

συν αρμογές  
ανάμεσα στον  
χώρο και τη  
νέα  
υλικότητα





Παγκάλου Κωνσταντίνα

Πρωίμου Θισβη

Επιβλέπουσα διδάσκουσα

Χατζησάββα Δήμητρα

Πολυτεχνείο Κρήτης

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Φεβρουάριος 2020



«η “αλήθεια” ενός κειμένου δεν είναι ποτέ πραγματικά “γραμμένη”. Ούτε βρίσκεται στο σημειωτικό χώρο ενός βιβλίου, ούτε αφορά την αυθεντία ενός κατάλληλου ουσιαστικού, ενός κανόνα, πόσο μάλλον το κύρος μιας παράδοσης [...] μάλλον βρίσκεται στα παθήματα του, δηλαδή στο είδος των εξωτερικών διασυνδέσεων ή σχέσεων που αυτό επιτρέπει, προκαλεί, δημιουργεί ή διατηρεί. Έτσι, ένα κείμενο συνιστά ένα σημείο μετάβασης μεταξύ διαφορετικών στιγμών στο χωροχρόνο, αλλά και διαφορετικά επίπεδα, βαθμούς, μορφές και συνθέσεις της διαδικασίας της σκέψης. Η σκέψη, όπως και η αναπνοή, δεν συγκρατείται στο καλούπι της γραμμικότητας ή στα πλαίσια μια τυπωμένης σελίδας, αλλά συμβαίνει εκεί έξω, εκτός ορίων, σε δίκτυα συναντήσεων με ιδέες, άλλους, κείμενα. [...] Επίκεντρό δεν αποτελεί η αναπαράσταση ή η παράθεση αλλά τα στοματικά ίχνη και τα παθηματικά αποτυπώματα, αυτό που έχει απομείνει, αυτό που έχει πιαστεί και κολλήσει με κάποιο τρόπο, τα χαράγματα και τα ιζήματα της ανάγνωσης και της γνωστικής διαδικασίας» (Braidotti, 2010:414).







## Abstract

The role of **matter** has remained central to the making and the thinking of architecture. Although many approaches have been made , in their attempt to capture its essence, they have been trapped into a dialectic tension between form and materiality, between material consistency and immaterial modes of perception. Such bipolarities are reconsidered in contemporary studies, leading to an increasing awareness of the complexity of the material world and its heterogeneous components.

The project tries to follow the reconceptualization of matter, and consequently the processes of materialisation, through contemporary philosophy and architectural theory. Matter approached as an **active ability**, rather than an inert- predetermined property of things, is researched by an **interdisciplinary** field of studies, -ecology, politico- economic and socio- cultural studies- and can offer a **new understanding of space, as an open field of dynamic relationships**.

This project intends to **elicit design methodologies**, related to material expressivity, and to detect at the same time **sensational perceptions and experiences** that question the established relationships between subject, body and environment.

In this context, the project is developed in two parts with two chapters each:

In the **first part**, we are introduced to the concept of matter. We examine narrations about matter in philosophy and architecture, in order to highlight its importance. Starting from matter in relegation through the **idealistic origins of modernism**, we proceed to the material turn in **phenomenology**, the significance of ordinary things and empiricism.

Lastly, we introduce a contemporary theory about matter, the **New Materialism**. Some key points of the new-materialistic ontology, as well as interpretations of thinkers from different scientific fields are analysed. The chapter ends with a comparison between new materialism and phenomenology, with regard to their approach of matter.

In the **second part**, we examine relations between materiality, corporeality and space, in order to understand how these concepts can offer a new understanding of lived experience. The first chapter investigates the material aspect of **atmosphere**, seeking new interpretations in the concepts of body and affect.

The last chapter attempts to explore the **new-materialistic subjectivity**, which stays in an open dialogue with posthumanism. It is analysed from both a sociological and a conceptual point of view, through the nomadic theory and the cartographic understanding of matter and meaning.

Connections between philosophical theory, art and architecture are attempted throughout all the chapters in order to put emphasis on the main problematic.

## Περίληψη

Η σημασία της **ύλης** έχει παραμείνει κεντρική διαχρονικά, τόσο στη θεωρία, όσο και στην πρακτική της αρχιτεκτονικής. Οι εκάστοτε προσεγγίσεις- στην προσπάθεια να την κατανοήσουν- την τοποθέτησαν μέσα σε μία διαλεκτική ένταση μεταξύ της μορφής και της ύλης, μεταξύ του υλικού και του άυλου, μεταξύ της υλικής συνοχής και των άυλων τρόπων αντίληψης. Αυτά τα δίπολα έρχονται σε επαναδιαπραγμάτευση στην σύγχρονη συνθήκη, στρέφοντας την σκέψη προς μια βαθύτερη κατανόηση της πολυπλοκότητας του υλικού κόσμου και των πολύπλοκων και ετερογενών συστατικών του.

Η ερευνητική επιχειρεί να ακολουθήσει τον επαναπροσδιορισμό της ύλης και των διαδικασιών υλοποίησης μέσα από τις σύγχρονες θεωρήσεις και τις χωρικές διερευνήσεις. Η ύλη, ιδωμένη ως μια **ενεργή δυνατότητα** και όχι ως μια αδρανή και τετελεσμένη ιδιότητα των πραγμάτων, **ερευνώμενη διεπιστημονικά**- μέσα από οικολογικές, πολιτικό-οικονομικές και κοινωνικό-πολιτισμικές διαδικασίες- δύναται πλέον να προσφέρει μία **νέα κατανόηση του χώρου ως ένα ανοιχτό πεδίο δυναμικών σχέσεων**.

Σκοπός της έρευνας είναι να **εκμαιεύσει μεθοδολογίες σχεδιασμού** που να συνομιλούν με την υλική εκφραστικότητα και να εντοπίσει **αισθητηριακές αντιλήψεις και εμπειρίες του χώρου** που να αμφισβητούν τις καθιερωμένες σχέσεις υποκειμένου- σώματος- περιβάλλοντος.

Σε αυτό το πλαίσιο, η εργασία θα δομηθεί σε δύο μέρη, με δύο ενότητεςστο κάθε ένα:

Το **πρώτο μέρος** επιχειρεί να εισάγει στην έννοια της ύλης. Αρχικά, εξετάζονται πρόσφατες «κομβικές» αφηγήσεις της ύλης στο πεδίο της φιλοσοφίας και της αρχιτεκτονικής, ώστε να επισημανθεί ο κεντρικός της ρόλος.Περιγράφεται η ύλη σε φθίνουσα σημασία μέσα από τις **ιδεαλιστικές καταβολές της αρχιτεκτονικής του μοντερνισμού**. Έπειτα, αναλύεται η στροφή προς την ύλη- τα πράγματα και τον εμπειρισμό- μέσα από την θεωρία της **φαινομενολογίας**.

Στην συνέχεια, εισάγονται οι σύγχρονες προσεγγίσεις περί ύλης και συγκεκριμένα αυτή του **Νέου Υλισμού**. Αναλύονται τα κύρια σημεία της υλιστικής οντολογίας και οι διαφορετικές εκφράσεις τους μέσα από την σκέψη σημαντικών νεοϋλιστών στοχαστών. Παράλληλα, ανιχνεύονται βασικές συνάφειες και παρεκκλίσεις με την φαινομενολογική σκέψη στην θεώρηση της ύλης.

Στο **δεύτερο μέρος**, η έρευνα στρέφεται στα πορώδη όρια υλικότητας, χώρου και σωματικότητας ώστε να διερευνήσει τρόπους που αυτές ανασυνθέτουν την βιωμένη εμπειρία. Πρώτα, ανιχνεύεται ο υλικός χαρακτήρας της **ατμόσφαιρας** ως ένα γόνιμο πεδίο για να διερευνηθούν οι δυνατότητες που δίνουν οι νέες προσεγγίσεις για το σώμα και το πάθημα (affect).

Ακολούθως, ερευνάται η **νεοϋλιστική υποκειμενικότητα** η οποία συνομιλεί με την μετα-ουμανιστική συνθήκη, κοινωνικά και εννοιολογικά, μέσα από την θεωρία του νομαδισμού και την χαρτογραφική κατανόηση των σχέσεων ύλης και σημασίας αντίστοιχα.

Επιχειρούνται, παράλληλα, ταυτόχρονες εγκάρσιες συνδέσεις των παραπάνω θεωρητικών προβληματικών με χαρακτηριστικά παραδείγματα από τον αρχιτεκτονικό και τον καλλιτεχνικό χώρο που αναδεικνύουν την προβληματική της έρευνας.



Πρώτο  
Μέρος

Διαδρομές  
της ύλης

**A** ✦  
Ιδεαλισμός

μοντερνισμός

ύλη σε  
έκπτωση

Φαινομενολογία  
Merleau Ponty

στροφή προς  
ύλη  
πράγματα  
εμπειρισμό

**B** ✦  
Νέος Υλισμός  
Deleuze

Δεύτερο  
Μέρος

υλική  
σωματικότητα

**I** ✦

Σώμα στον  
νέο υλισμό

ατμόσφαιρες  
= συναρμολογές  
σωμάτων

Παθηματικές  
ατμόσφαιρες  
(Ben Anderson)

Μετεωρολογικές  
ατμόσφαιρες  
Olafur Eliasson

✦

**Δ** ✦

Ενσώματο  
υποκειμένο

Νομαδικές  
ταυτότητες  
του υποκειμένου  
(Rossi Braidotti)

Χαρτογραφική  
γνώση  
(Donna Haraway)

✦  
Χορογραφικές  
σημειογραφίες  
Lawrence Halprin

✦  
Αρχιτεκτονικό  
σώμα  
Arakawa & Gins

MATTER MATTERS



# ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Ως ανθρώπινα όντα κατοικούμε σε έναν αναπόφευκτα υλικό κόσμο. Ζούμε την καθημερινή μας ζωή περιβαλλόμενοι από και βυθισμένοι στην ύλη. Οι ίδιοι αποτελούμαστε από ύλη. Η ύπαρξή μας εξαρτάται, κάθε στιγμή από μυριάδες μικροοργανισμούς και ποικίλα είδη, από τις δικές μας, θολά κατανοημένες, σωματικές και κυτταρικές αντιδράσεις, από τις κοσμικές κινήσεις, από τα υλικά τεχνουργήματα και τα φυσικά στοιχεία που κατοικούν το περιβάλλον μας, αλλά και από τις κοινωνικοοικονομικές δομές που παράγουν και αναπαράγουν τις συνθήκες της καθημερινής μας ζωής. Υπό το πρίσμα αυτού του ευρύ φάσματος υλικότητας, πώς θα μπορούσαμε να είμαστε οτιδήποτε άλλο εκτός από υλιστές;» (Coolle, Frost, 2010: 1)

Τα κυρίαρχα ρεύματα της δυτικής σκέψης μέχρι και πριν λίγες δεκαετίες κρατούσαν μια απόσταση από την ύλη. Στο χώρο που δημιουργεί η παραπάνω απόσταση εμφανιζόταν μια σειρά από άυλα πράγματα, όπως η γλώσσα, η συνείδηση, η υποκειμενικότητα, το μυαλό, οι ιδέες, τα συναισθήματα, οι αξίες, το νόημα και ούτω καθεξής. Εκφρασμένα ως ιδεατότητες, θεωρούνταν ανώτερα και αντιδιαμετρικά αντίθετα των επιθυμιών του βιολογικού υλικού ή της αδράνειας των φυσικών στοιχείων. Αυτές τις ιδεαλιστικές υποθέσεις και τις αξίες που εκφράζουν αμφισβητούν παραδοσιακά οι υλιστές.

Στην σύγχρονη συνθήκη, οι κύριοι προβληματισμοί των θετικών επιστημών με αφορμή την μετάβαση της θεώρησης του χώρου από τον καρτεσιανό στον κβαντικό, θα επηρεάσουν την φιλοσοφία και τις ανθρωπιστικές επιστήμες και θα φέρουν **την ύλη και την δυναμική της διάσταση** στο επίκεντρο. Η ύλη δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως μια αδρανής συνθήκη, εξετάζεται ως αυτο-ρυθμιζόμενη και αναδύομενη (De Landa, 2004: 17), ως ένα συνεχές παιχνίδι ανοιχτών προσδιορισμών (Barad, 2012:153), ως ενεργό στοιχείο, παλλόμενο δονούμενο(vibrant) εμποτισμένο με μια «εγγενή ζωτικότητα» (Bennett, 2010). Άρα η ύλη δεν εμφανίζεται ως ένα αδρανές και παθητικό υπόστρωμα (στην Αριστοτελική υλομορφική έννοια) αλλά μάλλον προσεγγίζεται ως ένα ενεργό στοιχείο φορτισμένο με εγγενές δυναμικό και ζωτικότητα, δηλαδή “η ύλη είναι παραγωγική”(Barad, 2007:137)”.

Αν και ο ρόλος της ύλης παρέμεινε ανέκαθεν κεντρικός στην δημιουργία και τη σκέψη της αρχιτεκτονικής, από τα παραπάνω γίνεται εμφανές ότι

**οι υλικές διαδικασίες** και το **πώς οι οντότητες συμμετέχουν σε αυτές είναι σήμερα κεντρικές**. Όπως γίνεται φανερό, η έννοια της υλικότητας τείνει να ολισθαίνει από τις παραδοσιακά καθιερωμένες συσχετίσεις που της έχουν δοθεί, δηλαδή τον τεκτονικό της και αδρανή χαρακτήρα, και εντάσσεται σε ένα ευρύτερο φάσμα προβληματισμού. Σε αυτά τα πλαίσια, αναδύονται ιδιότητες της ύλης, μέχρι τώρα αποσιωπημένες από τον αρχιτεκτονικό λόγο: ενώ εκ πρώτης όψεως θα συνδεθεί με εγγενώς φυσικές ιδιότητες όπως την ελαφρότητα, πυκνότητα, αντίσταση, διαφάνεια κ.ά. πλέον θα συμπεριλάβει επίσης αποδοτικές και μετασχηματιστικές δυνατότητες, όπως η υλική νοημοσύνη, η παλλόμενη ύλη, η ψηφιακή τεκτονική. Η διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ ύλης- υλικού- υλικότητας οδηγεί προς μια νέα κατανόηση της αρχιτεκτονικής, και αναδεικνύει αισθητηριακές (sensorial), συμπεριφορικές και περιβαλλοντικές πτυχές της.

Η ερευνητική επιχειρεί να ακολουθήσει τον επαναπροσδιορισμό της **ύλης και των διαδικασιών υλοποίησης** μέσα από τις σύγχρονες θεωρήσεις και τις χωρικές διερευνήσεις. Η ύλη, ιδωμένη ως μια **ενεργή δυνατότητα** και όχι ως μια **αδρανής και τετελεσμένη ιδιότητα** των πραγμάτων, ερευνάται διεπιστημονικά- μέσα από οικολογικές, πολιτικό-οικονομικές και κοινωνικό-πολιτισμικές διαδικασίες- καθώς δύναται πλέον να προσφέρει μία νέα κατανόηση του χώρου ως ένα ανοιχτό πεδίο δυναμικών σχέσεων.

8

Σκοπός της έρευνας είναι να εκμαιεύσει **μεθοδολογίες σχεδιασμού** που να συνομιλούν με την υλική εκφραστικότητα και να εντοπίσει **αισθητηριακές αντιλήψεις και εμπειρίες του χώρου** που να αμφισβητούν τις καθιερωμένες σχέσεις υποκειμένου- σώματος- περιβάλλοντος.

Σε αυτό το πλαίσιο, η εργασία θα δομηθεί σε **τέσσερις ενότητες**:

Αρχικά, εξετάζονται πρόσφατες **«κομβικές» αφηγήσεις της ύλης** στο πεδίο της φιλοσοφίας και της αρχιτεκτονικής, ώστε να επισημανθεί ο κεντρικός της ρόλος. Περιγράφεται η ύλη σε φθίνουσα σημασία μέσα από τις **ιδεαλιστικές** καταβολές της αρχιτεκτονικής του μοντερνισμού, ο υλομορφισμός και το όργανο της όρασης σε κυριαρχία στο σώμα. Ακολούθως, αναλύεται η στροφή προς την ύλη- τα πράγματα και τον εμπειρισμό- μέσα από την θεωρία της **φαινομενολογίας**. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στην σκέψη του Merleau Ponty, καθώς, στα πλαίσια της φαινομενολογικής σκέψης, θα προτείνει μια πιο ρευστή και αινιγματική σχέση μεταξύ υποκειμένου, σώματος και υλικού κόσμου.

Στην συνέχεια, η ερευνητική ακολουθεί και συνεχίζει την στροφή προς το υλικό που θα εγκαιनिάσει η φαινομενολογία μέσα από τις σύγχρονες προσεγγίσεις περί ύλης και συγκεκριμένα αυτή του **Νέου Υλισμού**. Αναλύονται τα κύρια σημεία της υλιστικής οντολογίας (η εμμένεια,

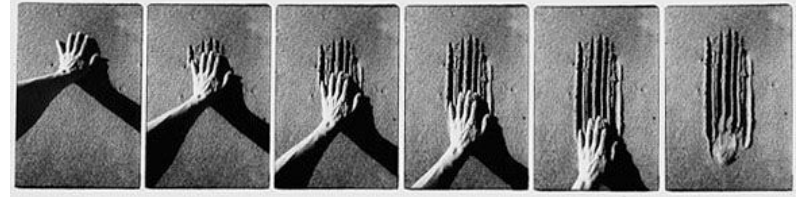
το πάθημα και η συναρμογή) και πώς αυτά εμφανίζονται μέσα από την σκέψη σημαντικών νεοϋλιστών στοχαστών που προέρχονται από διαφορετικές επιστημονικές καταβολές. Τέλος, ανιχνεύονται βασικές **συνάφειες και παρεκκλίσεις με την φαινομενολογική σκέψη** στην θεώρηση της ύλης, μέσα από διασχίσεις μεταξύ του φιλοσοφικού έργου των **Merleau Ponty** και **Deleuze**, και του ζωγραφικού έργου των **Cézanne** και **Bacon**.

Στις δύο επόμενες ενότητες, η έρευνα στρέφεται στα πορώδη όρια υλικότητας, χώρου και σωματικότητας ώστε να διερευνήσει τους τρόπους που αυτές συνθέτουν την βιωμένη εμπειρία.

Πρώτα ακολουθείται μια πορεία **διάνοιξης της έννοιας της σωματικότητας** στο πέρα από το ανθρώπινο, με έμφαση στην σχεσιακή του διάσταση ώστε να ανιχνευθεί ο υλικός χαρακτήρας της **ατμόσφαιρας**, ως σωματικής δομής με παθηματικές ικανότητες. Η έννοια της ατμόσφαιρας περνά μέσα από τις αμφισημίες που την εμπλέκουν με την φαινομενολογική σκέψη για να εισαχθεί με όρους σχεσιακότητας. Επιχειρείτε να προσεγγιστεί το πώς η ατμόσφαιρα γίνεται αντικείμενο σχεδιασμού που διερευνά τις **δυνατότητες των συλλογικών παθημάτων** μέσα από το έργο του καλλιτέχνη **Olafur Eliasson**.

Ακολούθως, εκκινώντας από την υλική σωματικότητα στρεφόμαστε προς το ζήτημα της **υποκειμενικότητας** στη μετα-ουμανιστική συνθήκη. Εισάγεται η σκέψη δύο φεμινιστριων θεωρητικών, της Rosi Braidotti σχετικά με τις **νομαδικές ταυτότητες του υποκειμένου** και της Donna Haraway σχετικά με τις **εμπλοκές ύλης και σημασίας** που συμβαίνουν στην διαδικασία παραγωγής της γνώσης. Στα πλαίσια των παραπάνω θεωριών, παρουσιάζονται οι χορογραφικές σημειογραφίες του αρχιτέκτονα τοπίου **Lawrence Halprin**, που προτείνουν μετα-αναπαραστατικούς και κιναισθητικούς τρόπους σχεδιασμού και κατοίκησης. Τέλος, επιχειρείται να σκιαγραφηθεί ένα πανόραμα του νεοϋλιστικού υποκειμένου μέσα από το ερευνητικό έργο του αρχιτεκτονικού διδύμου **Arakawa και Gins**.





Πρώτο Μέρος

# Α ΒΑΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΎΛΗΣ

## Εισαγωγή

Σε αυτή την ενότητα, επιχειρούμε να προσεγγίσουμε **κομβικές μεταβάσεις της σκέψης πάνω στην έννοια της ύλης** ώστε να επισημανθεί η σημασία της στην θεωρία και τον χώρο.

Αρχικά, προσεγγίζεται η **ιδεαλιστική σκέψη**, η οποία τοποθετεί την ύλη σε διαλεκτική αντίθεση με το άυλο, την μορφή, τον κόσμο των ιδεών, παγιώνοντάς την σε μια άνιση διπολική σχηματοποίηση που την θεωρεί παθητική και υποδεέστερη. Η θεώρηση της ύλης σε έκπτωση του Ιδεαλισμού θα περάσει στην μοντέρνα κατάσταση, μέσα από τον φονξιοναλισμό με την κυριαρχία της μορφής και της όρασης. Η κλειστή αυτή οριοθέτηση της ύλης επαναπροσδιορίζεται μέσω της **φαινομενολογικής σκέψης** η οποία θα σταθεί κριτικά απέναντι στην ηγεμονία των ιδεών, καθώς θα ασχοληθεί με τις φαινομενολογικές περιγραφές της ίδιας της εμπειρίας. Επιστρέφοντας στην ύλη, την βιωμένη εμπειρία και τα πράγματα, η φαινομενολογική σκέψη θα προσεγγίσει την αρχιτεκτονική ως το υλικό έρεισμα των άυλων βιωμάτων του ανθρώπου. Θα σταθούμε ιδιαίτερα στην σκέψη του Merleau Ponty, καθώς θα προτείνει μια πιο ρευστή σχέση μεταξύ υποκειμένου, σώματος και υλικού κόσμου.

# Α1. Η απαρχή των δίπολων: Ιδεαλισμός και Υλομορφισμός

## Ύλη και μορφή στην ιδεαλιστική σκέψη

Η φιλοσοφία από τις απαρχές της θα ασχοληθεί με την ύλη, με το ζεύγος ‘μορφή/ύλη’ να είναι ένα από τα βασικά μοντέλα αντιθετικής και ιεραρχημένης φιλοσοφικής δυναδικότητας. Στον **Ιδεαλισμό του Πλάτωνα** ο κόσμος των ιδεών υπερέχει εκείνου της ύλης. Η υλική πραγματοποίηση μιας καθαρής μορφής είναι πάντα ατελής και υποδεέστερη, αφού μπορεί να υπάρξει μονάχα στην σφαίρα του ιδανικού -δηλαδή αμόλυντη από την υλική διάσταση.

Στον **Υλομορφισμό του Αριστοτέλη** ακολουθείται η βασική πλατωνική ιεραρχία. Εδώ, το σύνολο των αισθητών αντικειμένων και η ουσία τους θεωρούνται ένωση μορφής και ύλης, με την πρώτη να αποτελεί το ποιητικό αίτιο που θέτει σε κίνηση την αδρανή ύλη. Αν και υποδεέστερη, η Αριστοτελική ύλη δεν διαβάζεται ως έκπτωση όπως στον Πλάτωνα, αλλά ως βασικό- συμπληρωματικό συστατικό της μορφής για την δημιουργική διαδικασία.

Ένα σημείο κλειδί στην θεωρία του Αριστοτέλη είναι η **κατηγοριοποίηση των μορφών** σε **γενικές, ειδικές, και εξατομικευμένες**. Στο μοντέλο αυτό, οι ειδικές μορφές κατέχουν εξέχουσα θέση. Το **είδος** (βλ. θεωρία ειδών ζώων<sup>[1]</sup>), είναι εκείνο που προσδίδει **ουσία** στο υποκείμενο, συνεπώς οι ειδικές μορφές υπερέχουν των εξατομικευμένων που απλώς θα καθορίσουν τα ατομικά χαρακτηριστικά του υποκειμένου, καθιστώντας το μοναδικό και αυτόνομο. Η **ομοιότητα** αποκτά λοιπόν **προνομιούχα θέση** στην αριστοτελική σκέψη, **έναντι της διαφοράς** και της ατομικότητας οι οποίες λειτουργούν ως εμπόδια στο να δούμε τα κοινά στοιχεία, αποσπούν δηλαδή την προσοχή από το σημαντικό. Σε αυτή βασιίζεται η τυπολογική σκέψη του Αριστοτέλη<sup>[2]</sup>, στην οποία «η ατομικότητα επιτυγχάνεται μέσω της δημιουργίας κατηγοριοποιήσεων και μέσω μορφικών κριτηρίων συμμετοχής σε αυτές τις κατηγοριοποιήσεις» (De Landa, 2005: 41).

[1] «Με τα έργα του που κατατάσσονται στην κατηγορία Βιολογικά (‘Περί ζώων ιστορίας’, ‘Περί ζώων γενέσεως’, ‘Περί ζώων μορίων» κτλ), ο Αριστοτέλης έγινε ο δημιουργός της φυσικής επιστήμης, της ζωολογίας και της συγκριτικής ανατομίας. Με τις πραγματείες αυτές, ο Αριστοτέλης έστρεψε τη φιλοσοφική συζήτηση στο γόνιμο έδαφος του αισθητού κόσμου», στο λήμμα της wikipedia, Αριστοτέλης, 5/11/2019

### Αριστοτέλης

γενική κατηγορία- είδος- μονάδα  
είδη:  
**ουσίες --> στατικά/υπερβατικά**

### Ντελέζ

καθολικές, ατομικές μοναδικότητες  
είδη:  
**ιστορικά --> δυναμικά/ αυθαίρετα**

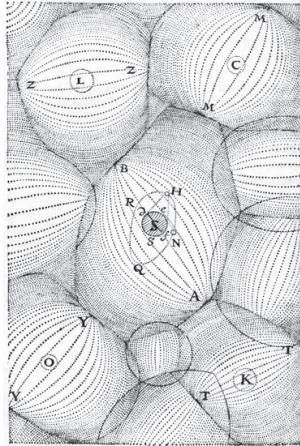
[2] Η **τυπολογική σκέψη του Αριστοτέλη** θα έρθει να συνομιλήσει με την τυπολογία και την τυποποίηση του μοντερνισμού και να αντιπαρατεθεί με τις σύγχρονες αναζητήσεις για την τυπολογία. Παρόλο που, όπως γίνεται φανερό, η Αριστοτελική σκέψη επικυρώνει την μορφική υπεροχή, **διατηρεί ψήγματα προδρομικά για τις σύγχρονες ανησυχίες περί ύλης**, όπως για παράδειγμα η αναζήτηση σχετικά με τις δυνατότητες της ύλης. Ενώ η μορφή είναι άτμητη, η ύλη διαιρείται στα τέσσερα στοιχεία της φύσης και την εν δυνάμει ύλη, με την τελευταία να βρίσκει επιρροές από την ενεργή ύλη του Ηράκλειτου, αλλά και κοινά σημεία με τις νεοϋλιστικές προσεγγίσεις.



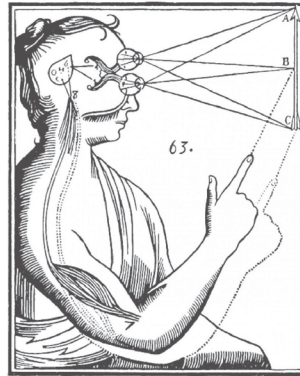
## Σώμα και πνεύμα στο René Descartes

Ταυτόχρονα, η σύνδεση του σώματος με την ύλη και το φθαρτό, μας εμποδίζει σύμφωνα με την ιδεαλιστική σκέψη, να φτάσουμε στο αληθές, το πραγματικό. Έτσι αυτό τοποθετείται σε ένα ακόμη δυναμικό σχήμα, μεταξύ σώματος και πνεύματος. Ο γάλλος φιλόσοφος René Descartes, σε αναλογία προς τις παραπάνω θέσεις, θα προσεγγίσει το ανθρώπινο υποκείμενο ως μια **ορθολογική, ενιαία και διαφανή οντότητα** (Losonsky, 2007:12-41) μέσα σε μια πραγματικότητα που διχάζεται σε υποκείμενα και αντικείμενα. Καταδεικνύοντας τις αισθητηριακές και εν γένει τις μη-συλλογιστικές μορφές γνώσης ως αναξιόπιστες, ο φιλόσοφος- μέσω της ανθρωποκεντρικής προσέγγισης του κόσμου- θα υποστηρίξει ότι μόνο “ένα πράγμα που σκέφτεται” μπορεί να αποτελέσει το θεμέλιο της αξιόπιστης γνώσης. Το υποκείμενο έχει συνεπώς μια πνευματική και μια μηχανιστική πτυχή. Ενώ το μυαλό αποτελεί τον τόπο της βεβαιότητας, της λογικής και της συνείδησης, το σώμα και ο εξωτερικός κόσμος υπάρχουν ως αντικείμενα προς κατανόηση και έλεγχο.

Η αίσθηση της όρασης αποκτά λοιπόν κυρίαρχη θέση. Στο σχήμα του Καρτέσιου σκιαγραφείται ένα σώμα αδύναμο και ανυπεράσπιστο απέναντι στην ιλιγγιώδη τεχνολογική εξέλιξη, μια θέση που συνδέεται άμεσα με την κυριαρχία της όρασης πάνω στις άλλες αισθήσεις. Η δυτική κουλτούρα κυριαρχείται από μια **συνθήκη οπτικο-κεντρισμού**, «μια οπτικο-κεντρική ερμηνεία της γνώσης, της αλήθειας και της πραγματικότητας» (Pallasmaa, 2007: 16).



Descartes, Χάρτης του σύμπαντος



Για τον Descartes, το μυαλό αλληλεπιδρά με το σώμα μέσω της επίφυσης, ενός ενδοκρινή αδένά στο κέντρο του εγκεφάλου.

## Το υλομορφικό μοντέλο

### στην αρχιτεκτονική του μοντερνισμού

Ο **μοντερνισμός**, μιλώντας για «το τέλος της ιστορίας», δηλαδή «μια άφιξη πέρα από την ακαταστασία της σύμπτωσης, δοσμένη μέσω της λογικής και του λόγου σε μια νέα εποχή μηχανικής τελειότητας» (Mehaffy, 2010: 6), επιστρέφει στον **κλασικό Ιδεαλισμό**.

Από την μια, η κατανόηση της αρχιτεκτονικής ως **σύνθεσης πρωταρχικών μορφών**, δεσμευμένων από τους Πυθαγόρειους νόμους καταλήγει να επιστρέφει στο **μοντέλο της μορφικής κυριαρχίας**. Από την άλλη, η **διαφάνεια στην χρήση των υλικών** που εξαϋλώνει τις μορφές αναφέρεται κυρίως στην **εμπειρία της όρασης**. Είναι εμφανές λοιπόν ότι η αρχιτεκτονική του μοντέρνου θα ευνοήσει την μορφή

[3] Το έργο του Le Corbusier για παράδειγμα, αν και χαρακτηρίζεται **παραδόξως** από μια **απτική ευαισθησία**, δηλαδή την αίσθηση της υλικότητας, πλαστικότητας και βαρύτητας, **στα μοντέλα αστικού σχεδιασμού καταλήγει σε ένα αισθητηριακό αναγωγισμό** (McCarter, Pallasmaa, 2012:29). Αυτή η εξάλειψη «της κοινωνίας των οσφρητικών (απόσμηση), ηχητικών (κινήσεις), απτικών (τεχνολογία) και γευστικών τοπίων στις σύγχρονες πόλεις» (Zardini, 2006) οδηγεί, όπως θα επισημάνει ο Merleau Ponty, σε **μια παθολογία των αισθήσεων**.

και την γεωμετρία σε βάρος των εγγενών υποδείξεων της ύλης. Ο **Le Corbusier** (1959: 31) θα δει χαρακτηριστικά την αρχιτεκτονική ως «ένα περίτεχνο, ακριβές [...] παιχνίδισμα των όγκων που έρχονται στο φως» επιβεβαιώνοντας έτσι το κυρίαρχο οπτικό και μορφικό προσανατολισμό της [3]. Αναζητώντας το τέλεια αρθρωμένο και αυτόνομο αντικείμενο, η μοντέρνα αρχιτεκτονική θα προτιμήσει επιφάνειες και υλικά που αποφέρουν ομαλότητα, γεωμετρική καθαρότητα, αφαιρετικότητα καθώς και μια άχρονη λευκότητα (whiteness). Η τελευταία εξυπηρετεί “το μάτι της αλήθειας”, μεσολαβεί δηλαδή σε ηθικές και αντικειμενικές αξίες. Στην αναζήτηση της καθαρότητας της μορφής προστίθεται ταυτόχρονα και η έντονη επιδίωξη της αϋλότητας, της διαφάνειας και της έλλειψης βαρύτητας. Όπως θα το θέσει και ο Marx, «το να είσαι μοντέρνος συνεπάγεται να είσαι μέρος ενός σύμπαντος, μέσα στο οποίο το συμπαγές εξαϋλώνεται» (Berman, 1990: 15).

Στον μοντερνισμό, ο **αρχιτέκτονας** μπορεί να ερμηνευθεί ως ο δημιουργός της μορφής. Όπως περιγράφει ο John Protevi, η υλική παραγωγή τυπικά εκλαμβάνεται ως «η υπερβατική επιβολή του οραματισμού της μορφής του αρχιτέκτονα στην χαοτική ύλη. Ο αρχιτέκτονας εδώ αποστρέφει το βλέμμα του από τις ιδιότητες της ύλης που τροφοδοτούν ή αντιστέκονται στο έργο του, δεν παραδίδεται στην ύλη, αλλά βλέπει και εκτελεί» (Thomas, 2007 : 3). Ένα τέτοιο σχήμα στο οποίο μια στατική μεταβλητή γίνεται η μοναδική υπεύθυνη για μια αλλαγή, συνδέεται με δομές «από πάνω προς τα κάτω», που έχουν εφαρμογή στην εκβιομηχάνιση ή στην δουλεία. «Χαρακτηρίζοντας την **ύλη ως αδρανή**, η εικόνα του δημιουργού αρχιτέκτονα μυθοποιείται και οι διαδικασίες και η κατασκευή υποβαθμίζονται. Ωστόσο τα υλικά είναι ενεργά, συνεπώς η δημιουργία είναι μια συνδιαλλαγή και όχι μια μονομερής διαδικασία» (2007 :4).

Με την **εκβιομηχάνιση**, την μαζική παραγωγή και την σταδιακή αυτοματοποίηση της κατασκευαστικής διαδικασίας, «η κυριαρχία και η εξιδανίκευση του ρόλου του αρχιτέκτονα ως δημιουργού εντείνεται, φτάνοντας στο υψηλότερο σημείο της στον 20ο αιώνα. Σε αυτή την μετάβαση, κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά του τεχνίτη, όπως η δεξιότητα (craftsmanship), έχασαν την σημαντικότητά τους στο επάγγελμα του αρχιτέκτονα» (Gourdoukis, 2015: 45). Η τυποποίηση επιβάλλεται ως μια νέα ανάγκη, **αποστερώντας έτσι την δημιουργική διάδραση του τεχνίτη με την ύλη**.



Michelangelo, The Atlas, 1530-34



Jacques Tati, Playtime, 2003



Giovanni Strazza, The Veiled Virgin

Ο Deleuze θα μιλήσει αντίστοιχα για την ανεπάρκεια του υλομορφικού μοντέλου: «Η ιδέα του νόμου εξασφαλίζει στο (υλομορφικό) μοντέλο [...] μια συνοχή, επειδή είναι οι νόμοι που υποβάλλουν την ύλη στην τάδε ή στη δείνα μορφή, και, αντίστροφα, που πραγματώνουν εντός της ύλης την τάδε ουσιακή ιδιότητα που συνάγεται από τη μορφή. Αλλά ο Σιμοντόν δείχνει ότι **το υλομορφικό μοντέλο αφήνει κατά μέρος πολλά πράγματα, ενεργά και συγκινησιακά**. Αφενός, στη διαμορφωμένη ή μορφοποιήσιμη ύλη πρέπει να προσθέσουμε **μια εν κινήσει ενεργειακή υλικότητα, φορέα μοναδικότητων ή αυτοτήτων, που είναι ήδη σαν υπόρρητες μορφές**, μάλλον τοπολογικές παρά γεωμετρικές, και που συνδυάζονται με διαδικασίες παραμόρφωσης [...]». Αφετέρου, στις ουσιακές ιδιότητες που προκύπτουν εντός της ύλης από τη μορφική ουσία πρέπει να προσθέσουμε **τις έντονες μεταβλητές πρωταρχικές συγκινήσεις, που άλλοτε προκύπτουν από τη διεργασία, άλλοτε, αντίθετα, την καθιστούν πιθανή [...] δεν απευθυνόμαστε τόσο σε μια ύλη υποκείμενη σε νόμους όσο σε μια υλικότητα που κατέχει έναν νομό. Δεν απευθυνόμαστε τόσο σε μια μορφή ικανή να επιβάλει ιδιότητες στην ύλη όσο σε υλικά χαρακτηριστικά έκφρασης που συνιστούν πρωταρχικές συγκινήσεις»** (Deleuze, Guattari, 2017: 503).

**Στον αντίποδα του παραπάνω σχήματος**, βρίσκεται ο **γοθτικός τεχνίτης**, συνεχώς παρών στην κατασκευή και η επιδεξιότητά του σχετίζεται άμεσα με εκείνη. Ο σχεδιασμός αναδυόταν μέσα από την διαδικασία χτισίματος και δεν ακολουθούσε αυτής. Ο σχεδιασμός ευνοούσε δηλαδή την διαδικασία και όχι την μορφή. «Οι τεχνίτες δεν επέβαλαν αλλά εκμαίευαν μια μορφή από την ύλη, δρώντας περισσότερο ως έναυσμα για αυθόρμητες συμπεριφορές, ως διευκολυντές μιας αυθόρμητης διαδικασίας, και όχι ως υψηλά ιστάμενοι που επέβαλαν τις επιθυμίες τους» (De Landa, 2002: 135). Ο τεχνίτης της γοθικής εποχής αφήνει πίσω του την δομικότητα του κλασικού προτύπου, που αναζητά την σωματική- καρτεσιανή ισορροπία στα δομικά μέρη της κατασκευής, ψάχνοντας νέες ιδιότητες στην πέτρα προς μια εξαϋλωμένη σωματική έκφραση. Ο διαχωρισμός των δύο προσεγγίσεων έγκειται σε μια **‘ποιοτική διαφορά’** ανάμεσα σε ένα στατικό και ένα δυναμικό μοντέλο κατανόησης της ύλης της αρχιτεκτονικής.

Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο **φονξιοναλισμός** του μοντερνισμού είναι μια συνέχεια πάνω **στο υλομορφικό μοντέλο του Αριστοτέλη**. Το «η μορφή ακολουθεί την λειτουργία» που επικαλούνται οι μοντερνιστές εισάγει ένα δίπολο, το ένα άκρο του οποίου αποτελεί η μορφή. Στον αντίποδα της, η λειτουργία «ορίζει πώς μια ορισμένη πνευματική κατάσταση δύναται να υλοποιηθεί μέσω ποικίλων φυσικών καταστάσεων» (Αθανασιάδου, 2015:82). Άρα η λειτουργία, χωρίς να αναφέρεται σε κάποιο συγκεκριμένο σχήμα αλλά σε μια «χωρική συνθήκη επιθυμητής λειτουργικότητας» (2015:82), διαθέτει μορφικές ιδιότητες. Συνεπώς, το δίπολο του μοντέρνου, δεν κάνει τίποτα παραπάνω από το να δημιουργεί δύο αντιτιθέμενους πόλους που αναφέρονται και οι δύο στην μορφή, αλλά κάθε φορά σε διαφορετική εκδοχή της, χωρίς να το απασχολεί ιδιαίτερα η υλική διάσταση της δημιουργικής διαδικασίας, με το σχήμα να μπορεί να μεταφραστεί και ως «**η μορφή ακολουθεί την μορφή**».

Με λίγα λόγια, στην μοντέρνα αρχιτεκτονική και τέχνη «η μορφή ηχεί ενώ η ύλη παραμένει σιωπηλή» (McCarter, Pallasmaa, 2012: 82), συνθήκη που συνδέεται άμεσα και με την **εξιδανίκευση της ανθρώπινης ύπαρξης**. Το **σώμα** στο μοντέρνο θα χάσει το βάθος της σάρκας του και θα γίνει κυρίως αντιληπτό μέσω της εξωτερικής του επιφάνειας και της δομικότητάς του. **Η εννοιολογική μετατόπιση από την σάρκα στο δέρμα ανακλάται στην διαφάνεια και τις άμεσα ορατές διαδικασίες των αρχιτεκτονικών συνθέσεων**. Αν και μέσα στο πεδίο του μοντέρνου δεν υπάρχει μια μονοσήμαντη και συνεκτική σύλληψη του σώματος (βλέπε Bauhaus, Φουτουρισμός, κ.ά.), στο σύνολο των προσεγγίσεων ο σχεδιασμός θα αναφερθεί σε ένα «ιδανικό μέσο άνθρωπο» με την συνθήκη της εκβιομηχάνισης και την κατά συνέπεια αναγωγή του σώματος σε μηχανή υποταγμένη στους νόμους της φύσης να είναι το κοινό σημείο αναφοράς.





## A2. Η φαινομενολογική επιστροφή στην βιωμένη εμπειρία και τα πράγματα

### Η επιστροφή στο εμπειρικό

Ενώ ο μοντερνισμός εκκινεί από την οπτικοκεντρική συνθήκη, η ηγεμονία της όρασης -στην οποία αυτός υπάγεται- μπορεί να θεωρηθεί σχετικά πρόσφατο φαινόμενο, παρά το ότι βρίσκει τις καταβολές της ήδη στην Ελληνική σκέψη. Σύμφωνα με τον Lucien Febvre «ο 16ος αιώνας δεν είδε πρώτα: άκουσε, μύρισε, εισέπνευσε τον αέρα και έπιασε τους ήχους. Συνέβη αργότερα η σύνδεση με την γεωμετρία, με την έμφαση στον κόσμο των μορφών» (Pallasmaa, 2005: 25). Η φαινομενολογία αντιτίθεται στην πλατωνική ιδέα ότι η αντίληψη της σκιάς ή της αντανάκλασης των ιδανικών αντικειμένων βρίσκεται κάπου αλλού, μακριά από την άμεση εμπειρία μας, θέση που μεταξύ των εξαρχής υποβιβασμένων αισθήσεων πριμοδοτεί εκείνη της όρασης. Ήδη από τον 18ο αιώνα, οι εμπειριστές θα ανοίξουν το πεδίο της συζήτησης απέναντι στον εδραιωμένο ορθολογισμό της άρχουσας φιλοσοφίας. Για τους εμπειριστές, οι ιδέες βασίζονται στην εμπειρία<sup>[4]</sup> και δεν θεωρούνται καθολικές αξίες, δεν βλέπουμε τον κόσμο, αλλά μια αίσθηση ή εμπειρία αυτού.

Οι μεταπολεμικές ανακατατάξεις και η επακόλουθη αναζήτηση σταθερών, θα συμβαδίσουν με τον φαινομενολογικό εμπειρισμό. Η αρχιτεκτονική της εποχής, αφήνοντας πίσω τα «διεθνιστικά σχέδια του μοντερνιστικού πειραματισμού και τη λειτουργιστική φύση του αφηρημένου χώρου, θα εστιάσει στις συγκεκριμένες χωρικές και χρονικές ποιότητες και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τόπου υλοποίησης της εκάστοτε μελέτης» (Χατζησάββα, 2009: 81). Αυτή η ανάγκη για **εδαφικό έρεισμα** αποτυπώνεται στην σκέψη των φαινομενολόγων. Για τον Heidegger ο αφηρημένος καρτεσιανός χώρος των ιδεών αμφισβητείται και η ουσία της χωρικότητας **συνδέεται με την εμπειρία ενός υποκειμένου, το οποίο βρίσκεται στον κόσμο**. Δηλαδή, «δεν υπάρχει ένα απομονωμένο υπερβατολογικό υποκείμενο, αλλά μια γεγονική ύπαρξη με ιστορικότητα» (Χατζησάββα, 2009: 91).



<sup>[4]</sup> Η φαινομενολογία ξεκινάει με τον Husserl, ο οποίος, **επιστρέφει στα «ίδια τα πράγματα»** ή σε **φαινόμενα** προκειμένου να θεμελιώσει τη γνώση στην αποδεικτική βεβαιότητα της αυτονόητης αλήθειας. «Αποφεύγει μεταφυσικά ερωτήματα σχετικά με το τι είναι “εκεί έξω” και αντ’αυτού επικεντρώνεται σε φαινομενολογικές περιγραφές της ίδιας της εμπειρίας» (Paré, 2010 : 216). Χωρίς να διασχίσει τον **πλατωνικό χώρο των ιδεών**, που βρίσκεται έξω από τον άνθρωπο, ψάχνει τις **«ιδεαλιστικές ουσίες που δομούν την ανθρώπινη συνείδηση»** (Paré, 2010 : 216), μέσω της ανθρώπινης εμπειρίας και της διάδρασης με τον υλικό κόσμο. Μιλάει για την **«προ-κατηγορηματική εμπειρία»**, δηλαδή εμπειρία που δεν έχει τεθεί ακόμα υπό την πλατωνική οπτική. Οι συνεχιστές του Husserl (Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre κ.ά.) θα αφήσουν πίσω τους την χουσερλιανή προσέγγιση της φαινομενολογίας ως αυστηρής επιστήμης της συνείδησης, και θα κατευθύνουν την προσοχή τους **προς τη βιωμένη εμπειρία του υποκειμένου**.

*Η εικόνα δεν είναι μια συγκεκριμένη σημασία, εκφρασμένη από ένα σκηνοθέτη, αλλά ένας ολόκληρος κόσμος που αντανάκλαται όπως σε μια σταγόνα του νερού. Andrei Tarkovsky στο Sculpting in Time*

Οι ταινίες του Ταρκόφσκι περιλαμβάνουν μερικές από τις πιο συγκινησιακές και ποιητικές εικόνες του χώρου και του φωτός που δημιουργήθηκαν ποτέ. Θίγουν την υπαρξιστική βάση της αρχιτεκτονικής, διαποτισμένη από μνήμες και εμπειρίες που χάθηκαν στην παιδική ηλικία. Οι εικόνες στις ταινίες του Mirror, Stalker, Nostalgia παρουσιάζουν μια ποιητική του χώρου -μια ποίηση που δεν απαιτεί δομή ή λειτουργία [...] εκμαieύουν μια εμπειρία της αμιγούς ύπαρξης, μια ποίηση του Είναι. Οι εικόνες φαίνονται αθώες και φρέσκες σαν να μην έχουν εκτεθεί ποτέ στο ανθρώπινο μάτι. (Gomez, Parcell, 1994: 144)

*Τι σηματοδοτεί η βροχή στις ταινίες μου; [...] οι επαναλαμβανόμενες εικόνες του ανέμου, της φωτιάς, του νερού; Ο καιρός χρησιμοποιείται για να δημιουργήσω ένα ιδιαίτερο αισθητηριακό σκηνικό στο οποίο μπορώ να μουλιάσω τη δράση της ταινίας. Αυτό δεν συνεπάγεται όμως ότι φέρνω την φύση στις ταινίες μου ως σύμβολο για κάτι άλλο. [...] Όταν μιλάω για ποίηση δεν σκέφτομαι ένα είδος. Η ποίηση είναι μια συναίσθηση του κόσμου, ένας ιδιαίτερος τρόπος συσχετισμού με την πραγματικότητα.*



Andrei Tarkovsky, Stalker, 1979



Η φαινομενολογία θεμελιώνεται ως μια «επιστροφή στα πράγματα, σε αντίθεση προς [...] τις νοητικές κατασκευές» (Norberg- Schulz, 2009: 9). Το να μιλάς όμως για τα πράγματα συνεπάγεται του να μιλάς για διακριτές οντότητες<sup>[5]</sup> -υποκείμενο/αντικείμενο, υποκείμενο/χώρος-, σύμφωνα με την Zuzana Kovar (2017: 20-21). Εντός ενός φαινομενολογικού τρόπου σκέψης, διακρίνεται συνεπώς ακόμη ένα σαφώς προσδιορισμένο -αν και στο επίπεδο του εμπειρικού- όριο ανάμεσα στα ενσώματα υποκείμενα και τους χώρους και αντικείμενα, το οποίο όριο θα διανοίξει περαιτέρω **η σωματική διάσταση της αντίληψης** του γάλλου φιλοσόφου **Maurice Merleau Ponty**. Όπως θα παραθέσει η Χατζησάββα «η μερλωποντιανή φαινομενολογία της αντίληψης εγκαθιστά κατευθείαν το υποκείμενο μέσα στον κόσμο και τη ροή του χρόνου, όπως επίσης και μέσα στο σώμα του. [...] **Υποκείμενο, σώμα και κόσμος** είναι λοιπόν οι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους στέφεται η μερλωποντιανή φαινομενολογία της αντίληψης» (Χατζησάββα, 2009: 91).

<sup>[5]</sup> Ο τόπος είναι ένα «**ποιοτικό ολικό φαινόμενο**» (Norberg-Schulz, 2009: 9) που αποτελείται από «**συγκεκριμένα πράγματα με υλική υπόσταση, σχήμα, υφή και χρώμα**» (Norberg-Schulz, 2009: 9) τα οποία καθορίζουν τον μοναδικό του χαρακτήρα, δηλαδή **το πνεύμα του τόπου**. Η αρχιτεκτονική είναι ακριβώς η φανέρωση του πνεύματος του τόπου και το έργο του αρχιτέκτονα είναι «το να δημιουργήσει τόπους με νόημα, μέσω των οποίων βοηθά τον άνθρωπο να κατοικήσει» (Norberg-Schulz, 2009: 6-7). Ωστόσο, σύμφωνα με την Simone Scott (2016: 46), πρόκειται για «μια ανθρωπομορφική προβολή του ανθρώπινου παράγοντα στο τοπίο». **Το πνεύμα του τόπου συλλαμβάνεται ως το διαλεκτικό Άλλο του υποκειμένου**, δηλαδή «το “αντίθετο” εκείνου με το οποίο πρέπει να συμβιβαστεί ο άνθρωπος, ώστε να μπορέσει να κατοικήσει» (Norberg-Schulz, 2009: 13). Ως το «Άλλο», υλοποιείται μέσω της αρχιτεκτονικής μορφής, που πλέον βρίσκεται σε μειωτέα θέση, και μετατρέπεται σε εικόνα για να αποκωδικοποιηθεί από ένα ατομικό υποκείμενο. Στο σχήμα του Norberg-Schulz, το πνεύμα του τόπου δεν είναι στατικό, αλλά αλλάζει με τις εποχές, είναι μεταβλητό και μοναδικό σε κάθε τοπίο. Παρόλα αυτά, λόγω του ότι συνιστά «ένα υπόβαθρο για δράσεις ή συμβάντα» (Norberg-Schulz, 1980: 8) του ανθρώπου, **δεν δύναται να έχει τη δική του δράση (agency), δηλαδή να μπορεί το ίδιο να εσωκλείει, να οριοθετεί, να διασχίζει, είναι πάντα διαμεσολαβημένο από τον άνθρωπο**. Το πνεύμα του τόπου δεν συμβαδίζει λοιπόν με τις δυναμικές διαδικασίες της ύλης, καθώς υπάρχει «είτε ως σκιά ενός αργέγονου, προκαθορισμένου όλου που μορφοποιεί τους κόσμους (υπερβατική προσέγγιση), είτε ως φαντασιακό πλεόνασμα σύμφωνο με τα απομεινάρια των συμβολικών ή συλλογιστικών τάξεων της συνείδησης του υποκειμένου (ανθρωποκεντρική προσέγγιση)» (Scott, 2016: 46).



<sup>[6]</sup> Σχετικά με τον ύφος του Είναι ο Merleau Ponty θα πει: «Μια **περαστική** δεν είναι πρώτα ένα σωματικό περίγραμμα, μια βαμμένη κούκλα, ένα θέαμα. Είναι μια «ατομική, συναισθηματική, ερωτική έκφραση», **ένας συγκεκριμένος τρόπος να είσαι σάρκα**, δοσμένος ολόκληρος μέσα στην περπατησιά ή και μόνο στο χτύπημα του τακουινιού στο έδαφος -μια σπουδαία παραλλαγή του κανόνα του βαδίζω, του κοιτάζω, του ακουμπώ, του μιλώ. Αν είμαι και ζωγράφος, **στον καμβά** δεν μεταφέρω πλέον μόνο μια βιοτική ή αισθητική αξία, στον πίνακα δεν θα είναι μόνο «μια γυναίκα» ή «μια δυστυχισμένη γυναίκα», αλλά **το έμβλημα ενός τρόπου κατοίκησης του κόσμου, απόδοσης ερμηνείας του από το πρόσωπο αλλά και το ένδυμα, από την ευκινησία αλλά και την αδράνεια του σώματος, εν ολίγοις μιας συγκεκριμένης αναφοράς προς το Είναι**. Κάθε ύφος είναι η διαμόρφωση των στοιχείων του κόσμου που επιτρέπουν να τον προσανατολίσουμε προς ένα από τα ουσιαστικά μέρη του. Σημασία υπάρχει όταν υπάγουμε τα δεδομένα του κόσμου σε μια «**συνεκτική παραμόρφωση**». (Merleau-Ponty, 2005: 87)

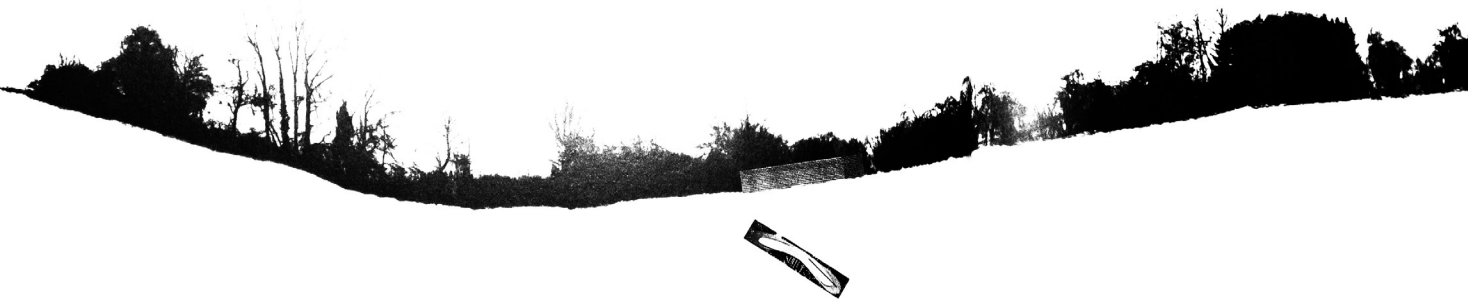
## Το σωματικό στην σκέψη του Merleau Ponty

Για τον Merleau Ponty λοιπόν, το **σώμα** είναι κάτι «πολύ περισσότερο από ένα μέσο ή όργανο: **είναι η έκφρασή μας μέσα στον κόσμο, η ορατή μορφή των προθέσεών μας**. Μας προσφέρει άμεση πρόσβαση στο χώρο μέσα στον οποίο κατοικούμε και μετακινούμαστε. Μέσω του σώματος και των κινητικών και συγκινησιακών λειτουργιών του διαμορφώνεται η αντίληψή μας των πραγμάτων» (Χατζησάββα, 2009: 92). Το σώμα ,εδώ, ορατό και κινητό, «είναι ένα από τα πράγματα, εμπεριέχεται στο υφάδι του κόσμου και η συνοχή του δεν είναι παρά η συνοχή ενός πράγματος» (Merleau-Ponty, 2002:5). Ταυτόχρονα όμως, «τα πράγματα αποτελούν ένα παράρτημα ή μια προέκτασή του εαυτού του, είναι κολλημένα στη σάρκα του [...] ο κόσμος είναι φτιαγμένος με το ίδιο υλικό με το σώμα μου» (Merleau-Ponty, 2002:5). Ο προσδιορισμός αυτής «**της σχέσης της συνείδησης με την φύση**, της εσωτερικότητας με την εξωτερικότητα, πρωταρχική εκδοχή της οποίας αποτελεί η **διαδικασία της αντίληψης**» (Ράπτη, Τάτλα, 2014: 1) αποτελεί λοιπόν τον κύριο προβληματισμό του Merleau-Ponty. Η αντίληψη για τον υλικό κόσμο «δεν ανήκει αποκλειστικά ούτε στο υποκείμενο ούτε στο αντικείμενο αλλά στην ουσιαστική συνύφανση των δύο» (Carman και Hansen, 2005).

## Η σάρκα και η αντιστρεψιμότητα της σάρκας

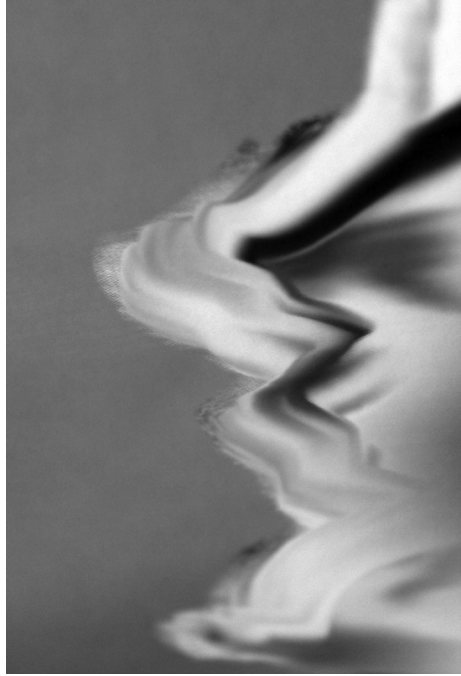
Η **οντότητα της σάρκας** εκφράζει αυτή την συνύφανση υποκειμένου-αντικειμένου, τα οποία διασταυρώνονται και διαπλέκονται το ένα στο άλλο μέσω της **αντιστρεψιμότητας** της ή της χιασματικής της δομής. Η **σάρκα** δεν είναι ούτε ύλη, ούτε νους, ούτε ουσία αλλά '**στοιχείο**', όπως ο αέρας, η γη και η φωτιά. «Με την έννοια **ενός γενικού πράγματος στο ενδιάμεσο μεταξύ του χωροχρονικού ατόμου και της ιδέας**, ένα είδος ενσάρκωμένης αρχής που φέρνει ένα ύφος του Είναι<sup>[6]</sup>, στο οποίο υπάρχει πάντα ένα θραύσμα του Είναι» (Merleau-Ponty, 1968:139).

Ταυτόχρονα, η χιασματική δομή της σάρκας είναι αυτή η αμφίδρομη ανταλλαγή και διεργασία «μεταξύ του αισθητήριου σώματος και των αισθητών πραγμάτων που καθιστά δυνατή την επικοινωνία τους» (Βισκαδουράκης, 2017:47). Χίασμα είναι «μια εγγύτητα τόσο στενή όσο αυτή μεταξύ θάλασσας και ακτής» (Merleau-Ponty, 1968: 130) Αυτή η θέση της αντιστρεψιμότητας στην οποία το ενεργητικό γίνεται παθητικό και αντίστροφα είναι πρωταρχική, στοιχειώδης και μη αναγώγιμη. Ωστόσο, «είναι **επικείμενη** και ποτέ πράγματι πραγματοποιημένη (realized)» (1968:147).



Η χιασματική δομή της σάρκας μοντελοποιείται πάνω **στο φαινόμενο της αφής**: «Όταν το δεξί χέρι αγγίζει το αριστερό υπάρχουν ταυτόχρονα δύο αισθήσεις [...] ένα είδος βρόχου ανατροφοδότησης που επιτρέπει στην αντίληψη να επιβεβαιωθεί από τα δεδομένα της άλλης»(Merleau-Ponty 2012: 94). Όπως θα σημειώσει ο David Morris ενώ πιστεύουμε ότι αγγίζοντας ένα αντικείμενο το βιώνουμε αυτό καθαυτό, στην πραγματικότητα αντιλαμβανόμαστε την αλληλεπίδραση μεταξύ αυτού και του δικού μας ενεργού σώματος, δηλαδή **μια περίεργη υβριδική αντίληψη**»(Morris, 2004: 4).

*«Το γεγονός ότι το σώμα μου ταυτόχρονα ορά και οράται συνιστά ένα αίνιγμα. [...] Βλέποντας βλέπει τον ίδιο τον εαυτό του, αγγίζοντας αγγίζει τον ίδιο τον εαυτό του. [...] Είναι ένα εγώ, όχι όμως λόγω διαφάνειας [...] (αλλά) ένα εγώ που προκύπτει μέσα από την σύγχυση, το ναρκισσισμό, το συμφυές εκείνου ο οποίος βλέπει με αυτό που βλέπει, εκείνου ο οποίος αγγίζει με αυτό που αγγίζει, του αισθανόμενου με το αισθητό ένα εγώ λοιπόν το οποίο εμπεριέχεται μέσα στα πράγματα» (Merleau-Ponty, 1964 : 162-163)*



Myvanwy Gibson, Chiasms

24 Εν ολίγοις, η σάρκα εκφράζει το βασικό τρόπο επαφής μας με τον κόσμο που αντιλαμβανόμαστε και στον οποίο ανοιγόμαστε, είναι δηλαδή «**η ταυτότητα μέσα από την διαφορά** της αντίληψης και αντιληπτότητας»<sup>[7]</sup> χωρίς την προϋπόθεση ενός διακριτού υποκειμένου ή μιας συνείδησης» (Βισκαδουράκης, 2017: 51). Σύμφωνα με τη Μουρίκη, «η σάρκα -όχι ύλη, ούτε καν οργανική μεμβράνη- είναι η δυνατότητα κάθε όντος, εκδιπλώνεται διαφοροποιημένη σε σώμα ανθρώπινο και πράγματα, σε κόσμο φυσικό και ιδεατότητα, σε ορατό και αόρατο, αδιάλειπτα, διασταυρούμενα και διαπλεκόμενα»(Μουρίκη, 1991: 13).

### Ο ενσώματος χώρος

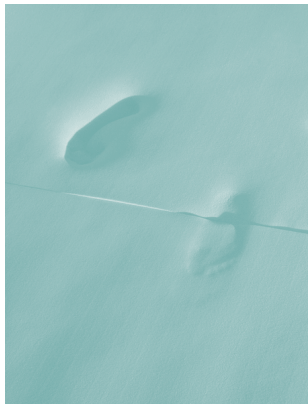
Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί και στην **σχέση σώματος με τον χώρο** καθώς ,για τον Merleau Ponty, η κατανόηση του υποκειμένου πρέπει να αναζητηθεί εκεί που τέμνονται οι διαστάσεις του, με το χώρο και το χρόνο να αποτελούν διαστάσεις του Είναι του. Το σώμα έχει την δική του **προθετικότητα** (αποβλεπτικότητα) που είναι πρότερη και ανεξάρτητη από κάθε συμβολική λειτουργία, κατηγορική συμπεριφορά ή νοητή κατάσταση της συνείδησης νοούμενη ως αναπαράσταση, δηλαδή συμπεριλαμβάνει τον κόσμο. «Ο σωματικός χώρος μπορεί να μου δοθεί σε μια πρόθεση αδράγματος (grasp) χωρίς να έχει δοθεί

<sup>[7]</sup> Δεν υπάρχει μια απόλυτη ταυτότητα, η αντίληψη χρειάζεται μια απόσταση, συνεπώς **μια ταυτότητα εντός της διαφοράς**. (identity-within-difference) Σύμφωνα με τον Dillon, αυτή η θέση ενέχει μια αμφισημία καθώς «από την ταυτότητα υπάρχει μια συνέχεια σώματος και πραγμάτων του κόσμου, ενώ από την διαφορά διακρίνεται το άγγιγμα του ενός χεριού με το άλλο από το άγγιγμα ενός τραπεζιού και το αντίστοιχο άγγιγμα από το τραπέζι» (Dillon, 1997: 159). Η **διαφορά εδράζεται ακριβώς πάνω σε ένα διάκενο που επιτρέπει την απόκλιση**(ecart).

σε μια πρόθεση γνώσης» (Merleau-Ponty, 1968: 196). Αν μια κίνηση πραγματοποιείται στον αφηρημένο ή αντίστοιχα στον πρακτικό-σωματικό χώρο διακρίνεται ως αφηρημένη ή συγκεκριμένη. Αυτό που κινούμε είναι **το σώμα φαινόμενο** με τις συγκεκριμένες κινήσεις να γίνονται στην τάξη του φαινομένου πεδίου, δεν διέρχονται από τον αντικειμενικό κόσμο.

Ο Merleau Ponty θα θεωρήσει ότι **η αμοιβαιότητα της χειρονομιακής επικοινωνίας** μεταξύ ανθρώπων είναι η βάση της συναισθηματικής ανταπόκρισης στην εμφάνιση των φυσικών αντικειμένων. Στο ύστερο έργο του θα περιγράψει αυτό το φαινόμενο «ως **“κινητήρια ηχώ”** του κόσμου, μια σπλαχνική και σωματική αντίδραση **στην φυσιολογική ή το σχήμα των πραγμάτων**»(1968: 144). Μέσω του παραδείγματος **της ατμόσφαιρας μιας πόλης** θα δείξει πόσο από το αρχικό άδραγμα ενός πράγματος βασίζεται σε αυτή την ευρεία αίσθηση του σφαιρικού στυλ ή τρόπου ύπαρξης του.

*«Για μένα, το Παρίσι δεν είναι ένα αντικείμενο χιλίων όψεων ή μια συλλογής αντιλήψεων. Όπως ένα ανθρώπινο ον εκδηλώνει την ίδια παθηματική ουσία στις χειρονομίες του, το βάδισμα και τον ήχο της φωνής του, κάθε συγκεκριμένη αντίληψη στο ταξίδι μου στο Παρίσι-τα καφέ, τα πρόσωπα, οι λεύκες κατά μήκος των αποβάθρων- είναι ένα σχήμα του συνολικού Είναι του Παρισιού και χρησιμεύει στην επιβεβαίωση μιας συγκεκριμένης αίσθησης.[...] Οι πρώτοι δρόμοι που είδα καθώς έφευγα από το σταθμό των τρένων- όπως τα πρώτα λόγια ενός αγνώστου- εκδηλώνουν μια ακόμη διφορούμενη αν και ασύγκριτη ουσία. Στην πραγματικότητα, δεν αντιλαμβανόμαστε σχεδόν καθόλου αντικείμενα όπως και τα μάτια ενός οικείου προσώπου, αλλά **την ματιά του και την έκφρασή του.**» (Merleau-Ponty 2012: 294)*



Thom Faulders, Mute Room, 2000

Εστιάζοντας στον κεντρικό ρόλο του κινούμενου σώματος στην αντίληψη του αρχιτεκτονικού χώρου, **οι αισθητήριες ποιότητες του φωτός, του ήχου, της θερμοκρασίας και της υλικότητας** μπορούν να ιδωθούν ως μια είδους **“αρχέγονης γλώσσας”**, βιωμένης συχνά ασυνείδητα από τα ενσώματα υποκείμενα ως μέρος του φόντου των καθημερινών του δράσεων.



Αντίστοιχα, ο γάλλος θεωρητικός **Gaston Bachelard** «δημιουργεί μια διαφορά μεταξύ του “μορφικού φαντασιακού” και του “**υλικού φαντασιακού**”. Υποστηρίζει ότι οι εικόνες που προέρχονται από την ύλη, προβάλλουν βαθύτερες εμπειρίες, μνήμες, συνδέσεις και συναισθήματα από ότι οι εικόνες που προέρχονται από την μορφή» (McCarter and Pallasmaa, 2012: 81). Στην αρχιτεκτονική αυτό εκφράζεται από μια μετάβαση στην αντίληψη του χώρου, **από φυσικό σε βιωμένο**, με τον τελευταίο να υπερβαίνει την γεωμετρία και τις διαστάσεις. Σε ένα σχήμα όπου το ίδιο το κτίσμα διαθέτει γενεσιουργές ιδιότητες, ο αρχιτέκτονας έχει διαμεσολαβητικό ρόλο. «Εγώ, ο εισερχόμενος και ταυτοχρόνως μορφοποιών το τοπίο, προσέρχομαι ως καθαρή συνθήκη εσωτερικότητας και εντός μου αναδημιουργείται η ψυχική διάθεση που βρίσκεται στο τοπίο “εκεί έξω”» (Κοτιώνης, 2007: 15). Το ενδιαφέρον στρέφεται στα **υλικά και στην απτικότητα τους**, φέρνοντας τα φυσικά υλικά, την πέτρα, το τούβλο το ξύλο, στο επίκεντρο, αφού είναι εκείνα που «επιτρέπουν στην όρασή μας να εισχωρεί στις επιφάνειες, και μας επιτρέπουν να πειστούμε για την **αλήθεια της ύλης**»(Pallasmaa, 2007: 31) πριν αυτή φιλτραριστεί από την όραση, με τις έννοιες της φθαρτότητας και του πρόσκαιρου να είναι στο επίκεντρο<sup>[8]</sup>.

*«Ένα βότσαλο που έχει λειανθεί από τα κύματα προκαλεί ευχαρίστηση στο χέρι, όχι μόνο λόγω της κατευναστικής του μορφής, αλλά γιατί εκφράζει την αργή διαδικασία της δημιουργίας του. Ένα τέλειο βότσαλο πάνω σε μια παλάμη υλοποιεί την διάρκεια, είναι χρόνος που έχει μετατραπεί σε μορφή» (Pallasmaa, 2007: 58).*

Τελικά, η φαινομενολογία στην αρχιτεκτονική αποτελεί λιγότερο μια σχεδιαστική μέθοδο και περισσότερο **μια μορφή συζήτησης**, προσφέροντας ένα ισχυρό τρόπο περιγραφής, “λήψης αποφάσεων” για την αρχιτεκτονική, από την οπτική γωνία της βιωμένης μας εμπειρίας. Παρέχει ένα σύνολο εργαλείων για μια αποδοτική σχεδίαση και κατοίκηση καθώς αυξάνει την συναίσθηση του συνολικού πλούτου του κόσμο που συνεχώς εκδιπλώνεται γύρω μας. Όπως θα το θέσει ο Merleau Ponty, η φαινομενολογία είναι **ένας “τρόπος του βλέπειν”** ανάλογος με την ποίηση και την ζωγραφική, καθώς την θεωρεί «κοπιάδη σαν τα έργα των Proust, Valéry, ή Cézanne, μέσα από το ίδιο είδος προσοχής και έκπληξης, την ίδια απαίτηση συναίσθησης, την ίδια θέληση σύλληψης εν τω γεννάσθαι της αίσθησης του κόσμου ή της ιστορίας του εκκολαπτόμενου πεδίου της» (Merleau-Ponty 2012: lxxxv)

<sup>[8]</sup> Στην **Αριστοτελική** προσέγγιση η **φθορά** αποδίδεται ως **απέκδυση της μορφής**. Μια απώλεια σχήματος που υποβιβάζει τα πράγματα σε ύλη (αφού η ουσία των πραγμάτων βρίσκεται στον συνδυασμό μορφής και ύλης) ή στην περίπτωση του ανθρώπου σε ένα κατ’ ευφημισμό σώμα, αφού μαζί με την μορφή αφαιρείται και κομμάτι της ψυχής. Στον αντίποδα της ιδεαλιστικής σκέψης, σε μια **απτικά αισθητηριακή αρχιτεκτονική, η υλικότητα θυμίζει εμπειρίες φυσικής διάρκειας και χρονικής συνέχειας**. «Η αρχιτεκτονική δεν μάχεται εναντίον του χρόνου, συγκεκριμενοποιεί την ροή του χρόνου και της **φθοράς**, και κάνει τα ίχνη τους άνετα και ανεκτά. Ψάχνει να φιλοξενήσει και όχι να εντυπωσιάσει, και να φέρει στην μνήμη την οικεία αίσθηση της οικιακής ζωής» (McCarter and Pallasmaa, 2012: 84). Μέσα από τα «ίχνη της διάβρωσης και της φθοράς ο χρόνος μετατρέπεται σε απτικές αισθήσεις. Η ύλη **εκφράζει τον χρόνο, ενώ η μορφή, και συγκεκριμένα η γεωμετρική μορφή, εστιάζει στον χώρο**. Δεν μπορούμε να ζούμε νοητικά σε ένα άτοπο χώρο, αλλά ούτε μπορούμε να υπάρξουμε σε μια μη χρονική κατάσταση» (McCarter and Pallasmaa, 2012 : 85)



Bill Brandt, Untitled, 1959

**Συμπεράσματα ενότητας**

Η έννοια της ύλης χαρακτηρίζεται από μια ισχυρή ιστορικότητα και παρουσιάζει πολλαπλά σημεία έμφασης στις διάφορες θεωρητικές και χωρικές προσεγγίσεις.

Η **φαινομενολογία** είναι η σκέψη εκείνη που **θα εγκαινιάσει μια ριζική στροφή** προς μια κατανόηση της πολυπλοκότητας του **υλικού κόσμου**. Θα αμφισβητήσει τις ιδεαλιστικές σταθερές που κρυστάλλωσαν την ύλη σε δυαδικές και μονοσήμαντες σχέσεις, που διατηρώντας την σιωπηλή, ανήγαγαν την μορφή σε ποιητικό αίτιο της. Αντίθετα θα τοποθετήσει την σκέψη στο επίπεδο της εμπειρίας.

Το ενσαρκωμένο αυτό πνεύμα θα βρεθεί σε μια αμφίδρομη σχέση με την σωματική του ύλη, το περιβάλλον και τα πράγματα. Σε αυτή τη σχέση σώματος και χώρου, την σημασία θα φέρουν το συγκεκριμένο έναντι του αφηρημένου, το βιωμένο έναντι του ορθολογικού, το απτικό έναντι του οπτικού.

Το πέρασμά αυτό θέτει τις βάσεις για μια ολιστική σκέψη που προσπαθεί να απεμπλακεί από διαλεκτικές εντάσεις μεταξύ της υλικής συνοχής και των άυλων τρόπων αντίληψης.



# Β Η ΥΛΗ ΩΣ ΕΝΕΡΓΟΣ ΤΕΛΕΣΤΗΣ ΣΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

## Εισαγωγή

Αυτή η ενότητα επιχειρεί να απαντήσει στο πώς η στροφή προς την ύλη που αναπτύχθηκε προηγούμενα, εντατικοποιείται στην σύγχρονη συνθήκη. Σε αυτή την απόπειρά, θα συμβάλει ο Νέος Υλισμός ο οποίος θα υπογραμμίσει την ύπαρξη ενός εμμενούς, υλικού κόσμου που ενεργεί ανεξάρτητα από την ανθρώπινη νόηση.

Αρχικά, εισάγεται η συγκεκριμένη σχολή σκέψης και αναλύονται βασικά σημεία της θεωρίας της, η εμμένεια, το πάθημα και η συναρμογή. Ακολούθως, γίνεται ένα συνοπτικό πέρασμα μέσα από προσεγγίσεις κύριων εκπροσώπων του Νέου Υλισμού από διαφορετικά επιστημονικά πεδία, ώστε να παρουσιαστούν οι πολλαπλές δυνατότητες και κατευθύνσεις.

Τέλος, επιχειρείται να σκιαγραφηθεί η αμφίσημη σχέση της ύλης της φαινομενολογίας με την ανοιχτή υλικότητα των νέων προσεγγίσεων μέσα από τη γόνιμη συλλογιστική εμπλοκή του Merleau Ponty με τον Deleuze. Με βάση αυτό το διάλογο, εξετάζονται οι συσχετίσεις τους με τους ζωγράφους Cézanne και Bacon αντίστοιχα.



## B1. Η Νέα Υλικότητα

Ο **Νέος Υλισμός** (New Materialism) εμφανίζεται, κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 90', ως ένα **διεπιστημονικό πεδίο έρευνας** ενός εύρους σύγχρονων προσεγγίσεων στις τέχνες, στις κοινωνικές και φυσικές επιστήμες που επιχειρούν «**μια εκ νέου στροφή προς την ύλη**» (Fox, Alldrem, 2018:1). Το εν λόγω ερευνητικό πεδίο συνθέτουν, μεταξύ άλλων, η μη-αναπαραστατική θεωρία των Nigel Thrift και Derek McCormack, οι φεμινιστικές θεωρίες των Rosi Braidotti, Karen Barad και Elisabeth Grosz, ο παλλόμενος υλισμός της Jane Bennett, η θεωρία του παθήματος του Brian Massumi καθώς και η θεωρία των συναρμογών του Manuel De Landa. Οι νέες αυτές θεωρήσεις δεν θα υιοθετήσουν μια αναγωγική φυσικαλιστική θέση, καθώς η ύπαρξη εδώ δεν ανάγεται στα δομικά συστατικά της -άτομα και μόρια- αλλά **βρίσκεται διαρκώς σε δυναμικό μετασχηματισμό**.

Αρχικά, η κατάσταση της ύλης μετατοπίζεται από μια οντολογικά, πρωταρχική πραγματικότητα που προηγείται των ιδιοτήτων της γλώσσας, της νόησης, της υποκειμενικότητας και της αναπαράστασης, για να αναδειχθούν οι **σχεσιακές και συνεχόμενες** (durational) **διαστάσεις της υλικότητας στην εμπλεκόμενη ανάδυσή τους μετους παραπάνω φαινομενικά υπερβατικούς όρους**. Ακόμη και εκεί όπου ο υλικός κόσμος φαίνεται να αποδυναμώνεται από την αϋλότητα των ιδεών, υπάρχουν πάντα βαθμοί υλικότητας. Για τους νεοϋλιστές, τίποτα δεν είναι άυλο, όλα υπόκειται στο φάσμα της ύλης και της ενέργειας.<sup>[1]</sup>

[1] Ο φιλόσοφος Miguel de Beistegui θα πει χαρακτηριστικά: «Πίσω ή καλύτερα κάτω από κάθε αντικείμενο, κάθε αναπαράσταση, κάθε υλικό της μεταφυσικής ιδεατότητας **βρίσκεται ένα φαινόμενο**, που είναι ο κόσμος με σάρκα και οστά, η ζωή που συνεχίζει να ζει μέσα και μέσω της ύπαρξης όπως αυτή εμφανίζεται από μόνη της»







## Η γλώσσα στον αντίποδα της ύλης στην αποδόμηση του Derrida

Η πραγματικότητα, στην σκέψη του Derrida, θεωρείται ένα κείμενο το οποίο όμως δεν είναι «μια διαμεσολάβηση ανάμεσα στην γλώσσα και τον κόσμο» (Bennington, 1989:84) αλλά ένα πεδίο πάνω στο οποίο αυτή η διάκριση μπορεί να υπογραμμιστεί. Στα καθιερωμένα δίπολα του λογοκεντρισμού -προφορικός-γραφτός λόγος, φύση-πολιτισμός, πνεύμα-σώμα, μορφή-περιεχόμενο-, τα οποία θα επικρίνει ο φιλόσοφος, δεν υπάρχει «μια συνύπαρξη των όρων αλλά μια βίαιη ιεραρχία» (Derrida, 1981:41) με το ένα όρο να κυριαρχεί σε δεσπόζουσα θέση πάνω στο άλλο. Θα πρέπει να αποδομήσεις την αντίθεση, δηλαδή «σε μια συγκεκριμένη στιγμή, να αντιστρέψεις την ιεραρχία της» (renversement) (Derrida, 1981:41), και έπειτα να την μεταθέσεις (deplacement), εμποδίζοντας την επανεγκατάστασή της σε μια ανεστραμμένη μορφή. «Το σημαινόμενο είναι (εδώ) πρωτογενές και ουσιαστικά ίχνος, είναι ήδη δηλαδή πάντα σε θέση σημαινόντος, δεν υπάρχει υπερβατικό σημαινόμενο» (Χατζησάββα, 2009 :24), η σημασία δηλαδή δεν είναι πλήρως παρούσα, αλλά συνεχώς «αναβάλλεται».

Το πεδίο της αρχιτεκτονικής, διαβάζοντας τον Derrida, κατανοεί «τα κτίρια, και την τοποθεσία, ως κείμενα τα οποία διαβάζονται και επανεγγράφονται σε διαφορετικές κλίμακες και συγκεκριμένα, προκειμένου να αποκαλύψουν τις κρυμμένες διαστάσεις του χώρου και του νοήματος» (Χατζησάββα, 2009 :24) Σε αναλογία προς αυτή τη θέση, η σταθερότητα του χώρου-αντικειμένου και οι επακόλουθες δυαδικότητες -δομής-διακόσμησης, μορφής-λειτουργίας κ.ά.- αμφισβητούνται και χαρτογραφούνται τα ενδιάμεσα ανάμεσά τους.

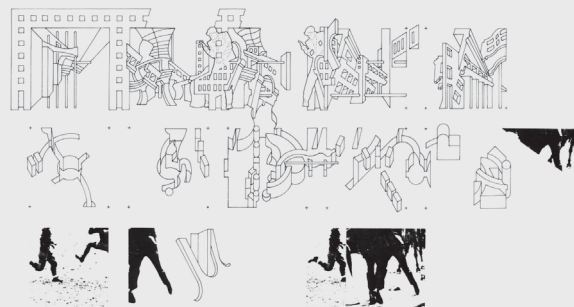
Στο Wexner Centre του Peter Eisenman (1989), για παράδειγμα, μια μόνιμη δομή «σκαλωσιά» διασχίζει κατά μήκος το κτίριο και τοποθετεί το έργο ανάμεσα «στην διαδικασία και το τελικό αποτέλεσμα,[...] το κτίριο και μη-κτίριο, το έξω και το μέσα» (Ballantyne,2002: 156). Αντίστοιχα, για τον Tschumi (1994: xxviii), «η αρχιτεκτονική [...] βρίσκεται εκεί όπου τα εννοιολογικά και χωρικά παράδοξα συγχωνεύονται [...], εκεί όπου τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής αποσυναρμολογούνται [...]». Οι τυπολογίες, μορφολογίες και λογικές κατασκευές διαλύονται» στο κοινό πεδίο αντιπαράθεσης της επανάληψης, της ασυνέχειας και των νεολογισμών.

Η αρχιτεκτονική απεμπλέκεται από τους προβληματισμούς της συνεκτικότητας και της καθαρής μορφής. Η μορφή παραμορφώνεται, «με αυτή την εσωτερική παραμόρφωση να μην σκοπεύει να την καταστρέψει αλλά να μεταθέσει το νόημά της» (Wigley, 1988:17). Ταυτόχρονα, το σώμα θραυσματοποιείται, είναι έκκεντρο, «με τα όρια του να μοιάζουν συνεχώς ασαφή και εκτεταμένα» (Vidler: 1992: 69) Για τον Andrew Ballantyne, «αν προσεγγίσουμε το σώμα, καθώς και τα κτίρια και τις πόλεις, όσον αφορά τις δράσεις και τα πάθη τους, δηλαδή τα συμβάντα που δημιουργούν, τότε ο ακριβής σχηματισμός της μορφής παύει να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Αν το σώμα εκλαμβάνεται ως μια κοινωνία από-συναρμολογημένων μερών, η αρχιτεκτονική του έκφραση είναι μια τυχαία διασπορά» (Ballantyne, 2002: 46). Αμφισβητείται λοιπόν τόσο η μοντερνιστική αυτοτέλεια της μορφής όσο και η αυτονομία του σχεδιασμένου αντικειμένου. Η εστίαση όμως στις αφηρημένες διαδικασίες σύνθεσης τείνουν ίσως να αποκλείουν τις αναφορές στην ύλη ως δυναμική. Στην συνεχή αναβολή του νοήματος, η σκέψη του Derrida παράγει, για την Mary McLeod, ένα άλλο είδος αισθητικοποίησης, «που πρωτοδοτεί την μορφή (γλώσσα) και αρνείται οποιαδήποτε πραγματικότητα εκτός του αντικειμένου (κειμένου)» (Hays,1968 :691).

Η Lloyd Thomas θα δει μια αναλογία μεταξύ γλώσσας και ύλης στην αποδομιστική ανάγνωση του Derrida. Λειτουργώντας ως το «μέσο» -η γλώσσα στην επικοινωνία και η ύλη στην έκφραση της μορφής- και οι δύο τείνουν να παραμένουν αόρατες. Για τον Derrida, η γλώσσα είναι ένας καθρέφτης τον οποίο κοιτάμε για να δούμε το νόημα στην τέλει του μορφή, ενώ το υλικό έχει διαφάνεια όπως το τζάμι, που κοιτώντας το μας επιστρέφει πίσω την αντανάκλασή μας. Η έμφραση που θα δώσει η ντεριντιανή μεταδομιστική τάση στην κειμενικότητα και τους γλωσσολογικούς κώδικες, σύμφωνα με την Simone Brott , αποκόπτει την αρχιτεκτονική «από την υλικότητα που εμπεριέχει ένα αρχιτεκτονικό συμβάν, τον φυσικό τόπο δηλαδή που

οι πραγματικές παραγωγές της υποκειμενικότητας<sup>[\*]</sup> συμβαίνουν» (Brott, 2011:5). Όπως θα προσθέσει ο Protevi, η αποδομιστική σκέψη, δεν θα επιτρέψει ένα εμπειρικό πεδίο διερεύνησης των υλικών σωμάτων. «Το άνοιγμα της φαινομενολογικής εσωτερικότητας με την μορφή της συνείδησης (που θα πετύχει η αποδόμηση) σε ένα κόσμο της δύναμης και της σημασίας (signification) είναι απλώς η επισήμανση των επιπτώσεων αποσυναρμολόγησης ενός τέτοιου κόσμου στις αξιώσεις για μια φυσική ή ορθολογική ταυτότητα και σταθερότητα» (Protevi, 2001:4-5).

Όπως θα σημειώσει χαρακτηριστικά η Δήμητρα Χατζησάββα, «ενώ ο Derrida διαβάσει και επανεγγράφει μια υπάρχουσα παράδοση για να την αποσταθεροποιήσει, ο Deleuze παράγει νέα πράγματα με τρόπο πραγματιστικό». Ένα κείμενο σχετίζεται για τον Deleuze «με δομές επιτελεστικές, πράξεις, κατάφαση, επιθυμία, δημιουργία και όχι ερμηνεία» (Χατζησάββα, 2009: 233) **«Η πραγματικότητα και η σκέψη κινούνται και αναπτύσσονται στο ίδιο επίπεδο, σε χίλια επίπεδα»** (2009: 233) **και δεν μπορούν να οργανωθούν σε δυαδικά σχήματα και αμφιμονοσήμαντες σχέσεις.** «Η πραγματική διαφορά έγκειται ακριβώς στην απόσταση που χωρίζει την έννοια από το πράγμα» (2009: 233). Η διαφορά, από μια «άσκοπη ερμηνευτική περιπλάνηση» μετατρέπεται σε «δραστήρια τροποποιητική δύναμη του εαυτού μια κατάφαση στην αλλαγή που θέτει σε κίνηση τα νοητικά και πραγματικά πλαίσια». **«Ενώ για τον Derrida δεν υπάρχει τίποτα έξω από το κείμενο, η σημασία δηλαδή δεν μπορεί να είναι παρούσα στη γλώσσα καθώς το νόημα δεν συγκλίνει ποτέ, για τον Deleuze το virtual-δυναμικό είναι εμμενές στο πραγματικό, τα δυνητικά-virtual στοιχεία μπορούν να ενεργοποιηθούν για να γίνουν πραγματικά-real»**(2009: 235).



[\*] Οι γάλλοι μεταδομιστές στοχαστές, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, θα επιχειρήσουν να θολώσουν την διάκριση υποκειμένου- αντικειμένου εστιάζοντας στην συνάντηση του υποκειμένου με τα εννοιολογικά συστήματα. Για το Lacan το υποκείμενο είναι μια σημαίνουσα επίδραση του ασυνείδητου: δομείται από τις άυλες ψυχικές συνθήκες οι οποίες βασίζονται στην «απώλεια». Για τον Foucault, το υποκείμενο είναι μια συλλογιστική (discursive) λειτουργία των δομών εξουσίας και των ιδρυματικών μηχανισμών. Η ανθρωποκεντρική ιδέα του υποκειμένου που δημιουργεί τάξη στον κόσμο προβάλλοντας την (discursive) λειτουργία των δομών εξουσίας και των ιδρυματικών μηχανισμών. Η ανθρωποκεντρική ιδέα του υποκειμένου που δημιουργεί τάξη στον κόσμο προβάλλοντας την σωματική του εικόνα, ή αλλιώς την εσωτερικότητά του, θα αντιστραφεί από την έννοια της εξωτερικότητας του Foucault. Στη σκέψη του Derrida, το υποκείμενο είναι μια «λειτουργία της γλώσσας», ένα ίχνος που βρέθηκε στα αδιέξοδα (aporias) της κειμενικότητας. «Κάποιος γίνεται υποκείμενο μόνο μέσω της προσαρμογής του στο σύστημα κανόνων εντός της γλώσσας, μέσω της προσαρμογής του στην διαφορά, δηλαδή το ίδιο το κενό στις εννοιολογικές τάξεις ανάμεσα στο συμβολικό και το πραγματικό» (Derrida 1982:1-28). Για την Simone Brott, ο Derrida επενδύει σε ένα υποκείμενο, που ακόμη και αν είναι έκκεντρο, εξαιτίας του γραμματικού του τεχνάσματος (artifice) απομονώνεται από την υλική υπόσταση της αρχιτεκτονικής και του ίδιου και καταλήγει να εγκλωβίζεται σε ένα εννοιολογικό σχήμα. Το σχήμα αυτό, όπως ένας ψηφιακός βρόγχος, αναπαράγει πάντα το ίδιο ανθρωποκεντρικό υποκείμενο.



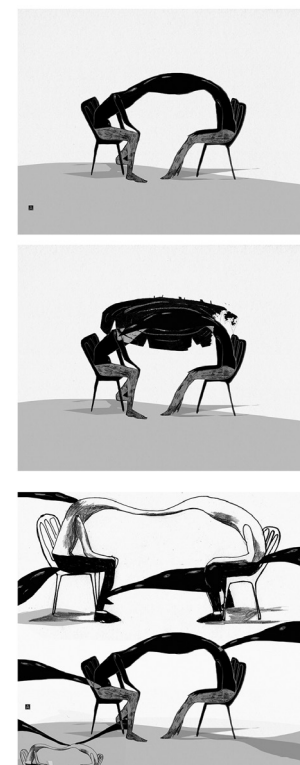
## B2. Βασικά σημεία του Νέου Υλισμού: Εμμένεια, Συναρμογή, Πάθημα

### Εμμένεια

Το επίπεδο της εμμένειας, όπως το προτείνει ο Deleuze, είναι σημείο κλειδί για τους νεοϋλιστές. Είναι εκείνο που επιτρέπει στο υλικό και το άυλο να αλληλοσυνδέονται και να ενσωματώνονται σε έναν αδιάκοπο δυναμισμό. «Για τον Deleuze, ο υλισμός της φιλοσοφίας διακυβεύεται μόνο όταν το άυλο συνδέεται στο υπερβατικό: χωρίς να προσφύγει στο υπερβατικό, το υλικό και το άυλο μπορούν να διατηρηθούν στο ίδιο επίπεδο, και να διαδράσουν παραγωγικά» (Parr: 2010, 160). Η δύναμη της δημιουργίας δεν βρίσκεται εκτός του κόσμου, σαν κάποιος ξέχωρος Θεός-κριτής, αλλά «η ζωή η ίδια είναι μια διαδικασία δημιουργικής δύναμης» (Colebrook, 2002: xxiv).

Με τον άυλο κόσμο των ιδεών και τον υλικό κόσμο να βρίσκονται στο ίδιο πεδίο, η υλικότητα μπορεί να μελετηθεί σε όλες τις πολύπλοκες εκδηλώσεις και συσχετίσεις της. Η έννοια της ύλης πλέον ανοίγει και περιλαμβάνει μια ευρεία σειρά στοιχείων: «τα ανθρώπινα σώματα (ή άλλους έμβιους οργανισμούς), τα υλικά πράγματα, χώρους, τόπους αλλά και το φυσικό ή χτισμένο περιβάλλον που αυτοί περιέχουν, τις δυνάμεις της ύλης όπως τη βαρύτητα και το χρόνο. Ταυτόχρονα, σε αυτή την ανοιχτή υλικότητα περιλαμβάνονται οι αφηρημένες έννοιες, οι ανθρώπινες κατασκευές -όπως η φαντασία, η μνήμη και οι σκέψεις- όχι ως “υλικά” τα ίδια» (Fox και Alldred, 2018 : 2), αλλά ως πράγματα που δύνανται να επηρεάζουν και να επιδρούν στην πραγματικότητα.

Εδώ, δεν υπάρχουν συνεπώς ιεραρχίες, δομές, ή συστήματα εν ενεργεία αλλά ο κόσμος συντίθεται από μια αέναη ροή ύλης, ή αλλιώς «μια ατέρμονη ροή από συμβάντα» αποτελούμενα από τις υλικές επιδράσεις τόσο της φύσης όσο και του πολιτισμού που μαζί παράγουν τον κόσμο και την ανθρώπινη ιστορία» (Fox, Alldred, 2018:3). Τα συμβάντα αυτά εκφράζονται ποικιλοτρόπως στις νέες θεωρίες: ως συγκεκριμένες συναρμογές (De Landa, 2006), ως δίκτυα ή πλέγματα (Ingold, 2014:59), ή γενικότερα ως ενδεχόμενες δομές όλων των ειδών των ετερογενών υλικών. Μέσα στον κόσμο των υλικών ροών, η σταθερότητα του «είναι» δίνει την θέση της στο δυναμικό και συνεχώς μεταβαλλόμενο «γίνεσθαι». Όπως θα το θέσει και ο Nietzsche, δεν υπάρχει «κανένα “Είναι” πίσω από το πράττειν, το ενεργείν και το γίνεσθαι» (Nietzsche, 1996: 29) επειδή η ικανότητα για δράση (agency) δεν αποτελεί ιδιότητα





μιας ατομικότητας αλλά «συνεχή αναμόρφωση του κόσμου» (Barad, 2012: 135).

Ο Νέος Υλισμός, λοιπόν, προτείνει έναν κόσμο του **δημιουργικού γίνεσθαι**, ένα κόσμο που χαρακτηρίζεται από μυριάδες και πολύπλοκες **διαδικασίες υλοποίησης**- «ακόμα και οι πιο ταπεινές μορφές ύλης και ενέργειας έχουν την ικανότητα αυτοοργάνωσης» (DeLanda, 2002: 15). Άρα τα συστατικά αυτού του κόσμου -σώματα και οι λοιπές υλικές, κοινωνικές και αφηρημένες οντότητες-δεν κατανοούνται ως πρότερες οντολογικά ουσίες που καταλαμβάνουν διακριτούς και οριοθετημένους χώρους αλλά ως άρρηκτα **σχεσιακά** (relational). Αποκτούν οντολογική συνοχή μόνο μέσα από τις σχέσεις τους με άλλα παρομοίως ενδεχομενικά και εφήμερα σώματα, πράγματα και ιδέες. (Deleuze, 1988: 123, 261)

Πάθημα - ανάδυση- δυνητικό

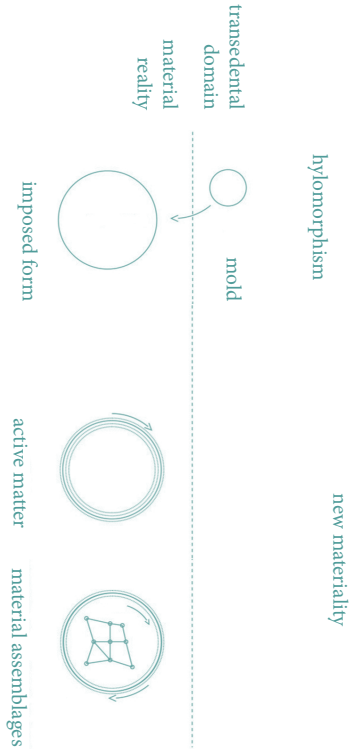
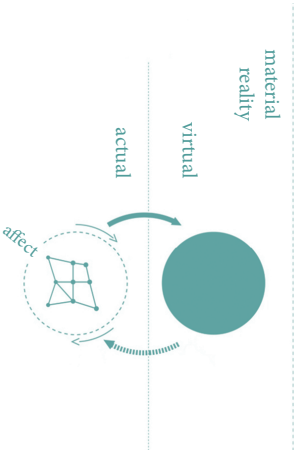
Η σχεσιακότητα μεταξύ των υλικών στοιχείων προκύπτει από την παθηματική τους ικανότητα. Η σπινοζική έννοια του παθήματος αφορά στην **ικανότητα** (capacity) **ενός σώματος να επηρεάζει και να παθαίνει**, με τον Deleuze να υπογραμμίζει ότι **ως σώμα θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε κάθε μορφής υλικότητα**.

36 Σημαντικό σημείο στην έννοια του παθήματος είναι η ιδιότητά του να συμβαίνει ως **ένα αμφίδρομο συμβάν**, αφού «το σώμα καθώς επηρεάζει, ταυτόχρονα παθαίνει, με την δεύτερη ικανότητά του να μην είναι απλά η παθητική πλευρά μιας ενεργητικής ικανότητας, αλλά ισάξια ενεργή από μόνη της» (Bryant, Srnicek and Harman, 2011: 384).

Ο DeLanda θα φέρει το παράδειγμα ενός μαχαιριού. Το μαχαίρι δύναται να έχει την **ιδιότητα** (property) να είναι αιχμηρό, η οποία είναι πάντα ενεργή (actual), και ταυτόχρονα την **ικανότητα** (capacity) να κόβει, ωστόσο, αυτή η ικανότητα μπορεί να ενεργοποιηθεί μόνο σε σχέση με ένα άλλο αντικείμενο που έχει την ικανότητα να κόβεται<sup>[5]</sup>. Ενώ οι ιδιότητες μιας υλικής οντότητας είναι συγκεκριμένες και στατικές, οι ικανότητές της είναι πάντα σχεσιακές, αφού η ικανότητα να επηρεάζει πάντοτε πάει μαζί με την ικανότητα να επηρεάζεται. Ένα πάθημα λοιπόν ανήκει στις **εν δυνάμει ικανότητες** και όχι στις ήδη υπάρχουσες ιδιότητες μιας υλικής οντότητας. Καθώς οι ικανότητες των υλικών οντοτήτων εξαρτώνται από εξωτερικά από αυτές συμβάντα, δεν μπορούν ποτέ να προβλεφθούν με ακρίβεια, είναι άπειρες. «Δεν δύναται να γνωρίζουμε τι μπορεί να κάνει ένα σώμα, σε μια δεδομένη συνάντησή, διάταξη ή συνδυασμό» (Deleuze 1988a: 125).

Οι ατέρμονες παθηματικές ικανότητες που μπορεί να διαθέτει μια

[5] «Αυτό υπαινίσσεται μια ρεαλιστική δέσμευση όχι μόνο στην ανεξαρτησία των πραγματικών ιδιοτήτων από το μυαλό, αλλά και των αιτιωδών ικανοτήτων οι οποίες είναι πραγματικές αλλά όχι απαραίτητα πραγματικές» (Bryant, Srnicek and Harman, 2011: 385)



υλική οντότητα συνιστούν **την δυνητική της διάσταση**, δηλαδή ένα χώρο πιθανοτήτων με άπειρα σημεία- μοναδικότητες (singularities). «Το δυνητικό (virtual) είναι η διάσταση του πραγματικού (real) η οποία δεν έχει ληφθεί ακόμη υπ όψιν, ο δρόμος που δεν περπατήθηκε, οι δυνατότητες που ενυπάρχουν στην ύλη, η ενέργεια και η πληροφορία που δεν έχουν βρεθεί σε ενεργοποιημένες σταθερές καταστάσεις» (Hansson, 2009). Ωστόσο, ο Deleuze θα σημειώσει ότι «το **δυνητικό** δεν αντιτίθεται στο πραγματικό αλλά στο **ενεργό** (actual).[...] Πράγματι, το δυνητικό πρέπει να οριστεί ως κομμάτι του πραγματικού αντικειμένου-σαν το αντικείμενο να έχει ένα τμήμα του στο δυνητικό, μέσω του οποίου βυθίζεται σε μια αντικειμενική διάσταση» (Deleuze, 1994: 208-209). Συνεπώς, **η παθηματική ικανότητα της ύλης «συνιστά τον μηχανισμό της ανάδυσης** πίσω από τις ιδιότητες μιας οντότητας [...] Μια ιδιότητα μιας οντότητας θεωρείται αναδυόμενη εφόσον παράγεται από αιτιώδεις διαδράσεις μεταξύ των επιμέρους στοιχείων της» (Bryant, Srnicek and Harman, 2011: 385).

Προϋπόθεση για να την ροή των παθημάτων στις υλικές οντότητες είναι η **διαφορά**. Σε ένα πεδίο συνεχούς κίνησης ύλης, όπου τα παθήματα αποτελούν τα κινησιουργά αίτια, αυτό το οποίο εξασφαλίζει την συνεχή ροή που δύναται, δηλαδή να την εντείνει ή να την σταθεροποιεί, είναι η διαφορετικότητα μεταξύ των υλικών οντοτήτων. Η έννοια της διαφοράς συνδέεται άμεσα με το γίνεσθαι, αφού εκείνο συμβαίνει μέσω της συνεχούς παραγωγής διαφοράς η οποία βρίσκεται εγγενώς στην φυσική κατάσταση των υλικών οντοτήτων. Σε ένα τέτοιο χώρο, που λειτουργεί με όρους παθηματικής σχεσιακότητας, δυνάμεων και διαδικασιών, οι εντατικές ποιότητες, της βραδύτητας και της ταχύτητας αποκτούν σημασία έναντι των εκτατών<sup>[6]</sup>. Το πάθημα είναι τελικά μια προ-ατομική εντατικότητα που αντιστοιχεί σε ένα πέρασμα από μια υπαρξιακή κατάσταση ενός σώματος σε μια άλλη και που υποδηλώνει μια αύξηση ή μείωση της ικανότητας μια υλικής οντότητας να δρα.

[6] Το κύριο χαρακτηριστικό των εκτατικών ιδιοτήτων (μήκος, εμβαδόν, όγκος) είναι η διαιρετότητά τους, σε αντίθεση με τις εντατικές (θερμοκρασία, πίεση, ταχύτητα, πυκνότητα, τάση).

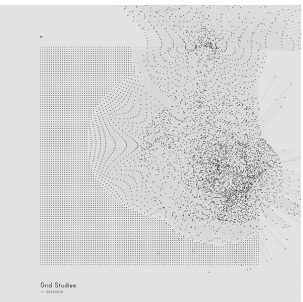
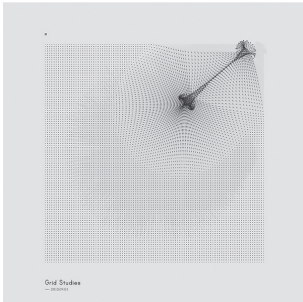
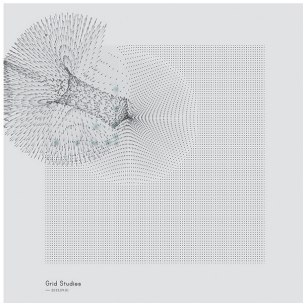
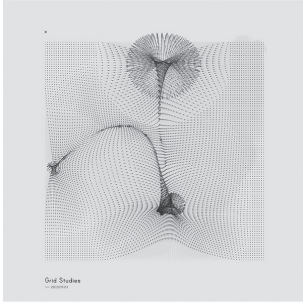


Συναρμογές

Επεκτείνοντας την παθηματική ικανότητα της ύλης, σε μια προσπάθεια κατανόησης της σχεσιακότητας που διέπει όλα τα ετερογενή συστατικά της, οι Deleuze, Guattari θα εισάγουν την έννοια της συναρμογής. Μια **συναρμογή** είναι, για τον Deleuze, μια **πολλαπλότητα** «που απαρτίζεται από πολλούς ετερογενείς όρους και που καθιερώνει [...] σχέσεις μεταξύ χρόνων, φύλων και κυριαρχιών – διαφορετικών φύσεων». Είναι περισσότερο «μία **συμβίωση** μία **‘συμπάθεια’**» με την σημασία να μην την φέρουν οι κατακερματισμοί αλλά οι **συμμαχίες** -μη γραμμικές, μη διαδοχικές- «σαν μια μόλυνση, μια επιδημία, τον άνεμο» (Deleuze, Parnet,2002: 69). Τα παθήματα ρέουν ανάμεσα στις διαφορετικές υλικότητες μέσα στις συναρμογές με τρόπους που οι Deleuze, Guattari, θα παρομοιάσουν με **ένα ριζωμα, έναν υπόγειο μίσχο**: διακλαδισμένο και πολλαπλασιαζόμενο, θραυσματικό και επανα-συνδεδεμένο. Οι εν λόγω **συναρμογές** (1988:88) αυτών των σχέσεων αναπτύσσονται με απρόβλεπτους τρόπους γύρω από δράσεις και συμβάντα, «σε ένα είδος χαοτικού δικτύου συνήθων ή μη συνήθων συνδέσεων, πάντα σε ροή, πάντα επανασυναρμόμενες με διαφορετικούς τρόπος» (Potts 2004: 19).

Η **Bennett**, μιλώντας για τις συναρμογές, αναφέρεται αντίστοιχα σε «επί τούτω **ομαδοποιήσεις** [...] **παλλόμενων υλικών κάθε είδους** [...]που είναι σε θέση να λειτουργούν παρά την επιμονή παρουσία των ενεργειών πού τις ταραζουν από μέσα. Έχουν **ανομοιογενής τοπογραφίες**, καθώς κάποια σημεία στα οποία **τα ποικίλα παθήματα και σώματα** διασταυρώνουν μονοπάτια είναι πιο συνωστισμένα από άλλα, και έτσι η δύναμη δεν κατανέμεται **ισότιμα** στην επιφάνεια» (Bennett 2010, 23-24). Άρα, οι συναρμογές δεν διέπονται από μια κεντρική αρχή, αφού κανένα μέλος τους δεν έχει την ικανότητα από μόνο του να καθορίζει τι τροχιά θα διαγράψει όλη η ομάδα. Αντιθέτως, **οι διαδράσεις που δημιουργούνται μέσα σε μία συναρμογή είναι αναδυόμενες**. Η ενδεχομενικότητα, λοιπόν, που χαρακτηρίζει τις πιθανές διαδράσεις μεταξύ των μελών της συνίσταται στο ότι η «**ικανότητα των συναρμογών να κάνουν κάτι να συμβεί** (μία συσκότιση, ένα τυφώνα, ένα πόλεμο κατά της τρομοκρατίας) **διαφέρει από το άθροισμα της ζωτικής δύναμης της κάθε επιμέρους μονάδας, εξεταζόμενη μεμονωμένα**» (Bennett 2010, 23-24).

Ο De Landa μιλώντας για τις συναρμογές, θα τονίσει ότι πρόκειται για μοναδικότητες οι οποίες είναι ιστορικά και ατομικά ξεχωριστές, για αυτό το λόγο δεν αποτελούν μέλη μιας γενικής κατηγορίας. Λόγω ακριβώς αυτής τους της μοναδικότητας, μια βασική λειτουργία στην θεωρία των συναρμογών είναι η χαρτογράφηση της **διαδικασίας ατομικοποίησης που αναδύει τη συναρμογή**. Για τον στοχαστή, υπάρχουν μέλη της συναρμογής τα οποία παραμένουν αυτόνομα και ανεξάρτητα από το σχεσιακό δίκτυο. Κάθε μέλος δύναται να αποκοπεί και να δημιουργήσει νέες σχέσεις και συνεπώς νέες συναρμογές, οι



οποίες χαρακτηρίζονται από σχέσεις εξωτερικότητας. Ο De Landa θα διευρύνει σημαντικά την σκέψη των Deleuze- Guattari προτείνοντας νέες ιδιότητες και ικανότητες των συναρμογών ώστε να αναπτύξει μια οντολογία των συναρμογών. Ο De Landa θα παραμετροποιήσει την έννοια της συναρμογής, αναιρώντας διχοτομήσεις μεταξύ δεντρικών δομών και συναρμογών και προτείνοντας «κόμβους ελέγχου». Ίσως η πιο σημαντική συνεισφορά του στην σκέψη τους είναι ο ισχυρισμός ότι η πραγματικότητα αποτελείται από συναρμογές σε όλο το εύρος της. Είναι είτε μια ευρύτερη συναρμογή, είτε συναρμογές επιμέρους συναρμογών. Κάθε στοιχείο μιας συναρμογής αποτελεί επίσης μια συναρμογή και το περιβάλλον μιας συναρμογής από μόνο του μια συναρμογή. Εν ολίγοις, ο κόσμος συντίθεται από **μια σειρά ένθετων συναρμογών που λειτουργούν σε διαφορετικά επίπεδα κλιμάκων**, και καταλήγουν στην μεγάλη κοσμική κλίμακα, στο επίπεδο της εμμένειας.

Στην λογική των συναρμογών, η **Barad** θα θεωρήσει την ύλη ως «**συμπυκνώσεις ικανότητας ανταπόκρισης (response-ability)**» (Barad, 2014:153). Η διάδραση μεταξύ των μελών μερών μέσα στις συναρμογές αποτελεί πεδίο διερεύνησης. Πώς πράγματα πέρα από τους ανθρώπους - όπως ένα εργαλείο, μια τεχνολογία ή ένα κτήριο- μπορούν να είναι ‘τελεστές’, κάνοντας τα πράγματα να συμβούν. Με τον άνθρωπο να μετατοπίζεται από το κέντρο της προσοχής, απελευθερώνονται οι παθηματικές δυνατότητες του μη-ανθρώπινου και ταυτόχρονα θεσπίζεται μια ηθική που να μπορεί να εμπλακεί παραγωγικά με τον ανθρώπινο πολιτισμό, με άλλα ζωντανά πράγματα και με το ευρύτερο περιβάλλον της αδρανούς ύλης. (Braidotti, 2013: 60)

*«Οι ροές των παθημάτων μέσα στις συναρμογές είναι εν τέλει ο τρόπος με τον οποίο οι ζωές, οι κοινωνίες και η ιστορία ξετυλίγονται, προσθέτοντας ικανότητες κατά τη διάρκεια των αλληλεπιδράσεων» (Fox, Alldrem,2018:6).*



## B3 Προσεγγίσεις μέσα στον Νέο Υλισμό: Barad, De Landa, Braidotti

Karen Barad

Ο παραγωγικός ρεαλισμός (agential realism) της Αμερικανίδας φεμινίστριας θεωρητικού **Karen Barad** (1956) βασίζεται στην **κβαντομηχανική** και ιδιαίτερα στις παρατηρήσεις του φυσικού Niels Bohr, σύμφωνα με τον οποίο τα αυτόνομα, φαινομενικά, υποατομικά σωματίδια εμπλέκονται και η ίδια η ενέργεια της παρατήρησής τους τα επηρεάζει. Η θεωρητικός θα ενσωματώσει τις προβληματικές του Bohr στην καθημερινή ζωή, απορρίπτοντας μια στατική, σταθερή πραγματικότητα με αυτόνομα αντικείμενα **υπέρ ενός κόσμου που είναι πάντα φυσικά και κοινωνικοπολιτισμικά συγκείμενος** (contextual). Πρόκειται για μια πραγματικότητα που δομείται περισσότερο από **‘πράγματα σε φαινόμενα’** (Barad, 1996:176), από τις **‘ένδο-δράσεις’** (intra-actions) (1996:179) που **συγκροτούν ένα φαινόμενο, συμβάν ή δράση**. Με την δομικότητα (constructedness) να βρίσκεται σε συνεχή συνομιλία με την υλικότητα, στον συλλογισμό της Barad, σκιαγραφείται μια **επιστημονική πρακτική** που είναι **‘υλική-πολιτισμική’** (material- cultural), μη βασιζόμενη στο διαχωρισμό μεταξύ ατομικού παρατηρητή και ατομικού αντικειμένου, αλλά **«στις κινήσεις μεταξύ σημασιών και ύλης, λέξης και κόσμου, ερευνητικών και επαναπροσδιοριστικών ορίων [...] στο “ενδιάμεσο” όπου η γνώση και η ύπαρξη συναντιούνται»** (1996: 185).

◀ Η υλική ζωτικότητα μέσα από τις χαρτογραφήσεις της ιστορικής εξελικτικότητας του ποταμού Μισισσιπύ

Harold Norman Fisk

Rosi Braidotti

Μεταξύ των νέων θεωρήσεων για την ύλη, η φεμινίστρια θεωρητικός **Rosi Braidotti** (1954) θα εστιάσει περισσότερο σε μια διεισδυτική **κριτική του ουμανισμού** -δηλαδή του μετα-διαφωτιστικού αυτού σχήματος που θα ανάγει τον λευκό δυτικό άνθρωπο ως μέτρο όλων των πραγμάτων. Η νέα εμμενής διάσταση της ύλης, της επιτρέπει **«μια επανεξέταση της ενσώματης δομής της υποκειμενικότητας μετά τον Foucault»** (Braidotti, 2000: 158). Το έργο της, επηρεασμένο ποικιλοτρόπως από την μεταδομιστική σκέψη -ιδιαίτερα τις φεμινιστικές θεωρίες και τον νομαδισμό του **Deleuze**, θα υπογραμμίσει εκ νέου **την υλικότητα του ζωντανού και ζώντος σώματος** (lived and living body). Η βιταλιστική, ευφυής, αυτορουθμιζόμενη ύλη που συγκροτεί τα σώματα μπορεί να διαπεράσει, για την ίδια, τα όρια φυσικών και κοινωνικών επιστημών και τους ουσιοκρατικούς δυισμούς άνδρας-γυναίκα, άνθρωπος-ζώο,



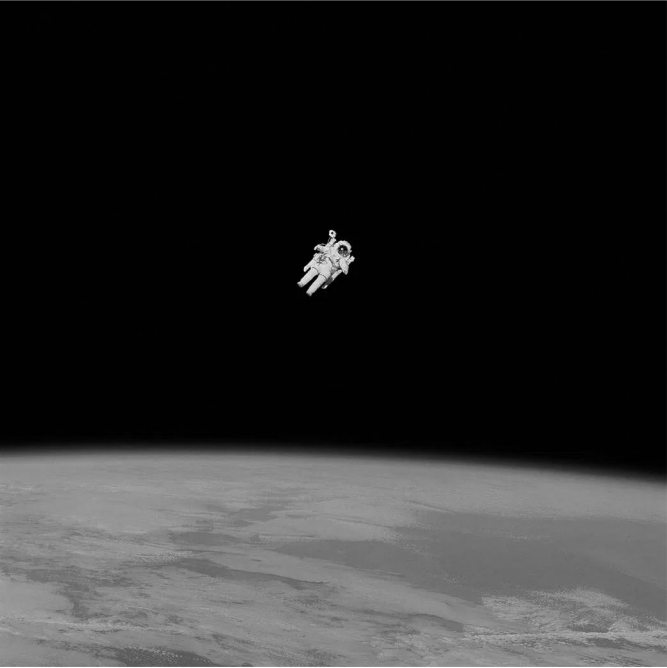


μυαλό-σώμα. Ένα **ένσαρκο υποκείμενο** δεν θα αποτελέσει συνεπώς «ούτε ένα μεταφυσικό εσωτερικό άδυτο, ούτε μια καθαρά κοινωνικά σχηματισμένη οντότητα» αλλά **ένα ενδιάμεσο**. «Μια εκδίπλωση των εξωτερικών επιρροών και ένα ταυτόχρονα ξεδίπλωμα προς τα έξω των παθημάτων». Μια οντότητα που **κινείται**, «επαναλαμβάνεται και είναι ικανή να **διαρκεί** διαμέσου σειρών α-συνεχών μεταβολών ενώ παραμένει πιστή στον εαυτό της» (Braidotti, 2000: 159). Εν ολίγοις, η Braidotti υιοθετεί μια **μετα-ουμανιστική, νομαδική οπτική** που «αποδεσμεύεται από τις οικονομικές επιταγές του προηγμένου καπιταλισμού», αναγιγνώσκοντας υλιστικά την υποκειμενικότητα «**ως σύνθετη, σχεσιακή και συναρμοσμένη από ετερόκλητες υλικότητες**» (Braidotti: 2013:171).

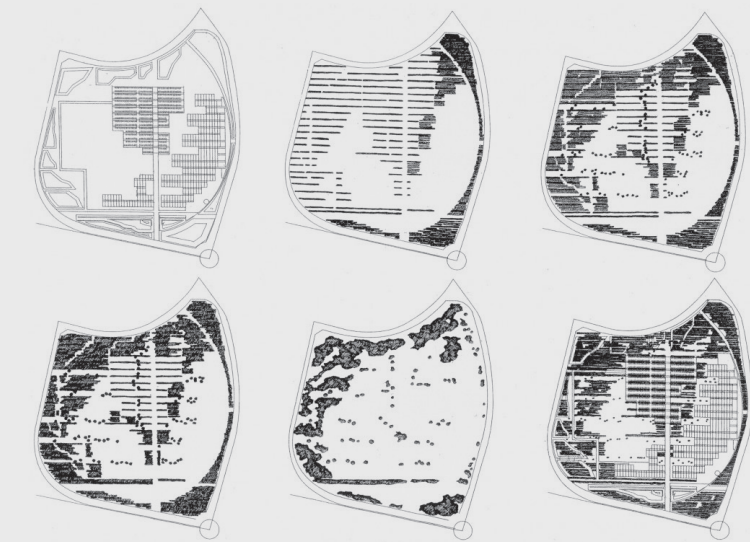
**Manuel De Landa**

Ο Μεξικανοαμερικάνος συγγραφέας, καλλιτέχνης και street-φιλόσοφος **Manuel De Landa** (1952), για να εκφράσει την πολλαπλότητα των καταστάσεων της ύλης, θα υιοθετήσει μια φιλοσοφική και επιστημονική θέση που βασίζεται στην **μη-γραμμικότητα** [7] (non-linearity) και στην **μη-ισορροπία** (non-equilibrium) του υλικού κόσμου. Το έργο του θα αναπτυχθεί στα χνάρια της φιλοσοφίας των **Deleuze, Guattari**, και θα επιχειρήσει «μια “απλοποίηση” των πολύπλοκων εννοιών τους και μια επακόλουθη “μιγαδοποίηση” κατά μήκος των βασικών τους γραμμών» (DeLanda 1996) με την επιστήμη, και συγκεκριμένα τη **θεωρία πολυπλοκότητας**. Οι νεοϋλιστικές ιδέες ενσωματώνονται στην φιλοσοφία της επιστήμης, με **τα υλικά συστήματα**, είτε φυσικά είτε κοινωνικά, να κατανοούνται **ως πολύμορφα, έκκεντρα και αλληλο-συσχετιζόμενα συμπλέγματα**. Ανεξαρτήτως του αν ένα σύστημα αποτελείται από μόρια, έμβια όντα ή οικονομικούς τελεστές, αυτό παρουσιάζει «**ενδογενώς παραγόμενες καταστάσεις ισορροπίας**, καθώς και **αιχμηρές μεταβάσεις μεταξύ των καταστάσεων**, εφόσον υπάρχει **ανατροφοδότηση και έντονη συσσώρευση ενέργειας** μέσα στο σύστημα» (De Landa, 1997: 14). Οι ροές της ύλης-ενέργειας -αντί των μορφών που επιβάλλονται στην αδρανή ύλη- παράγουν τις δομές που μας περιβάλλουν «μέσα από μια **πληθώρα διαδικασιών αυτο-οργάνωσης** και μια **εντατική μορφογενετική δύναμη**» (DeLanda 1996). Εν ολίγοις, ο De Landa απορρίπτει τις απλοϊκές αντιλήψεις περί προόδου στην ανθρώπινη και στη φυσική ιστορία και αντ’ αυτού εισάγει «ένα **μη γραμμικό κόσμο** στον οποίο διεξάγονται οι ίδιες βασικές διαδικασίες αυτοοργάνωσης **στις σφαίρες του ορυκτού, του οργανικού και του πολιτισμικού**». Τόσο τα έμβια όντα, όσο και τα πετρώματα μπορούν ισοδύναμα να μας βοηθήσουν «να κατανοήσουμε την ιζηματογενή ανθρωπότητα (δενδρική), τη μαγματογενή ανθρωπότητα (ριζωματική) και τις ενδιάμεσες προσμίξεις τους» (DeLanda 1996).

[7] Εδώ η **σχέσεις αιτιότητας** δεν ακολουθούν το γραμμικό μοντέλο του Hume, στο οποίο μια εξωτερική αιτία παράγει ένα συμβάν που ενεργεί απλώς ως έναυσμα για μια ολόκληρη σειρά περαιτέρω γεγονότων. Αντ’ αυτού επιχειρείται η **αποκατάσταση του πλούτου των αιτιακών σχέσεων προκειμένου να εξηγήσουν τη σύνθετη συμπεριφορά της ύλης**. «Δύο διαδοχικά συμβάντα μπορούν πάντα να βιώνονται σε συσχέτιση, ωστόσο η γενετική σύνδεση μεταξύ των δύο δεν γίνεται άμεσα αντιληπτή, και είναι ακριβώς αυτή η γενετική σύνδεση, αυτή η παραγωγή ενός συμβάντος από ένα άλλο συμβάν, που αποτελεί την αντικειμενικότητα της αιτιότητας» (DeLanda, 2005).



## Τα ατελή τοπία του Michel Desvigne



«Έντονα γοητευμένος από αεροφωτογραφίες της επιφάνειας της γης και των διαφόρων μορφών της γης, ειδικά εκείνων που απεικονίζουν μια στιγμή με μια διαφορετικά κινούμενη και μεταβαλλόμενη οικολογία, ο Michel Desvigne **προσεγγίζει την αρχιτεκτονική τοπίου ως μορφή σήμανσης γης που είναι αναπόφευκτα προσωρινή, σταδιακή και σωρευτική**. Αυτή η προσωρινή προϋπόθεση δεν είναι απλώς μια σήμανση ή μια μορφή, αλλά περισσότερο ένα υλικό περιβάλλον που επηρεάζει και ωθεί τη δική του ανάπτυξη.

Τα τοπία του Desvigne επιδιώκουν να διαδώσουν νέες συνθήκες, ώστε να αναπτυχθούν και να εξελιχθούν πιο σύνθετα περιβάλλοντα με την πάροδο του χρόνου. Εμπνευσμένο από αγροτικά χωράφια, κήπους δέντρων και, γενικότερα, από οικοσυστήματα όπως τα δάση και τα δελτά, **ο Desvigne θεωρεί την αρχιτεκτονική τοπίου ως μια ζωντανή τέχνη που αφορά περισσότερο την καλλιέργεια, τη διαδικασία και την αλλαγή στον χρόνο από ό, τι τις πιο οικείες αρχιτεκτονικές τοπίου ως σύνθεση των μορφών και η αναπαράσταση**. Με τον πραγματισμό του καλλιεργητή και την ματιά του αρχιτέκτονα τοπίου (landscapist's eye), ο Desvigne είναι σε θέση να δημιουργήσει εξαιρετικά λογικά, ορθολογικά και στρατηγικά έργα που ταυτόχρονα προσεγγίζουν το ποιητικό.

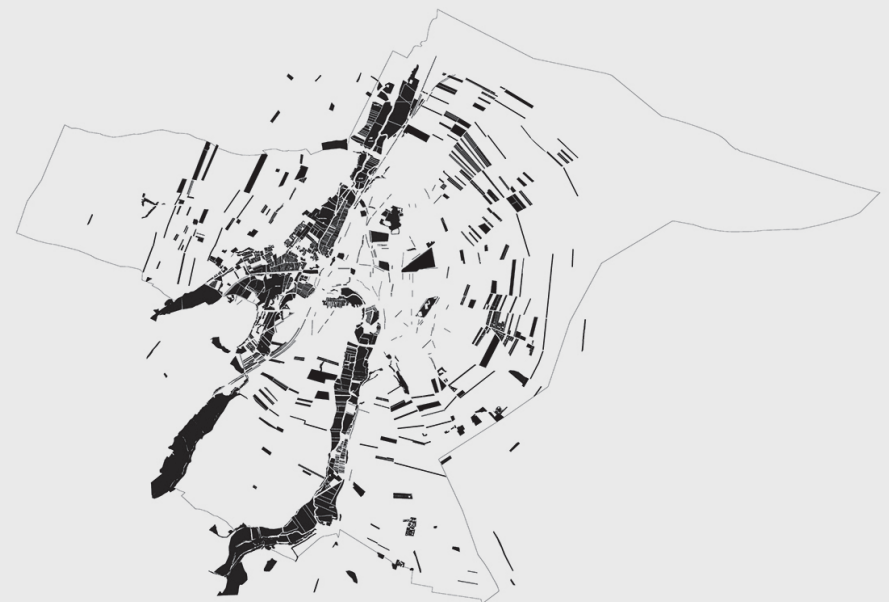
Ένα μεγάλο μέρος της εκπαίδευσης και επαγγελματικής εξέλιξης του Desvigne αφορά τις γεωργικές, γεωμορφολογικές και χαρτογραφικές πρακτικές. Εδώ, η αίσθηση της γης τόσο ως terroir όσο και ως territory εμποτίζει την προσέγγισή του με ιδιαίτερη ευαισθησία στις ιδιαιτερότητες του τόπου, της κλίμακας και στις τοπικές μικρο αποκλίσεις. Προσβλέποντας στην εργασία τόσο σε μεγάλες όσο και σε τοπικές κλίμακες, καθώς και σε πιο ιδιωτικές κλίμακες, συνεισφέρει στην κατανόηση του πώς οι μικρότερα χωρικά τμήματα συνδέονται με μεγάλα γεωγραφικά πλαίσια και αντίστροφα. Μόλις γίνει κατανοητή η ύπαρξη του εδάφους (lay-of-the-land), ακολουθούν συγκεκριμένα θέματα γεωργίας, όπως η τροποποίηση, η βελτίωση, η φύτευση, η καλλιέργεια και η διαχείριση της τοποθεσίας με την πάροδο του χρόνου. Εδώ, το ταλέντο πάνω στην τεχνική ενημερώνει το έργο - τις τεχνικές βελτίωσης του χώματος, τις τεχνικές φύτευσης και μεταφύτευσης, τις τεχνικές διαχείρισης της γης και άλλες τεχνικά συγκεκριμένες πρακτικές, οι οποίες συχνά είναι ιδιαίτερα εξειδικευμένες στο τοπικό περιβάλλον, καθοδηγούν τον τρόπο με τον οποίο η στρατηγική σχεδιασμού διαμορφώνεται.

Λιγότερο ασχολούμενος με την επίσημη σύνθεση και τη σχεδίαση, η γεωργική έμφαση επιτρέπει στον Desvigne να εμπλουτίζει τα τοπία του με την ικανότητα ανάπτυξης, αλλαγής και προσαρμογής με την πάροδο του χρόνου, επιτρέποντας χαλαρή ευελιξία και όχι υπερβολικά ντετερμινιστικό καθεστώς. Η ιδέα του για την αποκατάσταση είναι ιδιαίτερα σημαντική σε αυτό το σημείο, καθώς προσαρμόζεται εύκολα αντικαθιστώντας ένα υλικό με άλλο ενώ διατηρεί την αρχική χαρτογραφική διάταξη - η οργάνωση και η παρακολούθηση παραμένουν ίδιες, αλλά η αντικατάσταση υλικού δημιουργεί μια σειρά από νέες ή εναλλακτικές δυνατότητες . Κυρίως, ότι αυτές οι δυνατότητες είναι λιγότερο μορφικές ή αισθητικές από ό, τι είναι ενεργές και μετασχηματιστικές, όπως σε ένα είδος ιικού πράκτορα ή ζωτικής δύναμης. Οι πρακτικές οργάνωσης διαδικασιών και καταλυτών για μετασχηματισμό περιλαμβάνουν δεξιότητες με ενορχήστρωση, χορογραφία, διαχείριση και καλλιέργεια, με όλες να είναι πρακτικές που βασίζονται στο χρόνο και διαφέρουν από τον τυπικό στατικό, τυπικό τρόπο σύνθεσης του φυσικού σχεδιασμού.

[...] Η έμφαση στην δημιουργία περίπλοκων υφών που μοιάζουν με λιβάδι, από μυριάδες μικρά και πολλαπλά στοιχεία, αντιτίθεται ριζικά τόσο με τις κλασικές όσο και με τις νεωτερικτικές έννοιες του figure-ground και της ιεραρχικής χωρικής σύνθεσης. Αντ' αυτού, απαλλαγμένοι από τους άκαμπτους περιορισμούς της τέλει αντικειμενοποιημένης γεωμετρίας, τα τοπία του Desvigne επιτρέπουν μια πιο χαλαρή, πιο **ανοικτή και πορώδη μήτρα**. Εδώ, η διαγραφή και η ακύρωση θα μπορούσε να είναι εξίσου έγκυρη με την συμπλήρωση και την προσθήκη, καθώς θα υποστήριζε ότι το κενό μπορεί να επιτρέψει μια μεγαλύτερη αίσθηση ευκρίνειας και δυνατότητας - μια «υφή», αν θέλετε, την εκκαθάριση του χώρου.

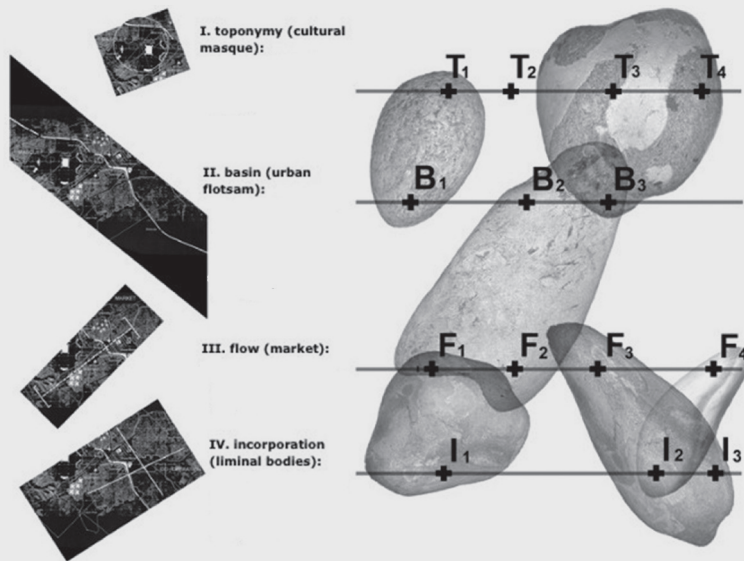
Υπό αυτό το πρίσμα, αυτό που ίσως είναι πιο εντυπωσιακό στο έργο του Desvigne είναι η **το έντονο ενδιαφέρον του για το ημιτελές**. Δεν φαίνεται καθόλου να ενοχλείται από το γεγονός ότι ως έργο αρχιτεκτονικής τοπίου μπορεί να φαίνεται ακατέργαστο, ανώριμο, και σαν να βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη. [...] Όπως και με τον καλλιτέχνη της γης Robert Smithson, ο Desvigne βλέπει την αρχιτεκτονική του τοπίου ως ένα έργο που δεν εξελίσσεται ποτέ σε μια ιδανική κατάσταση σε καμία χρονική στιγμή, αλλά πάντοτε υπερβαίνει τις προσδοκίες όταν τίθεται σε κίνηση με την πάροδο του χρόνου, όταν θεωρείται ενεργό παλύμψιστο που συγκεντρώνει νέες ιδιότητες, ποιότητες και δυνατότητες μέσα στον χρόνο. [...]

Σαφώς, όλη η δουλειά του Desvigne εξακολουθεί το ίδιο να αποτελεί έργο σε εξέλιξη. Υπάρχει περισσότερο σε κείμενα, εικόνες και ιδέες παρά ως ένα σημαντικό έργο κατασκευασμένης δουλειάς» (Elizabeth Kugler, 2008: 7).





## Στην υλιστική μεθοδολογική σκέψη των Chora



Η δουλειά των Chora, αφορά μια διαδικασία συνεχής έρευνας, σχετικά με την σύγχρονη πόλη και τις εγγενείς δυναμικές της, με το ενδιαφέρον για την υλική δυναμική βρίσκεται σε συνεχή παρουσία. Η επιδερμίδα της γης, διαβάζεται ως δυναμική υλικότητα, και την διαδέχεται ο κατοικημένος χώρος, ως μια δεύτερη αντίστοιχα ζωτική επιδερμίδα. Σε αυτά τα πλαίσια, τα αρχιτεκτονικά αντικείμενα αποτελούν “τσέπες του κόσμου” (Taschenwelts), δηλαδή μικροί κόσμοι που αντανακλούν μεγαλύτερες τάξεις, μια συνέχεια μεταξύ των διαφορετικών κλιμάκων στην οποία βασίζεται η ιδέα της **Αστικής Γκαλερί**. Η έννοια του σχεδιαστή, με την παραδοσιακή έννοια, αντικαθίσταται με αυτήν του **Αστικού Επιμελητή**, που εξετάζει τις «πολλαπλές πτυχές οργάνωσης της πραγματικότητας: εγγράφει τις συνεχόμενες αστικές μεταβολές εν μέσω πολιτικών, οικονομικών, κοινωνικών συνθήκες και διατυπώνει τις πιθανότητες από αυτές τις συνθήκες νέες μορφές αστικής πολιτικής» (Bunschoten 2005: VII).

Κάποια παραδείγματα από τα έργα στα οποία δουλεύουν με αυτή την μεθοδολογία είναι: το Transoceanic Corridor στην Νότια αμερική μεταξύ Valparaíso στην Χιλή και Buenos Aires στην Αργεντινή, στο σιδηροδρομικό δίκτυο μεταξύ Minas Gerais και Vitória στην ατλαντική ακτή της Βραζιλίας, στην πύλη του Ταμεση, ανατολικά του Λονδίνου και στον “Τομέα Ε” στη Ολλανδία, μεταξύ Rotterdam Mainport και the Rhine-Ruhr Metropolis.

Στην σκέψη των Chora, η Αστική Γκαλερί είναι η ιδέα που ενσαρκώνει το **εκκολαπτήριο** της αστικής εξέλιξης. Ένα «περιπατητικό όργανο ασταθών, δυναμικών και τελικά εφήμερων φαινομένων, (...) ένας μηχανισμός για την διαχείριση μεταβατικών καταστάσεων». Θα μετατρέψουν την μεθοδολογία σε ένα αλγόριθμο τεσσάρων επιπέδων:

- Βάση δεδομένων: Μίνι-σενάρια και επιχειρησιακά πεδία
- Πρωτότυπα: αστικά πρωτότυπα ως κινούμενες μοναδικότητες
- Παιχνίδια σεναρίου: προσομοίωση και δοκιμή δυναμικών περιβαλλόντων
- Σχέδια δράσης: οι εργασίες που οδηγούν στη διάδοση, την προσαρμογή και την εφαρμογή των πρωτοτύπων

Έτσι, η Αστική Γκαλερί λειτουργεί σαν ένα **γραφείο με συρτάρια**: τέσσερα συρτάρια περιέχουν τις κύριες δομές ξυπηρέτησης, αλλά κάθε συρτάρι έχει ένα άλλο σετ συρταριών μέσα σε αυτό. Ωστόσο, κάθε μια από τις δομές είναι πορώδης, με

αποτέλεσμα όλα τα περιεχόμενα των συρταριών να επικοινωνούν μεταξύ τους ή να συνδέονται ακολουθώντας συγκεκριμένες τροχιές. Με την σειρά του, ο αστικός επιμελητής, παρατηρεί τα αναδυόμενα συμβάντα μέσα στην Αστική γκαλερί, και συμμετέχοντας στα διαφορετικά στάδια της μεθοδολογίας, θέτει σε κίνηση το δυναμικό περιεχόμενο της.

Το στοιχείο του χρόνου μπορεί να ειπωθεί μέσα από ένα νέο είδος χώρου που οι ίδιοι ονομάζουν **meta space**. Το meta space εξελίσσεται πέρα από εκείνον τον κόσμο που κατοικείται, μακριά από την επιδερμίδα της γης, προσεγγίζει το δυνητικό. Έχοντας πάντα εφήμερο χαρακτήρα, καθιστά «χώρο αναζήτησης της γνώσης και σε αυτόν περιέχονται οι μηχανισμοί για την αναζήτησή της, ένα όχημα για την αναζήτηση νοήματος στο δυναμικό χάος που ζούμε». Το αν αυτός ο χώρος καταλήγει να αναδύεται ή απλώς να περιγράφεται εξαρτάται από τον χαρακτήρα του, δηλαδή το αν είναι αυτο-οργανωτικός ή το αν πρόκειται για έναν μηχανικό όργανο. Η πρόκληση για τον αστικό επιμελητή είναι να χρησιμοποιήσει αυτόν τον μεταχώρο για «την ανάπτυξη ενός μέσου σχεδιασμού που είναι ταυτόχρονα ένας νέος δημόσιος χώρος για την αλληλεπίδραση και την αλληλεπίδραση των αστικών παραγόντων και των επιθυμιών και των συμφερόντων τους» (ο.π).

Τα τέσσερα επίπεδα της Αστικής Γκαλερί διευρύνονται στην αφήγηση των Chora μέσω τεσσάρων αφηγηματικών εννοιών, αυτές του σπλαιου, του εδάφους, του ορίζοντα και του ανέμου, που δίνουν ποιητική διάθεση και ξεχωριστή αμφίεση στα επίπεδα της αστικής γκαλερί:

**Σπήλαιο:** διαμόρφωση της πρώτης επιδερμίδας Γης σε κατοικημένο χώρο ως ηχώ της Γης, ως πρωταρχικός χώρος και ως απουσία-αυτού που δεν έχει ακόμη υλοποιηθεί- [Ραφή, slicing, πάθημα]

**Εδαφος:** ως ηχώ της επιδερμίδας της Γης, πηγή σταθερότητας και γείωσης, κοινωνική εδαφικοποίηση -πρωτοπολιτική δηλαδή, η ικανότητα αυτοοργάνωσης της κοινότητας με όρους κοινωνικής ύλης-[ Τομές εδάφους, ραφές, αργαλειός-ύφανση- κοινός χώρος]

**Ορίζοντας:** τομή μεταξύ εδάφους και ουρανού, γραμμή μετάβασης μεθοριακός τόπος, Urban Flotsam, ενορχήστρωση- πρωτότυπα ως μηχανές αλλαγής, πιθανές πραγματικότητες

**Αέρας:** χώρος του αέρα ή δυνητικοί χώροι της οργάνωσης, Taschen welt- τσέπες του κόσμου, μετά-χώρος- μεθοριακός τόπος, η δεύτερη επιδερμίδα αρπάζεται από την πρώτη, εξαντλείται η δυναμική του, διαπραγματεύση με το περιβάλλον

Η Αστική Γκαλερί είναι ένας μετα-χώρος που επιτρέπει την παρατήρηση των ροών και των δυνάμεων, αλλά επίσης ο χώρος μέσα στον οποίο συμβαίνει η μεταξύ τους αλληλεπίδραση, δημιουργώντας ουσιαστικά νέες μορφές ζωής, ένα εκκολαπτήριο. Οι μη-πόλεις, τα μεθωριακά εδάφη που καθορίζονται από τις συνθήκες κατωφλιού, οι υποδομές, οι οροσειρές, οι θάλασσες και όχι οι πληθυσμιακές πυκνότητες είναι οι πατίδες του μέλλοντος. Μέσω της έκφρασης αυτών των εδαφών ως συνθήκες επώασης της ύπαρξης και της επιθυμίας γίνονται ορατά μέσω της πολύπλοκης συνδεσιμότητας μέσα σε ένα μετα-χώρο, της αρχιτεκτονικής, της τοπολογίας της εν λόγω μη γραμμής αλληλεπίδρασης.

Για τους Chora, η πραγματικότητα είναι «ένα ξεδίπλωμα σημασίας που συνεχώς πρέπει να αμφισβητείται από την ερμηνεία» (Bunschoten, 2005: VII). Δουλεύοντας με χαρτες, διαγράμματα και πίνακες, ορίζουν μια κατάλληλη μεθοδολογία για να διαχειριστούν τα αναδυόμενα συμβάντα ενός αστικού χώρου. Ένα σημαντικό σημείο στην προσέγγιση τους είναι το ότι στην μεθοδολογία της συλλογής στοιχείων που χρησιμοποιεί, η αφαίρεση της πληροφορίας που προκύπτει πάντα ακολουθείται από μια έρευνα των υλικών ιδιοτήτων του συστήματος. Η δουλειά τους καταλήγει να αποκτά έντονο ανθρωπιστικό ενδιαφέρον, το οποίο εκφράζει μέσα από αλληγορίες και με έντονη συναισθηματικότητα.



Υπάρχει ένας ήρεμος και ξεκούραστος κόσμος. Ξαφνικά, ένα φοβισμένο πρόσωπο αναδύεται. Το άλλο πρόσωπο εμφανίζεται εδώ ούτε ως αντικείμενο ή υποκείμενο αλλά ως ένας πιθανός κόσμος, η πιθανότητα ενός τρομακτικού κόσμου. Αυτός ο πιθανός κόσμος δεν είναι πραγματικός, ή όχι ακόμα, αλλά εντούτοις υπάρχει. Εδώ είναι μια ιδέα του άλλου που δεν προϋποθέτει τίποτα περισσότερο από τον προσδιορισμό ενός αισθητηριακού κόσμου ως συνθήκη. Σε αυτή τη συνθήκη, ο άλλος εμφανίζεται ως έκφραση μιας πιθανότητας. Ο άλλος είναι ένας πιθανός κόσμος όπως υπάρχει μέσα σε ένα πρόσωπο που τον εκφράζει και παίρνει σχήμα σε μια γλώσσα που τον καθιστά πραγματικότητα.

(Deleuze, Guattari, 1994: 17)

## B4. Υλιστικά περάσματα από την φαινομενολογία στον Νέο Υλισμό

Υπάρχουν διαφορετικοί τρόποι να απαντήσεις στο πώς οι νεοϋλιστικές προσεγγίσεις σχετίζονται με την φαινομενολογία. Κατά πόσο ο αναδυόμενος κόσμος της ενεργούς ύλης του Νέου Υλισμού μπορεί να θεωρηθεί μια αμφισβήτηση ή μια μετεξέλιξη της επιστροφής στα πράγματα και τη βιωμένη εμπειρία της φαινομενολογίας;

Μια σημαντική συμβολή της φαινομενολογικής σκέψης είναι η μετατόπιση που θα επιχειρήσει από τα μεταφυσικά ερωτήματα σχετικά με το τι υπάρχει εκεί έξω σε «φαινομενολογικές περιγραφές της ίδιας της εμπειρίας» (Parr, 2010: 206). Η φαινομενολογία θα στραφεί **προς την βιωμένη εμπειρία ενός ενσωματωμένου υποκειμένου, πάντα βυθισμένο σε ένα κόσμο της ύλης από τον οποίο δεν μπορεί να διαχωριστεί**. Θα επιμένει να περιγράφει **τα υλικά φαινόμενα** -όπως εμφανίζονται σε εμάς- ανοίγοντας την σκέψη στο πεδίο του υλικού, του καθημερινού και του εδάφους.

Ωστόσο, ενώ ο κόσμος της ύλης, για την φαινομενολογία, είναι μια **«σταθερή και συμπαγής οντότητα»** (Gunzel, 2014: 36), για τις σύγχρονες προσεγγίσεις είναι **δυναμικός**. Η Γη είναι ένα πεδίο που εκτίθεται στους γεωλογικούς σχηματισμούς σε συνεχή μεταβολή. Ο άνθρωπος στη φαινομενολογία θα προσπαθήσει να βρει μια σταθερά, «ένα σταθεροποιητή του νοήματος» (Χατζησάββα, 2010:127) σε αυτή την υλική πραγματικότητα, ενώ στον Νέο Υλισμό η ίδια δρα και επιτελεί αποσταθεροποιώντας τις σταθερές δομές του εδάφους.

Ο Νέος υλισμός δεν θα επιχειρήσει να αναπαραστήσει ή να περιγράψει τα πράγματα, αλλά να κάνει τα πράγματα να συμβούν δημιουργώντας έννοιες που να ανταποκρίνονται στα προβλήματα της ζωής, να ενεργοποιούν τις δυνητικές σχέσεις του εμμενούς πεδίου συνοχής της ύλης με νέους τρόπους. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η **επίκληση της φαινομενολογίας για μια αρχέγονη ζωή θα εξετάσει περισσότερο την εμμένεια «ως προς το τι είναι εμμενές σε μια εμπειρία ενός υποκειμένου»** (Parr, 2010 :207) [...], **όχι ως μια συνεχή διαδικασία που ξεδιπλώνεται σε χίλια επίπεδα, πέρα από το όριο της συνείδησης**. Οι νέες προσεγγίσεις μιλούν περισσότερο για ένα κόσμο της ύλης στον οποίο συγκλίνουν ανώνυμες, νομαδικές, προ-προσωπικές

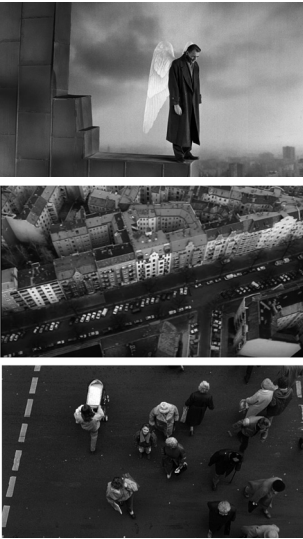


μοναδικότητες<sup>[8]</sup>, επιτρέποντάς μας να σκεφτούμε το ανθρώπινο υποκείμενο ως συναρμογές μοναδικότητας, όχι ως συνθετική και αναλυτική οντότητα της συνειδητής εμπειρίας της φαινομενολογίας.

Ο διανοητής της φαινομενολογίας που θα έρθει πιο κοντά σε ένα **μετα-ουμανιστικό ρευστό ορισμό του υποκειμένου**, πλήρως εξαρτώμενο και αναπόσπαστο από τον κόσμο της ύλης είναι ο **Merleau-Ponty**. Στην οπτική του, η εμπειρία δεν μειώνεται πλέον «σε μια αρχέγονη, πρωταρχική παρουσία ως καταγωγή» αλλά τοποθετείται «στην αντίληψη (μαζί με) [...] μια σωματική πρόθεση» (Χατζησάββα, 2016: 601). Ο Merleau-Ponty θα μιλήσει για μια **παθηματική-σωματική προσέγγιση για τον κόσμο** που συνομιλεί ιδιαίτερα με την σκέψη του **Deleuze**. Ωστόσο, ενώ για τον Merleau-Ponty, τα παθήματα αποτελούν φαινόμενα που προέρχονται από την πρόθεση του κάθε ατόμου να συνάψει σχέσεις με το περιβάλλον του, στην σκέψη του Deleuze συνιστούν περισσότερο ενεργειακές ροές, δεν τοποθετούνται «στον αντιληπτικό ορίζοντα ενός υποκειμένου και στη σχέση του με τα αντικείμενα, (αλλά) ανήκουν σε ένα εμμενές διεσταλμένο προ-ατομικό πεδίο» (Χατζησάββα, 2016: 601). «**Τα πράγματα υπάρχουν καθώς εμφανίζονται, όχι απαραίτητα στη συνείδηση ενός ανθρώπου, αλλά σαν δύναμη που επιβεβαιώνεται εξασκούμενη σε μια άλλη δύναμη**» (Χατζησάββα, 2016: 601).

Τόσο η σάρκα του Merleau Ponty και όσο το πεδίο της εμμένειας του Deleuze είναι έννοιες που συνομιλούν έντονα με τη **ζωγραφική τέχνη**. Ακολουθώντας τις συσχετίσεις των δύο φιλοσόφων με τους ζωγράφους **Cézanne** και **Bacon** αντίστοιχα, προσπαθούμε να δώσουμε μια αίσθηση της συγκεκριμένης “γραμμής φυγής”<sup>[9]</sup> που παίρνει η σκέψη τους για την εμμενή διάσταση της ύλης.

<sup>[8]</sup> Η ταινία «*Τα φτερά του Έρωτα*» του Wim Wenders ανοίγει με μια ‘ενική’ εικόνα του Βερολίνου. Το ακροατήριο ακούει ένα λευκό θόρυβο από οικείες σκέψεις, την πόλη ως μια ουδέτερη επιφάνεια για διαδικασίες υποκειμενοποίησης. Δύο άγγελοι υποδέχονται αυτή την συνεχή ροή των συγχρονισμένων επιδράσεων της ζωής όπου πλέον δεν υπάρχουν συγκεκριμένα άτομα που μιλούν αλλά η πόλη που μοναδικοποιείται, ένα ανώνυμο ‘αυτό’ που μιλάει.



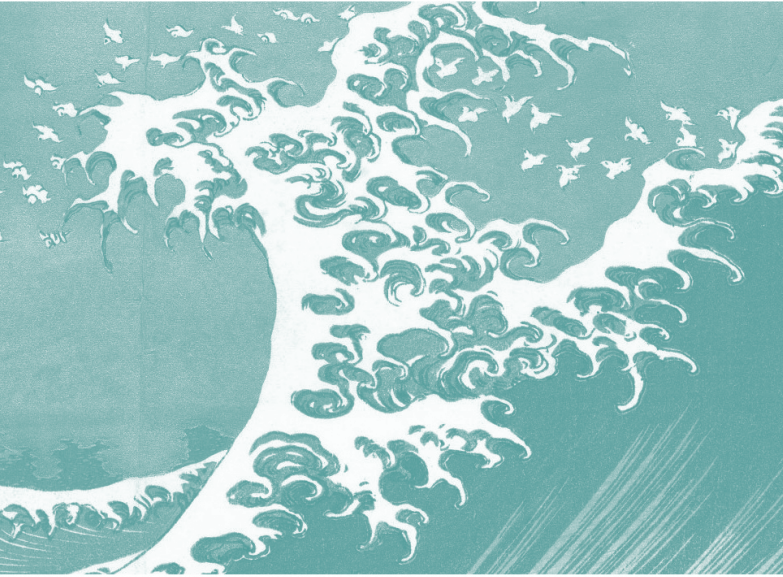
<sup>[9]</sup> «Κάθε είδος ζωής, όπως ένα σώμα, μια κοινωνική ομάδα, ένας οργανισμός, ή ακόμη μια έννοια σχηματίζεται από συνδέσεις. Τα γονίδια συνενώνονται ώστε να δημιουργήσουν σώματα, τα σώματα συνενώνονται ώστε να δημιουργήσουν φυλές.[...]. Αλλά κάθε σύνδεση να το μεταλλάξει σε κάτι άλλο.» (Colebrook, 2002: xxiv)

«Θα συγκρίνει ελεύθερα τον εαυτό του με ένα κύμα, μια κορυφή ανάμεσα σε άλλες κορυφές, και ολόκληρη τη θάλασσα που αποτραβιέται από ένα κέντημα αφρού»

Sartre στον Merleau-Ponty

«Εισέρχομαι σε ένα υπάρχον κύμα. Δεν υπάρχει πλέον μια καταγωγή ως σημείο αφετηρίας αλλά ένα είδος τοποθέτησης-σε-τροχιά»

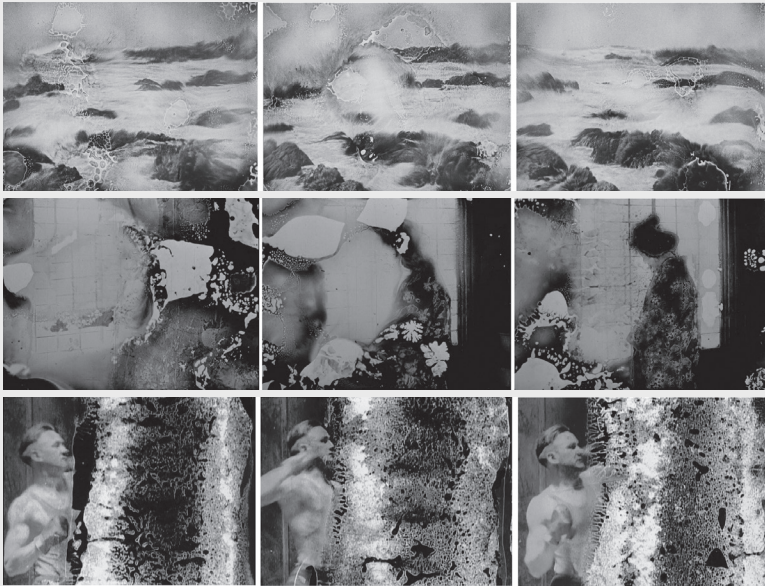
Deleuze on Surfing



Λεπτομέρεια από τον πίνακα του Katsushika Hokusai , ‘Mount Fuji viewed from the sea,’ από τη σειρά *One Hundred Views of Mount Fuji*, 1834

## Η ύλη-εικόνα του Bill Morrison

Η υλιστική κουλτούρα συχνά εστιάζει στην υλικότητα των καθημερινών αντικειμένων και την αναπαράσταση αυτών στην λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και τις τέχνες, θέση που θα έρθει να επαναπροσδιορίσει το έργο του αμερικανού σκηνοθέτη Bill Morrison που συνομιλεί με τον πειραματικό κινηματογράφο του 60'. Το ρεύμα αυτό, συνολικά, θα εστιάσει περισσότερο στην υλικότητα και τη δομή του φιλμ, αντί του περιεχομένου και της αφήγησης. Οι πειραματισμοί αυτής της περιόδου θα αποσυνδέσουν την κινηματογραφική εικόνα από την ηγεμονική σχέση της με την μνήμη, θα αποδομήσουν τον αναπαραστατικό της χαρακτήρα και θα επιδιώξουν να δημιουργήσουν μια αίσθηση τεταμένης παρουσίας. Η ύλη πέρα από μια συνήθη τοποθέτηση της ως αόρατη ή το υπόστρωμα που εξαϋλώνεται στην προβολή, **ορατή και δημιουργική αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της κινηματογραφικής διαδικασίας.**



Αν και το ενδιαφέρον για τις δυνατότητες της μεμβράνης του φιλμ εμφανίζεται σε μεγάλο μέρος του πειραματικού κινηματογράφου του 60', η **Decasia** (2002) του Morrison θα εστιάσει τόσο στην **πραγματικότητα** της όσο και στην δική της ιδιαίτερη **χρονικότητα**. Η ταινία αποτελεί ένα μοντάζ δημιουργημένο από ποικίλα πλάνα ταινιών σε διαφορετικά στάδια αποσύνθεσης. Ο Morrison θα αφήσει τις «σεκάνς» ουσιαστικά ακατέργαστες παρουσιάζοντας μια **εικόνα-ύλη** (matter-image) δημιουργημένη από το χρόνο και την ίδια την ύλη και όχι από ένα ανθρώπινο υποκείμενο. Η στρατηγική του σκηνοθέτη συνεπάγεται μιας αντιστροφής της κλασικής κινηματογραφικής ταξινομικής υποταγής του χρόνου σε κίνηση. **Ο κανιβαλισμός και ο μετασχηματισμός του αρχαικού υλικού μέσω παράλογων κοπών και ψευδών συνέχειων επανατοποθετεί την έννοια του χρόνου ως μια σχέση κίνησης και χώρου.** Ενώ ένα «λογικό» μοντάζ εξυπηρετεί ένα συσχετισμό των εικόνων που παράγει μια σειρά φυσικών σχέσεων, η Decasia αποδεσμεύει τις εικόνες από αυτές τις σχέσεις, ανοίγοντας ένα «παράλογο ενδιάμεσο» μέσω του οποίου κάθε εικόνα, όπως θα πει ο Rodowick: «γίνεται αυτό που η φυσική ονομάζει "σημείο διακλάδωσης", όπου είναι αδύνατο να γνωρίζουμε ή να προβλέπουμε εκ των προτέρων ποια κατεύθυνση να πάρει η αλλαγή. Ο χρονολογικός χρόνος των θραυσμάτων της εικόνας-κίνησης σε μια εικόνα ενός αβέβαιου γίνεσθαι. Το καθεστώς της χρόνος-εικόνας αντικαθιστά αυτό το ντετερμινιστικό σύμπαν με ένα πιθανολογικό» (Rodowick 1997:15).

Η ταινία είναι γεμάτη από εικόνες που τροποποιούν την ιδέα της αποσύνθεσης από μια μονόπλευρη διάλυση σε μια ταλάντωση μεταξύ μορφής (φιγούρας) και υλικού. Η

ταινία ξεκινάει με την εικόνα ενός δερβίση χορευτή, με την κίνηση του οποίου να μην προωθεί μια πλοκή δράσης-αντίδρασης αλλά να δρα τοπικά. Ένας μποξέρ αγωνίζεται με μια άμορφη μάζα που απειλεί να τον καταβροχθίσει. «Φλόγες» χορεύουν πάνω στο κοντινό μιας γυναίκας. Το δέρμα της ραγίζει και κοχλάζει όπως η λιωμένη λάβα, το σχήμα του πρόσωπό της λιώνει. Το υποκείμενο της ταινίας εγγράφεται στο ίδιο το υλικό της. Η Decasia παρουσιάζει μια σχεδόν απτική υφή, ένα γλυπτικό βάθος ή όπως θα σημειώσει ο Herzogenrath «την ιδέα μιας σχεδόν **τριδιάστατης γεωλογίας της επιφάνειας**» (Herzogenrath, 2010).

Η Decasia μετατοπίζει το ζήτημα του γίνεσθαι σημαντικά, δεν είναι ούτε μια μορφή τέχνης που απεικονίζει την αλλαγή ούτε μια που την υφίσταται. Δεν είναι τόσο μια ταινία για το γίνεσθαι ή το γίνεσθαι μιας ταινίας, είναι **μια ταινία του γίνεσθαι**. Λόγω των εικόνων σε στάδια αποσύνθεσης, οι απεικονιζόμενες φιγούρες και το υλικό, όπως και στα έργα του Bacon, δεν διατηρούν πλέον μια σχέση απάθειας. Αντί μιας μονόπλευρης διύλισης του σχήματος από το υλικό, οι σκηνές της ταινίας περιγράφουν την αποσύνθεση ως μια διαδικασία αμφίδρομης αλληλεπίδρασης.





Η σάρκα στον Paul Cézanne και στον Francis Bacon

48

Ο Merleau-Ponty θα βρει τον εξερευνητή της αντιστρεψιμότητας της σάρκας στο πρόσωπο του **Paul Cézanne**. Οι χειρονομίες του ζωγράφου δεν κινητοποιούνται από την προοπτική αλλά από την υλική πραγματικότητα, «το τοπίο στην ολότητα και την απόλυτη πληρότητά του» (Merleau-Ponty, 1991:78).

*«Αρχίζει να ζωγραφίζει, ανακαλύπτοντας πρώτα τα γεωλογικά στρώματα. Κατόπιν στεκόταν ακίνητος και κοιτάζε, με τα μάτια διεσταλμένα [...].“Βλάστaine” μαζί με το τοπίο. Ήθελε [...] να συλλάβει ξανά [...] τη συγκρότηση του τοπίου ως γεννώμενου οργανισμού. Ήθελε να συγκολλήσει μεταξύ τους όλες αυτές τις μερικές όψεις τις οποίες συλλαμβάνει το βλέμμα [...] να φέρει σε επαφή τα περιπλανώμενα χέρια της φύσης [...] Υπάρχει ένα λεπτό του κόσμου που περνάει· αυτό το λεπτό πρέπει να το ζωγραφίσουμε στην πραγματικότητά του»(Merleau-Ponty, 1991:78).*

Το βλέμμα του Cézanne, για το φιλόσοφο, φέρνει στο ορατό φευγαλέα φαινόμενα της ύλης- την αντανάκλαση του φωτός, την ακτινοβολία των χρωμάτων, το πέπλο της πρωινής ομίχλης- αιχμαλωτίζοντας το γίνεσθαι των πραγμάτων, το δικό τους γίνεσθαι ορατό<sup>[10]</sup>. Διαρρηγνύει «το “δέρμα των πραγμάτων” προκειμένου να δείξει πώς τα πράγματα γίνονται πράγματα και ο κόσμος, κόσμος»(1991:100)

[10] «Οι ζωγραφικές εικόνες δεν αποτελούν ένα αντίγραφο ή μια οπτική απάτη, αλλά το ορατό ίχνος της ηχούς, του εσωτερικού ισοδύναμου που τα πράγματα ξυπνούν μέσα μου, εφόσον εγώ και ο κόσμος, το σώμα μου και τα πράγματα είμαστε συμφυείς, μετέχουμε στη γενικότητα του Αισθητού, είμαστε εκδιπλώσεις της ίδιας σάρκας»

(Merleau-Ponty, 1991:18).



Paul Cézanne, Portrait of Gustave Geffroy, 1895

Για παράδειγμα, στο πορτρέτο του Gustave Geffroy, η επιφάνεια του τραπεζιού «εκτείνεται στο κάτω μέρος του πίνακα» παραβιάζοντας την προοπτική. Καθώς το βλέμμα μας διασχίζει την επιφάνεια «οι εικόνες που αυτό προσλαμβάνει διαδοχικά προέρχονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες και έτσι το σύνολο της επιφάνειας καμπυλώνει» (1991:36) Αντίστοιχη παραμόρφωση δείχνουν τα γαλαζοπράσινα πιάτα, με το ελλειπτικό τους σχήμα να μεγεθύνεται και να διαστέλλεται στις δύο κορυφές του. Δεν είναι ελλείψεις αλλά μορφές που αμφιταλαντεύονται γύρω από μια μαθηματική έλλειψη. Ο Cézanne θα μεταφέρει τα πράγματα στην προοπτική ζωγραφική «όπως υπάρχουν από μόνα τους, ως πράγματα του κόσμου της βιωμένης εμπειρίας»(Gunzel, 2014: 41). Σε μια αναλογία με τις παιδικές ζωγραφιές στην ‘αφελή’ προοπτική του Cézanne, ο κόσμος παρουσιάζεται από ένα τοπολογικό σημείο θέασης -από το αντικείμενο- αντί ενός προοπτικού σημείου θέασης- από ένα υποκείμενο.

Cézanne, *Mont Sainte-Victoire seen from Les Lauves, 1902-1906*

«Ακόμα και αν όλα τα στοιχεία του πίνακα φαίνεται να ενώνονται πάνω στο ίδιο επίπεδο, ακόμα και αν είναι κυριολεκτικά παρόντα στο ορατό μου πεδίο με την ίδια δύναμη, μπορώ μόνο να εστιάσω σε ένα κάθε φορά, μπορώ μόνο να ξεχωρίσω μόνο ένα ως μορφή (figure) και το υπόλοιπο ως έδαφος (ground). Για μια στιγμή εστιάζω στο βουνό που είναι μέσα στον πίνακα, δηλαδή, αν στρέψω την προσοχή μου σε αυτό, η γύρω περιοχή γίνεται το έδαφος του βουνού, ένας ορίζοντας ακαθόριστος της αδράνειας. Ωστόσο, αυτή η σχέση μεταξύ της φόρμας και του εδάφους είναι εξαρχής αντιστρεπτή: αν σταματήσω να κοιτάω το βουνό και αν δώσω όλη μου την προσοχή στο μικρό καφέ σπίτι που βρίσκεται στο πρώτο πλάνο, ελαφρά ορισμένο από μερικές μαύρες και μπλέ πινελιές, το σπίτι γίνεται η μορφή και ο υπόλοιπος πίνακας γίνεται ο ακαθόριστος ορίζοντας, ένα έδαφος για κάθε πιθανή όραση. Αυτό είναι η επικάλυψη ενός παρόντος μη προσπελάσιμου πάνω σε ένα παρόν προσπελάσιμο».

από κείμενα του Merleau Ponty (Córdoba, 2012)

[11] «Το να μη σημειώσουμε κανένα περίγραμμα θα σήμαινε ότι αφαιρούμε από τα αντικείμενα την ταυτότητά τους. Το να σημειώσουμε ένα και μόνο περίγραμμα, θα σήμαινε ότι θυσιάζουμε το βάθος, τη διάσταση δηλαδή εκείνη η οποία μας δίνει το πράγμα, όχι σαν να απλώνεται μπροστά μας, αλλά πλήρες αποθεμάτων, ως μια ανεξάντλητη πραγματικότητα» (Merleau-Ponty, 1991:18).



λεπτομέρεια από το βουνό



λεπτομέρεια από το καφέ σπίτι

Ο Merleau-Ponty στην κορυφή του Mont Sainte-Victoire, καλοκαίρι 1960



Σε αναλογία προς αυτό, το περίγραμμα<sup>[11]</sup> ενός αντικειμένου δεν θα σημειωθεί με μια **συνεχή γραμμή -που θα το καθιστούσε πράγμα, ενώ αυτό «δεν είναι παρά το ιδεατό όριο** προς το οποίο τείνουν οι πλευρές του αντικειμένου στο βάθος του πίνακα»(Merleau-Ponty, 1991:37)- αλλά, μέσα από ένα μετατονισμό των χρωμάτων, θα σημειωθεί με μια πολλαπλότητα μπλε γραμμών. «Το βλέμμα, περνώντας από το ένα στο άλλο, συλλαμβάνει ένα περίγραμμα το οποίο γεννιέται ανάμεσά τους» (1991:37). Για να αναπαραστήσεις το χρώμα των αντικειμένων, δεν αρκεί να μεταφέρεις τον ιδιαίτερο χρωματικό τους τόνο, πρέπει να συνυπολογίσεις τις ατμοσφαιρικές συνθήκες - το φως, τη σκιά, την αντανάκλαση, τα φαινόμενα της αντίθεσης, της συμπληρωματικότητας των χρωμάτων- που «μέσα στη φύση, τροποποιούν τα ιδιαίτερα χρώματα»(1991:31). Για τον Cézanne, το **χρώμα** δεν περιγράφει απλώς την φευγαλέα και αισθητηριακή επιφάνεια των πραγμάτων, αλλά **κρυσταλλώνει της ύπαρξή τους, την υλικότητα, την οσμή, τον ήχο που κάνουν αν χτυπήσεις διστακτικά την επιφάνειά τους**. Μέσω του χρώματος, ο ζωγράφος αποδίδει τον κόσμο στην πυκνότητά του, αφού ο κόσμος συνιστά «ένα οργανισμό χρωμάτων, μέσω των οποίων η φυγή της προοπτικής, τα περιγράμματα, οι ευθείες και οι καμπύλες συγκροτούνται ως γραμμές δυναμικής ενέργειας· το πλαίσιο του χώρου συγκροτείται παλλόμενο»(1991:38).

Ο Merleau-Ponty θα βρει στον Cézanne μια φιλοσοφία του ορατού και του αόρατου που εγκαταλείπει την ιδεολογία των καθορισμένων πραγμάτων και εκφράζει αντιθέτως την σάρκα τους. Ο Deleuze αντίστοιχα, μιλώντας για το τοπίο Mont Sainte-Victoire του ζωγράφου, θα σχολιάσει ότι φέρνει στην όραση τις γενεσιουργές δυνάμεις μέσα στους σπόρους ή τη ζεστασιά και θερμότητα που διαρρέουν το τοπίο ως στοιχεία που βρίσκονται εντός της αίσθησης πριν γίνουν αισθητά ή ορατά. Ο Cézanne μιλάει για «μια λογική της αίσθησης» -μη ορθολογική, μη εγκεφαλική- που είναι η σχέση μεταξύ αίσθησης και ρυθμού, η σχέση που δίνει σε κάθε αίσθηση τα επίπεδα και τις περιοχές που διαβαίνει.

*«Ο Cézanne, λέγεται, είναι ο ζωγράφος που έδωσε ένα ζωτικό ρυθμό στην οπτική αίσθηση. Θα μπορούσαμε να πούμε το ίδιο για τον Bacon, με τις συνυπάρχουσες κινήσεις του, όταν το επίπεδο πεδίο κλείνει γύρω από τη Μορφή (Figure) και όταν η Μορφή συστέλλεται, ή αντίθετως, διαστέλλεται για να ξανασυναντήσει το πεδίο, σε σημείο που η Μορφή ενώνεται με το πεδίο; Θα μπορούσε ο κλειστός και τεχνητός κόσμος του Bacon να αποκαλύπτει την ίδια ζωτική κίνηση με την φύση του Cézanne; Ο Bacon δεν χρησιμοποιεί*



κενά λόγια όταν δηλώνει εγκεφαλικά απαισιόδοξος  
αλλά **νευρολογικά αισιόδοξος, με μια αισιοδοξία  
που πιστεύει μόνο στη ζωή»** (Deleuze, 2003: 43).

Στους πίνακες του **Francis Bacon**, ο Deleuze θα βρει «μια διακήρυξη πίστης στην ζωή» (Deleuze, 2003:61), θέση που μπορεί να ξαφνιάζει εκ πρώτης όψεως λόγω των σκηνών τρόμου, των ακρωτηριασμένων σωμάτων στα έργα του ζωγράφου. Οι πίνακες του Bacon δεν είναι όμως αφηγηματικοί. Ζωγραφίζει καθισμένες ή σκυμμένες Μορφές (Figures) απομονωμένες από οποιοδήποτε πλαίσιο μιας αφήγησης. Ζωγραφίζει μια 'βία των αισθήσεων' (violence of sensations), που συγκροτείται από τα παθήματα του χρώματος και των γραμμών. «Η βία της αίσθησης αντιπαραβάλλεται στην βία του αναπαριστώμενου» (2003: 39), η αίσθηση έχει μια εντατική πραγματικότητα από μόνη της. Ο Bacon επιχειρεί συνεχώς «να συλλάβει αυτές τις **αόρατες και εντατικές δυνάμεις που δρουν στο σώμα, που αναρριχώνται μέσα στην σάρκα του**» (Voss, 2013:1 14).

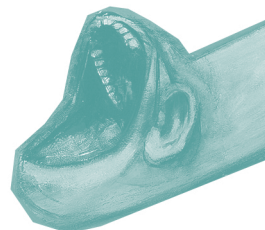
Χαρακτηριστικά, στις σπουδές του πορτραίτου του Πάπα Ιννοκέντιου Χ του Velazquez, ο Bacon μετατρέπει την στατική αναπαράσταση της εξουσίας σε είδος αρνητικής μετουσίωσης. Ο πάπας φαίνεται να κάθεται σε μια ηλεκτρική καρέκλα που εκτοξεύεται -αντί ενός θρόνου όπως στην περίπτωση του Velazquez- με την σάρκα να ρέει ακατάπανστα από τα οστά του. Ο πάπας μεταμορφώνεται έτσι σε μια σαρκική μάζα. Η δυναμική μη-οργανική ύλη για την οποία θα μιλήσει ο Deleuze, καθίσταται ορατή στις συστραμένες Μορφές του Bacon μέσα από τα ζωικά χαρακτηριστικά που αυτές περιλαμβάνουν. Οι τεχνικές, που θα χρησιμοποιήσει ο ζωγράφος για να εμφανίσει τις εν λόγω μεταμορφώσεις, δεν περιλαμβάνουν απλώς ένα συνδυασμό μορφών αλλά ένα σκάψιμο ή τρίψιμο μερών του καμβά, στα οποία μέρη αναδύεται μια «ζώνη αδιακριτότητας», μια ανοργάνωτη ζώνη που είναι κοινή για πολλές μορφές χωρίς να περιορίζεται συγκεκριμένα σε κάποια από αυτές. Σε αυτές τις μορφές αποκαλύπτεται η μάχη των αόρατων δυνάμεων του γίνεσθαι της ύλης στο φάσμα του ορατού, «στην σάρκα που εμφανίζεται στα πλούσια χρώματα -ροζ, κόκκινοι και μπλε και σπασμένοι τόνοι» (Voss, 2013:115) Ο ζωγράφος, για τον φιλόσοφο, αναζητά ένα τρόπο για την αίσθηση του χρώματος για να απελευθερώσει την αμιγή και περίσσια παρουσία των δυνάμεων από την αναπαράσταση. Καθιστά ορατό αυτό που βρίσκεται κάτω από ένα οργανισμό με καθορισμένη οργανική οργάνωση για να απελευθερώσει μια εντατική και έντονη υλικότητα.



Diego Velázquez, Portrait of Pope Innocent X, 1650



Francis Bacon, Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953



Ενώ η «σάρκα του κόσμου» θα εκφραστεί ‘μεταφορικά’ στον Cézanne, στους πίνακες του Bacon αυτή θα φανεί πραγματικά απογυμνωμένη. **Η φαινομενολογική σωματικότητα ριζοσπαστικοποιείται: «στην αλληλοδιείσδυση σώματος και κόσμου, το σώμα στον Deleuze γίνεται δυσδιάκριτο από τον κόσμο και, οίονει, διαλύεται σε αυτόν»** (Günzel, 2014: 43).

Συμπερασματικά, τόσο η σάρκα στον Merleau Ponty -ένα ον των βαθών, πολλαπλών φύλλων και προσώπων- όσο και το πεδίο της εμμένειας στο Deleuze -ένα παρεμβλλόμενο πεδίο με πολλαπλές διαστάσεις, επίπεδα και πτυχώσεις- συνιστούν ένα ενδιάμεσο milieu της ύπαρξης, ένα πεδίο των προ-ποσοτικών και προ-ποιοτικών διαδικασιών, ένα γενεσιουργό περιβάλλον της εμπειρίας και της σκέψης.

Αν συγκρίνουμε την φιλοσοφία του γίνεσθαι των δύο φιλοσόφων, η έννοια της σάρκας του Merleau-Ponty ίσως δείχνει υπερβολικά ‘τρυφερή’. Σύμφωνα με τον ίδιο, «το ον που αισθάνεται ενσωματώνεται σε ένα αδιαίρετο όλο, είναι μια ορατότητα και αισθαντικότητα από μόνη της» (Voss, 2013:123) Ενώ ο **Merleau Ponty** αμφισβητεί τα απλά γεγονότα, τις απόψεις και τα κλισέ της βιωμένης εμπειρίας, παρουσιάζει για την Daniela Voss «**ένα θέατρο του ορατού και του αόρατου που μας συμφιλιώνει με τον υλικό κόσμο και τα υπόλοιπα όντα**» (Voss, 2013: 123).

Ο Deleuze από την άλλη, θέλει να συλλάβει τις πραγματικές διαδικασίες, τις εντατικές κινήσεις «επί τόπου», τη σύνδεση, τη σύζευξη και τη διάσπαση των δυνάμεων της ύλης οι οποίες είναι ουσιαστικά μη-υποκείμενες, οι οποίες είναι υπερβολικά «δυνατές» για να τις βαστάξει μια ατομικότητα. Ίσως αυτός είναι ο λόγος που η σκέψη του Merleau-Ponty σου προξενεί μια χαρά ενώ ο Deleuze δεν σταματάει να σε προβληματίζει και να σε ταραίζει. Όπως θα σημειώσει χαρακτηριστικά η Δήμητρα Χατζησάββα, «η έννοια της σάρκας συνιστά ένα πεδίο της εμμένειας, το οποίο είναι ήδη εκεί και του οποίου είμαστε όλοι μέρος ενώ το πεδίο της εμμένειας στην σκέψη του Ντελέζ, είναι μια εξωτερικότητα προς ενεργοποίηση και σε συνεχή ανακατασκευή» (Χατζησάββα, 2016: 602), είτε στην τέχνη, είτε στην φιλοσοφία είτε στην πολιτική.

Αυτοπροσωπογραφίες των δύο καλλιτεχνών



## Συμπεράσματα ενότητας

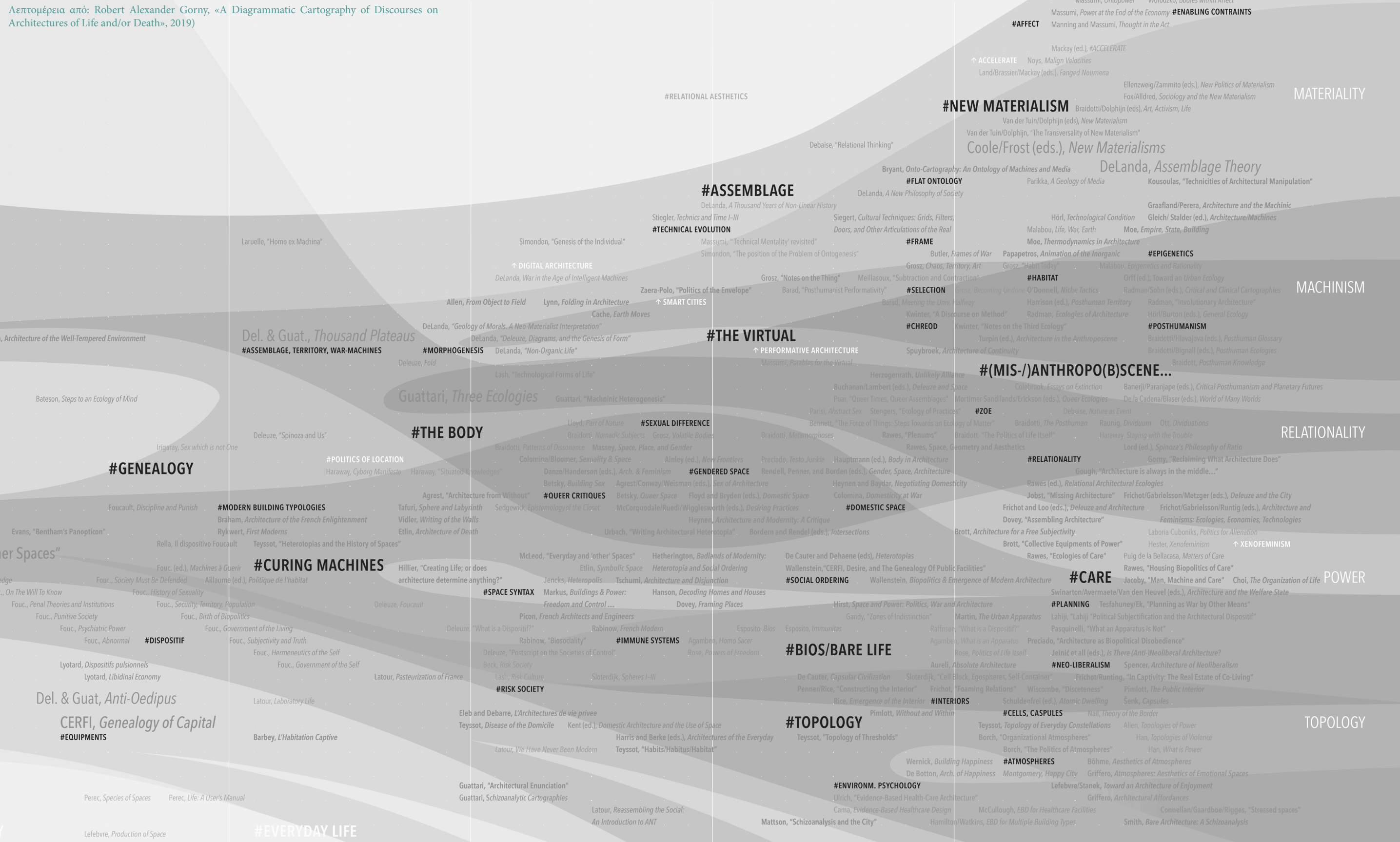
Οι νέες προσεγγίσεις περί ύλης έρχονται να δημιουργήσουν ενδιάμεσες συναρμογές ανάμεσα σε παραδοσιακές διπολικές αντιθέσεις που απορρέουν από την βασική αντίθεση μεταξύ ύλης και ιδέας. Δεν ανταλλάσσουν απλά ιεραρχίες και θέσεις, όπως “η σάρκα”, στην φαινομενολογία. Αντιθέτως, δίνουν νέα θέση στον ρόλο και την αξία της εγκόσμιας εμμένειας, ενεργοποιώντας και εδαφικοποιώντας προσωρινά, νέα νοήματα για να τα ανοίξουν σε νέες απεδαφικοποιήσεις, όπου το περιεχόμενο δεν είναι το αντίθετο της έκφρασης, αλλά μια διευρυμένη αντίληψη για την υλικότητα ως δράση, επιτέλεση σημασίας και αίσθησης. Ένα χώρο που τον συνθέτουν συμβάντα και όχι σχηματισμένα και αντιληπτά πράγματα, συνεπώς είναι περισσότερο ένας χώρος παθημάτων ή αισθήσεων από ότι ιδιοτήτων ή ανθρώπινων δράσεων. Η εξερεύνηση του σχεσιακού χαρακτήρα αυτών των συμβάντων και της σύνθεσής τους γίνεται μέσω της ερμηνείας των ροών του “γίνεσθαι” που συμβαίνουν στις συναρμογές τους. Ο υλικός κόσμος κατανοείται πλέον ως μια μία βιταλιστική οικολογία που περιλαμβάνει τόσο τα ανθεκτικά ορυκτά στρώματα όσο και τις εφήμερες, ρευστές αλληλεπιδράσεις της ίδιας της ζωής.

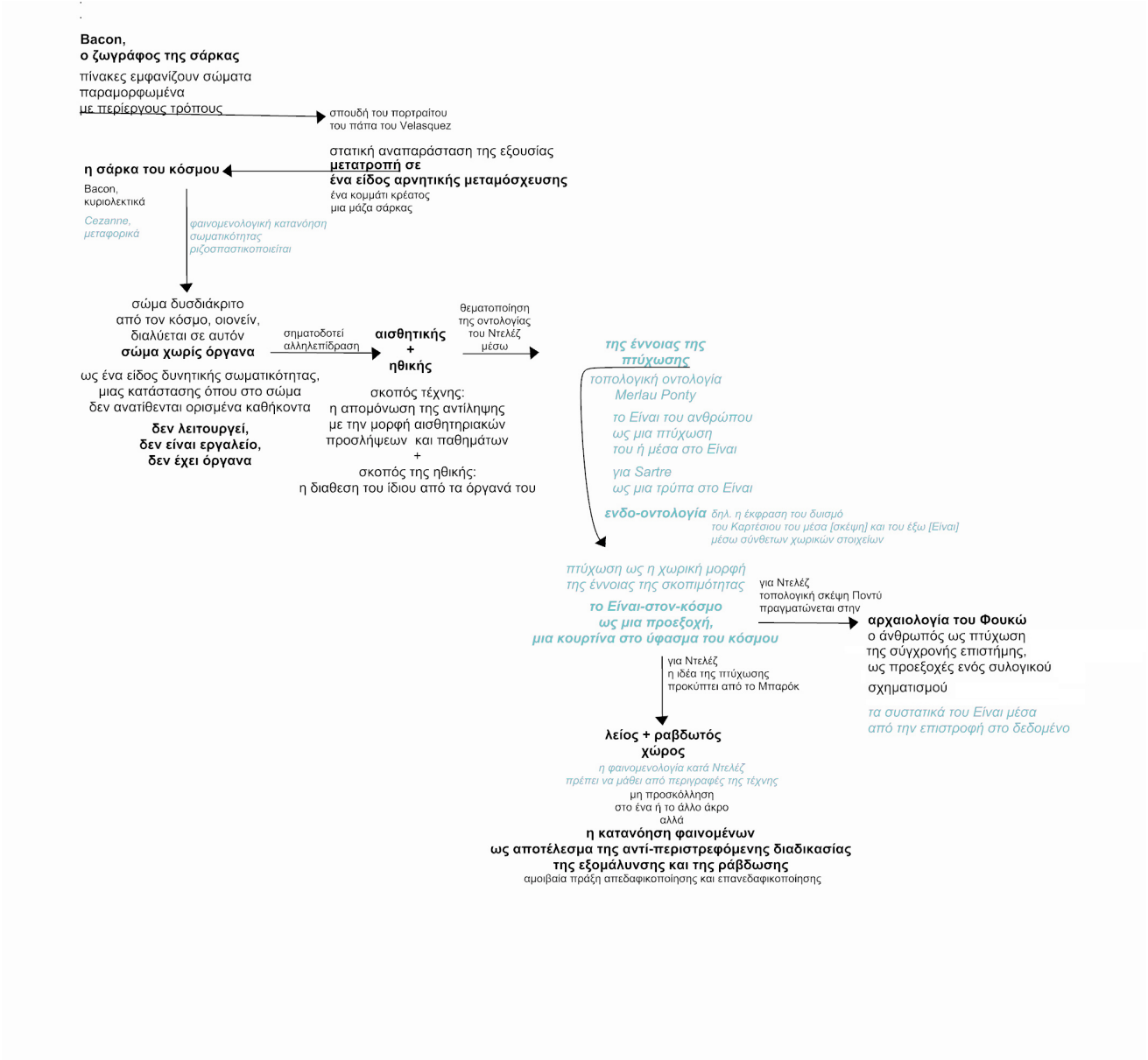
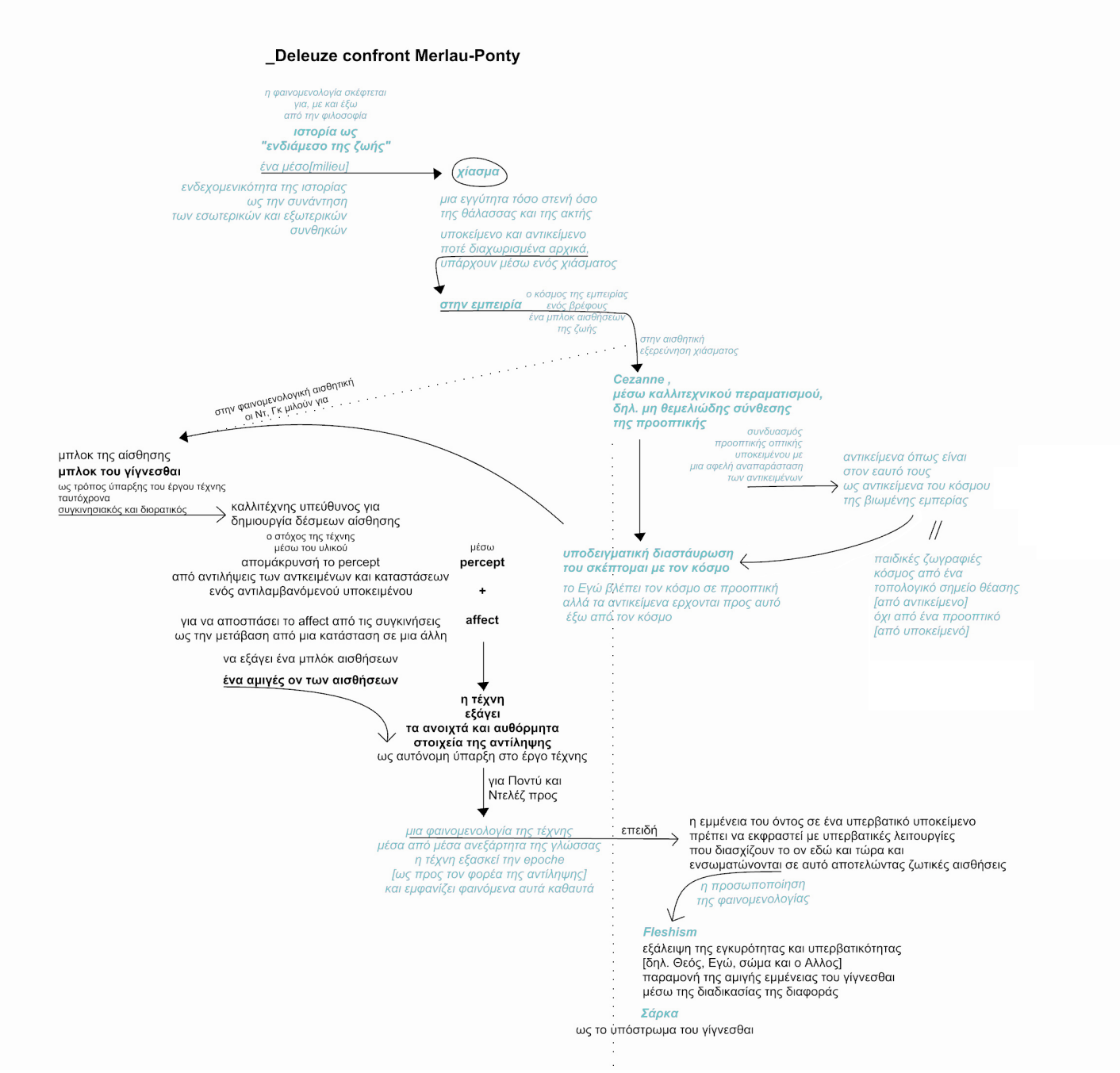
Οι δύο φιλοσοφικές κατανοήσεις της ύλης που εξετάστηκαν στρέφονται στα πράγματα και την εμπειρία, ωστόσο η φαινομενολογία εδαφικοποιεί τη φιλοσοφία στις συνήθεις μορφές σύλληψης και αντίληψης υπό το πρίσμα μιας ατομικότητας, ο νέος υλισμός επιχειρεί να προσδιορίσει έναν **μη-προσωπικό πεδίο της εμμένειας** που είναι η κατάσταση κάθε πραγματικής συνειδητής εμπειρίας.

Με **φιλοσοφικό έρεισμα** τις νεοϋλιστικές και φαινομενολογικές υλιστικές προσεγγίσεις αναδύονται νέα εργαλεία κατανόησης του χώρου.



Λεπτομέρεια από: Robert Alexander Gorny, «A Diagrammatic Cartography of Discourses on Architectures of Life and/or Death», (2019)





Διάγραμμα με σκέψεις από το κείμενο του Stephan Günzel «Deleuze And Phenomenology», 2014





Δεύτερο Μέρος

# Γ ΑΝΟΙΚΤΗ ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ

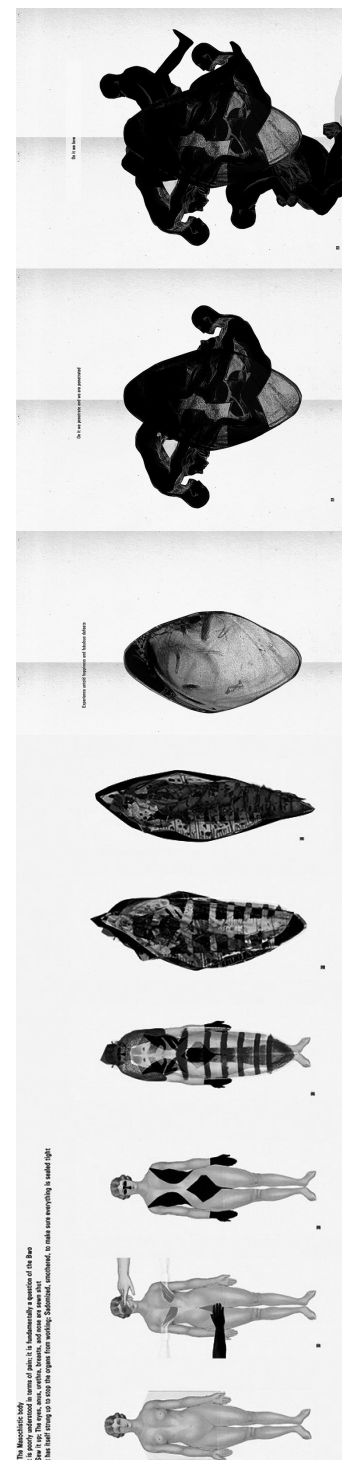
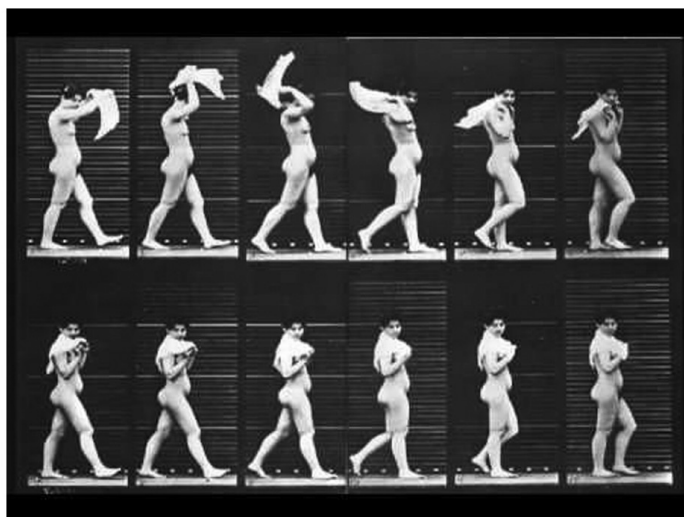
## Εισαγωγή

Η παρούσα ενότητα χαρτογραφεί τα **πορώδη όρια υλικότητας του χώρου και της σωματικότητας** ώστε να διερευνήσει τρόπους που αυτές ανασυνθέτουν την βιωμένη εμπειρία μέσα από μια ανοιχτή προσέγγιση στην έννοια της **ατμόσφαιρας**.

Αρχικά, μελετάται η έννοια του **σώματος**, πώς διανοίχθηκε πέρα από το ενικό και πέρα από το ανθρώπινο, συνιστώντας ένα εργαλείο κατανόησης της πολυπλοκότητας του υλικού κόσμου. Σε αυτά τα πλαίσια, προσεγγίζεται η χωρική έννοια της **ατμόσφαιρας** και οι αμφισημίες που εγκολπώνει στο μεταίχμιο της φαινομενολογικής και νεοϋλιστικής θεώρησης. Με τις ατμόσφαιρες να συνιστούν μια συναρμογή ανθρώπινων και πέρα από ανθρώπινων σωμάτων, όπως προτείνουν οι “παθηματικές ατμόσφαιρες” του Ben Anderson, και να γίνονται το πεδίο διερεύνησης των **δυνατοτήτων των συλλογικών παθημάτων στον σχεδιασμό του χώρου**.

Μια χωρική απόδοση της προβληματικής του Anderson εκφράζει το έργο και η σκέψη του **Olafur Eliasson**. Εδώ, οι μετεωρολογικές ατμόσφαιρες κινητοποιούνται ως τελεστές ανθρώπινης εμπειρίας και κοινωνικής διάδρασης.





## Γ1 Προς μια πορεία διάνοιξης του σωματικού

Το σώμα αποτελεί μια σημαντική έννοια-κατώφλι για τον επαναπροσδιορισμό της ύλης στις σύγχρονες θεωρήσεις. Όπως αναλύθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, ως φιλοσοφική έννοια φέρει τα σημάδια της δυστικής του προσέγγισης, ιδωμένη, κατά κύριο λόγο, ως το αντίθετο και υποδεέστερο της νόησης. Αντιθέτως για τη μεταδομιστική σκέψη, η σωματική υλικότητα γίνεται η περιοχή της δυναμικής και εμμενούς απροσδιοριστίας και της κίνησης που διανοίγει τις δυνατότητες τόσο για τομές, διαιρέσεις, διασπάσεις όσο και για συνδέσεις.

### Οι εντατικές διαστάσεις του σώματος

Όπως είδαμε, ο 'Νέος Υλισμός' ειδικότερα, δεν θα ορίσει ένα σώμα από την απλή του υλικότητα, τον εκτατό του χώρο ή την οργανική του δομή, αλλά «από τις σχέσεις των μερών του- δηλαδή σχέσεις σχετικής κίνησης και αδράνειας, ταχύτητας και βραδύτητας- και από τις δράσεις και αντιδράσεις του όσον αφορά το περιβάλλον του και ταυτοχρόνως το εσωτερικό του περιβάλλον» (Parr, 2012: 35).

Όπως θα σημειώσει ο Deleuze , «δεν θα ορίσουμε ένα σώμα ούτε από την μορφή του, ούτε από τα όργανα και τις λειτουργίες του, ούτε ως υπόσταση, ούτε ως υποκείμενο. Για να δανειστούμε όρους [...] της γεωγραφίας, θα το ορίσουμε μέσω μήκους και πλάτους»(Deleuze, 1996: 186-187).

Πιο συγκεκριμένα, ο Deleuze δεν θα επικαλεστεί μια ραβδωτή, οφθαλμική χαρτογραφία του Descartes αλλά μια εντελώς διαφορετική πρακτική χαρτογράφησης: λεία και ενσώματη. Παράγωγο της εν λόγω πρακτικής συνιστούν οι ριζωματικοί χάρτες της έντασης, που εστιάζουν στην **κίνηση και την ταχύτητα του ενδιαμέσου**, δηλαδή τις δυνάμεις που υπονομεύουν την ράβδωση των σημείων των χαρτών, όπως το ρέμα που διαβρώνει τις όχθες του. Οι εκτατικοί χάρτες που σχετίζονται με ένα χώρο δομημένο από τροχιές αντικαθίστανται από **εντατικούς χάρτες που αναζητούν τι γεμίζει τον χώρο, τι υποτάσσει την τροχιά**. «Είναι ο εντατικός χάρτης που διανέμει τα παθήματα, των οποίων οι



συνδέσεις και οι δραστηριότητες κατασκευάζουν σε κάθε περίπτωση την εικόνα του σώματος, μια εικόνα σε συνεχή μετασχηματισμό ανάλογη των παθηματικών αστερισμών που την καθορίζουν. Ένα γίγνεσθαι που μετατρέπει τις πιο αμελητέες από τις τροχιές ή τις στατικές ακινησίες σε περάσματα, μια τροχιά που μετατρέπει την φαντασία σε γίγνεσθαι» (Deleuze, 1998: 54–65).

### Από σωματικότητα σε υλικότητα: τα συλλογικά και τα μη ανθρώπινα σώματα

Συνεπώς, το ανθρώπινο σώμα, στις σύγχρονες θεωρήσεις περί ύλης, δεν θεωρείται ούτε αμιγώς βιολογικό, ούτε αμιγώς κοινωνικό, αλλά πάντα και τα δύο: «ένα σημείο διεπαφής του βιολογικού, του συμβολικού και του κοινωνικού» (Braidotti, 2016: 14). Ενώ, τα όρια του υποκειμένου συχνά ταυτίζονται με τα όρια της σάρκας μέσω μιας φυσικοποιημένης προσέγγισης του σώματος ως δεδομένου, εδώ το σώμα δομείται μέσω «κωδικοποιήσεων», είναι αποτέλεσμα δηλαδή της ρύθμισης, του ελέγχου και της αλληλεπίδρασης μεταξύ διαφορών βιολογικών, τεχνολογικών και πολιτισμικών ροών.

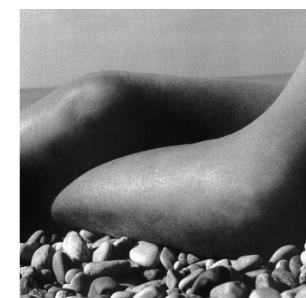
Οι Deleuze, Guattari (1987: 167) για παράδειγμα μέσω της έννοιας της προσωπότητας (faciality) θα δείξουν πώς μια επιφάνεια που είναι αποτέλεσμα της σύγκλισης χιλίων μικροσκοπικών ροών σηματοδοτείται ως κάποιος ή κάτι. Θα σταθούν κριτικά απέναντι στην λογική της ταυτότητας που υποστηρίζει το κοινωνικά κατασκευασμένο, κωδικοποιημένο αλλά φυσικοποιημένο πρόσωπό καθώς το σώμα είναι πάντα περισσότερο από τα σαρκικά του όρια. Η Elizabeth Grosz θα προτείνει την λωρίδα του Μόμπιους (Möbius strip) ως ένα μοντέλο σωματικής ύπαρξης, που είναι τοπολογικά μη προσανατολιζόμενο (non-orientable) και στο οποίο το μέσα και το έξω εναλλάσσονται. Το σώμα ρέει, στρέφει το μέσα-έξω και το έξω- μέσα, είναι αισθανόμενο και βιωμένο από μέσα, και την ίδια στιγμή κατασκευάζεται, μορφοποιείται, παθαίνει εξωτερικά. Όπως θα σημειώσει ο Massumi (2014: 29), «αυτό που συνήθως αποκαλείται “το σώμα” είναι η σωματικότητα του συμβάντος».

Άρα το σώμα δύναται να ιδωθεί ως μια συναρμογή -ή μια σειρά ανοιχτών συναρμογών- που «λειτουργεί εντός άλλων πελώριων συστημάτων τα οποία δεν μπορεί να ελέγξει και μέσω των οποίων αποκτά τις δυνατότητες και ικανότητές του» (Grosz, 2004:3). Μέσω της διερεύνησης των εν λόγω σχέσεων, οι θεωρητικές αναζητήσεις, ολισθαίνουν από το ουμανιστικό Είναι στην υλική πραγματικότητα, των εμπλοκών και των συνδέσεων και όχι των ατομικότητων. Το ανθρώπινο σώμα αποτελεί κομμάτι του κόσμου, είναι ευάλωτο, βασίζεται σε παράγοντες που δεν δύναται να ελέγξει όπως τον χώρο και τον χρόνο,



◀ Fina Miralles, Dona-arbre, 1973

Από πάνω προς τα κάτω:  
 ■ Μοντέλο Möbius strip  
 ■ Bill Brandt, Baie des Anges, France, 1959  
 ■ Άνδρες κουβαλούν φρύγανα. Πίσω τους διακρίνεται το όρος Βίγλα, Ανάφη 1941



[1] Αέρια σώματα με μεγαλύτερη ιστορικότητα είναι τα καιρικά εκείνα φαινόμενα στα οποία οι μετεωρολόγοι συνηθίζουν να αποδίδουν ονόματα, τονίζοντας έτσι την μοναδικότητά τους ως

τις δράσεις και γενικά όλους εκείνους τους μετασχηματισμούς που τοποθετούνται πέρα από το όριο του.

Κινούμενο από την σωματικότητα στην υλικότητα, το σώμα παύει να περιορίζεται στην ανθρώπινη διάστασή του, εγκολπώνοντας «το ζωικό, φυτικό, ανόργανο, τεχνολογικό άλλο» (Rogowska- Stangret 2017: 63). «Δύναται να είναι οτιδήποτε [...] ένα ζώο, [...] ένα ηχητικό σώμα, [...] μια ιδέα, [...] ένα κοινωνικό σώμα, ένα συλλογικό σώμα». Τα μέρη που το συνθέτουν, μπορούν να ποικίλλουν. Ένας βράχος, ως υλικό σώμα, αρθρώνεται από πετρώδη υλικά, συγκολλημένα μεταξύ τους εν μέσω μιας διαδικασίας καθίζησης, ή από κρυστάλλους, ενοποιημένους εν μέσω της διαδικασίας ψύξης των συστατικών ενός μάγματος. Αντίστοιχα, την αέρια μάζα που μας περιβάλλει συνθέτουν διαμορφώσεις διαφορετικών αερίων οντοτήτων εντατικά φορτισμένων και με την δική τους ιστορικότητα: διαμορφώσεις από σύννεφα, τυφώνες, καταιγίδες κτλ<sup>[1]</sup>. Φτάνοντας στην μοριακή κλίμακα, τα συστατικά όλων των υλικών σωμάτων είναι τα μικροσκοπικά σωματίδια ύλης. Από την άλλη, στα κοινωνικά ή συλλογικά σώματα, συστατικά είναι οι ανθρώπινες ατομικότητες που σχετίζονται με ένα συγκεκριμένο τρόπο.

Το να σκεφτόμαστε για τα ανθρώπινα και για τα πέρα-από-ανθρώπινα σώματα, διευρύνει τον χώρο και τον χρόνο για πολιτική και οικολογική σκέψη αναφορικά με τις συμμαχίες, τις ροές και τα εμπόδια που συνθέτουν τη ζωή. Ένας τέτοιος σχεσιακός τρόπος σκέψης συνιστά εργαλείο για να εξετάσουμε το πώς επανέρχεται η χωρική έννοια της ατμόσφαιρας ως συναρμογή ανθρώπινων και πέρα από ανθρώπινων σωμάτων και πώς δύναται να γεφυρώσει τις αμφισημίες που της έχουν αποδοθεί από τις διαφορετικές σχολές σκέψεις.





## Γ2 Παθηματικές ατμόσφαιρες

«the atmosphere in which we live weighs upon every one with a 20,000-pound force, but do you feel it?» (Marx, 1978: 577)

◀ «Μια μικρή ομάδα ανθρώπων μαζεύτηκε καθώς το αερόστατο απογειωνόταν, ενώ δάκρυα χαράς και ανησυχίας φάνηκαν στο πρόσωπο ενός θνητού ανθρώπου που διαχωρίστηκε μέσα σε μια στιγμή από την γη και κατευθύνθηκε στον ουρανό. Καθώς ο Baldwin αιωρείται στα σύννεφα, παρατηρεί αλλαγές στον αέρα, στο φως, στον άνεμο, στην πίεση και στην θερμοκρασία: δοκιμάζει την φωνή του και αναφωνεί από χαρά. Η φωνή του φαντάζει ξένη διαπεραστική και αδύναμη.» (Gandy, 2017)

Σημειώσεις από το ταξίδι του Thomas Baldwin με αερόστατο, A balloon prospect from above the clouds (1786)

Αριστερά: Σχέδιο του Thomas Baldwin, A balloon prospect from above the clouds (1786)

«Η ατμόσφαιρα είναι μη-προσωπική ή διαπροσωπική εντατικότητα (McCormack, 2008, Stewart, 2007), περιβάλλον ή διάδοση του αισθήματος του άλλου (Brennan, 2004), αύρα με ποιότητα (Böhme, 2006), τόνος στην λογοτεχνία (Ngai, 2005), μιμητικά κύματα αισθήματος (Thrift, 2008), ή πιο γενικά μια αίσθηση ενός τόπου (Rodaway, 1994)» (Anderson, 2009). Κατά καιρούς η θεωρία έχει αποδώσει πολλαπλούς ορισμούς στην έννοια της ατμόσφαιρας επιχειρώντας να προσεγγίσει την βασική της αμφισημία. Δηλαδή αυτή μεταξύ της μοριακής της διάστασης, ως μια αέρια μάζα που περιβάλλει ένα πλανήτη και της εννοιολόγησης της ως «επικρατούσα διάθεση, κατάσταση, ή κοινωνική αναπαράσταση, όπως το αίσθημα που μπορεί να προκαλέσει μια ταινία ή μια νουβέλα» (Gandy, 2017).

Χωρικά ιδωμένη, η υλικότητα στις ατμόσφαιρες συχνά σχετίζεται είτε με την υλική της διάσταση, το πώς υπάρχει δηλαδή εγγενώς σε έναν χώρο, είτε με την άυλη διάστασή της, το πώς διαμορφώνεται δηλαδή από την αντίληψη ενός υποκειμένου. Εδώ, θα επιχειρηθεί να ειπωθεί ως μια συναρμογή των δύο, αναδυόμενη εν μέσω των διαφορετικών ανθρώπινων και μη ανθρώπινων σωμάτων που την απαρτίζουν, όπως θα προτείνει ο κοινωνικός γεωγράφος Ben Anderson, μέσα από τις **παθηματικές ατμόσφαιρες**. Επιλέγει αυτόν τον όρο αφού είναι η ίδια «η αμφισημία της παθηματικής ατμόσφαιρας εκείνη που μας επιτρέπει να συλλογιζόμαστε σχετικά με το πώς η παθηματική ποιότητα, (...) μπορεί να διαμορφώσει την ζωή, δίνοντας στους χώρους, στα συμβάντα μια συγκεκριμένη αίσθηση» (Anderson, 2014). Με άλλα λόγια, η έννοια της παθηματικής ατμόσφαιρας εξετάζεται εδώ με σκοπό να διερευνηθεί το πώς δύναται να γίνει ερμηνευτικό εργαλείο εξέτασης και σχεδιασμού του παθήματος.

Ο Anderson αντλώντας την βασική του επιρροή από τις ιδέες των **Deleuze και Spinoza**- ιδωμένες από την σκοπιά της πολιτισμικής γεωγραφίας- κινείται σε μία σειρά από άλλες πηγές, με κεντρική εκείνη της φαινομενολογίας των ενικών (singular) παθημάτων (ειδικότερα





μέσα από το έργο των Mikel Dufrenne και Gernot Böhme). Από την υλιστική σχολή σκέψης αντλεί την **ταραχώδη φύση** της ατμόσφαιρας και την ακαθόριστη ποιότητά της. Ενώ μέσω του εμπειρισμού της φαινομενολογίας και ταυτόχρονα του νέου υλισμού κατανοεί τις **ατμόσφαιρες ως φορείς ιδιόμορφων παθηματικών ικανοτήτων που πηγάζουν από τις συναρμογές των σωμάτων, αλλά ταυτόχρονα τις υπερβαίνουν**.

### Οι αισθητηριακές ατμόσφαιρες του Gernot Böhme

Για τον Γερμανό φαινομενολόγο Gernot Böhme (1937), μια ατμόσφαιρα είναι ένα **ενδιάμεσο υποκειμένου και αντικειμένου**, αλλά ταυτόχρονα είναι πρωθύστερη του ίδιου τους του διαχωρισμού. Λόγω αυτής της οντολογικής απροσδιοριστίας της θέσης της ατμόσφαιρας, για τον ίδιο θα αποτελέσει ένα **περίπου-αντικείμενο** (quasi-object). Θα μιλήσει ιδιαίτερα «για αυτή τη σχέση μεταξύ περιβαλλοντικών ποιοτήτων και ανθρώπινων καταστάσεων» (Böhme, 1993:114) στην οποία σχέση οι ατμόσφαιρες είναι «οι δονήσεις στις οποίες αντιλαμβανόμενο και αντιληπτό συναντώνται και ενώνονται ισομορφικά και προ-δυιστικά» (Griffero, 2014a: 6).

*«οι ατμόσφαιρες δεν είναι κάτι το αντικειμενικό, [...] όπως ποιότητες που βρίσκονται στην κατοχή πραγμάτων, αλλά ταυτόχρονα είναι σαν πράγμα (thing-like)[...] αφού τα πράγματα αρθρώνουν την παρουσία τους μέσω ποιοτήτων. Ούτε είναι κάτι το υποκειμενικό, [...] όπως ο προσδιορισμός μιας ψυχικής κατάστασης. Κι όμως είναι σαν υποκείμενο (subject-like) [...] αφού είναι αισθητές στην σωματική παρουσία από ανθρώπους και αυτή η αίσθηση είναι την ίδια στιγμή μια σωματική συνθήκη της ύπαρξης των υποκειμένων στον χώρο»(Böhme , 1993: 122).*

Ο Böhme, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην χωρική τους διάσταση, θα χαρακτηρίσει τις ατμόσφαιρες ως «χωρικά απεκκριμένες (discharged), σχεδόν-αντικειμενικές (quasi-objective) αισθήσεις» (Böhme, 2006: 16) που παρουσιάζουν μια ιδιαίτερη ασάφεια. Είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε το **“πού”** βρίσκεται μια ατμόσφαιρα, καθώς δείχνει να γεμίζει τον χώρο με ένα συγκεκριμένο τόνο αισθήματος σαν μια ομίχλη<sup>[2]</sup>» (Böhme, 1993: 113–114). Αναζητώντας τους πολλαπλούς τρόπους που οι ατμόσφαιρες περιβάλλουν τους ανθρώπους, τα πράγματα και το περιβάλλον ο Böhme θα αναφέρει:

[2] Εδώ ο Böhme επιστρέφει στις υλιστικές ρίζες της έννοιας της ατμόσφαιρας και αναφέρει ότι ο ατμός υποδεικνύει την τάση των ποιοτήτων της αίσθησης να γεμίζουν τους χώρους σαν ένα αέριο και η σφαίρα υποδεικνύει μια συγκεκριμένη κυκλοτερή μορφή χωρικής οργάνωσης.

εξώφυλλο από το βιβλίο  
Atmospheres του Peter Zumthor  
(ισπανική έκδοση)



*«Κάποιος μιλάει για την γαλήνια ατμόσφαιρα ενός πρωινού της άνοιξης [...] Εισερχόμενος σε ένα δωμάτιο μπορεί κανείς να αισθανθεί τον εαυτό του να περιβάλλεται από μια φιλική ατμόσφαιρα ή να παγιδευτεί σε μια τεταμένη ατμόσφαιρα. Μπορούμε να μιλήσουμε για ένα άτομο που ακτινοβολεί μια ατμόσφαιρα που υπονοεί ένα σεβασμό, για ένα άνδρα ή μια γυναίκα που τους περιβάλλει μια ερωτική ατμόσφαιρα» (Böhme, 1993: 113-114).*

Εδώ, μπορούμε να διακρίνουμε δύο τύπου χωρητικότητες της ατμόσφαιρας. Ο Böhme θα μιλήσει για μια πρώτη, σφαιρικού σχήματος, ως ένα είδος περικλεισης, με το κέντρο του και η περιφέρεια του οποίου παραμένουν ασταθείς. Ταυτόχρονα, μιλάει για μια δεύτερη, αντίστοιχα σφαιρική, «ένα δυαδικό χώρο της αντήχησης, (που χαρακτηρίζει) τις ατμόσφαιρες που “ακτινοβολούν” από ένα άτομο σε ένα άλλο» (Anderson, 2009:80). Σε κάθε περίπτωση, οι ατμόσφαιρες του φιλοσόφου παρουσιάζουν «μορφές περικλεισης (enclosure) -το ζευγάρι, το δωμάτιο, ο κήπος- και συγκεκριμένες μορφές κυκλοφορίας (circulation) -να περιβάλλουν, να εσωκλείουν, να εκπέμπουν»(2009:80). Εν ολίγοις, οι ατμόσφαιρες για τον Böhme είναι «οι ίδιες σφαίρες της παρουσίας των πραγμάτων, των ατόμων ή των περιβαλλοντικών καταιγισμών, η πραγματικότητά τους στον χώρο [...]. Έτσι δεν συλλαμβάνονται [...] ως ελεύθερα αιωρούμενες, αλλά ως κάτι που προκύπτει και δημιουργείται από τα πράγματα» (Böhme 1993: 122) Είναι χώροι «στο βαθμό που “βάφονται” δια μέσου της παρουσίας των πραγμάτων», δηλαδή μέσω της ‘έκστασής’<sup>[3]</sup> τους (ecstasies). Τα πράγματα δηλαδή «εξελίσσονται από τους εαυτούς τους»(Böhme, 1993: 121).

Στη φαινομενολογική σκέψη η ατμόσφαιρα είναι δομική, «προσφέρει ένα εντατικό, απροσδιόριστο υλικό χωρικής κατασκευής με έμφαση στην υπαινικτική πλευρά των πραγμάτων» (Χατζησάββα, 2016), δηλαδή την εγγενή φυσιognωμία τους. Οι ατμόσφαιρες για τον Böhme συλλαμβάνονται μέσω της εμπύθισής μας στην ύλη και τους τρόπους με τους οποίους επηρεάζουν τη διάθεσή μας. Δεν δύναται να εντοπιστούν με ακρίβεια καθώς δυναμικοί, διάχυτοι και, ως προ- και ενδο-υποκειμενικοί, χωρικοί φορείς της διάθεσης, επενδεδυμένοι με συναισθηματική δύναμη.

[3] Θα φέρει το παράδειγμα της μπλε κούπας που παρουσιάζεται, εκτείνεται ή αυτό- εκδιπλώνει και ως εκ τούτου, επηρεάζει ατμοσφαιρικά το χωρικό περιβάλλον με την ξεχωριστή του ‘μπλεότητα’(blueness). Ένα πράγμα «κουρδίζεται ως εκστάσεις» (Böhme, 1993: 121). Ο Böhme θα μιλήσει για την φυσιognωμία των πραγμάτων, όπου κάθε πράγμα, χώρος έχει ένα εγγενής δυνατότητα για έκφραση, που βιώνεται ατμοσφαιρικά ως αισθητηριακές εκστάσεις. Κατά συνέπεια, το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται η μπλε κούπα φυσιognωμικά γεμίζει με μια μπλεότητα, που είναι ουσιαστικά το εμφανές ατμοσφαιρικό φαινόμενο. Η ατμόσφαιρά αποκτά το ποιοτικό της χρώμα από την μπλε-ότητα του μπλε.





## Σχεδιάζοντας παθήματα



Η κατανόηση της ύλης ως χώρο, ή του χώρου ως μια μορφής ύλης κάνει αυτόν τον χώρο μεταβλητό, παραγωγικό» (Connor 2010, 150). Μέσα από την ντελεζιανή κατανόηση του ότι τα γεγονότα συμβαίνουν στην επιφάνεια, αλλά δραπετεύουν από τα σώματα ως μια «ανεπαίσθητη, μη σωματική ομίχλη», η ισχύς της αρχιτεκτονικής μετατοπίζεται από την επιφάνεια (sur-face) στην διεπιφάνεια, (inter- face) , δηλαδή σε ένα ενδιάμεσο πεδίο διασύνδεσης, το πεδίο της ατμόσφαιρας.

Ως συναρμογή, η ατμόσφαιρα, με αυτή την προσέγγιση είναι κάτι “παραπάνω” από τα σώματα, ανθρώπινα και πέρα από ανθρώπινα, που την συνθέτουν. Αν και οι ατμόσφαιρες συμπορεύονται με τα σώματα, και δημιουργούνται από αυτά, δεν καταλήγουν να είναι αναγώγιμες σε αυτά. Είναι σχεδόν-αυτόνομες, ωστόσο δύνανται να προβλεφθούν μέσω του σχεδιασμού. Το να σχεδιάζεις ατμόσφαιρες είναι ισοδύναμο με το να οριοθετείς πιθανότητες δράσης μέσα από αισθητηριακά κατώφλια, να ενορχηστρώνεις παθήματα. Τέτοια εργαλεία οριοθέτησης συνιστούν οι εντατικές ποιότητες που εσωκλείει μια ατμόσφαιρα, όπως το φως, ο ήχος, η θερμοκρασία, η υγρασία κ.α.

◀ «The Blur Building is an architecture of atmosphere—a fog mass resulting from natural and manmade forces. Water is pumped from Lake Neuchâtel, filtered, and shot as a fine mist through 35,000 high-pressure nozzles. A smart weather system reads the shifting climatic conditions of temperature, humidity, wind speed and direction and regulates water pressure at a variety of zones.» (από την ηλεκτρονική σελίδα των αρχιτεκτόνων)

Diller Scofidio, Blur Building,  
Swiss expo 2002



## Γ3 Οι μετεωρολογικές ατμόσφαιρες στο έργο του Olafur Eliasson

### η κινητοποίηση της ατμόσφαιρας

Ο Δανός-Ισλανδός καλλιτέχνης Olafur Eliasson<sup>[4]</sup> θα επιχειρήσει μια αντίστοιχη κινητοποίηση της θερμοκρασίας, του φωτός, της ομίχλης και της υγρασίας, με σκοπό να κατασκευάσει παθηματικές ατμόσφαιρες. Για τον ίδιο, οι ατμόσφαιρες αποτελούν τελεστές της ανθρώπινης εμπειρίας και της κοινωνικής διάδρασης, συνεπώς με το να κινητοποιείς τις ατμόσφαιρες συνεχώς παρακινείς και τον συνεχή μετασχηματισμό του υποκειμένου.

*«Όπως ο καιρός έτσι και οι ατμόσφαιρες αλλάζουν όλη την ώρα και αυτό ακριβώς είναι που κάνει αυτή την έννοια τόσο σημαντική. Μία ατμόσφαιρα δεν μπορεί να είναι μία αυτόνομη κατάσταση,[...] στατική, παγωμένη. Οι ατμόσφαιρες είναι παραγωγικές, είναι ενεργητικοί τελεστές. Όταν εισάγεις μία ατμόσφαιρα σε ένα χώρο, γίνεται μία μηχανή πραγματικότητας [..]. Είναι μία αιώρηση, μια αντήχηση. Δεν είναι ποτέ στατική, κινείται και αλλάζει»*

*απόσπασμα του Olafur Eliasson (Borch, 2014: 93).*

Στο συνολικό έργο του, ο Eliasson δημιουργεί συνεχώς εσωτερικούς χώρους οι οποίοι αναπαράγουν με ένα παράδοξο τρόπο μία σειρά από τεχνητές, καιρικές καταστάσεις και αισθητηριακά τοπία. Σε αυτές τις εσωτερικές ατμόσφαιρες, ενικά και συλλογικά παθήματα συνδυάζονται και ρέουν, δημιουργώντας μια αμοιβαία κυκλοφορία μεταξύ χώρου και εκείνων που έρχονται σε επαφή με αυτόν. «Αν μιλήσουμε για μία ατμόσφαιρα σε έναν δημόσιο χώρο, μπορούμε να την περιγράψουμε ως τη σύμπλεξη διαφορετικών στοιχείων: υλικών, προθέσεων, κτιρίων» (Borch, 2014: 93), θα σημειώσει χαρακτηριστικά ο Eliasson.

<sup>[4]</sup> Το έργο του εκτείνεται από τη φωτογραφία, τις εγκαταστάσεις, τη γλυπτική και το βίντεο. Το εργαστήριό του στο Βερολίνο συντίθεται από μια ομάδα συνεργατών διαφορετικών ειδικοτήτων, από αρχιτέκτονες και ξυλουργούς μέχρι μαθηματικούς, κοινωνιολόγους και ψυχολόγους. Στόχος του ίδιου είναι το εργαστήριό του να λειτουργεί σε ένα πειραματικό διεπιστημονικό πλαίσιο, ανοικτό στις εξωτερικές επιδράσεις και συνεργασίες και όχι σε συνθήκες κλειστότητας ως μια καλλιτεχνική κολεκτίβα.



## Οι ατμοσφαιρικές συνθήκες ως εργαλεία σχεδιασμού

Στα έργα του Eliasson ενεργοποιούνται οι ατμοσφαιρικές συνθήκες -ο αέρας, το νερό, η ομίχλη- σε συνδυασμό με τις διαθλάσεις, τις αντανακλάσεις, τους χρωματισμούς του φωτός, κάτοπτρα και τεχνικές λείζερ με απροσδόκητους τρόπους. Μέσω του χειρισμού αυτών των ατμοσφαιρικών στοιχείων, η υλικότητα του εσωτερικού χώρου εξαϋλώνεται στις αισθητηριακές ποιότητες μιας ατμόσφαιρας που είναι ανοιχτή σε μια πολλαπλότητα ερμηνειών και ταυτόχρονα πάντα εφήμερη. Εδώ, οι κλιματικές και ατμοσφαιρικές επιδράσεις δεν εμφανίζονται ως καταστάσεις (conditioners) ενός προκαθορισμένου χώρου, αλλά ως δομικές γεννήτριες ή μέρος της ίδιας της υλικότητας του. Λόγω αυτής της ασταθούς υλικότητας, τα έργα του Eliasson βρίσκονται πάντα σε συνθήκη σύγκρουσης και εξαφάνισης αλλά ταυτόχρονα σε μία συνεχή συνθήκη παραγωγής και αναδημιουργίας. Η ενδεχομενική τους συνοχή είναι μία μορφή προσεκτικής αποδιοργάνωσης, που δεν επιδιώκει το χάος αλλά μία μη-ιεραρχική και πιο ρευστή μη-δυαδική εμπειρία του κόσμου. Ο Eliasson θα χρησιμοποιήσει τις αμφισημίες που χαρακτηρίζουν την έννοια της ατμόσφαιρας -όπως έξω-μέσα, ορατό-αόρατο, υλικό-άυλο- για να αμφισβητήσει τις σταθερές σχέσεις τους, και να σχεδιάσει ένα κατώφλι εμπειρίας στο οποίο αυτές συγχωνεύονται. «Τα κατώφλια αυτά δεν είναι όρια γένεσης νέας μορφής αλλά συνεχείς διαδικασίες μετάβασης σε βιωματικές καταστάσεις» (Χατζησάββα, 2015). Οι ατμόσφαιρες κρατούν την υλική απόδειξη της ύπαρξής τους σε μια λεπτή σχέση με την παραγωγή των επιδράσεών τους που μαζί αποτελούν μια μορφή μιας νέας οικολογικής συναρμογής.

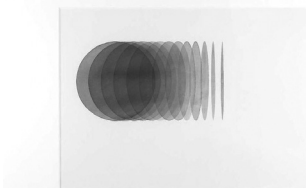
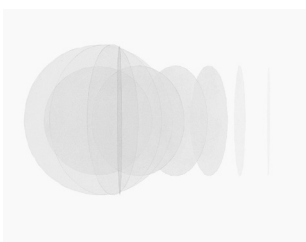
Ο Bruno Latour θα προσεγγίσει χαρακτηριστικά το έργο του Eliasson ως μια πειραματική μη-νοσταλγική συναρμογή πολλαπλών φύσεων. Ο κύριος προβληματισμός δεν είναι πώς επαναγειώνεται η ανθρώπινη ζωή σε μια αυθεντική σχέση με τη δοσμένη φύση, αλλά πώς να προχωρήσεις σε ένα κόσμο της ύλης στον οποίο τίποτα, εκτός από μια δυνατότητα αισθητηριακής εμπειρίας, δεν είναι δεδομένο από πριν. Δεν υπάρχει καμία φύση διαθέσιμη σε εμάς, που να μην είναι ταυτόχρονα τεχνητή, πλαισιωμένη και διαμορφωμένη από τον πολιτισμό, όπως δείχνουν οι ατμόσφαιρες του Eliasson στην παράδοση μίξης της διάφανης τεχνικότητάς τους και της αισθητηριακής αμεσότητας των επιδράσεών τους.



*Your uncertain shadow (colour), 2010*

Ο άνθρωπος ως τελεστής ► ατμόσφαιρας και το συλλογικό πάθημα στο *Weather Project*, 2003

πειραματισμοί στα έργα του στούντιο σχετικά με την κίνηση και τις ποιότητες του φωτός







## The Weather Project

Η τοπο-ειδική εγκατάσταση, *The Weather project*, που παρουσιάστηκε το 2003 στην έκθεση SFMOMA του μουσείου Tate Modern στο Λονδίνο, αποτελεί μια τέτοια περίπτωση δημιουργίας μιας εσωτερικής ατμόσφαιρας μέσω του χειρισμού μετεωρολογικών συνθηκών. Ο Eliasson θα χρησιμοποιήσει τον εσωτερικό χώρο της έκθεσης για να δημιουργήσει την ψευδαισθηση ενός ηλιοβασιλέματος, που θα διαρκέσει 6 μήνες. Στο ένα άκρο της μακρόστενης αίθουσας, μια σειρά λαμπτήρων ημικυκλικού σχήματος εκπέμπουν ένα πορτοκαλί φως που θυμίζει το απόσπερνο φως του Λονδίνου. Ταυτόχρονα, «μια λεπτή ομίχλη διαχέεται στον χώρο, σαν να γλιστράει από το εξωτερικό περιβάλλον. Καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας, η ομίχλη συσσωρεύεται σε αμυδρούς σχηματισμούς που μοιάζουν με σύννεφο, πριν εξαπλωθεί σε ολόκληρο τον χώρο» (Tate 2003). Μια ματιά προς τα πάνω, η οποία αναζητά τα σημεία διαφυγής της ομίχλης, αποκαλύπτει ότι την οροφή της αίθουσας έχουν αντικαταστήσει μια σειρά από κάτοπτρα που αντανακλούν τον κάτω χώρο. Η ημικυκλική φόρμα φωτός επαναλαμβάνεται σε αυτούς τους καθρέφτες, δημιουργώντας μια σφαίρα εκθαμβωτικής ακτινοβολίας, έναν ήλιο, που συνδέει τον πραγματικό χώρο με την αντανάκλαση.

Οι ατμοσφαιρικές πιέσεις στην εν λόγω εγκατάσταση απαιτούν μια εμπλοκή του επισκέπτη πέρα από εκείνη ενός απλού παρατηρητή. Αποτελεί μια διάδραση που ενθαρρύνει την αμοιβαία μεταμόρφωση τόσο του επισκέπτη όσο και του έργου. Στις περιγραφές που γίνονται σχετικά με την εγκατάσταση, δίνεται έμφαση στο «πώς οι επισκέπτες διαχέονταν μέσα στο χώρο καθηλωμένοι από τον τεχνητό εσωτερικό ήλιο, από τις ανεπαίσθητες αλλαγές του φωτός και της υγρασίας, καθώς επίσης και από τα ίδια τους τα είδωλα, ανακλώμενα στον καθρέφτη της οροφής» (Frichot, 2008:32). Πρόκειται για ένα πειραματισμό με εργαλείο την ατμόσφαιρα και τις δυνατότητες που αυτή παρέχει, που μετατρέπεται τον χώρο σε ένα εντατικό έδαφος για να παραχθούν νέα μοντέλα κοινωνικής δράσης.

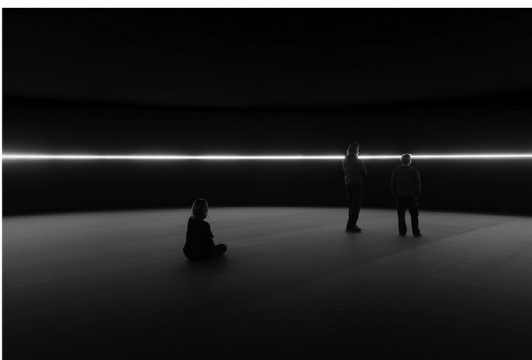
Ο Eliasson προτείνει μια συνθήκη της ατμόσφαιρας «που τοποθετείται στη διατομή του υλικού και του κοινωνικού, μια συνθήκη που προϋποθέτει δέσμευση, αμοιβαιότητα και σημασία επαφής, αντιμετωπίζει την αρχιτεκτονική (και την τέχνη) ως χωρική επίδραση ατομική και ταυτόχρονα συλλογική» (Χατζησάββα, 2015).



◀ Your blind passenger (2010)

The Notion Motion (2005)

Your Activity Horizon (2005)



## Your blind passenger

Αντίστοιχη διάχυση του προσωπικού και συλλογικού μας χώρου παρουσιάζει η εγκατάσταση *Your blind passenger* (2010) που για τον Eliasson: «συνδέεται με το τώρα μας, τη στιγμή ανάμεσα σε ένα δευτερόλεπτο και το επόμενο. Αποτελεί [...] ένα άνοιγμα όπου έννοιες όπως το υποκείμενο και το αντικείμενο, το μέσα και έξω, η εγγύτητα και η απόσταση διαλυθούν στον αέρα [...] για να οριστούν εκ νέου» (Arken, 2010: 2). Μέσα σε μια σήραγγα 90 μέτρων, οι επισκέπτες περιβάλλονται από πυκνή ομίχλη στην οποία διαθλώνται πολλαπλοί χρωματισμοί. Διασχίζοντας την εγκατάσταση, αυτοί χάνουν την αίσθηση του χώρου και σε στιγμές ακόμα και το σώμα τους. Τα έργα τέχνης ενεργοποιούν τις αισθήσεις μέσω του χρώματος, της κίνησης και της αλληλεπίδρασης, αλλά συγχρόνως απελευθερώνουν τις γραμμές των δημιουργικών εκδηλώσεων από τις σταθερές αναπαραστατικές τους λειτουργίες. Έτσι, ο χώρος μετατρέπεται σε μεταδότη της έντασης. Η εμπειρία της έντασης δημιουργείται μέσω της διαφοράς από μόνη της. Ως πολυμορφικές διαισθητικές εμπειρίες τα έργα υπερβαίνουν οποιοδήποτε σύστημα λογικής αναπαράστασης- αντιθέτως γίνονται εκδηλώσεις καθαρών διαδικασιών αίσθησης.

Η χρήση του φωτός ως βασικό άυλο υλικό εμφανίζεται σε πολλά από τα έργα του. Στο “The Notion Motion” (2005), οι τοίχοι αποκτούν μια άυλη διάσταση, μέσω της επίδρασης του φωτός. Στο «Your Activity Horizon» (2005), μία γραμμή ενός τεχνητού ορίζοντα διαχωρίζει τον χώρο. Επίσης, είναι χαρακτηριστικό το ότι χρησιμοποιεί το δεύτερο πρόσωπο στους τίτλους του. Τα έργα του ανήκουν στον παρατηρητή, αφού και εκείνος είναι μέρος τους: «η τέχνη είναι ατελής χωρίς την αβεβαιότητα εκείνων που την αντιλαμβάνονται» (Frichot, 2008).

## Όρια συναισθήματος παθήματος

Στο έργο το Eliasson, σε αντιστοιχία με την οπτική του Anderson, τα όρια μεταξύ συναισθήματος και παθήματος θολώνονται. Τα παθήματα είναι «οι μετασχηματιστικές μετατοπίσεις σε εγγραφή που επιτρέπουν στο υποκείμενο να αντιλαμβάνεται την δική του υποκειμενικότητα σε αλλαγή, ή όπως το θέτει ο Eliasson: μαθαίνουμε να βλέπουμε τους εαυτούς μας σε ένα διαφορετικό φως» (2009:34). Από την άλλη, τα συναισθήματα έρχονται σε διαπραγμάτευση ως κινήσεις μεταξύ των συναισθηματικών εγγραφών και όχι ως μια εμπειρία, στην οποία έχει δοθεί κάποιο όνομα. Αφορούν αυτό που συμβαίνει στην συνάντηση, που προκαλεί την ανάδυση μιας καθαρής αντίληψης, που βοηθάει ένα τοπίο αισθήσεων να ξετυλιχθεί.

Τα συλλογικά παθήματα ενεργοποιούνται στην συνάντηση όλων των τύπων των σωμάτων: αρχιτεκτονικά, φυσικά, σώματα από νερό και αέρα,



σώματα ανθρώπων ή ζώων. Μια θετική ενεργοποίηση των παθημάτων επιχειρείται από τον Eliasson μέσω της ρυθμιζόμενης διάχυσης φωτός, η οποία αιχμαλωτίζεται, προβάλλεται ή ανακλάται, μέσω της διαχείρισης του νερού το οποίο ρέει, γίνεται παχύρευστο ή παγώνει κ.ά. Αυτοί οι χειρισμοί, μεταξύ άλλων εφήμερης διάρκειας, επιτρέπουν στην ύπαρξη να μετατραπεί σε γίγνεσθαι, έτσι ώστε οι σταθερές υποκειμενικότητες να μετασχηματιστούν μέσα σε ένα ζωντανό κόσμο της ύλης. «Περνάμε μέσα από το τοπίο καθώς το τοπίο περνάει μέσα από εμάς» (Frichot, 2008:35). Ο Eliasson θα επιμείνει: «με ενδιαφέρει η προσωρινότητα στο σημείο που συνδέεται στο να είσαι κομμάτι του κόσμου». Οι πειραματισμοί του προσδοκούν στο να προσφέρουν νέα είδη συμπλοκής με ένα κόσμο γεμάτο με κοινωνικές και περιβαλλοντικές ανησυχίες. Το ζήτημα της ατομικής και συλλογικής χωρικής εμπειρίας σε έναν κόσμο, και κατά πόσο αυτό μπορεί να εκδηλωθεί μέσω της εσωτερικής ατμόσφαιρας. Σε συνομιλία με την σύγχρονη υλιστική σκέψη, για τον Eliasson:

*«Είναι απαραίτητο να ξεμάθουμε τον χώρο για να ενσωματώσουμε τον χώρο.[...] να ξεμάθουμε πώς βλέπουμε για να δούμε με το σώμα μας. [...] να ξεπεράσουμε τη γνώση του σώματός μας σε τρεις διαστάσεις για να ανακτήσουμε την πραγματική διαστατικότητα του σώματός μας. Ας χορέψουμε τον χώρο. Ας επαναχωρικοποιήσουμε το σώμα μας. Ας γιορτάσουμε την αισθητή αίσθηση της παρουσίας» Olafur Eliasson στο (Hirsch και Miessen 2012: 38).*

Συμπεράσματα ενότητας

Η ατμόσφαιρα ως συναρμογή ανθρώπινων και πέρα από ανθρώπινων σωμάτων συνιστά φορέα αμφισημιών και δύναται να ανοίξει ένα πεδίο διερεύνησης προς μια κατανόηση της χωρικής εμπειρίας στη νέα υλικότητα.

Ο χώρος, εδώ δεν κατανοείται ως μορφικό ή λειτουργικό δοχείο αλλά ως ένα επιτελεστικό και δυνητικό “τοπολογικό πεδίο”, στο οποίο δάπεδα, τοίχοι, αντικείμενα και υλικά δεν είναι αυτόνομες οντότητες αλλά εμπλεκόμενα σε ένα σχεσιακό και μεταβλητό συνεχές. Η ατμόσφαιρα, απαντώντας σε αυτό το συνεχές, τοποθετείται εκεί όπου το υποκειμενικό και το αντικειμενικό συναντώνται, είναι ταυτόχρονα ασταθής και διαρκώς μετατρεπτική των συνθηκών της ίδιας της σύστασής της. Μέσα από τις αμφισημίες που την περιβάλλουν δύναται να ενεργοποιεί συλλογικά παθήματα ανθρώπινων και μη σωμάτων που την συνθέτουν και έτσι να θέτει νέα δεδομένα και προοπτικές στην σχεδίαση του χώρου.

Δ

# ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙ- ΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΣΩΜΑΤΙΚΗ ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ

## Εισαγωγή

Στην παρούσα ενότητα αναλύεται η επιταγή για μια **νέα κατανόηση της υποκειμενικότητας** που επιχειρεί να διαπραγματευτεί τη σύγχρονη **μετα-ουμανιστική συνθήκη** της ψηφιακής πολυπλοκότητας και που βρίσκεται σε **ανοιχτό διάλογο με την βιταλιστική ύλη**.

Η εν λόγω μετακύλιση προς ένα κόσμο των πολλαπλών γίνεσθαι, αποτυπώνεται στην σκέψη της Rosi Braidotti σχετικά με τις ρευστές νομαδικές ταυτότητες του υποκειμένου. Ακόμη επιχειρείται ένα πέρασμα από τις κοινωνικές δράσεις στις γνωστικές διαδικασίες μέσα από την σκέψη των Donna Haraway και Karen Barad. Η χαρτογραφική τους προσέγγιση θα δώσει νέα διάσταση στην κατανόηση του πώς παράγεται η γνώση μέσω των συνεχών εμπλοκών μεταξύ ύλης και σημασίας. Στα πλαίσια των παραπάνω θεωριών, παρουσιάζονται οι χορογραφικές σημειογραφίες του αρχιτέκτονα τοπίου Lawrence Halprin, που προτείνουν μετα-αναπαραστατικούς και κιναισθητικούς τρόπους σχεδιασμού και κατοίκησης.

Τέλος, επιχειρούνται εγκάρσιες συνδέσεις των παραπάνω θεωρητικών προβληματικών με την αρχιτεκτονική σκέψη και πρακτική των Arakawa Gins. Το λεξιλόγιο του αρχιτεκτονικού σώματος των αρχιτεκτόνων συνιστά ένα χωρικό πεδίο αβέβαιων αλληλο-συσχετίσεων μεταξύ υποκειμένου, σώματος και περιβάλλοντος.



# Δ1 Η νομαδική ενσώματη υποκειμενικότητα της Rosi Braidotti

## Η μετα-ουμανιστική συνθήκη

Στην παρούσα ιστορική συνθήκη, τα παράδοξα, οι ασυμμετρίες και οι κατακερματισμοί της εξουσίας μετατοπίζουν τις πολιτικές αντιπαραθέσεις «από τις διαφορές μεταξύ των πολιτισμών, στις διαφορές εντός των πολιτισμών» (Braidotti, 2014:35). Στην συνθήκη της παγκόσμιας υβριδικότητας, περιθώριο και κέντρο μετατοπίζουν και αποσταθεροποιούν το ένα το άλλο με παράλληλες -αν και ασύμμετρες- κινήσεις δημιουργώντας ένα νέο επίπεδο πολυπλοκότητας. Για την Braidotti, οι τρόποι με τους οποίους ο θεωρητικός λόγος αναπαριστά τις εμπειρίες μας δεν συμβαδίζει με τους εν λόγω κοινωνικούς μετασχηματισμούς<sup>[1]</sup>. Η ίδια η **δομή της υποκειμενικότητας τείνει να αλλάξει**, «μαζί με τις κοινωνικές σχέσεις και όλο το κοινωνικό φαντασιακό που την υποστηρίζει» (Braidotti, 2014:35).

Η παραπάνω αντιστροφή συνδέεται με την **βιταλιστική κατανόηση της ύλης**, που εμπλέκει τον άνθρωπο σε ευρύτερες συνδέσεις που αντικαθιστούν τις ανθρωποκεντρικές μορφές ύπαρξης και αφήγησης και τους συστηματικούς διπολισμούς και όρια. Προτείνεται, δηλαδή, **μια αντιστροφή** του εσωτερικού και της ανθρώπινης ταυτότητας **προς τα έξω**, έτσι ώστε να συμβαδίζει με την **έντονη αλληλεξάρτηση μεταξύ ανθρώπινης, ζωικής και φυτικής ζωής**. Η μετα-ουμανιστική οπτική της ανθρώπινης ύπαρξης είναι ριζικά μη-ανθρωποκεντρική στον πυρήνα της. Το περιβάλλον δεν κατανοείται ως μια αυτόνομη οντότητα αλλά ως μέρος των δυναμικών εκδηλωμένων σχέσεων του συστήματος-περιβάλλον. Η Cary Wolfe (2017: 178) θα αναφέρει χαρακτηριστικά, «για την μικροχλωρίδα του εντερικού σου συστήματος -χωρίς το οποίο δεν λειτουργείς ως “άνθρωπός”- εσύ συνιστάς το περιβάλλον». Το εξωτερικό σε αυτή την περίπτωση είναι το εσωτερικό. Είναι απαραίτητο, λοιπόν, ένα **ποιοτικό άλμα** προς τις δυνατότητες που ανοίγει η σύγχρονη ιστορική θέση στον τεχνολογικά διαμεσολαβημένο κόσμο. Ένας κόσμος που «δεν είναι ούτε ανθρωποκεντρικός ούτε ανθρωπομορφικός, αλλά μάλλον γεω-πολιτικός, οικο-σοφικός και βιο-κεντρικός»(Williams, 2019).

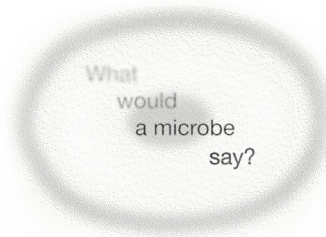
Και ξαφνικά υπάρχει ένα κλικ. Το υποκείμενο απομακρύνεται από το αντικείμενο, απελευθερώνοντας το από ένα μέρος του χρώματος και της ουσίας του. Υπάρχει μια ρήξη στο σχήμα των πραγμάτων, ένα εύρος αντικειμένων θραυσματοποιείται στο γίγνεσθαι Εγώ, κάθε αντικείμενο μεταφέρει την ποιότητα του σε ένα κατάλληλο υποκείμενο. Το φως γίνεται το μάτι και ως εκ τούτου δεν υπάρχει πλέον: είναι απλώς η διέγερση του αμφιβληστροειδούς. Το υποκείμενο είναι το αποκλεισμένο αντικείμενο. Το μάτι μου είναι το κουφάρι του φωτός και του χρώματος. Η μύτη μου είναι όλα τα υπολείμματα της δυσωδίας όταν η πλασματικότητα τους έχει αποδειχθεί. Το χέρι μου αρνείται το εργαλείο που κρατάει [...] Υποδηλώνεται η ταυτόχρονη ύπαρξη του υποκειμένου με το αντικείμενο, του οποίου τη μυστηριώδη σχέση με τον εαυτό του επιδιώκει να προσδιορίσει. Αλλά υποκείμενο και αντικείμενο δεν μπορούν να υπάρξουν ξεχωριστά αφού είναι το ίδιο πράγμα, αρχικά ενσωματωμένα στον πραγματικό κόσμο και στη συνέχεια εξοβελισμένα από αυτόν

Michel Tournier



Céline Tuloup, Relevé topographique 01, 2009

<sup>[1]</sup> Θα υποστηρίξει δηλαδή την ύπαρξη «ενός αξιοσημείωτου κενού ανάμεσα στον τρόπο που ζούμε (σε απελευθερωμένες, πολυεθνικές, παγκοσμιοποιημένες κοινωνίες, με εξελιγμένες τεχνολογίες και τηλεπικοινωνίες μεγάλων ταχυτήτων, υποτιθέμενα ελεύθερα σύνορα αλλά αυξημένους συνοριακούς ελέγχους) και τον τρόπο που αναπαριστούμε αυτή την εμπειρία στον εαυτό μας με θεωρητικούς όρους και λόγους» (Braidotti, 2014: 29). Θα σημειώσει χαρακτηριστικά: «Τι μπορεί να κάνει το ανδρικό, λευκό, μονοθεϊστικό συμβολικό για αυτό;»



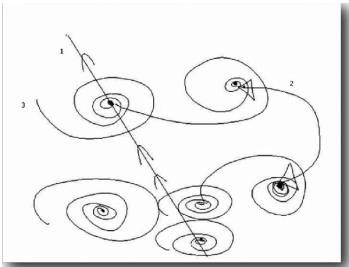
Sonja Bäuml,  
what would a microbe say?



Η προβληματική της υποκειμενικότητας μετατοπίζεται από τον «Άνθρωπο» (Braidotti, 2013: 169) στις μεταβλητές και ανοιχτές διαδικασίες ανταλλαγών ιδιοτήτων και γίνεσθαι φυσικού και κοινωνικού κόσμου, ανθρώπινου και μη-ανθρώπινου. Πρακτικά, οι ουσιοκρατικές και οργανικές ερμηνείες για την «ζωή» αντικαθίστανται από τις πρακτικές και ροές του γίνεσθαι και των πολύπλοκων συναρμογών ή όπως θα αναφέρει η Braidotti «μια μη ενιαία οπτική του εαυτού ως αλληλο-συσχετιζόμενες δυνάμεις» (Braidotti, 2006). Για την Braidotti είναι αναγκαία η **μη-ενιαία θεώρηση του υποκειμένου**, με το εν λόγω υποκείμενο «όχι μόνο να επιζητεί αλλά να κατασκευάζει τον εαυτό του μέσα σε πολύπλοκα και εσωτερικά αντικρουόμενα δίκτυα κοινωνικών σχέσεων». Απαιτείται η αμφισβήτηση των βαθύτερων ινών του εαυτού, δηλαδή της ικανότητας διατήρησης και ομοιογενοποίησης των πολλαπλών ανήκειν σε ένα σύγχρονο πλαίσιο που επιβραβεύει το Όμοιο και τη μονόδρομη σκέψη. Η μονόδρομη σκέψη αντικαθίσταται από μορφές σκέψης που «δίνουν προτεραιότητα στις διαδικασίες αντί των ουσιών και στους μετασχηματισμούς αντί των αντι-διεκδικήσεων της ταυτότητας» (Braidotti, 2014: 37).

Η υποκειμενικότητα στην σύγχρονη υλιστική συνθήκη πρέπει να αναγνωρίζει **γραμμές διαφυγής**, έναν δημιουργικό, εναλλακτικό χώρο του γίνεσθαι που δεν εμπίπτει στους δυνισμούς κινούμενο-ακίνητο, κάτοικος- ξένος αλλά ανήκει σε όλες τις κατηγορίες, σε μια πολλαπλότητα ως σημείο δηλαδή που τις υπερβαίνει. (De Lange, 2009: 2)

«[...] το «**άλλο**» δεν αποτελεί εμβληματικό σημάδι ετερότητας που έχει βρικολακιάσει για πάντα, όπως στην κλασική φιλοσοφία. Ούτε είναι ένα φετιχιστικό και απαραίτητα ετεροποιημένο «άλλο», όπως στην αποδόμηση. Πρόκειται για έναν κινούμενο ορίζοντα ανταλλαγών και γίνεσθαι προς τον οποίο κινούνται τα μη ενιαία υποκείμενα της μετανεωτερικότητας και ο οποίος με τη σειρά του τα μετακινεί» (Braidotti, 2014: 391).



Bojack Horseman, Letter to Kelsey



Rick and Morty, Multiverse theory

## Η ενσώματη νομαδική ταυτότητα

Η Rosi Braidotti (2014:61), ταυτίζοντας το **σώμα** με την «υλιστική και τη βιταλιστική βάση της ανθρώπινης υποκειμενικότητας», θα εισάγει «μια **μετα-ταυτοτική**» **οπτική** (post-identitarian) (Van der Tuin, Dolphin, 2012:33) της δομής της. Η ικανότητα του σώματος «να είναι ταυτόχρονα ριζωμένο και ρέον», συνεπάγεται την ικανότητα να υπερβαίνει «τις ίδιες τις μεταβλητές- την τάξη, τη φυλή, το βιολογικό φύλο, το κοινωνικό φύλο [...] που μας δομούν» (Braidotti, 2014: 61).

Συγκεκριμένα, υπογραμμίζοντας την πολυπλοκότητα της ενσώματης δομής του υποκειμένου, η Braidotti θα αντιμετωπίσει «την **ταυτότητα** ως ένα **τόπο διαφορών**» (Χατζησάββα, 2009 :134). Το **υποκείμενο για την Braidotti, δηλαδή μια οντότητα προικισμένη με ταυτότητα, αγκιστρώνεται στην ενεργή σωματική ύλη, «η υλικότητα της οποίας κωδικοποιείται και αποδίδεται στη γλώσσα»** (Braidotti, 2014: 261). Το σωματικό αυτό υποκείμενο δεν δύναται, με τον τρόπο αυτό, να κατανοηθεί ή να αναπαρασταθεί πλήρως, αλλά αρθρώνεται μόνο μέσω της **διαφοράς** εντός του. Συνεπώς, «η **ταυτότητα** αποτελεί ένα παιχνίδι πολλαπλών θρυμματισμένων πτυχών του εαυτού: είναι **σχεσιακή, δηλαδή απαιτεί κάποιο δεσμό με το “άλλο”, είναι αναδρομική, δηλαδή σταθεροποιείται μέσα από τις μνήμες και τις αναμνήσεις σε μια γενεαλογική διαδικασία.** [...] (Ταυτόχρονα) δομείται μέσα από **διαδοχικές ταυτίσεις**, δηλαδή τις ασύνειδες, εσωτερικευμένες εικόνες που διαφεύγουν από τον ορθολογικό έλεγχο» (Braidotti, 2014: 261).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η **ταυτότητα** εκλαμβάνεται ως **ενσώματη**, προσδιορισμένη τόσο από την επιθυμία όσο και από την σκέψη, και άρα βρίσκεται **διαρκώς σε κίνηση**. Αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό του σωματικού υποκειμένου το συνιστά **νομαδικό** επειδή μετατοπίζεται διαρκώς, κινούμενο «στους **ενδιάμεσους χώρους** των οριοθετημένων, είτε κοινωνικά είτε πολιτισμικά, συνόλων» (Ρόζη, 2012: 89). Παρόλα αυτά, η συνθήκη αυτή δεν συνεπάγεται μια αίσθησης απώλειας, όπως στην περίπτωση του μετανάστη ή του εξόριστου, αλλά η απουσία σταθερού τόπου μετατρέπεται σε δημιουργική δύναμη. Έχοντας παραιτηθεί από κάθε ιδέα, επιθυμία ή νοσταλγία για σταθερότητα, το νομαδικό υποκείμενο «εκφράζει την επιθυμία για μια ταυτότητα που απαρτίζεται από μεταβάσεις, διαδοχικές μετατοπίσεις και συντονισμένες αλλαγές» (Braidotti, 2014: 110). Δεν ελλείπεται, ωστόσο, ολοκληρωτικά ενότητας, αλλά «λειτουργεί με καθορισμένα εποχιακά μοτίβα κίνησης μέσα από μάλλον σταθερές διαδρομές» (Braidotti, 2014: 110).

Είμαι ριζωμένη, αλλά ρέω.

Virginia Woolf

Είναι σπουδαίο να έχεις ρίζες, αρκεί να μπορείς να τις πάρεις μαζί σου.

Gertrude Stein





Leslie Shows, Tutela, 2015

[2] Για να κατανοήσουμε την σύλληψη ενός χώρου που δεν παραπέμπει σε ένα στατικό καθορισμένο τόπο αλλά σε ένα ρευστό πεδίο υπό διαρκή αναδιαμόρφωση πρέπει να αναλογιστούμε την ευρύτερη φιλοσοφία του νομαδισμού του Deleuze σε συνεργασία με τον Guattari (Deleuze, Guattari, 2013), που προτάσσει την συνεχή εντατική κινητικότητα σε αντιδιαστολή με τη σταθερότητα. Οι Deleuze, Guattari, μέσω του παραδείγματος των νομαδικών φυλών θα συγκροτήσουν ένα αντι-παράδειγμα σε αυτό της κρατικής-ιεραρχικής-συγκεντρωτικής μορφής οργάνωσης. Οι δύο αυτοί τύποι κοινωνικής πολλαπλότητας αντιστοιχούν σε δύο είδη χώρων τον **λείο** και τον **γραμμωτό**. Η διάκριση των δύο εμπνέεται από τον συνθέτη Pierre Boulez -ο μουσικός χρόνος έχει τόσο κανονικότητες (regularities), νότες, κλίμακα, τέμπο, δηλαδή γραμμωτό χρόνο, όσο και σχετικά μη-υπολογίσιμες ποιότητες, μεταβολή, πυκνότητα, ταλάντωση, δηλαδή λείο χρόνο. Η εν λόγω αλληλεπίδραση ποσότητας και έντασης κατασκευάζει τόσο το χρόνο όσο και το χώρο. Τα δύο μοντέλα χώρων, λείος και γραμμωτός, στην πραγματικότητα δεν συνιστούν έναν καρτεσιανό δυισμό υπάρχουν μόνο σε αναμειγνύσεις, ως ένα ασύμμετρο διπλό γίνεσθαι. Ειδικότερα, στη νομαδική κατανομή τα στοιχεία δημιουργούν μεταξύ τους οριζόντιες, μοριακές συνδέσεις που ανθίστανται στο να υπερ-κωδικοποιηθούν από ένα κέντρο σε μια μακριά-από-την-ισορροπία κατάσταση. Η νομαδική μορφή δεν έχει κέντρο βάρους κάποιο υπερβατικό σημείο από το οποίο η τάξη αναδύεται αλλά λειτουργεί όπως ένα σμήνος, παράγει τάξη εμμενώς, από τις διαδράσεις μεταξύ των στοιχείων της χωρίς την ανάγκη ύπαρξης ενός εξωτερικού ρυθμιστή. «Κάθε σημείο αποτελεί μια μετάβαση (relay), και υφίσταται μόνο ως τέτοια. Ένα μονοπάτι βρίσκεται πάντα μεταξύ δύο σημείων, όμως ενδιάμεσα έχει αναλάβει κάθε συνέπεια, και απολαμβάνει τόσο την αυτονομία όσο και την δική του κατεύθυνση. Η ζωή του νομά βρίσκεται το ενδιάμεσο» (Deleuze, Guattari, 2003: 380). Συνεπώς, ενώ ο γραμμωτός χώρος είναι διαστρωματωμένος, περιβαλλόμενος από τοίχους, όρια, δρόμους, ο λείος σηματοδοτείται μόνο από τα «χαρακτηριστικά» του που χάνουν το νόημά τους και μετατίθενται σε τροχιά. Ο νομάς διανέμει τον εαυτό του στον λείο χώρο, καταλαμβάνει, κατοικεί, διατηρεί τον χώρο αυτό, αυτή είναι η αξία της περιοχής. Ο Deleuze θα δώσει το παράδειγμα του Βεδούνινου που καλπάζει, με τα γόνατα στην σέλα, καθισμένος στις σόλες των ανεστραμμένων πελμάτων του ως ένα τέτοιο «παράδειγμα ισορροπίας», τονίζοντας ότι η ακινησία και η ταχύτητα, η κατατονία και η ορμητικότητα συνιστούν τα χαρακτηριστικά του νομά και τα οποία θα ορίσουν τον νομαδισμό ως μια «στατική διαδικασία» (Deleuze, Guattari, 2003: 381).

Ο συγγραφέας Μπρους Τσάουνι στο βιβλίο του Τα μονοπάτια των τραγουδιών (1993) δείχνει τον βαθμό που η ταυτότητα των νομάδων έγκειται στην απομνημόνευση της προφορικής ποίησης, η οποία αποτελεί περίτεχνη και ακριβή περιγραφή των περιοχών που πρέπει να διασχίσουν οι νομάδες στο ατέρμονο ταξίδι τους. Αυτό το είδος της ταυτότητας σηματοδοτείται από μια τοτεμική γεωγραφία. Η έρημος είναι ένας γιγάντιος χάρτης σημείων για εκείνες που ξέρουν να το διαβάζουν, που μπορούν να τραγουδούν ενώ διασχίζουν τους αγριότοπους. [...] Ο χάρτης είναι αόρατος ή, καλύτερα διαθέσιμος, μόνο σε όσες και όσους έχουν εκπαιδευτεί να διαβάζουν αόρατη μελάνη. (Braidotti, 2014: 91-92)

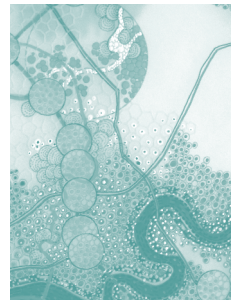
► Η Βιετναμέζα καλλιτέχνης Tiffany Chung εξετάζει τις ουλές της αποικιοκρατίας, συσχετίζοντας πραγματικά ιστορικά γεγονότα -πολέμους εθνικής απελευθέρωσης, γενοκτονίες, μεταναστεύσεις και φυσικές καταστροφές- με πιο δυνητικές, αισθητηριακές και ετεροτοπικές συναντήσεις, σε «ένα αρχαιολογικό έργο για μελλοντική μνήμη». Εμπνευσμένη από τα βακτήρια και τους μύκητες, δουλεύει τόσο σε μικροσκοπικό όσο και σε μακροσκοπικό επίπεδο, συνδυάζοντας αραχνούφanta πλέγματα και πολύπλοκα κουβάρια προσεκτικά αποδοσμένων γραμμών μέσω μιας μείξης σχεδίου και κεντήματος. Αυτή η στρωματογραφία διάφορων στρατα συνύπαρξης επιτρέπει στην καλλιτέχνη να αναλύσει διαφορετικά ιστορικά και γεωπολιτικά επίπεδα με εγκάρσιες ροές, εφαιπόμενες και δυναμικές κινήσεις μεταξύ διαφορετικών «σελίδων του παρελθόντος» και «σημείων του παρόντος» που διαψεύδουν μια μείζονα κατηγοριοποίηση (majoritarian).

Στα πλαίσια των σύγχρονων υλιστικών θεωρήσεων, ο **χώρος**, κατά συνέπεια, αφορά ένα πεδίο σε διαρκή μεταμόρφωση που παράγεται από τη διαδικασία της εντατικής κινητικότητας και που διαθέτει σημεία περάσματος που συνδέουν τα διαφορετικά «νησιά» που το υποκείμενο διασχίζει<sup>[2]</sup>.

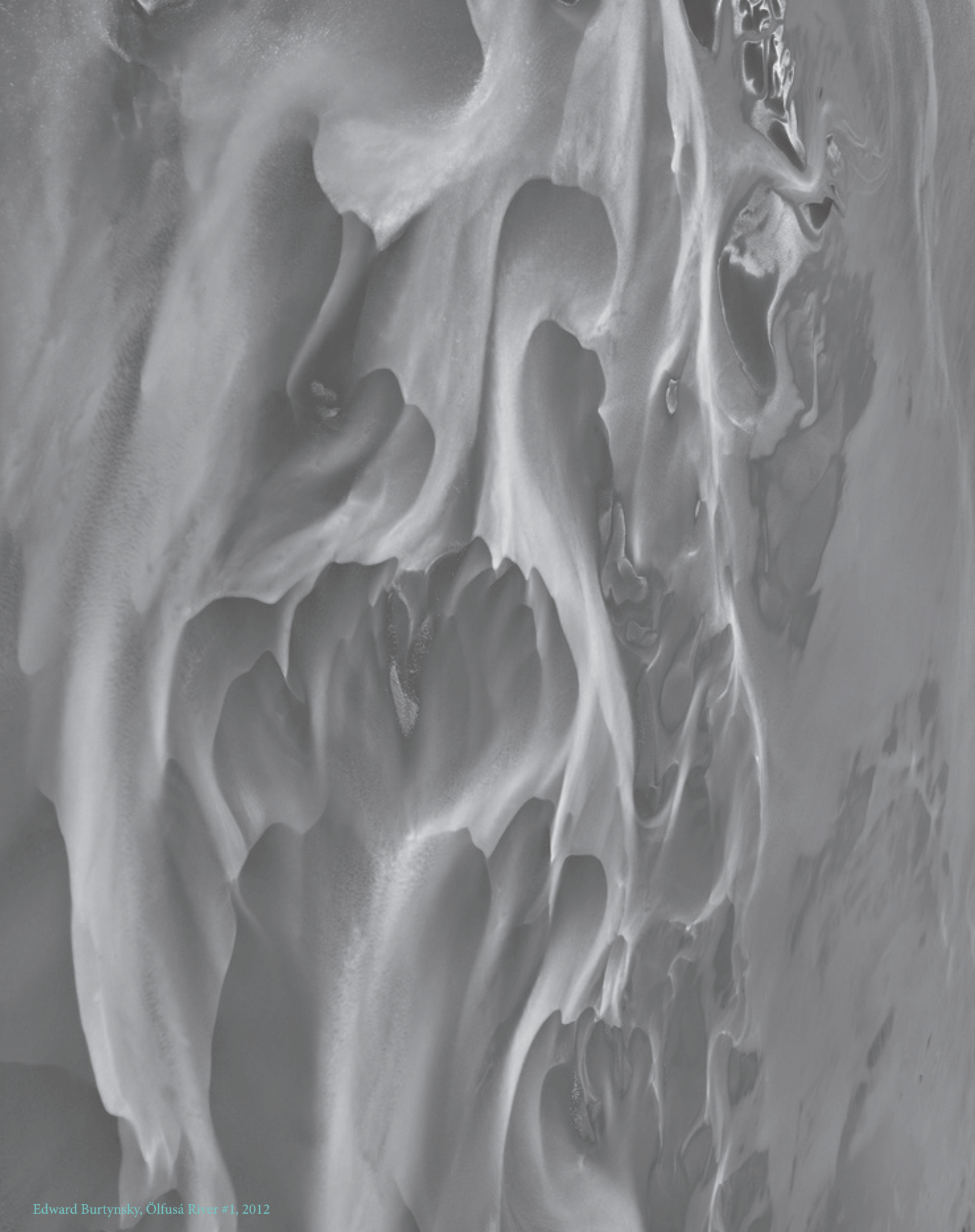
Η Braidotti χρησιμοποιεί την έννοια της «χαρτογράφησης» ή της «χαρτογραφικής μεθόδου» που σχετίζεται με τον χώρο και τον τρόπο με τον οποίο το νομαδικό υποκείμενο δρα σε σχέση με αυτόν, προκειμένου να περιγράψει το δίκτυο των σχέσεων που προκύπτει από τη μετατόπιση του υποκειμένου σε διαφορετικές θέσεις, οι οποίες εξ ορισμού αναφέρονται σε σχέσεις εξουσίας. (Braidotti, 2011:13-20) Η ενσωμάτωση της νομαδικής (ή μειονοτικής) ταυτότητας τοποθετεί το υποκείμενο στη δυναμική διαδικασία της διαρκούς μετατόπισης, η οποία κριτικά απο-θεμελιώνει την εξουσιαστική θεώρηση του ενοποιημένου υποκειμένου και των σταθερών ταυτοτήτων.



Tiffany Chung, one giant great flood 2050, 2012







Edward Burtynsky, Ólfusá River #1, 2012



## Δ2 Η χαρτογραφική παραγωγή της γνώσης της Donna Haraway

Όπως γίνεται εμφανές και από τα παραπάνω, το **σώμα** πλέον, δεν εκλαμβάνεται ως «ένα παθητικό αντικείμενο της ύλης» (Witzgall, 2014: 17), ή ως μια πηγή πληροφόρησης της γνώσης, αλλά συνιστά ένα **τοποθετημένο τελεστή** που συνεχώς μεταβάλλεται και επανατοποθετεί τον εαυτό του σε συνέργειες υλικότητας και σημασίας, ύλης και λόγου. Ο έως τώρα, παραμελημένος ρόλος των σωματικών υλικότητων στις κοινωνικές δράσεις, όπως είδαμε στην Braidotti, αλλά και στις γνωστικές διαδικασίες, ανασυντάσσεται. Οι γνωσιακές διαδικασίες δεν δύναται να απομονωθούν «από την φυσική κατάσταση ενός οργανισμού, την τοποθετημένη ενσωματότητά του στο περιβάλλον και την αλληλεπίδρασή του με αυτό» (2014: 17). Όπως θα υπογραμμίσει η Braidotti, η σύλληψη ενός ενσώματου, μη-ενιαίου υποκειμένου συνεπάγεται και την διάσχιση των ορίων νου-σώματος, δηλαδή «**την ενσωμάτωση του μυαλού και την εννόηση του σώματος**» (Marks, 1998). Σημαντική σε αυτή την κατεύθυνση είναι η **υλικο-σημειωτική μεθοδολογία της Donna Haraway** (1988) (material-semiotic), μέσω της οποίας χαρτογραφούνται οι σχέσεις που είναι ταυτοχρόνως υλικές (μεταξύ πραγμάτων) και σημειωτικές (μεταξύ ιδεών).

### Εμπλοκές ύλης και σημασίας

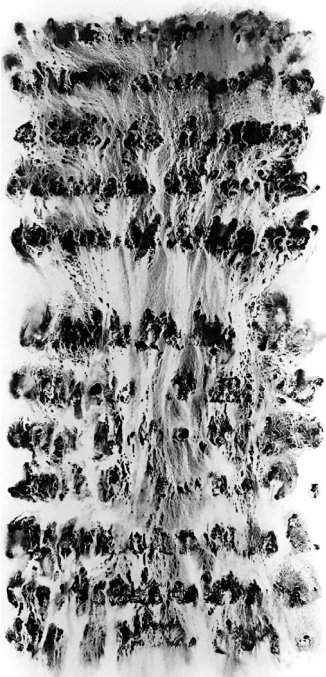
Διαχρονικά στο πεδίο της φιλοσοφίας, η όραση, οι οπτικές γωνίες και το μάτι ταυτίζονται με τον τρόπο παραγωγής της γνώσης, ήδη από την αλληγορία της σπηλιάς του Πλάτωνα. Η Haraway δεν εγκαταλείπει την όραση ως μια αλληγορία για την παραγωγή της γνώσης αλλά την αναθεωρεί ριζικά μέσω των **τοποθετημένων γνώσεων** (situated knowledges). Το «κυρίαρχο βλέμμα από το πουθενά» (Haraway, 1988: 581) που θεωρείται άυλο ενώ υλοποιεί ό,τι εγκολπώνει, που δύναται να βλέπει ενώ το ίδιο παραμένει αόρατο, «να αναπαριστά ενώ το ίδιο διαφεύγει της αναπαράστασης» (1988: 581) αμφισβητείται καθώς διαγράφει τις υλικο-σημειωτικές συνθήκες που επιτρέπουν στην ίδια την όραση να συμβεί. Εν αντιθέσει, στο Νέο Υλισμό, η όραση (ως μεταφορά για την γνώση) θεωρείται ενσώματη, μερική και υπεύθυνη για το τι κάποιος βλέπει και το πώς κάποιος οργανώνει αυτό που βλέπει: «**Η όραση είναι πάντα ένα ερώτημα της δύναμης να δεις**» (1988: 585). Η πρακτική του να βλέπεις δεν είναι επομένως καθόλου προφανής, κάποιος μαθαίνει να βλέπει τόσο «τεχνικά, κοινωνικά, ψυχικά» όσο και οργανικά.



Ως εκ τούτου, η όραση δεν δημιουργεί μια αίσθηση αυτό-παρουσίας, αυτογνωσίας ή αυτο-ταυτότητας, αλλά, όπως και η υποκειμενικότητα, είναι **ετερογενής, ατελής, πολύπλοκη και σε θέση να θεσπίζει μόνο «μερικές συνδέσεις»**<sup>[3]</sup> (1988: 586). Ο αργεντινός ποιητής Jorge Louis Borges, σχετικά με την μερικότητα της γνώσης θα επισημάνει ότι «κάποιος μπορεί να περάσει την ζωή του, σχεδιάζοντας τον κόσμο, τα βασίλεια, τα βουνά, τα πλοία, τα νησιά, τα ψάρια και οτιδήποτε άλλο. Λίγο πριν το τέλος της ζωής του, συνειδητοποιεί ότι δεν έκανε κάτι άλλο από το να σχεδιάζει τις γραμμές και τις εικόνες του προσώπου του».

[3] «Πώς να δεις; Από που να δεις; Ποια είναι τα όρια της όρασης; Ποιος έχει πάνω από μια οπτικές γωνίες; Τι άλλες αισθητικές δυνάμεις θέλουμε να καλλιεργήσουμε εκτός από την όραση;» (Haraway, 1988: 587).

[4] Τέτοιες μετακυλήσεις της σύλληψης της γλώσσας από «ένα σταθερό, προσδιορισμένο πλέγμα επιβεβλημένο στην ζωή» σε μια «βιταλιστική δύναμη» (Dolphin, Van der Tuin :111) διακρίνονται και στο θεωρητικό λόγο της Rosi Braidotti (2014: 89-105). «Η γραφή είναι γίνεσθαι. Όχι γίνεσθαι συγγραφέας [...] αλλά γίνεσθαι ,αμετάβατα» (2014: 91). Οι λέξεις δεν μένουν δηλαδή στάσιμες, ακολουθούν τους δικούς τους δρόμους, πάνε και έρχονται, ακολουθούν έτοιμα σημασιολογικά μονοπάτια αφήνοντας στο πέρασμά τους ακουστικά, γραφικά ή ασυνείδητα ίχνη. Για την θεωρητικό, τα κείμενα συνιστούν έτσι περισσότερο χάρτες θεσιακότητας: «κάθε κείμενο μοιάζει με κατασκήνωση (campsite), ιχνηλατεί μέρη που έχω βρεθεί στο πλαίσιο του μεταβαλλόμενου τοπίου της μοναδικότητάς μου», ή αλλιώς «ένα είδους κηπουρικής του διανοητικού τοπίου που μου προσφέρει έναν ορίζοντα, ένα πλαίσιο αναφοράς εντός του οποίου μπορώ να στέκομαι στα πόδια μου, να μετακινούμαι και να στήνω τη θεωρητική σκηνή μου» (Braidotti, 2014: 92).



Seana Reilly, Rafting Lessons, 2016

Από μια νεοϋλιστική οπτική, οι κώδικες του κόσμου δεν εκλαμβάνονται ως στατικοί, που περιμένουν απλώς να διαβαστούν, ένα αντικείμενο δεν συνιστά δηλαδή «παθητική ύλη που χρήζει αναπαράστασης, αλλά **η δημιουργία νοήματος λαμβάνει χώρα σε μια αμφίδρομη διαδρομή**» (Dolphin, Van der Tuin, 2012 :111). Ο κόσμος «δεν είναι ακατέργαστη ύλη προς εξανθρωπισμό [...] (αλλά) μια ενεργής οντότητα» (2012: 593) Όπως θα υπογραμμίσει η κοινωνιολόγος Vicki Kirby (1997: 126–7), «η ύλη εμφανίζεται ως κάτι που όχι μόνο μιλιέται ή συνομιλεί με κάτι άλλο, αλλά μάλλον απλώς η ίδια μιλάει»<sup>[4]</sup>.

*«Τα σώματα ως αντικείμενα της γνώσης είναι υλικό-σημειωτικοί επιγενετικοί κόμβοι. Τα όριά τους υλοποιούνται σε κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, σχεδιάζονται μέσω **χαρτογραφικών πρακτικών**, τα «αντικείμενα» δεν προϋπάρχουν ως τέτοια, αλλά είναι **έργα ορίων**. Τα όρια ωστόσο ολισθαίνουν, προσωρινά περιέχουν επιγενετικά και παραγωγικά εναπολείμματα σημασιών και σωμάτων. Το να τοποθετείς (να εντοπίζεις) όρια είναι μια **αβέβαιη πρακτική**».* (Haraway, 1988:595)

Ακριβώς επειδή τα σώματα παράγονται ως ένα επακόλουθο των «πρακτικών χαρτογράφησης», τα όρια που τα συγκρατούν είναι **πάντα αβέβαια, πορώδη, ελλιπή και ανοιχτά σε μετατόπιση εκ των έσω**. «Τα όρια και οι ιδιότητες των συστατικών των υλικών φαινομένων καθορίζονται και κάποιες υλικές αρθρώσεις του κόσμου αποκτούν σημασία» μέσω των συγκεκριμένων παραγωγικών ενδο-δράσεων, σύμφωνα με τη **Karen Barad** (2007:139). Η **ενδο-δράση** (intra-action) τονίζει μια διαδικασία που συμβαίνει εντός των φαινομένων μέσω της οποίας υλοποιούνται και αποκτούν συνάφεια. Στον αντίποδα, η

**αλληλεπίδραση** (interaction), συμβαίνει μεταξύ των φαινομένων και θεωρεί ότι οι οντότητες είναι ήδη καθορισμένες και διαχωρισμένες. Τα υλικά φαινόμενα, δηλαδή, δεν αποσπώνται από τις αναδιαμορφώσεις του υλικού περιβάλλοντος που τα φέρνει ως συμβάντα, και μέσω των οποίων έρχονται να σημάνουν σε νέες υλικότητες και νέες σημασίες. Σε μια τέτοια προσέγγιση, «δεν υφίσταται ένας χώρος-δοχείο εντός του οποίου λαμβάνει χώρα η ανθρώπινη δράση ως ιστορία, αλλά ένας προβληματισμός για τους διαφορετικούς ιστορικούς σχηματισμούς εντός των οποίων παίρνει μορφή η πραγματικότητα» (Gorny, 2018: 199). Θα μπορούσαμε να επανεξετάσουμε την ανάδυση των **αρχιτεκτονικών σχηματισμών** και την κατά ακολουθία παραγωγή κοινωνικών πραγματικοτήτων και μορφών υποκειμενικότητας με τον ίδιο τρόπο;

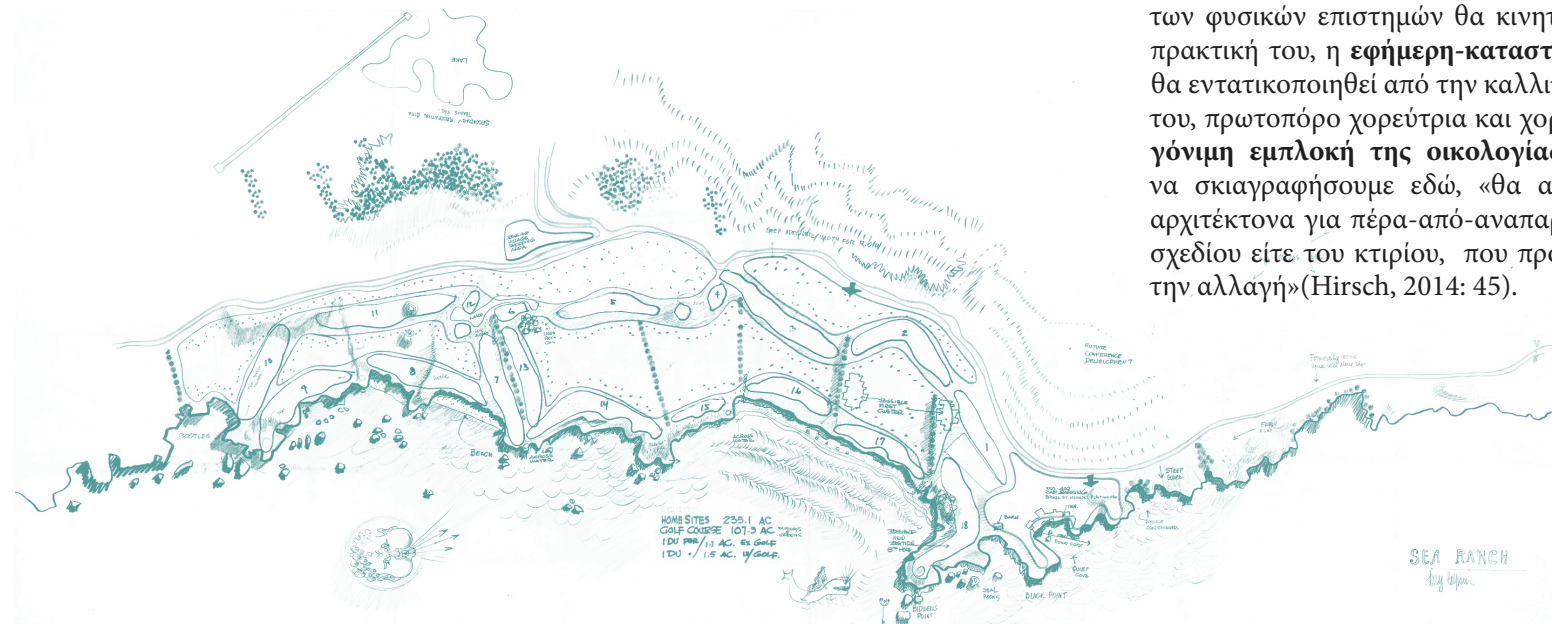
### Χώρος συνδέσεων σε κίνηση

Τα όρια, σύμφωνα με την φιλοσοφία της κίνησης του Thomas Nail, έχουν μια συγκεκριμένη συνδετική (binding) λειτουργία, μέσω της οποίας λειτουργίας καθιστούν «το πρωταρχικό χώρο παραγωγής κοινωνικό-περιβαλλοντικών οργανώσεων» (Nail, 2018: 35-40). Οι σύγχρονοι συνεχιστές της σκέψης του Deleuze, όπως οι Cache, Grosz και Massumi, προτείνουν **την επανεξέταση της αρχιτεκτονικής ως μια παραγωγή αλληλοπλεκόμενων πλαισίων** (interlocking frames). Η πλαισίωση εμπλέκει μια «υπαρξιακή παραγωγή» εντός της οποίας «οι χωρικοποιήσεις δρουν ως **ενεργοποιητικοί περιορισμοί** (enabling constraints) μέσω των οποίων τα πράγματα εμφανίζονται στις μη-συλλογιστικές διαδικασίες» (Gorny, 2018:199) . Αν «ο τοίχος αποτελεί την βάση της συν-ύπαρξης μας», θα σημειώσει ο Bernard Cache, η δυνατότητά του να διαχωρίζει δεν δύναται να απεμπλακεί από την δυνατότητά του να «επιλέγει και να φέρνει σε εγγύτητα» (Cache, 2010: 14). Εκείνες οι «τοπικές αραιώσεις» (local rarefactions) των αρχιτεκτονικών σωμάτων συνιστούν ένα μηχανισμό που «λειτουργεί τοπολογικά, αναδιπλώνοντας το σχετικό συνεχές μέσα και έξω σε επιλεκτικές και παραγωγικές επιδράσεις» (Massumi, 2002: 203-204). Η αρχιτεκτονική ολισθαίνει από ένα σύστημα που εσωκλείει για να διαχωρίσει, **σε μια μηχανή «που καθορίζει, τι σχετίζεται με τι»** (Bryant, 2014:9). Η οργανικότητά (instrumentality) της έγκειται δηλαδή στην **υλοποίηση φίλτρων σχέσεων**. Οι αρχιτεκτονικές συναρμογές cut together/apart συγκεκριμένα μπλεγμένα- κοινωνικά, τεχνικά, πολιτιστικά, οικονομικά και οικολογικά- συστήματα μέσω των οποίων «η σύγχρονη υποκειμενικότητα και οι συνήθειές μας, οι τρόποι κατοίκησης» (Rawes, 2013:10) συν-συντάσσονται.



«Είχα πάντα την αίσθηση ότι ο σχεδιασμός είναι μια συνολική εμπλοκή [...] δεν είναι ποτέ καθαρά οπτικός. Η διαδικασία για μένα ήταν πάντα άρρηκτα συνδεδεμένη με τα αποτελέσματα. [...] Μπορείς να δεις τη διαδικασία ως έναν τρόπο για να φτάσεις σε μια επίλυση, που συνιστά ένα μέσο προς ένα τελικό αποτέλεσμα ή μπορείς να την αντιληφθείς ως σημαντική και έγκυρη από μόνη της [...] ανταποκρίσιμη σε πολλές διαφορετικές εισροές και επιρροές και ελλειπόμενη μιας σαφούς εικόνας του τι είναι ή τι θα έπρεπε να είναι το τελικό προϊόν. Αυτό που αναδύεται τότε είναι, στην πραγματικότητα, μέρος της ίδιας της διαδικασίας. [...] Είναι πραγματικά περισσότερο όπως η ίδια η ζωή - απρόβλεπτη, περιπετειώδης, διερευνητική: με μόνο δύο σταθερά σημεία - μια αρχή και ένα τέλος αλλά ακόμα και αυτά συνδέονται με μεγαλύτερες αλλαγές. Είναι αυτός ο τρόπος -ένας ολιστικός τρόπος- που σχεδιάζω».

Παράθεση του Lawrence Halprin στο (Osbaldeston, 1980: 335–337)



## Δ3 Οι χορογραφικές σημειογραφίες του Lawrence Halprin

Οι αλληλο-διαπλεκόμενες επιτελεστικότητες, υλικότητες, κινητικότητες και επιδράσεις των ανθρώπινων ενσώματων υποκειμένων και των χώρων που κατοικούνται συνθέτουν ένα βασικό πεδίο έρευνας στο Νέο Υλισμό. Παρόμοιες προβληματικές μπορούν να αναγνωσθούν στην προσέγγιση του Αμερικάνου αρχιτέκτονα τοπίου **Lawrence Halprin** (1916- 2009).

Προσπαθώντας να επισημάνουμε σημεία σύγκλισης της δημιουργικής διαδικασίας του Halprin με τις σύγχρονες αναζητήσεις στα πεδία του αστικού σχεδιασμού και του τοπίου, θα κινηθούμε πέρα από ένα εκ πρώτης όψεως χαρακτηρισμό της αρχιτεκτονικής του, τις «μπρουταλιστικές συμπαγείς μορφές και τα παρωχημένα μηχανιστικά συστήματα» (Hirsch, 2014: 3). Οι σχεδιαστές, σήμερα, εκτιμούν την αρχιτεκτονική τοπίου ως μια πρακτική που βασίζεται στην διαδικασία, υπογραμμίζοντας τόσο την χρονική όσο και την φυσική διάσταση του εκφραστικού μέσου. Το λεξιλόγιο, οι μεθοδολογίες και οι προθέσεις της ανοιχτής σημειογραφικής προσέγγισης του Lawrence συμβαδίζουν με τους εν λόγω νεοϋλιστικούς προβληματισμούς.

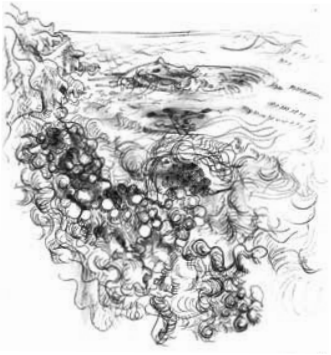
Ο Lawrence, στην προσπάθειά του να κατανοήσει και να συνθέσει πέρα-από-αναπαραστατικές πρακτικές κατοίκησης του χώρου, θα στραφεί σε προσεγγίσεις της κίνησης, της ενσωματότητας και της σημειογραφίας από το πεδίο του σύγχρονου χορού. Ενώ οι σπουδές του στο πεδίο των φυσικών επιστημών θα κινητοποιήσουν την διαδικασιοστρεφή πρακτική του, η εφήμερη-καταστασιακή(situational) διάσταση αυτής θα εντατικοποιηθεί από την καλλιτεχνική συμβίωσή του με την σύζυγό του, πρωτοπόρο χορεύτρια και χορογράφο **Anna Halprin**. Η εν λόγω γόνιμη εμπλοκή της οικολογίας και του χορού, που επιχειρούμε να σκιαγραφήσουμε εδώ, «θα αναδείξει την δια βίου έρευνα του αρχιτέκτονα για πέρα-από-αναπαραστατικές μεθόδους, είτε μέσω του σχεδίου είτε του κτιρίου, που προωθούν τις ανοιχτές διαδικασίες και την αλλαγή»(Hirsch, 2014: 45).



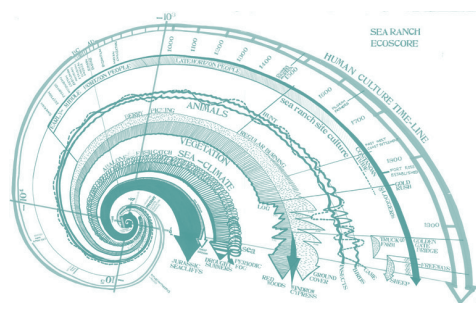
# Προς μια οικολογική κατανόηση του χώρου

Στο πεδίο της **οικολογίας**, ο Lawrence θα απομακρυνθεί από την κλειστά προβλέψιμη συμπεριφορά της βιόσφαιρας που συνιστά ένα ενιαίο υπερ-οργανισμό. Το μοντέλο αυτό υποστηρίζει ότι όλα τα οικοσυστήματα κινούνται προς μια συνθήκη ισορροπίας και δεν αναγνωρίζει την ανθρώπινη δραστηριότητα ως μέρος του υλικού κόσμου αλλά μάλλον την τοποθετεί σε σύγκρουση με αυτόν. Ο αρχιτέκτονας θα μελετήσει τις **φυσικές διαδικασίες** τόσο στις σπουδές του, όσο και μέσω του γρήγορου επαναλαμβανόμενου σκίτσου και θα αναγνωρίσει αντιθέτως την δυναμική φύση των κοινωνιών και των οικοσυστημάτων. «Τα συστήματα δεν εκλαμβάνονται πλέον ως κλειστές, αυτορυθμιζόμενες οντότητες». Η διαταραχή (disturbance) είναι ένα συχνό, εγγενές χαρακτηριστικό τους, και «τα είδη εκδηλώνουν ένα ευρύ φάσμα προσαρμογών» σε αυτήν, θα αναφέρει ο βιολόγος Robert Cook (2000: 119-120). Ο Lawrence, συνειδητοποιώντας το σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο ο φυσικός κόσμος συμπεριφέρεται, θα εφαρμόσει το λεξιλόγιο της διαταραχής στο δραματικά ολισθαίνον αστικό τοπίο του 60'.

Οι πρώιμες οπτικές διερευνήσεις της Sierra Nevada και της ακτής της Βόρειας Καλιφόρνιας θα καθορίσουν σημαντικά το αστικό του έργο. **Σκιτσάροντας** εκεί, ο Lawrence **δεν θα αναζητήσει τις σκηνογραφικές ποιότητες των τοπίων αλλά θα επιχειρήσει να ανα-παραστήσει τις διαδικασίες που σχηματίζουν τον περιβάλλοντα χώρο**. Ο πειραματισμός με πολλαπλούς τρόπους σημείωσης σε συνδυασμό με λέξεις, η υπονόηση ήχων και δράσεων, η προσωρινή σημειογραφία συνιστούν βασικές πτυχές της σχεδιαστικής του διαδικασίας, μιας διαδικασίας που δεν μιμείται μορφές των δραματικών αυτών τοπίων **αλλά «μεταλλάσσει» τις εκφράσεις τους σε νέες φυσικές παρουσίες οι οποίες προκαλούν τη συλλογική συμμετοχή στην πόλη**. Θα εισάγει λοιπόν μια «βιωματική ισοδυναμία» μεταξύ φυσικών και αστικών τοπίων<sup>[5]</sup>. Με την αποδοχή της **αλλαγής** και των **νέων μορφών κίνησης**, η πόλη συνιστά πλέον «ένα χωροχρονικό πεδίο διαδικασιών και αλληλεπιδράσεων που μπορεί να δομηθεί έτσι ώστε να διεγείρει την οξυμένη ανθρώπινη δημιουργικότητα και αλληλεπίδραση» (Hirsch: 2014: 45).



<sup>[5]</sup> Οι αστικοί πειραματισμοί δεν συνεπάγονται, τότε, μιας διερεύνησης των μετασχηματισμών της πόλης αλλά των «αρχετυπικών» διαδικασιών ανάπτυξης, εντροπίας και καταστροφής που ο αρχιτέκτονας ανακάλυψε στα εν λόγω φυσικά τοπία. Αν και το ακαδημαϊκό του υπόβαθρο έχει έντονες επιρροές από το Bauhaus, ο Lawrence θα διαφοροποιηθεί από αυτό ως προς την αναζήτηση μιας αρχετυπικής έκφρασης που δεν συνεπάγεται καθολικές ή μμητικές μορφές για τους σκοπούς της τυποποίησης. Οι αρχέγονες αντηχήσεις αυτών των εκφράσεων δύναται να πυροδοτήσουν δυναμικές ανταποκρίσεις χωρίς να επιτάσσουν ή να προ-σχεδιάσουν ποιες θα είναι οι ανταποκρίσεις αυτές.



# Χορογραφία και κιναισθησία

Η ανάμειξη του Lawrence στην χορευτική εταιρεία της συζύγου του, **Anna Halprin**, the San Francisco Dancers' Workshop (1959), θα αναδείξει νέες δυνατότητες σχεδιαστικής σκέψης, όπως τα τοποειδικά (site-specific) έργα και τον σχεδιασμό για την κίνηση και την περφόρμανς. Οι Halprins, μέσω της διεπιστημονικής ανταλλαγής, θα αλληλο-τροφοδοτήσουν τις δημιουργικές τους διερευνήσεις<sup>[6]</sup>. Στον συγκεκριμένο **χορό** και **αρχιτεκτονικής**, θα συσχετίσουν τους αρχιτέκτονες με τους χορογράφους ή τους θεατρικούς σχεδιαστές. Στο άρθρο του *The choreography of gardens*, ο Lawrence θα αναλύσει γιατί οι κήποι πρέπει να «σχεδιάζονται με το κινούμενο άτομο κατά νου» (1949:32) έτσι ώστε οι άνθρωποι να συμμετέχουν ενεργά στην τέλεση (performance) του τοπίου. «Οι κήποι μου», θα αναφέρει, «είναι σαν σκηνικά για χορό», καθώς έχουν σχεδιαστεί με γνώμονα την κίνηση των ανθρώπων σε αυτούς. Αν καλλιεργηθεί και ενθαρρυνθεί η **κιναισθητική αίσθηση** στο βίωμα του χώρου, μέσω της σχεδίασης συνεχών ευχάριστων μοτίβων κίνησης, μπορεί να δοθεί στις ζωές μας «μια συνεχή αίσθηση χορού» (1949: 34).



<sup>[6]</sup> Τα διαδραστικά events της Anna θα ενημερώσουν την κιναισθητική προσέγγιση του Lawrence. Σε αυτά, όπως και στα happenings του John Cage, οι περιβαλλοντικές θέσεις και οι χαλαρές κατευθυντήριες γραμμές δράσης προτείνονται ήδη, αλλά η τελική περφόρμανς παραμένει πάντα ανοιχτή, με το κοινό να συμμετέχει ενεργά σε αυτήν. Σε αυτές τις νέες μορφές τέχνης, η «ανοιχτή σημειογραφία του χορού» (openscore) αποτελεί βασικό εργαλείο για την διέγερση δράσεων και τον μετασχηματισμό του θεατή από παρατηρητή σε συμμετέχοντα. Lawrence θα εντάξει στην δημιουργική διαδικασία τις παραπάνω θέσεις, τόσο στην διαδικασία σχεδιασμού -μέσω γραφικών σωματικών σημειογραφιών που καταγράφουν και χορογραφούν την κίνηση -όσο και στους σχεδιασμένους χώρους -μέσω σημειογραφιών που ενεργοποιούν την ανοιχτή συμμετοχή και την κιναισθητική απόκριση.

Ειδικότερα, οι δυνατότητες των σχεδιασμένων περιβαλλόντων του Lawrence να επηρεάζουν την **ενσώματη κίνηση και εμπειρία** έρχονται στο προσκήνιο. Σε μια σειρά προτάσεων για κήπους, εμπορικά κέντρα και δημόσιους χώρους στις δεκαετίες του '50 και '60, ο Lawrence θα επιχειρήσει να χορογραφήσει ενεργά τις κινήσεις και τις δράσεις των ανθρώπων σε περιβάλλοντα, να εμπλέξει τους χρήστες, να ενθαρρύνει την συμμετοχή και να επηρεάσει τα βιώματα και τις συναισθηματικές αποκρίσεις των ανθρώπων. Οι αστικές περιοχές απαιτούν «συμμετοχή» και «πρέπει να βιώνονται μέσω της κίνησης, να ζωντανεύουν» (Halprin, 1963: 193) Οι **πόλεις** συνιστούν, τότε, ένα αρχετυπικό «**περιβάλλον για χορογραφία**» που «**πρέπει να βιωθεί μέσω της κίνησης**» (1963: 193).



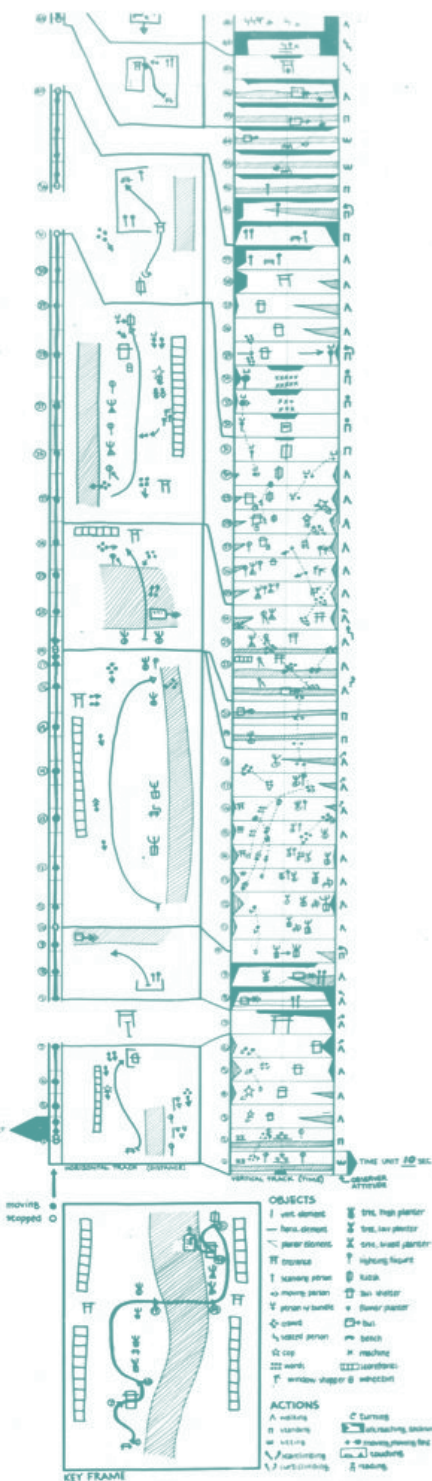
## Motation: η σημειογραφία της κίνησης

Ως εκ τούτου, ο αρχιτέκτονας θα προτείνει «ένα νέο εργαλείο για να χορογραφήσει στην πόλη» (Merriman, 2010: 434) το οποίο, με σύγχρονους υλιστικούς όρους, προσπαθεί να απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα: Πώς μπορούν αποτελεσματικά οι αρχιτέκτονες, να περιγράψουν, να διαγραμματοποιήσουν και να χορογραφήσουν τις μη-αναπαραστατικές κινήσεις, δράσεις και συμβάντα; Τι είδους «γραφήματα κίνησης» απαιτούνται για την «σύλληψη της ενσώματης πρακτικής» (Thrift 2000: 235);

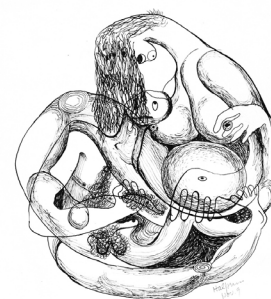
Το 1965, θα προτείνει λοιπόν μια νέα σημειογραφία της κίνησης, που θα ονομάζει **Motation**, η οποία επιτρέπει στους σχεδιαστές να δουλέψουν «κιναισθητικά», να εστιάσουν δηλαδή «πρωτίστως στην κίνηση, και δευτερευόντως στο περιβάλλον» (Halprin, 1963: 209). Λόγω αυτής της εστίασης, το σύστημα παρέχει «χορογραφικές στρατηγικές για την καταγραφή της ποιότητας της κίνησης, του χαρακτήρα, της ταχύτητας, της εμπλοκής με άλλα κινητά (ή στατικά) στοιχεία και των εξελικτικών χωρικών σχέσεων» (Halprin 1966, 87).

«Το Motation είναι ένα εργαλείο τόσο για την χορογραφία όσο και για την περιγραφή [...] χορογραφία με την ευρεία έννοια, αυτή του σχεδιασμού της κίνησης [...] μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τον σχεδιασμό της κίνησης μέσω των αστικών χώρων σε περιπατητικές ταχύτητες ή για τις ιδιότητες της κίνησης μέσω του χώρου σε ταχύτητες των αυτοκινητοδρόμων» (Halprin, 1965: 130).

Το συγκεκριμένο σύστημα σημειογραφίας περιλαμβάνει «καρέ» σε κινηματογραφικές ακολουθίες που επιδεικνύουν τις χωρικές και τις χρονικές μεταβάσεις (Halprin 1965: 128). Τα καρέ παρουσιάζουν διαδοχικές και προοπτικές προβολές που αντίστοιχα τοποθετούνται ως οριζόντια και κάθετα ίχνη. Τα «οριζόντια» καταγράφουν την θέση των αντικειμένων και των τροχιών σε μορφή κάτοψης, ενώ τα «κάθετα», την στάση (position) των αντικειμένων, εγκάρσια στον οπτικό ορίζοντα. Ταυτόχρονα, δύο μικρότερες ακολουθίες ιχνών χαρτογραφούν τις υψομετρικές διαφοροποιήσεις και τα «ειδικά συμβάντα» όπως «ο ήχος, το χρώμα, η μυρωδιά» και τον «χρόνο», δηλαδή τις ενδείξεις της ταχύτητας (Halprin, 1965: 129-130). Μια σειρά συμβόλων περιγράφουν ακόμη συγκεκριμένα στοιχεία του χώρου -όπως αρχιτεκτονικές δομές, χαρακτηριστικά του τοπίου, κινούμενα υποκείμενα-αντικείμενα, κατευθύνσεις της κίνησης και της οπτικής. Μέσω της **διύλισης**



Lawrence Halprin, Motation Study, 1969

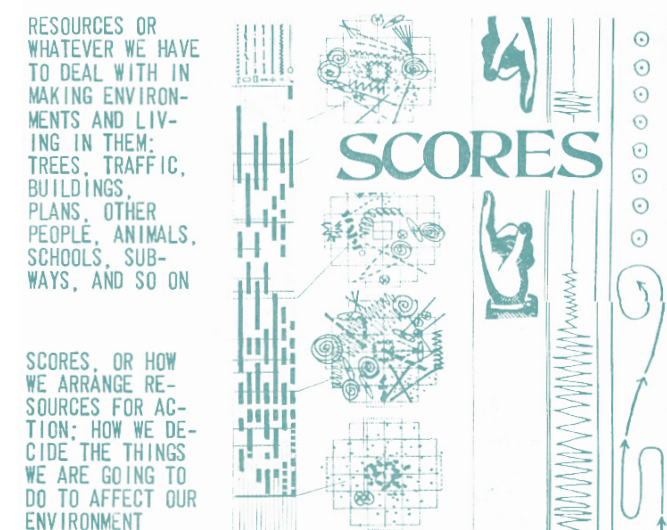


Lawrence Halprin, This is my Beloved, 1946

του **οπτικού κόσμου** σε ένα σύστημα συμβόλων, θα σημειώσει η Alison Hirsch, «μπορούν να εξαχθούν **ρυθμοί**, να συγκριθούν ή να χρησιμοποιηθούν παραγωγικά για να χορογραφηθούν οι μετατοπίσεις στις καθημερινές επαναλήψεις της ζωής» (Hirsch, 2014: 44).

Το σημειογραφικό σύστημα του Halprin δεν αποτελεί ένα περιγραφικό καταγραφικό μηχανισμό αλλά ένα **μέσο αξιοποίησης της κίνησης** ως σημείο αφετηρίας για την παραγωγή της **μορφής**. «Εφόσον η κίνηση και οι πολύπλοκες αλληλοσυσχετίσεις που αυτή δημιουργεί, αποτελούν ένα ουσιαστικό μέρος της ζωής στην πόλη, ο αστικός σχεδιασμός πρέπει να δύναται να εκκινεί από την κίνηση» θα αναφέρει. «Μόνο αφού η κίνηση προγραμματιστεί και εκφραστεί γραφικά, θα πρέπει ένα περιβάλλον να σχεδιαστεί. Με άλλα λόγια, το περιβάλλον υπάρχει για τους σκοπούς της κίνησης» (Starr, 1973: 180). Πρόθεση του Lawrence είναι να παρατηρήσει τις τελετουργίες της καθημερινής ζωής και ταυτόχρονα να παρέχει ένα πεδίο διερεύνησης των ασαφών και αυθόρμητων συμβάντων.

Εδώ, μπορούμε να διακρίνουμε σημεία σύγκλισης της ανοιχτής σημειογραφικής προσέγγισης του Lawrence με τις εμπλοκές ύλης και σημασίας του **Νέου Υλισμού**. Οι χορογραφικές σημειογραφίες του Lawrence, όπως και οι νεοϋλιστικές πρακτικές χαρτογράφησης, δεν εκλαμβάνονται ως τεχνουργήματα που καταγράφουν τις ζωές ως «ήδη βιωμένες» (Manning, 2013: 196). Είναι αντιθέτως ολισθαίνουσες, μεταβαλλόμενες, νομαδικές αφηγήσεις. Το ενδιαφέρον δεν έγκειται δηλαδή στην αναπαράσταση, την σημασία και την επιστημονικότητα αλλά στα παθήματα, στις δυνάμεις, στα συμβάντα και στις κινήσεις.







Jim Ellis Freeway Park, 1976

Στο μεταπολεμικό αστικό τοπίο της Αμερικής, η δημιουργική διαδικασία και το διεπιστημονικό έργο του Lawrence Halprin, συνέβαλαν ιδιαίτερα σε μια συμφιλίωση μεταξύ της οργανικότητας των φυσικών επιστημών, της μοντέρνας τεχνολογίας, και της φαινομενολογίας της ανθρώπινης εμπειρίας. Ο Lawrence, επανεισάγοντας ρυθμούς και χρονικά περάσματα, αποκρίθηκε στις δυναμικές του εκσυγχρονισμού που μορφοποιούσαν τις πόλεις του 60' με ισοδύναμα δυναμικούς χώρους που όμως αντιτίθεντο στην απομόνωση από τον υλικό κόσμο. Ταυτόχρονα, βύθισε τον εαυτό του στα αντικείμενα της ανάλυσής του σε μια συνεχή προσπάθεια βίωσης των δυνάμεων της αλλαγής και αναπαράστασης των κοινών βάσεων του υλικού κόσμου. Η εντοπισμένη διαπραγμάτευση με τις συνθήκες της πόλης σε ανισορροπία, ήταν εκείνη που συνεχώς τροφοδοτούσε την παραπάνω προσπάθεια.

*«Ο νέος θέατρο-χορός και το περιβάλλον, με τους τρόπους που τα εξασκούμε η Αηνα και εγώ δεν είναι στατικά [...] είναι στενά συνδεδεμένα επειδή προσανατολίζονται προς την διαδικασία αντί του τελικού αποτελέσματος. Και τα δύο αντλούν τις δυνάμεις και τις βάσεις τους μέσω μιας βαθιάς εμπλοκής με την δραστηριότητα [...] Και τα δύο χειρίζονται τις λεπτές αποχρώσεις και διαφοροποιήσεις, τη διαίσθηση και τη φαντασία και κινούνται προς την βάση των αταβιστικών ανθρώπινων αναγκών και επιθυμιών» (Halprin, 1969: 1).*

Οι πολλαπλοί πειραματισμοί του στο πεδίο της οπτικοποίησης και η επιθυμία του να παρέχει τόσο μία ευελιξία της συλλογικής συμμετοχής, όσο και μια έντονη υλική παρουσία μπορούν να λειτουργήσουν ως παραγωγικές αναφορές σχεδιασμού σε ένα σύγχρονο κόσμο της δυναμικής ύλης του οποίου ο ρυθμός αλλαγής μόνο επιταχύνεται.





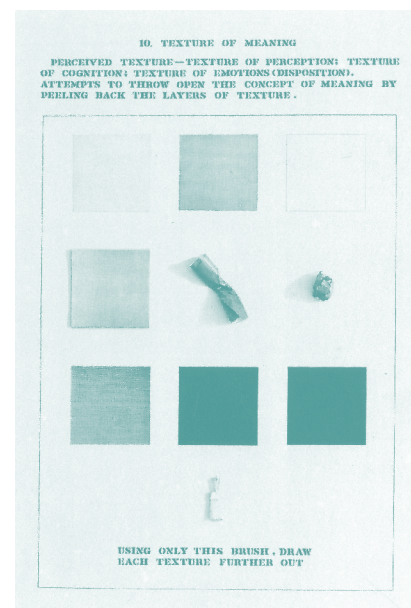
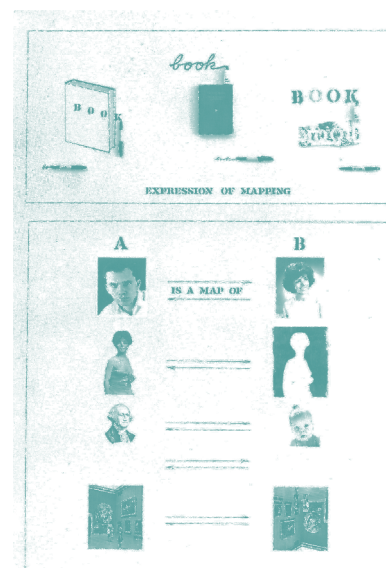
## Δ4 Το αρχιτεκτονικό σώμα των Arakawa και Gins



[7] Θα παρατηρήσουν ότι το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης συχνά κατασκευάζεται γύρω από την έννοια του χρόνου - ερωτήματα καταγωγής, εξέλιξης, θνητότητας- και συνεπώς γύρω από το ατομικό υποκείμενο, τη ταυτότητα, την ελεύθερη βούληση και το πεπρωμένο.

Το συνεργατικό έργο της Αμερικανίδας ποιήτριας Madeline Gins (1941-2014) και του Ιάπωνα καλλιτέχνη Shusaku Arakawa (1936-2010) συνθέτει ένα **υλισμό του χώρου** που βρίσκεται σε ανοιχτό διάλογο με τις σύγχρονες υλιστικές αναζητήσεις. Αυτοί θα αντιστρέψουν την έμφαση που έχει δοθεί παραδοσιακά στην έννοια του χρόνου<sup>[7]</sup>, εισάγοντας μια αρχιτεκτονική προσέγγιση που χωρικά εσωκλείει «μια συνεχή αναμονή, φιλοξενία, παραδοχή, παράκαμψη [...] του συνόλου των δυναμικών του σώματος» (Arakawa, Gins, 2002:53). Ιδωμένη μέσα από την σύγχρονη μετα-ουμανιστική κατάσταση, θα σημειώσει ο Jean-Michel Rabaté (2003: 5), η αναθεωρητική ματιά των Arakawa Gins για την ανθρώπινη ύπαρξη ισοδυναμεί με μια επιστημονική πρωτοπορία. Τους αφορά μια «επανάσταση στην σκέψη, η οποία αναπόφευκτα θα συμβεί μέσω της δημιουργίας και μιας νέας λογικής για την αίσθηση και την σκέψη» (Harrison, 2013: 80).

Η καλλιτεχνική συμβίωση των δύο εκκινεί στη Νέα Υόρκη το 1963 με το *The Mechanism Of Meaning*, μια συστηματική σειρά συνθέσεων που διερευνά τους τρόπους με τους οποίους **η σημασία αναδύεται στις διαδικασίες της αντίληψης**. Ενσωματώνοντας διαγράμματα, σχέδια, στοιχεία κολάζ και στένσιλ, 83 γραφικές συνθέσεις, όπως το “1. Neutralization of Subjectivity” και “7. Splitting of Meaning”, προσφέρουν πλήθος διαδραστικών νοητικών ασκήσεων. Ο θεατής **συμμετέχει ενεργά στο σχηματισμό του νοήματος από μια εντοπισμένη οπτική**, παρατηρώντας την ολίσθηση από το νόημα στην ανοησία. Το έργο αυτό υπογράμμισε ότι η φύση του νοήματος δεν ενσωματώνεται σε καμία συλλογή της γνώσης, αλλά στην **ενεργή εμπλοκή του κάθε ατόμου με τον κόσμο**.





## Από το εκφραστικό μέσο της ζωγραφικής σε αυτό της αρχιτεκτονικής

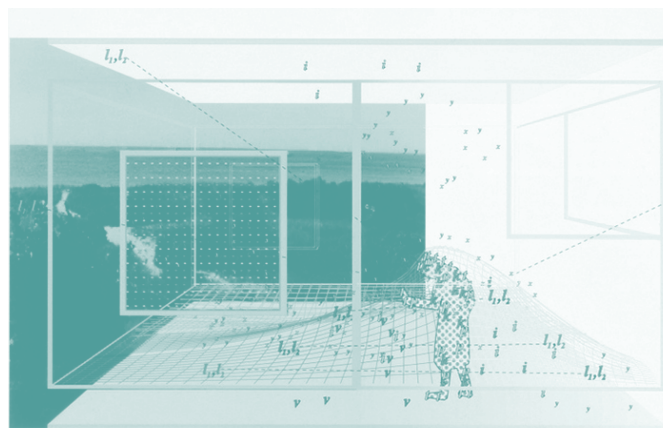
Ενώ οι οπτικοί γρίφοι και τα γλωσσολογικά παιχνίδια του πρώιμου έργου τους εστιάζουν σε ζητήματα αναπαράστασης, αντίληψης και γνωστικής λειτουργίας (cognition), οι μετέπειτα χωρικές τους εκφράσεις (Reversible Destiny Sites) επιδιώκουν περισσότερο «ένα πολλαπλασιασμό και μια περιπλοκοποίηση των τρόπων που ένα σώμα εμπλέκεται με το αρχιτεκτονικό του περιβάλλον» (Kawash, 1998: 17). Συνολικά, το έργο τους συνθέτει περισσότερο **συστήματα πειραματισμού** αντί μορφικών ή αισθητικών εκφράσεων. Το εκφραστικό μέσο και η μορφή έπονται εδώ μιας ερευνητικής διαδικασίας που ενεργοποιούν «οι αλληλεπιδράσεις του αναγνώστη- θεατή- κατοίκου με τον πίνακα- σελίδα- χώρο» (1998: 21). Η **μετάβαση** από το εκφραστικό μέσο της **ζωγραφικής** σε αυτό της **αρχιτεκτονικής** δεν αποτελεί απλώς μια αλλαγή στρατηγικής αλλά μια **ριζοσπαστικοποίηση** της διαρκούς διερεύνησής τους για την αντίληψη και το σώμα.

Ένα υποκείμενο εισέρχεται «στο τι σημαίνει να είναι ένα υποκείμενο» μόνο μέσω του χώρου, θα καταλήξουν. Ωστόσο, η αρχιτεκτονική, αντί για μια αισθητική ή μορφική πρακτική<sup>[8]</sup>, εδώ κατονομάζει την μίξη αντίληψης και ενσωματότητας μέσω της οποίας το σώμα-υποκείμενο-κόσμος συμβαίνει. Οι Arakawa, Gins θα εστιάσουν λοιπόν στην δυναμική και επιτελεστική εμπλοκή, τόσο φυσική όσο και εννοιολογική, της αρχιτεκτονικής με το υποκείμενο. Αντί μιας στατικής κατασκευής, **η αρχιτεκτονική εκλαμβάνεται ως «ένα διστακτικό κατασκευάζειν προς ένα συγκρατείν στον τόπο»**<sup>[9]</sup> (Arakawa, Gins, 2002: 23).

<sup>[8]</sup> Οι χωρικές εκφράσεις των αρχιτεκτόνων διαφοροποιούνται από την καθιερωμένη αρχιτεκτονική παράδοση, τόσο λειτουργικά όσο και αισθητικά, καθώς «οποιαδήποτε κατασκευή πρέπει να προσεγγίζεται ως προς τις επιδράσεις, τους σχηματισμούς και τους μετασχηματισμούς που σφυρηλατούνται σε σχέση με τους κατοίκους του» (Kawash, 1998: 21)

<sup>[9]</sup> Here is what architecture means to us: **a tentative constructing toward a holding in place**. Walk into this building and you walk into a purposeful guess. The built world floats a hypothesis or two as to how and by what the apportioned out comes to be everywhere, the everywhere. (Arakawa, Gins, 2002: 23)

«Ο ορισμός της αρχιτεκτονικής τους παρουσιάζει μια ρητορική έμφαση στον χώρο. Η έμφαση στην έννοια του «τόπου» ενισχύεται από το κεντρικό ρήμα «συγκρατείν», που υποδηλώνει μια στιγμιαία σύλληψη, μια εγκατάσταση: το νόημα της ζωής είναι συνάρτηση μιας τοποθεσίας, είναι δηλαδή εντοπισμένο. Ωστόσο, ένα τόπος δεν είναι ένας οποιοσδήποτε τόπος και το συν-κατοικείν δεν συνιστά μια μορφή στάσης αλλά το αποτέλεσμα μιας πράξης, ενός «κατασκευάζειν», μιας «διστακτικής» διερεύνησης των τροχιών που οδηγούν «προς». Η διστακτικότητα παραπέμπει «στον αντιληπτικό μηχανισμό του σαλιγκαριού» του Άγγλου ποιητή John Keats, εκφράζοντας την αναγκαιότητα τόσο της χωρικής εξερεύνησης όσο και της ανάληψης ρίσκου κατά την κατασκευή του νοήματος. Τέλος, ο ορισμός της αρχιτεκτονικής τους ελλείπεται αναφοράς στο άτομο με την μορφή ενός γραμματικού υποκειμένου. Το «ένα διστακτικό κατασκευάζειν» κατονομάζει μια διαδικασία χωρίς υποκείμενο, με την παροντική συμμετοχή να εκφράζεται με την μορφή ενός απρόσωπου απαραιτήτου (Lecerclle, Kral, 2010: 25).



Critical Holder Chart 2, 1991

## Το βασικό λεξιλόγιο του αρχιτεκτονικού σώματος

Η ιδιάζουσα γλωσσολογική προσέγγιση των Arakawa, Gins επιχειρεί να αντικαταστήσει το λεξιλόγιο των μορφών με μια **οικολογία νέων εννοιών**. Το “organism that persons”, η συσσωμάτωση (cleave), τα “landing sites” και το αρχιτεκτονικό σώμα, που θα δούμε στην συνέχεια, αποτελούν τις έννοιες που αλληλοσυνδέονται χαρτογραφώντας μια τέτοια διστακτική σχέση μεταξύ ανθρώπων και περιβάλλοντος μέσω της αρχιτεκτονικής. Το ατομικό υποκείμενο αντικαθιστά η οικολογική έννοια του «**organism that persons**». Το “ατομικοποιεί” (persons) αποτελεί εδώ ένα συμπεριφορικό, περιγραφικό ρήμα και ως τέτοιο δύναται να «σκυλοποιεί, να καμηλοπαρδαλοποιεί, να κατσαριδοποιεί τον κόσμο» (Gins, Arakawa, 2002:1). Οι ίδιοι θα αναφέρουν στην εισαγωγή του βιβλίου τους *Architectural body*:

«γεννιέμαι σε ένα νέο έδαφος [...] αυτό το έδαφος είναι ο εαυτός μου ως οργανισμός. Δεν υπάρχει τόπος για να πάω πέρα από εδώ. Κάθε organism that persons βρίσκει ένα νέο έδαφος που είναι ο ίδιος και αφού το έχει βρει, το προσαρμόζει. Ένας οργανισμός-άτομο- περιβάλλον αναδύει ένα οργανισμό- άτομο- περιβάλλον. Ο οργανισμός στον οποίο αναφερόμαστε ατομικοποιεί τον κόσμο» (Gins, Arakawa, 2002:1).

Ο όρος **organism that persons** που θα υιοθετήσουν **αντηχεί τις νεοϋλιστικές περιγραφές για το σώμα**, συνιστώντας μια πολλαπλότητα, «ένα σμήνος τόπων που έχουν διαμορφωθεί ως ένα» (Arakawa, Gins, 2002: 5). Το σχήμα τους «ζει ως συλλογικότητα» (2002: 98) και ταυτόχρονα ως «ένα άτομο την φορά» (2002: 91). Όπως θα αναφέρει και ο Deleuze, αναφορικά με την προβληματική της συγκρότησης του υποκειμένου, οι δυνάμεις είναι οι ικανότητες δράσης και επίδρασης πάνω στις οποίες τα σώματα συγκροτούνται ως σώματα ενός συγκεκριμένου είδους. «Η κάθε σχέση δυνάμεων -χημική, βιολογική, κοινωνική ή πολιτική- συγκροτεί ένα σώμα» (Deleuze, 1983: 40). Παρομοίως, οι αρχιτέκτονες υιοθετούν τον «αδέξιο» όρο «organism that persons» επειδή «περιγράφει τα άτομα ως διακοπτόμενα και παροδικά αποτελέσματα της συντονισμένης μορφοποίησης και όχι ως γνήσιες οντότητες» (Arakawa, Gins, 2002: 2). (Lecerclle, Kral, 2010: 135) Οι αρχιτέκτονες δεν εκκινούν από τρεις μεμονωμένες έννοιες, το σώμα, το υποκείμενο και το περιβάλλον, που στην συνέχεια αναμειγνύονται, καθώς η ανάμιξή τους πάντα προηγείται.









Yoro: site of Reversible Destiny

1995, Gifu Prefecture, Japan, 18,100 sq m

[12] Το εν λόγω τοπίο μπορεί να αναγνωσθεί ως μια **αλληγορία της σύγχρονης συνθήκης**, λόγω της αλλαγματικής του γεωγραφίας και της επακόλουθης **ελαστικότητας** και **πλαστικότητας** του. Οι αποστάσεις εκλαμβάνονται εδώ περισσότερο με όρους χρονικούς και όχι χιλιομετρικής απόστασης.

REVERSIBLE DESTINY

death, not the word  
but the event, becomes obsolete

nondeath without end

denecessitates dying

dying becomes extinct

no more irretrievable disappearances

vintage nondying

ongoing regeneration

no destiny but a reversible one—  
the pair as inseparable: reversibledestiny

its motto: death is old-fashioned

Το τεχνητό τοπίο του **Yoro: site of Reversible Destiny**, που ολοκληρώθηκε το 1995 στο Gifu της Ιαπωνίας, συνιστά ένα πολυδιάστατο πεδίο για συνεχή πειραματισμό. Το τοπίο περιλαμβάνει ένα κεντρικό περίπτερο, το Resemblance House και ένα ελλειψοειδές βάθρο. Το τελευταίο, συνθέτει ένα σύνολο τεχνητών εδαφών, κήπων, κυματοειδών επιπέδων, διαδρομών αλλά και ιδιόρρυθμων κτιρίων που δείχνουν να αντιστέκονται στην βαρύτητα, αμφισβητώντας τις αναμενόμενες οριζοντιότητες και καθετότητες της καθημερινής ζωής<sup>[12]</sup>.

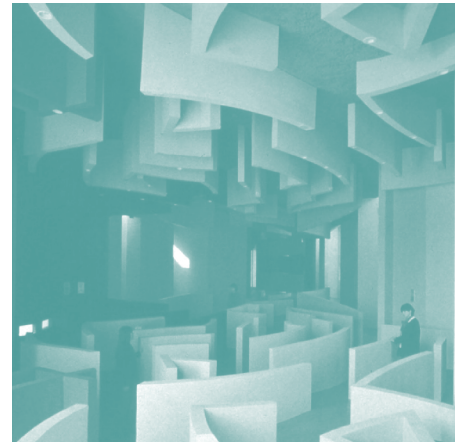
Το αποτέλεσμα, όπως θα σημειώσει ο Delville (2003: 190), θυμίζει περισσότερο «ένα πολυεπίπεδο τρισδιάστατο κυβιστικό λαβύρινθο που αποσταθεροποιεί τους περιπατητές από τις βασικές χωρικές και αντιληπτικές τους αναμονές». Όπως θα το περιγράψει χαρακτηριστικά ο Bernhard Waldenfels (Govan, 1997: 210) στο άρθρο του “Out of Balance”:

*«Μπαίνοντας στο Yoro [...] ο επισκέπτης μπορεί να έχει την εντύπωση ότι πέφτει σε μια **χαοτική αρχιτεκτονική**, χαοτική σαν μια φωτογραφία που τραβιέται όταν κουνιέται μια κάμερα. Όχι μόνο τα μάτια, αλλά και τα πόδια τού επισκέπτη χάνουν το κράτημά τους. Οι κατευθύνσεις μετατρέπονται σε παρεκκλίσεις ή παρακάμψεις, οι δομήσεις σε αποδομήσεις» (Govan, 1997: 210).*

Στο έντονα λοφώδες τοπίο του Yoro, οι επισκέπτες καλούνται να ακολουθήσουν την ίδια στιγμή αντικρουόμενες οδηγίες και να κρατήσουν το σώμα τους «σε **κατάσταση ανισορροπίας** για όσο το δυνατόν περισσότερο» (Arakawa, Gins, 1997: 209). Απλές ενέργειες, όπως το περπάτημα ή τη στάση, απορρυθμίζονται στην απόλυτη μη προβλεψιμότητα του τεχνητού εδάφους. Επιδιώκοντας μια μορφή υπερ-πραγματικότητας, το ενσώματο υποκείμενο καλείται να βιώσει τα πράγματα με ένα οξυμένο βαθμό επίγνωσης του σώματος.

Αναλυτικότερα, οι αρχιτέκτονες, όπως θα επισημάνει ο Jesse Reiser (Govan, 1997 :217), θα ανατρέψουν την θεμελιώδη λειτουργία του **εδάφους** και θα την μετατρέψουν **σε πεδίο παιχνιδιού** για να μάθει το ενσώματο υποκείμενο να ισορροπήσει τον εαυτό του. Αντίστοιχα θα λειτουργήσουν και στην τοποθέτηση ενός κτιρίου στο έδαφος, όπως





το **Resemblance House** που αποτελεί ένα εσωτερικό λαβύρινθο, με τα έπιπλα να επισυνάπτονται στους τοίχους, την οροφή και το πάτωμα. Θα θρυμματίσουν το επίπεδο του δαπέδου που δημιουργεί, υποστηρίζει και αποσαφηνίζει το νόημα του κτιρίου και θα το μετατρέψουν «σε ένα λαβύρινθο οριζόντιων και κάθετων επαναλήψεων παρόμοιων μικροδιαμορφώσεων τμημάτων τοίχου που είναι αντιστροφές ενός κλασικού τοίχου» (1997 :217). Εδώ, ο **τοίχος διαμεσολαβεί** ως το πρόσωπο μεταξύ αυτού που ορίζεται ως εσωτερικό-εξωτερικό, εαυτός-άλλος, ιδιωτικό-δημόσιο, ανατρέποντας την κλασική ευκλείδεια κατασκευή του χώρου και «αντιστρέφοντας το προσκήνιο, το μεσαίο έδαφος και το παρασκήνιο και τις αντίστοιχες έννοιες του βάθους και του χώρου ως συνεχείς» (1997 :219).

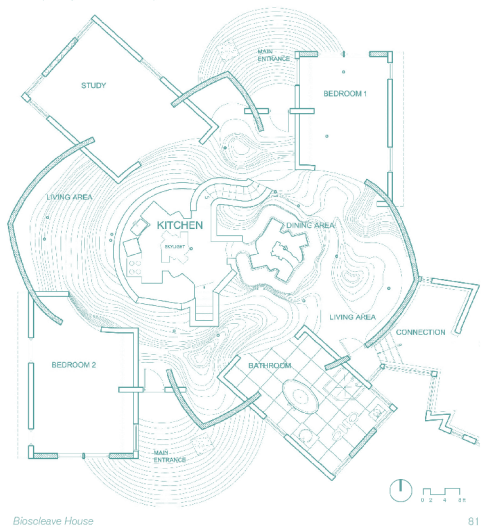
Ο Greg Lynn θα κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση για τις **παραπλανητικές αναγνώσεις της επικινδυνότητας και της αποσταθεροποίησης** του τοπίου του Yogo. «Το έργο αυτό είναι επικίνδυνο, μόνο όταν σταματάς, όταν διακόπτεις την κινητήρια ισορροπία σου και αναζητήσεις την στάση» (Govan, 1997: 218). Τέτοια τοπία συνεπάγονται «μιας δυνητικής κινητικότητας σε ένα βαθμιαίο πεδίο με πολλαπλές τοποθεσίες και μονοπάτια αντί σταθερών σημείων» (1997: 218). Η **ισορροπία**, μια αίσθηση που συχνά παραμελείται, καταστέλλεται ή ριζικά παραβιάζεται από τους αρχιτέκτονες, όταν συμβαδίζει με την **κίνηση** εγκαθιδρύει μια πολύπλοκη σειρά χρονικών σχέσεων με τον χώρο, σχέσεις που απαιτούν μια **εναλλακτική χαρτογράφηση** και διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού και του αστικού χώρου.

Η επακόλουθη αρχιτεκτονική της κλίσης θα πρέπει να κατανοείται ως τοπολογικά διαφορετική από αυτή της διαγωνίου. Ο κυρίαρχος αρχιτεκτονικός λόγος θα ταυτίσει «το να περπατάς» με «το να πέφτεις απλώς στην γη ένα βήμα την φορά». Η βαρύτητα, εδώ και δύο χιλιετίες, ανάγεται σε αλήθεια που δύναται να σταθεροποιεί τα κτίρια, αναγωγή που θα αμφισβητήσουν η Gins και ο Arakawa: «Το να θεωρούμε τις προβληματικές της βαρύτητας ήδη λυμένες από τον Νεύτωνα εσωκλείει την αποδοχή μιας σταθερής συνθήκης ισορροπίας μεταξύ ενός σώματος, ενός κτιρίου και ενός περιβάλλοντος» (Govan, 1997: 219). Ενώ ο αρχιτεκτονικός χώρος γίνεται κυρίως αντιληπτός ως ένα οριζόντιο σταθερό πεδίο, οι εν λόγω αρχιτέκτονες προσεγγίζουν το έδαφος ως **τοπολογία** με ένα αρκετά ελεύθερο και προσωπικό εκφραστικό τρόπο.

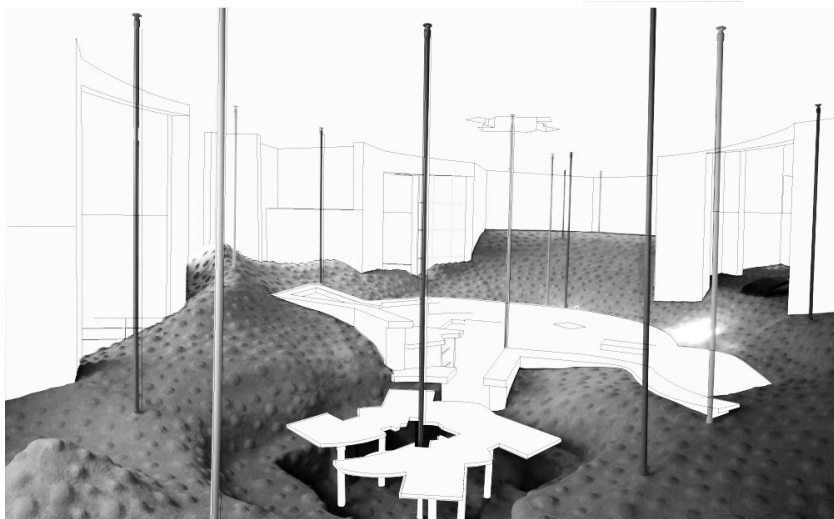


Shūsaku Arakawa, For example (a critique of never), 1971





Shūsaku Arakawa, Why Not (A Serenade of Eschatological Ecology), 1969



## Bioscleave House: Life- Span Extending Villa

1999-2008, East Hampton, NY, 2,700 sqft

Το **Bioscleave House: Life- Span Extending Villa** -η πρώτη υλοποιημένη πειραματική κατοικία των Arakawa, Gins που συγκεντρώνει 35 χρόνια έρευνας αναφορικά με την διάχυση του χώρου του σώματος- αποσταθεροποιεί τις συμπεριφορικές νόρμες της κατοίκησης σε πολλαπλά επίπεδα. Οι αρχιτέκτονες θα προτείνουν μια **ριζική αποοικειοποίηση της οικιακής ζωής** τοποθετώντας τον κάτοικο σε μια συνεχή κατάσταση ανισορροπίας και αποπροσανατολισμού. Τα επικλινή δάπεδα και η κυκλωτήρής διάταξη των ομοίων (self-similar) δωματίων του Bioscleave House εισάγουν ένα νέο σύνολο χωρικών εμπειριών, μια μετα-ουμανιστική ανασύνθεση της δυναμικής μεταξύ του σώματος και του περιβάλλοντος.

Η δυναμική συνθήκη κατοίκησης που συνθέτουν ο σχεδιασμός και η υλικότητα του Bioscleave House αναδεικνύει την διαρκή βιωματική εμπλοκή με μια διαδικασιοστρεφή αρχιτεκτονική. Ειδικότερα, η εν λόγω κατοικία προσαρτάται σε μια προϋπάρχουσα κατοικία και μπορεί να προσεγγιστεί, είτε από αυτήν, μέσω ενός τεθλασμένου γραμμικού διαδρόμου, είτε μέσω δύο εξωτερικών εισόδων που τοποθετούνται πάνω σε απότομες πλαγιές. Στο σχεδιασμό της εν λόγω κατοικίας παρατηρείται μια **συστροφική συμμετρία** που προσδιορίζει τις θέσεις τεσσάρων οριοθετημένων αλλά ανοιχτών ορθογώνιων χώρων -δύο υπνοδωμάτια, ένα μπάνιο και ένα χώρο μελέτης- που αντηχούν ο ένας στον άλλο, διαμέσου του κεντρικού χώρου διαβίωσης. Ο ζωτικός αυτός συλλογικός χώρος του καθιστικού-κουζίνας οριοθετείται από ημιδιαφανή, πολύ-ανθρακικά τοιχώματα και ένα **κυματοειδές και άνισο επίπεδο** του δαπέδου που διατηρεί το σώμα σε μια συνθήκη ανισορροπίας.

Τα υποκείμενα, για τους αρχιτέκτονες, πρέπει να διατηρούν μια οικολογική συνειδητοποίηση της συνεχούς ενδο-συνδεσιμότητάς τους με τον αρχιτεκτονικό χώρο, συνειδητοποίηση που απαιτεί την διαρκή σωματική εμπλοκή μέσω της αποσταθεροποίησης και της συνεχούς προσπάθειας αντί μιας άνετης κατοίκησης. Το κυματοειδές έδαφος «ξεχειλίζει» από τις δύο εξωτερικές εισόδους συνδέοντας την εσωτερική τοπιογραφία με αυτή του εξωτερικού χώρου και ταυτόχρονα διακόπτεται από το ανάγλυφο μοτίβο του εδάφους: κάθε βήμα πρέπει να είναι κυριολεκτικά διστακτικό, αλλά και κάθε βήμα εμποτίζεται με την ευχαρίστηση της σωματικής βίωσης ενός χώρου. Ο μετασχηματισμός του εσωτερικού σε ένα **τοπίο αποσταθεροποίησης** αφορά τόσο το έδαφος όσο και ένα «δάσος» κάθετων υποστυλωμάτων, που λειτουργούν ως δυναμικές χειρολαβές για την αντιστάθμιση της αποσταθεροποίησης του κάθε βήματος του κατοίκου. Τέλος, τα

ανοίγματα της κατοικίας, εφραπτόμενα της οροφής ή του πατώματος, διαταράσσουν την γραμμή του ορίζοντα και ενισχύουν την αίσθηση του χωρικού αποπροσανατολισμού που δημιουργεί η κυκλοτερής διάταξη των ομοειδών δωματίων.

Συνολικά, οι χωρικές εκφράσεις των Arakawa, Gins, αναδεικνύουν την αναπόφευκτη συμμετοχή της αρχιτεκτονικής στην κατασκευή του εαυτού. Ενεργώντας ως εξωτερική επιδερμίδα που υπαγορεύει τη συμπεριφορά, τις πεποιθήσεις και τις αντιλήψεις του υποκειμένου, η αρχιτεκτονική επιδρά στις φυσικές και πνευματικές ικανότητές αλληλεπίδρασής του με την πραγματικότητα. Αντί «να καταναλώνουμε την αρχιτεκτονική», πρέπει να «εμπλακούμε [...] σε μια διαδικασία αυτο-δημιουργίας».(Govan, 1997: 2) Μια τέτοια στάση προϋποθέτει την προθυμία να παραιτηθούμε από τους κανονικούς τρόπους κατανόησης του χώρου και του χρόνου. Στα θεωρητικά γραπτά του Arakawa και του Gins σχετικά με τα *Reversible Destiny Sites*, τίθεται το ερώτημα πώς μπορεί να μεγεθυνθεί ή να μεγιστοποιηθεί το δυνητικό της κατοίκησης για μια πιο ολιστική αντίληψη του κόσμου.

«Το σώμα μπορεί να δώσει απαντήσεις [...] μέσα από το σύνολο του, συμπεριλαμβανομένων των ακολουθίων των ενεργειών του και του περιβάλλοντος του στο οποίο εκτείνεται με διάφορους τρόπους. Η έρευνα που μπορεί να δώσει απαντήσεις δεν μπορεί να γίνεται στη σφαίρα της αφαίρεσης, πρέπει, αντίθετως, να γίνεται στο χώρο όπου η ίδια η ζωή συμβαίνει»(Gins, Arakawa, 2002: xv).

Τα σημεία σύγκλισης με τις νέες θεωρήσεις περί ύλης αποτυπώνονται τόσο στην πρακτική όσο και στον θεωρητικό τους λόγο. Θα προσεγγίσουν την **αίσθηση** και την **γλώσσα** από μια υλιστική οπτική ως σωματικές, χωρικές, παράδοξες και διαδικασιακές ενώ θα προτείνουν μια **νέα ανθρωπολογία**, «έναν διστακτικό επαναπροσδιορισμό της αυτό-δημιουργίας του ανθρώπου» (Lecerclle, Kral, 2010:34) Η ιδέα ενός ατομικού υποκειμένου ως πηγής νοήματος και δράσης αντικαθίσταται από ένα υλικό σώμα (έναν οργανισμό) που εμπλέκεται σε μια διαδικασία αυτό-δημιουργίας (ατομικοποίηση) μέσω συλλογικών αρχιτεκτονικών πρακτικών.

MAKER, BETWEEN ABOVE AND BELOW	
Where edge blank eddies The texture of receivability	
By	
Vectors may saturate Pieces of layered approximations received	
The surfacing of a parallel drift generating a sense of out and in, angular spin, the depth-maker of a surface	
Distance of time, prehole. Tunneling volumes of degrees as if broken tubes Within but between the numbers being counted	
The setting of a broken rail The enormous movability of a sucking passage (omnidirectional) random, partial shrinking	
Appearance of some profile junctures, some linear burps Many	
Volumes exchanged, a speed of shifting	
Place for construction of a core of flexibility only	
Diffuse receding that parallels and contours waiting texture	
The unique range of elasticities of impressionable stretching, not yet texture	
The regulating of reflection, deflection, inflection	
Coalescence of sound joints, guides	
Realization of mounting and push of duration (instant group)	
Both senders and receivers, configurational coverings on all and any scale	
Pull of breath	
To keep the end in sight; balance	
As always the necessity of out of the blue, “to” and “from”	
A sudden drop into a scale of action	
The call of continuity	(1973)



## Συμπεράσματα ενότητας

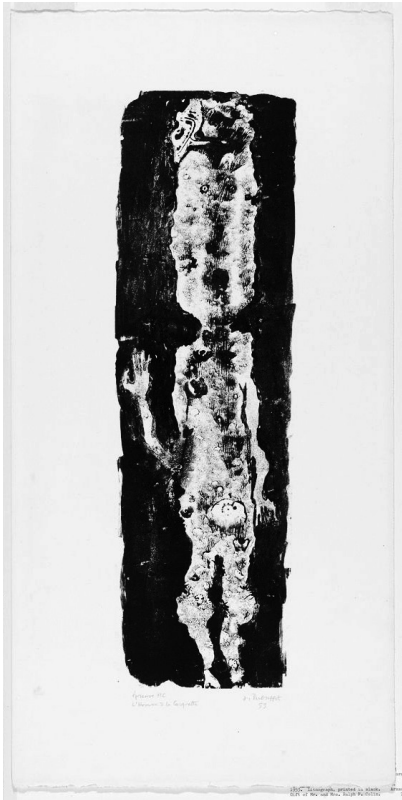
Με βάση τις παραπάνω αφηγήσεις, μπορούμε να σκιαγραφήσουμε **μια γενεαλογία της σύγχρονης υποκειμενικότητας συνδεδεμένης με την υλικότητα**. Στην μετα-ουμανιστική κατάσταση των έντονων αλληλεξαρτήσεων κοινωνικού, φυσικού και τεχνολογικού, η ατομική ύπαρξη δίνει την θέση της στις διαδικασίες του γίγνεσθαι.

Ο κόσμος της ύλης πλέον κατοικείται από εντάσεις, κινήσεις και ταχύτητες, και προ-προσωπικές παθηματικές σχέσεις που υπερβαίνουν τη δυνατότητα ελέγχου μιας κλειστής ατομικότητας. Εδώ, η υποκειμενικότητα απαντά στην υλική ροικότητα μέσα από την εννοιολογική περσόνα του νομάδα που κινείται συνεχώς. Αντί να επιστρέφει σε μια σταθερή ταυτότητα, η σύγχρονη θεωρία κινητοποιεί τη σωματική υλικότητα του υποκειμένου. Ταυτόχρονα, κάθε υποκείμενο, εξαρτάται από τη θέση στην οποία βρίσκεται αλλά και τις πολλαπλές εγγραφές του σώματός του, άρα η γνώση που παράγει είναι πάντα μερική. Το να χαρτογραφείς τη γνώση, συνεπάγεται να τοποθετείς όρια που είναι αβέβαια και ανοιχτά σε μετατοπίσεις. Για την αρχιτεκτονική, η πρακτική αυτή διαβάζεται μέσα από την ιδέα της πλαισίωσης ως ένα ενεργοποιητικό μηχανισμό που αντί να χαράσσει όρια, υλοποιεί φίλτρα συσχετίσεων.

Με βάση τα παραπάνω, η μη-αναπαραστατική σημειογραφία του Halprin, υπογραμμίζοντας τη διαδικασία και τη κιναισθησία θα προσπαθήσει να χορογραφήσει εφήμερα σώματα-σε-περιβάλλοντα. Θα μιλήσει για μια συνύφανση χώρου και συλλογικών πρακτικών σχεδιάζοντας χώρους-κίνηση αντί την κίνηση σε χώρους. Αντίστοιχα, οι Arakawa και Gins θα εισάγουν ένα υποκείμενο ως μια συνεχή ανασύνθεση με το περιβάλλον του, που είναι ο τόπος της αντίληψης αλλά και της σκέψης και της αίσθησης.

Οι σύγχρονοι τρόποι ύπαρξης συζητούνται πλέον με όρους του χώρου, όπως χαρτογράφηση, τοποθέτηση, οριοθέτηση. Το πού είμαι δημιουργεί μια διαφορά στο τι μπορώ να γνωρίζω και στο ποιος μπορώ να είμαι. Η ανάγνωση της υποκειμενικότητας σε σχέση με την εφήμερή του θέση δημιουργεί συνδέσεις στο ενδιάμεσο μεταξύ εσωτερικών υλικών σχηματισμών και των εξωτερικών κοινωνικών γεωγραφιών.

Μια ανάγνωση που εκκινεί από τις σωματικές ρίζες της υποκειμενικότητας, συνεπάγεται μια ανάγνωση που εκκινεί από «την πολλαπλότητα, την ανοικτότητα και την εμμένεια» (Barad, 2012:16) της υλικής πραγματικότητας.



Jean Dubuffet, The Man in a Cap, 1953

# ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Η παρούσα ερευνητική διαπραγματεύτηκε την έννοια της ύλης, και το πώς αυτή επανατοποθετήθηκε στα πλαίσια των σύγχρονων θεωρήσεων με έμφαση στον Νέο Υλισμό. Η ύλη από αδρανής συνθήκη πλέον εξετάζεται **ως ενεργή δυνατότητα, με την έμφαση να στρέφεται στις δράσεις, τις επιτελέσεις και τα συμβάντα της σε συγκεκριμένα εμμενή πλαίσια**. Η υλικότητα είναι συνεπώς αντιληπτή ως πλέγμα εντατικών και εκτατικών δυνάμεων συνδημιουργών του γίγνεσθαι.

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες, η αρχιτεκτονική ακολουθώντας την υλιστική σκέψη, θα φέρει στο επίκεντρο την έννοια της μεταβολής. Οι κυρίαρχες προσεγγίσεις θα προσομοιάζουν την αρχιτεκτονική με ζωντανό οργανισμό, καθιστώντας την ρευστή και προσαρμόσιμη στην μεταβολή. Με την φυσική μορφή να θεωρείται «ως ένα διάγραμμα δυνάμεων», και με βασικό εργαλείο τα σύγχρονα ψηφιακά μέσα, αυτές οι στρατηγικές προτείνουν μορφές που απαντούν σε συγκεκριμένες δυνάμεις και περιορισμούς. Ωστόσο, **οι μορφές που δημιουργούνται μπορεί να μοιάζουν στην φύση αλλά διατηρούν ελάχιστη από την επιτελεστική ή προσαρμοστική πολυπλοκότητα της ζωής**. Εδώ, η δυνατότητα αμφίδρομης εξέλιξης του κτιρίου με ένα μεταβαλλόμενο περιεχόμενο της ύλης είναι περιορισμένη. Με το να περιορίζεις την ιδέα της μεταβολής στην διαδικασία σχεδιασμού, ξεχνάς ότι δεν πρόκειται για μια μόνο διαδικασία αλλά για πολλαπλές διαδικασίες, κάποιες από τις οποίες εξελίσσονται από μόνες τους.

Συνεπώς, πολλές από τις απόπειρες σύλληψης της ουσίας της ύλης στις σύγχρονη αρχιτεκτονική τείνουν να παγιδεύονται σε μια διαλεκτική μεταξύ της μορφής και της υλικότητας, μεταξύ της υλικής συνοχής και των άυλων τρόπων αντίληψης, μεταξύ των στατικών καταστάσεων και των δυναμικών διεργασιών, μεταξύ του πραγματικού και του δυναμικού.

Προτείνεται λοιπόν, μια αυξανόμενη συνειδητοποίηση της πολυπλοκότητας του υλικού κόσμου και των πολύπλοκων και ετερογενών συστατικών του που εδώ επιχειρήθηκε μέσω μιας **εγκάρσιας διεπιστημονικής ανάγνωσης της νέας υλικότητας και της φαινομενολογίας**. Η ανάγκη αυτή του να μην εστιάσουμε καθαρά σε νεοϋλιστές στοχαστές αλλά να επιχειρήσουμε μια πιο ολιστική προσέγγιση απαντά στο ίδιο το πρόταγμα του σύγχρονου τρόπου σκέψης ο οποίος δεν τοποθετεί τις θεωρίες σε ένα πλαίσιο διαλεκτικής έντασης αλλά τις διασχίζει και τις



επανερμηνεύει με νέους τρόπους.

Σε αυτό το πλαίσιο, η εργασία ακολούθησε τις **μεταβάσεις** του Ιδεαλισμού, της φαινομενολογίας και του Νέου Υλισμού, σχετικά με το πώς τοποθετούνται απέναντι στην ύλη. Ο υλικός κόσμος σε απουσία, εγκλωβισμένος σε μονοσήμαντες και δυαδικές σχέσεις επιστρέφει μέσα από την εμπειρική κατανόηση της ύλης στην φαινομενολογία. Το ενδιαφέρον της για την υλική και υπαινικτική πλευρά των πραγμάτων και την άμεση βιωματική εμπειρία με όλες τις αισθήσεις, εγκαινιάζει μια στροφή στην σκέψη που θα επηρεάσει τις σύγχρονες θεωρήσεις. Ο Νέος Υλισμός διανοίγει περαιτέρω την εμπειρία πέρα από τα όρια της ανθρώπινης συνείδησης σε ένα κόσμο που είναι δυναμικός, αφήνοντας πίσω την σταθερή και συμπαγή θεώρηση της Γης της φαινομενολογίας. Μας επιτρέπει να σκεφτούμε το **ανθρώπινο** υποκείμενο ως μια ανοιχτή μοναδικότητα, και όχι ως μια οντότητα που παραμένει εγκλωβισμένη σε ένα πρωταρχικό στρώμα εμπειρίας.

Έτσι, συγκροτείται μια **γενεαλογία της έννοιας της ύλης η οποία επισημαίνει την σταδιακή μετακύλιση στις έννοιες του σώματος και της εμπειρίας προς ένα εμμενές διεσταλμένο προ-ατομικό πεδίο και το πώς αυτές μπορούν να είναι εργαλεία για την κατανόηση του χώρου στη νέα σχεσιακή συνθήκη.**

Στα πλαίσια αυτής της γενεαλογίας, το σώμα δεν περιορίζεται στα σαρκικά του όρια, ούτε θεωρείται το παθητικό αντίθετο του νου αλλά εκκινώντας από την υλική του φύση διευρύνεται, θολώνει τα όρια με το περιβάλλον του και εγκολπώνει το συλλογικό και το μη-ανθρώπινο. Αποτελεί μια ανοιχτή παθηματική δομή, συνιστά μια συναρμογή ανάμεσα σε άλλες. Η έννοια της ατμόσφαιρας ως συναρμογή ανθρώπινων και μη ανθρώπινων σωμάτων δίνει νέους τρόπους κατανόησης μιας εμπειρίας που διασχίζει το ενικό και συλλογικό. Στρέφει το ενδιαφέρον της αρχιτεκτονικής στα συλλογικά παθήματα και δίνει εργαλεία για τη διερεύνηση και τον σχεδιασμό τους.

Εκκινώντας από αυτή την σωματική ρευστότητα, το **υποκείμενο** εμφανίστηκε ως μια σύγκλιση μοναδικοτήτων και όχι ως μια ταυτότητα όπως άλλωστε επιτάσσει η μετα-ουμανιστική κατάσταση. Μέσα στις συνεχείς διαδικασίες του γίγνεσθαι, η υποκειμενικότητα ρέει ακατάπαυστα νομαδικά σταθεροποιώντας προσωρινά σημασίες και ταυτότητες. Ταυτόχρονα, όπως στην περίπτωση των νομάδων όπου «δημιουργούν την έρημο όχι λιγότερο από ό,τι δημιουργούνται από αυτήν»

(Deleuze, Guattari, 2017: 381), έτσι και το σύγχρονο υποκείμενο συνεχώς ανασυντίθεται με τον χώρο γύρω του και τον ανασυνθέτει. Σε μια τέτοια σχεσιακή συνθήκη, υποκείμενο, σώμα και χώρος δεν προϋπάρχουν αλλά η μίξη τους πάντα προηγείται και μπορούν να σταθεροποιηθούν μόνο ως παροδικά αποτελέσματα της συντονισμένης μορφοποίησης της ύλης. Μέσα από τις αλλεπάλληλες τροχιές που διαγράφει, η γνώση του υποκειμένου είναι ενσώματη και μερική αφού προκύπτει από την εκάστοτε θέση του. Εκφράζεται μέσα από χαρτογραφίες που τοποθετούν προσωρινά όρια στην κατανόηση του χώρου δίνοντας νέα μετα-αναπαραστατικά μεθοδολογικά εργαλεία για τον σχεδιασμό του.

Οι μεθοδολογίες σχεδιασμού και οι αισθητηριακές αντιλήψεις που διερεύνησε αυτή η εργασία μέσα στην Νέα Υλικότητα δεν προσφέρουν τόσο μια σαφή πρόταση, όσο μια κατεύθυνση. Οι επανατοποθετήσεις του χώρου που διαφαίνονται στον Νέο Υλισμό δεν επαναφέρουν μια σχολή σκέψης με μια ηγεμονική κατεύθυνση αλλά ανασυνθέτουν την αρχιτεκτονική έκφραση και, κατά μια έννοια, την ανταλλαγή του αρχιτέκτονα με τις σύγχρονες συνθήκες της δυναμικής ύλης. Εδώ ο στόχος της αρχιτεκτονικής μετατοπίζεται από την καλλιτεχνική έκφραση των μορφών στην διερεύνηση **«της δυνητικής επιθυμίας των χώρων, τόπων, διαδρομών και εδαφών μέσω της ανάλυσης των σχέσεων των ατόμων και της συλλογικής υλικότητας ενικοποιώντας την προσέγγισή της συνεχώς»** (Guattari 2013: 232).

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alaimo, Stacy, and Susan J. Hekman. 2008. *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press.

Anderson, Ben. 2014. *Encountering Affect, Capacities, Apparatuses, Conditions*. London, New York: Ashgate Publishing.

Ballantyne, Andrew. 2002. *What Is Architecture?*. London: Routledge.

Barad, Karen. 1996. “Meeting the universe halfway: realism and social constructivism without contradiction”. in *Feminism, Science and the Philosophy of Science*. eds. L. H. Nelson and J. Nelson. Dordrecht: Kluwer :161-194

**Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke UP.**

Barad, Karen. 2012. *What Is The Measure Of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice*. Kassel: HatjeCantz.

Barry, Kaya. 2018. *Everyday Practices Of Tourism Mobilities: Packing A Bag*. New York: Routledge.

**Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter*. Durham: Duke University Press.**

Bennington Geoffrey. 1989. “Deconstruction is not what you think”. in *Deconstruction: Omnibus Volume*. eds. Andreas Papadakes, Catherine Cooke, Andrew E. Benjamin. London: Academy Editions.

Berman, Marshall.1990. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso

Borch, Christian, Gernot Böhme, Olafur Eliasson, Juhani Pallasmaa, and Christian Borch. 2014. *Architectural Atmospheres*. Basel : Birkhäuser

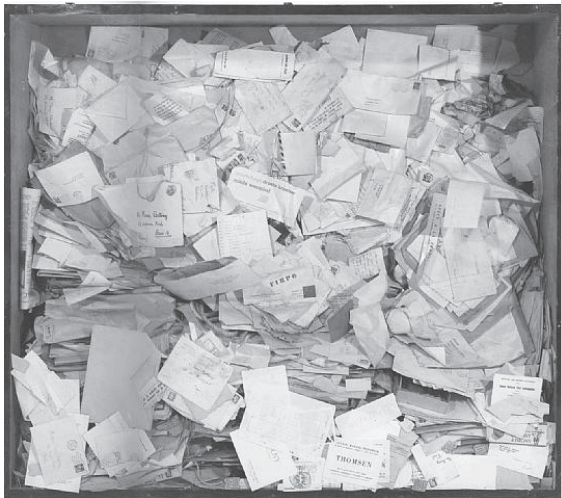
Borges, Louis Jorge. 1998. “On Exactitude in Science” in *Collected fictions*. trans. Andrew Hurley. New York: Penguin Books

Boundas, Constantin. Tentokalii, Vana. 2018. *Architectural and Urban Reflections after Deleuze and Guattari*, Rowman& Littlefield: London

Braidotti, Rosi. 2000. “Teratologies,” in *Deleuze and Feminist Theory*. eds. I. Buchanan and C. Colebrook. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Braidotti, Rosi. 2006. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge, UK: Polity Press.

Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.



Arman, L'Affaire du courrier,1961



Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press

**Braidotti, Rosi. 2014. *Νομαδικά Υποκείμενα: ενσωματότητα και έμφυλη διαφορά στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία*. επιμ. Αγγελική Σηφάκη. Αθήνα: Νήσος**

**Brott, Simone. 2016. *Architecture For A Free Subjectivity*. London: Routledge.**

Bryant, Levi R, Nick Srnicek, and Graham Harman. 2011. *The Speculative Turn*. Melbourne [Victoria] Australia: Re.press.

Bryant, Levi R. 2014. *Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Bunschoten, Raoul. 2005. *From Matter To Metaspace: Cave, Ground, Horizon, Wind*. Wien: Springer.

Cache, Bernard. 2010. *Earth Moves:: The Furnishing of Territories*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Carman, Taylor, and Mark B. N Hansen. 2005. *The Cambridge Companion To Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Colebrook, Claire. 2002. *Understanding Deleuze*. Sydney: Allen & Unwin**

Cook, Robert. 2000. “Do Landscapes Learn? Ecology’s ‘New Paradigm’ and design in Landscape Architecture” in *Environmentalism In Landscape Architecture*. ed. Michel Conan. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks : 119-120

**Coole, Diana, and Samantha Frost. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.**

De Landa, Manuel. 1997. *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Zone Books.

**De Landa, Manuel. 2004. *Intensive Science And Virtual Philosophy*. London: Continuum.**

De Landa, Manuel. 2004. “Material Complexity” in *Digital Tectonics*. eds. Neil Leach, David Turnbull, Chris Williams. Chichester: John Wiley & Sons: 14–21

**De Landa, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London and New York: Continuum**

Deleuze, Gilles. 1994. Difference and Repetition, trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press

Deleuze, Gilles. 1996. *Σπινόζα. Πρακτική Φιλοσοφία*. Επιμ. Γεράσιμος Βωκος. Αθήνα: Νήσος

Deleuze, Gilles. 1998. “What Children Say,” in *Essays Critical and Clinical*, trans. Daniel W. Smith. London: Verso: 54–65.

**Deleuze, Gilles. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. trans Daniel W. Smith. London, New York: continuum**

Deleuze, Gilles and Claire Parnet. 2002. *Dialogues II*. New York: Columbia University Press

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Athlone

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 2004. *Τι είναι Φιλοσοφία;*. μτφρ. Σταματίνα Μανδηλαρά, επιμ Πάρις Μπουρλάκης. Αθήνα: Καλεντης

**Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 2017. *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια, 1000 πλατώματα*. Μεταφραση Πατσογιάννης, Βασίλης. Αθήνα: Πλέθρον**

Derrida, Jacques. 1981. *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. 1984. *Margins Of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.

Desvigne, Michel, James Corner, Gilles A. Tiberghien, and Elizabeth Kugler. 2009. *Intermediate Natures*. Basel: Birkhäuser.

Dillon, Martin C. 1997. *Merleau-Ponty's ontology*. Northwestern University Press.

**Dolphijn, Rick, and Iris van der Tuin. 2012. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press.**

Eckersall, Peter, Helena Grehan, and Edward Scheer. 2017. *New Media Dramaturgy: Performance, Media And New-Materialism*. London: Palgrave Macmillan.

**Fox, Nick. and Pam Alldred. 2018. “New Materialism”, in *The Sage Encyclopedia of Research Methods*. eds. P. Atkinson, S. Delamont, M. Hardy, M. Williams. London, New York: Sage**

Guattari, Felix. 2013. ‘Architectural Enunciation,’ in *Schizoanalytic Cartographies*. trans. Andrew Goffey (London: Bloomsbury, [1989] 2013): 231-39.

Gins, Madeline, and Arakawa. 1980. *The Mechanism of Meaning*. New York: Harry Abrams.

Gins, Madeline, and Arakawa. 1992. “Person as Site in Respect to a Tentative Constructed Plan” in *Anywhere*. Ed. Cynthia C. Davidson. New York: Rizzoli.

Gins, Madeline, and Arakawa. 1997. *Reversible Destiny*. New York: Guggenheim

Museum Publications

**Gins, Madeline, and Arakawa. 2002. *Architectural body*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press.**

Gins, Madeline, and Arakawa. 2007. *Making Dying Illegal*. New York: Roof Books.

**Govan, Michael. 1997. *Reversible Destiny: Arakawa/ Gins*. New York: Guggenheim Museum.**

Grosz, Elisabeth. 2004. *The Nick Of Time: Politics, Evolution, And The Untimely*. Durham and London: Duke University Press.

Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press

Halprin, Lawrence. 1963. *Cities*. New York: Reinhold Publishing Corporation

Halprin, Lawrence. 1966. *Freeways*. New York: Reinhold Publishing Corporation

Halprin, Lawrence. 1969. *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*. New York: George Braziller

**Harrison, Ariane Lourie. 2013. *Architectural Theories Of The Environment: Posthuman Territory*. New York: Routledge.**

Hays, K. Michael. *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1998.

Herzogenrath, Bernd. 2015. *Media Matter: The Materiality Of Media*. New York: Bloomsbury Academic.

Hirsch, Alison. 2014. *City Choreographer: Lawrence Halprin In Urban Renewal America*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

**Hirsch, Alison. 2014. “Imagining Change” in *Design In The Terrain Of Water*. AnuradhaMathur, Dilip da Cunha. Novato: Applied Research + Design Publishing : 41- 49**

Johnson, Philip, Mark Wigley, James Leggio, and James Wageman. 1998. *Deconstructivist Architecture*. New York: MoMA.

Karandinou, Anastasia. 2013. *No Matter*. Burlington, Ashgate Pub. Co.

Kirby, Vicky. 1997. *Telling Flesh: The Substance of the Corporeal*. New York and London: Routledge.

**Kovar, Zuzana. 2018. *Architecture In Abjection: Bodies, Spaces and Their Relations*. London: I.B. Tauris.**

Latour, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Leach, Neil. 2010. *Rethinking Architecture*. London: Routledge.

Lecerclé, Jean-Jacques, and Françoise Kral. 2010. *Architecture And Philosophy: New Perspectives On The Work Of Arakawa & Madeline Gins*. Amsterdam and New York: Rodopi BV.

Le Corbusier.1959. *Towards a New Architecture*. London: Architectural Press

**Lorraine. Tamsin. 2010. “Phenomenology”. in *The Deleuze Dictionary*. ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press: 206-207**

Losonsky, Michael. 2001. *Enlightenment And Action From Descartes To Kant*. Cambridge: Cambridge University Press.

Manning, Erin. 2013. *Always More Than One: Individuation’s Dance*. Durham, NC: Duke University Press

Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press

**McCarter, Robert, and Juhani Pallasmaa. 2012. *Understanding Architecture*. London: Phaidon Press.**

Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. trans. Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul.

Merleau-Ponty, Maurice. 1964. “Eye and Mind” in *The Primacy of Perception*. trans. Carleton Dallery ed. James Edie. Evanston: Northwestern University Press : 159-190.

**Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The visible and the invisible: Followed by working notes*. Evanston: Northwestern University Press.**

**Merleau-Ponty, Maurice. 1991. *Η αμφιβολία του Σεζάν- Το μάτι και το πνεύμα*. μτφρ. Αλέκα Μουρίκη, Αθήνα: Νεφέλη.**

Merleau-Ponty, Maurice. 2005. *Σημεία*. μτφρ. Γ. Φαράκλας. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Merleau-Ponty, M. 2012. *Phenomenology of Perception*. trans. Landes, D.A. Abingdon and New York: Routledge

Merriman, Peter. 2011. “Roads: Lawrence Halprin, Modern Dance and the American Freeway Landscape” in *Geographies Of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects*. eds. Tim Cresswell, Peter Merriman. Farnham: Ashgate : 99- 118

Mitchell, Peta. 2013. *Cartographic Strategies Of Postmodernity*. Hoboken: Taylor and Francis.



Morris, David. 2004. *The Sense of Space*. Albany, NY: State University of New York Press

Nail, Thomas. 2018. *Theory Of The Border*. New York: Oxford University Press.

Nikolaus Hirsch and Markus Miessen. 2012. *Critical Spatial Practice 1: What Is Critical Spatial Practice?*. Berlin: Sternberg Press: 38-89

Norberg-Schulz, Christian. 2009. *Το Πνεύμα του Τόπου: Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*. μτφρ. Μ. Φραγκόπουλος, Αθήνα: Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις

Osbaldeston, Roger. 1980. «Halprin, Lawrence». in *Contemporary Architects*. ed. Manuel Muriel. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd. :335–337.

**Pallasmaa, Juhani. 2007. *The Eyes Of The Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley.**

**Parr, Adrian. 2010. *The Deleuze Dictionary Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.**

Pérez-Gómez, Alberto. and Stephen Parcell. 1994. *Chora 1: Intervals in the Philosophy of Architecture*. McGill-Queen's University Press

Protevi, John. 2001. *Political physics: Deleuze, Derrida and the body politic*. London, New York: Athalone Press.

Rawes, Peg. 2013. *Relational Architectural Ecologies: Architecture, Nature and Subjectivity*. London: Routledge

*Spinoza, Baruch. 2009. Ηθική*. επιμ. Στέλιος Βιρβιδάκης. Αθήνα: Εκκρεμές.

**Thomas, Katie Lloyd. 2007. *Material Matters*. London: Routledge**

Tschumi, Bernard. 1994. *The Manhattan Transcripts*. London: Academy Editions.

Vidler, Anthony. 1999. *The Architectural Uncanny : Essays In The Modern Unhomely*. Cambridge: MIT press.

Williams, James. 2019. "Time and the posthuman: Braidotti and Moore on the posthuman and anthropocentrism after Deleuze" in *Posthuman ecologies : complexity and process after Deleuze*. eds. RosiBraidotti. R. Simone Bignall. London: Rowman& Littlefield International Ltd

**Witzgall, Susanne. 2014 . “Power of Material/Politics of Materiality: an Introduction”. in *Power of Material – Politics of Materiality* . eds. Kerstin Stakemeier, Susanne Witzgall. Berlin: Diaphanes :13-25**

Zardini, Mirko, and Wolfgang Schivelbusch. 2006. *Sense Of The City*. Baden: Lars Müller Publishers.

Κοτιώνης, Ζήσης. 2007. Μορφοποιητική, σωματικά ενεργήματα στο τοπίο. Βόλος: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Θεσσαλίας

Μουρίκη Αλέκα. 1991. “Εισαγωγή” στο *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*. Μ. Μερλώ-Ποντύ, μτφρ. Α. Μουρίκη, Αθήνα: Νεφέλη: 9-23.

Ράπτη, Παναγιώτα, και Ελένη Τάτλα. 2014. “Βιωμένο σώμα και αστικό περιβάλλον: οικολογική αισθητική θεώρηση του αστικού χώρου στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Maurice Merleau-Ponty” στο *Θέματα σχέσεων, πολιτικής, οικονομίας και περιβαλλοντικής φιλοσοφίας*. επιμ. Μαρία Βενετή, Κωνσταντίνος Βουδούρης . Αθήνα: Εκδόσεις Ιωνία

Χατζησάββα, Δήμητρα. 2015. “Η διαχείριση της οικειότητας στον σύγχρονο σχεδιασμό της κατοικίας”. στο *Κατοικία, σχεδιάζω, κατασκευάζω, σκέπτομαι - Κείμενα για τη διδασκαλία και το σχεδιασμό της κατοικίας*. επιμ. Σάσα Λαδά. Τμ. Αρχιτεκτόνων Θεσσαλονίκης. University Studio Press :168-181

Χατζησάββα, Δήμητρα. 2016. “Η ατμόσφαιρα ως κρίσιμη διάσταση για τον σχεδιασμό του χώρου - μια μετα- φαινομενολογική προσέγγιση”. στο *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances. Greece, Volos.*:. 599 - 604.

Χατζησάββα, Δήμητρα. 1998. “Μια συνέντευξη του J. Derrida στον Γ. Βέλτσο (Από ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα της ΕΤ1)”. στο Β. Τεντοκάλη, Θεωρίες αποδόμησης του χώρου και του φύλου. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

*Περιοδικά*

**Anderson, Ben. 2009. «Affective Atmospheres» in *Emotion, Space And Society* 2 (2): 77-81.**

Arken. 2010. “Your blind passenger” in *Exhibition catalogue*. Arken

Barad, Karen. 2012. «On Touching-The Inhuman That Therefore I Am». in *Differences* 23 (3): 206-223. doi:10.1215/10407391-1892943.

Böhme, Gernot, and John Farrell. 1992. «An Aesthetic Theory Of Nature: An Interim Report». in *Thesis Eleven* 32 (1): 90-102. doi:10.1177/072551369203200107.

**Böhme, Gernot. 1993. «Atmosphere As The Fundamental Concept Of A New Aesthetics».in *Thesis Eleven* 36 (1): 113-126. doi:10.1177/072551369303600107.**

Braidotti, Rosi. 2010. “Nomadism: against methodological nationalism”. in *Policy Futures in Education* 8 (3): 408-418

Bresnahan, Keith. 2012. «Day For Night: Staging “Nature” In The Contemporary Interior». in *Interiors* 3 (1-2): 85-105

Bresnahan, Keith. 2012. «Day For Night: Staging “Nature” In The Contemporary Interior». in *Interiors* 3 (1-2): 85-105. doi:10.2752/204191212x13232577462619.

Currier, Dianne. 2003. «Feminist Technological Futures: Deleuze And Body/Technology Assemblages». in *Feminist Theory* 4 (3): 321-338. doi:10.1177/14647001030043005.

Eisenman, Peter. 1984. «The End Of The Classical: The End Of The Beginning, The End Of The End». in *Perspecta* 21: 154. doi:10.2307/1567087.

**Frichot, Hélène. 2008. «Olafur Eliasson And The Circulation Of Affects And Percepts: In Conversation». in *Architectural Design* 78 (3): 30-35**

Gandy, Matthew. 2017. «Urban Atmospheres».in *Cultural Geographies* 24 (3): 353-374.

Gendlin, Eugene. 2013. “Arakawa and Gins: The organism- person-environment process”.in *Inflexions* 6: 222-233

Gins, Madeline, and Arakawa. 1991. “The Tentative Constructed Plan as Intervening Device for a Reversible Destiny”. in *A+U* 225

**Gorny, Robert Alexander. 2018. «Reclaiming What Architecture Does: Toward An Ethology And Transformative Ethics Of Material Arrangements». in *Architectural Theory Review* 22 (2): 188-209. doi:10.1080/13264826.2018.1481809.**

**Gourdoukis, Dimitris. 2015. “Digital craftsmanship: from the arts and crafts to digital fabrication”. in *archi DOCT. Matter***

Grosz, Elisabeth. 1987. “Notes Towards a Corporeal Feminism.”in *Australian Feminist Studies* 5: 1-15

**Günzel, Stephan. 2014. «Deleuze And Phenomenology». in *Metodo. International Studies In Phenomenology And Philosophy* 2.2 (2): 31-45. doi:10.19079/metodo.2.2.31.**

Halprin, Lawrence. 1949. “The choreography of gardens”.in *Impulse Dance Magazine*: 30–4

Halprin, Lawrence. 1965. “Motation”.in *Progressive Architecture* 46 (2): 126–33.

**Haraway, Donna. 1988. «Situated Knowledges: The Science Question In Feminism And The Privilege Of Partial Perspective».in *Feminist Studies* 14 (3): 575. doi:10.2307/3178066.**

Haynes, Patrice. 2014. «Creative becoming and the Patiency of Matter». *Angelaki* 19 (1): 129-150. doi:10.1080/0969725x.2014.920633.

Ingold, Tim. 2007. ‘Materials against materiality.’ *Archeological Dialogues* 14, (1): 1-16.

Jones, Stacy. Harris, Anne. 2016. “Traveling Skin: A Cartography of the Body”. *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 12 (1)

Kawash, Samira. 1998. «Bodies At Risk: The Architecture Of Reversible Destiny». *PAJ: A Journal Of Performance And Art* 20 (2): 17-27. doi:10.2307/3245925.

Latour, Bruno. 2003. “Atmosphere, Atmosphere.” Catalogue essay for exhibition Olafur Eliasson: The Weather Project. Tate Modern Gallery.

Merriman, Peter. 2010. «Architecture/Dance: Choreographing And Inhabiting Spaces With Anna And Lawrence Halprin». *Cultural Geographies* 17 (4): 427-449. doi:10.1177/1474474010376011.

**Michels, C. 2015. «Researching Affective Atmospheres». *Geographica Helvetica* 70 (4): 255-263**

Potts, A. 2004. “Deleuze on Viagra (Or, what can a Viagra-body do?)”. *Body & Society* 10 (1): 17–36.

**Rogowska-Stangret, Monika. 2017. «Corpor(E)Al Cartographies Of New Materialism». *The Minnesota Review* 2017 (88): 59-68. doi:10.1215/00265667-3787390.**

Ρόζη, Λίνα. 2012. “Περιπλανήσεις της Μήδειας στη σύγχρονη δραματοουργία”. στο *Σκηνή* 4: 83-117

**Voss, Daniela. 2013. “The Philosophical Concepts of Meat and Flesh: Deleuze and MerleauPonty”, *Parrhesia* 18 : 114–125.**

**Σωτήρης, Παναγιώτης. 2003. “Ο νομαδικός εμπειρισμός του Ζ. Ντελέζ”. στο *Θέσεις, τριμηνιαία επιθεώρηση* 82**

Wolfe, Cary. “Critical Ecologies of Posthumanism”. In *New Geographies* 9: 177-185

*Προπτυχιακές– Μεταπτυχιακές Εργασίες*

**Αθανασιάδου, Έλλη. 2015. *Περί ύλης/ De materia, Από τον Υλομορφισμό στη Ζωτική Ψηφιακή Υλικότητα: μια διεπιστημονική προσέγγιση Φιλοσοφίας και Αρχιτεκτονικής*. ερευνητική εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Θεσσαλονίκη**

Βισκαδουράκης, Ελευθέριος. 2017. *Μια προσέγγιση στη Φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty*. μεταπτυχιακή εργασία. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Αθήνα

Κουμπλή, Ελένη, 2015. *Matter in vivo, μια νεοϋλιστική κατανόηση της αρχιτεκτονικής*. ερευνητική εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Θεσσαλονίκη



Μουτζουρέλλης, Σταύρος. 2016. *Το σκεπτόμενο σώμα του Maurice Merleau-Ponty και ο ενσώματος χώρος στην αρχιτεκτονική πράξη*. διπλωματική εργασία. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Αθήνα

Διδακτορικές Διατριβές

Χατζησάββα Δήμητρα. 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

Wieczorek, Izabela Zofia. 2015. *Active Materiality: The Agency of Matter from the Phenomenological Perspective*. PhD diss. Higher Technical School of Architecture of Madrid (ETSAM).

Διαδικτυακές πηγές

Colebrook, Claire. “Materiality” <https://www.academia.edu/19843157/Materiality>

Colebrook, Claire. “Matter Without Bodies” [https://www.academia.edu/1186008/matter\\_without\\_bodies](https://www.academia.edu/1186008/matter_without_bodies)

Córdova, Chad A. “Merleau-Ponty and Cézanne : Describing and Painting Existence”. <http://www.revue-circe.uvsq.fr/merleau-ponty-and-cezanne-describing-and-painting-existence/>

De Landa, Manuel. 1996. “The Geology of Morals: A Neo-Materialist Interpretation.” <http://www.t0.or.at/delanda/geology.htm>

De Landa, Manuel. σειρά διαλέξεων στο European Graduate School: “Deleuze and the New Materialism”, “Intensive Thinking in Deleuze’s Materialism”, “Subjectivity and Thought in Gilles Deleuze”, “Dualities of Meaning in Gilles Deleuze”. <https://www.youtube.com/user/egsvideo/playlists>

De Lange, Michiel. 2009. “Digital nomadism: A critique”. <http://www.uu.nl/medewerkers/MLdeLange/0>

Hansson. 2009. “The Topology-approach to Culture and Manuel DeLanda.” <https://www.shorturl.at/gCGHR>

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project.13/12/2009>

Rogowska-Stangret, Monika. 2017. “Body”. *Newmaterialism.eu*. <https://newmaterialism.eu/almanac/body/body.html>

Rogowska-Stangret, Monika. 2018. “Situated Knowledges”. *Newmaterialism.eu*. <https://newmaterialism.eu/almanac/s/situated-knowledges.html>.

Mehaffy, Michael. 2010. “Quality of Life by Design: The Science of a Structuralist Revolution”, *The Athens Dialogues E-journal*, <http://athensdialogues.chs.harvard.edu>

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

**εξώφυλλο εσωτερικά**  
Cindy Sherman, Untitled (#238), 1987-1990  
[https://www.christies.com/img/LotImages/2015/CKS/2015\\_CKS\\_12352\\_0075\\_000\(cindy\\_sherman\\_untitled\\_1987-1990\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2015/CKS/2015_CKS_12352_0075_000(cindy_sherman_untitled_1987-1990).jpg)  
**10**  
Michel Szulc Krzyzanowski, Sequences, 1970-1985  
<http://www.szulc.info/images/works/sequences/foto24.jpg>  
**14**  
[https://www.thoughtco.com/thmb/IoHazf0GJ\\_-0\\_HFf9Xyg1IHHWro=/768x0/filters:no\\_upscale\(\):max\\_bytes\(150000\):strip\\_icc\(\):format\(webp\)/classification-680797775-5899d92d5f9b5874ee2492ec.jpg](https://www.thoughtco.com/thmb/IoHazf0GJ_-0_HFf9Xyg1IHHWro=/768x0/filters:no_upscale():max_bytes(150000):strip_icc():format(webp)/classification-680797775-5899d92d5f9b5874ee2492ec.jpg)  
**16**  
<https://assets.rbl.ms/18340363/origin.jpg>  
<https://instantkaamos.files.wordpress.com/2010/05/des-diag.jpg>  
**17**  
Michelangelo, The Atlas, 1530-34  
<http://www.accademia.org/wp-content/uploads/2014/02/prisoner-atlas.jpg>  
**18**  
Jacques Tati, Playtime, 2003  
<https://media.timeout.com/images/37193/630/472/image.jpg>  
**19**  
Giovanni Strazza, The Veiled Virgin  
[https://pbs.twimg.com/media/ELI5\\_WqU0AAP8AO.jpg](https://pbs.twimg.com/media/ELI5_WqU0AAP8AO.jpg)  
Pallasmaa, Juhani. 2007. The Eyes Of The Skin: Architecture and the Senses. Chichester: Wiley: 47  
**20**  
Andrei Tarkovsky, Stalker, 1979  
[http://2.bp.blogspot.com/-m2D7-Kfgq78/Vo29FrTRQ\\_I/AAAAAAAAADfE/1JyY-B5U5Dxc/s1600/f9d93dcc-616e-4576-adbc-11ce5f52c6ed1%2B-%2Bcopia.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-m2D7-Kfgq78/Vo29FrTRQ_I/AAAAAAAAADfE/1JyY-B5U5Dxc/s1600/f9d93dcc-616e-4576-adbc-11ce5f52c6ed1%2B-%2Bcopia.jpg)  
**22**  
Peter Zumthor, Poetic Landscape, 1998  
<https://i.pinimg.com/originals/e9/81/da/e981dad7040d68477c6338aaeb770c5a.jpg>  
**23**  
Merleau Ponty  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Maurice\\_Merleau-Ponty.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Maurice_Merleau-Ponty.jpg)  
**24**  
Myvanwy Gibson, Chiasms  
[https://pro2-bar-s3-cdn-cf2.myportfolio.com/54a051157f77df2477b-cd785972d5677/d6c4cc40-dc52-45b9-ba07-e207762549df\\_rw\\_1920.jpeg?h=-3ce1e140137cecab3077ccf9d7a00399](https://pro2-bar-s3-cdn-cf2.myportfolio.com/54a051157f77df2477b-cd785972d5677/d6c4cc40-dc52-45b9-ba07-e207762549df_rw_1920.jpeg?h=-3ce1e140137cecab3077ccf9d7a00399)  
**25**  
Thom Faulders, Mute Room, 2000  
[https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR7ZkI10X7BmeD-mQAG\\_JoYErUWiilNPY8a8jAkP1LJfbyfFpfEC&s](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR7ZkI10X7BmeD-mQAG_JoYErUWiilNPY8a8jAkP1LJfbyfFpfEC&s)  
**26**  
Bill Brandt, Untitled, 1959

<https://0.api.artsmia.org/800/1911.jpg>  
**30**  
Studio Roland Snooks, graphic design  
in New Geographies magazine (Daou, Pérez-Ramos. 2017. New Geographies 08: Island. Harvard University Press)  
**32**  
Gilles Deleuze  
<https://www.kit.ntnu.no/en/content/janne-vanhanen-deleuze-and-senses>  
**34**  
Rob Daurio & Chelsea Spencer, graphic design  
in New Geographies magazine (Ibañez, Katsikis. 2014. New Geographies 06: Grounding Metabolism. Harvard University Press)  
**35**  
Ayala Tal. About Becoming - After Deleuze and Guattari, Illustrating the process of Becoming. Pencil on paper, Digital. 2016  
<https://www.ayalatal.com/single-post/2018/03/18/How-to-become-a-body-without-organs>  
**36**  
Διαγραμμα βασισμένο σε διαγράμματα από το άρθρο (Zaroukas, Ireland. Actuating Auto(poiesis) στο Systema. 2015, Volume 3. Issue 2. 34–55)  
**38**  
Chris Davis, “Visualization of wiki structure using prefuse visualization package”  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Visualization\\_of\\_wiki\\_structure\\_using\\_prefuse\\_visualization\\_package.png#/media/File:Visualization\\_of\\_wiki\\_structure\\_using\\_prefuse\\_visualization\\_package.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Visualization_of_wiki_structure_using_prefuse_visualization_package.png#/media/File:Visualization_of_wiki_structure_using_prefuse_visualization_package.png)  
**39**  
Refik, Anadol, Generative Sketches, Grid Studies, 2013  
<http://blog.refikanadol.com/generative-sketches-grid-studie/>  
**40**  
Harold Norman Fisk, Ancient Courses of the Mississippi River, Plate 22, Sheet 9  
[https://www.researchgate.net/publication/281844931\\_Reckoning\\_with\\_%27The\\_Crookedest\\_River\\_in\\_the\\_World%27\\_The\\_Maps\\_of\\_Harold\\_Norman\\_Fisk\\_Southern\\_Quarterly\\_Special\\_Issue\\_on\\_the\\_Mississippi\\_River\\_as\\_Twentieth-Century\\_Southern\\_Icon\\_52\\_Spring\\_2015\\_30-44](https://www.researchgate.net/publication/281844931_Reckoning_with_%27The_Crookedest_River_in_the_World%27_The_Maps_of_Harold_Norman_Fisk_Southern_Quarterly_Special_Issue_on_the_Mississippi_River_as_Twentieth-Century_Southern_Icon_52_Spring_2015_30-44)  
**41**  
Karen Barad  
<https://ucsc.academia.edu/KarenBarad>  
Rosi Braidotti  
<https://rosibraidotti.com/>  
**42**  
Manuel DeLanda  
<https://www.researchgate.net/project/The-New-Materiality>  
**43**  
Astronaut Bruce McCandless  
<https://www.nasa.gov/image-feature/nasa-celebrates-50-years-of-spacewalking>  
**44**  
S. Reilly, Resolving Kasimir, liquid graphite on aluminum . 48’ x 48’  
<https://sreilly.com/pours/#masonry>  
**45**  
Wim Wenders, Τα φτερά του έρωτα, 1987, Εικόνες από την πρώτη σκηνή



**46**  
Katsushika Hokusai , ‘Mount Fuji viewed from the sea,’ από τη σειρά One Hundred Views of Mount Fuji, 1834  
<https://theconversation.com/how-hokusais-great-wave-came-into-the-world-77750>

**49**  
Paul Cézanne, Portrait of Gustave Geffroy, 1895  
[https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire\\_id/gustave-geffroy-9857.html?no\\_cache=1](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/gustave-geffroy-9857.html?no_cache=1)

**50**  
Cézanne, Mont Sainte-Victoire seen from Les Lauves, 1902-1906  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Mont\\_Sainte-Victoire\\_\(C%C3%A9zanne\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mont_Sainte-Victoire_(C%C3%A9zanne))

**51**  
Merleau-Ponty  
[www.revue-circe.uvsq.fr/merleau-ponty-and-cezanne-describing-and-painting-existence/](http://www.revue-circe.uvsq.fr/merleau-ponty-and-cezanne-describing-and-painting-existence/)

**52**  
Deleuze on Francis Bacon’s “Three Studies of Lucian Freud”, 1969  
<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-lucian-freud>

**53**  
Πάνω: Fracis Bacon, Three Studies for a Portrait of George Dyer, 1963  
<https://medium.com/@apitargue/francis-bacon-and-the-art-of-a-dark-portrait-2a916697c471>  
Κενtro: Diego Velázquez, Portrait of Pope Innocent X, 1650  
Fracis Bacon, 1953, Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X  
<https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-truth-behind-francis-bacons-screaming-popes/>  
Κάτω δεξιά: λεπτομέρεια από Francis Bacon, “Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion”, 1944  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>

**54**  
Paul Cézanne, Self Portrait, 1873  
Francis Bacon, Head of a Man, 1960  
<https://www.odincathcart.com/blog/2015/4/18/francis-bacon-redux>

**61**  
Ricardo Leite, Marshall McLuhan  
<https://butdoesitfloat.com/After-Sputnik-there-is-no-nature-only-art>

**64**  
Eadweard Muybridge, Unmarried female (nude) throwing large handkerchief over her shoulders, 1872-1885  
<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/movements-unmarried-female-nude-throwing-large-handkerchief-over-her>

**65**  
Ayala Tal, How to Become a Body Without Organs, Mar 2018  
<https://www.ayalatal.com/single-post/2018/03/18/How-to-become-a-body-without-organs>

**66**  
Relació del cos amb elements naturals, Cobriment del cos amb palla, Fina Miralles, 1974, Sabadell  
<http://lab.pikaramagazine.com/cadaques-fina-miralles/>

**67**  
Αριστερά:  
Hélène Jousse. Ruban de Moebius  
<https://a-galerie.fr/pt/?page=1-26/artistas/helene-jousse>  
Bill Brandt, Baie des Anges, France, 1959  
<http://photographmag.com/reviews/bill-brandt-shadow-and-light/>  
Άνδρες κουβαλούν φρύγανα, Ανάφη, 1941  
<https://www.lifo.gr/team/gnomes/52660>  
Κάτω δεξιά: Ayala Tal, How to Become a Body Without Organs, Mar 2018  
<https://www.ayalatal.com/single-post/2018/03/18/How-to-become-a-body-without-organs>

**68**  
Thomas Baldwin, A balloon prospect from above the clouds, 1786  
[https://www.researchgate.net/publication/318582065\\_Urban\\_atmospheres/figures?lo=1&utm\\_source=google&utm\\_medium=organic](https://www.researchgate.net/publication/318582065_Urban_atmospheres/figures?lo=1&utm_source=google&utm_medium=organic)

**69**  
Ben Anderson  
<https://transmediale.de/content/ben-anderson>

**70**  
Εξώφυλλο του Atmospheres, Peter Zumthor  
[http://www.ondiseno.com/noticia\\_en.php?id=2631](http://www.ondiseno.com/noticia_en.php?id=2631)

**72**  
Bjerknes , Dynamic meteorology and hydrography, 1910

**73**  
Εξώφυλλο βιβλίου (Hann, Rachel. n.d. Beyond Scenography)

**74**  
Diller Scofidio + Renfro “Blur Building”  
<https://dissolvingsounds.com/diller-scofidio-renfro-blur-building/>  
[https://www.flickr.com/photos/projectes\\_grup12b/4560999319/](https://www.flickr.com/photos/projectes_grup12b/4560999319/)

**76**  
Olafur Eliasson, Beauty, Projector, water, nozzles, wood, pipe, pump, 1993  
<http://theseenjournal.org/art-seen-international/multiple-shadow-house-macm/>

**77**  
Olafur Eliasson  
<https://the-talks.com/interview/olafur-eliasson/>

**78**  
Olafur Eliasson. Your uncertain shadow (colour). 2010  
<https://www.highsnobiety.com/p/olafur-eliasson-tate-modern/>  
Olafur Eliasson. Blue and orange and grey to purple movie. 2010. Watercolour and pencil on paper  
<https://where-you-are.com/olafur-eliasson>  
Olafur Eliasson. Thirteen purple to grey movie. 2010. watercolor and pencil on paper  
[http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/olafur-eliasson/emodal/works-on-paper\\_2](http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/olafur-eliasson/emodal/works-on-paper_2)  
Olafur Eliasson’s artificial sun blazes in the Turbine Hall of Tate Modern, 2003. Photograph: Dan Chung/The Guardian  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/02/how-we-made-olafur-eliasson-the-weather-project>

**79**  
The weather project, Tate Modern, London, 2003  
Πάνω: <http://photodelusions.blogspot.com/2005/04/olafur-eliasson-weather-project.html>  
Οι δυο κάτω: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>

**80**  
The weather project, Tate Modern, London, 2003  
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>

**82**  
Your blind passenger (2010)  
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100082/your-blind-movement>  
The Notion Motion (2005)  
[https://www.flickr.com/photos/de\\_buurman/7216302778](https://www.flickr.com/photos/de_buurman/7216302778)  
Your Activity Horizon (2005)  
<https://www.bmiaa.com/contact-olafur-eliasson-paris/>

**88**  
Céline Tuloup, Relevé topographique 01, 2009  
<http://www.celinetuloup.com/images/releve/releve1-1.jpg>

**89**  
Sonja Bäuml, what would a microbe say?  
<http://www.sonjabaeumel.at/works/bacteria/what-would-a-microbe-say/>

**90**  
Nomadic line of flight  
[https://www.researchgate.net/profile/David\\_Cole10/publication/296223711/figure/fig1/AS:669558968942603@1536646706652/A-Nomadic-Line-of-Flight.png](https://www.researchgate.net/profile/David_Cole10/publication/296223711/figure/fig1/AS:669558968942603@1536646706652/A-Nomadic-Line-of-Flight.png)  
Rick and Morty  
<https://imgix.bustle.com/inverse/60/5d/38/ef/af60/4e42/bc48/7f99d9d33ea9/124190599529724781050665622062503894226461ojpg.jpeg>  
Bojack Horseman  
[https://nofilmschool.com/sites/default/files/styles/article\\_wide/public/640.jpg?i-tok=PPSW3nr-](https://nofilmschool.com/sites/default/files/styles/article_wide/public/640.jpg?i-tok=PPSW3nr-)

**91**  
Dessert  
[https://66.media.tumblr.com/0a64d542186f7b2c13c43837095a862b/tumblr\\_ozz-t0yZpYr1qck43so1\\_1280.jpg](https://66.media.tumblr.com/0a64d542186f7b2c13c43837095a862b/tumblr_ozz-t0yZpYr1qck43so1_1280.jpg)

**92**  
Leslie Shows,Tutela, 2015  
[https://www.leslieshows.com/files/gimgs/LeslieShows\\_Tutela.jpg](https://www.leslieshows.com/files/gimgs/LeslieShows_Tutela.jpg)

**93**  
Tiffany Chung, one giant great flood 2050, 2012  
<https://www.flickr.com/photos/wynnie/5744471681/in/photostream/lightbox/>

**94**  
Edward Burtynsky, Ölfusá River #1, 2012  
[http://lenscratch.com/wp-content/uploads/2016/02/Burtynsky\\_Water\\_11\\_Olfusa-River\\_Iceland.jpg](http://lenscratch.com/wp-content/uploads/2016/02/Burtynsky_Water_11_Olfusa-River_Iceland.jpg)

**95**  
Donna Haraway  
<https://pbs.twimg.com/media/DKFcDsSUEAAst31.jpg>

**96**  
Seana Reilly, Rafting Lessons, 2016  
[https://sreilly.com/eames/wp-content/uploads/RaftingLessons\\_web.jpg](https://sreilly.com/eames/wp-content/uploads/RaftingLessons_web.jpg)

**98**  
Lawrence and Anna Halprin  
<https://tclf.org/sites/default/files/microsites/halprinlegacy/images/intro-about/05Wisconsin.jpg>  
Sea Ranch master plan,1963  
<http://searanch.ced.berkeley.edu/s/sea-ranch/item/1435#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-234%2C-39%2C3518%2C1314>

**99**  
The Sea Ranch, “Driftwood City”, July 1966  
[http://www.the-offbeats.com/wp-content/uploads/2016/12/anna-halprin\\_driftwood-city-sea-ranch-ca-experiments-in-environment-workshop-july-4-1966-courtesy-lawrence-halprin-collection-the-architectural-archives-university-of-pennsylvania\\_3-1-385x257.jpg](http://www.the-offbeats.com/wp-content/uploads/2016/12/anna-halprin_driftwood-city-sea-ranch-ca-experiments-in-environment-workshop-july-4-1966-courtesy-lawrence-halprin-collection-the-architectural-archives-university-of-pennsylvania_3-1-385x257.jpg)  
<https://searanch.ced.berkeley.edu/files/large/f7abe4496207f4eaa17a04f26ec77f-771c8eb536.jpg>  
<https://searanch.ced.berkeley.edu/files/large/f1207011c767318118fcc0fdc-c402636b3f9132e.jpg>  
<https://searanch.ced.berkeley.edu/files/large/3461eecfc9d0dd952da8671f-88b9afd75f7d61a3.jpg>

**100**  
Sketches  
<http://www.landscapeonline.com/research/lasn/2010/02/img/Halprin/Halprin-12.jpg>  
<http://www.landscapeonline.com/research/lasn/2010/02/img/Halprin/side-4.jpg>  
Sea Ranch Ecoscore,1968  
<https://experiments.californiahistoricalsociety.org/wp-content/uploads/2016/03/Sea-Ranch-Ecoscore.jpg>

**101**  
Creative synergy of Anna and Lawrence  
[https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR2\\_PXlhTycuNqkxl-VRBx68SkH\\_2\\_FKao-63Z3ZKrY04WNXY2\\_Q&s](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR2_PXlhTycuNqkxl-VRBx68SkH_2_FKao-63Z3ZKrY04WNXY2_Q&s)  
[https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTJ8GWujqqx-ENYyvlKa6DFKdDaIBtPpyWwM0IV\\_EDIwQA4O0YkS&s](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTJ8GWujqqx-ENYyvlKa6DFKdDaIBtPpyWwM0IV_EDIwQA4O0YkS&s)

**102**  
Lawrence Halprin, Motation Study, 1969  
<https://pbs.twimg.com/media/BtjY8s1CEAEms-M.jpg>

**103**  
<http://intangiblestudio.co.uk/ipfc/wp-content/uploads/2014/03/score-3-small.jpg>  
Lawrence Halprin,This is my Beloved, 1946  
[https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5be8f898c258b4e5d3113c-ce/1544171175419-UIP3PGDGBNAWP2ASSMNB/ke17ZwdGBToddI8pDm-48kOv50mLW-1ogMY\\_Z1YeXelR7gQa3H78H3Y0txjaiv\\_0fDoOvxcdMmMK-kDsyUqMSsMWxHk725yiiHCCLfrh8O1z5QPOohDlaIeljMHgDF5CVIOppeNL-cJ80NK65\\_fV7S1UTKcyKjQJ4DsSO7yZZLjgch8XiYqwQWpgY\\_gPyZ0Skcy5ES-binAOB\\_piFJn\\_RiqNrQ/LHALP030\\_crop.jpg?format=1500w](https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5be8f898c258b4e5d3113c-ce/1544171175419-UIP3PGDGBNAWP2ASSMNB/ke17ZwdGBToddI8pDm-48kOv50mLW-1ogMY_Z1YeXelR7gQa3H78H3Y0txjaiv_0fDoOvxcdMmMK-kDsyUqMSsMWxHk725yiiHCCLfrh8O1z5QPOohDlaIeljMHgDF5CVIOppeNL-cJ80NK65_fV7S1UTKcyKjQJ4DsSO7yZZLjgch8XiYqwQWpgY_gPyZ0Skcy5ES-binAOB_piFJn_RiqNrQ/LHALP030_crop.jpg?format=1500w)

**104**  
Jim Ellis Freeway Park, 1976  
<https://cdn.archpaper.com/wp-content/uploads/2019/11/Image-2-1-645x814.jpg>

**105**  
Anna Halprin, The Branch Dance, 1957  
<https://static01.nyt.com/images/2017/05/28/arts/28GUIDE3/28GUIDE3-jumbo.jpg?quality=90&auto=webp>



**106**  
The Mechanism Of Meaning  
Govan, Michael. 1997. Reversible Destiny: Arakawa/ Gins. New York: Guggenheim Museum: 76, 93, 88, 65

**107**  
Arakawa and Gins  
<https://gagosian.com/quarterly/2019/01/24/essay-losing-nothing-arakawa-made-line-gins/>

**108**  
Critical Holder Chart 2, 1991  
[https://3.bp.blogspot.com/-yPSIFWuYOWQ/Wor-CP6EcwI/AAAAAAAAVuA/DVMpstw4hHQ6yG23yAKk58ejzLcX\\_i8LwCLcBGAs/s1600/Critical%2BHolder%2BChart%2B2%2B%2528detail%2529.jpg](https://3.bp.blogspot.com/-yPSIFWuYOWQ/Wor-CP6EcwI/AAAAAAAAVuA/DVMpstw4hHQ6yG23yAKk58ejzLcX_i8LwCLcBGAs/s1600/Critical%2BHolder%2BChart%2B2%2B%2528detail%2529.jpg)

**109**  
Govan, Michael. 1997. Reversible Destiny: Arakawa/ Gins. New York: Guggenheim Museum: 184-185

**110**  
The body of a deafferent  
Govan, Michael. 1997. Reversible Destiny: Arakawa/ Gins. New York: Guggenheim Museum: 163

**111**  
Ubiquitous Site study, 1985-97  
Govan, Michael. 1997. Reversible Destiny: Arakawa/ Gins. New York: Guggenheim Museum:147  
Reversible Destiny Lofts, 2005  
[https://i.vimeocdn.com/video/501768044\\_780x439.jpg](https://i.vimeocdn.com/video/501768044_780x439.jpg)

**112**  
Yoro: site of Reversible Destiny, top view  
Govan, Michael. 1997. Reversible Destiny: Arakawa/ Gins. New York: Guggenheim Museum: 194

**114**  
Details  
Govan, Michael. 1997. Reversible Destiny: Arakawa/ Gins. New York: Guggenheim Museum: 198,199  
<https://www.ana-cooljapan.com/destinations/img/gifu/thesiteofreversibledestinyoropark/467-03.jpg>  
Shūsaku Arakawa, For example (a critique of never), 1971  
Govan, Michael. 1997. Reversible Destiny: Arakawa/ Gins. New York: Guggenheim Museum: 166

**115**  
Shūsaku Arakawa, Why Not (A Serenade of Eschatological Ecology), 1969  
Govan, Michael. 1997. Reversible Destiny: Arakawa/ Gins. New York: Guggenheim Museum: 164

**116**  
Living area  
[https://s3.amazonaws.com/files.collageplatform.com/prod/image\\_cache/1010x580\\_fit/57e1a75587aa2c703cbd6ecf/ed75e85cb-632341fa5c9f18ddd87e2a3.jpeg](https://s3.amazonaws.com/files.collageplatform.com/prod/image_cache/1010x580_fit/57e1a75587aa2c703cbd6ecf/ed75e85cb-632341fa5c9f18ddd87e2a3.jpeg)  
Ground Plan  
Harrison, Ariane Lourie. 2013. Architectural Theories Of The Environment: Post-human Territory. New York: Routledge:81  
[ave-lines-and-terrain.jpg

\*\*117\*\*  
Details  
<https://i.pinimg.com/564x/ed/d6/b1/edd6b17ce35cbf6c51c217dbaf2e5d99.jpg>  
<https://i.pinimg.com/564x/e2/75/28/e27528a63ace3cc9655807182677f6c8.jpg>  
Harrison, Ariane Lourie. 2013. Architectural Theories Of The Environment: Post-human Territory. New York: Routledge:85

\*\*122\*\*  
Jean Dubuffet, The Man in a Cap, 1953  
<https://i.pinimg.com/564x/5f/30/82/5f30829fa803efa8cd877926c87c639d.jpg>

\*\*126\*\*  
Arman, L’Affaire du courrier,1961  
\[http://images.artnet.com/artwork\\\_images/425931579/566808.jpg\]\(http://images.artnet.com/artwork\_images/425931579/566808.jpg\)  
\*\*οπισθόφυλλο εσωτερικά\*\*  
Cindy Sherman, Untitled \(#235\), 1987-1990  
\[https://www.christies.com/img/LotImages/2015/CKS/2015\\\_CKS\\\_12352\\\_0076\\\_000\\(cindy\\\_sherman\\\_untitled\\\_1987-1990\\).jpg\]\(https://www.christies.com/img/LotImages/2015/CKS/2015\_CKS\_12352\_0076\_000\(cindy\_sherman\_untitled\_1987-1990\).jpg\)](https://thefunambulistdotnet.files.wordpress.com/2013/03/bioscle-</a></p></div><div data-bbox=)

**ένθετο: Η γλώσσα στον αντίποδα της ύλης στην αποδόμηση του Derrida**  
Bernard Tschumi, The Manhattan Transcripts Project, New York, New York, Episode 4: The Block 1980-81  
<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjM0OSJdLFsicCIImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=8874d92f40fcb5ab>

**ένθετο: Τα ατελή τοπία του Michel Desvigne**  
<https://i.pinimg.com/originals/b0/93/1e/b0931e0e56543aa0cbe0672eabb68e66.jpg>  
[http://micheldesvignepaysagiste.com/sites/default/files/mdp\\_issoudun\\_0.jpg](http://micheldesvignepaysagiste.com/sites/default/files/mdp_issoudun_0.jpg)

**ένθετο: Στην υλιστική μεθοδολογική σκέψη των Chora**  
James Corner. 1999. “The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention.” In Mappings, edited by Denis Cosgrove. London. Reaktion. 98

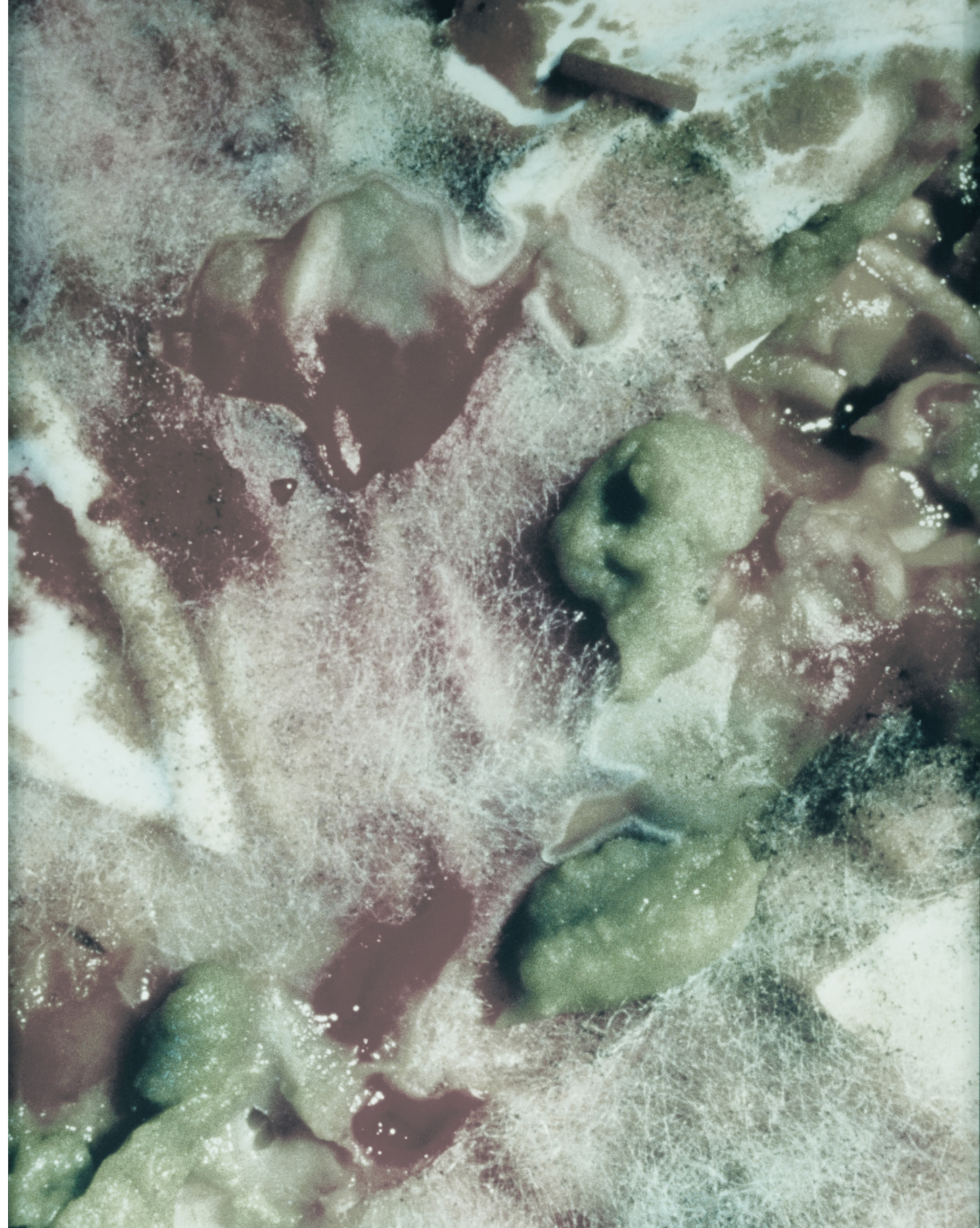
**ένθετο: Η ύλη-εικόνα του Bill Morrison**  
[https://miro.medium.com/max/2703/1\\*2fL2mHaVEWUmvodebue03Q.png](https://miro.medium.com/max/2703/1*2fL2mHaVEWUmvodebue03Q.png)  
[https://miro.medium.com/max/2500/1\\*lN4h3ixVbGiboAlNGSWY2A.png](https://miro.medium.com/max/2500/1*lN4h3ixVbGiboAlNGSWY2A.png)  
[https://miro.medium.com/max/2670/1\\*8bdZlPR7403mEx\\_gapCdPA.png](https://miro.medium.com/max/2670/1*8bdZlPR7403mEx_gapCdPA.png)  
[https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcS-7xXvLV0UZSY-EV5inNziiayrFjag2\\_fjXKWZROV503FO-eGmU](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcS-7xXvLV0UZSY-EV5inNziiayrFjag2_fjXKWZROV503FO-eGmU)  
[https://images.static-bluray.com/reviews/7193\\_5.jpg](https://images.static-bluray.com/reviews/7193_5.jpg)



Σε όσες, όσους και όσα βρήκαμε, βρέθηκαν ή  
θα βρεθούν, κοντά (ή μακριά) μας σε αυτή την  
αναζήτηση,  
στους Α., και Α., Η.

και στην κυρία Μιμή

Σας ευχαριστούμε





Η σημασία της ύλης έχει παραμείνει κεντρική διαχρονικά, τόσο στη θεωρία, όσο και στην πρακτική της αρχιτεκτονικής. Οι εκάστοτε προσεγγίσεις- στην προσπάθεια να την κατανοήσουν- την τοποθέτησαν μέσα σε μία διαλεκτική ένταση μεταξύ της μορφής και της ύλης, μεταξύ του υλικού και του άυλου, μεταξύ της υλικής συνοχής και των άυλων τρόπων αντίληψης. Αυτά τα δίπολα έρχονται σε επαναδιαπραγμάτευση στην σύγχρονη συνθήκη, στρέφοντας την σκέψη προς μια βαθύτερη κατανόηση της πολυπλοκότητας του υλικού κόσμου και των πολύπλοκων και ετερογενών συστατικών του.

Η ερευνητική επιχειρεί να ακολουθήσει τον επαναπροσδιορισμό της ύλης και των διαδικασιών υλοποίησης μέσα από τις σύγχρονες θεωρήσεις και τις χωρικές διερευνήσεις. Η ύλη, ιδωμένη ως μια ενεργή δυνατότητα και όχι ως μια αδρανή και τετελεσμένη ιδιότητα των πραγμάτων, ερευνώμενη διεπιστημονικά- μέσα από οικολογικές, πολιτικό-οικονομικές και κοινωνικό-πολιτισμικές διαδικασίες- δύναται πλέον να προσφέρει μία νέα κατανόηση του χώρου ως ένα ανοιχτό πεδίο δυναμικών σχέσεων.

- Η παρούσα έρευνα σκοπεύει να εκμαιεύσει μεθοδολογίες σχεδιασμού που να συνομιλούν με την υλική εκφραστικότητα και να εντοπίσει αισθητηριακές αντιλήψεις και εμπειρίες του χώρου που να αμφισβητούν τις καθιερωμένες σχέσεις υποκειμένου- σώματος- περιβάλλοντος.