

ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2000 - Η ΠΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ



MEGACITIES
ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΣΤΗ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΗ ΠΟΛΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΟΒΟΛΕΣ
ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΙΙ ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ

ΕΚΘΕΣΗ: ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΟΛΥΜΠΙΟΝ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ: ΟΙ ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ ΜΥΛΟΣ

5 | 18 ΜΑΪΟΥ 2000

ΤΕΧΝΙΚΟ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟ ΕΛΛΑΔΑΣ/ΤΜΗΜΑ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΑΠΘ
ASSOCIAZIONE ILLUSTRATORI

II-000000006383

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2000
Η ΠΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ

MEGACITIES

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΣΤΗ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΗ ΠΟΛΗ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΕΧΝΙΚΟ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟ ΕΛΛΑΔΑΣ - ΤΜΗΜΑ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΑΠΘ
με την υποστήριξη του προγράμματος ΕΠΕΑΕΚ

Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος *Megacities: από την πραγματική στη φανταστική πόλη*, που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 5 έως 18 Μαΐου 2000 στον κινηματογράφο ΟΛΥΜΠΙΟΝ και στην *Αίθουσα Τέχνης Μύλος*, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 2000 *Η πόλη και ο χρόνος*.

Διοργάνωση

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας - Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Σύλληψη - Σχεδιασμός αφιερώματος: Αντώνης Κιούκας, Μιχάλης Δημόπουλος

Οργανωτική Επιτροπή

- ΦΚΘ: Θωμάς Λιναράς, Μαρία Ιωάννου, Νότης Φόρσος
- ΤΕΕ/ΤΚΜ: Γιάννης Αικατερινάρης, Βίκυ Παπαγεωργίου, Νίκος Μπάρκας, Πρόδρομος Νικηφορίδης
- Τμήμα Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ: Σάσα Λαδά, Λόης Παπαδόπουλος

Γενικός συντονισμός: Μαρία Ιωάννου

Συντονισμός συμμετοχής Τμήματος Αρχιτεκτόνων: Ρέα Βαλντέν, Νίκος Πατσαβός, Γιώτα Αθηνίδου
Η αρχιτεκτονική εγκατάσταση της έκθεσης *Στον χρόνο του χώρου* έγινε από την Κατερίνα Κοτζιά και την Κορίνα Φιλοξενίδου
Environmental graphics: Απόστολος Καλφούπουλος

Η έκθεση *Οι πόλεις του μέλλοντος και το μέλλον των πόλεων* που πραγματοποιήθηκε στην *Αίθουσα Τέχνης Μύλος*, διοργανώθηκε από την Associazione Illustratori.
Επιμέλεια έκθεσης: Ferruccio Giromini
Επιμέλεια έκθεσης στην Ελλάδα—συντονισμός: Νίκη Τζούδα, Βιβή Φωτοπούλου

Ευχαριστούμε την Ταινιοθήκη της Ελλάδας για την ευγενική παραχώρηση των ταινιών

Κείμενα ταινιών: Θωμάς Λιναράς, με τη συνεργασία του Δημήτρη Μπάμπα

Επιμέλεια κειμένων: Άννα Μηλώση, Μαρία Ιωάννου.

Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν: Παναγιώτης Ράμος, Τιτίκα Δημητρούλια, Μαρία Ανδρούτσου, Λόης Παπαδόπουλος, Θωμάς Λιναράς.

Αφίσα - Εξώφυλλο καταλόγου: Δημήτρης Βλάχος

Καλλιτεχνική επιμέλεια καταλόγου: Δημήτρης Μηλώσης

Παραγωγή: ΤΥΠΟ ΜΟΥΓΚΟΣ

© 2000 Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

MEGACITIES

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΣΤΗ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΗ ΠΟΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΙΙ - ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ, 5-18 Μαΐου 2000

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

- **ΣΤΟΝ ΧΡΟΝΟ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ - 22+** αρχιτεκτονικά προπλάσματα
ΟΛΥΜΠΙΟΝ, 9-30 Μαΐου 2000

VIDEO ART

- **Η ΠΟΛΗ ΚΟΙΤΑΖΕΙ - 10** γραφές για το χώρο
ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΙΙ - ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ, 12-18 Μαΐου 2000

ΕΚΘΕΣΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

- **ΟΙ ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ και το μέλλον των πόλεων**
Αίθουσα Τέχνης ΜΥΛΟΣ, 5-18 Μαΐου 2000
Διοργάνωση: Associazione Illustratori
- **ΕΚΘΕΣΗ FLAVIO TIBALDI**
Διοργάνωση: Βαβέλ

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

- **ΑΠΟ ΤΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΗ**
ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΙΙ - ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ, 12 Μαΐου 2000, 20:00
Διοργάνωση: ΤΕΕ/ΤΚΜ
- **ΓΡΑΦΕΣ ΚΑΙ ΜΕΤΕΓΓΡΑΦΕΣ**
Μεταξύ Αρχιτεκτονικής και Κινηματογράφου
ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΙΙ - ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ, 16 Μαΐου 2000, 19:00
Διοργάνωση: Τμήμα Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΕΧΝΙΚΟ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟ ΕΛΛΑΔΑΣ - ΤΜΗΜΑ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΑΠΘ
με την υποστήριξη του προγράμματος ΕΠΕΑΕΚ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2000 - Η ΠΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ

Η πόλη και ο χρόνος

Η Θεσσαλονίκη από φέτος, αποκτά ένα νέο πολιτιστικό θεσμό, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το οποίο φιλοδοξεί να εξελιχθεί σε ένα Διεθνές Φεστιβάλ των Τεχνών, παρουσιάζοντας κάθε άνοιξη και καλοκαίρι στην πόλη μας, υψηλής ποιότητας και διεθνούς ακτινοβολίας εκδηλώσεις, φέρνοντας έτσι, σε επαφή το κοινό και τους καλλιτέχνες της πατρίδας μας, με τα πιο σύγχρονα και ενδιαφέροντα ρεύματα καλλιτεχνικής δημιουργίας, από όλο τον κόσμο.

Η ήδη υπογραφείσα προγραμματική σύμβαση συνεργασίας με το Φεστιβάλ Αθηνών, εξασφάλισε την οικονομική αυτοδυναμία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και ενίσχυσε τη θεσμική παρουσία του στον πολιτιστικό χάρτη της χώρας.

Η πόλη και ο χρόνος αποτελεί το θέμα του φετινού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και οι εκδηλώσεις με τίτλο *MEGACITIES: από την πραγματική στη φανταστική πόλη*, που περιλαμβάνουν κινηματογραφικές προβολές, εκθέσεις, συζητήσεις, σε σχέση με την πόλη και την εικόνα της και τις οποίες συνδιοργανώνουν το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας/Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας και το Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ειδικά για το πρόγραμμα των εκδηλώσεων του Φεστιβάλ, αποτελούν ένα χαρακτηριστικό δείγμα των στόχων και του προσανατολισμού του.

Ελπίζοντας ότι η Θεσσαλονίκη θα αγκαλιάσει το νέο αυτό θεσμό, ευχαριστούμε όσους συνέβαλαν στην πραγματοποίηση του αφιερώματος *MEGACITIES: από την πραγματική στη φανταστική πόλη* και ευχόμαστε καλή επιτυχία.

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Κινηματογραφημένη πόλη, φαντασιακές πόλεις

Απο τον Vertov στον Tati και τον Godard, και απο τον Antonioni στον Woody Allen και τον Wim Wenders, η πόλη παίζει κυρίαρχο ρόλο στην ιστορία του κινηματογράφου.

Ενσωματώνεται στις μυθοπλασίες, είτε ως παρουσία είτε ως υποκείμενο. Άλλοτε προκαθορίζει τη δράση των προσώπων και άλλοτε βρίσκεται η ίδια στο κέντρο της δράσης. Σε κάθε περίπτωση, καταλήγει πάντα να χαράζεται βαθειά στη μνήμη μας και η επιβλητική παρουσία της να υποκαθιστά συνήθως, με το πέρασμα του χρόνου, τη φευγαλέα ή ξεφτισμένη πια εντύπωση μιας πλοκής ή ενός δράματος. Με άλλα λόγια, η εντύπωση της πόλης σε ταινίες όπως το *Αλφαβήλ*, το *Blade Runner* ή τα *Φτερά του έρωτα* ποτέ δεν εξαλείφεται απο το μυαλό μας.

Οι πόλεις οφείλουν πολλά στον κινηματογράφο: τη μυθοπλαστική τους διάσταση, τη μυθολογική τους αναγωγή, τη φαντασική τους διαίωηση.

Φανταστική, ουτοπική ή πραγματική, η πόλη επιβεβαιώνεται ως κομβικό σημείο εξέλιξης της ανθρώπινης περιπέτειας, της πορείας του πολιτισμού σε αντίθεση με τη φύση, που ταυτίζεται με την προσυνειδητή φάση της κοινωνικής ζωής. Η αστυφιλία, η γέννηση των μεγαλουπόλεων (η Μητρόπολις, η Βαβυλώνα ή η Νέα Υόρκη) κατέχουν στην ιστορία του κινηματογράφου ιδιαίτερη θέση και εμπλουτίζουν τις μυθοπλασίες με άφθονες ανθρώπινες ιστορίες, συλλογικές ή ιδιωτικές αλλά και εκρηκτικές ιδεολογικές αναμετρήσεις.

Η πόλη του σινεμά δεν συγκροτεί ποτέ μια εικόνα οριστική. Είναι πάντα σε εξέλιξη, όπως είναι σε εξέλιξη ο πολεοδομικός ιστός μιας μεγαλούπολης.

Η πόλη στον κινηματογράφο είναι πάντα επινοημένη, έστω και αν πρόκειται για μια πραγματική πόλη μέσα στην οποία γυρίζεται η ταινία. Ο κινηματογράφος μάς προτείνει συνήθως αποσπασματικές προοπτικές της πόλης, οριοθετημένες από τα κάδρα που επιλέγει ο σκηνοθέτης.

Όπως γράφει ο Jean-Louis Comolli: *“Οι πόλεις που αγαπήθηκαν απο το σινεμά έχουν κινηματογραφηθεί σαν αινίγματα. Είναι εκεί και δεν είναι εκεί, κρύβονται την ίδια στιγμή που αποκαλύπτονται, ξεφεύγουν και συμπυκνώνονται στα σώματα που τις ενσαρκώνουν, εξαφανίζονται μέσα τους”*.

Η κινηματογραφημένη πόλη είναι ένα παλίμψηστο τόπων και χρόνων, ικνών, χειρονομιών, περασμάτων και ρυθμών. Ο χώρος γίνεται χρόνος, το παρελθόν παρόν, η μνήμη της μυθοπλασίας χάνεται πίσω από τη μυθοπλασία της μνήμης.

Πέρα από απλό σκηνικό, κτίσμα και αρχιτεκτονική, η πόλη ξεδιπλώνεται ως ψίθυρος, υπάρχει ως περιρρέουσα αίσθηση χωρίς να είναι απόλυτα ορατή. Μ'αυτήν την έννοια είναι πάντα φανταστική, πόσο μάλλον όταν τοποθετείται στο μέλλον, στα πλαίσια μιας διανοητικής προβολής, που έχει άποψη για την αρχιτεκτονική, την πολεοδομία, τις κοινωνικές σχέσεις, τον πολιτικό σχεδιασμό και τις ανθρώπινες απολαύσεις.

Με το αφιέρωμα “MEGACITIES: από την πραγματική στη φανταστική πόλη”, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σε συνεργασία με το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το TEE και το Τμήμα Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ, επιδιώκει ν' ανοίξει ένα διάλογο γύρω από το αστικό τοπίο, τις μεταβολές του και τις κοινωνικές επιπτώσεις του –όπως αυτές έχουν αποτυπωθεί στο κινηματογραφικό φαντασιακό– και τους προβληματισμούς της σύγχρονης πολεοδομίας και αρχιτεκτονικής. Μ'αυτήν την προοπτική, πέρα από τις ταινίες των Lang, Godard, Antonioni, Greenaway, Wong Kar Wai, Tati, Triers, Miller κ.ά. –που μερικές έχουν να προβληθούν πολλά χρόνια στην χώρα μας– θα διεξαχθεί διήμερο συμπόσιο, όπου γνωστοί αρχιτέκτονες θα συζητήσουν για την εικόνα και το μέλλον της πόλης, θα πραγματοποιηθούν τρεις σημαντικές εκθέσεις, αρχιτεκτονικής (“Στο χρόνο του χώρου”), video art (“Η πόλη κοιτάζει”) και εικονογράφησης (“Οι πόλεις του μέλλοντος και το μέλλον των πόλεων” –σε συνεργασία με το περιοδικό “Βαβέλ”), ενώ θα παρουσιαστούν και δυο ντοκιμαντέρ, το *Μεγαλουπόλεις*, του Michael Glawogger και η *Γέννηση ενός νοσοκομείου*, του ειδικού σε θέματα πόλης, σκηνοθέτη και θεωρητικού τού κινηματογράφου Jean-Louis Comolli, ο οποίος και θα μας εισάγει στα μυστικά των πόλεων, όπως τα διερευνά το βλέμμα του κινηματογραφιστή.

Μιχάλης Δημόπουλος
Διευθυντής Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Οι πόλεις της προσδοκίας και του κινηματογράφου

Οι αρχιτεκτονημένοι χώροι στις πρώτες ιδέες, στα πρώτα στάδια της έμπνευσης των δημιουργών τους, προβάλλουν σαν χώροι έξω από τις φθοροποιές συμβατότητες. Αποτελούν τόπους, χωρίς τους όρους και τους κανόνες που επιβάλλουν τα οικονομικά και κοινωνικά δεδομένα, οι πραγματικές ανάγκες λειτουργίας τους, οι κυρίαρχες αισθητικές αντιλήψεις, οι τεχνολογίες και τα δομήσιμα υλικά.

Στις αρχικές σκέψεις, στα πρώτα σκαριφήματα οργάνωσης του χώρου, τα αρχιτεκτονήματα αντανακλούν την ανεπιτήδευτη παρόρμηση του δημιουργού. Είναι αυτός που καθορίζει τη μορφολογία και την οπτική θεώρησή τους, τον τρόπο και το χρόνο στον οποίο οι παγωμένες εικόνες μετουσιώνονται σε κελύφη ζωής και κίνησης.

Μέσα από πρωτογενείς διεργασίες τής γνώσης και των οραμάτων τα κτίρια, οι δρόμοι, οι πλατείες και όσα συνθέτουν την πόλη, προσομοιάζουν με τα καταφύγια εκείνων που, μέσα από τα όνειρά τους, επιχειρούν να δραπέτεύσουν από την καθημερινότητα. Είναι οι αρχιτεκτονημένοι χώροι, που, μέσα σε ακαθόριστο χρόνο, δικαιώνουν την ελεύθερη φαντασία, μετεξελίσσονται σε σκηναίον ενός έργου με μοναδικό πρωταγωνιστή τον ίδιο το δημιουργό.

Ο χώρος αναζητά και αποκτά διαφορετικές διαστάσεις, φωτοσκιάσεις και κίνηση. Γίνεται αυτός που αναζητούν δημιουργοί και χρήστες στους τόπους ενός επαναλαμβανόμενου ονείρου. Οι πόλεις αποκτούν, πλέον, άλλες ιδιότητες, διαπνέονται από άλλο πνεύμα. Το φως κυριαρχεί στο στιγμιαίο σκοτάδι, ο ήλιος και η θέα αποτελούν τη λύτρωση του εγκλωβισμένου μιας πραγματικότητας που επιβάλλουν οι επεμβάσεις, οι όροι και οι κανόνες της οργάνωσης του χώρου.

Οι δράσεις της καθημερινότητας –ακόμα και οι πιο θετικές και “γόνιμες” για την ίδια μας τη ζωή– δεν έχουν πια θέση εδώ. Αντιθέτως, από την ακινησία της τυποποιημένης πόλης, περνάμε στη διαρκή κίνηση, όπου τα πάντα αναδιατάσσονται και προσαρμόζονται στις ανάγκες της άλλης –παράλληλης προς την πραγματική– ζωής μας.

Είναι η ζωή που συναντάμε στην περιπλάνησή μας σε πόλεις φανταστικές ή ακόμη και πολύ γνωστές, αλλάγμένες, όμως, για τις ανάγκες μιας παράστασης. Είναι οι πόλεις του κινηματογράφου, εκεί όπου ο θάνατος εκλαμβάνεται σαν την αναγκαία διορθωτική κίνηση μιας ζωής με ακαθόριστη αξία και χρόνο, όπου η ελπίδα αναγεννιέται μέσα από τη γνώση και τον έρωτα.

Γιάννης Αικατερινάρης
Αρχιτέκτονας, Πρόεδρος του ΤΕΕ/ΤΚΜ

Πόλεις πραγματικές, πόλεις φανταστικές

Τα μέλη του διδακτικού και ερευνητικού προσωπικού του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, αισθάνονται πάντοτε ιδιαίτερη χαρά όταν οι φοιτητικές εργασίες που εκπονούνται στο τμήμα προβάλλονται προς τα έξω, δείχνοντας την προσπάθεια που συνεχώς καταβάλλεται στο να διασχεθεί η αρχιτεκτονική στις πιο καινοτόμες εκδοχές της.

Ωστόσο, το σύνολο των εκδηλώσεων “MEGACITIES: από την πραγματική στη φανταστική πόλη”, αναμένουμε να κάνει κάτι περισσότερο. Αναμένουμε να αναταράξει τον κόσμο των παιδικών και μεταγενέστερων ονείρων μας, παράγοντας προϊόν τελικά πιο δημιουργικό απ’ ό,τι θα έκανε μια ακαδημαϊκή καταγραφή των αναλογιών ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την κινηματογραφική αναπαράσταση του χώρου.

Διατηρώντας ακέραιη την ελπίδα αυτή, πρέπει να συγχαρούμε και να ευχαριστήσουμε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και ιδιαίτερα τον Διευθυντή του Μιχάλη Δημόπουλο, που είχε και την κύρια πρωτοβουλία για την οργάνωση των εκδηλώσεων, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και το Τεχνικό Επιμελητήριο. Πρέπει επίσης να ευχαριστήσουμε όσους συναδέλφους πρόκειται να πάρουν μέρος στις παράλληλες εκδηλώσεις και συζητήσεις, τη συνάδελφο Ξανθίπη Χόιπελ, υπεύθυνη του προγράμματος ΕΠΕΑΕΚ του Τμήματος και, ιδιαίτερα βεβαίως, τους συναδέλφους Σάσα Λαδά και Λόη Παπαδόπουλο, που με τη συνεργασία της Ρέας Βαλντέν και του Νίκου Πατσαβού, έφεραν το κύριο βάρος της οργάνωσης των εκδηλώσεων.

Τέλος, αισθάνομαι ότι πρέπει ιδιαίτερα και ονομαστικά να συγχαρούμε και να ευχαριστήσουμε όλους τους άλλοτε και νυν φοιτητές και φοιτητριάδες μας που παίρνουν μέρος, και συγκεκριμένα τους Γ. Αθηνάιδου, Ε. Αμανατίδου, Ρ. Βαλντέν, Α. Βαρούχα, Κ. Κοτζιά, Κ. Φιλοξενίδου, Φ. Φιλοξενίδου, Ο. Κλεισούρα, Κ. Ζιώγα, Γ. Κόντο, Ι. Στυλίδη, Α. Καλφόπουλο, Ε. Καραγιαννούδη για τις ταινίες τους και τους Γ. Αθηνάιδου, Μ. Αναστασοπούλου, Κλ. Καλιμπάνη, Π. Αντωνοπούλου, Μ. Ασβεστά, Ρ. Βαλντέν, Ν. Πατσαβού, Α. Βαρούχα, Ντ. Θεοδωροπούλου, Μ. Βασενχόβεν, Β. Κακλιδάκη, Ν. Παπαπέτρου, Κ. Βασιλειάδη, Γ. Πετράκη, Μ. Βάλλου, Σ. Βυζοβίτη, Αιμ. Γκοτζαμάνη, Ν. Κωνσταντίνου, Γ. Εφαπλωματά, Ειρ. Πίκου, Ν. Δελή, Ν. Θώδη, Χρ. Καλιμπάνη, Β. Καραόγλου, Μ. Καραμάνου, Σπ. Παπαδημητρίου, Σμ. Κιρμελίδου, Μ. Παπαγεωργίου, Κ. Κοτζιά, Κ. Φιλοξενίδου, Χρ. Μαλή, Ε. Παπαδημητρίου, Π. Παρθένιο, Ν. Πλεύρη, Θ. Πριγγόπουλο, Αγγ. Φλώρο, Ζ. Λάγγη, Μ. Συνοδιού, Β. Παντελοπούλου και Ε. Κίτσαλη για τις αρχιτεκτονικές μακέτες που παρουσιάζουν.

Αναστάσιος Μ. Κωτσιόπουλος
Καθηγητής, Πρόεδρος του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ

5-18 ΜΑΪΟΥ 2000, ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΠΙ-ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ

- **Η πραγματική πόλη (5-11 Μαΐου)**

Η κοιλιά του αρχιτέκτονα, του Peter Greenaway

Δύο-τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν, του Jean-Luc Godard

Μαγική πόλη, του Νίκου Κούνδουρου

Chungking Express, του Wong Kar Wai

Φράουλα και σοκολάτα, του Tomàs Gutiérrez Alea

Ο καουμπούι του μεσονυχτίου, του John Schlesinger

Η  κλειψη, του Michelangelo Antonioni

Μεγαλουπόλεις, του Michael Glawogger

Γέννηση ενός νοσοκομείου, του Jean-Louis Comolli

- **Η φανταστική πόλη (12-18 Μαΐου)**

Μητρόπολη, του Fritz Lang

Αλφαβίλ, του Jean-Luc Godard

Playtime, του Jacques Tati

Απόδραση από τη Νέα Υόρκη, του John Carpenter

Το στοιχείο του εγκλήματος, του Lars von Trier

Gattaca, του Andrew Niccol

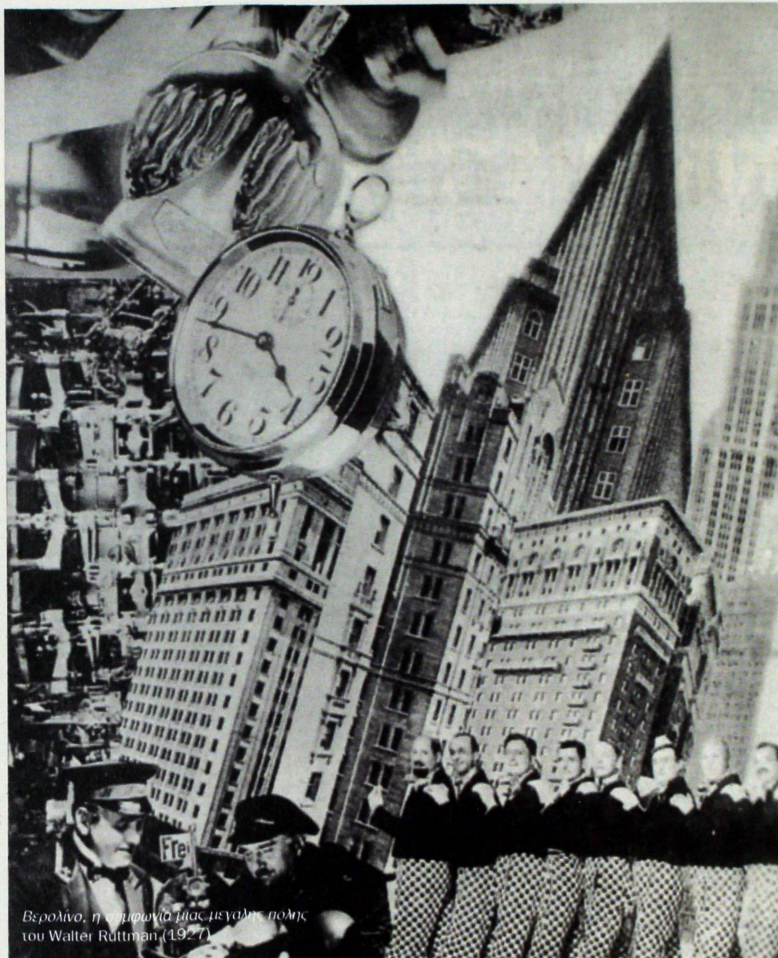
Μπέιμπ: το μικρό γουρουνάκι στη μεγάλη πόλη, του George Miller

Η κινηματογραφημένη πόλη: το τέλος μιας ερωτικής ιστορίας

Jean-Louis Comolli

Τι σημαίνουν σήμερα οι πόλεις για μας που έχουμε γεννηθεί μέσα σ' αυτές και τις κατοικούμε, που τις αντικρίζουμε καθημερινά, και σ' άλλους αρέσουν, σ' άλλους πάλι όχι, όλοι μας όμως τις αναδημιουργούμε συνεχώς, από την αρχής, σε κάθε μας βήμα, σε κάθε μας διαδρομή; Χωρίς καμία αμφιβολία, κινηματογραφώντας τις πόλεις, κατακτάμε τα μυστήριά τους. Η πόλη που μας παρουσιάζει ο κινηματογράφος είναι περισσότερο μυθοπλασία παρά θέαμα, προσιδιάζει περισσότερο στην πόλη του μυθιστοριογράφου παρά του πολεοδόμου, του αρχιτέκτονα, του κοινωνιολόγου, ή του πολιτικού: το μέσο αλλάζει την οπτική γωνία. Ο κινηματογράφος δεν κινηματογραφεί τον κόσμο, τον αλλοιώνει αναπαριστώντας τον μετατοπισμένο. Η ανεπαίσθητη αυτή μετατόπιση, την οποία ονομάζουμε «ρεαλισμό», προέρχεται από την εντύπωση του πραγματικού· την ίδια στιγμή όμως δημιουργεί και μία εντύπωση του μη πραγματικού: η κινηματογραφημένη πόλη μοιάζει με την πόλη στην οποία κινούμαστε, χαρακτηρίζεται απλώς, συγκριτικά, από μεγαλύτερη έξαψη. Σήμερα, λοιπόν, έχουμε φτάσει σε σημείο οι πραγματικές πόλεις να προτιμούν τη έξαψη αυτή, την «κινηματογραφογένεια», και να προσπαθούν να μοιάσουν στην κινηματογραφική τους εκδοχή. Πρόκειται για θρίαμβο του θεάματος, ευδιάκριτο ακόμα και στις αλλαγές που συντελούνται στον καθημερινό διάκοσμο της πόλης, ο οποίος συμμορφώνεται όλο και περισσότερο με τις τυπικές, κινηματογραφικές του απεικονίσεις, γίνεται «κατ' εικόνα» των απεικονίσεων αυτών, όπως λέμε, την εικόνα που έχει καθιερώσει ο κινηματογράφος.

Κινηματογραφώντας τις πόλεις, ο κινηματογράφος δεν αποκαλύπτει απλώς εν μέρει το κινηματογραφικό τους πεπρωμένο (την αστική οντογονία του κινηματογράφου), αλλά την ίδια στιγμή το αλλάζει: η κινηματογραφημένη πόλη υποκαθιστά σιγά-σιγά όλες τις αληθινές πόλεις, ή μάλλον γίνεται η πραγματικότητα όλων των πόλεων. Με ποιο τρόπο; Στη διάσταση του χωρικού λαβύρινθου που χαρακτηρίζει τις πόλεις του 19ου αιώνα—τις πόλεις των απαρχών του κινηματογράφου: Παρίσι, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Βερολίνο, Τό-



Βερολίνο, η «μυθική» της μεγάλης πόλης του Walter Ruttmann (1927)

κιο— έχει προστεθεί μια νέα διάσταση, η διάσταση του χρόνου, των διασταυρούμενων χρόνων, μάλλον, των χρονικών λαβυρίθων. Ο χώρος μέσα στον οποίο κανόμαστε οδηγεί κατευθείαν στον «χαμένο χρόνο», το χρόνο της λήθης, της καταβύθισης, της απώθησης, στον τρύπιο χρόνο της μνήμης, το παλίμψηστο που δημιουργούν τα ίχνη που επικαλύπτονται και σβήνουν το ένα μετά το άλλο, ίχνη αποτυπωμένα και ίχνη που έχουν απαλειφθεί, ίχνη περισσότερο ή λιγότερο οικεία για μας, τα οποία όμως η κινηματογραφική διαδικασία συγκεντρώνει σε ενσώστα χρόνο παρόντα: στο δικό μας παρόν.

Τι ίχνη; Είναι οι ζωές που έχουν περάσει από το σημείο αυτό, τα σώματα, οι λέξεις,

οι ιστορίες, ένα ολόκληρο γαϊτανάκι συναντήσεων, που η ταχύτητα με την οποία έσβησαν ήταν ανάλογη με την ένταση που τις χαρακτήριζε. Κινηματογραφημένη, η πόλη γίνεται κείμενο, υπερκείμενο θα λέγαμε, ανθολογία όλων των ιστοριών που μπορούν να συμβούν στις πόλεις και λεξικό όλων των λέξεων που οι άνθρωποι ανταλλάσσουν. Η πόλη ως κόρπυς (corpus=σώμα) σωμάτων και δίκτυο σημείων. Μια σειρά σχέσεων και αφηγήσεων¹ που δεν είναι όλες ορατές: θα λέγαμε ότι ο κινηματογράφος μας φέρνει αντιμέτωπος με εκείνο το κομμάτι της κινηματογραφημένης πόλης που υπερβαίνει την ορατή της διάσταση και υπό αυτή την έννοια πρώτα και κύρια η κινηματογραφική

προσέγγιση διαφοροποιείται από την προσέγγιση της εξουσίας, στις ποικίλες μορφές της, η οποία προσπαθεί να ελέγξει τις πόλεις: οι ταινίες καταγράφουν περισσότερο το χρόνο της ιστορίας και το χρόνο της λήθης παρά τους χώρους μέσα στους οποίους και τα μέσα με τα οποία ασκείται ο έλεγχος στις πόλεις. Υπό την έννοια αυτή, η πόλη στον κινηματογράφο είναι η πόλη της οποίας οι παρυφές ανθίστανται στο συγκεντρωτισμό των εξουσιών: αρκεί να αναφέρουμε τις ταινίες του Fritz Lang, από τον πρώτο *Δόκτορα Μαμπούζε* ως τον τελευταίο, ή το *M.*, ο *δράκος του Ντίσελντορφ*, έναν πρωτότυπο –και προφητικό– συνδυασμό της υπόγειας πόλης των ζητιάνων και των μαφιόζων, της αόρατης πόλης των τυφλών και της υπό αυστηρή επιτήρηση πόλης, που τη χτενίζει η αστυνομία.

Ποιο είναι το παράδοξο; Ότι ο κινηματογράφος θεωρεί την πόλη σημείο αναφοράς επειδή ακριβώς θεωρεί ότι η πόλη καταγράφει το αόρατο. Το αόρατο: ό,τι υπάρχει πριν ακόμα το διακρίνουμε, ό,τι δεν έχει γίνει ακόμα βλέμμα, ό,τι δεν έχει γίνει θέαμα· και όλα τα περαστικά πράγματα, λόγου χάρη, όλα τα περασμένα, όλα όσα κινούνται αδιάκοπα, ο καιρός και η χορεία των φαντασμάτων που τον ακολουθεί, η ροή του χρόνου, μέσα στην οποία η πόλη γίνεται ένα γαϊτανάκι από κινήσεις, ο τόπος των τόπων, ο χρόνος των χρόνων: η κίνηση. Η κίνηση ως σχήμα λόγου (Walter Benjamin) είναι η σημαντικότερη μεταφορά της πόλης: οι άνθρωποι κινούνται, τα εμπόρευμα διακινούνται, οι επιθυμίες έρχονται και παρέρχονται, ο χρόνος κυλά. Η πόλη μοιάζει με ένα κόσκινο που κρατάει το αποτύπωμα του χρόνου που κυλά –κάτι ανάλογο κάνει και η κινηματογραφική μηχανή, μαζεύει τα θραύσματα διάρκειας που ονομάζουμε «φωτογράμματα», καθραρισμένα στο χώρο (εντός/εκτός πεδίου) και στο χρόνο (24 φωτογράμματα ανά δευτερόλεπτο), και τα μεταμορφώνει σε απτά αποτυπώματα ενός ευρύτερου και πιο συγκεχυμένου συνόλου, που ποτέ δεν πρόκειται να απεικονιστεί ως τέτοιο. Ο κινηματογράφος είναι πάνω απ' όλα υπόθεση μηχανής: πρώτα διαμελίζει τα πράγματα, στη συνέχεια συνδυάζει τα κομμάτια που έχει δημιουργήσει. Υπό αυτή την έννοια, καμία κινηματογραφική αναπαράσταση δεν μπορεί να είναι *ομόλογη* με τις εικόνες του κόσμου που αντικρίζουμε. Η παρουσία της μηχανής λήψης είναι αισθητή: αρχικά, αποκρύπτει ένα μέρος της ορατής πραγματικότητας, δεν το καθάρει (εκτός πεδίου), περιορίζει και συμπυκνώνει, συνεπώς, τον κόσμο σε ορισμένα τμήματά του· και

με την ίδια κίνηση, τεμαχίζει το χρόνο σε αποσπάσματα σταθερής διάρκειας, μεταγράφει έτσι τους ρυθμούς της φυσικής ή της κοινωνικής ζωής σε ένα άλλο ρυθμικό ύφος, σε μια άλλη αρμονία, στο ρυθμό, πάντοτε, της μηχανής λήψης, στην οποία το φιλμ ξεδιπλώνεται με μια ορισμένη ταχύτητα κι αυτή το κβει σε ανάμοια μέρη. Από τη μία, λογοκρίνει πλευρές ολόκληρες του ορατού κόσμου (το κάδρο ως απόκρυψη)· από την άλλη, κατατέμνει καθετί το οποίο αντιλαμβανόμαστε ως συνέχεια (οι τομές των φωτογραμμάτων): με τους δύο αυτούς μηχανισμούς, ο κινηματογράφος μπορεί να βρει ένα σημείο επαφής με την αόρατη διάσταση του κόσμου, κι έτσι να συντονιστεί με όλα εκείνα τα πράγματα που φιλτράρονται, μένουν στον πάτο, περνάνε ή διευκολύνουν άλλα πράγματα να περάσουν στην κρησάρα της πόλης.

Πρέπει να ξαναπούμε ότι ο κινηματογράφος στα πρώτα του βήματα υπήρξε εξαιρετικά ασιατικός: πρώτα είχαμε τη Λυών, στη συνέχεια το Παρίσι με τα μεγάλα βουλεβάρτα του. Οι πρώτες ταινίες μας δείχνουν θραύσματα πόλεων: “Το σχόλασμα στα εργοστάσια Lumière” στη Λυών, “Η είσοδος του τρένου στο σταθμό” στη Λα Σιοτά. Και πολύ γρήγορα, μας δείχνουν το Παρίσι, τους διαβάτες στους δρόμους. Στα πρώτα βήματα της αστικής κινηματογραφίας, δημιουργείται μια συνενοχή ανάμεσα στη ρύθμιση της λήψης και την κίνηση της πόλης. Οι αδελφοί Lumière τοποθετούν την κάμερά τους στη γωνία ενός βουλεβάρτου, στην πλατεία Οπερά.

Όλη η κίνηση της πλατείας διαπερνά το κάδρο: μέσα, στο βάθος, περνάνε λεωφορεία, κάρα, άμαξες· κάποια άλλα σώματα κινούνται πιο κοντά στην κάμερα, για να φτάσουμε τελικά στα σώματα των περαστικών, δίπλα στην κάμερα, κάποιοι από αυτούς σταματάνε μισό λεπτό για να ρίξουν μια ματιά στην κάμερα, χωρίς να έχουν ιδέα ακόμα ότι τους κινηματογραφεί, αλλά μαντεύουν, μερικές φορές, ότι τους απαθανατίζει. Όλα αυτά τα κινούμενα σώματα, ανθρώπινα και μηχανικά, εισέρχονται στο πεδίο, διασχίζουν το κάδρο, εξέρχονται από το πεδίο. Με άλλα λόγια, όλη αυτή η κίνηση υπενθυμίζει στο θεατή ότι το κάδρο είναι μια απόκρυψη, ότι μας αποκαλύπτει ένα μέρος από την κίνηση της πόλης και αμέσως μας την κρύβει, τα κινούμενα σώματα μεταπίπτουν συνεχώς από την ορατή στην αόρατη διάσταση του κόσμου (και το αντίστροφο). Καθώς τα σώματα παίζουν εντός και εκτός πεδίου, δημιουργείται ένας *ερωτισμός στα όρια του κάδρου*: μέσα/έξω, κοντά/μακριά, σταθερό/κινούμενο, η κινούμενη πόλη παίζει κρυφτό με την κάμερα και στο παιχνίδι αυτό εγγράφονται τα σημεία μιας αμφίσημης επιθυμίας: εμφάνιση, εξαφάνιση. Ο κινηματογράφος, καταγράφοντας τη διάρκεια και την κίνηση, υλοποιεί μία από τις δυνατότητες που έχουν οι κάτοικοι των πόλεων: να εμφανίζονται και να κρύβονται την ίδια στιγμή, να φαίνονται και να καλύπτονται, να συμπυκνώνουν τη μοναδικότητα του σώματος με την ανωνυμία του πλήθους.



M., ο δράκος του Ντίσελντορφ, του Fritz Lang (1913)



Η πόλη είναι λοιπόν μια δεξαμενή μεταμορφώσεων –κινήσεις, αλλαγές, μεταβολές: σημεία του χρόνου– ο οποίος πολύ γρήγορα θα κάνει την εμφάνισή του στις μεγάλες ταινίες πλοκής, στη δεκαετία του 1910 και στις αρχές της δεκαετίας του 1920: στους *Φαντομάδες* (1914), στα *Βαμπίρ* (1915), στο *Ζούντεξ* (1916-17) του Louis Feuillade, στις *Αράχνες* (1919) και στον πρώτο *Δόκτορα Μπαμπούζε* (1922) του Fritz Lang... Η κινηματογραφημένη πόλη αναπτύσσεται ως ένα σύνολο παράλληλων χρονικών στιγμών, συσσωρευμένων ιστοριών. Ο χρόνος, η μυθοπλασία, το μυστικό, το αόρατο γίνονται ένα. Ας αναλογιστούμε λιγάκι τη λογοτεχνία της εποχής, τον *Παριζιάνο Χωρικό* του Aragon (1925), τη *Νατζά* του André Breton (1928), πόσο επηρεάστηκαν και τα δυο από την πόλη του Feuillade... Απειλή και υπόσχεση μαζί, η κινηματογραφημένη πόλη είναι μια τσόχα και πάνω της κυλάνε τα ζάρια της συνάντησης, καλής ή κακής, της απώλειας και του ιλιγγίου (οι προσόψεις των κτιρίων που ανηφορίζουν, οι στέγες του Παρισιού), της εγγύτητας της επιθυμίας και του κινδύνου (η *Musidora*, οι γυναίκες βαμπίρ, νταντάδες ή ψευτοκαλόγριες...): η κινηματογραφημένη πόλη γίνεται πολύ γρήγορα η πόλη της παραβίασης, η παραβίαση παύει να είναι ένα απλό στοιχείο του σεναρίου αλλά είναι η ίδια η μορφή της κινηματογραφικής εγγραφής, μέσα από το διπλό παιχνίδι «κάδρο-απόκριψη».

Η σεναριακή αυτή συνεχολή πόλης και ταινίας οδηγεί, στα τέλη της δεκαετίας του 1920, σε μια πληθώρα ταινιών-ερωτικών ύμνων προς την κινηματογραφημένη πόλη: έχουμε τη *Συμφωνία μιας μεγαλουπόλεως* του Walter Ruttmann (1927), τον *Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή*

(1929) του Dziga Vertov, το *Ντόουρο, εργασία στο ποτάμι* (1929) του Manoel de Oliveira –ταινίες στις οποίες η κινηματογραφία οικειοποιείται την αστική κινητικότητα, την εξυμνεί, την επιτείνει, τη φτάνει στα όρια της υστερίας. Ακόμα και η *Νέα Βαβυλώνα* των Kozintsev και Trauberg (1929) και το *Όσον αφορά τη Νίκαια* (1929) του Jean Vigo, που όχι μόνο εξυμνούν την πόλη αλλά την πολεμούν με λύσσα, τη μάχονται, προκειμένου να την καταγγείλουν αναγκάζονται να δώσουν έμφαση στον πυρετώδη ερωτισμό της πόλης, στην παραζάλη του χορού των σωμάτων και των κινήσεων –που αγγίζει τα όρια του οργασμού, ο οποίος εκφράζεται στις ταινίες αυτές με τον παροξυσμό, τη μέθη του μοντάζ. Γέννηση της πόλης-κινηματογράφου. Η κίνηση στην πόλη γίνεται η κατεξοχήν έκφραση της κινηματογραφικής συγκίνησης. «Μητέρα των κινήσεων» (Gilles Deleuze), ο κινηματογράφος οικειοποιείται οτιδήποτε ζωντανό και το μεταχειρίζεται ως πρώτη ύλη του. Λες και τα ανώνυμα πλήθη που ξεκύνονται στους δρόμους των πόλεων αυτών ένα σκοπό έχουν μόνο, όπως αναπαριστώνται, επαναλαμβανόμενα, μονταρισμένα και τοποθετημένα στα πλαίσια των ταινιών αυτών, να αποτελέσουν το αντικείμενο του πόθου του θεατή. Ποια είναι η σχέση επιθυμίας και μαζών; Πολύ γρήγορα (στην ιστορία του κινηματογράφου), η κινηματογραφημένη πόλη θέτει αυτό το παράδοξο ερώτημα: πώς μπορεί να συνδυαστεί η μετάδοση της επιθυμίας –η οποία προϋποθέτει, στη μία ή την άλλη δεδομένη χρονική στιγμή, την ύπαρξη κάποιου *υποκειμένου* –και η αναπαράσταση του σύγχρονου πλήθους, στο οποίο, λόγω της ανωνυμίας και της διευθέτησης των χώρων στην πόλη, η προσωπική εγγραφή δεν έχει θέση; Οι ται-

νίες αυτές προσπαθούν να κινήσουν τον ενδιαφέρον του θεατή μετατρέποντας κινηματογραφικά την πόλη και τα πλήθη της σε ένα παιχνίδι μορφών, γραμμών, ρυθμών, επαναλήψεων, συγκοπών: το ένστικτο της παρατήρησης παρακολουθεί τον παλμό της πόλης. Η κινηματογραφική διαδικασία –η οποία επιμένει, μέχρις σημείου εμμονής, να συσχετίζει τα κινηματογραφημένα σώματα με το θεατή-υποκείμενο- προσπαθεί μονίμως, κινηματογραφώντας την ανώνυμη και μαζική πόλη, να της προσδώσει διακριτικά σημεία (Vertov): διαφοροποιητικά στοιχεία, συνεισφέρει σχέσεις, έστω και συγκρουσιακές (Oliveira): συναίσθημα, θετικό και αρνητικό (Vigo). Ο κινηματογράφος δημιουργεί μεν την πόλη ως μια μεγάλη μηχανή της επιθυμίας, δημιουργεί όμως και το αντίθετό της, τη σκοτεινή της πλευρά, την κατάρα της: το φόβο των πόλεων, την πόλη των φόβων. Φέρνουμε στο νου μας ορισμένες ταινίες του F.W. Murnau, από το *Νοσφεράτου* (1921) ως την *Αυγή* (1927), με τον *Τελευταίο άνθρωπο* (1924) ενδιάμεσως, κι αμέσως σχηματίζεται μπροστά μας η εικόνα της απώλειας μέσα στην πόλη, το θανατικό, η τρέλα, η αλλοτρίωση, η παρακμή, η διαφθορά... ενώ την ίδια στιγμή, στην άλλη πλευρά της οθόνης, η πόλη μνηστέια ως το καινούργιο πανηγύρι. Θα χρειαστεί να περιμένουμε αρκετά στην ιστορία του κινηματογράφου, και την ιστορία του αιώνα μας γενικότερα, για να αλλάξει το πρότυπο αυτό: καλή και/ή κακή, η πόλη κινηματογραφείται πάντα ως νευραλγικό σημείο. Θα πρέπει να περιμένουμε ένα μείζον αισθητικό γεγονός της εποχής μας (δεν φοβάμαι να χρησιμοποιήσω τον όρο «αισθητικός» με την πλέον υπεύθυνη σημασία του), εννοώ τις ισοπεδωμένες από τους βομβαρδισμούς πόλεις του Β' Παγκοσμίου πολέμου: Δρέσδη, Βερολίνο, Χιροσίμα, Ναγκασάκι, για να αλλάξει ριζικά η σχέση πόλης/κινηματογράφου. Διότι η καταστροφή γίνεται το θέμα της καταστροφής· και, για πρώτη φορά στην ιστορία, οι κατεστραμμένες αυτές πόλεις κινηματογραφήθηκαν και είδαμε τις εικόνες τους σε ντοκιμαντέρ. Δύο ταινίες, η οποίες απέχουν μεταξύ τους μια δεκαετία, μαρτυρούν τη βίαιη αυτή αλλαγή που, μετά την αποχαλίνωση αυτή των καταστροφικών δυνάμεων, πλήττει την όραση και την ακοή, υπονομεύει την ίδια τη δυνατότητα της κινηματογράφησης, αναειράει κάθε σχέση: είναι η *Γερμανία έτος μηδέν* του Roberto Rossellini (1949) και το *Χιροσίμα, αγάπη μου* του Alain Resnais (1959). Η κινηματογραφημένη πόλη είναι η κατεστραμμένη πόλη. Πώς να ανα-

δημιουργήσουμε όχι την πόλη αλλά τη θέση του θεατή απέναντι –ή μάλλον εν τω μέσω αυτής της καταστροφής; Η ερειπωμένη πόλη αποτελεί βεβαίως έναν διάκοσμο πιο μαγευτικό από την κατασκαυασμένη πόλη των στυλντιο, που χαρακτηρίζει τον προπολεμικό κινηματογράφο, αλλά το γυαλί έχει σπάσει και ο κινηματογράφος πρέπει αναπόφευκτα να διαχειριστεί την αδυναμία του ανθρώπου απέναντι στην αδιαφορία των ερειπίων. Ο κινηματογράφος διαπιστώνει ότι η πόλη έχει γίνει το αντίθετο της μηχανής της επιθυμίας, έχει γίνει η μηχανή της αδιαφορίας: είναι δυνατόν οι ταινίες να μην αποτυπώνουν την αμηχανία με την οποία ο κινηματογράφος καταγράφει την αδιαφορία; Έτσι, στο *Ευρώπη 51* (Rossellini), το Μιλάνο παρουσιάζεται κρύο, διαλυμένο, άκαμπο, συγκρατημένο, περιχαρακωμένο στην άρνησή του, χωρίς αίσθηση και ζωντανία, το ίδιο και στη *Νύχτα* (Michelangelo Antonioni, 1961): παρουσιάζονται τα προάστια των πόλεων στο *Ο έρωτας υπάρχει* (Maurice Pialat, 1961) είναι χαοτικά και παγωμένα, αδιάφορα μέχρι θανάτου, ανοίκεια, όπως και στο *Ακατόνε* (Pier Paolo Pasolini, 1961). Ο αιώνας μας κόβεται στα δυο από μια διαχωριστική γραμμή (τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης), μετά από αυτήν παρακολουθούμε την απελπισμένη προσπάθεια του κινηματογράφου να διορθώσει αυτό που δεν μπορεί να αποδεχτεί: τη φριχτή ουδετερότητα των πραγμάτων. Από δω και μπρος, ο κινηματογράφος καταγράφει την αδιαφορία, την αδιαφορία ή την περιφρόνηση του ανθρώπου για τον εαυτό του, για τους άλλους ανθρώπους και για τον κόσμο. Η πόλη συμμετέχει στην υποχώρηση αυτή και ο κινηματογράφος, με τα χέρια δεμένα, καταθέτει πλήθος σκηνοθετικές προσεγγίσεις, αληθινούς θησαυρούς, προκειμένου να καταφέρει να αποδώσει όλη αυτή την μη αδιάφορη αδιαφορία στο θεατή.

Ένα σύμπτωμα: η θέση της διαφήμισης σήμερα στις πόλεις σημαίνει την κανονικοποίηση της επιθυμίας, το καθράρισμά της. Δεν υπάρχει πια χώρος εκτός πεδίου: όλος ο χώρος και όλος ο χρόνος καταλαμβάνονται από τα επώνυμα προϊόντα. Πώς να κινηματογραφήσει κανείς τους δρόμους αποφεύγοντας τις διαφημιστικές πινακίδες, πώς να αντιμετωπίσει την υπερφόρτωση του αστικού τοπίου από τη διαφήμιση; Η ερωτική ιστορία του κινηματογράφου και της πόλης έχει τελειώσει. Διότι δεν υπάρχει πια επιθυμία απαλλαγμένη από το μάρκετινγκ. Αυτή είναι η σύγχρονη ουτοπία. «*Το τέλος της πόλης, ακόμα και της σύγχρονης πόλης, ως κα-*

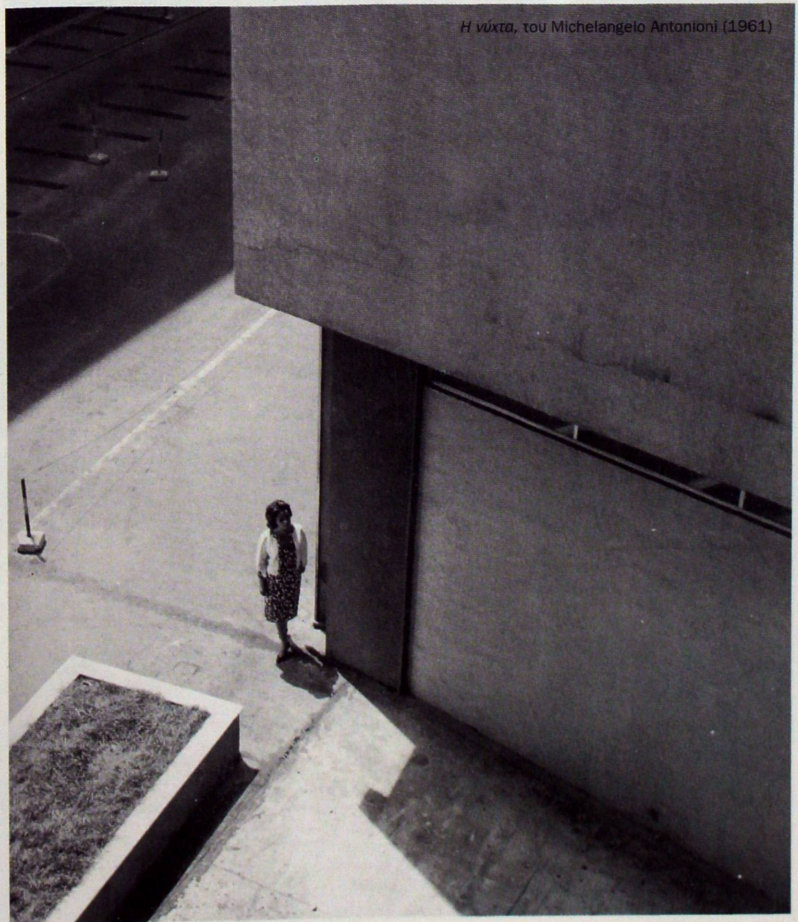
θορισμένου, ποσοτικού χώρου, ως πρωτότυπης σύνθεσης μιας κοινωνίας.» (Jean Baudrillard). Στην κυρίαρχη σήμερα πόλη, την πόλη των διαφημιστών, των τουριστών, της γενικευμένης επιτήρησης, ο κινηματογράφος πρέπει να αντιτάξει την πόλη του αντάρτη όπως την παρουσίασε ο Robert Kramer (*Ο πάγος*, 1970): την πόλη που αρνείται να γίνει θέαμα, που ξεδιπλώνεται αυτοσχέδια, τη διανοητική πόλη. Η οποία αντιπαράκειται σε όλες τις κυρίαρχες μορφές της εξουσίας. Η άρατη αυτή πόλη, θα έλεγα ότι είναι πόλη των ντοκιμαντέρ, η πόλη που κρατιέται μακριά από τη δημοσιότητα, στην άκρη του κάδρου, που δεν παραδίδεται στο βλέμμα, που δεν επιτρέπει την απεικόνισή της. Ένα παράδειγμα, η Μασσαλία.

Παρίσι, Απρίλιος 2000

Απόδοση από τα γαλλικά:
Τιτίκα Δημητρούλια

1. Στμ. Ο συγγραφέας λέει επί λέξει: «Μια σειρά σχέσεων (με τη διπλή σημασία, της σχέσης και της αφήγησης)...», κάνοντας ένα λογοπαίγιο με το ρήμα *relater* (= συνδέω και αφηγούμαι).

Ο **Jean-Louis Comolli** γεννήθηκε το 1941 στο Philippeville της Αλγερίας. Συντάκτης του "Cahiers du Cinéma" από το 1962 έως το 1978, αρχισυντάκτης του από το 1966 έως το 1971 και συνεργάτης των περιοδικών "Jazz Magazine", "Trafic" και "Images documentaires". Καθηγητής στην Femis και στο Παρίσι VIII και σκηνοθέτης πολλών ντοκιμαντέρ και ταινιών μυθοπλασίας από το 1968 έως και σήμερα. Οι κυριότερες ταινίες του είναι: *Les deux Marseillaises*, 1968 (ντοκ.), *La Cecilia*, 1976 (μυθοπλασίας), *L'ombre rouge*, 1981 (μυθοπλασίας), *Balles perdues*, 1982 (μυθοπλασίας), *Tous pour un*, 1988 (ντοκ.), *Marseille de pere en fils*, 1989 (ντοκ.), *Naissance d'un hôpital*, 1991 (ντοκ.), *Chahine & Co*, 1993 (ντοκ.), *Marseille en mars*, 1993 (ντοκ.), *Musiques de films: Georges Dele-rue*, 1994 (ντοκ.), *Marseille contre Marseille*, 1995 (ντοκ.), *Buenaventura Durruti, anarchiste*, 1999 (ντοκ.).



H νύχτα, του Michelangelo Antonioni (1961)

Η πόλη και ο κινηματογράφος*

Marc Augé

Από τη στιγμή της γέννησης του κινηματογράφου, το πεπρωμένο αυτής της τέχνης (που είναι και βιομηχανία) και της πόλης (που είναι ταυτόχρονα και ένας χώρος παραγωγής, κατανάλωσης αλλά και ένα σενάριο, ένας χώρος ζωής και μια πηγή του φανταστικού σε συνεχή εξάπλωση) συνδέθηκαν άρρηκτα. Ίσως ακόμα και να μπορούσαμε να γράψουμε μια ιστορία του κινηματογράφου που δε θα 'ταν παρά μια από τις πτυχές της ιστορίας της αστικοποίησης και αντίστροφα.

Θα υπήρχε και η περιπέτεια, γιατί ο αγώνας για τη χρυσοθηρία και η κατάκτηση της Δύσης είναι πάνω απ' όλα η ιστορία ενός κινήματος αστικοποίησης και μόνιμης εγκατάστασης. Ακόμα και η ανάμνηση των πιο εξωτικών οριζόντων και των πιο αγροτικών παραδείσων αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με μια αναμονή, μια ελπίδα ή μια απειλή που ταυτίζονται με την πόλη: θα χρειαστεί να εγκαταλείψει ο Ροβινσώνας το νησί του, οι ήρωες του πολέμου να επιστρέψουν στο σπίτι, σε κάποια κωμόπολη των μεσοδυτικών πολιτειών ή στο Μπρονξ της Νέας Υόρκης και η *Αυγή* του Murnau, από την αρχή ακόμα, δεν αποκαλύπτει τη λάμψη της

παρά μόνο αν συγκριθεί με τις σκιές και τα φώτα της πόλης. Οι μεγάλοι κινηματογραφιστές κατάλαβαν αμέσως ότι η πόλη ήταν ένας κόσμος και ότι, μεταξύ πόλης και φύσης, η μεταφορά ήταν μονόδρομος. Η φύση "είναι ένας ναός", έγραφε ο Μποντιέρ και οι Ρομαντικοί, με τη συνεχή αναφορά τους στην αρχιτεκτονική (το αρχέτυπο του Θεού αρχιτέκτονα που δημιουργήθηκε τον 18ο αιώνα), μερικές φορές μας υπενθυμίζουν ότι μπορούμε να αντιλαμβανόμαστε τη φύση σαν μια πόλη. Αναμφισβήτητα, όμως, η δύναμη της μεταφοράς αποκαλύφθηκε πλήρως υπό την άλλη έννοια: είναι η πόλη που για τους ανθρώπους αποτελεί δεύτερη φύση, που μπορεί να ανακτήσει και πάλι τους όρους μέσω των οποίων διαμορφώνονται τα διάφορα φυσικά οικοσυστήματα: από τη ζούγκλα της ασφάλτου μέχρι τους κόμβους των αυτοκινητοδρόμων. Πίσω από αυτές τις μεταφορές διαγράφονται η πόλη και οι συγκρουσιακές, και μερικές φορές βίαιες, σχέσεις μεταξύ των τάξεων και των ομάδων: η μεταφορά της πόλης ως φύση παραπέμπει σ' εκείνη της ανθρωπότητας ως ζωώδους κατάστασης, στα όρια της αγριότητας. Πάντως, σ' ένα

πλαίσιο περισσότερο γεωγραφικό και ποιητικό, η πόλη υποκατέστησε τη φύση υιοθετώντας το περίγραμμά της και κατακτώντας τα πλέον θεαματικά στοιχεία της, τα ποτάμια και τα βουνά. Τι θα ήταν ο Σηκουάνας χωρίς το Παρίσι, ο Τάμεσας χωρίς τη Ρώμη, ο Άρνος χωρίς τη Φλωρεντία; Η ιδιοποίηση αυτή επεκτείνεται και στη μετεωρολογία: γίνεται λόγος για το κλίμα μιας πόλης, τόσο από την πλευρά της φυσικής, όσο και της ηθικής σημασίας. Ο ουρανός του Παρισιού μήπεκ στα τραγούδια. Γράφτηκαν τραγούδια και ποιήματα που προσωποποιούν την πόλη και η προσωποποίηση αυτή είναι, κατά μία έννοια αποτέλεσμα του ιστορικού κινήματος που πέτυχε να γίνει η πόλη το φυσικό περιβάλλον της γέννησης, της ζωής και του θανάτου για εκατομμύρια ανθρώπους.

Αυτήν τη φυσική (ή αν θέλετε την ιστορική) πόλη, την ξαναβρίσκουμε συνεχώς στην κινηματογραφική παράδοση, πλούσια με όλες τις αμφισημίες τής μεταφοράς, μέχρι σημείου να μας γεννά, ορισμένες φορές, την αμφιβολία για το ποια είναι ακριβώς η φύση του ρόλου

και της ταυτότητάς της: είναι το σκηνικό ή η κινητήρια δύναμη της σκευωρίας, είναι το πλαίσιο ή ο δράστης; Πρόκειται, προφανώς, για μια ερώτηση χωρίς απάντηση: η ποίηση της κινηματογραφικής εικόνας καθιστά οποιαδήποτε απάντηση αληθινή και ανεπαρκή, παραπέμποντάς μας αδιάκοπα από την ανάμνηση ενός τόπου (που μπορεί να έχει εξολοκλήρου κατασκευαστεί στο στούντιο), σ' εκείνη ενός προσώπου, ενός αφηγήματος, μιας μουσικής και, ακόμα περισσότερο, στην επαναφορά των λιγότερο ή περισσότερο πιστών αναμνήσεων που διατηρούμε. Έτσι, υπάρχουν στις αναμνήσεις μας πόλεις φανταστικές, που είναι πόλεις

Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή, του Dziga Vertov (1929)



του κινηματογράφου, πόλεις που, σε τελευταία ανάλυση, έχουν σημεία αναφοράς στην πραγματικότητα αλλά η επίμονη παρουσία τους στο μυαλό μας είναι αποτέλεσμα του παιγνιώδους συνδυασμού των κινηματογραφικών εικόνων και της φαντασίας της μνήμης: έτσι ώστε, με διαφορετικό τρόπο για τον καθένα μας, αυτή η πόλη που είναι προϊόν του χρόνου, της μνήμης και της λήθης, μας προκαλεί μια ελαφρά απογοήτευση όταν τη συγκρίνουμε με την πραγματικότητα των σημερινών πόλεων (“Αλίμονο” έγραφε ο Μποντλέρ, “η μορφή μιας πόλης αλλάζει πιο γρήγορα και από την καρδιά ενός θνητού”), αλλά και όταν ξαναβλέπουμε την ταινία, γιατί στο καλοδιατηρημένο ή τεχνικώς φθαρμένο φιλμ, ο συνδυασμός αυτός δεν υπέστη τη διαδικασία της διάβρωσης και ανασύνθεσης στην οποία υποβάλλονται οι δικές μας αντίστοιχες μνήμες, η καθεμιά με τον τρόπο της.

Όμως, η σχέση πόλης και κινηματογράφου δεν είναι δυνατόν, σήμερα, να συρρικνωθεί στο παιχνίδι των εικόνων που ζωντανεύουν στη μνήμη ενός περιστασιακού κινηματογραφοφίλου, με ονόματα όπως Ρώμη, Νάπολη, Παρίσι, Σαν Φρανσίσκο, Λονδίνο ή... Καζαμπλάνκα. Η αστική εξάπλωση και οι μετακινήσεις πληθυσμού που συνεπάγεται, είναι τέτοιες που, αναμφισβήτητα, σήμερα εμφανίζεται όπως είναι· δηλαδή, η έκφραση μιας νέας εποχής της ανθρωπότητας, που προσδευτικά καταργεί κάθε νόημα στις αντιθέσεις του τύπου πόλη-ύπαιθρος ή κέντρο-περιφέρεια, οι οποίες ακόμα μέχρι πριν λίγο καιρό, μας βοηθούσαν στην προσπάθεια να κατανοήσουμε τον κόσμο βάζοντας τάξη στο χάος.

Πράγματι, ο αστικός ιστός επεκτείνεται με μεγάλη ταχύτητα κατά μήκος των ακτών, των ποταμών και των συγκοινωνιακών αξόνων. Η ταχύτητα αυτή είναι ακόμα πιο αισθητή σε ηπειρούς όπως η Αφρική και η Ασία. Στις πόλεις της Ευρώπης και της Βόρειας Αμερικής συσσωρεύονται πληθυσμοί μεταναστών, που προέρχονται από όλες τις περιοχές του κόσμου αλλά, σ' ολόκληρο τον πλανήτη, πληθυσμοί αγροτικής προέλευσης συσσωρεύονται στα *barrios*, στις *favelas* και τις *bidonville* των μεγαλουπόλεων, που υφίστανται την αύξησή τους χωρίς να μπορούν να την ελέγξουν.

Αυτή η επέκταση και οι προσμίξεις πληθυσμών, που είναι αποτέλεσμα της δημογραφικής έκρηξης, δεν έχουν ιστορικό προηγούμενο. Συνυπάρχουν με άλλες εξελίξεις, με τις οποίες, εν μέρει, συνδέονται, όπως η ταχύτερη ανάπτυξη των μέ-



Η αγωγή του Friedrich Murnau (1927)

των μεταφοράς και η εξέλιξη των μέσων επικοινωνίας. Οι άνθρωποι μετακινούνται (παρά τα εμπόδια που παρεμβάλλονται), ώστε οι εικόνες και τα μηνύματα να κυκλοφορούν χωρίς περιπλοκές.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχει η όλο και πιο εντυπωσιακή αντίθεση ανάμεσα στη φτώχεια που υπάρχει στον κόσμο (που παρατηρείται στους αστικούς “θύλακες” όπου συναντώνται οι μετανάστες, οι “κατατρεγμένοι”, οι πρόσφυγες κάθε κατηγορίας) και την υπερανάπτυξη σε όλο το εύρος του πλανήτη (συμπεριλαμβανομένων –αν και σε στενά τοπική κλίμακα– και ορισμένων πτωχών χωρών) του παγκόσμιου δικτύου επικοινωνιών που συνδέεται με την εξάπλωση της οικονομίας της αγοράς. Μία από τις συνέπειες αυτής της δραματικής έντασης (και ίσως ένας από τους προσωρινούς τρόπους επίλυσής της) είναι η μη-πραγματοποίηση της ύπαρξης και του κόσμου: οι μεν, είναι γοητευμένοι από τις εικόνες μιας ευημερίας που, σύμφωνα με όλες τις προβλέψεις, ποτέ δεν θα έχουν· οι άλλοι, διασχίζουν ως τουρίστες έναν κόσμο, του οποίου τα αξιοπερίεργα εξωτικά στοιχεία είναι μετρημένα, ταξινομημένα, προστατευμένα και αποκομμένα απ’ το πραγματικό τους πλαίσιο.

Η φυγή των μεν, η περιπλάνηση των δε, η λιγγωδής κυκλοφορία των εικόνων ολόγυρα στον κόσμο, ανήκουν στο σημει-

ρινό μας κόσμο, έναν κόσμο που ονομάζουμε αστικό, ελλείψει ενός καλύτερου όρου, που όμως δεν αντιπαρτίθεται σε κανέναν άλλο, γιατί είναι αυτός που κυριαρχεί πάνω στη γη, ως τις πιο απόμακρες κατοικημένες περιοχές της. Δεν υπάρχουν παρά η πόλη ή η έρημος· επομένως δεν πρόκειται ακριβώς για την πόλη αλλά κυρίως για ένα χώρο που πρέπει να επαναξιολογήσουμε, να ανακαλύψουμε εκ νέου και στον οποίο θα εξελιχθεί η ιστορία του αύριο. Τα ακαλιέργητα εδάφη, οι περιοχές υπό κατασκευή, οι χώροι της αστικής επιβίωσης στις μητροπόλεις του Τρίτου Κόσμου είναι, με τον ίδιο τρόπο, όπως οι αυτοκινητόδρομοι, οι γεμάτοι γραφεία πύργοι, τα αεροδρόμια και οι αίθουσες αναμονής, ο απροσδιόριστος χώρος μιας μελλοντικής ιστορίας που αγνοούμε εντελώς, που όμως κάποιος (σκέφτομαι τον Nanni Moretti, τον Wim Wenders, όπως επίσης και τον Jean-Luc Godard) μπόρεσαν να μας κάνουν ν’ ακούσουμε το θόρυβο που κάνει, καθώς έρχεται σαν τη φουσκοθαλασσιά. Περιμένοντάς την πρέπει να καταγράφουμε, να ενημερωνόμαστε, να ακούμε, να επαγρυπνούμε, να φυλάγουμε τα σύνορα του νέου αιώνα.

Μετάφραση Παναγιώτης Ράμος

* Το κείμενο δημοσιεύθηκε στον κατάλογο του 40ου Φεστιβάλ dei Popoli (Φλωρεντία, 1999)

Κυνηγοί υπόγειων διαδρόμων

Αλέξης Δερμεντζόγλου

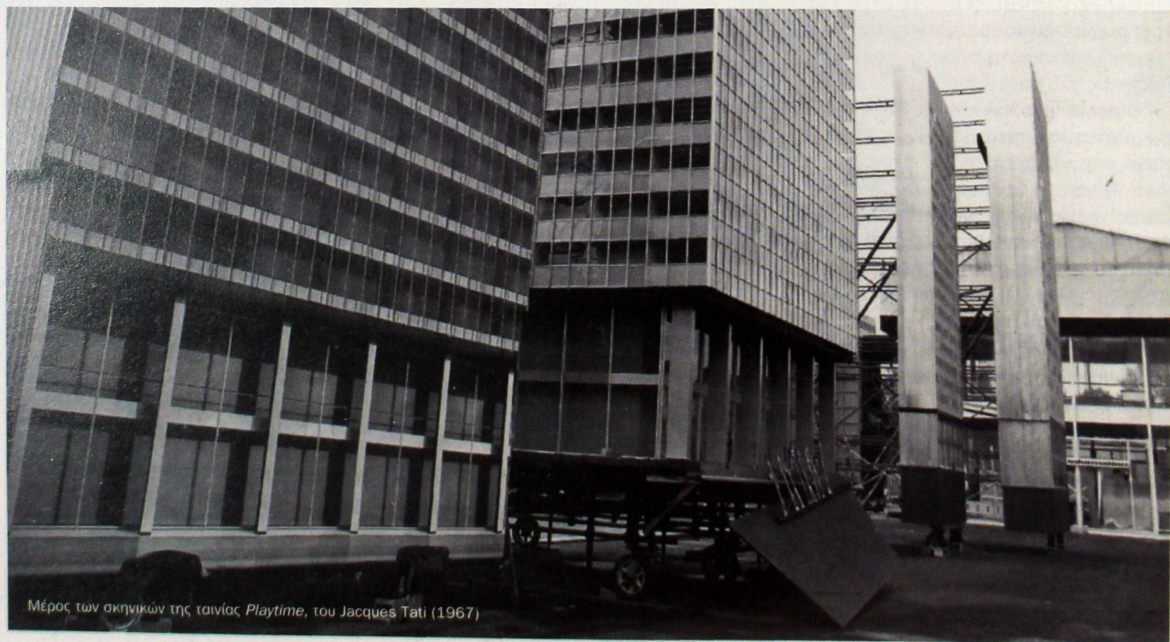
Ος κυνηγός της χαμένης κιβωτού, το άτομο αναζητά απεγνωσμένα μέσα στις μεγάλες μυθοπλασίες της πόλης το ρόλο και τη θέση του, για να απεγκλωβιστεί από τα υπαρξιακά του άγχη. Προσπαθεί να συνδεθεί με το μητρικό σκάφος τού συλλογικού ασυνείδητου και να έρθει σε επαφή με τις βαθύτατα ενταφιασμένες μνήμες, με τους αγρούς της ευφορίας. Το άτομο, χαμένο και χωμένο μέσα στις γοητευτικές μυθοπλασίες της πόλης, προσπαθεί να εφεύρει γέφυρες, έχοντας τρεις και μοναδικές επιλογές: να επιπλεύσει απλά στον ωκεανό της ανωνυμίας τής πόλης, αδυνατώντας να κολυπήσει υποβρυχίως να εγκαταλειφθεί ως κουφάρι στη μεγάλη μοναξιά των μεγαλουπόλεων· και τέλος να γίνει ένα με το χώρο, να ενσωματωθεί στις παρισθητικές ευφορίες του και να αφεθεί στη μαγνητική έλξη του ντεκόρ. Το άτομο, ως ηθοποιός πλέον στο μεγάλο σενάριο, όπου ο χρόνος ενοποιείται, παρελθόν, παρόν και μέλλον τήκονται, αρχίζει να αναζητά τη σχέση του με τα "σημεία": οι μυθοπλασίες της πόλης και η ιδιαίτερη κουλτούρα που παράγουν, οι κώδικες που απαιτούνται για να επικοινωνήσει μ' αυτήν την τόσο εύθραυστη και ευένδοτη ισοροπία. Η παραίσθηση δεν είναι πάντα γόμιμη, αφού μπορεί να οδηγήσει σε μία μόνη καταστάση παραπλάνησης. Η παρερμηνεία τού ότι "αλλάζεις επίπεδο", ενώ α-

πλά μονάχα σωματοποιεί τη φαντασίωση, μπορεί να οδηγήσει σε εκτροχιασμό ή και σε απόσυρση (*Λίγο μετά τα μεσάνυχτα*, στη Βενετία του Nicolas Roeg).

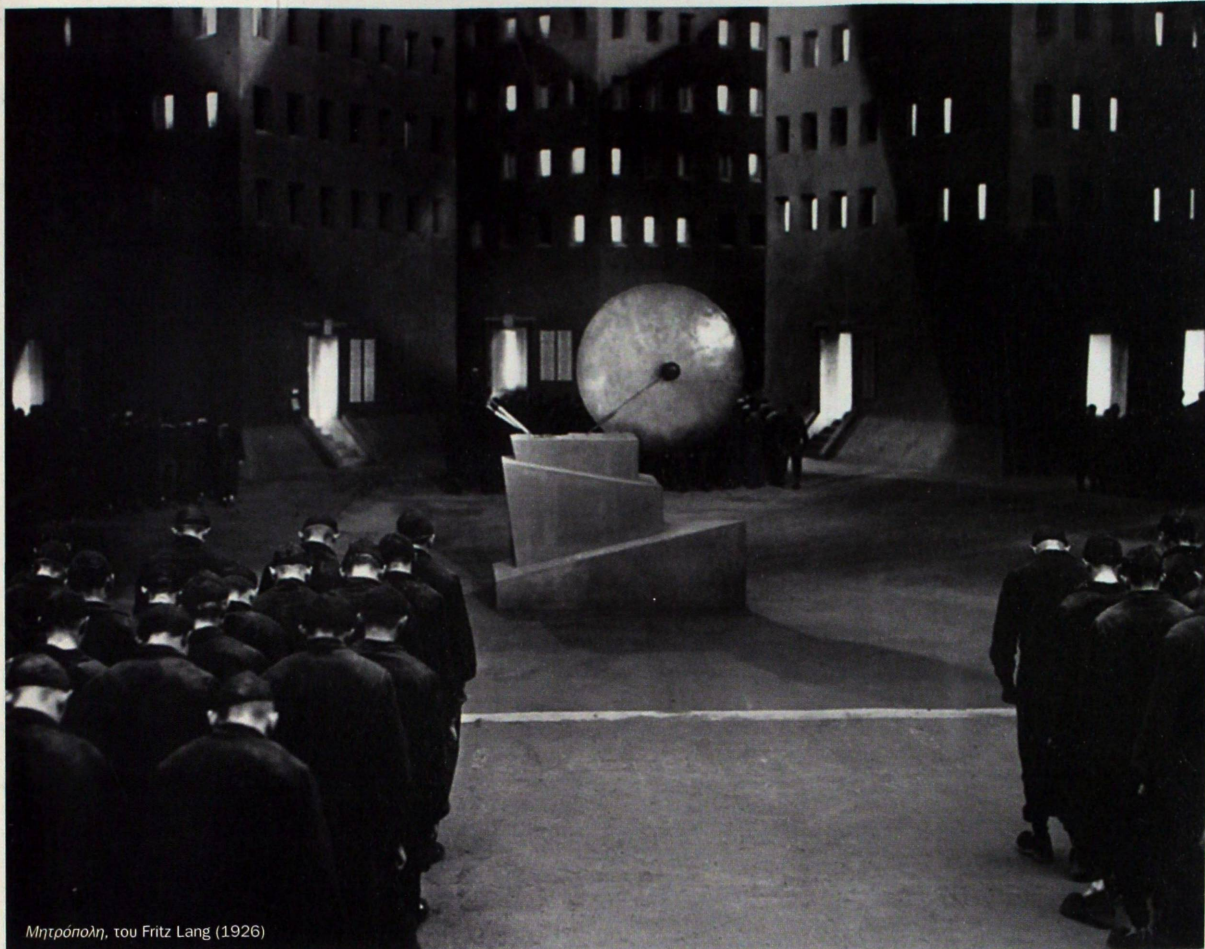
Υπάρχει πάντα ένα οριστικό τέλος που παραμονεύει (*Θάνατος στη Βενετία* του Luchino Visconti), όταν η ευφορία τού βλέμματος σκιάζει την αλήθεια της φθοράς, πίσω από κάθε αναπαράσταση και μακιγιάζ. Οι χώροι και τα φυσικά ντεκόρ, ενσωματωμένα στον χρόνο, είναι ταυτόχρονα μυθοπλασίες και ορόσημα που ορίζουν το τέλος μιας εποχής, την έκρηξη που φτάνει (*Κάτω από το ηφαίστειο* του John Huston). "Να πεις στο παιδί μας όλη την ιστορία", ψιθυρίζει αργοπεθαίνοντας, στην γυναίκα του ο Bruno Ganz στον *Αμερικάνο φίλο* του Wim Wenders. Είναι η ιστορία του φόβου, αλλά κυρίως η τρομερή αιμορραγία της φαντασίας, που έχει οδηγήσει στην απώλεια της ταυτότητας των σύγχρονων ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων, που λειτουργούν πλέον μονάχα σαν άδεια ντεκόρ, μέσα στα οποία οι κάτοικοί τους ασφυκτιούν. Η Ευρώπη που χάνεται και αλλοιώνεται, αναζητά απεγνωσμένα ένα στήριγμα, που δεν έρχεται. *Το στοιχείο του εγκλήματος* είναι ένα απαγορευμένο ταξίδι, προς... τα πίσω. Δεν υπάρχει επιστροφή παρά μόνον δια της ύπνωσης· όποιος πλησιάσει και πάλι τα ψοφίμια, τα έλη και το θάνατο, κινδύ-

νεύει από... αλλεργικό σοκ. "*Your experience was painful, Mr. Fisher*": η Ευρώπη πεθαίνει, βυθισμένη στο αιώνιο σκοτάδι, στην πολιτιστική υποστρωφή, στις εμμονοληπτικές τελετές της. Παρανοϊκοί ερευνητές συναντούν αινίγματα που περιμένουν τη λύση τους· ο *Πολίτης Κέιν* δίνει ραντεβού με τον *Τρίτο άνθρωπο*· ένας σατανικός ηλεκτρονικός εγκέφαλος, ελέγχοντας τα πάντα, έχει καταργήσει τα αισθήματα. Το έμπερο μάτι, παρακολουθώντας κάποια πλάνα της διαστημικής *Αλφραβίλ*, θα ανακαλύψει τους δρόμους του Παρισιού, τα προόστια του. Ο έρωτας λειτουργεί ως σωτηρία αλλά το μέλλον ήδη... υπήρξε, ενώ τα πράγματα στο *Δύο-τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* είναι ζοφερά και δυσοίωνα. *Το Παρίσι (πια)* (δεν) μας ανήκει.

Πόλεις φανταστικές και άλλες πραγματικές. Το ντοκιμαντέρ μιας πόλης. Γιατί κάποιες απ' αυτές φαίνονται εξωγήινες; Στην *Έκλειψη* τα ντεκόρ των εσωτερικών χώρων είναι άψογα, τέλεια, ψυχρά και αποπνέουν φορμόλη και απάθεια. Από τον Τίβερη ανασύρεται ο θάνατος (το πολυτελές καμριολέ αυτοκίνητο), ενώ όλοι οι δρόμοι οδηγούν στο... χρηματιστήριο· οι λαμπτήρες σβήνουν και η αντονιονική έννοια της αποστασιοποίησης φωτίζει τα πάντα με το σβησμένο φως της, στοχεύοντας μονάχα σε χρόνους χωρίς νόημα



Μέρος των σκηνικών της ταινίας *Playtime*, του Jacques Tati (1967)



Μητρόπολη, του Fritz Lang (1926)

και σε νοήματα έξω από το... χρόνο· κάπου μεταξύ παραίσθησης και τήξης, κάθε επαφής και επικοινωνίας. Ο Jacques Tati έχει τη δική του σύνθετη ματιά στο *Playtime*, ο George Miller για να πετύχει τα εκπληκτικά ντεκόρ στο *Μπέμπι: το μικρό γουρουνάκι στη μεγάλη πόλη*, προπονήθηκε εντατικά με το *Mad Max*, όπου οι επικίνδυνοι μοναχικοί αυτοκινητόδρομοι της Αυστραλίας ήταν το άδειο ντεκόρ μιας ψυχής που έχει ήδη διαλυθεί. Ο Walter Hill, στους *Μαχητές*, είδε τις σύγχρονες αμερικάνικες μεγαλούπολεις ως μία παγίδα απρόσωπων κτιρίων και ανωνυμίας, μία παγίδα προθεσμιών. Πόλεις πραγματικές και φανταστικές· πόλεις όπου η ζωή παρέχεται με προθεσμία· πόλεις του μέλλοντος, που εγκυμονούν μονάχα κίνδυνο: *Brazil*, για τις αποδράσεις της φαντασίας· *Blade Runner*, για τις αποδράσεις του έρωτα (ο Harrison Ford λέει στο τέλος: "και όσο για το μέλλον, ποιος νοιάζεται;")· *Απόδραση από το Λος Άντζελες*, για την απόδραση από το μέλλον· η *Πόλη των χαμένων παιδιών*, για τη

φυγή από την περιχαράκωση· *Δώδεκα πίθηκοι*, για τη φυγή μέσα στο όνειρο· Στην *Απόδραση από τη Νέα Υόρκη*, ο John Carpenter, στοχεύοντας στις φυλακές της φαντασίας μας, επέδειξε μια μετατροπή της ζωής σ' ένα καθημερινό σκληρό παιχνίδι εξόντωσης. Χωρίς πολιτισμό, χωρίς ελευθερία.

Συγκρίνοντας την πόλη του μέλλοντος, όπως την απεικονίζει ο Truffaut (*Φαρενάιτ 451*) και όπως αυτή απεικονίζεται στο *Gattaca*, ανακαλύπτει κανείς ομοιότητες και διαφορές· μία απαγόρευση κυκλοφορεί, τα χρώματα διαφοροποιούνται, υποδηλώνοντας διαφορετικές επιλογές: το κόκκινο στο *Φαρενάιτ 451*, συμβολίζει τη φωτιά της μισαλλοδοξίας αλλά και το πάθος της ψυχής, ενώ το κίτρινο-μπλε-καφέ στο *Gattaca* την ανακάλυψη των μυστικών διαδρόμων για μια υπόγεια δράση. Στη *Μητρόπολη*, ο Fritz Lang δεν προδικάζει μονάχα το μέλλον αλλά αναλύει το ιδεολογικό ντεκόρ του πραγματικού (Γερμανία του μεσοπολέμου), ανοίγοντας διαδρόμους, μέσα από τους οποί-

ους θα κινηθούν τα υπόγεια ρεύματα της Ιστορίας. Οι μεγάλες μυθοπλασίες της πόλης και οι μεγάλες αγώνες των κατοίκων της. Το σύγχρονο άτομο, αναζητώντας δρόμους, διαδρόμους, μυστικά μονοπάτια και καμουφλαρισμένες διόδους, κυνηγά ένα μονάχα πράγμα: να διεισδύσει στα σωθικά της πόλης, να ανακαλύψει την κιβωτό των χαμένων "σημείων", να ανασύρει το χάρτη με τους θησαυρούς της ευφορίας, να δώσει το κρίσιμο ραβτεβού του με το σκεπτόμενο ωκεανό του Σολάρις.

Ιχνηλάτες λοιπόν, για πάντα, ανιχνευτές και μαζί διώκτες, κυνηγοί και καταδιωκόμενοι, εφευρέτες της υπομονής και στη χειρότερη περίπτωση, ικέτες, μπροστά στην πόρτα του ανεκδότη της *Δίκης* του Franz Kafka.

"Αυτή η πόρτα ήταν μόνο για σένα. Και τώρα που πεθαίνεις θα κλείσει οριστικά".

Η αγωνία για ένα μικρό (ελάχιστο) ρόλο στη μεγάλη μυθοπλασία της πόλης (πραγματικής ή φανταστικής), παραμένει πάντα ένα κείμενο και ζωτικό αίτημα.

The belly of an architect Η κοιλιά του αρχιτέκτονα

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Peter Greenaway

Φωτογραφία: Sacha Vierny

Μοντάζ: John Wilson

Σκηνογραφία: Giorgio Desideri

Κοστούμια: Maurizio Millenotti

Μουσική: Wim Mertens

Ηθοποιοί: Brian Dennehy (Στάρλι Κράκλαϊτ), Chloe Webb (Λουίζα Κράκλαϊτ), Lambert Wilson (Κασπαζιάν Σπέκλερ), Stefania Casini (Φλάβια Σπέκλερ), Vanni Corbellini (Φεντερικό), Alfredo Varelli, Francesco Carmelutti, Julian Jenkins, Sergio Fantoni

Προέλευση: Ιταλία, ΗΠΑ

Διάρκεια: 120', έγχρωμη, 1987

Ο Κράκλαϊτ, ένας διάσημος αρχιτέκτονας από το Σικάγο και η νεαρή σύζυγος του, Λουίζα, φθάνουν στη Ρώμη. Ο λόγος είναι η διοργάνωση μίας έκθεσης, αφιερωμένης στο έργο του Γάλλου αρχιτέκτονα Étienne-Louis Boullée (1728-1799) και το ζευγάρι γρήγορα θα παγιδευτεί στον ιστό που το μυθικό παρελθόν της πόλης έχει στήσει. Η διάρκειας ενένια μηνών παραμονή τους στην Αιώνια Πόλη, θα είναι καθοριστική για την πορεία της ασταθούς σχέσης του ζευγαριού. Κυρίως όμως για τον ήρωα, αφού η ίδια η πόλη, αλλά και η διοργάνωση της έκθεσης, θα τον απορροφήσουν. Η ταινία αφηγείται την πορεία μιας εγκυμοσύνης: από τη σύλληψη μέχρι τη γέννηση. Αυτή η εγκυμοσύνη είναι κυριολεκτική –αφού αφορά την Λουίζα– αλλά και μεταφορική: ο Κράκλαϊτ βασανίζεται, σ' όλη τη διάρκεια της παραμονής του στη Ρώμη, από ανεξήγητους πόνους στο στομάχι. Για τον ήρωα όμως, αυτοί οι πόνοι είναι η σωματική έκφραση μιας δημιουργικής πράξης: η “εγκυμοσύνη” του δεν είναι παρά η “κυοφορία” της έκθεσης. Ταυτιζόμενος με τον αυτοκράτορα Αύγουστο, ο οποίος δηλητηριάστηκε από την γυναίκα του Λίβια και “αλληλογραφώντας” με τον Boullée, ο ήρωας θα

οικοδομήσει σιγά-σιγά το δικό του παρισθητικό κόσμο. Δανειζόμενος από το νεοκλασικιστή Boullée τα σχήματα και τις μορφές του και από τη μυθολογία της Αιώνιας Πόλης τις ιστορίες των αυτοκρατορικών συμμασιών, ο Κράκλαϊτ θα αρνηθεί τον παρόντα κόσμο και θα προτοιμάσει την έξοδό του από τη ζωή μ' έναν τρόπο πανηγυρικό και θεαματικό. Διάστικτη από τις συνήθειες εμμονές του σκηνοθέτη της, *Η κοιλιά του αρχιτέκτονα* είναι μια ταινία που η δραματική της πλοκή οργανώνεται γύρω από το δίπολο Αρσενικό-Θηλυκό: είναι η αδυναμία του άνδρα να είναι αληθινά παραγωγικός και δημιουργικός –ο Κράκλαϊτ δεν παράγει έργο, δανείζεται το έργο του Boullée– και είναι η ήρεμη δύναμη που η μητρότητα προσδίδει στη Γυναίκα. Το τέλος της ταινίας υπογραμμίζει, με δραματικό τρόπο, τα υπαρξιακά αδιέξοδα του κεντρικού χαρακτήρα. ■

Παρασκευή 5/5, 23:00 • Δευτέρα 8/5, 20:45
Πέμπτη 11/5, 18:30

Μαγική πόλη

Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρας

Σενάριο: Μαργαρίτα Λυμπεράκη

Φωτογραφία: Κώστας Θεοδωρίδης

Μοντάζ: Γιώργος Τσαούλης

Σκηνογραφία-Κοστούμια: Παύλος Παπαδόπουλος, Νίκος Νικολαΐδης

Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις

Ηθοποιοί: Γιώργος Φούντας, Μαργαρίτα Παπαγεωργίου, Στέφανος Στρατηγός, Εύα Μπρίκα, Μάνος Κατράκης, Μίμης Φωτόπουλος, Ανέστης Βλάχος, Θανάσης Βέγγος

Προέλευση: Ελλάδα

Διάρκεια: 80', ασπρόμαυρη, 1954

Εικόνες μιας ελληνικής πόλης που πλέον έχει χαθεί ανεπιστρεπτή, μιας Αθήνας πριν την ανοικοδόμηση των δεκαετιών του '60 και του '70, μιας κοινωνίας πριν την οριστική της συντριβή από τη λαίλαπα της αστικοποίησης. Τεκμήριο της ύπαρξης μιας άλλης –και οριστικά χαμένης(;)– Ελλάδας, η *Μαγική πόλη* ακολουθεί τους δρόμους και τους τρόπους του νεορεαλισμού. Ένας νεαρός ήρωας –ο Κοσμάς– είναι εγκλωβισμένος στον προσφυγικό συνοικισμό, στις παρυφές της μεγάλης πόλης. Ο τόπος δεν τον χωρά, η γειτονιά με τα στενά σοκάκια τον περιορίζει, αισθάνεται παγιδευμένος. Είναι οδηγός φορτηγού και θέλει να ξεφύγει από την συνοικία, ν' αλλάξει τη ζωή του. Χρωστά τις δόσεις από το φορτηγό και χρειάζεται χρήματα, που θα του επιτρέψουν να ξεφύγει από τον α-



σφυκτικό κλοιό. Είναι όμως και συναισθηματικά διχασμένος: από τη μια πλευρά υπάρχει η ερωμένη του και από την άλλη μια νεαρή κοπέλα της γειτονιάς. Μετέωρος και αναποφάσιτος, ο ήρωας βρίσκεται σε αδιέξοδο. Ευκαιρία για να ξεφύγει θα του προσφέρει μία ομάδα του υποκόκμου: θα προσλάβουν αυτόν και την παρέα του για να μεταφέρουν ένα παράνομο φορτίο. Τα χρήματα είναι πολλά και η ευκαιρία μεγάλη, όμως άλλο τόσο μεγάλος και ο κίνδυνος, αφού πρόκειται για λαθρεμπόριο ναρκωτικών. Γρήγορα ο ήρωας θα βρεθεί στη δίνη μίας συνειδησιακής κρίσης, αντιμέτωπος με δύο επιλογές: να χάσει το φορτηγό και να μείνει για πάντα στο συνοικισμό ή να ξεφύγει οριστικά από τη μιζέρια; Εδώ, ο συνοικισμός, η οργάνωση του χώρου, η εγγύτητα των σπιτιών και των σωματών έχει έναν πολύ καθαρό αντίκτυπο στη δραματική πλοκή: σημαίνει και εγγύτητα συναισθημάτων. Στην ταινία λοιπόν, ο “από μηχανής θεός” είναι ο ίδιος ο χώρος της μικρής γειτονιάς και οι κάτοικοί της. Αυτοί θα προσφέρουν την τελική λύση και θα οδηγήσουν τον ήρωα στην έξοδο, όπου θα συναντήσει μια άλλη εικόνα για το συνοικισμό και τους κατοίκους του. Η σκόνη, το χώμα, η λάσπη, η ανθρώπινη ζεστασιά και η συντροφικότητα, διαμορφώνουν ένα διαφορετικό –από το αστικό– ήθος και ύφος ζωής. Είναι ο συνοικισμός, ο τόπος όπου οι δεσμοί κοινωνικής αλληλεγγύης οικοδομούνται, όπου η βοήθεια στον Άλλο και η συμπόνοια αποτελούν έναν τρόπο ζωής... ■

Παρασκευή 5/5, 18:30 • Κυριακή 7/5, 23:00



Fresa y chocolate Φράουλα και σοκολάτα

Σκηνοθεσία: Tomàs Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío

Σενάριο: Tomàs Gutiérrez Alea, Semel Paz

Φωτογραφία: Mario García Joya

Μοντάζ: Miriam Talavera, Osvaldo Donatien

Μουσική: Jose Maria Vitier

Ηθοποιοί: Jorge Perugorria (Ντιέγκο),

Vladimir Cruz (Ντέιβιντ), Mirta Ibarra (Νάνσι),

Francisco Gattorno (Μικέλ), Jorge

Angelino (Τζεράν)

Προέλευση: Κούβα

Διάρκεια: 110', έγχρωμη, 1993

Συναισθηματικά απογοητευμένοι και ψυχικά συντετριμμένοι ο Ντιέγκο, ο νεαρός ήρωας της ταινίας, θα έχει μια καθοριστική συνάντηση σ' ένα πάρκο της Αβάνα. Θα γνωριστεί με τον Ντιέγκο, έναν ομοφυλόφιλο. Αυτή η γνωριμία του θα προκαλέσει την "ορθόδοξη" κομμουνιστική ηθική του και θα αποτελέσει την αρχή μιας "υπέροχης" φιλίας. Στη φιλία αυτή, τουλάχιστον στην αρχή της, δεν απουσιάζει, και από τους δύο, κάποιος τόνος υστεροβουλίας. Ο Ντιέγκο επιδεικνύει στην ομοφυλόφιλη κοινότητα τον Ντέιβιντ ως την τελευταία του ερωτική κατάκτηση, όμως ο νεαρός θεωρεί ότι μπορεί να χρησιμοποιήσει τη γνωριμία τους, για να αποκαλύψει άλλη μια "συνωμοσία των ιμπεριαλιστικών κύκλων κατά της πατρίδας και της επανάστασης". Σ' αυτήν τη σχέση, το κεντρικό πρόσωπο για την αφήγηση της ιστορίας, είναι ο Ντέιβιντ: η σχέση του με τον Ντιέγκο θα αποδειχθεί, τελικά, μια διαδικασία μύησης. Κατά τη διάρκειά της, ο νεαρός ήρωας θα έρθει σε επαφή με την ποίηση, τη λογοτεχνία, την όπερα: ο κόσμος που ο Ντιέγκο συστήνει στον Ντέιβιντ είναι ο κόσμος της τέχνης, των λεπτών αποχρώσεων και αληθινών συναισθημάτων, ο κόσμος της αθηναϊκής Κούβας. Ζώντας σε μια πόλη παγιδευμένη στο χρόνο, κάπου στη δεκαετία του '50, ο Ντέιβιντ, σε μία καθοριστική σκηνή, θα δει με άλλα μάτια και θα ανακαλύψει μια άλλη Αβάνα: η πόλη όπου

ζει είναι ένα αληθινό μουσείο αρχιτεκτονικής (εξάλλου η πόλη έχει ανακηρυχθεί από την UNESCO ως World Heritage Site/Τόπος Παγκόσμιος Πολιτιστικής Κληρονομιάς). Η σκηνή της περιπλάνησής του, στη διάρκεια της οποίας θα γνωρίσει το πραγματικό πρόσωπο της Αβάνας, σημαδεύει τη δραματική πλοκή, καθώς ο νεαρός ήρωας, μετά απ' αυτή, θα επαναπροσδιορίσει δυναμικά τη ζωή και τις αξίες του. Έτσι, θα δει τον φίλο του, όχι μέσα από το πρίσμα των σεξουαλικών του επιλογών, αλλά ως ένα αληθινά δραματικό πρόσωπο, ένα άτομο που, λόγω της πολιτικής κατάστασης βρίσκεται αποκλεισμένο. Κάνοντας ένα σχόλιο πάνω στην εσωτερική κατάσταση της Κούβας, η σκηνοθεσία επιλέγει έναν τόνο νηφαλιότητας και μετριότητας, επικεντρώνοντας την προσοχή της στη σχέση των δύο ανδρών. Με φόντο τη σαγήνη της Αβάνας, η σχέση αυτή προτείνει κάτι ουσιαστικό: σεβασμός στη διαφορετικότητα, ουσιαστικές ανθρώπινες σχέσεις, άρνηση των στερεοτύπων, αναζήτηση του αληθινού. ■

Σάββατο 6/5, 18:30 • Τετάρτη 10/5, 18:30

Megacities Μεγαλουπόλεις

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Michael Glawogger

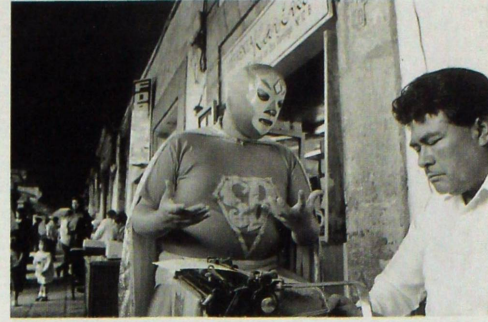
Φωτογραφία: Wolfgang Thaler

Μοντάζ: Andrea Wagner

Προέλευση: Αυστρία-Ελβετία

Διάρκεια: 90', έγχρωμη, 1998

Ένα αποκαλυπτικό ντοκιμαντέρ, που εξερευνά το μικρόκοσμο και μακρόκοσμο της ανθρώπινης εμπειρίας, η ταινία *Μεγαλουπόλεις* σκιαγραφεί μια αρχετυπική εικόνα της ζωής στη Μεγάλη Πόλη, την αυγή της νέας χιλιετίας. Κάνοντας μια βαθεία τομή στο θέμα της φτώχειας και της κοινωνικής περιθωριοποίησης, δίνει ταυτόχρονα μια ολοκληρωμένη όψη της "παγκόσμιας πόλης", το κατ'εξοχήν περιβάλλον όπου ζει η πλειοψηφία του πληθυσμού της γης. Η ταινία παρουσιάζει εμπειρίες από την καθημερινή ζωή, με όλη την ποικιλία και περιπλοκότητα που αυτή συνεπάγεται, εναλλάσσοντας σκηνές του δρόμου με μικρότερα, πιο προσωπικά πορτρέτα κατοίκων από τις πόλεις του Μεξικού, της Βομβάης, της Νέας Υόρκης και της Μόσχας. Καταγράφονται αντιθετικές μορφές αστικής ζωής, σε μητροπόλεις που απέχουν χιλιάδες χιλιόμετρα η μία από την άλλη. Τους ανθρώπους αυτούς μπορεί να τους χωρίζουν τεράστιες



αποστάσεις, γεωγραφικές, πολιτισμικές και οικονομικές διαφορές, παρ'όλα αυτά όμως, η καθημερινή τους ζωή έχει πολλά κοινά σημεία. Ο Glawogger δεν διστάζει να αποκαλύψει τι σημαίνει ζωή στην πόλη για ένα εντυπωσιακό ποσοστό του πληθυσμού της γης: τη σκληρή πραγματικότητα της πορνείας, της έλλειψης στέγης, του εγκλήματος και των ναρκωτικών. Ωστόσο, η ταινία είναι εξίσου ένα ντοκουμέντο αντίστασης και ελπίδας, ένας φόρος τιμής στη γενναιότητα, τη δύναμη και την αξιοπρέπεια όλων αυτών, που δίνουν τον αγώνα της επιβίωσης στις αχανείς μητροπόλεις του πλανήτη. ■

Κυριακή 7/5, 18:30 • Πέμπτη 11/5, 23:00

Midnight Cowboy Ο καουμπόι του μεσονυχτίου

Σκηνοθεσία: John Schlesinger

Σενάριο: Waldo Salt, βασισμένο στη νουβέλα του James Leo Herlihy

Φωτογραφία: Adam Holender

Μοντάζ: Hugh A. Robertson

Σκηνογραφία: John Robert Lloyd

Κοστούμια: Ann Roth

Μουσική: John Barry

Ηθοποιοί: Dustin Hoffman (Ρίκο "Ράτσο" Ρίτσο), Jon Voight (Τζο Μπακ), Sylvia Miles (Κας), Brenda Vaccaro (Σίρλεϊ), Ruth White (Σάλλι Μπακ), Jennifer Salt (Αβνί), Linda Davis, Anthony Holland

Προέλευση: Η.Π.Α.

Διάρκεια: 113', έγχρωμη, 1969

Από τη μικρή επαρχιακή πόλη του αμερικάνικου Νότου προς την ανατολική ακτή και την Νέα Υόρκη: για τον Τζο Μπακ, αυτό φαίνεται ότι θα είναι "το μόνο της ζωής του ταξίδιον". Όμως οι εφιάλτες από την παιδική και εφηβική ηλικία θα αποικειώσουν τα βήματά του και η παραμονή του στη μεγάλη πόλη κάθε άλλο παρά δικαιώνει τις αφελείς προσδοκίες του. Θέλει να γίνει ζιγκολό αλλά γρήγορα θα παγιδευτεί στο λαβύρινθο της μεγαλουπόλης: οι απόπειρές του να εξασκήσει το "επάγγελμα"





οδηγούνται σε παταγώδη αποτυχία. Σύντροφος του και συμμετοχος στον αγώνα για επιβίωση είναι ο Ρίκο "Ράτσο" Ρίτσο, ένας φτωχοδιάβολος Ιταλοαμερικάνος από το Μπρόνξ. Θα συγκατοικήσουν σε μια ετοιμόρροπη πολυκατοικία και θα μοιραστούν τις εμπειρίες μιας ζωής στο περιθώριο. Ζώντας τη νύχτα της μεγαλούπολης, οι δύο ήρωες θα βυθιστούν στην άγρια πλευρά της: αφιλόξενη και άσχημη, η πόλη είναι ένας τόπος για τους καταραμένους της ζωής, μια φυλακή χωρίς φύλακες, ένας χώρος όπου τα φαντάσματα του παρελθόντος ζητούν εκδίκηση. Αυτή η όψη της Νέας Υόρκης αποτελεί μια προβολή της εσωτερικής εξαθλίωσης, της συναισθηματικής και ψυχολογικής κατάστασης των δύο ηρώων- είναι ο τόπος μιας εσωτερικής εξορίας. Εγκλωβισμένοι στο περιθώριο της ζωής, οι δύο ήρωες έχουν μόνο μια δυνατότητα: την απόδραση, την έξοδο, το ταξίδι προς τον ήλιο. Η απροσδόκητη πρόσκλησή τους σ' ένα πάρτι (αναφορά στον Andy Warhol και στο Factory) είναι το σημείο καμής στην αφήγηση: ο Τζο θα έχει την ευκαιρία να εξασκήσει για πρώτη φορά το "επάγγελμά" του. Όμως η επιδείνωση της αρρώστιας του Ρίκο, θα ωθήσει τον Τζο να επιχειρήσει τη "μεγάλη απόδραση" προς το νότο και τη ζεστασιά του Μαϊάμι, για να του σώσει τη ζωή. Η ταινία είναι ένα ταξίδι στην απάνθρωπη και άγρια πλευρά της Νέας Υόρκης. Παρίες της ζωής, αποσυνάγωγοι της αστικής ευημερίας, συνταξιδιώτες σ' αυτό το σκληρό ταξίδι, ο Τζο και ο Ρίκο, επιβιώνουν χάρη στη θερμή της αληθινής φιλίας. Και είναι αυτή η φιλία η μοναδική εστία που απαλύνει το ψύχος της Νέας Υόρκης και την

εσωτερική παγωνιά, που βιώνουν αυτοί οι δυο απόκληροι "ήρωες" του αμερικανικού ονείρου. ■

Σάββατο 6/5, 20:45 • Δευτέρα 8/5, 23:00

Chungking Express

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Wong Kar Wai
Φωτογραφία: Christopher Doyle, Law Wai-Keung
Μοντάζ: William Chang, Hai Kit-Wai
Σκηνογραφία: William Chang
Μουσική: Frankie Chan, Roel A. Garcia
Ηθοποιοί: Brigitte Lin Chin-Hsia (η γυναίκα χωρίς όνομα), Takeshi Kaneshiro (ο αστυνομικός 223), Tony Leung (ο αστυνομικός 663), Faye Wang (Φέι), Valerie Chow.
Προέλευση: Χόγγκ Κόνγκ
Διάρκεια: 97', έγχρωμη, 1994

Η ταινία αφηγείται δύο διαφορετικές ιστορίες, καταγράφοντας τις μοναχικές περιπλανήσεις, τις μοιραίες συναντήσεις και τις συναισθηματικές μεταλλαγές των ηρώων, καθώς περνούν από τη χαρά στη λύπη του έρωτα και από την πίκρα του χωρισμού στη γλυκιά ψυχική ταραχή μιας καινούριας γνωριμίας. Ο αστυνομικός 223 χωρίζει με την κοπέλα του και δίνει στη σχέση τους παράταση ζωής ενός μήνα, μέχρι την ημέρα των γενεθλίων του, μήπως και τα ξαναβρούν. Την παραμονή των γενεθλίων του γνωρίζει μια γυναίκα, την ερωτεύεται και περνά μαζί της τη νύχτα. Το άλλο πρωί, ημέρα των γενεθλίων του, χτυπάει το τηλέφωνο.... Παράλληλα, ένας άλλος αστυνομικός, ο 663 χωρίζει κι αυτός με την κοπέλα του και περνά τα βράδια του σ' ένα καφέ όπου δουλεύει η Φέι, η οποία τον ερωτεύεται. Όταν ο 663 το αντιλαμβάνεται της δίνει ραντεβού, όμως εκείνη δεν έρχεται. Θα συναντηθούν ένα χρόνο μετά και τα πράγματα θα έχουν αλλάξει...

Στο *Chungking Express* τα γεγονότα της ζωής κινηματογραφούνται σαν να συμβαίνουν μέσα σ' ένα όνειρο, που οι ήρωες το ζουν με τα μάτια ανοιχτά και τις αισθήσεις εξιμμένες, ενώ το Χονγκ Κονγκ μοιάζει να είναι ένα τοπίο της καρδιάς, παρά ένας γεωγραφικός τόπος. Από τα πλάνα της ταινίας σταλάζει η απόλαυση, η χαρά και η διασκέδαση της κινηματογράφησης. Μ' ένα κινηματογραφικό ύφος ανάλαφρο, περιπαικτικό αλλά και προκλητικό, εξωστρεφές και συνάμα μιστηριακό, ο Wong Kar Wai, με την κάμερα κολλημένη στα σώματα των ηθοποιών, συλλαμβάνει τους κρυφούς κτύπους της καρδιάς τους, καθώς κυνηγούν μέσα

από τη χίμαιρα του έρωτα τον ίδιο τους τον εαυτό. Η εικόνα του Χονγκ Κονγκ είναι παγιευμένη σε μικρούς, κλειστούς, εσωτερικούς χώρους, μέσα στους οποίους οι ήρωες θαρρείς "πετούν" (έξοχη η χρήση του slow-motion στην κίνηση των σωμάτων), ενώ η αίσθηση του "έξω" είναι ακόμα πιο κλειστοφοβική: τηλεφωνικές καμπίνες, τουαλέτες, μπαρ, αυτοκίνητα, σκοτεινοί, βρεγμένοι και αδιέξοδοι δρόμοι. Οι χώροι της ταινίας, παρ' όλο που είναι ασφυκτικά κλεισμένοι στο ενδιάμεσο του "μέσα" και του "έξω", διαπερνούνται από την καυτή ανάσα της πραγματικής ζωής. Η πόλη, πιασμένη θαρρείς σε



μια θηλεία του χρόνου, είναι ένα τοπίο ονείρου, μια αόρατη "παρουσία" —θά' λεγε κανείς ότι "δραπέτευσε" από το βιβλίο του Italo Calvino *Αόρατες Πόλεις*— ένας τόπος της ψυχής, μέσα στον οποίο διασταυρώνονται οι ιστορίες αυτών των ανθρώπων χωρίς όνομα, καθώς κυνηγούν τα φαντάσματα της επιθυμίας τους. Η αέρινη σκηνοθεσία, τα φευγάτα, σε "ρελαντί", πλάνα μέσα στα οποία οι ήρωες μοιάζουν να κολυμπούν σ' ένα δικό τους εσωτερικό χρόνο και η χορογραφημένη κίνηση των σωμάτων, αναδεικνύουν τον Wong Kar Wai σε μεγάλο στιλίστα της κινηματογραφικής γλώσσας, με μία εντελώς προσωπική ποιητική των εικόνων. Τρυφερό στην αναζήτηση του έρωτα, σκληρό στο βίωμα της μοναξιάς, ρομαντικό στη γλυκιά προσμονή της αγάπης και μεταμοντέρνο στην αισθητική του διάσπαση, το *Chungking Express* είναι ένα πραγματικό κομψοτέχνημα της Άπω Ανατολής. ■

Παρασκευή 5/5, 20:45 • Δευτέρα 8/5, 18:30
Τετάρτη 10/5, 23:00

L' eclisse
Η έκλειψη

Σκηνοθεσία: Michelangelo Antonioni
Σενάριο: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri
Φωτογραφία: Gianni di Venanzo
Μοντάζ: Eraldo da Roma
Σκηνογραφία: Piero Poletto
Κοστούμια: Gitt Magrini
Μουσική: Giovanni Fusco
Ηθοποιοί: Alain Delon (Πιέρο), Monica Vitti (Βιτόρια), Francisco Rabal (Ρικάρντο), Lilla Brignone (η μητέρα της Βιτόρια), Louis Seignier (ο χρηματιστής), Mirella Ricciardi (Μάρτα), Rossana Rory (Αβίτα)
Προέλευση: Ιταλία

Διάρκεια: 125', ασπρόμαυρη, 1962
Με την Έκλειψη ο Michelangelo Antonioni κλείνει την περίφημη "τρίλογία της αποξένωσης" (έχουν προηγηθεί η Περιπέτεια και η Νύχτα), γύρω από την προβληματική της αλλοτρίωσης και της ανέφικτης επικοινωνίας. Στο μικροσκόπιο είναι και πάλι ο αστικός κόσμος. Η ταινία αφηγείται την ιστορία της Βιτόρια, η οποία όταν χωρίζεται με τον αρκετά μεγαλύτερο σε ηλικία εραστή της Ρικάρντο, συναντά στο Χρηματιστήριο το νεαρό χρηματιστή Πιέρο και φτιάχνει μαζί του μια παροδική σχέση, που όμως γρήγορα θα σβήσει πριν καλά καλά αρχίσει... Θέμα της ταινίας είναι η διφορούμενη, εύθραυστη και ασταθής σχέση του ατόμου με την πραγματικότητα: ποιες είναι οι αντιλήψεις και οι αντανάκλασεις του εξωτερικού κόσμου στα εσωτερικά τοπία της υποκειμενικότητας; Αυτό το διφορούμενο, εύθραυστο και ασταθές θέμα, ο Antonioni το αποτυπώνει με τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια και ευκρίνεια στην οθόνη. Η ταινία είναι γυρισμένη (βιδωμένη θαρρείς) πάνω στις ασήμαντες χειρονομίες, στα ανέκφραστα πρόσωπα, στις γεμάτες σιωπές, στους νεκρούς χρόνους και στους άδειους χώρους μιας "αδιάφορης" και "αποστασιοποιημένης" πόλης: στοιχεία που αναδεικνύουν το ψυχικό κενό, την εσωτερική απάθεια, την υπαρ-

ξακή αδράνεια και, εν τέλει, την έκλειψη των ίδιων των συναισθημάτων της κεντρικής ηρωίδας (έξοχη η Monica Vitti στη πιο μεστή ερμηνεία της καριέρας της). Λέει ο ίδιος ο Antonioni: "Το μόνο που μπορώ να σκεφτώ, είναι πως, όταν γίνεται μια έκλειψη, μοιάζουν να ακινητοποιούνται ακόμα και τα συναισθήματα". Η Βιτόρια σταδιακά μεταμορφώνεται σε μια φασματική παρουσία, που, στο πέρασμά της, ποτίζει με τη μοναξιά της τον αρχιτεκτονικό ιστό της πόλης με μια αίσθηση ακατανόητου, καθιστώντας την αντικειμενική πραγματικότητα ξένη, φορτική, σχεδόν αδιαπέραστη, σε πλήρη αντιστοιχία με τον εσωτερικό της κόσμο. Με τον ίδιο τρόπο άλλωστε, η υπερκινητικότητα και οι έντονες ψυχικές διακυμάνσεις του Πιέρο, βρίσκουν το αντίστοιχό τους στη φρενετική, στα όρια της παράνοιας, εκπληκτική σκεκάνς του Χρηματιστηρίου (ναός του θεού χρήματος της σύγχρονης μητρόπολης)-σκηνή, όμως, που παραμένει άλλο τόσο ακατανόητη και αδιαπέραστη για την Βιτόρια, ένα είδος αρχιτεκτονικής του παραλόγου. Στις τελικές εικόνες της ταινίας -σπάνιας εικαστικής ομορφιάς- η ερημιά της ψυχής αντανακλάται πλήρως στην ερημιά της πόλης. Η Ρώμη, μια πόλη "όπου οι ψυχίατροι είναι άνεργοι", στην Έκλειψη γδέρνεται τα μέσα έξω, καθώς αδειάζει, όπως και η ηρωίδα, από κάθε ικμάδα ζωής-άδεια σκηνή σε ένα άδειο θέατρο σκιών, που έχοντας χάσει το συνεκτικό της ιστό, δηλαδή την ανθρώπινη παρουσία, μεταλλάσσεται σε μια αφηρημένη οντότητα, σ' ένα παγωμένο γαλαξιακό τοπίο, όπου το φως αργοπεθαίνει μαζί με τα συναισθήματα. Με την ταινία αυτή που ικνηλατεί τα σύνορα του ανείπωτου, ο Antonioni κινηματογραφεί την αόρατη αρχιτεκτονική μιας συναισθηματικής έκλειψης. ■

Σάββατο 6/5, 23:00 • Τετάρτη 10/5, 20:45

Deux ou trois choses que je sais d' elle
Δύο-τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Jean-Luc Godard
Φωτογραφία: Raoul Coutard
Μοντάζ: Francoise Collin, Chantal Delattre
Κοστούμια: Gitt Magrini
Μουσική: Ludwig Van Beethoven
Ηθοποιοί: Marina Vlady (Ζιλιέτ), Anny Duperey (Μαριάν), Roger Montsoret (Ρομπέρ), Raoul J. Levy (Τζον), Juliet Berto (το κορίτσι που μιλάει στον Ρομπέρ), Blandine Jeanson (η σπουδάστρια), Jean-Patrick Lebel (Πεκισέ), Claude Miller (Μπουβάρ), Jean-Luc Godard (αφηγητής)
Προέλευση: Γαλλία
Διάρκεια: 90', έγχρωμη, 1966



Γυρισμένη σε εποχή ιδεολογικών και κοινωνικών αναταράξεων, η ταινία είναι ένα μανιφέστο των αντιλήψεων και των απόψεων που ο σκηνοθέτης της είχε εκείνη την εποχή για το σινεμά, την ηθική, την πολιτική κατάσταση και τέλος για την πόλη. Η ταινία κινείται πάνω σε τρεις άξονες. Ο πρώτος, είναι η ιστορία μιας νοικοκυράς, της Ζιλιέτ, που εκπορευείται. Ο δεύτερος, ένα ντοκιμαντέρ-δοκίμιο για τον αστικό χώρο μίας μεγαλούπολης -το Παρίσι- και για τις αλλαγές που συμβαίνουν σ' αυτόν. Και ο τρίτος άξονας, συγκροτείται γύρω από τα προσωπικά σχόλια του σκηνοθέτη (αλλά και της ηθοποιού Marina Vlady) για τον κινηματογράφο, την υποκριτική, τον πολιτισμό, την πολιτική. Στην ταινία δεν υπάρχει αφηγηματική ανέλιξη, δραματικές συγκρούσεις, ούτε καθαρή αφηγηματική γραμμή. Υπάρχουν ιδέες, συγκρούσεις απόψεων, υπάρχει μια διαλεκτική σχέση με τα πράγματα και τέλος εικόνες μιας πόλης που βρίσκεται σε κατάσταση μετάβασης. Έτσι το *Δύο-τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν*, αναφέρεται λιγότερο στο πρόσωπο της ηρωίδας



και περισσότερο στο πρόσωπο της πόλης, η οποία άλλωστε είναι και ο αληθινός πρωταγωνιστής της ταινίας. "Η χωροταξία της περιοχής των Παρισίων θα διευκολύνει την κυβέρνηση στην άσκηση της ταξικής πολιτικής": η φράση αυτή, που ακούγεται στη διάρκεια της ταινίας, μπορεί να προσφέρει ένα κλειδί για την κατανόηση της σκηνοθετικής οπτικής. "Πώς η οικονομία διαμορφώνει την πόλη; Πώς η πόλη διαμορφώνει τον άνθρωπο;", είναι τα ερωτήματα που θέτει η σκηνοθεσία. Ο Jean-Luc Godard κινηματογραφεί τα εσωτερικά και εξωτερικά τοπία της πόλης, καταγράφοντας -μ' έναν τρόπο αποσπασματικό- τη ζωή της. Δρόμοι και οικιστικά συγκροτήματα, πολυκατοικίες και καταστήματα, εσωτερικά διαμερισμάτων και χώροι δουλειάς, καφέ, κομμωτήρια και σούπερ μάρκετ και φυσικά, η ανθρώπινη παρουσία, που ζει και ζωντανεύει όλους αυτούς τους χώρους. Υπάρχει μια στενή σχέση που συνδέει το χώρο με τα πρόσωπα, αφού είναι η οργάνωση του χώρου που καθορίζει τα άτομα, την ψυχολογική τους κατάσταση, την ηθική τους. Και, είναι γι' αυτό, που τελικά η εκπόρευση δεν είναι παρά άλλη μια μορφή μισθωτής εργασίας, μια μορφή εκμετάλλευσης "ανθρώπου από άνθρωπο", απόρροια τελικά της θέσης της ηρωίδας στο αστικό τοπίο. Το πλάνο με τις συσκευασίες γνωστών προϊόντων είναι η κατάληξη των συλλογισμών του σκηνοθέτη: τοποθετημένα στον χώρο με τέτοιο τρόπο που να θυμίζουν ένα οικιστικό συγκρότημα, μοιάζουν παράλληλα να υποδηλώνουν το αυτονόητο: η χωροταξία είναι ένας μηχανισμός επιβολής της οικονομικής εξουσίας πάνω στο χώρο και στους ανθρώπους. ■

Κυριακή 7/5, 20:45 • Τρίτη 9/5, 23:00
Πέμπτη 11/5, 20:45

Naissance d'un hôpital **Γέννηση ενός νοσοκομείου**

Σκηνοθεσία: Jean-Louis Comolli
Σενάριο-Προσαρμογή: Jean-Louis Comolli, Arnaud des Pallières, από το βιβλίο του Pierre Riboulet
Φωτογραφία: Jacques Pamart
Μοντάζ: Anne Baudry
Ήχος: Franck Mercier
Μιξάζ: Jean-Pierre Laforce
Παραγωγή: Muriel Rosé για την La Sept, INA, Cité des sciences et de l'industrie, με τη συμμετοχή του CNC, του Ministère des Affaires Etrangères και του Ministère de l'Équipement

Προέλευση: Γαλλία
Διάρκεια: 66', έγχρωμη, 16mm, 1991
Βραβεία: Βραβείο στην Biennale Ntokimanτέρ της Μασαλίας, 1991, Βραβείο στα Φεστιβάλ του Μόντρεαλ και στο Φεστιβάλ των Λαών της Φλωρεντίας, Μεγάλο Βραβείο Σεναρίου της FIFA 1993, Παρίσι, Βραβείο της Γαλλικής Ένωσης Αρχιτεκτόνων της FIFARC 1993, Μπορντό, Etats Généraux du documentaire, Lussas, Γαλλία.

Το 1980, ο Οργανισμός Κοινωνικής Πρόνοιας της Γαλλίας προκηρύσσει έναν αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για την ανέγερση ενός νοσοκομείου παιδών στα βόρεια του Παρισιού. Παρακολουθούμε την πορεία ενός αρχιτέκτονα, του Pierre Riboulet, από τη στιγμή που βάζει υποψηφιότητα μέχρι την τελική βράβευσή του. Με βασικό άξονα το "Ημερολόγιο εργασίας" του Riboulet, η ταινία του Jean-Louis Comolli μας βυθίζει μέσα σε μια δημιουργική διαδικασία, εξαιρετικά πυκνή και επίπονη, που θα καταλήξει στο ολοκληρωμένο και υλοποιημένο μια νοσοκομείο Robert-Debré. Λέει ο δημιουργός της: "Όταν πήραμε την απόφαση να γυρίσουμε την ταινία Γέννηση ενός νοσοκομείου και να βασιστούμε στα ημερολόγια εργασίας του Pierre Riboulet, του αρχιτέκτονα του νοσοκομείου Robert-Debré στο Παρίσι, ο ίδιος ασχολούνταν πλέον με άλλα σχέδια, αφού η ανέγερση του νοσοκομείου είχε ήδη ολοκληρωθεί δυο χρόνια πριν. Αν υποθέσουμε πως ο κινηματογράφος μυθοπλασίας καταγράφει πάντα τον παρόντα χρόνο, αυτό ισχύει ακόμη περισσότερο για το ντοκιμαντέρ. Όμως, στην προκειμένη περίπτωση, επρόκειτο να κινηματογραφήσουμε κάτι που δεν υπήρχε πια: την εργασία ενός αρχιτέκτονα και τη διαδικασία μιας δημιουργίας που έμμελε να συντελεστεί, μέσα από αμφιβολίες, εμπόδια και την αβεβαιότητα ενός διαγωνισμού. Βρισκόμασταν στο παρόν αλλά



θα κινηματογραφούσαμε το παρελθόν. Έτσι, πρότεινα στον Pierre Riboulet να ξεκινήσει πάλι από την αρχή, ξαναφτιάχνοντας για την ταινία όλα, ή σχεδόν όλα, τα σχέδια και τα σκίτσα που είχε κάνει τότε, να ξαναζήσει τις ίδιες αγωνίες και τα ίδια συναισθήματα που είχε βιώσει εκείνους τους μήνες όπου, μόνος, αντιμετώπιζε όλες τις υποχρεώσεις ενός νοσοκομείου παιδών στις παρυφές της πόλης, πάνω στον περιφερειακό αυτοκινητόδρομο. Ζήτημα χρόνου: το νοσοκομείο ήταν εκεί αλλά σε λίγο δεν θα ήταν πια. Νομίζω πως δεν είναι ποτέ εύκολο να κινηματογραφήσει κανείς ένα κτίριο που υπάρχει, διότι η αρχιτεκτονική του συχνά επιβάλλει στον κινηματογράφο μια οπτική τύπου κάρτ-ποστάλ. Ίσως βολέψει καλύτερα να χρησιμοποιούμε πλάγιες οδούς για να προσεγγίσουμε κινηματογραφικά αυτά τα κτίρια, αυτές τις τοποθεσίες, αυτούς τους δρόμους· είτε τη μυθοπλαστική οδό, με τα σκηνικά ειδικά κατασκευασμένα για τον κινηματογράφο, είτε, όπως εδώ, την υπεκφυγή μιας επιστροφής στο χρόνο, που αναδημιουργεί τις λευκές σελίδες και τις πρώτες πινελιές, τις αρχικές σημειώσεις και τις μακέτες, τις νύχτες της ξαγρύπνιας και τις μέρες των ονείρων, με όλες τις αναγωγές και τις προβλέψεις, που ταιριάζουν καλύτερα στο παιχνίδι του κινηματογράφου και στα παιχνιδισμάτά του με το χώρο και το χρόνο..."

Τρίτη 9/5, 20:30 • Πέμπτη 11/5, 17:00

Playtime

Σκηνοθεσία: Jacques Tati

Σενάριο: Jacques Tati, Jacques Lagrange, Art Buchwald

Φωτογραφία: Jean Badal, Andreas Winding

Μοντάζ: Gerard Pollicand

Σκηνογραφία: Eugene Roman

Μουσική: Francis Lemarque, James Campbell

Ηθοποιοί: Jacques Tati (κύριος Υλό), Barbara Dennek, Jacqueline Lecomte, Valerie Camille, Rance Romilly, France Delahalle, Laure Paillette

Προέλευση: Γαλλία

Διάρκεια: 108', έγχρωμη, 1967



Στο *Playtime* ο Jacques Tati "έκτισε" μια κανονική πόλη από γυαλί και μέταλλο, με ασφαλτοστρωμένους δρόμους, νερό, ηλεκτρικό, κυκλοφοριακό στο Σεν Μόρις, στα περίχωρα του Παρισιού. Σ' αυτήν την μεταλλαγμένη πόλη, ένα γκρουπ αμερικάνων τουριστών προσπαθεί, μάταια, να ανακαλύψει την Πόλη του Φωτός, των τουριστικών οδηγιών, ενώ ταυτόχρονα ο κύριος Υλό χάνεται συνεχώς μέσα στον πιο τακτοποιημένο, αποστειρωμένο και συμμετρικό πολεοδομικό εφιάλτη της μεγάλης οθόνης. Τα μόνα αναγνωρίσιμα στοιχεία του Παρισιού είναι η Μονμάρτρη και ο Πύργος του Άιφελ, όπως φαίνονται φευγαλέα στο τζάμι μιας πόρτας που ανοίγει. Συρρικνώνοντας την ανθρώπινη παρουσία σε επίπεδο *playmobil*, αντιστρόφως ανάλογη με την καταπιεστική κυριαρχία του χώρου, ο Jacques Tati, με μακρινά πλάνα που τονίζουν ακόμα περισσότερο την επιβολή των ντεκόρ, σπέρνει τα οπτικά και ηχητικά γκαγκς σε κάθε γωνία του κάδρου (μορφή 70mm), δημιουργώντας ένα είδος μαγικής εικόνας, κάτι σαν το κυνήγι του χαμένου θησαυρού για το θεατή. Στο *Playtime* η ταυτότητα των πολιτών έχει απορροφηθεί από τα γυαλιστερά και επίπεδα (καμιά καρμπύλη) ντεκόρ μιας πόλης, που μοιάζει με συγκοινωνούντα δοχεία, άδεια από ζωή και γεμάτης από

μια ανησυχαστική σιωπή του ανθρώπινου λόγου, αφού κυριαρχούν οι υπερδιογκωμένοι ήχοι (ο Tati χρησιμοποιεί πεντακάναλο στερεοφωνικό ηχητικό σύστημα) όπως π.χ. το τρίξιμο μιας πόρτας, το χτύπημα του τηλεφώνου, της γραφομηχανής, του μολυβιού πάνω στο τραπέζι κ.λπ. Το *Playtime*, μια ταινία έτη φωτός μπροστά από την εποχή της, δεν είναι μονάχα μια ακραία σάτιρα των τουριστικών συνθηκών, των καταναλωτικών ηθών, της καθημερινής ρουτίνας και των αλλοτριωτικών δομών του τεχνολογικού πολιτισμού, αλλά και ένας ανατρεπτικός μηχανισμός που απορρυθμίζει και γελοιοποιεί τη βασική αρχή της σύγχρονης αρχιτεκτονικής: τη λειτουργικότητα. Το *Playtime*, μια προφητεία που μοιάζει να έρχεται από ένα μακρινό κινηματογραφικό μέλλον, υπήρξε μια από τις πιο οραματικές και τολμηρές –ακόμα και σήμερα– σε σύλληψη και εκτέλεση, ταινίες του μεταπολεμικού ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Η εμμονή του Jacques Tati να τη γυρίσει σε 70mm και να την προβάλλει σ' αυτό το φορμά για λόγους αισθητικής και ηθικής τάξεως, είχε σαν αποτέλεσμα την παταγώδη εμπορική αποτυχία της ταινίας και την οικονομική καταστροφή του δημιουργού της, ο οποίος έχασε ακόμα και τα δικαιώματά της. Έτσι, έμεινε ανεκπλήρωτο το κρυφό του όνειρο: να υπάρχει κάπου στον κόσμο μια αίθουσα, όπου το *Playtime* να προβάλλεται συνεχώς, κάθε μέρα, για πάντα. ■

Παρασκευή 12/5, 23:00 • Κυριακή 14/5, 21:00
Τετάρτη 17/5, 19:00

Babe: Pig in the City Μπέιμπ: Το μικρό γουρουνάκι στη μεγάλη πόλη

Σκηνοθεσία: George Miller

Σενάριο: George Miller, Judy Morris, Mark Lamprell

Μοντάζ: Jay Friedkin, Margaret Sixel

Σκηνογραφία: Roger Ford

Κοστούμια: Norma Moriceau

Μουσική: Nigel Westlake

Ηθοποιοί: Magda Szubanski ('Εσμε Χόγκετ'), James Cromwell (Άρθουρ Χόγκετ), Mary Stein (η ιδιοκτήτρια του σπιτιού), Mickey Rooney (Φαγκλι Φλουμι), Julie Godfrey (η γειτόνισσα).

Προέλευση: Αυστραλία, ΗΠΑ

Διάρκεια: 91', έγχρωμη, 1998

Ο Μπέιμπ, ένα πανέξυμνο γουρουνάκι, προσπαθεί να βοηθήσει το αφεντικό του,



που αντιμετωπίζει το φάσμα της χρεοκοπίας, καθώς το αγρόκτημά του κινδυνεύει να κατασχεθεί. Μαζί με την γυναίκα του αφεντικού του –την κυρία Χόγκετ– εγκαταλείπουν το αγρόκτημα και κατεβαίνουν στη μεγάλη πόλη, όπου ο Μπέιμπ πρόκειται να συμμετάσχει σε καλλιστεία ζώων, με στόχο να κερδίσει τα χρήματα του βραβείου, σώζοντας έτσι το αγρόκτημα. Εκεί, θα μείνουν στο ξενοδοχείο Φρίλαντς, το μόνο μέρος στην πόλη που δέχεται ζώα, και ο Μπέιμπ θα συναντηθεί και θα γνωρίσει τα άλλα ζώα που διαμένουν εκεί. Στην διάρκεια της παραμονής του στην πόλη το μικρό γουρουνάκι θα αντιμετωπίσει ποικίλες εκπλήξεις, απρόοπτα εμπόδια, τα άλλα ζώα και τέλος τους περιθωριακούς κατοίκους της πόλης. Η ταινία διαδραματίζεται σε μια φανταστική πόλη, η οποία και αποτελεί ουσιαστικά μια συρραφή–κολλάζ γνωστών πόλεων: Νέα Υόρκη, Βενετία, Σαν Φρανσίσκο, Παρίσι, Χονγκ Κονγκ. Τοποθεσίες–σύμβολα, όπως το άγαλμα της Ελευθερίας, η όπερα του Σίδνεϊ, η επιγραφή του Χόλιγουντ, κάνουν την παράξενη αυτή πόλη να μοιάζει με σύγχρονη Παν-Μητρόπολη. Η ατμόσφαιρα είναι σουρεαλιστική, ονειρική και ταυτόχρονα εφιαλτική και η επιβίωση δύσκολη. Η ταινία είναι οργανωμένη σε μικρά κεφάλαια με τίτλους. Σε καθένα απ' αυτά στο κέντρο βρίσκεται το μικρό γουρουνάκι έχοντας απέναντί του διάφορους χαρακτήρες (ζώα ή ανθρώπους). Υπάρχει μία στενή σχέση αναφοράς ανάμεσα στους χαρακτήρες–ζώα και σε αντίστοιχους ανθρώπινους τύπους και συμπεριφορές. Έτσι τα διάφορα επεισόδια της ταινίας καταλήγουν να κρύβουν στον πυρήνα τους ανθρώπινες εμπειρίες, περιγράφοντας καταστάσεις της ζωής των ανθρώπων. Η δραματική πλοκή στηρίζεται σε μια σειρά αντιθέσεων, όπως μεταξύ ζώων και ανθρώπων, όπως και μεταξύ ζώων, κοινωνικών τάξεων (ξεπεσμένη αριστοκρατία, νεόπλουτοι, επαρχιώτες). Η βασική αντίθε-

ση, όμως, που διατρέχει την ταινία είναι αυτή της πόλης-επαρχίας: ο Μπέιμπ το γουρουνακι, είναι εκπρόσωπος αξιών μιας αγροτικής κοινότητας και η διαμονή του στην πόλη εκφράζει την διάσταση ανάμεσα στον αστικό και αγροτικό τρόπο ζωής. Η ευγένεια, ο αλτρουισμός, η ανιδιοτέλεια -στοιχεία που συνθέτουν το χαρακτήρα του Μπέιμπ- έρχονται σε αντίθεση με την βία και τη δυναμική επιβολή της ισχύος που χαρακτηρίζουν το αστικό περιβάλλον. Με υπέροχα οπτικά γκαγκας, έντονο ρυθμό, αίσθηση περιπέτειας, κωμικό βλέμμα αλλά και ανθρωπισμό, ευαισθησία και τρυφερότητα, η ταινία είναι ένα σκοτεινό παραμύθι για μεγάλα παιδιά, που σχολιάζει με κριτική ματιά το σύγχρονο αστικό τρόπο ζωής. ■

Σάββατο 13/5, 17:00 • Πέμπτη 18/5, 19:00

Escape from New York Απόδραση από τη Νέα Υόρκη

Σκηνοθεσία: John Carpenter

Σενάριο: John Carpenter, Nick Castle

Φωτογραφία: Dean Cundey

Μοντάζ: Todd Ramsay

Σκηνογραφία: Joes Alves

Κοστούμια: Stephen Loomis

Μουσική: John Carpenter

Ηθοποιοί: Kurt Russel (Σνέικ Πλίσκεν), Lee Van Cleef (Μπομπ Χόουκ), Ernest Borgnine (Γκάμπι, ο ταξιτζής), Donalid Pleasence (ο Πρόεδρος), Harry Dean Stanton (Μπρέν), Isaak Hayes (ο Δούκας), Season Hubley, Adrienne Barbeau.

Προέλευση: Η.Π.Α.

Διάρκεια: 106', έγχρωμη, 1981



Σ' ένα κοντινό μέλλον, το Μανχάταν έχει μετατραπεί σε μια τεράστια αποικία-φυλακή για τα εγκληματικά στοιχεία και τους περιθωριακούς. Οι φυλακισμένοι είναι "ελεύθεροι" στο εσωτερικό αυτής της ιδιόμορφης πόλης-ζούγκλας, κατοικημέ-

νης από τις πιο παρανοϊκές φυλές του υποκόσμου, αλλά και αποκλεισμένοι από τον υπόλοιπο κόσμο με τεράστια τείχη. Όταν το αεροπλάνο με το οποίο ταξιδεύει ο Πρόεδρος των ΗΠΑ, πέφτει σ' αυτήν την αποικία καταδικασμένων, στέλνεται από τον έξω κόσμο ένας πρώην βετεράνος πολεμιστής και νυν κατάδικος, ο Σνέικ Πλίσκεν, για να τον βρεί και να τον σώσει μέσα σε 24 ώρες, με αντάλλαγμα τη ζωή του. Ο Πλίσκεν, δίνοντας και τη δική του προσωπική μάχη ενάντια στο χρόνο (του έδωκε εμπνεύσει θανατηφόρες κάψουλες στις αρτηρίες, που θα εκραγούν σε 24 ώρες), "πέφτει" στον πάτο της κόλασης, σκηνογραφημένης θαρρείς από το χέρι ενός σύγχρονου Ιερώνυμου Μπος. Η οπτική της ταινίας είναι ζοφερή, αφού η ελεύθερη κοινωνία των πολιτών απουσιάζει, απ' τη στιγμή που από την άλλη μεριά του τείχους υπάρχουν μονάχα οι εξουσιαστικοί μηχανισμοί ενός πρόσωπου Κράτους (μια άλλη φυλακή), το οποίο ελέγχει τα πάντα από ψηλά. Δεν υπάρχει το "έξω", προς το οποίο να μπορεί κανείς ν' αποδράσει, παρά μονάχα δύο "μέσα": οι δύο όψεις του ίδιου κάλπικου νομισμάτος και, ανάμεσά τους, μια ναρκοθετημένη νεκρή ζώνη, ένας ουτόπος απόλυτης εξορίας. Η αποστολή του Πλίσκεν αποκτά έναν εσχατολογικό χαρακτήρα, αφού είναι ένα ταξίδι στα ερέβη του Κάτω Κόσμου, σ' ένα μολυσμένο σκουπιδότοπο γεμάτο νεκρο-ζώντανα ανθρώπινα απορρίματα, όπου ισχύει το: "ο καθένας για τον εαυτό του και ο θεός εναντίον όλων". Ο αφηγηματικός χρόνος της ταινίας, μετρημένος με το τικ-τακ των δευτερολέπτων που χωρίζουν τον Πλίσκεν από τον θάνατο, κρατά σταθερά το ρυθμό, κορυφώνοντας την ένταση και την αγωνία. Ταινία κλειστοφοβική και χωρίς σημεία διαφυγής, η *Απόδραση από τη Νέα Υόρκη* δεν είναι μονάχα μια έξοχη φανταστική περιπέτεια αλλά και μια σκοτεινή προβολή στο μέλλον, μια απαισιόδοξη μετεξέλιξη των σύγχρονων μεγαλουπόλεων σε ερειπωμένες νεκροπόλεις. Όταν στο τέλος ο Πλίσκεν ελεύθερος(;) αποχωρεί, έχοντας πάρει μια μικρή παράταση ζωής, μοιάζει με εξόριστο βασιλιά ενός ανύπαρκτου βασιλείου. ■

Δευτέρα 15/5, 23:00 • Τετάρτη 17/5, 21:00

Metropolis Μητρόπολη

Σκηνοθεσία: Fritz Lang

Σενάριο: Fritz Lang, Thea von Harbou

Φωτογραφία: Karl Freund, Günther Rittau

Ειδικά Εφέ: Eugene Schufftan

Σκηνογραφία: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht

Κοστούμια: Manon Rasmussen

Μουσική: Gottfried Huppertz

Ηθοποιοί: Brigitte Helm (Μαρία), Alfred

Abel (Τζον Φρέντερσεν), Gustave Frolhich

(Φρέντερ Φρέντερσεν), Rudolf Klein-Rogge

(Ρόντβανγκ), Henrich Georg (Γκροτ), Fritz

Rasp (Σλιμ), Theodor Loos (Ιωσήφ), 750 άλ-

λοι ηθοποιοί και 30.000 κομπάρσοι

Προέλευση: Γερμανία

Παραγωγή: U.F.A.

Διάρκεια: 120', ασπρόμαυρη, 1926



Η ιστορία διαδραματίζεται σε μία Μητρόπολη του μέλλοντος, όπου οι εργάτες-άβουλα πιόνια ενός απάνθρωπου μηχανισμού εργασίας- ζουν στα έγκατα της γης, υποχείρια ενός αυταρχικού Αφέντη, που ελέγχει τα πάντα από ψηλά, από τα "ρετιρέ" της πόλης, όπου και ζει. Όταν μια κοπέλα του λαού ξεσηκώνει τους εργάτες ενάντια στον Αφέντη, τότε εκείνος για να αντιμετωπίσει τη στάση, κατασκευάζει ένα ρομπότ, ένα είδος ρέπλικας (ομοίωμα) της κοπέλας. Όμως και η ρέπλικα εξεγείρεται ενάντια στο δημιουργό της και μονάχα ο έρωτας ανάμεσα στο γιό του Αφέντη και την κοπέλα θα σώσει την πόλη από την ολοκληρωτική καταστροφή. Η *Μητρόπολη* είναι μία από ε-

κείνες τις ταινίες, που με την προφητική τους δύναμη "αιχμαλώτισαν" στις εικόνες τους το ιστορικό μέλλον: ο αυτοματισμός της εργασίας, ο υποβιβασμός του ανθρώπου σε απλό εξάρτημα της μηχανής, η έκπτωση της ανθρώπινης ατομικότητας σε χειραγώγισμη τυφλή μάζα (κάτι που θα επαληθευθεί με τραγικό τρόπο στη Γερμανία μόλις 10 χρόνια μετά), οι ολοκληρωτικές οικονομικές και πολιτικές δομές της κοινωνίας, καταγράφονται με ακρίβεια και διαύγεια σ' αυτήν την εφιαλτική πόλη ενός ζοφερού μέλλοντος. Ο εκπληκτικός αρχιτεκτονικός σχεδιασμός της, η επική της διάσταση και η οραματική της σκηνογραφική αντίληψη, που ισοπεδώνει την ανθρώπινη παρουσία, προκαλούν ακόμα και σήμερα δέος. Έγραψε η Lotte Eisner: "Οι άνθρωπινες υπάρξεις γίνονται μέρος του νεκρό, καθώς συρρικνώνονται μέσα σε γεωμετρικά και απρόσωπα σχήματα". Έξοχα σκηνοθετημένη—ειδικά οι σκηνές του πλήθους, όπου ο Fritz Lang "χορογράφησε" με επιτυχία 30.000 κομπάρσους—, με τις υποβλητικές εξηρησιονιστικές φωτοσκιάσεις να δημιουργούν μία αίσθηση ανησυχίας και απειλής, και τη σοφή χρήση στην εναλλαγή κοντινών και μακρινών πλάνων να αυξομειώνει την ένταση, η *Μητρόπολη*, παρά το απλοϊκό ιδεολογικό της φινάλε, παραμένει ένα πραγματικό έργο τέχνης, η λάμψη του οποίου δεν έχει ξεθωριάσει καθόλου στο πέρασμα του χρόνου. ■

Σάββατο 13/5, 21:00 • Δευτέρα 15/5, 19:00
Τετάρτη 17/5, 23:00

Alphaville, une etrange aventure de Lemmy Caution Αλφαβίλ

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Jean-Luc Godard

Φωτογραφία: Raoul Coutard

Μοντάζ: Agnes Guillemot

Μουσική: Paul Misraki

Ηθοποιοί: Eddie Constantine (Λέμι Κώσιον), Anna Karina (Νατάσα φον Μπράουν), Akim Tamiroff (Ανρί Ντίκσον), Howard Vernon (καθηγητής φον Μπράουν), Laszlo Szabo (ο αρχιμηχανικός), Michel Delahaye (βοηθός του φον Μπράουν), Jean-Louis Comolli (καθηγητής Τζέκελ)

Προέλευση: Γαλλία

Διάρκεια: 95', ασπρόμαυρη, 1965

Ο Eddie Constantine, στο ρόλο του ντετέκτιβ Λέμι Κώσιον, πηγαίνει στη φανταστική πόλη Αλφαβίλ για να διασώσει μια

ομάδα επιστημόνων που έχουν παγιδευτεί εκεί. Μαζί του είναι και η κόρη του καθηγητή φον Μπράουν, που αναζητά τον πατέρα της, ο οποίος θα αποκαλυφθεί στην πορεία πως είναι το μυαλό πίσω από το κομπιούτερ Άλφα-60, που κυβερνά την πόλη. Ο Jean-Luc Godard, απομονώνοντας κάποια στοιχεία του σύγχρονου Παρισιού—χωρίς να έχει ανάγκη από κάποιο φουτουριστικό ντεκόρ— δημιουργεί, μ' ένα μαγικό τρόπο, την Αλφαβίλ, μια ακρονική πόλη χωρίς παρελθόν και μέλλον, κλεισμένη σ' ένα απροσδιόριστο "μέσα", που ζει σ' ένα αιώνιο παρόν. Σ' αυτήν τη "μέσα" χώρα, χαρακτηρισμένη και ως "πρωτεύουσα του πόνου", το ένστικτο και τα συναισθήματα έχουν κηρυχθεί εκτός νόμου και βρίσκονται υπό διωγμόν, ενώ και οι ανθρωπιστικές αξίες του παλιού κόσμου έχουν εκλείψει.



Ο χωρο-χρόνος της ταινίας παραμένει ασαφής και ακαθόριστος, δημιουργώντας μία αίσθηση εκκρεμότητας και μόνιμης διακύβευσης. Ο Λέμι Κώσιον, κουβαλώντας τον μύθο του λαϊκού ήρωα που έχει ενσαρκώσει, διεισδύει σ' αυτόν τον παγωμένο κόσμο, λειτουργώντας καταλυτικά ως εκφραστής και ανατροφοδότης των συναισθηματικών λειτουργιών που έχουν ατροφήσει. Είναι χαρακτηριστικό το σλόγκαν του: "Θα σωθεί όποιος κλάει", αφού το κλάμα υποδηλώνει όχι μόνονα το συναίσθημα αλλά και την οργή για την εξοφάνιση των τεχνών, της ποίησης, την πολιτιστικής παράδοσης. Η παράξενη περιπέτεια του Λέμι Κώσιον παραπέμπει στο μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, απ' τη στιγμή που ο Eddie Constantine, σε ρόλο Ορφέα, κατεβαίνει στο σκοτάδι του Κάτω Κόσμου για να ανασύρει στο φως και στη ζωή την Ευρυδίκη—Νατάσα και να ανακαλύψει το μυστικό που κρύβεται πίσω από τον ανεξίτηλο και απρόσωπο Άλφα-60. Το *Αλφαβίλ*, ακροβατώντας ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι (έξοχη η φωτογραφική επίδοση από τον Raoul Coutard) είναι ένα σχόλιο για τη σύγχρονη πνευματική κατάσταση, μία αλληγορία για

την ανεξέλεγκτη εξουσία της τεχνολογίας, ένα οπτικό δοκίμιο για το θάνατο των τεχνών αλλά, ταυτόχρονα, και μία επιχείρηση διάσωσης του θάνατου της ανθρώπινης ψυχής. ■

Κυριακή 14/5, 23:00 • Τρίτη 16/5, 21:15

The element of crime Το στοιχείο του εγκλήματος

Σκηνοθεσία: Lars von Trier

Σενάριο : Lars von Trier, Niels Voersel

Φωτογραφία: Tom Elling

Μοντάζ: Tomas Gislason

Σκηνογραφία: Peter Hoimark

Μουσική: Bo Holten, Ars Nova

Ηθοποιοί: Michael Elpphick (Φίσερ),

Edmond Knight (Όσμπορν), Me Me Lei

(Κιμ), Gerald Wells (Κρέιμπερ), Ahmed El

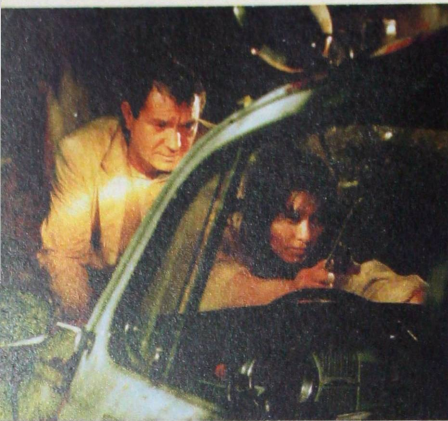
Shenawi (ο Αιγύπτιος υπνωτιστής), Lars von

Trier (ο ρεσεψιονίστας)

Προέλευση: Δανία

Διάρκεια: 100', έγχρωμη, 1984

Ο Φίσερ ανακαλείται από το Κάιρο στην Ευρώπη για να λύσει, με την αστυνομική του ιδιότητα, μία σειρά ανεξικνιάστων τελετουργικών φόνων. Εφαρμόζοντας μια μέθοδο, βασισμένη στο βιβλίο του παλιού του δάσκαλου Όσμπορν *Το στοιχείο του εγκλήματος*, ο Φίσερ θα προσπαθήσει να ανακαλύψει το δολοφόνο, μπαίνοντας σε μια επικίνδυνη διαδικασία ταύτισης μαζί του, αναπαριστώντας διαδρομές, κινήσεις, πράξεις και χειρονομίες, για να φτάσει τελικά στις σκέψεις και στα κινήτρά του, δηλαδή να διεισδύσει στο μυαλό του δολοφόνου. *Το στοιχείο του εγκλήματος* είναι μία ταινία απόλυτου φορμαλισμού, ενορατικής κινηματογραφικής γραφής και μεγάλης οπτικής δύναμης που διαδραματίζεται σ' ένα παρακμιακό ντεκόρ, όπου όλες οι χώρες έχουν το ίδιο όνομα: Ευρώπη. Μια ήπειρος-πόλη, που είναι αδύνατο να χαρτογραφηθεί, μια νεκρή ζώνη χωρίς ορίζοντα, με μοναδική πηγή φωτός την τηλεοπτική οθόνη. Σ' αυτό το υγρό χάος ολοκληρωτικής οικολογικής καταστροφής, ψυχικής παράνοιας και ηθικής σήψης, οι πόλεις υπάρχουν ως μια εικόνα που μεταβάλλεται συνεχώς, σε μια διαδικασία ανεξέλεγκτης αποσύνθεσης. Τα ντεκόρ της ταινίας μοιάζουν με απομεινάρια μιας βομβαρδισμένης πόλης-χώρας, που υπάρχει μέσα από την απουσία της. Ο χρόνος της ταινίας είναι μία παραισθήση, όπου ο υπνωτισμένος Φίσερ προσπαθεί να κατανοήσει, μέσα σε μια συνεχώς μεταβαλλόμενη γεωγρα-



φία του χώρου, την ασύμμετρη γεωμετρία ενός εγκλήματος, τα αίτια του οποίου του διαφεύγουν: "γιατί να ψάχνουμε το στοιχείο του εγκλήματος στην κοινωνία και όχι μέσα στην ανθρώπινη φύση;" αναρωτιέται ο δάσκαλός του Όσμπορν. Το οδοιπορικό του Φίσερ είναι μια περιπλάνηση χωρίς πυξίδα, μια βουτιά από ψηλά στα κατεστραμμένα αρχαία της Ιστορίας και στους μαιάνδρους ενός εφιάλη, απ' τον οποίο ο κεντρικός ήρωας προσπαθεί απεγνωσμένα να ξυπνήσει. Το στοιχείο του εγκλήματος είναι ένα μοναχικό και εκθαμβωτικό κινηματογραφικό πυροτέχνημα, "μια απελλισμένη ζωγραφική του Λόγου", ένα trance-movie που υπνωτίζει το βλέμμα του θεατή, οδηγώντας τον κατευθείαν στην "καρδιά του σκοταδιού". ■

Σάββατο 13/5, 23:00 • Δευτέρα 15/5, 21:00
Πέμπτη 18/5, 23:00

Gattaca

Σκηνοθεσία—Σενάριο: Andrew Niccol
Φωτογραφία: Slawomir Idziak
Μοντάζ: Liza Zeno Churgin
Σκηνογραφία: Jan Roelfs
Κοστούμια: Colleen Atwood
Ειδικά Εφέ: Chris Watts
Μουσική: Michael Nyman
Ηθοποιοί: Ethan Hawke (Βίνσεντ Φρίμαν-Τζερόμ), Uma Thurman (Αιρίν), Alan Arkin (ντετέκτιβ Χιούγκο), Jude Law (Τζερόμ-Γιουτζίν), Loren Dean (Αντον Φρίμαν), Gore Vidal (διευθυντής Τζόζεφ), Ernest Borgnine (Σίζαρ), Elias Koteas (Αντόνιο)
Προέλευση: ΗΠΑ
Διάρκεια: 106', έγχρωμη, 1997

Σ' ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον, η επιστήμη της γενετικής έχει επιβάλλει τους δικούς της νόμους. Η κοινωνία είναι οργανωμένη σε μια αυστηρά ιεραρχική δομή, αφού το κοινωνικό σώμα χω-

ρίζεται σε δύο ομάδες: τους Έγκυρους (Valids) και τους Μη-Έγκυρους (In-Valids). Γενετικά προκαθορισμένη —αφού η σύλληψή του έγινε φυσικά και όχι τεχνητά— η πορεία της ζωής του πρωταγωνιστή Βίνσεντ είναι και προδιαγεγραμμένη: η καρδιακή του πάθηση τον κατατάσσει στους κοινωνικά "κατώτερους" και χωρίς δυνατότητα κοινωνικής ανέλιξης. Όμως ο Βίνσεντ θέλει να ξεφύγει από τους περιορισμούς που θέτουν η επιστήμη της ευγονικής και η γενετική επιλογή. Θέλει να ξεπεράσει τα εμπόδια που βάζει η εξουσία και να προσπεράσει τους ελέγχους ταυτότητας που συναντά σε κάθε του βήμα. Όντας το αίμα (αλλά και τα απορρίμματα του σώματος) η ταυτότητα του κάθε ατόμου, ο Βίνσεντ θα συνεργαστεί, σε μια συμβιωτική σχέση,



με τον Τζερόμ, έναν γενετικά ανώτερο. Ο στόχος του είναι να γίνει προνομιούχος για να μπορέσει να ταξιδέψει στο διάστημα. Δανειζόμενος τις γενετικές προδιαγραφές του Τζερόμ, ο Βίνσεντ θα βρεθεί στο διαστημικό κέντρο Γκάτακα. Η δολοφονία, όμως, ενός αξιωματούχου θα προκαλέσει εντατικοποίηση των ελέγχων και οι υποψίες δεν θα αργήσουν να πέσουν πάνω του. Η σχέση του με την Αϊρίν θα του προσφέρει ένα σύντομο διάλειμμα ηρεμίας αλλά και την ευκαιρία να αντιμετωπίσει τη ζωή με προοπτική. Κεντρικός τόπος της δραματικής πλοκής, το κτίριο της διαστημικής εταιρείας, είναι ένας χώρος καθοριστικός για την αφήγηση (σχεδιασμένος από τον Jan Roelfs, συνεργάτη του Peter Greenaway). Η ψυχρότητα του χώρου, η απουσία έντονων χρωμάτων, η οργάνωσή του (που θυμίζει τη *Δίκη* του Orson Welles), υποβάλλουν το θεατή: η απο-

σία συναισθήματος και η αίσθηση μιας πλήρως ελεγχόμενης ζωής, του προσδίδουν μια διάσταση κλινικού και αποστειρωμένου εφιάλη. Χώρος σύμβολο μίας ολόκληρης κοινωνίας, το διαστημικό κέντρο Γκάτακα (με τους διαρκείς ελέγχους ταυτότητας), μοιάζει σαν το εσωτερικό τοπίο μιας μηχανής, ένα πραγματικό φρούριο για τους προνομιούχους. Έτσι η παραβίασή του και η παράνομη είσοδος σ' αυτόν, είναι μια συνειδητή πράξη άρνησης των κοινωνικών θέσμων, μια παράβαση της αυστηρής κοινωνικής ιεραρχίας. Για τον ήρωα όμως, είναι και μια πύλη εξόδου... ■

Κυριακή 14/5, 19:00 • Πέμπτη 18/5, 21:00

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ / VIDEO ART

- **ΣΤΟΝ ΧΡΟΝΟ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ**
22+ αρχιτεκτονικά προπλάσματα
ΟΛΥΜΠΙΟΝ, 9-30 Μαΐου 2000

- **Η ΠΟΛΗ ΚΟΙΤΑΖΕΙ**
10 γραφές για το χώρο
VIDEO ART
ΟΛΥΜΠΙΟΝ II - ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ, 12-18 Μαΐου 2000

“Τόποι”;

Stefano Boeri

Αν σταθούμε σε ορισμένες ανησυχητικές διακηρύξεις, φαίνεται ότι η αυξανόμενη κινητικότητα των ιδεών, των εικόνων και των ατόμων στις σύγχρονες κοινωνίες διαβρώνει την ποσότητα και την ποιότητα εκείνων των ιδιαίτερων χώρων που, επειδή συχνάζουμε σ’ αυτούς, τους ονομάζουμε “τόπους”.

Τόποι όπου γεννιόμαστε, ζούμε, συναντιόμαστε, ρεμβάζουμε· τόποι από τους οποίους θέλουμε να το σκάσουμε, τόποι που θέλουμε να κατακτήσουμε, να διασχίσουμε, να βλέπουμε να περνούν από μπροστά μας· τόποι της μνήμης, του πνεύματος, της διανοησης. Τόποι της λήθης και της αιώνιας επιστροφής.

Πολλά λογοτεχνικά έργα μάς διδάξαν ότι η ουσία ενός “τόπου” βρίσκεται σε μια υπεραξία, που διευρύνει τις αντιληπτικές ιδιότητες ενός, ούτως ή άλλως, κοινότοπου χώρου· ένα κομμάτι γης ή μια κατασκευή, ή και τα δυο πράγματα μαζί, γίνονται ένας “τόπος” όταν κατορθώνουν να πετύχουν το μεταβολισμό μιας συμβολικής αξίας στην υλική τους υπόσταση, που υπερβαίνει την απλή διάταξη της ύλης και τη λειτουργικότητά της. Αναγνωρίζουμε έναν τόπο, ή καλύτερα, “αναγνωρίζομαστε” σ’ έναν τόπο όταν, εισερχόμενοι φυσικά ή νοητικά σ’ ένα χώρο, αισθανόμαστε μια αντανάκλαση, μια αντίληψη στη διάθεσή μας· κι όταν αυτή η αντανάκλαση επιστρέφει σ’ μας, σαν να απελευθερώθηκε έξω από εμάς, από τον ίδιο το χώρο, μέχρις ότου μπορέσει να δημιουργήσει μια εμπειρία που να μοιράζεται από κοινού με κάποιον άλλον. Πράγματι, δεν υπάρχει “τόπος” που να μην προϋποθέτει και να μη μας διεγείρει, λίγο-πολύ συνειδητά, ένα αίσθημα ότι συμμερίζεται κάτι με κάποιον άλλο και επομένως μια πιθανότητα επικοινωνίας.

“Άλλωστε, κατοικούμε σε έναν “τόπο” –και όχι απλά σ’ ένα χώρο– όταν αυτή η

υπεραξία μάς φαίνεται ριζωμένη στη βιογραφία των τοπικών αστικών συμβάντων, στις παραδόσεις που τα προσδιορίζουν και τα διακρίνουν. Δεν υπάρχει τόπος που να μη μας μιλά για την ιστορία του, πριν και πέρα από τη δική μας ιστορία.

Όπως, λοιπόν, λέγαμε, ορισμένες αποκαλυπτικές προβλέψεις μας προτρέπουν να προστατευθούμε από τη διάβρωση στην οποία, σήμερα, εκτίθενται ολοένα και περισσότερο οι “τόποι” που κληρονομήσαμε στο χώρο, από την ιστορία των κοινωνιών μας.

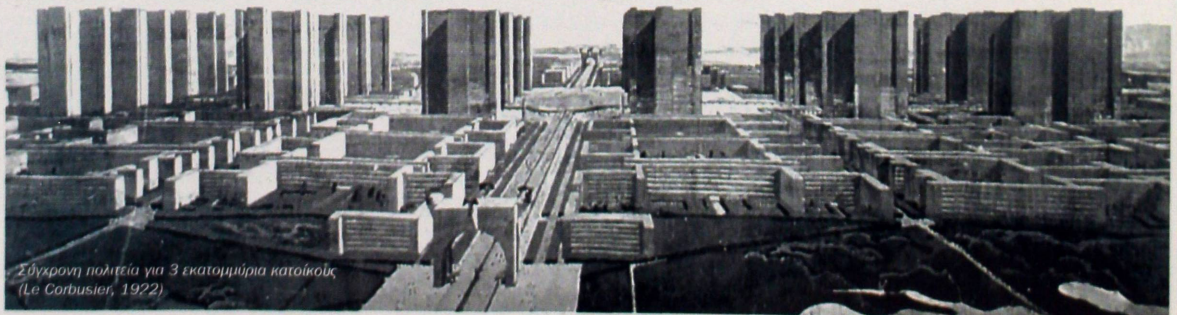
Ένα πρώτο ανησυχητικό σήμα μας έρχεται από τους μελετητές των νέων τεχνολογιών της πληροφορικής και από εκείνους που ασχολούνται με το σχεδιασμό ή την περιγραφή της λειτουργίας των “δικτύων” τηλεματικής, πληροφορικής, κ.λπ.

Ο κόσμος της τηλεφωνίας (Internet και τα παρακλάδια του), της τηλεματικής γραφείου, τα νέα σύνορα της διαδραστικής τηλεόρασης, τα δίκτυα και οι σταθμοί τηλε-εργασίας είναι μόνο οι κύριες πηγές επικειρημάτων μιας ρητορικής, που αδιάκοπα επαναλαμβάνει και σήμερα, ανέξοδα και λίγο απρόσεκτα, ότι μπορούμε “να κάνουμε τα πάντα, απ’ οπουδήποτε κι αν βρισκόμαστε”: να δουλεύουμε στο μπάνιο, να στέλνουμε φαξ από το τρένο, να τηλεφωνούμε από τον κινηματογράφο... Θάβοντας έτσι την ταυτότητα των τόπων, που θα αλλοιώνονταν από την εκρηκτική διεύρυνση της επικοινωνιακής δυνατότητας των χώρων. Θα αλλοιώνονταν, έτσι, ακόμα και οι πλέον συνηθισμένοι τόποι που επισκεπτόμαστε συχνότερα στην καθημερινή μας ζωή, αφού προκαλείται βραχυκύκλωμα ανάμεσα σε μια “τοπική” υπερ-ιδιωτική και σε μια “παγκόσμια” υπερ-δημόσια σφαίρα. Αν το “είμαι δικτυωμένος”, από τη μια πλευρά, σημαίνει ότι πρέπει να δώσω ένα νέο νόημα στον ιδιωτικό χώρο ως κάψουλα ταξιδιού στα υπερκείμενα της παγκόσμιας επικοινωνίας, από την άλλη σημαίνει να έχει το σπίτι σου μια μικρή χαραμάδα, από την οποία μπορεί να χωρέσει ένας απρόβλεπτος

–και εντελώς ανεξέλεγκτος– ορμαγνός σημείων και παροτρύνσεων. Και ιδού πως δημιουργείται μέσα στις δυναμικές του οικιακού οχυρού το φαινόμενο του “παγκόσμιου-τοπικού τόπου”, το άνοιγμα δηλαδή σε απέραντες δυνατότητες επικοινωνιακής αλληλεπίδρασης.

Ένα δεύτερο ανησυχητικό σήμα, ίσως σοβαρότερο, μας έρχεται, αντιθέτως, από τις μελέτες της κινητικότητας των πολιτών των πλουσιών κοινωνιών του σύγχρονου κόσμου. Ο τουρισμός στις διάφορες εκδοχές του –πολιτιστικός, επαγγελματικός ή για ανάπαυση– δημιουργεί σήμερα μια πραγματική “κινητική ελίτ” που κάθε εβδομάδα διατρέχει χιλιάδες χιλιόμετρα στις μετακινήσεις της, που πλέον μετρά τις αποστάσεις μόνο με όρους χρονικής διάρκειας (“πόσο απέχει;” σημαίνει “πόσος χρόνος χρειάζεται για να πάω;”) και που στις μικρές παύσεις των αδιάκοπων μετακινήσεων φιλοξενείται σ’ ένα πλήθος “μη-τόπων”: σε αεροδρόμια, σε σιδηροδρομικούς σταθμούς, σε αλυσίδες μεγάλων ξενοδοχείων, σε εμπορικές εκθέσεις και σε εμπορικά κέντρα. Χώροι που ικανοποιούν τις ανάγκες ενός τρόπου ζωής, που χαρακτηρίζεται από τη συνεχή περιπλάνηση και αναζητά παντού τις ίδιες ανέσεις (και το ίδιο “περιβάλλον;”) και που, συνεπώς, είναι να τυποποιηθεί το περιβάλλον στο οποίο κατοικεί πρόσκαιρα. Να λοιπόν πως ακυρώνεται κάθε τι που έχει σχέση με την τοπική παράδοση ή την “εντοπιότητα” στο όνομα της αλαζονικής επιταγής των ανοικτών χώρων, του διάχυτου φωτισμού, των αναγγελιών με μουσική υπόκρουση, του θριάμβου των παντού και πάντοτε υφιστάμενων περιορισμών... Ελάχιστα ίχνη τοπικής ιστορίας ανθίστανται, μερικές φορές μόνο στις πλαστικές διαφημιστικές νακίδες κάποιων εστιατορίων.

Από τη μια πλευρά, λοιπόν, η κινητικότητα των εικόνων αποδίδεται στην τυποποίηση και των πιο ιδιωτικών και προσωπικών χώρων, που είναι πλέον υπερβολικά “ανοιχτοί”, εξαιτίας του τρόπου λειτουργίας των δικτύων· από την άλλη, η κινητι-



Σύγχρονη πολιτεία για 3 εκατομμύρια κατοίκους (Le Corbusier, 1922)

κόττητα των ατόμων θεωρείται υπεύθυνη για το "κλείσιμο" και την υποποίηση της ποικιλομορφίας των δημόσιων χώρων που κάποτε ήταν τα "μνημεία" της τοπικής ταυτότητας, γιατί αντιπροσώπευαν τους τερματικούς σταθμούς προς τα έξω.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο "παγκόσμιος-τοπικός τόπος" και η "περιβαλλοντική προσρμογή" εκμηδένισαν τις φιλοδοξίες να έχουν, πολλοί από τους χώρους της καθημερινής μας ζωής, μια τοπική ταυτότητα με ιστορικό βάθος.

Αν, παρ' όλα αυτά, σταθούμε προσεκτικά σε ορισμένες εμπειρίες της καθημερινής ζωής, υποσιχαζόμαστε ότι τα πράγματα δεν είναι εντελώς έτσι.

Τρία παραδείγματα μπορούν να μας βοηθήσουν.

Το πρώτο αφορά στο κινητό τηλέφωνο, την αληθινά μεγάλη καινοτομία της σύγχρονης ιταλικής ζωής, όχι μόνο σε τεχνικό αλλά και σε επίπεδο συμπεριφοράς. Μολονότι τοποθετείται μεταξύ της κινητικότητας των ιδεών και εκείνης των ατόμων, είναι ένα εξαιρετικό εργαλείο αναστασιοδότησης —και όχι ακύρωσης— των τόπων· ή, ακόμα καλύτερα, της δημιουργίας τόπων. Όχι μόνο γιατί, εδώ και μερικά χρόνια, συμβαίνει να "βλέπουμε" να ζωντανεύουν από την παρουσία ανθρώπων που εμπλέκονται σε συζητήσεις όλο ζωντάνια, σε συζητήσεις ιδιωτικές ή σε ψιθυρισμούς, χώροι που συνήθως ήταν περιθωριακοί ή χρησιμοποιούνταν ως πέρασμα· να μπορεί να φαντάζεται κανείς ψήγματα και μπλεξίματα μιας ζωής μπερδεμένης, κοιτάζοντας αφηρημένα, τετριμμένα και ψυχρά αστικά τοπία (τα σταματημένα αυτοκίνητα σ' ένα σηματοδοτή ή την υπόγεια οδό του μετρό). Κυρίως όμως, επειδή εδώ και μερικά χρόνια συμβαίνει να συνδέουμε, ασυναίσθητα, πρόσωπα και συναισθήματα με τοπία εντελώς αταίριαστα, να συνδέουμε με τόπους καθημερινούς κομμάτια ευαισθησίας που βυθίζονται στη μνήμη μας, μονάχα επειδή στη διάρκεια μιας συζήτησης τα προβάλλαμε σ' έναν ιδιαίτερο χώρο και δεν μπορούμε να ξεκολλήσουμε απ' αυτόν τον τυχαίο και ιδιότροπο συνειρμό.

Ένα δεύτερο παράδειγμα αφορά στους σιδηροδρομικούς σταθμούς και τα αεροδρόμια. Μολονότι αποτελούν εμβλήματα των "μη-τόπων", είναι, παρ' όλα αυτά, χώροι όπου σήμερα εμφανίζονται ορισμένες σημαντικές μορφές διαπροσωπικής, ιδιωτικής αλληλεπίδρασης. Αναφερόμαστε στη συνήθεια να κλείνουμε ραντεβού σε αυτούς τους μεγάλους χώρους, οι οποίοι είναι χώροι διερχομένων, ή σε ορισμένες συμπεριφορές, π.χ. οι πόρνες του δρόμου

που αλλάζουν τα ρούχα τους, οι περιπλανώμενοι αλήτες που κοιμούνται, τα παιδιά που τους διασχίζουν με τα πατίνια τους· χώρους τους οποίους χρησιμοποιούμε σαν να επρόκειτο για μεγάλα δοχεία που δείχνουν ανοχή σ' όλη την ποικιλία των μορφών διαδραστικότητας, η οποία συνήθως ανήκει στις πλατείες και τους δρόμους της πόλης.

Ένα τρίτο παράδειγμα, τέλος, αφορά στον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε τους μεγάλους εμπορικούς χώρους και τους χώρους διασκέδασης, που εδώ και μερικά χρόνια πληθαίνουν στις παραφές των αστικών περιοχών. Τους βιώνουμε σαν να ήταν το κεντρικό σημείο μιας συμμετρικής αντιληπτικής εμπειρίας, που αρχίζει πολύ νωρίτερα και τελειώνει πολύ αργότερα από το χρονικό διάστημα που περνάμε μέσα σ' αυτούς, για να ψωνίσουμε, να συντηθηούμε, να φάμε κ.λπ. Είναι σαν να συντονιζόμαστε στην αντιληπτική συχνότητα "κατανάλωση συν διασκέδαση" από τη στιγμή που βγαίνουμε από το σπίτι, ανεβαίνουμε στο αυτοκίνητο, διασχίζουμε μεγάλα τμήματα μιας πόλης "διάχυτης", παρκάρουμε στο μοναδικό "εξωτερικό/εξωτερικό" χώρο, για να μπούμε, στη συνέχεια, σ' ένα τεχνητό χώρο, όπου πολλοί όμοιοι/ελαφρώς διαφορετικοί από μας, έχουν παρόμοια ή ελαφρώς διαφορετική συμπεριφορά· για να βγούμε, στη συνέχεια και να διατρέξουμε, προς την αντίθετη κατεύθυνση, τις ίδιες διαδρομές, πάντοτε συντονισμένοι στην πρακτική να αντιλαμβάνομαστε όλα όσα μας περιτριγυρίζουν γρήγορα κι αφηρημένα: τα ράφια και τις πινακίδες, τα συμβάντα και τις πωλήτριες.

Τι μας λένε αυτά τα τρία παραδείγματα; Πρώτ' απ' όλα, ότι η σημασία ενός τόπου αλλά και η ταυτότητά μας ως πολίτες είναι, ολοένα και περισσότερο, προϊόν της σύνθεσης αλληλοδιάδοχων βιωματικών και αντιληπτικών εμπειριών, μάλλον, παρά το απλό ταίριασμα μιας ατομικής σημασίας και ενός ατομικού χώρου.

Μας λένε, επίσης, ότι η φύση πολλών από τους "τόπους" της σύγχρονης κοινωνίας, οφείλεται όλο και περισσότερο στην ικανότητά τους να φιλοξενούν μέσα τους ένα ορισμένο πλαίσιο υλικών και γεωγραφικών περιορισμών, μια πληθώρα σημασιών και προβολών. Είναι μια φύση "ανοιχτή" σε πολλαπλές ερμηνείες και ταυτόχρονα σαφώς προσδιορισμένη· περιπλανώμενη και ταυτόχρονα στατική, ριζωμένη σ' ένα συγκεκριμένο χώρο.

Τέλος, μας υποδεικνύουν ότι τα μεγαλύτερα προβλήματα της τοπικής και ιστορικά θεμελιωμένης ταυτότητας των αστικών

χώρων, δεν προκαλούνται από την επέκταση της κινητικότητας και τη διάδοση των δικτύων αλλά από τη συνθήειά μας να αντιλαμβανόμαστε, με τρόπο επιδερμικό και απλουστευτικό, τη συμβολική διάσταση της αστικής ζωής. Από τη συνθήειά μας, για παράδειγμα, να συγχέουμε, δηλαδή να μην κάνουμε διάκριση μεταξύ του βαθμού σταθερότητας και στατικότητας ενός "τόπου".

Η σύγχρονη κοινωνία πολλαπλασίασε τους κώδικες σημασιοδότησης των πόλεων: κώδικες σταθερά προσδεδεμένου στην υλική υπόσταση των πραγμάτων (μάρτυρες παρωχημένων συμπεριφορών ή τρόπων ζωής ακόμα ζωντανών) και κώδικες πολυάριθμους και ευμετάβλητους, οι οποίοι συνοδεύουν την περιπλανητική ζωή των πολλαπλών πληθυσμών, που κατοικούν προσωρινά στα διάφορα σημεία του πλανήτη. Κώδικες αναγνωρίσιμτοι στο χώρο και κώδικες που προβάλλονται στο χώρο· είναι η μεταξύ τους σχέση που αποδίδει την ιδιότητα του "τόπου" σ' έναν κατοικημένο χώρο.

Το θέμα είναι ότι, αμφότεροι, είναι όλο και περισσότερο ταυτόχρονα παρόντες στους ίδιους χώρους της καθημερινής ζωής, μέχρις σημείου να δημιουργήσουν περιπλοκές και ευμετάβλητες διχοτομήσεις αναμονών, προβολών και νοηματικών αντιδράσεων στον ίδιο τόπο.

Επομένως, η ταυτότητα ενός τόπου είναι όλο και λιγότερο μια σταθερή ιδιότητα, καθορισμένη για πάντα για τις διάφορες κατηγορίες χρηστών (μόνιμοι και προσωρινοί κάτοικοι, τυχαίοι τουρίστες, απλοί ηθοδονβλεψίες...). Ταυτόχρονα, όμως, η ταυτότητα ενός τόπου παραμένει έντονα προσδεδεμένη σε μια διάσταση στατική, τυπική, υλική ενός χώρου που τείνει στον προσδιορισμό κάποιας σημασίας χάρη στη γεωγραφική της θέση και τη συγκρότησή της. Ακόμα και το πιο "άυλο" από τα καταληκτικά σημεία πρόσβασης σ' ένα δίκτυο, διατηρεί μια μορφή και παράγει ένα περιβάλλον.

Και γι' αυτούς, λοιπόν, τους λόγους, παρά τις διακηρύξεις για το άυλο και τις ανησυχίες για τους "μη-τόπους", πολλοί από τους στατικούς και ασταθείς χώρους, που ζωντανεύουν μέσα στην "απέραντη σημειολογία" της σύγχρονης εποχής, θα συνεχίσουν να μας χρησιμεύουν ως στέρεα σημεία αναφοράς στην "εσωτερική" γεωγραφία της ζωής μας.

Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

* Το κείμενο δημοσιεύθηκε στον κατάλογο του 40ου Φεστιβάλ dei Popoli (Φλωρεντία, 1999)

Ο διαλεκτικός υλισμός της αβανγκάρντ: Piranesi και Eisenstein*

Manfredo Tafuri

Τον Απρίλιο του 1939 ο Sergei Eisenstein έγραφε στον Jay Leyda: «Όπου να 'ναι τελειώνω ένα ιδιαίτερα διασκεδαστικό άρθρο με τίτλο 'Ο Ελ Γκρέκο και ο κινηματογράφος!' ... Φατμάσου κάπου είκοσι έξι χιλιάδες λέξεις(!) απλά και μόνο για να δείξω πόση κινηματογραφική τέχνη υπάρχει στην τέχνη του Ισπανού γερο-δάσκαλου! ... c'est piquant!».

Η ολοκλήρωση του άρθρου φαίνεται πως ήταν ιδιαίτερα κοπιώδης καθώς, τον Αύγουστο του 1941, ο σκηνοθέτης έγραφε ξανά στον Leyda: «Θα κλείσω επιτέλους το άρθρο για τον Ελ Γκρέκο. Ακόμα μεταφράζω στα αγγλικά το μακρύ άρθρο μου για τον Griffith και για την ιστορία του μοντάζ σε διάφορες τέχνες. Πιθανόν να προσθέσω μια διερεύνηση της ιδέας του πρώτου πλάνου στην ιστορία της τέχνης».

Και βέβαια η περιέργεια του Eisenstein για την ιστορία της τέχνης δεν ήταν πρόσφατη, καθώς δεν σταμάτησε ποτέ να ερευνά, αναζητώντας μια ιστορική δικαίωση για την κινηματογραφική του ποιητική. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό όμως ότι επέμενε ειδικά, μεταξύ των προδρόμων της νέας κινηματογραφικής του γλώσσας, να περιλαμβάνει τις μορφές ενός Ελ Γκρέκο και ενός Piranesi¹. Αυτό δεν γίνεται με πρόθεση να αμφισβητηθεί ότι οι δύο αυτές προσωπικότητες έχουν παρουσιάσει μέχρι τώρα θέματα, που αφομοιώνονται πολύ εύκολα στο μοντάζ, αλλά περισσότερο για να τονισθεί ο τύπος της λειτουργίας που επιτελεί ο Eisenstein καθώς αναλύει ένα πίνακα, όπως το «Θέα και σχέδιο του Τολέδο» του Ελ Γκρέκο (1604-1614), ή αποσυνθέτοντας και ανασυνθέτοντας τις *Φυλακές* του Piranesi. Το κείμενο του Eisenstein για τον Piranesi, το οποίο δημοσιεύτηκε στα Ιταλικά με την πρώτη έκδοση αυτού του δοκιμίου, συνδέεται πράγματι με ένα προηγούμενο κείμενο—σίγουρα αυτό που αναφέρεται στην επιστολή του προς τον Leyda—η οποία επίσης δημοσιεύτηκε στον τρίτο τόμο της ρώσικης έκδοσης των *Απάντων* του Eisenstein. Αυτά τα δύο κείμενα έχουν συγγένεια λόγω της μοναδικής κριτικής ανάλυσης, η οποία που βασίζεται σ' αυτό που ο σκηνοθέτης αποκαλεί «έκρηξη» ή «εκστατική μεταμόρφωση».

Ο πίνακας «Θέα και σχέδιο του Τολέδο» του Ελ Γκρέκο και οι *Φυλακές* του Piranesi—τα έργα που αναλύει ο Eisenstein—μαίνονται, με άλλα λόγια, σε λειτουργία, επειδή υποχρεώνονται να αντιδράσουν δυναμικά, φέρνοντας σε σημείο ιδεατής έκρηξης τις τυπικές εντάσεις που έχουν ενσωματωμένες μέσα τους. Θα εξετάσουμε με συντομία τις αρθρώσεις ενός μοναδικού παραδείγματος της «μεθόδου της κρίσιμης λειτουργίας». Πρώτα, όμως, πρέπει να σημειώσουμε ότι και αυτή η αναλυτική μέθοδος, όπως και η θεωρία του Eisenstein για το μοντάζ, αμφισβητούν όσες καλλιτεχνικές λύσεις βασίζονται στην έννοια της συνέχειας.

Μάλιστα, ο ίδιος ο Eisenstein διαβεβαιώνει ότι το «μοντάζ είναι το διάδιο της έκρηξης του κινηματογραφικού καρτέ». Ακόμα, στο *Μαθήματα Κινηματογράφου* προσθέτει ότι «όταν η ένταση, που είναι κλεισμένη μέσα σε ένα κινηματογραφικό καρτέ, φθάνει στο απόγειό της και δεν μπορεί να αυξηθεί πιο πέρα, τότε το καρτέ το ίδιο εκρήγνυται και θρυμματίζεται στα δυο κομμάτια του μοντάζ». Έτσι, σύμφωνα με την άποψη του Eisenstein, το κινηματογραφικό καρτέ και το μοντάζ δεν μπορεί να αντιπαρεθούν σαν δυο χωριστές σφαίρες λειτουργίας, αλλά πρέπει να θεωρούνται σαν στάδια μιας και μόνης διαδικασίας, η οποία εμφανίζεται σαν «διαλεκτικό άλμα από την ποσότητα στην ποιότητα».

Θα μπορούσε κανείς να υπογραμμίσει τη συγγένεια ανάμεσα σε μια τέτοια θεωρία του μοντάζ και στη θεωρία της ενότητας του λογοτεχνικού έργου, εφόσον αυτό αντιμετωπισθεί ως δυναμική ομογενοποίηση των συστατικών μερών του, όπως έχει εκτενώς σχολιάσει ο Τυπλιανov μετά το 1924. Αλλά για τους σκοπούς αυτού του κειμένου, είναι για την ώρα πιο ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε τον τρόπο με τον οποίο, βασιζόμενος στα παραπάνω σχόλια, ο Eisenstein εξαναγκάζει τα έργα του Ελ Γκρέκο και ιδιαίτερα τα έργα του Piranesi να χάσουν τη φυσική αυτονομία τους, να βγουν από την απομόνωσή τους, να εισχωρήσουν και να αποτελέσουν τμήμα μιας ιδεατής σειράς, από την οποία έχει αφαιρεθεί η συνέχεια, να γίνουν, μ' άλλα λόγια, απλά καρτέ σε μια κινηματογραφική φράση.

Γι' αυτό το λόγο, είναι πολύ ενδιαφέρον, στη συγκεκριμένη περίπτωση του Piranesi, να αναλύσουμε τη συμβολή της κριτικής μεθόδου του Ρώσου σκηνοθέτη, έχοντας υπόψη τη μοναδική σχέση που συνδέει αυτόν τον καλλιτέχνη του δέκατου όγδοου αιώνα με τον Eisenstein, ως κληρονόμο της ιστορικής πρωτοπορίας.

Είναι σαφές πως ο Eisenstein διαβάζει ολόκληρη τη σειρά των *Φυλακών* σαν ασυνεχή αποσπάσματα μιας και μόνης ακολουθίας, βασιζόμενος στην τεχνική του «διανοητικού μοντάζ». Βασίζεται, με άλλα λόγια και σύμφωνα με το δικό του ορισμό, πάνω σε μια «παράθεση νοητικών ερεθισμάτων που συνοδεύουν το ένα το άλλο». Η έκρηξη που επιβάλλει στα αρχιτεκτονικά στοιχεία που οραματίστηκε ο Piranesi στο έργο του «Σκοτεινή φυλακή» επιβάλλουν με σκληρότητα τις τάσεις της αρχικής χαλκογραφίας. Ο Eisenstein προσποιείται ότι μια γήινη δύναμη, γεννημένη από την αντίδραση ανάμεσα στην εικόνα και στην κριτική μελέτη της, αναποδογυρίζει τα κομμάτια των *Φυλακών* του Piranesi, θέτοντάς τα σε κίνηση, αναδεύοντάς τα σπασμωδικά και κατακερματίζοντάς τα σε αποσπάσματα, που περιμένουν μια εντελώς νέα σύνθεση. Σε μια τέτοια νοητική διαδικασία, δύσκολα παραβλέπει κανείς αυτό που ο Ρώσος σκηνοθέτης ονομάζει «εκστατική μεταμόρφωση», μια τεχνική ανάλυση που προήλθε από τα πολύπλοκα μαθήματα του Ρωσικού Φουτουρισμού. Κατ' αυτήν την έννοια, τα στοιχεία της χαλκογραφίας του δέκατου όγδοου αιώνα υφίστανται μια πραγματική και αυθεντική αναπαράσταση: απλοποιούνται, τουλάχιστον στην αρχή, σ' ένα αλφάβητο χωρίς δομή.

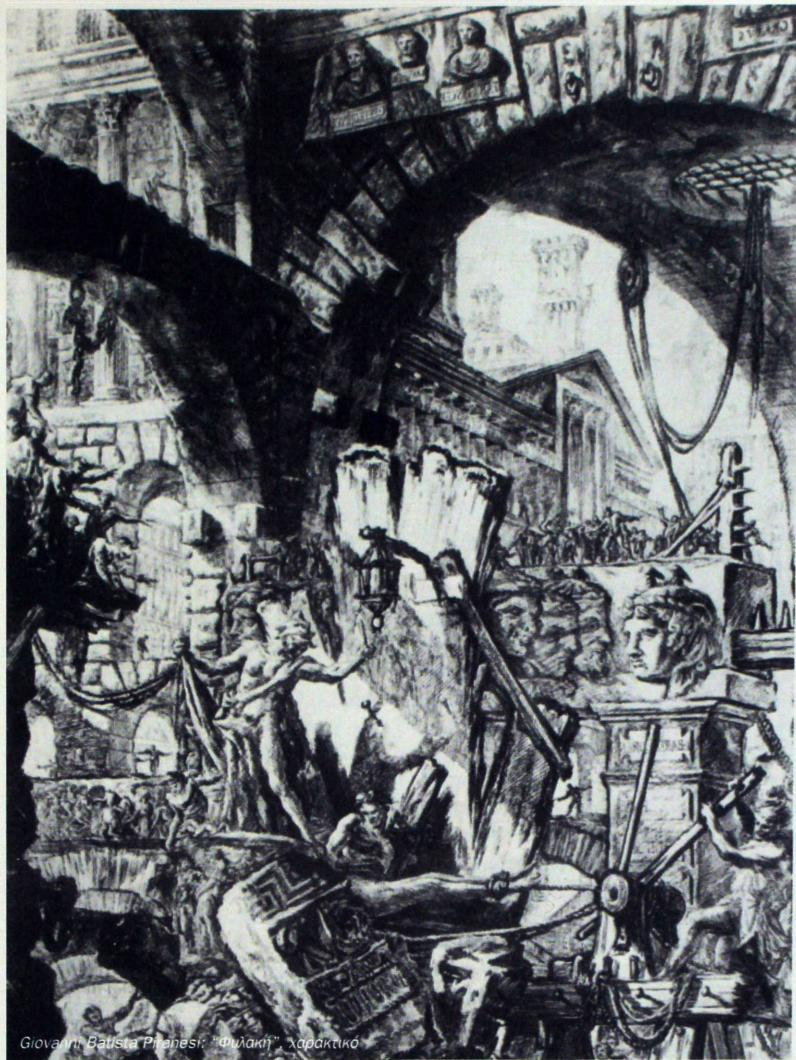
Αλλά υπάρχει και κάτι ακόμα. Με την έκρηξη που κυριολεκτικά προκάλεσε ο Eisenstein, βρισκόμαστε πρόσωπο με πρόσωπο μ' αυτό που οι Ρώσοι φορμαλιστές ονόμασαν *rhythm*, με μια «σημασιολογική παραμόρφωση». Δηλαδή, τα «υλικά στοιχεία» της σύνθεσης του Piranesi υφίστανται μια μεταβολή εννοιολογική, εξ αιτίας της βίαιης μετατροπής των αμοιβαίων σχέσεων που αρχικά τα συνέδεαν μεταξύ τους. Και ακόμα, πρέπει κανείς να θυμάται ότι για τον Shklovsky, ιδιαίτερα, η σημασιολογική παραμόρφωση εί-

χε τη δική της λειτουργία, την ανάκτηση της αρχικής λειτουργίας της γλώσσας, την αγνότητα της επικοινωνίας. Εδώ, μπορούμε να ερμηνεύσουμε τη βία που ο Eisenstein φαντάζεται ότι εξαπολύεται εναντίον των *Φυλακών* του Piranesi, σαν μια προσπάθεια να κάνει την ίδια τη χαλκογραφία να μιλήσει, πέρα από τη συνηθισμένη σημασία που της αποδίδεται. Μ' άλλα λόγια, η διείσδυση του Eisenstein στον κόσμο του δέκατου όγδοου αιώνα φαίνεται να είχε παραπλήσια αποτελέσματα με τον Chaplin –*Lord Scampiglione*– πάνω στη ρώσικη κινηματογραφική πρωτοπορία, μέσα σε περιβάλλοντα που φαίνεται να έχουν κατασκευαστεί μόνο και μόνο για να ανατραπούν από τις ξεκαρδιστικές φάρσες του ηθοποιού. Αλλά ας προχωρήσουμε στην ανάλυσή μας, απαριθμώντας τα μοτίβα που γεννά και η απλή ανάγνωση του κειμένου του Eisenstein.

Πρώτα απ' όλα, πρέπει να σημειώσουμε ότι η έκρηξη των στοιχείων στις σκηνές της "Σκοτεινής φυλακής", όπως μας λέει ο ίδιος ο Eisenstein, παίρνουν τη μορφή διάλυσης, πράγμα που σημαίνει πως τα στοιχεία καθ' αυτά διαβάζονται από τον Eisenstein σαν μορφές δυναμικής κίνησης, παρά το γεγονός ότι είναι τεχνητά συνδεδεμένα. Κατά συνέπεια, η τεχνική της «εκστατικής μεταμόρφωσης» επιταχύνει αυτή τη δυναμική κίνηση, την επιτυγχάνει και «την απελευθερώνει από την αντίσταση της φόρμας».

Αυτό συμβαίνει γιατί στη χαλκογραφία του δέκατου όγδοου αιώνα οι φόρμες έχουν ήδη φτάσει σε κατάσταση ρευστότητας. Ο Eisenstein εύστοχα παρατηρεί ότι στη "Σκοτεινή φυλακή", η επιμονή στην απόδοση της αυστηρότητας της δόμησης συνοδεύεται από τον κατακερματισμό των μέσων έκφρασης. Ακριβώς αυτός ο κατακερματισμός προσελκύει την προσοχή του Ρώσου σκηνοθέτη. Ακριβώς αυτή τη σύγκρουση ανάμεσα στους νόμους που συγκροτούν τη δομή ενός οργανισμού και στην αποσύνθεση των τυπικών στοιχείων του, δηλώνει με τη φανταστική του «έκρηξη».

Τέλος, προχωρώντας την ανάλυσή του, ο Eisenstein χρησιμοποιεί ένα διαφορετικό τελικό μοντέλο. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι η ιδέα να «θέσει σε λειτουργία» τη "Σκοτεινή φυλακή", να προκαλέσει στο έργο αυτό μια «επανάσταση των αντικειμένων», μια «μετατόπιση του σημείου» –σύμφωνα με τη μεταφορά του Shklovsky– προέρχεται ακριβώς από την ύπαρξη ενός τέτοιου τελικού μοντέλου. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στη "Σκοτεινή



Giovanni Battista Piranesi: "Φυλακή", χαρακτηριστικό

φυλακή" και στην πρώτη έκδοση των *Φυλακών*, δείχνει στον Eisenstein την κατεύθυνση προς την οποία τείνουν να συγκλίνουν τα κομμάτια και τα απομεινάρια που απελευθερώθηκαν από τη φανταστική του έκρηξη.

Μ' άλλα λόγια, ο Eisenstein στις νεανικές χαλκογραφίες του Piranesi εντοπίζει ακριβώς το ερμητικό κέλυφος των τυπικών αξιών, που φέρουν το σπέρμα των μεταγενέστερων και πολύ πιο ουσιαστικών νεωτερισμών του ώριμου Piranesi. Αυτό είναι το κέλυφος που ο Eisenstein προσπαθεί να διαρρήξει. Με την έκρηξη στη "Σκοτεινή φυλακή", δεν κάνει τίποτε άλλο παρά, μ' ένα βίαιο και εντελώς εγκεφαλικό τρόπο, εφαρμόζει την ίδια διαδικασία που υιοθέτησε ο ίδιος ο Piranesi στη σύνθεση *Ιδιότροπες Επινοήσεις φυλακών* καθώς και στη δεύτερη έκδοση αυτών των ίδιων των *Φυλακών*. Ακόμα,

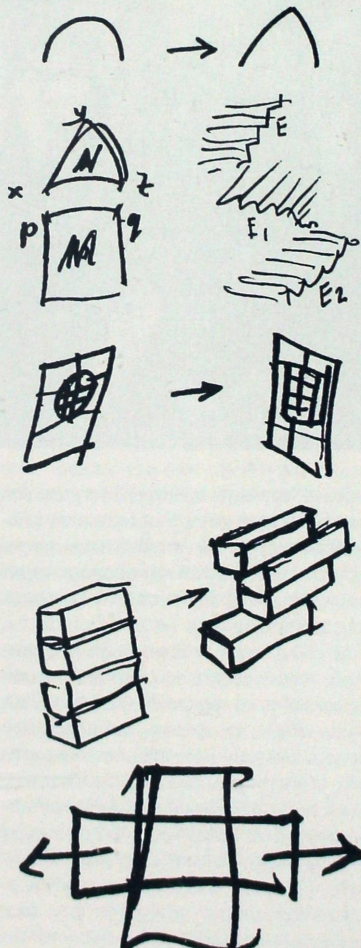
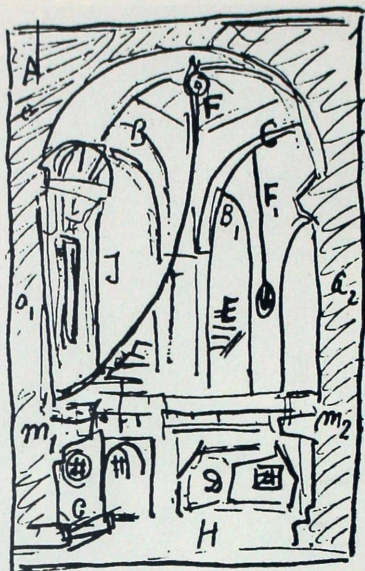
μήπως ο Eisenstein, με την κριτική οξυδέρκειά του, δεν αναγνωρίζει, ότι στις *Ιδιότροπες Επινοήσεις* ο Piranesi, μαζί με τις διακεκριμένες μορφές, διαλύει, επιπλέον, και την ίδια την υπόσταση των αντικειμένων (objecthood); Για την ακρίβεια, συμπληρώνει ο Eisenstein, «τα αντικείμενα διαλύονται σαν φυσικά στοιχεία αναπαράστασης».

Έτσι, αρχίζοντας από ένα ήδη καθορισμένο αποτέλεσμα, ο Eisenstein από την *Ανοιχτή ακολουθία των φυλακών* του Piranesi αποσπά το στατικό φωτογράφημα, που γι' αυτόν είναι η "Σκοτεινή φυλακή". Ή καλύτερα ακόμη, ο Eisenstein εξαναγκάζει αυτό το ιδεατό φωτογράφημα να συμμετάσχει στη δυναμική και θεματική συνέχισή, που χαρακτηρίζει το ίδιο το έργο *Φυλακές*. Η «εκστατική μεταμόρφωση» που προκαλείται από την έκρηξη, διαθέτει ήδη την πρώτη σημασία

της: να καλύψει το κενό που υπάρχει ανάμεσα στη χαλκογραφία του 1743 και την πρώτη εκδοτική σειρά των *Ιδιότροπων επινοήσεων*, πολλαπλασιάζοντας τις δυνατές σημασίες της "Σκοτεινής Φυλακής". Ο Eisenstein –και σ' αυτή την περίπτωση όπως και στον πίνακα του Ελ Γκρέκο– εκτελεί μια κριτική λειτουργία που είναι απόλυτα συναφής με αυτήν που προτείνει ο Barthes και ο Doubrovsky. Το έργο του Piranesi φαίνεται στον Eisenstein σαν ένα υλικό αμιγές, με πολλές στοιβάδες, ευπαθές στη λειτουργία που διαμελίζει και πολλαπλασιάζει τα τυπικά συστατικά του.

Αυτό που ο Eisenstein αποκαλεί μη βλαπτικότητα της "Σκοτεινής Φυλακής", τη διφορούμενη στατική της, το αναγνωρίζει ο ίδιος ως ένα είδος πρόκλησης. Η κριτική που επαναστατεί εναντίον του αυτού της πρέπει, συνεπώς, να πάρει τη μορφή μιας πράξης βίας. Υπ' αυτή την έννοια ο Ρώσος σκηνοθέτης δεν διστάζει –για να χρησιμοποιήσω τη φράση του Roland Barthes– να «*αποσυνδέσει τις έννοιες*» των χαλκογραφιών του Piranesi, να θέσει «*πάνω στην αρχική γλώσσα του έργου μια δεύτερη γλώσσα, δηλαδή ένα κατανοητό σύστημα σημάτων*», το οποίο εισάγεται σαν ένας «*ελεγχόμενος μετασχηματισμός που υποβάλλεται σε οπτικές συνθήκες: πρέπει να μεταμορφώνει ο,τιδήποτε αποτελεί αντικείμενο της αντανάκλασής του. Σύμφωνα με προκαθορισμένους κανόνες, πρέπει να μεταμορφώνει στην ίδια κατεύθυνση ο, τιδήποτε*».

Δεν έχει ιδιαίτερη σημασία που οι Barthes και Doubrovsky αμφισβητούν ότι αυτή η κριτική μέθοδος έχει άμεση σχέση με την παράδοση του formalισμού. Ούτε ο Eisenstein ούτε ο Barthes ξεκινούν μια κριτική που να αποτελείται από έναν ελκρινή και αρμόζοντα πολλαπλασιασμό της αντιφατικότητας του υπό εξέταση κειμένου. Ή κυρίως, από την αντιφατικότητα που ενσωματώνεται στον οργανισμό του πρωτογενούς γλωσσολογικού υλικού. Ο Eisenstein στη "Σκοτεινή φυλακή" βάζει μπουρλότο στην ψευδή ισορροπία του Piranesi πάνω στην αντίθεση μεταξύ της δομής της μορφής και της διάλυσης των αντικειμένων. Αυτή η ψευδής ισορροπία είναι ο στόχος της αισθητικής έκρηξης του Eisenstein. Η κριτική του για τον Piranesi, στο αναλυτικό έργο, τείνει να εκθέσει το δυναμικό σθένος που κρύβεται μέσα του. Η κριτική γεφυρώνει το ουδέτερο διάστημα που διαχωρίζει τη "Σκοτεινή φυλακή" από τις δυο διαδοχικές εκδόσεις του έργου *Ιδιότροπες επινοήσεις των φυλακών*.



Σκίτσα του Sergei Eisenstein για το έργο "Σκοτεινή φυλακή με ικρίωμα για τα βασανιστήρια των αμαρτωλών" του Giovanni Batista Piranesi

Η «*εννοιολογική διαστρέβλωση*» που αποκομίζει κανείς από την ανάγνωση του Eisenstein παίρνει ανοδική κατεύθυνση. Αλλά ο αναγνώστης πρέπει να προχωρήσει. Ο Eisenstein ωθώντας πέρα από τα όρια του παράδοξου την τάση για διαστρέβλωση των μορφών που ενυπάρχει στο έργο του Piranesi, οδηγεί τη μορφολογική οργάνωση της χαλκογραφίας σε αντίδραση υπό την πίεση της «*επανάστασης των μορφών*».

Ετσι, η κριτική του έργου μετασχηματίζεται σε επέμβαση πάνω στο ίδιο το έργο. Αλλά είναι φανερό ότι αυτό είναι δυνατό μόνο αν υπάρχει συγγένεια μεταξύ του περιεχομένου του έργου και της γλώσσας του κριτικού, και όπως στην περίπτωση μας, ενός κριτικού με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την δυναμική ανάγνωση της οργάνωσης των μορφών του Piranesi.

Συνεπώς δεν θα είναι δύσκολο στην κριτική του Eisenstein για τη *Σκοτεινή φυλακή* να αναγνωριστεί κάτι αρκετά συγγενικό με τις κριτικές που έκανε ο Eisenstein στο τέλος της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930, για το ασυνεχές μοντάζ του Dziga Vertov, για το επικό μοντάζ του Pudovkin, για την τεχνική της παράλληλης δράσης του Griffith και για την αντίληψη του καρέ σαν το αμετάβλητο γράμμα του αλφαβήτου. Το 1929 ο Eisenstein έγραψε: «*Το κινηματογραφικό καρέ κάθε άλλο παρά στοιχείο του μοντάζ είναι. Είναι κύτταρο του μοντάζ, όπως τα κύτταρα που, διαιρούμενα, παράγουν ένα φαινόμενο διαφορετικής τάξης –τον οργανισμό ή το έμβρυο– τέτοιο, που στην άλλη άκρη του διαλεκτικού άλματος του κινηματογραφικού καρέ, βρίσκουμε το μοντάζ. Αλλά τι χαρακτηρίζει το μοντάζ και άρα τον ρόλο του ως κύτταρο ή κινηματογραφικό καρέ; Η σύγκρουση –η διαμάχη των δύο αντιτιθέμενων τεμαχίων. Η διαμάχη. Η σύγκρουση. Έχω μπροστά μου ένα σχισμένο και κτριπισμένο χαρτί. Ιδού μια μυστηριώδης παρατήρηση: αυτό είναι το σχεδιάγραμμα «Σχέση-Ρ» «Σύγκρουση-Ε» μιας διαφωνίας στο θέμα του μοντάζ μεταξύ του "Ρ" (Pudovkin) και του "Ε" (ο εαυτός μου).»*

Αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Στην εξέλιξη της θεωρητικής του έρευνας, ο Eisenstein τελικά θεωρεί τη μορφή του μοντάζ ως δομή της εικόνας και το ίδιο το μοντάζ ως «*νόμο της δομής του αντικειμένου*». Η προγραμματισμένη ασυνέχεια του «*μοντάζ των ατραξιόν*» και ολόκληρη η θεραπεία δια του σοκ, στην οποία στηρίζονταν οι ιστορικές αβανγκάρντ από

τον φουτουρισμό μέχρι τη FEKS (Fabbrica dell' attore eccentrico), παραμερίζονται υπέρ μιας πλήρως δομικής θεώρησης του έργου, στο οποίο αυτό που κυρίως ανακτάται είναι ακριβώς η αντίληψη και η αξία του έργου. Στις ερωτήσεις σχετικά με τη θεωρία του τόπου της πνευματικής εργασίας, και της σύγχρονης της ιδεολογίας του νεολαϊκισμού και του οικουμενισμού, μιας ιδεολογίας που συνοδεύτηκε από την παρουσίαση των δύο πρώτων Σοβιετικών πενταετών προγραμμάτων, ο Eisenstein απαντά με τη δική του διαφορούμενη σύνθεση πρωτοπορίας και ρεαλισμού (είναι μάλλον περιττό να σημειώσουμε ότι ο όρος «ρεαλισμός» δεν σημαίνει εδώ την επαναφορά των κλασικών δομικών νόμων, που επαναφέρουν στο έργο την οργανική του υπόσταση ή μια συγκεντρωτική θεώρηση της ιστορίας και του κόσμου).

Έχει ενδιαφέρον να αναγνωρίσουμε ποια από τις αβανγκάρντ εμπειρίες επιζητεί να διατηρήσει ο Eisenstein ως την πιο ικανοποιητική για τις έρευνές του στη δεκαετία 1930-1940. Η αρχή του μοντάζ πάντα είχε συνδεθεί με το μοντέλο ενεργοποίησης του κοινού. Αλλά μετά το 1928, το μοντέλο του κοινού στην ΕΣΣΔ έχει αποκοπεί από όλες τις γενικότητες και αναφέρεται ευθέως στη νέα αποστολή που το αστικό προλεταριάτο και η αργοτιά, ως μέρος του μετασχηματισμού τους, καλούνται να εκπληρώσουν μέσα στα περιφερειακά οικονομικά προγράμματα. Η κρίση που προέβλεψε ο Mayakovsky σίγουρα σχετίζεται με τη συγκεκριμένη υλική διάσταση που προσέλαβε η ιδεολογία ανάμεσα στο 1924 και το 1930. Μόλις υιοθετήθηκε η παραδοχή ότι η πνευματική εργασία, κάτω από τις συνθήκες που επέβαλε η Οκτωβριανή Επανάσταση, πρέπει να είναι αποκλειστικά μια ανταπόκριση στην «κοινωνική εντολή», ήταν αδύνατο να αγνοήσει κανείς αυτή την ιδεολογία. Για τον Eisenstein, η ιδεολογία του κοινού πρέπει να περάσει μέσα από το φίλτρο μιας νέας αντίληψης της αναπαράστασης. Από το 1934 ακόμα, αναγνωρίζει τις οφειλές του στο τσίροτ, στη θεατρική επιθεώρηση, στο φοξ-τροτ, στην τζαζ, στον Chaplin, αντιμετωπίζοντας υλικά που ο Φουτουρισμός και η εξηρησιονιστική «αριστερά» τα είχαν ήδη οικειοποιηθεί, ως θεμέλια μιας αναθεωρημένης σχέσης ανάμεσα στην αισθητική πρόκληση και το κοινό. Αλλά άμεσα μετά, ο ίδιος ο Eisenstein εφιστά την προσοχή ότι κάτω από «το πολύχρωμο κοστούμι του αρλεκίνου», τραβηγμένο μέχρι σημείου που «θα μπορούσε να πε-

ριλάβει ολόκληρη τη δομή του προγράμματος και να γίνει η απόλυτη μέθοδος της καθ' αυτό παραγωγής», μπορούν στην παράδοση του εικοστού αιώνα να βρεθούν ακόμη βαθύτερες ρίζες, για παράδειγμα η μέθοδος του χαστού μοντάζ: το παράδειγμα που αναφέρει είναι μια σκηνή από το *Μαντάμ Μποβαρύ*, στην οποία ο Flaubert αφήνει την ομιλία ενός δημόσιου ομιλητή, κάτω στην πλατεία, να εναλλάσσεται με το διάλογο της Έμμας με τον Ροδόλοφ.

Στο κομμάτι αυτό του Flaubert, ο Eisenstein βλέπει «να διασταυρώνονται δύο θεματικά πανομοιότυπες φράσεις, που είναι εξίσου πεζές. Η ύλη εξιδανικεύεται μέχρι το βαθμό της υπέρτατης κοινοτοπίας, και αποκορυφώνεται στη διασταύρωση των προτάσεων και στο παιχνίδι των λέξεων που εξαρτούν το νόημά τους από την αντιπαράθεση των δύο φράσεων.»

Ακριβώς στη λανθάνουσα σύλληψη μιας τέτοιας ανάλυσης βρίσκεται η αιτία του ενδιαφέροντος του Eisenstein για τις *Φυλακές*. Στον Piranesi, στο Flaubert, στον «Κατακλυσμό» του Da Vinci και στον Ελ Γκρέκο, ο Ρώσος σκηνοθέτης διαβάζει τη σύνθεση δύο αντίθετων: από τη μια μεριά ο πειραματισμός της αβανγκάρντ και του φορμαλισμού, που στη συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται να καθυαλίζεται ιστορικά. Από την άλλη μεριά, η επιβεβαίωση του χαρακτήρα της ολότητας του κειμένου και η διάσωση της οργανικότητάς του, η διάρκεια που διαθέτει η δομή της μορφής.

Κάτι τέτοιο μοιάζει να απαρνείται μια από τις βασικές βεβαιότητες της ιστορικής αβανγκάρντ: τη διάλυση της μορφής και τη κατάργηση τής καθαυτού αντίληψης του έργου τέχνης, ώστε να ευνοηθεί ένα ασυνεχές μοντάζ κενών σημάτων, τοποθετημένων αντιστικτικά. Η διαφορούμενη αυτονομία ενός παρόμοιου γλωσσικού συστήματος, μετά τα πρώτα χρόνια του «Πενταετούς Πλάνου», δεν είναι πια λειτουργική: δεν επαληθεύεται από το νέο Σοβιετικό κοινό, το οποίο είναι εξοικειωμένο με την ιδεολογία του σοσιαλιστικού έργου.

Δεν είναι τυχαίο ότι, πριν εγκαταλείψουν οριστικά την κονστρουκτιβιστική κληρονομιά, αρχιτέκτονες όπως ο Vesnin, ο Melnikov, και οπαδοί της ομάδας Vorpa (ο Alabian και κυρίως ο Mordvinov) προσπάθησαν να φιλτράρουν, μέσω του προλεταριακού έπους, διάφορες τυπικές δομές που ισορροπούσαν μεταξύ του νεοφουτουρισμού και της μεταφυσικής του δέκατου ένατου αιώνα.

Βασικά, πρόκειται για την ίδια απόπειρα που έγινε στη Σοβιετική Ένωση την περίοδο 1934-1937 από έναν αρχιτέκτονα σαν τον André Lurcat, και ο οποίος βρίσκει την καλύτερη του έκφραση στις θεωρητικές προσεγγίσεις του Lukacs. Για τον Lukacs, όπως και για τον Lurcat και για τον Eisenstein, το πρόβλημα είναι να εξωθήσουν, προς τις πιο ακραίες τους επιπτώσεις, την αστική παράδοση της μορφής. Έτσι, μόνο μέσα σε μια σοσιαλιστική κοινωνία, όπου το άτομο και η κοινότητα βρίσκουν την τελείωση που τους έχει αποστερηθεί από τη μικροαστική κοινωνία, να μπορεί να αποδράσει από το δράμα στο οποίο είχε φυλακιστεί εξαιτίας της διάστασης κατά το δέκατο ένατο αιώνα, μεταξύ ενός αιτήματος για ολότητα και του ναυάγιου μέσα στην εκκράτεια της κοσμικής αποξένωσης. Συνεπώς, θα έλεγε κανείς, ότι για τον Eisenstein η φόρμουλα του «διανοούμενου κινηματογράφου» δεν σημαίνει καθόλου ότι απαρνείται τον εσωτερικό δυναμισμό της δομής της ταινίας. Η οργανική ποιότητα του δυναμισμού: αυτή η ένταση βρίσκεται στην αφετηρία της απαιτήσής του, ότι το «διανοητικό μοντάζ» πρέπει να συγκρατεί την προσοχή του θεατή για να τον κάνει να συμμετέχει στη δυναμική διεργασία της σύνθεσης της εικόνας.

Έτσι προβάλλει μια συγκεκριμένη αιτία που οδηγεί τον Eisenstein να αναλύσει το έργο του Piranesi. Καθώς εξετάζει τη δομή των *Ιδιότροπων επινοήσεων*, σταματάει και σημειώνει μια ειδική αντίφαση που υπάρχει μέσα στο έργο. Στην «κρίση του αντικειμένου», που επιδεικτικά κατήγγειλε ο χαρακτήρας το δέκατο όγδοο αιώνα για τις παραμορφώσεις και τις αλληλοδιεδύσεις των επιμέρους χώρων, αντιστοιχεί μια συντήρηση του εικονογραφικού χαρακτήρα των μεμονωμένων στοιχείων γράφει. «*Η πέτρα κινείται από την πέτρα*», η εικόνα του Eisenstein, «*αλλά διατηρεί τη δική της εικονογραφική αντικειμενικότητα σαν πέτρα. Ο λίθινος θόλος μετασχηματίζεται στα γωνιακά υποστηρίγματα, αλλά η εικονογραφική φύση και των δυο παραμένει απαράλλαχτη. Η αντικειμενική πραγματικότητα της προοπτικής, η εικονογραφική αξία των ιδίων των αντικειμένων δεν αμφισβητείται ποτέ*».

Με οξυδέρκεια, ο Eisenstein αποκαλύπτει στον Piranesi την αμφιλεγόμενη διάσταση που αποδίδεται στα αντικείμενα, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, που αναγνωρίζει στις *Φυλακές* μια αναπάντητη ερώτηση για την μοίρα της οργανικής μορφής: «*ένα αρχικό άλμα πέρα από τα όρια της επακριβούς διάρθρωσης των α-*

ντικειμένων προς το παιχνίδι των γεωμετρικών μορφών που τα αποτελούν, και βρισκόμαστε μπροστά στον Cézanne... ένα ακόμα βήμα μπροστά κι έχουμε τον Picasso στη Χρυσή Εποχή του. Το αντικείμενο-πρόσχημα έχει ήδη εξαφανιστεί». Από τον Piranesi στον Picasso περνώντας από τον Cézanne: η συνέχεια της αβανγκάρντ είναι έτσι εξασφαλισμένη. Από την κρίση του αντικειμένου στον Piranesi μέχρι την εξαφάνισή του: αλλά ο Eisenstein πάει πιο μακριά, γιατί εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι να βρει στις ρίζες της αβανγκάρντ να καθρεφτίζεται η κρίση αυτής της ίδιας αβανγκάρντ και η απώτερη «ήττα» της. Δεν είναι τυχαίο ότι στην ανάλυσή του παρεμβάλλει μια σύντομη επίθεση εναντίον της αρχιτεκτονικής του Κονστρουκτιβισμού, κατηγορώντας την ότι έχει υπερεκτιμήσει τον συγκεκριμένο ρόλο της εικόνας. Η "Guernica" υπήρξε έτσι το έργο με το οποίο, ανακτώντας και απεικονίζοντας το πάθος, η αβανγκάρντ έγραψε ιστορία, με το οποίο ο Picasso ξεπέρασε την απόλυτα υποκειμενική στιγμή, και με το οποίο «μην ξέροντας πού να κτυπήσει αυτούς που ήταν υπεύθυνοι για την κοινωνική αταξία αυτής της 'τάξης πραγμάτων', το άτομο θα κτυπούσε τα 'πράγματα' και την 'τάξη', πριν ξαφνικά ανακτήσει την όρασή του και αντιληφθεί πού και τι επιφέρει τη βλάβη κι αποτελεί το πρωταρχικό αίτιό της». Η ερμηνεία της "Guernica" απ' αυτή τη σκοπιά έχει ενδιαφέρον, γιατί ρίχνει φως στην αξιολόγηση από τον Eisenstein της «πρωτοπόρας» φύσης του έργου που άφησε ο Piranesi. Και ο Piranesi, ακριβώς όπως ο κυβιστής Picasso (που ο σκηνοθέτης τον βλέπει φωτισμένο από ένα αμφισβητήσιμο καταστροφικό και Ντανταϊστικό φως) ανατρέπει «τα πράγματα» και «την τάξη», επειδή δεν είναι σε θέση να επιτεθεί ευθέως εναντίον «της τάξης πραγμάτων». Αλλά ακριβώς αυτή η διαστρέβλωση της μορφής, αυτό το σπάσιμο των κανόνων, αυτή η «αρχιτεκτονική σαν ακρότητα των συνθηκών» επαναφέρει το ενδιαφέρον του Eisenstein. Γιατί από ένα τέτοιο πάθος ο Eisenstein εξαναγκάζεται αργότερα να αποστάξει τα καθαρά τεχνικά στοιχεία: αυτό γίνεται φανερό από τον τρόπο με τον οποίο συγκρίνει την «άνοδο προς τα τίποτα» που έχουν οι "Σκάλες" του Piranesi με το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του Karensky καθώς ανηφορίζει στο έργο *Οκτώβρης*. Αλλά το βλέπει κανείς και στον παραλληλισμό της τυπικής επικάλυψης και της αέναης διείσδυσης των χώρων στις *Φυλακές* με το καθάρισμα της

λήψης στο *Παλιό και Νέο* και στο *Ιβάν ο Τρομερός*, στα οποία ο «καθαρά σκηνογραφικός» χώρος αντιπαράκειται στον ηθοποιό που κινείται πέρα από το χώρο της παράστασης.

Σ' αυτό ακριβώς το σημείο είναι που ο διαλεκτικός υλισμός του Eisenstein, με το συνεχές ανακάτεμα των χαρτιών της θεωρητικής ανάλυσης, αποτυγχάνει να κρύψει τα εσωτερικά αδιέξοδα που περιέχονται στο πολιτικό καθήκον που διεκδικεί για τον κινηματογράφο.

Συγκρίνοντας τη μέθοδο σύνθεσης του Piranesi με τις συνθέσεις των κάθετων τοπίων της κινέζικης και της γιαπωνέζικης ζωγραφικής, ο Eisenstein αναγνωρίζει δυο διαφορετικούς τρόπους για να πετύχει τη σύνθεση των αντιθέσεων. Κατά την άποψή του, στην περίπτωση της ανατολικής τέχνης έχουμε «*μια φιλοσοφία εφησυχασμού, που προσπαθεί πολύ επίμονα να συμβιβάσει τα αντίθετα διαλύοντάς τα το ένα μέσα στο άλλο*». Στην περίπτωση του Piranesi, βρίσκουμε έναν «*ερεθισμό πέρα από κάθε όριο*» για τις αντιθέσεις, έτσι που αυτές εξαναγκάζονται «*να διαπεράσουν η μια την άλλη*» και να οδηγήσουν ως τα άκρα τον καταστροφικό δυναμισμό τους.

Αλλά, εφόσον στην κόκκινη κλωστή που συνδέει τις *Φυλακές* με τη "Guernica" εντοπίσαμε μια τέτοια μέθοδο υπερβολικών αντιφάσεων, τότε διερωτώμαστε αν η αντιπαράθεση ανάμεσα στο φορμαλιστικό πάθος και το ηθικοπολιτικό καθήκον βρισκουν άραγε τη δικαίωσή τους σ' έναν Picasso «που έχει ξαφνικά ξαναποκτήσει το φως του»; Μέχρι ποιο σημείο ο υποκειμενισμός, που εμφανίζεται αρκετές φορές στην μελέτη για τον Piranesi, μπορεί να αντιμετωπιστεί με μια τέτοια αυστηρή τεχνική φορμαλιστικής δομής, όπως εκείνη του «νοητικού μοντάζ» ή της «ηχηρής αντίστιξης»; Μήπως, μέσα από τα «ερεθίσματα» των φορμαλιστικών αντιθέσεων, όπως τα αναγνωρίζουμε στο προηγούμενο του Piranesi, η δομή δεν αποτελεί ένα εντελώς αναπόσπαστο κομμάτι των θεωριών του ρώσικου φορμαλισμού; Είναι σε θέση ο Piranesi –ή ο Ελ Γκρέκο ή ο Flaubert– να εγγυηθούν τη συμμαχία ανάμεσα στον ρεαλισμό και την αβανγκάρντ; Μήπως όλο τούτο το θέμα δεν φαίνεται στο σημείο αυτό εξαιρετικά διφορούμενο.

Αυτές ακριβώς τις ερωτήσεις είναι που αποφεύγει ο Eisenstein. Επί πλέον, μπορεί κανείς να πει ότι τα μεταγενέστερα δοκίμιά του –περιλαμβανομένων των δοκίμων για τις *Φυλακές*– γράφτηκαν ακριβώς για να αποφύγει αυτά τα ερωτήματα.

Πράγματι, ανακαλύπτει κανείς ότι η αγωνιώδης αναζήτηση για ιστορικά προηγούμενα, ικανά να δικαιώσουν θεωρητικά το συμβιβασμό ανάμεσα στην απεικόνιση και την αυτονομία της τυπικής δομής, τείνει να βρει επιβεβαίωση στα γλωσσικά όργανα της αβανγκάρντ, ακόμα κι αν ο Eisenstein είναι πρόθυμος να αναγνωρίσει τον αναχρονιστικό και ουτοπικό χαρακτήρα της αβανγκάρντ. Αλλά δεν πρέπει να μας παραπλανήσει η αυτοκριτική του όσον αφορά τον αφηρημένο χαρακτήρα του «διανοούμενου κινηματογράφου». Γράφοντας για τις *Φυλακές*, είναι σαφές ότι η επιχειρηματολογία του στο *Από τον Piranesi στην "Guernica"* είναι στην πραγματικότητα ένας κλειστός κύκλος. Από την "Guernica" επιστρέφει στις *Φυλακές*, στο ανεξάντλητο εικονικό δυναμικό τους, στην απόγνωση των αντιθέσεων, της ερήμωσης και της πτώσης τους. Δεν είναι απλά ότι ο Eisenstein ο ίδιος εμφανίζεται πίσω από τις *Φυλακές*, με όλο το γλωσσικό του εξοπλισμό, να συνομιλεί με τον εαυτό του. Η αβανγκάρντ, στερημένη του ουτοπικού δυναμικού της και της ιδεολογίας της, στέκεται έτοιμη να ανακτήσει την κυριαρχία της στον κόσμο και δεν μπορεί παρά να επιστρέψει στον εαυτό της, δεν μπορεί παρά να εξερευνηήσει τα στάδια της ίδιας της ανάπτυξης. Στην καλύτερη περίπτωση, ίσως αναγνωρίσει πόσο αντιφατική είναι η ίδια της η προέλευση.

Αυτό ακριβώς συμβαίνει τη στιγμή που ο Eisenstein «ολοκληρώνει» την ερμητική κλειστή αλληλουχία στις *Φυλακές* του Piranesi, φέρνοντας το έργο στο παρόν. Η σύγκρουση της φόρμας, «που εξαναγκάζεται να τραυματίσει η μια την άλλη», ανήκει εξίσου και στον Piranesi και στο Ρώσο σκηνοθέτη, που ψάχνει να βρει μια ιστορική συνέχεια ικανή να δώσει όχι εφήμερη αλλά θεσμική έννοια στη δική του γλωσσική αναζήτηση. Άρα, η επιστροφή στις πηγές της αβανγκάρντ προϋποθέτει την ανακάλυψη ότι η γλώσσα έχει διφορούμενο χαρακτήρα. Στην πορεία από τον Piranesi στον Eisenstein, αποκαλύπτει ότι οι παραμορφώσεις της φόρμας, η διαλεκτική της τάξης και του χάους, η τεχνική της αποξένωσης, όλα αυτά δεν είναι τίποτε άλλο παρά διαθέσιμα «υλικά».

Διαβάζοντας τα σημεία όπου ο Eisenstein παρομοιάζει τις δικές του κινηματογραφικές λήψεις με τη μέθοδο σύνθεσης του Piranesi, είναι δύσκολο να μας διαφύγει η θεμελιώδης αντίληψη του Shklovsky ότι η τέχνη «*δεν είναι κάποιο πράγμα, ούτε κάποιο υλικό, αλλά μια συγγένεια υ-*

λικών και, σαν κάθε συγγένεια, κι αυτή επίσημα είναι βαθμού μηδενικού... Παιχνιδιάρικα, τραγικά, παγκόσμια ή ειδικά έργα τέχνης, οι αντιθέσεις ενός κόσμου μ' έναν άλλο ή μιας γάτας με μια πέτρα, είναι όλα ίσα μεταξύ τους». Ο Eisenstein μεταφορικά διακηρύσσει την προσήλωσή του στη φαρμαλιστική ιδεολογία, επιλέγοντας σαν συγκριτικούς όρους του την «αρνητικά ουτοπία» του Piranesi και αυτό, μ' άλλα λόγια, αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη έκφραση του «διαλεκτικού υλισμού της αβάνγκαρντ».

Γι' αυτόν το λόγο η αναφορά στην αντιφασιστική εμπλοκή του Picasso στην «Guernica» εισάγει στη δομή του δοκιμίου του Eisenstein και στη διαυγή λογική του, ένα αναμφίβολα παράφωνο μοτίβο. Κι αυτό είναι τόσο έντονο, που ο Eisenstein αποφεύγει να απαντήσει σε μια βασική ερώτηση: έξω από την αυστηρά πειθαρχημένη θεώρηση, πώς μπορεί η προσφυγή στο έπος και το πάθος να δικαιωθεί σαν ειδικό στοιχείο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού;

Ολόκληρο το δοκίμιο του Eisenstein προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα αυτό με ελλειπτικό τρόπο. Η προσφυγή στο έπος είναι πάντα έκφραση νοσταλγίας. Παράλληλίζοντας τα δικά του λόγια με εκείνα του Piranesi και της οργανικής τάξης του μεγάλου μωχιστορήματος του δέκατου ένατου αιώνα, ο Eisenstein αποκάλυπτε το αντικείμενο της νοσταλγίας του. Γι' αυτόν, ο ρεαλισμός—κληρο-

νομιά της αβανγκάρντ—κοιτάει με απογοήτευση πίσω στην ηρωική εποχή της αστικής αβεβαιότητας.

Απόδοση στα ελληνικά:
Λόης Παπαδόπουλος

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στο συγγραφικό έργο του Eisenstein, η αναδρομή στα έργα του Ελ Γκρέκο και του Piranesi δεν είναι σπάνια, όπως στην λεπτομερή ανάλυση του έργου του Ελ Γκρέκο «Αποψη της πόλης του Τολέδο» που περιλαμβάνεται στο δοκίμιο *Κάθετο μοντάζ*, πρώτο άρθρο, «Iskusstvo Kino», 9, 1940.

Η ανάλυση του Eisenstein γι' αυτό το ζωγραφικό έργο εμφανίζεται στο δοκίμιο του Συγχρονισμός των αισθήσεων, που περιλαμβάνεται στο βιβλίο Sergei Eisenstein, *Η Αίσθηση του Κινηματογράφου* (Νέα Υόρκη: Harcourt, Brace & World, 1970), σελ. 103-106. Ο Eisenstein γράφει: «Ο Ελ Γκρέκο είναι για μας η περίπτωση ενός καλλιτέχνη που με μανία ηγείται τότε εδώ και τότε εκεί, αποτυπώνοντας πάνω στο μουσάμι τις λεπτομέρειες μιας πόλης, όπως φαίνονται όχι μόνο από διαφορετικά σημεία έξω από την πόλη, αλλά ακόμα και από διάφορους δρόμους, σοκάκια και πλατείες! Και όλα αυτά γίνονται με τόσο πλήρη συνείδηση του δικαϊματός του να δουλεύει μ' αυτόν τον τρόπο, ώστε φτάνει στο σημείο να καταγράψει, σ' ένα χάρτη που έβαλε μέσα στο τοπίο επί τούτου, μια περιγραφή αυτής της διαδικασίας. Κατά πάσα πιθανότητα έκανε αυτό το βήμα για ν' αποφύγει να τον παρεξηγήσουν αυτοί που γνώριζαν πολύ καλά την πόλη του Τολέδο, ώστε να αντιμετωπίσουν το έργο του σαν μια μορφή καπιταλιστικού «αριστερισμού».

Το έργο είναι η δική του «Αποψη της πόλης του Τολέδο», που τελείωσε μεταξύ 1604 και 1614 και τώρα βρίσκεται στο Μουσείο Γκρέκο του Τολέδο. Περιλαμβάνει μια γενική άποψη του Τολέδο από μια απόσταση περίπου ενός χιλιομέτρου, ανατολικά. Στα δεξιά, ένας νέος, επιδεικνύει το χάρτη της πόλης. Πάνω σ' αυτόν ο Ελ Γκρέκο έδωσε εντολή στο γιο του να γράψει τις παρακάτω λέξεις: «Χρειάστηκε να τοποθετήσω το Νοσοκομείο του Don Juan Tavera με μορφή μιας μακέτας (διακρίνεται πάνω στο σύννεφο), διότι, όχι μόνο έκριβε την πύλη Visagra, αλλά και ο τρούλος του εξείχε τόσο πολύ, που δέσποζε στην πόλη. Μόλις τοποθετήθηκε μ' αυτόν τον τρόπο, σαν μακέτα, και έφυγε από την θέση του, σκέφτηκα ότι θα έπρεπε να δείξω την πρόσοψη που πριν από κάθε άλλο τμήμα του. Πώς τώρα το υπόλοιπο σχετίζεται με την πόλη, θα φανεί πάνω στο χάρτη...»

Ποια είναι η διαφορά; Οι ρεαλιστικές αναλογίες αλλάχτηκαν και, ενώ ένα μέρος της πόλης προβάλλεται από μια κατεύθυνση, μια λεπτομέρεια της προβάλλεται από την αντίθετη ακριβώς κατεύθυνση! Γι' αυτόν το λόγο επιμένω να κατατάσσω τον Ελ Γκρέκο ανάμεσα στους προδρόμους του κινηματογραφικού μοντάζ. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, εμφανίζεται σαν πρόδρομος του ειδησεογραφικού ντοκιμαντέρ, γιατί το «μοντάζ» του είναι πιο ενημερωτικό εδώ παρά στο άλλο έργο του «Όψη του Τολέδο» (που ζωγράφισε την ίδια περίοδο). Στο δεύτερο έργο του, πέτυχε ριζοσπαστική επανάσταση στο μοντάζ ρεαλιστικών τοπίων, αλλά εδώ δούλεψε μέσα σε μια συναισθηματική καταίγδα, που απαθανάτιστηκε στον πίνακα αυτό». (Σ.Τ.Ε.)

* Το κείμενο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό «Oppositions», τεύχος 11, 1977, σελ.72-80

Η ηχώ και ο νάρκισσος*

Kester Rattenbury

Η αρχιτεκτονική, όπως και ο κινηματογράφος, έχει υπόσταση μέσα στη διάσταση του χρόνου και της κίνησης. Ένα κτίριο γίνεται αντιληπτό και κατανοητό με βάση τις αλληλουχίες. Για την ανέγερση ενός κτιρίου πρέπει να προβλέψεις και να αναζητήσεις τα αποτελέσματα των αντιθέσεων και συναρτήσεων μέσω των οποίων πρέπει να διέλθεις... Ένα κτίριο είναι μια συνεχής αλληλουχία φωτογραφικών σκοπεύσεων, στην οποία ο αρχιτέκτονας εργάζεται τέμνοντας, συρράπτοντας, καθιερώνοντας και εισάγοντας... Μ' αρέσει να δουλεύω με το βάθος πεδίου, διαβάζοντας το χώρο σε συσχετισμό με την πυκνότητά του. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο σε όλα τα κτίριά μου χρησιμοποιώ διάφορα αλληλοεπικαλυπτόμενα πετάσματα ή επίπεδα που αναγνωρίζονται από τα επάλληλα σημεία μιας υποχρεωτικής πορείας.

Jean Nouvel

Τον τελευταίο καιρό, η σύγκριση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο αποτελεί την υψηλότερη μορφή κριτικού εγκωμίου. Οι Αρχιτεκτονικές Σχολές έχουν πλημμυρίσει με μονάδες πολλών ειδών γεμάτων με μια ποικιλία αναφορών: σκηνογραφία, πανοραμικές λήψεις, φωτισμό, με δυο λόγια μια αληθινή εξερεύνηση στην αλληλουχία ανάμεσα στο

χώρο και το χρόνο. Υπάρχουν ανέκδοτα για εκδότες περιοδικών αρχιτεκτονικής, που απείλησαν ότι αν ακούσουν έστω και μια φορά ακόμα να γίνεται αναφορά στην ταινία *Blade Runner* θα πάθουν υστερία. Όσο κι αν στην αρχή φαινόταν να περιορίζεται μόνο σε μια κούφια από φιλόδοξους αρχιτέκτονες, τώρα η υιοθέτηση της ιδέας, ότι ανάμεσα στην αρχι-

τεκτονική και τον κινηματογράφο υπάρχει μια σχέση, έχει απλωθεί στο χώρο των πολιτιστικών σπουδών. Είναι ένας συσχετισμός πλούσιος, που γέννησε υπέροχες νέες ιδέες και έδωσε βάθος και υπόσταση σε ορισμένες μορφές αρχιτεκτονικής κριτικής. Και είναι εντελώς λαθεμένος.

Ας μιλήσουμε χωρής περιστροφές. Η αρχιτεκτονική στην ουσία της, από τη φύση της, είναι διαφορετική από τον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος είναι γραμμικός, η ίδια του η φύση είναι γραμμική. Πρόκειται για μια μοναδική διαδικασία, κατά την οποία ο σκηνοθέτης αναπαράγει και εκτρέπει τις πραγματικές εμπειρίες των θεατών, προσφέροντάς τους, μέσα σε καθορισμένα χρονικά πλαίσια, μια εναλλακτική οπτική, μια εναλλακτική ζωή. Αυτό το πετυχαίνει μέσα από συνθήκες ακραίου ελέγχου, όπως η σκοτεινή αίθουσα, η μονοπωλήση της προσοχής, η παροχή αντικειμένου, μύθου, εστίασης, κεντρικής ιδέας, τόνου, επιχειρηματολογίας, συναισθηματικής διάθε-



Ο τρίτος άνθρωπος, του Carol Reed (1950)

σης, διαλόγου, μουσικής επένδυσης και ανάλυσης. Ο δημιουργός του έργου, με τρόπο αόρατο, παρέχει και ελέγχει τις εμπειρίες μεμονωμένου θεατή.

Ανεξάρτητα αν αρέσει στους αρχιτέκτονες να σκέπτονται έτσι ή όχι, η αρχιτεκτονική είναι το τελειώς αντίθετο: χωρίς στεγανά, αδιάλλακτη, μεταβλητή, υποκείμενη ακόμη και σε συνολική, και δίχως τέλος, τροποποιήσεις του περιεχομένου, της έννοιας, της μορφής και της κατανόησής της παράλληλα με την εμπειρική προσέγγισή της. Παράδοξα στέρηση, αλλά παρ' όλα αυτά ανοιχτή σε ευρύτατες ερμηνείες, ανοιχτή και συνέχεια ευάλωτη στη μετάπτωσή της στο κοινότοπο. Η προβολή μιας ταινίας στην οθόνη παραμένει κατ' ουσίαν κάτι το ιδιαίτερο, καθώς προσφέρει μια εμπειρία που διατρέχει τον κίνδυνο της επανάληψής της, ενώ ο αρχιτεκτονικός μύθος που επικαλείται τη διάρκεια, συνέχεια υφίσταται τη διάβρωση από τις πραγματικότητες ενός μεταβαλλόμενου κόσμου. Το ευπαθές υλικό του κινηματογραφικού φιλμ δημιουργεί την εντύπωση του εφήμερου, αλλά αυτό δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Μεγάλο μέρος της μονομανίας των αρχιτεκτόνων με τον κινηματογράφο δεν είναι πέρα μια έκφραση της ζήλιας τους για το ρόλο του σκηνοθέτη.

Την ιδέα που οι αρχιτέκτονες έχουν για την ειδική σχέση μεταξύ της αρχιτεκτονικής και του κινηματογράφου την οφείλουν στο γεγονός ότι οι "αρχιτεκτονικές" ταινίες αποκαλύπτουν και αναπαριστούν στο θεατή την αρχιτεκτονική, όπως οι

αρχιτέκτονες θα ήθελαν να τη γέυεται πάντοτε ο θεατής. Η σύνθεση της αρχιτεκτονικής καταγραφής της ταινίας σε χρόνο και χαρακτήρα, φόντο και ατμόσφαιρα, μύθο και ουσία, δίνει μια πανίσχυρη έκφραση σε ιδέες, που σε λανθάνουσα μορφή ενυπάρχουν στην αρχιτεκτονική –και συνήθως περνούν απαρατήρητες από τη συντριπτική πλειοψηφία των θεατών. Συγχρόνως, αναπτύσσει αυτές τις ιδέες, όχι όμως ρηματικά –καθώς η αρχιτεκτονική είναι μάλλον εμπειρία παρά λεκτική επικοινωνία. (Αξίζει εδώ να σημειωθεί, για παράδειγμα, ότι τα συνηθισμένα τηλεοπτικά αφηγηματικά ντοκιμαντέρ με αρχιτεκτονικά θέματα είναι, συνήθως, απίστευτα βαρετά.) Η επιτυχία, όμως, του κινηματογράφου στη σωστή αποτύπωση της αρχιτεκτονικής δεν σημαίνει και ότι η αρχιτεκτονική κι ο κινηματογράφος διαγράφουν παράλληλες τροχιές –το αντίθετο μάλιστα. Όποιος συσχετισμός υπάρχει μεταξύ τους οφείλεται στο ότι είναι συμπληρωματικές δραστηριότητες. Ο κινηματογράφος παρατηρεί την αρχιτεκτονική. Ό,τι κάνει τον κινηματογράφο να φέρεται τόσο καλά προς την αρχιτεκτονική είναι ακριβώς οι διαφορές μεταξύ της αρχιτεκτονικής και του κινηματογράφου.

Ορισμένοι αρχιτέκτονες –πιο συγκεκριμένα όσοι ανήκουν στο ρεύμα του Nouvel– έχουν ταυτίσει τις οπτικο-φανταστικές αποκαλύψεις που κάνει ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου, με εκείνο που κάνουν και οι ίδιοι οι αρχιτέκτονες όταν σχεδιάζουν τα κτίριά τους. Εκεί για

παράδειγμα, οφείλεται η εκπληκτική, εξωσωματική συνειδητοποίηση των κινήσεών μας και του ρόλου μας, καθώς, με μισοκρυμμένη τη θέα του Παρισιού, κατεβαίνουμε πίσω από τις διάτρητες οθόνες των πλευρικών τοίχων του κτιρίου του Ινστιτούτου του αραβικού κόσμου. Η αρχιτεκτονική οργάνωση είναι αναμφίβολα πανίσχυρη, καθώς συνδέει μια κινηματογραφική αντίληψη με την προσωπική εμπειρία της αρχιτεκτονικής.

Οι αρχιτέκτονες και καθηγητές της αρχιτεκτονικής έχουν ενστερνιστεί αυτή την ιδέα που λειτουργεί ως όχημα για εξερευνηθείς και ερμηνείες. Οι κατασκευαστές των κινηματογραφικών ταινιών χρησιμοποιούν την αρχιτεκτονική σαν προσκήνιο για κάποια ιδέα τους, διαλέγοντας προσεκτικά τη συναισθηματική διάθεση, την ατμόσφαιρα του χώρου και την οπτική, παρατηρώντας ζηλόφθονα τις δυνατότητες που ανοίγονται στον αρχιτεκτονικό χώρο και την αρχιτεκτονική δομή. Ο Τρίτος Άνθρωπος εκφράζει τέλεια την ιδέα του επικείμενου κινδύνου στη μεταπολεμική Βιέννη, αλλά και τις δυνατότητές της πόλης για αλλαγές και εκπλήξεις: το παράθυρο του πάνω πατώματος, που προσφέρει μια απροσδόκητη έξοδο διαφυγής χάρη στον τεράστιο σωρό ερειπίων από το βομβαρδισμένο διπλανό κτίριο. Ακόμα, οι φανταστικοί χώροι που ανοίγονται, με την ανακάλυψη ότι το καπάκι του φρεατίου (που είναι μέρος της κανονικής επιφάνειας του δρόμου) οδηγεί σ' ένα άλλο σύστημα επικοινωνίας, κινδύνου και διαφυγής. Ο Greenaway γεμίζει την κινηματογραφική ταινία με συμβολισμούς, επινοώντας απλά αριστοτεχνικές προεκτάσεις και αποκρύπτοντας τη σημασία της αναλογίας, του σχήματος και της μορφής. Η ταινία *Η Αλίκη στις πόλεις* πολύ όμορφα περιγράφει τα γεωγραφικά κανάλια και τους λόφους της Νέας Υόρκης. Όλοι οι κατασκευαστές ταινιών μπορούν, αν θέλουν, να σε κάνουν να κοιτάς κτίρια και χώρους για τόση πολύ ώρα, ώστε να αρχίσεις να τα αντιλαμβάνεσαι με διαφορετικό τρόπο.

Η αναζήτηση της αληθινής έκφρασης μέσα από τη μετάφρασή της είναι κομμάτι μιας παρόρμησης που δεν περιορίζεται μόνο στα κινηματογραφικά έργα. Σε μια κοινωνία όπου η προφορική και γραπτή γλώσσα είναι η επικρατέστερη μορφή πολιτιστικής επικοινωνίας και το κοινό συχνά περιγράφεται σαν οπτικά αναλφάβητο, στους αρχιτέκτονες έχει γίνει έμμονη ιδέα η παράτολμη επιθυμία να μεταφράσουν το αντικείμενό τους σε κάποιο μέσο με ευρύτερη διάδοση. Η περι-

γραφή της αρχιτεκτονικής σαν αποκρυσταλλωμένη, ακίνητη μουσική έχει χαράξει το δικό της δρόμο αξιών και επικρίσεων. Ο κινηματογράφος, ως πλέον ελκυστικός, καταφανώς πολύ πιο εικονικός, μέσα από τη μελετημένη σχέση του με την αρχιτεκτονική, έχει προσδώσει βάθος στην πολιτιστική κατανόηση της αδιαφιλονίκητης δύναμης της αρχιτεκτονικής. Όμως, για να μπορεί κανείς να συγκεντρωθεί αποτελεσματικά πάνω στην αναλογία ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο, πρέπει να αποτινάξει κάθε προσπάθεια για εξερεύνηση της αντικειμενικής ύπαρξης του κτιρίου και να σκεφτεί για την ίδια την αρχιτεκτονική συλλογικά, πολιτικά και ιστορικά.

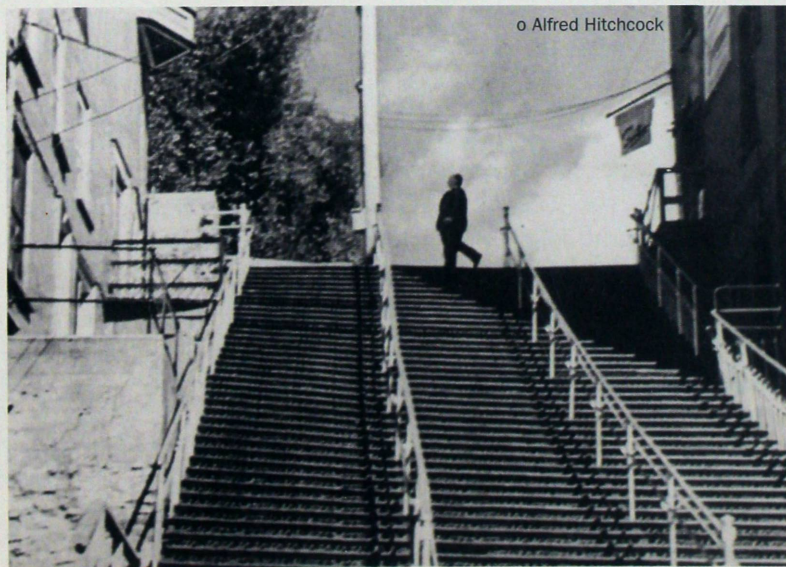
Αυτή η πορνογραφική αναδιαμόρφωση του αρχιτεκτονικού χώρου σε εμπειρία ευθέως αισθητή ή αντιγραμμένη, φαίνεται να αυξάνει, καθώς οι αρχιτέκτονες αισθάνονται ανυπόμονοι να κατασπαταλήσουν τα φαινόμενα του εικονικού σύμπαντος. Αυτό εγκυμονεί μεγάλους κινδύνους. Υπάρχουν όλο και πιο πολλές ενδείξεις και επιχειρήματα ότι ο πολιτισμός μας, στην πραγματικότητα, διαθέτει μια οπτική αγωγή με μεγάλο βάθος, καθώς αναγνωρίζει και ερμηνεύει πλατιά έναν πολυδαίδαλο όγκο εικόνων και αυτή η εμπάθωση αυξάνει με την εξάπλωση της διαφήμισης και της τηλεοπτικής κουλτούρας. Η εκθετική αύξηση της τεχνολογίας στον τομέα των υπολογιστών έχει προλάβει να ξεπεράσει την ιδέα μιας απλής γραμμικής διαδρομής της σκέψης με ένα νέο πλαίσιο αναφοράς για την κατανόηση των κβαντικών, ανταποδοτικών δυνατοτήτων. Δεν είμαστε ακόμα σε θέση να προβλέψουμε ποιες καινούργιες φόρμες του χώρου και της αρχιτεκτονικής θα γεννηθούν από πρωτοεμφανιζόμενες νέες τεχνολογίες, αλλά σ' αυτόν τον κόσμο της τυφλής ρευστότητας, μάλλον είναι τελείως ανόητη η προσήλωση σε μια παλιά τεχνολογική μορφή και τις συνέπειές της, σε βάρος μιας άλλης, παιδιότερης μορφής τεχνολογίας. Η αρχιτεκτονική χρειάζεται να διατηρεί ορθάνοιχτες όλες τις μορφές αντίληψης και αυτοανάλυσης για να μπορέσει να χειριστεί την καινούρια αντίληψη των σχέσεων ανάμεσα στη φυσική πραγματικότητα και σ' αυτό που αντιλαμβάνονται οι αισθήσεις μας. Καμιά εξέλιξη της τεχνολογίας δεν επιτρέπεται να σημάνει τη διολίσθηση στον εκφυλισμό ενός μακρόσυρτου αρχιτεκτονικού "πορνό".

Η εξέταση των συνηθισμένων κριτηρίων των κινηματογραφικών ταινιών αποκαλύπτει ότι πρόκειται μάλλον για μια

προσανατολισμένη πολιτιστική οπτική, παρά για ένα επιχείρημα υπέρ της συμβίωσης των μέσων ενημέρωσης. Η αλυσίδα ξενοδοχείων Holiday Inn είναι ένα τέλειο παράδειγμα διανομής, σε πολλά αντίγραφα, μιας μορφής, που αποκτά αξιόπιστία επειδή επαναλαμβάνεται από κτίριο σε κτίριο με ελάχιστες εξωτερικές διαφορές. Αλλά η άποψη πάνω στον τεχνολογικό διεθνισμό δεν είναι, προφανώς, το κύριο επιχείρημα για τη σχέση κινηματογράφου-αρχιτεκτονικής. Ούτε, βέβαια, οι χονδροειδείς αρχιτεκτονικές περιγραφές του ίδιου του κινηματογραφικού φορέα—όπως το Μουσείο Κινούμενης Εικόνας του Brian Avery στο συγκρότημα του ανασχεδιασμένου National Film Theatre. Πρόκειται για μια απόπειρα ολοφάνερα φρικιαστική, με στόχο να εξαγοράσει και να ωραιοποιήσει τον αυτοεξαναγκασμό του κοινού για να συμμετάσχει σε μια σκοτεινή και περιορισμένη εμπειρία. Τα τοτέμ του κινηματογράφου ανήκουν, πάλι, σε ένα διαφορετικό είδος: η *Μητρόπολη*, το *Αλφαβήλ*, το *Blade Runner*. Η αποπλάνηση των ματιών προς μια παραισθησιακή κατανόηση των μεταβαλλόμενων μορφών του κόσμου-*Jean Nouvel*: ο χωρίς πυθμένα και χωρίς κορυφή *Πύργος χωρίς τέλος (Tour sans fin)*-*Toyō Ito*: η υπνωτιστική αίθουσα στη γιαπωνέζικη έκθεση, που έμοιαζε να μετατρέπεται το επίπεδο του πατώματος σε αυθαίρετο-*Wenders* και *Hitchcock*: η αποστασιοποιημένη, αποσυνδεδεμένη έκφραση πόλεων και τοπίων, χώρων και λεπτομερειών. Όλοι αυτοί αποτελούν μια αποτελεσματική καταγραφή της εμπειρίας της έξωσης, του ατομικού ταξιδιού προς

την απομόνωση, μέσα από έναν κόσμο όπου η εξουσία έχει γίνει όλο και περισσότερο έμμεση. Αυτή η ομοιότητα αφορά, προφανώς, στο περιεχόμενο, όχι στο μέσο έκφρασης.

Η συμβίωση με τον κινηματογράφο συνεισφέρει, ως ένα επιπρόσθετο στοιχείο, στη συναινετική αποδυνάμωση του κοινωνικού υποκειμένου. Μια αρχιτεκτονική προσδεμένη στην ιδέα της δικής της ιδανικότητας, συνεπαρμένη από την ομορφιά του εκφυλισμού και της απώλειας εξυπηρετεί μάλλον έναν πορνογραφικό, παρά αναγεννητικό προορισμό. Υπάρχει μια πλευρά της αρχιτεκτονικής φαντασίας που έλκεται προς την κατεύθυνση αυτή, υπερφορτωμένη από ιστορική ανδροπρέπεια και δύναμη και λαχταρώντας να γίνει παθητική. Η κυριότερη κινηματογραφική αναφορά εδώ είναι του *Harry Dean Stanton* στην ταινία *Παρίσι, Τέξας*, όταν, πίσω από τον καθρέφτη μόνης κατεύθυνσης του *peer show*, μιλάει στην εξαφανισμένη γυναίκα του, χωρίς αυτή να μπορεί να δει ποιος της μιλάει. Είναι ένα αριστούργημα κινηματογραφικής καταγραφής: ασύνδετη, ουσιαστικά, μιας χρήσης, τραγική, στη βάση της διαμεσολαβητική. Αλλά η υιοθέτησή του από αρχιτέκτονες ως πρωταρχικού στόχου ισοδυναμεί με μια σχεδόν εγκληματική άρνηση της ευθύνης τους. Η ναρκισσιστική ονειροπόληση εμποδίζει κάθε απόπειρα να συγκεντρώσουμε την κλωνιζόμενη προσοχή μας στην ιστορική, χωρική, πραγματιστική και συλλογική κατανόηση της αρχιτεκτονικής, που, αν και εξακολουθεί να επιζεί, συζητιέται ολοένα και λιγότερο. Η ιδέα μια επιμειξίας κινηματογράφου



και αρχιτεκτονικής σε ένα χώρο που θα αντηχεί την ύπαρξή μας είναι μια ιδέα υπέρροχη, θελκτική και αυτοκαταστροφική.

Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει τίποτα για μας στην αίθουσα με τους καθρέφτες. Αλλά αναλογίες, περιγραφές και τσιτάτα από ταινίες ποτέ δεν φτάνουν. Πάντα μπορεί κανείς να βρίσκει παραλληλισμούς ανάμεσα στις ταινίες και στα θέματά τους και πάντα αυτές οι περιγραφές θα είναι ανεπαρκείς. Οι καλύτερες εμπειρίες κτιρίων και κινηματογραφικών ταινιών ξεπερνούν αυτό το στάδιο και υπάρχουν από μόνες τους. Η ταινία *Euralille* του Rem Koolhaas μπορούμε να πούμε ότι λειτουργεί μέσα στα πλαίσια του κινηματογραφικού-αρχιτεκτονικού στυλ εξαιτίας του απτού τρόπου με τον οποίο στήνει το νόημά της-η πόλη που ξεπηδάει από τα σταυροδρόμια των ευρωπαϊκών επικοινωνιών- κι ακόμα εξαιτίας του αποστασιοποιημένου, αποξενωμένου στυλ της, που ανήκει στον όψιμο εικοστό αιώνα. Αλλά το κεντρικό σχέδιο και η δόμηση του Koolhaas, ούτε για μια στιγμή δεν σου επιτρέπουν να λησμονήσεις τη στέρεη υπόσταση του κτιρίου του και τη θέση του στην πολιτική και την ιστορία.

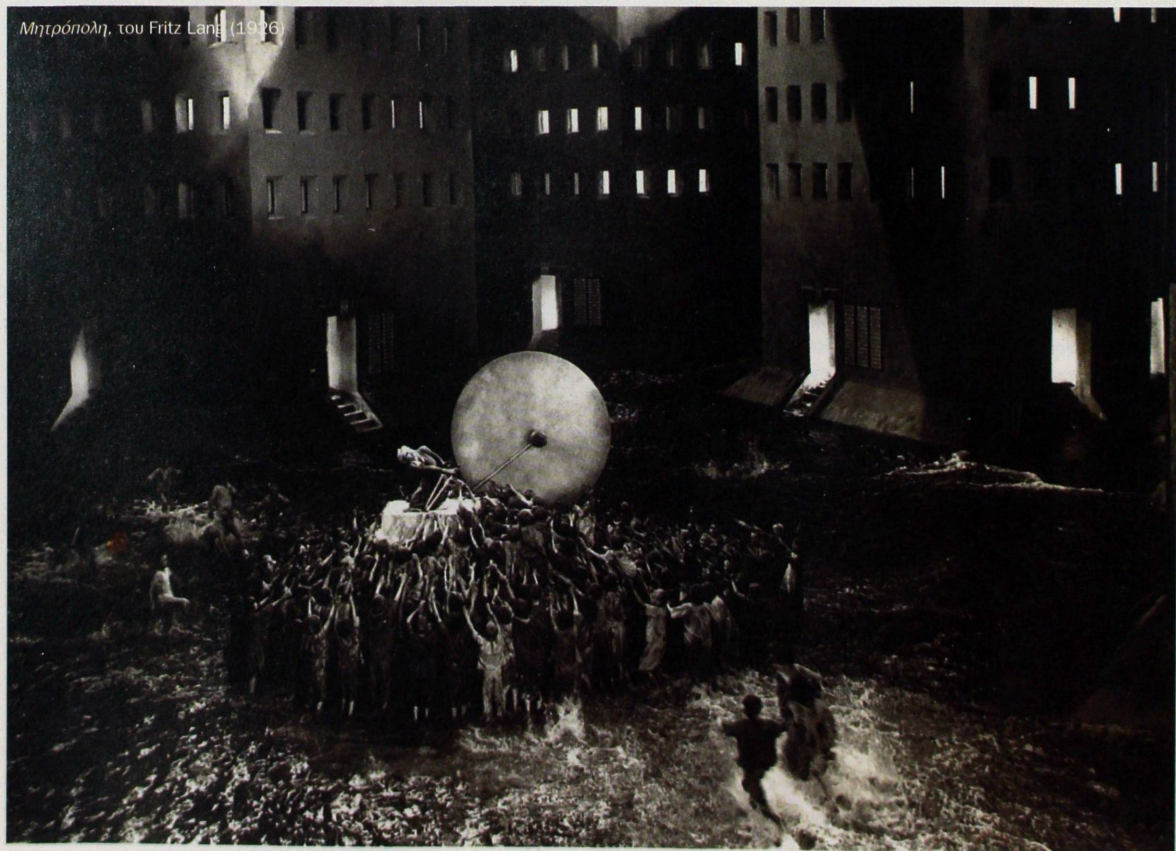
Η *Euralille* (και ιδιαίτερα το κτίριο του Koolhaas) σου κινεί συνέχεια την περιέργεια για τη μορφή του, το σχήμα του και το σύνολό του, για τα πράγματα που δεν μπορείς να δεις. Το κινηματογραφικό δοκίμιο του Chris Marker με τίτλο *Sans Soleil* μπορεί να είναι μια μελέτη του Τόκιο, αλλά η αρχιτεκτονική είναι από τα λιγότερο σημαντικά πράγματα που αποκαλύπτει. Η ταινία *Sans Soleil* δεν είναι απλά και μόνο η αποτύπωση μιας διαφορετικής κοινωνίας, ενός κώδικα συμπεριφοράς ή νοημάτων, μιας άλλης οπτικής και μιας άλλης κατανόησης του κόσμου. Συγχρόνως, σου θυμίζει συνέχεια τι κάνει η ίδια, τη φύση του δικού της εκφραστικού μέσου, της κινηματογραφικής λήψης και συρραφής, το πώς οι άνθρωποι κοιτάζουν μέσα στη μηχανή λήψης, την πορνογραφική φύση της παρατήρησης χωρίς σχέση ή χωρίς εξουσία, την ενδογενή παραξενιά του ίδιου του κινηματογράφου.

Για μένα, η πιο "αρχιτεκτονική" στιγμή του κινηματογράφου είναι στην ταινία *Ζήτημα ζωής και θανάτου* των Michael Powell και Emeric Pressburger. Εδώ δεν έχουμε το φημισμένο ολοκληρωτικό, μονόχρωμο σκηνικό του Παράδεισου, που

κυριαρχεί σε πολλούς παραλληλισμούς αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου και που κουβαλάει την κινηματογραφική έννοια των αρχιτεκτονικών χώρων: εδώ έχουμε το σκοτεινό θάλαμο, την camera obscura-την όμορφη, μαγική, εντελώς ιδιάρρυθμη εμπειρία της ίδιας της ζωής, την κεντρική παρομοίωση και το παράδοξο της αρχιτεκτονικής και του κινηματογράφου. Στην camera obscura, το δωμάτιο εξαφανίζεται (όπως και η κινηματογραφική αίθουσα), βλέπεις τη ζωή, αλλά σε απόσταση. Είναι τελείως διάφορο από το να είσαι εκεί, παρών. Πρόκειται για μια μικρότερη και λιγότερο κωμική εκδοχή αυτού που συμβαίνει αργότερα στον Παράδεισο. Στην ταινία, οι Powell και Pressburger δείχνουν πως η ζωή είναι διαφορετική και καλύτερη. Η πιο σημαντική στιγμή, παρά τη μαγεία της, δεν βρίσκεται μέσα στην camera obscura, αλλά είναι η στιγμή που βγαίνεις από το εσωτερικό της.

* Το κείμενο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό "ARCHITECTURAL DESIGN Profile", τεύχος 112/1994, σελ. 35-37

Μητρόπολη, του Fritz Lang (1926)



Κινηματογράφος και Αρχιτεκτονική: επικίνδυνες σχέσεις

Σάσα Λαδά, Λόης Παπαδόπουλος

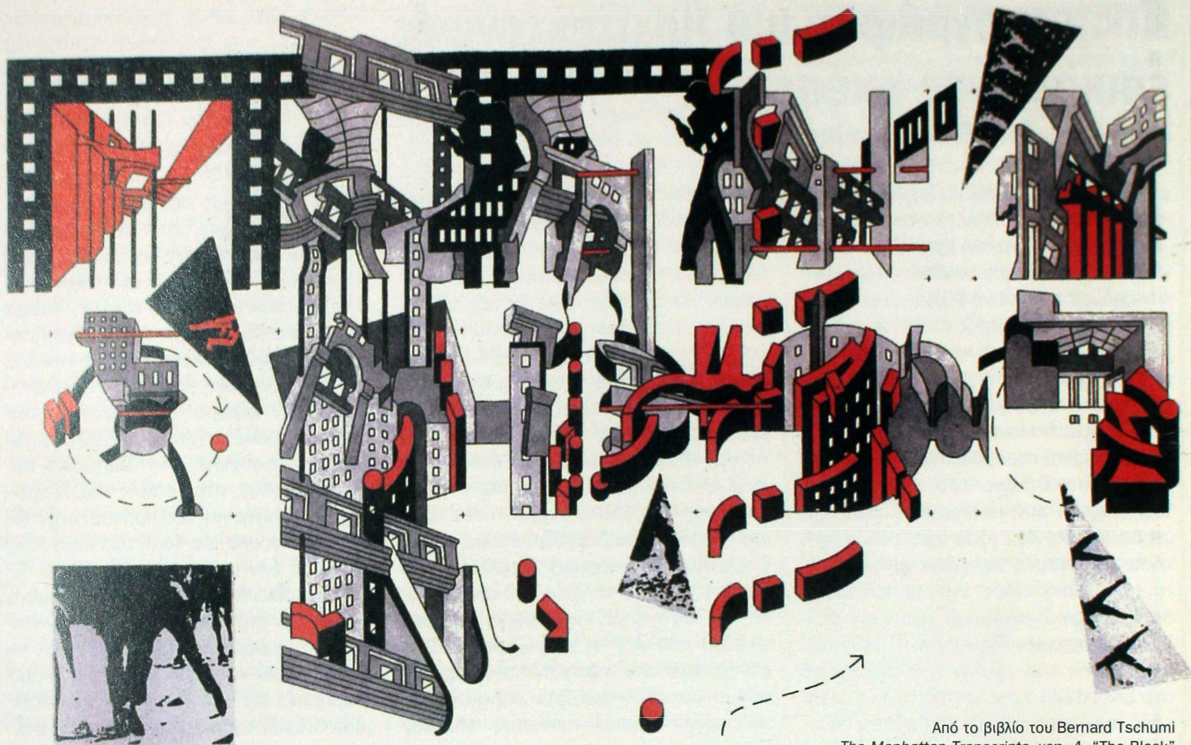
1 Στην ταινία *Σινεμά ο Παράδεισος*, τη στιγμή της ολοκληρωτικής καταστροφής, η μηχανή προβολής ξεφεύγει από τα χέρια του τυφλού, πλέον, μηχανικού και η φωτεινή δέσμη σαρώνει το ήσυχο τοπίο της μικρής πλατείας του χωριού: οι παλλόμενες κινηματογραφικές εικόνες δεν απεικονίζονται με την ασφαλή αρχιτεκτονική τάξη των κτιρίων, τα δεδομένα νοήματα καταστρέφονται, ο θάνατος του κινηματογραφιστή συντελείται μαζί με το θάνατο του αρχιτέκτονα. Ίσως καμμία άλλη μεταφορική παράσταση δεν απεικονίζει τόσο ευκρινώς και με τόσο χαρμόσυνα καταστροφικό τρόπο το (απ) αίσιο τέλος ενός αργόσυρτου θρυλλούμενου ειδύλλιου ανάμεσα στις δύο στρατηγικές δημιουργίας αλλά και πρόσληψης του χώρου της ζωής μας: στο Σινεμά και στην Αρχιτεκτονική. Ο μικρός αυτόπτης μάρτυρας του κακού θα αφήσει το χωριό και με μια κάμερα ανακείρας θα αναζητήσει τις κινηματογραφικές εικόνες του στη μεγάλη πόλη.

2 Η ραγδαία ανάπτυξη των τεχνικών ψηφιακής απεικόνισης και η εκλαΐκευση των προγραμμάτων σχεδίασης με ηλεκτρονικό υπολογιστή έχουν επιφέρει μια απροσδόκητη εξοικείωση όλων μας με τον κόσμο της ψηφιακής εικόνας. Αν η αγωγή της γενιάς μας υποχρέωνε τον καθένα και την καθεμιά μας να περιφέρεται με μια καλή φωτογραφική μηχανή, οι σημερινοί φοιτητές και φοιτήτριες της Αρχιτεκτονικής ολοένα και συχνότερα σχολιάζουν τα συνθετικά τους διαβήματα με εικόνες της βιντεοκάμερας ή με εικόνες που μόνοι τους κατασκευάζουν στην οθόνη του υπολογιστή. Όσοι από εμάς, που διδάσκουμε Αρχιτεκτονική, πριν λίγα χρόνια αιφνιδιαστήκαμε από τις ομολογουμένως άτεχνες 3D φοιτητικές, επί της οθόνης, σχεδιαστικές πρωτοβουλίες, τώρα, που το κακό πλήθυνε, είμαστε υποχρεωμένοι να συζητήσουμε σοβαρά τη νέα συνθήκη που επιπόλαια συνομπάραμε: ο νέος εικονικός κόσμος που μας περικύκλωνε δεν προπαγάνδιζε μόνο το σύμπαν μιας νέας εικαστικότητας αλλά περιείχε τις υποσχέσεις μιας δραστηρικής σχεδιαστικής *ευρετικής*.

3 Αν, κοντά στα άλλα (και εις πέρισμα άλλων έγκυρων ορισμών), η Αρχιτεκτονική θέτει στο επίκεντρό της το ανελέητο κυνήγι της μορφής, τότε, αυτόνοτητα, στη βάση της αγωγής μας τίθεται η καλλιέργεια όχι απλώς της αρχιτεκτονικής φαντασίας του αρχιτέκτονα ή της αρχιτέκτονας, αλλά η άσκηση της ικανότητάς τους, να *εξεικονίζουν* τις πρωτογενείς μορφολογικές τους συλλήψεις, να τις καθιστούν συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές εικόνες. Όμως αυτή η περίπου παθολογική, στις Σχολές, εμμονή στο ταλέντο του σχεδιαστή (ας θυμηθούμε, επί τη ευκαιρία, το εξαιρετικό *Συμβόλαιο του σχεδιαστή*), στο ταλέντο του αρχιτέκτονα που παράγει εύγλωττα επεξηγηματικά σκίτσα, υποχώρησε ήδη μπροστά στη δυνατότητα που ο υπολογιστής παρέχει, ακόμη και στον αρχάριο χειριστή του, να διερευνά εξαντλητικά τους πιθανούς μορφολογικούς μετασχηματισμούς ή τις εκδοχές της αρχικής του ιδέας. Για όσους μοιράζονται την εικαστική παιδεία της γενιάς μας, τα εκφραστικά σκίτσα του Le Corbusier ή του Alvaro Siza, όπως και οι μακέτες του Frank Gehry ή του Arata Isozaki παραμένουν ένα ανυπέβλητο και ελκυστικό υλικό και εξακολουθούν να διεκδικούν το κέντρο του ορισμού μας για την Αρχιτεκτονική. Είναι βέβαιο, ωστόσο, ότι κανείς μας δεν διερωτήθηκε ποτέ αν τα σκίτσα του Peter Eisenman είναι έντεχνα, αν ο Peter Eisenman καν σκιστάρει. Είναι σίγουρο ότι την πανηγυρική ανακατάληψη του αρχιτεκτονικού σύμπαντος την εξασφαλίζουν στον Peter Eisenman οι ισχυρές πράξεις του CAD. Η πανοπτική εποπτεία που παρέχεται από σχεδιαστικές εντολές, όπως της στροφής, της μετάθεσης ή του κατοπτρισμού και ακόμη ο ασφαλής αλλά και δημαγωγικός έλεγχος της τελικής εικόνας μεσω προγραμμάτων *animation*, μετατοπίζουν το κέντρο βάρους της αρχιτεκτονικής παιδείας, επαναϊεραρχούν τα συστατικά της και ξαναορίζουν, με τρόπο έμμεσο, ότι θα μπορούσε να περιγραφεί ως αρχιτεκτονική διαίσθηση, ως αρχιτεκτονική φαντασία ή ως διαβατήριο ταλέντο.

4 Το άλμα προς τις δυναμικές αναπαραστάσεις του αρχιτεκτονικού αντικείμενου έχει αναστατώσει τη μακρά παράδοση των στατικών αρχιτεκτονικών απεικονίσεων με σχέδια, μακέτες, ακόμη και με φωτογραφίες. Κυρίως, όμως, αναδιαμορφώνει μακροπρόθεσμα την ίδια την αρχιτεκτονική εμπειρία. Η περιήγηση με την κάμερα στο εσωτερικό του προπλάσματος ή του εικονικού αντικείμενου, η εισαγωγή στο εσωτερικό της αρχιτεκτονικής περιγραφής του στοιχείου της κίνησης και του χρόνου, σηματοδοτούν σίγουρα μια τομή στο καθεστώς εκφοράς του αρχιτεκτονικού λόγου. Επειδή, όμως, προφανώς κάθε κινούμενη εικόνα δεν είναι κατ' ανάγκη κινηματογραφική, οφείλουμε να διερωτηθούμε αν αυτά τα (όχι και τόσο νεαρά) ψηφιακά διαβήματα της αρχιτεκτονικής συνιστούν μια εκδοχή της κινηματογραφικής σκέψης, αν παράγουν αρχιτεκτονικά αποτελέσματα αντίστοιχα προς το κινηματογραφικό βίωμα, αν συστήνουν την αγχιστεία των δύο γενών.

5 Μια συστηματική απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα οφείλει να εντοπίσει τις αναλογίες και κυρίως να συζητήσει τις διαφορές που οι δύο κρίσιμες καταστατικές στιγμές του σινεμά, το μοντάζ και η αφήγηση, έχουν με την αρχιτεκτονική σύνθεση. Οι διεισδυτικές παρατηρήσεις του Tafuri για τον Eisenstein, όπως και οι προδρομικές σημειώσεις του τελευταίου για το μοντάζ είχαν από καιρό προετοιμάσει το έδαφος για την κατανόηση και της Αρχιτεκτονικής ως τέχνης του κομματιαστού. Άλλωστε μετά από μια δεκαπενταετία αποδομητικής σκέψης, γόνιμης σε οριακά παραδείγματα, από τα κολάζ του Enric Miralles μέχρι τις επιθετικές εικόνες των Himmelblau ή τις μικτές τεχνικές της Zaha Hadid, μας έχει συμφιλιώσει με καταστάσεις εκστατικής μεταμόρφωσης και ανασηματοδότησης των αρχιτεκτονικών θραυσμάτων. Αντίθετα και παρά το εγχείρημα των Manhattan Transcripts, φαίνεται ότι η υπόδειξη αλληλουχιών του χώρου και η αφήγηση ιστοριών στο χώρο δεν συνεπάγεται την αφήγηση ιστοριών του χώρου και ότι η διεκδίκηση από την Αρχιτεκτονική μιας νέας αφηγη-



Από το βιβλίο του Bernard Tschumi
The Manhattan Transcripts, κεφ. 4, "The Block"

ματικότητα παραμένει μια υπόθεση ασθηνής ή, ενδεχομένως, ασήρικτη.

6Ωστόσο, αν και αναπόδεικτη, η σχέση ανάμεσα στην Αρχιτεκτονική και το Σινεμά παραμένει. Υπάρχουν ταινίες, όπως του Greenaway, που είναι προφανείς αρχιτεκτονικές κατασκευές. Όπως υπάρχουν και αρχιτεκτονικές, όπως το Εβραϊκό Μουσείο του Libeskind στο Βερολίνο, που δε μπορούμε να τις περπατήσουμε παρά σαν κινηματογραφικές αφηγήσεις. Είναι, επιπλέον, δύσκολο να φανταστούμε ότι ταινίες, όπως το *Αγαπημένο μου ημερολόγιο*, του Nanni Moretti, ή οι *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, του Παντελή Βούλγαρη, θα μπορούσαν να έχουν υπάρξει ανεξάρτητες από την παρουσία των συγκεκριμένων και πολύ ομιλητικών αστικών τοπίων. Ακόμη, το πρώτο κεφάλαιο του έξοχου βιβλίου *Εγώ ο Πιερ Πάολο στα χέρια του Άγγελου*, του Dominique Fernandez, που δεν μας επιτρέπει να το κατατάξουμε ως σύγγραμμα αρχιτεκτονικής θεωρίας ή ως εγχειρίδιο κινηματογραφικής παιδείας, μέσα από την περι-

γραφή των στοών της Μπολόνια μας προσφέρει την αδιάσειστη ερμηνεία της περίπτωσης Pasolini, ενώ είναι προφανές ότι η αρχιτεκτονική ευρηματικότητα και η χειροτεχνική ιδιοφυΐα των Eames δεν είναι δυνατόν να εκτιμηθεί ανεξάρτητα από την καταϊστοική κινηματογραφική παραγωγή τους: 80 περίπου ταινίες από το 1950 μέχρι το 1979.

7Παρά την υφολογική αταξία της φοιτητικής συμμετοχής στο αφιέρωμα, πιστεύουμε ότι η ανταπόκρισή μας στη γενναιόδωρη πρόσκληση του Φεστιβάλ (μακέτες 25 εργασιών που εκπονήθηκαν στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων στο πλαίσιο των σπουδών, 10 φιλμ μικρού μήκους που ετοιμάστηκαν ειδικά για το αφιέρωμα, 30 εκτυπώσεις σχεδιαστικής έρευνας και εικόνες ψηφιακής διερεύνησης αρχιτεκτονικών ερωτημάτων) περιγράφει την πολύπλοκη, συχνά αντιφατική και σε συνεχή αναδιαμόρφωση γλώσσα εργασίας της αρχιτεκτονικής και συγκροτεί μια μερική, πλην περιεκτική, συνεισφορά στη συζήτηση για τις επικίνδυνες σχέσεις ανάμεσα στα δύο πεδία.

Ο τίτλος αυτού του αφιερώματος είναι: *MEGACITIES: από την πραγματική στη φανταστική πόλη*. Ίσως, επ' αυτού, και χάρη της οικονομίας ενός εισαγωγικού κειμένου που ήδη έχει μακρύνει, το μόνο σχόλιο που μένει να κάνουμε είναι να επαναλάβουμε μια εύστοχη και πυκνή διαπίστωση: ότι αν το σινεμά αντιπροσωπεύει τη φανταστική εκδοχή του πραγματικού, η αρχιτεκτονική παραμένει ως πραγματική εκδοχή του φανταστικού. Και με τη διάθεση αυτή, να παρακολουθήσουμε τις φοιτητικές δοκιμές.

Ο κτισμένος καθρέφτης

Μια σύντομη περιήγηση στις αλληλοτομίες –εγγραφές και μετεγγραφές– μεταξύ αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου, και στην αμφίδρομη σχέση τους με τον υλικό χώρο και την υπέρβασή του.

Ρέα Βαλντέν

Η πανάρχαια αρχιτεκτονική, που στεγάσει την σωματικότητα μας, και ο νεότερος κινηματογράφος, που σε κάτι θυμίζει τα όνειρα που είχαμε από πάντα. Όγκοι κάτω από το φως και εικόνες από φως. Τρισδιάστατες κατασκευές που ζουν στο χρόνο και ελπίζουν στην αιωνιότητα, από τη μια. Χρονικές αλληλουχίες δισδιάστατων χωρικοτήτων, από την άλλη. Βιώματα κατασκευασμένα από ανθρώπους για ανθρώπους. Όπου αντιλαμβάνομαστε ότι η σταθερότητα του χώρου και η γραμμικότητα του χρόνου είναι ψευδαισθήσεις.

Η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος, ως πεδία, είναι εμπειρικές γνωστές και αναγνωρίσιμα. Σε μια προσέγγιση, όμως, που λαμβάνει υπόψη της τη σημειωτική μέθοδο, τίθεται αρκετά ακανθωδώς το ζήτημα των ορισμών. Και τα δύο πεδία μοιράζονται τη χρήση εικονικών σημαινόντων και αποτελούν επικοινωνία που δεν περνάει πρωτίστως από τη φυσική γλώσσα, γεγονός που καθιστά δύσκολη την εγγραφή ενός μοντέλου αρχικά κατασκευασμένου πάνω σε αυτήν¹. Αφ' ενός η αρχιτεκτονική, με μέσο σημείωσης τον υλικό κόσμο και κυριολεκτική σημασία την αντίληψη της λειτουργίας. Αφ' ετέρου το σινεμά, που συμπλέκει την εικόνα με τη διαδοχή και το λόγο με τον ήχο, σε μια γλώσσα πάντα υπό ανακάλυψη. Θα αποφύγουμε τους αυστηρούς ορισμούς, αρκούμενοι στην παραδοχή ότι πρόκειται για δύο γλώσσες, οι οποίες διαθέτουν ποιητική λειτουργία². Δύο γλώσσες με συναφή ερωτήματα αλλά και με πολλές και σημαίνουσες διαφορές, που κάνουν το μεταξύ τους συσχετισμό ενδιαφέροντα.

Αναζητώντας αυτήν τη σχέση –και καθώς είναι ήδη απαραίτητη μια πρώτη μετατροπή τους στη φυσική γλώσσα, στο υλικό των σκέψεών μας– τίθεται αυτομάτως το ζήτημα της μεταξύ τους μετάφρασης. Δεν είναι σαφές το τι θα μπορούσε να είναι αυτή. Μια παράφραση ασφαλώς, ίσως ένα δάνειο, μια αντανάκλαση, μια εγγραφή, ένας εγκιβωτισμός, ένας εγκλεισμός, ή –πάλι– μια μετάθεση, ένα λογοπαίγνιο, μια άλλη οπτική γωνία. Μέσα στο άπειρο παιχνίδι των αντανάκλασεων διαλέγει αυθαίρετα τη στιγμή· και

αρχίζει ο λόγος. Ούτως ή άλλως, δεν είσαι ποτέ απ' έξω. Ο σκοπός του κειμένου αυτού είναι να προτείνει μια δομή που να οργανώνει τις πιθανές εκδοχές και να ψηλαφήσει τις σχέσεις των σχέσεων. Και όπως κάθε θεωρητική προσπάθεια, είναι ένα σχήμα εκ των υστέρων, μια προβολή εκ των άνω.

Συσχετίζοντας την αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο, συμβαίνει να εννοούμε δύο είδη σχέσεων. Αφ' ενός, σχέσεις "εξωτερικές", ανταλλαγών και δανείων, ανάμεσα σε δύο σαφώς διακριτά πεδία. Εδώ μπορούμε να εντάξουμε και τη μετάγχιση στυλιστικών στοιχείων και ορολογίας. Αφ' ετέρου, σχέσεις "εσωτερικές", δηλαδή η αρχιτεκτονική εντός του κινηματογράφου, ο κινηματογράφος εντός της αρχιτεκτονικής. Θα μας απασχολήσει περισσότερο η δεύτερη προσέγγιση.

Η αρχιτεκτονική μέσα στον κινηματογράφο

Η αρχιτεκτονική μέσα στον κινηματογράφο μπορεί να αφορά σε τρία εντελώς διαφορετικά ζητήματα: την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, την αρχιτεκτονική που παράγει ο κινηματογράφος και την αρχιτεκτονική του κινηματογράφου.

Κατ' αρχήν, έχουμε την αρχιτεκτονική ως σκηνοχό μιας κινηματογραφικής ταινίας. Το αν είναι ήδη υπάρχουσα ή ειδικά για την περίπτωση κατασκευασμένη δεν έχει ουσιαστική σημασία –ως προς τη γλωσσική τους λειτουργία, δηλαδή τα στούντιο δεν διαφέρουν από τις πόλεις. Η αρχιτεκτονική χρησιμοποιείται ως πρώτη ύλη και είναι ένας παράγοντας εξωτερικός του έργου καθ' εαυτού. Σε μια αντιστοιχία με τη φυσική γλώσσα, θα λέγαμε ότι είναι ένα αναφερόμενο. Έχει τόση σχέση με την ταινία όσο η πόλη που υπήρξε, με την Πετρούπολη του Ντοστογιέφσκι. Μπορεί να είναι περισσότερο, λιγότερο ή καθόλου αναγνωρίσιμη μέσω του τελικού έργου, το οποίο αποτελεί πιο πολύ μαρτυρία της αντίληψης της ή περί την αρχιτεκτονική, παρά της ίδιας της υλικής της πραγματικότητας.

Εν συνεχεία, υπάρχει η χωρική εμπειρία που κατασκευάζει η κάθε ταινία. Με το καθράρισμα και τις κινήσεις της κάμερας, με το εκτός πεδίου, με τις αντιθέ-

σεις και τις διακοπές, με το ντεκουπάζ και το μοντάζ. Είναι ο φιλικός χώρος. Ο χώρος ως κινηματογραφικό σημαινόμενο. Αυτός που πραγματικά βιώνουμε, όσο διαρκεί το έργο. Ένας χώρος που δεν υπάρχει παρά μόνο εκεί.

Τέλος, με μια μεταφορική χρήση του όρου, μπορούμε να ονομάσουμε "αρχιτεκτονική" την ίδια τη δομή της ταινίας. Η ταινία ως αρχιτεκτόνημα, ως σύνθεση διαφορετικών στοιχείων, σε μια ολότητα που τα ξεπερνά.

Ο κινηματογράφος μέσα στην αρχιτεκτονική

Η αντίστροφη οπτική, ο κινηματογράφος μέσα στην αρχιτεκτονική, φαίνεται κατά έναν αντιφατικό τρόπο δυσκολότερη. Η αρχιτεκτονική προηγείται χρονικά κατά πολλούς αιώνες και, καθώς οργανώνει την άμεση χωρική μας εμπειρία, μας είναι εξαιρετικά οικεία.

Ο κινηματογράφος, νεότερος και λιγότερο "απότος", λιγότερο δεδομένος, γίνεται ευκολότερο αντικείμενο μιας κριτικής μελέτης.

Η πρώτη, προφανής εγγραφή τού κινηματογράφου στην αρχιτεκτονική είναι ως λειτουργία, ως ένα αναφερόμενο. Πρόκειται, δηλαδή, για τις αίθουσες προβολής, τα στούντιο, τις ταινιοθήκες κ.λπ. Μπορούμε, επιπλέον, να ανιχνεύσουμε δύο άλλους συσχετισμούς, που αντιστοιχούν στη διπλή υπόσταση του αρχιτεκτονικού –και κάθε– έργου: απ' την πλευρά της αντίληψης και απ' την πλευρά της κατασκευής³.

Στην αρχιτεκτονική η διάσταση του χρόνου είναι λανθάνουσα, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, όπου λανθάνει η τρίτη χωρική διάσταση. Η αντίθεση αυτή αναρείται στην εμπειρία –την οπτική τουλάχιστον– του αρχιτεκτονικού χώρου, η οποία διαρκεί στο χρόνο. Η οπτική πρόσληψη από το χρήστη είναι μια διαδοχή εικόνων και μοιάζει με την αντίληψη του θεατή για μια σεκάνς μιας ταινίας. Παγωμένος χρόνος. Ροϊκός χώρος. Η βασική διαφορά έ-



γκεται στο βαθμό ελέγχου επί του βλέμματος. Ο κινηματογράφος, σε πρώτο επίπεδο, επιλέγει για το θεατή την οπτική γωνία –χωρίς να ξεχνούμε τις εσωτερικές πολλαπλότητες, υπερβάσεις και αυτοαναρρέσεις. Αντίθετα, στον αρχιτεκτονικό χώρο είναι ο θεατής που κινείται, επιλέγοντας –συνειδητά ή μη– τη δική του διαδοχή των δικών του οπτικών γωνιών. Όμως, και αυτή η περιήγηση είναι περισσότερο ή λιγότερο καθοδηγούμενη...

Η αρχιτεκτονική περιέχει αναπόφευκτα άσκηση βίας πάνω στο χώρο και τους ανθρώπους. Και αν ο χαρακτηρισμός "σκηνικό" αποτελεί για πολλούς την ύψιστη αρχιτεκτονική προσβολή, ωστόσο ο ίδιος ο μηχανισμός κατασκευής του αρχιτεκτονήματος ενσωματώνει μεθόδους σκηνοθετικές και αφηγηματικές. Ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει χρησιμοποιώντας την τομή και τη σύνδεση, τη συνέχεια και την ασυνέχεια, εκτελώντας ένα συνεχές χωρικό μοντάζ. Επιπλέον, εκτός απ' την αντιπαράθεση στοιχείων του υλικού χώρου, αντιπαρά τίθενται τα αντικείμενα προς τα τεκταινόμενα, οι οντότητες προς τη σημασία*. Ο ίδιος ο σχεδιασμός προκαλεί ή προτρέπει σε συγκεκριμένες κινήσεις και διακοπές, σε συγκεκριμένες θεάσεις.

Είναι γεγονός ότι η αρχιτεκτονική διαθέτει μια σωματικότητα άγνωστη στον κινηματογράφο. Επίσης, όπως καμιά φορά ο κινηματογράφος αναζητά μια "νομιμοποίηση ιστορικότητας" σε άλλες τέχνες, έτσι και η αρχιτεκτονική αναζητά μια "νομιμοποίηση νεοτερικότητας" εισάγοντας ή προσαρμόζοντας εκβιαστικά κάποια στοιχεία του κινηματογράφου. Αναρωτιέται κανείς, δηλαδή, σε ποιο βαθμό πρόκειται για μια άλλη ευρεία μεταφορά. Κατά πόσο οι έννοιες προκύπτουν από το αντικείμενο και δεν εφαρμόζονται σε αυτό. Η ίδια, όμως, ερώτηση θα μπορούσε να αποκτήσει ένα ευρύτερο φιλοσοφικό περιεχόμενο, με απάντηση κάθε άλλο παρά προφανή. Άλλωστε, αυτό που αναγιγνώσκουμε, συχνά μεταβάλλει ή ακόμα και ορίζει το αντικείμενο. Σε τελική ανάλυση, και απλώς ένας νέος τρόπος θέασης του ήδη γνωστού, προσθέτει κάτι στο είναι. Το ανοίκειο, το ξένημα, είναι στοιχεία γόνιμα.

Πέρα από την αναπαράσταση

Στην πορεία από τη σύλληψη ως την πραγμάτωση, τόσο του αρχιτεκτονικού όσο και του κινηματογραφικού έργου, εμπλέκονται διαδοχικές εσωτερικές μεταφράσεις από μέσο σε μέσο, όπου η κάθε μια είναι εργαλειακή, αλλά ενίοτε και αυτόνομη. Και παρότι η χρήση του ίδιου μέσου, σε διαφορετική δομικά θέση, θα

μπορούσε να μας παραπλανήσει, η σχέση του τελικού έργου με τον υλικό χώρο είναι ριζικά διαφορετική στις δύο περιπτώσεις. Στην αρχιτεκτονική το μέσο σημείωσης είναι τα υλικά αντικείμενα, π.χ. ένα κτίριο. Για τον κινηματογράφο, όμως, μέσο σημείωσης δεν είναι το υλικό αντικείμενο, το φιλμ, αλλά η προβολή του, το φως –όπως μέσω της μουσικής δεν είναι το χαρτί της παρτιτούρας, αλλά το ηχητικό συνεχές. Συνεπώς, τα ζητήματα της σχέσης με την πραγματικότητα, της απάραστασης, του ρεαλισμού, της μαρτυρίας, τίθενται με διαφορετικό τρόπο, παρά την παρόμοια ορολογία και τους αντίστοιχους ιδεολογικούς προβληματισμούς.



Συχνά τείνουμε να ταυτίζουμε την αρχιτεκτονική με τη χωρική εμπειρία. Η αρχιτεκτονική, όμως, δεν ταυτίζεται με το χώρο. Αρχιτεκτονική είναι η γλώσσα του κατασκευασμένου χώρου. Ένας τρόπος οργάνωσης και επικοινωνίας. Μια γλώσσα που μπορεί να είναι δημιουργική, όσο και άγονη. Μια γλώσσα που μπορεί να γίνει τέχνη.

Το αρχιτεκτονικό σχέδιο και πρόπλασμα λειτουργούν ως αναπαραστάσεις του αρχιτεκτονημένου χώρου. Αντίστοιχα με το σενάριο και το story-board μιας ταινίας, είναι αναπαραστάσεις που προηγούνται του αναπαριστώμενου, προεικάζοντάς το. Είναι βήματα προς αυτό. Αυτή είναι η πρώτη, η κυριολεκτική –θα μπορούσε να πει κανείς– χρήση τους. Διαθέτουν όμως συχνά, και μια αυτόνομη υπόσταση, όπως τα προσχέδια ενός ζωγραφικού πίνακα ή ενός ποιήματος.

Η κινούμενη εικόνα μπορεί να χρησιμοποιηθεί με παρόμοιο τρόπο, ως μέσο αναπαράστασης ή αποτύπωσης του χώρου. Ο κινηματογράφος εντούτοις –ως τέχνη– είναι λόγος καθ' εαυτόν. Ακόμα και ο λεγόμενος "αναπαραστατικός κινηματογράφος", δεν αναπαριστά χώρο. Παράγει χώρο, ακριβώς όπως και η αρ-

χιτεκτονική. Ένα χώρο που δεν τον ζούμε με το σώμα, αλλά με τη φαντασία μας.

Όμως και τον υλικό χώρο τον ζούμε πρωτίστως με την φαντασία, το φανταστικό σώμα, το σώμα εγγεγραμμένο στην φαντασία. Έτσι και η αρχιτεκτονική, αναπόφευκτα, παράγει και φανταστικό χώρο. Αντλεί το υλικό της από την πραγματικότητα και δίνει πίσω εξίσου πραγματικές εμπειρίες, αλλά κάποια ανάμεσα επιχειρεί μια υπέρβαση: να καταστρέψει δημιουργικά το συμβατικό.

Πρόκειται για μια πολλαπλή αντανάκλαση. Ιδέες που προκαλούν χώρους που προκαλούν ιδέες χωρίς άμεση σχέση αιτίας–αιτιατού, αλλά με διαδοχές και αντιθέσεις, με συνεχή κενά και άλματα. Οι σύγχρονες πόλεις είναι κατ' εξοχήν σημεία έντασης αυτού του άπειρου παιχνιδιού. Τόποι όπου οι συλλογικές φαντασιώσεις συγκρούονται, αλληλομολύνονται ή συνυπάρχουν εν αδιαφορία, μεταξύ τους και με τις προσωπικές. Τόποι γοητευτικοί και τρομακτικοί, όπου το ανοίκειο είναι ο κανόνας και η περιπλάνηση ο τρόπος. Πόλεις που τις κοιτάζεις, που σε κοιτάζουν που τις κοιτάζεις. Καθρέφτες που δεν αντανακλούν τίποτα. Καθρέφτες όπου, στην καλύτερη περίπτωση, θα κατασκευάσεις το είδωλο της επιλογής σου.

Μέσα σε άπειρα παιχνίδια αλληλοτομιών, η υποκειμενική κινηματογραφική και αρχιτεκτονική φαντασίωση, που πραγματώνονται και βιώνονται, ερωτούν περί της πραγματικότητας του πραγματικού.

Σημειώσεις

1. Μια από τις ουσιαστικότερες συμβολές στη Σημειωτική της Αρχιτεκτονικής είναι αυτή του U. Eco στην *La struttura assente* (1968), όπου –μεταξύ άλλων– θεωρεί ως κυριολεξία του αρχιτεκτονικού σημείου την αντίληψη της πρωτογενούς του λειτουργίας.
2. Κατά R. Jakobson.
3. Θυμίζουμε την κλασική τριμερή δομή: *intentio auctoris*–*intentio operis*–*intentio lectoris* (πρόθεση του δημιουργού–του έργου–του αναγνώστη). Το αν και κατά πόσο υφίσταται και είναι προσβάσιμη η "πρόθεση του έργου", είναι ζήτημα φιλοσοφικό. Στο κείμενο επιλέγουμε να αντιμετωπίσουμε με το έργο ως εμπειρία του "αναγνώστη" και ως κατασκευή του "δημιουργού".
4. Βλ. B. Tschumi, "The Manhattan Transcripts" (1994).

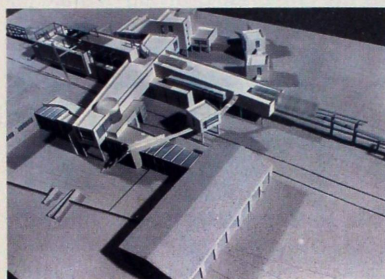
ΣΤΟΝ ΧΡΟΝΟ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

22+ αρχιτεκτονικά προπλάσματα

Φοιτητικές εργασίες που δίνουν έμφαση στην τομή και τη σύνδεση ως συνθετικούς χειρισμούς, που διερευνούν τις έννοιες του βλέμματος και της κίνησης, που εισάγουν την έννοια του χρόνου, που οραματίζονται ουτοπικές χωρικές. Τα προπλάσματα, με τη σειρά τους, λειτουργούν ως δομικό υλικό μιας αρχιτεκτονικής πράξης, παράγοντας μια νέα χωρική εμπειρία. Μια πορεία. Μια αφήγηση ίσως.

Μουσείο και ερευνητικό κέντρο για τη Συλλογή Κωστάκη

Μυρτώ Αναστασοπούλου
Κλαίρη Καλιμπάνη



Ο σχεδιασμός ενός μουσείου στον παλιό σιδηροδρομικό σταθμό Θεσσαλονίκης, το οποίο θα στεγάσει τη Συλλογή Κωστάκη (αποτελείται από έργα της ρώσικης πρωτοπορίας, περιόδου 1910 έως 1935) και τους απαραίτητους χώρους για την έρευνα των έργων και την μελέτη των κοινωνικό-πολιτισμικών συνθηκών στη Ρωσία, στα Βαλκάνια και την υπόλοιπη Ευρώπη της περιόδου. Επιλέξαμε τον παλιό σιδηροδρομικό σταθμό ως κατάλληλο χώρο για την τοποθέτηση του μουσείου, επειδή θεωρήσαμε ότι στοιχεία όπως η κίνηση, η μηχανή και η γραμμή που τον χαρακτηρίζουν έντονα, ανταποκρίνονται σε βασικές αρχές του κινήματος της ρώσικης πρωτοπορίας. Η περιοχή χαρακτηρίζεται από ένα βασικό άξονα ή πορεία που ξεκινά από την είσοδο, και, μέσω φωτισμού, υλικού και χρώματος, εισχωρεί στο μουσείο και αναδεικνύεται σε κύριο χώρο έκθεσης της μόνιμης συλλογής. Κατά μήκος του υπάρχουν μικρά περιήτερα με χρήσεις εκπαίδευσης και αναψυχής, ενώ στις πλευρές του βρίσκονται εργαστήρια θεάτρου, κινηματογράφου, μουσικής, γλυπτικής, ζωγραφικής και φωτογραφίας. Τα στοιχεία που έδωσαν την τελική μορφή του κτιριακού όγκου είναι η γραμμικότητα, η κίνηση, μοτίβα

και μορφές από γλυπτά, κατασκευές και πίνακες της συλλογής, οι απαιτήσεις του χώρου των εκθεμάτων, οι ανάγκες κίνησης των επισκεπτών και η μουσειολογική μας στάση ως προς την κατηγοριοποίηση του εκθεσιακού υλικού.

Επιβλέπων καθηγητής:
Μάξιμος Χρυσομαλλίδης

Υπόσκαφο Λουτρό στην κοίτη του ρέματος Πολυγνώτου, Άνω Τούμπα Θεσσαλονίκης Σοφία Βυζοβίτη Μαρίνα Βέλλου

1. Επαναπροσδιορίζοντας το οικείο, παρέχουμε τη δυνατότητα απόλαυσης αγνομένων κομματιών της πόλης.

Τα ρέματα της Θεσσαλονίκης παρότι αποτελούν ισχυρό στοιχείο της τοπογραφίας της, έχουν υποβαθμιστεί σε μη-τόπους, διαβάζονται ως κενά του χάρτη της πόλης. Η εγκατάσταση δημοσίων λουτρών μέσα στην κοίτη, ενεργοποιεί το ρέμα καθιστώντας το οικείο τόπο, δοχείο ζωής, τόσο σε κλίμακα γειτονιάς, όσο και στο σύνολο της πόλης.

Η έννοια της μίμησης ως κριτική αναπροσαρμογή σε νέα δεδομένα, είναι καθοριστική για την ύπαρξη του κτιρίου στο συγκεκριμένο τόπο. Η ροή του νερού επιστρέφει στο ρέμα μέσω του κτιριολογικού προγράμματος, ο λόφος ανακατασκευά-

ζεται στην κοίτη ως κέλυφος της ιεροτελεστίας του λουτρού, μια απωθημένη λειτουργία επανέρχεται στο προγραμματικό φάσμα της πόλης προκαλώντας την ιστορική συνέχεια, ικανοποιώντας μια επιθυμία για σωματικότητα στην πόλη.

2. Μετατοπίζοντας την έμφαση στις ασυνέχειες της ρυμοτομίας αποκαλύπτουμε το αστικό φυσικό τοπίο και συμπυκνώνοντας τα συστατικά στοιχεία του το μετασχηματίζουμε σε μια υβριδική αρχιτεκτονική.

Το κτίριο προσομοιούμενο προς ένα χαμηλό λόφο μέσα στην κοίτη, εφαρμόζει στο τοπίο μέσω ενός κώδικα ερμηνείας και παράλλαξης. Το δέρμα της γης είναι το όριο που διερευνάται αρχιτεκτονικά, καθορίζει συντεταγμένες κίνησης, αποκτά νέα υφή, τεκτονική σύσταση και δομή. Η αρχιτεκτονική μορφολογία αντικαθίσταται από την ιδέα του τεχνικού έργου (τοίχοι αντιστήριξης, bunker, τεχνητές επιχωματώσεις, αναρτημένες πλάκες). Τα ατμοσφαιρικά στοιχεία του χώρου, (θερμοκρασία, υγρασία, σκιοφωτισμός, ηχητική) ολοκληρώνουν τη γεωμετρία του. Η ιεροτελεστία του λουτρού βιώνεται σαν μια κάθοδος από την επιφάνεια στο βάθος. Η μετατόπιση του ορίζοντα σηματοδοτεί το πέρασμα σ'ένα εσωτερικό τοπίο όπου ο άνθρωπος σαν ενότητα ψυχής και σώματος εκπληρώνει μια αρχέγονη ανάγκη και απόλαυση.

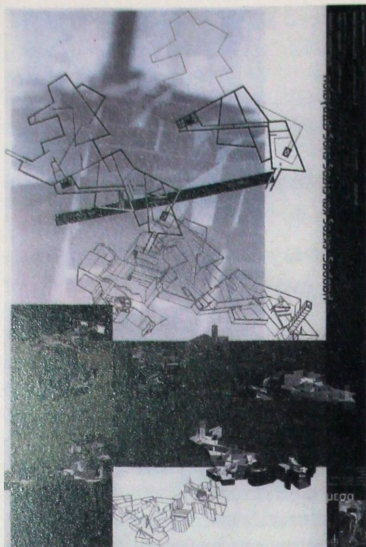
Επιβλέπουσα καθηγήτρια:
Σάσα Λαδά

Εκτός και εντός ενός σπηλαίου Σμαρώ Κιρμελίδου Μαρία Παπαγεωργίου

Το μέσα και το έξω

Το σπήλαιο και το άμεσο φυσικό περιβάλλον του Μααρά –το μέσα και το έξω– είναι δύο τόποι φορτισμένοι έντονα. Αναζητήσαμε αυτό που θα μπορούσε συμβολικά και σχεδιαστικά να αντιπροσωπεύει τον κάθε τόπο.





Οι έννοιες μέσα και έξω, συμβολίζονται στη σύνθεση με δύο διαφορετικές σχεδιαστικές χειρονομίες. Το μέσα μεταφράζεται ως τυχαία γωνία στον οριζόντιο άξονα, έτσι ώστε η μνήμη του σπηλαίου να υπάρχει σε άλλη διάσταση. Το έξω, συμβολίζεται ως πλέγμα, δισδιάστατο ή τρισδιάστατο, του οποίου η σύνθεση και η φορά επηρεάζεται από κεντρικές επιλογές του σχεδιασμού, όπως η βυζαντινή γέφυρα, το ποτάμι, ο κύριος δρόμος πρόσβασης στην περιοχή.

Η όλη σύνθεση στηρίζεται στην ομαλή μετάβαση από το απόλυτο έξω στο απόλυτο μέσα και, πιο συγκεκριμένα, από το πλέγμα στη γωνία.

Ο σχεδιασμός ξεκινάει από ένα πλέγμα, το οποίο στη συνέχεια αναλύεται σε σημεία και γραμμές. Αυτά μεταπλάθονται, αποκτούν όγκο και μορφή. Γίνονται υπαίθριοι, ημιυπαίθριοι ή κλειστοί χώροι, που λειτουργούν αυτόνομα αλλά και ανεξάρτητα, σαν ομάδες αλλά και σαν σύνολο. Μορφολογικά αποκτούν το στοιχείο της γωνίας, που ορίζεται από αυστηρές χαράξεις και που παραπέμπει στο μέσα. Στο μέσα, η γωνία μεταφράζεται ως εισβολή της γης, ενώ εδώ εκφράζει την εκβολή του κτισμένου.

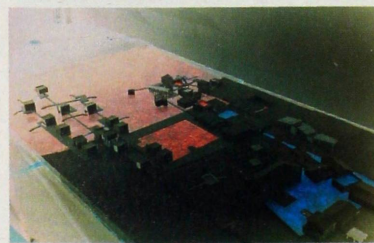
Τέλος, ο σχεδιασμός εισχωρεί στο μέσα, υπόσκαφα πλέον, με τη συγχώνευση των μορφολογιών του έξω και με την απόλυτη τυχαioτητα της γωνίας.

*Επιβλέπουσα καθηγήτρια:
Παπασωτηρίου Σοφία*

Λουτρά στη Θερμή Λέσβου Μαρία Βασενκόβεν Βίλυ Κακλιδάκη Ναταλία Παπαπέτρου

Η αποκατάσταση της ιστορικής συνέχειας του τοπίου στην παραλία Θερμής προϋποθέτει τη λειτουργία του λουτρού. Η ιστορία της περιοχής, που σύμφωνα με αρχαιολογικές ενδείξεις κατοικήθηκε ήδη από την πρώτη Χαλκοκρατία, είναι δεμένη με τη λουτρική συνήθεια, που μετασηματίζονταν ανάλογα με το χαρακτήρα της κάθε εποχής. Με το σχεδιασμό ενός νέου λουτρικού συγκροτήματος και χώρων εποχιακής διαμονής, διερευνήσαμε τη δυνατότητα για αποκατάσταση της ιστορικής συνέχειας και την πιθανότητα νέων τρόπων απόλαυσης του νερού και πρόσκτησης της σωματικής συνειδητότητας.

Αξιολογώντας την ιερότητα του ιαματικού νερού σε πολλούς πολιτισμούς, κρη-



σιμοποιήσαμε την κατεύθυνση της ροής του νερού προς την θάλασσα σαν μορφοποιητικό και ενοποιητικό στοιχείο της σύνθεσης. Η σύνθεση αποτυπώνει την διαχρονικότητα της λουτρικής λειτουργίας και της χρήσης του νερού μέσω μορφών που εκφράζουν την διαντίδραση του υγρού και του στερεού στοιχείου και την αιώνια παρουσία του νερού.

Η έμφαση στην ιερότητα της τελετουργίας του σώματος επιτυγχάνεται με τους χειρισμούς στη θέση της ανάβλυσης: δημιουργούμε μια μικρή λίμνη ιαματικού νερού που συνδέει τα υφιστάμενα κελύφη. Ο όγκος του νερού παροχετεύεται σε μία υγρή γραμμή που χύνεται στη θάλασσα αφού διασχίσει το κτιριακό συγκρότημα. Τα αρχαιολογικά ευρήματα παρεμβάλλονται ως ζώνη ιστορικότητας μεταξύ των υφιστάμενων κτιρίων (Ξενοδοχείο και λουτρά) και του νέου λουτρικού συγκροτήματος.

Τό νέο τμήμα της σύνθεσης διαχωρίζεται αλλά και ενώνεται μέσω μιας υγρής πλατείας, η όποια δημιουργείται από την διεύδυση της θάλασσας στην στεριά, αναπλάθοντας ταυτόχρονα την ακτογραμμή

στην παραθαλάσσια περιοχή του ξενοδοχείου Σάφλιτσα.

Η ζώνη του καινούριου χωρίζεται σε δύο τμήματα. Το πρώτο, κερσαίο, περιλαμβάνει χώρους εμπνευσμένους από την παγκόσμια λουτρική παράδοση. Οι χώροι αυτοί είναι κατά κύριο λόγο συλλογικοί και αναφέρονται στη «θαλάσσια πλατεία».

Το δεύτερο «διαλυμένο» μέσα στη θάλασσα περιλαμβάνει χώρους μικρότερου, πειραματικού, που οδηγούν τον επισκέπτη μέσα από διάφορες νέες σωματικές εμπειρίες. Τα κτίρια κατά μήκος της πορείας του ιαματικού νερού προς τη θάλασσα, παρέχουν μία αλληλουχία διαφορετικών εμπειριών εσωτερικού χώρου, μεταβαίνοντας από τον απόλυτα κλειστό χώρο του τουρκικού λουτρού έως τα ανοικτά λουτρά της θάλασσας, παίζοντας με την έννοια του ανοικτού-κλειστού και το ρόλο του φωτός.

*Επιβλέποντες καθηγητές:
Σάσα Λαδά, Λόης Παπαδόπουλος*

Ο τόπος των ανεκπλήρωτων ονείρων Εύα Παπαδημητρίου Πάνος Παρθένιος



Ενας αρχιτεκτονικός συνδυασμός από κατασκευές, φως, φυσικά, ηλεκτρονικά και άλλης φύσεως γεγονότα υποστηρίζει ένα δίκτυο πληροφοριών, εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας που εγκαθίσταται κατά μήκος ενός από τους πιο σημαντικούς πεζόδρομους της πόλης και δημιουργεί ένα πεδίο όπου η φαντασία και η γνώση, η τέχνη και η τεχνολογία, ο πολιτισμός και η πόλη μπορούν να συνυπάρχουν και να διαντιδρούν.

Η τεθλασμένη διαδρομή τέμνει χώρους δυναμικούς, εμετάβλητους, συναρπαστικούς και ασυνήθιστους, ανοικτούς και κλειστούς, χώρους φαντασίας και παραίσθησης. Σηματοδοτείται με καμπύλες επιφάνειες διαφορετικού ύψους, σαν αποσπάσματα κτιρίων πόλης, σαν ένα κολάζ από διάτρητα στοιχεία, που ενώνονται σε μια αφηγηματική κατασκευή και διεισδύουν σε ένα τοπίο από δέντρα, οριοθετώντας ένα δημόσιο χώρο, ένα περιγεγραμμένο κενό. Η μεταλλική τους επιφάνεια χρησιμοποιείται για την προβολή πληροφοριών και εικόνων που εθίζουν το θεατή, με σκοπό τη διέγερση του πεδίου οράσεως, των συνειρμών και της συνειδητής του, αποσκοπώντας στην έξοδό του από την καθημερινότητα.

Δύο γυάλινα κοντέινερς φιλοξενούν στην καρδιά του πάρκου ένα μουσικό περίπτερο, χώρους προσωπικής έκφρασης και δημιουργίας, εξοπλισμένους με τεχνολογικά και συνδυαστικά μέσα, που μετασχηματίζουν τη μουσική σε χρώμα και εικόνα. Ο ήχος ως οπτικό δρώμενο, προβάλλεται πάνω στις καμπύλες οθόνες και η διαδρομή αποκτά τα χαρακτηριστικά ενός διαρκώς εναλλασσόμενου εκθεσιακού χώρου, καθώς η ροή των εικόνων δεν σταματά ποτέ. Οι διαφανείς τοίχοι καταγράφουν σε ψηφιακές εικόνες την κίνηση ανθρώπων που γίνονται οι ίδιοι μέρος ενός θεάματος ορατού από το εξωτερικό. Η αρχιτεκτονική αποσκοπεί στην ανταπόκριση ανάμεσα στη χρήση του κτιρίου και το ρυθμό της πόλης: εκεί που ο ελεύθερος χρόνος της ημέρας αποκτά σημασία και η αρχιτεκτονική προσφέρει στιγμές διαφορετικότητας, νέες επιθυμίες δρομολογούνται στις οδούς της φαντασίας.

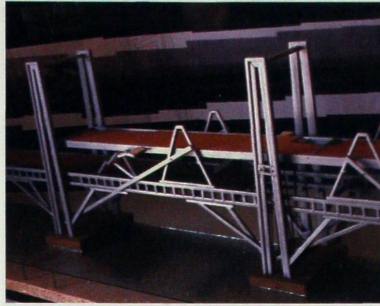
Επιβλέποντες καθηγητές:

Άκης Διδασκάλου,

Γιώργος Παπακώστας, Σοφία Τσιτιριδίου

Από Μηχανής Μεσογέφυρα Θοδωρής Πριγγόπουλος

Αντικείμενο της εργασίας είναι η δημιουργία μιας γέφυρας που η ιδιαιτερότητά της σχετίζεται με τον τόπο που εναποτί-



θεται. Ο τόπος είναι ο ποταμός Έβρος ως δυναμικό γεωγραφικό όριο δύο κρατών. Ο ρόλος του ποταμού έγκειται στο ότι συγκρατεί φυγόκεντρες δυνάμεις εκατέρωθεν των όχθων, μέσω ειδικών γεφυρώσεων. Στόχος του σχεδίου είναι η δημιουργία ενός μέσου συσχετισμού και ανταλλαγής δράσεων επί του ορίου, μιας αιχμής, ενός κινήτρου (είσοδος) πιθανής μετατροπής του χαρακτήρα του ορίου, μέσω μιας εγκάρσιας ραφής ανταλλαγών μεταξύ των όχθων (επεισόδιο).

Επιβλέπων καθηγητής:

Σάσα Λαδά

Πόλη(ς)-τέχνημα Χρήστος Μαλής

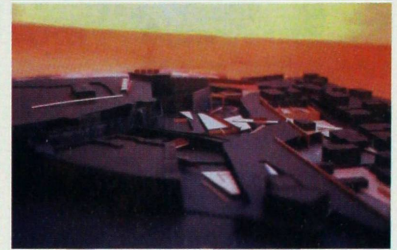


Ένας κόσμος πλαστικός εγκαταθίσταται μέσα κι έξω από ένα διάλογο ως "επιφανειακό"-ανάγλυφο στην προμετωπίδα της μοντερνιστικής ρητορείας. Ένας κόσμος αναλογικός, μεταφορικός και πρωταρχικά γεωμετρικός. Η τομή και η επανασύνθεση, το σχόλιο και η μετάφραση είναι τα μέσα, τα εργαλεία για την επέμβαση στον lieu par excellence των ιδεών αλλά και της πράξης, στο πεδίο επαφής, διαφοροποίησης και αποδιαφοροποίησης της πόλης, της τέχνης, της τεχνικής και της φύσης.

Επιβλέπων καθηγητής:

Κώστας Δομπούλας

Τα όρια μιας πόλης με τον εαυτό της: μια αναπαράσταση σε ένα χώρο που δεν υπάρχει Γιώτα Αθηνίδου



Μια θεατρική πράξη μπορεί να υπάρξει από τη στιγμή που υπάρχει μια γραμμή και δυο πλευρές, του θεατή και του αντικειμένου. Το αποτέλεσμα είναι μια εικόνα μη στατική. Μια εικόνα που μεταβάλλεται και παράγει ένα σύνολο που διαφέρει κάθε φορά ανάλογα με το θεατή και τα βιώματά του. Μιά τέτοια πράξη θα μπορούσε να είναι η περιήγηση σε ένα μουσείο, με τη διαφορά ότι αυτός που κινείται δεν είναι πια το αντικείμενο αλλά ο θεατής. Σε ένα κενό που χωρίζει μια πόλη από τον εαυτό της, μια παλιά ζωή από μια καινούργια, ορίζω τη θέση για την ανάγνωση του παρελθόντος, του παρόντος της και του μέλλοντος της, μέσω μιας «παράστασης» που θα την «εκθέτει» σε κάθε διάσταση. Ένα κενό που ακροβατεί ανάμεσα σε δύο ταυτότητες, της δισδιάστατης γραμμής και του τρισδιάστατου (ίσως και τετραδιάστατου) χώρου. Ένας χώρος «ανύπαρκτος» που εντούτοις ταιριάζει απόλυτα στην ερμηνεία από τον Πλάτωνα της χώρας ως υποδοχή, ως καλούπι ή αποτύπωμα έτοιμο να δεχτεί το αντικείμενο που ως τώρα ήταν η μετακίνηση της πόλης μέσα στο χρόνο, η αντιπαράθεση του μέσα και του έξω σ' ένα παιχνίδι.

Επιβλέπων καθηγητής:

Σάσα Λαδά

Εικόνες στην πόλη: ιδέες και απόπειρες

Μάρθα Ασβεστά

Παναγιώτα Αντωνοπούλου

Αντικείμενο αυτής της έρευνας είναι ο ματασχηματισμός της μορφής του οικοδομικού τετραγώνου στο κέντρο της πόλης, η διερεύνηση των εικόνων του δημόσιου αστικού χώρου και ειδικότερα ζητήματα του τύπου της ιδιωτικής κατοί-



κίας στο κέντρο της πόλης. Διερευνήθηκαν νέες προτάσεις για τα στοιχεία που συνθέτουν το οικοδομικό τετράγωνο.

Για παράδειγμα:

- Ο ακάλυπτος διαμορφώνεται ως πέρισμα και στάση.
- Οι ταράτσες γίνονται τόποι συνάντησης των ενοίκων των κατοικιών με café, καθιστικά ή χώρους αθλητισμού.
- Η ομοιομορφία των όψεων καταργείται και το ακανόνιστο σχήμα των ακάλυπτων βγαίνει προς τα έξω δημιουργώντας εξοχές και γωνίες, και θετλασμένες γραμμές στις συνεχείς όψεις των σημερινών οικοδομικών γραμμών.
- Δίνεται έμφαση στη διαμόρφωση κοινόχρηστων χώρων εκτόνωσης παρά σε μεγάλα ιδιωτικά μπαλκόνια
- Κατοικίες μονόχωρες και studios για το νεαρό κοσμο

Με κριτήρια την κατάστασή τους και την έκφραση των χαρακτηριστικών στοιχείων της εποχής που οικοδομήθηκαν επιλέγονται για διατήρηση 4 πολυκατοικίες.

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:
Σάσα Λαδά

ΑΛΗΘΙΝΟΣ ΚΗΠΟΣ

Ρέα Βαλντέν

Νίκος Πατσαβός

Ο ΧΩΡΟΣ ΕΙΝΑΙ
Ο ΧΩΡΟΣ ΥΠΕΡΒΑΝΕΙ ΤΙΣ ΠΡΟΦΕΤΕΙΕΣ
Ο ΧΩΡΟΣ ΕΙΝΑΙ ΑΜΕΤΑΦΡΑΣΤΟΣ.

ΑΛΗΘΙΝΟΣ ΚΗΠΟΣ

A- ΤΟ ΣΠΕΡΗΤΙΚΟ Α! ΤΟ ΘΑΥΜΑΣΤΙΚΟ

ΑΛΗΘΙΝΟΣ ΚΗΠΟΣ Α-ΛΗΘΗ ΚΗΠΟΣ ΜΝΗΜΗΣ
ΑΙΛΗΘΗ ΚΗΠΟΣ ΑΛΗΘΗΣ
ΕΠΙΘΥΜΕΙ ΤΗ ΑΛΗΘΗ
ΑΝΑΡΧΩΣ ΤΗ ΑΛΗΘΗ
ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ ΤΗ ΑΛΗΘΗ
ΦΥΕΛΜΑ ΕΙΛΑΚΡΙΝΕΙΑ
ΤΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΕΙΝΑΙ ΕΙΛΑΚΤΟΙ
ΠΕΡΙ ΑΛΗΘΕΙΑΣ

ΛΙΘΙΝΟΣ ΚΗΠΟΣ ΕΙΝΑΙ Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΣΚΛΗΡΗ

ΤΑ ΓΝΩΣΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ

- 1.ΤΗΣ ΟΥΣΙΑΣ:ΥΠΑΡΧΕΙ ΑΛΗΘΕΙΑ ;
- 2.ΤΗΣ ΑΥΝΑΤΟΤΗΤΑΣ:ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΒΑΣΙΜΗ;
- 3.ΤΗΣ ΠΗΓΗΣ:ΦΥΗ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΜΕΣΟ ΠΡΟΒΑΣΗ ΜΕΣΟ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΜΕΣΟ ΠΡΟΣΔΗΝΗΣ -ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΥΠΑΡΧΟΥΝ, ΔΙΑΦΟΡΩΝ,

ΤΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΟΥΣΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΥΝΑΤΟΤΗΤΑΣ ΕΠΙΛΕΓΟΝΤΑΙ ΩΣ ΟΙ ΑΥΤΟ ΒΑΣΙΚΟΙ ΑΞΙΟΝΟΜΟΙ ΣΥΝΔΕΣΜΟΙ



Ο ΚΗΠΟΣ ΤΗΣ ΓΝΩΣΗΣ

Ο ΧΩΡΟΣ ΧΡΗΖΕΤΑΙ ΣΕ 4 ΝΟΗΤΑ ΜΕΡΗ (ΣΤΑΔΙΑΚΗ ΜΕΤΑΒΑΣΗ)

- 1.ΥΠΑΡΧΕΙ ΑΛΗΘΕΙΑ ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΒΑΣΙΜΗ(++)
- 2.ΥΠΑΡΧΕΙ ΑΛΗΘΕΙΑ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΒΑΣΙΜΗ(+ -)
- 3.ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΑΛΗΘΕΙΑ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΒΑΣΙΜΗ(- -)
- 4.ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΑΛΗΘΕΙΑ ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΒΑΣΙΜΗ(- +)

ΠΑΡΑΔΟΣΟ ΟΙ ΠΟΛΛΑΔΕΣ ΑΛΗΘΕΙΕΣ ΟΙ ΜΕΡΙΚΕΣ ΑΛΗΘΕΙΕΣ ΟΙ ΚΑΤΑ ΣΥΝΘΗΚΗ ΑΛΗΘΕΙΕΣ

Ο ΚΑΘΕΝΑΣ ΕΠΙΛΕΓΕΙ ΤΗΝ ΑΚΗ ΤΟΥ ΠΟΡΕΙΑ. ΜΙΑ ΠΟΡΕΙΑ ΠΟΥ ΑΝΑΠΙΡΕΤΑ, ΠΡΟΚΑΛΕΙ ΚΑΙ ΕΙΝΑΙ ΝΟΗΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ. ΜΙΑ ΜΗ ΠΡΟΚΑΘΟΡΙΣΜΕΝΗ ΠΟΡΕΙΑ.

ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ.

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ (ΤΗΝ) ΑΛΗΘΕΙΑ.

This World is not Conclusion (Emily Dickinson)

Επιβλέποντες καθηγητές:

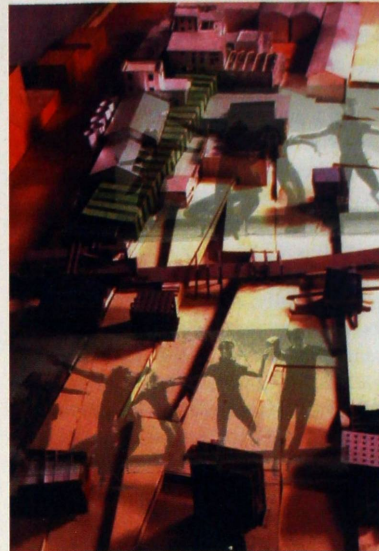
Άκης Διδασκάλου, Ντίνος Σπυριδωνίδης

FIX, περιπλάνηση στο χώρο του χορού και της εικόνας

Άννα Βαρούχα

Ντόρα Θεοδοροπούλου

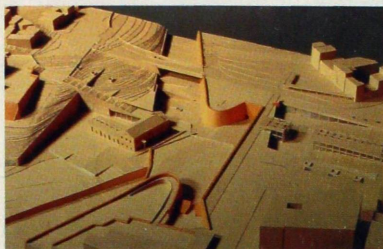
Περιπλάνηση: η άσκημη μετακίνηση σε διάφορους τόπους, η εκτροπή από το σωστό δρόμο... περιφέρομαι εδώ και εκεί άσκοπα, χάνω τον προσανατολισμό μου, το δρόμο μου. Αρχική επιθυμία και αναζήτηση, είναι ο δημόσιος χώρος μέσα στην πόλη. Αναζητούμε το παιχνίδι της περιπλάνησης σε τόπους που βρίσκονται στον ενδιάμεσο χώρο της λογικής και της φαντασίας. Αναζητούμε ένα κέλυφος, ένα τόπο μεθυστικό. Στις παρυφές της πόλης, το Fix, ερειπωμένο στο περιθώριο, λαβυρινθοειδές. Σκηνοθετείται μια μη προκαθορισμένη περιπλάνηση. Ένα αστικό πάρκο γεγονότων, δράσεων... Το πάρκο α-



ποκτά μία δυνατότητα ενεργοποίησης του ασυνείδητου με το απρόβλεπτο. Με αφορμή την έννοια του χορού και την έννοια της επιστημονικής φαντασίας στον κινηματογράφο, δημιουργούνται εγκαταστάσεις βίωσης. Σκηνοθετούνται γεγονότα που αντιστοιχούν στο ίχνος του ορίου του Fix με τη θάλασσα (πόλη του παρελθόντος) και στη χάραξη του δρόμου (πόλη του παρόντος). Η ενιαία οριζόντια επιφάνεια κατατέμνεται και δημιουργείται ένα ανάγλυφο έδαφος, στο οποίο τοποθετούνται 6 χωρικές εγκαταστάσεις. Το κτίριο ενεργοποιείται. Στο ανάγλυφο δημιουργούνται μία πλατεία, ένας δημόσιος χώρος έκφρασης παιχνιδιού και παραστάσεων. Η επέμβαση "ράβδος-κύβος-ανάγλυφο-πλατεία", με ευκρινή γεωμετρία, διαφοροποιείται εμφανώς από το παλιό. Το αποτέλεσμα είναι ένα παιχνίδι μεταξύ του κτιρίου, των μηχανών και της απρόβλεπτης διαντίδρασης του επισκέπτη με όλα αυτά. Το αστικό πάρκο περιλαμβάνει την εγκατάσταση θέασης και πληροφόρησης χορού και επιστημονικής φαντασίας, χοροκίνησης, μνήμης των ταινιών *Brazil*, *Blade Runner*, παρακολούθηση ταινιών, εγκατάσταση ήχων, εργαστήριο χορού, κινηματογράφου και θεάτρου.

Επιβλέπων καθηγητής:
Βάνα Τεντοκάλη

**Χάνδακας:
ιστός, τείχη, συνδέσεις.
Συρραφή της ασυνέχειας**
Κατερίνα Βασιλειάδη
Γιάννης Πετράκης

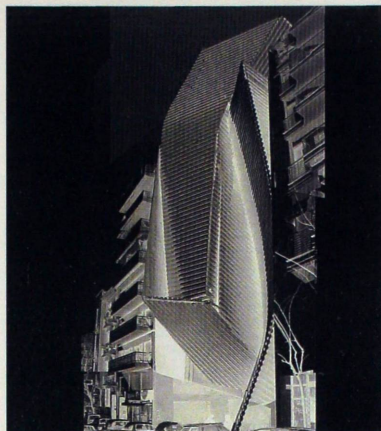


Η πρόθεση απόδοσης των ενετικών οχυρώσεων του Ηρακλείου στη ζωή της πόλης, οδήγησε στην έμφαση του άξονα της οδού Δικαιοσύνης με πολιτισμικές χρήσεις, που διαπερνούν το όριο των τειχών, συνδέονται με τη νέα πόλη και επαναφέρουν χαράξεις προηγούμενων ιστορικών στρωμάτων, με στόχο την αναγνώριση του ακτινωτού ιστού. Τα τρία κτίρια των Ενετικών Στρατώνων μετατρέπονται σε Βιβλιοθήκη, Πινακοθήκη, Ενετικό Αρχείο. Το νέο κτίριο οδηγεί στο υπόσκαφο “Μουσείο της Πόλης”. Αποκαλύπτονται τα μπαζωμένα τμήματα του τείχους με κατάληξη το “Θέατρο της Τάφρου” που γεφυρώνει υψομετρικές διαφορές, επαναφέρει χαράξεις και ενισχύει την αξονική κίνηση από το γεωμετρικό κέντρο της παλιάς πόλης στην νέα πόλη.

*Επιβλέπων καθηγητής:
Σάσα Λαδά*

**Μηχανισμός απορρόφησης
εντάσεων σε αστικό χώρο**
Νάνσυ Θώδη
Νάσος Δελής

- ΜΙΑ ΑΜΟΡΦΗ ΜΑΖΑ-ΥΛΙΚΟ ΣΥΜΠΙΕΖΕΤΑΙ ΚΑΙ ΠΑΡΑΜΟΡΦΩΝΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΟΡΑΤΕΣ ΔΥΝΑΜΕΙΣ ΠΟΥ ΔΡΟΥΝ ΣΤΟ ΠΕΔΙΟ.
- ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΑΝΑΔΥΕΤΑΙ ΚΑΙ ΠΤΥΧΩΝΕΤΑΙ ΥΠΑΚΟΥΟΝΤΑΣ ΣΤΙΣ ΤΑΞΕΙΣ ΠΟΥ ΥΠΑΓΟΡΕΥΟΥΝ ΤΗΝ ΠΑΡΑΜΟΡΦΩΣΗ.
- ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΑΠΟΡΡΟΦΑ ΤΙΣ ΠΙΕΣΕΙΣ.
- ΟΤΑΝ ΟΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ ΕΧΟΥΝ ΠΙΑ ΕΝΣΩΜΑΤΩΘΕΙ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΑΛΛΟΜΕΝΗ ΜΟΡΦΗ Η ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΒΑΘΜΙΑΙΑ ΠΛΑΥΕΙ.
- Η ΣΤΙΓΜΗ ΤΗΣ ΚΡΥΣΤΑΛΛΩΣΗΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΤΥΧΑΙΑ
- ΦΤΑΝΕΙ ΟΤΑΝ ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΚΑΤΑΦΕΡΝΕΙ ΝΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΗΣΕΙ ΣΑΝ ΕΞΙΣΟΡΡΟΠΟΙΗΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ.



- ΟΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ ΕΧΟΥΝ ΕΞΟΥΔΕΤΕΡΩΘΕΙ.
- ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΕΧΕΙ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΘΕΙ
- ΟΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ ΕΝΥΠΑΡΧΟΥΝ ΤΩΡΑ ΜΕΣΑ Σ'ΑΥΤΟ
- ΤΟ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ:ΟΡΑΤΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑΛΛΙΚΟ
- ΤΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΑ ΕΛΚΟΝΤΑΙ ΑΠΟ ΑΥΤΟ, ΑΔΥΝΑΜΑ ΝΑ ΙΣΟΡΡΟΠΗΣΟΥΝ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΧΑΟΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ ΠΟΥ ΤΑ ΚΑΘΟΡΙΖΟΥΝ.
- ΤΑ ΣΩΜΑΤΑ ΣΥΡΡΕΟΥΝ Σ'ΑΥΤΟ ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΗΝ ΕΚΤΟΝΩΣΗ.
- ΤΑ ΠΝΕΥΜΑΤΑ ΑΠΟΖΗΤΟΥΝ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ.
- ΜΕΣΑ Σ'ΑΥΤΟ ΤΑ ΣΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΝΕΥΜΑΤΑ ΚΑΤΑΚΤΟΥΝ ΤΗΝ ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ.
- ΑΥΤΟ ΤΑ ΛΥΤΡΩΝΕΙ ΑΠΟ ΤΙΣ ΝΕΥΡΩΣΕΙΣ.
- ΤΟ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ:ΟΡΑΤΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑΛΛΙΚΟ· ΤΑ ΟΝΤΑ ΑΝΘΡΩΠΙΝΑ.

*Επιβλέποντες καθηγητές:
Ντίνα Δεμίρη, Τάσος Κωτσιόπουλος*

**Όταν η πόλη
συναντά τη θάλασσα:
μια πρόταση για ένα
οικοδομικό τετράγωνο
στο όριο στεριάς και θάλασσας**
Χριστίνα Καλιμπάνη
Βαρβάρα Καράογλου



Στην περιοχή Καραμπουρνάκι, ανάμεσα στην οδό Σοφούλη και την αδιαμόρφωτη ζώνη της παραλίας, εξετάζεται η σχέση που μπορεί να έχει μια πόλη με τη θάλασσα. Η σχέση αυτή υπδεικνύεται από την μορφή που παίρνει η οριογραμμή της θάλασσας, όσο κι ο ίδιος ο αστικός ιστός στα σημεία της επαφής του με το υ-

γρό στοιχείο. Στόχος της πρότασης είναι η αποκατάσταση μιας λειτουργίας σύνδεσης και η σταδιακή μετάβαση από τον πυκνό αστικό ιστό, σ'ένα διαφορετικό τρόπο δόμησης δίπλα στο νερό, βάσει αμοιβαίων “αλληλο-υποχρεώσεων”.

*Επιβλέπων καθηγητής:
Σάσα Λαδά*

**Λεωφόρος Γ΄ Σεπτεμβρίου:
μια συνέχεια αποσπασμάτων**
Μαρία Καραμάνου
Σπύρος Παπαδημητρίου



Η παρουσία των μουσείων, τα αρχαία που διακόπτονται κάτω από την Γ΄ Σεπτεμβρίου, η συνύπαρξη του παρόντος με το παρελθόν, τα διάφορα επίπεδα πληροφόρησης, αποτελούν την αφορμή για τη σχεδιαστική διερεύνηση της έννοιας του χρόνου. Θεωρώντας τον χρόνο όχι ως ροϊκό αλλά ως άθροισμα αποσπασμάτων, εγκαθιστούμε στο δρόμο δικά μας επιθυμητά αποσπάσματα, αποσκοπώντας στην αναγνωσιμότητά του.

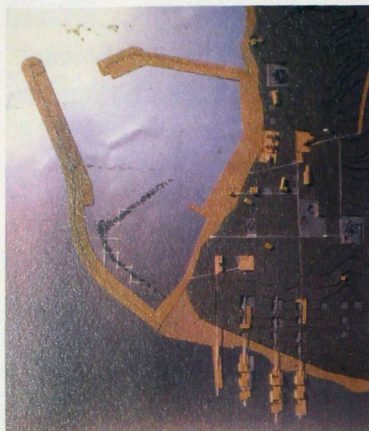
Επιλέγουμε σημεία ενεργοποίησης, διαρηγνύουμε τα υφιστάμενα όρια, δημιουργούμε νέες στάσεις-πλατείες και εγκάρσια περάσματα, τα οποία μορφώνουν νέα επίπεδα πληροφόρησης, από το γενικό στο ειδικό.

Οι υπερτοπικές χρήσεις που προτείνονται, οι προσπελάσεις που δημιουργούνται καθώς και οι καθαρά κτιριολογικές επεμβάσεις, καθορίζουν το νέο χαρακτήρα της περιοχής.

Η γραμμή τραμ, από τη θάλασσα στο δάσος υποδηλώνει μια συνεχή, ατελή ροή που ενώνει τα φυσικά διαχρονικά όρια, θάλασσα-δάσος, και λειτουργεί ως άξονα κατά μήκος του οποίου διατάσσονται τα διακριτά αποσπάσματα.

*Επιβλέπων καθηγητής:
Σάσα Λαδά, Λόης Παπαδόπουλος*

Κάθοδος στο χρόνο Ένα “μουσείο”–ανασκαφή στην αρχαία Μακεδονία Αιμιλία Κοτζαμάνη Νίκη Κωνσταντίνου



Η εικόνα της αρχαίας Μαρώνειας σήμερα, είναι μια εκδήλωση της ασυνέχειας της ιστορίας, αποτυπωμένη σε επάλληλα στρώματα που επι-τίθενται. Αποσπασματικά, στο σύγχρονο τοπίο εμφανίζονται οπές, κενά, απουσίες που αποκαλύπτουν ένα υποκείμενο στρώμα, το οποίο διεκδικεί της παρουσία του στη συνδιαμόρφωση της ιστορίας. Στην αρχαία Μαρώνεια η ανασκαφή είναι εν εξελίξει, τίποτα δεν είναι σταθερό, παγιωμένο, τίποτα δεν είναι μόνιμο, όλα είναι μετέωρα και ανα πάσα στιγμή υπό αναίρεση.

“... Το μουσείο ως τόπος συλλογής, αποθήκευσης, προστασίας και έκθεσης, έχει τη γενεαλογία του στον τάφο. ... Χώμα, σκόνη και ρίζες προστατεύουν το “μουσείο”, τη χαμένη συλλογή. Για μια δυο γενιές, κάτι από το θαμμένο παραμένει στη μνήμη, μέχρι που και η φήμη τής φήμης βυθίζεται στη σιωπή και στη λήθη. Και αργότερα –αργά ή γρήγορα– ο τάφος ανα-καλύπτεται, και τα αντικείμενα του μετακομίζουν σε ένα μουσείο”.

(Χρ. Παπούλιας,
Hypertropos, σ. 99–100)

Το μουσείο ως τόπος υπάρχει στον ίδιο χώρο της ανασκαφής σαν μια τομή στο έδαφος –στο χώρο και στο χρόνο. Η ανασκαφή είναι η πράξη του ξανα–ανοίγματος του “τάφου”, του μέχρι εκείνη τη στιγμή οριστικά θαμμένου στη λήθη. Το πέρασμα από τη λήθη στην α–λήθεια ως εργαλείο για την οργάνωση ενός τέτοιου μουσείου, χρησιμοποιήθηκε ο ανασκαφικός κάρναβος, ένα γεωμετρικό μοντέλο χωρίς ιστορία, συγκεκριμένο τόπο ή

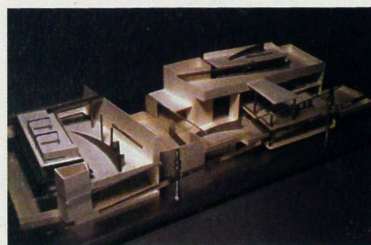
ιδιαιτερότητα, το πιο τεχνητό και ουδέτερο σύστημα σηματοδότησης, η υπερτοπική σύμβαση οργάνωσης κάθε ανασκαφής, όχι με στόχο να θέσει στο κέντρο το αρχαιολογικό εύρημα, αλλά αντιμετωπίζοντας την ανασκαφή ως πράξη που ανατρέπει βεβαιότητες και επιτίθεται στο τοπίο.

Το μουσείο μοιάζει να αναζητά τρόπους συνύπαρξης και ισορροπίας με την ανασκαφή και το τοπίο. Η ακτογραμμή προτείνεται ως η ισχυρή γραμμή που μετασχηματίζει τους χώρους και αναζητά ισορροπίες. Το μουσείο συνεχίζεται στη θάλασσα, ως εκδήλωση του αρνητικού της εκσκαφής. Η ανασκαφή, το κενό, η μη ύλη, αυτό που λείπει, η απουσία, μετατρέπεται στο νερό σε πλήρες, σε ύλη και παρουσία.

Η ανασκαφή είναι εξ ορισμού μια διαδικασία σε διαρκή εξέλιξη και αυτοαναίρεση. Ένα μουσείο– ανασκαφή θα όφειλε να μην έχει σταθερή δομή, παρα να μεταβάλλεται και να προσαρμόζεται στα νέα ανασκαφικά δεδομένα. Γιαυτό και το μουσείο που προτείνεται περιέχει την έννοια του εφήμερου και του αυτοαναιρούμενου.

Επιβλέπων καθηγητής:
Σάσα Λαδά

Η πτήση που ματαιώθηκε Μουσείο και ερευνητικό κέντρο για τη Συλλογή Κωστάκη Γενοβέφα Εφαπλωμάτα Ειρήνη Πίκου



Η σχεδιαστική έρευνα για τη στέγαση του Μουσείου και του Ερευνητικού Κέντρου της Συλλογής Κωστάκη στηρίχθηκε στον αναπροσδιορισμό του θεσμού του Μουσείου, ως τόπου κατάθεσης του παλιού και δημιουργίας του νέου, αφού όπως υποστήριξαν και οι Ρώσοι πρωτοπόροι: “όποιοι δεν ξεχάσει την πρώτη του αγάπη δεν θα γνωρίσει την τελευταία”.

Η στέγαση της Συλλογής οφείλει να ικανοποιεί ταυτόχρονα: α) την άρθρωση της συλλογής (πολλοί καλλιτέχνες, πολλά κινήματα, τρεις βασικές χρονολογικές πε-

ρίοδοι), β) τη δυνατότητα αναπροσαρμογής του τρόπου έκθεσης της συλλογής βάσει στοιχείων που θα προκύψουν από την έρευνα, γ) την εξασφάλιση εναλλακτικών δυνατοτήτων επίσκεψης των εκθεμάτων από τους επισκέπτες

Το οικοπέδο που επιλέξαμε για να εγκατασταθεί το στεγασθεί Μουσείο και ερευνητικό κέντρο για τη Συλλογή Κωστάκη ήταν η Παλιά Λαχαναγορά της Θεσσαλονίκης. Η έντονη, η μικρή απόστασή του από το κέντρο της πόλης, η υποβάθμιση και η έλλειψη οποιασδήποτε πολιτιστικής δραστηριότητας στη γύρω περιοχή, ήταν μερικά από τα στοιχεία που οδήγησαν την επιλογή μας. Στις βασικές αρχές της σύνθεσης ενσωμάτωσαν τα κυριότερα στοιχεία του παλιού κτιρίου. Τα 4 σημεία εισόδου του παλιού, γίνονται τώρα αφορμή για τη χάραξη των 2 πεζοδρόμων που διασχίζουν το οικοπέδο και στην τομή των οποίων τοποθετείται η είσοδος του Μουσείου. Οι διαδρομές αυτές ενισχύονται με την τοποθέτηση λειτουργιών που αποσκοπούν στο να υπάρξει στο χώρο ζωή και κατά τις ώρες που το Μουσείο είναι κλειστό.

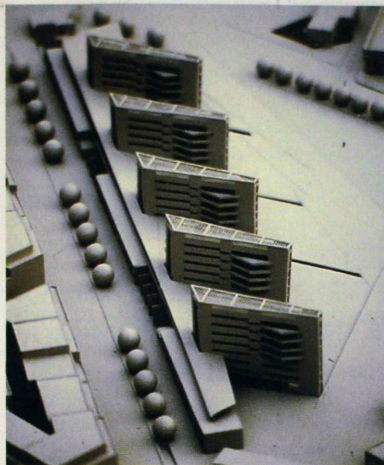
Το κτιριολογικό και τα χαρακτηριστικά του οικοπέδου, μας οδήγησαν στην σύνθεση τριών βασικών όγκων (εκθεσιακός χώρος μόνιμης συλλογής, εκθεσιακός χώρος περιοδικών εκθέσεων και κτίριο διοίκησης, βιβλιοθήκης, συνεδριακού κέντρου) με συνδετικό κρίκο το φουαγιέ. Η άρθρωση των εκθεσιακών, βασίζεται στην αλληλοδιείσδυση των δύο όγκων του εκθεσιακού χώρου και της διαδρομής (περιμετρική ράμπα). Η λειτουργική αυτή διαφορά είναι επίσης εμφανής στη μορφή και στην κατασκευή τους (υλικά, διαφάνεια, ερμητικότητα).

Επιβλέπων καθηγητής:
Μάξιμος Χρυσομαλλίδης

Στη συνοριακή γραμμή: Ανασχεδιασμός του δυτικού τμήματος της Δ.Ε.Θ.

Κατερίνα Κοτζιά
Κορίνα Φιλοξενίδου

Η οδός Αγγελάκη αποτελεί ουσιαστικά τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον πυκνοδομημένο αστικό ιστό του ιστορικού κέντρου και στο μοντερνιστικό τοπίο της Δ.Ε.Θ. Στόχος της επέμβασης δεν είναι η άρση του μεταβατικού χαρακτήρα της περιοχής αλλά η αντιληπτική του αποσαφήνιση. Προκρίναμε την εισαγωγή στοιχείων που ενδυναμώνοντας τον άξονα της Αγγελάκη και αποκαθιστώντας το διάλογο των



δύο μετώπων της, υποστηρίζουν την αστικότητα της περιοχής. Η ομαλή ένταξη της σύνθεσης στο χώρο της Δ.Ε.Θ. επιταγχάνεται με την σταδιακή μείωση των υψών μέχρι του ύψους των εκθεσιακών περιπτέρων. Πέντε κτιριακές μονάδες συντάσσονται σε ακολουθία πάνω στο δρόμο, με το μεγάλο τους μέτωπο στραμμένο στο νότο. Τα στενά μέτωπα των κτιρίων αποτελούν την όψη που προσφέρεται προς την πόλη. Μια λεπιδιοειδής κατασκευή, που διατρύπα και ενοποιεί τις κτιριακές μονάδες, αποτελεί τον κατά μήκος άξονα κίνησης. Προς την πλευρά της Δ.Ε.Θ. δημιουργείται ένα μέτωπο μικρού ύψους που βαθμιαία φθίνει και φθάνοντας στη στάθμη του εδάφους δίνει την εντύπωση του φλοιού της γης που ανασκηκώνεται δημιουργώντας ένα μέτωπο.

Τα κενά και τα πλήρη που δημιουργούνται από την επαλληλία των πέντε ψηλών όγκων, όπως και η σταδιακή απίσχνανση της κάτοψής τους όσο εισχωρούν στο χώρο της Δ.Ε.Θ. υπονοούν την αλληλοδιείσδυση πόλης-Δ.Ε.Θ.

Προτείνεται οι κύριοι όγκοι της σύνθεσης να στεγάσουν ένα ξενοδοχείο για την κατά προτεραιότητα φιλοξενία των επίσημων επισκεπτών της Δ.Ε.Θ., ενώ ο λεπιδόμορφος άξονας και οι χώροι στις χαμηλές στάθμες, μπορούν να παραλάβουν τις κοινόχρηστες λειτουργίες του ξενοδοχείου που θα χρησιμοποιούνται και από την πόλη. Ομοίως, το διόροφο υπόγειο πάρκινγκ εξυπηρετεί πέραν του ξενοδοχείου και ανάγκες της πόλης.

*Επιβλέπων καθηγητής:
Λότης Παπαδόπουλος*

Η πανοπλία της πεταλούδας Διαδρομές-όρια-σημεία στίξης στο ανατολικό κέντρο της Θεσσαλονίκης Νίκη Πλεύρη



Είναι δόκιμη η μεταφορά του πολεοδομικού ιστού της Θεσσαλονίκης προς μία πεταλούδα, που αρθρώνεται συμμετρικά ως προς τον άξονα του ανατολικού κέντρου της, περιοχή που αποτελεί και τον κορμό αυτής της σχεδιαστικής έρευνας. Η αποκατάσταση της καλής λειτουργίας του κορμού της πεταλούδας προϋποθέτει μια ανασύνταξη που δε θα την επιβαρύνει σε βαθμό ματαίωσης της πτήσης.

Το ανατολικό κέντρο της Θεσσαλονίκης παρά το γεγονός ότι συγκεντρώνει σημαντικές λειτουργίες, δημοσίου κυρίως χαρακτήρα, είναι κατακεραματισμένο και δεν προσλαμβάνεται ως μία κατανοητή και ευανάγνωστη ενότητα. Σκοπός της εργασίας είναι να αποκαταστήσει την πολεοδομική ευκρίνεια της περιοχής, καθιστώντας τα κρίσιμα μορφολογικά και λειτουργικά στοιχεία της, αναγνωρίσιμα. Επιχειρώντας να διασφαλίσει την ατομικότητα των διαφορετικών στοιχείων της περιοχής, επιχειρεί να επισημάνει τη θέση τους στο σύνολο. Οι ζωτικές λειτουργίες του συγκεκριμένου τμήματος, συνδέονται με ένα δίκτυο διαδρομών, κόμβων και άλλων σημείων στίξης, τονίζοντας έτσι τον ενιαίο χαρακτήρα της περιοχής και παράλληλα εντείνοντας τη σχέση της με την υπόλοιπη πόλη.

*Επιβλέπων καθηγητής:
Λότης Παπαδόπουλος*

Εγκλεισμός στη Βαρκελώνη Άγγελος Φλώρος

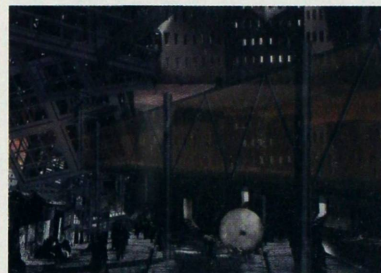
Μία εμπειρία αστική σ' ένα πεδίο άγνωστο, πεδίο πληροφοριών. Πληροφορίες που δηλώνουν την ύπαρξη ενός νέου τύπου. Ενός τύπου που κατοικείται, που βιώνεται, προσφέροντας πρωτότυπες εικόνες. Γίνονται προσπάθειες για να γεννηθεί μια πράξη. Πράξη αυτόματη, εικονική, συνειδητή, σ' ένα χώρο, ίσως σε κάποιο οικόπεδο.

Μία πόλη μία εμπειρία αστική. Μια εμπειρία χωρική, αρχιτεκτονική.

Ένα κέντρο κέντρο πόλης στο οποίο είναι παρόντα όλα τα συστατικά του αστικού χώρου.

Ένα οικόπεδο,
Χρήστες πόλης

Σ' ένα πεδίο δράσεων, ύλης, δυνάμεων, όπου η αντιπαράθεση κρίνεται επιβεβλημένη, η σύγκρουση δεν μπορεί να αποφευχθεί, οι μετασχηματισμοί πραγματοποιούνται θέτοντας σε διαπραγμάτευση τη λειτουργία του χώρου, την αυτονομία και αυτάρκεια των συστατικών του, την ευαναγνωσιμότητα των στοιχείων του, δημιουργώντας νέα πεδία δυνάμεων μετασχηματίζοντας τη χρήση γης για να επιτευχθεί μία νέα τάξη πραγμάτων, μετατοπίζοντας χρονικά το χώρο.



Μετασχηματισμοί που γεννάνε νέα ζεύγη δυνάμεων. Νέα πεδία συγκρούσεων, επιβάλλουν τη δημιουργία νέων συσχετισμών. Μιας νέας εικόνας με στοιχεία ποικιλόμορφα, αντιφατικά, όπου ο διαχωρισμός τους κρίνεται αφελής και η σύνδεση επεισοδιακή, επαναπροσδιορίζοντας το νόημα και το χαρακτήρα που φέρουν, διαπραγματευόμενα το ένα τη λειτουργία του άλλου, συλλειτουργώντας για τη γέννηση μιας νέας πρωτότυπης κατάστασης, όπου η άμεση εξαγωγή συμπερασμάτων κρίνεται αδύνατη και η αναγνώριση γίνεται με μεγάλη δυσκολία απαιτώντας τη χρήση ενός άλλου στοιχείου αποκωδικοποίησης του νεοσύστατου αυτού συστήματος επικοινωνίας, ενός νέου τόπου απαλλαγμένου από χωρικά και χρονικά όρια, δημιουργώντας μία νέα αρχιτεκτονική, μία αρχιτεκτονική συγκρούσεων, μία αρχιτεκτονική πεδίων και δυνάμεων και όχι μία αρχιτεκτονική συμβάντων, όπου η ύλη συλλειτουργεί με την ενέργεια, ο χρόνος με το μη χρόνο και ο χώρος με το χάος.

*Επιβλέποντες καθηγητές:
Λότης Παπαδόπουλος,
Άκης Διδασκάλος,
Enric Miralles*

Μαρόσα Βασιλική Γιαπουτζή Βίλμα Παντελοπούλου Θάνια Χατζηγάκη



Η μελέτη «Μαρόσα» έχει ως αντικείμενο τον σχεδιασμό των εγκαταστάσεων κιοινοδρομικού κέντρου.

Η σύνθεση βασίζεται στις έννοιες χώροι-«δοχεία» και χώροι «περιεχόμενοι». Η ενιαία συνθετική αντιμετώπιση όλων των κτιρίων ως αλληπάλληλα κελύφη συνιστά μια πρόταση λειτουργική, μορφολογική και οικολογική. Το «δοχείο» αποτελεί μια μεταλλική κατασκευή που πληρώνεται με γυάλινες επιφάνειες, εξασφαλίζοντας την αλληλοδιείσδυση περιβάλλοντος-κτιρίου. Οι απαραίτητες χρήσεις «εναποτίθενται» εντός του «δοχείου» σε ξύλινα αυτοφερόμενα «κουτιά». Τα προβλήματα σήμανσης, σκίασης και ανεμοπροστασίας αντιμετωπίζονται με ξύλινα αυτοφερόμενα περιβλήματα –πετάσματα, εξώστες– φιλ-

τράροντας το φως, τη θέα και το χρώμα και ρυθμίζοντας τον αερισμό.

Η επιλογή της ελαφράς κατασκευής από προκατασκευασμένα «ανθεκτικά» μέλη (ξύλο, μέταλλο, γυαλί) και του περιορισμού των κυτών υλικών σε θεμέλια και υπόγεια εξοικονομεί κατασκευαστικό χρόνο, ενώ η λογική της «συναρμολόγησης» των επιμέρους στοιχείων των κτιρίων διασφαλίζει την «ανατρεψιμότητα» και το εφήμερο της επέμβασης.

Επιβλέπων καθηγητής:
Νίκος Ταινίκας

Χορεύοντας με τους μύλους Ζωή Λάγγη Μαριλένα Συνοδινού

Χορός=(ή) παραγωγή χώρου

Στο ημίφως του εσωτερικού μιας χαράδρας διαδραματίζεται η ιστορία ενός χορού.

Θεμελιωτής της κίνησης ο αρνητικός όγκος της χαράδρας που ελίσσεται με υποδηλούμενη ταχύτητα, η οποία παίρνει την πραγματική της διάσταση χάρη στην παρουσία του νερού, το οποίο, άλλοτε ήρεμο και άλλοτε θορυβώδες και ορμητικό, τονίζει τις κλίσεις της χαράδρας και εμπλουτίζει την κίνηση με ήχους

Τα κτίσματα των νερόμυλων που βρίσκο-



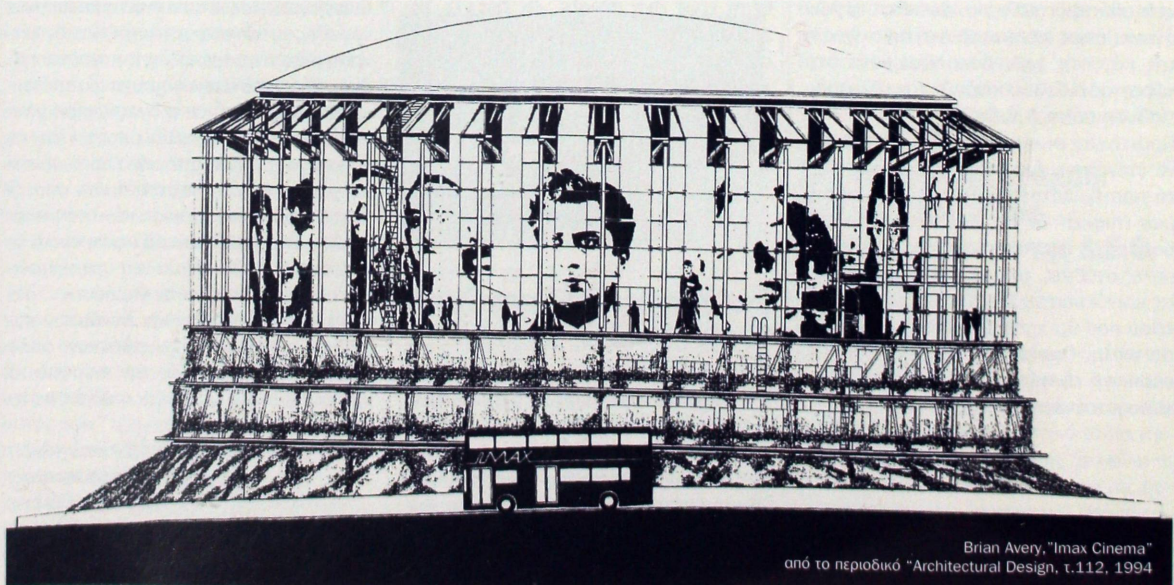
νται ρυθμικά σπαρμένα σ'όλο το μήκος της γραμμικής κίνησης περιπλέκουν τη ροή με περιοδικές εντάσεις, «στακάτο» βηματισμούς.

Στην εξέλιξη αυτής της χορογραφίας, σε μια χωροχρονική της στιγμή, εμφανίζεται μια δεύτερη κίνηση, που, μαζί με την πρώτη, δημιουργούν ένα νέο χώρο.

Τοίχοι που χαράσσουν καθαρές γραμμικές κινήσεις με εναλασσόμενες κατευθύνσεις, χώροι γεωμετρικά καθορισμένοι-ακαθόριστοι, εισχώρηση του έξω στο μέσα, η μορφή ενός κτιρίου που στιγμιαία εξαφανίζεται, διαλέγεται, σκορπίζει και χάνεται.

Εκεί, σώματα χορευτών παράγουν χώρο μέσα στο χώρο.

Επιβλέπων καθηγητής:
Αλέκα Αλεξοπούλου



Brian Avery, "Imax Cinema"
από το περιοδικό "Architectural Design, τ.112, 1994

Η ΠΟΛΗ ΚΟΙΤΑΖΕΙ

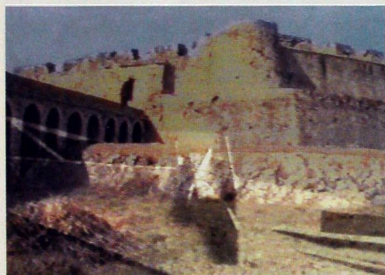
10 γραφές για το χώρο

Παιχνίδια εγγραφών, μετεγγραφών και αλληλοδιείσδυσης. Επικεντρώνοντας στις τεχνικές της τομής, της σύνδεσης και της καθοδήγησης του βλέμματος. Με στόχο την κατασκευή ιστοριών και περιηγήσεων. Μετατοπίζοντας ή αναιρώντας τα όρια.

Φοιτητές αρχιτεκτονικής φτιάχνουν φιλμ για τον χώρο. Διαφορετικές εμπειρίες, ματιές, ερωτήματα. Τι είναι χώρος; Πού βρίσκεται; Φιλιμάροντας τον κτισμένο χώρο ή την αναπαράσταση του, εκείνους που τον κατοικούν ή τον φέρουν, χρησιμοποιώντας διαφορετικά μέσα και διαφορετικούς ρυθμούς, διερευνώντας τους ορισμούς και τις έννοιες, υπονομεύοντας τις βεβαιότητες.

Παραστάσεις σε χώρους που δεν υπάρχουν

Γιώτα Αθηνίδου



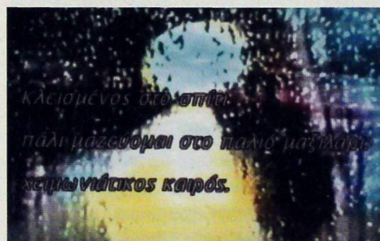
Μπορούμε να αιχμαλωτίσουμε την ιστορία σε εικόνες; Τις κινήσεις και τη ζωή των άψυκων ντουβαριών, την εξάρτηση των ανθρώπων από την ύλη που καταστρέφεται και ξαναδημιουργείται σε άλλη θέση; Και αν μπορούμε να την αιχμαλωτίσουμε με τη ματιά μας, πού μπορούμε να την αποθηκεύσουμε, όταν οι αποθήκες του μυαλού μας δεν χωρούν την ολόκλητά της αλλά επιζητούν χώρους βιωματικής ανακάλυψης;

Μέσα σε έναν τέτοιο χώρο, ανέπαφο από την πραγματικότητα, από το χρόνο και τη ζωή, μετέωρο ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, στο παραμύθι και την αλήθεια, στο παρελθόν και το παρόν, σ' ένα χώρο ουδέτερο, μπορείς να βρεις την τέλεια υποδοχή μιας "θεατρικής πράξης". "Μπορώ να απομονώσω έναν οποιονδήποτε άδειο χώρο και να τον ονομάσω γυμνή σκηνή. Κάποιος άνθρωπος περπατάει μέσα σ' αυτόν, ενώ την ίδια στιγμή, κάποιος άλλος τον παρακολουθεί. Αυτό και μόνο είναι αρκετό για να λειτουργήσει η "θεατρική πράξη".

Peter Brook,
"Η σκηνή χωρίς όρια"
("The empty space")

Μετά χρωματίζεις το χώρο με εικόνες, με φωνές, με σκιές, με φως, με σκοτάδι, με κρύο με ζέστη. Μπορείς να σηκωθείς από το κάθισμα και να πλησιάσεις τη σκηνή, να ανεβείς. Σαν θεατής περπατάς, γυρνάς πίσω από μία αόρατη κάμερα και καταγράφεις, αποθηκεύεις. Παρακολουθείς κάτι άλλο που εσύ διαμορφώνεις, όσο τα μάτια σου αλλάζουν συντεταγμένες.

33 + 1 Χαϊκού για την πόλη Έφη Αμανατίδου



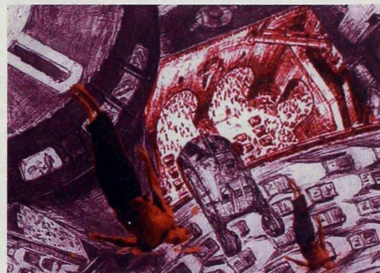
Για τα Χαϊκού: Το Χαϊκού είναι το γνωστότερο είδος ασιατικής ποίησης στη Δύση και μία από τις πλέον σύντομες μορφές ποίησης που μπορεί κανείς να βρει. Γεννήθηκε στην Ιαπωνία περίπου τον 14ο αιώνα μ.Χ. και καλλιεργήθηκε, μεταξύ άλλων, και από τους δασκάλους του Ζεν. Η ποίηση των Χαϊκού απεικονίζει μια απλή εικόνα, παρμένη συνήθως από τη φύση, και οργανώνεται σε μορφή τρίστιχου.

Για την ταινία: Πάνω στο θέμα της πόλης αντιπαραθέτω δύο είδη εικόνες. Τη διανοητική εικόνα που παράγεται μέσω του Λόγου (των Χαϊκού) και της εικόνας, που βλέπουν τα μάτια. Στο πρώτο μισό, η σχέση αυτή είναι ειρωνική. Στο δεύτερο μισό, η εικόνα ακολουθεί "κυριολεκτικά" το λόγο δίνοντας μία από τις άπειρες δυνατές εκδοχές. Σε μία φράση αντιστοι-

χούν 10.000 εικόνες –για τον καθένα διαφορετική.

Η ταινία στάλθηκε στο Διεθνή Διαγωνισμό Media Art για το 2000 με θέμα "Urbanism", ZKM, Καρλσρούη.

Αρχιτεκτονική και φιλική φαντασία: Χορεύοντας ανάμεσα Άννα Βαρούχα



Ένας από τους ρόλους που παίζει το φιλμ είναι ότι αποτελεί ένα τεράστιο εργαστήριο έρευνας του κτισμένου-υπαρκτού κόσμου. Ο κινηματογράφος πολλές φορές έχει προβλέψει φόρμες αρχιτεκτονικής και πόλης, δηλαδή πέτυχε εκεί όπου η αρχιτεκτονική "απέτυχε" να χτίσει το παρόν στο μέλλον.

Η διαστάυρωση του κινηματογράφου και της αρχιτεκτονικής είναι φανερή στο ρόλο της αρχιτεκτονικής. Στην κατασκευή σκηνικών αλλά και στην ικανότητα του φιλμ να κατασκευάζει δική του αρχιτεκτονική με φως-σκια, κλίμακα, κίνηση. Η σύνθεση των δύο τεχνών δημιουργεί ένα νέο πεδίο συνύπαρξης χώρου και χρόνου. Ο χώρος κινείται; Ο χρόνος; Ναι. Ο κινηματογράφος αναπαριστά, κατα μια έννοια, το χώρο σε κίνηση και σε στάση. Το σινεμά συνδυάζει το χρόνο και, ίσως,

με το σινεμά ο χρόνος είναι ένα εργαλείο με το οποίο ο χώρος παίζει παιχνίδια ισορροπίας, μετάλλαξης, μετατροπής, ψευδαίσθησης...

Για τον Hugo Munsterbeg, το 1916, "Το φιλμ είναι ψυχολογική φόρμα. Διαφέρει από το θέατρο γιατί προκαλεί εσωτερικές κινήσεις του μυαλού. Ο θεατής αισθάνεται πως ό,τι βλέπει δεν είναι η τρισδιάστατη πραγματικότητα του έξω κόσμου αλλά δισδιάστατες εικόνες, που το μυαλό τις φτιάχνει σε πλαστικές φόρμες. Οι εικόνες αυτές, σε μια συνεχή κίνηση, σπάνε τη κίνηση σε μια γρήγορη σειρά από στιγμιαίες αναπαραστάσεις. Το φωτοπαιχνίδισμα ξεπερνάει φόρμες του έξω κόσμου, χώρος-χρόνος-λόγος και φτιάχνει τα γεγονότα στις φόρμες του εσωτερικού κόσμου, μνήμη-φαντασία-συναίσθημα."

Το μόνο σίγουρο είναι ότι βλέποντας ταινίες ταξιδεύουμε. Με zoom πλησιάζουμε το χώρο, με close up ο χώρος διαστέλλεται και διασπάται, με slow motion η κίνηση υπερδιαιρείται, με travelling ακολουθούμε τη ροή... και με πολλές άλλες τεχνικές βυθιζόμαστε στο χώρο και στις μαγικές του διαστάσεις. Η κάμερα μάς εισάγει σε μια μη συνειδητή οπτική. Πώς θα μπορούσε κάποιος να κάνει ένα παθιασμένο φιλμ μιας πόλης; Της δομής της; Των δρόμων; Της πλατείας; Των σπιτιών; Όλου του περιβάλλοντος που περιτριγυρίζει τον άνθρωπο; Μπορεί να υπάρχει μια τέτοια αναπαράσταση;

Η δημιουργία της θα έφτιαχνε νέες οπτικές σχέσεις ανάμεσα στην κάμερα και στην πόλη, ανάμεσα στον άνθρωπο και στη σχέση του με την πόλη. Στο *Χορεύοντας Ανάμεσα* ταξιδεύουμε... από το 1920 ως το 1982, σε πλάνα, μακέτες σκηνοτικών, σκίτσα, ιδέες χωρικές-φανταστικές-ουτοπικές, φόρμες. Δισδιάστατες και τρισδιάστατες απεικονίσεις περνούν γρήγορα από την αντίληψή μας, αφήνοντας την "ιδέα" να κινείται στο μυαλό μας. Ένας χορευτής περιπλανιέται, ταξιδεύει, χάνεται, πέφτει, γλιστράει, χάνει την ισορροπία του, φαντάζεται, περπατάει... στην πορεία από τις αρχές του αιώνα μέχρι σήμερα, μέσα από ουτοπικές πόλεις, ψεύτικες-ανύπαρκτες πόλεις, κατασκευασμένες, που όμως, μέσω του κινηματογράφου, έχουν δημιουργήσει στη συνείδησή μας πραγματικότητες και έχουν διευρύνει την αντίληψή μας για το περιβάλλον, τόσο το αστικό όσο και το φυσικό.

Soles Idées Ρέα Βαλντέν



Ο χώρος και ο χρόνος είναι εμπειρίες εσωτερικές.

Οι άνθρωποι.

Εντός και εκτός κτίσματος. Εντός και εκτός σώματος;

Θαμμένοι, ενταφιασμένοι στο κείμενο.

Πατώντας το κείμενο -στηριζόμενοι σ' αυτό και αγνοώντας το.

Ο χώρος των ιδεών, ο πραγματικός χώρος. Οι ιδέες σαν επένδυση -ρούχο ή δέγμα; Εκεί ανάμεσα που μας χωρίζει και μας ενώνει.

Μας ορίζει. Μας σχηματίζει και μας περιορίζει.

Μας προστατεύει και μας φυλακίζει.

Υπάρχουμε εκτός αυτού;

Η γλώσσα

Οι Soles Idées κινηματογραφούν αποκλειστικά ανθρώπινα πόδια. Αποτελούνται από δύο μέρη- μια εισπνοή και μια εκπνοή. Στο πρώτο μέρος τα πόδια φορούν παπούτσια και βηματίζουν στην πόλη χωρίς ερωτηματικά. Το κείμενο πέφτει μόνοτονα από πίσω, σαν κτύπος- ένα λανθάνον αντιστικτικό σχόλιο. Επιφάνεια, κατάδυση, ανάδυση, ένα βλέμμα έξω απ' το παράθυρο -έως τη σιωπή της άπειρης αντανάκλασης. Το δεύτερο μέρος αρχίζει με την άρθρωση της απαγόρευσης. Η θεϊκή εντολή που σπάει. Το όνομα και το είδωλο. Τα πόδια, γυμνά και μόνα σε εσωτερικό χώρο, μαθαίνουν να περπατούν. Ύμνος της Hildegard. Τα πόδια απογειώνονται σε μια υπερβατική σιωπή. Το παράθυρο μέσα στον καθρέφτη μέσα στην οθόνη. Κοιτάς έξω; Ένα παράθυρο στον κόσμο; Σαρκασμός.

"Μόνο κάτω απ' τα παπούτσια των ανθρώπων θα βρεις τις πραγματικές τους ιδέες - Τι είναι και τι θα ήθελαν - ... - Τα παπούτσια είναι πάντα εκεί - Οι σόλες είναι πάντα εκεί - Οι ιδέες είναι πάντα εκεί - Τις βγάζουμε το βράδυ πριν τον ύπνο ή, απ' την κούραση, κοιμόμαστε μαζί τους - Πόσοι προσέχουν, σε μια συνηθισμένη μέρα, τα παπούτσια των ανθρώπων; - Αν σταθούν, μόναχα, σ' ένα σταματημένο ασανσέρ με αγνώστους ή σε απέναντι καθίσματα στο λεωφορείο - Τις

σόλες, πάλι, δεν τις βλέπεις ποτέ - Κυρίως τις δικές σου - ... - Είναι όμως πάντα εκεί - Μπορείς να πιστοποιήσεις την ύπαρξή τους ανά πάσα στιγμή - Αν δεν αρκείσαι στην αίσθηση - Αν καθήσεις το πόδι σου προς τα πάνω - Εξ' ου και η παρανόηση για την τοπολογική θέση των ιδεών - Γιατί, αν κοιτάξεις καλύτερα, θα τις δεις - Τις ιδέες."

(απόσπασμα από το κείμενο του πρώτου μέρους του video)

Αστική Επαφή Κωνσταντίνος Ζιώγας



Μια παρεκτροπή από την ουσία της καθαρής κίνησης του αστικού χώρου:

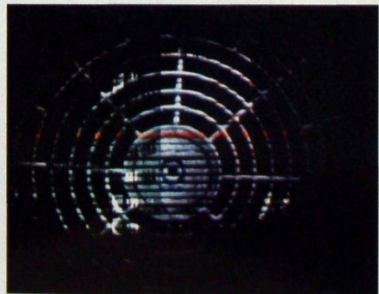
Ο ακάλυπτος ως ο κατεξοχόν ανοίκειος χώρος.

Η αδιάκριτη ματιά και η απόκρυψη κάθε ίχνους χρήσης.

Η έλλειψη τάξης ως δυνατότητα επαφής. Το άγγιγμα.

Η εμπειρία της σωματικότητας μέσα από μια δυναμική διαδικασία συνέργειας αισθήσεων και κίνησης ρευστής και διεισδυτικής: τα στοιχεία του χώρου, σαν υπο-κείμενα της κίνησης, εκτείνονται μέσα στο περιβάλλον τους και, μέσω της διεισδυτικότητάς τους, το περιβάλλον εισχωρεί σ' αυτά.

Ύθρια Χωρικής Απελπισίας Κωνσταντίνος Ζιώγας Μανώλης Καραγιαννούδης Οδυσσεάς Κλεισούρας



Για το μη έγκυρο, ως λιθογραφία του μη υπάρχοντος, σε ύλη μη απτή όπου ο χώρος αναπαράγει τον εαυτό του, τον μορφοποιεί και τον μεταβάλλει συνεχώς.

>konekt<:>city loop<

Οδυσσέας Κλεισούρας

Γεώργιος Κόντος

Η ιδέα μιας τελικής ταινίας είναι ένας τρόπος να σταματήσει η σύνθεσή της, να ολοκληρωθεί η παραγωγή του χώρου μέσα σ'αυτή, με οποιονδήποτε τρόπο. Ενός χώρου ο οποίος είναι ρευστός και κινείται, μεταβάλλεται, αλλάζει μορφή ενώ η μορφή του παραμένει η ίδια, μέσα σε μια συνθετική εξελικτική ιδιομορφία ή ιδιότητα, χωρίς να ξέρουμε για ποιο λόγο. Δεν χρειάζεται να υπάρξει συγκεκριμενοποίηση πέρα από το ορατό, ένα αντι-κείμενο πέρα από το κείμενο. Όταν προσπαθείς να δεις, τότε τα πράγματα είναι εν δυνάμει αυτά που είναι (σ' όλους τους χρονικούς προσδιορισμούς) ποτέ ίδια και πάντα ίδια, ή τίποτα. Η σιγουριά της εξήγησης δεν δίνει απαραίτητα νόημα σ'αυτά, δίνει ασφάλεια, δεν δίνει απαντήσεις. Μόνο στο ότι αυτά μπορεί να μην ισχύουν μπορούμε να βρούμε σύνθεση, τη σύνθεση του λάθους, του ατελούς,



του μη σταθερού ή, μόνο εκεί, να μην μπορούμε να τη βρούμε.

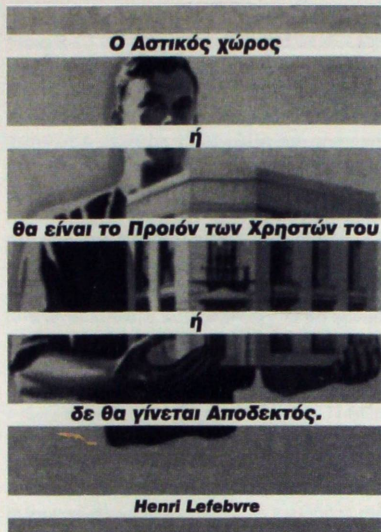
Είναι μια ταινία, δεν είναι ταινία, είναι σε ταινία, είναι εκεί και δεν είναι εκεί. Πού; Δεν θά' πρεπε ποτέ η ίδια να επαναλάβει ακριβώς τον εαυτό της -εκεί.

Defiance:

/ουσ.,<u> πρόκληση, περιφρόνηση. in-of περιφρονώντας, αφηφώντας π.χ. το νόμο, τις διαταγές κ.λπ.

Απόστολος Καλφόπουλος

Η ταινία "Defiance" είναι επικεντρωμένη στον ιδεολογικό χαρακτήρα των θεσμών (εκπαίδευση, τέχνη, pop κουλτούρα κ.α.)



και στην κτιριακή τους υλοποίηση στο αστικό περιβάλλον κατά την περίοδο του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού. Επίσης, επικεντρώθηκε στις ομάδες αντίστασης και νεωτερικότητας (defiant groupings) που εμφανίζονται μέσα στους χώρους αυτούς, όπως για παράδειγμα: η πρωτοπορία στην τέχνη και την αρχιτεκτονική, ο μετα-στρουκτουραλισμός και η αποδόμηση στη φιλοσοφία, οι νεανικές υποκουλτούρες στην pop κουλτούρα κ.α., αναζητώντας ομοιότητες και διαφορές στους τρόπους με τους οποίους παράγουν την κοινωνική, πολιτική, πολιτισμική, φιλοσοφική και καλλιτεχνική τους κριτική. Τέλος, ο δημιουργός προσπάθησε να αξιολογήσει την κριτική τους αυτή, έτσι ώστε να επιχειρήσει να χρησιμοποιήσει τις τακτικές τους σε μία αρχιτεκτονική πρακτική, η οποία θα λειτουργεί κριτικά απέναντι στη μορφολογική αλλά και στη χρηστική λειτουργία των κτιρίων, που σχεδιάζονται για να στεγάσουν αυτούς τους Θεσμούς.

Σε μια πρώτη μορφή, το video παρουσιάστηκε στα πλαίσια της συλλογικής δουλειάς της φοιτητικής ομάδας "Ω" (Ohm= A Unit of Resistance=Μονάδα Μέτρησης Αντίστασης), ως τμήμα της Μεταπτυχιακής Διατριβής, στη Σχολή Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Strathclyde Γλασκόβης, υπό την επίβλεψη του Dr. Jonathan Charley.

Πόλη

Από ένα σχέδιο σε ένα νέο αποτέλεσμα δια μέσου της ηλεκτρονικής επεξεργασίας Ιορδάνης Στυλίδης



Η εργασία που παρουσιάζεται αποτελεί μια πειραματική μεταφορά ενός τελικού σχεδιαστικού αποτελέσματος (σχέδια με μελάνι, 1988), με θέμα την πόλη της Θεσσαλονίκης, σε ένα άλλο μέσο (εφαρμογή ηλεκτρονικού επεξεργαστή) για τη δημιουργία μιας νέας εικαστικής πρότασης. Σ'αυτήν την πρόταση παρουσιάζονται καινούρια στοιχεία, που κινούνται παράλληλα με την υποδομή (πια) των ψηφιοποιημένων σχεδίων.

Ο χρόνος (κίνηση) αλλά και τα παράλληλα γεωμετρικά στοιχεία (γράμματα, αριθμοί, γεωμετρικά σχέδια) καθώς και ο ήχος, βοηθούν στην εξέλιξη της προαναφερθείσης βάσης δεδομένων (σχέδια) σ' ένα καινούριο αποτέλεσμα.

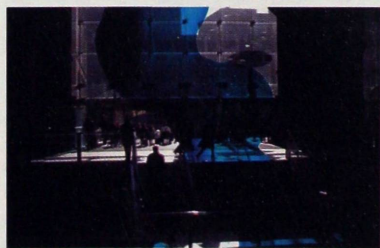
Wanderland

Κοτζιά Κατερίνα

Φιλοξενίδου Κορίνα

Φιλοξενίδου Φωτεινή

wander: 1 ουσ. περιπλάνησις//2 ρ. περιφέρομαι, περιπλανώμαι, τριγυρίζω άσκοπα
wonderland: ουσ. χώρα των θαυμάτων
η περιπλάνηση και η χώρα "των θαυμάτων"



ΠΡΟΒΟΛΕΣ VIDEO

Αίθουσα ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ
Σάββατο 13/5, 19:00 • Τετάρτη 17/5, 17:00
Πέμπτη 18/5, 01:00

Αθηνάϊδου Γιώτα

Γεννήθηκε το 1976 και μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη. Το σώμα μου βρισκόταν κάθε καλοκαίρι στη Μεθώνη ενώ ο νους μου ήταν εκεί όλο το χρόνο. Παραδέχομαι ότι χρησιμοποιήσα την αρχιτεκτονική για να σας κάνω να ζηλέψετε μια "χώρα" που δεν υπάρχει.

Αμανατίδου Έφη

Γεννήθηκε το 1973 στη Θεσσαλονίκη. Τελειόφοιτη της Αρχιτεκτονικής στο ΑΠΘ. Παρακολούθησε για ένα εξάμηνο μαθήματα στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου του Ulster στο Belfast. Συμμετείχε στις ομαδικές εκθέσεις European Media Art Festival Osnabruck (video "Eternal", 1999) και Art-Athina 7' 99 (1999). Ατομική έκθεση στη Foka Gallery στη Θεσσαλονίκη με τίτλο Αέναν" (1999).

Αναστασοπούλου Μυρτώ

Γεννήθηκε το 1973 στην Αθήνα. Αρχιτέκτων ΑΠΘ. Έχει εργασθεί ως σκηνογράφος για το θεατρικό εργαστήριο του Δήμου Ελληνικού. Μεταπτυχιακές σπουδές στη Σχολή Escuela Técnica Superior De Arquitectura De Barcelona, UPC με θέμα διατριβής "Τέχνη και εφήμερος χώρος: από το δημόσιο χώρο στο μουσείο". Έχει εργασθεί σε αρχιτεκτονικά γραφεία.

Αντωνοπούλου Γιούλη

Γεννήθηκε στην Αθήνα. Αρχιτέκτων ΑΠΘ, 1999. Προπτυχιακές Σπουδές Αρχιτεκτονικής στην Ecole d' Architecture Paris La Villette στο Παρίσι (1999 -), στα πλαίσια των ανταλλαγών του Προγράμματος Erasmus). Από το Νοέμβριο του 1999 κάνει μεταπτυχιακές σπουδές σε Πανεπιστήμιο του Παρισιού.

Ασβεστά Μάρθα

Γεννήθηκε στο Τορόντο το 1975. Αρχιτέκτων ΑΠΘ. Παρακολούθησε μαθήματα Αρχιτεκτονικής στην Ecole d' Architecture, Paris La Villette.

Βαλντέν Ρέα

Γεννήθηκε στο Παρίσι το 1976. Τελειόφοιτη του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ Ιδρυτικό μέλος της φοιτητικής ομάδας "Ομάδα Πόλη". Έχει παρακολουθήσει μαθήματα/σεμινάρια: Αστικού Σχεδιασμού στο Όλντεμποργκ, Συγγραφής Σεναρίου στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Συγγραφής Σεναρίου και Νέων Μέσων στο πρόγραμμα Arista του Media, Θεωρίας του Κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο της Ουψάλης, Σημειωτικής της Εικόνας στο Διατμηματικό της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ, Σημειωτικής του Πολιτισμού στο Νέο Βουλγαρικό Πανεπιστήμιο, Ανθρωπολογίας και Κοινωνιολογίας στη Σορβόνη - PARIS V, Φιλοσοφίας στην Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, με καθηγητή τον Jacques Derrida. Έργα: *Επιτραπέζιες Ιστορίες* (σενάριο, 1994-95), *Κλέφτης ή η πραγματικότητα* (σενάριο με τη σκηνοθέτιδα Αντουανέτα Αγγελίδη, 1996-1999), *SOLES IDEES* (video, 2000).

Βαρούχα Άνα

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1972. Μαθήματα Φωτογραφίας και Διακοσμητικής στο Τ.Ε.Ι. Αθηνών (1989 - 91), σεμινάρια multimedia και video documentaire και Σπουδές Αρχιτεκτονικής στο ΑΠΘ (1991 - 1999). Ασχολήθηκε με τη φωτογραφία, τη γραφιστική, τη σκηνογραφία. Σχεδίασε τα κοστούμια για το Θεατρικό Έργαστηρι Αρχιτεκτονικής (1994), για την ομάδα χορού Yelp Dance Company στη χορογραφία της Μ. Νέστορα "Can you please carry this for me please" (1997) και για την ομάδα Bald Theatre στο έργο του David Mammet "Νορμάλ διαστροφές" (1998).

Βασενκόβεν Μαρία

Γεννήθηκε το 1975 στο Λονδίνο. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1999).

Βασιλειάδη Κατερίνα

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1972. Τελείωσε την Αρχιτεκτονική σχολή του ΑΠΘ το 1998. Ζει και εργάζεται ως αρχιτέκτονας στη Θεσσαλονίκη. Η διπλωματική εργασία με θέμα "Κάντια: ιστός, τοίχοι, συνδέσεις, η συρραφή της ασυνέχειας", συμμετείχε στην 1 European Biennale on landscape: "the remarking landscapes" στη Βαρκελώνη, το 1999.

Βασιλειάδου Μαριάννα

Γεννήθηκε το 1971. Σπούδασε σχέδιο μόδας και γραφιστική. Διακρίσεις σε ελληνικούς και διεθνείς καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς. Διδάσκει σε τμήμα εικαστικών τεχνών στο Ωδείο Γαλαξίας.

Βέλλου Μαρία

Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1994).

Βυζοβίτη Σοφία

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1971. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1994), Master of Architecture, Berlage Institute του Άμστερνταμ (1997). Παρακολούθησε μαθήματα Γυναικείων Σπουδών του Τμήματος της Ουτρέχτης και Αρχιτεκτονικής στο workshop Αστικού Σχεδιασμού στο Τμήμα Πολεοδομίας του TUDElft, στη Σχολή Αρχιτεκτονικής του οποίου είναι υποψήφια διδάκτωρ. Συμμετοχή και διακρίσεις σε αρχιτεκτονικούς Διαγωνισμούς (μεταξύ άλλων: A Quest for Urban Design, Αϊνχόβεν, 1994, Η Δυτική Είσοδος της Θεσσαλονίκης, 1997, Euroran 1999).

Γιανουτζή Βαγγελιώ

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1975 και μεγάλωσε στην Ξάνθη. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1999). Παρακολούθησε μαθήματα Αρχιτεκτονικής στο Univercidade de Coimbra της Πορτογαλίας (1996). Εργάζεται ως αρχιτέκτων και ως σχεδιάστρια αντικειμένων.

Δελής Νάσος

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1975. Τελειόφοιτος Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ Από το 1997 μέλος της Ομάδας Πρωτοβουλίας Φοιτητών Αρχιτεκτονικής. Συμμετείχε σε ερευνητικά προγράμματα αρχιτεκτονικής και εργάστηκε σε αρχιτεκτονικό γραφείο. Σε εξέλιξη βρίσκεται ερευνητική του εργασία με θέμα την αρχιτεκτονική στο διαδίκτυο.

Εραπλωματά Γενοβέφα

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1997). Έχει παρακολουθήσει μαθήματα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης Φοίτησε στη Σχολή Γραφικών Τεχνών και Καλλιτεχνικών Σπουδών. Παρακολούθησε μαθήματα Αρχιτεκτονικής στο Τορίνο, στο Παρίσι και στη Βαρκελώνη. Συμμετείχε στο Πανευρωπαϊκό πρόγραμμα "Coast Wise Europe" στο Maasvlakte του Ρότερνταμ (1997). Εργάστηκε στο αρχιτεκτονικό γραφείο ESTUDIO T4 στην Βαρκελώνη. Από το 1998 εργάζεται ως αρχιτέκτων στη Θεσσαλονίκη.

Ζώγας Κωνσταντίνος

Γεννήθηκε στην Κοζάνη το 1974. Σπουδές Αρχιτεκτονικής στο ΑΠΘ (1993-). Ασχολείται με τη φωτογραφία. Συμμετείχε σε τρεις εκθέσεις της Φωτογραφικής Λέσχης της Αρχιτεκτονικής Σχολής (ΦΛΑΣ). Τα "Όρια χωρικής απελπισίας" ήταν η πρώτη του δημιουργική επαφή με τον κόσμο του video. Η "Αστική επαφή" αποτελεί τη δεύτερη, περισσότερο προσωπική δημιουργία, στα πλαίσια της διπλωματικής του εργασίας.

Θεοδωροπούλου Ντόρα

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1973. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1999). Παρακολούθησε μαθήματα Αρχιτεκτονικής στο Univercidade de Coimbra της Πορτογαλίας καθώς και σεμινάρια χορού. Εργάζεται στην Αθήνα. Μέλος χορευτικού σχήματος, που, μέσω του αυτοσχεδιασμού, διερευνά τη σχέση χώρου και χορού.

Θώδη Νάνσυ

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1975. Αρχιτέκτων ΑΠΘ. Από το 1997 είναι μέλος της Ομάδας Πρωτοβουλίας Φοιτητών Αρχιτεκτονικής. Σε εξέλιξη βρίσκεται ερευνητική της εργασία με θέμα την αρχιτεκτονική στο διαδίκτυο.

Κακιδάκη Βίθυ

Γεννήθηκε το 1976 στην Αθήνα. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (2000)

Καλιμπάνη Κωστίη

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1973. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1997). Συνεργάζεται με αρχιτεκτονικά γραφεία.

Καλιφτόπουλος Χριστίνα

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1974. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1991). Έχει εργασθεί σε αρχιτεκτονικά γραφεία της Θεσσαλονίκης.

Καλιφτόπουλος Απόστολος

Γεννήθηκε το 1974 στη Θεσσαλονίκη. Αρχιτέκτων B.Sc, Pg.Dip. και M.Arch in Advanced Architectural Design (1997-98-99). Συμμετείχε στην έκθεση "Ohm: A Unit of Resistance, comments about Architecture and the City" στη Γλασκώβη (1998) και στο σχεδιασμό της αρχιτεκτονικής εγκατάστασης της έκθεσης Magnum Cinema Photos στα πλαίσια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1998). Συνεργάτης σε επιμέλειες εκδόσεων. Συνεργάτης της διδακτικής ομάδας του μαθήματος "Η αναπαράσταση του τοπίου και του κτιρίου: το σκίτσο, το πρόπλασμα, η φωτογραφία, η ψηφιακή απεικόνιση" του Τμήματος Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ (1999 - 2000).

Καραγιαννούδης Μανώλης

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1974. Φοιτητής του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ Ασοχλείται με τη ζωγραφική. Τα "Όρια χωρικής απελπισίας" ήταν η πρώτη του γνωριμία με την τέχνη του video στα πλαίσια της αναζήτησης νέων εκφραστικών μέσων.

Καραμάνου Μαρία

Γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1998). Παρακολούθησε μαθήματα Αρχιτεκτονικής στην Αρχιτεκτονική Σχολή της La Villette στο Παρίσι.

Καράογλου Βαρβάρα

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1973. Αρχιτέκτων ΑΠΘ. Μεταπτυχιακές σπουδές στη Σχολή Escuela Tecnica Superior De Arquitectura De Barcelona, UPC με θέμα διατριβής "Τέχνη και εφημερος χώρος: από το δημόσιο χώρο στο μουσείο". Έχει εργασθεί σε αρχιτεκτονικά γραφεία.

Κιρμελίδου Σμαρώ

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1974. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (2000). Συνεργάζεται με αρχιτεκτονικά γραφεία.

Κλεισούρας Οδυσσεάς

Γεννήθηκε το 1975. Φοιτητής του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ.

Κόντος Γεώργιος

Γεννήθηκε το 1976. Φοιτητής του τμήματος Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής σχολής του ΑΠΘ Κύρια απασχόλησή του το video art. Υπήρξε μέλος του κινηματογραφικού γκρουπ Hitman 86. Ασοχλείται επίσης με τη σκηνοθεσία video clip.

Κοτζαμάνη Αιμιλία

Γεννήθηκε στην Κομοτηνή το 1975. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1999). Εργάζεται στη Θεσσαλονίκη.

Κοτζιά Κατερίνα

Φιλοξενίδου Κορίνα

Φιλοξενίδου Φωτεινή

Η Κατερίνα Κοτζιά και η Κορίνα Φιλοξενίδου, αρχιτέκτονες ΑΠΘ (1997). Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα MA Design Studies στο Central Saint Martin's College of Art and Design Λονδίνου (1999-00). Συμμετοχή με δύο video στο project "30 seconds of Fame", στην έκθεση Directions (Λονδίνο, Φεβρουάριος 2000).

Η Φωτεινή Φιλοξενίδου σπούδασε στο Κέντρο Καλών Τεχνών & Design Aura Arts Studies. Το 1999 παρακολούθησε σεμινάρια Web Design και Video στο Central Saint Martin's.

Κωνσταντίνου Νίκη

Γεννήθηκε στην Κομοτηνή το 1975. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1999). Ζει και εργάζεται στην Κομοτηνή.

Λάγνη Ζωή

Γεννήθηκε το 1976 στην Αθήνα. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (2000). Έχει παρακολουθήσει μαθήματα σχεδιασμού αντικειμένου στη Σχολή Καλών Τεχνών του Saint Etienne. Ασοχλείται με το χορό και τις πολεμικές τέχνες.

Μαλής Χρήστος

Γεννήθηκε στην Τρίπολη το 1976. Τελειόφοιτος του Τμήματος Αρχιτεκτονικής του ΑΠΘ. Ιδρυτικό μέλος της "Ομάδας Πόλη". Έχει εργασθεί σε γραφείο αρχιτεκτονικών μελετών και στην αρχαιολογική ανασκαφή του Δίου. Ασοχλείται με τις εικαστικές τέχνες και τα ταξίδια.

Παντελοπούλου Βίλμα

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1974. Αρχιτέκτων ΑΠΘ. (1999). Παρακολούθησε μαθήματα Αρχιτεκτονικής στο τμήμα Αρχιτεκτόνων του Universita degli studi di Firenze (1996-1997). Μεταπτυχιακή φοιτήτρια αρχιτεκτονικής στο Politecnico di Milano της Ιταλίας (2000).

Παπαγεωργίου Μαρία

Γεννήθηκε το 1974 στη Θεσσαλονίκη. Αρχιτέκτων ΑΠΘ. Έχει παρακολουθήσει μαθήματα Αρχιτεκτονικής στην Αρχιτεκτονική Σχολή Ecole d' Architecture de Paris La Villette και το Πρόγραμμα IAESTE στο Gliwice της Πολωνίας.

Παπαδημητρίου Εύα

Γεννήθηκε το 1977 στην Αθήνα. Φοιτήτρια Αρχιτεκτονικής του ΑΠΘ (1995).

Παπαδημητρίου Σπύρος

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1974. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1999).

Παναπέτρου Ναταλία

Γεννήθηκε το 1975 στη Γερμανία. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1999). Σκηνογράφος θεατρικών ερασιτεχνικών σχημάτων.

Παρθένος Πάνος

Γεννήθηκε το 1976 στην Αθήνα. Αρχιτέκτων ΑΠΘ. Παρακολούθησε μαθήματα Αρχιτεκτονικής στο Technical University of Vienna (1997-1998). Έχει εργασθεί σε αρχιτεκτονικά γραφεία. Το Σεπτέμβριο του 2000 ξεκινά Master of Design στο Harvard.

Πατσάβος Νίκος

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1977. Τελειόφοιτος Αρχιτεκτονικής του ΑΠΘ. Έχει παρακολουθήσει μαθήματα Σημειωτικής στη Φιλοσοφική ΑΠΘ και στο Νέο Βουλγαρικό Πανεπιστήμιο, Αστικού Σχεδιασμού στο Όλντενμπουργκ, Ανθρωπολογίας - Κοινωνιολογίας στη Σορβόνη και Ηθικής Φιλοσοφίας στην EHESS του Παρισιού. Έχει εργασθεί στις αρχαιολογικές ανασκαφές του Δίου και του Ακρωτηρίου Θήρας. Είναι ιδρυτικό μέλος της "Ομάδας Πόλη" και ασχολείται ερασιτεχνικά με τη φωτογραφία.

Πετράκης Γιάννης

Γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης το 1970. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1998). Απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. Ζει και εργάζεται ως αρχιτέκτονας στο Ηράκλειο.

Πίκου Ειρήνη

Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1997). Παρακολούθησε μαθήματα αστικού σχεδιασμού στη Saline Royale d' Art et Sensans στη Γαλλία και Αρχιτεκτονικής στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα "Coast Wise Europe '96" στην Ολλανδία και στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Villeneuve d' Ascq, της Λίλλης. Παράλληλα ασχολείται με το θέατρο.

Πλεύρη Νίκη

Γεννήθηκε το 1971. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1998). Παρακολούθησε μαθήματα στην Πολυτεχνική Σχολή της Βιέννης και στο διατμηματικό μεταπτυχιακό του Ε.Μ.Π. "Σχεδιασμός, χώρος, πολιτισμός". Έχει εργασθεί στον Οργανισμό Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Θεσσαλονίκης (1997) και σε αρχιτεκτονικά γραφεία. Εξέθεσε στην Biennale Αρχιτεκτονικής Αστικού Τοπίου στη Βαρκελώνη (1999).

Πριγγόπουλος Θεοδωρής

Γεννήθηκε το 1971. Αρχιτέκτων ΑΠΘ. Παρακολούθησε μαθήματα Αρχιτεκτονικής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Πόρτσμουθ (1997). Έχει συνεργασθεί με τη γλυπτήρια Νέλλα Γκόλαντα. Ζει και εργάζεται στην Αλεξανδρούπολη. Ασοχλείται με τη μουσική.

Στυλίδης Ιορδάνης

Γεννήθηκε το 1959. Είναι πτυχιούχος Οικονομικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (1984) και Αρχιτεκτονικής της Πολυτεχνικής ΑΠΘ (1989). Εργάζεται ως αρχιτέκτων και εικαστικός. Έχει διδάξει θεωρία σχεδιασμού, τυπογραφικό σχεδιασμό και χρήση προγραμμάτων στο AAS, στην AURA, στο ΙΕΚ ΔΕΛΤΑ και συνεργάζεται στη διδασκαλία εισαγωγικού μαθήματος στον Α' Κύκλο Σπουδών στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων (1998-2000). Από το 1978 έχει συμμετάσχει σε μεγάλο αριθμό ομαδικών εκθέσεων (μεταξύ άλλων: Biennale Νέων Καλλιτεχνών (Θεσσαλονίκη 1986, Βαρκελώνη 1987, Μασσαλία 1989), Α' Πανελλήνια Έκθεση Κόμικς (Θεσσαλονίκη, 1989), Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας (1991), Έκθεση Αρχιτεκτονικού Έργου στη Θεσσαλονίκη (1992). Έκθεση "Εκλογές" στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (1998). Ατομικές Εκθέσεις (μεταξύ άλλων: Άλλη Πόλη, ΖΜ, Εκτός των τειχών, Πινακοθήκη Πολυτεχνικής Σχολής). Διακρίσεις σε καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς. Δημοσίευση έργων, άρθρων και μεταφορσών σε περιοδικά και σε εφημερίδες.

Συνοδιού Μαριλένα

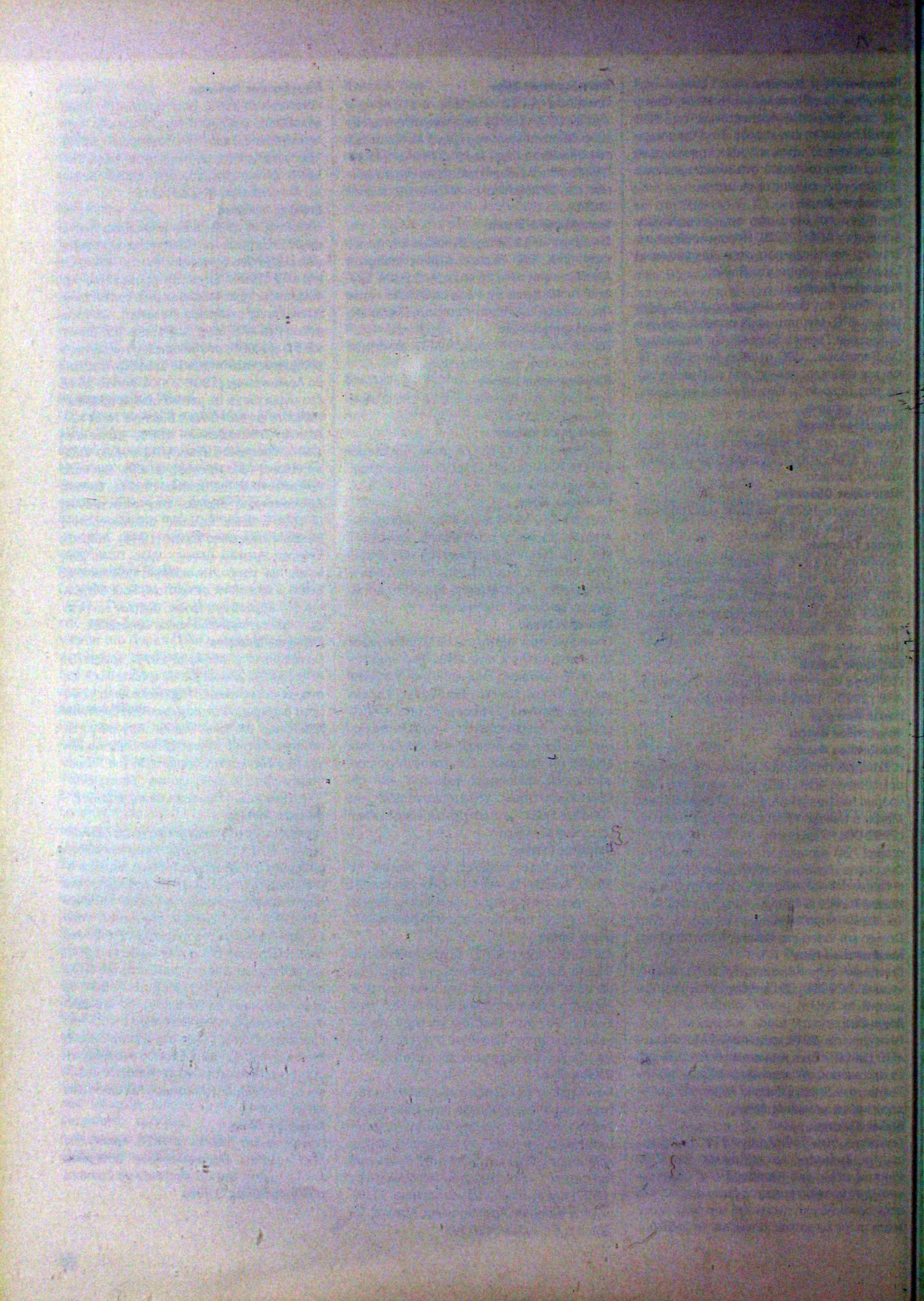
Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1975. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (2000). Συμμετείχε σε ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις. Παρακολούθησε μαθήματα σχεδιασμού αντικειμένου στη Σχολή Καλών Τεχνών του Saint Etienne. Εργάστηκε ως κατασκευάστρια αξεσουάρ και κοσμημάτων για το video και την παράσταση του Γκόραν Μπρέγκοβιτς το 1997 για την "Θεσσαλονίκη '97, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης".

Φλώρος Άγγελος

Γεννήθηκε στην Ελευθερούπολη το 1971. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1997). Έχει παρακολουθήσει μαθήματα στην Escuela Tecnica Superior d' Arquitectura στη Βαρκελώνη. Εργάστηκε στο αρχιτεκτονικό γραφείο του Enric Mirailles (1995-96). Έχει εκθέσει στο Coast Wise Europe Program στο Ρότερνταμ (1994), στο Διεθνές Συνέδριο UIA στη Βαρκελώνη (1996) και στη Διεθνή Έκθεση Διπλωματικών Εργασιών στη Βαρκελώνη (1999). Διακρίσεις σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς (Α' Βραβείο στο διαγωνισμό για το Περίπτερο της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης (1993), Έπαινος στο διαγωνισμό για την "Ανακατασκευή τεσσάρων «σιλό» και το σχεδιασμό Πολιτιστικού Κέντρου Νέας Ιωνίας (1994).

Χατζηγάκη Θάνια

Γεννήθηκε στα Τρίκαλα το 1973. Αρχιτέκτων ΑΠΘ (1999). Παρακολούθησε μαθήματα Αρχιτεκτονικής στο Universidade de Coimbra της Πορτογαλίας (1996).



ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΙΙ - ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ

- **ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 12 ΜΑΪΟΥ 2000, ώρα 20.00**

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΣΤΗ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΗ ΠΟΛΗ

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ: ΤΕΕ/ΤΚΜ

ΟΜΙΛΗΤΕΣ

Ηλίας Ζέγγελης

Πρόδρομος Νικηφορίδης

Γιώργος Σημαιοφορίδης

Roemer Van Toorn

- **ΤΡΙΤΗ 16 ΜΑΪΟΥ 2000, ώρα 19.00**

ΓΡΑΦΕΣ ΚΑΙ ΜΕΤΕΓΓΡΑΦΕΣ

Μεταξύ Αρχιτεκτονικής και Κινηματογράφου

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ: Τμήμα Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ

ΟΜΙΛΗΤΕΣ

Αντουανέττα Αγγελίδη

Πάνος Δραγώνας

Πέτρος Μαρτινίδης

Θανάσης Μουτσόπουλος

Γιώργος Τζιρτζιλάκης

Ο μετασχηματισμός των πόλεων

Από τη μητρόπολη στην παγκοσμιοποιημένη "μετάπολη" του 21ου αιώνα

Σε μια εποχή παγκόσμιων ανακατατάξεων, οικονομικών, πολιτικών, γεωγραφικών, σε έναν κόσμο αντιφατικό που αλλάζει στους ρυθμούς ταχύτατων τεχνολογικών εξελίξεων, οι διεργασίες μετασχηματισμού των πόλεων και των ευρύτερων περιοχών τους οριοθετούνται μέσα σ' ένα νέο πλαίσιο, που αποτελεί τη χωρική έκφραση των παραπάνω. Σε μια εποχή που οι μεγαλόπολεις γίνονται οι "συναρπαστικές αντανάκλασεις της σύγχρονης κοινωνίας", που είναι περισσότερο από ποτέ αντιφατικές, ανοίξεις και χαοτικές, αναρωτιέται κανείς αν φτάσαμε στην εποχή του τέλους της αστικότητας ή στο κρίσιμο σημείο της μετάλλαξής της.

Η ταχύτατη εξέλιξη των νέων τεχνολογιών, των ηλεκτρονικών δικτύων και της τηλεματικής έχει δημιουργήσει νέους δρόμους επικοινωνίας, νέους τρόπους δημόσιας συνειρέσεως, που πολλές φορές αντικαθιστούν το ρεαλιστικό τόπο. Σε έναν κόσμο που επικοινωνεί και συνυπάρχει χωρίς την ανάγκη χωρικής συνειρέσεως, η έννοια του τόπου διαφοροποιείται και μεταλλάσσεται. Δεν είναι λίγες οι φορές που οι δημόσιοι χώροι των μεγαλουπόλεων, οι κατεξοχήν χώροι ισονομίας και δημοκρατίας, μετατρέπονται σε χώρους κοινωνικού αποκλεισμού, καταγράφοντας τις αντιφάσεις και τα αδιέξοδα μιας κοινωνίας πολλαπλών ταχυτήτων: πλούτου, ευημερίας, φτώχειας, εξαθλίωσης, προσφυγιάς. Πολλά χρόνια έχουν περάσει από τότε που οι απόλυτες γεωμετρικές φόρμες και τα εξηρεισιονιστικά ντεκόρ του Fritz Lang, περιγράφουν μια "Μητρόπολη" κλειστή, σκοτεινή, δόλια κι επίφοβη, στην κλασική πια ομώνυμη ταινία του. Ήταν η εποχή που η πόλη-μηχανή χρήματος, η πόλη της μαζικής παραγωγής, ήταν για άλλους το εφιαλτικό μέλλον που επιφύλασσε η βιομηχα-

νία για τις πόλεις και για άλλους η χωρική έκφραση της εξέλιξης και της προόδου.

Η κλασική έννοια της μητρόπολης που περιγράφει τα μεγάλα αστικά συγκροτήματα με τις συγκεντρωμένες λειτουργίες, αδυνατεί πια να συμπεριλάβει τα χαρακτηριστικά των σημερινών πόλεων. Μια μεγάλη διεθνής συζήτηση έχει ξεκινήσει για να εντοπίσει την ταυτότητα των νέων αστικών τοπίων. Η νέου τύπου πόλη, ορίζεται από τους συγγραφείς με πολλαπλούς τρόπους: από άλλους ως "μετάπολις" ή "αναδυόμενη πόλη" (métapolis ou la ville émergente), μια προσπάθεια Γάλλων ερευνητών να ερμηνεύσουν τα νέα αστικά μετα-βιομηχανικά τοπία, από άλλους ως "πόλη της ευελιξίας και ευφύιας", εστιάζοντας στις νέες συνθήκες παραγωγής, έρευνας και υψηλής τεχνολογίας που δρουν στις σύγχρονες πόλεις και από άλλους, ως "παγκοσμιοποιημένη πόλη"—κόμβος ενός παγκόσμιου οικονομικού δικτύου.

Οι συνθήκες μετασχηματισμού των μεγαλουπόλεων του κόσμου και η συζήτηση γύρω από τις νέες συνθήκες, αφορούν άμεσα την ελληνική πόλη και τη Θεσσαλονίκη συγκεκριμένα, που οφείλει να συγκροτήσει το δικό της στρατηγικό όραμα για την πορεία και τη μετεξέλιξή της, στη νέα ευρωπαϊκή γεωγραφία. Μέσα στην πολυπλοκότητα και τη χαοτική φύση του δομημένου χώρου σήμερα, σε μια πόλη που ακολουθεί τη δική της ανεξέλεγκτη πορεία, οι σημειακές παρεμβάσεις για το μετασχηματισμό του αστικού τοπίου, σε συνδυασμό με τη διαμόρφωση ενός συλλογικού ενδιαφέροντος, αποτελούν τα σημαντικά πρώτα βήματα.

Για το ΤΕΕ
Π. Νικηφορίδης

Οι πόλεις στο γύρισμα του αιώνα*

Γιώργος Σημαιοφορίδης

"Πώς να εξηγηθεί το παράδοξο ότι η πολεοδομία, ως επάγγελμα, εξαφανίστηκε τη στιγμή κατά την οποία παντού η αστικοποίηση—μετά από δεκαετίες σταθερής επιτάχυνσης—βρίσκεται στο δρόμο της εδραίωσης ενός οριστικού, παγκόσμιου "θριάμβου" της αστικής κατάστασης;"¹

Rem Koolhaas

«Τηλέπολη» και «μη-τόποι»

Τα προηγούμενα λόγια του σημαντικού Ολλανδού αρχιτέκτονα-πολεοδόμου τονίζουν το παράδοξο της προσέγγισης ενός νέου αστικού και μη-αστικού τοπίου, και της ερμηνείας του ως φυσικού και πολιτισμικού φαινομένου. Για πολλούς, αυτό το τοπίο συσχετίζεται με την εμβέλεια της ψηφιακής τεχνολογίας, που εγκυμονεί μια ριζική μετατροπή της οικιακής ζωής και της έννοιας της κατοικίας, κυρίως μέσα από την τηλε-εργασία. Αυτά υποστηρίζει ο Javier Echeverría, αναφερόμενος στη μετάβαση από τη μητρόπολη του 20ου αιώνα στην «Τηλέπολη» (παγκόσμια πόλη, πόλη της απόστασης), σ' αυτή τη νέα μορφή κοινωνικής αλληλεπίδρασης που αλλάζει βασικά συστατικά στοιχεία της κοινωνικής ζωής: παραγωγή, εργασία, εμπόριο, χρήμα, γράψιμο, σώμα, ει-

κόνα, τις έννοιες του εδάφους και της μνήμης, για να μην αναφέρουμε την πολιτική, την επιστήμη, τον πολιτισμό.² Σύμφωνα με τον Ισπανό φιλόσοφο, ο όρος «Τηλέπολη» αναγνωρίζει μια διαφορά μεταξύ των κλασικών μορφών κοινωνικής οργάνωσης (οικογένεια, εθνικές ομάδες, κόσμος, έθνη, κράτη, κ.λπ.) που θεμελιώνονται σε μια εδαφική βάση, στη γειννίαση και την εγγύτητα των ανθρώπων, και μιας νέας πόλης, στην οποία οι άνθρωπίνες διαδράσεις καθορίζονται από πολίτες που βρίσκονται σε απόσταση μεταξύ τους. Η «Τηλέπολη» είναι μια μη-εδαφική ή απο-εδαφικοποιημένη πόλη και η βασική δομή της είναι ένα δίκτυο ατόμων που ενώνει σημεία γεωγραφικά σκορπισμένα, αλλά συνδεδεμένα μέσω τεχνολογίας. Αυτή η νέα πόλη εναποτίθεται στα ήδη υφιστάμενα χωριά, πόλεις

και μητροπόλεις, δίχως να τα καταστρέφει, αλλά μεταλλάσσοντας ριζικά την οικιακή ζωή, με τη δημιουργία μιας μορφής ανοικτής κοινωνίας που βασίζεται στους τηλεκατοίκους.

Ενώ ο Echeverría αναπτύσσει, κυρίως, το μεταλλασσόμενο χώρο του ιδιωτικού βασιλείου των τηλεκατοίκων (θεωρώντας ότι ο δημόσιος χώρος στην πόλη έχει ήδη μεταλλαχθεί σε τόπο αναψυχής) άλλοι συγγραφείς, όπως ο Marc Augé, στρέφουν την προσοχή τους ακριβώς σ' αυτόν το δημόσιο χώρο, σ' αυτό το νέο τοπίο, που απαιτεί μια νέα ανθρωπολογική έρευνα, εστιασμένη στο ζήτημα της ετερότητας και στους μετασχηματισμούς του σύγχρονου κόσμου, που περιγράφεται ως υπερ-μοντερνικότητα.³

Ο Augé παρατηρεί τρία σχήματα πλεονάσματος—ο κατ' εξοχήν τρόπος της υ-

περ-μοντερνικότητας— μέσα από τα οποία μπορούμε να προσπαθήσουμε να χαρακτηρίσουμε την κατάστασή μας: υπερπληθώρα χρόνου και γεγονότων (επιτάχυνση χρήσης της ιστορίας), υπερπληθώρα χώρου (αστικοί μετασχηματισμοί σε σχέση με νέα συστήματα μεταφορών και τεχνολογίας) και εξατομίκευση των αναφορών (συστήματα αναπαράστασης συσχετισμένα με την ταυτότητα και την ετερότητα). Σύμφωνα με τον Augé, η έννοια του «μη-τόπου» αναφέρεται στην κοινωνιολογική έννοια του τόπου ως εγγραμμένο πολιτισμού σε χρόνο και χώρο και, συνεπώς, αν ο ανθρωπολογικός χώρος έτεινε στην αναγνώριση της ταυτότητας, της διάδρασης και της ιστορικής αναφοράς, τότε ένας τόπος που δεν θα έχει αυτά τα προσδιάζοντα γνωρίσματα, θα είναι ένας «μη-τόπος». Η υπερ-μοντερνικότητα παράγει «μη-τόπους», τόπους που δεν είναι ανθρωπολογικοί, που δεν ενσωματώνουν—σε αντίθεση με τη μοντερνικότητα— παλαιότερους καταξιωμένους τόπους της «μνήμης»: αεροδρόμια, νέους σιδηροδρομικούς σταθμούς, αλυσίδες ξενοδοχείων, πάρκα αναψυχής, δίκτυα διανομής, τηλεπικοινωνιακά δίκτυα· με δυο λόγια, τόπους όπου το άτομο αντικρίζει μια άλλη εικόνα του εαυτού του. Οι «μη-τόποι» αναφέρονται σε συγκεκριμένους φυσικούς χώρους, αλλά και στις σχέσεις που αναπτύσσουν τα άτομα-ταξιδιώτες με αυτούς (αξίζει να παρατηρήσουμε εδώ ότι ο Augé αναφέρεται στις μετακινήσεις, στο εμπόριο, στην αναψυχή, αλλά όχι στην κατοικία). Υπάρχει μια διαδικασία μεσολάβησης που καθορίζει ένα δεσμό μεταξύ των ατόμων και του περιβάλλοντος των «μη-τόπων» και περνά μέσα από τις λέξεις και τα κείμενα.

Και οι δύο προσεγγίσεις, παρά τις σημαντικές διαφορές τους, συγκλίνουν σ' ένα σημείο: στην πρωτοκαθεδρία του ατόμου, που είναι ο βασικός πρωταγωνιστής αυτού του νέου κόσμου (ο Augé υποστηρίζει ότι, αν οι ανθρωπολογικοί χώροι δημιούργησαν έναν οργανικό δεσμό, οι «μη-τόποι» δημιουργούν μια *συμβατική μοναξιά*). Βεβαίως, υπάρχουν πολλές και μάλλον κρίσιμες κοινωνικές εμπλοκές και στις δύο θέσεις (ο Echeverria υποστηρίζει—ως προς τον τηλεκάτοικο— ότι η σημαντικότερη θα συμβεί με το μετασχηματισμό του παθητικού ατόμου σε ενεργητικό). Μπορούμε, λοιπόν, να μιλήσουμε για μια νέα κατάσταση, για νέες συνθήκες του αρχιτεκτονικού και πολεοδομικού σχεδιασμού; Μπορούμε και συνηχίσουμε να μεταφέρουμε τις νοσταλγι-

κές ενοράσεις ενός οριστικά απολεσθέντος παρελθόντος, ή μήπως θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε το περιβάλλον, το τεχνικό και πολιτισμικό τοπίο, όπως αυτό σχηματίζεται τώρα; Ποιος θα είναι ο ρόλος της αρχιτεκτονικής στις αναμενόμενες αστικές αλλαγές, με δεδομένο τον ανταγωνισμό μεταξύ των πόλεων;

Όλα αυτά σημαίνουν ότι δεν μπορούμε πια να επαναπαυθούμε στον εφησυχασμό που προσφέρουν οι τετριμμένες προσεγγίσεις αλλά μπορούμε να ανικνεύσουμε μια νέα κατάσταση, που απομακρύνεται από την παραδοσιακή αντίληψη του αρχιτεκτονικού επαγγέλματος αλλά και από τους τρόπους περιγραφής και επέμβασης στην πόλη, διαπιστώνοντας: 1) την ακαταλληλότητα του οργανικού-εξελικτικού μοντέλου, όπως και της αιτιατής λογικής του ορθολογικού μοντέλου να αντιμετωπίσουν τα φαινόμενα και τις ραγδαίες μεταλλάξεις της σύγχρονης πόλης, 2) την αντίληψη της ταχύτητας ως εναπόθεσης, διασύνδεσης και διανομής μιας πληθώρας ροών, 3) την παρουσία περιοχών πειραματισμού και καινοτομίας ως προς τους χώρους κατοίκησης (νέες κοινωνικές ή περιθωριακές ομάδες, προνομιακά στρώματα, προαστιακή ανάπτυξη, εναλλακτικές κατασκευές στον Τρίτο Κόσμο, η αντίληψη της κατοικίας ως άρθρωσης συστατικών στοιχείων, κ.λπ.), 4) την εμφάνιση νέων περιβλημάτων-υποδοχών στους οποίους μοιάζει να εξαντλείται η κατανομή και η τελετουργική κατανάλωση του δημόσιου βίου των σύγχρονων μαζικών κοινωνιών (μουσεία, στάδια, εμπορικά κέντρα, θεματικά πάρκα, τουριστικές αναπτύξεις) και 5) την παρουσία μη παραγωγικών, απροσδιόριστων, δίχως σαφή όρια, ανοίκειων περιοχών στις πόλεις.⁴

Η «αναδυόμενη μετάπολη»

Το νέο αστικό τοπίο απασχολεί συστηματικά την κοινότητα των αρχιτεκτόνων και των πολεοδόμων, η οποία προσπαθεί να βρει τα εργαλεία προσέγγισης, κατανόησης, ερμηνείας που θα καταστήσουν εφικτές επίκαιρες διαδικασίες σχεδιαστικής παρέμβασης. Η «αναδυόμενη πόλη» αποτελεί την προσπάθεια μιας ομάδας Γάλλων ερευνητών που εστίασαν την προσοχή τους στην αποκρυπτογράφηση των σύγχρονων αστικών μετασχηματισμών: στις προαστιακές αναπτύξεις, στην αύξηση της κινητικότητας και στις δυνατότητες επιλογής στις μεταποικίες, στην ανανεωμένη έννοια της κεντρικότητας μέσα από την κατασκευή εμπορικών κέντρων και πολλαπλών αιθουσών θεάματος, σε μια νέα αντίληψη αστικότητας

(γύρω από τους περιφερειακούς κόμβους, δίπλα σε υπεραγορές και κινηματογραφικές πολυ-αίθουσες), στις νέες μορφές κοινωνικής διαβίωσης, στον εντεινόμενο διαχωρισμό μεταξύ συμβολικών τόπων (ιστορικό κέντρο) και τόπων καθημερινής συχνότητας ως προς το συλλογικό φαντασιακό υποσυνείδητο, στη νέα σχέση φύσης-πόλης μέσα από την «οργανωμένη φύση» ως συστατικό στοιχείο της πόλης, στη νέα σχέση πόλης-υπαίθρου, στη σημασία που αποκτούν οι έννοιες του εφήμερου και του μεταβατικού και στην ανταπόκριση που βρίσκουν στην αρχιτεκτονική των εμπορικών κέντρων, των γραφείων, των εστιατορίων—μπαρ και των ξενοδοχείων μέσα από σκηνογραφικές και ιστορικο-στικές παιγνιώδεις προσεγγίσεις ή, ακόμα, στις επιπτώσεις της πληροφορικής και των οπτικοακουστικών μέσων στο δημόσιο χώρο της πόλης.⁵ Σε αντίθεση με την ομοιογένεια, τη συνέχεια, την αρμονία, η «αναδυόμενη πόλη» μοιάζει να προτιμά την ασυνέχεια, τη ρήξη, τις σχισμές ως κατ' εξοχήν αστικά γνωρίσματα. Η πόλη-λαβύρινθος, η πόλη με το τεχνητό υπέδαφος που σχετίζεται με τη λειτουργικότητα των δικτύων υποδομών και εξυπηρέτησεων και η φυσική πόλη, όπου το κοινότοπο, το μνημειακό, τα αστικά αναγνωρίσιμα σχήματα δεν αποτελούν κοινά σημεία για τους σημερινούς κατοίκους—εξ ορισμού ετερογενείς και διαφοροποιημένους—, αναδεικνύει το ζήτημα της δημοκρατίας στα πλαίσια μιας σύγχρονης αστικής κατάστασης που διαφέρει πολύ από τις προηγούμενες.

Στα πλαίσια αυτά, η αποδοχή (περισσότερο ως υπόθεση εργασίας) του όρου *μετάπολη* δηλώνει μια πραγματικότητα που ταυτόχρονα ενσωματώνει και υπερβαίνει την κλασική έννοια της μητρόπολης. Σύμφωνα με τον ορισμό του François Ascher, «μια μετάπολη είναι το σύνολο των χώρων όπου το σύνολο ή τμήμα των κατοίκων, των οικονομικών δραστηριοτήτων ή των περιοχών βρίσκονται ενσωματωμένα στην καθημερινή λειτουργία μιας μητρόπολης. Μια μετάπολη αποτελεί γενικώς ένα λεκανοπέδιο εργασίας, κατοίκησης και δραστηριοτήτων. Οι χώροι που συνθέτουν μια μετάπολη, είναι κατ' ουσίαν ετερογενείς και όχι εξ' ανάγκης συνεχείς. Μια μετάπολη περιλαμβάνει το λιγότερο μερικές εκατοντάδες χιλιάδες κατοίκους».⁶

Υπάρχει μια ανοικτή συζήτηση για τη σχέση της μετάπολης με τη μετα-βιομηχανική πόλη ή τη μετά-την-πόλη εποχή, πλην όμως είναι σαφές, ότι οι νέες τεχνο-

λογίες μεταφορών και επικοινωνιών που συμμετέχουν στην ανασύσταση των αστικών και μη αστικών χώρων, δεν συνεπάγονται την εξαφάνιση των πόλεων. Η μητροπολιτικοποίηση και ο σχηματισμός μεταπόλεων, αποτελούν προχωρημένες μορφές διαδικασιών αστικοποίησης, που συνεχίζουν το ρυθμό τους, βασισμένες, κυρίως, στους τρόπους και τις τεχνολογίες ανταλλαγής. Η μετάπολη αποτελεί μια ακόμα φάση –σε μια διαδικασία που, προφανώς, δεν είναι ούτε γραμμική ούτε συνεχής–, μια ακόμα μορφή αστικοποίησης, αποτέλεσμα των νέων τεχνικών επικοινωνίας, συντήρησης και μετακίνησης των αγαθών, των ανθρώπων και των πληροφοριών.

«Ο νέος διαχυμένος αστικός χώρος, επεκτεινόμενος, αποσπασματικός, ετερογενής, προκαλεί συχνά τους πολεοδόμους και τους πολιτικούς, καθώς δεν ανταποκρίνεται στις παραδοσιακές μορφές καταλληλότητας μεταξύ κοινωνικής ζωής και δικαίου του εδάφους» υποστηρίζει ο Ascher, που διακρίνει δύο στάσεις πρόσληψης και αντιμετώπισης του: η πρώτη αναφέρεται στη διάθεση ανακοπής αυτής της διαδικασίας, που συνδυάζεται με την επαναφορά, την αποκατάσταση ή τον εκσυγχρονισμό ενός πιο κλασικού αστικού μοντέλου, αυτού της παραδοσιακής, συμπαγούς, πυκνής και συνεχούς ευρωπαϊκής πόλης, ενώ η δεύτερη στηρίζεται μάλλον στην αντιμετώπιση και τη διαχείριση της μοντερνικότητας παρά στην απόρριψή της.⁷ Ο Γάλλος κοινωνιολόγος επισημαίνει τη σύγκλιση μεταξύ του πολεοδομικού μοντέλου της κλασικής πόλης και του οικολογικού και προοδευτικού μοντέλου, με έμφαση στις συλλογικές μεταφορές, αυτή τη νέα συμμαχία-νεφέλωμα, δίχως ομοιογένεια αλλά με αισθητό πολιτικό και ιδεολογικό βάρος στην Ευρώπη, που βρίσκει απήχηση και στην Ευρωπαϊκή Επιτροπή, καθότι μεταφέρει εύκολα την προβληματική της βιώσιμης ανάπτυξης. Σε κάθε περίπτωση, είναι δεδομένο ότι οι τηλεπικοινωνίες και οι επιταχυνόμενες μεταφορές δημιουργούν αποστάσεις στην πόλη, ότι οι νέοι βιώνουν όλο και λιγότερο μια παραδοσιακή κλίμακα, μια κλίμακα εγγύτητας και γειτονιάς ή εγγύτητας μεταξύ κατοικίας, εργασίας και αναψυχής, και ότι θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε αυτή τη νέα μοντερνικότητα δίχως να αναπαράγουμε το αμερικάνικο μοντέλο.

Οι περισσότερες μεγάλες πόλεις γίνονται κατανοητές μέσα από διάφορα μοντέλα αστικής ανάπτυξης, σε εξάρτηση με τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς:



ομόκεντροι κύκλοι (από το κέντρο στην περιφέρεια), τομείς, πολλαπλοί πυρήνες. Σήμερα, όμως, σύμφωνα με τον Ιταλό ερευνητή Paolo Perulli, η εικόνα της μεγάλης πόλης είναι αυτή μιας τεράστιας κλεψύδρας, στους δύο πόλους της οποίας βρίσκονται, από τη μια πλευρά τα ανερχόμενα κοινωνικά στρώματα, οι επαγγελματίες ελίτ, και από την άλλη, οι νέοι τομείς χειρωνακτικής εργασίας (που δεν απορροφούνται στη βιομηχανία αλλά στις υπηρεσίες του τριτογενούς τομέα), μαζί με πρωτοφανείς μορφές φτώχειας και κοινωνικής υποβάθμισης, ενώ στη μέση της βρίσκονται οι παραδοσιακές παραγωγικές τάξεις (αστική και εργατική).⁸ Σ' αυτές τις πτυχές του κοινωνικού ιστού της σύγχρονης πόλης έχουμε σταθεί λίγο. όμως, κάθε οραματισμός, σχεδιαστικός ή άλλος, του παρόντος και του μέλλοντος των πόλεων μας, προσκρούει αναπόφευκτα στο μεταβαλλόμενο τοπίο των κοινωνικών δομών που τις συγκροτούν.

Η ευρωπαϊκή κοινότητα μετατρέπεται πρωτίστως σε μια *κοινότητα πόλεων* παρά εθνών. Αναμφισβήτητα, σε όλες τις περιπτώσεις –υποβαθμισμένες περιοχές, νέες περιφερειακά αναπτυσσόμενες περιοχές, αναβαθμισμένες μητροπόλεις, μεταπολιτικές διαμορφώσεις– καθοριστικό ρόλο διαδραματίζουν οι τοπικοί παράγοντες, ιδιαίτερα η ικανότητά τους να αναπτύσσουν συνεταιριστικές στρατηγικές, να κινητοποιούν τοπικά αποθέματα που βρίσκονται σε υπολανάουσα κατάσταση, να ελκύουν νέες εξωτερικές επενδύσεις, να εντάσσουν τις πόλεις τους σ' ένα

δίκτυο και να σχεδιάζουν την ανάπτυξή τους. Σε αντίθεση με την πολιτική του νεο-φιλελευθερισμού (που εφαρμόστηκε στις αγγλικές πόλεις κατά τη θάτσερική περίοδο), επιτυχής ανάκαμψη παρουσιάστηκε σ' εκείνες τις πόλεις που έθεσαν σε διεργασία πολιτικές σχεδιασμού, στοχεύοντας στην πολυκεντρικότητα (κυρίως μέσα από τη συνεργασία δημόσιου και ιδιωτικού τομέα, με την ίδρυση μικτών εταιριών αστικής ανανέωσης), στην αναμετατροπή των εγκαταλειμμένων βιομηχανικών περιοχών και στη δημιουργία νέων υποδομών υπηρεσιών για τις επιχειρήσεις.

Οι αστικές μελέτες μεγάλης κλίμακας

Αυτό που πρέπει να γίνει σαφές είναι ότι, στο πλαίσιο του διεθνούς ανταγωνισμού ή της «εξωτερικής πολιτικής» των ευρωπαϊκών πόλεων, προκειμένου μια πόλη να επιλεχθεί για επενδύσεις, θα πρέπει να διαθέτει κατάλληλες υπηρεσίες, υψηλό τεχνολογικό επίπεδο, να έχει ενδυναμώσει την οικονομική υποδομή της και να έχει καλλιεργήσει την εικόνα και την ποιότητά της (στην κατοικία, στο περιβάλλον, στο κοινωνικό επίπεδο). Αυτή ακριβώς είναι η σκοπιμότητα των μελετών παρέμβασης, όπου ο σχεδιασμός της πόλης αποκτά πρωτεύοντα ρόλο ως προς τη λειτουργικότητα των δικτύων και τη βελτίωση της εικόνας της. Αυτό είναι το μεγάλο μυστικό πίσω από τα κάθε λογής έργα που γίνονται στις περισσότερες ευρωπαϊκές πόλεις, μέσα από την πολιτική των *ειδικών προγραμμάτων ή δράσεων*. Πρόκειται για το φαινόμενο της «νέας κεντρικότητας», που συσχετίζεται σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις με μια διαδικασία επανααστικοποίησης. Πράγματι, ακολουθώντας τις απόψεις οικονομολόγων, οι πόλεις ξανασυγκεντρώνουν νέες αστικές δραστηριότητες και ορισμένους τύπους κατοικίας σε περιοχές μεταξύ του ιστορικού κέντρου και της σύγχρονης περιφέρειας, που θεωρούνται «εγκαταλειμμένες» και όπου υπήρξαν κάποτε παραγωγικές ή άλλες δραστηριότητες, οι οποίες είτε απομακρύνθηκαν, είτε τέθηκαν σε αχρηστία.⁹

Η δεκαετία του '80 χαρακτηρίστηκε από το πρόγραμμα οικιστικής ανάπτυξης της IBA στο Βερολίνο και την ανασυγκρότηση της πόλης μέσα από τμηματικές οικιστικές επεμβάσεις, αλλά και από τη λάμψη των «μεγάλων έργων» στο Παρίσι και την αναδιάταξη της πόλης μέσα από τη στρατηγική τοποθέτηση δημοσίων κτιρίων, που εκμεταλλεύτηκαν την ήδη υπάρχουσα ή τη νέα συγκοινωνιακή υποδομή της. Στη συνέχεια, η Βαρκελώνη

κατοχύρωσε, στην προ-ολυμπιακή περίοδο 1986-1992, ένα *modus operandi* στηριγμένο στη μετάβαση από τις πολιτικές της «νέας αστικότητας» και της «μετάστασης» (δηλαδή, της διασποράς δράσεων μικρής κλίμακας στο δημόσιο χώρο της υφιστάμενης πόλης, τόσο στο αστικό κέντρο όσο και στην περιφέρεια), στην πολιτική των μεγάλων επεμβάσεων υποδομής (Ολυμπιακός Δακτύλιος, Villa Olimpica, αναδιάρθρωση των περιοχών της Diagonal και της Vall d' Hebron, μεγάλοι περιφερειακοί δρόμοι, οι τηλεπικοινωνίες, μεγάλες πολιτισμικές επεμβάσεις, ανάκτηση του θαλάσσιου μετώπου ως συλλογικού αστικού χώρου). Ο πολεοδομικός σχεδιασμός της «ευέλικτης» πόλης διαφέρει από αυτόν της «λειτουργικής», όπως υποστηρίζει ο Joan Trullén. «*Η πόλη δεν γίνεται αντιληπτή ως μια μεγάλη μηχανή παραγωγής, οι οικονομίες παραγωγής δεν προκύπτουν μέσα από την ιεραρχική ενσωμάτωση στις μεγάλες μονάδες και εταιρίες, αλλά μέσα από την αντιπαράθεση εξωτερικών οικονομικών που συνδέονται με την πόλη. Περισσότερο από παραδοσιακά ιεραρχημένες αστικές δομές, αναφερόμαστε σε αστικά δίκτυα και χώρους διαμεσολάβησης. Η αναδιάρθρωση των λιμενικών και των σιδηροδρομικών υποδομών και ο σχεδιασμός των οδικών δικτύων που ενσωματώνουν τις νέες τάσεις ανάπτυξης, διαμορφώνουν μια νέα εδαφική πραγματικότητα και συμβάλλουν στην παγκοσμιοποίηση της πόλης και στην ανάδειξη του κομβικού ρόλου που μπορεί να παίξει στη μεσογειακή λεκάνη».*¹⁰

Στο ίδιο πλαίσιο, θα πρέπει να εξετάσουμε τις μετατροπές μεγάλης κλίμακας που συμβαίνουν τα τελευταία δέκα χρόνια στις περισσότερες ευρωπαϊκές πόλεις: τον προσδιορισμό μιας νέας κεντρικότητας γύρω από το σιδηρόδρομο ταχείας κίνησης στη Λίλγη· το νέο τμήμα πόλης στις παλιές λιμενικές περιοχές του Κοορ van Zuid στο Ρότερνταμ, συνδυασμένο με τη νέα γέφυρα Erasmus πάνω στον ποταμό Maas· τη νέα «υδρόπολη» στην εγκαταλελειμμένη περιοχή του Spandau, πάνω στον ποταμό Havel, έξω από το Βερολίνο· την αναβάθμιση των Σιδηροδρομικών Σταθμών στο Λονδίνο, στην προσπάθεια να αντισταθμιστεί η αποτυχία των Docklands μέσα από ένα δίκτυο αστικών αναπλάσεων· το νέο τεχνολογικό πανεπιστημιακό πόλο Pirelli-Bicocca στο Μιλάνο, πάνω στα ίχνη παλιών βιομηχανικών περιοχών· τη ριζική ανάπλαση του αποβιομηχανοποιημένου Μπιλμπάο και τη μετατροπή της πόλης σε δυναμικό πο-

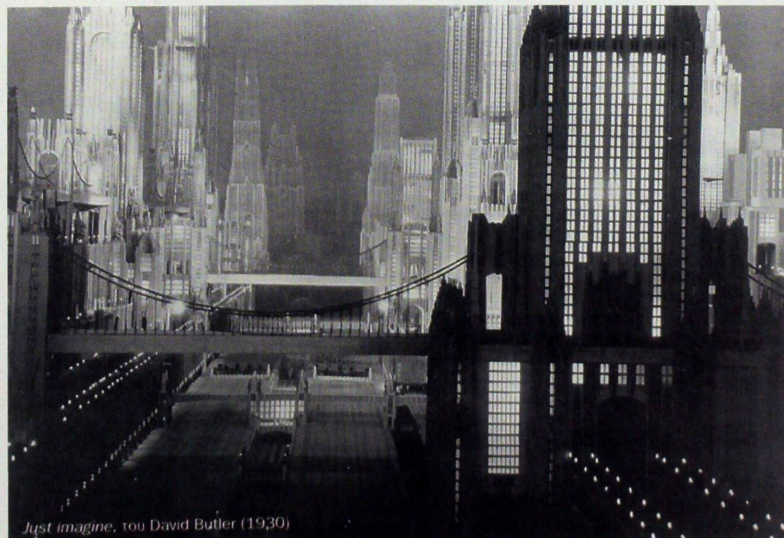
λιτιστικό πόλο· την επανάκτηση των λιμενικών βιομηχανικών περιοχών της Δουνκέρκης με τη δημιουργία μιας νέας περιοχής μικτών χρήσεων· την αναμετατροπή των εγκαταστάσεων βαριάς βιομηχανίας κατά μήκος των περιοχών του ποταμού Ρήνου στη Γερμανία, συνδυασμένη με την αναβάθμιση ενός δικτύου πόλεων μεσαίου μεγέθους· τη διαμόρφωση μιας «πράσινης πόλης» πάνω στα ίχνη των εγκαταλελειμμένων σιδηροδρομικών δικτύων και βιομηχανικών περιοχών στην περιοχή Plaine St. Denis, στο βόρειο Παρίσι· τη δημιουργία μιας νέας αστικής περιοχής δίπλα στον ποταμό Τάγο, με αφορμή την EXPO '98 στη Λισαβόνα.

Σήμερα, όσο ποτέ άλλοτε, το παιχνίδι της πόλης παίζεται στη μεγάλη κλίμακα των αστικών μελετών. Βεβαίως, για να προχωρήσει η οποιαδήποτε διαδικασία αναβάθμισης μέσα από μια στρατηγική επεμβάσεων, είναι αναγκαία η αναθεώρηση ορισμένων προκαθορισμένων ρόλων. Στην εποχή της «αδύναμης σκέψης» και της «αδύναμης διακυβέρνησης», για πολλούς, είναι οι συμβάσεις της ρητορικής, της πειθούς και της διαπραγμάτευσης που καθορίζουν ένα νέο καταστατικό νομιμοποίησης κάθε αρχιτεκτονικού και, ιδίως, πολεοδομικού σχεδίου, που αναφέρεται στο ετερογενές ανάμειγμα, στις διάφορες κοινότητες που συναπαρτίζουν τις αστικές κοινωνίες, σε κατοίκους που συχνά αποποιούνται την ιδιότητα του δημότη ή δεν βιώνουν την πόλη ως δημότες. Προκειμένου, λοιπόν, να ξεκινήσει κάποια σημαντική πολεοδομική μελέτη, παράβατος όρος είναι να επιτευχθεί μια πολιτισμική συναίνεση μεταξύ των παραγόντων που συμβάλλουν στην υλοποίησή

της (φορείς κρατικοί, δημοτικοί, ιδιωτικοί, κατασκευαστικές εταιρίες, μελετητές, κοινότητες ενδιαφέροντος· οι τοπικές κοινωνίες, όπως συνηθίζεται να λέγονται). Σ' αυτή την κατεύθυνση της *μελέτης υπό διαπραγμάτευση (projet negocié)*, ορισμένες μορφές εργασίας και εκπόνησης μελετών, όπως η πρόσκληση ειδικών συμβούλων, διαγωνισμοί ιδεών ή διαγωνισμοί με πρόσκληση, σεμινάρια σχεδιαστικά και εργαστήρια, μοιάζουν να είναι πιο αποτελεσματικές από την εκπόνηση μελετών στα γραφεία των τεχνικών υπηρεσιών ή την απ' υψηλού χάραξη κάποιων επεμβάσεων.

Η πρόκληση της ελληνικής πόλης

Η απουσία των αστικών αναπλάσεων μεγάλης κλίμακας δεν είναι ανεξάρτητη από τον τρόπο και τις διαδικασίες παραγωγής του κτισμένου περιβάλλοντος στη χώρα μας. Με τον κίνδυνο μιας απλούστευσης, θα έλεγα ότι, στις συζητήσεις που έχουν γίνει μέχρι σήμερα –ιδίαιτερα γύρω από τα θέματα των αστικών αναπλάσεων–, διαπιστώνεται κάποια σύγκλιση απόψεων που επικεντρώνονται στο ανθρώπινο μέτρο, στη συμμετοχή του πολίτη, στην αποκέντρωση κ.λπ., συχνά με την επικάλυψη της «αιφόρου ανάπτυξης» και της «Λευκής Βίβλου».¹¹ Αν αναζητήσουμε κάποια διαφορά, θα σταματήσουμε στην αντιπαράθεση ενός ρεαλιστικού ονείρου, στηριγμένου στις παραγωγικές τάξεις ή στο κοινωνικό συμφέρον, απέναντι στο ιδεαλιστικό όραμα μιας κοινωνίας υποταγμένης στα ιδιωτικά συμφέροντα και στην επιμέρους αξιολόγηση των αναγκαίων παρεμβάσεων, οι περισσότερες των οποίων συνιστούν κοινό τόπο (ενοποίηση αρχαιολογικών χώ-



Just imagine, του David Butler (1930)

ρων, αναπλάσεις γειτονιάς, αναβάθμιση ποιότητας ζωής ως προς τις συγκοινωνίες, το πράσινο, τις σχολικές αίθουσες, κ.λπ.) Ωστόσο, έχω την εντύπωση πως το κεντρικό ερώτημα παραμένει αναπάντητο κι αυτό δεν είναι άλλο από την αναζήτηση της ταυτότητας, της ιδιομορφίας της ελληνικής πόλης, πριν προχωρήσουμε στην αντιμετώπιση των προβλημάτων της, που έχουν αποκτήσει εκρηκτικές διαστάσεις. Η εντύπωσή μου είναι πως αυτή η ταυτότητα υπολανθάνει στην ασαφή οντότητα της ελληνικής πόλης· μιας πόλης-χωνευτήρι, πόλης-τοπίο μιας οικείας, καθημερινής επανάληψης, που χρήζει περισσότερης ορθολογικότητας, εις πείσμα όσων την αντιμάχονται. Η ελληνική πόλη, που προβάλλεται μόνο ως τόπος μιας «αστόχαστης πράξης», χρειάζεται μια αποκεντρωμένη και ευέλικτη ευταξία, ενσωματώνοντας στην ήδη πολυσυλλεκτική –σχεδόν νεομεσαιωνική– δομή της (συνδυασμός εμπορικών και χειροτεχνικών χρήσεων με κατοικία), τον αναγκαίο κοινωνικό και πολιτισμικό εξοπλισμό.

Οι ελληνικές πόλεις είναι αναγκαίο να θέσουν στο επίκεντρο των μετασχηματισμών τους ευρηματικά και τολμηρά προγράμματα, τα οποία οφείλουν να ανταποκρίνονται στις κοινωνικές ανάγκες βελτίωσης της ποιότητας του αστικού τοπί-

ου, να υπολογίζουν την ανοδική διαφοροποίηση του κοινωνικού ιστού και να βασίζονται παράλληλα στις έννοιες του εφικτού και της αποδοτικότητας (στο βαθμό που η υλοποίηση των έργων θέτει το ζήτημα της αυτοχρηματοδότησης). Ίσως μια τέτοια υπόθεση να αφορά άμεσα σ' εκείνους τους αρχιτέκτονες και πολεοδόμους που μπορούν να αναμετρηθούν σχεδιαστικά με τη «μεγάλη κλίμακα» (δηλαδή, με την ίδια την πόλη), δίχως να υποκύπτουν αβίαστα στην ιστορικιστική ρητορεία ή στην αισθητικοποίηση του κατακερματισμού του αστικού τοπίου. Συχνά εκφράζονται πολλές επιφυλάξεις ως προς τις μεγάλες σχεδιαστικές παρεμβάσεις στις ελληνικές πόλεις, παράλληλα με τη διεκδίκηση της μικρής κλίμακας· όμως, θα ήταν λάθος να υιοθετηθεί μονομερώς αυτή η αντιπαράθεση, δίχως να εντοπιστούν οι διαφορές στην εμβέλεια και στην κλίμακα των έργων, ιδιαίτερα η δυνατότητα παρέμβασης κατά τμήματα και περιοχές, δεδομένης της αδυναμίας εφαρμογής ενός συνολικού σχεδίου και της αναποτελεσματικότητας των αποσπασματικών επεμβάσεων. Μήπως, λοιπόν, έφτασε η ώρα να απομακρυνθούν οι υπεύθυνοι από τη στείρα δημοκοπία, που ανοίγει το δρόμο στην αποσπασματική αυθαιρεσία των ιδιωτικών επεμβάσεων

και καταδικάζει την αρχιτεκτονική σε απλή σκηνογραφία, και ν' αντιληφθούν την πολιτική αξία του νέου σχεδιασμού στην κλίμακα της πόλης· δηλαδή, την αντίσταση στην επιφανειακή αλλαγή για την αλλαγή, την αποδοχή της τεκμηρίωσης της πολιτισμικής μνήμης της πόλης και της μακράς διάρκειάς της· την ανοικοδόμηση της αξίας του δημόσιου χώρου (των ανοικτών χώρων και των σκάρτων μεταξύ των κτιρίων)· τη διαλογική σχέση με το περιβάλλον που επιφέρει ουσιώδεις αλλαγές στη σχέση δημόσιου-ιδιωτικού τομέα.¹²

Είναι σαφές ότι μια τέτοια θεώρηση στηρίζεται πρωτίστως στη συνέχεια των θεσμών και των προγραμματικών δεσμεύσεων, καθώς και στη συνεννόηση του πολιτικού κόσμου. Η επιτυχία της ανάκαμψης των ελληνικών πόλεων στηρίζεται στη δυνατότητα σύλληψης, εξεργασίας και υλοποίησης ενός προγράμματος συνδυασμένων παρεμβάσεων, με γνώμονα το κοινωνικό συμφέρον. Αυτό όμως που προέχει και αποτελεί θεμελιώδη προϋπόθεση για την εκκίνηση ορισμένων ειδικών προγραμμάτων και δράσεων, είναι η ενιαία διοικητική δομή ενός πολεοδομικού συγκροτήματος και ο συντονισμός της δημόσιας διαχείρισής τους, προκειμένου να αποφευχθούν επι-



Από τα γυρίσματα της ταινίας
Τα φτερά του έρωτα, του Wim Wenders (1987)

καλύψεις θέσεων, αρμοδιοτήτων και ενεργειών, διακρίνοντας ανάμεσα σ' εκείνους τους τομείς που απαιτούν συντονισμό μητροπολιτικού επιπέδου (π.χ., συγκοινωνίες, απορρίμματα) και σ' αυτούς που μπορούν να οργανωθούν σε δημοτικό επίπεδο (π.χ., πολιτισμός, εκπαίδευση, υγεία) –έχοντας κατά νου ότι η μητροπολιτική δομή εξαρτάται από την παρουσία των δικτύων και την εμβέλιά τους στη γεωγραφική περιοχή λειτουργίας τους και όχι από τις διάφορες τοπικότητες. Χρειάζεται επίσης κάποια μεγαλόπνοση αφορμή για να τεθεί ο μηχανισμός σε εφαρμογή. Ορισμένες πόλεις έχουν μια ευκαιρία εξωγενή: για παράδειγμα, η Θεσσαλονίκη, ως πολιτιστική πρωτεύουσα του 1997, είχε αυτή την αφορμή που την ώθησε σε μια κατεύθυνση πολεοδομικής ανάκαμψης, τουλάχιστον ως προς τον κτιριακό εξοπλισμό και το δημόσιο χώρο· κάτι που, δυστυχώς, λείπει από την Αθήνα. Ούτε πολιτιστική πρωτεύουσα, ούτε προοπτική αναβάθμισης στο οικονομικό δίκτυο της Ευρώπης –τίποτα απ' όλα αυτά δεν συντρέχει για να ωθήσει τα πράγματα και την τύχη της πόλης, πλην της ανάληψης των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004. Και τι να πούμε για τις υπόλοιπες ελληνικές πόλεις, εκτός της αλόγιστης και ακατάσχετης τουριστικής ανάπτυξης;

Ο μετασχηματισμός της υπάρχουσας πόλης και οι τρόποι περιφερειακής επέκτασης, οι τεχνικές υποδομές, αποτελούν τα νέα τοπία του σύγχρονου σχεδιαστικού και αναπτυξιακού ενδιαφέροντος. Το κρίσιμο ερώτημα που προκύπτει είναι τι είδους σχεδιαστικές νοσοτροπίες μπορούν να χαρακτηρίσουν τον επανασχεδιασμό αυτών των υποβαθμισμένων αστικών περιοχών. Οφείλουμε, άραγε, να γεμίσουμε αυτούς τους χώρους με νέα προγράμματα ή να τους προφυλάξουμε, προσέχοντας τη μοναδικότητα του τοπίου τους; Οφείλουμε να αντιμετωπίσουμε αυτές τις περιοχές μέσα από το πρίσμα της συνέχειας του αστικού τοπίου, ή να αναγνωρίσουμε τον αποσπασματικό και ασυνεχή χαρακτήρα τους, που ενδεχομένως να μας κατευθύνει προς άλλες σχεδιαστικές πρακτικές, όπως αναφέρει ο Joan Busquets;¹³ Οι ελληνικές πόλεις –με την τυχρότατη πολεοδομική ανάπτυξη– χρήζουν άραγε μιας διατακτικής επέμβασης αποφόρτισης του αστικού ιστού, με έμφαση στο δημόσιο χώρο (αρχαιολογικό ή λιμενικό, στις προκειμένες περιπτώσεις), ή μήπως μιας εντατικοποίησής του, που, εκ των πραγμάτων, οδηγεί στη δημιουργία ενός εσωστρεφούς δημόσιου

χώρου και, ίσως, μεγάλων αντικειμένων στην πόλη; Ποιες είναι οι δεσμεύσεις που προκύπτουν από την ιδιαιτερότητα της κάθε τοποθεσίας, από τη «λανθάνουσα ευφυΐα» της;

Όλα αυτά έχουν επιπτώσεις στην αναθεώρηση της πολεοδομικής μελέτης, του σχεδιασμού στην κλίμακα της πόλης, της σχέσης πολεοδομίας-αρχιτεκτονικής. Μια νέου τύπου πολεοδομική πολιτική συνδυάζει δύο συνθήκες: κατ' αρχήν, ο πολεοδομικός σχεδιασμός δεν νοείται ως συνταγή κανονισμών εφαρμογής αλλά ως αποτελεσματική, άμεση, πρακτική διατύπωση· μια κίνηση από συστηματικά, αλλά ασόριστα, οράματα, σε συγκεκριμένες και ειδικές δράσεις. Η εμπειρία των αστικών αναπλάσεων και αστικών μελετών στην Ευρώπη καταδεικνύει ότι το Γενικό Πολεοδομικό Σχέδιο ανήκει στο παρελθόν, αλλά μπορεί να μετατραπεί σε Ειδικές Πολεοδομικές Μελέτες, με την πεποίθηση της αναδρομικής εμβέλειας της αρχιτεκτονικής στην πόλη. Το *modus operandi* δεν είναι από τα πολεοδομικά σχέδια σε ειδικές μελέτες, αλλά μάλλον το αντίστροφο. Διατρέχουμε την περίοδο της μεταβίβασης από ένα ιεραρχικό σ' ένα διαπραγματεύσιμο μοντέλο· από την «πολεοδομία της ανάπτυξης στην πολεοδομία της αξιολόγησης».¹⁴ Ανεξάρτητα από τις δυνατότητες εκπόνησης και εφαρμογής μελετών πολεοδομικής κλίμακας, οι ελληνικές πόλεις δεν μπορούν να αγνοήσουν αυτές τις σημαντικές αλλαγές που, ούτως ή άλλως, συντελούνται, έστω και ερήμην των αρχιτεκτόνων.

* Εκτενέστερη μορφή του κειμένου δημοσιεύτηκε στον τόμο *Οι προκλήσεις της ελληνικής πόλης*, επιμέλεια: Francesco Infussi, Γιώργος Σημαιοφορίδης, ΑΓΕΤ ΗΡΑΚΛΗΣ, Αθήνα 1998, με τον τίτλο «Η ελληνική πόλη και οι νέες αστικές συνθήκες».

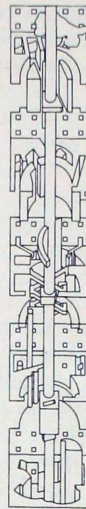
Σημειώσεις

1. Rem Koolhaas, «Τί απέγινε με την πολεοδομία», «Μετάπολις», 1/1997: («ANY», n. 9/1994).
2. Javier Echeverria, *Telepolis*, Destino, Βαρκελώνη 1994, και «Domestic life in Telepolis, the global city», στο «Quaderns», «Housing–New urban ideas», n. 211/1996: 42-47.
3. Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la summodernité*, Seuil, Παρίσι 1992.
4. Όπως και νά' χει, αυτό το νέο τοπίο αποτελεί το σημείο αναφοράς της σύγχρονης αρχιτεκτονικής κουλτούρας και του προβληματισμού. Μετά την XIX Triennale του Μιλάνου (27 Φεβρουαρίου-10 Μαΐου 1996) που, μέσα από τον τίτλο «Ταυτότητα και Διαφορά», επικεφαλίωσε να διερευνηθεί «τη συνθήκη της ζωής στη μητρόπολη: τους μετασχηματι-

σμούς στην ποιότητα των δημόσιων χώρων και την κρίση των σύγχρονων μοντέλων κατοίκησης, που αδυνατούν να συνδυάσουν πολεοδομία και οικειότητα», το κορυφαίο διεθνές γεγονός του 1996 ήταν το XIX Συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης Αρχιτεκτόνων που διεξήχθη στη Βαρκελώνη, την πρώτη εβδομάδα του Ιουλίου, και είχε ως κεντρικό θέμα του «Παρόν και μέλλον–Η αρχιτεκτονική στις πόλεις», στο οποίο προσήλθαν περισσότεροι από 12.000 αρχιτέκτονες απ' όλον τον κόσμο. Η θεματολογία των κεντρικών συζητήσεων και της έκθεσης –που επιμελήθηκε ο Ignasi de Solà-Morales– δεν πρότεινε ένα εξαντλητικό σύστημα ανάλυσης των νέων σχέσεων μεταξύ αρχιτεκτονικής και σύγχρονης πόλης αλλά πέντε πλατφόρμες (μεταλλάξεις, ροές, οικισμοί, υποδοχές, και terrains vagues/λανθάνοντα εδάφη) ως πεδία ανίχνευσης αυτής της νέας κατάστασης. Βλ. τον κατάλογο *Present and Futures. Architecture in Cities*, Ignasi de Solà-Morales, Xavier Costa (επιμ.), Οργανωτική Επιτροπή Συνεδρίου UIA, Βαρκελώνη '96, Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, ACTAR, Βαρκελώνη 1996.

5. *La ville émergente*, dir. Geneviève Dubois-Taine και Yves Chalas, edit. de l'Aube, 1997.
6. François Ascher, *Métapolis ou L'avenir des villes*, edit. Odile Jacob, Παρίσι 1995, σελ. 34.
7. François Ascher, «Για τη μετάπολη», «Μετάπολις», 1/1997: 9.
8. Paolo Perulli, *Atlante metropolitano –Il mutamento sociale nelle grandi città*, Μπλόγια 1992.
9. Γι' αυτό το θέμα, βλ. «Rassegna», «Abandoned areas», n. 42/1990.
10. Joan Trullén, «Barcelona, the flexible city», στον κατάλογο *1856-1999 Contemporary Barcelona*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996, σσ. 244-255.
11. Σημαντική είναι, τα τελευταία 4 χρόνια, η πρωτοβουλία του ΤΕΕ για τη διοργάνωση δύο Διεθνών Συνεδρίων, που είχαν ως τίτλο και θέμα: «Ένα Όραμα για την Αθήνα–Προοπτικές και διαχείριση μητροπολιτικών περιοχών», Αθήνα, 13-16 Σεπτεμβρίου 1994, και «Ένα Όραμα για την Αθήνα–Η συνέχεια. Ο καταστατικός χάρτης», Αθήνα, 18-21 Νοεμβρίου 1996.
12. Vittorio Gregotti, «Valore politico del disegno urbano», «Casabella», 596: 2-3.
13. Joan Busquets, «New Urban Phenomena and a New Type of Urbanistic Project», στον κατάλογο *Present and Futures. Architecture in Cities*, όπ., σσ. 280-287.
14. Bernard Reichen, «De l'urbanisme de valorisation», στον τόμο *L'élaboration des projets architecturaux et urbains en Europe–Les acteurs du projet architectural et urbain*, Plan Construction et Architecture, Παρίσι 1997, σσ. 177-180.

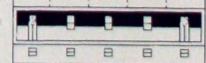
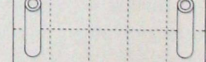
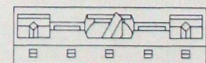
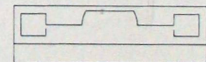
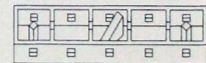
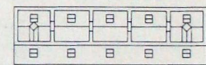
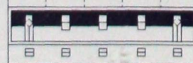
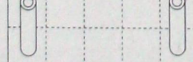
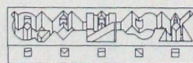
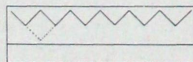
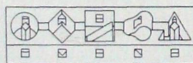
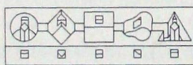
Ο Γιώργος Σημαιοφορίδης (1955), σπούδασε Αρχιτεκτονική στη Ρώμη, στη Φλωρεντία και στο Λονδίνο. Δίδαξε Ιστορία και Θεωρία στο Μεταπτυχιακό Τμήμα της Architectural Association του Λονδίνου (1980-84) και στο Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, Philadelphia (1984-85). Συνιδρυτής και στη συνέχεια διευθυντής του περιοδικού "Τεύχος" (1989-1997). Εμπειρογνώμων στην ευρωπαϊκή γραμματεία του EUROPAN (1992-2000). Εκδότης βιβλίων αρχιτεκτονικής, οργανωτής και επιμελητής εκθέσεων, έχει δημοσιεύσει σε πολλά περιοδικά αρχιτεκτονικής και έχει δώσει διαλέξεις σε Ιδρύματα και Αρχιτεκτονικές Σχολές της Ευρώπης. Συνιδρυτής του Κέντρου Αρχιτεκτονικών Ερευνών Αθήνας (1994-97). Επίτροπος της ελληνικής συμμετοχής ("Τοπία του οικείου") στη ΧΙΧ Διεθνή Έκθεση της Τριενάλε του Μιλάνου (1996). Σύμβουλος του ΟΠΠΕΘ '97 για τους διεθνείς αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς και υπεύθυνος του ευρωπαϊκού διαγωνισμού "Νέοι κοινόχρηστοι χώροι για τη σύγχρονη πόλη - το Δυτικό Τόξο στη Θεσσαλονίκη" (1996-1997). Συνιδρυτής του περιοδικού "Μεταπόλις" (1997). Επιμελήθηκε (μαζί με τον Γιάννη Αίσιωπο) την Έκθεση "Τοπία εκμοντερνισμού - Η Ελληνική αρχιτεκτονική στις δεκαετίες του 1960 και 1990", που οργανώθηκε στο Ολλανδικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής (1999). Υπεύθυνος για το Εργαστήριο του Φαληρικού Όρμου εκ μέρους της Εταιρίας "Αθήνα 2004" (1999). Καθηγητής στη Σχολή Αρχιτεκτονικής του Μιλάνου, Boniva (1999-2000). Μέλος του Επιστημονικού Συμβουλίου του EUROPAN (2000). Πρόσφατα του απονεμήθηκε το Μετάλλιο Ιστορίας της Τέχνης από την Ακαδημία Αρχιτεκτονικής της Γαλλίας (2000).



Ο Ηλίας Ζέγγελης (1937), σπούδασε αρχιτεκτονική στην Architectural Association του Λονδίνου (1956-1961). Από το 1990 είναι Καθηγητής (Baukunst Professor) στην Düsseldorf Kunstakademie. Είναι υπεύθυνος διπλωματικών εργασιών στο Ινστιτούτο Berlage του Άμστερνταμ, και στο Sin Lucas Hoger Architectuurinstituut Βρυξέλλες. Συνιδρυτής (μαζί με τον Rem Koolhaas) του γραφείου OMA (Office for Metropolitan Architecture) στο Λονδίνο. Partner του γραφείου OMA στο Ρότερνταμ και Senior Partner του Γραφείου OMA στο Λονδίνο (1980-85). Ιδρυτής και Senior Partner του γραφείου OMA στην Αθήνα (1982-87). Από το 1987 μέλος του γραφείου Gigantes Zenghelis Architects. Μελέτες του έχουν βραβευτεί σε πολλούς αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, όπως: Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη της Lleida, Ισπανία (1997, φινάλιστ), Οικιστικό συγκρότημα Moabitser Werder, Βερολίνο (1ο βραβείο, 1989), Πάρκο της La Villette, Παρίσι (φινάλιστ, 1982). Το 1990 και το 1991 του απονεμήθηκαν το βραβείο Eternit και η ειδική μνεία του βραβείου Mies van der Rohe Pavilion Award, για το κτίριο Checkpoint Charlie, I.B.A., Βερολίνο (1991). Έχει διδάξει σε πολλές Σχολές Αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη και την Αμερική ως Καθηγητής και Επισκέπτης Καθηγητής. Έχει διατελέσει μέλος της Κριτικής Επιτροπής του Ευρωπαϊκού Βραβείου Αρχιτεκτονικής Mies van der Rohe Pavilion Award το 1992, 1994 και 1997. Το έργο του έχει παρουσιαστεί σε πολλές εκθέσεις, ανάμεσα στις οποίες: Aedes, Βερολίνο (1981), I.C.A., Λονδίνο (1983), Μπιενάλε Βενετίας (1980 και 1991), Κέντρο Pompidou, Παρίσι (1985), Μουσείο Αρχιτεκτονικής, Βασιλεία (1988), Τριενάλε, Μιλάνο (1996), ενώ οι μελέτες του έχουν δημοσιευτεί σε πολλά αρχιτεκτονικά περιοδικά και βιβλία.

Ο Roemer van Toorn (1960) είναι υπεύθυνος του Προγράμματος Θεωρίας και Ιστορίας Αρχιτεκτονικής στο Ινστιτούτο Berlage του Άμστερνταμ (διεθνές μεταπτυχιακό εργαστήριο αρχιτεκτονικής, αστικού σχεδιασμού, αρχιτεκτονικής τοπίου και θεωρίας). Είναι αρχιτέκτων, κριτικός, φωτογράφος και δημιουργός ντοκιμαντέρ. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Τεχνικό Πανεπιστήμιο του Delft. Επιμελήθηκε (μαζί με τον Ole Bauman) τον τόμο The Invisible in Architecture (εκδόσεις Academy, Λονδίνο 1994). Διευθύνει (μαζί με τον Dave Wendt), την εταιρεία παραγωγής Both/And, που ασχολείται με θέματα πολιτισμού χώρου και εικόνας. Ετοιμάζει μια έκδοση και ένα σενάριο με θέμα "Η κοινωνία του και", καθώς και μια έκθεση για τη σύγχρονη Αρχιτεκτονική, Τέχνη και Design στην Ολλανδία (μαζί με τον Hans Vanhuizen και το Ίδρυμα "Utopia is Now"). Το φωτογραφικό του έργο έχει παρουσιαστεί σε διάφορες εκθέσεις, ανάμεσα στις οποίες η Έκθεση "Cities on the Move".

Ο Πρόδρομος Νικηφορίδης γεννήθηκε στο Ηράκλειο Κρήτης το 1957. Αποφοίτησε από την Αρχιτεκτονική Σχολή της Τουλούζης το 1983. Έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στην Ιστορία της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Toulouse-le-Mirail και Πολεοδομίας στο Paris-Sorbonne IV. Διατηρεί αρχιτεκτονικό γραφείο στη Θεσσαλονίκη με τον Μπενάρν Κουόμο και ασχολείται με μελέτες και κατασκευές δημοσίων και ιδιωτικών έργων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έχει διακριθεί σε πανελλήνιους και διεθνείς αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς: Europan 2 (Μενεμένη, Θεσσαλονίκη, 1991), Πρώτο Βραβείο στο Διεθνή Διαγωνισμό «Ξανασχεδιάζοντας την Πλατεία Αριστοτέλους» (Θεσσαλονίκη, 1997).



Ο πόθος της επούλωσης και το δικαίωμα του αόρατου

Αντουανέττα Αγγελίδη, σκηνοθέτης

Το σινεμά, γεννημένο μαζί με τη διχοτόμηση του αντικειμενικού της πραγματικότητας και της τεχνητότητας της εικόνας –διχοτόμηση που θεμελιώνεται στη “φωτογραφική φύση” απ’ τη μια και την ικανότητα μυθοπλασίας από την άλλη– λειτουργήσε απελευθερωτικά απέναντι στις άλλες τέχνες. Απορρόφησε κάθε απεικονιστική τους πλευρά. Δεν είναι τυχαίο που η αφηρημένη τέχνη, το σύγχρονο μυθιστόρημα και η ατομική μουσική, έκαναν την εμφάνισή τους παράλληλα με τις πρώτες απόπειρες της κινηματογραφικής μορφοποίησης.

Το σινεμά ξεκινά, βεβαρημένο, την πορεία του να γίνει φόρμα σκέψης, μια αμετάφραστη κι αναντικατάστατη ειδική μορφή σκέψης. Αποτελείται από συνέχειες και ασυνέχειες τμημάτων χρόνου και χώρου και προσπαθεί, μέσα από ανακαλύψεις στοιχείων του φιλικού χώρου, όπως το “ντεκουπάζ” ή το “εκτός πεδίου”, να ορίσει την ιδιαιτερότητά του ως γραφή, δηλαδή σημαίνουσα διαδικασία ανεξάρτητη από την αναπαριστώμενη πραγματικότητα.

Και ενώ οι ανακαλύψεις αυτές θα μπορούσαν να λειτουργήσουν δημιουργικά, σχεδόν αμέσως αξιοποιήθηκαν για ομοιοστατικό αποτέλεσμα. Επούλωναν συνέχεια τα σημάδια της γραφής μέχρι που πια χρησιμοποιούνται ως μέσο νομιμοποίησης των αυθαιρεσιών που προτείνονται ως πραγματικότητα. Το “εκτός πεδίου” μετατρέπεται στο φανταστικό χώρο

που επιτρέπει την αυταπάτη της φυσικής συνέχειας. Το στοίχημα, όμως, είναι ένα “εκτός πεδίου”, που θα πλησιάζει το αόρατο, το κενό και δεν θα έχει πια τη λειτουργία της ραφής.

Για τα “εντός” και τα “εκτός πεδίου”, για το “ρακόρ”, το “ντεκουπάζ”, το “μοντάζ” και άλλα θέματα λεξιλογίου. Πώς μπορεί να ανατραπεί μια συνεχώς επεκτεινόμενη διάσταση αυτού, που ευρύτερα μπορεί να ονομαστεί “αισθητικός ρεαλισμός” και που, μέσα από την αμερικάνικη εμπειρία, απορροφά τις επιτεύξεις σε μια όλο και διευρυνόμενη καταπάτηση του αυθεντικού εν ονόματι του πραγματικού. ■

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1950. Σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο και Κινηματογράφο στην I.D.H.E.C. (Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques) και στην Ecole Des Hautes Etudes En Sciences Sociales στο Παρίσι.

ART WORKS

1982 Έκιδνες (γλυπτά)

1989 Πτώσεις (ζωγραφική)

1991 Οθόνη-Matrix (Εγκατάσταση).

1994 Σελίδα από το βιβλίο των ωρών

(Εγκατάσταση)

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1975 L'histoire écrite, μικρού μήκους (7')

1976 L' eau, μικρού μήκους (7')

1977 Ideas Fixes/Dies Irae (Παραλλαγές

στο ίδιο θέμα), Φίλμ 16 mm (60'). Βραβείο

πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη και βραβείο

από την Π.Ε.Κ.Κ. στη Θεσ/νίκη 1977. Προ-

βλήθηκε σε πολλά διεθνή Φεστιβάλ Πειραματικού Κιν/φου.

1985 Τόπος, Φίλμ 35mm (80'). Ειδικό βραβείο της Κριτικής Επιτροπής, βραβείο ηχητικής μπάνας και μινεία της Π.Ε.Κ.Κ., στη Θεσ/νίκη 1985. Προβλήθηκε σε πολλά διεθνή Κιν/φικά Φεστιβάλ και συμμετείχε στη ρετροσπεκτιβα Ελληνικού Κιν/φου στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1993, και στο Centre Georges Pompidou στο Παρίσι το 1995.

1995 Οι Ώρες-Μια Τετράγωνη Ταινία, Φίλμ 35mm (80'). Βραβεία Σκηνικών και Κουστουμιών, Θεσ/νίκη 1995. Κρατικό βραβείο Σκηνικών. Προβλήθηκε σε διεθνή φεστιβάλ. 1997 Αποσπάσματα, Video (60').

Βρίσκεται στην προετοιμασία της ταινίας Κλέφτης ή Πραγματικότητα, το σενάριο της οποίας έγραψε με τη Ρέα Βαλντέν.

Τρεις τρόποι να βγεις από το κτίριο

Πάνος Δραγώνας, αρχιτέκτων

Η εισήγηση θα επικεντρώσει το ενδιαφέρον της στο χειρισμό της κινηματογραφικής κάμερας ως μέσο καθορισμού αλλά και ανατροπής των αρχιτεκτονικών ορίων. Στην κατεύθυνση αυτή θα αναλυθούν τρεις διαφορετικοί κινηματογραφικοί χώροι:

Σκηνή 1: Το προοπτικό διάγραμμα

Όπως είχε πει κάποτε ο Α. Χίτσκοκ, ο κινηματογράφος είναι πρώτα απ’ όλα μία σειρά από πολυθρόνες που περιέχουν ανθρώπους. Ο κινηματογράφος καθλώνει το υποκείμενό του σε μία σταθερή θέση. Ο κινηματογραφικός χώρος του Σιωπηλού μάρτυρα μπορεί να θεωρηθεί μία αναλογία του αναγεννησιακού ναού. “Κλειδώνει” το υποκείμενό του σε ένα σταθερό σημείο, επιτρέποντάς του μόνο να βλέπει. Αποτελεί, με τον τρόπο αυτό, μία συσκευή σκοποφυλικής απόλαυσης.

Σκηνή 2 : Η μοντερνιστική τομή

Στον κινηματογράφο του Μ. Αντονιόνι η κάμερα κινείται ενάντια στις επιθυμίες του θεατή. Η εικόνα τεμαχίζεται και τα αρχιτεκτονικά όρια αναιρούνται με τρόπο συχνά ανορθόδοξο. Ο κινηματογρα-



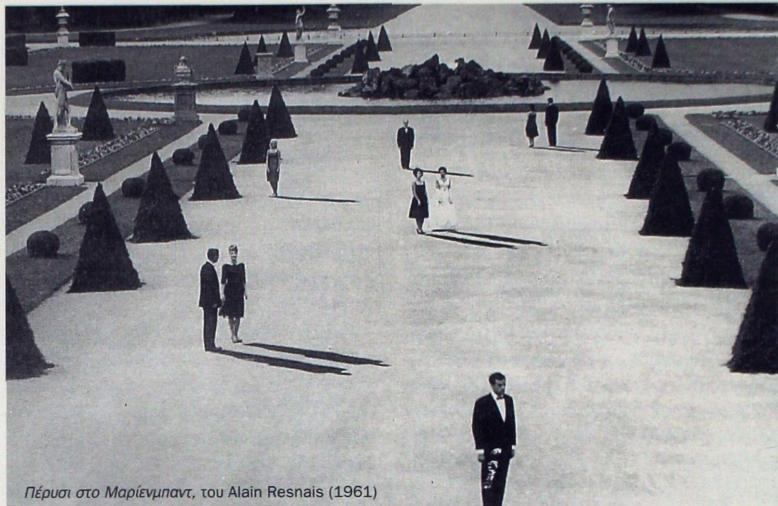
φικός χώρος εδώ αποτελεί μία κριτική της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής εκ των έσω. Η κάμερα του Αντονιόνι λειτουργεί όπως το χέρι ενός μοντερνιστή αρχιτέκτονα. Ο χώρος που καθορίζει αποτελεί ένα σύστημα επάνω στο οποίο έχει την απόλυτη ελευθερία κινήσεων.

Σκηνή 3: Οι μπαρόκ αναδιπλώσεις

Η ταινία *Πέρυσι στο Μαρίενμπαντ* των Α. Ρενέ και Α. Ρομπ-Γριγέ, εξελίσσεται μέσα σε ένα επιβλητικό μπαρόκ ξενοδοχείο. Η λαβυρινθώδης δομή των διαδρόμων του εντείνεται από το φορτισμένο διάκοσμο, τις οπτικές απάτες και την πυκνή τοποθέτηση καθρεπτών. Η κάμερα του Α. Ρενέ ελίσσεται μέσα στο μπαρόκ περιβάλλον καταγράφοντας ένα συνεχή κινηματογραφικό χώρο, που χαρακτηρίζεται από την αδυναμία προσανατολισμού, την έλλειψη προοπτικού βάθους και τις αναδιπλώσεις τού βλέμματος μέσω καθρεπτών. Μία νομαδική αρχιτεκτονική, που εντείνεται από την "καταναγκαστική επανάληψη" των ιδίων διαδρομών και ενεργοποιεί την επιθυμία του υποκειμένου της.

Η σύγκριση των τριών παραπάνω σκηνών θα επιχειρήσει να αποκαλύψει τι διακυβεύεται κάτω από την επιφάνεια του κινηματογραφικού χώρου αλλά και να ρίξει φως στις κρυμμένες αρχιτεκτονικές προθέσεις της καθεμιάς...

Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΕΠΙ ΤΗΣ ΘΟΟΝΗΣ... ■



Πέρυσι στο Μαρίενμπαντ, του Alain Resnais (1961)

Ο Πάνος Δραγώνας γεννήθηκε στην Αθήνα το 1967. Αποφοίτησε από την Αρχιτεκτονική σχολή του ΕΜΠ (1992). Master of Science στο Πανεπιστήμιο Columbia της Νέας Υόρκης ως υπότροφος Fulbright (1993). Διατηρεί αρχιτεκτονικό γραφείο στην Αθήνα και έχει βραβευθεί σε πανελλήνιους και διεθνείς αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς. Σημαντικότερες διακρίσεις: Α' Βραβείο στον διαγωνισμό για τη διαμόρφωση της πλατείας Πυθαγόρα στη Σάμο (1996), Α' Βραβείο στο διαγωνισμό για τη διαμόρφωση της κεντρικής πλατείας του Μαρκόπουλου Μεσογαίας (1998), Γ' βραβείο στο διαγωνισμό για τη διαμόρφωση της πλατείας

Ομόνοιας (1998). Το 1998 επιμελήθηκε τη Δεύτερη Biennale Νέων Ελλήνων Αρχιτεκτόνων με θέμα "Μεταλλάξεις/Επεκτάσεις στο αστικό τοπίο". Το 1999 συνεργάστηκε στην επιμέλεια και το σχεδιασμό της έκθεσης "Ελλάδα: Η αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα" στο Γερμανικό Μουσείο Αρχιτεκτονικής της Φρανκφούρτης. Συμμετείχε επίσης στην έκθεση "Τοπία εκμοντερνισμού: Ελληνική αρχιτεκτονική '60 και '90." Έχει δημοσιεύσει κείμενα του για την αρχιτεκτονική, την ελληνική πόλη, τον κινηματογράφο και τα ΜΜΕ στα περιοδικά Αρχιτεκτονικά Θέματα Χώρου+Τεχνών, Μετάπολις και Αντί.

Επιστημονική Φαντασία & Εσχατολογικό Φωτορεπορτάζ

Πέτρος Μαρτινίδης, επίκ. καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων Α.Π.Θ.

Όσο η ιστορία των κοινωνιών είναι ιστορία μετατροπής των γήινων πόρων σε ανθρώπινη ευμάρεια, άλλο τόσο, ή περισσότερο, είναι και ιστορία μετατροπής των διαδικασιών επιβίωσης σε διαδικασίες νοηματοδοσίας. Όπως τα θαύματα των αγίων και η πανίδα της "ημέρας της κρίσεως", λοιπόν, έτσι και το σινεμά επιστημονικής φαντασίας, επιδιώκει να εικονίσει τις συνθήκες της αιωσιμότητας και να τις καταστήσει οπτικές εμπειρίες των ανθρώπων τού τώρα -νοηματοδοτώντας το παρόν με θραύσματα του μέλλοντος και φοβίες του παρελθόντος. (Παίζοντας, δηλαδή, κάπου μεταξύ φαντασμαγορικής μελλοντολογίας και μεταφυσικού τουρισμού, ή παρουσιάζοντας κάτι σαν ανέκδοτες φωτογραφίες του Γκοντό, για τον οποίο όλοι ξέρουμε ότι ματαίως τον περιμένουμε).

Από πλευράς μου σκοπεύω, μέσα στο παραπάνω πλαίσιο, να επισημάνω πώς όλη η τοπογραφία των επερχομένων που έχουν παρουσιάσει στον 20ο αιώνα, σκη-



νοθέτες σαν τους Lang, Fleischler, Burman, Ridley Scott κ.ά., ακολουθεί τους τρόπους με τους οποίους ζωγράφοι του "Quattrocento", σαν τους Donatello, Perugini, Andrea del Castanio κ.ά. απει-

κόνιζαν την τοπογραφία των μεταθανάτιων διαδρομών και των ενδιαιτημάτων των ψυχών. ■

Ο Πέτρος Μαρτινίδης διδάσκει θεωρία και κριτική της αρχιτεκτονικής και σχεδιασμό θεατρικών χώρων στο τμήμα Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ. Έχει επίσης διδάξει, για πολλά εξάμηνα, στα Τμήματα Εικαστικών και Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών καθώς και στο Τμήμα Δημοσιογραφίας του ίδιου πανεπιστημίου. Βιβλία του: Σημειολογία των αντιλήψεων και των θεωριών για την αρχιτεκτονική (ΤΕΕ. 1979). Συνηγορία της παραλογοτεχνίας (Πολύτυπο 1982, συμπληρωμένη έκδοση, Υποδομή 1994). Οι λέξεις στην αρχιτεκτονική και την επιστημονική σκέψη (Σμίλη 1990). Κόμικς, τέχνη και τεχνικές της εικονογράφησης (ΑΣΕ 1990, επανέκδοση 1991). Η υψηλή τέχνη της απελπισίας: γύρω από τον Ισοβίτη του Αρκά (Υψίλον 1992). Μεσιτείες του ορατού, ζητήματα θεωρίας της κριτικής στην αρχιτεκτονική και την τέχνη (Νεφέλη 1997). Κατά συρροήν, μυθιστόρημα (Νεφέλη 1998) Σε περίπτωση πυρκαϊάς, μυθιστόρημα (Νεφέλη 1999)

ΧΑΟΣ ΚΑΙ ΤΑΞΗ

Η πολεοδομία ως διαδικασία μοντάζ

Θανάσης Μουτσόπουλος, αρχιτέκτων

Στη βιογραφία του Philipp Hackert, ο Goethe αναφέρεται σε ένα περιστατικό όταν η Ρωσίδα αυτοκράτειρα Αικατερίνη η Β' ανέθεσε στον καλλιτέχνη να ζωγραφίσει μια σειρά από σκηνές μάχης. Μια από αυτές έπρεπε να δείχνει, ανάμεσα σε άλλα πράγματα, ένα πλοίο να ανατινάζεται στον αέρα από έκρηξη πυριτίδας. Έμοιαζε αδύνατον για το ζωγράφο να δημιουργήσει μια ρεαλιστική εικόνα ενός τέτοιου γεγονότος. Το εμπόδιο παρακάμφθηκε παρ' όλα αυτά με άψογο τρόπο. Κοντά στο Λιβόρνο, παρουσία μεγάλου πλήθους, μια φρεγάτα φορτωμένη με μπαρούτι τέθηκε στις φλόγες και αμέσως ανατινάχθηκε στον αέρα. Για το μεγάλο μοντερνιστή πολεοδόμο Ludwig Hilberseimer, η πράξη αυτή συνιστά τη "γέννηση του κόσμου του κινηματογράφου". Η έλλειψη φαντασίας χρειαζόταν τη στήριξη της πραγματικότητας, η οποία, προφανώς, μερικές φορές μπορεί να είναι επαρκώς φανταστική. Φυσικά, ως αποτέλεσμα αυτού του γεγονότος, παράχθηκε απλώς ένας ανώδυνος πίνακας. Πριν από την έλευση του αληθινού κινηματογράφου, μια αναπαράσταση του συμβάντος δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι εφάμιλλη του γεγονότος.

Οι προεκλογικές συγκεντρώσεις στους ελεύθερους δημόσιους χώρους των πόλεων, η οργάνωση των εκδηλώσεων γύρω από το μεταλλικό κοντάρι που αποκαλείται "χριστουγεννιάτικο δέντρο" στην πλατεία Συντάγματος στην Αθήνα, τα τεράστια νεο-βαλβουλνιαικού ύφους σκηνικά που στήνονται με αφορμή αθλητικές εκδηλώσεις, τα πυροτεχνήματα, οι ανοιχτές συναυλίες και οι πανηγυρισμοί στους δρόμους αποτελούν, ουσιαστικά, μια σκηνοθεσία της πόλης ως ζωντανό οργανισμό (που ασφαλώς είναι πάνω απ' όλα). Αν είναι έτσι, τότε η αλληλουχία αυτών των γεγονότων θα πρέπει να είναι το μοντάζ. Η διαφορετικότητα στην κλίμακα της επέμβασης στο χώρο έχει ίσως τις αναλογίες της στην κινηματογραφική διαδικασία. Έτσι ο χωροταξικός σχεδιασμός θα μπορούσε να αναλογεί σ' ένα γενικό σενάριο, ο πολεοδομικός στο storyboard, έναν πιο λεπτομερή συνδυασμό κειμένου και εικόνων, και αναπόφευκτα τώρα η αρχιτεκτονική θα μπορούσε εύκολα να συσχετιστεί με τη σκηνογραφία. Αν όμως δεσχευόμμε τη μετα-σιτουασιονιστική διαπίστωση του Bernard Tschumi

ότι η αρχιτεκτονική της εποχής μας πρέπει να είναι δημιουργία καταστάσεων, τότε ακόμη και η ίδια η σωματική παρουσία των ηθοποιών και ακόμη ο λόγος τους θα πρέπει να θεωρηθούν αρχιτεκτονική. Και όταν ο σχεδιασμός μιας πόλης αποτελεί μια μοντερνιστική παρθενογένεση, όπως η Μπραζιλία και οι Νέες Πόλεις της Ευρώπης, τότε ασφαλώς μιλάμε για ιδανικές συνθήκες παραγωγής. Όταν όμως έρχεται, εκ των υστέρων, η ένταξη στο σχέδιο πόλης να οργανώσει μια χαωτική αυθαίρετη δόμηση, τότε θα πρέπει να μιλάμε για μοντάρισμα ενός ασύνταχου συνεχούς. Που, όμως, θα πρέπει, σύμφωνα με τη θεωρία του χάους, να εί-

χε ήδη τη δική του δομή και τάξη. Μια Μητρόπολη χωρίς μνήμες, στρώματα και ιστορικά κέντρα αποτελεί μια χαρακτηριστική μοντερνιστική ουτοπία. Το τοπίο tabula rasa που επιτρέπει μια επέμβαση χωρίς όρια δεν υπάρχει, ίσως παρά μόνο στο σχεδιαστήριο. Έτσι σημερινοί αρχιτέκτονες όπως ο Rem Koolhaas δεν διστάζουν να αντιμετωπίσουν τη σύγχρονη πόλη ως ένα κολάζ εικόνων με έναν τρόπο συναφή ίσως μ' αυτόν που ο σκηνοθέτης Ridley Scott δομεί την κοινωνία της ταινίας του *Blade Runner* (1982). Όμως, πέρα από το μαζικό επίπεδο των γεγονότων που συμβαίνουν σε μια πόλη, η ίδια η καθημερινότητα του ατόμου έχει (απαιτεί;) ένα αξιόπιστο μοντάζ, ανάλογο ίσως του ριζορροπισμού που επιβάλλει ο κινηματογραφιστής Dziga Vertov στο υλικό του. Ο σύγχρονος άνθρωπος "δεν προλαβαίνει". Δεν προλαβαίνει να οργα-



νώσει να οργανώσει το χρόνο του έτσι ώστε να "χωρέσει" σ' αυτόν τις επαγγελματικές υποχρεώσεις, τις προσωπικές σχέσεις, τον ελεύθερο χρόνο και την κοινωνικότητά του. Ήδη όμως από το 1958 ο Jacques Tati σχολιάζει τη νέα αισθητική του Μοντερνισμού στην κατοικία (*Ο θεός μου*) και στη συνέχεια στην παραληρηματική ροή της μοντέρνας κοινωνίας και στο περιβάλλον εργασίας του σχεδιαστικού ορει plan (*Playtime*, 1967). Σήμερα, η διάλυση της δομής της πόλης, αρχικά με την κατάργηση της λειτουργικότητας του ιστορικού κέντρου μέσω της επικοινωνίας του διαδικτύου και στη συνέχεια με τη μορφοποίηση μιας μετά-πόλης, ανοίγει νέες δυνατότητες αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο μέσων. Όμως, αν το εργασιακό περιβάλλον, οι κάθε είδους συναλλαγές και η ίδια η επικοινωνία εστιάζονται γύρω από έναν υπολογιστή, αυτό δεν συνιστά τη μετατροπή αρχιτεκτονικής και ζωής σε κινούμενη εικόνα πάνω σε μια οθόνη; Οπότε αυτό που απομένει είναι να δούμε αν αυτό τελικά θα είναι video clip, διαφημιστική, βραζιλιάνικη σαπουνέρα ή δραματική ταινία... ■

Ο Θανάσης Μουτσόπουλος σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Ιστορία και θεωρία της Αρχιτεκτονικής στο Πανεπιστήμιο Harvard, multimedia εφαρμογές στο Center for Advanced Visual Studies του MIT. Έχει οργανώσει εικαστικές και αρχιτεκτονικές εκθέσεις όπως η "Freak Show: Εκδοχές του Δημόσιου Κτιρίου στη δεκαετία του '90" (γκαλερί Μίρκα Αντέλ, Αθήνα 1997 και γκαλερί Foka, Θεσσαλονίκη-Μάιος 1997). Έχει οργανώσει το συνέδριο "Πόλη και Ουτοπία" (Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνας-Σεπτέμβριος 1997). Αρθρογραφεί για την αρχιτεκτονική και τα εικαστικά σε εφημερίδες (Βήμα, Ελευθεροτυπία) και περιοδικά (A3, Αντί, Βαβέλ, Futura, Minima, Artis) και κείμενά του έχουν δημοσιευθεί σε καταλόγους εκθέσεων και εκδόσεις όπως το Απουσία Αισθητικής: Κείμενα για το Άσχημο και την Απουσία (Futura, 1998). Έχει δώσει διαλέξεις στις Αρχιτεκτονικές Σχολές του Ε.Μ.Π και του ΑΠΘ και στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Έχει γράψει τα βιβλία Μοιάζει με Άνθρωπο: Ανθρωπομορφισμός, Αφαίρεση και Σχηματοποίηση στη Μαζική Κουλτούρα (Futura, 1997), Βάνα Ξένου: Υπερίων ή ο Ερμητής στην Ελλάδα (Ίνδικτος, 1998), No Feelings: Το Εικαστικό Punk (Futura, 1998) και David Carson: Μετά την Καταστροφή (Futura, 1999).

Architettura ex machina: Η αρχιτεκτονική είναι μια κινηματογραφική υπόθεση? Γιώργος Τζιριτζιλάκης, αρχιτέκτων

Ο 20ος αιώνας σημάδευτηκε από τρεις μεγάλες καινοτομίες που επηρέασαν τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε την αρχιτεκτονική και την πόλη: το βλέμμα από ψηλά, τον κινηματογράφο και την "ανόργανη" ιδέα της μηχανής. Εκ πρώτης όψεως, και στις τρεις περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με επιπτώσεις ορισμένων καίριων τεχνολογικών νεωτερισμών. Στην πορεία, όμως, οι αναμίξεις και οι αντιμεταχωρήσεις έγιναν τόσο σύνθετες, που δύσκολα ανάγονται στα αρχικά συστατικά τους. Αν σήμερα η ρουτίνα των αεροπορικών ταξιδιών έκανε κατά κάποιο τρόπο κοινότοπο ένα θέαμα, που στους πρώτους εξερευνητές του ουρανού πρέπει να έμοιαζε θαυμαστό, η θέα από ψηλά ήταν εκείνη που πρώτη αποκάλυψε με διαύγεια τη διάρθρωση των πόλεων, τον πλούσιο ιστό των σχέσεων που αναπτύσσονται στο εσωτερικό τους και τη φυσιογνωμία των τόπων όπου βρίσκονται. Με την ίδια έννοια, ο κινηματογράφος διέυρνε τον ορίζοντα των αντιληπτικών ερεθισμάτων φανερώνοντας τον τρόπο με τον οποίο εικονογραφούμε τις εντυπώσεις μας, βλέπουμε και σκεφτόμαστε. Οποιοσδήποτε φαντάζεται μια τοποθεσία, κάποιο πρόσωπο, μια πόλη ή ένα κτίριο, πραγματοποιεί αφινίδια εκλύσεις εικόνων, απότομα περάσματα και διασταυρώσεις σκάνες, που απλώνονται από τη βαθμίδα των πιο ανοιχτών συνόλων μέχρι την παραμικρή λεπτομέρεια. Γιαυτό και είναι εύκολο να ισχυριστούμε σήμερα, ότι ο κινηματογράφος εγγράφει πάντα μια ιδέα χώρου και αρχιτεκτονικής στο μηχανισμό των βλεμμάτων, με εξοικειώνει με τα νέα φαντασιακά δεδομένα της πόλης.

Όσον αφορά τώρα στην προτεραιότητα της μηχανής, νομίζω ότι δεν συνδέεται μόνο με τη βιομηχανική έξαψη αλλά και με τη διερεύνηση νέων αφηγηματικών μηχανισμών, που καταργούν κάθε γραμμικό χαρακτήρα. Σ' αυτό το πεδίο δοκιμάζεται σήμερα η σχέση της αρχιτεκτο-



κής με τον κινηματογράφο. Οι αρχιτεκτονικές πληροφορίες, στην περίπτωση αυτή, επικεντρώνονται στο "οπτικό ασυνείδητο", με την ίδια έννοια που, όπως έγραφε ο Walter Benjamin, η "ψυχανάλυση δίνει πληροφορίες για το ενστικτικό ασυνείδητο". Ο Gilles Deleuze μάς κληροδότησε την υπόδειξη ότι ο κινηματογράφος κατάφερε να γίνει πρώτος μια μηχανή, όπου καθετί μπορεί να είναι πραγματικό. Αυτή όμως δεν είναι και η επαναλαμβανόμενη εμμονή της αρχιτεκτονικής νεωτερικότητας; ■

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1955. Σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης, όπου και παρακολούθησε μεταπτυχιακά σεμινάρια πάνω στο μαρσάκ με τον G.C. Argan. Συμμετείχε στο αρχιτεκτονικό τμήμα της A' Biennale Νέων Δημιουργών στη Βαρκελώνη (1986). Συνεκδότης και μέλος της επιτροπής διεύθυνσης του περιοδικού Τεύχος (1989-1993) και αρχισυντάκτης του The Art Magazine (1993-1997), καλλιτεχνικός σύμβουλος της έκθεσης Greek Realities στο Βερολίνο (1996) και στην Odence (1997), επιμελητής της αναδρομικής έκθεσης του Νίκου Κερασάνη (1997), της έκθεσης Π+Π=Δ (1999) και της έκθεσης Άρης Κωνσταντινίδης. Φωτογραφίες, Σχέδια (2000). Μόνιμος συνεργάτης της εφημερίδας Τα Νέα, έχει δημοσιεύσει άρθρα για τη μεγαλόπολη, τη νεωτερικότητα και τις παραδοξότητες της νεότερης τέχνης και αρχιτεκτονικής σε διάφορους καταλόγους και περιοδικά.

ΕΚΘΕΣΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

5-18 ΜΑΪΟΥ 2000, ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΧΝΗΣ ΜΥΛΟΣ

- **ΟΙ ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ**
και το μέλλον των πόλεων

Διοργάνωση: Associazione Illustratori

- **ΕΚΘΕΣΗ FLAVIO TIBALDI**

Διοργάνωση: Βαβέλ



ΠΟΛΗ 2000

Σήμερα, στα μισά του δρόμου ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον

Ferruccio Giromini

Όσοι σήμερα δεν είναι πλέον νέοι είχαν τη δυνατότητα να ονειρευτούν το 2000. Στα χρόνια της νιότης, το 2000 ενσάρκωνε το μέλλον. Σήμερα, είναι πολύ απλά ο χρόνος που ζούμε· τίποτα περισσότερο από το παρόν μας, μήτε καλύτερο μήτε χειρότερο από το παρελθόν μας. Οποία μεγαλειώδης μάθημα ιστορίας! Οποία ανασκευή των ψευδαισθήσεων! Ιδού ένα καλό κίνητρο για να στοχαστούμε το μη-ηρωικό πεπρωμένο της ανθρωπότητας.

Όπως κάθε νέος αισθάνεται, τουλάχιστον μια φορά στη ζωή του, τόσο δυνατός και άφρατος ώστε να πιστεύει ότι είναι αθάνατος και είναι αφελώς βέβαιος ότι το μέλλον του επιφυλάσσει το καλύτερο και το μέγιστο, έτσι και η αναμονή του προφητικού αυτού έτους συνοδεύεται από μια χλιάρη, αλλά κατά βάθος ενθουσιώδη, βεβαιότητα μιας νέας χιλιετίας, φωτεινής και καθαρής, επιτέλους τέλειαι και ευτυχισμένης. Να, λοιπόν, που φτάσαμε.

Φτάσαμε; Φτάσαμε, φτάσαμε. Αλλά μαζί με τα χαμόγελα διαγράφονται πολλές, πάρα πολλές γκριμάτσες πόνου. Ακόμα μας περιτριγυρίζουν σκουπίδια και αδικίες, ακόμα μας πολιορκούν ασθένειες και πνευματική τρέλα. Η ζωή δεν είναι χειρότερη, αλλά ούτε και καλύτερη. Είναι πάντα η ίδια, με τα σκαμπανεβάσματά της. Ας υποταχούμε. Κρίμα, όμως, που είναι ακόμα νωρίς για να ονειρευτούμε το

3000 και αν ονειρευτούμε το 2050 δεν έχει το ίδιο γούστο...

Όμως το αύριο πρέπει να το σκιαγραφήσουμε οπωσδήποτε, είναι ζήτημα επιβίωσης· πώς θα μπορέσουμε να αντιμετωπίσουμε την κάθε καινούρια μέρα χωρίς κάποιον προγραμματισμό; Και ακριβώς αυτή η ικανότητα προγραμματισμού, που μας προβάλλει στο μέλλον, είναι που μας διαφοροποιεί απ' όλες τις άλλες μορφές ζωής, ακόμα και τις πλέον εξελιγμένες του πλανήτη μας. Δεν μπορούμε να μην φανταζόμαστε το μέλλον· θα ήταν αντίθετο προς την ανθρώπινη φύση μας. Γι' αυτό, λοιπόν, ας το φανταστούμε.

Οι εικονογράφοι μεταξύ τέχνης και επικοινωνίας

Όλοι είμαστε ικανοί να σκιαγραφήσουμε το μέλλον. Θα μπορούσαμε, όμως, να αναζητήσουμε τη βοήθεια μιας κατηγορίας επαγγελματιών που εξειδικεύεται σ' αυτό ακριβώς· στην ευαίσθητη αναπαράσταση όχι μόνο του υπαρκτού, αλλά και αυτού που δεν υπάρχει ακόμα. Πρόκειται για τους κατά παραγγελία ονειρευτές, τους εικονογράφους.

Θέλουμε να έχουμε την εικόνα του τελευταίου μοντέλου κάποιου αυτοκινήτου, του μπουκαλιού κάποιου αναψυκτικού, ενός φλεγόμενου τοπίου, ενός ευτυχισμένου μωρού, της μοριακής δομής του άνθρακα, του Δον Κικώτη και του Σάντσο Πάντσα, μιας προκλητικής γυμνόστητης κοπέλας, των εντοσθίων μιας κότας, ενός

αστραφτερού χρυσού ρολογιού, μάγων και μαγισσών, λουλουδιών και φρούτων, του Stan Laurel και του Oliver Hardy; Ένα τηλεφώνημα, η περιγραφή του αντικειμένου, η οικονομική συμφωνία και νάτη· μετά από λίγο θα φτάσει στο γραφείο μας η εικόνα που ζητήσαμε. Έγχρωμη ή ασπρόμαυρη, ως σχέδιο ή ως σκίτσο, ή σχεδιασμένη στον υπολογιστή· οι τεχνικές είναι άπειρες.

Οι εικονογράφοι του 2000 είναι οι διάδοχοι των ζωγράφων του 10ου, του 15ου και του 18ου αιώνα, όταν η τέχνη της απεικόνισης δεν ήταν μόνο εκφραστική αναζήτηση και στιλιστική άσκηση, αλλά επιπλέον είχε τη μορφή της παροχής υπηρεσιών σ' έναν πελάτη· σ' έναν πρίγκιπα, στον Πάπα, σ' έναν πλούσιο έμπορο, σε μια συντεχνία, σ' έναν θεατρώνη, σε μια βιομηχανία, σ' ένα δήμαρχο, σ' ένα στρατιωτικό επιτελείο, σ' έναν εκδότη κ.ο.κ. Σήμερα, εκείνοι που ονομάζουμε καλλιτέχνες, λειτουργούν σε ελαφρώς διαφορετικό πεδίο· συλλαμβάνουν ιδέες και τις μετουσιώνουν σε χειροποίητες μεταφορές, γράφουν φράσεις σε γλώσσες που επινοήθηκαν πρόσφατα ή που ξαναδημιουργήθηκαν, μετουσιώνουν εντυπώσεις σε αντικείμενα, μεταφράζουν μηνύματα σε καταστάσεις. Οι εικονογράφοι, αντίθετα, συνεχίζουν στο δρόμο που χάραξαν τους περασμένους αιώνες οι πρόγονοί τους· στο δρόμο του σχεδίου, της αφήγησης μέσω των μορφών και των χρωμάτων. Ορισμένοι μπορεί να πιστεύουν ότι αυτή η διαδρομή είναι πιο εύκολη από την άλλη, αλλά δεν είναι έτσι, όχι πάντα, σχεδόν ποτέ. Αυτή τη στιγμή, πάντως, δεν είναι η ώρα να καταρτίσουμε καταλόγους αξιολόγησης· αρκεί να υπογραμμίσουμε την πανάρχαια και βαθύτατα αξιοπρεπή πορεία αυτού του τρόπου έκφρασης. Και να επισπεύσουμε την αξιολόγηση των αποτελεσμάτων με βλέμμα πιο προσεκτικό και –γιατί όχι;– περισσότερο απαιτητικό.

Η εικονογραφία μεταξύ επαγγέλματος και ενασχόλησης

Η Ιταλία είναι μια χώρα που κυριολεκτικά βρίθει από σχεδιαστές, ζωγράφους, εικονογράφους. Οι Ιταλοί, που από τα παιδικά τους χρόνια κατακλύζονται από έργα παραστατικής τέχνης όλων των ιστορικών περιόδων, θεωρούν, προφανώς ότι το σχέδιο είναι μια δραστηριότητα



που τους ταιριάζει απόλυτα. Μάλιστα, είναι τόσοι οι νέοι που σπουδάζουν στις σχολές καλών τεχνών και σκοπεύουν ν' ακολουθήσουν μια τέτοια καριέρα, που στο τέλος μόνο λίγοι το κατορθώνουν. Τους υπόλοιπους, τους παραμονεύει η πιο σκληρή απομυθοποίηση. Για όλους αυτούς, η τέχνη θα γίνει μια λίγο-πολύ κρυφή ενασχόληση.

Στην έκθεση αυτή, πενήνταενας Ιταλοί εικονογράφοι, από τους πλέον διάσημους και καταξιωμένους στο χώρο τους, παρουσιάζουν, ο καθένας, την άποψή του για τις πόλεις του μέλλοντος και το μέλλον των πόλεων. Όλες αυτές οι εικόνες συγκεντρώθηκαν από την εθνική Ένωση Εικονογράφων, που έχει έδρα το Μιλάνο και που πάνω από είκοσι χρόνια προσπαθεί να προβάλλει τη δουλειά όλων των επαγγελματιών, οργανώνοντας συναντήσεις και εκθέσεις και πραγματοποιώντας εκδόσεις που κάνουν γνωστά τα έργα των μελών της.

Η αρχιτεκτονική μεταξύ αφηρημένου και συγκεκριμένου

Η επιστημονική φαντασία που ζούμε σήμερα, είναι μόνον επιφανειακά διαφορετική από εκείνη που ζούσαμε χτες. Δεν υπάρχουν ακόμα (τα περιμένουμε!) τα ι-

πτάμενα αυτοκίνητα που σκίζουν τον αέρα ανάμεσα στους ουρανοξύστες, ούτε το βιντεοθρόνων σ' όλα τα σπίτια, δεν υπάρχουν οι χρωματιστές ρουκέτες του Flash Gordon, ούτε οι πιτζαμοειδείς φόρμες του *Star Trek*, δεν γίνονται εισβολές γιγάντων μυρμηγκιών και οικόσιτων ελεφάντων-νάνων, δεν υπάρχουν οι υποβρύχιες πόλεις που περιβάλλονται από πλήθος φυσαλίδες, ούτε μεγάλοι διαστημικοί σταθμοί σε τροχιά που κατοικούνται, δεν υπάρχουν οι φυλακές με τα κελιά που ασφαίζονται από ηλεκτρικά πεδία, ούτε οι συσκευές στιγμιαίας μεταβίβασης της ύλης. Θα μπορούσαν να υπάρχουν. Στο κάτω κάτω κοντεύουμε.

Η ζωή μας δεν άλλαξε τόσο ριζικά, όσο θα θέλαμε ή φοβηθήκαμε. Οι άλλοι πλανήτες είναι ακόμα μακρινοί. Αλλά στις πόλεις ζούμε (και αναπνέουμε -άσχημα). Κι αυτό που κατά βάθος δεν υποφέρουμε δεν είναι η ποιότητα της ζωής, αλλά η ποσότητα. Μπορούμε, ίσως, να πούμε ότι η μεταφορά του μέλλοντος συνοψίζεται σε μια μόνο λέξη: πολλαπλασιασμός. Τα πάντα περισσεύουν. Περισσότερος κόσμος, περισσότερα αντικείμενα, περισσότερες σκέψεις, περισσότερη βιασύνη, περισσότεροι θόρυβοι, περισσότερα λόγια, πε-

ρισσότεροι αριθμοί. Οι ελπίδες και οι φόβοι είναι προς την κατεύθυνση της περίσσευσης, ποτέ της έλλειψης. Αν τα πράγματα πάνε καλά, τουλάχιστον θα έχουμε κάποια τάξη· αν πάνε άσχημα, μεγαλύτερο χάος.

Το ίδιο συμβαίνει και με την πολεοδομία που ονειρευτήκαμε, που κινείται μεταξύ ουτοπίας και «δυστοπίας». Αναζητούμε την ατομική και κοινωνική ευημερία, χωρίς να μπορούμε να αποφύγουμε το κακό, την ανισορροπία, το άγχος. Και η οικοδόμηση της πόλης του μέλλοντος δε συνεπάγεται μόνο τον έλεγχο προβλημάτων όπως το κυκλοφοριακό και η μόλυνση, αλλά και τη σύνθεση των αναγκών ενός, ολοένα διευρυνόμενου, ανθρώπινου ζωολογικού κήπου. Πράγματι, η ομορφιά και η δυσκολία της τέχνης της κατασκευής κτιρίων και πόλεων, βρίσκεται στο γεγονός ότι, μεταξύ των βασικών συστατικών του ολοκληρωμένου έργου, υπάρχει ένα στοιχείο τόσο φευγαλέο και απροσδιόριστο όσο και η ίδια η ανθρωπότητα, που μπορεί να μεταβάλλει, με τρόπο ριζικό, το τελικό αποτέλεσμα. Έτσι ήταν πάντοτε στο παρελθόν, έτσι θα είναι και στο μέλλον.

Μετάφραση Παναγιώτης Ράμος

Το αστικό μέλλον χρωματισμένο

Θανάσης Μουτσόπουλος

Η ιστορία της εικονογράφησης μιας μελλοντολογίας, έχει στις μέρες μας ήδη πίσω της μια μεγάλη προϊστορία. Ασφαλώς πρωτοποριακά παραδείγματα αρχιτεκτονικής, πολεοδομίας και κοινωνιολογίας έχουν παίξει τον ρόλο τους, όμως έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς και τη θέση που πήρε η λαϊκή εικονοποιία, τα μαζικά αναγνώσματα, οι εικονογραφήσεις, ο κινηματογράφος και τα κόμικς σ' αυτή.

Η εκατονταετία 1850-1950 στάθηκε ένας παράδοξος αιώνας των οραμάτων για την πόλη του 2000. Ποτέ προηγουμένως, αλλά ούτε και στη συνέχεια, δεν συσσωρεύτηκαν τόσες οραματικές προσπάθειες να καταγραφεί το μέλλον. Την εποχή αυτή, παράλληλα με τα κλασικά μαυνοφάστα κοινωνικών αλλαγών και πολεοδομικού μοντερνισμού, εμφανίστηκε μια εκλαϊκευμένη διάδοση των νέων απόψεων για την πόλη του μέλλοντος. Με τον ίδιο τρόπο που τα (αρκετά) λαϊκά μυθιστορήματα του Η. G. Wells εκλαϊκεύσαν τις θεωρίες του Δαρβίνου, έτσι και πολλές από τις αρχιτεκτονικές απόψεις του σκλη-

ροπυρηνικού μοντερνισμού διαδόθηκαν από μαζικά έντυπα ή βιβλία. Μπορεί βέβαια να διέστρεψαν και να υπερέβαλαν ταυτόχρονα το αρχικό περιεχόμενο των ουτοπικών θεωριών, αλλά αυτό ήταν αναμενόμενο και μικρής σημασίας.

Το μέλλον που μπορεί κανείς να φανταστεί είναι αναπόφευκτα περιγεγραμμένο μέσα σε μια οπτική γωνία περιορισμένη από τη μυωπία του παρόντος. Είναι φυσικό μέσα ακόμη και στις πιο προωθημένες μελλοντολογικές διατριβές να εισέρχονται μια σειρά από τις συνήθειες και προκαταλήψεις της εποχής που γράφτηκαν (ή σχεδιάστηκαν). Οι περιγραφές, άλλωστε, ανύπαρκτων ακόμη καταστάσεων απαιτούσαν αναφορές σε γνωστά πράγματα σαν σημείο ενδοσυνεννόησης του δημιουργού με το θεατή ή αναγνώστη. Άρα, λοιπόν, μελετώντας κανείς τα οράματα του παρελθόντος για το μέλλον (που μπορεί χρονολογικά να είναι πλέον παρελθόν για μας), τελικά μαθαίνει πολύ περισσότερα για την ίδια την κοινωνία που τα δημιούργησε παρά για "κάποιο" μέλλον. Κάθε εποχή, εξάλλου, έχει

δημιουργήσει το δικό της "έτος 2000" ως μεταφορική εικόνα της ζωής. Είναι άλλωστε πολύ πιθανόν ο κόσμος να είναι ένα πολύ ομορφότερο μέρος όταν ενυπάρχει μόνο ως όραμα.

Υπάρχουν πολλές ιδεολογικές κατευθύνσεις που μπορεί να πάρει η πρόθεση της ουτοπίας. Όταν έχει να κάνει με το μάλλον επικίνδυνο ντισεϊκό ιδανικό της "Τελειότητας", είναι η μια εκδοχή. Όταν έχει, αντιθέτως, πιο πολλά κοινά στοιχεία με την εκτόξευση της φαντασίας σε προωθημένες σφαίρες ως καλλιτεχνικό παιχνίδι, είναι μια άλλη. Υπάρχει εξάλλου διαφορά μεταξύ της αναζήτησης της "πόλης του μέλλοντος" και της "ουτοπικής πολεοδομίας". Ίσως γιατί όλοι (;) γνωρίζουμε ότι η δεύτερη δεν θα εφαρμοσθεί ποτέ και κάποιοι άλλοι απροσδιόριστοι -την εποχή της γέννησης του οράματος- παράγοντες, θα προκαλέσουν τους μηχανισμούς της αστικής εξέλιξης. Αν προσπαθήσει κανείς να ερμηνεύσει κατά περίπτωση τον Δονκιωτισμό σε (τελειώς διαφορετικές μεταξύ τους) απόπειρες ουτοπικής αρχιτεκτονικής, όπως αυτές των



Brazil, του Terry Gilliam (1984)

λεγόμενων “αρχιτεκτόνων της Γαλλικής Επανάστασης”, Ledoux, Boullée, Lequeu ή του Ιταλού Φουτουριστή Sant’ Elia ή των Ρώσων Κονστρουκτιβιστών, θα καταλήξει σε τελείως διαφορετικές εκτιμήσεις για τις προθέσεις τους. Η Ουτοπία του καθενός είναι διαφορετική από την Ουτοπία κάποιου άλλου.

Η λέξη “Ουτοπία”, αν και ετυμολογικά ελληνική, φαίνεται ότι πρωτοχρησιμοποιήθηκε εντύπως από τον Thomas More ως τίτλος για το γνωστότερο βιβλίο του (1516), μια κριτική της δικής του κοινωνίας αλλά κι έκφραση ενός οράματος για το μέλλον. Παρόμοια ήταν και τα *La Città del Sole* (1623) του Tommaso Campanella ή το *New Atlantis* (1626) του Francis Bacon. Η άλλη όψη του νομίσματος, η σκοτεινή πλευρά του φεγγαριού, συναντάται στη *Δυστοπία (Dystopia)* του George Orwell. Για να μην ξεχνάει κανείς ότι το απραγματοποίητο και το μελλοντικό δεν είναι απαραίτητα εκδοχές του Παραδείσου επί της Γής, ούτε και Τεχνολογικές Εδέμ. Φαίνεται ότι πάντα θα υπάρχουν οι Κασσάνδρες που θα προαναγγέλλουν δυσώινες καταστάσεις για το μέλλον.

Πολλές φορές το φαινόμενο της Ουτοπίας αγνοεί ή αφήνει απ’ έξω τον μελλοντολογικό χαρακτήρα και τη διάσταση του χρόνου και υιοθετεί ένα α-χρονικό ύφος ή μάλλον ένα σύνολο από ιστορικές αναφορές, αναμειγμένες με “ολίγη” από φουτουριστική φαντασία. Κλασικό παράδειγμα μια τέτοιας (προ)μεταμοντέρνας αντιμετώπισης είναι το μεγαλύτερο μέρος

της χολιγουντιανής αντιληψης για την επιστημονική φαντασία ήδη από την τέταρτη δεκαετία του αιώνα. Πολύ παλιότερα, όμως, ο Karl Marx καταδίκασε τις οραματικές περιγραφές των “τέλειων κοινωνιών” από συγγραφείς του 18ου και 19ου αιώνα όπως οι Doni, Campanella, Charles Fournier, Robert Owen, William Morris ως μη ρεαλιστικές, χωρίς επαφή με τις δομές που ιστορικά αλλάζουν τις κοινωνίες. Ως εφευρέσεις, δηλαδή, ενός μέλλοντος, τοποθετημένες σε έναν χρονικά και τοπικά απροσδιόριστο χώρο, που τίποτε σχεδόν δεν τις συνέδεε με το (τότε) παρόν. Φυσικά όλοι οι δημιουργοί ουτοπιών μοιράζονται την άποψη ότι οι προτάσεις τους, βασίζονται σε μια απόλυτη εσωτερική πραγματικότητα, που αφορά στην αληθινή φύση της ανθρώπινης κοινωνίας, της φύσης και της λογικής.¹

Στο τεύχος Αυγούστου 1939 του περιοδικού “Amazing Stories” (ενός περιοδικού που δημοσίευε ένα είδος pulp fiction και εκλαϊκευμένης φαντασίας), ο Julian Krupa κατέγραφε τα χαρακτηριστικά των πόλεων του μέλλοντος: “*Η πόλη του μέλλοντος, λένε οι μηχανικοί, θα τείνει αρχικά προς τη γιγάντωση. Τεράστια κτίρια, συνδεδεμένα με πλατιές, κρεμαστές λεωφόρους όπου η ταχύτητα των οχημάτων θα φτάνει σε ανήκουστα μεγέθη. [...] Η κυκλοφορία θα γίνεται σε τεράστια υπόγεια τούνελ, σε εναέριους δρόμους, ακόμα και στον αέρα. Ελικόπτερα, ικανά να εκτελούν ελιγμούς μεταξύ κτιρίων και αεροδρομίων σε ταράτσες, θα πάρουν τη θέση των επίγειων ταξί. Κάθε κτίριο θα*

είναι κυριολεκτικά μια πόλη από μόνο του, εντελώς αυτόνομο, παίρνοντας τις προμήθειες του από ένα μεγάλο δίκτυο διακίνησης εμπορευμάτων, βαθιά μέσα στο έδαφος. Οι κάτοικοι και οι εργαζόμενοι σε αυτά τα κτίρια θα μπορούν να περνούν μέρες χωρίς να πατήν ποτέ στο έδαφος. Σε αυτή την πόλη, ο καπνός θα εξαφανιστεί, ο θόρυβος θα νικηθεί και η ρύπανση θα καθαρίζεται από αέρος.”²

Παραδόξως, κάποιες φορές τα μελλοντολογικά οράματα έχουν λειτουργήσει ως νοσταλγικές γέφυρες με το παρελθόν. Ο χολιγουντιανός κινηματογράφος “επιστημονικής φαντασίας” είναι και πάλι ένα εύκολο παράδειγμα. Δεν είναι το μόνο όμως. Ήδη από τη δεκαετία του 1880, ο Edward Bellamy στο γνωστό του μυθιστόρημα *Looking Backwards (Κοιτώντας προς τα πίσω)*, περιέγραφε μια ουτοπική Βοστώνη του έτους 2000, η οποία θύμιζε σε μερικά θέματα, περιέργα, το αποικιακό παρελθόν της. Ο ήρωας του μυθιστορήματος, ο Julian West, ένας ευαίσθητος νεαρός κάτοικος της Βοστώνης του έτους 1887, ξαφνικά μεταφέρεται 113 χρόνια στο μέλλον. Το χάος, η σύγχυση και η ανισότητα της εποχής του έχουν εξαφανισθεί και στη θέση τους μια νέα ουτοπική τάξη έχει επιβληθεί. Κάθε ίχνος καπιταλιστικού ανταγωνισμού έχει εξαφανισθεί. Ένα πανίσχυρο αλλά “στοργικό” κράτος ελέγχει κάθε πλευρά της δημόσιας ζωής. Οι μισθοί των εργαζομένων είναι ισότιμοι, ενώ το κίνητρο της παραγωγικότητας είναι η ηθική επιβράβευση. Οι γυναίκες έχουν απελευθερωθεί από τα δεσμά του νοικοκυριού, χάρη στη νέα τεχνολογία και τα κοινοτικά κέντρα εστίασης. Έτσι, είναι ελεύθερες να βρουν την πλήρωση μέσα στους παραγωγικούς μηχανισμούς αυτής της κοινωνίας. Το *Looking Backwards* έγινε ένα από τα πιο δημοφιλή μυθιστορήματα στην αμερικάνικη ιστορία και ήταν ο καταλύτης για την άνθηση μιας χωρίς προηγούμενο λογοτεχνικής βιομηχανίας.

Οι μελετητές διαφωνούν για την κλίμακα της ανταπόκρισης, όμως είναι σίφές ότι περίπου διακόσια λογοτεχνικά δείγματα με ουτοπική (ή δυστοπική) θεματολογία, κυκλοφόρησαν σε διάστημα 15 με 20 χρόνων. Για μια δεκαετία και παραπάνω, το ουτοπικό μυθιστόρημα ήταν η καθαρά εθνική λογοτεχνική φόρμα.

Παρομοίως, ο αρχιτέκτονας Frank Lloyd Wright, στο σχέδιο του 1936 για τη “*Broadacre City*” προσπάθησε να προβάλει τις αξίες των αυτόνομων χωριών του Jefferson σε ένα μακρινό μέλλον. Η ιδέα να φανταστεί κανείς ότι το

μέλλον θα διασφαλίσει τις παραδοσιακές αξίες του παρελθόντος ήταν αναμφίβολα βολική για τους φύσει συντηρητικούς Αμερικάνους. Αν οι αλλαγές περιοριστούν στα υλικά αγαθά, αφήνοντας τις κοινωνικές δομές απείραχτες, η προοπτική της τεχνολογικής καινοτομίας μοιάζει ξαφνικά ακίνδυνη. Κι όμως, κάτι τέτοιο έχει αποδειχτεί ότι είναι αυταπάτη: η τεχνολογία ιστορικά ήταν καταλύτης αλλαγών και όχι ασφαλώς συντηρητής των παραδόσεων ή ένα καταφύγιο για τους κατεστημένους τρόπους ζωής και σκέψης.

Χωρίς να είναι η πρώτη μελλοντολογική ταινία, η *Μητρόπολη* (1926) του Fritz Lang ήταν ίσως η πρώτη που έβαλε σοβαρά αρχιτεκτονικά σχόλια για το αστικό περιβάλλον του (τότε) μέλλοντος. Η σύλληψη του φιλμ εξηγείται από το ανήσυχο, διανοουμενίστικο κλίμα της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, αλλά κι από ένα ταξίδι που έκανε ο σκηνοθέτης στο Μανχάταν δύο χρόνια πριν. Μια από τις πιο προφητικές ταινίες του '30 ήταν η βρετανική παραγωγή *Things to Come* βασισμένη στο βιβλίο του H. G. Wells. Το 1936, χρονιά που γυρίστηκε η ταινία, ο Wells θεωρείτο πλέον ένα μίγμα προφήτη και αυθεντίας σε θέματα “μέλλοντος” και η άμεση συμμετοχή του στα γυρίσματα, ανέβασε το κύρος της παραγωγής. Πράγματι, τα σκηνικά της *Eventown*, της τεχνοκρατικής ουτοπίας της ταινίας, που σχεδιάστηκαν από τον ίδιο τον σκηνοθέτη William Cameron Menzies σε συνεργασία με τον Laszlo Moholy Nagy του Bauhaus, δίνουν ακόμη και σήμερα μια εντελώς “σύγχρονη” εντύπωση. Για κάποιο λόγο, μεταπολεμικά μείωθηκε το ενδιαφέρον για κινηματογραφικές ανασυστάσεις του αστικού μέλλοντος, αλλά και ο πρώτος “ονειροπαρμένος” μοντερνισμός είχε παρέλθει, με κυριότερες εξαιρέσεις το *Blade Runner* (1982) του Ridley Scott (βασισμένο στο βιβλίο *Do Androids Dream of Electric Sheep?*) ή το *Brazil* του Terry Gilliam.

Το να περιγράψει κάποιος την πόλη του μέλλοντος, τη μορφή της κοινότητας του μέλλοντος δηλαδή, σημαίνει να περιγράψει το μέλλον στην πιο πλήρη μορφή του. Σημαίνει ακόμη να περιγράψει ένα ιδανικό. Η *Δημοκρατία* του Πλάτωνα ή η *Ουτοπία* του More είναι ίσως τα πιο εξόφθαλμα παραδείγματα προσπαθειών να εκφραστούν πολιτικά ιδανικά μέσα από τη φόρμα της κοινότητας. Το 1894, ένας άγνωστος σοσιαλιστής, ονόματι King Camp Gillette, εξέδωσε μια αξιοπερίεργη μπροσουρά με τίτλο *The Human Drift*, όπου περιέγραφε το δικό του ουτο-

πικό όραμα. Η δική του συνταγή για τη μελλοντική πόλη περιλάμβανε 40.000 ουρανοξύστες, συνδεδεμένους μεταξύ τους, σε μια “Μητρόπολη”, κοντά στους καταρράκτες του Νιαγάρα. Η εξέλιξη της πόλης βασίζεται σε δομές κυκλικών αιθρών, καλυμμένων με τεράστιους γυάλινους θόλους. Η πλειοψηφία του πληθυσμού της Βόρειας Αμερικής θα στεγαζόταν σε αυτά τα κοινοτικά διαμερίσματα. Η ουτοπική σύλληψη του Gillette ήταν μια από τις πιο ασυνήθιστες, σε μια εποχή όπου οι ασυνήθιστες προφητείες του μέλλοντος ήταν κοινό φαινόμενο. Μέσα σε μερικά χρόνια πάντως, η σοσιαλιστική μελλοντολογία του Gillette έμοιαζε παρωχημένη, καθώς προτίμησε να τελειοποιήσει μια εφεύρεση που θα του έδινε μακρόχρονη δόξα στα πρακτικά του καπιταλισμού: το Ξυραφάκι ασφαλείας.

Το 1922, λιγότερο από 4 χρόνια μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Le Corbusier σοκάρει τον κλάδο των αρχιτεκτόνων με την έκθεση του για την “Πόλη των Τριών Εκατομμυρίων (κατοίκων)”, στο Παρίσι. Αυτή ήταν ίσως και η απόλυτα μοντέρνα εικόνα του μέλλοντος. Η πόλη απλώνεται σε μεγάλες ανοιχτές επίπεδες επιφάνειες, μοιάζοντας πιο πολύ με επιτραπέζιο παιχνίδι, παρά με αληθινό τοπίο. Εξωφρενικά μινιμαλιστικοί ουρανοξύστες, ενιαίου ύψους, αποτελούσαν το κέντρο της πόλης. Υπόγειοι σιδηρόδρομοι διέσχιζαν την πόλη χωμένιοι πολύ βαθιά μέσα στο έδαφος, ενώ αεροπλάνα διέσχιζαν τους πύργους και προσγειώνονταν στην κεντρική πλατεία. Ψήγματα αυτής της πρωτόλειας προσπάθειας, θα βρεθούν μέσα στις διατάξεις της περίφημης *Χάρτας των Αθηνών* μερικά χρόνια μετά. Όπως και κάθε καθαρό μοντερνιστικό όραμα (της πρώτης περιόδου), δεν διατηρούσε τίποτε από τα παρελθόντα ιστορικά στρώματα. Ο Θαυμαστός Νέος Κόσμος του μέλλοντος, απαιτούσε μια *tabula rasa*. Η οιδιπόδεια σχέση με τις προηγούμενες γενιές, ήταν το μόνιμο handicap της πρώτης εποχής του μοντερνισμού.

Ήδη όμως, από το τέλος της δεκαετίας του '20, μια τέτοια πολεοδομική φόρμουλα άρχισε σταδιακά να γίνεται το παγκόσμιο στάνταρ. Για παράδειγμα, ο Francisco Mujica δεν μπόρεσε να αντισταθεί στον πειρασμό να προσθέσει μια πρωταρχικά μοντέρνα “πόλη του μέλλοντος” ως τελικό πανέλο στο προφητικό *History of the Skyscraper* (1929). Είναι ενδιαφέρον ο υπότιτλος που επιλέγει ο Mujica για το δραματικό του τελευταίο αστικό πανόραμα: “Η πόλη των εκατό ο-

ρόφων σε Νεο-Αμερικάνικο στυλ”.³

Ο Αυστριακός αρχιτέκτονας Richard Neutra μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1923. Καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας, μελετούσε τα σύγχρονα πολεοδομικά προβλήματα, συνθέτοντας τη σειρά σχεδίων που θα αποτελούσε τη “Rush City Reformed”. Το όνομα που έδωσε σε αυτή την ιδεαλιστική πόλη υπονοούσε τον φρενιτώδη αμερικάνικο τρόπο ζωής (που ήταν βέβαια ακόμη στα σπάργανα του). Η αποτελεσματική κίνηση των τροχοφόρων ήταν ο σημαντικότερος στόχος του σχεδιασμού. Μέχρι και drive-in αγορές, ένα είδος που μόλις είχε εμφανιστεί στη Νότια Καλιφόρνια, προβλέπονταν. Το “Rush City” ήταν το πρώτο φουτουριστικό όραμα για αυτό που έμελλε να γίνει το Λος Άντζελες. Μετά από το μπαράζ οραματικών προτάσεων, εμπνευσμένων από την καθ' ύψος υπερσυγκεντρωτική εικόνα της “μητρόπολης”-Νέας Υόρκης, αυτό ήταν κάτι διαφορετικό. Φυσικά η σκληρότητα και η ρομποτική ομοιομορφία των ουρανοξύστων, που έχουν διαταχτεί σαν πιδόνια σκακιού σε ένα νεκρικό αστικό τοπίο, ένα τοπίο που δεν φαίνεται να προβλέπει τον πεζό ή την ανθρώπινη παρουσία γενικότερα, σήμερα απωθεί.

Οι εφαρμοσμένες σε μικρογραφία εκδοχές των ουτοπιών, ήταν μια αρκετά συχνή πρακτική μετά το μέσο του προηγούμενου αιώνα. Εκθέσεις όπως η “Centennial Exposition” στη Φιλαδέλφεια, το 1876, ή η “Exposition Universelle” στο Παρίσι, το 1878, ήταν μεταξύ των πρώτων. Το 1893, έγινε στο Σικάγο, στις όχθες της λίμνης Michigan, η έκθεση “World’s Columbian Exposition”, υπό τη διεύθυνση του Daniel H. Burnham. Αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες και “πεφωτισμένοι επιχειρηματίες”, δημιούργησαν τη μεγάλη “Λευκή Πόλη”. Στο μελλοντολογικό, προμοντερνιστικό όραμά της, συμπλέκονταν και κλασικιστικά κτίσματα ή αλληγορικά γλυπτά. Όλες οι κατασκευές έγιναν από ελαφρά υλικά. Μετά το τέλος της έκθεσης, τα πάντα γκρεμίστηκαν και η “Ονειρική Πόλη” εξαφανίστηκε χωρίς ίχνη.

Ως εορτασμός της τεχνολογίας και της προόδου, η Διεθνής Έκθεση της Νέας Υόρκης του 1939, διέφερε ελάχιστα από τις προηγούμενες εκθέσεις -την έκθεση του Crystal Palace στο Λονδίνο, το 1851, και την “Έκθεση του Αιώνα της Προόδου” στο Σικάγο, το 1933. Παρ' όλα αυτά, καμία προγενέστερη έκθεση δεν είχε συνειδητά και κραυγαλέα συνδέσει την ταυτότητα της με το μέλλον. “Χτίζοντας τον Κόσμο του Μέλλοντος”, ήταν το

επικό θέμα της έκθεσης. Στο κέντρο της βρισκόταν ένα γιγάντιο σφαιρικό κτίσμα, η "Περίσφαιρα" (Perisphere), όπου οι επισκέπτες μπορούσαν να παρακολουθήσουν ένα τεράστιο διάγραμμα της "Democracity", μιας "φουτουριστικής μητρόπολης". Το όλο πόνημα δημιουργημένο από τον βιομηχανικό σχεδιαστή Henry Dreyfuss, ήταν κατ' ουσία εμπνευσμένο από τις ιδέες του Βρετανού κοινωνικού διανοητή των αρχών του αιώνα, Ebenezer Howard.

Η προσπάθεια παραγωγής αστικής ομορφιάς μετά τον πόλεμο, είναι πιο ασυνήθιστη και, όταν συμβαίνει, έχει συνήθως τελείως διαφορετικό, πιο προσγειωμένο χαρακτήρα. Παρ' όλα αυτά, οι εξαιρέσεις υπάρχουν. Η ουτοπική(;) προσπάθεια του Buckminster Fuller να επιβάλει μαζί με το Dymaxion House, μια προκατασκευασμένη κατοικία πολύ μικρού κόστους, με τον "οριστικό τέλει σχεδιασμό", δεν απέδωσε. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει η διαδικασία τοποθέτησης του: Ένα zeppelin βομβάρδιζε το χώρο που επρόκειτο να τοποθετηθεί το σπίτι, ώστε να "καθαρίσει" το τοπίο και να ανοίξει μια τρύπα. Ύστερα από αυτή την ιδιαίτερα "πολεμική" ενέργεια, το ίδιο το zeppelin μετέφερε το κτίριο και το τοποθετούσε στη θέση του.⁴ Αντίστοιχη στην ελευθερία της, ήταν και η πρόταση των Archigram του Peter Cook για την "Πόλη που Περπατάει" (Walking City). Αν προσέξει κανείς την τεχνολογία που χρησιμοποιείται στην κατασκευή των κατοικιών, δεν θα βρει μεγάλες διαφορές εδώ και δύο-τρεις γενιές. Αν πάλι συγκρίνει αυτή την (υποτυπώδη) τεχνολογία με την τεχνολογία των αυτοκινήτων, ο συσχετισμός είναι συντριπτικός. Οι Archigram επικύρωσαν να αντιστρέψουν αυτή την κατάσταση, και μάλιστα σε μια πολεοδομική κλίμακα, κάτι που καθιστά την πρότασή τους, τελείως ουτοπική.

Κλείνοντας, ας παραθέσουμε ένα απόσπασμα από το τελευταίο κεφάλαιο του (πολυχρησιμοποιημένου) βιβλίου του Italo Calvino, *Αόρατες Πόλεις* που εν πολλοίς μιλάει για την ουτοπία: "Γι' αυτά τα λιμάνια δεν θα μπορούσα να χαράξω την πορεία πάνω στο χάρτη, ούτε να ορίσω την ημερομηνία προσόρμησης. Μερικές φορές, μου φτάνει μια γρήγορη ματιά, έ- να άνοιγμα στη μέση ενός παραλόγου τοπίου, μια αναλαμπή φώτων μέσα στην ομίχλη, ο διάλογος δυο περαστικών που συναντιούνται μέσα στο πλήθος, για να σκεφτώ ότι, φεύγοντας από εκεί, θα συναρμολογήσω κομμάτι κομμάτι την τέλεια πόλη, φτιαγμένη από συντρίμια α-

νακατεμένα με τα υπόλοιπα, από στιγμές που τις χωρίζουν μεσοδιαστήματα, από μηνύματα που στέλνει κάποιος και δεν ξέρει ποιος τα παίρνει. Αν σου πω ότι η πόλη που είναι ο σκοπός του ταξιδιού μου δείχνει μια ασυνέχεια στον χώρο και στον χρόνο, άλλοτε αραιώνοντας και άλλοτε πυκνώνοντας, δεν πρέπει να πιστέψεις πως η αναζήτηση της μπορεί να σταματήσει. Ίσως, ενώ μιλάμε, υψώνεται διάσπαρτη μέσα στα σύνορα της αυτοκρατορίας σου, μπορείς να προσπαθήσεις ν' ανακαλύψεις τα ίχνη της αλλά μόνο με τον τρόπο που σου είπα."

Περνάμε έτσι στα κόμικς και στην εικονογράφηση, δύο "λαϊκές" μορφές έκφρασης που η αμεσότητά τους και η εκφραστική τους δύναμη, είναι πρόδηλες, αλλά η καλλιτεχνική τους αξία και δύναμη αναγνωρίστηκε μόνο στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα.

Ήδη από τις πολύ πρώτες μέρες τους, τα κόμικς ενσωματώνουν εικόνες (ενός) μέλλοντος. Πιο πολύ όμως από τον αποκάλυπτο διστημοκεντρισμό του Flash Gordon, του Buck Rodgers και των συναφών, θα βρούμε τις βάσεις για μια συνεπή μελλοντολογία στις απαρχές του ευρωπαϊκού κόμικς. Ούτως ή άλλως, εδώ θα βρούμε καλύτερα απ' οπουδήποτε άλλο μια προσεκτική απεικόνιση της αρχιτεκτονικής καθώς και ολόκληρων αστικών συνόλων. Ο Tintin του Hergé αποδεικνύεται πρωτοπόρος ακόμη και στην εισαγωγή της ψυχροπολεμικής οπτικής στην περιγραφή της Σοβιετικής Ενωσης του '29. Το πρώτο άλμπουμ - περιπέτεια του Βέλγου δημοσιογράφου Tintin ήταν το "Au Pays de Soviets" (1929) πρωτοδημοσιευμένο στο παιδικό ένθετο της εφημερίδας "Le Vingtieme Siecle", το οποίο όχι πολύ αργότερα αποσύρθηκε από την κυκλοφορία λόγω των προφανών υπερβολών του. Η εκβιομηχάνιση της χώρας, εμφανίζεται σαν μια κακοστημένη φάρσα, οι κομισάριοι του κόμματος, μοχθηροί, μονοδιάστατοι ήρωες, η νέα πόλη του σοβιετικού καθεστώτος, μια κόλαση. Αντίθετα, η περιγραφή των Βρυξελλών, γενέθλιας πόλης του ήρωα, παρουσιάζει μια βαρετή, απρόσωπη, ευνομούμενη πόλη (που έχει μεγάλη σχέση με την πραγματικότητα, ακόμη και τη σημερινή), χωρίς καν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά που αναμφισβήτητα έχει. Αν πάντως κάτι χαρακτηρίζει τον Hergé της (έγχρωμης) ωριμότητας, αυτό είναι η επιμονή στη λεπτομέρεια και η σαφήνεια της "καθαράς" γραμμής. Μόνον ίσως ο συμπατριώτης του E.P. Jacobs θα τον ξεπεράσει σ' αυ-

τό. Η αρχιτεκτονική ανασύσταση που συμβαίνει στις σελίδες των περιπετειών του "Blake" και του "Mortimer" είναι πραγματικά καταπληκτική. Λες και κάποιο μηχάνημα φωτογεωμετρίας καταγράφει γραμμικά όλες τις κτιριακές πληροφορίες κάθε πόλης στην οποία διαδραματίζεται η κάθε περιπέτεια. Το Λονδίνο της *Κίτρινης Σφραγίδας* ή το Τόκιο στις *3 φόρμουλες του καθηγητή Σάτο* έχει παγώσει στον χρόνο. Φυσικά όποιος περιμένει ανεπίσημες, μη τουριστικές πληροφορίες, ή καταγραφή της πραγματικής ζωής θα απογοητευθεί. Θα έπρεπε να περιμένει μερικές ακόμη δεκαετίες για να συμβεί αυτό.

Όμως, η βελγο-ολλανδική (αργότερα) σχολή της "Καθαρής Γραμμής" (Ligne Claire) θα διαρκέσει όντως για δεκαετίες και θα γνωρίσει ένα νέο boom στα τέλη της προπροηγούμενης δεκαετίας, μοχλιασμένη με νέα αβανγκάρντ και γραφιστικά στοιχεία. Οι Jean - Louis Floe'h, Ever Meulen, Joost Swarte, Theo Van Den Boogard, Ted Benoit, δίνουν μία (φαινομενικά) ατσάλκινη αλλά νευρωτική εικόνα της αστικής πραγματικότητας.

Ο Jean Louis Floe'h φτιάχνει μια δική του -φανταστική εκδοχή του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού του '30, του Bauhaus ή της αρχιτεκτονικής του Adolf Loos. Πολύ πιο εξτρέμ, εκκεντρική και διακοσμητική από την αυθεντική, περιορίζεται στις βίλες και τις ατομικές κατοικίες. Ο Floe'h δεν ενδιαφέρεται για διευρυμένες κανονικότητες και μαζικές καταστάσεις. Εν πολλοίς, το ίδιο ακριβώς κάνει, σε πιο παραληρηματική -μεσογεική γαρ- εκδοχή, ο ισπανός Torres.

Αλλά και η εξίσου λεπτομερώς σχεδιασμένη από τον Alex Varenne *Όπερα του Παρισιού*(;) επιψυχώνεται ανεξήγητα και τα αγάλματα αρχίζουν να μιλούν. Σε άλλη ιστορία, θα προχωρήσει περισσότερο και θα ωθήσει τα διακοσμητικά στοιχεία της πόλης σε ερωτικές περιπτώσεις μεταξύ τους, αλλά και με τους ανθρώπους.

Ο Tardi παρόμοια, ανασυνθέτει μαζοχιστικά το Σταθμό της Λυόν (Gare de Lyon) ή το Μέγαρο Δικαιοσύνης (Palais de Justice) ή τη φυλακή de la Santé στο *Le Savant Fou*. Μια μαζοχιστική χειρωνακτικότητα που τα εικαστικά έχουν αφήσει πίσω τους επί (πολλές) δεκαετίες, εδώ διατηρείται και αναβιώνεται στην ευρωπαϊκή σχολή του είδους.

Οι Γάλλοι σχεδιαστές του νέου κύματος της Bande Dessinée της δεκαετίας του '70 ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την καταγραφή της προλεταριακής μιζέριας, της βιασιότητας και της εθνικής ποικιλίας του

Παρισιού (κυρίως) και των άλλων γαλλικών μεγαλουπόλεων. Και σ' αυτό αναμφισβήτητητα προηγήθηκαν από τους συμπατριώτες τους σκηνοθέτες που άρχισαν (σε ευρύτερο βαθμό) να διερευνούν τέτοια ζητήματα στη δεκαετία μας (Mathieu Kassowitz). Αντίθετα, η άγρια απεικόνιση της εξαθλιωμένης και φρικαρισμένης εργατικής τάξης που γίνεται στο *Raul Teigneux contre les Druzes* (1982) του Vuillemin (και του Berroyen) θα αργήσει να βρει το αντίστοιχο του στην οθόνη. Φρικώδης βία, αδικία, ανεργία, δυσωδία, βιασμοί, κυνισμός, χάσμα (ευφημισμός) γενεών στα όρια του πολέμου, κρίση στην πίστη στο πολιτικό σύστημα, ρατσισμός, ναρκωτικά και σεξουαλική διαστροφή. Εξωφρενικά ρεαλιστικό στην υπερβολή του.

Από την τελειότητα στην ουτοπία:

Τα κόμικς των Schuitem και Peeters είναν από κάθε άποψη ένας χάρτινος αναχρονισμός. Μονίμως συμπλέκοντας μια σειρά από ιστορικές αναφορές για την αρχιτεκτονική με μια παράδοση μελλοντολογική, ουτοπική διάσταση, έντονα επηρεασμένη όμως κι αυτή από τους αρχιτέκτονες "της Γαλλικής Επανάστασης", Boullée, Ledoux, Lequeu, αλλά και τα φουτουριστικά projects του San't Elia στη δεκαετία του '10 και του '20.

Εδώ δεν είναι οι άνθρωποι (ήρωες) που πρωταγωνιστούν, αλλά οι ίδιες οι πόλεις. "Είναι η πόλη που δίνει σε κάθε ιστορία την ενότητά της, όχι μια αληθινή πόλη [...], αλλά μια πόλη απολύτως φανταστική".⁵

Έχοντας μπει στη σφαίρα της επιστημονικής φαντασίας και των φανταστικών πόλεων, είναι φυσικό να σκοντάψει κανείς στον Jean Giraud ή Moebius. Ήδη από τις πολύ πρώιμες δουλιές του, κάτω από το ψευδώνυμο του (με το πραγματικό του όνομα προτιμούσε να υπογράφει γουέστερν ιστορίες για τα προς το ζην), εξερευνούσε την εικόνα της πόλης του μέλλοντος. Η φαντασία του ήταν εκπληκτική για τα δεδομένα της δεκαετίας του '70 (και όχι μόνον αυτά). Οι παραληρηματικές ιστορίες του μοιάζουν να είναι το αντίστοιχο της ψυχεδελικής pop ή της progressive rock. Στο αριστούργημά του ίσως, στην ιστορία *Το Ερμητικό γκαράζ* (*Le Garage Hermétique*, 1978) εξερευνά όλα σχεδόν τα αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά στοιχεία του παραδόξου που θα τον κάνουν γνωστό.

Παρ' όλα αυτά, μερικές φορές ο κυνισμός και η απαισιοδοξία, επικρατούν στη σκέψη του και τότε απεικονίζει την "ειδωλική" La Rochelle ως μια εφιαλτική μελλοντική τερατοπόλη.

Ο Caza μοιράστηκε με τον Moebius (αλλά και τον Druillet) το χώρο του γαλλικού κόμικς επιστημονικής φαντασίας. Παράλληλα όμως, σχεδίασε μια σειρά από ιστορίες γύρω από τη ζωή μιας τυπικής παριζιάνικης μικροαστικής πολυκατοικίας. Κάτι που τον φέρνει κοντά με τις αντίστοιχες ιστορίες του Eisman στην Αμερική, την ίδια εποχή. Εδώ όμως οι ιστορίες αυτές εκτροχιάζονται σε παραισθητικές και παράλογες διαστροφές. Ψυχεδελικές εποχές.

Η ωριμότητα (και το τέλος ίσως της χρυσής εποχής) του νέου γαλλικού κόμικς που γεννήθηκε σε μεγάλο βαθμό μετά τον Μάη του '68, έρχεται με τον Enki Bilal. Από την κοινωνική κριτική στην πολιτική φαντασία και ξανά πίσω. Στην *Πόλη που δεν υπήρξε* (*La Ville qui n' existait pas*, 1977), καταπιάνεται με μια λίγο απλοϊκή κραυγή κατά της καταπίεσης της εργατικής τάξης, πριν να ανοίξει τις βαλβίδες διαφυγής προς τη φαντασία. Το φωτο-μυθιστόρημα (και όχι κόμικς) *Λος Άντζελες: Το ξεχασμένο Αστέρι της Laurie Bloom* καταπιάνεται με μια εξουθενωτική φωτογραφική καταγραφή κάθε γωνιάς του Λ.Α. Κάθε φωτογραφία μετά επιζωγραφίζεται, διαστρέφεται και αλλάζει κάτω από το χέρι του Bilal, ενώ το κείμενο του Pierre Christin ακολουθεί μια απεγνωσμένη αναζήτηση της χαμένης πορνοστάρ Laurie Bloom. Το αριστούργημά του, η τριλογία *Η γιορτή των Αθανάτων-Γυναίκα Παγίδα-Ισημερινό Ψύχος*, ερευνά και το κύριο μελλοντολογικό του όραμα για την πόλη. Ειδικά το δεύτερο, απεικονίζει ένα Λονδίνο σε βαθιά σήψη και ένα διχασμένο Βερολίνο (ούτε κι αυτός δεν είχε προβλέψει την Πτώση), σε κατάσταση πολέμου. Στο τρίτο εφευρίσκει μια φανταστική(;) αφρικανική πόλη: "Πόλη του Ισημερινού. Πόλη της κεντροανατολικής Αφρικής στον Ισημερινό στις όχθες της λίμνης Εντουαρντς (πρώην 'Ιντι Αμίν Ντατά). Πληθυσμός αφρικανικός μέχρι το 2015. Στη συνέχεια κοσμοπολίτικος και ζωϊκός. Κάτοικοι 450.000 (4.000 μόνιμοι στο κεντρικό συγκρότημα)".

Αν ο Orwell έκανε κόμικς, τα σενάρια του πιθανόν να έμοιαζαν με αυτά των κόμικς της Chantal Montellier. Το δικό της 1984 λέγεται 1996 (;). Η απόκοσμη αναρχική κοινωνία που περιγράφει, ξεπερνάει κατά πολύ σε σκληρότητα αυτή του βρετανού συγγραφέα. Το *Καταφύγιο* (*Shelter*), ένα από τα πρώτα κόμικς της νέας εποχής που δημοσιεύτηκαν στην Ελλάδα, περιγράφει μια νέα κοινωνία/πόλη που δημιουργήθηκε στο αντιπυρηνικό υ-



Blade Runner, του Ridley Scott (1982)

πόγειο ενός μεγάλου σούπερμάρκετ. Μια πιο συστηματική, ρεαλιστική, αλλά εξίσου πεσιμιστική εικόνα του Παρισιού της δεκαετίας του '80(;) υπάρχει στη σειρά ιστοριών της με ήρωα τον αστυνόμο Andy Gang. Το "αρχιτεκτονικό" της σχέδιο, βασισμένο στους ραπιδογράφους και τα ράστερ, είναι μοναδικό σε οξύτητα και ιδιαίτερα κοντά στη γραφή της εικαστικής ομάδας "Bazooka" (Kiki Picasso, Loulou Picasso) που δρα την ίδια εποχή μέσα από τις σελίδες της εφημερίδας "Liberation".

Ο σχεδιαστής José Muñoz και ο σεναριογράφος Carlos Sampayo, αν και αργεντινοί, κατέγραψαν τη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του '70. Μέσω των περιπετειών του υτετέκτιβ Alack Sinner, οι οποίες είναι απλώς η αφορμή, περιγράφουν αυτό που βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια της πραγματικότητας στη Νέα Υόρκη: ζωή μόνο μετά τη δύση του ηλίου, παράνομοι μετανάστες, παράνομοι γενικώς, διεστραμμένοι νυχτοβάτες, πορνεία, εκβιασμοί, υπόκοσμος, μόχα. Το σχέδιο του Muñoz, ένα από τα καλύτερα στον κόσμο. Η αποκλειστικά μαύρη πινακιά διαχέεται πότε σε κοφτερές γραμμές και πότε σε ποταμούς σκιάς. Όταν λείει ποір, το εννοεί.

Going Underground

Το νέο αμερικανικό κόμικς είναι σε μεγάλο βαθμό παιδί του Will Eisner (σε δεύτερο επίπεδο, παιδί του περιοδικού "Mad" και του Harvey Kurtzman). Για τον Eisner, η καταγραφή του μικρόκοσμου της συνοικίας, της πολυκατοικίας, των κοινωνικών διαφορών μεταξύ ισογείου και ρετιρέ (λέμε τώρα, δεν υπάρχει τέ-

τοιο πράγμα στην αμερικάνικη πολυκατοικία), είναι το πιο ενδιαφέρον πράγμα. Θυρωρός, νοικοκυρές, κόρες και γιοί, μπακάληδες, αλλά και νταβατζήδες και πόρνες συνθέτουν τον απόλυτα αληθοφανή ανθρώπινο πληθυσμό του κτιρίου-κέντρου του σύμπαντος για τον Eisner. Ιδιαίτερη προσοχή και σεβασμό δίνει στην καταγραφή των εθνικών μειονοτήτων χωρίς να αποφεύγει να κάνει τις διακρίσεις του. Η αρχιτεκτονική σχεδιάζεται όχι ως έργο τέχνης ή εννοιολογική κατασκευή, αλλά ως κέλφος για την ανθρώπινη ζωή.

Τα κόμικς του Eisner μόνο underground δεν μπορεί να χαρακτηριστούν, ούτε ακόμη και το "Mad" της πρώτης περιόδου, που καμιά σχέση δεν έχει με το σημερινό περιοδικό. Παρ' όλα αυτά, αμφότερα στάθηκαν καθοριστικά για τη γέννηση του underground comix (με x) της δεκαετίας του '60. Όλα ξεκίνησαν από μια παρέα "βαρεμένων": Jay Lynch, Skip Williamson, Jay Kinney, Justin Green, Robert Crumb, Jim Osborne, Gilbert Shelton, Din Clyne, Ever Geradts, Rory Hayes, Art Spiegelman, Kim Deitch. Διαφορετικό παρελθόν και κουλτούρα, καταγωγή και κοινωνική τάξη, εικαστικό ύφος και προτιμήσεις, απόψεις και κοσμοθεωρίες. Παρ' όλα αυτά, δούλεψαν για περίπου δέκα χρόνια μαζί μέχρι το underground (αφού μεσολάβησε μια περίοδος σχετικής υποκινητικότητας για ορισμένους απ' αυτούς) να μετεξελιχτεί στην ωριμότητα των alternative comix (πάντα με x) της δεκαετίας του '80 και -thank god- η άνθιση αυτή να διαρκεί μέχρι σήμερα μέσα από ανεξάρτητους εκδοτικούς οίκους.

Επόμενο είναι μέσα από αυτούς να ξεχωρίζει ο Robert Crumb, ο οποίος μάλλον χωρίς αμφισβητήσεις, θεωρείται ο σημαντικότερος όλων -φρέσκια είναι ακόμη η ανάμνηση του καταπληκτικού ντοκιμαντέρ του Terry Zwigoff. Στην κλασική του φάση, σχεδιάζει -τι άλλο;- τους λόφους του Σαν Φρανσίσκο, το Haight Ashbury και την περιόχουσα ελευθεριότητα. Κάτι που κάνει -μέχρι σήμερα- και ένας άλλος συνοδοιπόρος τους, ο Gilbert Shelton.

Μετά το τέλος του ονείρου

Το νέο αμερικάνικο κόμικς της δεκαετίας του '80 έσκαψε με μια σειρά εξαιρετική: το *Love and Rockets* των αδελφών Hernandez. Ένα σχέδιο όχι ιδιαίτερο. Μια απλοποιημένη, ταχύτερη εκδοχή του στυλ του Moebius, χωρίς ιδιαίτερες εικαστικές απαιτήσεις ή πλαισίο για αναλύσεις, αποδείχτηκε εξαιρετικά λειτουργική. Εδώ, τα απρόσωπα πρόσωπα του L.A. παρουσιάζονται άλλοτε σαν απόκοσμη tabu-

la rasa και άλλοτε σαν ζεστή γειτονιά όπου όλοι γνωρίζονται. Το μεγαλύτερο μέρος της ζωής διαδραματίζεται στους δρόμους. Η ζέστη απαιτεί κρύα μύρα στο πεζοδρόμιο, τα μικρά κλαμπάκια, όπου μεξικάνικες punk μπάντες τρίτης κατηγορίας βαράνε τα όργανά τους, είναι το κυριότερο σημείο συνάντησης.

Ανατρέχοντας στην περίοδο του punk, το punk comix -αν τελικά μπορεί να υπάρχει τέτοιο είδος- ήταν γέννημα ενός ανθρώπου, του Gary Panter, τότε στα τέλη της δεκαετίας του '70. Άρχια (πολύ άγρια) πινελιά. Περιέργες αρχιτεκτονικές συμπλέκονται με μηχανές. Η αγριότητα γραφής, γραμμής και δρώμενων είναι χωρίς προηγούμενο. Μια εικαστική πανδασία που -μοιραία- οδήγησε τον δημιουργό της στις αίσουσες των γκαλερί και την καθιέρωση από τη λεγόμενη "avant garde elite".

Παρ' ότι φίλοι και συνεργάτες κατά καιρούς με τον Gary Panter, το σχέδιο του Charles Burns βρίσκεται ακριβώς στον αντίποδα: λες και είναι σχεδιασμένη από ρομπότ, plotter ή παρανοϊκά πειθαρχημένο χαλκογράφο του 17ου αιώνα. Η θεματολογία τους παρ' όλα αυτά δεν είναι πολύ διαφορετική. Τα ρομπότ, τα freaks, οι μεταλλαγμένοι ή απλώς ο παράξενος τύποι που συχνάζουν στις ιστορίες κυκλοφορούν σε μια νυχτερινή απροσδιόριστη μεγαλούπολη. Οι δρόμοι είναι -επιβεβλημένα πλέον- βρώμικοι, γεμάτοι άστεγους και κακοποιούς, τα fast foods μοιάζουν κανονικά, τα clubs τελείως βαρεμένα. Στις πρόσφατες ιστορίες του, αναβιώνει τις προσωπικές του μνήμες από την τυπική μικρή αμερικάνικη πόλη της επαρχίας. Σχολείο, εκκλησία, milk shakes, κερσόπιτες, κι από πίσω φρικτές διαστροφές, ακατανόμαστε αρρώστιες, απαγορευμένη σεξουαλικότητα, θάνατος.

Μετά την παράκρουση του Charles Burns, οι προσομοιώσεις της κόλασης επί της γης του Kaz μοιάζουν φυσική συνέχεια. Ένας καλλιτέχνης που κατ' εξοχήν σχεδιάζει αστικά τοπία. Τα οποία όμως ουδεμία σχέση έχουν με τις υπάρχουσες (επί της γης) αρχιτεκτονικές. Αν οι άμορφες ζωγραφικές μορφές του Joan Miró γινότουσαν κτίρια, θα παίρνατε μια ιδέα για τις πόλεις του Kaz, ο οποίος, πέρα από την εξωτερική μορφή της, μοιάζει να έχει μονίμως τη Νέα Υόρκη στο μυαλό του. Αν όμως η αρχιτεκτονική του μοιάζει "αναξιόπιστη ως κοινωνιολογική πληροφορία", όταν σχεδιάζει τα δρώμενα στα πεζοδρόμια της Νέας Υόρκης (την αναφέρει, ώστε να μη μείνει καμιά αμφιβολία) τότε είναι ρεαλιστικότερος.

Όσο το underground άφηνε τους σπόρους για να καρποφορήσει το ενήλικο κόμικ της εποχής το mainstream ενηλικιωνόταν και οι σούπερ ήρωες άρχιζαν να γίνονται περισσότερο αντι-ήρωες και λιγότερο υπεράνθρωποι. Μέσα από αυτή τη στατική μετάλλαξη, βγήκε και ένα από τα κομψοτεχνήματα του είδους. Ο σεναριογράφος Frank Miller και ο σχεδιαστής Geof Darrow ενώθηκαν για την ιστορία *Hard Boiled*. Τεράστια αστικά σκηνικά, χιλιάδες άνθρωποι στους δρόμους -αν τους προσέξεις, επιδιόδονται στις πιο ακατονόμαστε πράξεις-, μια πόλη έντονα γιαπωνοζοποιημένη: οι επιγραφές είναι γιαπωνέζικες, οι διαφημίσεις αμερικάνικες και οι σκάλες στην πρόσοψη νεοϋορκέζικες. Οι αυτοκινητόδρομοι και τα τεράστια round about είναι τα μέρη που γίνονται οι μεγαλύτερες καταστροφές. Οι Miller και Darrow αρέσκονται να καταστρέφουν ολοσχερώς τις φανταστικές τους πόλεις, σαν το παιδί που σπάει το παιχνίδι του από βαριεσιτιμάρα ή δημιουργική καταστροφικότητα. Κάτι που οι γιαπωνέζοι αρέσκονταν να κάνουν από την εποχή του Godzilla και που τη βιώνουν στις σελίδες του εξωφρενικά δημοφιλούς Akira του Katsuhiro Otomo. Το μελλοντολογικό Τόκυο είναι κάτι μεταξύ διαστημικής βόσης και τεράστια φυλακής. Το σκίτσο του Otomo (και των συνεργατών) του οξύ και ψυχρό, υπερβολικό στις εξάρσεις του και πλήρες.

Υπάρχουν όμως και άλλες παρεκκλίσεις στο σύγχρονο mainstream που ανοίγουν νέους δρόμους για τη δεκαετία. Το άλμπουμ *Black Kiss* του Howard Chaykin, μέσα από το εκπληκτικό του σχέδιο, αφηγείται μια ιδιαίτερα noir, αλλά και υπερβολική ιστορία.

Ο Dave Mc Keen είναι από αυτούς που έβαλαν τη Βρετανία στο χάρτη των κόμικς της δεκαετίας μας. Άραγε είναι το Λονδίνο αυτό που σχεδιάζει ή η Νέα Υόρκη; Μάλλον το Λονδίνο. Αργή, λεπτομερής καταγραφή των ακάλυπτων χώρων μεταξύ των πολυκατοικιών, οι σκάλες διαφυγής, τα διαμερίσματα με τους μποέμ καλλιτέχνες και τα πεζοδρόμια με τους πραγματικούς μποέμ. Μέσα στην ίδια ιστορία χρησιμοποιεί απλό μαυρόασπρο (πλην όμως "ζωγραφικό") σχέδιο με πενάκι, φωτογραφικό κολάζ και έγχρωμες σεκάνς με πινέλο. Κάτι που θα τελειοποιηθεί στο *Signal to noise*. Το σημερινό mainstream δεν μοιάζει πια τόσο mainstream. Και αγαπάει τη λεπτομέρεια.

Γάμος α λα ιταλικά

Αλλά η καθαρή γραμμή έχει τους θιασώτες και στο ιταλικό κόμικς που γνωρί-



ζει και αυτό έκρηξη τη δεκαετία του '70. Εκτός από τον Milo Manara που καταγράφει με περισσότερο ενδιαφέρον μια εξιδανικευμένη γυναικεία ανατομία απ' ότι το αστικό περιβάλλον, ο Vittorio Gardino έχει να πει πολλά. Όντας στις αρχές της καριέρας του σχεδιαστής ηλεκτρονικών μηχανημάτων, διατηρεί μια γραμμική καθαρότητα χωρίς προηγούμενο, κοντά αλλά και μακριά από της αντίστοιχη της Βέλγικης σχολής και του Jacobs. Στην *Ουγγρική Ραψωδία* (1981) σχεδιάζει με ακρίβεια μια Βουδαπέστη του 1938. Κατάσκοποι, μοιραίες (ή όχι και τόσο) γυναίκες, αλλά και καθημερινές μπανάλ καταστάσεις και σκίες ανάμεσα στους αφώτιστους ήρωες.

Η Ιταλία του '70 βράζει με επίκεντρο τη Μπολόνια. Ναρκωτικά (ηρωίνη), αχαλίνωτη σεξουαλικότητα, έφηβοι εγκληματίες, φοιτητικές εξεγέρσεις, ένοπλη πάλη, αμφισβήτηση. Κανείς δεν τα κατέγραψε καλύτερα από τον Andrea Pazienza. Η σχολική καθημερινότητα και οι ερωτικές σχέσεις μοιάζουν εδώ πιο απειλητικές από τα ανθρώπινα τοπία του Hieronymus Bosch. Ο Pazienza έζησε ακριβώς όπως οι ήρωες και πέθανε πρόωρα με τον ίδιο (δραματικό) τρόπο. Εξίσου σκληρός, πολύ πιο φουτουριστικός και ακόμη πιο διάσημος, ο Rancerox του Tanino Liberatore και του (επίσης χαμένου) Stefano Tamprurini. Μια ρυπκ απεικόνιση μιας φουτουριστικής μητρόπολης, που άλλοτε αποκαλείται Νέα Υόρκη του 1988 (η ιστορία σχεδιάστηκε στα τέλη της δεκαετίας '70) και άλλοτε Ρώμη, άλλοτε κλέβει ιστορίες από το *Crash* του Ballard, άλλοτε σχεδιάζει

μια απίστευτα σκληρή αστική κοινωνία στα όρια της παράκρουσης.

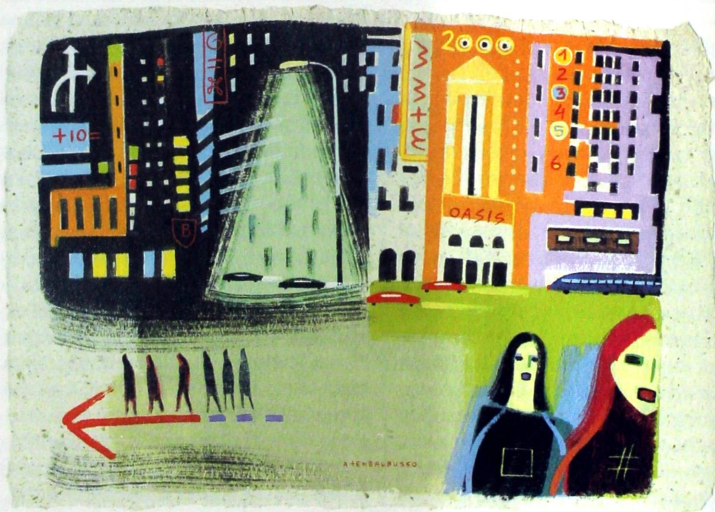
Μέσα στην απογείωση του ιταλικού κόμικς στη δεκαετία του '80, αναδύθηκε και ένας μεγάλος Έλληνας καλλιτέχνης με μανιακή εμμονή με την εικόνα της μητρόπολης. Ο Διαμαντής Αϊδίνης, σε ζωγραφικά έργα, όπως το διάσημο πλέον "Nick Nolte", το "Welcomed H" ή το "Living" δίνει γιγαντιαίες αεροσπαστικές μητροπόλεων, άλλοτε επώνυμων και άλλοτε ανώνυμων. Παρά την απόσταση που μας χωρίζει από το να αντιληφθούμε τι συμβαίνει στα πεζοδρόμια, ο Αϊδίνης τα καταγράφει όλα: μια σειρά από διαστραμμένους, με την κυριολεκτική έννοια του όρου, σούπερ ήρωες, διαφημιστικά σύμβολα φινιγύρες ή χαρακτηρισμένα pop ζωάκια διαπερνούν τον ορίζοντα και διαπλέκονται με την εκάστοτε πολεοδομία. Στο κόμικς "Split Personality" κάνει ακριβώς το ίδιο πράγμα σε συνδυασμό με την αφήγηση και τη (σχεδόν) γραμμική εξέλιξη των εικονών: το Λονδίνο του καλλιτέχνη δεν είναι τελικά παρά μια αϊδινική μητρόπολη κάτω από pop κατοχή. Η μακρόχρονη σχέση του με το είδος τον καθιστούν μοναδική περίπτωση στην εξέλιξη της αστικής απεικόνισης όχι μόνον στα κόμικς, αλλά και τα εικαστικά.

Στην έκθεση αυτή, οι ιταλοί εικονογράφοι σχολιάζουν την κατάσταση της σύγχρονης πόλης και προσπαθούν να φανταστούν το μέλλον της. Η κληρονομιά του Φουτουρισμού φαίνεται ότι είναι πάντα μια ζωντανή παράδοση και η καλλιγραφία του Μετα-μοντερνισμού δεν ήταν απλώς ένα διάλειμμα στη διάρκεια της δεκαετίας του '70, αλλά στοιχείο σύμφυ-

το με τις κατευθύνσεις του ιταλικού σχεδίου και των εικαστικών. Ένα στυλιζαρισμένο γκροτέσκο ύφος που συνδυάζει χιούμορ με σκληρότητα αλλά και μόνιμη διακοσμητική διάθεση συναντούμε π.χ. στους Sergio Belotto, Nuccio Squillaci ή Flavio Tibaldi (που συμμετέχουν στην έκθεση) ή στον Massimo Giaccon (που δεν συμμετέχει). Όχι πολύ μακριά απ' αυτή τη λογική, τα σχέδια του Guido Scarabottolo, γνωστά από το ιταλικό περιοδικό αρχιτεκτονικής "Domus", αλλά και πολύ συγγενή στις νέες τάσεις της αρχιτεκτονικής εικονογράφησης που καθιερώνει το επιδραστικό βρετανικό περιοδικό "Wallpaper". Ο Lorenzo Mattotti, ιδιαίτερα γνωστός στους θιασώτες των κόμικς, ενσωματώνει μεγάλα κομμάτια από την ιστορία του ζωγραφικού μοντερνισμού για να περιγράψει ανοίκεια αρχιτεκτονικά περιβάλλοντα. Από κοντά ακολουθούν και οι Daniele Afferni, Anna και Elena Balbusso, Paolo Barberi, Franco Brambilla, Stefano Carati, Maje Celija, Piero Corva, Laura Crema, Dora Creminati, Massimo Maria Crivello, Paolo D'Altan, Evelyn Davidi, Stefano Delli Veneri, Maurizio Esposito, Stefano Fabbrì, Simona Fagiani, Constanza Favero, Roberto Filippini, Adelchi Galloni, Beppe Giacobbe, Gabriella Giandelli, Tommaso Gianni, Giovanni Giorgi Pierfranceschi, Libero Gozzini, Caterina Graziosi, Pierluigi Longo, Raffaella Malambri, Daria Manenti, Marco Marella, Elisa Martinelli, Michelangelo Miani, Carlotta Parisi, Nadia Pazzaglia, Andrea Pecchia, Daniela Perani, Tiziano Perotto, Valeria Petrone, Ignacio Querejeta, Luigi Raffaelli, Stefano Riboli, Paolo Rui, Daniele Sala, Alessandra Scandella, Spider, Franco Tempesta, Stefano Tognetti και Rodolfo Viganò.

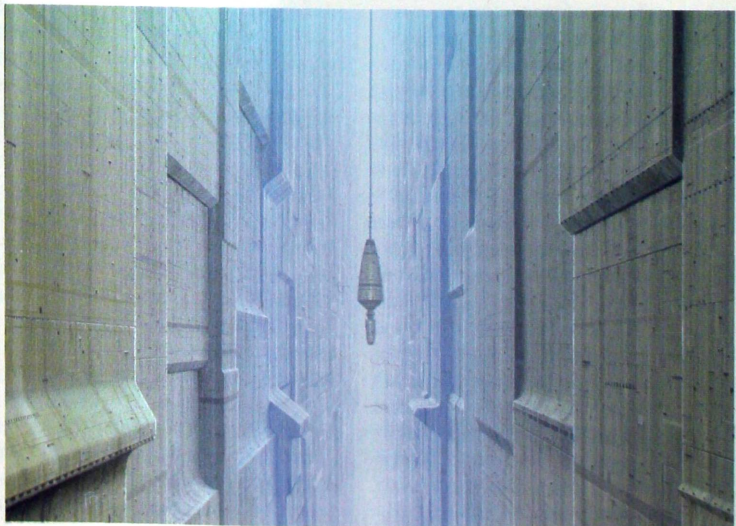
1. Thomas Markus, *Visions of Perfection: Architecture and Utopian Thought* (Glasgow: Third Eye Centre, 1985) σ. 7.
2. Joseph J. Corn, Brian Horrigan, *Yesterday's Tomorrows: Past Visions of the American Future* (New York: Summit Books, 1984), σ. viii.
3. Corn, Horrigan, σ. 39-41.
4. ο.π., σ. 67-69. Βλ. και Christophe Canto, Odile Faliu, *The History of the Future* (Paris: Flammarion, 1993).
5. Jean-Marie de Busscher, "L' Architecture dans le Bande Dessinée", *Images et Imaginetes d' Architecture* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1984).

Ο DANIELE AFFERNI γεννήθηκε στο Μιλάνο το 1965. Διπλωματούχος της Scuola di Specializzazione Arte-Messagio του Castello Sforzesco του Μιλάνου, εργάστηκε ως εικονογράφος στο πρακτορείο Armando Testa από το 1987 μέχρι το 1995 και στη συνέχεια, ως ελεύθερος επαγγελματίας, συνεργάστηκε με τις μεγαλύτερες διαφημιστικές εταιρίες και ιδιαίτερα σε διάφορες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές για έργα σκηνοθετών όπως οι Wim Wenders, Nicolas Roeg, Gabriele Salvatores.



Οι δίδυμες ANNA και ELENA BALBUSSO γεννήθηκαν στο Udine το 1967. Διπλωματούχες της Ακαδημίας Καλών Τεχνών της Brera, από το 1994, κατοικούν μόνιμα στο Μιλάνο, δουλεύοντας σαν ζευγάρι στις εκδόσεις περιοδικών και τη διαφήμιση. Από το 1997, άρχισαν να εικονογραφούν και βιβλία παιδικής λογοτεχνίας για διάφορους ιταλούς εκδότες. Το 1998 η Αμερικανική έκδοση "Print European Regional Design Annual" τις τίμησε με το Certificate of Design Excellence. Έχουν κερδίσει κι άλλα βραβεία και έχουν συμμετάσχει σε πλήθος ομαδικών εκθέσεων στην Ιταλία, την Κούβα, την Ιαπωνία, την Ουγγαρία, τη Σλοβακία.

Ο PAOLO BARBIERI εργάστηκε για λογαριασμό ορισμένων διαφημιστικών εταιριών και έχει σχεδιάσει τα εξώφυλλα βιβλίων για λογαριασμό πολλών ιταλών εκδοτών. Το 1999 κέρδισε το βραβείο "Madonnari".





Ο SERGIO BELLOTTO αποφοίτησε από το Καλλιτεχνικό Λύκειο της Βαρέζε το 1973. Ως εικονογράφος και γραφίστας συνεργάστηκε με τις μεγαλύτερες διαφημιστικές εταιρίες και με ορισμένους εκδοτικούς οίκους. Τελευταία ασχολείται με το ψηφιακό σχέδιο και τη γραφιστική για το διαδίκτυο. Συμμετείχε σε διάφορες ομαδικές εκθέσεις στην Ιταλία, την Ταϊβάν, την Ουγγαρία, τη Μεγάλη Βρετανία. Το 1994 και 1995 κέρδισε δύο βραβεία εικονογράφησης.

Ο FRANCO BRAMBILLA γεννήθηκε το 1967 στο Μιλάνο. Από το 1992 εργάζεται ως επαγγελματίας εικονογράφος για λογαριασμό των μεγαλύτερων ιταλικών εκδοτικών οίκων. Ειδικευμένος στο τρισδιάστατο ηλεκτρονικό σχέδιο, από το 1997 εργάζεται μόνιμα για το Air Studio του Μιλάνου, στα πλαίσια του οποίου ασχολείται με το σχεδιασμό πολυμέσων, δημιουργώντας στατικές και κινούμενες εικόνες.



Ο STEFANO CARATI γεννήθηκε το 1964 στην Μπολόνια. Το 1990 άρχισε να εργάζεται κυρίως στο χώρο της διαφήμισης όπου δημιουργεί εικόνες και story-board για διάφορες διαφημιστικές εκστρατείες. Από το 1997 συμμετείχε σε πολυάριθμες εκθέσεις και διαγωνισμούς σχεδίων για παιδιά και το 1999 παρακολούθησε μια σειρά μαθημάτων μικτής τεχνικής με τον Arcadio Lobato. Χρησιμοποιεί διάφορες τεχνικές: παστέλ, ακουαρέλα, πενάκι και τον υπολογιστή.

Η ΜΑΙΑ CELIJA γεννήθηκε στο Μάριμπορ της Σλοβενίας το 1977. Μετά το Κλασικό Λύκειο στην Ρυλα της Κροατίας, αποφοίτησε από το Istituto Europeo di Design του Μιλάνου. Μετά την επιλογή έργων της από τη Διεθνή Έκθεση Παιδικού Βιβλίου της Μπολόνια το 1999, συνεργάζεται με το περιοδικό Diario della settimana. Έργα της εκτέθηκαν στη γκαλερί Kogen-Illust-Kan Yatsugatake του Τόκιο. Ζει και εργάζεται στο Μιλάνο.



Ο PIERO CORVA γεννήθηκε στην Τεργέστη το 1971. Αποφοίτησε από το Istituto Europeo di Design του Μιλάνου, εγκαταστάθηκε και εργάζεται στην πόλη αυτή, που είναι η πρωτεύουσα των εκδόσεων. Συνεργάζεται ως εικονογράφος με πολλά ιταλικά και γερμανικά περιοδικά. Συμμετείχει σε πολλές ομαδικές εκθέσεις στην Ιταλία, την Ιαπωνία, την Ουγγαρία και τη Βραζιλία.

Η LAURA CREMA γεννήθηκε στο Τορίνο το 1958. Διπλωματούχος του Istituto d'arte του Τορίνου ασχολείται με την εικονογράφηση του παιδικού βιβλίου. Συνεργάστηκε με πολλούς εκδοτικούς οίκους της Ιταλίας. Χρησιμοποιεί κυρίως μικτές τεχνικές. Ζει στο Chieri, λίγο έξω από το Τορίνο.





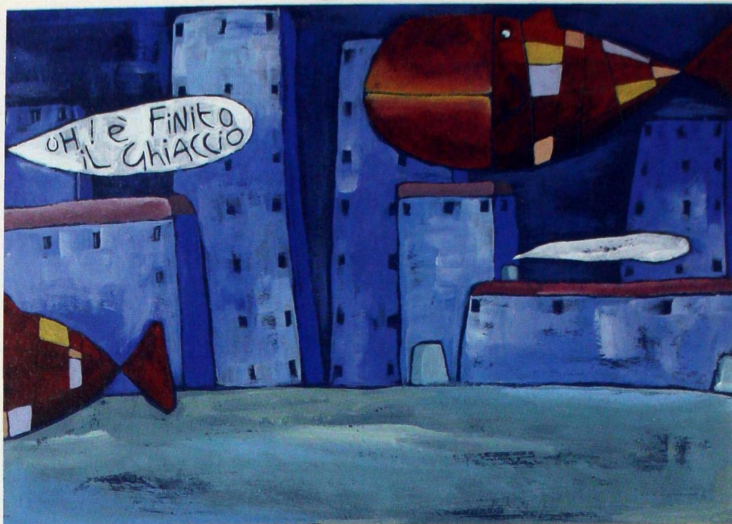
Η DORA CREMINATI γεννήθηκε στη Μπρέσια το 1975. Μετά το Καλλιτεχνικό Λύκειο πήρε δίπλωμα σκηνογραφίας από την Ακαδημία Καλών Τεχνών της Brera, στο Μιλάνο, όπου και εγκαταστάθηκε. Έργα της επιλέχθηκαν και έτυχαν ειδικής μνείας σε διάφορους διαγωνισμούς και εκθέσεις εικονογράφησης παιδικού βιβλίου. Το 1999 κέρδισε το βραβείο "Storie e Storie" στην Angera, κοντά στη Βαρέζε. Διατηρεί καλλιτεχνικό εργαστήριο για παιδιά του Γυμνασίου.

Ο MASSIMO MARIA CRIVELLO γεννήθηκε στο Παλέρμο. Ζωγράφος, χαράκτης, εικονογράφος και σκιτσογράφος, εκθέτει τα έργα του σε πολλές ατομικές εκθέσεις από το 1975. Τύπωσε πολυάριθμα έργα υδατογραφίας, μεταξοτυπίας, λιθογραφίας, computer art. Δημιούργησε επίσης ένα μεγάλο πάνελ με πολύχρωμα πλακίδια για το πάρκο Λάσκαρι κοντά στο Παλέρμο. Είναι επίσης καλλιτεχνικός διευθυντής και σύμβουλος εκδόσεων και έχει συνεργαστεί στη δημιουργία πολλών προϊόντων πολυμέσων.



Ο PAOLO D'ALTAN γεννήθηκε στο Μιλάνο το 1964. Μετά το Κλασικό Λύκειο αποφοίτησε από τη Scuola d'arte e mestieri του Castello Sforzesco, στο Μιλάνο και από το 1987 εργάζεται ως εικονογράφος. Κέρδισε στην Ιταλία διάφορα βραβεία του Art Directors Club και της Associazione Illustratori Italiani για τη δουλειά του στη διαφήμιση. Εργάστηκε και ως εικονογράφος παιδικού βιβλίου για τους σημαντικότερους ιταλικούς εκδοτικούς οίκους και για τον Grimm Press της Ταιπέι και τον Gallimard Jeunesse του Παρισιού. Το 1997 κέρδισε το βραβείο "Giufà Tante Storie" στην Enna. Από το 1996 δημιουργεί τα έργα του στον υπολογιστή. Είναι ο εν ενεργεία πρόεδρος της Associazione Illustratori Italiani.

Η EVELYN DAVIDDI γεννήθηκε το 1973 στο Carpi της Μόντενα. Διπλωματούχος του Istituto Europeo di Design του Μιλάνου, ασχολείται με την εικονογράφηση παιδικού βιβλίου για λογαριασμό διαφόρων εκδοτών. Συνεργάζεται επίσης με το γραφείο Δημόσιας Εκπαίδευσης του Δήμου Carpi για το οποίο πραγματοποίησε διάφορες διαφημιστικές εκστρατείες σχετικές με το σχολείο και την παιδική ηλικία, όπως επίσης και έναν οδηγό για νέους γονείς. Συμμετείχε σε πολλές ομαδικές εκθέσεις και το 1999 έργα της επιλέχτηκαν από την Biennale Νέων Καλλιτεχνών που έγινε στη Ρώμη.



Ο STEFANO DELLI VENERI γεννήθηκε στη Νάπολη το 1962. Μετακόμισε στο Μιλάνο και σπούδασε στο Istituto Europeo di Design και στη Scuola del Fumetto, όπου αργότερα επέστρεψε ως δάσκαλος. Δίδαξε, επίσης, στην Accademia di Comunicazione του Μιλάνου. Η δραστηριότητά του ως εικονογράφου εκτείνεται σε διάφορους τομείς, όπως εκδόσεις βιβλίων και περιοδικών, συνεργασίες με διαφημιστικές εταιρείες και επιχειρήσεις.



Ο MAURIZIO ESPOSITO είναι εικονογράφος και γραφίστας που δραστηριοποιείται κυρίως στο διαφημιστικό χώρο διατηρώντας μακρόχρονες σχέσεις με διάφορες επιχειρήσεις. Από το 1998 συνεργάζεται με το Paleostudio δημιουργώντας και εξώφυλλα βιβλίων καθώς και μακέτες για ευχετήριες κάρτες. Ζει και εργάζεται στο Μιλάνο.



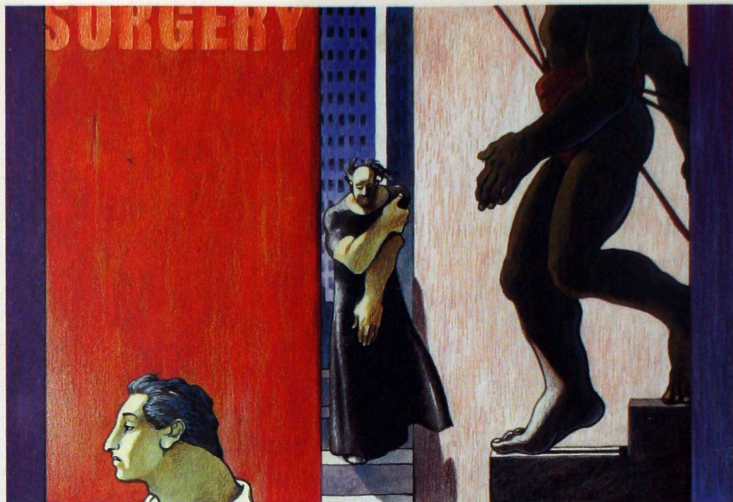
Ο STEFANO FABBRI γεννήθηκε στην Ραβία το 1963. Αρχικά εργάστηκε ως βοηθός καλλιτεχνικός διευθυντής και από το 1989 είναι ελεύθερος επαγγελματίας. Ως εικονογράφος και visualizer, εργάστηκε για λογαριασμό διαφημιστικών επιχειρήσεων, εφημερίδων και περιοδικών καθώς και εκδοτικών οίκων. Από το 1990 συνεργάζεται με το Centro Fumetto "Andrea Pazienza" της Κρεμόνα για λογαριασμό του οποίου δημοσίευσε διάφορες εικονογραφημένες ιστορίες και κόμικς. Από το 1992 διδάσκει διαφημιστικό σκίτσο στην Accademia di Comunicazione του Μιλάνου. Συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις στην Ιταλία, την Ουγγαρία, την Κούβα και την Κροατία.

Η SIMONA FAGIANI γεννήθηκε το 1973 στην Guastalla, στην επαρχία Ρέτζιο Εμίλια. Σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Μπολόνια και κατόπιν πήρε δίπλωμα από τη Scuola del Fumetto του Μιλάνου. Ως ζωγράφος και συντηρήτρια, δημιούργησε τοιχογραφίες και graffiti. Συνεργάζεται με το στούντιο του Ro Marcenaro ως σχεδιάστρια κινουμένων σχεδίων στον υπολογιστή και διατηρεί παιδικό εργαστήριο για λογαριασμό των Δημοτικών Βρεφονηπιακών Σταθμών της Guastalla.



Η COSTANZA FAVERO γεννήθηκε το 1966 στην Lainate κοντά στο Μιλάνο. Από το 1987 συνεργάζεται με περιοδικά και διαφημιστικές εταιρείες. Δημιούργησε σχέδια για υλικά συσκευασίας και μπροσούρες, σχεδίασε παιχνίδια και σκηνογραφίες. Εργάζεται εντατικά για διάφορα περιοδικά, κυρίως γυναικεία και τα τελευταία χρόνια ασχολείται με την εικονογράφηση εξωφύλλων παιδικών βιβλίων. Ζει και εργάζεται μεταξύ Lainate και Μιλάνου.

Ο ROBERTO FILIPPINI γεννήθηκε στη Βερόνα το 1968. Διπλωματούχος του Καλλιτεχνικού Λυκείου, συνεργάζεται ως γραφίστας και εικονογράφος με διάφορες διαφημιστικές εταιρείες, κυρίως στην παραγωγή σχεδίων για υλικά συσκευασίας, έντυπου διαφημιστικού υλικού και ημερολογίων. Χρησιμοποιεί πολλές και διαφορετικές τεχνικές από το μολύβι και το πινέλο μέχρι το scraper-board και τον υπολογιστή. Ζει και εργάζεται στην επαρχία της Βερόνα.



R. Filippini 2011



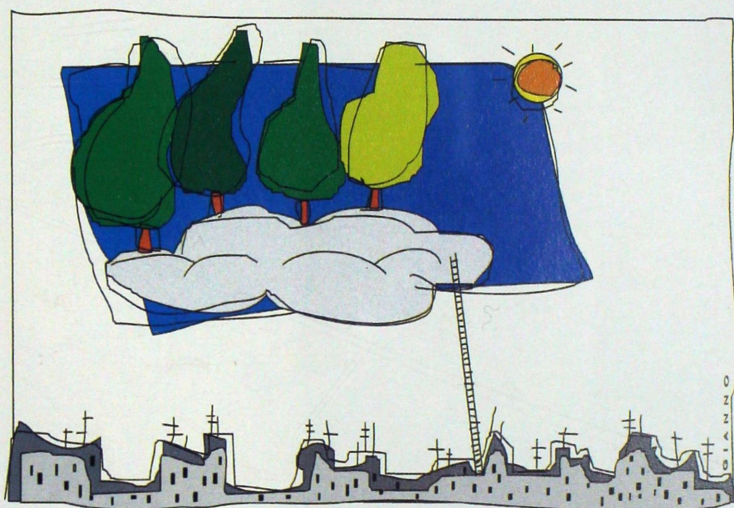
Ο ADELCHI GALLONI γεννήθηκε το 1936 στη Varese Ligure στην επαρχία La Spezia. Διπλωματούχος της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών της Μπρέρα, δημιούργησε στη δεκαετία του '60 πολλά κινούμενα σχέδια και ήταν υπεύθυνος σε σημαντικές διαφημιστικές εκστρατείες. Στη συνέχεια αφοσιώθηκε στη γραφιστική ζωγραφική για τις εκδόσεις, εικονογραφώντας πολλά περιοδικά και βιβλία, ιδιαίτερα για παιδιά. Το 1990 διακόσμησε το πλοίο Costa Marina και το 1991 παρήγαγε όλο το υλικό για τον εορτασμό της Πρώτης Ημέρας της Ευρώπης. Έργα του εκτέθηκαν σε ομαδικές και ατομικές εκθέσεις στην Ιταλία, τη Γαλλία, το Βέλγιο, τη Γερμανία και το 1969 τιμήθηκε στο New York Festival Film & TV, το 1975 στο Salone dell' Umoreismo της Bordighera και το 1987 στο Premio Andersen της Sestri Levante.

Ο BERPE GIACOBBE γεννήθηκε το 1953 στο Μιλάνο. Σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Μπρέρα και στο School of Visual Arts της Νέας Υόρκης. Από το 1989 διδάσκει στο Istituto Europeo di Design του Μιλάνου. Στους πελάτες του συμπεριλαμβάνονται τα μεγαλύτερα περιοδικά και οι εκδοτικοί οίκοι της Ιταλίας και των Η.Π.Α., όπως οι Harper Collins, New York Times, American Express, Federal Express. Κέρδισε το βραβείο Art Directors Club του Μιλάνου και το 3D Illustration του Σαουθάμpton, Πενσυλβάνια.



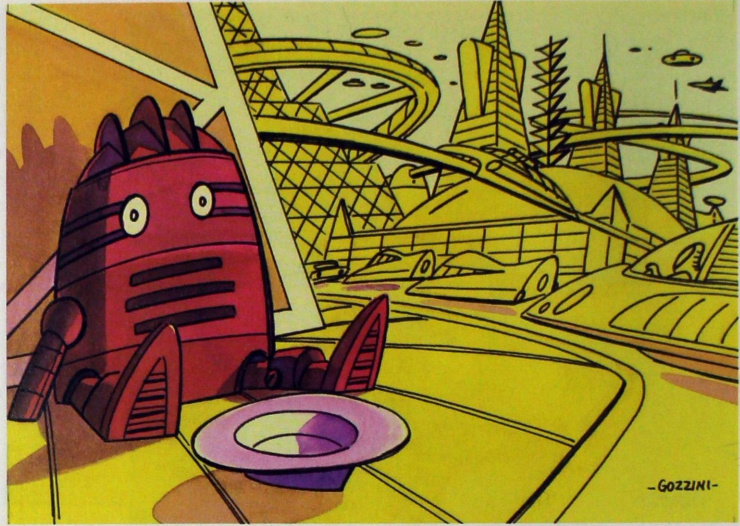


Ο ΤΟΜΜΑΣΟ ΓΙΑΝΝΟ γεννήθηκε στην Ανκόνα το 1957. Γραφίστας και επαγγελματίας εικονογράφος από το 1993, εργάζεται τόσο για λογαριασμό διαφημιστικών εταιρειών (lay-out, packaging, υπερρεαλιστικές εικονογραφήσεις) όσο και για τις εκδόσεις (σχολικά βιβλία και διδακτικά παιχνίδια). Είναι αυτοδίδακτος και χρησιμοποιεί πολλές και διαφορετικές τεχνικές. Κέρδισε διάφορες διακρίσεις ως γραφίστας αλλά και ως γελοιογράφος στην Ιταλία και ένα βραβείο στην Ιαπωνία. Ζει στο San Benedetto di Tronto της επαρχίας Ascoli Piceno.



Ο ΓΙΟΒΑΝΝΙ ΓΙΟΡΓΙ ΠΙΕΡΦΡΑΝΚΕΣΧΙ γεννήθηκε στην Πιατσέντσα το 1968. Διπλωματούχος εικονογράφος του Istituto Europeo di Design του Μιλάνου, εργάζεται κυρίως στον τομέα των εκπαιδευτικών εκδόσεων και του παιδικού βιβλίου. Τελευταία συνεργάζεται και στην παραγωγή δικτυακών τόπων για το Internet. Του αρέσει να κάνει ασπρόμαυρα σχέδια και χαρακτηριστικά σε λινέλαιο. Για το χρωματισμό εναλλάσσει τις παραδοσιακές τεχνικές της ακουαρέλας και των ακρυλικών χρωμάτων με τον υπολογιστή. Ζει στην Πιατσέντσα και εργάζεται στο Μιλάνο για το Studio ABC.

Ο LIBERO GOZZINI γεννήθηκε το 1946 στο Nerviano στην επαρχία του Μιλάνου. Αποφοίτησε από το Istituto d'Arte Applicata του Castello Sforzesco στο Μιλάνο και εργάζεται ως εικονογράφος από το 1963, συνεργαζόμενος με τις μεγαλύτερες διαφημιστικές εταιρείες στην παραγωγή ταινιών και κινουμένων σχεδίων και με περιοδικές εκδόσεις. Σαν σκηνογράφος συνεργάστηκε το 1966 στην ταινία κινουμένων σχεδίων "West and Soda" του Bruno Bozzetto και σε πολλές τηλεοπτικές διαφημίσεις για τις ανάγκες των οποίων δημιούργησε πολυάριθμα κινούμενα σχέδια. Χρημάτισε πρόεδρος της Associazione Illustratori Italiani από το 1986-88.



Η CATERINA GRAZIOSI γεννήθηκε το 1977 στην Μπολόνια. Μετά το Κλασικό Λύκειο, αποφοίτησε από το Istituto Europeo di Design του Μιλάνου. Ζει και εργάζεται μεταξύ αυτών των δύο πόλεων.

Ο PIERLUIGI LONGO γεννήθηκε το 1969 στην Τρίπολη της Λιβύης. Ζει και εργάζεται στο Μιλάνο ως εικονογράφος στις εκδόσεις και τη διαφήμιση. Εδώ και μερικά χρόνια χρησιμοποιεί τον υπολογιστή, συνδυάζοντας τις ψηφιακές και τις παραδοσιακές τεχνικές.





Η RAFFAELLA MALAMBRI γεννήθηκε στο Τορίνο το 1970. Διπλωματούχος του Istituto Europeo di Design του Μιλάνου, ειδικεύεται σε εικονογραφίες για παιδιά. Είναι συγγραφέας παραμυθιών και βιβλίων για παιδιά ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί παιχνίδια και αντικείμενα για την παιδική ηλικία, και συνεργάζεται με διαφημιστικές εταιρίες, με περιοδικά και καταστήματα.

Η DARIA MANENTI γεννήθηκε στην επαρχία Ρέτζιο Εμίλια το 1973. Μετά το Κλασικό Λύκειο αποφοίτησε από το Istituto Europeo di Design του Μιλάνου και σπούδασε σχεδιασμό υφασμάτων στο Blue Bee Studio. Άρχισε τη δραστηριότητά της ως εικονογράφος το 1998, σχεδιάζοντας υφάσματα για μωρά (για τις εταιρείες Prénatal, Benetton, Chicco), εξώφυλλα cd's, και mouse-pads καθώς επίσης και ένα βιβλίο για τις εκδόσεις Feltrinelli Kids.

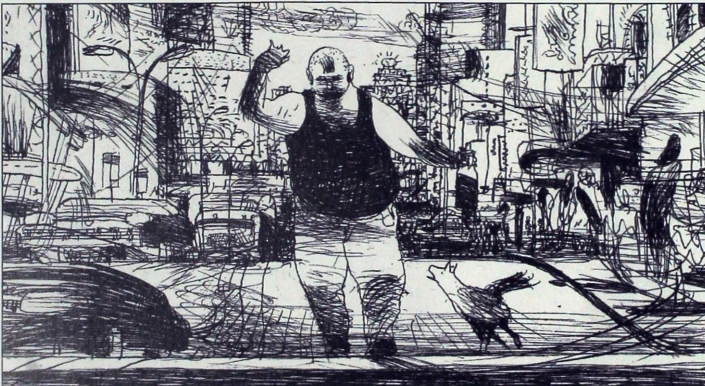


Ο MARCO MARELLA γεννήθηκε στη Βενετία το 1962. Παρακολούθησε μαθήματα εικονογράφησης στο Chelsea School of Art του Λονδίνου. Επιστρέφοντας στην Ιταλία συνεργάστηκε στο στήσιμο των εκθέσεων «Οι Φοίνικες» και «Οι Κέλτες» στη Βενετία. Και πάλι στο Λονδίνο, εργάζεται για λογαριασμό βρετανών εκδοτών και διαφημιστικών εταιρειών και επιλέγονται έργα του για την έκθεση "Image 16: The Best of Contemporary British Illustration". Επιστρέφοντας στη Βενετία ασχολείται με την εικονογράφηση βιβλίων και περιοδικών, αλλά κυρίως αφοσιώνεται στην διαφήμιση κερδίζοντας διάφορες διακρίσεις από το ιταλικό Art Directors Club.

Η ELISA MARTINELLI γεννήθηκε στο Sassuolo στην επαρχία της Μόντενα το 1974. Μετά το Κλασικό Λύκειο αποφοίτησε από το Istituto Europeo di Design του Μιλάνου. Γράφει και εικονογραφεί κείμενα για παιδιά. Συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις και συνεργάστηκε σε διάφορα γραφιστικά project. Ζει και εργάζεται στη Μόντενα.



Ο LORENZO MATTOTTI γεννήθηκε στην Μπρέσια το 1954. Σπούδασε αρχιτεκτονική στη Βενετία. Αφοσιώθηκε για πολλά χρόνια στο κόμικ δημοσιεύοντας εργασίες του σε ιταλικά περιοδικά αλλά και σε ευρωπαϊκές εκδόσεις. Συνεργάστηκε με την επιθεώρηση μόδας "Vanity", εικονογράφησε μια διεθνή έκδοση του Πινόκιο και τα "Il padiglione sulle dune" του Stephenson και "Η κόλαση" του Δάντη για τις εκδόσεις Nuages. Εικονογραφεί παιδικά βιβλία για το γαλλικό εκδοτικό οίκο Seuil. Αναπαράγει σε κόμικ τα μυθιστορήματα "L'uomo alla finestra" της Lilia Ambrosi και "Stigmatè" του Claudio Piersanti για τους εκδοτικούς οίκους Feltrinelli και Einaudi. Φτιάχνει εξώφυλλα του The New Yorker και σχέδια για τις εφημερίδες Le Monde και Süddeutsche Zeitung. Από το 1998 ζει στο Παρίσι όπου ζωγραφίζει και εικονογραφεί τις δημοτικές πολιτιστικές εκδηλώσεις.



Ο MICHELANGELO MIANI γεννήθηκε στη Βενετία το 1959. Πτυχιούχος Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Statale του Μιλάνου, δημιουργεί εξώφυλλα και εικονογραφίες βιβλίων και περιοδικών για διάφορους εκδότες στην Ιταλία, τη Γερμανία, τη Γαλλία, την Πολωνία. Ασχολείται και με την διαφημιστική εικονογράφηση, αλλά τα αγαπημένα του θέματα είναι το φανταστικό και η επιστημονική φαντασία, η αστρονομία, το διάστημα και γενικά η επιστημονικο-διδασκτική εικονογράφηση. Έργα του εκτέθηκαν σε πολλά συνέδρια και εκθέσεις με θέμα το φανταστικό στην Ιταλία και το εξωτερικό. Παράλληλα με τις εργασίες κατά παραγγελία, από το 1997 διεξάγει αυτόνομες ζωγραφικές αναζητήσεις εκθέτοντας σε ιδιωτικές γκαλερί και σε δημόσιους χώρους.





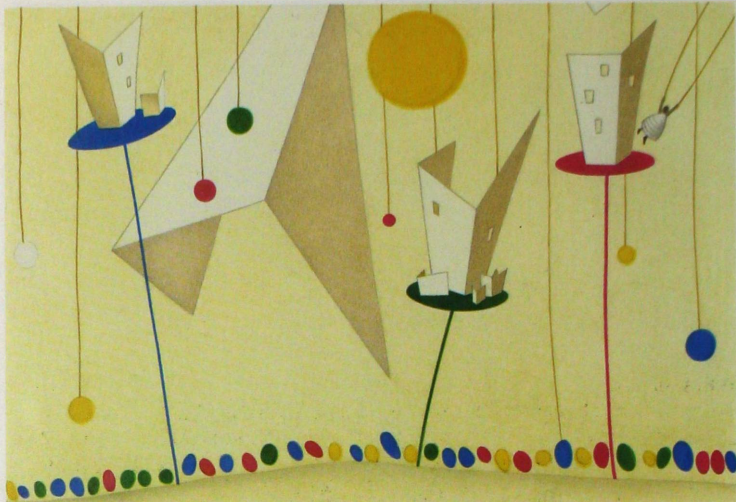
Η CARLOTTA PARISI γεννήθηκε το 1975 στο Montalcino στην επαρχία της Σιένα. Το 1997 αποφοίτησε από την Scuola del Fumetto του Μιλάνου και άρχισε διάφορες συνεργασίες. Μεταξύ άλλων έχει επινοήσει τύπους με μορφή πάνινης κούκλας, έχει σχεδιάσει κάρτες για τη Unicef και έχει κάνει σχέδια για παιδικά βιβλία και διακοσμήσεις αντικειμένων, υφασμάτων, βρεφικών ειδών (Prénatal). Σήμερα ζει και εργάζεται στο Μιλάνο.

Η NADIA PAZZAGLIA γεννήθηκε στην Μπολόνια το 1944. Το 1968 μετακομίζει στο Μιλάνο όπου εργάζεται για πολλά περιοδικά και για τις μεγαλύτερες διαφημιστικές εταιρίες. Δημοσίευσε πάρα πολλά βιβλία για παιδιά που μεταφράστηκαν σε διάφορες γλώσσες και πραγματοποιήσε εκθέσεις σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις (μεταξύ των οποίων η Βαρκελώνη, το Άμστερνταμ, η Αθήνα). Με σημαντική συμβολή στην ίδρυση της Associazione Illustratori Italiani το 1980, διετέλεσε μέλος της διοικούσας επιτροπής της για πολλά χρόνια. Εργασίες της δημοσιεύτηκαν σε διάφορες ετήσιες αμερικάνικες και ιαπωνικές συλλογές (Images, JCA). Τα τελευταία δέκα χρόνια συνεργάζεται αδιάλειπτως με την Corriere della Sera.



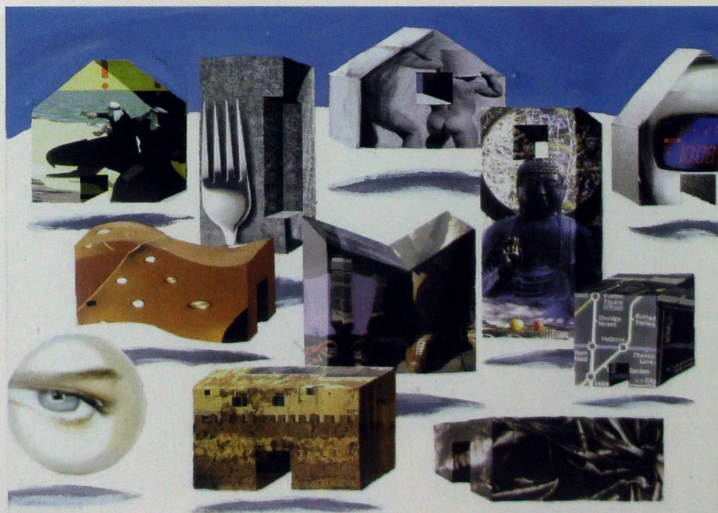
Ο ANDREA PECCHIA γεννήθηκε στη Ρώμη το 1972. Μετά τη αποφοίτηση από το Καλλιτεχνικό Λύκειο παρακολούθησε μαθήματα σκηνογραφίας στο Θέατρο της Όπερας της Ρώμης και πήρε δίπλωμα στη σκηνογραφία από την Ακαδημία Καλών Τεχνών της Ρώμης. Από το 1997 συνεργάζεται ως εικονογράφος με διαφημιστικές εταιρίες και στούντιο γραφιστικής.

Η DANIELA PERANI γεννήθηκε στη Μάντοβα το 1969. Διπλωματούχος του Istituto Statale d' Arte του Guidizzolo και κατόνιν της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών της Μπρέρα, από το 1996 εκθέτει έργα της στη Διεθνή Έκθεση Παιδικού Βιβλίου της Μπολόνια. Έργα της δημοσιεύθηκαν από την Klutz Press του Palo Alto στην Καλιφόρνια και από την περιφέρεια της Εμίλια Ρομάνια. Ένα πρωτότυπο έργο της για βιβλίο εκτίθεται στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης. Εδώ και μερικά χρόνια διευθύνει καλλιτεχνικό εργαστήριο για παιδιά και ενήλικες.



Ο TIZIANO PEROTTO γεννήθηκε στο Μιλάνο το 1950. Εργάστηκε ως γραφίστας στη διαφήμιση και σε περιοδικά του ειδικού τύπου αλλά στη δεκαετία του '70 αφοσιώνεται στη διαφημιστική εικονογράφηση και πρόσφατα στην εκδοτική. Σήμερα συνεργάζεται με τους κυριότερους ιταλικούς εκδοτικούς οίκους.

Η VALERIA PETRONE γεννήθηκε το 1965 στην Τσεζένα κοντά στο Φορλί. Σπούδασε στο Μιλάνο και στο Λονδίνο όπου και παρέμεινε για αρκετό χρόνο και άρχισε να εργάζεται ως εικονογράφος. Επιστρέφοντας στο Μιλάνο και συνεχίζοντας τη συνεργασία της με διάφορους Άγγλους εκδότες, άρχισε να σχεδιάζει για λογαριασμό διαφημιστικών εταιριών και ιταλικών περιοδικών. Από το 1997 επέκτεινε τις δραστηριότητές της στις ΗΠΑ και την Ιαπωνία όπου εργάστηκε για τους Penguin Books, Collins, Ladybird, Scholastic, Simon & Schuster, Random House, Benesse Corporation Tokyo. Συμμετείχε σε πολλές ομαδικές εκθέσεις στην Ιταλία και στο εξωτερικό.





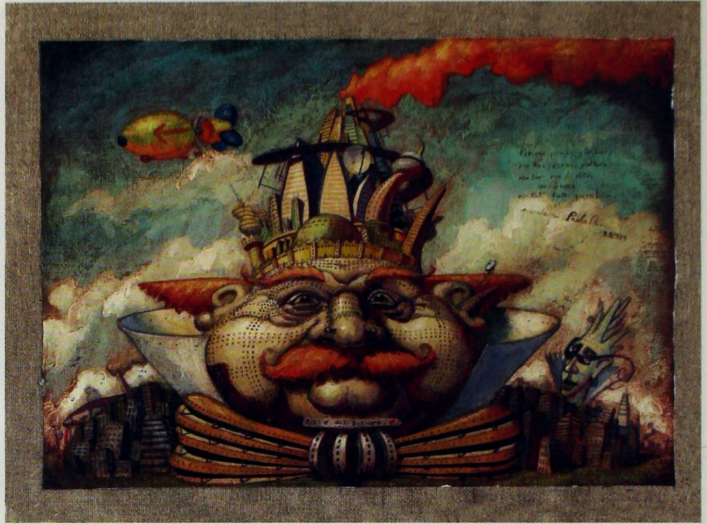
Ο IGNAZIO QUEREJETA γεννήθηκε το 1966 στο Σαν Σεμπασιάν της Ισπανίας. Διπλωματούχος της Escuela de Artes Aplicadas της Σαραγόσα στο διαφημιστικό σχέδιο και του Istituto Europeo di Design του Μιλάνου στη γραφιστική. Στη σχολή του Μιλάνου δίδαξε επίσης Μορφολογία και Αντίληψη της Μορφής. Έχει κερδίσει πολλά βραβεία στην Ισπανία και τώρα εργάζεται κυρίως στην Ιταλία ως γραφίστας και εικονογράφος, κατά προτίμηση στη διαφήμιση. Έχει επίσης δημιουργήσει σχέδια υφασμάτων και κινούμενα σχέδια για την τηλεόραση και το διαδίκτυο.

Ο LUIGI RAFFAELLI γεννήθηκε στο Πέζαρο το 1974. Μετά το Κλασικό Λύκειο αποφοίτησε από το Istituto Europeo di Design του Μιλάνου. Το 1999 έγινε γνωστός στα πλαίσια της Biennale Νέων Καλλιτεχνών της Ευρώπης και της Μεσογείου. Συμμετείχε σ' έναν κύκλο μαθημάτων με τον Kveta Pacovskí στη Βενετία και άρχισε να συνεργάζεται με διάφορους Ιταλούς εκδότες βιβλίων και περιοδικών.



Ο STEFANO RIBOLI γεννήθηκε το 1958 στην Crema, στην επαρχία της Κρεμόνα. Μετά το Λύκειο παρακολούθησε μαθήματα στο Istituto Europeo di Design του Μιλάνου. Από το 1980 εργάζεται ως εικονογράφος, συνεργαζόμενος με διάφορες διαφημιστικές εταιρείες. Συμμετέχει σε όλες τις εκθέσεις της Associazione Illustratori Italiani και το 1998 κερδίζει το βραβείο στην κατηγορία της διαφήμισης. Σήμερα κατοικεί στο Albino στην επαρχία του Μπέργκαμο. Αντιπροσωπεύεται στη Γερμανία, την Αυστρία, την Ελβετία και την Ολλανδία από την γκαλερί Kunst für Commerz της Margarethe Hubauer του Αμβούργου.

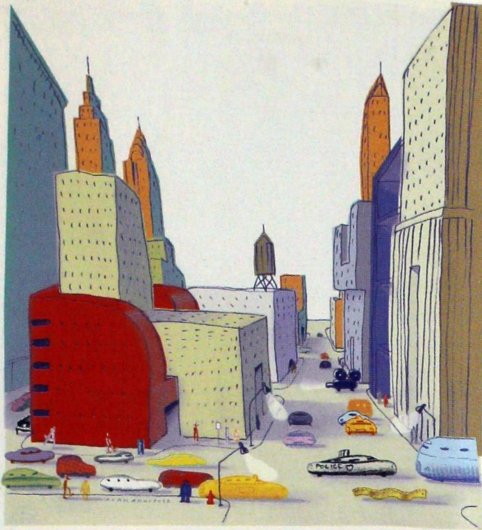
Ο ΠΑΟΛΟ ΡΥΙ γεννήθηκε στο Μιλάνο το 1962. Διπλωματούχος της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών της Μπρέρα στη ζωγραφική. Ειδικοτήθηκε στην εικονογράφιση στο Art Center College of Design της Πασαντίνα, στην Καλιφόρνια. Δημιούργησε εικόνες για περιοδικά, εξώφυλλα βιβλίων και δίσκων για διαφημιστικές εταιρίες και εταιρίες προώθησης προϊόντων, καθώς επίσης και video-παιχνίδια. Από το 1996 έως το 1999 παρέμεινε στην Ταϊπέι της Ταϊβάν όπου εικονογράφησε τρία βιβλία για την Grimm Press και στη συνέχεια επέστρεψε και εγκαταστάθηκε στο Μιλάνο. Έργα του εκτέθηκαν σε διάφορες εκθέσεις στην Ιταλία, την Αγγλία, την Ουγγαρία και την Ταϊβάν. Κέρδισε διάφορα βραβεία διαφημιστικής και εκδοτικής εικονογράφισης. Συνήθως εργάζεται με ακρυλικά χρώματα, μερικές φορές χρησιμοποιεί λάδι και πιο σπάνια τον υπολογιστή.



Ο ΔΑΝΙΕΛΕ ΣΑΛΑ γεννήθηκε το 1967 στο Lissone κοντά στο Μιλάνο. Μετά το Λύκειο και τις σπουδές του στην Αρχιτεκτονική ειδικεύτηκε στην εικονογράφιση στη Scuola Superiore di Arti Applicate στο Castello Sforzesco του Μιλάνου. Από το 1996 συνεργάζεται με διάφορες εταιρίες γραφικών τεχνών σχεδιάζοντας εξώφυλλα βιβλίων και δημιουργώντας σχέδια αθλητικών ενδυμάτων. Σήμερα εργάζεται για τον εκδοτικό οίκο Elemond.

Η ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΚΑΝΔΕΛΛΑ γεννήθηκε στο Μιλάνο το 1962. Αφού αποφοίτησε από τη Scuola d'Arte του Castello Sforzesco και παρακολούθησε στο Λονδίνο ένα σεμινάριο του ζωγράφου Rudolf Kortokraks, άρχισε να εργάζεται στο Μιλάνο ως εικονογράφος, κυρίως στη διαφήμιση. Από το 1993 εργάζεται και στον εκδοτικό τομέα, εικονογραφώντας βιβλία για διάφορους εκδότες και συνεργαζόμενη με διάφορα περιοδικά. Ειδικεύεται στην ακουαρέλα αλλά από το 1999 δημιουργεί και ψηφιακά σχέδια.





Ο GUIDO SCARABOTTOLO (BAU) γεννήθηκε το 1947 στο Sesto San Giovanni κοντά στο Μιλάνο. Πτυχιούχος της αρχιτεκτονικής σχολής του Πολυτεχνείου του Μιλάνου από το 1975 εργάζεται ως εικονογράφος συνεργαζόμενος με τους μεγαλύτερους ιταλικούς εκδοτικούς οίκους, τις κυριότερες διαφημιστικές εταιρείες και την ιταλική ραδιοτηλεόραση (RAI). Εργασίες του έχουν επιλεγεί για δημοσίευση στις επιθεωρήσεις Graphis (ΗΠΑ), Bât (Γαλλία) και Japan's Creators Annual. Συμμετείχε σε πολυάριθμες συλλογικές εκθέσεις στην Ιταλία, την Ταϊβάν, την Ουγγαρία και έχει κερδίσει πολύ σημαντικά βραβεία σε εθνικό επίπεδο. Ζει και εργάζεται στο Μιλάνο.

Ο SPIDER (DANIELE MELANI) γεννήθηκε στη Φλωρεντία. Μετά από πολύχρονη διαμονή στις ΗΠΑ, ζει τώρα μεταξύ Ρώμης και Μιλάνου. Είναι αυτοδίδακτος και άρχισε να γίνεται γνωστός το 1989 όταν άρχισε να δημοσιεύει έργα του σε διάφορα ιταλικά περιοδικά. Το 1991 και 1992 κέρδισε το πρώτο βραβείο του ιταλικού, και το 1994 το βραβείο διαφήμισης του ευρωπαϊκού Art Director's Club. Έχει κάνει ατομικές εκθέσεις και έχει συμμετοχές σε ομαδικές εκθέσεις στην Ιταλία, την Ιαπωνία και το Βέλγιο.



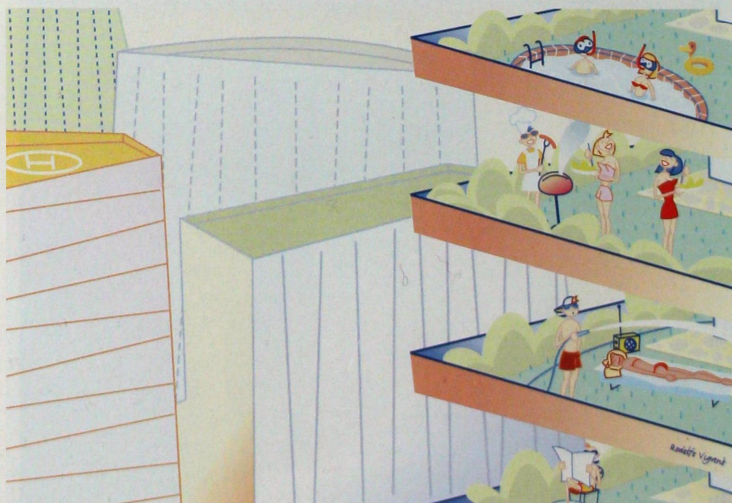
Ο NUCCIO SQUILLACI γεννήθηκε στην Κατάνια το 1961. Σπούδασε στο Istituto Statale d'Arte της Κατάνια, στο Istituto Europeo di Design της Ρώμης και την Ακαδημία Καλών Τεχνών της Κατάνια και τώρα διδάσκει Επαγγελματικό Σχέδιο στο τμήμα Γραφιστικής και Διαφήμισης του Istituto Regionale d'Arte της Εννα. Έργα του δημοσιεύτηκαν σε διάφορες εκδόσεις στην Ιταλία και το εξωτερικό και συμμετείχε σε συλλογικές εκθέσεις στην Ιταλία, την Ταϊβάν, την Ουγγαρία, τη Γαλλία, την Ολλανδία και τη Βραζιλία. Ζει και εργάζεται στην Κατάνια.

Ο FRANCO TEMPESTA γεννήθηκε στο Μιλάνο το 1966. Αποφοίτησε από τη Scuola di Arti Applicate του Castello Sforzesco. Στράφηκε στην ιστορική και φανταστική εικονογραφία, δημιουργώντας εξώφυλλα και εικονογραφώντας βιβλία για τους μεγαλύτερους Ιταλούς εκδότες του είδους. Χρησιμοποιεί πολλές και διαφορετικές τεχνικές. Σήμερα ζει στο Povegliano Veronese, στην επαρχία της Βερόνα.



Ο STEFANO TOGNETTI γεννήθηκε στο Μιλάνο το 1966. Εργάζεται ως εικονογράφος στο διαφημιστικό τομέα για λογαριασμό πολλών εταιριών και σημάτων και στον εκδοτικό τομέα για λογαριασμό εκδοτών βιβλίων και περιοδικών, κυρίως για παιδιά. Έχει σχεδιάσει κόμικ για παιδιά (δημοσιεύτηκαν και στην *Corriere dei Piccoli*) και για ενήλικες, συνεργαζόμενος και συμμετέχοντας σε εκθέσεις με την ομάδα Struwwelpeter και Pierino Porcospino.

Ο RODOLFO VIGANÓ πήρε δίπλωμα στη μαγειρική από το Istituto alberghiero του Μιλάνου, σύντομα όμως εγκατέλειψε φούρνους και εστίες και αφοσιώθηκε στην εικονογραφία. Εικονογράφησε παιδικά βιβλία και εργάζεται για λογαριασμό πολυάριθμων περιοδικών. Συνεργάζεται με το στούντιο Arcoquattro του Μιλάνου.





Ο Flavio Tibaldi γεννήθηκε το 1967 και σπούδασε γραφιστική στο Istituto di Grafica Pubblicitaria "Ada Gobetti Marchesini" στο Τορίνο. Εργάστηκε ως εικονογράφος σε διαφημιστικές εταιρίες του Τορίνο (1987-91) και από το 1992 ζει στην Ελλάδα, όπου έχει εργαστεί ως art director και creative director σε διαφημιστικές εταιρίες (Leo Burnett, Γνώμη, Grafis, Brain, Publicis, Conquest). Εικονογραφήσεις και κόμικς του έχουν δημοσιευτεί στην Ιταλία και στην Ελλάδα από τη "Βαβέλ". Έχει κάνει επίσης storyboards και εξώφυλλα περιοδικών. Έχει πραγματοποιήσει δύο ατομικές εκθέσεις και έχει συμμετάσχει σε πολλές ομαδικές, όπως και στο Διεθνές Φεστιβάλ Κόμικς της Αθήνας, τα τρία τελευταία χρόνια.

