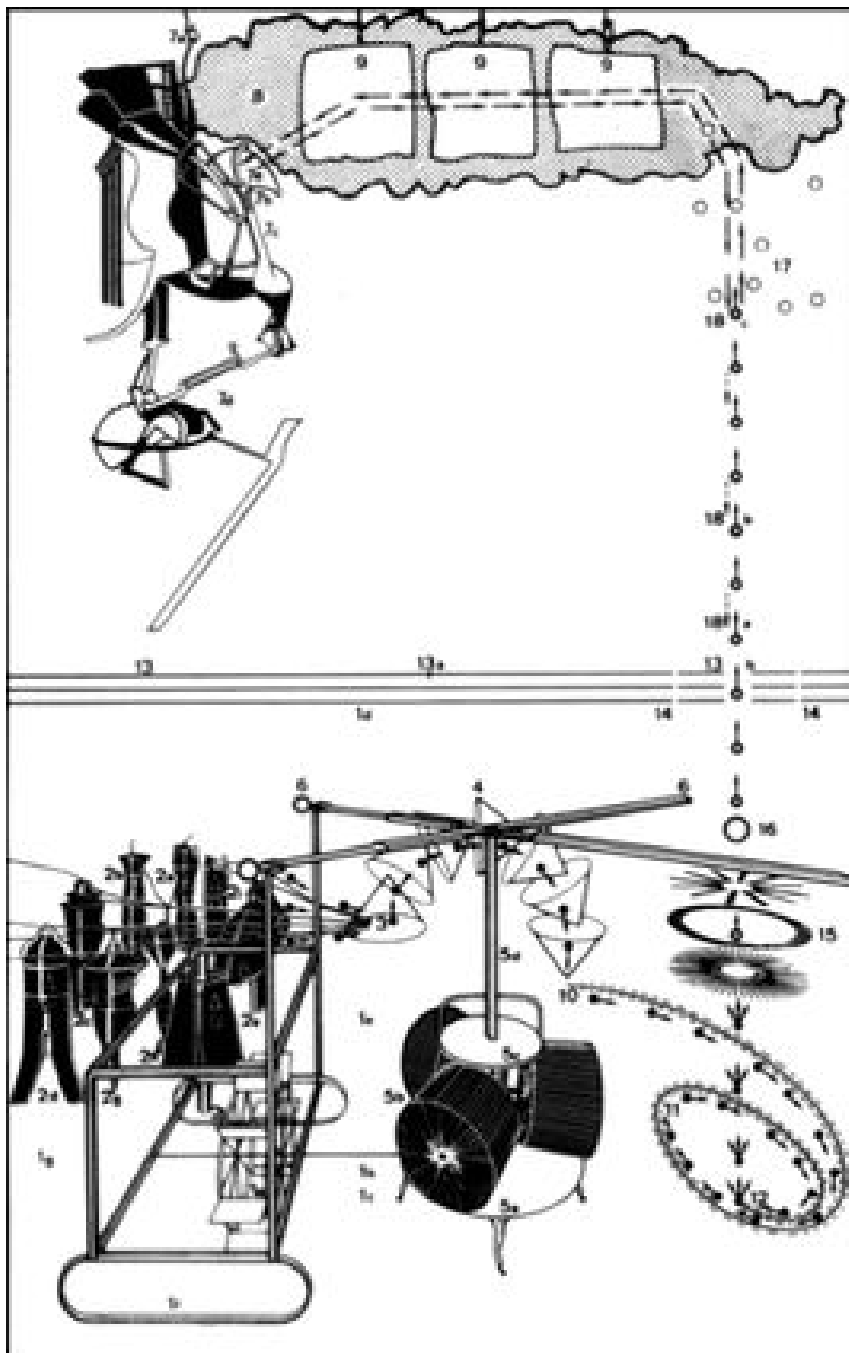
Για παράδειγμα στο έργο των Νεουορκέζων αρχιτεκτόνων Diller – Scofidio¹⁴ *Rotary notary and his hot plate* (1987)¹⁵, θα μεταγραφεί το έργο *The Large Glass* του M. Duchamp που είναι ένας πίνακας σε μια γυάλινη διαφανή επιφάνεια. Εξαιτίας της διαφάνειάς του σαν ψευδαίσθηση μπορεί να διαπεράσει οπτικά για να διαταράξει τη σχέση ανάμεσα στη θέση του θεατή και το επίπεδο της εικόνας, ένα παιχνίδι μεταξύ βάθους και επίπεδου χώρου. Το θέμα του πίνακα είναι η νύφη με τους μνηστήρες της σε μια παράξενη έλξη που οργανώνει μια διαχωριστική οριζόντια γραμμή, ένα μεσοδιάστημα.

Το multi-media θεατρικό έργο, performance *The Rotary Notary and his hot plate* των Diller – Scofidio ανατρέπει τον σκηνικό χώρο με τον ίδιο τρόπο, όπως το έργο *The Large Glass* του Duchamp, προσφέροντας μια κατακερματισμένη άποψη της σκηνής. Η εγκατάσταση αποτελείται από ένα αδιαφανές περιστρεφόμενο πάνελ που χωρίζει τη σκηνή σε δύο μέρη, τη νύφη από τους εραστές της. Η περιστροφή του κατά 180 μοίρες ανταλλάσσει τα πεδία, και ένας καθρέφτης που αναρτάται στις 45 μοίρες αποκαλύπτει αυτό που το κοινό δεν μπορεί να δει. Σε αυτό το έργο οι αρχιτέκτονες επαναπροσδιορίζουν την αμφιθυμική διάσταση της επιθυμίας και την απόσταση που την τροφοδοτεί. Μια επιθυμία που είναι ταυτόχρονα διαφανής-παρούσα όσο και απύουσα, δουλεύοντας τη γραμμή που χωρίζει τη νύφη από τους εραστές της που δεν είναι τίποτα άλλο από την παρουσία και την απουσία του αντικειμένου που ρυθμίζει την επιθυμία. Διαφανής και γι' αυτό σκοτεινή. Οι χαρακτήρες αλλάζουν συνεχώς τοποθεσίες, φυσική κατάσταση, σεξουαλικές ταυτότητες σ' ένα παιχνίδι επιθυμίας και άρνησης. Το σώμα στο έργο τους όπως και ο χώρος διασπώνται από την απόσταση που χαράζει σε αυτά, συνεχώς η επιθυμία.



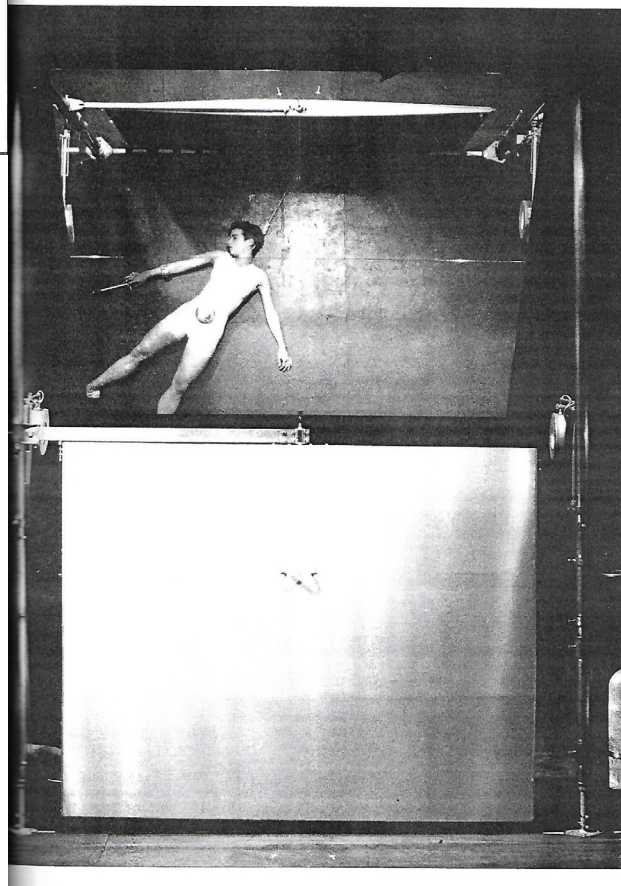
14 Το έργο των αρχιτεκτόνων της Νέας Υόρκης Diller + Scofidio είναι συνεχώς στην αιχμή της τρέχουσας πειραματικής σκέψης, βοηθώντας στον ριζικό επαναπροσδιορισμό του ρόλου του αρχιτέκτονα και της αρχιτεκτονικής στη σύγχρονη κοινωνία. Το *Flesh: Architectural Probes* (1996), είναι ένα βιβλίο που σύμφωνα με τα λόγια τους, «χαράσσει στρατηγικές για τον "συμβατικό χώρο" στον οποίο η αρχιτεκτονική μπορεί να κάνει κριτική στους κωδικοποιημένους χώρους της ιδιωτικής και της δημόσιας ζωής». Το σώμα γι αυτούς είναι «τόπος παροδικών εγγραφών, αδιαχώριστο από το πρόγραμμα». Ενώ βλέπουν την αρχιτεκτονική «σαν κάτι που συμβαίνει ανάμεσα στο δέρμα ενός ανθρώπου και ενός άλλου».

15 Όπου μεταγράφουν σε μια χωρική performance το έργο του Marcel Duchamp "The Large Glass" (ή "The Bride Stripped Bare by Her Bachelors" ή "Even") και το ονομάζουν "The Rotary Notary and his hot plate" ή "A Delay in Glass" (Multimedia theater work Philadelphia museum of art, PA, 1987 σχεδιασμένο για την εκατονταετηρίδα του Duchamp, Directed by Susan Mosakowski).



Key to the Large Glass
(including elements not executed):

- 1 Chariot or Sleigh
 - (a) Water-mill wheel
 - (b) Pinion
 - (c) Trap-door to basement
 - (d) Pulley
 - (e) Revolution of the bottle o' Boddicaine
 - (f) Runners
 - (g) Sashow
- 2 Nine Male Models/Cemetery
Uniforms and Liveries
 - (a) Priest
 - (b) Delivery boy
 - (c) Gondarme
 - (d) Cavalryman
 - (e) Policeman
 - (f) Undertaker
 - (g) Servant/Flunky
 - (h) Busboy/Waiter's assistant
 - (i) Station-master
- 3 Capillary Tubes
- 4 Sieves or Parasols
- 5 Chocolate Grinder
 - (a) Louis XV chaise
 - (b) Rollers
 - (c) Necktie
 - (d) Bayonet
- 6 Scissors
- 7 The Bride/Pseudo female
 - (a) Suspension ring
 - (b) Mortice joint
 - (c) Stem
 - (d) Wasp
- 8 Milky Way
- 9 Drought Pistons
- 10 Region of Butterfly Pump
- 11 Toboggan or Planes/Slopes of
- 12 Crashes or Splashes
- 13 Horizon/Bride's garment
 - (a) Vanishing point of periscope
 - (b) Region of "Wilson-Lincoln" effect
- 14 Boring March
- 15 Oculist Witnesses
- 16 Magnifying glass
- 17 Nine Shots
- 18 Hurdler of Gravity
 - (a) Trivet
 - (b) Rod
 - (c) Weight





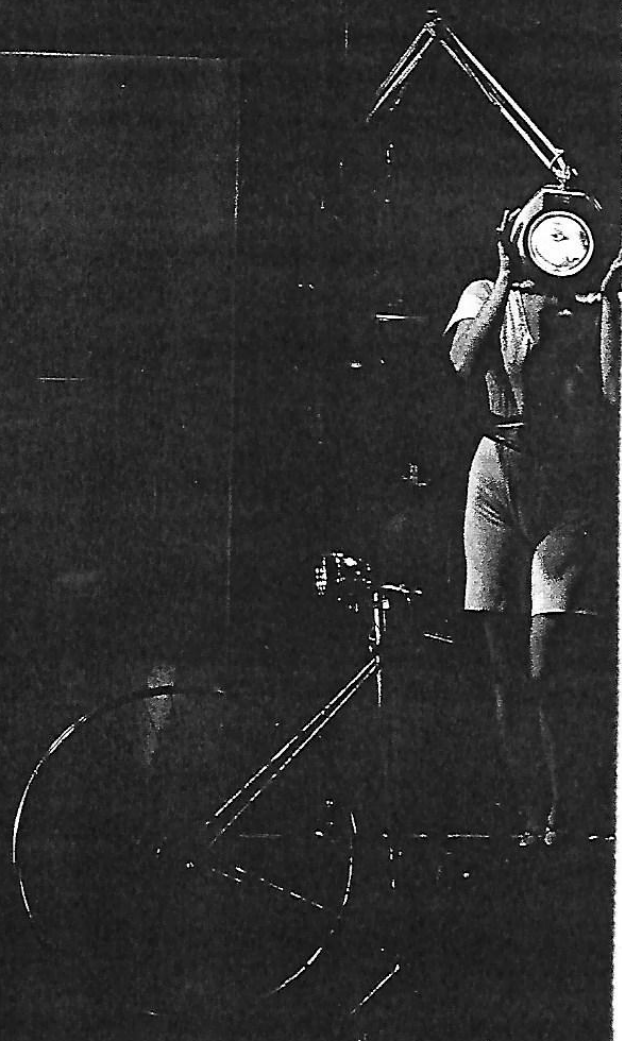
Bachelor:

*I desire her, I deny her.
I desire her, I deny her.
I desire, I desire, I desire,
Idée, idée, idée fixe.*

Oculist Witness:

The illusion of life was absolute: eye movements, the continual action of the lungs, speech, various gestures, the walk, nothing was lacking. Often they were rivals for each other's reflection. She would cut off his head for even imagining incestuous desires, for even imagining that his face, his eyes, his mouth would, for an instant, be her mouth, her eyes. For in that moment, what would be left of her except sudden death? And he in turn would hang her by the neck, cutting off her air before she could commit the crime of desiring his eyes for her own. What would be left of him?...He would vanish. Back and forth, their silent murders took place.

(script, Susan Mosakowski)



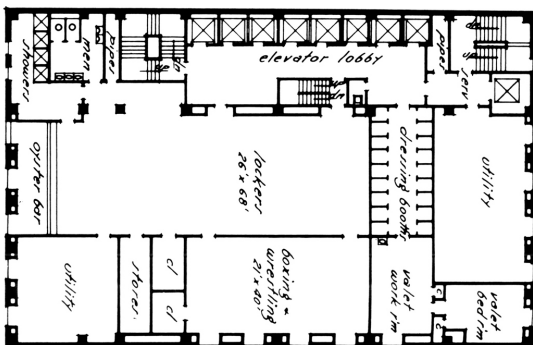
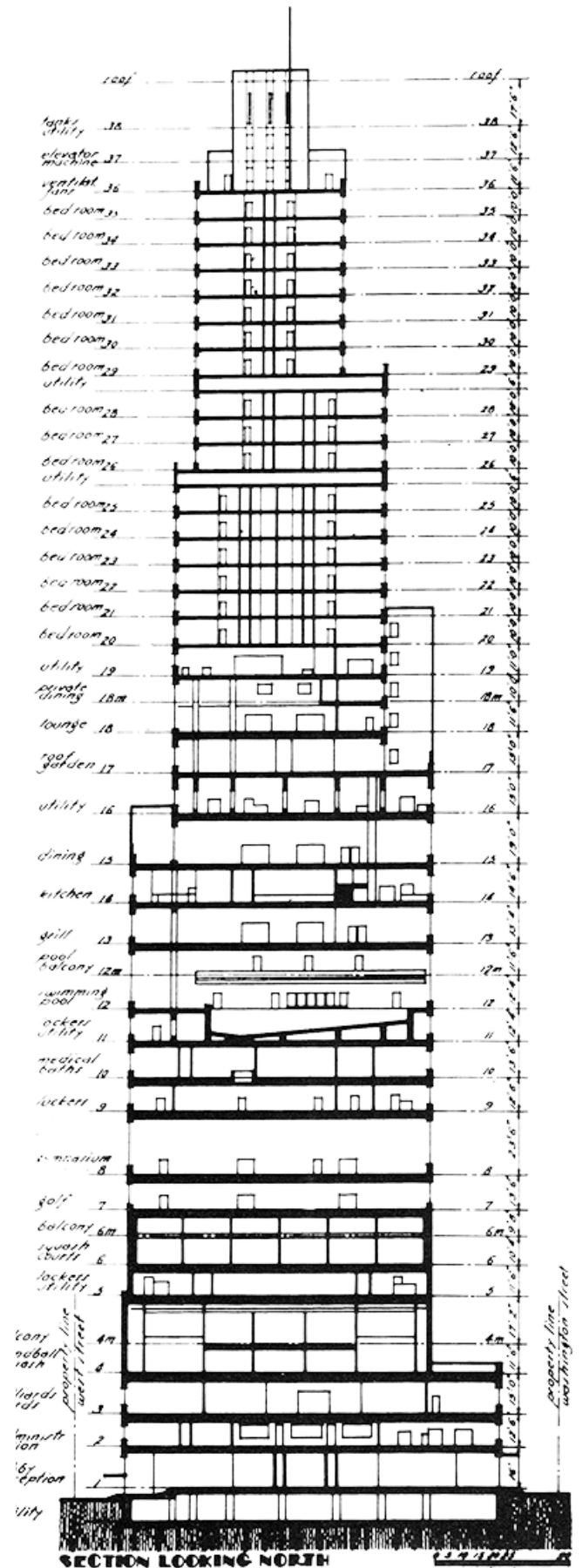
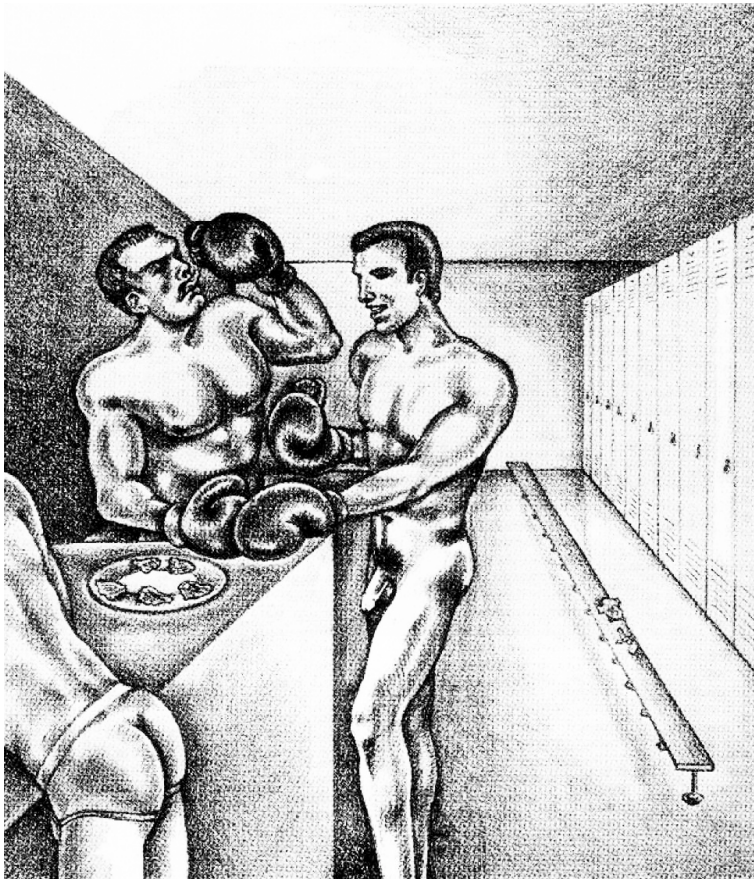
Δ4. ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΕΝΟ ΤΟ ΣΩΜΑ – REM KOOLHAAS

Είδαμε στην αρχιτεκτονική του μοντερνισμού ανθρωπομορφικές διαδικασίες που αναπαράγουν κανόνες και σχήματα συμπεριφοράς που κανονικοποιούνται μόνο μέσω κριτηρίων δύναμης και κοινωνικής αποτελεσματικότητας. Η πλειοψηφία των κτιρίων –δημοσίων και ιδιωτικών περιγράφουν, μορφές σωμάτων και συμπεριφορές, που είναι γενικά αποδεκτές, διαρθρωμένες και εγκατεστημένες μέσω μηχανισμών που χρησιμοποιούνται είτε για να καταπιέσουν ορισμένες συμπεριφορές, είτε να ενθαρρύνουν ή να προωθήσουν άλλες. Η αρχιτεκτονική του μοντερνισμού διακηρύσσει ότι θέλει να εξαρτήσει τη μορφή των κτηρίων αποκλειστικά από τη λειτουργία που εξυπηρετούν. Αντίθετα στο νεωτεριστικό σύνθημα "form follows function" και το όραμα του χωρικού νετερμινισμού, για τον Ολλανδό αρχιτέκτονα Rem Koolhaas¹⁶ οι χωρικές ταυτότητες καθορίζονται πλέον λιγότερο από την αρχιτεκτονική μορφή και περισσότερο από τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα και τις επιτελούν. Είναι δηλαδή τα συμβάντα που ορίζουν ή επιτελούν τη σημασία τόσο του σώματος όσο και του χώρου.

Στο βιβλίο του *Delirious New York*, ο Koolhaas θα αναφερθεί στο αθλητικό κέντρο *Down Town Athletic Club* στο Manhattan ένα κτίριο του 1931 όπου στον ένατο εκ των τριανταοκτώ ορόφων του κτιρίου, γυμνοί άντρες με γάντια του μποξ μετά την άθλησή τους μπορούν γυμνοί να μεταβούν σε παρακείμενο χώρο αναψυχής προκειμένου να φάνε στρείδια με τα γάντια του μποξ. Ο Rem Koolhaas θα εξυμνήσει τη δυνατότητα που δίνουν τα μεγάλα κτίρια ήδη από εκείνη την εποχή να εσωκλείσουν ανεξάρτητους και παράλληλους κόσμους ιδιωτικούς και συλλογικούς- τη φαντασμαγορία της μεγαλούπολης. Το υγιές αθλητικό σώμα του Μοντερνισμού πλέον απολαμβάνει την ιδιωτικότητα και τη πολυπλοκότητα της μεγαλούπολης και κινείται ανάλογα με την επιθυμία του.

Όπως προαναφέρθηκε στην αρχή της ενότητας οι ΟΜΑ έλαβαν τιμητική διάκριση για την *Très Grande Bibliothèque*, στο διαγωνισμό για την οικοδόμηση της νέας εθνικής βιβλιοθήκης της Γαλλίας, έργο εμβληματικό για τη νέα θεώρηση τόσο της αρχιτεκτονικής όσο και της σωματικότητας. Το πρόγραμμα καλεί στη δημιουργία ενός συμπλέγματος διαφόρων μικρότερων βιβλιοθηκών που περιέχονται σε ένα κτιριακό κέλυφος. Η τεράστια ποσότητα των πληροφοριών που πρέπει να αποθηκεύονται μέσα σε αυτούς τους χώρους (βιβλία, ταινίες, ψηφιακές βάσεις δεδομένων) έγινε η αφορμή για τη γενική ιδέα σχεδιασμού. Η βιβλιοθήκη έχει συλληφθεί ως ένα συμπαγές μπλοκ πληροφοριών, ένα πυκνό αποθετήριο για το παρελθόν όπου οι χώροι αιωρούνται μέσα σε κενούς χώρους με ελεύθερη διάταξη. «*Τα μέλη, οι διάσπαρτες ενότητες του κτιρίου είναι σαν τα εσωτερικά εντόσθια ενός σώματος χωρίς σταθερή οργάνωση και ιεράρχηση αλλά με ισχυρές δυνάμεις εσωτερικής συνοχής και διάδρασης*» (Graafland, 1996:56).

16 Ο Ολλανδός αρχιτέκτονας Rem Koolhaas με ισχυρό θεωρητικό, συνθετικό, παιδαγωγικό και εφαρμοσμένο έργο, έχει ασκήσει μεγάλη επιρροή σε μια σειρά αρχιτεκτονικών γενεών που ενδιαφέρονται για την κατανόηση και τη θετική διαχείριση της σύγχρονης και σύνθετης πραγματικότητας.



9th Floor

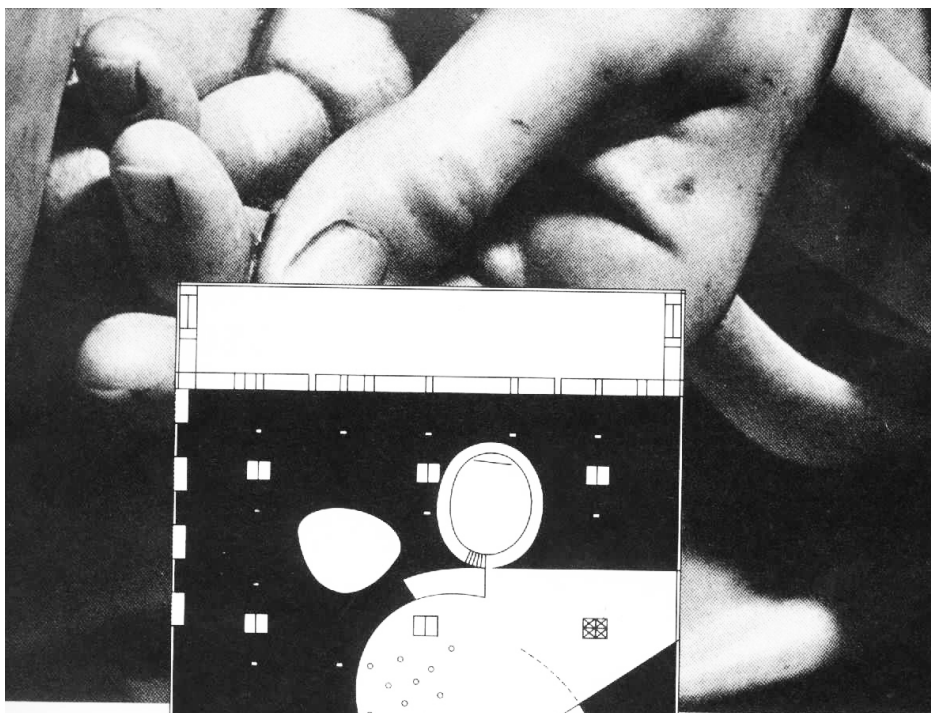
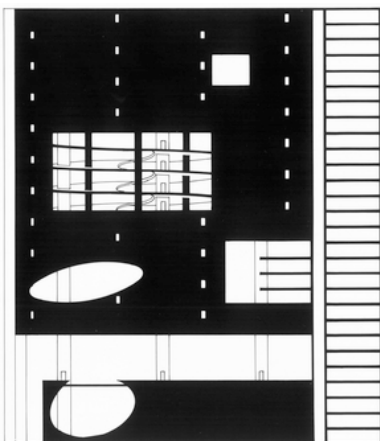
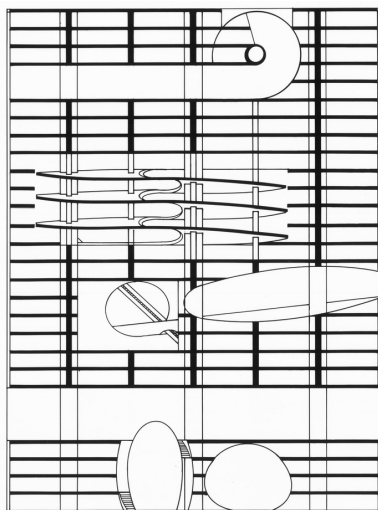


Στις προτεινόμενες ημιδιαφανείς όψεις της βιβλιοθήκης της Γαλλίας των OMA προβάλλονται οι σκιές των εσωτερικών αιωρούμενων όγκων, υποβάλλοντας την αίσθηση σωματικών οργάνων. «Ο εξωτερικός παρατηρητής επομένως αντιμετωπίζει αντί του αναμενόμενου ειδύλου του, μια απροσδόκητη έκθεση του ανατομικού του χώρου. Ο παρανοϊκός χώρος της βιβλιοθήκης, που καθιστά πλέον διαφανές το σώμα του υποκειμένου, είναι ένας χώρος όπου όλα τα όρια συγχέονται σε μια πυκνή σχεδόν απτή ουσία» (Vidler, 1992:225).

Ένα σώμα χωρίς σταθερή και ιεραρχημένη οργάνωση, ένα σώμα χωρίς όργανα όπως θα δούμε στο έργο του G. Deleuze.

Δ5. ΤΟ ΠΤΥΧΩΜΕΝΟ ΣΩΜΑ – NOX LARS SPUYBROEK

Όπως στους πίνακες του Francis Bacon (1909–1992) οι σύγχρονες ψηφιακές τεχνολογίες θα διατάξουν μια αρχιτεκτονική τοπολογική, της πτύχωσης. Στο έργο των NOX - Lars Spuybroek και Un studio, εκθεσιακά περίπτερα, δημόσια κτίρια κ.λπ. θα εκδιπλώσουν διαδραστικές εγκαταστάσεις, με τη βοήθεια σύγχρονων λογισμικών, όμοια με τα στομάχια, τις σπηλαιώδεις, μορφές του Frederick Kiesler. Η σωματική εκδίπλωση της αρχιτεκτονικής επιφάνειας δημιουργεί τοπιακές, οργανικές μορφές χωρίς σαφή όρια.



level -4

Pebbles

Sound and Moving Image Library: auditoriums, viewing booths, and acoustic cubicles for film, video, television, and music, embedded in the socle.

**Frederick Kiesler (1890 – 1965) -
Endless House**

Σε μια προδρομική, αντίστοιχη προσέγγιση κινείται το έργο του Frederick Kiesler, που εναντιώνεται στο δημοφιλές στυλ του Μοντερνισμού της εποχής του, καθώς διαχωρίζεται από τη μοντερνιστική λειτουργία και εμμένει σε ένα έργο πιο αισθαντικό (σαρκική απόλαυση), ως ένα εσωτερικό σώμα, που καθόλου δε θυμίζει το γυμνό σκελετό του *international style*. Συγκριτικά με το αποδοτικό και υγιεινιστικό μοντέλο του Μοντερνισμού ο Kiesler στο έργο του *Endless House* (Σπίτι χωρίς τέλος) (1950-59), εμπνευσμένος από το ανθρώπινο σώμα ερευνά τα όρια μεταξύ ανθρώπου και αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Περιγράφει το σπίτι ως ένα ανθρώπινο σώμα, «ένα ζωντανό οργανισμό, ένα οικοδόμημα με τη μορφή μήτρας γαστέρα-στομαχιού». Το *Endless House*, αυτή η χωρίς τέλος εκδιπλωμένη επιφάνεια εκφράζει μια αισθητική προσέγγιση βασισμένη κυρίως σε παράγοντες ανοιχτότητας/διαφάνειας και κίνησης, ένα υβρίδιο βιομορφικών και μοντερνιστικών τάσεων. Η χωρική αντίληψη στο σπίτι αυτό συγκροτείται μέσω ενός βλέμματος εν κινήσει και όχι μέσα από τη πρόσληψη στατικών εικόνων. Η υπόθεσή του είναι το να συλλάβει ένα αντικείμενο που αρθρώνει τη τριαδικότητα χώρος/ σώμα/ όραση αλλά χωρίς άλλο σκοπό ή λειτουργία παρά μόνο να παρουσιάσει το απέραντο (endless).

Το σπίτι γίνεται ένα αντικείμενο σκέψης και πειραματισμού, ένας χώρος που το σώμα ανταποκρίνεται με τη σειρά του: γίνεται θέατρο και ο κάτοικος ηθοποιός. Δεν είναι δυνατόν να φανταστούμε και να αισθανθούμε το σπίτι χωρίς την όραση το σώμα και τον χώρο να συναντιούνται στην ενέργεια της κίνησης. Τα ανορθόδοξα αρχιτεκτονικά του σχέδια τα οποία ονόμαζε "πολυδιάστατα" ήταν συναφή με τα σουρεαλιστικά σχέδια. Τα σκίτσα μελέτης τα οποία ήταν ουσιαστικά μουντζούρες ήταν η βάση της φόρμας, ασυγκράτητα και καμπυλόγραμμα σχήματα που δεν ήταν σχηματισμένα από το συνειδητό μυαλό (Chantal Béret, 1996).



Δ6. ΠΟΛΗ – ΣΩΜΑ, ΒΛΕΜΜΑ, ΦΩΝΗ

Στο πεδίο της σχέσης σώματος και πόλης, κυριαρχεί η κιναισθητική σωματική εμπειρία που συνδέεται άμεσα με την αντιληπτική κατανόηση της πόλης. Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας 1960 Οι *Καταστασιακοί* θα εισάγουν την έννοια της ψυχογεωγραφίας και του *derive*, της παρεκκλίνουσας πορείας του πλάνητα πέρα από τη διατεταγμένη κανονικότητα της λειτουργικής πόλης του Μοντερνισμού.

Η σύγχρονη αστική πολυπλοκότητα διαμορφώνει ωστόσο, νέες σχέσεις για την αντίληψη ανάμεσα στη σωματικότητα και την πόλη, το σώμα διασπάται είτε σαν φωνή, είτε σαν εικόνα μέσα από τις ψηφιακές τεχνολογίες, είναι αποσπασματικά παρών και ενεργό.

η φωνή

Στη σύγχρονη πόλη όλο και περισσότερο ο δημόσιος χώρος κατακλύζεται από ιδιωτικές συνομιλίες από την εικόνα του ομιλούντος σώματος. Η ιδιωτική φωνή και συνομιλία στο δημόσιο χώρο, απομονώνει το σώμα από την υλική του παρουσία. Η επικοινωνία στον ψηφιακό χώρο αντίστοιχα δεν απαιτεί τη σωματική συμπαρουσία. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη Ν. Ναυρίδη:

«Στον σημερινό πολιτισμό της υπερ-πληροφόρησης, των μεταδόσεων, των ακροάσεων και των υπερθεαμάτων, μιλάμε συχνά για την αυτονόμηση της φωνής από τους τόπους, τα νοήματα, το ανθρώπινο σώμα. Συχνά, η φωνή δεν είναι μια ένδειξη της παρουσίας του ομιλητή, αλλά ίχνος της απουσίας του. Η χειραφέτησή της την αναδεικνύει σε αυθύπαρκτη αξία που εκλαμβάνεται σαν ήχος, παρουσία, αίσθηση, σαν άλλη ισότιμη σε έκφραση φόρμα, σαν αυτόνομο έργο» (Ναυρίδης, 2015).

Το σώμα εξοπλισμένο από τεχνολογικές διαμεσολαβήσεις όλο και περισσότερο ελαχιστοποιεί τη φυσική του παρουσία θέτοντας νέα ερωτήματα για τον ίδιο το χώρο και τη χωρική εμπειρία

Όλο και λιγότερο η πόλη επιτρέπει την αυθεντική περιπλάνηση και την αυθεντική εμπειρία που επιδίωκαν οι καταστασιακοί. Μέσα στην πόλη που να αναζητήσουμε άραγε την χαμένη ενότητα του βλέμματος και της φωνής;¹⁷

το βλέμμα

Το σώμα είναι πάντα και η εικόνα του, εικόνα στην οποία συμμετέχει από τη μια ο πολιτισμικός επικαθορισμός, οι παραδεδομένοι κώδικες και από την άλλη το πανταχού παρόν στοιχείο ότι η κάθε εικόνα του σώματος είναι το εύρημα αυτού που τη βιώνει, την φαντασιώνεται, την κρίνει, την μεταδίδει.

Είναι φανερό, λοιπόν, πως από την πρώτη επαφή του με τον κόσμο ο άνθρωπος εξαρτάται από κάποιον “άλλον” και



¹⁷ «Μέσα σε ποιο χώρο θα μπορέσουμε ακόμα να συνεννοηθούμε μιλώντας και ακούοντας ο ένας τον άλλο;» (Jacques Derrida)

Ως άρθρωση σωματικής εμπλοκής με τη πόλη ένας *traceur* (θηλ: *traceuses*) καλλιεργεί την ικανότητα να εντοπίζει εναλλακτικούς τρόπους κίνησης και πορείας σε αυτή και αδιαφορεί για την κοινωνική σύσταση του χώρου ως ιδιωτικού και δημόσιου. Το παρκούρ σπάει τη ρυθμική κανονικότητα της κίνησης του σώματος στην πόλη, κομματίζει και επανασυνθέτει νέες διαδρομές, διαρρηγνύει όρια και ενώνει περιοχές αποκομμένες και φαινομενικά ασύνδετες. Εκείπου η πόλη προτείνει ένα σώμα άκαμπτο και συμμορφωμένο σε όρια και κανόνες και εκεί που προβλέπει την ενδεχόμενη κίνηση και στάση, το παρκούρ έρχεται να προτείνει ένα σώμα πιο ενεργητικό και ευκίνητο, ένα σώμα, απείθαρχο που σπάει όλους του κανόνες. Το σώμα στο παρκούρ είναι ενεργητικό και δυναμικό, εύκαμπτο και γρήγορο σε αντίθεση με το νωθρό και άκαμπτο σώμα στην πόλη (Γεωργέλης, 2008:19-22). '.



ταυτόχρονα το "εγώ" ανακαλύπτει την ιδιαιτερότητά του μόνο όταν λαμβάνει μια ξεχωριστή θέση στο βλέμμα του "άλλου".

Πράγματι, η διαδικασία δράσης, αντίδρασης και ανατροφοδότησης του "εγώ" από το "άλλο" επεκτεινόμενη στο χώρο ως "κοινωνικό προϊόν" (Lefebvre, 1991) οδηγεί στην έννοια της διυποκειμενικότητάς του. Η πόλη, ο δημόσιος χώρος, η δημόσια σφαίρα είναι οι χώροι αυτής της συνάντησης. Οι χώροι στους οποίους ένα άτομο ή σύνολο μπορεί και εκφράζει και ταυτόχρονα δημιουργεί την ταυτότητά του.¹⁸

Η πόλη δημιουργεί διαμορφώνει, επιτρέπει ή αποτρέπει τρόπους σωματικής ορατότητας.¹⁹ Η οπτική συμμόρφωση στο δημόσιο χώρο και ο έλεγχος του δημόσιου βλέμματος συνδέονται με την κατασκευή της κανονικότητας και της ταυτότητας στις πόλεις.²⁰

Σύμφωνα με την Elisabeth Grosz στο άρθρο της *Bodies-Cities* από το βιβλίο *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, το σώμα προσδιορίζει τα όρια της εμπειρίας και της υποκειμενικότητας μέσω της παρέμβασης του άλλου ή της συμβολικής τάξης (γλώσσα, κανόνες, κοινωνική διάταξη) την εγγραφή του και την κωδικοποίηση από την οικογενειακή τάξη, τις σεξουαλικές επιθυμίες (την επιθυμία για τον άλλο).

Οι θρησκείες οι ιδεολογίες και οι κουλτούρες, κρύβουν το σώμα για να δηλώσουν τη δική τους ταυτότητα. Σφραγίζουν το σώμα με τα δικά τους διακριτικά. Κάτω από μια στολή το σώμα κρύβεται, για να υπογραμμισθεί η στερεότυπη εικόνα του που παραπέμπει σ'ένα βασικό συστατικό της ταυτότητάς του.

Το σώμα υποβόσκει σε κάθε πράξη επικοινωνίας, αποκαλύπτοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός πολιτισμού ή μιας ομάδας. Ένας πολιτισμός, ακόμα κι αν δεν ντύνει με μια συγκεκριμένη στολή τα σώματα, τα σφραγίζει. Πολιτισμικά καθορισμένο και κάποτε υπερκαθορισμένο το σώμα του άλλου, κινείται στον ρευστό χώρο που ορίζει η δική του πραγματικότητα και η δική μας φαντασίωση γι' αυτό.

Η πόλη οργανώνει και ελέγχει την ορατότητα και την κανονικότητα της σωματικής συνάντησης. Για παράδειγμα, το παρασιτικό σώμα στο δημόσιο βλέμμα της πόλης ο άστεγος, απόβλητο της νέας οικονομικής συνθήκης αλλά και κοινωνικό απόβλητο, δεν απειλεί ως παρουσία στο τοπίο της πόλης αλλά παρενοχλεί με την ανοίκεια λειτουργία του. Αυτή η μορφή αναγκαστικού εκτοπισμού από τον εσωτερικό χώρο στον δημόσιο εκθέτει σε κοινή θέα διαδικασίες της

18 Σύμφωνα με τον Γ. Μαρνελάκη «Η ταυτότητά μας συνδέεται αναπόσπαστα με τον χώρο. Άνθρωποι σε μια γειτονιά σ' ένα προάστιο, προσαρμόζουν ανάλογα την εμφάνιση και τη συμπεριφορά τους. Η πρόσβαση στον χώρο επιτρέπεται μόνο υπό όρους. Ο χώρος, λοιπόν, δεν είναι ουδέτερος – δημιουργεί αποκλεισμούς, οριοθετεί τη δράση και τη συμπεριφορά μας κι έτσι μας διαμορφώνει».

19 «Τι άλλο είναι το ζήτημα της ορατότητας; Όταν βγαίνω στον δρόμο και διεκδικώ να είμαι ορατός, στην πραγματικότητα διεκδικώ τη δυνατότητα να υπάρχω σ' ένα χώρο με τους δικούς μου όρους, να τον οικειοποιούμαι έστω και προσωρινά» (Μαρνελάκης, 2007).

20 Η αισθητική του αστικού τοπίου σήμερα δεν εδράζεται στην πολιτιστική σταθερότητα, την ακεραιότητα και τη σχέση της με την ταυτότητα. Αντίθετα, ο αχανής αστικός χώρος, χωρίς πολιτιστικές αναφορές, μετατρέπεται για τους χρήστες σε ένα τοπίο ανοίκειο, ένας προσωρινός σταθμός ανάμεσα στις αδιάκοπες μεταβάσεις τους.

Η σκέψη του Γιώργου Μαρνελάκη για τη σύνδεση του σώματος με τον χώρο τη σεξουαλικότητα και την επιθυμία κερδίζει όλο και περισσότερο χώρο στη σύγχρονη αρχιτεκτονική σκέψη. Ο Γ. Μαρνελάκης ερευνά τους τρόπους με τους οποίους η συγκρότηση και ερμηνεία του αστικού χώρου ενσωματώνει και αναπαράγει αντιλήψεις για τη σεξουαλικότητα, το φύλο, το σώμα.

Σύμφωνα με τον Γιώργο Μαρνελάκη: «Το σώμα δεν υπάρχει μόνο του. Διαμορφώνεται πάντα σε σχέση με το περιβάλλον του -το σώμα μιας κατοίκου της πόλης μπορεί να είναι τελείως διαφορετικό από το σώμα μιας αγρότισσας στο χωριό. Η θεώρηση του σώματος ως κοινωνικού και πολιτισμικού δημιουργήματος βοήθησε ν' αναδειχθεί η πολιτική διάσταση της σεξουαλικότητας. Ας δούμε, για παράδειγμα, το πέρσινγκ και τα τατού. Συμφωνώ ότι τα τατού δεν είναι όλα όσα μπορεί να κάνει κανείς σε πολιτικό επίπεδο. Αλλά η παρουσία ενός σώματος γεμάτου τατού, στο βαθμό που διαταράσσει μια κανονικότητα, έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει κάτι ευρύτερο κοινωνικά και σηματοδοτεί την επιθυμία κάποιων να ανακτήσουν το σώμα τους με τους δικούς τους όρους» (Μαρνελάκης, 2007).





ιδιωτικής ζωής στη δημόσια (ύπνος, τροφή κλπ). Κατέχει μια θέση λαθρεπιβάτη στο σώμα της πόλης, μια λαθραία παρουσία, μια απωθημένη εφιαλτική απειλή γίνεται πλέον απολύτως ορατή, η εκδραμάτιση της φοβίας, της ευάλωτης συνθήκης μας (Σταυρακάκης, Σταφυλάκης, 2008).

Ο άστεγος ως φιγούρα πηγή σύγκρουσης στο δημόσιο χώρο εμπόδιο της συνοχής μέσα στον ίδιο το πυρήνα της αστικής ζωής σωματοποιεί τη κατάλυση της φαντασίωσης ενός ενιαίου νοικοκυρεμένου αστικού χώρου ενοχλεί τη δημόσια όραση της συνεκτικής και νοικοκυρεμένης πόλης όπως όλες οι ετερότητες και τα ευάλωτα σώματα σε συνεκτικά συστήματα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

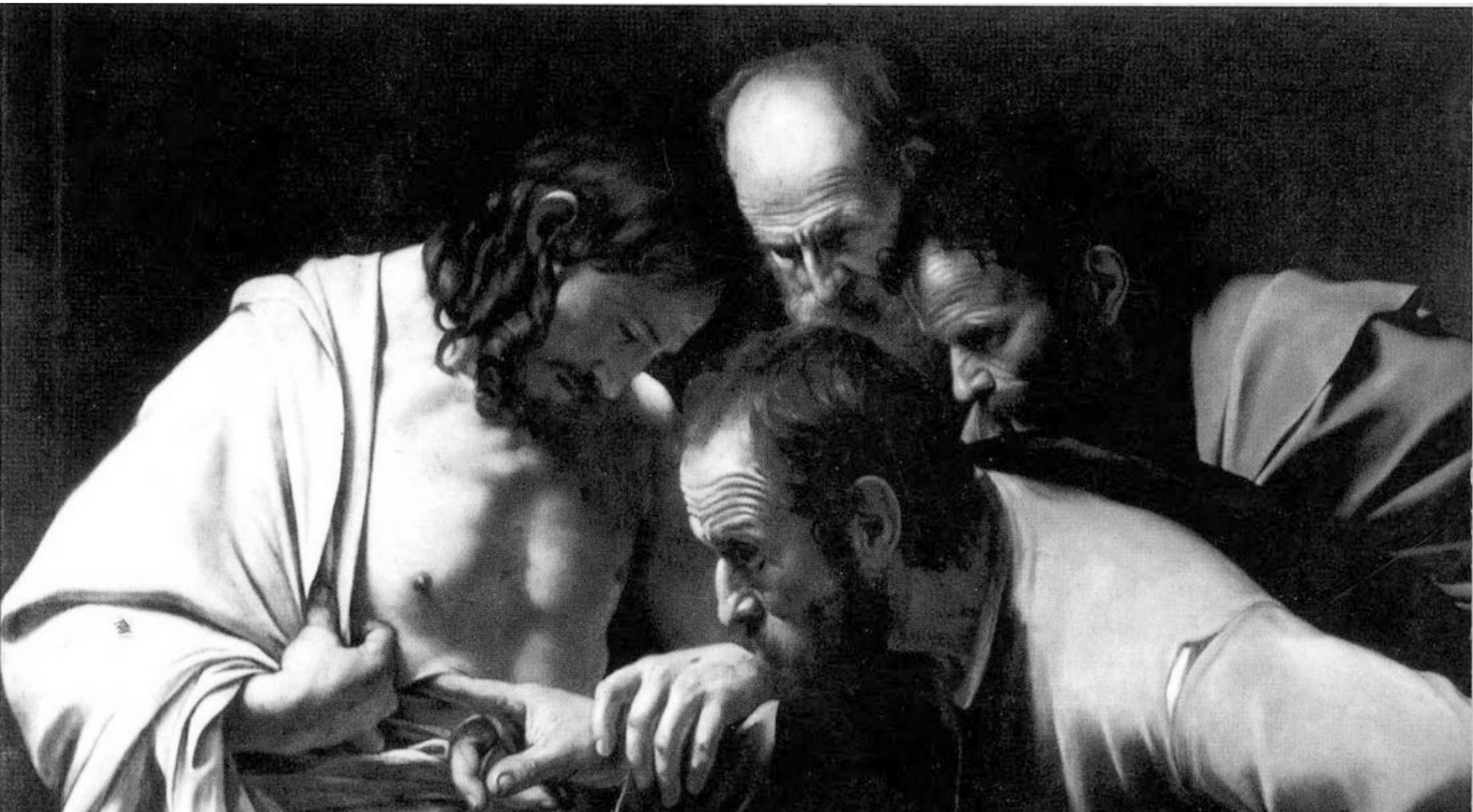
Παρά το γεγονός λοιπόν, ότι ιστορικά τονίζεται η κεντρική σημασία του σώματος για την αρχιτεκτονική, καθώς θεωρείται ότι το ανθρώπινο σώμα είναι ταυτόχρονα αιτία, μέτρο και δημιουργός της αρχιτεκτονικής, η σύγχρονη θεωρητική συζήτηση σχετικά με το σώμα φαίνεται να βρίσκεται σε απόσταση από ανάλογους αρχιτεκτονικούς προβληματισμούς.

Το σώμα παύει να είναι το αρμονικό πρότυπο της οργανικής φύσης, της κανονικότητας, της λειτουργικής ή μορφολογικής ή της νοηματικής φαινομενολογικής αναζήτησης του χαμένου αυθεντικού νοήματος, το σώμα αποδέχεται το απροσδιόριστο όριό του και ως τέτοιο πλέον σχετίζεται με το χώρο και την αρχιτεκτονική αλλιώς. Είναι πλέον μερικό, αποσπασματικό αλλά βρίσκεται σε άμεση διαντίδραση και αμοιβαία συνέργεια με τον χώρο που το παράγει και τον παράγει.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο η θεωρητική σκέψη αναφέρεται στη σωματικότητα με έμφαση στις σύγχρονες θεωρήσεις (φιλοσοφικές και πολιτισμικές).

Όλο και συχνότερα το σώμα τίθεται στο επίκεντρο διεπιστημονικών συζητήσεων, καταγράφοντας την προβληματική της νέας σχέσης μας με τη σωματικότητα και την επείγουσα ανάγκη να επινοήσουμε νέες έννοιες και ιδέες για να αντιμετωπίσουμε αυτή την αλλαγή. Το σώμα ήταν και είναι πάντα στο κέντρο της ανθρώπινης ύπαρξης, της επικοινωνίας, της καλλιτεχνικής έκφρασης, της φιλοσοφικής σκέψης, της επιστημονικής αναζήτησης, της παιδαγωγικής πρακτικής. Πεδίο ελέγχου αλλά και στόχος αυτοδιάθεσης, πλέγμα ορίων αλλά και μέσο για την υπέρβασή τους, τελεί υπό το διαρκή κίνδυνο της φθοράς, αλλά είναι πάντα ικανό να αναπτύξει νέες δυνατότητες (Ρηγοπούλου, 2003).

Θα ακολουθήσει μια σύντομη ιστορική αναφορά σε βασικές θεωρήσεις για το σώμα καθώς θα δοθεί έμφαση στη σύγχρονη προβληματική περί σωματικότητας.



A. ΔΥΙΣΜΟΣ: ΣΩΜΑ - ΠΝΕΥΜΑ

Είναι γεγονός ότι η υλική και φθαρτή διάσταση του σώματος δεν του επιτρέπει να ανήκει στις προνομιακές έννοιες της κλασσικής, ιδεαλιστικής σκέψης. Η λέξη "σώμα" στον Όμηρο χρησιμοποιείται για να δηλώσει το νεκρό κορμί, το πτώμα. Για το ζωντανό σώμα δεν υπάρχει λέξη (για το σώμα ενός ζωντανού ο Όμηρος χρησιμοποιεί τις λέξεις δέμας, χρώς, μέλεα, γυία), ίσως γιατί είναι ασταθές μέσα στις πεπερασμένες δυνατότητες της μεταβλητότητάς του – που υπόκεινται στους νόμους της φύσης και τα καπρίτσια των θεών. Το σώμα ως ζώσα ενότητα δεν υφίσταται.²¹ Ακόμη, οι περισσότεροι από τους προσωκρατικούς επισήμαναν την αφερεγγυότητα της αισθητηριακής εμπειρίας.

Ο Πλάτωνας συνδέει το σώμα με το φθαρτό, το υλικό, το ασταθές. Στον *Φαίδωνα* είναι σαφές: το σώμα μάς ξεγελά, μάς εμποδίζει να φτάσουμε το αληθές, το πραγματικό. Με τις χίμαιρες, τις ψευδαισθήσεις, τις αδυναμίες και τις επιθυμίες του γίνεται αιτία πολέμων και συμφορών. Πάνω από όλα όμως, είναι η φυλακή της ψυχής. Έτσι για τον Πλάτωνα μοναδική πηγή έγκυρης γνώσης, είναι η διαλεκτική νόηση καθώς τα δεδομένα των αισθήσεων με τις αντιφάσεις τους δεν παρέχουν παρά τις αφορμές για την επέμβαση του νου. Ο Αριστοτέλης χωρίς να καταργεί την πλατωνική διάκριση αίσθησης και νόησης θεωρούσε την αίσθηση αποτέλεσμα κοινής ενέργειας του αισθητού αντικειμένου και του αισθανόμενου υποκειμένου.

Ο Καρτέσιος θα συνεχίσει αυτόν τον δυισμό, στη σκέψη του το σώμα προβάλλεται ως ένα δεδομένο, μια παγιωμένη βιολογική οντότητα που υπακούει σε μαθηματικούς νόμους αιτίας και αιτιατού που κάποιος πρέπει να υπερβεί για να απελευθερώσει το μυαλό και να το βοηθήσει στην πνευματική αναζήτηση μιας πλήρως ορθολογικής υποκειμενικότητας (Shildrick, Price, 1999:2). Το σώμα αντιμετωπίζεται ως το όχημα που οδηγεί σε μια υψηλότερη μορφή πνευματικότητας, ενώ στη μετα-καρτεσιανή σκέψη το σώμα απορρίπτεται, με την αιτιολογία ότι είναι εμπόδιο στη λειτουργία της ορθολογικής σκέψης. Η γνωστή διάκριση του Καρτέσιου μεταξύ *res cogitans* και *res extensa* εδραιώνει τη ρήξη μεταξύ σώματος και νου.²²

Το σώμα και η σχέση του με την ψυχή ή το πνεύμα βρίσκονται στο κέντρο του μεταφυσικού στοχασμού όσο και των ιατρικών μελετών του 17ου αιώνα. Στη Μεσαιωνική σκέψη το χριστιανικό σώμα είναι φθαρτό υλικό, έρμαιο επιθυμιών, φορέας αμαρτίας, πρέπει να σωπάσει και να ταπεινωθεί.²³ Το σώμα συνδέεται με τις αισθήσεις, τη δυσπιστία και την περιφρόνησή τους ως πηγή κάθε πλάνης.

21 Στο επεισόδιο γύρω από το σώμα του νεκρού Έκτορα φαίνεται η ομηρική θέση για το σώμα. Η αληθινή εκδίκηση του Αχιλλέα για το φόνο του Πάτροκλου δεν είναι ο φόνος του Έκτορα, αλλά η σκύλευση του πτώματός του. Έτσι του στερεί την πληρότητα του θανάτου, εμποδίζει δηλαδή την ψυχή του να διαβεί το τελικό σύνορο (Τριανταφύλλου, 1993: 57).

22 Η αλληλεπίδραση σώματος και ψυχής πραγματοποιείται, σύμφωνα με τον Descartes, με το κωνάριο, έναν ευκίνητο αδένιο στο κέντρο του εγκεφάλου που αποτελείται από πολύ μαλακό υλικό. Το σώμα παρουσιάζεται ως μηχανή υποταγμένη στους φυσικούς νόμους. Σύμφωνα με τον Καρτέσιο: το ανθρώπινο σώμα δεν διαφέρει από ένα μηχανικό ρολόι ή κάποια άλλη αυτοκίνητη μηχανή. Η ουσία της ψυχής είναι εξ' ολοκλήρου το σκέπτεσθαι (Descartes, 1649/1996, άρθρο 6).

23 Έλεγχος εαυτού, αγνό σώμα το υπόδειγμα της σεξουαλικής αυτοσυγκράτησης γίνεται γυναικείο υπόδειγμα μέσω του θέματος της αγνότητας και της γυναικείας καθαρότητας-παρθενίας, βασισμένο στο πρότυπο της σωματικής ακεραιότητας. «Κατά τον Χριστιανισμό έγινε σημαντική η σωματική ακεραιότητα και όχι η αυτορύθμιση. Έτσι το πρόβλημα της ηθικής ως αισθητικής της ύπαρξης σκεπάζεται από το πρόβλημα του εξαγνισμού» (Foucault, 1987:114).

B. ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΩΡΙΑ

Για τη σύγχρονη σκέψη η σύνδεση του σώματος με την υλικότητα και τα εγκόσμια πάθει παύει να είναι το αντίπαλο δέος προς τις εξιδανικευμένες ιδέες. Στον 20ο αιώνα το σώμα επανακαθορίζεται ως προνομιακό αντικείμενο μελέτης και ανάλυσης για την κατανόηση της σύγχρονης πολυπλοκότητας. Θα εξετασθούν αντιπροσωπευτικές θεωρήσεις της σύγχρονης σκέψης που παρά τις μεταξύ τους διαφορές, φαίνεται ότι συγκλίνουν στο εξής: *«εξετάζουν το σώμα στις συνθήκες της ύστερης νεωτερικότητας και μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από το σταθερό και δεδομένο στο αβέβαιο, ρευστό, μεταβαλλόμενο, με ασαφή όρια σώμα»* (Μακρυνιώτη, 2004:15). Το σώμα σε αυτή την οπτική δεν αντιτίθεται πλέον στο πνεύμα αλλά βρίσκεται σε αλληλεξάρτηση, σε συνεχή ανταλλαγή σχέσεων με αυτό.

Σημαντικό ρόλο προς την κατεύθυνση αυτή έπαιξαν οι θεωρητικές επιρροές από το έργο του M. Merleau-Ponty, του M.Foucault καθώς και η διατύπωση των μεταδομιστικών και φεμινιστικών θεωριών. Οι διαφορετικές αυτές προσεγγίσεις δεν ορίζουν κλειστά συστήματα μελέτης και ανάλυσης, αλλά βρίσκονται σε αμοιβαία αλληλεπίδραση και υπόκεινται σε *«ποικίλες αναγνώσεις, ερμηνείες, κριτικές και αναθεωρήσεις, έτσι ώστε να εμπλουτίζουν την ευρύτερη προβληματική με επίκεντρο το σώμα»* (Μακρυνιώτη, 2004:14).

B1 M. MERLEAU-PONTY - ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΣΑΡΚΑ

Ειδικότερα για τη σχέση σώματος και αρχιτεκτονικής θα συνεισφέρει σημαντικά η φαινομενολογική σκέψη. Ο φιλοσοφικός διαχωρισμός του σώματος από το πνεύμα είχε ως αποτέλεσμα την απουσία σωματοποιημένης εμπειρίας για την αρχιτεκτονική αναζήτηση. Στην *Αισθητική* του Hegel είναι γνωστό ότι η αρχιτεκτονική ως σωματική, υλική διάσταση ήταν κατώτερη των τεχνών σε σχέση με τη μουσική και την ποίηση που ήταν πιο κοντά στις ιδέες. Αντίθετα η φαινομενολογία απέδειξε τη σωματικότητα και τη σάρκα ως σημαντική διάσταση συνομιλίας της υλικότητας με τις ιδέες.

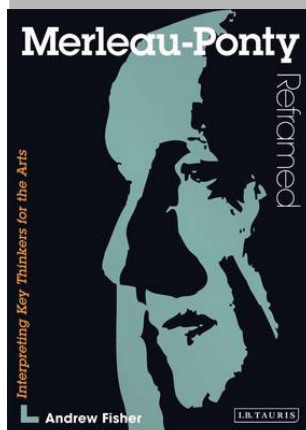
Σημαντική επιρροή λοιπόν στην αποσταθεροποίηση των διπόλων γύρω από το σώμα αλλά και στην αποδυνάμωση της θεώρησης του σώματος ως μηχανής άσκησε η φαινομενολογική προσέγγιση όπως διατυπώθηκε κυρίως στο έργο του Maurice Merleau-Ponty (1908- 1961) *Phénoménologie de la perception*²⁴ (1945). Για τον Merleau-Ponty, η αντίληψη είναι η αφετηρία για μια *«ιστορική, φιλοσοφική και πολιτισμική ανάλυση του τρόπου με τον οποίο είμαστε στον κόσμο»* (Μακρυνιώτη, 2004:18).

Σύμφωνα με τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (1945), *«το σώμα δεν είναι αντικείμενο αλλά συνθήκη και πλαίσιο μέσω του οποίου βιώνουμε, συλλέγουμε εμπειρίες και γνώσεις, αντιλαμβανόμαστε και δεχόμαστε πληροφορίες από τον έξω κόσμο και τους προσδίδουμε σημασίες, μέσω του σώματός μας τοποθετούμαστε στον κόσμο»* (Μακρυνιώτη, 2004:18). Σύμφωνα με αυτή την οπτική: *«Ο πολιτισμός δεν εδρεύει μόνο σε αντικείμενα και αναπαραστάσεις αλλά και σε σωματικές διαδικασίες αντίληψης μέσω των οποίων αυτές οι αναπαραστάσεις υπάρχουν, ισχύουν»* (Μακρυνιώτη, 2004:18). Με άλλα λόγια *«η αντίληψη είναι η βασική σωματική εμπειρία στο*

24 Το 1945 ο Merleau-Ponty συνέθεσε τα μέχρι τότε συμπεράσματα της ψυχολογίας της αντίληψης σε ένα έργο με τεράστια απήχηση, το *Phénoménologie de la perception* όπου θεμελιώνεται η επιστροφή στον κόσμο της πραγματικής εμπειρίας, που είναι προγενέστερη του κόσμου που δημιουργήθηκε από την αναλυτική σκέψη.

Ο G. Deleuze στο Ζωγραφική και Αίσθηση γράφει:

«Υπάρχουν δύο τρόποι υπέρβασης της απεικόνισης (δηλαδή του εικονογραφικού και συνάμα του αφηγηματικού στοιχείου): είτε προς την αφηρημένη φόρμα είτε προς τη Μορφή. Το δίαυλο αυτό προς τη Μορφή, ο Σεζάν τον αποκαλεί απλούστατα αίσθηση. Μορφή είναι η αισθητή φόρμα αναγόμενη στην αίσθηση' επιδρά άμεσα στο νευρικό σύστημα, το οποίο δεν διαφέρει από τη σάρκα. Αντίθετα, η αφηρημένη φόρμα απευθύνεται στον εγκέφαλο, δρα με τη διαμεσολάβηση του εγκεφάλου, και βρίσκεται πιο κοντά στο κόκαλο. [...] Η αίσθηση έχει στραμμένη τη μια πλευρά της στο υποκείμενο (το νευρικό σύστημα, τη ζωτική κίνηση, «το ένστικτο», «την ιδιοσυγκρασία», λεξιλόγιο που είναι κοινό στο νατουραλισμό και στον Σεζάν) και την άλλη πλευρά της στο αντικείμενο (το «γεγονός», τον τόπο, το συμβάν). Ή μάλλον δεν έχει καν πλευρές, ταυτίζεται αξεδιάλυτα με αυτά τα δύο πράγματα, αποτελεί είναι-στον-κόσμο, όπως λένε οι φαινομενολόγοι: εγώ μεταβάλλομαι μέσα στην αίσθηση και συγχρόνως κάτι συμβαίνει μέσω της αίσθησης, το ένα μέσω του άλλου, το ένα εντός του άλλου». (Deleuze, 2006)



πλαίσιο της οποίας το σώμα δεν είναι αντικείμενο αλλά υποκείμενο» (Csordas, 1999:147).²⁵

Όπως τονίζει η Α. Μουρίκη, αυτό στο οποίο αποβλέπει ο Merleau-Ponty στα δύο πρώτα του έργα *Structure du comportement* και *Phénoménologie de la perception*, είναι:

«να καταστήσει φανερό το ρίζωμα του πνεύματος μέσα στο σώμα και στον κόσμο, να δείξει ότι το πνεύμα που αντιλαμβάνεται είναι ένα ενσαρκωμένο πνεύμα σε αμφίσημη σχέση με το σώμα του καθώς και με τα πράγματα που το περιβάλλουν. Η αντιληπτική μας συμπεριφορά δεν μπορεί να θεωρηθεί ούτε απλό αποτέλεσμα της επενέργειας των εξωτερικών πραγμάτων πάνω στο σώμα (καθαρή εξωτερικότητα), ούτε εξαρτάται αποκλειστικά και μόνον από τη δραστηριότητα ενός γνωρίζοντος υποκειμένου, μιας καθαρής συνείδησης (καθαρή εσωτερικότητα). Αναδύεται μάλλον μέσα από τις σχέσεις που το συγκεκριμένο υποκείμενο (σωματικό εγώ και σκεπτόμενο ον ταυτοχρόνως) συνάπτει με τον κόσμο και τα πράγματα γύρω του. Υποκείμενο, σώμα και κόσμος είναι λοιπόν οι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους στρέφεται η μερλωποντιανή φαινομενολογία της αντίληψης. Μέσω της κατάστασης και της θέσης του σώματός μας το οποίο δεν αποτελεί απλώς πράγμα ανάμεσα στα πράγματα, αλλά τον τόπο όπου το πνεύμα περιβάλλεται το σχήμα μιας συγκεκριμένης φυσικής και ιστορικής κατάστασης συλλαμβάνουμε τον εξωτερικό χώρο» (Α.Μουρίκη, 1991:10).

Ο Merleau-Ponty μάλιστα σταδιακά θα μιλήσει για το "χιάσμα", την ανταλλαγή ιδιοτήτων ανάμεσα στο υποκείμενο και αντικείμενο, κόσμο και σώμα. Στα μεταγενέστερα έργα, και κυρίως στο *Μάτι και το Πνεύμα* (1961) και το ανολοκλήρωτο *Le Visible et l' Invisible* ([1964], 1968): «Η μερλωποντιανή φιλοσοφία του είναι στον κόσμο κορυφώνεται σε μια ιδέα του αισθητού στη γενικότητά του, της σάρκας: όνομα που δίνει ο Merleau-Ponty σ' αυτόν τον τόπο όπου διαμορφώνεται από κοινού το υποκείμενο και το αντι-κείμενο, όπου κόσμος και σώμα αποκαλύπτονται στην κοινή υφή τους, χωρίς ωστόσο και να ταυτίζονται»²⁶ (Α.Μουρίκη, 1991:13).

Σύμφωνα με τη Μουρίκη «Η σάρκα, όχι ύλη ούτε καν οργανική μεμβράνη, αλλά δυνατότητα κάθε όντος, εκδιπλώνεται διαφοροποιούμενη σε σώμα ανθρώπινο και πράγματα, σε κόσμο φυσικό και ιδεατότητα, σε ορατό και αόρατο αδιάλειπτα διασταυρούμενα και διαπλεκόμενα» (Μουρίκη, 1991:13). Με την έννοια του "χιάσματος" ξεπερνά κάθε δүйιστικό σχηματισμό σώματος και πνεύματος, υποκειμένου και αντικειμένου, ενώ υποστηρίζεται η αδιαχώριστη σύμπλεξή τους. Οι δύο ολότητες παύουν να έχουν διαλεκτική σχέση, αλλά συμπλέκονται, διαμορφώνοντας από κοινού η μία την άλλη. Η "σάρκα" είναι λοιπόν αντιληπτή ως ο πρωταρχικός χώρος διαπλοκής αισθανόμενου και αισθητού, κόσμου και σώματος.

²⁵ Όπως υποστηρίζει ο Csordas, η σωματοποίηση είναι μια συνθήκη απαραίτητη για να αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα: δεν περιορίζεται αποκλειστικά στο σώμα αλλά αφορά τον πολιτισμό και την εμπειρία, στο βαθμό που μπορούν να γίνουν κατανοητά από την οπτική ενός «σωματικού τρόπου να είναι κανείς στον κόσμο» (Csordas, 1999:148).

²⁶ Όταν ο Merleau-Ponty περιγράφει τη σάρκα σαν μια οντολογία σκοπός του είναι να διατυπώσει «το κοινό ιστό από τον οποίο είμαστε φτιαγμένοι» (Merleau-Ponty, 1968, 203).

Ενώ η Judith Butler προτείνει τη σάρκα ως: «όχι αυτό που κάποιος έχει, αλλά περισσότερο το δίκτυο/πλέγμα στο οποίο κάποιος ζει» (Butler, 2005, 181).

Ο Merleau-Ponty θα εισάγει το σωματικό σχήμα που στην οπτική του δεν νοείται σαν αντικείμενο ανάμεσα στα άλλα, ούτε σαν δέσμη υποκειμενικών συναισθημάτων, αλλά σαν ένα φαινόμενο της χωρητικότητας του ενσαρκωμένου υποκειμένου που εκφράζει τον πολυσήμαντο και δυναμικό συσχετισμό αυτού του υποκειμένου με τον αντικειμενικό κόσμο. *«Η αντίληψή μας του χώρου είναι υπαρξιακά συνυφασμένη με τη χωρικότητα του σώματός μας η οποία, φαινομενολογικά θεωρούμενη, παρουσιάζεται ως ένα σχήμα δυναμικά συσχετισμένο με το περιβάλλον μέσω τάσεων, προθέσεων και των συγκινησιακών εμπειριών που το συνεχούν»* (Κονταράτος, 1983). Το σώμα δηλαδή αποτελεί κάτι πολύ περισσότερο από ένα μέσο ή όργανο: *«είναι η έκφρασή μας μέσα στον κόσμο, η ορατή μορφή των προθέσεών μας»* (Merleau-Ponty [1945], 1962: 403).²⁷

«Ο κόσμος όπως τον αντιλαμβανόμαστε, τέλος, ούτε και αυτός αποτελεί ένα συμπαγές αντικείμενο πάνω στο οποίο η σκεψη κυριαρχεί. Μολονότι αποτελεί ένα είδος συνεκτικού ιστού όλων των όντων που συμμετέχουν σ' αυτόν και τα συναρμόζει, ωστόσο δεν μπορούμε να τον θεωρήσουμε έργο περατωμένο, υποκείμενο στον απόλυτο έλεγχό μας. Ο κόσμος μας, λέει ο Merleau-Ponty επαναλαμβάνοντας τη φράση του Malebranche, είναι "ένα ανολοκλήρωτο έργο". Ο κόσμος παρουσιάζεται ως ένα κάποιο "κείμενο" το οποίο δεν έχει ακόμα δικό του λόγο και το οποίο πρέπει να οδηγήσουμε στο δρόμο της έκφρασης» (Α.Μουρίκη, 1991).

B2. MICHEL FOUCAULT - ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ

Ο φιλόσοφος που έχει κατεξοχήν συνδέσει τη σκέψη του με τη σωματικότητα είναι ο Michel Foucault (1926-1984), στο μέτρο που μελετά το σώμα ως το φυσικοποιημένο προϊόν σχηματισμών λόγου και σχέσεων εξουσίας. Το έργο του Foucault έχει καθοριστική σημασία καθώς αναδεικνύει την κεντρικότητα του σώματος και ιδιαίτερα της σεξουαλικότητας στους κοινωνικούς λόγους και τις πρακτικές του 19ου αιώνα και σε σχέση με την εμφάνιση νεωτερικών κοινωνικών οργανισμών.

Σύμφωνα με τον Foucault, η σημασία της σεξουαλικότητας και κυρίως η ανάγκη να ρυθμιστεί και να επιτηρηθεί καθιστά το σώμα τον κατεξοχήν πολιτικό στόχο και πεδίο εμφάνισης και εγκατάστασης όλης της πολιτικής τεχνολογίας της ζωής (Νήσος, 2004:16). Όπως ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά: *«από τη μια μεριά, σχετίζεται με τους τομείς της αγωγής του σώματος: εξάσκηση, εντατικοποίηση και κατανομή των δυνάμεων, συναρμογή και οικονομία των ενεργειών. Από την άλλη, συνδέεται με τη ρύθμιση των πληθυσμών διαμέσου όλων των γενικών συνεπειών που επιφέρει... δίνει αφορμή σε εξονυχιστικές παρακολουθήσεις, σ' ελέγχους της κάθε στιγμής, σε υπερβολικά σχολαστικές χωροταξικές διευθετήσεις, σε ατελείωτες ιατρικές ή ψυχολογικές εξετάσεις, σε μια ολόκληρη μικρο-εξουσία πάνω στο κορμί' αλλά δίνει αφορμή και σε μαζικά μέτρα, σε στατιστικές εκτιμήσεις, σε παρεμβάσεις που στοχεύουν σ' ολόκληρο το κοινωνικό σώμα ή σε ομάδες παρμένες στο σύνολό τους»* (Foucault, 1982: 178).²⁸

27 Ο Pierre Kaufman υποστηρίζει πως: *«ο τόπος τούτος όπου βρίσκομαι... δεν είναι μια τοποθεσία αλλά μια κατάσταση από την οποία δεν μπορώ να ξεχωρίσω, μια και αποτελεί την ίδια την εστιά γύρω από την οποία αναπτύσσονται τα σημάδια της ύπαρξής μου»* (Kaufmann, 1969).

28 Το σεξ αποσπάται από το σώμα, μέσω μιας ιατροψυχολογικής ορθοπεδικής των διαστροφών, προς αποφυγή της σειράς εκείνης από τις αρρώστιες που προκαλεί. Έμοιαζε να είναι η γενεσιουργός αιτία μιας πληθώρας παθολογιών, και η ιατρική όσο και το κράτος έπρεπε να παρέμβει για την οργάνωση της κρατικής διαχείρισης των γάμων, των γεννήσεων και των επιβιώσεων.

Για τον Foucault: Το σώμα είναι ταυτόχρονα τόπος εφαρμογής και παράγωγο παιδαγωγικών, ιατρικών, σωφρονιστικών και άλλων πρακτικών πειθάρχησης. «Οι πρακτικές αυτές είναι μέρος μιας τέχνης της διακυβέρνησης, που αναδύεται στον δυτικό κόσμο, και που, από τον 18ο αιώνα και έπειτα αποβλέπει όλο και περισσότερο στον έλεγχο της βιολογικής και ψυχικής ζωής του πληθυσμού μέσω παρεμβάσεων οι οποίες ρυθμίζουν την κατανομή συγκεκριμένων κατηγοριών ανθρώπων, καταστάσεων και δραστηριοτήτων στους ανάλογους ιδιωτικούς και δημόσιους χώρους – κατοικίες που πληρούν όρους υγιεινής, σχολεία, φυλακές, ψυχιατρεία, νοσοκομεία, χώρους δημόσιας υγιεινής κτλ. Οι ατομικές ζωές και τα βιώματα των ανθρώπων συγκροτούνται μέσω της υπαγωγής των υποκειμένων σε διαφορετικούς φυσικούς και γνωστικούς χώρους, που σχεδιάζονται και επιβλέπονται από διάφορους ειδικούς» (Μπακαλάκη, 2006:17).



Ο Foucault τοποθετεί λοιπόν το σώμα στο επίκεντρο των σχέσεων εξουσίας-κυριαρχίας. Στην οπτική του οι επιστήμες του σώματος και οι ρυθμίσεις του πληθυσμού συνιστούν τους δύο πόλους γύρω από τους οποίους αναπτύχθηκε η οργάνωση της εξουσίας πάνω στη ζωή. Σύμφωνα με τη σκέψη του Foucault σχετικά με τη βιοηθική, πάνω στο σώμα εγγράφεται όλη η κοινωνική εξουσία. Το σύγχρονο σώμα γίνεται αντικείμενο μιας πληθώρας επιστημονικών λόγων, ειδικοτήτων και πρακτικών που το μετατρέπουν σε αντικείμενο χειραγώγησης και προϊόν εξουσιαστικών σχέσεων. Στο βιβλίο του *Επιτήρηση και Τιμωρία* (1975) αναλύει τα μέσα που χρησιμοποιεί η πειθαρχία ως εργαλείο της εξουσίας για την προώθηση και την εισαγωγή κανονικότητας.

Η πειθαρχία λοιπόν εκγυμνάζει ορθά τα σώματα έχοντας ως μέσα την επιτήρηση, την κανονιστική κύρωση και την εξέταση. Αυτά τα μέσα οδηγούν σε μια αντίληψη κανονικότητας των σωμάτων που από τη μια ομοιογενοποιούν και από την άλλη εξατομικεύουν. Ο έλεγχος του σώματος, η υποταγή του σε απαγορεύσεις, καταναγκασμούς υποχρεώσεις καθώς και πρακτικές συγκρότησης ενός παραγωγικού χρήσιμου σώματος βρίσκουν την άμεση εφαρμογή τους στη φυλακή και το Πανόπτικον σχήμα του Bentham, μηχανισμούς ταυτόχρονα επιτήρησης, παρατήρησης και ομαλοποίησης (Μασσαλά, 2014).

Ακόμη η φυλακή είναι ο τόπος όπου η γνώση συγκεντρώνεται και εφαρμόζεται με επιδίωξη την αναμόρφωση και την "ομαλοποίηση".²⁹ «*Η διηνεκής απειλή της ποινής που περνά απ' όλα τα σημεία και ελέγχει ακατάπαυστα τους πειθαρχικούς θεσμούς, συγκρίνει, διαφορίζει, ιεραρχεί, εξομοιώνει, αποκλείει. Με μια λέξη: κανονικοποιεί*» (Foucault [1975], 1989: 242- 243).

Το σώμα στην οπτική του γάλλου στοχαστή προσδιορίζεται λοιπόν ως το άμεσο αντικείμενο της λειτουργίας των σχέσεων εξουσίας στη σύγχρονη κοινωνία, καθώς η προσοχή

29 «Και τελικά, εκείνο που επιχειρείται να ανασυγκροτηθεί με τούτη τη σωφρονιστική τεχνική, δεν είναι τόσο το υποκείμενο δικαίου που βρίσκεται πιασμένο στα βασικά συμφέροντα του κοινωνικού συμβολαίου, είναι το πειθήνιο υποκείμενο, το άτομο, το υποταγμένο σε συνήθειες, κανόνες, εντολές, σε μια εξουσία που συνεχώς ασκείται γύρω του και πάνω του, και που πρέπει να την αφήσει να λειτουργεί αυτόματα μέσα του» (Foucault 1989:170). «Η ψυχή που περιγράφει ο φουκ ως όργανο εξουσίας δίνει μορφή και πλαίσιο στο σώμα. Η ψυχή εκλαμβάνεται ως εργαλείο εξουσίας με το οποίο καλλιεργείται και σχηματίζεται το σώμα. Με μια έννοια δρα ως εξουσιαστικά φορτισμένο "σχήμα" που παράγει και πραγματώνει το ίδιο το σώμα» (Butler, 2008:97).

του εστιάζεται στις σχέσεις εξουσίας και γνώσης που περιβάλλουν τα ανθρώπινα σώματα και τα καθυποτάσσουν μετατρέποντάς τα σε αντικείμενα γνώσης.

B3. GILLES DELEUZE - ΣΩΜΑ ΧΩΡΙΣ ΟΡΓΑΝΑ

Το σώμα είναι το σώμα

Είναι μόνο

Και δεν έχει ανάγκη από όργανα

Το σώμα δεν είναι ποτέ οργανισμός

Οι οργανισμοί είναι οι εχθροί του σώματος (Artaud, 1948).

Ο Gilles Deleuze (1925-1995) θα επεκτείνει τη σκέψη του Foucault εξετάζοντας τον τρόπο με το οποίο τα συστήματα εξουσίας επιβάλλουν οργάνωση στα σώματα, προτείνοντας το *σώμα χωρίς όργανα* όρο δανεισμένο από τη σκέψη του Artaud.

Στη σκέψη του Γάλλου διανοητή το δίχως όργανα σώμα δεν έχει περίγραμμα ούτε έκταση, είναι μια συναρμογή ενεργών και ανενεργών εντάσεων. Σε αντίθεση προς το σώμα ως αυτάρκη εσωτερική δομή, το *σώμα χωρίς όργανα* δίνει έμφαση στο συνεχές παιχνίδι συνδέσεων και ωθήσεων στην επιφάνειά του. Είναι τόσο βιολογικό, όσο και συλλογικό-πολιτικό και ορίζεται αποκλειστικά από ζώνες έντασης, κατώφλια, βαθμίδες και ροές. Συνιστά τόπο απο-εδαφικοποίησης, δεν αποτελεί μια αναγνωρίσιμη ενότητα, αλλά ανοιχτή πολλαπλότητα, συνεχή διαδικασία χωρίς οργάνωση και κανονικοποίηση. Για τον Deleuze κάθε σώμα ή πράγμα είναι η έκβαση μιας διαδικασίας συνδέσεων: «Ένα ανθρώπινο σώμα είναι μια συναρμογή από γενετικό υλικό, ιδέες, δυνάμεις δράσης και μια σχέση με άλλα σώματα» (Deleuze & Guattari, [1972], 1981).

Ειδικότερα στο βιβλίο του *Αντι-Οιδίποδας* (1972) ο Deleuze δίνει έμφαση στις αλληλεπιδράσεις του σχιζοφρενικού σώματος στην υλικότητά του που αποτελεί το πεδίο για την αίσθηση όπου υπάρχει το



Ο σχιζοφρενής είναι ένας εξερευνητής των "βαθέων" αυτός που απορρίπτει την επιφάνεια τελείως και επιστρέφει αντ' αυτού στο σώμα. Ο κώδικας του παραληρήματος ή της επιθυμίας, παρουσιάζει εξαιρετική ρευστότητα. Θα έλεγε κανείς ότι ο σχιζοφρενικός περνάει από τον ένα κώδικα στον άλλον, πώς ανακατεύει όλους τους κώδικες, με ένα γρήγορο γλίστρημα. Μα το ίδιο κάνει κι ο καπιταλισμός από την εποχή της απεδαφικοποίησης κι αποσωματοποίησης των κοινωνικών σχέσεων, κατά τη διαδικασία των οποίων ο άνθρωπος αποδεσμεύτηκε τόσο από τη γη-έδαφος όσο κι από το σώμα του τυράννου, για την αναζήτηση της ευτυχίας μέσα στις ροές του καπιταλισμού. Αν υπάρχει μία αναλογία ανάμεσα σε καπιταλισμό και σχιζοφρένεια είναι ακριβώς αυτό το ανακάτεμα όλων των κωδικοποιήσεων, η διαρκής κωδικοποίηση κι αποκωδικοποίηση των ροών της ύπαρξης, μέσα στα δίκτυα της εξουσίας του κεφαλαίου. (Deleuze & Guattari, [1972], 1981).

πολλαπλό και το ενικό. Το *σώμα χωρίς όργανα* περιγράφεται ως «πολλαπλότητα που αποτελείται από ενικότητες που επικοινωνούν με άλλες ενικότητες» (Deleuze, Parnet, 1987: 89).

Οι Deleuze & Guattari χαρτογραφούν το ασυνείδητο ως συλλογική μηχανή παραγωγής επιθυμίας. Στην οπτική τους το ασυνείδητο είναι παραγωγικό. Και η διαδικασία αυτοπαραγωγής του είναι μία επιθυμητική παραγωγή. Δεν είναι ένα θέατρο όπως στον Freud, όπου εξελίσσεται το δράμα του Οιδίποδα³⁰, αλλά εργοστάσιο επιθυμιών, επιτρέπει συγκεκριμένες ροές, δεν σημαίνει τίποτα.

Ο Deleuze θα αφιερώσει ένα βιβλίο πάνω στη ζωγραφική του Francis Bacon (1909-1992) και τις ιδιαίτερες σωματικές εκδιπλώσεις του. Εκδιπλώσεις, επιφάνειες στις οποίες δεν υπάρχει υποκείμενο ή αντικείμενο ανεξάρτητο, υπάρχουν συνιστώσες υποκειμενοποίησης, τσακίσεις από συμβάντα, ένα πλήθος από συστατικές περιοχές.

Στο βιβλίο του *Ζωγραφική και αίσθηση* ο Deleuze αναφέρεται στο σώμα ως πάθημα ως ροή αίσθησης. Η αίσθηση είναι ότι έχει ζωγραφιστεί. «*Ζωγραφισμένο στον πίνακα είναι το σώμα, ένα σώμα που δεν αναπαρίσταται ως αντικείμενο αλλά που βιώνεται ενόσω νιώθει κάποια συγκεκριμένη αίσθηση*» (Deleuze, 2006). Ο ίδιος ο Bacon με τη σειρά του λέει: «*Τα πρόσωπά μου δεν είναι στρεβλωμένα, τραυματισμένα από βασανιστήρια. Δεν παραμορφώνω τα σώματα για την απόλαυση της παραμόρφωσης... Πρόκειται ίσως για έναν άσχημο τρόπο, αλλά είναι ο μόνος που γνωρίζω ώστε να αγγίξω κάτι το οποίο πλησιάζει κατά το μέγιστο τη ζωή*» (Sylvester, 1988).

Για τον Deleuze η αναγνώριση της ρευστότητας του σώματος και των ορίων του αποσταθεροποιεί τη βεβαιότητα και το δεδομένο του σώματος και αντιπροτείνει τη θεώρησή του ως τόπο ετερογενών συμβάντων, ύλης και επιθυμίας, ως τόπο ενδεχομενικότητας.

30 Η Ντελεζιανή θεώρηση της επιθυμίας και του γίνεσθαι έρχεται σε κάθετη ρήξη με τα σχήματα αναπαράστασης που εγκλωβίζουν την επιθυμία σε ένα αντικειμενικό ή υποκειμενοκεντρικό πλαίσιο αναφοράς – αντίθετα το επίδικό είναι η απελευθέρωση της επιθυμίας από την κεντρικότητα του (ψυχαναλυτικού) *cogito*. Για τους Deleuze & Guattari η επιθυμία δεν έχει να κάνει με την έλλειψη όπως στον Λακάν αλλά είναι παραγωγική και θετική. Η έλλειψη είναι το αποτέλεσμα της επιθυμίας και όχι η αιτία της. Η επιθυμία πρέπει να εξεταστεί στα πλαίσια της παραγωγής, αυτό που ονομάζουν παραγωγή της επιθυμίας. Η επιθυμία παράγει το κοινωνικό.

B4. JACQUES LACAN- ΣΩΜΑΤΙΚΟ ΣΥΜΠΤΩΜΑ ΚΑΙ ΕΠΙΘΥΜΙΑ

Σύμφωνα με τη σκέψη του Jacques Lacan (1901-1981), το σώμα, με την εμπλοκή του στον κόσμο της επιθυμίας, της απώλειας και της πράξης, είναι ο τόπος ενός απωθημένου λόγου που επιστρέφει χωρίς πάντοτε να μας ρωτά, ως σύμπτωμα³¹ ή αν το καταφέρουμε, ως (καλλιτεχνικό) έργο. Το σωματικό σύμπτωμα κατά τη ψυχανάλυση είναι η εγγραφή στο σώμα της γλώσσας του ασυνείδητου. Ο Λακάν στην *Εισήγηση της Ρώμης* (1953), αποτυπώνει την εμβληματική θέση «το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν γλώσσα» και αποδίδει στο μηχανισμό της γλώσσας το προνόμιο της παραγωγής νοήματος. Το σώμα του ομιλούντος όντος είναι το τεμαχισμένο από την ενόρμηση σώμα: «τεμαχισμένο σε ερωτογενείς, αυτονομημένες ζώνες» (Μπλανσέ, 2012). Το σημαίνον πλήττει το σώμα πρόκειται για μια σωματική εγγραφή μια κωδικοποιημένη σωματοποίηση.

«Ο Λακάν ακολουθεί αυτό τον ορισμό του συμπτώματος όπου το σύμπτωμα είναι κάτι που δεν έχει αρθρωθεί, που έχει απωθηθεί και αποτελεί ένα κρυπτογραφημένο μήνυμα. Το σύμπτωμα αναφέρεται στον Άλλο και αποζητά μια ερμηνεία.» (Αβδελίδη). Το σύμπτωμα γράφεται στο σώμα. Ένα σύμπτωμα βρίσκεται πάντα εντός του πεδίου του πραγματικού. «Είναι ότι πιο πραγματικό έχετε» λέει ο Λακάν με την έννοια της σωματικής εκδήλωσης. «Το σύμπτωμα αποτελεί επίπτωση του συμβολικού, του σημαίνοντος συστήματος της γλώσσας, πάνω στο πραγματικό» (Λινάρδου-Μπλανσέ, 2012:135).

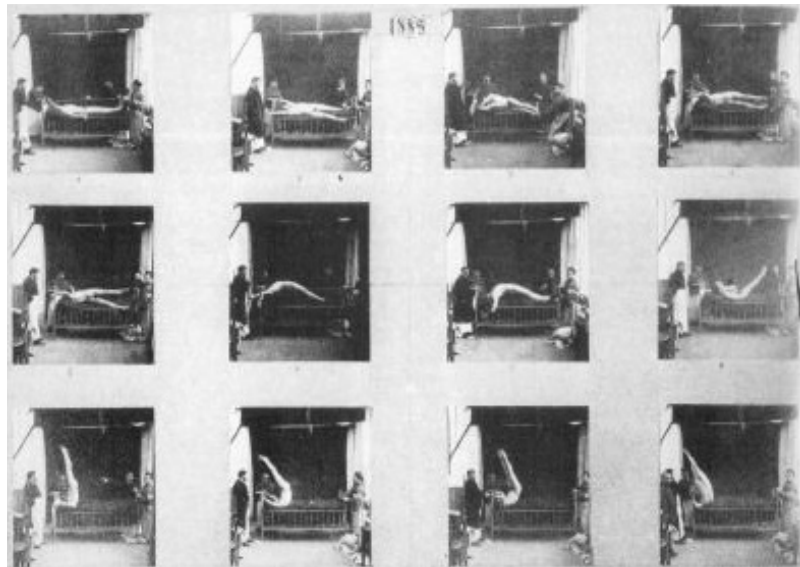
Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία πρώτα έχουμε την εικόνα του σώματος του άλλου, το σώμα του άλλου το οποίο είναι μια εικόνα, υπάρχει πριν από το ίδιο σώμα. Ο Λακάν μας προμηθεύει με το αναγκαίο θεωρητικό εργαλείο για να κατανοήσουμε τη διάσταση του "οπτικού" (visual) στην κατασκευή της ταυτότητας. Αυτό το εργαλείο δεν είναι άλλο από την έννοια του "βλέμματος" (gaze). Το υπό συζήτηση βλέμμα «δεν είναι το βλέμμα στο πεδίο της όρασης, της φυσιολογίας του βλέπουν, του ματιού, αλλά η εγγραφή του βλέμματος στις ψυχικές λειτουργίες-δομές, το ενσώματο βλέμμα που φαντασιώνεται από μένα στο πεδίο του άλλου» (Λαδά, 2003).

Ως ένα φαντασιακό βλέμμα, αυτό πάντα είναι εξωτερικό, δηλαδή ο τρόπος που φαντασιώνει το υποκείμενο ότι βλέπεται. Επιπλέον, η συγκρότηση του υποκειμένου στηρίζεται στην εμπειρία του βλέμματος. Κατά το στάδιο του καθρέφτη η εικόνα του σώματος εγκαινιάζει τη διαδικασία της κατασκευής της ταυτότητας του υποκειμένου. Η ταυτοποίηση με μια εικόνα, μια εικόνα που αρχικά προσλαμβάνεται ως κάποιος άλλος, που κοιτά το υποκείμενο, είναι το πρώτο βήμα για την μορφοποίηση του υποκειμένου ως τέτοιου.³² Η εμπειρία του σώματος λοιπόν, είναι πάντα διαμεσολαβημένη από μια εικόνα, που είναι κάτι

31 Το σύμπτωμα στον Φρόυντ διαφέρει στον ορισμό του από το τυπικό ιατρικό σύμπτωμα. Για την ιατρική το σύμπτωμα είναι το αντικειμενικό σημάδι μιας δυσλειτουργίας, μιας διαταραχής που πλήττει τον οργανισμό. Για τον Φρόυντ το σύμπτωμα είναι ένα μόρφωμα του ασυνείδητου, ενέχει ένα νόημα που αφορά την ψυχική ζωή του υποκειμένου. Κατά τον Φρόυντ, το σύμπτωμα μπορεί να ερμηνευτεί όπως ένα όνειρο και σε σχέση με την επιθυμία, ενώ περικλείει μια αλήθεια που αφορά το υποκείμενο (Αβδελίδη, 2015).

32 «Αφού η εικόνα του σώματος δεν είναι ένα φυσικό ανατομικό δεδομένο όπως μπορεί να είναι το σωματικό σχήμα, αλλά αντίθετα διαμορφώνεται στην ιστορία του υποκειμένου, πρέπει να μελετήσουμε με πιο τρόπο συγκροτείται και ανασχηματίζεται κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης του παιδιού. [...] Η πρώτη συνιστώσα της εικόνας του σώματος είναι η βασική εικόνα. Η βασική εικόνα επιτρέπει στο παιδί να αισθάνεται "είμαι ίδιος", να έχει ένα αίσθημα ναρκισσιστικής συνέχειας ή μιας χωροχρονικής συνέχειας» (Dolto, [1984], 2009:53).

«Το αίνιγμα της ζωής μας –του καθενός και όλων μας- στη σχέση που έχει, μέσω του σώματός μας, με το σώμα των άλλων και, μέσω της γλώσσας, με τα άλλα υποκείμενα, μέσα από τις διαμεσολαβήσεις των ουσιαστών πραγμάτων έως τα πιο λεπτά, βλέμματα και ήχους, το αίνιγμα αυτό παραμένει. Εικόνα του σώματος, διασταυρούμενη κάθε μικροδευτερόλεπτο στο σωματικό σχήμα, υπόβαθρο του είναι μας στον κόσμο, δεσμός των υποκειμένων με το σώμα τους στην πάλλουσα υλική του υπόσταση, τόπος της εξωτερικής τους εμφάνισης: μπορεί να ειπωθεί κι έτσι η ασυνείδητη επιθυμία. Το αίνιγμα μένει συνδεδεμένο με τη βαρύτητα της σάρκας, πάντα πληθυντικής με τις ανάγκες της και τις επιθυμίες της, όπου το Εγώ (με τα Εγώ των άλλων) εξαντλείται. Κι ύστερα, τι γίνεται με αυτό το υποκείμενο που είναι εις αναζήτησιν μιας λεπτής ένωσης με ένα άλλο υποκείμενο; Επιθυμία που θέλει να λογίζεται ότι συνταιριάζει με τον άλλο μέσα από τη λεπτή αρμονική της αγάπης. Το αίνιγμα «εγώ»- «εμείς» παραμένει από γενεά σε γενεά, ενώ Εγώ, Εσύ, οι άλλοι πεθαίνουν, και η γλώσσα είναι το αίνιγμα που, έστω κι αν είμαστε χωρισμένοι οι μόνιμοι από τους δε, μας ενώνει πέραν... έντεύτεν... με τι; Σε ποιόν; Θα μπορούσε άραγε αυτό το άγνωστο να είναι το Υποκείμενο του ρήματος Είμαι;» (Dolto, ([1984], 2009:363)



εξωτερικό προς το υποκείμενο.³³³⁴ Η σωματική πληρότητα στη σκέψη του Λακάν είναι λοιπόν μόνιμα ατελής.

B5. JUDITH BUTLER - ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΣΩΜΑ

Η συμβολή των φεμινιστικών προσεγγίσεων στη μελέτη του σώματος είναι σύνθετη και ποικιλόμορφη. Το φεμινιστικό ενδιαφέρον στη διατύπωση μιας προβληματικής, επηρεασμένης από τον μεταδομισμό και τον μεταμοντερνισμό στέκεται κριτικά απέναντι στο ασφαλές και δεδομένο του φυσικού σώματος και αντιπροτείνει τη θεώρησή του ως μια κοινωνικά κατασκευασμένη, ρευστή και διαρκώς μεταβαλλόμενη κειμενική κατασκευή (Butler, 1993. Grosz, 1994. Haraway, 1991). Με αυτή τη λογική, τα κλασσικά δίπολα νους-σώμα και πολιτισμός-φύση υπόκεινται σε μια διαδικασία αποδόμησης, αποσταθεροποίησης της ιεραρχίας τους κατά την οποία αναδεικνύονται οι έμφυλες εννοιολογήσεις που τα υποστηρίζουν και υπογραμμίζεται το γεγονός ότι αυτά τα δίπολα συντηρούν και προάγουν ασύμμετρες και ιεραρχικές συλλήψεις ως προς το φύλο, τη φυλή, το χρώμα, την κοινωνική τάξη κ.ά..

Είναι γνωστό ότι η φεμινιστική θεωρία έχει ιστορικά υπάρξει κατεξοχήν πεδίο αμφισβήτησης των φυσικών και βιολογικών θεμελιώσεων των έμφυλων σχέσεων κυριαρχίας και καταπίεσης, όπως έχει χαρακτηριστικά αποτυπωθεί στις συζητήσεις περί βιολογικού και κοινωνικού φύλου. Υπό την επίδραση της μεταδομιστικής φεμινιστικής θεωρίας, αναδύθηκε εκ νέου το ζήτημα της υλικότητας του έμφυλου σώματος ως θεωρητικό και πολιτικό διακύβευμα.

33 Ο κόσμος εντός του οποίου γεννιέται το παιδί θα του είναι πάντοτε αναγκαστικά ξένος. Σύμφωνα με την ορολογία του Ζακ Λακάν, γεννιόμαστε στον κόσμο του Άλλου, και το γεγονός ότι έναν τέτοιο κόσμο θα τον νιώθουμε πάντοτε άλλο προς εμάς, καθώς και το ότι ποτέ δεν θα νιώσουμε απόλυτα προσαρμοσμένοι ή άνετα σε αυτόν, συνιστά την πηγή της δημιουργικότητάς μας, όπως ακριβώς και της βίας μας.

34 «Το σώμα είναι προφανές στο επίπεδο του φαινομενικού. Εφόσον βρισκόμαστε εδώ, βλέπουμε και βλέπομαστε αμοιβαία. Το σώμα είναι κατά κάποιον τρόπο ο τόπος όπου βλέπω τον εαυτό μου» (Roger Wartel, Το Σώμα. Ένα δοκίμιο βασισμένο στη διδασκαλία του Lacan).

Για την ακρίβεια μάλιστα, μέσω του έργου της Butler, ενός έργου που τοποθετείται στις διασταυρούμενες γενεαλογίες της φεμινιστικής, της φουκωικής, της queer, της ψυχαναλυτικής και της μαρξιστικής θεωρίας, το έμφυλο σώμα τίθεται στο επίκεντρο της φεμινιστικής σκέψης' όχι ως υλικότητα καθαυτή, αλλά ως *υλοποίηση*.³⁵ Εμπνεόμενη από το έργο του Foucault, η συγγραφέας επεξεργάστηκε θεωρητικά το "φυσικό" σώμα ως το φυσικοποιημένο προϊόν σχηματισμών λόγου και σχέσεων εξουσίας.³⁶ Η Butler στο βιβλίο της *Σώματα με Σημασία* (1993) αντλεί από τη φουκωική έννοια του πειθαρχημένου σώματος και εισάγει τον όρο *επιτελεστικότητα* (*performativity*) για να εξηγήσει πώς η ανάπτυξη του σώματος μέσω κινήσεων, ενεργημάτων, χειρονομιών, ειδικά σε σχέση με την έμφυλη σεξουαλικότητα, συντελείται μέσα από μια διαδικασία επανάληψης. Εξετάζει την παραγωγή ταυτότητας μέσα στο λόγο, που είναι ταυτόχρονα περιορισμένη από κοινωνικές και πολιτισμικές κανονικότητες και ανοιχτή σε νέες εναλλακτικές επανασηματοδοτήσεις.

Έτσι, η Butler θεωρητικοποίησε το φύλο ως παραστασιακή επιτέλεση ή επιτελεστική εκφορά, δηλαδή ως ένα κοινωνικό δράμα που αποκρυσταλλώνεται στο χρόνο, μέσω της επιτελεστικής επανάληψης (*performative reiteration*) σωματικών πρακτικών οι οποίες συμπεκνώνουν την κανονιστική μυθοπλασία ενός αραγούς έμφυλου εαυτού. (Αθανασίου, 2008) «*Το "φύλο" είναι μια ιδεατή κατασκευή η οποία υλικοποιείται δια της βίας μέσα στο χρόνο. Δεν είναι ένα απλό στατικό γεγονός ή μια στατική κατάσταση του σώματος, αλλά μια διαδικασία μέσω της οποίας τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα κατασκευάζουν το "φύλο" και επιτυγχάνουν αυτήν την υλοποίηση μέσω μιας βίαιης επανεπιβεβαίωσης αυτών των κανονιστικών προτύπων*» (Butler [1993], 2008).

Για την Butler, η οποία συνομιλεί κριτικά με τη φαινομενολογία, «*το σώμα δεν έχει οντολογική υπόσταση πριν, έξω, ή πέρα από τις κοινωνικές πρακτικές και πολιτικές ρυθμίσεις που το συγκροτούν μέσα στο πλαίσιο της έμφυλης και ετεροκανονιστικής ιεραρχίας*» (Αθανασίου, 2008:10). Έτσι, για την Butler, το έμφυλο σώμα αποτελεί πεδίο διαρκών και δυναμικών σχέσεων εξουσίας, επιθυμίας, ιδιοποίησης, διαφοράς, ταύτισης, εκτοπισμού και αντιδικίας. Με αυτή την έννοια, η συγγραφέας επεξεργάζεται «*την ιδέα της ύλης, μιας ύλης όμως που δεν εκλαμβάνεται ως τοποθεσία ή επιφάνεια, αλλά ως διαδικασία υλοποίησης η οποία σταθεροποιείται στη διάρκεια του χρόνου ώστε να παράγει ως αποτέλεσμα το σύνολο, τη στερεότητα και την επιφάνεια που ονομάζουμε ύλη*» (Butler [1993], 2008:55).

Η ταυτότητα πλέον συντελείται με δράσεις, χειρονομίες, σωματικά σημεία και άλλους αφηγηματικούς τρόπους, μέσα από τη "φυσικοποίηση" πολιτισμικών πρακτικών που κυβερνώνται από την ηγεμονική επιθυμία συμμόρφωσης, οπτικής εκκοσμίκευσης και συνοχής.³⁷ Αν σκεφτεί κανείς

35 Η υιοθέτηση της θεωρίας της αποδόμησης από τη φεμινιστική θεωρία ανέδειξε το σώμα ως προβληματικό κείμενο, δηλαδή ως σαρκικό λόγο μέσα στον οποίο οι σχέσεις εξουσίας μπορούν να ερμηνευτούν και να συντηρηθούν. (Μακρυγιάννη, 2004) «*Η Butler αξιοποιεί τη διττή σημασία της λέξης matter: τα σώματα υλοποιούνται, αλλά και έχουν σημασία/νόημα/σημαίνουν μια υπόσταση μόνον μέσα σ' ένα πλαίσιο κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά διανοητών και εμπεδωμένων συμβάσεων*» (Αθανασίου, 2008).

36 Ήδη από τις σελίδες του *Gender Trouble* ([1990], 1999), είχε επισημάνει κριτικά ότι κάποιες όψεις της θεωρίας του Foucault θεμελιώνονται στην παραδοχή ενός προ-πολιτισμικού σώματος, «*μιας υλικότητας που προηγείται της σημασιολόγησης και της μορφοποίησης*» (Αθανασίου, 2008).

37 Η Butler επεξεργάζεται την έννοια της υλικότητας ως διαδικασία έμφυλων ιεραρχιών και αποκλεισμών. «*Το βιολογικό και ανατομικό έμφυλο σώμα, το οποίο εκλαμβάνεται συμβατικά ως το υλικό υπόστρωμα που υποδέχεται την πολιτισμική εγγραφή του κοινωνικού φύλου, θεωρητικοποιείται από τη Butler ως ένα ρυθμιστικό ιδεώδες που βρίσκεται διαρκώς σε ανοιχτή, ατελή και α/συνεχή διαδικασία φυσικοποίησης μέσω τελετουργικά επαναλαμβανόμενων πρακτικών επικύρωσης και αποκλεισμού*» (Αθανασίου Α., 2008:13).

πραγματικά το σώμα κάτω από αυτή την οπτική δεν υπάρχει κανένα πιθανό περίγραμμα του σώματος ως τέτοιου. Υπάρχουν σκέψεις σχετικά με τη συστηματικότητα του σώματος, υπάρχουν αξιακές κωδικοποιήσεις του σώματος.

B6 DONNA HARAWAY - CYBORG

Μέσα σε μια ανάλογη θεώρηση, η κοινωνική ανθρωπολόγος Donna Haraway, μια από τις πιο διακεκριμένες εκπροσώπους της ιστορίας της επιστήμης και της θεωρίας του φεμινισμού έχει εισαγάγει την ειρωνική αλληγορία του *cyborg* (CYBernetic ORGanism)³⁸, που έχει σκοπό να υπερβεί τις υποστασιοποιημένες κατηγορίες "μηχανή" και "άνθρωπος", υποδηλώνοντας μια σύνθεση ανάμεσα σε αυτές. Η υβριδική φιγούρα του "cyborg" αντιπροσωπεύει για τη Haraway έναν «ειρωνικό πολιτικό μύθο», μια ελπίδα απόδρασης των γυναικών από τους δύσμοους της δυτικής επιστημολογίας (φύση-πολιτισμός, σώμα-νους, άντρας-γυναίκα)³⁹.

Η απελευθερωτική κατηγορία του "cyborg" σηματοδοτεί την ανίχνευση στρατηγικών επινόησης νέων μορφών σωματοποίησης που μάλιστα ενέχουν πολιτικές δυνατότητες αμφισβήτησης, τη θεωρητικοποίηση μετα-ανθρώπινων τεχνο-πολιτισμικών εμπειριών σωματοποίησης. Ακολουθώντας τους Deleuze & Guattari οι οποίοι επανακαθορίζουν το σώμα έξω από το συμβολικό σύστημα που συνθέτουν οι διχοτομικές αντιθέσεις ύλη-πνεύμα, φύση-πολιτισμός και οργανικό-μηχανικό της δυτικής μεταφυσικής, θα προτείνει την υβριδική υπέρβαση των κανονιστικών ορίων ανάμεσα στο οργανικό, φυσικό, τεχνητό (Αθανασίου, 2007).

Στο γνωστό μανιφέστο της, με την ονομασία *Ένα Μανιφέστο για τα Cyborg*, η Haraway γράφει ότι «όλα τα πράγματα και τα πρόσωπα μπορούν δικαιολογημένα να κατανοηθούν μέσω των διαδικασιών της αποσυναρμολόγησης και της ανασυναρμολόγησης. Δεν υπάρχει καμιά "φυσική" αρχιτεκτονική που να περιορίζει τον σχεδιασμό τέτοιων συστημάτων» (Haraway, 1991). Συνολικά η Haraway πιστεύει ότι τουλάχιστον τρεις διαφορετικές αντιθέσεις ανατρέπονται από το μεταφορικό-συμβολικό σχήμα των *cyborgs*: οι αντιθέσεις ανθρώπου-ζώου, ανθρώπου-μηχανής και φυσικού-αφύσικου. «Σε αντίθεση με το *cyborg* των Clynes και Kline, που εμφανιζόταν σαν ένας "υπεράνθρωπος" εφοδιασμένος με τρομερή αντοχή επιβίωσης σε εχθρικά εξωγήινα περιβάλλοντα, το *cyborg* της Haraway παρουσιάζεται σαν ένα καθημερινό πλάσμα στον κόσμο του ύστατου καπιταλισμού. Όμως, ένα πλάσμα που είναι «αντιπολιτεύομενο, ουτοπικό και εντελώς χωρίς καμιά αθωότητα» (Αθανασίου, 2006:47).

38 Ο όρος «cyborg» χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1960 από δύο ερευνητές της βιοϊατρικής –ορίζοντας το *cyborg* ως «ένα εξωγενώς εκτατό σύμπλεγμα, λειτουργώντας ως ένα ομοιοστατικό σύστημα».

39 Η Haraway ισχυρίζεται ότι το *cyborg* δεν είναι μόνο ένα υβρίδιο μηχανής και οργανισμού αλλά και «ένα δημιούργημα της κοινωνικής πραγματικότητας και της λογοτεχνίας» (Haraway, 1991). Έτσι, επαγγέλλεται ότι η μεταφορά των *cyborgs* προσφέρει στον φεμινισμό ένα παράδειγμα που μπορεί να συμβάλλει στην απελευθέρωση των γυναικών από τα δεσμά της φύσης.

B7 ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ

Η προβληματική γύρω από το μεταμοντέρνο σώμα σε μια εποχή κυριαρχίας της εικόνας⁴⁰, το καθιστά όλο και περισσότερο απόν. Ζούμε στον κόσμο του μη-υλικού, του εικονικού, γεγονός που μας έχει οδηγήσει σε μια τέλεια μετάλλαξη όχι μόνον ως προς τη θέαση του κόσμου αλλά κυρίως ως προς τη λειτουργία των αισθήσεών μας. Ζούμε μια μετάλλαξη του σώματος, αφού η σχέση του με τη πραγματικότητα είναι διαφορετική. Είναι ένα σώμα – περίβλημα, ένα σώμα – εικόνα, που διατηρεί ρευστές αλλά και "σαρκικές" σχέσεις με τις νέες τεχνολογίες.⁴¹ Πράγματι, η τεχνολογία έχει πλέον πιστωθεί ως επέκταση του σώματός μας, σαν κάποια προσθετική συσκευή. Ζούμε τις ζωές μας τόσο πολύ μέσα από την τεχνολογία που θα αρχίσουμε να βλέπουμε τους εαυτούς μας από την άποψη της τεχνολογίας.

Κάτω από τις συνθήκες της μετανεωτερικότητας, το σώμα βρίσκεται σε μία κατάσταση διαρκούς κατασκευής και ανακατασκευής της ταυτότητας της ανατομίας του. Μετατράπηκε σε εύπλαστο αντικείμενο, αποκτώντας καινούργιες δυνατότητες με τη χρήση ουσιών, την προσθήκη τεχνητών μελών, τη δυνατότητα υποβοηθούμενης τεκνοποίησης, αλλαγής φύλου κ.ο.κ που συνεχώς θολώνουν τα όρια μεταξύ φυσικού -τεχνητού.

Πιο συγκεκριμένα, το σώμα, σύμφωνα με τη Μακρυνιώτη, (2004), στις συνθήκες της μετανεωτερικότητας τροφοδοτεί μια πληθώρα επιστημονικών λόγων, ειδικοτήτων και πρακτικών που στοχεύουν στην όλο και μεγαλύτερη άντληση γνώσης για τα μεμονωμένα μέρη, τις λειτουργίες και δυσλειτουργίες του. Βασικό ρόλο παίζει η αλληλεξάρτηση και η ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών, της ιατρικής και της βιολογίας που τροποποιούν ριζικά την υπόστασή του (πλαστική-προσθετική, νανοτεχνολογία, μεταμοσχεύσεις, τεχνητές μορφές ύπαρξης -cyborgs, ηλεκτρονικές μορφές αναπαράστασης της ανθρώπινης ύπαρξης – avatars, κ.α.) και καθορίζουν εκ νέου την πρόσληψη και απεικόνιση του μεταμοντέρνου, ιατρικοποιημένου σώματος.

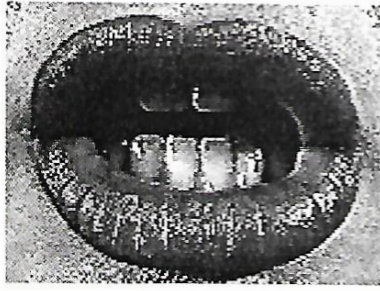
Καθιστούν το σώμα όλο και πιο διαχειρίσιμο, καθώς προσλαμβάνεται ως περίπλοκη μηχανή που έχει τη δυνατότητα να επισκευαστεί και να επαναπρογραμματιστεί με την βοήθεια τεχνολογικών, χημικών, μηχανικών δυνάμεων. Στο πλαίσιο των σύγχρονων τεχνολογικών και επιστημονικών πρακτικών, τόσο τα εξωτερικά μέρη του σώματος όσο και τα εσωτερικά του όργανα, μπορούν να τροποποιηθούν και να επισκευαστούν (Balsamo, 2004).

Κάτω από αυτό το πρίσμα, το σώμα χάνει την εννοιολόγησή του σαν ολότητα και κατακερματίζεται σε μικρά κομμάτια που αποτελούν αντικείμενο επέμβασης. Η επέμβαση αυτή δεν πραγματοποιείται μόνο από την ιατρική αλλά και από τη βιομηχανία της ομορφιάς- μέσω προϊόντων, υπηρεσιών και ειδικών επαγγελματιών- που κυριαρχεί στη σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία.⁴²

40 Ο Σ. Σταυρίδης δίνει έναν απλό ορισμό της εικόνας: «Η συνθετική ψηφιακή εικόνα δεν είναι ούτε ψευδής ούτε αληθής γιατί δεν απορρέει κατά κανένα τρόπο από αυτό που εικονίζει, αυτό που εικονίζει μ' άλλα λόγια δεν "υπάρχει" παρά μόνον ως εικόνα» (Σταυρίδης, 2002:71).

41 Οι σύγχρονες μετα-μοντέρνες δομές της παραγωγής/κατανάλωσης προσδίδουν στο ενσώματο υποκείμενο μια διπλή πρακτική που συνδέεται με μια αλληλένδετη, αν και όχι ενιαία παράσταση του σώματός του: «του σώματός του ως Κεφαλαίου, και του σώματός του ως Φετίχ (ή καταναλωτικού αντικειμένου)» (Baudrillard, 2000, σελ. 153).

42 Παράδειγμα η Genesis P-Orridge. Όταν το 1993 στη Νέα Υόρκη με τη δεύτερη γυναίκα του, τη Jacqueline Mary Breyer, που αποκαλούσε Lady Jaye ξεκίνησαν το Pandrogeny Project. Με μια σειρά από σωματικές τροποποιήσεις προσπάθησαν να μοιάσουν όσο το δυνατόν ο ένας με τον άλλο, ώστε να γίνουν μια οντότητα. Μεταφράζοντας με λίγα λόγια το γαμήλιο "έσονται εις σάρκα μίαν".



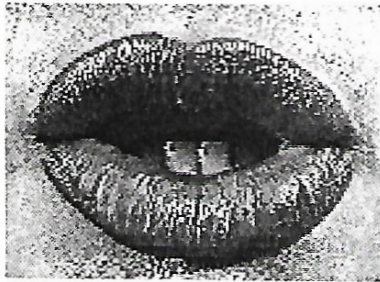
Hey you, wanna buy a hundred shares of no-risk, blue-chip stock?

Hey you, wanna buy a spin on the wheel of love?

Hey you, wanna buy a developer's dream package?

Hey you, wanna buy a new reputation?

Hey you, wanna buy some votes?



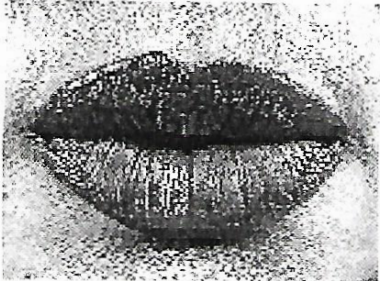
Hey you, wanna buy the fountain of youth?

Hey you, wanna buy a second opinion?

Hey you, wanna buy your way in?

Hey you, wanna buy someone to take the fall?

Hey you, wanna buy some peace of mind?



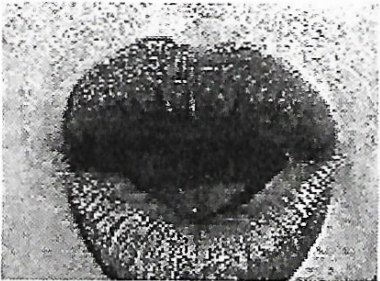
Hey you, wanna buy a place in the sun?

Hey you, wanna buy a solid-state color TV in a colonial wood cabinet?

Hey you, wanna buy a piece of the rock?

Hey you, wanna buy tomorrow's memories... today?

Hey you, wanna buy some quality dental work?



Hey you, wanna buy your kids the good life?

Hey you, wanna buy a super-annuated life insurance policy?

Hey you, wanna buy some classified information?

Hey you, wanna buy a get-rich-quick scheme?

Hey you, wanna buy a view from the top?



Hey you, wanna buy the hottest ticket in town?

Hey you, wanna buy some culture?

Hey you, wanna buy some prime investment property?

Hey you, wanna buy a miracle cure?

Hey you, wanna buy a vacation that never ends?



Hey you, wanna buy a clean credit rating?

Hey you, wanna buy a classic time piece?

Hey you, wanna buy that special feeling?

Hey you, wanna buy a pair of tickets behind home plate?

Hey you, wanna buy something for nothing?

«Οι τεχνολογίες αυτές, όμως, εκτός από φόβους εγείρουν θετικές προσδοκίες στο μέτρο που εμφανίζονται ως ευκαταίε προεκτάσεις και συνέχειες προηγούμενων εξελίξεων οι οποίες δεν υπονομεύουν την οργανική ολότητα του σώματος, αλλά συμβάλλουν στη βελτίωση της κατάστασής της και στη διεύρυνση των δυνατοτήτων της» (Μπακαλάκη 2006:20). Γενικότερα, η ιδέα ότι οι παρεμβάσεις στο σώμα είναι αθέμιτες όταν παραβιάζουν την πρωταρχική του φύση και θεμιτές όταν συνάδουν με αυτήν και την αναδεικνύουν, εγγράφεται σε μια γενικότερη αμφιθυμία ως προς τα όρια που το σώμα θέτει στις δυνατότητες του υποκειμένου. (Μπακαλάκη 2006) Υπάρχουν ωστόσο απολύτως ενταγμένες σε ένα λόγο, όπως για παράδειγμα, η περιτομή. Η περιτομή είναι είσοδος ενός σημαίνοντος στο σώμα, κάποιου είδους ακρωτηριασμός, αλλά με τρόπο που να υπακούει σε ένα λόγο. Στις κουλτούρες των λαών βρίσκουμε συμβολικές αρθρώσεις που εφαρμόζονται στο σώμα αλλά είναι απολύτως συντεταγμένες και νόμιμες.

Σήμερα λοιπόν το σώμα αντιμετωπίζεται σαν ένα "κείμενο" γεμάτο κοινωνικές και αισθητικές σημασίες, εγγραφές, νοήματα. Εξού και το ειδικό ενδιαφέρον για όλων των ειδών τα σώματα, το έγχρωμο σώμα, το ταξικό, το παραμορφωμένο, το ανάπηρο, το αθλητικό, το γυναικείο, το έγκυο, το κακοποιημένο, το ακρωτηριασμένο, το χοντρό, το άσκημο κ.λ.π., όπως επίσης και το ενδιαφέρον για διάφορες αντιλήψεις γύρω από αυτά.

B8. ΤΟ ΣΩΜΑ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

Η σύγχρονη τέχνη διερευνά με τη σειρά της, νέες σημασίες και εννοιολογικούς προσδιορισμούς γύρω από το σώμα (Body Art, Performances). Καλλιτέχνες όπως οι Stelarc, Marina Abramovic, Sarah Kane, Peter Greenaway κ.ά., μέσω εικαστικών δράσεων χρησιμοποιούν το σώμα ως υποκείμενο και αντικείμενο του έργου τέχνης για να ασκήσουν κριτική και να αναδείξουν τις αντινομίες, τις στρεβλώσεις και τα αδιέξοδα της σημερινής πραγματικότητας. Επιχειρούν τη χαρτογράφηση επάνω στο σώμα ή μέσω αυτού της σημερινής πάσχουσας κοινωνίας, χρησιμοποιώντας το σώμα ως τόπο αποκάλυψης και αποκωδικοποίησης της σύγχρονης κοινωνίας.

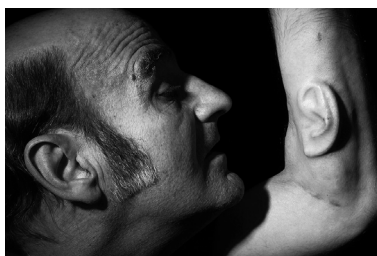
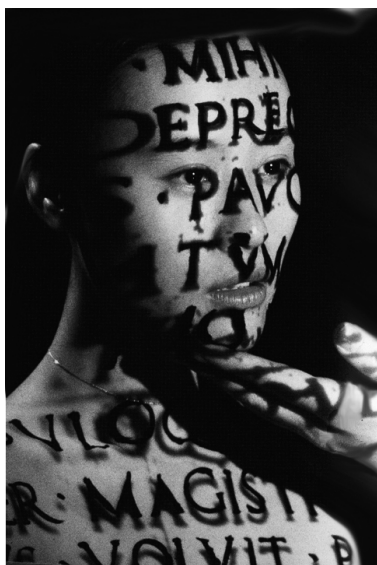
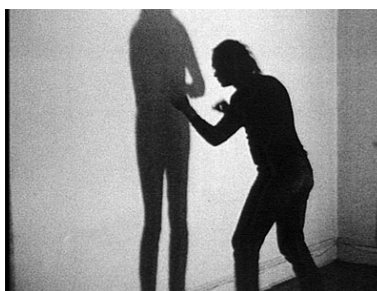
Για παράδειγμα στη body art, ή σε performance το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από τον πίνακα και το τελικό προϊόν στη χειρονομία, στο σώμα και την καλλιτεχνική διεργασία, το σωματοσυνβάν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Marina Abramovic, εμμένει με συνέπεια εδώ και δεκαετίες στην πρακτική της έκθεσης του εαυτού της σε καταστάσεις που εμπεριέχουν τον κίνδυνο σωματικού τραυματισμού, σε δοκιμασίες αντοχής ή συναισθηματικά φορτισμένο, επίμονο διαλογισμό. Τα ακραία όρια της φυσικής και ψυχολογικής αντοχής εξερευνώνται σε βάθος, προκειμένου να αναδείξουν αχαρτογράφητα κοιτάσματα συναισθηματικών καταστάσεων.

Ακόμη, τα θεατρικά έργα της Sarah Kane (1971- 1999) μας φέρνουν αντιμέτωπους με κόσμους γεμάτους δοκιμασίες, υπαρξιακή απόγνωση, ψυχικό πόνο και βία⁴³. Βασανισμοί, σεξουαλικές διαστροφές

43 Το θέμα της βίας στο θέατρο και ειδικά στην αγγλική σκηνή είναι μείζονος σημασίας. Πρωτεργάτες θεωρούνται οι: Beckett, Pinter, Bond, και αργότερα η Sarah Kane με ακόμη πιο σκληρές εικόνες και συμβολισμούς. Από τους πρωτοπόρους της νέας γενιάς, η Sarah Kane ώθησε τις αναπαραστατικές δυνατότητες του θεάτρου στα άκρα, ανακαλώντας τα προτάγματα του Αρτώ. Σοκάροντας πολύ συχνά κοινό και κριτικούς, η δραματουργία τους δεν ταξινομήθηκε τυχαία ως «in yer face theatre», δηλαδή «θέατρο στα μούτρα», εκφραστής του οποίου είναι και η Kane.

Ο Stelarc είναι ένας καλλιτέχνης που έχει διερευνήσει οπτικά και ενισχύσει ακουστικά το σώμα του. Έχει κάνει τρεις ταινίες από το εσωτερικό του σώματός του. Χρησιμοποιεί ιατρικά όργανα, προσθετικά εμφυτεύματα, ρομποτική, συστήματα εικονικής πραγματικότητας, το διαδίκτυο και τη βιοτεχνολογία για να κατασκευάσει οικείες και ακούσιες διεπαφές με το σώμα. Εξερευνά Εναλλακτικές Ανατομικές Αρχιτεκτονικές επαυξάνοντας και επεκτείνοντας δομές του σώματος/σωματικά μέλη.

Στο *Ear on Arm: Engineering Internet Organ* ο Stelarc ενσωματώνει χειρουργικά ένα αυτί στο χέρι του, με συνδεσιμότητα στο ίντερνετ καθιστώντας το ένα δημόσια προσπελάσιμο ακουστικό όργανο για ανθρώπους σε άλλες τοποθεσίες. Ο ίδιος εξηγεί: «Πάντα μου κέντρισε το ενδιαφέρον να μηχανευτώ μια ελαφριά προσθετική χρησιμοποιώντας το δικό μου δέρμα, ως μόνιμη τροποποίηση της αρχιτεκτονικής του σώματος. Η υπόθεση είναι ότι αν το σώμα αλλάξει μπορεί να σημαίνει και την προσαρμογή της επίγνωσής του. Σίγουρα αυτό που καθίσταται σημαντικό τώρα δεν είναι απλώς η ταυτότητα του σώματος, αλλά η διασυνδεσιμότητά του, όχι η κινητικότητά του ή η τοποθεσία του, αλλά η διεπαφή του. Σε αυτά τα έργα και παραστάσεις, η προσθετική δεν θεωρείται ως ένδειξη της έλλειψης, αλλά μάλλον ως ένα σύμπτωμα της περίσσειας».(<http://stelarc.org/?catID=20242>)



και κανιβαλισμός περιλαμβάνονται σε έργα ενός ακραίου θεάτρου και υπηρετούν την αισθητική της πρόκλησης. Στη λογική της το επώδυνο σε κάνει να συνειδητοποιείς το εύθραυστο της ύπαρξής σου. Η ωμή, κυρίως, σωματική βία, οι εικόνες ταπείνωσης και κυνισμού/εκμηδενισμού του ατόμου εναλλάσσονται με ποιητικές εικόνες στοργής και έρωτα στις καλλιτεχνικές προσπάθειές της. Το σώμα σε ακραίες καταστάσεις στάθηκε το κύριο μέσον και ο καταληκτικός σκοπός του έργου της. Η ίδια αναφέρει: *«επιθυμία μου ήταν να γράψω για μια ανθρώπινη συμπεριφορά και όχι για ένα τρόπο ζωής»*. Πώς να μιλήσεις για τον ακραίο έρωτα και τα ακραία πάθη χωρίς να γράψεις γι' αυτά με ακραίο τρόπο, διερωτάται η συγγραφέας, *«αυτό που με σοκάρει περισσότερο είναι ότι οι άνθρωποι ενοχλούνται από την παρουσίαση της βίας περισσότερο από ό,τι από την ίδια τη βία»*.

Σε μια πιο ήπια, ενδόμυχη εκδοχή, το έργο της Louise Bourgeois (1911- 2010) εστιάζει στο γυναικείο σώμα ως κέντρο τραυμάτων αλλά και δημιουργικότητας. Η ανατροφή της στους κόλπους μιας άκρως δυσλειτουργικής οικογένειας αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των ολέθριων τραυματικών εμπειριών. Ολόκληρο το έργο της αποτελεί μια προσπάθεια να συμφιλιωθεί μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας με αυτό το τραύμα που ξεκινάει από τη γέννηση, εκθέτοντας τη σωματικότητα της τραυματικής πράξης.

Τέλος ο Βρετανός κινηματογραφιστής Peter Greenaway αναφέρει για τη σχέση του με το σώμα στην κινηματογραφική του αναζήτηση *«Τα έργα μου είναι βαθύτατα διανοουμενίστικα αλλά, επίσης πηγάζουν από τα σπλάχνα. Είναι πολύ σωματικά, μιλούν για αίμα, για ροή, για σάλιο, για το σπέρμα, για ουσίες που δημιουργούν το γράσο που επιτρέπει στα μέλη μας να λειτουργούν. Αν αφήσετε το σώμα να πέσει, μπορείτε να τα αφήσετε όλα να πέσουν»*. Στο έργο του Greenaway το σώμα είναι φορέας ενός κουρασμένου πολιτισμού που αναζητά τη δυνατότητα της ύπαρξής του.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ανάδειξη λοιπόν του σώματος σε θεωρητικό πρόβλημα είναι ένα σχετικά πρόσφατο διεπιστημονικό εγχείρημα, το οποίο έρχεται σε ριζική αντιπαράθεση με μια σειρά από κυρίαρχες και βαθιά παγιωμένες αντιλήψεις που θεωρούν το σώμα ως κάτι ήδη δοσμένο από τη "φύση" και αμετάβλητο, αναγνωρίζοντάς το ως νομιμοποιημένο "αντικείμενο" των λεγόμενων "φυσικών" επιστημών. Οι αντιλήψεις αυτές είναι παρούσες στην "κοινή λογική" μας, συνεχίζουν να διατηρούν την ηγεμονία τους σε μεγάλη μερίδα της ερευνητικής και επιστημονικής κοινότητας, ενώ κυριαρχούν, ρητά ή άρρητα, σε μεγάλο βαθμό και στο χώρο της αρχιτεκτονικής.

Οι σύγχρονες θεωρίες σχετικοποιούν το σώμα και του αφαιρούν τον καθολικό και ουδέτερο χαρακτήρα του. Σε αυτό το πλαίσιο, η αναγνώριση της διαφορετικότητας θέτει το σώμα στο εκάστοτε κοινωνικό, ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο, μέσα σε ταξικά, φυλετικά και έμφυλα συμφραζόμενα και ταυτόχρονα αποδέχεται ότι το κάθε σώμα βιώνεται με διαφορετικό τρόπο από τον κάτοχό του (Μακρυγιάννη, 2004). Τα καθιερωμένα δίπολα που υποβάσταζαν τη διάκριση ενός σώματος από κάποιο άλλο και τα σαφή όρια ανάμεσα στον άνθρωπο και τη μηχανή και ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό του σώματος γίνονται αντικείμενο έντονου προβληματισμού.

Το σώμα εκλαμβάνεται ως κάτι που υπάρχει, βιώνεται, συγκροτείται και ανασυγκροτείται μέσω διαρκών τροποποιήσεων και επαναπροσδιορισμών άμεσα συνυφασμένων με τη διαρκή αναζήτηση μιας έστω και εφήμερης ταυτότητας. Το σώμα ως πεδίο εγγραφής γεγονότων, δεν συνιστά παρά έναν χώρο διασποράς, καθώς το ατομικό σώμα συγκροτείται πλέον μέσω ενός διάχυτου δικτύου ροών εξουσίας και πολιτισμικών αφηγήσεων. Η υβριδοποίηση της ταυτότητας και του κόσμου οδηγεί στην αποδιάρθρωση τόσο του σώματος, όσο και του χώρου.

Το τρίτο κεφάλαιο, θα εξετάσει τις σχέσεις ανάμεσα στη σωματικότητα και τον χώρο επιχειρώντας τη σύνδεση των δύο πρώτων κεφαλαίων με την ανάλυση του έργου δύο σημαντικών καλλιτεχνών.

Συγκεκριμένα, η εργασία θα εστιάσει στο έργο της φωτογράφου Francesca Woodman και του αρχιτέκτονα-εικαστικού Gordon Matta-Clark στο μέτρο που η δουλειά τους επεξεργάζεται άμεσα τις σχέσεις σώματος και χώρου με έναν τρόπο ιδιαίτερο που αν και σχετίζεται υπαινικτικά με την αρχιτεκτονική προσφέρει νέες σκέψεις και αισθήσεις για την ίδια την κατανόηση του χώρου.



A. ΚΟΙΝΗ ΠΟΡΕΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ

Η Francesca Woodman (1958-1981) και ο Gordon Matta-Clark (1943-1978) είναι δύο καλλιτέχνες που ενεργοποιούνται παράλληλα στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία 1970. Οι δύο δημιουργοί γεννήθηκαν σε οικογένειες καλλιτεχνών, με προνομιούχα και διαπολιτισμική εκπαίδευση και παρήγαγαν έργο εξαιρετικά ιδιόμορφο με αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά στις σύντομες ζωές τους. Η Woodman αυτοκτόνησε στη Νέα Υόρκη, τον Ιανουάριο του 1981 στην ηλικία των 22 ετών και ο Gordon MattaClark πέθανε από καρκίνο τον Αύγουστο του 1978 στην ηλικία των 35 χρόνων.

Κοινό σημείο εκκίνησης του έργου τους είναι το σώμα και η διερεύνηση της δυναμικής σχέσης του με τον χώρο. Όπως θα εξετασθεί, το σώμα και ο χώρος ως κοινή έρευνα των δύο καλλιτεχνών είναι ανοιχτά σε πολλαπλές προσεγγίσεις και συνεχή επανερμηνεία του νοήματός τους.

Ο Johannes Binotto υποστηρίζει : *«Όταν η Woodman παρουσιάζει τον εαυτό της στις εικόνες της, δεν χρησιμοποιεί απλά τον χώρο για να οργανώσει τον εαυτό της και το σώμα της. Αλλά και το αντίστροφο, η καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το σώμα της για να τονίσει τις ασυνήθιστες χωρικές ποιότητες των φωτογραφικών σκηνών της»* (Binotto, 2014: 56).

Ενώ αντίστοιχα, ο Michel Moussette αναφέρει σχετικά με τις τομές κτιρίων (building cuts) και τις σχέσεις ανάμεσα στο κτίριο και το σώμα του Matta-Clark: *«Έτσι γινόμαστε το κτίριο και το κτίριο γίνεται εμείς. Μέρος μας είναι παγιδευμένο στο κτίριο. Μέρος του κτιρίου είναι παγιδευμένο μέσα σε εμάς. Μπαίνουμε στο όλο του κτιρίου. Βυθιζόμαστε σε επιφάνειες. Στα συμπυκνωμένα στρώματα που είναι τα ίχνη της διαδικασίας»* (Moussette, 2004:199).

Οι φωτογραφικές αποτυπώσεις της Woodman και του Matta-Clark είναι λοιπόν προεκτάσεις των χωρικών πρακτικών τους, πρακτικές που σχετίζονται με τη δυναμική του σώματός τους στον χώρο και τον χρόνο. Και οι δύο καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν με ανένδοτη σοβαρότητα την αυθόρμητη παρόρμηση. Ο απόλυτος αυθορμητισμός και το τυχαίο αντιμετωπιζόμενα ως μια παρέμβαση μυστηρίων και υπέροχων δυνάμεων είναι βασικά συστατικά στο έργο τους. Πράγματι, όπως θα αναλυθεί παρακάτω οι δύο καλλιτέχνες σκηνοθετούν συνεχώς ανταλλαγές, γίνεσθαι ανάμεσα στον χώρο και το σώμα μέσα από τις κοινές καλλιτεχνικές ενέργειες της επιτέλεσης, της τελετουργίας και της βιωματικής γεωμετρίας. Τα έργα τους εξερευνούν σχέσεις εν-κατάστασης και χωρικής εν-σωμάτωσης.

Ο George Baker είναι ο πρώτος θεωρητικός που προτείνει τη σύνδεση μεταξύ των Woodman και Matta-Clark, γεγονός που υποδηλώνει την επίσημη διασύνδεση μεταξύ δύο "φαινομενικά ανόμοιων έργων". Το 2003, σε μια συζήτηση στρογγυλής τραπέζης με θέμα *Francesca Woodman Reconsidered* ο George Baker, αναφέρει συγκεκριμένα, ότι και οι δύο καλλιτέχνες προκαλούν σωματικές και χωρικές εμπειρίες μέσα στο έργο τους. Ο Baker επισημαίνει μάλιστα ότι – ο ίλιγγος και οι παρεμβάσεις αποπροσανατολισμού – στα γλυπτικά έργα του Matta-Clark είναι κατά κάποιον τρόπο επίσης παρόντα στις δύο διαστάσεων φωτογραφίες της Woodman.

Τα έργα τους ασχολούνται με την εξερεύνηση των ακραίων ορίων της σωματικής εμπειρίας καθώς και με έννοιες όπως η ταυτότητα και υποκειμενικότητα. Θέτουν ερωτήματα σχετικά με τον παράγοντα του σώματος στον χώρο, για το ρόλο του δομημένου περιβάλλοντος στον ενσώματο χώρο και τη φύση των διχοτομιών εσωτερικό-εξωτερικό, στατικό-ρευστό, επιφάνεια-βάθος, κλειστό-ανοιχτό.

Και οι δύο δημιουργοί καθελώνουν τις εφήμερες ιδιότητες του χώρου, αποσπούν και απομονώνουν μικρά καρτέ εικόνων από την πραγματικότητα για να παράγουν έργα που αποσταθεροποιούν τα γνώριμα στερεότυπα για το σώμα και τον χώρο. Δεσμευμένοι από το παρόν, απελευθερωμένοι απ' όλα τα της ιστορίας και της συμβατικότητας δημιουργούν ρωγμές με σημασία, τόσο χωρικές όσο και χρονικές σε οικεία χωρικά περιβάλλοντα. Σκηνοθετούν και παραμορφώνουν συστηματικά τον χώρο και το σώμα μέσα σε αυτόν, διαποτίζοντάς τα με έναν ιδιοσυγκρασιακό εσωτερικό λόγο.

Τονίζουν τις χειροπιαστές και καταστρεπτικές ιδιότητες του χώρου διαταράσσοντας και διαλύοντας μορφές της *gestalt* μέσα από την υπερβολή και την εξόντωση της οικειότητας. Η δουλειά τους είναι συνεπώς μια σαφής κριτική στις αξίες του Μοντερνισμού. Αντίθετα με την ενσυναισθητική θεωρία η ιδέα τους για τον χώρο και τον χρόνο, είναι προσδεσμένη στην αινιγματική ψευδαίσθηση και σε μια επινόηση που μερικώς διευθετεί την αγωνία του ανοίκειου χώρου.

Ακόμη, υπάρχει ένας βαθύς συντονισμός στην αντίληψη για τη χωρικότητα των έργων των δύο καλλιτεχνών, όχι μόνο λόγω των αισθητικών παραλληλισμών τους (ερειπωμένες χωρικές ποιότητες), αλλά και λόγω της ακραίας αίσθησης εξερεύνησης και πειραματισμού στη δουλειά τους. Και οι δύο αιχμαλωτίζουν το οπτικό ασυνείδητο του παρατηρητή, τρυπώνουν, επεκτείνουν και προβάλλουν τόσο τον χώρο, όσο και το σώμα.

Όπως θα αναλυθεί παρακάτω, η φωτογραφία είναι το πρωταρχικό μέσο για τη δουλειά της Woodman, ενώ ο Gordon Matta-Clark άφησε πίσω του ποικιλόμορφο έργο που συμπεριλαμβάνει κινηματογραφικές ταινίες, σχέδια, έργα τοπίου, τις τομές κτιρίων και χωρικές παρεμβάσεις που τεκμηρίωσε σε φωτογραφικό αρχείο.

B. FRANCESCA WOODMAN (1958-1981)

B1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Η Francesca Woodman (1958-1981) γεννήθηκε στο Denver του Colorado, οι γονείς της είναι και οι δύο καλλιτέχνες, φίλοι, μάλιστα, του αρχιτέκτονα Richard Serra. Η Woodman ενθαρρύνεται καλλιτεχνικά από νεαρή ηλικία, το διάστημα 1963-1971 πηγαίνει σε δημόσιο σχολείο στο Boulder και κάνει μαθήματα πιάνου. Το 1965 η οικογένεια μετακομίζει στη Φλωρεντία για ένα χρόνο όπου η Francesca πηγαίνει σε Ιταλικό σχολείο. Έκτοτε η οικογένεια περνά τακτικά τα καλοκαίρια της στην Antella κοντά στη Φλωρεντία. Η εξοχή, η κουλτούρα και η γλώσσα θα είναι αληθινή έμπνευση για την καλλιτέχνη που αργότερα θα ταξιδέψει πίσω στη Ρώμη με πρόγραμμα φοιτητικών ανταλλαγών. Το 1970 λαμβάνει δώρο μια μηχανή Yashica 2 ¼ x 2 ¼. Είναι στα σχολικά της χρόνια (1972-1975), ενόσω παρακολουθεί το οικοτροφείο στο Andover της Μασαχουσέτης που ξεκινά να πειραματίζεται με το φωτογραφικό μέσο σε ένα μάθημα φωτογραφίας και αρχίζει να εξερευνά μερικές από τις ιδέες που εμφανίζονται μεταγενέστερα στη δουλειά της. Διαβάζει Collette. Μέχρι να σπουδάσει στο Rhode Island School of Design στο Providence της Μασαχουσέτης (1975-1979), ήταν ήδη μια καλλιτέχνης με εξαιρετικά ώριμη και εστιασμένη προσέγγιση στο έργο της. Στο RISD έλαβε μαθήματα σύγχρονης φωτογραφίας έχοντας μεταξύ των

«Αν οι φωτογραφίες είναι μηνύματα, το μήνυμά είναι τόσο διάφανο όσο και μυστηριώδες. "Η φωτογραφία είναι ένα μυστικό για ένα μυστικό", όπως παρατήρησε η Άρμπους. "Όσο περισσότερα λέει τόσο λιγότερα ξέρεις". Παρά την ψευδαίσθηση πως προσφέρει κατανόηση, το να βλέπεις μέσα από φωτογραφίες, υποθάλλει ουσιαστικά μια κτητική σχέση προς τον κόσμο, η οποία θρέφει την αισθητική επίγνωση και προάγει τη συναισθηματική αποξένωση.

Η δύναμη της φωτογραφίας είναι πως επιτρέπει την εξονυχιστική μελέτη στιγμών τις οποίες η φυσιολογική ροή του χρόνου αντικαθιστά αμέσως. Αυτό το πάγωμα του χρόνου –η αυθάδης, δηκτική στάση κάθε φωτογραφίας– έχει δημιουργήσει νέα και πιο περιεκτικά κριτήρια ομορφιάς. Αλλά οι αλήθειες που μπορούν να κατανοηθούν σε μια αποκομμένη στιγμή, όσο σημαντικές ή καθοριστικές κι αν είναι, έχουν πολύ στενή σχέση με τις ανάγκες της κατανόησης. Οι φωτογραφίες δεν εξηγούν, αναγνωρίζουν» (Sontag, 1993).

καθηγητών της τον φωτογράφο Aaron Siskind. Να σημειωθεί ότι η φωτογραφία δεν παρέχεται ως ανεξάρτητο δίπλωμα μέχρι το 1963, καθώς το μέσο άργησε να γίνει αποδεκτό ως ανεξάρτητη τέχνη. Το διάστημα εκείνο ζει στο βιομηχανικό κτίριο *Pilgrim Mills* όπου δημιούργησε πολλές από τις φωτογραφίες της.

Μεταξύ 1977-1978 η Woodman πέρασε ένα χρόνο στη Ρώμη με ένα ευρωπαϊκό πρόγραμμα ανταλλαγών του RISD στο πολυτελές Palazzo Cenci. Επισκέπτεται τότε συχνά το βιβλιοπωλείο-γκαλερί *Maldoror*, όπου θα αγοράσει παλιά Ιταλικά βιβλία μαθηματικών. Ένα από αυτά, αφιερωμένο στη γεωμετρία και ειδικά στο θεώρημα του Ευκλείδη έγινε αργότερα το θεμέλιο της πρώτης δημοσίευσής της. Το φθινόπωρο του 1978, παρουσιάζει τη σειρά *Swan Song* (1978) στο μεταπτυχιακό show στην Woods-Gerry Gallery του RISD. Λίγους μήνες αργότερα, τον Ιανουάριο του 1979, μετακομίζει στη Νέα Υόρκη, όπου εργάζεται, άλλοτε ως ζωγραφικό μοντέλο και άλλοτε ως βοηθός φωτογράφου. Την περίοδο αυτή, στέλνει έργα της σε φωτογράφους μόδας, και κάνει έργα μεγαλύτερης κλίμακας όπως το *Temple Project*.

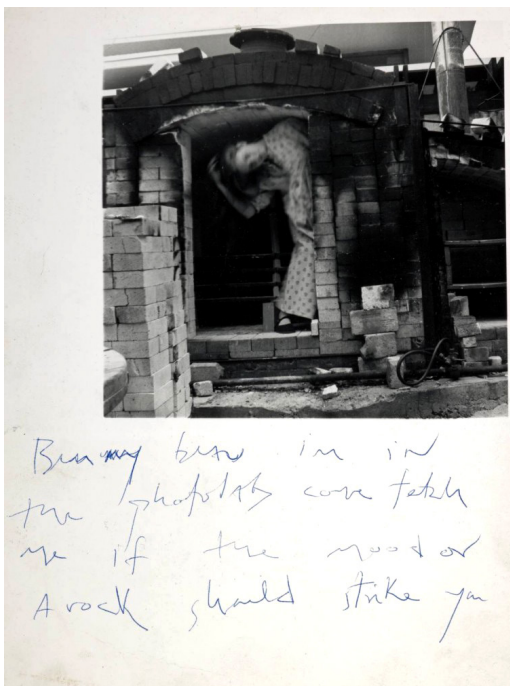
Το 1980, για ένα διάστημα η Woodman έγινε καλλιτέχνης in-residence στο McDowell Colony στο New Hampshire. Τον Ιανουάριο του 1981 εκδίδει το πρώτο βιβλίο της *Some Disordered Interior Geometries*. Αμέσως μετά, στις 19 Ιανουαρίου 1981, η Woodman αυτοκτόνησε.

Το έργο της αποτελείται από ένα αρχείο περίπου 800 φωτογραφιών που υλοποιήθηκαν από την αρχή της δεκαετίας του 1970 έως το 1981, εκ των οποίων ένα μικρό μέρος έχει εκτεθεί, καθώς αναγνωρίστηκε ευρέως μετά θάνατον. Αυτό το έργο, στο σύνολό του υλοποιήθηκε ως ζητούμενο στις ακαδημαϊκές υποχρεώσεις των σπουδών της.

Η Woodman τρέφει βαθύ ενδιαφέρον για το Σουρεαλιστικό κίνημα και νεο-Pictorialism όπως φαίνεται στο έργο της φωτογράφου μόδας Deborah Turbeville. Τα δύο αυτά ρεύματα είναι εμφανή στην αφαίρεση, τα μοτίβα, και το άυλο, αέρινο του έργου της. Η δουλειά της αντανάκλα μια πρακτική αυτο-αναπαράστασης και το ενδιαφέρον της για την εμπλοκή του σώματος σε στοιχειωμένους, ανοίκειους χώρους.

B2. ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ (ΣΩΜΑ-ΧΩΡΟΣ-ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ)

Σε λιγότερο από μια δεκαετία, η Woodman παρήγαγε ένα ισχυρό σώμα φωτογραφιών διερευνώντας εγγενείς χωρικές ποιότητες στα όρια μεταξύ σώματος και περιβάλλοντος, διερευνώντας τον διάλογο μεταξύ του σώματος και του χώρου που καταλαμβάνει. Θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο εισάγεται το σώμα στο οπτικό κάδρο και τον χώρο, πώς ο χώρος παραλαμβάνει το σώμα, πώς αλληλοδιαστραυρώνεται η γεωμετρία του σώματος και του περιβάλλοντα χώρου, πώς το σώμα αποκτά χωρικά στοιχεία, ο χώρος σωματικά, τα όρια μεταξύ τους. Οι επικαλύψεις και αποκαλύψεις τους. Πώς κατοικεί το σώμα τις φωτογραφίες.





ΣΩΜΑ

Το σώμα της Woodman είναι τόσο το υποκείμενο, όσο και το αντικείμενο του έργου της, είναι βιωματικό, επιτελεστικό και ενεργοποιητής του χώρου. Οι φωτογραφικές σκηνές που θεσπίζονται από τη Woodman φαίνεται να έχουν προ-σχεδιαστεί για τη λήψη, αποκαλύπτουν το σώμα δείχνοντάς το σε διάφορα στάδια μετασχηματισμού, παραμόρφωσης, αλλοίωσης και αυταπάρνης.

Με πρωταρχικό εργαλείο τη φωτογραφία και λίγα βίντεο η Woodman διερευνά την τεμαχισμένη και ολισθηρή ποιότητα της σωματικής ταυτότητας και εγείρει ερωτήματα σχετικά με τα όρια της υποκειμενικότητας στην εικόνα που παράγει ο φωτογραφικός φακός. Σε σημειώσεις χαραγμένες στο έργο της αναφέρει: «*Am I in the picture? Am I getting in or out of it? I could be a ghost, an animal or a dead body, not just this girl standing on the corner...*»

Η εμπλοκή του σώματος με τον χώρο εστιάζει στη σωματική εμπειρία, όπως επισημαίνει η Sloan Rankin στενή φίλη της Woodman και συχνά μοντέλο της: «*είναι η απτική διάσταση των φωτογραφιών που πρέπει να αναγνωριστεί, το ενδιαφέρον τους τελικά για αυτό που αισθάνεται ένα σώμα, σε αντίθεση με το πώς φαίνεται*» (Rankin, 1998: 34).

Αυτή η διάσταση των φωτογραφιών της Woodman είναι ζωτικής σημασίας: οι εικόνες ασχολούνται σε βάθος με την εξερεύνηση των ορίων της σωματικής εμπειρίας, γεγονός που τη συνδέει με καλλιτέχνες όπως οι Accorci, Matta Clark. Πρόκειται για μια επιτελεστική και ακραία ανάγνωση της φαινομενολογικής εμπλοκής του μινιμαλισμού με τη σωματική εμπειρία. Παράλληλα με το ενδιαφέρον για τη φετιχοποίηση που είναι σχετικό με την απο-σωματοποίηση (disembodiment) που ενυπάρχει στην ακραία αποτύπωση του εαυτού της στο φωτογραφικό χαρτί (Baker, 2003).

Το σώμα της Woodman αναλαμβάνει ασυνήθιστες χωρικές ποιότητες με την τελετουργική εγκατάσταση και κατοχή του χώρου. Τα σώματα που παρίστανται είναι σε συνεχή διάλογο με τα αντικείμενα που τα περιστοιχίζουν. Επανελημμένα συγχωνεύονται, ξεπροβάλλουν μέσα ή πίσω από αυτά. Όλα είναι συνδεδεμένα τίποτα δεν στέκεται μόνο του. Το σώμα μεταμορφώνεται μέσα στον χώρο, γίνεται συνέχειά του, ο χώρος το υποδέχεται. Το σώμα παρεμβάλλεται, τοποθετείται σε σημεία ώστε να διασφαλίσει τη συνέχεια του χώρου, γίνεται αδιάσπαστο στοιχείο της δομής του.⁴⁴

Στο *Temple Project* φωτογραφίζει τις κλασικιστικές διακοσμητικές λεπτομέρειες στις υπόγειες δημόσιες τουαλέτες της Νέας Υόρκης και τις συνθέτει χτίζοντας ένα ναό όπου τα σωματικά αποσπάσματα όπως οι καρυάτιδες είναι τα υποστηλώματά του. Αυτή η επιθυμία αφομοίωσης έχει μια σειρά από σαφείς συνέπειες για τον λόγο της αρχιτεκτονικής. Κατ'αρχάς, δείχνει ότι η εμπλοκή μας με το δομημένο περιβάλλον δεν είναι ποτέ δεδομένη, στατική κατάσταση, αλλά μια διαδικασία συνεχούς προσαρμογής.

Το σώμα της Woodman ενεργεί και αρνείται τη στασιμότητα μέσα στο περιοριστικό κάδρο της εικόνας. Το όριο του σώματος εξαφανίζεται στον χώρο πρόκειται για την εξάρθρωση της



44 Στη σειρά φωτογραφιών *House #3* το δεύτερο μέρος της αναλογίας η διεύρυνση της εμπειρίας: ο κόσμος ως δεύτερο σώμα, οικειότητα.



σάρκας από τη σκιά της. Αυτή η μοριοποίηση του σώματος είναι χαρακτηριστική στη σειρά *Space 2* (1975-1978)⁴⁵ με τον χειρισμό της αργής ταχύτητας κλείστρου και του φωτός για να καταγράψει την κίνηση του σώματος.

Αιχμαλωτίζοντας το σώμα σε κίνηση, διαβρώνονται τα σωματικά όρια.⁴⁶ «Σας δείχνω αυτό που δεν μπορείτε να δείτε, την εσωτερική δύναμη του σώματος» λέει η Woodman «Δεν μπορείτε να με δείτε από εδώ όπου βλέπω τον εαυτό μου».

Η σχέση μεταξύ της σωματικής φιγούρας και του χώρου διερευνώνται περαιτέρω από τη Woodman στο contact sheet των φωτογραφιών στο οποίο επέστησε πρόσθετες λεπτομέρειες στις εικόνες με ένα μαύρο μαρκαδόρο. Καταγράφεται εκεί η συνεχής ροή ανάμεσα στη σώμα και τη γεωμετρία για την κατασκευή του χώρου, το σώμα εγγράφεται στη γεωμετρία, δημιουργεί χώρο-γραφία. Το σώμα καθώς κινείται στο χώρο ανακατασκευάζει χώρο.

Στην εικόνα αυτή μάλιστα χάραξε ένα ορθογώνιο ως κατώφλι όπου το σώμα της εμφανίζεται να σκοντάφτει μέσα. Η συγγραφέας Isabella Pedicini σημείωσε για το *Space 2* ότι η Woodman «κινείται στο χώρο ξανά και ξανά, διασχίζοντάς τον, περνώντας πάνω από αόρατα εμπόδια που αργότερα σχεδίασε με ένα μαύρο στυλό. Με αυτόν τον τρόπο, χαρτογραφεί ένα χώρο νοητικό, φανταστικό, που κατασκευάστηκε από την κίνηση του σώματός της» (Pedicini 2012:72).

Η Woodman αναμιγνύει θεατρικά στοιχεία και αποδόσεις κοντά στο πνεύμα του σουρεαλισμού και ενός ιδιότυπου ρομαντισμού. Το σώμα της λειτουργεί ως ένας μετατροπέας των ερεθισμάτων της αντίληψης.

ΧΩΡΟΣ

Τα χωρικά σύμπαντα στον ασπρόμαυρο κόσμο της Woodman συνίστανται από άδειους, αραιά επιπλωμένους σκονισμένους εσωτερικούς χώρους, τραχιές επιφάνειες, παλιά φθαρμένα έπιπλα και προσωπικά αντικείμενα. Κατά πλείστον στο εσωτερικό του στούντιό της το οποίο μεταμορφώνει παράλληλα με το σώμα της σε τόπο ανοίκειο και γεμάτο σκοτεινές γωνίες.

Είναι εμφανής η τάση για αφαίρεση και από-φυσικοποίηση του χώρου ώστε να αποσπάσει το υποκείμενο σώμα από την πραγματικότητα. Πρόκειται για μαθηματικά ελεγχόμενους χώρους, παράδοξους που σκηνοθετούνται ώστε να επιβεβαιώσουν κρυφές γεωμετρίες συσχέτισης και αμοιβαίας διάβρωσης με το σώμα. Χώροι φανταστικοί, σχεδόν

45 Η ιστορικός τέχνης Rosalind Krauss προτείνει ότι η σειρά *Space 2* αντιστοιχεί σε μία εργασία με τίτλο, «απεικονίστε ένα συγκεκριμένο χώρο, δίνοντας έμφαση στον χαρακτήρα του, τη γεωμετρία του» (Krauss 1999:162). Σε αυτή την εικόνα είναι θολό και παραμορφωμένο το σώμα της, ενώ σε άλλες είναι εγκιβωτισμένη σε βιτρίνες γυαλιού.

46 Οι μη συμβατικές αυτοπροσωπογραφίες της Woodman εκθέτουν με την τεχνική του θολώματος την κινούμενη εικόνα της σε μια εύθραυστη, άυλη σαν φάντασμα παρουσία. Αυτή η υποκείμενη ευθραυστότητα τονίζεται από τη μικρή και ενδόμυχη μορφή των φωτογραφιών της, οι περισσότερες φωτογραφίες της είναι 8x10 inches (20 by 25 cm) ή μικρότερες.



Sherry 2



Sherry 2

Η Sherry Turkle αναφέρει ότι από παιδί μεγάλωνε ελπίζοντας ότι τα αντικείμενα (βιβλία, σουβενίρ, μπιχλιμπίδια, φωτογραφίες) που ήταν αποθηκευμένα στο ντουλάπι, να την διασυνδέσουν με τον κόσμο ενεργοποιώντας ίχνη και αισθήσεις της μνήμης της. Προσδοκούσε να την οδηγήσουν στη σύλληψη πιθανών ταυτοτήτων του εαυτού και να της αποκαλύψουν ταυτότητες χαμένων αγαπημένων της προσώπων (Turkle, 2007). Αυτά τα ίχνη τα συνταίριαζε και τα ξανα-συνταίριαζε σε ένα κλειστό σύνολο υλικών που κατανόησε εκ των υστέρων πως άνηκε σε ένα μπρικολάζ (bricolage). Για την Sherry Turkle τα αναμνηστικά αντικείμενα υπογραμμίζουν στις σχέσεις μας με τα πράγματα το αδιαχώριστο της σκέψης από τα συναισθήματα. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως σκεπτόμαστε με τα αντικείμενα που αγαπάμε και αγαπάμε τα αντικείμενα που μπορούμε να σκεπτόμαστε με αυτά. Ζούμε τη ζωή μας στο μέσον με τον κόσμο των πραγμάτων κάνοντάς τα μέρος τους εαυτού μας (Turkle, 2007).

Τα αναμνηστικά είναι οριακά αντικείμενα τα οποία αναλαμβάνουν πολλαπλούς και ρευστούς ρόλους στη ζωή ως ενεργές ζωντανές παρουσίες που εμπλουτίζουν τις διασυνδέσεις μας στην καθημερινή μας ζωή.

σουρεαλιστικοί, χώροι όπου η ταυτότητα είναι επισήμως “διασκορπισμένη”.

Στη δουλειά της, η εσωτερικότητα του στούντιο διαταράσσεται από την εισροή αντικειμένων και εικόνων από τη χωροχρονική απεραντοσύνη του εξωτερικού κόσμου, δημιουργώντας ένα κολάζ που μοιάζει με πολλαπλότητα στην ενιαία φωτογραφική εικόνα. Η Woodman δημιουργεί απευθείας συνδέσεις ανάμεσα σε αντικείμενα- τοίχους, τον καθρέφτη, τον σοβά που είναι μεταβατικοί οργανισμοί ικανοί να στραφούν προς οποιαδήποτε κατεύθυνση της στιγμιαίας αίσθησης. Το σώμα διαπερνά και προβάλλεται σε επιφάνειες το σωματικό σχήμα διαρέει στον χώρο. Φωτογραφίζει περιστάσεις σαν να δείχνει κάτι που έχει αιφνίδια βρεθεί, σαν παρεμβολή του ασυνείδητου, σημεία με σημασία, φετιχοποιημένα αντικείμενα –φυλαχτά. Τα οποία και απομονώνει από το ευρύτερο πλαίσιο του πραγματικού.⁴⁷

Αντίστοιχα σε αυτή τη φωτογραφία από το *Space 2* φαίνεται να προσπαθεί να αρθρώσει ένα είδος αντιπαράθεσης μεταξύ του σώματος και των επιπέδων της χωρικής γυάλινης κατασκευής-προθήκης, ως εάν ο χώρος να ήταν κάτι χειροπιαστό, εύπλαστο-κάτι που είναι ικανό να ασκήσει φυσική πίεση στη διαπερατότητα του σώματος. Ο χώρος ένα δοχείο, εσωκλείει το σώμα όπως αντίστοιχα και το τετράγωνο κάδρο των φωτογραφιών που οριοθετεί τον χώρο. Είναι χαρακτηριστική η εμμονή της στη λειτουργία του χώρου ως εύθραυστο κάδρο, μια εξερεύνηση που ασκεί πιέσεις στα όρια.⁴⁸

ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ

Η πρακτική της Woodman δεν αρκείται σε σουρεαλιστικές και συμβολικές εικόνες αλλά είναι θεμελιωμένη σε μια εξεζητημένη κατανόηση της φόρμας. Αναζητά την κρυφή γεωμετρία που συνέχει τη σκέψη και το σώμα της τα καθημερινά αντικείμενα, την έκταση και τη θέση του σώματος και του χώρου ως σχήμα και ως κατάσταση.

Στο βιβλίο της *Some disordered interior geometries*, που είναι η μεταγραφή ενός εγχειριδίου γεωμετρίας των αρχών του αιώνα, παρουσιάζει την αισθητική ως μαθηματικά δεσμευμένη. Το βιβλίο αποτελείται από δεκαπέντε φωτογραφίες που η Woodman έχει εφαρμόσει και επεξεργαστεί στις δύο ενότητες του βιβλίου: στο πρώτο με θέμα “Τρίγωνα και ισόπλευρα” και στο δεύτερο “Επίπεδες επιφάνειες όγκοι και στερεά”.

47 Ο Baker επισημαίνει ότι ισχυρό μέρος της εργασίας αποτελούν τα δύο ακόλουθα στοιχεία, η διερεύνηση του χώρου και οι συνθήκες του φετίχ, ο συνδυασμός αυτός εξηγεί, είναι που επιτρέπει σε κάποιον να αρθρώσει μια νέα ιστορικοποίηση, από την πλευρά του μετα-μινιμαλισμού και της αναδυόμενης φεμινιστικής πρακτικής στη δεκαετία του εβδομήντα. Πολλές εικόνες προσπαθούν να γνωρίζουν τον χώρο, να τον βιώσουν με μετα-φαινομενολογικό τρόπο. Όχι μόνο οι εικόνες, που είναι σχετικές με την διάλυση των ορίων μεταξύ ενός σώματος και του χώρου, αλλά και φωτογραφίες που αρθρώνουν αυτό το είδος της άρρητης, αδύνατης προσπάθειας να βιώσουν κάτι (Baker, 2003).

48 Ο Peter Davidson στο βιβλίο του *Girl*, *Seeming to Disappear* (2000, 108-111) σε μια συζήτηση με τη Woodman ανακαλεί: «*Me and Francis Bacon and all those Baroques are all concerned with making something soft wiggle and snake around a hard architectural outline*».

AD = 74^m,20 AD = 745^m HI = 2 BC

BC = 51^m,80 BC = 253^m BC = 56^m,40

HI = 152^m,60 Sup. = m²746.005 Superficie = m²7.896

II. Esercizi di ricapitolazione

Quadrati concentrici.

Quadrati sovrapposti.

Croce quadrata.

AB

HI

94.

95.

96.

CI = 56^m,40 BC = AD CI = 0^m,27

91. Superficie ABCD = 92. Base minore BC = 93. Base maggiore AD =

almost a square

BD = 42^m BD = 318^m,4 AC = 0^m,305

Superf. = m²24.618 AC = 5 BD BD = 0^m,3

III. Esercizi di ricapitolazione

Retangolo rettangolare.

Retangolo rettangolare.

Retangolo rettangolare.

AB

HI

94.

95.

96.

CI = 56^m,40 BC = AD CI = 0^m,27

91. Superficie ABCD = 92. Base minore BC = 93. Base maggiore AD =

almost a square

BD = 42^m BD = 318^m,4 AC = 0^m,305

Superf. = m²24.618 AC = 5 BD BD = 0^m,3

III. Esercizi di ricapitolazione

Retangolo rettangolare.

Retangolo rettangolare.

Retangolo rettangolare.

AB

HI

94.

95.

96.

CI = 56^m,40 BC = AD CI = 0^m,27

91. Superficie ABCD = 92. Base minore BC = 93. Base maggiore AD =

almost a square

Ο André Breton μας διηγείται ότι συνήθιζε την Κυριακή να ψάχνει στα παλιατζίδικα του Saint-Ouen να βρει αντικείμενα που ήταν ντεμοντέ, ακρωτηριασμένα, άχρηστα, σχεδόν ακατανόητα, καιδιστραμμένα(Breton,1981), ανύπαρκτα ή χαμένα. Κάποια ημέρα μάλιστα επέστρεψε από τα παλαιοπωλεία στο σπίτι του με ένα ξύλινο κουτάλι το οποίο είχε ένα μικρό σκαλισμένο γυναικείο παπούτσι που προεξείχε από το κάτω μέρος του χερουλιού του. Ο André Breton περιγράφει τον ρόλο αυτού του ευρήματος σαν μια συνάντηση με κάποιο από τα αντικείμενα των ονείρων του (καλύπτουν απόλυτα την ίδια λειτουργία με το όνειρο) που διαγράφονται στη συνείδησή του ως παράλληλα τυχαία συμβάντα. (Breton, 1999).

Το σεξουαλικό, φετίχ, αλλόκοτο αυτό αντικείμενο (παπούτσι/γοβάκι-κουτάλι) προϊόν μιας καταπιεσμένης επιθυμίας είναι το απομεινάρι μιας ξεπερασμένης από το χρόνο χειροτεχνίας (ένα ναίφ αντικείμενο φτιαγμένο από χωρικούς) που επιβιώνει σαν έρειπιο για την αστική τάξη ή σαν φυλακτό ή σαν λείψανο, ή ταμπού. (Foster, Krauss, κ.α., 2007).

Για τους σουρεαλιστές τα αντικείμενα λειτουργούσαν ως ένα περιβάλλον διαλεκτικής σκέψης ή ιστορικής αφύπνισης, απευθύνοντας προσκλήσεις στα πλάσματα και τα πράγματα της λογικής, σε αντίθεση με τα κλειστά έτοιμα αντικείμενα τέχνης (ready-mades) που ήταν αποχωρισμένα από τον πραγματικό τους χώρο και συνοδεύονταν από μια οπτική αδιαφορία.

Η αγορά των μεταχειρισμένων είναι ένας τόπος συλλογής πραγμάτων όπου τα προϊόντα-αντικείμενα βρίσκονται σε αναμονή νέων χρήσεων. Είναι ένας χώρος ανακύκλωσης όπου στο κάθε αντικείμενο προβάλλεται και προβάλλει με την σειρά τους, την προσωρινότητα του εαυτού του, δείχνοντας να αντιστέκεται σε μια μοναδική και οριστική χρήση (Ντάφλος, 2015).

Οι εικόνες της Woodman δομούν έναν αντίλογο αντίκρου στα γεωμετρικά σχήματα του βιβλίου προσομοιώνοντας και αναπαράγοντάς τα στο σώμα της και τον χώρο γύρω του. Αντανakλά δηλαδή σχήματα στο σώμα της και τον χώρο ως σχόλια στο βιβλίο. Η φωτογράφος έρχεται ξανά αντιμέτωπη με ζητήματα μνήμης και ταυτότητας σε μια προσπάθεια να σχηματίσει τη γεωμετρία που την τοποθετεί στον χρόνο.⁴⁹ Συνομιλεί με τα αχρονικά πλατωνικά στερεά.⁵⁰ Τονίζει την ισχυρή αντίθεση, την ειρωνική απόσταση του απαλού οικείου σώματος από τους γωνιώδεις κανόνες της ευκλείδειας γεωμετρίας. Επεμβαίνει ταυτόχρονα στο σώμα της, όσο και στο τυπωμένο βιβλίο ώστε να ανασκάψει κρυμμένες συγγένειες ανάμεσά τους. Φανερώνει και κρύβει ταυτόχρονα μυστικές γεωμετρίες ανάμεσα στο σώμα της και τις σελίδες του βιβλίου. Θα εγγράψει μάλιστα τη σκέψη της με φωτογραφίες και προσωπικές σημειώσεις χρησιμοποιώντας τα λόγια και τα σχήματα που υπάρχουν στο βιβλίο γεωμετρίας, αναγνωρίζοντας κοινές αναφορές ανάμεσα σε γεωμετρικά σχήματα, διαγράμματα, σκέψεις. Γραμμές και γεωμετρικά στοιχεία του ενός συστήματος περνάνε στο άλλο ανταλλάσσοντας προοπτικές ανάμεσα στο βιβλίο και τις φωτογραφίες. Για παράδειγμα, ένα σχεδόν τετράγωνο τεμαχίζεται με τρίγωνα γεωμετρικά, σωματικά και βιωματικά. Προσομοιάζοντας με τις γεωμετρικές αναλύσεις των στερεομετρικών αντικειμένων η Woodman χρησιμοποιεί τα στοιχεία, γραμμή, επίπεδο και όγκο για τη συγκρότηση της ιδιωματικής φωτογραφικής της γλώσσας.

Εμμένοντας στα θέματά της η Woodman, μετατρέπει τις σκέψεις της σε σχέδια, που μοιάζουν με χρονικά αναπτύγματα. Η μια φωτογραφία συνδέεται με την επόμενη η οποία συχνά αποτελεί και συνέχεια της προηγούμενης πάνω στην ίδια επιφάνεια, σε μια προσπάθεια σχεδιαστικής πραγμάτωσης της αρχικής ιδέας, (του κορμού που ενώνει τα αποσπάσματα) στην οποία πλέον εγγράφεται και η εμπειρία του καλλιτέχνη. Πρόκειται για κολλάζ σειριακής και όχι αφηγηματικής ακολουθίας όπου η φόρμα τείνει να αυτονομηθεί.⁵¹

Η Woodman περιγράφει ένα από αυτά τα έργα σε μια επιστολή σε ένα φίλο το 1980: «Θα είναι... μια μακριά ακολουθία από εικόνες που συγκρατούνται μεταξύ τους (ή που

49 «These things arrived from my grandmothers[...] [T]hey make me think about where I fit in this odd geometry of time».

(The phrase appears in Woodman's text written below two photographs in Some Disordered Interior Geometries, reproduced in (Chris Townsend, , 2006: 238))

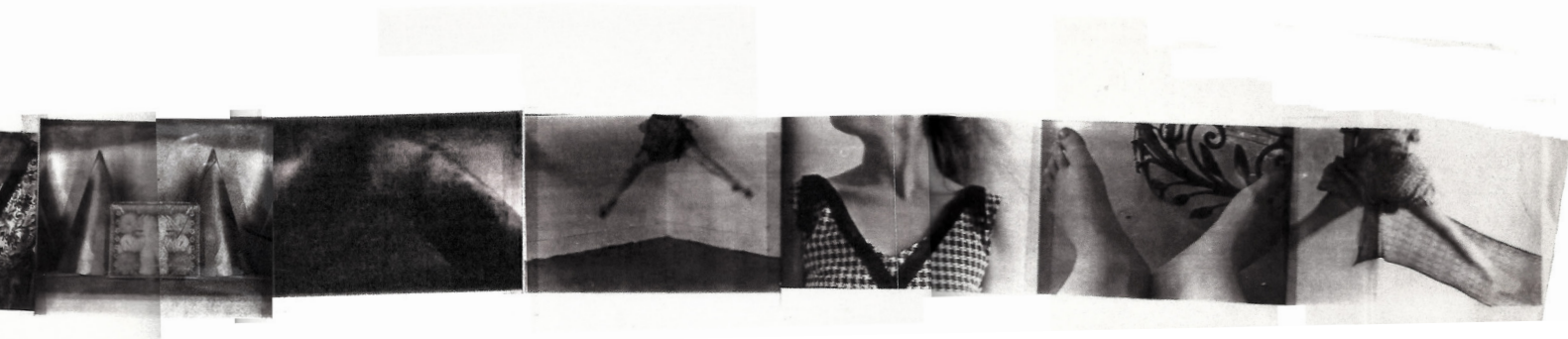
50 Τα μαθηματικά αντικείμενα, δεν είναι απλώς περισσότερο πραγματικά, αλλά αυτά είναι που αποτελούν τη μόνη σταθερή πραγματικότητα μέσα στο συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο των φαινομένων. Οι μαθηματικές οντότητες είναι αυτές που αποτελούν τα μοντέλα των πλατωνικών ιδεών και οι ίδιες οι μαθηματικές προτάσεις και τα γεωμετρικά σχήματα αποτελούν για τον Πλάτωνα αιώνια ή αχρονικά αντικείμενα. Αιώνια γιατί προϋπήρχαν της ανακάλυψής τους και αχρονικά γιατί δεν επηρεάζονται από τη ροή του χρόνου (Πλιάκος, 2009).

51 Στην τρέχουσα και κάπως ασαφή χρήση της έννοιας της αναλογίας περιγράφει μια λίγο ή πολύ απομακρυσμένη ιδιότητα, ιδιαίτερα μεταξύ πραγμάτων που δεν ομοιάζουν στη γενική τους όψη.

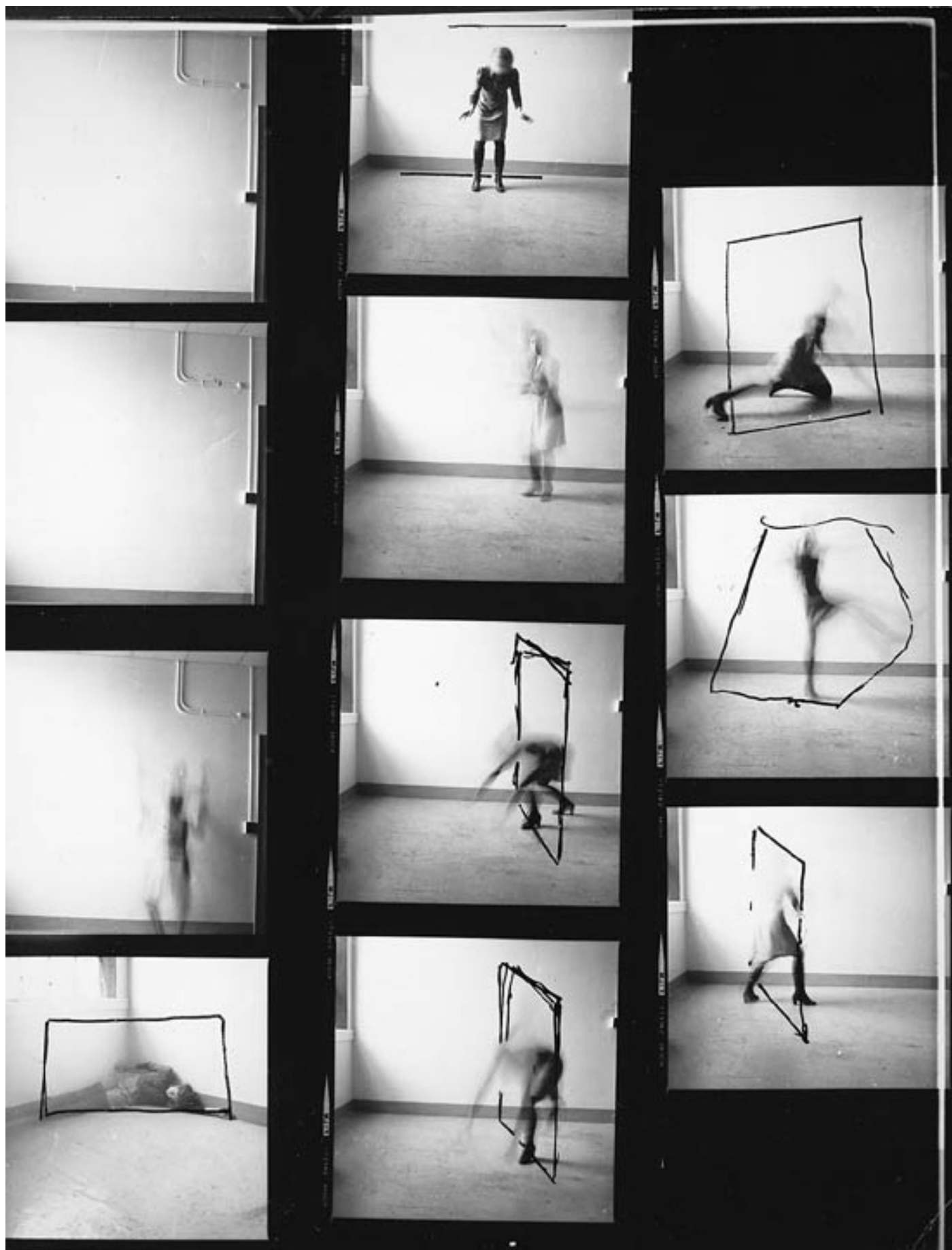


πραγματοποιούν από κοινού) συνθετικό zig-zag, έτσι η γωνία ενός κτιρίου σε ένα κάδρο ταιριάζει στον αγκώνα ενός κοριτσιού στο επόμενο κάδρο, σε ένα βιβλίο στο τρίτο κάδρο, οι εικόνες είναι συγχρόνως προσωπικές, μυστηριώδεις και σκληρές εικόνες της υπαίθριας ζωής της πόλης. Είναι δύσκολο οι παρακείμενες εικόνες να χωρέσουν στο αυστηρό διαρθρωτικό ικρίωμα»⁵²

Πράγματι, στα φωτογραφικά της αναπτύγματα επισημαίνει γεωμετρικές φιγούρες, διαμορφώνει μοτίβα και τα αναπαράγει με διαφορετικούς τρόπους, στο σώμα της ή στα πράγματα. Συνθέτει ένα βιωματικό σωματικό αλφάβητο. Ο τρόπος που ο εσωτερικός "λόγος" μετουσιώνεται σε εξωτερικό "αντικείμενο" και το ίχνος που αφήνει κατά τη διαδικασία αυτής της παραμόρφωσης, αποτελεί για την καλλιτέχνη μόνιμο ερώτημα και συνεχή αναφορά.



52 Η Woodman διαμορφώνει τα αποσπάσματα σε μια ενιαία έκφραση εμπειριών και συναισθημάτων που ανήκουν ολοκληρωτικά στο παρόν. Αυτό το μοντάζ από άσχετα αντικείμενα εκμεταλλεύεται το εφέ της αποξένωσης. Στο Νταντά αυτά τα απομονωμένα στοιχεία σχημάτισαν για πρώτη φορά μια ενότητα. Από τις λίγες αναφορές της Woodman είναι αυτή στο λογοτεχνικό έργο Nadja του Μπρετόν σε αυτή την ελαφριά σωματική μετατόπιση της επιθυμίας και τη σουρεαλιστική περιδιάβαση.



B. GORDON MATTA CLARK (1943-1978)

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο Gordon Matta-Clark και ο δίδυμος αδερφός του, γεννήθηκαν τον Ιούνιο του 1943 στη Νέα Υόρκη, οι γονείς του Roberto Matta και Anne Clark, ήταν και οι δύο καλλιτέχνες και η Teeny Duchamp, γυναίκα του Marcel ήταν η νονά του. Τα παιδικά του χρόνια τα πέρασε στη Νέα Υόρκη, το Παρίσι και τη Χιλή. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Πανεπιστήμιο του Cornell από το 1963 έως το 1968 με μια σύντομη παύση, όταν σπούδασε γαλλική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης στο Παρίσι, όπου υπήρξε παρόν στις διαδηλώσεις των φοιτητών τον Μάη του '68 και ήρθε σε επαφή με τη γαλλική μεταδομιστική φιλοσοφία και το κίνημα των *Καταστασιακών*. Τα χρόνια των σπουδών του στο πρόγραμμα της αρχιτεκτονικής του Cornell ακαδημαϊκός υπεύθυνος ήταν ο Colin Rowe, διακεκριμένος αρχιτέκτονας και θεωρητικός του μοντερνισμού.

Τον Φεβρουάριο του 1969, το Cornell University φιλοξένησε μια έκθεση με τίτλο "Earth Art".⁵³ Η έκθεση όχι μόνο θα εμπνεύσει τον Matta-Clark, αλλά θα χρησιμεύσει αργότερα ως ένα σημείο εισόδου του στον κόσμο της τέχνης της Νέας Υόρκης. Εκεί θα συναντήσει τον Robert Smithson που του άσκησε επιρροή.⁵⁴ Όπως οι Earth Artists, ο Matta-Clark θα απορρίψει την εμπορευματοποίηση της τέχνης. Δεν θα περιοριστεί στην αρχιτεκτονική εκπαίδευσή του στο Cornell ασχολούμενος σχεδόν με κάθε μορφή τέχνης, φωτογραφία, βίντεο, περφόρμανς, σχέδιο, κολλάζ φωτογραφιών, γλυπτική με τη μορφή παρεμβάσεων μεγάλης κλίμακας σε υφιστάμενη αρχιτεκτονική.

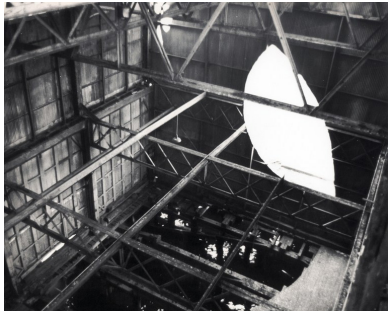
Το 1969 μετακινήθηκε πίσω στη Νέα Υόρκη. Κατά τη διάρκεια των επόμενων δύο ετών, εξερεύνησε τις μεταμορφικές δυνατότητες της μαγείρικης, αρχίζοντας από το τηγάνισμα Polaroid φωτογραφιών σε λάδι με φύλλα χρυσού. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, βοήθησε στην οργάνωση του 112 Greene Street, ενός εκθεσιακού χώρου για πρωτοποριακή τέχνη. Συνεργάστηκε επίσης στο Food που συνδυάζε εστιατόριο και performance. Παράλληλα, κάνει το *Garbage Wall*, ένα πρότυπο κατάλυμα για τους άστεγους και είναι ενεργός στην οικοδόμηση στο SoHo ως κοινότητα των καλλιτεχνών.

Μετά την ανάπτυξη του Food, ο Matta-Clark άρχισε να εστιάζει την προσοχή του στην αισθητική των εγκαταλελειμμένων κτιρίων και σε άλλους υπολειμματικούς χώρους στην πόλη. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, ο Matta-Clark κάνει τα έργα για τα οποία είναι περισσότερο γνωστός τα «anarchitecture». Η εφαρμογή της λέξης αναρχία στην αρχιτεκτονική είναι αντιπροσωπευτική της πίστης του στην μεταβλητότητα του χώρου καθώς και στη σημασία του δομημένου περιβάλλοντος ως καθρέφτη του πολιτισμού, των αξιών και του κοινωνικού κλίματος.

Τα προσωρινά αυτά έργα έχουν δημιουργηθεί με πριόνισμα

53 Η έκθεση *Earth Art* αναδρομικά έχει αναγνωριστεί ως επιδραστική στην κρίσιμη διατύπωση των πρακτικών της τέχνης και του εννοιολογικού site-specific που δίνει έμφαση στις συγκεκριμένες συνθήκες. Η έκθεση με έργα από τον Robert Morris, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Hans Haacke, και Robert Smithson.

54 Οι δύο συμμετέχουν συχνά σε μακρές συζητήσεις σχετικά με τις ιδέες της σύγχρονης διαδικασίας της τέχνης και την εντροπία. Εκείνη την εποχή συνέβαλε στην κατασκευή δύο έργων του Dennis Oppenheim, συμπεριλαμβανομένων του *Beebe Lake Ice Cut*, ένα έργο που αφορούσε την κοπή μιας κυματιστής γραμμής μέσα στην παγωμένη επιφάνεια της λίμνης με ένα αλυσοπρίονο.



και σμίλευμα σε τμήματα κτιρίων προς κατεδάφιση. Το πρώτο μεγάλης κλίμακας έργο του είναι το *Splitting* (1974) ακολούθησε το *Day's End* (1975) και τον ίδιο χρόνο το *Conical Intersect* για την Biennale του Παρισιού και το *Circus or The Caribbean Orange* (1978). Τεκμηρίωσε αυτά τα έργα σε φωτογραφίες και βίντεο.

Ο αδερφός του επίσης καλλιτέχνης αυτοκτόνησε το 1976 στο στούντιο του καλλιτέχνη στο Soho γεγονός που του άσκησε μεγάλη επίδραση. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Matta-Clark, αφιερώθηκε σε γυρίσματα φωτογραφίζοντας σήραγγες, υπονόμους και κατακόμβες της Νέας Υόρκης και του Παρισιού. Σε αυτή τη διαδικασία, ίσως επηρεασμένος από το μνημείο που έκανε για τον αδελφό του ένα χρόνο πριν, ο Matta-Clark είχε ασχοληθεί έντονα με την ιδέα των υποδομών και των πολλών διαφορετικών δικτύων που βρίσκονται υπόγεια σε αυτές τις πόλεις.



Ο Matta-Clark πέθανε σε νεαρή ηλικία, από καρκίνο στις 27 Αυγούστου του 1978. Πριν από τον θάνατό του, το έργο του παρουσιάστηκε με πολλές ατομικές εκθέσεις σε σημαντικές γκαλερί. Τα έργα του είναι γνωστά, παρά το γεγονός ότι υπάρχουν σήμερα μόνο μέσω φιλμ 16 mm και φωτογραφικά ντοκουμέντα. Ο Gordon Matta-Clark άφησε ποικιλόμορφο εύρος εργασιών που περιλαμβάνει βίντεο, σχέδια, μελέτες, κάρτες σημειώσεων, γράμματα, τη σύλληψη ενός εστιατορίου, χωρικές παρεμβάσεις και τεκμηριώσεις σε φωτογραφικές αποτυπώσεις και φυσικά τις περικοπές κτιρίων.



B1. ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ (ΣΩΜΑ-ΧΩΡΟΣ-ΤΕΧΝΙΚΗ)

Θα εξεταστεί η περίπτωση του Gordon Matta-Clark του οποίου οι χωρικές πρακτικές περιλαμβάνουν μια σειρά αρχιτεκτονικών ακρωτηριασμών με σκοπό την αποσταθεροποίηση της αρχιτεκτονικής και την επιδίωξη εναλλακτικών χωρικών εμπειριών.

Ο Gordon Matta-Clark ανασύρει ερωτήσεις σχετικά με τον παράγοντα σώμα στο χώρο, και για τον ρόλο του δομημένου περιβάλλοντος σε σχέση με τα δίπολα δημόσιο-ιδιωτικό, εσωτερικό-εξωτερικό, οργανικό-τεχνητό.

Ο δημιουργός εργάστηκε ως επί το πλείστον με εφήμερες αρχιτεκτονικές παρεμβάσεις σε κτήρια μέσω τομών και εξαρθρώσεων σε δάπεδα, τοίχους και άλλες κατασκευές, επιδιώκοντας να αποκαλύψει νέες χωρικές δυνατότητες. Ο Matta-Clark θέλησε έτσι να ανοίξει μεταφορικά και κυριολεκτικά, χώρους καθιστώντας τους προσιτούς, δημιουργώντας νέες απόψεις και περάσματα που δεν υπήρχαν πριν.

ΣΩΜΑ

Στο έργο του Matta-Clark το σώμα είναι το πρωταρχικό του εργαλείο, με αυτό ανατρέπει, διαστρεβλώνει τον χώρο, περιπλέκει την αντίληψη. Πρόκειται για ένα *in situ* επιτελεστικό σώμα που ασκεί μια επαναληπτική γλυπτική δράση.

Στη δουλειά του, το ζήτημα της παρουσίας-απουσίας του σώματος παραλληλίζεται με τις διχοτομίες δόμησης-





αποδόμησης, doing-undoing, προσθήκης-αφαίρεσης που χαρακτηρίζουν τις χωρικές του εγκαταστάσεις. Το σώμα του καλλιτέχνη εδώ δεν είναι φανερό αλλά ενεργεί, είναι το ίχνος πίσω από τις χωρικές του δράσεις.

Η διάνοιξη απρόσμενων περασμάτων, δημιουργεί νέες ανεξιχνίαστες χωρικές εμπειρίες που προβληματίζουν οπτικά και αισθητηριακά τον προσανατολισμό στον χώρο, ρυθμίζει τη σωματική εμπύθιση στις στρώσεις του κτιρίου. Δημιουργώντας στενές σχέσεις μεταξύ σώματος και χώρου καταγράφει πώς ο μετασχηματισμός του ενός μεταμορφώνει το άλλο. Ο χώρος βιώνεται με έναν εντελώς νέο τρόπο, το σώμα μεταβάλλεται αναλόγως. Οι προτάσεις του δημιουργούν νέες εν-σωματώσεις, αντισυμβατικούς τρόπους αντίληψης και σχέσεις με το δομημένο.

Στο έργο *Day's End* (1975), με μια σειρά από τομές αφαιρεί μέρος του δαπέδου και της οροφής μιας ερειπωμένης αποβάθρας (Pier 52) στο Μανχάταν, αφήνοντας να εισχωρήσει στο εσωτερικό «το φως, ο αέρας, ο ουρανός και το νερό». Με τις τομές καταφέρνει να εκθέσει ταυτόχρονα, το ποτάμι και τον ουρανό, δημιουργώντας ένα μεταβαλλόμενο γλυπτό του φωτός από τη δομή. Ο Matta-Clark υποστήριξε ότι δημιούργησε ένα εσωτερικό πάρκο για σωματικές συναντήσεις και εμπειρίες σε ένα πρώην εγκαταλελειμμένο χώρο.

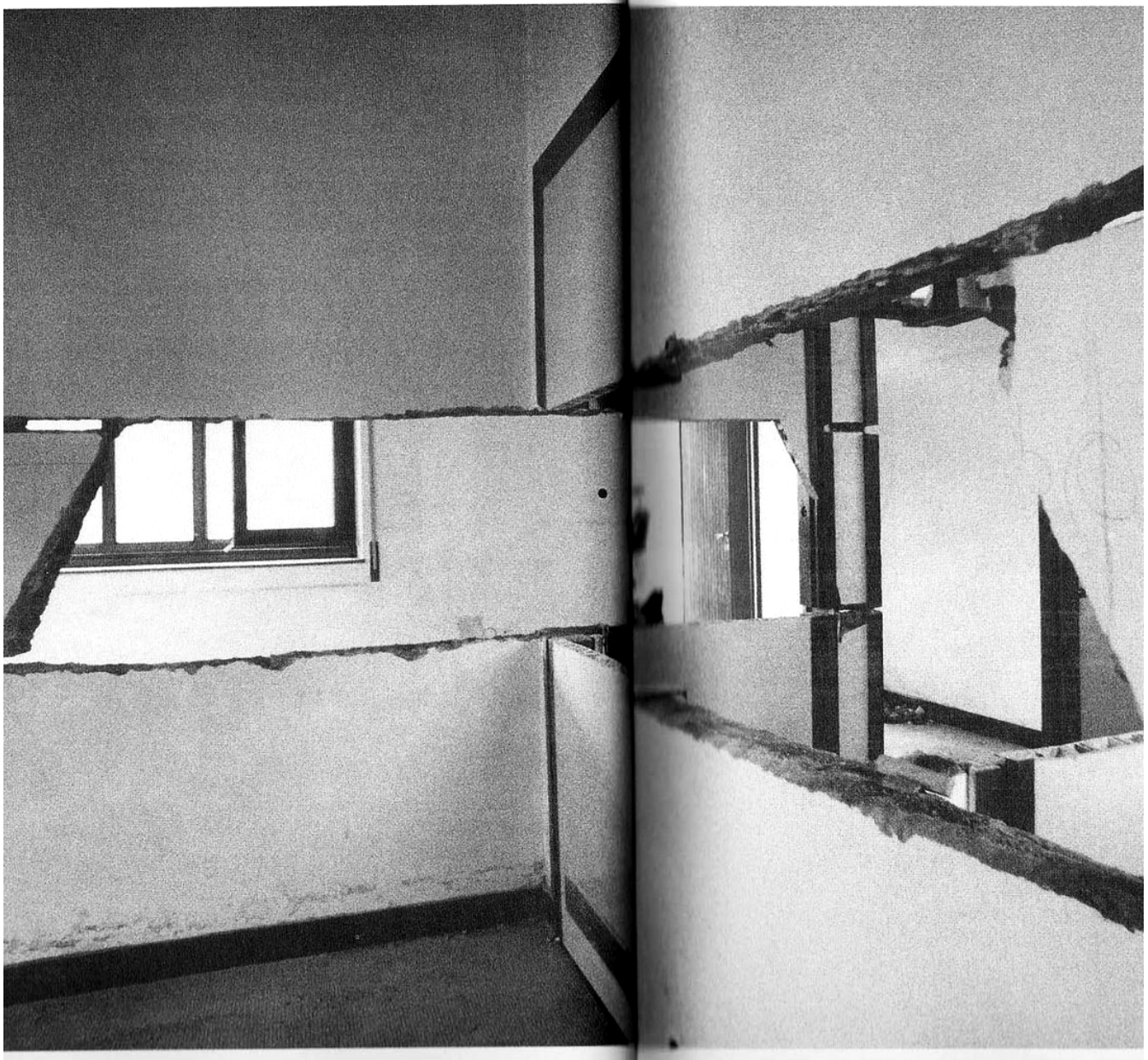
Ο Matta-Clark συνθέτει δηκτικούς υπαινιγμούς που δίνουν νέα πνοή όχι μόνο στον ρόλο που παίζει το σώμα ως μέτρο της εμπειρίας, αλλά κυρίως στους τρόπους που το σώμα του χρήστη διαχωρίζεται από τις σωματικές και κοινωνικές νόρμες που συμβατικά συγκροτούν τον προσδιορισμό και τη θέση του.

ΧΩΡΟΣ

Οι χαρακτηριστικές δομικές αφαιρέσεις σε προϋπάρχουσες κτιριολογικές ενότητες στο έργο του Matta-Clark απελευθερώνουν εναλλακτικές προοπτικές για τον ίδιο τον χώρο και την αρχιτεκτονική. Ο Matta-Clark ακρωτηριάζει το σώμα των κτιρίων με χειρουργικές αφαιρέσεις δομικών στοιχείων ώστε να τα ανασυντάξει και να εισάγει σε αυτά μια άλλη διά-ταξη. Υποστηρίζει ότι σκοπός του είναι να εκφράσει την ιδέα της μετατροπής της στατικής, περικλειστής κατάστασης της αρχιτεκτονικής σε μια αρχιτεκτονική που «ενσωματώνει την «κινούμενη γεωμετρία και την ευμετάβλητη σχέση μεταξύ ορίων και επιφανειών... ένα είδος κινητικού, εσωτερικού δυναμισμού» (Lee, 2001).

Μετά από παρεμβάσεις σε ένα πρώην χυτήριο σιδήρου στη Γένοβα της Ιταλίας, *W-Hole House* (1973), έκανε το πρώτο μεγάλου κλίμακας έργο του *Splitting* (1974). Σε αυτό το έργο, ο Matta-Clark χάραξε δύο παράλληλες τομές κατά μήκος του ξύλινου σκελετού ενός σπιτιού στο Englewood, New Jersey και στη συνέχεια αφαίρεσε το υλικό μεταξύ των δύο τομών. Η ριζική περικοπή στα





**Πάνος Κούρος -
Σημειώσεις για μια ιστορία
της αρχιτεκτονικής
του ερειπίου - το σπίτι
διακοπών της Αίγινας**

«Η αισθητική του ερειπίου τροφοδότησε με τις έννοιες του αποσπάσματος, της αφαίρεσης, έναν κρυφό κλασικισμό του μοντερνισμού. Από την άλλη, η ίδια η αισθητική φαντασία του ερειπίου, στη συνάντησή της με τον λόγο περί τραύματος και μνήμης στη μεταπολεμική Δύση, παρήγαγε μια ριζοσπατική κριτική που εκφράστηκε από εκδοχές διάνοιξης, τεμαχισμού ή επανασυναρμολόγησης του αρχιτεκτονικού σώματος» (Smithson, Gordon Matta-Clark και αργότερα οι αρχιτέκτονες της αποδόμησης).

Χρησιμοποιώντας τους ίδιους όρους, θα μπορούσε να λεχθεί ότι η εργασία του Matta-Clark εφαρμόζει μια αισθητική ερειπίου, ακόμη θα μπορούσε να περιγραφεί ως η μόλυνση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, ή απο-σύνθεσης.



θεμέλια του σπιτιού, στη στέγη, σε ολόκληρο το σώμα του κτιρίου είναι αμείλικτη, διαιρεί τα πάντα: δάπεδα, τοίχους σκάλες. Το φως από την τομή εισβάλλει στο εσωτερικό δημιουργώντας μια σειρά από φαντασμαγορικές εικόνες. Το διάκενο ενσωματώνει τα διαιρεμένα στοιχεία στην ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ της τρέχουσας πραγματικότητας του κτιρίου και της μελλοντικής του κατεδάφισης.

Επιπλέον, θα κόψει τις γωνίες της στέγης του σπιτιού, παρουσιάζοντας τα αποσπάσματα αυτά στη John Gibson Gallery στη Νέα Υόρκη. Πρόκειται για χρονικές τομές στην ιστορία του κτιρίου που αποκαλύπτουν τις διαστρωματώσεις της ζωής που βιώθηκε σε αυτές τις δομές, τις επικαλυπτόμενες και πολλαπλές αναγνώσεις των συνθηκών του παρελθόντος και του παρόντος. Κάθε κτίριο δημιουργεί τη δική του μοναδική κατάσταση. Θα αναφέρει χαρακτηριστικά η Jessamyn Fiore : «Υπάρχουν πολλές στρωματώσεις, αλλά μένουν ακόμη πολλές για να αποκαλυφθούν και να διερευνηθούν».

Ακόμη, στο *Bronx Floors* (1972-73), Manhattan, New York, φέρνει στην επιφάνεια τον σκελετό και την ανατομία του δαπέδου εκθέτοντας άλλα νοήματα, στρώματα και χώρους. Ερευνά λοιπόν τη δομική πυκνότητα του πατώματος, δείχνοντάς το από μια οπτική ασυνήθιστη, αποκαλύπτοντας τις στρώσεις του, τα συστατικά που το αποτελούν, τις συγκολλήσεις, τις ανοίξεις πλευρές του. Αυτά τα θραύσματα με τις αναρίθμητες ενώσεις από τα συστατικά υλικά τους διατηρούν μια γενικευμένη ιστορία της αστικής κουλτούρας από την οποία προήλθαν. Η ευθραυστότητα στον τρόπο που ανασύρει από το καθημερινό δάπεδο ή τον τοίχο ασυνήθιστες εκδοχές τους αποτελεί συνεπώς μια πρόκληση στα άκαμπτα όρια της αρχιτεκτονικής μορφής. Παραβιάζει τη φυσική συνέχεια της μορφής χωρίς ωστόσο να την καταστρέφει. Με τον ίδιο τρόπο που ο Lebbeus Woods αναρωτιέται : «Σε ποιο βαθμό είναι η καταστροφή απαραίτητη για τη δημιουργία;», κοιτάζοντας τις τομές κτιρίων του Matta-Clark μπορούμε να αναγνωρίσουμε μια αντίστοιχη ερώτηση, μια ανάγκη να αποδειχθεί μια εναλλακτική αντιμετώπιση στα κτίρια. Οι δημιουργικές ρωγμές, η δομική αλλοίωση διερευνούν και εμφανίζουν τη δομή, δεν οδηγούν στην κατάρρευσή της. Πρόκειται για διασπάσεις και περικοπές που διαταράσσουν τα αντιληπτικά στοιχεία όπως τη γωνία, το βάθος και την κλίμακα, καθώς διερευνούν νέους τρόπους αιφνιδιασμού και αποπροσανατολισμού, εναλλακτικές χωρικές πραγματικότητες.⁵⁵

Στα έργα αυτά, ο Matta-Clark ανοίγει εγκοπές μεταξύ των χώρων, δημιουργεί την οπτική της κλειδαρότρυπας. Κόβει τον τοίχο, το στοιχείο αυτό που συντηρεί και προστατεύει την ιδιωτικότητα και την ασφάλεια. Οι Louise Désy και Gwendolyn Owens (2008) επισημαίνουν το σαφές ενδιαφέρον του για το δομημένο περιβάλλον με όλες τις πολυπλοκότητες και τις αντιφάσεις του. Ο Matta-Clark καταστρώνει χώρους που

⁵⁵ Θα μπορούσε να περιγραφεί ως η μόλυνση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, ή απο-σύνθεση. Η αποσύνθεση ως κατανομή της ύλης είναι εγγενώς συνδεδεμένη με την εντροπία, το μέτρο της διαταραχής.





Να μείνουν θα έπρεπε για πάντα τα επιτοιχία υπολείμματα των κατεδαφισμένων.

Να μην χτιστούν τα οικόπεδα μπροστά τους.

Ας ξεβολουύνε την όραση κι ας κάνουν το στομάχι μας να σφίγγεται.

Να μείνουν για πάντα αυτές οι φλούδες των παλιών σπιτιών.

Να κρατηθούνε πρέπει με το πείσμα που έχει η ρίζα του κομμένου δέντρου.

Μπροστά τους διαρκώς αναμετρίεται το ρίγος του γκρεμίσματος με τις μορφές που συντηρεί αχάλαστες η μνήμη.

Να παραμείνουνε διάσπαρτα στην πόλη κι ας είναι σαν ξερά πηγάδια που μέσα τους βουίζει ο αέρας.

Θα μάθουν οι αρχιτέκτονες απ' αυτά τι πάει να πει τομή.

Πώς κόβει εγκάρσια των υλικών τις φλέβες και τους αόρατους τένοντες που δένουνε τον χώρο. Πώς οι αιχμές στις άκρες των κομμένων κάποτε μας πληγώνουν.

Θα μάθουν ίσως πως οι τομές φωτίζουνε τα πάντα αλλά ποτέ δεν βρίσκουν τις διόδους προς την μεγάλη κρύπτη των σπιτιών. Εκείνον τον απρόσιτο βυθό γεμάτο από ναυάγια παραδείσου.

Να κρατηθούνε θα έπρεπε τ' αποτυπώματα των κατεδαφισμένων.

Να μας θυμίζουν πως από μια χαμένη εστία είμαστε όλοι σηματοδεδεμένοι. Πως ένα κομμάτι μας πάντοτε θα 'ναι ξεσπιτωμένο.

ενσωματώνουν αυτές τις αντιφάσεις, μεταμορφώνει τον χώρο του οικείου και της καθημερινής ζωής σε ένα αλλόκοτο σενάριο. Κάθε κτίριο δημιουργεί τη δική του μοναδική εν-κατάσταση, εντοπίζει τα ενυπάρχοντα διλήμματα στο εσωτερικό του –τις διαρθρωτικές του αδυναμίες. Ένα απλό κόψιμο ή μια σειρά περικοπών δρα λοιπόν ως ένα ισχυρό εργαλείο σχεδίασης ικανό να επαναπροσδιορίσει χωρικές καταστάσεις και δομικά στοιχεία.

Σε αυτές τις παρεμβάσεις, ο Matta-Clark επιδιώκει τον επαναπροσδιορισμό και μετασχηματισμό της ισχύουσας κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής δομής σε ένα νέο σύστημα κανόνων στο επίκεντρο του οποίου θα βρίσκεται ο άνθρωπος ως ξεχωριστή και ιδιαίτερη οντότητα. Με την έννοια αυτή, αναγνωρίζει την ανάγκη για μια νέα θεώρηση τόσο της αντίληψης του χώρου, όσο και των παραμέτρων που τον σχηματίζουν.

Ένας αρχιτέκτονας της αποδόμησης είναι ως εκ τούτου: «όχι αυτός που διαλύει, αποδιοργανώνει, εξαρθρώνει τα κτίρια, αλλά αυτός που εντοπίζει τα ενυπάρχοντα, εγγενή διλήμματα στο εσωτερικό των κτιρίων –τις διαρθρωτικές αδυναμίες» (Mark Wigley, 1988:133).

ΤΕΧΝΙΚΗ

Οι τομές κτιρίων, ειδικά καθώς συλλαμβάνονται από την κάμερα, μιμούνται τη φωτογραφική πράξη της πλαισίωσης. Πράγματι, στο έργο του Matta-Clark ο ογκομετρικός χώρος ενός δωματίου ισοπεδώνεται από τη συσσώρευση δαπέδων, τοίχων, επιφανειών, τα οποία γίνονται εσωτερικά κατώφλια που τεμαχίζουν τη θέαση του χώρου. Από το 1975 κι έπειτα, ο Matta-Clark ασχολήθηκε περισσότερο με τη δημιουργία φωτοκολλάζ με τις τομές κτιρίων και με βίντεο για να διερευνήσει περαιτέρω την πολυσύνθετη φύση του χώρου.

Τα φωτογραφικά κολλάζ του Matta-Clark αναδεικνύουν αντηχήσεις πειραματισμών με την ύλη και δίνουν έμφαση στη πανοραμική θεώρηση του χώρου. Ο καλλιτέχνης συνθέτει τον χώρο του φωτο-κολλάζ ως ένα χώρο που ο θεατής κινείται μέσα στους ανοιχτούς αρμούς συμμετέχοντας στη συνάντηση με την εικόνα.

Ο Matta-Clark κάνει αντίστοιχες χειρονομίες στις φωτογραφίες του κόβοντας τα αρνητικά των φωτογραφιών του πριν την εμφάνιση, ξαναορίζοντας τα όρια του χώρου αλλιώς. Αυτά τα αποσπάσματα στη συνέχεια τα συναρμολογεί σε μια νέα ενότητα όπου ο χώρος εκτυλίσσεται πλέον σε δύο διαστάσεις ή επανασυντίθεται σε ακολουθίες (πχ W-Hole). Ο χώρος επανειλημμένα πλαισιώνεται και ανασυναρμολογείται, επιδιώκοντας μια οικεία αίσθηση πέρα από μετρήσεις, ένα ενδιαφέρον για τη χωρική αντίφαση, μια συνεχή κίνηση απεδαφικοποίησης.

Ο Matta-Clark διατυπώνει τις πολεμικές δηλώσεις του για την Αναρχιτεκτονική, μια διαμαρτυρία ενάντια στο αρχιτεκτονικό κατεστημένο. Η δουλειά του ενδιαφέρεται για τις εσωτερικές διεργασίες κάτω από το ορατό, δημιουργεί τρύπες, κενά στην αφήγηση του μοντερνισμού.





ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Το σώμα και ο χώρος είναι λοιπόν για τους δύο δημιουργούς, Woodman και Matta-Clark, η πρώτη ύλη της δουλειάς τους.

Οι επεμβάσεις σε κτίρια που περιλαμβάνονται στο σύντομο έργο του Matta-Clark δε στόχευαν στους οπτικούς αιφνιδιασμούς ή στον πνευματώδη σχολιασμό της αρχιτεκτονικής γλώσσας. Η μοναδική επιδίωξη του καλλιτέχνη ήταν ο δεινός τραυματισμός της αρχιτεκτονικής και της ιδρυματικής της υπόστασης. Αντίστοιχα η Woodman επεκτείνει τα συνήθη σωματικά και χωρικά όρια. Το σώμα στη δουλειά της, εντοπίζει ασυνήθιστες χωρικές ποιότητες με την τελετουργική εγκατάσταση και κατοχή του χώρου και την παράδοξα προ-σχεδιασμένη προσαρμογή του σώματος στον χώρο. Και οι δύο καλλιτέχνες επεξεργάζονται χωρικές και χρονικές ρωγμές, μια ιδιότυπη χρονική γεωμετρία που κατακερματίζει τις συνήθειες αντιλήψεις για τον χώρο.

Οι σχέσεις ανάμεσα στο σώμα και τον χώρο αδειάζουν τους οικείους συμβολισμούς της αρχιτεκτονικής και ασκούν κριτική σε αξίες όπως η ιδιωτικότητα, η ιδιοκτησία, τα σωματικά όρια, δίνοντας σχήμα σε ένα ειδικό τρόπο χωρικής αντίληψης. Και οι δύο δημιουργοί κατασκευάζουν εργαλεία παρατήρησης νέων σχέσεων τόσο για το σώμα όσο και για τον χώρο. Καδράρουν τη συνεχή και αμοιβαία μετατόπιση από τις τρεις στις δύο διαστάσεις του σώματος και του χώρου. Χώρος και σώμα συνεχώς ανταλλάσσουν γίνεσθαι, το ένα γλιστρά σε zig-zag σχέσεις, μετα-γράφεται στο άλλο.

Τα συγκεκριμένα παραδείγματα έρχονται να επιβεβαιώσουν τη διαδρομή ανάλυσης της ερευνητικής. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική και η σκέψη συναντά αυτή τη ρευστή κατανόηση, τόσο του σώματος όσο και του χώρου. Το σώμα δεν ταυτίζεται με το περίγραμμά του, αλλά με τις δύσκολες, μερικές αλλά και πολύπλοκες σχέσεις του με τον χώρο και τα άλλα σώματα.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασίου, Αθηνά (επιμ., εισαγωγή)(2008). στο Judith Butler (συγγρ.) *Σώματα με σημασία: οριοθετήσεις του «φύλου» στο χώρο*. Πελαγία Μαρκέτου (μτφ.) Αθήνα: Εκκρεμές

Αθανασίου, Αθηνά (επιμ.,εισαγωγή)(2006). *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Νήσος

Αθανασίου, Αθηνά (2007). *Ζωή στο Όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*. Αθήνα: Εκκρεμές

Baker, George (2003). "Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Baker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson, and Margaret Sundell" *Art Journal*, Vol. 62, No. 2 (2003), 52-67. doi: 128.95.104.66.

Balsamo, Ann, (2004). "Στην κόψη του ξυραφιού: Φύλο και νέες τεχνολογίες οπτικοποίησης" στο Δήμητρα Μακρυνιώτη (επιμ.) *Τα Όρια του Σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, 315-332. Αθήνα: Νήσος

Baudrillard, Jean (2000). *Η καταναλωτική κοινωνία*. Βασίλης Τομανάς(μτφ). Αθήνα: Νησίδες

Berger, John (1980). *Η εικόνα και το βλέμμα*, μτφ. Ζαν Κονταράτου, εκδ.Οδυσσέας

Βιτρούβιος (1997). *Περί Αρχιτεκτονικής I* (Βιβλία I-V). (μτφ.) και (επιμ). Λέφας Παύλος Αθήνα: Πλέθρον

Binotto, Johannes (2014). "Outside In: Francesca Woodman's Rooms of Her Own". In: Schor, Gabriele; Bronfen, Elisabeth. *Francesca Woodman. Works of the Sammlung Verbund*. s.n.: Sammlung Verbund, 51-61

Butler, Judith (2008, [1993]). *Σώματα με σημασία: οριοθετήσεις του «φύλου» στο χώρο*. Πελαγία Μαρκέτου (μτφ.), Αθηνά Αθανασίου (επιμ.,εισαγ.). Αθήνα: Εκκρεμές

Butler, Judith (2005). *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press

Butler, Judith (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York, Routledge

Chantal Béret et al. (1996), *Frederick Kiesler: artiste-architecte* (exhibition catalog), Paris: Centre Georges Pompidou | ISBN 2-85850-882-8

Colomina, B. (1992). "The split wall: domestic voyeurism" στο B. Colomina (ed.) *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, NY

Csordas, Thomas (1999). "Embodiment and cultural phenomenology" . In Gail Weiss & Honi Fern Haber (eds.), *Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture*. New York, Routledge. p. 143--162

Deleuze, Gilles (2006). "Ζωγραφική και αίσθηση", στο συλλογικό τόμο *Έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα*, Παναγιώτης Πούλος, (επιστημ.επιμέλ.-εισαγωγή), Μιχάλης Μάτσας (μτφ) Αθήνα: Εκκρεμές

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix ([1972], 1981). *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Ο αντι – Οιδίπους*. Καίτη Χατζηδήμου- Ιουλιέτα Ράλλη (μτφ) Γιάννης Κρητικός (επιμ). Αθήνα: Ράππα

- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (1987). *Dialogues*, Hugh Tomlinson and Barbara, Habberjam (trans.), New York: Columbia University Press
- Descartes, Rene (1996). *Meditations on First Philosophy* by Bernard Williams (author) (Intro), John Cottingham (trsl) Cambridge University Press: Revised edition
- Diller, E., Scofidio, R., & Teyssot, G. (1994). *Flesh: architectural probes*. New York: Princeton Architectural Press.
- Dodds G., Tavernor R. (eds) (2002). *Body and building: essays on the changing relation of body and architecture*, Cambridge, MA, MIT Press 303-317
- Dolto, Françoise ([1984], 2009). *Η Ασυνείδητη Εικόνα του Σώματος*. Ελισάβετ Κούκη (μτφρ, προλογος, σημειώσεις) Αθήνα: βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι.Δ.Κολλαρου & ΣΙΑΣ Α.Ε.
- Dunhill, Alison, 2008. *Dialogues with Diagrams: Francesca Woodman's book, some disordered interior Geometries*. University of Essex Press
- Foucault, Michel (1982). *Η ιστορία της σεξουαλικότητας: 1 Η δίψα της γνώσης*. Αθήνα: Ράππα
- Foucault, Michel ([1975], 1989). *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, Αθήνα: Ράππα
- Foucault Michel (1987). *Εξουσία, γνώση και Ηθική*, Ζήσης Σαρίκας (μτφ). Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία
- Hal Foster, Rosalind Krauss, κ.α. (2007). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism U.S.A.*: Thames & Hudson.
- Frampton, K. (2002). "Corporeal Experience in the Architecture of Tadao Ando", in G. Dodds and R. Tavernor (eds), *Body and Building*, Cambridge, MA: MIT
- Graafland, A. (1996), "Artificiality in the work of Rem Koolhaas". in *Architectural Bodies*, Rotterdam: 010 Publishers, Michael Speaks (ed). 39-67
- Grosz Elisabeth (1994). *Volatile Bodies - Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press,
- Haraway, D. (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" στο *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), p. 149-181.
- Heidegger, Martin (2008). *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, (μτφ.) Γιώργος Ξηροπαϊδης, Αθήνα: Πλέθρον
- Κονταράτος, Σάββας (1983). *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Kaufmann, Pierre (1969). *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Paris: Vrin
- Krauss, Rosalind (1999). *Bachelors*. Cambridge, MA: MIT Press

Λινάρδου-Μπλανσέ, Νασία. (2012) "Το σώμα ως κείμενο" μάθημα 6ο στο Ρεζινάλντ Μπλανσέ Νασία Λινάρδου-Μπλανσέ, (επιμ.) *Διαβάζοντας το Σύμπτωμα, 6 Μαθήματα εισαγωγής στη Λακανική Κλινική*. Αθήνα: Εκκρεμές. 133-164

Lahiji, Nadir. Friedman, D. S (επιμ.) (1997) *Plumbing : sounding modern architecture*. Nadir Lahiji; Daniel S Friedman (επιμ.) (εισαγ.) Ignasi de Solà-Morales. New York: Princeton Architectural Press

Λαδά Σάσα, 2003. "Φύλο και χώρος: Αρχικές προσεγγίσεις και νέα ερωτήματα ή μεταξύ ορατών και αόρατων" Εισήγηση στο συνέδριο: *Το φύλο, τόπος συνάντησης των επιστημών: Ένας πρώτος ελληνικός απολογισμός*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: "Γυναίκα και φύλα: Ανθρωπολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις", Μυτιλήνη

Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. (trsl) Donald Nicholson-Smith. Wiley-Blackwell: 1st edition

Le Corbusier (2000). *Le Modulor*. Basel, Switzerland: Birkhauser

Le Corbusier (2000). *Modulor 2*. Basel, Switzerland: Birkhauser

Lee, Pamela M. (2001). *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press. p. 3

Μακρυνιώτη, Δήμητρα (επιμ.) (2004). *Τα Όρια του Σώματος: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος

Μανωλίδης, Κώστας (2006). "Η τομή, το ανατομικό βλέμμα και η ανάδυση του αρχιτεκτονικού αποσπάσματος" στο: *Η Αναπαράσταση ως όχημα της Αρχιτεκτονικής Σκέψης*, (επιμ.) Μανωλίδης Κ., Παπακωνσταντίνου Γ., Τροβά Β., Αθήνα: Τμήμα Αρχιτεκτόνων/Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας – Futura

Marcinkiewicz, Pawel (2009). *The Rhetoric of the City: Robinson Jeffers and A. R. Ammons*. Bern, Switzerland: Peter Lang Publishing Group

Merleau-Ponty Maurice (1945/2004). "Το σώμα ως αντικείμενο και η μηχανιστική φυσιολογία", στο Μακρυνιώτη Δ. (επιμ.) *Τα όρια του σώματος: διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, σελ. 133-148.

Merleau-Ponty, Maurice (1962). *Phenomenology of Perception*. (μτφ.) Colin Smith, London New York: Routledge Classics

Merleau-Ponty Maurice (1968, [1964]). *The Visible and the Invisible (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy)*. 1st edition Claude Lefort (ed.), Alphonso Lingis (trans) Northwestern University Press

Moussette, "Gordon Matta Clark's Circling the Circle of the Caribbean Orange," in *Chora IV: Intervals in the Philosophy of Architecture*. Iberto Pérez-Gómez and Stephen Parcell (επιμ.). McGill-Queens University Press. 198-209

Μουρίκη, Α. (επιμ.,εισαγ.) (1991). *Η Αμφιβολία του Σεζαν – Το Μάτι και το Πνεύμα*. Αθήνα: Νεφέλη

Ναυρίδης, Νίκος (2015). "Σχετικά με το σώμα της φωνής", στο *Συμβιώσεις, Η αρχιτεκτονική στην εποχή των φυσικοπολιτισμών και της τεχνητής φύσης*. Ζήσης

Κοτιώνης, Γιώργος Τζιρτζιλάκης , Μαυροματάκη Μαρία (επιμ) Ματσούκας Κωσταντίνος (μτφ). Αθήνα: Καστανιώτης

Tschumi, Bernard (2001) στο *Anything*. Davidson Cynthia C (επιμ.), Cambridge: The MIT Press

Pedicini, Isabella (2012). *Francesca Woodman, The Roman years: between flesh and film*, Gerry Badger (intro) , Contrasto

Pallasmaa, Juhani (2009). *The Thinking Hand, Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. 1st edition Chichester: AD Primers series, John Wiley & Sons,

Pallasmaa, Juhani (2005). *The Eyes of the skin: Architecture and the senses*. 2nd edition London: Wiley Academy Press

Pallasmaa Juhani, (2006), "An Architecture of the Seven Senses", in *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture* , San Francisco: William Stout Publishers, p..28-37

Shildrick, Margrit και Price, Janet (eds) (1999) "Opening on the body: a Critical Introduction" in *Feminist Theory and the Body: A Reader*. Janet Price, Margrit Shildrick (eds). New York Routledge.1-14

Σταυρακάκης, Γιάννης, Σταφυλάκης, Κωστής (επιμ) (2008). *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*. Συλλογικό έργο: Αθήνα: Εκκρεμές

Σταυρίδης, Σταύρος (2002), *Από την πόλη σκηνή στην πόλη οθόνη*, Αθήνα :Ελληνικά Γράμματα

Schulz, Norberg, Christian (2009, [1979]). *Genius Loci: το πνεύμα του τόπου: για μία φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, Φραγκόπουλος Μίλτος (μτφ), Πεχλιβανίδου-Λιακάτα Αναστασία (επιμ). Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδ. ΕΜΠ

Schlemmer, Oskar (1961, [1924]). "Man and Art Figure", στο: *The Theater of the Bauhaus* (επιμ.) W.Gropius και A. S. Wensinger, , Middletown, Conn.: Wesleyan: 17-32

Schlemmer, Oscar (1990, [1977]). "The Letters and Diaries", στο: *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, επιμ. Tut Schlemmer, (μτφ.) Krishna Winston, Evanston-Illinois: Northwestern University Press. σ. 32

Vidler , Anthony (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge. Mass: MIT Press

Ρηγοπούλου, Πέπη (2003). *Το σώμα Από την ικεσία στην απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον

Sontag, Susan ([1977], 1993). *Περι Φωτογραφίας*. Παπαϊωάννου Ηρακλής (μτφ.). Βιβλία θεωρίας και κριτικής της φωτογραφίας, Φωτογράφος

Sylvester, David (1988). *Η ωμότητα των πραγμάτων. Συζητήσεις με τον Francis Bacon* (μτφ.) Σ. Παντελάκης, Αθήνα: Άγρα

Teyssot, George, (2002). *Prosthetic Architecture: an Environment for the Techno-body*. ein Vortrag Für Die HfbK Hamburg

Τερζόγλου, Νικόλαος-Ιων (2009). *Ιδέες του Χώρου στον 20ο αιώνα*. Αθήνα: Νήσος

Townsend, Chris (2006), Francesca Woodman London:) First Edition edition . Phaidon Press

Turkle, Sherry (ed) (2007). *Evocative Objects: Things We Think With*. MIT Press.

Wigley, Mark (1988), *Deconstructivist Architecture*, Phillip Johnson, Mark Wigley Museum of Modern Art/Little Brown and Company; 1st edition (September 5, 1988) p.133

Woodman, Francesca (1981). *Some disordered interior geometries*. [Philadelphia], Synapse Press

Χατζησάββα Δ, (2007) "Το βλέμμα και η επιδερμίδα στο έργο των J.Herzog & P. de Meuron", στο Φ. Βαβύλη, Ε. Δόβα (επιμ). *Διαφάνεια και Αρχιτεκτονική: Όρια και προκλήσεις*. Θεσσαλονίκη, εκδ.Ζήτη. σελ. 165-172

Zumthor, Peter (2006). *Atmospheres: Architectural Environments Surrounding objects*, Basel: Birkhäuser-Publishers for Architecture

Περιοδικά

Artaud, Antonin. in revue 84, τεύχη 5-6, 1948. Les éditions de minuit, Paris

Καρακώστα, Λίλα. Το Τριαδικό μπαλέτο: ένα ιστορικό «αντι-μπαλέτο»
Αρ. 3 (2011) 16-33 περιοδικό Σκηνή του τμήματος θεάτρου ΑΠΘ

Μαρνελάκης, Γιώργος: Η αρχιτεκτονική της σεξουαλικότητας Συνέντευξη του Δημήτρη Αγγελίδη περιοδικό 10% τεύχος 19 ιούνιος - Σεπτέμβριος 2007

Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα, "Τόποι ενσώματοι, τόποι ενσωματωμένοι, κοινοί τόποι"
Σύγχρονα θέματα, τεύχος 93, Απρίλιος-Ιούνιος 2006, σελ.15-22

Τριανταφύλλου, Μαρω. Μικρό Χρονολόγιο θεωριών για το σώμα, στο Νάσος Νικολόπουλος, Το Σώμα στο Λόγο και τη Τέχνη. *Διαβάζω*. Δεκαπενθήμερη Επιθεώρηση του Βιβλίου, ΑρΠ. 307, 17.3.1993. σελ.57

Wartel, Roger. "Το Σώμα. Ένα δοκίμιο βασισμένο στη διδασκαλία του Lacan", *Τετραδια Ψυχιατρικής*, τευχ. 19-20

Vidler, Antony "Splitting the difference: Antony Vidler on Gordon Matta Clark", κριτική βιβλίου περιοδικό *Art Forum*, XLI. No.10 Ιούλιος 2003

Διδακτορικές διατριβές

Αρώνη, Αγγελική (2008), *Κοινωνικές αναπαραστάσεις, πρακτικές και χρήσεις του σώματος*. Διδακτορική διατριβή: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών Τμήμα Ψυχολογίας. (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/16021>) (τελευταία επίσκεψη 3/3/2017)

Κούρος, Πάνος (1999). Αισθητική του Αρχιτεκτονικού Ερειπίου. Διδακτορική Διατριβή που υποβλήθηκε στον τομέα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και εικαστικών τεχνών του τμήματος Αρχιτεκτονικής της Πολυτεχνικής σχολής του Α.Π.Θ., Αθήνα

Πλιάκος, Χρήστος (2009). *Η γνώση ως ανάμνηση στον Πλάτωνα*. Μεταπτυχιακή Διατριβή: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής.
(<http://ikee.lib.auth.gr/record/112968/files/PLIAKOS.pdf>) (τελευταία επίσκεψη 3/3/2017)

Χατζησάββα, Δήμητρα (2009). *Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα*. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ) Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων

Προπτυχιακές-Μεταπτυχιακές Εργασίες

Γεωργέλης Σταύρος (2008). Διπλωματική Εργασία: *Το παρκούρ. Ο χώρος, το σώμα και η πόλη* (επιβλ.) Σταυρίδης Σταύρος. Διατμηματικό πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός του χώρου κατεύθυνση Α:σχεδιασμός-χώρος-πολιτισμός.

Μασαλά, Ελεάνα (2014). Ερευνητική εργασία: *Από το πειθαρχικό διάγραμμα ρούιν- Το παράδειγμα του σχολικού χώρου*. (επιβ.) Δ. Χατζησάββα. Αρχιτεκτονική Πολυτεχνείου Κρήτης

Ηλεκτρονικές Δημοσιεύσεις

Κοτιώνης, Ζήσης (2015). "Χωρίς Σπίτι: Εικασίες για την ανεστειότητα του μετα-ουμανιστικού Υποκειμένου". Ηλεκτρονική Δημοσίευση: (<http://www.kotionis.com/el/p/texts>)(τελευταία επίσκεψη 3/3/2017)

Αβδελίδη, Ντόσια (2016). "Η τοξικομανία στην εποχή του Άλλου που δεν υπάρχει" Ηλεκτρονική Δημοσίευση: (<http://www.avdelidi.gr/index.php/psychanalysis-lacan-miller-omilies-keimena/20-i-toxikomania-stin-epoxi-toy-alloy-den-yparxei>)(τελευταία επίσκεψη 3/3/2017))

Ντάφλος, Κωνσταντίνος (2015). "Τακτικές τεχνοπολιτικών μέσων". (ηλεκτρ. βιβλ.) Αθήνα:Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/3181> (3/3/2017)