

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΝΕΑΠΟΛΙΣ ΠΑΦΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΓΕΩΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΡΙΚΟ Η ΤΟΠΙΚΟ ΣΤΟ ΟΛΟ Η ΥΠΕΡΤΟΠΙΚΟ

Η ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ

ΚΑΙ ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΔΟΜΗΜΕΝΟΥ ΧΩΡΟΥ

ΣΟΛΩΝ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΠΑΦΟΣ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2016

ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΡΙΚΟ Η ΤΟΠΙΚΟ

ΣΤΟ ΟΛΟ Η ΥΠΕΡΤΟΠΙΚΟ

- Η ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ-

ΚΑΙ ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΔΟΜΗΜΕΝΟΥ ΧΩΡΟΥ (1)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το κείμενο που ακολουθεί εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται το περιεχόμενο ορισμένων μαθημάτων της Σχολής που έχουν ως κύριο στόχο την διαμόρφωση του ευρύτερου θεωρητικού και

γνωσιολογικού υποβάθρου των φοιτητών. Κεντρικό αντικείμενο του προβληματισμού αυτού αποτελεί η έννοια του «Χώρου» ως ένα συγκεκριμένο υλικό φαινόμενο ή γεγονός, το οποίο έχει συγκεκριμένη δομή και μορφή, και το οποίο είναι δυνατόν να μελετηθεί.

Στόχος και περιεχόμενο της εργασίας αυτής είναι η διασαφήνιση των εννοιών που αφορούν άμεσα την παραγωγή, την συγκρότηση και την μορφή του «Χώρου», με μέσο την διερεύνηση της σχέσης «αντικειμένου» και «χώρου», ή διαφορετικά της σχέσης «μονάδας» και «συνόλου».

Μεθοδολογικά η προβολή των συλλογισμών που αναφέρονται στην σχέση αυτή θα γίνει με την επεξεργασία σχετικών θέσεων από τέσσερεις διαφορετικές περιοχές, όπως αυτές είναι διατυπωμένες είτε ως καλλιτεχνική πράξη, είτε ως θεωρητική πρόταση. Οι περιοχές αυτές είναι η Ζωγραφική, η Γλυπτική, ο Κινηματογράφος και η Θεωρία της Αρχιτεκτονικής.

Συνοπτικά, ο όρος «χώρος» χρησιμοποιείται εδώ για να περιγράψει το μη ορατό υλικό το οποίο υφίσταται μεταξύ των ορατών κατασκευών, και ρυθμίζει αλλά και ρυθμίζεται από τις τοπολογικές σχέσεις μεταξύ των κατασκευών. Αντίστοιχα, ο όρος «παραγωγή του χώρου» χρησιμοποιείται με την έννοια της διαδικασίας και του τρόπου με τον οποίο συνειδητά ή ασυνείδητα, προσχεδιασμένα ή αυθόρμητα, δομείται και αποκτά μορφή ο υπαρκτός χώρος, με την παράθεση μονάδων οι οποίες και αποτελούν τα συστατικά για την μορφοποίησή του.

Σε πρώτο επίπεδο θα εξεταστεί η δυνατότητα παραγωγής του χώρου σύμφωνα με δύο ξεχωριστές και αντίρροπες μάλιστα διαδικασίες:

Α. Από το μερικό ή τοπικό, στο όλο ή υπερτοπικό, δηλαδή της παραγωγής του χώρου όπως αυτή προκύπτει από μια αθροιστική διαδικασία πολλαπλασιασμού μονάδων, και η σχέση της διαδικασίας αυτής με την ολοκληρωμένη μορφή του συνόλου.

Β. Από το όλο ή υπερτοπικό στο μερικό ή τοπικό, δηλαδή της παραγωγής του χώρου, ως μια εκ των προτέρων ολοκληρωμένη οντότητα, η οποία έχει προσχεδιασμένη γενική μορφή, η οποία έχει σχέση και εξαρτάται από κάποιο προυπάρχοντα γενικό και καθοριστικό νόμο ή κανόνα.

Σε δεύτερο επίπεδο θα διερευνηθεί η σχέση και αντιστοιχία των δύο αυτών τρόπων παραγωγής του χώρου αναφορικά με:

- | | |
|--|-------|
| - | Αυτην |
| καθ'εαυτήν την μορφή του, όπως αυτός συγκροτείται από τα επί | |
| μέρους συστατικά του | |
| - | Την |
| κοινωνική υπόσταση και σημασία του | |

-

Το

πρόβλημα της ιδεολογίας όπως αυτή είναι διατυπωμένη στον δομημένο χώρο.

Προυπόθεση για μια τέτοια προσέγγιση, αποτελεί, όπως αναφέρθηκε, η θεώρηση και κατανόηση του χώρου ως υπαρκτό αντικείμενο, το οποίο έχει συγκεκριμένη μορφή, η οποία είναι δυνατόν να περιγραφεί, να αναλυθεί και να μελετηθεί.

Ειδικότερα, οι περιοχές στις οποίες θα αναφερθεί και θα στηριχτεί η εργασία είναι οι εξής:

Α. Ο κυβισμός στις δύο φάσεις του, την αναλυτική, και την συνθετική όπως η δεύτερη υλοποιήθηκε με το collage. (2)

Β. Οι γλυπτικές μορφές και οι εγκαταστάσεις του Έλληνα γλύπτη Βλάση Κανιάρη. (3)

Γ. Ο κινηματογράφος και πιο συγκεκριμένα η θεωρία του montage όπως καθιερώθηκε τόσο θεωρητικά όσο και στην πράξη από τον S. Eisenstein. (4)

Δ. Τα κύρια σημεία της Θεωρίας για το Συντακτικό του Χώρου, όπως έχουν διατυπωθεί από τον Bill Hillier και τους συνεργάτες του. (5)

Α. Ο ΚΥΒΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ.

Το ζωγραφικό έργο «Les Demoiselles d'Avignon» δημιουργήθηκε από τον Pablo Picasso το 1907. Το έργο αυτό αποτελεί την πρώτη κίνηση, την πρώτη χειρονομία, το πρώτο βήμα προς την κατεύθυνση της αποκάλυψης της δομής -με την ευρύτερη έννοια- μιας κατασκευής, όπως είναι στην περίπτωση αυτή ένα έργο ζωγραφικής. Για πρώτη φορά στη Ζωγραφική η σχέση της εσωτερικής δομής της εικόνας με το απεικονιζόμενο περιεχόμενό της, σχέση που μέχρι τότε ήθελε την δομή κρυμμένη και υποχείρια του περιεχομένου αυτού, αμφισβητείται έμπρακτα, και σε μεγάλο βαθμό ανατρέπεται. Στις «Demoiselles d'Avignon», οι απεικονιζόμενες γυναικικές φιγούρες δεν αποτελούν πλέον αναπαραστάσεις γυναικείων σωμάτων, αλλά εμπλέκονται μέσα στο σύστημα οργάνωσης του διδιάστατου εικαστικού χώρου του πίνακα. Οι φιγούρες αυτές μοιάζουν να διαμελίζονται απο χαράξεις, γραμμές και εντάσεις οι οποίες διαπερνούν και οργανώνουν συνθετικά το επίπεδο της εικόνας.

Αυτή η αποκάλυψη, από την μια μεριά του συστήματος οργάνωσης του διδιάστατου χώρου του πίνακα, όπως και η παραμόρφωση και αποσύνθεση των γυναικείων σωμάτων, είχαν δύο γενικότερα, ιδιαίτερης σημασίας αποτελέσματα.

Το πρώτο ήταν η επιτεδοποίηση του χώρου της εικόνας έτσι που η ψευδαίσθηση της προοπτικής να καταργείται και να ανατρέπεται. Ο χώρος της εικόνας γίνεται ρηχός, χωρίς προοπτική ή βάθος, ενώ ταυτόχρονα αμβλύνεται καθοριστικά η ιεραρχημένη μέχρι τότε αντίθεση μεταξύ του κυρίαρχου θέματος και του φόντου.

Το δεύτερο αποτέλεσμα, υπήρξε η ανάδειξη της πραγματικής υπόστασης των υλικών από τα οποία συγκροτείται το έργο, των συστατικών δηλαδή από τα οποία κατασκευάζεται αυτό, όπως είναι η χρωματική επιφάνεια, η ποιότητα της γραμμής, η υφή και ποιότητα του υλικού χρώματος, το αποτύπωμα της πινελιάς κ.λπ. Τα συστατικά αυτά, αποκτούν την αυτονομία τους, καθίστανται σημαντικά, και αποκαθιστούν την ισοτιμία τους με το αναπαριστώμενο περιεχόμενο της εικόνας. (6)

Αυτή η προσπάθεια για αποσαφήνιση των σχέσεων μεταξύ τόσο της δομής όσο και των υλικών μέσων, με την αναπαράστασή που εμφανίζεται ως το περιεχόμενο του ζωγραφικού χώρου, συνεχίστηκε συστηματικά. Η αρχική εξισορρόπηση των σχέσεων εξελίχθηκε στην ουσιαστική ανατροπή τους. Η απεικόνιση γεγονότων υποχωρεί και στο προσκήνιο επιβάλλονται και κυριαρχούν τα υλικά παραγωγής του έργου και αποκαλύπτεται η δομική οργάνωση της μορφής του επιπέδου της εικόνας.

Η ανατροπή της σημασίας των συνθετικών συστατικών είχε τρία κύρια χαρακτηριστικά, τα οποία και προσδιόρισαν την μετέπειτα πορεία του κυβισμού:

A. Ο κατακερματισμός των γεγονότων αντί της αναπαράστασής τους, οδήγησε στην αναλυτική προσέγγιση των ιδίων στον χώρο και στο χρόνο. Έτσι, τμήματα της εικόνας αποτελούν πλέον, είτε οι πολλαπλές απόψεις ενός συγκεκριμένου αντικειμένου, είτε ο μετασχηματισμός που υφίσταται η μορφή του αντικειμένου στον χρόνο και την κίνηση. Οι πολλαπλές χρονικές απόψεις ενός αντικειμένου διατυπώνονται σε μια στιγμιαία συγχρονική εικόνα του. Το συγκεκριμένο γεγονός παρίσταται στην ολότητα του, και δεν αναπαρίσταται μια μοναδική, επιλεγμένη και ίσως προνομιακή του πλευρά ή άποψη. Στόχος, η αποκάλυψη της ουσίας του γεγονότος, η προσέγγιση της αλήθειας γι' αυτό, και η αναγνώριση της πραγματικής του υπόστασης, σε πλήρη αντίθεση με μια φαινομενολογική αναπαράστασή του.

B. Η επικράτηση της (μέχρι τότε) εσωτερικής δομής του εικαστικού χώρου, όπως και των υλικών συστατικών παραγωγής της εικόνας, σε βάρος της αναπαριστατικής απόδοσης του περιεχομένου του χώρου αυτού, κατέληξε στην ολοκληρωτική εξαφάνιση του περιεχομένου. Η αναλυτική διαδικασία καταλήγει στην πλήρη αφαίρεση. (7), περιεχόμενο γίνεται πλέον ο τρόπος παραγωγής του έργου, το μέσον ταυτίζεται με το

μήνυμα. (8). Η αγωνία για την γνώση της τέλει εσωτερικής κατάστασης των πραγμάτων, θεωρήθηκε ότι προσέφερε την πραγματική αλήθεια για αυτά, σε αντίθεση με την ψευδαίσθηση της ομοιότητας με την οποία απεικονίζονται με την μορφή αναπαραστάσεων.

Ουσιαστική και απαραίτητη προϋπόθεση αυτών των διαδικασιών απέτελεσε ο θεωρητικός μεν, αλλά και αρκετά προβληματικός, διαχωρισμός μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Η δραστηριότητα δηλαδή αυτή στηρίχτηκε στην άποψη ότι οποιαδήποτε κατασκευή, μπορεί να διακριθεί στην μορφή της ή αυτό που φαίνεται, και στο εσωτερικό της, την υποτιθέμενη λειτουργία, ή την εσωτερική δομή της η οποία αποτελεί την ουσία της. Η εσωτερική αυτή δομή και ουσία, προϋπάρχει της μορφής, η οποία και καλείται να την εκφράσει. Κατά συνέπειαν, η αποκάλυψη αυτής της «κεκρυμμένης» ουσίας, θα αποκάλυπτε και την πραγματική γνώση για την κατασκευή. (9)

Γ. Το αντικείμενο «έργο», ή πίνακας, ξεχωρίζει, σημασιοδοτείται και αναδεικνύεται ως το πραγματικό εικαστικό γεγονός, αυτόνομο και συγκεκριμένο, χωρίς περιεχόμενο ή αναφορά σε κάτι εκτός από την δική του υλική υπόσταση. Ετσι, με τον θάνατο και εξαφάνιση του αντικειμένου ως περιεχόμενο, αναδεικνύεται το έργο καθ'εαυτό ως το αυθύπαρκτο εικαστικό αντικείμενο.

Ενώ όμως, στην πρώτη του αυτή περίοδο ο κυβισμός επεξεργάζεται και διερευνά τον εικαστικό χώρο ακολουθώντας μια πορεία κατάκτησης, ανάλυσης και επανασύνθεσης της πραγματικότητας ενός περιγραφόμενου γεγονότος, το 1912, ο George Braque, αίφνης εφευρίσκει το collage. Την χρονιά αυτή, τόσο ο Braque όσο και ο Picasso, ανατρέπουν δραματικά αυτή την μέχρι τότε αναλυτική διαδικασία. Κομμάτια από εφημερίδες, χαρτιά, χρώματα, ύφασμα, πραγματικά ψήγματα της πραγματικότητας, επιλέγονται σχεδόν αυτοσχεδιαστικά, και αντιπαρατιθέμενα στην νέα πραγματικότητα του έργου, αλληλοπροσδιορίζονται και ετσι ώστε παράγεται ένα καινούργιο αυτοδύναμο γεγονός. Με το collage το καλλιτεχνικό προϊόν συγκροτείται αυτοδύναμα και εξ'υπαρχής. Υλικά κατ'αρχήν ετερόκλητα και άσχετα μεταξύ τους ή με κάποιο προϋπάρχον περιγραφόμενο, με την συνθετική χρήση τους, μετατρέπονται σε μέλη μιας νέας πρωτογενούς κατασκευής. Κατά κανόνα ευτελή και ασήμαντα τα ίδια, τα υλικά αυτά αντικειμενοποιούνται και καθίστανται ουσιαστικά συστατικά την συγκρότηση της νέας πρωτογενούς οντότητας.

Τα θραύσματα αυτά, διακεκριμένες μονάδες μιας πραγματικότητας, γίνονται με το collage οι φορείς της διαδικασίας μόρφωσης της νέας πραγματικότητας του έργου. Περιγραφόμενο δεν υφίσταται και ούτε καν προϋπάρχει ως έννοια για να αναλυθεί και να αναγνωριστεί, αλλά

κατασκευάζεται, φτιάχνεται συνθετικά από την αρχή, με την χρήση ενός υπάρχοντος λεξιλογίου υλικών πραγμάτων :

« Ενώ στους κυβιστικούς πίνακες του 1910-1911 ο Braque και ο Picasso σημασιοδοτούσαν την παρουσία μιας κιθάρας όχι με μια προσδιοριζόμενη φόρμα αλλά σαν μια σειρά ασήμαντα μετατοπιζόμενα επίπεδα και πλευρές, κατά το 1913, θα σημασιοδοτούσαν μια κιθάρα δια μέσου ενός αναντίρρητου επιπέδου διπλής καμπυλότητας γύρω από το οποίο μερικές φορές, δύο απόψεις του οργάνου, -μια πλαινή και η επιφάνεια πάνω στην οποία τεντώνονται οι χορδές π.χ.- θα συνδυάζονταν».(D.Cooper/G.Tinterow, 1983, σ. 13).

Ετσι, ενώ στον αναλυτικό κυβισμό η φορά παραγωγής του έργου ήταν από το όλο στο μερικό, στον συνθετικό κυβισμό η φορά αντιστρέφεται και το έργο καθ'εαυτό προκύπτει από τα επί μέρους (θραύσματα) στο όλο (τελικό έργο). Με το collage το πραγματικό αντικείμενο (το θραύσμα) αποκαθίσταται ως το λειτουργικό-οργανικό συστατικό για την συγκρότηση του έργου ενώ το ίδιο το έργο ανακτά οριστικά την θέση του ως αυτόνομο αντικείμενο

B. ΟΙ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΒΛΑΣΗ ΚΑΝΙΑΡΗ ΚΑΙ Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΑΝΑΣΥΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ.

Πολύ μεταγενέστερος των κυβιστών, ο Βλάσης Κανιάρης υπήρξε μια σημαντική προσωπικότητα στην σύγχρονη τέχνη. Οπως συνήθως συμβαίνει, τα πρώτα του έργα είναι κυρίως σχέδια και ζωγραφικά. Πολύ γρήγορα όμως φάνηκε να μην βρίσκει την έκφρασή του με την παραμονή στις τεχνικές και τις προϋποθέσεις ενός μέσου που λειτουργούσε κυρίως υποτάσσοντας το υλικό του σε κανόνες αναπαράστασης. Ετσι, για την πραγματοποίηση των έργων του υιοθετεί αρχές του collage, και κυρίως την έμφαση και αξιοποίηση πραγματικών υλικών που βρίσκονται οπουδήποτε. Ευτελή υλικά, όπως ακατέργαστα κομμάτια ξύλα, συρματοπλέγματα, κοτετσόσυρμα, γύψος, υφάσματα, περισυλλέγονται και μεταπλάθονται σε οργανικά συστατικά, στην αρχή διδιάστατων κατασκευών, και σταδιακά κατασκευών οι οποίες εξελίσσονται από ανάγλυφα, σε ολοκληρωμένα τρισδιάστατα αντικείμενα. Υπερβαίνοντας καθοριστικά το collage και κυρίως τον οπτικό χαρακτήρα του, οι τρισδιάστατες κατασκευές του Κανιάρη αναδεικνύονται σε μονάδες οι οποίες χαρακτηρίζονται από την έντονη ανάδειξη της ιδιαίτερης υφής κάθε ξεχωριστού υλικού, προβάλλοντας την απτική αξία και σημασία του έργου. Η

συνέχεια, που άπτεται του προβληματισμού αυτού του κειμένου, υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξη του ίδιου του καλλιτέχνη, αλλά και για την συγκρότηση του έργου τέχνης ως υλική, χωρική κατασκευή η οποία συστήνεται σε ενιαίο σύνολο, από μονάδες οι οποίες και αυτές προκύπτουν από την συνθετική συνύπαρξη ετερόκλητων υλικών.

Καθοριστικό ρόλο σ'αυτή την πρόταση, αναλαμβάνει πλέον το ανθρώπινο σώμα, όχι στην φυσική του κατάσταση όπως στο θέατρο ή τον χορό, αλλά ως στατική φιγούρα ανακατασκευασμένη από τον Κανιάρη με την χρήση και πάλι ευτελών υλικών. Επιστρατεύοντας την ευαισθησία του στις υφές των υλικών, φτιάχνει «ασώματα» ομοιώματα του ανθρώπινου σώματος, σχηματίζοντας με κοτετσόσυρμα τα μέλη, και ντύνοντάς τα με πραγματικά επαναχρησιμοποιημένα ρούχα. Συνήθως όλα φθαρμένα από την πολυκαιρία. Σε φυσική κλίμακα, κατασκευές στατικές αλλά σε στάσεις που υποδηλώνουν εν δυνάμει κίνηση, ή παριστάνουν στάσεις από τις πιο πεζές λειτουργίες του σώματος,

Το επόμενο βήμα ήρθε σχεδόν νομοτελειακά όταν κάθε φιγούρα, δεν παραμένει και δεν εκτίθεται ως ένα μεμονωμένο αντικείμενο, αλλά συνδυάζεται με άλλες, έτσι ώστε να αναδύεται μια συνολική σύνθεση που αναπτύσσεται στον χώρο. Οι μονάδες, χωρίς να χάσουν την αυτόνομη παρουσία τους αφού η κάθε μια έχει την ιδιαίτερη φόρμα της στον χώρο, γίνονται συστατικά της γενικότερης χωρικής εγκατάστασης, η οποία συμπληρώνεται με αυτούσια αντικείμενα, όπως μια βαλίτσα ή ένα παιδικό παιχνίδι, ή κατασκευές επίσης από την πραγματικότητα όπως ένας λερωμένος τοίχος, φθαρμένος από τον χρόνο, γεμάτος με συνθήματα, που χρησιμοποιείται από ένα αριθμό ανδρικών ομοιωμάτων στημένων σε σειρά, για ούρηση. Οι χωρικές σχέσεις των ομοιωμάτων σε συνύπαρξη με τα άλλα αντικείμενα συστήνουν την νέα πραγματικότητα του έργου αποκαθιστώντας τον κενό χώρο σε εργαλείο που ορίζει τις κοινωνικές σχέσεις ανάμεσά τους.

Γ. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΧΩΡΟΧΡΟΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ.

Κατά την διαδικασία κατασκευής και προβολής μιας κινηματογραφικής ταινίας μπορούν να παρατηρηθούν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που αντιστοιχούν τόσο στην αναλυτική, όσο και στην συνθετική φάση του κυβισμού. Οσον αφορά τον αναλυτικό κυβισμό, η αντιστοιχία συνίσταται στην δυνατότητα που παρέχει, με την κίνηση της μηχανής, αλλά και των αντικειμένων τα οποία αυτή σκοπεύει, να αναλύει τα γεγονότα όπως εκτυλίσσονται στον χρόνο και τον πραγματικό χώρο, παρατηρώντας αυτά από διαφορετικά σημεία, διαφορετικές θέσεις, σε διαφορετικές στιγμές, για μεγάλα ή μικρά χρονικά διαστήματα, καταγράφοντας αυτές τις στιγμές της πραγματικότητας στο φιλμ. Η επανασύνθεση του υλικού αυτού πραγματοποιείται επί της οθόνης κατά την διάρκεια της προβολής της ταινίας. Εφόσον η προβολή της ταινίας έχει συγκεκριμένη χρονική διάρκεια, το κινηματογραφικό έργο διαγράφεται σε μια χρονική ανέλιξη αντίστροφα ανάλογη της συγχρονικής υπόστασης του κυβιστικού ζωγραφικού έργου. Ενώ δηλαδή στο ζωγραφικό έργο το γεγονός στις πολλαπλές εκδοχές του παρουσιάζεται ακαριαία, στην πλήρη ολοκληρωμένη εικόνα του, στον κινηματογράφο, την πλήρη ολοκληρωμένη εικόνα του γεγονότος καλείται να την συνθέσει ασυνείδητα ο θεατής αφού παρακολουθήσει όλη την προβολή της ταινίας.

Ταυτόχρονα όμως, ο κινηματογράφος, όπως και ο συνθετικός κυβισμός με το collage, συνθέτει μια επιλογή από αποσπάσματα γεγονότων που εξάγονται από την πραγματικότητα την οποία στοχεύει κάθε φορά η κινηματογραφική κάμερα:

« Με τα close-up των πραγμάτων που μας περιβάλλουν, με την στόχευση σε κρυφές λεπτομέρειες γνωστών αντικειμένων, με την εξερεύνηση των καθημερινών κόσμων κάτω από την ιδιοφυή καθοδήγηση της κάμερας, το φιλμ, από την μια μεριά προεκτείνει την αντίληψή μας για τις αναγκαιότητες που κανονίζουν τις ζωές μας, ενώ από την άλλη μεριά, καταφέρνει να μας επιβεβαιώσει για την ύπαρξη ενός τεράστιου και απρόσμενου πεδίου δράσης. Οι ταβέρνες μας και οι λεωφόροι, τα γραφεία και τα επιπλωμένα μας δωμάτια, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί και τα εργοστάσια, μοιάζαν να μας είχαν εγκλωβίσει απελπιστικά. Τότε ήρθε ο κινηματογράφος, και διέλυσε αυτόν τον κόσμο της φυλακής με τον δυναμίτη το ενός δεκάτου του δευτερολέπτου, έτσι που τώρα, ανάμεσα σ'αυτά τα ερείπια, ταξιδεύουμε με ηρεμία στην περιπέτεια. Με το close-up ο χώρος προεκτείνεται, με το slow-motion εκτείνεται ο χρόνος.....»

(Walter Benjamin, 1979, σ.239).

Στο φιλμ όμως, αυτά τα κομμάτια του πραγματικού κόσμου, επιλέγονται από την κάμερα – τον κινηματογραφιστή – τόσο γιατί έχουν συγκεκριμένη ταυτότητα, όσο γιατί ενέχουν την δυνατότητα συμμετοχής τους στην μόρφωση της νέας φιλικής οντότητας. Από την άποψη αυτή, θεωρείται αναγκαία η σύντομη αναφορά στο έργο του S. Eisenstein.

Ο Eisenstein πρόβαλε την θεωρία του «montage των προκλήσεων». Το «montage» συνίσταται από την συστηματική οργάνωση του χώρου των διαδοχικών πλάνων μιας ταινίας, με τρόπο ώστε, από την αντιπαράθεση των διαδοχικών αυτών πλάνων ή «οπτικοακουστικών shock», να μεταφέρεται στον θεατή, κάποιο συγκεκριμένο μήνυμα σχεδόν μονοσήμαντα. Ο θεατής καλείται, από την παρακολούθηση τής ταινίας, να εξαγάγει το υποβαλλόμενο μήνυμα συνθέτοντας τις εικόνες όπως αυτές διαδέχονται η μια την άλλη στην επιφάνεια της οθόνης, κατά την διάρκεια της προβολής. Τον Eisenstein απασχολεί κυρίως η μορφολογική υποσταση και δομή αφ'ένος μεν του χώρου ενός συγκεκριμένου πλάνου, μιας εικόνας, καθώς επίσης και η οργάνωση μιας σειράς διαδοχικών πλάνων. Ετσι, τα πλάνα καθ'εαυτά, αλλά και η δομή του χώρου της προβαλλόμενης εικόνας, συνίστανται κατ'αρχήν από την αυστηρή, γεωμετρική διευθέτηση των απεικονιζόμενων γεγονότων στο επίπεδο της οθόνης. Αντίθετα, η μορφολογική διαρθρωση και ενότητα του ολικού έργου δεν φαίνεται να αποτελεί αντικείμενο επεξεργασίας για τον Eisenstein.

Στα διαγράμματα που ο ίδιος συνέταξε προσπαθώντας να αντικειμενοποιήσει και να προβάλει την δομική υπόσταση των ταινιών του, είναι εμφανής η αυστηρή γεωμετρική οργάνωση του χώρου της εικόνας, όπως και του μετεξελισσόμενου χώρου ο οποίος προκύπτει ως συνέπεια της μετεξέλιξης των επί μέρους εικόνων κατά την διάρκεια μιας θεματικής ενότητας (sequence) κατά την ανέλιξη ενός φιλμ. Η συνθετική πρακτική του Eisenstein προεκτείνεται έτσι ώστε στα διαγράμματα να εμπεριέχονται οι σχέσεις ατιστοιχίας και αντίστιξης μεταξύ γεωμετρίας της εικόνας και ήχου-μουσικής. Πάντως και στην περίπτωση αυτή διαπιστώνεται η ίδια πρόθεση αναγνώρισης της εσωτερικής δομικής οργάνωσης των χωρικών συνιστωσών της φορτισμένης με χρονική διάρκεια εικόνας, διαχωρίζοντας αυτήν από την υπερδομή, δηλαδή το οπτικό-ακουστικό αποτέλεσμα που προσλαμβάνει ο θεατής. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα διαγράμματα αυτά συντάχθηκαν από τον Eisenstein εκ των υστέρων, δηλαδή μετά την κατασκευή των συγκεκριμένων ταινιών. Επομένως ο στόχος τους ήταν κατ'αρχήν αναλυτικός και ερμηνευτικός ενός συγκεκριμένου εικαστικού γεγονότος, και όχι η παροχή ενός εργαλείου η τρόπου σύνθεσης.

Το κύριο βέβαια χαρακτηριστικό του montage των προκλήσεων, είναι η απομόνωση τμημάτων της πραγματικότητας, ο μετασχηματισμός τους σε

συστατικά εικόνων, η κατάτμησή τους σε μονάδες-πλάνα συνήθως ελαχίστης χρονικής διάρκειας, και η μέσα από την αντιπαράθεσή τους με τα προηγηθέντα ή επόμενα πλάνα-μονάδες, να προκύπτει ένα σύνολο κατ'αρχάς κατανοητό, αλλά και που να προβάλλει ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Το τελικό αποτέλεσμα δεν είναι συνέπεια κάποιου προυπάρχοντος της κατασκευής ρυθμιστικού νόμου ο οποίος οργανώνει και συνθέτει τα επί μέρους κομμάτια μεταξύ τους. Αντίθετα το τελικό προϊόν είναι το αποτέλεσμα της διαδικασίας μετεξέλιξης των επί μέρους τμημάτων από το ένα στο επόμενο, τα οποία δε τμήματα ενέχουν στην σύστασή τους αυτήν καθ'εαυτήν την δυνατότητα μετεξέλιξης. Το σύνολο προκύπτει από τα επιμέρους και όχι το αντίστροφο. Αυτή ακριβώς η διαφαινόμενη φορά παραγωγής των ταινιών του Eisenstein αποτέλεσε αντικείμενο συγκεκριμένης κριτικής για το έργο του:

«Ο Eisenstein υστερεί στην μορφολογική συγκρότηση συνόλων, ένεκα της προσήλωσής του στην επιμέρους ενότητα (the sequence) ως το αισθητικό κέντρο και θεωρητικό αντικείμενο, και ένεκα του ενδιαφέροντός του για συναισθηματικό έλεγχο σε τοπικό επίπεδο. (Brian Henderson, 1976 σ.396)

Πράγματι, όπως ήδη αναφέρθηκε, τον Eisenstein ενδιαφέρει κυρίως το μεμονωμένο πλάνο ως η διακεκριμένη συστατική χωρική μονάδα της κινηματογραφικής κατασκευής και όχι εκ προοιμίου το ολοκληρωμένο φιλμ. Η μορφή και δομή του τελειωμένου έργου δεν φαίνεται να προυπάρχει στο μυαλό του σκηνοθέτη, αλλά συγκροτείται κατά την διάρκεια παραγωγής της ταινίας. Την ολοκληρωμένη δε μορφή του αποκτά στην τελική φάση προβολής της ταινίας στην οθόνη. Γι'αυτό και η οποιαδήποτε επίδραση στον θεατή, ιδεολογική, συναισθηματική ή άλλη, θα πρέπει να αναζητηθεί ως το τελικό αποτέλεσμα της μετεξέλιξης των τοπικών αλληλεπιδρόντων χωροχρονικών σχέσεων προς μια υπερτοπική ολότητα, σε αντίθεση με κάποια άλλη πιθανή περίπτωση όπου η μορφή του όλου θα ήταν προδιαγεγραμμένη, ή θα είχε μια δομή προκαθορισμένη από κάποιο κανόνα.

Το ζήτημα αυτό φέρνει την μελέτη στο τέταρτο τμήμα της, τον δομημένο χώρο, και τις θεωρητικές αναζητήσεις του Bill Hillier και των συνεργατών του.

Δ. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΛΟΓΙΚΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ.

Το θεωρητικό έργο του Hillier ούτε είναι δυνατόν ούτε και σκόπιμο να αναπτυχθεί στο πλαίσιο αυτής της μελέτης. Πολύ επιγραμματικά όμως θα μπορούσε να αναφερθεί ότι τον κεντρικό άξονα των προτάσεων του αποτελεί η επίμονη και συνειδητή προσπάθεια αποσαφήνισης και αποκάλυψης της χωρικής υπόστασης των κοινωνιών, όπως και

αντίστροφα της κοινωνικής υπόστασης του χώρου, ή όπως ο ίδιος τιτλοφορεί το βιβλίο που εξέδωσε με την Julienne Hanson στόχος είναι η διερεύνηση της Κοινωνικής Λογικής του Χώρου.

Στο πλαίσιο αυτής της μελέτης, θα γίνει αναφορά σε ένα μόνο τμήμα της εργασίας των Hillier και Hanson, (10), όπου επιχειρείται μια προσέγγιση του τρόπου με τον οποίο οι κοινωνίες υφίστανται ως δυναμικές χωρικές συγκροτήσεις.

Η επεξεργασία του προβλήματος του τρόπου παραγωγής του δομημένου χώρου, γίνεται από τους Hillier και Hanson, αρχίζοντας με μια κριτική του στρουκτουραλισμού (11), και συγκεκριμένα μιας θεμελιώδους αρχής του στρουκτουραλισμού, η οποία βρίσκεται στην έννοια του κανόνα ή του νόμου.

Κατά τους συγγραφείς, στον στρουκτουραλισμό, η ιδέα του νόμου ο οποίος υπάρχει πέραν και πριν από ένα γεγονός, το οποίο για την έκφρασή του υπακούει σ'αυτόν τον κανόνα, είναι θεμελιώδης. Η έννοια της δομής εμφανίζεται ακριβώς με την μορφή του συντονισμού ενός συστήματος νόμων, οι οποίοι και συστήνουν ένα κώδικα που προυπάρχει του γεγονότος και μάλιστα το προσδιορίζει. Στο σημείο ακριβώς αυτό, δηλαδή του διαχωρισμού του κώδικα από το διατυπωμένο γεγονός, ή όπως και πιο πριν αναφέρθηκε, της δομής του από το ίδιο το γεγονός, επικεντρώνεται η κριτική τους. Στην δε προσπάθεια αμφισβήτησης του στρουκτουραλιστικού μοντέλου, οι Hillier και Hanson εισάγουν ορισμένες έννοιες τις οποίες επεξεργαζόμενοι χρησιμοποιούν για την διατύπωση της δικής τους θεώρησης των θεμάτων παραγωγής των χωροκοινωνικών γεγονότων.

Η πρώτη έννοια που εισάγουν είναι αυτή της «διαμόρφωσης», (arrangement), την οποία προσδιορίζουν ως το σύστημα που συγκροτείται από διακεκριμένες ενότητες ή μονάδες. Κάθε τέτοια μονάδα, είναι εξοπλισμένη με έναν μηχανισμό ανάκτησης της περιγραφής και εσωτερίκευσης της θέσης της στο σύστημα. (description retrieval mechanism).

Με μια τέτοια διατύπωση όμως της έννοιας του μηχανισμού ανάκτησης της περιγραφής στο πλαίσιο ενός συγκροτούμενου δυναμικού συστήματος, η έννοια του νόμου αντιστρέφεται. Με άλλα λόγια, η ίδια η πράξη της παραγωγής του χωροχρονικού γεγονότος, προυπάρχει οποιουδήποτε νόμου:

« κανένα χωροχρονικό γεγονός από μόνο του δεν είναι απαραίτητο να ενέχει ένα νόμο. Ο νόμος υπάρχει μόνον όταν μια αφηρημένη περιγραφή εξάγεται και ανακτάται από ένα χωροχρονικό γεγονός και στην συνέχεια επαναπεριέχεται σε ένα άλλο τέτοιο γεγονός. Η θεμελιώδης έννοια στα συστήματα διαμορφώσεων (arrangements)

είναι η αναπαραγωγή, (reproduction), και όχι ο αφηρημένος νόμος.» (Hillier & Hanson, 1984, 1988, σ.203).

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω, η τρίτη σημαντική έννοια που εισάγεται είναι αυτή της αναπαραγωγής του συστήματος. Ετσι, απο τον συνδυασμό των τριών εννοιών, δηλαδή α/της συνεχώς μετεξελισσόμενης και αναπαραγώμενης διαμόρφωσης(arrangement), β/ της διαδικασίας ανάκτησης της κάθε φορά περιγραφόμενης θέσης (description retrieval), και του ενδογενους μηχανισμού κάθε μονάδας, προκύπτει, κάθε φορά, μια νέα ολότητα στην οποία μπορούν πλέον να αναγνωριστούν ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά.

Οι συγγραφείς τεκμηριώνουν τις θεωρητικές τους προτάσεις ελέγχοντας τις πειραματικά μέσα από δύο οδούς. Η μία συνίσταται στην εμπειρική, και νοητική επεξεργασία και παρατήρηση των μορφολογικών χαρακτηριστικών των χωρικών συνιστωσών οικιστικών συνόλων ή κτηρίων. Η δεύτερη υλοποιείται δια της παραγωγής στον υπολογιστή μοντέλων προσομοίωσης των διαδικασιών παραγωγής αυτών των συνόλων και κτηρίων. Με τον προσδιορισμό δε δύο βασικών διαστάσεων του, προσπαθούν να περιγράψουν την μορφή του χώρου που κατ'αυτούς είναι ταυτόχρονα φορέας και διατύπωση των κοινωνικών σχέσεων που διέπουν το σύστημα. Αυτές είναι η «αξονική γραμμή»(axial line) και η «κυρτότητα του χώρου»(convex space)". Οι σχέσεις ανάμεσα στις δύο αυτές διαστάσεις αποτελούν ταυτόχρονα την διατύπωση των χωρικών σχέσεων που τις διέπουν, και κατ'επέκταση συνιστούν μια αντικειμενοποιημένη απεικόνιση της μορφής του χώρου.

Όπως φαίνεται στα πιο κάτω διαγράμματα, η απεικόνιση των σχέσεων αυτών γίνεται σε τέσσερα επίπεδα. Το πρώτο είναι η κάτοψη πχ. ενός οικισμού. Σε δεύτερο επίπεδο, μαυρίζοντας τον δημόσιο χώρο στον οικισμό αυτό, αποκαλύπτεται γραφικά η μορφή του πλέγματος των δημόσιων χώρων. Σε τρίτο επίπεδο καταγράφονται τόσο το σύστημα των αξονικών γραμμών που διαπερνούν τους δημόσιους αυτούς χώρους, όσο και το σύστημα των κυρτών χώρων, οι οποίοι συνιστούν τον δημόσιο χώρο. Τέλος, οι σχέσεις των διαστάσεων αυτών βρίσκονται με την βοήθεια υπολογιστή και είτε αποτυπώνονται γραφικά σε αντίστοιχα διαγράμματα, είτε αριθμητικά σε πίνακες.

Επειδή ο χώρος τόσο ο δημόσιος όσο και ο ιδιωτικός, αποτελεί το κατ'εξοχήν πεδίο διατύπωσης των κοινωνικών σχέσεων, η διερεύνηση των χωρικών δεδομένων ταυτίζεται με τη ανίχνευση της κοινωνικής λογικής οργάνωσης των χώρων αυτών.

Προϊον του συνολικού αυτού θεωρητικού και πειραματικού έργου, υπήρξε η διατύπωση από τους συγγραφείς των δύο τρόπων παραγωγής των χωρικών ενοτήτων. Ο ένας τρόπος είναι αυτός του συστήματος που προκύπτει με φορά από το τοπικό ή μερικό στο υπερτοπικό ή ολικό, ο δε

δεύτερος, αυτός που προκύπτει από την αντίστροφη φορά, δηλαδή από το υπερτοπικό ή ολικό στο τοπικό ή μερικό.

Οι ιδέες αυτές των Hillier και Hanson, βρίσκονται κοντά στις σκέψεις που αναπτύχθηκαν πιο πάνω και αφορούσαν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά μιας κινηματογραφικής ταινίας, ή ενός κυβιστικού ζωγραφικού έργου, ή μιας γλυπτικής εγκατάστασης. Όπως λοιπόν στον δομημένο χώρο, που θα μπορούσε να περιγραφεί ως ένα σύνολο από επί μέρους χωρικές σχέσεις οι οποίες προκύπτουν από μια δυναμική διαδικασία συνεχούς μετεξέλιξης των διακριτών χωρικών ενοτήτων που τον αποτελούν, έτσι και σε μια ταινία θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αυτό που την χαρακτηρίζει μορφικά, είναι η διαρκής μετεξέλιξη των διαδοχικών οπτικοακουστικών ενοτήτων που την συνιστούν. Και στις δύο περιπτώσεις, θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι πρόκειται για σύνολα τα οποία προκύπτουν από ενότητες η κάθε μια από τις οποίες εμπεριέχει την δυνατότητα μετεξέλιξής της στην επόμενη ή κάποια άλλη. Ενέχει δηλαδή τον μηχανισμό ανάκτησης της σχετικής θέσης της στο σύστημα. Οι Hillier και Hanson, προεκτείνοντας τους προβληματισμούς τους στην ουσία αυτών των θεμάτων, δεν περιορίζουν το έργο τους στην σχέση μιας ενότητας με τις γειτονικές της αλλά διατυπώνουν ένα ευρύτερο σκεπτικό που ορίζει τις σχέσεις μιας οποιασδήποτε ενότητας, με οποιαδήποτε άλλη που συμμετέχει στην συγκρότηση του συνόλου. Συμπεραίνουν δε ότι :

« η αφηρημένη ενότητα βρίσκεται πάντοτε σε μια κατάσταση ενδιάμεσης πραγματικότητας (reality sandwich). Για να γίνει δυνατή η ύπαρξη της ενότητας αυτής , θα πρέπει να εξαχθεί από μια πραγματικότητα και να επαναπροσδιορίσει την θέση της σε μια άλλη».

Η σχέση αυτή συνοψίζεται στο σχήμα:

«πραγματικότητα-περιγραφή-πραγματικότητα»

Επομένως σε ένα τέτοιο σύστημα το θεμελιώδες είναι η δυνατότητα αναπαραγωγής και όχι αυτο της ύπαρξης κάποιου αφηρημένου νόμου. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι για την ύπαρξη και διατήρηση του συστήματος απαιτούνται τόσο πρακτική δράση όσο και νοητική δραστηριότητα. Θα μπορούσε δε να υποστηριχτεί ότι χωρίς την δυναμική διαδικασία ένταξης μιας ενότητας και επαναπροσδιορισμού της θέσης της στην χωροχρονική πραγματικότητα, η δομή του συστήματος φθίνει και χάνεται.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Σκοπός του κειμένου αυτού υπήρξε η εισαγωγή σε ορισμένες έννοιες που αφορούν τόσο την διαδικασία παραγωγής, όσο και την μορφή του δομημένου χώρου. Η αναφορά σε τέσσερεις διαφορετικές δραστηριότητες, όπως η ζωγραφική, η γλυπτική, ο κινηματογράφος και η αρχιτεκτονική, έδωσε την δυνατότητα μιας πιο γενικής διερεύνησης των προβλημάτων που σχετίζονται με τον χαρακτήρα αυτών καθ'εαυτών την συστατικών του χώρου. Έκανε επίσης δυνατή την εξειδίκευση ορισμένων εννοιών σε θέματα που αφορούν την αρχιτεκτονική, όπως η κοινωνική λογική του δομημένου χώρου, όπως και την αναφορά σε παράγοντες όπως ο χρόνος, και η αλληλουχία και μετεξέλιξη των εικόνων στον κινηματογράφο.

Αρχίζοντας με την παρουσίαση χαρακτηριστικών παραδειγμάτων από τον κυβισμό, εντόπισε στο collage τις πρώτες αναφορές στον πραγματικό κόσμο, θραύσματα του οποίου συνιστούν το πρωτογενές υλικό για την κατασκευή μιας νέας αυτόνομης πραγματικότητας. Η νέα αυτή πραγματικότητα είναι το έργο τέχνης, το οποίο αποτελεί το πεδίο διατύπωσης των χωρικών σχέσεων που συνδέουν τα επιμέρους υλικά που το συγκροτούν. Η θεώρηση τέλος του χώρου ως ένα σύστημα το οποίο πράγματι έχει συγκεκριμένη μορφή, η οποία δεν προϋπάρχει της ίδιας της παραγωγής του, βοήθησε στο να αναγνωριστούν οι χωρικές κατασκευές ως ενότητες που προκύπτουν από τις χωροχρονικές σχέσεις των επιμέρους ενοτήτων που τις αποτελούν, και οι οποίες ενέχουν στην σύστασή τους αυτή την δυνατότητα συμμετοχής στην διάρθρωση της ευρύτερης ενότητας.

Ο δομημένος χώρος είναι στην πραγματικότητα ένα δυναμικό σύστημα σχέσεων μεταξύ πραγματικών χωρικών μονάδων. Η κατανόηση του χώρου ως ένα τέτοιο σύστημα σχέσεων, έδωσε και την δυνατότητα ανάγνωσης των μορφολογικών του χαρακτηριστικών. Ο χώρος μπορεί να θεωρηθεί έτσι, όχι σαν άμορφο υπόλοιπο μεταξύ ορατών πραγμάτων, ούτε σαν δευτερογενές προϊόν άλλων παραγόντων όπως η λειτουργία ή η κατασκευή, αλλά ως το πρωτογενές υλικό για την συγκρότηση του αρχιτεκτονικού γεγονότος.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το κείμενο αυτό είναι μία πρόσφατα επεξεργασμένη, αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη εκδοχή εργασίας η οποία είχε αρχικά συνταχτεί τον Οκτώβριο του 1991 δηλαδή πριν από περίπου 25 χρόνια. Τότε είχε τον χαρακτήρα συγγράμματος στο

πλαίσιο των μαθημάτων του Τομέα Αρχιτεκτονικής Γλώσσας, Επικοινωνίας και Σχεδιασμού, στην Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Εκτοτε, ενώ τα θέματα στα οποία αναφέρεται η εργασία έχουν αναπτυχθεί αρκετά, εντούτοις ο κεντρικός πυρήνας προβληματισμού, όπως και οι βασικές αρχές στις οποίες στηρίζεται η μελέτη, δεν φαίνεται να έχουν απωλέσει την σημασία τους, παρόλο το μεγάλο χρονικό διάστημα που έχει παρέλθει. Επίσης, στα προσωπικά ενδιαφέροντα του γράφοντος, δυστυχώς ή ευτυχώς, εξακολουθούν, έστω και σε κάποιο βαθμό αναθεωρημένες, οι ίδιες θεωρητικού χαρακτήρα ανησυχίες. Στο νέο αυτο κείμενο περιλαμβάνονται αρκετές μικρές, αλλά καίριες αλλαγές στην ορολογία, αλλά και στην σύνταξη, που ουσιαστικά αντικατοπτρίζουν εννοιολογικές διαφορές. Επίσης θεωρήθηκε απαραίτητη, στην παρουσίαση περιπτώσεων εργασίας, να προστεθεί μια επιπλέον ενότητα, αυτή που αναφέρεται στο έργο του γλύπτη Βλάση Κανιάρη στο οποίο συμπυκνώνονται με εντυπωσιακή διαύγεια, και μάλιστα ανεξάρτητα από τις προθέσεις και διακηρύξεις του καλλιτεχνή, πολλές από τις προτάσεις που σε θεωρητικό επίπεδο συζητούνται στο κείμενο.

2. Η αναφορά στον κυβισμό γίνεται γιατί στις δύο φάσεις ή διατυπώσεις του – αναλυτική και συνθετική – μπορούν να αναγνωριστούν αντιστοιχίες με τους δύο τρόπους παραγωγής του χώρου, από το μερικό στο ολικό ή αντίστροφα. Η αναφορά περιορίζεται σε δύο μόνον παραδείγματα, άνκαι θα ήταν δυνατόν να επεκταθεί σε περισσότερα. Θεωρήθηκε αρκετό, για την ανάπτυξη των συγκεκριμένων σκέψεων η αναφορά να περιοριστεί σ'αυτά, γιατί είναι καίρια, και καλύπτουν τις ανάγκες και το πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας.

3. Ο Βλάσης Κανιάρης υπήρξε ένας σημαντικότερος Έλληνας καλλιτεχνής, χαρακτηριστικότερα έργα του οποίου υπήρξαν οι ανθρωπομορφικές κατασκευές από ετερόκλητα υλικά, οι οποίες σταδιακά εξελίχθηκαν σε σύνολα που συντίθενται από τέτοιες μονάδες.

4. Sergei Eisenstein: Ρώσος θεωρητικός και κινηματογραφιστής, που μαζί με τους Kuleson και Pudovkin έθεσαν τις βάσεις για την ολοκληρωμένη θεωρητική μελέτη των μορφολογικών και δομικών χαρακτηριστικών του κινηματογράφου, αναγνωρίζοντας τον κινηματογράφο ως «γλώσσα». Ειδικά όσον αφορά τον Eisenstein η προσφορά του αφορά τρεις πλευρές. Ως θεωρητικός, ως σκηνοθέτης, και ως δάσκαλος στο Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου της Σοβιετικής Ένωσης. Οι θεωρητικές πάντως καταβολές του όσο και των άλλων κλασικών θεωρητικών του κινηματογράφου

βρίσκονται στους προβληματισμούς και τις θέσεις των Ρώσων Φορμαλιστών των αρχών του 20^ο αιώνα. Κεντρικός στόχος όλων υπήρξε η αναγνώριση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που θα έδιναν στον κινηματογράφο «αυτοτέλεια και μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική έκφραση».

5. Το έργο του Bill Hillier και των συνεργατών του είναι ένα συνεχιζόμενο πρόγραμμα διερεύνησης των κοινωνικών δεδομένων του χώρου. Το πρόγραμμα αυτό που ήδη μετράει περισσότερα από 45 χρόνια ζωής, συνεχίζεται αδιαλείπτως μέχρι και σήμερα, στην Σχολή Bartlett του Πανεπιστημίου του Λονδίνου.

6. Πράγματι ο κυβισμός αποκάλυψε την σημασία των μέσων ή της δομής και σε μεγάλο βαθμό, πολύ πριν τον Marshall McLuhan ταύτισε τα μέσα ή την δομή με το μήνυμα. Του κυβισμού πάντως προηγήθηκε ο Sezanne. Όπως ακριβώς λέει ο Michael Snow, το έργο του Sezanne είναι ταυτόχρονα αναπαράσταση αλλά και αντικείμενο καθ'εαυτό. Οσον αφορά όμως την σημασία της υφής του υλικού και του χρώματος, κυρίαρχη φυσιognωμία είναι ο Van Gogh:

«τέλος προσπάθησα να εκφράσω την δύναμη του σκοταδιού ενός καπηλείου φέρνοντας σε αντίθεση το απαλό ροζ με το κόκκινο του αίματος και το κοκκινομώβ, το γλυκό Luis XV και το βερονέζικο πράσινο, τα πρασινοκίτρινα και τα έντονα πρασινομπλέ, όλα αυτά μέσα σε μιά ατμόσφαιρα καταχθόνιου καμινιού, ωχρού θειαφιού.» (Επιστολή του ίδιου 23 Ιουλίου 1890, Antonin Artaud,) Πολύ σημαντική επίσης είναι η αγωνία του Artaud να ερμηνεύσει ο ίδιος την σχέση του Van Gogh με τα υλικά της Ζωγραφικής:

“ Ο Van Gogh με το να ζωγραφίζει απαρνήθηκε την διήγηση ιστοριών, αλλά το ωραίο είναι πως αυτός ο ζωγράφος που είναι πιο ζωγράφος απ'τους άλλους ζωγράφους, απ'την στιγμή που σ'αυτόν βρίσκουμε πως το υλικό, η μπογιά στη συγκεκριμένη περίπτωση, έχει μια πρωταρχική θέση, με το χρώμα που χρησιμοποιεί έτσι ακριβώς όπως βγαίνει από το σωληνάριο, με το αποτύπωμα του πινέλου τρίχα-τρίχα πάνω στο χρώμα, με το άγγιγμα εκείνης της ζωγραφικής που είναι σαν να διακρίνεται μέσα απ'τον δικό της ήλιο,...» Antonin Artaud, (σελ.66).

7. Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας δεν θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στην αφηρημένη τέχνη εν γένει.
8. Παρ'όλον που δεν αναφέρεται άμεσα στην Τέχνη, ίσως η πιο καίρια αναφορά στην σχέση μηνύματος-μέσου, έχει διατυπωθεί από τον Marshall McLuhan, και εστιάζει κυρίως στην σχέση αυτή όπως υπάρχει στα μέσα μαζικής επικοινωνίας.

9. Εδώ ίσως να διαγράφεται και μια εσωτερική αντίφαση στον μοντερνισμό, όπως εκδηλώθηκε στην Αρχιτεκτονική. Η θέση δηλαδή ότι η «μορφή ακολουθεί την λειτουργία», προϋποθέτει ότι υπάρχει πριν την μορφή, κάτι το οποίο ορίζεται με κάποιο τρόπο ως λειτουργία, που δεν έχει μορφή, αλλά η μορφή αυτή προκύπτει δευτερογενώς από την αρτιότερη επίλυση του λειτουργικού προβλήματος. Ταυτόχρονα όμως ο μοντερνισμός διακηρύττει την αποκάλυψη της αλήθειας της λειτουργίας και της κατασκευής. Στην ουσία δηλαδή ταυτίζει την μορφή με την λειτουργία και την κατασκευή.
10. Όπως αναφέρθηκε και πιο πριν, η αναφορά στο θεωρητικό έργο του Hillier και των συνεργατών του θα περιοριστεί στους παράγοντες που αφορούν την διαδικασία παραγωγής και συγκρότησης του χώρου.
11. Στρουκτουραλισμός: Όρος που προέρχεται από την λατινική λέξη *structura* = δομή, κατασκευή, συναρμογή. Στην σύγχρονη επιστημολογία αναφέρεται κυρίως στο σύστημα των σχέσεων που διέπουν τα συστατικά ενός συστήματος, παρόλον που μερίδα θεωρητικών υποστηρίζει την ουσιαστική σημασία των χαρακτηριστικών των επί μέρους συστατικών, και δεν αναφέρεται μόνον στις μεταξύ τους σχέσεις. Πάντως ο στρουκτουραλισμός είναι μια σημαντική προσπάθεια για επιστημονική έρευνα στις ανθρώπινες επιστήμες που χαρακτηριζόταν είτε από εμπειρισμό είτε από μεταφυσικές ροπές.

Υποσημείωση : Τα αποσπάσματα κειμένων από την ξένη βιβλιογραφία έχουν μεταφραστεί από τον γράφοντα. Σε ορισμένες περιπτώσεις όπου η ελληνική μετάφραση δεν αποδίδει επακριβώς το νόημα, διατηρήθηκε σε παρένθεση η αντίστοιχη αγγλική λέξη ή πρόταση του πρωτοτύπου.
