

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΑΤΡΩΝ
Τ Μ Η Μ Α
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ
ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΑΚΑΔ.
ΕΤΟΣ 2010-2011
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Θ Ε Α Μ Α ,
ΜΕΣΟ, ΕΙΚΟΝΑ:
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ
ΠΑΡΑΓΩΓΑ
ΠΑΝΕΤΑ
ΜΑΡΙΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
ΠΕΤΡΟΣ
ΜΠΑΜΠΑΣΙΚΑΣ
Πάτρα, 17
Φεβρουαρίου 2011

ΘΕΑΜΑ, ΜΕΣΟ, ΕΙΚΟΝΑ: ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΠΑΡΑΓΩΓΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η αρχιτεκτονική αναγνωρίζεται ως δημιουργική διαδικασία παρασκευής ιδεών, χώρου, λύσεων και μεταβάλλει το πλαίσιο της σύμφωνα με τις συνθήκες κάθε εποχής. Το θέαμα επηρεάζει την κοινωνία σε μέγιστο βαθμό. Στην κοινωνία του θεάματος το είναι μετατρέπεται σε έχειν και με τη σειρά του σε φαίνεσθαι.. Η όραση έτσι πριμοδοτείται ως αίσθηση της αλλοιωμένης πραγματικότητας.

Το θέαμα εκφέρεται από μέσα που μεσολαβούν εικόνες μεταξύ ανθρώπου και κοινωνίας. Κάθε μέσο διέπεται από χαρακτηριστικά και αρχές σύμφωνα με τον τρόπο που δρα: η ζωγραφική, η λιθογραφία, το ραδιόφωνο, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, η τηλεόραση θα εξεταστούν ως προς τη δομή τους και ως προς τα αποτελέσματά της διαμεσολάβησής τους.

Το θέαμα εισχωρεί τόσο βαθιά στις κοινωνικές δομές που μετατρέπει την κοινωνία σε προσομοίωση. Κανείς δεν αναγνωρίζει τι είναι εικονικό πια. Η αρχιτεκτονική μετατρέπεται σε εικόνα, και στη συνέχεια σε θέαμα και εκπομπή. Κατασκευάζονται κτήρια διαφημίσεις, κτήρια καρτ ποστάλ, κτήρια που εκπέμπουν εικόνες. Ξεπερνά το όριο της υλικότητας: δημοσιεύεται, προβάλλεται και εκπέμπεται από τα μέσα της εποχής.

Τέλος, θα μελετηθεί η αρχιτεκτονική των Archigram, Toyo Ito, Diller+Scofidio, Aranda/Lasch ως παράγωγο του θεάματος, των μέσων και της εικόνας. Αποτελούν αλλαγές παραδειγμάτων στην ιστορία της αρχιτεκτονικής και της τέχνης και χρησιμοποιούν τα μέσα κάθε εποχής για να προτείνουν νέο συντακτικό και να δώσουν τη δική τους εκδοχή για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική.

SUMMARY

Architecture is recognized as a creative process of manufacturing concepts, space, solutions and alters the context in accordance with the conditions of each era. The spectacle affected society to the maximum extent. In the society of the spectacle is transformed into-being and in turn in appearances .. Vision is premium as a sense of corrupted reality.

The spectacle is delivered by means of intervening images between man and society. Every medium is governed by characteristics and principles according to the way it works: painting, engraving, radio, photography, film, television will be examined on the structure and the outcome of the mediation.

The spectacle penetrates so deep into the social structures of society that turns into a simulation. Nobody recognizes what is real now. Architecture becomes a picture, and then view and broadcast. There are constructed buildings that advertise, that are used as cart-postals, buildings that emit images. Architecture exceeds the threshold of materiality, is published, transmitted and displayed by the mediums .

Finally, I will study the architecture of Archigram, Toyo Ito, Diller + Scofidio, Aranda / Lasch as a derivative of spectacle, media and image. They represent a paradigm shift in the history of architecture and art, because they use the mediums of each era to propose a new syntax and give their own version of modern architecture.

ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Η αρχιτεκτονική πλέον είναι κοινώς αποδεκτό πως εξαρτάται από το μέσο που την παράγει και την εκφέρει. Το μέσο μπορεί να είναι η αιτία για τη δημιουργία της (σχεδιαστικά προγράμματα, φωτογραφίες, εικόνες παντός τύπου, φωτορεαλιστικά προγράμματα, προγράμματα επεξεργασίας εικόνας) αλλά και για τη μετάδοσή της (έντυπος και ηλεκτρονικός τύπος, φωτογραφία, τηλεόραση). Το πραγματοποιημένο κτίριο δεν αποτελεί πια αναγνωρίσιμο στοιχείο της σχεδιαστικής διεργασίας και της ταυτότητας του αρχιτέκτονα. Το κτίριο πλέον παρουσιάζεται στα μέσα με στόχο την προβολή της πρότασης και της άποψης του αρχιτέκτονα και όχι απαραίτητα την κατασκευή του. Η αρχιτεκτονική δεν συνδέεται απαραίτητα με την παραγωγή χώρου. Παράγει εικόνες οι οποίες θα προβληθούν με πολλούς τρόπους: θα δημοσιευθούν στον τύπο, θα προβληθούν πάνω σε επιφάνειες, θα τυπωθούν, θα αντιγραφούν, θα μεταδοθούν και θα αντικαταστήσουν το χώρο. Ποια θα πρέπει να είναι η θέση του αρχιτέκτονα σχετικά με την κυριαρχία της εικόνας; Ποιοι παράγοντες ορίζουν τη χρήση της εικόνας και την εξάρτησή μας από αυτήν σήμερα; Τι ρόλο παίζουν τα μέσα της εποχής [ηλεκτρονικός υπολογιστής, διαδίκτυο, τηλεόραση, τύπος, προγράμματα] για τη μετάδοση των εικόνων και πως μας επηρεάζουν;

Θα προσπαθήσω να εξερευνήσω τη σχέση θεάματος, μέσου, εικόνας και στη συνέχεια να αποσαφηνίσω τη σχέση τους με την αρχιτεκτονική. Γι' αυτό θα μελετήσω βασικά κείμενα σχετικά με τις έννοιες αυτές, δηλαδή: Γκυ Ντεμπόρ, Η κοινωνία του θεάματος, Μάρσαλ Μακλούαν, Κατανοώντας τα μίντια, Το μέσο είναι το μήνυμα, Ζαν Μποντριγιάρ, Ομοιώματα και Προσομοίωση. Ο Ντεμπόρ θα δώσει απαντήσεις σχετικά με τη δύναμη του θεάματος και της εικόνας στην κοινωνία. Τα μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής του θεάματος άρα των εικόνων θα προσεγγιστούν με τη μελέτη του McLuhan και τέλος η κοινωνία ως προσομοίωση θα μελετηθεί από το Μποντριγιάρ. Ένα σύνολο από υποστηρικτικά βιβλία και άρθρα θα πλαισιώσουν την έρευνα. Τέλος, θα μελετηθεί το έργο τεσσάρων αρχιτεκτονικών γραφείων που πιστεύω ότι παράγονται από το θέαμα, το μέσο και την εικόνα. Πρόκειται για τους Archigram, Toyo Ito, Diller+Scofidio, Aranda/Lasch.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την υποστήριξή της, τον καθηγητή μου Πέτρο Μπαμπασίκα για τη βοήθειά του κατά την εκπόνηση της εργασίας και τους φίλους μου για την υπομονή και το ενδιαφέρον τους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ
 1. ΤΟ ΘΕΑΜΑ **1-2**
 2. ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΩΣ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ **3**
 3. ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΣ **4**
 4. Η ΑΛΛΟΤΡΟΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΤΟΜΟΥ **5-6**
 5. ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ **7**
 6. ΤΟ ΘΕΑΜΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΧΡΟΝΟ **8**
 7. Η ΘΕΑΜΑΤΙΚΗ ΠΟΛΗ **9-10**
 8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ **11**
2. ΤΡΟΠΟΙ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗΣ: ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ
 1. ΔΟΜΗ ΕΙΚΟΝΑΣ **15-17**
 2. ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΑΤΟΜΟΥ **18-20**
 3. ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ **21-22**
 4. ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ **23-26**
 5. Η ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟΥ **27-28**
 6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ **29**
3. Η ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
 1. ΟΜΟΙΩΜΑΤΑ **33-35**
 2. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΕΤΑΤΡΕΠΕΤΑΙ ΣΕ ΘΕΑΜΑ **36-37**
 3. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΕΤΑΤΡΕΠΕΤΑΙ ΣΕ ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΕΚΠΟΜΠΗ **38**
 4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ **39**
4. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ **43**
 1. ARCHIGRAM **44**
 1. Η επεκτάσιμη πόλη/plug-in city [1962-1966]

2. Στιγμαία πόλη/Instant city [1969-1970]
 3. Έλεγχος και Επιλογή/ Control and Choice [1976]
 4. Οθόνη σκηνών/Soft Scene Monitor [1969]
 5. Cushicle and Suitallon [1966]
2. ΤΟΥΟ ΙΤΟ **56**
 1. Mediatheque Shedai
 2. Tower of winds
 3. Taichung Metropolitan Opera House
 4. Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California
 5. The new Deihmanske main library in Oslo
3. DILLER+SCOFIDIO **70**
 1. Τομές Αλμάτων/Jump Cuts [1995]Slow house
 2. Αργό Σπίτι/ Slow House [1991]
 3. Αφέντης/Δούλος//Master/Slave [1999]
 4. Ομίχλη/Blur [2002]
 5. Μουσείο Τέχνης και Τεχνολογίας Eyebeam /Eyebeam Museum of Art and Technology [2002]
4. ARANDA/LASCH **81**
 1. Κατασκευή σπείρας
 2. Πακετάρισμα
 3. Πλέξιμο
 4. Ανάμειξη
 5. Σπάσιμο
5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ **86**
5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ **91-93**
6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ **94-98**

1. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

1. 1. ΤΟ ΘΕΑΜΑ

Σύμφωνα με το Γκυ Ντεμπόρ η ζωή στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις είναι θέαμα. Η ζωή κατακλύζεται από εικόνες που προβάλλονται συνεχώς από τα μίντια (τηλεόραση, διαδίκτυο, εφημερίδα, κινηματογράφος). Οι αποδέκτες αυτού του καταϊγισμού εικόνων είναι τα άτομα που απαρτίζουν την κοινωνία. Εντάσσουν τις εικόνες που παρατηρούν παθητικά στη ζωή τους προσπαθώντας να βιώσουν κάτι αντίστοιχο με αυτό που βλέπουν. Οι εικόνες αυτές δεν είναι μόνο απλά θραύσματα σεναρίων που έχουν προβληθεί από τα μίντια. Ενοποιούνται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης σε σενάρια με αρχή, μέση και τέλος. Τα άτομα προσπαθούν να βιώσουν αυτά τα σενάρια υποβαλλόμενοι στη διαδικασία κατανάλωσης των αγαθών που προβάλλονται. Ας μην ξεχνάμε ότι η προβολή είναι ένα είδος υποβολής. Το σύνολο των αποσπασματικών εικόνων/αναπαραστάσεων που προκύπτουν αποτελούν εικονική πραγματικότητα. Η πραγματικότητα αυτή δημιουργείται από τη δύναμη του θεάματος να ιεροποιεί την εικόνα.¹ Όμως το θέαμα δηλαδή ο σχηματισμός συνδέσεων μεταξύ των αποσπασματικών εικόνων που προβάλλουν τα μίντια δεν απορρέει από την κανονική, μη θεαματική ζωή του κάθε ατόμου. Με άλλα λόγια βιώνει στην καθημερινότητά του διαφορετικά πράγματα από αυτά που θεωρεί πως θα ήταν σωστό να βιώνει. Το θέαμα είναι έτσι διάφορο της φυσικής πορείας του ζην και αντιπροσωπεύει την κοινωνία. Είναι το κέντρο του ενδιαφέροντος γιατί αποτελεί κάτι εικονικό, είναι όργανο ενοποίησης.² Ενοποιεί ένα σύνολο εικόνων και εντυπώσεων σε ιστορίες και σενάρια, σε δίκτυα εικόνων και αγαθών.

*Το θέαμα είναι μια θεώρηση του κόσμου που έχει αντικειμενοποιηθεί.*³ Ο κόσμος είναι ένα σύστημα κατανάλωσης αγαθών και κατά συνέπεια εικόνων που υπαγορεύονται από τη θεαματική πραγματικότητα και καθημερινότητα. Το υποκείμενο, ο άνθρωπος δεν έχει σημασία παρά μόνο ως καταναλωτής, αντίθετα με το εμπόρευμα Το υποκείμενο πρέπει να καταναλώσει αγαθά και εικόνες προκειμένου να κινηθεί η μηχανή της κοινωνίας του θεάματος πιο σωστά. Πρωταρχική σημασία έχουν τα προϊόντα που καταναλώνει, το θέαμα.

Το θέαμα είναι ψευδές και αντίστροφο της πραγματικότητας, επομένως σε φιλοσοφικό επίπεδο δεν πραγματοποιεί (πραγματώνει όπως αναφέρεται στην εισαγωγή) τη φιλοσοφία, φιλοσοφικοποιεί την πραγματικότητα.⁴ Το θέαμα είναι εικονικό και επιβάλλεται στο υποκείμενο για την επίτευξη κέρδους. Επηρεάζει την κοινή γνώμη τοποθετώντας ιδέες, προσδοκίες σε πιο γήινη βάση.⁵

Το θέαμα ενοποιεί, εικόνες, άτομα, τρόπους ζωής. Αποτελεί, παρόλη στην εικονικότητά του, αντικειμενική θεώρηση του κόσμου. Είναι αντίστροφο της πραγματικότητας, αλλά όμως φιλοσοφικοποιεί την πραγματικότητα. Στόχος και βασικό αξίωμα του θεάματος είναι η παθητική αποδοχή από το κοινό και η μονοπώληση του ενδιαφέροντος και του χρόνου του. Αλλά το θέαμα δεν είναι παρά το νόημα της συνολικής

πρακτικής ενός οικονομικοκοινωνικού μετασχηματισμού, ο τρόπος χρήσης του χρόνου του. Είναι η ιστορική στιγμή που μας εμπεριέχει.⁶ Το θέαμα επηρεάζει το σύνολο της ζωής και του χρόνου του ανθρώπου. Είναι η τεχνική πραγμάτωση της εξουσίας των ανθρώπινων δυνάμεων σ' ένα υπερπέραν, το ολοκληρωμένο σχίσμα στο εσωτερικό του ανθρώπου.⁷

Το θέαμα δημιουργεί τις αιτίες για να κινητοποιηθεί. Αποτελεί σύστημα, *κοσμοθεωρία*⁸ Έτσι δεν μπορεί να θεωρηθεί ψεύτικο μέσα σε μια πραγματικότητα που το παράγει και το καταναλώνει. Βέβαια, η δυτική φιλοσοφία που πριμοδοτούσε την αρετή της όρασης ήταν κατάλληλο πάτημα για την πριμοδότηση του θεάματος. Στη ρίζα του θεάματος βρίσκεται, ακόμη, η πιο παλιά κοινωνική εξειδίκευση⁹, η εξειδίκευση της εξουσίας. [...] Είναι η διπλωματική εκπροσώπηση της ιεραρχικής κοινωνίας ενώπιον του εαυτού της...¹⁰

Η *συνθήκη*¹¹ που συντηρεί το θέαμα είναι ο διαχωρισμός του τι η κοινωνία μπορεί να κάνει και τι επιτρέπεται να κάνει. Το εφικτό και επιτρεπτό μπορεί να έρχονται σε αντίθεση καθώς το θέαμα συντηρεί το σύγχρονο κράτος που δεν είναι σε συμφωνία πάντα με τις απαιτήσεις του κοινωνικού συνόλου.

1. 2. ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΩΣ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Όλη η ζωή των κοινωνιών στις οποίες κυριαρχούν οι σύγχρονες συνθήκες παραγωγής εκδηλώνεται σαν μια τεράστια συσσώρευση θεαμάτων. Ο,τι είχε άμεσα βιωθεί απομακρύνθηκε σε μια αναπαράσταση.¹²

Εικόνες αποσπώνται από κάθε στιγμή της ζωής. Είναι θραύσματα, αποσπάσματα χωρίς ενότητα. Διαφημίζονται και προβάλλονται από τα μίντια και έτσι συγχωνεύονται σε ένα κοινό ρεύμα που παρουσιάζει μία εικονικά ενοποιημένη πραγματικότητα. Το θέαμα είναι παράγοντας ενοποίησης θραυσμάτων μόνο όμως επιφανειακά. Η αποσπασματικά θεωρημένη πραγματικότητα εκτυλίσσεται μέσα στη δική της γενική ενότητα σαν ένας ξεχωριστός ψευδόκοσμος. Τα θραύσματα, οι αποσπασματικές εικόνες που αποκόπηκαν από την αληθινή ζωή του ατόμου επανέρχονται στο υποκείμενο, τον καταναλωτή μέσω του θεάματος και προβάλλονται ξανά μέσω αυτού. Υπόσχονται προϊόντα και υπηρεσίες που θα βελτιώσουν τη ζωή του υποκειμένου και που θα την κάνουν να μοιάζει με ιλουστρασιόν εικόνες. Η καθημερινότητα φιλτράρεται μέσω του θεάματος σε εικονική πραγματικότητα, όπου το ψεύτικο εξαπάτησε τον ίδιο του τον εαυτό. Το θέαμα γενικά, σαν συγκεκριμένη αντιστροφή της ζωής, είναι η αυτόνομη κίνηση του μη-ζωντανού.¹³

Το θέαμα λειτουργεί ως όργανο ενοποίησης¹⁴: ενοποιεί τις αποσπασμένες εικόνες-στιγμιότυπα της καθημερινότητας σε ενιαίο σύνολο. **Νοηματοδοτεί τις αποσπασματικές εικόνες ξανά έτσι ώστε να δίνουν την εντύπωση μιας συνεχούς ιστορίας.** Το σενάριο αυτό καταναλώνεται από τα υποκείμενα της κοινωνίας, τα άτομα. Η κατανάλωση αγαθών και εικόνων δίνει την **ψευδαίσθηση πως το υποκείμενο συμμετέχει** στα σενάρια του θεάματος. Το θέαμα είναι μια θεώρηση του κόσμου που έχει αντικειμενοποιηθεί. Το θέαμα δεν μπορεί να νοηθεί σαν κατάχρηση ενός κόσμου της όρασης, σαν ένα προϊόν των τεχνικών μαζικής διάδοσης εικόνων. Είναι μάλλον μια *Weltanschauung* (κοσμοθεωρία) *πραγματωμένη, μεταφρασμένη υλικά.*¹⁵

Αναμφισβήτητα, το θέαμα αποτελεί το σύγχρονο μοντέλο της κοινωνικά κυρίαρχης ζωής.¹⁶ *Το θέαμα δεν είναι σύνολο εικόνων, αλλά μια κοινωνική σχέση ατόμων μεσολαβημένη από εικόνες.*¹⁷

1. 3. ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΣ

Το θέαμα είχε κοινωνική και πολιτική βάση για να στηριχτεί και να αναπτυχθεί, το διαχωρισμό, σύμφωνα με το Γκυ Ντεμπόρ. Ο διαχωρισμός είναι το άλφα και το ωμέγα του θεάματος. Η θεσμοποίηση του κοινωνικού καταμερισμού της εργασίας και ο σχηματισμός των τάξεων είχαν δημιουργήσει μια πρώτη ιερή θεώρηση, τη μυθική τάξη πραγμάτων με την οποία καλύπτεται κάθε εξουσία απ' τις απαρχές της.¹⁸ **Με το διαχωρισμό κατά συνέπεια, αποσπώνται εικόνες** της ζωής οι οποίες **ανακατασκευασμένες ενοποιούνται με το θέαμα** για να καταναλωθούν. Η ζωή του ατόμου διαχωρίζεται από το εύρος των καταναλωτικών του επιλογών. Η ζωή του ατόμου μέσω του διαχωρισμού γίνεται εικονική. **Τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και εικονικότητας συγχέονται** και έτσι ...η πραγματικότητα αναδύεται από το θέαμα και το θέαμα είναι πραγματικό...¹⁹ Ο διαχωρισμός είναι και αυτός μέρος της ενότητας του κόσμου, της καθολικής κοινωνικής Πράξης η οποία χωρίστηκε σε εικόνα και πραγματικότητα.²⁰ Μέσα στον πραγματικά ανεστραμμένο κόσμο, το αληθινό είναι μια στιγμή του ψεύτικου.²¹ Το θέαμα εμφανίζεται σαν μία τεράστια, αδιαμφισβήτητη και απρόσιτη θετικότητα.²²...το θέαμα είναι η επιβεβαίωση κάθε ανθρώπινης – δηλαδή, κοινωνικής – ζωής, σαν απλής φαινομενικότητας.²³ Ο διαχωρισμός αποτελεί διάσταση μεταξύ εργασίας και εξουσίας, παραγωγής και κατανάλωσης, εφικτού και επιτρεπτού, εικονικού και ζωής.

Ο διαχωρισμός ως κοινωνικό φαινόμενο εντάσσει τα άτομα πιο βαθιά στην κοινωνία του θεάματος. Δημιουργεί την ανάγκη κατανάλωσης, βίωσης πολλών διαφορετικών εικόνων για να προσεγγίσουν μια ζωή θεαματική. Η καθημερινότητα μπερδεύεται με το εικονικό και τελικά επανέρχεται ως μία έκφασή του.

1.4. Η ΑΛΛΟΤΡΟΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΤΟΜΟΥ

Στην κοινωνία του θεάματος η πραγματικότητα είναι διαμεσολαβημένη από εικόνες σε τέτοιο βαθμό που οτιδήποτε έχει παραμείνει πραγματικό δίνει την εντύπωση του ψεύτικου. Η διαμεσολάβηση έχει συμβεί σε αλληπάλλληλα επίπεδα, όπως οι εικόνες μεταδίδονται, μεταβάλλονται, χωρίζονται και ανασυντίθενται και προβάλλονται από μέσο σε μέσο, από άτομο σε άτομο. Έτσι οι εικόνες γίνονται *πραγματικά όντα και αποτελεσματικά κίνητρα μιας υπνωτικής συμπεριφοράς*.²⁴

Οι εικόνες ως συστατικά στοιχεία του θεάματος γίνονται αντιληπτές με την όραση. Η όραση πριμοδοτήθηκε από το θέαμα ως *προνομιά α ανθρώπινη αίσθηση*²⁵, σε αντίθεση με το παρελθόν: *σε άλλες εποχές αποτελούσε η αφή την αίσθηση την πιο αφηρημένη και την πιο ευκολοπλάνητη*²⁶. Η όραση, ευκολοπλάνητη όπως χαρακτηρίζεται από το Ντεμπόρ, στο παρελθόν ήταν η αίσθηση με την οποία ο άνθρωπος λάμβανε κυρίως ένα ερέθισμα. Στη συνέχεια η αφή πλαισιωμένη από τις υπόλοιπες αισθήσεις εξέταζε το ερέθισμα ως αληθές ή ψευδές. Ήταν ένα επιπλέον πειστήριο για να επιβεβαιώσει την ορθότητα του ερεθίσματος. Σήμερα ένας διαχωρισμός σε αυτό το πλαίσιο είναι αδύνατος. Ο άνθρωπος μπορεί να συλλάβει ερεθίσματα, εικόνες μέσω της όρασης και μόνο. *Αλλά το θέαμα δεν είναι ταυτόσημο με το βλέμμα, ακόμα κι όταν αυτό συνδυάζεται με την ακοή. Είναι αυτό που διαφεύγει απ' τη δραστηριότητα των ανθρώπων, απ' την αναθεώρηση και τη διόρθωση του έργου τους. Είναι το αντίθετο του διαλόγου. Οπου υπάρχει ανεξάρτητη αναπαράσταση, το θέαμα συκροτείται εκ νέου*.²⁷ Το θέαμα γίνεται δεκτό παθητικά.

Το θέαμα επιβάλλεται στην πραγματικότητα. Αυτό που προκύπτει είναι μία φιλοσοφικοποιημένη, χειραγωγημένη, αλλαγμένη άποψη της πραγματικότητας, μία νέα πραγματικότητα, θεαματική²⁸. **Η ζωή των υποκειμένων υποβαθμίζεται σε κάτι μη θεματικό που υπάρχει σε καταστολή έναντι της πραγματικότητας που έχει καταληφθεί από το θέαμα**. Μέσα στο θέαμα, ένα μέρος του κόσμου αναπαρίσταται ενώπιον του κόσμου και είναι ανώτερο απ' αυτόν. *Το θέαμα δεν είναι παρά η κοινή γλώσσα αυτού του διαχωρισμού. Αυτό που συνδέει τους θεατές είναι η μονόδρομη σχέση με το ίδιο κέντρο που συντηρεί την απομόνωσή τους. Το θέαμα συνενώνει το διαχωρισμένο, αλλά το συνενώνει σαν διαχωρισμένο*.²⁹ Δικαίως το θέαμα είναι η τεχνική πραγμάτωση της εξορίας των ανθρώπινων δυνάμεων σ' ένα υπερπέραν, το ολοκληρωμένο σχίσμα στο εσωτερικό του ανθρώπου.³⁰

Το θέαμα είναι ο εγκωμιαστικός μονόλογος³¹ της σύγχρονης κοινωνίας. Το θέαμα είναι ο χάρτης αυτού του νέου κόσμου, χάρτης που καλύπτει όλη την επικράτεια του.³² Μονοπωλεί το χρόνο και το ενδιαφέρον των υποκειμένων και υποκαθιστά τη ζωή τους. Μιλώντας πολιτικά, το θέαμα καταστέλλει, είναι η *συντήρηση της έλλειψης συνείδησης μέσα στην πρακτική μεταβολή των συνθηκών ύπαρξης*³³.

Ο ενοποιημένος διαχωρισμός του κόσμου, η υπνωτιστική συμπεριφορά των υποκειμένων μέσω της ευκολοπλάνητης όρασης, ο διαχωρισμός του εσωτερικού του ανθρώπου ως καθρέπτης της διαχωρισμένης κοινωνίας, η έλλειψη συνείδησης συντελούν στην *αλλοτρίωση*³⁴ του υποκειμένου. **Γίνεται παθητικός αποδέκτης πληροφορι-**

ών και εικόνων. Έτσι δέχεται να αναγνωρίζει τον εαυτό του μέσα στις κυρίαρχες εικόνες της ανάγκης³⁵. Το θέαμα είναι παντού, να γιατί ο θεατής δεν αισθάνεται πουθενά σαν το σπίτι του.³⁶

1.5. ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ

*Το θέαμα είναι το κεφάλαιο σ' ένα τέτοιο βαθμό συσσώρευσης ώστε να μετατρέπεται σε εικόνα.*³⁷ Η πραγματικότητα είναι διαχωρισμένη σε εικόνες που ενοποιούνται από το θέαμα ως ενοποιημένη προβολή. (Βέβαια η ζωή είναι διαχωρισμένη σε όλους του τομείς ξεκινώντας από την εξουσία, τις τάξεις.) Πρόκειται για παράθεση στοιχείων με φρενήρεις ρυθμούς. Η καθημερινή ζωή είναι κατακερματισμένη από αυτές τις εικόνες. Στόχος του ατόμου είναι η βίωση παρόμοιων σκηνών με τις αποσπασματικές εικόνες που παρακολουθεί συνεχώς. Η παρακολούθηση αυτών των εικόνων είναι μονόπλευρη. Όλοι ενώπιον ενός κέντρου που είναι τα μίντια.

Το άτομο αλλοτριώνεται μέσα στην κοινωνία του θεάματος. Ο δικός του χρόνος περιστρέφεται γύρω από αυτές: θέλει να βιώσει κάτι αντίστοιχο με αυτό που βλέπει, Η δική του πραγματικότητα είναι ατελής χωρίς αυτά τα φαντάσματα, τις εικόνες που προβάλλονται ή προβλήθηκαν γύρω του. Οι εικόνες μεσολαβούν κάθε κοινωνική σχέση. Ο,τι μεσολαβεί ανάμεσα στο λόγο είναι θέαμα. Οι δραστηριότητες που γίνονται με αγαπημένα και κοντινά πρόσωπα έχουν ως στόχο βίωση και κατανάλωση εικόνων. Πρωταγωνιστές δεν είναι τα πρόσωπα αλλά οι εικόνες που θα βιωθούν. Οι κοινωνικές σχέσεις μεσολαβούνται από τις εικόνες. Στόχος δεν είναι με ποιον θα συναναστραφείς, αλλά μαζί με ποιον θα καταναλώσεις.

1.6. ΤΟ ΘΕΑΜΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΧΡΟΝΟ

Ο χρόνος της κατανάλωσης εικόνων³⁸ μεσολαβεί μεταξύ των εμπορευμάτων. Είναι το πεδίο στο οποίο βρίσκουν την πλήρη έκφρασή τους τόσο τα μέσα του θεάματος όσο κι ο σκοπός που αυτά υποδηλώνουν³⁹. Ο χρόνος περιβάλλει κάθε θεαματική διαδικασία, είναι το φόντο, το γέμισμα ανάμεσα στις επιμέρους καταναλώσεις.⁴⁰ Ο χρόνος⁴¹ της κατανάλωσης μπορεί να είναι ακόμη οι μελλοντικές προσδοκίες για θεαματικές δραστηριότητες. Απ' την πλευρά της, η κοινωνική εικόνα της κατανάλωσης του χρόνου, κυριαρχείται αποκλειστικά απ' τις στιγμές αναψυχής και διακοπών, στιγμές που αναπαρίστανται εξ αποστάσεως κι είναι επιθυμητές εξ ορισμού, όπως κάθε θεαματικό εμπόρευμα. Αυτό το εμπόρευμα παρουσιάζεται με κάθε λεπτομέρεια σαν στιγμή της πραγματικής ζωής, της οποίας πρέπει να περιμένουμε την κυκλική επιστροφή. [...] Ο,τι είχε αναπαρασταθεί σαν αυθεντική ζωή, αποκαλύπτεται απλά σαν ζωή πιο αυθεντικά θεαματική.⁴² Η πραγματικότητα του χρόνου αντικαταστάθηκε απ' τη διαφήμιση του χρόνου.⁴³

Ο χρόνος είναι το πλαίσιο, το κατάλληλο υπόβαθρο για την κατανάλωση στην κοινωνία του θεάματος. Στεγάζει το θέαμα και τη συνεχή ροή εικόνων και μεσολαβεί μεταξύ των επιμέρους καταναλώσεων. Ακόμη αποτελεί **υπόσχεση για νέες θεαματικές δραστηριότητες**. Οι στιγμές της καθημερινότητας διαφημίζονται ως προϊόν. Αποκόβονται από την καθημερινή ρουτίνα των υποκειμένων και διαφημίζονται. Η καθημερινότητα γίνεται προϊόν και όλοι αναμένουν την κατανάλωσή της με συγκεκριμένο τρόπο. Σύμφωνα με το Χέγκελ, ο θεαματικός χρόνος είναι το περιβάλλον της αλλοτρίωσης του ατόμου. Η ζωή βιώνεται ως σύνολο εικόνων που έχουν βιωθεί ή θα βιωθούν στο μέλλον ως επανάληψη αυτών που έχουν προβληθεί: το θεαματικό εμπόρευμα.

1.7. Η ΘΕΑΜΑΤΙΚΗ ΠΟΛΗ

Το θέαμα δρα στη θεαματική κοινωνία, μέσα στο θεαματικό χρόνο. Το απλούστερο δείγμα της εμφάνισης του θεάματος στην πόλη είναι η ύπαρξη εκατοντάδων διαφημιστικών εικόνων αναρτημένων ή προβαλλόμενων. Η κοινωνία που διαπλάθει όλο της το περιβάλλον, επινόησε και την ειδική τεχνική της για να επεξεργαστεί τη συγκριμένη βάση αυτού του συνόλου εργασιών: το ίδιο της το έδαφος. Η πολεοδομία είναι η οικειοποίηση του φυσικού και ανθρώπινου περιβάλλοντος απ' τον καπιταλισμό⁴⁴ που, εξελισσόμενος λογικά σε απόλυτη κυριαρχία, μπορεί και πρέπει πια να συνδέσει εκ νέου την ολότητα του χώρου σαν δικό του ντεκόρ.⁴⁵

Ο Ντεμπόρ μιλά για την πολεοδομία αναφερόμενος στη δημιουργία banlieu, προαστίων ύστερα από το 1960. Θεωρεί ότι η πολεοδομία προάγει μια γενική τάση προς την απομόνωση⁴⁶ που όμως ενσωματώνει στην πόλη τους εργαζόμενους⁴⁷ σύμφωνα με τις προγραμματιζόμενες ανάγκες της παραγωγής και της κατανάλωσης⁴⁸. Το θέαμα μέσω του σχεδιασμού της πόλης συντροφεύει το άτομο στην οικογενειακή του εστία: η γενικευμένη χρήση των δεκτών του θεαματικού μηνύματος, κατακλύζει την απομόνωσή του με κυρίαρχες εικόνες, εικόνες που, εξαιτίας αυτής της απομόνωσης και μόνο, αποκτούν την πλήρη ισχύ τους.⁴⁹ Η θεαματική πόλη προκαλεί την απομόνωση και την αλλοτρίωση των κατοίκων της ακόμη και μέσα στο σπίτι τους και δυναμώνει έτσι την κυριαρχία του θεάματος.

Η θεαματική πόλη απευθύνεται προς όλους, γιατί κανείς δεν αποκλείεται από την καταναλωτική διαδικασία και την ελπίδα για απόκτηση της εξιδανικευμένης καθημερινότητας που διαφημίζουν τα μ.μ.ε. Για πρώτη φορά μια νέα αρχιτεκτονική, που σε κάθε προηγούμενη εποχή είχε σαν αποκλειστικό στόχο την ικανοποίηση των κυρίαρχων τάξεων, προορίζεται άμεσα για τους φτωχούς. Η μιζέρια της μορφής κι η γιγάντια έκταση αυτού του νέου οικιστικού πειράματος, πηγάζουν εξίσου απ' το μαζικό χαρακτήρα του, που αυτός είναι συγχρόνως αποτέλεσμα του προορισμού του πειράματος εκείνου και των σύγχρονων συνθηκών δόμησης. [...] Η αφηρημένη εξουσιαστική απόφαση που διαμορφώνει αφηρημένα το έδαφος σε έδαφος αφαίρεσης, βρίσκεται, προφανώς στο επίκεντρο αυτών των σύγχρονων συνθηκών δόμησης.⁵⁰

Ο καταναλωτισμός έχει άμεσες επιπτώσεις στις δομές και τη μορφή των πόλεων. Ο Ντεμπόρ αναφέρει ότι η έκρηξη των πόλεων καλύπτει την ύπαιθρο⁵¹ με άμορφες μάζες αστικών απορριμμάτων (Λιούις Μάμφορντ)⁵². Ακόμη αναφέρεται στη χρήση του αυτοκινήτου και της δημιουργίας συγκοινωνιακού δικτύου ως αποτέλεσμα της αυξανόμενης χρήσης του πρώτου: Η δικτατορία του αυτοκινήτου – πρότυπου προϊόντος της πρώτης περιόδου της εμπορευματικής αφθονίας – αποτυπώνεται στο έδαφος, με την κυριαρχία των εθνικών οδών που διαμελίζουν τα παλιά κέντρα και επιβάλλουν μια ολοένα μεγαλύτερη διασπορά. [...] επίκεντρο τα εργοστάσια διανομής, τα γιγάντια, δηλαδή, σουπερ μάρκετ που υψώνονται σε ακάλυπτες εκτάσεις, πάνω από χώρους στάθμευσης. Αυτοί οι ναοί της αχαλίνωτης κατανάλωσης [...] μόλις γίνονται δευτερογενή κέντρα συνάντησης ανθρώπων.⁵³

Η πολεοδομία ταξινομεί χώρους παραγωγής, κατανάλωσης, κατοικίας οργανώνοντας πιο αποδοτικά την εργασία και συντηρώντας και υποστηρίζοντας το θέαμα. Κυριαρχεί σε μεγάλη κλίμακα, και κατά συνέπεια σε μικροκλίμακα: οι δέκτες του θεαματικού μηνύματος⁵⁴ χρησιμοποιούνται σε κάθε κατοικία ή μπορεί να είναι ατομικοί. Η ροή εικόνων και η απομόνωση του ατόμου συνεχίζεται και μέσα στο σπίτι.

Η αρχιτεκτονική προσανατολίζεται προς τους φτωχούς. Πρόκειται για κτήρια μίζερα, απλά και εύκολα κατανοητά που χρησιμοποιούνται σε μεγάλη έκταση. Η χρήση του αυτοκινήτου υπαγορεύει τη χάραξη εθνικών οδών, αυτοκινητοδρόμων. Μεγάλες ποσότητες απορριμμάτων κατακλύζουν την ύπαιθρο. Η ύπαιθρος χάνει πια την ιστορική η οποιαδήποτε ταυτότητα. Ετσι οργανώνεται μια νέα τοπογραφία με κόμβους τα εργοστάσια διανομής, τα γιγάντια, δηλαδή, σούπερ μάρκετ που υψώνονται σε ακάλυπτες εκτάσεις, πάνω από χώρους στάθμευσης. Αυτοί οι ναοί της αχαλίνωτης κατανάλωσης [...] μόλις γίνονται δευτερογενή κέντρα συνάθροισης ανθρώπων.⁵⁵ Η πολεοδομία συνθέτει το ανθρώπινο και φυσικό περιβάλλον έτσι ώστε οι δυνάμεις του καπιταλισμού να είναι αποδοτικότερες⁵⁶. Η πολεοδομία είναι το *αόρατο πάγωμα της ζωής*...⁵⁷

1. 8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο κόσμος είναι σπασμένος σε πολλά κομμάτια. Καθένας επιθυμεί να συνδέσει τον εαυτό του με τη διαδικασία παραγωγής.

Το θέμα είναι ένας τρόπος ζωής εικονικός. Επιβάλλει στα μέλη της κοινωνίας, στα υποκείμενα την κατανάλωση εικόνων. Οι εικόνες αποσπώνται από τη ζωή, αλλοτριώνονται στο χρόνο, μετασχηματίζονται, κατασκευάζονται. Το υποκείμενο θέλει να τις βιώσει, και να κατασκευάσει νέες για να ζήσει μέσα σ' αυτές. Η καθημερινότητά του είναι σαν ένα μη επιθυμητό διάλειμμα μέσα στην εικονική ζωή. Ο εικονικός τρόπος ζωής αντικειμενοποιείται. Η εικονική πόλη ή πόλη του θεάματος υποστηρίζει την προβολή, πώληση και διακίνηση εικόνων. Ο σχεδιασμός του χώρου είναι πλέον υποστηρικτικός της διακίνησης εικόνων. Οι εικόνες αποκτούν πρωταγωνιστικό ρόλο τόσο που νοητά εμπεριέχουν χώρο, αντικαθιστούν το χώρο. Οι αρχιτεκτονικές μελέτες, προτάσεις περιορίζονται μόνο στην παρουσίαση εικόνων οι οποίες στη συνέχεια θα εκδοθούν, πέρα από το τελικό αποτέλεσμα σε ένα διαγωνισμό. Το κτήριο το οποίο θα κτιστεί έχει λιγότερη επιρροή σε σχέση με το ενδιαφέρον που θα προκαλέσει μία έκθεση, μία αναμέτρηση μεταξύ επαγγελματιών.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 1

1 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 11, σ. 22

2 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 3, σ.24

3 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 4, σ.25

4 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 19, σ. 29

5 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 20, σ. 30

6 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 11, σ. 27

7 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 20, σ. 30

8 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 4, σ. 25

9 Η εξειδίκευση της εργασίας και της εξουσίας (βασιλείς, αυλικόι, πρόεδροι, κοινοβούλια, ψηφοφόροι, υπουργοί κλπ) αποτέλεσε γερή βάση για την εδραίωση του διαχωρισμού στην κοινωνία, όπως θα αναφέρεται στο σχετικό κεφάλαιο. Κατά συνέπεια το θέμα μπορούσε να βεβαιωθεί στη δυτική φιλοσοφία και στο διαχωρισμό προκειμένου να επηρεάσει την κοινωνία και να συντηρηθεί από αυτήν. (Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 23, σσ. 30-31)

10 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 23, σ. 30

11 Ως αποτέλεσμα ο εργαζόμενος αποχωρίζεται από το παραγόμενο προϊόν. (Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 26, σσ. 32-33). Η απελευθέρωση από την άλλη πλευρά από την εργασία είναι υποταγή στα προϊόντα της παραγωγής (Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ.27, σ. 33). Η ελευθερία στην κοινωνία του θεάματος είναι έννοια σχετική.

12 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 1, σ.24

13 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκδ. Ε, Παρ. 2, σ.24

14 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκδ. Ε, Παρ. 3, σ.24

15 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 5, σ.25

16 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 6, σ.25

17 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκδ. Ε, Παρ. 4, σ.24

18 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 25, σ.32

19 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκδ. Ε, Παρ. 8, σ.26

20 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 6, σ.25

21 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκδ. Ε, Παρ. 9, σ.26

22 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκδ. Ε, Παρ. 12, σ.27

23 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκδ. Ε, Παρ. 2, σσ.26-27

24 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 18, σ.29

- 25 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 18. σ.29
- 26 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 18. σ.29
- 27 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 18. σ.29
- 28 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 19. σ.29
- 29 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 29. σ.34
- 30 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 20. σ.30
- 31 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 24. σ.31
- 32 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 31. σ.35
- 33 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 25. σ.32
- 34 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 30. σ.34
- 35 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 30. σ.34
- 36 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 30. σ.34
- 37 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 34. σ.35
- 38 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 153. σ.118
- 39 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 153. σ.118
- 40 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 153. σ.118
- 41 Σύμφωνα με το Χέγκελ ο χρόνος είναι η αναγκαία αλλοτρίωση, το περιβάλλον όπου το υποκείμενο πραγματώνεται χάνοντας τον εαυτό του, γίνεται άλλο για να γίνει η αλήθεια του εαυτού του. Αλλά το αντίθετό της είναι ακριβώς η κυρίαρχη αλλοτρίωση που την υφίσταται ο παραγωγός ενός αλλότριου παρόντος.
- 42 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 153. σ.118
- 43 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 154. σ.119
- 44 ή πιο σωστά από την κοινωνία του θεάματος
- 45 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 169. σ.127
- 46 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 172. σ.128
- 47 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 172. σ.128
- 48 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 172. σ.128
- 49 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 172. σ.128
- 50 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 173. σ.129
- 51 Η μεγάλη ανάπτυξη της πόλης οδήγησε σε μια άλλη εικόνα της υπαίθρου: Η υπαίθρος δείχνει ακριβώς το αντίθετο, την απομόνωση και το διαχωρισμό (Γερμανική Ιδεολογία). Η πολεοδομία, που καταστρέφει τις πόλεις, ανασυνθέτει μια ψευδο-υπαίθρο μέσα στην οποία χάνονται τόσο οι φυσικές σχέσεις της παλιάς υπαίθρου, όσο και οι άμεσες – και άμεσα αναθεω-

ρούμενες – κοινωνικές σχέσεις της ιστορικής πόλης. Έτσι, μια καινούργια τεχνητή αγροτιά δημιουργείται απ' τις συνθήκες κατοικίας και το θεαματικό έλεγχο του χώρου όπως έχει διαμορφωθεί σήμερα: η διασπορά μέσα στο χώρο και η κοντόθωρη νοοτροπία... Το έμβλημά τους είναι: 'εδώ, δε θα συμβεί τίποτα και τίποτα δε συνέβηκε ποτέ'.

52 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 174. σ.129

53 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 174. σ.129

54 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 172. σ.128

55 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 174. σ.129

56 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 170. σ.127

57 Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, έκδ. Ε, Παρ. 170. σ.127

2. ΤΡΟΠΟΙ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗΣ [ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ]

2. 1. ΔΟΜΗ ΕΙΚΟΝΑΣ

Το θέαμα που βασικά του συστατικά είναι οι εικόνες μεταδίδεται, ισχυροποιείται και επικρατεί μέσω των μέσων διάδοσης των εικόνων. Οι εικόνες φέρονται και μεταδίδονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Τα μίντια μεσολαβούν μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, διαμεσολαβούν την εικόνα. Ανάλογα με το μέσο που χρησιμοποιείται προκύπτουν διαφορετικές εικόνες. Κάθε μέσο χρησιμοποιεί άλλη τεχνολογία, τρόπο μετάδοσης και έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.

Εικόνες προέκυψαν αρχικά με τη ζωγραφική και τη λιθογραφία και αργότερα με την τυπογραφία, το ραδιόφωνο, τη φωτογραφία, την τηλεόραση, τον κινηματογράφο, τα ψηφιακά μέσα και το διαδίκτυο.

Ζωγραφική: Με τη ζωγραφική αποδίδονται εικόνες του φυσικού περιβάλλοντος, προσώπων και φανταστικές εικόνες από το μυαλό του καλλιτέχνη με τη βοήθεια χρωμάτων κυρίως και οποία συνδυάζονται και σταθεροποιούνται στον καμβά.

Λιθογραφία: Η λιθογραφία είναι ένας τρόπος τυπώματος που περιλαμβάνει αρχικά σχεδίαση σε πέτρα ή τσίγκο και στεγνώνεται. Η επιφάνεια βρέχεται και όταν το νερό τρέξει στις επιφάνειες που έχουν σχεδιαστεί, το λιπαρό μελάνι «πιάνει» μόνο στα σημεία που είναι χαραγμένα και όχι στην υγρή πέτρα⁵⁸.

Ραδιόφωνο: Το ραδιόφωνο μπορεί να είναι μία συσκευή που λαμβάνει κύματα και εκπέμπει ήχο, όμως έχει σχέση με την εικόνα παρ' ολ' αυτά. Το ραδιόφωνο μπορεί να εκπέμπει εικόνες που πλάθονται με τον προφορικό λόγο του εκφωνητή και έχουν στόχο την κατανάλωση από το κοινό.

Εικόνα: Για την εικόνα της φωτογραφίας, της τηλεόρασης και του κινηματογράφου μπορούμε να μιλήσουμε γενικά, καθώς λαμβάνεται με τα ίδια σχεδόν μέσα. Η εικόνα δεν περιέχει γραμμές με την έννοια του (κλασσικού) καλλιτέχνη, αλλά αποτελείται εντελώς από μικροσκοπικά σωματίδια.^{59...}

Αποδίδεται με δύο βασικούς τρόπους: αναλογικά και ψηφιακά. Ο αναλογικός τρόπος σύλληψης και εμφάνισης εικόνων εφευρέθηκε πρώτα. Γίνεται με την αναλογική φωτογραφική μηχανή ή κάμερα και βασικό συστατικό είναι το φιλμ με βάση το ασήμι. Με την αναλογική τεχνολογία καταγράφονται εικόνες μόνιμα σε ειδικό χαρτί 'με την ενέργεια του φωτός μόνο, χωρίς καμία βοήθεια από το χέρι του καλλιτέχνη'⁶⁰. Πρώτα υπάρχει απίστευτη ακρίβεια του καθορισμού, ειδικά στην καταγραφή της λεπτομέρειας και δεύτερον, υπάρχει η αδιάσπαστη διαδοχή των απείρως λεπτών διαβαθμίσεων από το μαύρο στο άσπρο. Αυτά τα δυο χαρακτηριστικά αποτελούν το σήμα κατατεθέν της φωτογραφίας αφορούν στους μηχανισμούς της διαδικασίας και δεν μπορούν να αντιγραφούν με το ανθρώπινο χέρι.⁶¹ Υπάρχει αμέτρητο ποσό πληροφορίας σε μία φωτογραφία συνεχούς τόνου, κι έτσι η μεγέθυνση αποκαλύπτει συνήθως πε-

ρισσότερες λεπτομέρειες αλλά παράγει μία ασαφή και κοκκώδη εικόνα.⁶²

Από την άλλη μεριά η ψηφιακή τεχνολογία κάνει δυνατή τη σύλληψη εικόνων με τη βοήθεια διακριτών μονάδων. ...οι εικόνες κωδικοποιούνται ψηφιακά υποδιαιρώντας ομοιόμορφα το πλάνο της εικόνας σε ένα **πεπερασμένο καρτεσιανό επίπεδο μονάδων** (που είναι γνωστά και ως *ρίxel*) και προσδιορίζοντας την ένταση του χρώματος κάθε μονάδας με έναν ακέραιο αριθμό από κάποια καθορισμένη γκάμα. Η δισδιάστατη συστοιχία από ακεραίους που προκύπτει (*raster grid*) μπορεί να αποθηκευθεί στη μνήμη του υπολογιστή, να διαβιθαστεί ηλεκτρονικά και να ερμηνευτεί με διάφορες συσκευές για να παράξει προβολές και τυπωμένες εικόνες. Σε τέτοιες εικόνες, αντίθετα με τις φωτογραφίες, οι μικρές λεπτομέρειες και οι απαλές καμπύλες εναρμονίζονται προσεγγιστικά με το δίκτυο και οι συνεχείς τονικές διαβαθμίσεις σπάζουν σε διακριτά βήματα.⁶³

Μία ψηφιακή εικόνα έχει ακριβώς περιορισμένη χωρική και τονική ανάλυση και περιλαμβάνει ένα καθορισμένο ποσό πληροφοριών. Όταν μια ψηφιακή φωτογραφία μεγεθυνθεί στο σημείο που η πλεγματοποιημένη μικροδομή της γίνει ορατή, περισσότερη μεγέθυνση δεν θα αποκαλύψει κάτι νέο: τα καθορισμένα *ρίxel*, διατηρούν το ζωηρό τετράγωνο σχήμα τους και τα αρχικά χρώματά τους και απλώς γίνονται πιο επιφανή.⁶⁴

Το βασικό χαρακτηριστικό της ψηφιακής πληροφορίας είναι ότι μπορεί να τη χειρισθούν εύκολα και πολύ γρήγορα στον υπολογιστή. Είναι απλώς θέμα αντικατάστασης παλιών με νέα ψηφία. Οι ψηφιακές εικόνες είναι, στην πραγματικότητα, πολύ πιο ευπαθείς στην αλλαγή σε σχέση με τις φωτογραφίες, τα σχέδια, τους πίνακες ή άλλα είδη εικόνων.⁶⁵

Η ψηφιακή φωτογραφία είναι...ένα μέσο που πριμοδοτεί τον κατακερματισμό, την απροσδιοριστία και τη διαφορετικότητα και που δίνει έμφαση στη διαδικασία ή την επίδοση παρά στο ολοκληρωμένο αντικείμενο τέχνης θα αντιμετωπιστεί από πολλούς ως κάτι όχι κακό.⁶⁶...πολλοί αντιμετωπίζουν την ψηφιακή φωτογραφία ως μία ευκαιρία να εκθέσουν απορίες στην φωτογραφική κατασκευή του οπτικού κόσμου, στο να εκθέσουν τις ίδιες τις ιδέες της φωτογραφικής αντικειμενικότητας και τερματισμού και στην αντίσταση, που έχει γίνει μία ολοένα *sclerotic* εικαστική παράδοση.⁶⁷

Οι επιστήμονες σύντομα κατάλαβαν ότι αισθητήρες πολλών διάφορων ειδών μπορούν να συνδυαστούν με τεχνολογίες ηλεκτρονικής επεξεργασίας εικόνων για να αποφέρουν εξειδικευμένα συστήματα απεικόνισης με δυνάμεις πολύ μεγαλύτερες από αυτές του ανθρώπινου οφθαλμού.⁶⁸

Είναι οι άμεσες επιπτώσεις των ηλεκτρικά κινούμενων πληροφοριών που κάνουν απαραίτητο ένα σκόπιμο καλλιτεχνικό στόχο στη διάθεση και τη διαχείριση των νέων.⁶⁹ Αν και η ψηφιακή φωτογραφία μπορεί να φαίνεται σαν μία φωτογραφία όταν εκδίδεται σε μία εφημερίδα, ωστόσο διαφέρει τόσο βαθιά από μία κλασική φωτογραφία όσο μια φωτογραφία από έναν πίνακα ζωγραφικής. Η διαφορά βασίζεται στα πρωταρχικά υλικά χαρακτηριστικά που έχουν λογικές και κοινωνικές επιπτώ-

σεις⁷⁰.

Η βασική διάκριση ανάμεσα στις αναλογικές (συνεχείς) και τις ψηφιακές (διακριτές) αναπαραστάσεις είναι καίρια. Η κύλιση από μία ράμπα είναι συνεχόμενη κίνηση, αλλά το κατέβασμα από τα σκαλιά είναι μία συνέχεια διακριτών βημάτων- ώστε να μπορεί να μετρηθεί ο αριθμός των σκαλοπατιών, αλλά όχι ο αριθμός των επιπέδων στην ράμπα. 71

2. 2. ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΑΤΟΜΟΥ

Όλα τα μέσα εργάζονται εντελώς πάνω μας. Είναι τόσο διαπεραστικά στις προσωπικές, πολιτικές, οικονομικές, αισθητικές, ψυχολογικές, ηθικές και κοινωνικές τους επιπτώσεις που δεν αφήνουν κανένα μέρος μας ανέγγιχτο, ανεπηρέαστο και αναλλοίωτο. Το μέσο είναι η ζύμωση. Η κατανόηση κοινωνικής και πολιτιστικής αλλαγής είναι αδύνατη χωρίς τη γνώση του τρόπου που τα μίντια δρουν ως περιβάλλοντα. Όλα τα μίντια είναι προεκτάσεις κάποιας ανθρώπινης ικανότητας σωματικής ή πνευματικής.⁷²

Η μαζική κυκλοφορία των έντυπων μέσων, η διακίνηση σε μεγάλη κλίμακα των περιοδικών και η μεγάλη προσοχή που δόθηκε σε διαφημίσεις για την εικόνα του ατόμου για την ομορφιά και το σώμα έδωσε στο άτομο μία αντίληψη για τον εαυτό του επηρεασμένη από τα μοντέλα των διαφημίσεων. Σύμφωνα με το McLuhan, η συμπεριφορά του ιδιωτική και δημόσια έπρεπε να θυμίζει τους πρωταγωνιστές των εικόνων της κατανάλωσης. Το άτομο προέβαλε τις εικόνες που εισέπραττε στην προσπάθεια να τις ανασυνθέσει και να ζήσει μέσα σε αυτές. Αυτό το γεγονός μπορεί να παρατηρηθεί από κάθε περιοδικό ή ταινία πριν από δεκαπέντε χρόνια.⁷³

Η διαμεσολάβηση εικόνας και ατόμου αλλάζει χρονολογικά, καθώς εξελίσσονται τα μέσα διαμεσολάβησης: ζωγραφική, τυπογραφία, ραδιόφωνο, φωτογραφία, κινηματογράφος, τηλεόραση, διαδίκτυο

Ζωγραφική: Με τη ζωγραφική γίνεται δυνατή για πρώτη φορά το πάγωμα του χρόνου. Εικόνες από τη φύση, από ανθρώπους, από την καθημερινότητα, από τη φαντασία του καλλιτέχνη τοποθετούνται σε μία επίπεδη επιφάνεια δυο διαστάσεων. Το άτομο μπορεί να διαθέτει εικόνες του κόσμου στον ιδιωτικό του χώρο. Μπορεί να ουδετεροποιείται σε σχέση με τους άλλους φτιάχνοντας τις δικές του ιστορίες εικόνων.

Τυπογραφία: Όπως η ζωγραφική με καβαλέτο, έτσι και το τυπωμένο βιβλίο συνέβαλε αρκετά στη νέα λατρεία του ατομισμού. Η ιδιωτική, σταθερή άποψη έγινε δυνατή και η γνώση της ανάγνωσης προσέδωσε τη δύναμη της αποσύνδεσης και της αδιαφορίας.⁷⁴ Η τυπογραφία δημιούργησε το πρώτο φορητό βιβλίο, το οποίο οι άνθρωποι θα μπορούσαν να διαβάσουν ιδιωτικά και χωρίς άλλους. Ο άνθρωπος μπορούσε τώρα να εμπνέεται και να συνωμοτεί.

Ραδιόφωνο: Το ραδιόφωνο είναι μια επέκταση του μη ορατού, της υψηλής ευκρίνειας φωτογραφίας.⁷⁵ Ακολουθεί τον άνθρωπο όπου βρίσκεται. Δεν εκπέμπει εικόνες αλλά λόγο που παραπέμπει σε εικόνες. Το άτομο φαντάζεται ακούγοντας ραδιόφωνο, πλάθει τα δικά του σενάρια για να ζήσει μέσα στη διαφήμιση.

Φωτογραφία: ...η φωτογραφία ήταν μια καινούργια δημιουργία από το τίποτα ή ακόμη μια έκπτωση δημιουργίας σε ένα φωτογραφικό αρνητικό. Αν υπάρχει, πράγ-

ματι, ένας τρομερός μηδενισμός στη φωτογραφία και μια υποκατάσταση των σκιών για την ουσία, τότε σίγουρα δεν είναι το χειρότερο να το γνωρίζουμε. Η τεχνολογία της φωτογραφίας είναι προέκταση της ύπαρξής μας και μπορεί να αποσυρθεί από την κυκλοφορία όπως κάθε άλλη τεχνολογία αν αποφασίσουμε ότι είναι τοξική.⁷⁶

Για πρώτη φορά στη διαδικασία της εικονογραφικής αναπαράστασης, η φωτογραφία ελευθέρωσε το χέρι των πιο σημαντικών καλλιτεχνικών λειτουργιών, οι οποίες εφεξής εναπόκεινται μόνο στο μάτι που κοιτάζει στο φακό. Δεδομένου ότι το μάτι αντιλαμβάνεται ταχύτερα απ' ό,τι το χέρι ζωγραφίζει, η διαδικασία της εικονογραφικής αναπαράστασης επιταχύνθηκε τόσο πολύ που μπορούσε να συμβαδίσει με το λόγο.

77

Εξάλλου, το ότι η φωτογραφία είναι αρκετά ευέλικτη στην αποκάλυψη και σύλληψη στάσης και δομής όποτε χρησιμοποιείται, συμβαίνει σε αμέτρητα παραδείγματα, όπως η ανάλυση της πτήσης των πουλιών.⁷⁸

Η φωτογραφία, προέκταση της ύπαρξης του ατόμου, αναπαριστά με ακρίβεια και ταχύτητα την πραγματικότητα ή αυτό που ο καθένας θεωρεί πραγματικό. Η χρήση της ποικίλει από επιστημονική και ατομική ως εμπορική και καλλιτεχνική. Τα άτομα χρησιμοποιούν τη φωτογραφική μηχανή για να απομονώσουν στιγμές της καθημερινότητας που όμως στήνουν κάθε φορά όπως ένας σκηνοθέτης προκειμένου να μοιάσουν σε κάτι που έχουν ήδη δει.

Η φωτογραφική εικόνα συμμετέχει περισσότερο στη φύση του μωσαϊκού παρά σε αυτή ενός σχεδίου ή ενός ζωγραφικού πίνακα. Επιπλέον, αφού αιχμαλωτιστούν, χρωματιστούν και συντεθούν οι τομές των ριχέλ μπορούν να συνδυασθούν άψογα. Η ψηφιακή εικόνα θολώνει τις συνήθεις διαφορές μεταξύ της ζωγραφικής και της φωτογραφίας και μεταξύ των μηχανικών και των χειροποίητων εικόνων. Μία ψηφιακή εικόνα μπορεί να είναι εν μέρει σαρωμένη φωτογραφία, εν μέρει τρισδιάστατες απεικονίσεις κατασκευασμένες ηλεκτρονικά και ένα μέρος ηλεκτρονική ζωγραφική- όλα ομαλά συγχωνευμένα σε ένα φαινομενικά συνεκτικό σύνολο. Μπορεί να έχει κατασκευαστεί από αρχεία που βρέθηκαν, από σκουπίδια του δίσκου, από τα συντρίμια του κυβερνοχώρου. Οι κατασκευαστές ψηφιακών εικόνων δίνουν νόημα και αξία σε υπολογιστικά ready-mades με πίστωση, αλλαγή, επανεπεξεργασία και επανασυνδυασμό· έχουμε εισαχτεί στην εποχή του *electrobricollage*.⁷⁹

Κινηματογράφος: Ο μηχανισμός της ταινίας, υποβοηθούμενος από το ηλεκτρικό φως, δημιούργησε την ψευδαίσθηση της οργανικής μορφής και κίνησης όσο και η σταθερή θέση δημιούργησε την ψευδαίσθηση της προοπτικής σε μία επίπεδη επιφάνεια πεντακόσια χρόνια πριν.⁸⁰ Η ταινία επέτρεψε ροή εικόνων, με την αλληλουχία καρτέ. Η προβολή της ταινίας στο σινεμά εισάγει το άτομο σε νέο σκηνοτικό κάθε φορά με πλοκή, ηθοποιούς και σκηνοτικά που παραπέμπουν σε κάτι που έχει ήδη ζήσει ή που θα επιθυμούσε να βιώσει μελλοντικά. Ο κινηματογράφος άλλαξε την αντίληψη του ανθρώπου από στατική σε δυναμική σύμφωνα με τον Αϊζενστάιν (Η Μορφή του Φιλμ, [2003], σ.1): Στο παρελθόν ο θεατής κινούταν ανάμεσα (σε μία σειρά από) προσεκτικά τοποθετημένα φαινόμενα τα οποία απορροφούσε διαδοχικά με την

αίσθηση της όρασης. [...] Τώρα είναι το φανταστικό μονοπάτι που ακολουθείται από το μάτι και οι διαφορετικές αντιλήψεις ενός αντικειμένου που εξαρτώνται από το πώς φαίνεται στο μάτι. Τώρα μπορεί ακόμη να είναι το μονοπάτι που ακολουθείται από το μυαλό κατά μήκος μιας ποικιλίας φαινομένων, ανεξάρτητων χρόνου και χώρου, που συγκεντρώνονται από μια αφήγηση σε μία έννοια. Ο νους απελευθερώθηκε και μπορεί να καλπάζει ανάμεσα στα πιο τρελά σενάρια.

Τηλεόραση: Με την τηλεόραση, σύμφωνα με το McLuhan (2008, σ.341) ο θεατής είναι η οθόνη. Η τηλεόραση, ακόμη, δεν είναι μια στατική εικόνα, αλλά ένα ασταμάτητα διαμορφούμενο πλαίσιο πραγμάτων που ζωγραφίζεται από το το δάκτυλο που σαρώνει συνεχώς. Η τηλεόραση είναι μία επέκταση της αίσθησης της αφής, η οποία απαιτεί μέγιστη αλληλεπίδραση όλων των αισθήσεων⁸¹. Η τηλεόραση δηλαδή προϋποθέτει τη συνεχή προσοχή και προσήλωση του θεατή αλλά και τη συμμετοχή του κατά τη διάρκεια του τηλεοπτικού προγράμματος. Η τηλεοπτική εικόνα αντιστρέφει την κυριολεκτική διαδικασία του αναλυτικού κατακερματισμού της αισθητηριακής ζωής.⁸²

Στην τηλεόραση οι εικόνες προβάλλονται σε εσένα. Εσύ είσαι η οθόνη. Οι εικόνες τυλίγονται γύρω σου. Εσύ είσαι το σημείο φυγής. Αυτό δημιουργεί ένα είδος εσωτερικής φύσεως, ένα είδος αντίστροφης προοπτικής που έχει πολλά κοινά με την ανατολίτικη τέχνη.⁸³

Το τηλεοπτικό πρόγραμμα είναι σύνολο ετερόκλητων εκπομπών, προσώπων, ιδεών, αισθητικών απόψεων, είναι το τηλεοπτικό μωσαϊκό. Το μωσαϊκό μπορεί να ειπωθεί όπως ο χορός, αλλά δεν δομείται οπτικά, ούτε είναι μια επέκταση της οπτικής δύναμης. Γιατί το μωσαϊκό δεν είναι ομοιόμορφο, συνεχές ή επαναλήψιμο. Είναι ασυνεχές, λοξό και μη γραμμικό, όπως η απτική εικόνα της τηλεόρασης. Για την αίσθηση της αφή όλα είναι ξαφνικά, μετρήσιμα, αυθεντικά, λιτά και περιεργα.⁸⁴ Η μωσαϊκή μορφή της τηλεοπτικής εικόνας απαιτεί συμμετοχή σε βάθος του όλου πράγματος, όπως συμβαίνει και με την αφή. Κυριολεκτικά, σε αντίθεση, επεκτείνοντας την οπτική δύναμη στην ομοιόμορφη οργάνωση του χρόνου και του χώρου, σωματικά και κοινωνικά, απομένει η δύναμη της αδιαφορίας.⁸⁵

2. 3. ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Η τυπογραφία δημιούργησε το κοινό. Ο ηλεκτρισμός δημιούργησε τη μάζα. Το κοινό αποτελείται από ξεχωριστά άτομα που περπατούν με ξεχωριστές, σταθερές απόψεις. Η νέα τεχνολογία απαιτεί να εγκαταλείψουμε την πολυτέλεια αυτής της στάσης, αυτής της αποσπασματικής προοπτικής. Η μέθοδος του χρόνου μας είναι να χρησιμοποιήσουμε όχι ένα αλλά πολλαπλά μοντέλα εξερεύνησης- η τεχνική των διακοπτόμενων συμπερασμάτων είναι η ανακάλυψη του εικοστού αιώνα όπως η τεχνική της εφεύρεσης ήταν η ανακάλυψη του δεκάτου- ενάτου.⁸⁶ Τα πολλαπλά μοντέλα εξερεύνησης που προτείνει ο McLuhan μεταφράζονται ως πολλαπλοί τρόποι παραγωγής και ερμηνείας εικόνων.

Τεχνολογίες: Η διάδοση εικόνων και πληροφοριών με τον ηλεκτρισμό και ο ηλεκτρικά αναγνωρίσιμος κόσμος μας πίεσε στη μετάβαση από τη συνήθεια της ταξινόμησης πληροφοριών στον τρόπο της αναγνώρισης προτύπων.⁸⁷ Με τον ηλεκτρισμό βρέθηκαν λύσεις για την ταξινόμηση πληροφοριών. Προέκυψαν όμως πρότυπα χρήσης σχετικά με την ταξινόμηση των οποίων η διάκριση ήταν αναγκαία.

Ο αυτοματισμός κάνει πραγματικότητα την αληθινή 'μαζική παραγωγή', όχι υπό όρους μεγέθους, αλλά μίας στιγμιαίας χωρίς αποκλεισμούς αγκαλιάς. Αυτός είναι ο χαρακτήρας των 'μαζικών μέσων'. Είναι μία ένδειξη όχι του μεγέθους του κοινού τους, αλλά του γεγονότος ότι καθένας ασχολείται με αυτά συνεχώς.⁸⁸ Οι εικόνες έχουν τις προϋποθέσεις να διαδοθούν εύκολα παντού.

Φωτογραφία: Η φωτογραφία εξαλείφει τα εθνικά και πολιτισμικά μας όρια και μας περιλαμβάνει στην 'οικογένεια του ανθρώπου', ανεξάρτητα από κάθε συγκεκριμένη άποψη.⁸⁹ Οι φωτογραφίες κυκλοφορούν μέσα στις πόλεις και μέσα στα σπίτια. Ακόμη, μία αχανής περιοχή φωτογραφικής επιρροής που επιδρά στις ζωές μας είναι ο κόσμος της συσκευασίας και της επίδειξης και γενικά η οργάνωση μαγαζιών και καταστημάτων κάθε είδους.⁹⁰

Κινηματογράφος: Από την άλλη πλευρά, η κινηματογραφική πτυχή της φωτογραφίας δημιούργησε μια νέα αριστοκρατία ηθοποιών που δραματοποίησαν εντός και εκτός οθόνης, τη φαντασία της ευδιάκριτης κατανάλωσης που οι πλούσιοι ποτέ δε θα μπορούσαν να πετύχουν. Η ταινία επέδειξε τη μαγική δύναμη της φωτογραφίας παρέχοντας ένα καταναλωτικό πακέτο πλουτοκρατικής διάστασης για όλες τις Σταχτοπούτες του κόσμου.⁹¹ Σύμφωνα με το Ντεμπόρ ο κινηματογράφος αλλά και η τηλεόραση παρακάτω, προβάλλουν το θέαμα. Εκπέμπουν σενάρια που κάθε καταναλωτής θα ήθελε να ζήσει μέσα τους. Τα σενάρια αυτά συγκεντρώνουν σε συνεχόμενη ροή στιγμές της αληθινής ζωής, τις κάνουν να μοιάζουν φαντασμαγορικές και καταναλωσιμες. Οι αποσπασμένες και διαχωρισμένες αυτές εικόνες γίνονται ο στόχος των υποκειμένων.

Τηλεόραση: ...'η τηλεόραση μπορεί να απεικονίσει την αλληλεπίδραση της διαδικασίας και της ανάπτυξης μορφών όλων των ειδών όπως κανείς άλλος δεν μπορεί⁹² μέσα στο μωσαϊκό της τηλεόρασης. Όπως στην τηλεόραση το μωσαϊκό της όψης δεν προωθεί προοπτική στην τέχνη, έτσι δεν προωθεί γραμμικότητα στη ζωή.⁹³ Η τηλεοπτική εικόνα ή καλύτερα το σύνολο αλληπάλλληλων και διασταυρούμενων εικόνων που παρουσιάζονται έχει τέτοια δυναμική ώστε να κρατά προσηλωμένο το κοινό.

2. 4. ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η αναπαραγωγή εικόνων διαμεσολαβείται ανάλογα με το μέσο που χρησιμοποιείται κάθε φορά. Ακολουθούν κάποιοι γενικοί κανόνες για τη διαμεσολάβηση των εικόνων.

- Οι εικόνες του περιβάλλοντος επιλέγονται μέσα από την κάμερα, με την εστίαση κάνουν σαφές το περίγραμμά τους, αποτυπώνονται στο φιλμ και στερεοούν με τα χημικά στο φωτογραφικό χαρτί.⁹⁴
- ...η φωτογραφία καθρέπτισε αυτόματα τον εξωτερικό κόσμο, παράγοντας μία ακριβώς επαναλήψιμη εικόνα. Ήταν αυτή η πολύ σημαντική ιδιότητα της μοναδικότητας και της επαναληψιμότητας που έκανε τον Γουτεμβέργιο να σταματήσει ανάμεσα στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Η φωτογραφία ήταν σχεδόν τόσο αποφασιστική στο να σχηματίσει το όριο μεταξύ του απλού μηχανικού βιομηχανικού συστήματος και της παραστατικής εποχής του ηλεκτρονικού ανθρώπου. Το βήμα από την εποχή του τυπογραφικού ανθρώπου στην εποχή του παραστατικού ανθρώπου έγινε με την εφεύρεση της τυπογραφίας.⁹⁵
- Κανένας δεν μπορεί να φωτογραφίσει μόνος. Είναι πιθανό να έχει τουλάχιστον την ψευδαισθηση της ανάγνωσης και της γραφής σε απομόνωση, αλλά η φωτογραφία δεν ευνοεί τέτοιες συμπεριφορές.⁹⁶
- Η εικόνα διευκολύνει την κατανόηση των κοινωνικών βάσεων της σύγχρονης παρακμής της φθοράς. Βασίζεται σε δύο περιστάσεις, και οι δύο από τις οποίες σχετίζονται με την αυξανόμενη σημασία των μαζών στη σύγχρονη ζωή. [...] ...η αναπαραγωγή όπως προσφέρεται από τα εικονογραφημένα περιοδικά και επίκαιρα διαφέρει από την εικόνα που βλέπει το άοπλο μάτι. [...] Το να περιεργάζεσαι ένα αντικείμενο από το φλοιό του, το να καταστράφεις την αύρα του είναι ο στόχος μιας πεποιθήσεως της οποίας η 'αίσθηση της παγκόσμιας ισότητας πραγμάτων' έχει αυξηθεί σε τέτοιο βαθμό που την αποσπά ακόμη από ένα μοναδικό αντικείμενο με την αναπαραγωγή. [...] Η προσαρμογή της πραγματικότητας στις μάζες και των μαζών στην πραγματικότητα είναι μια διαδικασία απεριόριστης έκτασης, όπως και της σκέψης ως αντίληψης.⁹⁷
- ...για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία, η μηχανική αναπαραγωγή χειραφετεί το έργο τέχνης από την παρασιτική του εξάρτηση στην τελετουργία. Σε ένα μεγαλύτερο βαθμό το αναπαραγμένο έργο τέχνης μετατρέπεται σε έργο τέχνης που σχεδιάζεται για αναπαραγωγή. Από ένα αρνητικό φωτογραφίας, για παράδειγμα, κάποιος μπορεί να φτιάξει ένα σύνολο εκτυπώσεων: το να ζητήσει κανείς το 'πρωτότυπο' δεν έχει σημασία. Αλλά το στιγμιαίο κριτήριο της αυθεντικότητας σταματά να είναι εφαρμόσιμο στην καλλι-

τεχνική παραγωγή, η συνολική λειτουργία της τέχνης αντιστρέφεται. Αντί να βασίζεται στην τελετουργία, ξεκινά να βασίζεται σε μία άλλη πρακτική - την πολιτική.⁹⁸

- Η συνεχής χωρική και τονική μεταβολή των αναλογικών εικόνων δεν είναι ακριβώς αναπαραγωγίσιμη, έτσι τέτοιες εικόνες δεν μπορούν να μεταδοθούν ή να αντιγραφούν χωρίς να υποβαθμιστεί η **ποιότητά** τους. Οι φωτογραφίες φωτογραφιών, και οι φωτοτυπίες φωτοτυπιών έχουν πάντα χαμηλότερη ποιότητα από τα πρωτότυπα, και τα αντίγραφα που απέχουν πολλά στάδια αντιγραφής από τα πρωτότυπα είναι τυπικά πολύ χαμηλής ποιότητας. Αλλά διακριτά βήματα μπορούν να αντιγραφούν με ακρίβεια, έτσι μια ψηφιακή εικόνα που είναι χιλιάδες γενιές μακριά από το πρωτότυπο δεν διαφέρει σε ποιότητα από κάποια από τους προγόνους της.⁹⁹

Κουκίδες για το μάτι (φωτογραφία) και κουκίδες για το αυτί (τηλέγραφος) συναντώνται στην κορυφή ενός ουρανοξύστη.¹⁰⁰ Η φράση αυτή συνοψίζει το άκρον άωτον της διαμεσολάβησης σε συνδυασμό με το πικ της τεχνολογίας. Όλα πλέον μπορούν να μεταδίδονται ως συνδυασμός μικροσκοπικών στοιχείων με τη χρήση αντίστοιχης τεχνολογίας.

Paradigm Shift ή στροφή παραδείγματος: Σύμφωνα με τον Kuhn, στο βιβλίο του *The structure of scientific revolution*, όταν οι επιστήμονες συναντούν κάποια δυσκολία να εξηγήσουν τον κόσμο βάσει κοινώς αποδεκτών προτύπων που χρησιμοποιούνταν έως τότε, ελέγχουν ξανά τα πρότυπά τους. Από τον έλεγχο αυτό προκύπτουν νέα πρότυπα που περιγράφουν τη νέα κατάσταση πιο σωστά.¹⁰¹ Όταν δηλαδή επιτελείται **μία αλλαγή που μεταβάλλει τα ήδη υπάρχοντα δεδομένα, τα υποκείμενα της αλλαγής μεταβάλλονται και εξελίσσονται.** Το paradigm shift παρατηρείται και κατά τη μετάβαση από το παραστατικό στο τυπογραφικό, από το τυπογραφικό στο φωτογραφικό, από το φωτογραφικό στο τηλεοπτικό και από το αναλογικό στο ψηφιακό. **Είναι αυτή η αμήχανη φάση όπου μία νέα τεχνολογία εμφανίζεται, κερδίζει έδαφος έναντι της παλαιότερης, λύνει τα προβλήματά της προηγούμενης αλλά θέτει καινούργιους όρους στους καταναλωτές.**

Ζωγραφική: *Στη ζωγραφική, αν εξετάσουμε ένα έργο τέχνης με ένα μικροσκόπιο, όλα τα σημάδια της ομοιότητάς του με τη φύση θα εξαφανιστούν-* αλλά η μέγιστη προσοχή του φωτογενούς σχεδίου αποκαλύπτει μόνο μία απόλυτη αλήθεια, μία πιο τέλεια ταυτότητα της άποψης με αυτό που αναπαριστά. Οι μεταβολές της σκιάς και οι διαφοροποιήσεις γραμμικής και εναέριας προοπτικής εμπεριέχουν την ίδια αλήθεια στην υπεροχή της τελειότητάς του.¹⁰²

Φωτογραφία: *Με την έλευση του πρώτου αληθινού μέσου αναπαραγωγής, τη φωτογραφία, παράλληλα με την έγερση του καπιταλισμού, η τέχνη διαισθάνθηκε την επερχόμενη κρίση που εκδηλώθηκε έναν αιώνα αργότερα.*¹⁰³ (paradigm shift) Σήμερα η φωτογραφία και το φιλμ είναι οι πιο χρήσιμες εξηγήσεις μέσω παραδείγματος αυτής της νέας λειτουργίας.¹⁰⁴ *Στη φωτογραφία, η αξία έκθεσης ξεκινά να εκτοπίζει τη λατρευτική αξία εντελώς.[...] Οι οδηγίες που οι λήψεις δίνουν σε αυτούς που κοιτούν*

εικόνας σε εικονογραφημένα περιοδικά σύντομα γίνονται όλο και πιο σαφείς και πιο προστακτικές στο φιλμ όπου η σημασία κάθε εικόνας εμφανίζεται να υπαγορεύεται από την ακολουθία όλων των προηγούμενων.¹⁰⁵

Η αναλογική εικόνα λαμβάνεται από την αναλογική φωτογραφική μηχανή, την αναλογική κάμερα. Η ψηφιακή τεχνολογία περιλαμβάνει την ψηφιακή κάμερα¹⁰⁶ που παράγει ηλεκτρονική φωτογραφία¹⁰⁷ ή ακίνητο βίντεο¹⁰⁸ όπως έχει χαρακτηριστεί. Σχέδια από φως και σκιά γίνονται επεξεργάσιμες ηλεκτρονικές πληροφορίες ένας πρώιμος υπολογιστής αντικαθιστά το χέρι του καλλιτέχνη.¹⁰⁹

Όλο και περισσότερο, η επεξεργασία των ψηφιακών εικόνων ορίζεται ως μία υπερβατική πρακτική, μία παρέκκλιση από το καθιερωμένο σύστημα φωτογραφικής αληθειας. Οι φωτογράφοι του τύπου διαισθάνθηκαν μια κυβερνητική δυστοπία στην κατασκευή-έναν κόσμο που μαστιάζεται από ανατρεπτικούς, ανεξέλεγκτους hacker των εικόνων οι οποίοι μπορούν να σφετεριστούν φωτογραφικά θραύσματα ηθελημένα και να τα ανασυνθέσουν σε άλλα σενάρια.¹¹⁰

Στο μέλλον οι αναγνώστες των εφημερίδων και των περιοδικών θα βλέπουν τις εικόνες των νέων πιθανά περισσότερο ως απεικονίσεις παρά ως ρεπορτάζ, αφού θα γνωρίζουν πολύ καλά ότι δεν μπορούν να ξεχωρίσουν μεταξύ μιας αυθεντικής εικόνας και μιας επεξεργασμένης εικόνας. Ακόμη και αν οι φωτογράφοι και οι εκδότες αντισταθούν στους πειρασμούς της ηλεκτρονικής επεξεργασίας, όπως είναι πιθανό να συμβεί, η αξιοπιστία όλων των αναπαραχθέντων εικόνων θα μειωθεί με μία κλίμακα μειωμένων προσδοκιών. Εν ολίγοις, οι φωτογραφίες δε θα φαίνονται τόσο πραγματικές όσο άλλοτε.¹¹¹

Τα είδη της απάτης που έχει προκαλέσει τόση κατανόηση δεν εφαρμόστηκαν τόσο από το Ζεύξη, που σύμφωνα με το μύθο, ζωγράφιζε σταφύλια τόσο ρεαλιστικά που τα πουλιά τα τσιμπούσαν. Η ψηφιακή επεξεργασία των φωτογραφιών δεν εξαλείψει τη διάκριση μεταξύ των απεικονίσεων και των αντικειμένων τους, αλλά (χαρακτηριστικά για την εποχή μας) θολώνει τα όρια μεταξύ δυο ειδών απεικονίσεων-μια εκ των δύο μοιάζει να έχει ειδικές απαιτήσεις στην ακρίβεια. Είμαστε αντιμέτωποι όχι με τη σύγχυση του σημαίνοντος, αλλά με μία νέα αβεβαιότητα σχετικά με την κατάσταση και τη μετάφραση της οπτικής σημασίας.¹¹²

Σε αντίθεση με το φωτογραφικό φιλμ με βάση το ασήμι, η ψηφιακή εικόνα δεν καταναλώνει σπάνιους και μη ανανεώσιμους πόρους. Δεν απαιτεί χρονοβόρες και ακριβές χημικές διαδικασίες εμφάνισης, Μπορεί να αποθηκευθεί χωρίς να πιάνει χώρο με τη χρήση υπολογιστή, να χρησιμοποιηθεί ελεύθερα και να διαβιθαστεί σε δυσπρόσιτες περιοχές σε δευτερόλεπτα από τη στιγμή δημιουργίας της. Και, με τη βοήθεια της εγγενούς της δυνατότητας εύκολου χειρισμού πάντα παρουσιάζει πειρασμό στην αντιγραφή. Έτσι η εφεύρεση των άνετα αξιόπιστων φωτογραφιών που έχει διαμορφώσει τον τρόπο κατανόησης του κόσμου για τόσον καιρό φαίνεται να προορίζεται να κυριευθεί από ένα κατακλυσμό ψηφιακών φωτογραφιών πολύ η λίγο συγκεκρίμενης κατάστασης.¹¹³

Σύμφωνα με το Mitchell [1992, σ.19] οποιοσδήποτε μπορεί να γίνει συντάκτης. Οι τεχνικές εφευρέσεις αναδύονται αυτόνομα και δημιουργούν νέες κοινωνικές και πολιτιστικές προοπτικές.¹¹⁴ *Με τη φωτογραφία[...] ο άνθρωπος ανακάλυψε πως να κάνει οπτικό ρεπορτάζ χωρίς σύνταξη.*¹¹⁵ Η χρήση της φωτογραφίας από όλα τα μμε έκανε την εικόνα είναι παγκόσμιο εργαλείο επικοινωνίας. Βέβαια η ψηφιακή για λόγους ευκολίας αποθήκευσης και επεξεργασίας προτιμάται. Η αναλογική φωτογραφία χρησιμοποιείται πια για να υποστηρίξει περισσότερο καλλιτεχνικές δραστηριότητες. *Όπως και να χει, μπορούμε να αναγνωρίσουμε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές όπου η ξαφνική κρυσταλλοποίηση της νέας τεχνολογίας (όπως εκτύπωση, φωτογραφία, ή η χρήση υπολογιστή) παρέχει τον πυρήνα για νέα είδη κοινωνικής και πολιτιστικής πρακτικής και σηματοδοτεί την έναρξη μίας νέας εποχής στην καλλιτεχνική εξερεύνηση.*¹¹⁶

Κινηματογράφος: Η εικόνα του κινηματογράφου οι εικόνες τοποθετούνται σε συνεχή ροή για να παίξουν με τη μορφή ταινίας μπροστά στα μάτια του θεατή. Η ροή των εικόνων-καρέ είναι συγκεκριμένη και γραμμική σε αντίθεση με εκείνη της τηλεόρασης. *Η εικόνα της ταινίας προσφέρει περισσότερα εκατομμύρια δεδομένων το δευτερόλεπτο και ο θεατής δε χρειάζεται να περιορίσει τόσο δραστικά τα στοιχεία για να σχηματοποιήσει την εντύπωσή του. Τείνει αντίθετα να αποδεχθεί την πλήρη εικόνα ως πακέτο.*¹¹⁷ Η τεχνολογία της κινηματογραφικής κάμερας επέτρεψε την κατασκευή ροών εικόνων αποσπασμένων από την κανονική ζωή σε σύνολα που την μιμούνται, ώστε να γίνει εμπορικό προϊόν.

Τηλεόραση: *Σε αντίθεση με τα κινηματογραφικά πλάνα, πολλοί σκηνοθέτες αναφέρονται στην τηλεοπτική εικόνα ως εικόνα χαμηλής ανάλυσης, με την έννοια ότι προσφέρει μικρή λεπτομέρεια και χαμηλό βαθμό πληροφορίας, όπως τα κινούμενα σχέδια. Ένα κοντινό στην τηλεόραση παρέχει μόνο τόσες πληροφορίες όσο ένα μικρό μέτρο ενός κινηματογραφικού πλάνου. Για την έλλειψη προσοχής τόσο κεντρικά ενός παράγοντα της τηλεοπτικής εικόνας, οι κριτικοί των περιεχομένων του προγράμματός λένε ανοησίες σχετικά με την 'τηλεοπτική βία'.*¹¹⁸

Η τηλεοπτική εικόνα είναι *χαμηλή σε πυκνότητα ή σε καθαρότητα* και συνεπώς, αντίθετα με την ταινία, δεν παρέχει την ίδια λεπτομερή πληροφορία για τα αντικείμενα. Η διαφορά είναι όπως εκείνη μεταξύ των παλιών χειρόγραφων και των τυπωμένων κειμένων. Η τυπογραφία επανέφερε την άποψη της μέτρησης με ακρίβεια και επανάληψη που τώρα σχετίζεται με την επιστήμη και τα μαθηματικά.¹¹⁹ *Η ευκρινής τηλεοπτική εικόνα* προκαλεί αυτόματα παθητική αποδοχή του μωσαϊκού. Αντίθετα η λιγότερο ευκρινής εικόνα μπορεί να προκαλέσει ερωτήματα, προβληματισμούς και μια πιο κριτική στάση του θεατή. Αυτό βεβαίως ισχύει για όλα τα είδη εικόνας.

2. 5. Η ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟΥ

Γύρω στα 1900 η **τεχνική αναπαραγωγή** έφτασε σε ένα σημείο που όχι μόνο επέτρεπε τη αναπαραγωγή όλων των έργων τέχνης και έτσι να προκαλέσει την πιο **βαθιά αλλαγή στην επιρροή τους** στο κοινό ακόμη αιχμαλώτισε μια **δική της θέση** ανάμεσα στις καλλιτεχνικές μεθόδους.¹²⁰ Ομως, ακόμη και η πιο τέλεια αναπαραστάση έργου τέχνης στερείται ενός στοιχείου: την παρουσία του στον χρόνο και το χώρο, τη μοναδική του ύπαρξη στο χώρο όπου βρίσκεται.¹²¹

Η αρχιτεκτονική πάντοτε ήταν ένα πρωτότυπο έργο τέχνης η αποδοχή του οποίου ολοκληρώνεται από μια συλλογικότητα. Οι νόμοι της υποδοχής του είναι οι πιο κατατοπιστικοί. Τα κτήρια είναι οι σύντροφοι του ανθρώπου από την προϊστορία. Πολλές μορφές τέχνης αναπτύχθηκαν και χάθηκαν. [...] Η αρχιτεκτονική ποτέ δεν ήταν μάταια. **Η ιστορία της είναι πιο παλιά από αυτήν κάθε άλλης τέχνης** και η αξίωσή της να είναι μια ζωντανή δύναμη έχει σημασία σε κάθε προσπάθεια να κατανοηθεί η σχέση των μαζών με την τέχνη. Τα κτήρια οικειοποιούνται με ένα διπλό τρόπο: με τη χρήση και με την αντίληψη- ή καλύτερα με την **αφή και τη θέαση**. Τέτοια οικειοποίηση δεν μπορεί να γίνει κατανοητή στη διάρκεια της προσεκτικής παρατήρησης ενός διάσημου κτηρίου από ένα τουρίστα. **Στην απτή πλευρά δεν υπάρχει αντίστοιχο της θεώρησης της οπτικής πλευράς. Απτή οικειοποίηση επιτυγχάνεται όχι τόσο με την προσοχή αλλά με τη συνήθεια.** Σε ό,τι αφορά την αρχιτεκτονική, η **συνήθεια καθορίζει σε μεγάλο βαθμό ακόμη και την οπτική αποδοχή.** Η τελευταία, επίσης, συμβαίνει πολύ λιγότερο μέσω **βαθιάς προσοχής** παρά μέσα από την παρατήρηση του αντικειμένου ως τυχαία μόδα. Αυτός ο τρόπος οικειοποίησης, που αναπτύχθηκε με αναφορά στην αρχιτεκτονική, σε κάποιες περιπτώσεις απαιτεί κανονική αξία. Γιατί **τα έργα που αντιμετωπίζουν την ανθρώπινη συσκευή αντίληψης στα κομβικά σημεία της ιστορίας δεν μπορούν να επιλυθούν σε οπτικά μέσα, που είναι, από θεωρητικής άποψης μόνα τους. Έχουν αφομοιωθεί σταδιακά από συνήθεια, με την καθοδήγηση της πρακτικής οικειοποίησης**¹²²

Η αρχιτεκτονική σύμφωνα με το Benjamin είναι αυθεντική: αναπαραστάση ενός πρωτότυπου έργου τέχνης. Σύμφωνα με τον Αϊζενστάιν πρόκειται για σύνθεση κτηρίων, κτισμάτων και κατασκευασμένων καρέ που τοποθετούνται το ένα μετά το άλλο σε μία **σεκάνς** για να αποκαλυφθούν στον κινούμενο επισκέπτη. Η αρχιτεκτονική είναι επομένως ένα μέσο **που λέει ιστορίες όπως μία ταινία** με τη διάταξη των κτηρίων στο χώρο, σκηνοθετώντας έναν αρχιτεκτονικό περίπατο στο χώρο, μέσω του διακοσμητικού της προγράμματος[ανάγλυφων τέχνης, γλυπτών κλπ]

Ο **Βεντούρι** υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική μπορεί να είναι **διαφημιστική πινακίδα** που σου μιλάει από το δρόμο, **σύμβολο, εικόνα, λέξη** που διατάσσονται με τρόπο συγκεκριμένο ώστε να γίνουν αντιληπτά από τον κινούμενο σε διαφορετικές ταχύτητες θεατή.

Σύμφωνα με τον **Corner** η αρχιτεκτονική μπορεί να είναι μία **πολυεπίπεδη εικόνα**. Ο Corner αναγνωρίζει **πέντε τύπους εικόνων**: τη γραφική (όπως στη φωτογραφία), την οπτική (όπως στον καθρέπτη), την παρατηρητική (όπως στη γνωστική αίσθηση), την νοερή (όπως στα όνειρα, στις αναμνήσεις και στις ιδέες) και τη λεκτική (όπως στην περιγραφή και τη μεταφορά)¹²³. Πιστεύει ακόμη πως η παράθεση και ο συνδυασμός πολλαπλών στρωμάτων σε εικόνες και σχέδια, με άλλα λόγια οι **υβριδικές και σύνθετες**¹²⁴ τεχνικές είναι καθοριστικές για την καταγραφή των πολύπλοκων συνθηκών του αστικού τοπίου. Η αρχιτεκτονική είναι πολύπλοκο εργαλείο για να καταλάβουμε την πόλη.

Η Beatriz **Colomina** διαβάζει κτίρια μέσα από βίντεο και φωτογραφίες, που οι αρχιτέκτονες, τα μ.μ.ε. και οι φωτογράφοι σκηνοθέτησαν γι' αυτά. Υποστηρίζει ότι η **αρχιτεκτονική δεν είναι απλώς μια πλατφόρμα που φιλοξενεί το αντικείμενο παρατήρησης**. Είναι ένας **μηχανισμός παρατήρησης που παράγει το υποκείμενο**. Προηγείται και πλαισιώνει το **χρήστη** της.¹²⁵ Η αρχιτεκτονική παράγεται από εικόνες στο μυαλό του δημιουργού και παράγει εικόνες που την περιγράφουν. Δεν είναι τυχαίο ότι τα κτήρια με διάφανες όψεις εμφανίστηκαν με την εξέλιξη της τεχνολογίας της ακτινογραφίας. Και ότι οι τα μακρόστενα ανοίγματα στις όψεις, *la fenêtre en longueur*¹²⁶, που κόβουν τον ουρανό και το έδαφος προέκυψαν ύστερα από την ανακάλυψη της φωτογραφίας. Πλέον η θέα ενός χώρου γίνεται αντιληπτή μέσα από το χώρο. Πρώτα προκύπτει ο χώρος και ύστερα η θέα που πλαισιώνεται μέσα από αυτόν όπως μέσα από μία κάμερα.

Ο **Μάνοβιτς** στο άρθρο του *The poetics of augmented space* [Η ποιητική του επαυξημένου χώρου] περιγράφει την **αρχιτεκτονική ως διεπιφάνεια**. Ξεκινώντας από τη δεκαετία του 1990 οπότε και η χρήση του υπολογιστή και του διαδικτύου ήταν εκτεταμένη, συνεχίζει στα 00's όπου πλέον η οθόνη του ηλεκτρονικού υπολογιστή δεν είναι το μοναδικό μέσο επαφής του χρήστη με δίκτυα διάφορων τύπων. Πλέον ο χώρος κατασκευάζεται έτσι ώστε να περιβάλλει το χρήστη και να αποτελέσει **επιφάνεια δικτύωσης μεταξύ των χρηστών**. Η αρχιτεκτονική καλείται να κατασκευάσει **χώρους επαυξημένης πραγματικότητας και να αποτελέσει γέφυρα μεταξύ του τρισδιάστατου χώρου και του δικτυακού χώρου**.

Η αρχιτεκτονική γίνεται κατανοητή ως εργαλείο, μέσο, εικόνα, διεπιφάνεια και είναι **αποτέλεσμα της αυξανόμενης διαμεσολάβησης, ευκρίνειας, έκθεσης**.

2. 6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η εικόνα και το μέσο διαφέρουν: το μέσο φέρει την εικόνα. Το μέσο μεσολαβεί τις εικόνες μεταξύ του ατόμου και τις κοινωνίας. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε μέσου, τεχνικά ή φυσικά, διαμεσολαβούν τις εικόνες με διαφορετικό τρόπο. Διαμεσολαβούν διαφορετικού τύπου εικόνες: εικόνες ζωγραφικές, εικόνες από μικροσκοπικά στοιχεία με μικρή τονική και χρωματική διαφοροποίηση μεταξύ τους, εικόνες από μικροσκοπικά στοιχεία στοιχισμένα σε πλεγματικές δομές που περιγράφονται από αριθμούς, ηχητικές εικόνες που περιγράφονται από κύματα, εικόνες καρέ της συνεχούς ροής του φιλμ, εικόνες του τηλεοπτικού μωσαϊκού, εικόνες μοντάζ από θραύσματα του διαδικτύου, εικόνες που υπάρχουν στο χώρο, χώρος επαυξημένος από εικόνες.

Ο τεχνικός του φιλμ που κάνει το γύρισμα μια σκηνής στο στούντιο αιχμαλωτίζει τις εικόνες στην ταχύτητα του λόγου του ηθοποιού. Όπως η λιθογραφία κατ' ουσίαν συνεπάγεται με την εικονογραφημένη εφημερίδα, έτσι και η φωτογραφία προμηνύει το φιλμ με ήχο. Η τεχνική αναπαραγωγή του ήχου αντιμετωπίστηκε με επιτυχία στο τέλος του τελευταίου αιώνα. [...] ...έτσι θα εφοδιαζόμαστε με οπτικές ή ηχητικές εικόνες, οι οποίες θα εμφανίζονται και θα εξαφανίζονται με μια απλή κίνηση του χεριού, μόλις με ένα νεύμα.¹²⁷

Η αρχιτεκτονική από την άλλη πλευρά ως αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας εξελίσσεται μαζί με τα μέσα διαμεσολάβησης και επηρεάζεται από αυτά. Ως έργο τέχνης, περιγράφεται από σύνθετες διαστρωματωμένες εικόνες με πολλά επίπεδα ανάγνωσης, κατασκευάζει σεκάνς, κατασκευάζεται από διαφημίσεις και σύμβολα, αποτελεί πλατφόρμα-πλαίσιο δράσης του υποκειμένου, καλείται να ισοροπήσει εικόνα και χώρο, γίνεται επιφάνεια προβολής και διεπιφάνεια και τέλος μπορεί να αντικατασταθεί από αυτήν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 2

58 Λιθογραφία, [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από: [http:// el.wikipedia.org/wiki](http://el.wikipedia.org/wiki), [προσπελάστηκε την: 4/2/2011]

59 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.6

60 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.1

61 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.4

62 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.5

63 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.4

64 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.5

65 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.6

66 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.7

67 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.7

68 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.11

69 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 220

70 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.3

71 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.3

72 McLuhan Marshall, Fiore Quentin [1967], *The Medium is the Massage* [2008], England: Penguin Books, σ. 25

73 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 214

74 McLuhan Marshall, Fiore Quentin [1967], *The Medium is the Massage* [2008], England: Penguin Books, σ. 50

75 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 365

76 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 210

77 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σ.218

78 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 210

79 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.6

80 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 381

81 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 365

82 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 365

- 83 McLuhan Marshall, Fiore Quentin [1967], *The Medium is the Massage* [2008], England: Penguin Books, σ. 125
- 84 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σσ. 365- 366
- 85 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 365
- 86 McLuhan Marshall, Fiore Quentin [1967], *The Medium is the Massage* [2008], England: Penguin Books, σ. 69
- 87 McLuhan Marshall, Fiore Quentin [1967], *The Medium is the Massage* [2008], England: Penguin Books, σ. 63
- 88 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 382
- 89 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 210
- 90 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 217
- 91 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 218
- 92 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 363
- 93 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 350
- 94 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 206
- 95 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 206
- 96 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 205
- 97 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σ.220
- 98 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σ.221
- 99 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.5
- 100 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 207
- 101 Kuhn, Thomas Samuel [1962], *The structure of scientific revolution*, US: University of Chicago Press
- 102 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.4
- 103 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σ.221
- 104 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σ.222
- 105 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935], σ.6

- 106 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.3
- 107 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.3
- 108 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.3
- 109 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.1
- 110 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.15
- 111 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.16
- 112 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.16
- 113 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.16
- 114 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.17
- 115 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 20
- 116 Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.17
- 117 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 341
- 118 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 342
- 119 McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics, σ. 346
- 120 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σ.218
- 121 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σ.219
- 122 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σ.221-222
- 123 Corner, James, 1999, *Eidetic Operations and new landscapes*, στο: Corner, James, [1999], *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, , New York: Princeton Architectural Press, σ. 161
- 124 Corner, James, 1999, *Eidetic Operations and new landscapes*, στο: Corner, James, [1999], *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, , New York: Princeton Architectural Press, σ. 166
- 125 Colomina Beatriz, *The Split Wall: Domestic Voyeurism* στο: Colomina Beatriz, *Sexuality and Space*, [1992], Princeton University Press, σ. 83
- 126 Colomina Beatriz, *The Split Wall: Domestic Voyeurism* στο: Colomina Beatriz, *Sexuality and Space*, [1992], Princeton University Press, σ. 112
- 127 Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σ.218

3. Η ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

3. 1. ΟΜΟΙΩΜΑΤΑ

Ο σημερινός κόσμος είναι μια προσομοίωση. Το θέαμα έχει εισβάλλει τόσο δυναμικά και έχει ενσωματωθεί τόσο πολύ που κανείς δεν ξέρει πια τι είναι αυθεντικό και τι εικονικό. Η εικόνα μεταμορφώνεται σε ομοίωμα. Καταλήγει όμως σύμφωνα με το Μποντριγιάρ στο ομοίωμα του εαυτού της ως εξής: είναι η αντανάκλαση μιας βαθιάς πραγματικότητας, μεταμφιέζει και μετουσιώνει τη βαθιά πραγματικότητα, μεταμφιέζει την απουσία μίας βαθιάς πραγματικότητας, δεν έχει καμία σχέση με καμία πραγματικότητα απολύτως, είναι το δικό της αμιγές ομοίωμα.¹²⁸ Παράδειγμα αποτελεί η υποκατάσταση του αυθεντικού από μία ρέπλικα και στη συνέχεια η αντικατάσταση της ρέπλικας με το αυθεντικό, μία διαδικασία τελικά υποκριτική, εικονική που δεν αποδίδει την πραγματικότητα αλλά μία υπερρεαλιστική πτυχή της.

Η προσομοίωση πάντα ακολουθεί την κυκλοφορία ενός μοντέλου, υποδείγματος, προπλάσματος. Τα υποδείγματα κυκλοφορούν με τυχαία σειρά και η διασταύρωσή τους προκαλεί τα γεγονότα. Γι' αυτό και μπορούν να υπάρξουν πολλές ερμηνείες για ένα γεγονός, όπως και πολλά μοντέλα τα οποία προκάλεσαν τη δημιουργία του.¹²⁹

Η διακίνηση των πληροφοριών δεν παράγει νόημα, αλλά το καταστρέφει. Η διακίνηση πληροφοριών παράγει κοινωνικότητα.¹³⁰ Η πληροφορία εξαντλείται στη διαδικασία της σκηνοθεσίας της επικοινωνίας από τα μέσα διακίνησης πληροφοριών (μ.μ.ε.). Η πληροφορία υπερεκθέτεται με πολλούς τρόπους και μέσα: έμμεση συνέντευξη, λόγος, ακροατές που καλούν, συμμετοχή σε όλα τα επίπεδα, εκβιασμός μέσω του λόγου¹³¹. Οι απόψεις είναι κατευθυνόμενες και τελικά οι πληροφορίες καταλήγουν να είναι εικονικές και κατασκευασμένες. Πρόκειται δηλαδή για ομοιώματα πληροφοριών.¹³² Από την άλλη πλευρά τα μέσα μαζικής ενημέρωσης επιδιώκουν μια ακαταμάχητη αποδόμηση του κοινωνικού¹³³. Ετσι η πληροφορία διαλύει το μήνυμα και το κοινωνικό, σε ενός είδους νεφελώδη κατάσταση αφοσιωμένη όχι στο πλεόνασμα της καινοτομίας, αλλά αντιθέτως στην απόλυτη εντροπία. Ετσι τα μίντια παράγουν όχι κοινωνικότητα, αλλά το εντελώς αντίθετο, κατάρρευση του κοινωνικού στις μάζες.¹³⁴ Τα διάφορα είδη μέσων ή αντιμέσων που προκύπτουν ωθούν τη φόρμουλα του ΜακΛούαν σε άλλη κατεύθυνση. Ο ΜακΛούαν υποστηρίζει ότι το μέσο είναι το μήνυμα στην εποχή που το μήνυμα υπερπροβάλλεται, διαμεσολαβείται με πολλούς διάφορους τρόπους και άρα εξαντλείται και εκρήγνυται. Σε αυτή την άποψη θα μπορούσε να προστεθεί και η έκρηξη όχι μόνο του μηνύματος αλλά και του μέσου. Το μέσο τίθεται υπό αμφισβήτηση¹³⁵.

Καμιά ανακούφιση, καμιά προοπτική, κανένα σημείο φυγής όπου το βλέμμα ίσως κινδυνεύει να χάσει τον εαυτό του, αλλά μια απόλυτη οθόνη όπου, στην αδιάκοπη έκθεσή τους, οι πινακίδες και τα ίδια τα προϊόντα δρουν ως ισότιμα και διαδοχικά σήματα. Υπάρχουν εργαζόμενοι που ασχολούνται μόνο με τη μεταποίηση του μετώπου της σκηνής, της επιφάνειας προβολής, όπου μία προηγούμενη διαγραφή από

ένα καταναλωτή μπορεί να άφησε κάποια τρύπα. Η αυτοεξυπηρέτηση (self-service) ακόμη συμβάλλει σε αυτή την απουσία θάθους: ο ίδιος ομογενής χώρος, χωρίς μεσολάβηση, συγκεντρώνουν ανθρώπους και πράγματα- ένα χώρο άμεσης χειραγώγησης.¹³⁶

Αυτές οι πινακίδες, στην πραγματικότητα, παρατηρούν και επιτηρούν εσένα επίσης, ή το ίδιο άσχημα ως τηλεόραση αστυνόμευσης. Η δεύτερη σε κοιτά, εσύ κοιτάς τον εαυτό σου σε εκείνη, μαζί με άλλους, είναι ο καθρέπτης χωρίς επαργύρωση στη διαδικασία κατανάλωσης, ένα παιχνίδι διαίρεσης σε δύο και διπλασιασμού που εγκλείει τον κόσμο μέσα του. **Το άτομο γίνεται με τη σειρά του η οθόνη που εκπέμπει τη ροή των εικόνων και των μηνυμάτων του θεάματος.**

Το σύγχρονο μουσείο γίνεται χώρος έκθεσης θεατών και όχι θεαμάτων. Τα θεάματα ή ακόμη το αρχιτεκτονημένο μουσείο γίνονται η αφορμή για τη ροή κόσμου. Τα άτομα βρίσκονται εκεί για να ειδωθούν σε σχέση με τα εκθέματα, το κτήριο και τα υπόλοιπα άτομα. Τα εκθέματα για να καταναλωθούν πρέπει να είναι ανάλογα σε πλήθος με τους θεατές. Έτσι τα εκθέματα πλέον γίνονται εμπορεύματα. **Εδώ ένα κρίσιμο σύνολο πέρα από το οποίο τα εμπορεύματα γίνονται υπερεμπορεύματα και η κουλτούρα υπερκουλτούρα εκπονείται- δηλαδή δε συνδέονται πλέον σε διακριτές ανταλλαγές ή σε προσδιορισμένες ανάγκες, αλλά σε ένα είδος απόλυτου περιγραφικού σύμπαντος, ή ολοκληρωμένης τροχιάς όπου η κατάρρευση διατρέχει ολοένα και περισσότερο, αδιάκοπη κυκλοφορία επιλογών, αναγνώσεων, αναφορών, επισημάνσεων, κωδικοποίησης. Εδώ προϊόντα τέχνης [...] δεν έχουν τέλος παρά να κρατήσουν το θεατή σε μία κατάσταση μαζικής ένταξης, μεταβαλλόμενης ροής, ή μαγνητισμένων κυττάρων.**¹³⁸ Για το σύγχρονο μουσείο μπορεί να μιλήσει κανείς για ένα υπερρεαλισμό κουλτούρας.¹³⁹

Η μαζική παραγωγή δε χρησιμοποιείται με την έννοια παραγωγής μαζικά ή για τη χρήση των μαζών, αλλά ως παραγωγή από τις μάζες.¹⁴⁰ Οι μάζες επηρεάζουν αυτό το νέο τρόπο σχεδίασης. **Οι μάζες συρρέουν, τα προϊόντα μαζικής κατανάλωσης (έργα τέχνης και αρχιτεκτονήματα) εκρήγνυνται μέσω της υπερέκθεσης.** Οι μάζες αντιδρούν στο ομοίωμα που προσπαθούν να τις προσαρμόσουν, το ομοίωμα που τους φυλακίζει με μία ενθουσιώδη κοινωνική διαδικασία που ξεπερνάει τους στόχους των προηγούμενων και λειτουργεί ως καταστροφική προσομοίωση.¹⁴¹ Οι άνθρωποι έχουν επιθυμία να πάρουν τα πάντα, να λεηλατήσουν τα πάντα, να καταπιούν τα πάντα, να χειρισθούν τα πάντα. **Το να δουν, να αποκρυπτογραφήσουν, να μάθουν δεν τους αγγίζει.**¹⁴² Η συμπεριφορά του θεατή –καταναλωτή συνοψίζεται στη λέξη πανικός¹⁴³

Το άτομο δεν προβληματίζεται ή προσπαθεί να καταλάβει ή να αποκωδικοποιήσει μηνύματα. Δίνει απαντήσεις στις ερωτήσεις που θέτουν τα μίντια ή η τέχνη ή η θεαματική τους ζωή.¹⁴⁴ **Καμία ανακούφιση, καμία προοπτική, κανένα σημείο φυγής όπου το βλέμμα μπορεί να ρισκάρει να χάσει τον εαυτό του,** αλλά μία απόλυτη οθόνη, όπου στην σταματήτη προβολή τους, οι πινακίδες και τα προϊόντα συμπεριφέρονται ως ισότιμα και διαδοχικά σύμβολα.¹⁴⁵ **Ακόμη και η καταστολή εντάσσεται ως ένα σύμβολο σε αυτό το σύμπαν προσομοίωσης.**¹⁴⁶

Το ομοίωμα δεν είναι ποτέ αυτό που κρύβει την αλήθεια- είναι η αλήθεια που κρύβει το γεγονός ότι δεν υπάρχει. Το ομοίωμα είναι αληθινό.¹⁴⁷

Η προσομοίωση δεν είναι πιο εκείνη της επικράτειας, της αναφοράς, ή της ουσίας. Είναι η γέννηση μέσω μοντέλων μίας πραγματικότητας χωρίς καταγωγή ή αλήθεια: ενός υπερρεαλιστικού.¹⁴⁸ Δεν είναι πια μια ερώτηση μίμησης, ή διπλασιασμού ή ακόμη παρωδίας. Είναι μια ερώτηση υποκατάστασης των συμβόλων του πραγματικού για το πραγματικό, δηλαδή μιας διαδικασίας αποτροπής κάθε πραγματικής διαδικασίας μέσω του λειτουργικού σωσσία της, μία προγραμματική, μεταστάσιμη, τέλεια περιγραφική μηχανή που προσφέρει όλα τα σημάδια του πραγματικού και βραχυκυκλώνει όλες τις περιπέτειες του.¹⁴⁹ Ένα υπερρεαλιστικό προστατευμένο εφεξής από το φαντασιακό και από το διαχωρισμό μεταξύ του πραγματικού και του φαντασιακού, που αφήνει χώρο μόνο για την κυκλική επανάληψη μοντέλων και για την προσομοιωτική γενιά των διαφορών.¹⁵⁰

Το άτομο περιτριγυρίζεται από μηνύματα και εικόνες από τα μίντια. Τίποτε από όλα αυτά δεν είναι αληθινά. Είναι ομοιώματα μηνυμάτων που στην προσπάθεια να προβληθούν και να μεταδοθούν από τα ήδη κατακερματισμένα μίντια έγιναν θραύσματα, φαντάσματα του εαυτού τους. Το μέσο γίνεται το μήνυμα. Το μέσο εκρήννυται με τη σειρά του μέσα στο θέαμα. Το άτομο γίνεται οθόνη μηνυμάτων: προβάλλει αυτά που είδε σαν καθρέπτης. Η πραγματικότητα αποκτά πολλά διαφορετικά νοήματα γιατί ζούμε στην προσομοίωσή της, σε ένα κόσμο πολλαπλών δεδομένων. Δεν παράγεται το αυθεντικό ή η αναπαράστασή του αλλά κάτι ενδιάμεσο. Αυτό που παράγεται δεν έχει σαφές σχήμα: είναι κάτι σαν γενετικός κώδικας.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Beaubourg το οποίο είναι ενδιαφέρον ως εικόνα αλλά προκαλεί πολιτιστική διάσπαση. Ουδετεροποιεί τη λειτουργία του μουσείου. Στο εσωτερικό του ζει κανείς μία προσομοιωμένη πραγματικότητα και ωθείται στο να αναπτύσσει τυπικές συμπεριφορές τις οποίες θα υιοθετήσει και στην καθημερινότητά του τελικά.

3. 2. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΕΤΑΤΡΕΠΕΤΑΙ ΣΕ ΘΕΑΜΑ

Η αρχιτεκτονική έχει μετατραπεί σε θέαμα σύμφωνα με το Βεντούρι, στο Μαθαίνοντας για το Λας Βέγκας και παρατηρείται μέχρι και σήμερα με τα κτήρια καρτ ποστάλ παραγόμενα από τους star-architects μόνο και μόνο για το εφέ του εντυπωσιασμού.

Ο Βεντούρι περιγράφει την πόλη του Λας Βέγκας ως ένα χώρο που φτιάχτηκε με μόνο στόχο την κατανάλωση. Τα καζίνο, τα σινεμά, τα ξενοδοχεία, όλοι οι χώροι που υπόσχονται ότι θα χαρίσουν ηδονή ακόμη και εκείνοι που εξυπηρετούν βοηθητικές λειτουργίες (πρατήρια βενζίνης, αγορές τροφίμων) συμμετέχουν στο θέαμα. Η ιδιομορφία των παραπάνω κτιρίων είναι ότι κατά μήκος των δρόμων του Λας Βέγκας τοποθετούν τεράστιες πινακίδες προ προσπαθούν να εντυπωσιάσουν τον ταξιδιώτη. Οι πινακίδες είναι εικόνες χωρίς βάθος. Φωτοβολούν, έχουν περιστρεφόμενα μέρη και ο στόχος είναι να τραβήξουν την προσοχή. Η δε κλίμακά τους εξυπηρετεί την κλίμακα του αυτοκινήτου. Είναι αρκετά μεγάλες ώστε να γίνονται ορατές όταν ο επισκέπτης διέρχεται εν κινήσει στις λεωφόρους της πόλης της αμαρτίας. Οι πινακίδες είναι πολλές φορές μεγαλύτερες από το κυρίως κτήριο, ο στόχος τους είναι να εντυπωσιάσουν παρουσιάζοντας μια εικονική και καθόλου πραγματική άποψη του κτιρίου, του κόσμου.

Στο Λας Βέγκας το άτομο κατακλύζεται από εικόνες και σύμβολα. Τα κτήρια είναι ολόκληρα εικόνες ή σύμβολα ή λέξεις. Η εικόνα της εμπορικής λωρίδας είναι το χάος. Η τάξη σε αυτό το τοπίο δεν είναι προφανής.¹⁵¹ Η της λεωφόρου είναι σε κοινόχρηστη τάξη. Η ζώνη μακριά από τη λεωφόρο είναι σε ατομική τάξη. Τα στοιχεία της λεωφόρου είναι αστικά. Τα κτήρια και οι πινακίδες είναι ιδιωτικά. Αγκαλιάζουν την έννοια της συνέχειας και ασυνέχειας σε συνδυασμό, κίνηση και στάση, ασάφεια και σαφήνεια, συνεργασία και ανταγωνισμός, η κοινωνία και ο τραχύς ατομικισμός.¹⁵² Είναι σαν να εισέρχεται κάποιος στην πραγματοποίηση του κόσμου της κοινωνίας του θεάματος πραγματοποιημένης σε υπερθετικό βαθμό και σε μικρογραφία όπως περιέγραφε ο Ντεμπόρ. Το Βέγκας υπόσχεται την πραγματοποίηση όλων των ονείρων του επισκέπτη, όλων των εικονικών καταστάσεων στις οποίες έχει πειστεί ότι θα ήταν ευτυχισμένος αν συμμετείχε. Το αυτοκίνητο μετατρέπεται σε μηχανή παρατήρησης. Η πραγματικότητα του Βέγκας είναι εικονική, περιλαμβάνει θραύσματα της καθημερινότητας ενοποιημένα υπό το πρίσμα του θεάματος που μπορεί να προσφέρει.

Το θέαμα προσεγγίζεται όχι μόνο από το Λας Βέγκας, αλλά και από μια σειρά κτιρίων στο πνεύμα αυτού που ονομάζεται *Bilbao effect*¹⁵³. Ο Witold Rybczynski περιέγραψε μία καινούργια τάση στην αρχιτεκτονική από το 1997, οπότε κατασκευάστηκε το μουσείο Guggenheim στο Bilbao από τον αρχιτέκτονα Frank O Gehry. Το Guggenheim στο Bilbao είναι γνωστό για την πολύπλοκη όψη του από μεταλλικά φύλλα που το κάνει να μοιάζει αλλόκοτο πλην όμως εντυπωσιακό. Το μουσείο αυτό έγινε πολύ γνωστό εξαιτίας της μορφής του και έτσι το Bilbao έγινε πόλος έλξης τουριστών που έρχονταν για να επισκεφθούν το μουσείο. Το Guggenheim από αρχιτεκτόνημα έγινε τουριστική ατραξιόν: όλοι ήθελαν να το επισκεφθούν απλά και μόνο για να βγάλουν

φωτογραφία με φόντο το Guggenheim. Ήθελαν να δημιουργήσουν και τη δική τους εικόνα με το μουσείο ατραξιόν, να έχουν ως τεκμήριο μια καρτ ποστάλ ότι έγιναν μέ-ρος του θεάματος και ότι έζησαν τη δική τους ιστορία.

Υστερα από το Bilbao ακολούθησαν κι άλλες πόλεις οι οποίες ήθελαν το δικό τους μουσείο που να έχει *wow factor*¹⁵⁴, δηλαδή που να εντυπωσιάζει με τη μορφή του και που να κάνει τα πλήθη να συρρέουν. Ενδεικτικά αναφέρω κάποια παραδείγ-ματα από το άρθρο: ο Paul Allen ζήτησε από τον Frank O Gehry να σχεδιάσει το Experience Music Project στο Σιάτλ, ο Santiago Calatrava θα σχεδίαζε το Milwaukee Art Museum, ο Daniel Libeskind το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο. Όλα τα παραπά-νω παραδείγματα είχαν ως βασικό το στοιχείο του εντυπωσιασμού. Όλα τα παρα-πάνω μουσεία είχαν ως στόχο βασικό τον εντυπωσιασμό. Η εικόνα τους αποτελού-σε διαφήμιση για την πόλη που κοσμούσαν. Όμως παρατηρήθηκε ότι ύστερα από το Guggenheim στο Bilbao οι επισκέπτες άρχισαν να μειώνονται στα μουσεία με τον παράγοντα wow γιατί έψαχναν κάτι άλλο να κεντρίσει το ενδιαφέρον τους και για-τί μία πολύπλοκη και εντυπωσιακή κατασκευή δεν ήταν αρκετή για να στεγάσει τη σύγχρονη κοινωνική ανάγκη.

3. 3. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΕΤΑΤΡΕΠΕΤΑΙ ΣΕ ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΕΚΠΟΜΠΗ

Η αρχιτεκτονική μετατρέπεται σιγά-σιγά σε εικόνα. Οι πόλεις κατακλύζονται από εικόνες, σύμβολα, κτίρια με διαφημιστικές προσόψεις, κτίρια/σύμβολα. Το Λας Βέγκας δε φέρει μόνο το βάρος του θεάματος αλλά όλος ο δυτικός κόσμος. Η αρχιτεκτονική υποστηρίζει το θέαμα και εφευρίσκει μεθόδους εντυπωσιασμού και προσέλκυσης του κοινού. Στόχος της είναι να δημιουργεί χώρους που παράγουν, προβάλλουν και μεταδίδουν εικόνες, θραύσματα ώστε να δελεάσουν τα υποκείμενα της κατανάλωσης.

Με την ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας άρχισαν να κατασκευάζονται κτήρια που επιτελούσαν διαφημιστικούς σκοπούς. Τα κτήρια εκπέμπουν εικόνες με προσόψεις καλυμμένες από οθόνες μικροκρυστάλλων [media façades], με περιστρεφόμενα μέλη και με αναρτημένες πινακίδες. Η αρχιτεκτονική υποστηρίζει την κοινωνία του θεάματος. Με τη διάδοση των ψηφιακών μέσων ακόμη, η αρχιτεκτονική μπορούσε να δημιουργείται ψηφιακά. Σχέδια, τρισδιάστατες απεικονίσεις, αληθοφανείς εικόνες αρχιτεκτονικών συνθέσεων, κολλάζ. Ακόμη με την ανάπτυξη και εξάπλωση της χρήσης του διαδικτύου έγινε εύκολο η αρχιτεκτονική να γίνεται προσιτή παντού. Αρχιτεκτονικές μελέτες, προτάσεις, αντικείμενα προς πώληση και κριτική είναι διαθέσιμα στον ατομικό ηλεκτρονικό υπολογιστή μέσω του διαδικτύου ακόμη και στις πιο δυσπρόσιτες περιοχές. Η ενημέρωση δεν σταματά ποτέ μέσω των περιοδικών, site, blog. Η αρχιτεκτονική μπορεί να καταναλωθεί χωρίς να χρειάζεται να επισκεφθεί το άτομο το αρχιτεκτόνημα.

Πολύ περισσότερο, η αρχιτεκτονική μπορεί να καταναλωθεί χωρίς να χρειάζεται να περάσει κάθε πρόταση από το σχέδιο της κατασκευής. Μία εικόνα δίνει ό,τι ακριβώς θέλει ο καταναλωτής. Η αρχιτεκτονική περνά από την κατασκευή χώρου στην κατασκευή εικόνας. Είμαστε πλέον εθισμένοι στη συνεχή ροή εικόνων που δημοσιοποιούνται στο διαδίκτυο κυρίως που τίποτε δεν δέχεται την απαιτούμενη προσοχή ή κάνει εντύπωση πια. Οτιδήποτε καινούργιο αντιπαραβάλλεται με το σύνολο εικόνων που έχουμε δει και πλέον αναισθητοποιούμαστε.¹⁵⁵ Θα λέγαμε όμως ότι οι εικόνες αυτές είναι στην ουσία ομοιώματα του χώρου. Αντικαθιστούν το χώρο. Ένα τρισδιάστατο μοντέλο, ή ακόμη περισσότερο μία προσομοίωση χώρου σε βίντεο ή σε τρισδιάστατη μορφή όπου μπορεί κανείς να περιπλανηθεί ψηφιακά είναι μορφές της αρχιτεκτονικής που παράγουν χώρο. Ακόμη και τα πιο αφαιρετικά μέσα, στατικές εικόνες για παράδειγμα, παράγουν χώρο κινητοποιώντας τη φαντασία ή παραπέμποντας σε κάτι άλλο που έχει ειπωθεί.

3. 4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η εικόνα, το αντίθετο του ομοιώματος, της προσομοίωσης καταλήγει σε ομοίωμα του εαυτού της. Τίποτα πια δεν είναι αυθεντικό, αλλά εικονικό. Η αρχιτεκτονική μετατρέπεται σε θέαμα ξεκινώντας από μία από τις πρώτες θεαματικές πόλεις το Λας Βέγκας όπου τα κτήρια διαφημίζουν αυτό που οι επισκέπτες θα ήθελαν να ζήσουν για να ζήσουν το όνειρό τους στην πόλη του θεάματος. Ακολουθούν τα κτήρια καρτ ποστάλ που κατασκευάζονται μόνο για εντυπωσιασμό και για την προβολή της εικόνας τους παγκοσμίως. Εικόνες και διαφημίσεις εκπέμπονται και αναρτώνται στις προσόψεις κτιρίων. Ολόκληρα κτίρια κατασκευάζονται για να γίνουν οθόνες και δέκτες τέτοιων μηνυμάτων. Τέλος η αρχιτεκτονική ξεπερνά το όριο της υλικότητας. Μετατρέπεται σε εικόνα χωρίς υλικό αντίκρισμα η οποία δημοσιεύεται σε βιβλία και περιοδικά, σε εκθέσεις και με την έλευση της ψηφιακής εποχής εκπέμπεται μέσω του διαδικτύου. Οι εικόνες παράγουν χώρο και η υλοποίηση στον υλικό κόσμο δεν φαινόταν ποτέ τόσο μακρινή. Το πάγιο ερώτημα εδώ είναι τι είναι αρχιτεκτονική. Ο ρόλος του αρχιτέκτονα ποιος είναι;

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 3

- 128 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.4
- 129 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.11
- 130 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σσ.78-79
- 131 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.79
- 132 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σσ.78-79
- 133 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.79
- 134 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.79
- 135 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.80
- 136 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.75
- 137 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.75
- 138 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.65
- 139 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.65
- 140 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.65
- 141 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.66
- 142 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.66
- 143 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.67
- 144 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.75
- 145 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.75
- 146 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.75

147 Δέκα εντολές, εντολή δεύτερη/εκκλησιαστική

148 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.1

149 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.2

150 Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, σ.2

151 Venturi R., Scott Brown D., Izenour S. [1977], *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, σ.20

152 Venturi R., Scott Brown D., Izenour S. [1977], *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, σ.20

153 Rybczynski, Witold [2002], "The Bilbao Effect", *The Atlantic Monthly*, τεύχος 290, αριθμός 2, σσ.138-142 [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από: <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/2002/09/rybczynski.htm>, [προσπελάστηκε την 19/1/2011]

154 Rybczynski, Witold [2002], "The Bilbao Effect", *The Atlantic Monthly*, τεύχος 290, αριθμός 2, σσ.138-142 [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από: <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/2002/09/rybczynski.htm>, [προσπελάστηκε την 19/1/2011]

155 Horton Guy, *The Indicator: Why we look at architecture*, [2011], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από: <http://www.archdaily.com> [προσπελάστηκε την 10/2/2011]

4. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Θα μελετηθεί η σύγχρονη αρχιτεκτονική μέσα από τέσσερα αρχιτεκτονικά γραφεία η δράση των οποίων καλύπτει χρονικό φάσμα από το 1960 μέχρι σήμερα. Η επιλογή των συγκεκριμένων αρχιτεκτόνων γίνεται γιατί αποτελούν αλλαγές παραδειγμάτων [paradime shift] στην ιστορία της αρχιτεκτονικής και της τέχνης. Πρόκειται με χρονολογική σειρά για τους Archigram, Toyo Ito, Diller+Scofidio, Aranda/Lasch. Οι Archigram ξεκίνησαν στις αρχές του '60 όπου ήταν χαρακτηριστική η έκρηξη της εικόνας και της διαφήμισης. Ο Toyo Ito στα μέσα της δεκαετίας του '80 που άρχισαν να χρησιμοποιούνται συστήματα ροής δεδομένων. Οι Diller+Scofidio πάλι την ίδια περίοδο οι οποίοι ασχολήθηκαν περισσότερο με τη σχέση τέχνης και αρχιτεκτονικής σε συνδυασμό με ετερόκλητα και νέα μέσα όπως το βίντεο και η μαγνητοσκόπηση. Τέλος οι Aranda/Lasch που χρησιμοποίησαν ως εργαλείο την παραμετρική σχεδίαση και την ψηφιακή τεχνολογία. Κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η χρήση των μέσων κάθε εποχής με τρόπο ασυνήθιστο και δημιουργικό προκειμένου να προτείνουν νέο συντακτικό και να δώσουν τη δική τους εκδοχή για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική.

4. 1. ARCHIGRAM

Οι Archigram [Warren Chark, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Heron, Mike Webb] ήταν μία ομάδα αρχιτεκτόνων, που ξεκίνησαν ως αντιδραστική κίνηση μπροστά στην ανία των αρχιτεκτονικών γραφείων του Λονδίνου του '60. Ξεκίνησαν με την έκδοση του ομώνυμου περιοδικού εξαιτίας της ανεπάρκειας δημοσιεύσεων νέων αρχιτεκτόνων στα περιοδικά της εποχής. Συνέχισαν το ερευνητικό τους έργο και μετά τις σπουδές με συμμετοχές σε διαγωνισμούς.

Σύμφωνα με το Mike 'Spider' Webb, τα σχέδια και οι εικονογραφήσεις των Archigram μοιάζουν με *θεατρικό σκηνικό*¹⁵⁶ που μπροστά του φιλοξενούνται όλες οι δραστηριότητες των ανθρώπων. Οι πρωταγωνιστές των Archigram είναι οι πρωταγωνιστές των περιοδικών της εποχής: άνθρωποι νέοι, όμορφοι, χαλαροί που πλαισιώνονται από αντικείμενα εξαιρετικού και σύγχρονου σχεδιασμού. Οι Archigram θέλουν να δείξουν ένα κόσμο απελευθερωμένο από *βαριά και στατικά κτήρια*¹⁵⁷. Ήταν μεγάλη η εμμονή τους με τη μεταβλητότητα και τη συνεχή εξέλιξη των κτιρίων σύμφωνα με τα νέα τεχνολογικά επιτεύγματα και κοινωνικές ανάγκες. Άλλες έννοιες που τους επηρέασαν σχεδιαστικά ήταν ο νομαδισμός και η αρχιτεκτονική των νέων τοπίων που εμφανίζονταν εκείνη την εποχή στην Αμερική [προάστια, Λας Βέγκας, drive-in]. Προσπαθούν έτσι να βρουν ένα καταφύγιο από την τεχνολογία¹⁵⁸ και να προσφέρουν λύσεις για να κάνουν τη ζωή των ανθρώπων καλύτερη¹⁵⁹.

Ο Reyner Banham αναφέρει πως ήταν σύντομοι *σχετικά με τη θεωρία και ότι ασχολούνταν περισσότερο με τη δημιουργία προσχεδίων και σχεδίων*¹⁶⁰. Προκειμένου να δώσουν τη δική τους άποψη για το τι πρέπει να είναι η σύγχρονη αρχιτεκτονική έντυσαν τις καινοτόμες ιδέες τους με εικόνες-κόμιξ, εικόνες-τηλεγράφημα και κολάζ με τη μορφή διαφήμισης. Ο Hans Hollein σχολιάζει ότι στην αρχική του φάση το μέσο τους ήταν το περιοδικό, που μετέφερε την υποβλητική και προκλητική ουσία τους.¹⁶¹

Σύμφωνα με τον Arata Isozaki, το έργο των Archigram δεν ήταν αμιγώς αρχιτεκτονικό και αυτή ήταν η επιτυχία του. Ήταν γραφιστικό, πλαστικό, αρχιτεκτονική και κάποιες φορές *έπαιρνε τη μορφή νέων τεχνικών προτάσεων*¹⁶². *Πρότεινε νέο συντακτικό και παρουσίασε τη δυνατότητα μιας ανεξάρτητης υποκοουλτούρας*.¹⁶³

4. 1. 1. Η επεκτάσιμη πόλη/plug-in city [1962-1966]

Η μελέτη δουλεύεται από το 1962 έως το 1966 και περιλαμβάνει όλους τους προβληματισμούς της ομάδας σχετικά με την πόλη και την μορφή της έως τότε. Δεν αφορά μία συγκεκριμένη πόλη, αλλά μια γενικότερη αντίληψη για την πόλη. Είναι η εξέλιξη επί μέρους μελετών και συνδιαλέγεται με την επεκτασιμότητα, με την ποιότητα της ζωής στην πόλη: το συμβολισμό της, τη δυναμική της, την ομαδικότητά της, την εξάρτηση από την κατάσταση όσο και από τη δεδομένη μορφή¹⁶⁴. Βασίστηκε σε ένα σχέδιο, που τοποθέτησε ένα δομικό κάρναβο σε ένα τετράγωνο σχέδιο με γωνία 45° σε έναν αυτοκινητόδρομο που συνέδεε υπάρχουσες πόλεις. Κατά μήκος λειτουργούσε ένας τεράστιος δρόμος για ιπτάμενα σκάφη, σύμφωνα με την άποψη ότι κάποιες μείζονες λειτουργίες των αρκετών συνδεδεμένων κομματιών θα ταξίδευαν μεταξύ τους. Οι απαραίτητες υλικές λειτουργίες τονίζονται: οι δρόμοι για τους γεραμούς και για τα μπαλόνια για την κακοκαιρία και οι υπερβάσεις για τους ανελκυστήρες υπερτονίζονται σκόπιμα.¹⁶⁵

Ορισμός: Η επεκτάσιμη πόλη στήνεται εφαρμόζοντας μία δικτυακή δομή μεγάλης κλίμακας, που περιλαμβάνει δρόμους πρόσβασης και απαραίτητες λειτουργίες, σε οποιοδήποτε σχηματισμό του εδάφους. Σε αυτό το δίκτυο τοποθετούνται δομές που καλύπτουν όλες τις ανάγκες των μελών της πόλης. Οι μονάδες αυτές θα χρησιμοποιηθούν ώσπου να αντικατασταθούν με άλλες καλύτερες και πιο αποτελεσματικές. Αντικαθίστανται δε ή προστίθενται νέες σε αυτές ανάλογα με το είδος χρήσης και την άποψη του χρήστη. Η μετατόπιση μονάδων γίνεται με ένα γερανό και άλλους μικρότερους και άλλα μηχανικά συστήματα. Το αυτοκίνητο αντικαθίσταται από την ηλεκτρική πόλη. Οι χρήστες μπορούν να κινούνται με τα πόδια ανάμεσα σε αυτές τις δομές με συστήματα που συνδιαλέγονται με τις παραπάνω κλίμακες. Τέλος, οι μόνιμες δομές [τρένο, στάθμευση, πυλώνες] τοποθετούνται χαμηλά, ενώ οι πιο προσωρινές ψηλά [μπαλόνια κακοκαιρίας, δρόμοι, σιδηρόδρομοι].¹⁶⁶ Συμπερασματικά σε μία πόλη δίκτυο ή σε ένα παγκόσμιο δίκτυο πόλεων: αστικοί ή αρχιτεκτονικοί ή μηχανικοί ή ανθρωπinoi οι μηχανισμοί λειτουργούν προς την εξέλιξη όταν ανακατεύονται.¹⁶⁷

Στην επεκτάσιμη πόλη ευνοείται η πρόοδος και ο διαχωρισμός των λειτουργιών με κατασκευαστικό τρόπο αρχικά, που έχει αντίκτυπο και στη ζωή των ατόμων. Πρόκειται για ζωή που κατακερματίζεται σε στιγμές ανάμεσα σε κατοίκηση, μετακίνηση, εργασία, ψώνια. Οι εικόνες άλλωστε που περιγράφουν την επεκτάσιμη πόλη περιγράφουν ένα απόσπασμά της κάθε φορά. Η παρουσία του ανθρώπου δεν είναι εμφανής σε κανένα σχέδιο-εικόνα. Δεν γνωρίζουμε αν αυτό ήταν θέμα κλίμακας γιατί σύμφωνα με τους Archigram το έργο τους ήταν καθαρά κοινωνικό. Η απόδοση της πρότασης γίνεται με κολλάζ και δυναμικά σχέδια που μοιάζουν με κόμιξ. Οι Archigram προτείνουν ένα νέο συντακτικό για να εκφράσουν τις ιδέες τους.

4. 1. 2. Στιγμαία πόλη/Instant city [1969-1970] βραβείο από το ίδρυμα Γκράχαμ [Σικάγο], για Ανώτερες Σπουδές στην Τέχνη

Η Instant City ήταν μία μελέτη με στόχο να ζήσουν παντού την εμπειρία της μητρόπολης. Είναι αναμφισβήτητοι οι πολιτισμικοί σύνδεσμοι με την επίδραση της τηλεόρασης ως ένα παράθυρο στον κόσμο. [...] Οι νέοι θέλουν να δραστηριοποιούνται σε παράγοντες της ζωής όπου οι εμπειρίες τους μπορούν να ειπωθούν ως μέρος αυτού που συμβαίνει.¹⁶⁸

Η Στιγμαία πόλη είναι και συλλογική και πιεστική: *εξ' ορισμού δεν υπάρχει τέλει σύνολο στοιχείων.*¹⁶⁹

Η μελέτη αυτή προέβλεπε το στήσιμο μίας 'πόλης' για σύντομο χρονικό διάστημα σε κάποιο μέρος της επαρχίας. Για την προσπάθεια αυτή θα επιστρατεύονταν [φορηγά αρχικά και στο τελευταίο στάδιο της μελέτης] αερόστατα που θα μετάφεραν τον απαιτούμενο εξοπλισμό. Στη συνέχεια ειδικοί τεχνικοί προετοιμάζουν ένα κτήριο της πόλης που θα επισκεφθεί το 'κινούμενο τσίρκο' και γίνεται ενημέρωση στους μαθητές και τους κατοίκους. Υστερα, όταν φτάνει το καραβάνι στήνουν τον εξοπλισμό και ξεκινούν οι εκδηλώσεις, οι προβολές και τα εκπαιδευτικά προγράμματα που συνοδεύονται από αγορές, φεστιβάλ και υποστηρίζονται από τους τοπικούς φορείς. Η Πόλη μετά από λίγο μετακινείται, αφήνοντας πίσω της ένα σταθμό. Οι σταθμοί των πόλεων που έχει επισκεφθεί η Στιγμαία Πόλη αποτελούν ένα δίκτυο και με το ξεθώριασμά τους επιτυγχάνεται ένωση πόλεων κατά μήκος του εθνικού δικτύου σε μία μητρόπολη.¹⁷⁰

Η πόλη που προτείνεται από τους Archigram είναι μία προσπάθεια επιβολής εικόνων που έχουν ειπωθεί από την τηλεόραση κυρίως, αλλά και από τα υπόλοιπα μέσα της εποχής στους ανθρώπους που δεν έχουν βιώσει την επιρροή των μμε στο βαθμό του μητροπολιτικού κατακερματισμού. Η Στιγμαία Πόλη είναι φορέας εικόνων-θραυσμάτων της καθημερινότητας, που εκπέμπονται σε διαφορετικό πλαίσιο στους ανθρώπους της μικρής πόλης. Είναι η προσομοίωση της μεγαλούπολης.



. 1. 3. Ελεγχος και Επιλογή/ Control and Choice [1976]

Η μελέτη αυτή παρουσιάστηκε στη μπιενάλε στο Παρίσι το 1968. Το Control and Choice είναι μια μελέτη κατοίκησης που δίνει τη δυνατότητα στον ένοικο να καθορίσει το περιβάλλον της κατοικίας του με συνδυασμό συγκεκριμένου παρεχόμενου hardware και software. Τυπικά ο εξοπλισμός οργανώνεται σε ένα κánaβο με μονάδα το ένα τετραγωνικό μέτρο.

Δομείται με πυλώνες οι οποίοι φέρουν ηλεκτρικές εγκαταστάσεις και λειτουργούν ως διαχωριστικά μεταξύ των οικογενειών. Στη συνέχεια κάθε οικογένεια μπορεί να συναρμολογήσει το σπίτι της με τυποποιημένα μέρη [ταβάνι, πάτωμα, τοιχοποιία] στον κánaβο του 1τ.μ. Οι πυραμιδοειδείς δομές μπορούν να καλύψουν και αυτές τις ανάγκες σε ηλεκτρικό, νερό, αέρα, ήχο, πληροφορία σε περίπτωση που ο κánaβος του πατώματος δεν είναι αρκετός. Στη συνέχεια, αυτοματοποιημένα στοιχεία ή στοιχεία ρομπότ προβάλλουν μαγνητοφωνημένα χάπενινκ, τηλεόραση, φως, χρώμα, και μπορούν να παρέχουν δίσκους φαγητού και ποτού. Τέλος υπάρχουν οι δορυφόροι, δηλαδή τα μέσα επικοινωνίας οι οποίοι μπορούν να αποτελέσουν και χώρο αναψυχής καθώς παρέχουν τις ίδιες ευκολίες με τη δομή του Control and Choice.¹⁷¹

Το Control and Choice είναι ένα είδος διαμεσολαβημένου συγκροτήματος κατοικιών ή διαμεσολαβημένου τρόπου ζωής. Όλες οι συσκευές που παρέχονται συνδέουν το χρήστη με ένα κέντρο εικόνων ή ηλεκτρονικών πληροφοριών. Η εικόνα εδώ είναι χώρος ενοποίησης. Ακόμη, οι δομές του συγκροτήματος που διαφοροποιούνται ανάλογα με το χρήστη είναι αυστηρά τυποποιημένες δίνοντας την εντύπωση ενός αυστηρά οργανωμένου όλου.

THERE'S MORE YOU CAN DO
WITH A BIG STRUCTURE TO HANG IT ALL FROM

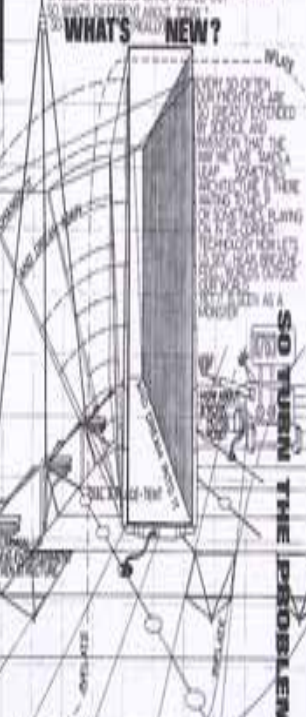
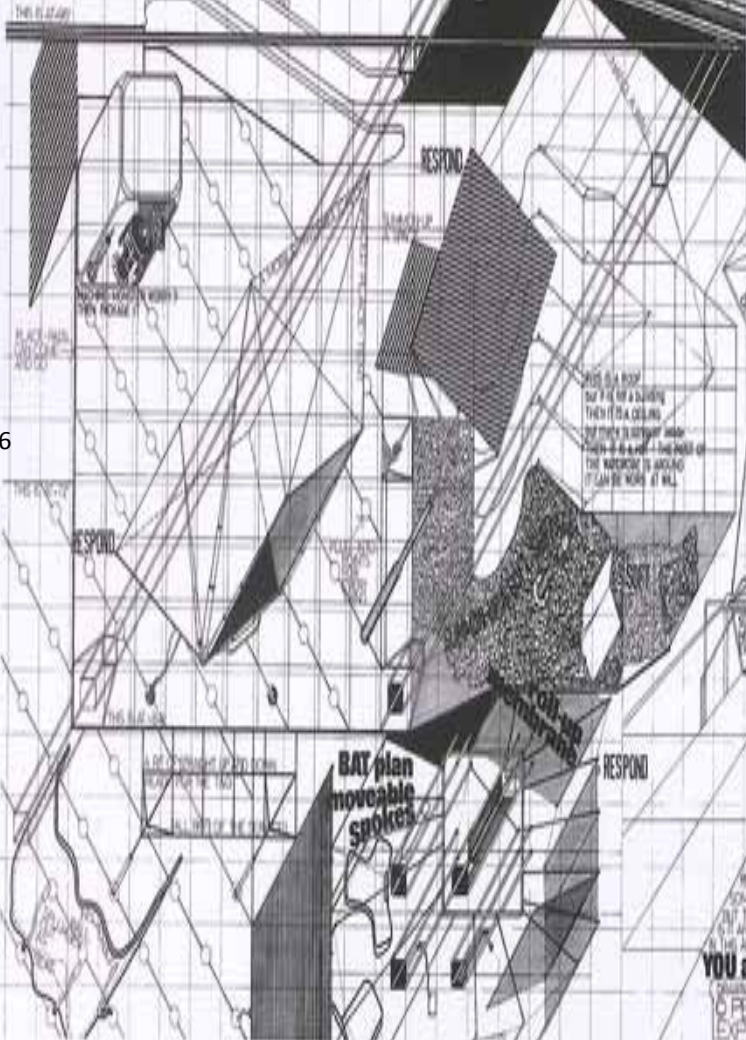
CONTROL OR CHOICE?

A SERIES OF PARADOXES
anarchy city!

CONTROL OR CHOICE?

MAJOR ARCHITECTURE IS JUST A GAME. WHILE THE HISTORICAL BACK AND FORTH OF MORALS AND IDEALS GLOBBED BY ARCHITECTURAL STYLES IS THE MARK BEING PLACED ON

WHAT'S NEW?



BACK TO FRONT!

AN ENVIRONMENT THAT CAN BE SHAPED TO ALL WHO USE IT. ACCENT STRUCTURE, OFFICE ENCLOSURE, AS NECESSARY. REARME YOURSELF THROUGH THE POTENTIAL OF YOUR SURROUNDINGS. SOME BITS ARE PLACED HERE FOR HANGING IT UP. BUT THERE IS A SYSTEM BEHIND IT ALL - HOW PERSUASIVE CAN IT GET? IT IS AN ARCHITECTURE OF A KIND.

YOU are in CONTROL

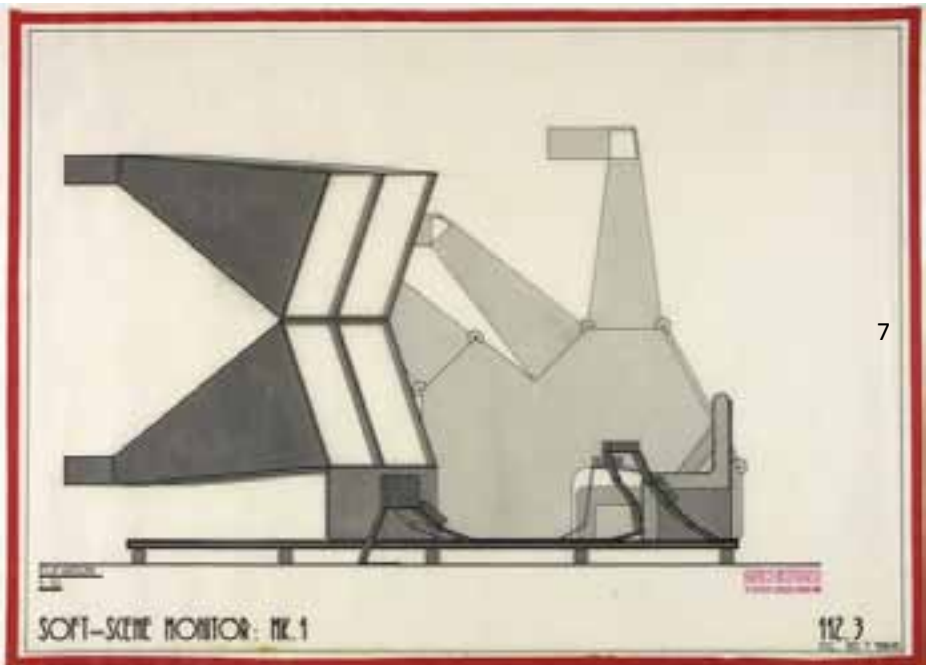
© PETER COOK 1993/ARCHITECTURE EXPENDABLE PLACE PADS

6

4. 1. 4.Οθόνη σκηνών/Soft Scene Monitor [1969]

Μελέτη για την εφημερίδα *Aftenposten* και την Ένωση Αρχιτεκτόνων στο Οσλο¹⁷². Εξερευνούσε τους τρόπους επικοινωνίας με τον υπόλοιπο κόσμο με τη χρήση επικοινωνίας και πληροφορίας σε οικιστικό περιβάλλον μικρής κλίμακας. Μπορούσε να είναι *συνδυασμός μηχανής εκμάθησης, juke-box ήχου και εικόνας, προσομοιωτής περιβάλλοντος*¹⁷³. Ήταν μία προσπάθεια εξισορρόπησης hardware/software.

Το Soft scene monitor ήταν μία προσπάθεια διαμεσολάβησης των εικόνων και των δεδομένων του κόσμου μέσα σε μία κατασκευή μικρής κλίμακας. Ο ήχος, η εικόνα και ένας συνδυασμός εικόνας/ήχου ήταν τα μέσα λειτουργίας της ιδιότυπης αυτής σκηνής. Η διαμεσολάβηση κι ο συνδυασμός πληροφοριών με αυτόν τον τρόπο μοιάζει με εκείνη που πραγματοποιείται καθημερινά στο προσωπικό ηλεκτρονικό υπολογιστή του 2011. Πρόκειται για μία προσομοίωση του συνδυασμού πληροφορίας, επικοινωνίας, μουσικής, εικόνας, βίντεο σε πολλά επίπεδα από μία οθόνη.



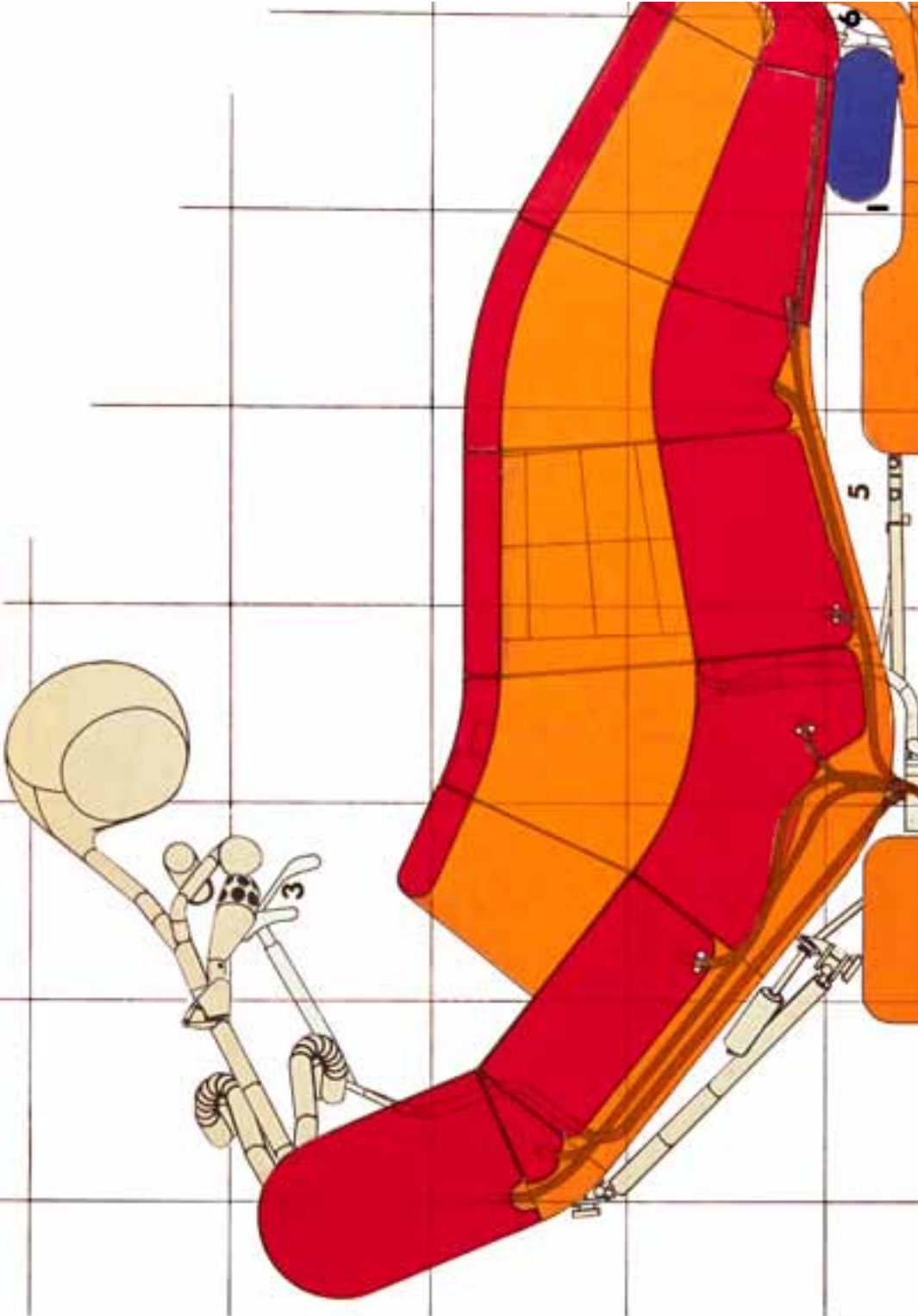
4. 1. 5. Cushicle and Suitallon [1966]

Το Cushicle είναι μια εφεύρεση η οποία επιτρέπει στο χρήστη να μεταφέρει ένα πλήρες περιβάλλον στην πλάτη του¹⁷⁴. Επιτρέπει σε έναν εξερευνητή, περιπλανητή ή άλλο πλανόδιο να έχει άνεση υψηλών προδιαγραφών με την ελάχιστη προσπάθεια.¹⁷⁵ Αποτελείται από σκελετό [chassis] και κέλυφος [suit]. Ο σκελετός περιλαμβάνει όλες τις συσκευές, ενώ το κέλυφος μοιάζει με φουσκωμένο φάκελο¹⁷⁶ με πρόσθετους φλοιούς που λειτουργούν ως θόνες. Τα δύο αυτά συστήματα μπορούν να χρησιμοποιηθούν παράλληλα ή ξεχωριστά.

Μεταφέρει προμήθεια τροφής και νερού, ραδιόφωνο, μικρή τηλεόραση και συσκευή θέρμανσης. Το ράδιο, η τηλεόραση κλπ περιλαμβάνονται στο κράνος, ενώ το φαγητό και το νερό είναι συνημμένα σε θήκες στο κέλυφος.¹⁷⁷

Το suitallon είναι μία στολή που μπορεί να αναγνωριστεί ως μικροσκοπικό σπίτι. Περιβάλλεται από το cushicle που χρησιμοποιείται μόνο ως μέσο κίνησης, φλοιός, πηγή ενέργειας και περιλαμβάνει όλες τις απαραίτητες λειτουργίες. Διαθέτει ένα βύσμα/κλεδί με το οποίο μπορεί να κανείς να συνδεθεί με οποιοδήποτε άλλο άτομο και να μοιραστεί τον ίδιο φάκελο/κέλυφος.¹⁷⁸

Το suitallon είναι στην ουσία η εξέλιξη του cushicle. Πρόκειται για μία συσκευή σύνδεσης του ατόμου με τον υπόλοιπο κόσμο. Η συσκευή είναι το μέσο τροφοδοσίας των απαραίτητων για τη ζωή, πληροφοριών με την μορφή ήχου και εικόνας. Το suitallon παρέχει μίας πρώτης μορφής επαυξημένη πραγματικότητα. Βέβαια πρωταρχικό ρόλο παίζουν και δω οι εικόνες των Archigram. Οι εικόνες τους προτείνουν μια νέα αρχιτεκτονική για να φιλοξενήσει τη νέα πραγματικότητα στο κατώφλι της οποίας ήταν τα 60's.





4. 2. ΤΟΥΟ ΙΤΟ

Ο Τογο Ιτο το 1997 μιλάει για ένα νέο είδος αρχιτεκτονικής. Με δεδομένο ότι σήμερα η φύση συνυπάρχει με τον εικονικό κόσμο και τον κόσμο των πληροφοριών σχολιάζει: *οι άνθρωποι σήμερα είναι εφοδιασμένοι με ένα ηλεκτρονικό σώμα μέσα στο οποίο κυκλοφορούν πληροφορίες και είναι έτσι συνδεδεμένοι στον κόσμο μέσω του δικτύου πληροφοριών με αυτό το άλλο σώμα. Το εικονικό σώμα ηλεκτρονικής ροής αλλάζει δραστικά τον τρόπο επικοινωνίας στην οικογένεια και την κοινωνία, ενώ το πρωτόγονο σώμα στο οποίο το νερό και ο αέρας ρέουν ακόμη ποιδεί φως και άνεμο.*¹⁷⁹

Ο στόχος είναι να συνδυαστεί το πρωτόγονο με το εικονικό σώμα και στην αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική συνδέεται με τη φύση σχηματίζοντας τις κινήσεις των δινών που συμβαίνουν στο νερό και τον αέρα. Με τη σύγχρονη αρχιτεκτονική, πρέπει να συνδέσουμε τον εαυτό μας με το ηλεκτρονικό περιβάλλον σχηματίζοντας τις δίνες της πληροφορίας.¹⁸⁰ Ο συγκερασμός της αρχιτεκτονικής που συνδέεται με τη φύση με τη σύγχρονη αρχιτεκτονική γίνεται με τη δημιουργία χώρου που ενοποιεί αυτούς τους δύο τύπους σώματος, εικονικού χώρου που θα ειδωθεί ως ένα ηλεκτρονικό βιομορφικό σύνολο.¹⁸¹

Η αρχιτεκτονική ως φλοιός, ως κοστούμι πολυμέσων είναι ο εξωτερικευμένος εγκέφαλος.¹⁸²

Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή μοιάζει με σούπερ μάρκετ. Η τέχνη προσαρμόζεται στην ψηφιακή εποχή. Τα μουσεία, οι βιβλιοθήκες και τα θέατρα χάνουν την παραδοσιακή τους μορφή για να αγκαλιάσουν τα νέα δεδομένα. Πλέον σε αυτούς τους χώρους θα συνυπάρχει το παλαιό με το ψηφιακό. Δεν θα υπάρχουν όρια μεταξύ τους. Το επόμενο βήμα είναι η κατασκευή mediatheque με πρόσβαση σε σταθμό τρένου και όχι πλατεία τις οποίες οι άνθρωποι θα μπορούν να επισκέπτονται μέχρι αργά σύμφωνα με το ρυθμό ζωής που θα υπαγορεύει η εποχή.¹⁸³

Η αρχιτεκτονική στην ηλεκτρονική εποχή αλλάζει την έννοια του εμποδίου.¹⁸⁴ Ο χώροι, οι αισθήσεις, οι θεσμοί αποκτούν έννοια επαυξημένη από την κλασική με την ανάπτυξη των ηλεκτρονικών μέσων και πλέον υπάρχουν δυνατότητες που δεν υπήρχαν στο παρελθόν.

Η αρχιτεκτονική στην ηλεκτρονική εποχή είναι αρχιτεκτονική που σχεδιάζει χρόνο.¹⁸⁵

Ο χώρος είναι επισκέψιμος τώρα πια είτε μετά την κατασκευή του είτε κατά τη διάρκεια σχεδιασμού μέσω ψηφιακής προσομοίωσης. Οι δυο τρόποι βίωσης του κτηρίου συνυπάρχουν και συνδιαλέγονται. Υστερα από την κατασκευή τελικά το κτίριο δεν παραμένει σταθερό. Το πρόγραμμά του μεταβάλλεται ανάλογα με τις υπάρχουσες ανάγκες. Ο αρχιτέκτονας πρέπει να τότε να δώσει λύσεις, σχεδιάζοντας κατά συνέπεια και το χρόνο.

Τέλος, ο Τογο Ιτο πιστεύει πως οι πόλεις είναι διαμεσολαβημένες από τα μέσα παραγωγής και προβολής εικόνων που είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τι είναι θέαμα και τι όχι. Τα σώματά μας δέχονται ερεθίσματα από τα μέσα συνεχώς. Η αρχιτεκτονική θα πρέπει να λαμβάνει ως δεδομένο αυτή τη βάση προκειμένου να εξελιχθεί.

4. 2. 1. Mediatheque Shedai [1995-2000]

Ο Τογιο Ιτο σχεδιάζει τη mediatheque στο Sendai (1995-2000). Το κτιριολογικό πρόγραμμα περιλαμβάνει *γκαλερί, βιβλιοθήκη, κέντρο οπτικής απεικόνισης, κέντρο βοήθειας για άτομα με δυσκολίες όρασης και ακοής*¹⁸⁶. Το κτίριο είναι σύνθεση τριών συστατικών: *πλάκας, σωλήνων και φλοιού*¹⁸⁷.

Αποτελείται από πέντε ορόφους και υπόγειο. Το ισόγειο περιλαμβάνει είσοδο, πληροφορίες, γκαρνταρόμπα, καφετέρια, κατάστημα και αίθριο. Στον πρώτο όροφο βρίσκεται το κέντρο πληροφόρησης με αναγνωστήρια για περιοδικά και ξεχωριστά για παιδικά βιβλία καθώς επίσης και γραφεία. Στον δεύτερο όροφο υπάρχει η βιβλιοθήκη και κάποια γραφεία διοίκησης. Τα γραφεία συνεχίζονται στον ημιώροφο του δεύτερου ορόφου. Η βιβλιοθήκη έχει αρκετά μεγάλο ύψος αφού στον ημιώροφο εκτός από τα γραφεία υπάρχει κενό. Ο τρίτος και ο τέταρτος όροφος συγκεντρώνουν τις γκαλερί: τρεις στον πρώτο, δύο στον δεύτερο και φουαγιέ. Στον πέμπτο όροφο βρίσκεται σινεμά, βιβλιοθήκη τέχνης, οπτικοακουστική βιβλιοθήκη και στούντιο- νησίδες για ενημέρωση, αποστολή και επεξεργασία πληροφοριών, αλλά και βοηθητικοί χώροι. Στην οροφή υπάρχουν ελεύθεροι χώροι, στεγασμένοι και μη και βοηθητικός χώρος για τον κλιματισμό. Τέλος στα δυο υπόγεια της mediatheque στεγάζεται το πάρκιν, οι αποθήκες για τις γκαλερί και τα βιβλία και οι χώροι για τη συναρμολόγηση και συντήρηση των εκθεμάτων.

Οι έξι πλάκες που διαμορφώνουν τη mediatheque στηρίζονται πάνω σε 13 μεταλλικές μακρόστενες δομές που διαπερνούν και σφηνώνουν τις πλάκες. Οι δομές αυτές μοιάζουν με δέντρα-σωλήνες και περιβάλλουν στο εσωτερικό τους εγκαταστάσεις για μεταφορά πληροφοριών, ενεργειών [φώς, αέρα, νερό, ήχο κλπ], κάθετης κυκλοφορίας [κλιμακοστάσια και ανελκυστήρες].

Η δομή από πλάκες και σωλήνες καλύπτεται από γυάλινο φλοιό. Σε κάθε όροφο ανάλογα με τις λειτουργίες που επιτελούνται ο φλοιός έχει διαφορετική διαφάνεια: στο ισόγειο είναι εντελώς διάφανος και αφήνει εκτεθειμένα τμήματα των δέντρων-σωλήνων, στον πρώτο όροφο είναι διαφανής, στον τρίτο αδιαφανής, στον τέταρτο σχετικά ημιδιαφανής, στον πέμπτο αρκετά πιο ημιδιαφανής και στον πέμπτο αδιαφανής. Στην ταράτσα οι σωλήνες καταλήγουν σε ένα διάτρητο στέγαστρο.

Η λειτουργία του κτιρίου ως συστήματος μοιάζει με τη βιολογική δραστηριότητα ενός δέντρου. Τροφοδοτείται από αέρα από τη στέγη και το υπόγειο. Ο αέρας κυκλοφορεί μέσω των δενδρόσχημων σωλήνων στο εσωτερικό. Ο φλοιός του κτηρίου ακόμη αναπνέει όπως το ανθρώπινο δέρμα, με την εναλλαγή ανοιγμάτων ανάλογα με τις εποχές.¹⁸⁸

Ο Τογιο Ιτο ενσωματώνει το μέσο της μετάδοσης δεδομένων ώστε να παράγει αρχιτεκτονική. Η ροή δεδομένων εκτίθεται έμμεσα στο εσωτερικό των δέντρων-σωλήνων και άμεσα στους ποικίλους χώρους διαμεσολάβησης αλλάζοντας όλο το πρόγραμμα του κτιρίου. Η ροή δεδομένων ενσωματώνεται με τρόπο δημιουργικό στην κατασκευή αυτή.





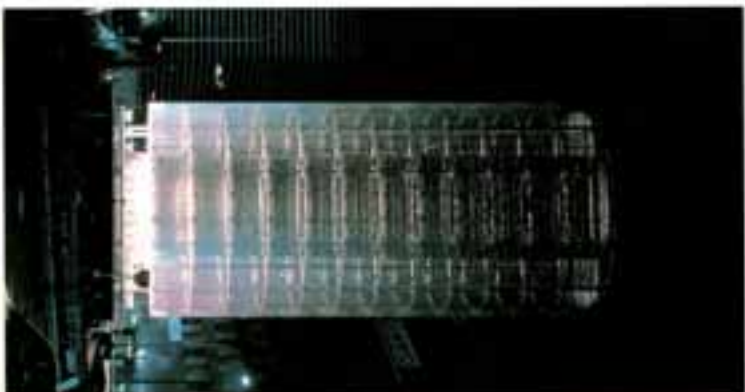
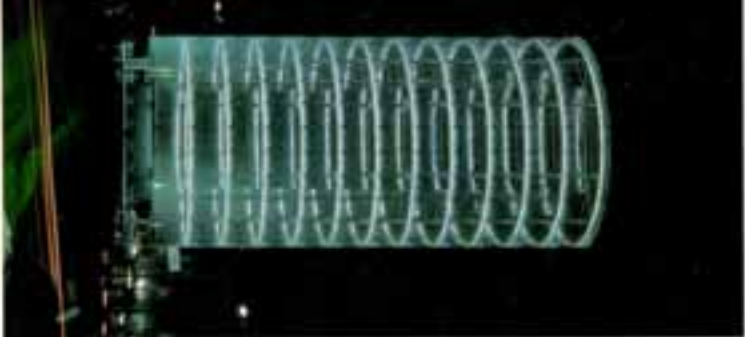


4. 2. 2. Ο πύργος των ανέμων/Tower of Winds [1986] Πρώτο βραβείο σε διαγωνισμό

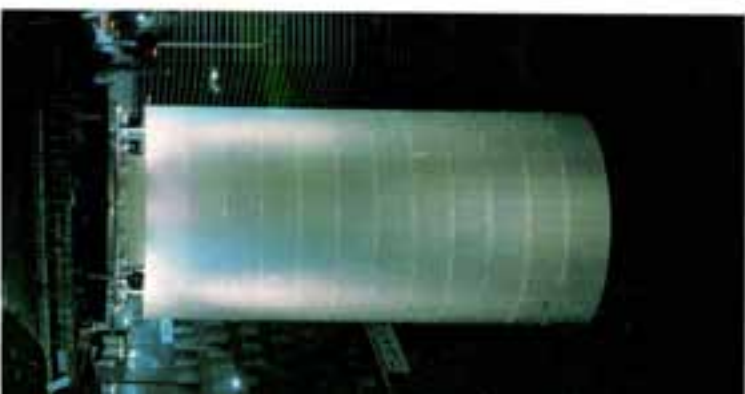
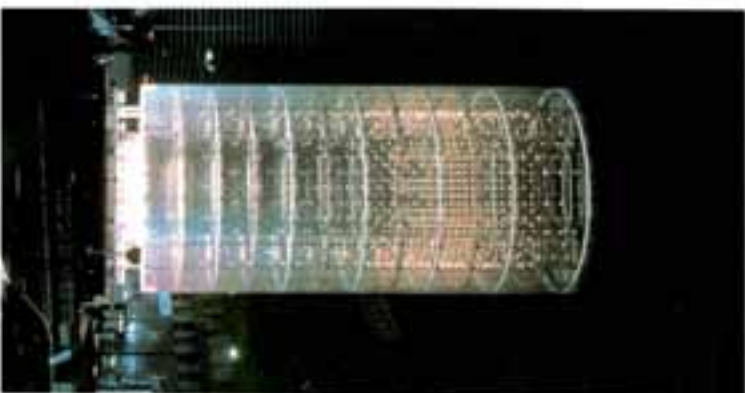
Ο πύργος των ανέμων βρίσκεται στο μέσο μίας κυκλικής διασταύρωσης στον τερματικό σταθμό λεωφορείων στο Yokohama. Έχει ύψος 21 μέτρα. Είναι η ανακατασκευή ενός παλαιότερου πύργου για τον αερισμό και την κατασκευή δεξαμενής νερού για την υπόγεια εμπορική περιοχή για 20 χρόνια. Η ιδέα μας είναι να τοποθετηθούν ακριλικές πλάκες καθρέπτη σε όλη την επιφάνεια του υπάρχοντος κτιρίου και να την επενδύσουν στη συνέχεια με ένα κύλινδρο οβάλ διατομής [9X6 μέτρα] από διάτρητο αλουμίνιο. Κατά τη διάρκεια της μέρας το αλουμίνιο ανακλά το φως και τονίζει το απλό σχήμα της κυλινδρικής δομής. Ο δομικός σκελετός είναι ορατός μέσα από τα αλουμινένια πλαίσια όταν ειδωθεί στο φως.¹⁸⁹

Το ιδιαίτερο αυτού του κτιρίου είναι το παιχνίδι με το φως όταν βραδιάσει. Τα φώτα στο εσωτερικό φωτοβολούν μέσα από το αλουμινένιο πλαίσιο και τον καθρέπτη και είναι ορατά από το εξωτερικό του κτιρίου. Ο πύργος των ανέμων έχει 1280 μικρά φώτα, 12 φώτα νέον σε σχήμα δακτυλίου και 30 προβολείς στο ισόγειο. Τα φώτα ελέγχονται από ηλεκτρονικό υπολογιστή και δίνουν διάφορα οπτικά αποτελέσματα ανάλογα με τη φορά και ταχύτητα του ανέμου και τους ήχους του περιβάλλοντος. *Η κίνηση του φωτός ελέγχεται σαν να υπήρχε περιβαλλοντική [environmental] μουσική.*¹⁹⁰

Σε αυτό το κτίριο ο Ito συνδυάζει τις ανάγκες της υπόγειας εμπορικής περιοχής με τη χρήση προηγμένης για την εποχή τεχνολογίας. Δημιουργεί έντονο και μεταβαλλόμενο αποτέλεσμα στην όψη που όμως σχετίζεται με περιβαλλοντικούς παράγοντες. Ο φωτισμός μεταβάλλεται με ηλεκτρονικά μέσα ανάλογα με τον άνεμο και τον ήχο. Το κτίριο γίνεται δημιουργικά θεαματικό.



13



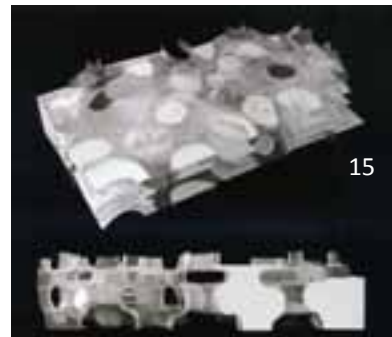
14

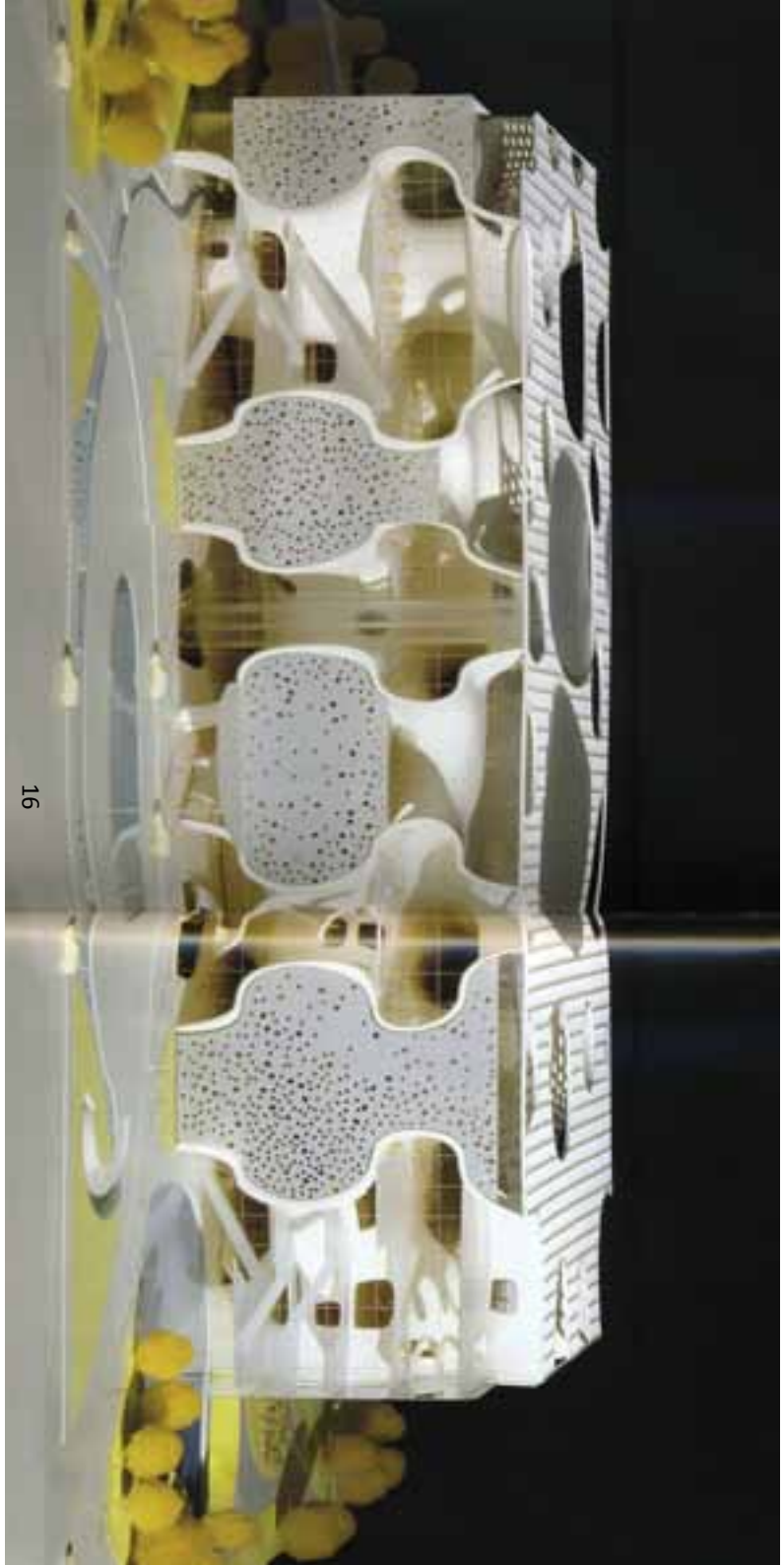
4. 2. 3. Όπερα στο Taichung/Taichung Metropolitan Opera House [] πρώτο βραβείο το 2005

Ο χώρος της όπερας βρίσκεται στην περιοχή ανάπτυξης του Taichung στην Ταϊβάν και το έργο είναι στη φάση της κατασκευής. Το πρόγραμμα προβλέπει κτιριακό συγκρότημα με τρία θέατρα, μία πλατεία τέχνης στην οποία θα υπάρχουν συν τοις άλλους εμπορικό κέντρο, εστιατόριο και καφέ και διαμόρφωση του τοπίου. Το συγκρότημα δομείται σύμφωνα με το 'αναδυόμενο πλέγμα' που στεγάζει όλες τις λειτουργίες του προγράμματος ενώ παράλληλα εντάσσεται στον υπόλοιπο χώρο. Το αναδυόμενο πλέγμα είναι ένα *τοπολογικό πλέγμα που χρησιμοποιεί τρισδιάστατες καμπύλες επιφάνειες για να συνδέσει οριζόντια επίπεδα που χαράσσονται ανάλογα με κάθε λειτουργία.*¹⁹¹ Με αυτό το σύστημα στο εσωτερικό γίνεται σαν ένα κέλυφος ήχου που περιλαμβάνει τρεις αίθουσες, κατάλληλες για αλληλεπιδράσεις μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού.¹⁹²

Το δίκτυο της όπερας αποτελείται από 58 ξεχωριστές μορφές που ονομάζονται *catenoids*¹⁹³. Τα *catenoids* έχουν ξεχωριστή μορφή: είναι καμπύλα κλειστά [εξαιρέσει οι όψεις] σχήματα που συνδέουν με ελεύθερο τρόπο της λειτουργίες της μία πλάκα με την άλλη. Το πρόγραμμα του κτιρίου εντάσσεται στις πλάκες [κατοψικά] με τρόπο ελεύθερο: αποτελείται από καμπύλα κλειστά σχήματα διαφορετικά σε κάθε πλάκα. Αυτά ενώνονται από τη μία στην άλλη με τα *catenoids*. Τα *catenoids* έχουν διπλά τοιχώματα για λόγους στατικούς και λειτουργικούς. Περιλαμβάνουν στο κενό μεταξύ τους βοηθητικές λειτουργίες. Οι διπλές δομές στο εσωτερικό των *catenoids* κατασκευάζονται από μπετό που ψεκάζεται και υποστηρίζονται από ασάλινο σκελετό.¹⁹⁴ Η περίπλοκη κατασκευή τους γίνεται με τη χρήση των προβολών τους σε διάφορα σημεία και στη συνέχεια εξομάλυνση των γωνιών που προκύπτουν από την κατασκευή των τοιχωμάτων.¹⁹⁵

Ο Τογο Ιτο γι' αυτό το έργο χρησιμοποίησε πολύπλοκα σχεδιαστικά προγράμματα και κατασκευαστικές λογικές ξεκινώντας όμως από μία απλή αρχή, αυτή του αναδυόμενου πλέγματος. Η δομή που τελικά προκύπτει είναι απόλυτα λογική, χωρίς υπερβολές. Η όπερα μοιάζει να είναι ρευστή ανάμεσα στις αναδυόμενες καμπύλες επιφάνειες. Και πάλι το μέσο εντάσσεται σε βασικές αρχές σχεδιασμού, διευκολύνει και πιθανά καθορίζει τη μορφή αλλά με τρόπο δημιουργικό.





4. 2. 4. Μουσείο Τέχνης του Berkeley και Αρχείο/Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California [2006] πρώτο βραβείο

Το Αρχείο του πανεπιστημίου της Καλιφόρνια τοποθετείται μεταξύ του campus του πανεπιστημίου και του δυτικού τμήματος της πόλης του Berkeley που αγκαλιάζει τον ωκεανό. Το έργο περιλαμβάνει μουσείο τέχνης και αρχείο ταινιών για το πανεπιστήμιο. Τα ανεξάρτητα αυτά προγράμματα συνδυάζονται σε μία δομή και μαζί τους ενσωματώνονται κι άλλες λειτουργίες: θέατρο, βιβλιοθήκη, καφετέρια, κατάστημα και γραφεία. Προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε μία κατάσταση όπου κάθε ξεχωριστός χώρος σχετίζεται με τους άλλους σύμφωνα με απλούς κανόνες ακόμη και αν κατοικούνται με διαφορετικούς τρόπους.¹⁹⁶

Ο χώρος βασίζεται σε ένα πλέγμα που σχεδιάζεται σύμφωνα με την κλίμακα, τη μορφή και τη σχέση ανάμεσα σε κάθε λειτουργία, οι πλευρές καμπυλώνουν απαλά προς τα σημεία τομής και συνδέουν τις αντίθετες γωνίες. Οι γωνίες που ορίζουν κάθε δωμάτιο απομακρύνονται για να δημιουργήσουν συνέχεια μεταξύ των δωματίων. Η απομάκρυνση των χαμηλών γωνιών κάνουν δυνατή τη μετακίνηση μεταξύ των δωματίων και η απομάκρυνση μεταξύ των άνω δημιουργεί οπτική συνέχεια. Δεν υπάρχει χωρική ιεραρχία μεταξύ δωματίων και διαδρόμων: η αδιάσπαστη συνέχεια των δωματίων ανοίγει σε ένα τοπίο όπου πολλά πράγματα έρχονται μέσα και έξω από το πεδίο όρασης.¹⁹⁷ Οι τοίχοι είναι στοιχεία δόμησης και κατασκευάζονται από μπετό ανάμεσα από πλάτες ατσαλιού. Η δομή αυτή δίνει λεπτό αποτέλεσμα.

Ο Ito και σε αυτή τη μελέτη χρησιμοποιεί τελευταία κατασκευαστικά επιτεύγματα για να υλοποιήσει μία λογική και πολύ συγκεκριμένη ιδέα. Χρησιμοποιεί και πάλι ως εργαλείο τον κানাβο-πλέγμα τον οποίο μετασχηματίζει για λόγους κυκλοφορίας και θέας. Όλα τα εργαλεία σχεδιασμού και κατασκευής αξιοποιούνται χωρίς υπερβολές παράγοντας ένα λιτό και αρμονικό αποτέλεσμα.



4. 2. 5. Νέα κεντρική βιβλιοθήκη στο Οσλο/The new Deihmanske Main Library in Oslo

Ο χώρος κατασκευής της βιβλιοθήκης είναι η αναπτυσσόμενη ζώνη γνωστή ως 'Ζώνη Φιορδ' που βρίσκεται ανάμεσα στη νέα όπερα και στον κεντρικό σταθμό του Οσλο. Το κτίριο θα στεγάσει τη βιβλιοθήκη του Οσλο και γραφεία. Οι ειδικές συνθήκες της περιοχής δηλαδή η συρροή κόσμου εξαιτίας του σταθμού και η συγκέντρωσή του στην πλατεία του σταθμού και η οικιστική ανάπτυξη στα ανατολικά της περιοχής οδήγησαν σε τοποθέτηση της βιβλιοθήκης στους χαμηλούς ορόφους και των γραφείων πάνω από αυτή.

Προτείναμε την ιδέα της 'Πόλης Βιβλιοθήκης', Με άλλα λόγια, σκεφθήκαμε τη βιβλιοθήκη που θα μπορούσε να χρησιμοποιείται καθημερινά από πολλούς ανθρώπους ως μία προέκταση του καθιστικού και μελέτη μεμονωμένων κατοικιών. Η όλη μελέτη συντίθεται από προσομοίωση μικρών μονάδων ανθρώπινης κλίμακας. Για να γίνει αυτή η ιδέα πραγματικότητα χρησιμοποιήσαμε ένα γεωμετρικό μοντέλο το οποίο γεμίσαμε με πολυέδρα.¹⁹⁸

Ο χώρος δομείται από τρεις τύπους πολυέδρων που επιτρέπουν επίπεδους ορόφους, νέες σχέσεις μεταξύ εσωτερικού εξωτερικού, και σχεδιασμό σε κλίμακα ατόμου αλλά και κλίμακα πλατείας.¹⁹⁹ Οι τρεις διαφορετικοί τύποι πολυέδρων σχεδιάζονται παραμετρικά, στοιβάζονται και οι δομές που προκύπτουν επαναλαμβάνονται.²⁰⁰ Το σύστημα της βιβλιοθήκης δημιουργεί ποικίλες χωρικές συνθήκες κατά την εμπειρία της πόλης, από κλειστά 'ζεστά' δωμάτια, μέχρι ανοικτές πλατείες.²⁰¹

Σε αυτό το έργο η παραμετρική σχεδίαση καθώς και πολύπλοκη κατασκευαστική λογική συνδυάζονται για να αποδώσουν ένα δίκτυο ανοικτών κλειστών χώρων με ποικίλες κλίμακας.



4. 3. DILLER+SCOFIDIO

Οι Diller+Scofidio εξερευνούν τα σύγχρονα ψηφιακά μέσα με ξεχωριστό τρόπο. Ασχολούνται με τις οθόνες και τις μηχανές έκθεσης, με τη σάρωση και με τη θόλωση των ορίων ανάμεσα σε είδη αναπαράστασης, κατασκευής.

Η εργασία των Diller+Scofidio είναι ένα είδος έκθεσης που αφαιρεί από την αρχιτεκτονική την ιδέα ότι αφορά πάντα το καταφύγιο, την άνεση και τη λειτουργικότητα. Οι αυτοεργόι σε αυτή τη συνεργασία οι Elizabeth Diller και Ricardo Scofidio, είναι υβριδικόι αρχιτέκτονες καλλιτέχνες που κάνουν ορατές τις τεχνολογίες της επιθυμίας και αποκαλύπτουν την επιτήρηση των αντικειμένων του πόθου. Ανακατασκευάζουν την τελετουργία της αγοράς και της πώλησης, του ελέγχου και της διαπραγμάτευσης που αποτελούν ένα κόσμο που μπορεί να είναι η καθημερινή μας πραγματικότητα, αλλά που περνά απαρατήρητος.²⁰² Οι Diller+Scofidio κατασκευάζουν μία εναλλακτική στην κουλτούρα της έκθεσης²⁰³ επιδεικνύοντας την έκθεση. Διαπραγματεύονται τις αγορές, την ασφάλεια, το σεξουαλικό παιχνίδι ρόλων και κατασκευάζουν μία πανοπλία άλλων δραστηριοτήτων της καθημερινής ζωής προσανατολισμένες στην έκθεση.²⁰⁴

Η δέσμευση για χρήση νέων τεχνολογιών και συνδυασμό ετερόκλητων μέσων είναι εμφανής στο έργο τους. Προσπαθούν να εξερευνήσουν τα όρια των μέσων τους και να τα μπερδέψουν σε μία νέα άποψη της αρχιτεκτονικής. Συνδέοντας τη δουλειά τους με τον θεωρητικό Marshall McLuhan που και εκείνος ασχολείται με τη λειτουργία των μέσων προσπαθούν να αναπαραστήσουν το μη αναπαραστάσιμο, να συλλάβουν κοινωνικές και πολιτιστικές ενέργειες σε έντονα φορτισμένη κατάσταση²⁰⁵. Η δουλειά τους χαρακτηρίζεται έτσι και ως μετα-ηθική²⁰⁶, εξαιτίας των επιλογών με τις οποίες φέρνει αντιμέτωπους τους παρατηρητές, με χιούμορ και ευφυΐα, οι οποίες τελικά δεν προτείνουν τίποτε άλλο εκτός από αδιαφορία.²⁰⁷ Με το συγκερασμό μέσων και τεχνολογιών προσπαθούν να ενθαρρύνουν τους θεατές να αμφισβητήσουν πολιτιστικά κατακερματισμένες κατανοήσεις της όρασης, της διαφάνειας, της παρουσίας και της επιθυμίας για να φτάσουν στα δικά τους συμπεράσματα²⁰⁸.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 χρησιμοποιούνταν σύνθετες συσκευές καταγραφής της διαδικασίας σύνθεσης και κατασκευής έτσι ώστε να αναπαρασταθεί η διαδικασία δημιουργίας του αντικειμένου σε αντιπαραβολή με το αντικείμενο. Οι Diller+Scofidio μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν μία διαφορετική, υψηλή καταγραφή έκθεσης- μία ρητά ιδεολογική καταγραφή σύμφωνα με την οποία η νέα εργασία στοχεύει να αποκαλύψει τα ακούσια τεκμήρια που οι φαινομενικά αυτόνομες αρχιτεκτονικές τεχνικές είχαν επιτρέψει ή είχαν προσπαθήσει να αφαιρέσουν από την πιθανότητα σκέψης²⁰⁹. Με τις παράλληλες αναγνώσεις σε διαφορετικό επίπεδο κάθε φορά ενός αντικειμένου καταφέρνουν να φέρουν στην επιφάνεια συνδέσεις μεταξύ διάφορων επιπέδων ύπαρξης-του υποκειμενικού επιπέδου στο οποίο αντιλαμβανόμαστε τα αντικείμενα και του αντικειμενικού που καθορίζει πως και τι είμαστε ικανοί να καταλάβουμε/φантаσθούμε²¹⁰.

4. 3. 1. Τομές Αλμάτων/Jump Cuts [1995]

Αυτό το περισσότερο καλλιτεχνικό έργο ήταν εγκαταστημένο στο United Artists Cineplex Theatre, San Jose, California. Πρόκειται για μια επανεξετασμένη άποψη της εισόδου του θεάτρου όπου τοποθετούνται δώδεκα οθόνες υγρών κρυστάλλων που προβάλλουν σώματα θαμώνων εν κινήσει από κάμερες ασφαλείας. Η συνεχής ροή κορμιών διακόπτεται κάποτε για την προβολή διαφημιστικών ταινιών.²¹¹

Οι Diller+Scofidio κατασκευάζουν μία εγκατάσταση που προβάλλει την κίνηση του ανθρώπου στο χώρο μέσα από τις κάμερες ασφαλείας. Παίζουν με την έννοια της επιτήρησης και προβάλλουν αποσπάσματα θραύσματα από τις κάμερες ασφαλείας στην είσοδο του θεάτρου όπου θα γίνουν ορατά από όλους. Η τεχνολογία είναι βασικό χαρακτηριστικό της εγκατάστασης όπως και η εικόνα από την οπτική της επιτήρησης που όμως γίνεται θέαμα μπροστά στο κοινό που την παράγει.



20



21



22

4. 3. 2. Αργό Σπίτι/ Slow House [1991]

Το Αργό Σπίτι είναι μια μελέτη των Diller+Scofidio που δεν έχει πραγματοποιηθεί. Πρόκειται για ένα σπίτι διακοπών στο New Heaven, Long Island στη Νέα Υόρκη. Τοποθετημένο σε ένα βράχο ύψους 60 ποδιών, το καμπύλο σπίτι παρουσιάζει μια συμβατική είσοδο μόνο 4 πόδια πλατιά που καταλαμβάνεται εντελώς από την πόρτα ύψους 18 ποδιών. Το τέλος του σπιτιού πλαταίνει για να στεγνάσει παράθυρα που καλύπτουν και τα δύο επίπεδα του σπιτιού και πλαισιώνουν τη θέα του ωκεανού. Αυτή η μακρινή θέα, ένα επιθυμητό και εμπορευματοποιημένο χαρακτηριστικό της οικιστικής αρχιτεκτονικής κρατιέται θασανιστικά κρυφό από την άμεση θέα μέχρι κανείς να φτάσει το τέλος της δομής των καμπύλων τοίχων ύψους 100 ποδιών: το Slow House είναι τελικά ένα πέρασμα στη θέα.²¹² Μία κάμερα είναι συνδεδεμένη στην καπνοδόχο του σπιτιού και συλλαμβάνει συνεχώς εικόνες της θέας του ωκεανού. Τα πλάνα αυτά προβάλλονται σε οθόνη που βρίσκεται ακριβώς μπροστά από το παράθυρο που έχει θέα τη θάλασσα. Έτσι ο χρήστης μπορεί να επιλέξει να βλέπει μαγνητοσκοπημένες εικόνες της θάλασσας και όχι ότι συμβαίνει εκείνη τη στιγμή. Η κάμερα μπορεί να εστιάζει και να μεγεθύνει με τηλεχειριστήριο... [...] Όπως η εικόνα διαμεσολαβείται και αλλάζει, η φύση γίνεται αργή μορφή ψυχαγωγίας.²¹³

Το Slow House είναι ένα κτίριο οθόνη. Κατευθύνει σε μία συγκεκριμένη θέα την οποία και πλαισιώνει, αλλά αντί αυτής προβάλλει την εικόνα της. Οι δύο θέες έχουν χρονική απόσταση. Η θέα μαγνητοσκοπείται, διαμεσολαβείται και προβάλλεται από μία οθόνη. Το μέσο που χειρίζονται εδώ οι Diller+Scofidio είναι η μαγνητοσκόπηση. Ο χρήστης της κατοικίας παρακολουθεί μία διαμεσολαβημένη εικόνα αυτού που θα έπρεπε να βλέπει, παρακολουθεί από μία οθόνη το αυτόνοδο, παρακολουθεί την παρακολούθηση. Το θέαμα μπορεί να είναι και προϊόν κατασκευής για προσωπική χρήση, αλλά και πάλι η παρουσία του είναι έντονη.



23

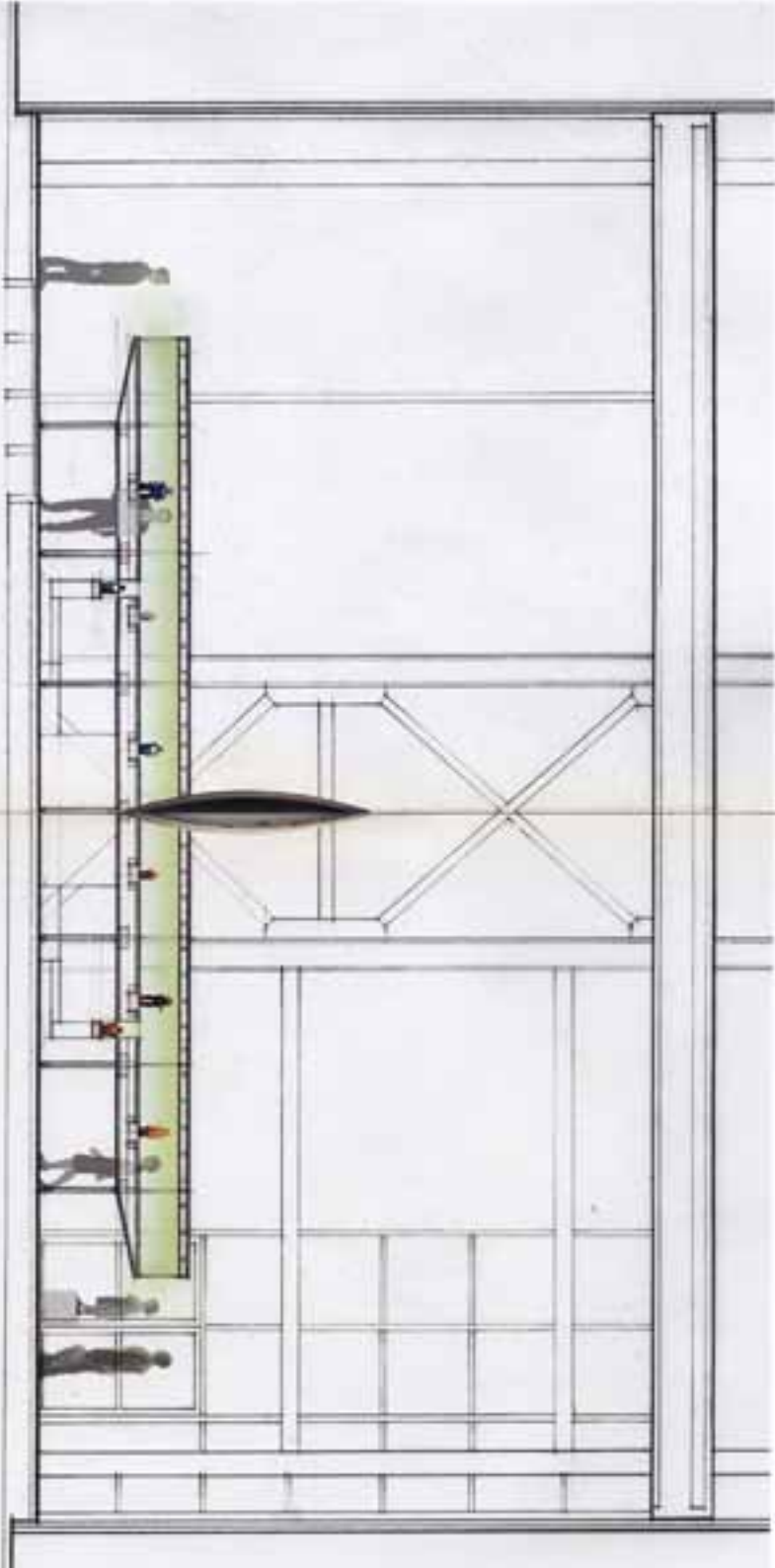


24

4. 3. 3. Αφέντης/Δούλος//Master/Slave [1999]

Η εγκατάσταση αυτή κατασκευάστηκε για την επίδειξη της συλλογής ρομπότ του συλλέκτη Rolf Fehlbaum για μια έκθεση στο Fondation Cartier pour l'art contemporain, το 1999.²¹⁴ Η εγκατάσταση προτείνει μια βιτρίνα που κινεί τα ρομπότ σε ένα συνεχές κύκλο κυκλοφορίας και στάσεων εμπνευσμένο από της ουρές αναμονής στα γραφεία ανεργίας. Τα ρομπότ κινούνται με τρόπο που δεν είναι πάντα ορατά από το θεατή. Γι' αυτό στο εσωτερικό της βιτρίνας τοποθετούνται μικροκάμερες που αποκαλύπτουν θέες που είναι δύσκολα ορατές. Τα ρομπότ παρακολουθούνται σε κάθε στιγμή της πορείας τους. Η πιο στενή [με την έννοια της εγγύτητας] θέα προκύπτει όταν τα ρομπότ περνούν από ένα σαρωτή και ο θεατής έτσι μπορεί να δει το εσωτερικό τους²¹⁵

Αυτή η εγκατάσταση δίνει μία άποψη στην έννοια παρακολουθώ γίνομαι αντικείμενο παρακολούθησης. Τα ρομπότ γίνονται έκθεμα σε βιτρίνα και παρακολουθούνται καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας τους. Ο ρόλος θεατή και μηχανής παρακολούθησης αντιστρέφεται, ενώ παράλληλα γίνεται σχόλιο στην έννοια επιτήρηση/επιβολή. Τα ρομπότ δημιουργούνται για να είναι υποκατάστατα σωμάτων για να επιτελούν χειρονακτικές λειτουργίες · ωστόσο, αν η τεχνητή τους νοημοσύνη ξεπεράσει την ανθρώπινη η σχέση κυρίου/δούλου αντιστρέφεται.²¹⁶



25

4. 3. 4. Ομίχλη/Blur [2002]

Το κτίριο Blur κατασκευάστηκε το για την ελβετική EXPO 2002 στη λίμνη Neuchatel στο Yverdon-les-bains στην Ελβετία. Αποτελείται από ελαφρύ σκελετό εμβαδού 100X65 μέτρων και ύψους 25 μέτρων, με πρωταρχικό δομικό στοιχείο το νερό. Πρόκειται για ένα κτίριο από υδρατμούς που δημιουργούν ομιχλώδες τοπίο. *Το νερό αντλείται από τη λίμνη, φιλτράρεται και εκτοξεύεται ως μία λεπτή ομίχλη μέσα από μια πυκνή συστοιχία από στόμια υψηλής πίεσης· ομίχλη που δημιουργείται είναι συνεργασία φυσικών και ανθρώπινων δυνάμεων.*²¹⁷ Ένα ηλεκτρονικό σύστημα διαβάζει τις αλλαγές του καιρού [υγρασία, άνεμος θερμοκρασία] και διατηρεί σταθερές συνθήκες στο εσωτερικό του Blur. Ακόμη υπάρχει εγκατάσταση ήχου που μεταδίδει φυσικούς ήχους. Βέβαια, στην πράξη υπήρχε μικρή καθυστέρηση μέχρι το σύστημα να διαβάσει τις αλλαγές του καιρού και να αντιδράσει, και έτσι υπήρχαν παραλλαγές στην πυκνότητα της ομίχλης. Στην αρχή προβλέπονταν και άλλες δραστηριότητες, όπως μπαρ νερού, προβολές στην ομίχλη, σύστημα σύνδεσης σε ηλεκτρονικό αρχείο του Blur, ειδικά παλτό διάδρασης μεταξύ των επισκεπτών τα οποία δεν πραγματοποιήθηκαν.

Οι Diller+Scofidio δηλώνουν: *ο στόχος μας είναι να συνδυάσουμε αρχιτεκτονική και ηλεκτρονικές τεχνολογίες, όμως να ανταλλάξουμε μεταξύ τους τις ιδιότητες τους. Έτσι, η αρχιτεκτονική θα αποϊλικοποιηθεί και τα ηλεκτρονικά μέσα, κανονικά εφήμερα, θα γίνουν χειροπιαστά στο χώρο. Και τα δυο απαιτούν προηγμένη τεχνολογία εντελώς αόρατη, ορατή μόνο από τα αποτελέσματά της*²¹⁸. Στο Blur πέρα από την έντονη χρήση νέων τεχνολογικών μέσων δομείται ατμόσφαιρα. Η αίσθηση της όρασης παραγκωνίζεται ενώ ενισχύονται οι αισθήσεις της ακοής και της αφής. Πρόκειται για ένα περιβάλλον χαμηλό σε ευκρίνεια να μεν κατασκευασμένο αλλά όχι θεαματικό. Η χαμηλής ευκρίνειας αίσθηση του χώρου έρχεται σε αντίθεση με τις υψηλές σε ευκρίνεια εικόνες της τηλεόρασης, του κινηματογράφου και πολύ περισσότερο των νέων ψηφιακών μέσων μετάδοσης εικόνας.



4. 3. 5. Μουσείο Τέχνης και Τεχνολογίας Eyebeam /Eyebeam Museum of Art and Technology [2002]

Η πρόταση για το Μουσείο Τέχνης και Τεχνολογίας Eyebeam κέρδισε διεθνή διαγωνισμό και προβλεπόταν να πραγματοποιηθεί το 2007. *Ασχολούμενο με την υβριδική φύση του χώρου του Eyebeam- μισό μουσείο, μισό ατελιέ- το σχέδιό τους ενσωματώνει χώρους έκθεσης και καλλιτεχνικής παραγωγής και εγκαταστάσεις εκπαίδευσης.*²¹⁹ Το μουσείο αποτελείται από δύο εύπλαστα συστήματα σε σχήμα ταινίας που συνδυάζονται και αλληλεπιδρούν: το ένα συγκεντρώνει τους χώρους καλλιτεχνικής παραγωγής [μπλε] άλλο το άλλο τους χώρους έκθεσης [γκρι]. *Η πλάκα που μοιάζει με κορδέλα κυματίζει από άκρη σε άκρη όπως ελίσσεται από το επίπεδο του δρόμου, το πάτωμα διπλώνεται σε τοίχους και οι τοίχοι πάλι σε πάτωμα. Με κάθε αλλαγή κατεύθυνσης η κορδέλα εναλλακτικά τυλίγει έναν άλλο χώρο παραγωγής ή παρουσίασης συνδυάζοντας τις μεγαλύτερες αντιθέσεις χώρων και πληθυσμών.*²²⁰ Ανάμεσα από τα δύο συστήματα από fibreglass και μπετό τοποθετείται ο εξοπλισμός του μουσείου [hardware]. Προβλέπεται ακόμη η δημιουργία ενός σαρωτή σε σχήμα αράχνης ο οποίος κινείται στην όψη, εντοπίζει με ειδικό αισθητήρα τον χώρο με αυξημένη θερμοκρασία, άρα και μεγάλη συγκέντρωση ατόμων και μαγνητοσκοπεί πλάνα από αυτούς. Τέλος οι επισκέπτες και οι μόνιμοι καλλιτέχνες-κάτοικοι του μουσείου θα έχουν ξεχωριστά αξεσουάρ ένδυσης τα οποία θα μεταδίδουν ηλεκτρονικές πληροφορίες μέσω του κεντρικού συστήματος του μουσείου. Το μουσείο θα διαθέτει έξυπνους τοίχους και πατώματα όπου θα προβάλλονται βίντεο, γράμματα κόν.

Στο Eyebeam χρησιμοποιούνται τα τελευταία επιτεύγματα της τεχνολογίας σχετικά με τη σύλληψη και τη μετάδοση πληροφοριών. Πέρα από το δίκτυο ηλεκτρονικής μετάδοσης πληροφοριών, παρατηρείται το πλησίασμα και η απόκλιση δυο συστημάτων: των χώρων καλλιτεχνικής παραγωγής και των χώρων έκθεσης και το σπουδαιότερο των πληθυσμών τους. Η επαφή καλλιτεχνών και επισκεπτών υπάρχει και διαμεσολαβείται από ηλεκτρονικά μέσα. Οι κινήσεις τους καταγράφονται από ειδικό ρομποτικό σύστημα. Οι επισκέπτες γίνονται θέαμα για τους καλλιτέχνες και το αντίστροφο. Πρόκειται για ένα σύστημα παραγωγής και κατανάλωσης τέχνης και τεχνολογίας που θεαματικοποιεί τους δημιουργούς και καταναλωτές του. Οι δυο πληθυσμοί συνδιαλέγονται οπτικά χωρίς τελικά να γίνεται σαφές ποιος παρακολουθεί ποιον. Σε αυτούς προστίθεται και ο μηχανισμός παρακολούθησης του κτιρίου.



4. 4. ARANDA/LASCH

Οι Benjamin Aranda και Chris Lasch παράγουν μία αρχιτεκτονική που εκθέτει τη ζωτικότητα των ένθετων δομών, τη διαστρωμάτωσή τους σε διάφορες κλίμακες, και τη συγχρονικότητά τους. Διαμορφώνουν ένα λεξιλόγιο που ρυθμίζεται από οχτώ ρήματα-εργαλεία²²¹: μετατρέπω σε σπείρα, πακετάρω, πλέκω, αναμινγύω, σπάζω, σπρώω, τακτοποιώ με κανονικό τρόπο²²². Στόχος των εργαλείων είναι να καθορίσουν θεωρητικά τις σχέσεις μεταξύ διαδικασιών στον υλικό κόσμο ώστε να καλύψουν ένα φάσμα κατασκευαστικών λογικών.²²³

Οι Aranda/Lasch προσπαθούν να καθορίσουν χώρους με τη χρήση επτά βασικών κανόνων που ρυθμίζουν λογαριθμικές σχέσεις. Ξεκινούν από ένα κανόνα, προσπαθούν να βρουν σχήματα που τον περιγράφουν και ύστερα κάνουν μία ανάλογη μελέτη, τέλος προκύπτει προγραμματικός κώδικας ηλεκτρονικού υπολογιστή.²²⁴ Ο κανόνας που καθορίζει κάθε λογάριθμο είναι μία σχέση πίεσης μεταξύ εντολών.²²⁵ Προσανατολίζουν τη σχεδιάσή τους όχι μόνο σε πρώτης τάξης κανονιστικές διαδικασίες²²⁶, αλλά σε έλεγχο δεύτερης τάξης²²⁷ που ρυθμίζει τις ίδιες τις κανονιστικές διαδικασίες.²²⁸ Λίγοι σχεδιαστές έχουν πετύχει να ξεφύγουν από το παραπλανητικό προηγούμενο της 'απλής περιοχής', τη θεωρία που βλέπει τη γεωμετρία και το χώρο ως περιγράψιμους συγγενείς των 'επτά', ως σύνθετο προσδιορισμό καθορισμένων χώρων.²²⁹

Η φύση της έρευνάς τους είναι αλγοριθμική, η επαναλαμβανόμενη δυναμική που συντάσσει και αποκαλύπτει μία σειρά από ενσωματωμένες εντολές. Οτι επιλέγουμε εξαρτάται από την υλικότητα σε σχέση με την κλίμακα. Στο άπειρο, οι προτάσεις μπορεί να υπαινίσσονται κοσμική οργάνωση σε μικροκλίμακα και στο βασίλειο των συμπαγών πυκνοτήτων, υπαγορεύουν τη βιολογική διαδικασία. Ανάμεσα, υπάρχει ένας κόσμος εφευρετικής κερδοσκοπίας, όπου το επικρατέστερο ενός συνόλου οδηγεί την απάντηση προς μια επιλογή που υπαγορεύεται από τοπικά χαρακτηριστικά.²³⁰

Οι Aranda/Lasch επαναπροσδιορίζουν το τι είναι αρχιτεκτονική στην εποχή μας. Ενσωματώνουν εντελώς το μέσο του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Ενσωματώνουν μία ιδέα στην αρχιτεκτονική τους την οποία προσπαθούν να υλοποιήσουν με τη χρήση παραμετρικής σχεδίασης στον υπολογιστή. Γι' αυτούς ο η/υ είναι εργαλείο αρχιτεκτονικής, εργαλείο έρευνας και εφαρμογής αλγοριθμικών κανόνων για την πρόοδο και την παραγωγή χώρου. Με ειδική έρευνα δίνουν τον αλγόριθμο της έννοιας που θέλουν να προσεγγίσουν, στη συνέχεια πειραματίζονται με μία σειρά διαγραμμάτων και τέλος προτείνουν μία κατασκευή την οποία περιγράφουν με εικόνες και σχέδια. Δουλεύουν με μέθοδο κατασκευής που θα μπορούσε να συνοψιστεί ως: αξίωμα, διερεύνηση, κατασκευή

4. 4. 1. Η **κατασκευή σπείρας**: παράγει ένα σχήμα που δε μοιάζει με κανένα άλλο γιατί δεν βιώνεται ως γεωμετρία, αλλά ως ενέργεια²³¹.

Σπείρα 10 μιλίων/10 mile spiral

Πρόκειται για συσκευή αποσυμφόρησης της κυκλοφορίας προς το Λας Βέγκας. Είναι συνέχεια του δρόμου προς την πόλη της αμαρτίας που η κίνηση των αυτοκινήτων, ειδικά τα σαββατοκύριακα, είναι αυξημένη. Η σπείρα επιλέχθηκε γιατί λόγω της φύσης της μπορεί να τυλίγεται αενάως. Ακόμη ο χώρος του κόμβου περιλάμβανε καταστήματα, πλυντήρια, καζίνο, εκκλησίες, υπέροχη θέα. Μπορούσε να λειτουργήσει και ως Βέγκας εν κινήσει, με 55 km/h.²³²

4. 4. 2. Το **πακετάρισμα** παράγει σταθερότητα μέσω εγγύτητας.²³³

Ξύλινη Καλύβα/Log Cabin

Η κατασκευή μιας ξύλινης διαδικασίας είναι μία σειριακή διαδικασία κοπής και στοίβαξης δέντρων²³⁴. Η σειρά αυτή ανατρέπεται και αποκαλύπτεται η δομική τους ικανότητα μέσω γειννίασης²³⁵, μέρος της ανάμειξης. Σε κάποιες περιοχές των όψεων [B, N], κάποια κομμάτια φεύγουν και άλλα κόβονται διαγώνια για λόγους αισθητικούς και λειτουργικούς.

4. 4. 3. Το **πλέξιμο** παράγει δύναμη συνδυάζοντας δυο αδύναμα συστήματα σε ένα αμοιβαίο σχέδιο.²³⁶

Παραμετρική Καλαθοπλεκτική

Το πλέξιμο είναι δυαδική διαδικασία. Το πάνω/κάτω και υφάδι/στημόνι είναι δυαδικά, ομοίως ο ίδιος τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το 1/0 και το ανοικτό/κλειστό [on/off]. Η κατασκευή γίνεται με τη βοήθεια ενός επαγγελματία πλέκτη και τον αλγόριθμο ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή. Ο αλγόριθμος καθορίζει που θα γίνουν τρύπες και το σχήμα κατά συνέπεια του καλαθιού.²³⁷

4. 4. 4. Η **ανάμειξη** είναι θεμελιώδης τακτική στην τέχνη της διαπραγμάτευσης.²³⁸

Θέα Καμουφλάζ/Camouflage view

Με τη χρήση του καμουφλάζ προκύπτει ένα αντικείμενο που προκαλεί το θεατή να εξερευνήσει τη θέα γύρω του. Το αντικείμενο αυτό είναι συνδυασμός, ανάμειξη καλύτερα διαφορετικών συστημάτων καθρέπτη και δημιουργεί διαφορετική εντύπωση της θέας στην περιοχή όπου εγκαθίσταται.



28



29



30



31

4. 4. 5. Ακολουθώντας τον κανόνα της αυτό-ομοιότητας [*self-similarity*], το **σπάσιμο** δίνει την αίσθηση ενός μεγαλύτερου συνόλου.²³⁹

Δέλτα, ένα Μουσείο στο Ποτάμι/Delta, a River Museum

Το μουσείο Busan River Ecology βρίσκεται πάνω στο δέλτα ενός ποταμού και στόχος είναι να μελετηθεί τη συμπεριφορά του ποταμού στο σημείο αυτό. Είναι κατασκευασμένο όπως και το δέλτα, με τριγωνικούς σχηματισμούς που ο ένας σπάει ως συνέχεια του άλλου. Η τοποθέτησή του στο χώρο βοηθά τη μελέτη της ροής και των εναποθέσεων/διάβρωσης του ποταμού.²⁴⁰

4. 4. 6. Η **συρροή** βρίσκει την τάξη μέσω της εντροπίας.²⁴¹

The Brooklyn Pigeon Project

*Ολα τα είδη της ανθρώπινης μετακίνησης, της κυκλοφορίας των οχημάτων είναι πιο ισορροπημένα με το ενδεχόμενο να συρρεύσουν.*²⁴² Πολλές φορές μελετάται η συμπεριφορά των ζώων στην κατάσταση εντροπίας προκειμένου να προοικονομηθεί η συρροή των οχημάτων, ανθρώπων κλπ.

Για τη μελέτη αυτή χρησιμοποιήθηκαν εκπαιδευμένα περιστέρια που πετούν σε ομάδες, εφοδιασμένα με ειδικό εξοπλισμό. Ετσι δίνουν εικόνες της πόλης κατά την πτήση, πληροφορίες σχετικά με τον τόπο και τρόπο που πετούν. Γίνεται έτσι μια διαφορετική χαρτογράφηση της πόλης: η ευαισθησία τους σε ήχους, μυρωδιές, το μαγνητικό πεδίο της γης, τον ήλιο, ξεχωριστές περιοχές, δραστηριότητα στα υπόλοιπα στρώματα της ατμόσφαιρας.

4. 4. 7. Η **τακτοποίηση** με κανονικό τρόπο συναρμολογεί ένα διαμορφωμένο τρόπο δόμησης.²⁴³

Grotto

Ιστορικά το grotto ήταν ένας κήπος φτιαγμένος μέσα σε τεχνητή σπηλιά, δηλαδή βράχο που είχε σκεφτεί με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνει συγκεκριμένη αίσθηση. Ήταν ένα κρυφό και σκοτεινό μέρος που έκρυβε ότι δεν ήταν σωστό να φανερωθεί. Οι Aranda/Lasch με μια μέθοδο τακτοποίησης κατασκευάζουν μονάδες και μία δομή στην οποία στη συνέχεια κάνουν ελλειψοειδείς τομές. Σχηματίζουν έτσι ένα παραμετρικό grotto.²⁴⁴



32



33



34

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι αρχιτέκτονες που μελετήθηκαν καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής από το 1960 έως και τώρα. Οι Archigram, Toyo Ito, Diller+Scofidio, Aranda/Lasch χρησιμοποίησαν τα μέσα παραγωγής και διακίνησης εικόνων που επέτρεπε κάθε εποχή προκειμένου να παράξουν ξεχωριστή αρχιτεκτονική. Το ενδιαφέρον είναι ότι κάθε φορά προσπαθούσαν να εντάξουν στον τρόπο σκέψης τους το κάθε μέσο. Το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα ήταν σαφώς επηρεασμένο από την τεχνολογία που χρησιμοποιούταν κάθε φορά, αλλά με τρόπο ελεγχόμενο και δημιουργικό.

Οι Archigram χρησιμοποίησαν ως εργαλείο την εικόνα κόμικ, το τηλεγράφημα για να προτείνουν σύντομες εικονογραφημένες λύσεις για μία επαναστατική θεώρηση της αρχιτεκτονικής για την εποχή. Τον Toyo Ito απασχόλησε η έννοια της ροής δεδομένων και η χρήση νέων τεχνολογιών για να δώσει μία σειρά από καινοτόμες πραγματοποιήσιμες προτάσεις. Οι Diller+Scofidio που ισορροπούν μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής προσπαθούν να φτάσουν στο όριο τους τα προηγμένα μέσα αναπαράστασης της σύγχρονης εποχής και να τα αξιοποιήσουν συνδυάζοντάς τους με ανορθόδοξο τρόπο. Προσπαθούν να παραστήσουν έτσι το μη αναπαραστάσιμο. Τέλος, οι Aranda/Lasch με εργαλείο τον ηλεκτρονικό υπολογιστή και συστήματα λογαρίθμων εξηγούν τρόπους με τους οποίους η φύση δημιουργεί και πλάθουν τις δικές τους προτάσεις.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 4

- 156 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 2
- 157 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 3
- 158 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 3
- 159 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 5
- 160 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 5
- 161 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 6
- 162 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 4
- 163 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 4
- 164 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 36
- 165 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 36
- 166 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 39
- 167 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 38
- 168 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 86
- 169 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 87
- 170 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σσ. 88-89
- 171 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σσ. 68-73
- 172 <http://archigram.westminster.ac.uk>, προσπελάστηκε την 8/2/2011
- 173 <http://archigram.westminster.ac.uk>, προσπελάστηκε την 8/2/2011
- 174 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 64
- 175 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 64
- 176 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 64
- 177 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σ. 64
- 178 Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press, σσ. 80-81
- 179 Ito Toyo, 'Image of Architecture in Electronic Age', [1997], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από www.um.u-tokyo.ac.jp [προσπελάστηκε την 9/2/2011], σ.1
- 180 Ito Toyo, 'Image of Architecture in Electronic Age', [1997], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από www.um.u-tokyo.ac.jp [προσπελάστηκε την 9/2/2011], σ.1
- 181 Ito Toyo, 'Image of Architecture in Electronic Age', [1997], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο

από www.um.u-tokyo.ac.jp [προσπελάστηκε την 9/2/2011], σ.1

182 Ito Toyo, 'Image of Architecture in Electronic Age', [1997], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από www.um.u-tokyo.ac.jp [προσπελάστηκε την 9/2/2011], σ.2

183 Ito Toyo, 'Image of Architecture in Electronic Age', [1997], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από www.um.u-tokyo.ac.jp [προσπελάστηκε την 9/2/2011], σ.2

184 Ito Toyo, 'Image of Architecture in Electronic Age', [1997], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από www.um.u-tokyo.ac.jp [προσπελάστηκε την 9/2/2011], σ.2

185 Ito Toyo, 'Image of Architecture in Electronic Age', [1997], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από www.um.u-tokyo.ac.jp [προσπελάστηκε την 9/2/2011], σ.3

186 Ito, Toyo [2005], "1995/2000 Sendai Mediatheque", *El Croquis: Toyo Ito 2001-2005 Beyond Modernism*, τ.123, σ.46

187 Ito, Toyo [2005], "1995/2000 Sendai Mediatheque", *El Croquis: Toyo Ito 2001-2005 Beyond Modernism*, τ.123, σ.46

188 Ito Toyo, 'Image of Architecture in Electronic Age', [1997], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από www.um.u-tokyo.ac.jp [προσπελάστηκε την 9/2/2011], σ.7

189 Ito, Toyo, [1995], "Tower of Winds", *El Croquis: Toyo Ito 1986-1995*, τ.71, σ.50

190 Ito, Toyo, [1995], "Tower of Winds", *El Croquis: Toyo Ito 1986-1995*, τ.71, σσ.50-56

191 Ito Toyo, [2009], "Taichung Metropolitan Opera House", *El Croquis: Toyo Ito 2005-2009*, τ. 147, σ. 166

192 Ito Toyo, [2009], "Taichung Metropolitan Opera House", *El Croquis: Toyo Ito 2005-2009*, τ. 147, σ. 166

193 Ito Toyo, [2009], "Taichung Metropolitan Opera House", *El Croquis: Toyo Ito 2005-2009*, τ. 147, σ. 167

194 Ito Toyo, [2009], "Taichung Metropolitan Opera House", *El Croquis: Toyo Ito 2005-2009*, τ. 147, σ. 168

195 Ito Toyo, [2009], "Taichung Metropolitan Opera House", *El Croquis: Toyo Ito 2005-2009*, τ. 147, σ. 176-177

196 Ito Toyo, [2009], "Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California", *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σ. 190

197 Ito Toyo, [2009], "Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California", *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σ. 192

198 Ito Toyo, [2009], "The new Deihmanske Main Library in Oslo", *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σ. 202

199 Ito Toyo, [2009], "The new Deihmanske Main Library in Oslo", *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σ. 204

200 Ito Toyo, [2009], "The new Deihmanske Main Library in Oslo", *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σ. 205

201 Ito Toyo, [2009], "The new Deihmanske Main Library in Oslo", *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σ. 208

- 202 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 23
- 203 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 23
- 204 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 23
- 205 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 79
- 206 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 79
- 207 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 79
- 208 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 79
- 209 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 130
- 210 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 131
- 211 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 70
- 212 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 3
- 213 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 3
- 214 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 12
- 215 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 12
- 216 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 12
- 217 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 81
- 218 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 76
- 219 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 137
- 220 Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 137
- 221 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.8

- 222 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.93
- 223 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.8
- 224 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.9
- 225 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.93
- 226 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.93
- 227 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.93
- 228 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.93
- 229 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.93
- 230 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.7
- 231 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.10
- 232 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.16
- 233 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.22
- 234 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.28
- 235 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.28
- 236 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.32
- 237 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.38
- 238 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.40
- 239 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.52
- 240 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.58
- 241 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.62

242 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.66

243 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.74

244 Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press, σ.80-84

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο κόσμος είναι σπασμένος σε πολλά κομμάτια. Καθένας επιθυμεί να συνδέσει τον εαυτό του με το θέαμα και τη διαδικασία παραγωγής. Το υποκείμενο θέλει να μπει μέσα στο θέαμα για να κατασκευάσει εικόνες και να ζήσει μέσα σ' αυτές. Η καθημερινότητά του είναι σαν ένα μη επιθυμητό διάλειμμα μέσα στην εικονική ζωή. Η εικονική πόλη ή πόλη του θεάματος υποστηρίζει την προβολή, πώληση και διακίνηση εικόνων.

Το μέσο μεσολαβεί τις εικόνες μεταξύ του ατόμου και τις κοινωνίας. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε μέσου, τεχνικά ή φυσικά, διαμεσολαβούν τις εικόνες με διαφορετικό τρόπο. Διαμεσολαβούν διαφορετικού τύπου εικόνες: εικόνες ζωγραφικές, εικόνες από μικροσκοπικά στοιχεία με μικρή τονική και χρωματική διαφοροποίηση μεταξύ τους, εικόνες από μικροσκοπικά στοιχεία στοιχισμένα σε πλεγματικές δομές που περιγράφονται από αριθμούς, ηχητικές εικόνες που περιγράφονται από κύματα, εικόνες καρέ της συνεχούς ροής του φιλμ, εικόνες του τηλεοπτικού μωσαϊκού, εικόνες μοντάζ από θραύσματα του διαδικτύου, εικόνες που υπάρχουν στο χώρο, χώρος επαυξημένος από εικόνες. Η αρχιτεκτονική περιγράφεται από σύνθετες διαστρωματωμένες εικόνες με πολλά επίπεδα ανάγνωσης, κατασκευάζει σεκάνς, κατασκευάζεται από διαφημίσεις και σύμβολα, αποτελεί πλατφόρμα-πλαίσιο δράσης του υποκειμένου, καλείται να ισορροπήσει εικόνα και χώρο, γίνεται επιφάνεια προβολής και δι-επιφάνεια και τέλος μπορεί να αντικατασταθεί από αυτήν.

Η εικόνα, το αντίθετο του ομοιώματος, της προσομοίωσης καταλήγει σε ομοίωμα του εαυτού της

Εικόνες και διαφημίσεις εκπέμπονται και αναρτώνται στις προσόψεις κτιρίων. Ολόκληρα κτίρια κατασκευάζονται για να γίνουν οθόνες και δέκτες τέτοιων μηνυμάτων. Τέλος η αρχιτεκτονική ξεπερνά το όριο της υλικότητας. Μετατρέπεται σε εικόνα. Οι εικόνες παράγουν χώρο και η υλοποίηση στον υλικό κόσμο δεν φαινόταν ποτέ τόσο μακρινή.

Οι αρχιτέκτονες που μελετήθηκαν καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής από το 1960 έως και τώρα. Χρησιμοποίησαν τα μέσα παραγωγής και διακίνησης εικόνων που επέτρεπε κάθε εποχή προκειμένου να παράξουν ξεχωριστή αρχιτεκτονική. Το ενδιαφέρον είναι ότι κάθε φορά προσπαθούσαν να εντάξουν στον τρόπο σκέψης τους το κάθε μέσο. Το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα ήταν σαφώς επηρεασμένο από την τεχνολογία που χρησιμοποιούταν κάθε φορά, αλλά με τρόπο ελεγχόμενο και δημιουργικό.

Μέσα από αυτή την εργασία αυτή διερευνήθηκαν δομές της κοινωνίας, όροι όπως το θέαμα και η προσομοίωση, και έγινε έρευνα σχετικά με τα μέσα που τα υποστηρίζουν και τα κινούν. Μελετήθηκαν επίσης έργα αρχιτεκτόνων που χειρίζονται τα μέσα και τις δομές με δικό τους τρόπο και έχουν αξιολογο αρ-

χιτεκτονικό αποτέλεσμα. Προκύπτει στο σημείο αυτό ένας προβληματισμός σε σχέση με την αρχιτεκτονική, δηλαδή εάν πρέπει κάποιος να χρησιμοποιεί τα μέσα της σημερινής εποχής αν και κινδυνεύει να χαθεί στο χάος του διαδικτύου μαζί με το έργο όλων των υπολοίπων. Υποθέτω ότι ο τρόπος που ο κόσμος αντιλαμβάνεται τα πράγματα δεν πρόκειται να αλλάξει. Η τωρινή αντίληψη της αρχιτεκτονικής ως συνεχή ροή εικόνων δεν θα αλλάξει εκτός εάν αλλάξουν τα μέσα της εποχής και μιλάμε για μια νέα αλλαγή παραδείγματος. Πιστεύω πως με την έρευνά μου κάλυψα αρκετές απορίες που προέκυψαν κατά τη φοίτηση στην αρχιτεκτονική και πως δημιούργησα ακόμη περισσότερες. Εχω την εντύπωση όμως πως μόνο η τριβή με το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής σε πρακτικό επίπεδο θα μπορούσε να δώσει απαντήσεις σε προβληματισμούς όπως ο παραπάνω.

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ/ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΑΦΟΡΩΝ

Βιβλία

Aranda/Lasch [2006], *Tooling: Pamphlet Architecture 27*, New York: Princeton Architectural Press

Archigram, *Archigram*, [1999], New York: Princeton Architectural Press

Baudrillard, Jean [1985], *Simulacra Simulation*, Μετάφραση Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press

Heimann, Jim, *80's All-American Ads*, [2005], Cologne: Taschen

McLuhan Marshall, Fiore Quentin [1967], *The Medium is the Massage* [2008], England: Penguin Books

McLuhan [1964], *Understanding Media* [2008], Νέα Υόρκη: Routledge Classics

Venturi R., Scott Brown D., Izenour S. [1977], *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press

Venturi, Robert [1966], *Η Πολυπλοκότητα και η Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική*, [1977], μετάφραση Καρανίκας Γιάννης, Αθήνα: Κατσούλης Σ. Γεώργιος

Betsky Aaron, Hays K. Michael, Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art

Αϊζενστάιν, Σ. Μ. [1980], *Η Μορφή του Φιλμ*, [2003], μετάφραση Παναγιωτόπουλος Ν. Ε., Σφήκας Κ., Αθήνα: Αιγόκερως

Αριστοτέλης, *Περί μνήμης και αναμνήσεως*, [1912], μετάφραση Γρατσιάτου Π., Αθήνα: εκδόσεις Φέξη

Ο Εκκλησιαστής [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από: <http://www.lordsaveme.com> [προσπελάστηκε την 5/2/2011]

Εκο, Ουμπέρτο [2004], *Η ιστορία της ομορφιάς* [2005 (3^η)], Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη

Ντεμπόρ Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, εκ. Ε, Παρ. 3, σ.24

Κεφάλαια από βιβλία

Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935] στο: Benjamin Walter [1969], *Illuminations: Essays and Reflections*, [1985], New York: Schocken Books Inc, σσ.217-252

Corner, James, 1999, Eidetic Operations and new landscapes,στο: Corner, James, [1999], *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, , New York: Princeton Architectural Press, σσ. 153-170

Mitchell, J. Wliiam [1999], *e-topia: urban life, Jim-but not as we know it*, [2000 (2^η)], London: Cambridge, σσ.3-68

Άρθρα σε περιοδικά

Archigram [1976], “We shall not bulldoze Westmindter Abey: Archigram and the retreat from technology”, *Oppositions*, 7, σσ. 27-33

Eisenstein, M. Sergei [1938], “Montage and Architecture”, *Assemblage*, 10, December 1989, σσ. 111-131

Ito, Toyo, [1995], “Tower of Winds”, *El Croquis: Toyo Ito 1986-1995*, τ.71, σσ. 51-55

Ito, Toyo [2005], “1995/2000 Sendai Mediatheque”, *El Croquis: Toyo Ito 2001-2005 Beyond Modernism*, τ.123, σσ.46-102

Ito Toyo, [2009], “Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California”, *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σσ. 188-199

Ito Toyo, [2009], “Taichung Metropolitan Opera House”, *El Croquis: Toyo Ito 2005-2009*, τ. 147, σσ. 164-179

Ito Toyo, [2009], “The new Deihmanske Main Library in Oslo”, *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σσ. 200-211

Rybczynski, Witold [2002], “The Bilbao Effect”, *The Atlantic Monthly*, τεύχος 290, αριθμός 2, σσ.138-142 [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από: <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/2002/09/rybczynski.htm> [προσπελάστηκε την 19/1/2011]

Sadler Simon [2002], “Archigram’s invisible university”, *Architectural Research Quarterly*, τ. 6, τεύχ. 3, σσ. 247-255

Αρθρα

Colomina Beatriz, *The Split Wall: Domestic Voyeurism στο: Colomina Beatriz, Sexuality and Space*, [1992], Princeton University Press, σσ. 72-128

Horton Guy, *The Indicator: Why we look at architecture*, [2011], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από: <http://www.archdaily.com> [προσπελάστηκε την 10/2/2011]

Innis, Harrold A.[1951], *The Bias of communication*, [1995], Toronto: University of Toronto Press, σσ.32-60

Ito Toyo, 'Image of Architecture in Electronic Age', [1997], [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από www.um.u-tokyo.ac.jp [προσπελάστηκε την 9/2/2011]

Lynn Greg, *Animate form*, [1999], Princeton University Press

Manovich, Lev [2002], *The poetics of augmented space* [ενημερώθηκε το 2005], [από το διαδίκτυο] διαθέσιμο από: <http://manovich.net/articles/>, [προσπελάστηκε την 5/2/2011]

Mitchell J. William [1992], *The Reconfigured eye*, MIT, σ.1-19

Vannevar Bush, 'As we may think' στο: Allucquere Rosanne Stone Ed., *Electronic Culture: Technology and visual Representation*, [1995], New York: Aperture, σσ. 29-45

Ταινίες και Ηχητικά Αποσπάσματα

Debord, Guy [1973], *La societe du spectacle*

Lang, Fritz [1927], *Metropolis*,

Scott, Ridley [1982], *Blade Runner*

Sir Peter Cook, Audio slideshow: Futuristic designs from the past [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από: <http://news.bbc.co.uk/today> [προσπελάστηκε την 7/2/2011]

Παρουσιάσεις

Colomina, Beatriz, [2010], *Architectural historian, theorist Beatriz Colomina presents 'Blurred Visions: Architectures of Surveillance from Mies to SANAA'* [από το διαδίκτυο], διαθέσιμο από: <http://vimeo.com/9010314> [προσπελάστηκε την 5/2/2011]

Διαδίκτυο

<http://archigram.westminster.ac.uk/> [προσπελάστηκε την 8/2/2011]

<http://www.dsry.com/> [προσπελάστηκε την 8/2/2011]

<http://www.toyo-ito.co.jp/> [προσπελάστηκε την 8/2/2011]

<http://www.arandalasch.com/> [προσπελάστηκε την 8/2/2011]

<http://scriptedbypurpose.wordpress.com/participants/arandalasch/> [προσπελάστηκε την 8/2/2011]

<http://www.flickr.com/photos/arandalasch/> [προσπελάστηκε την 8/2/2011]

<http://www.museum-joanneum.at/de/kunsthau> [προσπελάστηκε την 8/2/2011]

Παραπομπές εικόνων

1-9. <http://archigram.westminster.ac.uk>, προσπελάστηκε την 11/2/2011

10. Ito, Toyo [2005], “1995/2000 Sendai Mediatheque”, *El Croquis: Toyo Ito 2001-2005 Beyond Modernism*, τ.123, σσ.50-51

11-12. Ito, Toyo [2005], “1995/2000 Sendai Mediatheque”, *El Croquis: Toyo Ito 2001-2005 Beyond Modernism*, τ.123, σσ.72-73

13. Ito, Toyo, [1995], “Tower of Winds”, *El Croquis: Toyo Ito 1986-1995*, τ.71, σσ. 53

14. Ito, Toyo, [1995], “Tower of Winds”, *El Croquis: Toyo Ito 1986-1995*, τ.71, σσ. 53

15. Ito Toyo, [2009], “Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California”, *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σ. 169

16. Ito Toyo, [2009], “Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California”, *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σσ. 164-165

17. Ito Toyo, [2009], “Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California”, *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σσ. 188-189

18. Ito Toyo, [2009], “Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California”, *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σ. 200

19. Ito Toyo, [2009], “Berkeley Art Museum and Pacific Archive, University of California”, *El Croquis: Toyo Ito: 2005-2009*, τ. 147, σ. 201

20-22. Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 70

23. Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 3

24. Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σ. 6

25. Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σσ. 12-13

26. Betsy Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie [2003], *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, σσ. 91-92

27. προσωπικό αρχείο

28-32. <http://www.flickr.com/photos/arandalasch> [προσπελάστηκε την 8/2/2011]

33. Aranda/Lasch [2006], Tooling: Pamphlet Architecture 27, New York: Princeton Architectural Press, σ. 69

34. Aranda/Lasch [2006], Tooling: Pamphlet Architecture 27, New York: Princeton Architectural Press, σ. 89

