

ΤΟΠΙΟ

ΥΛΗ

ΒΛΕΜΜΑ

εννοιολογικές

και αισθητικές

συσχετίσεις

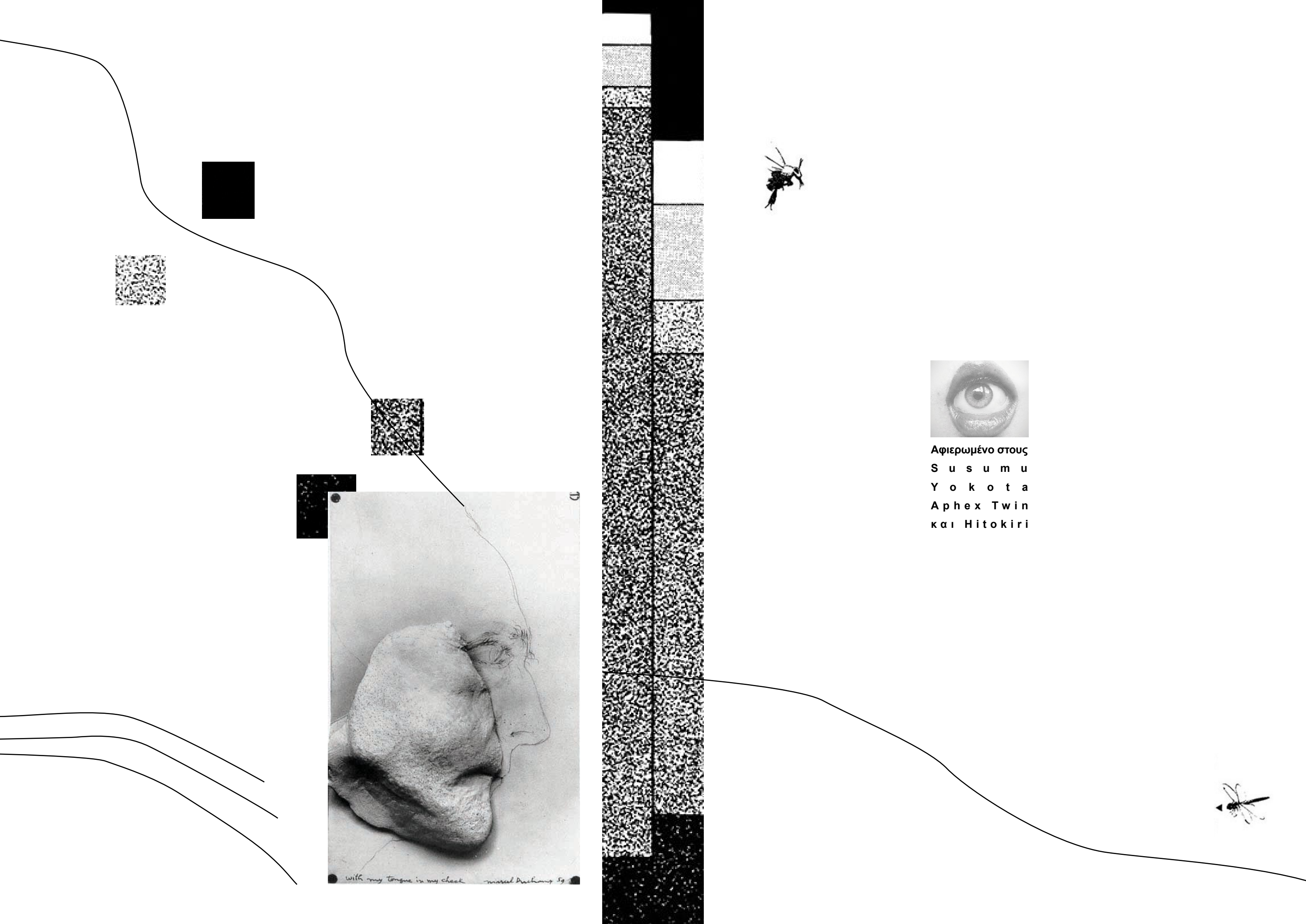


Φοιτήτρια: Μαρίνα Σκουτέλα

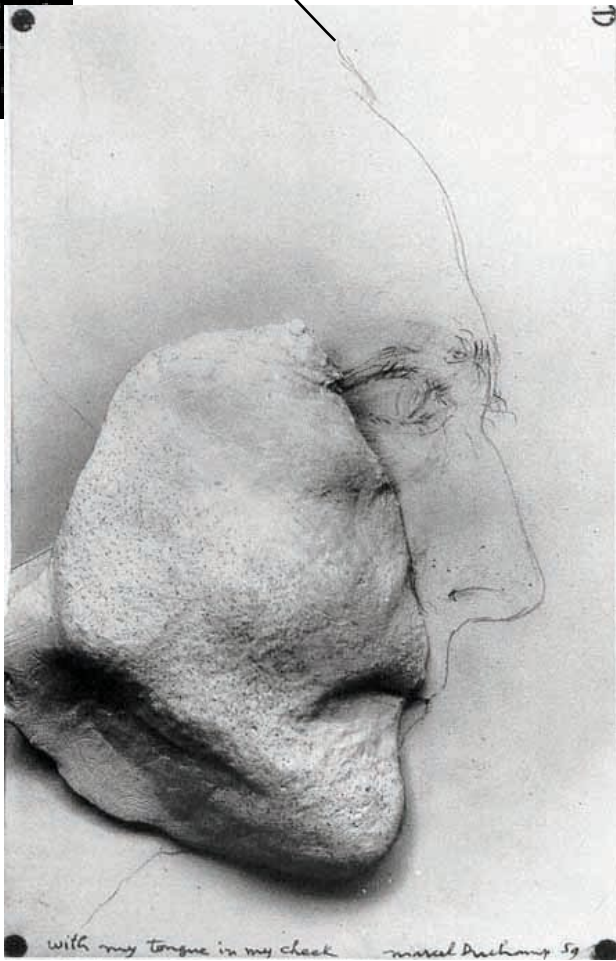
Επιβλέπουσα Διδάσκουσα: Δήμητρα Χατζησάββα

Ιούλιος 2017

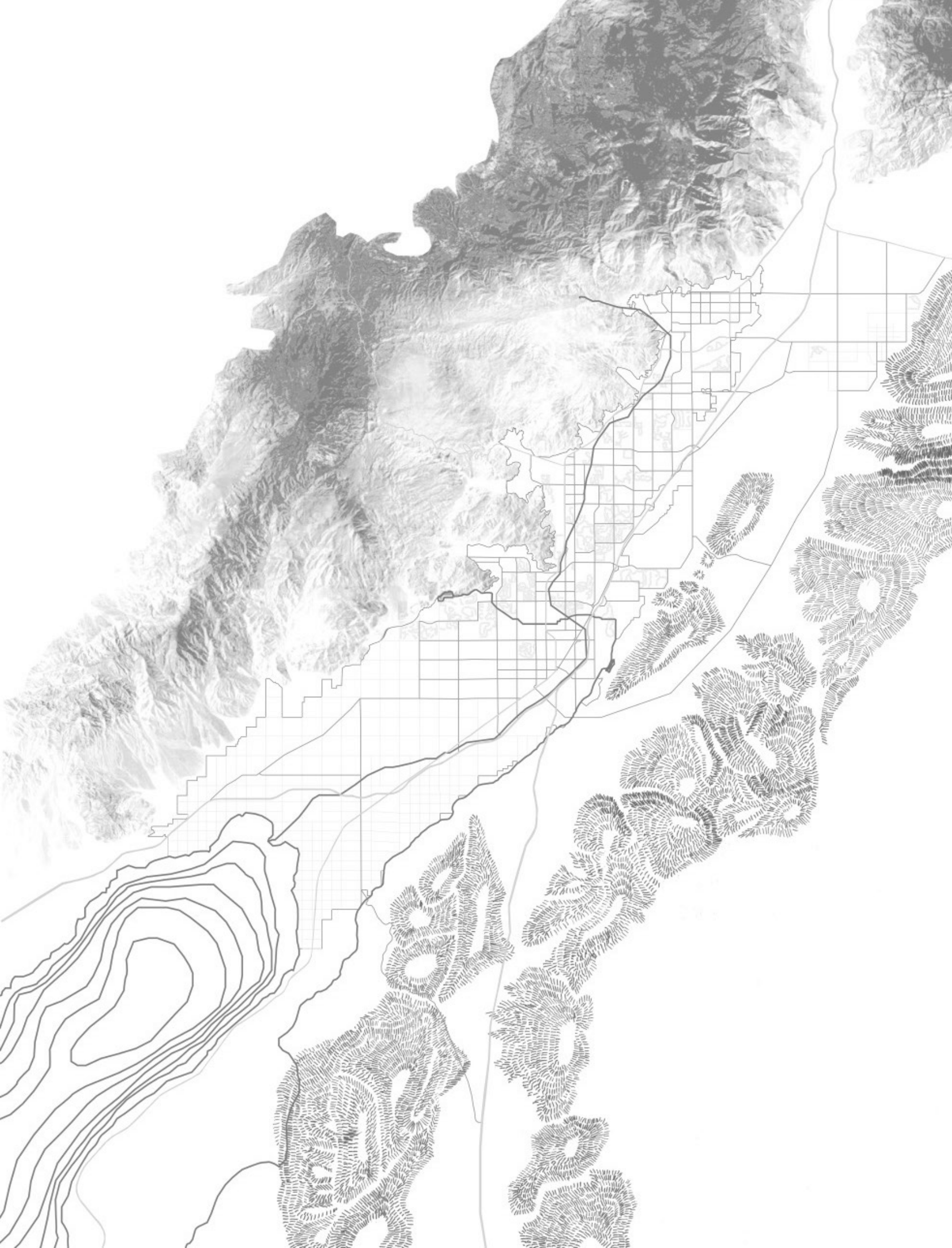




Αφιερωμένο στους
S u s u m u
Y o k o t a
A p h e x T w i n
και Hitokiri



With my tongue in my cheek - Marcel Duchamp 59



0.0
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.0

ΤΟΠΙΟ, ΦΥΣΗ, ΦΥΣΙΚΟΠΟΙΗΣΗ

1.1 ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΤΟΠΙΟ	09
1.2 ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ	12
1.2.1 Η ΔΙΧΟΤΟΜΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ	
1.2.2 ΦΥΣΗ: ΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	
1.3 Ο ΝΕΟΣ ΥΛΙΣΜΟΣ	23
1.4 ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΟΙΚΟΛΟΓΙΕΣ FELIX GUATTARI	29
1.5 Ο ΤΡΙΤΟΧΩΡΟΣ EDWARD SOJA	34
1.6 ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΤΟΠΙΟ GILLES CLEMENT	37
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	48

2.0

ΤΟΠΙΟ, ΒΛΕΜΜΑ, ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

2.1 ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΤΡΟΠΟΣ ΤΟΥ ΒΛΕΠΕΙΝ	51
2.2 ΤΟΠΙΟ, ΟΡΑΣΗ, ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ	65
2.2.1 Η ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ MAURICE MERLEAU - PONTY	
2.2.2 ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΣΤΟ ΤΟΠΙΟ	
2.3 Η ΠΑΘΗΜΑΤΙΚΗ ΙΚΑΝΟΤΗΤΑ GILLES DELEUZE	75
2.3.1 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΑΘΗΜΑΤΟΣ [AFFECT]	
2.3.2 ΠΑΘΗΜΑ, ΠΑΡΟΥΣΙΑ, ΤΟΠΙΟ	
2.4 ΑΝΑ - ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ, ΕΠΙΤΕΛΕΣΕΙΣ ΤΟΠΙΟΥ	86
2.4.1 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ	
2.4.2 ΚΙΝΟΥΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ	
2.4.3 ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗ	
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	112

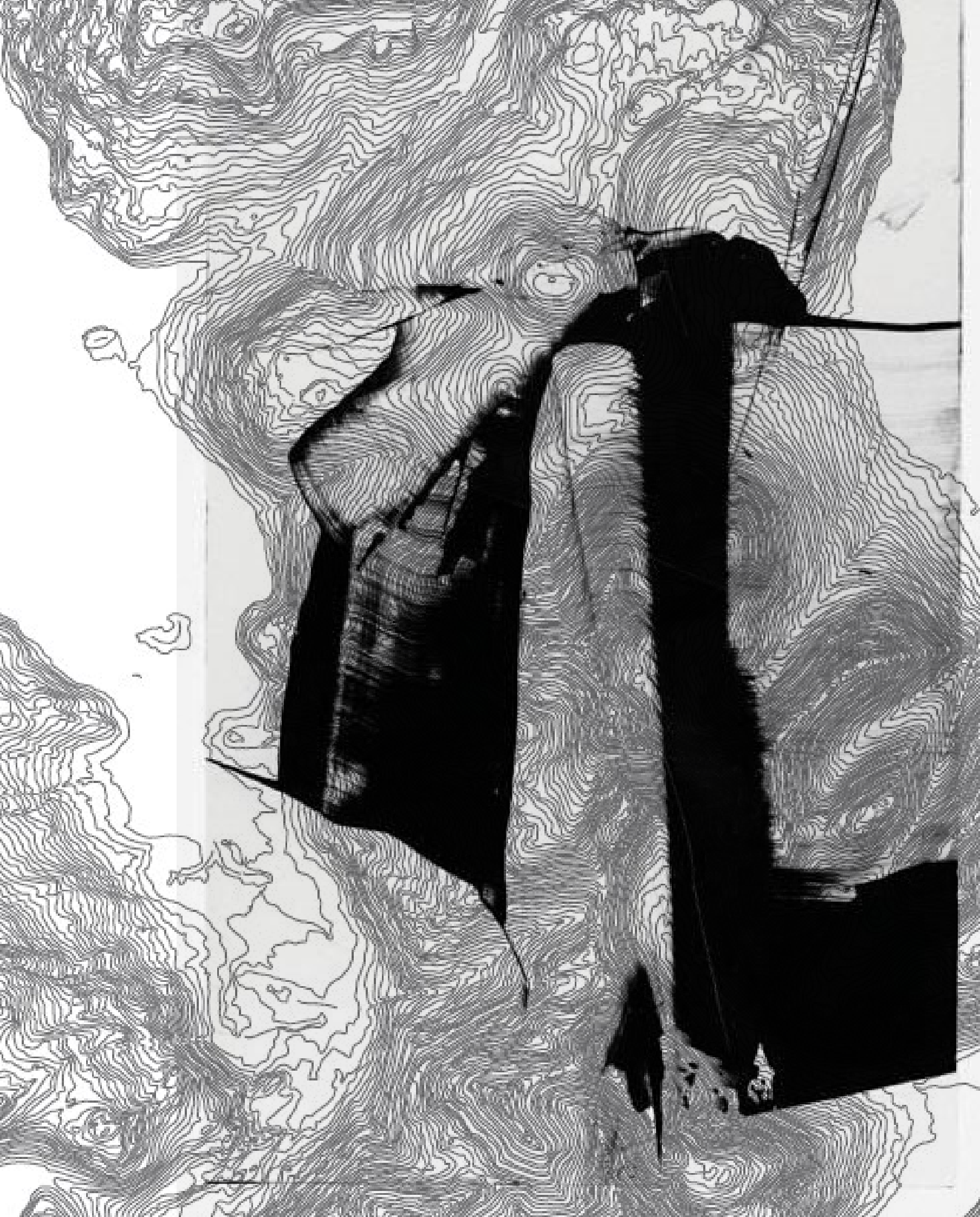
3.0

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ: ΤΟΠΙΟ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ, ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗ

3.1 MARIO GIACOMELLI	115
3.1.1 Ο ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ	
3.1.2 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΤΟΠΙΟ	
3.3 SOAK: MUMBAI IN AN ESTUARY MATHUR & DA CUNHA	124
3.2.1 ΟΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ	
3.1.2 SOAK: ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟ ΤΟΠΙΟ	

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

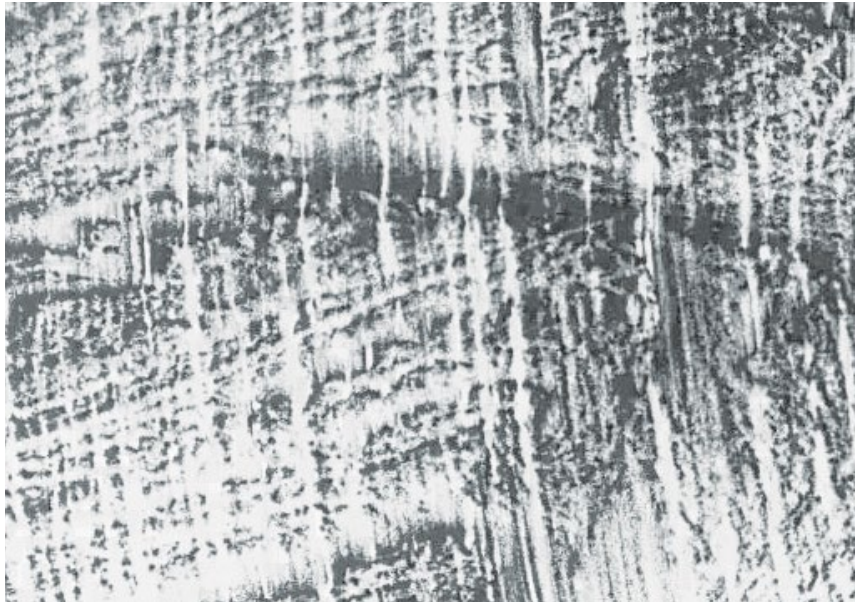
142
4.0



*Το γράφειν δεν έχει σε τίποτα να κάνει με το σημαίνει,
αλλά με το να μετράς περιοχές,
να χαρτογραφείς δρόμους που ανοίγονται
(Deleuze – Guattari στο Berardi 2011: 42)*

0.0

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



06

Το τοπίο βρίσκεται σε μία διαρκή κατάσταση ανταλλαγών μεταξύ υλικού και άυλου, γης και βλέμματος, σώματος και νόησης, φυσικού και πολιτισμικού. Σε αυτήν την αμφιταλάντευση έγκειται ακριβώς και το θεωρητικό του βάρος: από τη μια, με το εύρος των οικολογικών και αισθητικών γνωρισμάτων που μπορούν να αποδοθούν σε αυτό, και από την άλλη με τα διαφορετικά πεδία αντίληψης εντός των οποίων αξιολογούνται αυτά τα γνωρίσματα.

Στην παρούσα ερευνητική εργασία εξετάζονται σημαντικές αφηγήσεις γύρω από την έννοια του τοπίου, δηλαδή το πώς αυτή εντάσσεται στο εκάστοτε πολιτισμικό πλαίσιο, τόσο ως αντικείμενο σχεδιασμού όσο και ως βλέμμα της κοινωνίας προς την φύση. Ταυτόχρονα, διερευνάται η συσχέτιση της έννοιας του τοπίου με το σύγχρονο θεωρητικό διάλογο που επιχειρεί την υπέρβαση των στερεοτυπικών διπολικών θεωρήσεων μεταξύ φύσης και πολιτισμού. Σε αυτό το πλαίσιο, το τοπίο παραλληλίζεται με τις θεωρητικές συσχετίσεις που το αναδεικνύουν σε έδαφος διασύνδεσης ετερογενών εννοιών.

Για αυτό τον σκοπό, δύο τυπικές έννοιες εξέτασης του τοπίου, η *ύλη* και το *βλέμμα*, επανεξετάζονται μέσα από τις έννοιες της *υλικότητας* και της *παθηματικής ικανότητας* (*affect*), για να αποτελέσουν τελικά τις κεντρικές αναλυτικές κατηγορίες της έρευνας, καθώς δύνανται να συλλάβουν και να παρουσιάσουν το τοπίο ως δυναμικό πεδίο ετερότητας. Μέσα από αυτή την οπτική, η εργασία εστιάζει στις τοπιακές αναπαραστάσεις που εκφράζονται μέσω της φωτογραφίας και της χαρτογράφησης.

Με άξονα λοιπόν τις εννοιολογικές συσχετίσεις του τοπίου με την υλικότητα, το βλέμμα και την αναπαράσταση, η εργασία αρθρώνεται σε τρεις ενότητες.

Στην *πρώτη ενότητα*, η έννοια του τοπίου προσεγγίζεται ως ενδιάμεσο έδαφος στο οποίο εγχαράσσονται φυσικές και πολιτισμικές διεργασίες. Αρχικά, γίνεται μια διερεύνηση, ταυτόχρονα ιστορική και εννοιολογική, για τις απόψεις που εμμένουν στη διχοτομική αντίληψη φύσης και πολιτισμού, και που χρίζουν το τοπίο ως μια πολιτισμική κατασκευή, μια δομή η οποία καθορίζεται, πρωτίστως, από την ανθρώπινη δραστηριότητα. Στη συνέχεια, με αρωγό τη σύγχρονη θεωρία του μεταδομιστικού Νεο-υλισμού, επιχειρείται η παρατήρηση της ανάδυση του τοπίου ως μια συνεκτική επιφάνεια ετερογενών στοιχείων, ως απρόσμενη και δυναμική συναρμογή υλικών και άυλων διεργασιών. Στο σημείο αυτό, δίνεται έμφαση σε έναν τρίτο τρόπο σκέψης, αυτόν που υπερβαίνει τις διαλεκτικές αντιθετικές αγκυλώσεις, όπως εκφράζεται από τρεις στοχαστές από διαφορετικά, αλλά συσχετισμένα γνωστικά αντικείμενα (Guattari, Soja, Clément). Στην οπτική τους, το τοπίο δρα ως απεμπλοκή της δυϊστικής αντιληπτικότητας (υποκείμενο/αντικείμενο) και στρέφει το ενδιαφέρον προς την ετερογενή χωρικότητα.

07

Η *δεύτερη ενότητα* εστιάζει στη σύνδεση της έννοιας του τοπίου με το βλέμμα και την αναπαράσταση. Αρχικά, διερευνά το πώς οι διπολικές αντιλήψεις φύσης /πολιτισμού, αντικειμένου/υποκειμένου μπορούν να παγιώσουν ένα συμβατικό αισθητικό κώδικα. Το τοπίο ως μια στατική, γραφική θέα και η από απόσταση θεώρησή του, ανασκευάζεται μέσω των εννοιολογικών εργαλείων της σκέψης του Maurice Merleau-Ponty και του Gilles Deleuze. Αυτές οι θεωρήσεις δίνουν έρεισμα για την επανεξέταση των τυπικών μεθόδων τοπιακής αναπαράστασης όπως αυτές της φωτογραφίας, της κινούμενης εικόνας και της χαρτογράφησης, με στόχο όχι την απλή ρεαλιστική τοπιακή απεικόνιση, αλλά την ανάδυση βιωμάτων, αισθήσεων και υλικότητων, που ενυπάρχουν σε ένα τοπίο και τις αμοιβαιότητες παρατηρούμενου/παρατηρητή που κατασκευάζουν το τοπίο.

Τέλος, στην *τρίτη ενότητα* παρουσιάζονται δύο αναπαραστατικές προσεγγίσεις του τοπίου, με διαφορετική χροιά: το φωτογραφικό έργο του Mario Giacomelli και οι ιδιαίτερες χαρτογραφήσεις των αρχιτεκτόνων Anuradha Mathur και Dilip da Cunha. Σκοπός αυτών των παραδειγμάτων καθίσταται η ανάδειξη των αισθητικών, υλικών και μεταβλητών ποιιοτήτων που δύνανται να ξεδιπλώσει ένα τοπίο, όπως και ένας πιο απτός συσχετισμός της θεωρητικής και της εμπειρικής έρευνας.

1.0 ΤΟΠΙΟ ΦΥΣΗ ΦΥΣΙΚΟΠΟΙΗΣΗ

Σε αυτή την ενότητα, επιχειρείται ένας θεωρητικός επαναπροσδιορισμός της έννοιας του φυσικού. Αρχικά, προσεγγίζονται αντιλήψεις που παγιώνουν το ζεύγος πολιτισμός/φύση σε μια διπολική σχηματοποίηση, η οποία αποδεικνύεται άνιση, καθώς ο πρώτος όρος γίνεται αντιληπτός ως ενεργητικός ή και ανώτερος, ενώ ο δεύτερος ως παθητικός ή και υποδεέστερος. Η κλειστή αυτή οριοθέτηση, που συμπαρασύρει και την έννοια του τοπίου, επαναπροσδιορίζεται μέσω της σύγχρονης θεωρητικής σκέψης που στέκεται κριτικά απέναντι στα στερεοτυπικά ιεραρχημένα δίπολα, καθώς ασχολείται με την πολυπλοκότητα που διέπει τα συστήματα σε αλληλεπίδραση.

Προσεγγίζεται, λοιπόν, η έννοια του τοπίου ως πεδίο δυναμικών διεργασιών, στοχεύοντας στην αποδέσμευσή της από το μονομερή πολιτισμικό προσδιορισμό που επιμένει να τη διακατέχει ιστορικά. Σε αυτή την απόπειρα, συμβάλλει η θεωρία του νεο-υλιστικού μεταδομισμού που δίνει έμφαση στην ύπαρξη ενός εμμενούς, υλικού κόσμου που δρα ανεξάρτητα από την ανθρώπινη νόηση. Διαμορφώνεται, λοιπόν, μια μετάβαση από το “νοητό αντικείμενο” σε “αυτό εκεί έξω”: στις διαστρωματώσεις, τις συσσωρεύσεις και καθιζήσεις, διαδικασίες που δημιουργούν μια κυριολεκτική και μεταφορική σύνδεση με τις οικο-λογικές διεργασίες. Στο σημείο αυτό, ανοίγει μια “τριαλεκτική” για έναν τρίτο τρόπο σκέψης που αποποιείται τους διπολικούς σχηματισμούς για να δώσει χώρο στην ετερογένεια.

1. 1 ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΤΟΠΙΟ

Το τοπίο είναι μία ένταση [...] Μια ένταση ανάμεσα στην εγγύτητα και την απόσταση, στο σώμα και το μυαλό, στην αισθητηριακή κατάδυση και την αποστασιοποιημένη παρατήρηση. Είναι το τοπίο ο κόσμος που κατοικούμε εντός του ή ένα σκηνικό που παρατηρούμε από μακριά; [...] Η λέξη τοπίο περιγράφει μια αμοιβαία ενσωμάτωση και διασύνδεση του εαυτού, του σώματος, της γνώσης και της γης – το τοπίο ως ο κόσμος που υπάρχουμε, ένας συνεχώς αναδυόμενος αντιληπτικός και υλικός περίγυρος; (Wylie: 2007)

Το τοπίο είναι εύπλαστο, δυναμικό, μεταβαλλόμενο και αποτελεί, αδιαλείπτως αντικείμενο τεχνών (της ζωγραφικής, της λογοτεχνίας, της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, της τοπιακής τέχνης), καθώς και επιστημονικών και σχεδιαστικών γνωστικών αντικειμένων (όπως η γεωγραφία, η γεωπονία, ο πολεοδομικός και περιβαλλοντικός σχεδιασμός, η αρχιτεκτονική τοπίου, η αρχιτεκτονική και η τοπιακή πολεοδομία). Οι οικολογικές, αισθητικές και κοινωνικές ποιότητες που συμπυκνώνει, το καθιστούν ξανά επίκαιρο στις σύγχρονες προσπάθειες επαναπροσδιορισμού της σχέσης του ανθρώπου με το φυσικό και τεχνητό περιβάλλον.

Το εύρος και η προσαρμοστικότητα της έννοιας τοπίο, την καθιστούν, όπως αναφέρει η Θ. Τερκενλή (1996: 17) «μία έννοια που προσδιορίζεται δύσκολα και το περιεχόμενό της συχνά ποικίλλει ανάλογα με τους τρόπους προσέγγισης που χρησιμοποιούμε για την κατανόησή του». Από την εκτενή σχετική βιβλιογραφία¹, είναι προσβάσιμο ένα πλήθος ορισμών του τοπίου, όπως και ιστορικές αναλύσεις της εννοιολογικής προσέγγισής του. Ωστόσο, η παρούσα εργασία δε θα προβεί σε μια μακροσκελή παράθεση αυτών των περιγραφών, αλλά θα παρουσιάσει αποσπασματικά κάποιες από τις βασικές αντιλήψεις που με την πάροδο του χρόνου επηρέασαν την έννοια· αντιλήψεις που θεωρούνται χρήσιμες σε σχέση με τους εννοιολογικούς συσχετισμούς που θα επιχειρήσει. Άλλωστε, σκοπό αυτής της έρευνας δεν αποτελεί η κλειστή οριοθέτηση του τοπίου που ενυπάρχει σε έναν ορισμό του, αλλά η προβολή του ως κάτι αναδυόμενο, δυναμικό και πολλαπλό, που προκύπτει από τη σύνθεση διαφορετικών ερμηνειών.

Με μία πρώτη ανάγνωση, τοπίο είναι η επιφάνεια της γης, ή ένα τμήμα της, τα βουνά, οι λόφοι, οι λίμνες, οι ακτογραμμές, αλλά εμβαθύνοντας γίνεται αντιληπτή η δυνατότητα επέκτασης του όρου που φθάνει πέρα από την απλή οπτική και λειτουργική σύνδεση φυσικών και ανθρώπινων φαινομένων (Cosgrove 1985). Πλησιάζοντας στο σήμερα, οι πιο μεταφορικές και αφηρημένες αναφορές πληθαίνουν, παράγοντας τοπία αστικά, ψηφιακά, ηχητικά, πολιτικά. Η λέξη τοπίο και αντίστοιχα στην αγγλική

γλώσσα, το επίθημα «scape», χρησιμοποιείται για να επικαλεστεί μια ενοποιητική αρχή που ενεργοποιεί την αντίληψη τόσο της μονάδας όσο και της ενότητας ανάμεσα σε ετερογενή στοιχεία και σε ποικίλες κλίμακες.

Η δυτική εννοιολογική εξέλιξη του όρου ξεκινά από τον ορισμό μίας συλλογής γαιών, ένα οργανωμένο σύστημα αγροτικών χώρων. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, με την ανάπτυξη της τοπιογραφίας, εμπλουτίζεται και με αισθητικό νόημα, περιγράφοντας μια σκηνική αναπαράσταση της φύσης, την απεικόνιση μιας θέας, ενώ στη συνέχεια ορίζει τη θέα αυτή καθαυτή². Στον εικοστό αιώνα, με την εξέλιξη της πολιτισμικής γεωγραφίας, ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει την αποτύπωση των ανθρώπινων δραστηριοτήτων – πολιτισμικές, κοινωνικές και οικονομικές δομές – σε μία περιοχή. Εν τέλει, το τοπίο θεωρείται συνάμα ένα τέχνημα και ένα φυσικό περιβάλλον, μία πολιτισμική ιδέα που αναφέρεται στη συσχέτιση των πολιτισμικών δράσεων με τις διαμορφώσεις της γης και με την αντίληψη του κόσμου σε μία συγκεκριμένη περίοδο (Sauer 1925, Cosgrove 1985, Τερκενλή 1996, Πετροπούλου et al 2016, Μωραϊτης 2016)³. Ακόμη, σύμφωνα με τον Κ. Μωραϊτή (2016: 29)

[...] Με επεκτατική διάθεση, μπορούμε λοιπόν να περιγράψουμε το τοπίο ως τη σύνθεση όλων εκείνων των πολιτισμικών και πολιτιστικών πρακτικών που στοχάζονται, ερμηνεύουν και κατασκευάζουν τον τόπο – ως συγκεντρωτικό όρο ο οποίος επιτρέπει να αναφερθούμε σε όλες τις πρακτικές πολιτιστικής και πολιτισμικής δόμησης του τόπου συνολικά.

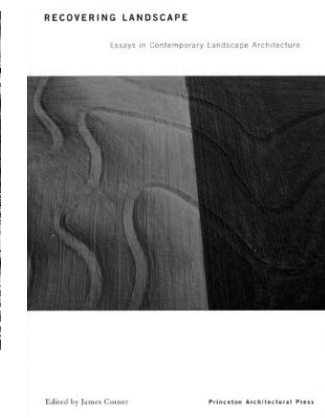
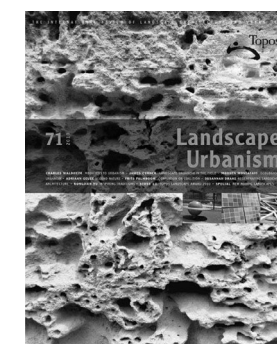
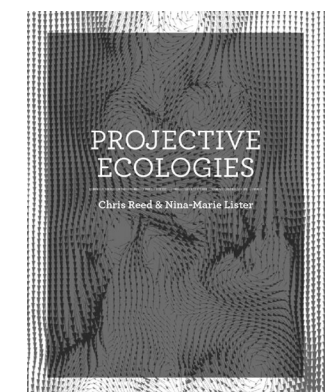
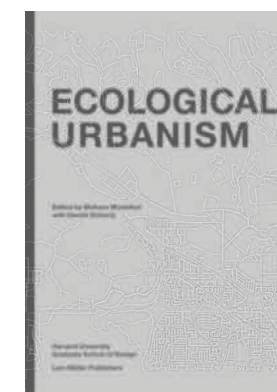
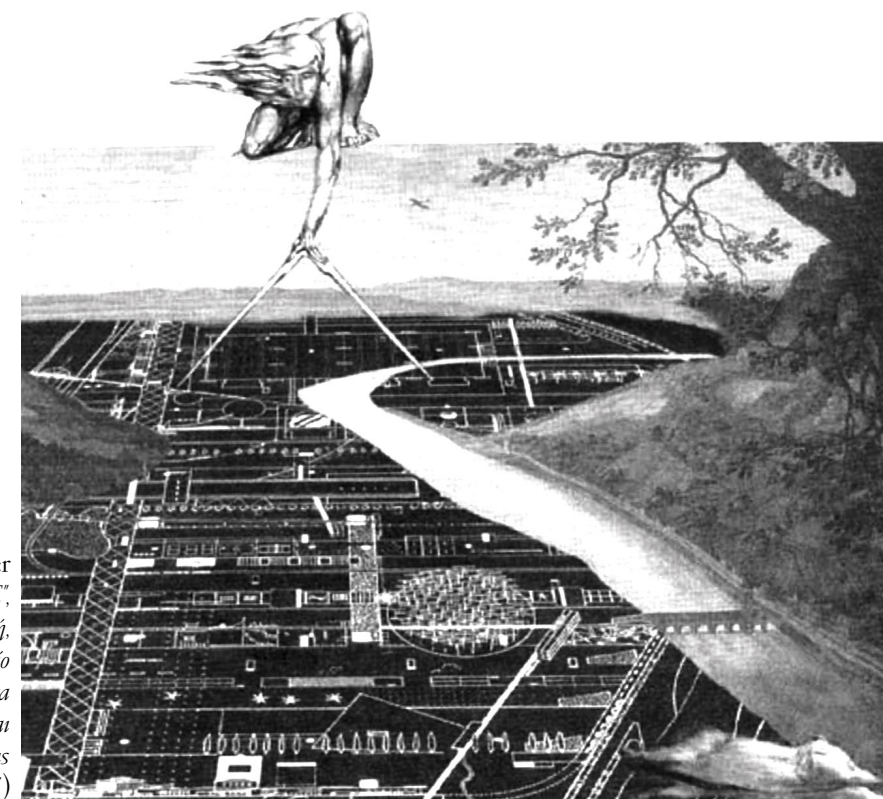
Στο παρόν ερευνητικό εγχείρημα, γίνεται κατανοητή η θεώρηση του τοπίου τόσο ως πολιτισμική ιδέα, δηλαδή ως τόπος που αμφίρροπα σμιλεύει και σμιλεύεται από πολιτισμικές δραστηριότητες και νοήματα, όσο και ως υλικό υπόβαθρο, μια υποδομή με έμφαση στις φυσικές και ανόργανες διεργασίες και μορφές. Πιο συγκεκριμένα, το τοπίο γίνεται αντιληπτό ως ο ενδιάμεσος χώρος στου οποίου το έδαφος εγχαράσσονται φυσικές και πολιτισμικές διεργασίες, η διάδραση οικολογικών και κοινωνικών, υλικών και άυλων διαδικασιών, με τις αντίστοιχες αισθητικές τους εκφάνσεις. Ο άνθρωπος και οι δραστηριότητές του δε νοούνται σε σχέση εξωτερική ή αποστασιοποιημένης ενατένισης αλλά σε κατάσταση αμοιβαίας ενσωμάτωσης και διασύνδεσης.

Υπό το πλαίσιο αυτό, το τοπίο δεν αντικατοπτρίζει μια αμετάβλητη ιδέα ή ένα στατικό φυσικό χώρο όπου διεξάγονται πολιτισμικές δραστηριότητες, αλλά μια δυναμική συνθήκη συνύπαρξης πολλαπλών πολιτισμικών και φυσικών δράσεων (Μωραϊτης 2016: 185).

² Αυτές οι τοπιακές «ταυτίσεις» συνδέονται με τις αντιλήψεις σχετικές με την αποστασιοποιημένη σχέση υποκειμένου – αντικειμένου και την μακράν θέαση του συνόλου, αντιλήψεις που διερευνώνται στην ενότητα 2.

³ Μία διεξοδική και πολύπλευρη ανάλυση της έννοιας του τοπίου τελείται στο βιβλίο *Αστικές Γεωγραφίες, Τοπία και Καθημερινές Διαδρομές* (2016), υπό επιμέλεια της Κ. Πετροπούλου και του Τ. Ραμαντιέ στις σελίδες 23-34.

Scape, Richard Weller
The city as a simple "SCAPE",
μια κατάσταση, όπου αρχιτεκτονική,
υποδομή και τοπίο
είναι αδιαφοροποιήτα
και υποβάλλονται
στις ίδιες δυνάμεις
(Weller 2006: 77)



Μερικές από τις αρχιτεκτονικές δημοσιεύσεις που επαναπραγματεύονται την έννοια και τις δυνατότητες του τοπίου, αλλά και τη σχέση του με το σύγχρονο αστικό περιβάλλον.

1.2 ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Το τοπίο, όπως προαναφέρθηκε, γίνεται αντιληπτό ως ενδιάμεσος χώρος στον οποίο βρίσκουν έδαφος φυσικές και πολιτισμικές διεργασίες. Εντοπίζεται, λοιπόν, ένας διάλογος περί φυσικού και πολιτισμικού, ένας διάλογος που απασχολεί την ανθρώπινη σκέψη εδώ και πολλά χρόνια.

Ειδικότερα, στη σύγχρονη συνθήκη, η αστική πολυπλοκότητα, οι συνεχώς εξελισσόμενες τεχνολογικές εφευρέσεις, η υβριδική λογική και η επισήμανση της γεωλογικής επιστήμης για την «Ανθρωπόκαινο» εποχή⁴, θολώνουν τα όρια μεταξύ φυσικού και τεχνητού, ή φυσικού και πολιτισμικού. Η μετα-υλιστική⁵ αυτή θεώρηση της σύγχρονης φιλοσοφικής σκέψης θα αντιμετωπίσει κριτικά την ως τότε ισχύουσα διχοτομική αντιμετώπιση ανάμεσα στην φύση και τον πολιτισμό, χαρακτηριστικό προϊόν της δυτικής ορθολογικής σκέψης.

Η λογική της ουσιοκρατίας, και η - αντιπαραθετική ως προς αυτήν - λογική της κοινωνικής κατασκευής, συνεχίζουν, σε κάποιο βαθμό, να καθορίζουν μέχρι και σήμερα στερεοτυπικές ερμηνείες για το τοπίο.



Cow Project (1985),
Formalhaut
Πρόκειται για ένα
έργο, στο οποίο
το τοπίο βοσκής
της ποιμενικής
Ευρωπαϊκής
υπαίθρου
μετατρέπεται σε
στατικό αντικείμενο
τέχνης, θέτοντας
ερωτήματα για την
κωδικοποίηση του
τόπου και το πώς
γίνεται αντιληπτό το
βουκολικό τοπίο.

⁴ Τον Αύγουστο του 2016, στο 35ο Διεθνές Γεωλογικό Συνέδριο, ανακοινώνεται (με μερικές επιφυλάξεις), η μεταβάση από την Ολόκαινο Εποχή στην Ανθρωπόκαινο. Σύμφωνα με τη γεωλογική επιστήμη, καθίσταται πλέον αξιοσημείωτη η ανθρώπινη επίδραση στα γεωλογικά στρώματα της γης και στα οικοσυστήματα.

⁵ Η φιλοσοφία του μεταδομιστικού Νέου Υλισμού παραπέμπει σε αυτήν του G. Deleuze και του F. Guattari, και πιο συγκεκριμένα στην επανάγνωση του G. Deleuze της Ηθικής του Baruch Spinoza. Πλέον, από πολλούς θεωρητικούς αναφέρεται ως νέος υλισμός (new materialism) με βασικό εκπρόσωπο τον Manuel DeLanda, ο οποίος συνιστά έναν από τους σημαντικότερους μελετητές του έργου του Deleuze. Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να δημιουργηθεί σύγχυση με τον ιστορικό υλισμό του Marx. Η προσέγγιση του νέου υλισμού πραγματοποιείται στο επόμενο κεφάλαιο.

1.2.1 Η ΔΙΧΟΤΟΜΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ

Η διχοτομία πολιτισμού/φύσης βρίσκει τις ρίζες της στη διπολική ταξινόμηση που εδώ και χρόνια αποτελεί βασικό στοιχείο της φιλοσοφίας και των κοινωνικών επιστημών. Σύμφωνα με το Γιώργο Μαρνελάκη, το μοντέλο των διπολικών ζευγών «μπορεί να περιγραφεί ως μια σχέση της μορφής Α/Όχι Α», σχηματισμός που αναφέρεται στους βασικούς κανόνες της τυπικής λογικής⁶ (Μαρνελάκης 2014: 24). Η σχηματοποίηση αυτή κρατά συνεχώς συνδεδεμένους τους δύο πόλους του εκάστοτε ζεύγους, καθώς δεν μπορεί να εννοηθεί ο ένας δίχως την ύπαρξη του άλλου. Τα διπολικά ζεύγη, όπως υποκείμενο/αντικείμενο, νους/σώμα, δημόσιο/ιδιωτικό, αρσενικό/θηλυκό, πολιτισμός/φύση, βρίσκονται μεν σε κατάσταση αλληλεξάρτησης και διάδρασης, πάντα όμως με μια σχέση ανισότιμη. Συνήθως, «ο πρώτος πόλος κατέχει το προνόμιο της κανονικότητας, ενώ ο δεύτερος, παρεκκλίνοντας από την κυρίαρχη κατηγορία, θεωρείται κατώτερος και υποδεέστερος» (Grosz στο Μαρνελάκης 2014: 24).

Είναι προφανές ότι το δίπολο πολιτισμός – φύση αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό σε αυτή τη σχέση Α/Όχι Α. Πολύ επιγραμματικά η φύση θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει μια έμφυτη και «δεδομένη» ανιστορική κληρονομιά, ενώ ο πολιτισμός νοείται ως το σύνολο των τεχνικών δομών που εφευρέθηκαν και δημιουργήθηκαν από τα ανθρώπινα όντα. Αυτή η διάκριση θέτει τον πολιτισμό σε μία πλεονεκτική θέση, καθώς παρουσιάζεται ικανός να ελέγξει και να κυριαρχήσει στη φύση. Με άλλα λόγια, η φύση [το «ωμό»] υπόκειται σε μια διαδικασία μετασχηματισμών από την ανθρώπινη τάξη, η οποία πρόκειται να την «εκπολιτίσει», να τη μετατρέψει σε πολιτισμό [το «ψημένο»]. Η προέλευση αυτού του διπόλου συναντάται στη θεωρία του Διαφωτισμού, ιδίως στην ηθική θεωρία του Καντ. Δηλαδή η διάκριση πολιτισμός/φύση είναι φιλοσοφικά θεμελιωμένη στην προηγούμενη βασική και θεμελιώδη, αν και προβληματική, καντιανή αντίθεση μεταξύ λογικής και συναισθήματος (Μαρνελάκης 2014: 25).

Πάνω σε αυτήν τη διάκριση, πολιτισμός/φύση, τίθενται και κάποιες απόψεις για το τοπίο. Υποδειγματικά παραθέτονται:

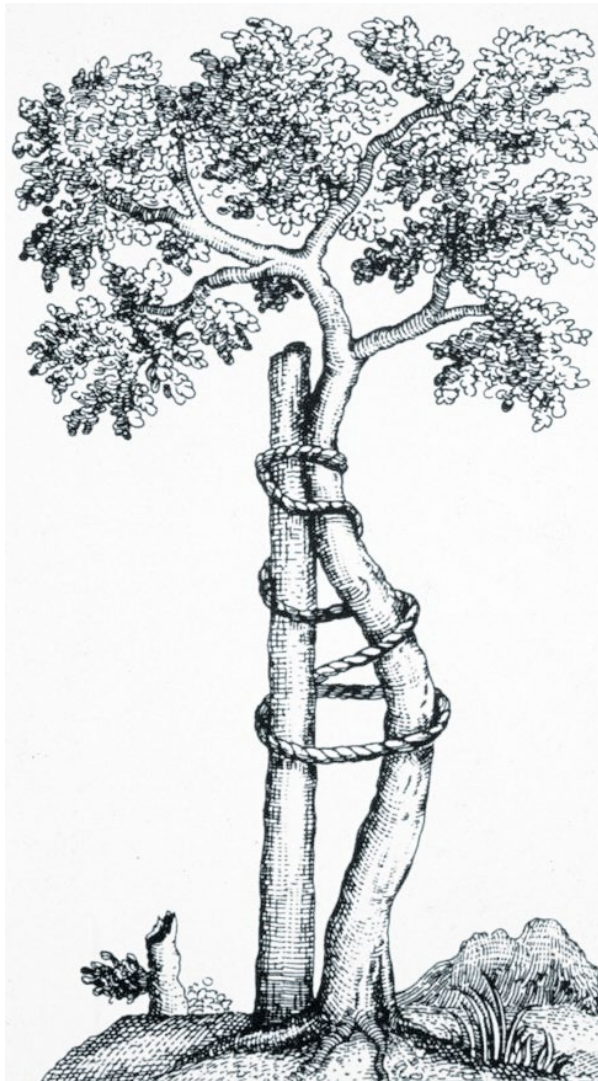
Ο Simon Schama (*Landscape & Memory*, 1996), υποδεικνύει ότι από την αρχαιότητα ακόμη είναι δύσκολο να σκεφτεί κανείς ένα φυσικό σύστημα που δεν έχει τροποποιηθεί ουσιαστικά από τον πολιτισμό, με θετικό ή αρνητικό πρόσημο, με τρόπο μάλιστα συχνά μη αντιστρεπτό, υποστηρίζοντας ότι τα τοπία πρέπει να θεωρούνται πρώτα «πολιτισμός» και μετά «φύση» (Παπαϊωάννου 2014: 16).

Ο Γιάννης Σταθάτος αντιμετωπίζει την έννοια του φυσικού τοπίου στη σύγχρονη εποχή ως οξύμωρη. Επιχειρώντας μάλιστα να δείξει πόσο γρήγορα αλλάζει ένα τοπίο, αναφέρει

⁶ Αναφέρεται στους βασικούς κανόνες της τυπικής λογικής, «οι οποίοι για πρώτη φορά διατυπώθηκαν από τον Αριστοτέλη, και πιο συγκεκριμένα στις τρεις πιο θεμελιώδεις αρχές μεταξύ αυτών: τις αρχές της Ταυτότητας, της Αντίφασης και του Αποκλειόμενου Μέσου». (Μαρνελάκης 2014: 24)

κάποιο πείραμα που έγινε στη Δανία, στο οποίο τρεις άνδρες με νεολιθικούς πελέκεις του 4.000 π.Χ. καθάρισαν 1.500 τετραγωνικά μέτρα πυκνού δάσους σημύδας σε τέσσερις μόλις ώρες. Αυτή η ευκολία μεταβολής ενός τοπίου, με εργαλεία μάλιστα αρχαϊκής τεχνολογίας, θέτει σε θεμελιακή αμφισβήτηση τον ορισμό του τοπίου που αποκαλούμε φυσικό, με την έννοια τουλάχιστον του ανέγγιχτου από τις συχνά αλόγιστες ανθρώπινες επεμβάσεις (Παπαϊωάννου 2014: 16).

Σε αυτά τα δύο παραδείγματα αναγνωρίζεται η «ανώτερη» δράση του πολιτισμικού επί του φυσικού, το οποίο φέρει τον ρόλο της παθητικής επιφάνειας. Στο σημείο αυτό, ούτε τίθεται το ζήτημα του καλού ή κακού πολιτισμού που μεταπλάθει ή καταστρέφει τη φύση, ούτε παραμερίζεται η πολλές φορές καθοριστική επίδραση της ανθρώπινης δραστηριότητας στους μετασχηματισμούς του φυσικού περιβάλλοντος. Εν τούτοις, υπογραμμίζεται η κλειστή αντιθετική σχηματοποίηση του ζεύγους πολιτισμού και φύσης και η σύλληψή τους ως δύο ξεχωριστά πεδία ύπαρξης, λογική που παρασύρει και την αντίληψη του τοπίου σε μια διαίρεση της υπόστασής του: το τοπίο ερμηνεύεται είτε ως πεδίο αντικειμενικών, απτών δεδομένων, είτε ως σκηνικός χώρος ο οποίος επιδέχεται υποκειμενικές, πολιτισμικές ερμηνείες (Wylie 2007: 10).



Orthopaedia, Nicolas Andry (1794)
"Η κανονιστική κηποτεχνική επιβολή επί των στοιχείων της φύτευσης χρησιμοποιείται ως υπόδειγμα εδευκτικής παρέμβασης εν γένει, στα φυσικά, όσο και στα κοινωνικά παραδείγματα"
 (Μωραϊτς 2016: 18)

1.2.2 ΦΥΣΗ: ΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Η συνέχεια αυτού του συλλογισμού έρχεται αντιμέτωπη με ερωτήματα όπως: «Πού σταματά η φύση και ξεκινά ο πολιτισμός;» (Levi-Strauss⁷ στο Μαρνελάκης 2014: 25), ή «Είναι η φύση φυσική;» (Σταυρακάκης 1996: 141), εγείροντας μια συζήτηση περί πραγματικού και κατασκευασμένου. Είναι αυτή η συζήτηση που διερευνάται, σε ένα πρώτο επίπεδο, υπό το πλαίσιο του ουσιολογισμού και του κοινωνικού κονστρουκτιβισμού⁸, αφενός λόγω της επαλήθευσης της μονομερούς δράσης του πολιτισμικού επί του φυσικού, και αφετέρου λόγω της βαθιάς επιρροής τους στην αντίληψη του τοπίου και στις δράσεις επί αυτού⁹. Παρόλο που αυτές οι δύο θέσεις στέκονται αντιδιαμετρικά και επιπλέον, η κονστρουκτιβιστική θεώρηση έχει προτάξει την έννοια της κοινωνικής κατασκευής ως "αντίδοτο" στην ουσιοκρατική θεώρηση, προοικονομώντας τα παρακάτω, παρατηρείται μια αυτοαναφορική - ή μάλλον, αυτιστική - τάση και στις δύο.

Medea (1969)
 Pier Paolo Pasolini



Earth, where is your meaning?
 Where can I find you again?

Where is the bond that linked you to the Sun?

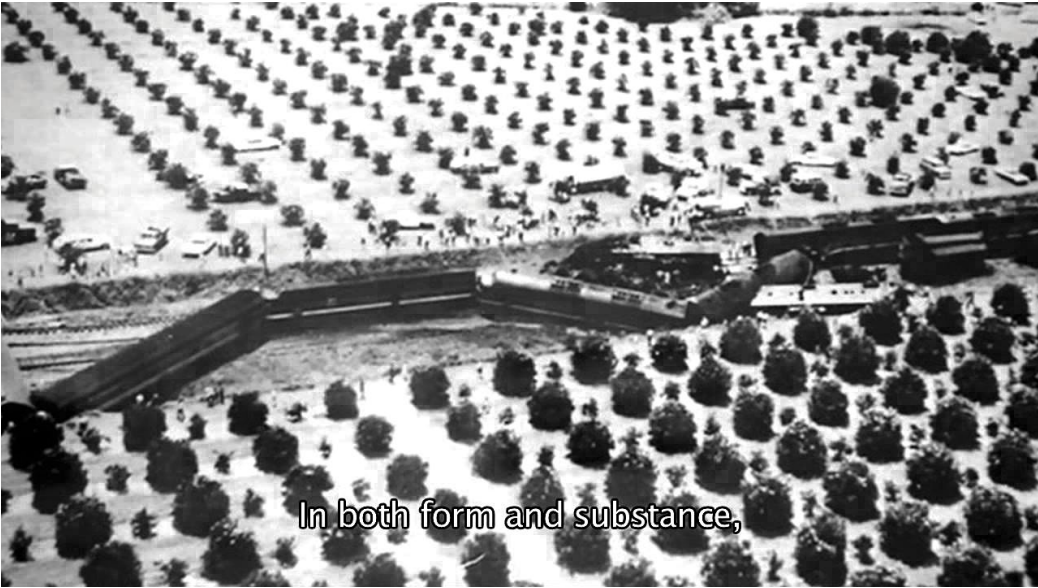
⁷ Levi-Strauss, C. (1969 [1949]), *The Elementary Structures of Kinship*, Βοστώνη: Beacon Press

⁸ «Ο ουσιολογισμός (essentialism) ή η ουσιοκρατία ορίζεται ως η πίστη στην ύπαρξη μιας μοναδικής αληθινής-πραγματικής ουσίας ενός πράγματος ή ενός ανθρώπου, μιας ουσίας που θεωρείται μη αναγώγιμη, αναλλοίωτη, φυσική και γι' αυτό θεμελιώδης για την ταυτότητα του δεδομένου ατόμου ή πράγματος. Ο κονστρουκτιβισμός (constructionism) αντίθετα, υποστηρίζει ότι κάθε ουσία, κάθε αλήθεια ή αντίληψη της πραγματικότητας είναι μια κοινωνική κατασκευή, [...] το προϊόν μιας σύνθετης διαδικασίας συγκρότησης στο πεδίο του λόγου (discourse)». (Σταυρακάκης 1996: 141)

⁹ Η αντιμετώπιση της φύσης και του φυσικού ως κάτι παγιωμένο έχει περάσει και στα πεδία της σχεδιαστικής πρακτικής και θεωρίας. Η φύση για τον αστικό σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική κατείχε για πολλά χρόνια το ρόλο του ορίου της επέμβασης ή του στατικού αποθέματος των υλικών που χρησιμοποιούν (Grosz 2001: 101)

Ως προς τον διάλογο περί φύσης, λοιπόν, από τη σκοπιά του ουσιολογισμού, η φύση θεωρείται μία «αναλλοίωτη θετική ουσία», η οποία καταπιέζεται συνεχώς από το κοινωνικό, ενώ από αυτήν του κονστρουκτιβισμού αποτελεί μία «κοινωνική – νοηματική κατασκευή», επιμένοντας ότι το φυσικό κατασκευάζεται από το κοινωνικό (Σταυρακάκης 1996: 141). Αν και η σκέψη του ουσιολογισμού εμφανίζεται αναχρονιστική ή και παράδοξη, παραπέμποντας στην Αριστοτελική Ουσία ή την Πλατωνική Ιδέα, «προσφέρει πάντα μια ουσία - αιτία των πραγμάτων και την απόλυτη βεβαιότητα γνώσης της» με την καταφυγή της σε κάποια ιστορικιστική λογική. Από την άλλη, ο κονστρουκτιβισμός, αρνούμενος την ύπαρξη αυτής της ουσίας-αιτίας, αδυνατεί να απαντήσει στο τι κάνει επιθυμητή τη δημιουργία μιας κατασκευής και τι ορίζει αυτήν την κατασκευή ως αυθεντική απεικόνιση της πραγματικότητας, φοβούμενος την υιοθέτηση ουσιολογικών θέσεων (Σταυρακάκης 1996: 147).

Αναλυτικότερα, από πλευράς ουσιολογικής σκέψης, η έννοια της φύσης παρουσιάζεται ως μία ομοιογενής μη αναγώγιμη ουσία, ως κάτι που προϋπήρχε από πάντα, θέτοντας με αυτόν τον τρόπο εκτός της τον άνθρωπο και τον πολιτισμό. Εμφανίζεται μία αγνή, ιερή φύση η οποία βρίσκεται σε διαρκή κατάσταση απειλής και εκμετάλλευσης και χρήζει διαφύλαξης. Αυτή η προσέγγιση μπορεί να θεωρηθεί και νεωτερική, συνδεδεμένη με την εμφάνιση των τεχνολογικών μέσων κυριαρχίας (Butler [1993] 2008: 47, Σταυρακάκης 1996: 142) και συναντάται συχνά στους κύκλους της οικολογικής και ρομαντικής σκέψης. Η πίστη σε μία αρχέγονη και μυστηριώδη ταυτότητα της φύσης, περιστρέφεται γύρω από την αναζήτηση της χαμένης άγριας φύσης [wilderness]¹⁰ και της απωλεσθείσας ισορροπίας φύσης και ανθρώπινης δραστηριότητας, προβάλλοντας μια νοσταλγική θεώρηση ενός αγνού παρελθόντος και τη δυσaréσκεια κατά του ανθρώπου και του πολιτισμού.

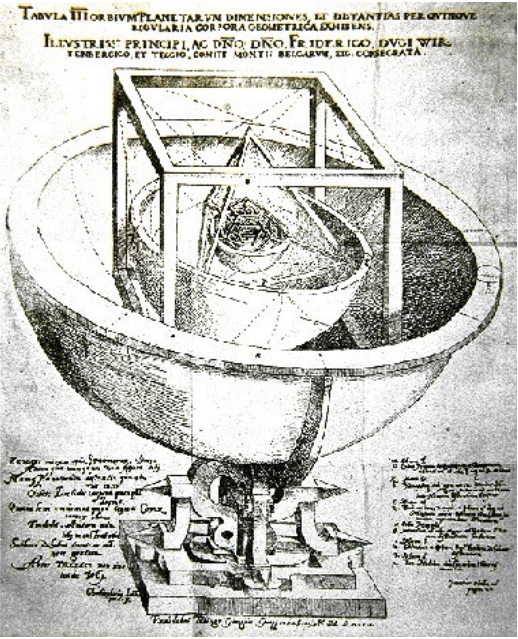


10 Οι υποστηρικτές της βαθιάς οικολογίας, όπως ο Νορβηγός φιλόσοφος Arne Naess, «θεωρούν ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε την ανθρωποκεντρική σύλληψη της φύσης και να υιοθετήσουμε το βιοκεντρισμό [...] πρέπει να ξαναβρούμε τη χαμένη φύση, τη φύση των ταϊστικών γραπτών και των Ινδιάνων της Βορείου Αμερικής από τους οποίους μπορούμε να μάθουμε – να διδαχθούμε μια πραγματική οικολογική φιλοσοφία και στάση ζωής» (Σταυρακάκης 1996: 147)



Culture vs Nature

Ο άνθρωπος και οι δραστηριότητες του, ιδωμένα ουσιολογικά, φαίνονται να στέκονται αμήχανα εκτός του φυσικού κύκλου που καταλήγει έτσι να λαμβάνει μεταφυσικά χαρακτηριστικά. Η «Φύση», ιερή, απόμακρη και παθητική, ένας παράδεισος χαμένος ανεπιστρεπτός, δεν είναι παρά μία αναχρονιστική θεώρηση της τάξης του κόσμου που ασφαλώς δεν συνάδει με μια αναλυτική μεθοδολογία τόσο του φυσικού κόσμου όσο και μιας «φύσης της ανθρωπότητας». Όπως αναφέρει και ο Max Horkheimer, «οι διδασκαλίες που εξυμνούν τη φύση ή τον πριμιτιβισμό σε βάρος του πνεύματος δεν ευνοούν την συμφιλίωση με τη φύση· τουναντίον, τονίζουν την ψυχρότητα και την τυφλότητα απέναντι στη φύση» (Horkheimer στο Σταυρακάκης 1998: 98).



Mysterium Cosmographicum (1596),

Johannes Kepler

Ο Kepler χρησιμοποίησε την Ευκλείδεια Γεωμετρία και αριθμητικές σειρές με σκοπό τη δημιουργία θεωρητικών σχεδιαγραμμάτων των θεϊκών, αρμονικών κινήσεων του σύμπαντος.



Tacuinum Sanitatis

Τα στοιχεία της φύσης απεικονίζονται με συμβολικές αναφορές της θεϊκής προέλευσης και μιας μυστικής ιερής ιστορίας.

Στον αντίποδα μιας αντίληψης της φύσης, που βλέπει προς μία υπερβατική πηγή τάξης και κίνησης, βρίσκεται η λογική της κοινωνικής κατασκευής. Από την πλευρά αυτή, η ιδέα της φύσης «αναδύεται ιστορικά και παράγεται κοινωνικά στο πλαίσιο συγκεκριμένων νοηματικών δικτύων» (Σταυρακάκης 1996: 143). Ωστόσο, και πάλι η έννοια της φύσης παριστάνεται ως *tabula rasa*, ως μία παθητική επιφάνεια που, ενώ βρίσκεται πάντα εκεί έξω, το νόημά της κατασκευάζεται από τον πολιτισμό και τη γλώσσα. Όσο απαξιώνεται η ιδέα της φύσης ως αναλλοίωτης και μη αναγώγιμης ουσίας, τόσο η ιδέα της φύσης ως μιας ιστορικο-κοινωνικής κατασκευής συνάδει με μία μονομερή δράση του κοινωνικού πάνω στο φυσικό, το οποίο «χρειάζεται το κοινωνικό σημάδι, αν όχι την ουλή, προκειμένου να σημαίνει, να γίνει γνωστό, να αποκτήσει αξία» (Butler [1993] 2008: 47).

[...] η φύση διαθέτει ιστορία, κι όχι μόνον κοινωνική [...]. Το φυσικό που παριστάνεται ως επιφάνεια εγγραφής, νοείται ως κάτι χωρίς αξία, παίρνει την αξία του τη στιγμή ακριβώς που παίρνει και τον κοινωνικό του χαρακτήρα, δηλαδή τη στιγμή που η φύση παραιτείται από το φυσικό. Η κοινωνική κατασκευή του φυσικού, λοιπόν, προϋποθέτει την ακύρωση του φυσικού από το κοινωνικό (Butler [1993] 2008: 47).

Αν, λοιπόν, η κονστρουκτιβιστική θέση δεν δέχεται τη φύση ως επιφάνεια στην οποία δρα, τότε οδηγείται στην παραδοχή ότι το φυσικό δεν είναι κατασκευασμένο και συνεπαγωγικά, στην αποδοχή των γλωσσικών ορίων της· η φύση εμφανίζεται ως κάτι που προϋπάρχει οποιασδήποτε κατασκευής και υπαινίσσεται κάποια μορφή ουσίας. Ωστόσο, αν η φύση αποτελεί κοινωνική κατασκευή τότε υπάρχει ένα υποκείμενο ή κάποιες δομές, απρόσωπες, (Πολιτισμός, Λόγος, Εξουσία) που την κατασκευάζουν· ένα «εγώ» ή ένα αφηρημένο «εμείς» που προηγείται της κατασκευής και αποκτά μία σχεδόν «ουσιολογική στάση του νοητικού ελέγχου της πραγματικότητας» (Σταυρακάκης 1996: 148).

Παράλληλα, προκύπτει μια φυσικοποίηση¹¹ των πολιτισμικών πρακτικών και του νοήματος που παράγουν, με απόρροια τη δημιουργία αυστηρών και κλειστών δομών που οριοθετούν την έννοια του φυσικού σε δεδομένες γενικές αλήθειες και αξίες. Αρκεί να σκεφτούμε τη φυσικοποίηση της κοινωνικής κατασκευής του φύλου¹² και της σεξουαλικότητας, των φυλών και των κοινωνικών τάξεων για να γίνει αντιληπτό το πώς η μεθοδολογία της κονστρουκτιβιστικής λογικής, αν και αρχικά αποποιείται μια προϋπάρχουσα «αληθινή» ουσία, εν τέλει, είτε την υπαινίσσεται, είτε καταλήγει σε έναν περιχαρακωμένο και στατικό χαρακτηρισμό του φυσικού. Όπως αναφέρει και ο Manuel DeLanda «η απλή αντικατάσταση των

11 Ο όρος φυσικοποίηση αναφέρεται στο να θεωρείται ή να παρουσιάζεται κάτι ως “φυσικό”, ίσως υπονοώντας ότι δεν αποτελεί το ιστορικό αποτέλεσμα κοινωνικών πρακτικών και διαλεκτικών διεργασιών.

12 Η Butler παρουσιάζει ως φυσικοποιημένο αποτέλεσμα τη μετατόπιση του βρέφους από το “το” στο “η” ή στο “ο”, όπου για παράδειγμα το κορίτσι “κοριτοποιείται”, δηλαδή του απονέμεται η ταυτότητα του κοριτσιού. «Η προσφώνηση του φύλου είναι εγκαθίδρυση ενός ορίου και την ίδια στιγμή είναι επίσης επαναλαμβανόμενη ενστάλαξη μιας νόρμας» Butler [1993] 2008: 52).

ουσιών με κοινωνικές κατασκευές, γρήγορα χειροτερεύει την κατάσταση διαμορφώνοντας έναν κοινωνικό ουσιολογισμό» (DeLanda στο Herzogenrath 2009: 27).



Συνοψίζοντας, τα κύρια σημεία που εντοπίζονται στα προαναφερόμενα, καθίστανται: α. η αντίληψη της φύσης ως μία αδρανής, ανιστορική επιφάνεια στην οποία εγγράφονται οι πολιτισμικές διεργασίες, β. η μονομερής δράση του πολιτισμικού επί του φυσικού και γ. η σύλληψή τους ως δύο διαχωρισμένα σύνολα. Αυτό που διαφεύγει, είναι η επανεξέταση της φύσης ως σύνολο δυναμικών διεργασιών, η υλικότητά¹³ της – οι εν δυνάμει καταστάσεις των υλικών της - και η εξερεύνηση της διηνεκούς ανατροφοδότησης (feedback loop) φύσης και πολιτισμού. Όπως αναφέρει και η Elizabeth Grosz:

Αντί να θεωρούμε τη φύση, ως σταθερή καταγωγή, ως δεδομένο όριο ή ως προδιαγεγραμμένο σκοπό, η φύση, το φυσικό πρέπει να ειδωθούν ως η θέση και ο τόπος της ορμής και της ώθησης (force and impetus), το έδαφος μιας εύπλαστης υλικότητας, της οποίας η πλαστικότητα και η ανοιχτότητά της αναλογούν στην πλούσια ποικιλομορφία της πολιτισμικής ζωής, και στις διάφορες ανατροπές της πολιτισμικής ζωής που συνεχίζουν να την εμπλουτίζουν. Το φυσικό πρέπει να γίνει κατανοητό τόσο θεμελιακά ανοιχτό στην ιστορία, στο μετασχηματισμό ή στο γίνεσθαι, τόσο ανοιχτό όσο και ο πολιτισμός, τόσο καινοτόμο, εφήμερο, και ιστορικό όσο το πεδίο της κοινωνικής, ψυχικής και πολιτισμικής ζωής (Grosz 2001: 98).

Υπό το σκεπτικό αυτό, το τοπίο αναδύεται ως ένα σύνολο πολυεπιπέδων συναρμογών, νοητικών και υλικών, πολιτισμικών και φυσικών, υποκειμενικών και αντικειμενικών. Η μετάβαση από το διχοτομικό διαχωρισμό πολιτισμού/φύσης και από τη λογική της ουσίας ή της κοινωνικής κατασκευής, τροφοδοτεί νέες προοπτικές αντίληψης και σχεδιασμού των φυσικών, τεχνητών και αισθητικών τοπίων. Οι φυσικές και πολιτισμικές διεργασίες βρίσκονται σε διαρκή αλληλοτροφοδότηση από την οποία αναδύονται οι ποικίλοι τρόποι ανάγνωσης και έκφρασης του τοπίου. Το φυσικό και το τεχνητό τοπίο δεν τοποθετούνται σε σχέση εναντίωσης, αλλά συνύπαρξης, αλληλοεπίδρασης με εγκάρσιες συναντήσεις. Όπως αναφέρει κι ο Félix Guattari:

Σήμερα περισσότερο από ποτέ η φύση δεν μπορεί να διαχωριστεί από τον πολιτισμό και πρέπει να μάθουμε να σκεφτόμαστε «εγκαρσίως» τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στα οικοσυστήματα, τη μηχανόσφαιρα και τις κοινωνικές και ατομικές Σφαίρες αναφοράς. (Guattari 1991 [1989]: 33)

13 Για την αποσαφήνιση της υλικότητας (materiality): ας χρησιμοποιήσουμε ως παράδειγμα μία πέτρα. Αρχικά αρθρώνεται μέσα από διαδικασίες ιζηματογένεσης, αργή συγκέντρωση και ταξινόμηση κόκκων άμμου (ωμών υλικών) που αποτελούν τα συστατικά της πέτρας. Τότε αρθρώνεται μια δεύτερη φορά, καθώς το συσσωρευμένο ίζημα ενοποιείται μέσω μια διαδικασίας στερεοποίησης (DeLanda στο Dolphijn & van der Tuin 2012: 39). Αυτή η πέτρα, που αποτελεί προϊόν υλικών διεργασιών, μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν ένα τμήμα σύνθεσης ενός γλυπτικού έργου, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως δομικό συστατικό ενός τοίχου, μπορεί να λειτουργήσει ως όπλο με την εκσφενδόνισή της στο πρόσωπο ενός φίλου μας. Αυτοί είναι μόλις τρεις τρόποι που η πέτρα μπορεί να εκφράσει την υλικότητά της.





Ο Manuel DeLanda κατά τη διάρκεια διάλεξης για την υλικότητα.

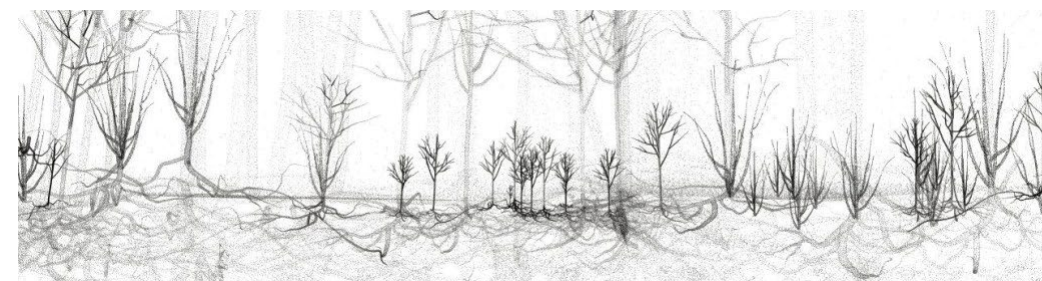
1.3 ΝΕΟΣ ΥΛΙΣΜΟΣ

Δεν υπάρχει πια ούτε άνθρωπος ούτε Φύση, παρά μονάχα μια διαδικασία που παράγει τον ένα μέσα στην άλλη και ζευγαρώνει τις μηχανές (Deleuze & Guattari [1972] 1984: 10).

Ο “Νέος Υλισμός” (New Materialism) εμφανίζεται, κατά το δεύτερο μισό του ‘90, ως μία εναλλακτική πολιτισμική θεώρηση που δεν θέτει σε πλεονεκτική θέση τον πολιτισμό και επαναξετάζει τους δυϊσμούς πολιτισμού και φύσης, νου και ύλης, ανθρώπινου και μη - ανθρώπινου. Βρίσκει τις ρίζες της στο πολυδιάστατο έργο των Γάλλων διανοητών Gilles Deleuze και Felix Guattari και ιδιαίτερα στην επανάγνωση των φιλοσόφων Spinoza, Nietzsche και Bergson, αλλά και των συγγραφέων Marcel Proust και Franz Kafka από τον G. Deleuze (Dolphin & van der Tuin 2012: 95).

Ο νέος υλισμός προκύπτει ίσως σε ιστορική συνέχεια, αλλά δεν ταυτίζεται με τον μαρξιστικό ιστορικό υλισμό. Όσο κι αν είναι επηρεασμένος από κοινές έννοιες και μεθοδολογικές προσεγγίσεις, τελικά του καταλογίζει μία ανθρωποκεντρική θεώρηση στο υλικό στοιχείο, με ιδιαίτερη έμφαση στη βιομηχανική παραγωγή των υλικών αγαθών, ή στην «εξάρτηση της πολιτισμικής συνείδησης και ιδεολογίας από την κοινωνική παραγωγή του υλικού κόσμου» (Soja 2001: 13). Σε αντίθεση, η φιλοσοφία της ύλης¹⁴ και της υλικότητας δίνει έμφαση στην ύπαρξη του υλικού κόσμου και στην ανεξαρτησία του από την ανθρώπινη νόηση, εμβαθύνοντας στις διαδικασίες υλοποίησης, στις μετατροπές και τους *τρόπους* των υλικών μέσω πολύπλοκων συσχετίσεων.

Σύμφωνα με τη σκέψη του Μεξικανού φιλόσοφου Manuel DeLanda¹⁵, ο κόσμος είναι μια συναρμογή δομών και συσσωρευμένων υλικών που διαμορφώνονται από ιστορικές διαδικασίες και βρίσκονται σε διαρκή και ποικιλότροπη αλληλεπίδραση. Στο βιβλίο του *Χίλια Χρόνια Μη Γραμμικής Ιστορίας* (1997), επιχειρείται μία φιλοσοφική αφήγηση της ιστορίας, η οποία αρθρώνει τους τρεις τύπους υλικών κατηγοριών, που συνθέτουν τρεις προσεγγίσεις ανασύνθεσης της ιστορικής και φιλοσοφικής πραγματικότητας: τα γεωλογικά, γενετικά και γλωσσικά υλικά και τον γεωλογικό, βιολογικό και γλωσσικό κόσμο. Η αφήγηση αυτή παρουσιάζει μία ιστορία της ύλης - ενέργειας για τις διαφορετικές μορφές της και για τις πολλαπλές συνυπάρξεις και αλληλεπιδράσεις αυτών των μορφών.



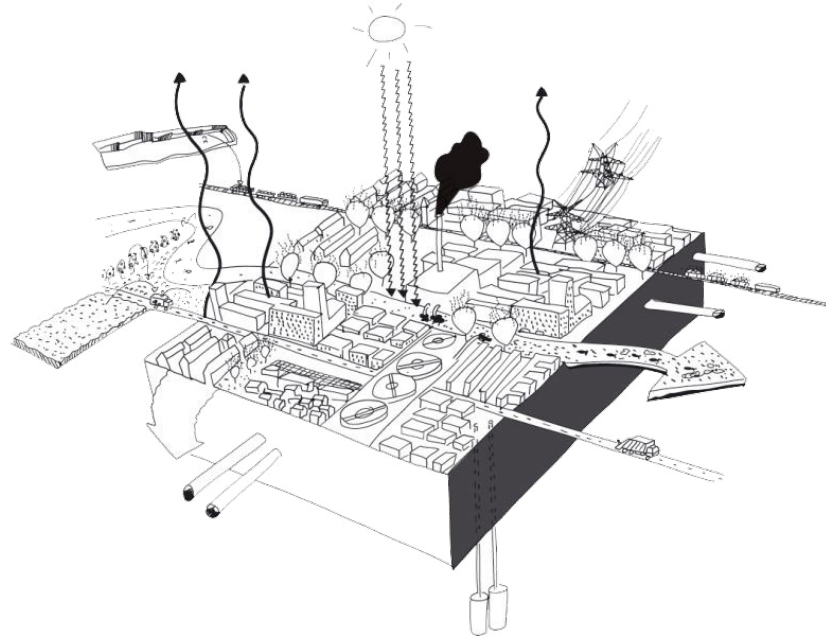
¹⁴ Η έμφαση στην έννοια της ύλης στην σύγχρονη σκέψη έχει ως αρχή τόσο τη μελέτη των φυσικών επιστημών όσο και των φεμινιστικών λόγων όπου η ετυμολογική σύνδεση της ύλης (matter) με το μητρικό (mater και matrix) ανοίγει ένα νέο διάλογο σχετικά με τη διασύνδεση θηλυκού και υλικού.

¹⁵ Στο βιβλίο *New Materialism: Interviews and Cartographies* (2012), ο Rick Dolphin και η Iris van der Tuin, αναφέρουν ότι ο Manuel DeLanda και η Rosi Braidotti, με ανεξάρτητη δράση, είναι οι πρώτοι που ξεκίνησαν να χρησιμοποιούν το Νέο Υλισμό, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990 ως μια νέα πολιτισμική θεωρία.

Η πραγματικότητα είναι μια μοναδική ύλη - ενέργεια που υφίσταται μεταβολές φάσεων. Κάθε νέο στρώμα συσσωρευμένου «υλικού» εμπλουτίζει τη δεξαμενή των μη γραμμικών δυναμικών και των μη γραμμικών συνδυαστικών αναλύσεων που είναι διαθέσιμες για τη δημιουργία νέων δομών και διαδικασιών. Οι βράχοι και οι άνεμοι, τα μικρόβια και οι λέξεις είναι διαφορετικές εκδηλώσεις αυτής της δυναμικής υλικής πραγματικότητας ή με άλλα λόγια, όλα αντιπροσωπεύουν τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους αυτή η απλή ύλη - ενέργεια εκφράζει τον εαυτό της (De Landa [1997] 2002: 23).

Παρατηρείται δηλαδή μία μετάβαση του ενδιαφέροντος στις διαδικασίες, τις διαστρωματώσεις, τις ανατροφοδοτήσεις, τις συσσωρεύσεις και καθιζήσεις, με την έμφαση στην ύλη, η οποία, με τη βοήθεια εννοιολογικών και μεθοδολογικών εργαλείων των φυσικών επιστημών¹⁶ (γεωλογία, φυσική, χημεία, βιολογία, κτλ.) αποδεσμεύεται από τη μονομερή γλωσσική αναπαράσταση και την εμπρόθετη ανθρώπινη υποκειμενικότητα που δημιουργούν τις ουσίες και τις κοινωνικές/γλωσσικές κατασκευές. Η φιλοσοφία της ύλης συνιστά ένα εντατικό έδαφος στο οποίο λίγο ενδιαφέρουν οι διαχωρισμοί ετερογενών γνωσιακών πεδίων ή οι τυπικές κατηγορίες εννοιών, και σαφώς ενδιαφέρουν περισσότερο, οι συσχετίσεις τους και οι διαρθρωτικές διαδικασίες μορφών και εννοιών σε δυναμική κατάσταση.

Από την σκοπιά αυτή, το κάθε τοπίο δεν αποτελεί μια μοναδική και σταθερή μορφή, αλλά πολλαπλές μορφές που συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν διαστατικά και εκφραστικά. Πιο συγκεκριμένα, το τοπίο αναδύεται ως σύνολο οικοσυστημάτων, γεωλογικών, κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών διαδικασιών, που παράγεται από συγκρούσεις και συμβιώσεις, που μετατρέπουν τις ροές ενέργειας-ύλης στα ρευστά και στερεοποιημένα χαρακτηριστικά του.



16 Ο DeLanda χρησιμοποιεί εργαλεία από ποικίλα γνωσιολογικά πεδία, όπως πληθυσμιακές συσσωρεύσεις από τη βιολογία, τις ροές ενέργειας από τη θερμοδυναμική, τους κύκλους ανατροφοδότησης από την κυβερνητική θεωρία κ.α., χωρίς όμως να υιοθετεί απαραίτητα τις ίδιες αυστηρά επιστημονικές μεθοδολογίες της αποδειξιμότητας και της αντικειμενικής παρατήρησης.



Gilles Deleuze & Félix Guattari

[...] δεν υπάρχει διάκριση φύση – άνθρωπος: η ανθρώπινη ουσία της φύσης και η φυσική ουσία του ανθρώπου ταυτίζονται μέσα στην φύση ως παραγωγή ή βιομηχανία [...] ο άνθρωπος και η φύση δεν είναι σαν δύο όροι που στέκουν ο ένας αντίκρου στον άλλον, με σχέση αιτιατική, κατανόησης ή έκφρασης (αίτιο-αποτέλεσμα, υποκείμενο-αντικείμενο κτλ.), αλλά συνιστούν τη μία ουσιαστική πραγματικότητα του παραγωγού και του προϊόντος (Deleuze & Guattari [1972] 1984: 12).

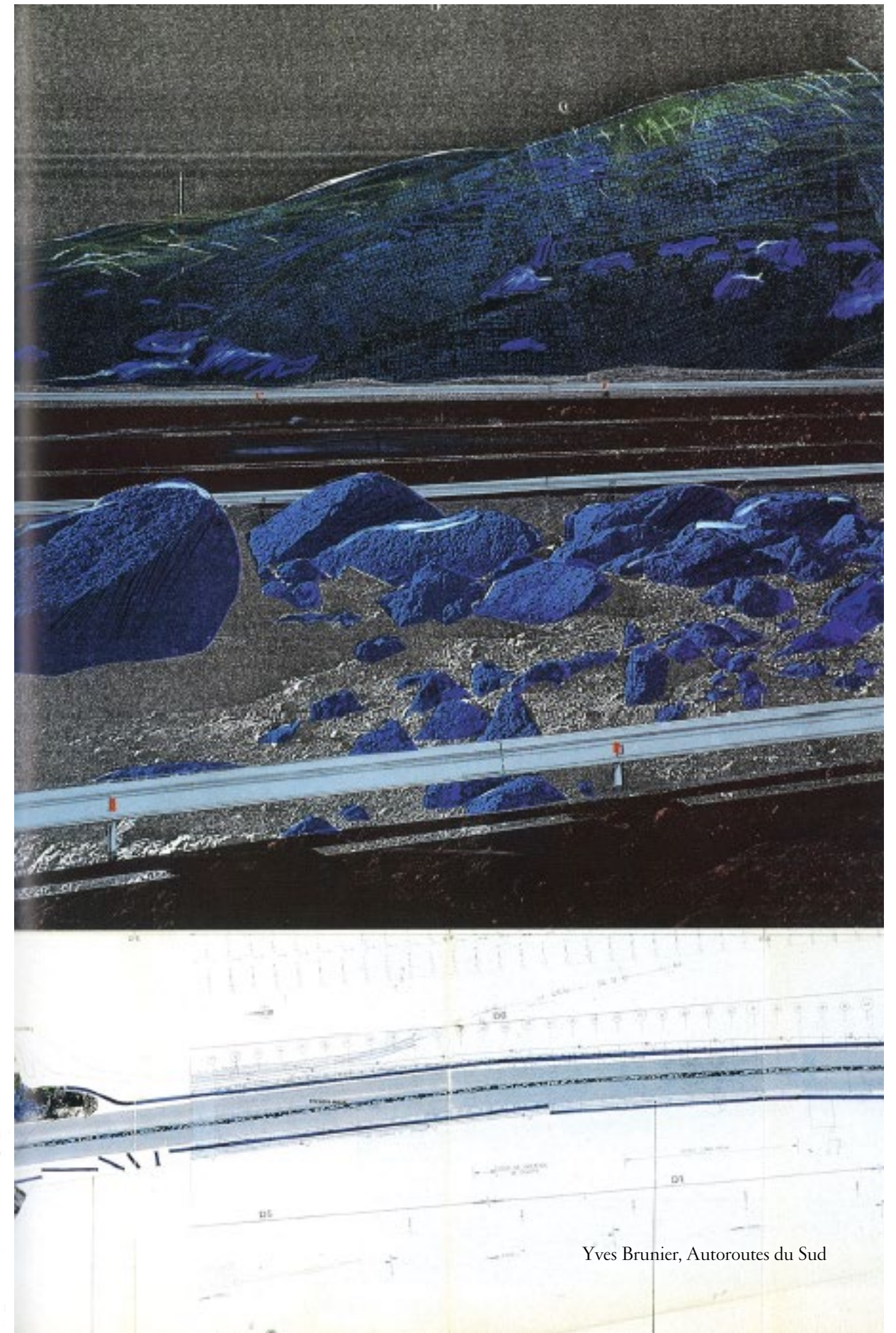
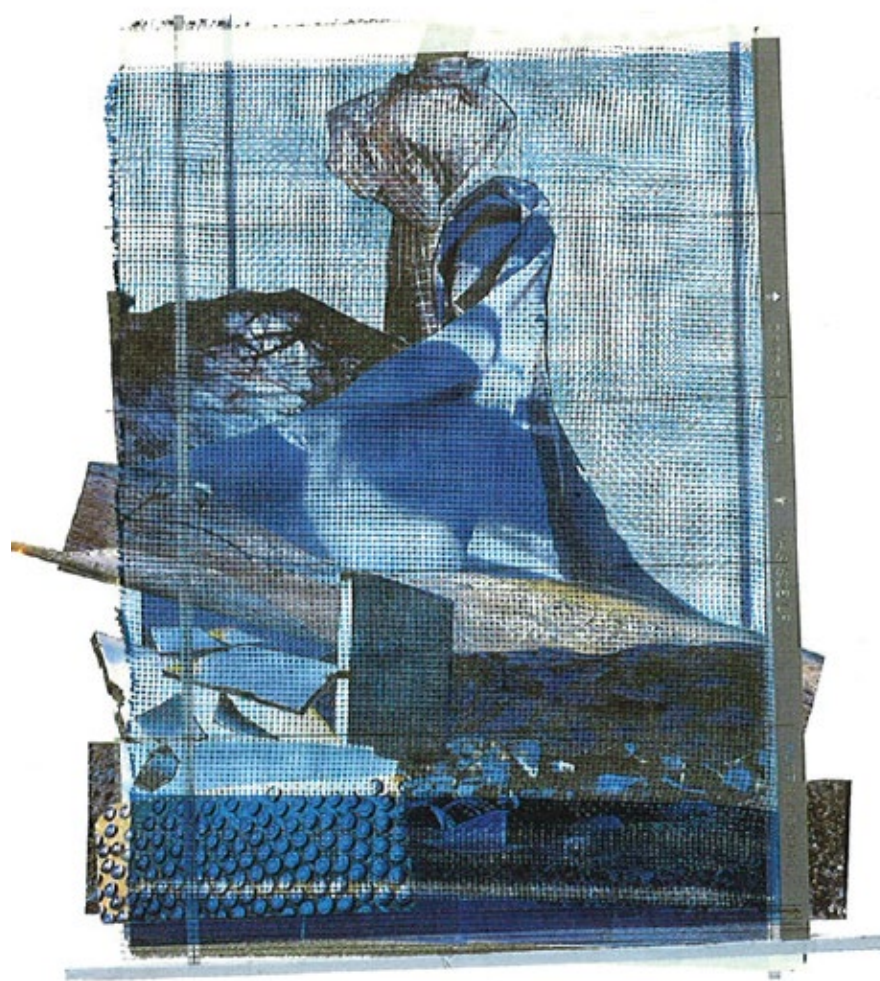
Σε αντιστοιχία, για τους G. Deleuze και F. Guattari, το σχήμα του παραγωγού και προϊόντος εκφράζεται μέσω της μηχανής (machine), όπου η μηχανή ορίζεται «σαν ένα σύστημα από τομές», με την έννοια της τομής όχι ως αποκοπή από την πραγματικότητα αλλά ως ενεργοποίηση μεταβλητών διαστάσεων. Η μηχανή σχετίζεται με μία συνεχή υλική ροή (ύλη), την οποία τέμνει, «όπως λόγου χάρη ο πρωκτός που κόβει τη ροή των κοπράνων, το στόμα που κόβει τη ροή του γάλακτος, αλλά και τη ροή του αέρα και τη ροή του ήχου». Στο σύστημα αυτό γίνονται παρακρατήσεις μιας ασταμάτητης ροής ύλης. (Deleuze & Guattari [1972] 1984:44). Ωστόσο, για τους δύο φιλοσόφους η έννοια της μηχανής ξεδιπλώνει την ολότητα του νοήματός της σε σχέση όχι με έναν ανθρώπινο ή βιολογικό οργανισμό, αλλά σε άμεση σχέση με ένα κοινωνικό σώμα ή τη φύση, όπου γίνονται πιο εμφανείς οι πολύπλοκες διασυνδέσεις και οι αμέτρητοι υλικοί μετασχηματισμοί, οι εν δυνάμει υλοποιήσεις. Στο σκεπτικό αυτό «η φύση μοιάζει με μία αχανή Αφηρημένη Μηχανή (Abstract Machine) [...] τα τμήματά της είναι οι διάφορες συναρμογές και ατομικότητες, καθεμία από τις οποίες ομαδοποιεί ένα άπειρο μορίων που εισέρχεται σε ένα άπειρο περισσότερο ή λιγότερο διασυνδεδεμένων σχέσεων» (Deleuze & Guattari στο Herzogenrath 2009: 5).

Σε αυτή τη λογική κινείται και η έννοια της υλικότητας, η οποία δεν αντιπροσωπεύει μια άκαμπτη και τετελεσμένη κατάσταση ή μορφή της ύλης, αλλά την εν δυνάμει ενεργοποίησή της, που αναδύεται μέσα από συντονισμό ενός συνόλου παραμέτρων. Η υλικότητα μπορεί να

παραλληλίστει και με το πάθημα ή την παθηματική ικανότητα [affect] που εντοπίζει ο Deleuze στην Ηθική του B. Spinoza. Όπως θα ειπωθεί εκτενέστερα στη δεύτερη ενότητα, για το B. Spinoza δεν υπάρχουν υποστάσεις ή υποκείμενα, παρά μόνο τρόποι παθηματικής ικανότητας που εκφράζονται τα σώματα και οι σκέψεις. Τίποτε δεν είναι απόλυτο ή προαποφασισμένο καθώς είτε ένα υλικό, είτε ένα σώμα, είτε μία σκέψη δε γνωρίζει σε ποια δυνάμει κατάσταση μπορεί να φτάσει σε μια οποιαδήποτε συνάντηση, διάταξη ή συνδυασμό (Deleuze 1996 [1970]: 181).

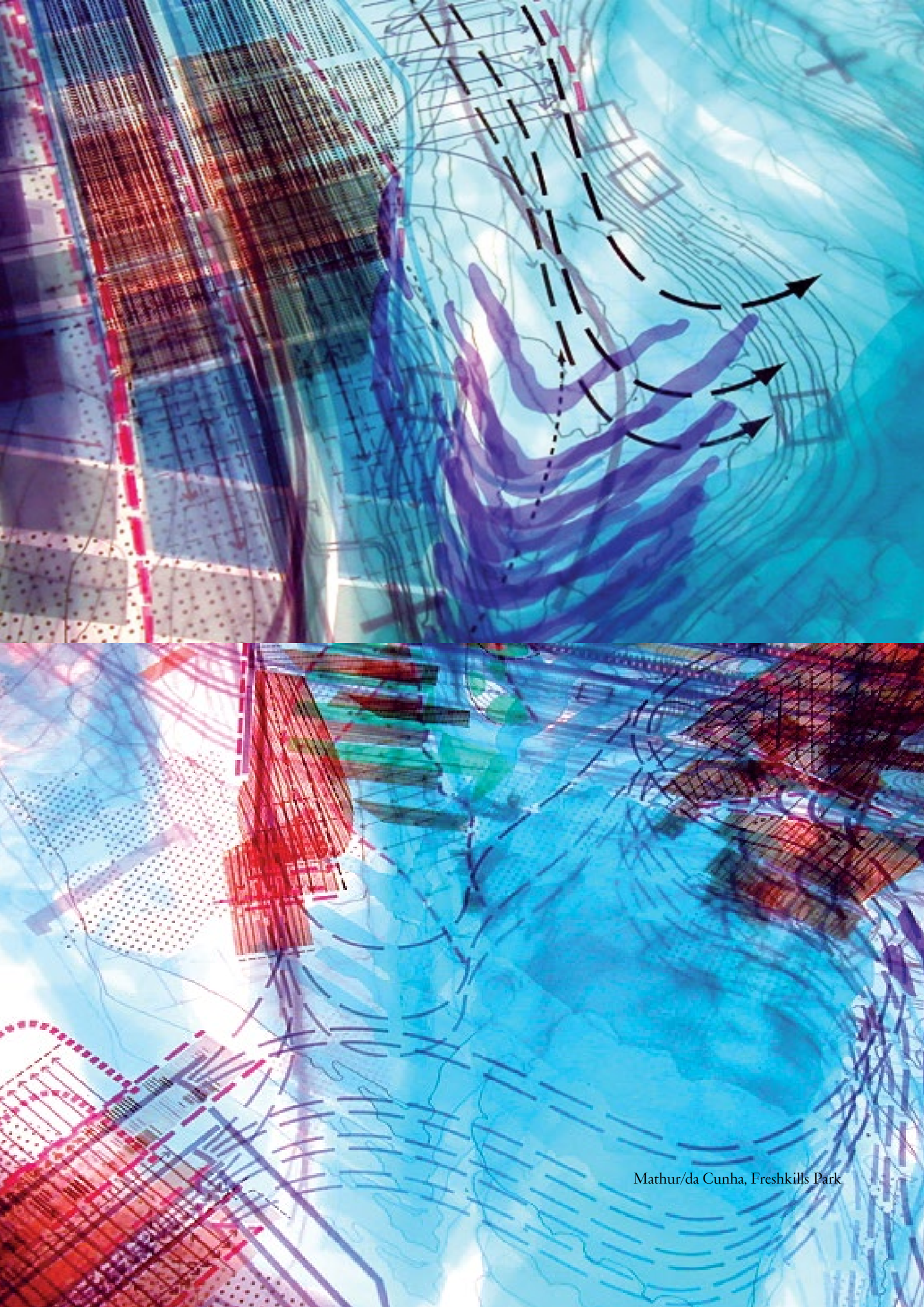
Υλικότητα, μηχανή και πάθημα, στα πλαίσια που αναφέρονται εδώ, έχουν πολύ λεπτές διαφορές, αλλά μιλάνε για το ίδιο πράγμα: άπειρες μετατροπές της ύλης, ως πολυπαραγοντικά φαινόμενα, με απροσδιόριστες εκβάσεις, αναλόγως τους τόπους, τα «άτομα», τις ενικότητες.

26



Yves Brunier, Autoroutes du Sud

27



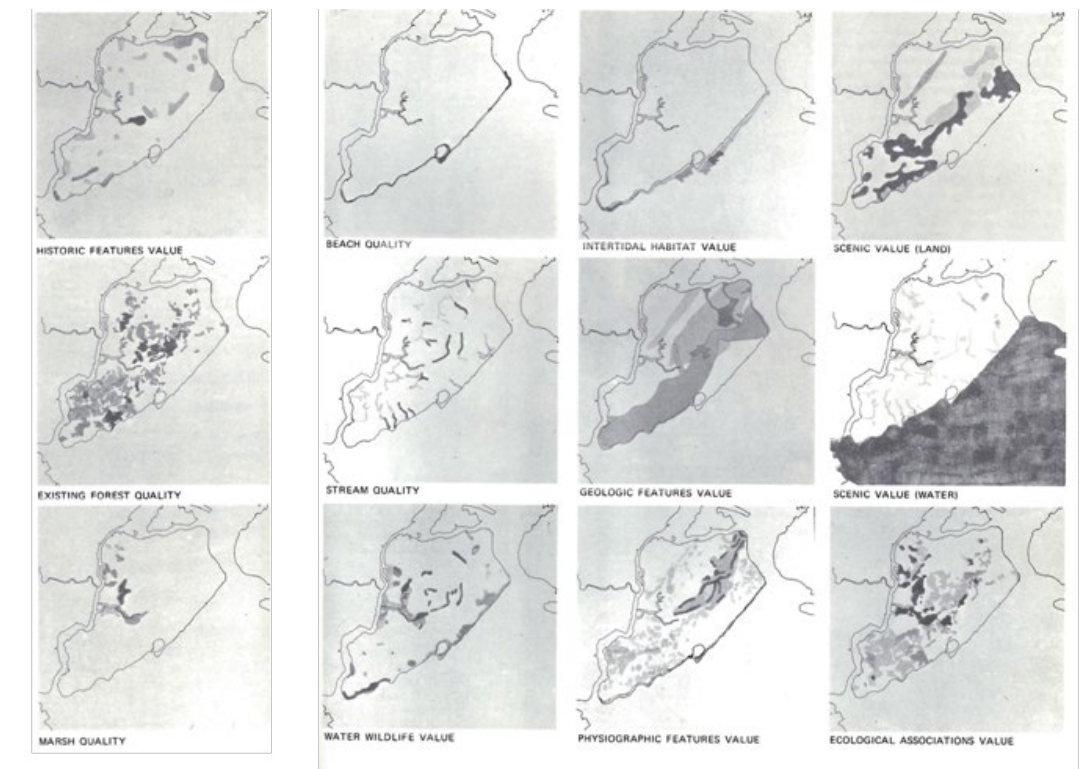
Mathur da Cunha, Freshkills Park

1.4 ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΟΙΚΟΛΟΓΙΕΣ | Félix Guattari

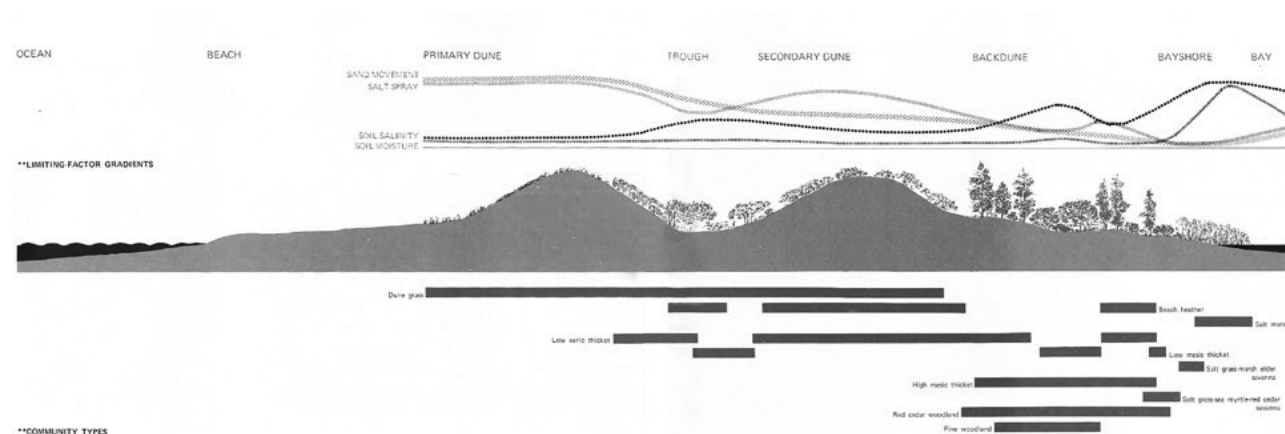
Δεν θα υπάρξει αληθινή απάντηση στην οικολογική κρίση παρά σε πλανητική κλίμακα και με την προϋπόθεση ότι θα πραγματοποιηθεί μια αυθεντική πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική επανάσταση που θα αποπροσανατολίσει τους στόχους της παραγωγής αγαθών, υλικών και μη (Guattari 1991 [1989]: 11)

Η λογική της οικολογίας και του οικοσυστήματος δεν αποτελεί μία παρθενογένεση στο σύγχρονο στοχασμό: οι πρωτοεμφανιζόμενες διερευνήσεις της οικολογίας από στοχαστές όπως ο Patrick Geddes και ο Ian McHarg, τα ευρείας απήχησης οικολογικά κινήματα των 60's και 70's, ή ο πολλαπλασιασμός των οικολογικών κινήματων, ρητορικών βιωσιμότητας και καταστροφής από τα τέλη του 20ου αιώνα και μετά.

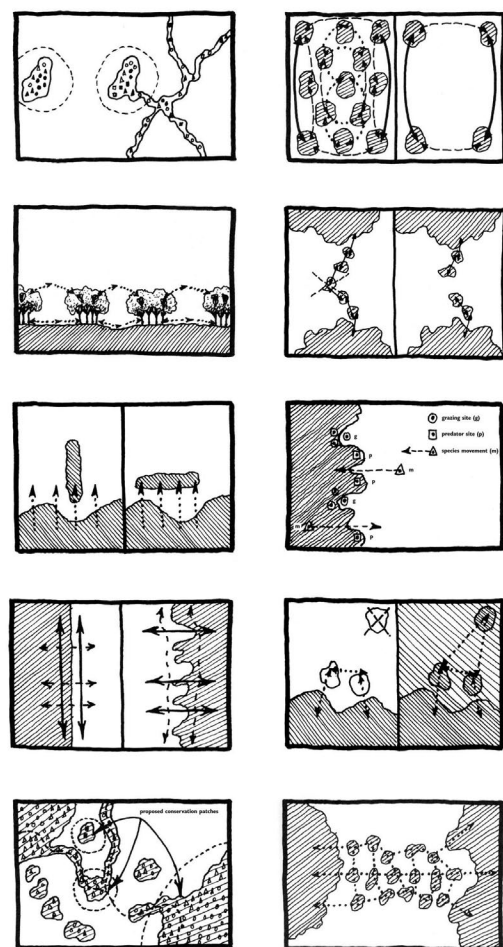
Ο όρος οικολογία, επιστημονικής προελεύσεως, συχνά έρχεται να συνδράμει - αλλά και να μεταμορφωθεί, ο ίδιος - σε σχέση με διάφορες θεωρίες ύλης και κοινωνίας, εξετάζοντας τις σχέσεις μεταξύ οργανικών και μη οργανικών, ανθρώπινων και μη ανθρώπινων υλικών, με ένα λεξιλόγιο εννοιών που χαρακτηρίζουν τη μελέτη των οικοσυστημάτων. Αλλιώς ειπωμένο, η οικολογία, ως ο κατεξοχήν διεπιστημονικός κλάδος που μελετά την αλληλεπίδραση ζωντανών οργανισμών με το περιβάλλον τους, προσφέρεται ως θέμα, αλλά και ως σύστημα σκέψης, για ευρύτερες συζητήσεις όπως αυτές της αστικοποίησης, της εκβιομηχάνισης, της πολιτικής οικονομίας και του σχεδιασμού, μεταφέροντας τη λογική των δυναμικών αλλαγών και των φαινομένων προσαρμοστικότητας, ελαστικότητας και ευελιξίας.



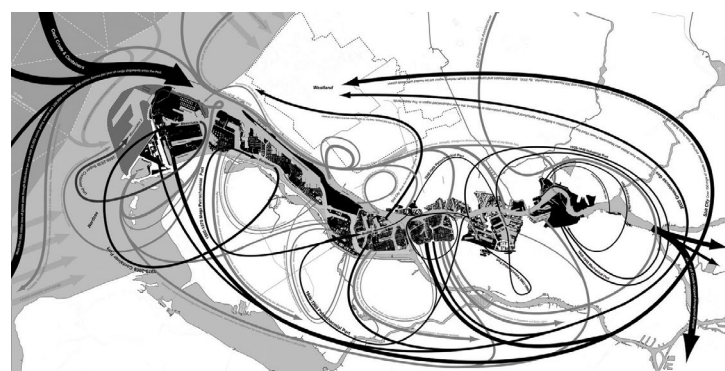
Χάρτες του Ian McHarg



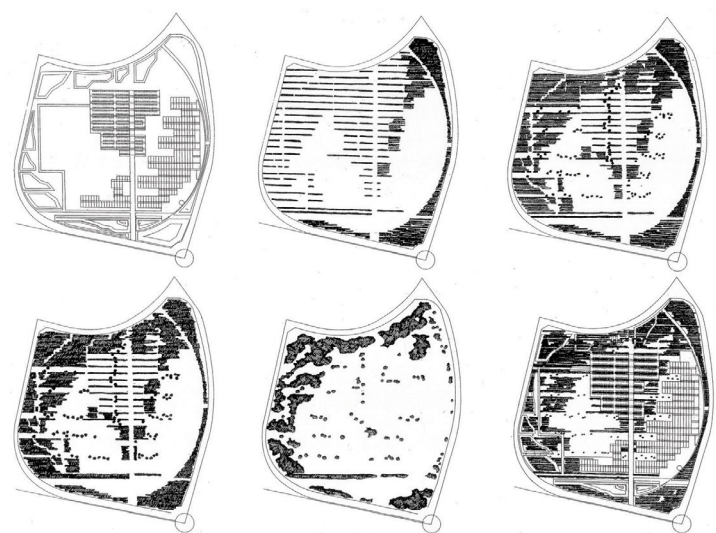
Ian McHarg's Dune Community Types, from *Sea and Survival*, 1969



Wenche E. Dramstad, James D. Olson and Richard T.T. Forman, *Movement diagrams: Patches, Edges, Corridors, Mosaics*, from *Landscape Ecology Principles in Landscape Architecture and Land-Use Planning*, 1996.



OPSYS / Pierre Belanger, *Waste Flows, Backflows, and Reflows, Maas-Rhine River Delta*, Rotterdam, The Netherlands, 2009.



Michel Desvigne Paysagistes, *30 Year Planting Development, Thomas Plant*, Guyancourt, France, 1989.

Σε αυτό το πλαίσιο κινείται και η σκέψη του Guattari για «μία ηθικο-πολιτική συνάρθρωση ανάμεσα στα τρία οικολογικά φάσματα, δηλαδή το περιβάλλον, τις κοινωνικές σχέσεις και την ανθρώπινη υποκειμενικότητα» (Guattari 1991 [1989]: 10). Εντός του πλαισίου της νεο-υλιστικής παράδοσης, και εντός του πλαισίου μιας σύγχρονης θεώρησης, όπου το οικολογικό ζήτημα τίθεται με όρους παγκοσμιοποιημένης περιβαλλοντικής καταστροφής, ο Félix Guattari αναπτύσσει στο βιβλίο του *Οι Τρεις Οικολογίες* (1991 [1989]), το σκεπτικό της οικοσοφίας [ecosophy], ως τη συναρμογή της κοινωνικής, νοητικής και περιβαλλοντικής οικολογίας.

Η κοινωνική οικοσοφία θα συνίσταται στην ανάπτυξη συγκεκριμένων πρακτικών που θα τείνουν να τροποποιήσουν και να επαναφέρουν τους τρόπους ύπαρξης μέσα στο ζεύγος, την οικογένεια, τον αστικό χώρο, την εργασία κτλ. (Guattari 1991 [1989]: 20)

Από τη μεριά της, η νοητική οικοσοφία θα οδηγηθεί να επανεφεύρει τη σχέση του υποκειμένου με το σώμα, τη φαντασίωση, τον καιρό που περνά, τα “μυστήρια” της ζωής και του θανάτου. (Guattari 1991 [1989]: 20)

Η περιβαλλοντική οικολογία, στη σημερινή της μορφή, έχει κατά τη γνώμη μου πυροδοτήσει και προεικονίσει απλώς τη γενικευμένη οικολογία που προβάλλω εδώ και που θα έχει σκοπό να αποκεντρώσει ριζικά τους κοινωνικούς αγώνες και τους τρόπους με τους οποίους επωμιζόμαστε την ίδια την ψυχή μας (Guattari 1991 [1989]: 47)

Στην πραγματικότητα, ο Γάλλος στοχαστής, δεν ασχολείται καθόλου με μια πρόταση επί της περιβαλλοντικής οικολογίας, αλλά με ένα πολιτικό και πολιτιστικό πρόταγμα που θα μπορούσε να παράξει μια τέτοια πρόταση. Επίσης, διαφωτίζει αποφασιστικά, το γιατί οποιαδήποτε πρόταση αμιγώς περιβαλλοντική στερείται νοήματος, όσο δεν συμβάλλει στην ανάδυση αφενός μιας νέας υποκειμενικότητας που δε θα επιδεινώνει το οικολογικό πρόβλημα και αφετέρου ενός νέου κοινωνικού συσχετισμού με το φυσικό στοιχείο - και κατ' επέκταση με τον “άλλον” - που θα το κατοικεί χωρίς να το καταναλώνει. Βεβαίως, ο Guattari, ακτιβιστής ο ίδιος, δεν παραλείπει να επισημάνει τη σύγκρουση που ενέχει αυτή η στροφή στο “νέο”, όπως το εννοεί, με την καθεστηκυία συνάρθρωση ιδεολογιών και σχέσεων δύναμης. Παράλληλα, τονίζει την ανεπάρκεια των υπαρχόντων οικολογικών κινημάτων και προσεγγίσεων ως μονομερή, που είτε είναι υπερβολικά τεχνοκρατικά¹⁷, είτε αφορούν μικρές μειονότητες ανθρώπων, ενώ ο ίδιος

¹⁷ «Οι αρχιτέκτονες είναι ενήμεροι των οικολογικών προβλημάτων εδώ και αρκετό καιρό, αλλά η αναλογία αυτών που αφοσιώνονται στην αειφόρο και οικολογική πρακτική, παραμένει μικρή. Και μέχρι πρόσφατα, η πλειοψηφία του έργου της αειφόρου αρχιτεκτονικής ήταν φτωχή σε ποιότητα. Τα πρώιμα παραδείγματα εστίαζαν κυρίως γύρω από τις δυνατότητες απλών τεχνολογιών για παραγωγή ενέργειας και ανακύκλωση απορριμμάτων. Η αειφόρος αρχιτεκτονική, αρκετά στοιχειώδης, συχνά συνδυάστηκε επίσης με ένα εναλλακτικό lifestyle αποκέρυξης της υπερβολικής απόλαυσης. Αυτό άλλαξε, και ακόμη αλλάζει. Οι πρακτικές του βιώσιμου σχεδιασμού εισβάλλουν στις επικρατούσες τάσεις του επαγγέλματος. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η πιστοποίηση LEED – το εθνικό πρότυπο για εκτίμηση βιοκλιματικών κτηρίων – εφαρμόζεται όλο και περισσότερο. Αλλά παραμένει το πρόβλημα ότι η ηθική επιταγή της βιωσιμότητας και, συμπερασματικά, του βιώσιμου σχεδιασμού, τείνει να αντικαθιστά τη διεπιστημονική συνεισφορά [...] Η πιστοποίηση LEED, για παράδειγμα, ασχολείται

προβάλλει την πρότασή του για μια στροφή προς το οικосоφικό “πράττειν, σκέπτεσθαι και κοινωνείν”, ως οικειοποιήσιμη από το ευρύ κοινωνικό σώμα.

Οι παραδοσιακές, δυαδικές αντιθέσεις που καθοδήγησαν την κοινωνική σκέψη και τις γεωπολιτικές χαρτογραφίες έχουν παρέλθει. Οι αντιπαλότητες παραμένουν, αλλά εμπλέκουν πολυ-πολικά συστήματα ασυμβίβαστα με τη στράτευση κάτω από μανιχαϊστικές ιδεολογικές σημαίες (Guattari 1991 [1989]: 16)

Από την τεράστια ποικιλία προσεγγίσεων και παραδειγμάτων που διαχειρίζεται ο στοχαστής στο έργο του, επιτελείται εδώ μια επιλογή εννοιών και στοχασμών, που μπορούν να προσδώσουν κάτι από τη ριζοσπαστική του προοπτική στα θεωρητικά ενδιαφέροντα που κινούνται πιο κοντά στην παρούσα εργασία.

Λόγου χάριν, σε σχέση με τη συζήτηση της έννοιας του “φυσικού”, που έχει την ιδιαιτερότητα ότι αναφέρεται, ως περιεχόμενο στο μη-ανθρώπινο, ενώ ως πλαίσιο αποτελεί αναπόφευκτα μια ανθρώπινη έννοια, η προσέγγιση της νόησης και της κοινωνίας με όρους οικολογίας, εφοδιάζει μια μη-δυσιστική θεώρηση του φυσικού με την διασύνδεση των διαδικασιών της σκέψης, της επικοινωνίας και της κοινωνικής θέσμησης, ως οικολογικές διεργασίες. Αυτό οδηγεί σε μια δημιουργική προσέγγιση, αλλά και μια κριτική αποτίμηση της οικολογίας, με όρους πολύ περισσότερο κοινωνικών επιστημών απ’ ότι θετικών ή τεχνολογικών. Επίσης, μαζί και πέρα από τη μεγάλη σημασία της αντίληψης του διανοητικού και κοινωνικού χώρου ως “οικολογίες”, είναι εξέχουσας σημασίας η έννοια της “συνάρθρωσης” των τριών οικολογιών, ότι δηλαδή δεν μπορεί να εξεταστεί καθεμία από αυτές ανεξάρτητα των άλλων.

Μια άλλη γειτνίαση με το υλικό που διαχειριζόμαστε εδώ, αποτελεί η αναφορά που σκιαγραφεί μια πιο ευφάνταστη και ριζική προσέγγιση των περιβαλλοντικών οικολογικών πρακτικών. Για ένα υποθετικό τοπιακό εγχείρημα, μια δημιουργική οικосоφία δεν λαμβάνει υπόψιν της μόνο τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος, αλλά και το πολύπλοκο εκείνο πλέγμα νοητικών και κοινωνικών διεργασιών, μέσα από το οποίο το εγχείρημα αναδύεται ως πράξη¹⁸.

Η δημιουργικότητα και το - πάντα συνδεδεμένο, στο κείμενό του - ζεύγος ηθικής / αισθητικής, πράξης υπαινίσσεται το πέρασμα από την ιστορική/ θεωρητική διερεύνηση της έννοιας του τοπίου σε μια συναρμογή συνάμα λειτουργική και αισθητική, καλλιτεχνική και επιστημονική, παιγνιώδης και κριτική.

κυρίως με το αρχιτεκτονικό αντικείμενο, και όχι με ευρύτερες υποδομές του εδάφους των πόλεών μας» (Mostafavi 2010: 13).

18 Η προσέγγιση του Guattari προς την υποκειμενικότητα και την κοινωνική σχέση θα μπορούσε να εγείρει ερωτήματα πέραν της “εκτελεστικής” παραγωγής ενός έργου, όπως: πώς συλλαμβάνεται ως οντότητα από την κοινωνική φαντασία, ως επιθυμία, πώς μέσα από μια οικολογία πολιτών και θεσμών θεωρείται ως έργο, πώς κυοφορείται από τις κρατικές δυνάμεις κατά την εφαρμογή του και πώς τελικά κατοικείται ως κοινός τόπος, αξιολογείται ως σύμβολο κοκ. Κυρίως, όμως, καταδεικνύει ένα αξιακό σύστημα, σύμφωνα με το οποίο ένα τέτοιο εγχείρημα θα αποκτούσε σημασία στο βαθμό που επιτελεί μια συνάρθρωση «της υποκειμενικότητας εν τη γενέσει της, του κοινωνικού σε κατάσταση μετάλλαξης και του περιβάλλοντος στο σημείο όπου μπορεί να επαναφευρθεί» (Guattari 1991 [1989]: 71).



Mathur/da Cunha, *Mississippi Floods*

1.5 Ο ΤΡΙΤΟΧΩΡΟΣ | Edward Soja

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, καταμεσής μιας αστικής - ή, κρίνοντας εκ των υστέρων, μια γενικά χωρικής κρίσης που εξαπλωνόταν σε όλον τον κόσμο, άρχισε να αναδύεται μια «άλλη» μορφή της χωρικής αντιληπτικότητας. Επέλεξα να αποκαλέσω αυτήν τη νέα αντίληψη *Τριτοχώρο* και να εισάγω αυτόν τον εξελισσόμενο ορισμό με το να την περιγράψω ως προϊόν μιας «τριτοποίησης» της χωρικής φαντασίας, τη δημιουργία ενός άλλου τρόπου σκέψης για το χώρο που αντλεί από τον υλικό και το νοητικό χώρο του παραδοσιακού δυισμού αλλά υπερβαίνει κατά πολύ τη σκοπιά, την ουσία και το νόημά του (Soja 1996:11).

Με το σκεπτικό του Τριτοχώρου, περνάμε σε έναν τρίτο τρόπο χωρικής σκέψης, τον οποίο χαρακτηρίζει ο γεωγράφος Edward Soja «μια κριτική σκέψη που αποφεύγει τις διχοτομίες και αποδέχεται την ετερότητα» (critical thirding-as-othering) (Soja 2001: 23). Στο βιβλίο του *Thirdspace* (1996), επηρεασμένος από τον *espace vécu*, το «βιωμένο χώρο» του Henri Lefebvre, μιλά για τη συνύπαρξη του αισθητού - υλικού χώρου (first space) και νοητού – φαντασιακού (second space), για την αντίληψη μιας κοινωνικής και ιστορικής ολότητας του βιωμένου χώρου (thirdspace) (Soja 2001: 23).

Ο τρίτος χώρος αντλεί το υλικό του από διάφορα σημαντικά θεωρητικά έργα. Ο όρος «Θεωρία του Τρίτου Χώρου»¹⁹ αποδίδεται στον Αμερικάνο πολιτισμικό ανθρωπολόγο Homi Bhabha. Επίσης, όπως γράφει ο ίδιος ο Soja, η σύλληψή του για τον Τριτοχώρο αποτέλεσε τη σύνθεση των εννοιών του βιωμένου χώρου του Henri Lefebvre και της ετεροτοπίας του Michel Foucault, ενώ παράλληλα επηρεάζεται από τις μετα-αποικιοκρατικές ερμηνείες της φυλής, τάξης και φύλου της Bell Hooks.

Για τον Soja, «ο Lefebvre διαφέρει από τόσους άλλους επειδή “διάλεξε τον χώρο” ως το πρωταρχικό ερμηνευτικό του μίτο» (Soja 1996:7), ενώ «επιχειρηματολογεί με ένταση για να συνδέσει την ιστορικότητα, την κοινωνικότητα και τη χωρικότητα σε μια στρατηγικά ισορροπημένη και διεπιστημονική²⁰ “τριπλή διαλεκτική”» (Soja 1996:6). Στη Hooks βρίσκει τη «ριζοσπαστική ανοιχτότητα και την επιλεγμένη περιθωριακότητα ως ισχυρό αντίδοτο για τους στενούς και επιθετικούς κεντρισμούς και

ουσιοκρατισμούς που απέκρουσαν τα περισσότερα νεωτερικά κινήματα για το φύλο, τάξη και φυλή, ανάγοντάς τα σε εχθρικά και ανταγωνιστικά διπολικά πεδία μάχης γυναίκας εναντίον άνδρα, μαύρου εναντίον λευκού και εργασίας εναντίον κεφαλαίου» (Soja 1996:13). Τέλος, ταυτίζεται με τη Φουκωική ετεροτοπολογία επίσης σε ένα διαλεκτικό τρίγωνο, μεταξύ του χώρου, της γνώσης και της δύναμης. Αναγνωρίζει στις ετεροτοπίες μια σειρά από θεωρητικά ενδιαφέροντα, όπως τις σχέσεις μεταξύ χώρου και χρόνου, ιστορικής και χωρικής φαντασίας, ενώ στέκεται τελικά πολύ περισσότερο στην κριτική του ιστορικισμού, πάλι, για να υπερβεί τη διμερή ιστορική θεώρηση μεταξύ “πραγμάτων” της υλικής ζωής και “ιδεών” της νοητικής, προς μια ανασύνθεση χωρικής και γεωγραφικής φαντασίας.

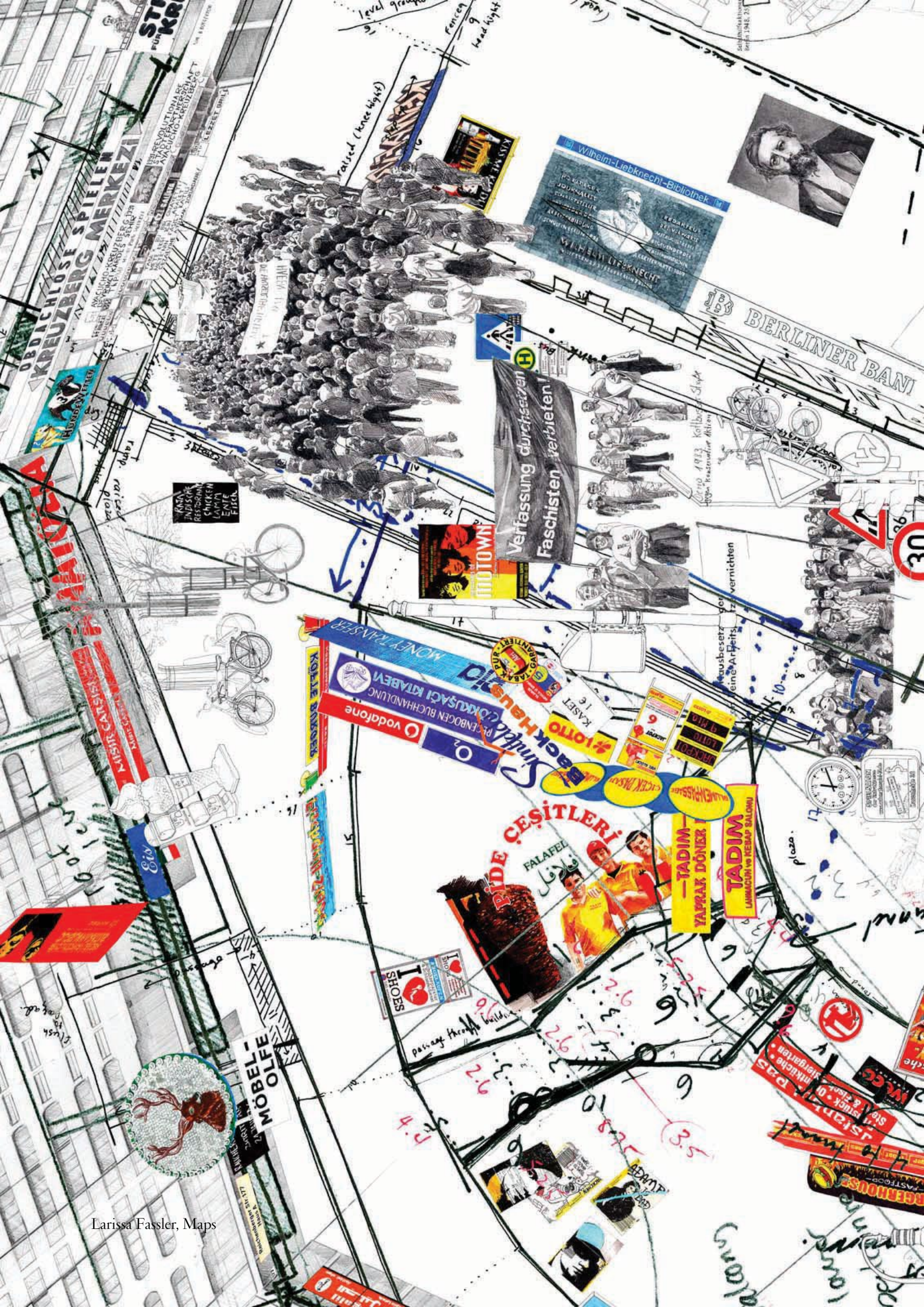
Εδώ, το βίωμα του χώρου εισάγει τις έννοιες της ιστορίας και της μνήμης, για να αναδείξει μια κοινωνική όσο και ψυχολογική προοπτική του χώρου, που προϋποτίθεται για την πολιτισμική αξιολόγησή του ως τοπίο. Ενδιαφέρεται, δηλαδή, για τις αλληπάλληλες στρώσεις βιωμάτων, που είτε υπάρχουν ως ίχνη και τεκμήρια στον υλικό χώρο, είτε υπάρχουν ως αφηγήσεις και εξιστορήσεις στον νοητικό χώρο, είναι καταλυτικές για την αντίληψη ενός τόπου, τα οποία τελικά κρυσταλλοποιούνται κατά την ανάδυση της “τοπιακότητάς” του, την ένθεσή του με αισθητικές αξίες και νοήματα.

Η εισαγωγή ενός τρίτου πόλου σε ένα δίπολο αποτελεί μια συνθετική χειρονομία που αποσκοπεί στην απεμπλοκή της θεωρητικής σκέψης από τους δυισμούς, που συμπεριλαμβάνει τις ενδιάμεσες ζώνες μεταξύ των δύο πόλων· την υβριδικότητα και την συσχέτιση με άλλα, παράλληλα δίπολα, που κι αυτά με τη σειρά τους θα ξεπερνιούνται από αλληπάλληλες διαλεκτικές γεννήσεις «τρίτων αντικειμένων». Ο τρίτος χώρος σημαίνει, λοιπόν, κάτι παραπάνω από μια τυπική λύση σε ένα θεωρητικό γρίφο «από το δύο στο τρία», αλλά εκφράζει μια τάση προς έναν ευέλικτο θεωρητικό εναγκαλισμό της πολυπλοκότητας, όπως και ένα ενδιαφέρον, συνεπές με την παράδοση των στοχαστών που συνέβαλαν στον όρο, για την πολιτισμική ετερογένεια, τις μειονοτικές κοινωνικές δυνάμεις και τις μη κυρίαρχες δομές στον αστικό πολιτισμό της ύστερης νεωτερικότητας.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Soja θεματοποιεί την “τριτότητα”, ως απόκλιση από το δυισμό, και την καθιστά ένα προσβάσιμο εννοιολογικό εργαλείο. Η τριτότητα της οικολογίας κατά Guattari, αφορά στη μοριακή ενσωμάτωση της νοητικής και κοινωνικής σφαίρας για την αναζήτηση μιας σχέσης ισορροπίας μεταξύ κοινωνίας και φύσης, προτρέποντας να στοχαστούμε την κοινωνική και πολιτική ετερογένεια ως κύριο συστατικό αυτής της στροφής. Η τριτότητα του χώρου κατά Soja, πολύ κοντά στην τελευταία, αφορά στην υπέρβαση του διπόλου ύλη-νους για την πρόσληψη του χώρου μέσω μιας πολύπλευρης και ευφάνταστης γεωγραφικής αφηγηματικής που δίνει έμφαση, πάλι, στην ετερογένεια. Επιπλέον, όπως θα δούμε παρακάτω, η τριτότητα του τοπίου κατά Clément αφορά στην ανάδειξη απροσδιόριστων εγκαταλελειμμένων χωρικών, υλικών και οργανικών αποθεμάτων ως συστατικά στοιχεία της ετερογένειας και της βιοποικιλότητας στο τοπίο.

19 Αποτελεί μια μετα-αποικιοκρατική, κοινωνικο-γλωσσολογική θεώρηση για την ταυτότητα και την κοινότητα, που πραγματοποιείται μέσω της γλώσσας και της εκφοράς του προφορικού λόγου. Θεωρείται ότι εξηγεί τη μοναδικότητα κάθε ανθρώπου, ηθοποιού ή παισίου αναφοράς ως ένα “υβρίδιο”. Wikipedia/Third Space Theory

20 Ο όρος είναι στα αγγλικά “transdisciplinarity”, που διαφέρει από τον κοντινό όρο “interdisciplinarity”. Ο συγγραφέας σχολιάζει επί αυτής της επιλογής του όρου, ότι “δεν αφορά σε μια προνομακή περιοχή εξειδικευμένων πεδίων όπως η Ιστορία, Κοινωνιολογία και Γεωγραφία, αλλά που διανοίγεται προς όλες τις ερμηνευτικές προοπτικές” (Soja 1996:6)



1.6 ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΤΟΠΙΟ | Gilles Clément

Το Τρίτο Τοπίο συγκροτείται από το σύνολο των τόπων που έχουν παραμεληθεί από τον άνθρωπο. Τα όριά του συγκεντρώνουν μία βιολογική ποικιλότητα που δεν έχει, μέχρι σήμερα, καταγραφεί ως πλούτος. Το Τρίτο Τοπίο παραπέμπει στην τρίτη κατάσταση (κι όχι στον τρίτο κόσμο). Ο χώρος δεν εκφράζει ούτε τη δύναμη, ούτε την υποταγή στη δύναμη (Clément 2004: 1)



Στη λογική του τρίτου τρόπου σκέψης, όχι ως ένα νέο ξεχωριστό τρόπο αλλά ως μία επαναθεώρηση των κλασικών διχοτομιών και στερεοτυπικών αντιλήψεων περί φύσης και πολιτισμού, κινείται και η σκέψη του Γάλλου αρχιτέκτονα τοπίου Gilles Clément²¹. Με ενδιαφέροντα και γνώσεις για την οικολογική επιστήμη, τη γεωπονία, τη βοτανολογία και την εντομολογία, ο G. Clément δίνει έμφαση στην οικολογική δυναμική των εγκαταλελειμμένων χώρων και τη βιοποικιλότητα που αναπτύσσουν εν απουσία της ανθρώπινης δραστηριότητας.



²¹ Ο Gilles Clément γεννήθηκε το 1943 στην Indre της Γαλλίας και σπούδασε στο École du Paysage de Versailles. Η σκέψη του συνδυάζει οικολογικές αρχές, γνώσεις γεωπονίας, βοτανολογίας και εντομολογίας για το σχεδιασμό τοπίου.

Περιγράφει το Τρίτο Τοπίο ως «ένα μη προσδιορισμένο θραύσμα του Πλανητικού Κήπου που συγκροτείται από το σύνολο των χώρων που έχει αφήσει ο άνθρωπος στην φυσική τοπιακή εξέλιξη και στο οποίο συγκεντρώνεται μία βιολογική ποικιλότητα που δεν έχει, μέχρι σήμερα, καταγραφεί ως πλούτος». Στο σύνολο αυτό συμπεριλαμβάνονται χώροι παραμελημένοι [délaissés], αστικών ή αγροτικών περιοχών, χώροι μεταβατικοί, εκτάσεις γης εγκαταλελειμμένες [friches], εκτάσεις άγονες ή κατεστραμμένες (χωματερές, χερσότοποι, έλη), όπως επίσης και οι παρόδιοι χώροι, οι ακτές, τα αναχώματα σιδηροδρομικών γραμμών, κτλ. Σε αυτές τις περιπτώσεις, που η παραμέλησή τους απ’ τον άνθρωπο έχει ήδη επιτελεστεί, μπορούν να προστεθούν χώροι που έχουν παραμείνει ανέγγιχτοι, που είναι αποθέματα φυσικών χώρων: μη προσβάσιμοι τόποι, κορυφές βουνών, μη καλλιεργήσιμες περιοχές, έρημοι, όπως επίσης και τα θεσμοθετημένα αποθέματα: εθνικά πάρκα, τοπικά πάρκα, προστατευόμενες περιοχές (Clément 2004).

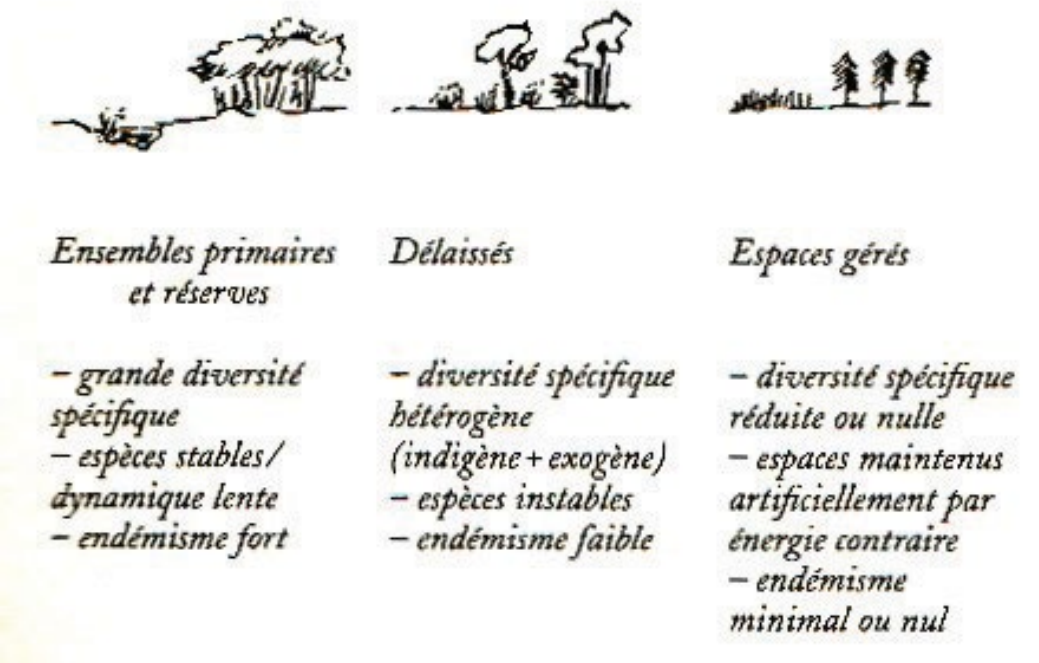
Το Τρίτο Τοπίο προέρχεται από μία τοπιακή ανάλυση της περιοχής Vassivière, στη Limousin, στο πλαίσιο μελέτης για το “Κέντρο Τέχνης και Τοπίου του Vassivière”, το 2003. Κατά την ανάλυση της περιοχής μελέτης, εντοπίσθηκε ο διττός χαρακτήρας της περιοχής που, όπως γίνεται αντιληπτός από τη ματιά ενός πουλιού, είναι «ένα υφαντό με φόρμες σκοτεινές και τραχείς, τα δάση και επιφάνειες ανοιχτές και φωτεινές, σαφώς οριοθετημένες, τα βοσκοτόπια» (Clément 2004: 5). Ανάμεσα σ’ αυτές τις μάζες σκιάς και φωτός, ή αλλιώς, της περιοχής του δασοπόνου και αυτής του κτηνοτρόφου, ο Clément παρατηρεί ένα τρίτο τοπίο, απροσδιόριστο και μη ελεγχόμενο. Ένα τοπίο που βρίσκεται στα όρια, «εντός εσοχών ξεχασμένων από τον πολιτισμό», με χαρακτήρα θραυσματικό και ανομοιογενή, στο οποίο δύνανται να καταφύγουν οι κατατρεγμένες από την εκτατική αγροτική παραγωγή, εδωδιμες ποικιλίες ειδών (Clément 2004: 5).

Πέραν, όμως, αυτής της σαφούς ερμηνείας του τρίτου τοπίου ως το τρίτο στοιχείο ανάμεσα στο βοσκοτόπι και το δάσος, ο G. Clément συνυφαίνει εννοιολογικά το νεολογισμό του με την Τρίτη Κατάσταση²², στην οποία, εν ολίγοις, υπάρχουν σχέσεις απροσδιοριστίας και πολλαπλότητας, αντί εξουσίας και υποταγής. Το Τρίτο Τοπίο είναι το σύνολο των χώρων που αποτελούν καταφύγιο για τη βιολογική ποικιλότητα²³ χλωρίδας και πανίδας, που οργανώνεται άτακτα και πέρα από τους νόμους του κηπουρού, του

22 Ο όρος “tiers-état”, πρωτοεμφανίζεται σε ένα πολιτικό φυλλάδιο (Qu’est-ce que le tiers-état?) που γράφτηκε τον Ιανουάριο του 1789, λίγο πριν το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης, από το Γάλλο στοχαστή και κληρικό Abbé Sièyès. Αποτελούσε απάντηση στην πρόσκληση του πρωθυπουργού Jacques Necker προς συγγραφείς να καθορίσουν πώς σκέφτονταν να οργανωθεί η “Συνέλευση των Τάξεων”. Όσον αφορά στην μετάφραση, ο όρος “tiers-état”, που ο συγγραφέας τον χρησιμοποιεί στο πρωτότυπο, αποδίδεται στον ισότοπο του ιδίου στα Αγγλικά ως Third Estate, δηλαδή Τρίτη Επικράτεια. Η μετάφραση που έχει καθιερωθεί στα Ελληνικά για τον όρο tiers-état είναι η Τρίτη τάξη, που ήταν η κοινωνική τάξη που αποτελούνταν από το μη προνομιούχο τμήμα του πληθυσμού (ασοί, εργάτες, αγρότες). Παρόλ’αυτά, λαμβάνοντας υπόψιν το κατεχοχίν χωρικό πλαίσιο αναφοράς του συγκεκριμένου συγγράμματος, θεωρείται εδώ πιο δόκιμη η μετάφραση του όρου ως “Τρίτη Επικράτεια”, παντού εκτός από την αναφορά του στο συγκεκριμένο ιστορικό κείμενο, στο οποίο αποδίδεται ως Τρίτη Τάξη.

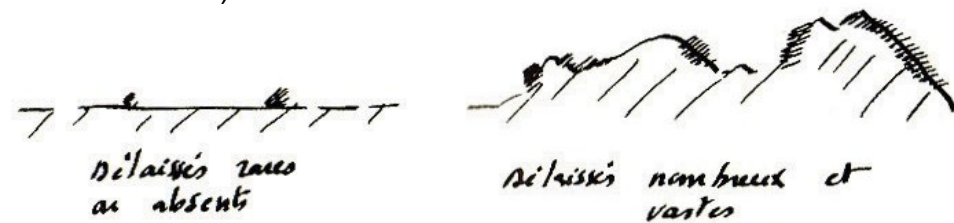
23 Η ποικιλότητα αναφέρεται στον αριθμό των διακριτών έμβιων ειδών, ζώων, φυτών, βακτηρίων, ιών κτλ., τον αριθμό ανθρώπων που συμπεριλαμβάνονται σε ένα είδος και του οποίου η ποικιλότητα, εκφράζεται μέσω της ποικιλίας εθνικότητας και πολιτισμικότητας (Clément 2004: 3).

γεωργού ή του δασοπόνου, και εν γένει του ανθρώπου - διαχειριστή. Οι χώροι αυτοί, σύμφωνα με το Μανιφέστο του Τρίτου Τοπίου, διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες: τα πρωταρχικά σύνολα, τους παραμελημένους χώρους και τα αποθέματα.



α. Τα **πρωταρχικά σύνολα** [ensembles primaires] εμπεριέχουν τους χώρους που δεν έχουν υποβληθεί ποτέ σε εκμετάλλευση και εξελίσσονται πολύ αργά ή καθόλου. Κάποια πρωταρχικά δάση υπάρχουν ακόμη στον κόσμο, άλλοι πρωταρχικοί χώροι συναντώνται σε ορεινές πλαγιές, σε κλιμακωμένους θαμνότοπους, στις τούνδρες. Τα πρωταρχικά σύνολα ενοποιούνται κατά το χαρακτηριστικό ότι εμφανίζουν μία ποικιλότητα γενικώς δυνατή (Clément 2004: 9).

β. Οι **παραμελημένοι χώροι** [délaissés] προκύπτουν από την εγκατάλειψη μιας δραστηριότητας, αγροτικής, βιομηχανικής, αστικής, τουριστικής κλπ. Εξελίσσονται φυσικά προς ένα τοπίο δευτερογενές, το οποίο χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερα ισχυρή δυναμική. Ένας νέος παραμελημένος χώρος αποκτά γρήγορα είδη, τα οποία σύντομα θα εξαφανιστούν για να τα διαδεχθούν είδη ολοένα και σταθερότερα, μέχρι την επικράτηση μιας ισορροπίας. Τα δευτερογενή τοπία είναι ετερογενή και χαοτικά. Οι παραμελημένοι χώροι συναντώνται και σε αστικό και σε αγροτικό περιβάλλον – η πόλη, η βιομηχανία και ο τουρισμός παράγουν τόσους παραμελημένους χώρους όσο και η γεωργία, η δασοκομία και η κτηνοτροφία. Η πόλη παράγει παραμελημένους χώρους όσο ο αστικός ιστός της είναι διεσταλμένος και συνήθως οι παραμελημένοι χώροι της καρδιάς των πόλεων είναι μικροί και σπάνιοι, ενώ αυτοί της περιφέρειας είναι ευρείς και πολυάριθμοι. Από την άλλη, ο αγροτικός χώρος παράγει τόσους περισσότερους παραμελημένους χώρους όσο το ανάγλυφό του είναι πληθωρικό και τόσο λιγότερους όσο το ανάγλυφό του είναι φτωχό (Clément 2004: 7-9).



Παραμελημένοι χώροι
λίγοι ή απόντες

Παραμελημένοι χώροι
πολλοί και μεγάλοι



Ανάπτυξη του αστικού
ιστού με συγκεντρωμένες
μορφές
παραμελημένων
χώρων

γ. Τα **αποθέματα** [réserves] είναι σύνολα προστατευμένα από την ανθρώπινη δραστηριότητα κατ' απόφαση, δηλαδή τοπία που κρίθηκαν ευάλωτα ή σπάνια, πλούσια σε κάποιο είδος ποικιλότητας που βρίσκεται σε κατάσταση κινδύνου. Στα αποθέματα προστίθενται και σύνολα ιερά, περιοχές των Θεών, όπως οι κορυφές των ινδιάνικων βουνών, οι χώροι των Φάντου της Μαδαγασκάρης, οι κοιλάδες των Λεγιάκ στο Μπαλί κτλ. (Clément 2004: 10). Αν και στην κατηγορία αυτή εμφανίζεται η υπόνοια της ανθρώπινης δράσης, ο G. Clément διευκρινίζει ότι ακόμη κι αν ο ορισμός ενός τόπου ως αποθεματικού προέρχεται από κάποια διοικητική απόφαση που τον οριοθετεί, δεν επηρεάζει ουσιαστικά τη μηχανική της εξέλιξής του, αλλά ασπάζεται την απουσία της ανθρώπινης επιρροής σε εκείνον τον τόπο (Clément 2004: 4).

Τα πρωταρχικά σύνολα και τα αποθέματα εμφανίζουν κοινά χαρακτηριστικά καθώς εμπεριέχουν μία γενικώς σταθερή ποικιλότητα η οποία μεταβάλλεται λίγο συν τω χρόνω. Αντιθέτως, οι παραμελημένοι τόποι βρίσκονται σε δυναμική κατάσταση όπου υφίστανται αναδύσεις νέων ειδών μέχρι να επέλθει μία κατάσταση σταθερής ποικιλότητας. Έτσι, σύμφωνα με τον G. Clément, οι πρωταρχικοί και αποθεματικοί τόποι αντιστέκονται στην «πλανητική ανάδευση», ενώ οι παραμελημένοι είναι αυτοί που τη συγκροτούν, αυτοί που επιτρέπουν έντονες βιολογικές εφευρέσεις. Ωστόσο, και οι τρεις χώροι συνιστούν το έδαφος του Τρίτου Τοπίου όπου χλωρίδα και πανίδα δεν εξαπλώνονται ή εξοντώνονται ως αποτέλεσμα ανθρώπινου προγραμματισμού.

Σε σύγκριση με τα εδάφη που υποβάλλονται σε έλεγχο και εκμετάλλευση από τον άνθρωπο, το Τρίτο Τοπίο διαμορφώνει μια προνομιούχα περιοχή δεκτικότητας στη βιολογική ποικιλότητα. Οι τόποι παραγωγής: οι αγροτικές και δασοκομικές εκτάσεις, τοποθεσίες αφιερωμένες στη βιομηχανία, τον τουρισμό, την ανθρώπινη δραστηριότητα, περιοχές ελέγχου και αποφάσεων μερικές φορές επιτρέπουν, ή παραβλέπουν την ποικιλότητα, ή άλλοτε την εξαφανίζουν εντελώς. Η όλη υπόθεση εργασίας του Clément αρχίζει με την παρατήρηση ότι η ποικιλία ειδών σε ένα αγρό, σε μία καλλιεργήσιμη περιοχή, ή σε ένα διαχειριζόμενο δάσος είναι χαμηλότερη απ' αυτήν που υπάρχει σε γειτνιάζοντες παρατημένους χώρους.

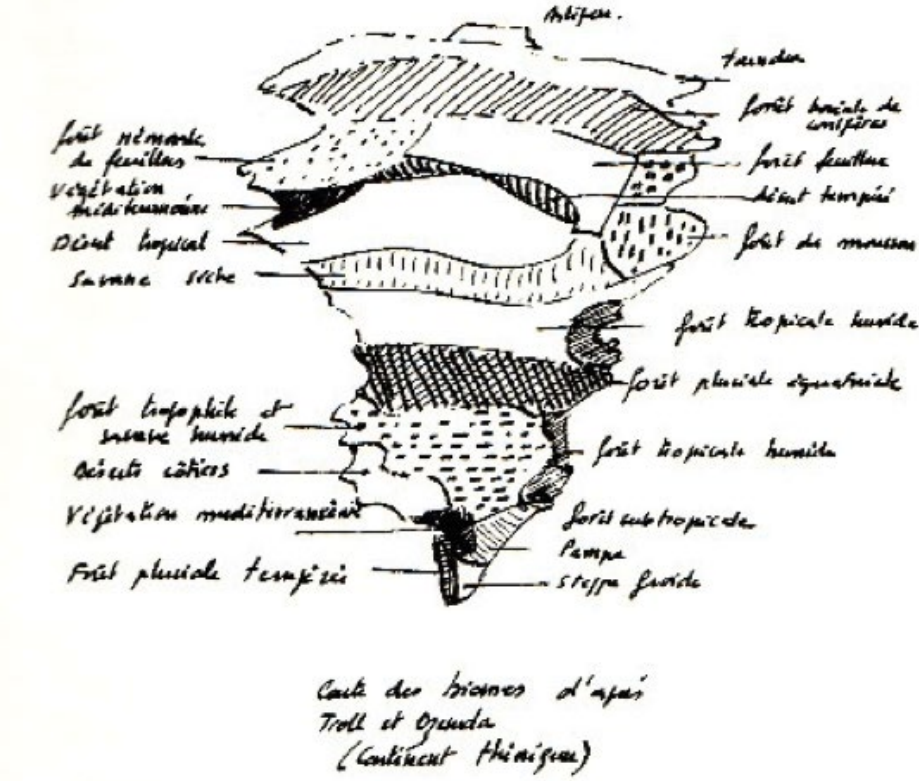
Αν και αρχικά μπορεί να διαφαίνεται μια θέση που προτάσσει την ανεξαρτησία της φυσικής κινητικότητας, ο Clément καθόλου δεν αδιαφορεί για την ανθρώπινη δραστηριότητα. Από τη στιγμή που τα όρια του Τρίτου Τοπίου είναι αυτά του Πλανητικού Κήπου, δηλαδή του πλανήτη ως κήπου δίχως περιφράξεις με όρια τα όρια της βιόσφαιρας, τίθενται εντός ανάλυσης και ενδιαφέροντος όλες οι εκφάνσεις της ζωής του πλανήτη. Ταυτόχρονα, πέραν του ότι αφιερώνει τα δύο τελευταία κεφάλαια του μανιφέστου του στις σχέσεις του με την κοινωνία και τον πολιτισμό (culture), το συγκεκριμένο πόνημα υπαινίσσεται μια προσέγγιση τοπιακής παρέμβασης με μια ολοκληρωμένη θεώρηση, δηλαδή οικολογικής και οικονομικής διαχείρισης, προγραμματισμού και σχεδιασμού, με έμφαση στην επιμελή παρατήρηση των οικολογικών παραμέτρων και ιδιαιτεροτήτων (κλιματικές και εδαφολογικές συνθήκες, ιστορικότητα των βιολογικών ειδών κλπ), στη βιοποικιλότητα και - κυρίως, στην παραγωγή των συνθηκών για τη διαιώνισή της.

Το σκεπτικό του Τρίτου τοπίου, λοιπόν, αφορά τόσο στο υφιστάμενο

ενδιάμεσο μεταξύ “φύσης” και “πολιτισμού”, όσο την αύξηση της ευαισθησίας απέναντι στην αλληλεπίδραση των βιολογικών με τις κοινωνικές διεργασίες, που συμβάλλουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση των οικοσυστημάτων. Η πραγματικότητα του Τρίτου Τοπίου εξαρτάται από πολιτικές, πολιτισμικές και κοινωνικές δραστηριότητες, που είναι ακριβώς αυτές τις οποίες ο Clément θέτει υπό επαναξιολόγηση²⁴.

Το Τρίτο τοπίο εμφανίζεται πολιτισμικά σε αναφορά με μια οργανωμένη περιοχή και κατ’αντίθεσιν σ’αυτήν(Clément 2004: 29)

Υπό αυτήν την σκοπιά, δεν είναι η εγκατάλειψη και η παραμέληση οι παραλήψεις του τομέα της πολεοδομίας και της χωροταξίας, αλλά η απουσία αναγνώρισης της οργιώδους επέκτασης του φυσικού στοιχείου που αναδύεται μέσα σ’ αυτές, δίνοντας αξία σε κάτι που θεωρείται από τον πολιτισμό και τα οικονομικά συστήματα άχρηστο. Μιλάει στον άνθρωπο που με τις δράσεις του επηρεάζει το τι συμβαίνει στο οικοσύστημα - εξ ορισμού, δηλαδή, τα αποθέματα του πλανητικού κήπου - ενώ ταυτόχρονα παρατηρεί τα φυσικά φαινόμενα σε σχέση με τα ιδιόμορφα, τοπικά τους χαρακτηριστικά και υπό διάφορες κλίμακες, για να αποθεώσει τελικά τις εξάρσεις της βιοποικιλότητας αλλά και την ποικιλία των μεταξύ τους αλληλεπιδράσεων προς την ανάδυση νέων συνδυασμών, ειδών και οργανισμών.



24 Από μια κοινωνική οπτική γωνία, το Τρίτο τοπίο γίνεται αντιληπτό ως : α. χώρος φύσης (υπεξαίρεση του Τρίτου τοπίου απ’τους θεσμούς), β. χώρος διασκέδασης, γ. χώρος αντιπαραγωγικός (παραμέληση του Τρίτου τοπίου απ’ τους θεσμούς), δ. χώρος ιερός (Clément 2004: 27)



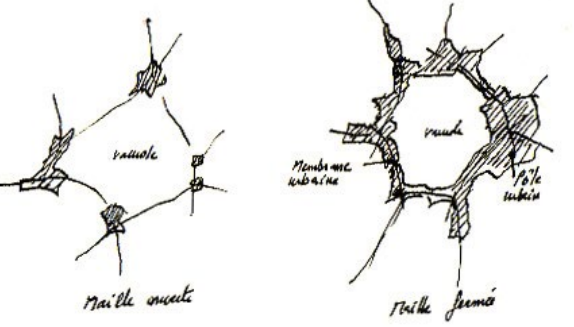
$S_1 = S_2$

déclassement massif

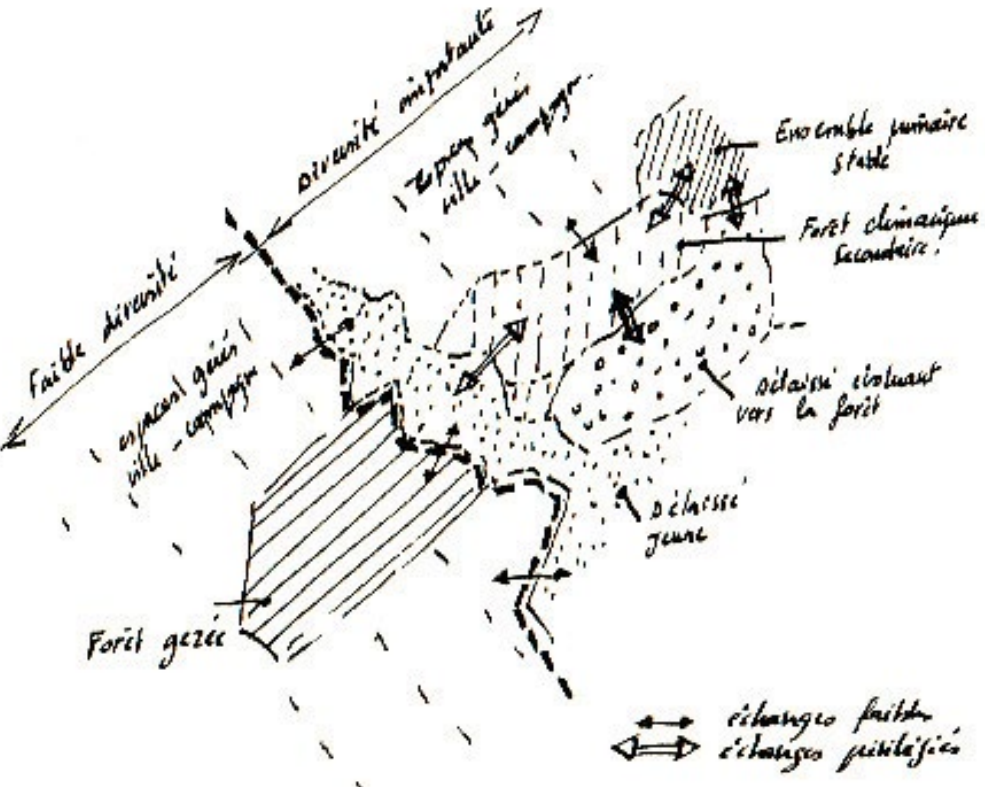
déclassement fragmenté

Stabilité du nombre d'espèces

diminution du nombre d'espèces



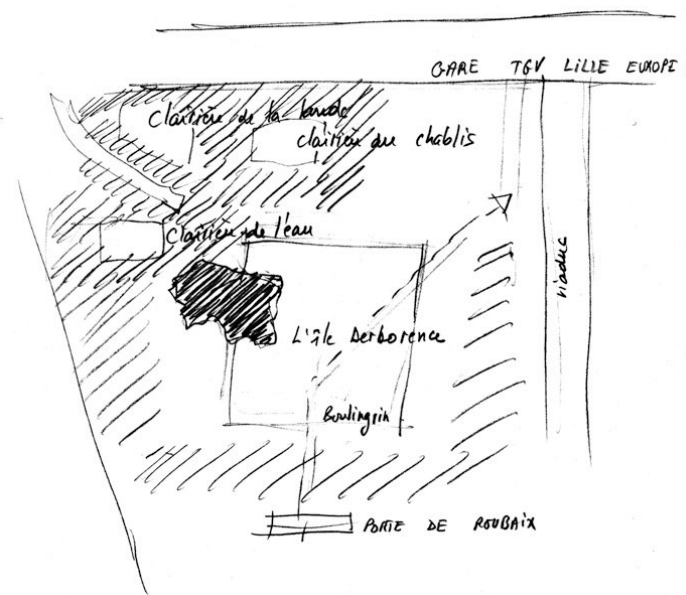
— voie de communication
— tissu urbain
— espaces non bâtis



Derborence Island

Ο Αμερικάνος γεωγράφος Matthew Gandy, στο άρθρο του “Έντροπία μέσω σχεδιασμού: Ο Gilles Clément, το πάρκο Henri Matisse και τα όρια της Avant-garde πολεοδομίας” (2013) μας μεταφέρει ένα παράδειγμα²⁵ που ίσως αποτελεί μια πιο απτή εφαρμογή των παραπάνω:

Το Derborence Island, μια μη προσβάσιμη τσιμεντένια κατασκευή στη μέση του πάρκου Henri Matisse της Lille, είναι ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον παράδειγμα πρόσφατου τοπιακού σχεδιασμού. Το πάρκο, που ολοκληρώθηκε το 1995 ως μέρος του τεράστιου αναπτυξιακού εγχειρήματος της Euralille, σχεδιάστηκε από τον Γάλλο αρχιτέκτονα τοπίου Gille Clément. Η ιδέα για τον πάρκο προκύπτει από διάφορες πηγές, που συμπεριλαμβάνουν τα αισθητικά χαρακτηριστικά του μη καλλιεργούμενου εδάφους, τη συμβολική ανακατασκευή ενός θραύσματος πρωταρχικού δάσους και την ενδυνάμωση της αστικής βιοποικιλότητας. Έχει θεωρηθεί ότι η πρωτοπόρα σύνθεση φύσης και πολιτισμού του Clément παρουσιάζει σημαντικές διαφορές από τα κυρίαρχα διαλεκτικά πλαίσια του σχεδιασμού τοπίου, και ότι ερμηνεύεται ορθότερα ως μια μορφή site-specific²⁶ τέχνης. Το έργο του Clément φανερώνει εντάσεις μεταξύ της αισθητικής και επιστημονικής σημασίας των λεγόμενων “άχρηστων χώρων” στις σύγχρονες πόλεις και διευρύνει τη σκοπιά των ωφελιμιστικών προσεγγίσεων στον τοπιακό σχεδιασμό (Gandy 2013:1).



25 GANDY, M. (2013), Entropy by design: Gilles Clément, Parc Henri Matisse and the Limits to Avant-garde Urbanism. International Journal of Urban and Regional Research, 37: 259–278. doi:10.1111/j.1468-2427.2012.01164.x

26 Ο όρος site-specific, “συγκεκριμένης τοποθεσίας”, αναφέρεται σε ένα έργο τέχνης που σχεδιάστηκε συγκεκριμένα για μια τοποθεσία και που με κάποιο τρόπο αλληλεπιδρά ή σχετίζεται μαζί της.

Το πάρκο συνίσταται από δύο βασικά στοιχεία: μια εκτατική ανοιχτή περιοχή, που είναι προσβάσιμη από το κοινό και ένα υπερυψωμένο νησί στο κέντρο της που δεν είναι. Αν και ο μεγάλος ανοιχτός χώρος, που προσιδιάζει σε αυλή με γρασίδι, δίνει την εντύπωση μιας ομοιόμορφης τοπογραφίας, φιλοξενεί σ’ αυτόν μια ποικιλία πιο “κρυφών” σημείων κοντά στην περίμετρο του πάρκου. Αυτό το ακαθόριστου σχήματος, τσιμεντένιο νησί στο κέντρο του πάρκου κατασκευάστηκε από το χώμα και τα μπάζα που άφησε πίσω της η μεγάλη εκσκαφή για το νέο σταθμό του Eurostar TVG. Το έργο παρουσιάστηκε ως ένα οικολογικό πείραμα μεγάλης κλίμακας, για να δημιουργήσει έναν χώρο “αγραναύπασης” στο κέντρο της πόλης, αποκλεισμένο από την ανθρώπινη επέμβαση. Το άνω μέρος του νησιού δεν προσεγγίζεται παρά μόνο με σκάλα, ενώ παρακολουθείται ανά τακτά διαστήματα για την βιοτική του ποικιλομορφία και τις αλλαγές στην πανίδα του. Για τον Clément, το νησί θα εξυπηρετήσει ως ένα “οικολογικό καταφύγιο” ή τράπεζα σπόρων και θα επιτρέψει πιο ευάλωτα είδη να επιβιώσουν και να επανα-εποικίσουν τον περιβάλλοντα χώρο (Gandy 2013:3).



Το άρθρο αυτό, με μια προσέγγιση συνάμα πολιτικής θεωρίας και πολιτισμικής γεωγραφίας, αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ανάγνωση του εγχειρήματος αξιολογώντας το πάρκο ως “ενδιάμεσο πεδίο”, σε μια σειρά επάλληλων πλαισίων: τέχνης και επιστήμης, αισθητικής και θεωρίας, αστικής οικολογίας και κηποτεχνίας, εμβληματικού και λαϊκής απήχησης, δημόσιου χώρου, πάρκου και “άγριου κήπου” και ούτω καθεξής. Ο “κήπος εν κινήσει” του Clément υποστηρίζει υβριδοποίηση - δηλαδή στέκεται αντίθετα σε συντηρητικές ή τοπικιστικές οικολογικές πρακτικές (“restoration ecology”) - προτείνοντας «μια συμβολική συναρμογή που χρησιμεύει ως μια ανάμειξη αισθητικών, οικολογικών και πολιτικών στοχεύσεων» (Gandy 2013:16)

Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ενώ το Derborence Island αναπαριστά μια “αισθητική συμβίωση” τέχνης και φύσης, το πάρκο σαν σύνολο μπορεί να συλληφθεί ως ένα “τρίτο αντικείμενο” που παράγεται διαλεκτικά από την αντινομία της άτακτης φύσης στον πυρήνα του και των πιο στενά ελεγχόμενων στοιχείων που το περιβάλλουν (Gandy 2013:12).



Για ένα διαγωνισμό που ενδιέφερε τα μεγαλύτερα ονόματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τοπίου, ο Clément οραματίστηκε έναν τόπο από τον οποίο δεν θα περνάει κανένας, έναν τόπο σχεδιασμένης παραμέλησης όπου θα επικρατήσει μια αυθόρμητη οικολογική ισορροπία - αν και, βεβαίως, επηρεαζόμενη αλλά και επιτηρούμενη από τον άνθρωπο. Όπως και έγινε: στον “παράδεισο ζιζανίων”, μια μέλισσα - σκαθάρι απέκτησε μια αστική κατοικία.

Θα προστατεύσουμε ένα δάσος για το μέλλον, σφυρηλατημένο από τον χρόνο και τις ιδιοτροπίες τις ιστορίας. Ένα φυσικό σύστημα που ανεγέρθηκε ως σύμβολο με κατακόρυφους τοίχους, απρόσιτο και δελεαστικό, ένα ζήτημα προσοχής και έκπληξης, ένα κομμάτι φύσης αφημένο στον εαυτό του στην καρδιά της πόλης, ένα νησί. (Clément στο Gandy 2013)



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΠΡΩΤΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

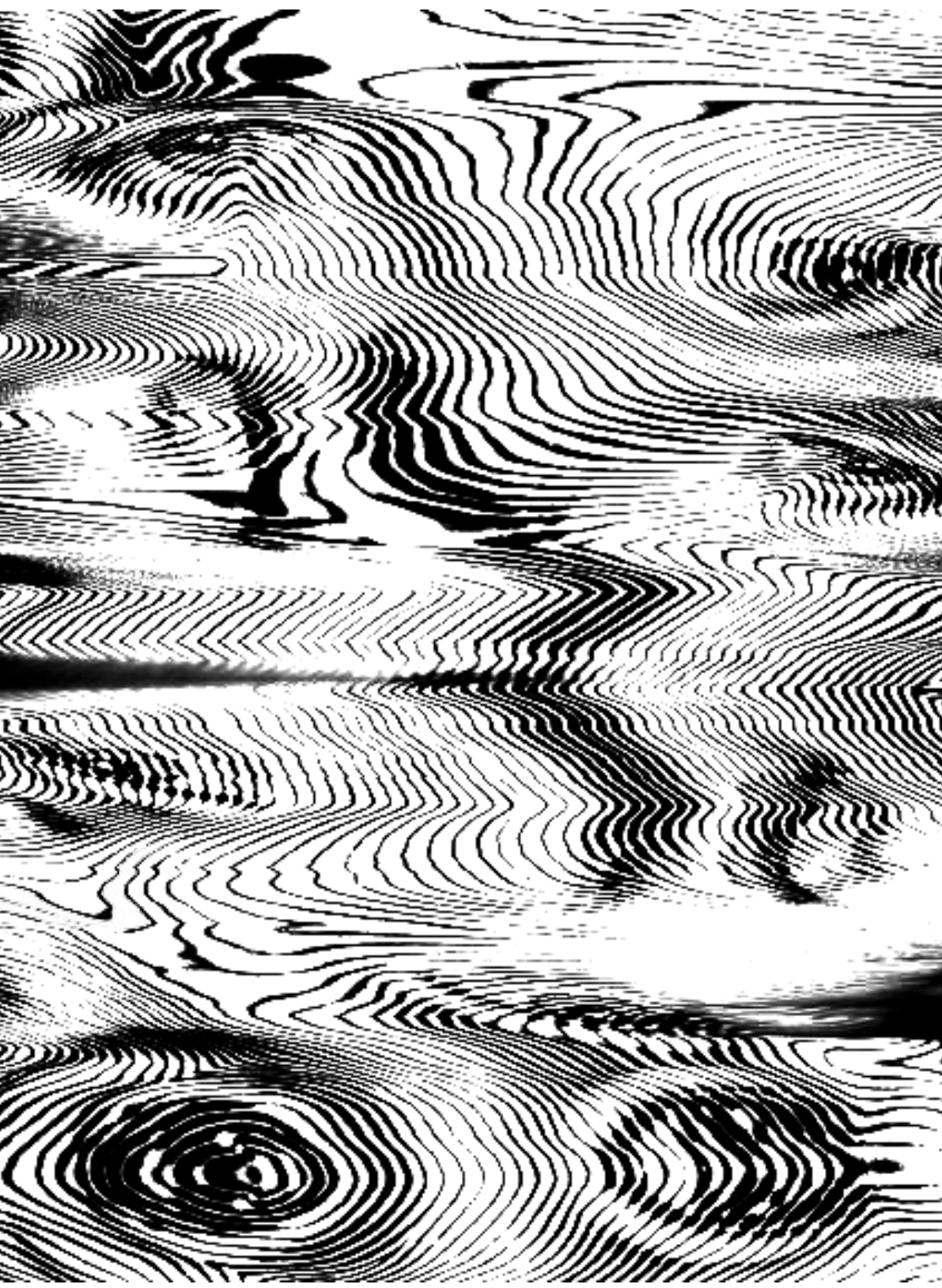
Το τοπίο είναι μια έννοια με ισχυρή ιστορικότητα, που έχει σημασιοδοτηθεί με πολλά διαφορετικά σημεία έμφασης από διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις. Συνιστά ένα ενδιάμεσο φύσης και πολιτισμού που υπεκφεύγει μιας μονοσήμαντης οριοθέτησης του περιεχομένου του. Δεν είναι, δηλαδή, ούτε μόνο οικοσύστημα - πολύπλοκες οργανικές μορφές και αλληλεπιδράσεις - ούτε μόνο μορφές αντίληψης - πολιτισμικές διαδικασίες υποκειμενικές και κοινωνικές - αλλά και τα δύο, σε συνδυασμό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, παρακολουθήσαμε τη συζήτηση φύσης και πολιτισμού, μεταξύ ουσιολογισμού και κοινωνικής κατασκευής, από την οποία εκμαιεύεται μια μονομέρεια του βάρους υπέρ του πολιτισμού, που συνάδει άλλωστε με την κυριάρχησή του πάνω στη φύση, τόσο με όρους θεωρίας και κοινωνικής αντίληψης, όσο και με όρους οικολογίας και οικονομίας. Επιπλέον, η φυσικοποίηση εισάγεται ως όρος για να εκφράσει τη συγκάλυψη της ιστορικής, κοινωνικής και πολιτικής υφής των κυριαρχικών συναρμογών φύσης – πολιτισμού.

Μάλιστα σύμφωνα με το νέο υλισμό, η ύλη δρα ανεξάρτητα από την ανθρώπινη νόηση, και συγκροτείται από ιστορικές, νοητικές, πολιτισμικές, περιβαλλοντικές διεργασίες μορφοποίησης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι σκέψεις που παρουσιάστηκαν σε αυτό το πλαίσιο αποτελούν παραδείγματα μιας γενικής μετανεωτερικής στροφής στην ετερότητα και μιας αποστροφής για τα ομογενοποιητικά γνωρίσματα της νεωτερικής εποχής στην οποία διατυπώθηκαν. Πιο συγκεκριμένα, απασχολούνται ιδιαίτερα με την ανοιχτότητα, την ευελιξία, την προσαρμογή μιας κοινωνικοπολιτικής προσέγγισης που επιχειρεί να αποκρυπτογραφήσει τις αλληλεξαρτήσεις της σύγχρονης πολύπλοκης πραγματικότητας. Οι τάσεις αυτές εφορμώνται από ανθρωπιστικές αισθητικές και πολιτικές αξίες που αναδεικνύουν στοιχεία έκκεντρα, ετερότητας πάνω στα οποία εργάζονται, για να αναδείξουν απελευθερωτικές χωρικότητες.

Όλες οι περιπτώσεις που εξετάστηκαν αποτελούν θεωρητικές ενισχύσεις της αντι-ουσιοκρατικής αντίληψης, υπέρ της βιωσιμότητας και της ποικιλομορφίας που χαρτογραφούν τις αξεδιάλυτες εννοιολογικές και αισθητικές συσχετίσεις του τοπίου. Διαμορφώνουν μια τριάδα των “τρίτων” όρων: χώρος, οικολογία και τοπίο για την ανατροπή της διαλεκτικής καθηλωτικής σκέψης στην κατανόηση τόσο της φύσης όσο και του πολιτισμού. Σε αυτό το πλαίσιο κινείται και η θεώρηση για την αντίληψη και την αναπαράσταση του τοπίου που θα εξετασθεί στην επόμενη ενότητα.

2.0 ΤΟΠΙΟ ΒΛΕΜΜΑ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ



Σε αυτήν την ενότητα διερευνάται η εννοιολογική συσχέτιση του τοπίου με το βλέμμα και την αναπαράσταση. Αρχικά, περιγράφεται η σύνδεση του όρου τοπίο τόσο με την έννοια του στατικού σκηνικού χώρου, όσο και με τη διαμόρφωση ενός ευρύτερου τρόπου αντίληψης, κυρίως εποπτικού, που έχει τις ρίζες της στην Αναγεννησιακή εποχή. Η επιστημονική άνθιση σε συνδυασμό με την ανάδυση του καπιταλιστικού οικονομικού συστήματος, δημιούργησαν τις βάσεις για την αντικειμενική παρατήρηση και αναπαράσταση, η οποία εκφράζεται είτε μέσω αποστασιοποιημένων, γεωμετρικά ορθών μεθόδων, είτε μέσω παγιωμένων αισθητικά, γραφικών ποιοτήτων. Το αναπαριστώμενο τοπίο είναι αυτό που ορίζει τις αισθητικές αξίες του φυσικού, πραγματικού.

Στη συνέχεια, αναλύεται η φαινομενολογική προσέγγιση του Maurice Merleau-Ponty, ως σκέψη που συνεισφέρει σε μια περισσότερο σωματική και βιωματική εμπειρία του χώρου. Η σάρκα και το χίασμα του Merleau-Ponty, υποδηλώνουν τη συνεχή αναστρεψιμότητα υποκειμένου-αντικειμένου, αισθητού και αισθανόμενου. Μέσα από αυτή τη διαπλοκή, το τοπίο και οι αναπαραστάσεις του δε χαρακτηρίζονται από κάποια προκαθορισμένη πολιτισμική γνώση ή αξία, αλλά προκύπτουν διαμέσω της σωματικής εμπλοκής του ορώντος με τα ορατά πράγματα.

Έπειτα, σάρκα και χίασμα, εξελίσσονται εννοιολογικά, στο πάθημα [affect] του Gilles Deleuze, έννοια που διαρρηγνύει τις καθιερωμένες σχέσεις υποκειμένου-αντικειμένου και αναδεικνύει την ποικιλία και τη δυναμικότητα των αναπαραστατικών εκφάνσεων. Το πάθημα, είναι αυτή η κατάσταση ή διαδικασία που ενεργοποιεί απρόσμενες αισθήσεις, δίνοντας έμφαση όχι στη διανοητική πράξη αλλά στη ζωτική ενόρμηση και την ετερογένεια.

Τέλος, με γνώμονα αυτές τις συσχετίσεις, παρουσιάζονται οι μέθοδοι της φωτογραφίας, της κινούμενης εικόνας και της χαρτογράφησης ως πολύμορφοι τρόποι αναπαράστασης απόδοσης των τοπίων, εστιάζοντας στις αλληλοεπιδράσεις φυσικών και πολιτισμικών διεργασιών, στις εκφράσεις και τα ενεργήματα της υλικότητας και όχι στην αποδοχή τους ως εργαλεία ουδέτερων ρεαλιστικών αναπαραστάσεων.

2.1 ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΤΡΟΠΟΣ ΤΟΥ ΒΛΕΠΕΙΝ

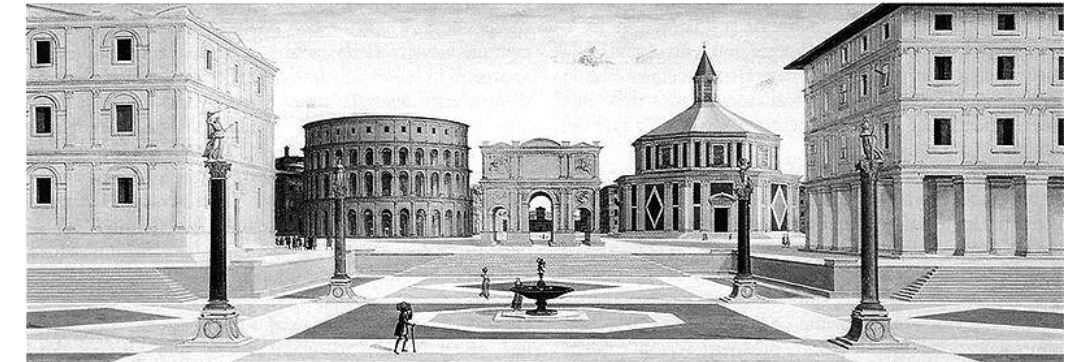
Η δυτική εννοιολογική εξέλιξη του όρου τοπίο, όπως προσεγγίζεται στις βιβλιογραφικές αναφορές, είναι άμεσα συνδεδεμένη με το βλέμμα και την αναπαράσταση²⁷. Ωστόσο, η παρατήρηση και η αναπαραστάση του τοπίου δε σχετίζονται μόνο με την έννοια του σκηνικού ή της θέας ενός φυσικού χώρου, αλλά και με τη διαμόρφωση ενός ευρύτερου τρόπου αντίληψης πολιτικών, κοινωνικών, αισθητικών και χωρικών δεδομένων.

Ο γεωγράφος Κωστής Χατζημιχάλης, αναφέρει πως η ύπαρξη του όρου τοπίο, οφείλεται στους διάφορους «επισκέπτες» τόπων (ζωγράφους, περιηγητές, γεωγράφους, φωτογράφους, λογοτέχνες, γεωπόνους, αρχιτέκτονες, οικολόγους), οι οποίοι ασχολήθηκαν με την ανάλυση, την κατανόηση και την αναπαράστασή του και ονόμασαν τοπίο «το αποτέλεσμα της σωματοποιημένης σχέσης των ντόπιων με τον χώρο που δρουν καθημερινά». Κλειδί αυτής της προσέγγισης, ή «βασική παράμετρος ανάλυσης του τόπου ως τοπίου», καθίσταται το βλέμμα: «το βλέμμα του παρατηρητή είναι αυτό που επιλέγει τι να δει ως τοπίο και πώς να το δει» (Χατζημιχάλης 2011: 12). Δηλαδή, τοπίο δεν σημαίνει μόνο κάτι που βλέπουμε, αλλά σημαίνει ακόμα ένα τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα, ένα συγκεκριμένο τρόπο να κοιτάμε, να σκεφτόμαστε και να απεικονίζουμε τον κόσμο γύρω μας. Πράγματι, σύμφωνα με τον John Wylie (2007: 7):

Τα τοπία δεν έχουν σχέση μόνο με το τι βλέπουμε αλλά και με το πώς κοιτάμε. Τοπίο είναι το βλέμμα με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Και το πώς κοιτάμε τα πράγματα δεν σχετίζεται μόνο με τη βιολογική λειτουργία του ματιού. Το πώς βλέπουμε τα πράγματα είναι ένα πολιτισμικό ζήτημα, βλέπουμε τον κόσμο μέσα από συγκεκριμένες πολιτισμικές οπτικές, αυτές μέσα από τις οποίες έχουμε κοινωνικοποιηθεί και εκπαιδευτεί. Για τους πολιτισμικούς γεωγράφους, η μελέτη του τοπίου περιλαμβάνει σκέψεις για το πώς το βλέμμα μας, ο τρόπος που κοιτάμε τον κόσμο, φέρει πάντα συγκεκριμένες πολιτισμικές αξίες, συμπεριφορές, ιδεολογίες και προοπτικές εξέλιξης.

Πιο συγκεκριμένα, η ερμηνεία του τοπίου ως ένας τρόπος του βλέπειν – *landscape as a way of seeing* – όπως έχει διατυπωθεί από τον Denis Cosgrove²⁸, συνδέεται με την περίοδο της Αναγέννησης, την

εφεύρεση της γραμμικής προοπτικής και τις απαρχές της μετάβασης του οικονομικού συστήματος από την φεουδαρχία στον καπιταλισμό. Τα σχέδια των ιδανικών πόλεων²⁹, ο σχεδιασμός κήπων και οι χαρτογραφήσεις της εποχής, συνιστούν μερικούς από τους τρόπους, μέσω των οποίων εκφράζεται το νέο οικονομικό, κοινωνικό και αισθητικό σύστημα. Ο χώρος, με τη συνδρομή των επιστημονικών θεωριών, γίνεται αντιληπτός ως μια απόλυτη και αντικειμενική ολότητα και οι αναπαραστάσεις και οι διαμορφώσεις του, διέπονται από την έκφραση του ανθρώπινου ελέγχου και της δύναμης επί αυτού (Cosgrove 1984, Cosgrove 1985, Harvey [1990] 2009, Wylie 2007, Πετροπούλου et al 2016, Χατζημιχάλης 2011).



Η ιδανική πόλη, *la Citta Ideale*. Προοπτική απεικόνιση από ζωγράφο της σχολής του Pierro della Francesca, 15ος αιώνας.

Στην κοινωνία της Ιταλίας του 15ου αιώνα, το τοπίο αρχίζει να αποκτά έναν σημαίνοντα κοινωνικό και πολιτισμικό ρόλο, που θα διατηρήσει για περίπου τέσσερις αιώνες ακόμα, ενώ οι αναπαραστάσεις του – τοπιογραφία, χάρτες και κείμενα – προβάλλουν ερμηνείες του κόσμου που απασχολούσαν τις ελίτ της εποχής και που επηρέασαν τις μεταγενέστερες.



Perspective Machine 1525, Albrecht Dürer

27 Η τοπιογραφία ως είδος ζωγραφικής που αναπαριστά εξοχικές περιοχές, τα αντικείμενα και τις δραστηριότητες που συναντώνται σε αυτές, κατέληξε να συνδέεται άμεσα με την έννοια του τοπίου. Το τοπίο ταυτίζεται με τις ζωγραφικές αναπαραστάσεις του, με αποτέλεσμα τον τονισμό της σημασίας της αναπαράστασης αντί για το πραγματικό τοπίο. «Η παραδοξότητα αυτή φαίνεται εντούτοις να συνδέεται με μια συγκεκριμένη πολιτιστική πραγματικότητα [...] Η λέξη “paysage” για παράδειγμα, εμφανίζεται στη γαλλική γλώσσα τη στιγμή που γίνονται γνωστά στη γαλλική επικράτεια τα έργα Φλαμανδών ζωγράφων, στα οποία η φύση αποτελούσε κεντρικό θέμα του πίνακα. Αυτή είναι άλλωστε και η άποψη θεωρητικών, όπως του Γάλλου Alain Roger, που χρησιμοποιεί τον νεολογισμό “ζωγραφισμός”, “picturalisme”, υπονοώντας την ταύτιση του τοπίου με τη ζωγραφική του απόδοση» (Μωραΐτης 2016: 82, 83)

28 «Το τοπίο δεν είναι απλώς ο κόσμος που βλέπουμε, είναι μια κατασκευή, μια σύνθεση του κόσμου. Το τοπίο είναι ένας τρόπος να βλέπουμε τον κόσμο» (Cosgrove 1985: 13). Στο κείμενό του “Prospect,

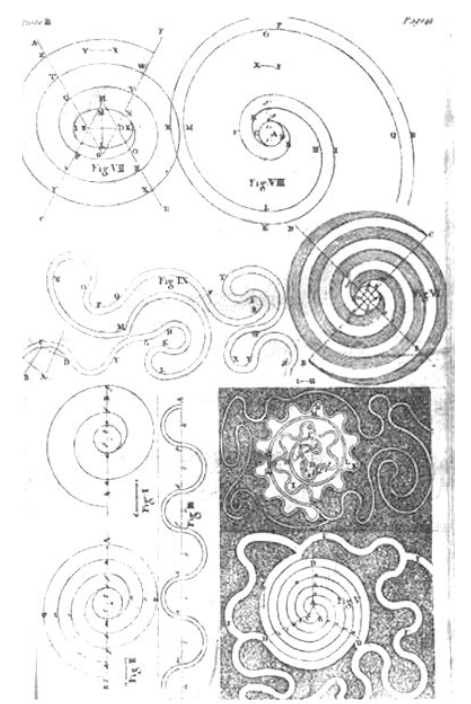
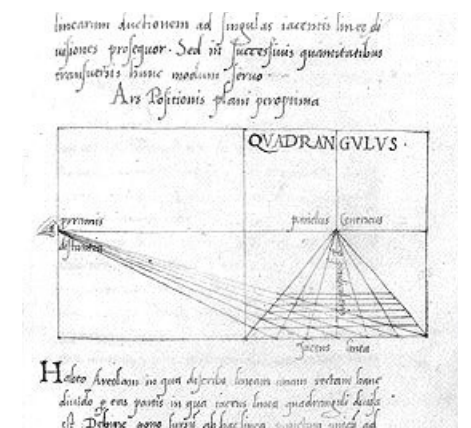
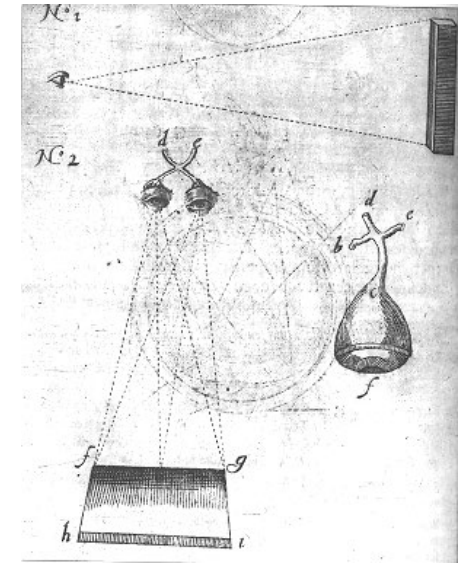
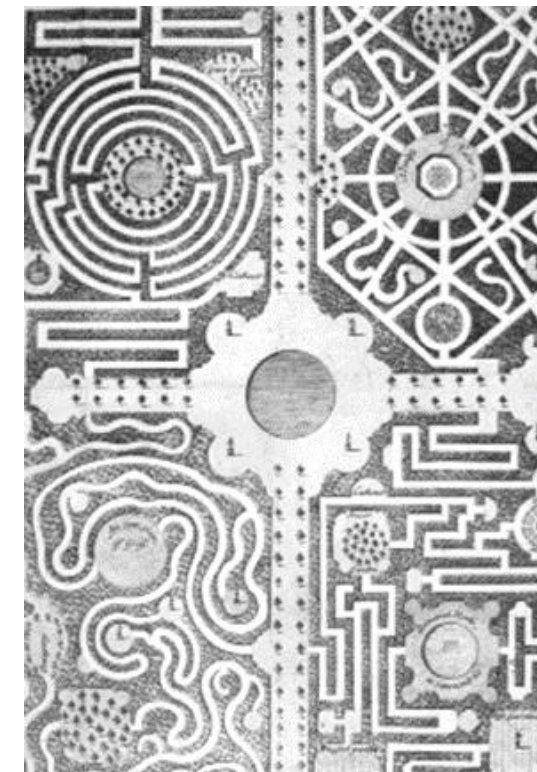
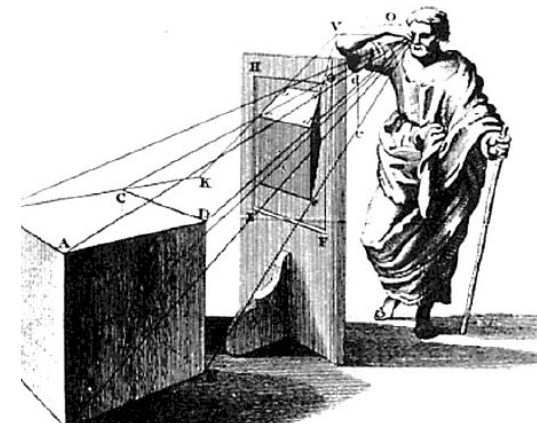
perspective and the evolution of the landscape idea” (1984), αναφέρει πως η φράση way of seeing, δανείζεται από το βιβλίο του J. Berger (1972) *Ways of seeing*, στο οποίο ερευνώνται με κριτικό τρόπο οι κοινωνικές επιπτώσεις των οπτικών συμβάσεων.

29 «Στις παραστάσεις των αναγεννησιακών στοχαστών και αρχιτεκτόνων, όπου καταγράφονται οι απόψεις τους για την Ιδανική Πόλη, τη Citta Ideale, ο αστικός τόπος υφίσταται εμφανώς τον σχεδιαστικό έλεγχο της προοπτικής απεικόνισης. Πρόκειται για την εικονογραφική απόδοση του γενικότερου κοινωνικού “σχεδιασμού”, με την ευρύτερη σημασία της πρόβλεψης, όσο και με την ειδικότερη του αρχιτεκτονικού, αστικού, τοπιακού σχεδιασμού, ο οποίος, ως κεντρικός προγραμματισμός, επιβάλλει στους τόπους κοινωνικής ζωής τους όρους της νέας πολιτικής κυριαρχίας» (Μωραΐτης 2016: 46)

Το τοπίο είναι ένας τρόπος του βλέπουν που έχει τη δική του ιστορία, αλλά μια ιστορία που μπορεί να γίνει κατανοητή μόνον ως μέρος μιας ευρύτερης οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας - που έχει τις δικές της θεωρήσεις και συνέπειες των οποίων οι προελεύσεις και οι επιπλοκές επεκτείνονται πολύ πιο πέρα από τη χρήση και την αντίληψη της γης - που έχει τις δικές του τεχνικές έκφρασης, τεχνικές που τις μοιράζεται με άλλα πεδία πολιτισμικής πρακτικής. Η ιδέα του τοπίου αναδύθηκε ως μία διάσταση συνείδησης της Ευρωπαϊκής ελίτ σε μία αναγνωρίσιμη περίοδο στην εξέλιξη των Ευρωπαϊκών κοινωνιών: εκλεπτύνθηκε και επεξεργάστηκε σε μία μακρά περίοδο, κατά τη διάρκεια της οποίας εξέφρασε και υποστήριξε εύρος πολιτικών, κοινωνικών και ηθικών θεωρήσεων και έγινε αποδεκτό ως σημαίνουσα διάσταση καλαισθησίας. Αυτή η σημασία εξασθένησε, πάλι κατά τη διάρκεια μιας περιόδου μειζόνων κοινωνικών αλλαγών, στα τέλη του 19ου αιώνα³⁰ (Cosgrove 1985: 1,2).

Όπως αναφέρει και ο David Harvey, η περίοδος της Αναγέννησης συνέβαλε σε μια «ριζική αναδόμηση των απόψεων για τον χώρο και τον χρόνο» και έθεσε βασικά θεμέλια για τα σχέδια του Διαφωτισμού και το μετέπειτα άλμα της σκέψης του Μοντέρνου κινήματος (Harvey [1990] 2009: 323, 328). Η μετάβαση του φεουδαρχικού οικονομικού - κοινωνικού συστήματος στο καπιταλιστικό, επέφερε κομβικές αλλαγές τόσο στις χρήσεις της γης, δηλαδή, στις σχέσεις μεταξύ κοινωνίας και εδάφους, όσο και στην αντίληψη και την αναπαράσταση του κόσμου και της φύσης. Τα μεγάλα ταξίδια των ερευνητών της εποχής και η συνεχώς αυξανόμενη συνείδηση του κέρδους «συνδέθηκαν με τη γνώση και τον έλεγχο του χώρου που κατείχε το άτομο» (Harvey [1990] 2009: 324). Στις αντιλήψεις αυτές, μετέπειτα, συνέδραμε η επιστημονική επανάσταση και η Καρτεσιανή διχοτομική σχέση αντικειμένου – υποκειμένου του 17ου αιώνα. Συνεπώς, οι οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές μετατροπές που διήρκησαν από το 1400 έως το 1900, περίπου, θεωρείται ότι σύνεβαλαν: α. σε μια αντικειμενική και ορθολογική αντίληψη περί διάταξης του χώρου, β. στην από μακράν θέαση του συνόλου (υποκειμενική και κατά περίπτωση επιστημονική παρατήρηση) και γ. σε μια κυριαρχική τάση επί της φύσης (Πετροπούλου et al 2016: 25).

30 «[...] Η τέχνη του τοπίου ατρόφησε σταδιακά προς το τέλος του 19ου αιώνα χάρη στη βαθιά διεισδυτικότητα του βιομηχανικού καπιταλισμού που υπερασπιζόταν πλέον όχι τη φαντασιακή ή ιδιοκτησιακή σχέση του αστού με τη γη αλλά το διαχωρισμό του από αυτή. Την ίδια περίοδο οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες αμφισβητούν τη φυσικότητα του προοπτικού μοντέλου και παρακάμπουν ουσιαστικά το τοπίο, καθώς οι πιο ελιτίστικες μορφές της ερευνούσαν φορμαλιστικές ή αφαιρετικές μορφές έκφρασης, ενώ οι πιο ριζοσπαστικές στράφηκαν στην πόλη ως κέντρο του μητροπολιτικού φαινομένου που αναδυόταν μέσα από τον καπιταλιστικό μετασχηματισμό. Στο πλαίσιο αυτό, η τοπιογραφία έμεινε να υπηρετεί εμπορικές εφαρμογές ευρείας κατανάλωσης που εδραιώνονταν σταδιακά μέσα από τη μαζική διάδοση της φωτογραφίας στα εικονογραφημένα έντυπα» (Παπαϊωάννου 2014: 169).



Βασικό εργαλείο αυτών των θεωρήσεων καθίσταται η γραμμική προοπτική, που αναπτύχθηκε στα μέσα του δέκατου πέμπτου αιώνα στη Φλωρεντία του F. Brunelleschi και του L. B. Alberti³¹, και καθόρισε τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι έβλεπαν τα πράγματα επί τέσσερις αιώνες (Harvey [1990] 2009: 324). Ο J. Berger (1980: 16) στο βιβλίο του Ways of Seeing (Εικόνα και Βλέμμα) αναφέρει:

Η σύμβαση της προοπτικής, που χαρακτηρίζει αποκλειστικά την Ευρωπαϊκή τέχνη και που για πρώτη φορά θεσπίστηκε στην πρώιμη αναγέννηση, συγκεντρώνει τα πάντα στο μάτι του παρατηρητή. Είναι σαν μία ακτίνα από ένα φάρο – μόνο που αντί το φως να ταξιδεύει προς τα έξω, τα φαινόμενα ταξιδεύουν προς τα μέσα. Οι συμβάσεις αποκαλούσαν εκείνα τα φαινόμενα πραγματικότητα. Η προοπτική κάνει το μάτι κέντρο του ορατού κόσμου. Το καθετί συγκλίνει πάνω στο μάτι ωσάν στο σημείο φυγής της απεραντοσύνης. Ο ορατός κόσμος διευθετείται για τον θεατή όπως πίστευαν κάποτε πως το σύμπαν ήταν διευθετημένο για το Θεό.

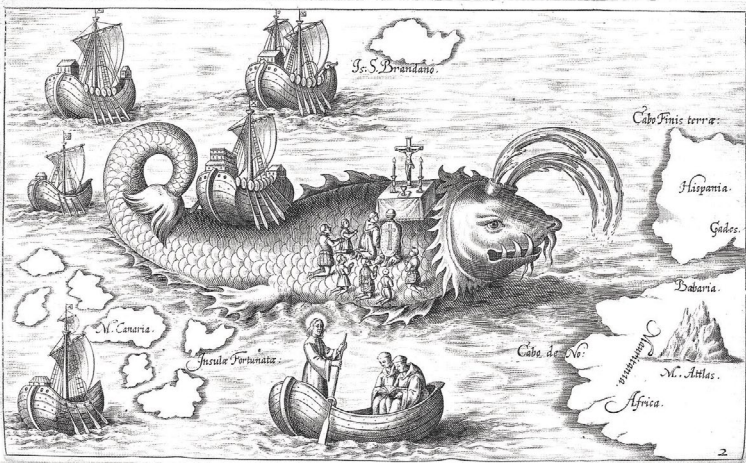
Η άνοδος του ορθολογισμού απαγκίστρωσε, λοιπόν, τον γεωγραφικό χώρο και τη φύση από μυστηριώδεις δυνάμεις και άγνωστα όρια³². Αφενός, τους επέδωσε πεπερασμένη έκταση και αναγνώσιμη διάταξη, αφετέρου προώθησε την ανάγκη μίας αντικειμενικά σωστής αναπαράστασης. Ο μέχρι τότε “άπειρος” χώρος οργανώνεται μέσω ενός επιστημονικά τεκμηριωμένου ρεαλισμού (μαθηματικά, γεωμετρία, κανόνες οπτικής κτλ.). Συντάσσεται, εν ολίγοις, μια αντίληψη του κόσμου μέσω ενός ματιού που βλέπει, ενός ματιού που αντλεί γνώση και εμπειρία από την «επιστήμη της οπτικής και την ικανότητα του ατόμου να αναπαριστά αυτό που βλέπει ως κάτι αληθινό» (Harvey [1990] 2009: 325). Ειπωμένο αλλιώς, η γραμμική προοπτική και η θέαση σε βάθος, εξέφρασαν μια ιδεολογία ενός οπτικού ρεαλισμού, «η οποία δεν θεωρείτο μια απλή εκδοχή θέασης, αλλά η πραγματική και απόλυτα σωστή εκδοχή, αυτή που επέτρεπε στον

31 «Η προσπάθεια προς μια μηχανικώς σωστή αναπαραγωγή έλαβε τη θεωρητική της βάση από την ιδέα της οπτικής πυραμίδας που υιοθετήθηκε από τον Alberti στην πραγματεία του επί της ζωγραφικής το 1433. Η οπτική σχέση μεταξύ του ματιού του παρατηρητή και του αντικειμένου το οποίο κοιτάζει, μπορεί να αναπαρασταθεί δι’ ενός συστήματος ευθειών που εκρέουν από κάθε σημείο της μετωπικής επιφάνειας του αντικειμένου και συναντώνται στο μάτι. Το αποτέλεσμα είναι ένα είδος πυραμίδας ή κώνου, της οποίας η κορυφή βρίσκεται στο σημείο του ματιού. Αν αυτή η πυραμίδα φωτεινών ακτινών διατμηθεί από έναν υαλοπίνακα κάθετο ως προς τη γραμμή της όρασης, η εικόνα πάνω στο γυαλί θα είναι μια προβολή του αντικειμένου, έτσι ώστε δια της ιχνογράφησης των περιγραμμάτων του αντικειμένου πάνω στο γυαλί όπως φαίνονται από το σημείο παρατήρησης, μπορεί ο θεατής να καταγράψει ένα ακριβές αντίγραφο της εικόνας που βλέπει» (Arnheim [1974] 2005: 310-311).

32 Μέχρι την ανάδυση της αναγεννησιακής περιόδου, «οι άνθρωποι κατανοούσαν ελάχιστα τον εξωτερικό χώρο και γενικά τον αντιλαμβάνονταν εννοιολογικά ως μια μυστηριώδη κοσμολογία κάποιας εξωτερικής εξουσίας, ουράνιων όντων ή πιο δυσοίωνων πλασμάτων του μύθου και της φαντασίας [...] Ο μεσαιωνικός καλλιτέχνης “πίστευε ότι μπορούσε να αποδώσει πειστικά αυτό που έβλεπε μπροστά στα μάτια του αναπαριστώντας το σαν να περιστρέφεται γύρω του, βιώνοντας δομές σχεδόν με από τρόπο από πολλές διαφορετικές πλευρές και όχι από μια συνολική σκοπιά” (Edgerton, 1976). Είναι ενδιαφέρον ότι η μεσαιωνική τέχνη και χαρτογραφία φαίνονται να συμβαδίζουν ως προς την ευαισθησία που απεικονίζεται στις χωρικές ιστορίες του de Certeau» (Harvey [1990] 2009: 323).



The Hereford
Mappa Mundi, 1300



Sea monsters
on Medieval Maps



World Map, 1515,
Dürer-Stabius

παρατηρητή, δηλαδή στην αστική τάξη της εποχής, τον απόλυτο έλεγχο του χώρου» (Χατζημιχάλης 2011: 16).

Εφεξής, η από μακράν, οπτικά τεκμηριωμένη θέαση του χώρου και η διττή σχέση παρατηρητή και παρατηρούμενου εκφράζεται και στις βασικές αναπαραστάσεις του τοπίου. Οι νέες χωρικές δραστηριότητες, όπως η ναυσιπλοΐα και ο καθορισμός ορίων, τόσο εθνικών όσο και γαιοκτημονικών εκτάσεων, δημιουργούν την ανάγκη χαρτογραφήσεων με χαρακτηριστικά αντικειμενικότητας, πρακτικότητας και λειτουργικότητας (Harvey [1990] 2009: 325). Ακόμη, η τοπιογραφική τέχνη, που καθιερώθηκε ως αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος στα μέσα περίπου του 16ου αιώνα, παγιώνει τις αισθητικές αντιλήψεις του όμορφου, του γραφικού και του υψηλού τοπίου³³ με τέτοιον τρόπο ώστε, το αναπαριστώμενο τοπίο να είναι αυτό που διαμορφώνει τις αξίες του φυσικού και του πραγματικού. Μετέπειτα, η ολλανδική τοπιογραφία του 17ου αιώνα, υιοθετεί μια περισσότερο τεκμηριωτική και χαρτογραφική λογική, εκφράζοντας την ευρύτερη τάση κατάκτησης του χώρου, ο οποίος μετατρέπεται σε «μερίδες» ατομικών ή εθνικών ιδιοκτησιών (Παπαϊωάννου 2014: 24, Cosgrove 1985: 46).

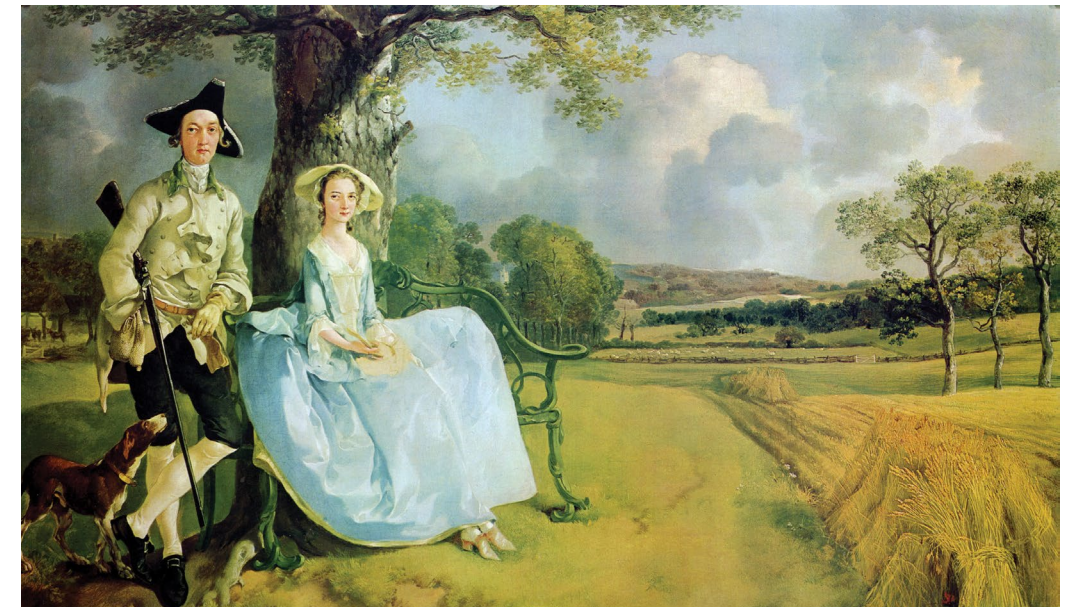


Landscape with merchants, Claude Lorrain, 1629

33 «Το όμορφο (beautiful) τοπίο ήταν ευχάριστο και αρμονικών αναλογιών, έχοντας ως μέτρο την αναγεννησιακή αναβίωση της κλασικής τέχνης. Το γραφικό (picturesque) αναδύθηκε στην Αγγλία από τις δημοσιεύσεις των περιηγήσεων του αιδεσιμότητου William Gilpin μεταξύ 1782-1802, που δίδαξαν το κοινό να βλέπει το αληθινό τοπίο με βάση τα κριτήρια ομορφιάς ενός πίνακα [...] Τα γραφικά τοπία συχνά αποτελούσαν παραλλαγές της ίδιας γαλήνιας σκηνής στην οποία σκιερά δένδρα στεφάνωναν ένα ποταμάκι στο πρώτο πλάνο, μέσα στο οποίο αντανακλούσαν ο φωτεινός ουρανός από το βάθος της εικόνας [...] Το υψηλό (sublime) αναζητούσε το δέος, την απεραντοσύνη, την ανάταση, σε μέρη ανέγγιχτα από τη βιομηχανική κοινωνία, υπογραμμίζοντας την ασημαντότητα του ανθρώπου μέσα από απότομες κορφές, καταγίδες, ανοιχτές θάλασσες, καταρράκτες, χάσματα» (Παπαϊωάννου 2014: 21).

Οι τοπιογραφίες και οι χάρτες, που δημιουργούνται σύμφωνα με τους κανόνες μιας επιστημονικής κατανόησης του χώρου, έχουν όψη «εξυψωμένη και απόμακρη, εντελώς απρόσιτη πλαστικά ή αισθητηριακά, δημιουργώντας μία ψυχρά γεωμετρική και συστηματική αίσθηση του χώρου» (Edgerton στο Harvey [1990] 2009: 324). Δημιουργείται, δηλαδή, ένα σύστημα οπτικών συμβάσεων στην αναπαράσταση του ορατού, που εντείνει τη διάκριση αυτού που παρατηρεί και αυτού που παρατηρείται, συγκεντρώνοντας την οπτική εμπειρία στο μάτι - υποκείμενο, προβάλλοντας παράλληλα, τις αξίες μιας ολοένα και ανερχόμενης αστικής τάξης.

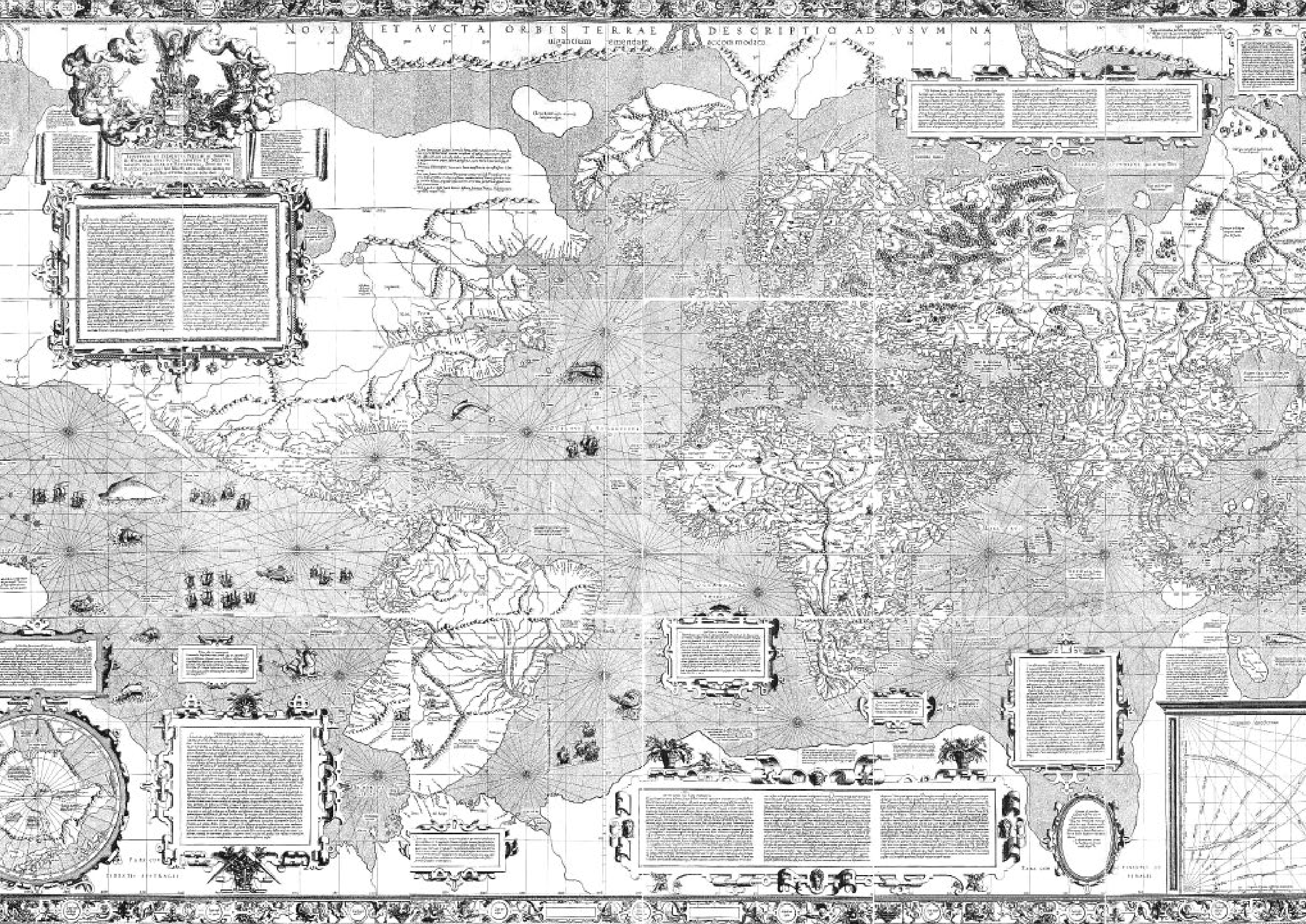
Ένας από τους βασικούς σκοπούς της ζωγραφικής του τοπίου ήταν η παρουσίαση μιας εικόνας τάξης και ελέγχου των αναλογιών...Υπάρχει ένας εγγενής συντηρητισμός στην ιδέα του τοπίου, στον εγκωμιασμό της ιδιοκτησίας και της αμετάβλητης καθεστηκυίας τάξης, στην καταστολή των εντάσεων μεταξύ των ομάδων μέσα στο τοπίο (Cosgrove 1985: 58).



Mr. and Mrs. Andrews, Thomas Gainsborough, 1750.

" Η ειδική σχέση μεταξύ ελαιογραφίας και ιδιοκτησίας έπαιξε έναν καθοριστικό ρόλο και στην εξέλιξη της τοπιογραφίας [...] Δεν είναι ένα ζευγάρι στη Φύση όπως οRousseau φαντάστηκε τη φύση. Είναι γαιοκτήμονες και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζουν ως ιδιοκτήτες ό,τι τους περιβάλλει είναι ορατός στη στάση τους και την έκφρασή τους" (Berger 1980: 107)





NOVA ET AVCTA ORBIS TERRAE DESCRIPTIO AD VSVM NA...

utilitatem emendat accipit modico

Decorative vignette in the top left corner featuring a group of figures, possibly representing a historical event or a mythological scene. Below the vignette is a large rectangular text block with a decorative border.

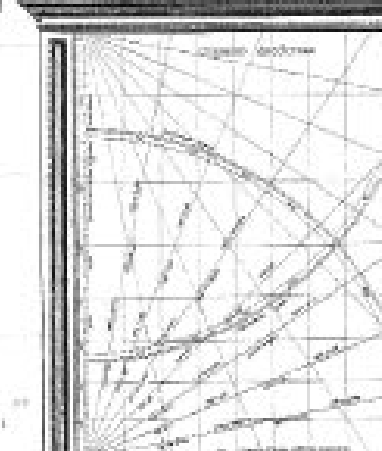
Text block in the top right corner, containing several columns of Latin text.



Text block in the bottom left corner, containing several columns of Latin text.

Decorative vignette in the bottom center featuring a group of figures, possibly representing a historical event or a mythological scene. Below the vignette is a large rectangular text block with a decorative border.

Text block in the bottom right corner, containing several columns of Latin text.



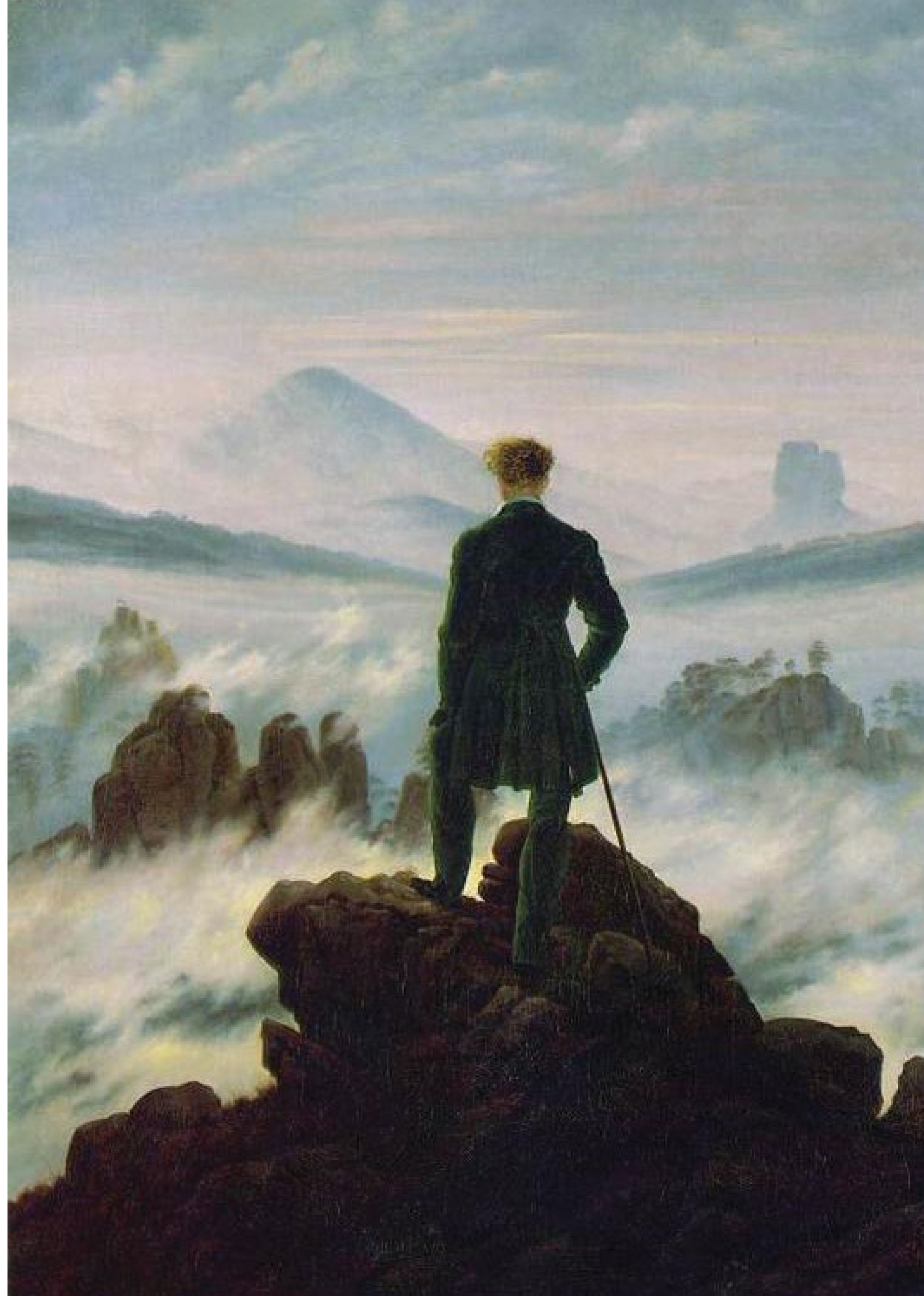
Παράλληλα με το ζεύγος του διπόλου φύση – πολιτισμός, που περιγράφηκε στην πρώτη ενότητα, εμφανίζονται και τα ζεύγη παρατήρησης – παρατηρούμενου, απόστασης – εγγύτητας, υποκειμενικού ματιού – αντικειμενικής γης. Το τοπίο ως τρόπος του βλέπειν, επικαθορίζεται από στερεοτυπικά δίπολα, εκφράζοντας τις κυρίαρχες κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες. Οι οπτικές συμβάσεις δε σχετίζονται μόνο με την εισαγωγή των γεωμετρικών προβολών αλλά και με τη διαμόρφωση ενός αισθητικού κώδικα. Το φυσικό τοπίο παραμορφώνεται και συνιστά ένα εξωτερικό περιβάλλον που η ανθρώπινη αντίληψη προσπαθεί να προσαρμόσει στις πολιτισμικές – αισθητικές αξίες της.

Για παράδειγμα, αρκεί να σκεφτούμε τον καθρέπτη του Claude³⁴. Οι αστοί και περιηγητές του 18ου αιώνα στις εξορμήσεις τους στην εξοχή, συνήθιζαν να ζωγραφίζουν τη φύση χρησιμοποιώντας ένα μικρό κυρτό καθρέπτη του οποίου η επιφάνεια ήταν ελαφρά χρωματισμένη σε γκρι απόχρωση. Η κυρτότητα και ο χρωματισμός του καθρέπτη δημιουργούσαν ένα βολικό πλαίσιο και μια ευχάριστη χρωματική παλέτα. «Ο καθρέπτης ευνοούσε τον στιγμιαίο τεμαχισμό του συνεχούς φυσικού χώρου σε χαριτωμένες εικόνες τοπίου. Όταν η θέα που επέστρεφε στον καθρέπτη πλησίαζε το ιδεώδες του Claude εκτιμώνταν ως 'γραφική' και μπορούσε να σχεδιαστεί» (Παπαϊωάννου 2014: 24 -25).

Το σημαντικό ήταν η ανάγκη απόστασης που επιδίωκε ο παρατηρητής ως φορέας ενός πολιτισμού που παρατηρεί τοποθετώντας τόσο τη φύση όσο και το τοπίο στη θέση του διακριτού προς παρατήρηση αντικειμένου.



34 Ο Claude Lorrain, ήταν ένας από τους πιο γνωστούς τοπιογράφους του 17ου αιώνα. Οι πίνακές του εδραίωσαν το βουκολικό και γραφικό τοπίο οδηγώντας σε μία τυποποιημένη τοπιογραφική σύνθεση: «στο πρώτο πλάνο τα σκιερά δένδρα που πλαισιώναν το κέντρο της εικόνας, όπου εναλλάσσονταν συχνά ζώνες φωτός και σκιάς, οδηγώντας το μάτι στο βάθος, όπου το τοπίο λουζόταν σε χρυσαφένιο φως». Το ύφος του Claude καθόρισε τον τρόπο με τον οποίο αποδίδονταν οι αισθητικοί κανόνες και το πραγματικό τοπίο ακόμη και έναν αιώνα μετά το θάνατό του (Παπαϊωάννου 2014: 24).





2.2 ΤΟΠΙΟ, ΟΡΑΣΗ, ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ

2.2.1 Η ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ MAURICE MERLEAU-PONTY

Η φαινομενολογική σκέψη προσφέρει μια διαφορετική προσέγγιση της αντιληπτικής εμπειρίας τόσο για το τοπίο όσο και για τον χώρο, όπου παρατηρητής και αντικείμενο σκόπευσης/αντίληψης βρίσκονται σε αμοιβαία συνδιαμόρφωση.

Ο Maurice Merleau-Ponty, ο κατεξοχήν φιλόσοφος της σωματικής αντίληψης, σε όλη τη διάρκεια του έργου του, επιχειρεί μία ανατροπή της Καρτεσιανής Λογικής υπέρ του νου, περιγράφοντας την ανεξίτηλη σωματική φύση της ανθρώπινης ύπαρξης, της γνώσης, της εμπειρίας και της αντίληψης (Wylie 2007: 147). Η μερλωποντιανή φαινομενολογία του σώματος, διαφεύγοντας από τις παραδοχές της παρατήρησης, της απόστασης και του θεάματος, οδηγεί σε μία προσέγγιση του τοπίου που αποποιείται τον τρόπο του βλέπναι και την επιστημολογική αντικειμενική σκόπευση, για να εμβαθύνει στην εκφραστικότητα του είναι μέσα στον κόσμο. Σε αυτή την οπτική το τοπίο αντιμετωπίζεται «ως περίγυρος (milieu) συμφωνίας και συνενοχής, ως κόσμος που υπάρχεις εντός του, όχι μια σκηνή προς θέαση» (Wylie 2007: 149).

Η φιλοσοφική πορεία του Maurice Merleau-Ponty αποσκοπεί σε έναν επαναπροσδιορισμό του αντιληπτού κόσμου και της σχέσης μας με αυτόν, ερχόμενος σε ρήξη με τις θεωρίες του αντικειμενισμού και του υποκειμενισμού³⁵. Στα δύο πρώτα έργα του, *Structure du Comportement* (Δομή της Συμπεριφοράς 1942) και *Phenomenologie de la Perception* (Η Φαινομενολογία της Αντίληψης 1945), μιλά για το ενσάρκωμένο πνεύμα, ένα πνεύμα ριζωμένο μέσα στο σώμα και τον κόσμο, το οποίο «βρίσκεται σε αμφίσημη σχέση με το σώμα του καθώς και με τα πράγματα που το περιβάλλουν» (Μουρίκη 1991: 10). Σημασία και αντίληψη δεν ολοκληρώνονται ποτέ, αλλά ανανεώνονται αμοιβαία συνεχώς (Χατζησάββα 2016: 601).

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» (Μουρίκη 1991: 10).

Υποκείμενο, σώμα και κόσμος αποτελούν έννοιες ανοιχτές, όπου

35 «[...] η υπαρξιστική σκέψη του Merleau-Ponty τοποθετεί την εμπειρία στην αντίληψη δίνοντάς της μια σωματική πρόθεση. Για τον Merleau-Ponty, η σημασία ποτέ δεν ολοκληρώνεται, όπως και η αντίληψη, καθώς ποτέ δεν μπορούμε να δούμε το όλο. Στην αντιληπτική τάξη, υπάρχει κάτι εκφρασμένο και μη εκφρασμένο, ορατό και αόρατο. Αυτό το αόρατο δεν είναι ένα αλλού. Είναι το αόρατο αυτού εδώ του κόσμου, τον οποίο συνέχει και καθιστά ορατό» (Χατζησάββα 2016: 601)

η σχέση τους βρίσκεται σε διαρκή ανανέωση. Το σώμα στη σκέψη αυτή δεν συνιστά ένα μέσο ή ένα όργανο, αλλά «τον τόπο όπου το πνεύμα περιβάλλεται το σχήμα μιας συγκεκριμένης φυσικής και ιστορικής κατάστασης [...] είναι η έκφρασή μας μέσα στον κόσμο, η ορατή μορφή των προθέσεών μας» και μέσω της κατάστασης και της θέσης του, το υποκείμενο διαμορφώνει την αντίληψη του κόσμου. Όπως γράφει ο J. Lacan: «η Φαινομενολογία μας επανέφερε λοιπόν, στη ρύθμιση της μορφής, στην οποία πρυτανεύει, όχι μόνο το μάτι του υποκειμένου, αλλά ολόκληρη η αναμονή του, η κίνησή του, η λήψη του, η ταραχή των μυών και των σπλάχνων του, κοντολογίς η οργανική παρουσία του, σημειωμένη μέσα σε αυτό που ονομάζεται η ολική σκοπιμότητά του» (Lacan [1973] 1982: 98). Ακόμη, ο κόσμος θεωρείται, ένα ανολοκλήρωτο έργο, στον οποίο συμμετέχουμε ήδη από τη γέννησή μας, καλείται να αντιληφθεί όχι ως «ένα σύνολο δεδομένων και απαρέγκλιτων νόμων αλλά ως εκφραστική μορφή», εντός του οποίου βρίσκεται το ενσαρκωμένο υποκείμενο (Μουρίκη 1991: 12).



Στο ύστερο έργο του Merleau-Ponty, το *L'Œil et l'Esprit* (Το Μάτι και το Πνεύμα, 1961) και το ανολοκλήρωτο *Le Visible et l'Invisible* (Το Ορατό και το Αόρατο, 1964), ο Merleau-Ponty μιλά για τη σάρκα και το χίασμα, έννοιες που του επιτρέπουν να αναδείξει την κοινή υφή αισθανόμενου και αισθητού, αντιλαμβανόμενου και αντιληπτού, δίνοντας εργαλεία για μια αντι-δυϊστική συνείδηση. Η σάρκα μέσα από το χίασμα δηλώνει την αέναη αναστρεψιμότητα και εκφράζεται ως:

ο τόπος που διαμορφώνεται από κοινού το υποκείμενο και το αντικείμενο, όπου κόσμος και σώμα αποκαλύπτονται στην κοινή υφή τους, χωρίς ωστόσο να ταυτίζονται. Η σάρκα, όχι ύλη, ούτε καν 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 [...] Ορών και ορατό, ορατό και αόρατο, παρουσία και απουσία, μέσα και έξω παραπέμπουν διαρκώς το ένα στο άλλο, χωρίς ποτέ να συντίθενται: ορίζονται από την ίδια την αναστρεψιμότητά τους, η οποία αποτελεί μια κίνηση που επιτρέπει τη διατήρηση του πολλαπλού, την ύπαρξη μιας δημιουργικής ανισορροπίας στο ίδιο εσωτερικό του είναι (Μουρίκη 1991: 13).

Βλέπουμε λοιπόν μια σκέψη που ανατρέπει την ως τότε καθιερωμένη διάκριση ανάμεσα σε υποκείμενο που αντιλαμβάνεται και το αντιληπτικό υποκείμενο. Το χίασμα³⁶ έχει δύο σημασίες: α. μία φυσιολογική που αναφέρεται σε ανατομικές ή γενετικές δομές με σταυρωτή διάταξη, όπως για παράδειγμα το οπτικό νεύρο, και β. μια μεταφορική που αναφέρεται σε μορφές λόγου που επαναλαμβάνουν δομές σε αναστροφή, για παράδειγμα η σχέση ΑΒ:ΒΑ. Το χίασμα, άρα, είναι μια δομή μεσολάβησης που εκφράζει την αδιάλειπτη αναστρεψιμότητα αντικειμένου – υποκειμένου, αισθητού – αισθανόμενου, παρατηρητή – παρατηρούμενου, και τονίζει τη διττή υπόσταση σωμάτων και πραγμάτων.

Όταν πιέζω τα δύο χέρια μου μαζί, δεν πρόκειται για δύο αισθήσεις που βιώνονται ταυτόχρονα, σαν κάποιος να αντιλαμβάνεται δύο αντικείμενα τοποθετημένα δίπλα-δίπλα, αλλά για μια αμφίσημη διάταξη στην οποία και τα δύο χέρια εναλλάσσουν τους ρόλους αυτού που αγγίζει και αυτού που αγγίζεται (Merleau-Ponty [1962] 2005: 106).

36 Το μη ολοκληρωμένο κείμενο του Merleau-Ponty, *Το Ορατό και Το Αόρατο*, περιέχει το κεφάλαιο με τίτλο *The Interwinning – The Chiasm* (Η Διαπλοκή/Συνύφανση – Το Χίασμα). Η διαπλοκή/συνύφανση, μεταφέρει την έννοια *Verflechtung* του Husserl, παραπέμποντας σε μια μεταφορική σχέση, όπως υφάδι και στηρόνι για την επεξεργασία του υφάσματος. <<https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/#VisiInvi>>, τελευταία επίσκεψη: 26/05/2017



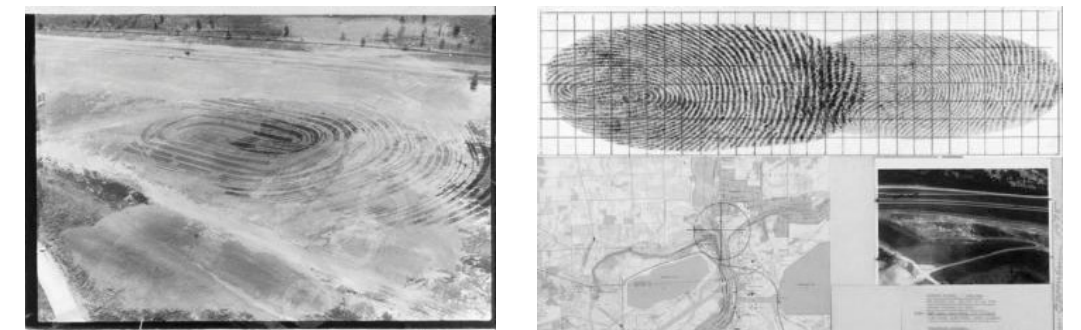
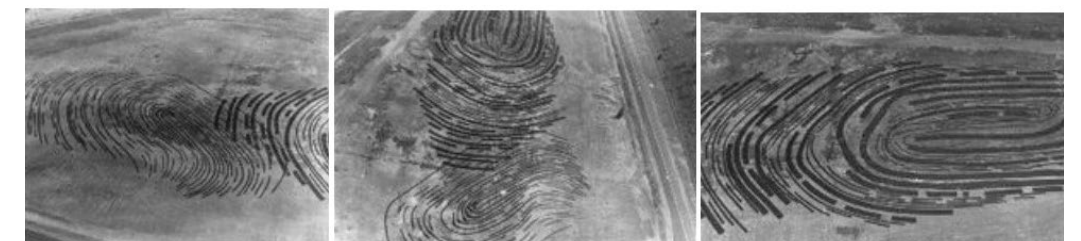
Το σώμα, δηλαδή, ταυτόχρονα αγγίζει και αγγίζεται, παρατηρεί και παρατηρείται, είναι ενεργητικό και παθητικό, εναλλάσσει συνεχώς θέσεις υποκειμένου και αντικειμένου. Μέσα σε αυτή τη διασταύρωση και διαπλοκή, η όραση³⁷ αποκτά σημαίνοντα ρόλο, καθώς «το σώμα είναι ένα σύμπλεγμα όρασης και κίνησης» και «ταυτόχρονα ορά και οράται» (Merleau-Ponty 1991: 66, 67). Η αναστρεψιμότητα της όρασης τροποποιεί ριζικά τη σχέση μεταξύ αντιληπτικού υποκειμένου και αντιλαμβανόμενου κόσμου.

Ορατό και κινητό, το σώμα μου συμπεριλαμβάνεται στον αριθμό των πραγμάτων, είναι ένα από αυτά, εμπεριέχεται στο υφάδι του κόσμου και η συνοχή του δεν είναι παρά η συνοχή ενός πράγματος. Επειδή όμως κινείται και βλέπει, τοποθετεί τα πράγματα σε κύκλο γύρω του· τα πράγματα αποτελούν ένα παράρτημα ή μια προέκταση του εαυτού του, είναι κολλημένα στη σάρκα του, μετέχουν του πλήρους ορισμού του· όσο για τον κόσμο, αυτός είναι φτιαγμένος από

την ίδια τη στόφα του σώματος. Αυτές οι ανατροπές, αυτές οι αντινομίες, συνιστούν διαφορετικούς τρόπους για να πούμε ότι η όραση εμπεριέχεται ή επισυμβαίνει στο μέσον των πραγμάτων, εκεί όπου ένα ορατό αρχίζει να βλέπει και να γίνεται ορατό δι'εαυτό και μέσω της όρασης όλων των πραγμάτων· εκεί όπου, όπως το νερό το εγκλωβισμένο μες στο κρύσταλλο, εμμένει η αδιαιρετότητα του αισθανόμενου και του αισθητού (Merleau-Ponty 1991: 68).



Accumulation Cut, Dennis Oppenheim, 1969



Identity Stretch, Dennis Oppenheim, 1975

37 «Η όραση για εμάς φαίνεται να αναπαύεται στον εαυτό της. Είναι λες και η όρασή μας έχει σχηματιστεί στην καρδιά του ορατού, ή σα να υπάρχει μεταξύ του ορατού και του εαυτού μας μια στενή σχέση, τόσο κοντινή όπως αυτή μεταξύ θάλασσας και ακτής» (Merleau-Ponty [1961] 1968: 130).

2.2.2 ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΣΤΟ ΤΟΠΙΟ

Οι σκέψεις αυτές μεταφέρονται και στην αντίληψη του τοπίου. Σώμα και τοπίο αποκτούν μια νέα σχέση που καθορίζεται από την αναστρεψιμότητα της όρασης και της εμπειρίας. Το σώμα δεν βρίσκεται εκτός του τοπίου, ούτε απλά εντός του· προέρχεται και περιβάλλεται από αυτό, δημιουργώντας μια διπλή κίνηση ενσωμάτωσης του εαυτού στο τοπίο και του τοπίου στο σώμα, διαμέσου όλων των αισθήσεων. Το ορατό τοπίο δε συνιστά ένα οπτικό πεδίο που κατακτά το υποκείμενο παρατηρητής, ούτε ένα σύνολο εξωτερικών ορατών πραγμάτων. «Το ορατό τοπίο αντ' αυτού, είναι μια συνεχής διαδικασία διαπλοκής, από την οποία η αίσθηση του εαυτού μου ως παρατηρητικό υποκείμενο αναδύεται» (Wylie 2007: 152). Έτσι, το τοπίο δεν παραπέμπει σε έναν τρόπο του βλέπειν, σε μια προκαθορισμένη γνώση και αναπαράσταση, αλλά στις υλικότητες και τις αισθήσεις διαμέσω των οποίων βλέπουμε. Το τοπίο δεν είναι λοιπόν πλέον ένα αντικείμενο αναπαράστασης, καθώς το παρατηρώ το μετασχηματίζω και με μετασχηματίζει αμοιβαία, όπως για παράδειγμα στη ζωγραφική του Cézanne ή στα γλυπτικά έργα του Richard Serra.



Paul Cézanne | Mont Sainte-Victoire

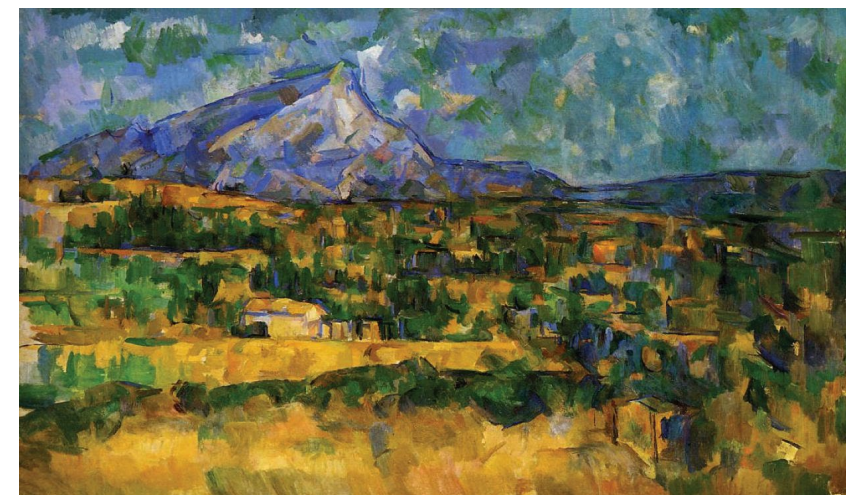
Κλειδί αυτών των σκέψεων καθίσταται η τέχνη, η οποία ως εκφραστική δραστηριότητα, «αποτελεί τη διάνοιξη μιας προοπτικής προς το πραγματικό ή τη φύση στη μη αντικειμενοποιημένη ή εργαλειοποιημένη μορφή της» (Μουρίκη 1991: 15). Ο Merleau-Ponty, παραπέμποντας κυρίως στον Paul Cézanne, αναφέρει:

Η όραση του ζωγράφου δεν είναι πλέον βλέμμα στραμμένο προς ένα έξω, δεν αποτελεί “φυσικο-οπτική” και μόνο σχέση με τον κόσμο. Ο κόσμος δεν βρίσκεται πια μπροστά του μέσω αναπαράστασης: είναι μάλλον ο ζωγράφος αυτός που γεννάται μέσα στα πράγματα, σαν μέσα από μια συμπύκνωση και συγκέντρωση του ορατού στον εαυτό του (Merleau-Ponty 1991: 99,100)

Η τοπιακή αντίληψη του P. Cézanne, όπως εκφράζεται στα έργα του για το βουνό Sainte-Victoire, υπό τη μερλωποντιανή σκέψη, αναδεικνύει τη μη αποστασιοποιημένη παρατήρησή του, τη διαπλοκή της όρασης του Cézanne με το ορατό τοπίο. Τα σχέδιά του, προκύπτουν από τους χρωματικούς εναρμονισμούς, όχι από τα περιοριστικά περιγράμματα και εκφράζουν, με τον τρόπο αυτό, μια φυσική, έντονη και οργανική αντίληψη ενός τοπίου που είναι ούτως ή άλλως ηχηρό και ζωντανό.

Για τον Merleau-Ponty, ο Cézanne έχει συλλάβει τις καθηλωτικές και αισθητές πραγματικότητες της καθημερινής μας αντίληψης, αλλά πέραν τούτου, κατέθεσε γενικότερα την αρχή ότι το τοπίο ορίζει μια αντίληψη-με-τον-κόσμο. Έτσι, υποστήριξε, πως η τέχνη του Cézanne προσπάθησε να κάνει ορατό το πώς ο κόσμος μας αγγίζει (Wylie 2007: 3).

Ο Σεζάν δεν πίστευε ότι έπρεπε να επιλέξει ανάμεσα στην αίσθηση και τη σκέψη, ως να επρόκειτο για μια επιλογή ανάμεσα στο χάος και την τάξη. Δεν θέλει να διαχωρίσει τα καθορισμένα πράγματα, όπως αυτά εμφανίζονται υπό το βλέμμα μας, από τον απροσδιόριστο τρόπο με τον οποίο αυτά εμφανίζονται· θέλει να ζωγραφίσει την ύλη τη στιγμή που προσλαμβάνει μια μορφή· θέλει να ζωγραφίσει την τάξη η οποία γεννιέται μέσα από μια αυθόρμητη οργάνωση (Merleau-Ponty 1991: 35).



Richard Serra | Shift

Στο βιβλίο *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* ([1985] 1986), η Rosalind Krauss αποδίδει την οπτική του Merleau-Ponty στο έργο Shift, [Μετατόπιση] (1970-1972), του Richard Serra. Η Krauss αναφέρει ότι από το 1960, πολλοί καλλιτέχνες επανερμήνευσαν το έργο του Merleau-Ponty, για να προσδώσουν μια διαφορετική σημασία στην αφηρημένη τέχνη (Krauss 1986 [1985]: 264).

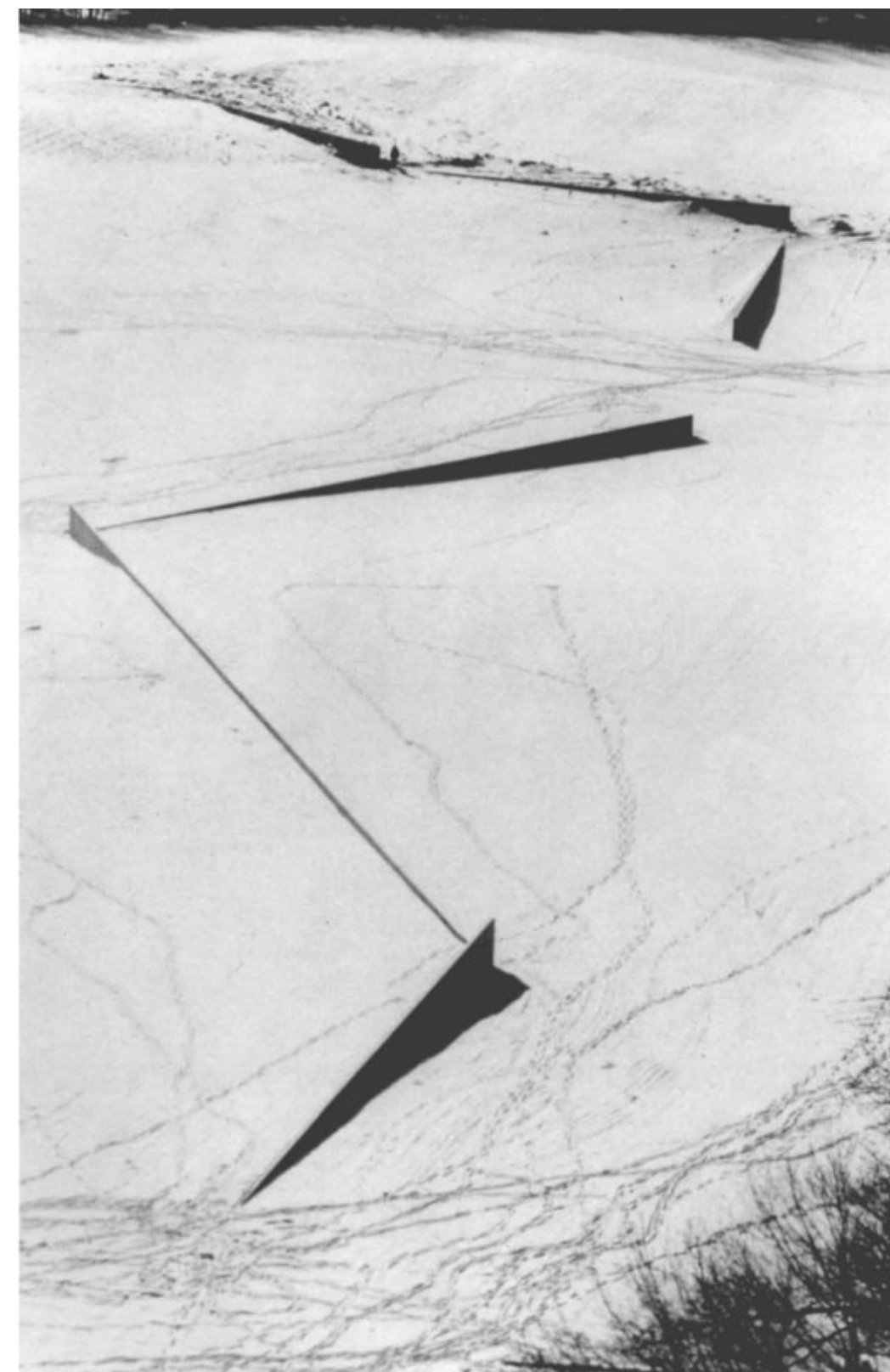
Μέσα στη λογική τη προ-αντικειμενικής εμπειρίας, «της εμπειρίας της χωρικότητας που σχετίζεται με την εγγραφή μας στον κόσμο» (Merleau-Ponty στο Krauss 1986 [1985]: 264), προσαρμόζεται και η αχανής γλυπτική εγκατάσταση του R. Serra, Shift. Το Shift, συντάσσεται μέσω έξι τσιμεντένιων μορφών, με 20 εκατοστά πάχος και 1.5 μέτρα ύψος, που διασχίζουν zigzag μια έκταση πάνω από 4 εκτάρια σε ένα αγροτικό τοπίο του Καναδά. Η τοποθεσία του έργου ήταν ένα αγροτικό χωράφι με δύο λόφους που περιβαλλόταν από δένδρα και ένα βάλτο.

Ανακαλύψαμε ότι δύο άνθρωποι που περπατάνε στην περιοχή, απέναντι ο ένας από τον άλλον, προσπαθώντας να διατηρούν οπτική επαφή παρά την καμπυλότητα του εδάφους, θα καθόριζε έναν τοπολογικό ορισμό του χώρου. Τα όρια του έργου δημιουργήθηκαν από τη μέγιστη απόσταση δύο ανθρώπων, οι οποίοι κινούνται στον χώρο και διατηρούν οπτική επαφή. Ο ορίζοντας του έργου ορίστηκε από τις πιθανότητες διατήρησης της αμοιβαίας ορατότητας. Από τα ακραία όρια του έργου, μια συνολικότερη διαμόρφωση είναι πάντα κατανοητή. Σύμφωνα με την ευθυγράμμιση των επιπέδων των ματιών – σε όλη την έκταση του πεδίου – τοποθετήθηκαν τα υψώματα [...] Αυτό που ήθελα, ήταν μια διαλεκτική μεταξύ της αντίληψης του τόπου σε όλο του εύρος και της σχέσης του με κάποιον που τον περπατάει. Το αποτέλεσμα είναι τρόπος μέτρησης του εαυτού κόντρα στην απροσδιοριστία της γης [...] Στο μέτρο που οι βαθμιδωτές εξάρσεις [οι έξι τοίχοι που αποτελούν τα δομικά στοιχεία του έργου] λειτουργούν ως ορίζοντες τέμνοντας και επεκτεινόμενοι προς τον αληθινό ορίζοντα, προτείνονται ως ορθογώνια εντός των όρων ενός προοπτικού συστήματος μετρήσεων. Οι μηχανές του χώρου της Αναγέννησης εξαρτώνται σε μετρήσεις που παραμένουν σταθερές και αμετάβλητες. Αυτές οι βαθμίδες σχετίζονται με έναν συνεχώς μετατοπιζόμενο ορίζοντα, και ως μετρήσεις, είναι απόλυτα μεταβατικές: υψώνονται, χαμηλώνουν, επεκτείνονται, προβάλλονται, συσπώνται, συμπιέζονται και στρέφονται. Η γραμμή ως οπτικό στοιχείο, σε κάθε βήμα, γίνεται ένα μεταβατικό ρήμα (Serra in Krauss 1986 [1985]: 264).

Αν και δεν υπάρχει κάποια άμεση παραπομπή στο έργο του Merleau-Ponty, η Krauss, παρατηρεί στενές συνδέσεις με τη σωματική εμπειρία και τη βλεμματική διαπλοκή. Το Shift, φαίνεται να ιχνογραφεί τα βωβά βλέμματα δύο σωμάτων που κινούνται αντιδιαμετρικά στο λοφώδες τοπίο. Η οπτική επαφή και τα δομικά στοιχεία της κατασκευής οργανώνουν ένα

σύστημα εσωτερικών οριζόντων, δίνοντας έμφαση στη μεταβατική σχέση ορώντος και ορατού και την άμεση σωματική εμπλοκή με το χώρο (Krauss 1986 [1985]: 267, 268)

Αυτές οι αισθητικές ενέργειες αντιστοιχούν σε μια κιναισθητική, σωματική αντίληψη με έμφαση σε όλες τις αισθήσεις και όλες τις εκφάνσεις του τοπίου απτικές, ηχητικές, ατμοσφαιρικές.





2.3 ΠΑΘΗΜΑΤΙΚΗ ΙΚΑΝΟΤΗΤΑ | GILLES DELEUZE

2.3.1 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΑΘΗΜΑΤΟΣ [affect]

Ως προς την αντιληπτική συμπεριφορά και την αναπαράσταση, παρατηρήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ότι οι έννοιες της σάρκας και του χιάσματος της φαινομενολογικής θεωρίας, οδηγούν α. στην απελευθέρωση της δυϊστικής συνείδησης και β. στη βιωματική, σωματική, αισθησιακή εμπειρία του χώρου. Η σάρκα και το χιάσμα του Merleau-Ponty, έρχονται πολύ κοντά με την έννοια του παθήματος [affect] του Gilles Deleuze, που εντοπίζει στην *Ηθική* του B. Spinoza. Όμως, το πάθημα ή παθηματική ικανότητα του Deleuze δεν εμμένει στη σχέση ενός σωματικού υποκειμένου με ένα αντιληπτό αντικείμενο, ακόμη και αν αυτές ανταλλάσσουν προοπτικές.

Το φαινομενολογικό-υπαρξιστικό σώμα στη σκέψη του Merleau-Ponty παραμένει ωστόσο, εγκλωβισμένο σε ένα πρωταρχικό στρώμα εμπειρίας, στην εμπρόθετη αντίληψη. Ενώ ο υπερβατολογικός εμπειρισμός του Deleuze αναφέρεται σε μια εμπειρία και μια σωματικότητα πιο ριζική από αυτή της σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο. Στη σκέψη του Deleuze, τα πράγματα υπάρχουν καθώς εμφανίζονται, όχι απαραίτητα στη συνείδηση ενός ανθρώπου, αλλά σαν δύναμη που επιβεβαιώνεται εξασκούμενη σε μια άλλη δύναμη. Το πάθημα [affect], η εμπειρία, η αίσθηση δεν είναι στη σκέψη του Deleuze εξαρτημένα, τοποθετημένα στον αντιληπτικό ορίζοντα ενός υποκειμένου και στη σχέση του με τα αντικείμενα, ανήκουν σε ένα εμμενές διεσταλμένο προ-ατομικό πεδίο, μια ζώνη απροσδιοριστίας (Χατζησάββα 2016: 601).

Πράγματι, ο υπερβατολογικός εμπειρισμός αναφέρεται σε μια εμπειρία προ-προσωπική ετερογενή, σχεδόν κοσμική που υπερβαίνει τον αντιληπτικό ορίζοντα ενός υποκειμένου. Αισθήσεις, παθηματικές ικανότητες και εντάσεις, είναι στενά συνδεδεμένες με δυνάμεις, και συγκεκριμένα σωματικές δυνάμεις και τις ποικίλες τροποποιήσεις τους. Αυτό που τις διαφοροποιεί από τη φαινομενολογική εμπειρία, είναι ότι συνδέουν το σώμα με δυνάμεις που δεν μπορεί ποτέ να βιώσει ή να αντιληφθεί άμεσα (Grosz 2008: 3). Μέσω των παθημάτων, το σώμα³⁸ αποκτά τη δυνατότητα συμμετοχής στις άπειρες εκφάνσεις δυνάμεων και ροών ύλης: «στη φύση, το χάος, την υλικότητα» (Grosz 2008: 3). Σύμφωνα με τους Deleuze και Guattari, «τα παθήματα (affects) είναι ακριβώς αυτά τα μη ανθρώπινα γίνεσθαι του ατόμου, όπως τα αντιληπτά (percepts) είναι τα μη ανθρώπινα τοπία της φύσης» (Deleuze and Guattari 1994:169).

38 «Τα σχέδια της Αναγέννησης δείχνουν πλέγματα τετραγώνων με ανθρώπινες φιγούρες σε υπέρθεση, τα οποία μετατρέπονται σε κατόψεις εκκλησιών, ενσωματώνοντας θεϊκά ενταλμένες αναλογίες. Το σώμα στον-κόσμο-των-Deleuze-Guattari είναι εντελώς διαφορετικό. Αφοδεύει και συνουσιάζεται» (Ballantyne 2007:33).

Για να γίνει κατανοητή η μετάβαση στη σκέψη του Deleuze περί παθήματος, γίνονται κάποιες αναφορές στις αναγνώσεις του επί της Ηθικής του B. Spinoza. Για τον B. Spinoza ένα σώμα ή μια ψυχή δεν ορίζεται ούτε ως υπόσταση, ούτε ως υποκείμενο· τα σώματα και οι ψυχές είναι τρόποι που εκφράζονται μέσω των παθηματικών ικανοτήτων τους. Τίποτε δεν είναι προαποφασισμένο ή απόλυτο, καθώς οποιοδήποτε σώμα, οποιοδήποτε πράγμα, οποιαδήποτε σκέψη δε γνωρίζει ποτέ τι δύναται σε έναν οποιοδήποτε συνδυασμό δυνάμεων ή καταστάσεων³⁹. Ο Deleuze ορίζει τα πράγματα με όρους γεωγραφίας, μέσω μήκους και πλάτους:

Ένα σώμα μπορεί να είναι οτιδήποτε, μπορεί να είναι ένα ζώο, μπορεί να είναι ένα ηχητικό σώμα, μπορεί να είναι μια ψυχή ή μια ιδέα, μπορεί να είναι ένα γλωσσολογικό corpus, μπορεί να είναι ένα κοινωνικό σώμα, ένα συλλογικό σώμα. Ονομάζουμε μήκος ενός οποιουδήποτε σώματος το σύνολο των σχέσεων ταχύτητας και βραδύτητας, ηρεμίας και κίνησης, ανάμεσα σε σωματίδια που το συνθέτουν υπ’ αυτό το πρίσμα, δηλαδή ανάμεσα σε αμορφοποίητα στοιχεία⁴⁰. Ονομάζουμε πλάτος το σύνολο των παθημάτων που πληρούν ένα σώμα ανά πάσα στιγμή, δηλαδή τις εντατές καταστάσεις μιας ανώνυμης ισχύος (ισχύος ύπαρξης, παθηματικής ικανότητας). Καταρτίζουμε έτσι τη χαρτογραφία ενός σώματος. Το σύνολο των μηκών και των πλατών συγκροτεί τη Φύση, το επίπεδο εμμένειας ή συνεκτικότητας που είναι πάντα μεταβλητό και δεν παύει να ανασχηματίζεται, να συντίθεται, να ανασυντίθεται, από τα άτομα και τα συλλογικά σώματα (Deleuze 1996 [1970]: 186,187).

Η πραγματικότητα για τους Deleuze και Guattari, αναπτύσσεται σε χίλια επίπεδα [*Mille Plateaux*], που μεταβάλλεται διηλεκώς μέσω συμβάντων, τα οποία προκύπτουν από ασταμάτητες υλικές μεταλλάξεις. Σκέψη και αντίληψη δε δεσμεύονται σε κλειστές σχέσεις, ούτε εγκολπώνονται σε στερεοτυπικές γενικεύσεις. Η σκέψη⁴¹ είναι εντατική, «είναι τέχνη και

39 «Κάθε αναγνώστης του Σπινόζα ξέρει ότι τα σώματα και οι ψυχές δεν είναι για τον Σπινόζα υποστάσεις ή υποκείμενα, αλλά τρόποι. Εντούτοις, δε φτάνει απλώς να το σκεφτούμε αυτό θεωρητικά. Διότι, συγκεκριμένα, ένας τρόπος είναι πολύπλοκη σχέση ταχύτητας και βραδύτητας, μέσα στο σώμα αλλά και μέσα στη σκέψη, και είναι παθοποιός και παθηματική ικανότητα του σώματος ή της σκέψης. Συγκεκριμένα, αν ορίσετε τα σώματα και τις σκέψεις ως παθοποιούς και παθηματικές ικανότητες, πολλά πράγματα αλλάζουν. Δεν θα ορίσετε ένα ζώο ή έναν άνθρωπο από τη μορφή, τα όργανα και τις λειτουργίες τους, ούτε και ως υποκείμενα: θα τα ορίσετε από τα παθήματα για τα οποία είναι ικανά» (Deleuze 1996 [1970]: 181)

40 «Εκείνο που ο Σπινόζα αποκαλεί απλούστατα σώματα. Δεν έχουν ούτε αριθμό, ούτε μορφή, ούτε σχήμα, αλλά είναι απείρως μικρά και βαίνουν πάντα κατά απειρίες. Τα μόνα που έχουν μορφή είναι τα σύνθετα σώματα στα οποία τα απλά σώματα ανήκουν υπό τη μια ή την άλλη σχέση» (Deleuze 1996 [1970]: 186)

41 Για τον Deleuze, η φιλοσοφία, η τέχνη και η επιστήμη συνιστούν τους τρεις βασικούς τρόπους σκέψης. Τις βλέπει σε δυνάμεις που μεταμορφώνουν τη ζωή. «Φιλοσοφία, τέχνη και επιστήμη πρέπει να θεωρούνται σαν ιδιαίτερες στιγμές εκρηκτικής δύναμης της ζωής, μιας ζωής που βρίσκεται στη διαδικασία του διαρκούς “γίγνεσθαι” » (Colebrook 2002b: 12).

συμβάν της ζωής» (Colebrook 2002a: 12) και πρέπει συνεχώς να την ωθούμε στα άκρα, ξεφεύγοντας από καθιερωμένες λογικές, οι οποίες την περιορίζουν σε απλές αναπααραστατικές και νοητικές εκφάνσεις. Νοήματα και αντιλήψεις βρίσκονται σε κατάσταση σύνθεσης και ανασύνθεσης· «δεν υπάρχει μόνιμη έννοια στα πράγματα, η σκέψη είναι αντιληπτή ως διαφορά, η πραγματική διαφορά⁴² έγκειται ακριβώς στην απόσταση που χωρίζει την έννοια από το πράγμα»⁴³ (Χατζησάββα 2009: 235).

Σε αυτό το ύφος, το πάθημα δεν ταυτίζεται με την ουσία μιας υποκειμενικής εμπειρίας, είναι κάτι που παρακινεί· και η οποιαδήποτε έκφραση τέχνης συνιστά ένα ανοιχτό πεδίο παθημάτων. Για τον Deleuze, τέχνη⁴⁴ είναι η δημιουργία παθημάτων [affects] και αντιλήψεων [percepts], και παροτρύνει για την απελευθέρωσή της από την αναπαράσταση, τις έννοιες και τις κρίσεις. Η αναπααραστατική λειτουργία της τέχνης παγιώνει τον ορατό κόσμο σε εννοιολογικά πλαίσια ομοιογενούς συμφωνίας και επικοινωνίας. Με τον τρόπο αυτό, η ποικιλία και πολυπλοκότητα των κοσμικών γίγνεσθαι, χάνει τον ενεργό χαρακτήρα της και τις ετερογενείς δυναμικότητές της. Ως εκ τούτου, καλούμαστε να αντιληφθούμε την τέχνη ως «δύναμη με την οποία σκεφτόμαστε με όρους που δεν είναι διανοητικοί και λόγιοι αλλά παθηματοποιοί» (Colebrook 2002a: 12).

Σε αυτή την οπτική, μέσω του παθήματος, βλέμμα, αφή και αντίληψη εγκαταλείπουν τον προτετελεσμένο υποκειμενικό χαρακτήρα τους, ανταλλάσσουν γίγνεσθαι και γίνονται δεκτικά στην ανάδυση απρόσμενων αισθήσεων. Η Claire Colebrook περιγράφει:

Το πάθημα είναι κρίσιμο στην επιθετικότητα της σκέψης (επιθετικότητα με την αίσθηση ότι κάτι συμβαίνει σε εμάς, πέρα από κάθε αξιακό σύστημα). Μπορούμε να σκεφτούμε το πάθημα στους όρους μιας προ-προσωπικής αντίληψης. Βλέπω μια σκηνή σε μία ταινία και η καρδιά μου τρεμοπαίζει, τα μάτια μου ζαρώνουν και αρχίζω να ιδρώνω. Πριν ακόμη σκεφτώ, υπάρχει ένα στοιχείο ανταπόκρισης που προηγείται οποιασδήποτε απόφασης. Το πάθημα είναι εντατικό παρά εκτατό (Colebrook 2002a: 38).

42 «Η διαφορά στη σκέψη του Deleuze [...] είναι δραστήρια τροποποιητική δύναμη του εαυτού, μια κατάφαση στην αλλαγή που θέτει σε κίνηση τα νοητικά και πραγματικά πλαίσια» (Χατζησάββα 2009: 235)

43 Η καθημερινή μας όραση είναι οργανωμένη γύρω από ήδη συντεθειμένες αντιλήψεις. Βλέπουμε έναν κόσμο με ποικίλα αντικείμενα, όλα χαρτογραφημένα σε ένα κοινό χώρο. «Δε βλέπω έναν κόσμο χρωμάτων, τονικοτήτων και υφών που παρουσιάζουν διακυμάνσεις από λεπτό σε λεπτό. Βλέπω αντικείμενα διαχωρισμένα το ένα από το άλλο, στατικά στο χρόνο και εντός ενός μοναδικού και ομοιόμορφου εκτατού χώρου [...] ένας κόσμος με όρους προαποφασισμένων στόχων και σκοπών. Μπαίνω στο γραφείο μου και βλέπω τα βιβλία τα οποία είναι για να τα διαβάσω, την καρέκλα στην οποία θα καθίσω, κτλ. Βλέπω τον κόσμο, σαν ένα κόσμο ευδιάκριτων λειτουργιών, συνεχών μέσα στο χρόνο» (Colebrook 2002a: 38)

44 «Αλλά η τέχνη δε σχετίζεται μόνο με την αναπαράσταση μιας αίσθησης ή μιας σημασίας· έχει σχέση με την ανάδυση της αίσθησης ή την εν δυνάμει κατάσταση του πραγματικού ή του αισθητού. Θυμηθείτε ότι προέρχεται από παθήματα και αντιλήψεις – που παρουσιάζονται απρόσωπα – που το υποκείμενο βρίσκει μια θέση ή υποκειμενικότητες παράγονται». (Colebrook 2002b : 96)

Τα παθήματα, λοιπόν, είναι αισθητές εμπειρίες που αντικαθιστούν τα οργανωμένα συστήματα αναπαραστάσεων με παρουσίες. Φόβος, λύπη, γέλιο ή βαρεμάρα είναι κάτι που μας συμβαίνει όταν αισθανθόμαστε ένα συμβάν. Κάθε καλλιτεχνική έκφανση δύναται να ξεδιπλώσει τέτοιες αισθήσεις, προϋποθέτοντας τη συνεχή μετατόπιση της αντιληπτικής θέσης.

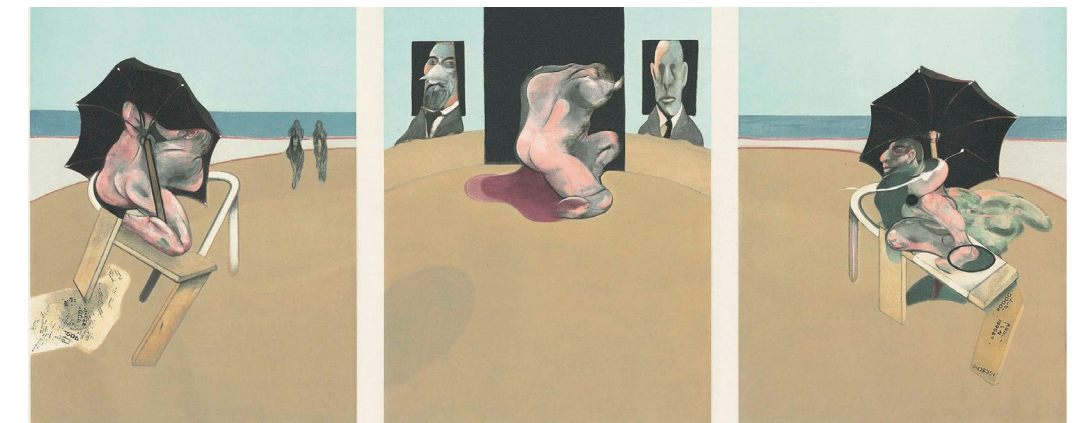
Φανταστείτε έναν πίνακα που είναι τρομακτικός ή λυπηρός: μπορεί να μη στεναχωριόμαστε ή να φοβόμαστε όταν τον κοιτάμε, αλλά ο πίνακας παρουσιάζει το πάθημα της λύπης ή του φόβου. Φανταστείτε μια νουβέλα που περιγράφει ένα συγκεκριμένο φως: δεν μπορούμε να δούμε το φως αλλά νιώθουμε το πώς θα μπορούσε γίνει αντιληπτό ένα τέτοιο φως ή τι αντίληψη είναι αυτή ανεξάρτητα του ποιος την αντιλαμβάνεται (Colebrook 2002b: xix)



2.3.2 ΠΑΘΗΜΑ, ΠΑΡΟΥΣΙΑ, ΤΟΠΙΟ

Με αρωγό τα εννοιολογικά εργαλεία της σύγχρονης σκέψης, προκύπτουν νέοι τρόποι αντίληψης και αναπαράστασης του τοπίου. Η προσέγγιση του τοπίου, όπως έχει διαρθρωθεί στην παρούσα εργασία, αποσκοπεί στην ανάδυση της διαπλοκής των φυσικών, νοητικών και αισθητικών του πτυχών. Υλικότητα και πάθημα, συνιστούν τα κλειδιά για την αποδέσμευση του τοπίου από τις στερεοτυπικές ερμηνείες και αναπαραστάσεις. Καλούμαστε να αναγνωρίσουμε το τοπίο ως συνονθύλευμα αναμειγνυόμενων υλικοτήτων και αισθήσεων, σε κατάσταση αδιάκοπου μετασχηματισμού (Wylie 2007: 215). Κάθε τοπίο, φυσικό, αστικό, σωματικό, αισθητικό αναδεικνύει εντάσεις, μεταξύ υφών και αισθήσεων, αντίληψης και φαντασίας. Πρόκειται για μια αντίληψη για το τοπίο στενά συνδεδεμένη με τις συνεχείς και ασυνεχείς διεργασίες ορυκτές και νοητικές και τα ενεργήματα έμβια και αδρανή που το προσδιορίζουν. Μια αντίληψη που συναντάται στα εικαστικά τοπία του Francis Bacon και Jean-Luc Godard.

Francis Bacon | πτυχώσεις αίσθησης



Francis Bacon, *Metropolitan Triptych*, 1981

Οι σκέψεις του Deleuze για τις αισθήσεις και τα παθήματα που δύναται να δημιουργήσει η τέχνη, βρίσκουν έδαφος στη ζωγραφική του Francis Bacon (1909-1992). Φαρδιά πινέλα και πολλή μπογιά μεταμορφώνουν φιγούρες και τοπία μεταφέροντας αισθήσεις εικόνων και όχι πιστές αναπαραστάσεις. Η ζωγραφική του F. Bacon δεν εκφράζει την επαναδιατύπωση μιας άλλης όψης των πραγμάτων, αλλά τη μεταφορά αίσθησης. Ο ίδιος ο Deleuze αναφέρει:

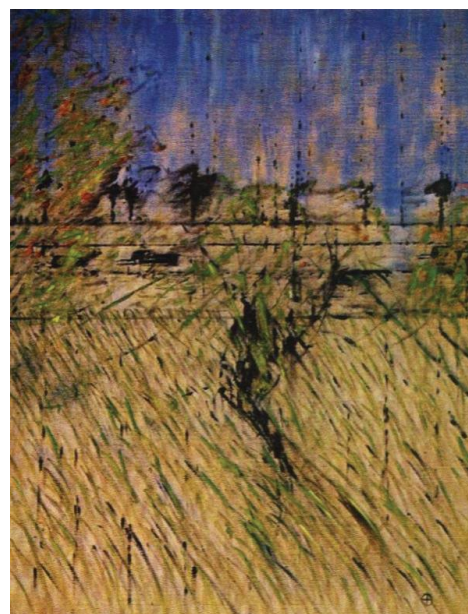
[...] δεν υπάρχουν συναισθήματα στον Bacon: υπάρχουν μόνο παθήματα, δηλαδή αισθήσεις και ένστικτα [...] Και αίσθηση, είναι ό,τι καθορίζει το ένστικτο μια ορισμένη στιγμή, όπως ένστικτο είναι η μετάβαση από μια αίσθηση σε μια άλλη· η αναζήτηση της "βέλτιστης" αίσθησης (όχι της πιο ευάρεστης, αλλά εκείνης που πληροί τη σάρκα την τάδε στιγμή της κατάβασής της, της συστολής της ή της διαστολής της) (Deleuze 2003 [1989]: 39,40).

Παραμορφωμένες φιγούρες και πρόσωπα, απότομες γραμμές, χρώμα σαν σάρκα, που αναδύονται μέσα από το τυχαίο και τις δυνατότητές του. Για παράδειγμα ας σκεφτούμε τα τοπία του Francis Bacon:

Φυσικά ηρεμεί κανείς όταν βλέπει μέσα από το τυχαίο να αρχίζει η σχηματοποίηση της εικόνας της αίσθησής του – βλέπεις, μέσα στη δομή της ύπαρξής μας υπάρχει ένα είδος αίσθησης μιας εικόνας που δεν έχει σχέση με την εγκεφαλική εικόνα [...] Για παράδειγμα αναφέρω εκείνη την εικόνα του τοπίου με το γρασίδι μέσα στο πλάνο. Ήθελα να είναι τοπίο αλλά να μη μοιάζει με τοπίο. Έτσι σιγά-σιγά άρχισα να το πετσοκόβω μέχρι που στο τέλος έμεινε μια μικρή έκταση γρασιδιού που την έκλεισα μέσα στο κουτί. Αυτό προέκυψε πραγματικά από την απεγνωσμένη προσπάθεια να εξαφανίσω την όψη αυτού του πράγματος που λέγεται τοπίο. Ήθελα να είναι ένα τοπίο που να μη μοιάζει με τοπίο (Bacon στο Sylvester 1988: 161).



ΕΙΚ.
Francis Bacon,
Landscape, 1978



ΕΙΚ.
Francis Bacon,
Study of figure in a landscape,
1952



ΕΙΚ.
Francis Bacon,
Figure in a Landscape, 1945



ΕΙΚ.
Francis Bacon,
Sand Dune, 1983



Jean-Luc Godard | Goodbye to Language | 1h 10min | 2014

Τα εγχειρίδια προσώπων και τοπίων μορφοποίησαν μια παιδαγωγική, ένα αυστηρώς ορισμένο πεδίο γνώσης, και αποτέλεσαν έμπνευση για τις τέχνες τουλάχιστον όσο και οι τέχνες αποτέλεσαν για αυτά. Η αρχιτεκτονική τοποθετεί τα οικιστικά σύνολα, τις μικρές και τις μεγάλες πόλεις, τα μνημεία και τα εργοστάσια - για να δράσουν ως πρόσωπα εντός του τοπίου που μεταμορφώνουν. Η ζωγραφική μπαίνει στο ίδιο κίνημα αλλά επίσης το αντιστρέφει, τοποθετώντας το τοπίο ως πρόσωπο, μεταχειριζόμενη το ένα ως το άλλο: “διατριβή για το πρόσωπο και το τοπίο”. Τα κοντινά πλάνα στις ταινίες αντιμετωπίζουν το πρόσωπο πρωτευόντως ως τοπίο - αυτός είναι ο ορισμός του κινηματογραφικού έργου, μαύρη τρύπα και άσπρος τοίχος, οθόνη και κάμερα. Αλλά το ίδιο στέκει για τις πρωθύστερες τέχνες, την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική, ακόμα και για το μυθιστόρημα: τα κοντινά πλάνα ζωντανεύουν και εφευρίσκουν όλους τους συσχετισμούς τους. Οπότε, είναι η μητέρα σου τοπίο ή πρόσωπο; Πρόσωπο ή εργοστάσιο; (Godard). Όλα τα πρόσωπα εγκολπώνουν ένα άγνωστο, ανεξερεύνητο τοπίο· όλα τα τοπία κατοικούνται από ένα αγαπημένο και ονειρεμένο πρόσωπο, αναπτύσσουν ένα πρόσωπο που επέρχεται ή που έχει ήδη παρέλθει. Ποιο πρόσωπο δεν έχει επικαλεστεί τα τοπία που έχει συγχωνεύσει, θάλασσες και λόφους; Ποιο τοπίο δεν έχει επικαλεστεί το πρόσωπο που θα το είχε ολοκληρώσει, προσφέροντάς του ένα αναπάντεχο συμπλήρωμα στις γραμμές του και τα γνωρίσματά του; (Deleuze and Guattari στο Ballantyne 2007: 66,67)⁴⁵

83

Τέλος, η ανάδυση παθημάτων και αντιληψιών που περιγράφει ο Deleuze, βρίσκει σύμμαχο στην τέχνη του κινηματογράφου⁴⁶. Για τον φιλόσοφο, η εικόνα-κίνηση και η εικόνα-χρόνος αντικαθιστούν τις έννοιες και τις παγιωμένες αντιλήψεις για τον χρόνο και την αντίληψη. Το montage, η κάμερα ως μη ανθρώπινο μάτι και ως κινητό στοιχείο, οι μετατοπιζόμενες οπτικές γωνίες, ξεδιπλώνουν διαφορετικές πτυχές του ορατού και αντιλαμβανόμενου κόσμου (Deleuze 2009 [1983]). Ως παράδειγμα που μετουσιώνει το εύρος της σκέψης του γάλλου φιλόσοφου, χρησιμοποιείται η ταινία του Jean-Luc Godard, **Goodbye to Language** [Adieu au Language].

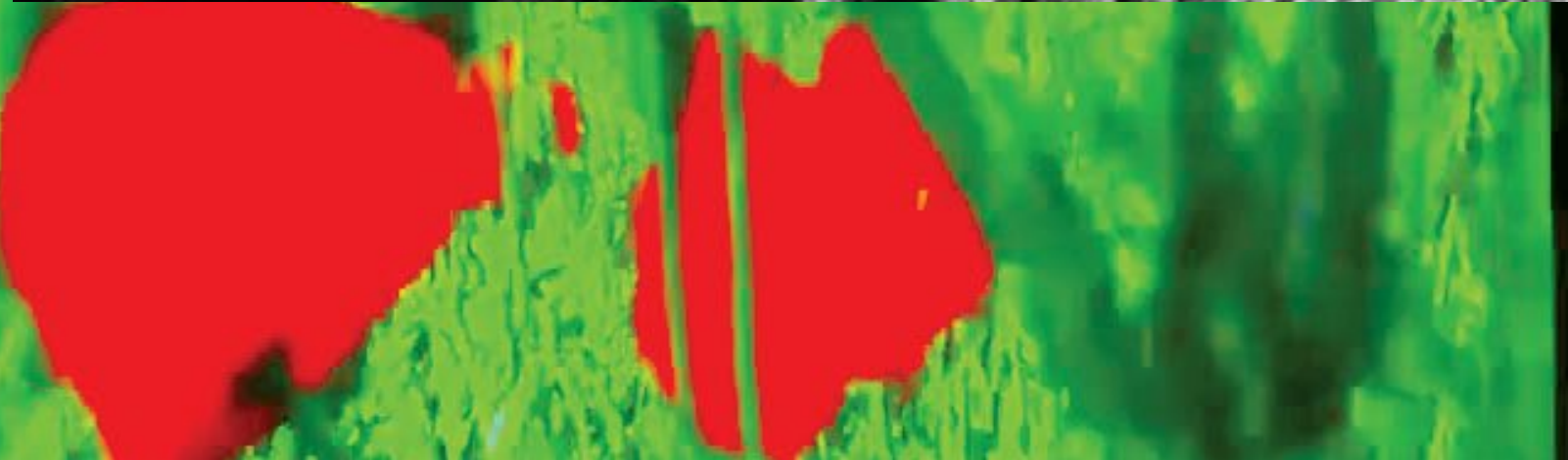
Η ταινία χαρακτηρίζεται από τον καινοτόμο τρόπο συρραφής και επεξεργασίας εικόνων: απρόσμενες παύσεις, έντονες χρωματικές

45 Απόσπασμα από το βιβλίο των Deleuze και Guattari A Thousand Plateaus, 1980.

46 Ο Deleuze, το 1983 και το 1985, γράφει δύο βιβλία για τον κινηματογράφο, Κινηματογράφος I: Η εικόνα – κίνηση και το Κινηματογράφος II: Η εικόνα – χρόνος. Για τον φιλόσοφο, η κινηματογραφική τέχνη δε συνιστά έναν ακόμη τρόπο αφηγηματικών παρουσιάσεων και πληροφοριών, αλλά ένα διαφορετικό τρόπο σκέψης και φαντασίας. Οι φιλοσοφικοί στοχασμοί περί κινηματογράφου και παθημάτων παρουσιάζονται παρακάτω, στο υποκεφάλαιο 2.4.3.

εναλλαγές και παραμορφώσεις, μη ορθά καδραρίσματα, διαφορετικές κάμερες και φακοί, μεταβάσεις πλάνων που τρεμοπαίζουν και που είναι σταθερά, πλάνα σε επιτάχυνση και υπερβολική επιβράδυνση, πειραματισμοί του διαφράγματος. Ο Godard στο συγκεκριμένο έργο, μεταφέρει εντατικά τις υλικότητες των προβαλλόμενων εικόνων και των κινηματογραφικών εργαλείων και προσεγγίζει τις σκέψεις του Deleuze για αποσταθεροποίηση των υποκειμενικών και αντικειμενικών θέσεων και την εμφάνιση συνεχών δυναμικών μετασχηματισμών της ύλης.

Ο Godard, χρησιμοποιεί τη σύγχρονη τεχνική του στερεοσκοπικού 3D, όχι με την κοινή λογική απεικόνισης βάθους, όπως συμβαίνει επί παραδείγματι στο *Avatar*. Ο σκηνοθέτης, μέσω της τεχνικής του 3D, δημιουργεί εικόνες σε υπέρθεση, συνδυάζονται πολλαπλά επίπεδα με αποτέλεσμα μη συμβατικές εικόνες. Τοποθετώντας τα δύο μισά “μάτια” της τρισδιάστατης συσκευής σε απόσταση, αποπροσανατολίζει τον θεατή, ενώνοντας δύο διαφορετικές πραγματικότητες σε μια ενιαία εικόνα. Η πειραματική μεταχείριση των εικόνων, των χρωμάτων, της κίνησης και του ήχου εκφράζουν τις απεριόριστες δυνατότητες της κινηματογραφικής όρασης. Τα jump cuts και οι εικονικές αποσυνθέσεις και υπερθέσεις, δημιουργούν νέες σχέσεις μεταξύ των εικόνων, έναν εναλλακτικό τρόπο οπτικής επαφής με την πραγματικότητα, θέτοντας σε αμφισβήτηση τις ήδη διαμορφωμένες αντιλήψεις μας για τον κόσμο.



2.4 ΑΝΑ – ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ, ΕΠΙΤΕΛΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

Βάζοντας μια τελεία στις θεωρητικές εννοιολογικές συσχετίσεις επί των ζητημάτων όρασης, αντίληψης, αίσθησης και αναπαράστασης, μεταβαίνουμε σε μια περισσότερο απτή προσέγγιση, αυτή των τοπιακών ανα-παραστάσεων. Καθώς, βιώνουμε μια εποχή που καθορίζεται από την ταχύτατη διέλευση εικόνων, στατικών και κινούμενων, κρίνεται κομβική η επαφή με νέους δημιουργικούς και ανατρεπτικούς αναπαραστατικούς τρόπους. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο εξετάζεται η φωτογραφία, η κινούμενη εικόνα και η χαρτογράφηση, ως τρόποι ανάλυσης και παρουσίασης τοπίων – φυσικών και αστικών – που έχουν τη δυνατότητα να μεταφέρουν πραγματικότητα και φαντασία με νέους όρους, κάτι που είναι ιδιαίτερα χρήσιμο τόσο στην συμπεριφορά οποιουδήποτε σώματος και αντίληψης, όσο και στην αρχιτεκτονική σκέψη και δράση.

86



2.4.1 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Η πολυπλοκότητα της φωτογραφίας και η αποδοχή της ως «πολύμορφο τρόπο όρασης (Sontag 1993 [1973]: 124) έγκειται στο διπλό χαρακτήρα της: τον εργαλειακό και τον καλλιτεχνικό. Από τη μια πλευρά, οι φωτογραφίες λειτουργούν ως ντοκουμέντα, ως συλλογές καταγεγραμμένων πληροφοριών και συμβάντων ή ως μια πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Από την άλλη, οι φωτογραφίες είναι ένα μέσο για την αποτύπωση μιας οπτικής, αισθητικής τάξης, που αναζητά μια καινούργια, διαφορετική ματιά, που έχει τη δυνατότητα να αποπροσανατολίζει τις καθιερωμένες αντιλήψεις μας για τα πράγματα.

Η φωτογραφία μπορεί να απορρυθμίσει τη χωρική και χρονική αντιληπτικότητα. Σύμφωνα με τον Christian Metz⁴⁷, «είναι μια ακαριαία απαγωγή του αντικειμένου από αυτόν τον κόσμο σε έναν άλλο, από αυτόν τον χρόνο σε έναν άλλο» (Metz στο Κωνσταντάς 2009: 380). Δηλαδή, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο, το υποκείμενο που βρίσκεται πίσω από την κάμερα, το αντικείμενο που «απαγάγεται» ή το πλαίσιο στο οποίο η φωτογραφία προβάλλεται, η εικόνα έχει τη δυνατότητα ύφανσης μια πολλαπλής χρονικότητας. Ακόμη κι αν η στιγμή της φωτογράφισης έχει τελειώσει, η εικόνα θα συνεχίσει να υπάρχει, διαβαίνοντας άλλους τόπους και αλλά πρόσωπα μέσα στο χρόνο⁴⁸.

Εν πάσει περιπτώσει, αυτό που διαφοροποιεί τη φωτογραφία - και τον κινηματογράφο - από τις υπόλοιπες αναπαραστατικές τεχνικές είναι η συσκευή της φωτογραφικής μηχανής και η μετέπειτα επεξεργασία της εικόνας - χημική ή ηλεκτρονική. Όπως περιγράφει η Susan Sontag:

Η φωτογραφία έχει δυνάμεις τις οποίες κανένα άλλο σύστημα- εικόνα δεν διέθετε ποτέ επειδή, αντιθέτως με τα προηγούμενα συστήματα, δεν εξαρτάται από τον δημιουργό εικόνων. Όσο προσεκτικά κι αν παρεμβαίνει ο φωτογράφος στο στήσιμο και την καθοδήγηση της διαδικασίας φωτογράφισης, η επεξεργασία η ίδια παραμένει οπτική-χημική (ή ηλεκτρονική), με λειτουργίες αυτόματες, με μηχανήματα που αναπόφευκτα θα τροποποιηθούν για να χαρτογραφήσουν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, και κατά συνέπεια χρησιμότητα, την πραγματικότητα. Η μηχανική γένεση αυτών των εικόνων και η μεταφορικότητα των

87

47 Ο Christian Metz (1931-1993) ήταν Γάλλος θεωρητικός της κινηματογραφικής τέχνης και είναι γνωστός για τις συνδέσεις που έκανε μεταξύ σημειολογίας και κινηματογράφου.

48 Ο Vilém Flusser, προσθέτει ένα ακόμη στοιχείο για τη χρονική διαστολή και συστολή, τη «σάρωση» της εικόνας, δηλαδή, το βλέμμα που περιπλανιέται πάνω στη επιφάνεια της οπτικής αναπαράστασης. Αναφέρει: «Καθώς το βλέμμα που σαρώνει περιπλανιέται στην επιφάνεια της εικόνας, αντιλαμβάνεται το ένα στοιχείο μετά το άλλο: εδραιώνει μια χρονική σχέση μεταξύ τους. Μπορεί να επιστρέψει σε κάποιο στοιχείο που έχει ήδη δει, μετασχηματίζοντας έτσι το «πριν» σε «μετά». Η διάσταση του χρόνου λοιπόν που ανακατασκευάζεται με τη σάρωση είναι αυτή της αένης επιστροφής» (Flusser [1983] 2015:13).

δυνάμεων τις οποίες απονέμουν, δημιουργούν το έδαφος για μια καινούργια σχέση μεταξύ εικόνας και πραγματικότητας (Sontag 1993 [1973]: 149).

Το φωτογραφικό μέσο, αναλογικό ή ψηφιακό, βασίζεται σε υλικές και μηχανικές διαδικασίες⁴⁹. Συνεπώς όλα αυτά που έχουν αναφερθεί, περί υλικότητας και αποδέσμευσης της αντιληπτικότητας, βρίσκουν ένα σύμμαχο στο μη ανθρώπινο μάτι του φακού. Η ύπαρξη του ανθρώπου - φωτογράφου και η αισθητική ή νοητική ματιά του δεν παραγκωνίζονται, απλά γίνεται μια προσπάθεια διατάραξης των συνεχώς παρόντων πολιτισμικών προθέσεων⁵⁰.

Εξετάζοντας τις τοπιακές αναπαραστάσεις, επιλέγονται κάποια φωτογραφικά παραδείγματα, τα οποία οπτικοποιούν τις εννοιολογικές προσεγγίσεις του τοπίου που έχουν ήδη αναλυθεί. Τα σημεία που υπογραμμίζονται μέσω των φωτογραφικών παραδειγμάτων είναι: α. η σχέση μεταξύ φυσικών τοπίων και ανθρώπινων δραστηριοτήτων και β. η υλικότητα της φύσης και των φωτογραφικών διαδικασιών.

Ιστορικά, η φωτογραφία του τοπίου, από τις απαρχές της φωτογραφικής τεχνολογίας, ακολούθησε, αναπόφευκτα, τις εννοιολογικά σημαίνουσες προσεγγίσεις, τους “τρόπους του βλέπειν” που αναφέρθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Εμφανίστηκαν, δηλαδή, μια σειρά από φωτογραφικές απεικονίσεις “υψηλών” τοπίων, όπως ανέγγιχτες κορυφογραμμές, ερείπια ή αρχαιολογικοί χώροι, γαλήνιες λίμνες και τα συναφή, δηλαδή, απεικονίσεις που μετέφεραν μια παγιωμένη αισθητικά χροιά του τοπίου.



Ο ναός του Απόλλωνα,
Βάσος, 1950 (αριστερά)
Όδυμπος, 1952 (δεξιά)
Σπύρος Μελετζής

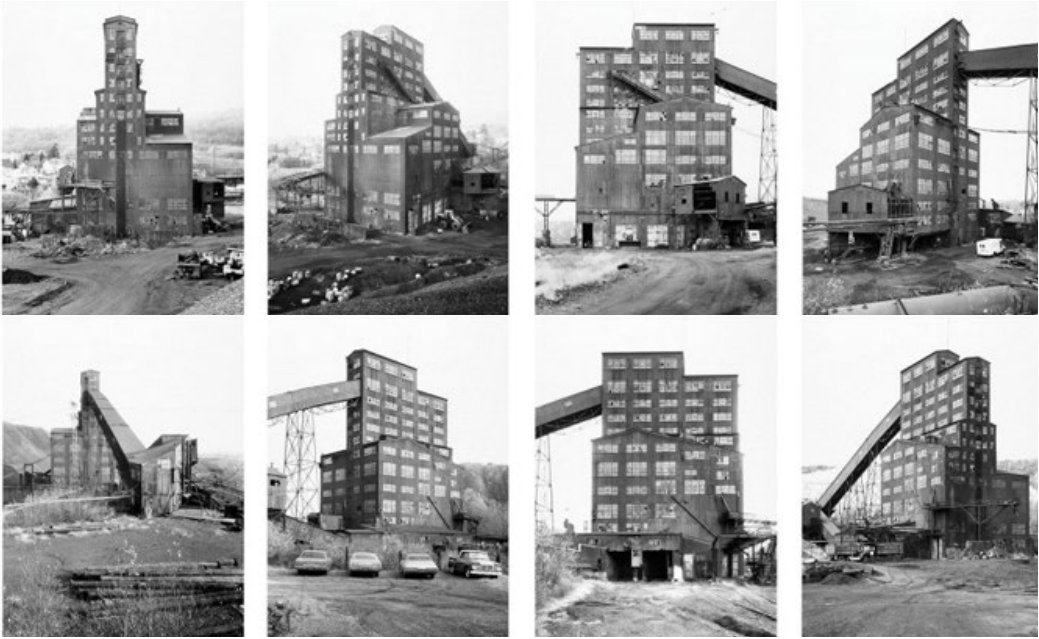
49 Στο σημείο αυτό, υπαινίσσεται μια συνομιλία με την έννοια της υλικότητας που έχει ήδη αναλυθεί στην πρώτη ενότητα: ανακλάσεις και ροές φωτός, φωτοευαίσθητες επιφάνειες ή αισθητήρες με pixels, οπτικές και χημικές διαδικασίες, διαφράγματα και φακοί: μια υλική πραγματικότητα που δρα ανεξάρτητα από το χρήστη.

50 «[...] μια φωτογραφία πρώτα από όλα δεν είναι μόνο μια εικόνα [...], μια ερμηνεία του πραγματικού: είναι επίσης ένα ίχνος, κάτι που έχει αποκολληθεί με στένσιλ απευθείας από το πραγματικό, σαν αποτύπωμα ποδιού ή μάσκα θανάτου. [...] Μια φωτογραφία δεν είναι ποτέ κάτι λιγότερο από τη σύμπτωση ακτινοβολίας – κύματα φωτός που αντανακλώνται από αντικείμενα – ένα υλικό υπόλειμμα του θέματός της [...] » (Sontag 1993 [1973]: 146)

Σημαντικός σταθμός στην ιστορία της τοπιακής φωτογραφίας, καθίσταται η έκθεση «**New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape**» [Νέα Τοπιογραφία: Φωτογραφίες τοπίων αλλοιωμένων από τον άνθρωπο] που παρουσιάστηκε το 1975, στο Διεθνές Μουσείο Φωτογραφίας, George Eastman House στο Rochester⁵¹ (Σταθάτος στο Μανωλίδης et al. 2009: 368). Οι φωτογραφίες της έκθεσης, είχαν ένα χαρακτήρα περισσότερο γεωγραφικό ή ανθρωπολογικό, προσπαθώντας να εκφράσουν τις αλλοιώσεις που δέχεται το φυσικό περιβάλλον από την ανθρώπινη δραστηριότητα. Ως φωτογραφικά θέματα, επιλέγονται βιομηχανικοί χώροι και εργοστάσια, χώροι στάθμευσης και σκηνές από περιαστικά τοπία.



Robert Adams,
Tract House, Westminster,
Colorado, 1974.



Bernd and Hilla Becher,
*Harry E. Colliery Coal
Breaker*, Wilkes Barre,
Pennsylvania, 1974.

51 Στην έκθεση συμμετείχαν οι Αμερικάνοι φωτογράφοι Stephen Shore, Lewis Baltz, Robert Adams και οι Γερμανοί Bernd και Hilla Becher (Σταθάτος στο Μανωλίδης et al. 2009: 368).

Αντίστοιχα, γύρω απ' την καταγραφή της ανθρώπινης επέμβασης στη φύση, κινείται και η σειρά του Γιώργη Γερόλυμπου, ***Terza Natura*** (2000-2004). Ο Γερόλυμπος, στην εργασία αυτή, καταγράφει την εκτέλεση ενός από τα μεγαλύτερα δημόσια έργα της χώρας μας, της Εγνατίας Οδού (Παπαϊωάννου 2014: 359). Οι φωτογραφίες του, ακολουθούν την κατασκευή του νέου αυτοκινητόδρομου των 680 χιλιομέτρων και τις καθοριστικές αλλοιώσεις που επέφερε στο τοπίο της Βόρειας Ελλάδας – τη διαδρομή από την Ηγουμενίτσα ως τον Έβρο (Σταθάτος στο Μανωλίδης et al. 2009: 369). Ο Γερόλυμπος δίνει έμφαση στη διαδικασία της μεταμόρφωσης του τοπίου και στην έντονη αντιπαράθεση κατασκευασμένου και φυσικού περιβάλλοντος, ενώ παράλληλα «καταγράφει και τον λεπταίσθητο όσο και σε αρκετές φορές εφήμερο συσχετισμό από φόρμες, που προκύπτει από τη σύνθεση αυτού του νέου τοπίου (Παπαϊωάννου 2014: 359).

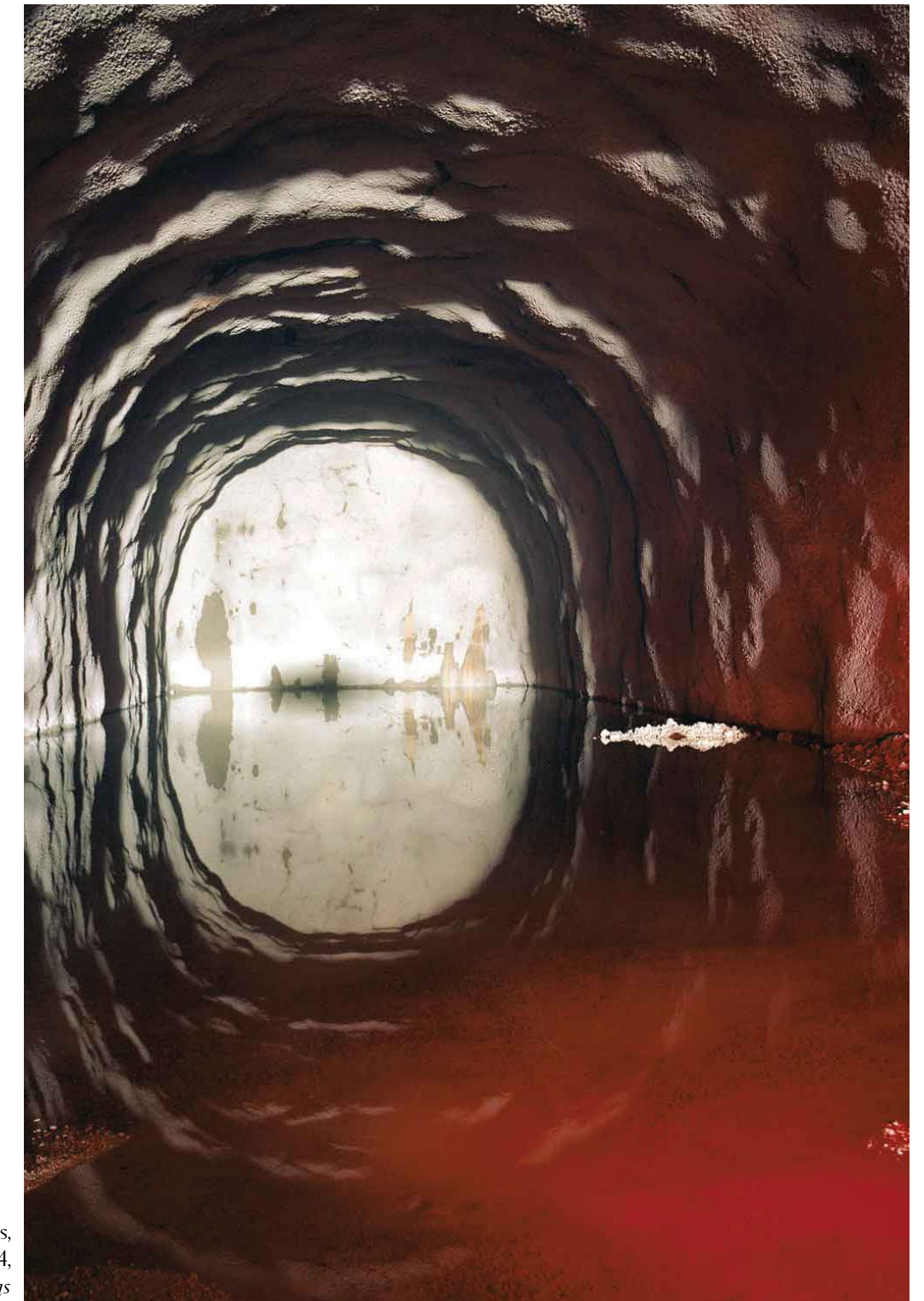


Γ. Γερόλυμπος,
Terza Natura, 2000 -2004,
(αριστερά) Φορείς γέφυρας,
Βρασνά(δεξιά) Χάραξη
σηράγγων, Παραμυδιά



Γ. Γερόλυμπος,
Terza Natura, 2000 -2004,
Καβάδα

Οι προσεγγίσεις αυτές, προσπαθούν να αναδείξουν τις αλλοιώσεις του φυσικού τοπίου από τις συχνά αλόγιστες ανθρώπινες επεμβάσεις. Αν και προβάλλονται περιβαλλοντικά και πολιτικά ζητήματα, παρουσιάζονται οπτικές που τείνουν να διατηρούν το δίπολο φύσης – πολιτισμού ή την υποκειμενική, αν και κριτική, παρατήρηση του φωτογράφου επί του παθητικού τοπίου. Επιπλέον, οι φωτογραφίες, πέραν του αισθητικού χαρακτήρα τους, λειτουργούν περισσότερο ως πιστές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, αφήνοντας μικρά περιθώρια διαφυγής από τη στερεοτυπική αντιληπτική συμπεριφορά.

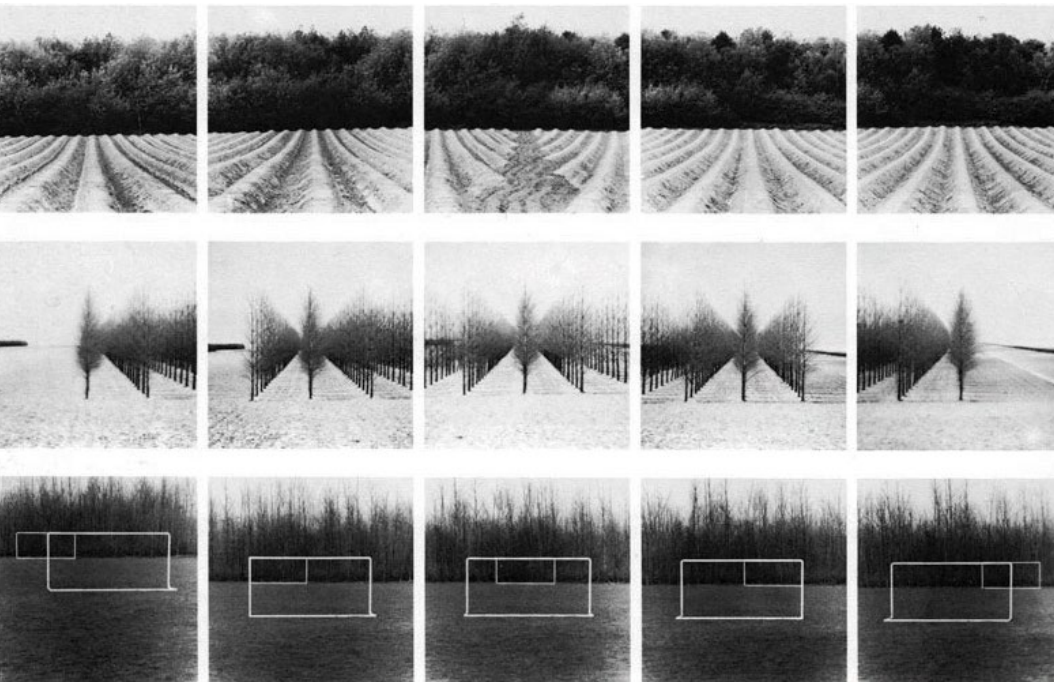


Γ. Γερόλυμπος,
Terza Natura, 2000 -2004,
Σήραγγα Δωδώνης

Μια διαφορετική, περισσότερο αφαιρετική, προσέγγιση φωτογραφίας τοπίου, συναντάμε στο έργο του Ολλανδού **Ger Dekkers** (1929 -). Ο G. Dekkers προσπαθεί να καταγράψει επαναλαμβανόμενες γεωμετρίες που έχουν προκύψει από τις ανθρώπινες δραστηριότητες στο ολλανδικό τοπίο, δημιουργώντας γραμμικές και πλεγματικές τοπιακές ακολουθίες. Δημιουργεί συνθέσεις με επανάληψη του κάδρου και αμυδρή μετατόπιση της θέσης της κάμερας, στοιχείο που αποδίδει μια κινηματογραφική χροιά στις εικόνες του. Οι φωτογραφίες του Dekkers δεν έχουν σκοπό να προβάλλουν τοπία τα οποία έχουν αλλοιωθεί από τις αγροτικές ή πολιτισμικές επεμβάσεις, αλλά να αποδώσουν ρυθμικότητα και επανάληψη μοτίβων, αντιπαραθετικά του επίπεδου ολλανδικού τοπίου. Ως αποτέλεσμα εμφανίζονται απεικονίσεις που επαναδιατυπώνουν την πανοραμική οπτική και μεταδίδουν την αίσθηση του τοπίου εν κινήσει.

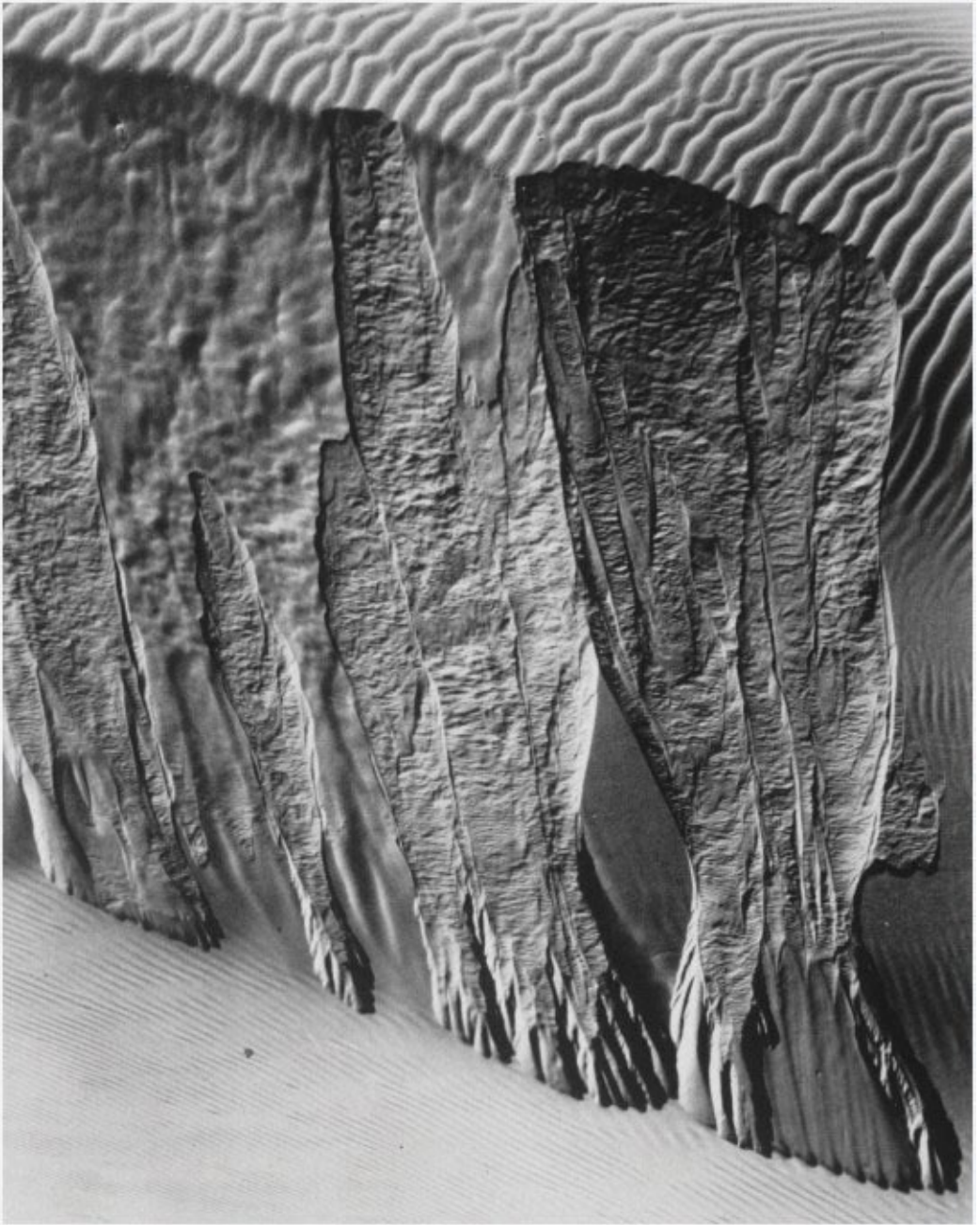


Ger Dekkers,
Horizons, 1977



Ger Dekkers,
Horizons, 1977

Ένας πιο αινιγματικός τρόπος απεικόνισης της φύσης και του τοπίου, παρουσιάζεται στο έργο του Αμερικάνου φωτογράφου, **Edward Weston** (1886-1958). Ο E. Weston δεν ενδιαφέρεται για την καταγραφή του προφανούς και βρίσκεται σε ένα διαρκή πειραματισμό των φωτογραφικών θεμάτων και της σχέσης που αναπτύσσει με αυτά μέσα από τον φωτογραφικό φακό. Στόχος του δεν καθίσταται η αναζήτηση του ασυνήθιστου θέματος, αλλά η μετατροπή του κοινότοπου σε ασυνήθιστο. Πιπεριές, φύλλα λάχανων, σώματα και τοπία, μετατρέπονται σε αφηρημένες συνθέσεις οργανικών μορφών και χρωματικών διαβαθμίσεων, ως γλυπτικές συσπάσεις. Η πρώτη οπτική επαφή με τις φωτογραφίες του, ενδεχομένως να αποσκοπεί σε κάποια αμηχανία και τη μετέωρη αίσθηση σχετικά με το τι απεικονίζεται: οι φωτογραφίες της πιπεριάς μπορεί να παραπέμπουν σε παραμορφωμένο σώμα, στο σχήμα της καρδιάς, ή σε μια γενικώς δυσδιάκριτη σαρκική μάζα. Το ύφος του E. Weston, ενεργοποιεί μια ανατρεπτική σχέση με τον πραγματικό κόσμο και την αναπαράστασή του.



Edward Weston,
Dunes, 1936



Edward Weston,
Cabbage Leaf, 1931



Edward Weston,
Zabriskie Point, 1938

Ακόμη, ως αναφορά φωτογραφίας τοπίου που αναδεικνύει μια διαφορετική επαφή με την υλικότητα και συνομιλεί με το σύγχρονο καλλιτεχνικό πειραματισμό, επιλέγεται το έργο του νεαρού Αμερικάνου καλλιτέχνη Matthew Brandt. Ο Brandt δημιουργεί φωτογραφίες που εστιάζουν στη φυσική διαδικασία παραγωγής τους. Στη σειρά **Lakes and Reservoirs** (2008 -2011), αρχικά φωτογραφίζει έγχρωμα, λίμνες και τοπία της δυτικής Αμερικής και στη συνέχεια εμβαπτίζει κάθε εκτύπωση σε νερό που έχει συλλέξει από τον τόπο κάθε λήψης. Η χημική σύσταση των νερών αντιδρά με την κάθε φωτογραφία διαφορετικά. Οι χρωματικές αλλοιώσεις, ξεθωριάζουν και παραμορφώνουν τις φωτογραφίες, ή μερικές φορές τη διαλύουν. «Εξαναγκασμένη σε κυριολεκτική επαφή με ένα φυσικό στοιχείο του τοπίου που αναπαρίσταται, η εικόνα μεταλλάσσεται, δημιουργώντας έναν υβριδικό χώρο κάπου ανάμεσα της φωτογραφικής αναπαράστασης και της φυσικής εμπειρίας (Rothman 2012b).

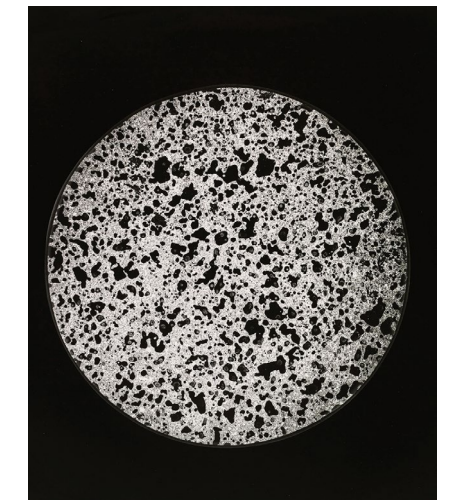
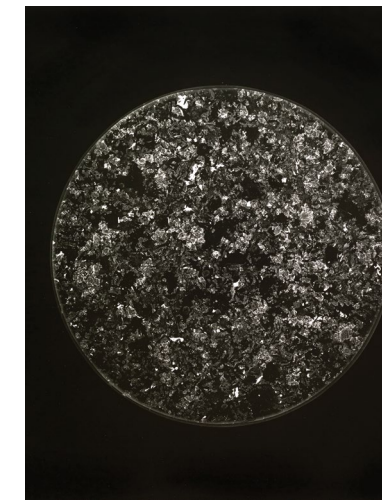


Τέλος, αναφέρεται το έργο της Veronica Geiger, **Lava** (2016), ως αντιπροσωπευτική μη αναπαραστατική έκφανση. Η καλλιτέχνης ερευνά τη σχέση μεταξύ των χημικών που χρησιμοποιούνται στη φωτογραφία και της γεωλογικής ύλης της Ισλανδίας. Η επί τόπου έρευνά της, εστιάζει στη συσχέτιση βιωματικού και γεωλογικού χρόνου και στο πώς μπορεί να επηρεάσει την αντίληψή μας για τα πράγματα (Geiger 2016: 2). Η φωτογραφική συσκευή δε συμμετέχει στο έργο, αλλά τη θέση της παίρνουν τεχνικές και εργαλεία της φωτογραφίας, με σκοπό την ανίχνευση εκφάνσεων του χρόνου, της επιφάνειας και της υλικότητας. Στην εργασία Lava, ιχνογραφούνται και οπτικοποιούνται οι χημικές αντιδράσεις μεταξύ του φωτοευαίσθητου φωτογραφικού χαρτιού και φυσικών υλικών: ατμού θείου (S, το χημικό στοιχείο), ορυκτών ή της υψηλής θερμοκρασίας της ηφαιστειακής περιοχής. Οι χημικές διαδικασίες του φυσικού Ισλανδικού τοπίου, μεταφέρονται στη χημική επιφάνεια του φωτογραφικού χαρτιού. Στην περίπτωση αυτήν, η αναπαράσταση του τόπου δεν προσεγγίζεται με την παραδοσιακή έννοια, αλλά ίχνη και υπολείμματα γεωλογικών συμβάντων της Ισλανδικής φύσης εντυπώνονται στη φωτοευαίσθητη επιφάνεια (Geiger 2016: 3).

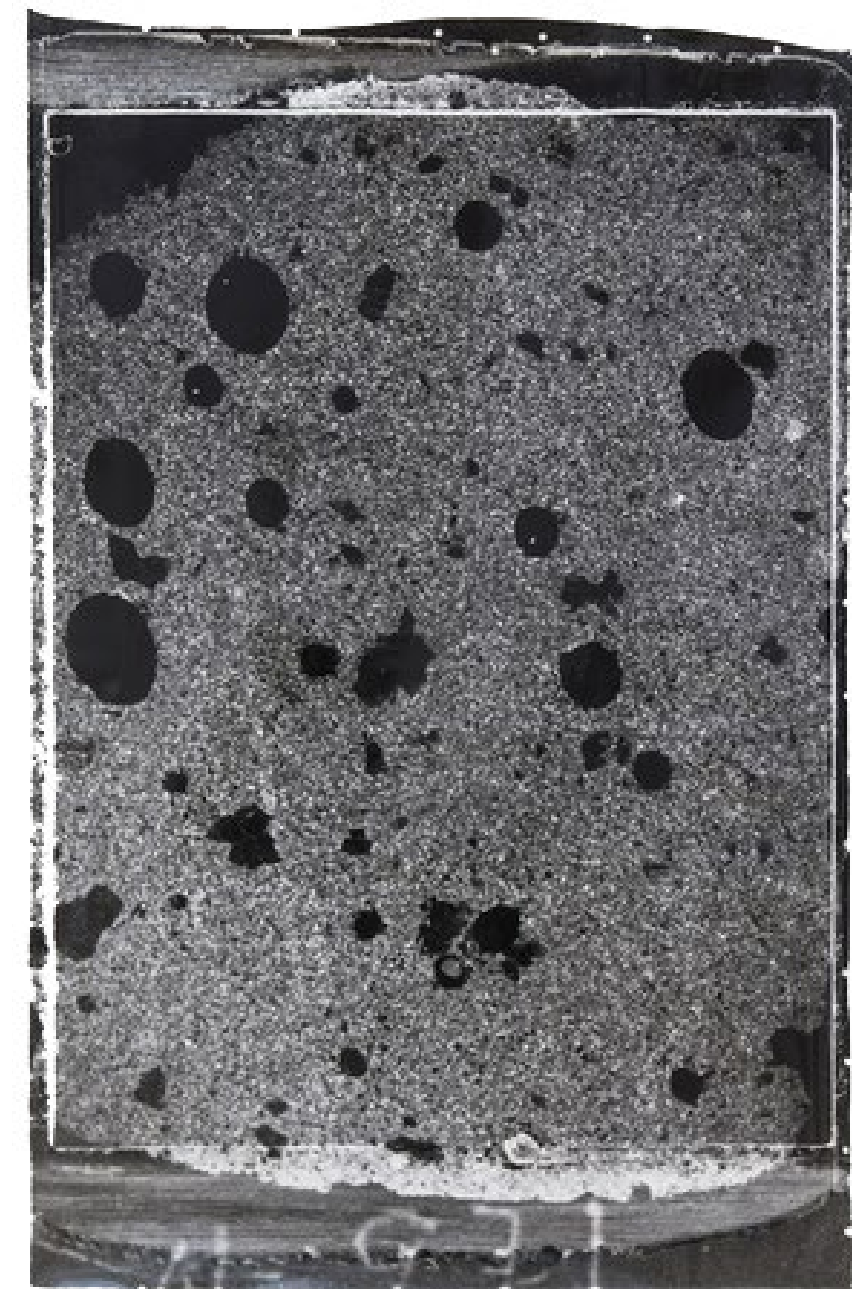
Το έργο Lava, αποτελείται από εικόνες που προέρχονται από πετρογραφικές διαφάνειες ηφαιστειογενών πετρωμάτων, συλλεγμένες από διάφορες τοποθεσίες της Ισλανδίας. Οι πετρογραφικές διαφάνειες εισήχθησαν σε μεγεθυντικό φακό στο σκοτεινό θάλαμο, όπως γίνεται στη διαδικασία εμφάνισης του αρνητικού του φιλμ. Μέσω του μεγεθυντή, παρατηρήθηκε η διαφορά μεταξύ των ζωντανών και των μη ζωντανών μορφών, μεταξύ βιολογικού και γεωλογικού χρόνου. Το έργο περιστρέφεται γύρω από την ισλανδική λάβα και πώς μπορεί κανείς να επεκτείνει την αντίληψη του χρόνου παρατηρώντας τις εν εξελίξει διαδικασίες του. Συνήθως, σκεφτόμαστε την πέτρα ως νεκρό υλικό, αλλά σε μικροσκοπικό επίπεδο βλέπουμε πως στην πραγματικότητα βρίσκεται σε συνεχή ανάπτυξη, κινούμενη από αόρατες χημικές διεργασίες. Ο σχηματισμός των ηφαιστειογενών πετρωμάτων είναι εξ' αρχής μια ενεργή διαδικασία που συνεχίζει να εξελίσσεται καθ' όλη τη διάρκεια του κύκλου ζωής της (Geiger 2016).

Η V. Geiger προσπαθεί να οπτικοποιήσει αυτό που δεν είναι ορατό στο γυμνό μάτι, ενώ ταυτόχρονα διεγείρει ερωτήματα σχετικά με την ερμηνεία των εικόνων και την υλική πολυπλοκότητα του κόσμου ⁵².

52 Ένα άλλο παράδειγμα που δημιουργεί μια αινιγματική σχέση με τα στοιχεία της φύσης, αλλά και με το εκπαιδευμένο βλέμμα φωτογράφου και παρατηρητή, καθίσταται η σειρά *Land Imprints* (1994) του Ingo Dünnebier. Στην περίπτωση αυτή δε χρησιμοποιείται η φωτογραφική μηχανή. Ο Dünnebier, τοποθετεί χώμα, φύλλα, κλαδιά τα οποία έχει ψεκάσει με υγρό φωτογραφικής εμφάνισης πάνω στο φωτογραφικό χαρτί που έχει ήδη ευαισθητοποιήσει (Παπαϊωάννου 2014: 365). Οι εικόνες που δημιουργούνται αποποιούνται κάθε συνθετικό κανόνα – κάδρο, προοπτική, άξονες – και αναδεικνύουν υφές και αφαιρετικές μορφές.



Veronika Geiger,
Lava, 2016.



2.4.2 ΚΙΝΟΥΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ

Ένα βήμα μετά τη φωτογραφία, έρχεται η φωτογραφία εν κινήσει, ο κινηματογράφος. Ο G. Deleuze, το 1983 και το 1985, γράφει δύο βιβλία για τον κινηματογράφο, *Κινηματογράφος I: Η εικόνα – κίνηση* και το *Κινηματογράφος II: Η εικόνα – χρόνος*⁵³. Για τον φιλόσοφο, η κινηματογραφική τέχνη δεν συνιστά έναν ακόμη τρόπο αφηγηματικών παρουσιάσεων και πληροφοριών, αλλά ένα διαφορετικό τρόπο σκέψης και φαντασίας. Παρουσιάζεται ως μια μορφή τέχνης που μας απελευθερώνει από την τάση να οργανώνουμε εικόνες σε έναν κοινό εξωτερικό κόσμο⁵⁴.

Ο κινηματογράφος είναι ίσως [...] ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα της σύγχρονης ζωής. Μόνο με τον κινηματογράφο, μπορούμε να σκεφτούμε έναν τρόπο να βλέπουμε που δεν είναι προσκολλημένος στο ανθρώπινο μάτι. Ο κινηματογράφος, τότε, προσφέρει κάτι σαν «μια αντίληψη [percept]»: μια λήψη δεδομένων που δεν εγκαθίστανται σε ένα υποκείμενο (Colebrook 2002a: 29)

[...] η κάμερα μπορεί να δει και να αντιληφθεί χωρίς να επιβάλλει έννοιες. Η κάμερα δεν οργανώνει εικόνες από ένα σταθερό σημείο, αλλά η ίδια κινείται διαμέσω κινήσεων. Αυτή είναι η δύναμη της εικόνας-κίνησης [...] η δύναμη να ελευθερωθεί η κίνηση από ένα οργανωμένο οπτικό σημείο. (Colebrook 2002a: 33).



53 «Η εικόνα-κίνηση είναι το πρώτο συνταρακτικό στοιχείο του κινηματογράφου, όπου το παιχνίδι των γωνιών της κάμερας στο εύρος του οπτικού πεδίου, μεταδίδει μια άμεση έκφραση της κίνησης, και με αυτόν τον τρόπο επεκτείνει την ίδια την κίνηση της ζωής. Στην εικόνα-χρόνο δεν συνυπάρχουμε πια με το χρόνο έμμεσα – σαν ο χρόνος να είναι αυτό που συνδέει τη μία κίνηση με την άλλη – για την εικόνα-χρόνο συνυπάρχουμε με τον ίδιο τον χρόνο» (Colebrook 2002a: 30).

54 Ο κινηματογράφος παίρνει εικόνες και τις συνδέει για να δημιουργήσει σεκάνς (sequence), κόβει και συνδέει σεκάνς μέσω του μη ανθρώπινου ματιού της κάμερας, που έχει τη δυνατότητα να παράγει έναν αριθμό διαφορετικών σημείων θέασης και οπτικών γωνιών. «Η παθηματική ικανότητα του κινηματογράφου είναι η παρουσίαση ενός οποιουδήποτε σημείου» (Colebrook 2002a: 31).

Εικόνες χρόνου και κίνησης, λοιπόν, δημιουργούν παθήματα και αντιλήψεις [affects and percepts], που δεν εστιάζουν σε εννοιολογικά οργανωτικά συστήματα. Συνεπώς, η κινούμενη εικόνα, ειδικά στη σύγχρονη συνθήκη της ταχύτητας και των νέων μέσων, εμφανίζεται ως τρόπος-κομβικός στην αναπαράσταση φυσικών και αστικών τοπίων. Μέσω της κινούμενης εικόνας, τα τοπία δύνανται να εμφανιστούν με όλη την ενεργή δυναμική και το εύρος τους. Ήχοι, χρωματικές εντάσεις, υφές, υλικότητες, κίνηση, χρόνος, φύση, πόλη, άνθρωποι, λεπτομέρειες και γενικά πλάνα μέσω διαφορετικών οπτικών γωνιών.

Ο αρχιτέκτονας Christophe Girod, μιλά για μια νέα οπτική θεωρία, η οποία μπορεί να λειτουργήσει ανατρεπτικά ως προς τους τρόπους που βλέπουμε και ερμηνεύουμε το τοπίο και τις αισθητικές του. Αποκαλεί αυτό τον νέο τρόπο αντίληψης και αναπαράστασης **Movism**, και υποστηρίζει:

Movism: [...] μια κινούμενη εικόνα μπορεί και πρέπει να γίνει η οπτική αναφορά για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική τοπίου. Αρκετοί λόγοι μπορούν να επικαλεστούν για μια τέτοια επιλογή. Η προσβασιμότητα και η αμεσότητα των κινούμενων εικόνων που συλλαμβάνονται και επεξεργάζονται στο βίντεο, μας φέρνουν εγγύτερα σε μια αισθητηριακή και εμπειρική απεικόνιση από ότι αλλά μέσα επικοινωνίας στα οποία είμαστε συνηθισμένοι (Girod 2004: 199).

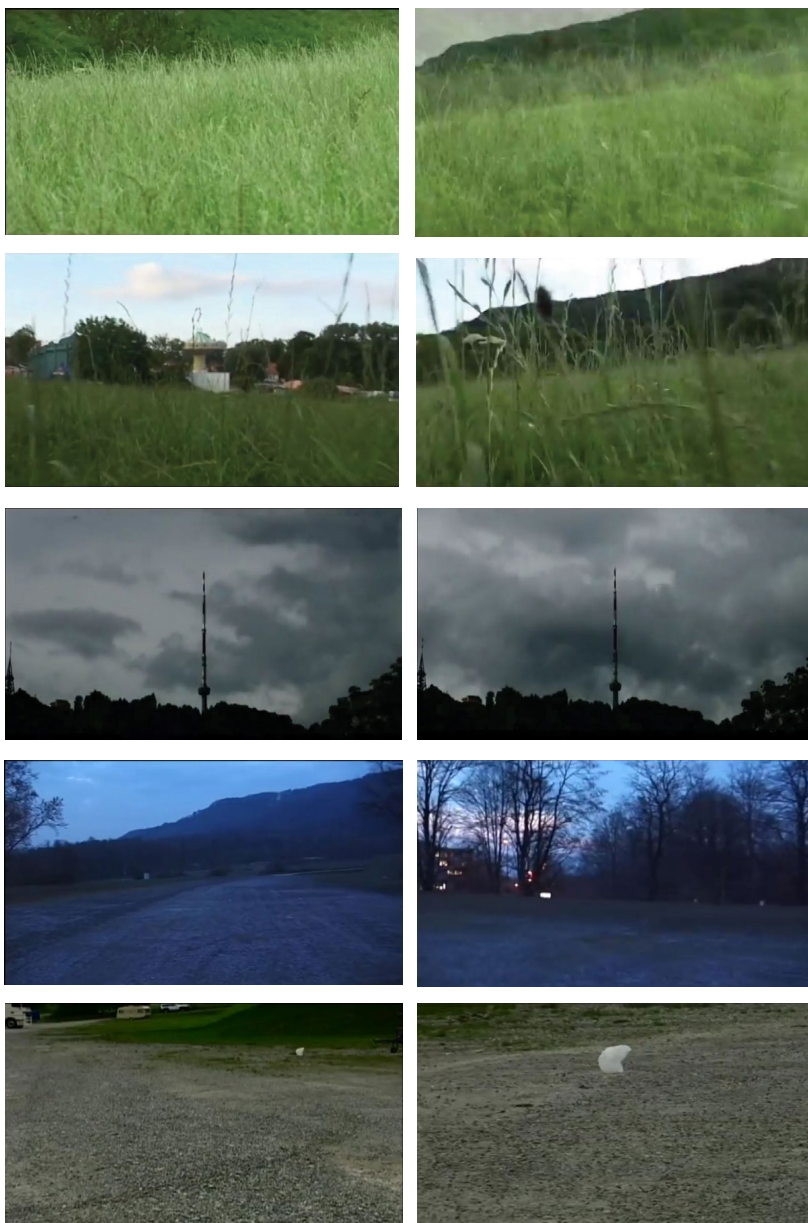
Καθώς η παρουσία των κινούμενων εικόνων, πλέον, γίνεται όλο και πιο έντονη στην καθημερινότητά μας, ο Girod, κρίνει απαραίτητη την εισαγωγή αυτού του μέσου στην παρατήρηση και αναπαράσταση του τοπίου. Μέσω του βίντεο εμφανίζεται η ποικιλομορφία των βλεμμάτων και των ερεθισμάτων που ενδέχεται να προκαλέσει το κάθε τοπίο. Διαφορετικά πλάνα, διαφορετικές ταχύτητες και χρονικές στιγμές μεταφέρουν τις πολλαπλές αντιληπτικές συμπεριφορές αλλά και τη δυναμικότητα του ίδιου του τοπίου. Ακόμη, η κινούμενη εικόνα εμφανίζεται ως το ιδανικότερο μέσο που μπορεί να συλλάβει τις ποιότητες της τοπιακής μεταβλητότητας. Όσες φορές κι αν επισκεφτούμε μια υπό μελέτη τοποθεσία, για παράδειγμα, το εικονογραφικό υλικό δε θα είναι ποτέ το ίδιο, λόγω των συνεχών αλλαγών του χρόνου, του φωτός, των καιρικών συνθηκών, της κίνησης των ανθρώπων.

Στο ΕΤΗ, στο Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής Τοπίου, στη Ζυρίχη, ο C. Girod, μαζί με μία μεγάλη ομάδα⁵⁵, έχουν δημιουργήσει το Landscape Video Lab, ώστε οι φοιτητές να πειραματιστούν με νέες μεθόδους μελέτης και αναπαράστασης των σύγχρονων τοπίων⁵⁶. Σύμφωνα με τον Girod:

55 Στην ομάδα συμμετέχουν οι Marc Schwarz, Udo Weilacher, Andre Muller, Fred Truniger και ο ίδιος ο Christophe Girod.

56 Στην ιστοσελίδα του Landscape Video Lab, είναι αναρτημένο ένα ευρύ φάσμα εργασιών των σπουδαστών: <http://girot.arch.ethz.ch/category/resources/for-students-professionals/landscapevideo-students-work>

Η κινούμενη εικόνα ή η θεωρία του τοπίου εν κινήσει ενσωματώνει, από τη δική μου οπτική, ένα πολύ ευρύτερο φάσμα συλλογισμών που εκτείνεται από τις πολιτισμικές, χωρικές και βιοτικές συνήθειες του τοπίου έως τις ηχητικές, απτικές, οπτικές και κινητικές παραμέτρους. Η χρήση ενός νέου μέσου, όπως το βίντεο στη διδασκαλία, αποφέρει μια νέα παιδαγωγική διάσταση στο προσκήνιο: το δικαίωμα των σπουδαστών να περιεργάζονται και να αναλογίζονται ένα οποιοδήποτε περιβάλλον με μια μοναδική ποικιλία τρόπων, πριν “καταφύγουν” στη διαδικασία του σχεδιασμού (Girod 2004: 206).



Abraha Daniel,
Achermann Stephan,
Eerieness - an unbasty sbot,
2007, LandscapeVideo Lab,
ETH

2.4.3 ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗ

Η χαρτογράφηση, είναι μία διαστασιολόγηση του κόσμου, που εμπεριέχει όχι απλά τη λήψη των διαστάσεων, αλλά και την απεικόνιση αυτών με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι επικοινωνήσιμες ανάμεσα στους ανθρώπους, στους τόπους και στον χρόνο. Οι μετρήσεις των χαρτών δεν είναι περιορισμένες στα μαθηματικά, αλλά καθορίζονται εξίσου από πνευματικές, πολιτικές και ηθικές παραμέτρους. Παρομοίως και η καταγραφή του χάρτη δεν περιορίζεται στην αρχειοθέτηση, αλλά εμπεριέχει τη μνήμη, τη φαντασία και την περισυλλογή. Ο κόσμος που παρουσιάζεται μέσω της χαρτογράφησης μπορεί να είναι υλικός ή άυλος, πραγματικός ή αντικείμενο της επιθυμίας, ολόκληρος ή τμήμα, και με ποικίλους τρόπους ως βίωμα, ανάμνηση ή προβολή (Cosgrove 1999: 2).

Οι χάρτες συνιστούν ένα αναπαραστατικό μέσο, βασικό και οικείο τόσο στις σχεδιαστικές πρακτικές όσο και στην καθημερινότητα. Μέσω των χαρτών αναγνωρίζουμε και ερμηνεύουμε τοπία, προσανατολιζόμαστε στο χώρο και επανασυνθέτουμε εδάφη. Η επιφάνεια του χάρτη αποτελεί ένα παλίμψηστο στο οποίο προβάλλονται ποικίλες χωρικές, αλλά και όχι μόνο, πληροφορίες, κωδικοποιημένες και προσαρμοσμένες στο εκάστοτε δημιουργικό πλαίσιο και στις λειτουργίες που επιτελεί. Το πλήθος των χαρτογραφικών ειδών – γεωγραφικοί, γεωλογικοί, οικονομικοί, στρατιωτικοί, τουριστικοί κ.α. - αντιπροσωπεύει τα διαφορετικά βλέμματα που επιχειρούν να απεικονίσουν ή ενίοτε να αφηγηθούν την πραγματικότητα. Οι χάρτες αντικειμενοποιούν τον χώρο με το να τον βγάζουν από την ατομική αντίληψη, ωστόσο αποκωδικοποιούν, μεταφράζουν, υλικά και άυλα στοιχεία, κατασκευάζουν τον κόσμο, δεν τον αναπαριστούν απλώς.

Σύμφωνα με τον James Corner (1999), οι περισσότεροι χάρτες, συγκροτούν μια αναλογική και αφαιρετική απεικόνιση του εδάφους. Οι αναλογίες με το πραγματικό έδαφος διατηρούνται μέσω οριζόντιων επιπέδων, στα οποία αποτυπώνονται καταγραφές της επιφάνειας της γης με τη χρήση γεωμετρικών μεθόδων και οργάνων. Αυτή όμως η επιθυμητή αναλογία με την πραγματικότητα, που ο σκοπός της είναι να επικοινωνήσει με τρόπο αναπαραστατικό τη χωρική πληροφορία, προϋποθέτει μια αφαιρετικότητα των στοιχείων που προβάλλονται, πράγμα που σημαίνει ότι, για τη δημιουργία ενός χάρτη, επιλέγονται συγκεκριμένα στοιχεία - ενώ άλλα παραλείπονται - τα οποία προσαρμόζονται στο πλαίσιο, στην κλίμακα και την κωδικοποίηση.

Οι χάρτες παρουσιάζουν μόνο μία εκδοχή της επιφάνειας της γης, μια ειδητική (eidetic)⁵⁷ επινόηση κατασκευασμένη από την αληθινή παρατήρηση. Ταυτόχρονα αναλογική

⁵⁷ Ειδητικός, από τη ρίζα είδος, αναφέρεται στη μνήμη ή σε μια νοητική εικόνα που εμφανίζεται με απόλυτη καθαρότητα, σαν να βλέπεις κάτι μπροστά σου.

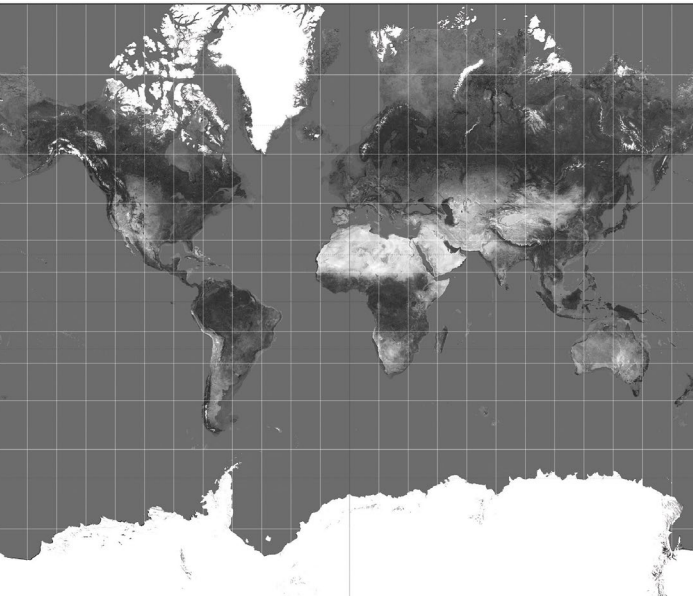
και αφαιρετική, η επιφάνεια του χάρτη λειτουργεί ως ένα χειρουργικό τραπέζι, ένα έδαφος – σκηνή ή ένα θέατρο διαδικασιών πάνω στο οποίο ο χαρτογράφος συλλέγει, συνδυάζει, συνδέει, σημειώνει, κρύβει, συσχετίζει και γενικά εξερευνά. Αυτές οι επιφάνειες είναι μια ογκώδης συλλογή, ταξινόμησης και μεταφοράς τοποθεσιών, τεράστιων εκτάσεων πάνω στις οποίες πραγματικές υλικές καταστάσεις έχουν απομονωθεί, καταγραφεί και τοποθετηθεί εντός μιας ταξινόμησης συσχετιστικών δομών (Corner 1999: 215).

Ως επί το πλείστον⁵⁸, οι χάρτες είναι παράγωγα ερευνητικών και παρατηρητικών διεργασιών που παρουσιάζουν χωρικά, ποσοτικά και στατιστικά δεδομένα. Μάλιστα, λόγω της διαστασιολογημένης μεταφοράς δεδομένων και της άμεσης οπτικής αναπαραστατικότητάς τους, οι χάρτες γίνονται αντιληπτοί ως αληθείς και αντικειμενικές μετρήσεις του κόσμου. Αυτό τους καθιστά, συνεπώς, «αμετάβλητους, ακριβείς, αδιαμφισβήτητους καθρέπτες της πραγματικότητας» (Corner 1999: 215), παρά το γεγονός ότι, κατά κύριο λόγο, αντιπροσωπεύουν μια συμβατική, αφαιρετική - και συχνά παραμορφωτική - απεικόνιση των πτυχών της πραγματικότητας.

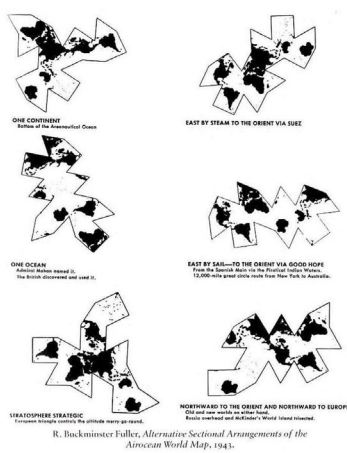
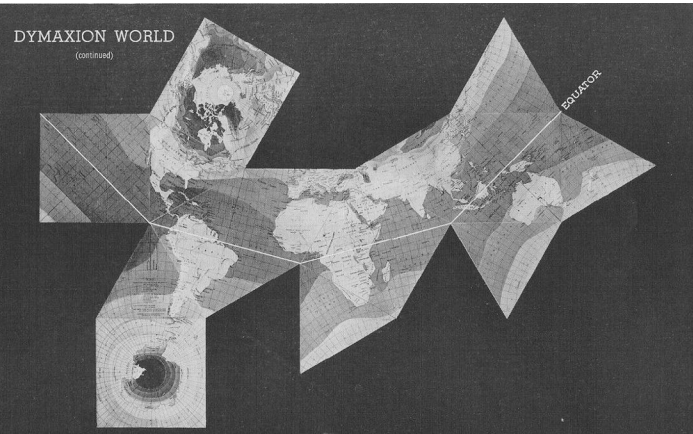
Η αποδοχή των χαρτών ως αντικειμενικές και ρεαλιστικές αναπαραστάσεις του κόσμου, αφενός προκύπτει από τη συντήρηση ενός συγκεκριμένου, συμβατικού τρόπου που βλέπουμε και αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα γύρω μας, αφετέρου δεσμεύει, επηρεάζει, ακόμα και προκαθορίζει την ανθρώπινη παρατήρηση και δράση. Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 2.1, “Το Τοπίο ως Τρόπος του Βλέπειν”, η τεκμηριωτική χαρτογραφική λογική είναι άμεσα συνδεδεμένη με την έκφραση κατάκτησης του χώρου από το “καρτεσιανό” υποκείμενο. Αντίστοιχα, κάθε χαρτογράφηση δύναται να κατασκευάσει μια συγκεκριμένη οπτική του κόσμου, βασισμένη σε πολιτισμικές, κοινωνικές δομές και αξίες, συνεπώς δεν αποτελεί μια “αθώα” ή ουδέτερη αναπαράσταση⁵⁹.

58 Στο σημείο αυτό, γίνεται εστίαση στους χάρτες, των οποίων η βασική λειτουργία είναι η μετρική-εργαλειακή απεικόνιση της πραγματικότητας. Ωστόσο, υπάρχουν πολλά παραδείγματα που έχουν επιχειρήσει την ανατροπή αυτής της συμβατικής λειτουργίας, όπως οι ψυχογεωγραφικοί χάρτες των καταστασιακών.

59 “Οι χάρτες, σύμφωνα με την ιστορία της χαρτογραφίας (Monmonier 1991, Τόλιας 2008), ως σημαντικά εργαλεία άσκησης εξουσίας, εμπεριέχουν πάντα την υποκειμενικότητα του κατασκευαστή τους (ισχύει και εδώ η επιλογή του κάδρου, της κλίμακας, των συμβόλων και των χρωμάτων) και είναι το αποτέλεσμα μιας σύνθετης πολιτισμικής και κοινωνικής διαδικασίας παραγωγής. Οι χάρτες κατασκευάζουν τον κόσμο, δεν τον αναπαριστούν απλώς. Οι δεσμεύσεις αυτές συχνά αγνοούνται σήμερα καθώς κυριαρχούν τα συστήματα γεωγραφικών πληροφοριών στα οποία η χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή και τυποποιημένων προγραμμάτων χαρτογράφησης προσδίδει την ψευδαίσθηση της τεχνολογικά ουδέτερης αντικειμενικότητας.” (Χατζημιάλης 2011: 18)



“Ο χάρτης του Mercator «τεντώνει» την επιφάνεια της υδρογείου σε μια επίπεδη επιφάνεια, προσανατολισμένη «προς τα πάνω», προς το βορρά. Οι κατευθύνσεις της πυξίδας γίνονται παράλληλες, οδηγώντας σε μεγάλες παραμορφώσεις τοποθεσιών και μορφών, ειδικά όσο πλησιάζουμε τους πόλους. Το βόρειο ημισφαίριο κυριαρχεί, με τη Γροιλανδία να παρουσιάζεται τουλάχιστον διπλάσια της Αυστραλίας, αν και το νότιο ημισφαίριο είναι στη πραγματικότητα τρεις φορές μεγαλύτερο από το βόρειο. Περιπτώ να δεχθεί ότι, αυτή η οπτική ταιριάζει απόλυτα με την εικόνα των Ευρωπαίων και Βορειο-Αμερικάνων στο πεδίο της Δυτικής ποδοτικής ηγεμονίας” (Corner 1999: 217).



Ως αντι-παράδειγμα της μερκατορικής προβολής, παρουσιάζεται η απόπειρα μιας εναλλακτικής χαρτογράφησης από τον Buckminster Fuller, μέσω του *Dymaxion Airocean World Map* (1943). Ο Fuller κόβει την επιφάνεια της γης σε τριγωνικές έδρες με αποτέλεσμα ένα αναδιπλώσιμο πολύεδρο. Βόρειο και νότιο ημισφαίριο παρουσιάζονται ισοδύναμα, με αμυδρή παραμόρφωση. Αυτή η πολυ-κατευθυντική, μη οικεία δομή, δρα απροπροσανατολιστικά στην πρώτη οπτική επαφή, ωστόσο δημιουργεί μια ποικιλία αναγνώσεων και συσχετίσεων των γήινων τμημάτων (Corner 1999: 217).

Οι χάρτες και οι δορυφορικές εικόνες δεν αποτελούν λοιπόν απλώς στατικές, ρεαλιστικές απεικονίσεις αλλά ταυτόχρονα προτείνουν το είδος πληροφορίας που περιλαμβάνουν. Όσο κι αν είναι χρήσιμες ως πηγές πληροφοριών, κρίνεται σκόπιμο, η διαδικασία της χαρτογράφησης να συμπεριλάβει την αναγνώριση και αναδιατύπωση των πολύπλοκων καταστάσεων που χαρακτηρίζουν τον “ενεργό περίγυρο” [active milieu], όλα δηλαδή τα αδιόρατα στοιχεία που απαρτίζουν την έννοια και την εμπειρία του βιωμένου χώρου. Συνέπως, η διαδικασία της χαρτογράφησης δεν ταυτίζεται με μια πιστή αντιγραφή των χωρικών δεδομένων, αλλά συνιστά μια ανοιχτή, ανασκαπτική διαδικασία, με την έννοια της ανάδυσης μη ορατών ή κρυμμένων δεδομένων. Όπως αναφέρουν οι Deleuze και Guattari:

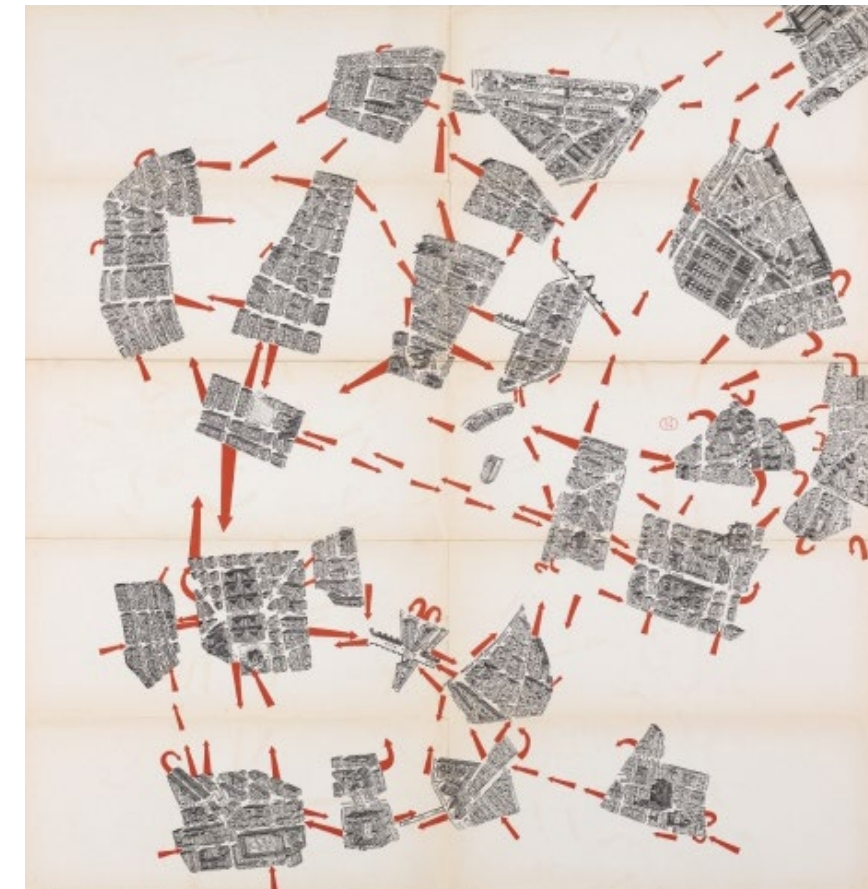
Να κάνουμε χάρτες όχι αντίγραφα [...] Αν ο χάρτης αντιτίθεται στο αντίγραφο είναι επειδή προσανατολίζεται εξ ολοκλήρου σ’ έναν πειραματισμό επί του πραγματικού. Ο χάρτης δεν αναπαράγει ένα ασυνείδητο κλεισμένο στον εαυτό του, το κατασκευάζει [...] είναι ανοιχτός, ικανός να συνδέεται σε όλες τις διαστάσεις του, να διαλύεται, να ανατρέπεται, να δέχεται διαρκώς τροποποιήσεις. Μπορεί να σκιστεί, να αναποδογυριστεί, να προσαρμοστεί σε κάθε είδους μοντάζ, να αρχίσει να φτιάχνεται από ένα άτομο, μια ομάδα, έναν κοινωνικό σχηματισμό. Μπορεί κανείς να τον σχεδιάσει πάνω σε έναν τοίχο, να τον συλλάβει ως έργο τέχνης, να τον κατασκευάσει ως πολιτική πράξη ή ως στοχασμό [...] Ένας χάρτης έχει πολλαπλές εισόδους, αντιθέτως προς το αντίγραφο που επιστρέφει πάντα «στο ίδιο». Ένας χάρτης είναι ζήτημα επιτέλεσης [performance], ενώ το αντίγραφο παραπέμπει πάντα σε μία υποτιθέμενη δεξιότητα (Deleuze και Guattari στο Guattari 1991: 101)

Στο σκεπτικό αυτό, η χαρτογραφική διαδικασία εξερευνά, ανασκάπτει και εκθέτει στοιχεία που λαμβάνουν χώρα στον “ενεργό περίγυρο”, αλλά ταυτόχρονα ενεργοποιεί στοιχεία από άλλους μη αναμενόμενους περίγυρους –από ποικίλα επίπεδα οικολογικών και πολιτισμικών διεργασιών (Corner 1999: 224). Η χαρτογραφική διαδικασία, λοιπόν, έχει τη δυνατότητα να αναγνωρίσει και να συσχετίσει εδαφικά σημάδια συνοχής χωρικά και χρονικά και να τα αναδείξει με εφευρετικό τρόπο⁶⁰.

⁶⁰ Οι αρχιτεκτονικές και σχεδιαστικές πρακτικές, που δημιουργούσαν σχέδια ορθολογικά και εσωστρεφή, συνήθιζαν να ερμηνεύουν την τοποθεσία του έργου ως λευκή περιοχή, ή ως απλές γεωμετρικές μορφές που μπορούν να χειραγωγηθούν από ψηλά. Τα τελευταία χρόνια, έχει δοθεί μεγάλη έμφαση στο τοπίο και στην ιδιαιτερότητα της κάθε περιοχής μελέτης. Αυτό έχει δημιουργήσει μια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τις χαρτογραφικές απεικονίσεις, όπου οι χάρτες χρησιμοποιούνται ως μέσο “ανακάλυψης” και έπειτα “ίδρυσης” νέων έργων, επανεπεξεργάζοντας αυτό που ήδη υπάρχει. Έτσι, η έννοια της τοποθεσίας –της περιοχής μελέτης– δεν αποτελεί απλά μια γεωμετρικά ορισμένη περιοχή γης, αλλά έναν ενεργό περίγυρο [active milieu], όπου λαμβάνουν χώρα πολύπλοκα συμβάντα (Corner 1999: 224)

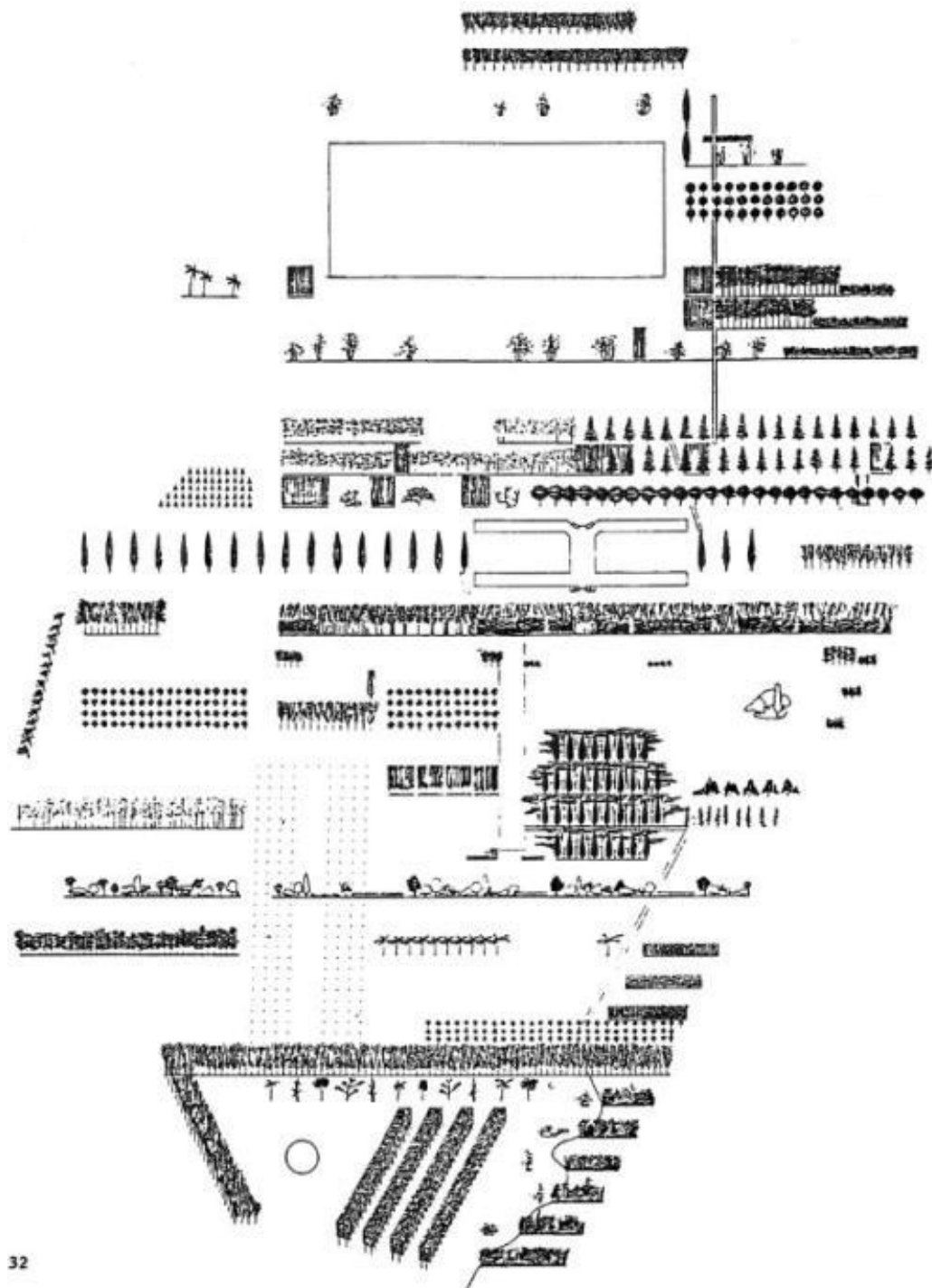
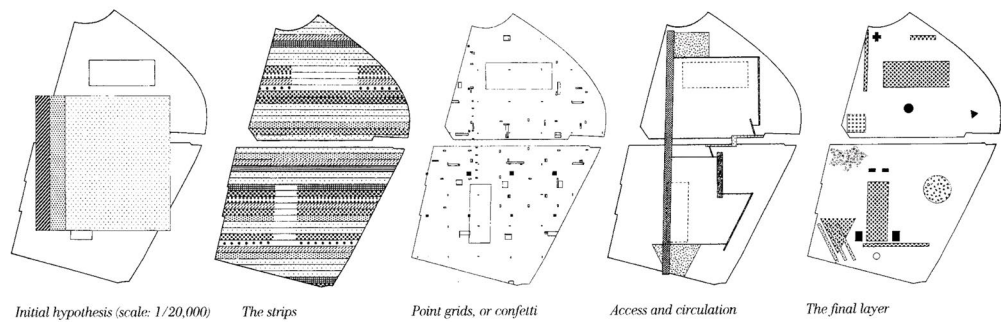
Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο J. Corner αναγνωρίζει τέσσερις μεθόδους για χαρτογραφικές αναπαραστάσεις που μπορούν να επηρεάσουν τις τετριμμένες αντιλήψεις και πρακτικές του χώρου: α. την περιπλάνηση [drift], β. τη διαστρωμάτωση [layering], γ. το παιχνίδι [game-board] και δ. το ρίζωμα [rhizome].

Μέσω της περιπλάνησης, η χαρτογράφηση αναγνωρίζεται ως ανοιχτή και χωρίς σκοπό κίνηση μέσα στον χώρο [Guy Debord, *Discours sur les Passions de l'amour*, 1957]. Η διαστρωμάτωση, προβάλλει μια υπέρθεση των χωρικών στοιχείων και εμπειριών, με στόχο, όχι μόνο την ανάδειξη, αλλά και την ευρηματική συσχέτισή τους [Rem Koolhaas/OMA, *Layer Diagrams for the Parc de la Villette*]. Στη λογική του παιχνιδιού, η δημιουργία ενός χάρτη μεταφέρεται ως αναγνώριση και ενεργοποίηση δράσεων και συγκρουόμενων παραγόντων που διασχίζουν τον σχεδιαστικό χώρο [Raoul Bunschoten/CHORA, *Four Planning Fields for Bucharest, Romania*, 1996]. Τέλος, μέσω της ριζωματικής λογικής, μπορεί να γίνει γραφικά αντιληπτή, η άκεντρη, μη ιεραρχημένη, πολυδιάστατη χωρικότητα [Charles Joseph Minard, *Carte figurative des pertes successives en hommes de l'armée Française dans la campagne de Russie 1812-13*]⁶¹ (Cosgrove 1999: 22, Corner 1999: 231).



Guy Debord,
*Discours sur
les Passions de l'amour*,
1957

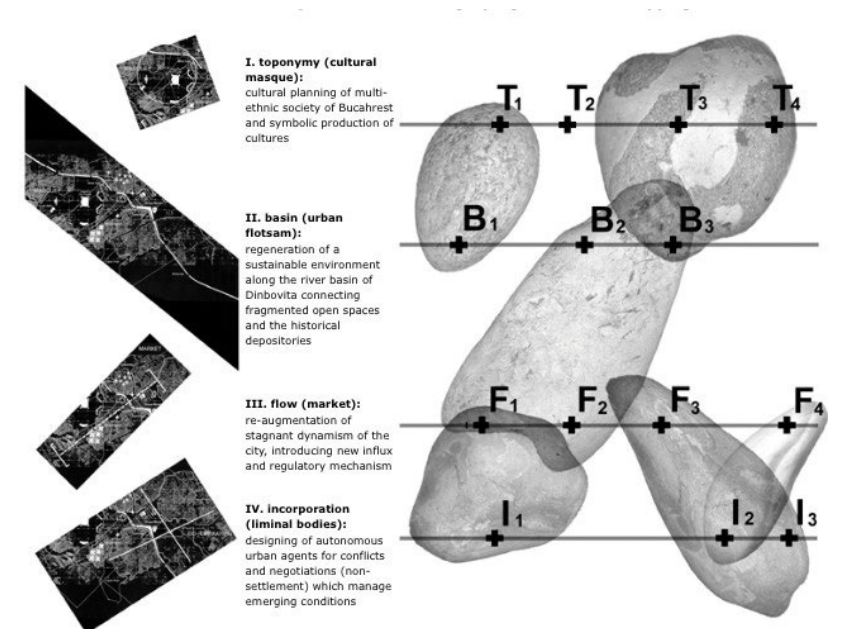
⁶¹ Στο κείμενο “The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention” (1999), ο Corner αναλύει εκτενώς αυτά τα παραδείγματα στις σελίδες 231 έως 247.



OMA,
*Layer Diagrams for the
Parc de la Villette*



Raoul Bunschoten/
CHORA, *Four Planning
Fields for Bucharest, Romania*,
1996



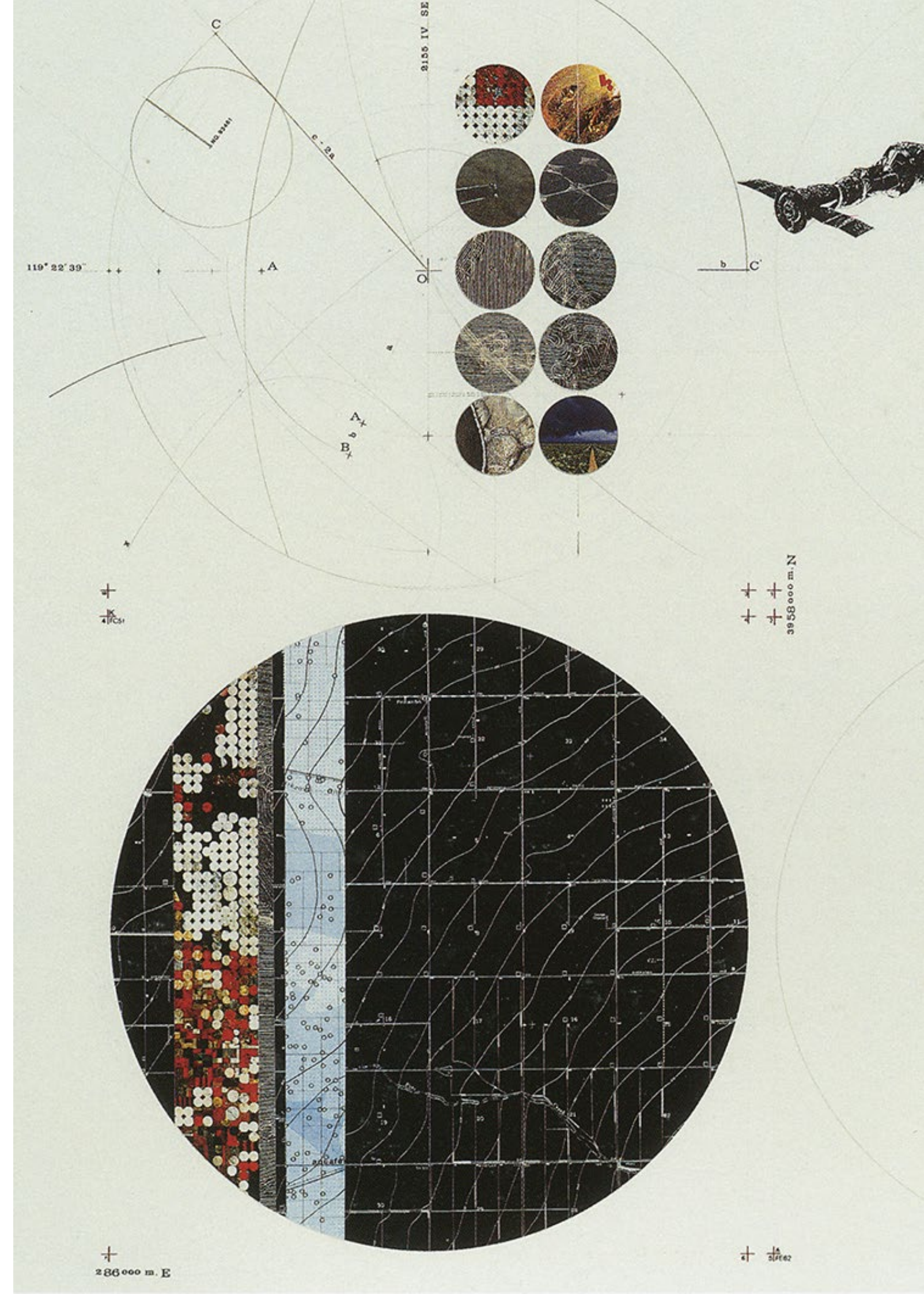
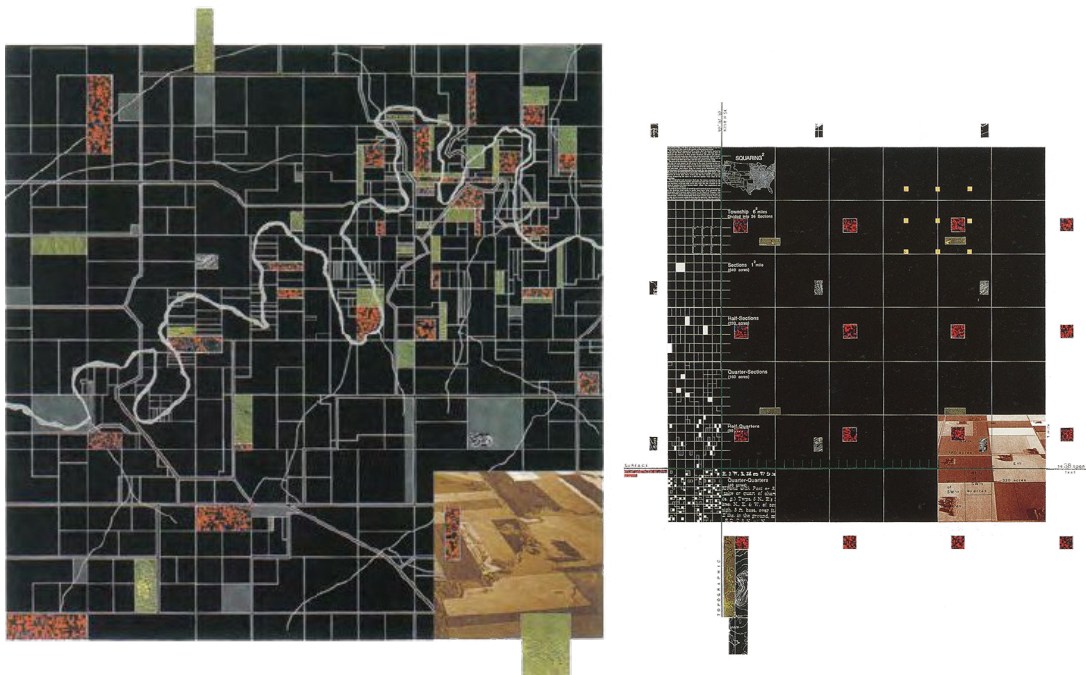
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

Στην ενότητα αυτή, διερευνήθηκαν συσχετίσεις ανάμεσα στο τοπίο και το βλέμμα, την αίσθηση, την αντίληψη και την αναπαράσταση. Δεδομένης της δυναμικής συνθήκης που χαρακτηρίζει φυσικά και αστικά τοπία, ως εδάφη όπου συνυπάρχουν υλικές και άυλες διεργασίες, οι αναπαραστατικές μέθοδοι καλούνται να δρουν πέραν από προκαθορισμένες αισθητηριακές και αντιληπτικές συμπεριφορές. Η παραδοσιακή σύνδεση του τοπίου με την απόσταση θεώρησής του μοιάζει σήμερα να μην ευσταθεί για την κατανόηση και διαχείρισή του.

Το τοπίο ως πολιτισμική κατασκευή ή ως τρόπος του βλέπειν τείνει να εγκλωβίζεται εντός μιας αντικειμενικής, ομοιογενούς αντίληψης και αναπαράστασης, που αποκρύπτει την εντατική διάστασή του ως «παλίμψηστο φυσικών ιχνών και ιδεολογιών» (Γούλα 2003: 17). Για τον λόγο αυτόν, βίωμα, αίσθηση και πάθημα καθίστανται κομβικά εργαλεία για νέους τρόπους τοπιακών αναλύσεων και αναπαραστάσεων.

Η σύγχρονη πολυπλοκότητα των νέων μέσων και της αδιάκοπτης εικονικής ροής, αφενός παρέχει τα ερεθίσματα για δημιουργικές αναπαραστάσεις, αφετέρου ενέχει τον κίνδυνο να συρρικνώσει την ετερογένεια της αισθητηριακής και αντιληπτικής εμπειρίας. Διαμέσω της υλικότητας και του παθήματος, φωτογραφία, κινούμενη εικόνα και χαρτογράφηση δύνανται να μεταφέρουν με πολυδιάστατο τρόπο, αισθητικές και εργαλειακές πληροφορίες, σε συνέργεια με τη μεταβλητή σύσταση των σύγχρονων τοπίων.

Στο πλαίσιο αυτό, η ίδια η αναπαράσταση μετατρέπεται σε υβρίδιο διαφορετικών παραστατικών μεθόδων, το τοπίο επιτελεί-ται αναπαρίσταται. Οι πολυεπίπεδες υλικές διαστρωματώσεις και τα άυλα ερεθίσματα κάθε τοπίου, μπορούν να αναδυθούν σε όλο το εύρος τους μέσω συναρμογών αναπαραστατικών τεχνικών, πράξη που συντελεί σε μια πληρέστερη αναγνώριση, ερμηνεία και οργάνωση τοπιακών συνθέσεων.



3.0

**ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ
ΤΟΠΙΟ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗ**

Στην τελευταία ενότητα παρουσιάζονται δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα αναπαραστάσεων τοπίου από διαφορετικές εικαστικές προσεγγίσεις προκειμένου να διασαφηνιστεί η προηγούμενη θεωρητική έρευνα. Εξετάζεται το φωτογραφικό έργο του Mario Giacomelli και τα τοπιο-αρχιτεκτονικά σχέδια των αρχιτεκτόνων Anuradha Mathur & Dilip da Cunha για την μελέτη τους Soak: Mumbai in an Estuary.

Εκ πρώτης όψεως, τα δύο αυτά παραδείγματα συσχετίζονται δύσκολα. Το έργο του Giacomelli συνιστά μια ενδοσκοπική, φαινομενολογική προσέγγιση του τοπίου, με χαρακτήρα, κυρίως, γήινα αισθητικό. Από την άλλη, οι εικαστικές χαρτογραφήσεις και οι συνεχείς εικόνο-τομές [photo-sections] των Mathur & da Cunha επιχειρούν την ανάδειξη του τοπιακού ενεργήματος.

Ωστόσο, οι συγκεκριμένες προσεγγίσεις μοιράζονται ως κοινή στάση την αμφισβήτηση της συμβατικής αντιληπτικότητας για την τοπιακή απεικόνιση. Το έργο του Giacomelli και των Mathur & da Cunha αναδύει τοπία που τα χαρακτηρίζει η διάδραση μεταξύ υλικού και άυλου, γης και βλέμματος, φυσικού και πολιτισμικού· τοπία εντατικά και δυναμικά.

3.1 MARIO GIACOMELLI

Πρέπει κανείς να καταλαβαίνει ότι μόλις γίνει η λήψη μιας φωτογραφίας, δεν έχει γίνει τίποτα: ο πραγματικός οργανισμός έρχεται όταν επιλέγεις την εικόνα και το πράγμα αποκτά ζωή από αυτή τη στιγμή, ξεκινά να αναπνέει, και αν δεν θες να το σκοτώσεις, πρέπει να το εξελίξεις με ένα συγκεκριμένο τρόπο, πρέπει να το τυπώσεις (δεν έχω καν θερμόμετρο, επειδή πρέπει να επιτρέπεις στον εαυτό σου τη δυνατότητα λάθους, και μερικές φορές η καινούργια ιδέα βρίσκεται στο λάθος), να διορθώσεις, να τροποποιήσεις, να το κρατήσεις ζωντανό (Giacomelli 1990).



3.1.2 Ο ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο Mario Giacomelli γεννήθηκε τον Αυγούστο του 1925, στη Senigallia της Ιταλίας. Η παιδική του ηλικία χαρακτηρίστηκε από δυσάρεστα γεγονότα. Έχασε τον πατέρα του σε ηλικία 9 ετών και η μητέρα του για να συντηρήσει την οικογένεια εργαζόταν σε άσυλο ανιάτων. Στην ηλικία των 13 ετών, άρχισε να εργάζεται ως μαθητευόμενος σε ένα τυπογραφείο, μέχρι το ξέσπασμα του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Μετά τον πόλεμο επιστρέφει ως εργάτης στο τυπογραφείο, αφού έχει ήδη συμμετάσχει σε εργασίες ανοικοδόμησης λόγω των βομβαρδισμών. Το 1950, αποφασίζει να ανοίξει δικό του τυπογραφείο, με χρήματα που του δίνει μια φίλη της μητέρας του.

Το 1953 αγοράζει μια φωτογραφική μηχανή, μια Bencini Comet S. Οι πρώτοι φωτογραφικοί πειραματισμοί ξεκινάνε στην παραλία της Senigallia. Εδώ τραβάει την φωτογραφία *Landing*, ένα παπούτσι που έχει ξεβράσει το κύμα στην ακτή, με την οποία συμμετέχει σε διάφορους ερασιτεχνικούς διαγωνισμούς, όπου και αντιλαμβάνεται την επιθυμία για έκφραση μέσω της φωτογραφίας.

Μεταξύ του 1953 και 1955, φωτογραφίζει με εντατικό ρυθμό, συχνάζει σε ένα φωτογραφικό στούντιο, όπου και έρχεται σε επαφή με τον φωτογράφο Giuseppe Cavalli. Ο Cavalli, καθώς αναγνωρίζει το ιδιαίτερο ύφος του Giacomelli, αναλαμβάνει να γίνει δάσκαλός του, ενώ παράλληλα του δίνει την ευκαιρία να συναναστραφεί έναν ευρύ και πρωτοπόρο κύκλο καλλιτεχνών της Ιταλικής σκηνής. Σύντομα, ο Giacomelli, αισθάνεται ότι το ύφος του Cavalli είναι αρκετά αυστηρό, ότι οι τονικότητες των γκρι αποχρώσεων δεν καταφέρνουν να αποδώσουν τις ποιότητες του παρορμητικού και του τραγικού, όπως συμβαίνει με τις έντονες αντιθέσεις του λευκού και του μαύρου. Έτσι, αρχίζει να σμιλεύει το δικό του, σκληρό και αισθητηριακό ύφος, που παρατηρείται αρχικά, στις φωτογραφικές σειρές *Hospice* και *Landscapes*.

Από το 1956, φίλοι-καλλιτέχνες τον παροτρύνουν να δημιουργήσει φωτογραφίες σε ακολουθίες [*sequences*], φωτογραφικές διηγήσεις με αποτέλεσμα την παραγωγή ενός μεγάλου όγκου φωτογραφικών σεκάνς⁶³. Εντός του διαρκούς πειραματισμού και της εξερεύνησης, ο φωτογράφος ζητά από χωρικούς, πληρώνοντάς τους, να δημιουργήσουν λεπτομερή σημάδια στο έδαφος με τα τρακτέρ τους, δρώντας άμεσα στο τοπίο που επρόκειτο να φωτογραφηθεί και στη συνέχεια, τόνιζε αυτές τις «ουλές» μέσα από τη διαδικασία της εκτύπωσης⁶⁴. Η μέθοδος αυτή, έκανε το Giacomelli να συνειδητοποιήσει, ότι πρέπει να ξεκινά από την πραγματικότητα χρησιμοποιώντας την ως πρόσχημα για έρευνα, ώστε να αναδυθεί ένα νέο νόημα προσέγγισης της πραγματικότητας μέσω της φωτογραφίας.

Ο θάνατος της μητέρας του, το 1986, ήταν ένα ισχυρό τραύμα για τον καλλιτέχνη και υπογράμμισε τη δημιουργική του μετάβαση σε περισσότερο αυτοβιογραφικές αναφορές. Πλέον, παρόλο που το έργο του

είναι αναγνωρισμένο σε διεθνές επίπεδο, ο ίδιος βιώνει μια υπαρξιστική αναζήτηση και παραμένει απομονωμένος στη γενέτειρά του. Φωτογραφίζει μέχρι την τελευταία στιγμή της ζωής του (2000), και τα έργα αυτά εκδηλώνουν αυτό το υπαρξιακό ταξίδι, την επιθυμία του για δημιουργία φωτογραφιών που ανιχνεύουν αυτό που βρίσκεται «κάτω από το δέρμα της πραγματικότητας», που θολώνουν το σαφή διαχωρισμό μεταξύ του κόσμου και του ανθρώπου που κοιτάζει προς αυτόν.



63 *Lourdes* (1957), *Scanno* (1957/59), *Puglia* (1958), *Gypsies* (1958), *Loreto* (1959), *A man, a woman, a love* (1960/1), *Slaughterhouse* (1960), *Pretini* (1961/63), *The Good Land* (1964/66).

64 Η κίνηση αυτή, αναγνωρίζεται ως πρόδρομος της *Land Art* των δεκαετιών 1960 και 1970.

3.1.2 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΤΟΠΙΟ

Για εμένα, κάποιος που χρησιμοποιεί μια κάμερα, είναι ενδιαφέρον να αφήνει το οριζόντιο επίπεδο της πραγματικότητας, για να αποκτήσει τη δυνατότητα ενός διεγερτικού διαλόγου, ώστε οι εικόνες να αποκτήσουν μια αναπάντεχη αναπνοή. Επανεγγράφοντας πράγματα, αλλάζοντας το σημείο, τη συνήθη γνώση για το αντικείμενο, δίνεις στη φωτογραφία ένα νέο συναισθηματικό παλμό [...] Το θολό, το κουνημένο, ο κόκκος, το καμένο λευκό, το πηχτό μαύρο, μοιάζουν με μια έκρηξη σκέψης που δίνει διάρκεια στην εικόνα, της αποδίδει πνευματικότητα σε αρμονία με το υλικό, με την πραγματικότητα, αποτυπώνοντας την εσωτερικότητα [...] (Giacomelli, 1990).

Για τον Giacomelli η φωτογραφία είναι ένας τρόπος απόδρασης από τους κανόνες και η φωτογραφική συσκευή, ο μηχανισμός με τον οποίο αποδομείται το πραγματικό ή το κοινότοπο ιδανικό της στατικής πραγματικότητας (Biondi 2015). Σκοπός του δεν καθίσταται η ρεαλιστική αναπαράσταση, αλλά η εξερεύνηση κινήσεων και μορφών «κάτω από το δέρμα της πραγματικότητας» (Giacomelli 1990). Σε πνεύμα συνεχούς πειραματισμού τόσο της στιγμής της φωτογράφισης, όσο και στη διαδικασία της εκτύπωσης, ο Giacomelli, δομεί ένα ιδιαίτερο, προσωπικό λεξιλόγιο: έντονες αντιθέσεις «καμμένων» λευκών και «πηχτών» μαύρων, θολή εικόνα με έντονο κόκκο [grain], χρήση του flash κατά τη διάρκεια της μέρας, ληγμένα ή ήδη χρησιμοποιημένα φιλμ. Όλα αυτά τα στοιχεία, συνδράμουν στην αναπαράσταση του «ανείπωτου», όπως γράφει ο ίδιος, στη δημιουργία εικόνων που λειτουργούν ως φίλτρα της σκέψης.

Η φωτογραφική παραγωγή συνιστά για τον καλλιτέχνη, ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο σύστημα, ένα ζωντανό οργανισμό: «κάθε φωτογραφική συλλογή που δημιουργείται, δεν είναι ένα κεφάλαιο που κλείνει» (Biondi 2011). Το φωτογραφικό του υλικό μεταλλάσσεται και κινείται συνεχώς εντός του ίδιου του σώματός του. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω διάφορων τεχνικών photomontage και λήψεων: εκτύπωση δύο ή περισσότερων φωτογραφιών σε μία εικόνα, υπέρθεση παλαιότερων έργων σε καινούργιες λήψεις, χρήση του flash κατά τη διάρκεια της ημέρας ή χρήση τηλεφακού. Με τις μεθόδους αυτές, ο Giacomelli, τaráσσει τη στερεοτυπική αντίληψη του χρόνου και του χώρου και απεδαφικοποιεί τα φωτογραφικά θέματα από τον ιστορικό περίγυρο. Οι φωτογραφίες του αλλοιώνουν την αίσθηση του τρισδιάστατου χώρου και επανασυνθέτουν ένα προσωπικό δίκτυο σημείων και συμβόλων (Biondi 2015).

Το ύφος του Giacomelli πάλλεται ανάμεσα σε έναν υπαινικτικό ρεαλισμό και μια αφαιρετική ματιά. Οι πηγές του φωτογραφικού υλικού είναι σκηνές και τοπία της καθημερινής του ζωής και η φωτογραφική συσκευή είναι το μέσο που του επιτρέπει να εκφράσει τις εσωτερικές του εμπειρίες από το αγροτικό τοπίο της Senigallia⁶⁵. Χωρίς να εμμένει στην

αναπαραστατικότητα, προσπαθεί να «αδράξει» το ορατό και να προκαλέσει την ανάδυση του αόρατου, του απρόβλεπτου, ανατρέποντας την αίσθηση της καθημερινής ζωής (Giacomelli 1990). Ο φωτογράφος μετατοπίζει τα θέματά του από μια δεδομένη πραγματικότητα, προς την κατεύθυνση μιας πολλαπλής οπτικής, μιας πολυεπίπεδης πραγματικότητας.

Ο Giacomelli, ιχνογραφεί τα ίδια σημεία και επαναλαμβάνει τις κινήσεις του στο χώρο. Η ίδια η διαδικασία της φωτογραφίας είναι αυτή που τον οδηγεί σε συγκεκριμένα σημεία· η φωτογράφιση λειτουργεί ως «πρόσχημα» που του παρέχει τη δυνατότητα να κατανοήσει το τοπίο αλλά και να διανύσει ένα υπαρξιακό ταξίδι, να ανακαλύψει τη δική του σχέση με τον τόπο (Biondi 2015). Φωτογραφίζει τις ίδιες τοποθεσίες, σε διαφορετικές στιγμές μέσα στο χρόνο, δημιουργώντας μια συλλογή ποικίλων οπτικών.

Στη συλλογή *Μεταμορφώσεις της Γης* [Metamorphosis of the Earth, 1956-1976], ο καλλιτέχνης δημιουργεί ένα χάρτη των μεταμορφώσεων του χώρου από τις καλλιέργειες και τις αγροτικές δραστηριότητες. Μερικές φορές, ζητά από τους χωρικούς να επέμβουν οι ίδιοι στο έδαφος με τα τρακτέρ τους.

Σε μερικά τοπία υπάρχουν πτυχώσεις, παρόμοιες με αυτές που μπορεί να δει κάποιος παρατηρώντας μια παλάμη μέσα από τον μεγεθυντικό φακό· η εργασία των ανθρώπων φαίνεται σαν να έχει μεγεθυνθεί από ένα τεράστιο φακό πάνω στη γη. Στις φωτογραφίες αυτές, το ίχνος της παρέμβασης παραμένει – στα ποιήματα και τις ιστορίες όπως στα τοπία – με παρασύρει έξω από την καθημερινή ζωή, από την τραυματική επαφή με την ύπαρξη. Για αυτό, χρησιμοποιώ κάτι πραγματικό που με κάποιο τρόπο βρίσκεται εκτός της καθημερινής ζωής, σαν να είναι περισσότερο μια εσωτερική έρευνα (Giacomelli 1990).

Τα τοπία του Giacomelli, μεταλλάσσονται σε τραχείς επιφάνειες ασπρόμαυρων διαβαθμίσεων, θυμίζοντας περισσότερο έργα χαρακτηριστικής παρά φωτογραφίες. Εμφανίζονται γραμμές σαν ίχνη κάποιας αόρατης κίνησης ή σαν ουλές που σχίζουν το έδαφος. Τα αντικείμενα αναδύονται ως φόρμες μέσα από τις έντονες αντιθέσεις, αποσταθεροποιώντας την αίσθηση του τρισδιάστατου χώρου. Αυτή η αίσθηση παρατηρείται και στη συλλογή *Συναίσθηση της Φύσης* [Awareness of Nature 1977-2000]. Τα σημάδια του εδάφους μετατρέπονται σε χαρακίες, σε ρυτίδες προσώπων,

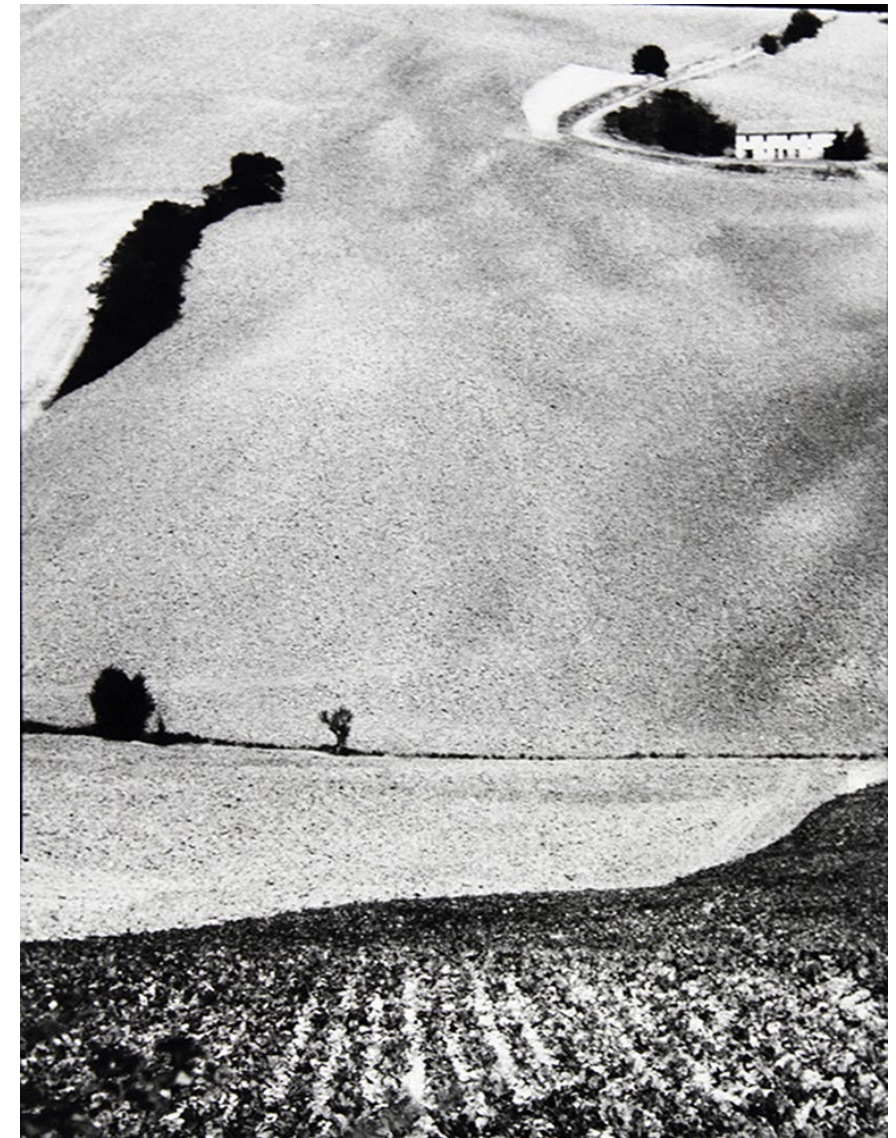
του Ιταλικού Νεορεαλισμού. Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός, γνωστός και ως Χρυσή Εποχή του Ιταλικού Κινηματογράφου, είναι ένα κινηματογραφικό ρεύμα που αναδύθηκε μετά το τέλος του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Αναφέρεται σε ιστορίες των οικονομικά αδύναμων, εργατικών τάξεων, χρησιμοποιώντας συχνά μη επαγγελματίες ηθοποιούς. Οι ταινίες επικεντρώνονται στις δυσχερείς οικονομικές και ηθικές επιπτώσεις του πολέμου, προβάλλοντας τις αλλαγές στην καθημερινή ζωή και τις συνθήκες της ανέχειας, της καταπίεσης και της αδικίας. Ο Giacomelli, αν και με έναν πιο αφαιρετικό και προσωπικό τόνο, μεταφέρει αυτό το κλίμα της γενετήρας του αλλά και το δικό του βίωμα.

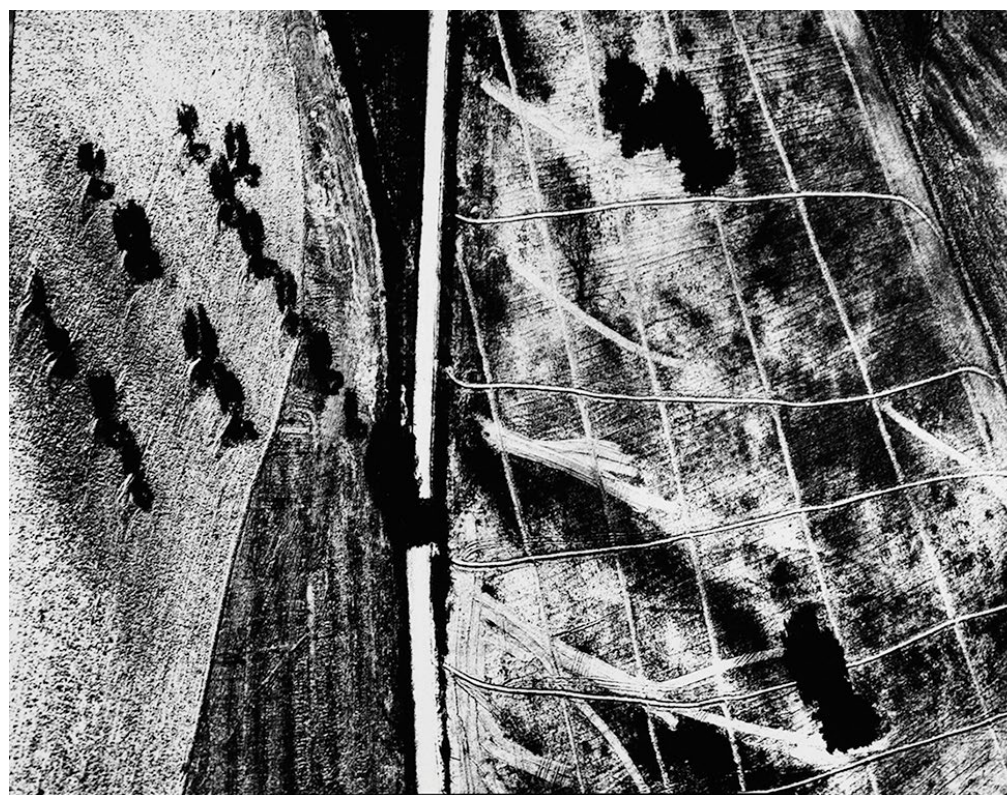
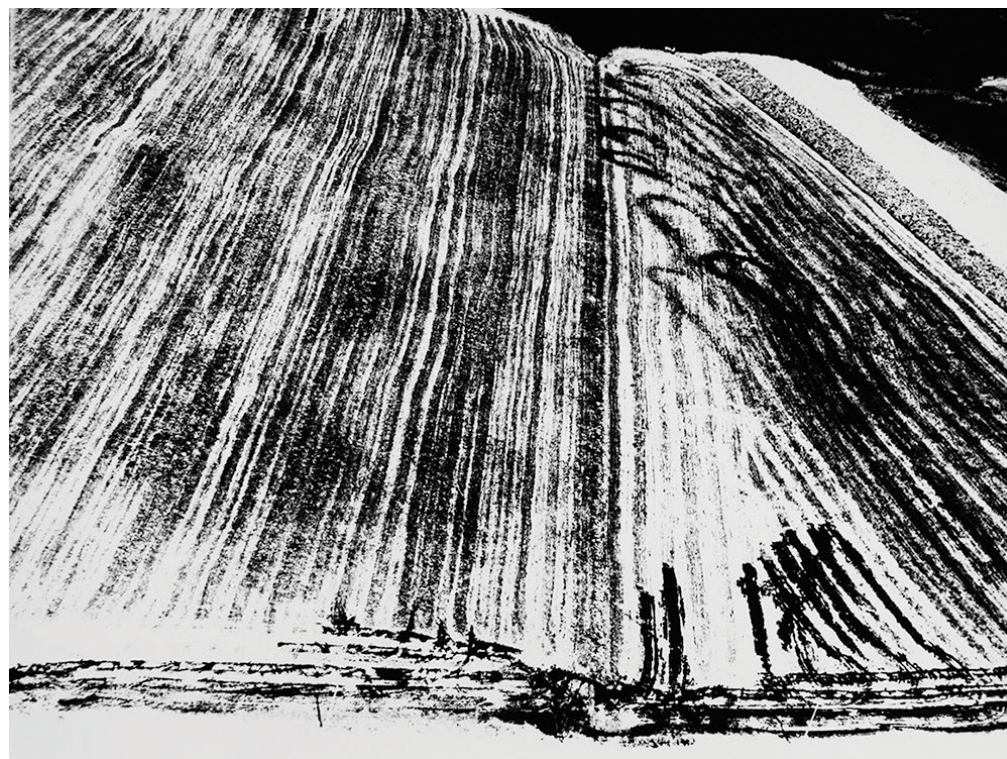
65 Θα μπορούσε να αναφερθεί η συσχέτιση του έργου του Mario Giacomelli με τον κινηματογράφο

σε συγκεχυμένες διαδρομές.

"Μέσω των φωτογραφιών του εδάφους προσπαθώ να σκοτώσω τη φύση, να αφαιρέσω τη ζωή που έχει δοθεί από κάποιον που δε ξέρω και έχει καταστραφεί από το πέρασμα του ανθρώπου, να της δώσω μια νέα ζωή, αναδημιουργημένη σύμφωνα με τη δική μου οπτική. Η φύση είναι ο καθρέπτης στον οποίο αντανακλάται ο εαυτός μου, γιατί σώζοντας αυτόν τον κόσμο από τη θλίψη της καταστροφής, στην πραγματικότητα προστατεύω τον εαυτό μου από τη δική μου εσωτερική μελαγχολία. Μερικές φορές χρησιμοποιώ ακόμη και ληγμένο φιλμ, ένα εργαλείο ήδη νεκρό, για να τονίσω αυτό το συναίσθημα" (Giacomelli 1990).

"Ανάμεσα σε εμένα και τη γη υπάρχει μια μαγική σχέση. Τα σημάδια σαν ρόζοι, σαν τις πτυχώσεις της παλάμης του χεριού μεταμορφώνονται σε διαδρομές, ένα πορτραίτο της εργασίας του ανθρώπου, της γης σαν την υπέροχη μητέρα [...] Υπάρχει ακόμη, η αίσθηση της στιγμής της φωτογράφισης που τροποποιεί και καταστρέφει τα πάντα, έτσι το αντικείμενο μοιάζει με ένα τοπίο της ψυχής, μια γη ιδεών, παράβαση, κατάχρηση ενός κώδικα" (Giacomelli 1990).





3.2 SOAK: MUMBAI IN AN ESTUARY | Anuradha Mathur and Dilip da Cunha

3.2.1 ΟΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ

Οι αρχιτέκτονες τοπίου Mathur & da Cunha εστιάζουν στην καλλιτεχνική και σχεδιαστική ανάλυση πολιτισμικών και οικολογικών ζητημάτων που προκύπτουν σε κρίσιμα τοπία. Πιστεύουν ότι τα τοπία είναι μετατοπιζόμενα, ζωντανά υλικά φαινόμενα, τα οποία χρήζουν πολυδιάστατων αναλύσεων έναντι ενός μονόπλευρου, οργανωτικού, ελέγχου. Στόχος τους είναι η προετοιμασία του εδάφους, μέσω καινοτόμων χαρτογραφικών αναπαραστάσεων, για μια ολιστική σχεδιαστική πρόταση⁶⁶.

Επηρεασμένοι από τον Patrick Geddes, ακολουθούν τη λογική της έκθεσης των αναλύσεών τους στο κοινό, ώστε η έρευνά τους να δημιουργήσει ένα διάλογο με ένα ευρύτερο τμήμα της κοινωνίας και να λειτουργήσει ως ερέθισμα σχετικά με κρίσιμα πολιτισμικά και οικολογικά ζητήματα. Οι δύο πρώτες εκθέσεις του έργου τους ήταν οι : Mississippi Floods: Designing a Shifting Landscape και Deccan Traverses: the Making of Bangalore's Terrain, οι οποίες σε επόμενο στάδιο έγιναν και βιβλία.

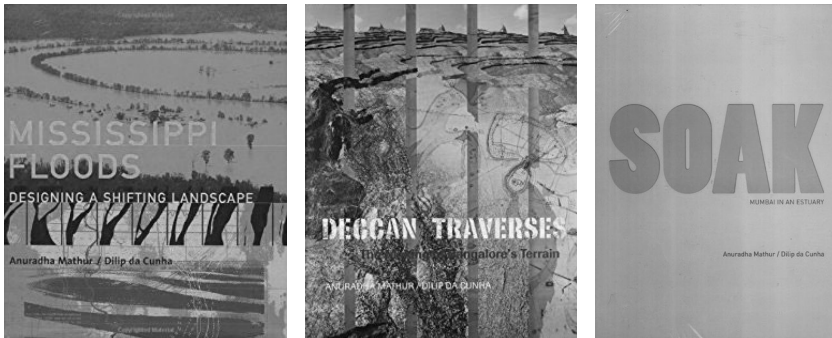
Η χαρτογραφική ανάλυση Mississippi Floods, απαρτίζεται από μια σειρά διαφορετικών αναπαραστατικών τεχνοτροπιών: μεταξοτυπίες, φωτογραφικά collages, ιστορικοί χάρτες, καλλιτεχνικά και αρχιτεκτονικά σχέδια. Εστιάζουν στην κατανόηση του Mississippi όχι ως ένα αντικειμενοποιημένο ποτάμι, αλλά ως ένα δυναμικό και πολυεπίπεδο τοπίο που χρήζει διαπραγμάτευσης αντί περιοριστικού ελέγχου. Με το ίδιο ύφος, στο επόμενο έργο τους, ασχολούνται με το τοπίο της Bangalore. Η ανάλυση οπτικοποιείται μέσω ανάμιξης ψηφιακών και αναλογικών αναπαραστάσεων, αναδεικνύοντας μια μοναδική καταγραφή της ιστορίας, του τοπίου και της σχεδιαστικής παρέμβασης της Bangalore, προσανατολισμένη στη μύηση ενός δημόσιου διαλόγου για το μέλλον της πόλης.

Η ιδιαιτερότητα των έργων των Mathur & da Cunha, έγκειται στη διεπιστημονική οπτική τους. Όπως περιγράφει μια αναφορά του Santa Fe Institute of Art: «συνδυάζουν τον αστικό σχεδιασμό με την κοινωνική ανθρωπολογία, την αρχιτεκτονική με την περιβαλλοντική επιστήμη, την αρχιτεκτονική αίσθηση της κατασκευής με την ιστορική αίσθηση της αποσταθεροποίησης διαρρηγνύουν τα επιστημονικά όρια για να ανακαλύψουν αλήθειες που συνδέονται με την κατανόηση του παρελθόντος,

66 Η Anuradha Mathur καθηγήτρια της αρχιτεκτονικής τοπίου στο πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια, έχει σπουδάσει αρχιτεκτονική και αρχιτεκτονική τοπίου στο Κέντρο Περιβαλλοντικού Σχεδιασμού και Τεχνολογίας στην Ahmedabad και στο Πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια. Ο Dilip da Cunha έχει σπουδάσει αρχιτεκτονική και πολεοδομικό σχεδιασμό στο Πανεπιστήμιο της Bangalore, στη Σχολή Σχεδιασμού και Αρχιτεκτονικής στο Νέο Δέλχι, στο Berkeley και το MIT και διδάσκει στη σχολή σχεδιασμού Parsons και στο πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια. Διαθέτουν μαζί γραφείο με έδρα τη Φιλαδέλφεια και τη Μπάνγκαλορ.

εμπλέκοντας το παρόν και οραματιζόμενοι το μέλλον». Οι ίδιοι γράφουν:

Βλέπουμε το έργο μας πρώτα ως τέχνη και έπειτα ως επιστήμη· ως τέχνη που αμφισβητεί τα «πράγματα» και τις απεικονίσεις τους που οι «ειδήμονες», όπως οι μηχανικοί, οι οικολόγοι και οι σχεδιαστές, συχνά θεωρούν δεδομένα (Mathur & da Cunha 2009: xii).



3.2.2 SOAK: ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟ ΤΟΠΙΟ

Το project SOAK [εμποτισμός/μούλιασμα] είναι μια εκτίμηση ενός υδαρούς εδάφους. Ενθαρρύνει σχεδιασμούς που συγκρατούν τα νερά των μουσώνων και δεν τα διοχετεύουν στη θάλασσα· που δουλεύουν με τη διαβάθμιση [gradient] μιας εκβολής· που δέχονται την αβεβαιότητα διαμέσω της ελαστικότητας, χωρίς να την ξεπερνούν με την πρόβλεψη [...] Το SOAK επιχειρεί τη συμφιλίωση με τη θάλασσα, τον σχεδιασμό με μουσώνες εντός μιας εκβολής (Mathur & da Cunha 2009: 4).

Στις 26 Ιουλίου του 2005 η Βομβάη πλημμυρίζει λόγω έντονων βροχοπτώσεων, με συνέπεια εκατοντάδες θανάτους και μεγάλες απώλειες περιουσιών. «Ο μέσος όρος της εποχιακής βροχής έπεσε σε μια μέρα – 994mm», μια από τις υψηλότερες καταγραφές που έχει σημειωθεί από το 1800. Από τότε, ακόμη και 100 mm βροχόπτωσης, καθίστανται αρκετά για να προκληθούν φαινόμενα πλημμύρας στην πόλη. Πλέον, το “μούλιασμα” από τους μουσώνες έχει μετατραπεί σε καταστροφική πλημμύρα, με αποτέλεσμα τη δημιουργία συναισθημάτων άγχους και φόβου, όπου οι κάτοικοι βρίσκονται σε μόνιμη κατάσταση εγρήγορσης για τη “μάχη” με το νερό⁶⁷ (Mathur & da Cunha 2009: 3).

Δημιουργείται συχνά η αντίληψη ότι η φύση και τα φαινόμενά της μπορούν να ελεγχθούν μέσω της πρόβλεψης και της τεχνολογίας. Η αντίληψη αυτή είχε ως απόρροια μια συμπεριφορά προς το έδαφος, βασισμένη στην πεποίθηση ότι γη και νερό είναι διαχωρισμένα στοιχεία. «Αυτή η συμπεριφορά δημιούργησε ένα τοπίο με σκληρά όρια, καθαρές και διακριτές ενότητες, και ενθάρρυνε ένα πνεύμα προδιατεθειμένο στην αντίληψη ότι η γη είναι πιο προνομιούχα από το νερό, κρατώντας σφιχτά, γραμμές ιδιοκτησίας έναντι ανοιχτών εδαφών, ορίζοντας χρήσεις γης έναντι υγρών χωρικοτήτων» (Mathur & da Cunha 2009: 4).

Στην περίπτωση του τοπίου της Βομβάης η επιβολή μιας σταθερότητας είναι ιδιαίτερα δύσκολη, λόγω της γεωμορφολογίας της, των εκβολών των ποταμών. Σε αντίθεση με τα δέλτα, διαμέσω των οποίων τα ποτάμια εκρέουν στη θάλασσα, οι εκβολές δέχονται τη θάλασσα εντός τους. Έτσι η άνοδος και η κάθοδος της θαλάσσιας στάθμης δεν επηρεάζει μόνο την ακτογραμμή, αλλά εισέρχεται στην ενδοχώρα με μια διαβάθμιση, όχι ενός προβλέψιμου παλιρροϊκού επιπέδου αλλά μιας απρόβλεπτης πολυπλοκότητας του ωκεανού (Mathur & da Cunha 2009: 4). Συνεπώς, η “μάχη” με τους μουσώνες είναι και μια “μάχη” με τη θάλασσα.

⁶⁷ Το ζήτημα των μουσώνων και η διαμάχη κατά του φαινομένου είναι επίκαιρο από το 1660, εποχή που οι Βρετανοί διοικητές της Βομβάης, οραματίστηκαν την πόλη ως ένα οχυρωμένο κέντρο εμπορίου. Η κακοκαιρία λόγω των μουσώνων αποδείχθηκε μεγάλο εμπόδιο τόσο για τις εμπορικές συναλλαγές, όσο και για τις κυβερνητικές λειτουργίες όπως η εξερεύνηση της γης, η συντήρηση κατασκευών αλλά και ταυτόχρονα, προκαλούσε διατάραξη του δυτικού οράματος για ένα εξωτικό, “καλοκαιρινό” σκηνικό (Mathur & da Cunha 2009:3).

Αν ο μουσώνας είναι αντιληπτός ως εποχιακός αντίπαλος, η θάλασσα καθίσταται μόνιμος. Παραθαλάσσιοι τοίχοι, χωματερές, διάδρομοι, βαριές δομές, γνώση και πρόβλεψη έχουν χρησιμοποιηθεί για να κρατήσουν τη θάλασσα μακριά. Η πλημμύρα του 2005, ωστόσο, καθήλωσε τους πολίτες της Βομβάης τόσο πολύ, ώστε δεν παρατήρησαν την ευρύτερη άνοδο της στάθμης των νερών στην ενδοχώρα. Είναι ένα περιστατικό που αναμένεται να εμφανίζεται όλο και συχνότερα με την προβλεπόμενη άνοδο της επιφάνειας της θάλασσας (Mathur & da Cunha 2009: 4).

Οι αρχιτέκτονες, μελετούν εντατικά τη χαρτογραφική ιστορία της Βομβάης και δημιουργούν μια εναλλακτική χαρτογράφηση χρησιμοποιώντας κυρίως τομές και φωτογραφίες· μια πολυεπίπεδη ανάλυση με στόχο επεμβάσεις που θα διευκολύνουν την απορρόφηση των μουσώνων. Ανιχνεύουν ξεχασμένες υδάτινες οδούς, παλιρροϊκούς λασπώτοπους και τη σχέση της ακτογραμμής με το υδάτινο στοιχείο μέσω διαστρωμάτωσης πληροφοριών, με στόχο την κατανόηση της φυσικής υδρολογίας του τοπίου. Το Soak αποτελείται από τρεις ενότητες: την ακτογραμμή [coast-line], την εκβολή [estuary] και τις επεμβάσεις στο υδάτινο έδαφος [aqueous terrain].



Ακτογραμμή [coastline]

Η πρώτη ενότητα [...] ιχνηλατεί το σχήμα της ακτογραμμής: τις δοκιμαστικές αν και περίτεχνες απαρχές της στους πρώιμους Ευρωπαϊκούς χάρτες και την έρευνα για μια “εποχή μόνιμης καλοκαιρίας” από τους Άγγλους ναυτικούς και εξερευνητές γης του 18ου και 19ου αιώνα (Mathur & da Cunha 2009: 6).

Οι Mathur & da Cunha, αρχικά, εστιάζουν στο πώς έχει σμιλευτεί η παραδοχή ότι γη και θάλασσα αποτελούν δύο διακριτές ενότητες, από την ιστορία των χαρτογραφήσεων. Παρατηρούν ότι η οπτικοποίηση της γεωμορφολογίας της Βομβάης μέσω χάρτη, μέσω του βλέμματος από ψηλά, αδυνατεί να περιγράψει όλα τα ρευστά και εφήμερα όρια που εμφανίζονται στα εδάφη που επαφίονται άμεσα με το υγρό στοιχείο [παραλίες, βάλτοι, εκβολές]. Η επικράτηση της πεποίθησης ότι η γη είναι πολύτιμη και η θάλασσα καταστροφικός αντίπαλος, λειτούργησε καθοριστικά τόσο στην αναπαράσταση όσο και στις κατασκευές της πόλης. Τα υγρά και ασαφή τοπία της Βομβάης αφενός δημιουργούν δυσκολίες στη χαρτογραφική διαδικασία λόγω του μεταβλητού χαρακτήρα των ορίων τους, αφετέρου αναγνωρίζονται ως εστίες μόλυνσης και δυσωδίας που χρήζουν αποστράγγισης. Αυτή η λογική δημιούργησε, λοιπόν, χαρτογραφικές γραμμές ως αυστηρά όρια, παραλείποντας την περιπλοκότητα των πραγματικών ακτογραμμών, δημιουργώντας διαχωρισμούς επιφανειών έναντι των συνδέσεων και μεταβάσεων.

Οι χάρτες προβάλλουν μια οπτική από ψηλά, παρουσιάζοντας τη Βομβάη σαν μια μορφή στεριάς: ένα “τραπεζοειδές”, “ένα τεντωμένο χέρι, που γραπώνει δυτικά την αραβική θάλασσα” ή ένα “ατροφικό πόδι”. Είναι μια οπτική που μπορεί και έχει ήδη διακοσμηθεί με λεπτομέρειες ιδιοκτησιακών γραμμών, χρήσεων γης, με σκιές ή ισοϋψείς, και ενότητες όπως σώματα νερού, δένδρα, δρόμοι, κτήρια, χωριά και πόλεις, οι οποίες μπορούν να σχεδιαστούν σε μια κάτοψη ως νησιά εντός νησιών. Είναι ακόμη, μια οπτική με την οποία, αλλαγές στο σχήμα του εδάφους χαράσσονται με την πάροδο του χρόνου. Αλλά η θάλασσα, σε αυτή την οπτική έχει λίγα να πει, παρουσιαζόμενη ως μια αδιαφοροποίητη επιφάνεια πέρα από την άκρη της στεριάς (Mathur & da Cunha 2009: 27)

Ο χάρτης που σχεδιάζουν οι Mathur & da Cunha, εμφανίζει τη Βομβάη ως ένα σύμπλεγμα πολλών επιμέρους νήσων, δίνοντας έμφαση στην επανένταξη των υγρών χωρικοτήτων και αυτών που βρίσκονται σε μια ενδιάμεση κατάσταση υγρού-στερέου, στην ενδοχώρα της πόλης.



Στη δεύτερη ενότητα του Soak, εφιστούμε την προσοχή σε τοπία που επιβιώνουν πέρα από προσδιοριστικό μάτι των επιθεωρητικών και επίμονων αποικιοκρατικών περιγραφών, ταυτόχρονα ερευνητικά και κριτικά, που ξεκινούν με την παρατήρηση του εδάφους της Βομβάης ως διαιρεμένο εντός του γεωγραφικού χώρου. Αυτά τα τοπία, που περιλαμβάνουν βάλτους, άλση φοινικόδεντρων, αναχώματα - φρεάτια [talao] και παζάρια, καταλαμβάνουν τη ρευστή και ανοιχτή διαβάθμιση μιας εκβολής, ένα έδαφος που λειτουργεί περισσότερο ως φίλτρο μεταξύ γης και θάλασσας, παρά ως μια γραμμή ανάμεσά τους. Απαιτούν ένα διαφορετικό τρόπο βλέμματος και αναπαράστασης μέσω τομής, ορίζοντα και χρόνου (Mathur & da Cunha 2009: 7).

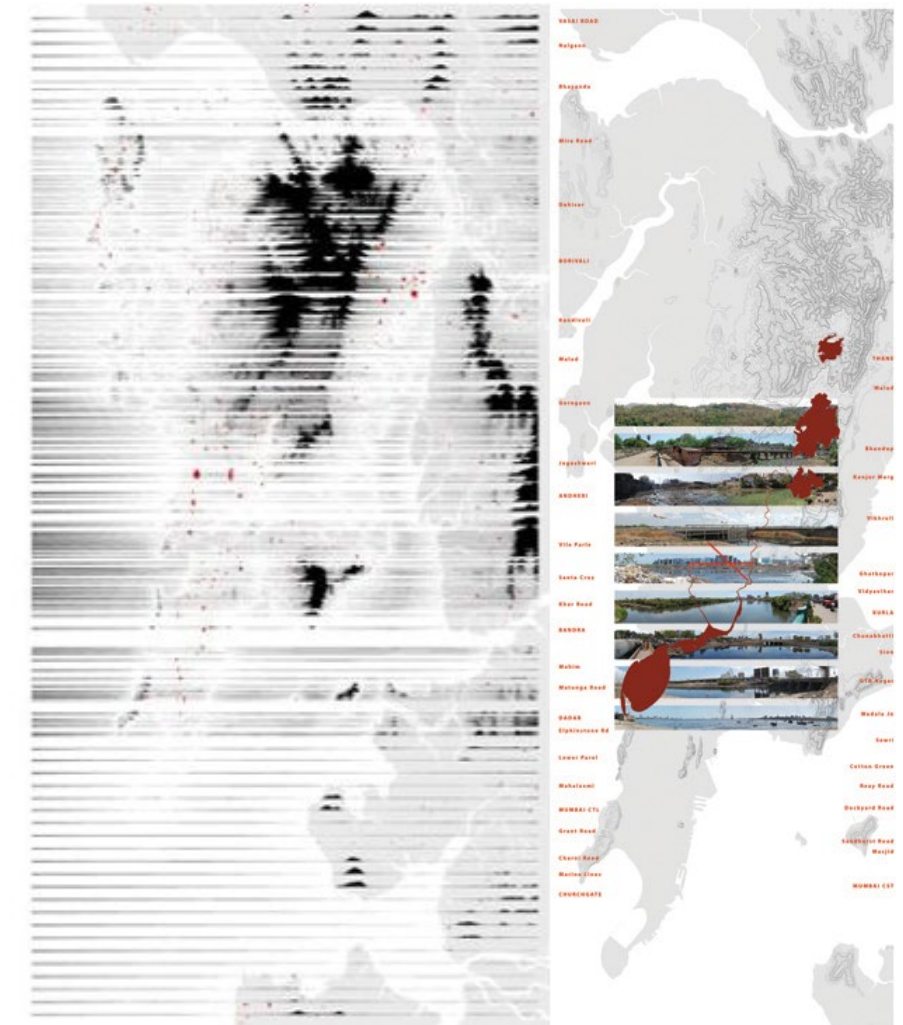
Οι αρχιτέκτονες χρησιμοποιούν το σχεδιαστικό εργαλείο της διαδοχικής τομής για να κατανοήσουν τις συσχετίσεις στεριάς και θάλασσας, άλατος και πετρωμάτων, μαγκρόβιων δασών [mangrove forest] και φοινικόδασων κτλ. Η τομή φανερώνει μια θάλασσα που είναι από κάτω και ανάμεσα, που διεισδύει στη γη μέσω του υδροφόρου ορίζοντα προσφέροντας γλυφό νερό στην ενδοχώρα. «Εδώ οι χωματερές, οι διάδρομοι και οι τοίχοι δεν συγκρατούν τη θάλασσα εκτός· απλά αποτρέπουν την ανάδυσή της, σε ένα παιχνίδι πίεσης, υγρού κορεσμού και απορρόφησης που διαδραματίζεται στο βάθος» (Mathur & da Cunha 2009: 46). Συνεπώς, η πλημμύρα του 2005 δεν προκλήθηκε μόνο από τη βροχή και τις επιφανειακές ροές, αλλά και από τα υδαρή και διαποτισμένα στρώματα του υπόγειου εδάφους.

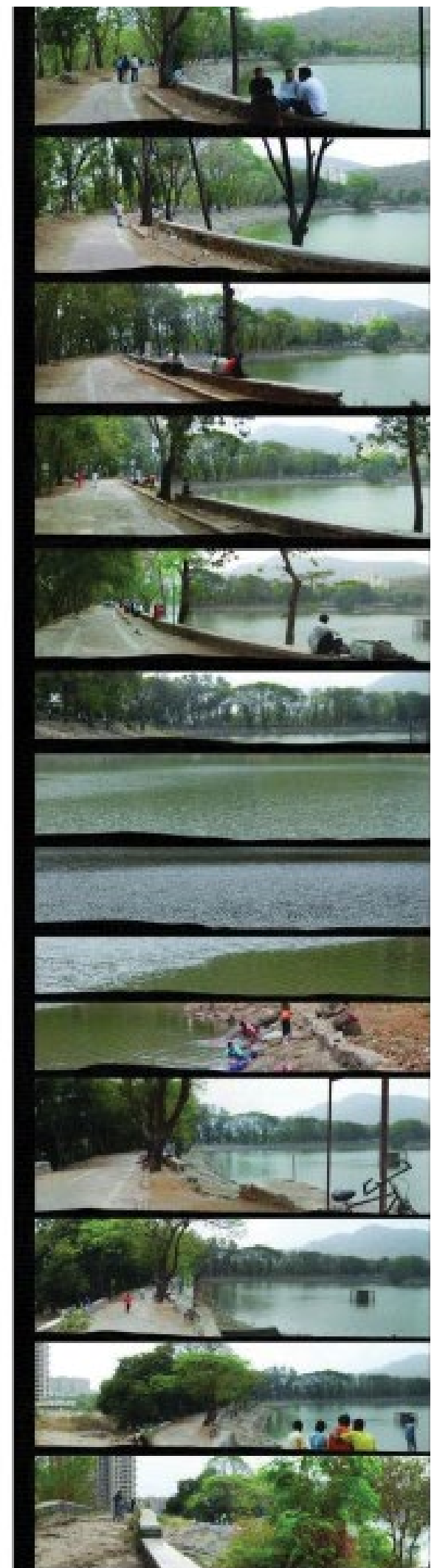
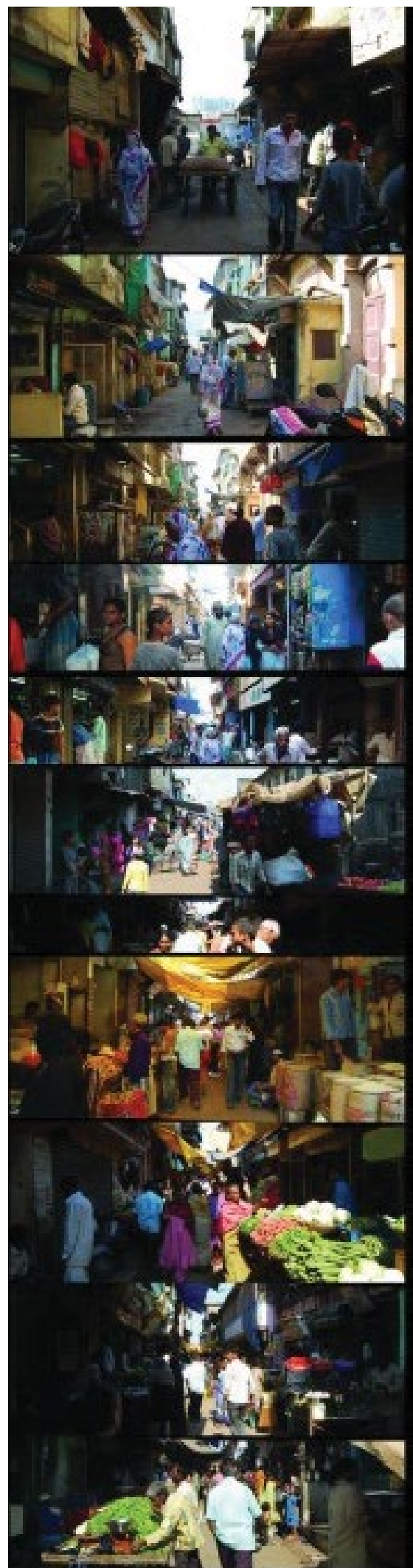
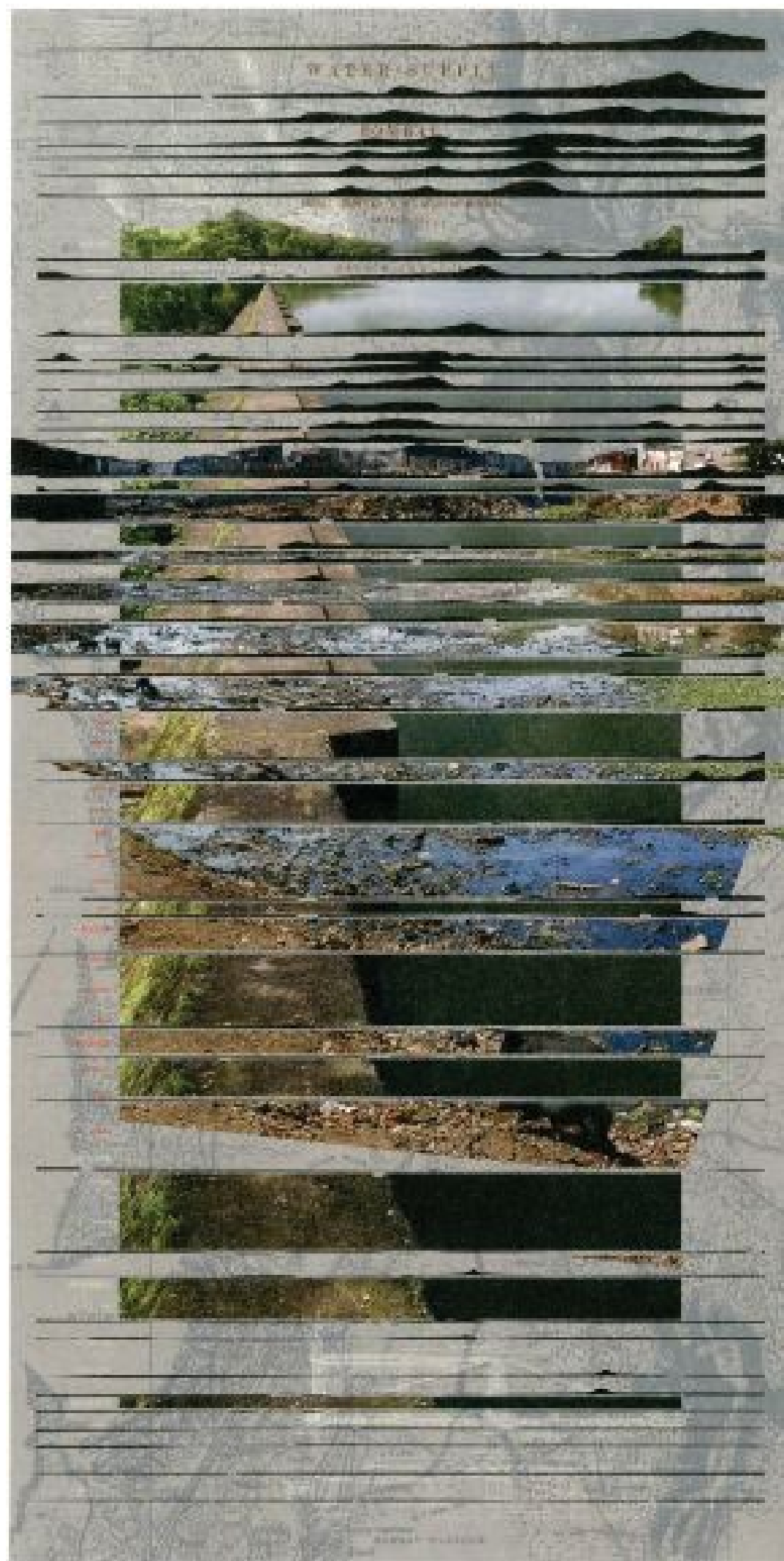
Μέσω της ανάλυσης, αναδύεται η κρίσιμη θέση του ποταμού Mithi. Στην πόλη, μερικοί θεωρούν ότι είναι ποτάμι και άλλοι ότι είναι απλά ένας αποχευτικός αγωγός που διαχειρίζεται τα νερά των μουσώνων. Το μήκος του αντιστοιχεί σε περίπου 15 χιλιόμετρα, ξεκινώντας από την τεχνητή λίμνη Vehar στους λόφους της Βόρειας Βομβάης, διασχίζει υπόγεια το αεροδρόμιο και καταλήγει στη θάλασσα μέσω του λιμανιού Mahim. Η πλημμυρά του 2005, για πολλούς οφείλεται στην αδυναμία του Mithi να εκτελέσει τον διπλό ρόλο του: την αποστράγγιση της δυτικής ακτής, δηλαδή τη μεταφορά των νερών των μουσώνων και τη συγκράτηση του ρεύματος από την Αραβική Θάλασσα (Mathur & da Cunha 2009: 8). Οι Mathur & da Cunha, κρίνουν το Mithi και την περιοχή γύρω από αυτόν, ως το βασικό έδαφος στο οποίο πρέπει να επέμβουν. Η εκβολή του Mithi καθίσταται το επίκεντρο της ολιστικής διαχείρισης της Μομβάης.

Αρχικά, διαρθρώνουν μια χαρτογραφική αναπαράσταση του εδάφους της Βομβάης με τομές σε όλη την έκταση του, ενώ παράλληλα, οπτικοποιούν τις σχέσεις ανάμεσα στα οικολογικά και πολιτισμικά στοιχεία της καθημερινής ζωής της πόλης, στην ευρύτερη περιοχή που πλαισιώνει τον Mithi. Μέσω των φωτογραφικών συνθέσεων, προσπαθούν να αναδείξουν τις καθημερινές δραστηριότητες και το περιβάλλον τους, ως συστήματα που βρίσκονται σε αναπόφευκτη διάδραση, αλλά και να



αναδειξουν ποιότητες που δεν εμφανίζονται στις γεωγραφικές απεικονίσεις. Ουσιαστικά, επιχειρούν μια μετάβαση από την κατοπτρική αναπαράσταση των χαρτών σε αυτή την τομή, όπου τα γραμμικά όρια αντικαθίστανται από ορίζοντες και βάθος, στοιχεία που δίνουν έμφαση στη μεταβλητότητα του τοπίου. Η μέθοδος των εικόνο-τομών [photosections], δημιουργεί φωτογραφικές ακολουθίες μέσα στον χρόνο και χώρο, αποδίδοντας τους ρυθμούς και σκοπούς (Mathur & da Cunha 2009: 93).







Υδαρές Έδαφος – επεμβάσεις [aqueous terrain]

Η εκβολή της Βομβάης δε μπορεί να διαχειριστεί από διατάξεις και έλεγχο όπως κάνουν τα σχέδια γενικής διάταξης [master plans]. Αντ' αυτού διαχειρίζεται δυνατότητες και ελαστικότητα, ώστε να απορροφά και να εκτρέπει. Καλεί όχι για ολοκληρωμένα σενάρια αλλά για μυήσεις [initiations], σπόρους που προέρχονται από οπτική, πολιτική και τεχνολογική μεταβλητότητα και ευκινησία, τέτοια που αρμόζει στο εφήμερο, αβέβαιο και πολύπλοκο έδαφος ενδιάμεσα στεριάς και θάλασσας. Στην τρίτη ενότητα του Soak, προτείνουμε 12 μυήσεις [initiations] σε ένα έδαφος που εκτείνεται από τους λόφους του Salsette προς τη θάλασσα, προς βορρά, ανατολή, νότο και δύση, προς τα πέντε ιστορικά φρούρια του Worli, Mahim, Rewa, Sion και Sewri, που κάποτε ήταν οι παραθαλάσσιοι φρουροί της εκβολής της Βομβάης. Κάθε επέμβαση συνεισφέρει στην αντιμετώπιση του προβλήματος της πλημμύρας όχι μέσω επιβλητικών γραμμών, αλλά μέσω της μετατροπής της Βομβάης σε έναν τόπο που απορροφά μουσώνα και θάλασσα, σε έναν τόπο που φιλοξενεί (Mathur & da Cunha 2009: 8)

Οι αρχιτέκτονες προτείνουν “βελονιστικές” επεμβάσεις στα εδάφη που περιβάλλουν τον ποταμό Mithi: εκτείνονται από τους λόφους της Βόρειας Μομβάης, όπου βρίσκονται και οι τρεις τεχνητές λίμνες της πόλης, διασχίζουν την επιφάνεια που επικρατούν δυναμικές οικιστικές δομές και καταλήγουν στα ιστορικά φρούρια του λιμανιού Mahim. Διακρίνονται, δηλαδή, τρία εδαφικά σκηνικά, για τα οποία προτείνεται ένα διαφορετικό σύστημα επεμβάσεων: Creek Forts [φρούρια χειμάρρων], Nullah⁶⁸ Crossings [διασταυρώσεις απορροφητικών επιφανειών] και Monsoon Surface [επιφάνεια συγκράτησης νερών μουσώνων], κινήσεις που αποσκοπούν στην αποκατάσταση της απορροφητικότητας και ελαστικότητας του τοπίου (Mathur & da Cunha 2009: 8).

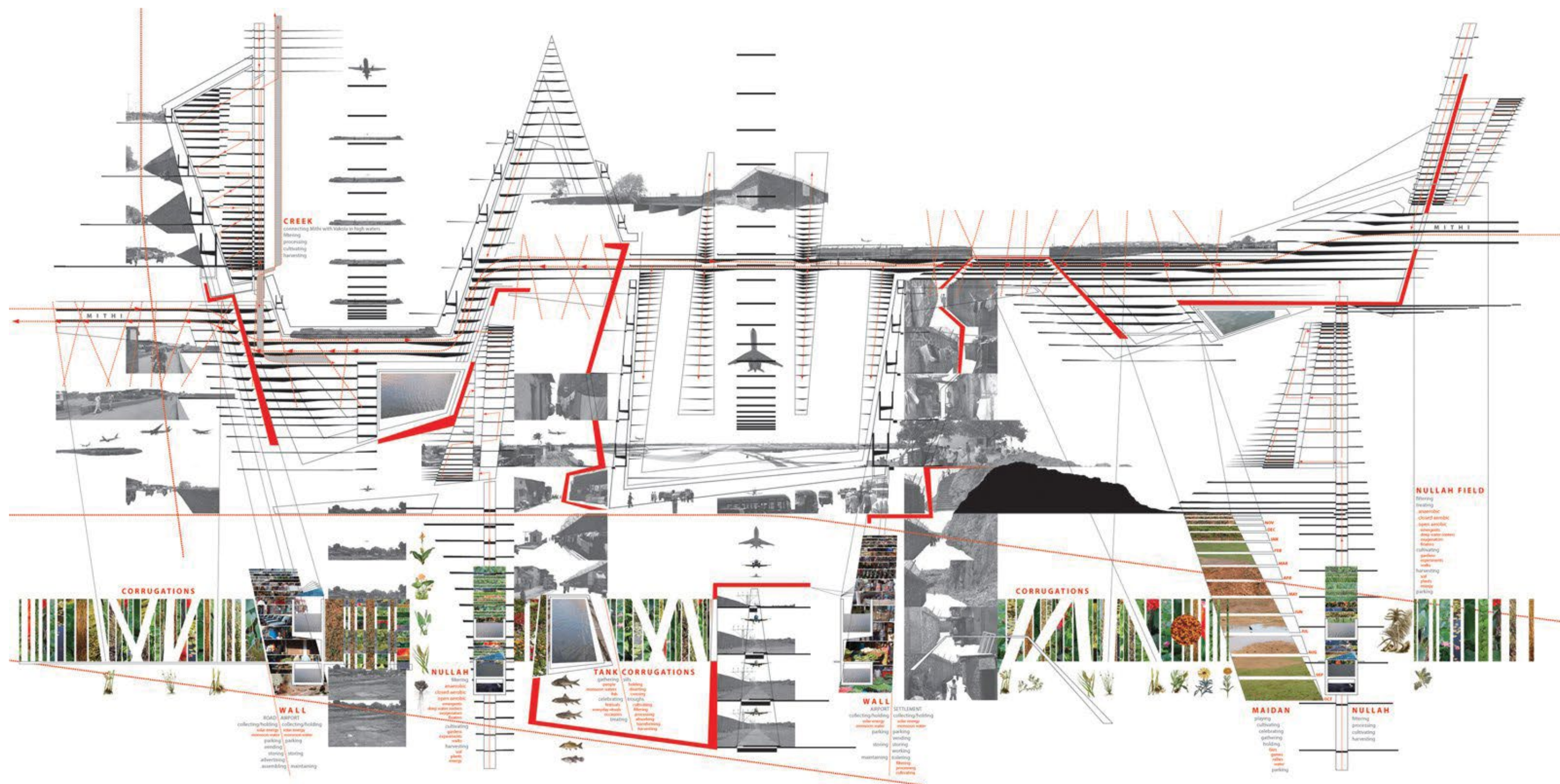
Στα πέντε φρούρια [creek forts], οι Mathur & da Cunha προτείνουν διεύρυνση των υφιστάμενων, χτισμένων επιφανειών, ώστε να λειτουργήσουν ως πλατφόρμες των βασικών καθημερινών δραστηριοτήτων όπως οι αγορές, το παιχνίδι ή το καθάρισμα ψαριών. Στις διασταυρώσεις απορροφητικών επιφανειών [nullah crossings], δημιουργούνται νέες διακλαδώσεις των στοιχείων του νερού και της ξηράς. Οι επιφάνειες αυτές λειτουργούν ως εκτάσεις καλλιέργειας και ρύθμισης όπου τα νερά των μουσώνων και των αποχετεύσεων διυλίζονται, καθαρίζονται, απορροφώνται και αξιοποιούνται (Mathur & da Cunha 2009: 129). Οι δύο κυματιστές επιφάνειες των μουσώνων [monsoon surface], συμβάλλουν στην ομαλοποίηση των πλημμύρων παραπλεύρως της τεχνικής λίμνης Tulsi, μέσω ενός συστήματος τάφρων (Carchidi 2011).

⁶⁸ Os Nullah [nala], οι αρχιτέκτονες αναφέρονται σε επιφάνειες υγρής διαχείρισης που λειτουργούν περισσότερο ως πεδία βλάστησης παρά ως αποχετευτικά συστήματα (Mathur & da Cunha 2009: 190)

136

136





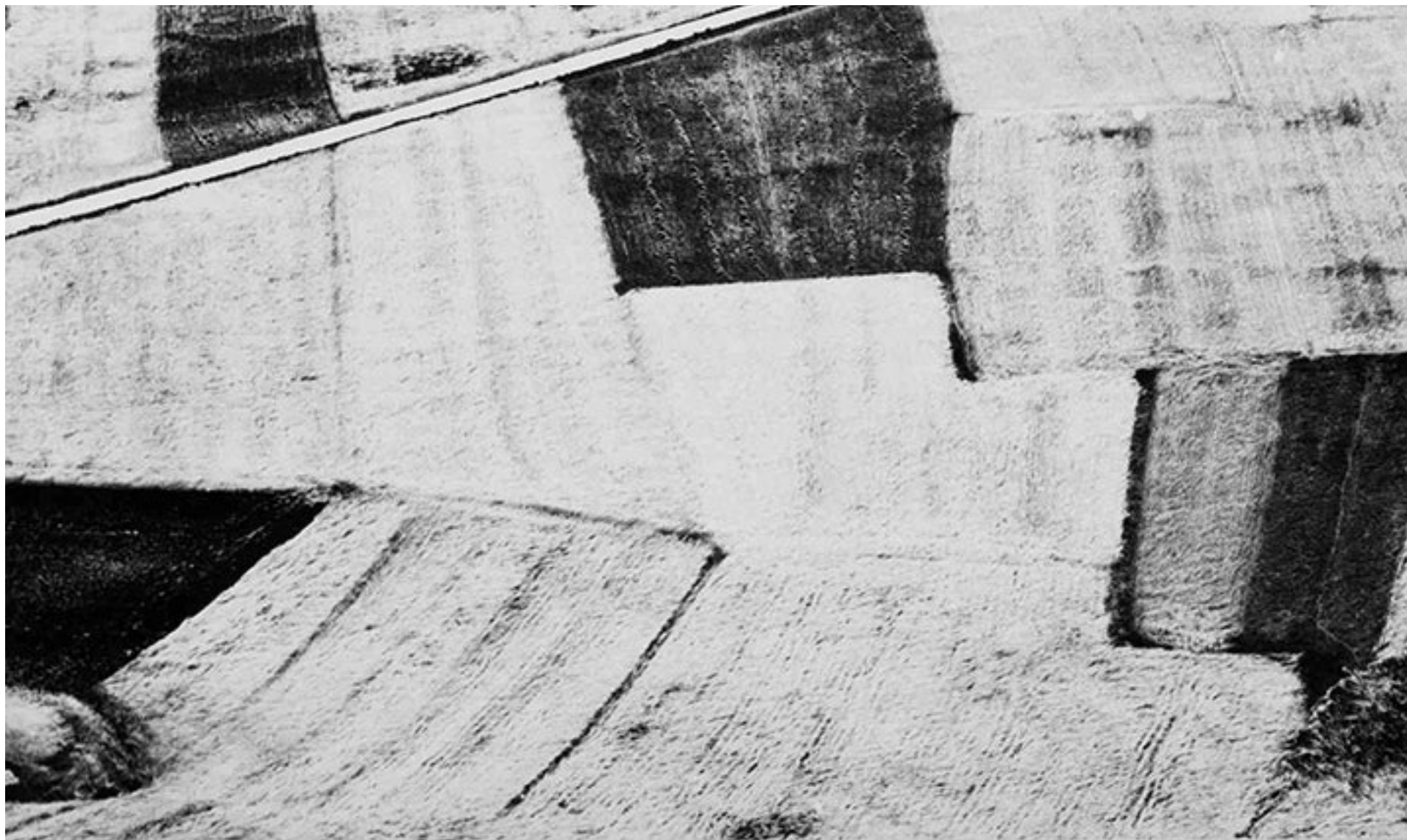
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

140

Οι δύο αυτές ανα-παραστατικές προσεγγίσεις, συνιστούν δύο απόπειρες παρουσίασης των συνεργειών ανάμεσα στις πολιτισμικές και εδαφικές ποιότητες ενός τοπίου. Οι φωτογραφίες του Giacomelli και τα σχέδια των Mathur & da Cunha, λειτουργούν κριτικά απέναντι σε μια τυπική, αναπαραστατική λειτουργία της εικόνας καθώς ακολουθούν πειραματικές διαδικασίες με στόχο την ανάδειξη ιδιόμορφων, κρυφών, ή παραμελημένων τοπιακών ποιοτήτων. Τα έργα τους προκύπτουν μέσα από την ανίχνευση και το βίωμα, στοιχεία που συντελούν σε μια ολιστικότερη παρουσίαση της χωρικής εμπειρίας και της μνήμης που εμπεριέχει το κάθε τοπίο.

Ο αισθητικός κώδικας του Giacomelli, με τα “ρυτιδιασμένα” εδάφη και τα πρόσωπα, λειτουργεί ως *τρόπος-πάθημα* που υφαίνει τις αλληλοσυσχετίσεις, συνειρμικές ή μη, των αγροτικών δραστηριοτήτων, της καθημερινής ζωής των χωρικών με το τοπίο της Senigallia. Οι τομές των Mathur & da Cunha, συνδέονται με την *έννοια της τομής* στη σκέψη του Deleuze που δρα όχι ως αποκοπή από την πραγματικότητα αλλά ως ενεργοποίηση εντατικών, μεταβλητών διαστάσεων.

Φυσικές διεργασίες, ανθρώπινες δραστηριότητες, μνήμη και φαντασία, συνυπάρχουν και αλληλοεπηρεάζονται παρουσιάζοντας τοπία δυναμικά και μεταβαλλόμενα, όπου η σχέση παρατηρούμενου/παρατηρητή μεταβαίνει σε συνεχή *αναστρεψιμότητα*. Το ιδιαίτερο ύφος αυτών των δύο παραδειγμάτων, έρχεται να συνδράμει με έναν πιο απτό τρόπο στην κατανόηση των θεωρητικών προσεγγίσεων των σχετικών με την ύλη, το βλέμμα και το τοπίο, στην παρουσίαση ενός *διαφορετικού τρόπου του βλέπειν*.



Η έννοια του τοπίου και η στενή σύνδεσή της με το σύγχρονο αρχιτεκτονικό και αστικό σχεδιασμό καθίσταται πλέον, εκτενώς αισθητή μέσω δημοσιεύσεων, βιβλίων, εκπαιδευτικών προγραμμάτων και σχεδιαστικών μελετών. Όπως αναφέρει και ο James Corner «από τις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα, ο “ξεπερασμένος” όρος τοπίο έχει περιέργως επιστρέψει στο προσκήνιο» (Corner 2006: 23). Οι οικολογικοί αναστοχασμοί, οι επιδράσεις της εντατικής αστικοποίησης στον αγροτικό και περιαστικό χώρο συνιστούν μερικούς από τους λόγους για τους οποίους το τοπίο έχει επανέλθει στο επίκεντρο των σχεδιαστικών πρακτικών. Ωστόσο, η έννοια του τοπίου και η επανένταξή της στον σύγχρονο αρχιτεκτονικό διάλογο θέτει την ανάγκη επανεξέτασης των όρων με τους οποίους έχει συνδεθεί.

Η παρούσα ερευνητική εργασία επιχείρησε μια εξερεύνηση θεωρητικών στοχασμών επί της έννοιας του τοπίου. Μέσα από την έρευνα παρατηρήθηκε η στενή, ιστορική, σύνδεση του όρου με το πολιτισμικό βλέμμα, που καθιστά το τοπίο και τη φύση παθητικές επιφάνειες αποδοχής αρχιτεκτονικών “εμπνεύσεων” ή συμβολικά εργαλεία μορφολογικών αναφορών. Αν και το κείμενο, δεν εστίασε σε συγκεκριμένες σχεδιαστικές πράξεις, προσπάθησε να παρουσιάσει εντός ενός θεωρητικού διαλόγου, το πώς το τοπίο ως ύλη και βλέμμα δύναται να απεγκλωβιστεί από στερεοτυπικές αντιλήψεις και συνθετικές διεργασίες.

Το τοπίο, με αρωγό τις έννοιες της *υλικότητας*, του *χιάσματος* και της *παθηματικής ικανότητας*, αποποείται στατικούς ορισμούς που το επικαθορίζουν είτε ως απεικονιστική πολιτισμική κατασκευή – αντικείμενο, είτε ως *ένα αποστασιοποιημένο τρόπο του βλέπειν*. Αντιθέτως, αναδεικνύεται σε ένα ανοιχτό πεδίο, ένα εντατικό έδαφος οικολογικών, κοινωνικών και αισθητικών διεργασιών. Το τοπίο αντιλαμβανόμενο ως ένα σύνολο πολυπαραγοντικών ενεργημάτων προϋποθέτει την αμοιβαία εμπλοκή παρατηρητή/παρατηρούμενου τόσο στις εδαφικές επεμβάσεις όσο και στις αναπαραστατικές απόπειρες.

Η έρευνα εστίασε σε θεωρητικούς στοχαστές με σκοπό την ανάδειξη του τοπίου ως ένα σύμπλεγμα υλικότητων και βλεμμάτων και την καταγραφή του τρόπου που πειραματικοί και εναλλακτικοί τρόποι ανα-παράστασης ξεδιπλώνουν τις ιδιόμορφες και ετερογενείς τοπιακές διαστρωματώσεις. Η κατανόηση των υλικών συναρμογών – περιβαλλοντικών, κοινωνικών και νοητικών – καθίσταται εργαλείο για μια πιο διεισδυτική παρατήρηση και αντίληψη της μεταβλητότητας και της πολλαπλότητας που εμπεριέχουν τα σύγχρονα αστικά και φυσικά τοπία. Η ίδια η αναπαράσταση του τοπίου μετατρέπεται σε μια δυναμική διαδικασία ανοιχτή σε βιωματικές αφηγηματικές εμπειρίες όσο και σε καταγραφικά μετρικά δεδομένα, υλικά και άυλα.

Η διάδραση ανάμεσα στην υλικότητα, το βλέμμα και τη σκέψη που προτείνεται από την έρευνα ανοίγει προοπτικές για την αίσθηση, την κατανόηση και τη διαχείριση αυτής της τόσο ανοιχτής όσο και στέρεας έννοιας του τοπίου.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνικές Πηγές

Arnheim R. (2005 [1974]), *Τέχνη και οπτική αντίληψη: η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, μτφ., Ι. Ποταμιανός, Αθήνα: Θεμέλιο

Berger J. (1980 [1972]), *Η εικόνα και το βλέμμα*, μτφ., Ζ. Κονταράτου, Αθήνα: ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Butler J. (2008 [1993]), *Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του “φύλου” στο λόγο*, μτφ., Π. Μαρκέτου, Αθήνα: Εκκρεμές

DeLanda M. (2002 [1997]) *Χίλια Χρόνια Μη Γραμμικής Ιστορίας*, μτφ., Μ. Βαϊνάς, Αθήνα: Κριτική

Deleuze G., Guattari F. (1984 [1972]), *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο αντι-Οιδίππους*, μτφ., Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, Αθήνα: Ράππα

Deleuze G. (1996 [1970]), *Σπινόζα, Πρακτική Φιλοσοφία*, επιμ., Γ. Βώκος, Π. Πούλος, μτφ., Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα: Νήσος

Deleuze G. (2001), *Η Κοινωνία του Ελέγχου*, μτφρ. Π. Καλαμάρας, Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα

Deleuze G. (2009 [1983], *Κινηματογράφος Ι: Η Εικόνα-Κίνηση*, μτφ. Μ. Μάτσας, Αθήνα: Νήσος

Flusser V. (2015 [1983]), *Προς μια Φιλοσοφία της Φωτογραφίας*, μτφ. Ι. Dunnebier, Η. Παπαϊωάννου, Θεσσαλονίκη: University Studio Press

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

Harvey D. [2007 (1990)], *Η Κατάσταση Της Μετανεωτερικότητας*, μτφ. Ε. Αστερίου, Αθήνα: Μεταίχμιο

Κοτιώνης Ζ., Τζιρτζιλάκης Γ. (2015), *Συμβιώσεις: Η Αρχιτεκτονική στην Εποχή των Φυσικοπολιτισμών και της Τεχνητής Φύσης*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη

Lacan J. [1982 (1973)], *Το σεμινάριο, βιβλίο XI: Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*, μτφ., Α. Σκαρπαλέζου, Αθήνα: Κέδρος

Μανωλίδης Κ. (επιμ.) (2003), *Ωραίο, φριχτό κι απέριττο τοπίον!*, Θεσσαλονίκη: Νησίδες

Μανωλίδης Κ., Καναρέλης Θ., (επιμ.) (2009), *Η Διεκδίκηση Της Υπαίθρου: Φύση και Κοινωνικές Πρακτικές στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: ΙΝΔΙΚΤΟΣ

Μαρνελάκης, Γ. (2014), *Στενές Επαφές Φύλου, Σεξουαλικότητας και Χώρου*, Αθήνα: FUTURA

Merleau-Ponty M. (1991), *Η Αμφιβολία του Σεζάν, Το Μάτι και Το Πνεύμα*, εισ., μτφ. Α. Μουρίκη, Αθήνα: Νεφέλη

Μωραϊτης Κ. (2016), *Το Τοπίο, Πολιτικός προσδιορισμός του τόπου, Σημειώσεις για τη νεότερη τοπιακή επεξεργασία του τόπου*, Αθήνα: Ι. ΣΙΔΕΡΗΣ

Παπαϊωάννου Η. (2014), *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου: Μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*, Αθήνα: ΑΓΡΑ

Πετροπούλου Κ., Ραμαντιέ Τ. (επιμ.) (2016), *Αστικές Γεωγραφίες: Τοπία και καθημερινές διαδρομές*, Αθήνα: ΚΑΠΟΝ

Sontag S. (1993 [1973]), *Περί Φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, Αθήνα: Φωτογράφος

Σταυρακάκης Γ. (επιμ.) (1998), *Φύση, Κοινωνία και Πολιτική*, Αθήνα: Νήσος

Sylvester D. (1988 [1975]), *Η ωμότητα των πραγμάτων: Συζητήσεις με τον Francis Bacon*, μτφ. Σ. Παντελάκης, Αθήνα: Άγρα

Τερκενλή Θ. (1996), *Το Πολιτισμικό Τοπίο: Γεωγραφικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Παπαζήση

Χατζημιχάλης Κ. (επιμ.) (2011), *Γεωγραφική προσέγγιση από ψηλά, Σύγχρονα Ελληνικά Τοπία*, Αθήνα: ΜΕΛΙΣΣΑ

Ξενόγλωσσες Πηγές

Alexander J. A. P. (2015), *Perspectives on place: Theory and practice in landscape photography*, London: Bloomsburry

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

Biondi K. (2015), *Mario Giacomelli: Under the Skin of Reality*, Amsterdam: Schilt Publishing

Clément G. (2004) *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris: Éditions Sujet/Objet

Colebrook C. (2002a), *Gilles Deleuze*, London: Routledge

Colebrook C. (2002b), *Understanding Deleuze*, Australia: Allen & Unwin

Cosgrove D. (2008), *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*, N. York: I.B.Tauris

Cosgrove D. (1998 [1984]), *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison: University of Wisconsin Press.

Cosgrove D. (ed.) (1999), *Mappings*, London: Reaktion Books, pp. 1-23

Deleuze G. (2003 [1989]), *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. D. W. Smith, London: Continuum

Deleuze G., Guatari F. (1994), *What is philosophy?*, trans. H. Tomlinson and G. Burchell, New York: Columbia University Press.

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

Grosz, E. A. (2001), *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*, Cambridge: MIT

Grosz, E. A. (2008), *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, N. York: Columbia University Press

Herzogenrath, B. (ed.) (2009), *Deleuze | Guattari & Ecology*, London: Palgrave Macmillan

Krauss, R. E. (1986 [1985]), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London: MIT Press

Marras A. (ed.) (1999), *ECO-TEC, Architecture of the In-Between*, N.York: Princeton Architectural Press

Mathur A., da Cunha D. (2009), *SOAK: Mumbai in an estuary*, New Delhi: Rupa & Co.

Merleau - Ponty, M. (2005 [1945]), *Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith, London: Routledge

Merleau - Ponty, M. (1968 [1964]), *The Visible and the Invisible*, trans. A. Lingis, Northwestern University Press

Mostafavi M. (2010), *Ecological Urbanism*, Switzerland: Lars Müller Publishers

Oakes T., Price P. (ed.) (2008), *The Cultural Geography Reader*, N. York: Routledge

Soja E. W. (1996), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge: Blackwell, pp. 2-23

Waldheim, C. (ed.) (2006) *The Landscape Urbanism Reader*, N. York: Princeton Architectural Press.

Wylie, J. (2007) *Landscape*, London: Routledge

Άρθρα

Berardi F. (2001), “Χαρτογραφώντας δρόμους που ανοίγονται” στο Deleuze G. *Η Κοινωνία του Ελέγχου*, μτφρ. Καλαμάρας Π., Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα, σ. 42-46

Carchidi, V. (2011). “Review of the book SOAK: Mumbai in an Estuary by A. Mathurand D. da Cunha”. Electronic Green Journal. Vol. 1(31) <http://escholarship.org/uc/item/5c50f6rp>

Corner J. (1990), "A Discourse on Theory I: “Sounding the Depths” Origins, Theory, and Representation", *Landscape Jnl.* vol. 9 no. 2 61-78 doi: 10.3368/lj.9.2.61

Corner J. (1999), “The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention”, in Cosgrove D. (ed.), *Mappings*, London: Reaktion Books, pp. 213-300

Corner J. (2006), "TERRA FLUXUS", in Waldheim C. (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, N. York: Princeton Architectural Press, pp. 23-32

Cosgrove, D. (1985) ‘Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea’, *Transactions of the Institute of British Geographers* NS 10(1): 45–62.

Czechowski, D. (2014) “A Map is Worth a Thousand Words”, *Topos* (88), pp. 26-31

Γούλα Μ. (2003), "Η επιστροφή στο μεσογειακό τοπίο: το τοπίο ως σύγχρονη προσέγγιση του περιβάλλοντος και της φύσης", στο Μανωλίδης Κ. (επιμ.), *Ωραίο, φριχτό κι απέριπτο τοπίον!*, Θεσσαλονίκη: Νησίδες, σ. 15-33

Deleuze G. (2006), "Ζωγραφική και Αίσθηση", στο Πούλος Π. (επιμ.) *Έννοιες της Τέχνης τον 20ο Αιώνα*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, σ. 399-410

Dehaene M., Notteboom B., Teerds H., (2014) “Making Landscape Public/Making Public Landscape”, *OASE* (93), pp. 3 -11

Gandy, M. (2013), "Entropy by design: Gilles Clément, Parc Henri Matisse and the Limits to Avant-garde Urbanism", in *International Journal of Urban and Regional Research*, 37: 259–278. doi:10.1111/j.1468-2427.2012.01164.x

Giot C. (2004) "Movism: Prologue to a New Visual Theory in Landscape Architecture", in Koll-Schretzenmayr M. et al (eds.) *The Real and Virtual Worlds of Spatial Planning*, London: Springer, pp. 199-206

Giot C. (2006), "Vision in Motion: Representing Landscape in Time", in Waldheim C. (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, N. York: Princeton Architectural Press, pp. 87-103

Guattari F. (1999), "The Object of Ecosophy", in Marras A. (ed.), *ECO-TEC, Architecture of the In-Between*, N.York: Princeton Architectural Press, pp. 10 -21

Horkheimer, M. (1998), “Η έκλειψη του λόγου”, στο Σταυρακάκης, Γ. (επιμ.), *Φύση, Κοινωνία και Πολιτική*, Αθήνα: Νήσος, σ. 97-99

Κωνσταντάς Ο. (2009) “Αναμνηστικά Ενστάντανε: Η ύπαιθρος στην κοινή φωτογραφία”, στο Κ. Μανωλίδης, Θ. Καναρέλης (επιμ.) *Η Διεκδίκηση της Υπαίθρου*, Αθήνα: Ινδικτος, σελ. 377-383

Pevzner N., Sen S. (2010), “Preparing Ground,” *Places Journal*. <https://doi.org/10.22269/100629>

Reed C., Lister N. M. (2014) “Ecology and Design: Parallel Genealogies,” *Places Journal*. <https://doi.org/10.22269/140414>

Rothman A. (2012), “Image, Object, Experience,” *Places Journal*. <https://doi.org/10.22269/120808>

Soja E. W. (2001), “Σε Διαφορετικούς Χώρους: Τι είναι ριζικά νέο στη νέα πολιτισμική πρακτική”, *Γεωγραφίες*, τ.1, σ.11-24

Σταθάτος Γ. (2009) “Άνθρωπος και Τοπίο στη σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία”, στο Κ. Μανωλίδης, Θ. Καναρέλης (επιμ.) *Η Διεκδίκηση της Υπαίθρου*, Αθήνα: Ινδικτος, σελ. 361-376

Σταυρακάκης, Γ. (1996), “Η κατασκευή της φύσης και η φύσης της Κατασκευής”, στο Πούλος, Π. (επιμ.), *Περί Κατασκευής*, Αθήνα: Νήσος

Weller R. (2006), "An Art of Instrumentality: Thinking Through Landscape Urbanism", in Waldheim C. (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, N. York: Princeton Architectural Press, pp. 70-85

Χατζησάββα Δ. (2016), "Η ατμόσφαιρα ως κρίσιμη διάσταση για τον σχεδιασμό του χώρου - μια μεταφαινομενολογική προσέγγιση χώρου", Nicolas Remy (dir.); Nicolas Tixier(dir.). *Ambiances, tomorrow*. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances. International Network Ambiances; University of Thessaly, vol. 2, p. 599 - 604

Προπτυχιακές - Μεταπτυχιακές Εργασίες

Assargård H. (2011), Master Thesis: *Landscape Urbanism from a methodological perspective and a conceptual framework*, Landscape Planning Department of Urban and Rural Development, Swedish University of Agricultural Sciences

Geiger V. (2016), Master Thesis: *Time and Materiality in photography*, Department of Fine Art, Iceland Academy of the Arts

Κατκαρίδου Α., Παππάς Γ. (2014), Ερευνητική εργασία: *Η φιλοσοφική έννοια του παθήματος στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*, (επιβλ.) Σ. Γιαννούδης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών - Πολυτεχνείο Κρήτης

Μαλάμη Β. (2014), Ερευνητική εργασία: *Το τοπίο ως πολιτισμικό και συνθετικό εργαλείο για τον σχεδιασμό του χώρου*, (επιβλ.) Δ. Χατζησάββα, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών - Πολυτεχνείο Κρήτης

Διδακτορικές Διατριβές

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

Ιστότοποι

<https://placesjournal.org>

<http://fadedandblurred.com/edward-weston>

<http://www.lhi.is/en/veronika-geiger>

<http://scenariojournal.com/>

<http://www.yerolymbos.com>

<http://www.mark-magazine.com>

<http://socks-studio.com>

<http://girot.arch.ethz.ch>

<https://www.archiviomariogiacomelli.it>

<https://www.iabr.nl/en/editie/urbanbynature>

<https://thedetachedgaze.com>

<http://www.gillesclement.com>

<https://www.nextnature.net>

<http://www.soak.in>

