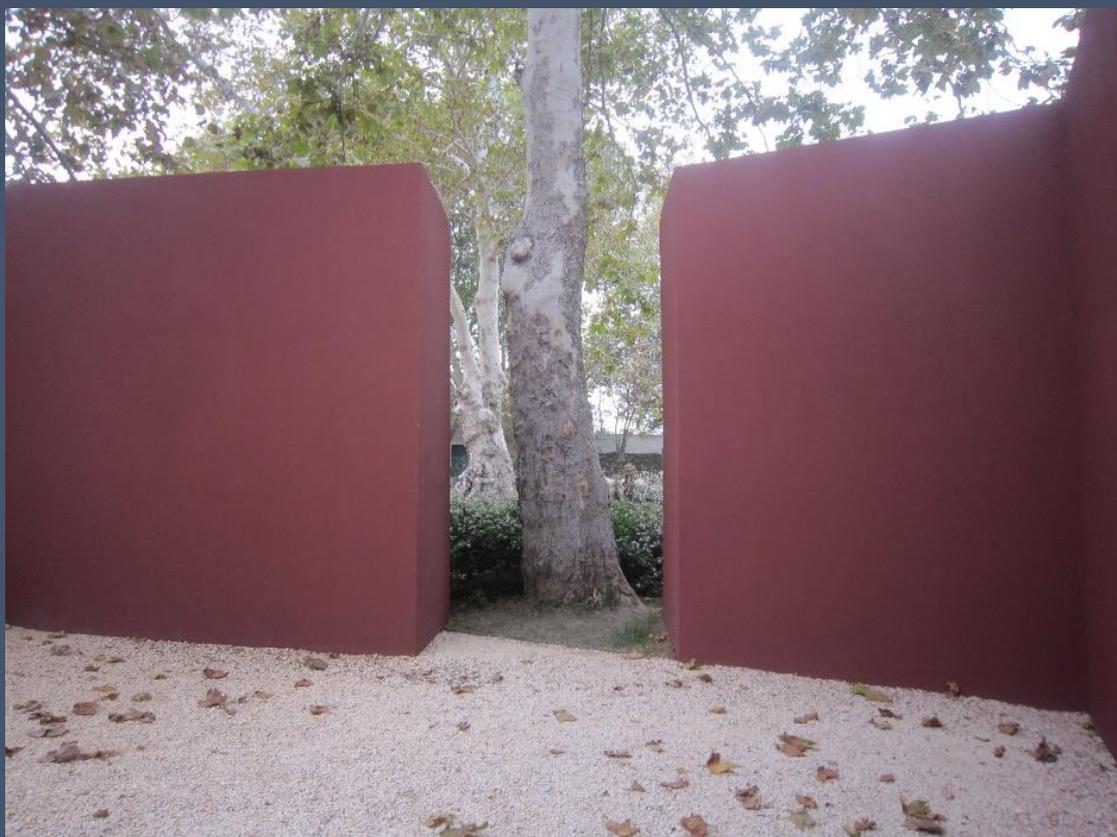


ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΠΕΤΡΙΔΟΥ

*Τέχνη και αρχιτεκτονική από το β΄
μισό του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα:
Δομές, τάσεις και αναλύσεις*



ΚΑΛΛΙΠΟΣ
ανοικτές
εκδόσεις
ακαδημαϊκές



Εθνικό
Πρόγραμμα
Ανάπτυξης
2021-2025

Γιάννης Κολοκοτρώνης
Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Δημοκριτείου
Πανεπιστημίου

Βασιλική Πετρίδου
Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Πανεπιστημίου Πατρών

**Τέχνη και αρχιτεκτονική από το β' μισό του 20ού αιώνα
μέχρι σήμερα: Δομές, τάσεις και αναλύσεις**



Τέχνη και αρχιτεκτονική από το β' μισό του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα:

Δομές, τάσεις και αναλύσεις

Συγγραφή

Γιάννης Κολοκοτρώνης

Βασιλική Πετρίδου

Συντελεστές έκδοσης

Γλωσσική Επιμέλεια: Δημήτρης Κονάχος

Γραφιστική Επιμέλεια: Ηλίας Τσιώνης

Βιβλιοθηκονομική Επεξεργασία: Μενέλαος Γουρνιζάκης

Φωτογραφία εξωφύλλου

Álvaro Siza Vieira, *Εγκατάσταση*, Μπιενάλε Βενετίας 2012. (Φωτ. Β. Πετρίδου)

Copyright © 2025, ΚΑΛΛΙΠΟΣ, ΑΝΟΙΚΤΕΣ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ
(ΣΕΑΒ + ΕΛΚΕ-ΕΜΠ)



Το παρόν έργο αδειοδοτείται υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Παρόμοια Διανομή 4.0. Για να δείτε ένα αντίγραφο της άδειας αυτής επισκεφτείτε τον ιστότοπο <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.el>

Αν τυχόν κάποιο τμήμα του έργου διατίθεται με διαφορετικό καθεστώς αδειοδότησης, αυτό αναφέρεται ρητά και ειδικώς στην οικεία θέση.

ΚΑΛΛΙΠΟΣ

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Ηρώων Πολυτεχνείου 9, 15780 Ζωγράφου

www.kallipos.gr

ISBN: 978-618-228-355-4

Βιβλιογραφική Αναφορά: Κολοκοτρώνης, Γ., & Πετρίδου, Β. (2025). *Τέχνη και αρχιτεκτονική από το β' μισό του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα: Δομές, τάσεις και αναλύσεις* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://doi.org/10.57713/kallipos-1105>

Πίνακας περιεχομένων	
Πίνακας συντομεύσεων-ακρωνυμίων	13
Πρόλογος.....	15
Συγγραφική ομάδα.....	17
Κεφάλαιο 1 Ένα σύγχρονο πλαίσιο για τις Τέχνες και την Αρχιτεκτονική	19
1.1 Γενικά	19
1.2 Περιεχόμενο κεφαλαίων	21
Βιβλιογραφία	35
Κεφάλαιο 2 Η βιβλιογραφία της σύγχρονης τέχνης	37
2.1 Βασικά κείμενα της σύγχρονης τέχνης.....	37
2.2 Ο ρόλος της κριτικής και η Νέα Ιστορία της Τέχνης.....	38
2.3 Οι φορμαλιστές	39
2.4 Οι ρωγμές στον Φορμαλισμό	40
2.5 Επεκτείνοντας τις θεωρίες.....	42
2.6 Παγκοσμιοποίηση και ταυτότητα.....	45
2.7 Τέχνη – Τεχνολογία – Οικολογία.....	48
Βιβλιογραφία	51
Κεφάλαιο 3 Μουσεία σύγχρονης τέχνης	53
3.1 Μουσεία.....	53
3.2 Μουσειακός ελιτισμός;	55
3.3 Νέος ή παλιός θεσμός;	58
3.4 Οργάνωση και ανάπτυξη: Δομές και κατευθύνσεις.....	63
3.4.1 Καινοτόμοι διευθυντές	66
3.4.2 Ο διευθυντής ως διευθύνων σύμβουλος (CEO).....	69
3.5 Blockbuster και mega-εκθέσεις.....	70
3.6 Το ψηφιακό μουσείο	72
Βιβλιογραφία	75
Κεφάλαιο 4 Οι επιμελητές σύγχρονης τέχνης.....	79
4.1 Επιμελητές	79
4.2 Ο όρος «επιμελητής»	80
4.3 Οι ρόλοι του επιμελητή	81
4.5 Ιστορικό ανεξαρτητοποίησης της επιμελητείας.....	84
4.6 «Δημιουργός Εκθέσεων» (Exhibition-Maker, 1960-1980).....	87
4.7 Επιμελητές και mega-εκθέσεις.....	89
4.8 Ο επιμελητής ως art manager (1990)	90
Βιβλιογραφία	93

Κεφάλαιο 5 Εκθέσεις και βραβεία	97
5.1 Οι εκθέσεις.....	97
5.2 Ιστορικές εκθέσεις (1960-1970).....	100
5.3 Αναβίωση ιστορικών εκθέσεων	103
5.4 Οι εκθέσεις μετά το 1980	104
5.5 Οι εκθέσεις μετά το 1990	106
5.6 Οι εκθέσεις μετά το 2000	110
5.7 Βραβεία.....	110
Βιβλιογραφία	114
Κεφάλαιο 6 Η νέα ορολογία της σύγχρονης τέχνης.....	119
6.1 Μια νέα ορολογία	119
6.2 Νέοι ρόλοι.....	121
6.3 Dé-coll/age.....	122
6.4 Πολλαπλό (Multiple)	124
6.5 Εντροπία (entropy).....	125
6.6 Post-medium condition	127
6.7 Θεσμική Κριτική.....	127
6.8 Μεταμοντερνικότητα (Postmodernity).....	128
6.9 Αποαποικιοποίηση (decolonization)	129
6.10 Οικειοποίηση (appropriation).....	130
6.11 Τέχνη στο Συγκείμενο (Kontext Kunst)	132
6.12 Αλτερμοντερνισμός (Altermodernism)	133
Βιβλιογραφία	136
Κεφάλαιο 7 Αντιμοντερνισμός και πολιτιστική βιομηχανία	139
7.1 Η πολιτιστική βιομηχανία και η εμπορευματοποίηση της τέχνης	139
7.2 Pop Art, Nouveau Réalisme και κοινωνική κριτική	140
7.3 Σημειωτική, Στροκτουραλισμός και Εννοιολογική Τέχνη	144
7.4 Σημειωτική, Μεταδομισμός και Arte Povera: μια εννοιολογική προσέγγιση.....	147
7.5 Μεταμοντερνισμός, Μεταδομισμός και Αποδόμηση: Αμφισβήτηση της εξουσίας και της αυθεντικότητας	149
7.6 Οι επαναλήψεις του Μεταμοντερνισμού και η άνοδος του Πολυέργου	154
7.7 Περιβαλλοντικός ακτιβισμός στην ψηφιακή εποχή: από τον Beuys και μετά.....	156
7.7.1 Ψηφιακός ακτιβισμός	160
7.7.2 Περιβαλλοντικός ακτιβισμός στα μουσεία	161
Βιβλιογραφία	162

Κεφάλαιο 8 Η αρχιτεκτονική μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: τάσεις φυγής από τον Μοντερνισμό ..	165
8.1 Γενικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του β΄ μισού του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα...	165
8.2 Νέα αρχιτεκτονικά λεξιλόγια	170
8.2.1 Παραδείγματα ενός σύγχρονου ορθολογισμού	171
8.2.2 Κλασικός Μεταμοντερνισμός.....	177
8.2.3 Τεχνολογικοί πειραματισμοί.....	180
8.2.4 Σύγχρονες προτάσεις.....	188
Βιβλιογραφία	192
Κεφάλαιο 9 Η αρχιτεκτονική των μουσείων και τα μουσεία της αρχιτεκτονικής.....	195
9.1 Γενικά για τα μουσεία	195
9.2 Αρχιτεκτονική και μουσεία	196
9.2.1 Τα Μουσεία του Μοντερνισμού μετά τον πόλεμο.....	198
9.2.2 Η αρχιτεκτονική των μουσείων μετά το 1970	204
9.2.3 Επεκτάσεις μουσείων	206
9.2.4 Η αρχιτεκτονική ως πρωταγωνιστής	206
9.2.5 Μουσειακά συγκροτήματα	209
9.2.6 Μουσεία σε προϋπάρχοντα βιομηχανικά κελύφη.....	211
9.2.7 Νέα κτήρια μουσείων	213
9.3 Η αρχιτεκτονική παρουσιάζεται: τα μουσεία της αρχιτεκτονικής, οι συλλογές σχεδίων, φωτογραφιών, προπλασμάτων και οι ανακατασκευές 1:1	216
Βιβλιογραφία	225
Κεφάλαιο 10 Ο δημόσιος λόγος του αρχιτέκτονα: εκθέσεις, βραβεία, ιδρύματα, ινστιτούτα, διεθνείς οργανισμοί.....	227
10.1 Ο δημόσιος λόγος του αρχιτέκτονα.....	227
10.2 Εκθέσεις.....	228
10.2.1 Biennale Αρχιτεκτονικής, Βενετία	234
10.2.2 Αρχιτεκτονική και Διεθνείς Εκθέσεις.....	238
10.2.3 Εκθέσεις αρχιτεκτονικής σε κλίμακα 1:1	240
10.3 Αρχιτεκτονικά βραβεία	244
10.4 Οργανώσεις και ινστιτούτα	251
10.5 Διεθνείς οργανισμοί	253
Βιβλιογραφία	256
Κεφάλαιο 11 Η βιβλιογραφία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής	259
11.1 Βασικά κείμενα για την αρχιτεκτονική	259
11.2 Kevin Lynch, <i>The Image of the City</i> , 1960.....	260
11.3 Aldo Rossi, <i>L'architettura della città</i> , 1966.....	263

11.4	Robert Venturi, <i>Complexity and contradiction in architecture</i> , 1966	270
11.5	Manfredo Tafuri, <i>Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico</i> , 1973.....	277
11.6	Juhani Pallasmaa, <i>The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses</i> , 1996	283
	Βιβλιογραφία	287
Κεφάλαιο 12 Διεπιστημονικές συνδέσεις της αρχιτεκτονικής		289
12.1	Φιλοσοφικές συνδέσεις της αρχιτεκτονικής.....	289
12.2	Η πόλη και η αρχιτεκτονική ως κοινωνικό πρόβλημα.....	298
12.3	Αρχιτεκτονική: ψυχολογία και νευροεπιστήμες.....	303
12.4	Αρχιτεκτονική, οικολογία και βιωσιμότητα	307
	Βιβλιογραφία	312
Κεφάλαιο 13 Βασικές έννοιες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής		317
13.1	Εισαγωγή	317
13.2	Οι εκφάνσεις της τυπολογίας	318
13.3	Το ξαναζωντάνεμα της μνήμης και η δυναμική της ιστορίας.....	320
13.4	Ο τόπος και οι μεταλλάξεις του χώρου	324
13.5	Ατμόσφαιρα, αλληλεπίδραση χώρου – χρήστη	328
	Βιβλιογραφία	334

Πίνακας συντομεύσεων-ακρωνυμίων

AI	Artificial Intelligence
AIR	Artists in Residence
AIA	American Institute of Architects
AR	Augmented Reality
AWC	Art Workers' Coalition
BUDMA	International Construction and Architecture Fair Organizers
CAPC	Musée d'Art Contemporain de Bordeaux
CIAM	Congrès Internationaux d'Architecture Moderne
CIMAM	International Committee for Museums and Collections of Modern Art
CCA	Centre Canadien d'Architecture
CEO	Chief Executive Officer
Docomomo International	DOcument and COnservation of Buildings, sites and neighbourhoods of the MOdern Movement / DoCoMoMo
ΕΜΣΤ	Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης
ESG	Environmental, Social and Governance
IBA Berlin	Internationale Bauausstellung Berlin
ICOM	International Council of Museums
ICAM	The International Confederation of Architectural Museum
ICOMOS	International Council On Monuments and Sites
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
ICCROM	Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels
IAUS	Institute for Architecture & Urban Studies
IFA	Institut Français d'architecture
LACMA	Los Angeles County Museum of Art
ΛΟΑΤΚΙ+	Λεσβία, Ομοφυλόφιλος, Αμφιφυλόφιλος, Τρανς, Κουίρ και Ίντερσεξ
MACBA	The Barcelona Museum of Contemporary Art
MACRO	Museo d'Arte Contemporanea di Roma
MET	Metropolitan Museum

MOCA	Museum of Contemporary Art, Los Angeles
MOCA Shanghai	Museum of Contemporary Art Shanghai
MoMA	The Museum of Modern Art
MOT	Museum of Contemporary Art Tokyo
MAS	Museum aan de Stroom
MAXXI	Museo nazionale delle arti del XXI secolo
MoMA	Museum of Modern Art
MMCA	National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
<i>MAT</i>	Multiplication d'art Transformable
NACT	The National Art Center, Tokyo
NAI	Netherlands Architecture Institute
RIBA	Royal Institute of British Architects
SFMOMA	San Francisco Museum of Modern Art
SOM	Skidmore, Owings et Merrill
TU Delft	Delft University of Technology
VR	Virtual Reality
YTAA	Young Talent Architecture Award
UIA	Union Internationale des Architectes / International Union of Architects
WAD	World Architecture Day
WAR	Women Artists in Revolution

Πρόλογος

Το παρόν σύγγραμμα δεν αποτελεί μια διεξοδική παρουσίαση της Τέχνης και της Αρχιτεκτονικής από το β' μισό του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα, και δεν θα μπορούσε άλλωστε, δεδομένου του εύρους του θέματος. Οι επιλογές των παραδειγμάτων προσανατολίστηκαν στην προσπάθεια να συνδεθούν οι έννοιες με συγκεκριμένα καλλιτεχνικά και αρχιτεκτονικά έργα και σχολιάστηκαν συγκεκριμένα κείμενα που αναφέρονται στις σχέσεις τους με τις δομές και τις τάσεις που κυριάρχησαν στο β' μισό του 20ού και στο α' μισό του 21ου αιώνα. Τα κεφάλαια περί τέχνης φέρουν τη συγγραφική σφραγίδα του Γιάννη Κολοκοτρώνη και τα περί αρχιτεκτονικής της Βασιλικής Πετρίδου.

Συγγραφική ομάδα

Ο Γιάννης Κολοκοτρώνης (Αθήνα 1962), Καθηγητής Ιστορίας και Θεωρίας της Δυτικής Τέχνης στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης, εστιάζει στην κοινωνική και θεωρητική Ιστορία της Τέχνης στον 20ό αιώνα και στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη. Συγγραφέας, επιμελητής εκθέσεων (Ελλάδα, Κύπρος, Γαλλία, Σουηδία, Ιταλία, Γερμανία, Τουρκία) και συνεδρίων (Μέτσοβο, Σύρος, Ξάνθη). Από τους πρωτεργάτες στην υλοποίηση της Πινακοθήκης Κυκλάδων στο παλιό Τελωνείο Σύρου (1994) και του Πάρκου Σύγχρονης Τέχνης στη Νέα Ιωνία Βόλου (2004). Υπήρξε προσκεκλημένος του προγράμματος AED/USIA (1992) και υπότροφος του Ιδρύματος Fulbright (1995-96) (<https://arch.duth.gr/cv/ikolokot/>).

Η Βασιλική Πετρίδου είναι Ομότιμη Καθηγήτρια Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών, αρχιτέκτων (Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Βενετία, 1982), διδάκτωρ στην Ιστορία της Τέχνης και Αρχιτεκτονικής (Πανεπιστήμιο της Σορβόνης - Paris IV, Παρίσι, 1992). Δίδαξε στο Πανεπιστήμιο Strathclyde, στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου, στην Πολυτεχνική Σχολή του Πανεπιστημίου του Σαλέρνο, στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ (Σχεδιασμός – Χώρος – Πολιτισμός) και ήταν Επισκέπτρια Ερευνήτρια στο The Irwin S. Chanin School of Architecture, Cooper Union, New York. Οι έρευνές της αφορούν τη συγκρότηση της καλλιτεχνικής και της αρχιτεκτονικής γνώσης σε σχέση με την οργάνωση της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας. Έχει δημοσιεύσει μελέτες, άρθρα και βιβλία σχετικά με τη Μοντέρνα και τη Σύγχρονη Τέχνη και Αρχιτεκτονική (<http://www.arch.upatras.gr/el/faculty/professors-emeriti/vasiliki-petridoy-5129.html>).

Κεφάλαιο 1

Ένα σύγχρονο πλαίσιο για τις Τέχνες και την Αρχιτεκτονική

Σύνοψη

Στόχος του βιβλίου είναι η παρουσίαση μιας παράλληλης πορείας της ιστορίας της τέχνης και της αρχιτεκτονικής κατά το β' μισό του 20ού αιώνα μέσα από επιλεγμένα θέματα. Η θεματολογία διαρθρώνεται μέσα από τις παρακάτω ενότητες: οι αναφορές στη μεταπολεμική περίοδο και στις πρώτες προσπάθειες φυγής από τον Μοντερνισμό, η παρουσίαση και ο σχολιασμός των νέων θεσμών προβολής της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, οι διεπιστημονικές συνδέσεις της αρχιτεκτονικής και της τέχνης με άλλα γνωστικά αντικείμενα, ο σχολιασμός βασικών κειμένων που δημοσιεύτηκαν από το 1950 και μετά και άλλαξαν την πορεία της αρχιτεκτονικής και της τέχνης, καταδεικνύοντας όχι μόνο την αναδιάρθρωση των στόχων, αλλά και τα αδιέξοδα που εμφανίζονται στα τέλη του 20ού αιώνα, η ανάπτυξη βασικών εννοιών για την τέχνη και την αρχιτεκτονική που χαρακτηρίζουν την περίοδο αυτή.

1.1 Γενικά

Το παρόν σύγγραμμα αποτελεί μια συνεργασία με στόχο την παρουσίαση διάφορων πτυχών της κοινής πορείας των τεχνών και της αρχιτεκτονικής από το 1945 μέχρι σήμερα. Κοινή επιδίωξη είναι να διαμορφωθούν τρόποι αναζήτησης και όχι μια εξιστόρηση γεγονότων. Οι πληροφορίες συντάσσονται για να αποτελέσουν βάση εκκίνησης για διερευνήσεις, να διαμορφώσουν ένα πλαίσιο όπου μπορούν να ενταχθούν νέες προσεγγίσεις και να προσφέρουν ένα επίπεδο επί του οποίου μπορούν να δημιουργηθούν πρωτότυπες προτάσεις.

Η θεματολογία των κεφαλαίων επιδιώκει να περιγράψει, χωρίς μια συνεχή ροή, όσα στοιχεία εμφανίστηκαν να στηρίζουν τις κατευθύνσεις των αλλαγών των τεχνών και της αρχιτεκτονικής στα τέλη του 20ού αιώνα, τις βάσεις επί των οποίων διαμορφώθηκαν οι σημερινές παραδοχές και τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους τέχνες και αρχιτεκτονική μετέφεραν προς το κοινό τους τις πρόσφατες κατακτήσεις τους. Ο μελετητής θα βρει κεφάλαια που αναφέρονται σε διαφορετικά θέματα μεταξύ τους, όπως οι βασικές έννοιες της αρχιτεκτονικής και της τέχνης, αναλύσεις θεμελιωδών κειμένων, τρόποι με τους οποίους η τέχνη και η αρχιτεκτονική επιζητούν να προβάλλουν τα έργα τους, και θα πρέπει να κάνει μόνος του τις συνδέσεις για να συγκεντρώσει τις πληροφορίες και τα δεδομένα που κάθε έρευνα απαιτεί. Τα κείμενα του βιβλίου επιδιώκουν να προσφέρουν υλικό που ζητά τη σύνθεση από τον αναγνώστη και όχι τόσο μια εξιστόρηση των διαφορετικών γεγονότων.

Ο αναγνώστης του βιβλίου θα πρέπει να ενεργήσει ποικιλοτρόπως για να αποκομίσει τις απαντήσεις που αναζητά. Ξεκινώντας από ένα γενικό πλαίσιο θα πρέπει να περιδιαβεί εξειδικευμένες περιοχές οι οποίες θα τροφοδοτήσουν τη σκέψη του με πληροφορίες που μπορούν να συνδεθούν σε έναν ενιαίο άξονα. Για παράδειγμα, μελετώντας τα χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας τέχνης και αρχιτεκτονικής μπορεί να συναντήσει τις βασικές αρχές όπως αυτές ξεδιπλώνονται μέσα από τις σχέσεις τους με άλλα γνωστικά αντικείμενα, να μελετήσει κείμενα που παρουσιάζουν τις θεωρητικές καινοτομίες, να αντιληφθεί τις επιρροές από τη φιλοσοφία και να διαπιστώσει μέσα από αρχιτεκτονικά και καλλιτεχνικά έργα, εκθέσεις και επιτελεστικές διαδικασίες, τα συγκεκριμένα αποτελέσματα.

Τα κεφάλαια του βιβλίου έχουν ακολουθήσει μια οργάνωση που επιτρέπει στον αναγνώστη να μελετήσει τα θέματα των τεχνών και της αρχιτεκτονικής τόσο χωριστά όσο και μέσα από μία παράλληλη προσέγγιση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι διακρίνεται ένα πρώτο μέρος και ένα δεύτερο, αλλά η ενιαία λογική που διέπει το βιβλίο γεννά συνεχείς διαύλους. Έτσι ο αναγνώστης που προσεγγίζει ένα κεφάλαιο για τις τέχνες μπορεί να αντλήσει πληροφορίες που συμπληρώνονται, διευρύνονται και αποκτούν νέες προοπτικές καθώς η μελέτη προχωρά στο αντίστοιχο κεφάλαιο για την αρχιτεκτονική, και το αντίστροφο. Πώς θα μπορούσε βέβαια να γίνει διαφορετικά, αφού η σχέση των τεχνών με την αρχιτεκτονική όχι μόνο είναι εξ υπαρχής αδιάσπαστη, αλλά και αλληλεξαρτώμενη, και αλληλοσυμπληρούμενη. Θα ήταν κενός νοήματος ένας ισχυρισμός που υποστηρίζει ότι η μελέτη της αρχιτεκτονικής δεν αναγκαιούται τη μελέτη των τεχνών ή ότι οι τέχνες μπορούν να αγνοήσουν την αρχιτεκτονική. Έτσι, τα θέματα του βιβλίου, καθώς παρουσιάζουν αυτές τις παράλληλες πορείες, επαναλαμβάνουν ό,τι στην πράξη συμβαίνει συνεχώς: καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες συνεργούν για την απόδοση και την έκφραση των σκέψεων, των διερωτήσεων, των αποριών που διατρέχουν τη ζωή του ανθρώπου σε κάθε εποχή.

Το χρονικό πλαίσιο του βιβλίου ξεκινά από το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και φτάνει μέχρι τις μέρες μας. Είναι γνωστό ότι εμφανίστηκαν μεγάλες αλλαγές στις τέχνες λόγω των ανακατατάξεων σε πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο. Παρατηρήθηκαν ρωγμές στις παραδόσεις, θαραλέες καινοτομίες αλλά και ουτοπικές προτάσεις, επιβεβαιώνοντας ότι μετά από κάθε πόλεμο εμφανίζονται τα δείγματα ανανέωσης. Αυτό που χαρακτηρίζει τη μεταπολεμική περίοδο είναι προφανώς η εξέλιξη της τεχνολογίας, η εντατικοποίηση της παραγωγής αλλά και τα μεγάλα υλικά και άυλα προβλήματα του πληθυσμού: η ανάγκη για στέγαση και σίτιση αλλά και η αναζήτηση εμφύχωσης και ψυχολογικής υποστήριξης. Η αρχιτεκτονική εν μέρει αντιμετωπίζει τα υλικά ζητήματα, αλλά οι τέχνες μαζί με την αρχιτεκτονική, στη διπλή της υπόσταση και ως τέχνη, μεριμνούν για τα δεύτερα. Η μεταπολεμική περίοδος αντιπροσωπεύει μια δύσκολη αλλά και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα εποχή, γιατί τα αποτελέσματα των αναδιατάξεων συγκροτούν την παροντική μας κατάσταση.

Τέλος, σημαντική βαρύτητα δόθηκε στην οργάνωση των βιβλιογραφιών, έτσι ώστε το παρόν πόνημα να χρησιμοποιηθεί από τον αναγνώστη και ως μια πηγή για περαιτέρω εμβάθυνση των θεμάτων που αναφέρονται σ' αυτό. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη χρησιμοποίηση της ελληνικής βιβλιογραφίας, γιατί μόνο μέσα από τη μελέτη και τη χρησιμοποίησή της μπορεί να εμπλουτιστεί η ελληνική ορολογία αλλά και να αμβλυνθούν δυσκολίες και να εξαλειφθούν κενά που εμφανίζονται σε κάθε προσπάθεια μετάφρασης. Ως βασικές βιβλιογραφικές πηγές θεωρούνται τα βιβλία :

Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ο. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>

Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αζιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο. (2024). *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-435>

Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ο. (2025). *Η κατασκευή του χώρου* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, <http://doi.org/10.57713/kallipos-1086>

Foster, H., Krauss, P., Bois, Y.-A., Buchloh, B.H.D., & Joselit, D. (2018). *Η Τέχνη μετά το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. Επίκεντρο.

Δασκαλοθανάσης, Ν. (2024). *Η Ιστορία της Τέχνης: Από την Προϊστορία μέχρι σήμερα – Μια Πλανητική Οπτική*. Utopia.

Κολοκοτρώνης, Γ. (2008). *Γενικά χαρακτηριστικά της Τέχνης στον 20ό αιώνα*. Εκδόσεις Καστανιώτη.

Πούλος, Π. (2006). *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό αιώνα*. ΑΣΚΤ.

Σε αυτά τα κείμενα ο αναγνώστης μπορεί να βρει το ιστορικό πλαίσιο και επιπλέον πληροφορίες για περαιτέρω συνδέσεις της αρχιτεκτονικής και της τέχνης με άλλα θέματα και εποχές.

1.2 Περιεχόμενο κεφαλαίων

Το Κεφάλαιο 1 παρουσιάζει τους στόχους του βιβλίου και τις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στη θεματολογία των κεφαλαίων. Επίσης, αναλύονται οι εισαγωγικές έννοιες για την τέχνη και την αρχιτεκτονική από το 1945 και μετά και διαμορφώνεται ένα γενικό ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου εγγράφονται τα θέματα των κεφαλαίων. Σχολιάζονται περιληπτικά τα θέματα και καθορίζονται οι άξονες σύγκλισης, ώστε ο αναγνώστης να κατανοήσει την ιδιαίτερη σημασία των επιλογών. Μέσα από τη θεματολογία του βιβλίου ο αναγνώστης θα μπορέσει να αντιληφθεί τις εξελίξεις και τις αλλαγές που παρουσιάστηκαν στην έκθεση των τεχνών και της αρχιτεκτονικής στον δημόσιο λόγο, την προσπάθειά τους στη σύσταση ενός θεωρητικού σώματος και τις επιρροές που δέχτηκαν από άλλους επιστημονικούς κλάδους. Ένα κεντρικό σημείο ενδιαφέροντος που τέθηκε από την αρχή είναι η παρουσίαση μιας βασικής βιβλιογραφίας που επιτρέπει στον αναγνώστη να συνεχίσει την εμβάθυνση των θεμάτων.

Το Κεφάλαιο 2 διερευνά βασικά κείμενα και θεωρίες της κριτικής της τέχνης μετά το 1950, ανιχνεύοντας τον τρόπο με τον οποίο τα έργα αυτά αναδιαμόρφωσαν τις παραδοσιακές αφηγήσεις αντιμετωπίζοντας θέματα ταυτότητας, πολιτικής, τεχνολογίας και περιβαλλοντικών ανησυχιών. Επισημαίνονται θεμελιώδη κείμενα όπως το *The Tradition of the New* (1952) του Harold Rosenberg και το *The Anti-Aesthetic* (1983) του Hal Foster, που σηματοδότησαν τη μετάβαση από τον Μοντερνισμό στον Μεταμοντερνισμό. Μέσα από διεπιστημονικές προσεγγίσεις, συμπεριλαμβανομένων φεμινιστικών κριτικών κειμένων όπως το “Why have there been no great women artists?” (1971) της Linda Nochlin, τα κείμενα αυτά διεύρυναν τις κοινωνικο-πολιτικές διαστάσεις της τέχνης. Συγγραφείς όπως η Rosalind Krauss και η Lucy Lippard άσκησαν κριτική στον φορμαλισμό και αγκάλισαν νέες καλλιτεχνικές πρακτικές, όπως η Εννοιολογική Τέχνη, η οποία έδινε προτεραιότητα στις ιδέες έναντι της υλικότητας. Το κεφάλαιο εστιάζει στον ρόλο της κριτικής τέχνης, δίνοντας έμφαση στην εξέλιξή της από φορμαλιστικές προσεγγίσεις σε συγκεκριμένες αναλύσεις που ενσωματώνουν την πολιτική, το φύλο και την ταυτότητα. Κριτικοί όπως ο Meyer Schapiro γεφύρωσαν τον φορμαλισμό και την κοινωνική ιστορία, ενώ η Krauss και άλλοι ενσωμάτωσαν μεταδομιστικές θεωρίες για να ασκήσουν κριτική στα καθιερωμένα πλαίσια. Αυτή η μετατόπιση εμπλούτισε τον καλλιτεχνικό λόγο, επαναπροσδιορίζοντας τα παραδοσιακά μέσα και δίνοντας έμφαση στα κοινωνικο-πολιτικά συμφραζόμενα της παραγωγής τέχνης. Τα βασικά θέματα περιλαμβάνουν τους περιορισμούς του φορμαλισμού, που αναδείχθηκαν από τις μεταπολεμικές κριτικές οι οποίες υπογράμμισαν τον ρόλο της εξουσίας και της ιδεολογίας στην τέχνη. Αντιφορμαλιστές θεωρητικοί όπως ο T.J. Clark και η Griselda Pollock ανέλυσαν τα κοινωνικο-οικονομικά υποστρώματα της τέχνης, ενσωματώνοντας μαρξιστικές, φεμινιστικές και ψυχαναλυτικές προοπτικές. Το βιβλίο του John Berger, *Ways of Seeing* (1972) προώθησε τον περαιτέρω εκδημοκρατισμό της κριτικής της τέχνης, εκθέτοντας το «ανδρικό βλέμμα» και αμφισβητώντας τις θεσμικές αφηγήσεις. Εξετάζονται επίσης η παγκοσμιοποίηση και οι μετα-αποικιακές κριτικές μέσα από τους Edward Said, Homi Bhabha και Okwui Enwezor, οι οποίοι αποδόμησαν τις ευρωκεντρικές ιστορίες τέχνης και ανέδειξαν ζητήματα υβριδικότητας, μετανάστευσης και αναπαράστασης. Η αλληλεπίδραση μεταξύ τέχνης, τεχνολογίας και οικολογίας διερευνάται μέσα από το *The Language of New Media* (2002) του Lev Manovich και το *Hyperobjects* (2013) του Timothy Morton, που εκφράζουν προβληματισμούς για τους ψηφιακούς μετασχηματισμούς και τις περιβαλλοντικές κρίσεις. Τέλος, το Κεφάλαιο 2 καταδεικνύει ότι η σύγχρονη κριτική της τέχνης παραμένει δυναμική, ενσωματώνοντας ποικίλες μεθοδολογίες για να διερωτηθεί σχετικά για τον εξελισσόμενο ρόλο της τέχνης στην κοινωνία. Τα κείμενα αυτά επαναπροσδιορίζουν την τέχνη ως προϊόν

και ως κριτική των ιστορικών και πολιτισμικών πλαισίων της, προωθώντας μια βαθύτερη κατανόηση της σημασίας της σε έναν παγκοσμιοποιημένο κόσμο.

Στο Κεφάλαιο 3 διερευνάται η εξέλιξη των μουσείων σύγχρονης τέχνης. Από τη δεκαετία του 1960, τα μουσεία αυτά μεταμορφώθηκαν σημαντικά, προσαρμοζόμενα στο δυναμικό οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό τοπίο. Λειτουργώντας ως πολιτιστικά αποθέματα και ενεργοί παράγοντες αλλαγής, ευθυγραμμίζουν την τέχνη με τις ευρύτερες πολιτιστικές πολιτικές, ενώ την προωθούν ως ζωτική αντανάκλαση της ζωής. Κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, τα ιδρύματα αυτά έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην πολιτιστική διπλωματία, συμβολίζοντας ιδεολογικές αξίες. Ενώ νέα μουσεία με καινοτόμα αρχιτεκτονική αναδύθηκαν ως εμβληματικά πολιτιστικά τοπόσημα, τα υπάρχοντα ιδρύματα εκσυγχρονίστηκαν για να προσελκύσουν ευρύτερο και πιο ποικιλόμορφο κοινό. Η παρομοίωση του Renzo Piano για τα μουσεία ως εκκλησίες και οίκους ανοχής αποτυπώνει τον διπλό τους ρόλο: αφενός ως χώρους στοχασμού και πολιτιστικής καταξίωσης, αφετέρου ως χώρους ψυχαγωγίας και θεάματος. Οι θεωρητικές κριτικές έπαιξαν κεντρικό ρόλο στην αναδιαμόρφωση των αντιλήψεων για τα μουσεία. Ο Michel Foucault χαρακτήρισε τα μουσεία ως ετεροτοπίες, όπου ο χρόνος συσσωρεύεται χωρίς να φθίρεται, ενώ ο Louis Althusser τα ενέταξε στους ιδεολογικούς κρατικούς μηχανισμούς που διακονούν κυρίαρχες ιδεολογίες. Ο Clive Gray έδωσε έμφαση στις πολιτικές τους διαστάσεις και οι κοινωνιολόγοι διερεύνησαν τον ρόλο τους στην παγκοσμιοποίηση και στην κοινωνική θεωρία. Φεμινίστριες κριτικοί όπως η Gaby Porter, χαρακτήρισαν τα μουσεία ως πολυεπίπεδα κοινωνικο-πολιτικά κείμενα. Παρά τις προσπάθειες εκδημοκρατισμού, θεωρητικοί όπως ο Pierre Bourdieu υποστήριξαν ότι τα μουσεία συχνά αναπαράγουν τον πολιτιστικό ελιτισμό, ενισχύοντας τις ταξικές διακρίσεις. Το κίνημα της Νέας Μουσειολογίας αμφισβήτησε περαιτέρω τα παραδοσιακά κριτήρια αποτίμησης και διατήρησης της τέχνης, αναδεικνύοντας τις προκαταλήψεις που ενυπάρχουν στις θεσμικές πρακτικές. Εκθέσεις τύπου blockbuster, όπως οι *Tutankhamun* (1972 British Museum) και *Alexander McQueen: Savage Beauty* (2011 The Met), έγιναν σημεία αναφοράς στη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή, συγχωνεύοντας την πολιτιστική σημασία με την ψυχαγωγία, ώστε να προσελκύσουν μαζικό κοινό. Τέτοιες εκθέσεις όχι μόνο βοήθησαν τα μουσεία να ανταποκριθούν στις οικονομικές προκλήσεις, αλλά παράλληλα ενίσχυσαν την εθνική ταυτότητα και προώθησαν την εταιρική χορηγία. Η έλευση της ψηφιακής τεχνολογίας έφερε επανάσταση στα μουσεία, διευρύνοντας την προσβασιμότητά τους μέσω εικονικών περιηγήσεων, διαδικτυακών συλλογών και ψηφιακών εκθέσεων. Αυτή η μετάβαση, που επιταχύνθηκε από την πανδημία της COVID-19, επέτρεψε την εξ αποστάσεως ενασχόληση με την τέχνη, ενώ ταυτόχρονα έθεσε ερωτήματα σχετικά με τη διαρκή σημασία των φυσικών μουσειακών χώρων. Οι ψηφιακές πλατφόρμες έχουν επαναπροσδιορίσει τα μουσεία ως παγκόσμια κέντρα πολιτιστικών ανταλλαγών, αν και οι ανησυχίες σχετικά με την εμπορευματοποίηση της τέχνης παραμένουν έντονες. Σήμερα, τα μουσεία σύγχρονης τέχνης λειτουργούν ως δυναμικοί θεσμοί που ισορροπούν στους παραδοσιακούς τους ρόλους και τις σύγχρονες προσδοκίες για ενσωμάτωση, προσβασιμότητα και καινοτομία. Παράλληλα είναι χώροι εκπαίδευσης, ψυχαγωγίας και πολιτιστικού διαλόγου, αντανakλώντας τις ευρύτερες κοινωνικές εντάσεις και αξίες. Καθώς εξελίσσονται, εξακολουθούν να διαμορφώνουν τον ρόλο της τέχνης σε έναν ταχέως παγκοσμιοποιημένο και διασυνδεδεμένο κόσμο.

Στο Κεφάλαιο 4 εξετάζεται η εξέλιξη του ρόλου των επιμελητών τέχνης μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: πώς από διαχειριστές μετατράπηκαν σε πολιτιστικούς διαμεσολαβητές και καινοτόμους, επαναπροσδιορίζοντας τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη αλληλεπιδρά με το κοινό. Πρωτοπόροι όπως ο Harald Szeemann, ο Pontus Hultén και η Lucy Lippard εισήγαγαν νέες επιμελητικές πρακτικές, δίνοντας έμφαση στις διεπιστημονικές μεθόδους και στη συμμετοχή του κοινού. Η εμβληματική έκθεση του Szeemann *When Attitudes Become Form* (1969) υπήρξε σημείο καμπής προς τις καθηλωτικές και εννοιολογικές εκθέσεις, επαναπροσδιορίζοντας τη λειτουργία των ιδρυμάτων τέχνης. Η περίοδος αυτή

σηματοδότησε την απομάκρυνση από την παραδοσιακή αισθητική, εγκαινιάζοντας την κοινωνικά εμπλεκόμενη τέχνη και την άνθηση των διευρυμένων Biennale. Ιστορικά, η επιμέλεια ανάγεται στη ρωμαϊκή εποχή, όταν οι επιμελητές ήταν υπεύθυνοι για την επίβλεψη των κρατικών υποδομών. Με την πάροδο των αιώνων, οι αρμοδιότητές τους εξελίχθηκαν από τη διαχείριση ιδιωτικών συλλογών έως τη διοργάνωση δημόσιων εκθέσεων. Ήδη τον 19ο αιώνα, προσωπικότητες όπως ο Dominique Vivant Denon του Λούβρου έθεσαν τα θεμέλια για τις σύγχρονες μουσειακές πρακτικές, κατηγοριοποιώντας τα έργα τέχνης χρονολογικά και ανά εθνικές σχολές, ενώ επέκτεινα τον ρόλο του επιμελητή ώστε να περιλαμβάνει την ως εκπαίδευση και την ερμηνεία. Κατά τον 20ό αιώνα, η σύγχρονη τέχνη και τα νέα μέσα προκάλεσαν τους επιμελητές να καινοτομήσουν περαιτέρω. Ο μινιμαλισμός και η Εννοιολογική Τέχνη ώθησαν τα μουσεία να εμπλουτίσουν τις συλλογές τους και να επανεξετάσουν τις εκθεσιακές στρατηγικές. Επιμελητές όπως ο Lawrence Alloway και η Mari Carmen Ramírez ανέδειξαν τις πολιτικές και πολιτιστικές διαστάσεις των έργων, αντιμετωπίζοντας ζητήματα φύλου, ταυτότητας και μεταποικιοκρατίας. Παράλληλα, κινήματα όπως το φεμινιστικό κύμα τέχνης και η πολυπολιτισμικότητα επαναπροσδιόρισαν τις καλλιτεχνικές αφηγήσεις, αμφισβητώντας τις ευρωκεντρικές προοπτικές και ενισχύοντας περιθωριοποιημένες φωνές. Η άνοδος των ανεξάρτητων επιμελητών τη δεκαετία του 1980, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Harald Szeemann, σηματοδότησε μια στροφή προς πιο δυναμικές και θεματικές εκθέσεις. Η θητεία του στην Kunsthalle της Βέρνης μετέτρεψε το ίδρυμα σε κόμβο για τη σύγχρονη και πειραματική τέχνη. Η ανάδυση των mega-εκθέσεων και των Biennale εδραίωσε περαιτέρω την επιρροή του επιμελητή ως διαμεσολαβητή μεταξύ καλλιτεχνών, ιδρυμάτων και κοινού. Την ίδια περίοδο, οι επιμελητικές πρακτικές άρχισαν να ευθυγραμμίζονται με την αγορά τέχνης, προκαλώντας επικρίσεις για προτεραιοποίηση της εμπορικής επιτυχίας έναντι της καλλιτεχνικής ακεραιότητας. Οι σύγχρονοι επιμελητές εργάζονται πλέον με ένα ευρύ φάσμα μέσων, από τις εγκαταστάσεις έως την ψηφιακή τέχνη, προσφέροντας ολιστικές αισθητηριακές εμπειρίες. Ο ρόλος τους περιλαμβάνει τη γεφύρωση των ιστορικών αφηγήσεων με τους τρέχοντες πολιτιστικούς και πολιτικούς λόγους. Ως κεντρικά πρόσωπα στο παγκόσμιο οικοσύστημα της τέχνης, οι επιμελητές διαμορφώνουν καλλιτεχνικές τάσεις, ενισχύουν διεθνή δίκτυα και επαναπροσδιορίζουν τα όρια της τέχνης, μετατρέποντας τις εκθέσεις σε πλατφόρμες εκπαίδευσης, κριτικής και κοινωνικού προβληματισμού.

Το Κεφάλαιο 5 διερευνά την εξέλιξη των εκθέσεων και τον καθοριστικό τους ρόλο στη διαμόρφωση της σύγχρονης τέχνης και του πολιτιστικού λόγου. Από τη δεκαετία του 1990, οι συστηματικές μελέτες γύρω από τις εκθέσεις και τις επιμελητικές πρακτικές απέκτησαν δυναμική. Η τεκμηρίωση, οι κατάλογοι και τα αρχεία συνέβαλαν στη διατήρηση του εφήμερου χαρακτήρα τους, επιτρέποντας την επανεκτίμησή τους ως ιστορικών φαινομένων. Επιδραστικές ανθολογίες, όπως το *Thinking About Exhibitions* (1996) ανέδειξαν τις εκθέσεις ως κοινωνικο-ιστορικά γεγονότα και μεταμοντέρνες δομές λόγου. Τα έργα του Bruce Altshuler, από το *The Avant-Garde in Exhibition* έως την τριλογία *Salon to Biennial*, καταγράφουν τις σημαντικότερες εκθέσεις του 20ού αιώνα, προσφέροντας πολύτιμες πληροφορίες για τις στρατηγικές της επιμέλειας και αμφισβητώντας τη μεταπολεμική αμερικανική ηγεμονία στην τέχνη. Σημαντικά επιμελητικά κείμενα, όπως το *The Power of Display* της Mary Anne Staniszewski και το *Show Time* του Jens Hoffmann, αναδεικνύουν την επιμελητική καινοτομία και ανιχνεύουν την παγκοσμιοποίηση της σύγχρονης τέχνης, με το *Show Time* υπογραμμίζει τον ρόλο των επιμελητών ως πολιτισμικών διαμεσολαβητών. Επιπλέον, το αφιέρωμα του περιοδικού *Mousse* στις εκθέσεις της περιόδου 1985-1995 καταγράφει κρίσιμες εκθέσεις, αναδεικνύοντας την ιδεολογική και κοινωνική τους σημασία. Το κεφάλαιο επισημαίνει τη μετατόπιση της εστίασης από τα μεμονωμένα έργα τέχνης στις εκθέσεις ως τόπους παραγωγής γνώσης. Εκθέσεις-ορόσημα, όπως η *When Attitudes Become Form* (1969) του Harald Szeemann και οι εκθέσεις εννοιολογικής τέχνης της Lucy Lippard, έκαναν τομές στις επιμελητικές πρακτικές, δίνοντας έμφαση στις καλλιτεχνικές διαδικασίες αντί των αντικειμένων. Ο

Szeemann εισήγαγε την έννοια του «δομημένου χάους», παραχωρώντας στους καλλιτέχνες δημιουργική ελευθερία, ενώ η Lippard υπερασπίστηκε την απούλοποίηση στην τέχνη. Η κριτική των θεσμικών πλαισίων, κυρίως η θεσμική κριτική (institutional critique) της δεκαετίας του 1960 από καλλιτέχνες όπως ο Vito Acconci και ο Hans Haacke, αναδιαμόρφωσε τις πρακτικές των μουσείων και των γκαλερί. Αυτού του είδους η κριτική εντάθηκε τη δεκαετία του 1970 με θεωρητική υποστήριξη από κοινωνιολόγους και φιλοσόφους, προωθώντας την έννοια του «ανοικτού μουσείου». Μέχρι τη δεκαετία του 1980, οι *blockbuster* εκθέσεις είχαν καταστεί απαραίτητες για την οικονομική βιωσιμότητα, ενώ οι πλουραλιστικές εκθέσεις, επηρεασμένες από τις γεωπολιτικές αλλαγές, συνέβαλαν στον εκδημοκρατισμό της αναπαράστασης της τέχνης. Εξετάζεται επίσης η αύξηση των πολυπολιτισμικών εκθέσεων μετά το 1990, όπως οι *Les Magiciens de la Terre* και *The Other Story*, που αμφισβήτησαν τις δυτικοκεντρικές αφηγήσεις και εισήγαγαν μετα-αποικιακές προοπτικές. Η παγκοσμιοποίηση των εκθέσεων διευκόλυνε νέους πολιτιστικούς διαλόγους, και ιδίως η έκθεση *Traffic* του Nicolas Bourriaud (1996) ανέδειξε τη σχεσιακή αισθητική. Η αναβίωση ιστορικών εκθέσεων αναδείχθηκε σε εξέχουσα επιμελητική πρακτική, πυροδοτώντας συζητήσεις γύρω από την αυθεντικότητα και την εμπορευματοποίηση. Τέτοια παραδείγματα είναι η αναβίωση της *When Attitudes Become Form* του Szeemann και το *Seven Easy Pieces* της Marina Abramović. Οι αναβιώσεις αυτού του τύπου, καλλιεργούν τους διαλόγους ανάμεσα σε ιστορικά και σύγχρονα πλαίσια, εμπλουτίζοντας την κατανόηση του εξελισσόμενου ρόλου της τέχνης. Συνολικά, οι εκθέσεις εμφανίζονται ως δυναμικές πλατφόρμες που αντανακλούν και διαμορφώνουν κοινωνικο-πολιτικές και πολιτισμικές μεταμορφώσεις, υπογραμμίζοντας τον ρόλο τους στην προώθηση της κριτικής ενασχόλησης με τη σύγχρονη τέχνη.

Το Κεφάλαιο 6 παρουσιάζει βασικές έννοιες που διαμόρφωσαν τη σύγχρονη τέχνη. Την περίοδο αυτή σημειώθηκε έκρηξη σε νέες ορολογίες, αφηγήσεις και καλλιτεχνικούς ρόλους, που αντανακλούσαν τον ευρύτερο επαναπροσδιορισμό της τέχνης και της λειτουργίας της στην κοινωνία. Κεντρικό ρόλο στη συζήτηση κατείχε η έννοια του Umberto Eco για το «ανοικτό έργο», το οποίο προσκαλούσε το κοινό να συμμετάσχει στην ερμηνεία του, σε πλήρη αντίθεση με τις σταθερές έννοιες των παραδοσιακών «κλειστών» έργων. Οι αλλαγές αυτές συνοδεύτηκαν από νέους όρους όπως η «ιδιαιτερότητα του τόπου», η «οικειοποίηση» και η «μετα-μέσου συνθήκη», υποδηλώνοντας την ολοένα και πιο διεπιστημονική φύση της τέχνης. Το *de-coll/age* του Wolf Vostell άσκησε κριτική στις καταστροφικές συνέπειες της τεχνολογικής προόδου, ενώ τα *multiple* έργα, που υπερασπίστηκε ο Daniel Spoerri, εκδημοκράτισαν την τέχνη με την παραγωγή ποσοτήτων, αναπαραγωγικών αντικειμένων. Η έννοια της «εντροπίας» του Robert Smithson ανέλυσε την αναπόφευκτη αποσύνθεση των κοινωνικών και βιομηχανικών συστημάτων, όπως φαίνεται στο εμβληματικό του έργο *Spiral Jetty*, το οποίο αποτελεί παράδειγμα διασταύρωσης της τέχνης με τη γεωφυσική. Παράλληλα, η «μετα-μέσου συνθήκη» της Rosalind Krauss αμφισβήτησε τις παραδοσιακές μορφές τέχνης, υποστηρίζοντας διεπιστημονικές προσεγγίσεις, όπως στο *One and Three Chairs* του Joseph Kosuth. Η «θεσμική» κριτική αναδύθηκε καθώς οι καλλιτέχνες αμφισβήτησαν τις δομές που διέπουν τον κόσμο της τέχνης, στοχεύοντας σε ζητήματα εμπορευματοποίησης και ελιτισμού. Ο Hans Haacke και ο Michael Asher, για παράδειγμα, άσκησαν κριτική στις θεσμικές πρακτικές και ανέδειξαν τις κοινωνικο-πολιτικές δυναμικές εξουσίας. Στο ίδιο πλαίσιο, η έννοια της «αποαποικιοποίησης», αμφισβήτησε τη δυτική κυριαρχία προωθώντας ποικίλες φωνές και επανεκτιμώντας τις μη δυτικές συνεισφορές. Μετα-αποικιακοί στοχαστές όπως ο Frantz Fanon, προσέφεραν θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση αυτών των διεργασιών. Η «οικειοποίηση» (appropriation), υπήρξε ακόμη ένας καθοριστικός όρος, καθώς καλλιτέχνες όπως η Sherrie Levine επαναχρησιμοποίησαν υφιστάμενα έργα για να διερευνήσουν με κριτική ματιά την πρωτοτυπία, την ταυτότητα, το φύλο και την καταναλωτική κουλτούρα, πυροδοτώντας συζητήσεις για την καλλιτεχνική αξία των έργων τέχνης. Το *Kontext Kunst* έδωσε έμφαση στα κοινωνικο-πολιτικά και ιστορικά συμφραζόμενα της τέχνης, συγχωνεύοντας τη

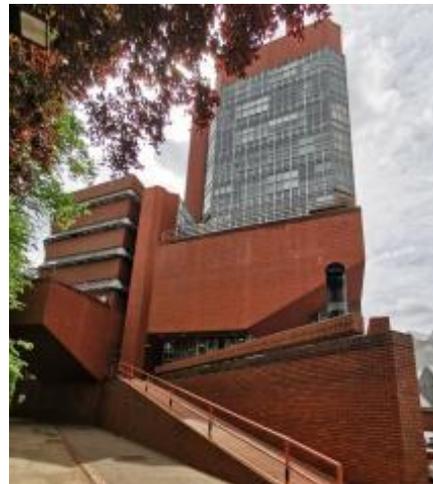
θεσμική κριτική με την ευρύτερη κοινωνική πραγματικότητα. Ο «Αλτερμοντερνισμός» (altermodernism), που εισήγαγε ο Nicolas Bourriaud, ανταποκρίθηκε στις συνθήκες της παγκοσμιοποίησης, προβάλλοντας την υβριδικότητα, τις πολιτισμικές διασταυρώσεις και τις μη γραμμικές αφηγήσεις. Συνολικά, το Κεφάλαιο 6 εστιάζει στη δυναμική και στην εξελισσόμενη φύση της σύγχρονης τέχνης, η οποία καθοδηγείται από τον πειραματισμό, την κριτική δέσμευση και την παγκόσμια διασύνδεση. Οι νέες ορολογίες και τα κινήματα που εξετάζονται επαναπροσδιόρισαν τις καλλιτεχνικές πρακτικές και αναδιαμόρφωσαν τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη αλληλεπιδρά και αντανακλά τον κόσμο, συνεχίζοντας να λειτουργεί ως καταλύτης κριτικής σκέψης και κοινωνικού προβληματισμού.

Το Κεφάλαιο 7 διερευνά τον τρόπο με τον οποίο ο μεταπολεμικός αντιμοντερνισμός αναδιαμόρφωσε τον κόσμο της τέχνης, ασκώντας κριτική στις μοντερνιστικές παραδόσεις και υιοθετώντας διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Κεντρικό ρόλο σε αυτή τη μετατόπιση είχε η έννοια της «πολιτιστικής βιομηχανίας» των Theodor W. Adorno και Max Horkheimer, σύμφωνα με την οποία ο καπιταλισμός εμπορευματοποίησε την τέχνη, αποδυναμώνοντας την κριτική της λειτουργία. Σε απάντηση, κινήματα όπως το Νεο-Dada, ο Νεοεξπρεσιονισμός και ο Μεταμοντερνισμός αμφισβήτησαν τους βιομηχανικούς και πολιτιστικούς μετασχηματισμούς, προωθώντας ένα κοινωνικά συνειδητοποιημένο και καινοτόμο καλλιτεχνικό τοπίο. Ήδη από τη δεκαετία του 1960, η τέχνη επεκτάθηκε πέρα από τα παραδοσιακά μέσα συμπεριλαμβάνοντας την εγκατάσταση, την περφόρμανς και την οικειοποίηση. Καλλιτέχνες όπως ο Marcel Duchamp, ο Andy Warhol και ο Joseph Beuys συνέδεσαν τη ζωή με την τέχνη, θίγοντας ζητήματα φυλής, σεξουαλικότητας και της περιθωριοποίησης. Ο ύστερος Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός διαμόρφωσαν την ταυτότητά τους μέσα από κριτική στον ίδιο τον Μοντερνισμό, σηματοδοτώντας την εξέλιξή τους με προθέματα όπως «νεο-» και «αντι-». Κινήματα όπως η Pop Art και το γαλλικό Nouveau Réalisme σχολίασαν τη βιομηχανική κοινωνία και τον καταναλωτισμό μέσω συμβολικής καταστροφής και μεταμόρφωσης. Ο δομισμός και ο μεταδομισμός όρισαν την τέχνη ως σύστημα σημείων, με στοχαστές όπως ο Roland Barthes και ο Michel Foucault να εστιάζουν στην αστάθεια του νοήματος. Οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες, όπως η Jenny Holzer, άσκησαν κριτική στην εξουσία και την αναπαράσταση, ενώ η Arte Povera χρησιμοποίησε πρώτες ύλες για να διερευνήσει τη σχέση της ανθρωπότητας με τη φύση. Ο Μεταμοντερνισμός διέγραψε τα όρια μεταξύ υψηλής τέχνης και λαϊκής κουλτούρας, προβάλλοντας τον πλουραλισμό και την υβριδικότητα. Στη σημερινή ψηφιακή εποχή, μεθοδολογίες όπως η «πολιτιστική ανάλυση» του Lev Manovich μελετούν πολιτιστικά δεδομένα μεγάλης κλίμακας, δείχνοντας πώς η τέχνη συνεχίζει να εμπλέκεται κριτικά με την κοινωνία και την τεχνολογία.

Το Κεφάλαιο 8 με τίτλο «Αρχιτεκτονική μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: Τάσεις φυγής από τον Μοντερνισμό» εισάγει το βασικό πλαίσιο εντός του οποίου καταγράφονται οι νέες επιδιώξεις της αρχιτεκτονικής. Με το πέρας του πολέμου, οι κυρίαρχες αρχιτεκτονικές τάσεις στην Αμερική και στην Κεντρική Ευρώπη επιχειρούσαν να συγκροτήσουν ένα νέο θεωρητικό σώμα και αναζητούσαν τρόπους για να κατασκευάσουν νέες μυθολογίες. Η ανάγνωση του Le Corbusier διαμέσου της «επαναστατικής αρχιτεκτονικής» του Ledoux¹ είχε πλέον καταναλωθεί και αναζητούνταν μια νέα καινοτομία, η οποία θα επέτρεπε τρόπον τινά να συνεχίζεται το παιχνίδι της διηνεκούς ανανέωσης. Μιας ανανέωσης, που αρχικά φαινόταν ότι αδιαφορούσε για εγγυήσεις αποδοχής, αφού στηριζόταν στο φευγαλέο, στο αδόκιμο και στο μη συμβατικό. Ο Vincent Scully, το 1966, στην εισαγωγή του βιβλίου *Complexity and contradiction* του Robert Venturi, αναφέρει: «Πολλά είδη υψηλής ποιότητας μπορούν να συνυπάρχουν στον ίδιο κόσμο. Αυτή η πολλαπλότητα αποτελεί και τη μεγαλύτερη συνέχεια που προσφέρει η σύγχρονη εποχή στην

¹ Αναφερόμαστε στην προσπάθεια απόδοσης ιδιαίτερης ιστορικής βαρύτητας και στη συσχέτιση του Μοντερνισμού με τον Νεοκλασικισμό του 18ου αιώνα που παρουσιάστηκε στις σελίδες του φημισμένου βιβλίου του Emil Kaufman *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomien Architektur*, που δημοσιεύτηκε στη Βιέννη το 1933.

ανθρωπότητα, πολύ πιο πραγματική, από τη φύση της, από τον επιφανειακό κομπορμιισμό ή την εξίσου αυθαίρετη συσκευασία που υποδήλωνε στα πρώτα στάδιά της και που με τόση λαχτάρα εναγκαλίζονται οι επιφανειακοί αρχιτέκτονες» (Venturi, 1966, 10-11). Ζητούμενο είναι η εξακολούθηση της παραγωγής νεωτερισμών στο πλαίσιο του Μοντερνισμού. Έτσι το βασικό ερώτημα που εμφανίζεται είναι: «Πώς θα συνεχίσουμε πέρα από το Μοντέρνο;». Οι κυρίαρχες απαντήσεις είναι δύο: Η πρώτη επικεντρώνεται στη σημασία του ορθολογισμού στην αρχιτεκτονική και διαγράφεται από τον James Stirling καθώς μελετά το κτήριο της εταιρείας Lever (Lever House) των Skidmore, Owings και Merrill στη Νέα Υόρκη (1952) ([Εικ 1.2](#)) και το αντιπαραβάλλει με την Unite στη Μασσαλία του Le Corbusier (1947-1952) ([Εικ 1.1](#)). Το προϊόν της αρχιτεκτονικής, γράφει ο Stirling, «είναι μοναδικό: δηλαδή έχει τα χαρακτηριστικά του έργου τέχνης. Ο Le Corbusier παρήγαγε ένα έργο “unique but personal”» (Stirling, 1956). Έτσι, ο Άγγλος αρχιτέκτονας, ασκώντας κριτική στο κτήριο-μηχανή, δίχως να είναι φυσικά ο μόνος, θα προβάλει διαμέσου της αρχιτεκτονικής του εκείνα τα στοιχεία του Μοντερνισμού, που παράγονται από τη συνεχή διάλυσή του. Επακόλουθο αυτής της επιλογής είναι η σύγχυση, ο διαμελισμός, η κατάτμηση και η παραγωγή εκ νέου μιας αρχιτεκτονικής θραυσμάτων, αποσπασμάτων, τα οποία συνδέονται με μια μεγάλη δόση ειρωνείας, η οποία καταλαμβάνει θέση αρχιτεκτονικής αυτοκριτικής ([Εικ 1.1](#), [1.2](#), [1.3](#)). Η δεύτερη απάντηση προέρχεται από αρχιτέκτονες όπως οι New York Five (Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk και Richard Meier) ([Εικ 1.4](#), [1.5](#), [1.6](#)), οι οποίοι επιχείρησαν να διαμορφώσουν μια συγκεκριμένη πρόταση, αναζητώντας «το νόημα της αρχιτεκτονικής σύνταξης». Μια «εννοιολογική» αρχιτεκτονική που θα τους επέτρεπε να διερευνήσουν τις σχέσεις των αρχιτεκτονικών αντικειμένων και όχι τα ίδια τα αντικείμενα, και συγχρόνως να απομακρυνθούν από μια πραγματιστική αντίληψη της αρχιτεκτονικής. Οι προθέσεις τους διατυπώνονται σε πολυάριθμα κείμενα, που αντιμετωπίζουν την αρχιτεκτονική ως «δομημένη διανοητική απόλαυση». Εντέλει, πόσο απέχει από την κληρονομιά του Μοντερνισμού, ήτοι της αναζήτησης της «συνεχούς προόδου», μια τέτοια αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής, η οποία εστιάζει ακόμα στη δυναμική της δομής και στηρίζεται στην τεχνολογία; Εμφανίζονται πράγματι αλλαγές ή αυτή η μετατόπιση από τη μορφή στην έννοια είναι μια παραμονή εντός της ίδιας προβληματικής του Μοντερνισμού; Μήπως συνιστά έναν άλλο τρόπο για να γίνουμε επίκαιροι παραμένοντας Μοντέρνοι; Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται ένα γενικό πλαίσιο των διακυμάνσεων των σύγχρονων τάσεων της αρχιτεκτονικής, πάνω στο οποίο θα μπορεί ο αναγνώστης να συνδέσει όσα ακολουθούν.



Εικόνα 1.1 *Le Corbusier, Unite στη Μασσαλία, 1947-52. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*
Εικόνα 1.2 *Skidmore, Owings και Merrill, Lever House, Νέα Υόρκη, 1952. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*
Εικόνα 1.3 *Stirling James, Πανεπιστήμιο Leicester, Engineering Building (1959-63). (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



Εικόνα 1.4 *Richard Meier Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Βαρκελώνη (MACBA), 1995. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 1.5 *Michael Graves, Ministry of Health, Welfare and Sport, Αθήνη, 2003. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 1.6 *Peter Eisenman, Checkpoint Charlie, Βερολίνο, 1987. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Το Κεφάλαιο 9 αναφέρεται στην αρχιτεκτονική των μουσείων και των μουσείων της αρχιτεκτονικής. Το Μουσείο από την εποχή του Διαφωτισμού σηματοδοτεί τον χώρο αντίληψης της πολιτισμικής εξέλιξης. Τα εκθέματα, μέσα από την επιμέρους εικόνα τους, οδηγούν στη συγκρότηση ενός συνολικού πανοράματος του κόσμου. Επιστήμη και ιστορία συνεργάζονται για την προβολή των πολιτισμικών επιτευγμάτων, την αποδοχή των συμβολικών αξιών, την επίδειξη των υιοθετημένων αντιλήψεων. Στο Μουσείο, ο κάθε επισκέπτης, συναντά τον πολιτισμό ως σύνολο, οραματίζεται τις σχέσεις που συνδέουν τα στοιχεία του κόσμου, απομακρύνει το άγχος της μοναξιάς και ενεργοποιεί το αίσθημα του «ανήκω σε μία ομάδα».

Από τις αρχές του 20ού αιώνα ως πολιτισμικά τεκμήρια θεωρούνται τα αντικείμενα που μαρτυρούν μια οποιασδήποτε πολιτισμική καθημερινότητα, η ταξινόμησή τους δεν διακρίνεται απαραίτητα από τη μονιμότητα, και το κοινό ενός μουσείου έχει εύκολη πρόσβαση σε αυτά. Στην οργάνωση των μουσειακών συλλογών απομακρύνεται η αντίληψη του μνημειακού, και η συνεχής ανασύνταξή τους γίνεται ανεξάρτητα και πέρα από κάθε αισθητική απόλαυση. Παράλληλα, εμφανίζονται νέες τάσεις οι οποίες υποστηρίζουν ότι το μουσείο όχι μόνο οφείλει να προάγει τη γνώση, αλλά να εκθέτει τα παράγωγα της σύγχρονης βιομηχανίας και τα καθημερινά αντικείμενα και να προβλέπει τη δυνατότητα περιοδικών εκθέσεων με στόχο την προσέλκυση μεγάλου αριθμού επισκεπτών. Η διαδικασία της έκθεσης και της περιήγησης αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα από τα ίδια τα εκθέματα και τις συλλογές ([Εικ 1.7](#), [1.8](#), [1.9](#)).



Εικόνα 1.7 *V. Gregotti, M. Salgado, Centro Cultural de Belém (CCB), Πορτογαλία, 1988-93. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 1.8 *Mario Botta, Bechtler Museum of Modern Art, Charlotte, ΗΠΑ, 2009. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 1.9 *Machado & Silvetti Associates, Mint Museum Uptown, Charlotte, ΗΠΑ, 2010. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Μπορούμε να συνοψίσουμε τα χαρακτηριστικά του μοντέρνου μουσείου:

- Η επίσκεψη στο μουσείο θα είναι πλέον μια αφορμή για ευρύτερη πολιτισμική διερεύνηση.
- Στην οργάνωση των εκθεμάτων θα μπορεί να έχει λόγο και ο θεατής με τη μετατόπιση κινητών στοιχείων (εμφάνιση της έννοιας της διαδραστικότητας).
- Η υποχρεωτική πορεία όπου καταγράφεται η συνεχής εξέλιξη του πολιτισμού θεωρείται ανεπίκαιρη
- Τα εκθέματα δεν χαρακτηρίζονται μόνο από τον χρονικό τους προσδιορισμό.
- Εμπλουτίζονται οι λειτουργίες του μουσείου με βιβλιοθήκες και εμπορικές αίθουσες.
- Το κοινό διευρύνεται ως προς τα κοινωνικά χαρακτηριστικά του.
- Εμφανίζεται η ανάγκη για συνεχείς επεκτάσεις του μουσειακού χώρου, και
- τελικά το μουσείο μετατρέπεται σε μία «πολυδιάστατη μηχανή έκθεσης».

Τον 21ο αιώνα υπάρχουν πλέον παντού μουσεία και για τα πάντα.

Με τους ίδιους στόχους, μπορεί το πρώτο μουσείο αρχιτεκτονικής να εμφανίστηκε τον 19ο αιώνα, αλλά η περίοδος άνθησής του είναι εκείνη που ξεκινά μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η αρχιτεκτονική θεωρείται η ίδια σημαντικό έκθεμα, η ιστορία της χρειάζεται τόνωση, και ακόμα και η αρχιτεκτονική του Μοντερνισμού αποδέχεται τη θέση της στην ιστορία. Μουσεία, εκθέσεις για την αρχιτεκτονική και ανακατασκευές έργων των μοντέρνων αρχιτεκτόνων αφθονούν, με στόχο τη διατήρηση στη μνήμη της δικής τους συμμετοχής ([Ευκ 1.10](#), [1.11](#)).



Εικόνα 1.10 *SPEECH Tchoban & Kuznetsov, Museum for Architectural Drawing, Βερολίνο, 2013*
Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Museum_for_Architectural_Drawing

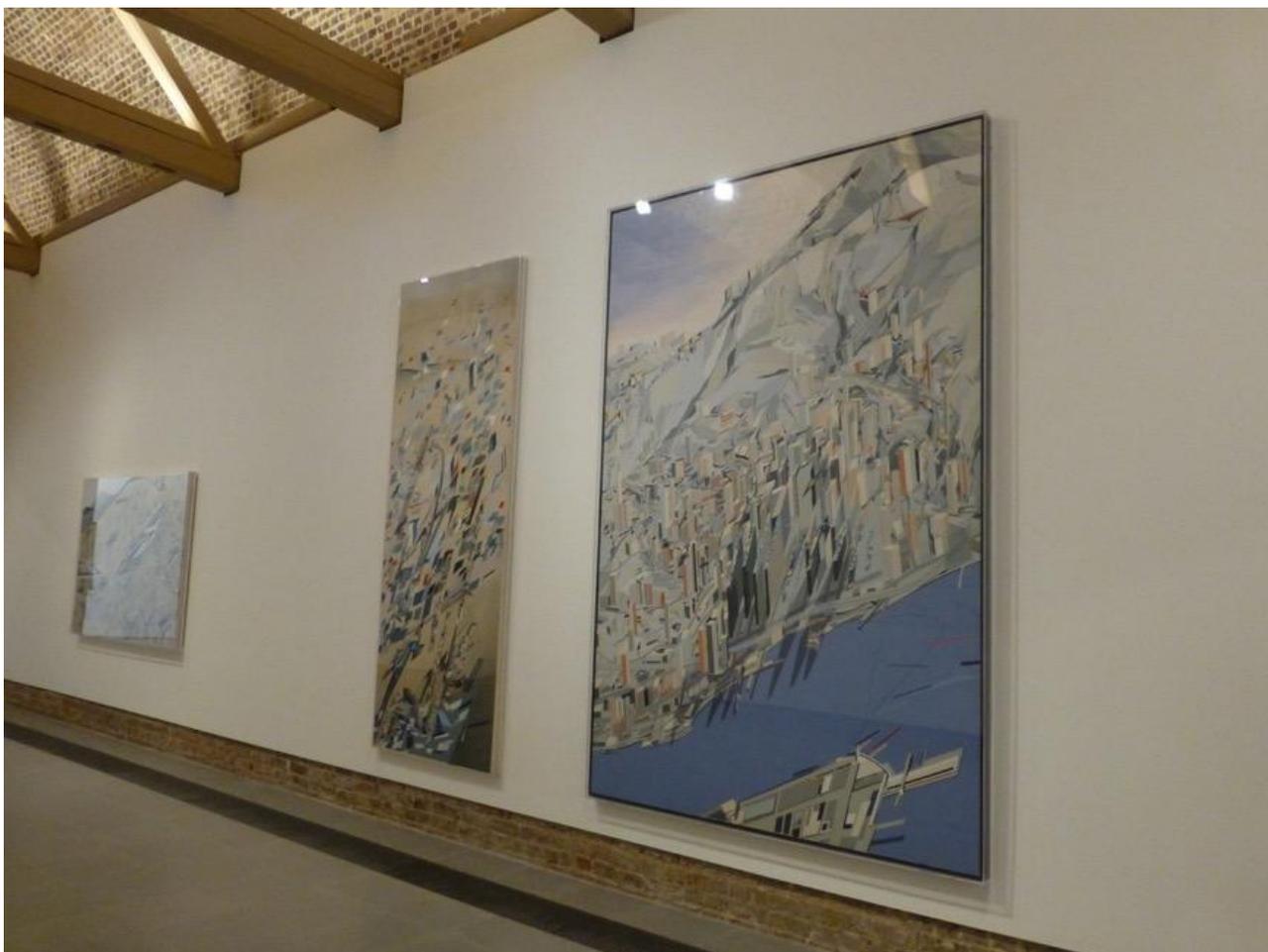


Εικόνα 1.11 *J.J.P. Oud, ανακατασκευή του γραφείου του επιστάτη στο συγκρότημα κατοικιών στην περιοχή Oud-Mathenesse, 1923, (Ρότερνταμ). (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Το Κεφάλαιο 10 προσεγγίζει τους τρόπους με τους οποίους ο δημόσιος λόγος του αρχιτέκτονα παρουσιάζεται μέσα από τις εκθέσεις, τη σύσταση οργανισμών, τη θέσπιση βραβείων, την ίδρυση ιδρυμάτων, επιστημονικών εταιρειών και επιστημονικών ινστιτούτων. Η εξωστρέφεια για την αρχιτεκτονική αποτελεί ένα δομικό της στοιχείο. Η διαδικασία παρουσίασης και στη συνέχεια η σύγκριση, κριτική και πιθανόν βράβευση αποτελούν δεδομένα στάδια της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Με την άνθηση των μουσείων στον 20ό αιώνα εμφανίστηκε αναγκαία και η διερεύνηση συστηματοποίησης των καναλιών διοχέτευσης και διάχυσης της αρχιτεκτονικής παραγωγής. Οι αρχιτέκτονες εγκαθιστούν μηχανισμούς επικοινωνίας με το ευρύ αλλά και το ειδικό κοινό, αναζητούν τα βραβεία για

επαγγελματικούς και προσωπικού λόγους, με αποτέλεσμα να αναπτύσσονται συνεχώς νέες τάσεις και να δημιουργούνται ευγενείς ανταγωνισμοί μεταξύ των αρχιτεκτόνων, καθώς θεσμοί όπως οι εκθέσεις, τα διεθνή και εθνικά βραβεία, οι δραστηριότητες επιστημονικών εταιρειών και ινστιτούτων ενισχύουν την προβολή και την προώθηση της αρχιτεκτονικής (Εικ 1.12).

Σύγχρονοι θεσμοί που οργανώνουν εκθέσεις αρχιτεκτονικής όπως η Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας, η Triennale του Μιλάνου, οργανισμοί που ιδρύουν βραβεία, αλλά και μη κυβερνητικοί και διεθνείς οργανισμοί, αναγνωρίζουν τη σημασία της αρχιτεκτονικής και τιμούν και ενθαρρύνουν τους αρχιτέκτονες στο έργο τους. Παρουσιάζονται η πολυμορφία, ο πλούτος και ο δυναμισμός της αρχιτεκτονικής, καταγράφεται η ταχύτητα αλλαγής των τάσεων της, καταπίπτουν κάθε είδους όρια (γεωγραφικά, πολιτισμικά κ.ά.).

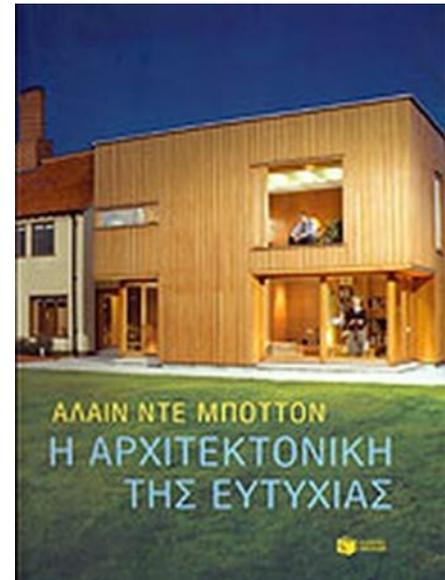
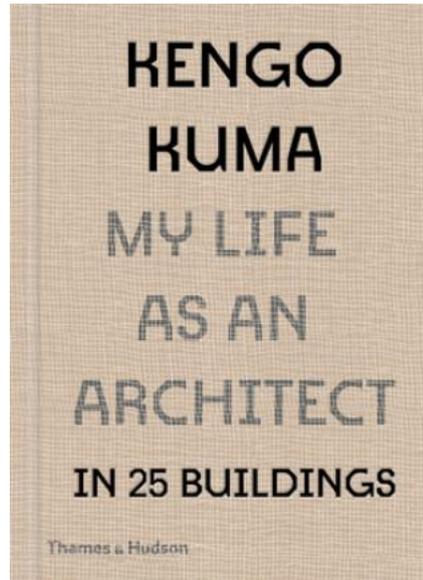
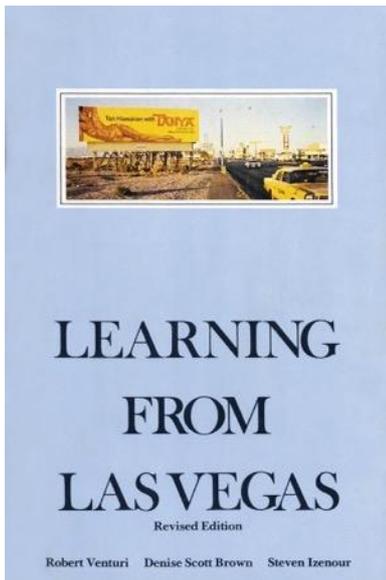


Εικόνα 1.12 *Zaha Hadid, Ζωγραφική και σχέδια, Serpentine Pavilion, Λονδίνο, Δεκ. 2016 – Φεβ. 201*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Το Κεφάλαιο 11 αναφέρεται σε μια επιλογή από τη βιβλιογραφία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Ένα από τα εργαλεία του αρχιτέκτονα είναι ο λόγος. Εκτός από τα σχέδια και τα προπλάσματα, η κατασκευή των θεωριών ήταν πάντα μια διαδικασία μέσω της οποίας ο αρχιτέκτονας μετέδιδε τη σκέψη του και στήριζε τις σχεδιαστικές επιλογές του. Η συγγραφή κειμένων από την εποχή της Αναγέννησης και μετά αποτελεί μια συνισταμένη του αρχιτεκτονικού έργου. Τα αρχιτεκτονικά κείμενα έχουν πολλαπλές πηγές εκκίνησης και απευθύνονται σε ποικίλους παραλήπτες. Μπορεί οι συγγραφείς να είναι αρχιτέκτονες και να παρουσιάζουν το έργο τους, ή να διατυπώνουν τους θεωρητικούς προβληματισμούς από τους οποίους εκκινεί η συγκρότηση των σχεδιαστικών προτάσεων.

Βιβλία για την αρχιτεκτονική ιστορία διάφορων ζητημάτων ή εποχών, για τις θεωρίες που παρουσιάζονται αλλά και τις κριτικές που αυτές εγείρουν γράφονται από ιστορικούς και θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής ή και από ιστορικούς της τέχνης ή και ιστορικούς. Ένα παράδειγμα είναι το βιβλίο *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects* του Αμερικανού ιστορικού Lewis Mumford, που δημοσιεύτηκε το 1961 και αποτέλεσε βάση για κάθε μελέτη των πόλεων από την αρχαιότητα μέχρι τον 20ό αιώνα. Κείμενα που συνδέουν την Αρχιτεκτονική με διάφορες πτυχές της που συνορεύουν με άλλα επιστημονικά πεδία (Κοινωνιολογία, Γεωγραφία, Φιλοσοφία κ.λπ.) εμφανίζονται συχνά και εμπλουτίζουν το γνωσιολογικό πεδίο της. Επίσης, πολλές φορές η αρχιτεκτονική δεν διαχωρίζεται από τις μελέτες για την πόλη ή την αρχιτεκτονική τοπίου, και δημοσιεύονται κείμενα που αναφέρονται σε όλες τις σχεδιαστικές κλίμακες. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το βιβλίο των Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour *Learning from Las Vegas* (1972) που μεταφράστηκε σε 18 γλώσσες και μέχρι σήμερα θεωρείται κομβικό για τη μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική.

Επίσης η βιβλιογραφία της αρχιτεκτονικής περιλαμβάνει βιβλία που αναφέρονται σε κατασκευαστικά και τεχνικά ζητήματα, ανθολογίες κειμένων και βιβλία για το ευρύ κοινό. Σε αυτή την τελευταία κατηγορία ανήκει για παράδειγμα το βιβλίο του δημοσιογράφου-φιλοσόφου Αλαίν ντε Μποττόν με τίτλο *Η Αρχιτεκτονική της Ευτυχίας* (2006) που θέτει ερωτήματα όπως: Τι κάνει ένα σπίτι «ωραίο»; Μπορούν τα κτήρια να μας κάνουν ευτυχισμένους; Πώς μας επηρεάζει ο χώρος που κατοικούμε; Ή ακόμα το βιβλίο του Italo Calvino *Αόρατες πόλεις* (*Le città invisibili*, 1972), που εισάγει τον αναγνώστη στην κατανόηση της πολυπλοκότητας των στοιχείων που συγκροτούν μια πόλη, μέσα από τις περιγραφές των 55 φανταστικών πόλεων στις οποίες περιπλανήθηκε ο Marco Polo. Όλα τα βιβλία, η κάθε κατηγορία χωριστά, συνεισφέρουν στη συζήτηση και στον προβληματισμό, συγκροτούν ένα σώμα γνώσεων και πληροφοριών, και συγχρόνως παρουσιάζουν τις κατευθύνσεις των ερευνών και των τάσεων της αρχιτεκτονικής. Το Κεφάλαιο 11 αναφέρεται και σχολιάζει βασικά κείμενα που δημοσιεύτηκαν από το 1950 και επηρέασαν την πορεία της αρχιτεκτονικής μεταφέροντας στο προσκήνιο ζητήματα που μετατράπηκαν σε σχεδιαστικές προσεγγίσεις. Πολλές φορές, τα κείμενα αυτά αποτελούν αφορμές για πολλαπλές και νέες αναγνώσεις. Η μελέτη του κεφαλαίου αυτού κινείται παράλληλα με τα θέματα που αναπτύσσονται στα υπόλοιπα κεφάλαια και δημιουργεί μια βάση όπου μπορούν να συνδεθούν οι προτάσεις των αρχιτεκτόνων. Από τα επιμέρους θέματα της αρχιτεκτονικής, στις ιστορικές αναλύσεις και στις συνδέσεις ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και στην πόλη, παρουσιάζονται οι θεωρητικές συνισταμένες ποικίλων αρχιτεκτονικών προτάσεων. Θα σημειώσουμε ότι, παρότι η ελληνική βιβλιογραφία τα τελευταία χρόνια έχει εμπλουτιστεί με μεταφράσεις βασικών βιβλίων αλλά και με κείμενα Ελλήνων συγγραφέων, συνεχίζει να είναι αρκετά περιορισμένη για το ελληνικό κοινό ([Εικ 1.13](#), [1.14](#), [1.15](#)).



Εικόνα 1.13 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 1972.

Εικόνα 1.14 Kengo Kuma, *My Life as an Architect in Tokyo*, Thames & Hudson, 2021.

Εικόνα 1.15 Alain De Botton, *Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας*, Πατάκης, 2013, πρώτη έκδοση *The architecture of happiness*, Pantheon Books, 2006.

Το Κεφάλαιο 12 προσεγγίζει τις διεπιστημονικές συνδέσεις της αρχιτεκτονικής. Ο αρχιτέκτονας της δεκαετίας του '70, έχοντας αποκηρύξει το Μοντέρνο, βρίσκεται εγκλωβισμένος σε ποικίλες θεωρητικές αναζητήσεις, αποκομμένος από την παραγωγική διαδικασία, σε μια κοινωνία η οποία από τη μία στηρίζεται στην εντατικοποίηση της κατανάλωσης και από την άλλη προσπαθεί να διευθετήσει τις ιδεολογικές ανατροπές που εμφανίζονται στο εσωτερικό της. Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο βρίσκεται σε κρίση και ο δημιουργός του, ο αρχιτέκτονας, αναζητά νέους τρόπους ορισμού της ταυτότητάς του. Αναζητώντας στοιχεία ανασύστασης της αρχιτεκτονικής, θα οδηγηθεί στην εξεύρεση της καινοτομίας μέσα από την ενασχόλησή του με τη φιλοσοφία, την κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία, την ψυχολογία του χώρου, ανάμεσα σε άλλες επιλογές. Η διεπιστημονικότητα της αρχιτεκτονικής διευρύνει το γνωστικό της αντικείμενο και εισάγει νέες ελπίδες για τη συνέχιση της ύπαρξής της.

Όπωςδήποτε, όλα αυτά τα νέα πεδία οδηγούν την αρχιτεκτονική σκέψη σε νέα μονοπάτια και επιβεβαιώνουν τη διαθεσιμότητά της για συνεργασίες. Πράγματι, σε συνδυασμό με την ανάγνωση, την ανάλυση και την έρευνα στην αρχιτεκτονική, η εμπάθунση των φιλοσοφικών στοχασμών, όπως και η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με άλλα επιστημολογικά πεδία προσφέρουν παράλληλες δυνατότητες εμπλουτισμού. Ο αρχιτέκτονας οφείλει να μπορεί να διαβάσει και να ερμηνεύει τα δεδομένα της πόλης και του χώρου. Πρέπει να έχει εργαλεία έρευνας και εμπάθунσης, τα οποία τα δανείζεται από συγγενή γνωστικά αντικείμενα. Χρειάζεται να ανακαλύπτει αναλυτικές διαδρομές που πρόκειται να τον οδηγήσουν στη διατύπωση μιας ερευνητικής πρότασης, μιας μεθοδολογίας έρευνας και ενός ερευνητικού αποτελέσματος. Για αυτό απαιτείται η ικανότητα διασαφήνισης οικονομικών δεδομένων και πολιτικών επιλογών. Υπάρχει, όμως, πάντα ο κίνδυνος της ψευδαίσθησης, που προκαλείται από την επιφανειακή γνώση και την ευκαιριακή χρησιμοποίηση διάφορων φιλοσοφικών θεωριών στη διατύπωση μιας αρχιτεκτονικής πρότασης.

Οι σχέσεις της αρχιτεκτονικής με τη φιλοσοφία διαγράφονται από τα εναρκτήρια κείμενα της όπως εκείνα του Βιτρουβίου και του L. B. Alberti. Οι αναφορές των αρχιτεκτόνων σε φιλοσοφικές έννοιες είναι συχνές, αλλά και η αρχιτεκτονική ως αντικείμενο έρευνας γοήτευε ανέκαθεν τους φιλοσόφους. Στο β' μισό του 20ού αιώνα ο αρχιτέκτονας εντείνει τις προσπάθειές του για αναζήτηση νέων

προσανατολισμών και οδηγείται στη σύσφιξη των σχέσεων με τις φιλοσοφικές πηγές. Η αναζήτηση της αλήθειας μέσα από το ξεπέραςμα της υλικότητας, η διερεύνηση του φιλοσοφικού και αρχιτεκτονικού κατοικείν στις σύγχρονες συνθήκες διαβίωσης, η βιωματική κατάκτηση του τόπου, η σχέση της αρχιτεκτονικής με την ηθική και η σύνδεση με τον Άλλο ή την κοινότητα είναι μερικά από τα ζητήματα που αναπτύχθηκαν στις συζητήσεις, στα συνέδρια και στις εκδόσεις που κατέκλυσαν τον πρόσφατο αρχιτεκτονικό διάλογο και οδήγησαν σε νέες θεωρητικές προσεγγίσεις.

Το 2009 διοργανώθηκε από το Ίδρυμα Μιχελή και την Αρχιτεκτονική Σχολή του Πανεπιστημίου Πατρών το Συνέδριο με θέμα «Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση». Το θέμα παρουσιάστηκε μέσα από εννέα θεματικές ενότητες: «Η αρχιτεκτονική, το Κείμενο και η Γλώσσα», «Η έννοια του Τόπου στη φιλοσοφία και στην αρχιτεκτονική», «Φιλοσοφία και αρχιτεκτονική εκπαίδευση», «Η φιλοσοφική διάσταση στην ιστορία της αρχιτεκτονικής», «Σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρήσεις στην αρχιτεκτονική», «Φιλοσοφικές έννοιες και αρχιτεκτονικός σχεδιασμός», «Φιλοσοφικά εργαλεία στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση», «Η Ποιητική της αρχιτεκτονικής». Οι εισηγήσεις των συνέδρων και των προσκεκλημένων ομιλητών, έφεραν στην επικαιρότητα πληθώρα ζητημάτων που συγκεντρώνουν τα πολλαπλά κοινά σημεία ενδιαφέροντος ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και στη φιλοσοφία, καταδεικνύοντας την αμφίδρομη ανταλλαγή συλλογισμών. Η έκδοση του τόμου αναμφίβολα εμπλούτισε την ελληνική βιβλιογραφία, και αποτελεί μέχρι σήμερα έναν πολύτιμο οδηγό για την προσέγγιση του θέματος ([Εικ 1.16](#), [1.17](#), [1.18](#)).

Θα σημειώσουμε επίσης ότι το 2019 ιδρύθηκε η διεθνής ακαδημαϊκή πλατφόρμα FILARCH-Philosophy and Architecture, έχοντας ως στόχο την περαιτέρω έρευνα και την ενίσχυση του επιστημονικού διαλόγου ανάμεσα στις φιλοσοφικές και αρχιτεκτονικές θεματικές.



Εικόνα 1.16 Daniel Payot, *Le Philosophe et l'architecte: sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Aubier, 1982.

Εικόνα 1.17 Deleuze & Guattari *for Architects* (Thinkers for Architects), Routledge, 2007.

Εικόνα 1.18 Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση, Ίδρυμα Π&Ε Μιχελή, 2012.

Καθώς η αρχιτεκτονική συνδέεται με τη μορφή, την κατασκευή και τον χώρο, η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο τελευταίο και στην ανθρώπινη παρουσία αποτελεί αντικείμενο της κοινωνιολογικής έρευνας. Ο Georg Simmel στα κείμενά του από τις αρχές του 20ού αιώνα είχε εκφράσει τις βασικές αρχές της

κοινωνιολογίας του χώρου. Όμως τα μαζικά κοινωνικά φαινόμενα όπως η φτώχεια, η ανεργία, η βία, το άγχος της πιεστικής καθημερινότητας και η αστυφιλία, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και ιδιαίτερα μετά τον Μάη του 1968, δεν άφησαν άλλα περιθώρια και οδήγησαν τους κοινωνιολόγους να συμπράξουν με τους αρχιτέκτονες με στόχο τη μελέτη του ανθρώπινου περιβάλλοντος σε σχέση με τις κοινωνικές δομές. Χώρος και συνθήκες διαβίωσης εμφανίστηκαν να είναι σε άρρηκτη σύνδεση με συγκεκριμένα πλέον αποτελέσματα στην κοινωνική συμπεριφορά. Ο δημόσιος χώρος, το κοινωνικό κέντρο της πόλης, εμφάνισε έντονα φαινόμενα καθημερινής κατάρπτωσης που άρχισαν να γίνονται αντιληπτά από τους κοινωνιολόγους πρώτα και μετά από τους αρχιτέκτονες. Έτσι, μέσα από τη σύνδεση με την Κοινωνιολογία και τις ανθρωπιστικές επιστήμες, ο αρχιτέκτονας εμφανίστηκε ως διαμεσολαβητής για τον σχεδιασμό του δημόσιου χώρου, αλλά για ορισμένους και για τη διευθέτηση των κοινωνικών προβλημάτων που εδραιώνονται σε αυτόν. Διευρύνοντας τη σχέση του ανθρώπου με τον χώρο, μέσα από τα κείμενα των Henry Lefebvre, Manuel Castells, David Harvey και άλλων, οι κοινωνικές επιστήμες οδήγησαν τους αρχιτέκτονες να συμπεριλάβουν στις θεωρητικές προσεγγίσεις τους και τα κοινωνικά προβλήματα. Συνδέοντας κοινωνικά προβλήματα με χωρικές σχέσεις, οι αρχιτέκτονες παρουσίασαν διαφορετικές κατευθύνσεις προβληματισμού: συμμετοχικός σχεδιασμός, κριτικός τοπικισμός, σύνδεση με βιώσιμες τεχνολογίες δόμησης αποτέλεσαν τις νέες προτάσεις της αρχιτεκτονικής θεωρίας. Έτσι οι προτάσεις πλέον δεν εκκινούν από την αρχιτεκτονική, αλλά από τις συνθήκες που αναλύουν οι κοινωνιολογικές μελέτες, οδηγώντας τους αρχιτέκτονες να αποδέχονται τις νέες κατευθύνσεις και τις ελπιδοφόρες υποδείξεις ως σχεδιαστικές εναλλακτικές ([Εικ 1.19](#)).



Εικόνα 1.19 Νέα Υόρκη, Χάρλεμ. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Τέλος, το Κεφάλαιο 13 με τίτλο «Βασικές έννοιες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής» απαντά στο ερώτημα: Ποιες μπορεί να είναι οι λέξεις κλειδιά που χαρακτηρίζουν την αρχιτεκτονική από το β΄ μισό του 20ού αιώνα μέχρι τις μέρες μας; Η αρχιτεκτονική των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα και των πρώτων του 21ου χαρακτηρίστηκε από μια σειρά εννοιών που αντανακλούσαν τις νέες κοινωνικές, πολιτιστικές και τεχνολογικές αλλαγές. Παρότι ο Μοντερνισμός συνέχισε να πραγματοποιείται, δίνοντας έμφαση στη λειτουργικότητα, στη χρησιμοποίηση βιομηχανικών υλικών και στην απόρριψη του διάκοσμου, η αρχιτεκτονική έπρεπε να ανταποκριθεί στις ανάγκες μιας ταχέως μεταβαλλόμενης κοινωνίας. Έτσι προστέθηκαν νέες τάσεις που δήλωναν τις αλλαγές στην αρχιτεκτονική και στον σχεδιασμό του χώρου, εκφράζοντας την αντίδραση στον Μοντερνισμό μέσα από την αμφισβήτηση του ορθολογισμού, την

υιοθέτηση του πλουραλισμού, τη στήριξη στην ιστορία και την αναζωογόνηση της μνήμης, την έννοια της τυπολογίας, την έμφαση στον δημόσιο χώρο και την εμφάνιση εννοιών όπως ρευστότητα, βιωσιμότητα, ατμόσφαιρα και άλλες (Εικ 1.20).



Εικόνα 1.20 *Sasaki Associates, Reston Town Center, Reston, Virginia, ΗΠΑ, σχεδιασμός 1990.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Βιβλιογραφία

- Foster, H., Krauss, P., Bois, Y.A., Buchloh, B.H.D., & Joselit, D. (2018). *Η Τέχνη μετά το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. Επίκεντρο.
- Kaufmann, E. (1933). *Von Ledoux bis Le Corbusier*.
- Stirling, J. (1956). Ronchamp. *Le Corbusier's Chapel and the crisis of rationalism*. *Architectural Review*, 119, 155-161.
- Venturi, R. (1966). *Complexity and contradiction*, Εισαγωγή Vincent Scully, μτφρ. Γ.Καρανίκας, Εκδότης Κατσούλης Γ.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2024). *Η ιστορία της τέχνης: Από την Προϊστορία μέχρι σήμερα – Μια πλανητική οπτική*. Υτορία.
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2008). *Γενικά χαρακτηριστικά της τέχνης στον 20ό αιώνα*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Μπούρας, Χ., & Φιλίππιδης, Δ. (2013). *Αρχιτεκτονική, αισθητική, αστικός σχεδιασμός, βιογραφικά σημειώματα, γεωγραφία, εξαρτήματα-εργαλεία, ιστορία και θεωρία*. Μέλισσα.
- Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αξιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο. (2024). *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.
<https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-435>
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.
<https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2025). *Η κατασκευή του χώρου* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, <http://doi.org/10.57713/kallipos-1086>
- Πούλος, Π. (2006). *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό αιώνα*. ΑΣΚΤ.

Κεφάλαιο 2

Η βιβλιογραφία της σύγχρονης τέχνης

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο σχολιάζονται σημαντικά κείμενα της κριτικής και της ιστορίας της τέχνης μετά το 1950, τα οποία αναθεώρησαν σημαντικά τις παραδοσιακές αφηγήσεις. Μέσα από την ανάλυση θεμάτων όπως η ταυτότητα, η πολιτική, η τεχνολογία και το περιβάλλον, τα κείμενα αυτά διεύρυναν το πεδίο εφαρμογής της τέχνης και εμβάθυναν τις κοινωνικές συνδέσεις. Ενσωματώνοντας ποικίλες μεθοδολογίες και θεωρητικά πλαίσια, τα κείμενα αυτά συνεχίζουν να επαναπροσδιορίζουν το νόημα και τον σκοπό της τέχνης στη σύγχρονη κοινωνία.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Danto, A. (2000). *Η Μεταμόρφωση του κοινότοπου*. Μεταίχμιο.
- Foster, H., Krauss, P., Bois, Y.-A., Buchloh, B.H.D., & Joselit, D. (2004, ελλην. 2018). *Η Τέχνη μετά το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. Επίκεντρο.
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2008). *Γενικά χαρακτηριστικά της τέχνης στον 20ό αιώνα*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Πούλος, Π. (2006). *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*. ΑΣΚΤ.

2.1 Βασικά κείμενα της σύγχρονης τέχνης

Από τη δεκαετία του 1950, βασικά κείμενα της θεωρίας, της ιστορίας και της κριτικής της τέχνης διαμόρφωσαν τις συζητήσεις για τη μορφή, το περιεχόμενο και τις σχέσεις της τέχνης με την κοινωνία, την πολιτική και την οικονομία. Κείμενα όπως το *The Tradition of the New* του Harold Rosenberg (1959), *Art and Culture* του Clement Greenberg (1961), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* του Hal Foster (1983) και *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* της Rosalind Krauss (1986) συνέβαλαν στη διαμόρφωση του πλαισίου για τη μετάβαση από τον Μοντερνισμό στον Μεταμοντερνισμό.

Κείμενα όπως το βιβλίο *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* της Lucy Lippard (1973), “Why Have There Been No Great Women Artists?” της Linda Nochlin (1971), το συλλογικό *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* του Craig Owens (1983), *Art on My Mind: Visual Politics* της bell hooks, (1995), *Art Power* του Boris Groys (2008), το *Relational Aesthetics* του Nicolas Bourriaud (1998) και *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* της Claire Bishop (2012) εισήγαγαν φεμινιστικές και εννοιολογικές κριτικές, ανέλυσαν τη διαπλοκή της τέχνης με την πολιτική και την εξουσία και ανέδειξαν ζητήματα ταυτότητας και ακτιβισμού. Ο Bourriaud περιέγραψε τη συμμετοχική τέχνη ως δημιουργία «διαπροσωπικών μικρο-ουτοπιών», εστιάζοντας στις σχέσεις που αναδύονται μέσα από το έργο. Σε αντίστιξη, η Bishop άσκησε κριτική σε αυτή την «ήπια» συμμετοχικότητα, επισημαίνοντας ότι συχνά στερείται πολιτικής αιχμής και αγωνιστικής διάστασης. Για την Bishop, η πραγματικά ριζοσπαστική συμμετοχή δεν περιορίζεται στην αρμονία και τη συνύπαρξη, αλλά προκύπτει μέσα από συγκρούσεις, αντιθέσεις και τη δυνατότητα διαφωνίας. Παράλληλα, τα γραπτά

του Hans Haacke και της Andrea Fraser για τη θεσμική κριτική αποκάλυψαν τα συστήματα εξουσίας εντός των θεσμών της τέχνης.

Η παγκοσμιοποίηση, η πολυπολιτισμικότητα και οι μετα-αποικιακές προοπτικές εκφράστηκαν μέσα από το *Culture and Imperialism* του Edward Said (1993), το *Can the Subaltern Speak?* της Gayatri Chakravorty Spivak (1988), το *The Location of Culture* του Homi K. Bhabha (1994) και τα κείμενα της *Documenta 11* (2002) του Okwui Enwezor.

Η κριτική της ψηφιακής και οικολογικής τέχνης εμφανίστηκε στις μελέτες *The Language of New Media* του Lev Manovich (2002), *In Defense of the Poor Image* του Hito Steyerl (2009) και *Hyperobjects* του Timothy Morton (2013). Τα κείμενα αυτά αντιπροσωπεύουν κομβικές στιγμές στην κριτική της τέχνης, καλύπτοντας ζητήματα όπως ο φορμαλισμός, η Εννοιολογική Τέχνη, η ταυτότητα, η μετα-αποικιοκρατία, η παγκοσμιοποίηση και ο ψηφιακός μετασχηματισμός, διαμορφώνοντας τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον σκοπό και τον αντίκτυπο της τέχνης σε έναν ταχέως εξελισσόμενο κόσμο.

2.2 Ο ρόλος της κριτικής και η Νέα Ιστορία της Τέχνης

Στα μέσα του 20ού αιώνα, η κριτική της τέχνης έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μεταμόρφωση και στην ερμηνεία της τέχνης. Οι τεχνοκριτικοί θεωρητικοποίησαν τα αναδυόμενα και πειραματικά έργα και διαμόρφωσαν τον λόγο γύρω από τα καλλιτεχνικά κινήματα, εμπλουτίζοντας τον διάλογο μεταξύ ιστορίας και θεωρίας της τέχνης. Ο David Carrier (2002, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*, Praeger) υπογράμμισε την άρρηκτη σχέση κριτικής και ιστορίας, επισημαίνοντας ότι οι κριτικοί τέχνης αξιολογούν τη σύγχρονη τέχνη, ενώ οι ιστορικοί ανασυνθέτουν τα νοήματα έργων παλαιότερων εποχών. Αυτή η αλληλεπίδραση, γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στην άμεση αισθητική καινοτομία και στο ιστορικό πλαίσιο, καθιστώντας την κριτική ζωτικό συμπλήρωμα της ιστορίας της τέχνης.

Ο Hal Foster συνοψίζει αυτή τη δυναμική στη φράση: «Η ιστορία χωρίς κριτική είναι αδρανής, και κριτική χωρίς ιστορία είναι άσκοπη» (Hughes, 2007, 64-66). Ο Terry Michael Barrett (2017, 9) προσθέτει ότι η ουσιαστική κριτική είναι τεκμηριωμένος λόγος για την τέχνη, με στόχο την κατανόηση και την εκτίμησή της, καθώς μας κατευθύνει προς μια πιο αυτόνομη παρατήρηση. Παράλληλα, υπενθυμίζει ότι δεν είναι όλα τα γραπτά για την τέχνη κριτική, καθώς πολλά ανήκουν στη σφαίρα της δημοσιογραφίας, παρέχοντας κυρίως ειδησεογραφική κάλυψη.

Ο Donald Kuspit (2022, 11-12) επισήμανε τον μεταβαλλόμενο ρόλο της κριτικής τέχνης σε μια εποχή αυξημένης οικονομικής επιρροής. Υποστήριξε ότι οι επενδύσεις στην τέχνη ενίσχυσαν την επικαιρότητά της, οδηγώντας σε εκτεταμένη κάλυψη από τα μέσα ενημέρωσης. Το φαινόμενο αυτό αναδεικνύει τη διαπλοκή της σύγχρονης οικονομίας με τη δημοσιογραφική κριτική, η οποία, όπως σημειώνει ο Kuspit, είναι συχνά υποκειμενική και διαμορφώνεται από τις δυνάμεις της αγοράς.

Ο Terry Smith (2019, 259-260) αναγνώρισε επίσης την πολύπλευρη συμβολή φορμαλιστών και αντιφορμαλιστών κριτικών σε αυτή τη μετασχηματιστική περίοδο. Υποστηρίζοντας ή αμφισβητώντας νέα έργα, συνέβαλαν στην απομάκρυνση από τις ιστορικές παραδόσεις και προώθησαν νέες καλλιτεχνικές αξίες, βασισμένες στην τύχη, στην αυτοπροβολή και στον πειραματισμό.

Επιπλέον, ο Smith ανέδειξε τη ραγδαία διεύρυνση του λεξιλογίου της τέχνης, με όρους όπως «μοντέρνο», «μεταμοντέρνο», «σύγχρονο», «μοντέρνος φορμαλισμός», «νεομοντερνισμός», «νέο κύμα», «νέα τέχνη», «υπερμοντέρνο» κ.ά. Όπως σημειώνει (2019, 37-54), ο όρος «σύγχρονη τέχνη» περιλαμβάνει πλέον, τόσο τα εφήμερα έργα που αντικατοπτρίζουν την παρούσα στιγμή όσο και δημιουργίες με διαρκή σημασία για τις μελλοντικές γενιές.

Παράλληλα, άρχισε να διαμορφώνεται η νέα ιστορία της τέχνης, η οποία απομακρύνθηκε από τους φορμαλιστικούς κανόνες των Wölfflin, Riegl και Panofsky. Η νέα αυτή προσέγγιση έθεσε στο επίκεντρο τις κοινωνικές δομές, την πολιτική, το φύλο, την ταυτότητα και άλλους συγκυριακούς παράγοντες που καθορίζουν την καλλιτεχνική παραγωγή και την πρόσληψη. Βασισμένη σε μεταδομιστικές και μετα-αποικιακές θεωρίες, επαναπροσδιόρισε τους τρόπους με τους οποίους μελετήθηκε και κατανοήθηκε η τέχνη. Με αυτό τον τρόπο, η «Νέα Ιστορία της Τέχνης» απονομιμοποιεί τον κανόνα του «ουδέτερου» βλέμματος και του θεσμικού κριτηρίου αξίας, μεταφέροντας την ανάλυση από το μεμονωμένο έργο προς τα δίκτυα παραγωγής, κυκλοφορίας και θεσμικής διαμεσολάβησης που το συγκροτούν. Από τη δεκαετία του 1980 και μετά, οι έννοιες του «σύγχρονου» και της «συγχρονικότητας» κατέστησαν αναπόσπαστες στην παραγωγή, ερμηνεία και διάδοση της τέχνης σε παγκόσμια κλίμακα, αποτυπώνοντας μια πιο περιεκτική και δυναμική κατανόηση του καλλιτεχνικού φαινομένου.

2.3 Οι φορμαλιστές

Τα κινήματα του Μοντερνισμού, όπως ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός και η Γεωμετρική Αφαίρεση, που έδωσαν έμφαση στα υλικά χαρακτηριστικά του έργου (χρώμα, επιφάνεια, γραμμή, ρυθμός, σχήμα, μάζα), έγιναν εμβληματικά παραδείγματα της φορμαλιστικής κριτικής. Αντίθετα, το Νταντά και ο Σουρεαλισμός, που εστίασαν στην τύχη, στον αυτοματισμό και στην ειρωνεία, προώθησαν την αντι-τέχνη και την αντι-αισθητική, ανοίγοντας τον δρόμο στη μεταπολεμική πειραματική τέχνη και στην κριτική.

Μέχρι τη δεκαετία του 1960, η φορμαλιστική προσέγγιση κυριάρχησε στην ιστορία της τέχνης, δίνοντας έμφαση στη μορφή, στο ύφος και στα οπτικά χαρακτηριστικά των έργων. Τα έργα αντιμετωπιζόνταν ως αυτόνομα και διαχρονικά, αποκομμένα από το ιστορικό και κοινωνικό τους πλαίσιο, και θεωρούνταν φορείς οικουμενικών αξιών ή καλλιτεχνικών νόμων. Ο Heinrich Wölfflin, στο *Principles of Art History: The Problem of Development of Style in Later Art* (1920) διατύπωσε πέντε αντιθετικά στιλιστικά ζεύγη (γραμμικό-ζωγραφικό, επίπεδο-ανάγλυφο, ανοικτή-κλειστή σύνθεση, πολλαπλότητα-ενότητα και σαφήνεια-ασάφεια), επιχειρώντας να θεμελιώσει αντικειμενικά κριτήρια αξιολόγησης.

Παρομοίως, ο Erwin Panofsky στις *Μελέτες Εικονολογίας* (1967) εισήγαγε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο που αποκάλυπτε «συμβολικά νοήματα», αλλά διατηρούσε ιεραρχικές προσεγγίσεις που υποβάθμιζαν τους κοινωνικο-πολιτικούς παράγοντες.

Τέτοια φορμαλιστικά μοντέλα κατηγοριοποίησαν και ταξινόμησαν την τέχνη, ενισχύοντας την ιστορία της τέχνης ως «επιστημονικό» κλάδο, παρουσιάζοντας την τέχνη ως προϊόν εθνικής, πολιτισμικής ή ατομικής ιδιοφυΐας, ενώ διαιώνιζαν ευρωκεντρικές και ελιτίστικες αφηγήσεις που πρόβαλλαν τον δυτικό κανόνα.

Στις δεκαετίες του 1940 και του 1950, οι Αμερικανοί κριτικοί Harold Rosenberg και Clement Greenberg διαμόρφωσαν την πρόσληψη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως κυρίαρχης μορφής Μοντερνισμού. Ο Rosenberg, στο δοκίμιο *The American Action Painters* (*ARTnews*, 1952), καθιέρωσε την έννοια της *action painting* και εισήγαγε μια υπαρξιακή διάσταση στην κριτική. Υποστήριξε ότι ο καμβάς δεν είναι απλή επιφάνεια απεικόνισης, αλλά «αρένα δράσης» όπου ο καλλιτέχνης συμμετέχει σωματικά στη διαδικασία. Η άποψή του μετέβαλε την κατανόηση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού σε υπαρξιακό δράμα και εστιάζοντας στη διαδικασία άνοιξε τον δρόμο στην περφόρμανς και στις διαδικασιακές πρακτικές των επόμενων δεκαετιών.

Αντίθετα, ο Greenberg, στο *Art and Culture: Critical Essays* (1961) ([Ευκ 2.1](#)), που συγκέντρωσε κείμενα της περιόδου 1930-1950, διατύπωσε μια αυστηρά φορμαλιστική θεώρηση. Εστίασε στην «καθαρότητα» της τέχνης, δίνοντας έμφαση στην επιπεδικότητα και στη δισδιάστατη επιφάνεια της

ζωγραφικής, απορρίπτοντας την ψευδαίσθηση και το αφηγηματικό περιεχόμενο. Στο δοκίμιο *Modernist Painting* (1960, διάλεξη στο Voice of America) ανέλυσε περαιτέρω την έννοια της αυτονομίας της ζωγραφικής, υποστηρίζοντας ότι κάθε τέχνη οφείλει να επικεντρώνεται αποκλειστικά στα δικά της εγγενή μέσα και δυνατότητες.

Στο δοκίμιο *Avant-Garde and Kitsch* (Partisan Review, 1939), που είχε «σεισμικό» αντίκτυπο στον καλλιτεχνικό κόσμο της Νέας Υόρκης (Stonard, 2013), αντιπαρέβαλε την πρωτοποριακή καινοτομία με το κιτς, το οποίο χαρακτήρισε ως μαζικής παραγωγής, συναισθηματικό και ριζωμένο στη λαϊκή κουλτούρα. Ο Greenberg συνέδεσε τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό με την ελευθερία και την ατομικότητα, ευθυγραμμίζοντάς τον με τις αμερικανικές δημοκρατικές αξίες κατά την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου. Ωστόσο, η εμπλοκή του στην αγορά τέχνης και ιδιαίτερα η διαχείριση της περιουσίας του γλύπτη David Smith προκάλεσαν επικρίσεις (Britannica, 2023).

Ωστόσο, η Rosalind Krauss, πρώην μαθήτριά του, απέρριψε αυτή τη φορμαλιστική καθαρότητα, θεωρώντας την υπερβολικά περιοριστική. Εμπνευσμένη από τον μεταδομισμό και τη φαινομενολογία, υποστήριξε ότι η τέχνη δεν μπορεί να περιορίζεται στη μορφή, αλλά οφείλει να λαμβάνει υπόψη το σώμα, τον χώρο και τα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Έτσι, η Krauss μετατόπισε τη συζήτηση από το «τι είναι καθαρή τέχνη» στο «πώς παράγεται το νόημα της τέχνης» (Cain, 2017).

2.4 Οι ρωγμές στον Φορμαλισμό

Μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, οι περιορισμοί του φορμαλισμού γίνονταν εμφανείς. Ο καταστροφικός αντίκτυπος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και η άνοδος των κριτικών θεωριών στη φιλοσοφία, στην κοινωνιολογία και στη λογοτεχνία αποκάλυψαν την ανεπάρκεια των προσεγγίσεων που αγνοούσαν τις κοινωνικο-πολιτικές διαστάσεις της τέχνης. Ιστορικοί και κριτικοί αμφισβήτησαν την ιδέα ότι η τέχνη μπορεί να κατανοηθεί αποκλειστικά μέσα από τα μορφολογικά της χαρακτηριστικά, τονίζοντας τον ρόλο της εξουσίας, της ιδεολογίας και της πολιτισμικής ηγεμονίας.

Στοχαστές όπως ο Roland Barthes και ο Claude Lévi-Strauss επικεντρώθηκαν στα συστήματα σημείων και συμβόλων που δομούν τον πολιτισμό, ενθαρρύνοντας την ανάλυση των έργων ως «κειμένων» ενταγμένων σε ευρύτερους πολιτιστικούς λόγους (Preziosi, 2009). Αυτή η στροφή οδήγησε στον αντιφορμαλισμό, που υποστήριξαν ο Meyer Schapiro, η Rosalind Krauss, η Lucy Lippard, ο T. J. Clark, ο John Berger, η Linda Nochlin και η Griselda Pollock. Ενσωματώνοντας φεμινιστικές, μαρξιστικές και ψυχαναλυτικές προοπτικές, διεύρυναν τα όρια της κριτικής τέχνης, καθιστώντας την πιο περιεκτική και διεπιστημονική.

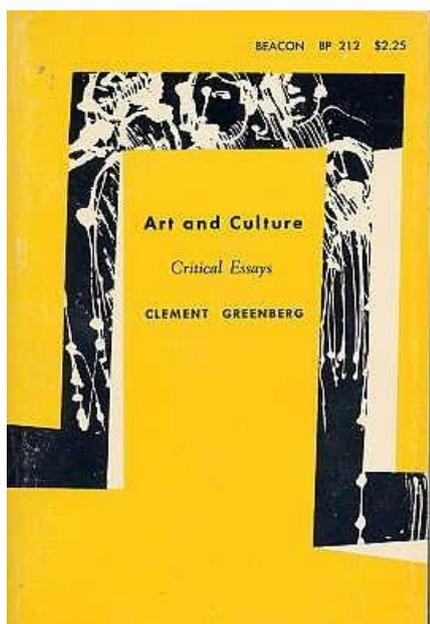
Ο Meyer Schapiro υπήρξε κομβική φυσιογνωμία αυτής της στροφής. Γεφύρωσε το χάσμα μεταξύ φορμαλισμού και ανάλυσης πλαισίου (contextual analysis), εισάγοντας την πρώτη διεπιστημονική ιστορία της τέχνης που ερευνούσε τις κοινωνικές, πολιτιστικές και ψυχολογικές συνθήκες της καλλιτεχνικής παραγωγής. Υποστήριξε ότι τα έργα τέχνης δεν είναι αυτόνομα αντικείμενα, αλλά προϊόντα του ιστορικού και πολιτισμικού τους περιβάλλοντος. Στην ανάλυσή του για τον Ιμπρεσιονισμό (Schapiro, 1937), συνέδεσε τις υφολογικές καινοτομίες με την αστικοποίηση και την άνοδο της αστικής τάξης στη Γαλλία του 19ου αιώνα. Στο δοκίμιο *Style* (1947) αμφισβήτησε τον φορμαλιστικό ορισμό του ύφους ως καθαρής αισθητικής κατηγορίας, προτείνοντας ότι αντανακλά ευρύτερες ιστορικές και ιδεολογικές συνθήκες. Η συμβολή του προαναγγέλλει τη Νέα Ιστορία της Τέχνης, εντάσσοντας την τέχνη σ' ένα ολιστικό και κοινωνικά ευαίσθητο πλαίσιο.

Η Rosalind Epstein Krauss διαφοροποιήθηκε από τα φορμαλιστικά ιδεώδη του μέντορά της Clement Greenberg. Εμπνεόμενη από τον δομισμό και τον μεταδομισμό των Jacques Derrida και Michel

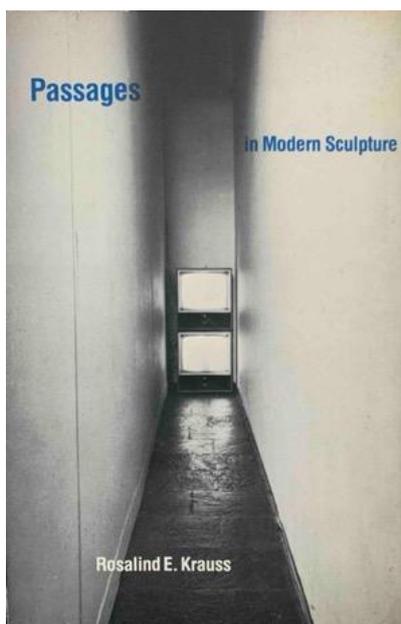
Foucault, εισήγαγε τις έννοιες της «ιδιαιτερότητας του μέσου» (specificity of the medium) και της «μεταμέσου συνθήκης» (post-medium condition).

Υποστήριξε ότι, από τη δεκαετία του 1970, τα παραδοσιακά μέσα (ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική) έχασαν την κεντρική τους θέση, καθώς οι μινιμαλιστές και οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες υιοθέτησαν νέα υλικά και τεχνολογίες (βίντεο, φωτογραφία, καθρέφτες ακόμη και μπουλντόζες), οδηγώντας σε μια *post-medium* εποχή. Η μετατόπιση αυτή δεν τηρούσε πλέον την τυπική «καθαρότητα» που υπερασπίστηκε ο Greenberg (Robbins, 2017, 761-763), με αποτέλεσμα το πλήθος των νέων υλικών, η ετερογένειά τους και οι δυσδιάκριτες μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις να γίνουν καθοριστικά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής παραγωγής. Έργα του Joseph Kosuth, που συνδύαζαν ζωγραφική, γλυπτική, φωτογραφία και κείμενο, διέλυσαν τις διακρίσεις μεταξύ παραδοσιακών ειδών τέχνης, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από τις κατηγορίες στο ίδιο το νόημα της τέχνης (Slotkin, 2004).

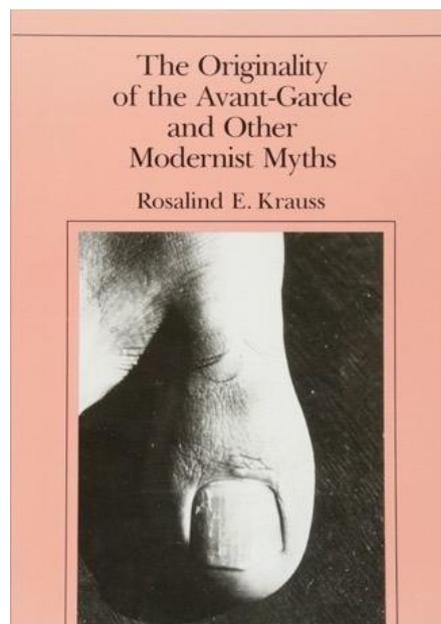
Στο *Passages in Modern Sculpture* (1977) (Εικ 2.2), η Krauss παρουσίασε μια αντιφορμαλιστική ιστορία της σύγχρονης γλυπτικής. Στα δεκαπέντε θεωρητικά δοκίμια του *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1986) (Εικ 2.3), αποδόμησε τους μύθους της πρωτοτυπίας, ενσωματώνοντας φιλοσοφικές, ψυχαναλυτικές και φαινομενολογικές μεθοδολογίες (Carrier, 2002, 2). Επηρεασμένη από τη φαινομενολογία του Merleau-Ponty για το «βιωμένο σώμα» (*body subject*), δηλαδή ότι η αντίληψη μεσολαβείται από την εμπλοκή του σώματος με το περιβάλλον, πρότεινε έναν διευρυμένο ορισμό της γλυπτικής στο μεταίχμιο ακινησίας/κίνησης και χρόνου που συλλαμβάνεται / χρόνου που ρέει (Buskirk, 2007, 78-82). Οι στοχασμοί του Ludwig Wittgenstein για τη γλώσσα, ότι η δομή της αντανακλά τη δομή του κόσμου και ότι τα «γλωσσικά παιχνίδια» περιγράφουν κοινωνικά πλαίσια, ενίσχυσαν την ανάλυσή της για το πώς το νόημα παράγεται αντί να «αποκαλύπτεται». Η προσέγγιση αυτή διαφαίνεται στο *Spiral Jetty* του Robert Smithson και στα μινιμαλιστικά έργα του Richard Serra, όπου η Krauss εστιάζει στον τρόπο παραγωγής του νοήματος αντί στο «τι σημαίνουν» τα έργα (Lovatt, 2013, 194-205).



Εικόνα 2.1 Clement Greenberg, *Art and Culture Critical Essays* (1961).



Εικόνα 2.2 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977).



Εικόνα 2.3 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1986).

Παρότι η Krauss δέχτηκε επικρίσεις από μαρξιστές και φεμινίστριες όπως η Angela Partington για την περιορισμένη ενασχόλησή της με την ταξική, φυλετική και έμφυλη δυναμική, παραμένει κομβική μορφή

στη μετάβαση από τον Μοντερνισμό στον Μεταμοντερνισμό. Με τον Yve-Alain Bois στην έκθεση *L'Informe: Mode d'emploi* (Centre Georges Pompidou, 1996), πρότειναν νέα κριτήρια αξιολόγησης της σύγχρονης τέχνης: *οριζοντιότητα/καθετότητα* (horizontality/verticality), *βασική υλικότητα/απεικόνιση* (base materialism/visuality), *παλμός/στιγμιαίο* (pulse/instantaneity), *εντροπία/εξαύλωση* (entropy/ sublimation) (Buskirk, 2007, 81). Η συμβολή της κορυφώνεται στο *Art Since 1900* (2004), που συνυπέγραψε με τους Foster, Bois, Buchloh και Joselit, προσφέροντας μία από τις σημαντικότερες ερμηνείες της τέχνης του 20ού αιώνα.

2.5 Επεκτείνοντας τις θεωρίες

Ενώ το έργο της Krauss έθεσε τις βάσεις της αντιφορμαλιστικής προσέγγισης, οι Lucy Lippard, T.J. Clark, Linda Nochlin, Hal Foster, Griselda Pollock, John Berger, Craig Owens, bell hooks, Boris Groys επέκτειναν την κριτική του φορμαλισμού, εξετάζοντας ζητήματα φύλου, ταυτότητας, ακτιβισμού και εξουσίας.

Το θεμελιώδες δοκίμιο της Linda Nochlin “Why Have There Been No Great Women Artists?” (ARTnews, Ιανουάριος 1971, τ.69, αρ.9 <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>) αμφισβήτησε τον μύθο του «μεγάλου καλλιτέχνη» και της «έμφυτης ιδιοφυΐας», μετατοπίζοντας το ερώτημα από το ατομικό ταλέντο στις θεσμικές ανισότητες. Επισήμανε τον αποκλεισμό των γυναικών από τις ακαδημίες, την περιορισμένη πρόσβασή τους σε μαθήματα γυμνού μοντέλου, την ανδροκρατική πατρωνία και τις προκαταλήψεις του καλλιτεχνικού κόσμου. Ο υποβιβασμός τους σε ρόλους νοικοκυράς ή «ερασιτέχνης» απέτρεπε την ουσιαστική καλλιτεχνική ενασχόληση, ενώ οι γυναίκες παρουσιάζονταν συχνά ως αντικείμενα και όχι ως δημιουργοί, τόσο στις ιστορικές αφηγήσεις όσο και στις ζωγραφικές αναπαραστάσεις.

Η Nochlin κατέρριψε επίσης την ιδέα ενός έμφυτου «γυναικείου στυλ», υποστηρίζοντας ότι το έργο των γυναικών καλλιτεχνών διαμορφώνεται από τα πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα και όχι από «έμφυτες» ιδιότητες. Επαναδιατυπώνοντας το ζήτημα της απουσίας τους από το πάνθεον της τέχνης, μετέφερε την ερμηνεία από το «ταλέντο» στους θεσμικούς αποκλεισμούς, προσφέροντας πλαίσιο για την απουσία αναγνωρισμένων «μεγάλων» γυναικών καλλιτεχνών (Nochlin, 1971, 5-10).

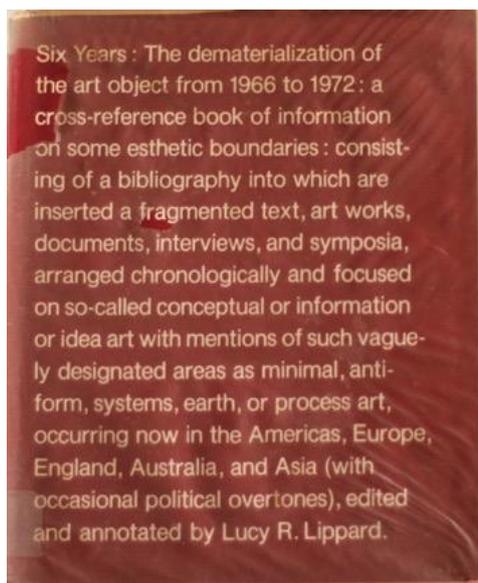
Το *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and the Histories of Art* (1988) (**Εικ 2.8**) της Griselda Pollock εισήγαγε συστηματικά τη φεμινιστική προοπτική σε έναν κλάδο που παραδοσιακά κυριαρχούνταν από ανδρικές οπτικές. Αξιοποιώντας τη φεμινιστική πολιτισμική θεωρία, η Pollock ανέλυσε τις σεξουαλικές πολιτικές που διαπερνούν τον Μοντερνισμό, προτείνοντας επανερμηνείες σε έργα εμβληματικών καλλιτεχνών (π.χ. Edgar Degas, Dante Gabriel Rossetti) και αναδεικνύοντας παραγνωρισμένες γυναίκες δημιουργούς της ίδιας περιόδου (Berthe Morisot, Mary Cassatt). Παράλληλα, μελέτησε σύγχρονες καλλιτέχνιδες (Mary Kelly, Yve Lomax), δείχνοντας, μέσα από ψυχαναλυτικά εργαλεία, πώς η τέχνη κατασκευάζει και διαιωνίζει συστήματα εξουσίας σε μια κουλτούρα όπου η θηλυκότητα εξακολουθεί να ορίζεται ως αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος και της επιθυμίας.

Η Lucy Lippard, στο *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973) (**Εικ 2.4**), κατέγραψε την άνοδο της Εννοιολογικής Τέχνης και την απούλοποίηση του έργου τέχνης. Υποστήριξε ότι οι καλλιτέχνες των δεκαετιών 1960 και 1970 επιδίωξαν να απογυμνώσουν την τέχνη από την υλικότητά της, δίνοντας προτεραιότητα στις ιδέες έναντι του αντικειμένου και υιοθετώντας μορφές όπως η τεκμηρίωση, η περφόρμανς και οι εφήμερες πρακτικές. Οι στρατηγικές αυτές στόχευαν στην αντίσταση απέναντι στην εμπορευματοποίηση και στον εγκλωβισμό της τέχνης στα παραδοσιακά μέσα και τεχνικές. Η Lippard, μελετώντας τις κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις της τέχνης, υπερασπίστηκε τη φεμινιστική δημιουργία και προώθησε τη συμπερίληψη περιθωριοποιημένων φωνών, προβάλλοντας

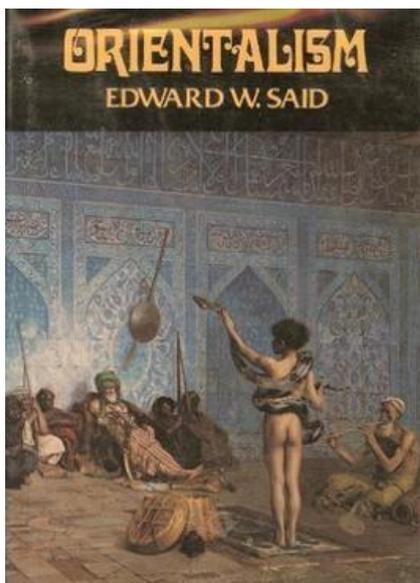
μια τέχνη ενεργά εμπλεκόμενη με ζητήματα φύλου, ταυτότητας και ακτιβισμού. Η αντιφορμαλιστική της προσέγγιση αναδιαμόρφωσε τον ρόλο του κριτικού από σχολιαστή μορφών σε ερμηνευτή ιδεών (Lippard, 1973, 7-15).

Ο Hal Foster, ως επιμελητής μιας συλλογής δοκιμίων με τίτλο *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983) (Εικ 2.6), άσκησε κριτική στον φορμαλισμό και στην έννοια της «καθαρότητας», η οποία αγνοούσε τις διασταυρώσεις της σύγχρονης τέχνης με την πολιτική, τα ΜΜΕ και την οικονομία. Το βιβλίο αποτέλεσε μια από τις πρώτες και πιο ολοκληρωμένες κριτικές του Μεταμοντερνισμού, αναδεικνύοντας την κατακερματισμένη και αποκεντρωμένη φύση του.

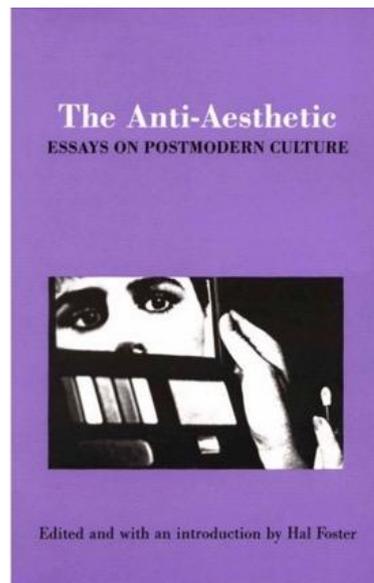
Στον πρόλογο, ο Foster διερεύνησε την έννοια του Μεταμοντερνισμού, θέτοντας ερωτήματα για την ύπαρξη, το νόημα και τη σχέση του με τον Μοντερνισμό. Διέκρινε δύο βασικές ερμηνείες: 1) τον Μεταμοντερνισμό ως ρήξη με την αισθητική του Μοντερνισμού (όπως στα έργα των Rosalind Krauss και Douglas Crimp), και 2) τον Μεταμοντερνισμό ως αντανάκλαση ευρύτερων κοινωνικο-πολιτικών αλλαγών (μελετημένων από θεωρητικούς όπως οι Fredric Jameson και Jean Baudrillard). Παρά τις επικρίσεις, ο Foster υπογράμμισε ότι ο Μοντερνισμός παραμένει κυρίαρχος, αλλά έχει χάσει την αντιπολιτευτική του αιχμή, καθώς έχει μετατραπεί σε «επίσημη κουλτούρα». Υποστήριξε ότι το πρόταγμα του Μοντερνισμού, που έχει τις ρίζες του στον Διαφωτισμό και στην επιδίωξή του να προάγει την επιστήμη, την ηθική και την τέχνη, πρέπει να ξεπεραστεί και όχι απλώς να διατηρηθεί ή να αναιρεθεί. Ο Μεταμοντερνισμός αμφισβητεί την αυτονομία του Μοντερνισμού και μετατοπίζει την εστίαση από τις αισθητικές φόρμες στους πολιτιστικούς όρους, αποδομώντας τις «μεγάλες αφηγήσεις». Στο πλαίσιο αυτό εντάσσονται ποικίλες κριτικές μορφές: από τη φεμινιστική τέχνη έως τις μεταδομιστικές θεωρίες των Michel Foucault και Roland Barthes, που ανέδειξαν τις αντιφάσεις της αναπαράστασης και της πρωτοτυπίας.



Εικόνα 2.4 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973).



Εικόνα 2.5 Edward Said, *Orientalism* (1978).

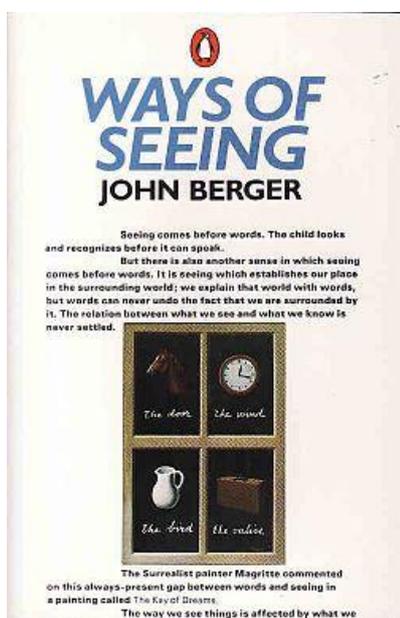


Εικόνα 2.6 Hal Foster, *The Anti-Aesthetic- Essays on Postmodern Culture* (1983).

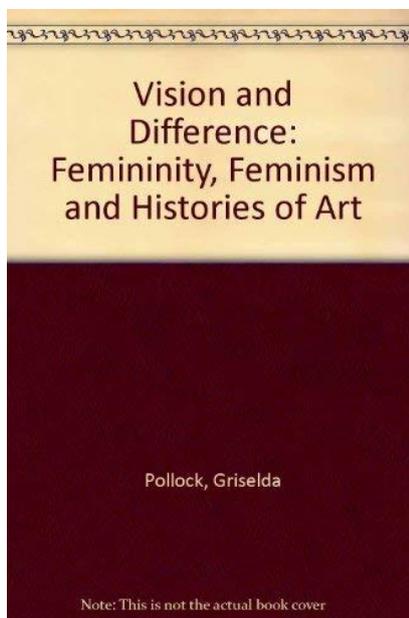
Ωστόσο, ο Foster προειδοποίησε να μη συγχέεται ο Μεταμοντερνισμός με τον πλουραλισμό ή τον σχετικισμό, τονίζοντας τις δυνατότητές του ως πεδίου πολιτικής αντίστασης και όχι απλού εγκώμιου της ποικιλομορφίας. Τα δοκίμια του *The Anti-Aesthetic* φωτίζουν τις πολιτιστικές και πολιτικές επιπτώσεις του φαινομένου, αντιπαραβάλλοντας έναν «Μεταμοντερνισμό της ανυπακοής», που ασκεί κριτική στις παραδόσεις και εμπλέκεται κοινωνικά με έναν «αντιδραστικό Μεταμοντερνισμό», που συντηρεί

παραδοσιακές αξίες με νέο μανδύα. Η έννοια της «αντι-αισθητικής» θεμελιώνει τον «ανθεκτικό Μεταμοντερνισμό», ο οποίος δεν απορρίπτει αλλά αναδιαμορφώνει την αναπαράσταση. Έτσι, ο Foster προτείνει μια πρακτική πολιτισμικής αντίστασης που συνδυάζει την κριτική ευαισθητοποίηση με επίγνωση των ορίων της, σε έναν κόσμο που καθορίζεται όλο και περισσότερο από αντιδραστικές δυνάμεις.

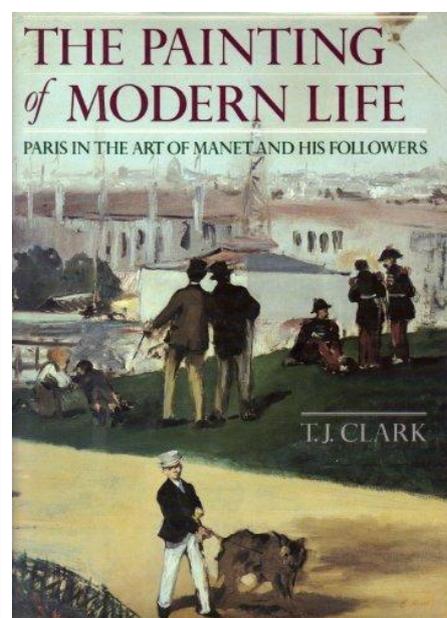
Το βιβλίο του John Berger *Ways of Seeing* (1972) ([Εικ 2.7](#)), το οποίο ξεκίνησε ως τηλεοπτική σειρά του BBC και στη συνέχεια εκδόθηκε σε βιβλίο, αποτέλεσε ορόσημο στην κριτική της τέχνης και στις σπουδές της οπτικής κουλτούρας. Ο Berger υποστήριξε ότι η παραδοσιακή ιστορία της τέχνης «μυστικοποιεί» την τέχνη, παρουσιάζοντάς την ως απομονωμένο και ελιτίστικο φαινόμενο, αποκομμένο από τα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά της συμφραζόμενα. Αυτή η μυστικοποίηση ενδυναμώνει την εξουσία των πολιτιστικών θεσμών επειδή αποξενώνει τον θεατή. Κεντρικό επιχείρημα στο *Ways of Seeing* είναι η κριτική του στον τρόπο αναπαράστασης των γυναικών στη δυτική τέχνη. Εισάγοντας την έννοια του «ανδρικού βλέμματος» (*male gaze*), εξήγησε πώς οι γυναίκες εμφανίζονται ως παθητικά αντικείμενα για την ευχαρίστηση του άνδρα θεατή. Όπως τόνισε: «Οι άνδρες ενεργούν και οι γυναίκες εμφανίζονται. Οι άνδρες κοιτάζουν τις γυναίκες. Οι γυναίκες βλέπουν τον εαυτό τους να κοιτάζεται». Με αυτό τον τρόπο, ο Berger έθεσε τις βάσεις για τη φεμινιστική ιστορία της τέχνης και τις σπουδές οπτικής κουλτούρας, ενώ ταυτόχρονα εκδημοκράτισε την κριτική: έδωσε τη δυνατότητα στους ίδιους τους θεατές να αμφισβητήσουν τις καθιερωμένες αφηγήσεις και να διαμορφώσουν τις δικές τους ερμηνείες.



Εικόνα 2.7 John Berger, *Ways of Seeing* (1972).



Εικόνα 2.8 Griselda Pollock, *Vision and Difference-Feminism, Femininity, and the Histories of Art* (1988).



Εικόνα 2.9 T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1985).

Κριτική στις πρακτικές αποκλεισμού άσκησε επίσης ο Craig Owens στο *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* (1983). Τόνισε την περιθωριοποίηση των γυναικών και άλλων καταπιεσμένων ομάδων στην πολιτιστική παραγωγή, αναλύοντας πώς τα συστήματα της τέχνης και της γλώσσας συντηρούν τις ιεραρχίες εξουσίας. Συνυφαίνοντας απόψεις των Jacques Derrida, Michel Foucault και τις φεμινιστικές θεωρίες των Julia Kristeva και Luce Irigaray, ανέδειξε τη διασταύρωση του Μεταμοντερνισμού και του φεμινισμού υποστηρίζοντας την ανάγκη για μεγαλύτερη συμμετοχή των μειονοτήτων στην πολιτιστική αντιπροσώπευση.

Η μαρξιστική ιστορία της τέχνης του T. J. Clark, τοποθέτησε την τέχνη μέσα στα κοινωνικο-οικονομικά και ιστορικά της συμφραζόμενα. Στο *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1985) ([Εικ 2.9](#)), ανέλυσε έργα Γάλλων ζωγράφων του 19ου αιώνα, όπως ο Édouard Manet, για να δείξει πώς η τέχνη αντανάκλα και επικρίνει τις δομές εξουσίας της εποχής. Για παράδειγμα, ερμήνευσε την *Ολυμπία* του Manet ως σχόλιο για την εμπορευματοποίηση των γυναικών (Clark, 1985, 12-18). Με την πεποίθηση ότι η τέχνη πρέπει να κατανοηθεί ως προϊόν των ιστορικών της συνθηκών και όχι ως αυτόνομη αισθητική εμπειρία, ο Clark ανέδειξε την ανάγκη ενσωμάτωσης της κοινωνικής ιστορίας στην κριτική της τέχνης.

Σε θέματα φυλής, φύλου και ταυτότητας εστίασε η Bell Hooks, στο *Art on My Mind: Visual Politics* (1995), όπου υποστήριξε ότι η λευκή πατριαρχική κοινωνία διαιωνίζει συστημικούς αποκλεισμούς περιθωριοποιώντας τους έγχρωμους καλλιτέχνες. Για τη Hooks, η τέχνη αποτελεί μια μετασχηματιστική δύναμη στον αγώνα για κοινωνική δικαιοσύνη, ενώ η αποκατάσταση των πολιτιστικών αφηγήσεων μπορεί να επιτευχθεί μέσω της καλλιτεχνικής παιδείας, ξεπερνώντας τα πρότυπα των λευκών καλλιτεχνών που κυριαρχούν στο διεθνές στερέωμα της τέχνης. Όπως παρατηρεί:

Οι μαύροι καλλιτέχνες και κριτικοί πρέπει να αντιμετωπίζουν συνεχώς έναν κόσμο που είναι τόσο ριζωμένος σε μια πολιτική του λευκού υπεροπτικού καπιταλιστικού πατριαρχικού αποκλεισμού, που η σχέση μας με την τέχνη και την αισθητική μπορεί να βυθιστεί στην προσπάθεια να αμφισβητήσουμε και να αλλάξουμε αυτή την υπάρχουσα δομή (1995, Introduction xii).

Ο Boris Groys, στο *Art Power* (2008) ([Εικ 2.11](#)), εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη λειτουργεί εντός των συστημάτων εξουσίας, ιδίως στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, των ψηφιακών μέσων και της ανόδου των επιμελητικών πρακτικών. Κεντρική του θέση είναι ότι η τέχνη δεν είναι απλώς χώρος αισθητικής έκφρασης, αλλά τόπος ιδεολογικής αμφισβήτησης και μετασχηματισμού. Ο Groys τονίζει την πλουραλιστική και παράδοξη φύση της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης: κάθε καλλιτεχνικό ρεύμα, κίνημα ή θεωρία, συνοδεύεται από το αντίρροπό του, δημιουργώντας μια δυναμική όπου η τέχνη παραμένει πεδίο αντιθέσεων και όχι αρμονικού πλουραλισμού. Για παράδειγμα, η *Κρήνη* του Duchamp είναι ταυτόχρονα έργο τέχνης και μη έργο τέχνης, ενώ το *Μαύρο Τετράγωνο* του Malevich λειτουργεί ως γεωμετρικό σχήμα αλλά και ως πίνακας ζωγραφικής. Αυτό το παράδοξο επεκτείνεται, σύμφωνα με τον Groys, στη σχέση μεταξύ τέχνης-εμπορεύματος και τέχνης-πολιτικής προπαγάνδας. Ενώ η αγορά ευνοεί την εμπορευματοποίηση, η ιδεολογικά καθοδηγούμενη τέχνη (π.χ. η σοβιετική ή η φασιστική προπαγάνδα) εκφράζει ουτοπικά οράματα, τα οποία ωστόσο αποκαλύπτουν τις ίδιες τους τις αντιφάσεις. Ακόμη και οι κριτικές στην εμπορευματοποίηση ενισχύουν ακούσια την κυριαρχία της αγοράς, μετατρέποντας την τέχνη σε κριτικό εμπόρευμα. Έτσι, η σύγχρονη τέχνη επιβιώνει και εξελίσσεται λειτουργώντας ταυτόχρονα ως εικόνα και κριτική, διατηρώντας τη θέση της ως τόπος παράδοξου και αποκάλυψης. Σημαντική είναι επίσης η κριτική του Groys στα θεσμικά πλαίσια: με τον όρο «επιμελητική μεταστροφή» (*curatorial turn*) ανέδειξε τον ρόλο των επιμελητών ως συνδημιουργών νοήματος και διαμεσολαβητών εξουσίας. Οι αναλύσεις του για την τέχνη στην ψηφιακή κουλτούρα αναδεικνύουν την προσαρμοστικότητα της τέχνης σε ένα περιβάλλον αναπαραγωγής και παγκόσμιων δικτύων.

2.6 Παγκοσμιοποίηση και ταυτότητα

Η ραγδαία παγκοσμιοποίηση στα τέλη του 20ού αιώνα επέφερε βαθιές αλλαγές στον τρόπο παραγωγής, ερμηνείας και διάδοσης της τέχνης. Με την εντατικοποίηση των πολιτιστικών ανταλλαγών και την κριτική επανεξέταση των αποικιακών ιστοριών, τα ζητήματα ταυτότητας, αναπαράστασης και εξουσίας έγιναν

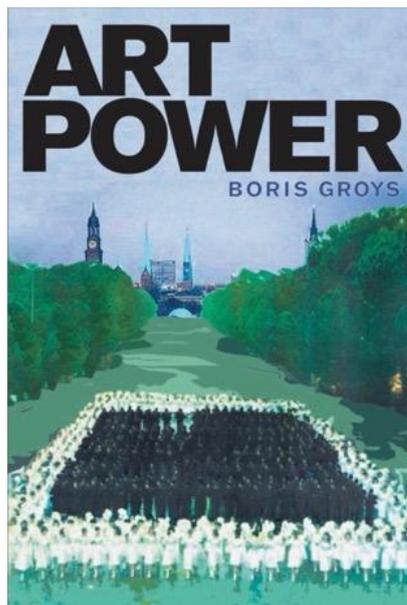
κεντρικά στην κριτική και στη θεωρία της τέχνης. Στοχαστές όπως ο Edward Said, η Gayatri Chakravorty Spivak, ο Homi K. Bhabha και ο Okwui Enwezor αμφισβήτησαν τις ευρωκεντρικές αφηγήσεις, επαναπροσδιορίζοντας το παγκόσμιο καλλιτεχνικό τοπίο. Οι παρεμβάσεις του ανέδειξαν νέες προοπτικές γύρω από τη μετα-αποικιοκρατία, την υβριδικότητα και τον πολιτισμικό μετασχηματισμό πέρα από εθνικά και γεωπολιτικά πλαίσια.

Το βιβλίο του Edward Said *Orientalism* (1978) (Εικ 2.5) θεωρήθηκε πρωτοποριακό στην ανάλυση του τρόπου με τον οποίο η τέχνη, η λογοτεχνία και η επιστήμη διαιωνίζουν τις αποικιακές δομές εξουσίας. Ο Said διερεύνησε τη δυτική αντίληψη και αναπαράσταση της «Ανατολής» ως μέσο πολιτιστικής και πολιτικής κυριαρχίας. Υποστήριξε ότι η Ανατολή έχει κατασκευαστεί ως εικόνα αντίθετη προς τη Δύση, ενσαρκώνοντας ρομαντικά, εξωτικά και ενίοτε απειλητικά χαρακτηριστικά: μια δυαδικότητα που χρησιμοποιήθηκε για τον αυτοπροσδιορισμό της δυτικής ταυτότητας και την εδραίωση της ανωτερότητάς της. Ο Said προσδιόρισε τον Οριενταλισμό ως ένα πλαίσιο με τρεις αλληλένδετες έννοιες: (α) έναν ακαδημαϊκό κλάδο που αφορά τη μελέτη της Ανατολής, (β) ένα πολιτισμικό ύφος σκέψης που βασίζεται στη διάκριση Ανατολής - Δύσης και αναπαράγεται από συγγραφείς, ποιητές και φιλοσόφους, και (γ) ένα δυτικό σύστημα κυριαρχίας που αναδομεί και ελέγχει την Ανατολή μέσω αποικιοκρατικών πρακτικών και ιδεολογιών. Βασισμένος στον Michel Foucault, ο Said ανέδειξε τον Οριενταλισμό ως μηχανισμό εξουσίας και ηγεμονίας. Η Δύση, μέσα από αυτόν, κατασκεύασε μια «εκδοχή» της Ανατολής προσαρμοσμένη στα δικά της συμφέροντα. Αυτή η διαδικασία επέτρεψε στη Δύση να νομιμοποιήσει τον ιμπεριαλισμό της, παρουσιάζοντας την Ανατολή ως παθητική και κατώτερη, ενώ η ίδια αναλάμβανε τον ρόλο της «εκπολιτιστικής δύναμης». Στη συνέχεια, ο Homi Bhabha ανέπτυξε την ανάλυση του Said, αλλά διαφοροποιήθηκε από την αυστηρή δυαδικότητα Ανατολής - Δύσης. Με την έννοια της «υβριδικότητας» τόνισε ότι οι πολιτισμικές ταυτότητες δεν είναι ποτέ σταθερές ούτε καθαρές: παράγονται σε ενδιάμεσους χώρους, μέσα από μείξη, μίμηση και αμφισημία. Έτσι, ενώ ο Said ανέδειξε τον μηχανισμό της αποικιακής κυριαρχίας, ο Bhabha έδειξε πώς η ίδια η αποικιοκρατία υπονομεύεται εκ των έσω από τις σχέσεις εξάρτησης και μίμησης.

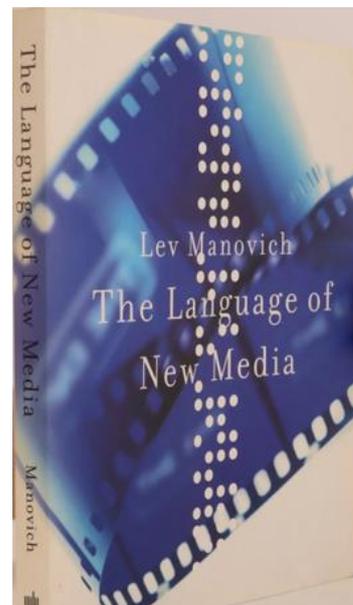


Εικόνα 2.10 Okwui Enwezor.

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Okwui_Enwezor#/media/File:Okwui_Enwezor_01.JPG



Εικόνα 2.11 Boris Groys, *Art power* (2008).



Εικόνα 2.12 Lev Manovich, *The Language of New Media* (2002).

Το δοκίμιο της Gayatri Chakravorty Spivak *Can the Subaltern Speak?* (1988) θεωρείται θεμελιακό κείμενο της μετα-αποικιακής θεωρίας, καθώς ασκεί κριτική στις δομές εξουσίας που διαμορφώνουν την παραγωγή γνώσης. Η Spivak εξέτασε τον τρόπο με τον οποίο περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες, οι αποκαλούμενες «υποτελείς» (subaltern), αποκλείονται από τον δημόσιο λόγο, και παραμένουν χωρίς αντιπροσώπευση εντός των κυρίαρχων πολιτιστικών και πολιτικών πλαισίων. Βασιζόμενη σε μαρξιστικές, φεμινιστικές και αποδομιστικές θεωρίες, η Spivak άσκησε κριτική στους δυτικούς διανοούμενους, κατηγορώντας τους ότι αναπαράγουν τη σιωπή αυτών των ομάδων αντί να την ανατρέπουν. Μέσα από αναλύσεις αποικιακών αρχείων, συμπεριλαμβανομένης της πρακτικής του *sati* (κάψιμο χήρας στην Ινδία), υποστήριξε ότι η αποδόμηση αυτών των δομών είναι προϋπόθεση ώστε οι υποτελείς στις πρώην αποικίες να βρουν τη φωνή τους.

Το βιβλίο του Homi K. Bhabha *The Location of Culture* (1994) αποτελεί μια πρωτοποριακή ανάλυση της μετα-αποικιακής θεωρίας, διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο η ταυτότητα, ο πολιτισμός και η εξουσία συζητούνται σε αποικιακά και μετα-αποικιακά πλαίσια. Κεντρική θέση στην επιχειρηματολογία του Bhabha, κατέχει η έννοια της «υβριδικότητας» (hybridity), η οποία αναδύεται από τους «ενδιάμεσους» χώρους της πολιτισμικής αλληλεπίδρασης. Ο Bhabha υποστηρίζει ότι η πολιτισμική ταυτότητα δεν είναι σταθερή ούτε αυθύπαρκτη, αλλά διαμορφώνεται σε στιγμές σύνθεσης και διαπραγμάτευσης, παράγοντας υβριδικές ταυτότητες που αμφισβητούν τις κυρίαρχες αφηγήσεις εξουσίας και παράδοσης. Ο Bhabha ασκεί κριτική σε δυαδικές αντιθέσεις (αποικιοκράτης - αποικιοκρατούμενος, κέντρο - περιφέρεια) τονίζοντας την αμφισημία του αποικιοκρατικού λόγου, η οποία αποσταθεροποιεί την αποικιακή εξουσία εκθέτοντας την εξάρτησή της από τους ίδιους τους πολιτισμούς που επιχειρεί να υποτάξει. Καίριας σημασίας σ' αυτή τη διαδικασία είναι η έννοια της «απομίμησης» (mimicry): όταν οι αποικιοκρατούμενοι μιμούνται τις πρακτικές και τους κώδικες του αποικιοκράτη, παράγεται μια σχέση ομοιότητας και διαφοράς που αποδυναμώνει τη μονοσήμαντη ισχύ της αποικιοκρατικής εξουσίας. Ο Bhabha εισάγει επίσης την έννοια της «μη οικειότητας» (unhomeliness), μιας κατάστασης όπου τα όρια ανάμεσα στο ιδιωτικό και στο δημόσιο, στο σπίτι και στον κόσμο, συγχέονται, αντανακλώντας τις κατακερματισμένες εμπειρίες των μετα-αποικιακών υπηκόων. Παράλληλα αμφισβητεί τις παραδοσιακές αντιλήψεις περί εθνότητας και πολιτισμικής καθαρότητας, προτείνοντας ότι οι σύγχρονοι πολιτισμοί διαμορφώνονται μέσα από διακρατικές και μεταφραστικές ανταλλαγές. Αυτό που αποκαλεί «λαϊκός κοσμοπολιτισμός» (*vernacular cosmopolitanism*) αναδεικνύει τον ρόλο των κοινοτήτων της διασποράς και των μειονοτήτων στη διαμόρφωση του πολιτιστικού και πολιτικού τοπίου. Ασκώντας κριτική στον «παγκόσμιο κοσμοπολιτισμό» που διαιωνίζει τις ανισότητες, ο Bhabha υπερασπίζεται το «δικαίωμα στη διαφορά μέσα στην ισότητα» που επαναπροσδιορίζει την ιδιότητα του πολίτη και την ένταξη. Οι ιδέες του εξακολουθούν να επηρεάζουν ποικίλους κλάδους, από τη λογοτεχνία και τις πολιτισμικές σπουδές έως την πολιτική και την κοινωνιολογία.

Το 2002, ο κριτικός και επιμελητής Okwui Enwezor (1963-2019) ([Εικ 2.10](#)), με την πρωτοποριακή *Documenta11* (2002), αναδιαμόρφωσε ριζικά τον τρόπο με τον οποίο συζητείται η σύγχρονη τέχνη. Η *Documenta11: Platform 5, Exhibition Catalogue* (Kassel: Documenta und Museum Fridericianum, 2002) αποτέλεσε ορόσημο στην αποδόμηση των ευρωκεντρικών αφηγήσεων της τέχνης, προτάσσοντας τη μετα-αποικιακή κριτική, την ποικιλομορφία, την ενσωμάτωση και την πολιτική της αναπαράστασης. Στο εισαγωγικό του δοκίμιο για τον κατάλογο, ο Enwezor ανέλυσε τις διασταυρώσεις τέχνης, πολιτικής και παγκοσμιοποίησης, αντιμετωπίζοντας τη σύγχρονη τέχνη ως δυναμικό χώρο μελέτης των σύγχρονων κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων. Αμφισβητώντας την κυριαρχία των ευρωκεντρικών προτύπων στην παγκόσμια αγορά τέχνης, έδωσε χώρο σε περιθωριοποιημένες φωνές του Παγκόσμιου Νότου και ανέδειξε νέες καλλιτεχνικές γεωγραφίες. Στο δοκίμιο *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition* (2003), διερεύνησε τον τρόπο με τον οποίο η παγκοσμιοποίηση, η

αυξανόμενη πολυμορφία και η μετατόπιση των πολιτιστικών κέντρων διαμόρφωσαν την καλλιτεχνική παραγωγή. Τόνισε τη σημασία της ρευστότητας και της υβριδικότητας που χαρακτηρίζουν τις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές και έθεσε στο επίκεντρο έννοιες όπως η μετανάστευση, η διασπορά και η μεταποικιοκρατία. Επιπλέον, θεώρησε την τέχνη, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία και τη θεωρία ως αλληλένδετα μέσα για την κατανόηση και την αμφισβήτηση των συστημικών ανισοτήτων. Με τις επιμελητικές του πρακτικές επιδίωξε την αποαποικιοποίηση των καλλιτεχνικών θεσμών και την ενδυνάμωση περιθωριοποιημένων δημιουργών, επαναπροσδιορίζοντας τη σύγχρονη τέχνη ως εργαλείο πολιτιστικού και πολιτικού μετασχηματισμού.

2.7 Τέχνη – Τεχνολογία – Οικολογία

Η έλευση της ψηφιακής εποχής και η επιταχυνόμενη περιβαλλοντική κρίση αναδιαμόρφωσαν ριζικά το πεδίο της τέχνης. Η ψηφιακή τεχνολογία εισήγαγε νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, μετασχηματίζοντας την παραγωγή, τη διάδοση και την πρόσληψη του έργου τέχνης, δημιουργώντας νέες προκλήσεις για θεωρητικούς και κριτικούς. Κείμενα όπως το βιβλίο του Lev Manovich *The Language of New Media* (2002) (Εικ 2.12), το δοκίμιο της Hito Steyerl *In Defense of the Poor Image* (2009) και το βιβλίο του Timothy Morton *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013) ανέλυσαν τις πολύπλευρες επιδράσεις της τεχνολογίας και της οικολογίας στη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Η νέα αυτή θεωρητική κατεύθυνση εστιάζει σε ζητήματα όπως η αναπαραγωγή, η προσβασιμότητα και ο εκδημοκρατισμός της αισθητικής εμπειρίας και αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη υπερβαίνει πλέον τους παραδοσιακούς χώρους, εκτεινόμενη σε εικονικές γκαλερί, ψηφιακά δίκτυα και πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης, όπου η εικόνα και το έργο αποκτούν νέες διαδρομές διάχυσης και κατανάλωσης.

Το βιβλίο του Lev Manovich *The Language of New Media* (2002) ανέδειξε την ψηφιακή τέχνη ως ξεχωριστό είδος και αντικείμενο μελέτης. Βασισμένος στην ιστορία των μέσων και στην επιστήμη των υπολογιστών, ο Manovich διατύπωσε πέντε θεμελιώδεις αρχές των ψηφιακών μέσων που μετασχημάτισαν την καλλιτεχνική παραγωγή, τις πολιτισμικές αφηγήσεις και την ανθρώπινη αλληλεπίδραση: (1) την αριθμητική αναπαράσταση (*numerical representation*), (2) τη μορφολογία (*modularity*), (3) την αυτοματοποίηση (*automation*), (4) τη μεταβλητότητα (*variability*) και (5) τη μετακωδικοποίηση (*transcoding*). Οι αρχές αυτές αποτυπώνουν την αλγοριθμική φύση των ψηφιακών μέσων και την ικανότητά τους για απεριόριστη προσαρμογή και αναπαραγωγή. Ο Manovich προχώρησε επίσης σε παραλληλισμούς ανάμεσα στα νέα μέσα και στις παλαιότερες οπτικές μορφές, όπως ο κινηματογράφος, αναδεικνύοντας πώς τεχνικές όπως το μοντάζ επηρέασαν την ψηφιακή αισθητική. Παρά τις επικρίσεις που έχει δεχτεί για την ελλιπή ενασχόλησή του με τις κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις των νέων μέσων, το έργο του παραμένει θεμελιώδες για την κατανόηση της διασταύρωσης τεχνολογίας, τέχνης και επικοινωνίας.

Το δοκίμιο της Γερμανίδας σκηνοθέτριας Hito Steyerl *In Defense of the Poor Image* (2009) αποτελεί μια αιχμηρή κριτική στην αισθητική των ψηφιακών εικόνων χαμηλής ανάλυσης στην εποχή της μαζικής αναπαραγωγής και κυκλοφορίας. Η Steyerl υποστήριξε ότι η «φτωχή εικόνα» (*poor image*), δηλαδή η συμπιεσμένη (*compressed*), υποβαθμισμένη (*degraded*) και ευρέως διαδεδομένη (*widely disseminated*), αντανακλά μια νέα μορφή προσβασιμότητας και δημοκρατικού δυναμισμού. Η Steyerl θεωρεί τις «φτωχές εικόνες» ανατρεπτικά εργαλεία, που υπονομεύουν την παραδοσιακή αισθητική της καθαρότητας και της υψηλής ανάλυσης. Οι φτωχές εικόνες κυκλοφορούν σε αποκεντρωμένους και συλλογικούς χώρους, εκπροσωπώντας συχνά περιθωριοποιημένες φωνές και αφηγήσεις που διαφορετικά θα αποκλείονταν από τα παραδοσιακά αρχεία και θεσμούς. Το επιχείρημα της Steyerl βρίσκει απήχηση σε

έναν κόσμο που καθορίζεται ολοένα και περισσότερο από τα ψηφιακά μέσα και το περιεχόμενο που παράγεται από τους ίδιους τους χρήστες, αναδεικνύοντας τη δύναμη της εικόνας ως εμπορεύματος και ως μέσου αντίδρασης. Ωστόσο, οι ιδεαλιστικές της απόψεις έχουν επικριθεί, διότι παραβλέπουν τον τρόπο με τον οποίο οι εταιρικές πλατφόρμες εκμεταλλεύονται τα δίκτυα στα οποία κυκλοφορούν αυτές οι εικόνες.

Ο Timothy Morton (Λονδίνο 1968) στο *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013) μελέτησε τον ρόλο της τέχνης στην κατανόηση και αντιμετώπιση των περιβαλλοντικών κρίσεων. Εισήγαγε την έννοια των «υπεραντικειμένων» (hyperobjects), δηλαδή φαινομένων τόσο εκτεταμένων σε κλίμακα και διάρκεια, όπως η κλιματική αλλαγή, τα πυρηνικά απόβλητα ή οι πετρελαιοκηλίδες, ώστε υπερβαίνουν την ανθρώπινη αντίληψη, αλλά επηρεάζουν ριζικά την καθημερινή μας ζωή. Βασιζόμενος στην αντικειμενοστραφή οντολογία (*Object-Oriented Ontology, OOO*), ο Morton υποστήριξε ότι αυτά τα υπεραντικείμενα δεν μπορούν να περιοριστούν στην ανθρώπινη εμπειρία ή ερμηνεία, διαθέτουν μια σχετική «ανεξαρτησία» η οποία αναδιαμορφώνει την ηθική, την αισθητική και την πολιτική. Μέσα από τις παραστατικές του μεταφορές, όπως τα ραδιενεργά νέφη ή οι πετρελαιοκηλίδες, αποδίδει την υλικότητα αυτών των αφηρημένων αλλά πανταχού παρούσων οντοτήτων. Το *Hyperobjects*, έργο-ορόσημο για την οικολογική φιλοσοφία και την πολιτισμική θεωρία, επηρέασε ουσιαστικά τις συζητήσεις για την κλιματική αλλαγή, την περιβαλλοντική τέχνη και την έννοια της Ανθρωποκαίνου, παρέχοντας ένα θεωρητικό πλαίσιο για τη μελέτη της πολυπλοκότητας της ζωής σε μια εποχή που ξεπερνά τις ανθρώπινες κλίμακες.

Σε αυτό το πλαίσιο, τόσο η «φτωχή εικόνα» της Steyerl όσο και τα «υπεραντικείμενα» του Morton δείχνουν ότι η τέχνη δεν μπορεί να αποκοπεί από τις υλικές και ψηφιακές υποδομές που τις στηρίζουν: από τις πλατφόρμες διάδοσης εικόνων και τα δίκτυα δεδομένων έως τον αόρατο κόμπο που απαιτείται για την παραγωγή και τη διαχείρισή τους.

Η οικολογική τέχνη γεφυρώνει την αισθητική έκφραση με τον ακτιβισμό, αναδεικνύοντας τη βαθιά διασύνδεση ανάμεσα στην ανθρωπότητα και στο φυσικό περιβάλλον. Πρώιμα έργα όπως το *7000 Oaks* του Joseph Beuys δείχνουν πώς η τέχνη μπορεί να υπερβεί τα παραδοσιακά όρια για να προωθήσει την οικολογική ευαισθητοποίηση και να εμπνεύσει συλλογική δράση. Το έργο του Beuys περιλάμβανε τη φύτευση δένδρων δίπλα σε πέτρες βασάλτη στο Κάσελ της Γερμανίας, συμβολίζοντας τη δέσμευση για περιβαλλοντική αποκατάσταση και ενεργό συμμετοχή της κοινότητας. Η πράξη της «αστικής δάσωσης» ήταν συμβολική χειρονομία και άμεση παρέμβαση στο αστικό τοπίο, υπενθυμίζοντας τον κρίσιμο ρόλο της αναδάσωσης στην καταπολέμηση της περιβαλλοντικής υποβάθμισης. Καλλιτέχνες όπως οι Michael Heizer, Nancy Holt, Robert Smithson, Robert Morris, Christo και Walter de Maria, πρωτοπόροι της Land Art ή Earth Art, τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, δημιούργησαν έργα με βαθιά επίγνωση των γεωλογικών και οικολογικών διεργασιών (Beardsley, 1989, 89-90). Θα ήταν περιοριστικό να τα ερμηνεύσουμε αποκλειστικά ως αντίδραση στην εμπορευματοποίηση ή στην απομάκρυνση από τους παραδοσιακούς εκθεσιακούς χώρους. Στον πυρήνα τους, τα έργα τους εκφράζουν την ανάγκη του ανθρώπου να επανασυνδεθεί και να συμφιλιωθεί με το φυσικό του περιβάλλον, αντιστρέφοντας τους όρους καταστροφής του μπροστά στον φόβο ενός μελλοντικού δυστοπικού τοπίου (Κολοκοτρώνης, 2008, 180-181).

Στη σύγχρονη εποχή, η ψηφιακή τεχνολογία ενισχύει την εμπλοκή του κοινού στην παρουσίαση σύνθετων οικολογικών αφηγήσεων. Η επαυξημένη πραγματικότητα (AR) επιτρέπει την αλληλεπίδραση με εικονικά οικοσυστήματα ενταγμένα σε πραγματικά περιβάλλοντα, προωθώντας καθηλωτικές και εξατομικευμένες κατανοήσεις των περιβαλλοντικών ζητημάτων (Milburn, 2015). Ψηφιακές εγκαταστάσεις, όπως το *Melting Memories* του Refik Anadol, αξιοποιούν τεράστια σύνολα δεδομένων για να οπτικοποιήσουν τις επιπτώσεις της κλιματικής αλλαγής, δημιουργώντας μια άμεση συναισθηματική

σύνδεση μεταξύ θεατών και αφηρημένων επιστημονικών πληροφοριών (Anadol, 2018). Επιπλέον, διαδραστικές πλατφόρμες εικονικής πραγματικότητας (VR) δίνουν τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες να εξερευνήσουν προσομοιωμένα περιβάλλοντα που αναπαριστούν τις επιπτώσεις της αποψίλωσης, της ανόδου της στάθμης της θάλασσας ή της απώλειας της βιοποικιλότητας. Τέτοιες εμπειρίες ενισχύουν την ενσυναίσθηση και προωθούν τη δράση, τοποθετώντας το κοινό απευθείας μέσα σε απειλούμενα τοπία (Morton, 2013).

Βιβλιογραφία

- Anadol, R. (2018). *Melting Memories*. Refik Anadol Studio. Διαθέσιμο στο: <https://refikanadol.com/works/melting-memories/>
- Andrey, V. (2018, November 1). *Art in theory: the important work of critic Rosalind Krauss*. Widewalls. <https://www.widewalls.ch/magazine/rosalind-krauss>
- Barrett, T.M. (2017). *Why is that art? Aesthetics and Criticism Of Contemporary Art*. Oxford University Press.
- Beardsley, J. (1989). *Earthworks and beyond: Contemporary art in the landscape*. Abbeville Press.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation & Penguin Books. (Μτφρ. Η Εικόνα και το Βλέμμα. Οδυσσέας, 1993).
- Bhabha, H.K. (1994). *The Location of culture*. Routledge.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, E. (2023). *Clement Greenberg American critic*. <https://www.britannica.com/biography/Clement-Greenberg>
- Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Buskirk, M. (2007). Rosalind Krauss. Στο Vickery, J., & Costello, D. (Eds.), *Art: Key contemporary thinkers* (pp. 78-82). Berg.
- Cain, A. (2017). *Why Clement Greenberg Defaced David Smith's Sculptures*. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-clement-greenberg-defaced-david-smiths-sculptures>
- Carrier, D. (2002). *Rosalind Krauss and American philosophical art criticism*. Praeger.
- Clark, T.J. (1985). *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Knopf.
- Enwezor, O. (2002). *Documenta 11: Global art and post-colonial discourse*. Documenta and Museum Fridericianum.
- Enwezor, O. (2002). The Black Box. In O. Enwezor (Ed.), *Documenta 11 Platform 5: Exhibition Catalogue* (pp. 42–55). Kassel: Documenta und Museum Fridericianum.
- Greenberg, C. (1960). *Modernist Painting*. Lecture for Voice of America, Washington, D.C. Αναδημοσιεύτηκε στο *Art and Literature* (no. 4, Spring 1965) και σε μεταγενέστερες εκδόσεις, π.χ. στο Museum of Modern Art, New York (1981). Διαθέσιμο στο MoMA: https://www.moma.org/docs/modernistpainting_greenberg.pdf
- Groys, B. (2008). *Art power*. MIT Press.
- Foster, H. (1983). *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. Bay Press.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., & Joselit, D. (2004). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B., & Joselit, D. (2018). *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. (Μτφρ. Ι. Τσολακίδου & Δ. Κούλουθρος). Επίκεντρο.
- Hughes, G. (2007). Hal Foster (1955–). In Costello, D., & Vickery, J. (Eds.), *Art: Key contemporary thinkers* (pp. 67-71). Berg.
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2008). *Γενικά χαρακτηριστικά της τέχνης στον 20ό αιώνα*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Krauss, R. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. Viking Press.
- Krauss, R.E. (1986). *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*. MIT Press.

- Krauss, R.E. (1999). *Bachelors*. Cambridge: MIT Press.
- Kuspit, D.B. (2022). *Art Criticism*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/art-criticism>
- Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press.
- Lovatt, A. (2013). Rosalind Krauss's The originality of the avant-garde and other modernist myths. In Shone, R., & Stonard, J. (Eds.), *The Books That Shaped Art History: From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss* (pp. 194-205). Thames and Hudson.
- Manovich, L. (2002). *The language of new media*. MIT Press.
- Milburn, C. (2015). *Mondo Nano: Fun and Games in the World of Digital Matter*. Duke University Press.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world*. University of Minnesota Press.
- Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews*, 69(9), 22–39. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Routledge.
- Preziosi, D. (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Rosenberg, H. (1959). *The American action painters*. *ARTnews*.
- Robbins, C.N. (2017). Willem de Kooning Nonstop: Cherchez la femme Krauss Rosalind E. *Critical Inquiry*, 43(3), 761-763. <https://www.jstor.org/stable/26547740>
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Pantheon/Random House.
- Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Knopf / Vintage.
- Schapiro, M. (1937). *The Social Bases of Art*. Marxist Quarterly.
- Schapiro, M. (1947). Style. Στο Kroeber, A.L. (Ed.). *Anthropology today*. University of Chicago Press, 1953. (Original work published 1947)
- Shone, R., & Stonard, J.P. (2013). *The books that shaped art history*. Thames and Hudson.
- Slotkin, J. (2004). *Krauss, Rosalind. A voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition*. Thames & Hudson, 2000. Chicago School of Media Theory. <http://csmt.uchicago.edu/annotations/kraussvoyage.htm>
- Smith, T. (2019). *Art to come*. Duke University Press.
- Spivak, G.C. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271–313). University of Illinois Press.
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the poor image. *e-flux journal*, 10 (November). Διαθέσιμο στο: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Stonard, J.P. (2013). *Introduction to art and culture: Critical essays*. Yale University Press.
- Wolf, J. (n.d.). *Rosalind Krauss*. The Art Story. Retrieved November 1, 2023, from <https://www.theartstory.org/critic/krauss-rosalind/>

Κεφάλαιο 3

Μουσεία σύγχρονης τέχνης

Σύνοψη

Μετά το 1960, ο ρόλος των μουσείων σύγχρονης τέχνης διαμορφώθηκε από ποικίλες μεταρρυθμιστικές αλλαγές. Τα μουσεία σύγχρονης τέχνης διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην προώθηση της τέχνης ως τρόπου ζωής και στην ευθυγράμμισή της με την πολιτιστική πολιτική, ιδίως εν μέσω των επιρροών του Ψυχρού Πολέμου, όπου η τέχνη θεωρήθηκε μέσο πολιτιστικής διπλωματίας και ιδεολογικής έκφρασης. Τα νεόκτιστα μουσεία, με καινοτόμα αρχιτεκτονική και σύγχρονες στρατηγικές διαχείρισης, αναδείχθηκαν σε εμβληματικά πολιτιστικά ιδρύματα. Παράλληλα, τα ήδη υπάρχοντα μουσεία υποβλήθηκαν σε εκτεταμένες διαδικασίες ανανέωσης, υιοθετώντας σύγχρονες πρακτικές για να παραμείνουν επίκαιρα και να προσελκύσουν ευρύ και διαφοροποιημένο κοινό. Σε κάθε περίπτωση, τα μουσεία σύγχρονης τέχνης λειτούργησαν τόσο ως αποθετήρια όσο και ως ενεργοί φορείς προώθησης της σύγχρονης πολιτιστικής έκφρασης, προσαρμοζόμενα στις συνεχώς μεταβαλλόμενες οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές δυναμικές.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Buntinx, I., Kreamer, C.M. & Levine St. (Eds). (2006). *Museum Frictions: Public Cultures / Global Transformations*. Duke University Press Books.
- Desvallées, A., Mairesse, Fr. (Eds). (2009). *Key Concepts of Museology*. Armand Colin.
- Karp, I., & Lavine, St. (Eds). (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and the Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press.
- Karp, G., Rassoool, C. & Kratz C. (Eds). (1992). *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Smithsonian Institution Press.
- Serota, N. (1999). *Εμπειρία ή Ερμηνεία. Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*. Εκδόσεις Άγρα.
- Vergo, P. (1989). *The New Museology*. Reaktion Books.
- Weil, St. (1990). *Rethinking the Museum and other Meditations*. Smithsonian Institution Press.
- Λασκαράτος, Κ. (2023). *Μουσεία Influencers*. Εκδόσεις Ι. Σιδέρης.

3.1 Μουσεία

Ο Renzo Piano, συν-αρχιτέκτονας του Centre Pompidou μαζί με τον Richard Rogers, παρομοίασε το μουσείο με εκκλησία και οίκο ανοχής (Centre Georges Pompidou, 2000, 14). Αυτή η προκλητική αναλογία συμπυκνώνει τους διπλούς και συχνά αντιφατικούς ρόλους των μουσείων, αντανακλώντας την πολύπλοκη ιστορική τους εξέλιξη και τα αξιακά διλήμματα που αντιμετωπίζουν (Prior, 2006, 509-525), ιδιαίτερα εμφανή στα μεταπολεμικά μουσεία σύγχρονης τέχνης.

Ο Michel Foucault (1986) περιέγραψε τα μουσεία και τις βιβλιοθήκες, ως «ετεροτοπίες του επ' αόριστον συσσωρευόμενου χρόνου». Κατά την άποψή του, ο μοντερνισμός ενίσχυσε την επιθυμία να εγκλωβιστούν όλες οι χρονικές περιόδους και οι πολιτισμικές μορφές σε χώρους φαινομενικά

ανεπηρέαστους από τη φθορά του χρόνου. Σε αντιδιαστολή, τα φεστιβάλ και οι εμποροπανηγύρεις θεωρήθηκαν από τον Foucault ως εφήμερες εκδηλώσεις που προσφέρουν πρόσκαιρη φυγή από τον χρόνο.

Ο Louis Althusser τα ενέταξε στους ιδεολογικούς κρατικούς μηχανισμούς, ταυτίζοντάς τα με τους θεσμούς όπως η οικογένεια και το σχολείο, υπογραμμίζοντας τον ρόλο τους στη διαίωναση των κυρίαρχων ιδεολογιών. Σε ανάλογη κατεύθυνση, αρκετοί μελετητές έχουν παραλληλίσει τη λειτουργία των μουσείων με αυτή των πανεπιστημίων, δίνοντας έμφαση στην εκπαιδευτική και ιδεολογική τους αποστολή (Ferguson, 1996, 126-136). Ο Clive Gray (2015), με μια πιο ρηξικέλευθη προσέγγιση, αντιλαμβάνεται τα μουσεία όχι μόνο ως πολιτικές οντότητες αλλά και ως χώρους άμεσης πολιτικής δράσης, μετατοπίζοντας την έμφαση από το «τι είναι» σε αυτό που «κάνουν».

Οι Πολιτιστικοί Πόλεμοι (Culture Wars) της δεκαετίας του 1960, σε συνδυασμό με την επιτάχυνση της παγκοσμιοποίησης και των καπιταλιστικών μετασχηματισμών από τη δεκαετία του 1980 και εξής, οδήγησαν στη θεώρηση των μουσείων ως διεπιστημονικών χώρων ανταλλαγής ιδεών για τις κοινωνικές δομές. Κοινωνιολόγοι και θεωρητικοί τα συνέδεσαν με έννοιες του δομισμού, του μεταδομισμού, των πολιτισμικών σπουδών, της θεωρίας της φυλής και της θεωρίας των κοινωνικών τάξεων κ.ά. (Fyfe, 2006, 17-32).

Από μια φεμινιστική οπτική, η Gaby Porter (1996) περιέγραψε τα μουσεία «πολύπλοκα, πολυεπίπεδα κείμενα χώρου, αντικειμένων, κειμένων, εικόνων και ανθρώπων». Ο Ιρλανδός κριτικός και καλλιτέχνης Brian O'Doherty, γνωστός και ως Patrick Ireland, ανέδειξε μια παράδοξη διάσταση των σύγχρονων μουσείων και των εμπορικών γκαλερί. Υποστήριξε ότι τα μουσεία και οι γκαλερί βρίσκονται στην παράδοξη θέση να επεξεργάζονται τα προϊόντα που διευρύνουν τη συνείδηση και ταυτόχρονα συμβάλλουν, με φιλελεύθερο τρόπο, στην αναγκαία αναισθησία των μαζών. Αυτό συμβαίνει υπό το πρόσχημα της ψυχαγωγίας, η οποία με τη σειρά της είναι το laissez-faire προϊόν του ελεύθερου χρόνου (O'Doherty, 1996, 227-240).

Σε ανάλογο πνεύμα, ο Will Gompertz, πρώην καλλιτεχνικός συντάκτης του BBC (2009-2021) και νυν καλλιτεχνικός διευθυντής του Barbican Centre (από το 2021), υποστήριξε ότι ζούμε στην εποχή της «καλλιτεχνικής ψυχαγωγίας» (artertainment). Όπως σημειώνει:

Τα διαδραστικά περιβάλλοντα (interactive environments) είναι εν μέρει αίθουσες ψυχαγωγίας, εν μέρει εγκαταστάσεις έργων τέχνης. Για τα μουσεία είναι μια ιδανική μορφή ψυχαγωγίας, με κάτι για όλους, από τον σοβαρό ακαδημαϊκό μέχρι μια νεαρή οικογένεια που αναζητά διασκέδαση. Ένα εντυπωσιακό μείγμα του μυαλού από ακριβούς καπουτσίνο και προσιτά εκπαιδευτικά προγράμματα είναι πάντα άμεσα διαθέσιμο, αν ένας πελάτης θέλει να εντείνει την εμπειρία του στο μουσείο τέχνης. Αυτά τα έργα τέχνης που προσελκύουν το πλήθος αντανακλούν επίσης τον βαθμό στον οποίο τα όρια έχουν θολώσει, τις τελευταίες δύο δεκαετίες, μεταξύ της σύγχρονης τέχνης –που κάποτε αποτελούσε μια εξειδικευμένη δραστηριότητα ψυχαγωγίας για τους διανοουμένους– και των πιο δημοφιλών μορφών ψυχαγωγίας, όπως ο κινηματογράφος, το θέατρο και τα αξιοθέατα για τους επισκέπτες. (Gompertz, 2012)

Εξίσου σημαντική είναι η κοινωνική διάσταση των μουσείων. Τα μουσεία αντιμετωπίζονται ως «μηχανισμοί κοινωνικής ένταξης» για ιστορικά περιθωριοποιημένες ομάδες. Ως δημόσιοι θεσμοί, θα

οφείλουν να είναι προσβάσιμα σε όλα τα τμήματα του πληθυσμού. Η ανάπτυξη της στατιστικής έρευνας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο συνέβαλε στη θεσμοθέτηση της προσβασιμότητας ως πολιτιστικού δικαιώματος (Bennett, 1995, 8). Στο ίδιο πνεύμα, η UNESCO, αντιλαμβάνεται τα μουσεία ως πλατφόρμες διαλόγου, ικανές να αντιμετωπίζουν σύνθετα κοινωνικά ζητήματα, να ενθαρρύνουν τη συμμετοχή του κοινού και να ενισχύουν την κοινωνική συνοχή (Museums, n.d.).

Η ύπαρξη του μουσείου συνδέεται με τη συσσώρευση και την έκθεση αντικειμένων, μια ευρέως διαδεδομένη ανθρώπινη δραστηριότητα, που δεν περιορίζεται σε κάποια κοινωνική τάξη ή πολιτισμό (Kreps, 2006, 457-472). Οι κοινωνιολόγοι θεωρούν ότι αυτές οι πρακτικές σώρευσης, ταξινόμησης και έκθεσης καθιστούν τα μουσεία οργανισμούς κατηγοριοποίησης (Fyfe, 1996, 203-228). Η ευρωπαϊκή αποικιοκρατική κουλτούρα, ιστορικά, επέβαλε ένα διαχωριστικό σχήμα δυτικών και μη δυτικών μουσείων, ώστε να κατασκευαστεί η αφήγηση της «προόδου» της Δύσης έναντι της «στασιμότητας» των άλλων. Από τη δεκαετία του 1960, και ακόμη περισσότερο μετά το 1980, η άνοδος της ψυχαγωγίας και η μετα-αποικιακή, μεταψυχροπολεμική, μετα-ιδεολογική συνθήκη ευνόησαν τη δημιουργία υβριδικών μορφών και την κρεολοποίηση της σύγχρονης τέχνης, μέσα από τον διάλογό της με τους τοπικούς πολιτισμούς.

Σήμερα, είναι κοινώς αποδεκτό ότι τα μουσεία και οι πινακοθήκες δεν είναι ουδέτεροι χώροι (Εικ 3.1). Συμμετέχουν ενεργά στη ρύθμιση της κοινωνικής, πνευματικής και οικονομικής ζωής, στη συγκρότηση του πολιτισμού και στη συνεχή ανάπτυξη αξιών, ιδανικών και ταυτοτήτων. Δεν περιορίζονται απλώς στη διαμεσολάβηση των αισθητικών και ιδεολογικών προτιμήσεων της ελίτ. Στην Ευρώπη του 19ου αιώνα, η ελεγχόμενη επαφή με την υψηλή κουλτούρα είχε στόχο την ηθική καλλιέργεια των πολιτών και των νέων ψηφοφόρων. Σήμερα, όπως επισημαίνει ο Christopher Whitehead, η ερμηνεία της τέχνης εξακολουθεί να εμπλέκεται σε συζητήσεις για την ένταξη και τον αποκλεισμό, την πρόσβαση και τον ελιτισμό. Η γνώση της τέχνης παραμένει σημάδι πολιτισμικής διάκρισης, ενώ η άγνοια μπορεί να προκαλέσει πολιτισμική ανεπάρκεια και κοινωνικό άγχος (Whitehead, 2012, xvii).

3.2 Μουσειακός ελιτισμός;

Το κοινωνικό άγχος που περιβάλλει την πρόσληψη της σύγχρονης τέχνης εντείνεται από τη διασπορά των πολιτιστικών χώρων, τον όγκο των συνοδευτικών πληροφοριών (έντυπα ή ηλεκτρονικά), την ετερογένεια των έργων και τις αστρονομικές τιμές που χαρακτηρίζουν τον σημερινό κόσμο της τέχνης. Όπως παρατηρεί η Anne Cauquelin (2007, 4), εφόσον η αγορά των έργων δεν τίθεται ως ρεαλιστική επιλογή για το κοινό, η έμφαση μετατίθεται στο επιτακτικό «Πρέπει να δείτε αυτή την έκθεση!». Με άλλα λόγια, η μετάβαση από την εποχή της κατανάλωσης στην εποχή της επικοινωνίας μετέβαλε το σύστημα της τέχνης, καθιστώντας το πολιτισμικό της κύρος πηγή εντάσεων.

Ο Christopher Whitehead αποδίδει τις εντάσεις αυτές στο χάσμα μεταξύ ατομικών αξιών, κοινωνικού διαλόγου και εμπορικής αξίας της τέχνης. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά:

Το σύστημα της τέχνης συχνά αντιφάσκει με την αντίληψη των ανθρώπων για την ποιότητα και την αξία της. Αυτό εξηγεί εν μέρει την αμυντική αγανάκτηση και την ειρωνεία που προκαλεί τμήμα της σύγχρονης τέχνης, συναισθήματα που ενθαρρύνονται από τις επαγγελματικές κοινότητες των μέσων ενημέρωσης που ενδιαφέρονται να υποδαυλίσουν λανθάνουσες λαϊκές φοβίες για απείθαρχο πνευματικό αναρχισμό. Η συχνά επαναλαμβανόμενη χλευαστική αξιολογική δήλωση «και ένα τρίχρονο παιδί θα μπορούσε να το κάνει αυτό» αποτελεί έκφραση της αποτυχίας ταύτισης με μια ηθική παραγωγή που δεν διέπεται από τις

συμβατικές έννοιες της δεξιότητας, της σκληρής δουλειάς και (μερικές φορές) της ηθικής, και προσδιορίζει μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ των προσωπικών αξιών των ανθρώπων και του κοινωνικού λόγου για την υπερβολική αξία της τέχνης. Αποτελεί έκφραση της πολιτισμικής μη ένταξης και του αποκλεισμού, είτε εθελοντικά είτε όχι. Αντιπροσωπεύει τη μη εξοικείωση με τους θεσμικούς κώδικες. (Whitehead, 2012, xviii)



Εικόνα 3.1 *Το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (MOCA). Kanazawa, Ishikawa, Ιαπωνία.*
Πηγή: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32373408>

Από κοινωνιολογική σκοπιά, ο Pierre Bourdieu αποδίδει την αδυναμία του κοινού να εξοικειωθεί με τους θεσμούς στην «πολιτισμική αυθαιρεσία». Τα μουσεία και οι γκαλερί, ως μορφές συμβολικής εξουσίας, αποκρύπτουν την αυθαιρεσία του γούστου και επικυρώνουν το γούστο της οικονομικής ελίτ ως πολιτισμό. Έτσι, διαμορφώνουν προνομιακούς χώρους για τους ειδήμονες που διαφοροποιούνται από τη «μάζα» (Bennett, 1995, 163-4, 172-3). Για τον Bourdieu, όπως και για τον John Dewey, ο μουσειακός ελιτισμός δεν είναι οντολογική αναγκαιότητα αλλά ένα ατυχές προϊόν κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών δυνάμεων που απομονώνουν την τέχνη από τη λαϊκή ζωή, παρέχοντας στους κοινωνούς της ένα ιδιαίτερο διακριτικό κεφάλαιο (Shustennan, 1999, 14-28).

Η σημερινή πολυλειτουργικότητα των μουσείων και ο όγκος των συλλογών τους συνδέονται με πέντε κύριες λειτουργίες: (1) συντήρηση, (2) έρευνα, (3) επικοινωνία (συμπεριλαμβανομένων εκπαίδευσης, έκθεσης και προβολής), (4) διαχείριση και (5) αρχιτεκτονική. Οι άξονες αυτοί, περιγράφουν τι επιτελείται στα μουσεία, όχι όμως γιατί και με ποιον αντίκτυπο (Gray, 2015). Τα ερωτήματα του «γιατί» και του «πώς» έχουν σαφείς πολιτικές, ιδεολογικές και αισθητικές διαστάσεις που, ήδη από τον μοντερνισμό (Νταντά, Κονστρουκτιβισμός, Φουτουρισμός), αμφισβητήθηκαν και τροφοδότησαν απρόβλεπτες εξελίξεις στη διάρκεια του 20ού αιώνα. Η λεγόμενη Νέα Μουσειολογία, που αναδύεται μετά

το 1960, συστηματοποιεί αυτούς τους προβληματισμούς, και τους επαναφέρει με ένταση στα μεταπολεμικά κινήματα (Νεο-Νταντά κ.ά.).

Έτσι, παραμένουν κεντρικά τα ακόλουθα ερωτήματα: Σύμφωνα με ποια κριτήρια κρίνονται τα έργα τέχνης ως όμορφα ή ιστορικά σημαντικά; Τι καθιστά ορισμένα αντικείμενα, και όχι άλλα, «άξια» να διατηρηθούν για τις μελλοντικές γενιές; Όταν τα μουσεία αποκτούν (ή αρνούνται να επιστρέψουν) αντικείμενα που ανήκουν σε διαφορετικούς πολιτισμούς, πώς διαφοροποιείται η αξία που τους αποδίδει το μουσείο από εκείνη που τους αποδίδει ο πολιτισμός, ο λαός ή η φυλή από την οποία προέρχονται. Κατά την απόκτησή τους, πόσο μάλλον κατά την έκθεσή τους, τα μουσεία κάνουν επιλογές που καθορίζονται από κρίσεις σχετικά με την αξία περιεχομένου ή τη χρηματική αξία. Οι κρίσεις αυτές μπορεί να απορρέουν εν μέρει από το αξιακό σύστημα του ιδρύματος, αλλά έχουν επίσης τις ρίζες τους στην εκπαίδευση και στις προκαταλήψεις μας (Vergo, 1989, 1-5).

Από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, ένα πλούσιος όγκος βιβλιογραφίας ανέδειξε τον ρόλο των μουσείων στη διαμόρφωση ταυτοτήτων και στην παρουσίαση πολλαπλών εκδοχών της τέχνης. Είτε προσεγγίζονται ως προϊόντα ταξικής πάλης, είτε ως εκφράσεις καπιταλιστικών συμφερόντων, είτε ως αρένες συμβολικού ανταγωνισμού μεταξύ ομάδων (καλλιτεχνών, εμπόρων, επιμελητών), είτε ως χώροι εθνικής συνείδησης, ψυχαγωγίας, επίδειξης και εκπαίδευσης, τα μουσεία εμφανίζουν μια σύνθετη, πολυεπίπεδη μεταμόρφωση (Εικ 3.2). Προσαρμόζονται σε διαρκείς και περίπλοκες κοινωνικο-οικονομικές αλλαγές, ριζωμένες σε ταξικές εμπειρίες και επιταχυνόμενες από την παγκοσμιοποίηση, και σε αγώνες για πολιτισμική ηγεμονία.

Η πολυπλοκότητα αυτή αντανακλάται και στον επικαιροποιημένο ορισμό του ICOM (24/8/2022), ο οποίος προκρίνει την προσβασιμότητα (*accessibility*), τη συμμετοχή (*inclusivity*), την ποικιλομορφία (*diversity*) και στην κοινότητα (*Community*), σηματοδοτώντας μια πιο οριζόντια και δημοκρατική αντίληψη για τα σύγχρονα μουσεία (Liu, 2022). Σύμφωνα με τον ορισμό, τα μουσεία είναι:

μη κερδοσκοπικά, μόνιμα ιδρύματα στην υπηρεσία της κοινωνίας που ερευνούν, συλλέγουν, συντηρούν, ερμηνεύουν και εκθέτουν την υλική και άυλη κληρονομιά. Ανοικτά στο κοινό, προσβάσιμα και χωρίς αποκλεισμούς, τα μουσεία προωθούν την ποικιλομορφία και τη βιωσιμότητα. Λειτουργούν και επικοινωνούν ηθικά, επαγγελματικά και με τη συμμετοχή της κοινότητας, προσφέροντας ποικίλες εμπειρίες για εκπαίδευση, απόλαυση, προβληματισμό και ανταλλαγή γνώσεων. (ICOM approves a, 2022)

Στο ίδιο πλαίσιο, η Διεθνής Επιτροπή Μουσείων και Συλλογών Μοντέρνας Τέχνης (CIMAM) θέσπισε το CIMAM Outstanding Museum Practice Award (2021), με κριτήρια: (1) νέες μορφές παρουσίασης συλλογών και εκθέσεων σύγχρονης και μοντέρνας τέχνης σε συνάφεια με το κοινό τους, (2) καινοτομία και βιωσιμότητα σε προγράμματα κοινοτικής προσέγγισης, προσβασιμότητας και ποικιλομορφίας, (3) καινοτόμες πρακτικές με όραμα ένα βιώσιμο μέλλον, (4) νέες μορφές μουσειακής πρακτικής που ανταποκρίνονται στις μεταβαλλόμενες κοινωνικές και πολιτισμικές πραγματικότητες (CIMAM Outstanding Museum, 2022).²

² ICOM. 2020. *Dictionary of Museology*. 1.200 λήμματα, ταξινομημένα σε επτά θεματικές ενότητες, που καλύπτουν όρους Μουσειολογίας από τους πιο ακαδημαϊκούς έως τους πιο σύγχρονους. <https://icom.museum/en/news/publication-of-the-dictionary-of-museology-french-edition/>



Εικόνα 3.2 Μουσείο Δρέσδης. Ζωγραφική τοποθετημένη σε ομάδες «Salon Style». Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/dc/Dresden_-_Japanese_tourist_with_baby_-_1786

3.3 Νέος ή παλιός θεσμός;

Η γέννηση του σύγχρονου μουσείου ανάγεται στην περίοδο της παρισινής Τρομοκρατίας του 1793, με τη σύσταση δύο εμβληματικών θεσμών: του *Muséum Central des Arts de La République* στο Λούβρο και του *Muséum nationale d'histoire naturelle* (MNHN) στο Jardin des Plantes (Normand, 2015, 63-78). Τα μουσεία και οι παγκόσμιες εκθέσεις, όταν πρωτοεμφανίστηκαν στις μεγάλες ευρωπαϊκές μητροπόλεις και στην Αμερική, είχαν σκοπό να πείσουν εκατομμύρια επισκέπτες ότι η εκβιομηχάνιση και η ανάπτυξη της αγοράς συνιστούσαν φυσικές κοινωνικές εξελίξεις. Αυτή η αφήγηση θύμιζε ιστορίες εξέλιξης της ανθρωπότητας από τη «βαρβαρότητα» στον «πολιτισμό», όπως παρουσιάζονταν στα μουσεία φυσικής ιστορίας. Σταδιακά, με την αυξανόμενη εξειδίκευση σε κάθε πεδίο της τέχνης και της επιστήμης, οι εκθέσεις πολλαπλασιάστηκαν. Από τη δεκαετία του 1960, ο παγκόσμιος κόσμος της τέχνης είχε ήδη γίνει εξαιρετικά πολύπλοκος.

Η ανάπτυξη των μουσείων δεν υπήρξε μεμονωμένη ούτε γραμμική. Υπήρξε στενά συνδεδεμένη με ποικίλους πολιτιστικούς θεσμούς, όπως οι διεθνείς εκθέσεις, οι βιβλιοθήκες, τα δημόσια πάρκα, τα τσίρκα, οι σιδηρόδρομοι και τα πολυκαταστήματα. Οι θεσμοί αυτοί αναδιάρθρωσαν το πολιτιστικό πεδίο από τον 19ο αιώνα και μετά, ενώ ταυτόχρονα ρύθμιζαν τη συμπεριφορά των επισκεπτών. Έτσι, το κοινό πέρασε από τη συμπεριφορά του «θαυμαστή» του έργου σε εκείνη του «κριτικού παρατηρητή». Ο Tony Bennett (1995, 6) περιγράφει εύστοχα αυτή τη μετάβαση:

Αναγνωρίζοντας ότι οι εμπειρίες των επισκεπτών τους πραγματοποιούνται μέσω της φυσικής τους κίνησης μέσα σ' έναν εκθεσιακό χώρο, και οι τρεις θεσμοί (μουσεία, διεθνείς

εμπορικές εκθέσεις και εκθέσεις) εστίασαν στη ρύθμιση των πτυχών της συμπεριφοράς των επισκεπτών τους. Ξεπερνώντας τη δυαδικότητα νους - σώμα και αντιμετωπίζοντας τους επισκέπτες τους, ουσιαστικά, ως «μυαλά με πόδια», το καθένα, με τον διαφορετικό του τρόπο, θεωρήθηκε ως ένας χώρος «οργανωμένου περπατήματος», όπου ένα επιδιωκόμενο μήνυμα μεταδίδεται με τη μορφή μιας καθοδηγούμενης διαδρομής.

Η ιστορική ανάγνωση της μουσειακής καταγωγής επεκτείνεται και στην αρχαιότητα. Ο Jeffrey Abt (2006, 115-134) εξετάζει τις απαρχές των μουσείων ήδη από τις συλλογές βοτάνων και την ταξινομική μεθοδολογία του Αριστοτέλη (περ. 340 π.Χ.), το Μουσείο της Αλεξάνδρειας (περ. 289 π.Χ.) και την Πέργαμο, την περίφημη «μουσειακή πόλη» υπό τον Άτταλο Α΄, μανιώδη συλλέκτη γλυπτών και ζωγραφικών έργων. Οι Ρωμαίοι μετέτρεψαν τα θρησκευτικά αντικείμενα σε πολιτιστικά τρόπαια, μεταμορφώνοντας τη Ρώμη σε ένα ανοικτό μουσείο της ελληνικής τέχνης. Για πρώτη φορά, η ιδιωτική συλλογή Ρωμαίων αξιωματούχων έγινε μέσον ανταγωνισμού για την κρατική εξουσία, υπεύθυνη μέχρι τότε για τους δημόσιους χώρους και τα ιερά. Η απόφαση του Αυγούστου να θεωρήσει την ελληνική τέχνη δημόσια περιουσία ενίσχυσε το κύρος της ως κοινού αγαθού, σε αντίθεση με τις ιδιωτικές συλλογές στις οποίες είχαν πρόσβαση λίγοι επίλεκτοι Ρωμαίοι αξιωματούχοι.

Το Βυζάντιο, ισορροπώντας ανάμεσα στο ελληνορωμαϊκό παρελθόν και στον χριστιανικό αντιπαγανισμό, διατήρησε την πρακτική της δημόσιας έκθεσης πολύτιμων αντικειμένων. Σ' αυτή τη νέα συνθήκη, η θρησκευτική τους λειτουργία υποβαθμίστηκε, ενώ ενισχύθηκε η πολιτική και αισθητική τους διάσταση.

Στην Αναγέννηση, οι όροι *pandechion*, *studiolo*, *gabinetto* ή *Wunderkammer*, *galleria*, *Kunstkammer* ή *Kunstschränk*, που αποτύπωναν το εγκυκλοπαιδικό πάθος των συλλεκτών, αντικαταστάθηκαν από τον όρο *musaeum*, εμπνευσμένο από το χαμένο μεγαλείο της Αλεξάνδρειας, ιδίως τη Βιβλιοθήκη (Εικ 3.3). Το *Wunderkammer* θεωρείται η πρώτη μουσειακή δομή. Μεγάλα μουσεία όπως το Ashmolean (Οξφόρδη), το Βρετανικό Μουσείο, το Museo Poldi Pezzoli (Μιλάνο) και το Taylors Museum (Haarlem) διαμορφώθηκαν σύμφωνα με τις αρχές της εγκυκλοπαιδικής γνώσης και τη γοητεία του *Wunderkammer* (Geczy, 2020, 23-42). Η μετονομασία σε *musaeum* και το σύστημα χορηγιών της Αναγέννησης, με πρότυπο τη σχέση Αλεξάνδρου - Αριστοτέλη, επέτρεψαν τη συγκρότηση συλλογών που συνδέθηκαν στενά με την πολιτική: από τη διπλωματία των Μεδίκων έως την ενίσχυση της βασιλικής εξουσίας. Το ενδιαφέρον αυτό συνεχίστηκε στις ευρωπαϊκές αυλές του 17ου αιώνα, όπου οι συλλογές χρησίμευαν όχι μόνο για την προσωπική απόλαυση των ηγεμόνων αλλά και για τη δημόσια προβολή και φήμη τους.

Η διαπλοκή των εννοιών «δημόσιο» και «μουσείο» προέκυψε στα μέσα του 17ου αιώνα στην Αγγλία, όταν η κρίση της εξουσίας οδήγησε την Αγγλική Επανάσταση και, μετέπειτα, στην Αμερικανική και τη Γαλλική Επανάσταση. Οι επαναστάσεις αυτές, εμφορούμενες από κοινωνικό ιδεαλισμό, επέφεραν τη διεύρυνση της πρόσβασης στην πολιτιστική κληρονομιά. Ιδιωτικές συλλογές και περιουσίες της εκκλησίας, της αριστοκρατίας και της μοναρχίας είτε δωρίστηκαν είτε κατασχέθηκαν, γεγονός που επέτρεψε τη σταδιακή διαμόρφωση κεντρικών δημόσιων μουσείων. Το 1793, το άνοιγμα του Λούβρου στο κοινό, ως πρώτου δημόσιου μουσείου, σηματοδότησε όχι μόνο το επιστέγασμα της πτώσης της μοναρχίας, αλλά και την επιτυχή υλοποίηση μιας λαϊκής επανάστασης.



Εικόνα 3.3 Χαρακτικό από το έργο Dell'Historia Naturale του Ferrante Imperato (Νάπολη 1599), την παλαιότερη απεικόνιση γραφείου Φυσικής Ιστορίας.

Οι δημόσιες εκθέσεις τέχνης εγκαινιάστηκαν την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης, όταν το βασιλικό παλάτι παραδόθηκε στον λαό, και λειτούργησε ως χώρος της πρώτης πλήρως δημόσιας έκθεσης ζωγραφικής και γλυπτικής της εποχής. Το κοινό του Salon Carré αποτέλεσε, κατά μία έννοια, το πρώτο πραγματικό «κοινό»: νέοι πολίτες που είχαν καταλάβει βίαια την πολιτική εξουσία και είχαν εγκαθιδρύσει μια δημοκρατία στο όνομα της λαϊκής κυριαρχίας. Παρότι η έκθεση περιλάμβανε μάλλον παραδοσιακούς πίνακες με τοπία, γυμνά, μυθολογικά και θρησκευτικά μοτίβα, η εμπειρία να μπορείς να μπεις στο βασιλικό παλάτι για να δεις κανείς τέχνη ήταν σίγουρα πολιτική από μόνη της, καθώς ήταν στενά συνδεδεμένη με την Επανάσταση. Και μόνο η είσοδος στο παλάτι ως έκθεμα συμβόλιζε την πεποίθηση ότι η νομιμότητα του κράτους δημιουργείται από τη συναίνεση του λαού του και ότι το κράτος υπάρχει για να υπηρετεί τον λαό και όχι το αντίθετο. (Vidokle & Kuan Wood, 2012)

Στη Γαλλία, το Λούβρο λειτούργησε ως δημόσιο ίδρυμα και αναδείχθηκε σε υπόδειγμα αστικής υπερηφάνειας και εθνικής κληρονομιάς (Altshuler, 2007, 2-3). Στη συνέχεια, ο Ναπολέων το μετέτρεψε σε κρατικό θεσμό ([Εικ 3.4](#)). Κατά την περίοδο των Ναπολεόντειων Πολέμων ιδρύθηκαν δεκαπέντε νέα

μουσεία εντός και εκτός Γαλλίας, μεταξύ των οποίων η Galleria dell'Accademia (1807, Βενετία), η Pinacoteca di Brera (1809, Μιλάνο), ο πρόδρομος του Rijksmuseum (1808, Άμστερνταμ), και το Museo del Prado (1809, Μαδρίτη), που υιοθέτησαν το μοντέλο του Λούβρου, συνδέοντας την εθνική ταυτότητα με την πολιτιστική ιστορία.

Τα μουσεία αυτά στεγάστηκαν σε ανακαινισμένα παλάτια, διότι συγκεκριμένος αρχιτεκτονικός τύπος μουσείου δεν είχε ακόμη καθιερωθεί (Ching et al., 2017, 630). Παρά την τελική υποχώρηση των Γάλλων, το πρότυπο του δημόσιου μουσείου που καθιέρωσαν αποδείχθηκε εξαιρετικά ανθεκτικό. Ακόμη και σήμερα, θεσμοί όπως το Rijksmuseum στις Κάτω Χώρες ή το Prado στην Ισπανία λειτουργούν ως εμβληματικά σύμβολα εθνικής κληρονομιάς (Abt, 2006, 129). Αν και οι συλλογές τους εστίαζαν σε ιστορικά έργα, η ενισχυμένη αίσθηση εθνικής ταυτότητας οδήγησε συχνά στην ανάδειξη τοπικών καλλιτεχνών, ενισχύοντας τους εθνικισμούς. Η ιδέα του εθνικού μουσείου υιοθετήθηκε σύντομα από τον Πρώσο βασιλιά Φρειδερίκο Γουλιέλμο Β΄, με το Altes Museum (1829) στο Βερολίνο. Οι Francis D. K. Ching, Mark Jarzombek και Vikramaditya Prakash, στο *A Global History of Architecture*, αναφέρουν:

Η περίοδος που καλύπτει την κατασκευή της National Gallery στο Λονδίνο (1861), του Kyoto National Museum (1898), του Estonian National Museum (1909) και της National Gallery στην Ουάσιγκτον (1931) καταδεικνύει τον διευρυμένο ρόλο της ιστορίας στη διαμόρφωση των εθνικών ιδεολογιών. Ταυτόχρονα, στις αποικίες χτίστηκαν μουσεία για να τονιστεί η νομιμότητα της υποτιθέμενης εκπολιτιστικής αποστολής του αποικιοκράτη και για να μπορέσουν οι αυτόχθονες πληθυσμοί να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους ως διαφοροποιημένα υποκείμενα κάτω από την υπέρτατη και ενοποιητική ομπρέλα της αυτοκρατορίας. Το Governmental Museum of Chennai (1851) και το Prince of Wales Museum, Mumbai (1914), καθώς και το French-Egyptian Museum (1858) είναι μερικά μόνο παραδείγματα των πολύπλοκων πτυχών της ιστορίας της αποικιοκρατίας. Στις περισσότερες περιπτώσεις, αυτά τα μουσεία σχεδιάστηκαν ως νεοκλασικές δομές, επειδή η διεκδίκηση του κλασικισμού και οι συναφείς αρχές της τάξης και του συστήματος ήταν τόσο κεντρικές για την έννοια του εθνικισμού τον 19ο αιώνα. Η Εθνική Πινακοθήκη της Αγγλίας είχε πρόσοψη οκτάστυλου ναού. Το αποτύπωμα του νεοκλασικισμού ήταν τόσο ισχυρό, που ακόμη και τον 20ό αιώνα, ο μοντερνισμός –με λίγες εξαιρέσεις– δεν μπόρεσε να κάνει πολλά για να τον αμφισβητήσει, τουλάχιστον στην Ευρώπη και στην Αμερική. Στην Ευρώπη, μέχρι την έλευση του Μεταμοντερνισμού, υπήρχαν ελάχιστα παραδείγματα μουσείων που δεν ήταν χτισμένα σε νεοκλασικό στιλ. (Ching et al., 2017, 667)



Εικόνα 3.4 *Αεροφωτογραφία του παλατιού του Λούβρου και του Πάρκου Tuileries.*
Πηγή: <https://commons.wikimedia.org/Orthophotographie - 2018 - Palais du Louvre 01.jpg>

Μεταξύ 1880 και 1890, τα μουσεία εισήλθαν σε μια περίοδο επαγγελματοποίησης με έμφαση στη διοίκηση, στην ταξινόμηση και στον σχεδιασμό κτηρίων, γεγονός που οδήγησε στη συγκρότηση ενώσεων μουσειολόγων στη Βρετανία (1889), στη Γερμανία (1917) και στις Ηνωμένες Πολιτείες (1906) (McClellan, 2020, 43-66). Το 1926 ιδρύθηκε το International Museums Office (IMO) υπό την αιγίδα της Κοινωνίας των Εθνών, αναγνωρίζοντας τον διεθνή ρόλο των μουσείων. Το 1946, το IMO μετεξελίχθηκε στο International Council of Museums (ICOM) (Βασιλειάδης & Μπουτσιούκη, 2015, 91-93).

Σε αντίθεση με την Ευρώπη, όπου τα μουσεία τέχνης βασίστηκαν σε κρατικές συλλογές, το μουσειακό κίνημα στις Ηνωμένες Πολιτείες αναπτύχθηκε μέσα από τοπικές πρωτοβουλίες και ιδιωτική χρηματοδότηση (Buckley & Conomos, 2020, xxix), αντανακλώντας την αγωνία των Αμερικανών για την «νεότητα» και «κατωτερότητα» του αμερικανικού πολιτισμού (Abt, 2006, 130-131). Αυτό το κίνημα δημιούργησε εντάσεις ανάμεσα στους σκοπούς των μουσείων και στις πηγές χρηματοδότησής τους. Ως μη κερδοσκοπικοί πολιτιστικοί θεσμοί με στόχο την απόκτηση, έκθεση και ερμηνεία έργων τέχνης, τα αμερικανικά μουσεία βρέθηκαν σε διαρκή, συχνά συγκρουσιακή σχέση με τις επιχειρήσεις (Donnelly, 2010).

Το 1983, ο Stephen E. Weil δημοσίευσε στο ARTnews (1983, December) μια σκωπτική παρουσίαση της έρευνας του Institute of Museum Services των ΗΠΑ, η οποία αποκάλυπτε ότι τα περισσότερα από τα μισά μουσεία ιδρύθηκαν μεταξύ 1950-1980:

Σε μια περίοδο περίπου 1.566 εβδομάδων, σχεδόν 2.500 νέα μουσεία άνοιξαν τις πόρτες τους. Ο ρυθμός ήταν μεγαλύτερος από ένα κάθε εβδομάδα. (Για το Ηνωμένο Βασίλειο, με μικρότερο πληθυσμό, ο ρυθμός ανάπτυξης για τη δεκαετία του 1970 ήταν εξίσου εντυπωσιακός: ένα νέο μουσείο άνοιγε κάθε δεύτερη εβδομάδα.) Με τέτοιο ρυθμό, θα μπορούσε κανείς κάλλιστα να αναρωτηθεί πότε το τελευταίο κομμάτι γης θα διατεθεί για

μουσειακή χρήση και πότε ο τελευταίος διαθέσιμος επισκέπτης θα κληθεί να υπηρετήσει ως επίτροπος, διδάσκων, επιμελητής ή φύλακας. (Weil, 1990,3-6)

Μέχρι το 1990, ο A. Gillette κατέγραψε την ύπαρξη ενός παγκόσμιου δικτύου 35.000 μουσείων, συμπεριλαμβανομένων τόσο των διεθνών οργανισμών όσο και του επιστημονικού τομέα της Μουσειολογίας (Prösler, 1996, 21). Σήμερα, σύμφωνα με την UNESCO, η θεαματική αύξηση του πολιτιστικού τουρισμού, έχει οδηγήσει στον εντυπωσιακό αριθμό των 104.000 μουσείων παγκοσμίως, εκ των οποίων το 61% να βρίσκεται στη Δυτική Ευρώπη και στη Βόρεια Αμερική. Οι Ηνωμένες Πολιτείες αντιπροσωπεύουν σχεδόν το ένα τρίτο του συνόλου, καταλαμβάνοντας την πρώτη θέση μεταξύ των χωρών με βάση τον αριθμό των μουσείων (Art & Culture, 2022). Έως τον Μάρτιο του 2021, ο επίσημος κατάλογος κατέγραψε 103.842 μουσεία διεθνώς, με την κατανομή τους να έχει ως εξής: Ηνωμένες Πολιτείες 33.082, Δυτική Ευρώπη και Καναδάς 30.628, Ασία-Ειρηνικός 18.180, Ανατολική Ευρώπη 11.366, Λατινική Αμερική και Καραϊβική 8.716, Αφρική 868, Αραβικά Εμιράτα 757, Ισραήλ 226 και Αγία Έδρα (Βατικανό) 19 (<https://www.statista.com/statistics/1201825/top-countries-by-number-of-museums-worldwide/>).

Αυτά τα στατιστικά στοιχεία αποκαλύπτουν την εκρηκτική ανάπτυξη του μουσειακού φαινομένου και δικαιολογούν τόσο την αυτονομία της Μουσειολογίας ως επιστημονικού κλάδου όσο και την εμφάνιση νέων ακαδημαϊκών πεδίων, όπως η Επιμέλεια (*curating*) και η Πολιτιστική Διαχείριση (*cultural management*). Τα πεδία αυτά αναδύθηκαν κυρίως τη δεκαετία του 1970, αντανακλώντας την ανάγκη για νέες μορφές διαμεσολάβησης και μαζικής επικοινωνίας ανάμεσα στα μουσεία, στην τέχνη και στο κοινό.

3.4 Οργάνωση και ανάπτυξη: Δομές και κατευθύνσεις

Πριν από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η διεύθυνση του Alfred H. Barr στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA) στη Νέα Υόρκη, που ιδρύθηκε το 1929 με την υποστήριξη της οικογένειας Rockefeller, καθώς και η ηγεσία του Alexander Dornier στο Landesmuseum του Αννόβερου εγκαινίασαν μια μεταρρυθμιστική πολιτική αξιοποίησης των συλλογών και ενσωμάτωσης της σύγχρονης τέχνης στις μουσειακές πρακτικές. Οι πρωτοβουλίες τους, ιδίως στην Ευρώπη, διακόπηκαν απότομα λόγω του πολέμου.

Ο Alfred H. Barr (1902-1981) υπήρξε ο πρώτος διευθυντής του νεοσύστατου MoMA σε ηλικία μόλις 27 ετών (1929-1943). Στη συνέχεια, ως διευθυντής συλλογών (1943-1968), εμπλούτισε συστηματικά τις συλλογές, διοργάνωσε καθοριστικές εκθέσεις και διευκόλυνε την αφομοίωση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας από το ευρύ κοινό. Με τον τρόπο αυτό, ενέταξε τα αμερικανικά μουσεία στο κίνημα της μοντέρνας τέχνης.³ Ιδιαίτερη συζήτηση έχει προκαλέσει το περίφημο αλλά αμφιλεγόμενο διάγραμμα του. Σ' αυτό, ανίχνευε τις καταβολές του Κυβισμού στον Σεζάν, τον Νεο-ιμπρεσιονισμό και τον Ανρί Ρουσσώ, οδηγώντας τον κατευθείαν στον Σουπρεματισμό, στον Κονστρουκτιβισμό και το De Stijl, με κατάληξη στην Αφηρημένη Τέχνη. Παρέλειπε όμως καθοριστικά κινήματα όπως τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό, το Νταντά και τον Σουρεαλισμό, διαστρεβλώνοντας τη σημασία τους (Kuspit, n.d.).

Όπως έγραψε το 1929:

Μια ομάδα Αμερικανών συλλεκτών και χορηγών τέχνης ανακοίνωσε την ίδρυση στη Νέα Υόρκη ενός μεγάλου και μόνιμου μουσείου μοντέρνας τέχνης. Ο άμεσος σκοπός τους είναι να

³ Η Ασημίνα Κανιάρη (2015, 105-148) αναφέρεται λεπτομερώς στην έκθεση *Κυβισμός και Αφαίρεση* (1936) του A. Barr, ως εκθεσιακό εργαλείο ιστοριογραφικής περιγραφής και πρότυπο για τα μουσεία έως το 1960.

πραγματοποιήσουν, σε μια γκαλερί στην Πέμπτη Λεωφόρο, περίπου 20 εκθέσεις μέσα στα επόμενα δύο χρόνια. Οι εκθέσεις αυτές θα περιλαμβάνουν μια όσο το δυνατόν πληρέστερη εκπροσώπηση των μεγάλων σύγχρονων δασκάλων -Αμερικανών και Ευρωπαίων- από τον Cézanne μέχρι σήμερα. Με τη συνεργασία καλλιτεχνών, συλλεκτών και εμπόρων, η επιτροπή πιστεύει ότι για τις επερχόμενες εκθέσεις μπορούν να εξασφαλιστούν πίνακες, γλυπτά, σχέδια, λιθογραφίες και χαρακτηριστικά πρώτης τάξεως. [...] Σε όλο τον κόσμο το αυξανόμενο ενδιαφέρον για τα σύγχρονα καλλιτεχνικά κινήματα έχει βρει έκφραση όχι μόνο σε ιδιωτικές συλλογές, αλλά και στη δημιουργία δημόσιων γκαλερί που έχουν δημιουργηθεί με συγκεκριμένο σκοπό την έκθεση τόσο μόνιμων όσο και προσωρινών συλλογών σύγχρονης τέχνης. (Barr, 1986, 69-73)

Σύμφωνα με τους Alexander και Alexander (2008, 39):

[...] ο Barr, «πούλησε» στους Νεοϋορκέζους τον γαλλικό μεταϊμπρεσιονισμό (Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin, Picasso κ.ά.) και τον μοντερνισμό του Bauhaus, συνδυάζοντας τις εικαστικές τέχνες, με την αρχιτεκτονική, τον βιομηχανικό σχεδιασμό, τον κινηματογράφο, τη φωτογραφία, τα γραφικά και την τυπογραφία.

Ο Barr πιστώνεται, επίσης, με την έκθεση *Useful Objects* (1930), όπου συνέδεσε τη μοντέρνα πρωτοπορία με προσιτά αντικείμενα βιομηχανικού σχεδιασμού, προτείνοντας μια σύζευξη αισθητικής και καθημερινότητας. Επιπλέον, καθιέρωσε νέα πρότυπα για τους καταλόγους εκθέσεων, δίνοντας έμφαση στην ερευνητική διάσταση του επιμελητή. Έτσι, το MoMA αναδείχθηκε σε έναν συναρπαστικό τόπο συνάντησης όχι μόνο για τους Αμερικανούς αλλά και για διαφορετικούς πολιτισμούς, για πρωτοποριακά έργα τέχνης, αλλά και σε ένα σπουδαίο κέντρο τεκμηρίωσης, έρευνας, και απόκτησης καλλιτεχνικών αντικειμένων.

Αξιοσημείωτη είναι και η συμβολή γυναικών στη μουσειακή ηγεσία των Ηνωμένων Πολιτειών στις αρχές του 20ού αιώνα. Η Cornelia Bentley Sage Quinton διηύθυνε την Albright-Knox Gallery στο Μπάφαλο της Νέας Υόρκης (1910-1923), η Florence Berger έγινε, το 1926, η πρώτη γυναίκα επιμελήτρια στο παλαιότερο δημόσιο μουσείο τέχνης της χώρας, το Wadsworth Atheneum Museum of Art (Χάρτφορντ, Κονέκτικατ). Η Maude Briggs Knowlton διηύθυνε την Currier Gallery of Art στο Μάντσεστερ του Νιου Χάμσαϊρ (1929), ενώ η Juliana Force ανέλαβε, το 1930, τη διεύθυνση του Whitney Museum of American Art στο Μανχάταν (Paul, 2020, 85). Αυτά τα παραδείγματα αναδεικνύουν τον πρωτοποριακό ρόλο των γυναικών στη διαμόρφωση του μουσειακού θεσμού στις ΗΠΑ.

Το 1935, η μουσειολόγος Grace McCann Morley, σε ηλικία μόλις 34 ετών, έγινε η πρώτη διευθύντρια του νεοσύστατου San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Εφάρμοσε μια πρωτοποριακή πολιτική με έμφαση στη λαϊκή συμμετοχή και την εκπαίδευση, καθιερώνοντας το μουσείο ανοικτό στο κοινό μέχρι τις 10.00 μ.μ. για έξι ημέρες την εβδομάδα. Μέσα από εκθεσιακά και εκπαιδευτικά προγράμματα, το SFMOMA συνέβαλε στην καθιέρωση των Αμερικανών αφηρημένων εξπρεσιονιστών στη Δυτική Ακτή κατά τη δεκαετία του 1940, ενώ τη δεκαετία του 1950 εγκαινίασε την τηλεοπτική σειρά *Art in Your Life*. Η Morley αντιμετώπισε το μουσείο όχι μόνο ως εκθεσιακό χώρο αλλά και ως χώρο πειραματισμού με διάφορα μέσα (φωτογραφία, πειραματικές ταινίες, αρχιτεκτονική, σχεδιασμό τοπίου)

και ειδικές εκθέσεις ντιζάιν (μαχαιροπίρουνα, κεραμικά, υφάσματα, έπιπλα) που απευθύνονταν στον μέσο καταναλωτή (Kirk, 2017).

Την ίδια περίοδο στην Ευρώπη, το Landesmuseum στο Αννόβερο, υπό τη διεύθυνση του Alexander Dornier (1893-1957), απέκτησε φήμη για την υποστήριξη της σύγχρονης τέχνης, προτού ο Dornier μεταναστεύσει στην Αμερική το 1937 λόγω του επικείμενου πολέμου. Ο Dornier πίστευε ότι τα μουσεία τέχνης βρίσκονταν σε κρίση και χρειαζόταν να ανανεωθούν, ως προς την αρχιτεκτονική μορφή και τη λειτουργία τους. Τα οραματιζόταν ως «Kraftwerke», δυναμικές μονάδες παραγωγής ενέργειας ικανές για αυθόρμητες αλλαγές (Obrist, 2009, 41-66). Το 1927 ανέθεσε στον El Lissitzky τη δημιουργία των περίφημων *Abstraktes Cabinet* (Αφηρημένα Δωμάτια), τα οποία ενσωμάτωναν την Αφηρημένη Τέχνη στη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Πρόκειται για ατμοσφαιρικούς χώρους χωρίς παράθυρα, σχεδιασμένους με ευελιξία (κινητά πάνελ, εναλλαγές χρωμάτων στους τοίχους, και αντικαταστάσιμα διακοσμητικά στοιχεία), ώστε να προσφέρουν στον επιμελητή τη δυνατότητα συνεχούς ανανέωσης και στον επισκέπτη βιωματική εμπειρία. Ο Dornier θεωρείται έτσι «πρόγονος της συμμετοχικής, κοινωνικά εμπλεκόμενης μουσειακής πρακτικής [...] που χειροκροτήθηκε επειδή έκανε τα μουσεία διαφορετικά από τον εαυτό τους, επιδεικνύοντας επιμελητική συγγραφή και αγκαλιάζοντας πλήρως τη σύγχρονη τέχνη» (Rose, 2019).

Η συμβολή των Barr, Morley και Dornier δείχνει τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις στη μουσειακή πολιτική της προπολεμικής περιόδου. Ο Barr συνεργάστηκε στενά με την επιχειρηματική κοινότητα της Νέας Υόρκης, συνδέοντας την τέχνη με την αγορά και διαμορφώνοντας την αισθητική της ταυτότητα. Η Morley άνοιξε το μουσείο στην κοινωνία μέσω της εκπαίδευσης και της λαϊκής συμμετοχής και ο Dornier επαναπροσδιόρισε τον ρόλο του επιμελητή, μετατρέποντάς τον από «κλητήρα έργων τέχνης» σε συνομιλητή και συνεργάτη του καλλιτέχνη.

Ωστόσο, κατά τις δεκαετίες 1960-1970, τα μουσεία θεωρήθηκαν «εχθροί» της σύγχρονης τέχνης, σε πλήρη αντίθεση με τη σημερινή συμβιωτική τους σχέση με την καλλιτεχνική παραγωγή. Δυσανεστημένοι πειραματικοί καλλιτέχνες και ριζοσπαστικοί επιμελητές εγκαινίασαν νέους τύπους εκθέσεων και χώρων, οι οποίοι σταδιακά θεσμοθετήθηκαν. Το πνεύμα της εποχής αποτυπώνεται στον περίφημο διάλογο “What Is A Museum?” (1967), μεταξύ του πρωτοπόρου του *Happening* Allan Kaprow και του πρωτοπόρου της *Land Art* Robert Smithson:

ALLAN KAPROW: Κάποτε υπήρχε μια τέχνη σχεδιασμένη για μουσεία, και το γεγονός ότι τα μουσεία μοιάζουν με μαυσωλεία μπορεί στην πραγματικότητα να αποκαλύψει τη στάση που είχαμε απέναντι στην τέχνη στο παρελθόν. Ήταν μια μορφή σεβασμού προς τους νεκρούς. Τώρα, δεν ξέρω πόσο περισσότερα έργα είναι διαθέσιμα από το παρελθόν που πρέπει να εκτεθούν ή να γίνουν σεβαστά. Αλλά, αν πρόκειται να μιλήσουμε για τα έργα που έχουν παραχθεί τα τελευταία χρόνια και που πρόκειται να παραχθούν στο εγγύς μέλλον, τότε η έννοια του μουσείου είναι εντελώς άσχετη. Θα ήθελα να συνεχίσω το ζήτημα του περιβάλλοντος του έργου τέχνης -τι είδους έργο γίνεται τώρα- πού είναι καλύτερο να εκτίθεται, εκτός από το μουσείο, ή το αντίστοιχο ενδιαμέσο, την γκαλερί.

ROBERT SMITHSON: Λοιπόν, μου φαίνεται ότι υπάρχει μια στάση που τείνει προς τον McLuhanism, και αυτή η στάση τείνει να βλέπει το μουσείο ως μια μηδενική δομή. Νομίζω όμως ότι η μηδενικότητα που υπονοεί το μουσείο είναι στην πραγματικότητα ένα από τα σημαντικότερα πλεονεκτήματά του, και αυτό πρέπει να

γίνει κατανοητό και να τονιστεί. Το μουσείο τείνει να αποκλείει κάθε είδους θέση που επιβάλλει τη ζωή. Φαίνεται όμως να υπάρχει μια τάση να προσπαθούν να ζωντανέψουν τα πράγματα στα μουσεία, και η όλη ιδέα του μουσείου φαίνεται να τείνει περισσότερο προς ένα είδος εξειδικευμένης ψυχαγωγίας. Παίρνει όλο και περισσότερο τις πτυχές μιας ντισκοτέκ και όλο και λιγότερο τις πτυχές της τέχνης. Νομίζω, λοιπόν, ότι το καλύτερο πράγμα που μπορεί να πει κανείς για τα μουσεία είναι ότι πραγματικά εστιάζουν στη δράση, και νομίζω ότι αυτή είναι μία από τις σημαντικότερες αρετές τους. Φαίνεται ότι η θέση σου είναι να ενδιαφέρεσαι για το τι συμβαίνει. Εμένα με ενδιαφέρει κυρίως αυτό που δεν συμβαίνει, αυτή η περιοχή μεταξύ των γεγονότων που θα μπορούσε να ονομαστεί κενό. Αυτό το κενό υπάρχει στις κενές και άδειες περιοχές ή ρυθμίσεις που δεν εξετάζουμε ποτέ. Θα μπορούσε να δημιουργηθεί ένα μουσείο αφιερωμένο σε διάφορα είδη κενού. Το κενό θα μπορούσε να οριστεί από την πραγματική εγκατάσταση της τέχνης. Οι εγκαταστάσεις θα πρέπει να αδειάζουν τα δωμάτια, όχι να τα γεμίζουν. (Smithson, 1996, 43-51)

Ο παραπάνω διάλογος αντανάκλα την κριτική στάση των Karpow και Smithson απέναντι στους θεσμούς, καθώς επέλεξαν να αναπτύξουν το έργο τους εκτός μουσείων και γκαλερί. Ο Karpow απορρίπτει το μουσείο ως «μαυσωλείο» της νέας τέχνης, ενώ ο Smithson υπερασπίζεται τη «μηδενικότητά» του ως αρετή, θεωρώντας ότι εστιάζει στο κενό ανάμεσα στα γεγονότα.

Σταδιακά, η θεσμική κριτική των εννοιολογικών καλλιτεχνών αναδιαμόρφωσε το εκθεσιακό σύστημα, εισάγοντας την έννοια του «ανοικτού μουσείου». Το νέο αυτό μοντέλο στόχευε να καταστήσει ορατές τις κοινωνικές αντιφάσεις εντός του μουσείου, να απελευθερώσει την τέχνη από τον περιορισμό της στο μουσείο και να την επανασυνδέσει με τον δημόσιο χώρο και την κοινωνία (Meijers, 1966, 5).

Παράλληλα, η ανάδυση του αυτόνομου επιμελητή εκθέσεων απελευθέρωσε το επάγγελμα από θεσμικούς περιορισμούς, καθιστώντας τον συνεργάτη και συνομιλητή του καλλιτέχνη και οδηγώντας σε ραγδαία αύξηση του αριθμού και της κλίμακας των εκθέσεων παγκοσμίως. Αυτό που ξεκίνησε ως «κριτική των θεσμών» (*critique of institutions*) εξελίχθηκε σταδιακά σε «θεσμοθέτηση της κριτικής» (*institutionalization of critique*), μια καλλιτεχνική τακτική που υιοθετήθηκε από προσωπικότητες όπως ο Robert Morris, ο Dan Graham, ο Joseph Beuys, ο Hans Haacke και η Andrea Fraser. Όπως παρατηρεί ο Terry Smith, η νεότερη γενιά επιμελητών, που διαμορφώθηκε από τις εμπειρίες της σε πειραματικούς χώρους τέχνης, υπήρξε δεκτική σ' αυτή την κριτική στάση και την ενσωμάτωσε στις θεσμικές διαδικασίες, επαναπροσδιορίζοντας τα όρια του εκθεσιακού θεσμού (Castellano, 2019, 25-26).

3.4.1 Καινοτόμοι διευθυντές

Απέναντι στις ανησυχίες και στις αμφιβολίες για τον ρόλο των μουσείων στον 20ό αιώνα, αρκετοί διευθυντές ανέλαβαν πρωτοβουλίες που επαναπροσδιόρισαν τον παραδοσιακό θεσμό. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ο Willem Sandberg στο Stedelijk Museum στο Άμστερνταμ (1945-1963), ο Knud W. Jensen στο Louisiana Museum of Modern Art στη Δανία, ο Johannes Cladders στη Γερμανία, ο Pontus Hulten στο Moderna Museet στη Στοκχόλμη (1958-1973), ο Harald Szeemann στη Βέρνη και ο Robert Giron στο Palais de Beaux-Arts των Βρυξελλών. Αυτοί, μετέτρεψαν τα μουσεία σε δυναμικούς, πολυφωνικούς χώρους διαλόγου, απομακρυνόμενοι από το εγκυκλοπαιδικό μοντέλο των παλαιών «μουσείων θησαυρών».

Ο Willem Sandberg υποστήριξε ότι η τέχνη όφειλε να ενσωματωθεί στην καθημερινότητα. Στο Stedelijk Museum (**Εικ 3.5**), εκσυγχρόνισε και επέκτεινε το ίδρυμα ενσωματώνοντας εκπαιδευτικά προγράμματα και μετατρέποντάς το σε ανοικτό πειραματικό εργαστήριο. Δημιούργησε ένα φιλόξενο περιβάλλον με βιβλιοθήκη, αναγνωστήριο, εστιατόριο, κινηματογράφο και αίθουσα μουσικής. Υποστήριξε νέους καλλιτέχνες σε διεθνές επίπεδο, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να επιμελούνται εκθέσεις. Παράλληλα συγκρότησε μία από τις σημαντικότερες συλλογές σύγχρονης τέχνης στην Ευρώπη. Το υπόβαθρό του ως γραφίστα διαμόρφωσε την οπτική ταυτότητα του μουσείου, με περισσότερες από 380 αφίσες και από 250 καταλόγους σχεδιασμένους από τον ίδιο (Sandberg, director and, 2016).

Ο Pontus Hulten, όπως τόνισε στον Hans Ulrich Obrist, αμφισβήτησε από νωρίς τη στατικότητα του μουσείου. Για εκείνον, τα έργα τέχνης έπρεπε να αποθηκεύονται και να εκτίθενται μόνο για συγκεκριμένες εκθέσεις, με χαλαρό τρόπο. Όλες οι θεσμικές συμβάσεις «λατρείας» της τέχνης έπρεπε να εγκαταλειφθούν ώστε οι επισκέπτες να αισθάνονται ότι ακόμη και ένα παιχνίδι πινγκ πονγκ δίπλα στους πίνακες ήταν θεμιτό (Obrist, 2009,73-74).



Εικόνα 3.5 *To Stedelijk Museum του Άμστερνταμ.*

Πηγή: https://nl.wikipedia.org/wiki/Stedelijk_Museum_Amsterdam

[/media/Bestand:De_nieuwe_vleugel_van_het_Stedelijk_Museum_Amsterdam.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Stedelijk_Museum_Amsterdam#/media/Bestand:De_nieuwe_vleugel_van_het_Stedelijk_Museum_Amsterdam.jpg)

Ο Knud W. Jensen, ιδρυτής του Louisiana Museum of Modern Art, στόχευε να δημιουργήσει έναν πολιτιστικό χώρο διαφορετικό από τα παραδοσιακά μουσεία. Οραματίστηκε ένα κέντρο όπου όλες οι τέχνες θα συναντηθούν και να συναντήσουν τους ανθρώπους (Jensen, 1968). Από το 1958, μετέτρεψε μια δανέζικη βίλα σε διεθνές μουσείο σύγχρονης τέχνης, όπου οι αρχιτεκτονικές παρεμβάσεις εναρμονίστηκαν με το φυσικό τοπίο. Εισήγαγε ποικίλες δραστηριότητες, συναυλίες, κινηματογράφο, συνέδρια, διαλέξεις, σεμινάρια, εκπαιδευτικά προγράμματα και περιοδικές εκθέσεις, που εξοικείωσαν το κοινό με τη σύγχρονη τέχνη και πειραματισμούς της.

Ο Johannes Cladders, στο Kaiser Wilhelm Museum (1957) και αργότερα στο Haus Lange Museum, ενσωμάτωσε τη σύγχρονη τέχνη στον μουσειακό θεσμό και αναδιαμόρφωσε τη σχέση καλλιτεχνών - μουσείου. Προώθησε μινιμαλιστές και εννοιολογικούς καλλιτέχνες, όπως οι Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Carl Andre, Hanne Darboven, Piero Manzoni, Stanley Brouwn, Richard Long,

Lawrence Weiner, Daniel Buren, Yannis Kounellis, σε αντίθεση με την ηγεμονία του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και της Pop Art. Η κορυφαία συμβολή του ήταν το Museum Abteiberg στο Mönchengladbach, σχεδιασμένο από τον Hans Hollein, με ασύμμετρη δομή και αποκεντρωμένους χώρους, που υλοποιούσε την ιδέα «αντι-μουσείου». Αντικατέστησε επίσης τους παραδοσιακούς καταλόγους με κασετίνες περιορισμένης έκδοσης που λειτουργούσαν ως καλλιτεχνικά αντικείμενα (Benedetti, n.d.).

Η λογική αυτών των διευθυντικών καινοτομιών συνδέεται με την ευρύτερη εξέλιξη των θεσμικών δομών. Το 1977, η ίδρυση του Centre Pompidou στην καρδιά του Παρισιού, με επιφάνεια 100.000 τ.μ. αφιερωμένα στην τέχνη, στη μουσική και στην ανάγνωση, σηματοδότησε τη ρήξη με το παραδοσιακό μουσείο. Χαρακτηρίστηκε «πολιτιστικό εργοστάσιο» (Higgins, 2005, 215-226) και «μουσείο μεικτής χρήσης» (Rectanus, 2006, 383), αντανakλώντας πολιτικά το πνεύμα του Μάη του '68 και την έντονη θεσμική κριτική της δεκαετίας 1960-70 (Woodruff, 2020, 1-29). Σε κοινωνικό επίπεδο, οικοδομήθηκε πάνω σε έννοιες που είχε ήδη εφαρμόσει ο Sandberg στο Stedelijk (Serota, 1996/1999, 13-14).



Εικόνα 3.6 *Centre National d'art et de Culture Georges-Pompidou Παρίσι.*

Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/95/Pompidou_center.jpg

Ο Pontus Hulten (1924-2006), ήδη διεθνώς αναγνωρισμένος ως ριζοσπαστικός διευθυντής του Moderna Museet (1960-1973), ανέλαβε το 1973 ιδρυτικός διευθυντής του Centre Pompidou (1973-1980) ([Εικ 3.6](#)). Εκεί εφάρμοσε το όραμά του για ένα «ανοικτό μουσείο», όχι με τη μορφή ενός αντι-μουσείου αλλά ως διαδραστικό πειραματικό πεδίο συνάντησης έργων, καλλιτεχνών και κοινού. Υποστήριζε ότι το «σφαιρικό μουσείο» πρέπει να είναι ανοικτό στην κοινωνική ζωή της πόλης, μια προέκταση του δρόμου μέσα στο ίδρυμα και του ιδρύματος προς τον δημόσιο χώρο (West, 2017).

Η μεταμοντέρνα μορφή του ογκώδους κτηρίου, με έντονα χρώματα και τις υποδομές του εκτεθειμένες στην πρόσοψη, ενίσχυσε αυτή τη λογική. Η αρχιτεκτονική των Renzo Piano και Richard Rogers με τα συστήματα κλιματισμού, ύδρευσης και μετακίνησης τοποθετημένα εξωτερικά, και με τις χαρακτηριστικές σπειροειδείς γυάλινες κυλιόμενες σκάλες, ανέδειξε την αλληλεπίδραση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου (Ching et al., 2017, 784 και ICI Consultants, 2013, 184-189). Οι περισσότερες από χίλιες περιοδικές εκθέσεις⁴ που φιλοξενήθηκαν μεταξύ 1967 και 2017 (Parcollet 2019, 54), το αναγνωστήριο, οι αίθουσες μουσικής και τα πωλητήρια στον ίδιο πολυχώρο καθιέρωσαν ένα νέο αρχιτεκτονικό και λειτουργικό πρότυπο για τα μουσεία των επόμενων δεκαετιών.⁵

Στο ίδιο πνεύμα, το Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (ΚΠΙΣΝ/SNFCC) στην Αθήνα, επίσης έργο του Renzo Piano (2012), συνδύασε την Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, την Εθνική Λυρική Σκηνή, το πάρκο Σταύρος Νιάρχος και χώρους πολλαπλών χρήσεων, ενσωματώνοντας τις ίδιες αρχές πολυλειτουργικότητας και αλληλεπίδρασης με τον αστικό ιστό.

3.4.2 Ο διευθυντής ως διευθύνων σύμβουλος (CEO)

Η διεύρυνση του ρόλου των μουσείων μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης στον 20ό αιώνα, σε συνδυασμό με την ίδρυση νέων⁶ και τις θεαματικές αρχιτεκτονικές ανακαινίσεις παγκοσμίως,⁷ θεωρήθηκε από τον Smith ως «συρρίκνωση των συλλογών και επέκταση του περιβλήματος» (2006, 546-547). Η ανάπτυξη μουσειακών franchises, με πρωτοπόρο το Μουσείο Guggenheim, οδήγησε από τη δεκαετία του 1990 και εξής σε ριζική αλλαγή του επιχειρηματικού μοντέλου των μουσείων. Έτσι, ο επαγγελματικός τίτλος πολλών διευθυντών ενσωμάτωσε και τον ρόλο του διευθύνοντος συμβούλου (CEO).

Ο CEO αποτελεί ανώτατη διοικητική θέση, υπεύθυνη για την υλοποίηση στρατηγικών σχεδίων την ενίσχυση της οικονομικής ευρωστίας, την υποστήριξη του ψηφιακού μετασχηματισμού των μουσείων

⁴ Το 2011 ξεκίνησε ένα φιλόδοξο σχέδιο καταγραφής και ταξινόμησης των εκθέσεων του. Το 1998, είχε κυκλοφορήσει η πρώτη συστηματική μελέτη των εκθέσεων του MoMA από τη Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press (MA).

⁵ Ο Kim West (2017, 267-279) επισημαίνει ότι τα εγκαίνια του Centre Pompidou (31/01/1977) ανέδειξαν τον αντιφατικό του ρόλο στο πολιτικό και πολιτιστικό τοπίο της εποχής. Συγκεκριμένα: (1) σύγκρουση μεταξύ του παραδοσιακού μουσείου και των μέσων ενημέρωσης, (2) σύγκρουση μεταξύ των λαϊκών κινημάτων του 1968 και των κυβερνητικών ελέγχων, (3) «μνημείο των μεγαλοκατασκευαστών» (Reyner Banham), (4) «ύστατο έμβλημα του ύστερου καπιταλισμού» (Annette Michelson), (5) «μηχανισμός πλήρους αστυνόμευσης της πολιτιστικής παραγωγής από την αναδιαρθρωμένη αγορά» (Marie Leroy), (6) «ιστορική ενσάρκωση της αποτυχίας και της απογοήτευσης της ευρωπαϊκής προσπάθειας να ξεφύγει από το γκέτο της τέχνης και να σπάσει τα δεσμά της πολιτιστικής βιομηχανίας» (Andreas Huyssen).

⁶ Από μια γρήγορη αναζήτηση στο διαδίκτυο: MOCA Los Angeles (1979), Museu Inhotim, Brumadinho Βραζιλία (1980's), La Fondation Cartier pour l'art contemporain (1984), Guggenheim Museum Bilbao (1997) του Frank Gehry που σχεδίασε και το μελλοντικό Guggenheim Abu Dhabi, The National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (MMCA 1969), PS1(1971) από το 2000 ως MoMA PS1, The Reina Sofia Museum, Μαδρίτη (1992), Kunsthal στο Ρότερνταμ (1992), Kunstmuseum στη Βόννη (1992), Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT 1995), The Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA 1995), Hamburger Bahnhof, Βερολίνο (1996), Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO 1999), Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ Αθήνα 2000), Tate Modern, London (2000), Palais de Tokyo, Παρίσι (2002), Kunsthaus (2003) στο Γκκρατς της Αυστρίας, των Peter Cook και Colin Fournier, Museum of Contemporary Art Shanghai (MOCA 2005), The National Art Center, Tokyo (NACT 2005) το οποίο λειτουργεί ως «άδειο μουσείο» κατά τα πρότυπα των Kunstahalle της Γερμανίας, φιλοξενώντας αποκλειστικά περιοδικές εκθέσεις, και το Moderna Museet Malmö (2009), παράρτημα του Moderna Museet στη Στοκχόλμη (ιδρ.1958) κ.ά.

⁷ Μουσεία που ανακαινίστηκαν: MoMA, New York (ιδρ. 1929, ανακαίνιση 2004 από τον Yoshio Taniguchi), San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA ιδρ. 1935, ανακαινίσεις 1995 από τον Mario Botta και 2016 από το γραφείο Diller Scofidio + Renfro), Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1952 σχέδια Frank Lloyd Wright), Tel Aviv Museum of Art (1932, μετεγκατάσταση 1971), Los Angeles County Museum of Art (LACMA 1961 ανακαινίστηκε 2008 σε σχέδια Renzo Piano), Museum of Contemporary Art Australia (1991 ανακαίνιση 2010), The Garage Museum (Μόσχα 2008 μετονομάστηκε σε Garage Center for Contemporary Culture 2014 ανακαίνιση από τον Rem Koolhaas), Brandhorst, Munich (2009), Maxxi στη Ρώμη (2010 σε σχέδια Zaha Hadid), Whitney Museum (2015 ανακαίνιση από τον Renzo Piano) Louvre Abou Dabi (2019 σε σχέδια Jean Nouvel), Kunstmuseum στη Βασιλεία (ανακαινισμένο 2016) κ.ά.

και τον καθορισμό μακροπρόθεσμης πολιτικής. Ενδεικτικά, η Anne d'Harnoncourt, διευθύντρια του Μουσείου Τέχνης της Φιλαδέλφειας από το 1982, απέκτησε και τον τίτλο της διευθύνουσας συμβούλου το 1997, ενώ ο Philippe de Montebello, διευθυντής του Μητροπολιτικού Μουσείου Τέχνης (MET) από το 1977, αναβαθμίστηκε σε διευθύνοντα σύμβουλο το 1982.

Σήμερα, οι αρμοδιότητες των μουσείων κατανέμονται με σαφήνεια. Οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες (επιμέλεια εκθέσεων, εκπαίδευση, προβολή, έρευνα και συντήρηση) ανήκουν στους επιμελητές, οι οποίοι διαθέτουν κατά κανόνα υπόβαθρο στην ιστορία της τέχνης. Τα επιχειρηματικά καθήκοντα, όπως συμβάσεις, προϋπολογισμοί, έλεγχος και εμπορικές δραστηριότητες και fundraising υπάγονται στην αρμοδιότητα του διευθυντή/CEO.

Η έρευνα της Jennifer A. Donnelly (2010) δείχνει ότι οι περισσότεροι διευθυντές μεγάλων μουσείων στις ΗΠΑ διαθέτουν διδακτορικό ή ανώτερο πτυχίο⁸ και εμπειρία σε μουσεία και γκαλερί. Ωστόσο, το βασικό κριτήριο επιλογής είναι ο σπάνιος συνδυασμός επιστημονικής διάκρισης και επιχειρηματικής οξυδέρκειας. Παράδειγμα, ο Glenn Lowry του MoMA, συγκέντρωσε 450 εκατομμύρια δολάρια για την επέκταση του μουσείου το 2004.

Για τον Robertson (2005, 62-83), η διαχείριση των τεχνών σήμερα συνιστά έναν υβριδικό κλάδο που συνδυάζει στοιχεία δημόσιας και επιχειρηματικής διοίκησης, στρατηγικής διαχείρισης και θεωρητικής κριτικής. Πρόκειται για έναν χώρο με διακριτή επαγγελματική ταυτότητα, πολιτικό ενδιαφέρον και μαζικό ακαδημαϊκό ακροατήριο. Η επιχειρηματική διαχείριση των μεγάλων μουσείων έχει οδηγήσει σε μονοπωλιακές επιδοτήσεις εις βάρος μικρότερων ιδρυμάτων και τον έλεγχο των τοπικών αγορών. Έχει επίσης προκαλέσει αντιδράσεις γύρω από τις χορηγίες που χαρακτηρίζονται «τοξική φιλανθρωπία» (toxic philanthropy), όταν προέρχονται από βιομηχανίες πυρομαχικών, ορυκτών καυσίμων ή οπιοειδών. Οι χορηγίες αυτές συχνά δεν συνάδουν με περιβαλλοντικούς, κοινωνικούς και εταιρικούς στόχους βιωσιμότητας (ESG) (Finkelpearl & Helguera, 2022).

3.5 Blockbuster και mega-εκθέσεις

Ο δομικός μετασχηματισμός της λειτουργίας των μουσείων από τα μέσα του 20ού αιώνα οδήγησε σε ραγδαία αύξηση του αριθμού και του μεγέθους των εκθέσεων. Οι εκθέσεις πλέον εξελίσσονται σε σημαντικά κοινωνικά και ιστορικά γεγονότα και συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιας νέας μουσειακής κουλτούρας. Οι εκθέσεις σύγχρονης τέχνης, ειδικότερα, διαχειρίστηκαν πολιτισμικές αντιλήψεις για την τέχνη, συχνά συνδεδεμένες με την εθνική ταυτότητα. Τροφοδότησαν έτσι τον ανταγωνισμό ανάμεσα σε ευρωπαϊκά και αμερικανικά μουσεία, ιδιαίτερα κατά τις δεκαετίες του 1960 και του 1980, όταν οι δύο καλλιτεχνικές σκηνές άρχισαν να συγχωνεύονται.

Καθοριστικό ρόλο σ' αυτή τη διαδικασία διαδραμάτισαν οι περιοδεύουσες εκθέσεις blockbuster, οι οποίες διέθεταν υψηλούς προϋπολογισμούς και σχεδιάζονταν για να προσελκύουν μαζικό κοινό. Οι εκθέσεις αυτές επέτρεψαν στα μουσεία να αντεπεξέλθουν στις περικοπές κρατικών επιχορηγήσεων και

⁸ Όπως παρατηρεί η Donnelly, «ορισμένοι παρατηρητές έχουν μιλήσει ανεπίσημα για μια «Μαφία του Harvard» και μια «Μαφία του Williams», εξαιτίας της υπεροχής των αποφοίτων αυτών των σχολών ανάμεσα στους διευθυντές μουσείων». Ο πίνακας στον οποίο παραπέμπει καταδεικνύει ότι αρκετοί από τους σημαντικότερους διευθυντές μουσείων είτε αποφοίτησαν είτε πραγματοποίησαν μεταπτυχιακές σπουδές στο Harvard. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται οι: James Cuno (Art Institute of Chicago) και Philippe de Montebello (MET). Από το Williams College, οι: Michael Govan (Los Angeles County Museum of Art), Thomas Krens (Μουσεία Guggenheim, 1988-2005), γνωστός και ως ο διευθύνων σύμβουλος της Culture Inc. (The CEO of Culture Inc.). Επιπλέον, ορισμένοι διευθυντές διατηρούν δεσμούς τόσο με το Harvard όσο και το Williams, όπως ο Glenn D. Lowry (MoMA), ο Earl A. Powell III (National Gallery of Art), ο John Lane (Dallas Museum of Art) και ο Michael Shapiro (High Museum of Art, Atlanta).

στα προβλήματα χρηματοδότησης. Αναγνωρισμένες για την πολιτική, διπλωματική και πολιτιστική τους αξία, έγιναν εργαλεία της σύγχρονης πολιτιστικής διπλωματίας.

Μεταξύ του 1960 και του 2015, αξιοσημείωτες blockbuster εκθέσεις ήταν: *Μόνα Λίζα* (MET, Νέα Υόρκη 1963), *Οι θησαυροί του Τουταγχαμών* (National Gallery, Ουάσιγκτον 1976-77), *JMW Turner* (Grand Palais, Παρίσι 1983-84), *Τα Θησαυροφυλάκια της Βρετανίας* (National Gallery, Ουάσιγκτον 1985-86), *Cézanne* (Philadelphia Museum of Art, 1996), *Ο Πρώτος Αυτοκράτορας: Ο Πήλινος Στρατός της Κίνας* (British Museum, Λονδίνο 2007-08), *Ashura και Αριστουργήματα από το Kohfukuji* (Εθνικό Μουσείο, Τόκιο 2009), *Alexander McQueen: Savage Beauty* (MET, Νέα Υόρκη 2011), *David Hockney RA: A Bigger Picture* (Royal Academy of Arts, Λονδίνο 2012), *Master of Impressionism – Claude Monet* (K11 Art Mall, Σαγκάη 2014) (Blockbusters: 10 exhibitions, 2015).

Για τον Mark W. Rectanus (2006, 381-397), οι εκθέσεις blockbuster σηματοδότησαν μια κομβική στιγμή στην παγκοσμιοποίηση του σύγχρονου μουσείου, καθώς:

(α) καθιέρωσαν συστήματα διεθνούς μαζικού μάρκετινγκ και εμπορευματοποίησης προϊόντων, (β) διεθνοποίησαν τοπικά στοιχεία εθνικής κουλτούρας (π.χ. εθνικοί θησαυροί), στιλ (π.χ. Ιμπρεσιονισμός) και ταυτότητας, (γ) επικύρωσαν την εντολή των κυβερνήσεων στην Ευρώπη και στη Βόρεια Αμερική να εκδημοκρατίσουν το μουσείο και να προσεγγίσουν νέα ακροατήρια, (δ) συνδύασαν ψυχαγωγία και διαφώτιση, (ε) προσέφεραν ένα πλαίσιο για την προώθηση της εταιρικής εικόνας μέσω χορηγιών. Αν και η εμπορική διάσταση των blockbusters είναι μια διάσταση της παγκοσμιοποίησης, για πολλά μεγάλα εθνικά μουσεία, όπως το Metropolitan στη Νέα Υόρκη ή η Tate στο Λονδίνο, δεν είναι η μόνη τους διάσταση.

Στο σύγχρονο πλαίσιο, οι συζητήσεις σχετικά με τις mega-εκθέσεις (mega-exhibitions) επικεντρώνονται στην παγκοσμιοποίηση. Η έννοια αυτή είναι ασαφής, σχετική και ανοικτή σε πολλαπλές ερμηνείες (Vidokle & Kuan Wood, 2012). Η σχέση της με την κοινωνική οργάνωση και την εδαφικότητα έχει επικριθεί ως αναγκαία συνθήκη για την επιβίωση του καπιταλισμού και την ανάπτυξη του πολιτιστικού τουρισμού.

Ο ανθρωπολόγος David Harvey (2019) εξηγεί ότι η οικειοποίηση των πολιτιστικών αγαθών και η έκθεσή τους ανάγεται στις αποικιακές και μετα-αποικιακές συνθήκες της παγκοσμιοποίησης:

Η λεηλασία των πολιτιστικών ιστοριών, η συλλογή και έκθεση μοναδικών αντικειμένων και η εμπορία τόπων ως μοναδικών περιβαλλόντων έχουν γίνει μεγάλες επιχειρήσεις τα τελευταία χρόνια. Ωστόσο, αυτό συνεπάγεται τη μαζική οικειοποίηση από το κεφάλαιο πραγμάτων που δεν σχετίζονται με τη δημιουργία τους. Η ιδιοποίηση αυτή επεκτείνεται και στη σφαίρα της ατομικής δημιουργικότητας. Σκεφτείτε πώς η μουσική βιομηχανία λεηλάτησε τις τοπικές παραδόσεις και νέα είδη μουσικής που δημιουργήθηκαν από τις συνθήκες της καθημερινής ζωής (όπως το χιπ χοπ και η ραπ). Έτσι, τη δημιουργικότητα που είναι ενσωματωμένη στον ιστό της ζωής την ιδιοποιείται το κεφάλαιο και κυκλοφορεί πίσω σε εμάς ως εμπόρευμα επιτρέποντας την εξαγωγή υπεραξίας.

Πρόκειται για την οικειοποίηση της δημιουργικότητας και των συναισθηματικών πολιτισμικών μορφών από το κεφάλαιο, και όχι για άμεση δημιουργία του κεφαλαίου.

3.6 Το ψηφιακό μουσείο

Από τη δεκαετία του 1990, το Διαδίκτυο και η ηλεκτρονική αγορά που το συνοδεύει μετασχημάτισαν ριζικά τους τρόπους κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Ο Παγκόσμιος Ιστός (Internet) εκμηδένισε αποστάσεις, επιτάχυνε τη διασύνδεση και τη ροή της πληροφορίας και εισήγαγε νέες συνθήκες στην οπτική κουλτούρα. Η σύγχρονη τέχνη απέκτησε διαφορετική ζωτικότητα, καθώς ο καθένας μπορεί να παρακολουθεί σε πραγματικό χρόνο καλλιτεχνικά γεγονότα σε Πεκίνο, Νέα Υόρκη, Ναϊρόμπι, Σίδνεϊ ή Σάο Πάολο. Αυτή η ελευθερία κυκλοφορίας ιδεών αναδιέταξε τις δομές έργων, εκθέσεων, αγοράς τέχνης και λειτουργίας των μουσείων.

Ο Henry M. Sayre (2006, 107) αναφέρει ότι ολοένα και περισσότερες συλλογές είναι διαθέσιμες στο Διαδίκτυο. Γκαλερί και καλλιτέχνες διατηρούν ιστοτόπους, ενώ κάποιοι δημιουργούν έργα αποκλειστικά για τον Ιστό. Η εξέλιξη αυτή επεκτείνει το «Φανταστικό Μουσείο» του André Malraux σε ένα νέο ψηφιακό πεδίο.

Στο *Musée imaginaire* (1947), ο André Malraux υπερβαίνει χώρο και χρόνο, αντιμετωπίζοντας τα αντικείμενα ως αυτόνομα έργα αισθητικής αξίας. Μέσω φωτογραφικών αναπαραγωγών των έργων, αντιδιαστέλλει το «πραγματικό» μουσείο και το «φανταστικό» μουσείο, παρακάμπτοντας την υλικότητα προς όφελος μιας διαχρονικής, υπεριστορικής σύγκρισης μορφών και μιας γνήσιας, μη αστικής τέχνης σε ένα φανταστικό μουσείο χωρίς σύνορα και τοίχους. Η σκέψη του Malraux στις μεθόδους αναπαραγωγής που καθιστούν την τέχνη παγκοσμίως προσβάσιμη προανήγγειλε τον μετασχηματισμό του μουσείου σε ψηφιακή εμπειρία χωρίς σύνορα και τοίχους.

Σήμερα, οι επισκέπτες βιώνουν μουσεία και εικονικά, μέσα από ιστοτόπους και πλατφόρμες, όπως το *Metropolitan Museum's Timeline of Art History* (<https://www.metmuseum.org/toah>) και το *Google Arts & Culture* (<https://artsandculture.google.com/>). Οι χρήστες μπορούν ακόμη να δημιουργούν προσωπικές «συλλογές» έργων αναλαμβάνοντας ρόλους μικρο-επιμελητή (Hollander, 2018). Η Rosalind E. Krauss υπενθυμίζει ωστόσο ότι οι φωτογραφίες οι ψηφιακές εικόνες συνιστούν «στιγμές τέχνης», όχι τα ίδια τα έργα. Κατά την αναπαραγωγή τους, αποσπώνται από αρχικές χρήσεις και επανεισάγονται στον χώρο μας ως εικόνες (Krauss, 1996, 241-245).

Η αρχειοθέτηση εκθέσεων και συλλογών με *online catalogue raisonné* και *microsites* συγκροτεί δύο νέες «ηλεκτρονικές μορφές μνήμης». Η Michelle Henning (2007, 25-47) παρατηρεί ότι από τα τέλη της δεκαετίας του 1990, τα μουσεία αντιλαμβάνονται τους ιστοτόπους ως πρόσθετους εκθεσιακούς χώρους. Ο Glenn Lowry περιγράφει το site του MoMA ως «παράλληλο μουσείο» που προσεγγίζει ένα κοινό που ίσως να μην επισκεφθεί ποτέ το πραγματικό μουσείο, ενώ ο Sandy Nairne (Tate) οραματίζεται ένα ψηφιακό «κάνάλι» της Tate. Η Henning παραλληλίζει τις σημερινές πρακτικές με τα πειράματα μουσειακού φωτισμού στα τέλη της δεκαετίας του 1920, όταν εμφανίστηκαν οι ηλεκτρικοί προβολείς και ο τεχνητός φωτισμός.

Στη διάρκεια της πανδημίας της COVID-19 (2020-2022), τα περισσότερα μουσεία μετρίασαν την «ερμησιοποίηση», δημιουργώντας ψηφιακές εκθέσεις. Έδωσαν πρόσβαση σε αρχεία, έργα τέχνης και εικονικές περιηγήσεις, μετατρέποντας τον επισκέπτη από παθητικό δέκτη σε ενεργό χρήστη και, σε ορισμένες περιπτώσεις κριτικό. Μετά την πανδημία, οι εικονικές περιηγήσεις ενσωματώθηκαν στις μόνιμες και περιοδικές εκθέσεις. Αυτό εγείρει ερωτήματα για το μέλλον του μουσείου: μήπως, όπως οι

τράπεζες μείωσαν τη φυσική τους παρουσία αξιοποιώντας τις ψηφιακές υποδομές, τα μουσεία θα περιορίσουν την ανάγκη του φυσικού χώρου;⁹

Οι selfies σε περιβαλλοντικά έργα τέχνης (installations, environments) έχουν γίνει παγκόσμια τάση και νέο κεφάλαιο έρευνας για ψυχαναλυτές, κοινωνιολόγους και marketers. Ο Eric Hobsbawm (2013, 34) διερωτάται αν βιώνουμε μια «διαλυμένη» αισθητική εμπειρία ή μια δημοκρατική πολυμορφία, καθώς η καθημερινότητα συγχωνεύεται με την ψυχαγωγία που ανακυκλώνεται σε πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης όπως το Facebook, Instagram, Tik Tok, X/Twitter και YouTube. Για τα μουσεία, οι influencers αποτελούν μια νέα επιχειρηματική δραστηριότητα με αμοιβαία οφέλη αλλά και πεδίο διαμάχης περί τη βεβήλωση ή διαφήμιση της τέχνης. Χαρακτηριστική είναι η συνεργασία της Yayoi Kusama με τον οίκο Louis Vuitton, ως ένδειξη «καλλιτεχνικού καπιταλισμού».

Ο Charles Saumarez Smith (2006, 543-554) περιγράφει το ψηφιακό ιδεώδες ως «Το όνειρο του τεχνολόγου» (*The Technophilic's Dream*): όλες οι μορφές πληροφορίας και γνώσης διαθέσιμες χωρίς να εγκαταλείπει κανείς τον υπολογιστή του. Προβλέπει μάλιστα ότι η τεχνολογία θα μειώσει την ανάγκη πρωτογενούς θέασης έργων, οδηγώντας στην προσομοίωση των μουσείων με ψηφιακά «πολυκαταστήματα» πολιτισμού. Παράδειγμα το Prada Epicenter στο SoHo της Νέας Υόρκης (<https://www.oma.com/projects/prada-epicenter-new-york>) (Εικ 3.7). όπου ο Rem Koolhaas μετέτρεψε 23.000 τ.μ. του Guggenheim σε υβριδικό χώρο λιανικής/πολιτισμού (βίντεο, βιβλία, γκαλερί, παραστάσεις, εργαστήρια, VIP, ραπτική, εστίαση).

Από την άλλη, ο Vittorio Magnago Lampugnani (2006, 245-262) θεωρεί ότι η μεγάλη πρόκληση των μουσείων του 21ου αιώνα δεν είναι τα «κοινόβια» ή τα «κέντρα διασκέδασης, αλλά η αρχιτεκτονική «νηφάλιων και ποιητικών εργαστηρίων» καθαρής αισθητηριακής αντίληψης και κριτικής σκέψης

Ο Mark Rectanus, επισημαίνει ότι τα μουσεία ανταγωνίζονται τοπικά με ιδρύματα αναψυχής και εκπαίδευσης για νέα ακροατήρια, ενώ γίνονται παγκόσμιοι παίκτες στον χώρο των μέσων ενημέρωσης αναπτύσσοντας πολιτιστικό λογισμικό. Η τάση αυτή αποτυπώνεται σε υβριδικούς φορείς όπως το Ars Electronica Center (Λιντς), το Zentrum für Kunst und Medientechnologie - ZKM (Καρλσρούη) και το InterCommunication Center (Τόκιο). Ωστόσο, υπάρχει ο κίνδυνος να περιοριστούν σε δίκτυα ρουτίνας σε σχέση με τις Biennale και Triennale, που εξαπλώνονται διεθνώς ως νέες πλατφόρμες επαναπροσδιορισμού της παγκοσμιοποίησης (Rectanus, 2006, 396-397).

Ειδικά μουσεία selfies, τεχνητή νοημοσύνη, εικονική αλληλεπίδραση με τον Salvador Dalí ή τον Van Gogh, ψηφιακές περιηγήσεις και θεματικές εκθέσεις για το ρατσισμό, τον φυλετικό αποκλεισμό και τις διακρίσεις, τους αστέγους, την αποαποικιοποίηση και μουσεία με περιβαλλοντικό προσανατολισμό, έχουν αναδιαμορφώσει το πολιτιστικό τοπίο. Η εξέλιξη αυτή αντανάκλα την εμπειρία μας ως μελών μιας πολυεθνικής, ψηφιακά διασυνδεδεμένης κοινότητας. Για τον Κώστα Λασκαράτο (2023, 146), «τα μουσεία, ως διαπολιτισμικά ιδρύματα υψηλού κύρους και ως ενισχυτές της κοινωνικής συνοχής, θα εξακολουθήσουν να βρίσκονται στη θέση τους, αλλάζοντας τον κόσμο, μέσα από τη δική τους διαρκή αλλαγή». Αυτή η διαπίστωση, αποτυπώνει την παγκόσμια διάσταση ενός πολιτιστικού φαινομένου που βρίσκεται σε διαρκή κινητικότητα και ροή.

⁹ Το project των Neil Cummings and Marysia Lewandowska, *Contemporary Intervention: Capital* (Tate Modern, 11/5 – 1/09/2001) διερευνά τη σχέση μεταξύ της Tate και της Τράπεζας της Αγγλίας. Οι καλλιτέχνες εστίασαν στην απούλοποίηση της νομισματικής αξίας, η οποία έχει διαπεράσει όλες τις πτυχές της σύγχρονης ζωής, παραλληλίζοντάς τη με την απούλοποίηση των έργων τέχνης στα ψηφιακά μέσα. Το project αναδεικνύει την εξαφάνιση της αισθητικής εμπειρίας και εξετάζει την κουλτούρα της χορηγίας, της επωνυμίας (branding), της διαφήμισης και του μάρκετινγκ (Cummings, & Lewandowska, 2007, 132-153).



Εικόνα 3.7 *Epicenter Prada στο SoHo, Νέα Υόρκη.*
Πηγή: <https://www.oma.com/projects/prada-epicenter-new-york>

Στην Ελλάδα, το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ), μετά από χρόνια καθυστερήσεων και αμφισβητήσεων, εντάχθηκε τελικά στον διεθνή χάρτη των μουσείων σύγχρονης τέχνης, με έμφαση στη διεθνή δικτύωση, στη φιλοξενία περιοδικών εκθέσεων και στη σύνδεσή του με τη documenta. Το Μουσείο Μπενάκη, με το δίκτυο παραρτημάτων και την προσαρμοστικότητά του σε διαφορετικά κοινά, ακολουθεί το μοντέλο του πολυλειτουργικού πολιτιστικού οργανισμού, συνδυάζοντας την ελληνική πολιτιστική ταυτότητα με σύγχρονες πρακτικές. Το Μουσείο Ακρόπολης (Tschumi, 2013), παρότι εστιάζει σε μια εμβληματική αρχαιολογική συλλογή, υιοθετεί εκθεσιακές πρακτικές που το καθιστούν σημείο αναφοράς στον πολιτιστικό τουρισμό και στη συζήτηση για την επιστροφή πολιτιστικών θησαυρών. Το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Βασίλη & Ελίζας Γουλανδρή, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ιδιωτικής πρωτοβουλίας που παρακολουθεί διεθνείς τάσεις. Με αυτό τον τετραπλό άξονα, ΕΜΣΤ (δημόσιος θεσμός με διεθνή δικτύωση), Μπενάκη (πολυπαραρτηματικό μοντέλο και ευελιξία κοινού), Ακρόπολη (εμβληματική αρχιτεκτονική, πολιτιστικός τουρισμός και επαναπατρισμοί), Γουλανδρή (ιδιωτικό μουσείο-συλλογή με διεθνή προσανατολισμό), η Αθήνα αποτυπώνει τη συμμετοχή των ελληνικών μουσείων στα παγκόσμια ρεύματα πολυλειτουργικότητας, διεθνοποίησης και ψηφιακού μετασχηματισμού, διατηρώντας ταυτόχρονα διακριτή εθνική ταυτότητα.

Βιβλιογραφία

- Abt, J. (2006). The origins of the public museum. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 115-134). Blackwell Publishing Ltd.
- Alexander, E.P. (1987). Early American museums: From collection of curiosities to popular education. *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 6, 337-351.
- Alexander, E.P., & Alexander, M. (2008). *Museums in motion an introduction to the history and functions of museums* (2nd ed.). Altamira Press.
- Altshuler, B. (2007). *Collecting the New*. Princeton University Press.
- Art & Culture. (2022). Number of museums worldwide by region. *Statista*.
<https://www.statista.com/statistics/1201800/number-of-museums-worldwide-by-region/>
- Barr, A.H. (1986). A new art museum. In Sandler, I., & Newman, A. (Eds.), *Defining Modern Art, Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr* (pp. 69-73). Harry N. Abrams, Inc.
- Βασιλειάδης, Ν., & Μπουτσιούκη, Σ. (2015). *Πολιτιστική Διπλωματία Ελληνικές και Διεθνείς διαστάσεις*. ΣΕΑΒ.
- Benedetti, L. (n.d.). *Johannes Cladders' anti-museum*. CURA.
<https://curamagazine.com/digital/johannes-cladders-anti-museum/>
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: history, Theory, Politics*. Routledge.
- Buckley, B., & Conomos, J. (2020). Introduction. In Buckley, B., & Conomos, J. (Eds.), *A Companion to Curation* (pp. xxiv). Wiley Blackwell.
- Cauquelin, A. (2007). *Η σύγχρονη τέχνη*. (Μτφρ. Μ. Κάππου). ΔΟΛ.
- Castellano, G. C. (2019). Interview with Terry Smith. *Revista de História da Arte*, 14, 25-26.
- Celant, G. (1996). A visual machine: Art installation and its modern archetypes. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Sandy Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 260-270). Routledge.
- Centre Georges Pompidou (2000). *Connaissance des Arts* (Spécial Issue). Société Française de Promotion Artistique.
- Ching, F.D., Jarzombek, M.M., & Vikramaditya. P. (2017). *A global history of architecture* (3rd ed.). Wiley.
- Christie's (2015). *Blockbusters: 10 exhibitions the world had to see*.
<https://www.christies.com/en/stories/archive>
- CIMAM (2022). *CIMAM Outstanding Museum Practice Award*. <http://s.atcite.com/5eRbyAsif>
- Cummings, N., & Lewandowska, M. (2007). From Capital to Enthusiasm: An Exhibitionary practice. In Basu, P., & Macdonald, S. (Eds.), *Exhibition Experiments (New Interventions in Art History)* (pp. 132-153). Blackwell Publishing Ltd.
- Donnelly, J.A. (2010). The CEO Art Museum Director: Business as usual? *Open Edition Journals*, 2. Retrieved July 27, 2022, from <https://doi.org/10.4000/transatlantica.5044>
- Ferguson, B.W. (1996). Exhibition rhetorics material speech and utter sense. In Greenberg, R., Ferguson, B., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 126-136). Routledge.
- Finkelpearl, T., & Helguera, P. (2022). It's Time for US Museums to divest from immoral industries, *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/765511/its-time-for-us-museums-to-divest-from-immoral-industries/>

- Foucault, M., & Miskowiec, J. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.
<https://doi.org/10.2307/464648>
- Fyfe, G. (2006). Sociology and the social aspects of museums. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 17-32). Blackwell Publishing Ltd.
- Fyfe, G. (1996). A Trojan horse at the Tate: theorizing the museum as agency and structure. In Macdonald, S., & Fyfe, G. (Eds.), *Theorizing Museums Representing identity and diversity in a changing world*. (pp. 203-228). Blackwell Publishers.
- Gail and Alfred Engelberg Commit \$15 Million to support Guggenheim Museum Education Programs. (2022, July 20). Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation.
<https://www.guggenheim.org/press-release/gail-and-alfred-engelberg-commit-15-million-to-support-guggenheim-museum-education-programs>
- Geczy, A. (2020). Curating Curiosity Imperialism, Materialism, Humanism, and the *Wunderkammer*. In Buckley, B., & Conomos, J. (Eds.), *A companion to curation* (pp. 23-42). Wiley Blackwell.
- Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s -1980s. (1999). Queens Museum.
<https://queensmuseum.org/exhibition/global-conceptualism/>
- Gompertz, W. (2012). *What are you looking at? The surprising, shocking, and sometimes strange story of 150 years of modern art*. Penguin & Apple Books.
- Gray, C. (2015). *The Politics of Museums*. Palgrave Macmillan.
- Haacke, H. (2018). *Museums, managers of consciousness*. M+.
<https://www.mplus.org.hk/en/magazine/museums-managers-of-consciousness/>
- Harvey, D. (2019). *Spaces of Global Capitalism*. Verso.
- Henning, M. (2007). Legibility and Affect: Museums as new media. In Macdonald, S., & Basu, P. (Eds.), *Exhibition Experiments* (pp. 25-47). Blackwell Publishing.
- Higgins, P. (2005). From cathedral of culture to anchor attractor. In MacLeod, S. (Ed.), *Reshaping Museum Space Architecture, Design, Exhibitions* (pp. 215-226). Routledge.
- History. (n.d.). New Museum. <https://www.newmuseum.org/history>
- Hobsbawm, E.J. (2013). *Θρυμματισμένοι καιροί: κουλτούρα και κοινωνία στον 20ό αιώνα*. (Μτφ. Ν. Κούρκουλος). Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Hollander, M. (2018). The Imaginary Museum: teaching art history with mobile digital technology. *Digital Humanity Quarterly*, 12(2).
<https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/2/000390/000390.html>
- ICI Consultants, I. (2013). *French Museum Architecture*. Design Media Publishing Limited.
- ICOM approves a new museum definition. <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>
- Κανιάρη, Α. (2015). *Το Μουσείο ως χώρος της ιστορίας της τέχνης*. Εκδόσεις Γρηγόρη.
- Kirk, K. (2017). *Grace McCann Morley and the Modern Museum*. SFMA.
<https://www.sfmoma.org/essay/grace-mccann-morley-and-modern-museum/>
- Krauss, R.E. (1996). Postmodernism's Museum Without Walls. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 241-245) Routledge.
- Knud W. Jensen discusses the Louisiana Museum. (1968). Studs Terkel Radio Archive.
<https://studsterkel.wfmt.com/programs/knud-w-jensen-discusses-louisiana-museum-part-1?t=4.65%2C92.912&a=ArchWhomI%2CAndOfJaco>

- Kreps, C. (2006). Non-Western models of museums and curation in cross-cultural perspective. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 457-472). Blackwell Publishing Ltd.
- Kuspit, D. B. (n.d.). *Art criticism*. <https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-at-the-turn-of-the-21st-century>
- Lampugnani, V.M. (2006). Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 245-262). Blackwell Publishing Ltd.
- Λασκαράτος, Κ. (2023). *Μουσεία influencers. Κοινωνιολογία του Πολιτισμού – Επικοινωνία του Πολιτισμού & ΜΜΕ*. Ι. Σιδέρης.
- Liu, J. (2022). Carefully Worded Definition of “Museum” Eschews Neutrality. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/756031/carefully-worded-definition-of-museum-eschews-neutrality/>
- McClellan, A. (2020). Professionalizing the field: The case of the United States. In Buckley, B., & Conomos, J. (Eds.), *A Companion to Curation* (pp. 43 -66). Wiley Blackwell.
- Meijers, D.L. (1996). The Museum and the ‘Ahistorical Exhibition. The latest gimmick by arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 5-14). Routledge.
- Museums. (n.d.). UNESCO. <https://en.unesco.org/themes/museums>
- Normand, V. (2015). In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocene stage. In Davis, H. & Turpin, E. (Eds.), *Art in the Anthropocene Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (pp. 63-78). Open Humanities Press.
- Nairne, S. (1996). The Institutionalization of dissent. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Sandy Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 271-288). Routledge.
- Obrist, H.U. (2009). *A Brief History of Curating*. JRP | Ringier & Les Presses Du Reel.
- O’Doherty, B. (1996). The Gallery as a Gesture. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 227-240). Routledge.
- Parcollet, R. (2019). Exhibition view. The primary sources of exhibition history: the example of the catalogue raisonné of the Centre Pompidou’s exhibitions. In Baião, J., de Oliveira, L., & Martins, S.S. (Eds.), *Revista de História da Arte, The Exhibition: Histories, Practices, Policies* (Vol. 14, pp. 49-64). Instituto de História da Arte (NOVA/ FCSH). <https://institutodehistoriadaarte.com/revista-de-historia-da-arte-n-o-14-2019/>
- Paul, C. (2020). The emergence of the professional curator. In Buckley, B., & Conomos, J. (Eds.), *A companion to curation* (pp. 67-85). Wiley Blackwell.
- Prior, N. (2006). Postmodern restructurings. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 509-525). Blackwell Publishing Ltd.
- Porter, G. (1996). Seeing through Solidity: a feminist perspective on museums. In Macdonald, S., & Fyfe, G. (Eds.), *Theorizing Museums Representing identity and diversity in a changing world*. (pp. 105-126). Blackwell Publishers.
- Prösler, M. (1996). Museums and globalization. In Macdonald, S., & Fyfe, G. (Eds.), *Theorizing Museums Representing identity and diversity in a changing world*. (pp. 21-45). Blackwell Publishers.
- Rectanus, M.W. (2006). Globalization: Incorporating the museum. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 381-397). Blackwell Publishing Ltd.
- Robertson, I. (Ed.). (2005). *Understanding International Art Markets and Management*. Routledge.

- Rose, J. (2019). Society of the Spectator Alexander Dorner's visionary reimagining of the museum. *Bookforum*. <https://www.bookforum.com/print/2602/why-art-museums-the-unfinished-work-of-alexander-dorner-edited-by-sarah-ganz-blythe-and-andrew-martinez-22015>
- Sandberg, director and designer. (2016, November 11). Stedelijk Museum Amsterdam. <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/sandberg-director-and-designer>
- Saumarez S.C. (2006). The future of the museum. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 543-554). Blackwell Publishing Ltd.
- Sayre, H. M. (2006). 1990–2005: In the clutches of time. In Jones, A. (Ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945* (pp. 107-124). Blackwell Publishing Ltd.
- Serota, N. (1999). *Εμπειρία ή Ερμηνεία. Το δίλημμα των Μουσείων μοντέρνας Τέχνης*. Μπρ. Α. Παππάς. Εκδόσεις Άγρα.
- Seth Siegelau beyond Conceptual Art. (2016). *Stedelijk Museum Amsterdam*. <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/seth-siegelau-beyond-conceptual-art-2>
- Shustennan, R. (1999). Bourdieu and Anglo-American Philosophy. In Shustennan, R. (Ed.), *Bourdieu A Critical Reader*. (pp. 14-28). Blackwell Publishers Ltd.
- Smith, T., Enwezor, O., & Condee, N. (2008). *Antinomies of art and culture*. Duke University Press Books.
- Smithson, R. (1996). What is a museum? A dialogue with Allan Kaprow In Flam, J. (Ed.), *Robert Smithson The Collected Writings, 1967*. University Of California Press.
- Shopping: A century of art and consumer culture*. (2002). Tate Liverpool. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/shopping-century-art-and-consumer-culture>
- Tschumi, B. (2013). *The New Acropolis Museum*. Skira Rizzoli.
- Vergo, P. (Ed.), (1989). *The New Museology*. Reaction Books.
- Vidokle, A., & Kuan Wood, B. (2012). Breaking the Contract. *e-flux*, 37. <https://www.e-flux.com/journal/37/61241/breaking-the-contract/>
- Weil, S.E. (1990). *Rethinking the museum and other meditations*. Smithsonian Institution.
- West, K. (2017). *The Exhibitionary Complex Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977* (Publication No. 130) [Doctoral dissertation, Södertörn University]. https://monoskop.org/File:West_Kim_The_Exhibitionary_Complex_Exhibition_Apparatus_and_Media_from_Kulturhuset_to_the_Centre_Pompidou_1963-1977_2017.pdf
- Whitehead, C. (2012). *Interpreting Art in Museums and Galleries*. Routledge.
- Woodruff, L. (2020). *Disordering the Establishment: Participatory Art and Institutional Critique in France, 1958–1981*. Duke University Press.

Κεφάλαιο 4

Οι επιμελητές σύγχρονης τέχνης

Σύνοψη

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι επιμελητές σύγχρονης τέχνης μετέβαλαν τον τρόπο με τον οποίο το κοινό αλληλοεπιδρά με την τέχνη, επαναπροσδιορίζοντας τον ρόλο τους από απλό διαχειριστή συλλογών σε πολιτιστικό διαμεσολαβητή και παραγωγό δημόσιων εμπειριών. Η εμφάνιση των νέων μέσων, του μινιμαλισμού και της εννοιολογικής τέχνης, καθώς και η διεύρυνση των μουσείων και η γιγάντωση της αγοράς ενέδειξαν τον επιμελητή σε κείμενο παράγοντα διαμόρφωσης του σύγχρονου καλλιτεχνικού πεδίου. Οι mega-εκθέσεις (*biennale, triennale, documenta*) λειτουργούν ως κόμβοι πολιτιστικής πολιτικής και αγορών, ενώ η ανεξάρτητη επιμέλεια καθιερώνεται ως ιδιαίτερη επαγγελματική ταυτότητα.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Balzer, D. (2014). *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. Toronto: Coach House Books.
- Bertrand, St. (2022). *Contemporary Curating, Artistic Reference and Public Reception*. Routledge.
- Bhaskar, M. (2016). *Curation: The power of Selection in a World of Excess*. Piatkus Books.
- Foster, H., Krauss, P., Bois, Y.-A., Buchloh, B.H.D., & Joselit, D. (2018). *Η Τέχνη μετά το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. Επίκεντρο.
- Obrist, U. (2008). *A Brief History of Curating*. Zurich: JRP Ringier.
- Rand, St., & Kouris, H. (2007). *Cautionary Tales: Critical curating*. New York: Apexart.

4.1 Επιμελητές

Τον Απρίλιο 2021, το περιοδικό *ARTnews* δημοσίευσε το άρθρο των Alex Greenberg και Claire Selvin με τίτλο “20 Curators Who Changed the Way We See Art”.¹⁰ Οι συγγραφείς, υποστηρίζουν ότι είκοσι προσωπικότητες, που έχουν πλέον αποβιώσει, διαμόρφωσαν το επάγγελμα του επιμελητή τέχνης και την εξέλιξη των εκθέσεων κατά τον 20ό αιώνα. Τέτοιου είδους άρθρα/λίστες για μουσεία, συλλέκτες, έργα και βιβλία τέχνης, παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για τον πολύπλοκο χώρο της σύγχρονης τέχνης.

Αν και οι λίστες αυτές παραλείπουν λιγότερο γνωστούς αλλά εξίσου σημαντικούς επιμελητές όπως οι Alexander Dornier, Knud Jensen, Robert Giron, Willem Sandberg, A. James Speyer, Χρήστος Ιωακειμίδης κ.ά., η απουσία τους δεν μειώνει τη σημασία της συμβολής τους. Με την ανάπτυξη των σπουδών επιμελητείας στα πανεπιστήμια και τη συνεχιζόμενη έρευνα, το έργο τους πιθανότατα θα αναγνωριστεί ευρύτερα. Πολλοί από αυτούς, άφησαν ισχυρό αποτύπωμα στον κόσμο της τέχνης,

¹⁰ Αναφέρονται: Alfred H. Barr (1902-1981), Arnold Bode (1900-1977), Germano Celant (1940-2020), Johannes Cladders (1924-2009), Anne d’Harnoncourt (1943-2008), David C. Driskell (1931-2020), Okwui Enwezor (1963-2019), Pierre Gaudibert (1928-2006), Henry Geldzahler (1935-1994), Werner Hofmann (1928-2013), Walter Hopps (1932-2005), Pontus Hultén (1924-2006), Jean Leering, Dorothy Canning Miller (1904-2003), Grace McCann Morley (1900-1985), Linda Nochlin (1931-2017), Bisi Silva (1962-2019), Harald Szeemann (1933-2005), Marcia Tucker (1940-2006), Walter Zanini (1925-2013).

επηρεάζοντας καλλιτεχνικές τάσεις, εισάγοντας καινοτόμες εκθεσιακές μεθόδους και ενισχύοντας τη διασταύρωση τέχνης και πολιτικής.

Μεταξύ όσων αναφέρονται στο *ARTnews*, αξίζει να σημειωθεί ότι η επιμέλεια μπορεί να είναι είτε δραστηριότητα που ασκείται εντός ενός προϋπάρχοντος επαγγέλματος είτε μια αυτόνομη ενασχόληση. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν προσωπικότητες όπως ο Alfred H. Barr του MoMA, ο αρχιτέκτονας Arnold Bode, η ιστορικός τέχνης Linda Nochlin και ο Pontus Hultén, ο οποίος διηύθυνε σημαντικά ιδρύματα (Moderna Museet 1958-1973, Centre Pompidou 1973-1981, Palazzo Grassi 1985-1991, Kunsthalle Βόννης 1991-1995 κ.ά.) και η ιστορικός και κριτικός τέχνης Marcia Tucker, που ίδρυσε και διηύθυνε το New Museum of Contemporary Art στη Νέα Υόρκη (1977-1999).

Αντίθετα, άλλοι ξεκίνησαν από διαφορετικές αφετηρίες: ο Walter Hopps ασχολήθηκε αρχικά με τη σύγχρονη τζαζ στο Eagle Rock και στο Concert Hall Workshop, προτού γίνει ο ιδρυτικός διευθυντής της Συλλογής Menil στο Χιούστον. Παρομοίως, ο Harald Szeemann ξεκίνησε ως σκηνογράφος και ηθοποιός θεάτρου (1956) προτού καθιερωθεί ως ο κορυφαίος ανεξάρτητος επιμελητής εκθέσεων του β' μισού του 20ού αιώνα (Szeemann, 2007, 7-11).

Νεότεροι επιμελητές, μετά το 2000, όπως η Carolyn Christov-Bakargiev (γενν. 1957), ο Hans Ulrich Obrist (γενν. 1968) και η Thelma Golden (γενν. 1965), έχουν επίσης συμβάλει σημαντικά. Αν και δεν συμπεριλαμβάνονται στον κατάλογο του *ARTnews* λόγω ηλικίας, ξεκίνησαν την πορεία τους με σπουδές τέχνης, ανέπτυξαν ενεργή επιμελητική δραστηριότητα και αρθρογράφησαν σε σημαντικά περιοδικά, προτού αναλάβουν θέσεις καλλιτεχνικών διευθυντών σε μεγάλα μουσεία σύγχρονης τέχνης. Η δράση τους εξακολουθεί να επηρεάζει το διαρκώς μεταβαλλόμενο τοπίο της επιμελητικής πρακτικής και της σύγχρονης τέχνης.

4.2 Ο όρος «επιμελητής»

Ο όρος «επιμελητής» (αγγλ. *curator*, γαλλ. *commissaire d'exposition* ή *curateur*) έχει μακρά ιστορία που ξεκινά από τη ρωμαϊκή αρχαιότητα. Τότε, οι *curatores* ήταν αξιωματούχοι υπεύθυνοι για την επίβλεψη δημόσιων υποδομών, όπως η αποχέτευση, η αστυνόμευση, οι μεταφορές και τα υδραγωγεία. Στη Βενετική Δημοκρατία, οι *procuratori* είχαν αντίστοιχο ρόλο με αυτό των εισαγγελέων: διαχειρίζονταν κυβερνητικές υποθέσεις και κατείχαν θέση ακριβώς κάτω από τον Δόγη στην ιεραρχία εξουσίας. Κατά τον Μεσαίωνα, ο όρος συνδέθηκε με κληρικούς που είχαν την πνευματική μέριμνα των εκκλησιών τους.

Κατά τον 16ο και 17ο αιώνα, οι επιμελητές διαχειρίζονταν τις ιδιωτικές συλλογές μαικηνών, τα περίφημα cabinets of curiosities ή Wunderkammer ή δωμάτια αξιοπερίεργων εκθεμάτων, όπου συγκεντρώνονταν ετερόκλητα αντικείμενα: επιστημονικά όργανα, κειμήλια, έργα τέχνης, ταριχευμένα δείγματα, χειρόγραφα και αντικείμενα από τις αποικίες των ευρωπαϊκών αυτοκρατοριών. Οι συλλογές αυτές είχαν σχεδιαστεί ώστε να προκαλούν την περιέργεια και να κεντρίζουν την ανθρώπινη φαντασία.

Μετά τη Γαλλική Επανάσταση, το Λούβρο άνοιξε το 1793 για να εκθέσει έργα τέχνης που είχαν κατασχεθεί από την Εκκλησία, τη γαλλική αριστοκρατία και τους πολεμικούς θησαυρούς των λαών. Ο Dominique Vivant Denon (1747-1825), πρώτος γενικός διευθυντής που διόρισε ο Ναπολέων, εισήγαγε ριζοσπαστικές καινοτομίες: οργάνωσε τις συλλογές χρονολογικά και ανά εθνικές σχολές, δημιουργώντας πρότυπο για τη σύγχρονη επιμελητική πρακτική του 19ου αιώνα. Η συμβολή του Denon σηματοδότησε καίρια μετατόπιση στον ρόλο των επιμελητών: οι αρμοδιότητές τους επεκτάθηκαν πέρα από την απλή φροντίδα των έργων τέχνης, συμπεριλαμβάνοντας την οργάνωση και ερμηνεία των συλλογών και την εκπαίδευση του κοινού.

4.3 Οι ρόλοι του επιμελητή

Η εξέλιξη των μουσείων ανέδειξε την επιμέλεια σε επάγγελμα. Ιστορικά, οι επιμελητές μουσείων είχαν γραφειοκρατικά καθήκοντα: διαχείριση συλλογών, τήρηση κανονισμών και διοικητικό έλεγχο. Στα καθήκοντά τους περιλαμβάνονταν η επιλογή έργων τέχνης και η τεκμηρίωση, πάντοτε με τον φόβο σφαλμάτων, ιδίως στη διάκριση μεταξύ αυθεντικών και πλαστών έργων (Heinich & Pollak, 1996, 166-179).

Η περιορισμένη αυτή αλληλεπίδραση με την αγορά τέχνης κυριάρχησε μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα. Τότε οι επιμελητές άρχισαν να εξετάζουν την απόκτηση έργων ζώντων ή πρόσφατα αποβιωσάντων καλλιτεχνών. Ο Bruce Altshuler (2007, 1-15) επισημαίνει ότι κατά τον 18ο αιώνα επικρατούσε η πεποίθηση πως τα μουσεία όφειλαν να διατηρούν και να εκθέτουν έργα επικυρωμένα από τον χρόνο. Η σύγχρονη τέχνη θεωρούνταν κερδοσκοπική, ενώ η απόκτησή της εκλαμβάνόταν ως ρισκοκίνδυνο στοίχημα για τη μελλοντική της αξία.

Αυτή η νοοτροπία επηρέασε για δεκαετίες τους διευθυντές και τους επιμελητές, οι οποίοι βρέθηκαν να ισορροπούν ανάμεσα στην παράδοση και στις νέες καλλιτεχνικές εξελίξεις.¹¹ Στη μεταπολεμική περίοδο (1945-70), οι επιμελητές επικεντρώθηκαν κυρίως σε παραδοσιακά καθήκοντα: καταλογογράφηση, επέκταση συλλογών και οργάνωση εκθέσεων. Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, η άνοδος του μινιμαλισμού και της εννοιολογικής τέχνης αμφισβήτησε τις καθιερωμένες θεσμικές πρακτικές, ιδιαίτερα στον τομέα της επιμέλειας εκθέσεων.

Δύο παράγοντες υπήρξαν καταλυτικοί για αυτή τη μεταμόρφωση: (1) ο μετασχηματισμός της δυτικής οικονομίας σε οικονομία υπηρεσιών, και (2) η αποϋλοποίηση (dematerialization) του έργου τέχνης.

Από τη δεκαετία του 1960, Ευρωπαίοι καλλιτέχνες όπως ο Lucio Fontana, ο Piero Manzoni, ο Yves Klein και ο Jean Tinguely πειραματίστηκαν με τις αντιθέσεις ύλης/άυλου, μορφής/άμορφου, δημιουργίας/καταστροφής. Στη δεκαετία του 1970, οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τη γλώσσα ως μέσο, αντιμετωπίζοντας την τέχνη ως ιδέα (art as idea). Οι μινιμαλιστές, αντίθετα, υιοθέτησαν βιομηχανικές διαδικασίες στην παραγωγή έργων (Κολοκοτρώνης, 2024).

Όπως σημειώνει η Anna Dezeuze (2006, 38-59), αυτοί οι εναλλακτικοί τρόποι παραγωγής επέτρεψαν στους καλλιτέχνες να παρακάμψουν προσωρινά τις θεσμικές και εμπορικές δομές. Ωστόσο, τους εξέθεταν στον κίνδυνο να αναπαράγουν τις ίδιες εργασιακές πρακτικές του ύστερου καπιταλισμού. Πολλοί στράφηκαν στην performance, διεκδικώντας νέους χώρους ελευθερίας και πολιτικής διαμαρτυρίας.

Οι εξελίξεις αυτές υποχρέωσαν τα μουσεία να προσαρμόσουν τις συλλογές και τα εκθεσιακά τους προγράμματα, εντάσσοντας έργα αντισυμβατικά ή άυλα. Παράλληλα, οι παραδοσιακοί επιμελητές-ιστορικοί τέχνης άρχισαν να συνυπάρχουν με άλλους πολιτισμικούς διανοούμενους: φιλοσόφους, συγγραφείς, εμπόρους, δημοσιογράφους, συμβούλους συλλογών, ακόμη και συντάκτες περιοδικών τέχνης. Η αλλαγή αυτή σηματοδότησε τη μετατόπιση του επιμελητή από περιθωριακό τεχνικό ρόλο σε κεντρικό διαμορφωτή του πολιτιστικού τοπίου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Seth Siegelaub, μια κομβική μορφή της Εννοιολογικής Τέχνης. Ως γκαλερίστας, ανεξάρτητος επιμελητής, εκδότης και συλλέκτης, μετέτρεψε την έννοια της

¹¹ Ο αυξανόμενος σκεπτικισμός σχετικά με τους τρόπους με τους οποίους τα μουσεία δημιουργούν, διαχειρίζονται και αναδιαμορφώνουν τις συλλογές τους και τις σχέσεις των επιμελητών με τα διοικητικά συμβούλια των μουσείων αποτελεί αντικείμενο ανάλυσης του Robert Storr στο "To Have and to Hold" στο Altshuler (2007, 29-40).

έκθεσης σε ευέλικτη πλατφόρμα. Παρουσίαζε έργα τέχνης σε μορφή βιβλίου, αφίσας ή ανακοίνωσης, αναδεικνύοντας την πολλαπλότητα του εκθεσιακού μέσου. Οι 21 εκθέσεις που επιμελήθηκε εστίαζαν στην ιδιοκτησία, στη διανομή και στην εμπορική διάσταση της τέχνης (MoMA, 2013).

Για τον Charles Esche, ο Siegelauβ πρώτος αναγνώρισε ότι τα αντικείμενα τέχνης μετατρέπονταν όλο και περισσότερο σε υλικά προϊόντα και ότι το μέλλον της τέχνης βρισκόταν στις άυλες έννοιες (Seth Siegelauβ beyond, 2016).

Καθώς τα εννοιολογικά κινήματα ασκούσαν κριτική στα μουσεία ως συντηρητικούς θεσμούς εξουσίας, αλλά ταυτόχρονα αναζητούσαν τη θεσμική επικύρωση για την ιστορικοποίησή τους, οι επιμελητές βρέθηκαν στο επίκεντρο της αμφισβήτησης.

Ο Lawrence Alloway, γνωστός για τη διάδοση των όρων *Mass Popular Art* (δεκαετία 1950) και *Pop Art* (δεκαετία 1960), στο πολυσυζητημένο άρθρο του “The Great Curatorial Dim-Out” (Artforum, May 1975, 32-34), επισήμανε τις προκλήσεις και ευθύνες των επιμελητών: τα καθήκοντά τους, τη σχέση τους με το μουσείο, τον κόσμο της τέχνης και το κοινό. Επικρίνει μάλιστα εκείνους που επέτρεψαν στην τριάδα καλλιτέχνης – έμπορος – συλλέκτης να αποφασίζει για λογαριασμό τους (Alloway, 1996, 159). Στην ανάλυσή του, ωστόσο, παρέβλεψε τις πολιτικές διαστάσεις της επιμελητικής εργασίας.

Το κενό αυτό κάλυψε η Mari Carmen Ramírez (1996) στη μελέτη της *Brokering Identities Art Curators and the Politics of Cultural Representation* για τη λατινοαμερικανική τέχνη κατά τον Ψυχρό Πόλεμο. Υπογράμμισε τον ρόλο του επιμελητή στη διεθνοποίηση της τέχνης και στη διαπλοκή με την κυβερνητική πολιτική. Όπως γράφει:

Μεταξύ 1960 και 1970 στο απόγειο του Ψυχρού Πολέμου και της στρατηγικής σημασίας της Λατινικής Αμερικής, η τέχνη και οι καλλιτέχνες της ήρθαν στο προσκήνιο με εκθέσεις που οργάνωσαν οι Lawrence Alloway, Thomas Messer, Stanton Catlin, Sam Hunter, José Gómez Sicre, Jorge Romero Brest, με τη βοήθεια του Clement Greenberg. Μαζί τους, ο ρόλος του επιμελητή αναδείχθηκε ως κεντρική μορφή σε ένα διεθνές δίκτυο όπου κυριαρχούσαν τα ιδιωτικά ιδρύματα και οι εταιρείες. Έτσι η σύγχρονη λατινοαμερικανική τέχνη διεθνοποιήθηκε, ενταγμένη στο ομογενοποιητικό μοντέλο του ευρωαμερικανικού μοντερνισμού, που τότε νοούνταν ως αφηρημένος εξπρεσιονισμός με τις παραλλαγές του. (Ramírez, 1996, 20)

Ο Gavin Butt (2006, 19-37) επεκτείνει τη συζήτηση πέρα από το ψυχροπολεμικό σκηνικό. Επισημαίνει τον αντίκτυπο της αποαποικιοποίησης, του κινήματος πολιτικών δικαιωμάτων των Αφροαμερικανών στις ΗΠΑ και του δεύτερου φεμινιστικού κύματος. Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα, μέσα από οργανώσεις όπως η *Art Workers' Coalition* (1969), οι *Women Artists in Revolution* (WAR) και η *A.I.R. Gallery* (1972), προώθησε την ισότητα των φύλων και έθιξε ζητήματα περιθωριοποίησης των γυναικών, της σεξουαλικότητας και των δικαιωμάτων των ΛΟΑΤΚΙ+.

Το 1969, πραγματοποιήθηκαν πολυάριθμες διαδηλώσεις διαμαρτυρίες έξω από το MoMA και το Whitney Museum of American Art, με αίτημα την ένταξη περισσότερων γυναικών καλλιτεχνών στα εκθεσιακά τους προγράμματα. Σταθμό αποτέλεσε το επιδραστικό δοκίμιο της Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” (ARTnews 1971· Nochlin, 2015), το οποίο αναδείκνυε τον περιθωριακό ρόλο των γυναικών και τις φυλετικές διαστάσεις της καλλιτεχνικής πρακτικής. Η συμβολή της Nochlin ενισχύθηκε από κινήματα όπως το #MeToo και το Black Lives Matter.

Οι εκθέσεις που συνεπιμελήθηκε –*Women Artists: 1550-1950* (LACMA 1976) ([Εικ 4.1](#)) και *Global Feminisms* (Brooklyn Museum 2007)– ανέδειξαν τη διεθνική και πολυμορφική διάσταση του φεμινιστικού κινήματος στην τέχνη.

Στην Ευρώπη, η παρακαταθήκη του Arnold Bode ως δημιουργού της *documenta* (1955) και τριών ακόμη εκδόσεων (1959, 1964, 1969) υπογράμμισε την πολιτική διάσταση της τέχνης στη μεταπολεμική εποχή. Η Documenta αποτέλεσε κορυφαία πλατφόρμα έρευνας της σύγχρονης τέχνης εν μέσω του Ψυχρού Πολέμου. Ωστόσο, η συμμετοχή του ιστορικού τέχνης Werner Haftmann (1912-1999), ο οποίος είχε δεσμούς με το ναζιστικό κόμμα, αντανακλά το σύνθετο πολιτικό πλαίσιο της εποχής. Αυτό αναδείχθηκε πρόσφατα στην έκθεση *Documenta: Politics and Art* (German Historical Museum, Βερολίνο) (Durón, 2021· Brown, 2021).

4.4 Ο ανεξάρτητος επιμελητής (independent curator)

Η εμφάνιση του ανεξάρτητου επιμελητή, ιδίως από τη δεκαετία του 1980, σηματοδοτεί σημαντική αλλαγή στον κόσμο της τέχνης. Ο ρόλος του συνδέεται στενά με τον μετασχηματισμό που είχε ξεκινήσει ήδη από τη δεκαετία του 1960, όταν οι νέες καλλιτεχνικές πρακτικές απαιτούσαν έναν διαμεσολαβητή ικανό να πλοηγηθεί στις εξελισσόμενες αγορές τέχνης (Krysa, 2015, 114-121).

Οι ανεξάρτητοι επιμελητές έγιναν κεντρικές μορφές στα διεθνή δίκτυα τέχνης. Παράλληλα ανέπτυξαν ισχυρή συγγραφική δραστηριότητα, που συχνά συνέπιπτε με τον ρόλο του κριτικού τέχνης. Με τον τρόπο αυτό επηρέασαν αποφασιστικά την υποδοχή των νέων έργων, λειτουργώντας ως διαμεσολαβητές καινοτόμων μορφών δημιουργίας.

Ο ρόλος τους έτεινε να θυμίζει περισσότερο «ιδεολογικό επιχειρηματία» παρά παραδοσιακό ιστορικό τέχνης (Acevedo-Yates, n.d.). Ο Michael Bhaskar (2016,78) τόνισε: «ο επιμελητής τα ένωσε όλα μαζί. Ο επιμελητής είπε τι είναι τέχνη, εξήγησε γιατί έχει σημασία και υπαινίχθηκε την αξία της».

Η επιμέλεια σύγχρονης τέχνης μεταμορφώθηκε από αξιοσημείωτες εξελίξεις: την άνευ προηγουμένου αύξηση του ενδιαφέροντος για την επιμελητική πρακτική, την ανάπτυξη ενός αυτοτελούς επιμελητικού λόγου και την εμφάνιση νέων μορφών δράσης. Ο πολλαπλασιασμός των επιμελητών σε διάφορους ρόλους, εντός και εκτός μουσείων, συχνά μαζί με τη στήριξη βοηθών, οδήγησε πολλούς καλλιτέχνες να δημιουργούν έργα ειδικά για Biennale, Triennale και Documenta (Buckley & Conomos, 2020, xxiv).

Σήμερα, κυριαρχεί η μορφή του υπερ-επιμελητή (*uber-curator*): προσωπικότητα με πάθος, υπέρμετρη φιλοδοξία και ικανότητα αμφισβήτησης. Ο υπερ-επιμελητής πιστεύει στην αναγκαιότητα της τέχνης και οργανώνει εκθέσεις-θεάματα, αρθρώνοντας παγκόσμιο επιμελητικό λόγο που μπορεί να προκαλέσει οργανωτικές και κοινωνικές αλλαγές.

Ο Terry Smith (2012, 38-47) διακρίνει τρεις κατηγορίες επιμελητικής σκέψης:

(1) Ο επιμελητής-ιστορικός τέχνης, που εμβαθύνει στις τεχνικές και στα νοήματα των έργων στο ιστορικο-κοινωνικό τους πλαίσιο. Συμβάλλει στην κατανόηση συγκεκριμένων περιόδων και καλλιτεχνικών τάσεων.

(2) Ο επιμελητής-κριτικός τέχνης, που επικεντρώνεται στη μετατροπή της μορφής σε νόημα. Συγκρίνει έργα με προηγούμενες δημιουργίες του ίδιου καλλιτέχνη ή με τα σύγχρονά τους έργα, αναδεικνύοντας την πορεία και τη θέση τους στη σύγχρονη σκηνή.

(3) Ο σημερινός επιμελητής, του οποίου πρωταρχικός στόχος είναι να διευκολύνει τη δημόσια έκθεση των έργων. Αυτό μπορεί να γίνει είτε με την επιλογή ήδη υπαρχόντων έργων ή με ανάθεση νέων,

ειδικά σχεδιασμένων για εκθέσεις. Μέσα από αυτή τη διαδικασία τα έργα παρουσιάζονται σε συχνά αδιάφορο κοινό με νέες προοπτικές, ανανεώνοντας τον διάλογο ανάμεσα στην τέχνη και τους θεατές.



Εικόνα 4.1 Φωτογραφία εγκατάστασης της έκθεσης Γυναίκες καλλιτέχνιδες 1550-1950, που παρουσιάστηκε στο Μουσείο του Μπρούκλιν από την 1η Οκτωβρίου 1977 έως τις 27 Νοεμβρίου 1977. Η έκθεση είχε παρουσιαστεί προηγουμένως στο Μουσείο της Κομητείας του Λος Άντζελες, 23 Δεκεμβρίου 1976 – 13 Μαρτίου 1977, στο Πανεπιστήμιο του Τέξας στο Όστιν, 12 Απριλίου – 12 Ιουνίου, και στο Μουσείο Τέχνης του Ινστιτούτου Carnegie του Πίτσμπουργκ, 14 Ιουλίου – 4 Σεπτεμβρίου. Την επιμέλεια της έκθεσης είχαν οι Dr. Ann Sutherland Harris και Dr. Linda Nochlin.
Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Women_Artists_1550-1950%2C_Installed_at_the_Brooklyn_Museum_October_1%2C_1977_through_November_27%2C_1977_03.jpg

4.5 Ιστορικό ανεξαρτητοποίησης της επιμελητείας

Η προϊστορία της ανεξάρτητης επιμελητείας ανάγεται στα μέσα του 19ου αιώνα. Κομβικές στιγμές υπήρξαν το Σαλόνι του Παρισιού (Salon) και οι Παγκόσμιες Εκθέσεις, που διαμόρφωσαν την εκθεσιακή κουλτούρα της νεωτερικότητας.

Η πρώτη βιομηχανική έκθεση πραγματοποιήθηκε στη Γαλλία το 1801. Στόχος της ήταν η προώθηση προϊόντων σε περίοδο οικονομικής ύφεσης μετά τη Γαλλική Επανάσταση. Η επιτυχία τέτοιων εκθέσεων κορυφώθηκε με την Παγκόσμια Έκθεση του 1851 στο Crystal Palace στο Λονδίνο, την οποία οργάνωσε ο Henry Cole (1808-1882). Η έκθεση παρουσίασε τα καλύτερα βιομηχανικά προϊόντα διεθνώς και ανέδειξε την επιρροή της Αγγλίας στην παγκόσμια οικονομία. Προσέλκυσε έξι εκατομμύρια

επισκέπτες σε διάστημα έξι μηνών και εγκαινίασε νέο μοντέλο διεθνούς προβολής. Το μοντέλο αυτό συνεχίστηκε με εκθέσεις στο Δουβλίνο (1853, 1865), στη Νέα Υόρκη (1853), στο Λονδίνο (1862, 1886).

Οι εκθέσεις αυτές έφεραν στο προσκήνιο βασικά θέματα του μοντερνισμού: μαζική παραγωγή, κατανάλωση, θέαμα, ψυχαγωγία, επιμέλεια, κεφάλαιο, εθνικισμό και ιμπεριαλισμό (Ching et al., 2017, 668). Λειτουργήσαν ως πρόδρομοι των σημερινών blockbuster εκθέσεων (Lawrenson & O'Reilly, 2019, 15-39) και είναι συγκρίσιμες με τη θεσμοθετημένη Documenta στο Κάσελ (Miller, 1992, 192-194).

Τα Salons ξεκίνησαν συστηματικά το 1737. Αρχικά δεν υπήρχαν εμπορικοί μεσάζοντες, αφού οι αγοραστές συναλλάσσονταν απευθείας με τους καλλιτέχνες (Εικ 4.2). Το 1818, το Palais du Luxembourg στο Παρίσι μετατράπηκε σε δημόσιο μουσείο (*Musée des Artistes Vivants*), παρουσιάζοντας σύγχρονη γαλλική τέχνη (Altshuler, 2007). Η ίδρυση αυτή σηματοδότησε στροφή προς τη θεσμική νομιμοποίηση της σύγχρονης τέχνης.

Τρεις ημερομηνίες υπήρξαν κομβικές:

1855: Ο Gustave Courbet εγκατέστησε το *Pavillon du Réalisme* κατά τη διάρκεια της Παγκόσμιας Έκθεσης του Παρισιού. Εκεί παρουσίασε *Το εργαστήρι του καλλιτέχνη* (1854-1855) και *Μια Ταφή στο Ornans* (1849-1850). Αν και δέκα από τους δεκατέσσερις πίνακές του είχαν γίνει δεκτοί από την επιτροπή, ο ίδιος, προχώρησε προκλητικά στη δημιουργία δικού του εκθεσιακού χώρου. Εκθέτοντας 43 έργα του, πραγματοποίησε την πρώτη «επιχειρηματική» ατομική έκθεση (Filipovic, 2015).

1863: Στο *Salon des Refusés*, κατόπιν εντολής του Ναπολέοντα Γ', το κοινό είδε 4.000 έργα που είχαν απορριφθεί από την ακαδημαϊκή επιτροπή της Παγκόσμιας Έκθεσης στο Palais de l'Industrie. Η εκδήλωση θεωρήθηκε αντιεξουσιαστική, καθώς αμφισβητούσε την κυριαρχία της επίσημης τέχνης. Εκεί αναδείχθηκαν οι Ιμπρεσιονιστές (Kuspit, n.d.).

Έκτοτε, η επιμέλεια εκθέσεων από καλλιτέχνες ή ομάδες (π.χ. *Société Anonyme*) απέκτησε σημασία. Οι μη θεσμικές εκθέσεις αναζήτησαν εναλλακτικούς χώρους: ιδιωτικά σπίτια, εργαστήρια, ακόμη και εγκαταλελειμμένα εργοστάσια. Η μετατόπιση αυτή ανέδειξε τον εκθεσιακό χώρο ως ενεργό παράγοντα της καλλιτεχνικής εμπειρίας και οδήγησε σε καινοτόμες σκηνοθετικές πρακτικές.

Η απομάκρυνση από τις παραδοσιακές μεθόδους –πυκνή ανάρτηση έργων από το δάπεδο έως την οροφή ή παρουσίασή τους σε τοίχους επενδυμένους με βελούδο– σηματοδότησε πιο εκλεπτυσμένο εκθεσιακό ύφος. Παράλληλα, ανερχόμενοι έμποροι έργων και οι λεγόμενοι «βιομηχανικοί διευθυντές» (industrial manager) συνέδεσαν την τέχνη με την αγορά, προετοιμάζοντας το έδαφος για την καθιέρωση της επιμέλειας ως αυτόνομης δραστηριότητας (Celant, 1996, 263).

Οι εξελίξεις αυτές επέτρεψαν στους μοντερνιστές καλλιτέχνες να προσδώσουν στα έργα τους ιδεολογική και εμπορική αξία. Διαφοροποιήθηκαν έτσι από τα ακαδημαϊκά ιδρύματα, καλλιεργώντας μια μορφή πολεμικής αντιπολίτευσης. Εξ ου και η χρήση του στρατιωτικού όρου *Avant-Garde*.

Ο μετασχηματισμός αυτός οδήγησε τους Ιταλούς φουτουριστές να χαρακτηρίσουν τα μουσεία «αδρανή νεκροταφεία» και να επιδιώξουν τον εμπλουτισμό της τέχνης με τον ίδιο ενθουσιασμό που διέκρινε την ταχέως αναπτυσσόμενη αυτοκινητοβιομηχανία. Ταυτόχρονα, οι Ρώσοι κονστρουκτιβιστές πρωτοστάτησαν στις πρακτικές βιομηχανικού σχεδιασμού, ευθυγραμμίζοντας την καλλιτεχνική δημιουργία με τις τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής (Balzer, 2014, 88-90).

1913: Το *Armory Show* στη Νέα Υόρκη εισήγαγε την αμερικανική κοινωνία στη μοντέρνα τέχνη (Εικ 4.3), προκαλώντας σάλο με το *Γυμνό που Κατεβαίνει τη Σκάλα Νο 2* του Marcel Duchamp. Η έκθεση αναδιαμόρφωσε τα πρότυπα σκηνοθετημένης χωροθέτησης των έργων. Εισήγαγε νέα αντίληψη για τον εκθεσιακό χώρο και τον μετασχημάτισε σε εργαλείο αφήγησης.

Ο Germano Celant, μελετώντας τη διαχρονική και θεωρητική σχέση μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής, παρατήρησε ότι το *Armory Show*, ιδίως με την καινοτόμα χωρική του οργάνωση, αντανάκλουσε στροφή στην προτεραιότητα της παραγωγής έναντι της κατανάλωσης της τέχνης. Το χαρακτήρισε εξελιγμένη μορφή μάρκετινγκ, όπου η σπανιότητα του χώρου και των υποστηρικτικών μέσων προσέδιδε ιδιαίτερη αξία στα έργα.¹²



Εικόνα 4.2 Θαμώνες στο Σαλόνι το 1890 στο Palais des Champs-Élysées. Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ae/Rixens_jour_de_vernissage.jpg/1024px-Rixens_jour_de_vernissage.jpg

Η αναδιάταξη των έργων στον χώρο, όπως επισημαίνει ο Celant, επιτεύχθηκε ουσιαστικά με την είσοδο των *readymades*. Ο Marcel Duchamp, με τον εναγκαλισμό των *readymades*, απελευθέρωσε τους καλλιτέχνες από το παραδοσιακό γούστο, τους ενθάρρυνε να εκθέτουν σχεδόν οτιδήποτε και να εξετάσουν τις χωροχρονικές διαστάσεις του έργου. Αυτή η απελευθέρωση αύξησε το κύρος του καλλιτέχνη, αλλά είχε ένα παράδοξο κόστος: οι θεσμοί απέκτησαν μεγαλύτερη ισχύ, καθώς η θεσμική έγκριση πολλαπλασίαζε την αξία των έργων. Έτσι, ενισχύθηκε ο ρόλος των επιμελητών, που μπορούσαν να καθορίζουν τι θεωρείται «τέχνη» μέσω της επιλογής. Κατά συνέπεια, η παραγωγή της τέχνης συνδέθηκε στενά με το πλαίσιο της δημιουργίας και της επιμέλειάς της εντός του εκθεσιακού χώρου (Vidokle & Kuan Wood 2012).

Έξω από τους εκθεσιακούς χώρους, ο Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), ιδρυτής του Φουτουρισμού και γνωστός ως «η καφεΐνη της Ευρώπης», μπορεί να θεωρηθεί, με σημερινούς όρους, ένας από τους πρώτους cultural managers. Προώθησε το κίνημα αξιοποιώντας κάθε διαθέσιμο μέσο της εποχής: εκθέσεις, παραστάσεις (*serata futurista*), περιοδικές, εκδόσεις, μουσικές εκδηλώσεις, διαλέξεις,

¹² Με τίτλο “A Visual Machine Art installation and its modern archetypes” πρωτοδημοσιεύτηκε στον κατάλογο documenta7 (Kassel 1982).

διαφημίσεις, κινηματογράφο, ραδιόφωνο και την πολιτική. Μοναδική απουσία από την ατζέντα του ήταν το Διαδίκτυο (Κολοκοτρώνης, 2015, 113-122).



Εικόνα 4.3 *Armory Show (Σικάγο, 1913). Το δωμάτιο των κυβιστών.*
Πηγή: <https://artic-web.imgix.net/e2995a41-40a1-4d7b-a8f9-c11dd3a194f8/armoryshowinstall.jpg?rect=19%2C118%2C2972%2C1669&auto=format%2Ccompress&q=80&fit=crop&crop=faces%2Ccenter&w=1500&h=844>

4.6 «Δημιουργός Εκθέσεων» (Exhibition-Maker, 1960-1980)

Στη δεκαετία του 1970 εμφανίζεται ο exhibition-maker (ή Ausstellungsmacher), με τον Harald Szeemann (1933-2005) να αναδεικνύεται σε πρωτοπόρο και πρώτο ανεξάρτητο επιμελητή που απέκτησε την ιδιότητα του star-curator. Η φήμη του οφείλεται στη διοργάνωση περίπου 150 εκθέσεων και στις καινοτόμες μεθοδολογίες που εφάρμοσε στην επιμελητική πρακτική.

Σύμφωνα με τον David Levi Strauss (2006), οι θάνατοι του Harald Szeemann σε ηλικία 72 ετών και του Walter Hopps σε ηλικία 71 ετών –τον Φεβρουάριο και τον Μάρτιο του 2005 αντίστοιχα– σηματοδότησαν το τέλος μιας εποχής στον κόσμο της τέχνης. Και οι δύο υπήρξαν αρχιτέκτονες της σύγχρονης επιμελητικής, συμβάλλοντας επί μισό αιώνα στη μεταμόρφωσή της, με αποφασιστικότητα και συχνά σε αντιπαράθεση με το συντηρητικό καλλιτεχνικό κατεστημένο.

Κατά τη θητεία του ως διευθυντή της Kunsthalle Bern (1961-1969), ο Szeemann, σε ηλικία μόλις 28 ετών, έδωσε έμφαση στις ομαδικές εκθέσεις. Τις αντιμετώπισε όχι μόνο ως πλατφόρμες καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά και ως «ζωντανά πορτρέτα» (living portrait) ιδεών. Αυτή η προσέγγιση αναβάθμισε τον ρόλο του επιμελητή (Teixeira, 2011).

Ο Ami Barak, πρόεδρος της IKT (*International Association of Curators of Contemporary Art*), παρατήρησε ότι υπό την ηγεσία του Szeemann, η Kunsthalle Bern εξελίχθηκε από ένα επαρχιακό ίδρυμα με τοπικούς καλλιτέχνες σε διεθνή κόμβο αναδυόμενων Ευρωπαίων και Αμερικανών καλλιτεχνών. Παρουσίαζε περίπου δώδεκα σημαντικές εκθέσεις ετησίως, συμπεριλαμβανομένης της εμβληματικής περιτύλιξης της Kunsthalle από τους Christo και Jeanne-Claude το 1968.

Η επιρροή του Szeemann ξεπέρασε τα όρια του ιδρύματος. Δημιούργησε δίκτυο μουσείων και συνεργατών που φιλοξενούσαν τις περιοδικές του εκθέσεις. Είχε την ικανότητα να επιλέγει καλλιτέχνες το έργο των οποίων βρισκόταν ακόμη υπό αμφισβήτηση, προσελκύοντας παράλληλα νεανικό κοινό και επαναπροσδιορίζοντας το μουσείο ως χώρο ανακάλυψης και όχι απλώς ως έναν χώρο από βάθρα και τοίχους. Επικεντρώθηκε σε μινιμαλιστικά και εννοιολογικά έργα, δίνοντας βαρύτητα στον χώρο ως κρίσιμο συστατικό στοιχείο του έργου.

Οι πρακτικές του, σε συνδυασμό με τους Johannes Cladders (Städtisches Museum Abteiberg, Μενχενγκλάντμπαχ), Jean Leering (Stedelijk Van Abbemuseum, Αϊντχόφεν), Pontus Hultén (Moderna Museet Stockholm και Centre Georges Pompidou), Knud W. Jensen (Louisiana Museum of Contemporary Art, Κοπεγχάγη), Walter Hopps (Pasadena Museum of Art, νυν Norton Simon Museum), αναδιαμόρφωσαν τα μουσεία σε δυναμικά, διεπιστημονικά και ανοικτά εργαστήρια δημιουργίας (Teixeira, 2011, 16-17).



Εικόνα 4.4 Από το στήσιμο των έργων στην έκθεση *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (1969).
Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/96/When_Attitudes_Become_Form_1969.jpg

Σημείο-ορόσημο υπήρξε η έκθεση *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* (Kunsthalle Bern, 1969). Χαιρετίστηκε ως «η πιο διάσημη έκθεση νέας τέχνης της μεταπολεμικής εποχής» (Εικ 4.4). Εκτός από την καλλιτεχνική της σημασία, εισήγαγε δύο καινοτομίες:

- (1) τη σκηνοθετημένη παρουσίαση των έργων στον εκθεσιακό χώρο, και
- (2) τη χορηγία της καπνοβιομηχανίας Philip Morris, μια πρώιμη μορφή μάρκετινγκ βασισμένου στην τέχνη (*art-based marketing*) (Di Lecce, n.d.).

Μετά την αποχώρησή του από την Kunsthalle, ο Szeemann ακολούθησε ανεξάρτητη καριέρα ως *Ausstellungsmacher*. Ίδρυσε την *Agentur für geistige Gastarbeit* (Πρακτορείο για την πνευματική εργασία φιλοξενουμένων), εμπνευσμένος από το καλλιτεχνικό μεταναστευτικό εργατικό δυναμικό και την ιδέα του καλλιτέχνη-νομάδα. Το πρακτορείο του παρείχε πλήρες φάσμα υπηρεσιών: από τη σύλληψη ιδεών και την έρευνα έως την επιλογή καλλιτεχνών, την ανεύρεση χορηγών, την οργάνωση, την ανάρτηση έργων, τη συγγραφή καταλόγων και την οικονομική διαχείριση.

Η καριέρα του κορυφώθηκε με την Documenta 5 (1972). Εκεί εισήγαγε ριζοσπαστικές μεθόδους και εκτεταμένα εκπαιδευτικά προγράμματα. Μετέτρεψε τη Documenta και τη Biennale της Βενετίας σε fora πολιτιστικού και πολιτικού διαλόγου, που λειτουργούσαν ως κοινωνικά εργαστήρια, όχι απλές εκθέσεις. (Green & Gardner, 2016, 9).

Ο Szeemann καθιέρωσε καινοτομίες όπως τα συμβόλαια με καλλιτέχνες για τον έλεγχο της πώλησης των έργων. Συνέδεσε έτσι την επιμέλεια με τις οικονομικές τάσεις και πρόσθεσε αξία στα επιλεγμένα έργα (Greenberger & Selvin, 2021). Θεωρείται πρωτοπόρος του νομάδα ανεξάρτητου επιμελητή, με επιρροή όχι μόνο στη Documenta και στη Biennale Βενετίας, αλλά και σε διοργανώσεις όπως η Biennale της Λιόν, η Biennale Kwangju (Κορέα 1997) και η Biennale Σεβίλλης (2004) (David Levi Strauss 2006).

Στη δεκαετία του 1980, η καλλιτεχνική παραγωγή γνώρισε έκρηξη. Ο Arthur C. Danto εισήγαγε τον όρο *artworld*, υπογραμμίζοντας τον πολλαπλασιασμό θεματικών εκθέσεων με δραματική σκηνογραφία. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Χρήστος Ιωακειμίδης αποτέλεσε κομβική μορφή. Όπως δήλωσε στη Rozell Hopkins (1997), θεωρούσε τον εαυτό του σκηνοθέτη δίπλα στους καλλιτέχνες παρά παραδοσιακό επιμελητή.

Οι μνημειώδεις εκθέσεις του, όπως, *A New Spirit in Painting* (1981), *Zeitgeist: International art exhibition* (1982), *Metropolis* (1991), *The Age of Modernism: Art in the 20th Century* (1997), *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (1995), *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993* (1994) και *Outlook* (2004), τον καθιέρωσαν ως έναν από τους κορυφαίους exhibition-makers του β' μισού του 20ού αιώνα (Hopkins, 1997).

Ο Norman Rosenthal (2017), συνεργάτης και συνιδρυτής της *Zeitgeist Gesellschaft*, τον χαρακτήρισε «αμφιλεγόμενη προσωπικότητα» για τον κόσμο της τέχνης της Ελλάδας, Γερμανίας και Ηνωμένου Βασιλείου, και «καθοριστική μορφή που σπάνια επιδίωκε τη συναίνεση στις αισθητικές επιλογές».

4.7 Επιμελητές και mega-εκθέσεις

Από τη δεκαετία του 1980, η άνοδος των mega-exhibitions και ο εξελισσόμενος ρόλος των μουσείων τοποθέτησαν τους επιμελητές στο επίκεντρο της αγοράς τέχνης και του πολιτιστικού διαλόγου.

Ο Bruce Altshuler καταγράφει ότι το 1949 υπήρχαν περίπου 20 αμερικανικές γκαλερί σύγχρονης τέχνης και 12 συλλέκτες που επένδυναν στην πρωτοποριακή τέχνη. Η εικόνα αυτή άλλαξε δραματικά έως το 1984-1985, όταν μόνο η Νέα Υόρκη φιλοξένησε περίπου 1.900 ατομικές εκθέσεις (Balzer, 2014, 120-121).

Ο Harald Falckenberg προσθέτει ότι τη δεκαετία του 1980 πουλήθηκε περισσότερη τέχνη από ό,τι όλους τους προηγούμενους αιώνες μαζί. Το γεγονός αυτό αποκαλύπτει μια «σεισμική» αλλαγή στην αγορά. Καλλιτέχνες όπως ο Richard Prince, ο Jeff Koons και ο Haim Steinbach αγκάλιασαν τις εμπορικές διαστάσεις της τέχνης, εισχωρώντας επιθετικά στην αγορά και εκτοξεύοντας τις τιμές σε πρωτοφανή ύψη. Η ραγδαία άνοδος της καριέρας τους έμοιαζε περισσότερο με αυτή των ανθρώπων της showbiz (Falckenberg, 2014).

Επιδραστικοί επιμελητές όπως οι Harald Szeemann, Jan Hoet, Rudi Fuchs και Χρήστος Ιωακειμίδης καθόρισαν τη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού χώρου. Ωστόσο, δέχτηκαν κριτική για αλαζονεία, παιχνίδια εξουσίας, αυθαίρετες επιλογές χωρίς διαφανή κριτήρια και εύνοια σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Οι επικριτές υποστήριζαν ότι παρέκκλιναν από τις παραδοσιακές εξελικτικές προοπτικές της

ιστορίας της τέχνης, υιοθετώντας ρομαντικά ιδεώδη όπως η «νίκη επί της ύλης» ή η «αντίσταση στη σύγχρονη παρακμή» (Meijers, 1996, 5-14).

Οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες της περιόδου –Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren και Gerhard Richter– άσκησαν κριτική στις σχέσεις τέχνης και θεσμών. Αποκάλυψαν τα ιδεολογικά, οικονομικά και πολιτικά κίνητρα που διαμόρφωναν τον κόσμο της τέχνης.

Χαρακτηριστικό είναι το άρθρο του Hans Haacke “Museums: Managers of Consciousness” (*Art in America*, Febr. 1984, 72 no 2: 9-17). Εκεί ο Haacke ανέδειξε την άνοδο μιας νέας γενιάς καλλιτεχνικών μάνατζερ. Πρόκειται για επαγγελματίες εκπαιδευμένους σε υψηλού κύρους σχολές διοίκησης επιχειρήσεων, οι οποίοι προσέγγιζαν την τέχνη με τη βιομηχανική νοοτροπία, αντίστοιχη με εκείνη του μάρκετινγκ καταναλωτικών προϊόντων. Ήταν εξοικειωμένοι με προϋπολογισμούς, επενδυτικές στρατηγικές και μηχανισμούς αγοράς, αλλά στερούνταν συναισθηματικής σχέσης με την τέχνη.

Ο Haacke αντέταξε αυτούς τους «νέους επαγγελματίες» στους ανθρώπους της παλιάς σχολής, οι οποίοι μάθαιναν τις δεξιότητές τους μέσα από την πράξη και συχνά αποδεικνύονταν πιο επιτυχημένοι. Προέβλεψε μάλιστα ότι η φιλοδοξία και η πραγματιστική τους στάση θα διαμόρφωναν όχι μόνο τη βιομηχανία της τέχνης και τα καλλιτεχνικά είδη του μέλλοντος.

4.8 Ο επιμελητής ως art manager (1990)

Ο όρος *art manager* (διαχειριστής τέχνης) περιγράφει τον πολιτιστικό διαμεσολαβητή (*cultural mediator*): τον επιμελητή που αναδεικνύει και ερμηνεύει τις καλλιτεχνικές πρακτικές τοπικών κοινοτήτων και αναδύομενων ομάδων ταυτότητας. Μέσω της επιμέλειας και της παρουσίας περιφερειακών έργων σε εκθέσεις και καταλόγους, οι επιμελητές διαμορφώνουν έναν πιο δημοκρατικό και χωρίς αποκλεισμούς χώρο, όπου διαφορετικές πολιτιστικές ομάδες μπορούν να αυτοπροσδιοριστούν.

Αυτή η διεύρυνση του ρόλου άνοιξε τον δρόμο για την αναγνώριση, τη διανομή της τέχνης που στο παρελθόν ήταν περιθωριοποιημένη (Ramírez, 1996, 16). Από τη δεκαετία του 1990, η μετασχηματιστική αυτή λειτουργία τροφοδότησε την ίδρυση μεταπτυχιακών προγραμμάτων και σχολών επιμελητών με διεθνή προσανατολισμό (Vest Hansen et al., 2019, 1-5).

Μια απλή διαδικτυακή αναζήτηση του όρου *Curatorial Studies* αποκαλύπτει πλήθος πηγών: πανεπιστημιακά προγράμματα, μουσειακές πλατφόρμες, ψηφιακές εξειδικευμένες εκδόσεις όπως *On Curating*, *The Exhibitionist*, *Manifesta Journal*, *Journal of Curatorial Studies*. Εξειδικευμένα θερινά προγράμματα Erasmus, όπως το Summer School Curatorial Studies της Biennale Βενετίας, τεκμηριώνουν περαιτέρω αυτή την τάση.

Με την αύξηση της δημόσιας/ιδιωτικής χρηματοδότησης, την ενίσχυση της πολιτιστικής κατανάλωσης και την άνοδο του μαζικού τουρισμού, η επιμέλεια προσελκύει σήμερα επαγγελματίες από διαφορετικούς κλάδους: ακαδημαϊκούς, φιλοσόφους, κριτικούς, συμβούλους επικοινωνίας, καλλιτεχνικούς διευθυντές και ανθρώπους του θεάτρου και του κινηματογράφου.

Ο Bhaskar (2016, 230) παρατηρεί:

Αν και η επιμέλεια ξεκίνησε από την τέχνη και τα μουσεία, ως χαρακτηριστικό του πολιτισμού πριν εξαπλωθεί στο Διαδίκτυο, έχει γίνει παγκόσμια, στο Διαδίκτυο και όχι στον πολιτισμό [...] Ενώ παλαιότερα ήταν προνόμιο λίγων ειδικών, σήμερα εφαρμόζεται σχεδόν στα πάντα: μουσικά φεστιβάλ, καταστήματα και εμπορικά κέντρα, ιστότοποι, ειδήσεις, TED conferences, χαρτοφυλάκια

επενδύσεων, γκαλά, δείπνα, playlists, διακοπές, μόδα, λίστες κρασιών.

Την ίδια περίοδο, με την απελευθέρωση του τραπεζικού συστήματος και την έλευση του Διαδικτύου, ο αριθμός των Biennale και Triennale ξεπέρασε τις 120. Η «έκρηξη» αυτή συνοδεύτηκε από πρωτοφανείς χρηματοδοτήσεις μέσω διεθνών οίκων δημοπρασιών και την εμπλοκή δισεκατομμυριούχων και μεγάλων εταιρειών, που ενέταζαν στρατηγικά την τέχνη στις παγκόσμιες δραστηριότητές τους.

Έτσι, συγκροτήθηκε ένα διασυνδεδεμένο δίκτυο διεθνών επιμελητών. Ο Harald Falckenberg το χαρακτήρισε ως οπισθοδρομικό βήμα προς την «επαναφεουδοποίηση» της τέχνης (*re-feudalization of art*). Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα του Ελβετού επιχειρηματία Yves Bouvier, «βασιλιά του Freerport» (Adam, 2017, 26-33).¹³

Όπως παρατηρεί η Mari Carmen Ramírez (1996, 15-26):

Οι επιμελητές ως θεσμικά αναγνωρισμένοι εμπειρογνώμονες της τέχνης, δηλαδή ως μεσάζοντες μεταξύ θεσμών και καλλιτεχνών, καθορίζουν πολύ περισσότερο από τους κριτικούς, τους εμπόρους ή τις γκαλερί το νόημα και το καθεστώς της σύγχρονης τέχνης. [...] Το εμπορευματικό καθεστώς της σύγχρονης τέχνης και οι θεσμοί που την υποστηρίζουν έχουν θέσει τον επιμελητή στην υπηρεσία ελίτ κοινού ή εξειδικευμένων ομάδων. Το να προσποιούμαστε ότι υπάρχει κάποιο εναλλακτικό πεδίο δράσης έξω από την αγορά ή τα θεσμικά συμφέροντα είναι πλάνη.

Σε αυτό το σύστημα, ενώ οι ανεξάρτητοι επιμελητές πολλαπλασιάζονται, ελάχιστοι αποκτούν παγκόσμια αναγνώριση ως καλλιτεχνικοί διευθυντές mega-exhibitions. Οι περισσότεροι, όπως λέει ο Terry Smith, είναι «στρατιώτες» της παγκοσμιοποιημένης πολιτιστικής παραγωγής, όπου η συγκίνηση της συμμετοχής συχνά υποκαθιστά την αβέβαιη αμοιβή (Smith, 2012, 18-19).

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Germano Celant (1940-2020), εισηγητής της Arte Povera (1967), κατηγορήθηκε το 1993, ως διευθυντής της Biennale της Βενετίας, ότι προώθησε κυρίως καλλιτέχνες των blue-chip, των οποίων τα έργα ξεπερνούσαν το ένα εκατομμύριο ευρώ (Greenberger & Selvin, 2021). Έκτοτε, οι θεματικές εκθέσεις διατοπικότητας και διαχρονίας πολλαπλασιάστηκαν.

Κατά τον Bhaskar, οι επιμελητές λειτουργούν ως «πάπες» της τέχνης: είτε εντός θεσμών είτε ως ανεξάρτητοι, εντοπίζουν τάσεις, επιμελούνται Biennale, Triennale και Documenta, διευκολύνουν μετασχηματισμούς, εξασφαλίζουν χρηματοδοτήσεις, τροφοδοτούν ιδιωτικές συλλογές, αξιοποιούν τα ΜΜΕ και συγκροτούν νέες θεωρητικές αφηγήσεις της εποχής (Bhaskar, 2016, 206).

¹³ Το 2015, ο Yves Bouvier συνελήφθη στο Μονακό με την κατηγορία της απάτης και νομιμοποίησης εσόδων από παράνομες δραστηριότητες, έπειτα από μήνυση του πρώην πελάτη του, του Ρώσου δισεκατομμυριούχου Dmitry Rybolovlev, ιδιοκτήτη της ποδοσφαιρικής ομάδας Μονακό. Στο επίκεντρο της υπόθεσης βρέθηκαν πολυάριθμες αμφιλεγόμενες συναλλαγές, μεταξύ των οποίων και η πώληση του αμφιλεγόμενου έργου του Da Vinci, *Salvator Mundi*, το οποίο ο Bouvier είχε μεταπωλήσει στον Rybolovlev. Το έργο στη συνέχεια πωλήθηκε σε δημοπρασία του οίκου Christie's έναντι 450,3 εκατομμυρίων δολαρίων σε ανώνυμο πλειοδότη που αποκαλύφθηκε ότι ήταν ο πρίγκιπας-διάδοχος του θρόνου της Σαουδικής Αραβίας Mohammed bin Salman. Η συναρπαστική διαδρομή του πίνακα παρουσιάζεται στο ντοκιμαντέρ *The Lost Leonardo* (<https://www.imdb.com/title/tt11225756/>), μια διεθνή συμπαραγωγή του σκηνοθέτη Andreas Koefoed, που ιχνηλατεί την πορεία του έργου για 1.000 δολάρια σε μια περιοχή της Ορλεάνης, έως τη μεταπώλησή του ως «η αρσενική Μόνα Λίζα».

Νεότεροι επιμελητές όπως ο Jan Verwoert (γενν. 1972) περιγράφουν τους σημερινούς επιμελητές-καλλιτέχνες-συγγραφείς ως *creative communicators*. Το μειονέκτημα, όπως λέει, είναι ότι σπανίως λειτουργούν με δικούς τους όρους, εξαιτίας των απαιτήσεων της «βιομηχανίας της επικοινωνίας». Ειρωνικά, ο ιδανικός επιμελητής μοιάζει εργοστάσιο: κατακλύζεται από εισερχόμενα/εξερχόμενα μηνύματα και παράγει αδιάκοπα εκθέσεις, εκδηλώσεις και δημοσιεύσεις (2010, 22),

Ανεξάρτητα από την οπτική, είτε βλέπει κανείς την επιμέλεια ως απόλυτη πολιτιστική ελευθερία σε κοσμοπολίτικο σύστημα είτε αναγνωρίζει τους στενούς δεσμούς της με το χρηματοπιστωτικό κεφάλαιο, η επιμέλεια παραμένει επισφαλής και θεατρική πράξη: καθρεπτίζει τον κόσμο, τον αμφισβητεί και τον μετασχηματίζει. Λειτουργεί ως μέθοδος σκέψης, ως κριτική και ως εκπαιδευτική αφήγηση (*Bildungsroman*) (Donald Preziosi (2019, 11-20), ή, κατά τον Szeemann, ως εύθραυστη ισορροπία.

Πέρα από την οργάνωση γεγονότων, η επιμέλεια αφορά τον ιστό των κοινωνικών σχέσεων που αυτά παράγουν. Ο επιμελητής συντηρεί διαύλους επικοινωνίας ανάμεσα σε καλλιτέχνες, προσωπικό, μέλη Δ.Σ., δωρητές, χορηγούς, Τύπο και κοινό. Σήμερα, το διευρυμένο φάσμα επιμελητικών προσεγγίσεων αποτελεί πρόκληση για νέες αφηγήσεις της ιστορίας της τέχνης. Αναδεικνύει τοπικές κουλτούρες και υβριδικές μορφές, διαμορφωμένες από διαπολιτισμικές ανταλλαγές. Όπως τόνιζε ο Okwui Enwezor, ο Μοντερνισμός ορίζεται από πολλαπλά ρεύματα που ρέουν παράλληλα, όχι από μια ενιαία λεκάνη.

Τέλος, η έξαρση της *installation art*, ήδη από τη δεκαετία του 1960, διαμόρφωσε αποφασιστικά τις επιμελητικές πρακτικές. Οι ολιστικές, πολυαισθητηριακές εμπειρίες, συχνά με τεχνολογίες αιχμής, δείχνουν πώς η τέχνη ανταγωνίζεται τη μαζική κουλτούρα (τηλεόραση, κινηματογράφος, αθλητισμός, αγορές) (Stallabrass, 2004, 25).

Νεότερες μορφές, όπως η τέχνη του Διαδικτύου, η βιοτεχνολογική τέχνη, η τέχνη βάσεων δεδομένων και η *spatial architecture*, υπερβαίνουν την παθητική θέαση και εμπλέκουν ενεργά τον θεατή. Ταυτόχρονα, δαπανηρά, *site-specific* έργα για συγκεκριμένα μουσεία προσελκύουν μεγάλη προσοχή, καθιστώντας τις εγκαταστάσεις ορόσημα της παγκόσμιας σκηνής.

Βιβλιογραφία

- Acevedo-Yates, C. (n.d.). *A Curator's Work Is Never Done Alone: Curating as a Condition, a Method & an Embedded Form of Labor*.
- Adam, G. (2017). *Dark Side of the Boom*. Lund Humphries (e-book).
- Alloway, L. (1996). The great curatorial dim-out. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (159-165). Routledge.
- Altshuler, B. (2007). *Collecting the New*. Princeton: Princeton University Press.
- Balzer, D. (2014). *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. Coach Books, Toronto: Apple Books.
- Bhaskar, M. (2016). *Curation: The power of selection in a world of excess*. Piatkus.
- Brown, K. (2021). A Startling Exhibition on the History of Documenta Reveals the Political Moves—and Nazi Ties—of its First Curators. *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/politics-art-documenta-1982336>
- Butt, G. (2006). America and its discontents: Art and politics 1945–60. In Jones, Amelia (Ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945* (19-37). Blackwell Publishing Ltd.
- Celant, G. (1996). A visual machine art installation and its modern archetypes. In R. Greenberg, B. W. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 260-270). Routledge.
- Ching, F. D., & Mark Jarzombek, Vikramaditya Prakash. (2017). *A Global History of Architecture* (3rd ed.). Wiley.
- Dezeuze, A. (2006). The 1960s: A decade out-of-bounds. In Jones, A. (Ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945* (pp. 38-59). Blackwell Publishing.
- Di Lecce, C. (n.d.). Avant-Garde marketing: When attitudes become form and Philip Morris's sponsorship. <https://www.afterall.org/articles/avant-garde-marketing-when-attitudes-become-form-and-philip-morriss-sponsorship/>
- Durón, M. (2021). New research shows that former documenta adviser was member of Nazi paramilitary organization. *ARTnews*. <https://www.artnews.com/art-news/news/werner-haftmann-art-historian-sa-membership-discovered-1234586687/>
- Falckenberg, H. (2014). The art world we deserve? *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/498f5cca-bfce-11e3-b6e8-00144feabdc0>
- Filipovic, E. (2015). When exhibitions become form: on the history of the artist as curator. *Mousse*. <https://www.moussemagazine.it/magazine/taac0/>
- Green, C., & Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Wiley Blackwell.
- Greenberger, A., & Selvin, C. (2021). 20 curators who changed the way we see art. *ARTnews*. <https://www.artnews.com/list/art-news/artists/greatest-historical-curators-of-all-time-1234590491/>
- Haacke, H. (1984). Museums, managers of consciousness. *Art in America* 72 (2): 9-17. <https://www.mplus.org.hk/en/magazine/museums-managers-of-consciousness/>
- Heinich, N., & Pollak, M. (1996). From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 166-179). Routledge.

- Κολοκοτρώνης, Γ. (2024). Η τέχνη ως γλώσσα: Σημειωτικές δομές και υπολογιστική ανάλυση στη σύγχρονη τέχνη. *Periou.gr*. <https://www.periou.gr/giannis-kolokotronis-i-techni-os-glossa-ii-simeiotikes-domes-kai-y-pologistiki-analysi-sti-syghroni-techni/>
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2024). Τέχνη και αγορά. *Periou.gr*. <https://www.periou.gr/giannis-kolokotronis-techni-kai-agora/>
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2024). Η σύγχρονη τέχνη ως σύστημα σημείων. *Periou.gr*. <https://www.periou.gr/giannis-kolokotronis-i-syghroni-techni-os-systema-simeioni/>
- Krysa, J. (2015). The politics of contemporary curating: A network perspective. In Randy, M. (Ed.), *The Routledge Companion to Art and Politics* (pp. 114-121). Routledge.
- Kuspit, D.B. (n.d.). Art criticism. *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-at-the-turn-of-the-21st-century>
- Lawrenson, A., & O'Reilly, C. (2019). *The Rise of the Must-See Exhibition Blockbusters in Australian Museums and Galleries*. Routledge.
- Levi, S.D. (2006). The bias of the world: Curating after Szeemann & Hopps. *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world>
- Meijers, D.L. (1996). The museum and the ahistorical exhibition. The latest gimmick by Arbiters of Taste, or an important cultural phenomenon?" In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 5-14). Routledge.
- Miller, J. (1996). The show you love to hate: A psychology of the mega-exhibition. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 192-194). Routledge.
- MoMA, (2013). *Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art*. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelaub/>
- Nochlin, L. (2015). Why have there been no great women artists? *ARTnews*. (From 1971). <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>
- Nochlin, L., & Sutherland, H.A. (1977). *Women artists: 1550-1950*. Brooklyn Museum. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950>
- Preziosi, D. (2019). Curatorship as bildungsroman or, from Hamlet to Hjelmslev. In Vest Hansen, M., Henningsen, A.F., & Gregersen, A. (Eds.), *Curatorial Challenges Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating* (pp. 11-20). Routledge.
- Ramírez, M.C. (1996). Brokering identities. Art curators and the politics of cultural representation. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 15-26). Routledge.
- Rozell, H.M. (1997). Interview with Christos Joachimides, beleaguered exhibition organizer and agent provocateur. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/1997/05/01/interview-with-christos-joachimides-beleaguered-exhibition-organiser-and-agent-provocateur>
- Stallabrass, J. (2004). *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford University Press.
- Stedelijk Museum Amsterdam. (2016). *Seth Siegelaub Beyond Conceptual Art*. <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/seth-siegelaub-beyond-conceptual-art-2>
- Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.
- Szeemann, H. (2007). *Harald Szeemann: With by through because towards despite: Catalogue of all exhibitions 1957-2005*. T. Bezzola & R. Kurzmeyer, (Eds.). JRP/Ringier; Springer.
- Teixeira, M.R. (2011). *The Exhibition as means of personal expression Harald Szeemann's "grandfather: a pioneer like us" (1974)* [Doctoral dissertation, Universidade Nova de Lisboa.

Faculdade De Ciências Humanas E Sociais]. https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=GETTY_ALMA21169826160001551&context=L&vid=GRI&lang=en_US&search_scope=COMBINED&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=all_gri&query=any,contains,The%20Exhibition%20As%20Means%20Of%20Personal%20Expression%20Harald%20Szeemann%E2%80%99s%20%27Grandfather:%20A%20Pioneer%20Like%20Us

- Verwoert, J. (2010). Control I'm here: A Call for the free use of the means of producing communication, in curating and in general. In O'Neill, P., & Wilson, M. (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (23-31). Open Editions/De Appel Arts Centre.
- Vest Hansen, M., Henningsen, A.F., & Gregersen, A. (2019). Introduction thinking and doing exhibitions. In Vest Hansen, M., Henningsen, A.F., & Gregersen, A. (Eds.), *Curatorial Challenges Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating* (pp. 1-5). Routledge.

Κεφάλαιο 5

Εκθέσεις και βραβεία

Σύνοψη

Από το 1945 και έπειτα, οι blockbuster εκθέσεις και τα διεθνώς αναγνωρισμένα βραβεία τέχνης μεταμόρφωσαν το τοπίο της σύγχρονης τέχνης, ενισχύοντας την παγκόσμια προβολή και το κύρος αναδυόμενων και καθιερωμένων καλλιτεχνών. Εκθέσεις όπως η Biennale Βενετίας και η documenta, αναδείχθηκαν σε πολιτιστικά ορόσημα, παρέχοντας πλατφόρμες επικοινωνίας διεθνούς διαλόγου και ευκαιρίες παρέμβασης σε καίρια κοινωνικο-πολιτικά ζητήματα. Παράλληλα, οι εκθέσεις αυτές προάγουν τις πολιτιστικές ανταλλαγές, ενδυναμώνουν τον τουρισμό και συμβάλλουν στην αναδιαμόρφωση θεσμών και πρακτικών ώστε να υποστηρίξουν ποικίλες, πειραματικές μορφές τέχνης. Τα διεθνή βραβεία, όπως ο Χρυσός και Ασημένιος Λέων της Βενετίας, το Βραβείο ΔΕΣΤΕ, το Βραβείο Turner κ.ά., αποτελούν μείζονες διακρίσεις και μηχανισμούς αναγνώρισης και κύρους: επιβραβεύουν την καινοτομία, επικυρώνουν την καλλιτεχνική αξία και διαμορφώνουν τις δυναμικές του πεδίου σε παγκόσμιο επίπεδο

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Altshuler, B. (1998). *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. University of California Press.
- Altshuler, B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibition That Made Art History: 1962-2002*. Phaidon Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art And Literature*. Polity Press.
- English, J. (2005). *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press.
- Heinrich, N. (1997). *The Glory of van Gogh: An Anthropology of Admiration*. Princeton University Press.
- Kompatsiaris, P. (2017). *The Politics of Contemporary Art. Biennials. Spectacles of Critique, Theory and Art*. Routledge.
- O'Doherty, B. (1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press.
- Vogel, S. (2010). *Biennials- Art on a Global Scale*. Springer Vienna Architecture.

5.1 Οι εκθέσεις

Από τη δεκαετία του 1990, η συστηματική μελέτη της ιστορίας των εκθέσεων κερδίζει έδαφος, παράλληλα με την εδραίωση της επιμέλειας ως ανεξάρτητου επιστημονικού κλάδου. Οι εκθέσεις αποτελούν πλέον δημοφιλές ερευνητικό αντικείμενο, ενταγμένο στα προγράμματα μουσείων, πανεπιστημίων και σχολών καλών τεχνών. Η μελέτη τους συνδέεται άμεσα με αρχαιακό υλικό, καταλόγους και δημοσιεύσεις που τις τεκμηριώνουν, λειτουργώντας ως αντίβαρο στην εφήμερη φύση τους και στην ποικιλία των εκθεσιακών χώρων.

Η ανθολογία των Greenberg, Ferguson και Naima *Thinking About Exhibitions* (1996, 1-3) ανέδειξε τον κεντρικό ρόλο των εκθέσεων στη σύγχρονη κουλτούρα. Υπογράμμισε τον χαρακτήρα τους

ως θεαμάτων και κοινωνικο-ιστορικών γεγονότων που επηρεάζουν ουσιαστικά τα πολιτιστικά νοήματα της τέχνης. Ταυτόχρονα, αναγνωρίστηκαν ως δομές λόγου ενταγμένες στο μεταμοντέρνο πλαίσιο (Imizcoz, 2019, 79).

Το βιβλίο του Bruce Altshuler *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (1998), μελέτησε πάνω από είκοσι μεγάλες εκθέσεις σε Ευρώπη, Αμερική και Ασία από το 1905 έως το 1970. Ο Altshuler επικεντρώθηκε στις αλληλεπιδράσεις καλλιτεχνών, εμπόρων, συλλεκτών, κριτικών και κοινού, αμφισβητώντας την αμερικανική μεταπολεμική ηγεμονία (1975-1985). Υποστήριξε ότι η ποικιλομορφία των καλλιτεχνικών ρευμάτων οδήγησε σε διεθνιστική αντίληψη της τέχνης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκθεση του Harald Szeemann *When Attitude Becomes Form* (1969) (Ostrow, 1999).

Την ίδια χρονιά, η Mary Anne Staniszewski, με το *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (1998), παρουσίασε την πρώτη ολοκληρωμένη ιστορία των εκθέσεων στο MoMA. Από το 2000 και εξής, πλήθος μελετών συνέχισαν να διερευνούν τόσο τις μεγάλες θεσμικές εκθέσεις όσο και τις ανεξάρτητες, ατομικές εκθέσεις.

Η τριλογία του Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, 1863-1959* (2008), *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962-2002* (2013) και *The Avant-Garde in Exhibition* (1998), προσφέρει σφαιρική εικόνα των καθοριστικών εκθέσεων του 20ού αιώνα. Παρά τον ευρωκεντρισμό του έργου, η σχολαστική αρχειακή έρευνα αναδεικνύει την επινοητικότητα των επιμελητών, καλλιτεχνών, φιλοσόφων και γκαλεριστών.

Το 2014, ο Jens Hoffmann με το *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art* εστίασε σε πενήντα κομβικές εκθέσεις από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και μετά. Η επιλογή του ανέδειξε νέες επιμελητικές και καλλιτεχνικές στρατηγικές σε παγκόσμια κλίμακα. Η διάρθρωση του βιβλίου σε εννέα ενότητες αντανακλά γεωπολιτικές μετατοπίσεις της τέχνης στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Σημαντική είναι η ενότητα “Talking about Exhibitions”, με απομαγνητοφωνημένες συνομιλίες επτά διεθνών επιμελητών (Hans Ulrich Obrist, Massimiliano Gioni, Maria Lind, Jessica Morgan, Carolyn Christov-Bakargiev, Adriano Pedrosa, Mary Jane Jacob). Οι μαρτυρίες τους σκιαγραφούν τον επιμελητή ως πολυμαθή συγγραφέα και οργανωτή της ιστορικής μνήμης.

Οι εκδόσεις Hoffmann και Altshuler, μαζί με το αφιέρωμα του *Mousse Magazine* “Exhibition Views, 1985-1995” (2015-16, No 51), αναδεικνύουν ποικίλα μοντέλα εκθέσεων και επιμελητικές στρατηγικές (Zimmer, 2014). Στο αφιέρωμα του *Mousse* καταγράφηκαν 270 εκθέσεις της δεκαετίας 1985-1995. (<https://www.moussemagazine.it/shop/mousse-51/>)

Σήμερα, οι εκθέσεις λειτουργούν ως ισχυρά εργαλεία ιδεολογικής, κοινωνικής και οικονομικής προβολής. Προσφέρουν πρωτότυπες βιωματικές εμπειρίες, χαρτογραφούν πολιτικές μετατοπίσεις και συμβάλλουν στη δημιουργία νέων εννοιών. Γι’ αυτό, οφείλουν να αντιμετωπίζονται ως χώροι παραγωγής γνώσης και εμπειρίας και όχι ως απλοί χώροι αναπαραγωγής της (Basu & Macdonald, 2007, 1-24). Ο Prem Krishnamurthy, ιδρυτής του διεπιστημονικού εργαστηρίου Wkshps (<https://wkshps.com/>), υποστηρίζει ότι η αξία μιας ιστορικής έκθεσης δεν μετριέται αποκλειστικά με την κλίμακα ή με τους επισκέπτες, αλλά από την ικανότητά της να εμπνέει νέα έργα και ιδέες σε μικρό, αφοσιωμένο κοινό (Watson, 2021, 59-66).

Σε αυτό το πλαίσιο, η Yarto Bilbao, προτείνει τις «κλειστές εκθέσεις» (*closed exhibitions*) ως πιθανό αντίβαρο στην υπερπαραγωγή. Θέτει ερωτήματα για την εξάντληση του εκθεσιακού μοντέλου, αναρωτώμενη αν οι εκθέσεις χρειάζονται μια «παύση» ώστε να ανακτήσουν δημιουργική ενέργεια:

Στην έννοια και στην πράξη, οι εκθέσεις είναι εκτεταμένες, απευθύνονται σε ένα ευρύ φάσμα περιοχών και περιλαμβάνουν ποικίλα σχήματα και μεγέθη που αντιπροσωπεύουν διαφορετικές ιδεολογίες. Αυτή η περιεκτικότητα αντανακλά τον πολιτικό δυναμισμό του μέσου και την ικανότητά του να υπερβαίνει τα σύνορα, προωθώντας συχνά τη δημιουργία κοινοτήτων, τη διαμόρφωση ταυτότητας και τις διαπολιτισμικές ανταλλαγές. Ωστόσο, η υπερπαραγωγή εγείρει ερωτήματα σχετικά με την αναγκαιότητα τόσο μεγάλου αριθμού εκθέσεων. Μήπως πρόκειται για μια πρακτική που έχει καταναλωθεί, αποδυναμωθεί ή φθαρεί και κουραστεί από το γεγονός ότι τόσο πολλά γεγονότα συμβαίνουν ταυτόχρονα, με τόσο διαφορετικούς τρόπους, σε τόσο πολλά μέρη του κόσμου και για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα; Ή μήπως η Έκθεση χρειάζεται απλώς μια ανάπαυλα για να ανακτήσει τη δημιουργική της ενέργεια; Ενδεχομένως, οι «κλειστές» εκθέσεις έρχονται δυνητικά σε αντίθεση με τη λογική της υπερπαραγωγής και, κατά την άποψή μου, αποτελούν σε ορισμένες περιπτώσεις σύμπτωμα της εξάντλησης του μέσου. (Bilbao 2019, 128-129)

Η εκθεσιακή κουλτούρα, που θεμελιώθηκε στις Παγκόσμιες Εκθέσεις του 19ου αιώνα, καθιερώθηκε ως θεσμός γνώσης, εκπαίδευσης, ηθικής και κοινωνικής διαπαιδαγώγησης σε μαζική κλίμακα (Lawrenson & O'Reilly, 2019, 15-39). Ωστόσο, σύγχρονοι μελετητές διακρίνουν ανάμεσα σε εκθέσεις εντός και εκτός μουσείων, με τις πρώτες να συνδέονται στενά με τη συγκρότηση μιας «μουσειακής κουλτούρας».

Στη δεκαετία του 1960, οι Vito Acconci, Michael Asher, Hans Haacke, Daniel Buren και Marcel Broodthaers εγκαίνιασαν τη «θεσμική κριτική» ως έκφραση δυσαρέσκειας απέναντι στις παραδοσιακές λειτουργίες μουσείων και γκαλερί.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα περιλαμβάνουν την παρέμβαση του Buren (1968) στην γκαλερί Apollinaire του Μιλάνο, όπου απέκλεισε το κοινό από τον χώρο με τις χαρακτηριστικές ρίγες για έναν μήνα, υποδεικνύοντας ότι οι παραδοσιακοί εκθεσιακοί χώροι δεν είναι η προϋπόθεση για την ύπαρξη της τέχνης. Στην άλλη περίπτωση, ο Robert Barry (1969) οργάνωσε ταυτόχρονα εκθέσεις σε τρεις γκαλερί (Art & Project στο Άμστερνταμ, γκαλερί Sperone στο Τορίνο και Eugenia Butler στο Λος Άντζελες). Στις προσκλήσεις αναγράφονταν μόνο οι ώρες κλεισίματος, ως πράξη αμφισβήτησης του συστήματος των γκαλερί (Bilbao 2019, 131-133).

Στη δεκαετία του 1970, οι κριτικές των καλλιτεχνών και των επιμελητών ενισχύθηκαν από φιλοσοφικές και κοινωνιολογικές προσεγγίσεις, οδηγώντας στην έννοια του «ανοικτού μουσείου» (Dulguerona, 2015).

Στη δεκαετία του 1980, με τον πολλαπλασιασμό μουσείων και γκαλερί, οι αντιδράσεις απέναντι στις κυβερνητικές πολιτιστικές πολιτικές οξύνθηκαν. Παραδείγματα είναι η δράση της Julie Ault, του Group Material, της Andrea Fraser, της Sylvia Kolbowski κ.ά. Οι blockbuster εκθέσεις αναδείχθηκαν σε μηχανισμούς επιβίωσης για καλλιτέχνες και επιμελητές και πηγές εσόδων για τα μουσεία.

Στη δεκαετία του 1990, οι εκθέσεις που ασκούσαν κριτική στις παγκόσμιες δομές εξουσίας κατέλαβαν περίοπτη θέση, προβάλλοντας κατακερματισμένες γεωπολιτικές αφηγήσεις για τη σύγχρονη τέχνη. Ο Ferguson (1996, 126-136) επισημαίνει ότι ο πλουραλισμός των εκθέσεων είναι πολιτική πράξη δημοκρατίας, καθώς προάγει την ισότιμη εκπροσώπηση φύλων, ζώντων και εκλιπόντων καλλιτεχνών,

αλλά και διαφορετικών μορφών τέχνης. Παρά τον πλούσιο διάλογο της περιόδου 1970-1990 για τη σχέση τέχνης και κοινωνικών αξιών, οι εκθέσεις αγνοήθηκαν στον θεωρητικό λόγο.

Την ίδια περίοδο, οι σπουδές επιμέλειας (Curatorial Studies) εδραιώθηκαν ως υποπεδίο της σύγχρονης τέχνης, με την ψηφιακή τεκμηρίωση των εκθέσεων να αποκτά όλο και μεγαλύτερη σημασία (Greenberg, 2019, 35-48).

Η σύνδεση της σύγχρονης τέχνης με την παγκοσμιοποίηση, όπως αναλύεται στην οικονομική και πολιτική θεωρία, αναδεικνύει το εύρος της διεθνούς επικοινωνίας και της παγκόσμιας αγοράς, εξηγώντας το φαινόμενο των *biennale* και της αποκαλούμενης «Μπιενολογία» (Bienniology) (Mathur, 2019). Στην καμπή της χιλιετίας, με κορυφαίο παράδειγμα την *documenta11* (Κάσσελ 2002) υπό τη διεύθυνση του Okwui Enwezor, οι εκθέσεις υπέστησαν βαθιές μεταμορφώσεις στη δομή, στον χαρακτήρα και στην αφήγηση. Η καινοτόμα προσέγγισή του βασίστηκε σε πέντε πλατφόρμες σε διαφορετικά σημεία του κόσμου, δίνοντας έμφαση στη διαλεκτική σχέση καλλιτεχνών - επιμελητών.

Σήμερα, οι ιστορίες της σύγχρονης τέχνης απομακρύνονται από τα παραδοσιακά δίπολα κέντρου/ περιφέρειας και στρέφονται στην παγκόσμια πολιτισμική γεωγραφία. Εξετάζουν πώς ο μοντερνισμός, η παγκοσμιοποίηση, ο νεοφιλελευθερισμός, η αποαποικιοποίηση, ο φονταμενταλισμός, η τρομοκρατία, η δικτυακή κουλτούρα, η κλιματική αλλαγή, η ιθαγένεια και η ενεργειακή κρίση διαμορφώνουν τον σύγχρονο κόσμο.

5.2 Ιστορικές εκθέσεις (1960-1970)

Μια σύντομη ανασκόπηση των σημαντικότερων εκθέσεων από τη δεκαετία του 1960 καταδεικνύει τη ριζική μετατόπιση τόσο του εννοιολογικού πλαισίου όσο και των τρόπων παρουσίασης. Οι εκθέσεις συνομιλούν άμεσα με τα κυρίαρχα κοινωνικά αιτήματα της εποχής – περιβαλλοντισμός, φεμινισμός, αντιπυρηνικός ακτιβισμός, αντιρατσισμός, αντικουλτούρα των χίπις, κοινωνική πρόνοια, υπερκαταναλωτισμός, και λειτουργούν ως εργαστήρια νέων μεθοδολογιών επιμέλειας.

Η δεκαετία ανοίγει με τις εκθέσεις των *Nouveaux Réalistes* σε επιμέλεια του Pierre Restany στην *Galerie Rive Droite* (Παρίσι, 1960) και στη *Sidney Janis Gallery* (Νέα Υόρκη, 1962). Μαζί με την έκθεση *The Art of Assemblage* (MoMA, 1961), νομιμοποίησαν το *assemblage* ως εικαστική γλώσσα της μεταπολεμικής κατανάλωσης, μετατρέποντας τα εκθεσιακά περιβάλλοντα σε κοινωνιολογικούς καθρέπτες του καπιταλισμού. Το *Fluxus* στο *Wiesbaden* (1962) και το Φεστιβάλ *Fluxus* στη *Staatliche Kunstakademie* (1963) ανέδειξαν τον πειραματισμό, το παιχνίδι, το χιούμορ και την κριτική ως καλλιτεχνικές μεθόδους, σε πλήρη ευθυγράμμιση με τη θέση του Joseph Beuys ότι «κάθε άνθρωπος είναι εν δυνάμει καλλιτέχνης».

Η έκθεση *The Responsive Eye* (MoMA, 1965), έφερε το κοινό αντιμέτωπο με οπτικοκινητικές εμπειρίες και αντιληπτικές ψευδαισθήσεις, ενώ σειρά εκθέσεων της *Pop Art* (*Sidney Janis Gallery* 1962, *Bianchini Gallery*, *The American Super Market* 1964, *ICA* Λονδίνου 1965) οπτικοποίησε τη σημειολογία του καταναλωτισμού.

Το 1966 αποτελεί κομβική χρονιά για τον μινιμαλισμό. Ο επιμελητής του MoMA Kynaston McShine (1935-2018) οργάνωσε δύο πρωτοποριακές εκθέσεις. Η *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (*Jewish Museum* 1966), με 44 καλλιτέχνες, ήταν η πρώτη μουσειακή επισκόπηση του μινιμαλισμού, με την οποία παγιώθηκε η ιδέα του καλλιτέχνη ως «σχεδιαστή» έργων που αναθέτει την εκτέλεση σε τρίτους. Στην 50ή επέτειο (2014), το Εβραϊκό Μουσείο την επανάφερε με τίτλο *Other Primary Structures* (επιμ. Jens Hoffmann), εκθέτοντας μακέτα μικρής κλίμακας των αιθουσών του 1966, με

μικροσκοπικά γλυπτά και περισσότερους καλλιτέχνες, για να «διορθωθεί» ο δυτικοκεντρικός και ανδροκρατούμενος κανόνας (Smith, 2018· Wallace, 2014).

Η δεύτερη ιστορική έκθεση του McShine, *Information* (MoMA, 1970), ήταν μια διεθνής επισκόπηση της Εννοιολογικής Τέχνης, με περίπου 100 Αμερικανούς και Ευρωπαίους καλλιτέχνες. Αξιοποιώντας αρχαιακό υλικό της Lippard, ο McShine ενσωμάτωσε για πρώτη φορά σε μεγάλη μουσειακή έκθεση πολιτικά ζητήματα (π.χ. πόλεμος στο Βιετνάμ) και χρησιμοποίησε συστηματικά τα MME (τηλεόραση, Τύπο, κινηματογράφο) για την προβολή της έκθεσης. Παράλληλα, παρουσιάστηκαν διαδραστικά έργα θεσμικής κριτικής που απαιτούσαν τη συμμετοχή του κοινού. Εμβληματικό παράδειγμα ήταν η δημοσκόπηση του Hans Haacke σχετικά με τη στάση του τότε κυβερνήτη Nelson Rockefeller απέναντι στην πολιτική του προέδρου Nixon για την Ινδοκίνα. Ο McShine ενέπνευσε τη δημιουργία των Guerrilla Girls, της φεμινιστικής καλλιτεχνικής ομάδας που διαμαρτυρήθηκε για την υποεκπροσώπηση των γυναικών στην έκθεση *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (MoMA, 1984), όπου συμμετείχαν μόλις 13 γυναίκες σε σύνολο 165 καλλιτεχνών.

Το 1969, χρονιά Woodstock, σηματοδεύτηκε από δύο ακόμη πρωτοποριακές εκθέσεις: η Lucy Lippard επιμελήθηκε την έκθεση *Seattle 557.087* (Seattle Art Museum), και ο Harald Szeemann την *Live in Your Head: When Attitudes Become Form – Works, Concepts, Processes, Situations, Information* (Kunsthalle Bern).

Η Lucy Lippard, κομβική θεωρητικός της αποϋλοποίησης του έργου, επιμελήθηκε την πρώτη μεγάλη έκθεση εννοιολογικής τέχνης σε δημόσιο ίδρυμα. Ο Peter Plagens στο περιοδικό *Artforum* (1969, 53-57) σημείωσε:

ένα αμάλγαμα μη ζωγραφικών έργων [...] από ύστερο funky μινιμαλισμό έως το σημείο όπου η τέχνη υποκαθίσταται από τη λογοτεχνία [...] έναν μπούσουλα αρκετά παγιωμένο ώστε να καθιστά αναγκαία τη διαλογή της υψηλής ποιότητας βλακείας της Canal Street art – thinking από το πραγματικά ουσιαστικό υλικό. [...] Υπάρχει ένα συνολικό ύφος στην έκθεση, τόσο διάχυτο που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η Lucy Lippard είναι στην πραγματικότητα η καλλιτέχνιδα και ότι το μέσο της είναι άλλοι καλλιτέχνες, μια προβλέψιμη επέκταση της τρέχουσας πρακτικής ενός μουσείου να προσλαμβάνει έναν κριτικό για να στήσει μια έκθεση και ο κριτικός στη συνέχεια να ζητά από τους καλλιτέχνες να φτιάξουν έργα για την έκθεση. [...] Η έκθεση της κας Lippard είναι, αν όχι αυτό που θα μπορούσε να είναι (concept), τουλάχιστον μια συλλογή μη διακοσμητικής, α-τεχνικής τέχνης (a-technical Art) και σκέψεις για την τέχνη. Παρόλο που η ποιότητα και η ισχύς είναι άνισες, και η έννοια της Εννοιολογικής Τέχνης είναι απίθανο να διατηρήσει μεγάλη συνοχή πριν οι περισσότεροι καλλιτέχνες διασκορπιστούν περαιτέρω, η έκθεση επιφέρει ένα χτύπημα στη φαινομενολογία της τέχνης.

Η καινοτομία της έγκειται στο γεγονός ότι η Lippard έλαβε «οδηγίες παραγωγής» απευθείας από τους Sol LeWitt, Michael Heizer, Jan Dibbets, Carl Andre και Richard Serra και κλήθηκε η ίδια να συνθέσει τα έργα επιτόπου, βάσει αυστηρών οδηγιών. Η διαδικασία ανέδειξε τα όρια και τις δυνατότητες της επιμελητικής πράξης: αστοχίες εκτέλεσης, λανθασμένες οδηγίες, αναγκαστικοί αυτοσχεδιασμοί, μη άφιξη έργων στον προορισμό τους (O'Neill 2010: 15). Η πρακτική της αμφισβητήθηκε, μαζί με τις

επιμελητικές πρακτικές, αναδεικνύοντας τον επιμελητή σε συνδημιουργό και προϊδεάζοντας για τις στρατηγικές του Szeemann.

Στην Ευρώπη, η έκθεση του Szeemann μετέτρεψε την Kunsthalle σε εργαστήριο, δίνοντας πλήρη ελευθερία σε καθιερωμένους και ανερχόμενους μετα-μινιμαλιστές καλλιτέχνες.¹⁴ Η έννοια του «δομημένου χώρου» περιέγραφε την έκθεση σαν ζωντανή διαδικασία και όχι ένα στατικό γεγονός. Συμπύκνωνε την ιδέα ότι οι καλλιτέχνες είχαν πλήρη δημιουργική ελευθερία, που τους επέτρεπε να παράγουν τα έργα τους σε απτές υλικές μορφές ή να τα παρουσιάσουν ως άυλες έννοιες που υπήρχαν μόνο στη φαντασία τους. Στον πρόλογο του καταλόγου, ο Szeemann τόνισε την ελευθερία των καλλιτεχνών στη χρήση υλικών και στην καλλιτεχνική διαδικασία έναντι της χωρικής διαμόρφωσης:

Αυτά που εντυπωσιάζουν είναι η πλήρης ελευθερία στη χρήση των υλικών και η συνεκτίμηση των φυσικών και χημικών ιδιοτήτων στο έργο. Ενώ πριν από δύο χρόνια ο πολυεστέρας και οι υπολογιστές γοήτευαν τον προοδευτικό καλλιτέχνη ως μέσα και ταυτόχρονα δήλωναν ότι σ' αυτή την τέχνη το μέσο δεν φαίνεται πλέον σημαντικό, ωστόσο η πίστη στην τεχνολογία έχει αντικατασταθεί από την πίστη στην καλλιτεχνική διαδικασία. Δεν είναι πλέον η διαμόρφωση του χώρου το κύριο χαρακτηριστικό της σημερινής τέχνης, αλλά η δραστηριότητα του ανθρώπου, του καλλιτέχνη, που αποτελεί το κύριο θέμα και περιεχόμενο. Για τον λόγο αυτό, ο τίτλος (φράση και όχι σλόγκαν) της έκθεσης πρέπει να γίνει κατανοητός: ποτέ άλλοτε η εσωτερική στάση του καλλιτέχνη δεν έχει γίνει τόσο άμεσα έργο. [...] Οι καλλιτέχνες αυτής της έκθεσης, ωστόσο, δεν είναι δημιουργοί αντικειμένων – αντίθετα, επιδιώκουν την ελευθερία από το αντικείμενο και έτσι διευρύνουν τα επίπεδα νοήματός του με το πολύ σημαντικό γεγονός ότι είναι επίσης για μια κατάσταση πέρα από το αντικείμενο. Θέλουν η καλλιτεχνική διαδικασία να παραμείνει ορατή στο τελικό προϊόν και στην έκθεση. Είναι σημαντικό ότι το ίδιο το σώμα και η δύναμη των ανθρώπινων κινήσεων παίζουν τόσο σημαντικό ρόλο γι' αυτούς και αποτελούν το νέο αλφάβητο της μορφής και της ύλης. [...] Έργα, έννοιες, διαδικασίες, καταστάσεις, πληροφορίες (έχουμε σκόπιμα αποφύγει τους όρους «αντικείμενο» και «πείραμα») είναι οι «μορφές» στις οποίες βρήκαν έκφραση αυτές οι καλλιτεχνικές στάσεις. Πρόκειται για «μορφές» που δεν προέκυψαν από προκατασκευασμένες εικαστικές απόψεις, αλλά από την εμπειρία της καλλιτεχνικής διαδικασίας. (Szeemann, 1969)

Η ελευθερία των καλλιτεχνών στην έκθεση, οδήγησε στη διατύπωση νέων αισθητικών κριτηρίων: (1) μετατροπή του χώρου σε εργαστήριο παραγωγής, (2) κατάργηση των βάσεων στα γλυπτά, (3) χρήση οργανικών υλικών (process art), (4) έμφαση στις εφήμερες εγκαταστάσεις (installation), (5) παρουσίαση happenings και performance, (6) ενεργή συμμετοχή του κοινού, (7) ενσωμάτωση των έργων στα αρχιτεκτονικά/διακοσμητικά χαρακτηριστικά του κτηρίου. Μάλιστα η R. Greenberg (1996, 251), υπογράμμισε την ένταση μεταξύ νεοκλασικής αρχιτεκτονικής των Kunsthalle/Kunstvereins και της φύσης του νέου έργου, ένταση που συνιστά οργανικό μέρος του νοήματος της έκθεσης.

¹⁴ Για τα προβλήματα της έκθεσης βλ. H. U. Obrist (2009), *A Brief History of Curating*.

Όπως ήταν αναμενόμενο, οι αντιδράσεις ήταν πολωμένες: ο Mario Merz επαίνεσε την οπτικοποίηση του χάους που υπάρχει στο μυαλό των καλλιτεχνών, ενώ ο Daniel Buren την κατηγόρησε για «ψευδαίσθηση ελευθερίας» που συγκάλυπτε δομές εξουσίας, επισημαίνοντας, μεταξύ άλλων, τη χρηματοδότηση από την Philip Morris (Woodruff, 2020, 137). Παρά την κριτική, ο Buren παρέμεινε σταθερός συνεργάτης του Szeemann σε μεταγενέστερες εκθέσεις.

5.3 Αναβίωση ιστορικών εκθέσεων

Σύμφωνα με τον Alex Gawronski (2020, 232-261), οι επιμελητικές τακτικές των Szeemann, Lippard και Siegelauβ τους κατέστησαν ουσιαστικά καλλιτέχνες. Στην 55η Biennale της Βενετίας (2013), στη Fondazione Prada, ο Germano Celant, σε συνεργασία με τον φωτογράφο Thomas Demand και τον αρχιτέκτονα Rem Koolhaas, ανακατασκεύασε σχολαστικά την εμβληματική έκθεση του Szeemann. Η ανακατασκευή περιλάμβανε φωτογραφικό και οπτικοακουστικό υλικό, βιβλία, επιστολές, εφημέρα αντικείμενα και αδημοσίευτες πηγές από το αρχείο Szeemann, εστιάζοντας στη συνολική πρακτική οργάνωσης της έκθεσης. Ο Celant υπογράμμισε έτσι την καίρια σημασία της έκθεσης ως ιστορικού γεγονότος, πέρα από την καλλιτεχνική αξία των επιμέρους έργων.

Αυτή η αναβίωση ιστορικών εκθέσεων θέτει ερωτήματα σχετικά με τη δυνατότητα επανεκτέλεσης εκθέσεων σε διαφορετικά χωροχρονικά και πολιτισμικά πλαίσια. Η Claire Bishop (2013, 435-36) παρατηρεί ότι, όταν αναβιώνει μια έκθεση, τα πρωτότυπα έργα συχνά υφίστανται έναν υβριδισμό για πρακτικούς και όχι για εννοιολογικούς ή ερμηνευτικούς λόγους. Αν τα αρχικά εφημέρα υλικά έχουν χαθεί και αντικαθίστανται με πιο διαθέσιμα, η επανερμηνεία που προκύπτει αποκαλύπτει το νέο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Στο ίδιο πνεύμα, ο Jens Hoffmann επιμελήθηκε την έκθεση *When Attitudes Become Form Become Attitudes* (Wattis Institute for Contemporary Arts του Σαν Φρανσίσκο, 2013) με τη συμμετοχή 80 καλλιτεχνών, προσφέροντας μια «συνέχεια» της ιστορικής έκθεσης Szeemann

Από το 1990 και έπειτα, η αναβίωση των ιστορικών εκθέσεων καθιερώθηκε σε ιδιαίτερη μορφή καλλιτεχνικής παρουσίασης. Ενδεικτικά παραδείγματα είναι: η *Entartete Kunst* (Μόναχο, 1937) που αναβίωσε ως *Degenerate Art* (Los Angeles County Museum, 1991), η *The Family of Man* του Edward Steichen (MoMA, 1955) που αναβίωσε ως *The Family of Austrians* (1993), η *Les Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, 1989) που αναβίωσε στο ίδιο μουσείο το 2014, η *Seven Easy Pieces* της Marina Abramović (Guggenheim Museum, 2005), η οποία αναβίωσε επτά εμβληματικά δρώμενα καλλιτεχνών της δεκαετίας 1960-1970.

Οι σύγχρονες αυτές αναβιώσεις εγείρουν ερωτήματα: πρέπει να προσεγγίζονται ως ready-made εκθέσεις, ως αρχαιολογικά τεκμήρια που αποκαθίστανται με κόπο, ως μορφές μουσειοποίησης, ως ελεύθερες μεταγραφές ή εκθεσιακά «αντίγραφα»; Επιπλέον, ελλοχεύει ο κίνδυνος εργαλειοποίησής τους, με αποτέλεσμα να μετατρέπονται σε «εμπορεύματα με ιστορική επίστρωση», περιζήτητα από επιμελητές και καλλιτέχνες (Boccioletti, 2013· Dulguerova, 2015· von Bismarck, 2019).

Η Susan Laxton (2017) σημειώνει ότι, πέρα από το θέαμα ή το εμπορικό κέρδος, το βασικό αποτέλεσμα της αναβίωσης ιστορικών εκθέσεων έγκειται στον παραγωγικό διάλογο που καλλιεργείται ανάμεσα σε ιστορικά έργα τέχνης και τις σύγχρονες επιμελητικές στρατηγικές. Η ανακατασκευή ή η εκ νέου παρουσίαση εφημέρων έργων δεν αποσκοπεί απαραίτητα στην ανάκτηση του αρχικού τους νοήματος, αλλά στην αναβίωση και επανενεργοποίηση της μνήμης τους, που είναι προσαρμοσμένη στις σημερινές πολιτισμικές συνθήκες.

5.4 Οι εκθέσεις μετά το 1980

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, η άνοδος της διεθνούς αγοράς τέχνης και η νεοεξπρεσιονιστική ζωγραφική απέκτησαν ιδιαίτερη δημοσιότητα στο πλαίσιο της σκληρής νεοφιλελεύθερης πολιτικής των Ronald Reagan και Margaret Thatcher. Ο Νεοεξπρεσιονισμός τοποθετήθηκε στον αντίποδα του πολιτικοποιημένου καλλιτεχνικού ακτιβισμού στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου το New Museum of Contemporary Art στη Νέα Υόρκη (ιδρύθηκε το 1977 από τη Marcia Tucker, πρώην επιμελήτρια του Whitney Museum) αναδύθηκε μέσα από τη φεμινιστική πολιτιστική πολιτική. Εκθέσεις σε επιμέλεια της Marcia Tucker όπως η *Bad Painting* (1978), που συνέδεε προκλητικά το kits με τις ιστορικές τεχνοτροπίες του μοντερνισμού, η *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art* (1982) εστιασμένη στην κουίρ αισθητική, και η *Let the Record Show...* (1987) για την κρίση του AIDS ανέδειξαν καίρια ζητήματα διασταύρωσης της τέχνης με την τρέχουσα κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, οικογένεια, AIDS, κοινωνικές διακρίσεις, ρατσισμός, ομοφοβία, ΜΜΕ, δημόσιος χώρος (History, n.d.).

Ο Richard Marshall θεώρησε ότι οι Αμερικανοί νεοεξπρεσιονιστές Nicolas Africano, Jennifer Bartlett, Denise Green, Michael Hurson, Neil Jenney, Lois Lane, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg και Joe Zucker που συμμετείχαν στην έκθεση *New Image Painting* (Whitney Museum, Νέα Υόρκη, 1978) ήταν οι νέοι πειραματικοί της εικόνας, διερευνώντας ευρύ φάσμα μορφικών στρατηγικών (Wheeler, 1991, 290-307), σε βαθμό που η εξπρεσιονιστική ζωγραφική τους διασταυρωνόταν με στοιχεία γελοιογραφίας. Πρόδρομοι της τάσης αυτής, ο Philip Guston και ο Leon Golub είχαν περάσει από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό στην παραστατική ζωγραφική τύπου κόμικς. Ο αμερικανικός «νεο-αναπαραστατισμός» της περιόδου ανέδειξε επίσης την *Picture Generation*, ομάδα καλλιτεχνών που οικειοποιήθηκαν φωτογραφίες και έργα τέχνης για να σχολιάσουν την εμπορευματοποίηση της τέχνης και τον ρόλο των ΜΜΕ στη διαμόρφωση μιας μεταμοντέρνας οπτικής κουλτούρας βασισμένης στα δάνεια, στην αντιγραφή και στην αναπαραγωγή (βλ. Κεφάλαιο 7, “Appropriation”).

Ο νέο-αναπαραστατισμός προσέλκυσε Ευρωπαίους επιμελητές, που τον αντιλήφθηκαν ως καθαρή αισθητική, απογυμνωμένη από το κοινωνικο-πολιτικό περίβλημα της αμερικανικής τέχνης. Δύο emblematicές εκθέσεις, η *A New spirit in Painting* (Royal Academy of Arts, Λονδίνο 1981, επιμ. Χρήστος Ιωακειμίδης, Norman Rosenthal, Nicolas Serota) και η *Zeitgeist* (Martin-Gropius-Bau, Βερολίνο 1982, επιμ. Χρήστος Ιωακειμίδης και Norman Rosenthal), παρουσίασαν νεοεξπρεσιονιστές καλλιτέχνες από τις ΗΠΑ, Βρετανία, Γερμανία και Ιταλία, οι οποίοι αντλούσαν τη θεματογραφία τους από την ιστορία της τέχνης, τη λαϊκή κουλτούρα, τα εθνικά σύμβολα και αρχαϊκά μοτίβα.

Ο Achille Bonito Oliva στο *Italian Transavantgarde* (1978) και *Transavantgarde International* (1982) παρουσίασε τον Νέο Μορφισμό (New Figuration) ως εκδήλωση διεθνούς πολιτιστικού νομαδισμού και εκλεκτικισμού. Ωστόσο, για τους Ιωακειμίδη και Rosenthal, επρόκειτο κυρίως για εθνικό και όχι διεθνές φαινόμενο. Ο Ιωακειμίδης (1983, 12-24) υποστήριξε ότι οι αναφορές της μεταπολεμικής ζωγραφικής στα κινήματα του Μοντερνισμού των αρχών του 20ού αιώνα αναζωογόνησαν τον νεοεξπρεσιονισμό αναδεικνύοντας τα συναισθηματικά και ενδιάμεσα στοιχεία της ανθρώπινης εμπειρίας, σε αντιδιαστολή με την ορθολογική και απρόσωπη αισθητική των καλλιτεχνών του αντικειμένου.

Η «επιστροφή στη ζωγραφική» επικρίθηκε ως νεοσυντηρητική και οπισθοδρομική. Ο Stuart Morgan περιέγραψε την *A New spirit in Painting* (Art Forum, Απρίλιος 1981) ([Εικ 5.1](#)) ως «κρύα γαλοπούλα, μια ξεπερασμένη ιδέα, επανασυσκευασμένη χωρίς γνήσια καινοτομία». Παρόμοια, το *Zeitgeist* (Joachimides & Rosenthal, 1982) χλευάστηκε από τον αμερικανικό Τύπο ως «αστεία υπόθεση με αλαζονικό τίτλο», στερούμενη πραγματικού διεθνούς χαρακτήρα, αφού περιοριζόταν σε Γερμανούς, Αμερικανούς, Ιταλούς και Βρετανούς ζωγράφους. Επιπλέον, χαρακτηρίστηκε «ανδρική υπόθεση», καθώς συμμετείχε μόνο μία γυναίκα ζωγράφος (Russell, 1982, 33). Ωστόσο, ο John Newsom, σε εκτενές άρθρο

στο *Flash Art International* (2016, Μάρτιος 14), υποστήριξε ότι το *Zeitgeist* σηματοδότησε επαναστατική στροφή στην πορεία της παγκόσμιας ζωγραφικής (<https://flash---art.com/article/zeitgeist/>).



Εικόνα 5.1 Εγκατάσταση από την έκθεση *A New Spirit in Painting* στη Royal Academy, 1981.
Πηγή: <http://www.laurencefuller.art/blog/2017/1/2/naked-artist-a-new-spirit-in-painting>

Η *documenta7* (1982), υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Rudi Fuchs, επιβεβαίωσε την παρατήρηση του Pierre Restany ότι στην Ευρώπη εκτυλισσόταν ένας αντιαμερικανικός πολιτιστικός αγώνας (Hopkins, 2014, 496-499), καθοδηγούμενος από τις δυνάμεις της αγοράς που ευνοούσαν τη ζωγραφική. Ο Fuchs στόχευε να αποκαταστήσει την «αξιοπρέπεια» της τέχνης, εστιάζοντας στην αισθητική της «αυτονομίας» και όχι στις κοινωνικο-πολιτικές της διαστάσεις. Σε αντίθεση με προηγούμενες διοργανώσεις, η *documenta7* δεν είχε τίτλο ούτε θεωρητικό υπόβαθρο, αλλά παρουσιάστηκε ως μια ποιητική μεταφορά, μια «ολισθηρή ρεγκάτα» θεμελιωμένη σε κλασικές αξίες όπως η ομορφιά και ο καλλιτεχνικός ατομικισμός (*documenta7*, n.d.).

Στη δεκαετία του 1980, εμφανίστηκαν οι λεγόμενες «ανιστορικές εκθέσεις» (*ahistorical exhibition*), με παράδειγμα την *A-Historische Klanken* (Μουσείο Boymans-van Beuningen, Ρότερνταμ, 1988) του Harald Szeemann. Η έκθεση απέρριψε τη χρονολογική σειρά και την κλασική ταξινόμηση με βάση τα υλικά, εστιάζοντας στην ενσυναίσθηση (*Einfühling*) και στη δημιουργία συνδέσεων μεταξύ διαφορετικών έργων, στίλ και εποχών. Έτσι, μια καρέκλα του 15ου αιώνα παρουσιάστηκε δίπλα σε γυναικείο πορτρέτο του Picasso και εγκατάσταση του Joseph Beuys, διαμορφώνοντας ένα ιδιότυπο εννοιολογικό περιβάλλον με νέο σημασιολογικό βάρος (Meijers 1996, 5-14).

Αυτές οι επιλεκτικές τακτικές των Rudi Fuchs και Jan Hoet επικρίθηκαν για εγωκεντρισμό και ανάδειξη των επιμελητών σε «ρυθμιστές γούστου» (*arbiters of taste*), εφαρμόζοντας αυθαίρετα κριτήρια επιλογής που ευνοούσαν καλλιτέχνες από το άμεσο κοινωνικό τους περιβάλλον. Ωστόσο, η Debora Meijers υποστήριξε ότι οι ανιστορικές εκθέσεις εδράζονται στα ρομαντικά ιδεώδη της συγγένειας

(affinity), της αντιστοιχίας (correspondence) και του συνειρμού (resonance). Αντανακλούν, επίσης, το ενδιαφέρον των αρχών του 20ού αιώνα για τη μη ευρωπαϊκή τέχνη (π.χ. ο κυβισμός και ο εξπρεσιονισμός για την πρωτόγονη τέχνη) και την ιδέα μιας τέχνης χωρίς ταξικές διακρίσεις, όπως στο *Musée imaginaire* του André Malraux.

Οι mega-εκθέσεις που επιμελήθηκαν οι Χρήστος Ιωακειμίδης και Norman Rosenthal, όπως *Die wiedergefundene Metropole. Neue Malerei in Berlin* (1984), *Metropolis* (1991), *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993* (1994), *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (1995), *The Age of Modernism: Art in the 20th Century* (1997), *Outlook* (2004), παρείχαν πιο ολοκληρωμένη ιστορική εξέταση της δυτικής τέχνης του 20ού αιώνα. Αντιμετώπισαν τις επιπτώσεις του Μοντερνισμού με όρους εθνικών αφηγήσεων, εστιάζοντας σε καλλιτέχνες που δημιούργησαν έργα-ορόσημα στην ιστορία της δυτικής τέχνης.

Μέχρι το 1989, ο ψυχροπολεμικός διαχωρισμός μεταξύ Ανατολής - Δύσης και οι εθνικές πολιτιστικές πολιτικές υποστήριζαν τη δυτική τέχνη, αναδεικνύοντας την οικουμενικότητα σε συνδυασμό με τα εθνικά χαρακτηριστικά.¹⁵ Το 1996, οι Greenberg, Ferguson και Naime, στο *Thinking About Exhibitions*, τόνισαν τον εγγενώς επιλεκτικό χαρακτήρα των εκθέσεων, οι οποίες επηρεάζονται από τις προκαταλήψεις των διοργανωτών, τους περιορισμούς χώρου/χρηματοδότησης, αλλά και την εθνικότητα του επιμελητή:

Οι εκθέσεις είναι, εξ ορισμού, επιλεκτικές και αποκλειστικές λόγω των προκαταλήψεων των διοργανωτών. [...] Η ολότητα που πολλές εκθέσεις τέχνης φαίνεται να διεκδικούν είναι μια φανταστική εικόνα, ακόμη και μια φαντασίωση. Η εθνικότητα του επιμελητή καθορίζει την προοπτική: Οι Αγγλο-Αμερικανοί επιμελητές εστιάζουν στην πολιτική του αποκλεισμού και σε ζητήματα ποικιλομορφίας· οι Γάλλοι στη σημειωτική, στον μεταδομισμό και στην κοινωνιολογία· οι Γερμανοί στην τεκμηρίωση της πρωτοπορίας. (Greenberg et al., 1996, 1-4)

5.5 Οι εκθέσεις μετά το 1990

Μετά το 1989, η έως τότε επικρατούσα αντίληψη της οικουμενικότητας, συνυφασμένη με εθνικά χαρακτηριστικά, παραχώρησε τη θέση της σε μια περισσότερο πολυμορφική, υβριδική και χωρίς αποκλεισμούς προσέγγιση της τέχνης. Η μετατόπιση αυτή πυροδοτήθηκε από την επανένωση της Γερμανίας και την προσπάθεια καθιέρωσης του Βερολίνου ως Μητρόπολης της Τέχνης (Kunstmetropol), τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης, την επέκταση διεθνών εμπορικών συμφωνιών, την ενοποίηση εμπορικών μπλοκ, καθώς και από τον ιδιότυπο καπιταλιστικό μετασχηματισμό της Κίνας. Αυτές οι εξελίξεις εγκαινίασαν μια νέα εποχή πολυπολιτισμικών εκθέσεων με αντιρατσιστικά και αποαποικιακά χαρακτηριστικά. Όπως παρατηρεί ο Julian Stallabrass:

Με την εξασθένιση αυτού του ανταγωνισμού (αργά με την γκλάσνοστ και γρήγορα με την κατάρρευση των ανατολικών καθεστώτων) και με τον διακηρυγμένο θρίαμβο του καπιταλισμού (την εγκαθίδρυση μιας νέας παγκόσμιας τάξης πραγμάτων στην οποία οι ΗΠΑ ήταν η

¹⁵ Έτσι μπορεί να ερμηνευτεί το φαινόμενο ότι πολλαπλασιάστηκαν τα κέντρα σύγχρονης τέχνης στον δυτικοευρωπαϊκό κόσμο, π.χ. Τορίνο, Μιλάνο, Ρώμη, Βενετία, Παρίσι, Γκρενόμπλ, Βερολίνο, Κάσσελ, Αννόβερο, Λονδίνο, Ζυρίχη, Στοκχόλμη, Αθήνα, Βαρκελώνη, Βασιλεία κ.ά.

μόνη υπερδύναμη), ο κόσμος της τέχνης αναδιαμορφώθηκε ταχύτατα. Ένας καταγιγισμός εκδηλώσεων σάρωσε τον πλανήτη και καλλιτέχνες από έθνη και πολιτισμούς που αγνοούνταν στη Δύση γνώρισαν κριτική και εμπορική επιτυχία. [...] Η έκθεση *Magiciens de La Terre* (Centre Pompidou) και η *The Other Story* (Hayward Gallery), αμφότερες το 1989, έσπασαν το θεσμικό μονοπώλιο της λευκότητας [...] παρά τις ενστάσεις περί εξωτισμού ή αποσπασματικότητας, υπήρξαν προάγγελοι ενός συστήματος όπου οι μη λευκοί καλλιτέχνες δεν θα ανησυχούσαν πια για την αφάνεια, αλλά για το είδος της προσοχής που θα λάμβαναν. (Stallabrass, 2004, 10-12)



Εικόνα 5.2 *Les magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, 1989).
Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Les_magiciens_de_la_terre_retour_sur_une_exposition_l%C3%A9gendaire_%28Centre_Pompidou%29_%2815001120549%29.jpg

Η έκθεση *Les Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou & Grande Halle de la Villette, 1989) (Εικ 5.2), σε επιμέλεια Jean-Hubert Martin, σηματοδότησε μια καμπή στην ιστορία των εκθέσεων. Με την παρουσίαση 104 έργων σύγχρονων καλλιτεχνών από 50 χώρες, μετατόπισε το επίκεντρο από την αποκλειστικά δυτική οπτική προς έναν διαπολιτισμικό διάλογο με δημιουργούς από γεωγραφικά και πολιτισμικά περιθώρια, αμφισβητώντας ριζικά το αποικιοκρατικό πλαίσιο της δυτικής ιστοριογραφίας της τέχνης. Όπως παρατήρησε ο Okwui Enwezor, ο Martin, αποφεύγοντας συνειδητά τον όρο «καλλιτέχνης» και επιλέγοντας τον όρο *magiciens*, πρότεινε έναν διαφορετικό τρόπο παρουσίασης της μη δυτικής πρακτικής στο σύγχρονο μουσειακό πεδίο (Smith et al., 2008).

Παράλληλα, η *Les Magiciens de la Terre*, αναγνώστηκε ως απάντηση στην έκθεση του William Rubin *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (ΜοΜΑ, 1984-1985). Παρότι

το εγχείρημα του Rubin διερεύνησε με επιστημονική αυστηρότητα και επιμελητική μεθοδολογία την περίπλοκη σχέση μεταξύ πριμιτιβισμού και μοντερνισμού, δέχτηκε κριτική για την αναπαραγωγή ενός δυτικοκεντρικού εγωιστικού βλέμματος που αποσύνδεσε τα έργα από το κοινωνικό τους πλαίσιο, καταστρέφοντας τη συμβολική δύναμη των έργων από την Αφρική και την Ωκεανία (Vogel, 2010, 71-72· Smith et al., 2008).

Αντιθέτως, ο Martin επιδίωξε να διορθώσει αυτές τις εθνοκεντρικές στρεβλώσεις, προβάλλοντας την έννοια του «παγκόσμιου χωριού» και αναδεικνύοντας διαφορές και ισοτιμίες μεταξύ δυτικών και μη δυτικών καλλιτεχνών (Meijers, 1996, 11), ασκώντας έμμεσα κριτική στο σύστημα εθνικών αντιπροσωπειών της Biennale de Paris.

Η έκθεση *The Other Story* (Hayward Gallery, 1989) του Rasheed Araeen, ήταν απάντηση στον βρετανικό ρατσισμό της δεκαετίας του 1980 που περιθωριοποιούσε άλλους πολιτισμούς. Ως η πρώτη αναδρομική του βρετανικού μοντερνισμού με συμμετοχές καλλιτεχνών αφρικανικής, καραϊβικής και ασιατικής καταγωγής, έλαβε ανάμεικτες αντιδράσεις, αλλά κατέστη ορόσημο για την εισαγωγή κοσμοπολίτικης προοπτικής στη βρετανική τέχνη. Ο Jean Fisher (2009) συγκρίνει τις δύο εκθέσεις:

Η *Magiciens de la Terre* ακολούθησε την ανθρωπολογική εκδοχή της προνεωτερικής πολιτισμικής «αυθεντικότητας», όπου ο διαπολιτισμικός αισθητικός δανεισμός από μη Ευρωπαίους θεωρούνταν παράνομη «μόλυνση». Αντίθετα, η *The Other Story*, επιχείρησε να καταδείξει και να νομιμοποιήσει την αποσιωπημένη ιστορία μιας σύγχρονης αισθητικής που αναπτύχθηκε μεταξύ Βρετανών εικαστικών καλλιτεχνών αφρικανικής, καραϊβικής και ασιατικής καταγωγής. Αν η *Magiciens* έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην προσέλκυση παγκόσμιων πολιτισμών στην τροχιά των δυτικών θεσμών, εγκαινιάζοντας ένα μεταμοντέρνο κύμα νεοϊμπεριαλιστικών εξερευνήσεων του εξωτικού, η *The Other Story*, με τον κάπως ειρωνικό της τίτλο, αναγνωρίστηκε διεθνώς ως κομβικό σημείο στην αποϊμπεριαλιστικοποίηση της θεσμικής σκέψης. [...] Ο Rasheed Araeen πρέπει να θεωρηθεί ο μόνος αναλυτής που επέμεινε συστηματικά στην ανάγκη βρετανικής ιστορικής έρευνας για τη μαύρη και ασιατική τέχνη. [...]

Η *The Other Story* μπορεί να μην είχε πραγματοποιηθεί χωρίς την πίεση που άσκησε στους θεσμούς της τέχνης η γενιά του 1980 που σήμερα είναι γνωστή ως British Black Arts Movement, ένα πολιτικά ριζοσπαστικό κίνημα που αντλούσε έμπνευση από τη φεμινιστική κριτική και τους αντιρατσιστικούς λόγους στο Ηνωμένο Βασίλειο, στις ΗΠΑ και στη Νότια Αφρική. Ο ίδιος ο Araeen υπήρξε ενεργό μέλος του κινήματος, λειτουργώντας ως γέφυρα μεταξύ δύο γενεών: αφενός όσων βίωσαν τις αναταραχές της αποαποικιοποίησης και αφετέρου της νεότερης γενιάς που εκπαιδεύτηκε στη σημειωτική και στην πολιτική της αναπαράστασης.

Η διανοητική αυτή γέφυρα στηρίζεται σε κείμενα-σταθμούς του Frantz Fanon, στο *Black Skin, White Masks* (1952), το οποίο επανεξετάστηκε από τους θεωρητικούς της μετα-αποικιοκρατίας

για την εστίασή του στις ψυχικές δυναμικές της φυλής, και στο *Wretched of the Earth* (1961), που επηρέασε τις αντιαποικιακές συζητήσεις.



Εικόνα 5.3 *Vanessa Beecroft, VB61, Still Death! Darfur Still Deaf? Έργο που συμπεριλήφθηκε στην έκθεση Traffic του Nicolas Bourriaud.*
Πηγή: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Vanessa-Beecroft%2C-VB-61.-Still-Death%21-Darfur-Still-Deaf-.jpg>

Στη δεκαετία του 1990, οι εκθέσεις απομακρύνθηκαν από τις εθνικές/εδαφικές αναφορές και ο όρος «διεθνισμός» (*internationalism*) αντικαταστάθηκε από τον όρο «παγκοσμιοποίηση» (*globalization*). Οι καλλιτέχνες άρχισαν να δημιουργούν διαδραστικά έργα και πρότζεκτ που ανταποκρίνονταν σ' έναν παγκόσμιο εννοιολογισμό (*global conceptualism*) (Rectanus, 2006, 386). Εμβληματικές εκθέσεις είναι οι *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (MOCA, 1998, επιμ. Paul Schimmel με διεθνή συμβουλευτική ομάδα) και η *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (Queens Museum, 1999), συλλογική προσπάθεια έντεκα διεθνών επιμελητών. Οι εκθέσεις αυτές τόνισαν τον ρόλο της Εννοιολογικής Τέχνης, αμφισβήτησαν την τέχνη του αντικειμένου και τη θεσμοθέτηση της τέχνης, εξέτασαν την ανάδυση της ιδέας ως καλλιτεχνικού πυρήνα και υπογράμμισαν την αποδυνάμωση της εντοπιότητας καθώς τα έργα άρχισαν να κυκλοφορούν παγκοσμίως και τα «τοπικά» συμφραζόμενα αναγιγνώσκονται ως μέρη ενός παγκοσμιοποιημένου πολιτιστικού τοπίου. Ως αποτέλεσμα, τα μουσεία ανέλαβαν διευρυνμένους ρόλους, συμμετέχοντας σε διεθνή προγράμματα, ως κοινωνικοί/πολιτιστικοί παράγοντες στις κοινότητές τους.

Ορόσημο για τη *Σχεσιακή Τέχνη* (Relational Art) ήταν η έκθεση *Traffic* του Nicolas Bourriaud (CAPC, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, France 26/01-24/03/1996) (**Εικ 5.3**), όπου εισήγαγε τον όρο «σχεσιακή αισθητική», ο οποίος συστηματοποιήθηκε στο *Relational Aesthetics* (1998). Τα έργα των καλλιτεχνών της δεκαετίας του 1990 εστίασαν στην κοινωνική αλληλεπίδραση και στις κοινές εμπειρίες των συμμετεχόντων: από την καθλωτική χωρική «σκηνογραφία» *Séance de Shadow* της Dominique

Gonzalez-Foerster έως τις τσουλήθρες του Carsten Höller και τα συλλογικά γεύματα του Rirkrit Tiravanija. Κατά τον Bourriaud, τα έργα αυτά δεν στοχεύουν στη δημιουργία φανταστικών ή ουτοπικών πραγματικοτήτων αλλά στην καθιέρωση νέων τρόπων ζωής και μοντέλων δράσης εντός της υπάρχουσας πραγματικότητας, ευνοώντας συλλογικές εμπειρίες και διαπροσωπικές συνδέσεις έναντι του ιδιωτικού στοχασμού και της ατομικής κατανάλωσης (βλ. Κεφάλαιο 7, “Relational Art”).

5.6 Οι εκθέσεις μετά το 2000

Μετά το 2000, οι συζητήσεις σχετικά με την παγκοσμιοποίηση, το εμπόριο τέχνης, τη μαζική κατανάλωση εικόνων και αντικειμένων τέχνης, την υιοθέτηση εταιρικών πρακτικών από τα μουσεία και την ανάπτυξη εκθεσιακών χώρων από τις επιχειρήσεις αποτυπώνονται στην έκθεση *Shopping: A Century Of Art And Consumer Culture* (Tate Liverpool 20/12/2002 – 23/3/2003). Η έκθεση ανέδειξε τη διορατικότητα του Andy Warhol, ο οποίος είχε προβλέψει ότι τα πολυκαταστήματα θα εξελίσσονταν σε μουσεία και, αντιστρόφως, ότι τα μουσεία θα υιοθετούσαν χαρακτηριστικά πολυκαταστημάτων.

Η περιήγηση, η επιλογή και η αγορά αγαθών είναι μία από τις καθοριστικές δραστηριότητες της σύγχρονης αστικής ζωής. Τα ψώνια υπερβαίνουν την απλή ικανοποίηση βασικών αναγκών και έχουν γίνει τελετουργία διαμόρφωσης και μετασχηματισμού των ταυτοτήτων. Οι καλλιτέχνες γοητεύτηκαν από τους μηχανισμούς αποπλάνησης των καταναλωτών και τους τρόπους αγορών, από τα γωνιακά καταστήματα και τα πολυκαταστήματα μέχρι τα σύγχρονα προαστιακά εμπορικά μεγαθήρια. (*Shopping: A century*, 2002)

Στο θεωρητικό αυτό πλαίσιο, οι πιο μεταγενέστερες απόψεις του Nicolas Bourriaud, όπως παρουσιάζονται στο *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (2006), αντανakλούν την ιδέα της τέχνης ως «εργαλειοθήκης». Αντί να ακολουθεί μια ενιαία, γραμμική και κυρίαρχη πορεία παραγωγής, η σύγχρονη τέχνη, σύμφωνα με τον Bourriaud, ενσωματώνει πολλαπλές αφηγήσεις και δυνατότητες. Ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως προγραμματιστής ή DJ, αντλώντας από προϋπάρχοντα πολιτιστικά προϊόντα και αναμειγνύοντάς τα ώστε να παραγάγει νέα πολιτιστικά νοήματα (Bishop, 2007, 49-52).

Ο François Aubart (2020, 171-179) παρατηρεί ότι, αν ο πολλαπλασιασμός των εκθέσεων και των εκδόσεων που τις συνοδεύουν συνθέτει το πλαίσιο για τον προσδιορισμό των τάσεων στη σύγχρονη τέχνη, τότε οι φαινομενικές ομοιότητες μεταξύ των επιμελητικών πρακτικών διαφοροποιούνται ουσιαστικά ως προς τις μεθόδους και τις προσεγγίσεις τους.

5.7 Βραβεία

Τα καλλιτεχνικά βραβεία έχουν μακρά ιστορία, με ρίζες στην αρχαιότητα και στους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες (6ος αι. π.Χ.). Στην Αναγέννηση, εμφανίστηκαν δημόσιοι διαγωνισμοί με βραβεύσεις στην αρχιτεκτονική, στη μουσική σύνθεση και τα ακαδημαϊκά δοκίμια, ενώ η πατρωνία (*mecenatismo*) πρόσφερε αναγνώριση και στήριξη στους καλλιτέχνες (Cartwright, 2020).

Το 1666 θεσμοθετήθηκε το περίφημο *Grand Prix de Rome* από την Académie Royale de Peinture et de Sculpture, υπό την αιγίδα του Λουδοβίκου ΙΔ΄, παρέχοντας στους νικητές υποτροφία τριετούς έως πενταετούς διαμονής στην Académie Française στη Ρώμη. Ωστόσο, η σημασία του υποβαθμίστηκε σταδιακά, ώστε ο André Malraux (ως υπουργός Πολιτισμού), μετά τις φοιτητικές εξεγέρσεις του Μάη του '68, το κατάργησε συγχωνεύοντάς το με άλλους διαγωνισμούς του Institute de France.

Παρότι το Grand Prix de Rome πρόσφερε κάποτε μοναδική ευκαιρία καλλιτεχνικής ωρίμανσης στη Ρώμη, από τον 18ο-19ο αιώνα το Παρίσι καθίσταται επίκεντρο των καλλιτεχνικών φιλοδοξιών. Στον 20ό αιώνα, Λονδίνο και Νέα Υόρκη αναδεικνύονται σε μείζονα κέντρα τέχνης, με προσιτά στούντιο, πλήθος γκαλερί/θεάτρων/αιθουσών συναυλιών και ισχυρή θεσμική υποστήριξη, τάση που επεκτάθηκε και σε μικρότερες πόλεις, αναγνωρίζοντας τη δημιουργία ευνοϊκού περιβάλλοντος για τη «δημιουργική τάξη» (Lord & Lord, 2010, 148).

Τον 19ο αιώνα, τα βραβεία τέχνης επικρίθηκαν ότι ενίσχυαν το κύρος καλλιτεχνών που συνδέονταν με τις παραδοσιακές ακαδημίες και τα συντηρητικά αισθητικά τους πρότυπα (De Wit, 2021). Παράλληλα, τροφοδότησαν τον οξύ ανταγωνισμό και ικανοποίησαν μια εκτεταμένη «αγορά γούστου». Τα γαλλικά Σαλόνια θωράκιζαν τη φήμη και την οικονομική ασφάλεια κυρίως των γλυπτών, εξασφαλίζοντας κρατική ή ιδιωτική χρηματοδότηση για μετατροπή των προπλασμάτων σε μάρμαρο ή μπρούντζο, επενδύοντας σε εκπαίδευση, μεγάλες δημόσιες παραγγελίες και καριέρες (μετάλλια, επιχορηγήσεις, θέσεις διδασκαλίας κ.ά.). Ακόμα και προοδευτικοί γλύπτες, όπως ο Auguste Rodin, επιδίωξαν θεσμική αναγνώριση (Baetens & Lyna, 2019, 260).

Τα βραβεία συχνά κατηγορούνται ότι εξυπηρετούν ιδιοτελή συμφέροντα ή πολιτικές σκοπιμότητες. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η απονομή του Βραβείου Στάλιν για την Ειρήνη (1950) στον Picasso για το περιστέρι της Διάσκεψης Ειρήνης στο Παρίσι: τιμήθηκε ως υποδειγματικός κομμουνιστής καλλιτέχνης, ενώ στη Σοβιετική Ένωση θεωρούνταν παρακμαϊκός αστός, και στις ΗΠΑ πρωτοπόρος της ελεύθερης και δημοκρατικής σύγχρονης τέχνης, την ίδια στιγμή που το FBI τον κατέγραφε ως ανατρεπτικό κομμουνιστή (Segal, 2016, 68-68).

Η Caroline Jones (2016, 4) περιέγραψε την πολύπλοκη πολιτική των βραβείων ως «τρόπαιο τύφλωσης» συνυφασμένο με τον εκτεταμένο μηχανισμό εκθέσεων, κρατικής/εταιρικής χορηγίας, city branding, παγκόσμιου μάρκετινγκ και αγοράς τέχνης, δηλαδή αυτό που αποκαλούμε «πολιτιστική οικονομία».

Στο επίπεδο των μεγάλων διοργανώσεων, ο Χρυσός Λέων και το Βραβείο Καλύτερου Περιπτέρου στη Biennale της Βενετίας παραμένουν από τις σημαντικότερες διεθνείς διακρίσεις, συχνά όμως συνοδεύονται από διαμάχες, αμφιλεγόμενα σχόλια και αυθαίρετες αξιολογήσεις για την ποιότητα των έργων (Green & Gardner, 2016). Πολιτικές ισορροπίες επηρέασαν αποφάσεις, όπως το 1964 (32η Biennale), όταν ο Robert Rauschenberg απέσπασε τον Χρυσό Λέοντα, γεγονός που Γάλλοι κριτικοί εξέλαβαν ως ένδειξη του αμερικανικού ιμπεριαλισμού (History of Biennale, n.d· Rylands & di Martino, 1993, 139-150). Οι διαμαρτυρίες του 1968 οδήγησαν στην κατάργηση των βραβείων μέχρι το 1986, οπότε και επανήλθαν στο πλαίσιο μιας ευρύτερης μεταρρυθμιστικής προσπάθειας (Noonan, 2022).

Η Biennale του Σάο Πάολο (1951) ήταν η πρώτη διεθνής Biennale εκτός των παραδοσιακών δυτικών κέντρων και υιοθέτησε το βενετσιάνικο μοντέλο απονομών (Vogel, 2010, 39). Η Biennale της Αβάνας (1984) παρέκκλινε, εγκαταλείποντας τα βραβεία. Οι επιμελητές την αυτοπροσδιόρισαν ειρωνικά «Biennale του Τρίτου Κόσμου» εστιάζοντας σε καλλιτέχνες από τη Λατινική Αμερική και την Καραϊβική. Με τον πολλαπλασιασμό των Biennale μετά το 1990 αυξήθηκαν τα βραβεία διεθνώς (<https://biennialfoundation.org/network/biennial-map/>), με εξαίρεση το Σίδνεϊ και την Αβάνα, στις οποίες δεν απονέμονται βραβεία (Vogel, 2010, 44-46).

Μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, τα μουσεία διαδραμάτιζαν περιορισμένο ρόλο στην προώθηση της πρωτοπορίας, την οποία στήριζαν συχνά λίγοι εκκεντρικοί συλλέκτες (Lorente, 1993). Από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, οι καλλιτεχνικές καινοτομίες διαπλέκονται με μια διεθνή αγορά: προσωπικότητες όπως οι Picasso, Dali, Duchamp, Andy Warhol κυριαρχούν στη δημοσιότητα (Rentschler & Hede, 2007,

188-191). Η σύγκρουση μεταξύ «εμπορικής» και «πειραματικής» τέχνης οξύνθηκε. Η επιθυμία προβολής του Andy Warhol προκαλούσε τις αντιδράσεις των Robert Rauschenberg και Jasper Johns, οι οποίοι τον θεωρούσαν υπερβολικά «εμπορικό» καλλιτέχνη, όπως κατέγραψε ο σκηνοθέτης Emile de Antonio:

Είσαι πολύ γρήγορος και αυτό τους αναστατώνει. [...] Είσαι εμπορικός καλλιτέχνης, κάτι που πραγματικά τους ενοχλεί, γιατί όταν εκείνοι κάνουν εμπορικές δουλειές, διακόσμηση βιτρινών και άλλες δουλειές που τους προτείνω, το κάνουν απλώς και μόνο για να επιβιώσουν, χωρίς καν να χρησιμοποιούν τα πραγματικά τους ονόματα. Ενώ εσύ έχεις κερδίσει βραβεία! Είσαι διάσημος γι' αυτό. (Warhol & Hackett, 1980, 11-12)

Από τη δεκαετία του 1970, η αγορά τέχνης έχει γίνει αντικείμενο μελέτης από οικονομολόγους (Clare McAndrew, Tyler Cowen, Iain Alexander Robertson), κοινωνιολόγους (Theodor Adorno, Olav Velthuis), ιστορικούς τέχνης (Julian Stallabrass) και εννοιολογικούς καλλιτέχνες (Jorn, Terry Atkinson, Lawrence Weiner), ώστε η «οικονομία της τέχνης» να καθιερωθεί ως διακριτός επιστημονικός κλάδος των κοινωνικών επιστημών (Frey & Meier 2006, 398-415).

Η παγκόσμια εξάπλωση του νεοφιλελευθερισμού εισήγαγε όρους όπως: «πολιτιστικό κεφάλαιο», «πολιτιστική πολιτική», «πολιτιστική βιομηχανία», «χορηγία», «μάρκετινγκ», «επένδυση/απόδοση», «φοροαπαλλαγή», «ξέπλυμα», συνδέοντας στενότερα τη σύγχρονη τέχνη με το κεφάλαιο και την επιχειρηματικότητα. Στο εκκρεμές εμπορευματοποίησης/αποεμπορευματοποίησης, οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ «εμπορικών» και «μη εμπορικών» καλλιτεχνών άρχισαν να ξεθωριάζουν.

Έως τη δεκαετία του 1980 αναδύθηκαν νέα προσδιοριστικά φήμης, όπως: ιδιοφυΐα, νεότητα, εκκεντρικότητα, ριζοσπαστισμός, ικανότητα να σοκάρουν.

Η δεκαετία του 1990, σύμφωνα με τον Stallabrass (2004, 14) χαρακτηρίζεται από ίδρυση Biennale παγκοσμίως και επέκταση μουσείων σύγχρονης τέχνης, τα οποία υιοθέτησαν εταιρικά μοντέλα δραστηριότητας, συνάπτουν συμμαχίες με επιχειρήσεις και προσεγγίζουν το κοινό με λογικές λιανικής και θεματικού πάρκου. Η τέχνη έρχεται εγγύτερα στη μαζική κουλτούρα, μια μετατόπιση που συχνά συγχέεται με «επαφή με την πραγματική ζωή». Οι σταρ της τέχνης λειτουργούν ως διασημότητες και η «σκηνή» αντιμετωπίζεται αναλογικά όπως η μόδα και η ποπ.

Σήμερα, η παγκοσμιοποίηση έχει διευρύνει το πεδίο απονομής των βραβείων τέχνης, με ιδιωτικούς οργανισμούς, εταιρείες, ιδρύματα, περιοδικά τέχνης και μεγάλους εκθεσιακούς θεσμούς (Biennale, Triennale) να αξιολογούν τη μεταβαλλόμενη δυναμική του καλλιτεχνικού πεδίου, επιβραβεύοντας όχι μόνο καλλιτέχνες, αλλά και μουσεία, blockbuster εκθέσεις, επιμελητές, κριτικούς, περιοδικά. Ενδεικτικά: Turner Prize (40.000 στερλίνες), το βραβείο Hugo Boss (100.000 δολάρια) και το Future Generation Art Prize (100.000 δολάρια) και πολλά άλλα, υπογραμμίζουν τη σύγκλιση τέχνης και οικονομίας. Ο Don Thompson (2008) εκτιμά ότι υπάρχουν περίπου 4.500 βραβεία σύγχρονης τέχνης παγκοσμίως, αξίας 100 εκατ. δολαρίων ετησίως. Για αναδυόμενους καλλιτέχνες, τα βραβεία παρέχουν συμβολικό κεφάλαιο, κοινωνική αναγνώριση και *prize exhibitions*, εξασφαλίζοντάς τους την ορατότητα.

Ο James English (2005, 1-14) υποστηρίζει ότι η τάση αυτή αντανακλά μια κοινωνία που αντιλαμβάνεται τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα μόνο με όρους φήμης και επιτυχίας, αντικαθιστώντας έναν πλουραλιστικό πολιτιστικό κόσμο με μια ρηγή, ομογενοποιημένη «ΜακΚουλτούρα» κατά τα πρότυπα της τηλεοπτικής κουλτούρας. Ενδεικτικά, το Turner Prize της Tate Britain (2001), που παρουσίασε και απένειμε η Madonna στον Martin Creed, ερμηνεύτηκε ως κυνικό τέχνασμα μάρκετινγκ, προκαλώντας τον

Julian Stallabrass (2004, 1-28) να παρατηρήσει ότι η τελετή επανατοποθέτησε την τέχνη ως «διάλειμμα» στο κύριο θέαμα της σταρ, ενισχύοντας την αλληλεξάρτηση τέχνης και εμπορικών εικόνων:

Χωρίς αμφιβολία, η πρόθεση της Μαντόνα με την ανακοίνωση του βραβείου Turner της Tate το 2001 ήταν να αυξήσει περαιτέρω το προφίλ της εκδήλωσης, αυξάνοντας παράλληλα το προφίλ της ποπ σταρ μέσω της σύνδεσής της με τον υψηλό πολιτισμό. Το αποτέλεσμα, ωστόσο, ήταν ότι κάθε θεατής ήξερε ακριβώς πού βρισκόταν, στον απόλυτα οικείο χώρο της μαζικής κουλτούρας, και η τέχνη που εκτέθηκε ανέλαβε τον ρόλο ενός λιγότερο ή περισσότερο ενδιαφέροντος διαλείμματος στο κύριο θέαμα της διψασμένης για δημοσιότητα σταρ. Οι πόλεμοι του μάρκετινγκ της δεκαετίας του 1990 κατέστησαν την τέχνη ακόμη πιο σημαντικό παράγοντα στη διαχείριση των εμπορικών εικόνων.

Η διασταύρωση οικονομικών, πολιτικών και πολιτιστικών παραγόντων στις απονομές ανακινεί ερωτήματα για το τι προσδοκούμε από την τέχνη και ποιος είναι ο ρόλος της στη δημόσια σφαίρα. Οι μεταμοντέρνες προσεγγίσεις έχουν θολώσει τα όρια του πολιτισμού, με το μάρκετινγκ και τα εμπορικά συμφέροντα να διαμορφώνουν την προώθηση και την επιτυχία των έργων, ενώ η μορφή του καλλιτέχνη-διασημότητας αναδεικνύει την επιρροή της εμπορευματοποίησης στον σύγχρονο πολιτισμό.

Βιβλιογραφία

- Altshuler, B. (1998). *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. University of California Press.
- Altshuler, B. (2007). *Collecting the New*. Princeton University Press.
- Altshuler, B. (2008). *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, 1863-1959*. Phaidon Press.
- Altshuler, B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962-2002*. Phaidon Press.
- Aubart, F. (2020). The Exhibition. Theories and Practices. *Critique d'art*, 55, 171-179.
<https://journals.openedition.org/critiquedart/68102>
- Baetens, J.D., & Lyna, D. (Eds.). (2019). *Art Crossing Borders: The Internationalization of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914* (Vol. 6). Brill.
- Basu, P., & Macdonald, S. (2007). Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science. In Basu, P., & Macdonald, S. (Eds.), *Exhibition Experiments (New Interventions in Art History)* (pp. 1-24). Blackwell Publishing Ltd.
- Bilbao, Y., & Edurne, A. (2019). The closed exhibition: when form needs a break. In *Revista de História da Arte*, 14, 127-144. <https://institutodehistoriadaarte.com/revista-de-historia-da-arte-n-o-14-2019/>
- Bishop, C. (2007). Nicolas Bourriaud (1965–). In Costello, D., & Jonathan F. Vickery (Eds.), *Art: Key Contemporary Thinkers* (pp. 49-52). Berg.
- Bishop, C. (2013). Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art. In Celant, G. (Ed.), *When Attitudes become Form: Bern 1969/Venice 2013* (pp. 435-36). Venice: Fondazione Prada.
- Boccioletti, E. (2013). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013 at Fondazione Prada, Venice*. mousse magazine <https://www.moussemagazine.it/magazine/55vb-fondazione-prada/>
- Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. Les Presse Du Reel, France.
- Bourriaud, N. (2006). *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Lukas & Sternberg.
- Brown, K. (2021). A Startling Exhibition on the History of Documenta Reveals the Political Moves—and Nazi Ties—of Its First Curators. *artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/politics-art-documenta-1982336>
- Buckley, B., & Conomos, J. (2020). Introduction. In Buckley, B., & Conomos, J. (Eds.), *A Companion to Curation* (pp. xxiv). Wiley Blackwell.
- Cartwright, M. (2020). *Patrons & Artists in Renaissance Italy*. World History Encyclopedia. <https://www.worldhistory.org/article/1624/patrons--artists-in-renaissance-italy/>
- Centre Georges Pompidou (2000) *Connaissance des Arts*, spécial issue. Paris: Société Française de Promotion Artistique.
- De Wit, D. (2021). On the meaning of prizes in the visual arts. *Flanders Arts Institute*. <https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/over-de-betekenis-van-prijzen-in-de-beeldende-kunsten/>
- Di Lecce, C. (2010). Afterall. *Avant-garde Marketing: When Attitudes Become Form and Philip Morris's Sponsorship*. <https://www.afterall.org/articles/avant-garde-marketing-when-attitudes-become-form-and-philip-morriss-sponsorship/>

- DOCUMENTA. (n.d.). DOCUMENTA. https://www.documenta.de/en/retrospective/ii_documenta#
- Dulguerova, E. (2015). *Histoires de réexpositions*. Critique d'art. <https://journals.openedition.org/critiquedart/13482>
- Durón, M. (2021). New Research Shows That Former Documenta Adviser Was Member of Nazi Paramilitary Organization. *ARTnews*. <https://www.artnews.com/art-news/news/werner-haftmann-art-historian-sa-membership-discovered-1234586687/>
- English, J.F. (2005). *The Economy of Prestige Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press.
- Ferguson, B.W. (1996). Exhibition Rhetorics Material Speech and Utter Sense. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 126-136). Routledge.
- Fisher, J. (2009). *The Other Story and the Past Imperfect*. Tate Papers. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/the-other-story-and-the-past-imperfect>
- Frey, B.S., & Meier, S. (2006). Space Syntax: The Language of Museum Space. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 398-415). Blackwell Publishing Ltd.
- Gawronski, A. (2020). Curated from Within The Artist as Curator. In Buckley, B., & Conomos, J. (Eds.), *A companion to curation* (pp. 232-261). Wiley Blackwell.
- Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s -1980s. (1999). Queens Museum. <https://queensmuseum.org/exhibition/global-conceptualism/>
- Green, C., & Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Wiley Blackwell.
- Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions*. Routledge.
- Greenberg, R. (1996). The Exhibited Redistributed A case for reassessing space. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 246-258) Routledge.
- Greenberg, R. (2019). Remembering, exhibitions online, microsites and catalogues raisonnés. In Baião, J., de Oliveira, L., & Martins, S.S. (Eds.), *Revista de História da Arte, The Exhibition: Histories, Practices, Políticas* (Vol. 14, pp. 35-48). Instituto de História da Arte (NOVA/ FCSH). <https://institutodehistoriadaarte.com/revistadehistoriadaarteno142019/>
- History. (n.d.). New Museum. <https://www.newmuseum.org/history>
- History of Biennale Arte. (n.d.). La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org/en/history-biennale-arte>
- Hoffmann, J. (2014). *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. Thames & Hudson.
- Hopkins, M. (2014). *The Art Collector's Handbook. A Guide to Collection Management and Care*. Lund Humphries in association with Sotheby's Institute of Art.
- Imizcoz, C. (2019). The publication as evocation: exhibition histories' printed matter. In Baião, J., de Oliveira, L., & Martins, S.S. (Eds.), *Revista de História da Arte, The Exhibition: Histories, Practices, Políticas* (Vol. 14, pp. 79-92). Instituto de História da Arte (NOVA/ FCSH). <https://institutodehistoriadaarte.com/revista-de-historia-da-arte-n-o-14-2019/>
- Ιωακειμίδης, Χ. (1983). *Εικαστικά*, 14, 12-24.
- Jones, C.A. (2016). *The Global Work of Art World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. The University of Chicago Press.
- Lawrenson, A., & O'Reilly, C. (2019). *The Rise of the Must-See Exhibition Blockbusters in Australian Museums and Galleries*. Routledge.

- Laxton, S. (2017). Lost in Plain Sight: Dadaglobe Reconstructed. *Artmargins*.
<https://artmargins.com/lost-in-plain-sight-dadaglobe-reconstructed/>
- Lord, B., & Lord, G.D. (2010). *Artists, Patrons, and the Public*. Rowman Altamira.
- Lorente, J.P. (1993). *Museums for nineteenth century Art? A Socio-Historical Study of the Creation of Galleries of Modern Art Before World War I and their Legacy* (Publication No. U641605) [Doctoral dissertation, University of Leicester, Department of Museum Studies Faculty of Arts].
<https://www.proquest.com/openview/bcecb99c419c32e7e32c0055eb5ba0ea/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>
- Mathur, S. (2019). Why Exhibition Histories? In Nasar, H., & Turner, S. (Eds.), *British Art Studies* (Vol. 13). Paul Mellon Centre. <https://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-13/conversation>
- Meijers, D.L. (1996). The Museum and the 'Ahistorical Exhibition. The latest gimmick by arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 5-14). Routledge.
- Morgan, S. (1981). Cold Turkey: A New Spirit in Painting at the Royal Academy of Arts, London. *Artforum*. <https://www.artforum.com/features/cold-turkey-a-new-spirit-in-painting-at-the-royal-academy-of-arts-london-215455/>
- Nairne, S. (1996). The Institutionalization of Dissent. In Greenberg, R., Ferguson, B.W., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 271-288) Routledge.
- Noonan, J. (2022). Exhibiting Prints: The Role of Printed Matter in International, Large-Scale Exhibitions. *OBOE*. <https://doi.org/10.25432/2724-086X/3.1>
- Obrist, H.U. (2009). *A Brief History of Curating*. JRP | Ringier & Les Presses Du Reel.
- Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979. (1998). MOCA.
<https://www.moca.org/exhibition/out-of-actions-between-performance-and-the-object-1949-1979>
- Ostrow, S. (1999). Bruce Altshuler's The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century. *BOMB*. <https://bombmagazine.org/articles/1999/10/01/bruce-altshulers-the-avant-garde-in-exhibition-new-art-in-the-20th-century/>
- Rectanus, M.W. (2006). Globalization: Incorporating the Museum. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 381-397). Blackwell Publishing Ltd.
- Rentschler, Ruth., & Anne-Marie Hede. (2007). *Museum Marketing*. Routledge.
- Robertson, I.A. (Ed.), (2005). *Understanding International Art Markets and Management*. Routledge.
- Rosenthal, N. (2017). Christos Joachimides, who captured the Zeitgeist of 1980s Berlin, dies aged 85. Norman Rosenthal on the life of the Greek-born German curator. *The Art Newspaper*.
<https://www.theartnewspaper.com/2017/12/13/christos-joachimides-who-captured-the-zeitgeist-of-1980s-berlin-dies-aged-85>
- Rylands, P., & di Martino, E. (1993). *Flying the Flag for Art: The United States and the Venice Biennale, 1895-1991*. Wyldbore & Wolferstan, Ltd.
- Segal, J. (2016). *Art and Politics. Between Purity and Propaganda*. Amsterdam University Press.
- Serota, N. (1999). *Εμπειρία ή Ερμηνεία. Το Δίλημμα των Μουσείων Μοντέρνας Τέχνης* (Α. Παππάς, Μτφρ.). Εκδόσεις Άγρα.
- Seth Siegelaub beyond Conceptual Art*. (2016). Stedelijk Museum Amsterdam.
<https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/seth-siegelaub-beyond-conceptual-art-2>
- Smith, C.S. (2006). The Future of the Museum. In Macdonald, S. (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 543-554). Blackwell Publishing Ltd.

- Smith, R. (2018). Kynaston McShine, Curator of Historic Art Exhibitions, Dies at 82. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/01/12/obituaries/kynaston-mcshine-museum-curator-dies-at-82.html>
- Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. Independent Curators International.
- Smith, T., Enwezor, O., & Condee, N. (2008). *Antinomies of Art and Culture*. Duke University Press Books.
- Shopping: A century of art and consumer culture*. (2002). Tate Liverpool. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/shopping-century-art-and-consumer-culture>
- Stallabrass, J. (2004). *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford University Press.
- Staniszewski, M.A. (1998) *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press.
- Szeemann, H. (2007). *Harald Szeemann with by through because towards despite Catalogue of all Exhibitions 1957–2005* (T. Bezzola & R. Kurzmeyer, Eds.). Edition Voldemeer Zurich ; Springer Wien New York.
- Szeemann, H. (1969). *Live in your head: When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations -Information*. Kunsthalle Berne, Switzerland (22. 3.-27. 4. 1969).
- Thompson, D. (2008). *The \$12 Million Stuffed Shark*. Palgrave Macmillan.
- Verwoert, J. (2010). Control I'm here: a Call for the free use of the means of Producing Communication, in Curating and in general. In O'Neill, R., & Wilson, M. (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 23-31). Open Editions, De Appel Arts Centre.
- von Bismarck, B. (2019). The Devil Wears Historicity or, The Look of Provocation: When Attitudes Become Form– Bern 1969/ Venice 2013. *documenta studies*, #07 https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studien_7_en_Beatrice_von_Bismarck.pdf
- Vogel, S.B. (2010). *Biennials –Art on a Global Scale*. Springer Vienna Architecture.
- Wallace, I. (2014). 10 Exhibitions That Changed the Course of Contemporary Art. *Artspace*. https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/10_exhibitions_that_have_changed_the_course_of_contemporary_art-52142
- Watson, F. (2021). *The New Curator: Exhibiting Architecture and Design*. Routledge.
- Woodruff, L. (2020). *Disordering the Establishment: Participatory Art and Institutional Critique in France, 1958–1981*. Duke University Press.
- Zimmer, L. (2014). The Evolution of the Curator: Jens Hoffmann's Show Time. *MutualArt*. <https://www.mutualart.com/Article/The-Evolution-of-the-Curator--Jens-Hoffm/CC7453087B25A4AA>

Κεφάλαιο 6

Η νέα ορολογία της σύγχρονης τέχνης

Σύνοψη

Το κεφάλαιο ασχολείται με βασικές έννοιες της τέχνης που εμπλούτισαν την ορολογία της τέχνης μεταπολεμικά. Τέτοιες έννοιες είναι: *Dé-coll/age*, εντροπία (*entropy*), *empaquetage*, μετα-αποικιακός διάλογος (*postcolonial discourse*), μετα-μέσου συνθήκη (*post-medium condition*), *Transavanguardia*, οικειοποίηση (*appropriation*) κ.ά. οι οποίες θα αναλυθούν μέσα από παραδείγματα και οπτικό υλικό.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Ferrer, M., & Colas-Adler, M.-H. (1991). *Ομάδες, Κινήματα, Τάσεις της Σύγχρονης Τέχνης μετά το 1945*. Εξάντας.
- Foster, H., Krauss, P., Bois, Y.-A., Buchloh, B.H.D., & Joselit, D. (2018). *Η Τέχνη μετά το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. Επίκεντρο. (Πρωτότυπη έκδοση 2004)
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2008). *Γενικά χαρακτηριστικά της τέχνης στον 20ό αιώνα*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Πούλος, Π. (2006). *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*. ΑΣΚΤ.

6.1 Μια νέα ορολογία

Η μοντέρνα τέχνη διεύρυνε ριζικά τα όρια της ευρωπαϊκής τέχνης, ενσωματώνοντας έργα που παράγονται με μη συμβατικά μέσα και πέρα από τους κλασικούς τομείς της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της χαρακτικής. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η αμερικανική και ευρωπαϊκή τέχνη μετασχηματίζονται, με έμφαση στη διαδικασία και στην καθοδηγούμενη εμπειρία του θεατή. Στο προσκήνιο ήρθαν τα σκηνοθετημένα δρώμενα (*happenings*), η Τέχνη της Γης (*Land Art*), η Βίντεο-Τέχνη (*Video Art*) και οι εγκαταστάσεις (*installation*). Έτσι, η ιστορία της σύγχρονης τέχνης εμπλουτισμένη θεματικά και μορφικά, αρθρώθηκε γύρω από δύο συμπληρωματικές αφηγήσεις: α) τη φορμαλιστική-υφολογική, που παρακολουθεί τις καινοτομίες μορφής/ύλης και την εικονογραφία, και β) την κοινωνικο-ιστορική, που ερμηνεύει τα έργα μέσα στις συνάφειές τους με την ιστορική εμπειρία και τα κοινωνικά αιτήματα.

Η πρώτη αφήγηση χρησιμοποιεί τεχνική ορολογία που σχετίζεται με τα κινήματα και τις πρακτικές τους. Για παράδειγμα, η *action painting* του Jackson Pollock, τα *colour fields* του Barnett Newman και η καλλιγραφική χειρονομία του Franz Kline, συγκροτούν τον Αμερικανικό Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό (American Abstract Expressionism, AE) ως ζωγραφική *all-over* δηλαδή η ζωγραφική επιφάνεια λειτουργεί ως ανοικτό πεδίο, χωρίς ιεράρχηση κέντρου/περιθωρίου, δημιουργώντας μια αίσθηση συνέχειας χωρίς διακριτή αρχή ή τέλος. Στο ίδιο λεξιλόγιο ανήκουν οι όροι: *Buchi* (1949) και *Tagli* (1958) του Lucio Fontana, *Dé-coll/age* (1954) του Wolf Vostell, *soft sculpture* (1960) του Claes Oldenburg, *combine* (1959) του Robert Rauschenberg, *accumulation* (1959) του Arman, *television sculpture* (1963) του Nam June Paik, *expansion* (1967) του Cesar, *empaquetage* (1968) του Christo. Οι όροι αυτοί αντανakλούν τις ιδέες της προόδου, της ατομικής ελευθερίας και της ελεύθερης αγοράς στον δυτικό κόσμο του Ψυχρού Πολέμου, σε ευθεία αντίστιξη προς τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό της ΕΣΣΔ.

Η δεύτερη αφήγηση, εμφορούμενη από την κριτική κοινωνιολογία (π.χ. Σχολή Φρανκφούρτης, Theodor Adorno) θεωρεί την πρωτοπορία ως αντίσταση στην εμπορευματοποίηση και πεδίο πειραματισμού που κινητοποιεί την κριτική σκέψη του κοινού. Όπως συνοψίζει ο Roholt (2013, 71-73), αυτή η νεομαρξιστική κριτική διαπερνά την εργασία, την τεχνολογία, τη σεξουαλικότητα, την κατανάλωση και την αντι-αισθητική, με αποκορύφωμα στις φοιτητικές εξεγέρσεις των δεκαετιών 1960 και 1970.

Κεντρική έννοια σε αυτό το πλαίσιο, είναι το «ανοικτό έργο», του Umberto Eco (Opera Aperta, 1962): σύγχρονα έργα που ενεργοποιούν τον θεατή, ζητώντας συνερμηνεία ή συνολοκλήρωση, σε αντιπαράθεση με τα «κλειστά» έργα, σταθερού νοήματος. Τα «ανοικτά» έργα, με διφορούμενο ή ελλιπές νόημα, επιτρέπουν την πολυσημία, την πλουραλιστική πρόσληψη και τη διαδραστικότητα λειτουργώντας ως εννοιολογικός χάρτης για καλλιτέχνες και θεωρητικούς.

Στο πλέγμα αυτό εδραιώνονται κρίσιμες έννοιες που διαμόρφωσαν το λεξιλόγιο της σύγχρονης τέχνης. Η *εντροπία* (*entropy*) δηλώνει την αταξία και την τυχαιότητα ως αισθητικό-θεωρητικό σχήμα. Η *τοποειδικότητα* (*site specificity*) τονίζει τη σημασία του τόπου ή του πλαισίου παρουσίασης του έργου. Η *οικειοποίηση* (*appropriation*) εστιάζει στον επαναπροσδιορισμό ή στην επαναχρησιμοποίηση υφιστάμενων εικόνων ή αντικειμένων. Η *αντι-μορφή* (*anti-form*) αμφισβητεί τις παραδοσιακές αντιλήψεις για τη μορφή και τη δομή στην τέχνη. Ο *Μεταμοντερνισμός* (*postmodernism*) αμφισβητεί τις κυρίαρχες καλλιτεχνικές συμβάσεις και διερευνά νέες προσεγγίσεις, ενώ ο *μετα-αποικιακός διάλογος* (*postcolonial discourse*) εξετάζει τα κληροδοτήματα της αποικιοκρατίας και τον αντίκτυπο της στην πολιτισμική ταυτότητα. Η *μετα-μέσου συνθήκη* (*post-medium condition*) σηματοδοτεί την υπέρβαση των παραδοσιακών μέσων. Η *θεσμική κριτική* (*institutional critique*) εστιάζει στον ρόλο και στην επιρροή των καλλιτεχνικών θεσμών. Η *αυτοκαταστροφική τέχνη* (*Auto-Destructive Art, ADA, 1959*) υιοθετεί την ιδέα του έργου που εμπεριέχει στοιχεία φθοράς και αποσύνθεσης. Η *συμμετοχική τέχνη* (*participatory art*) προϋποθέτει την ενεργό εμπλοκή του κοινού ενώ η *διαδραστική τέχνη* (*interactive art 1950*) ενθαρρύνει την άμεση αλληλεπίδραση με το έργο. Στον ίδιο ορίζοντα ανήκουν και άλλες έννοιες όπως η *Ιταλική Τρανσαβανγκάρντια* (*Transavanguardia*), η *σχεσιακή αισθητική* (*relational aesthetics*) και η *Αλτερμοντερνικότητα* (*altermodernity*) που συγκροτούν έναν ζωντανό και δυναμικό χώρο όπου καλλιτέχνες, κριτικοί και θεωρητικοί πειραματίζονται και αναπτύσσουν τις ιδέες τους, συμβάλλοντας στην εξέλιξη της τέχνης και του πολιτισμού υπογραμμίζοντας τον ρόλο της τέχνης ως καταλύτη κριτικής σκέψης και κοινωνικού σχολιασμού.

Θα ήταν υπεραπλουστευμένη μια ανάγνωση της ιστορίας και θεωρίας της σύγχρονης τέχνης αν υποθέσουμε ότι, από τη δεκαετία του 1960 και εξής, όταν η αγορά τέχνης γνώριζε άνθηση μέσα σε ένα κύμα στιλιστικών πειραματισμών και εορτασμού των καινοτομιών του προπολεμικού Μοντερνισμού, οι καλλιτέχνες περιορίστηκαν αποκλειστικά στην αναζήτηση της πρωτοτυπίας σε βάρος του κοινωνικού περιεχομένου. Κινήματα όπως ο Μινιμαλισμός, το Fluxus, η Εννοιολογική Τέχνη, η Performance, η Land Art, σε συνδυασμό με τον δυναμικό φεμινιστικό ακτιβισμό της εποχής, ενταγμένα στο πλαίσιο του *Μεταμοντερνισμού* (*postmodernism*), αξιοποίησαν ένα ευρύ φάσμα μέσων, από τη φωτοτυπία, τη φωτογραφία, το βίντεο, τον κινηματογράφο και την εγκατάσταση. Έτσι, διεύρυναν ριζικά την «εργαλειοθήκη» της καλλιτεχνικής έκφρασης, υπερβαίνοντας τα παραδοσιακά όρια της γλυπτικής και της ζωγραφικής. Οι όροι *διευρυμένο πεδίο* (*expanded field*) και, *εναλλακτικά μετα-μέσου συνθήκη* (*post-medium condition*) επινοήθηκαν ακριβώς για να περιγράψουν αυτή την ταχεία μετατόπιση από τα καθιερωμένα καλλιτεχνικά μέσα προς τα νέα μέσα καλλιτεχνικής παραγωγής. Ο μετασηματισμός αυτός δεν επέκτεινε μόνο το φάσμα των τεχνικών αλλά και το ίδιο το περιεχόμενο της τέχνης (Edwards & Wood, 2012, 543-544). Το έργο των μεταπολεμικών καλλιτεχνών ξεπέρασε τον απλό τυπικό πειραματισμό,

δίνοντας έμφαση στις βαθιές διασυνδέσεις ανάμεσα στην τέχνη και στην κοινωνία, αντανακλώντας τη δυναμική και πολύπλευρη φύση της σύγχρονης τέχνης στη μεταμοντέρνα εποχή.

6.2 Νέοι ρόλοι

Στο εξελισσόμενο καλλιτεχνικό τοπίο, η εικόνα του καλλιτέχνη και ο κοινωνικός του ρόλος υπέστησαν βαθιές μεταμορφώσεις, αναδιαμορφώνοντας την πρόσληψη της τέχνης από το κοινό. Το μοντέρνο αρχέτυπο του βασανισμένου *artiste maudit* ή του επαναστατημένου *enfant terrible* (Bois, 2013, 377) έδωσε τη θέση του σε μια νέα γενιά καλλιτεχνών με ποικίλες ταυτότητες. Έτσι, οι καλλιτέχνες λειτούργησαν άλλοτε ως ερευνητές του οπτικού πολιτισμού (Richard Hamilton), περφόρμερς (Yves Klein), αναστοχαστικοί σχολιαστές (Piero Manzoni), «σαμάνοι» που πρόβαλαν τη θεραπευτική διάσταση της τέχνης (Joseph Beuys), μάνατζερ με διαχειριστική προσέγγιση (Andy Warhol), αναλυτές των δομών της τέχνης (Carl Andre), κριτικοί της κοινωνίας και των θεσμών (Hans Haacke) ή ακτιβιστές (Judy Chicago, Wolf Vostell).

Η μετατόπιση αυτή συνέπεσε με καθοριστικά ιστορικά γεγονότα, όπως το φαινομενικό τέλος του Ψυχρού Πολέμου και η κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης (1991), που εγκαινίασαν μια νέα εποχή καπιταλισμού, μετατρέποντας τις τοπικές κοινωνίες σε ζώνες παγκόσμιας οικονομικής αγοράς. Η τέχνη αντέδρασε σε αυτό το γεωπολιτικό πλαίσιο, ενισχύοντας τη δυναμική αλληλεπίδραση ανάμεσα σε πολιτισμό και κοινωνία.

Στις δεκαετίες που ακολούθησαν, η παγκοσμιοποίηση, η πολυπολιτισμικότητα, η άνοδος των social media, ο πολλαπλασιασμός των εφαρμογών (apps), η επιρροή των διαμεσολαβητών και η εμφάνιση των star-curators επέφεραν μια δεύτερη βαθιά μεταμόρφωση στους ρόλους και στο προφίλ των καλλιτεχνών: ευφάνταστοι κατασκευαστές (Jeff Koons), υπερ-θεατρικοί δημιουργοί (Olafur Eliasson), πολιτικοί ακτιβιστές (Ai Weiwei), εκφραστές της πολιτικής ταυτότητας της τέχνης (Kara Walker) και πολυπολιτισμικοί σχολιαστές. Τα έργα τους κινητοποίησαν την κοινωνία, ανέδειξαν την ποικιλομορφία και ενθάρρυναν τη συμμετοχή του κοινού, μετατρέποντας την αλληλεπίδραση (*interaction*) σε θεμελιώδη προϋπόθεση της σχέσης καλλιτέχνη - θεατή.

Η εξέλιξη αυτή συνέβαλε στη μετάβαση του καλλιτέχνη από τεχνίτη σε διανοούμενο. Πολλοί δίδαξαν σε πανεπιστήμια και σχολές τέχνης, επιμελήθηκαν εκθέσεις και ανέλαβαν εκδοτικούς ρόλους (Κολοκοτρώνης, 2008, 62-65). Όπως επισημαίνει η Deuze (2006, 44-45):

Ο μινιμαλισμός σηματοδότησε μια ιστορική αλλαγή κατά την οποία οι καλλιτέχνες, για πρώτη φορά, απέκτησαν πανεπιστημιακά πτυχία και προφορικές δεξιότητες ως μέρος της εκπαίδευσής τους, οδηγώντας στην επαγγελματοποίηση του καλλιτέχνη και δημιουργώντας μια κατάσταση που παραλληλίζεται με τον διαχωρισμό μεταξύ πνευματικής και χειρωνακτικής εργασίας στον ύστερο καπιταλισμό.

Ο πολιτισμός μεταβλήθηκε παράλληλα: από τις στοχαστικές τάσεις του Μοντερνισμού πέρασε στη λογική της κατανάλωσης, που έγινε έμβλημα του Μεταμοντερνισμού. Αυτή η πολιτισμική δυναμική γέννησε πληθώρα νεολογισμών και νέων ορολογιών που συγκρότησαν το λεξικό της σύγχρονης τέχνης.

Σήμερα, οι ζωές των καλλιτεχνών είναι συνυφασμένες με τους μετασχηματισμούς που επιφέρει η παγκόσμια αγορά. Η γραμμική πρόοδος και οι γενεαλογικές ρήξεις έχουν υποκατασταθεί σε μεγάλο βαθμό από μια αναφορική στάση στην παράδοση όπως δείχνει το παράδειγμα της *Picture Generation* (Rebentisch, 2015). Οι Nelson και Shiff (1996) τονίζουν ότι αυτό που διαφοροποιεί το σύγχρονο από το

ιστορικό είναι η δέσμευση σε διαδικασίες διαμεσολάβησης: στη δημιουργία, μετάδοση, αναπαραγωγή και παγίωση της γνώσης, τόσο για την τέχνη του παρελθόντος όσο και για τις ίδιες τις μεθοδολογίες των ιστορικών τέχνης,

Σ' αυτό το πλαίσιο, η έννοια της αντι-αισθητικής, που αρχικά χρησιμοποιήθηκε ως κριτική των συμβατικών εννοιών της ομορφιάς και της ακαδημαϊκής τέχνης, παραμένει επίκαιρη, μαζί με τις συγγενείς έννοιες της *μη αισθητικής* (*nonaesthetic*), της *αναισθητικής* (*anaesthetic*), της *τεχνοαισθητικής* (*technoaesthetic*), της *μετα-αισθητικής* (*postaesthetic*) και των «μη αισθητικών θέσεων» (*inaesthetic positions*).

Να σκέφτονται για τον νεοφιλελευθερισμό, να επεξεργάζονται τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζονται και αναπαρίστανται οι ταυτότητες, να ασχολούνται με τους θεσμούς που καθιστούν δυνατή την τέχνη και της δίνουν αξία, να προσπαθούν να δώσουν μια φωνή που να μπορεί να ακουστεί πάνω από τον θόρυβο των πολυεθνικών εταιρειών και του στρατιωτικο-βιομηχανικού συμπλέγματος, να αντιμετωπίζουν την αφομοίωση των πολιτισμικών διαφορών, να προβληματίζονται για τη σταδιακή υποβάθμιση του πλανήτη και να σκέφτονται πώς η τέχνη θα μπορούσε να συνδράμει σε κατεστραμμένες περιοχές, σε υποβαθμισμένες γειτονιές ή στην καθημερινή ζωή ανθρώπων που συνήθως δεν χρησιμοποιούν την τέχνη. Η πολιτική, η κοινωνία, οι θεσμοί, η εξουσία, τα προνόμια και η ταυτότητα είναι μεταξύ των προβληματισμών αυτών των πρακτικών, οι οποίες δεν αποκαλούνται πάντα καν «τέχνη». (Elkins & Montgomery, 2013, 1-15)

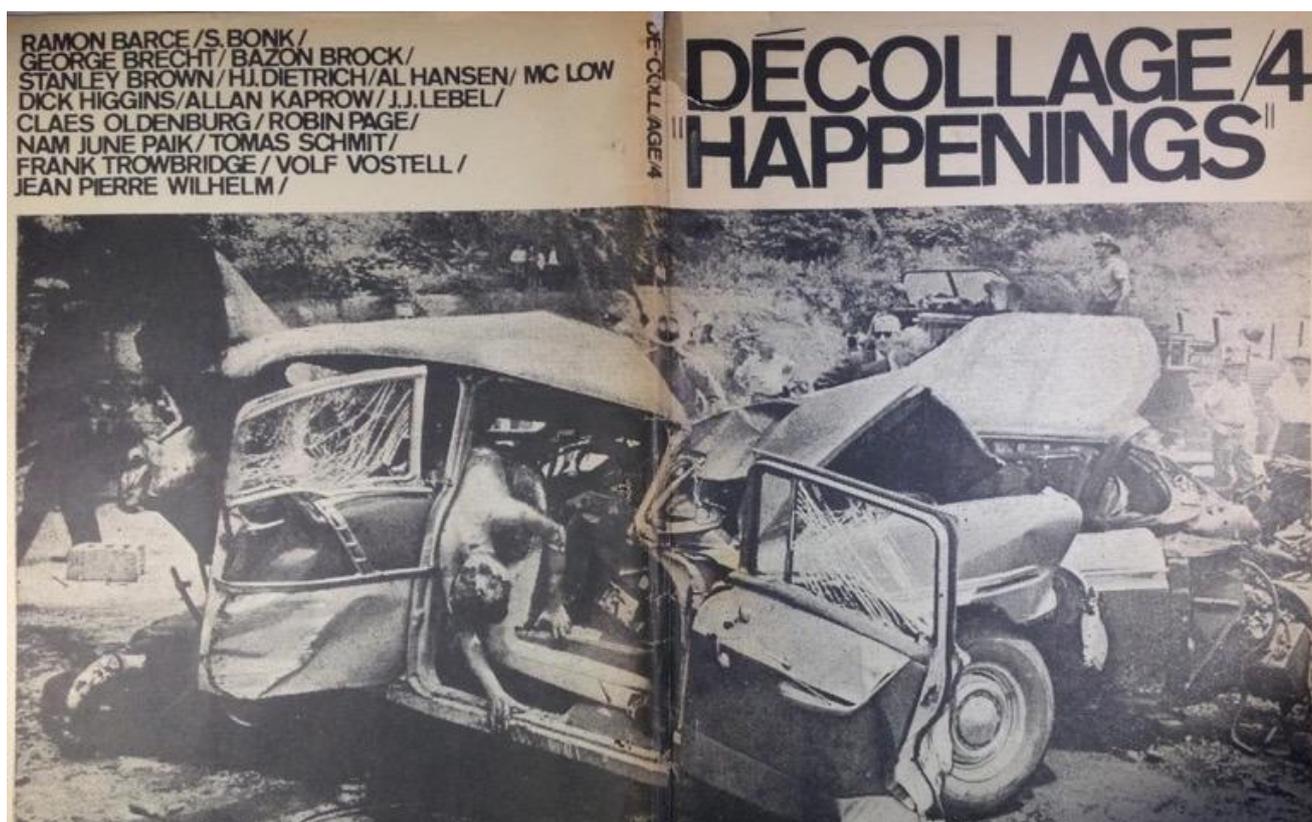
Για τις νεότερες γενιές της ψηφιακής εποχής, τη λεγόμενη *γενιά της οθόνης* (*screen generation*), η παραδοσιακή επιδίωξη της νεωτερικότητας φαντάζει ανέφικτη (Rebentisch, 2015). Σε αυτό το πλαίσιο, ο αφορισμός της Jenny Holzer, *Everything that's interesting is new* (σειρά *Truism*, 1984-1996), συνοψίζει τη σημερινή συνθήκη: η πρωτοτυπία δεν έγκειται σε ριζικές ρήξεις, όπως ο Μοντερνισμός, αλλά σε νέες αναγνώσεις και επανερμηνείες της παράδοσης. Έτσι, η σύγχρονη τέχνη δεν νοείται ως άρνηση του παρελθόντος αλλά ως προϊόν του διαρκούς διαλόγου της μαζί του, όπου το «καινούριο» είναι εφήμερο, αναλώσιμο, μεταβαλλόμενο και πάντα σχετικό.

6.3 Dé-coll/age

Στις 6 Σεπτεμβρίου 1954, το πρωτοσέλιδο της εφημερίδας *Le Figaro* μετέδωσε το τραγικό νέο: “Peu après son décollage... un Super Constellation tombe et s’englouit dans la rivière Shanon” («Λίγο μετά την απογείωση... ένα Super Constellation πέφτει και βυθίζεται στον ποταμό Shanon»). Ο όρος *décollage*, απέκτησε ιδιαίτερη σημασία για τον Γερμανό καλλιτέχνη Wolf Vostell (1932-1998), ο οποίος εστίασε στον οπτικό αντίκτυπο τέτοιων καταστροφών και στον τρόπο με τον οποίο τα ΜΜΕ χειραγωγούν την αντίληψη του κοινού.

Ενώ οι Γάλλοι νεορεαλιστές της αφίσας (Francois Dufrené, Jacques Villeglé και Mimmo Rotella) εξερεύνησαν τη στρωματογραφική αισθητική σχισμένων αφισών, αναδεικνύοντας την αισθητική της αποκόλλησης και τον τεμαχισμό, ο Vostell προσέδωσε στον όρο μια διαφορετική διάσταση. Επαναπροσδιόρισε τον *décollage* ως *Dé-coll/age*, για να δηλώσει μια μεταφορά της κοινωνικής αποσύνθεσης και της καταστροφής. Για τον Vostell, η αγορά ενός αεροπορικού εισιτηρίου ή ενός αυτοκινήτου ενείχε ήδη την πιθανότητα του ατυχήματος, αφού το ίδιο το τεχνολογικό προϊόν έφερε μέσα

του την προδιαγεγραμμένη εν δυνάμει καταστροφή. Το *dé-coll/age*, συνεπώς λειτουργούσε ως κριτικό σχόλιο πάνω στη σχέση τεχνολογίας, κοινωνίας και απρόβλεπτων συνεπειών της προόδου (Κολοκοτρώνης, 2008, 114-116).



Εικόνα 6.1 Vostell, *De-coll/age No.4 Januar 1964* (εξώφυλλο και οπισθόφυλλο σε ανάπτυγμα).
Πηγή: <https://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2017/05/de-collage-4.html>

Ως εκδότης του πρωτοποριακού περιθωριακού περιοδικού *Dé-coll/age* (1962-1969) (**Εικ 6.1**), ο Vostell επέκτεινε την έννοια. Το περιοδικό, που κυκλοφόρησε σε επτά ακανόνιστα τεύχη (500-1.000 αντίτυπα το καθένα), παρουσίαζε πειραματικές μορφές τέχνης από την Ευρώπη και την Αμερική με σκόπιμα χαοτική τυπογραφική μορφή. Στις σελίδες του αναδείχθηκαν η *Action Art*, τα *happenings*, το Fluxus, η Performance Art και οι αντισυμβατικές «συναυλίες» χωρίς μουσικά στοιχεία, δύσκολα ταξινομήσιμες, που αντιστέκονταν στα συμβατικά καλλιτεχνικά πλαίσια της δεκαετίας του 1960.

Η Henar Rivière (2022) παρατηρεί ότι ο σκόπιμος χαοτικός σχεδιασμός του περιοδικού υλοποιούσε την πρόθεση του Vostell, να μεταδώσει την παροδικότητα και τη ρευστότητα των καλλιτεχνικών γεγονότων, παρέχοντας «αφιλτράριστες» γνώσεις και εμπειρίες. Ο ίδιος ο Vostell περιέγραψε, το 1966, τις μορφές του *dé-coll/age* με ένα μανιφέστο δράσης:

να κατεδαφίσει... να θολώσει... να σβήσει... να αποαποικιοποιήσει...
να αντιγράψει... να στρεβλώσει... να αποσαφηνίσει... να εκτυπώσει
επικαλυπτόμενα... ό,τι η τηλεόραση θολώνει. (Rico & Vostell,
2000, 338)

6.4 Πολλαπλό (Multiple)

Κατά τη δεκαετία του 1960 αναδύθηκε μια ξεχωριστή πολιτιστική κατηγορία, το πολλαπλό (multiple), που χαρακτηρίζεται από την αναπαραγωγή των έργων τέχνης σε πολλαπλά αντίτυπα, κυρίως μέσω της μεταξοτυπίας. Η ανάπτυξή του συνδέθηκε με τον εκδημοκρατισμό του πολιτισμού, την επέκταση της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης, τη μεταπολεμική οικονομική άνθηση, την τεχνολογική πρόοδο και την άνοδο του καταναλωτισμού (Harrison, 2001, 73-89). Ο Αμερικανός θεωρητικός Dwight MacDonald είχε ήδη επινοήσει τον όρο *midcult* (1957) για να περιγράψει αυτό το υβρίδιο υψηλής και μαζικής κουλτούρας, το οποίο αντανakλούσε την αυξανόμενη κοινωνική ευημερία και τη μαζική βιομηχανική παραγωγή. Η Pop Art, με επίκεντρο τον Andy Warhol, εδραίωσε το multiple ως βασική πρακτική, αν και πρώιμες απόπειρες όπως η σειρά *Originaux Multiples* (1949-1954) των Jean Fautrier και Jeanine Aeply, τυπώματα επιζωγραφισμένα με γκούας και παστέλ, είχαν ήδη θέσει τις βάσεις.

Καίρια υπήρξε η συμβολή του Daniel Spoerri, ο οποίος το 1959 εγκαινίασε την *Edition MAT* (*Multiplication d'Art Transformable*). Ως καλλιτέχνης, επιμελητής, εκδότης και διαμεσολαβητής, ο Spoerri οργάνωσε περιοδεύουσες εκθέσεις (Παρίσι, Μιλάνο, Λονδίνο, Νιούκαστλ, Στοκχόλμη, Κρέφελντ, Ζυρίχη) με στόχο να προωθήσει πολλαπλά έργα σύγχρονης τέχνης σε προσιτές τιμές. Η Edition MAT αποτέλεσε την πρώτη προγραμματική σειρά πολλαπλών στη μεταπολεμική περίοδο, με έργα 100 αντιτύπων από καλλιτέχνες διαφορετικών ηλικιών και εθνικοτήτων (Malone, 2020, 9-11). Η πρακτική αυτή συνδέθηκε με κινήματα όπως η Art Cinétique, η Op Art, ο Nouveau Réalisme, το Fluxus και η Pop Art, υπογραμμίζοντας τον διεθνή και πειραματικό χαρακτήρα της περιόδου. (<https://sites.wustl.edu/multiplied/introduction/>)

Η έννοια του *multiple* είχε προΐστορία στο φορητό «μουσείο» του Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise* (1935-1940), (Εικ 6.2), που περιείχε 69 μικρογραφίες έργων του σε βαλίτσα, σε 20 αντίτυπα. Ο Duchamp εγκαινίασε έτσι την ιδέα ενός κινητού μουσείου και προανήγγειλε τη λογική των πολλαπλών έργων ως φορέων διάχυσης της τέχνης. Ο Spoerri, γνωστός και για τις «Εικόνες-Παγίδες» (*Snare Pictures*, 1960), επέκτεινε αυτή την προβληματική συνδέοντάς τη με τη βιομηχανική παραγωγή και τη δημόσια αλληλεπίδραση.

Τα *multiples* της *Edition MAT* εισήγαγαν σημαντικές καινοτομίες: ενεργοποίησαν τον θεατή μέσα από απτική ή οπτική συμμετοχή, δημιούργησαν μεταβαλλόμενα αντικείμενα (π.χ. τα *Rotoreliefs* του Duchamp ή οι μηχανοκίνητες κατασκευές του Jean Tinguely) και ανέδειξαν το παιχνίδι και την τυχαιότητα ως μέρος της καλλιτεχνικής εμπειρίας (π.χ. τα άδετα βιβλία του Dieter Roth που ο θεατής ανασυνθέτει).

Με αυτό τον τρόπο, το multiple αμφισβήτησε το αντικείμενο τέχνης ως μοναδικό και πολυτελές αγαθό, εκδημοκράτισε την πρόσβαση στο καλλιτεχνικό προϊόν και διέλυσε την έννοια του στατικού έργου, προωθώντας την ιδέα του «ανοικτού έργου τέχνης» (open-ended work) (Almenberg, 2010, 84-89). Όπως έγραψε ο Spoerri στο δοκίμιό του *The Multiplied Work of Art* (1960):

Μόλις μια εικόνα αρχίσει να αλλάζει, είτε μέσω πραγματικής είτε μέσω φαινομενικής κίνησης, εισέρχεται σε μια συνεχή κατάσταση μετασχηματισμού, καθιστώντας τη διαρκώς νέα και ξεχωριστή. [...] Αυτό το χαρακτηριστικό, που γεννιέται από την κίνηση, επιτρέπει την αναπαραγωγή της ανά πάσα στιγμή. (Otten, 2019)

Η Meredith Malone (2020), επιμελήτρια της ιστορικής έκθεσης *Multiplied: Edition MAT and the Transformable Work of Art* (1959-1965), παρατήρησε ότι το multiple ξεκίνησε ως αντι-ελιτίστικη

πρωτοποριακή χειρονομία, αλλά σύντομα μετατράπηκε σε στρατηγική καθοδηγούμενη από την αγορά, υποστηριζόμενη από εμπορικές γκαλερί. Η εξέλιξη αυτή αντανακλούσε το κοινωνικο-οικονομικό πλαίσιο της μαζικής παραγωγής, της κατανάλωσης και της προγραμματισμένης απαξίωσης, συμβολίζοντας την απάντηση των καλλιτεχνών στις μεταβαλλόμενες συνθήκες της μεταπολεμικής Ευρώπης και των Ηνωμένων Πολιτειών.

Μετά το 1980, η έννοια του *multiple* συγχωνεύτηκε με την πρακτική της οικειοποίησης και της αναπαραγωγής παλαιότερων έργων, οδηγώντας σε νέες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας όπου οι αναφορές στην ιστορία της τέχνης λειτουργούν ως υλικό για πολυεπίπεδες μεταγραφές και ανασηματοδοτήσεις (Buskirk, 2003, 59-106).



Εικόνα 6.2 *Figure-2 Duchamp's Boîte-en-valise (1935-1940), Cleveland Museum of Art.*
Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Museum_in_a_Box_-_Marcel_Duchamp_-_Cleveland_Museum_of_Art_%282826647456772%29.jpg

6.5 Εντροπία (entropy)

Τον Ιούνιο του 1966, ο Αμερικανός καλλιτέχνης Robert Smithson δημοσίευσε στο περιοδικό *Artforum* το άρθρο με τίτλο “Entropy and the New Monuments”, όπου εισήγαγε την έννοια εντροπίας στη θεωρία της τέχνης (Smithson, 1966). Δανειζόμενος τον όρο από τη θερμοδυναμική, ο Smithson τον προσάρμοσε σε πολιτισμικό πλαίσιο, περιγράφοντας την αδιάκοπη φθορά και αποσύνθεση των κοινωνικών και καλλιτεχνικών συστημάτων ως «αποστράγγιση της ενέργειας» στη μετάβαση από μια κατάσταση σε άλλη. Αναρωτήθηκε, μάλιστα, αν τα μινιμαλιστικά έργα καλλιτεχνών όπως οι Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin, Frank Stella, Paul Thek και Larry Bell μπορούσαν να λειτουργήσουν ως «μνημεία εντροπίας».

Ο Smithson ήταν από τους πρώτους υποστηρικτές του πολιτισμικού και ιστορικού σχετικισμού, επεκτείνοντας την καλλιτεχνική του πρακτική πέρα από τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Γραπτά, αρχιτεκτονικά σχέδια, χαρτογραφήσεις, διαγράμματα, καθρέφτες, φωτογραφίες και βιντεοκασέτες υπήρξαν αναπόσπαστο μέρος της πρακτικής του, με κορύφωση το εμβληματικό *Spiral Jetty*

(<https://holtsmithsonfoundation.org/>). Η πρακτική του έφερε την *εντροπία* στο προσκήνιο των συζητήσεων.

Για τον Smithson, η εντροπία συνδέθηκε με την *απο-διαφοροποίηση* (*de-differentiation*), το *χάος* και την *αταξία*, προσφέροντας εναλλακτική προοπτική στη ρομαντική αντίληψη της φύσης, την οποία θεωρούσε ένα είδος μυθοπλασίας (Ursprung 2013, 328). Αντί για παρθένα φυσικά περιβάλλοντα, προτιμούσε εντροπικά τοπία που είχαν διαταραχθεί από βιομηχανική εκμετάλλευση ή την άναρχη αστικοποίηση. Στην πραγματικότητα, πίστευε ότι οι καλύτερες τοποθεσίες για την τέχνη της γης ήταν εκείνες που είχαν αλλοιωθεί ή διαταραχθεί από τη βιομηχανία, την αστική ανάπτυξη ή την υποβάθμιση της ίδιας της φύσης. Σε συνέντευξή του στον Paul Cummings, χαρακτήρισε καταλληλότερες τοποθεσίες για τέχνη, τα λατομεία και τα ορυχεία, δηλαδή περιοχές αλλοιωμένες, περιθωριακές και χαμηλού προφίλ:

Ενδιαφέρθηκα για τοπία χαμηλού προφίλ, ένα είδος απομονωμένης ή περιθωριακής περιοχής όπως λατομεία ή ορυχεία, τα οποία αποκαλούμε εντροπικά τοπία. Το άρθρο μου για την εντροπία ήταν γεμάτο με ιδέες για εναλλακτικές τοποθεσίες τέχνης πέρα από τα παραδοσιακά όρια των γκαλερί. Υπήρχε κάθε είδους υλικό σε αυτό το άρθρο που έσπαγε τη συνήθη περιοριστική πτυχή της ακαδημαϊκής τέχνης. (Smithson, 1996, "Introduction")

Η θεωρία του επεκτάθηκε στην αρχιτεκτονική, με έννοιες όπως «εντροπική αρχιτεκτονική» (*entropic architecture*), και «απο-αρχιτεκτονικοποίηση» (*de-architecturization*), καθώς και στο ενδιαφέρον του για συντρίμμια, ενεργειακές κρίσεις και ανακύκλωση, όλα κατανοητά ως διαδικασίες εντροπίας (Ursprung, 2013, 328). Στο έργο *Non-Site Number 2* (1968) ο Smithson χαρτογράφησε 12 σημεία γύρω από έναν βάλτο στο Νιου Τζέρσεϊ, δημιουργώντας έναν «πίνακα μέτρησης της εντροπίας», υποδηλώνοντας τη δυνατότητα καλλιτεχνικής αναπαράστασης της αποσύνθεσης (Smithson, 1996, 365).



Εικόνα 6.3 *Figure-3 Robert Smithson, Spiral Jetty (φωτογραφία του 2004. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah)*

Πηγή: By Netherzone - Own work, CC BY-SA 4.0,

Πηγή: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=79766085>

Εικόνα 6.4 *Joseph Kosuth, One and Three Chairs (1965)*

Πηγή: https://www.researchgate.net/figure/Kosuth-Joseph-One-and-Three-Chairs-1965-Source_fig4_332079944

Το *Spiral Jetty* (Great Salt Lake της Γιούτα, 1970) (**Εικ 6.3**) ενσωμάτωσε όλες αυτές τις ιδέες. Η επιλογή της τοποθεσίας στη Γιούτα δεν ήταν τυχαία: η λίμνη έφερε τα ίχνη βιομηχανικής εγκατάλειψης (σκουριασμένες δεξαμενές, βαρέλια, απομεινάρια προβλήτας πετρελαίου), γεωλογικά κατάλοιπα

(ηφαιστειακοί κώνοι) και βιολογικούς παράγοντες (ερυθρός αποχρωματισμός από βακτήρια). Ο Smithsonian έβλεπε εκεί μια συμβολική τομή βιομηχανικού και φυσικού χρόνου, έναν χώρο όπου η εντροπία ήταν ορατή τόσο γεωφυσικά όσο και πολιτισμικά. Η θεωρία των non-sites έργων, που αποτελούν αποσπάσματα ή μεταφορές τοπίου σε εσωτερικούς χώρους, υπογράμμισε την προσπάθειά του να σκεφτεί την τέχνη εκτός γκαλερί και μουσείων, σε ένα πλέγμα φυσικών, βιομηχανικών και κοινωνικών συστημάτων. Η συμβολή του Smithsonian στην καλλιτεχνική σκέψη δεν περιορίζεται στη Land Art· άνοιξε νέες δυνατότητες για την κατανόηση της σχέσης τέχνης - περιβάλλοντος ως διαδικασίας φθοράς και μεταμόρφωσης. Η έννοια της εντροπίας, όπως την επεξεργάστηκε, εξακολουθεί να εμπνέει θεωρητικούς και καλλιτέχνες που αναζητούν τρόπους να ερμηνεύσουν την οικολογική κρίση, τη βιομηχανική κληρονομιά και τη διαρκή αποσύνθεση του αστικού τοπίου.

6.6 Post-medium condition

Η έννοια της *post-medium condition* (μετα-μέσου συνθήκης) εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1960 και του 1970, σηματοδοτώντας τη στροφή της τέχνης προς τον πειραματισμό και την υιοθέτηση νέων μορφών και υλικών που ξεπερνούσαν τα παραδοσιακά καλλιτεχνικά μέσα. Η Rosalind Krauss έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάδοση του όρου, με το βιβλίο της *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1973). Η Krauss υποστήριξε ότι ο εμπλουτισμός των μέσων και των τεχνικών της πειραματικής τέχνης συνιστούσε μια σαφή απόκλιση από τις φορμαλιστικές απόψεις του Clement Greenberg, ο οποίος υποστήριζε την «καθαρότητα» της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Σύμφωνα με την Krauss, όταν τα παραδοσιακά μέσα παλιώνουν και παύουν να είναι ενδιαφέροντα ως εμπορεύσιμα προϊόντα, η *μετα-μέσου συνθήκη* επιτρέπει στην τέχνη να επανεφευρίσκει τον εαυτό της, να αξιοποιεί σύγχρονα υλικά και μεθόδους και να εμπλέκεται κριτικά με την καπιταλιστική κοινωνία, ενώ ενσωματώνεται απρόσκοπτα στον ιστό της (Slotkin, 2004).

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι το έργο του Joseph Kosuth *One and Three Chairs* (1965) (Εικ 6.4), το οποίο συνδυάζει μία φυσική καρέκλα, μία φωτογραφία της και μία γραπτή περιγραφή της. Το έργο διερευνά την αλληλεπίδραση γλώσσας, εικόνας και αναφοράς αμφισβητώντας τις καθιερωμένες έννοιες του νοήματος και της αναπαράστασης (Κολοκοτρώνης, 2008, 24, 124, 231).

Η συγχώνευση της τέχνης και της ζωής, όπως διερευνήθηκε από τους μινιμαλιστές και τους εννοιολογικούς καλλιτέχνες, ανέδειξε νέες μορφές κριτικής. Η τέχνη στράφηκε στην κριτική εξέταση της εμπορευματοποίησης, της βιομηχανοποίησης και της ετερογένειας των μέσων. Επηρεασμένοι από τις αποδομιστικές ιδέες του Jacques Derrida, οι καλλιτέχνες αναγνώρισαν την τηλεόραση, τον κινηματογράφο, τη διαφήμιση και τα δίκτυα πληροφόρησης ως καίριους διαμεσολαβητές του νοήματος, που αναδιαμορφώνουν την κατανόηση του θεατή και δημιουργούν αλληλεξαρτήσεις μεταξύ διαφορετικών επιπέδων νοήματος (Ντεριντά & Στίγκλερ 1996/1998, 12).

Συνεπώς, η *μετα-μέσου συνθήκη* αντιπροσωπεύει την απομάκρυνση από τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές κατηγορίες και υλικά της τέχνης προς μια πιο διεπιστημονική και πολυμεσική πρακτική, ικανή να καθρεπτίζει την πολυπλοκότητα της σύγχρονης ζωής και κουλτούρας.

6.7 Θεσμική Κριτική

Η εκδοχή της Rosalind Krauss για τη συγχώνευση της τέχνης με τη ζωή έθεσε κρίσιμα ερωτήματα σχετικά με τον ρόλο των θεσμών στη διαμόρφωση και στον περιορισμό της καλλιτεχνικής έκφρασης. Αυτή η προοπτική θεμελίωσε την ανάπτυξη της «Θεσμικής Κριτικής» (Institutional critique) στις δεκαετίες του 1960 και του 1970, ενός κινήματος που αποσκοπούσε στην κριτική εξέταση και αποδόμηση των συστημάτων και των δομών που διέπουν τον κόσμο της τέχνης. Η θεσμική κριτική αναδύθηκε από ένα

πλαίσιο αυξανόμενης καλλιτεχνικής ευσυνειδησίας και σε αντιπαράθεση με τις γραφειοκρατικές και τις διοικητικές δομές που εδραιώθηκαν στη μεταπολεμική περίοδο.

Ως επίσημος όρος πρωτοεμφανίστηκε στο δοκίμιο “On Practice” του καλλιτέχνη Mel Ramsden (1975) μέλους της ομάδας *Art & Language* (Woodruff, 2020, 14). Τα βασικά θέματα που τέθηκαν αφορούσαν τον πολιτιστικό εγκλωβισμό, τους αποκλεισμούς, τις αποικιοκρατικές πρακτικές, την εμπορευματοποίηση, τη λειτουργία των μουσείων, τις γκαλερί, τη χρηματοδότηση, την επιμέλεια, τη λογοκρισία, τις σχέσεις δημόσιου και ιδιωτικού, αλλά και τον διχασμό ανάμεσα σε ελιτισμό και δημοσιότητα.

Καλλιτέχνες όπως οι Michael Asher, Marcel Broodthaers, Chris Burden, Daniel Buren, Hans Haacke, Guy Debord, Andrea Fraser, Adrian Piper, η Collectif d’Art Sociologique (CAS) και θεωρητικοί όπως οι Alexander Alberro, Benjamin H. D. Buchloh, Birgit Pelzer, Anne Rorimer, Roland Barthes και Michel Foucault διερεύνησαν κριτικά τις διαπλοκές συμφερόντων στον χώρο της τέχνης, όπου συνυπάρχουν θεατές, αγοραστές, έμποροι, καλλιτέχνες, κριτικοί και θεσμοί.

Το έργο τους στόχευε να αποκαλύψει την εμπορευματοποίηση της τέχνης και να καταρρίψει τον μύθο της «ανιδιοτελούς» αισθητικής κρίσης. Ενδεικτικό είναι το δημοσιογραφικό-εννοιολογικό έργο του Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1, 1971* (1971), το οποίο αποκάλυπτε παράνομες επιχειρηματικές δραστηριότητες του Harry Shapolsky, μέλους του Δ.Σ. του Μουσείου Guggenheim. Η λογοκρισία και η ακύρωση της έκθεσης από το Μουσείο, υπό τη διεύθυνση του Thomas Messer (1961-1988), ανέδειξαν τις εντάσεις ανάμεσα στην κριτική τέχνη και στους θεσμούς.

Εξίσου χαρακτηριστικό είναι το έργο του Michael Asher *Caravan* (1977-2007), μια εγκατάσταση-γλυπτό με ένα νοικιασμένο τροχόσπιτο που μετακινούνταν σε διάφορες τοποθεσίες στο Münster, θέτοντας υπό αμφισβήτηση την ιδέα των θεσμών ως εξωτερικών δομών και υποδηλώνοντας ότι οι θεσμοί είναι εγγενές μέρος της κοινωνικής αντίληψης και εμπειρίας.

Στη δεκαετία του 1980, η θεσμική κριτική διευρύνθηκε από φεμινίστριες, κουίρ και έγχρωμους καλλιτέχνες, οι οποίοι ανέδειξαν ότι οι καλλιτεχνικοί χώροι δεν είναι ουδέτεροι, αλλά συμβάλλουν ενεργά στην παραγωγή κοινωνικών διαφορών, αποκλεισμών και περιθωριοποίησης.

Συνολικά, η θεσμική κριτική είναι ένα κομβικό κίνημα που έριξε φως στις πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ τέχνης, θεσμών, εξουσίας και κοινωνικών δυναμικών, αμφισβητώντας τους παραδοσιακούς κανόνες και πρακτικές του καλλιτεχνικού κόσμου.

6.8 Μεταμοντερνικότητα (Postmodernity)

Ο όρος «Μεταμοντερνικότητα» (*Postmodernity*), προϊόν της δεκαετίας του 1970, περιγράφει μια πολιτιστική και καλλιτεχνική συνθήκη που προέκυψε στον δυτικό πολιτισμό μετά την περίοδο του Μοντερνισμού και εξακολουθεί να επηρεάζει τη σύγχρονη τέχνη και πολιτισμό. Αρχικά επινοήθηκε στον χώρο της αρχιτεκτονικής για να περιγράψει τη μετάβαση από τη λειτουργική αρχιτεκτονική προς μια πιο παιγνιώδη και εκλεκτική αισθητική, που αναμειγνύει ετερόκλητα στιλ και ανοίγει τον δρόμο στην παγκοσμιοποίηση και στον υβριδισμό.

Ο μεταμοντερνισμός, έχει περιγραφεί ως «αναστοχαστικός μοντερνισμός» (*reflexive modernity*), «δεύτερος μοντερνισμός» (*second modernity*) ή και «εναλλακτικός μοντερνισμός» (*alter-modernity*). Χαρακτηρίζεται από ετερογένεια, ποικιλομορφία, πολυπολιτισμικότητα, αποδόμηση και κατακερματισμό. Θεωρητικοί όπως οι Heinrich Klotz (1988), Ulrich Beck (2002) και Nicolas Bourriaud (2009) έχουν επισημάνει ότι ο μεταμοντερνισμός εμπλέκεται με σύνθετα ζητήματα, όπως η πολιτισμική ταυτότητα, οι

φυλετικές διακρίσεις, η μετα-αποικιοκρατία και τα μεταναστευτικά ρεύματα. Συνδέεται συχνά με την κατάργηση των «μεγάλων αφηγήσεων» και την ανάδυση πολλαπλών, τοπικά προσδιορισμένων αφηγήσεων.

Κεντρικό χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού είναι η έμφαση στην πολιτισμική υβριδικότητα και στη μείξη διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων. Αμφισβητεί τη διάκριση σε «υψηλή» και «χαμηλή» κουλτούρα, ενσωματώνοντας στοιχεία της λαϊκής κουλτούρας και της καθημερινότητας. Ενθαρρύνει την αναφορικότητα και την αυτογνωσία στην τέχνη και στον πολιτισμό, αναγνωρίζοντας την επιρροή παλαιότερων κινημάτων και τεχνοτροπιών, ενώ παράλληλα τα επικρίνει και τα αποδομεί. Όπως παρατηρεί η Sabine B. Vogel (2010), οι Biennale λειτουργούν ως κατεξοχήν πλατφόρμες διάδοσης ιδεών, νέων θεματικών και αξιών που αντανακλούν το ήθος του μεταμοντερνισμού. Ως κοσμοθεωρία, ο μεταμοντερνισμός έχει εξελιχθεί σε ένα διεπιστημονικό, υβριδικό πεδίο που συνδυάζει τη θεωρία της κοινωνίας, τη λογοτεχνική κριτική, τις πολιτισμικές σπουδές και τη φιλοσοφία (Harrison, 2001, 12).

6.9 Αποαποικιοποίηση (decolonization)

Η έννοια της «αποαποικιοποίησης» (*decolonization*) στην τέχνη εμφανίστηκε στα μέσα του 20ού αιώνα και εξελίχθηκε, κυρίως τις δεκαετίες του 1980 και του 1990, μέσα από καλλιτεχνικά κινήματα και επιμελητικές πρακτικές. Πρόκειται για μια κριτική απάντηση στη διαρκή κληρονομιά της αποικιοκρατίας και στις συνεχιζόμενες επιπτώσεις της στον πολιτισμό και στην τέχνη. Προέκυψε ως σκεπτικισμός απέναντι στις συνθήκες της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας και οδήγησε σε επαναπροσδιορισμό θεμελιωδών εννοιών όπως «παγκόσμια τέχνη» (*global art*), «διεθνισμός», «υπερεθνικότητα» (*transnationalism*), «εθνική τέχνη», «περιφερειακή τέχνη», «υβριδικότητα» και «κρεολοποίηση». Στο επίκεντρο βρίσκεται η απαίτηση για μια μετα-αποικιακή τέχνη (*post-colonial art*) που θα αντιμετωπίζει και θα διορθώνει τις ανισορροπίες της εξουσίας, την πολιτισμική ιδιοποίηση και την κυριαρχία των δυτικοευρωπαϊκών οπτικών στο παγκόσμιο καλλιτεχνικό σύστημα.

Καθοριστική υπήρξε η συμβολή του Frantz Fanon, του Μαρτινικανού διανοούμενου, του οποίου η ανάλυση της καταπίεσης από τον ιμπεριαλισμό παρείχε θεωρητικό υπόβαθρο για την κατανόηση αποικιοκρατίας, ταυτότητας και αντίστασης. Επιμελητές και ιστορικοί τέχνης προώθησαν την ανάγκη «αποαποικιοποίησης της ιστορίας της τέχνης» (*decolonize art history*), δηλαδή της αποδέσμευσής της από δυτικά στερεότυπα και ρατσιστικές αντιλήψεις, με στόχο μια αναθεώρηση των σχέσεων μεταξύ δυτικού Μοντερνισμού και μη δυτικών παραδόσεων (Αφρικής, Ωκεανίας κ.ά.). Ο Okwui Enwezor, στο άρθρο του “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition” (Smith et al., 2008), μιλά για έναν «μετα-αποικιακό αστερισμό» (*postcolonial constellation*), ο οποίος υπογραμμίζει τη ρευστότητα και τη διαρκώς μεταβαλλόμενη φύση της σύγχρονης τέχνης μέσα σε ένα παγκόσμιο πλαίσιο μετατοπιζόμενων ισορροπιών εξουσίας.

Ακόμη πιο ριζοσπαστικός, ο Tim Barringer (Grant & Price, 2020, 8-66) προτείνει την κατάργηση παραδοσιακών κατηγοριοποιήσεων και ιεραρχιών, όπως οι διακρίσεις μεταξύ εικαστικών και διακοσμητικών τεχνών ή μεταξύ εθνογραφικών και καλλιτεχνικών μουσείων, επειδή διαιωνίζουν ανισότητες και προκαταλήψεις εις βάρος των μη δυτικών και αυτόχθονων μορφών τέχνης. Στο ίδιο πνεύμα, ο James Elkins (2020) προειδοποιεί ότι, αν η αποαποικιοποίηση ενσωματωθεί επιφανειακά στις καθιερωμένες μεθοδολογίες, υπάρχει ο κίνδυνος να αναπαραχθούν οι ίδιες δομές εξουσίας που υποτίθεται ότι αμφισβητεί. Η Griselda Pollock, από φεμινιστική σκοπιά, τονίζει την ανάγκη αντιμετώπισης των βαθιά ριζωμένων αποκλεισμών στην ιστορία της τέχνης, με μια πιο ποικιλόμορφη και περιεκτική αφήγηση που να συμπεριλαμβάνει παραμέτρους όπως τάξη, φυλή και φύλο.

Οι ακτιβιστικές πράξεις αποκαθήςλωσης μνημείων αποικιοκρατικών προσωπικοτήτων (Edward Colston στο Μπρίστολ, Robert Milligan στο Λονδίνο, Λεοπόλδος Β΄ στο Βέλγιο, Cecil Rhodes στο Κέιπ Τάουν) απέκτησαν μεγάλη δημοσιότητα εν μέσω κινημάτων κατά του ρατσισμού, ιδιαίτερα μετά τη δολοφονία του George Floyd το 2020 («Η δολοφονία Φλόιντ», 2020). Αν και τέτοιες πράξεις δεν διαγράφουν το παρελθόν, αναδεικνύουν τις διαρκείς παρακαταθήκες της αποικιοκρατίας και την ανάγκη για ευρύτερη κοινωνική και εκπαιδευτική αλλαγή (Grant & Price, 2020).

Σημαντικά ορόσημα στον διάλογο για τη μετα-αποικιακή τέχνη αποτέλεσαν μεγάλες ομαδικές εκθέσεις: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (MoMA, 1985, επιμ. William Rubin), *Les Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, 1989, επιμ. Jean-Hubert Martin) και *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (Hayward Gallery, 1989, επιμ. Rasheed Araeen). Οι εκθέσεις αυτές συνέβαλαν στη σταδιακή αποδόμηση των μονοδιάστατων δυτικών αφηγήσεων, ενισχύοντας την παρουσία εναλλακτικών φωνών και προοπτικών στο παγκόσμιο καλλιτεχνικό πεδίο.

6.10 Οικειοποίηση (appropriation)

Κατά τη δεκαετία του 1980, ο σκεπτικισμός απέναντι στην αυθεντία του καλλιτέχνη και η επανεξέταση του τι συνιστά «έργο τέχνης» ανέδειξαν κεντρικά την οικειοποίηση. Με τον όρο «οικειοποίηση» περιγράφεται η σκόπιμη χρήση, ανακύκλωση, μεταγραφή ή αντιγραφή προϋπαρχουσών εικόνων, μορφών, υλικών και τεχνικών, μια μετατόπιση στον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες συνομιλούν με την ήδη υπάρχουσα πολιτισμική παραγωγή. Η πρακτική αυτή μπορεί να κυμαίνεται από τον ρητό δανεισμό μέχρι τον ριζικό μετασχηματισμό, και βρίσκεται στον πυρήνα συζητήσεων περί πρωτοτυπίας, αυθεντικότητας και πνευματικής ιδιοκτησίας.

Ιστορικά, η οικειοποίηση προϋπάρχει των νεότερων ρευμάτων. Στον 20ό αιώνα αποκτά ιδιαίτερη ένταση με τα κυβιστικά κολάζ και τις κατασκευές των Pablo Picasso και Georges Braque (μετά το 1912), όπου καθημερινά υλικά (εφημερίδες, ψάθα, λυγαριά, ξύλο) καθιστούν δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα σε αναπαράσταση και πραγματικότητα. Ο Picasso παρήγαγε παραλλαγές «d'après» σε έργα καλλιτεχνών όπως οι Cranach, Velázquez και Manet, αναγνωρίζοντας ρητά την πράξη δανεισμού και μεταποίησης της παράδοσης, ως στρατηγική διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Καθοριστική υπήρξε η συμβολή του Marcel Duchamp με τα readymades (π.χ. *Fountain*, 1917· *L.H.O.O.Q.*, 1919), τα οποία μετέθεσαν το βάρος από το χειροποίητο αντικείμενο στην εννοιολογική χειρονομία και στην έκθεση του βιομηχανικού προϊόντος ως τέχνη. Η ντανταϊστική και σουρεαλιστική αξιοποίηση αντικειμένων (π.χ. το *Τηλέφωνο Αστακός* του Salvador Dalí, 1936) αναδεικνύει την οικειοποίηση ως μετασχηματιστική στρατηγική σημασιολόγησης (Κολοκοτρώνης, 2015, 78-83).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές του 1960, ο όρος *Neo-Dada* χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει μετα-ντυσαμπιανές πρακτικές των Jasper Johns και Robert Rauschenberg, αλλά και Ευρωπαίων νεορεαλιστών, που υιοθέτησαν τεχνικές readymade και assemblage. Οι Αμερικανοί διεύρυναν το πεδίο με εθνικά σύμβολα, ενδεικτικά η *Σημαία* (1954) του Johns, ενώ η Pop Art εκλαϊκεύσε τον δανεισμό εμπορικών εμβλημάτων (π.χ. τα κιβώτια Brillo/Heinz/Campbell's του Andy Warhol), αίροντας τις διαχωριστικές γραμμές τέχνης και εμπορεύματος.

Στις δεκαετίες 1980-1990, καλλιτέχνες όπως οι Jeff Koons, Robert Gober, Sherrie Levine και η γενιά τους, η αποκαλούμενη από τον Douglas Crimp *The Pictures Generation*, υιοθέτησαν την οικειοποίηση ως μείζονα στρατηγική (Eklund, 2004). Δούλεψαν σε φωτογραφία, βίντεο, κινηματογράφο και performance, αναλύοντας την πληθωρική οπτική κουλτούρα, την εμπορευματοποίηση της αισθητικής

και τον «κενό» θεαματικό λόγο της ύστερης νεωτερικότητας (Hopkins, 2006, 145-163· Gemmell, 2012). Στο θεωρητικό τους υπόβαθρο συνυπολογίζονται οι Benjamin, Barthes, Foucault, Krauss και Debord.

Η πρακτική οικειοποίησης της Sherrie Levine αμφισβήτησε τις συμβατικές έννοιες της πρωτοτυπίας, της αυθεντικότητας και της ειλκρίνειας (Buskirk, 2003, 59-106). Η αξιοσημείωτη σειρά της περιλάμβανε την επαναφωτογράφιση διάσημων φωτογραφιών από γνωστούς φωτογράφους όπως οι Walker Evans, Eliot Porter και Edward Weston, παρουσιάζοντάς τες εκτός του αρχικού ιστορικού τους πλαισίου. Στη σειρά *Fountain (After Marcel Duchamp)* (δεκαετία του 1990), (Εικ 6.5) η Levine χύτευσε ένα ουρητήριο από γυαλισμένο χαλκό, αναφερόμενη στους Duchamp και Brancusi για να αμφισβητήσει την πρωτοτυπία και την αυθεντικότητα του έργου τους, τον ανδροκρατούμενο ιστορικό κανόνα της τέχνης και τις συνεισφορές των «ιδιοφυών» ανδρών καλλιτεχνών που απέκλειαν τις γυναίκες από την αφήγηση τέχνης (Levine, n.d.), προσφέροντας μια φεμινιστική προοπτική αφήγησης της τέχνης.

Σε άλλη περίπτωση, ο Richard Prince καθιερώθηκε μέσα από την επαναφωτογράφιση διαφημίσεων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις εμβληματικές εικόνες του *Marlboro Man* (Εικ 6.6), οι οποίες ανέδειξαν την εσωτερικευση της καταναλωτικής κουλτούρας και τη διαμεσολαβητική ισχύ των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Παράλληλα, η Cindy Sherman (*Untitled Film Stills*, 1977-1980) και η Laurie Simmons επικεντρώθηκαν σε ζητήματα έμφυλης ταυτότητας και στους κοινωνικούς ρόλους που προβάλλονται και αναπαράγονται μέσω της οπτικής κουλτούρας, διερευνώντας τη θηλυκότητα, την οικιακή ζωή και τα στερεότυπα της μαζικής κουλτούρας.



Εικόνα 6.5 Sherrie Levine, *Fountain (After Marcel Duchamp)*: A.P. 1991).

Πηγή: By Hesperian Nguyen - Own work, CC BY-SA 4.0,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=93141718>

Εικόνα 6.6 Richard Prince, *Untitled (Cowboy)* (τύπωμα, οικειοποίηση 127×177,8 cm. 1989).

Πηγή: <https://www.wikiart.org/en/richard-prince/untitled-cowboy-1989>



Οι νομικές αντιπαραθέσεις γύρω από τα έργα των Prince και Sherrie Levine, που αφορούσαν την πολιτισμική οικειοποίηση, ανέδειξαν περίπλοκα ζητήματα πνευματικής ιδιοκτησίας και ερμηνείας στην ψηφιακή εποχή, με έμφαση στην ελευθερία της έκφρασης και στα όρια της λογοκρισίας (How Free Speech, 2009). Όπως επισημαίνει ο Tom Christopherson, επικεφαλής Σπουδών Τέχνης και Δικαίου στο Sotheby's Institute του Λονδίνου, οι ισχυρισμοί καλλιτεχνών όπως οι Jeff Koons, Richard Prince και Luc Tuymans

σε υποθέσεις λογοκλοπής καταδεικνύουν την πολυπλοκότητα της διάκρισης μεταξύ αντιγραφής και μετασχηματισμού:

Έχουμε έναν καλλιτέχνη να λέει σε έναν άλλο καλλιτέχνη: «Μόλις με έκλεψες», ιδίως οι φωτογράφοι που τα έργα τους τα έχουν οικειοποιηθεί άνθρωποι όπως ο Jeff Koons, οι οποίοι τα παρουσιάζουν σε διαφορετικό μέσο και λένε: «Είναι κάτι νέο!». Και αν αυτό δεν δουλέψει, λένε: «Έκανα ένα αστείο ή μια κριτική γι' αυτό». Αν αυτό δουλέψει, λένε: «Το άλλαξα!». Έτσι, στο τέλος έχουμε μία άκρως υποκειμενική διαδικασία όπου ο κριτής πρέπει να αποφασίσει αν ένα έργο τέχνης έχει μεταμορφωθεί επαρκώς ή όχι. Το κλειδί σε αυτό το ζήτημα είναι η ίδια η φύση του διαδικτυακού κόσμου. Ο δημόσιος χαρακτήρας των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης έχει θολώσει τις γραμμές σχετικά με το τι μπορεί να θεωρηθεί έργο τέχνης. Το διαδίκτυο παρέχει ένα τεράστιο ψηφιακό αποθετήριο εικόνων και δημιουργικού περιεχομένου, εύκολα προσβάσιμο τόσο σε περιστασιακούς χρήστες όσο και σε επαγγελματίες δημιουργούς που καταναλώνουν και παράγουν ταυτόχρονα. Σε αυτό το περιβάλλον, τα άτομα μπορούν να έχουν πρόσβαση, να κατεβάσουν, να αντιγράψουν, να επικολλήσουν, να χειριστούν και να αναδιαμορφώσουν το ψηφιακό περιεχόμενο σε εντελώς νέα έργα τέχνης. Ο Richard Prince έχει πει: «Είναι σχεδόν σαν [το Διαδίκτυο] να εφευρέθηκε για κάποιον σαν εμένα. [...] Είναι σαν να κουβαλάς μια γκαλερί στην τσέπη σου. [...] Τα πάντα έγιναν εύκολα». (Adam, 2017, 62-69)

Με τις ηλεκτρονικές συσκευές να έχουν γίνει αναπόσπαστο εργαλείο των γνωστικών διαδικασιών, υπάρχουν ανησυχίες σχετικά με την υπερβολική τους χρήση και την αυθεντικότητα του ψηφιακού περιεχομένου (Adam, 2017, 62-63). Τα νοήματα και οι πολιτισμικές αφηγήσεις αναπλάθονται διαρκώς καθώς οι ψηφιακές πληροφορίες συσσωρεύονται σε διάφορες πλατφόρμες, δημιουργώντας μια νέα «σφαίρα μνήμης». Ο Bernard Stiegler υποστηρίζει ότι η τεχνολογία της μνήμης ως μια ξεχωριστή μορφή αλγοριθμικής βάσης δεδομένων αναδιαμορφώνει τις ανθρώπινες μνήμες και τη φαντασία. Στο ίδιο πνεύμα, η Bowen (2006, 534-556) παρατηρεί ότι:

Ο χειρισμός του ψηφιοποιημένου υλικού δημιουργεί μια μοναδική σχέση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, που υπερβαίνει τα ιστορικά και πολιτισμικά χάσματα, αλλά ταυτόχρονα απομακρύνει τα άτομα από τις γνήσιες εμπειρίες, ενισχύοντας τελικά την πρωτοκαθεδρία του θεάματος. Η υψηλή ποιότητα του θεάματος σε μια επίπεδη οθόνη υγρών κρυστάλλων (LCD) αναδεικνύει την οθόνη σε έναν καθηλωτικό βιωματικό χώρο για τον θεατή.

6.11 Τέχνη στο Συγκείμενο (Kontext Kunst)

Η έννοια της *Kontext Kunst* ή *Context Art*, που εισήχθη από τον Αυστριακό επιμελητή Peter Weibel το 1993 στη Neue Galerie Graz, αναφέρεται σε καλλιτέχνες που ειδικεύονται σε εννοιολογικές εγκαταστάσεις και περιβάλλοντα με έμφαση στο ιστορικό, αρχιτεκτονικό και κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο της τέχνης (<https://www.widewalls.ch/magazine/context-art-kontext-kunst-peter-weibel>). Αντί να προσεγγίζεται το έργο ως αυτόνομο αντικείμενο, η *Kontext Kunst* εστιάζει στις συνθήκες και στις δομές που διαμορφώνουν

την καλλιτεχνική δημιουργία, αντικαθιστώντας την έννοια του «έργου τέχνης» με εκείνες του «καλλιτεχνικού έργου» και της «καλλιτεχνικής πρακτικής» (Vogel, 2010, 62).

Διευρύνοντας το ενδιαφέρον για τα θεσμικά πλαίσια του κόσμου της τέχνης προς την ανάλυση της ευρύτερης κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας. Οι καλλιτέχνες της Kontext Kunst ενσωμάτωσαν στις πρακτικές τους διαδικασίες τεκμηρίωσης, έρευνας, αρχειοθέτησης και παραγωγής γνώσης Εκθέτοντας τραπέζια με τους καταλόγους, βιβλιογραφίες και τεκμήρια ως δομικά στις εικαστικές εγκαταστάσεις, μετέτρεψαν την πληροφορία και τη διανομή της σε δομικά μέρη του ίδιου του έργου. Αυτή η πρακτική υπογραμμίζει την άποψη ότι η πραγματικότητα δεν είναι απλώς αντικείμενο αναπαράστασης, αλλά μπορεί να τεκμηριωθεί, να ερευνηθεί, να αρχειοθετηθεί και να ανακατασκευαστεί. Αυτή η λογική συντονίζεται με την έννοια της Σχεσιακής Τέχνης (Relational Art) του Nicolas Bourriaud και θεωρείται η «γερμανική εκδοχή» της (Lind, 2013).

6.12 Αλτερμοντερνισμός (Altermodernism)

Ο όρος «Αλτερμοντερνισμός» (Altermodernism) επινοήθηκε από τον Nicolas Bourriaud, ο οποίος ανέπτυξε περαιτέρω την έννοια της Σχεσιακής Τέχνης (Relational Art), που είχε παρουσιάσει στο ομώνυμο βιβλίο του το 1998. Ο Bourriaud (2002, 19) δεν αντιλαμβάνεται τη σχεσιακή αισθητική αποκλειστικά ως θεωρία της τέχνης, αλλά κυρίως ως θεωρία της μορφής. Την ορίζει ως μια συνεχή διαδικασία συνάντησης ετερόκλητων στοιχείων, τα οποία ενώνονται στη δομή ενός έργου τέχνης, διαμορφώνοντας δυναμικές σχέσεις με τον θεατή. Σε αυτό το πλαίσιο, η τέχνη μετατρέπεται σε φυσική πλατφόρμα κοινωνικής αλληλεπίδρασης (Karur, 2013, 178-192). Η σχεσιακή αισθητική και ο αλτερμοντερνισμός ανταποκρίνονται στις προκλήσεις ενός κατακερματισμένου κοινωνικού τοπίου, όπου η εντεινόμενη εξειδίκευση στα εργασιακά περιβάλλοντα και η απομόνωση στο σπίτι με τα μέσα ενημέρωσης και το διαδίκτυο περιορίζουν τη συλλογική εμπειρία. Έργα που ενθαρρύνουν την κοινωνική αλληλεπίδραση λειτουργούν ως αντίβαρο σε αυτή την απομόνωση, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα της τέχνης να αναπλάθει κοινότητες και να καλλιεργεί διαλόγους (Stallabrass, 2004, 176). Ως καλλιτεχνικό και θεωρητικό ρεύμα, ο αλτερμοντερνισμός επιχειρεί να υπερβεί τα όρια του μεταμοντερνισμού, υιοθετώντας μια υβριδική και παγκόσμια προσέγγιση που αναδεικνύει τη ρευστότητα των ταυτοτήτων, την πολιτισμική κινητικότητα και τη διασύνδεση των καλλιτεχνικών πρακτικών σε ένα πλανητικό πλαίσιο.

Ο Bourriaud (2002, 14-18) χρησιμοποίησε τον όρο του Michel de Certeau «ενοικιαστές του πολιτισμού» για να χαρακτηρίσει τους καλλιτέχνες που δημιουργούν στην εποχή της *Dolce Utopia* (τίτλος έργου του Maurizio Cattelan). Πρότεινε ότι ο θεωρητικός ορίζοντας της Σχεσιακής Τέχνης δεν είναι ένας απομονωμένος ιδιωτικός χώρος αλλά η σφαίρα των ανθρώπινων αλληλεπιδράσεων και το κοινωνικό της πλαίσιο.

Βασικοί εκπρόσωποι της Σχεσιακής Τέχνης είναι ο Ταϊλανδός καλλιτέχνης Rirkrit Tiravanija, οι Γάλλοι καλλιτέχνες Philippe Rarreno και Pierre Huyghe, οι Αμερικανίδες Vanessa Beecroft και Christine Hill, ο Ιταλός Maurizio Cattelan ([Εικ 6.7](#)), οι Δανοί Jes Brinch και Henrik Flense Jacobsen, ο Γερμανός Carsten Höller ([Εικ 6.8](#)) και ο Ιάπωνας Noritoshi Hirakawa. Αυτή η γενιά, που αναδείχθηκε στην Ευρώπη στις αρχές του 1990 αναφέρονται στους Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Carl Andre, Vito Acconci, Gordon Matta-Clark, Felix Gonzalez-Torres και Andy Warhol, οι οποίοι αμφισβήτησαν την έννοια της πρωτοτυπίας και της καλλιτεχνικής αυθεντίας, εστιάζοντας στην απούλοποίηση, τη διαδραστικότητα, την εμπλοκή της κοινότητας και τον επαναπροσδιορισμό των οικονομικών πτυχών της τέχνης (Bishop, 2007, 49· Barrett, 2017, 233).

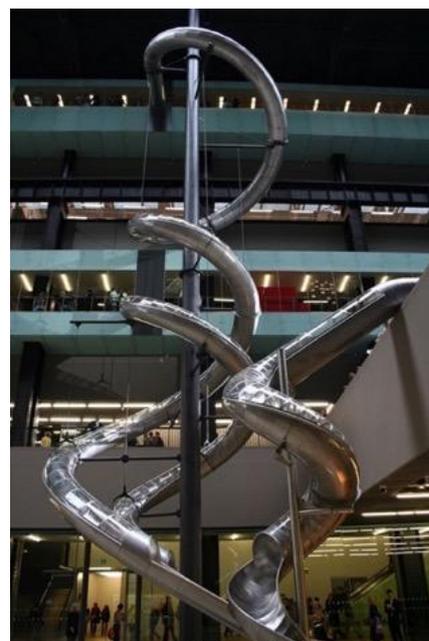


Εικόνα 6.7 *Maurizio Cattelan, La Nona Ora (The Ninth Hour), 1999, είναι από τα διασημότερα έργα του Cattelan. Ο Πάπας Ιωάννης Παύλος Β΄ αδρανής στο έδαφος, κτυπημένος από έναν μετεωρίτη, είναι από τα πιο προκλητικά έργα του καλλιτέχνη, με πολλαπλά πολιτικά, πολιτιστικά και θρησκευτικά μηνύματα. Το έργο προκάλεσε πλήθος αντιδράσεων και βανδαλισμών.*

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Maurizio_Cattelan#/media/File:Guggenheim_NOV2011_Cattelan_5.jpg

Εικόνα 6.8 *Carsten Höller, Test Site, London, Tate Modern 10 Οκτώβρη 2006 έως 15 Απριλίου 2007. Ο Höller, παρουσιάζοντας τις τσουλήθρες εστίασε τόσο στο οπτικό θέαμα των ανθρώπων να γλιστράνε όσο και στην πρόκληση της απόλαυσης και του άγχους που δημιουργούνται στον θεατή καθώς γλιστρά.*

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Carsten_H%C3%B6ller#/media/File:Test_Site_by_Carsten_H%C3%B6ller.jpg



Σύμφωνα με τον Bourriaud (1998), ο σχεσιακός καλλιτέχνης είναι διαχειριστής, ανακυκλωτής και επαναπρογραμματιστής ιδεών, ο οποίος αναδιοργανώνει και μοντάρει σημεία με σκοπό να παραγάγει νέα νοήματα, τα οποία σε μεταγενέστερο στάδιο, θα πλαισιωθούν και θα ενταχθούν στο έργο μέσω του επιμελητή (Komratsaris, 2017, 45). Η σχεσιακή αισθητική επηρέασε τις καλλιτεχνικές πρακτικές στην Αμερική και στην Ευρώπη, αν και δέχτηκε κριτική σε ακαδημαϊκό επίπεδο (Elkins & Montgomery, 2013, 10). Κύρια ερωτήματα που τίθενται είναι κατά πόσο η διασκέδαση και η ψυχαγωγία στη σύγχρονη τέχνη, όπως οι τσουλήθρες του Carsten Höller ή το ταϊλανδέζικο φαγητό που προσφέρει ο Rirkrit Tiravanija, συμβάλλουν πράγματι στη δημιουργία ενός καλύτερου κόσμου (Elkins & Montgomery, 2013, 10). Ο J. Robertson διερωτάται αν η σχεσιακή τέχνη, με τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις και τις κοινές εμπειρίες που παράγει, θα πρέπει να αξιολογείται ως έργο τέχνης που αποφέρει κοινωνικά οφέλη (**Εικ 6.9**). Στο ίδιο πνεύμα, οι Liam Gillick και Maria Lind (2013, 204) υποστηρίζουν ότι η παραδοσιακή αισθητική εμπειρία είναι ανεπαρκής στο σύγχρονο πλαίσιο, δίνοντας έμφαση στην άμεση εμπλοκή του θεατή έναντι μιας μελλοντικής «λυτρωτικής» εμπειρίας.

Η συμμετοχική τέχνη διαδραματίζει καίριο στη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική, καθώς προσφέρει μια κριτική προοπτική για την κοινωνία, αναζητώντας ταυτόχρονα νέες και ελκυστικές μορφές εμπειρίες ή ψυχαγωγίας. Για τον Bourriaud, ο περιπλανώμενος Ταϊλανδός καλλιτέχνης Rirkrit Tiravanija (γενν. 1961) είναι ο πιο υποδειγματικός σχεσιακός καλλιτέχνης για λόγους που συνδέονται με το κοσμοπολίτικο υπόβαθρό του. Ως γιος διπλωμάτη, εκτέθηκε από νωρίς σε διαφορετικούς πολιτισμούς, ενώ η βουδιστική του ανατροφή και η εκπαίδευσή του σε διάφορες χώρες (λυκειακή εκπαίδευση στην Μπανγκόκ, σπουδές στον Καναδά και στις Ηνωμένες Πολιτείες) αντανακλούν τη νομαδική και διεθνή φύση των σύγχρονων καλλιτεχνών που ασχολούνται με παγκόσμια ζητήματα. Κατοικώντας εναλλάξ στη

Νέα Υόρκη, στο Βερολίνο και στο Τσιανγκ Μάι της Ταϊλάνδης, ο Tiravanija διοργανώνει παραστάσεις και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις παγκοσμίως, στις οποίες μαγειρεύει κυρίως ταϊλανδέζικο φαγητό για το κοινό σε γκαλερί και μουσεία (Barrett, 2017, 233). Το έργο του είναι αντίλογος στις αντικοινωνικές όψεις της σύγχρονης αστικής ζωής, διευκολύνοντας τις ουσιαστικές κοινωνικές αλληλεπιδράσεις και σχολιάζοντας την κοινωνική αποστασιοποίηση (Gompertz, 2013, 435-436).

Ως επιμελητής της 4ης Triennale της Tate (2009, 12-13), ο Bourriaud εισήγαγε τον όρο *Altermodern*, επιδιώκοντας να σηματοδοτήσει την απομάκρυνση από τον Μεταμοντερνισμό, τον οποίο ερμήνευε ως συγχώνευση Μοντερνισμού και τη μετα-αποικιακή συνθήκη. Ο Bourriaud αναγνωρίζει την παγκοσμιοποίηση ως καθοριστική δύναμη που οδηγεί σε αυξημένη συνδεσιμότητα, ταξίδια και μετανάστευση, που αναδιαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι βιώνουν και αλληλεπιδρούν με τον κόσμο, και, κατά συνέπεια, επηρεάζουν τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία.



Εικόνα 6.9 *Darren Almond, Meantime, 2000, Ιταλία, Βενετία. Ο Almond μετέτρεψε ένα κοντέινερ σε ψηφιακό ρολόι και το κινηματογράφησε σε διάφορα λιμάνια ανά τον κόσμο.*
Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Darren_Almond#/media/File:Digital_Clock.jpg

Κεντρική θέση στον Αλτερμοντερνισμό κατέχει η έννοια της κρεολοποίησης και της πολιτισμικής υβριδικότητας, διαδικασίες μέσω των οποίων διαφορετικοί πολιτισμοί διασταυρώνονται, συγχωνεύονται και αφομοιώνουν στοιχεία ο ένας από τον άλλο. Σε αντίθεση με τις γραμμικές αφηγήσεις του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού, ο Αλτερμοντερνισμός προτάσσει την ετεροχρονικότητα, αναγνωρίζοντας τη συνύπαρξη πολλαπλών χρονικοτήτων παγκοσμίως, οι οποίες αντανακλούν ετερογενείς πολιτισμικές εξελίξεις. Στο αισθητικό του πλαίσιο, περιλαμβάνονται στοιχεία όπως η μυθοπλασία, το ντοκιμαντέρ, ο νοητικός νομαδισμός και η πολιτισμική μετάφραση, τα οποία λειτούργησαν ως κεντρικοί άξονες για το έργο των 28 καλλιτεχνών που συμμετείχαν στην 4η Triennale Tate. Ο Bourriaud αναγνώρισε τον Gustav Metzger, ως «πατρική μορφή» του Αλτερμοντερνισμού, λόγω της πρώιμης ενασχόλησής του από τη δεκαετία του 1960, με τη βιώσιμη ανάπτυξη, την καταστροφή, την απορρόφηση και διαρροή ενέργειας, καθώς και με τον κατακερματισμό των αναπαραστάσεων (Ryan, 2009).

Βιβλιογραφία

- Adam, G. (2017). *Dark Side of the Boom*. Lund Humphries; Apple Books.
- Almenberg, G. (2010). *Notes On Participatory Art: Toward a Manifesto Differentiating it from Open Work, Interactive art and Relational Art*. Author House UK.
- Atkins, R. (2013). *ArtSpeak*, Apple Books, 3rd edition.
- Barrett, T. (2017). *Why Is That Art? Aesthetics and Criticism of Contemporary Art*. Oxford University Press.
- Beck, U., & Beck-Gernsheim, E. (2002). *Individualization*. Sage Publications
- Bishop, C. (2007). Nicolas Bourriaud (1965–). In Diarmuid, C., & Vickery J. (Eds.), *Art: Key Contemporary Thinkers* (49-52). Berg.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*, αγγλική έκδοση, *Les Presses du Réel* (S. Pleasance, F. Woods, & M. Copeland, Trans.). Les Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2009). *Altermodern: Tate Triennial 2009*. Tate Publishing. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/altermodern>
- Bowen, D. (2006). Imagine There's No Image (It's Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction. In Jones, A. (Ed.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945* (534-556). Blackwell Publishing.
- Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object of Contemporary Art*. Massachusetts Institute of Technology.
- Dezeuze, A. (2006). The 1960s: A Decade Out-of-Bounds. In Jones, A. (Ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945* (38-60). Blackwell Publishing.
- Edwards, S., & Wood, P. (Eds.). (2012). *Art & Visual Culture 1850–2010*. Tate Publishing in association with The Open University & Apple Books.
- Eklund, D. (2004). *The Pictures Generation*. Heilbrunn Timeline of Art History Essays. https://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm
- Elkins, J., & Montgomery, H. (Eds.). (2013). *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*, The Stone Art Theory Institutes: Volume Four, The Pennsylvania State University Press.
- Elkins, J. (2020). *Decolonizing Art History*. Wiley Online Library. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8365.12490>
- Everything That's Interesting Is New*. (1996). Cantz Verlag.
- Fraser, A. (2005). From The Critique Of Institutions To An Institution Of Critique. *Artforum*. <https://www.artforum.com/features/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-172201/>
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A., Benjamin, H.D., & Buchloh, J.D. (Eds.). (2018). *Η Τέχνη από το 1900: Art Since 1900: Modernism · Antimodernism · Postmodernism* (Ι. Τσολακίδου & Δ. Κούλουθρος, Μτφρ., 3η έκδ.). Επίκεντρο. (Δημοσίευση πρωτότυπου έργου το 2012)
- Gemmell, G.Y. (2012). Appropriation Art (Or How to Steal Like an Artist). *Artspace*. <https://www.artspace.com/magazine>
- Gillick, L., & Lind, M. (2013). Participation. In Dumbadze, A., & Hudson, S. (Eds.), (2013). *Contemporary art 1989 to the present*. Wiley-Blackwell.
- Gompertz, W. (2013). *What Are You Looking At? The surprising, shocking, and sometimes strange story of 150 years of modern art*. Plume & Apple Books.

- Grant, C., & Price, D. (2020). Decolonizing Art History. *Art History*, 43(1), 8-66.
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8365.12490>
- Harrison, S. (2001). *Pop Art and the Origins of Post-Modernism (Contemporary Artists and their Critics)*. Cambridge University Press.
- Hopkins, D. (2006). Re-Thinking the Duchamp Effect. In Jones, A. (Ed.), (2006). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. (145-163). Blackwell Publishing.
- How Free Speech Debates Are Unfolding in the Art World, As Jeff Koons Gets Sued for Plagiarism Yet Again. Art Space. (2009). *Artspace Editors*.
https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_depth/as-jeff-koons-gets-sued-for-plagiarism-yet-again-we-look-at-how-the-free-speech-debates-are-playing-55766
- Η δολοφονία Φλόιντ αποκαθλώνει το αποικιοκρατικό παρελθόν. (9 Ιουνίου 2020). *Καθημερινή*.
<https://www.kathimerini.gr/world/1082000/i-dolofonia-floint-apokathilonei-to-apoikiokratiko-parelthon/>
- Jones, A. (Ed.). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. Blackwell Publishing.
- Kapur, G. (2013). Curating in Heterogeneous World. In Dumbadze, A., & Hudson, S. (Eds.), *Contemporary art 1989 to the present*. (178-192). Wiley-Blackwell.
- Klotz, H. (1988). *History of Postmodern Architecture*. Cambridge, Mass.
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2008). *Γενικά Χαρακτηριστικά της Τέχνης στον 20ό Αιώνα*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2015). *Με το βλέμμα και τη σκέψη*. Εκδόσεις Μέλισσα.
- Kompatsiaris, P. (2017). *The Politics of Contemporary Art Biennials. Spectacles of Critique, Theory and Art*. Routledge.
- MacDonald, D. (1957). *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. Random House.
- Malone, M. (2020). *Multiplied*. Mildred Lane Kemper Art Museum.
- Nelson, R.S., & Shiff, R. (Eds.). (1996). *Critical Terms for Art History*. The University of Chicago Press.
- Ντεριντά, Ζ., & Στίγκλερ, Μ. (1998). *Υπερηχογραφήματα της τηλεόρασης: Échographies de la télévision. Entretiens filmés* (Μτφρ. Μ. Ακτύπη). Εκκρεμές. (Δημοσίευση πρωτότυπου έργου το 1996)
- Otten, L. (2019). 'Multiplied: Edition MAT and the Transformable Work of Art'. Washington University in St.Louis. <https://source.wustl.edu/2019/12/art-multiplied/>
- Rebentisch, J. (2015). The Contemporaneity of Contemporary Art. *New German Critique*, 1, 223-237.
<https://doi.org/10.1215/0094033X-2753672>
- Rico, P.J., & Vostell, R., Block, R., Garcia, J.A.A., Merkert, J. et. (Eds.). (2000). *Vostell. Automobile*. Verlag Tubungen-Berlin.
- Rivière, H. (2022). Wolf Vostell's dé-coll/age Magazine. *Archivo Lafuente*.
<https://www.archivofuente.com/story/wolf-vostells-de-collage-magazine/>
- Robertson, J. (n.d.). Art in the 21st Century. *Oxford Art on Line*.
<https://www.oxfordartonline.com/page/art-in-the-21st-century>
- Roholt, T.C. (2013). *Key Terms in Philosophy of Art*. Bloomsbury Academic.
- Ryan, B. (2009). Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud. *Art in America*.
<https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud-56055/>
- Sherrie Levine. (n.d.). The art Story. Retrieved June 26, 2022. <https://www.theartstory.org/artist/levine-sherrie/>

- Slotkin, J. (2004). Krauss, Rosalind. A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. Thames & Hudson, 2000. *The Chicago School of Media Theory*.
<http://csmt.uchicago.edu/annotations/kraussvoyage.htm>
- Smith, T., Enwezor, O., & Condee, N. (2008). *Antinomies of Art and Culture*. Duke University Press Books. <https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=0>
- Smithson, R. (1966). Entropy and the New Monuments. *Artforum*.
<https://holtsmithsonfoundation.org/entropy-and-new-monuments>
- Smithson, R. (1996). *The Collected Writings* (J. Flam, Ed.). University of California Press.
- Stallabrass, J. (2004). *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford University Press.
- Ursprung, P. (2013). *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* University of California, Apple Books.
- Vogel, S.B. (2010). *Biennials –Art on a Global Scale*. Springer Vienna Architecture.
- Woodruff, L. (2020). *Disordering the Establishment*. Duke University Press.

Κεφάλαιο 7

Αντιμοντερνισμός και πολιτιστική βιομηχανία

Σύνοψη

Ο αντιμοντερνισμός (*anti-modernism*), η βιομηχανία της θεωρίας και η πολιτιστική βιομηχανία διασταυρώθηκαν πολύπλοκα στη μεταπολεμική περίοδο, αναδιαμορφώνοντας τον ρόλο της τέχνης στην κοινωνία. Η «πολιτιστική βιομηχανία», όπως περιγράφηκε από τους Theodor W. Adorno και Max Horkheimer, ασκεί κριτική στην εμπορευματοποίηση της τέχνης στο πλαίσιο του καπιταλισμού, υποστηρίζοντας ότι η μαζική παραγωγή μειώνει τον κριτικό δυναμισμό της τέχνης. Το Νεο-Νταντά, ο Νεοεξπρεσιονισμός και ο Μεταμοντερνισμός ανταποκρίθηκαν στην εκβιομηχάνιση και στον εκσυγχρονισμό με την αναθεώρηση των πολιτιστικών μετατοπίσεων της εποχής. Αυτά τα κινήματα έθεσαν τα θεμέλια για έναν διεπιστημονικό, παγκοσμιοποιημένο και κοινωνικά συνειδητοποιημένο κόσμο της τέχνης.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Buchloh, B. (2000). *Neo-Avantgarde and Cultural Industry: Essays on European and American art 1955 to 1975*. The MIT Press.
- Foster, H., Krauss, P., Bois, Y.-A., Buchloh, B.H.D., & Joselit, D. (2018). *Η Τέχνη μετά το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. Επίκεντρο.
- Foster, H. (1983). *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Bay Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Stallabrass, J. (2004). *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford University Press.

7.1 Η πολιτιστική βιομηχανία και η εμπορευματοποίηση της τέχνης

Η περίοδος μετά το 1960 επαναπροσδιόρισε τόσο τις μορφές και τα υλικά της καλλιτεχνικής παραγωγής όσο και τον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη. Παρατηρήθηκε έξαρση των καλλιτεχνικών πειραματισμών, καθώς οι καλλιτέχνες κινήθηκαν πέρα από τα παραδοσιακά μέσα, που εκδηλώθηκαν με εγκαταστάσεις (*installations*) και περιβάλλοντα (*environments*), *performances* και πρακτικές οικειοποίησης (*appropriation*). Η μετατόπιση αυτή συνδέθηκε με τα θεωρητικά πλαίσια της Γλωσσολογίας, της Ανθρωπολογίας και της Κοινωνιολογίας, τα οποία διεύρυναν το λεξιλόγιο της Τέχνης και την καθιέρωσαν σε πλατφόρμα κοινωνικής δέσμευσης, διανοητικού προβληματισμού και διαδραστικής συμμετοχής.

Στο νέο αυτό πλαίσιο, οι καλλιτέχνες μετατράπηκαν σε δημόσιους διανοούμενους, αντιμετωπίζοντας σύγχρονα προβλήματα φυλής, σεξουαλικότητας, οικολογίας και περιθωριοποίησης. Παράλληλα, έπαψαν να θεωρούνται αποκλειστικά τεχνίτες του έργου, όταν σαν διανοούμενοι απέκτησαν τη δυνατότητα να διδάσκουν σε πανεπιστήμια, σε κολέγια και σε καλλιτεχνικές σχολές, να συνεισφέρουν με κριτικά κείμενα στον δημόσιο διάλογο, να επιμελούνται εκθέσεις και να αναλαμβάνουν εκδοτικές πρωτοβουλίες. Έτσι, διαμορφώθηκε μια νέα εκδοχή για το τι και ποιος μπορεί να θεωρηθεί καλλιτέχνης της πρωτοπορίας (*avant-gardism*), αφού συνδέθηκε με ό,τι αποκαλούμε υψηλή διάνοηση (Grane, 1987, 11-16).

Ο Marcel Duchamp, ο John Cage και ο Joseph Beuys έθεσαν τον καλλιτέχνη στο επίκεντρο ως σημείο τομής ιδεών, δράσεων και εικόνων αναδεικνύοντας την ανάγκη να ερευνηθεί η ίδια η φύση του καλλιτέχνη για να κατανοηθούν τα έργα, που παραμένουν η έκφραση και το περιεχόμενο της ζωής. Η θέση, την οποία υπερασπιζόταν ήδη η γενιά του Jackson Pollock, ότι κάθε γενιά καλλιτεχνών εφευρίσκει νέες τεχνικές για να εκφράσει τις ανάγκες της εποχής της, καθιερώθηκε ως αξιωματική θέση (Johnson, 1982, 5).

Ως αντίδραση στις αρχές του Μοντερνισμού, ο Ύστερος Μοντερνισμός (Late-Modernism) και ο Μεταμοντερνισμός (Post-Modernism) εισήγαγαν χαρακτηριστικά προθέματα όπως *neo* (neo-dada, neo-expressionism, neo-avant-garde, neo-geo, neo-concrete art), *new* (new figuration, new British sculpture, new image, new genre public art), *post* (post-painterly abstraction, post-minimalism,) ή *anti* (anti-form, anti-art), σηματοδοτώντας την επεξεργασία, την κριτική και τον μετασχηματισμό των αρχών του Μοντερνισμού στο ευρύτερο πλαίσιο του Μεταμοντερνισμού (postmodernism).

Η νεομαρξιστική προσέγγιση των Theodor W. Adorno (1903-1969) και Max Horkheimer (1895-1973) της Σχολής της Φρανκφούρτης, στο θεμελιώδες δοκίμιό τους «Πολιτιστική βιομηχανία: Ο Διαφωτισμός ως μαζική απάτη» (1944), εισήγαγε την έννοια της «πολιτιστικής βιομηχανίας». Οι δύο στοχαστές άσκησαν αυστηρή κριτική στην εμπορευματοποίηση της τέχνης, υποστηρίζοντας ότι η μαζική παραγωγή, δίνοντας προτεραιότητα στο κέρδος καταπνίγει τη δημιουργικότητα, ομογενοποιεί την καλλιτεχνική παραγωγή, πνίγει την κριτική της δυναμική και τελικά την υποβιβάζει σε εργαλείο ιδεολογικής συμμόρφωσης. Κατά την άποψή τους, απέναντι στην παθητική κατανάλωση της λαϊκής κουλτούρας των ΜΜΕ, που καταστέλλει την πολιτική συνείδηση, η τέχνη οφείλει να αντιστέκεται στην εμπορευματοποίηση και να συμβάλλει στην καλλιέργεια της ατομικής κριτικής σκέψης.

Σε αυτό το πλαίσιο, η κριτική της τέχνης απέκτησε ζωτική σημασία, καθώς έθετε υπό αμφισβήτηση στον ορθολογισμό του Διαφωτισμού και τις επιπτώσεις του στην πολιτιστική παραγωγή (Stiles & Selz, 1995, 3-5· Best & Douglas, 1991). Η κριτική αυτή απηχούσε τις ανησυχίες του Walter Benjamin στο έργο του *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του* (1935), όπου διατύπωσε την άποψη ότι η μηχανική αναπαραγωγή οδηγεί στην απώλεια της μοναδικής «αύρας» του έργου τέχνης (Benjamin 1978, 19-22).

Ωστόσο, μέχρι τη δεκαετία του 1980, η κριτική της τέχνης αντιμετώπισε ένα θεωρητικό αδιέξοδο που ονομάστηκε «Βιομηχανία της Θεωρίας». Στοχαστές όπως ο Roland Barthes και ο Michel Foucault αναδιαμόρφωσαν την κατανόηση της συγγραφής, της γλώσσας και της αναπαράστασης. Το μνημειώδες κείμενο του Barthes *Ο θάνατος του συγγραφέα* (1967 *Aspen*, αρ. 5-6) μετέθεσε το επίκεντρο από τη συγγραφική πρόθεση στην αλληλεπίδραση με τον αναγνώστη, μετατρέποντας τα στατικά «έργα» σε δυναμικά «κείμενα». Παράλληλα, οι αναλύσεις του Foucault στο *Las Meninas* του Velázquez και το *Ceci n'est pas une pipe* του René Magritte υπογράμμισαν την αστάθεια και τη ρευστότητα της αναπαράστασης. Αυτή η στρουκτουραλιστική και μετα-στρουκτουραλιστική οπτική βρήκε απήχηση σε εννοιολογικούς καλλιτέχνες όπως η Jenny Holzer και ο Hans Haacke, οι οποίοι άσκησαν κριτική στις σχέσεις εξουσίας και πολιτισμού.

7.2 Pop Art, Nouveau Réalisme και κοινωνική κριτική

Η Pop Art αναδύθηκε ως κριτική στην κοινωνία της βιομηχανικής παραγωγής, υιοθετώντας τα καταναλωτικά αγαθά και τα οπτικά σύμβολα της μαζικής κουλτούρας, ενώ παράλληλα αμφισβητούσε τις υπερβατικές προσδοκίες της Αφηρημένης Τέχνης (Lippard et al., 1984, 205). Στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Andy Warhol, ο Roy Lichtenstein, ο Tom Wesselmann, ο Claes Oldenburg και ο James Rosenquist, οι αποκαλούμενοι από τον Lawrence Alloway «οι σκληροπυρηνικοί», εξύμνησαν και επέκριναν ταυτόχρονα

τις υπερβολές του αμερικανικού καταναλωτισμού, αποκαλύπτοντας τις γκροτέσκες πτυχές του: την υπερβολή και τη σπατάλη. Στη Μεγάλη Βρετανία, αντίθετα, οι Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi (Εικ 7.2), Allen Jones και Peter Phillips ανέπτυξαν πιο κριτική στάση, εστιάζοντας στην κοινωνική δυσαρέσκεια και στην αποδόμηση των αστικών αξιών.



Εικόνα 7.1 Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*

Πηγή: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/fff/Hamilton-appealing2.jpg>

Εικόνα 7.2 Eduardo Paolozzi, *The Last of the Idols* (1963).

Πηγή: https://pilarquinteros.com/wp-content/uploads/2014/06/img_0574.jpg



Το εμβληματικό κολάζ του Richard Hamilton *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956) (Εικ 7.1) αντιπαραθέτει σύμβολα της καταναλωτικής κουλτούρας της μεσαίας τάξης: μία τηλεόραση, έναν καναπέ, μία ηλεκτρική σκούπα, ένα μαγνητόφωνο και τη μυώδη φιγούρα του Irvin Koszewski, τρίτου νικητή στον διαγωνισμό Mr. America (1954). Δίπλα σ' αυτά, μια γυμνή γυναικεία μορφή, διαφημιστικές πινακίδες και η επιγραφή «Pop» αναδεικνύουν τη σεξουαλικότητα, τον καταναλωτισμό και τη διαφήμιση ως θεμελιώδη στοιχεία της μεταπολεμικής κοινωνίας. Με τον προκλητικό αυτό τίτλο, ο Hamilton έθεσε ένα αιχμηρό ερώτημα στους θεατές: *Τι είναι αυτό που κάνει τα σημερινά σπίτια τόσο διαφορετικά, τόσο ελκυστικά;*

Ο Nouveau Réalisme, που συγκροτήθηκε στη Γαλλία, ήταν η ευρωπαϊκή απάντηση στην αμερικάνικη Pop Art και αντίθετος στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και στην Αφηρημένη Τέχνη. Αντί να υιοθετήσει τον εμπορικό οπτιμισμό της αμερικανικής Pop, εστίασε στην κριτική της κοινωνίας του θεάματος, του καταναλωτισμού και στη βιομηχανική σπατάλη, αναδεικνύοντας τις κοινωνικές και περιβαλλοντικές επιπτώσεις της βιομηχανικής κουλτούρα. Ο Pierre Restany, θεωρητικός και συντονιστής του κινήματος, όρισε τις αρχές του μέσα από δύο μανιφέστα: *The Nouveaux Réalistes Declaration of Intention* (Μιλάνο, 16 Απριλίου 1960), και *À 40° au-dessus de Dada* (Παρίσι, Μάιος 1961), στα οποία επανασυνδέει τις πρακτικές του κινήματος με την ντανταϊστική παράδοση, δίνοντας έμφαση στις κοινωνικές διαστάσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η διερεύνηση των κοινωνικών διαστάσεων της καταναλωτικής κουλτούρας που μετέτρεπε τα βιομηχανικά απόβλητα σε μνημεία ήταν ισχυρή πρόκληση

για τους Ευρωπαίους καλλιτέχνες (<https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-newrea-EN/ENS-newrea-EN.htm#chronology>).

Οι νεορεαλιστές χρησιμοποίησαν βιομηχανικά υπολείμματα και «σκουπίδια» ως υλικά και εισηγήθηκαν νέες τεχνικές όπως η συσσώρευση, η συμπίεση, το πακετάρισμα δημόσιων κτηρίων, η μετατροπή του ανθρώπινου σώματος και της φωτιάς σε «πινέλο», η παγίδευση αντικειμένων, η δημιουργία αυτόματων αυτοκαταστρεφόμενων μηχανών και η αισθητική της σχισμένης δημόσιας αφίσας. Ο Arman και ο Yves Klein χρησιμοποίησαν τη συμβολική καταστροφή και την ανθρωπομετρία για να αναδείξουν την εξελισσόμενη σχέση του ανθρώπου με την τεχνολογία και τη φύση. Ο Christo πακετάροντας μικρά αντικείμενα (*The Bottle*, 1958) και κατόπιν δημόσια κτήρια και μνημεία, επεκτάθηκε σε περιβαλλοντικές εγκαταστάσεις μεγάλης κλίμακας όπως το *Valley Curtain* (1972) (Εικ 7.6), εξετάζοντας τα όρια, την ταυτότητα και τον χαρακτήρα του αστικού χώρου αλλά και τις πολιτικές εντάσεις της περιόδου του Ψυχρού Πολέμου. Η κοινωνική διάσταση του κινήματος εκδηλώθηκε χαρακτηριστικά με τον αποκλεισμό της Rue Visconti στο Παρίσι (1962) με 89 βαρέλια πετρελαίου, πράξη που θεωρήθηκε ταυτόχρονα ως αναφορά στο Τείχος του Βερολίνου και ως πολιτική διαμαρτυρία για τον πόλεμο της Γαλλίας στην Αλγερία (Κολοκοτρώνης, 2008, 233).



Εικόνα 7.3 Arman, Madison Avenue, 1962. Πηγή: <https://www.wikiart.org/en/arman/madison-avenue-1962/>

Εικόνα 7.4 Yves Klein, Monochrome bleu (Monochrome Blue) (IKB 3), 1960 Pure pigment and synthetic resin on canvas mounted on wood 199x153 cm.

Πηγή: <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-newrea-EN/image04.htm>

Οι Νέοι Ρεαλιστές επιχείρησαν να συμφιλιάσουν τα αγαθά και τις αντιφάσεις του ώριμου καπιταλισμού, επανερμηνεύοντας τις ιδέες του Νταντά και διευρύνοντας τις δυνατότητες του ready-made του Marcel Duchamp. Κατά τη διάρκεια της έκθεσης των Νέων Ρεαλιστών στην γκαλερί Sidney Janis στη Νέα Υόρκη (1962), ο Pierre Restany διατύπωσε έντονη κριτική προς τα έργα των Andy Warhol και Roy Lichtenstein, εκφράζοντας αμφιβολίες για τη διαχρονική σημασία τους. Αντίθετα, επαίνεσε τους Νέους Ρεαλιστές για την ικανότητά τους να ενσωματώνουν στοιχεία της «καθημερινής μυθολογίας» στην τέχνη τους, αναδεικνύοντας τη διασταύρωση ανάμεσα στην κοινωνική πραγματικότητα και στην προσωπική ταυτότητα. Ο Restany υποστήριξε ότι η ηθική και κοινωνική διαφθορά που υποβόσκει στον καπιταλισμό θα μπορούσε, αντιφατικά, να διευρύνει τα αισθητικά κριτήρια και να εμπνεύσει νέες καλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Στο πλαίσιο αυτό, η τέχνη θα έπρεπε να δίνει έμφαση όχι στη μορφή αλλά στη σκέψη, λειτουργώντας ως ειρωνική κριτική και ως διαδικασία επανασύνδεσης των ανθρώπων με τους μύθους τους.



Εικόνα 7.5 César, Ricard, Manipulated compression of an automobile, 1962, 153×73×65 cm.

Πηγή: <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-newrea-EN/image02.htm>



Εικόνα 7.6 Christo, Valley Curtain (Rifle Gap), 1972.

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Christo_and_Jeanne-Claude#/media/File:Christo_Rifle_Gap.jpeg



Εικόνα 7.7 Daniel Spoerri, Repas hongrois, tableau-pie, 1963 Assemblage. Metal, glass, porcelain, fabric on painted chipboard 103×205×33 cm.

Πηγή: <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-newrea-EN/image05.htm>



Εικόνα 7.8 Jean Tinguely, Heureka (1972-1973 Zürichhorn).

Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Tinguely#/media/File:Heureka_\(Jean_Tinguely\)_-Z%C3%BCrichhorn_2013-04-13_16-21-43_\(P7700\).JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Tinguely#/media/File:Heureka_(Jean_Tinguely)_-Z%C3%BCrichhorn_2013-04-13_16-21-43_(P7700).JPG)

Η κοινωνική αυτή διάσταση είναι εμφανής στα έργα του Arman, όπως το *Chopin's Waterloo* (Εικ 7.3), όπου καταστρέφει ένα πιάνο, ή στις συναρμολογήσεις καθημερινών αντικειμένων (παπούτσια, καπάκια μπουκαλιών, τα οποία εγκιβώτιζε σε γυάλινα δοχεία, παγιδεύοντας και ταυτόχρονα «ακινητοποιώντας» τις συμβολικές εκρήξεις τους (Εικ 7.3). Ο Yves Klein, γνωστός ως «Yves ο Μονόχρωμος» (Εικ 7.4), πρωτοστάτησε στις ανθρωπομετρίες (1961), εξερευνώντας τα όρια του ανθρώπινου σώματος μέσω της παράστασης και των συμβολικών χειρονομιών. Ο César με τις σειρές *Compressions* (1972) και *Plastique* (1972) συμπίεσε αυτοκίνητα (Εικ 7.5), και χειρίστηκε υγρή πολυουρεθάνη, μετατρέποντας βιομηχανικά υλικά σε γλυπτά. Ο Christo, πακετάροντας αρχικά αντικείμενα (*The Bottle*, 1958) και στη συνέχεια δημόσια κτήρια, επεκτάθηκε σε περιβαλλοντικές εγκαταστάσεις μεγάλης κλίμακας όπως το *Valley Curtain*

(1972) (Εικ 7.6), αμφισβητώντας τις έννοιες των συνόρων στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου. Οι *Πίνακες παγίδες* του Daniel Spoerri (1960) ανέδειξαν την αισθητική αξία των υπολειμμάτων ενός γεύματος (Εικ 7.7), σε αντιπαράθεση με τα μαλακά γλυπτά του Claes Oldenburg, κάνοντας τον καλλιτέχνη να αναρωτηθεί: «Παύει μια ντομάτα να είναι ντομάτα μόνο και μόνο επειδή ονομάζεται έργο τέχνης;». Ο Jean Tinguely καυτηρίασε την αυτοματοποίηση του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δημιουργώντας αυτόματες μηχανές παραγωγής έργων αφηρημένης τέχνης και στις αυτοκαταστρεφόμενες μηχανές (*Etude pour une fin du monde no. 1*, 1961) (Εικ 7.8), αντιτάχθηκε στην εμπορικότητα της σύγχρονης τέχνης. Οι Jacques Villeglé, Raymond Hains και Mimmo Rotella εισήγαγαν την αισθητική των σκισμένων αφισών και την έννοια του αστικού παλιμψηστού σε μια εποχή όπου η αφισοκόλληση ήταν μέθοδος πολιτικής διαμαρτυρίας και αντιπαράθεσης.

7.3 Σημειωτική, Στρουκτουραλισμός και Εννοιολογική Τέχνη

Ο Στρουκτουραλισμός, με ρίζες στις γλωσσολογικές θεωρίες του Ferdinand de Saussure, προσέγγισε την τέχνη ως σύστημα σημείων, κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960. Ο Saussure εισήγαγε δύο βασικές έννοιες: την «αυθαιρεσία του σημείου» και τη «σχεσιακή φύση του νοήματος». Εξήγησε ότι η γλώσσα λειτουργεί ως ένα σύστημα «σημείων» αποτελούμενο από το *σημαίνον* (τη λέξη) και το *σημαινόμενο* (την έννοια). Για παράδειγμα, η λέξη «γάτα» και η έννοια της γάτας συνδέονται νοητικά· ωστόσο η σύνδεσή τους είναι αυθαίρετη και πολιτισμικά καθορισμένη. Επιπλέον, τόνισε ότι το νόημα δεν απορρέει από μεμονωμένους όρους, αλλά από τις σχέσεις τους μέσα σε μια πρόταση. Οραματίστηκε μάλιστα μια «επιστήμη των σημείων», σήμερα γνωστή ως Σημειωτική, που θα μελετούσε τις δομές που διέπουν την παραγωγή του νοήματος (Barrett, 2017, 127-129).

Ο Στρουκτουραλισμός υποστήριξε ότι η τέχνη, όπως και η γλώσσα, λειτουργεί ως ένα σύστημα σημείων που διέπεται από βαθιές δομές. Ακριβώς όπως η γλώσσα δεν αντανακλά με διαφάνεια την πραγματικότητα αλλά κατασκευάζει αφηγήσεις που διαμορφώνουν την αντίληψη, έτσι και η τέχνη συγκροτεί τρόπους οπτικής κατανόησης του κόσμου. Η άποψη αυτή, συντονίζεται με τον ισχυρισμό του Ludwig Wittgenstein ότι τα «όρια της σκέψης περιορίζονται από τα όρια της γλώσσας». Στη συνέχεια, οι μελέτες των Claude Lévi-Strauss και Roland Barthes επέκτειναν αυτές τις ιδέες στα πολιτισμικά συστήματα, αναζητώντας τις γενικές δομές που διέπουν την ανθρώπινη σκέψη.

Στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, ο Στρουκτουραλισμός εμπλουτίστηκε από θεωρητικούς όπως ο Umberto Eco, ο οποίος εισήγαγε την έννοια του «ανοικτού έργου τέχνης» (*Opera Aperta*, 1962). Ο Eco υποστήριξε ότι, ενώ τα έργα τέχνης επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες, θέτουν όρια μέσω της εσωτερικής τους κειμενικής συνοχής και του ιστορικού τους πλαισίου, προειδοποιώντας για τον κίνδυνο ότι οι ερμηνείες συχνά αλλοιώνουν την ακεραιότητα του έργου (Eco, 1992, 93-120). Στο ίδιο πνεύμα, ο Jean Baudrillard, στη μελέτη *Simulacra and Simulation* (1981), υποστήριξε ότι η τέχνη δεν ήταν πλέον αντανάκλαση της πραγματικότητας, αλλά μια προσομοίωσή της (*simulacra*), που έχει περιπλεχθεί στην παγκόσμια κουλτούρα του καταναλωτισμού και των ΜΜΕ. Για παράδειγμα, το έργο του Jasper Johns *Flag* (1954) (Εικ 7.9), το οποίο αναπαριστά την αμερικανική σημαία με ζωγραφικό τρόπο, δομεί ή αποδομεί την πολιτιστική της σημασία; Μια ζωγραφισμένη σημαία παραμένει σύμβολο πατριωτισμού ή συνιστά κριτική των αμερικανικών αξιών; Αυτή η διφορούμενη σχέση με το νόημα συνιστά βασικό στοιχείο περί προσομοίωσης και σημειωτικής αποδόμησης.

Αυτές οι θεωρητικές εξελίξεις άσκησαν καθοριστική επιρροή στις καλλιτεχνικές πρακτικές της Εννοιολογικής Τέχνης, καθώς οι εκπρόσωποί της Joseph Kosuth, Barbara Kruger, Jenny Holzer και Kara Walker αντλούν από τις δομιστικές και σημειωτικές θεωρίες, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα και τα

σύμβολα για να διερευνήσουν θέματα εξουσίας, ταυτότητας και αναπαράστασης, μετατρέποντας την τέχνη σε πεδίο κριτικής των κοινωνικών κανόνων και των πολιτισμικών δομών.



Εικόνα 7.9 Jasper Johns, *Flag* (1954-1955, *Encaustic, oil and collage on fabric mounted on plywood*).
Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/6b/Jasper_Johns%27s_%27Flag%27%2C_Encaustic%2C_oil_and_collage_on_fabric_mounted_on_plywood%2C1954-55.jpg

Εικόνα 7.10 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965).
Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/One_and_Three_Chairs#/media/File:Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

Ο Joseph Kosuth, στο εμβληματικό έργο *One and Three Chairs* (1965) (**Εικ 7.10**), ανέδειξε τη σχέση μεταξύ γλώσσας, εικόνας και αναφοράς, εκθέτοντας μια πραγματική καρέκλα, τη φωτογραφία της και τον λεξικογραφικό της ορισμό. Αυτή η αντιπαράθεση ανέδειξε ότι το νόημα δεν είναι εγγενές στα αντικείμενα, αλλά κατασκευάζεται μέσα από τα πολιτισμικά συστήματα αναπαράστασης. Το 1991, το Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας ανέθεσε στον Kosuth ένα έργο προς τιμήν του Jean Francois Champollion, του μελετητή που αποκρυπτογράφησε τα αιγυπτιακά ιερογλυφικά. Στο *Ex Libris-J.F.Champollion* στο Figeac (**Εικ 7.11**), ο Kosuth αναπαρήγαγε το κείμενο της Στήλης της Ροζέτας σε μια μαύρη γρανιτένια επιφάνεια 100 τ.μ., σχεδιασμένη ώστε οι θεατές να μπορούν να περπατήσουν και να αλληλεπιδράσουν με τις πολυεπίπεδες σημασίες του κειμένου, εντασσόμενοι ταυτόχρονα στο περιβάλλον της εγκατάστασης.

Τα έργα της Barbara Kruger βασίζονται σε κείμενα που ασκούν κριτική στα έμφυλα στερεότυπα και στον καταναλωτισμό. Σε έργα όπως το *Untitled (You Are Not Yourself)*, 1983) (**Εικ 7.12**), η Kruger οικειοποιήθηκε την οπτική γλώσσα της διαφήμισης, για να εξετάσει τα κοινωνικά πρότυπα και τους μηχανισμούς του καταναλωτισμού. Η χρήση δηλωτικού κειμένου σε συνδυασμό με έντονες, συχνά σκληρές εικόνες παραπέμπει στις θεωρίες του Roland Barthes για το πώς λειτουργούν τα σημεία στη μαζική κουλτούρα, αποκαλύπτοντας τις ιδεολογίες που ενσωματώνονται σε αυτά.

Ομοίως, ο Marcel Broodthaers αξιοποίησε δομιστικές μεθόδους στο έργο του *Musée d'Art Moderne* (1968-72), μετατρέποντας τον χώρο της γκαλερί σε πεδίο κριτικής απέναντι στα θεσμικά συστήματα που πλαισιώνουν, ορίζουν και εμπορευματοποιούν την τέχνη. Αντιπαράθετοντας σημεία, αντικείμενα και γλωσσικά στοιχεία, ο Broodthaers αποδόμησε τα όρια μεταξύ καλλιτεχνικής πρακτικής, μουσειακής κουλτούρας και καπιταλισμού, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο το νόημα διαμορφώνεται από πολιτιστικά συστήματα (Baudrillard, 1981, 56).



Εικόνα 7.11 *Kosuth, Ex Libris-J.F.Champollion, Figeac.*

Εικόνα 7.12 *Barbara Kruger. Untitled (You Are Not Yourself) (1983).*

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/You_Are_Not_Yourself#/media/File:You_Are_Not_Yourself.jpg



Εικόνα 7.13 *Allan McCollum, Plaster Surrogates (1982-1990).*

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Allan_McCollum#/media/File:Mccollum_100ps.jpeg

Η παρατήρηση του Noam Chomsky ότι «οι αναγνώστες είναι άνθρωποι με μια οπτική και πληροφοριακή συνείδηση που διαμορφώνεται από όσους διαθέτουν τη δύναμη και τα μέσα για να την κατασκευάσουν, κυρίως από την επιχειρηματική κοινότητα» (1992, 21) αντικατοπτρίζει τον μεταβαλλόμενο ρόλο του καλλιτέχνη στη σύγχρονη εποχή, ο οποίος λειτουργεί όλο και περισσότερο ως παραγωγός εικόνων, θυσιάζοντας συχνά την καλλιτεχνική ακεραιότητα προκειμένου να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις της αγοράς. Η σειρά *Plaster Surrogates* (1982-1990) του Allan McCollum (**Εικ 7.13**), που περιλαμβάνει σχεδόν 2.000 πανομοιότυπους, μονόχρωμους πίνακες που παραπέμπουν σε αντικείμενα μαζικής παραγωγής, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τάσης.

Όπως υποστήριξε ο Baudrillard, «στον καταναλωτικό καπιταλισμό, το εμπορικό σήμα τροφοδοτεί την επιθυμία, μετατρέποντας το εμπόρευμα σε φετιχιστικό σύμβολο» (Foster et. al., 2007, 600). Μέσα από τη στρατηγική χρήση της γλώσσας, των εικόνων και του συμβολισμού, τόσο η Kruger όσο και ο Broodthaers δημιούργησαν έργα που υποχρεώνουν τον θεατή να αναμετρηθεί με τις κοινωνικές παραδοχές και να εμπλακεί κριτικά με σύνθετα πολιτιστικά και πολιτικά ζητήματα.

7.4 Σημειωτική, Μεταδομισμός και Arte Povera: μια εννοιολογική προσέγγιση

Ο Στρουκτουραλισμός, με ρίζες στις γλωσσολογικές θεωρίες του Ferdinand de Saussure, θεώρησε την τέχνη ως σύστημα σημείων. Ανθρωπολόγοι όπως ο Claude Lévi-Strauss και θεωρητικοί όπως ο Roland Barthes επέκτειναν αυτό το πλαίσιο για να αποκαλύψουν καθολικές δομές στην ανθρώπινη σκέψη και επικοινωνία. Ωστόσο, από τη δεκαετία του 1970, οι κριτικές προσεγγίσεις των Jacques Derrida και Michel Foucault επηρέασαν σημαντικά την Arte Povera. Στο πλαίσιο του κινήματος, οι Ιταλοί καλλιτέχνες απέρριψαν τα σταθερά νοήματα, εστιάζοντας στις μετασχηματιστικές ιδιότητες των φυσικών υλικών όπως η πέτρα, το ύφασμα, το χώμα, ο πάγος. Ο Germano Celant, που εισήγαγε τον όρο *Arte Povera* (1967), περιέγραψε τις πρακτικές των καλλιτεχνών ως «μαγικές και εξαιρετικές πράξεις» μέσα από τις οποίες, η χρήση απλών, φυσικών και ταπεινών υλικών, αναδείκνυε τη διαδικασία, τον μετασχηματισμό και την αλληλεπίδραση.



Εικόνα 7.14 *Michelangelo Pistoletto, The Form of the Mirror, 1978.*



Εικόνα 7.15 *Giuseppe Penone, Breath. 1978*

Οι βασικές διασταυρώσεις ανάμεσα στον Μεταδομισμό και στην Arte Povera εντοπίζονται στην κοινή τους κριτική απέναντι στις καθολικές αλήθειες και στη θεσμική εξουσία. Ο Μεταδομισμός, προτάσσοντας τις πολλαπλές ερμηνείες και τις ρευστές προοπτικές (Barthes, 1977), συμπίπτει με την εξερεύνηση της φύσης, του πολιτισμού και του πλαισίου της Arte Povera μέσω της χρήσης πρώτων υλών (Celant, 1969, 3-5). Ο Derrida (1978), δίνοντας έμφαση στην αστάθεια των κειμένων και των νοημάτων, συναντάται με την πρακτική των καλλιτεχνών της Arte Povera, όπως ο Giovanni Anselmo, ο οποίος στο έργο του χρησιμοποίησε μαρούλι και ηλεκτρισμό για να συμβολίσει τη μετατροπή της φυσικής ενέργειας σε τέχνη (Christov-Bakargiev, 1999, 22).

Και οι δύο προσεγγίσεις άσκησαν κριτική στη θεσμική εξουσία: ο Μεταδομισμός διερωτήθηκε πώς οι θεσμοί συγκροτούν και διαμορφώνουν την πολιτιστική παραγωγή και ενισχύουν τις κυρίαρχες ιδεολογίες (Foucault, 1977, 43), ενώ οι καλλιτέχνες της Arte Povera δημιούργησαν εφήμερα, τοποειδικά έργα που αντιστέκονται στην εμπορευματοποίηση (Celant, 1969, 12). Η μεταδομιστική έμφαση στην πολυσημία και στην αντίφαση αντηχεί σε καλλιτέχνες όπως ο Γιάννης Κουνέλλης (**Εικ 7.16**), οι οποίοι καλούν τον θεατή να παράγει πολλαπλές αναγνώσεις του έργου (Celant, 1969, 16-18). Η κριτική του Jean Baudrillard στην εμπορευματοποίηση του πολιτισμού (1981, 110-112) συντονίζεται με τη χρήση «φτωχών» υλικών όπως κάρβουνο, μαλλί ή χρώμα, από τους καλλιτέχνες της Arte Povera. Η επιλογή αυτή δεν περιορίζεται σε μια αισθητική χειρονομία. Εγείρει επίσης προβληματισμούς γύρω από τη σχέση της ανθρωπότητας με την εκβιομηχάνιση, την οικολογία και την αναζήτηση νέων μορφών πολιτισμικής αντίστασης.



Εικόνα 7.16 Kounellis, Untitled (1979. Tate Modern).
Πηγή: <https://www.wikiart.org/en/jannis-kounellis/untitled-1979>

Η Arte Povera διεύρυνε τα παραδοσιακά όρια, αντιπαραβάλλοντας φυσικά και βιομηχανικά υλικά σε έργα που γεφύρωναν την τέχνη με την καθημερινή ζωή. Τα *Κανόνια* του Pino Pascali (1965), ένα έργο πολιτικού σχολίου για τον πόλεμο του Βιετνάμ, τα αντισυμβατικά μέσα του Mario Merz για τη φθορά, την παροδικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και την πολιτικοποίηση της εποχής, οι αντανάκλαστικές επιφάνειες του Michelangelo Pistoletto (**Εικ 7.14**), οι παγωμένες εγκαταστάσεις του Pier Paolo Calzolari για τη ρευστότητα και τη στερεότητα, οι παρεμβάσεις στη γη του Giuseppe Penone (**Εικ 7.15**), τα υφασμένα έργα του Alighiero Boetti από Αφγανές τεχνίτριες, τα γεωμετρικά και κλασικά μοτίβα των Luciano Fabro και Giulio Paolini προσφέρουν το ευρύ εννοιολογικό φάσμα του κινήματος.

Ενσωματώνοντας φιλοσοφικά και λογοτεχνικά στοιχεία, αλλά και την άμεση αισθητηριακή εμπλοκή του θεατή, η Arte Povera ανέπτυξε μια νέα οπτική γλώσσα που αγκάλιασε τη φθορά του χρόνου, ενώ ταυτόχρονα αντιστάθηκε στις λογικές της εμπορευματοποίησης. Υπήρξε χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταδομιστικής κριτικής απέναντι στις έννοιες του σταθερού νοήματος και της θεσμικής εξουσίας, προωθώντας δυναμικές σχέσεις ανάμεσα στον καλλιτέχνη, στο υλικό και στο κοινό. Η ακατέργαστη

απλότητα της *Arte Povera* εξύμνησε τη ζωτικότητα της ζωής, παράγοντας έργα που παραμένουν ζωντανές και διαρκώς εξελισσόμενες εμπειρίες.

7.5 Μεταμοντερνισμός, Μεταδομισμός και Αποδόμηση: Αμφισβήτηση της εξουσίας και της αυθεντικότητας

Ο Μεταμοντερνισμός, επηρεασμένος σε μεγάλο βαθμό από την αποδόμηση του Jacques Derrida και την κριτική της εξουσία του Michel Foucault, έθεσε υπό αμφισβήτηση τις παραδοσιακές ιεραρχίες στην τέχνη, αναμειγνύοντας την αισθητική με τον κοινωνικο-πολιτικό σχολιασμό. Ο Jean-François Lyotard, στο *La Condition postmoderne* (1979), ανέλυσε την αποσύνθεση των «μεγάλων αφηγήσεων» που νομιμοποιούσαν τη γνώση και την τέχνη. Παράλληλα, η έννοια της προσομοίωσης, όπως διατυπώθηκε από τον Jean Baudrillard στο *Simulacra et Simulation* (1981), παρουσίασε την τέχνη ως προσομοίωση αποκομμένη από την πραγματικότητα, αντανάκλαση μιας κατακερματισμένης, καταναλωτικής κουλτούρας. Ο Μεταμοντερνισμός, διαλύοντας τα όρια ανάμεσα στην υψηλή τέχνη και στη λαϊκή κουλτούρα, ανέδειξε την υβριδικότητα, τον εκλεκτικισμό και την αμφισβήτηση της αυθεντίας.

Ο όρος «Μεταμοντερνισμός» εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο βιβλίο του Joseph Hudnot *Architecture and the Spirit of Man* (1949). Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, κριτικοί τέχνης άρχισαν να τον χρησιμοποιούν συστηματικά για να περιγράψουν τις προηγμένες καπιταλιστικές κοινωνίες την εποχή του Ψυχρού Πολέμου και τη νεοφιλελεύθερη κουλτούρα, τονίζοντας την ανάδυση μιας νέας παγκόσμιας οικονομικής τάξης (McHale, 2015).

Κατά το β' μισό του 20ού αιώνα σημειώθηκαν έκρηξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και πολλαπλασιασμός των εικόνων, γεγονός ότι διέυρνε σημαντικά τα θεωρητικά θεμέλια της τέχνης. Τα μεταπολεμικά έργα προέκυψαν μέσα από σύνθετες πνευματικές διαδικασίες, που συνέδεσαν την τέχνη με εξειδικευμένα πεδία: με την τεχνολογία (Κινητή Τέχνη, Οπτική Τέχνη, Τέχνη στο Φως και στον Χώρο, Φωτορεαλισμός, Μηχανική Τέχνη, Τέχνη στον Κυβερνοχώρο, Ηλεκτρονική Τέχνη), με την οικολογία (Land Art, *Arte Povera*), με την πολιτισμική εθνολογία (τέχνη Αβορίγινων, Art Brut, Αφροαμερικανικοί καλλιτέχνες, Ιταλική Transavanguardia, East Village Art), με τη γλωσσολογία (Art & Language, Γκράφιτι, Conceptual Art), με την ψυχανάλυση (Action painting, Informal Art, Performance Art), με τη θεοσοφία (Spazialismo), με τις πολιτικές ιδεολογίες (Fluxus, Κοινωνικός Ρεαλισμός, Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός), με τις κοινωνικές πεποιθήσεις (γαλλικός Νέος Ρεαλισμός, Body Art, Environment, Public Art, Pop Art, Φεμινιστική Τέχνη), με τα ΜΜΕ (Pop Art, Βιντεοτέχνη, Ταχυδρομική Τέχνη) κ.ά. (Κολοκοτρώνης 2008, 146-148).

Αυτός ο εξορθολογισμός της τέχνης οδήγησε κριτικούς, όπως ο Josef Alsop, να υποστηρίξουν ότι, καθώς τα όρια της «καλής» και της «κακής» τέχνης διαλύονταν, τα έργα τέχνης άρχισαν να αντανakλούν την αισθητική της εποχής τους. Κατά συνέπεια, τα κριτήρια αξιολόγησης έπρεπε να αναθεωρούνται περιοδικά, είτε ανά καλλιτεχνικό κίνημα είτε μέσα από διακριτές φάσεις της πορείας ενός δημιουργού. Αυτές οι μετατοπίσεις καταδεικνύουν πώς οι ιστορικές και κοινωνικές αλλαγές υποχρεώνουν τους καλλιτέχνες να επαναπροσδιορίζουν τις στρατηγικές τους (Harvey, 1989, 201).

Ο Χρήστος Ιωακειμίδης, στον κατάλογο της έκθεσης *Zeitgeist*, παρατήρησε: «Η αξιοσημείωτη εξέλιξη της τέχνης του 20ού αιώνα αποκαλύπτει επαναλαμβανόμενες εκρήξεις, όνειρα, ουτοπίες και αντιφάσεις που καθορίζουν κάθε γενιά. Είναι ένας τιτάνιος αγώνας που παίζεται μπροστά στα μεταφορικά τείχη της Τροίας, τείχη που, παρά τα αμέτρητα ρήγματα, συνεχίζουν να περικυκλώνουν τη συνείδησή μας» (*Εικαστικά*, τχ. 14, 12).

Ο Jean Baudrillard (1981) υποστήριξε ότι η ζωή στον ύστερο καπιταλισμό είχε καταληφθεί από προσομοιώσεις που παράγονται από τα ΜΜΕ και διαβρώνουν την αυθεντικότητα και την πρωτοτυπία. Περιέγραψε τη μεταμοντέρνα κουλτούρα ως μια κουλτούρα κατακερματισμένων αισθήσεων, εκλεκτικής νοσταλγίας και αναλώσιμων σημείων, όπου παραδοσιακές ιδιότητες όπως το βάθος και η συνοχή διαλύονται σε μια δίνη κενών συμβόλων. Οι θεωρίες του επικύρωσαν την αντίληψη ότι οι καλλιτέχνες δεν μπορούσαν πλέον να αναμετρηθούν με το «πραγματικό» επειδή αυτό είχε καταστεί ανύπαρκτο (Chilvers & Glaves-Smith, 1998).

Ο Charles Jencks θεώρησε τον μεταμοντερνισμό ως έναν «υβριδικό πλουραλισμό», ένα μείγμα του μοντερνισμού με νέες επιρροές, που συνιστά μια παρέκκλιση και κριτική αντιπαράθεση, χωρίς ωστόσο να αποτελεί ρήξη με τον προκάτοχό του, ούτε ένα πλήρως αντιμοντέρνο κίνημα (Jencks, 2010, 16).



Εικόνα 7.17 Carlo Maria Mariani, Η Πόλη 1 (2001).

Πηγή: <https://www.wikiart.org/en/carlo-maria-mariani/the-city-1-2001>

Εικόνα 7.18 Peter Blake, The Meeting ή Have a Nice Day Mr Hockney (1981-1983).

Πηγή: <https://www.wikiart.org/en/peter-blake/the-meeting-or-have-a-nice-day-mr-hockney-1983>

Η διάβρωση των ορίων μεταξύ τέχνης, λαϊκής κουλτούρας και μέσων ενημέρωσης οδήγησε σε υβριδικές μορφές τέχνης, όπως τα έπιπλα-γλυπτά του Donald Judd (Atkins, 1990, 131). Ο Jean-Francois Lyotard χαρακτήρισε τη μεταμοντέρνα κουλτούρα ως «σημείο μηδέν του εκλεκτικισμού», όπου συνυπάρχουν ανόμοια στοιχεία: reggae, γουέστερν, McDonald's, τοπική κουζίνα, παριζιάνικα αρώματα στο Τόκιο, ρετρό ένδυση στο Χονγκ Κονγκ, και η γνώση είναι το υλικό των τηλεοπτικών τηλεπαιχνιδιών (Lyotard, 1979, 8). Αυτός ο πολιτισμικός υβριδισμός, που πρωτοεντοπίζεται στην Pop Art, ανέδειξε τη σημασία του στίλ και της επιφάνειας, θολώνοντας τη διάκριση μεταξύ υψηλής τέχνης και λαϊκής κουλτούρας.

Τέτοια παραδείγματα υβριδικής αισθητικής είναι η ανάμειξη του Νεοκλασικισμού με την Εννοιολογική Τέχνη στη ζωγραφική του Ιταλού Carlo Maria Mariani (**Εικ 7.17**), του Stephen McKenna, στο έργο του Peter Blake *The Meeting ή Have a Nice Day Mr Hockney* (1981-3, Tate) (**Εικ 7.18**). συναφείς είναι και οι αναφορές στο Ροκοκό και στον Εξπρεσιονισμό, ο εκλεκτικισμός, ο συμβολισμός, η νοσταλγία, η αναφορά σε ιστορικά γεγονότα που υιοθέτησαν οι καλλιτέχνες Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Francesco Clemente (**Εικ 7.19**) και Nicola De Maria της ιταλικής TransAvantGuarde του Achille Bonito Oliva.

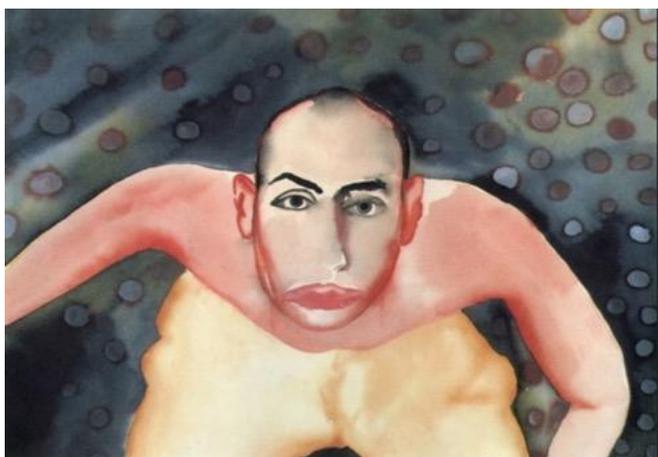
Παράλληλα, αναπτύχθηκαν πολλαπλές εκδοχές του ρεαλισμού: Καπιταλιστικός, Κριτικός, Hyper-Realism, Μαγικός, New Perceptual Realism, Relativerend Realism, Fantastic Realism, Ugly Realism, Photorealism, Super-Realism (Κολοκοτρώνης, 2008, 207-213). Οι φωτογραφίες της Cindy Sherman, οι οποίες παραπέμπουν στις ταινίες του Alfred Hitchcock ή του Michelangelo Antonioni ([Εικ 7.20](#)), οι φωτογραφίες του Richard Prince και των καλλιτεχνών που υιοθέτησαν την οικειοποίηση ως καλλιτεχνική στρατηγική, όλα τους χαρακτηρίζονται από τη μεταμοντέρνα λογική ανάμειξης και ανακύκλωσης διαφορετικών στιλ.

Άλλο παράδειγμα αποτελεί η αποδόμηση του Jacques Derrida, σύμφωνα με την οποία κανένα κείμενο ή έργο τέχνης δεν μπορεί να διαθέτει μια μοναδική, σταθερή ερμηνεία· αντίθετα, το νόημα βρίσκεται σε μια κατάσταση συνεχούς ροής, διαμορφωμένο από την αλληλεπίδραση κειμένων, πλαισίων και ερμηνειών, και συνεπώς μετατίθεται διαρκώς, καταλύοντας κάθε έννοια πρωτοτυπίας. Αντανάκλαση αυτής της προσέγγισης είναι το έργο *After Walker Evans* (1981) της Sherrie Levine. Επαναφωτογραφίζοντας εμβληματικά έργα του Evans, αμφισβήτησε την πρωτοτυπία του φωτογραφικού μέσου και ανέδειξε την επανερμηνεία ως κεντρικό στοιχείο της τέχνης. Καταργώντας τη διάκριση μεταξύ πρωτοτύπου και αντιγράφου, αμφισβήτησε την παραδοσιακή ιεραρχία που αποτιμά το πρωτότυπο ως ανώτερο του αντίγραφου. Παρόμοια, η σειρά *Untitled Film Stills* (1977-1980) της Cindy Sherman, εστιάζοντας σε κινηματογραφικά πρότυπα του Χόλιγουντ και στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ανέδειξε την κατασκευασμένη φύση της ταυτότητας, ασκώντας κριτική στην εξουσία του μέσου να αναπαράγει και να διαιωνίζει πατριαρχικές δομές.

Στο *La Vérité en Peinture* (1978), ο Derrida εισήγαγε την έννοια του *parergon* (πάρεργον), στοιχεία όπως το πλαίσιο ή η κορνίζα γύρω από έναν πίνακα, που δεν είναι ούτε εξ ολοκλήρου μέρος του έργου τέχνης (*ergon/έργον*) ούτε εξ ολοκλήρου εξωτερικό, αλλά καταλαμβάνει έναν οριακό χώρο, μεταξύ του έργου και του περιβάλλοντός του, οριοθετώντας και αναμειγνύοντας ταυτόχρονα το έργο με το συγκείμενό του και αναδεικνύοντας την αλληλεπίδραση της τέχνης με το ιστορικό, πολιτισμικό και θεσμικό πλαίσιο.

Τέτοιες ιδέες εντοπίζονται στο έργων καλλιτεχνών όπως ο Haim Steinbach και ο Robert Smithson, που ανέδειξαν τη ρευστότητα των ορίων μεταξύ τέχνης και μη τέχνης. Οι σκηνοθετημένες διατάξεις καθημερινών αντικειμένων του Haim Steinbach θέτουν ερωτήματα για τα όρια τέχνης - μη τέχνης και αναδεικνύουν τα σχεσιακά και ανθρωπολογικά πλαίσια που διαμορφώνουν την πρόσληψη και το νόημα. Παρομοίως, το *Spiral Jetty* (1970) του Smithson, ένα χωματουργικό έργο στη λίμνη Great Salt Lake, εμπεριέχει την έννοια της εντροπίας, συμβολίζοντας την αναπόφευκτη πτώση στην αταξία. Με την πάροδο του χρόνου, το έργο μεταβάλλεται μέσω φυσικών διαδικασιών, συμβολίζοντας τη ρευστή και δυναμική σχέση ανάμεσα στην ανθρώπινη παρέμβαση και στις δυνάμεις της φύσης.

Η ανάλυση της εξουσίας και της αναπαράστασης από τον Foucault προσέφερε ένα ακόμη κριτικό πλαίσιο. Στη μελέτη του έργου *Las Meninas* του Velázquez, ο Foucault (1966) εξέτασε τη μετάβαση από τα αναγεννησιακά ιδανικά της ομοιομορφίας στην κατακερματισμένη επιστημολογία της σύγχρονης εποχής. Για τον Foucault, η σύνθετη αλληλεπίδραση ανάμεσα στο ζωγράφο, στον θεατή και στις καθρεπτισμένες μορφές του Φίλιππου Δ' και της Μαρίας Άννας αποσταθεροποιεί τις συμβατικές έννοιες της αναπαράστασης. Το βλέμμα του ζωγράφου προς τον θεατή, δημιουργεί μια ατέρμονη αντιστροφή ρόλων, όπου ο παρατηρητής και ο παρατηρούμενος εμπλέκονται αμοιβαία (Foucault, 1966, 4-5). Αυτή η ασάφεια καταρρίπτει την αναγεννησιακή αντίληψη της τέχνης ως διαφανούς αντανάκλασης της πραγματικότητας, εισάγοντας μια σύγχρονη κατανόηση της αναπαράστασης ως δομής που συγκροτείται από εσωτερικούς μηχανισμούς και όχι από εξωτερικές ομοιότητες.



Εικόνα 7.19 Francesco Clemente, *Waiting*, 1982.

Πηγή: <https://www.wikiart.org/en/francesco-clemente/waiting-1982>

Εικόνα 7.20 Cindy Sherman, *Untitled Film Stills (1977-1980)*.

Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Cindy_Sherman_Untitled_Film_Still_23.jpg.



Ο Foucault επέκτεινε την κριτική της αναπαράστασης στο δοκίμιο *Ceci n'est pas une pipe* (1968) του Magritte, αποδομώντας τη σχέση μεταξύ γλώσσας, εικόνας και αντικειμένου και αποδεικνύοντας ότι η φαινομενικά απλή φράση «Αυτό δεν είναι πίπα» ανατρέπει την υπόθεση του θεατή ότι οι εικόνες αντιστοιχούν άμεσα στα αντικείμενα που απεικονίζουν. Προτείνοντας τρία επίπεδα άρνησης, η εικόνα της πίπας δεν είναι πίπα, το κείμενο δεν αντιστοιχεί στην εικόνα και η σύνθεση εικόνας - κειμένου δεν είναι ίδια πίπα, ο Foucault ανέδειξε την αστάθεια και την απροσδιοριστία των σημείων, κεντρικό ζήτημα στη μεταμοντέρνα θεωρία της τέχνης (Foucault, 1968, 29). Εννοιολογικοί καλλιτέχνες όπως η Jenny Holzer και ο Lawrence Weiner υιοθέτησαν παρόμοιες στρατηγικές, χρησιμοποιώντας το κείμενο ως πρωταρχικό μέσο για να αμφισβητήσουν την παραδοσιακή οπτική αναπαράσταση και να αναδείξουν την ασταθή φύση του νοήματος.

Στο *Επιτήρηση και Τιμωρία* (1975), ο Foucault ανέλυσε τους τρόπους με τους οποίους οι πειθαρχικοί μηχανισμοί παράγουν «πειθήνια σώματα» μέσω της επιτήρησης και της κανονικοποίησης (Foucault, 1975, 181-198). Αυτό το θεωρητικό πλαίσιο επηρέασε τους καλλιτέχνες της performance, που ασκούν κριτική στις δομές κοινωνικής συμμόρφωσης και στην αστυνόμευση της ατομικότητας. Για παράδειγμα, στο έργο *Untitled (You Are Not Yourself)* (1983) της Barbara Kruger η θρυμματισμένη απεικόνιση του προσώπου μιας γυναίκας μαζί με τη δήλωση “You Are Not Yourself” είναι κριτικό σχόλιο πάνω στα έμφυλα στερεότυπα και στον κατακερματισμό της ταυτότητας υπό την πειθαρχική εξουσία (Owens, 1983). Παρομοίως, στο *Your Gaze Hits the Side of My Face*, η Kruger αναρωτιέται για την αντικειμενικοποίηση και το θέαμα, σε απόλυτη συνάφεια με τη διπλή εστίαση του Foucault στις παραγωγικές και κατασταλτικές πτυχές της εξουσίας.

Η Marina Abramović στην performance *The Artist is Present* (2010) ([Εικ 7.21](#)) χρησιμοποίησε το σώμα της ως μέσο και ως τόπο αντίστασης, για να αμφισβητήσει την παθητικότητα της παραδοσιακής θεαματικότητας. Ο Christian Boltanski στο *Monument: the Children of Dijon* (1985) ([Εικ 7.22](#)) διαπραγματεύτηκε τη μνήμη, την ταυτότητα και την απώλεια, εκθέτοντας φωτογραφίες παιδιών με ηλεκτρικούς λαμπτήρες, προκαλώντας οδυνηρούς προβληματισμούς γύρω από τη θνητότητα, όπως ακριβώς ο Foucault θεωρεί το σώμα ιστορικό αρχείο. Η performance της Gina Pane ([Εικ 7.23](#)) *The Conditioning* (1973) στην οποία η καλλιτέχνη ξαπλώνει σε μεταλλικό κρεβάτι πάνω από αναμμένα κεριά, εκθέτοντας το σώμα της στον πόνο, αντανακλά τη διαπίστωση του Foucault ότι η εξουσία ασκείται μέσω της φυσικής και ψυχολογικής διαχείρισης των σωμάτων. Η ακραία αυτή έκθεση στο βίωμα

υπογραμμίζει ότι το σώμα καθίσταται τόπος ελέγχου και αντίστασης (https://www.weirduniverse.net/blog/comments/pain_gina_pane).



Εικόνα 7.21 Marina Abramović, *The Artist is Present* (2010).



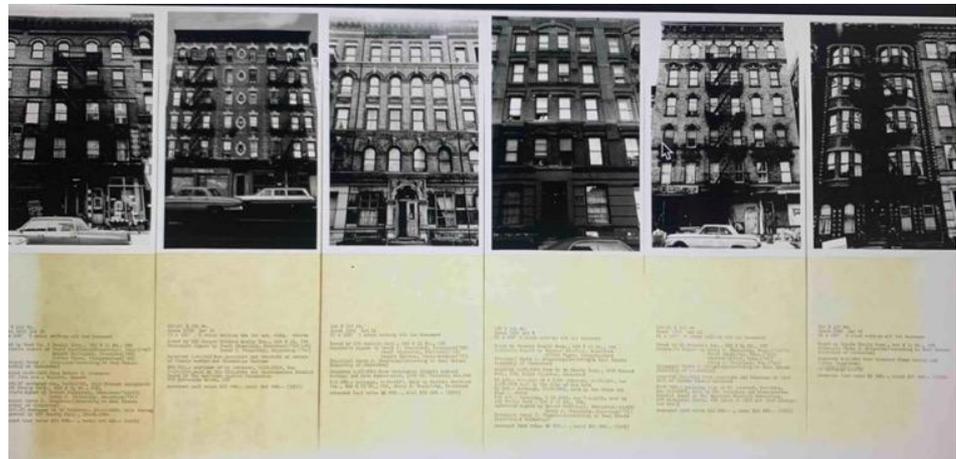
Εικόνα 7.22 Christian Boltanski, *Monument: the Children of Dijon* (1985).

Πηγή: <https://www.grandcafe-saintnazaire.fr/en/expositions/les-enfants-de-dijon/>



Εικόνα 7.23 Gina Pane, *The Conditioning* (1973).

Πηγή: https://www.weirduniverse.net/blog/comments/pain_gina_pane



Εικόνα 7.24 Hans Haacke, Shapolsky et al. *Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System* (1971)

Οι θεωρίες του Foucault είχαν επίσης απήχηση στα καλλιτεχνικά κινήματα που βασίζονται στην ταυτότητα, ιδιαίτερα όσα εμπνέονται από φεμινιστικές, κούρ και μετα-αποικιακές κριτικές. Για παράδειγμα, τα έργα της Kara Walker διερευνούν τις φυλετικές και έμφυλες ιστορίες, την κατασκευασμένη φύση της ταυτότητας και τους τρόπους με τους οποίους η εξουσία λειτουργεί μέσω της αναπαράστασης. Η αντίληψή του για την εξουσία που είναι διάχυτη και ενσωματωμένη στις κοινωνικές δομές παρείχε το πλαίσιο για τη θεσμική κριτική. Ο Hans Haacke, για παράδειγμα, ανέδειξε τη διαπλοκή των καλλιτεχνικών θεσμών με την εταιρική και κρατική εξουσία. Στο έργο *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System* (1971) ([Εικ 7.24](#)), αποκάλυψε αμφιλεγόμενες πρακτικές στον χώρο της τέχνης, όπως η εμπλοκή εταιρικών συμφερόντων σε περιβαλλοντικές καταστροφές και κοινωνικές αδικίες (Luke, 1992, 163). Αυτή η κριτική, ευθυγραμμίζεται με την ανάλυση του Foucault για το πώς η εξουσία λειτουργεί μέσω φαινομενικά ουδέτερων θεσμών διαγωνίζοντας κανόνες και ιεραρχίες.

7.6 Οι επαναλήψεις του Μεταμοντερνισμού και η άνοδος του Πολυέργου

Από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, ο κόσμος της τέχνης μετατράπηκε σε έναν συντριπτικό χείμαρρο πληροφοριών, διαμορφωμένο από ποικίλες καλλιτεχνικές εμπειρίες που συνθέτουν τη φαινομενικά ενιαία αλλά στην πραγματικότητα πολυσύνθετη εικόνα του παγκοσμιοποιημένου, δικτυακού κοσμοπολιτισμού. Ωστόσο, η έννοια της διάρκειας έχει αλλοιωθεί, καθώς η σύγχρονη τέχνη βιώνει τη «συνείδησης της στιγμής» (Bachelard, 1997, 74).

Κριτικοί όπως ο Donald Kuspit (1993, 30) διερωτώνται αν τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα αποτελούν ένδειξη παρακμής της τέχνης ή απλώς αντανακλούν ανεπαρκή κοινωνικο-επικοινωνιακά φαινόμενα. Αντί να προωθεί την καινοτομία, ο κόσμος της τέχνης αντιμετωπίζει τον υπερκορεσμό και την επανάληψη, οδηγώντας σε αποχαυνωτική απάθεια. Όπως έχει παρατηρηθεί, τα τοπικά γεγονότα αποκτούν παγκόσμια σημασία μόνο όταν παρουσιάζονται σύμφωνα με τις επιταγές της ομοιογενοποιημένης λογικής του παγκόσμιου καπιταλισμού (County, 1987, 11). Αυτή η ομοιομορφία διαβρώνει τα κριτήρια, υποβαθμίζοντας τις ιστορικές αναφορές σε ερείσματα για εμπορικά προσανατολισμένα καλλιτεχνικά προϊόντα. Αν κάποτε η πρωτοτυπία ήταν το ζητούμενο, σήμερα οι καλλιτέχνες αντιμετωπίζονται ως «παραγωγοί εικόνας» και το κοινό ως «παθητικός καταναλωτής». Ο Μεταμοντερνισμός, βασισμένος σε ανακυκλωμένες ιστορικές αναφορές, αποκαλύπτει την υποταγή του στην εμπορευματοποίηση, γεγονός που υπονομεύει την καλλιτεχνική του αυτονομία.

Ο Gaston Bachelard (1994) σημείωσε: «Υπάρχει πλουραλισμός στην ανάπτυξη της συνέχειας, όπως ακριβώς υπάρχει πλουραλισμός στην αυξανόμενη ένταση της προσπάθειας. [...] Κάθε καλά δομημένη διάρκεια πρέπει να παρέχει μια σαφώς διακριτή αρχή» (51-58). Αυτή η έννοια της κατασκευασμένης ψυχολογικής διάρκειας αντανακλάται σε σημαντικές εκθέσεις όπως η *New Image Painting* (Whitney Museum, 1978), *A New Spirit in Painting* (Royal Academy, 1981) και *Zeitgeist* (Martin-Gropius-Bau, 1982). Οι συγκεκριμένες εκθέσεις σηματοδότησαν την επιστροφή στην αναπαράσταση και στην αφήγηση, οδηγώντας σε κινήματα όπως ο Νεοεξπρεσιονισμός και η *Transavanguardia*, τα οποία εξερεύνησαν το σώμα ως μέσο και ως υποκείμενο, επηρεασμένα από τον φεμινισμό, την οικολογία, το αντιπυρηνικό κίνημα και άλλα κοινωνικο-πολιτικά κινήματα.

Ο Χρήστος Ιωακειμίδης θεώρησε τη μεταπολεμική τέχνη ως απάντηση στα βασικά κινήματα του 20ού αιώνα, όπως ο Εξπρεσιονισμός, η Αφαίρεση, το Νταντά και ο Σουρεαλισμός. Ωστόσο, η καινοτομία αναζητάται διαρκώς. Η νεοεξπρεσιονιστική αναβίωση της δεκαετίας του 1980 επιδίωξε να ανακτήσει το συναισθηματικό βάθος, που είχε παραγκωνίσει ο ορθολογισμός, συμπίπτοντας με τις κοινωνικο-οικονομικές ανακατατάξεις, που επέφερε ο θατσερισμός και τα «ρεϊγκανόμικς», η εμφάνιση του AIDS και η άνοδος της παγκοσμιοποίησης. Ο Jeffrey Deitch, πρωτοπόρος στις επενδύσεις στην τέχνη μέσω της Citibank, παραδέχθηκε ότι, η δεκαετία του 1980 καθορίστηκε περισσότερο από «το εμπόριο τέχνης παρά από την ίδια την τέχνη» (Sandler, 1996, xxiv).

Ο Μεταμοντερνισμός αγάλιασε τον πλουραλισμό μορφών και περιεχομένων. Ο Charles Jencks σημείωσε ότι στη ζωγραφική η αφετηρία μπορεί να αναζητηθεί στα έργα του Giorgio de Chirico, ενώ στην αρχιτεκτονική η Neue Staatsgalerie των James Stirling και Michael Wilford υπήρξε υποδειγματικό κτίσμα ετερογένειας. Καλλιτέχνες όπως ο Mimmo Paladino συνδύασαν τις ιταλικές παραδόσεις με τις ευαισθησίες της νεοϋορκέζικης αγοράς, εκφράζοντας μια κοσμοπολίτικη ειρωνεία. Ο Sandro Chia και ο Francesco Clemente άντλησαν από πολιτιστικούς μύθους για να δημιουργήσουν την *Pittura colta* («πολιτιστική ζωγραφική»). Άλλες τάσεις που υιοθέτησαν τον μύθο και την αλληγορία με ηθικό υπόβαθρο αντιμετώπισαν κατηγορίες ότι παρήγαγαν «φασιστική τέχνη». Στο ίδιο πλαίσιο, η οικειοποίηση υιοθετήθηκε ως καλλιτεχνική στρατηγική, καθώς οι καλλιτέχνες δανείζονταν ιστορικά μοτίβα προκειμένου να ασκήσουν κριτική σε σύγχρονα ζητήματα.

Παρά τους ισχυρισμούς περί επιστροφής στην παράδοση, οι τάσεις αυτές συχνά συγκάλυπταν θεωρητικά κενά και εξυπηρετούσαν τις απαιτήσεις της αγοράς. Ο Walter Benjamin είχε υποστηρίξει ότι ο πολιτισμός αντανάκλα τις συλλογικές επιθυμίες για αλλαγή, ακόμη και όταν μετασχηματίζει εκείνο που επικρίνει (Buck-Morss, 1991, x-xi). Το *Manifesto-World* (1962) του Gustav Metzger προειδοποίησε για έναν κόσμο στο χείλος της καταστροφής, επισημαίνοντας ότι η κοινωνία είχε μόλις πενήντα χρόνια για να εκτιμήσει τη σύγχρονη τέχνη προτού εγκαταλείψει τις πρακτικές της (Stiles & Selz, 1995, 403-405).

Η εξέλιξη της τέχνης αντανάκλα τη ζωή, εντατικοποιούμενη μέσα από ποικίλες μορφές και υλικά. Ωστόσο, η πρόκληση δεν έγκειται απλώς στην ανάπτυξη νέων καλλιτεχνικών τάσεων, αλλά στην ικανότητά της τέχνης να αναδιαμορφώνει τις κοινωνικές δομές, μετατρέποντας την ιστορία της τέχνης από χρονολογική καταγραφή σε αποθήκη συλλογικής συνείδησης. Ο Peter Burke (1992) προειδοποίησε για δύο κινδύνους: η απομόνωση της τέχνης ως «τέχνης για χάρη της τέχνης», που αποκόπτει τη σύνδεσή της με την ιστορία, και την πλήρη άρνηση της αυτονομίας της, που την υποβιβάζει σε απλή φανταστική κατασκευή. Συναφώς, ο Alvin Toffler στο *Τρίτο κύμα* (1982) και ο Μιχάλης Δερτούζος στο *Τι μέλλει γενέσθαι* (1997) προέβλεψαν ότι οι τεχνολογικές εξελίξεις θα επαναπροσδιορίσουν την καλλιτεχνική έκφραση, εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή.

Ο Νικόλας Κάλας οραματίστηκε τη μελλοντική τέχνη ως μια ισορροπία μεταξύ της ιστορίας, της ζωής και της τεχνολογίας, προβλέποντας τον πολλαπλασιασμό των «πολυέργων», τα οποία θα επιτρέπουν ερμηνείες ανοικτού τύπου, όπως είχε ήδη διατυπωθεί στην *Opera Aperta* του Umberto Eco. Καλλιτέχνες όπως ο Nam June Paik (**Εικ 7.25**), ο Γιάννης Κουνέλλης και ο Krzysztof Wodiczko (**Εικ 7.26**) δημιούργησαν καθηλωτικές, πολυαισθητηριακές εγκαταστάσεις που επαναπροσδιόρισαν την αλληλεπίδραση με το κοινό και επιχείρησαν να καταπολεμήσουν την απάθεια του θεατή, μετατρέποντας την τέχνη από απλή διακόσμηση σε δυναμικά περιβάλλοντα.

Στον 21ο αιώνα, η τέχνη λειτουργεί ολοένα και περισσότερο ως εικονικό σύστημα επικοινωνίας, αντανάκλαση του ψυχισμού του κοινού. Οι μελετητές καλούνται να διερευνήσουν πώς η τεχνολογία αναδιαμορφώνει την καλλιτεχνική πρόθεση, ενώ το κοινό εμπλέκεται σε μια διαδικασία «συνειδητής εξαπάτησης». Ο Robert Morris είχε παρατηρήσει ότι η μινιμαλιστική τέχνη πετυχαίνει όταν επεκτείνει τις σχέσεις πέρα από το ίδιο το έργο, αλληλεπιδρώντας με τον χώρο, το φως και την αντίληψη. Αυτή η αλληλεπίδραση δεν περιορίζεται στην κατανόηση, αλλά προκαλεί την τελετουργική απόλαυση της εμπειρίας, καλώντας στην ενεργή συμμετοχή.



Εικόνα 7.25 Nam June Paik, *Electronic Superhighway Continental U.S. Alaska Hawaii 1996*.

Πηγή: <https://www.wikiart.org/en/nam-june-paik/electronic-superhighway-continental-u-s-alaska-hawaii-1996>



Εικόνα 7.26 Krzysztof Wodiczko, *Hirshhorn Museum, Washington, D.C. (1988)*.

Στο *Cultural Analytics* (2020) ο Lev Manovich εισήγαγε την «πολιτισμική ανάλυση», μια μεθοδολογία που συνδυάζει την επιστήμη των δεδομένων και τις πολιτισμικές σπουδές, προκειμένου να αναλύσει μεγάλη κλίμακας πολιτιστικά αντικείμενα. Εφαρμόζοντας υπολογιστικά εργαλεία σε τεράστιες πολιτιστικές πλατφόρμες δεδομένων, όπως φωτογραφίες στο Instagram ή βίντεο στο YouTube, αποκάλυψε μοτίβα και τάσεις που δεν αναδεικνύουν μόνο τις κυρίαρχες πολιτιστικές τάσεις, αλλά και την εσωτερική πολιτισμική μεταβλητότητα. Με την ενσωμάτωση της σημειωτικής και της υπολογιστικής ανάλυσης, οι ιστορικοί και οι θεωρητικοί τέχνης, αποκτούν ένα «υβριδικό εργαλείο» που επιτρέπει τη μελέτη της υποκείμενης οπτικής σύνταξης των καλλιτεχνικών κινημάτων, εκτιμώντας ταυτόχρονα τα πολιτιστικά και ιστορικά τους συμφραζόμενα (Κολοκοτρώνης, 2024).

Η σύγχρονη τέχνη εξελίσσεται μέσα από τα ψηφιακά εργαλεία, τις παγκόσμιες πολιτιστικές ροές και τους μεταβαλλόμενους ρόλους καλλιτεχνών και επιμελητών. Ο συνδυασμός σημειωτικής ανάλυσης και νέων μεθοδολογιών, όπως η «πολιτισμική ανάλυση», οδηγεί σε μια διαφοροποιημένη κατανόηση της τέχνης ως δυναμικού συστήματος σημείων. Ωστόσο, είναι κρίσιμο να υπενθυμίζεται ότι η τέχνη δεν είναι απλώς ένα προϊόν αλγοριθμικών διαδικασιών, αλλά αντανάκλαση της ανθρώπινης δημιουργικότητας, του πολιτιστικού διαλόγου και της ιστορικής συνέχειας. Όπως σημειώνει ο Manovich, «ο λόγος που δεν κουραζόμαστε να κοιτάμε ατελείωτα πρόσωπα, σώματα και τοπία όταν περιηγούμαστε στο Instagram είναι ότι το καθένα από αυτά είναι μοναδικό», και διερωτάται αν πράγματι μας ενδιαφέρει να προβλέψουμε το μέλλον του πολιτισμού μέσα από μαθηματικά μοντέλα ή να τον ερμηνεύσουμε αποκλειστικά με όρους εξωτερικών οικονομικών και κοινωνικών μεταβλητών (2020, 247-251). Η πρόκληση, επομένως, έγκειται στην εξισορρόπηση της αντικειμενικής ανάλυσης των αλγοριθμικών δεδομένων με την υποκειμενική ερμηνεία, προκειμένου να διαμορφωθεί μια νέα αφήγηση της τέχνης και της πολιτιστικής ιστορίας.

7.7 Περιβαλλοντικός ακτιβισμός στην ψηφιακή εποχή: από τον Beuys και μετά

Στη δεκαετία του 1970, εν μέσω αυξανόμενης ευαισθητοποίησης γύρω από οικολογικά ζητήματα όπως η αποψίλωση των δασών, η ρύπανση και η πυρηνική ενέργεια, το έργο του Beuys έγινε εμβληματικό για το οικολογικό κίνημα της εποχής. Από τις πρώτες του παρεμβάσεις έως τις σημερινές μορφές ψηφιακού περιβαλλοντικού ακτιβισμού, η τέχνη εξελίχθηκε σε ισχυρό μέσο οικολογικής δράσης, αναδιαμορφώνοντας τον δημόσιο διάλογο μέσω της ενσωμάτωσης των τεχνολογιών και των καινοτόμων προσεγγίσεων για την αειφόρο ανάπτυξη.

Ο Joseph Beuys (1921-1986), καθοριστική μορφή του οικολογικού ακτιβισμού και γνωστός ως «ο άνθρωπος με το καπέλο» (Nemeczek, n.d.), ανέπτυξε τη φιλοσοφία της κοινωνικής γλυπτικής, σύμφωνα με την οποία, κάθε άτομο έχει τη δυνατότητα να συμβάλλει στη διαμόρφωση της κοινωνίας μέσω δημιουργικής δράσης. Σ' αυτό το πλαίσιο, ενσωμάτωσε οργανικά τις οικολογικές ανησυχίες στην καλλιτεχνική του πρακτική. Ένα από τα σημαντικότερα έργα του, το *7000 Eichen* (*7000 Oaks*, 1982) ([Εικ 7.27](#)), ήταν μια μνημειώδης πρωτοβουλία αστικής αναδάσωσης στο Κάσελ κατά τη διάρκεια της *documenta 7*. Καθεμία από τις 7.000 βελανιδιές συνδυαζόταν με μια στήλη βασάλτη, δημιουργώντας ένα δίκτυο οικολογικής και συμβολικής σημασίας σε όλη την πόλη ([Kassel.de](#)).¹⁶ Ο Beuys τόνισε την άρρηκτη σύνδεση μεταξύ τέχνης, φύσης και ανθρώπινης ευημερίας, δηλώνοντας χαρακτηριστικά:

Τα δέντρα δεν είναι σημαντικά για να διατηρηθεί αυτή η ζωή στη γη. Τα δέντρα είναι σημαντικά για να σωθεί η ανθρώπινη ψυχή.

¹⁶ *7000 βελανιδιές* ήταν το όνομα που έδωσε σε αυτό το μεγαλύτερο και πιο εκτεταμένο έργο της καριέρας του, το οποίο κόστισε περίπου 4,3 εκατ. μάρκα (2,2 εκατ. ευρώ) και περιλάμβανε επίσης τη φύτευση φλαμουριάς, πλατάνου, ροβιθιάς, καστανιάς, σφενταμιού. Βλ. Alfred Nemeczek, *Klimawandel im Beuysland* <http://www.7000eichen.de/?id=29>

Και η τέχνη είναι η μόνη μορφή με την οποία μπορούν να λυθούν τα περιβαλλοντικά προβλήματα.

Αυτό το φιλόδοξο πενταετούς διάρκειας project λειτούργησε πρακτικά και συμβολικά ως πράξη περιβαλλοντικής ανανέωσης, απέναντι στην αστικοποίηση και την οικολογική υποβάθμιση. Ο Beuys το περιέγραψε ως μια προσπάθεια καλλιέργειας αμοιβαίας σχέσης μεταξύ ανθρώπου και φύσης, τονίζοντας ότι η αναδάσωση δεν ήταν μόνο περιβαλλοντική αναγκαιότητα, αλλά και μορφή πολιτιστικής και πνευματικής θεραπείας. Το *7.000 Βελανιδιές* ήταν η επιτομή της πίστης του στη μετασηματιστική δυνατότητα της τέχνης να αντιμετωπίζει τις κοινωνικές και περιβαλλοντικές προκλήσεις. Ο τότε δήμαρχος του Kassel, von Hans Eichel, παρατήρησε:

Βασισμένη στην ιδέα ότι δεν πρέπει να κόβονται περισσότερα δέντρα από όσα μπορούν να ξαναφυτρώσουν, αυτή η προσανατολισμένη στο μέλλον προσέγγιση της πολιτικής έχει αποδειχθεί γόνιμη σε όλους σχεδόν τους τομείς δράσης. (Eichel, n.d.)¹⁷



Εικόνα 7.27 Joseph Beuys, «7000 Eichen» Kassel.

Πηγή: <https://www.7000eichen.de/index.php?id=2>

Το σύνθημα «Αστική δάσωση αντί για αστική διοίκηση» συμπύκνωνε το όραμα του Beuys για μια οικολογικά προσανατολισμένη αστική ανάπτυξη και μια οικονομία θεμελιωμένη στην οικολογική ισορροπία. Ως συνιδρυτής των Πρασίνων στη Γερμανία,¹⁸ κατέδειξε τη δέσμευσή του να συνδυάζει τον πολιτικό ακτιβισμό, επεκτείνοντας την επιρροή του πέρα από τα όρια του καλλιτεχνικού πεδίου.

Η κληρονομιά του Beuys έχει έντονη απήχηση στη σύγχρονη οικολογική τέχνη, όπου η συμμετοχή της κοινότητας και η επιδίωξη συστημικής αλλαγής παραμένουν στο επίκεντρο. Το *Ice Watch* (2014) του Olafur Eliasson (**Εικ 7.28**), με μεγάλα μπλοκ πάγου από τη Γροιλανδία να λιώνουν, εκτεθειμένα στο Λονδίνο, στο Παρίσι και στην Κοπεγχάγη, εμπλέκει άμεσα τον θεατή. Στο *Ice Watch* οι επισκέπτες καλούνται να αγγίξουν, να ακούσουν και να βιώσουν τη διαδικασία, δημιουργώντας άμεσες συναισθηματικές συνδέσεις με την κλιματική κρίση. Ο Eliasson έχει επισημάνει ότι τα επιστημονικά γεγονότα από μόνα τους συχνά αποτυγχάνουν να κινητοποιήσουν δράσεις, λόγω ψυχολογικών εμποδίων και υποστηρίζει ότι ο ρόλος της τέχνης και του πολιτισμού είναι να ξεπερνούν αυτά τα εμπόδια,

¹⁷ Στις δυσκολίες συνεννόησης με τις τεχνικές υπηρεσίες για την υλοποίηση του έργου αναφέρεται ο Rudi Fuchs, διευθυντής της documenta7 (1982). Βλ. <http://www.7000eichen.de/?id=60>

¹⁸ Νωρίτερα, είχε ιδρύσει το Γερμανικό Φοιτητικό Κόμμα (1967), μια «Οργάνωση για την Άμεση Δημοκρατία μέσω δημοψηφίσματος» (1972), και το Ελεύθερο Διεθνές Πανεπιστήμιο για τη Δημιουργικότητα και τη Διεπιστημονική Έρευνα - FIU (1973), όπως συνοψίζει ο Alfred Nemecek, Ein Mann stellt die Machtfrage, <http://www.7000eichen.de/?id=26>

δημιουργώντας θετικές αφηγήσεις για το μέλλον και ενθαρρύνοντας την προσωπική και συλλογική δέσμευση.



Εικόνα 7.28 *Olafur Eliasson, Ice Watch (2014).*

Πηγή: <https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014/image/12719>

Όπως έχει τονίσει ο Eliasson (2018), η δράση για το κλίμα, απαιτεί μια πολύπλευρη προσέγγιση:

Υπάρχουν πράγματα που μπορούμε να κάνουμε: Σε συστημικό, εθνικό επίπεδο μπορούμε να οργανωθούμε για να ασκήσουμε πίεση στους πολιτικούς και στις κυβερνήσεις ώστε, για παράδειγμα, να εισαγάγουν φιλόδοξους φόρους στον άνθρακα, εξασφαλίζοντας παράλληλα μια δίκαιη μετάβαση μακριά από τις οικονομίες μας που βασίζονται στον άνθρακα. Μπορούμε να ενωθούμε με άλλους και να καλέσουμε τις επιχειρήσεις να αποσπενδύσουν από τα ορυκτά καύσιμα και αντ' αυτού να επενδύσουν στη βιώσιμη ενέργεια και στην καινοτομία. Τα ορυκτά καύσιμα πρέπει να παραμείνουν στο έδαφος. Σε επίπεδο ΜΚΟ μπορούμε να υποστηρίξουμε οργανώσεις που εργάζονται για την εκπαίδευση κοριτσιών και γυναικών. Οι γυναίκες είναι το κλειδί για την ανάσχεση της κλιματικής αλλαγής. Στη ζωή μας, μπορούμε να πετάμε λιγότερο και να ελέγχουμε τα ψυγεία, τους καταψύκτες και τα κλιματιστικά μας - αν χρησιμοποιούν ψυκτικά που ονομάζονται HFC (υδροφθοράνθρακες), είναι ιδιαίτερα επιβλαβή

για το κλίμα. Μπορούμε να επιλέξουμε τη βιώσιμη κατανάλωση, να μειώσουμε τα απορρίμματα τροφίμων και να υιοθετήσουμε μια διατροφή με βάση τα φυτά, να αγοράζουμε προϊόντα που αφήνουν ελάχιστα σημάδια στον πλανήτη. Αν οι επιχειρήσεις δουν ότι προς τα εκεί πηγαίνουν τα χρήματα, θα ακολουθήσουν. Οι ανησυχίες μας θα μετατραπούν σε θετική ενέργεια, καθώς θα νιώθουμε μέρος της αυξανόμενης ομάδας ανθρώπων που κάνουν πραγματικά κάτι - χτίζοντας ένα επείγον και δυναμικό κλίμα.

Παράλληλα, ακτιβιστικές καλλιτεχνικές συλλογικότητες όπως η ομάδα τέχνης Extinction Rebellion's Art Group (<https://extinctionrebellion.uk/act-now/resources/art-group/>) χρησιμοποιούν διακηρύξεις, πανό, performances και δημόσιες εγκαταστάσεις για να αμφισβητήσουν τον κοινωνικό εφησυχασμό γύρω από την κλιματική αλλαγή (Εικ 7.29).



Εικόνα 7.29 Το Extinction Rebellion ανακοινώνει μαζική κατάληψη, καθώς το αποτέλεσμα των γενικών εκλογών αναγγέλλεται, δηλώνοντας ότι πρέπει να αναβαθμίσουμε τη δημοκρατία μας και όχι απλώς να αλλάξουμε την κυβέρνηση - Extinction Rebellion UK.
Πηγή: <https://extinctionrebellion.uk/2024/07/05/extinction-rebellion-announces-mass-occupation-as-general-election-result-called-declaring-we-need-to-upgrade-our-democracy-not-just-change-the-government/>

Στη σημερινή ψηφιακή εποχή, ο περιβαλλοντικός ακτιβισμός των καλλιτεχνών επεκτείνεται σε νέα μέσα, αξιοποιώντας big data, τεχνητή νοημοσύνη και εικονικά ή επαυξημένα περιβάλλοντα για να δημιουργήσει ισχυρά αισθητηριακά και γνωστικά ερεθίσματα. Η τέχνη λειτουργεί πλέον όχι μόνο ως μέσο ευαισθητοποίησης, αλλά και ως πλατφόρμα συλλογικής δράσης.

Το *Climate Symphony* (2017) των Leah Barclay και Kathy Hinde, μετέτρεψε επιστημονικά δεδομένα για την κλιματική αλλαγή σε ηχητικά τοπία, συνδέοντας την ακρόαση με την κατανόηση της κρίσης (Barclay & Hinde, 2017). Ομοίως, ο Refik Anadol, στη σειρά *Machine Hallucinations: Nature* (2021), χρησιμοποίησε δεδομένα οικοσυστημάτων και αλγορίθμους τεχνητής νοημοσύνης,

δημιουργώντας καθηλωτικές προβολές μεγάλης κλίμακας που προσκαλούν το κοινό σε μια οπτικοποιημένη εμπειρία της οικολογικής μνήμης (Refik Anadol Studio, 2021).

Η χρήση εικονικής πραγματικότητας (VR) και επαυξημένης πραγματικότητας (AR) δίνει νέες δυνατότητες βιωματικής κατανόησης. Το *Tree* (2017) των New Reality Company μετατρέπει τον θεατή σε εικονικό δέντρο του Αμαζονίου, επιτρέποντάς του να βιώσει την ανάπτυξη και την απειλή της αποψίλωσης. Η βιωματική αυτή ταύτιση υπογραμμίζει την αλληλεξάρτηση ανθρώπου και φύσης (New Reality Company, 2017).

Συλλογικότητες, όπως το *Not An Alternative* με το project *The Natural History Museum*, επαναπροσδιορίζουν τον θεσμικό ρόλο των μουσείων, χρησιμοποιώντας διαδικτυακές καμπάνιες και εικονικές εκθέσεις για να καταγγείλουν τη χρηματοδότηση πολιτιστικών ιδρυμάτων από βιομηχανίες ορυκτών καυσίμων (Not An Alternative, n.d.). Με παρόμοιο τρόπο, καλλιτέχνες της γενιάς των social media αξιοποιούν το Instagram και το TikTok για να δημιουργήσουν «μικρο-εκθέσεις» περιβαλλοντικής τέχνης, διαδίδοντας μηνύματα σε παγκόσμια κλίμακα.

Ο σύγχρονος περιβαλλοντικός ακτιβισμός μέσω τέχνης ενσωματώνει έτσι μια πολυεπίπεδη στρατηγική: συνδυάζει τον φυσικό χώρο (όπως το *Ice Watch* του Eliasson), τον δημόσιο ακτιβισμό (όπως οι δράσεις της *Extinction Rebellion*) και τις ψηφιακές τεχνολογίες, προκειμένου να ενδυναμώσει το κοινό, να καλλιεργήσει συναισθηματική εμπλοκή και να προωθήσει τη συστημική αλλαγή. Με αυτόν τον τρόπο, η κληρονομιά του Beuys εξελίσσεται σε ένα νέο, ψηφιακά διαμεσολαβημένο περιβάλλον, όπου η τέχνη παραμένει καταλύτης πολιτικής και οικολογικής συνείδησης.

7.7.1 Ψηφιακός ακτιβισμός

Η ψηφιακή τέχνη ενίσχυσε τον περιβαλλοντικό ακτιβισμό, προσφέροντας νέα μέσα εμπλοκής ενός παγκόσμιου κοινού. Από τις εμπειρίες VR έως την τέχνη που βασίζεται στο blockchain, οι καλλιτέχνες αξιοποιούν την τεχνολογία για να διευρύνουν την εμβέλεια και τον κοινωνικό αντίκτυπο των παρεμβάσεών τους.

Το VR έργο της Earthrise *This Is Climate Change* βυθίζει τους θεατές στις καταστροφικές συνέπειες της αποψίλωσης, των πυρκαγιών και της ανόδου της στάθμης της θάλασσας, συνδυάζοντας τέχνη, αφήγηση και επιστήμη (MIT Docubase, n.d.) Παρομοίως, το *Machine Hallucinations* του Refik Anadol *Coral Dreams* (2020) επεξεργάζεται πάνω από 25 εκατομμύρια εικόνες κοραλλιών με αλγόριθμους AI, μετατρέποντάς τες σε υποβλητικά ψηφιακά τοπία παραισθήσεων που αναδεικνύουν την ευθραυστότητα των θαλάσσιων οικοσυστημάτων (Refik Anadol Studio, 2020). Όπως δηλώνει στην ιστοσελίδα του:

Αξιοποιώντας τεράστια σύνολα δεδομένων και αλγόριθμους τεχνητής νοημοσύνης, προσπάθησα να οπτικοποιήσω τα όνειρα των μηχανών, δημιουργώντας αιθερικά τοπία που θολώνουν τη γραμμή μεταξύ του ψηφιακού και του φυσικού. Το AI Data Painting δεν αντιπροσωπεύει έτσι απλώς μια νέα τεχνική, αλλά έναν φιλοσοφικό στοχασμό πάνω στην εξελισσόμενη σχέση μεταξύ της ανθρώπινης δημιουργικότητας και της νοημοσύνης των μηχανών, προσκαλώντας τους θεατές να αναλογιστούν τη δυνατότητα της τεχνητής νοημοσύνης όχι μόνο να μιμείται την πραγματικότητα, αλλά και να φαντάζεται πέρα από αυτήν.

Ωστόσο, η άνοδος της ψηφιακής περιβαλλοντικής τέχνης εγείρει ζητήματα ηθικής. Ενώ τα ψηφιακά εργαλεία ενισχύουν την προβολή περιβαλλοντικών ζητημάτων, συνοδεύονται από σημαντικό αποτύπωμα άνθρακα. Η τέχνη που βασίζεται στο blockchain (NFTs) έχει επικριθεί για την υψηλή κατανάλωση ενέργειας και τις σημαντικές εκπομπές διοξειδίου του άνθρακα. Ο Memo Akten στο *Carbon Footprint of NFT Art* (2021) οπτικοποίησε το περιβαλλοντικό κόστος των συναλλαγών blockchain (<https://memoakten.medium.com/>), θέτοντας σε αμφισβήτηση τις ίδιες τις τεχνολογίες που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες.

Το περιοδικό *Flash Art* (2022) εγκαινίασε την ψηφιακή στήλη *The Uncanny Valley* για να καταγράψει τις αναδυόμενες διασταυρώσεις AI και τέχνης, περιλαμβάνοντας και τις προσπάθειες για μια βιώσιμη οικολογία της κρυπτογραφικής τέχνης (<https://flash---art.com/2021/02/episode-v-towards-a-new-ecology-of-crypto-art/>).

Παρά τις διαφορές μέσου και κλίμακας, ο ψηφιακός περιβαλλοντικός ακτιβισμός με τον Beuys έδινε έμφαση στη μετασχηματιστική δύναμη της τέχνης. Ενώ εκείνος προέτασσε τη μακροπρόθεσμη, απτική εμπλοκή, τα σύγχρονα ψηφιακά έργα επιλέγουν την ταχεία, παγκόσμια διάδοση, με τον κίνδυνο επιφανειακής συμμετοχής και το παράδοξο του ενεργοβόρου αποτυπώματος. Ωστόσο, οι υβριδικές προσεγγίσεις που συνδυάζουν φυσικά και ψηφιακά στοιχεία δημιουργούν νέες δυνατότητες, γεφυρώνοντας τις κοινότητες με την παγκόσμια συνδεσιμότητα των ψηφιακών πλατφορμών.

7.7.2 Περιβαλλοντικός ακτιβισμός στα μουσεία

Καθώς οι ψηφιακές και δημόσιες παρεμβάσεις αποκτούν ορατότητα, το πεδίο μετατοπίζεται και στους θεσμούς: τα μουσεία καθίστανται καίριοι χώροι διαπραγμάτευσης για τον περιβαλλοντικό ακτιβισμό. Ομάδες όπως η Just Stop Oil (<https://juststopoil.org/>) και η Ultima Generazione (<https://ultima-generazione.com/>) έχουν οργανώσει διαμαρτυρίες μεγάλης δημοσιότητας σε γκαλερί, στοχεύοντας σε εμβληματικά έργα όπως τα *Ηλιοτρόπια* του Van Gogh και οι *Θημωνιές* του Monet. Οι δράσεις αυτές, που συχνά περιλαμβάνουν την προσωρινή αλλοίωση προστατευμένων έργων, έχουν στόχο να καταδείξουν τους δεσμούς μεταξύ ιδρυμάτων τέχνης και καπιταλισμού ορυκτών καυσίμων.

Στοχοποιώντας διάσημα έργα, οι ακτιβιστές αναδεικνύουν την αντίφαση ανάμεσα στην κοινωνική οργή για πιθανή ζημιά στην πολιτιστική κληρονομιά, και στην αδιαφορία για την περιβαλλοντική καταστροφή. Οι πρακτικές αυτές αμφισβητούν την αντίληψη των μουσείων ως ουδέτερων χώρων και τα καλούν να πάρουν θέση απέναντι στην κλιματική κρίση. Αν και επικρίνονται ως βανδαλιστικές, το Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων (ICOM) αναγνώρισε τον επείγοντα χαρακτήρα του μηνύματος, θέτοντας ως προτεραιότητα το ερώτημα αν τα μουσεία μπορούν να παραμείνουν παθητικοί θεματοφύλακες της πολιτιστικής κληρονομιάς ή αν οφείλουν να συμμετάσχουν ενεργά στη διαμόρφωση ενός βιώσιμου μέλλοντος.

Από τις οικολογικές παρεμβάσεις του Beuys έως τον σημερινό ψηφιακά διαμεσολαβημένο ακτιβισμό, η τέχνη προσαρμόζεται συνεχώς για να αντιμετωπίσει τις περιβαλλοντικές προκλήσεις. Παρά την εξέλιξη εργαλείων και μεθόδων, η υποκείμενη δέσμευση για κοινωνική αλλαγή παραμένει ακλόνητη. Συνδυάζοντας φυσικές και ψηφιακές προσεγγίσεις, η σύγχρονη οικολογική τέχνη όχι μόνο τιμά την κληρονομιά του Beuys, αλλά και διευρύνει το πεδίο της, προωθώντας έναν παγκόσμιο διάλογο για τη συλλογική μας ευθύνη απέναντι στον πλανήτη.

Βιβλιογραφία

- Adorno, T.W., & Horkheimer, M. (1986). *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. (Μτφρ. Ζ. Σαρίκας). Εκδόσεις Ύψιλον.
- Akten, M. (2021, March 3). *Carbon Footprint of NFT Art*. Medium. <https://memoakten.medium.com/>
- Bachelard, G. (1994). *Η Διαλεκτική της Διάρκειας*. (Μτφρ. Ρ. Σπηλιωτακοπούλου). Εκδόσεις Εκάτη.
- Bachelard, G. (1997). *Η Εποπτεία της Στιγμής*. (Μτφρ. Κ. Παπαγιώργης). Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Barclay, L., & Hinde, K. (2017). *Climate Symphony*. We Make Money Not Art. <https://we-make-money-not-art.com/sound-art-ecology-and-auditory-culture-lisboa-soa-2016-2020/>
- Barrett, T. (2017) *Why is that art aesthetics and criticism of contemporary art*. Oxford University Press.
- Barthes, R. (1967). «Ο Θάνατος του Συγγραφέα» στο *Εικόνα Μουσική Κείμενο*. (Μτφρ. Γ. Σπανός). Εκδόσεις Πλέθρον. <https://ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press. Στο *ελληνικά Ομοιώματα και Προσομοίωση*. (Μτφρ. Λ. Ρινόπουλος). Εκδόσεις Πλέθρον.
- Benjamin, W. (1935). Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του. Στο *Δοκίμια για την Τέχνη*. (Μτφρ. Δ. Κούρτοβικ). Εκδόσεις Κάλβος.
- Boyne, R. (2002). Foucault and Art. In Smith, P., & Wilde, C. (2002). *A Companion to Art Theory* (Blackwell Companions in Cultural Studies), pp. 337-348.
- Buck-Morss, S. (1991). *The Dialectics of seeing Walter Benjamin and the Arcades*. The MIT Press.
- Burke, P. On the problem of the autonomy of art in bourgeois society. (51-63). In Frascina, F., & Harris, J. (1992). *Art In Modern Culture: An Anthology Of Critical Texts*. Phaidon. Celant, G. (1969). *Arte Povera*. Milano: Electa.
- County Museum of Art (Λος Άντζελες 1987). *Avant-gardes in the eighties*. Κατάλογος έκθεσης.
- Christov-Bakargiev, C. (1999). *Arte Povera*. Phaidon Press.
- Chomsky, N. (1992). *Προπαγάνδα και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*. (Μτφρ. Π. Καλαμάρας). Εκδόσεις Πρίσμα.
- Derrida, J. (1978). *La Vérité en Peinture*. Flammarion.
- Δερτούζος, Μ. (1998). *Τι Μέλλει Γενέσθαι*. Εκδόσεις Νέα Σύνορα - Α.Α. Λιβάνη.
- Eco, U. (1976). *Η Θεωρία της σημειωτικής*. (Μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη). Εκδόσεις Γνώση.
- Eco, U. (1992). *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία*. (Μτφρ. Α. Παπακωνσταντίνου). Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Eichel, H. Eine genial Provokation <https://www.7000eichen.de/?id=23>
- Eliasson, O. (2018). *Why art has the power to change the world*. Olafur Eliasson. <https://olafureliasson.net/texts/why-art-has-the-power-to-change-the-world>
- Eliasson, O. (2018). Climate action: Challenge your status quo bias! <https://olafureliasson.net/read/climate-action-challenge-your-status-quo-bias-2018/>.
- Extinction Rebellion. (n.d.). *Art Group*. Extinction Rebellion UK. <https://extinctionrebellion.uk/act-now/resources/art-group/>
- Flash Art. (2022). *The uncanny valley: Towards a new ecology of crypto art*. Flash Art. <https://flash-art.com/2021/02/episode-v-towards-a-new-ecology-of-crypto-art/>

- Foster, H., Krauss, P., Bois, Y.A., Buchloh, B.H.D., & Joselit, D. (2018). *Η Τέχνη μετά το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. Επίκεντρο.
- Foucault, M. (1969). *Αυτό δεν είναι Πίπα*. (Μτφρ. Γ. Σπανός). Εκδόσεις Πλέθρον.
- Foucault, M. (1969). *Οι λέξεις και τα Πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*. (Μτφρ. Κ. Παπαγιώργης). Εκδόσεις Γνώση.
- Foucault, M. (1969). *What Is an Author*.
- Foucault, M. (1975). *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η Γέννηση της Φυλακής*. (Μτφρ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη). Εκδόσεις Ράππα.
- Glaves-Smith, J., & Chilvers, I. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford University Press.
- Grane, D. (1987). *The Transformation of the Avant-Gard The NY Art World*. University of Chicago Press.
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity*. Basil Blackwell.
- Jencks, C. (1986). *What is Post-Modernism?* Academy Editions / St. Martin Press.
- Jencks, C. (2010). *What Then Is Post-Modernism?* The Post-Modern Reader, 2nd Edition. <https://www.wiley.com/en-us/The+Post-Modern+Reader%2C+2nd+Edition-p-9780470748664>
- Johnson, E.H. (1982). *American Artists on Art from 1940 to 1980*. Icon Editions.
- Just Stop Oil. Accessed January 2025. <https://juststopoil.org>
- Kassel.de. 7000 Eichen. https://www.kassel.de/buerger/kunst_und_kultur/eichen-von-joseph-beuys.php
- Κολοκοτρώνης, Γ. (14/12/24). Πόλεμος Πολιτική, Θρησκεία, Τέχνη. *Periou.gr* (14 Δεκεμβρίου 2024), <https://www.periou.gr/giannis-kolokotronis-polemos-politiki-thriskeia-techni/>
- Κολοκοτρώνης, Γ. (14/9/2024). Η τέχνη ως γλώσσα. Σημειωτικές δομές και υπολογιστική ανάλυση στη σύγχρονη τέχνη». Στο *periou.gr* (14 Σεπτεμβρίου 2024) <https://www.periou.gr/giannis-kolokotronis-i-syghroni-techni-os-systima-simeioni/>
- Kuspit, D. (1993). *The Dialectic of Decadence*. Stuxpress.
- Lippard, L., Alloway, L., Calas, N., & Marmer, N. (1984). *Pop Art*. (Μτφρ. Γ. Τασσόπουλος). Εκδόσεις Υποδομή.
- Lyotard, J.F. (1979). *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*. (Μτφρ. Κ. Παπαγιώργης). Εκδόσεις Γνώση.
- Manovich, L. (2020). *Cultural Analytics*. MIT Press.
- Marriner, R. (2002). Derrida and the Parergon. In Smith, P., & Wilde, C. (2002). *A Companion to Art Theory*. Blackwell Companions in Cultural Studies, pp. 349-360.
- MIT Docubase. This Is Climate Change. <https://docubase.mit.edu/project/this-is-climate-change/>
- Nemeczek, A. Ein Mann stellt die Machtfrage. <https://www.7000eichen.de/?id=26>
- Nemeczek, A. Klimawandel im Beuysland. <http://www.7000eichen.de/?id=29>
- New Reality Company. (2017). *Tree*. Ανακτήθηκε από <https://www.treeofficial.com/>
- Not An Alternative. (n.d.). *Artist statement from Not An Alternative – The Natural History Museum*. Ανακτήθηκε από <https://thenaturalhistorymuseum.org/artist-statement-from-not-an-alternative/>
- Owens, C. (1983). *The Discourse of Others: feminists and Postmodernism*
- Refik Anadol Studio. (2020). *Machine hallucinations: Coral dreams*. <https://refikanadol.com/works/coraldreams/>

- Refik Anadol Studio. (2021). *Machine Hallucinations: Nature Dreams*.
<https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-nature-dreams/>
- Sandler, I. (1996). *Art of the Postmodern Era from the late 1960s to the early 1990s*. Harper Collins.
- Stiles, K., & Selz, P. (1995). *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press.
- Toffler, A. (1982). *Το Τρίτο Κύμα*. (Μτφρ. Ερρίκος Μπαρτζινόπουλος). Εκδόσεις Κάκτος.
- Ultima Generazione. (n.d.). *Ultima Generazione – Campagna di disobbedienza civile nonviolenta*.
<https://ultima-generazione.com/>

Κεφάλαιο 8

Η αρχιτεκτονική μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: τάσεις φυγής από τον Μοντερνισμό

Σύνοψη

Το παρόν κεφάλαιο εισάγει ένα γενικό πλαίσιο, διάφορες πτυχές του οποίου θα αποτελέσουν σημεία εμβάθυνσης στη συνέχεια. Στον απόηχο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι αντιρρήσεις προς την κληρονομιά της μοντέρνας αρχιτεκτονικής μετατρέπονται σε προσδοκίες οι οποίες στηρίχτηκαν στην κριτική προς τη λειτουργικότητα και την απολυτότητα της μορφής. Ο υποκειμενισμός στην αναζήτηση της καινοτομίας δεν άργησε να φανεί στηριζόμενος και στις τεχνολογικές εξελίξεις. Τα παραδείγματα που εικονογραφούνται θα αποτελέσουν τη βάση για την περαιτέρω ανάπτυξη στα επόμενα κεφάλαια τόσο των θεωρητικών αναζητήσεων μέσα στη σύγχρονη βιβλιογραφία, όσο και για τη σύνδεσή τους με θεσμούς, έννοιες, και τις διεπιστημονικές συνδέσεις της αρχιτεκτονικής. Επίσης, θεωρώντας ότι η παρουσίαση των θεμάτων αυτού του κεφαλαίου είναι συμπληρωματική των όσων έχουν παρουσιαστεί σε δύο προηγούμενα βιβλία (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015· Πετρίδου & Ζιρώ, 2025), παραπέμπουμε σε εκείνες τις σελίδες, και επιλέξαμε να αναφερθούμε εδώ σε παραδείγματα που εκεί είχαν παραλειφθεί. Η μελέτη των αντίστοιχων κεφαλαίων των τριών βιβλίων θεωρείται συμπληρωματική.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2025). *Η κατασκευή του χώρου*. [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://doi.org/10.57713/kallipos-1086>

8.1 Γενικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του β΄ μισού του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα

Όπως γνωρίζουμε το αρχιτεκτονικό έργο δεν είναι αποκομμένο από την ευρύτερη πραγματικότητα, αλλά διαμορφώνεται πάντοτε σε σχέση με τις συνθήκες που του επιτρέπουν άλλοτε να πραγματοποιείται και άλλοτε όχι. Από τη συνεχή αλληλεπίδραση του τοπικού και του παγκόσμιου, από την ώσμωση των ειδικών και των γενικών αναφορών, προκαλούνται τα παραδείγματα των οποίων ο σχολιασμός μάς επιτρέπει να κατανοούμε τόσο τα ίδια τα έργα όσο και τις συνθήκες που επικρατούσαν κατά τη διάρκεια της γέννησής τους. Επίσης, δεν θα πρέπει να ξεχνούμε ότι η αρχιτεκτονική συνδέεται άμεσα με τις οικονομικές κρίσεις και την εντατικοποίηση της παραγωγής. Πολλές φορές, με τις αλλαγές που προτείνει κατά την περίοδο των οικονομικών κρίσεων η αρχιτεκτονική, ενισχύονται οι δομές παραγωγής και οι τεχνολογικές καινοτομίες, καθώς τα νέα πρότυπα που υιοθετούνται ενισχύουν την αγορά και την αλλαγή των διαδικασιών παραγωγής. Για παράδειγμα, με την πετρελαϊκή κρίση του 1973 η αρχιτεκτονική προσανατολίστηκε στη χρήση της υψηλής τεχνολογίας, προτείνοντας ευέλικτα και ελαφριά κτήρια που αντιπροσωπεύουν πλέον τις νέες οικονομικές κατευθύνσεις για περιορισμό στη δαπάνη χρόνου και χρήματος. Συνεχώς νέες τεχνολογίες αναπτύσσονται για εξοικονόμηση ενέργειας, νέες τάσεις

προσδιορίζουν τα φιλικά περιβάλλοντα, προτείνονται νέοι τρόποι διαβίωσης, οργάνωσης του χώρου της εργασίας και του ελεύθερου χρόνου, και για κάθε χωρικό νεωτερισμό εφευρίσκεται μια αντίστοιχη αρχιτεκτονική πρόταση. Βασική συνισταμένη για την υλοποίηση των παραπάνω είναι η εμμονή του αρχιτέκτονα να συμμετέχει διαμέσου της δημιουργίας ενός νέου αρχιτεκτονικού αντικείμενου στη δυναμική της σύγχρονης κοινωνίας. Έτσι, η αρχιτεκτονική συνεχίζει να χαρακτηρίζεται από καινοτόμες προτάσεις, πρωτοποριακή χρήση υλικών, συμβολισμό, μνημειακότητα αλλά απαραίτητως και από συνέργεια ανάμεσα στον αρχιτέκτονα και στον παραγγελιοδότη, είτε αυτός είναι ένα άτομο είτε ένας θεσμός (Εικ 8.1).



Εικόνα 8.1 Henning Larsen, Όπερα, Κοπεγχάγη, 2005. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Επίσης, κάθε αλλαγή, όχι μόνο στην καλλιτεχνική δημιουργία, χαρακτηρίζεται από την αναζήτηση νεωτεριστικών στοιχείων αλλά και από την αντίθεση σε ορισμένα που προϋπάρχουν. Καθώς εμφανίζεται μία κριτική στάση απέναντι στα δεδομένα μιας συγκεκριμένης κατάστασης, γεννιούνται τα στοιχεία εκείνα που θα καθορίσουν τη μελλοντική πορεία της νέας έρευνας. Οι «αρνήσεις» προς τα παγιωμένα αποτελούν μια σταθερή βάση πάνω στην οποία διαμορφώνονται οι νέες προτάσεις.

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα, με σύμμαχο την οικονομική μεγέθυνση, η σχέση του αρχιτέκτονα με το κοινωνικό σύνολο άλλαξε, ενώ συγχρόνως έντονη ήταν και η αναζήτηση ενός καινούριου στιλ που θα μπορούσε να προστεθεί στην αλυσίδα της αρχιτεκτονικής παραγωγής. Οι προσπάθειες εφεύρεσης του «καινούριου και διαφορετικού» έγιναν μέσα από την αποκήρυξη των κλασικών μορφών και την αναζήτηση νέων πηγών έμπνευσης. Τα νέα υλικά, η διαμάχη ανάμεσα στην ποσότητα και στην ποιότητα της καλλιτεχνικής παραγωγής, οι νέες κοινωνικές απαιτήσεις, όλα αυτά οδήγησαν σε νέες μορφές και νέες τυπολογικές εκφράσεις. Οι αλλαγές που παρουσιάστηκαν οφείλονται στην τεχνολογική εξέλιξη, στην ανανέωση του μορφολογικού λεξιλογίου και στη σχέση της αρχιτεκτονικής με το κοινό.

Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, αποτινάσσοντας τον ακαδημαϊσμό και καταδικάζοντας τον διάκοσμο, το «καινούριο και το διαφορετικό» εμφανίστηκαν μέσα από την ενίσχυση της σχέσης της αρχιτεκτονικής με τη λειτουργικότητα. Οι διάφορες δραστηριότητες που εκτελούνται στο εσωτερικό ενός κτηρίου απομονώθηκαν, ταξινομήθηκαν, ιεραρχήθηκαν, και τέλος τοποθετήθηκαν στον χώρο με τάξη και χωρίς επικαλύψεις. Κάθε είδος κτηρίου, όπως και η πόλη, μελετήθηκε σαν μία μηχανή με ξεχωριστά κομμάτια που το καθένα έπρεπε να δουλεύει με τη μέγιστη ακρίβεια για να εξασφαλιστεί η αποδοτικότητα του συνόλου. Αυτή η «ορθολογιστική» αρχιτεκτονική με τους κυβικούς όγκους, τους λευκούς τοίχους, με

τα μεγάλα οριζόντια παράθυρα, τις επίπεδες στέγες, την ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης, αλλά και την ομαδοποίηση της κοινωνικής ζωής αναπτύχθηκε έχοντας ως προϋπόθεση μια τεχνητή ενότητα της αρχιτεκτονικής. Από αυτήν ακριβώς την προϋπόθεση γεννήθηκαν οι πρώτες αντιθετικές τάσεις.

Στο β' μισό του 20ού αιώνα πολλοί αρχιτέκτονες προέβαλαν αντίρρηση στην ιδιαίτερη βαρύτητα που δόθηκε στη λειτουργικότητα και στην απλότητα της μορφής και θέλησαν να τονίζουν την υπεροχή της εκφραστικότητας. Θεώρησαν ότι η μορφή δεν είναι τίποτε άλλο από όχημα της υποκειμενικής έκφρασης και ότι η επίλυση του ζητούμενου προγράμματος είναι προσωπική υπόθεση του κάθε αρχιτέκτονα. Εμφανίστηκαν ορισμένοι άξονες σκέψης γύρω από τους οποίους αναπτύχθηκαν η πολυμορφία και η ποικιλία των αρχιτεκτονικών αντιλήψεων των τελευταίων δεκαετιών.

- Για μερικούς απογόνους του Joseph Paxton (1803-1865) και του Gustave Eiffel (1832-1923) ιδιαίτερη σημασία έχουν τα σύγχρονα υλικά και οι δυνατότητες που παρέχουν για νέες μορφές κάθε τεχνολογική καινοτομία.
- Για άλλους, έχει ιδιαίτερη σημασία η δυνατότητα να αντικατοπτρίζονται, μέσα από μία μεταφορά της ιστορίας, οι διάφορες εκδοχές του παρελθόντος και να ταυτίζονται με το μέλλον και την εξέλιξη της σημερινής αρχιτεκτονικής.
- Ιδιαίτερη σημασία αποκτά και εκείνο το ρεύμα που προσπαθεί να αφουγκραστεί τις κοινωνικές ανησυχίες, συνδέεται με τον τόπο και την ιστορία του, απορρίπτει τις έντονες φορμαλιστικές εξάρσεις και παραμένει πιστό στην έκφραση διαμέσου της απλούστευσης της μορφής.
- Ακόμα, η αναφορά στις οργανικές μορφές αποκτά νέες διαστάσεις. Με τη συνεισφορά των νέων τεχνολογιών επιτρέπεται μια όλο και μεγαλύτερη ελευθερία στην οργάνωση των όγκων και στη δημιουργία μορφών που μέχρι τώρα δεν ήταν εφικτές. Με λίγα λόγια, η δημιουργία μιας «δεύτερης φύσης», η οποία οφείλει πολλά στην εικονική απεικόνιση και στον οραματισμό των αρχιτεκτόνων με τη βοήθεια του ηλεκτρονικού υπολογιστή ([Εικ 8.2](#), [8.3](#)).



Εικόνα 8.2 Zaha Hadid, The Serpentine North Gallery, Kensington, 2009-2013. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 8.3 Zaha Hadid, The Serpentine North Gallery, Kensington, 2009-2013, εσωτερικό. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Έτσι διατυπώθηκαν αρνήσεις και προβληματισμοί απέναντι στους οποίους η αρχιτεκτονική σκέψη διαμόρφωσε μια κριτική στάση από την οποία γεννήθηκαν νέα οράματα. Άλλα στοιχεία θεωρήθηκαν ως πεπερασμένα και χωρίς δυνατότητα συνέχειας, εμφανίζοντας ρήγματα με το παρελθόν. Έτσι, εκδηλώθηκε με σαφήνεια η σύγκρουση του παλιού με το καινούριο, στην οποία υπερτερούν τα σημεία μιας ρήξης, μιας τομής με το προηγούμενο και από όπου εμφανίστηκαν τα σπέρματα των εξελίξεων και το νέο πλαίσιο ανάπτυξης της σύγχρονης αρχιτεκτονικής.

Σε αυτούς τους «νέους» τρόπους της αρχιτεκτονικής και στις προεκτάσεις που μπορούν να πάρουν, ορισμένοι αρχιτέκτονες ασκούν σήμερα μέσα από το έργο τους μία κριτική. Εκεί μπορούμε να αναζητήσουμε τις ενδείξεις οι οποίες ενδέχεται με τη σειρά τους να οδηγήσουν τους σύγχρονους αρχιτέκτονες στη χάραξη των νέων κατευθύνσεων.

Η αρχιτεκτονική κατά το β' μισό του 20ού αιώνα μπορεί να χωριστεί σε μεγάλες ενότητες, χωρίς βέβαια να υπάρχουν στεγανά όρια μεταξύ τους.

Την εικοσαετία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1965) εμφανίζονται οι πρώτες προσπάθειες προσαρμογής της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στη μεταπολεμική κατάσταση: η συνέχιση του «διεθνούς στυλ», οι πρώτες αναζητήσεις νέων εκφραστικών μορφών στις ΗΠΑ με την εισροή των Ευρωπαϊκών αρχιτεκτόνων, ενώ στην Ευρώπη διατηρούνται ακόμα οι αρχές του Μοντέρνου κινήματος με την παράλληλη εμφάνιση νέων προσπαθειών με στόχο την αποβολή ή και τη μετάλλαξη τους (**Εικ 8.4**).

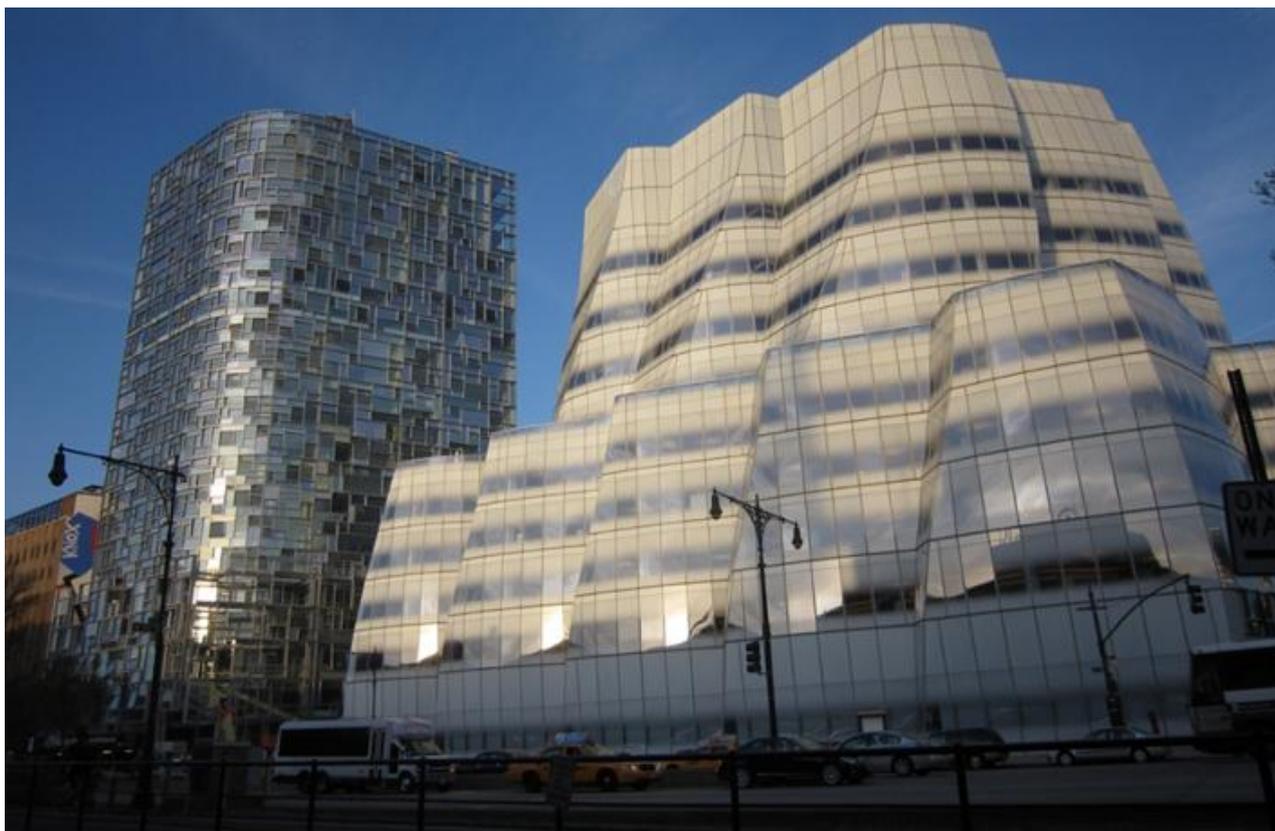


Εικόνα 8.4 Denys Lasdun, Royal National Theatre, Λονδίνο, 1976. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Στην περίοδο (1965-1980) εμφανίζονται οι πειραματισμοί της νέας εποχής: η τεχνολογική άνθηση και οι επιδράσεις της στην αρχιτεκτονική μορφή, οι σχέσεις που αναπτύσσονται με τη Φιλοσοφία, την Κοινωνιολογία, την Ανθρωπολογία, οι οποίοι αποκρυσταλλώνονται στις προτάσεις των John Habraken (1928-2023), Christopher Alexander (1936-2022), Robert Venturi (1925-2018), Peter Eisenman (γενν. 1932), Richard Meier (γενν. 1934) μεταξύ άλλων. Ιδιαίτερα σημαντικά είναι αυτή την περίοδο τα παραδείγματα της ιταλικής αρχιτεκτονικής μέσω των πρωταγωνιστών της, όπως οι Paolo Portoghesi (1931-2023), Carlo Scarpa (1906-1978), Giancarlo De Carlo (1919-2005), Carlo Aymonino (1926-2010), Aldo Rossi (1931-1997), Vittorio Gregotti (1927-2020) και άλλων, τόσο στο επίπεδο της θεωρίας και κριτικής, όσο και σε εκείνο της υλοποιημένης αρχιτεκτονικής. Είναι η εποχή που γράφονται σημαντικά

κείμενα για τις νέες θεωρητικές τάσεις της αρχιτεκτονικής όσο και για τις ιστορικές έρευνες, όπως εκείνα των Colin Rowe (1920-1999), Giulio Carlo Argan (1909-1992), Manfredo Tafuri (1935-1994), Charles Jencks (1939-2019), Bruno Zevi (1918-2000) και άλλων.

Στον απόηχο των πολιτικών και κοινωνικών κινημάτων των τελών της δεκαετίας του 1960, η αρχιτεκτονική προσδιορίζεται με έναν τίτλο που ακόμα σήμερα θεωρείται αμφιλεγόμενος. Είναι η εποχή του Μεταμοντερνισμού, ένας όρος που δεν κατάφερε ωστόσο να αποδώσει με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής που τον αποδέχθηκε. Τη δεκαετία του '70, ο Μοντερνισμός θεωρήθηκε ότι «απέτυχε» και άνοιξε ο δρόμος για την επινόηση του Μεταμοντερνισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική, οι αρχιτέκτονες επιδιώκουν να απομακρυνθούν από τις τετράγונες κυβικές μορφές και επηρεάζονται από ποικίλες πηγές έμπνευσης όπως το περιβάλλον, η φιλοσοφία, η φύση, η ιστορία, η ίδια η πόλη. Ο ορθολογισμός του Μοντέρνου αποδείχθηκε μονότονος αφού δεν επέτρεπε τον εμπλουτισμό του. Θεωρήθηκε ότι η γεωμετρία χρειάζεται μια ριζική αναζωογόνηση, αλλιώς κινδυνεύει να γίνει μονοκοντυλιά. Οι κάτοικοι των μεγαλουπόλεων έπρεπε να εγκαταλείψουν τις μονότονες σειρές των πολυκατοικιών και να οραματιστούν την ευρύχωρη μονοκατοικία στα προάστια των πόλεων. Έτσι τα κτήρια της δεκαετίας του '70 μπορούμε να ισχυριστούμε ότι διαφοροποιούνται από τα προηγούμενα έργα ως προς την έντονη πολυπλοκότητα της αρχιτεκτονικής μορφής τους και την ποικιλία στη χωρική τους οργάνωση. Το φαινόμενο αυτό της επανεμφάνισης των μορφών ολοκληρώνεται πριν από τα τέλη του 20ού αιώνα, και οι προτάσεις των Rem Koolhaas (γενν. 1944), του Bernard Tschumi (γενν. 1944), του Jean Nouvel (γενν. 1945), της Zaha Hadid (1950-2016) όπως και η αρχιτεκτονική της υψηλής τεχνολογίας των Norman Foster (γενν. 1935), Renzo Piano (γενν. 1937), Richard Rogers (1933-2021), Santiago Calatrava (γενν. 1951), Frank O. Gehry (γενν. 1929) και άλλων χαρακτηρίζουν και τις αρχές της νέας χιλιετίας ([Εικ 8.5](#)).



Εικόνα 8.5 *Jean Nouvel, Κτήριο Διαμερισμάτων και Frank Gehry, IAC Building, 11η Λεωφόρος, Νέα Υόρκη, 2007. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Στις αρχές της νέας χιλιετίας, οι αρχιτέκτονες επιστρέφουν, χωρίς ίσως να έχουν ποτέ απομακρυνθεί πραγματικά, σε ορισμένες αρχές του Μοντερνισμού, προκαλώντας περαιτέρω σύγχυση στα θεωρητικά θεμέλια της αρχιτεκτονικής: Η αρχιτεκτονική προτείνει να βελτιώσει την ποιότητα ζωής των ατόμων και των κοινοτήτων, μέσα στις ισχύουσες όμως κοινωνικές συνθήκες, υποστηρίζει μέσα από τη νέα έννοια της αειφορίας τις βιώσιμες και φιλικές προς το περιβάλλον κατασκευαστικές πρακτικές, ενώ μέσα από τη συνεχή κατασκευαστική διαδικασία απαιτείται ένα τεράστιο απόθεμα ενέργειας, αναπτύσσονται νέες διαδικασίες σχεδιασμού μέσα από τη χρησιμοποίηση προηγμένων συστημάτων λογισμικού, ενώ η λειτουργικότητα αποτελεί ακόμα μία βασική συνιστώσα της αρχιτεκτονικής, καθώς η ευελιξία και η προσαρμοστικότητα στοχεύουν στην εξυπηρέτηση των αναγκών των χρηστών. Οι αρθρωτοί χώροι που μπορούν να αναδιαμορφωθούν εύκολα, όπως είχαν χρησιμοποιηθεί στον Μοντερνισμό, εμφανίζονται και σήμερα ως χώροι πολλαπλής χρήσης. Όσο για τις μορφές που κυριαρχούν στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, επιστρέφουν τόσο ο μινιμαλισμός όσο και οι οργανικές μορφές. Έτσι, από τις λέξεις-κλειδιά του Μοντερνισμού όπως λειτουργικότητα, τεχνολογία, λειτουργική πόλη, οικονομία, ηλιασμός, φωτισμός και υγιεινή, παραμένουμε σε συνώνυμες ή παρόμοιες λέξεις-κλειδιά, όπως βιοποικιλότητα, εμπειρία, ευφυής αστικοποίηση, αειφορία, προηγμένη τεχνολογία, ευελιξία και προσαρμοστικότητα, σχεδίαση με επίκεντρο τον χρήστη και άλλες.

Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι η σχέση με την τεχνολογία και η χρήση νέων υλικών μετατρέπονται σε σχεδιαστικό εργαλείο, ο εμπλουτισμός της γεωμετρίας επιτρέπει τον πλουραλισμό των μορφών και ότι η αρχιτεκτονική αναλαμβάνει να «επιλύσει» τις όποιες αντιθέσεις παρουσιάζονται από το κοινωνικό, οικονομικό και φυσικό περιβάλλον. Αποκαλύπτεται όμως έτσι ξανά μια ουτοπία: ούτε η μορφή ούτε η οργάνωση του χώρου μπορούν να καλύψουν προβλήματα που γεννιούνται έξω από αυτές. Για την αρχιτεκτονική η δυσκολία καθορισμού των δικών της αρχών μετατοπίζεται στην ενδυνάμωση της ανταλλακτικής της αξίας. Ο αρχιτέκτονας, για ακόμη μία φορά, καλείται να σχεδιάσει την εικόνα μιας κατοικίας για μια ευτυχισμένη οικογένεια, την εικόνα μιας παιδικής χαράς με ξένοιαστα παιδιά, την εικόνα ενός αειφορικού χώρου εργασίας, οι οποίες θα προβληθούν μέσα από τις σελίδες των περιοδικών, θα εκτεθούν σε διεθνείς εκθέσεις και για τις οποίες ο αρχιτέκτονας θα βραβευτεί με τοπικά και παγκόσμια βραβεία. Εικόνες που, παρότι παραμένουν μακριά από την κοινωνική πραγματικότητα, επιτρέπουν στην αρχιτεκτονική να διατηρεί τις φιλοδοξίες της.

Έτσι, σήμερα ακόμη, η αρχιτεκτονική, εμπλουτίζοντας τα εφόδιά της με καλές πρακτικές όπως η αειφόρος ανάπτυξη και η ενεργειακή πολιτική, συμμετέχει ενεργά στην ανασυγκρότηση του δομημένου περιβάλλοντος καθιστώντας την παρουσία της αναγκαίο οικονομικό παράγοντα.

8.2 Νέα αρχιτεκτονικά λεξιλόγια

Η συνύπαρξη των διαφορετικών κατευθύνσεων χαρακτηρίζει τη διεθνή αρχιτεκτονική από τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Στο πλαίσιο της κριτικής του Μοντερνισμού, οι αρχιτέκτονες από το 1970 και μετά, μέσα από τις αναγνώσεις βιβλίων όπως *Complexity and contradiction* (1966) και *Learning from Las Vegas* του Robert Venturi (1972), *L'architettura della città* του Aldo Rossi (1966), *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico* του Manfredo Tafuri (1973), *Le langage de l'architecture post-moderne* του Charles Jencks (1979), *S,M,L,XL* των Rem Koolhaas και Bruce Mau (1995) και άλλων, ανέπτυξαν έναν προβληματισμό που άρχισε να εξαπλώνεται σε όλο τον κόσμο και να παράγει αποτελέσματα, επιζητώντας να απομακρυνθούν από τον χαρακτήρα ενός ομογενούς κινήματος που είχε για περίπου 50 χρόνια. Έχοντας ως δεδομένα όσα προαναφέρθηκαν, στις παρακάτω ενότητες θα παρουσιαστούν χαρακτηριστικά παραδείγματα από την αρχιτεκτονική των τελών του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα.

8.2.1 Παραδείγματα ενός σύγχρονου ορθολογισμού

Η επανεξέταση του λεξιλογίου του Μοντέρνου κινήματος επιβεβαιώνει την κατάταξή του δίπλα στις υπόλοιπες αρχιτεκτονικές εκφράσεις των άλλων ιστορικών εποχών. Απομακρυνόμενοι από αυτόν, οι αρχιτέκτονες αναζήτησαν νέες προτάσεις, έτσι ώστε να συνδυάζουν έναν σύγχρονο ορθολογισμό της μορφής με την αστική δομή, να συνδέουν την αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη, να ανατροφοδοτήσουν την αρχιτεκτονική μέσα από τις αναφορές στην ιστορία και στην παράδοση, να εγκαταλείψουν την υποσχόμενη ουτοπία του Μοντερνισμού. Ένας νέος ρεαλισμός αντιτίθεται στις ουτοπικές και αποδεδειγμένες πλέον ανεδαφικές εκφράσεις του Μοντερνισμού. Οι προτάσεις των ορθολογιστών αρχιτεκτόνων χαρακτηρίζονται από την επιλογή των μορφολογικά απλών λύσεων, και βασιζόμενοι σε παραδοσιακά υλικά και τεχνικές, χρησιμοποιούν τη σημερινή τεχνολογία για την επίλυση σχεδιαστικών προβλημάτων, αποδυναμώνοντας την αισθητική της σημασία. Στη διάρκεια της καριέρας της πλειονότητας των αρχιτεκτόνων, τα έργα που πραγματοποιούνται καλύπτουν ένα ευρύ εκφραστικό φάσμα με πολλές παραλλαγές. Για παράδειγμα, η προσπάθεια που γίνεται από αρχιτέκτονες για μια επανανάγνωση της συνεισφοράς των πρωτοποριακών κινήματων, αλλά ακόμα και οι μεταφονξιοναλιστικές αμφισβητήσεις του Leon Krier και οι απόψεις του για την αναβίωση των αξιών της προβιομηχανικής ευρωπαϊκής πόλης συνοδεύονται από ένα εξαιρετικά πλούσιο αρχιτεκτονικό έργο. Από τα χρόνια 1965-1970, και μέσα από το έργο των Ορθολογιστών εμφανίζεται η διάσπαση του δόγματος Φόρμα-Χρήση, και η αρχιτεκτονική βασίζεται στη σημασία του δημόσιου χώρου, στη λογική επεξεργασία των δεδομένων, στην επανερμηνεία του τόπου, στον πλουραλισμό των υλικών, και δίνει έμφαση στην αποδοχή των ποικίλων τρόπων ζωής.

Το συγκρότημα των 94 κατοικιών του Gino Valle (1923-2003) στην περιοχή Giudecca της Βενετίας (1980-1986) χαρακτηρίζεται από την οργάνωση ευέλικτων δημόσιων χώρων που αντηχούν τους χώρους της Βενετίας, όπως η μικρή πλατεία, η στοά και η αυλή, και την ισορροπημένη ένταξή τους στον παραδοσιακό αστικό χώρο, χωρίς να ανατρέχουν όμως σε επαναλαμβανόμενα στιλιστικά μοντέλα. Έτσι, δημιουργούνται συνεχόμενοι χώροι που ορίζουν τις ποικίλες διαδρομές ανάμεσα από τις κατοικίες, ενώ η πολυμορφία των απολήξεων (σοφίτες, ταράτσες), από όπου η θέα προς τη λιμνοθάλασσα είναι ανεμπόδιστη, υπογραμμίζει την άρθρωση του συνόλου ([Εικ 8.6](#), [8.7](#)). Τα υλικά, τούβλα και λευκό μπετόν, εμπλουτίζουν την εικόνα του συνόλου και το εγγράφουν αρμονικά στο υπόλοιπο τοπίο της Βενετίας. Έτσι, παρότι υπάρχει μια μορφολογική απλοποίηση και μία επιμελημένη χωρική πολυπλοκότητα, καθώς η αρχιτεκτονική περιορίζεται στη χρήση λιγοστών μορφών και τυπολογικών στοιχείων, το σύνολο φορτίζεται με την προσωπική και συλλογική μνήμη και λαμβάνει απρόβλεπτες διαστάσεις και επεξηγήσεις. Η έμφαση δίνεται στη συγκρότηση ενός χώρου που αναπτύσσεται με βάση τα δεδομένα κοινωνικά χαρακτηριστικά, χωρίς να προβάλλει προτάσεις μιας ουτοπικής χωρικής αναδιάρθρωσης. Συνεπώς αποτελεί ένα παράδειγμα μιας αρχιτεκτονικής που αντιλαμβάνεται τόσο τον χώρο όσο και την ιστορία του τόπου, χωρίς να αδιαφορεί για τη συγκρότηση της σύγχρονης καθημερινότητας.



Εικόνα 8.6 *Gino Valle, Κατοικίες στην Giudecca, Βενετία, 1980-1986. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



Εικόνα 8.7 *Gino Valle, Κατοικίες στην Giudecca, Βενετία, 1980-1986. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Ο Rafael Moneo (γενν. 1937) θεωρείται ένας από τους σπουδαιότερους Ισπανούς αρχιτέκτονες των τελών του 20ού αιώνα. Επιδιώκοντας την απομάκρυνση από τον Μοντερνισμό, ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1960 να μελετά τη σκανδιναβική αρχιτεκτονική, και κυρίως το έργο του Jørn Oberg Utzon, (1918-2008). Όμως, η κυριότερη θεωρητική επίδραση στη σκέψη του προήλθε από την εμπάθυνση στην ιταλική αρχιτεκτονική κατά τη δεκαετία του 1960, όταν ως υπότροφος της Βασιλικής Ακαδημίας της Ισπανίας στη Ρώμη ήρθε σε επαφή με Ιταλούς αρχιτέκτονες και θεωρητικούς. Μέσα από τα μαθήματά του στην αρχιτεκτονική σχολή της Βαρκελώνης διατύπωσε ένα αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο που περιστρέφεται γύρω από έννοιες όπως η σύνδεση του κτηρίου με την πόλη, η χρήση της σύγχρονης παράδοσης ως πηγής νέων μορφών, η ώσμωση εντός της αρχιτεκτονικής τόσο των τοπικών όσο και των γενικότερων μορφολογικών στοιχείων, ο κοινωνικός χαρακτήρας των κτηρίων. Ο Moneo δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην κίνηση, στο εσωτερικό φως, στην οπτική του χώρου, στη χρήση των υλικών όπως το τούβλο, το μπετόν, το γυαλί και

η πέτρα, προτείνοντας τη σχέση της παράδοσης με τη μοντερνικότητα, αποφεύγοντας όμως τόσο μια σκηνογραφία που χαρακτήριζε το μεταμοντέρνο όσο και την τεχνολογική εμμονή που επικρατούσε τη δεκαετία του 1970. Στα έργα του αποδεικνύει ότι μία ενιαία αντίληψη για την αρχιτεκτονική μπορεί να παράγει πολύ διαφορετικά αποτελέσματα. Δημιουργώντας περιοχές κυκλοφορίας πεζών, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στη σχέση φωτός - εσωτερικού χώρου, επιτρέποντας τη σύνδεση του κτηρίου με τον περιβάλλοντα χώρο, παράγει μια αρχιτεκτονική που φαίνεται απλή, αλλά εμφανίζει μια έντονη πλαστικότητα. Οι θεωρητικές του μελέτες, οι ομιλίες και τα άρθρα του πιστοποιούν ότι ένας σύγχρονος αρχιτέκτονας όσο περισσότερο εμβαθύνει στα προηγούμενα παραδείγματα τόσο περισσότερο ανακαλύπτει νέους εκφραστικούς δρόμους για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Η διαλεκτική σχέση που εγκαθίδρυσε ανάμεσα στην ιστορία και στη σύγχρονη σκέψη εμπλούτισε το έργο του καθιστώντας το διεθνώς αναγνωρίσιμο. Στα έργα του όπως ο σιδηροδρομικός σταθμός Atocha στη Μαδρίτη (1984-1992 και 2007-2012), αναζητώντας έναν «κανόνα» για την αρχιτεκτονική, δηλαδή αυτό που πηγάζει από μια σωρευτική εμπειρία της κατασκευής, ανασκαλεύει την άμεση σύνδεση του με το σημερινό σύγχρονο πλαίσιο (Εικ 8.8, 8.9). Με τον κύλινδρο που ενώνει τα διαφορετικά σημεία του σταθμού να υψώνεται, δημιουργεί ένα τοπόσημο στην πόλη δίνοντας προτεραιότητα στην ιδέα της αστικής συνέχειας με το παρακείμενο ιστορικό κτήριο του σταθμού του 19ου αιώνα. Επίσης το φως που διαχέεται στο εσωτερικό του κυλίνδρου προσθέτει ζωντάνια και ένταση στις καθημερινές κινήσεις των ταξιδιωτών τονίζοντας περαιτέρω τον πλούτο του πολυεπίπεδου εσωτερικού χώρου.



Εικόνα 8.8 *Rafael Moneo, Σιδηροδρομικός Σταθμός Atocha Cercanías, Μαδρίτη (1984-1992). (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 8.9 *Rafael Moneo, Σιδηροδρομικός Σταθμός Atocha Cercanías, Μαδρίτη (1984-1992), εσωτερικό του κυλινδρικού κτηρίου. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Στην προέκταση του Μουσείου Prado στη Μαδρίτη, ο Ισπανός αρχιτέκτονας συνδέει το νέο κτήριο με το αποκατεστημένο μπαρόκ αίθριο του πρώην μοναστηριού San Jerónimo el Real, αλλά και με το υπάρχον κτήριο του μουσείου. Ένας κήπος σχεδιασμένος με παρτέρια και ένας αστικός περίπατος δημιουργούν την ένωση με το κυρίως μουσείο και με τον κοντινό βοτανικό κήπο. Το νέο κτήριο ευθυγραμμίζεται με την εκκλησία San Jerónimo, και η εξωτερική του όψη, επενδεδυμένη με ισπανική πέτρα Colmenar και τούβλα, συνδέεται οπτικά και με το κεντρικό κτήριο του Prado του 18ου αιώνα (Juan de Villanueva, 1785), δημιουργώντας μια νέα αστική ενότητα. Η αρχιτεκτονική του κτηρίου του Moneo εντυπωσιάζει με την καθαρότητά της: οι όγκοι παρουσιάζονται συνεκτικοί καθώς διασπώνται σε μικρότερα σώματα, τα υλικά υπογραμμίζουν με στιβαρό τρόπο τις μορφολογικές αλλαγές, οι αναφορές στα περιβάλλοντα μνημεία γίνονται μέσα από επιλογές υλικών, αρμονικών διαστάσεων, συνεχειών των όγκων και μορφολογικών αφαιρέσεων. Ο αστικός χώρος ολοκληρώνεται με εξωτερικές σκάλες, οπτικές συζεύξεις, δαπεδοστρώσεις και επιμελημένες λεπτομέρειες, που συνδέουν οπτικά και λειτουργικά το σύνολο των κτηρίων. Στο εσωτερικό μία κεντρική σκάλα οδηγεί στο πενταώροφο κτήριο που περιλαμβάνει εκθεσιακές αίθουσες,

γραφεία και αποθηκευτικούς χώρους. Το νέο κτήριο, χωρίς να επιβάλλεται στα προϋπάρχοντα, ενισχύει έντονα την αστική εικόνα της περιοχής ([Εικ 8.10](#)).



Εικόνα 8.10 Rafael Moneo, προέκταση του Μουσείου Prado στη Μαδρίτη, 1998-2007. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Για τον Álvaro Siza Vieira (γενν. 1933), η αρχιτεκτονική οφείλει να παρατηρεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε τόπου, να εκφράζεται με απλές μορφές, να δημιουργεί συνέργειες λειτουργικές, κοινωνικές, μορφολογικές. Η θάλασσα, ο ποταμός, οι μεγάλοι και οι μικροί οδικόι άξονες, όλα αποτελούν αφορμές για να αγκιστρωθούν επάνω τους τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής. Το κτήριο της Βιβλιοθήκης στην πόλη Viana do Castelo στην Πορτογαλία ([Εικ 8.11](#), [8.12](#)) αποτελείται από έναν υπερυψωμένο κυβικό όγκο 45x45 μέτρα, με ένα κεντρικό αίθριο 20x20 μέτρων δίπλα στο ποτάμι. Στους δύο ορόφους της βιβλιοθήκης φιλοξενούνται διάφορες λειτουργίες, όπως αναγνωστήρια, αμφιθέατρα, αρχεία, αίθουσες συνεδρίων, γραφεία. Το κτήριο χαρακτηρίζεται από μια καθαρή αρχιτεκτονική με τις μεγάλες λευκές επιφάνειες να καθορίζουν το τέλει στερεό, το οποίο είναι υπερυψωμένο πάνω σε δύο τοίχους μορφής L, έτσι ώστε από το εσωτερικό να υπάρχει απρόσκοπτη θέα προς το ποτάμι. Τα μεγάλα οριζόντια ανοίγματα με τις ηλιοπροστασίες χωρίζουν σε δύο ίσα μέρη την όψη, ενώ το κενό του ισογείου δίνει την εντύπωση ότι το κτήριο δεν έχει επαφή με το έδαφος. Μία αρχιτεκτονική ήρεμη, γεωμετρική, αφαιρετική, με μια σοφή επεξεργασία των αντιθετικών στοιχείων, σαφώς καθορισμένη από μια διάθεση ποιητικής ανάγνωσης του τοπίου, σε συνδυασμό με την τεχνική και τη γεωμετρία. Η δημιουργία μιας χωρικής κεντρικότητας που δημιουργείται από το αίθριο επιτρέπει τη λειτουργική οργάνωση τόσο του ισογείου όσο και του ορόφου. Η αρχιτεκτονική του Siza στηρίζεται στη μελέτη των χαρακτηριστικών του χώρου, στην αποδοχή της δύναμης του φωτός και της σκιάς, στην εναλλαγή του μέσα με το έξω, στη δυναμική των οπτικών

φυγών και των θεάσεων. Η καθαρή γεωμετρία επανέρχεται ως σημαντικός παράγοντας οργάνωσης του στερεού μαζί με την επαναφορά της σημασίας της κοινωνικότητας για τις χωρικές διαρθρώσεις της αρχιτεκτονικής. Οι λείες επιφάνειες, οι διακριτικές λεπτομέρειες, η χρήση απλών υλικών για την κατασκευή μεγάλων ομογενών επιφανειών είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του.



Εικόνα 8.11 *Álvaro Siza Vieira, Δημοτική Βιβλιοθήκη, Viana do Castelo, εξωτερική όψη, 2007.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 8.12 *Álvaro Siza Vieira, Δημοτική Βιβλιοθήκη, Viana do Castelo, το εσωτερικό αίθριο, 2007.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Το 1983, στον διεθνή διαγωνισμό για την περιοχή Campo di Marte στην περιοχή της Giudecca της Βενετίας, ο Álvaro Siza κέρδισε το πρώτο βραβείο για τον σχεδιασμό της συνολικής περιοχής και για την κατασκευή ενός από τα συγκροτήματα των κατοικιών. Οι αρχιτέκτονες που συμμετείχαν επίσης στην

κατασκευή συγκροτημάτων κατοικιών ήταν οι Carlo Aymonino, Aldo Rossi και ο Rafael Moneo. Ο Álvaro Siza αναγνωρίζει ως σημαντικό χαρακτηριστικό των κατοικιών της πόλης μία φαινομενική μονοτονία των κτηρίων, που επιτρέπει να τονίζεται η ομορφιά των μνημείων και των αξιόλογων κτισμάτων. Η πρότασή του για τις 32 κατοικίες δεν επιδιώκει τη ρήξη αλλά την τυπολογική συνένωση των κατοικιών με το περιβάλλον στο οποίο ανήκουν. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στη διατήρηση του άξονα ανατολής - δύσης που είναι εξάλλου ο βασικός προσανατολισμός όλης της περιοχής. Το συγκρότημα των κατοικιών σε μορφή L, σε άμεση γειτνίαση με εκείνα των Aldo Rossi (25 κατοικίες) και Carlo Aymonino (26 κατοικίες), επιδιώκει τη δημιουργία μιας πλατείας, ακολουθώντας την τοπογραφία, την κίνηση των ανθρώπων, την οργάνωση των προϋπαρχουσών όψεων ([Εικ 8.13](#)).



Εικόνα 8.13 *Álvaro Siza, κατοικίες ATER στο Campo Marte, Giudecca, Βενετία, 1985-2004.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



Εικόνα 8.14 Aldo Rossi, Carlo Aymonino: κατοικίες ATER στον Campo Marte, Giudecca, Βενετία, 1985-2004. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 8.15 Aldo Rossi, Carlo Aymonino: κατοικίες ATER στον Campo Marte, Giudecca, Βενετία, 1985-2004. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Στο σύνολο των επεμβάσεων, όλοι οι αρχιτέκτονες που συνεργάστηκαν στην περιοχή κατοικίας στο Campo Marte χρησιμοποιούν την τυπολογία των κατοικιών της Βενετίας, δημιουργούν κοινόχρηστους χώρους, διατηρούν την κλίμακα των όγκων, ακολουθούν τη συνεκτική αστική οργάνωση της περιοχής, οργανώνουν τα κτήριά τους με μια ομοιομορφία ύψους και ανοιγμάτων, τα οποία είναι διατεταγμένα σε σταθερό ρυθμό κατά μήκος των εκτεταμένων προσόψεων, και γενικότερα στοχεύουν στην παραγωγή μιας αρχιτεκτονικής η οποία δεν ξενίζει τους κατοίκους και δεν φλυαρεί στους ανθρώπους που παλεύουν με την καθημερινότητά τους, δεν αλλοιώνει τον χαρακτήρα και το πνεύμα του τόπου.

Τα κτήρια του Carlo Aymonino ακολουθούν μια κάτοψη σε σχήμα Η, βρίσκονται σε άμεση σύνδεση με εκείνα του Rossi, και διαμορφώνουν περάσματα και κοινόχρηστους χώρους, τόσο στο επίπεδο του εδάφους όσο και στο επίπεδο των ορόφων, δημιουργώντας μικρές γειτονιές ([Εικ 8.14](#), [8.15](#)).

8.2.2 Κλασικός Μεταμοντερνισμός

Με το τέλος της δεκαετίας του 1970 επιδιώκεται το ξεπέραςμα του φονξιοναλισμού που –όπως στην αρχιτεκτονική του Μοντέρνου κινήματος– υποβαθμίζει με αφηρημένο και μηχανιστικό τρόπο τη μορφή και δίνει έμφαση στη λειτουργία. Αυτή η επιλογή έχει ως αποτέλεσμα αρχιτεκτονικούς οργανισμούς που τόσο στη χωρική τους οργάνωση όσο και στις αρχιτεκτονικές τους μορφές εμφανίζονται πολύπλοκοι, αλληλοσυγκρουόμενοι και δημιουργούν ζώνες οπτικής έντασης. Στον σχεδιασμό του αστικού χώρου, οι πλατείες και τα καθιστικά διαδέχονται το ένα το άλλο σε έναν συνεχή στροβιλισμό γύρω από έναν κεντρικό χώρο, ενώ τα πολλαπλά επίπεδα, οι διαδοχικοί υπαίθριοι χώροι και τα δώματα βρίσκονται παντού και είναι προσανατολισμένα προς όλες τις κατευθύνσεις. Οι μορφές εμπλουτίζονται με τον διάκοσμο μέσα από τη χρήση των διαφορετικών υλικών, τις πολύπλοκες κινήσεις και τις οπτικές φυγές. Όπως γράφει ο Josep Maria Montaner (2014, 347-348):

Πρόκειται λοιπόν, πάντα, για μία ηδονιστική αρχιτεκτονική, που ξεδιπλώνεται στην πρόσοψη, στην επιδερμίδα, στον διάκοσμο, στο μακιγιάζ, σε εκείνο που μπορεί να γίνει αντιληπτό από την όραση και επιτρέπει τη μετάδοση του μεγίστου των συναισθημάτων και των αναφορών. Όλα αυτά βρίσκονται στη βάση κάποιων συνθετικών και μορφολογικών μηχανισμών που αποτελούν σταθερές στην πιο ριζοσπαστική μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική: η χρήση των ανοικτών μορφών με το μέγιστο σκηνογραφικό ανάπτυγμα της όψης, η προσφυγή στην αισθητική του *objet trouve* ή του *ready-made*, μία συνθετική μέθοδος βασισμένη στο *κολάζ*, η έμφαση στην υφή και στην πολυχρωμία των επενδύσεων, που επιδιώκει την απόλαυση της πρόσληψης, την εδραίωση αντιληπτικών διαδρομών, την απευθείας χρήση στοιχείων του παρελθόντος, προσφεύγοντας στο συμβολικό και όχι στο ωφελιμιστικό.

Ο Άγγλος αρχιτέκτονας Terry Farrell (γενν. 1938) κέρδισε το 1983 τον διαγωνισμό για την κατασκευή ενός συγκροτήματος στον χώρο όπου από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα βρίσκονταν οι Κήποι Vauxhall στη νότια όχθη του Τάμεση, στο Λονδίνο (**Εικ 8.16**). Το κτήριο αρχικά προοριζόταν να στεγάσει κατοικίες και στη συνέχεια μετατράπηκε σε συγκρότημα γραφείων όπου σήμερα στεγάζεται η περίφημη MI6 (Military Intelligence Section 6), δηλαδή οι μυστικές υπηρεσίες του Ηνωμένου Βασιλείου. Αντιπροσωπευτικό δείγμα μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής, η μορφή του παραπέμπει στην αγγλική αρχιτεκτονική του 1930, όπως οι σταθμοί ηλεκτρισμού *Bankside* και *Battersea* αλλά και σε θρησκευτικούς ναούς των Μάγια και των Αζτέκων. Το μεγάλο και επιβλητικό ζιγκουράτ κτήριο, με τους κλιμακωτούς όγκους του και τα πολλά επίπεδα, με τις υπερμεγέθεις κλασικές λεπτομέρειες και τους κυλινδρικούς πυργίσκους, δημιουργεί ένα εντυπωσιακό πυροτέχνημα, μετατρέποντας την αρχιτεκτονική σε θέαμα. Η διαμόρφωση του κτηρίου γίνεται γύρω από έξι αίθρια που επιτρέπουν την επικοινωνία των διάφορων επιπέδων με γέφυρες, ενώ κήποι, καταστήματα, παραποτάμιοι περίπατοι, συνθέτουν ένα πολύπλοκο κτηριακό συγκρότημα γραφείων.



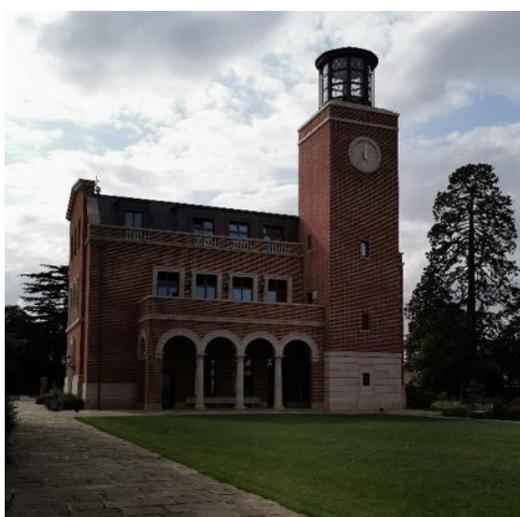
Εικόνα 8.16 Terry Farrell, κτήριο MI6, Vauxhall Cross, 1983-1994.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Θέλοντας να απομακρυνθεί από την αρχιτεκτονική της βιομηχανικής εποχής, ο Farrell, στα έργα του όπως ο Σταθμός Charing Cross (1991) στο Λονδίνο, μεταφέρει την πολυπλοκότητα των οριζόντιων και κάθετων επιπέδων. Τα μεγάλα τόξα αναφέρονται σε μια αγίδα για την πόλη, εγκαθιστώντας μια αφήγηση που διαχωρίζει ολοκληρωτικά τη μορφή από τη λειτουργία ([Εικ 8.17](#)).



Εικόνα 8.17 Terry Farrell, Σταθμός Charing Cross και Embankment Place, Λονδίνο, 1991.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Πολλοί αρχιτέκτονες αναζητούν όχι την επανάληψη των στυλ ή την απόδοση μιας μεγαλειώδους μορφής, αλλά τα χαρακτηριστικά εκείνα που θεωρούνται κλασικά ή αρμόζοντα, καθώς διατηρούν ή εισάγουν σε κάθε τόπο ό,τι συγκροτεί το *genius loci*, συνδέοντας το κτήριο με τις ιστορικές, πολιτιστικές, κατασκευαστικές, κλιματολογικές και άλλες ιδιαιτερότητες του περιβάλλοντος. Θα αναφέρουμε ως παράδειγμα την αρχιτεκτονική του Δημήτρη Πορφύριου (γενν. 1949) και ένα από τα έργα του (Bartlam Library, Ann's Court, Selwyn College, Cambridge, 2003), όπου είναι εμφανές ότι η σύνδεση του νέου κτηρίου με το περιβάλλον υπογραμμίζεται από τη διατήρηση του αρχιτεκτονικού ύφους αλλά δεν υπολείπεται του επιμελημένου σύγχρονου σχεδιασμού τόσο του συνόλου όσο και των λεπτομερειών ([Εικ 8.18](#), [8.19](#)).



Εικόνα 8.18 Δημήτριος Πορφύριος, Bartlam Library, Ann's Court, Selwyn College, Cambridge, 2003.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 8.19 Δημήτριος Πορφύριος, Bartlam Library, Ann's Court, Selwyn College, Cambridge, λεπτομέρεια, 2003.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Για τον Δημήτρη Πορφύριο, η μορφή έχει απαράβατους κλασικούς αρχετυπικούς κανόνες. Στην αρχιτεκτονική του δίνει ιδιαίτερη σημασία στην αναζήτηση της μορφολογικής και της τυπολογικής γενεαλογίας και της προέλευσης, στην αναζήτηση της συγγένειας ανάμεσα στον ρυθμό και στο ιστορικό του προηγούμενο, στην εμφάνιση των σημερινών κατακτήσεων μέσα από τη σχέση με το παρελθόν. Επιδιώκει να δημιουργεί παράλληλα κλασικές και παραδοσιακές σχέσεις μεταξύ του κτηρίου και της πόλης και υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική θα πρέπει να δημιουργεί διαχρονικά ορόσημα στην πόλη προσφέροντας εικόνες με εμβληματικά κτήρια. Ο τοπικισμός που χαρακτηρίζει το έργο του δεν στηρίζεται σε μια επαναφορά μορφολογικών στοιχείων, αλλά αναζητά τα δεδομένα εκείνα που θα οδηγήσουν σε μια δημιουργική μίμηση αξιοποιώντας τα βασικά και αρχέγονα στοιχεία της αρχιτεκτονικής του κάθε τόπου. Η αισθητική απόλαυση αλλά και η κοινωνική αναγνώριση του τοπικού αποτελούν βασικό άξονα της σκέψης του.

8.2.3 Τεχνολογικοί πειραματισμοί

Βασισμένη στην «αισθητική του μηχανικού», η αρχιτεκτονική της υψηλής τεχνολογίας (High-Tech), αποτελεί τον σύνδεσμο ανάμεσα στη μελλοντολογία της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής και στις τεχνικές δυνατότητες του παρόντος. Με την κατάκτηση της τεχνικής των ελαφρών τοιχοπετασμάτων και των χωροδικτυωμάτων, η αρχιτεκτονική της τεχνολογίας κατέχει μια σημαντική θέση ανάμεσα στις σύγχρονες τάσεις. Έργα όπως το Sainsbury Center και η Hongkong Bank του Norman Foster, οι ελαφριές αναρτημένες κατασκευές του Frei Otto (1925-2015) ([Εικ 8.20](#)) και το Centre Pompidou των Piano και Rogers στο Παρίσι, αντιπροσωπεύουν μερικές κατευθύνσεις αυτής της τάσης.



Εικόνα 8.20 Richard Buckminster Fuller, Vitra Campus, 1975/2000. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Όταν ο Richard Buckminster Fuller (1895-1983) χρησιμοποίησε την τεχνολογία στα πρώτα της βήματα, μερικά από τα χαρακτηριστικά της ήταν η πολυπλοκότητα στην άρθρωση επιφανειών και όγκων, ο μεγάλος τονισμός της ευελιξίας του κατασκευαστικού στοιχείου, η έκθεση σε κοινή θέα του μηχανολογικού εξοπλισμού. Σήμερα, εκτός από την επιθυμία επίλυσης οποιουδήποτε τεχνολογικού προβλήματος, η χρήση της τεχνολογίας ή της εικόνας της, ως πλαστικής έκφρασης της σύγχρονης εποχής, ενισχύεται και από τις αισθητικές επιλογές. Έχοντας εμφανιστεί ως αγγλοσαξονικό δημιούργημα, η αρχιτεκτονική της «Υψηλής Τεχνολογίας» εξαπλώθηκε σε όλο τον κόσμο και μέχρι σήμερα συνεχίζεται να ενισχύεται όλο και περισσότερο ο ρόλος της τεχνολογίας ([Εικ 8.21](#)).



Εικόνα 8.21 *Nicholas Grimshaw & Partners, Vitra, Factory Building, 1981. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Η διαφάνεια του κτηρίου και η ικανότητα προσαρμογής του στις σύγχρονες και συνεχώς εξελισσόμενες τεχνολογικές απαιτήσεις αποτελούν δύο από τα χαρακτηριστικά που εισήγαγε στην αρχιτεκτονική του ο Άγγλος Richard Rogers (1933-2021). Κατά τον Rogers, τα πλεονεκτήματα της εκβιομηχάνισης και ο τρόπος που αυτά εκδηλώνονται επηρέασαν βαθύτατα την αρχιτεκτονική του σκέψη. Η εξέλιξη της τεχνολογίας, κατά την άποψή του, αξιοποιούμενη σωστά, αποδίδει πλεονεκτήματα σε ό,τι αφορά τις δαπάνες, τον χρόνο και την ποιότητα. Μια διαδικασία που θα έπρεπε να ενταθεί στον μέγιστο δυνατό βαθμό, αν ο στόχος μας είναι η κάλυψη των αναγκών ενός κόσμου ο οποίος, με τα σημερινά δεδομένα, διπλασιάζει τον πληθυσμό του κάθε 33 χρόνια. Στην προσπάθεια να διαχωριστούν οι χώροι που χρησιμοποιούνται για μακρό χρονικό διάστημα από τα δίκτυα εκείνα που εξαρτώνται άμεσα από την εξέλιξη της τεχνολογίας και έχουν μικρή διάρκεια ζωής, απομακρύνονται τα κατακόρυφα στοιχεία που δεσμεύουν τη διαμόρφωση του κεντρικού χώρου, όπως κλίμακες, ανελκυστήρες, διάδρομοι, τουαλέτες, κατασκευαστικά και μηχανολογικά στοιχεία και προσαρτώνται στην εξωτερική επιδερμίδα του κτηρίου. Με αυτή την επιλογή διευκολύνονται τόσο η προσπέλαση στο κτήριο όσο και η συντήρηση των εγκαταστάσεων. Δηλαδή, δίνεται η δυνατότητα στον μηχανολογικό εξοπλισμό που ανανεώνεται με γρήγορους ρυθμούς να εκσυγχρονίζεται εύκολα.



Εικόνα 8.22 *Richard Rogers, κτήριο Lloyd's, Λονδίνο, 1978-1986. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Κατά τον Rogers, η επαλληλία πρωτογενών και δευτερογενών χώρων μέσα στο ίδιο το κτήριο, με τους εναλλασσόμενους ρυθμούς τους και τη δυνατότητα της αξιοποίησης του φωτός και της σκιάς που παρέχει η αρχιτεκτονική υψηλής τεχνολογίας, καθιστά εφικτή την ελεγχόμενη μετατροπή του κτηρίου μέσα στον χρόνο. Αντίθετα, κατά τον ίδιο, η παραδοσιακή άποψη που θεωρεί την αρχιτεκτονική ως ολοκληρωτική και αμετάβλητη τελειότητα δεν προσφέρει δυνατότητες εκσυγχρονισμού, που, όταν αναγκαστικά πραγματοποιηθούν, επιφέρουν σημαντικές απώλειες στην αρχική δομή του κτηρίου. Το Centre Pompidou, που κτίστηκε από τους Renzo Piano και Richard Rogers στο Παρίσι στα 1975, βασίζεται σε αυτό το μορφολογικό λεξιλόγιο της τεχνολογικής και κατασκευαστικής έκφρασης και της αρχιτεκτονικής του μετάλλου. Ομοίως, το κτήριο του ασφαλιστικού οργανισμού Lloyd's στο Λονδίνο παρουσιάζει για άλλη μία φορά, την «εκπόνηση της στρατηγικής» της ομάδας του Rogers: Το ίδιο το κτήριο δεν είναι παρά ένα «δοχείο» σε σχήμα ορθογώνιου παραλληλεπίπεδου, που σχηματίζει ένα είδος στοάς γύρω από το επίσης ορθογώνιο κεντρικό αίθριο, το οποίο με τη σειρά του αναπτύσσεται κάθετα καθ' όλο το ύψος του κτηρίου. Γύρω και έξω από το κεντρικό «δοχείο» υψώνονται «δορυφορικά» σε έξι διαφορετικά σημεία οι πύργοι εξυπηρετήσεων. Είναι τοποθετημένοι με τέτοιον τρόπο, ώστε το σύνολο να εναρμονίζεται προς τη χάραξη των δρόμων που περιβάλλουν το οικόπεδο. Περιέχουν τους ανελκυστήρες, τα κλιμακοστάσια, τις τουαλέτες, τον μηχανολογικό εξοπλισμό κ.λπ. Η θέση τους, που εξασφαλίζει προσπέλαση σε μέγιστο βαθμό, επιτρέπει τη διαρκή ανανέωση αυτών των κατακόρυφων στοιχείων ανάλογα με τις διαφοροποιούμενες ανάγκες και τις νέες τεχνολογικές δυνατότητες που πρόκειται να προκύψουν ([Εικ 8.22](#)).

Και για τον Norman Foster, ο βασικός προβληματισμός ήταν η κοινωνική χρήση σύγχρονων τεχνολογιών μέσω της αρχιτεκτονικής. Ξεκινώντας από το Sainsbury Centre στο Norwich της Αγγλίας (1978) και το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (1984) στην πόλη Nimes της Γαλλίας, τα έργα του γραφείου Foster+Partners στηρίζονται σε μια τεχνολογική τελειότητα. Σε κτήρια όπως το Hongkong-Shanghai Bank (1975-1986) και στην επέμβαση στο Reichstag στο Βερολίνο (1993) το φως διοχετεύεται με σύστημα κατόπτρων στο εσωτερικό τους, επιδιώκεται η μέγιστη εξοικονόμηση της ενέργειας και χαρακτηρίζονται ως «πράσινα» (Δημαρχιακό Μέγαρο του Λονδίνου, 2002), ενώ ανακυκλώνουν την ηλιακή ενέργεια και χρησιμοποιούν τον εξωτερικό αέρα για τη θερμοκρασία του εσωτερικού περιβάλλοντος (30 St Mary Axe, “The Gherkin”, Λονδίνο, 2004), αποτελώντας παραδείγματα εφαρμογής μιας τεχνολογίας αιχμής που διακρίνεται για την ελαφρότητα και την κομψότητα υλικών όπως σίδηρος, γυαλί, προεντεταμένα καλώδια. Ένα ακόμα παράδειγμα των παραπάνω είναι η κρεμαστή γέφυρα Millenium Bridge στο Λονδίνο (2001), μήκους 325 μέτρων, από ατσάλι και αλουμίνιο, που ενώνει τις δύο όχθες του Τάμεση, από το Southwark προς το City μπροστά από τον ναό του Αγίου Παύλου ([Εικ 8.23](#), [8.24](#)).



Εικόνα 8.23 Norman Foster, Δημαρχείο του Λονδίνου, 2002. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 8.24 Norman Foster, Millenium Bridge, Λονδίνο, 2001. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Οι αρχιτεκτονικές μελέτες που προσαρμόζουν τον σχεδιασμό σε θέματα όπως ο περιβαλλοντικός έλεγχος και η ελαχιστοποίηση της χρήσης κλιματισμού συνεχώς πολλαπλασιάζονται. Οι προτάσεις που αποσκοπούν στη δημιουργία κτηρίων χαμηλής κατανάλωσης ενέργειας, με την ανάλυση της θερμικής απόδοσης και την ελαχιστοποίηση του λειτουργικού κόστους να πραγματοποιούνται πλέον με υπολογιστική μοντελοποίηση, οδηγούν τους αρχιτέκτονες να προσαρμόζουν τις προτάσεις τους σε αυτές τις συνθήκες και να τις προβάλλουν ως εναρκτηρίες προϋποθέσεις του σχεδιασμού. Παράδειγμα είναι το κτήριο The Ruskin – Library, Museum and Research Centre (1997), έργο του Sir Richard MacCormac (1938-2014) στο Πανεπιστήμιο του Λάνκαστερ, όπου φυλάσσεται η συλλογή του Άγγλου συγγραφέα και καλλιτέχνη John Ruskin. Το κτήριο, προορισμένο για τη φύλαξη και την έκθεση των αρχείων (χαρακτικά, φωτογραφίες και χειρόγραφα) του John Ruskin, μελετήθηκε ώστε να πληρούνται οι συνθήκες που απαιτούσε ο κλιματισμός στις αίθουσες. Έτσι, κατασκευάστηκε με ένα στιβαρό εξωτερικό κέλυφος, το οποίο βοηθά να διατηρείται μια σταθερή εσωτερική θερμοκρασία. Ο αέρας διοχετεύεται μέσω αγωγών, ο οποίος στη συνέχεια εξέρχεται από την οροφή, πράγμα που το καθιστά το πρώτο κτήριο για τη φύλαξη αρχείων στο Ηνωμένο Βασίλειο που δεν χρειάζεται κλιματισμό. Στο εσωτερικό του κτηρίου, το κεντρικό τμήμα, όπου φυλάσσεται το αρχείο, αποτελεί ένα γιγάντιο κουτί, του οποίου η απόσταση από τα τοιχώματα αλλά και η σκάλα που το περιβάλλει δημιουργούν επιπλέον συνθήκες μόνωσης ([Εικ 8.25](#), [8.26](#)).

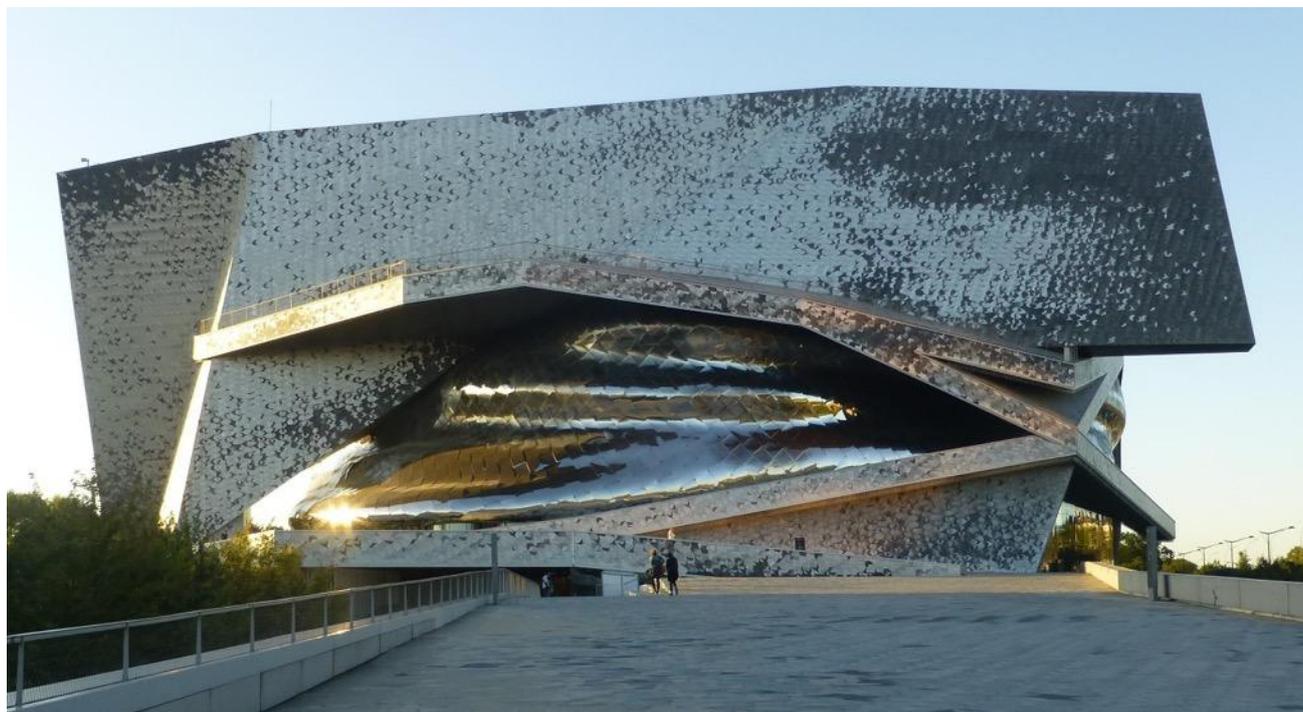


Εικόνα 8.25 Sir Richard MacCormac, *The Ruskin - Library, Museum and Research Centre*, 1997, Λάνκαστερ. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 8.26 Sir Richard MacCormac, *The Ruskin - Library, Museum and Research Centre*, 1997, εσωτερικό, Λάνκαστερ. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Από την πρώτη αυτή εποχή της αρχιτεκτονικής της υψηλής τεχνολογίας, νέες προτάσεις εμφανίζονται, όπου επιδιώκεται από τον σχεδιασμό του κτηρίου ένα ενεργειακό ισοζύγιο, τόσο στη φάση της κατασκευής όσο και στη συντήρηση και στην ανανέωση των υλικών. Για παράδειγμα, το κτήριο της Φιλαρμονικής του Παρισιού (2009-2015) στο Parc de la Villette ([Εικ 8.27](#)), του Jean Nouvel, αποτελεί, σύμφωνα με τη μελέτη, ένα κτήριο με έμφαση στον περιορισμό των βραχυπρόθεσμων και μακροπρόθεσμων περιβαλλοντικών επιπτώσεων, διασφαλίζοντας μια υψηλή ενεργειακή απόδοση, αρμονικές σχέσεις του κτηρίου με το άμεσο περιβάλλον, διαχείριση της ενέργειας, του νερού, των απορριμμάτων, μεταξύ άλλων στόχων, σεβασμό του περιβάλλοντος και της αειφόρου ανάπτυξης. Εξωτερικά, η μορφή του κτηρίου, ένας ανομοιομορφος όγκος σκεπασμένος με αστραφτερά φύλλα από ανοξείδωτο ατσάλι που παράγουν μια παραμορφωμένη αντανάκλαση του περιβάλλοντος, παραπέμπει σε έναν λόφο, ενώ περπατώντας στη διαμορφωμένη διαδρομή στην οροφή του σε ύψος 37 μέτρων ο επισκέπτης μπορεί να θαυμάσει το πανόραμα του Παρισιού. Αυτό που προέχει για τον Jean Nouvel είναι να δημιουργήσει ένα κτήριο-θέαμα, όπου οι μορφές και τα υλικά με τις αντανάκλασεις τους μπορούν να μεταδώσουν στους επισκέπτες και στο περιβάλλον έντονα συναισθήματα. Η πρόταση «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία» αντικαθίσταται από «τη μορφή που ακολουθεί το συναίσθημα». Στο εσωτερικό του κτηρίου, οι καινοτομίες για την καλύτερη ακουστική της σύγχρονης μουσικής, καθώς και οι τεχνολογικές δυνατότητες για χωρικές μεταβολές που απαιτούνται από τις ποικίλες σκηνοθεσίες των έργων, αποτέλεσαν τον οδηγό για τον σχεδιασμό της κεντρικής αίθουσας με την αξιοσημείωτη ακουστική. Το κτήριο περιλαμβάνει, εκτός από την κεντρική αίθουσα συναυλιών 2.400 θέσεων, εκθεσιακούς χώρους, εκπαιδευτικά εργαστήρια, αίθουσες δοκιμών,

αίθουσες διαλέξεων, εστιατόρια και καφέ. Όμως η δικαστική διαμάχη ανάμεσα στον αρχιτέκτονα και στους παραγγελιοδότες λόγω διόγκωσης του προβλεπόμενου κόστους κατασκευής και της χρονικής καθυστέρησης στην παράδοση του έργου επανάφερε τον προβληματισμό γύρω από μία αρχιτεκτονική eye-catching που παράγεται από τους star architects στις σύγχρονες πόλεις.



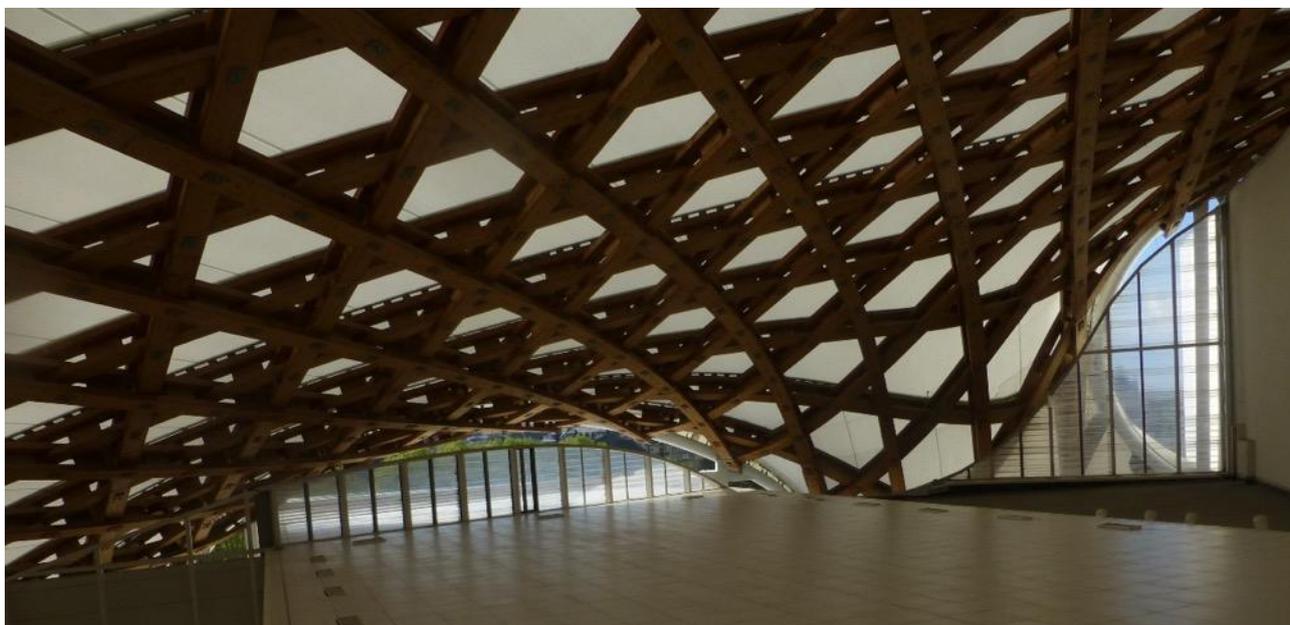
Εικόνα 8.27 Jean Nouvel, Φιλαρμονική, Παρίσι, 2009-2015. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Ένα άλλο παράδειγμα κτηρίου που χρησιμοποιεί μια νέα κατασκευαστική τεχνολογία είναι το μουσείο Centre Pompidou-Metz στην ομώνυμη πόλη στη βόρεια Γαλλία (2010), έργο των αρχιτεκτόνων Shigeru Ban (γενν. 1957) και Jean de Gastines (γενν. 1957). Αποτέλεσμα διεθνούς διαγωνισμού, η κατασκευή του μεγαλύτερου μέρους του κτηρίου είναι από κολλημένο πλαστικοποιημένο ξύλο (laminated wood), ένα υλικό που επιτρέπει μεγάλα ανοίγματα, ενώ πολλά τμήματα του κτηρίου όπως η οροφή είναι αυτοφερόμενες κατασκευές. Συνθετικά υλικά όπως μεμβράνες fiberglass και Teflon χρησιμοποιούνται για να καλύψουν την οροφή που έχει τη μορφή ενός κινέζικου καπέλου. Οι νέες αυτές τεχνολογίες, αντίστοιχες με εκείνη του Crystal Palace του Joseph Paxton το 1851, χαρακτηρίζονται από την ταχύτητα και την ελαφρότητα της κατασκευής, τη γεφύρωση μεγάλων ανοιγμάτων και την κατασκευή μεγάλων χώρων χωρίς υποστυλώματα. Βέβαια, η χρησιμοποίηση αυτών των νέων υλικών όπως χαρτί, ξύλο, μπαμπού, ύφασμα και πλαστικό επηρεάζει την αρχιτεκτονική μορφή και τη συσχετίζουν με τις ιδιότητες του υλικού. Στην *Paper Architecture* που ανέπτυξε ο Shigeru Ban από το 1986 με στόχο να ανταποκριθεί στις άμεσες ανάγκες στέγασης περιοχών που έχουν πληγεί από σεισμούς, χρησιμοποίησε στο έπακρο τις δυνατότητες του χαρτιού και των βελτιωμένων εκδοχών του. Στα έργα του χρησιμοποιεί σωλήνες από χαρτί (Paper Dome, Nagata-ku, Kobe, Ιαπωνία, 1995), ένα υλικό χαμηλού κόστους, ανακυκλώσιμο, χαμηλής τεχνολογίας, που εύκολα μπορεί να αντικατασταθεί και να βρεθεί παντού, φύλλα από διαφανές κυματοειδές πλαστικό που επενδύουν ξύλινα πλαίσια (Naked House, 2000), ή κράμα από χαρτί και ρητίνη που περικλείεται μέσα σε ξύλινο καπλαμά διπλής όψης (Aspen Art Museum, 2014). Η αποκαλούμενη *Humanitarian Architecture* του Ιάπωνα αρχιτέκτονα, η οποία στηρίζεται στο χαμηλό κόστος, στη χρησιμοποίηση τοπικών και συνήθως επαναχρησιμοποιημένων υλικών, στους πολύ σύντομους χρόνους

κατασκευής της, αλλά και ο κοινωνικός χαρακτήρας της επιβραβεύτηκαν με το διεθνές αρχιτεκτονικό βραβείο Pritzker το 2014 ([Εικ 8.28](#), [8.29](#)).



Εικόνα 8.28 Shigeru Ban, Jean de Gastines, Centre Pompidou, Metz, 2010. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 8.29 Shigeru Ban, Jean de Gastines, Centre Pompidou, Metz, λεπτομέρεια της σκεπής, 2010. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Αναζητώντας καινούριες ιδέες για την αρχιτεκτονική μέσα από την αναζήτηση νέων υλικών, ο Ιταλός αρχιτέκτονας, σχεδιαστής και καλλιτέχνης Gaetano Pesce (1939-2024) θεωρούσε ότι, ενάντια στην τυποποίηση και στο επαναλαμβανόμενο αντικείμενο, «η Αρχιτεκτονική επιτυγχάνεται με τρεις αδιαίρετους παράγοντες: την καινοτομία της γλώσσας, την τεχνική και τη χρήση νέων υλικών» (Annicchiarico, 2008, 42). Τα χρησιμοποιούμενα παλαιά υλικά όπως το μπετόν, το ξύλο και τα τούβλα ανήκαν σε μια παρωχημένη εποχή και θα έπρεπε να αντικατασταθούν στη σύγχρονη αρχιτεκτονική από υλικά όπως το fiberglass, η πολυουρεθάνη, οι πολυκαρβονικές ρητίνες, η σιλικόνη, με φανταχτερά

χρώματα όπως το ροζ, το πορτοκαλί, το φούξια και άλλα υλικά εμπλουτισμένα με υφές όπως η τσόχα, το πλαστικό, το δέρμα, αυξάνοντας τον αισθησιασμό και αναπτύσσοντας την αφή. Ως καλλιτέχνης εμπνέεται από την Arte Povera και δεν διστάζει να συμπεριλάβει στα έργα του το κακοφτιαγμένο, το διαφορετικό, το αναπάντεχο, τη μυρωδιά. Με τέτοια υλικά είναι κατασκευασμένα τα έπιπλα και τα αντικείμενα που σχεδίασε, από τη συμμετοχή του στην περίφημη έκθεση στο Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης το 1972 με τίτλο *Italy: The New Domestic Landscape* μέχρι τον θάνατό του το 2024, τα οποία χαρακτηρίζονται από τις οργανικές μορφές, την έμφαση στη διαφορετικότητα, αποφεύγοντας κάθε τυποποίηση, ενώ βρίσκονται σε συλλογές μουσείων όπως το Museum of Modern Art, το Victoria and Albert Museum, το Centre Pompidou και σε διάφορες γκαλερί. Επίσης κατασκευάζονται και διατίθενται από μεγάλους οίκους επίπλων όπως η Cassina, Knoll, VITRA και B&B. Το 1993 σχεδίασε και κατασκεύασε το *Organic Building*, μια εννεαώροφη πολυκατοικία στην Οσάκα της Ιαπωνίας. Η πρόσοψη του κτηρίου από κόκκινο χάλυβα είχε ενσωματωμένο ένα σύστημα μικρών υποδοχών όπου φυτεύτηκαν 80 διαφορετικές ποικιλίες φυτών και δένδρων. Αυτός ο κάθετος κήπος, αποτέλεσε ένα από τα πρώτα παραδείγματα των φυτεμένων προσώψεων που σήμερα έχουν αναπτυχθεί περισσότερο ([Εικ 8.30](#)).



Εικόνα 8.30 Gaetano Pesce, Organic Building, 1993, Οσάκα, Ιαπωνία.
Πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Organic_building_-_Osaka.jpg

Στη συνέχεια του παραδείγματος του *Organic Building*, σήμερα, διάφορα κτήρια με φυτεμένες προσόψεις όπως το κτήριο γραφείων του Μουσείου Branly στο Παρίσι (2004) και το συγκρότημα υπερπολυτελών κατοικιών Monad Terrace στο Μαϊάμι στη Φλόριντα (2015) του Jean Nouvel, ο κάθετος κήπος του Patrick Blanc στο κτήριο Caixa Forum στη Μαδρίτη, 2007 των Herzog & de Meuron, ή κτήρια όπως οι δύο πύργοι *Bosco Verticale* (2014), που σχεδίασε και κατασκεύασε στο Μιλάνο ο Ιταλός αρχιτέκτονας Stefano Boeri (γενν. 1956) με τη βοήθεια κηπουρών και βοτανολόγων, αποτελούν παραδείγματα εισαγωγής της βιοποικιλότητας, συντάσσουν προτάσεις ενσωμάτωσης της οικολογίας στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, προσφέρουν ένα πιο «φυσικό» περιβάλλον, δημιουργούν ένα μικρό δάσος και στοχεύουν στο να

συμβάλλουν στο μικροκλίμα της σύγχρονης πόλης. Εκτός από την ανάπτυξη των λουλουδιών και των δένδρων, χρησιμεύουν ως καταφύγιο για διάφορα είδη ζωοφίων και πουλιών, επιτρέπουν την ανακύκλωση του νερού, την αύξηση των αστικών καλλιεργειών και την καλύτερη ποιότητα του αέρα ([Εικ 8.31](#), [8.32](#)).

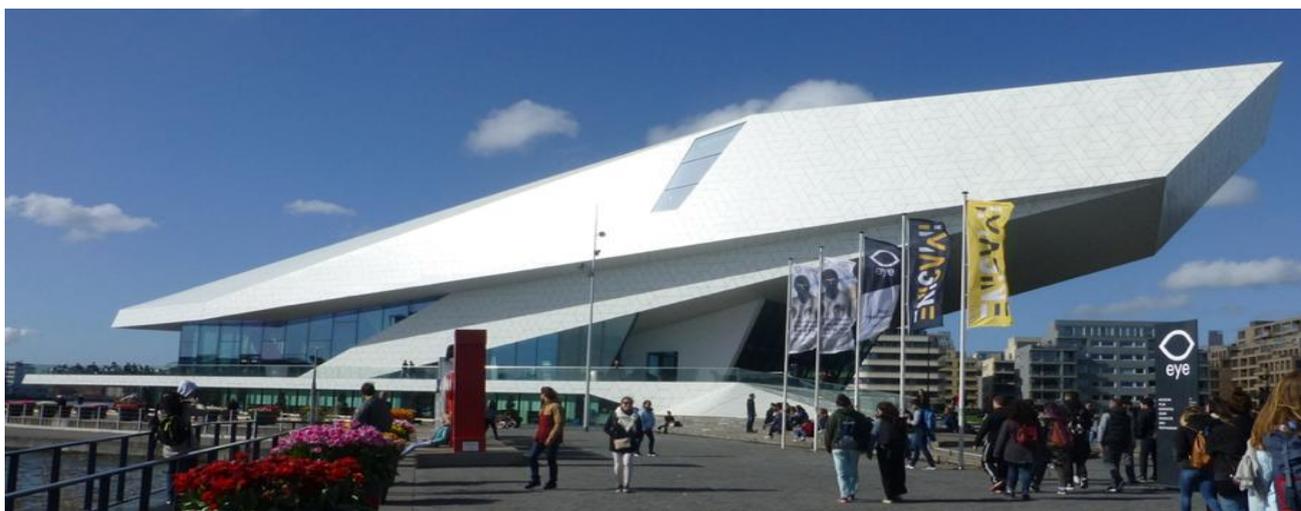


Εικόνα 8.31 *Stefano Boeri, Bosco Verticale, Μιλάνο, 2014. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 8.32 *Jean Nouvel, Monad Terrace, Μαϊάμι, Φλόριντα, 2015. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

8.2.4 Σύγχρονες προτάσεις

Στην ανατολή του 21ου αιώνα, η εφευρετικότητα των αρχιτεκτόνων συμπληρώνεται από τις νέες σχεδιαστικές εφαρμογές και τις κατασκευαστικές καινοτομίες. Η αρχιτεκτονική προτάσσει την παρουσία της έτσι ώστε να δημιουργεί γύρω της ένα συμβάν, άλλοτε με μια διάθεση κριτικής και άλλοτε καθαρού εντυπωσιασμού. Οι μορφές μπορούν να καμπυλώνουν, τα στατικά φορτία να μεταφέρονται από γλυπτικές δομές και οι επιδερμίδες να δουλεύονται με νέα υλικά και τεχνικές. Ως αποτέλεσμα, τα νέα κτήρια, σαν αντικείμενα από άλλους πολιτισμούς, προσγειώνονται στα κέντρα των πόλεων για να προσδώσουν γόητρο και να τονίσουν το αστικό τοπίο. Το κτήριο που σχεδίασαν οι Βιεννέζοι αρχιτέκτονες Delugan Meissl Associated για το Eye Film Institute (2009-2011) στο Άμστερνταμ χαρακτηρίζεται από τις δυναμικές επιφάνειες που διπλώνουν για να σχηματίσουν ένα στερεό σαν βέλος που έχει επικαθίσει στις όχθες του ποταμού, η στιλπνή επιφάνεια συνεργεί με το νερό και την ατμόσφαιρα για να εξαυλώνεται το στερεό, ενώ στο εσωτερικό οι αίθουσες προβολής, οι εκθεσιακοί χώροι και τα φουαγιέ οργανώνονται σε πλατώματα και σημεία στάσης ([Εικ 8.33](#)).



Εικόνα 8.33 *Delugan Meissl Associated Architects, Eye Film Institute, Άμστερνταμ, 2009-2011.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Άλλες φορές, αρχιτέκτονες όπως ο Rem Koolhaas διατυπώνουν έναν αρχιτεκτονικό λόγο που στηρίζεται σε ένα αντισυμβατικό και εννοιολογικό πλαίσιο, εισάγοντας νέες έννοιες για την κοινωνία του 21ου αιώνα. Οι καινοτομίες στηρίζονται στον κριτικό σχολιασμό του Μοντερνισμού, στην εμφάνιση θεωρητικών κειμένων, στη θέληση να δημιουργηθούν νέοι βιωματικοί τρόποι σύνδεσης με τον σύγχρονο πολιτισμό. Η αρχιτεκτονική του Koolhaas αμφισβητεί τον καταναλωτισμό, τον Μοντερνισμό και τον εξορθολογισμό των χώρων και της μορφής, προτείνοντας ευέλικτα και εντυπωσιακά κτήρια. Το ενδιαφέρον του για τη φιλοσοφία και τις κοινωνικές επιστήμες τον οδήγησε να αναπτύξει μια αρχιτεκτονική που επιζητά την αλληλεπίδραση με το περιβάλλον μέσα από πολύπλοκες επιλογές, χωρίς να διστάζει να δημιουργήσει καινοτόμες αρχιτεκτονικές προτάσεις. Το κτήριο της Πρεσβείας της Ολλανδίας στο Βερολίνο (1997-2003) χαρακτηρίζεται από την κίνηση και τη δυναμική των εσωτερικών χώρων, την εμφατική σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο και τα τοπία της πόλης, τον δυναμισμό της μορφής, καθώς αυτή αντιστέκεται στις κανονιστικές γεωμετρίες, τις ειδικά επεξεργασμένες όψεις, την ιδιαίτερη επιλογή όλων των υλικών που δημιουργούν μια αντιθετική εικόνα μεταξύ του εφήμερου και του σταθερού, του ευθραύστου και του στιβαρού, του διαφανούς και του συμπαγούς. Όπως και στην Casa da Musica στο Πόρτο της Πορτογαλίας (2004), ο επιβλητικός εξωτερικός όγκος του στερεού δεν επιτρέπει να αντιληφθεί κάποιος την πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζει τη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου, καθώς αποκρύπτεται επιμελημένα η διάθεση έντασης, διάσπασης και ασυνέχειας των χώρων που προορίζονται να φιλοξενήσουν τις διαφορετικές λειτουργίες ([Εικ 8.34](#), [8.35](#)).



Εικόνα 8.34 Rem Koolhaas, Πρεσβεία της Ολλανδίας στο Βερολίνο, 1997-2003. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 8.35 Rem Koolhaas, Casa da Música στο Porto, 2005. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Τέλος, δεν απουσιάζουν και επαναφορές προηγούμενων αρχιτεκτονικών προτάσεων, όμως μέσα από μια σύγχρονη επεξεργασία που στηρίζεται σε καινοτόμες τεχνολογίες με νεωτεριστικά στοιχεία σχεδιασμού. Προτάσεις όπως του Bjarke Ingels, ιδρυτή του γραφείου BIG (Bjarke Ingels Group), για το συγκρότημα κατοικιών VM Houses στην Κοπεγχάγη (2006), επαναφέρει την οργάνωση μιας μονάδας κατοικίας με έμφαση στην κοινωνικοποίηση των κατοίκων, με την οργάνωση κοινόχρηστων χώρων, την εντυπωσιακή γλυπτική μορφή με τους προεξέχοντες εξώστες, την πρόβλεψη για μια άνετη καθημερινή ζωή των κατοίκων με τη δυνατότητα ρύθμισης των εσωτερικών χώρων ([Εικ 8.36](#)).



Εικόνα 8.36 Bjarke Ingels, VM Houses, Κοπεγχάγη, 2006. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Αντίστοιχο είναι και το παράδειγμα του γυάλινου *Cube Berlin* στο Βερολίνο του γραφείου 3XN (2020) που θεωρείται το «πιο έξυπνο» κτήριο γραφείων της Ευρώπης. Σε άμεση γειτνίαση με τον κεντρικό σιδηροδρομικό σταθμό, δεσπόζει στην καρδιά της πόλης, με την εντυπωσιακή γλυπτική μορφή του (ακμής 42,5 μ.), υπόσχεται ένα εργασιακό περιβάλλον που στηρίζεται στη βιωσιμότητα, στην ανεκτικότητα, στη συμπερίληψη, στη δυνατότητα διαχείρισης του ατομικού χώρου και χρόνου. Εφαρμόζοντας τις τελευταίες τεχνολογικές εξελίξεις, υιοθετεί την αρχετυπική μορφή του κύβου υπογραμμίζοντας, όπως υποστηρίζουν οι δημιουργοί του, «την καθαρή λειτουργικότητα και την απλή ομορφιά»¹⁹ ([Εικ 8.37](#)).



Εικόνα 8.37 Αρχιτεκτονικό γραφείο 3XN, *Cube Berlin*, Βερολίνο, 2020. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Στα επόμενα κεφάλαια θα αναλυθούν ιδιαίτερα οι πειραματισμοί της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, οι οποίοι, όπως θα δούμε, περιστρέφονται «δημιουργικά» γύρω από όσα εμφανίστηκαν στο α΄ μισό του 20ού αιώνα, καθώς οι σχεδιαστικές επιλογές εξαρτώνται από σημαντικούς παράγοντες της κοινωνίας όπως η οικονομία και οι πολιτικές αποφάσεις, οι οποίοι παραμένουν σε γενικές γραμμές αναλλοίωτοι.

¹⁹ <https://3xn.com/who-we-are>

Βιβλιογραφία

- Agamben, G. (2007). *Κατάσταση εξοίρεσης. Όταν η έκτακτη ανάγκη μετατρέπει την εξοίρεση σε κανόνα*. εκδ. Πατάκη, Αθήνα.
- Alexander, C. (1977), *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, Oxford University Press.
- Belluzzi, A. (1992). *Venturi, Scott Brown, e Associati*, Laterza.
- Benevolo, L. (1992). *Storia dell' architettura Moderna*, Bari.
- Cohen, J.L. (2019). *Η αρχιτεκτονική μετά το 1889. Με το βλέμμα στο μέλλον*. University Studio Press.
- Collins, P. (1965). *Changing ideals in modern architecture*, McGill-Queen's University Press
- Frampton, K. (1987). *Μοντέρνα αρχιτεκτονική - Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο.
- Forty, A. (2000), *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, London: Thames and Hudson.
- Giedion, S. (1941). *Space, Time and architecture*, Harvard University Press.
- Harvey, D. (2009). *Η κατάσταση της Μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, Μεταίχμιο.
- Hays, K.M. (2000), *Architecture Theory Since 1968*, MIT Press.
- Hays, K.M. (2010), *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*, MIT Press.
- Hobsbawm E., & Terence, R. (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης* [τίτλ. πρωτ. *The Invention of Tradition* (1983)], μτφρ. Θ. Αθανασίου, Θεμέλιο, Αθήνα 2004.
- Jameson, F. (1999). *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Δ. Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα.
- Jenks, Ch. (1985). *Modern Movements in Architecture*, Penguin, 2^η εκ., 1985.
- Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, The Monacelli Press
- Koolhaas, R., & Mau B. (1995). *S,M,L,XL*, Monacelli Press.
- Moneo, R. (2004). *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*, Perfect Paperback.
- Montaner, J.M. (2014). *Ιστορία της Σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Επιστημονική επιμέλεια και Εισαγωγή: Ανδρέα Γιακουμακάτος, Μτφρ. Μαρία Παλαιολόγου, Ανδρέας Γιακουμακάτος, εκδόσεις Νεφέλη.
- Norberg-Schulz, Ch. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, N.Y.
- Panigyrakis, P.I. (2020). *Architectural Record: 1942-1967; Chapters from the history of an architectural magazine*, TU Delf., <https://journals.open.tudelft.nl/abe/article/view/5191/4707>
- Pevsner, N. (1976). *A history of building Types*. Phaidon Press, Oxford.
- Pevsner, N. (1968). *The sources of Modern Architecture and Dessign*, New York, F. A. Praeger, London.
- Rossi, A. (1991). *Η αρχιτεκτονική της πόλης (L'architettura della citta, 1966)*, μτφρ. Β. Πετρίδου, επιμ. Λ. Παπαδόπουλος, Γ. Παπακώστας, Σ. Τσιτιρίδου. University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Tafuri, M., & Dal Co, F. (1976). *Storia dell' Architettura Contemporanea*, Electa.
- Tafuri, M. (1973). *Progetto e Utopia*. Laterza, Roma-Bari.

- Tafuri, M. (1980), *La Sfera e il labirinto : Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*. Turin, Einaudi, (*The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's.*, Cambridge, MA: MIT Press, 1987).
- Van der Rohe, M. (1943). A museum for a small city. *Architectural Forum*, 78(5), σσ. 84-85.
- Venturi, R, Scott-Brown, D., & Izenour S. (1972). *Learning from Las Vegas*, MIT Press.
- Venturi, R. (1966). *Περιπλοκότητα και Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική - Ένα ήπιο Μανιφέστο*.
- Vidler, A. (Ed.). (2008). *Architecture between spectacle and use*, Yale University Press.
- Vidler, A. (2019). *Χωρικές Στρεβλώσεις, τέχνη, αρχιτεκτονική και άγχος στον σύγχρονο πολιτισμό*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας.
- Watkin, D. (2005). *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*. MIET, Αθήνα.
- Wigley, M. (1993), *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, MIT Press.
- Zumthor, P. (1998), *Thinking Architecture*, Birkhauser.
- Μπούρας, Χ., & Δ. Φιλίππιδης, Δ. (επιμ.) (2012). *Λεξικό Αρχιτεκτονικής Η Γλώσσα της Αρχιτεκτονικής*, Μέλισσα, Αθήνα.
- Κονταράτος, Σ. (2014). *Ουτοπία και πολεοδομία*, MIET.
- Κωτσιόπουλος, Α. (1994). *Κριτική της αρχιτεκτονικής θεωρίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Λέφας, Π. (2008), *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση: Από τον Heidegger στον Koolhaas*, Πλέθρον, Αθήνα.
- Μαρτινίδης, Π. (1990). *Οι λέξεις στην αρχιτεκτονική και την επιστημονική σκέψη*, Σμίλη, Αθήνα.
- Πάγκαλος Π., & Πετρίδου Β. (2013). *Το αποτύπωμα του Eisenman*. εκδόσεις Futura.
- Πεπονής, Γ. (1977). *Χωρογραφίες. Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια..
- Πετρίδου, Β. (2001/2002). Οι αρνήσεις του παρελθόντος ως κινητήρια δύναμη του μέλλοντος - Αναζητήσεις της αρχιτεκτονικής στην αρχή της χιλιετίας. *Χρονικά Αισθητικής*, τόμ. 41 ΒΙ, Αθήνα, σσ. 573-584.
- Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αζιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο. (2024). *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-435>
- Πορφύριος, Δ. (1978). Εισαγωγή στη μεταφονξιαλιστική αρχιτεκτονική. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Νο 12.
- Χατζησάββα, Δ. (2023). *Σύγχρονες αρχιτεκτονικές θεωρήσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Τουρνικιώτης, Π. (2002). *Ιστοριογραφία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Τουρνικιώτης, Π. (2006). *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*, Futura, Αθήνα.

Κεφάλαιο 9

Η αρχιτεκτονική των μουσείων και τα μουσεία της αρχιτεκτονικής

Σύνοψη

Θεσμοί όπως τα μουσεία αποτελούν τόπους προβολής της συλλογικής μνήμης και έναν βασικό παράγοντα για την ενημέρωση και την ψυχαγωγία στον σύγχρονο κόσμο. Στη διαδικασία αυτήν, η αρχιτεκτονική συμμετέχει με τον σχεδιασμό του κελύφους, του εσωτερικού χώρου, της αστικής χωροθέτησης, δηλαδή με τη δημιουργία μιας συνολικής δημόσιας εικόνας, στην οποία επιδιώκει να καταδείξει όλες τις εκφραστικές και τεχνολογικές δυνατότητές της, δημιουργώντας νέες προϋποθέσεις και νέα πρότυπα για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Επιπλέον, η αρχιτεκτονική μετατρέπεται σε έκθεμα σε μουσειακούς χώρους, που παρουσιάζουν την εξέλιξή και τις αλλαγές της στο πέρασμα της ιστορίας.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2025). *Η κατασκευή του χώρου*. [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://doi.org/10.57713/kallipos-1086>

9.1 Γενικά για τα μουσεία

Το μουσείο από την εποχή του Διαφωτισμού θεωρείται ως ο κατεξοχήν χώρος της αισθητικής απόλαυσης και της διαπίστωσης της πολιτισμικής εξέλιξης. Τα εκθέματα, μέσα από την επιμέρους εικόνα τους, επιτρέπουν να συγκροτηθεί ένα συνολικό πανόραμα του κόσμου, να διατυπωθεί ένας διάλογος με την ιστορία, και ενδυναμώνουν το συναίσθημα της κοινωνικότητας στους επισκέπτες. Από οποιοδήποτε σημείο και αν παρατηρήσει κανείς το μουσείο του 20ού αιώνα θα αντιληφθεί ότι αποτελεί έναν δείκτη ισορροπίας της κοινωνίας μας. Η «εξέλιξη» αποδεικνύεται διαμέσου της σύγκρισης με την παραγωγή του παρελθόντος. Η αντίληψή μας για τη μοντερνικότητα ξεκινά με τη σύγκριση ανάμεσα στην πολιτισμική παραγωγή του παρόντος με εκείνη του παρελθόντος, όπως αυτές εκτίθενται μέσα στον χώρο του μουσείου. Γενικότερα, η διαδικασία επιλογής και διαφύλαξης των πολιτισμικών δειγμάτων, τα οποία συνιστούν σημαντικές μαρτυρίες ενός πολιτισμικού συστήματος, αποτέλεσε κατά καιρούς πρόταση εξόδου από καταστάσεις κοινωνικής αστάθειας, στις οποίες συχνά βρέθηκε ο σύγχρονος δυτικός καπιταλιστικός κόσμος, όπως για παράδειγμα, έπειτα από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Από τις αρχές του 20ού αιώνα τα παράγωγα του σύγχρονου πολιτισμού θεωρούνται εφήμερα και αναλώσιμα, εγγράφονται σε μια καθημερινότητα, γίνονται εύκολα προσβάσιμα και δεν διεκδικούν απαραίτητως τη μονιμότητα. Παράλληλα, οι συλλογές έργων τέχνης και πολιτισμικών αντικειμένων που δημιουργούνται απομακρύνονται από την αντίληψη του μνημειακού με την οποία ήταν συνδεδεμένες –ως αδιάψευστα χρονολογημένα και συστηματοποιημένα τεκμήρια της ανωτερότητας των πολιτισμών που είχαν προηγηθεί–, και αποδέχονται τη συνεχή μετάλλαξη, ανεξάρτητα και πέρα από κάθε αισθητική απόλαυση. Από τις αρχές του 20ού αιώνα εμφανίζονται οι τάσεις εκείνες οι οποίες υποστηρίζουν ότι το μουσείο όχι μόνο πρέπει να προάγει τη γνώση, αλλά συγχρόνως να εκθέτει τα παράγωγα της βιομηχανίας

και τα καθημερινά αντικείμενα και στον χώρο του να οργανώνονται περιοδικές εκθέσεις για να προσελκύουν συνεχώς το κοινό. Η διαδικασία της έκθεσης και της περιήγησης αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα από ό,τι η συλλογή. Τέλος, η ανάπτυξη παραρτημάτων μουσειακών οργανισμών των μητροπόλεων του δυτικού πολιτισμού όπως το Παρίσι ή η Νέα Υόρκη στα νέα οικονομικά και επιχειρησιακά κέντρα όπως το Αμπού Ντάμπι φανερώνει ότι με κάθε ευκαιρία η δυτική κουλτούρα ακόμα προσπαθεί να ενισχύει τη θέση της στο πανόραμα των πολιτισμών κάνοντας επίκληση στο ένδοξο ιστορικό παρελθόν της (Πετρίδου, 2017, 164).

9.2 Αρχιτεκτονική και μουσεία

Η αρχιτεκτονική των μουσείων αποτελεί από μόνη της ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ιστορία της αρχιτεκτονικής. Τα μουσεία στον 20ό αιώνα, και κυρίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αποτέλεσαν μια ξεχωριστή κατηγορία αρχιτεκτονικής τυπολογίας. Καθώς η μνήμη συνδέει το άτομο με την κοινωνία, η χωροθέτηση του τόπου μνήμης αποτελεί κομβικό σημείο για την ανάγνωση των κυρίαρχων απόψεων που διαμορφώνουν τις σχέσεις των ατόμων και της πολιτείας. Από τον 19ο αιώνα, το μουσείο εγκαθίσταται στην πόλη ως ένα σημαντικό στοιχείο της. Το Altes Museum του K. F. Schinkel (1781-1841) στο Βερολίνο (1823-1830) ήδη σκιαγραφούσε τη σημασία που θα έπρεπε να ανταποδίδει το μουσείο προς την πόλη. Η θέα από τον εσωτερικό εξώστη και την κιονοστοιχία, όπως απεικονίζεται από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα, χαρακτηρίζεται ως η πρώτη ματιά προς την πόλη του 19ου αιώνα και σηματοδοτεί το κτήριο ως τμήμα της πόλης. Ο Philip Youtz (1895-1972), αρχιτέκτονας και διευθυντής του Μουσείου του Μπρούκλιν και του Pennsylvania Museum of Art, έγραφε μεταξύ άλλων στα 1936:

Ένα μουσείο πρέπει να τοποθετείται όσο το δυνατόν πιο κοντά στο κέντρο των πόλεων. Πρέπει να βρίσκεται κοντά στο διοικητικό κέντρο, ή κοντά σε κύριο οδικό άξονα, ούτως ώστε να είναι ορατό από μεγάλο αριθμό ανθρώπων. Σημαντικό επίσης είναι να υπάρχει δυνατότητα εύκολης προσβασιμότητας. Επίσης, επειδή ένα κτήριο μουσείου έχει συνήθως μνημειακό χαρακτήρα, η θέση του θα πρέπει να μελετηθεί σε σχέση με το πολεοδομικό σχέδιο ούτως ώστε να καταστεί τμήμα της αστικής κληρονομιάς. Το κύρος μιας πόλης αυξάνεται αν υπάρχει ένα καλοσχεδιασμένο κέντρο που περιλαμβάνει το δημαρχείο, το δικαστικό μέγαρο τη βιβλιοθήκη, τη δημόσια αίθουσα συνεδριάσεων και το μουσείο. (Youtz, 1936, 417-422)

Άλλες φορές το μουσείο αναπτύσσεται περισσότερο καταλαμβάνοντας μια έκταση αντίστοιχη με ένα μικρό χωριό ή μια μικρή πόλη. Ο Le Corbusier το 1928 τοποθετεί το Παγκόσμιο Μουσείο στο κέντρο της πόλης Mundaneum, ενώ ο Richard Meyer, για να στεγάσει τις συλλογές του Paul Getty, κατασκευάζει ένα συγκρότημα εργαστηρίων, ερευνητικών κέντρων και μουσείων σε έκταση 970 στρεμμάτων το 1997 στους λόφους του Λος Άντζελες. Πολλές φορές, αποτελούν αστικές επεμβάσεις που προκαλούν την έντονη κριτική, και άλλοτε αποτελούν καθοριστικά παραδείγματα αναζωογόνησης αστικών περιοχών. Πολλά μουσεία-συλλογές εμφανίζονται μακριά από τα κέντρα των πόλεων, συντελώντας με αυτό τον τρόπο στις προσπάθειες αποκέντρωσης και επανάχρησης πρώην βιομηχανικών περιοχών όπως η νέα Γκαλερί Μοντέρνας Τέχνης MoMA P.S.1. που στεγάζεται από το 1970 σε ένα εγκαταλελειμμένο σχολικό κτήριο στην περιοχή Queens της Νέας Υόρκης ([Εικ 9.1](#)).



Εικόνα 9.1 *MoMA PS1, Queens Νέα Υόρκη. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Η αρχιτεκτονική συμμετέχει σε αυτή τη διαδικασία μέσα από την ανάληψη πολλών ρόλων. Πρώτον, μέσα από τον σχεδιασμό του χώρου και της παρουσίασης των εκθεμάτων. Κατασκευάζει τα κελύφη, οργανώνει τις εσωτερικές πορείες επίσκεψης και θέασης των εκθεμάτων, αλλά παρουσιάζει και τη σχέση με τον δημόσιο χώρο και τη σημασία του θεσμού των μουσείων ως βασικών αστικών συντελεστών των σύγχρονων πόλεων. Το μουσείο, ως κτήριο, διακρίνεται από τη σημαίνουσα θέση που κατέχει στο αστικό περιβάλλον, και το εσωτερικό του οργανώνεται έτσι ώστε ο επισκέπτης να μπορεί να προσανατολιστεί εύκολα και να αφιερωθεί στην εκπαιδευτική πορεία.

Δεύτερον, οργανώνει τα μουσεία της ίδιας της ύπαρξής της. Από τον 18ο αιώνα δημιουργήθηκαν μουσεία αρχιτεκτονικής όπου μέσα εκτίθεται η πορεία της, μέσα από την παρουσίαση επιλεγμένων σημαντικών στιγμών της ιστορίας της. Αυτά τα μουσεία μπορεί να είναι γενικά για την αρχιτεκτονική, ειδικά για διάφορες χρονικές εποχές, ή ακόμα και να παρουσιάζουν τις συλλογές και το έργο συγκεκριμένων αρχιτεκτόνων, όπως για παράδειγμα το Μουσείο για τον Andrea Palladio στη Βιτσέντσα.

Μια τρίτη κατηγορία όπου η αρχιτεκτονική συμμετέχει στην ανάπτυξη της μουσειακής δραστηριότητας είναι τα κτήρια που μετατρέπονται τα ίδια σε μουσειακά εκθέματα χωρίς καμία άλλη λειτουργία, όπως για παράδειγμα η επανακατασκευή του Περιπτέρου της Βαρκελώνης, η Villa Savoye, η Οικία Rietveld, η Οικία Horta κ.λπ. Αυτή η κατηγορία μουσείων εντάθηκε από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, καθώς η αρχιτεκτονική αποδέχθηκε την ανάγκη διατήρησης ακόμα και των δειγμάτων του Μοντερνισμού, και συνεπώς αυξήθηκε το ενδιαφέρον για την προβολή των τεκμηρίων αυτής της αρχιτεκτονικής περιόδου.

Όλες αυτές οι περιπτώσεις έχουν ως στόχο την παρουσίαση της αρχιτεκτονικής σε άμεση σχέση με το μουσειακό αντικείμενο, ενισχύοντας την προσπάθειά της να ενδυναμώσει τη θέση της στον πολιτιστικό χάρτη του κόσμου, τη σύνδεση με τη συλλογική μνήμη και την περαιτέρω νοηματοδότησή της ως πολιτισμικού αντικειμένου. Από τη δεκαετία του '60 στις μεγάλες αλλά και στις μικρές πόλεις κατασκευάζονται νέα μουσεία, τα παλαιότερα συντηρούνται ή ακόμα και επεκτείνονται. Τα νέα μουσεία τοποθετούνται στα σημεία εκείνα όπου η πόλη προεκτείνεται, όπου εμφανίζεται μια δυναμική πρακτική συγκρότησης του αστικού χώρου. Είναι φανερό ότι το μουσείο αποκτά μια ισχυρή θέση ως προς τη σχέση του με την πόλη, η αρχιτεκτονική ενδιαφέρεται να διαφυλάξει το παρελθόν της και συγχρόνως αναπτύσσει

ένα βλέμμα μνημειακότητας προς τον ίδιο της τον εαυτό. Στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα και με τη συμβολή της Μουσειολογίας, εμφανίζονται οι πρώτες προτάσεις αναδιοργάνωσης του θεσμού, του ρόλου και της σχέσης των εκθεμάτων με τον ίδιο τον χώρο του μουσείου ([Εικ 9.2, 9.3](#)).

Μπορούμε να μελετήσουμε μερικά παραδείγματα για καθεμία από αυτές τις περιπτώσεις σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, ώστε να καταστούν σαφέστερες τόσο η σημαντική πορεία της αρχιτεκτονικής των μουσείων όσο και η σημασία που αποδίδεται στον συγκεκριμένο θεσμό και στη σχέση που αναπτύσσεται με την αρχιτεκτονική.



Εικόνα 9.2 *Marcel Breuer, Whitney Museum of American Art, Νέα Υόρκη, 1966. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 9.3 *Marcel Breuer, Whitney Museum of American Art, Νέα Υόρκη, 1966, εσωτερικό. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

9.2.1 Τα Μουσεία του Μοντερνισμού μετά τον πόλεμο

Από τους μεγάλους αρχιτέκτονες του Μοντερνισμού, ο F. L. Wright (1869-1959) άρχισε να ασχολείται με τον σχεδιασμό του Μουσείου Guggenheim στη Νέα Υόρκη από το 1943 μέχρι το 1959. Ωστόσο, τα βασικά χαρακτηριστικά του κτηρίου του μουσείου μπορούν να εντοπιστούν σε κτήρια που κατασκεύασε ή σχεδίασε πολύ νωρίτερα. Πιο συγκεκριμένα, αναφερόμαστε στο κτήριο της εταιρείας Larkin (κατασκευάστηκε το 1903), στον Ναό των Ενωτικών (Unity Temple του 1905) ([Εικ 9.4](#)) και στο κτήριο της εταιρείας Johnson Wax Co. του 1936. Σε αυτά τα κτήρια εντοπίζονται ορισμένα κοινά στοιχεία: ο καθαρός γεωμετρικός όγκος του κτηρίου και ο περιορισμός των ανοιγμάτων με αποτέλεσμα τη μείωση της επαφής με την πόλη, η δημιουργία του μεγάλου κεντρικού χώρου γύρω από τον οποίο οργανώνεται το κτήριο και ο οποίος είναι απομονωμένος από το εξωτερικό περιβάλλον, ο άπλετος φωτισμός του κεντρικού χώρου από την οροφή. Θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι οι διαφορετικές λειτουργίες των κτηρίων αυτών δεν οδήγησαν τον αρχιτέκτονα σε μία διαφορετική αντιμετώπιση. Είναι σαφές ότι, από το κτήριο γραφείων της εταιρείας μέχρι τον λατρευτικό χώρο της ναού, βασικό κριτήριο οργάνωσης του εσωτερικού χώρου είναι η δυνατότητα θέασης των ανθρώπων μεταξύ τους. Με τον τρόπο αυτό, ο Wright δικαιολογεί την απόφασή του να δημιουργήσει έναν χώρο «αφιερωμένο στον άνθρωπο, κατάλληλο για να χρησιμοποιηθεί ως σημείο συνάντησης στο οποίο ο άνθρωπος μελετά τον εαυτό του για την αγάπη του Θεού. Μία σύγχρονη αίθουσα συσκέψεων και ένας τόπος γαλήνης και χαράς» (Wright, 1985, 139). Ο κεντρικός φωτισμός από την οροφή και η προσεκτική απομόνωση του εσωτερικού από τον εξωτερικό χώρο αποτελούν δύο σημαντικά στοιχεία που ενισχύουν τις λειτουργίες της κοινότητας που εκτελούνται στο εσωτερικό των κτηρίων.



Εικόνα 9.4 *F.L. Wright, Ναός των Ενωτικών (Unity Temple), 1905, κεντρική αίθουσα. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



Εικόνα 9.5 *F.L. Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, εξωτερικό, Νέα Υόρκη, 1943-1959. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



Εικόνα 9.6 *F.L. Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, εσωτερικό, Νέα Υόρκη, 1943-1959, εσωτερικό. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

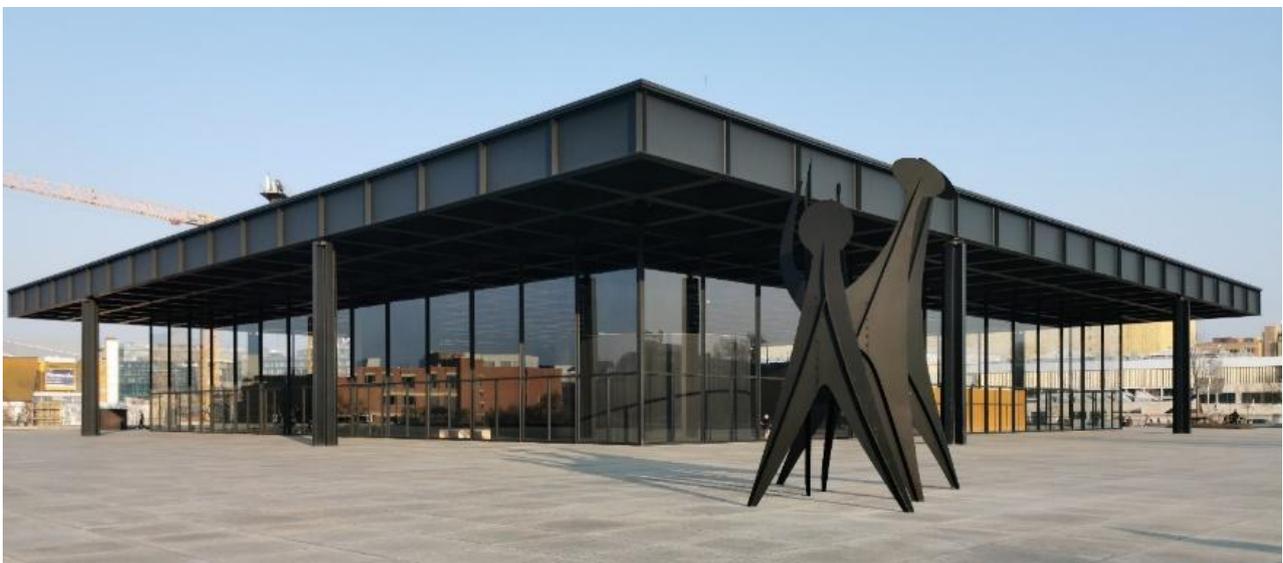
Παρατηρώντας το Μουσείο Guggenheim του Wright ([Εικ 9.5](#), [9.6](#)), αντιλαμβανόμαστε ότι εμφανίζεται ως ένας χώρος αρχιτεκτονικών αντιθέσεων:

- Μία μικρή είσοδος με περιορισμένες διαστάσεις και ελλιπή φωτισμό οδηγεί σε έναν εντυπωσιακά ευρύχωρο κεντρικό χώρο που δέχεται από την οροφή άπλετο φως.
- Το εξωτερικό του κτηρίου εμφανίζεται ως μια ανεστραμμένη πυραμοειδής μορφή, ενώ το εσωτερικό εμφανίζεται ως ένας κολουρος κώνος.
- Καθώς εισερχόμαστε στο εσωτερικό του μουσείου, αφήνουμε πίσω μας την πόλη. Από τη στιγμή που θα βρεθούμε στο κέντρο του μεγάλου εσωστρεφούς χώρου, η πόλη δεν υπάρχει στη σκέψη του επισκέπτη. Το κτήριο συγκεντρώνεται στον εαυτό του, αρνείται και αντιτίθεται στην πόλη ορθώνοντας το κυλινδρικό του σχήμα έναντι του ορθοκανονικού καννάβου της πόλης.
- Ο εντυπωσιακός εξωτερικός όγκος δεν επιτρέπει να φανταστούμε το μεγάλο εσωτερικό κενό.
- Στο εσωτερικό, δύο δυνατότητες προσφέρονται στον επισκέπτη: Η πρώτη επιλογή είναι η ανάβαση της ράμπας, γεγονός που επιτρέπει την αντίληψη της αντιθετικής και κοπιώδους πορείας από την κατώτερη στάθμη προς τα επάνω. Η δεύτερη, εκείνη που προσφέρει άνεση στον σύγχρονο επισκέπτη του μουσείου, είναι η χρησιμοποίηση του ανελκυστήρα, που στη συνέχεια θα υποχρεώσει τον επισκέπτη, διαμέσου της κυκλικής ράμπας, σε μία πορεία κατάβασης. Σε αυτή την περίπτωση η διαδρομή οδηγεί τον επισκέπτη σύμφωνα με τους νόμους της βαρύτητας, από πάνω προς τα κάτω, και αυτή η κίνηση δημιουργεί μία επιπλέον συμβολική αντίθεση προς την έννοια της υποτιθέμενης ανοδικής πορείας του ανθρώπινου πολιτισμού.
- Η οργάνωση του εκθεσιακού χώρου ενός μουσείου, έτσι όπως είχε χρησιμοποιηθεί από τον 19ο αιώνα και μετά, με τα εν σειρά διακριτά δωμάτια, μετατρέπεται σε έναν ενιαίο χώρο και ο επισκέπτης αναγκάζεται σε μία συνεχή κίνηση κατά μήκος της σπείρας. Η επίσκεψη μετατρέπεται έτσι σε μία κοινή συλλογική και αδιάκοπη πορεία.
- Το βλέμμα του επισκέπτη-θεατή υποχρεούται σε μία θέαση κοντινή και εστιασμένη στα εκθέματα που βρίσκονται στους τοίχους, και συγχρόνως σε μία θέαση των εκθεμάτων συνολική και εξ αποστάσεως διαμέσου του μεγάλου κενού κεντρικού χώρου.
- Τα εκθέματα μπορούν να παρατηρηθούν χωριστά, αλλά ταυτόχρονα και ως μέρος ενός συνόλου. Το ίδιο ισχύει και για τους ανθρώπους, οι οποίοι, ως μεμονωμένα άτομα, συμμετέχουν είτε σε μία ομάδα που κινείται σε μια πορεία καθόδου προς τη γη, από την οποία προέρχεται, είτε σε μία ομάδα που από τη γη ανεβαίνει κοπιαστικά προς τον ουρανό.

Είναι φανερό ότι για τον Wright το μουσείο είναι ένας χώρος για όλη την κοινότητα, ένας τόπος συνάντησης, ένας τόπος «εργασίας». Σε αυτό τον χώρο ο άνθρωπος παρατηρεί περισσότερο τον εαυτό του παρά τα έργα τέχνης. Μεταξύ εργασίας, προσευχής και τέχνης δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή. Και οι τρεις δραστηριότητες επιτρέπουν στον άνθρωπο να συμβιώνει και συνεπώς να συμμετέχει σε μία συλλογική δραστηριότητα. Το σχήμα σπирάλ του μουσείου επηρεασμένο από τα ζιγκουράτ, μνημεία της συλλογικής προσπάθειας, είναι ένα σχήμα που φέρνει τον άνθρωπο στη βάση της πυραμίδας, στο μέσο μίας ομάδας. Για τον Wright, η μνήμη τροφοδοτείται από τη συλλογική ζωή, και η αρχιτεκτονική οφείλει να δημιουργεί χώρους όπου η ομάδα συναντιέται: η τραπεζαρία στο σπίτι του στο Oak Park ήταν ο κεντρικός χώρος συγκέντρωσης όλης της οικογένειας, όπως αντίστοιχα η κεντρική αίθουσα του κτηρίου της εταιρείας Larkin, η μεγάλη αίθουσα της εκκλησίας των Ενωτικών, το εσωτερικό του Μουσείου Guggenheim, αποτελούν τους μεγάλους χώρους συγκέντρωσης των εργαζομένων, των πιστών, των επισκεπτών. Η μνήμη τρέφεται από τη συνεχή συμβίωση-συγκατοίκηση και ο χώρος της μνήμης ταυτίζεται με τον χώρο συγκέντρωσης των ανθρώπων. Ο ιδιωτικός χώρος της κατοικίας, ο χώρος λατρείας, ο χώρος της εργασίας και ο χώρος το μουσείου αποτελούν τους τόπους όπου γεννιέται η συλλογική μνήμη των ανθρώπων μέσα από τη συμβίωση.

Το 1943, την ίδια χρονιά που ο Wright αρχίζει να ασχολείται με το Μουσείο Guggenheim, ο Mies van der Rohe (1886-1969) δημοσίευσε ένα σύντομο άρθρο με τίτλο «Ένα Μουσείο για μια μικρή πόλη»,

όπου παρουσιάζει την άποψή του για τον ρόλο του μουσείου στη σύγχρονη εποχή. Προτείνει να εξετάσει έναν νέο τρόπο παρουσίασης των έργων τέχνης και να δημιουργήσει έναν τόπο «απόλαυσης της τέχνης» και όχι έναν «χώρο φυλάκισης των έργων». Προτείνει, επίσης, να καταργήσει «τους διαχωρισμούς ανάμεσα στην τέχνη και στην κοινότητα με την παρουσίαση έργων γλυπτικής στον κήπο» και περιγράφει τον αρχιτεκτονικό χώρο του μουσείου ως «χώρο που καθορίζει παρά που περιορίζει». Σε αυτό το πρόγραμμα θεωρεί ότι τα έργα όπως για παράδειγμα η *Guernica* του Picasso μπορούν να «αναδειχθούν πλήρως και να γίνουν στοιχεία του χώρου που προβάλλεται πάνω σε ένα φυσικό περιβάλλον που αλλάζει». Η υδάτινη επιφάνεια, οι μεγάλοι ανοικτοί υπαίθριοι χώροι και τα αίθρια που περικλείονται από εξωτερικούς πέτρινους τοίχους συμπληρώνουν την οργάνωση αυτού του μικρού μουσείου. Με αυτό τον τρόπο δημιουργεί συγχρόνως κλειστούς και ανοικτούς χώρους προς τον ορίζοντα. Σε αυτή την πρόταση για ένα μουσείο μιας μικρής πόλης είναι φανερό ότι ο Mies διατηρεί στοιχεία από το Περίπτερο στη Βαρκελώνη, έργο του 1929: την ευέλικτη κάτοψη, τους μεγάλους εσωτερικούς χώρους, την κίνηση του επισκέπτη, που καθώς διασχίζει το κτήριο γυρίζει την πλάτη στον κόσμο, μέσω του οποίου ήρθε (Neumeyer, 1996, 214). Η κατασκευή, «μια πλάκα δαπέδου, υποστυλώματα και πλάκα οροφής», δεν παρουσιάζει μόνο τις τεχνικές δυνατότητες του υλικού, αλλά αποτελεί το χαρακτηριστικό σημείο όλης της αρχιτεκτονικής σύλληψης. Με αυτό τον τρόπο ο αρχιτέκτονας επιδιώκει να δημιουργήσει έναν χώρο που «φωτίζεται από την εσωτερική δύναμη της δημιουργίας» (Neumeyer, 1996, 212).



Εικόνα 9.7. L. Mies Van Der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, (Μουσείο 20ού αιώνα), 1962-1968, Βερολίνο. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 9.8. *L. Mies Van Der Rohe, Neue Nationalgalerie, (Μουσείο 20ού αιώνα), 1962-1968, Βερολίνο, εσωτερικό κάτω ορόφου. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Στη Neue Nationalgalerie (Μουσείο του 20ού αιώνα, 1962-1968) ([Εικ 9.7](#), [9.8](#)), στο Βερολίνο, ο Mies τονίζει περισσότερο από την πρόταση για το μουσείο της μικρής πόλης τις διαφορετικές λειτουργίες. Διαχωρίζει τους χώρους που φιλοξενούν τις λειτουργίες διοίκησης από τους εκθεσιακούς χώρους και οργανώνει τους δύο ορόφους του κτηρίου με μία διαφορετική αντίληψη. Στο ισόγειο τμήμα, τονίζει τον ενιαίο χώρο δημιουργώντας έναν μεγάλο χώρο υποδοχής για τον επισκέπτη που έρχεται από την πόλη, σε αντίθεση με τον κλειστό χώρο του υπογείου. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το ισόγειο αφιερώνεται στους περιπατητές, ενώ το υπόγειο στους παρατηρητές. Οι πρώτοι απολαμβάνουν μια ελεύθερη βόλτα στην πραγματική θέα της πόλης, ενώ οι δεύτεροι εξαναγκάζονται σε μία περιπλάνηση στον φανταστικό κόσμο της τέχνης. Στο επίπεδο του ισόγειου τα έργα «ακυρώνονται», χάνουν την υπόστασή τους καθώς βρίσκονται ανάμεσα στα αντικείμενα της πόλης, της καθημερινής ζωής, ενώ στο υπόγειο, εκεί όπου έχουν πρόσβαση όσοι επιθυμούν να συγκεντρωθούν στη μελέτη της τέχνης, η θέα περιορίζεται από ψηλούς τοίχους και το βλέμμα είναι υποχρεωμένο να επιστρέψει πάνω στα αντικείμενα που εκτίθενται. Ακόμη και εκεί όπου υπάρχουν παράθυρα, οι εξωτερικοί ψηλοί τοίχοι απομακρύνουν κάθε δυνατότητα να δούμε πέρα από ό,τι είναι προκαθορισμένο. Δεν είναι δυνατό να αγναντέψουμε την πόλη από το υπόγειο όπου φυλάσσεται η μόνιμη συλλογή του μουσείου. Μια διαφορά ανάμεσα στην πρόταση για το μουσείο της μικρής πόλης και στην Πινακοθήκη του Βερολίνου είναι η μετατροπή της παραλληλόγραμμης κάτοψης σε τετράγωνο και η χρησιμοποίηση του βάθρου επί του οποίου τοποθετείται το νέο μουσείο, ως ένα αντικείμενο μιας τέλει γεωμετρίας. Το κύριο χαρακτηριστικό ενός μουσείου για τον Mies είναι να δημιουργηθεί ένα «υπόβαθρο» για τα έργα τέχνης. Είναι η επίδραση μεταξύ των έργων και του εξωτερικού περιβάλλοντος αυτό που ενδιαφέρει. Και αυτή η επιλογή είναι μία από τις μεγαλύτερες διαφορές με το Μουσείο του Le Corbusier και του Wright. Για το μουσείο στο Βερολίνο, το «μεταβαλλόμενο υπόβαθρο» είναι η ίδια η πόλη. Ο Mies δεν ενδιαφέρεται για τα προβλήματα φωτισμού στο μουσείο. Το μουσείο είναι ένας χώρος εντελώς ανοικτός προς το εξωτερικό. Η θέα από μέσα προς τα έξω δεν βρίσκει εμπόδιο. Η διαφάνεια είναι πλήρης. «Με το τελευταίο του έργο, την Γκαλερί του Εικοστού Αιώνα στο Βερολίνο, η οποία αργότερα ονομάστηκε Νέα Εθνική Πινακοθήκη, ο Mies δημιούργησε την αστική εκδοχή της Οικίας Farnsworth». Με αυτά τα λόγια, ο Fritz Neumeyer περιγράφει τη σημασία που έχει η κατασκευή του

Μουσείου για το συνολικό έργο του Mies στο Βερολίνο, μια πόλη που τότε ακόμη ήταν χωρισμένη σε δύο μέρη (Neumeyer, 1996, 235).

Ο Le Corbusier (1887-1965) ασχολήθηκε με τον σχεδιασμό μουσείων πολλές φορές στη διάρκεια της καριέρας του. Το 1928-1929 παρουσίασε το *Σχέδιο και πρόταση για το Παγκόσμιο Μουσείο* στο πλαίσιο της δημιουργίας του Ιδρύματος Mundaneum, που είχαν θεμελιώσει οι Paul Otlet και Henri La Fontaine το 1910 στη Γενεύη για να διαφυλάξουν την παγκόσμια γνώση. Το μουσείο θα είχε σημαντικό ρόλο στο συνολικό εγχείρημα και ο αρχιτέκτονας το είχε οραματιστεί με τη μορφή μιας πυραμίδας, που από πάνω προς τα κάτω αποτελούσε μια αλυσίδα γνώσης. Η καθοδική διαδρομή θα ήταν διαμορφωμένη σε τρεις ζώνες όπου θα απεικονίζονταν η πορεία του ανθρώπου μέσα από εκθέματα που θα παρουσίαζαν την υλικότητα (μέσα από τα αντικείμενα), τον χρόνο και τον τόπο. Την πρόταση αυτή, η οποία δεν υλοποιήθηκε, ο Le Corbusier την επανέλαβε μερικά χρόνια αργότερα για μουσεία στη Βαρκελώνη (1932) και στην Αμβέρσα (1933).

Το 1930 στην πρόταση για το μουσείο αέναης ανάπτυξης (Musée à croissance illimitée), η τετράγωνη σπιδάλ πορεία είναι χωρίς τέλος, η ανάπτυξη του μουσείου χαρακτηρίζεται από μια ατέρμονη πορεία. Η διαδρομή σε ένα επίπεδο θα μπορεί να προεκτείνεται συνεχώς, επιτρέποντας έτσι τη συνεχή προσθήκη στην αλυσίδα της γνώσης. Η πρόταση αυτή επαναλήφθηκε το 1937 για το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο Παρίσι (Centre d'Esthétique Contemporaine), το 1936 στην Μπραζίλια, το 1931 στο Nesles-la-Vallée, το 1939 στη Philippeville (Βέλγιο), το 1939 στο Χόλιγουντ, το 1939 στο Λονδίνο, το 1945 στο Saint-Die, το 1958 στις Βρυξέλλες, το 1961 στο Βερολίνο, το 1963 στο Erlenbach, το 1964 στο Παρίσι. Τρία μουσεία υλοποιήθηκαν πάνω στις προτάσεις για το μουσείο αέναης ανάπτυξης του Le Corbusier: το Μουσείο Sanskar Kendra στο Ahmedabad στην Ινδία (1956), το Εθνικό Μουσείο της Δυτικής Τέχνης στο Τόκιο (1959), και το Κρατικό Μουσείο στην Chandigarh στην Ινδία (1968) ([Εικ 9.9](#), [9.10](#)).

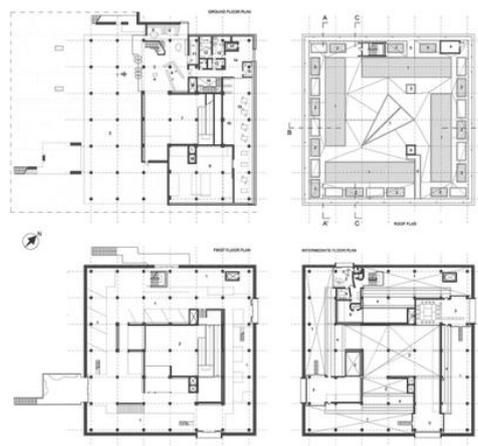


Εικόνα 9.9 Le Corbusier, Εθνικό Μουσείο της Δυτικής Τέχνης στο Τόκιο (1959).

Πηγή: https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9_national_de_l'Art_occidental

Εικόνα 9.10 Le Corbusier, Εθνικό Μουσείο της Δυτικής Τέχνης στο Τόκιο (1959).

Πηγή: <https://architecture-tokyo.com/2016/08/10/1959-national-museum-of-western-art-le-corbusier/#jp-carousel-98>



Η συνεχής πορεία που ακολουθεί τη συνεχή εξέλιξη του πολιτισμού είναι για τον Le Corbusier μια φυσική πορεία που πιστοποιεί την πρόοδο του πολιτισμού, η οποία μπορεί να αποτελεί μια πορεία συνεχούς εκπαίδευσης. Για τον Le Corbusier, η αναφορά στον πολιτισμό του ανθρώπου στηρίζεται στην αποδοχή της συνεχούς εξέλιξης που απεικονίζεται στη μορφή και στη λειτουργία του Μουσείου. Το κτήριο είναι κλειστό προς τα έξω, με ελεγχόμενο φωτισμό, εσωστρεφές ώστε ο επισκέπτης να μπορεί να προσηλώνεται στα εκθέματα, και αντιλαμβάνεται τη σημασία και τον ρόλο της καλλιτεχνικής παραγωγής στη σύγχρονη

κοινωνία. Το μουσείο δημιουργείται για τα αντικείμενα-μαρτυρίες του πολιτισμού και σχεδιάζεται ως τόπος διατήρησης της μνήμης, μια σημαντική διαδικασία του πολιτισμού. Η πορεία μνήμης είναι απόλυτα προσδιορισμένη, ανοδική και παράλληλη με την πορεία του θεατή. Το Μουσείο είναι η κιβωτός του πολιτισμού.

Στα μέσα του 20ού αιώνα, τα μουσεία που παρουσίασαν οι F. L. Wright, Mies van der Rohe και Le Corbusier σηματοδοτούν τις αλλαγές που ακολούθησαν τη διαμόρφωση τόσο της αρχιτεκτονικής του κτηρίου του μουσείου όσο και της θέσης του καλλιτεχνικού αντικειμένου, τη σημασία της πολιτισμικής εξέλιξης και τη συλλογική μνήμη. Τα μουσεία αυτά αποτέλεσαν παραδειγματικά κτήρια τόσο για την αρχιτεκτονική τους όσο και για τη σχέση τους με την πόλη. Σημειώνουμε ότι και οι τρεις ασχολήθηκαν πολύ νωρίς με τον σχεδιασμό των μουσείων, αλλά τα έργα που υλοποιήθηκαν ανήκουν στην τελευταία περίοδο της ζωής τους.

9.2.2 Η αρχιτεκτονική των μουσείων μετά το 1970

Στη σύγχρονη πόλη, η στάση, η καθυστέρηση που απαιτεί η μνήμη, είναι ως μη παραγωγική, προβληματική. Γι' αυτό και ό,τι έχει να κάνει με τη μνήμη, με δεδομένους τους γρήγορους ρυθμούς της μητρόπολης, σιγά σιγά χάνεται. Έτσι, η μνήμη αναγκάζεται να συνδεθεί με νέες λειτουργίες: τουρισμός, κατανάλωση, ψυχαγωγία. Οι τόποι μνήμης της πόλης μετατρέπονται σε χώρους μετακίνησης, κατανάλωσης, αναψυχής. Η πόλη υποδέχεται τους νέους χώρους με την προϋπόθεση να είναι οικονομικά αποδοτικοί και να μπορέσουν να υποδεχθούν τον ολοένα αυξανόμενο αριθμό επισκεπτών. Τα μουσεία στα τέλη του 20ού αιώνα οργανώθηκαν σε θεματικά πάρκα, διεύρυναν το ωράριο λειτουργίας, συμπεριέλαβαν δραστηριότητες που έως τώρα ήταν εκτός της μουσειακής αντίληψης, και κυρίως προσπάθησαν να ενσωματώσουν λειτουργίες και τμήματα της πόλης, έτσι ώστε να εμφανίζονται ως αστικοί οργανισμοί και όχι ως μεμονωμένα κτήρια. Ενδεικτικά αναφέρουμε το Museumpark στο Ρότερνταμ το οποίο περιλαμβάνει 6 μουσεία, το Museumsquartier στη Βιέννη (2002), το Kulturforum στο Βερολίνο (1970) αλλά και το Berlin Museum Island, με τις συνεχείς ανανεώσεις του από το 1797 έως σήμερα, τα οποία πλέον αποτελούν ολόκληρα τμήματα της πόλης. Επίσης, νέα μουσεία κατασκευάστηκαν για να φιλοξενήσουν συλλογές έργων τέχνης ή για να αποτελέσουν παραρτήματα μεγάλων μουσείων σε άλλες περιοχές. Τέλος, βιομηχανικά κτήρια άλλαξαν χρήση και μετατράπηκαν σε μουσειακούς χώρους όπως η Tate Gallery στο Λονδίνο (2000) από τους Jacques Herzog και Pierre de Meuron, που μετατράπηκε σε μουσείο από εργοστάσιο παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας, ή το Μουσείο Orsay στο Παρίσι (1986) με επανασχεδιασμό από την Gae Aulenti, που ήταν πρώην σιδηροδρομικός σταθμός.

Ο κατάλογος των μουσείων που κατασκευάστηκαν σε όλο τον κόσμο μετά το 1950 είναι πολύ μεγάλος. Οι πιο σημαντικοί αρχιτέκτονες έχουν κατασκευάσει ή επιδιώκουν να κατασκευάσουν ένα κτήριο που φιλοξενεί συλλογές τέχνης. Αρχιτέκτονες όπως οι Frank Lloyd Wright, Carlo Scarpa (Palazzo Abatellis στο Παλέρμο, 1954· Castelvecchio, Βερόνα, 1956), Louis Kahn, Renzo Piano, Álvaro Siza Vieira, Frank Gehry, David Chipperfield, Diller Scofidio + Renfro, Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, Rem Koolhaas, Richard Meier, Peter Zumthor, Steven Holl, Norman Foster, Rafael Moneo, Mario Botta, Oscar Niemeyer, Kazuyo Sejima, Tange, Kenzo έχουν ασχοληθεί με τον σχεδιασμό μουσείων σε όλο τον κόσμο και τα έργα τους προκάλεσαν μια στροφή στη μεσοσειακή αρχιτεκτονική, τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς τη σχέση με την πόλη και τη σχέση με τα εκθέματα.

Από τα πιο σημαντικά παραδείγματα μουσείων στο β' μισό του 20ού αιώνα που επηρέασαν όχι μόνο την αρχιτεκτονική αλλά και τη μουσειογραφική οργάνωση των εκθεμάτων είναι το Μουσείο Castelvecchio στη Βερόνα (1956) του Carlo Scarpa, το Whitney Museum of American Art στη Νέα Υόρκη του Marcel Breuer (1964-1966), το Centre Pompidou στο Παρίσι, έργο του Renzo Piano και του Richard

Rogers (1977), το Yale Center for British Art στο Νιου Χέιβεν του Κονέκτικατ, έργο του Louis Kahn (1977). Επίσης, σε σχέση με την πόλη και τον ρόλο του μουσείου στην οργάνωσή της ή την ανασύνταξή της, θα αναφέρουμε την αναδιοργάνωση του Μουσείου του Λούβρου με την Πυραμίδα του I. M. Pei (1985), το Μουσείο Guggenheim στο Μπιλμπάο του Frank O. Gehry (1991-1997), το Museum aan de Stroom (MAS) στην Αμβέρσα των Willem Jan Neutelings και Michiel Riedijk (2011).

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα μουσεία ανέπτυξαν σημαντική δράση και παρουσιάστηκε η ανάγκη για κατασκευή νέων και εκσυγχρονισμό των ήδη υπαρχόντων. Μουσεία όπως η National Gallery στην Ουάσιγκτον (1971-1978), το Μητροπολιτικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη (1970-1990), η National Gallery στο Λονδίνο (1985-1991), το Μουσείο του Λούβρου (1989-1993) και το Βρετανικό Μουσείο (1997), το Prado στη Μαδρίτη (1998-2007) είναι μερικά από τα παραδείγματα μουσείων που ανακαινίστηκαν, επεκτάθηκαν και συνδέθηκαν με νέες λειτουργίες, όπως εμπορικά κέντρα εστιατόρια, καφέ, επιστημονικά εργαστήρια και συλλογές. Επίσης, ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε και στη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου των μουσείων, λαμβάνοντας υπόψη τα εκθέματα, την απόλαυση αλλά και την εκπαίδευση των επισκεπτών, την προσέλκυση όλο και μεγαλύτερου αριθμού επισκεπτών και την καλύτερη προβολή των εκθεμάτων. Η ανάπτυξη του ειδικού τομέα της Μουσειολογίας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οδήγησε τους αρχιτέκτονες να εξειδικεύσουν τις γνώσεις τους και να συνεργαστούν με μια ευρύτερη ομάδα επιστημόνων ([Εικ 9.11](#)).



Εικόνα 9.11 J. Nouvel, Μουσείο Du Quai Branly, εσωτερικό, 2006, Παρίσι. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

9.2.3 Επεκτάσεις μουσείων

Στην επέκταση της ανατολικής πτέρυγας της Εθνικής Πινακοθήκης (1978) του I. M. Pei (1917-2019) στην Ουάσιγκτον αναγνωρίζουμε την προσπάθεια δημιουργίας ενός σύγχρονου κτηρίου στην καρδιά της πόλης, σε άμεση γειτνίαση και σύγκριση με τα προϋπάρχοντα κτήρια που συγκροτούν το περίφημο National Mall ([Εικ 9.12](#), [9.13](#)). Το μουσείο εμφανίζεται συμπαγές, ένας καθαρός λευκός και φωτεινός όγκος, ένα γλυπτικό σύνολο τόσο στην εξωτερική όσο και στην εσωτερική του σύνθεση, που εντυπωσιάζει με τη γεωμετρία που παράγεται από τα τρίγωνα, τα τετράγωνα, αλλά και από τη δυναμική αφαίρεση. Οι εξωτερικές επιφάνειες επενδεδυμένες με λευκό μάρμαρο συνδυάζονται με το λευκό του Καπιτωλίου, που βρίσκεται λίγα μέτρα πιο πέρα. Στο εσωτερικό, το μεγάλο αίθριο λούζεται από το έντονο φως που διοχετεύεται από τη γυάλινη οροφή, αμβλύνοντας την αίσθηση του χώρου. Όπως είδαμε και στο Μουσείο Guggenheim του Wright, ο τρόπος φωτισμού των αιθουσών των μουσείων αποτελεί βασικό θέμα οργάνωσης τόσο των κεντρικών χώρων όσο και των αιθουσών των εκθεμάτων. Άλλοτε με έντονο κάθετο φωτισμό και άλλοτε φιλτραρισμένο μέσα από περίτεχνες κατασκευές, είχε ήδη χρησιμοποιηθεί στα μουσεία του 19ου αιώνα αλλά εφαρμόστηκε και σε πολλά νέα κατά το β' μισό του 20ού αιώνα, όπως στα μουσεία του Louis Kahn, και κυρίως εκείνο της Συλλογής Kimbell (1972) στο Τέξας. Εφαρμόζοντας τεχνολογίες που μειώνουν και προσαρμόζουν την ηλιακή ακτινοβολία φιλτράροντάς την, εξασφαλίζεται σταθερά η υψηλότερη ποιότητα οπτικής εμπειρίας των έργων τέχνης.



Εικόνα 9.12 I.M. Pei, Εθνική Πινακοθήκη (ανατολική πτέρυγα), 1978, Ουάσιγκτον.
Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Gallery_of_Art



Εικόνα 9.13 I.M. Pei, Εθνική Πινακοθήκη (ανατολική πτέρυγα), 1978, Ουάσιγκτον, εσωτερικό.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

9.2.4 Η αρχιτεκτονική ως πρωταγωνιστής

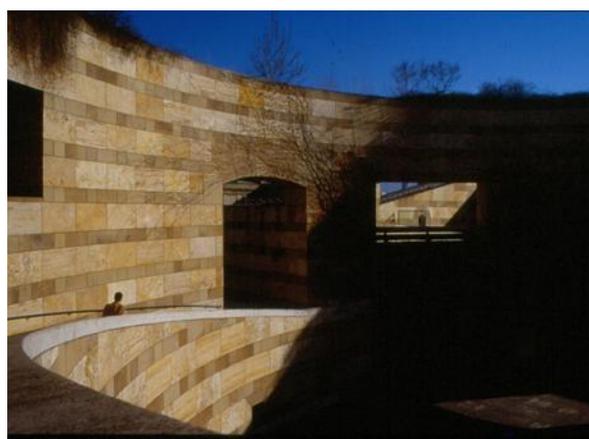
Έντονα σχόλια τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα σχετικά με τη δυναμική παρουσία της αρχιτεκτονικής στη διαμόρφωση ενός μουσειακού χώρου προκάλεσαν η Νέα Πτέρυγα της Κρατικής Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη (1977-1984), έργο του James Stirling, το Μουσείο Guggenheim στο Μπιλμπάο του Frank O. Gehry (1991-1997) και το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο του Daniel Libeskind. Τα κτήρια κρίθηκαν ως περίπλοκα, τολμηρά, δυσνόητα, ή ακόμα και προκλητικά, θέτοντας το ερώτημα σχετικά με το αν η δυναμική του μουσείου θα πρέπει να εκκινεί από τα εκθέματα ή από το αρχιτεκτονικό έργο. Για τους αρχιτέκτονες η σημασία της αρχιτεκτονικής είναι αδιαμφισβήτητη, ενώ για τους μουσειολόγους τα εκθέματα δεν θα πρέπει να υποβαθμίζονται από μια υπερβολική αρχιτεκτονική πρόταση. Τα δύο πρώτα παραδείγματα είναι κτήρια μουσείων σύγχρονης τέχνης, ενώ το τρίτο είναι ένα μουσείο για την απουσία. Κατασκευάστηκαν για να φιλοξενήσουν μία συγκεκριμένη λειτουργία η οποία παρουσιάζει τη νεωτερικότητα του σύγχρονου κόσμου. Η παραγωγή της σύγχρονης τέχνης εκτίθεται με

σκοπό να επιβεβαιώσει τα στοιχεία του σημερινού πολιτισμού και συγχρόνως μέσα από τις συγκρίσεις να συναγωνιστεί τα επιτεύγματα του παρελθόντος. Επιπλέον, και τα δύο κτήρια συμμετέχουν στην αναδιοργάνωση της σύγχρονης ιστορίας των πόλεων στις οποίες ανήκουν. Υλοποιήθηκαν για να απαντήσουν σε συγκεκριμένες πολιτικές απαιτήσεις της σύγχρονης κοινωνίας προσπαθώντας να αντισταθμίσουν τα αποτελέσματα της πολιτικής του χθες: το πρώτο, ως επέκταση της πινακοθήκης μιας πόλης που προσπαθεί να απομακρύνει τα ίχνη από τις καταστροφικές συνέπειες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, και το δεύτερο ως καλλιτεχνικό κέντρο μιας πόλης η οποία αποτελεί την τοπική και ιδεολογική έδρα μιας εθνότητας που αγωνίστηκε για να προβάλλει την απαίτηση της για εθνική ανεξαρτησία.

Η σχέση που έχουν τα κτήρια με την πόλη είναι πολύ σημαντική. Και τα δύο αποτελούν νέα σύμβολα της αρχιτεκτονικής της πόλης, τα οποία τονίζουν το κατακερματισμένο περιβάλλον στο οποίο εντάσσονται. Είναι ενταγμένα σε περιοχές της πόλης όπου η συνοχή της έχει διασπαστεί και η τοποθέτηση των μουσείων στοχεύει στην ανασυγκρότησή της.



Εικόνα 9.14 James Stirling, Νέα Πτέρυγα της Κρατικής Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη, 1977-1984. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 9.15 James Stirling, Νέα Πτέρυγα της Κρατικής Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη, η υπαίθρια ροτόντα που βρίσκεται στο κέντρο του κτηρίου, 1977-1984. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Η Πινακοθήκη στη Στουτγάρδη που σχεδίασε ο J. Stirling ([Εικ 9.14](#), [9.15](#)) συνορεύει με τον κύριο αυτοκινητόδρομο ταχείας κυκλοφορίας που διασχίζει την πόλη, ενώ το Μουσείο Guggenheim, έργο του F. Gerth βρίσκεται στην αναγεννημένη περιοχή του λιμανιού του Μπιλμπάο και συνορεύει με την τεράστια μεταλλική γέφυρα του 19ου αιώνα. Και στα δύο παραδείγματα, η αρχιτεκτονική φανερώει την απώλεια της βεβαιότητας, την έλλειψη της διάθεσης για μία συνεκτική οργάνωση του χώρου, την έμφαση στη μεταμόρφωση και στη συνεχή διάσπαση. Ίσως να είναι μια αρχιτεκτονική «της περιπέτειας», όπου ο άνθρωπος μπορεί να αρχίσει πιθανά ξανά να ψάχνει, να περιεργάζεται, να αναρωτιέται, να αισθάνεται. Για παράδειγμα, ένα από τα κύρια αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά της Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη είναι η αντανάκλαση της συνεχούς αλλαγής της πόλης στην ίδια την επιδερμίδα του κτηρίου. Το κτήριο γίνεται αφορμή για ένα παιχνίδι αντικατοπτρισμού ανάμεσα στο σήμερα και στο χθες, ανάμεσα στο νέο κτήριο και στα παλιά τμήματα της πόλης που το περιβάλλουν. Ο διαμελισμός της πόλης σε κομμάτια, η συνύπαρξη των διαφορετικών εποχών όπως αποτυπώνονται στις διαφορετικές εκδοχές της αρχιτεκτονικής μέσα στην πόλη που συνεχώς αλλάζει μεταφέρονται από τον Stirling στο κτήριο και συνιστούν μια ιδιόμορφη ταυτότητα. Κάθε τμήμα του κτηρίου (οι ράμπες εισόδου, η έκκεντρα τοποθετημένη είσοδος, η κεντρική ροτόντα που συγκεντρώνει πολλαπλές χρήσεις) είναι αυτόνομο και το σύνολο διασπάται σε τμήματα που προσπαθούν να ξαναγράψουν το ίδιο τους το νόημα, τις δεδομένες αξίες που μεταφέρουν, τονίζοντας συγχρόνως την αβεβαιότητά τους (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, 305-307).

Πολλά κοινά σημεία με τον αρχιτεκτονικό προβληματισμό του James Stirling εμφανίζονται και στο έργο του Frank O. Gehry που εγκαινιάστηκε το 1997. Κυριαρχεί και εδώ η προσπάθεια αποσύνθεσης της συστηματικής σκέψης του Μοντέρνου. Δεν είναι όμως ούτε εδώ μία αποσύνθεση ήρεμη, αλλά μια διάσπαση που εκτοξεύεται από το κέντρο ενός συμπαγούς πυρήνα. Εμφανίζεται με μορφολογική βία μια σύγκρουση που μετατρέπεται σε εκκωφαντικό πυροτέχνημα το οποίο προσγειώνεται στις υδάτινες επιφάνειες που το περικλείουν και αντανακλούν τις μεταλλικές επιφάνειές του πολλαπλασιάζοντας την ένταση του θεάματος. Στο εσωτερικό, η έκπληξη της διάσπασης του χώρου είναι αντίστοιχη. Κίνηση, στροβιλισμός, διάσπαση κάθε γνωστής γεωμετρίας είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά του μεγάλου χώρου εισόδου που διοχετεύεται προς τις ήμερες και ήσυχες αίθουσες των εκθεμάτων, προκαλώντας μια επιπλέον εννοιολογική σύγκρουση ([Εικ 9.16](#)).



Εικόνα 9.16 Μουσείο Guggenheim στο Μπιλμπάο του Frank O. Gehry, 1991-1997. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Στο κτήριο συνυπάρχουν η διατήρηση του παγιωμένου και η απάρνησή του, η ισορροπία και ο στροβιλισμός της μάζας, η συγκράτηση αλλά και η διάχυση των αισθήσεων, η απομόνωση αλλά και η έκθεση στο κοινό της ανθρώπινης ύπαρξης που περιδιαβαίνει αυτό τον εύθραυστο χώρο της αρχιτεκτονικής της πόλης. Ο επισκέπτης της Νέας Πτέρυγας της Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη και του Μουσείου Guggenheim στο Μπιλμπάο, είτε βρίσκεται στην κεντρική ροτόντα του πρώτου είτε στο κεντρικό χολ του δεύτερου, αντιλαμβάνεται την πολυπλοκότητα ενός χώρου που δεν του ανήκει. Στον χώρο αυτό ο επισκέπτης αισθάνεται ότι δεν μπορεί να κυριαρχήσει, αλλά αντίθετα αισθάνεται την επιβολή του χώρου επάνω του. Δεν αναζητά μια παρατεταμένη παραμονή αλλά αρκείται σε μία σύντομη σχέση με αυτόν.

Με την ίδια εκφραστική δύναμη απευθύνεται στους επισκέπτες και το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο, έργο του Daniel Libeskind (1989-1998). Και τα τρία κτήρια παρουσιάζουν έναν χώρο που δεν συγκρατεί τον άνθρωπο, που δεν είναι φτιαγμένος για να μείνει ο άνθρωπος μέσα σ' αυτόν. Ο επισκέπτης κινείται συνεχώς στην περιφέρεια των επιλεγμένων διαδρομών, και όταν βρίσκεται στο κέντρο τους, περιστρέφεται γύρω από τον άξονά του χωρίς άλλο σημείο αναφοράς παρά μόνο τον εαυτό του. Η αρχιτεκτονική δημιουργεί χώρους για τους περαστικούς, για τους βιαστικούς, για όσους δεν έχουν χρόνο. Αν στη σύγχρονη Μητρόπολη έχει χαθεί η έννοια του χώρου που ανήκει στους κατοίκους, τότε ούτε η αρχιτεκτονική μπορεί να δημιουργήσει έναν χώρο για να κατοικηθεί, αλλά μονάχα περάσματα, χώρους

διέλευσης που διαπερνιούνται από τους χρήστες της. Ο άνθρωπος κυκλοφορεί μέσα σε μια ανοίκεια πόλη και απομακρύνει συνεχώς την ερώτηση «γιατί», αντικαθιστώντας τη με την ερώτηση «πώς». Στο Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο, η αναφορά στο Ολοκαύτωμα των Εβραίων μεταφέρεται μέσα από τη μετατροπή του αστεριού το Δαβίδ σε γεννήτορα της κάτοψης του μουσείου. Οι προσόψεις από φύλλα τιτανίου και ψευδάργυρο, με τις έντονες γωνίες και τα άτακτα κενά, εντείνουν ένα αίσθημα αγωνίας, φόβου και απροσδόκητου που συνοδεύουν τον επισκέπτη και στο εσωτερικό του κτηρίου. Ο επισκέπτης αποπροσανατολίζεται στο κεντρικό κτήριο, αισθάνεται απόγνωση στον Πύργο του Ολοκαυτώματος και τη γη να φεύγει κάτω από τα πόδια του στον Κήπο της Εξορίας, δηλαδή στα τρία τμήματα που συγκροτούν την εκθεσιακή διαδρομή του μουσείου ([Εικ 9.17](#), [9.18](#)).



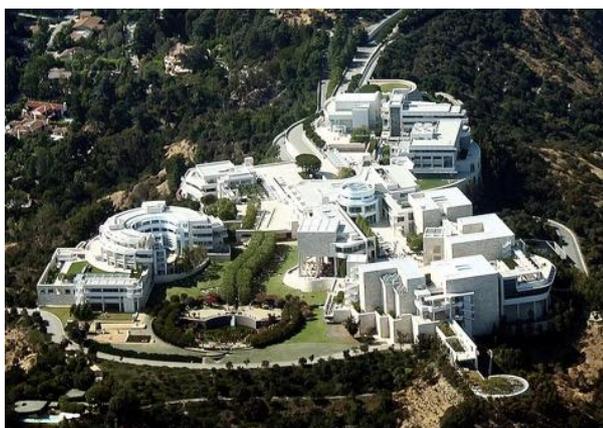
Εικόνα 9.17 Daniel Libeskind, Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο, 1989-1998.

Πηγή: https://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel_Libeskind

Εικόνα 9.18 Daniel Libeskind, Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο, εσωτερικό, 1989-1998.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

9.2.5 Μουσειακά συγκροτήματα

Ο Richard Meier έχει ασχοληθεί με αρκετά μουσεία, αλλά το κτηριακό συγκρότημα που φιλοξενεί τη συλλογή και το κέντρο έρευνας του Ιδρύματος Getty στο Λος Άντζελες (1984-1997) αποτελεί την κορωνίδα όχι μόνο της αρχιτεκτονικής του, αλλά και γενικότερα της συγκεκριμένης τυπολογίας των μουσείων ([Εικ 9.19](#), [9.20](#)). Ένα περίβλεπτο συγκρότημα κτηρίων, μία μικρή πόλη που στεγάζει αίθουσες με εκθέματα, εργαστήρια, ερευνητικό κέντρο, που δεσπόζει σε έναν από τους λόφους της περιοχής, έτσι ώστε να κυριαρχεί και να διαφωτίζει με την παρουσία του τον σύγχρονο επισκέπτη. Η αρχιτεκτονική υπακούει στους κανόνες της αρμονίας, της ευρυθμίας, καθώς στηρίζεται στην απόλυτη γεωμετρία και στη συσχέτιση των μερών με το σύνολο, στη δημιουργία χώρων στάσης και αναπνοής και σε χώρους όπου ο περιορισμός της θέας γίνεται μόνο για να εστιάσει ο επισκέπτης στη μελέτη και στην απόλαυση των έργων. Η λευκή μεγαλοπρέπεια του συνόλου προσθέτει στην εναρμόνιση του κτηρίου με το τοπίο, προσδίδοντάς του τη μορφή μιας σύγχρονης Ακρόπολης. Οι επισκέπτες ανεβαίνουν την ανηφορική πλαγιά για να φτάσουν στην είσοδο του συγκροτήματος με ένα μικρό τρένο, δείγμα της σύγχρονης τεχνολογίας που εξυπηρετεί όμως πανάρχαιους συμβολισμούς: η ανάβαση ισοδυναμεί με τη μύηση στον κόσμο του πνεύματος και των τεχνών. Το συγκρότημα στους εξωτερικούς του χώρους είναι οργανωμένο με διαδρομές, κήπους και πλατείες, διαχωρίζοντας το Κέντρο Έρευνας από το Μουσείο, το οποίο οργανώνεται σε μεμονωμένα κτήρια δεξιά και αριστερά από έναν άξονα κυκλοφορίας, σχηματίζοντας έτσι ένα αυτοαναφερόμενο οικιστικό σύνολο.



Εικόνα 9.19 *Richard Meier, The Getty Center, Λος Άντζελες, 1984-1997.*

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/J._Paul_Getty_Museum

Εικόνα 9.20 *Richard Meier, The Getty Center, Λος Άντζελες, 1984-1997. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Αντίστοιχα, μια μικρή πόλη πολιτισμού και επιστήμης αποτελεί και το Museo de las Ciencias στη Βαλένθια, έργο του Santiago Calatrava (1998-2009), που περιλαμβάνει κινηματογράφο, μουσείο επιστημών, μουσείο τεχνών και μουσικής, θέατρο, πλανητάριο, ενυδρείο, βοτανικό κήπο, πλατείες, υδάτινες επιφάνειες, υπόγειο χώρο στάθμευσης (**Εικ 9.21, 9.22**). Ένας χώρος όπου μια οικογένεια μπορεί να περάσει όλη την ημέρα, προσφέροντας απασχολήσεις για όλες τις ηλικίες. Σχεδιασμένο για να αναζωογονήσει μια ολόκληρη περιοχή, προσφέρει στην πόλη της Βαλένθια ένα πολιτιστικό κέντρο που εντυπωσιάζει με τις διογκωμένες οργανικές μορφές, με την ποικιλία των σχημάτων, με το μέγεθος των κατασκευών. Η αρχιτεκτονική του Santiago Calatrava αναζητά στα ζωομορφικά στοιχεία την έμπνευση για να τη μεταφέρει στην αρχιτεκτονική. Τα κτήρια, μορφές βγαλμένες από παραμύθια δίνουν την εντύπωση ότι παρατηρούν, ότι είναι έτοιμες να πετάξουν, ότι έχουν προσγειωθεί στη γη προερχόμενες από άλλους πλανήτες. Οι όγκοι των κτηρίων από λευκό τσιμέντο, καθώς καθρεφτίζονται στις υδάτινες επιφάνειες που τα περιτριγυρίζουν ή καθώς φωτίζονται τη νύχτα, δημιουργούν την εικόνα ενός κόσμου του μέλλοντος.



Εικόνα 9.21 *Santiago Calatrava, Museu de les Ciències, Βαλένθια, Ισπανία, 1998-2009.*

(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 9.22 *Santiago Calatrava, Museu de les Ciències, Βαλένθια, Ισπανία, 1998-2009.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

9.2.6 Μουσεία σε προϋπάρχοντα βιομηχανικά κελύφη

Στην κατηγορία των μουσείων που δημιουργήθηκαν από τη μετατροπή βιομηχανικών κτηρίων την αρχή έκανε ο διαγωνισμός το 1979 για την επανάχρηση του σιδηροδρομικού σταθμού του Orsay στο Παρίσι. Το 1983-1986 μετατράπηκε σε μουσείο τέχνης του 19ου αιώνα από τους αρχιτέκτονες Renaud Bardon, Pierre Colboc και Jean-Paul Philippon (Agence ACT Architecture), και τον σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων ανέλαβε η Ιταλίδα αρχιτέκτων Gae Aulenti (1927-2012) ([Εικ 9.23](#)). Η κεντρική αίθουσα των επιβατών, διατηρώντας πολλά από τα στοιχεία της, όπως η γυάλινη οροφή και τα διακοσμημένα τόξα, μετατράπηκε σε μια εντυπωσιακή λεωφόρο με μικρότερους εκθεσιακούς χώρους εκατέρωθεν της διαδρομής των επισκεπτών, καταλήγοντας στη μεγάλη σκάλα που διοχετεύει στους ορόφους. Η διαμόρφωση των αιθουσών και ο διάκοσμος, κληρονόμοι της μεταμοντέρνας αντίληψης για τη χρήση των διακοσμητικών στοιχείων από διάφορες ιστορικές περιόδους, εντυπωσιάζουν ακόμα και σήμερα τον επισκέπτη. Το μουσείο αποτέλεσε έναν ευρύχωρο και φιλόξενο χώρο για τα αριστουργήματα των ιμπρεσιονιστών και των παράλληλων καλλιτεχνικών ρευμάτων, επιτρέποντας τη διατήρηση ενός από τα πιο εντυπωσιακά κτήρια του Εκλεκτικισμού.

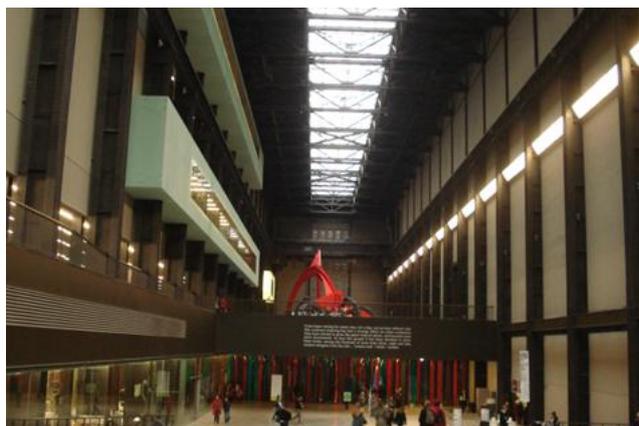


Εικόνα 9.23 *Gae Aulenti, Μουσείο Orsay, Παρίσι, 1983-1986, εσωτερικό. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Στη συνέχεια, η Tate Modern (2000) στο Λονδίνο, έργο των Herzog & de Meuron, δημιουργήθηκε από τη μετατροπή του Bankside Power Station στη νότια όχθη του Τάμεση σε μουσείο μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης και αποτέλεσε παράδειγμα και για άλλες παρόμοιες επεμβάσεις, επιτρέποντας τη διατήρηση της βιομηχανικής αρχιτεκτονικής, την αναζωογόνηση βιομηχανικών και εγκαταλελειμμένων περιοχών, αλλά και την εξεύρεση χώρων για την παρουσίαση της σύγχρονης τέχνης. Η μεταβολή της μεγάλης αίθουσας των τουρμπινών (Turbine Hall) σε έναν ευρύχωρο δρομικό εκθεσιακό χώρο που υποδέχεται τους επισκέπτες και τους διοχετεύει στις επιμέρους εκθεσιακές αίθουσες αποτέλεσε το πρότυπο και για άλλες μετατροπές αντίστοιχων κτηρίων. Ο σεβασμός των αρχιτεκτόνων στον γενικότερο όγκο του κτηρίου, προσθέτοντας μόνο μια απόληξη ενός διαφανούς τμήματος που το βράδυ φωταγωγεί όλη την περιοχή, καθώς και η διατήρηση πολλών τμημάτων του αρχικού κτηρίου επέτρεψαν την παράλληλη έκθεση της μοντέρνας τέχνης με ένα κτήριο των τελών του 19ου αιώνα. Το βιομηχανικό κέλυφος με τους μεγάλους τοίχους από τούβλο προσαρμόστηκε εύκολα στη νέα χρήση, αποδεικνύοντας ότι η τέχνη μπορεί να φιλοξενηθεί παντού ([Εικ 9.24](#), [9.25](#)).



Εικόνα 9.24 Herzog & de Meuron, Tate Modern, Λονδίνο, 2000. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 9.25 Herzog & de Meuron, Tate Modern, εσωτερικό, Λονδίνο, 2000. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

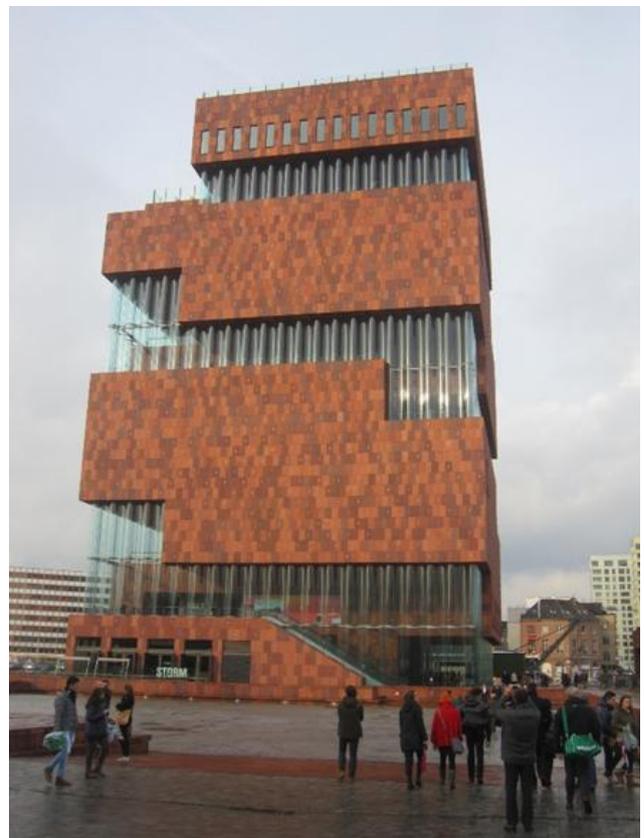
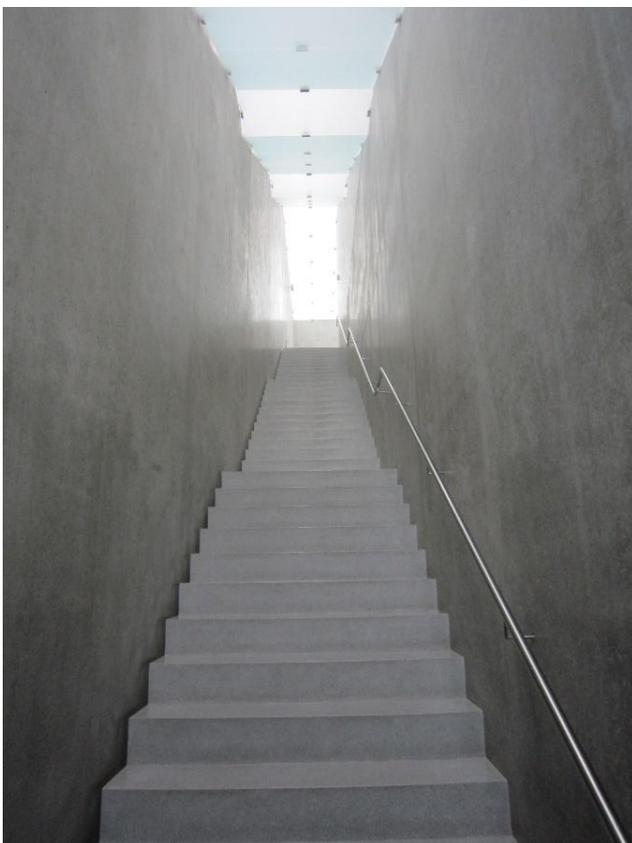
9.2.7 Νέα κτήρια μουσείων

Τελείως σε αντίθετη κατεύθυνση και χωρίς να θυμίζει τα μεγάλα high technology μουσεία που είχε εγκαινιάσει ήδη από το 1975 με την κατασκευή του Centre Pompidou στο Παρίσι, το κτήριο της Συλλογής Beyeler (1997) του Renzo Piano είναι ένα κλειστό κουτί με γυάλινο καπάκι, στο οποίο κυριαρχούν η σχέση με το φυσικό περιβάλλον και η δημιουργία ενός ήρεμου εσωτερικού χώρου. Δημιουργώντας μια άμεση σχέση με το νερό και το φως, το κεντρικό τμήμα του κτηρίου αποτελεί έναν συνεκτικό ήρεμο χώρο που φιλοξενεί, παρά εκθέτει τα αντικείμενα. Στο μέσον ενός πάρκου, το κτήριο χαρακτηρίζεται από ένα στερεό χωρίς μορφολογικές εξάρσεις. Η προσεγμένη επιλογή των αρχιτεκτονικών στοιχείων (συμπαγείς επιμήκεις τοίχοι από κόκκινη πέτρα και ελαφριά αναρτημένη φωτεινή οροφή) επιτρέπει να δημιουργηθεί ένας χώρος περισυλλογής παρά επίδειξης της συλλογής. Η ιδιαίτερη βαρύτητα που δόθηκε στη σχέση του κτηρίου με τη φύση και οι τεχνολογικές επιλογές του αρχιτέκτονα πιστοποιούν ότι φύση και τεχνολογία συνδέονται στην υπηρεσία της δημιουργίας καινοτόμων έργων. Επίσης, η πορεία των επισκεπτών είναι ελεύθερη, χωρίς δεσμευτικές κατευθύνσεις ανάμεσα στις αίθουσες, επιτρέποντας τον προσανατολισμό τους από τη συνεχή θέαση των φύσης που διεκδικεί και αυτή ισότιμα την προσοχή των επισκεπτών ([Εικ 9.26](#)).



Εικόνα 9.26 Renzo Piano, Beyeler Foundation, Riehen, Ελβετία, 1997. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Ένας διαφανής παραλληλεπίπεδος όγκος είναι και το μουσείο που σχεδίασε ο Peter Zumthor στην πόλη Μπρέγκεντς στην Αυστρία το 1997. Και αυτός ο αρχιτέκτονας έχει ασχοληθεί πολύ με τον σχεδιασμό μουσείων σε διάφορες κλίμακες και για διάφορα αστικά περιβάλλοντα. Όπως το Μουσείο Kolumba (2007) στην Κολωνία και το μικρό μουσείο για τις ρωμαϊκές αρχαιοτήτες στην πόλη Chur στην Ελβετία (1986). Το κέντρο βάρους στον σχεδιασμό για τον Zumthor οφείλει να βρίσκεται στη δημιουργία μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας για τον επισκέπτη. Εισερχόμενος στο εσωτερικό, θα πρέπει να αντιλαμβάνεται τη μέριμνα για τη δημιουργία ενός οικείου χώρου, την προμελέτη για την ικανοποιητική έκθεση των έργων, και συγχρόνως τη λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην πόλη και στο κτήριο. Η αρχιτεκτονική οφείλει να είναι διακριτική και να υπηρετεί τους στόχους της ύπαρξής της. Όλα αυτά δεν απαγορεύουν στον αρχιτέκτονα να παραδώσει έργα δυναμικά, σαφή, τα οποία συγχρόνως χρησιμοποιούν μια τεχνολογία αιχμής. Αντίθετα, του επιτρέπουν να επιδείξει τον κόπο και τη σκέψη που απαιτεί ένα παρόμοιο έργο, και κυρίως όταν τα βασικά του χαρακτηριστικά είναι η σοφή επεξεργασία των υλικών, η επιμελημένη χρησιμοποίηση του φωτός, η επεξεργασία της λεπτομέρειας της ύλης και ο υπολογισμός της κάθε γωνίας θέασης. Στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην πόλη Μπρέγκεντς της Αυστρίας όλα τα παραπάνω συνδυάζονται με έξυπνο τρόπο, επιτυγχάνοντας ένα αποτέλεσμα που το κτήριο, που είναι κατασκευασμένο από σκυρόδεμα, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό του, εμφανίζεται ως διάφανο και πλημμυρισμένο μέχρι την τελευταία γωνία από φως ([Εικ 9.27](#)).



Εικόνα 9.27 Peter Zumthor, Kunsthaus, εσωτερικό, Μπρέγκεντς, Αυστρία, 1997. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)
Εικόνα 9.28 Willem Jan Neutelings και Michiel Riedijk, Museum aan de Stroom (MAS), Αμβέρσα, 2011. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Το Museum aan de Stroom (MAS), το μεγαλύτερο μουσείο στην Αμβέρσα, έργο των Willem Jan Neutelings και Michiel Riedijk (2011), είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μουσείου που δημιουργείται με στόχο να επιτρέψει την επαναδραστηριοποίηση μιας περιοχής ([Εικ 9.28](#)). Το μουσείο δημιουργεί στο λιμάνι της Αμβέρσας έναν σημαντικό πόλο έλξης επισκεπτών και επιτρέπει να δημιουργηθούν και άλλα

σημεία όπως εστιατόρια και καφέ στη γύρω περιοχή και να αναβαθμιστούν οι υπάρχουσες κατοικίες. Οι κάτοικοι και οι επισκέπτες ανακαλύπτουν ξανά τις παρηκμασμένες περιοχές, οι οποίες ανασυγκροτούνται σιγά σιγά. Το κτήριο, ένας μονοκόμματος παραλληλεπίπεδος όγκος, αποτελεί σήμερα το σύμβολο της πόλης. Χαρακτηρίζεται από τις μεγάλες γυάλινες επιφάνειες οι οποίες του προσδίδουν μια εξωστρέφεια και από τις οποίες ο επισκέπτης έχει πλήρη εποπτεία του λιμανιού, αλλά και από τις επιφάνειες με κόκκινη πέτρα που το συνδέουν με την υλικότητα της πόλης. Η επιλογή των αρχιτεκτόνων για τα συγκεκριμένα υλικά προφανώς επηρεάστηκε από τις υπάρχουσες κατασκευές (κατοικίες και αποθήκες) με τις οποίες γειτνιάζει και οι οποίες χαρακτηρίζονται από το κόκκινο τούβλο.

Το Εθνικό Μουσείο Αφροαμερικανικής Ιστορίας και Πολιτισμού (National Museum of African American History and Culture), που εγκαινιάστηκε το 2016 στην Ουάσιγκτον, είναι έργο του αρχιτέκτονα David Adjaye (γενν. 1966). Παρότι ο πραγματικός όγκος του κτηρίου είναι ένας γυάλινος κύβος, η επικάλυψη με διακοσμητικά μπρούντζινα πάνελ το διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα λευκά κτήρια που βρίσκονται στο National Mall της Ουάσιγκτον. Τα πάνελ, τα οποία λειτουργούν και ως σκίαστρα για το εσωτερικό, αναφέρονται σε παραδοσιακά σχέδια, συσχετίζοντας τη θεματολογία των εκθεμάτων με τη μορφή του κτηρίου, και συγχρόνως επιτρέπουν να ρυθμίζεται η ενεργειακή συμπεριφορά του κτηρίου, το οποίο διακρίθηκε το 2018 με το βραβείο LEED Gold Certification ([Εικ 9.29](#), [9.30](#)).



Εικόνα 9.29 David Adjaye, Εθνικό Μουσείο Αφροαμερικανικής Ιστορίας και Πολιτισμού (National Museum of African American History and Culture), Ουάσιγκτον, 2016. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 9.30 David Adjaye, Εθνικό Μουσείο Αφροαμερικανικής Ιστορίας και Πολιτισμού (National Museum of African American History and Culture), λεπτομέρεια από τα μπρούντζινα πάνελ, Ουάσιγκτον, 2016. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Τέλος, μουσεία όπως το Ίδρυμα Louis Vuitton (2014) στο Παρίσι, έργο του Frank Gehry, και το MAXXI (2009) στη Ρώμη, το οποίο σχεδίασε η Zaha Hadid, υποστηρίζουν τόσο τις τέχνες όσο και την αρχιτεκτονική του 21ου αιώνα. Με την παρουσία τους αλλάζουν το τοπίο, επινοούν νέες διαρθρώσεις του εσωτερικού χώρου, επιβάλλουν στον επισκέπτη, καθώς αιωρείται ανάμεσα σε μάζες από σκυρόδεμα, γυαλί και μέταλλα, ανεπάντεχες διαδρομές και του επιτρέπουν να παρατηρεί την πόλη και τα εκθέματα, παράλληλα με τη συνεχή εξέταση της πολυπλοκότητας του ίδιου του κτηρίου ([Εικ 9.31](#), [9.32](#)). Ο Γιάννης Τσιώμης έγραφε στο κείμενό του με τίτλο *Κεντρικότητα και εκκεντρικότητα του Μουσείου: Με αφορμή την Πινακοθήκη του Δημήτρη Φατούρου*:

Φοβούμαι, αλλά είναι μια υπόθεση, ότι τα περισσότερα Μουσεία που χτίζονται σήμερα, εκφράζουν την απορία τού τι είναι τελικά τέχνη. Αλλά, με την τοποθέτησή τους, εκφράζουν και μιαν άλλη απορία: του τι είναι πόλη και μητροπολιτική πόλη σήμερα. Και σε αυτό ο αρχιτέκτονας και ο πολεοδόμος μόνοι τους δεν μπορούν

να απαντήσουν. Ξέρουμε ότι το έθνος-κράτος είχε μια αντιφατική σχέση με την κουλτούρα και άρα με το μουσείο: γνώση, διαπαιδαγώγηση και χειραγώγηση συμπλέκονται. Είχε όμως μια στρατηγική για την επίτευξη αυτής της συμπλοκής. Το σημερινό ερώτημα και απορία είναι σε ποια στρατηγική εγγράφεται το Μουσείο, υλικό ή άυλο «κτήριο», την εποχή της παγκοσμιοποίησης και της δεδομένης πια κατάλυσης του Έθνους-Κράτους. Και η απάντηση σε αυτό το ερώτημα θα επιτρέψει να ξαναχτιστούν, πειστικά, ωραία κτήρια, υλικά ή άυλα μουσεία. (Αναφέρεται στο Πετρίδου & Πάγκαλος, 2013, 157)



Εικόνα 9.31 Z. Hadid MAXXI – Εθνικό Μουσείο Τέχνης του 21ου αιώνα, 1998-2010, Ρώμη.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 9.32 Frank Gehry, Fondation Louis Vuitton, εξωτερικό, 2008-2014, Βουλώνη, Παρίσι.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

9.3 Η αρχιτεκτονική παρουσιάζεται: τα μουσεία της αρχιτεκτονικής, οι συλλογές σχεδίων, φωτογραφιών, προπλασμάτων και οι ανακατασκευές 1:1

Όπως και άλλες πολιτισμικές εκδηλώσεις, έτσι και η αρχιτεκτονική επιλέγει εκείνες τις εποχές, εκείνα τα στιλ και εκείνες τις μαρτυρίες που της χρειάζονται για να παρουσιαστεί και να παρουσιάσει τον δυναμισμό, τη συνέχεια και την εξέλιξη του corpus της και να διεκδικήσει τη θέση της στο παρόν. Ως πρώτο μουσείο αρχιτεκτονικής θεωρείται το Musée des Monuments Historique (1795-1816), όταν ο ζωγράφος Alexandre Lenoir (1761-1839) συγκέντρωσε στην αυλή του μοναστηριού των Petits Augustins στο Παρίσι τα σπόλια και τα μέλη των εκκλησιών και των παλατιών που κακοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης. Το 1819, στον ίδιο τόπο κατασκευάστηκε η Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού και ενσωμάτωσε την εκκλησία του μοναστηριού όπου ακόμα σήμερα φυλάσσονται αντίγραφα από ορισμένα έργα της συλλογή του Alexandre Lenoir ([Εικ 9.33](#)). Την ίδια εποχή ο Άγγλος αρχιτέκτονας John Soane (1753-1837), οργάνωσε τη συλλογή του με σπόλια αρχαιοτήτων και πίνακες ζωγραφικής, την οποία το 1833 δώρισε στο κράτος και διαμορφώθηκε το Μουσείο John Soane. Ας σημειώσουμε εδώ ότι ο Soane είναι ο αρχιτέκτονας της Dulwich Picture Gallery (1817) στο Λονδίνο, η οποία θεωρείται πρότυπο για όλα τα μουσεία τέχνης όσον αφορά τη μουσειολογική οργάνωση και την αρχιτεκτονική διευθέτηση των αιθουσών.



Εικόνα 9.33 Η συλλογή γλυπτών και αρχιτεκτονικών μελών στο εσωτερικό της εκκλησίας *Petits Augustins*, Παρίσι. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Έκτοτε, η αρχιτεκτονική με διάφορους τρόπους επιδιώκει να παρουσιάζει την πορεία της και διατηρεί τα ίχνη της στον χρόνο. Δημιουργήθηκαν ιδρύματα για να στεγάζουν αρχιτεκτονικές συλλογές και αρχεία και θεσμοθετήθηκαν μουσειακοί οργανισμοί με κατεύθυνση την προβολή της αρχιτεκτονικής, με τους αρχιτέκτονες να φροντίζουν για τη διατήρηση, την αρχειοθέτηση και την παρουσίαση των μελετών τους. Δηλαδή, η αρχιτεκτονική μπαίνει στο Μουσείο ως έκθεμα και δημιουργούνται μουσεία αρχιτεκτονικής σε όλο τον κόσμο. Επίσης στους χώρους των μουσείων οργανώνονται εκπαιδευτικά προγράμματα αρχιτεκτονικής για παιδιά και ενήλικες. Από τα πρώτα μουσεία αρχιτεκτονικής που ιδρύθηκαν τον 20ό αιώνα είναι το Μουσείο Αρχιτεκτονικής Shchusev στη Μόσχα (1934), το Μουσείο Φινλανδικής Αρχιτεκτονικής το 1956 στο Ελσίνκι, το Σουηδικό Κέντρο για την Αρχιτεκτονική (Swedish Centre for Architecture and Design) το 1962, ενώ κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα ιδρύθηκαν πολλά μουσεία, ιδιωτικά και δημόσια, τα οποία συνήθως υποστηρίζονται από μέλη, επιχορηγήσεις και χορηγίες από εταιρείες, ιδρύματα και τοπικούς και εθνικούς κυβερνητικούς φορείς. Ο κατάλογος της ιστοσελίδας της Διεθνούς Ένωσης Αρχιτεκτονικών Μουσείων αριθμεί πάνω από 90 μουσεία σε 30 χώρες (<https://icam-web.org/members/>).

Οι συλλογές και τα αρχεία με σχέδια, μακέτες και φωτογραφίες αρχιτεκτόνων συνεχώς αυξάνονται μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Μόνο η συλλογή του Βασιλικού Ινστιτούτου Βρετανών Αρχιτεκτόνων (RIBA Collections) αριθμεί σήμερα περίπου 4 εκατομμύρια αντικείμενα. Οι κυριότεροι στόχοι που θέτουν οι δημιουργοί τους είναι η διατήρηση αλλά και η ευαισθητοποίηση του κοινού σχετικά με τη σημασία της αρχιτεκτονικής για την καθημερινή διαβίωση του κατοίκων, αλλά και η ανάδειξη της

αρχιτεκτονικής ως πολιτισμικού στοιχείου που μεταφέρει τα χαρακτηριστικά της κάθε εποχής. Διαμέσου της αρχιτεκτονικής αναδεικνύονται στοιχεία όπως η οργάνωση των κοινωνιών, η τεχνολογία, οι πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές επιλογές της κάθε εποχής, αλλά και η καθημερινότητα των κοινωνιών. Η μεγάλη σημασία που έχει αποκτήσει ο θεσμός του μουσείου αρχιτεκτονικής αποδεικνύεται από την ίδρυση το 1979 της Διεθνούς Ένωσης Αρχιτεκτονικών Μουσείων (The International Confederation of Architectural Museums – ICAM, <https://icam-web.org/about/>), η οποία περιλαμβάνει ως μέλη 90 ιδρύματα σε πάνω από 30 χώρες στον κόσμο, μεταξύ των οποίων μουσεία αρχιτεκτονικής, αρχεία, βιβλιοθήκες και συλλογές αρχιτεκτονικών σχεδίων και προπλασμάτων. Η Ένωση, σε άμεση σύνδεση με τον Διεθνή Οργανισμό Μουσείων (International Council of Museums – ICOM), έχει αναλάβει ως ρόλο τη διάχυση στο ευρύ κοινό και την προστασία της αρχιτεκτονικής, τη σύνδεση και την επικοινωνία μεταξύ των μουσείων, τον καθορισμό κοινών στόχων και δράσεων για την προβολή της αρχιτεκτονικής σε σύνδεση με τον αστικό σχεδιασμό, τον σχεδιασμό τοπίου, την εσωτερική διακόσμηση και τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς. Ακόμα, στην ιστοσελίδα της Εταιρείας Ιστορικών της Αρχιτεκτονικής (Society of Architectural Historians) μπορεί κανείς να βρει τον κατάλογο με ψηφιακά αρχεία αρχιτεκτονικής (<https://www.sah.org/jobs-opportunities/digital-resources>), όπως επίσης και κατάλογο με ψηφιακό υλικό (<https://www.sah.org/jobs-opportunities/digital-resources>).

Διάφορα μουσεία όπως το Victoria & Albert στο Λονδίνο διαθέτουν συλλογές σχεδίων, φωτογραφιών, προπλασμάτων και τμημάτων αρχιτεκτονικών μελών. Όμως το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη ήταν το πρώτο που εγκαινίασε τμήμα αφιερωμένο στην αρχιτεκτονική και στο design από το 1932, χρονιά κατά την οποία η μεγάλη έκθεση με τίτλο *International Style* σήμανε την είσοδο του Μοντερνισμού στην Αμερική. Το πλούσιο υλικό που έχει συγκεντρωθεί στις συλλογές του μουσείου (μακέτες, σχέδια, φωτογραφίες αλλά και αντικείμενα) αναφέρεται στα διάφορα κινήματα της αρχιτεκτονικής και του design από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα, ενώ συγχρόνως με τη μελέτη και την έρευνα, οργανώνονται εκθέσεις με στόχο τη διάχυση των προβληματισμών περί αρχιτεκτονικής στο ευρύ κοινό. Τα τελευταία χρόνια, μερικές εκθέσεις όπως η *Safe Design: Taking on Risks* (2005), η *Rising Currents: Projects for New York's Waterfront* (2010) για τις επιδράσεις της κλιματικής αλλαγής στα παραθαλάσσια μέτωπα της Νέας Υόρκης (**Εικ 9.34**), η *Small Scale, Big Change* (2011) για τις κατοικίες χαμηλού εισοδήματος, η *Rising Currents* (2011) για τα αποτελέσματα της κλιματικής αλλαγής, ή εκείνη που ήταν αφιερωμένη στη γυναικεία δημιουργικότητα (*Designing Modern Women 1890-1990*, 2014), έδωσαν το έναυσμα για συζητήσεις και αλλαγές στην αρχιτεκτονική σκέψη, απηχώντας τη μεγάλη σημασία που είχε η έκθεση με θέμα *Italy: The New Domestic Landscape* του 1972.

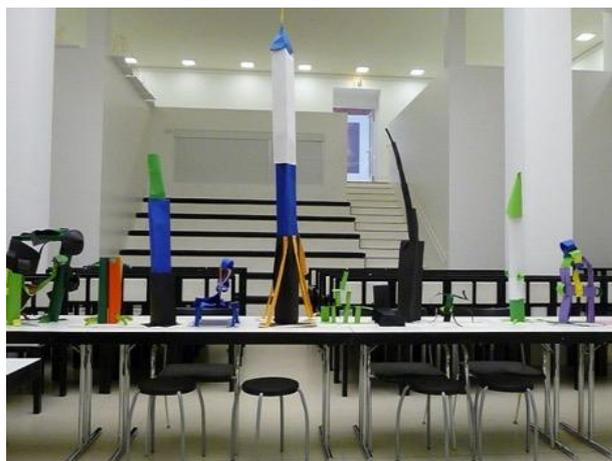


Εικόνα 9.34 Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Ν. Υόρκη, Έκθεση *Rising Currents: Projects for New York's Waterfront*, 2010. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Από τα μουσεία που δημιουργήθηκαν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το Γερμανικό Μουσείο Αρχιτεκτονικής (Deutsches Architekturmuseum) στη Φρανκφούρτη (1979-1984) που ιδρύθηκε από τον αρχιτέκτονα Oswald Mathias Ungers. Το κτήριο, μια κατοικία του 19ου αιώνα μεταμορφώθηκε στο εσωτερικό του από τον Ungers, ο οποίος, πιστός στη θεωρία του για την αυτονομία της αρχιτεκτονικής, εγκατέστησε στο εσωτερικό ένα άλλο αρχιτεκτονικό κέλυφος ([Εικ 9.35](#), [9.36](#)). Αυτό το «σπίτι μέσα στο σπίτι» ή το «αντικείμενο μέσα στο αντικείμενο» παρουσιάζει τις βασικές αρχιτεκτονικές αρχές του: κανονικότητα και γεωμετρία, διαφάνεια και άπλετο φωτισμό, καθαρότητα των επιπέδων και των όγκων. Κατασκευασμένη από γυαλί και μέταλλο η εσωτερική κατασκευή, αντιπροσωπευτικό δείγμα της αρχιτεκτονικής αντίληψης του Ungers, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με το βαρύ εξωτερικό κέλυφος του αρχικού κτηρίου. Αυτή η αντίθεση των δύο διαφορετικών αρχιτεκτονικών εκφράσεων δεν ήταν για τον Ungers παρά ένας γόνιμος διάλογος που δεν απαγόρευε την καταξίωση και των δύο: τόσο τη διατήρηση της αξίας του παλιού όσο και την ανάδειξη της καινοτομίας του καινούριου. Αποδείκνυε έτσι ότι η μορφή ενός κτηρίου δεν είναι δεσμευτική για τη λειτουργία του και ότι είναι ικανή να μεταφέρει νόημα πέρα από την απλή λειτουργία. Το μουσείο δεν λειτουργούσε μόνο ως χώρος φύλαξης των εκθεμάτων, αλλά μετατρέπεται το ίδιο σε έκθεμα. Το μουσείο φιλοξενεί πληθώρα εκδηλώσεων, όπως εκθέσεις και ομιλίες, και συμβάλλει στην ανάπτυξη ενός γόνιμου διαλόγου για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Το 1999 φιλοξενήθηκε η έκθεση για την ελληνική αρχιτεκτονική που είχε διοργανώσει το Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής με θέμα *Ελλάδα: αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα*, προβάλλοντας την ελληνική αρχιτεκτονική στο εξωτερικό.



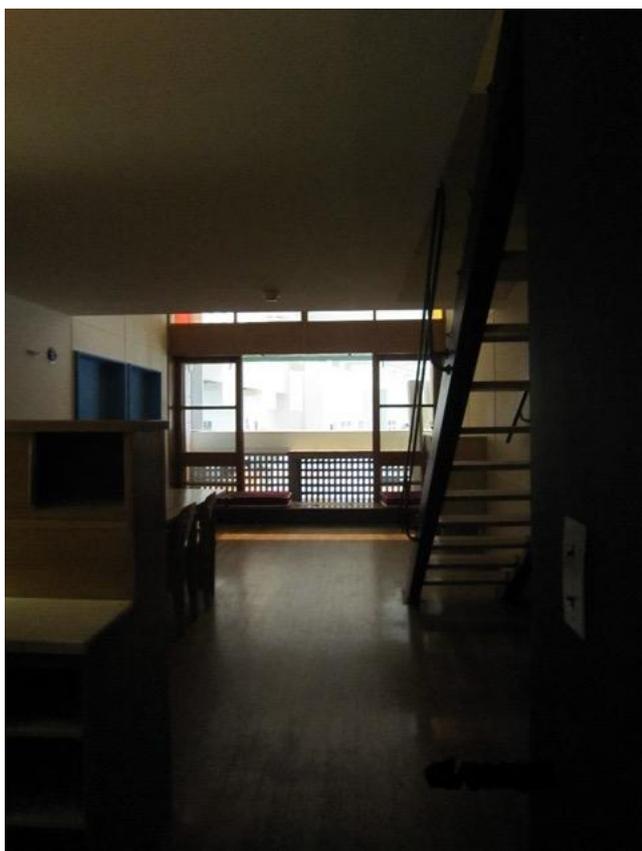
Εικόνα 9.35 Oswald Mathias Ungers, Γερμανικό Μουσείο Αρχιτεκτονικής (Deutsches Architekturmuseum), Φρανκφούρτη, 1979-1984. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου, 1999).



Εικόνα 9.36 Oswald Mathias Ungers, Γερμανικό Μουσείο Αρχιτεκτονικής (Deutsches Architekturmuseum), εσωτερικό, Φρανκφούρτη, 1979-1984
Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/German_Architecture_Museum

Το Καναδικό Κέντρο Αρχιτεκτονικής (Centre Canadien d'Architecture – CCA) αποτελεί έναν από τους μεγαλύτερους οργανισμούς αφιερωμένους στην αρχιτεκτονική. Ιδρύθηκε στο Μόντρεαλ του Καναδά το 1979 από την αρχιτέκτονα Phyllis Lambert (γενν. 1927) και έκτοτε οι συλλογές του, οι οποίες ξεκινούν από την περίοδο της Αναγέννησης και φτάνουν μέχρι τις μέρες μας, εμπλουτίζονται συνεχώς, καθώς αποτελεί έναν από τις κυριότερες συλλέκτες έργων αρχιτεκτόνων. Ανάμεσά τους βρίσκονται τα αρχεία των Peter Eisenman, John Hejduk, Cedric Price, Aldo Rossi, James Stirling και άλλων, καθώς και διάφορων καλλιτεχνών. Μαζί με τα αρχεία, η βιβλιοθήκη του είναι ανοικτή στους ερευνητές, ενώ εκθέσεις, συνέδρια και ομιλίες δημιουργούν συνεχείς ευκαιρίες για προώθηση της σύγχρονης έρευνας πάνω στην αρχιτεκτονική. Οι επισκέπτες αλλά και οι υποτροφίες για παραμονή και έρευνα στον χώρο του Κέντρου επιτρέπουν κάθε χρόνο σε έναν μεγάλο αριθμό ερευνητών να αφιερωθεί στη μελέτη των αρχείων. Οι εκδόσεις του Κέντρου δημοσιοποιούν τα αποτελέσματα της σύγχρονης έρευνας. Το κτήριο όπου στεγάζεται το Κέντρο κτίστηκε το 1985-1989 και είναι αποτέλεσμα συνεργασίας ανάμεσα στον Peter Rose, στην Phyllis Lambert και στον Erol Argun. Περιλαμβάνει αίθουσες εκθέσεων, διαλέξεων, θέατρο, βιβλιοπωλείο, χώρους για τους ερευνητές, καθώς και εργαστήρια συντήρησης. Εκτός από το κυρίως κτήριο περιλαμβάνει και έναν κήπο με γλυπτά και την Οικία Shaughnessy, μία από τις τελευταίες σωζόμενες αστικές κατοικίες του 19^{ου} αιώνα στον Καναδά.

Όταν το 1879 ο Γάλλος αρχιτέκτονας Eugène Viollet-le-Duc δημιούργησε τη συλλογή αντιγράφων γλυπτών και τμημάτων αρχιτεκτονικής, είχε ίσως οραματιστεί, μετά από τον Alexandre Lenoir, ένα μεγάλο μουσείο αρχιτεκτονικών μελών για την εκπαίδευση των αρχιτεκτόνων. Στην εξέλιξη του σήμερα το Μουσείο των Μνημείων της Γαλλίας (Musée des Monuments français) περιλαμβάνει αντίγραφα ζωγραφικής, τοιχογραφιών, αρχιτεκτονικών τμημάτων και μακέτες κτηρίων από τον 12^ο αιώνα μέχρι σήμερα. Η ίδρυση το 2007 της Cité de l'Architecture et du Patrimoine επέτρεψε να ενωθεί στον ίδιο χώρο με το Institut français d'architecture και την École de Chaillot ένα πανεπιστημιακό ίδρυμα εξειδίκευσης για την πολιτιστική κληρονομιά και την αποκατάσταση μνημείων. Η Cité de l'Architecture et du Patrimoine στεγάζεται στο κτήριο του Palais de Chaillot στο Τροκαντερό. Στους χώρους της Cité κάθε χρόνο διοργανώνονται περίπου 10 εκθέσεις, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση σε θέματα από την πόλη και την αρχιτεκτονική. Η ανασύσταση του μουσείου το 2007 επέτρεψε την έκθεση διάφορων κτηρίων από το 1850 με μακέτες, φωτογραφίες, σχέδια, ανάμεσα στα οποία είναι και η ανακατασκευή σε κλίμακα 1:1, ενός διαμερίσματος από την Unité d'habitation του Le Corbusier στη Μασσαλία ([Εικ 9.37](#), [9.38](#)).



Εικόνα 9.37 *Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Παρίσι, ανακατασκευή σε κλίμακα ένα προς ένα, διαμερίσματα από την Unité d'habitation του Le Corbusier στη Μασσαλία. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



Εικόνα 9.38 *Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Παρίσι, ανακατασκευή σε κλίμακα ένα προς ένα, διαμερίσματα από την Unité d'habitation του Le Corbusier στη Μασσαλία. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Το αρχιτεκτονικό πάρκο του Vitra Design Museum (1989), βρίσκεται στην πόλη Weil am Rhein στα σύνορα της Γερμανίας με την Ελβετία. Αποτελεί έναν χώρο όπου, στο πλαίσιο της στρατηγικής μάρκετινγκ και της ανάδειξης της εταιρικής ταυτότητας της εταιρείας Vitra Design που δραστηριοποιείται στην κατασκευή επίπλων, έχουν συγκεντρωθεί αρχιτεκτονικά έργα παλιά και σύγχρονα και οργανώνονται εκθέσεις πάνω σε διάφορα θέματα σχετικά με το design και την αρχιτεκτονική. Η συσχέτιση των αντικειμένων με την καθημερινή αρχιτεκτονική, την τέχνη και τον πολιτισμό αποτελεί έναν από τους στόχους της εταιρείας Vitra, και με σκοπό την προβολή των προϊόντων της έχουν κατασκευαστεί στο Campus (ένα είδος ανοικτού υπαίθριου θεματικού πάρκου αρχιτεκτονικής) κτήρια από τους Frank Gehry, Herzog & de Meuron, Tadao Ando, Zaha Hadid, Alvaro Siza, SANAA, Renzo Piano, Nicholas Grimshaw. Το κάθε κτήριο είναι ανεξάρτητο από τα άλλα, με διαφορετικές χρήσεις, εξυπηρετώντας τόσο λειτουργίες όπως σταθμός πυροσβεστικής, μουσείο, κτήριο διαλέξεων, πωλητήριο κ.λπ., όσο και κτήρια όπου εκτελούνται οι παραγωγικές εργασίες της εταιρείας. Επίσης, στις συλλογές της εταιρείας, εκτός από τα περίπου 7.000 καθίσματα, υπάρχουν και αναπαραγωγές κτηρίων όπως ο θόλος του Richard Fuller (1978-2000) και του σταθμού βενζίνης του Jean Prouvé, (1953-2003) ([Εικ 9.39](#)).



Εικόνα 9.39 *Πάρκο του Vitra Design Museum, Weil am Rhein (1989).
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Το αρχείο του Bauhaus στο Βερολίνο κατασκευάστηκε πάνω σε σχέδια του Walter Gropius (1883-1969) από τον στενό του συνεργάτη τον Alexander Cuvjanovic (1923-2019) το 1979, με στόχο να διατηρήσει τα αντικείμενα που μπορούσαν να τεκμηριώσουν την πλούσια προσφορά της Σχολής (1919-1933) στις τέχνες και στην αρχιτεκτονική. Κάτω από τους φωτεινούς φεγγίτες του κτηρίου, που αποτελούν το βασικό στοιχείο στη μελέτη του Gropius, παρουσιάζονται σχέδια, αντικείμενα, έπιπλα, φωτογραφίες, προπλάσματα, διδακτικές σημειώσεις και προγράμματα μαθημάτων, τμήματα κτηρίων και διακόσμοι, εκθέματα που οι επισκέπτες του μουσείου και οι ερευνητές μελετούν για να ανασυνθέσουν τη διδακτική πορεία και τα αποτελέσματα ενός από τους πιο σημαντικούς πόλους εκπαίδευσης της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Στην επέτειο των 100 χρόνων (2019), δύο νέα μουσεία δημιουργήθηκαν, ένα στη Βαϊμάρη, πόλη όπου πρωτοϊδρύθηκε η Σχολή και στην πόλη Dessau, όπου λειτούργησε τα περισσότερα χρόνια ([Εικ 9.40](#), [9.41](#)).



Εικόνα 9.40 *Bauhaus Αρχείο, Βερολίνο, 1979. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



Εικόνα 9.4. *Bauhaus Αρχείο, εσωτερικό, Βερολίνο, 1979. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

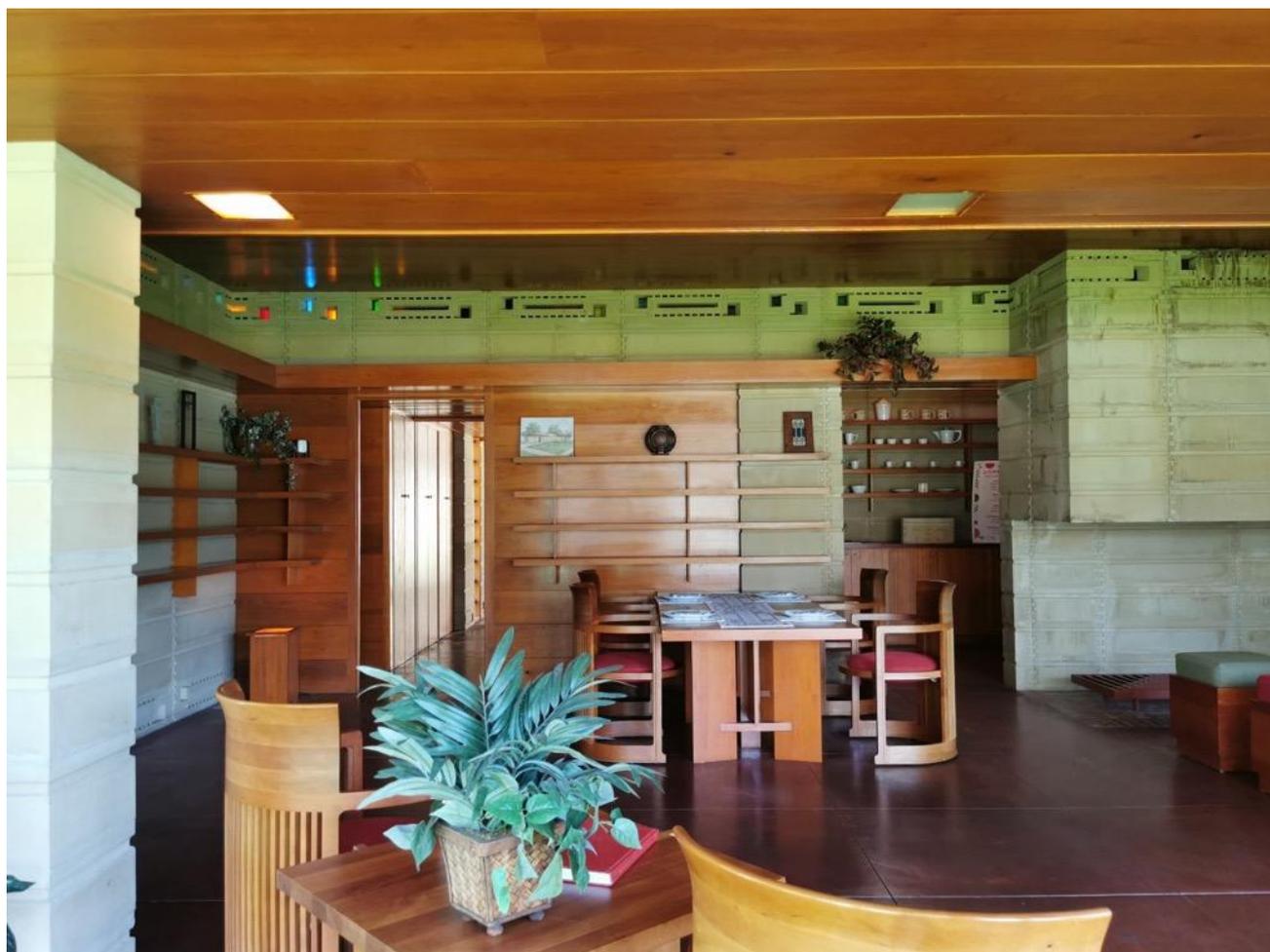
Σε αυτό το πλούσιο θέμα των μουσείων αρχιτεκτονικής προστίθενται τελευταία νέες προτάσεις, όπως το Archi-Depot στο Τόκιο, που ιδρύθηκε το 2016 με μακέτες διάφορων Ιαπόνων αρχιτεκτόνων όπως οι Shigeru Ban, Kengo Kuma, Riken Yamamoto και άλλοι. Προσφέροντας επίσης χώρο για φύλαξη μακετών σε σύγχρονους αρχιτέκτονες, εμπλουτίζει συνεχώς τη συλλογή του και προγραμματίζει εκθέσεις παράλληλα με τη φιλοξενία τους. Η συλλογή μακετών αποτελεί ένα είδος εκθέματος που μπορεί να προσελκύσει ποικίλο κοινό όπως αρχιτέκτονες, αλλά και μη ειδικούς όλων των ηλικιών. Μία ακόμη τάση

είναι η δημιουργία ψηφιακών μουσείων όπως εκείνο για τον Ούγγρο μοντερνιστή αρχιτέκτονα Béla Lajta (1873-1920), για τα έργα του οποίου δημιουργήθηκε το 2010 από τα Αρχεία της Βουδαπέστης μία ψηφιακή πλατφόρμα στην οποία συγκεντρώθηκαν σχέδια, γραπτά, δημοσιεύματα και φωτογραφίες με περιγραφές, αναλύσεις και σύγχρονες κριτικές (<https://lajta.bparchiv.hu/en/homepage>).

Η τέταρτη κατηγορία των μουσειακών χώρων για την αρχιτεκτονική αναφέρεται σε κτήρια-εκθέματα τα οποία είναι επισκέψιμα για την εξέχουσα αρχιτεκτονική και καλλιτεχνική τους αξία. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν εκείνα τα δείγματα της αρχιτεκτονικής που διατηρούνται στον χρόνο και αποτελούν μνημεία της πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά και κτήρια που επανακατασκευάστηκαν και συντηρήθηκαν για να διατηρήσουν τη σημασία τους. Τέτοια παραδείγματα είναι το Περίπτερο της Βαρκελώνης (1929) του Mies van der Rohe, που χτίστηκε ως εφήμερη κατασκευή, γκρεμίστηκε και ξαναχτίστηκε, η Βίλλα Savoye (1929) του Le Corbusier στα περίχωρα του Παρισιού, ο θόλος του Richard Fuller (1978) και ο σταθμός βενζίνης του Jean Prouvé, (1953) τα οποία ανασυντάχθηκαν το 2000 και μεταφέρθηκαν για να αποτελέσουν εκθέματα στο αρχιτεκτονικό πάρκο Vitra που προαναφέραμε. Επίσης, μετά τις καταστροφές που επέφερε ο πόλεμος και με το ενδιαφέρον για τον Μοντερνισμό να αναζωπυρώνεται, έχουν αρχίσει η αναστήλωση και η μετατροπή πολλών κτηρίων σε μουσειακά αντικείμενα όπως ο Einstein Tower (1917-1921), έργο του Erich Mendelsohn στο Βερολίνο, το Café l'Aubette (1926-1927) στο Στρασβούργο, έργο του Theo van Doesburg, η Οικία Schröder (1924) στην Ουτρέχτη, έργο του Gerrit Rietveld, και πολλά άλλα. Υπάρχει και η κατηγορία των αντιγράφων, όπως εκείνο του Pavillon Le Corbusier (1967) στη Ζυρίχη και η επανάληψή του στην Chandigarh της Ινδίας. Επίσης, κτήρια που σχεδιάστηκαν υλοποιούνται με μεγάλη χρονική καθυστέρηση, για μουσειακούς και εκπαιδευτικούς λόγους. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το Usonian Faculty House, που είχε σχεδιαστεί από τον Frank Lloyd Wright το 1939 για το πανεπιστημιακό campus του Florida Southern College και υλοποιήθηκε το 2013. Σήμερα, καθώς έχει υλοποιηθεί με όλες τις λεπτομέρειες τόσο στο εξωτερικό με τον κήπο του όσο και στο εσωτερικό με τα έπιπλα και τη διαμόρφωση του χώρου, προβάλλει τις σκέψεις του αρχιτέκτονα για τον τρόπο με τον οποίο θα έπρεπε να σχεδιάζονται τα σπίτια των Αμερικανών για να πληρούν τις συνθήκες της οικονομικής, υγιεινής και ελεύθερης καθημερινότητας ([Εικ 9.42](#), [9.43](#)).



Εικόνα 9.42 *Frank Lloyd Wright, Usonian Faculty House, Florida Southern College, 1939-2013.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 9.43 *Frank Lloyd Wright, Usonian Faculty House, Florida Southern College, εσωτερικό, 1939-2013.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Τέλος, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε να αναφέρουμε ότι, όπως όλα τα είδη μουσείων, έτσι και τα μουσεία της αρχιτεκτονικής τις περισσότερες φορές είναι εφοδιασμένα με βιβλιοπωλεία και πωλητήρια όπου μπορούν οι επισκέπτες να βρουν βιβλία αλλά και αντικείμενα που αναπαράγουν με διαφορετικούς τρόπους μορφές, στιλ και αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες, που μετατρέπουν την αρχιτεκτονική σε σουβενίρ και ανάμνηση.

Βιβλιογραφία

- Alexander, M., & Porter, E. (2008). *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Rowman & Littlefield.
- Calabi, D. (Ed.). (2013). *Built city, designed city, virtual city. The museum of the city*, Croma, Università degli Studi Roma Tre.
- Cart, G., Harrison, M., & Russell, C. (1952). *Museums and Young People Three Reports*, Published by International Council of Museums, Paris.
- Clair, J. (2007). *Malaise dans les musées*. Flammarion, Paris.
- Dal Co, F. (2004). *Il tempo e l'architetto, Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum*. Electa.
- Dana, J.C. (1917). *The New Museum*. Elm Tree Press.
- Etlin, R.A. (1987). *The Architecture of Death: The Transformation of the Cemetery in Eighteenth Century Paris*. MIT Press.
- Macdonald, S. (Ed.). (2006). *A Companion to Museum Studies*. John Wiley & Sons.
- MacLeod, S. (2013). *Museum Architecture: A New Biography*. Routledge.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. [The collective memory]. Presses Universitaires de France.
- Hobsbawm E., & Terence, R. (Ed.). (1983). *Η επινόηση της παράδοσης* [τίτλ. πρωτ. *The Invention of Tradition*], μτφρ. Θ. Αθανασίου, Θεμέλιο, Αθήνα 2004.
- Lazzarotti, O. (2012). *Des lieux pour mémoires, monument, patrimoine et mémoires – Monde*. Armand Colin, Paris.
- Lindsay, G. (Ed.). (2020). *Contemporary Museum Architecture and Design. Theory and Practice of Place*. Routledge.
- Nora, P. (1997). *Les Lieux de mémoire*. Gallimard, Paris.
- Musée à croissance illimitée, Sans lieu, 1939 <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-a-croissance-illimitee-sans-lieu-1939/>
- Neumeyer, F. (1996). *Mies van der Rohe : Réflexions sur l'art de bâtir*. Le Moniteur.
- Ozouf, M. (1976). *La Fête révolutionnaire 1789-1799*. Gallimard, Paris.
- Pevsen, N. (1976). *A history of building Types*. Phaidon Press, Oxford.
- Psarra, S. (2009). *Architecture and narrative-the formation of space and cultural meaning*, Routledge
- Psarra, S. (2005). Spatial Culture, Way-finding and Educational Message - The Impact of Layout on the Spatial, Social and Educational Experience of Visitors in Museums and Galleries. In Macleod, S. (Ed.), *Reshaping museum space: architecture, design, exhibitions*. Taylor & Francis.
- Rossi, A. (1991). *Η αρχιτεκτονική της πόλης* (L'architettura della città, 1996), μτφρ. Β. Πετρίδου, επιμ. Α. Παπαδόπουλος, Γ. Παπακώστας, Σ. Τσιτρίδου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Szántó, A. (2022). *Imagining the Future Museum: 21 Dialogues with Architects*. Hatje Cantz.
- de Sola-Morales, I. (1982). Toward a Modern Museum: From Riegl to Giedion. *Oppositions*, No 25.
- Tilden, S.J. (Ed.). (2004). *Architecture for Art: American Art Museums, 1938-2008*. New York: Henry N. Abrams.
- Van der Rohe, M. (1943). A museum for a small city. *Architectural Forum*, 78(5), 84-85.
- Van Uffelen, C. (2010). *Contemporary Museums - Architecture History Collections*. Braun Publishing AG.

- Wright, F.L. (1985). *Una autobiografia*. Jaca Book.
- Youtz, P. (1936). Museum Planning. *The Architectural Record*, LXXX, no 6, 417-422.
- Κίζης, Κ. (2024). Η αρχιτεκτονική των διεθνών εκθέσεων: μια εναλλακτική ματιά στον 20ό αιώνα μέσα από εφήμερες κατασκευές [Κεφάλαιο]. Στο Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αξιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο.: *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/12650>
- Λε Γκοφ, Ζ. (1998). *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Γιάννης Κουμπουρλής, Νεφέλη, Αθήνα.
- Λιάκος, Α. (2007). *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*. Πόλις, Αθήνα, σ. 32.
- Πετρίδου, Β. (2017). «Η Μνήμη ανάμεσα στο πρότυπο και το πρωτότυπο», στο *Χωρικές αφηγήσεις της μνήμης*, Λαδά Σ., Παπαϊωάννου Κ., Τσουκαλά Κ. (επ.) εκ. Επίκεντρο.
- Πετρίδου, Β., & Πάγκαλος Π. (2013). *Μνήμη, μουσείο, πόλη: η αρχιτεκτονική των μουσείων του Δημήτρη Φατούρου*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα.
<https://www.arch.upatras.gr/el/activities/publications/department/mnimi-moyseio-poli-i-arhitektoniki-ton-moyseion-toy-dimitri-fatoyroy-4454.html>
- Πετρίδου, Β. (2001/2002). «Οι αρνήσεις του παρελθόντος ως κινητήρια δύναμη του μέλλοντος - Αναζητήσεις της αρχιτεκτονικής στην αρχή της χιλιετίας», *Χρονικά Αισθητικής*, τόμ. 41 ΒΙ, Αθήνα, σσ. 573-584.
- Τζώρτζη, Κ. (2013). *Ο χώρος στο μουσείο: η αρχιτεκτονική συναντά τη μουσειολογία*, Πολιτιστικό Ίδρυμα ομίλου Πειραιώς.

Κεφάλαιο 10

Ο δημόσιος λόγος του αρχιτέκτονα: εκθέσεις, βραβεία, ιδρύματα, ινστιτούτα, διεθνείς οργανισμοί

Σύνοψη

Με το τέλος του πολέμου, νέοι θεσμοί αναπτύσσονται και δραστηριοποιούνται με στόχο να προβάλλουν την αρχιτεκτονική δημιουργία, αλλά και να δημιουργήσουν ένα ευνοϊκό περιβάλλον για τους αρχιτέκτονες. Το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα εγκαινιάζονται νέοι τρόποι διάδοσης και ανάδειξης του αρχιτεκτονικού έργου, ενώ οι *Star Architects* και το *Bilbao Effect* ενισχύονται μέσα από όλα τα μαζικά μέσα επικοινωνίας αλλά και τον πολιτισμικό τουρισμό. Η ανάπτυξη της δημόσιας συζήτησης μεταξύ του δημιουργού και του κοινού διαχέεται σε όλο και μεγαλύτερες κοινωνικές ομάδες μέσα από τον δημόσιο διάλογο, τις εκθέσεις, τα ιδρύματα και τα βραβεία αρχιτεκτονικής. Εκθέσεις όπως η *International Building Exhibition Berlin (IBA)* από το 1979 και η *Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας* από το 1980, βραβεία όπως το *Pritzker Architecture Prize* το οποίο καθιερώθηκε το 1979 και το *Βραβείο Mies van der Rohe* το οποίο απονέμεται ανά διετία από το 1988, και οργανισμοί, ιδρύματα, φεστιβάλ και ημέρες ειδικών επισκέψεων (*Open House*), δημιουργούν νέες προϋποθέσεις για τη διάχυση της αρχιτεκτονικής.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2025). *Η κατασκευή του χώρου. Διάλογοι τέχνης και αρχιτεκτονικής* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://doi.org/10.57713/kallipos-1086>
- Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αξιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο. (2024). *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/12650>

10.1 Ο δημόσιος λόγος του αρχιτέκτονα

Στη διαδικασία δημιουργίας ενός αρχιτεκτονικού όπως και ενός καλλιτεχνικού έργου συμπεριλαμβάνεται και η επικοινωνία με το κοινό και τους παραγγελιοδότες. Οι σκέψεις μεταφέρονται πάνω στα σχέδια, στα σκίτσα, στα προπλάσματα, συγκροτούν θεωρίες. Στη συνέχεια, όλα αυτά παρουσιάζονται και ξεκινά ένας διάλογος που εκκινεί από τον καλλιτέχνη-δημιουργό προς το κοινό, προς την κοινότητα, αλλά και προς τον ίδιο. Αυτός ο διάλογος είναι αμφίδρομος, καθώς η επιστροφή προς τον καλλιτέχνη εμπλουτίζει τις αρχικές σκέψεις και αποφάσεις. Οι διάφορες θεωρίες και προβληματισμοί που συγκροτούνται εμφανίζονται στην έκθεση των τάσεων που κυριαρχούν κάθε εποχή. Η ανάγκη για μεταφορά προς το κοινό και ο κριτικός σχολιασμός των θεωριών και των αποτελεσμάτων τους είναι στο επίκεντρο κάθε καλλιτεχνικής παραγωγής. Η ανάπτυξη αυτού του δημόσιου διαλόγου επιτυγχάνεται για την αρχιτεκτονική με πολλούς τρόπους. Διοργανώνονται ειδικές εκθέσεις όπου η αρχιτεκτονική παρουσιάζει τα αποτελέσματα των σχεδιαστικών τάσεων αλλά συμμετέχει και σε εκθέσεις όπου τα ίδια τα κτήρια κατασκευάζονται με σκοπό να φιλοξενήσουν διάφορα εκθέματα. Υπάρχουν φορές που στο πλαίσιο

διάφορων συνεδρίων και ημερίδων διοργανώνεται μια έκθεση αρχιτεκτονικών έργων, ενώ άλλοτε η αρχιτεκτονική συμμετέχει με άλλες τέχνες σε διάφορα καλλιτεχνικά γεγονότα και φεστιβάλ. Παγκόσμιες οργανώσεις όπως η UNESCO με διαφορετικό θεσμικό πλαίσιο ασχολούνται με την αρχιτεκτονική, αλλά και επιστημονικές εταιρείες οι οποίες έχουν ως αντικείμενο την προώθηση, την ανταλλαγή εμπειριών, την επικοινωνία μεταξύ μελετητών, ακαδημαϊκών και ερευνητών σχετικά με την αρχιτεκτονική. Έτσι, η αρχιτεκτονική διευρύνει την κοινωνική της διάσταση, ευαισθητοποιεί το ευρύ κοινό για θέματα του κτισμένου περιβάλλοντος και συγχρόνως ενισχύει τον δικό της προβληματισμό και εμβαθύνει στη δική της ιστορία.

10.2 Εκθέσεις

Η αρχιτεκτονική, από τη στιγμή που εκτίθεται όπως και η τέχνη σε ιδιαίτερες συνθήκες, δηλαδή σε χώρους εκθέσεων και γκαλερί, συμμετέχει στην έκφραση ενός δημόσιου λόγου που είναι πέρα από τους σκοπούς της χρησιμότητας και της λειτουργίας που εξυπηρετεί. Η διαδικασία της έκθεσης, αν και δεν μπορεί να εξομοιωθεί με την πραγματική υπόσταση της αρχιτεκτονικής, της επιτρέπει να συμμετέχει διαμέσου της εικόνας σε έναν διάλογο με την κοινότητα, να απεικονίζει ερμηνείες γεγονότων, αποφάσεων, καταστάσεων που συγκροτούν τα μικρά θέματα της καθημερινότητας αλλά και τα μεγαλύτερα πορίσματα συλλογικών και ατομικών αποφάσεων, να επανεξετάζει τη διαδικασία του σχεδιασμού. Το αρχιτεκτονικό έργο προβάλλει θέσεις, επιλογές και υλοποιήσεις που αναζητούν την κριτική και τον σχολιασμό, πρώτα ως πνευματικές εκφράσεις και ύστερα ως υλικές κατασκευές. Η ιδιαιτερότητα της αρχιτεκτονικής να ανήκει τόσο στις επιστήμες όσο και στις τέχνες της επιτρέπει να συμμετέχει σε δημόσιες εκθέσεις και να προκαλεί ανοικτές συζητήσεις και ευρύτερους διαλόγους, να απευθύνεται σε θεσμικούς αποδέκτες, και οι αρχιτέκτονες να αναλαμβάνουν μια μεγαλύτερη ευθύνη καθώς εκθέτουν δημοσίως τις σκέψεις τους και επιδιώκουν να ευαισθητοποιήσουν ένα κοινό που είναι ευρύτερο από τους παραγγελιοδότες. Όμως, αυτή η διαδικασία της έκθεσης του αρχιτεκτονικού έργου σε οποιαδήποτε στιγμή της δημιουργίας του δεν διαφέρει από τη διαδικασία που ακολουθείται σε ένα αρχιτεκτονικό γραφείο μεταξύ συνεργατών, όταν τα προσχέδια παρουσιάζονται και εγείρονται ζητήματα προς συζήτηση. Η κριτική διαδικασία του διαλόγου και της ανταλλαγής των προβληματισμών αποτελεί μια καθιερωμένη μέθοδο γέννησης κάθε αρχιτεκτονικού έργου. Ο αρχιτέκτονας, από την ιδέα έως το σχέδιο, συνήθως συζητά και ανταλλάσσει απόψεις πριν πάρει τις τελικές αποφάσεις. Πολλές φορές, παρουσιάζονται και προτάσεις που δεν έχουν υλοποιηθεί, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα να παρουσιαστούν και έργα που δεν θα έχουν άλλη δυνατότητα να σχολιαστούν.

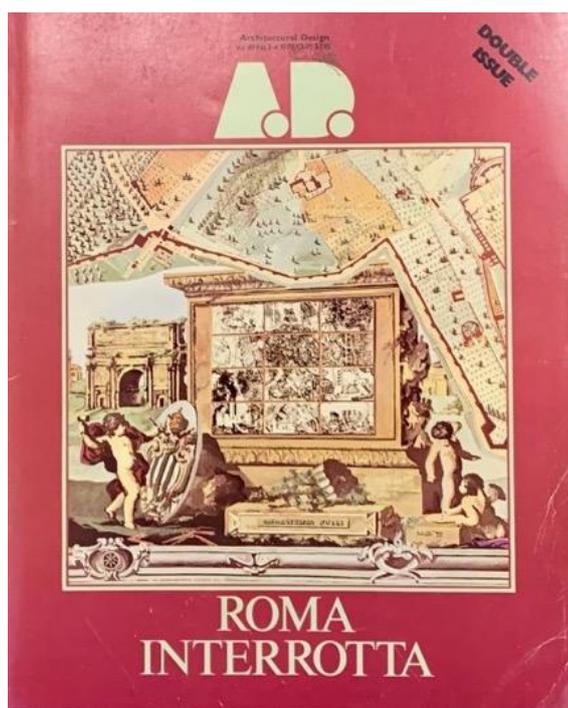
Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι εκθέσεις της αρχιτεκτονικής πολλαπλασιάστηκαν με ποικίλη θεματολογία, με αναφορές σε ζητήματα ταυτότητας, στην ανοικοδόμηση της σύγχρονης πόλης και στη στέγαση, στη σχέση της κοινότητας με την αρχιτεκτονική, τα υλικά, τη βιωσιμότητα και άλλα.

Πολλοί είναι οι σύγχρονοι θεσμοί που οργανώνουν εκθέσεις αρχιτεκτονικής. Μεταξύ αυτών εξέχουσα σημασία έχουν η Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας, η Triennale του Μιλάνο, ενώ πρόσφατα έχουν δημιουργηθεί και νέοι θεσμοί όπως η Chicago Architecture Biennial που ιδρύθηκε το 2014.

Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα διάφορες εκθέσεις άλλαξαν και επηρέασαν τις κατευθύνσεις της αρχιτεκτονικής. Θα θυμηθούμε τις μεγάλες εκθέσεις στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Νέα Υόρκη το 1932 με τίτλο *The International Style*, που εισήγαγε τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό στην Αμερική, την έκθεση *Italy: The New Domestic Landscape* το 1972, που παρουσίασε τον δυναμισμό του ιταλικού design των αντικειμένων για την καθημερινή ζωή, την έκθεση που παρουσίασε τους πέντε αρχιτέκτονες της Νέας Υόρκης (*New York Five*): Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk, και Richard Meier, το 1969, την έκθεση *Deconstructivist Architecture* όπου παρουσιάστηκε το έργο των Zaha Hadid,

Koolhaas, Coop Himmelb(l)au μεταξύ άλλων (1988), και την έκθεση *Animate Form* από τον Greg Lynn (1995), που καθιέρωσε τη χρήση των ηλεκτρονικών προγραμμάτων στον σχεδιασμό.

Το 1978 οργανώθηκε από το Incontri Internazionali d'Arte και τον αρχιτέκτονα Piero Sartogo (1934-2023) στον αρχαιολογικό χώρο της Αγοράς του Τραϊανού στη Ρώμη, η έκθεση *Roma Interrotta* ([Εικ 10.1](#)) στην οποία 12 αρχιτέκτονες (Piero Sartogo, Colin Rowe, Robert Venturi με τους Denise Scott Brown, Michael Graves, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Krier, Aldo Rossi και Léon Krier), με αφορμή την κάτοψη της Ρώμης από τον Giambattista Nolli του 1748, παρουσίασαν φανταστικές αναπροσαρμογές τμημάτων της πόλης ανοίγοντας τη συζήτηση για ζητήματα όπως η αυτονομία της αρχιτεκτονικής, η σημασία του τόπου, η αναφορά στη μνήμη, που αποτελούσαν μεταξύ άλλων τις βασικές έννοιες του Μεταμοντερνισμού, οι οποίες ενισχύθηκαν λίγα χρόνια αργότερα, το 1980, με την έκθεση *Η παρουσία του Παρελθόντος* (*La Presenza del Passato*) στην εναρκτήρια Biennale Αρχιτεκτονικής στη Βενετία ([Εικ 10.2](#)).



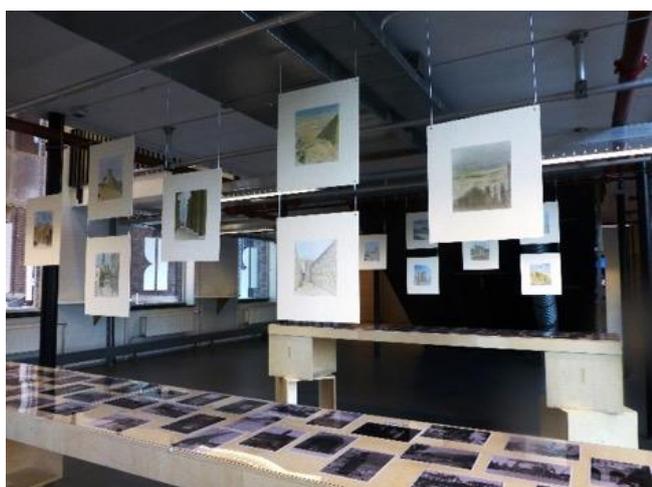
Εικόνα 10.1 Εξώφυλλο του περιοδικού *Architectural Design* vol. 49 n° 3-4, 1979 με θέμα την έκθεση *Roma Interrotta*.



Εικόνα 10.2 Εξώφυλλο του καταλόγου της *Biennale 1980* με θέμα: *Η παρουσία του Παρελθόντος* (*La Presenza del Passato*)

Οι εκθέσεις αρχιτεκτονικής μπορούμε να πούμε ότι χωρίζονται σε δύο κατηγορίες. Σε όσες απευθύνονται σε ειδικούς και ο στόχος τους είναι να προσελκύσουν το κοινό που ενδιαφέρεται για τα ζητήματα της αρχιτεκτονικής, και συνήθως γίνονται σε χώρους όπως πανεπιστήμια, ειδικά μουσεία και επιστημονικές εταιρείες, και σε όσες επιδιώκουν να συμπεριλάβουν ένα ευρύτερο κοινό που θα δει στην αρχιτεκτονική έκθεση ένα θέμα που άπτεται των σημερινών ανησυχιών για το περιβάλλον και για τη διαμόρφωση των σύγχρονων πόλεων ([Εικ 10.3](#)). Βέβαια σήμερα αυτές οι δύο κατηγορίες εκθέσεων τείνουν να συνυπάρχουν, αν και κάποια μικρή διαφορά μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει ακόμα. Έτσι, υπάρχουν εκθέσεις που γίνονται σε μουσεία και έχουν γενικότερες προσεγγίσεις στο έργο και στη ζωή αρχιτεκτόνων, τυπολογιών κτηρίων κ.λπ., ή εκθέσεις που γίνονται από ειδικούς φορείς και αναφέρονται σε αποτελέσματα αρχιτεκτονικών διαγωνισμών, σε έργα αρχιτεκτόνων, εκθέσεις που οργανώνονται σε εκπαιδευτικούς χώρους στο πλαίσιο διδακτικών προγραμμάτων κ.λπ.

Πολλές εκθέσεις γεννιούνται από την επιθυμία των δημιουργών να παρουσιάσουν το έργο τους σε ένα κοινό που είναι ευρύτερο από τους παραγγελιοδότες τους, ή ακόμα ένας φορέας διοργανώνει εκθέσεις αρχιτεκτονικής με αφορμή την κατασκευή ενός σημαντικού κτηρίου, το συνολικό έργο ενός αρχιτέκτονα ή ακόμα και την επέτειο ενός γεγονότος. Παρόμοιες εκθέσεις γίνονται σε διάφορους χώρους και με ποικίλες αφορμές και τις περισσότερες φορές συνοδεύονται από καταλόγους που αποτελούν πολύτιμο υλικό για τη διεθνή βιβλιογραφία. Για παράδειγμα, το 2019, με αφορμή τα 100 χρόνια από τη δημιουργία της Σχολής του Bauhaus, οργανώθηκαν εκθέσεις, συνέδρια, ομιλίες, σε διάφορους χώρους στις πόλεις της Ευρώπης. Έτσι, προέκυψε επιπλέον υλικό γύρω από τη διδασκαλία στη συγκεκριμένη Σχολή και την επιρροή της στη γενικότερη πορεία της αρχιτεκτονικής και του design, που εμπλούτισαν τα όσα ήταν γνωστά μέχρι τώρα ([Εικ 10.4](#)).



Εικόνα 10.3 *H. van Bergeijk, P. I. Panigyraakis, G.Schwake, J. Hanna: Arthur Staal around the Mediterranean, TU Delft, 2019. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 10.4 *Μουσείο Boijmans Van Beuningen, Ρότερνταμ, Έκθεση: Netherlands ⇄ Bauhaus: Pioneers of a new world, 2019. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Επίσης, υπάρχουν και ειδικοί χώροι όπου η αρχιτεκτονική αποτελεί το κεντρικό θέμα συζητήσεων και προβληματισμών. Ένα παράδειγμα είναι η διάσημη Gallery Storefront for Art and Architecture στη Νέα Υόρκη, που δημιουργήθηκε το 1982 με στόχο να προκληθούν ανοικτές συζητήσεις και να μπορούν να οργανωθούν διάφορες δράσεις γύρω από ζητήματα της αρχιτεκτονικής, της τέχνης και του design. Έτσι οι ομαδικές ή ατομικές εκθέσεις, οι διαλέξεις γύρω από ζητήματα όπως οι άστεγοι της πόλης, η μόλυνση του περιβάλλοντος κ.ά. αναδεικνύουν τη σχέση της αρχιτεκτονικής με τα κοινωνικά ζητήματα του χώρου και φιλοδοξούν να διεκδικούν τον κύκλο των ενδιαφερομένων. Επίσης, οργανώνονται συζητήσεις ανάμεσα σε αρχιτέκτονες και τοπικούς φορείς γύρω από σημεία έντασης και κοινωνικής πίεσης σε άμεση σύνδεση με προτάσεις αστικής ανάπτυξης. Όπως για παράδειγμα το 2014 που πραγματοποιήθηκε από την Gallery Storefront for Art and Architecture η δράση - περιοδική έκθεση *Letters to the Mayor*. Η δράση αυτή οργανώθηκε σε διάφορες πόλεις ανά τον κόσμο και σε κάθε τόπο κλήθηκαν διαπρεπείς αρχιτέκτονες να συντάξουν επιστολές προς τους θεσμικούς αντιπροσώπους της πόλης τους, επιδιώκοντας να υπογραμμίσουν τον ηθικό και κοινωνικό ρόλο της αρχιτεκτονικής. Οι επιστολές, αφού παρέμειναν κάποιο χρονικό διάστημα σε γκαλερί ή άλλους χώρους εκθέσεων, αποδόθηκαν στους δημάρχους των πόλεων. Το έργο παρουσιάστηκε, μεταξύ άλλων, σε διάφορους χώρους στην Αθήνα, στην Μπογκοτά, στο Μπουένος Άιρες, στη Λισαβόνα, στη Μαδρίτη, στη Μαριούπολη, στην Πόλη του Μεξικού, στη Νέα Υόρκη, στην Πόλη του Παναμά, στο Σάο Πάολο, στην Ταϊπέι και στο Ταϊτσούνγκ (Πετρίδου, 2021, 92) ([Εικ 10.5](#), [10.6](#)).



Εικόνα 10.5 *Gallery Storefront for Art and Architecture, Νέα Υόρκη. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



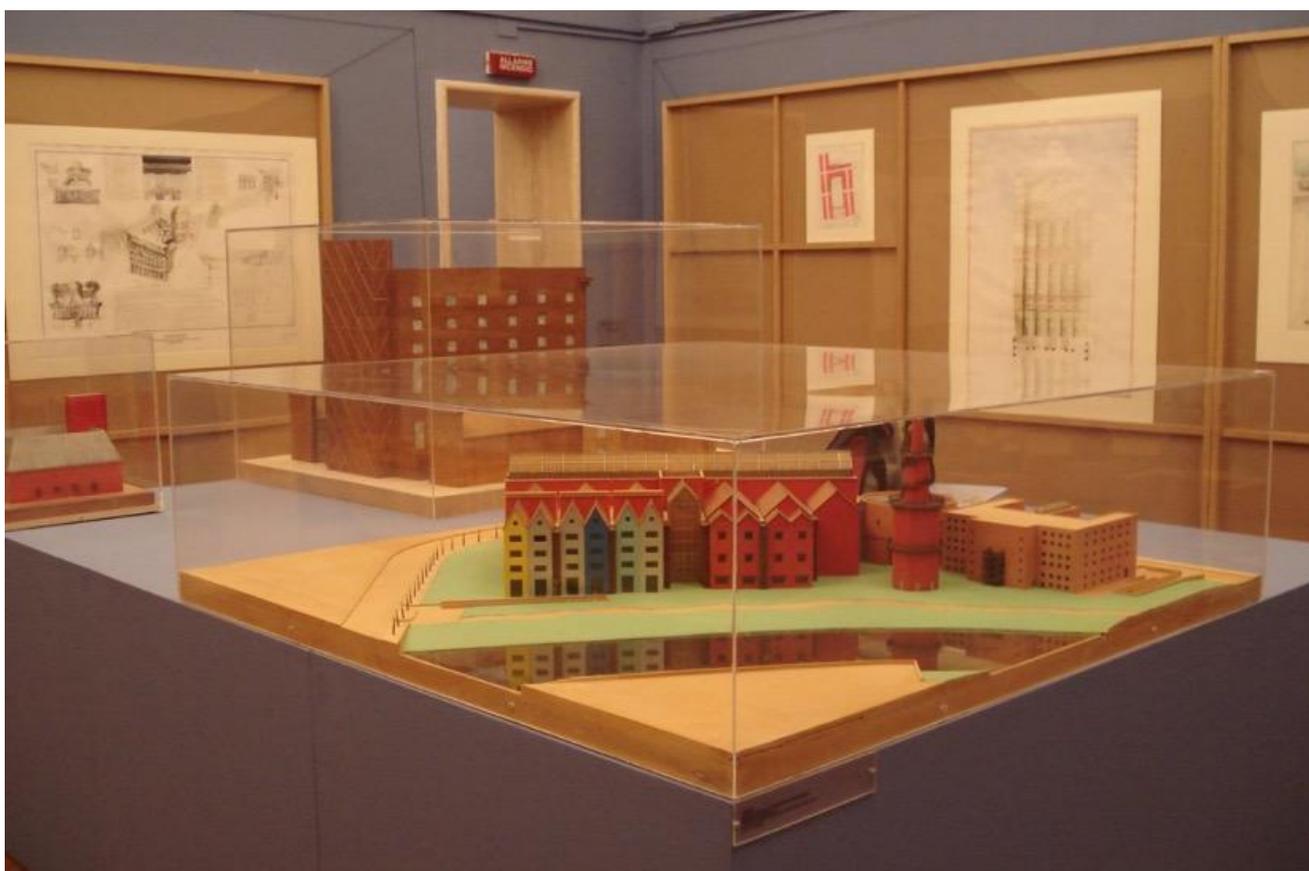
Εικόνα 10.6 *Η πρόσοψη της γκαλερί κατά τη διάρκεια μιας έκθεσης.*
Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Storefront_for_Art_and_Architecture

Ο χώρος όπου στεγάζεται η γκαλερί σχεδιάστηκε το 1993 από τους Vito Acconci και Steven Holl. Η πρόσοψη χαρακτηρίζεται από τμήματα με περιστρεφόμενα πάνελ τα οποία, καθώς ανοίγουν προς διάφορες κατευθύνσεις κατά μήκος της πρόσοψης, προεκτείνουν τον εσωτερικό χώρο προς το δημόσιο, μετατρέπουν τον δημόσιο χώρο σε τμήμα του εκθεσιακού χώρου της γκαλερί και εμπλέκουν τους περαστικούς «υποχρεωτικά» στα δρώμενα.

Εκθέσεις μπορεί να γίνονται σε μεγάλα ή μικρά μουσεία ή σε γκαλερί, χωρίς να στοχεύουν μόνο στη μεταφορά της πληροφορίας, αλλά και στην προσφορά μιας ευχάριστης στιγμής για όλη την οικογένεια. Μερικές φορές, περιλαμβάνονται στα εκθέματα και δραστηριότητες όπως τα εκπαιδευτικά προγράμματα που μπορούν να ευαισθητοποιήσουν και μικρά παιδιά. Με αυτή την αφορμή πρέπει να τονίσουμε ότι όλο και περισσότερο τα τελευταία χρόνια αναπτύσσεται ένα ενδιαφέρον για την προσέλκυση των μικρών παιδιών στην ανακάλυψη της αρχιτεκτονικής. Οργανώνονται προγράμματα εμπάθυσης και σεμινάρια, μουσειολογικές συσκευές, ξεναγήσεις σε μουσεία αρχιτεκτονικής, δημιουργούνται εκπαιδευτικοί

οργανισμοί όπως το Arkki (School of Architecture for Children and Youth), που ιδρύθηκε στη Φινλανδία το 1994, έτσι ώστε τα μικρά παιδιά να ευαισθητοποιηθούν στο κτισμένο περιβάλλον, στα βασικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής όπως ο χώρος, τα υλικά, τα χρώματα, τα σχήματα, το φως, στον δημόσιο χώρο, στην τεχνολογία, στην κατασκευή.

Το υλικό που εκτίθεται κυρίως στις εκθέσεις ποικίλλει και διαμέσου αυτού παρουσιάζονται οι σκέψεις των αρχιτεκτόνων. Σχέδια, φωτογραφίες, μακέτες, video, εγκαταστάσεις, κείμενα, σημειώσεις και σκίτσα, όλα αυτά αποτελούν μέσα για να μεταφερθεί η εικόνα των υλοποιημένων και μη αρχιτεκτονικών έργων. Επίσης, μπορεί να αναφέρεται στο έργο ενός αρχιτέκτονα, μιας ομάδας αρχιτεκτόνων, γύρω από ένα θέμα, μια ιστορική περίοδο, μια περιοχή ή ένα στίλ. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι η αρχιτεκτονική εκτίθεται ως μια μορφή τέχνης και προσφέρεται με τα μέσα των άλλων τεχνών, χρησιμοποιώντας και τη δύναμη της οπτικής επικοινωνίας της μικρής κλίμακας. Παρά την έμφαση που δίνεται στην εικαστική πλευρά των αρχιτεκτονικών σχεδίων, δεν θα πρέπει να ξεχνούμε ότι το σχέδιο και τα προπλάσματα, αποτελούν για τον αρχιτέκτονα εργαλεία μελέτης αλλά και επικοινωνιακό υλικό μέσω του οποίου συλλαμβάνει και επεξεργάζεται τις σκέψεις του ([Εικ 10.7](#)).



Εικόνα 10.7 Έκθεση: Για τον Aldo Rossi, δέκα χρόνια μετά, *Accademia Nazionale di San Luca, Ρώμη, Δεκέμβριος 2007*. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Κλείνοντας αυτή την ενότητα, θα πρέπει να αναφερθούμε και στον αρχιτέκτονα ως επιμελητή εκθέσεων. Συχνά οι αρχιτέκτονες σχεδιάζουν και οργανώνουν τις δικές τους εκθέσεις ή αναλαμβάνουν τη διοργάνωση εκθέσεων ως επιμελητές. Καθώς η μουσειολογική πρακτική εμπεριέχει τη μελέτη του χώρου παράλληλα με τη θεωρητική οργάνωση των εκθεμάτων, οι αρχιτέκτονες πολλές φορές αναλαμβάνουν την επιμέλειά τους, ιδίως όταν πρόκειται για εκθέματα αρχιτεκτονικού περιεχομένου. Τέλος, οι περιοδικές εκθέσεις γύρω από την αρχιτεκτονική είναι πολλές και ποικίλες σε κάθε σημείο του πλανήτη.

Υπάρχουν και άλλες εκθέσεις που έχουν μια σταθερή περιοδικότητα, που αναφέρονται στην αρχιτεκτονική αλλά αφορούν τον κατασκευαστικό τομέα και στοχεύουν στην ενδυνάμωση των σχέσεων της βιομηχανικής παραγωγής με την αρχιτεκτονική.

Για παράδειγμα, το Building Center ξεκίνησε το 1931 στο Λονδίνο ως εκθεσιακό κέντρο για υλικά κατασκευής της Architectural Association. Στη συνέχεια εξελίχθηκε σε πολιτιστικό και εκπαιδευτικό κέντρο για τον τομέα των κατασκευών. Η BUDMA International Construction And Architecture Fair Organizers, που διοργανώνεται κάθε χρόνο στην πόλη Πόζναν της Πολωνίας, είναι η μεγαλύτερη έκθεση υλικών κατασκευής στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη. Η MADE Expo και η ARCHIDEX επικεντρώνονται κάθε χρόνο στην παρουσίαση υλικών κατασκευής τελευταίας τεχνολογίας, οργανώνοντας εργαστήρια, διαγωνισμούς, ομιλίες, και διάφορες εμπορικές εκδηλώσεις. Τα τελευταία χρόνια, η θεματολογία επικεντρώνεται όλο και περισσότερο σε συζητήσεις για θέματα βιωσιμότητας, κλιματικής αλλαγής και σχετικά με το αποτύπωμα άνθρακα των σύγχρονων κατασκευών.

Σημαντικοί φορείς για την αρχιτεκτονική διεθνώς είναι μεταξύ άλλων η Oslo Architecture Triennale (OAT), που ιδρύθηκε το 2000 από την Ένωση Νορβηγών Αρχιτεκτόνων για να προαγάγει, να αναπτύξει και να κάνει ευρύτερα γνώστη την αρχιτεκτονική και τον αστικό σχεδιασμό. Επίσης, ιδιαίτερη σημασία έχει η Triennale στο Μιλάνο, η οποία αποτελεί έναν αδιαφιλονίκητο θεσμό που συγκεντρώνει πολλαπλές δραστηριότητες, μεταξύ των οποίων κάθε τρία χρόνια τη διεθνή έκθεση αρχιτεκτονικής και design. Η εναρκτήρια έκθεση το 1923 στη Μόντσα ήταν αφιερωμένη στις διακοσμητικές τέχνες, ενώ από το 1933 η έδρα της μεταφέρθηκε στο Μιλάνο στο Palazzo dell'Arte, σχεδιασμένο από τον Ιταλό αρχιτέκτονα Giovanni Muzio (1893-1982), όπου εκτός από τους εκθεσιακούς χώρους υπάρχει θέατρο, βιβλιοθήκη, τα αρχεία της Triennale, αίθουσες διαλέξεων και από το 2007 το Μουσείο Ιταλικού Design. Η Triennale ως θεσμός και το Palazzo dell'Arte ως ένας κεντρικός πολυχώρος φιλοξενούν, έκτος από τη μεγάλη τριετή έκθεση αρχιτεκτονικής, πλήθος εκδηλώσεων και περιοδικές εκθέσεις με μεγάλη διεθνή απήχηση. Τα θέματα που κυριαρχούν είναι σε άμεση σχέση με τις προσπάθειες αναδιοργάνωσης του ευρωπαϊκού χώρου: η ραγδαία ανάπτυξη των πόλεων, η αναζήτηση της σύγχρονης ταυτότητας, τα νέα υλικά, η συλλογικότητα, η βιωσιμότητα, η οικονομία. Τα τελευταία χρόνια του 20ού αιώνα, η Triennale ως θεσμός εστίασε το ενδιαφέρον της στη διαδικασία του Σχεδίου (Progetto), διευρύνοντας περισσότερο την έρευνα προς τομείς όπως η αρχιτεκτονική, ο αστικός σχεδιασμός, οι διακοσμητικές τέχνες, η βιομηχανική παραγωγή, η μόδα, τα μέσα επικοινωνίας. Για την αρχιτεκτονική, ιδιαίτερες στιγμές στην ιστορία της Triennale αποτέλεσαν οι εκθέσεις με επιμελητή τον Aldo Rossi, ο οποίος ανέπτυξε μια γόνιμη σχέση με τον θεσμό, παρουσιάζοντας τις βασικές κατευθύνσεις της αλλαγής της αρχιτεκτονικής των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Πριν ακόμα δημιουργηθεί η Biennale Αρχιτεκτονικής στη Βενετία, και εν μέσω πολιτικών ταραχών, η 15η έκθεση του 1973, με τίτλο *Architettura Razionale* παρουσίασε στο διεθνές κοινό την ομάδα Tendenza (Aldo Rossi, Giuseppe Samonà, Giorgio Grassi, Massimo Scolari, Ezio Bonfanti, Carlo Aymonino), που εμφάνισε μια συγκροτημένη αντίδραση στον ανιστορισμό και στην ουτοπία του Μοντερνισμού, στην έξαρση της λειτουργικότητας. Οι συμμετοχές του Aldo Rossi στις εκθέσεις (13η/1964, 16η/1981, 17η/1986, 18η/1991) άφησαν έντονα τα ίχνη της αναβάθμισης του διάλογου γύρω από την αρχιτεκτονική ([Εικ 10.8](#), [10.9](#)).



Εικόνα 10.8 Aldo Rossi, Γέφυρα από σίδηρο για την Triennale, 1964.

Πηγή: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/3858?lang=en>

Εικόνα 10.9 Aldo Rossi, Ντουλάπα Molteni, Cabine dell'Elba, 1980, Έκθεση Triennale Design Museum 2018.

Πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aldo_rossi_per_molteni,_armadio_cabina_dell%27elba,_1980.jpg



10.2.1 Biennale Αρχιτεκτονικής, Βενετία

Η σημαντικότερη έκθεση για την αρχιτεκτονική παγκοσμίως είναι η Biennale της Βενετίας, η οποία οργανώνεται κάθε δύο χρόνια. Η *Mostra Internazionale di Architettura*, όπως είναι ο πλήρης τίτλος της, είναι μια έκθεση που εναλλάσσεται με την Biennale Τέχνης και έχει διάρκεια τέσσερις με έξι μήνες. Η σχέση της Βενετίας με τις εκθέσεις τέχνης ξεκίνησε το 1895, όταν δημιουργήθηκαν ο θεσμός και ο χώρος στην περιοχή των Κήπων (Giardini) για να φιλοξενηθεί η πρώτη Biennale Τέχνης. Στη συνέχεια, και κυρίως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η περιοχή αναπτύχθηκε και προστέθηκαν σιγά σιγά τα 30 περίπτερα των κρατών (μεταξύ των οποίων και εκείνο της Ελλάδας του 1934) που συμμετέχουν στο μεγάλο αυτό καλλιτεχνικό γεγονός. Μετά τον πόλεμο, ο θεσμός της Biennale συμπεριέλαβε και άλλες μορφές τέχνης όπως το θέατρο, τον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική, δίνοντας έτσι νέες ευκαιρίες ανάπτυξης στην πόλη. Η διόγκωση, όμως, του τουριστικού φαινομένου τα τελευταία χρόνια, παρότι προσφέρει οικονομικά και έχει καταστήσει τη Βενετία διεθνές κέντρο των τεχνών, έχει δημιουργήσει πολλά προβλήματα διαχείρισης της εισροής των τουριστών, με αποτέλεσμα να έχουν αρχίσει οι πρώτες προτάσεις για μη συμμετοχή ή για τον περιορισμό εισόδου σε τόσο πολυπληθή γεγονότα που διαταράσσουν τις τοπικές κοινωνίες.

Η σχέση της αρχιτεκτονικής με την Biennale της Βενετίας εμφανίστηκε μέσα από μερικές προδρομικές εκδηλώσεις (**Ευκ 10.10**). Ο Vittorio Gregotti το 1975 οργάνωσε μια έκθεση για το ιστορικό συγκρότημα των αλευρόμυλων Stucky της Βενετίας, και το 1976, στο πλαίσιο της Biennale Τέχνης, ως επιμελητής μιας ενότητας για την αρχιτεκτονική, ένα τρίπτυχο εκθέσεων κάτω από τον γενικότερο τίτλο *Environment*: α) *Europe-America, old city centre, suburbia*, β) *Werkbund 1907 – The Origins of Design*, και γ) *Rationalism and Architecture in Italy during the fascist period*. Τέθηκαν έτσι ζητήματα που

απασχολούσαν την αρχιτεκτονική την περίοδο εκείνη: η διερεύνηση της σχέσης πόλη - περίχωρα στις δύο πλευρές του Ατλαντικού και η αναζήτηση απαντήσεων για τη διαχείριση της αμφιλεγόμενης και διακρατικής κληρονομιάς του Μοντέρνου. Τα θέματα αυτά, που συζητήθηκαν και διεξοδικότερα στο συνέδριο που ακολούθησε τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου με τίτλο *Quale movimento moderno*, άνοιξαν έναν διάλογο επικοινωνίας μεταξύ των αρχιτεκτόνων και έδωσαν γερές βάσεις για τη συνέχεια των εκθέσεων και των συζητήσεων που αυτές μπορούν να εγείρουν, αποδεικνύοντας ότι η αρχιτεκτονική, όπως και η τέχνη, αναγκαιούται παρόμοιων φορέων που λειτουργούν ως ενισχυτές των θεωρητικών προβληματισμών. Οργανώνοντας το 1978 την έκθεση *Utopia and the Crisis of Anti-Nature: Architectural Intentions in Italy*, ο Vittorio Gregotti επανέφερε τη θεματολογία στην ιταλική αρχιτεκτονική, και στο πλαίσιο της Biennale του 1980 με τη συμμετοχή του Aldo Rossi στην έκθεση για το θέατρο και τον χώρο με τίτλο *Venezia e lo spazio scenico* (Palazzo Grassi 1979) και την κατασκευή του πλωτού Θεάτρου του Κόσμου (Teatro del Mondo) ([Εικ 10.11](#)) είχε πλέον γίνει σαφές ότι η αρχιτεκτονική έπρεπε να αποκτήσει έναν δικό της εκθεσιακό φορέα.

Η επίσημη έναρξη της Biennale Αρχιτεκτονικής έγινε το 1980 με επιμελητή τον Ιταλό αρχιτέκτονα και ιστορικό Paolo Portoghesi ο οποίος, ορίζοντας ως θέμα το *Η παρουσία του παρελθόντος* (*La Presenza del Passato*), κάλεσε αρχιτέκτονες από όλο τον κόσμο να παρουσιάσουν έργα τους σε ένα από τα κτήρια των παλιών ναυπηγείων της Βενετίας (Corderie dell'Arsenale). Εκεί κατασκευάστηκε η περίφημη Strada Novissima με 20 προσόψεις σε πραγματικό μέγεθος, που συγκροτούσαν τις όψεις ενός δρόμου, σχεδιασμένες από ισάριθμους αρχιτέκτονες μεταξύ των οποίων οι Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Arata Isozaki, Robert Venturi, Franco Purini, Ricardo Bofill, Christian de Portzamparc. Το εγχείρημα αυτό έμεινε στην ιστορία της αρχιτεκτονικής ως εκείνο που σηματοδότησε την έναρξη του Μεταμοντερνισμού. Δηλαδή την εποχή εκείνη κατά την οποία η διερεύνηση της σχέσης της αρχιτεκτονικής με το παρελθόν της και η ανάπτυξη ποικίλων θεωρητικών προβληματισμών υπερίσχυσαν των λειτουργικών και κατασκευαστικών αναζητήσεων που είχαν κληρονομηθεί από τον Μοντερνισμό.



La Biennale di Venezia

Arte
Architettura
Cinema
Danza
Musica
Teatro
Archivio Storico



Εικόνα 10.10 Το λογότυπο της Biennale της Βενετίας.

Πηγή: https://it.wikipedia.org/wiki/Biennale_di_Venezia#/media/File:Logo_Biennale.svg

Εικόνα 10.11 Aldo Rossi, το Θέατρο του Κόσμου (Teatro del Mondo), Βενετία, 1979. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Πολύ σύντομα η Έκθεση έλαβε μεγάλη δημοσιότητα καθώς τα θέματα και οι επιμελητές σηματοδοτούν την επικαιρότητα και παρουσιάζονται οι τελευταίες τάσεις της παγκόσμιας αρχιτεκτονικής που τροφοδοτούν τη μελλοντική πορεία της. Από την 5η Biennale (1991), με επιμελητή τον Ιταλό ιστορικό της αρχιτεκτονικής Francesco Dal Co (γενν. 1945), άρχισαν να χρησιμοποιούν τα εθνικά περίπτερα και η

Έκθεση αναπτύχθηκε στους χώρους της Biennale Τέχνης. Στους χώρους των ναυπηγείων (Arsenale) διοργανώνεται για πρώτη φορά η Biennale Αρχιτεκτονικών Σχολών, ένας θεσμός που συνεχίστηκε τα επόμενα χρόνια, εμπλέκοντας έτσι και τα εκπαιδευτικά ιδρύματα στη διαδικασία της έκθεσης. Την ίδια χρονιά σημαντικό γεγονός αποτέλεσε η κατασκευή του κτηρίου του βιβλιοπωλείου (Padiglione del Libro) από τον James Stirling ([Εικ 10.12](#)), που μέχρι σήμερα αποτελεί με την ελλειψοειδή του κάτοψη και τη χάλκινη οροφή ένα από τα πιο χαρακτηριστικά κτήρια των Κήπων. Ειδικότερα, μετά την 6η Biennale το 1996, όταν επιμελητής ορίστηκε ο Αυστριακός αρχιτέκτονας Hans Hollein, η οποία είχε θέμα: *Αισθητήρες του μέλλοντος. Ο αρχιτέκτονας ως σειсмоγράφος (Sensori del futuro. L'architetto come sismografo)*, η Έκθεση μετατράπηκε σε διεθνές γεγονός και έκτοτε οι συμμετοχές των διάφορων κρατών παρουσιάζονται στα εθνικά περίπτερα. Το κεντρικό περίπτερο της Ιταλίας φιλοξενεί συνήθως ειδικές εκθέσεις που τις περισσότερες φορές ακολουθούν προτάσεις του εκάστοτε επιμελητή ([Εικ 10.13](#), [10.14](#)).



Εικόνα 10.12 James Stirling, Padiglione del Libro, Βενετία Biennale, 1989-1991. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



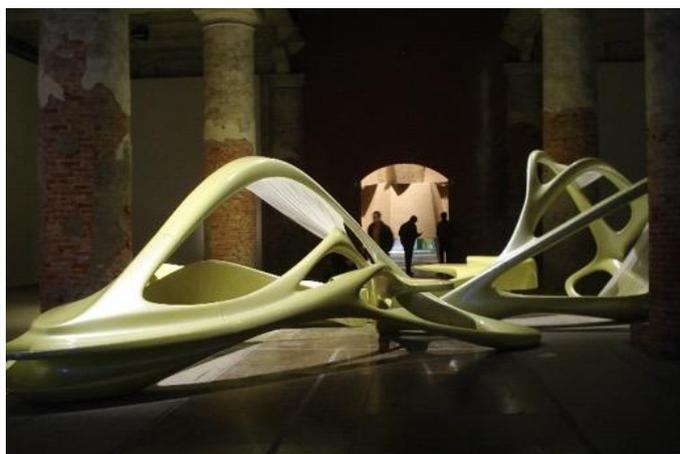
Εικόνα 10.13 Duilio Torres, Το κεντρικό περίπτερο της Ιταλίας, 1932. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 10.14 Alvar Aalto, Το περίπτερο της Φινλανδίας, 1955-1956. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Η κυριότερη συνεισφορά της διοργάνωσης είναι η παρουσίαση ιδεών για την πορεία της αρχιτεκτονικής οι οποίες μπορούν να αποτελέσουν αφορμή για περαιτέρω προβληματισμούς. Οι μελέτες και τα υλοποιημένα έργα που παρουσιάζονται άπτονται ενός θεματολογικού άξονα ο οποίος ορίζεται από τον

εκάστοτε επιμελητή της έκθεσης. Μέχρι σήμερα, έχουν τεθεί διάφορα θέματα, όπως ο ρόλος του αρχιτέκτονα στη σύγχρονη κοινωνία (Hans Hollein, 1996), οι ηθικές διαστάσεις της αρχιτεκτονικής σε σχέση με το περιβάλλον (Massimiliano Fuksas, 2000), κατά πόσο η τεχνολογία αιχμής επαναπροσδιορίζει την αισθητική μας και την εξέλιξη των πόλεων στο μέλλον (Deyan Sudjic, 2002, και Kurt W. Forster, 2004), ο ρόλος των αρχιτεκτόνων και της αρχιτεκτονικής στη δημιουργία δημοκρατικών και βιώσιμων αστικών πλαισίων και η σύνδεσή τους με την πολιτική παρέμβασης, τις κυβερνητικές δράσεις και την κοινωνική συνοχή (Richard Burdett, 2006), μια αρχιτεκτονική χωρίς τη δέσμευση του κτισμένου περιβάλλοντος που μπορεί να κάνει τον άνθρωπο να αισθανθεί παντού σαν στο σπίτι του (Aaron Betsky, 2008), η πλουραλιστική πλευρά της αρχιτεκτονικής ως τόπος συνάντησης των ανθρώπων (Kazuyo Sejima, 2010), το κοινό πεδίο της αρχιτεκτονικής (David Chipperfield, 2012), τα θεμελιώδη στοιχεία της αρχιτεκτονικής (Rem Koolhaas, 2014), βελτίωση της ποιότητας του δομημένου περιβάλλοντος αντιμετωπίζοντας ζητήματα όπως ο διαχωρισμός, οι ανισότητες, οι περιφέρειες, οι φυσικές καταστροφές, η έλλειψη στέγασης, η μετανάστευση, η εγκληματικότητα, τα απόβλητα, η ρύπανση και η συμμετοχή των κοινοτήτων (Alejandro Aravena, 2016, και Lesley Lokko, 2023), ο ελεύθερος χώρος (Yvonne Farrell και Shelley McNamara, 2018), τρόποι κοινής διαβίωσης (Hashim Sarkis, 2021) ([Εικ 10.15](#), [10.16](#)).



Εικόνα 10.15 F.A.T., *Villa Rotunda Redux*, Biennale Βενετίας, 2012. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 10.16 Zaha Hadid, Patrick Schumacher, *Biennale Βενετίας*, 2008. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Η 19η Biennale της Βενετίας, σε συνεργασία με την αγγλική κατασκευαστική εταιρεία Arup και το Ellen MacArthur Foundation, θα διεξαχθεί το 2025 και το θέμα της εστιάζει στην αντιμετώπιση των βασικών προκλήσεων του δομημένου περιβάλλοντος. Ο επιμελητής Carlo Ratti, μηχανικός και αρχιτέκτονας, επέλεξε ως τίτλο *Intelligens Natural. Artificial. Collective* για να τονίσει την ανάγκη να προσανατολιστεί η αρχιτεκτονική προς μια κυκλική οικονομία, προς τη βιωσιμότητα, να ενδιαφερθεί για τη μόλυνση του περιβάλλοντος και την απώλεια της βιοποικιλότητας, να ενδιαφερθεί για την κλιματική αλλαγή «μέσα από την εξάλειψη των απορριμμάτων, την ανακύκλωση των δομικών υλικών και την αναγέννηση των φυσικών πόρων, αποδεικνύοντας έτσι ότι η αρχιτεκτονική και το δομημένο περιβάλλον μπορούν να συνυπάρχουν σε αρμονία με τον πλανήτη μας», όπως διαβάζουμε στην ανακοίνωση της Biennale.

Στο πλαίσιο της Έκθεσης οργανώνονται ημερίδες, εργαστήρια φοιτητών, καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και δίνονται διάφορα βραβεία όπως ο Χρυσός Λέων (Leone d'oro) για την καλύτερη εθνική συμμετοχή και για την καριέρα ενός αρχιτέκτονα κ.ά. Η έκθεση γίνεται σε δύο βασικές περιοχές της Βενετίας, στους χώρους του Arsenale και στους Κήπους, ενώ τα τελευταία χρόνια περισσότεροι χώροι της πόλης συμμετέχουν στη διοργάνωση, φιλοξενώντας εθνικές αντιπροσωπείες και διάφορα άλλα γεγονότα όπως ομιλίες, εργαστήρια και εκθέσεις.

10.2.2 Αρχιτεκτονική και Διεθνείς Εκθέσεις

Ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο για την αρχιτεκτονική αποτελεί η διοργάνωση των Διεθνών Εκθέσεων, μια παγκόσμια εκδήλωση που ξεκίνησε από το 1851 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Ο στόχος τους ήταν εξαρχής οικονομικός και αποσκοπούσε στην ενίσχυση της βιομηχανίας, του εμπορίου, στη διάχυση των προϊόντων αλλά και στην ανάπτυξη των οικονομικών σχέσεων ανάμεσα στα διάφορα κράτη. Παράλληλα, όμως, αποτέλεσε και ένα σημαντικό αρχιτεκτονικό γεγονός, καθώς η έναρξή τους σηματοδότησε για την αρχιτεκτονική τη συμμετοχή της στη δημιουργία έργων μεγάλης κλίμακας που δεν εξυπηρετούσαν πλέον τα προγράμματα πολιτικών ή θρησκευτικών ηγεμόνων. Η 1η Έκθεση στο Λονδίνο το 1851, που διήρκεσε από τον Μάιο μέχρι τον Οκτώβριο, εκτεινόταν σε μια έκταση 100.400 τ.μ., και, εκτός από τη φημισμένη μεταλλική κατασκευή Crystal Palace του Joseph Paxton, κατασκευάστηκαν λίγο αργότερα με τα έσοδά της στο Λονδίνο το Μουσείο Victoria & Albert, το Μουσείο Επιστημών και το Μουσείο Φυσικής Ιστορίας. Η Διεθνής Έκθεση στο Σικάγο το 1893, υπό τη διεύθυνση των Daniel H. Burnham και Frederick Law Olmsted, είδε την άνοδο του City Beautiful movement δηλαδή του κινήματος για τον «εξωραϊσμό και την ωραιοποίηση των πόλεων», αλλά συγχρόνως αποτελεί και την εναρκτήρια ημερομηνία για την εμφάνιση των πρώτων αντιδράσεων προς τον Νεοκλασικισμό και τη διατύπωση των μοντέρνων θεωριών του νεαρού τότε F. L. Wright. Παρίσι, Βιέννη, Λιέγη, Μιλάνο αλλά και Μελβούρνη, Σεντ Λούις, Νέα Υόρκη ήταν μερικές από τις πόλεις που φιλοξένησαν Διεθνείς Εκθέσεις μέχρι το 1950. Στη συνέχεια, η Έκθεση μεταφέρθηκε σε πόλεις όπως το Μόντρεαλ, οι Βρυξέλλες, το Μιλάνο, το Αννόβερο, η Οσάκα, η Σεβίλλη, η Σαγκάη, το Ντουμπάι κ.ά.

Η διοργάνωση ενός τέτοιου γεγονότος ωθεί τους αρχιτέκτονες να ακολουθήσουν τα τελευταία προτάγματα και να υλοποιήσουν προγράμματα που παρουσιάζουν την εξέλιξη τόσο στην τεχνολογία όσο και στις θεωρητικές τάσεις της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Άλλοτε εφήμερες και άλλοτε μόνιμες κατασκευές διαμόρφωσαν ολόκληρες περιοχές στις πόλεις όπου φιλοξενήθηκαν, και μερικές από αυτές εξελίχθηκαν σε μεγάλα κέντρα πολιτισμού και τεχνών. Οι πέντε Διεθνείς Εκθέσεις στο Παρίσι ήταν οι αφορμές για την κατασκευή του Πύργου του Άιφελ (1889), του Grand Palais (1900), των κτηρίων και τη διαμόρφωση ολόκληρης της περιοχής στον λόφο του Τροκαντερό (1937). Αντίστοιχα, οι εκθέσεις του 1958 στις Βρυξέλλες διαμόρφωσαν την περιοχή όπου σήμερα ακόμη βρίσκεται η πρωτοποριακή κατασκευή Atomium, μια συνεργασία του μηχανικού A. Waterkeyn και των αρχιτεκτόνων A. και J. Polak, που η μορφή του αναπαριστά κυψελίδα ενός κρυστάλλου σιδήρου, μεγεθυμένη κατά 165 δισεκατομμύρια φορές. Στην Έκθεση του Μόντρεαλ στο 1967, ο Richard Buckminster Fuller υλοποίησε τον γεωδαιτικό θόλο ως το περίπτερο της Αμερικής. Το 1970 στην Έκθεση της Οσάκα τον σχεδιασμό του εκθεσιακού χώρου είχε ο αρχιτέκτονας Kenzō Tange (1913-2005) μαζί με μία ομάδα 12 αρχιτεκτόνων στην οποία συμμετείχε και ο Arata Isozaki (1931-2022). Το συνολικό σχέδιο σε μια έκταση 3.300.000 τ.μ. στα περίχωρα της πόλης οργανώθηκε με άξονα την Symbol Zone, μια μεγάλη επιμήκη πλατεία με μεταλλικά στέγαστρα, που αποτέλεσε τη ραχοκοκαλιά όλης της έκθεσης, ως τόπος και συμβολικό σημείο συνάντησης όλων των ανθρώπων. Ο χώρος της έκθεσης συμπεριλάμβανε εντυπωσιακά εκθεσιακά περίπτερα, έργα τέχνης όπου παράδοση και καινοτομίες συνεργάζονταν για να διαμορφώσουν ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα και να παρουσιάσουν τη δυναμική της Ιαπωνίας σε όλο τον κόσμο ([Εικ 10.17](#), [10.18](#)).



Εικόνα 10.17 Η κεντρική πλατεία στην Έκθεση της Όσακα, 1970.

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Kenz%C5%8D_Tange

Εικόνα 10.18 Yutaka Murata, Mamoru Kawaguchi, Περίπτερο Fuji, Οσάκα, 1970.

Πηγή: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fuji-Pavilion,_Osaka_Expo%2770.jpg

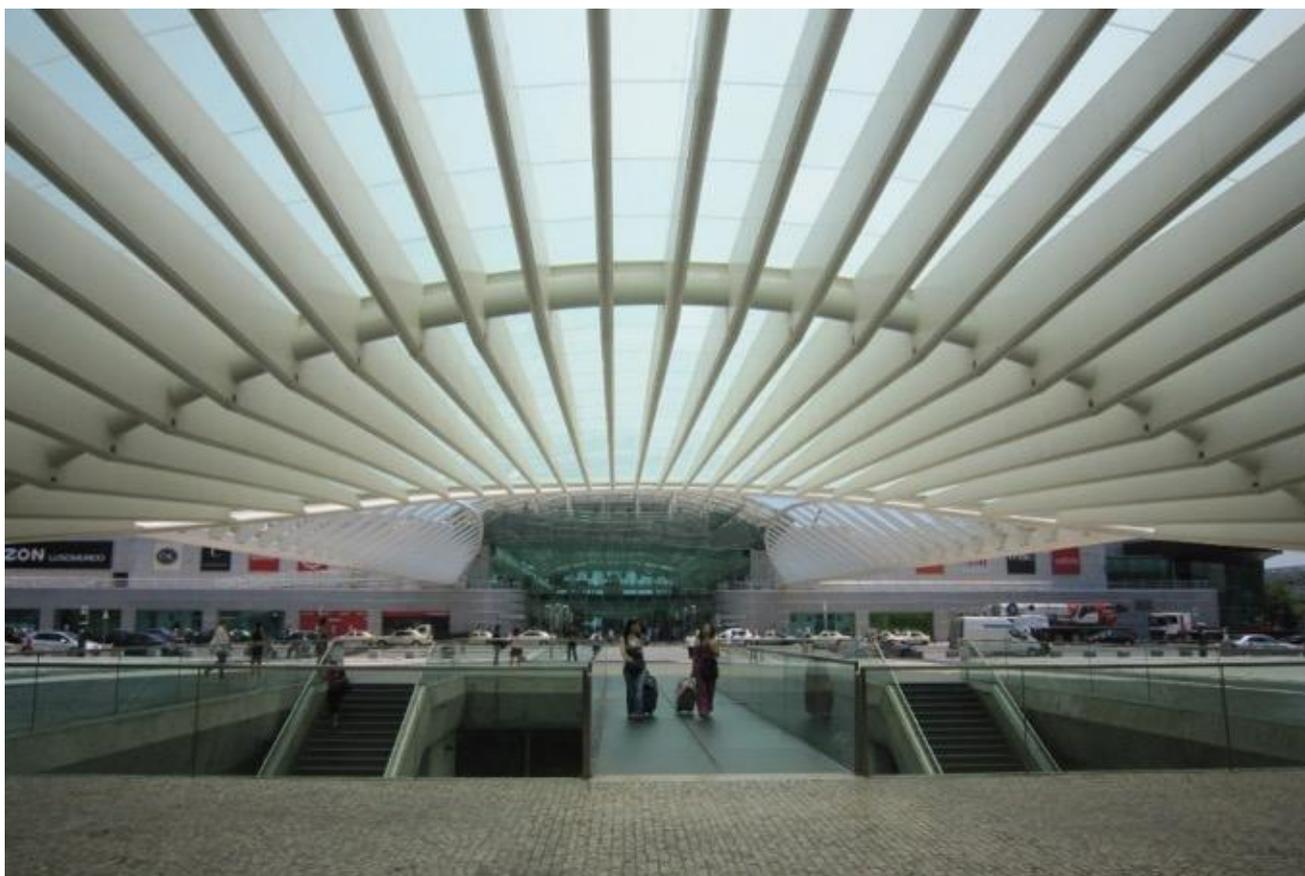
Οι αρχιτέκτονες και οι μηχανικοί της εποχής πειραματίστηκαν με διάφορες εκφράσεις όπως η αεροστηριζόμενη κατασκευή των Ιαπώνων αρχιτεκτόνων Yutaka Murata (1917-1988) και Mamoru Kawaguchi (1931-2019), όπου προβλήθηκε για πρώτη φορά ένα φιλμ IMAX, η μπρουταλιστική μεγαδομή από σκυρόδεμα και ασφάλι του Βραζιλιάνου Paulo Mendes da Rocha (1928-2021) που δημιουργούσε ένα τεχνητό τοπίο, η τεχνολογική καινοτομία του περιπτέρου της Ελβετίας του Willy Walter, μια τεράστια κατασκευή Radiant Structure από ασάλι και αλουμίνιο που έμοιαζε με δένδρο ύψους 21 μέτρων και διάμετρο 55 μέτρα, το οποίο με τις χιλιάδες μικρές γυάλινες σφαίρες έλαμπε νύχτα και μέρα, ενώ στη βάση του οι διάφορες αίθουσες φιλοξενούσαν εστιατόρια, μπαρ και εκθεσιακούς χώρους. Η περιοχή σήμερα έχει μετατραπεί σε πάρκο, διατηρώντας ορισμένα από τα περίπτερα και τα έργα τέχνης, αλλά κυρίως επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την επέκταση και την εξέλιξη της ίδιας της πόλης.

Άλλο ένα παράδειγμα Διεθνούς Έκθεσης με σημαντική αρχιτεκτονική παραγωγή ήταν η Έκθεση στη Λισαβόνα το 1998, όπου κατασκευάστηκαν νέες γέφυρες, νέοι σταθμοί του μετρό, και σημαντικοί αρχιτέκτονες, χρησιμοποιώντας τα τελευταία επιτεύγματα της σύγχρονης τεχνολογίας, συμμετείχαν στην κατασκευή των κτηρίων, για τα οποία είχε προβλεφθεί και η χρήση τους μετά το πέρας της Έκθεσης, με στόχο την αποφυγή της εγκατάλειψης και της παρακμής τους ([Εικ 10.19](#), [10.20](#), [10.21](#)).



Εικόνα 10.19 Leonor Janeiro, Nick Jacobs, SOM (Skidmore, Owings et Merrill), Λισαβόνα, Διεθνής Έκθεση 1998, Πύργος Vasco de Gama, 1998. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 10.20 SOM (Skidmore, Owings et Merrill), Regino Cruz, Pavillon Atlantique, Λισαβόνα, Διεθνής Έκθεση 1998. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 10.21 *Santiago Calatrava, Λισαβόνα, Διεθνής Έκθεση 1998, Σταθμός του Μετρό, 1998.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

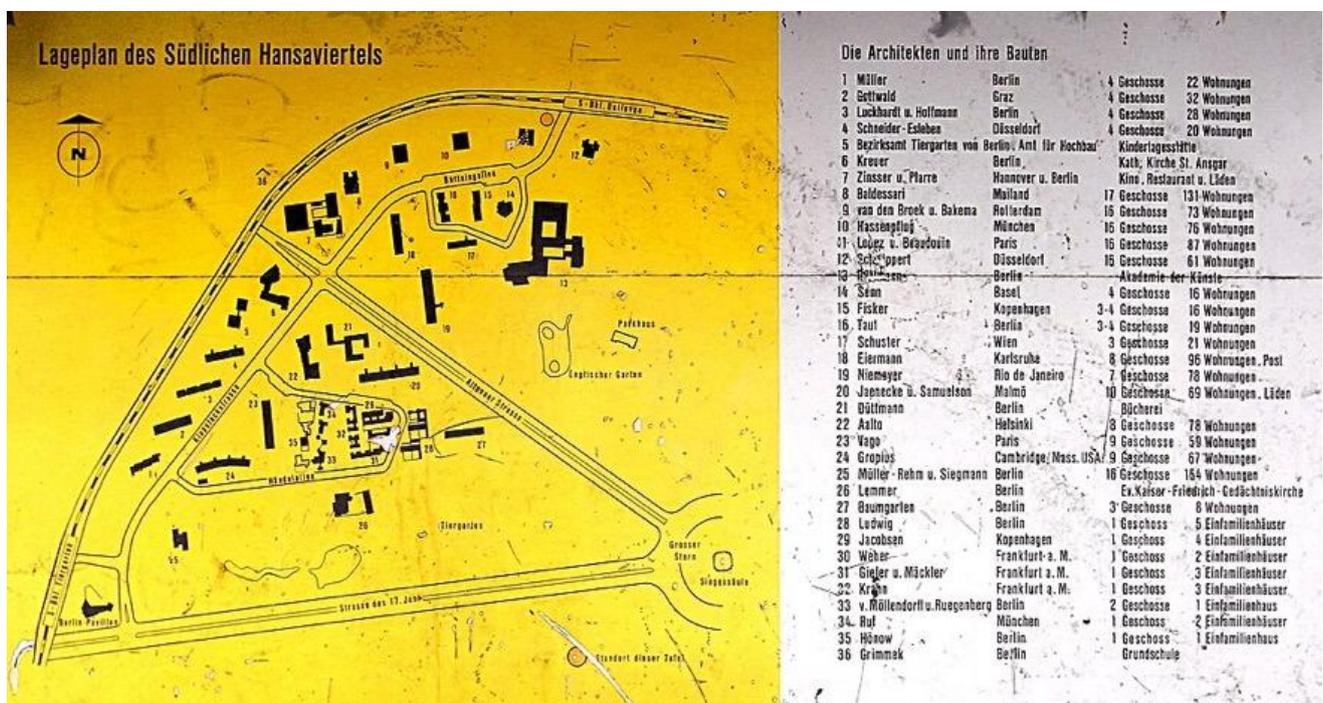
Σχετικά με την εξέλιξη των αρχιτεκτονικών προτάσεων στις Διεθνείς Εκθέσεις μετά το 1967, ο Κωνσταντής Κίζης (2024, 108) γράφει: «Η επιδειξιμανία, τόσο σε περιεχόμενο όσο και αρχιτεκτονική μορφή, συνεχίζει να χαρακτηρίζει τις πρόσφατες Διεθνείς Εκθέσεις, ενώ η απουσία νοήματος και στρατηγικού εκθεσιακού σχεδιασμού είναι ενδεικτικές ενός θεσμού που έχει απολέσει το διεθνές του στίγμα και την κρισιμότητά του». Παρ' όλα αυτά, το έδαφος που δόθηκε στην Αρχιτεκτονική για να προβάλει τις δυνατότητες της αξιοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό στη διάρκεια των 170 χρόνων του θεσμού, καταγράφοντας έτσι σε κάθε διοργάνωση των Διεθνών Εκθέσεων τις πορείες που διήνυσε γενικότερα.

10.2.3 Εκθέσεις αρχιτεκτονικής σε κλίμακα 1:1

Ως ιδανικότερη περίπτωση για την παρουσίαση της αρχιτεκτονικής θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τις αρχιτεκτονικές εκθέσεις όπου τα εκθέματα, δηλαδή τα κτήρια, υλοποιούνται σε πραγματικές συνθήκες. Η αρχή έγινε με αφορμή την έκθεση *Die Wohnung (Η κατοικία)* που διοργάνωσε ο σύνδεσμος *Deutscher Werkbund* το 1927. Στην περιοχή *Weissenhof* στη Στουτγάρδη, υπό τον γενικό σχεδιασμό και την επίβλεψη του *Mies van der Rohe*, προσκλήθηκαν 17 αρχιτέκτονες και κατασκευάστηκαν σε έναν πρότυπο οικισμό 21 κατοικίες που περιλάμβαναν 60 διαμερίσματα, οι οποίες σηματοδότησαν την έναρξη του Μοντερνισμού και παρουσίασαν τις βασικές αρχές του. Παρόμοιες προτάσεις υλοποιήθηκαν στη συνέχεια και στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 στην πόλη Μπρεσλάου, στη Βιέννη, στην Πράγα και αλλού.

Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι προσπάθειες ανοικοδόμησης των γερμανικών πόλεων, και κυρίως του Βερολίνου οδήγησαν τον Ιούλιο του 1957 στη διοργάνωση της *International Building Exhibition (Interbau)* στην περιοχή Χάνσα στον δυτικό τομέα της πόλης ([Εικ 10.22](#), [10.23](#)). Η έκθεση τελούσε υπό την αιγίδα του Οργανισμού των Διεθνών Εκθέσεων (*Bureau international des*

Expositions), και διήρκεσε από τον Ιούλιο μέχρι τον Σεπτέμβριο. Περιλάμβανε την κατασκευή 1.300 μονάδων κατοικίας, μίας βιβλιοθήκης, δύο ναών, σχολείων και εμπορικών κέντρων. Η κατασκευή των κτηρίων ξεκίνησε το 1954 και συνεχίστηκε μέχρι το 1960. Κατά τη διάρκεια της Έκθεσης διάφορα περίπτερα εικονογραφούσαν τόσο τη μελλοντική εικόνα της περιοχής, όσο και τη διαρρύθμιση των διαμερισμάτων και την επίπλωσή τους. Μία ξεχωριστή ενότητα της Έκθεσης ήταν αφιερωμένη στη Μοντέρνα Πόλη (The City of Tomorrow) και το περίπτερο, μια τεράστια αρθρωτή μεταλλική κατασκευή (Mero System) ενδεδυμένη με προτεταμένο ύφασμα επικαλυμμένο με πολυουρεθάνη, ήταν σχεδιασμένο από τους Karl Otto (1904-1975), Frei Otto (1925-2015) και Günther Günschel (1928-2008). Στόχος της Έκθεσης ήταν να παρουσιαστούν προτάσεις για σχεδιασμό κατοικιών, λαμβάνοντας υπόψη τις νέες ανάγκες των κατοίκων, με τη συμμετοχή περισσότερων από 50 αρχιτεκτόνων, μεταξύ των οποίων οι Le Corbusier, Oscar Neimeyer, Arne Jacobsen, Alvar Aalto και Walter Gropius. Επίσης, σκοπός του εγχειρήματος ήταν η διάχυση των προτύπων της καθημερινής ζωής του δυτικού κόσμου έναντι εκείνων της Ανατολικής Γερμανίας. Ο επιμελημένος σχεδιασμός του τοπίου, η χρησιμοποίηση των πολύχρωμων όψεων, τα μεγάλα και φωτεινά παράθυρα, τα μπαλκόνια, ο προσανατολισμός προς νότο, η αποφυγή της έκθεσης των κατοικιών στα μάτια των περαστικών και η εξασφάλιση της ιδιωτικότητας των κατοίκων ήταν μερικά από τα στοιχεία που διαφοροποιούσαν τις αρχιτεκτονικές προτάσεις της Interbau από τη σοσιαλιστική αρχιτεκτονική του ανατολικού τομέα της πόλης.



Εικόνα 10.22 Χάρτης του οικισμού Hansaviertel, Βερολίνο.
 Πηγή: https://de.wikipedia.org/wiki/Interbau#/media/Datei:Hansa4tel_5a.jpg



Εικόνα 10.23 *Walter-Gropius, Συγκρότημα κατοικιών στον οικισμό Hansaviertel, 1957, Βερολίνο.*
Πηγή: https://de.wikipedia.org/wiki/Interbau#/media/Datei:Hansa4tel_5a.jpg

Στη συνέχεια, το 1979 διοργανώθηκε στο Βερολίνο, υπό τον γενικό σχεδιασμό του Josef Paul Kleihues (1933-2004), η International Building Exhibition Berlin (Internationale Bauausstellung Berlin – IBA Berlin), η οποία ολοκληρώθηκε το 1987. Στόχος της Έκθεσης ήταν η ανοικοδόμηση της πόλης (κατοικίες και ελεύθεροι χώροι), διερευνώντας τα θέματα της αποκατάστασης με κριτική οπτική, αποφεύγοντας τις σκηνογραφικές επαναφορές στις προϋπάρχουσες στιλιστικές αναφορές, αλλά συγχρόνως διατηρώντας τις τυπολογίες των κατοικιών και τα αστικά χαρακτηριστικά της ιστορικής πόλης. Με έργα τους συμμετείχαν οι: Peter Eisenman, Mario Botta, Vittorio Gregotti, John Hejduk, Herman Hertzberger, Hans Hollein, Arata Isozaki, Léon Krier, Rob Krier, Charles Moore, Aldo Rossi, Rem Koolhaas/OMA και James Stirling. Τα θέματα της συλλογικής μνήμης και της τυπολογίας της κατοικίας, που είχαν ήδη διατυπωθεί από το 1966 στο βιβλίο του Aldo Rossi *Η αρχιτεκτονική της πόλης* και η θεωρία *Critical Reconstruction* του Kleihues, αποτέλεσαν τον κεντρικό άξονα επέμβασης στις περιοχές Tegel, Prager Platz, νότια του Tiergarten και νότια του Friedrichstadt, στο ιστορικό κέντρο της πόλης. Για τον Aldo Rossi (1986, 96): «Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την οργάνωση της κατοικίας στο Βερολίνο προκύπτει από την παρατήρηση του σχεδίου της πόλης», και στην πρότασή του για το οικοδομικό τετράγωνο της Friedrichstadt σέβεται τη σημασία του δρόμου, τοποθετώντας το κτήριο ακριβώς παράλληλα, διατηρεί τα χαρακτηριστικά των οικοδομικών τετραγώνων της πόλης με τις εσωτερικές αυλές και τους κοινόχρηστους χώρους επιτυγχάνοντας μια συνέχεια ανάμεσα στο μέσα και στο έξω του κτηρίου, δημιουργεί συγχρόνως νέα αστικά σημεία με την εισαγωγή των λευκών γωνιακών κίονων ([Εικ 10.24](#), [10.25](#)).



Εικόνα 10.24 *Peter Eisenman, Haus am Checkpoint Charlie, Block IBA, 1987, Βερολίνο.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

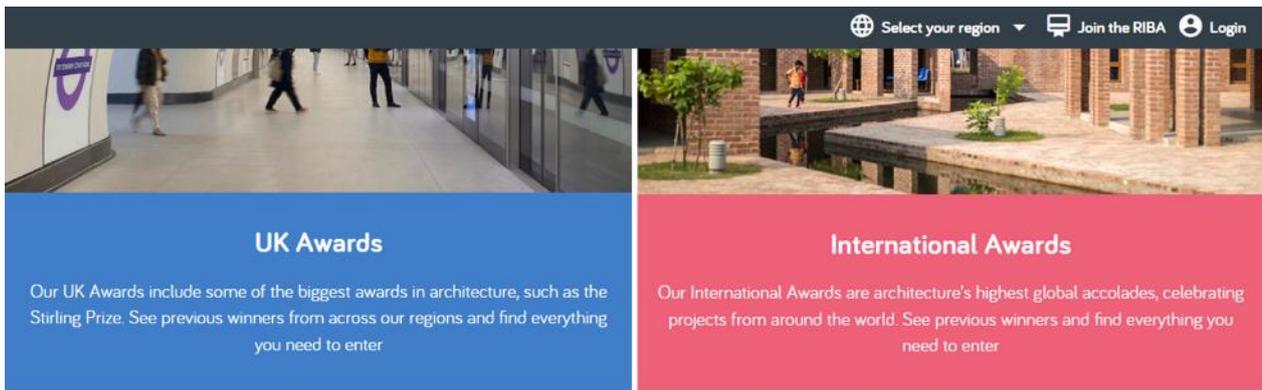


Εικόνα 10.25 Aldo Rossi, Friedrichstadt Block IBA, 1987, Βερολίνο, 1981-1988.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

10.3 Αρχιτεκτονικά βραβεία

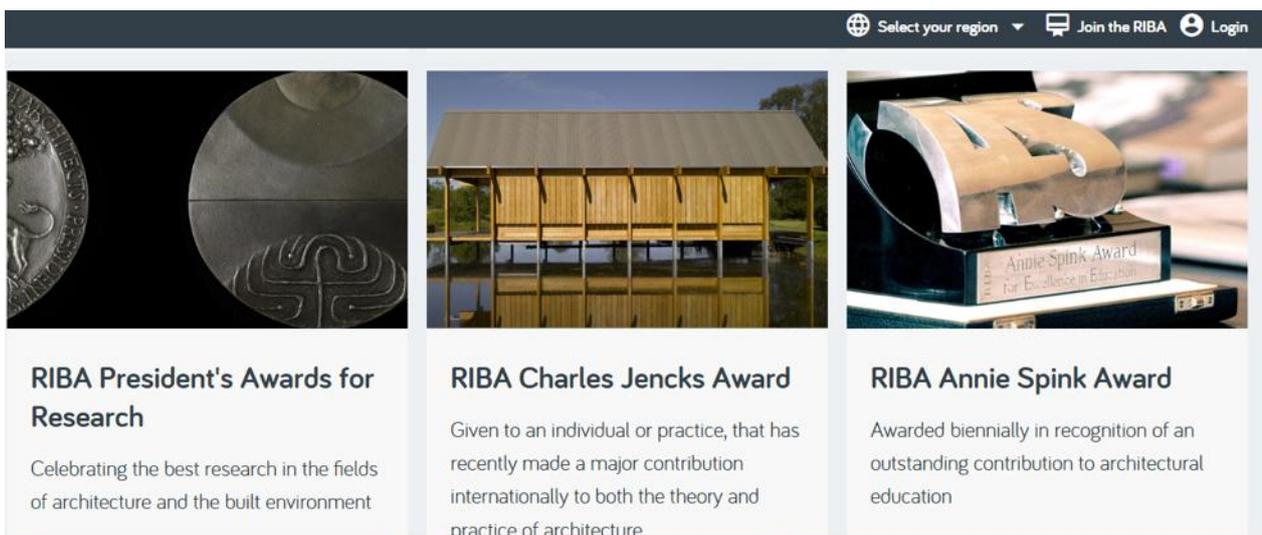
Ο θεσμός των βραβείων έχει ως στόχο να προαγάγει την αρχιτεκτονική και συγχρόνως, όπως σε όλες τις διαδικασίες βράβευσης, να δώσει κύρος στον θεσμό που το συστήνει. Από τα παλαιότερα βραβεία είναι το περίφημο Prix de Rome που δημιουργήθηκε το 1663 από τον Jean-Baptiste Colbert, υπουργό του Λουδοβίκου ΙΔ'. Το βραβείο το απένεμε η Γαλλική Ακαδημία και το έπαθλο ήταν η παραμονή ενός καλλιτέχνη (ζωγράφου, γλύπτη ή αρχιτέκτονα) στη Γαλλική Σχολή στη Ρώμη για 3 χρόνια και 4 μήνες, με σκοπό τη μελέτη των έργων της ρωμαϊκής αρχαιότητας. Το βραβείο με τη συγκεκριμένη του μορφή καταργήθηκε το 1968, ενώ μέχρι σήμερα απονέμεται υπό νέους κανονισμούς από το Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας.

Σήμερα διάφοροι οργανισμοί όπως το Βασιλικό Ινστιτούτο Βρετανών Αρχιτεκτόνων (Royal Institute of British Architects – RIBA) διαφημίζουν στην ιστοσελίδα τους την ποικιλία των βραβείων που απονέμουν, καλώντας τους αρχιτέκτονες να δηλώσουν τη συμμετοχή τους για να μπορούν να έχουν μια εθνική ή/και διεθνή αναγνώριση ([Εικ 10.26](#), [10.27](#), [10.28](#)).

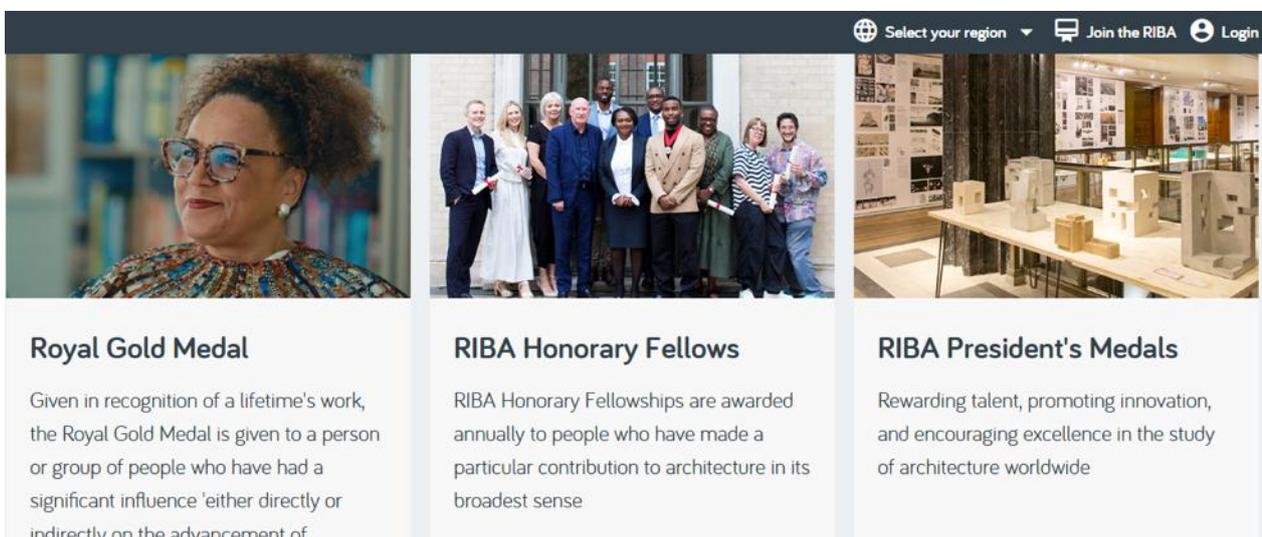


Awards entry information

Εικόνα 10.26 Ιστοσελίδα του RIBA με τις ανακοινώσεις των Βραβείων.
 Πηγή: <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page>



Εικόνα 10.27 Ιστοσελίδα του RIBA με τις ανακοινώσεις των Βραβείων.
 Πηγή: <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page>



Εικόνα 10.28 Ιστοσελίδα του RIBA με τις ανακοινώσεις των Βραβείων.
 Πηγή: <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page>

Η αναγνώριση των επιτευγμάτων στην αρχιτεκτονική γίνεται σε διάφορα στάδια. Απονέμονται βραβεία για υλοποιημένα έργα, για ιδέες, για το σύνολο μιας αρχιτεκτονικής σταδιοδρομίας, ή ακόμα και για τη συγγραφή θεωρητικών κείμενων και κριτικών αναλύσεων. Εσχάτως, με την εξέλιξη της πράσινης τεχνολογίας και το ενδιαφέρον για την κλιματική αλλαγή απονέμονται και βραβεία που στοχεύουν στη συσχέτιση της αρχιτεκτονικής με ζητήματα βιωσιμότητας όπως ο περιορισμός των ρύπων και η διαχείριση των αποβλήτων. Υπάρχουν βραβεία που απονέμονται ετησίως, ανά διετία ή και τριετία. Υπάρχουν περίπου 50 βραβεία που απονέμονται σε παγκόσμιο επίπεδο, με τα πιο παλιά να είναι το Royal Gold Medal, που άρχισε το 1848 και απονέμεται από το Βασιλικό Ινστιτούτο Βρετανών Αρχιτεκτόνων (RIBA) για το σύνολο της καριέρας ενός αρχιτέκτονα, μηχανικού ή ιστορικού, όχι απαραίτητα Βρετανού. Ο ίδιος φορέας απονέμει από το 1836 και το διεθνές βραβείο RIBA President's Medals για τις καλύτερες εργασίες των νέων πτυχιούχων από αρχιτεκτονικές σχολές. Η πλειονότητα των βραβείων έχει συσταθεί μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, καταδεικνύοντας την αναγκαιότητα για την αρχιτεκτονική να διαθέτει ένα δίκτυο επικοινωνίας για την τροφοδότηση μιας συνεχούς ενημέρωσης και άμιλλας.

Όπως είναι φυσικό, τα κίνητρα αλλά και τα αποτελέσματα της απονομής των βραβείων είναι ποικίλα, άλλα γενικά και άλλα πιο ειδικά. Αυτά μπορεί να είναι: η δημοσιότητα και η προβολή που αποκτούν το αρχιτεκτονικό επάγγελμα και οι αρχιτεκτονικές δημιουργίες, η αναφορά στην αρχιτεκτονική ως μία διαδικασία που μεριμνά για το δομημένο περιβάλλον, η ανάδειξη συγκεκριμένων έργων για το αστικό τοπίο, η γενικότερη υποστήριξη και το ενδιαφέρον των αρχιτεκτόνων για τα έργα συναδέλφων, η ανάδειξη ζητημάτων σε σχέση με την πολιτιστική κληρονομιά, την οικονομία, την εξέλιξη στον τομέα των υλικών κ.ά. Το έπαθλο του νικητή, εκτός από ένα χρηματικό ποσό, συνοδεύεται συνήθως με την απονομή ενός μεταλλίου και την παγκόσμια φήμη. Πολλές φορές διοργανώνονται συνοδευτικές εκθέσεις και εκδίδονται κατάλογοι με τα έργα του βραβευμένου.

Ως προς την ίδια την αρχιτεκτονική, η οργάνωση μιας διαδικασίας και η απονομή ενός βραβείου μπορεί να στοχεύουν στη συζήτηση γύρω από τη διαμόρφωση κριτηρίων για μια εξαιρετική αρχιτεκτονική, στην κριτική της πορείας της αρχιτεκτονικής, στην καταγραφή της ιστορίας των ιδεών, στην ενεργοποίηση του ενδιαφέροντος για τη σύγχρονη παραγωγή, και στη δημιουργία έμπνευσης για περαιτέρω τρόπους έκφρασης. Γενικότερα, τα βραβεία αποτελούν έναν μηχανισμό που μπορεί να τονώσει τη δημιουργικότητα και να προκαλέσει ανανέωση στις ιδέες και στις εφαρμογές τους.

Οι οργανώσεις και οι θεσμοί που απονέμουν βραβεία αναζητούν κάθε φορά πρωτοπόρους, καινοτόμους αρχιτέκτονες και επιβραβεύουν το έργο τους. Κυρίως στοχεύουν σε όσους μπορούν να αποδείξουν μέσα από το έργο τους ότι διαθέτουν ταλέντο, όραμα και συνεπή συνεισφορά μέσω της τέχνης της αρχιτεκτονικής. Αρκετές φορές, συναντάμε τα ίδια ονόματα στα πρώτα βραβεία και στη διοργάνωση των εκθέσεων όπως η Biennale. Κάθε οργανισμός που συγκροτεί ένα βραβείο φιλοδοξεί για τη δημιουργία ενός πλαισίου για την ανάδειξη της έρευνας και την προώθηση των κοινωνικών, πολιτιστικών και επιστημονικών εξελίξεων της αρχιτεκτονικής, αλλά και για τη δική του ανάδειξη ως συντελεστή για τη γενικότερη πορεία της αρχιτεκτονικής.

Ως αποτέλεσμα της απονομής ενός βραβείου έρχονται η διεθνής αναγνώριση αλλά και η διάχυση των απόψεων και των επιτευγμάτων των αρχιτεκτόνων. Συνήθως ακολουθούν προσκλήσεις των δημιουργών σε σεμινάρια, συζητήσεις και διαλέξεις, και τα έργα τους παρουσιάζονται σε διαφορετικά γεγονότα και δημοσιεύσεις αρχιτεκτονικής σε όλο τον κόσμο. Οι περισσότεροι φορείς συγκροτούν αρχεία δημιουργώντας σύγχρονες βάσεις δεδομένων της αρχιτεκτονικής, χρήσιμες για τους μελετητές και ερευνητές, δημοσιεύουν εκδόσεις και διοργανώνουν εκθέσεις που υποδέχονται πλήθος επισκεπτών. Τέλος, δεν είναι αμελητέα και η διαμόρφωση ενός δικτύου γνωριμιών και επικοινωνίας μεταξύ των διακριθέντων

που εγκαθιστούν ανάλογοι θεσμοί. Σημαντικό ρόλο στις τελικές επιλογές έχουν βέβαια κάθε φορά οι ιδιώτες χορηγοί και οι διάφοροι φορείς που χρηματοδοτούν ή που δημιουργούν τα εκάστοτε βραβεία.

Τα τελευταία χρόνια, από πληθώρα οργανώσεων, ινστιτούτων, επιστημονικών εταιρειών σε όλο τον κόσμο απονέμονται βραβεία για κάθε είδος αρχιτεκτονικής δραστηριότητας. Πολλοί από αυτούς τους φορείς φιλοδοξούν να αναδείξουν έργα αρχιτεκτονικής αλλά και παράλληλα να αναδειχθούν και οι ίδιοι. Απευθύνονται σε διάφορες κατηγορίες επαγγελματιών (αρχιτέκτονες, αρχιτέκτονες τοπίου, πολεοδόμους και βιομηχανικούς σχεδιαστές) με συναφή αντικείμενα και επιδιώκεται η σύνδεση των καινοτόμων τάσεων της αρχιτεκτονικής με εμπορικούς εταιρικούς, επιχειρηματικούς και κτηματομεσιτικούς παράγοντες.

Μερικά από τα πιο αξιόλογα βραβεία που απονέμονται είναι τα παρακάτω: Το κυριότερο αρχιτεκτονικό βραβείο είναι το διεθνές βραβείο Pritzker Architecture Prize, το οποίο αναφέρεται και ως «Νόμπελ της Αρχιτεκτονικής». Καθιερώθηκε από την οικογένεια Pritzker και την Hyatt Foundation το 1979 και απονέμεται κάθε χρόνο σε εν ζωή αρχιτέκτονες που το συνολικό τους έργο θεωρείται ότι έχει οδηγήσει σε νέες κατευθύνσεις την αρχιτεκτονική. Η ενασχόληση της οικογένειας Pritzker με τον ξενοδοχειακό κλάδο συνέβαλε στο να αντιληφθεί τη σημασία που έχουν η διαμόρφωση του χώρου και η αρχιτεκτονική για τους κατοίκους μιας πόλης, γεγονός που οδήγησε στη σύσταση του βραβείου. Στόχος του είναι η ενδυνάμωση της δημιουργικότητας, η αύξηση της προσοχής για το περιβάλλον, η ευαισθητοποίηση για την εκπαίδευση και τον πολιτισμό. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται σε μια πιο ανθρώπινη και διανοητική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και στη μέριμνα για το δομημένο περιβάλλον. Οι κυριότεροι σύγχρονοι αρχιτέκτονες έχουν βραβευτεί με το βραβείο Pritzker, και η απονομή αντικατοπτρίζει τις τάσεις που κυριαρχούν στη διεθνή αρχιτεκτονική από το 1979 και μετά: τεχνολογικές καινοτομίες, μεταμοντερνισμός, ρασιοναλισμός, κοινωνική αρχιτεκτονική, βιωσιμότητα, αρχιτεκτονική φιλική προς το περιβάλλον. Η τελετή της απονομής του βραβείου γίνεται κάθε χρόνο σε διαφορετικό μέρος με ιδιαίτερη αρχιτεκτονική σημασία, επιδιώκοντας έτσι να υπογραμμιστεί παράλληλα και ένας σημαντικός τόπος για την αρχιτεκτονική. Η κριτική επιτροπή κάθε χρόνο αποτελείται από οκτώ μέλη, μεταξύ των οποίων διακρίνονται αρχιτέκτονες, κριτικοί της αρχιτεκτονικής και επιφανείς άνθρωποι των γραμμάτων ([Εικ 10.29](#), [10.30](#)).



Εικόνα 10.29 Βραβείο Pritzker 1994, Christian de Portzamparc, Cité de la Musique, La Villette, Παρίσι, 1995. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 10.30 Βραβείο Pritzker 2008, Jean Nouvel, Tour Agbar, Βαρκελώνη, 2005. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Στον ευρωπαϊκό χώρο το σπουδαιότερο βραβείο είναι το European Union Prize Mies Van Der Rohe Award (EUmies Awards) που απονέμεται από την Ευρωπαϊκή Ένωση και το ίδρυμα Mies Van Der Rohe, το οποίο από το 1988 είχε θεσπίσει μία προδρομική μορφή του βραβείου ([Εικ 10.31](#), [10.32](#)). Το βραβείο, στη νέα του μορφή, ξεκίνησε το 2001, απονέμεται κάθε δύο χρόνια σε ένα σημαντικό έργο που έχει κατασκευαστεί στην Ευρώπη, το οποίο, εκτός από τα ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά και ανεξάρτητα από το πρόγραμμα, συμβάλλει στη γενικότερη ευημερία ενός τόπου. Υποστηρίζει την αρχιτεκτονική της Ευρώπης και τη συνεισφορά της σε παγκόσμιο επίπεδο, στοχεύοντας μεταξύ των άλλων και στην προώθηση της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής. Επιδιώκει να τονίσει την ποικιλομορφία της στο σύνολο της τεχνολογικής, κατασκευαστικής, κοινωνικής, οικονομικής, πολιτιστικής και αισθητικής παραγωγής, τη συμμετοχή της αρχιτεκτονικής στην εξέλιξη της ευρωπαϊκής πόλης, με έμφαση στην αειφόρο πρακτική που προωθεί τα οφέλη της βιώσιμης ανάπτυξης. Ιδιαίτερο βραβείο απονέμεται και στον παραγγελιοδότη, τονίζοντας την ξεχωριστή σχέση που τον συνδέει με τον αρχιτέκτονα. Μεγάλη σημασία δίνεται στην αναγνώριση των νέων Ευρωπαίων αρχιτεκτόνων καθώς ξεκινούν τη σταδιοδρομία τους, στους οποίους απονέμεται το ειδικό βραβείο αναδυόμενου αρχιτέκτονα (Emerging winner). Πρόσφατα (2015-2016) και προς την ίδια κατεύθυνση, έχει αθλοθετηθεί και το βραβείο για νέους πτυχιούχους αρχιτεκτονικών σχολών της Ευρώπης (Young Talent Architecture Award – YTAA), υπογραμμίζοντας το ενδιαφέρον για τους μελλοντικούς αρχιτέκτονες και το έργο τους. Τα έργα αυτής της κατηγορίας συγκροτούν ένα ψηφιακό αρχείο στο οποίο αναδεικνύονται τόσο οι αρχιτεκτονικές προτάσεις όσο και οι Σχολές Αρχιτεκτονικής, Αστικού Σχεδιασμού και Αρχιτεκτονικής Τοπίου, από όπου προέρχονται οι τελειόφοιτοι. Σημαντική λεπτομέρεια του βραβείου αποτελεί το γεγονός ότι η κριτική επιτροπή επισκέπτεται τα υποψήφια έργα, και συνεπώς η κριτική διαθέτει σαφήνεια και ως προς την υλοποίηση του έργου. Τέλος, η τελετή βράβευσης κορυφώνεται με την έκθεση όλων των συμμετοχών. Έτσι, βραβεία και εκθέσεις παρουσιάζονται ως παράλληλα εργαλεία στη διάχυση της σημασίας του αρχιτεκτονικού έργου.



Εικόνα 10.31 Βραβείο Mies Van Der Rohe 1988, Álvaro Siza Vieira, Banco Borges e Irmão, Vila do Conde, Πορτογαλία, 1978-1986. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 10.32 Βραβείο Mies Van Der Rohe 1996, Dominique Perrault, Bibliothèque Nationale de France, Παρίσι, 1995. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Από τα εθνικά βραβεία θα αναφέρουμε το Stirling Prize, που απονέμεται προς τιμήν του αρχιτέκτονα James Frazer Stirling (1926-1992) κάθε χρόνο από το 1996 μέχρι σήμερα από το Βασιλικό Ινστιτούτο Βρετανών Αρχιτεκτόνων (RIBA). Τα έργα που συμμετέχουν πρέπει να είναι σχεδιασμένα από ένα αγγλικό αρχιτεκτονικό γραφείο και από το 2015 πρέπει να βρίσκεται εντός της Μεγάλης Βρετανίας. Το Stirling Prize είναι το σημαντικότερο βραβείο της Βρετανίας και η απονομή του αποτελεί ένα ιδιαίτερο κοινωνικό γεγονός, για την παρακολούθηση του οποίου απαιτείται εισιτήριο οι τιμές του οποίου κυμαίνονται από 100 έως 425 στερλίνες. Στόχος του βραβείου είναι η βελτίωση της ποιότητας των δημόσιων κτηρίων, η

ανάπτυξη του κοινωνικού χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής, η ανάδειξη των τεχνολογικών καινοτομιών, η ανάπτυξη δημόσιας συζήτησης μεταξύ του δημιουργού και του κοινωνικού συνόλου ([Εικ 10.33](#), [10.34](#)).



Εικόνα 10.33 *Stirling Prize 1997, James Stirling, Michael Wilford, Μουσική Σχολή της Στουτγάρδης, Στουτγάρδη, 1994. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 10.34 *Stirling Prize 2014, Renzo Piano, The Shard, 2012, Λονδίνο. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



Εικόνα 10.35 *AIA Gold Medal, 2016, Robert Venturi και Denise Scott Brown, University of Pennsylvania, Clinical Research Building, School of Medicine, Φιλαδέλφεια, 1990. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Στις ΗΠΑ, το βραβείο που απονέμει το Αμερικανικό Ινστιτούτο Αρχιτετόνων (AIA Gold Medal) θεωρείται το σημαντικότερο. Ιδρύθηκε το 1907 και αποτελεί τον μεγαλύτερο θεσμό για την αρχιτεκτονική, επιβραβεύοντας αρχιτέκτονες με διαρκές θεωρητικό είτε πρακτικό έργο ([Εικ 10.35](#)). Είναι ένα βραβείο

που απονέμεται για τη συνολική καριέρα ενός αρχιτέκτονα ή ενός αρχιτεκτονικού γραφείου. Το 2016 βραβεύτηκαν για το συνολικό τους έργο (θεωρητικό και κατασκευασμένο) οι Robert Venturi και Denise Scott Brown.

Επίσης, υπάρχουν βραβεία όπως το Global Award for Sustainable Architecture, που δημιουργήθηκε το 2006 και απονέμεται σε αρχιτέκτονες που πρωτοδοτούν τη βιωσιμότητα σε εξισορροπημένα κοινωνικά, περιβαλλοντικά και οικονομικά έργα, δημιουργώντας γέφυρες εμπιστοσύνης μεταξύ ανθρώπων, κυβερνήσεων και επιχειρήσεων, στοχεύοντας στη συμπερίληψη των πολιτών ως μέρος της λύσης και όχι του προβλήματος. Η μείωση των επιπτώσεων των φυσικών καταστροφών αποτελεί τα τελευταία χρόνια μια πάγια απαίτηση για κάθε σχεδιαστική πρόταση.

Κλείνοντας αυτή την ενότητα, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι υπάρχουν πολλές κατηγορίες βραβείων που δεν αφορούν αυστηρά την αρχιτεκτονική, αλλά βραβεύουν κτήρια ή αρχιτέκτονες όταν emπίπτουν σε γενικότερες κατηγορίες. Για παράδειγμα, θα αναφέρουμε το Gothenburg Sustainability Award το οποίο δημιουργήθηκε το 2000 από τους Göran Johansson (1945-2014), δήμαρχο της σουηδικής πόλης Gothenburg, και τον επιχειρηματία Carl Bennet (γενν. 1951). Απονέμεται σε πρόσωπα, οργανισμούς, πόλεις και σε όσους συμβάλλουν στην ευαισθητοποίηση του κοινού, στη διεύρυνση της γνώσης σχετικά με κρίσιμα ζητήματα που επηρεάζουν τόσο την ευημερία μας όσο και την υγεία του πλανήτη. Ο Χιλιανός αρχιτέκτονας Alejandro Aravena, ο οποίος είχε ήδη βραβευτεί για το έργο του με το Global Award for Sustainable architecture (2008), με το βραβείο Pritzker (2016), και ήταν επίτροπος της Biennale της Βενετίας το 2015, βραβεύτηκε το 2017 με το συγκεκριμένο βραβείο για την προώθηση ενός σχεδιασμού που επικεντρώνεται στην ολιστική προσέγγιση για τη βελτίωση της ποιότητας της ζωής των ανθρώπων, και συγκεκριμένα για την εφαρμογή της βιωσιμότητας στα προγράμματα κοινωνικής στέγασης, τη χρήση των υλικών, τον τρόπο επέμβασης στο περιβάλλον, αλλά και για τις σχεδιαστικές προτάσεις σχετικά με τον τρόπο συμβίωσης των ανθρώπων ([Εικ 10.36](#), [10.37](#)).



Εικόνα 10.36 Alejandro Aravena, οι Siamese Towers στο Καθολικό Πανεπιστήμιο της Χιλής, 2005.

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Aravena

Εικόνα 10.37 Alejandro Aravena, οι Siamese Towers στο Καθολικό Πανεπιστήμιο της Χιλής, τομή, 2005.

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Aravena



Η αρχιτεκτονική που προτείνει στηρίζεται σε μια συμμετοχική διαδικασία, καθώς κάθε έργο παράγεται σε συνεργασία με τους κατοίκους, μεριμνά για τη σπατάλη των φυσικών πόρων και την κλιματική αλλαγή,

τον περιορισμό των οικονομικών πόρων και είναι φιλικό προς το περιβάλλον. Η διπλή επιδερμίδα του κτηρίου Σιαμαίοι Πύργοι στο Καθολικό Πανεπιστήμιο της Χιλής, η αντισεισμική θωράκιση διαμέσου του σχεδιασμού, η μελέτη του προσανατολισμού, καθώς και η επιλογή των υλικών συμβάλλουν στον περιορισμό των οικονομικών και φυσικών πόρων για την κατασκευή του κτηρίου και συμμετέχουν στον ενεργειακό σχεδιασμό του.

10.4 Οργανώσεις και ινστιτούτα

Υπάρχουν πολλές οργανώσεις και ινστιτούτα που έχουν ως στόχο τη διάχυση της αρχιτεκτονικής και τη μέριμνα για την εδραίωσή της σε διαφορετικούς τομείς της κοινωνίας. Άλλα με διευρυμένη διεθνή εμβέλεια παρότι εθνικά και άλλα με μικρότερη εθνική απήχηση, σχεδόν όλα ασχολούνται με τη δημιουργία συνεργασιών με διάφορους φορείς, με τη σύσταση αρχείων που αποτελούν πολύτιμους θησαυρούς για τους ερευνητές, με την πιστοποίηση και τον καθορισμό των επαγγελματικών δικαιωμάτων, με νομικά ζητήματα, και επιπλέον με την εκπαίδευση των αρχιτεκτόνων και την απονομή βραβείων. Αποτελούν δέκτες των πληροφοριών αλλά και πομπούς για καθετί που ενδιαφέρει έναν αρχιτέκτονα, και παράλληλα δημιουργούν δίκτυα επικοινωνίας και ανταλλαγών. Πολλές φορές στους χώρους τους φιλοξενούν εκθέσεις, σεμινάρια, βιβλιοθήκες και βιβλιοπωλεία και αποτελούν σημαντικούς κόμβους τόσο για τη διάχυση της αρχιτεκτονικής όσο και για την τεκμηρίωση, τη διαφύλαξη και τη συνεχή εξέλιξή της. Επίσης, πολλά εθνικά ινστιτούτα συνδέονται με επιχειρήσεις και οικονομικά κέντρα, ενισχύοντας έτσι και την επιχειρησιακή πλευρά της αρχιτεκτονικής. Πρόσφατα, πολλά ινστιτούτα συμπεριλαμβάνουν στα ενδιαφέροντά τους και θέματα όπως ο αστικός σχεδιασμός, ζητήματα ανάπτυξης και σχεδιασμού της πόλης, η αρχιτεκτονική τοπίου, η γραφιστική, το design, διευρύνοντας έτσι και τον αριθμό των μελών και τα θέματα με τα οποία αυτά ασχολούνται. Τα περισσότερα διατηρούν ενημερωμένες ιστοσελίδες, δίνοντας την ευκαιρία αμεσότερης και γρηγορότερης μεταφοράς των πληροφοριών, ενώ ορισμένα διαθέτουν ειδικές εκδόσεις που δημοσιεύουν περιοδικά και βιβλία.

Η UIA (Union Internationale des Architectes / International Union of Architects) είναι μία διεθνής μη κυβερνητική οργάνωση που ιδρύθηκε στη Λωζάννη το 1948 με στόχο να ενώσει τους αρχιτέκτονες του κόσμου χωρίς καμία μορφή διάκρισης και να αποτελέσει μοχλό επιρροής προς τους δημόσιους φορείς για να προωθήσει την αρχιτεκτονική προς εξυπηρέτηση των αναγκών της κοινωνίας. Η σημερινή έδρα βρίσκεται στο Παρίσι. Είναι οργανωμένη σε πέντε γεωγραφικά τμήματα που περιλαμβάνουν 124 χώρες σε όλες τις ηπείρους. Η UIA είναι η επίσημη αναγνωρισμένη ένωση των αρχιτεκτόνων από τους περισσότερους οργανισμούς των Ηνωμένων Εθνών. Διοργανώνει παγκόσμια συνέδρια και αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, απονέμει βραβεία, μελετά και καθοδηγεί προγράμματα σπουδών σε εκπαιδευτικά ιδρύματα, δημοσιεύει ένα ηλεκτρονικό περιοδικό με ποικίλη ύλη όπως συνεντεύξεις, επίκαιρα θέματα και άλλα.

Μαζί με την προώθηση της αριστείας, τα τελευταία χρόνια η UIA ενισχύει μέσα από τις δράσεις της τη βιωσιμότητα, τις νέες τεχνολογίες και την πολιτιστική ποικιλομορφία. Οι δραστηριότητές της τις τελευταίες δεκαετίες συνεχώς διευρύνονται. Από το 1956 παρέχει την αιγίδα της σε αρχιτεκτονικές σχολές, διαγωνισμούς, συνέδρια, και φορείς που προάγουν την αρχιτεκτονική, από το 1983 διοργανώνει κάθε πρώτη Δευτέρα του Οκτωβρίου την Παγκόσμια Ημέρα της Αρχιτεκτονικής, από το 1984 απονέμει κάθε τρία χρόνια το UIA Gold Medal σε έναν αρχιτέκτονα ή γραφείο για το σύνολο του έργου του, από το 2017 ανακηρύσσει σε συνεργασία με την UNESCO κάθε τρία χρόνια την Παγκόσμια Πρωτεύουσα της Αρχιτεκτονικής, έδρα του Παγκόσμιου Συνεδρίου Αρχιτεκτονικής. Από το 2019 διοργανώνει διεθνή fora με ποικιλία θεμάτων ενδιάμεσα από τα μεγάλα τριετή Παγκόσμια Συνέδρια. Από το 2004, σε συνεργασία με την εταιρεία VELUX, διοργανώνει κάθε δύο χρόνια έναν διαγωνισμό για φοιτητές αρχιτεκτονικών

σχολών πάνω σε θέματα φυσικού φωτισμού κτηρίων. Από το 2024 εξήγγειλε την έρευνα “Engaging the Next Generation: Survey of Students and Young Architects”, για τη συλλογή πληροφοριών από φοιτητές αρχιτεκτονικής και αρχιτέκτονες κάτω των 40 ετών σε όλο τον κόσμο, με στόχο τη βελτίωση των σπουδών και την πρόνοια για τις ανάγκες των νέων επαγγελματιών.

Για τα παραπάνω συνεργάζεται με άλλους οργανισμούς όπως η UNESCO ενισχύοντας τον ρόλο της και ανοίγοντας περισσότερους δίαυλους επικοινωνίας με διεθνείς φορείς.

Άλλοι παρόμοιοι μεγάλοι οργανισμοί με συναφείς στόχους αλλά σε εθνική κλίμακα είναι:

- το American Institute of Architects (AIA), που ιδρύθηκε το 1857 στη Νέα Υόρκη και σήμερα η έδρα του βρίσκεται στην Ουάσιγκτον·
- το Βασιλικό Ινστιτούτο Βρετανών Αρχιτεκτόνων (Royal Institute of British Architects, RIBA), που ιδρύθηκε το 1837 στο Λονδίνο και διατηρεί μία από τις μεγαλύτερες βιβλιοθήκες αρχιτεκτονικής στον κόσμο·
- το Institut français d'architecture (IFA), που δημιουργήθηκε το 1981, με έδρα το Παρίσι, το οποίο από το 1986 διαχειρίζεται το Centre d'archives d'architecture du XXe siècle·
- το Netherlands Architecture Institute (NAI), που ιδρύθηκε το 1988 με έδρα το Ρότερνταμ. Από το 2013 έγινε μέρος του Het Nieuwe Instituut (The New Institute), το οποίο περιλαμβάνει μουσείο αρχιτεκτονικής και design και διατηρεί το αρχείο σχεδίων της ολλανδικής αρχιτεκτονικής, καθώς και το κέντρο αρχιτεκτονικών ερευνών Jaap Bakema της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Πανεπιστημίου TU Delft ([Εικ 10.38](#)).



Εικόνα 10.38 Jo Coenen, *The New Institute*, Ρότερνταμ, 1993. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Μια ιδιαίτερη περίπτωση ήταν το Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), με διάρκεια ζωής από το 1967 έως το 1984. Ξεκίνησε πάνω σε μια παράλληλη διαδρομή ιδιωτικής εκπαίδευσης και άσκησης του επαγγέλματος, με ιδιαίτερη εμβάθυνση στη μελέτη και έρευνα αρχιτεκτονικών και αστικών θεμάτων.

Με πρωταγωνιστή και πρώτο διευθυντή τον Peter Eisenman, υποστηρίχτηκε από μια ισχυρή ομάδα αρχιτεκτόνων και θεωρητικών όπως οι Emilio Ambasz, Kenneth Frampton, Stanford Anderson, Peter Wolf, Mario Gandelsonas, Diana Agrest, Philip Johnson, Arthur Drexler, Colin Rowe, Anthony Vidler. Σύντομα, διεθνείς αρχιτέκτονες και ιστορικοί όπως οι Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Grahame Shane, Rafael Moneo, Arata Isozaki, Giorgio Ciucci, Massimo Scolari, Aldo Rossi, Manfredo Tafuri, μεταξύ πολλών άλλων, συμμετείχαν στα σεμινάρια, στις διαλέξεις, στις εκθέσεις και στην εκδοτική παραγωγή. Επίσης, οι σχέσεις που αναπτύχθηκαν με το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA), με πανεπιστημιακά ιδρύματα όπως το Cornell University, το Columbia University, το New York University, το Cambridge University κ.ά. (Förster, 2024, 68) επέτρεψαν να δημιουργηθεί ένα αξιολόγο δίκτυο γνωριμιών που ωφέλησε την ανάπτυξη του Ινστιτούτου σε τέσσερις τομείς: στον τομέα του σχεδιασμού με αναθέσεις και μελέτες μεγάλων έργων, στις προτάσεις για νεωτεριστικές εκπαιδευτικές μεθόδους, στην ανάπτυξη εκδηλώσεων όπως εκθέσεις, διαλέξεις, σεμινάρια, και στην εκδοτική δραστηριότητα. Οι εκδόσεις του συμπεριλάμβαναν το περιοδικό *Oppositions*, την εφημερίδα *Skyline*, το περιοδικό τέχνης *October*, καταλόγους εκθέσεων και τη σειρά των βιβλίων *Oppositions Books*. Το Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) επαναλειτούργησε με νέα μορφή το 2003, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του μόνο στις εκθέσεις και στις διαλέξεις και όχι στην εκπαίδευση.

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι πολλά από αυτά τα ινστιτούτα και τις οργανώσεις διατηρούν αρχεία και έχουν ως στόχο να εμπλουτίζουν μια τράπεζα δεδομένων σχετικά με την αρχιτεκτονική και τη διάδοσή της προς χρήση όλων και ιδιαίτερα των ειδικών.

10.5 Διεθνείς οργανισμοί

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αναπτύχθηκαν πολλοί διεθνείς οργανισμοί (διακρατικοί, μη κρατικοί, ιδιωτικοί), με στόχο, μεταξύ άλλων, την αναδιοργάνωση του οικονομικού, κοινωνικού, πολιτιστικού και πολιτικού χάρτη του κόσμου. Ορισμένοι από αυτούς όπως η UNESCO, το ICOMOS, το ICCROM, ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τον χώρο, την αρχιτεκτονική, την υλική και άυλη πολιτιστική κληρονομιά, με αποτέλεσμα να μελετούν, να παρεμβαίνουν, να προτείνουν πολιτικές διαχείρισης, και συνεπώς να επηρεάζουν την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής και τις παρεμβάσεις στην πόλη. Οι οργανισμοί αυτοί ενημερώνουν, εκπαιδεύουν ειδικούς προς τους σκοπούς τους, αναπτύσσουν την έρευνα, τις συνεργασίες, την ευαισθητοποίηση και την ενημέρωση του κοινού. Η UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) είναι ένας διεθνής οργανισμός μέλος του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών, που δημιουργήθηκε το 1945 μετά τις καταστροφές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, με σκοπό, μεταξύ άλλων, τη διάσωση της υλικής και άυλης παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς. Ο οργανισμός αυτός ασχολείται με το δομημένο περιβάλλον, με τους φυσικούς πόρους, την κλιματική αλλαγή και τις μελλοντικές επιπτώσεις. Αναπτύσσει συνεργασίες με άλλους οργανισμούς όπως η UIA και εξετάσει διάφορες πτυχές ζητημάτων όπως τα προγράμματα στέγασης, σχολικών κτηρίων, εκστρατείες πολιτιστικής κληρονομιάς, διεθνή δικτύωση και στρατηγικές μέσω ενημέρωσης. Επίσης, οι δύο οργανισμοί συνεργάζονται για να παρέχουν εκπαίδευση, μεταφορά γνώσης και τεχνική βοήθεια στις λεγόμενες «αναπτυσσόμενες χώρες», διαμεσολαβούν για την οικοδόμηση εθνικών και διεθνών ανταλλαγών. Πρόσφατα η UNESCO καταγράφει και συμπεριλαμβάνει και έργα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, πολλά από τα οποία έχουν πλέον φτάσει την ηλικία των 100 ετών. Η UNESCO υποστηρίζει βραβεία όπως το Global Award for Sustainable Architecture και επικυρώνει εκπαιδευτικά προγράμματα αρχιτεκτονικής εκπαίδευσης όπως ορίζεται στο UNESCO-UIA Charter on Architectural Education, που δημοσιεύτηκε το 1996.

Ο παγκόσμιος οργανισμός ICOMOS (Conseil international des monuments et des sites / International Council on Monuments and Sites) ιδρύθηκε το 1965 ως αποτέλεσμα των καταστροφών που

επέφερε ο πόλεμος και έχει ως στόχο να παρακολουθεί την εφαρμογή των σημείων που θέσπισε η Χάρτα της Βενετίας του 1964 σχετικά με τις αρχές που οφείλουν να πληρούν οι επεμβάσεις σε μνημεία, ιστορικά σύνολα και τοπία. Ως αποτέλεσμα, το ICOMOS διοργανώνει συνέδρια, εκθέσεις, μελέτες και γενικά προωθεί συζητήσεις για την αρχιτεκτονική, τη μνήμη, την ιστορία και τη διατήρησή τους. Επίσης, διατηρεί ένα αρχείο με στοιχεία για μνημεία, το οποίο είναι στη διάθεση των ερευνητών, και δημοσιεύει περιοδικά με σχετικά θέματα και απονέμει βραβεία (Prix Gazzola από το 1979).

Αντίστοιχος είναι και ο διακρατικός οργανισμός Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM) που ιδρύθηκε το 1956 με σκοπό τη διαφύλαξη των πολιτισμικών αγαθών.

Το Docomomo International (DOcument and COnservation of Buildings, sites and neighbourhoods of the MOdern MOvement – DoCoMoMo) είναι ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός για την καταγραφή και τη διάσωση των κτηρίων του Μοντέρνου Κινήματος. Ιδρύθηκε το 1988 και ασχολείται με κτήρια, αστικά σύνολα και τοπία που έχουν ημερομηνία γέννησης το 1900. Οι στόχοι είναι η προώθηση της σημασίας, η μελέτη, η διατήρηση, η τεκμηρίωση της αρχιτεκτονικής του Μοντέρνου Κινήματος. Επίσης, προάγει νέες μεθόδους συντήρησης, αξιοποίησης και ένταξης των κτηρίων σε ένα βιώσιμο περιβάλλον. Αναπτύσσει συνεργασίες με το ICOMOS και την UNESCO για τη συντήρηση και την καταγραφή των έργων του Μοντερνισμού ως μνημείων πολιτιστικής κληρονομιάς, διοργανώνει σεμινάρια, διαλέξεις, συνέδρια, και δημοσιεύει το *Docomomo Journal* ([Εικ 10.39](#)).



Εικόνα 10.39 G. Kallman, M. McKinnell, E. Knowles, Δημαρχείο, Βοστώνη, 1968, αναγνωρισμένο από το *Docomomo* ως σημαντικό κτήριο της πόλης. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Έτσι, με αυτό τον τρόπο, η κληρονομιά συνεχίζει να διατηρείται και νέα κτήρια εντάσσονται στην κατηγορία των διατηρητέων.

Δεν θα πρέπει να παραλείψουμε, υπογραμμίζοντας τη μεγάλη σημασία που αποδίδει η ίδια η αρχιτεκτονική στον εαυτό της, τα δεκάδες φεστιβάλ της αρχιτεκτονικής που διοργανώνονται τα τελευταία χρόνια σε όλες τις μεγάλες πόλεις, την καθιέρωση της Παγκόσμιας Ημέρας Αρχιτεκτονικής (World Architecture Day – WAD) από τη Διεθνή Ένωση Αρχιτεκτόνων (UIA) το 1985, που γιορτάζεται κάθε χρόνο την πρώτη Δευτέρα του Οκτωβρίου, η οποία εξάλλου συμπίπτει με την Παγκόσμια Ημέρα

Κατοικίας που καθιέρωσαν τα Ηνωμένα Έθνη, αλλά και τον θεσμό των Open House που έχει ξεκινήσει από το Λονδίνο το 1992 και έχει εξαπλωθεί σε πόλεις σε όλο τον κόσμο, δίνοντας την ευκαιρία να επισκεφθεί κάποιος δημόσια και ιδιωτικά κτήρια που σε κανονικές συνθήκες είναι κλειστά για το κοινό.

Όλα τα παραπάνω, όπως είναι φυσικό, ενισχύουν τις σχέσεις της αρχιτεκτονικής με το ευρύ κοινό και προωθούν τους στόχους και την εξέλιξή της.



Εικόνα 10.40 Τα λογότυπα των Open House του Σικάγο, του Λονδίνου, της Νέας Υόρκης.

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Open_House_Chicago#/media/File:2018_OHC_Logo.png,
https://en.wikipedia.org/wiki/Open_House_London#/media/File:Open_House_Key.png

Βιβλιογραφία

- Barber, B. R. (2013). *If Mayors Ruled the World: Dysfunctional Nations, Rising Cities*, Yale University Press
- Brazilian Pavilion, Osaka Expo. (1970) https://cdn.ca.emap.com/wp-content/uploads/sites/12/2019/10/1102osakaexpopavilionbypaulomendesdarochadrawings_643743817.pdf
- Cohen, J.L. (2019). *Η Αρχιτεκτονική μετά το 1889, με το βλέμμα στο μέλλον*, μετ. Πέτρος Μαρτινίδης, επιμ. Βασίλης Κολώνας, Παναγιώτης Τουρνικιώτης, University Studio Press.
- Förster, K. (2024). *Building Institution. The Institute for Architecture and Urban Studies, New York 1967-1985*, Transcript.
- Greenhalgh, P. (2011). *Fair World: A History of World's Fairs and Expositions, From London to Shanghai, 1851-2010*. Winterbourne, Berkshire, UK: Papadakis.
- Jackson, A. (2008). *Expo: International Expositions 1851-2010*. London; New York: V & A Publishing, Victoria and Albert Museum; Distributed in North America by Harry N. Abrams, Inc.
- Feireiss, K. et al. (2001). *The Art of architecture exhibitions*. NAI Publishers.
- Le Centre d'archives d'architecture contemporaine <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/le-centre-darchives-darchitecture-contemporaine>
- Corral (de) Martinez, M.R. (2005). *La Biennale di Venezia: 51 International art exhibition, Always a little further*, Marsilio Editori, San Marco.
- Rossi, A. (1991). *Η αρχιτεκτονική της πόλης (L'architettura della citta, 1966)*, μτφρ. Β. Πετρίδου, επιμ. Α. Παπαδόπουλος, Γ. Παπακώστας, Σ. Τσιτιρίδου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Rossi, A. (1988). Residential Building, Südliche Friedrichstadt, Berlin. *Domus*, 697.
- Rydell, R.W, Schiavo, L.B., & Bennett, R. (2010). *Designing Tomorrow: America's World's Fairs of the 1930s*. New Haven: Yale University Press.
- Schmaling, S. (2005/2006). Masked Nostalgia, Chic Regression. The "Critical" Reconstruction of Berlin. *Harvard Design Magazine*, Number 23.
- Szacka, L.C. (2014). Biennale de Venise 1976: le Mouvement moderne en discussion. *Marnes: documents d'architecture*, 3, 171-196.
- The Guardian. (2014). *Dear Boris ... Letters to mayors show what architects really think of cities*. 2014-05-22. <https://www.theguardian.com/cities/2014/may/22/mayors-await-letters-that-reveal-what-architects-really-think-of-their-cities>
- Wagner-Conzelmann, S. (1957). *The History of Interbau 1957* <https://hansaviertel.berlin/en/interbau-1957/geschichte-der-interbau-1957/> www.labiennaledivenezia.net/index_gb.cfm
- Κατάλογος της Έκθεσης «Διεθνής Νέα Αρχιτεκτονική (1927-2002)» ΚΑΜ, Χανιά, 2005.
- Κίζης, Κ. (2024). *Η αρχιτεκτονική των διεθνών εκθέσεων: μια εναλλακτική ματιά στον 20ό αιώνα μέσα από εφημερες κατασκευές* [Κεφάλαιο]. Στο Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αξιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο. 2024. *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο], Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/12650>
- Πετρίδου, Β. (2021). «Επιστολές: 1519, 1796, 2020. Ο δημόσιος λόγος του αρχιτέκτονα», στο: *Διαπλοκές του Χώρου: ήθος – κοινωνικές πρακτικές αρχιτεκτονική*. Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο.

<https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/n/presentation-du-centre-d-archives-d-architecture-contemporaine/n:91>

<https://docomomo.com/>

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_architecture_awards

<https://francearchives.gouv.fr/fr/findingaid/33783b2683243ccc27b927da0d7735160a71e128>

<https://hansaviertel.berlin/en/interbau-1957/die-stadt-von-morgen/>

<https://institute-ny.org/people/institute/>

<https://miesarch.com/about-the-prize/>

<https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page>

<https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page>

<https://www.bie-paris.org/site/en/all-world-expos>

https://www.domusweb.it/en/architecture/2016/04/05/letters_to_the_mayor.html

<https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-architettura>

<https://www.pritzkerprize.com/about>

<https://www.uia-architectes.org/fr/>

<https://www.worldarchitecturefestival.com/worldarchitecturefestival2024/en/page/home>

Κεφάλαιο 11

Η βιβλιογραφία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής

Σύνοψη

Το κεφάλαιο αναφέρεται και σχολιάζει βασικά κείμενα που δημοσιεύτηκαν από το 1950 και μετά, και επηρέασαν την πορεία της αρχιτεκτονικής μεταφέροντας στο προσκήνιο ζητήματα που μετατράπηκαν σε σχεδιαστικές προσεγγίσεις. Όπως είναι αναμενόμενο, οι έρευνες επικεντρώνονται σε όσα σημεία επιτρέπουν στη σκέψη να ξεκινά νέες περιπλανήσεις, να διατυπώνονται πολλαπλές κριτικές προσεγγίσεις οι οποίες στοχεύουν στην ανατάραξη των καταστάσεων που θεωρούνται δεδομένες και παγιομένες και ως τέτοιες τροχοπεδούν την αντίληψή μας.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2025). *Η κατασκευή του χώρου* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://doi.org/10.57713/kallipos-1086>

11.1 Βασικά κείμενα για την αρχιτεκτονική

Η θεωρητική παραγωγή αρχιτεκτονικών κειμένων μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο γνώρισε μεγάλη άνθηση, αντίστοιχη των προβλημάτων που παρουσιάστηκαν καθώς οι πόλεις ανασυγκροτούνταν και η κατοικία, οι χώροι εκπαίδευσης, οι χώροι εργασίας έπρεπε να βρουν νέες αντιστοιχίες με την καθημερινότητα όπως διαγραφόταν στη μεταπολεμική εποχή. Η προσπάθεια αναπροσδιορισμού του αστικού χώρου και του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής, η αναδιάρθρωση των στόχων τους μετά τη συνεχή και σταδιακή απομάκρυνση από τις αρχές του Μοντερισμού, η επιθυμία για μελέτη και γνωριμία με το έργο μεγάλων αρχιτεκτόνων, οι κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές αλλαγές που επηρέασαν την αρχιτεκτονική πορεία, η ανάπτυξη επιστημονικών συζεύξεων με άλλα γνωστικά αντικείμενα και οι αλληλεπιδράσεις με την αρχιτεκτονική ήταν μερικές από τις αφορμές για νέες θεωρητικές προσεγγίσεις της αρχιτεκτονικής. Αρχιτέκτονες που αναζητούσαν νέους προσανατολισμούς για τις αρχές του σχεδιασμού, θεωρητικοί που αναζητούσαν νέα στοιχεία για να θεμελιώσουν σχεδιαστικές έννοιες και ιστορικοί που επιδίωκαν νέες απαντήσεις στις μέχρι τώρα ιστορικές αφηγήσεις αλλά και νέους δρόμους έρευνας εστίασαν τα ενδιαφέροντά τους προς τη διεύρυνση όσων μπορούσαν να τεκμηριώσουν τις υποθέσεις τους.

Κείμενα όπως τα ακόλουθα: *The Image of the City* (Kevin Lynch, 1960), *Theory and Design in the First Machine Age* (Peter Reyner Banham, 1960), *The Classical Language of Architecture* (John Summerson, 1963), *Complexity and contradiction* (Robert Venturi, 1966), *L'architettura della città* (Aldo Rossi, 1966), *Il Territorio dell'Architettura* (Vittorio Gregotti, 1966), *Learning from Las Vegas* (Robert Venturi, 1972), *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico* (Manfredo Tafuri, 1973), *Pattern Language: Towns, Buildings, Construction* (Christopher Alexander, 1977), *Collage City* (Colin Frederick Rowe & Fred Koetter 1978), *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Rem Koolhaas,

1978), *Le langage de l'architecture post-moderne* (Charles Jencks, 1979), *Modern Architecture: A Critical History* (Kenneth Frampton, 1980), *S,M,L,XL* (Rem Koolhaas & Bruce Mau, 1995), *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses* (Juhani Pallasmaa, 1996), *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism* (Antony Vidler, 2008), *Architecture and Abstraction* (Pier Vittorio Aureli, 2023) κ.ά. αναδεικνύουν ότι επιδιώκεται η ενίσχυση του αρχιτεκτονικού προβληματισμού με πειραματικές θεωρητικές προτάσεις αλλά και με στέρεες ιστορικές αναλύσεις. Αρχιτέκτονες όπως οι Rafael Moneo, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, James Stirling και πολλοί ακόμα, άλλοι συχνά και άλλοι λιγότερο, ασχολήθηκαν με τη συγγραφή κειμένων με στόχο την παρουσίαση των σκέψεων και των επιλογών τους που αντικατοπτρίζονται στο έργο τους. Πολλά κείμενα έχουν δημοσιευτεί σε περιοδικά, σε ανθολογίες, σε καταλόγους εκθέσεων, και άλλα έχουν αποτελέσει αυτοτελείς εκδόσεις. Τα τελευταία χρόνια πολλές είναι οι παρουσιάσεις των αρχιτεκτόνων σε ηλεκτρονικά μέσα ενημέρωσης, καθώς και σε βιντεοσκοπημένα αρχεία από ομιλίες, μαθήματα και διαλέξεις.

Στη συνέχεια, επιλέξαμε και θα σχολιάσουμε ορισμένα κείμενα που, κατά τη γνώμη μας, επηρέασαν τη συζήτηση περί την αρχιτεκτονική και άλλαξαν την πορεία των προβληματισμών. Τα κείμενα με τα οποία θα ασχοληθούμε και με τη χρονολογική σειρά που δημοσιεύτηκαν είναι:

- Kevin Lynch, *The Image of the City*, 1960
- Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1966
- Robert Venturi, *Complexity and contradiction*, 1966
- Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, 1973
- Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, 1996.

Η επιλογή βασίστηκε στην παρουσίαση βιβλίων που προσεγγίζουν πολύπλευρα την αρχιτεκτονική σκέψη των τελευταίων δεκαετιών και στην επιθυμία να υπάρξει μια ποικιλία θεμάτων και μια χρονολογική διαφοροποίηση. Θα σημειώσουμε ότι ενώ, στο β' μισό του 20ού αιώνα συνεχίστηκε η άφθονη παραγωγή θεωρητικών έργων, στις πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα η θεωρητική παραγωγή εμφανίστηκε περιορισμένη.

11.2 Kevin Lynch, *The Image of the City*, 1960

Το βιβλίο *The Image of the City* γράφτηκε το 1960 και θεωρείται θεμελιώδες έργο για την κατανόηση και τη μελέτη της πόλης μέσα από κοινωνικές παραμέτρους, και συγκεκριμένα μέσα από τις εικόνες που αντιλαμβάνονται οι κάτοικοι μιας πόλης. Εισάγεται η έννοια της αντίληψης του χώρου της πόλης από τους κατοίκους όχι μόνο μέσω φυσικών εμπειριών, αλλά και μέσω βιωμένων νοητικών εικόνων και συνεπώς της πολλαπλής αλληλεπίδρασης των αστικών στοιχείων. Οι συζεύξεις της αρχιτεκτονικής με νέες αναλύσεις που προέρχονται από τομείς όπως η ψυχολογία της πόλης, η κοινωνιολογία και η περιβαλλοντική συμπεριφορά εμφάνισε νέους τρόπους αντιμετώπισης των προβλημάτων της σύγχρονης πόλης.

Ο συγγραφέας

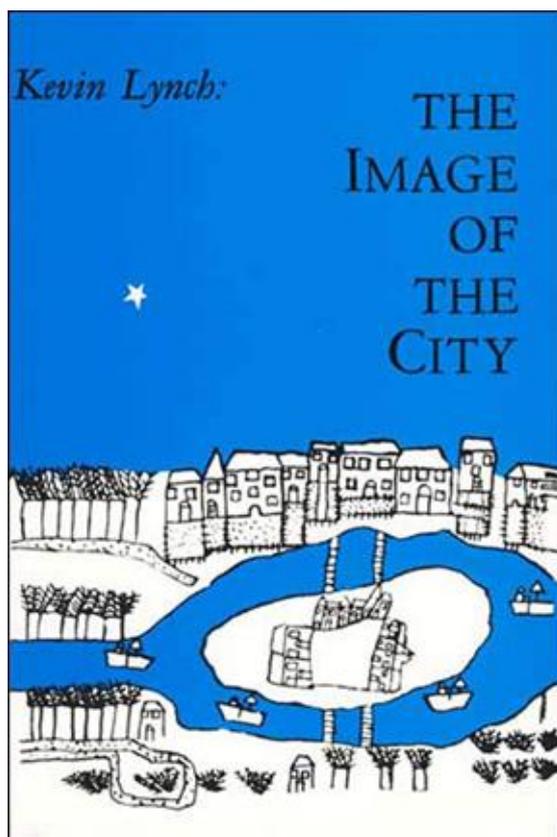
Ο Kevin Andrew Lynch ήταν Αμερικανός πολεοδόμος, αρχιτέκτονας και καθηγητής. Γεννήθηκε στο Σικάγο το 1918 και πέθανε το 1984. Εκπαιδεύτηκε σε πανεπιστήμια της Αμερικής και ήταν για σύντομο χρονικό διάστημα μαθητής του Frank Lloyd Wright. Δίδαξε και διεξήγαγε τις έρευνές του στο MIT από το 1948 έως το 1978. Μελετώντας την εξέλιξη της αμερικανικής κοινωνίας και της αναπτυσσόμενης μητρόπολης, διατύπωσε τη θεωρία του σχετικά με την ανάγνωση και τη χαρτογράφηση των βασικών προβλημάτων του αστικού χώρου και τη σημασία που αποκτά η εικόνα μιας πόλης για τους κατοίκους της.

Αναγνώρισε ως προτεραιότητα την κατανόηση των αναγκών των κατοίκων σε σχέση με τον χώρο της πόλης και την κατάταξή τους σε ενότητες δυνάμενες να οδηγήσουν σε απαντήσεις σε θέματα σχετιζόμενα με την τεχνολογία και τον σχεδιασμό. Ενδιαφέρθηκε για το σύνολο του χώρου και όχι για μεμονωμένα τμήματα ή κτήρια. Οδηγήθηκε στην αναγνώριση των συστατικών που συγκροτούν την εικόνα της πόλης: τη δομή των επιμέρους αστικών στοιχείων της πόλης, την κίνηση μέσα στην πόλη, τις εικόνες από διαφορετικές γωνίες που αντιλαμβάνεται ο κάτοικος, τη σχέση με τη μνήμη και την ιστορία.

Για τη μελέτη των παραπάνω ο συγγραφέας αναπτύσσει πέντε παραμέτρους: τους γραμμικούς άξονες, τα όρια, που είναι τα γραμμικά στοιχεία τα οποία εμποδίζουν την κίνηση των χρηστών, τις περιοχές ή γειτονιές, τους κόμβους, δηλαδή τα σημαντικά χωρικά σημεία της πόλης όπως τα σταυροδρόμια, και τέλος, τα ορόσημα, τα οποία αποτελούν σημεία αναφοράς για τον κάτοικο της πόλης. Καθώς, σύμφωνα με τις μελέτες του Lynch, τα στοιχεία της πόλης επιδρούν στον τρόπο με τον οποίο ο κάτοικος κατανοεί τον χώρο όπου ζει, ο πολεοδομικός σχεδιασμός συνδέθηκε με ζητήματα της περιβαλλοντικής ψυχολογίας, της οπτικής αντίληψης και τις διαδικασίες αντίληψης του χώρου. Χρησιμοποίησε τον όρο «εικονικότητα» (imageability) για να δηλώσει τον τρόπο με τον οποίο ο κάτοικος αντιλαμβάνεται την πόλη, αναβιώνοντας μια αισθητική αντίληψη του χώρου όπως την είχε παρουσιάσει ο Camillo Site στα τέλη του 19ου αιώνα.

Η έρευνά του διήρκεσε 5 χρόνια και πραγματοποιήθηκε σε τρεις πόλεις της Αμερικής, στη Βοστώνη, στο Λος Άντζελες και στο Jersey City, όπου διαμέσου συνεντεύξεων με κατοίκους, φωτογράφισης των διάφορων σημείων, σκίτσων αποτυπώσεων και επιτόπιας έρευνας μέσω πεζοπορίας, αλλά και με τη βοήθεια αυτοκινήτου, κατέγραψε και μελέτησε τον τρόπο με τον οποίο οι κάτοικοι μπορούσαν να κατανοήσουν και να αντιληφθούν την ίδια τους την πόλη καθώς μετακινούνται μέσα σε αυτήν. Το βιβλίο διαρθρώνεται σε πέντε κύρια κεφάλαια και σε τρία παραρτήματα ([Εικ 11.1](#)).

Το βιβλίο

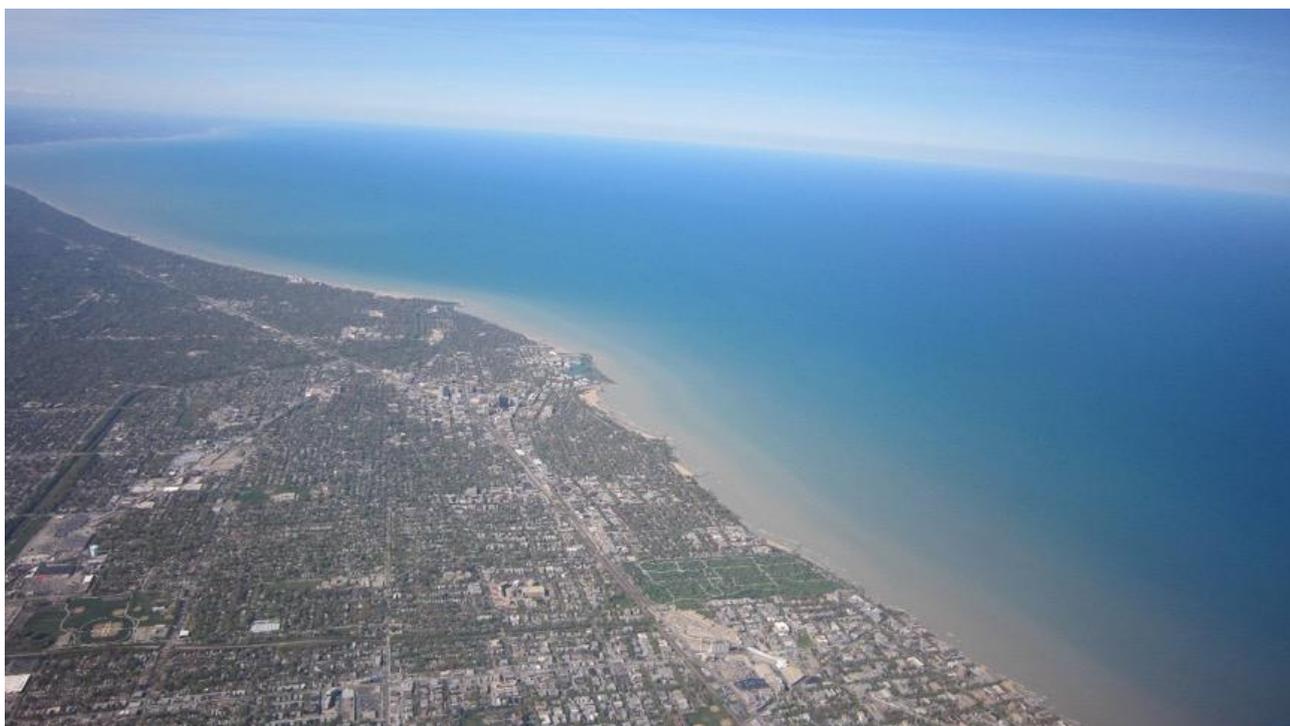


Εικόνα 11.1 Kevin Lynch, *The Image of the City*, 1960.

Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Η εικόνα του περιβάλλοντος» αναπτύσσονται οι βασικές έννοιες - εργαλεία ανάγνωσης της πόλης. Αυτά είναι η *αναγνωσιμότητα* της πόλης, δηλαδή η καθαρότητα και η ευκολία με την οποία οι κάτοικοι μιας πόλης μπορούν να αντιληφθούν το αστικό τους περιβάλλον και να αποδώσουν τα βασικά του στοιχεία, όπως οι δρόμοι, τα σταυροδρόμια, και τα τοπικά ορόσημα. Η δεύτερη έννοια είναι η *κατασκευή της εικόνας* από τον χρήστη, δηλαδή η εικόνα που σχηματίζει ο κάτοικος για τη γειτονιά του και εκείνα τα στοιχεία που θεωρεί βασικά για την αντίληψη της περιοχής του. Έτσι ο αρχιτέκτονας-πολεοδόμος μπορεί να κατανοήσει ποια είναι τα στοιχεία εκείνα που ενδιαφέρουν περισσότερο τους κατοίκους μιας πόλης. Η ανάλυση της εικόνας της πόλης μέσα από τρία στοιχεία, *την ταυτότητα, τη δομή και τη σημασία*, αποτελεί το τρίτο στοιχείο για την κατανόηση της εικόνας του περιβάλλοντος. Τελικά, ως συμπέρασμα, η εικονικότητα (imageability), αποτέλεσμα των παραπάνω, είναι η δυνατότητα να δημιουργείται στον κάτοικο μια ισχυρή αντίληψη της πόλης που χαρακτηρίζεται από το σχήμα, το χρώμα, την οργάνωση, τη δομή, τις προσωπικές εμπειρίες των κατοίκων της πόλης. Με άλλα λόγια, με όσα στοιχεία συγκροτούν μια υποκειμενική εικόνα της πόλης που επηρεάζεται από τη μνήμη, τις εμπειρίες και τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις των ανθρώπων μέσα στον χώρο. Τελικά, η πόλη δεν είναι απλώς ένα σύνολο κτηρίων και δρόμων, αλλά ένα σύστημα που αναγνωρίζεται και οργανώνεται από τα άτομα με βάση την αλληλεπίδραση των αισθήσεων και της αντίληψής τους.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, η έρευνα αποκτά μια συγκεκριμένη μορφή, καθώς διεξάγεται σε τρεις πόλεις της Αμερικής: Βοστώνη, Λος Άντζελες και Jersey City. Και στις τρεις διεξήχθησαν επιτόπιες έρευνες και συνεντεύξεις με στόχο να γίνει μια σύγκριση της σημασίας και της αντίληψης που αποδίδουν οι κάτοικοι σε βασικά σημεία της κάθε πόλης, όπως τα μονοπάτια (paths), οι περιοχές (districts), τα όρια (edges), οι κόμβοι (nodes) και τα σημεία αναφοράς (landmarks) που παρουσιάζονται στο τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου. Παρότι κάθε κάτοικος σχηματίζει τη δική του εικόνα της πόλης, φαίνεται ότι αυτά τα πέντε σημεία εμφανίζονται σε όλες τις εικόνες που συναρμολογούν οι κάτοικοι. Για παράδειγμα, όπως αναφέρει (Lynch, 1960, 66):

Είναι αδύνατο να σκεφτεί κάποιος την πόλη του Σικάγο χωρίς να αναφερθεί στο φυσικό όριο που αποτελεί η λίμνη Μίσιγκαν. Θα ήταν ενδιαφέρον να βλέπαμε πόσοι κάτοικοι θα σχεδίαζαν την πόλη τους χωρίς να αναφερθούν στην παραλίμνια περιοχή. Αποτελεί ένα υπέροχο παράδειγμα ενός ορατού ορίου γιγαντιαίας κλίμακας που παρουσιάζει μια ολόκληρη μητρόπολη. Υπέροχα κτήρια, πάρκα και μικροσκοπικές ιδιωτικές παραλίες καταλήγουν στο υδάτινο όριο, το οποίο στο μεγαλύτερο μήκος του είναι προσβάσιμο και ορατό σε όλους. Η αντίθεση, η διαφοροποίηση των γεγονότων κατά μήκος της γραμμής και το πλάτος του, είναι όλα πολύ ισχυρά στοιχεία. Το αποτέλεσμα ενισχύεται από τη συγκέντρωση οδικών αρτηριών και δραστηριοτήτων κατά μήκος της έκτασής του. Η κλίμακα είναι ίσως αδιαμφισβήτητα μεγάλη και χονδροειδής και πολύς ανοικτός χώρος μερικές φορές παρεμβάλλεται μεταξύ της πόλης του νερού και του Loop. Ωστόσο, η όψη του Σικάγο προς τη λίμνη είναι ένα αξέχαστο θέαμα. [\(Εικ 11.2\)](#)



Εικόνα 11.2 Σικάγο και όριο προς τη λίμνη Μίσιγκαν. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Το τέταρτο κεφάλαιο είναι και το ουσιωδέστερο, αφού ο συγγραφέας παραθέτει αναλυτικά τους τρόπους με τους οποίους τα πέντε σημεία που αναλύθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο μετατρέπονται σε σχεδιαστικά εργαλεία, έτσι ώστε οι πόλεις μας να αποτελούν ένα περιβάλλον φανερά οργανωμένο και ευκρινώς προσδιορισμένο, και κάθε κάτοικος να μπορεί να το οικειοποιηθεί ενσωματώνοντας τις δικές του αρχές και συζεύξεις και να το μετατρέψει σε έναν αληθινό, αξιόλογο και σωστό *τόπο*.

Τέλος, το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο συνοψίζει τα συμπεράσματα των αρχικών προθέσεων και επαναλαμβάνει τις κεντρικές ιδέες του βιβλίου: η σημασία της εικόνας της πόλης ως αποτέλεσμα της φυσικής διάρθρωσης του χώρου και των προσωπικών εμπειριών των κατοίκων, της συνεχούς διάρθρωσής της με άξονα τη χρηστικότητα, την άνεση και την ασφαλή προσανατολισμένη κίνηση, τη δυνατότητα οικειοποίησης από τους κατοίκους της. Τελικά, το κείμενο εισάγει μια νέα ανάγνωση του χώρου της πόλης μέσω της αντίληψης, και προτείνει την οργάνωσή της ανάλογα με την ανθρώπινη εμπειρία, η οποία είναι πολυδιάστατη και επηρεάζεται από τις αισθήσεις, την κίνηση και τη μνήμη, ζητήματα που στη συνέχεια τροφοδότησαν πολλές συζητήσεις και επέτρεψαν να φανερωθούν νέοι άξονες προβληματισμού για τον σχεδιασμό των πόλεων και την αρχιτεκτονική.

11.3 Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1966

Το δεύτερο βιβλίο στο οποίο θα αναφερθούμε είναι εκείνο του Ιταλού αρχιτέκτονα Aldo Rossi με τίτλο *L'architettura della città*, που δημοσιεύτηκε το 1966 στην Πάντοβα. Το βιβλίο μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες, μεταξύ των οποίων και στα ελληνικά.

Ο συγγραφέας

Ο Ιταλός αρχιτέκτονας Aldo Rossi (1931-1997) ([Εικ 11.3](#)) αποτελεί αναμφισβήτητα μια από τις σημαντικότερες μορφές που υπήρξαν στη σύγχρονη διεθνή αρχιτεκτονική σκηνή τις τελευταίες δεκαετίες. Γεννήθηκε το 1931 στο Μιλάνο και σπούδασε αρχιτεκτονική στο πολυτεχνείο της ίδιας πόλης. Άρχισε τη διδασκαλία κοντά σε μεγάλους δασκάλους της αρχιτεκτονικής όπως οι Ignazio Cardella, Ludovico Quaroni, Carlo Aymonino, και το 1959 αναλαμβάνει να διδάξει αρχιτεκτονική σύνθεση στο Πολυτεχνείο

του Μιλάνου. Το 1970 γίνεται καθηγητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Βενετίας και αναπτύσσει συνεργασίες με πανεπιστήμια της Αμερικής, μεταξύ των οποίων τα Cooper Union, Harvard, Yale κ.ά. Επιπλέον, ο Rossi κατέθεσε στον κόσμο της αρχιτεκτονικής εκτεταμένη αρθρογραφία στον διεθνή περιοδικό τύπο, κείμενα σε συγγράμματα τρίτων, μεταφράσεις, ενώ δημοσίευσε μεταξύ άλλων τα βιβλία *Επιλεγμένα κείμενα για την αρχιτεκτονική και την πόλη, 1956-1972* (*Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972*, 1975), *Επιστημονική αυτοβιογραφία* (*A Scientific Autobiography*, 1981).

Η αρχιτεκτονική του καριέρα ξεκινά το 1960 και περιλαμβάνει μεταξύ άλλων: το μνημείο στην περιοχή Segrate στο Μιλάνο (1965) (**Εικ 11.4**), το συγκρότημα κατοικιών Monte Amiata στην περιοχή Gallaratese στην ίδια πόλη σε συνεργασία με τον Carlo Azimontino (1967-1974), το νεκροταφείο της Μόντενα (1978). Επίσης, πολλά έργα του υλοποιήθηκαν σε διάφορα μέρη του κόσμου όπως στη Γερμανία (συγκροτήματα κατοικιών στο Βερολίνο, 1981) στην Ιαπωνία (Palace Hotel στην πόλη Φουκουόκα, 1986-1989), στην Ολλανδία (Bonniefantennmuseum στο Μάαστριχτ, 1995), στις ΗΠΑ (Scholastic Corporation Headquarters στη Νέα Υόρκη, 2001).

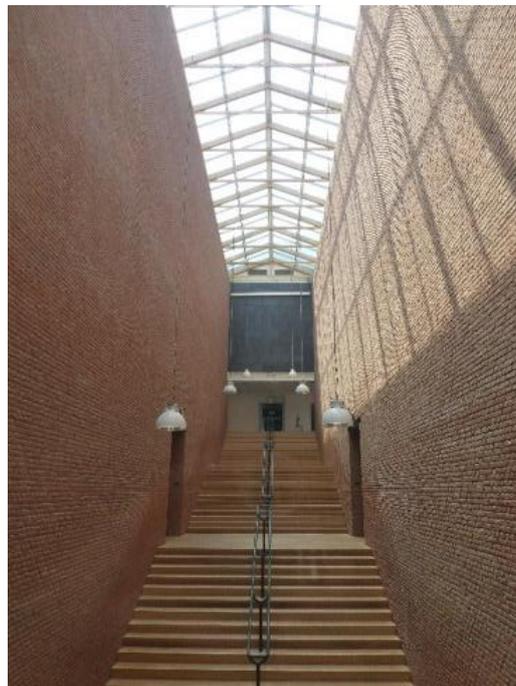


Εικόνα 11.3 Aldo Rossi. Πηγή : https://en.wikipedia.org/wiki/Aldo_Rossi

Εικόνα 11.4 Aldo Rossi, Μνημείο στο Segrate, Μιλάνο, 1965. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Ο αρχιτεκτονικός του λόγος θεμελιώνεται στη σχέση του ανθρώπου με τον χώρο και εκφράζεται μέσα από τα καθαρά γεωμετρικά σχήματα όπως τρίγωνα, τετράγωνα, κύκλοι. Ο χώρος οφείλει να συγκροτείται με τον πιο απλό τρόπο, επιτρέποντας την ανθρώπινη ύπαρξη να έχει τον κυρίαρχο ρόλο. Σύμφωνα με τον Rossi, η καλή αρχιτεκτονική πρέπει να «λησμονιέται», να περνά απαρατήρητη, να αποτελεί απλώς ένα φόντο στις ανθρώπινες στιγμές. Δεν είναι η αρχιτεκτονική αυτή που διαμορφώνει την ανθρώπινη ιστορία, αλλά, αντιθέτως, είναι το ανθρώπινο γίνεσθαι, οι πράξεις και τα γεγονότα αυτά που νοηματοδοτούν τον χώρο και τον χρόνο. Έτσι, κατά τον Rossi, η πόλη δεν είναι ένα απλό συνονθύλευμα κτισμάτων, αλλά ένα σύνθετο πεδίο ισχυρών κοινωνικών αλληλεπιδράσεων. Οι μελέτες του γύρω από την αρχιτεκτονική της πόλης διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην πορεία που διέγραψε η αρχιτεκτονική από τη δεκαετία του '60 και έπειτα. Για τον Aldo Rossi, η αρχιτεκτονική ξεκινά από μία ιδέα, μία εντύπωση, μία βιογραφική αναλογία, μία ιδιαίτερη πραγματικότητα, και σιγά σιγά διαμορφώνεται. Ο Aldo Rossi σε όλη την αρχιτεκτονική του προσπαθεί να συμπορευτεί με τους ανθρώπους που κατοικούν στα κτήριά του, σχεδιάζοντάς τα με ειλικρίνεια αντί να τα σχεδιάζει με τρόπο που να γεννά την ψευδαίσθηση. Ο λόγος του Rossi είναι λόγος συμπόρευσης και όχι λόγος επίλυσης προβλημάτων. Επιμένει σε έναν κόσμο απλών μορφών που τις δανείζεται από τη γεωμετρία, αλλά που τις φιλτράρει μέσα από την ιστορία, σε μια προσπάθεια να βρει μια ταυτότητα με μοναδικά εργαλεία τη γνώση, την εικονογραφία, τα αρχέτυπα και τη συλλογική μνήμη. Οι μελέτες του Rossi σε θέματα όπως η μορφολογική ανάλυση της πόλης, οι

αναλύσεις μεταξύ τυπολογίας και τυπολογικής μορφής για τα προβλήματα της πόλης επηρέασαν πάρα πολύ την ιταλική αρχιτεκτονική. Αργότερα πειραματίστηκε πάνω στα χρώματα και στα υλικά, στο πλαίσιο μιας αρχιτεκτονικής, όμως, που συνεχίζει να βασίζεται στην επανάληψη λίγων αλλά βασικών αρχιτεκτονικών στοιχείων ([Εικ 11.5](#), [11.6](#)).



Εικόνα 11.5 A. Rossi, Μουσείο Bonnefanten, Maastricht, 1990-1995. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 11.6 A. Rossi, Μουσείο Bonnefanten, Maastricht, εσωτερικό, 1990-1995. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Το έργο του, θεωρητικό και πρακτικό, επηρέασε και συνεχίζει να επιδρά σε ολόκληρες γενιές αρχιτεκτόνων παγκοσμίως. Η καθοριστική συνεισφορά του Rossi στη διαμόρφωση ενός νέου αρχιτεκτονικού λεξιλογίου, με στόχο την αποκατάσταση της αρχιτεκτονικής ευαισθησίας μετά την ιδεολογική πτώχευση του Μοντέρνου πνεύματος και του μεταπολεμικού ασύδοτου επαγγελματισμού, είναι κοινώς αποδεκτή και στην Ελλάδα, την οποία ο Rossi είχε επισκεφθεί κατ' επανάληψη και για την οποία έτρεφε συναισθήματα βαθύτατης αγάπης και σεβασμού. Τον Μάρτιο του 1996 ήρθε για τελευταία φορά στην Αθήνα, όπου παρουσίασε τα έργα του σε μια τιμητική εκδήλωση της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ ([Εικ 11.7](#)).



Εικόνα 11.7 Ο Aldo Rossi στην αίθουσα Καραμαντζόγλου, ΕΜΠ, 22 Μαρτίου 1996.
Πηγή: Ενημερωτικό Δελτίο ΤΕΕ, τόμος 1914, Δευτέρα 15 Ιουλίου 1996.
Πηγή: http://library.tee.gr/digital/endel/1996_1887/endel_1996_1914.pdf

Για το σύνολο του έργου του του απονεμήθηκε το 1990 το Βραβείο Pritzker. Στην ελληνική βιβλιογραφία υπάρχουν μεταφρασμένα τα έργα του: *Η αρχιτεκτονική της πόλης* (μτφρ. Β. Πετρίδου, 1η εκδ. Σύγχρονα Θέματα, Θεσσαλονίκη, 1987· 2η έκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1991) και *Επιστημονική αυτοβιογραφία* (μτφρ. Κ. Πατέστος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1995).

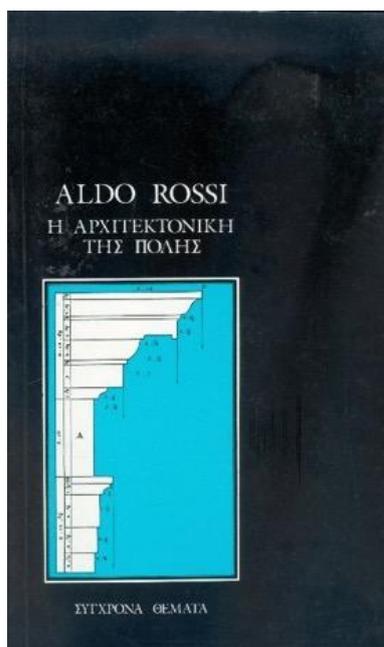
Το βιβλίο

Την εποχή που γράφτηκε το βιβλίο αυτό, στα διεθνή μονοπάτια της αρχιτεκτονικής κυριαρχούσαν η αντίδραση προς τις αρχές του Μοντέρνου κινήματος, οι τεχνολογικοί νεωτερισμοί, οι προτάσεις για νέες τεχνολογικές ουτοπίες των πόλεων, και συγχρόνως εμφανιζόταν μια εντατικοποίηση της παραγωγής παράλληλα με τις διεθνείς πολύπλευρες πολιτικές αντιθέσεις.

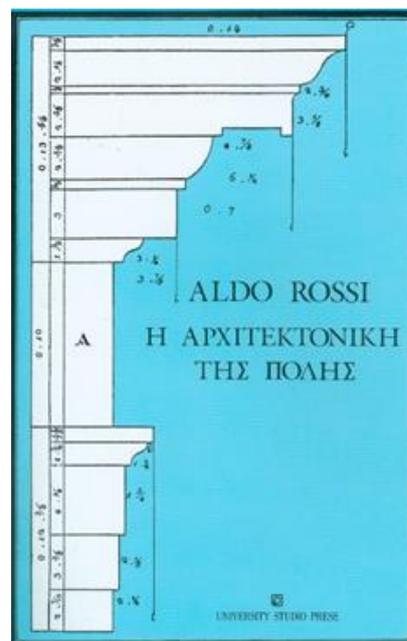
Το βιβλίο παρουσιάζει μια μεθοδολογία μελέτης της πόλης θεωρώντας τη στο σύνολό της ως μια αρχιτεκτονική δημιουργία. Η ανάγνωση και η εξέλιξη των φαινομένων της πόλης αποτελούν τη βάση για την επίλυση των προβλημάτων της αρχιτεκτονικής. Χρησιμοποιώντας τις προσωπικές παρατηρήσεις, σκέψεις, σκίτσα, και τις εντυπώσεις του από τα ταξίδια και τις περιηγήσεις στις πόλεις στις οποίες ζούσε ή επισκεπτόταν, προσπάθησε να κατανοήσει τη μορφή των πόλεων και τα τυπολογικά τους προβλήματα εστιάζοντας στην έννοια της διαχρονικότητας ([Εικ 11.8](#), [11.9](#), [11.10](#)).



Εικόνα 11.8 Εξώφυλλο του βιβλίου στην 1η ιταλική έκδοση (1966).



Εικόνα 11.9 Εξώφυλλο στην πρώτη ελληνική έκδοση, Σύγχρονα Θέματα (1987).



Εικόνα 11.10 Εξώφυλλο στη 2η ελληνική έκδοση, University Studio Press (1991).

Στις σελίδες του βιβλίου παρουσιάζονται νέοι τρόποι ανάλυσης της πόλης, απομακρύνοντας τη λειτουργία ως τη μόνη συνισταμένη οργάνωσης του σύγχρονου αστικού χώρου. Ο συγγραφέας, βασισμένος σε ευρείες μελέτες από άλλους γνωστικούς χώρους, όπως η γεωγραφία και η ιστορία, υιοθετεί νέους όρους οι οποίοι έδωσαν νέες κατευθύνσεις στην αντίληψη της αρχιτεκτονικής και της πόλης. Για παράδειγμα ο όρος *Fatto Urbano* (από τον γαλλικό όρο *Fait Urbain* του Γάλλου ιστορικού της πόλης και κοινωνιολόγου Marcel Poëte), ο οποίος, σύμφωνα με τον Rossi, αναφέρεται στην ιστορία ενός τόπου, σε κάτι που έχει ολοκληρωθεί, που υπάρχει, συγκεκριμένο ή αφηρημένο, κτισμένο ή όχι, ένα κτήριο, έναν δρόμο, ένα τμήμα ή σημείο της πόλης, και ακόμα σε κάθε σημείο μέσα στην πόλη που έχει μια ιδιορρυθμία και διαφοροποιείται στο πλαίσιο ενός γενικού συνολικού σχεδίου, μια πολιτική επιλογή, η ίδια η αρχιτεκτονική (Rossi, 1991, 76). Ο όρος αυτός αποδόθηκε στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου ως «αστικός συντελεστής», ως κάτι που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη, ως κάτι ζωντανό και υπάρχον, στην καθημερινή αντιμετώπιση των προβλημάτων της πόλης και της αρχιτεκτονικής. Η μετάφραση του όρου βασίστηκε στη διπλή έννοια της ρίζας του ρήματος *τελώ* = τέλος, πέρας, αλλά και κύριος σκοπός ενός πράγματος, τονίζοντας με το πρόθεμα *συν* τη σημασία του, τόσο για την εξέλιξη της πόλης μέχρι τώρα όσο και για τις επεμβάσεις σε αυτήν. Επιπλέον, η λέξη *συντελεστής* ερμηνεύεται ετυμολογικά ως: καθετί, πρόσωπο, πράγμα, κατάσταση που συντελεί σε κάτι (Πετρίδου, 2001, 386). 28 χρόνια μετά τη μετάφραση του βιβλίου, και παρότι η χρησιμοποίηση του όρου «αστικός συντελεστής» αποτέλεσε αφορμή για διάφορους προβληματισμούς στην ελληνική της απόδοση, φαίνεται ότι ακόμα και σήμερα δεν έχει βρεθεί μια καλύτερη πρόταση για τον κατά τα άλλα τόσο ιδιόζοντα όρο. Ίσως θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και ο όρος «τέχνηρο» που είναι πιο κοντά στον αγγλικό όρο *artifact*, και χρησιμοποιείται στην αρχαιολογική ορολογία για να δηλώσει ένα αντικείμενο που έχει κατασκευαστεί από τον άνθρωπο και αποτελεί ένα προϊόν του τεχνικού πολιτισμού του, όμως έτσι χάνεται η αξία της παροντικής χρησιμοποίησής του στη διαμόρφωση της σημερινής κατάστασης της πόλης, κομβικό στοιχείο του όρου όπως χρησιμοποιήθηκε από τον Ιταλό αρχιτέκτονα.

Η δομή του κειμένου αναπτύσσεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο, εισάγεται η κεντρική έννοια του αστικού συντελεστή, αυτού του εργαλείου ανάγνωσης της πόλης, «προϊόν του κοινωνικού

συνόλου, η δομή του οποίου διαχωρίζει τις πόλεις στον χρόνο και στον χώρο, και κάθε μεταβολή του προϋποθέτει μια ποιοτική αλλαγή, που είναι μία μαρτυρία του χρόνου που πέρασε και ένας συντελεστής για τον χρόνο που θα έρθει, ένα στοιχείο που υπάρχει πριν από την αρχιτεκτονική» (Rossi, 1991, 149). Ο Rossi προσπαθεί να καθορίσει μια «θεωρία των αστικών συντελεστών» για να κατανοήσει την ιστορία της πόλης αλλά και τα βήματα για τη μελλοντική εξέλιξή της. «Έτσι, η αρχιτεκτονική δεν είναι μόνο ο τόπος των συνθηκών ύπαρξης του ανθρώπου, αλλά ένα κομμάτι αυτών των συνθηκών που εκδηλώνεται στην πόλη και στα μνημεία της, στις συνοικίες, στους κατοικήσιμους χώρους και σ' όλους τους αστικούς συντελεστές που ξεπηδούν από το σύνολο του κατοικημένου χώρου» (Rossi, 1991, 37).

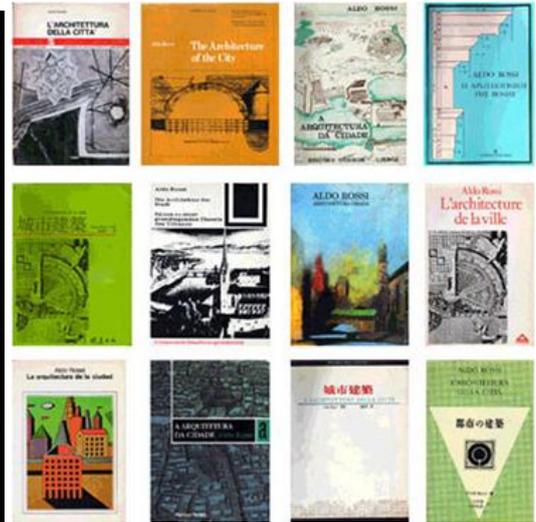
Η αποδοχή της τυπολογίας ως βασικού εργαλείου σχεδιασμού, δηλαδή μια προσέγγιση της αρχιτεκτονικής μέσα από τη βασική οργάνωση της κάτοψης των κτηρίων και της σχέσης τους με την πόλη, χρησιμοποιήθηκε ως κομβική έννοια για την απομάκρυνση από τη λειτουργικότητα του Μοντερνισμού. Η τυπολογία μπορεί να παραμένει η ίδια παρότι η λειτουργία μεταβάλλεται. Ως αρχιτεκτονικός τύπος ορίζεται το στοιχείο εκείνο που παραμένει στην εξέλιξη της πόλης, κάτι σύνθετο, που προηγείται από την τελική μορφή του κτηρίου. Αναφερόμενος στη σημασία της τυπολογίας, γράφει: «Το γεγονός λοιπόν ότι μπορούμε να αναχθούμε στον πρωταρχικό πυρήνα είναι μια αναγκαία λογική πράξη που κανείς δεν μπορεί να την αγνοήσει, όταν ασχολείται με τα προβλήματα της μορφής» (Rossi, 1991, 149). Η αρχιτεκτονική μορφή, δηλαδή, στηρίζεται σε έναν τύπο που διατηρείται στον χρόνο και όχι στη σχέση της με τη λειτουργία. Στο ίδιο κεφάλαιο εισάγεται ακόμα ένα βασικό εργαλείο της ανάγνωσης της πόλης από τον Rossi, που είναι η μνήμη, συλλογική και ατομική. Η αρχιτεκτονική παράγεται καθώς από την αντίληψη περνούμε στη νόηση. Θα σημειώσουμε εδώ ότι η νόηση ως έννοια περιλαμβάνει την προσοχή, την αντίληψη, τη μνήμη, την κρίση, τους συλλογισμούς, την επίλυση των προβλημάτων. Η αρχιτεκτονική η ίδια γίνεται μνήμη, φορέας των κοινωνικών χαρακτηριστικών. Η αρχιτεκτονική δεν είναι κάτι το αφηρημένο, ούτε μία φιλοσοφική έννοια. Η αρχιτεκτονική για τον Rossi είναι ένα συγκεκριμένο φαινόμενο, μια δημιουργία αδιαχώριστη από τη ζωή και την κοινωνία μέσα στην οποία εκδηλώνεται. Είναι ένα γεγονός συλλογικό, διαρκές, παγκόσμιο και αναγκαίο, του οποίου τα σταθερά δεδομένα είναι η δημιουργία ενός άνετου περιβάλλοντος διαβίωσης και η αισθητική πρόθεση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου αναλύεται η δομή της πόλης. Ο Rossi εναντιώνεται στην οργάνωση της πόλης σε λειτουργικές ζώνες (zoning) και θεωρεί την πόλη ως ένα αρχιτεκτονικό έργο, «το οποίο συντίθεται κατά κύριο λόγο από τον χώρο κατοικίας και τα πρωτογενή στοιχεία» όπως τα μνημεία, τα οποία έχουν έναν πολύ σημαντικό ρόλο στο σχηματισμό και στη δημιουργία της πόλης. Επίσης, το ίδιο το σχέδιο της πόλης αλλά και κάθε χώρος όπου συμβαίνουν σημαντικά γεγονότα (κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά), που αποτελούν κληροδότημα για τους επόμενους, αποτελούν εν δυνάμει πρωτογενή στοιχεία της πόλης και συμβάλλουν στη δημιουργία της μορφής της πόλης. Ο χώρος της κατοικίας, το σημαντικότερο σε μέγεθος στοιχείο μιας πόλης μεταβάλλεται με γρήγορους ρυθμούς και η μελέτη του στον χρόνο εμπλουτίζει τις έρευνες για τις αλλαγές που εμφανίζονται στις σύγχρονες πόλεις. Συνεπώς, για τον Rossi, η δομή της πόλης δεν εξαρτάται μόνο από έναν λειτουργικό διαχωρισμό, αλλά οργανώνεται με ποικίλους τρόπους ακολουθώντας πάντα την εξέλιξη των σταθερών σημείων όπως οι αστικοί συντελεστές και τα πρωτογενή στοιχεία. Στις επιμέρους ενότητες αυτού του κεφαλαίου παρουσιάζονται έρευνες για τις κατοικίες στο Βερολίνο του 19ου αιώνα και συγκρίσεις με τις προτάσεις του Μοντερνισμού, σχολιασμοί για τις κηπουπόλεις αλλά και για την Ville Radieuse του Le Corbusier, ο ρόλος των μνημείων στη δυναμική πορεία των πόλεων. Μια ιδιαίτερη ενότητα αφιερώνεται στη μελέτη της αρχαίας πόλης για να καταδείξει τη συνέχισή της στη μοντέρνα πόλη και στην πολύπλοκη διαδικασία διαμόρφωσής της.

Στο τρίτο κεφάλαιο, ο συγγραφέας εμβαθύνει στην ανάλυση της αρχιτεκτονικής σε σχέση με τον τόπο, το περιβάλλον και την ίδια την πόλη. Αναλύοντας την έννοια του *locus*, δηλαδή «τη μοναδική και

οικουμενική σχέση που υπάρχει ανάμεσα σ' έναν συγκεκριμένο τόπο και στις κατασκευές που υπάρχουν σ' αυτό τον τόπο» (Rossi, 1991, 145), συνδέει και πάλι την αρχιτεκτονική με ό,τι προϋπάρχει της ίδιας. Στη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής μορφής συμβάλλουν τα χαρακτηριστικά του τόπου, η ιστορία του, τα ίχνη που αφήνει ο χρόνος πάνω στην ύλη, τα γεγονότα, οι άνθρωποι. Η αρχιτεκτονική ως επιστήμη, έτσι όπως άρχισε να διαμορφώνεται στις αρχές του 19ου αιώνα, δεν θα πρέπει να αδιαφορεί για τη σχέση της με τους πολιτισμούς, τις κοινωνικές ανάγκες, τις συνήθειες και το αισθητικό κριτήριο των λαών. Παραδείγματα όπως οι μελέτες του Viollet-Le-Duc για τη γοτθική αρχιτεκτονική προβάλλουν, κατά τον συγγραφέα, την αρχιτεκτονική ως μια ανθρώπινη δημιουργία. Αλλά η έρευνα συνεχίζεται και με μία ακόμη διάσταση: εκείνη της επιρροής που ασκεί η πόλη και η αρχιτεκτονική στον ίδιο τον άνθρωπο. Η οικολογική και η ψυχολογική διάσταση της πόλης δίνουν χρήσιμες πληροφορίες για τους τρόπους με τους οποίους επιδρά η πόλη πάνω στα άτομα και στις κοινωνικές ομάδες (βλέπε τις θεωρίες του Kevin Lynch, την ψυχολογία της Gestalt). Αντίθετος με τη λειτουργική αιτιολόγηση της αρχιτεκτονικής μορφής, ο Rossi υπογραμμίζει συνεχώς ότι η μορφή δεν μεταβάλλεται παρά μονάχα όταν η ανάγκη (κοινωνική, πολιτική) το επιβάλλει (Rossi, 1991, 170), και αναλύει τα παραδείγματα του ρωμαϊκού Forum και της κλασικής Αθήνας για να φωτίσει τη σχέση ανάμεσα στη μορφή και στη συλλογική μνήμη. Έτσι η πόλη, αυτό «το μεγάλο αρχιτεκτονικό έργο των χεριών του ανθρώπου, αποτελεί τη συλλογική μνήμη των λαών» (Rossi, 1991, 190). Η αρχιτεκτονική και η πόλη δεν αντιμετωπίζονται ως σύνολα που προκαλούν τις αισθήσεις, αλλά ως παράγωγα των ενεργειών των κοινωνιών. Έτσι, η αρχιτεκτονική η ίδια γίνεται μνήμη, φορέας των κοινωνικών χαρακτηριστικών. Τα πάντα φέρονται και εξηγούνται μέσα στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο. Η αρχιτεκτονική για τον Rossi είναι ένα συγκεκριμένο φαινόμενο, μία από τις θεμελιώδεις αρχές της πόλης, μια δημιουργία αδιαχώριστη από τη ζωή και την κοινωνία μέσα στην οποία εκδηλώνεται. Είναι ένα γεγονός συλλογικό, διαρκές, παγκόσμιο και αναγκαίο, του οποίου τα σταθερά δεδομένα βρίσκονται «στην τεχνική του και στην καλλιτεχνική του διαμόρφωση, δηλαδή στις αυτόνομες αρχές σύμφωνα με τις οποίες θεμελιώνεται και μεταδίδεται» (Rossi, 1991, 185).

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζεται η δυναμική των εξελίξεων μιας πόλης, σε συνδυασμό με τις συλλογικές επιλογές που παρουσιάζονται στις οικονομικές και πολιτικές αποφάσεις. Σύμφωνα με τον Rossi, κάθε πολιτική απόφαση αφήνει τα ίχνη της στον οργανισμό της πόλης, με αποτέλεσμα να συνδέουν απόλυτα τη γενική εικόνα της πόλης με τις αποσπασματικές αλλαγές που επιφέρει κάθε αρχιτεκτονική χειρονομία. Οι αλλαγές που εμφανίζονται στον αστικό χώρο μέσα από τις απαλλοτριώσεις σχολιάζονται μέσα από τις θεωρίες των Maurice Halbwachs και Hans Bernoulli. Το πρόβλημα της κατοικίας επανέρχεται μέσα από τον σχολιασμό των κειμένων του Friedrich Engels. Έτσι η τελευταία ενότητα του βιβλίου συνδέει την εικόνα της πόλης με τους πολιτικούς θεσμούς: «η Αθήνα, η Ρώμη, το Παρίσι είναι η μορφή της πολιτικής τους, τα σημάδια της [συλλογικής] θέλησης» (Rossi, 1991, 239).



Εικόνα 11.11 Έκθεση για το βιβλίο *L'architettura della città*, Αρχιτεκτονική Σχολή της Βενετίας, 2011 (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 11.12 Αφίσα της έκθεσης για το βιβλίο *L'architettura della città* με τα εξώφυλλα των μεταφράσεων του βιβλίου σε διάφορες γλώσσες.

Το 2011, στην επέτειο των 45 χρόνων από την πρώτη έκδοση του βιβλίου, διοργανώθηκε στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Βενετίας (IUAV) μια έκθεση και ένα συνέδριο με στόχο να παρουσιαστούν η σημασία του βιβλίου, η πορεία του, αλλά και τα ζητήματα που θέτει ακόμα προς συζήτηση μέσα από τις πολλαπλές εκδόσεις και τις μεταφράσεις του. Οι ομιλίες όλων όσων είχαν ασχοληθεί με τη μετάφραση του βιβλίου δημοσιεύτηκαν στον τόμο *Aldo Rossi, la storia di un libro, L'architettura della città, dal 1966 ad oggi (2014)* και απέδειξαν τη θεμελιώδη αξία αλλά και την πορεία αυτού του κειμένου. Στην έκθεση και στο συνέδριο παρουσιάστηκε και σχολιάστηκε και η ελληνική μετάφραση του βιβλίου ([Εικ 11.11](#), [11.12](#)).

11.4 Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, 1966

Το τρίτο βιβλίο με το οποίο θα ασχοληθούμε είναι του Αμερικανού αρχιτέκτονα και θεωρητικού Robert Venturi που δημοσιεύτηκε το 1966 στη Νέα Υόρκη με τίτλο *Complexity and contradiction in architecture*. Μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες και επίσης εκδόθηκε στα ελληνικά με τον τίτλο *Η πολυπλοκότητα και η αντίφαση στην αρχιτεκτονική*, από τον εκδότη Γεώργιο Σ. Κατσούλη, σε μετάφραση Γιάννη Καρανίκα.



Εικόνα 11.13 Robert Charles Venturi.
Πηγή: https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Venturi

Ο συγγραφέας

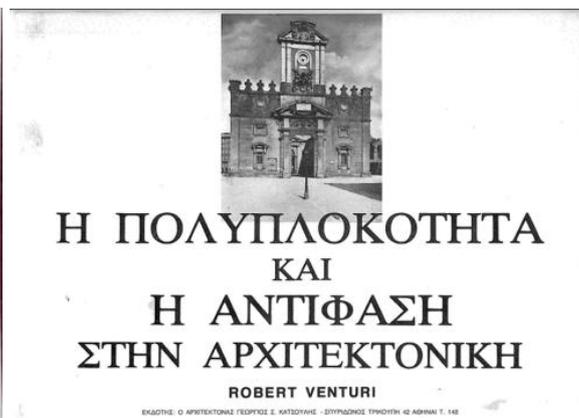
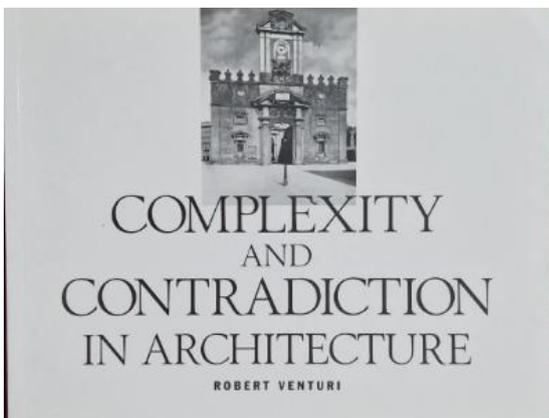
Ο Robert Venturi ([Εικ 11.13](#)) γεννήθηκε το 1925 στη Φιλαδέλφεια των ΗΠΑ και πέθανε το 2018. Μαζί με τη σύζυγο και συνεργάτιδά του Denise Scott Brown (γενν. 1931) ασχολήθηκε με την αρχιτεκτονική σε όλες τις κλίμακες: πολεοδομικές μελέτες, σχεδιασμό επίπλων, δημόσιων και ιδιωτικών κτηρίων, τα περισσότερα από τα οποία σημάδεψαν την πορεία της διαμόρφωσης του χώρου στο β' μισό του 20ού αιώνα. Τα κείμενά τους, βιβλία και άρθρα, στόχευαν πάντα στη δημιουργία ενός γόνιμου προβληματισμού, και πέτυχαν να θέσουν σημαντικά ερωτήματα για την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Συνδύαζε τη διδασκαλία με τον θεωρητικό λόγο και την πρακτική της αρχιτεκτονικής, ενώ δίδαξε στα μεγαλύτερα πανεπιστήμια της Αμερικής. Δεν δίσταζε να ασχοληθεί με παραγκωνισμένες έννοιες της αρχιτεκτονικής όπως *το κοινότυπο, το λαϊκό, το άσχημο, το κιτς, το ευτελές, το καθημερινό, το εφήμερο*. Η καριέρα του ξεκινά την εποχή της άνθησης της Pop Art, με την οποία τον συνδέουν κοινά στοιχεία όπως το ενδιαφέρον για τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της μαζικής κατανάλωσης, η επεξεργασία της μορφής ως στοιχείο μαζικής επικοινωνίας, η χρήση των νέων υλικών ως μαρτυρία αλλαγής της εποχής. Η παραμονή του στην Ιταλία, και ιδιαίτερα στη Ρώμη στα τέλη της δεκαετίας του 1950, του επέτρεψε να μελετήσει τις ιστορικές καταβολές της αρχιτεκτονικής και στη συνέχεια να τις αντιπαραβάλει με τις σύγχρονες εκφάνσεις τους. Όταν το 1972 δημοσίευσε μαζί με τους Denise Scott Brown και Steven Izenour το βιβλίο *Learning from Las Vegas*, είχε φτάσει στο απόγειο της διασημότητάς του. Το αστικό περιβάλλον του Λας Βέγκας στις ΗΠΑ αποτέλεσε το κεντρικό παράδειγμα σύγκρισης της σύγχρονης εμπορικής και καθημερινής αρχιτεκτονικής με τα μεγάλα παραδείγματα της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, με στόχο την αθέτηση των κανόνων του Μοντερνισμού. Για τον Venturi, η αρχιτεκτονική θα πρέπει να είναι κατανοητή από τον μέσο άνθρωπο, να εμπλουτίζει το οπτικό περιβάλλον της ανιαρής σύγχρονης πόλης με έντονα στοιχεία και πλούσιο διάκοσμο, να δημιουργεί συνεχώς νέες μορφές, να ακολουθεί τις επικοινωνιακές τάσεις της κάθε εποχής, να προσφέρει οπτικό πλουραλισμό, ακόμα και να φτάνει στο επίπεδο του κιτς. Όπως έγραφε στο κείμενο αυτό, ανάμεσα στο κτήριο «πάπια» (ένα κτήριο που κυριαρχείται από τον συμβολισμό της μορφής της πάπιας) και το κτήριο «αποθήκη» (ένα κτήριο που εξυπηρετεί ένα λειτουργικό πρόγραμμα), προτείνει τη διακοσμημένη αποθήκη, όπου ο σχεδιασμός της μορφής στηρίζεται στον συμβολισμό και στην αντίληψη. Σύμφωνα με τον Venturi, η αρχιτεκτονική θα πρέπει να βρίσκεται σε μια συνεχή κίνηση και να μην επαναπαύεται σε δεδομένες και παρωχημένες τάσεις. Μόνο τότε, σύμφωνα με τον Venturi, υπάρχει δυνατότητα αναζωογόνησής της, θεωρία που υποστήριξε με τα αρχιτεκτονικά του έργα, τα οποία επίσης προκάλεσαν πολλές συζητήσεις. Η αρχιτεκτονική του παραγωγή ήταν πολύ πλούσια, και μερικά από τα κυριότερα έργα του είναι: Vanna Venturi House, Φιλαδέλφεια, ΗΠΑ, (1964)· Gordon Wu Hall, Princeton University, New Jersey (1983)· Sainsbury Wing, Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο (1991)· Biomedical Biological Science Research Building (BBSRB), Πανεπιστήμιο του Κεντάκι, Λέξινγκτον (2005) κ.ά. Για το σύνολο της καριέρας του το 1991 του απονεμήθηκε το διεθνές βραβείο Pritzker ([Εικ 11.14](#), [11.15](#)).



Εικόνα 11.14 R. Venturi, *Lewis Thomas Laboratory, Princeton University, New Jersey, 1985.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 11.15 R. Venturi, *Lewis Thomas Laboratory, Princeton University, λεπτομέρεια εισόδου, New Jersey, 1985.*
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Το βιβλίο *Complexity and contradiction in architecture* είναι το αποτέλεσμα των πρώτων εμπειριών του του Venturi ως ακαδημαϊκού δασκάλου στο Πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια, και αποτέλεσε, μαζί με το βιβλίο του Aldo Rossi που δημοσιεύτηκε την ίδια χρονική στιγμή, την αμερικάνικη απάντηση στις επιτακτικές αναζητήσεις της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής (Εικ 11.16, 11.17). Η έμφαση στο αστικό περιβάλλον, η απομάκρυνση από την τυραννία της λειτουργικότητας και του φονξιοναλισμού, η αναζήτηση του εμπλουτισμού της μορφής και ενός αντιπερισπασμού στο *Less is more* του Mies van der Rohe του άνοιξαν τον δρόμο για τη μελέτη της αρχιτεκτονικής της περιόδου του Μπαρόκ και του Μανιερισμού. Ο Venturi, ως πρώτος μεταμοντέρνος αρχιτέκτονας, επιλέγει να μελετήσει τις μορφές εκτός του ιστορικού τους χρόνου, θεωρώντας ότι μπορούν να έχουν ως σύμβολα τη δική τους αυτονομία και να διαφοροποιούνται χωρίς καμία λειτουργική ή μορφολογική συσχέτιση μεταξύ τους. Όπως σημειώνει ο Josep Maria Montaner, στο βιβλίο του *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής: Κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*: «Ο Venturi, εντέλει, αντιτίθεται σε μια πρωτοπορία που μετατράπηκε σε ακαδημία και σε μια αρχιτεκτονική που υπήρξε χρήσιμη στον Μεσοπόλεμο, αλλά δεν είναι πλέον κατάλληλη σε μια περίοδο αλλαγών όπως αυτή της δεκαετίας του 1960» (Montaner, 2014, 327). Είναι βέβαια απολύτως κατανοητό ότι όσο πιο μεγάλη είναι η ελευθερία για τον αρχιτέκτονα, και αυτό απορρέει από τις σελίδες του βιβλίου, τόσο περισσότερη είναι η πειθαρχία που απαιτείται για την αιτιολόγηση των επιλογών του.



Εικόνα 11.16 R. Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, εξώφυλλο του βιβλίου στην πρωτότυπη αγγλική του έκδοση.

Εικόνα 11.17 R. Venturi, *Η πολυπλοκότητα και η αντίφαση στην αρχιτεκτονική*, εξώφυλλο του βιβλίου στην ελληνική έκδοση.

Το βιβλίο οργανώνεται σε 11 ενότητες που παρουσιάζονται συνοπτικά παρακάτω, στις οποίες παρουσιάζονται οι βασικές έννοιες με τις οποίες η σύγχρονη αρχιτεκτονική θα πρέπει να ανασυνταχθεί.

Για τον Venturi η πολυπλοκότητα και η αντίφαση είναι εγγενείς έννοιες της αρχιτεκτονικής ήδη από τον τριαδικό ορισμό του Βιτρουβίου, και μπορούν να αντισταθμίσουν τη μονοτονία του Μοντερνισμού. Γράφει: «Υποστηρίζω περισσότερο τον πλούτο του νοήματος παρά την καθαρότητα του νοήματος, την έμμεση όσο και την άμεση λειτουργία. Από το ένα ή το άλλο, προτιμώ και το ένα και το άλλο, από το μαύρο ή άσπρο, το μαύρο και το άσπρο, και μερικές φορές το γκριζο» (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 17).

Η πολυπλοκότητα της σύγχρονης ζωής δεν αρκείται στην απλότητα και στο στοιχειώδες. Η ανάγκη της κοινωνίας για έκφραση και η αύξηση των λειτουργικών προβλημάτων θα πρέπει να υπερισχύσουν και να απελευθερώσουν τον αρχιτέκτονα από τα δεσμά της λιτότητας και της υπεραπλούστευσης. Για τον Venturi (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 20-21):

Η έφεση για μια πολύπλοκη αρχιτεκτονική με τις αντιφάσεις που την πλαισιώνουν δεν είναι μονάχα αντίδραση στην πεζότητα ή μικρότητα της τρέχουσας αρχιτεκτονικής. Είναι μία αντιμετώπιση κοινή στις περιόδους του Μανιερισμού: τον 16ο αιώνα στην Ιταλία ή την ελληνιστική περίοδο της αρχαίας τέχνης, και είναι ακόμη κοινό γνώρισμα τόσων διαφορετικών σε ύφος αρχιτεκτόνων σαν τους Μιχαήλ Άγγελο, Palladio, Borromini, Vanbrugh, Hawksmoor, Soane, Ledoux, Butterfield, μερικούς αρχιτέκτονες της σχολής του Shingle (Shingle Style), Furness, Sullivan, Lutyens και τελευταία τους Le Corbusier, Aalto, Kahn και άλλους.

Από την τέχνη θα πρέπει να δανειστεί ο αρχιτέκτονας την έννοια του διαφορούμενου. Αυτή η έννοια επιτρέπει την πολυπλοκότητα στην αντίληψη ενός έργου, την επιπλέον αναζήτηση του νοήματος, την περαιτέρω διερεύνηση, την αύξηση της έντασης, τη σύγχυση. Σε συνδυασμό με τη γενικότερη πολυπλοκότητα και την αντίφαση που μπορεί να διέπει ένα έργο, το διαφορούμενο αυξάνει την αντιληπτικότητά τους και το εμπλουτίζει συνεχώς. Τέτοια παραδείγματα μπορούμε να βρούμε τόσο στη λογοτεχνία (π.χ. στα κείμενα του T.S. Eliot αλλά ακόμα και σε εκείνα του Σαίξπηρ). Γράφει σχετικά (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 24):

Η αρχιτεκτονική είναι μορφή και ουσία αφηρημένη και συγκεκριμένη - και το νόημά της απορρέει από τα εσωτερικά της χαρακτηριστικά και το ειδικό πλαίσιό της. Αντιλαμβανόμαστε ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο σαν μορφή και δομή υφή και υλικό. Από αυτές τις εναλλασσόμενες σχέσεις, αντιφατικές και πολύπλοκες, πηγάζουν το διαφορούμενο και η ένταση που χαρακτηρίζουν την αρχιτεκτονική σαν μέσο. Εμφανίζονται γενικά με τη μορφή ερώτησης που συνοδεύεται από το διαζευκτικό ή».

Για παράδειγμα αναφέρει τη Villa Savoye και διερωτάται αν η κάτοψή της είναι τετραγωνική ή όχι, αν τα διακοσμητικά στοιχεία στον θόλο του Casino του Πάπα Πίου Δ' στο Βατικανό αποτελούν επέκταση του τοίχου ή του θόλου, υποστηρίζοντας ότι τέτοια σημεία διαφορούμενης οργάνωσης τόσο στην κάτοψη όσο και στις όψεις των κτηρίων ενεργοποιούν το ενδιαφέρον του θεατή.

Το ταυτόχρονο ή το ταυτότοπο αποτελεί και αυτό μια κατηγορία πολυπλοκότητας. Ένας χώρος μπορεί να ιδωθεί με πολλούς τρόπους ή να έχει πολλές χρήσεις και πολλές ερμηνείες. Σχετικά με τα διάφορα αντιθετικά επίπεδα, ή αλλιώς για το φαινόμενο του «και το ένα και το άλλο», εξηγεί (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 25):

Ο χώρος ενός δρόμου της πόλης είναι δυναμικά προσανατολισμένος σαν διεύθυνση αλλά και στατικά ορισμένος σαν τόπος. Αυτή η σειρά των συζευκτικών «αλλά και» περιγράφει μία αρχιτεκτονική αντίφαση σε διαφορετικά επίπεδα προγράμματος και δομής. Καμία από αυτές τις αντιφάσεις δεν ήταν θεληματική αισθητική αναζήτηση, αλλά ούτε και το παράδοξό τους γεννήθηκε από μία ματαιοδοξία.

Αυτή η αντιμετώπιση πηγάζει από μια άρνηση να αντιληφθεί τον χώρο και την αρχιτεκτονική μέσα από την απόλυτη ερμηνεία του Μοντερνισμού. Η καθαρότητα της αντίληψης που συνδέεται με την αποδοτικότητα της λειτουργίας βρίσκει τον Venturi αντίθετο. Το μέσα και το έξω, το πάνω και το κάτω, το κλειστό και το ανοικτό, δεν διαχωρίζονται αλλά συνυπάρχουν, και θα πρέπει να γίνονται αντιληπτά ως μια πολύπλοκη οντότητα και όχι ως κάτι που διαμελίζεται στα στοιχεία από τα οποία συντίθεται. Πληθώρα παραδειγμάτων από την αρχιτεκτονική Μπαρόκ πιστοποιούν για τον Αμερικανό αρχιτέκτονα ότι η έλλειψη, ο κρυφός φωτισμός, η συνεχής κίνηση των μορφών, η αθέτηση κάθε μορφολογικού κανόνα της Αναγέννησης δεν είναι τίποτα άλλο από την απόδειξη ότι η πολύπλοκη μορφή αποτελεί εκδήλωση «και του ενός και του άλλου».

Η συνέχεια των συλλογισμών δεν μπορεί παρά να συμπεριλάβει και τη λειτουργία, έτσι ώστε να συνδεθεί και αυτή με την πολυπλοκότητα της μορφής και των υλικών. Οι χώροι που μπορούν να φιλοξενήσουν πολλές λειτουργίες ταυτόχρονα σπανίζουν στη μοντέρνα αρχιτεκτονική που προτιμούσε να υπάρχει ξεχωριστός χώρος για κάθε λειτουργία. Για τον Venturi θα πρέπει να υπάρχουν χώροι όπου οι λειτουργίες να μπορούν να μπλέκονται μεταξύ τους. Γράφει σχετικά (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 38):

Η πολλαπλής λειτουργίας αίθουσα είναι πιθανόν μία πιο σωστή απάντηση στην επιδίωξη του μοντέρνου αρχιτέκτονα για ευελιξία. Η αίθουσα με έναν σκοπό πιο γενικό παρά συγκεκριμένο, και με κινητή επίπλωση παρά κινητά χωρίσματα, προσφέρει μιαν ευελιξία στο επίπεδο της αντίληψης παρά στο φυσικό επίπεδο, επιτρέποντας μιαν αυστηρότητα και σταθερότητα που είναι ακόμα απαραίτητη στα κτήριά μας. Από ένα έγκυρο διαφορούμενο απορρέει μία χρήσιμη ευελιξία.

Επίσης και οι κατασκευαστικές λεπτομέρειες θα πρέπει να αποκτούν επιπλέον ρόλους. Για παράδειγμα, τα σκίαστρα στα παράθυρα που χρησιμοποιεί ο Le Corbusier στις κατοικίες του είναι «στατικά στοιχεία, είναι και μπαλκόνια όσο και σκιάδες. (Αραγε είναι τμήματα τοίχου, τοιχία, ή είναι κολόνες;» (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 41). Τέτοιες παρατηρήσεις αφθονούν και στα παραδείγματα που αναφέρει από την αρχιτεκτονική του Μανιερισμού και του Μπαρόκ, όπου τα διάφορα φέροντα στοιχεία συγχέονται με τα μορφολογικά στοιχεία των όψεων και χρησιμοποιούνται συγχρόνως για στήριξη και για διάκοσμο.

Η αναφορά στον ρυθμό ως ένα στοιχείο ισορροπίας ανάμεσα σε αντιθέσεις φωτίζει με έναν νέο τρόπο την έννοια αυτού του συμβατικού εργαλείου. Ένα αρχιτεκτονικό έργο θα πρέπει να εμφανίζεται ως «αντίθεση διευθετούμενη». Δηλαδή κάθε πολυπλοκότητα και κάθε αντίφαση δεν θα πρέπει να οδηγούν σε μια σύγχυση, αλλά αντίθετα σε μια σύνθεση από την οποία θα εκρέει ο πλούτος των στοιχείων που την απαρτίζουν. Ο αρχιτέκτονας οφείλει να γνωρίζει τη σημασία και τη σκοπιμότητα των συμβατικών στοιχείων για να μπορεί να τα αναμορφώνει, να τα ανασυντάσσει και να τα επαναχρησιμοποιεί με τους δικούς του στόχους. Εκεί βρίσκεται η πρωτοτυπία, κάτι το όποιο ο Μοντερνισμός δεν ήθελε να κατανοήσει. Ακόμα και την τυποποίηση δεν κατάφερε να τη χρησιμοποιήσει με έναν γόνιμο και

πλουραλιστικό τρόπο. Κάτι που θα μπορούσε να εφαρμοστεί ακόμα και σε μεγάλη κλίμακα. Σύμφωνα με τον Venturi (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 49):

Μήπως δεν μπορεί ο αρχιτέκτονας ή ο πολεοδόμος με ελαφρές προσαρμογές των συμβατικών στοιχείων του τοπίου της πόλης, που υπάρχει ή προτείνεται, να επιφέρουν σημαντικές επιδράσεις; Μετατρέποντας ή προσθέτοντας συμβατικά στοιχεία σε άλλα συμβατικά μπορούν, μ' έναν ελιγμό του γενικού πλαισίου να πετύχουν τη μέγιστη επίδραση με τα ελάχιστα μέσα, μπορούν να μας κάνουν να δούμε τα ίδια πράγματα με διαφορετικό τρόπο.

1. Διαβάζοντας ορισμένα έργα του Μοντερνισμού όπως τη Villa Savoye, ο Venturi δεν διστάζει να ανακαλύψει τις πολυπλοκότητες της μορφής που προκαλούνται από τη λειτουργία. Εκεί αναγνωρίζει ζωντανά στοιχεία που θα έπρεπε να χρησιμοποιηθούν περισσότερο για να εμπλουτίσουν την αρχιτεκτονική με *προσαρμοσμένες αντιφάσεις*. Σε έργα των Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis Kahn παρατηρεί τη χρήση της διαγωνίου να αντιπαρατίθεται στις οριζόντιες και κάθετες γραμμές, επιτρέποντας έτσι να αποφεύγεται η πίεση που ασκείται στη μορφή από την υποταγή στις τεχνικές απαιτήσεις του φέροντος πλαισίου. Για παράδειγμα σημειώνει ότι: «στη villa Savoye, η εξαιρετική διαγώνιος του κεκλιμένου διαδρόμου αποτελεί ξεκάθαρα μία σκοπιμότητα σε τομή και όψη, και επιτρέπει στον Le Corbusier να δημιουργήσει μίαν ισχυρή παράθεση στον κανονικό ρυθμό των υποστυλωμάτων και του περιβλήματος» (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 56).

2. Στην όγδοη ενότητα, ο συγγραφέας παρουσιάζει την έννοια της *Αντιπαρατιθέμενης Αντίφασης*. Μέσα από πολλά παραδείγματα, από το Μπαρόκ μέχρι τη σύγχρονη εποχή (έργα των Bramante, Μιχαήλ Άγγελου, Butterfield, Vanbrugh, Jefferson, Sullivan, Gaudi, Le Corbusier, Louis Kahn), σχολιάζει τους τρόπους με τους οποίους τα διαφορετικά μέρη μιας μορφής διατηρούν την ανεξαρτησία τους χωρίς να επηρεάζονται από τη γειννιάσή τους, ενίοτε συγκρούονται, αντιπαρατίθενται μεταξύ τους, ενώ πολλές φορές «οι διευθύνσεις σε αντιπαραθήση δημιουργούν ρυθμικές πολυπλοκότητες και αντιφάσεις», από τις οποίες πηγάζει μια ζωντανή ένταση ακόμα και στο περιβάλλον των πόλεων:

Μερικές φορές συναντάμε απότομες μεταβολές κλίμακας στις πόλεις μας, αλλά αυτές συνήθως οφείλονται στο τυχαίο παρά στο σχεδιασμένο, ή μερικές αντιπαραθέσεις αυτοκινητοδρόμων και υπαρχόντων κτηρίων που αποτελούν αλλοιώσεις υπερβολικού πλησιάζματος μικρών σπιτιών και πελώριων καθεδρικών ναών ή τειχών μεσαιωνικής πόλης. Μερικοί πολεοδόμοι όμως είναι τώρα πια πρόθυμοι να αμφισβητήσουν την περιττολογία του ορθοδόξου τρόπου χωρισμού της πόλης σε ζώνες χρήσης και να επιτρέψουν βίαιες γειννιάσεις στον σχεδιασμό τους τουλάχιστον θεωρητικά, περισσότερο παρ' ότι οι αρχιτέκτονες στα κτήρια τους». (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 74)

Εκτός από τις αναφορές στις μορφές των κτηρίων, τον Venturi τον απασχόλησε επίσης και η εσωτερική οργάνωση, και αναφέρθηκε στον τρόπο με τον οποίο μπορεί να εμπλουτιστεί και η κάτοψη. Αναγνωρίζοντας ότι η σχέση του εσωτερικού με το εξωτερικό, θεμελιώδης έννοια του Μοντερνισμού, εμφανίζεται και σε άλλες εποχές, ο Venturi (έλλ. έκδ., χ.χ., 76) τονίζει τη θετική πλευρά αυτής της σχέσης και για την αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα, και ιδιαίτερα όπως στο παράδειγμα του Περιπτέρου της Βαρκελώνης του Mies, όπου:

Ο ενιαίος χώρος παρήγαγε μίαν αρχιτεκτονική συσχετισμένων οριζόντιων και κάθετων επιπέδων. Η οπτική ανεξαρτησία αυτών των επιπέδων, που δεν είχαν καμία διακοπή, τονιζόταν με συνδέουσες επιφάνειες γυαλιού: τα παράθυρα με την έννοια τρύπας στον τοίχο εξαφανίστηκαν και τη θέση τους πήραν διακοπές του τοίχου προορισμένες να νοηθούν οπτικά σαν ένα θετικό στοιχείο του κτηρίου. Αυτή η χωρίς γωνίες αρχιτεκτονική υποδήλωνε μίαν έσχατη συνέχεια του χώρου. Η ιδέα του ενιαίου εσωτερικού και εξωτερικού χώρου έγινε εφικτή με τη χρήση των νέων μηχανολογικών εγκαταστάσεων που για πρώτη φορά ανεξαρτητοποίησαν θερμικά το εσωτερικό από το εξωτερικό.

Η σημασία του περιβλήματος, τα διαφορετικά σχήματα των ανοιγμάτων, η αντίφαση μεταξύ κορυφής και βάσης του κτηρίου (αναφέρεται στη σχέση των τρούλων με τις αντίστοιχες κατόψεις) αποδεικνύονται σημαντικά τόσο για την οργάνωση του εξωτερικού όσο και του εσωτερικού των κτηρίων. Ακόμα και σε σχέση με την πόλη, χαρακτηριστικά αναφέρει τα οχυρωματικά τείχη και τις ζώνες πρασίνου ως μερικά από τα παραδείγματα που παρουσιάζουν τη σημασία του περιβλήματος και της πολυπλοκότητας στην περίμετρο των πόλεων. Οι αναφορές στους βασικούς και δευτερεύοντες χώρους του Louis Kahn, αλλά και στην έννοια του ενδιάμεσου χώρου του Aldo Van Eyck υπογραμμίζουν τη σημασία του εσωτερικού χώρου για τον συνολικό οργανισμό του κτηρίου. Τέλος, κλείνοντας την ενότητα αυτή, ο Venturi (έλλ. έκδ., χ.χ., 94) σημειώνει:

Μία διαδικασία σύνθεσης τόσο από έξω προς τα μέσα όσο και από μέσα προς τα έξω δημιουργεί τις απαραίτητες εντάσεις που φτιάχνουν αρχιτεκτονική. Εφόσον το εσωτερικό είναι διαφορετικό από το εξωτερικό, ο τοίχος –το σημείο της αλλαγής– αποτελεί ένα αρχιτεκτονικό συμβάν. Η αρχιτεκτονική βρίσκεται στην τομή εσωτερικών και εξωτερικών δυνάμεων χρήσης και χώρου. Αυτές οι δυνάμεις του εσωτερικού και του περιβάλλοντος είναι και γενικές και ειδικές και παραδοσιακές και συγκυριακές. Η αρχιτεκτονική, ιδωμένη σαν ο τοίχος μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, γίνεται τόσο μία έκφραση στον χώρο αυτής της επίλυσης όσο και το θέατρο της σύγκρουσής τους. Και αναγνωρίζοντας τη διαφορά μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού, η αρχιτεκτονική παίρνει και πάλι μία διάσταση που την οδηγεί στην πολεοδομία.

3. Στην κατακλείδα του βιβλίου εμφανίζεται η ιδιαίτερη σημασία που αποκτά η συνολική και όχι η αποσπασματική ματιά προς την αρχιτεκτονική. Η υποχρέωση απέναντι στο *δυσχερές Όλον* αποτελεί την κατάληξη του συλλογισμού του συγγραφέα. Η δυσκολία επίτευξης του συνόλου δεν αφαιρεί τη σημασία από τα μέρη, τα οποία θα πρέπει να διατηρούν τα χαρακτηριστικά τους. Το *δυσχερές Όλον* θα πρέπει να περιλαμβάνει τα πάντα επιτρέποντας τις διακοπές, τις κάμψεις ενός τμήματος προς το άλλο, τις διαφορούμενες ιεραρχίες, το ημιτελές πρόγραμμα και την ημιτελή μορφή. «Στο σωστά πολύπλοκο κτήριο ή πόλη το μάτι δεν θέλει την πολύ εύκολη ή την άμεση ικανοποίηση της αναζήτησης ενότητας μέσα στο όλον», σημειώνει. Και πιο κάτω κλείνει λέγοντας: «Και ίσως αυτό το καθημερινό περιβάλλον, το βάρβαρο και το περιφρονημένο, θα μας δώσει τελικά τον πολύπλοκο και αντιφατικό ρυθμό που είναι έγκυρος και ζωτικός για την αρχιτεκτονική μας σαν ένα πολεοδομικό όλον» (Venturi, έλλ. έκδ., χ.χ., 113).

4. Το βιβλίο κλείνει με την παρουσίαση έργων του Venturi και των συνεργατών του που μελετήθηκαν ή υλοποιήθηκαν από το 1957 έως το 1966 και όπου εμφανίζεται η εφαρμογή των θεωριών του. Ανάμεσα στα έργα του παρουσιάζονται το Guild House, Φιλαδέλφεια (1964), καθώς και το Vanna Venturi House, Φιλαδέλφεια (1964) (Εικ. 11.18, [11.19](#)).



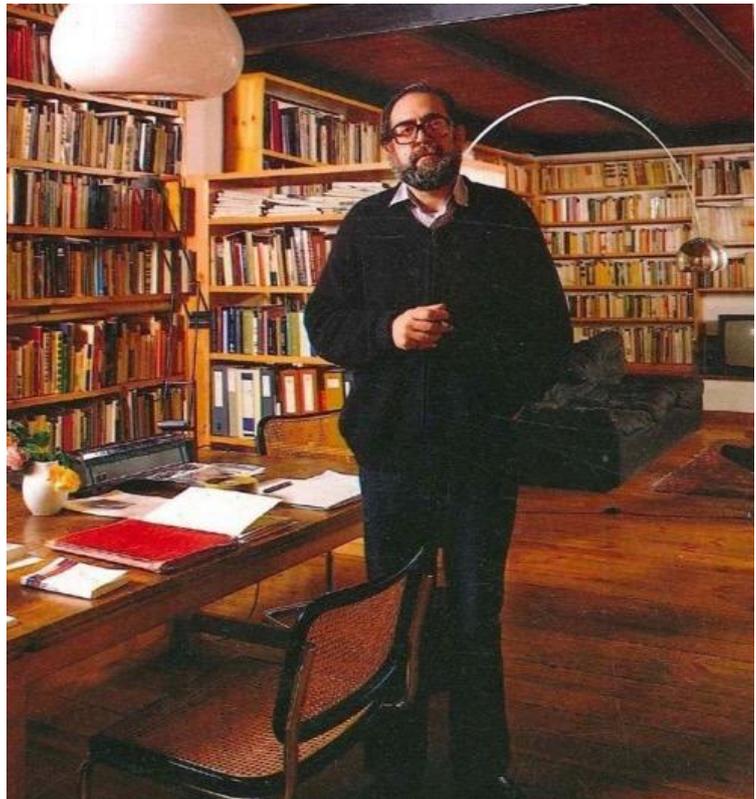
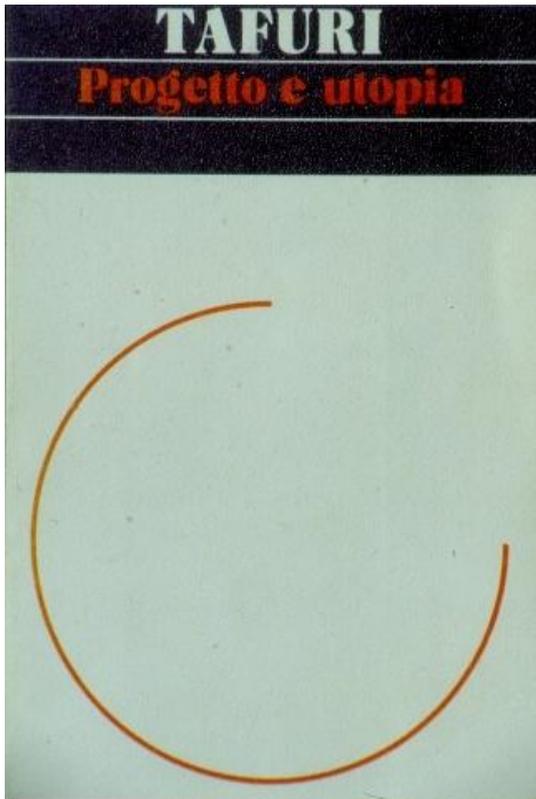
Εικόνα 11.1 R. Venturi, *Guild House, Philadelphia, 1964*. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 11.19 R. Venturi, *Guild House, Philadelphia, λεπτομέρεια εισόδου, 1964*. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

11.5 **Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico, 1973***

Το επόμενο βιβλίο που θα μελετήσουμε είναι διάσημο για τη ρηξικέλευθη παρουσίαση του ρόλου του αρχιτέκτονα στη σύγχρονη κοινωνία. Το *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico* ([Εικ 11.20](#)) του Ιταλού ιστορικού Manfredo Tafuri (1935-1994) δημοσιεύτηκε το 1973 και δημιούργησε αναταραχή όχι μόνο στην κοινότητα των ιστορικών της αρχιτεκτονικής αλλά και στους ίδιους τους αρχιτέκτονες, που μέχρι τότε (ύστερα από την απαξίωση της ιστορίας στο πλαίσιο του Μοντερνισμού) θεωρούσαν ότι η ιστορία δεν τους αφορά και δεν θα πρέπει να αναφέρονται σε αυτήν.

Στο κείμενο αυτό ο Tafuri ξαναδιαβάζει την ιστορία της αρχιτεκτονικής με στόχο να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του αρχιτέκτονα με τις κοινωνικές δομές. Ο διανοούμενος δεν μπορεί μόνος του να βρει λύσεις για τα κοινωνικά αδιέξοδα, το έργο των πρωταγωνιστών, όπως π.χ. του Le Corbusier, αποδεικνύει ότι ο αρχιτέκτονας ως μέρος του καπιταλιστικού συστήματος δεν αναπτύσσει αντιστάσεις και συνεπώς, όσο και να επικαλείται τις κοινωνικές του ευαισθησίες, το αρχιτεκτονικό του έργο δεν δύναται να συμμετέχει σε καμία κοινωνική μεταβολή. Προτείνει την ιστορική έρευνα και τον κριτικό στοχασμό (*Progetto storico*) ως τον μόνο δρόμο για την εγκατάλειψη των ουτοπικών τάσεων της αρχιτεκτονικής, την κατανόηση, και συνεπώς την αντίδραση στην αλλοτρίωση της κοινωνίας. Οι σύγχρονες ουτοπίες (από τις πρώτες προτάσεις για την αναδιοργάνωση της πόλης κατά τον 18ο αιώνα μέχρι τον ρόλο των καλλιτεχνικών πρωτοποριών των αρχών του 20ού αιώνα) αποτελούν ιδεολογικά εργαλεία της σύγχρονης κοινωνίας με στόχο τον καθησυχασμό και την αδρανοποίηση κάθε δυναμικής αντίστασης απέναντι στις προσταγές της καπιταλιστικής οικονομίας. Κάθε σχεδιασμός (*Progetto*) ανοίγει την πόρτα σε μια ουτοπία, και ο αρχιτέκτονας-καλλιτέχνης οφείλει να συνειδητοποιεί ότι κάθε πρόταση μορφολογικής καινοτομίας και χωρικής ανάπλασης με στόχο τη βελτίωση της κοινωνικής συνθήκης του κατοικείν είναι ένα κυνήγι χιμαιρών. Τα εργαλεία του αρχιτέκτονα δεν μπορούν να ανταγωνιστούν τη δύναμη του οικονομικού κεφαλαίου, με αποτέλεσμα η αρχιτεκτονική να υποκύπτει στις προσταγές των μηχανισμών παραγωγής.



Εικόνα 11.20 *Manfredo Tafuri, Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico. Εξώφυλλο του βιβλίου.*

Εικόνα 11.21 *Manfredo Tafuri (Ρώμη 1935 – Βενετία 1994).*

Πηγή: https://www.utdt.edu/ver_evento_agenda.php?id_evento_agenda=8263&id_item_menu=449

Ο συγγραφέας

Ο Manfredo Tafuri (Ρώμη 1935 – Βενετία 1994) ([Εικ 11.21](#)) αποτέλεσε αναμφισβήτητα έναν από τους σημαντικότερους ιστορικούς της αρχιτεκτονικής και της τέχνης κατά το β' μισό του 20ού αιώνα. Οξύτατος στοχαστής, με έντονη ορθολογιστική σκέψη, με βαθιά γνώση και ευρύτατη παιδεία. Ήταν καθηγητής Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Βενετίας (IUAV) από το 1968 μέχρι τον θάνατό του. Οι μελέτες του αναφέρονται στην αρχιτεκτονική και στην τέχνη από το 1400 μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα και τον καθιστούν έναν από τους μεγαλύτερους ιστορικούς σε παγκόσμιο επίπεδο. Έγραψε περίπου 20 βιβλία και δεκάδες άρθρα που μεταφράστηκαν σε πολλές γλώσσες και δημοσιεύτηκαν σε όλο τον κόσμο. Έγραψε μεταξύ άλλων τα:

- *Teorie e storia dell'architettura*, 1968
- *Architettura contemporanea*, με τον F. Dal Co, Milano: Electa, 1976
- *La sfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino: Einaudi, 1980
- *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza e architettura*, Torino: Einaudi, 1985
- *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino: Einaudi, 1986
- *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino: Einaudi, 1992

Για τον Tafuri, η ιστορία της αρχιτεκτονικής δεν παρουσιάζει μια γραμμική εξέλιξη επάνω στην οποία πραγματώνεται μια εναλλαγή αρχιτεκτονικών λεξιλογίων (στιλ), αλλά έναν ιδεολογικό αγώνα εντός του οποίου οι κυρίαρχες ομάδες χρησιμοποιούν την αρχιτεκτονική προκειμένου να εκφράσουν την επικράτησή τους. Εφόσον αυτός ο αγώνας συνεχίζεται στο παρόν, η ιστορία της αρχιτεκτονικής δεν αποτελεί ένα νεκρό θέμα των ακαδημαϊκών αμφιθεάτρων αλλά ένα ανοικτό πεδίο διαλόγου.

Επηρεασμένος από τους Fr. Nietzsche, G. Simmel, Max Weber, Georg Lukacs, W. Benjamin, T. Adorno, Louis Althusser, Roland Barthes, M. Foucault, Massimo Cacciari, θεωρεί ότι το παρελθόν είναι αντικείμενο συζητήσεων υπό αλλαγή, συνεπώς δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τα ακριβή γεγονότα, αλλά μονάχα τους τρόπους με τους οποίους ένα παρελθόν έχει διαμορφωθεί ή ακόμα και χρησιμοποιηθεί, και επί αυτών να ασκηθεί οποιαδήποτε κριτική.

Τα κείμενα, οι έρευνες και η σκέψη του Manfredo Tafuri χαρακτηρίζονται ως οι πιο ριζοσπαστικές ερμηνείες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Σημαντικοί πρωταγωνιστές της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα όπως οι Aldo Rossi, Peter Eisenmann, Rafael Moneo, James Stirling και άλλοι επηρεάστηκαν από τη σκέψη του τόσο στον θεωρητικό προβληματισμό όσο και στην παραγωγή του αρχιτεκτονικού έργου.

Οι θέσεις του σχετικά με τη σύγχρονη αρχιτεκτονική και τη διαμόρφωση του σημερινού αστικού τοπίου, σε άμεση συσχέτιση με τις πολιτικές και παραγωγικές συνθήκες, συνεχίζουν να αποτελούν γόνιμη βάση για διερευνήσεις, όπως πιστοποιείται από τη διεθνή βιβλιογραφία που συνεχίζει να εμπλουτίζεται με νέες έρευνες που αναλύουν και παρουσιάζουν το έργο του.

Ο προβληματισμός του, πυκνός σε συνδέσεις γεγονότων, θεωριών και επιλογών και ξεκάθαρος στις διαλογικές προοπτικές του, βασίζεται σε οξυδερκείς και σε ιδιαίτερα ανησυχητικές μελέτες πάνω στη σύγχρονη εποχή. Πεισμένος για την ανάγκη μιας ιστορικής κριτικής ανάλυσης, εστίασε τις έρευνές του στην απόδειξη της διαδικασίας με την οποία οι αρχιτεκτονικές ιδεολογίες του Μοντερνισμού εξαπατήθηκαν και εξαπάτησαν ως προς τις προθέσεις και προσδοκίες τους. Το μεθοδολογικό εργαλείο των ερευνών του ήταν η ιστορική έρευνα και η κριτική με στόχο την ανάλυση εκείνων των ιδεολογικών κατασκευών που χρησιμοποιεί η αστική τάξη για να φτάσει στην εξομάλυνση των αντιθέσεων που προκαλεί η επιβολή των προθέσεών της. Οι θεσμικές και οικονομικές μεταβολές της κάθε εποχής, με την επίδρασή τους στις διάφορες τεχνικές σχεδιασμού του χώρου, θεωρούνται υπεύθυνες τόσο για τη δημιουργία των οπτικών εικόνων όσο και των οικονομικών αντικειμένων. Ακόμα πιο συγκεκριμένα, οι αναλύσεις του επιδιώκουν, σύμφωνα με όσα έγραφε ο Walter Benjamin, να διερευνήσουν όχι ποια είναι η θέση του καλλιτέχνη στα μέσα παραγωγής, αλλά ποια είναι η σχέση του με αυτά. Υπογραμμίζεται έτσι το γεγονός ότι η αρχιτεκτονική και η τέχνη δεν είναι πλέον πρωταγωνίστριες των πραγματικών μετασχηματισμών που παράγει η καπιταλιστική ανάπτυξη, αλλά καθώς ο ρόλος τους είναι περιορισμένος μπορούν μόνο να τους ερμηνεύσουν εκ των υστέρων.

Για τον Tafuri, κάθε ιστορική έρευνα, καθώς είναι εφήμερη και υποκειμενική, δεν έχει χρέος να απομνημονεύει, ούτε να συντηρεί ισορροπίες. Αντίθετα, εκμεταλλευόμενη την ικανότητά της να περιπλανιέται συνεχώς, οφείλει να αξιολογεί τις στιγμές αμηχανίας, θάρρους, απαισιοδοξίας, ευφορίας και ενθουσιασμού της αρχιτεκτονικής διαδικασίας και να εντάσσει τα αποτελέσματα των παρατηρήσεών της στη συνολική δυναμική των κοινωνιών.

Σημασία δεν έχει μονάχα το αντικείμενο της έρευνας, αλλά και ό,τι βρίσκεται γύρω του. Το αρχιτεκτονικό έργο δεν είναι αποκομμένο από την ευρύτερη πραγματικότητα, αλλά διαμορφώνεται πάντοτε σε σχέση με τις συνθήκες που του επιτρέπουν άλλοτε να υφίσταται και άλλοτε όχι. Από τη συνεχή αλληλεπίδραση του τοπικού και του παγκόσμιου, από την ώσμωση των ειδικών και των γενικών αναφορών, προκαλούνται τα πολιτισμικά επιτεύγματα. Συνεπώς, κάθε σκέψη που αναφέρεται στο τοπικό εγγράφεται στο παγκόσμιο και αντιστρόφως.

Το βιβλίο

Το βιβλίο αποτελεί καρπό μιας επεξεργασίας και μιας σημαντικής επέκτασης ενός δοκιμίου με τον τίτλο “Per una critica dell’ideologia architettonica”, δημοσιευμένου στο περιοδικό *Contropiano* (1/1969). Έχει κυκλοφορήσει σε πολλές εκδόσεις σε όλο τον κόσμο και έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες. Πρόκειται για ένα βασικό κείμενο της αρχιτεκτονικής σκέψης του 20ού αιώνα. Αποτέλεσε κομβικό σημείο του αρχιτεκτονικού προβληματισμού της δεκαετίας του ’70, καθώς η εμφάνισή του στο προσκήνιο προκάλεσε αλυσιδωτές αναταράξεις, ιδιαίτερα για τη μεθοδολογία έρευνας και τις ερμηνευτικές αναλύσεις της περιόδου των πρωτοποριών του 20ού αιώνα. Στο κείμενο αυτό ο Manfredo Tafuri διαβάσει την ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής (από τον Διαφωτισμό και μετά) μέσα από μια ριζική επανεξέταση του ρόλου του αρχιτέκτονα-διανοουμένου, προβάλλοντας ταυτόχρονα την ανάγκη να αποσαφηνιστεί το κοινωνικό πρόσωπο της αρχιτεκτονικής. Η έννοια της ιδεολογίας διατηρεί τη μαρξιστική ερμηνεία της, δηλαδή ως μια αναγκαιότητα της καπιταλιστικής κοινωνίας, για να γεφυρώσει το βάραθρο που υπάρχει ανάμεσα στις επιβολές της αστικής ηθικής και στον κόσμο της καθημερινότητας.

Σύμφωνα με τον Tafuri, η κοινωνία μπορεί να αναδιοργανωθεί αν ασκήσει κριτική στις εδραιωμένες ιδεολογίες που συντηρούνται από παγιωμένες καταστάσεις. Προς αυτές τις καταστάσεις θα πρέπει να αναμετρηθεί ο κριτικός ιστορικός λόγος. Συνεπώς, όταν η καλλιτεχνική παραγωγή εξυπηρετεί μια καπιταλιστική ιδεολογία, κάθε προσπάθεια συνδυασμού της με την ευημερία της κοινωνίας είναι μια καθαρή ουτοπία. Για παράδειγμα, το έρασμα από την τέχνη στη χειροποίητη παραγωγή και από εκεί στον βιομηχανικό σχεδιασμό, όπως προτάθηκε στη Σχολή του Bauhaus, είναι η πορεία μιας αρχιτεκτονικής ιδεολογίας που αποδέχεται να απορροφήσει την αντίφαση που δημιουργείται από τη μία ανάμεσα στη δική της εσωτερική, υποκειμενική αντίσταση προς το μητροπολιτικό σοκ, και από την άλλη στα στοιχεία του εξωτερικού, δομικού συνόλου του παραγωγικού συστήματος (Πετρίδου, 2021, 445).

Το βιβλίο οργανώνεται σε 8 κεφάλαια, καθένα εκ των οποίων θέτει έναν βασικό άξονα ανάγνωσης συγκεκριμένων θεμάτων.

Στο πρώτο κεφάλαιο, που τιτλοφορείται «Οι περιπέτειες της λογικής: νατουραλισμός και πόλη στον αιώνα του Διαφωτισμού», παρουσιάζεται η δημιουργία της κοινωνικής συνείδησης του αρχιτέκτονα κατά τον 18ο αιώνα που στοχεύει στην εξομάλυνση των αντιθετικών στοιχείων που εμφανίζονται στη δημιουργία της σύγχρονης πόλης. Η καπιταλιστική πόλη, κατεξοχήν τόπος των κοινωνικών ανισοτήτων, υποδέχεται τις πρώτες αστικές ρυθμίσεις ώστε κάθε πρόταση αντίστασης να μπορεί να καμφθεί. Οι προτάσεις, είτε αυτές προέρχονται από τους αρχιτέκτονες είτε από τους θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής, π.χ. η εισαγωγή της φύσης, μέσα από τον σχεδιασμό των πάρκων, στις μητροπόλεις όπως το Παρίσι, το Λονδίνο ή η Νέα Υόρκη, έχουν ως στόχο, σύμφωνα με τον Tafuri, να εξωραΐζουν το χάος της σύγχρονης πόλης που προκαλείται από τις ανισότητες του καπιταλισμού. Ο αρχιτέκτονας, έχοντας αναλάβει τον ρόλο εκείνου που μπορεί να εξομαλύνει τις αντιθέσεις, σχεδιάζει τις πόλεις ως πάρκα, αποδίδοντας στα αστικά φαινόμενα έναν φυσικό χαρακτήρα. Η έννοια του γραφικού (*pittoresque*), η τάξη και η αταξία, το αποσπασματικό, μπορεί να είναι παράλληλες έννοιες, «φυσικές καταστάσεις», που επιτρέπουν τη συμβίωση των αντιθέσεων και συγχρόνως τις συγκροτούν σε ένα σύνολο. Έτσι, το σοκ που προκαλείται από την αγωνία του αγνώστου και του ανοίκειου, διαμέσου της διαλεκτικής του Διαφωτισμού, μετατρέπεται στην αρχιτεκτονική σε επιστήμη. Αυτό που επιδιώκεται είναι η συγκρότηση σε σώμα όλων των ετερόκλητων στοιχείων και των αντιθετικών καταστάσεων της σύγχρονης συνθήκης διαβίωσης. Από τον ορισμό για την πόλη του Αβά Laugier (1753), στην εισαγωγή του Νεοκλασικισμού στην Αμερική του Τζέφερσον ως εγγύηση για την εδραίωση της δημοκρατίας, στην αντίθεση που εμφανίζεται ανάμεσα στη σταθερότητα του γεωμετρικού καννάβου και στη συνεχή κινητικότητα της πόλης της Νέας Υόρκης, στις προτάσεις του Le Corbusier για την Ville Radieuse, η «αρχιτεκτονική αναπροσαρμόζεται για να

συμμετέχει στις δομές της αστικής πόλης ακολουθώντας την καθησυχαστική ομοιογένεια των προκαθορισμένων τυπολογιών» (Tafuri, 1973, 16). Ακόμα και η αγωνία, που εκφράζεται, για παράδειγμα, μέσα στα έργα του G. B. Piranesi, θα δώσει τη θέση της σε μια σιωπηρή αποδοχή του πολύπλοκου, που μπορεί να απεικονίζεται στην πολλαπλότητα των κενών όμως σημείων που συγκροτούν την καθαρότητα της σφαίρας (Tafuri, 1973, 16-22). Χάος και τάξη, κλασικό και μοντέρνο συνυπάρχουν στα αυστηρά οργανωτικά σχήματα των σύγχρονων πόλεων και στη μορφολογική ελευθερία της αρχιτεκτονικής, που οδηγούν στη συρρίκνωση της αντίστασης μπροστά σε καθετί που εμφανίζεται ως εμπόδιο στις προσταγές του κεφαλαίου.

Στο δεύτερο και στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι περιπέτειες της μορφής σε συνδυασμό με την αποσύνθεση της δομής της πόλης. Όσο περισσότερο σταθεροποιείται η βιομηχανική παραγωγή τόσο περισσότερο μεγαλώνουν οι αμφιβολίες για τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής μορφής. Ο Εκλεκτικισμός του 19ου αιώνα φανερώνει τη σύγχυση που προκλήθηκε από την ασυμφωνία αρχιτεκτονικής και πόλης. Τελικά, η μορφή θα είναι η μόνη ευκαιρία για έκφραση μιας ουτοπίας από τη στιγμή που η κοινωνική ουτοπία παραδόθηκε στην κυριαρχία του οικονομικού κέρδους. Η αρχιτεκτονική από τα τέλη του 19ου αιώνα έως και τον Μοντερνισμό θα αποδεχθεί άμεσα και θα ενσωματώσει στη μορφή τους μηχανισμούς της παραγωγής, της διανομής και της κατανάλωσης, όπως υπαγορεύονται από τη νέα καπιταλιστική πόλη, χάνοντας όλο και περισσότερο τη σημασία της για τη σύγχρονη κοινωνία (Tafuri, 1973, 47-48). Το επόμενο βήμα θα είναι η *μετατροπή της ιδεολογίας σε ουτοπία*.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ο ρόλος των καλλιτεχνικών πρωτοποριών που παρουσιάζεται στο τρίτο και στο τέταρτο κεφάλαιο. Με όσα έχουν προηγηθεί είναι κατανοητό ότι, για τον Tafuri, κάθε σύγχρονο καλλιτεχνικό έργο δεν είναι πλέον πρωταγωνιστής των πραγματικών μετασχηματισμών που παράγει η καπιταλιστική ανάπτυξη, αλλά μπορεί μονάχα να τις ερμηνεύει εκ των υστέρων. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορεί πλέον να δώσει μορφή στην πραγματικότητα, αλλά, το πολύ, να την επαναδιαμορφώσει.

Οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες αναλαμβάνουν να απορροφήσουν την ένταση της ισχυρής ενόχλησης, το σοκ που προκαλείται από τη Μητρόπολη, μετατρέποντάς το σε μια νέα αρχή δυναμικής ανάπτυξης. Το ανοίκειο «γίνεται εκμεταλλεύσιμο», στον μέγιστο βαθμό, συμπορεύεται με το άγχος, το οποίο προκαλείται από την «απαξίωση των αξιών» και τροφοδοτείται συνεχώς από την εμπειρία της Μητρόπολης (Tafuri, 1973, 82). Οι Καλλιτεχνικές Πρωτοπορίες, υιοθετώντας την ιδεολογία της άρνησης και της αντίθεσης, καθιστούν «ενεργό» το άγχος, το απόλυτο «κενό» του ατόμου και την παθητικότητα της συλλογικής συμπεριφοράς. Δεν είναι τελικά περίεργο, όπως σημειώνει, ότι όλες αυτές οι νέες εικόνες του σοκ που παράγονται από τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες των αρχών του 20ού αιώνα θα αποτελέσουν την πραγματικότητα στην οποία θα συνηθίζει το νέο υποκείμενο της πόλης. Το ζητούμενο, λοιπόν, είναι πώς θα περάσουμε από μία κατάσταση που ενδέχεται να μας προκαλέσει σύγχυση σε μία κατάσταση που αυτή τη σύγχυση τη μετατρέπει σε κοινοτυπία, και συνεπώς γίνεται αποδεκτή. Το ίδιο περίπου θα ισχύσει και για την αρχιτεκτονική της ίδιας περιόδου. Θα μετατραπεί σε ένα αντικείμενο μαζικής παραγωγής, έχοντας απομακρυνθεί τελείως από τις έννοιες του «τόπου» και του «χώρου» (Tafuri, 1973, 96). Έτσι, για παράδειγμα, ο Tafuri, στη δράση του Bauhaus βλέπει εξ αρχής τη μετατροπή της τέχνης σε μια τεχνική η οποία στη συνέχεια συμμετέχει στην κατασκευή μιας σύνθετης πραγματικότητας, στη συνένωση δηλαδή διαφορετικών αντιλήψεων σε ένα παρηγορητικό αλλά αναποτελεσματικό παραμύθι, που συγκροτεί το ιδεολογικό σύμβολο του «Μοντέρνου Κινήματος (Tafuri & Dal Co, 1979, 112). Η «πόλη-μηχανή» του Hilberseimer παρουσιάζει μια γενίκευση της εικόνας της πόλης έτσι όπως έχει οργανωθεί από τη σύγχρονη κοινωνία του κέρδους. Οι κάτοικοι ανήκουν στην κατηγορία των εργαζόμενων και ο χρόνος της παραμονής τους στην πόλη μοιράζεται ανάμεσα στην παραγωγή και στην κατανάλωση. Σε αυτή την

εξαιρετική συνθήκη του εξορθολογισμού του χώρου της πόλης, ο αρχιτέκτονας βρίσκεται τελείως απροετοίμαστος και αποδέχεται έναν τελείως περιθωριακό και διακοσμητικό ρόλο. Εκλογικεύει την απώλεια του ρόλου που είχε και μετατρέπεται σε έναν οργανωτή του χώρου χάνοντας την ιδιότητα του σχεδιαστή-δημιουργού (Tafuri, 1973, 99,115). Επίσης, η τελική καταστροφή του αρχιτεκτονικού αντικειμένου συνοδεύεται από μια πρόταση για έναν νέο τρόπο ζωής: η πόλη έχει μετατραπεί σε μια βιομηχανική μηχανή η οποία, χρησιμοποιώντας τις δυνατότητες σχεδιασμού του χώρου, καθορίζει ακόμα και την αρχιτεκτονική μορφή. Τελικά, η εξαφάνιση του υποκειμένου είχε ως αποτέλεσμα τη διάλυση της αρχιτεκτονικής και τη μετατροπή της σε καθαρό αντικείμενο, χωρίς κανένα νόημα, στο εσωτερικό της πόλης.

Οι αναφορές στο έργο και στη σκέψη του Le Corbusier απασχόλησαν τον Tafuri αρκετές φορές στο σύνολο του έργου του. Θεωρεί το έργο του Γάλλου αρχιτέκτονα παραδειγματικό της κατάστασης στην οποία βρίσκονται η τέχνη και η αρχιτεκτονική στον καπιταλιστικό κόσμο. Το έκτο κεφάλαιο του βιβλίου αφιερώνεται στον σχολιασμό του σχεδίου του Le Corbusier για το Αλγέρι, όπου εμφανίζονται με έμφαση η σημασία του σχεδίου της πόλης και η ταύτιση του με τις διαδικασίες παραγωγής. Ο Le Corbusier, σύμφωνα με τον Tafuri, συλλαμβάνει την πόλη ως έναν μηχανισμό παραγωγής και όχι ως μορφή. Ο προγραμματισμός της απόδοσης της μηχανής αντικατοπτρίζεται στην παραδοχή της «παραγωγικότητας» του πνεύματος, συνδέει την πράξη της διανόησης με «τον πολιτισμό της μηχανής», και τελικά η διάρθρωση της μορφής στοχεύει στην εντατικοποίηση της κατανάλωσης (Tafuri, 1973, 115). Ο σχεδιασμός ενός έργου μεγάλης αστικής κλίμακας, σε συνδυασμό με το τοπίο, γίνεται για τον Le Corbusier η αφορμή για την επίτευξη του στόχου: η αναδιοργάνωση της πόλης θα περάσει από την ανασύνταξη των οικονομικών δεδομένων της ιδιοκτησίας της γης. Η παραγωγή εν σειρά του χώρου της τεχνολογικής καπιταλιστικής πόλης στηρίζεται στη διαγραφή κάθε προγενέστερης χωρικής ιεραρχίας. Για αυτό το εγχείρημα δεν αρκεί η πλήρης διαθεσιμότητα του εδάφους, αλλά απαιτείται το σύνολο του τρισδιάστατου χώρου και το σύνολο του φυσικού τοπίου για την εγκατάσταση της μηχανής της νέας πόλης. Στην πρόταση του Le Corbusier για το Αλγέρι, ο δρόμος γίνεται το βασικό μορφολογικό στοιχείο και το σύμβολο της νέας μηχανιστικής αρχιτεκτονικής. Χωρικές αντιθέσεις, σύνδεση ετερόκλητων αντικειμένων, χωρική ευελιξία, ταχύτητα στην παραγωγή, όλα έχουν ως στόχο την εντατικοποίηση της παραγωγής και της κατανάλωσης και συγχρόνως τη δημιουργία ενός εκπαιδευτικού εργαλείου για την απορρόφηση του σοκ. Η αποτυχία του Le Corbusier να υλοποιήσει το σχέδιο οφείλεται, σύμφωνα με τον Tafuri, στους ίδιους παράγοντες (πολιτικούς και οικονομικούς) που είχαν οδηγήσει λίγο πριν στη μεγιστοποίηση της κλίμακας των επεμβάσεων: η αλλαγή οδηγεί στην απομάκρυνση από τον σχεδιασμό των πόλεων και στην υιοθέτηση της μικρής κλίμακας ως κέντρου των ενεργειών: «Μέσα από το design και τον σχεδιασμό περιβαλλόντων μικρής κλίμακας, οι έντονες αντιθέσεις των μητροπολιτικών δομών εισέρχονται με δόξα μετά από μια ειρωνική κάθαρση στο περιβάλλον της ιδιωτικής ζωής» (Tafuri, 1973, 130). Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στον βιομηχανικό σχεδιασμό μικρής κλίμακας και όλο και περισσότερο στην ικανοποίηση των στείρων αναγκών της μαζικής παραγωγής της καθημερινότητας (Πετρίδου, 2021).

Εν είδει επιλόγου, στο έβδομο κεφάλαιο ο Tafuri μεταφέρει τη συζήτηση γύρω από τη σχέση αρχιτεκτονικής και σημειολογίας. Με την εξέλιξη της τεχνολογίας της επικοινωνίας αποδεικνύεται για άλλη μία φορά, όπως και στην περίπτωση των καλλιτεχνικών πρωτοποριών των αρχών του 20ού αιώνα, η αδυναμία μεταφοράς νοήματος για την αρχιτεκτονική, τη στιγμή που η ίδια αντιλαμβάνεται την έλλειψή του. Η ζωγραφική αρχιτεκτονική του Melnikov απεικονίζει αυτή την αδυναμία της αρχιτεκτονικής να ανταποκριθεί στη μεταφορά του νοήματος (Tafuri, 1973, 146-147).

Τέλος, στον επίλογο του βιβλίου ο Tafuri επανασυνδέει τον ιδεολογικό ρόλο του αρχιτέκτονα με τη συνεχή αναδιοργάνωση του κεφαλαίου και την απαίτηση για διαρκή εξορθολογισμό του χώρου της

πόλης. Ως αποτέλεσμα, η «παρακμή» του επαγγέλματος του αρχιτέκτονα συμβαδίζει με την πτώση κάθε ιδεολογικής δύναμης της αρχιτεκτονικής. Μόνη σανίδα σωτηρίας η κριτική της αρχιτεκτονικής, ως κριτική όμωσ των ιδεολογιών που αυτή υπηρετεί.

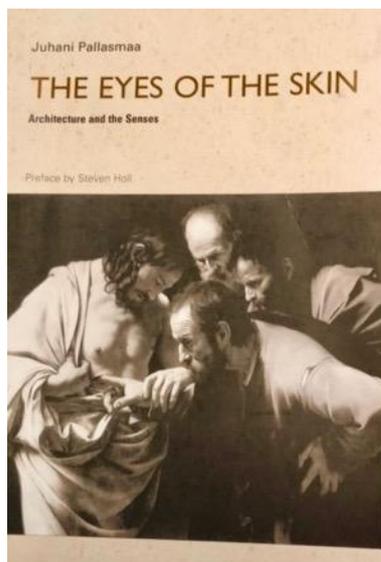
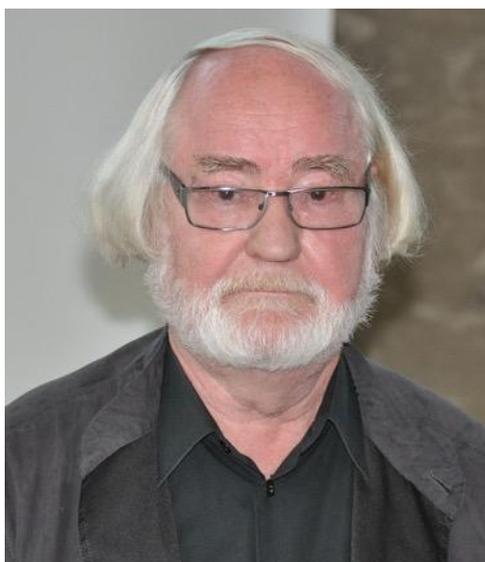
Έτσι, μεταφέροντας στο σήμερα τον στόχο του συγγραφέα, που ήταν να καταδείξει ότι ο σχεδιασμός στο πλαίσιο της σύγχρονης καπιταλιστικής κοινωνίας οφείλει να μελετηθεί ως μια μέθοδος παραγωγής που ενσωματώνει τις ιδεολογίες στη διαδικασία σύλληψης του αρχιτεκτονικού αντικειμένου, μπορούμε εύκολα να κατανοήσουμε την παροντική κατάσταση της αρχιτεκτονικής, που απορροφά χωρίς πολλούς ενδοιασμούς τις σύγχρονες οικονομικές τάσεις της βιώσιμης ανάπτυξης, της τουριστικής εξάπλωσης, των τεχνολογικών καινοτομιών και άλλων παρόμοιων ουτοπικών προτάσεων και διαμορφώνεται πάνω σε αυτές τις οικονομικές βάσεις.

11.6 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, 1996

Ο συγγραφέας

Ο Juhani Pallasmaa ([Εικ 11.22](#)) γεννήθηκε στη Φινλανδία το 1936, και στα πρώτα στάδια της αρχιτεκτονικής του καριέρας, ασχολήθηκε με την προκατασκευή, τις τεχνολογικές εφαρμογές της κατασκευής και την υιοθέτηση μινιμαλιστικών τάσεων του ύστερου Μοντερνισμού. Η επιρροή του από τις θεωρίες της Ψυχολογίας και της Φαινομενολογίας και η αναζήτηση νέων στόχων για την αρχιτεκτονική ξεκινούν γύρω στα 1970, όταν πια συμπλήρωσε τους προβληματισμούς του με τις γιαπωνέζικες επιρροές για την οργάνωση του χώρου, με τις εμπειρίες του από την Αφρική, όπου δίδαξε για δύο χρόνια, από τα ταξίδια του στην Αμερική και τη μελέτη ιστορικών και θεωρητικών της αρχιτεκτονικής όπως ο Kenneth Frampton, Alberto Pérez-Gómez, Christian Norber Schulz, των αρχιτεκτόνων John Heideuk, Steven Hall, και των φιλοσόφων Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty κ.ά.

Η αρχιτεκτονική σκέψη του Pallasmaa απομακρύνεται από το αυστηρό πλαίσιο του ορθολογισμού και εμβαπτίζεται στις λεπτομέρειες, στις υφές, στην ατμόσφαιρα. Εγκαταλείπει το γενικό, για να διερευνήσει τη μαγεία του ειδικού, του μικρού και όχι του μεγάλου, του πορώδους και όχι του λείου, του σκιερού και όχι του φωτεινού. Απαραίτητη προϋπόθεση η ανάπτυξη των αισθήσεων που μπορούν να προσλάβουν το σύνολο των ερεθισμάτων και να διαρρήξουν τις πηγές όλων των αισθητήριων οργάνων του ανθρώπου. Για τον Φινλανδό αρχιτέκτονα, η αρχιτεκτονική δεν απευθύνεται μόνο στην όραση αλλά σε όλες τις αισθήσεις, και ο σχεδιασμός αποτελεί μια ενέργεια που εμπλέκει την αφή, την όσφρηση, την ακοή ακόμα και τη γεύση.



Εικόνα 11.22 Juhani Pallasmaa. Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Juhani_Pallasmaa

Εικόνα 11.23 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, 1996.

Εικόνα 11.24 Juhani Pallasmaa, *Τα μάτια του δέρματος*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2022.

Η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με τις αισθήσεις ήταν ένα θέμα που σαγήνευε τους αρχιτέκτονες ξεκινώντας από τις θεωρίες του Étienne Bonnot de Condillac και το δοκίμιο του *Traité des sensations* που δημοσιεύτηκε το 1754, αλλά και κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα μέσα από τις προτάσεις των Camillo Sitte για την πόλη, τη θεωρία Gestalt και τις θεωρίες του Rudolf Arnheim για την αντίληψη του χώρου. Για τον Pallasmaa, η εμπειρία του χώρου επηρεάζει τον κάτοικο και την αντίληψή του, και η αρχιτεκτονική, χρησιμοποιώντας το φως, τις μορφές, τα υλικά, τις αναλογίες, μπορεί να δημιουργήσει αισθητηριακές εμπειρίες που εμπλουτίζουν την αρχιτεκτονική πρακτική και προσφέρουν προοπτικές για τον τρόπο με τον οποίο οι χώροι μπορούν να βελτιώσουν την ποιότητα ζωής. «Σε όλο του το έργο», γράφει ο Peter MacKeith στην Εισαγωγή του βιβλίου, η πίστη στη σωματική εμπειρία της αρχιτεκτονικής προτάσσει το «απτικό έναντι του οπτικού» και αναγνωρίζει επίσης στο οικοδομείν μια «μεταφυσική διάσταση» (Pallasmaa, 2022, ελλ. έκδ., 149).

Ο Pallasmaa διατηρούσε αρχιτεκτονικό γραφείο από το 1983 μέχρι το 2011, δίδαξε στο Πολυτεχνείο του Ελσίνκι, σε πανεπιστήμια της Αμερικής, της Ευρώπης, της Αφρικής και της Ασίας, και διετέλεσε διευθυντής του Φινλανδικού Μουσείου Αρχιτεκτονικής. Επίσης, έχει γράψει πλήθος άρθρων και βιβλίων.

Το βιβλίο

Το βιβλίο του Juhani Pallasmaa που τιτλοφορείται *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (1996) έχει εκδοθεί στα ελληνικά το 2022 με τον τίτλο *Τα μάτια του δέρματος*, σε μετάφραση Γιάννη Τουρνικιώτη και Παναγιώτη Τουρνικιώτη από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης ([Εικ 11.23](#), [11.24](#)). Περιλαμβάνει δύο μέρη, εισαγωγή του Steven Hall και του Peter MacKeith. Στο πρώτο μέρος, κάνοντας ένα είδος επισκόπησης της πορείας της αρχιτεκτονικής από την Αναγέννηση και μετά, αναφέρεται στην κυριαρχία της όρασης ως μιας παγιωμένης διαδικασίας γνώσης και πηγής πληροφοριών, με αποτέλεσμα να αποτελεί και τη μοναδική αίσθηση με την οποία αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο. Βασικό σημείο της πρότασης του Juhani Pallasmaa είναι ότι ο τρόπος γέννησης της αρχιτεκτονικής μορφής δεν εξαρτάται αποκλειστικά και μόνο από τη διαδικασία της οπτικής αντίληψης. Οι μέχρι σήμερα μελέτες που αναφέρονται στη συγκρότηση του θεωρητικού σώματος της αρχιτεκτονικής περιορίζονται στη σχεδόν απόλυτη πλειονότητά τους σε μία οπτική συγκρότηση των γνωστικών σημείων της αρχιτεκτονικής. Ο περιορισμός της

αρχιτεκτονικής σε μία καθαρά οπτική διαδικασία έχει ως αποτέλεσμα τη συνεχή απομάκρυνσή της από τη συσχέτισή της με τα υπόλοιπα κοινωνικά στοιχεία και τον εγκλωβισμό της όλο και περισσότερο σε μία διαδικασία καθαρά οπτικής συγκρότησης. Όμως η κυριαρχία της οπτικής αντίληψης δεν θα πρέπει να θεωρείται η απόλυτη διαδικασία απόκτησης των απαραίτητων στοιχείων που συγκροτούν την αρχιτεκτονική. Εξάλλου, ήδη από τη δεκαετία του '70, η βιωματική ανάγνωση του χώρου προτείνεται ως αντικατάσταση της κριτικο-ιστορικής ανάλυσης της μορφής. Περισσότερο ενδιαφέρουν η δυνατότητα πρόσληψης της αρχιτεκτονικής και ο σχολιασμός της μέσα από τη διαδικασία μιας ευρύτερης αισθητηριακής αντίληψης. Κοιτάζοντας το αρχιτεκτονικό αντικείμενο, μέσα από τα πρίσματα του στρουκτουραλισμού, της φαινομενολογίας, της σημειολογίας, του υπαρξισμού, μπορούν να κατασκευαστούν νέες αρχιτεκτονικές οπτικές του χώρου, της δομής, της αίσθησης, της χρονικής διάρκειας, των σχέσεων με τα τοπικά χαρακτηριστικά και οργανώνονται νέα λεξιλόγια. Διαμέσου αυτών των τάσεων, εκφράστηκαν οι θέσεις που προκάλεσαν το τέλος των CIAM το 1959 (Mumford, 2000, 225-265), όπως η απαίτηση για επαναπροσδιορισμό του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος, η κριτική στην επίδραση των θετικών επιστημών σε αντιπαράθεση με την έλλειψη του συναισθήματος από τις θέσεις της Χάρτας των Αθηνών, η προτροπή για συσχέτιση της αρχιτεκτονικής με τα κοινωνικά προβλήματα και την πολιτική, η ανάδειξη της μνήμης στη διαμόρφωση της πόλης. Τροφοδοτήθηκαν έτσι θεωρίες οι οποίες στόχευαν στη σύνδεση των μορφών με τις αισθήσεις και τις προθέσεις των δημιουργών τους. Το σύνολο των αισθήσεων απαιτείται για τη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής έννοιας και στη συνέχεια για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Έτσι, η οργάνωση του χώρου μπορεί να διαμορφώνεται από την κίνηση, την επιλογή των στερεών σωμάτων, τη δυναμική των όγκων και την ευαισθητοποίηση όλων των αισθήσεων, δηλαδή από μια ευρύτερη βιωματική εμπειρία. Κάθε σχεδιασμός –μικρής ή μεγάλης κλίμακας– μπορεί να στηρίζεται στη μελέτη των υλικών, στη δυναμική των γεωμετρικών μορφών, των υφών του ξύλου, της πέτρας, του τσιμέντου, του φωτός, της γεωμετρίας, των κατασκευαστικών λεπτομερειών αλλά και των διαστάσεων, του χρόνου, του χώρου. Η αντίληψη όλων των παραπάνω επιτρέπει στον αρχιτέκτονα να παρουσιάζει έργα που απαιτούν μεν δεξιότητες, αλλά συγχρόνως επιτρέπουν στο σώμα να αισθανθεί, ενδυναμώνουν μια συναισθηματική και συμμετοχική εντύπωση, μία απτική οικειότητα.

Στο δεύτερο μέρος αναπτύσσονται οι αρχές μιας αισθητηριακής αρχιτεκτονικής και αναφέρονται οι εμπειρίες διαμέσου του σώματος και η σημασία που αυτό αποκτά ως τροφοδότης των αισθήσεων. Ο εμπλουτισμός των εισερχόμενων πληροφοριών που παράγονται όταν επιτρέπεται στο σώμα να αναπτύξει τις ικανότητες πρόσληψης είναι εντυπωσιακός. «Ένα αρχιτεκτονικό έργο», γράφει, «δεν βιώνεται ως μια συλλογή μεμονωμένων οπτικών εικόνων, αλλά ως μια ολοκληρωτικά σωματοποιημένη υλική και πνευματική παρουσία» (Pallasmaa, 2022, έλλ. έκδ., 72). Η αίσθηση της αφής που καλύπτει ολόκληρο το σώμα μπορεί να προσφέρει μια ιδιαίτερα πλούσια εμπειρία. Παραμένοντας στην κυριαρχία της όρασης, θα πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα η σημασία της έλλειψής της, και μάλιστα η συνθήκη όπου αυτή παρεμποδίζεται, για παράδειγμα, στις επιφάνειες της σκιάς ή στο σκοτάδι. Εκεί δηλαδή όπου αδυνατεί να αναγνώσει τον κόσμο με το γνώριμο εργαλείο της όρασης και βρίσκεται σε συνθήκες όπου αναγκάζεται να λειτουργήσει με τις υπόλοιπες αισθήσεις. Τότε αναπτύσσεται η φαντασία, ενδυναμώνονται η ακοή, η όσφρηση, η αφή, η μνήμη και μετατρέπονται σε πρωτόγνωρους τροφοδότες εμπειριών και βασικούς παράγοντες στη διαμόρφωση των συναισθημάτων μας για τον χώρο. Επίσης, σημαντική είναι και η παράμετρος του χρόνου ως συντελεστή μέτρησης της διάρκειας των συναισθημάτων μας. Η χρονική διάρκεια, για παράδειγμα, κατά την οποία αισθανόμαστε κρύο ή ζέστη, ακούμε έναν οξύ ήχο ή μια γλυκιά μελωδία, μετακινούμαστε μέσα σε μια στοά, επηρεάζουν τη σχέση μας με τον χώρο, τις αντιλήψεις και τα συναισθήματά μας. Ο Pallasmaa, προτείνοντας αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο ορίζαμε την αρχιτεκτονική, υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική θα πρέπει να επανεξετάσει αυτή την ισχυρή επικέντρωση στην οπτική και να επιτρέψει να ενισχυθεί η ενσυναίσθηση και να αναπτυχθεί μια εμπειρία με πιο

ολοκληρωμένο και συναισθηματικό τρόπο για μια πιο ανθρώπινη, ολιστική και βιωματική προσέγγιση του καθημερινού μας χώρου. Στα ίχνη της φιλοσοφίας του Heidegger, γράφει: «ο αιώνιος σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι να δημιουργεί σωματοποιημένες και βιωματικές υπαρξιακές μεταφορές που συγκεκριμενοποιούν και δομούν το είναι μέσα στον κόσμο» (Pallasmaa, 2022, έλλ. έκδ., 110), δηλώνοντας με ξεκάθαρο τρόπο την εισαγωγή νέων δεδομένων για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική ([Εικ 11.25](#), [11.26](#)).



Εικόνα 11.25 Steven Holl, *Kiasma*, Ελσίνκι, 1993-1998. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 11.26 Steven Holl, *Kiasma*, Ελσίνκι, 1993-1998. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο που είναι αφιερωμένο στη βιβλιογραφία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, θέλουμε να υπογραμμίσουμε την ιδιαίτερη σημασία που είχαν στο β' μισό του 20ού αιώνα οι ιστορικές μελέτες του Manfredo Tafuri. Σε αυτές καταδείχθηκε ότι η ύπαρξη μιας μορφολογικής και εννοιολογικής πολυφωνίας και η δαιδαλώδης αναζήτηση της αρχιτεκτονικής μπορεί να συνεχίζονται άλλοτε με αργό και άλλοτε με γρήγορο ρυθμό, αλλά η ιστορική έρευνα και η κριτική ανάλυση είναι τα εργαλεία που αποκαλύπτουν τη σχέση της αρχιτεκτονικής με τις δομές της κοινωνίας και την επιρροή των θεσμών στην καλλιτεχνική δημιουργία, και που οδηγούν στη δυνατότητα επανασύνδεσης των δεδομένων και των αποτελεσμάτων προς μια νέα ανάγνωση η οποία μπορεί να φωτίσει πολύπλευρα τα ποικίλα και καθησυχαστικά σενάρια των σύγχρονων αρχιτεκτονικών προτάσεων.

Βιβλιογραφία

- Banerjee, T., Southworth, M. (eds.) (1995). *City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch*. MIT Press.
- Cohen, J.L. (2019). *Η Αρχιτεκτονική μετά το 1889, με το βλέμμα στο μέλλον*, μετ. Πέτρος Μαρτινίδης, επιμ. Βασίλης Κολώνας, Παναγιώτης Τουρνικιώτης, University Studio Press.
- De Maio F., Ferlenga, A., Montini-Zimolo P. (a cura di), (2014). *Aldo Rossi, la storia di un libro, L'architettura della città, dal 1966 ad oggi*, IUAV/ Il Poligrafo.
- Didelon, V. (2011). *La controverse Learning from Las Vegas*. Mardaga
- Leach, A. (2007). *Manfredo Tafuri: Choosing History*. Ghent: A&S.
- Montaner, J.M. (2014). *Ιστορία της Σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Επιστημονική επιμέλεια και Εισαγωγή: Ανδρέα Γιακουμακάτος, Μπφρ. Μαρία Παλαιολόγου, Ανδρέας Γιακουμακάτος, Εκδόσεις Νεφέλη.
- Mumford E. (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. MIT Press.
- Pallasmaa, J. (1996). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses, Τα μάτια του δέρματος*, Μπφρ. Γιάννης Τουρνικιώτης, Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022.
- Petridou V., (2014), «L'architettura come fatto» στο *Aldo Rossi, la storia di un libro, L'architettura della città, dal 1966 ad oggi* (a cura di) De Maio F., Ferlenga, A., Montini-Zimolo P., IUAV/ Il Poligrafo.
- Rossi, A. (1995). *Επιστημονική αυτοβιογραφία*, μπφρ. Κ. Πατέστος. Εστία, Αθήνα.
- Rossi, A. (1991). *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μπφρ. Β.Πετρίδου, 1η εκδ. Σύγχρονα Θέματα, Θεσσαλονίκη, 1987, 2η έκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1991.
- Tafuri, M., & Dal Co, F. (1979). *Architettura contemporanea*, Electa.
- Tafuri, M. (1980). *La Sfera e il Labirinto, Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.
- Tafuri, M. (1973). *Progetto e utopia*, Laterza.
- Venturi, R. (1996). *Η πολυπλοκότητα και η αντίφαση στην αρχιτεκτονική*, μετ. Γιάννης Καρανίκας, εκδόσεις Γ. Κατσούλης, χ.χ.
- Vidler, A. (2000). *Χωρικές Στρεβλώσεις: τέχνη, αρχιτεκτονική και άγχος στον σύγχρονο πολιτισμό*, (2019), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας, Μπεκιαρίδης Β., Πατσαβός Ν., επιμ. Πατσαβός Ν., τιτ. Πρωτ. *Warped Space. Architecture, Art and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Vidler, A. (2008). *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Vinegar, A. (2008). *I Am a Monument: On Learning from Las Vegas*. MIT Press.
- Κίζης, Κ. (2024). *Η αρχιτεκτονική των διεθνών εκθέσεων: μια εναλλακτική ματιά στον 20ό αιώνα μέσα από εφήμερες κατασκευές* [Κεφάλαιο]. Στο Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αξιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο. 2024. *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/12650>
- Πάγκαλος, Π. (2012). *Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*, Gutenberg, Αθήνα.

- Πάγκαλος, Π. (2015). *Εισαγωγή* [Κεφάλαιο]. Στο Πάγκαλος, Π. 2015. *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τεχνολογίας* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://hdl.handle.net/11419/5755>
- Πετρίδου, Β. (2021). Ο σχεδιασμός ανάμεσα στο πεπρωμένο και την ουτοπία: ο απόηχος της σχολής του Bauhaus στη σκέψη των G.C. Argan και M.Tafuri, στο: *Το Μπάουχαουζ και η Ελλάδα : Η νέα ιδέα της σύνθεσης στις τέχνες και την αρχιτεκτονική*, επιμ. Ανδρέας Γιακουμακάτος, Σωκράτης Γεωργιάδης, εκ. Καπόν, σ. 440-449.
- Πετρίδου, Β. (2001). Η αρχιτεκτονική της πόλης του Aldo Rossi. Προβλήματα μετάφρασης, στο *Η Πόλη στο Καλειδοσκόπιο (Κείμενα για την ιστορία της πόλης και της πολεοδομίας)*, επιμέλεια Γ. Λάββας, Μ. Μαρμαράς, Σ. Τσιλένης, Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφηρμοσμένης Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα.
- Πετρίδου, Β. (2004). Η αρχιτεκτονική ως μνήμη στο έργο του A. Rossi. *Αρχιτέκτονες*, 45.
- Τουρνικιώτης, Π. (2002). *Ιστοριογραφία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής*, Αλεξάνδρεια.

Κεφάλαιο 12

Διεπιστημονικές συνδέσεις της αρχιτεκτονικής

Σύνοψη

Ο αρχιτέκτονας της δεκαετίας του '70, έχοντας αποκηρύξει το Μοντέρνο, βρίσκεται εγκλωβισμένος σε ποικίλες θεωρητικές αναζητήσεις, αποκομμένος από την παραγωγική διαδικασία, σε μια κοινωνία η οποία από τη μία στηρίζεται στην εντατικοποίηση της κατανάλωσης και από την άλλη προσπαθεί να διευθετήσει τις ιδεολογικές ανατροπές που εμφανίζονται στο εσωτερικό της. Αναζητώντας στοιχεία ανασύστασης της αρχιτεκτονικής, θα οδηγηθεί στην εξερεύνηση της καινοτομίας μέσα από την ενασχόλησή του με τη φιλοσοφία, τις πολιτικές επιστήμες, τη λογοτεχνία, την κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία, την ψυχολογία του χώρου, ανάμεσα σε άλλες επιλογές. Η διεπιστημονικότητα της αρχιτεκτονικής διευρύνει το γνωστικό της αντικείμενο, και εισάγει νέες τάσεις για τη συνέχιση της ύπαρξής της.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2025). *Η κατασκευή του χώρου* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://doi.org/10.57713/kallipos-1086>

12.1 Φιλοσοφικές συνδέσεις της αρχιτεκτονικής

Jean Baudrillard: «Ποτέ δεν με ενδιέφερε η αρχιτεκτονική, ποτέ δεν ένιωθα κάτι το ιδιαίτερο για αυτήν. Με ενδιέφερε ο χώρος, ναι, και όλα όσα μέσα στα επιλεγόμενα “δομημένα” αντικείμενα μου φέρνουν τον ίλιγγο του χώρου. Με παθιάζουν περισσότερο οικοδομήματα όπως το Beaubourg, το World Trade Center, η Βιόσφαιρα 2, δηλαδή μοναδικά αντικείμενα που όμως, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι αρχιτεκτονικά θαύματα. Δεν με συνάρπαζε το αρχιτεκτονικό νόημα αυτών των κτηρίων, αλλά ο κόσμος που αποδίδουν».

Jean Nouvel: «Δεν θεωρώ τον εαυτό μου ταχυδακτυλουργό, αλλά προσπαθώ να δημιουργήσω έναν χώρο που να μην είναι αναγνώσιμος, έναν χώρο που θα ήταν η νοητική προέκταση αυτού που βλέπουμε. Αυτός ο χώρος της γοητείας, αυτός ο δυνητικός χώρος της ψευδαίσθησης, βασίζεται σε συγκεκριμένες στρατηγικές και σε στρατηγικές που συχνά οι ίδιες είναι εκτροπές».

Jean Baudrillard, Jean Nouvel, Τα μοναδικά αντικείμενα, 14-17

Οι συνδέσεις της αρχιτεκτονικής με τη φιλοσοφική σκέψη παρουσιάζει και σήμερα αμείωτο ενδιαφέρον. Η διεθνής αρχιτεκτονική κοινότητα, ειδικά μετά το 1970, ασχολήθηκε επισταμένως με τις κατευθύνσεις του φιλοσοφικού προβληματισμού και συνδέθηκε με τις νέες τάσεις των φιλοσοφικών αναζητήσεων. Η αρχιτεκτονική επιδιώκει να αποδείξει ότι δεν είναι μόνο ζήτημα μορφών και υλικών, αλλά είναι και

έκφραση ιδεών, κοινωνικών, πολιτισμικών και πολιτικών θεωριών, που συχνά ανακαλούν φιλοσοφικές έννοιες και ρεύματα.

Τα δύο γνωστικά αντικείμενα, της Αρχιτεκτονικής και της Φιλοσοφίας αναπτύσσονται πολλές φορές πάνω σε κοινούς συλλογισμούς, και ενίοτε αρχιτέκτονες και φιλόσοφοι παρουσιάζουν τις θεωρητικές τους ανησυχίες μέσα από παράλληλες εκδηλώσεις. Ομιλίες, συνέδρια, εκδόσεις, αρθρογραφία, κοινές πλατφόρμες συζητήσεων αναπτύσσονται συνεχώς και φέρνουν στο προσκήνιο αλληλένδετες αναζητήσεις. Φιλόσοφοι όπως οι Martin Heidegger (1889-1976), Walter Benjamin (1892-1940), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Gilles Deleuze (1925-1995), Jacques Derrida (1930-2004), Jean-François Lyotard (1924-1998), Michel Foucault (1926-1984), Jurgen Habermas (γενν. 1929), Gianni Vattimo (1936-2023), Alain Badiou (γενν. 1937) κ.ά. επηρέασαν και πολλές φορές συνεργάστηκαν με αρχιτέκτονες όπως οι Mies van der Rohe, Louis Kahn, Peter Eisenman, Bernar Tschumi, Jean Nouvel, Steven Hall. Έργα όπως το Parc de la Villette στο Παρίσι που εγκαινίασε τη συνεργασία του Bernard Tschumi με τον Jacques Derrida και τη θεωρία της αποδόμησης, η έννοια του «ριζώματος» του Gilles Deleuze που οδήγησε στη μη γραμμική και ρευστή δομή του χώρου, η συνεργασία ανάμεσα στον Paul Virilio και στον Claude Parent, οι θεωρίες του Peter Eisenman σε συνεργασία με τον Jacques Derrida, οι αρχιτεκτονικές προτάσεις των Frank Gehry, Zaha Hadid, Alvaro Siza, David Chipperfield και άλλων, όλα αυτά αποτελούν παραδείγματα που φέρουν επιρροές από τις πιο πρόσφατες φιλοσοφικές ερμηνείες του σύγχρονου κόσμου. Σήμερα υπάρχουν και ιδιαίτερες τάσεις στην αρχιτεκτονική, όπως η Architectural Phenomenology που εξετάζει την αρχιτεκτονική ως μια διαδικασία αισθητηριακής εμπειρίας και υποκειμενικής αντίληψης. Εγκαταλείποντας κάθε σύνδεση με τη λειτουργική αντίληψη του χώρου, δίνεται ιδιαίτερη σημασία στη συναισθηματική και βιωματική πρόσληψη του χώρου.

Επίσης, πολλοί φιλόσοφοι έχουν διδάξει αισθητική σε αρχιτεκτονικές σχολές ή αναπτύσσουν συζητήσεις για την αρχιτεκτονική όπως οι Jacques Derrida, Massimo Cacciari (γενν. 1944), η Chris Younès (γενν. 1946), ο Giorgio Agamben (γενν. 1942), ο Peter Sloterdijk (γενν. 1947), ο Franco Rella (1944-2023), ο Jeff Malpas (γενν. 1958), και συνεργάζονται στην προετοιμασία των πανεπιστημιακών προγραμμάτων. Η Αισθητική εξάλλου, αυτός ο ιδιαίτερος τομέας της φιλοσοφίας που διερευνά τις σχέσεις του υλικού κόσμου με το ωραίο, τη φαντασία και τις αισθήσεις, συνέδεε τις αρχιτεκτονικές διερωτήσεις με τις φιλοσοφικές ερμηνείες που πολλές φορές συγκλίνουν προς τις ίδιες απορίες από τον 18ο αιώνα και μετά. Έτσι, διαμέσου της φιλοσοφικής ανάλυσης, οι αρχιτέκτονες μπορούν να κατανοήσουν ότι η αρχιτεκτονική δεν οφείλει να μεριμνά μόνο για την επίλυση των τεχνικών ζητημάτων, αλλά είναι μια δραστηριότητα που οδηγεί σε μια αναζήτηση των σχέσεων που συνδέουν τα κτίσματα με τη ζωή μέσα σε αυτά.

Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, κοιτάζοντας το αρχιτεκτονικό αντικείμενο μέσα από το πρίσμα του υπαρξισμού, του στρουκτουραλισμού, της φαινομενολογίας, της σημειολογίας, και άλλων φιλοσοφικών ρευμάτων, κατασκευάζονται νέες αρχιτεκτονικές οπτικές του χώρου, της δομής, της αίσθησης, των σχέσεων με τα τοπικά χαρακτηριστικά και οργανώνονται νέα λεξιλόγια. Διαμέσου αυτών των τάσεων, άλλωστε, εκφράστηκαν οι θέσεις που προκάλεσαν το τέλος των CIAM το 1959 (Mumford, 2000, 225-265) και την απομάκρυνση από τις θέσεις της Χάρτας των Αθηνών, όπως η απαίτηση για επαναπροσδιορισμό του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος, η ανάπτυξη του συναισθήματος, η προτροπή για συσχέτιση της αρχιτεκτονικής με τα κοινωνικά προβλήματα και την πολιτική, η ανάδειξη της μνήμης στη διαμόρφωση της πόλης, η σύνδεση των μορφών με τις αισθήσεις. Πρέπει εδώ να τονίσουμε ότι οι προσπάθειες αυτές δεν αποσκοπούν στη συσχέτιση των αρχιτεκτονικών προϊόντων με τα πραγματιστικά δεδομένα παραγωγής τους, αντιθέτως η αρχιτεκτονική, σύμφωνα με τις νέες φιλοσοφικές θεωρίες, ταξινομείται ως ένα νέο νοηματικό κατασκεύασμα. Έτσι, σε πολλές θεωρίες που εμφανίζονται τη δεκαετία

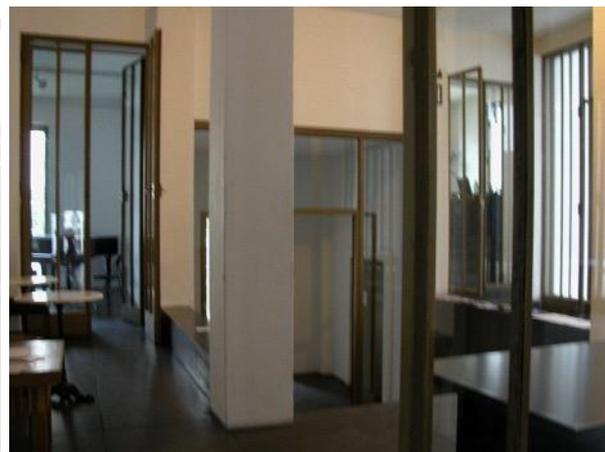
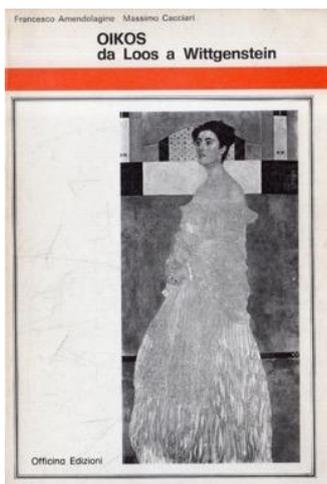
του '70, όπως π.χ. εκείνες των Peter Eisenman και Rem Koolhaas (Biraghi, 2019, 65), τα αρχιτεκτονικά αντικείμενα διεκδικούν μια αυτονομία και μια σημασιολογική επικάλυψη, αδιαφορώντας όμως για κάθε ίχνος κριτικής ένταξης τους στο πολιτικο-κοινωνικό γίγνεσθαι. Είναι σίγουρο ότι το αρχιτεκτονικό αντικείμενο βρίσκεται σε κρίση (Critique No 476/477), καθώς η αρχιτεκτονική διανύει μια μεταβατική περίοδο. Ο αρχιτέκτονας αντιλαμβάνεται ότι έχει ανάγκη “de penser avant de construire”, και αναζητώντας νέα στοιχεία ανασύστασης της αρχιτεκτονικής, θα οδηγηθεί στην εξεύρεση της καινοτομίας μέσα από την ενασχόλησή του με τη φιλοσοφία. Αρχιτέκτονες και φιλόσοφοι θα ασχοληθούν με τη φιλοσοφική πλευρά της αρχιτεκτονικής (Payot, 1982), την αρχιτεκτονική πλευρά της φιλοσοφίας (Derrida, 1987), τη φιλοσοφική διερεύνηση του αρχιτεκτονικού λεξιλογίου (Jencks, 1979), την αναζήτηση εννοιολογικών παραμέτρων σχεδιασμού (Boudon, 1971), την αρχιτεκτονική ως επιστήμη της σημειολογίας (Umberto, 1962· Barthes, 1957). Με αυτές τις αναλύσεις θα επανεξεταστεί το ζήτημα του «Μεταμοντέρνου», θα κερδηθεί χρόνος για τη διερεύνηση των νέων συνθηκών, και κυρίως για την αποφυγή συγκρούσεων, οι οποίες είχαν χωρίσει τον κόσμο της αρχιτεκτονικής σε δύο στρατόπεδα: στους σκληροπυρηνικούς Μοντερνιστές και στους νεωτεριστές Μεταμοντερνιστές. Στα τέλη του 20ού αιώνα, τη στιγμή που καταγγέλλεται το «Τέλος της Αρχιτεκτονικής» (Noever, 1993), εμφανίζονται κείμενα τα οποία προδιαγράφουν καινούριες πορείες στηριζόμενες σε νέες «ιερές συμμαχίες» αρχιτεκτόνων-φιλοσόφων. Είναι φανερό ότι, μέσα από αυτές τις συζεύξεις, η αρχιτεκτονική αναγνωρίζεται ως μια έκφραση που συγκεντρώνει στους κόλπους της κοινωνικά ερωτήματα, και συνεπώς οι προτάσεις της θεωρείται ότι μπορούν να μελετηθούν ως παρουσιάσεις των πιθανών κατευθύνσεων αντιμετώπισής τους και όχι μόνο ως μορφολογικές συνθέσεις.

Βέβαια, υπάρχουν και οι απόψεις που σχολιάζουν τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται οι συνδέσεις ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και στη φιλοσοφία. Για παράδειγμα, ο Jorge Otero-Pailos, σε ένα άρθρο σχετικά με τη «Φαινομενολογία και την εμφάνιση του αρχιτέκτονα-ιστορικού» τονίζει ότι η ανάπτυξη του θεωρητικού λόγου στις αρχιτεκτονικές σχολές της Αμερικής στα τέλη του 20ού αιώνα υπό την επίδραση των φιλοσοφικών συζητήσεων συνέβαλε όχι μόνο στη διατήρηση της εγωμανίας του αρχιτέκτονα, αλλά και στην εμφάνιση ενός νέου είδους αρχιτέκτονα, ο οποίος ασχολείται συγχρόνως με τη θεωρία και την ιστορία, τον οποίο ο ίδιος θεωρεί υπεύθυνο για μια ψευδαισθησιακή και λανθασμένη αντίληψη της αλλαγής της αρχιτεκτονικής από τον Μοντερνισμό και μετά. Υποστήριζε ότι ο αρχιτέκτονας-ιστορικός οφείλει να μελετά την ιστορία ως κάτι που είναι ζωντανό και συνεχίζει στον χρόνο, ότι διαθέτει υλικά ίχνη ζωτικής σημασίας για το σήμερα, και όχι ως κάτι που έχει ολοκληρώσει τον προορισμό του και μπορεί να αντιμετωπιστεί ως ένα δείγμα του παρελθόντος (Otero-Pailos, 2005). Και η Françoise Choay το 1997 στη διάλεξη με τίτλο “Comment parler aujourd’hui de la ville et de l’architecture” κατήγγειλε την εργαλειοποίηση της φιλοσοφίας από τους αρχιτέκτονες (Choay, 2006, 113-114) και τις μεταφορές θεωριών με σκοπό να αποτελέσουν σε μερικές περιπτώσεις ένα κάλυμμα του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Υπογράμμισε, έτσι, ότι η φιλοσοφία, όπως και η ιστορία, είναι χρήσιμη μόνο για να συμβάλει στην καλύτερη κατανόηση του κόσμου ή του εαυτού μας, και μπορεί να επηρεάσει μόνο έμμεσα την πορεία προς ένα έργο. Δηλαδή όσα επισημαίνει ο Max Horkheimer στο κείμενο του με τίτλο *Κατά της Φιλοσοφίας*: «Η φιλοσοφία είναι η απεγνωσμένη προσπάθεια να αναγνωριστεί ένα είδος γνώσης που δεν καταλήγει στον χειρισμό. Είναι η προσπάθεια να παραχθεί μια αλήθεια που όχι μόνο δεν έχει κανέναν πρακτικό σκοπό, αλλά και που δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την τακτοποίηση και την πρακτική εφαρμογή της γνώσης που έχει αποκτήσει κανείς. Είναι αλήθεια καθεαυτήν» (Χορκχάιμερ, 1988, 25). Έτσι, σύμφωνα με τα παραπάνω, πολλές φορές οι ετερογενείς θεωρίες οδηγούν στην επιβεβαίωση ισχυρισμών διαμέσου της ασάφειας στην αποδοχή του ατεκμηρίωτου, στην επίδειξη του ανυπόστατου, στον σχολιασμό του αναίτιου, δηλαδή στην υιοθέτηση του *αφηρημένου* πλαισίου ως *συγκεκριμένου* με όσες κοινωνικές συνέπειες και αν

επιφέρει αυτή, επιβεβαιώνοντας την ευαίσθητη κατάσταση στην οποία βρίσκεται η αρχιτεκτονική μετά το τέλος της εποχής της μοντερνιστικής επιβεβλημένης βεβαιότητας.

Θα αναφερθούμε σε μερικά παραδείγματα που μπορούν να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τις ποικίλες σχέσεις που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και στη φιλοσοφία από τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα και μετά.

Όταν το 1975 δημοσιεύτηκε το βιβλίο *Oikos: Da Loos a Wittgenstein* από τον φιλόσοφο Massimo Cacciari και τον αρχιτέκτονα Francesco Amendolagine, που αναφερόταν στην αρχιτεκτονική του Adolf Loos και στον σχεδιασμό και στην κατασκευή της κατοικίας (1926-1927) της αδελφής του φιλοσόφου Margarethe Stonborough-Wittgenstein, ο στόχος των συγγραφέων δεν ήταν μόνο να διερευνηθεί η σύνδεση φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής, αλλά και η εμπλοκή των φιλοσοφικών αναζητήσεων στον χώρο της κατοικίας ([Εικ 12.1](#), [12.2](#), [12.3](#)). Από τη μία οι αναζητήσεις της διαμόρφωσης του χώρου, της απομάκρυνσης από τον διάκοσμο, της ενίσχυσης της καθημερινής απόλαυσης της οικιακής ιδιωτικότητας στην αρχιτεκτονική του Adolf Loos και από την άλλη οι διατυπώσεις για τη μαθηματική λογική ακρίβεια στη γλώσσα, για την αναγκαιότητα της κάθαρσης του λόγου στη σκέψη του Ludwig Wittgenstein διερευνήθηκαν στις καθαρές και απόλυτες γραμμές της κατοικίας και της καθημερινής ζωής. Η παράλληλη μελέτη ενός αντικειμένου, μίας κατοικίας, από τη σκοπιά της αρχιτεκτονικής και από την πλευρά της φιλοσοφικής σκέψης προβάλλει έναν νέο τρόπο ανάλυσης της αρχιτεκτονικής, καθώς η αναζήτηση επιζητά να διαγνώσει την ύπαρξη των θεωρητικών στοχασμών στην ύλη. Δηλαδή αναζητούνται οι φιλοσοφικές διαστάσεις του κατοικείν και όχι μόνο η εκπλήρωση των λειτουργιών της κατοικίας. Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο, ο τρόπος που χωροθετείται η καθημερινή ζωή, μπαίνει κάτω από το μικροσκόπιο του φιλοσόφου, και αντιπαραβάλλονται με τη λογική κατασκευή ενός φιλοσοφικού θεωρήματος. Πράγματι, όπως δήλωναν οι συγγραφείς του βιβλίου, αυτό που επιχείρησαν να παρουσιάσουν στις σελίδες του ήταν ότι τα πιο ριζοσπαστικά προβλήματα της αρχιτεκτονικής μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο διαφαίνονταν στην αρχιτεκτονική πρόταση του φιλοσόφου, ενώ συγχρόνως αυτό το ίδιο αρχιτεκτονικό έργο, παρουσίαζε τον φιλοσοφικό προβληματισμό που φανερωνόταν στις σελίδες του *Tractatus Logico-Philosophicus*. Παραδειγματική είναι η διαμόρφωση των διαδρόμων της κατοικίας ως «διλημμάτων», δηλαδή ως αυτόνομων λογικών διαφορών που δεν συναντιούνται μεταξύ τους (Amendolagine & Cacciari, 1975, 87). Η φιλοσοφικο-αρχιτεκτονική ανάλυση της κατοικίας δεν σταματούσε εκεί. Οι αιτίες της αρχιτεκτονικής και της φιλοσοφικής κρίσης ανιχνεύονταν από τους συγγραφείς στη γενικότερη κρίση της βιεννέζικης κοινωνίας της εποχής, συνδέονται με τη σκέψη του Nietzsche, και έθεταν ερωτήματα τόσο για την εξέλιξη της μαθηματικής σκέψης του Ludwig Wittgenstein όσο και για τη συσχέτιση των μαθηματικών μοντέλων στην ερμηνεία και στον σχεδιασμό της αρχιτεκτονικής και της πόλης που στη δεκαετία του 1970 αποτελούσαν μια σημαντική κατεύθυνση των αρχιτεκτονικών ερευνών (Amendolagine & Cacciari, 1975, 63). Φιλοσοφία και αρχιτεκτονική συνδέονται μεταξύ τους, καθώς η αρχιτεκτονική θεωρείται μια μορφή ύπαρξης που επηρεάζει την κατανόηση του κόσμου, των σχέσεων και της πνευματικότητας. Η σχετική βιβλιογραφία για την κατοικία Wittgenstein δεν φαίνεται να έχει εξαντληθεί ακόμα, αφού συνεχώς δημοσιεύονται κείμενα άλλοτε από αρχιτέκτονες και άλλοτε από φιλοσόφους που αναζητούν στον σχεδιασμό της κατοικίας τις διατυπώσεις του φιλοσόφου.

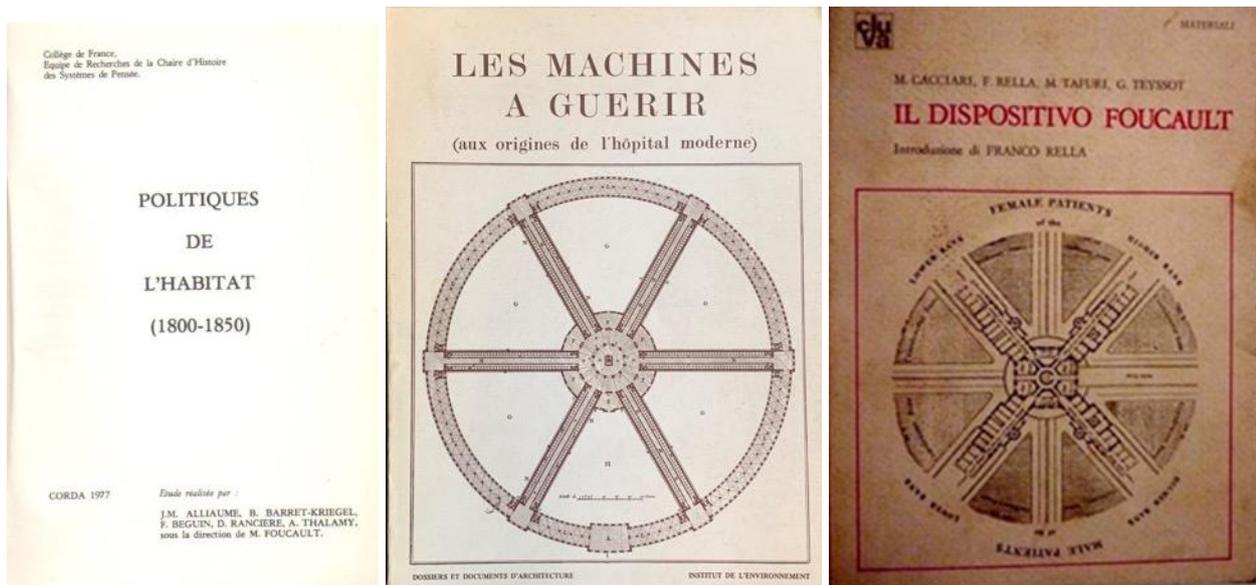


Εικόνα 12.1 *Francesco Amendolagine, Massimo Cacciari, Oikos: Da Loos a Wittgenstein, Officina Edizioni, 1975.*

Εικόνα 12.2 *Ludwig Wittgenstein, οικία Margarethe Stonborough-Wittgenstein, Βιέννη, 1926-1927. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 12.3 *Ludwig Wittgenstein, οικία Margarethe Stonborough-Wittgenstein, εσωτερικό, Βιέννη, 1926-1927. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Το 1967 ο Γάλλος φιλόσοφος Michel Foucault ανέπτυξε στη διάλεξη του με τίτλο *Les espaces autres* (Οι άλλοι χώροι) την ανομοιογένεια και τα ετερογενή στοιχεία του πραγματικού χώρου. Ο χώρος διαβάζεται ως το πεδίο όπου επιβάλλεται ο έλεγχος, οι διακρίσεις, και όπου μπορούν να ανιχνευτούν οι πορείες της γνώσης και της εξουσίας, και συνεπώς η σχεδιαστική του διαδικασία ενδιαφέρει τόσο τις φιλοσοφικές ερμηνείες των συμπεριφορών των κυρίαρχων συστημάτων όσο και τις αναλύσεις των αρχιτεκτονικών και χωρικών χαρακτηριστικών από τους αρχιτέκτονες. Οι αναλύσεις του Γάλλου φιλοσόφου για τον χώρο, την εξουσία και τη μνήμη θεωρούνται θεμελιώδεις για την κατανόηση των τρόπων με τους οποίους οι δημόσιοι χώροι μετατρέπονται σε εργαλεία για τη διαχείριση της συλλογικής μνήμης και την επιβολή της εξουσίας. Σε πολλά γνωστά κείμενά του αναφέρθηκε στον χώρο των φυλακών, των νοσοκομείων, στους χώρους δηλαδή που συμπεριλάμβανε στον όρο «ετεροτοπίες», και στην οργάνωσή τους σύμφωνα με τους επιβαλλόμενους κοινωνικούς και θεσμικούς κανόνες. Επίσης, κατέγραψε emphatically το γεγονός ότι οι προτάσεις αναδιοργάνωσης των πολιτικών και θεσμικών συστημάτων, από τον 18ο αιώνα και μετά, συμπεριλάμβαναν μεθοδικές αναφορές στον σχεδιασμό και στη διαχείριση του χώρου, παρατήρηση που άνοιξε ενδιαφέροντες δρόμους για την καλύτερη κατανόηση των αλλαγών των αρχιτεκτονικών θεωριών. Το γεγονός ότι η οργάνωση του χώρου συμπεριλαμβανόταν στους σχεδιασμούς των διάφορων θεσμικών συστημάτων σήμαινε για τον Foucault ότι η αρχιτεκτονική είχε έναν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της καθημερινής ζωής και αποτελούσε ένα βασικό εργαλείο της επιβολής της εξουσίας. Σημείο που διαφοροποιεί ελαφρώς τη σκέψη του από εκείνη του ιστορικού Manfredo Tafuri, ο οποίος, θεωρώντας την αρχιτεκτονική άμεσα εξαρτημένη από τις οικονομικές και πολιτικές συνθήκες, υποστήριζε ότι το αρχιτεκτονικό έργο υπόκειται πάντα στις δυνάμεις της εξουσίας, και συνεπώς δεν διαθέτει αυτονομία και δεν μπορεί να επηρεάσει την καθημερινότητα των ατόμων. Επίσης, ο Γάλλος φιλόσοφος, στη διάρκεια της ακαδημαϊκής του καριέρας διηύθυνε πολλές μελέτες σχετικά με τις πολιτικές του χώρου, όπως για τα σχολεία, τα νοσοκομεία, τα κοινωνικά ιδρύματα, για τη διαχείριση του χώρου του Παρισιού, για τις συνθήκες που επηρέασαν τη διαμόρφωση της κατοικίας στον 19ο αιώνα μεταξύ άλλων, και οδήγησε επιστήμονες να συνδέσουν τις αναγνώσεις του χώρου με τις δομές της εξουσίας και να κατανοήσουν περισσότερο τον ρόλο που ανέλαβε να διεκπεραιώσει η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη κοινωνία ([Εικ 12.4](#), [12.5](#), [12.6](#)).



- Εικόνα 12.4** Michel Foucault (sous la direction de), Jean Marie Alliaume, B. Barret-Kriegel, F. Beguin, D. Ranciere, A. Thalamy, Politiques de l'habitat: 1800-1850, CORDA, 1977.
- Εικόνα 12.5** Michel Foucault, Blandine Barret Kriegel, Anne Thalamy, François Beguin, Bruno Fortier, Les machines à guérir: Aux origins de l'hôpital moderne; dossiers et documents, Paris: L'institut de l'environnement, 1976.
- Εικόνα 12.6** Il Dispositivo Foucault, Εισαγωγή του Franco Rella και κείμενα των G. Teyssot, M. Cacciari, F. Rella, M. Tafuri, Cluva Libreria Editrice, Venezia, 1972.

Στο κείμενο των Jean Nouvel και Jean Baudrillard (1929-2007) με τίτλο *Τα μοναδικά αντικείμενα: Αρχιτεκτονική και φιλοσοφία*, που δημοσιεύτηκε το 1997, η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από βασικά ζητήματα της σύγχρονης κοινωνίας όπως η πολιτική, η ταυτότητα και γενικότερα η αισθητική, και διερευνώνται από τους δύο συνομιλητές οι τρόποι που αυτά αντιμετωπίζονται από τη σύγχρονη αρχιτεκτονική και τη φιλοσοφία. Υπό μορφή διαλόγου, το εναρκτήριο ερώτημα της συζήτησης είναι: «Υπάρχει μία αλήθεια της αρχιτεκτονικής;». Εκκινώντας από τα δεδομένα του καθενός, η συζήτηση ξεδιπλώνει τα βασικά σημεία της σκέψης τους. Ο Baudrillard εστιάζει στην παρουσίαση του κόσμου διαμέσου των εικόνων και των αναπαραστάσεων, στη σύγχρονη κουλτούρα και στην επικοινωνία μέσω της τεχνολογίας, στην κοινωνία του θεάματος, στις έννοιες όπως το σύμβολο και η εικόνα. Για τον Jean Nouvel, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται ανάμεσα στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο και στον χώρο, στις αναφορές σε πολιτισμούς και σε σύμβολα, στην έξαρση των συναισθημάτων διαμέσου της δημιουργίας των αρχιτεκτονικών αντικειμένων. Έτσι, στην ερώτηση που θέτει ο Baudrillard: «Μήπως ο αρχιτέκτονας δεν βρίσκεται λοιπόν στην πραγματικότητα αλλά στο μύθευμα μιας κοινωνίας, στην ψευδαίσθηση της προεικόνισης; Ή μήπως ο αρχιτέκτονας αποδίδει απλούστατα αυτό που ήδη υπάρχει εκεί; Γι' αυτό και σου έθεσα την ερώτηση "Υπάρχει μία αλήθεια της αρχιτεκτονικής;"», με την έννοια: πού υπάρχει ένας υπεραισθητός προορισμός της αρχιτεκτονικής και του χώρου;». Και ο Jean Nouvel απαντά: «Το πρόβλημα είναι να μπορέσουμε να συναρθρώσουμε ένα σχέδιο με μία έννοια ή μια προγενέστερη ιδέα, με μία στρατηγική πολύ ιδιαίτερη που θα καταφέρει μία συνεργία –ή ενίοτε και αντίφαση– ανάμεσα στις αντιλήψεις οι οποίες πρόκειται να συμπλέξουν ανάμεσά τους μία σχέση και να ορίσουν έναν τόπο που δεν τον γνωρίζουμε. Βρισκόμαστε πάντοτε στον τομέα της επινόησης, στον τομέα της άγνοιας, στον τομέα της διακινδύνευσης» (Baudrillard & Nouvel, 2005, 14-17). Καθώς ο Baudrillard αναφέρεται σε έργα όπως το Centre Pompidou στο Παρίσι (Εικ 12.7) το οποίο θεωρεί ως προϊόν της καταναλωτικής κοινωνίας, σύμβολο μιας εποχής που επικοινωνεί μέσω της διαφήμισης, ένα ομοίωμα που αναπτύσσεται με τους κανόνες της αγοράς (Baudrillard & Nouvel, 2005, 78), ο Nouvel, προς αποφυγή των παραπάνω και αναφερόμενος στο κτήριο που σχεδίασε για το Ίδρυμα Cartier (Εικ 12.8), υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική

σήμερα μέσα από έννοιες όπως η ψευδαίσθηση, η αποϋλοποίηση, η μη αναγνωσιμότητα του χώρου και της μορφής, μπορεί να εξαπατήσει τις αισθήσεις και να διατηρήσει ένα έδαφος αποσταθεροποίησης, δημιουργώντας μοναδικά αντικείμενα (Baudrillard & Nouvel, 2005, 17-22). Τελικά, και οι δύο υπογραμμίζουν τη σημασία που αποκτούν τα αντικείμενα και η εικόνα τους στη σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης και ο ρόλος τους στην κατασκευή του νοήματος, της ταυτότητας και των κοινωνικών σχέσεων στον σύγχρονο κόσμο.



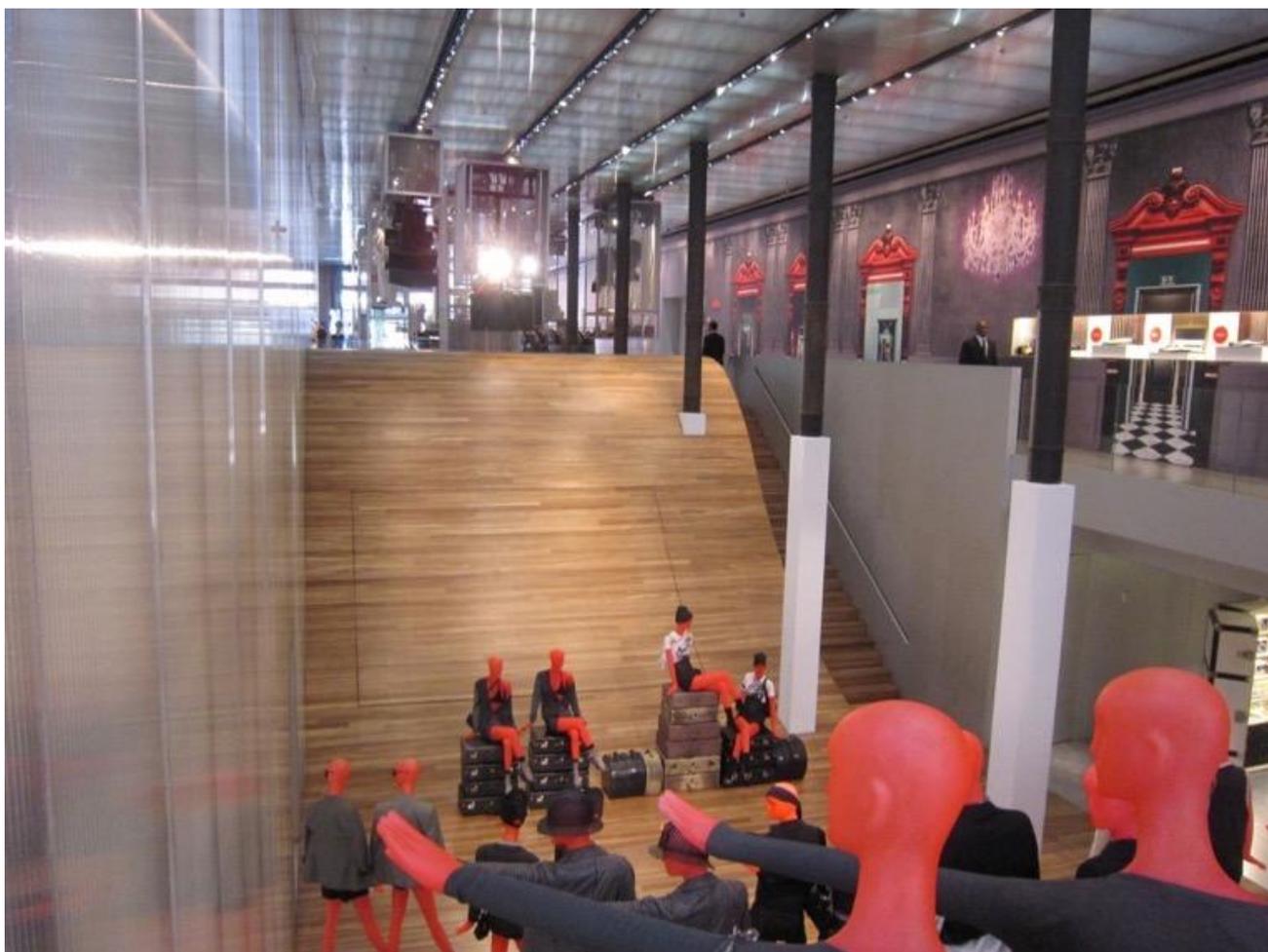
Εικόνα 12.7 R. Piano και R. Rogers, *To Centre Pompidou*, 1975, Παρίσι.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 12.8 J. Nouvel, *Fondation Cartier*, 1994, Παρίσι.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Κλείνοντας αυτή την ενότητα μπορούμε να αναφερθούμε σε μερικά αρχιτεκτονικά παραδείγματα που έχουν επηρεαστεί από τις φιλοσοφικές ερμηνείες του σύγχρονου κόσμου μας και στα οποία μπορούμε να αναγνώσουμε μεταμορφωτικές δυνατότητες σε βιωματικό, πνευματικό και πολιτικό επίπεδο. Ας σημειωθεί, όμως, ότι η βιωματική ανάγνωση του χώρου θεωρούμε ότι εμφανίζεται ως αντικατάσταση της κριτικο-ιστορικής ανάλυσης της μορφής. Η σηματοδότηση της αυτοδυναμίας του αντικειμένου παραπέμπει στην παραδοχή του «θανάτου του δημιουργού», όπως αναλύεται στα κείμενα των W. Benjamin, M. Foucault, Roland Barthes, και ταυτόχρονα στην καταξίωση του έργου από τον παραλήπτη. Περισσότερο ενδιαφέρουν η δυνατότητα πρόσληψης της αρχιτεκτονικής και ο σχολιασμός της μέσα από τη διαδικασία της αντίληψης, όπως θα δούμε και λίγο παρακάτω, όπου θα εξεταστεί η σχέση της αρχιτεκτονικής με την ψυχολογία.

Ένα παράδειγμα αποτελεί και το έργο του Rem Koolhaas, ο οποίος επιδιώκει να ενσωματώνει πολλαπλές σύγχρονες φιλοσοφικές πτυχές στην προσέγγισή του στην αρχιτεκτονική, τόσο από άποψη θεωρητικού προβληματισμού όσο και σχεδιαστικής πρακτικής, όπως ο κατακερματισμός και η αποδόμηση

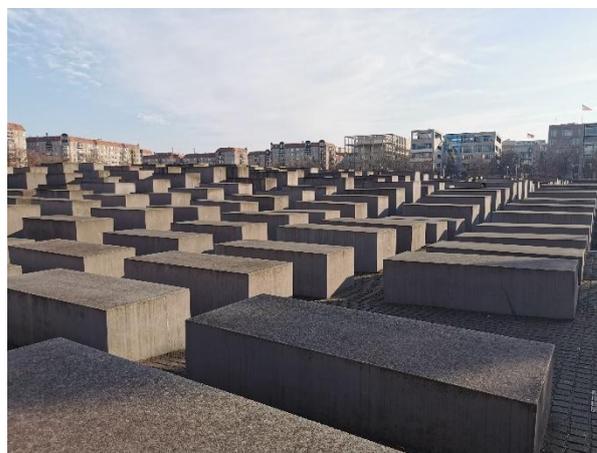
του χώρου, η αμφισβήτηση του ορθολογισμού, η έξαρση της αισθητικής απόλαυσης. Η αρχιτεκτονική του δεν είναι μόνο ζήτημα μορφών και υλικών, αλλά είναι και έκφραση ιδεών, κοινωνικών, πολιτισμικών και πολιτικών θεωριών, που συχνά ανακαλούν φιλοσοφικές έννοιες και ρεύματα. Στο κατάστημα της Prada Epicenter (**Εικ 12.9**) στη Νέα Υόρκη, που σχεδίασε το 2001, μπορούμε να διαπιστώσουμε μερικά στοιχεία που συνδέουν τη σκέψη του αρχιτέκτονα με διάφορα φιλοσοφικά ζητήματα της εποχής του, όπως η αποδόμηση του χώρου, η έννοια του μη τόπου, η λειτουργική ασάφεια, η ένταση της εμπειρίας, η κατάργηση της επιτήρησης. Έχοντας προσδιορίσει τον σημερινό χώρο της πόλης ως Junkspace, γράφει στο ομότιτλο κείμενό του: «Η συνέχεια είναι η ουσία του Junkspace. Το Junkspace εκμεταλλεύεται κάθε εφεύρεση που καθιστά δυνατή μια επέκταση, που προεκτείνει την υποδομή της ομοιομορφίας: κυλιόμενες σκάλες, κλιματισμός, αυτόματα συστήματα πυρόσβεσης, πόρτες πυρασφάλειας, αεροκουρτίνες. [...] Είναι πάντα ένα εσωτερικό τόσο μεγάλο, που σπάνια γίνονται αντιληπτά τα όριά του, προάγει τον αποπροσανατολισμό με κάθε τρόπο, (καθρέφτες, ηχώ, γυαλιστερές επιφάνειες). Το Junkspace είναι σφραγισμένο, συγκροτημένο όχι από τη δομή του, αλλά από το δέρμα του, σαν φούσκα» (Koolhaas, 64). Έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε όταν στην καρδιά του Μανχάταν δημιουργεί έναν υπερβολικά έντονο πόλο πρόκλησης του αγοραστικού κοινού και εμβαπτίζει τους καταναλωτές σε ένα περιβάλλον που η καταστροφή της συνεκτικής έννοιας του χώρου του καταστήματος και η μετατροπή του σε ένα πολύπλοκο, συνεχώς μεταβαλλόμενο και διαμελισμένο περιβάλλον αμφισβητούν τη σταθερότητα των νοημάτων και των δομών του εμπορικού χώρου. Παράλληλα, η ενδυνάμωση της αισθητικής εμπειρίας μέσα από τις αντανακλαστικές επιφάνειες, τα κεκλιμένα επίπεδα, τη χρήση σύγχρονων υλικών και τα έντονα χρώματα δημιουργεί στον επισκέπτη μια ασάφεια και έναν αποπροσανατολισμό ως προς τον λόγο της παρουσίας του στον συγκεκριμένο χώρο. Καθώς ο ίδιος μετατρέπεται σε έκθεμα, δεν αντιλαμβάνεται πού βρίσκεται και για ποιον λόγο. Τα γυαλιστερά υλικά, οι διαφανείς γυάλινοι τοίχοι, τα μεταλλικά στοιχεία μεταφέρουν το θέαμα και στους περαστικούς που βρίσκονται στον δρόμο έξω από το κατάστημα, αποδίδοντας στη διαδικασία της κατανάλωσης και μία ευρύτερη κοινωνική διάσταση. Η διαμάχη ανάμεσα στο μέσα/ιδιωτικό/πολυτέλεια (μια κοινωνία της ελίτ) και στο έξω/δημόσιο/ολιγάρκεια (κοινωνική τυχαιότητα) συμβαδίζει με τη γενικότερη ανοικτή εικόνα του αστικού χώρου της Νέας Υόρκης, στους δρόμους της οποίας ταυτόχρονα παρουσιάζονται όλες οι κοινωνικές διαστρωματώσεις της σύγχρονης πόλης. Η φαινομενική πολυτέλεια και η επιδεικτική υλικότητα, που συγκλίνουν στην ειρωνεία, είναι άλλωστε χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του Rem Koolhaas.



Εικόνα 12.9 Rem Koolhaas, Κατάστημα Prada, Νέα Υόρκη, 2001.
(Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Ένα άλλο παράδειγμα είναι το Μνημείο του Ολοκαυτώματος στο Βερολίνο (1997-2005) ([Εικ 12.10](#), [12.11](#)), όπου ο Peter Eisenman εντάσσει τις έννοιες του κατακερματισμού, της διάσπασης της ιστορικής συνοχής και την κατάργηση της ενότητας της ιστορίας, μέσα σε ένα νοητικό και φυσικό πλαίσιο, σε μια αυτόνομη δομή, σε έναν αφηρημένο γεωμετρικό κάναβο. Το μνημείο καταλαμβάνει έναν χώρο 19.000 τ.μ. και αποτελείται από 2.711 τσιμεντένια παραλληλεπίπεδα (διαστάσεων 2,375 μήκος × 0,95 πλάτος), τοποθετημένα σε έναν αυστηρό γεωμετρικό κάναβο και σε ένα μεταβαλλόμενο έδαφος. Το ύψος των παραλληλεπιπέδων κυμαίνεται σε τυχαία οργάνωση από 0,2 έως 4 μέτρα δημιουργώντας ένα ευμετάβλητο και αποσταθεροποιημένο αστικό τοπίο. Ο χώρος δημιουργεί στον επισκέπτη αισθήματα αποπροσανατολισμού, ανοικειότητας, απώλειας και μοναξιάς, καθώς του επιβάλλει να κινείται μόνος του και να χάνεται ανάμεσα στους στενούς διαδρόμους των 95 εκατοστών. Η σύγκρουση της τάξης και του χάους είναι οδυνηρή και ο επισκέπτης υποβάλλεται από τη δύναμη της μορφής και του χώρου σε έναν ψυχικό, πνευματικό και σωματικό καταναγκασμό. Αποσπασματική μνήμη, αναπαράσταση του τραύματος και της λήθης, ηθική ευθύνη, κοινωνική και συλλογική κενότητα, ιστορικός τόπος, σχέσεις χώρου και εξουσίας, η σχέση με τον άλλο, αυτές είναι μερικές από τις έννοιες που συναντάμε στα κείμενα των Michel Foucault, Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, Noam Chomsky και άλλων και μετατρέπονται στο έργο του Peter Eisenman σε αφηρημένη, απόμακρη, απροσδιόριστη, ασταθή, διαγραμματική αρχιτεκτονική. Από την παρουσίαση στην ιστοσελίδα του γραφείου Eisenman Architects διαβάζουμε: «Αυτό το έργο εκδηλώνει την αστάθεια που είναι εγγενής σε αυτό που φαίνεται να είναι ένα σύστημα, εδώ ένα ορθολογικό πλέγμα, και τις δυνατότητές του για διάλυση στον χρόνο. Υποδηλώνει ότι, όταν ένα υποτιθέμενο

ορθολογικό και τακτοποιημένο σύστημα μεγαλώνει πολύ και είναι δυσανάλογο με τον επιδιωκόμενο σκοπό του, χάνει την επαφή με την ανθρώπινη λογική. Τότε αρχίζει να αποκαλύπτει τις έμφυτες διαταραχές και το ενδεχόμενο χάους σε όλα τα συστήματα φαινομενικής τάξης». Τελικά η πρόταση του αρχιτέκτονα επιβεβαιώνει τις φιλοσοφικές εκείνες τάσεις που διερευνούν την αδυναμία κατανόησης τέτοιων οδονηρών συμβάντων, τη σημασία της ατομικής εμπειρίας, της διάρκειας, της ανάμνησης.



Εικόνα 12.10 Peter Eisenman, Μνημείο του Ολοκαυτώματος, Βερολίνο, 1997-2005.

Πηγή: https://it.wikipedia.org/wiki/Memoriale_per_gli_ebrei_assassinati_d%27Europa

Εικόνα 12.11 Peter Eisenman, Μνημείο του Ολοκαυτώματος, Βερολίνο, 1997-2005. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

12.2 Η πόλη και η αρχιτεκτονική ως κοινωνικό πρόβλημα

Η πόλη είναι η πιο συνεπής και πιο επιτυχημένη προσπάθεια του ανθρώπου να ζαναφτιάξει τον κόσμο στον οποίο ζει. Αλλά, αν η πόλη είναι ο κόσμος που δημιούργησε ο άνθρωπος, είναι ο κόσμος στον οποίο είναι πλέον καταδικασμένος να ζει. Έτσι, έμμεσα, και χωρίς καμία σαφή αίσθηση της φύσης της αποστολής του, στην κατασκευή της πόλης ο ίδιος ανακατασκευάζει τον εαυτό του.

Park, R. (1967). On Social Control and Collective Behavior

Από τη στιγμή που η αρχιτεκτονική είναι μια επιστήμη σχεδιασμού του χώρου, είναι αναπόφευκτη η σχέση της με τη συλλογική ζωή. Ο χώρος ως υποδοχέας των κοινωνικών καταστάσεων συνδέεται με τις κοινωνικές αλλαγές και τις συλλογικές συμπεριφορές. Ως αποτέλεσμα, πολλές θεωρίες του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού ασχολούνται με έννοιες που προέρχονται από τις κοινωνικές επιστήμες. Η κοινωνιολογία του χώρου και η ψυχολογία του χώρου αποτελούν ιδιαίτερους τομείς, κυρίως των αρχιτεκτονικών μεταπτυχιακών σπουδών.

Κατά τον 19ο αιώνα οι θεωρητικοί των κοινωνιολογικών μελετών διατύπωσαν τις πρώτες θεωρίες που συνέδεαν την εργασία, τις οικονομικές και πολιτικές συνθήκες διαβίωσης, όπως και τις κοινωνικές συμπεριφορές, με τα χαρακτηριστικά που αναπτύχθηκαν μέσα στο συλλογικό περιβάλλον της μητρόπολης. Όπως σημειώνει ο Ιωάννης Φραγκόπουλος, παρότι «ως απαρχή της κοινωνιολογίας του χώρου θεωρείται η οικολογική προσέγγιση της σχολής του Σικάγο των αρχών του 20ού αιώνα, δεν σημαίνει ότι οι πιο πρόσφατες θεωρήσεις του αστικού φαινομένου, ιδίως μετά το 1960, αγνοούν και δεν είναι το αποτέλεσμα αναστοχασμού του έργου των θεμελιωτών της κοινωνιολογίας, όπως των Μαρξ - Ένγκελς, του Βέμπερ και του Ντυρκάιμ» (Φραγκόπουλος, 2008, 4).

Μετά το 1960, το ενδιαφέρον για τη μελέτη των κοινωνικών ζητημάτων που εμφανίζονται στο πλαίσιο των σύγχρονων πόλεων γίνεται όλο και πιο έντονο. Προβλήματα όπως υπερβολική διόγκωση του αστικού χώρου εις βάρος της υπαίθρου, η φτώχεια, η ανεργία, η βία και τα ναρκωτικά μαστίζουν τα κέντρα των πόλεων και σε ολόκληρες περιοχές συσσωρεύεται πληθυσμός που στην καθημερινότητά του βυθίζεται στη δυστυχία. Η αποξένωση, το άγχος και η αύξηση της αστυφιλίας οδήγησαν τις κοινωνικές επιστήμες να εστιάσουν στη διερεύνηση λύσεων για την επιμέλεια του αστικού χώρου. Επίσης, η αρχιτεκτονική, με στόχο την απομάκρυνσή της από τη μηχανιστική αντίληψη της αρχιτεκτονικής, καλωσορίζει τις έρευνες των κοινωνιολόγων και γίνεται ευχαρίστως συνεργάτης τους, αναζητώντας το κοινωνικό αποτύπωμά της.

Με το βιβλίο του Henry Lefebvre *Για το δικαίωμα στην πόλη*, που δημοσιεύτηκε το 1968, αλλά και εκείνο του Manuel Castells *La Question urbaine* (1972) άνοιξε ο δρόμος για τη διερεύνηση των φαινομένων της σύγχρονης πόλης υπό το πρίσμα της ταξικής και κοινωνικής έρευνας, παρότι το αντικείμενο μελέτης δεν ήταν ακόμα σαφές. Μετά τις ταραχές του Μάη του 1968 και στο γενικότερο περιβάλλον των ιδεολογικών αναπροσαρμογών, η διερεύνηση των σχέσεων του ανθρώπου με το αστικό τοπίο, οι κοινωνικές εντάσεις και ο χώρος, η διεκδίκηση του δικαιώματος της αναθεώρησης της χρησιμοποίησης του χώρου της πόλης, η ανάγκη διεξαγωγής μελετών για τα κοινωνικά χαρακτηριστικά του αστικού χώρου ήταν μερικά από τα ζητήματα που ανέδειξαν τα αιτήματα για αναδιαμόρφωση των κοινωνικών και χωρικών δεδομένων. Έτσι, από την αόριστη αντίληψη της πόλης και τον σχεδιασμό της μέσα από φονξιοναλιστικές προσεγγίσεις οι έρευνες μετατοπίστηκαν σε τομείς της ανθρωπογεωγραφίας, της κοινωνιολογίας, της πολιτικής οικονομίας και άλλων κλάδων των ανθρωπιστικών επιστημών. Ο Manuel Castells (γενν. 1942) έγραφε σε ένα από τα πρώτα του κείμενα το 1969 (Καστέλς, 1977, 126):

Αυτό που χαρακτηρίζει την αστική Κοινωνιολογία είναι ακριβώς η απουσία ορίων στο πραγματικό της αντικείμενο. Η βιομηχανία βέβαια περικλείει έναν συγκεκριμένο τύπο παραγωγικής δραστηριότητας. Η εκπαίδευση αναφέρεται στο σύνολο των διαδικασιών της μαθητείας, κοινωνικοποίησης, θεσμικά καθιερωμένης επιλογής κ.λπ. Αλλά τι γίνεται στην περίπτωση της αστικής κοινωνιολογίας; Ο όρος «αστικός» στην καθημερινή χρήση τοποθετείται σε αντίθεση με το «αγροτικός», έτσι που καθετί πρέπει να 'ναι ή αστικό ή αγροτικό. Η αντίθεση όμως αυτή στερείται συγκεκριμένων κριτηρίων, εφόσον σε όρους κοινωνικού περιεχομένου αναφέρεται στη διάκριση μεταξύ βιομηχανικής και αγροτικής κοινωνίας. Όσον αφορά τις κοινωνικές μορφές στον χώρο, η ποικιλία τους δεν μπορεί να περιοριστεί σε μία διχοτόμηση, ούτε όμως, από την άλλη μεριά, να μπει και σε ένα συνεχές. Γιατί θα πρέπει να θυμόμαστε ότι η πόλη είναι αδιάσπαστο μέρος της μητροπολιτικής περιφέρειας και ότι η μικρή πόλη είναι τόσο διαφορετική από το χωριό όσο είναι και από τη μεγάλη πόλη. ([Εικ 12.12](#), [12.13](#))



Εικόνα 12.12 Νέα Υόρκη, 2010. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 12.13 Νέα Υόρκη, 2010. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Στις επόμενες δεκαετίες η ματιά των κοινωνιολόγων και όσων μελετούσαν τις επιρροές των πολιτικών αποφάσεων στον χώρο της πόλης επικεντρώθηκε στις κοινωνικές ανισότητες, στην αυθαίρετη δόμηση ως απάντηση στην έλλειψη κατοικίας, στην άνιση κατανομή των οικονομικών πόρων για την ανάπτυξη των πόλεων, και γενικότερα στην προσπάθεια να συνδέσουν τον χώρο με τις πολιτικές αποφάσεις και τις ανθρώπινες ενέργειες.

Μαζί με τις έρευνες της αστικής κοινωνιολογίας αναπτύχθηκαν και εκείνες των γεωγράφων, οι οποίοι «άρχισαν να ενδιαφέρονται για τη νεωτερική οικονομία, να μελετούν τη δομή των επιχειρήσεων, να ανιχνεύουν την προέλευση του κεφαλαίου και να αναλύουν τη σχέση μεταξύ πόλης και υπαίθρου», όπως σημειώνει η Λίλα Λεοντίδου παρουσιάζοντας την προσέγγιση του χώρου και του περιβάλλοντος από τις γεωγραφικές σπουδές (Λεοντίδου, 2011, 274).

Έρευνες όπως εκείνες του David Harvey (γενν. 1935) οι οποίες συνδυάζουν την κοινωνική ανθρωπολογία με τη φιλοσοφία των επιστημών αύξησαν περισσότερο το ενδιαφέρον για αστικά προβλήματα όπως ο αστικός εξευγενισμός των παρηκμασμένων περιοχών, και έδωσαν νέες προοπτικές στους αγώνες για καλύτερη διαβίωση στα αστικά κέντρα. Μέσα από τις σελίδες των βιβλίων του Harvey, ο σύγχρονος κάτοικος της πόλης καλείται να συνειδητοποιήσει τους ταχύτατους ρυθμούς με τους οποίους εξαπλώνεται η καταστροφική εφαρμογή του καπιταλισμού, όπως και τον πολλαπλασιασμό των συνεπειών της στο περιβάλλον του. Πως η κοινωνία μας οδηγείται σε πλήρη διάλυση και συνεπώς δεν υπάρχουν περιθώρια χρονοτριβής. Η μεταστροφή, ή «εξέγερση» πρέπει να γίνει άμεσα. Έγινε σαφές, όπως τονίζει ο Harvey (2012, 321), ότι:

Οι χωρικές και χρονικές πρακτικές στις κοινωνικές υποθέσεις δεν είναι ποτέ ουδέτερες. Εκφράζουν πάντα κάποιο ταξικό ή κοινωνικό περιεχόμενο, και έντονοι κοινωνικοί αγώνες εστιάζονται πάρα πολύ συχνά σε αυτές τις πρακτικές. Αυτό το γεγονός γίνεται διπλά φανερό όταν εξετάζουμε τους τρόπους με τους οποίους ο χώρος και ο χρόνος συνδέονται με το χρήμα και τον τρόπο με τον οποίο αυτή η σύνδεση οργανώνεται ακόμα πιο σφιχτά με την ανάπτυξη του καπιταλισμού.

Οι αναφορές όσων έχουν παρουσιαστεί παραπάνω εμφανίζονται πιο συγκεκριμένα όταν το ζήτημα μετατίθεται στο πρόβλημα της κατοικίας. Οι συνθήκες κατοίκησης απασχολούν ιδιαίτερα τις κοινωνικές έρευνες και συγκροτούν μια ιδιαίτερη ενότητα στις κοινωνικές επιστήμες. Συνδέοντας τον κάτοικο με τη στεγαστική πολιτική των κρατών, εστίασαν στην παραγωγή κατοικίας και στο πώς διοχετεύεται στην αγορά ως καταναλωτικό αγαθό. Επίσης, οι μελέτες των κοινωνιολόγων παρουσίασαν τις κοινωνικές και οικονομικές ανισότητες και το φαινόμενο του κοινωνικού αποκλεισμού, ως βασικούς παράγοντες των ζητημάτων που εμφανίζονται στη σύγχρονη πόλη. Τα προβλήματα των αστέγων και των μεταναστών, της αυθαίρετης δόμησης, της μετακίνησης πληθυσμών, τα οικονομικά ασύμφορα στεγαστικά δάνεια και οι εξώσεις δημιουργούν πληθώρα κοινωνικών ανισοτήτων στην καρδιά των μεγάλων πόλεων ([Εικ 12.14](#), [12.15](#)).



Εικόνα 12.14 Προάστια της Λισαβόνας. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 12.15 Προάστια της Λισαβόνας. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Συνεπώς η κατοικία υπό το πρίσμα των διάφορων σχολών των κοινωνικών και ανθρωπολογικών επιστημών εξετάζεται ως τμήμα κοινωνικής πολιτικής και συνδέεται με τους θεσμούς της πολιτείας, υπογραμμίζοντας το ευρύτερο κοινωνικό και ταξικό πρόβλημα που έχει να αντιμετωπίσει η αρχιτεκτονική του 21ου αιώνα.

Η διεκδίκηση στέγης από τους κατοίκους των σύγχρονων μητροπόλεων απέκτησε ποικίλες μορφές. Κυριότερη είναι η συμμετοχή στον σχεδιασμό των δημόσιων χώρων και της κατοικίας ύστερα από συζητήσεις και κοινές αποφάσεις για τη διαμόρφωση του χώρου. Αυτές οι πρακτικές που εμπλέκουν τους πολίτες στη διαμόρφωση των συνθηκών κατοίκησης εμφανίστηκαν επιτακτικά μετά το 1970, σε μια προσπάθεια να εξεταστούν νέοι τρόποι για την αρχιτεκτονική ώστε να βοηθήσει περιθωριοποιημένες κοινότητες αλλά και να μάθει από αυτές. Οι αιτίες του συμμετοχικού σχεδιασμού είναι ποικίλες: κοινωνικές ανισότητες, οικονομικά προβλήματα, επιθυμία συμμετοχής στη διαμόρφωση του χώρου, αξιοποίηση υλικών, ευαισθησία σχετικά με ζητήματα περιβάλλοντος, χρησιμοποίηση ήπιων μεθόδων κατασκευής και υλικών φιλικών προς το περιβάλλον, απόκτηση γνώσεων και ανταλλαγής πληροφοριών σε σχέση με την κατασκευή και τον σχεδιασμό του χώρου, διατήρηση χωρικών και κοινωνικών συνδέσμων με τα τοπικά χαρακτηριστικά και τις τοπικές κοινωνίες. Ιδιαίτερης σημασίας είναι ο ρόλος του σχεδιαστή-διαμεσολαβητή ο οποίος αναλαμβάνει τη διοχέτευση της εξειδικευμένης πληροφορίας, τον συντονισμό του έργου, ενίοτε και τη διαχείριση των αντιθετικών απόψεων. Όπως αναφέρει η Αναστασία Στρατηγέα (2015, 52):

Ο βαθμός συμμετοχής του κοινού σε μια συμμετοχική διαδικασία μπορεί να ποικίλλει, ανάλογα με τον βαθμό ελέγχου που έχει στην πληροφορία, τη διαδικασία λήψης απόφασης και την εφαρμογή της. Ορίζονται έτσι διάφοροι τύποι συμμετοχής, καθένας από τους οποίους αποτυπώνει διαφορετικό βαθμό ελέγχου των συμμετεχόντων

στα παραπάνω ζητήματα. Σε αυτούς, ο βαθμός συμμετοχής μπορεί να ποικίλλει από μηδενικός (οι συμμετέχοντες είναι παθητικοί ακροατές των αποφάσεων που έχουν ληφθεί, δηλαδή απλώς ενημερώνονται για αυτές) έως απόλυτος, δίνοντας στους συμμετέχοντες την πλήρη πρωτοβουλία της όλης διαδικασίας, παρέχοντάς τους δηλαδή ολοκληρωτικό έλεγχο της πρόσβασης στην πληροφορία, της διαδικασίας λήψης απόφασης και της εφαρμογής της.

Στον 21ο αιώνα, καθώς οι κοινωνικές ανισότητες παραμένουν στις σύγχρονες πόλεις, οι αρχιτέκτονες μετατοπίζουν τα ενδιαφέροντά τους σε νέες στρατηγικές σχεδιασμού του χώρου. Έτσι, από τη μία πλευρά αντιλαμβάνονται τις κοινωνικές διακρίσεις που εμφανίζονται στο θέμα της κατοικίας και από την άλλη, διαμέσου των σχεδιαστικών προτάσεων, παρέχουν ευκαιριακές και κοινωνικά ουτοπικές λύσεις. Οι κάτοικοι ικανοποιούνται προσωρινά με την παροχή στέγης και τη συμμετοχή τους στην οργάνωσή της καθώς αισθάνονται ότι ασκούν έλεγχο στο περιβάλλον τους, αλλά μακροπρόθεσμα οι πολιτικές που προκάλεσαν τις κοινωνικές ανισότητες παραμένουν ενεργές. Είναι ακριβώς η περίπτωση του οικισμού Quinta Monroy στην περιοχή Iquique στη Χιλή, που σχεδιάστηκε από το γραφείο Elemental του Alejandro Aravena, στόχος του οποίου ήταν να δημιουργηθεί ένας βιώσιμος χώρος για τη στέγαση 100 οικογενειών προσφέροντας έναν αρχιτεκτονικό σκελετό ο οποίος αποτελεί ένα σκαρί πάνω στο οποίο ο κάθε ένοικος θα μπορούσε με δικά του μέσα «ως ένας ανα-δημιουργός», να ολοκληρώσει την κατοικία του ([Εικ 12.16, 12.15](#)). Οι κατοικίες, σχεδιασμένες σε μορφή κουτιού παπουτσιών με συνολικό εμβαδόν 70 τ.μ., παραδόθηκαν υλοποιημένες κατά το ήμισυ με τις απαραίτητες παροχές, έτσι ώστε οι κάτοικοι, όταν θα έχουν την οικονομική δυνατότητα, να μπορούν να ολοκληρώσουν την κατασκευή των υπόλοιπων χώρων. Δηλαδή το μισό κτίσμα παραδόθηκε έτοιμο για κατοίκηση, ενώ το άλλο μισό ήταν ένα πλαίσιο γύρω από τον κενό χώρο. Είναι προφανές ότι μια τέτοια πρόταση μπορεί να τονίζει την αδιαφορία των θεσμών για την αρχιτεκτονική των οικονομικά ασθενέστερων στρωμάτων, αλλά συγχρόνως δεν παράγει μια δίκαιη πόλη, εγκαθιστά μια αισθητική με οικονομικά κριτήρια, εντείνει μια αντιμετώπιση που στηρίζεται στην πολιτική και στην αισθητική απροσδιοριστία, προτείνει την απορρόφηση των κοινωνικών προβλημάτων από την αρχιτεκτονική, επαναφέροντας την κοινωνική στέγαση στη φιλανθρωπία, και προφανώς δεν προτείνει μια λύση για το ζήτημα της στέγασης. Ας σημειωθεί δε ότι το αρχιτεκτονικό γραφείο Elemental του Aravena, το οποίο επικεντρώνεται σε μελέτες πάνω στην αστική εξαθλίωση, έχει αποσπάσει το Global Award for Sustainable Architecture το 2008 και το βραβείο Pritzker 2016. Ένα άλλο παράδειγμα είναι το αρχιτεκτονικό γραφείο Estudio Teddy Cruz+Fonna Forman, που συνεργάζεται με Μη Κυβερνητικές Οργανώσεις με στόχο «την ανακάλυψη τρόπων ώστε η αρχιτεκτονική να μπορεί να ενώσει κοινότητες που χωρίζονται από διεθνή σύνορα» και μελετά την αναθεώρηση του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου στις παραγκουπόλεις της περιοχής Tijuana/San Diego στην Καλιφόρνια, θέματα που αποτέλεσαν το κεντρικό έκθεμα στο περίπτερο των ΗΠΑ στη Biennale της Βενετίας το 2018.

Έτσι, χρησιμοποιώντας τον σχεδιασμό ως εργαλείο, μια πράξη στιγμιαία, μπορεί να διαγωνίζεται η παραδοχή της κοινωνικής ανισότητας, αλλά πολλές φορές οι αρχιτέκτονες ανακαλύπτουν κρυμμένες πολιτιστικές, κοινωνικές και οικονομικές αξίες στις τοπικές κουλτούρες. Άλλοτε, πάλι, αποκτούν τον τίτλο του «κοινωνικού αρχιτέκτονα» ή του «συντελεστή αλλαγών», όπως παρουσιάστηκε στην έκθεση στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη τον Οκτώβριο 2010 με θέμα: *Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement*, όπου οι αρχιτεκτονικές προτάσεις, συνεπικουρούμενες με πειραματισμούς πάνω σε νέα υλικά και νέες βιώσιμες τεχνολογίες, συνδέονται με την κοινωνική και οικονομική διαχείριση των προβλημάτων των αστέγων σε χώρες όπως η Μπουρκίνα Φάσο, το Μπανγκλαντές, και περιοχές της Χιλής, της Νότιας Αφρικής, της Αμερικής, της Βενεζουέλας, του

Λιβάνου, και αλλού. Μερικές φορές, όμως, το «άτομο-δημιουργός» αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί να αντιστρέψει καταστάσεις και να ενσωματωθεί ομαλά μέσα στο περιβάλλον από το οποίο εξαρτάται και περικλείεται. Ένα τέτοιο πρόσφατο παράδειγμα αποτελεί το Μουσείο για τους Αγώνες κατά του Απαρτχάιντ στην περιοχή Red Location του Πορτ Ελίζαμπεθ στη Νότια Αφρική (Noero Wolff Architects, 1998-2005), που κόστισε 1.179.989,62 ευρώ, και ενώ οι αρχιτέκτονες βραβεύονταν διεθνώς για το πρωτοποριακό τους έργο, οι κάτοικοι των γειτονικών παραγκών, διεκδικώντας καλύτερες κατοικίες, λεηλάτησαν και έκλεισαν το μουσείο (Plessis, 2016).



Εικόνα 12.16 Elemental, A. Aravena, Quinta Monroy, Iquique, "Half of a good house", 2004.

Πηγή: https://wiki.osarch.org/index.php?title=File:Quinta_Monroy.png

Εικόνα 12.17 Noero Wolff Architects, Red Location Museum, Port Elizabeth, Νότια Αφρική, 1998-2005.).

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Location_Museum

Τέλος, θα μπορούσαμε να διερωτηθούμε σχετικά με ένα ζήτημα που απασχολεί ακόμα και σήμερα πολλούς αρχιτέκτονες: κατά πόσο ο αρχιτέκτονας μπορεί να αποτινάξει τον ρόλο του και να συνομιλήσει με τους συνανθρώπους του για τον σχεδιασμό;

12.3 Αρχιτεκτονική: ψυχολογία και νευροεπιστήμες

Η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με την ψυχολογία και τη διαδικασία της αντίληψης, περνά μέσα από την παραδοχή του ανθρωποκεντρικού χαρακτήρα της. Οι αισθήσεις αποτελούν τον δίαυλο επικοινωνίας του ανθρώπου με τον εξωτερικό κόσμο, και οι επιρροές, απλές ή πολύπλοκες, καταγράφονται συνειδητά ή/και ασυνείδητα. Ανοικτοί και κλειστοί χώροι, χρώματα, φωτισμός, μέγεθος του χώρου, θόρυβος, μυρωδιές, όλα μπορούν να επιδράσουν ώστε ο χρήστης ενός χώρου να αισθανθεί οικεία ή όχι. Από τον 18ο αιώνα η αισθητική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και οι θεωρίες της ενσυναίσθησης του 19ου αιώνα τροφοδότησαν ποικιλοτρόπως τις νέες τάσεις, εντείνοντας τη σχέση της με τις αισθήσεις. Όταν ο Heinrich Wölfflin δημοσίευσε το κείμενό του με τίτλο *Prolegomena to a Psychology of Architecture* (1886), οι βάσεις για τη σχέση αρχιτεκτονικής και ψυχολογίας είχαν ήδη θεμελιωθεί. Η θεωρία της Gestalt συνδέει την αρχιτεκτονική με την οπτική αντίληψη και τις μορφές με τις αισθήσεις, και τα αποτελέσματα αυτών των συσχετίσεων αποτυπώνονται στις σελίδες των κειμένων του Rudolf Arnheim (1904-2007). Η επιρροή του χώρου και της αρχιτεκτονικής προς τον άνθρωπο αποτέλεσε για πολλούς αρχιτέκτονες την αφορμή για να διαφύγουν από τη λειτουργικότητα του Μοντερνισμού. Παράδειγμα αποτελεί ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Richard Neutra (1892-1970), για τον οποίο η καλή διαβίωση των κατοίκων σύμφωνα με τους κανόνες της φυσιολογίας και της ψυχολογίας αποτελούσε την απόλυτη προτεραιότητα της αρχιτεκτονικής του (Mallgrave, 209, 106). Έτσι, όχι μόνο ο σχεδιασμός ενός αρχιτεκτονικού αντικειμένου ξεκινά από τον τρόπο με τον οποίο αυτό θα γίνεται αντιληπτό μέσω της όρασης και των άλλων αισθήσεων, αλλά ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον αρχιτέκτονα αποκτά ο τρόπος με τον οποίο το αρχιτεκτόνημα επηρεάζει την ψυχολογία του χρήστη.

Με τις εξελίξεις στην τεχνολογία, οι μέθοδοι ανάγνωσης των διεργασιών του εγκεφάλου οδηγούν σε νέες ανακαλύψεις για το πώς ο ανθρώπινος εγκέφαλος μπορεί να αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από τις αισθήσεις και στη συνέχεια να επανασυνθέτει τις νέες εικόνες. Η έμφαση που δόθηκε στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ εγκεφαλικής δραστηριότητας και υποκειμενικής εμπειρίας επέτρεψε να αυξηθούν οι έρευνες μεταξύ της φυσικής πραγματικότητας και της ατομικής εμπειρίας, μεταξύ εξωτερικών και εσωτερικών καταστάσεων και του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου. Μετά το 1980, η σύνδεση της ψυχολογίας και της νευροεπιστήμης εστίασε τις έρευνες στην ανθρώπινη μνήμη, στη φαντασία, στους μηχανισμούς της σκέψης αλλά και της συμπεριφοράς. Μέσα από τις μελέτες για την κατανόηση των αντιληπτικών διαδικασιών του ανθρώπινου εγκεφάλου, οι σύγχρονες έρευνες προσανατολίστηκαν και στην έρευνα σχετικά με τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, καθώς και στις σχέσεις δημιουργού και δημιουργήματος. Οι τέχνες αποτέλεσαν ένα πρώτο πείραμα για τις έρευνες, και ιδιαίτερα όλη η δημιουργική διαδικασία τόσο στο κομμάτι της παραγωγής της τέχνης όσο και σε εκείνο της αντίληψης και της απόλαυσης. Γράφει ο Νίκος Σιδέρης (2006, 21-23): «Η δημιουργία γενικά, με την ευρύτερη έννοια, ενέχει πάντοτε ένα προσωπικό στοιχείο, μία προσωπική εμπλοκή και προσωπικές χειρονομίες. Δηλαδή, δεν υπάρχει δημιουργία χωρίς προσωπική εμπλοκή [...] η δημιουργία είναι η φαντασίωση του δημιουργού διατυπωμένη σε μία ορισμένη γλώσσα, στη γλώσσα της τέχνης του», εστιάζοντας στη διερεύνηση της σχέσης τέχνης - αρχιτεκτονικής και ψυχανάλυσης. Όλες οι εκφραστικές ιδιότητες του ανθρώπου συνδέονται με τις ψυχικές καταστάσεις, και θεωρώντας ότι διαμέσου της δημιουργικής διαδικασίας ενδέχεται να απελευθερωθούν στοιχεία που καταπιέζονται από τη λογική, εντοπίστηκαν πολλές παράλληλες διερευνήσεις που οδήγησαν σε νέες αντιλήψεις τόσο για τις τέχνες όσο και για τον ανθρώπινο ψυχισμό. Ιδιαίτερη σημασία φαίνεται ότι αποκτά η διαδικασία της αισθητικής κριτικής και των διαδικασιών από τις οποίες αυτή ενδέχεται να επηρεάζεται. Παράγοντες όπως η οπτική εκπαίδευση, η συναισθηματική αντίληψη, το φύλο όχι μόνο επηρεάζουν την καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά μετατρέπονται σε συντελεστές μέτρησης των δυνατοτήτων και της εξέλιξης του ανθρώπινου εγκεφάλου. Συναισθηματικός κόσμος και αντίληψη συνδέονται στις διεργασίες του εγκεφάλου, με αποτέλεσμα η καλλιτεχνική δημιουργία να θεωρηθεί ένας νέος τομέας έρευνας της Νευροαισθητικής.

Από την άλλη πλευρά, ιδιαίτερο ενδιαφέρον αναπτύχθηκε και από τους αρχιτέκτονες οι οποίοι έσπευσαν να διερευνήσουν νέους τρόπους συγκρότησης του αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Μέσα από τη συνεργασία αρχιτεκτόνων και νευροεπιστημόνων και τις αναλύσεις των νευρώνων και του οπτικού εγκεφάλου (Zeki, 2001), ανοίγονται νέοι δρόμοι για τη σχέση του χώρου με τις αισθήσεις όπως αυτές διαμορφώνονται από το εξωτερικό και το εσωτερικό περιβάλλον. Όπως σημειώνουν οι Pallasmaa, Mallgrave και Arbib (2013, 19):

Η αλληλεπίδραση μεταξύ των νευροεπιστημών και της αρχιτεκτονικής προσφέρει απέραντες δυνατότητες [...]. Οποιαδήποτε επιστημονική απόδειξη των φαινομένων που αφορούν τη νόηση και τις συνέπειες αυτής στα χαρακτηριστικά του χώρου που μας περιβάλλει θα βοηθήσει στο να διεκδικήσουμε μια καλύτερη αρχιτεκτονική σε τούτη τη σουρεαλιστική-υλιστική κουλτούρα που έχουμε. Η συνομιλία αυτή είναι στην αρχή ακόμη και μέχρι πρότινος κυρίως κατευθυνόταν από τους νευροεπιστήμονες. Είναι προφανές πως, για τη νευροβιολογική διερεύνηση της αρχιτεκτονικής εμπειρίας και της σημασίας αυτής, πρέπει να καταστεί δυνατός ένας συγκροτημένος διάλογος μεταξύ των επιστημόνων και των ανθρώπων που ασχολούνται με την αρχιτεκτονική.

Τα κείμενα του ιστορικού Alberto Pérez-Gómez (γενν. 1949) εστιάζουν μέσα από τη σκοπιά της φαινομενολογίας, σε αντίστοιχα θεωρητικά ζητήματα της αρχιτεκτονικής ([Εικ 12.18](#), [12.19](#), [12.20](#)).



Εικόνα 12.18 *Juhani Pallasmaa, Harry Francis Mallgrave, Michael A. Arbib, Architecture and Neuroscience, Tapio Wirkkala Rut Bryk Foundation, 2013.*

Εικόνα 12.19 *Harry Francis Mallgrave, The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity and Architecture, John Wiley and Sons, 2009.*

Εικόνα 12.20 *Alberto Pérez-Gómez, Attunement, Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science, MIT Press, 2016.*

Εξάλλου, οι αρχιτέκτονες ήταν πάντα περίεργοι και αναζητούσαν να αντιληφθούν τους τρόπους με τους οποίους τα κτήριά τους επηρέαζαν τα συναισθήματα, την αντίληψη και τις γνωσιολογικές λειτουργίες των χρηστών τους. Η συγκίνηση, η έκσταση, ή παράγοντες όπως ο φωτισμός, ο αερισμός, ο θόρυβος, τα σχήματα και τα χρώματα, η θέα του ανοικτού χώρου, η αποφυγή του συνωστισμού, η κοινωνικοποίηση, ήταν από τα πρώτα θέματα που άρχισαν να εξετάζουν οι αρχιτέκτονες και να αντιλαμβάνονται τις θετικές ή τις αρνητικές επιπτώσεις τους στον ανθρώπινο οργανισμό. Η οπτικοποίηση νοητικών συστημάτων και επιρροών του περιβάλλοντος μετατράπηκε σε σχεδιαστικές προτάσεις, ή καλύτερα αιτιολόγησε πολλές αρχιτεκτονικές επιλογές. Έτσι μελετήθηκαν χώροι οι οποίοι μπορούν να αυξήσουν διάφορες λειτουργίες όπως η δημιουργικότητα, η ανάπτυξη συνεργασιών και κοινωνικών δραστηριοτήτων, η επικοινωνία και η μετακίνηση και αρχιτεκτονικές προτάσεις που αναπτύσσονται πάνω σε έννοιες όπως ποικιλία μορφών, πολυμορφία υλικών, εναλλαγή χώρων, συσχέτιση φυσικού και τεχνητού περιβάλλοντος, επίκληση της μνήμης, αναζωογόνηση όλων των αισθήσεων, τόνωση των τοπικών στοιχείων, ελαχιστοποίηση των εξωτερικών οχλήσεων όπως θόρυβος ή καυσαέρια, ανάδειξη σημείων όπου ο κάθε χρήστης μπορεί να αισθανθεί κύριος των συναισθημάτων και της προσωπικότητάς του, απομακρύνοντας κάθε εμπόδιο που θα μπορούσε να του δημιουργήσει ένα αίσθημα ανασφάλειας, άγχους και αβεβαιότητας ([Εικ 12.21](#), [12.22](#)).



Εικόνα 12.21 *Rafael Viñoly Architects, Perelman Center for Advanced Medicine, 2009. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*
Εικόνα 12.22 *Rafael Viñoly Architects, Perelman Center for Advanced Medicine, εσωτερικό, 2009. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Για παράδειγμα, στο Perelman Center for Advanced Medicine (2009) ο Rafael Viñoly έδωσε ιδιαίτερη προσοχή σε ορισμένους παράγοντες, λαμβάνοντας υπόψη την ψυχολογία των ασθενών και όλων όσοι χρησιμοποιούν το κτήριο. Διαχώρισε τους χώρους που πρέπει να είναι σκοτεινοί και ήσυχοι (εργαστήρια, εξεταστήρια κ.λπ.) από τους χώρους που θα πρέπει να είναι ανοικτοί και με άμεση πρόσβαση από το εξωτερικό (χώροι υποδοχής, αναμονής, γραφεία κ.λπ.), τους δημόσιους από τους πιο ιδιωτικούς, έδωσε μεγάλη έμφαση στο φως και στις σκιές, στις θέες προς το εξωτερικό, στην επιλογή των υλικών τα οποία μπορούν να ενεργοποιούν την αίσθηση της αφής, της ακοής και της όρασης, στην ποιότητα του αέρα, στη δημιουργία κήπων, και γενικότερα πολλαπλασίασε τους ανοικτούς χώρους, οργάνωσε τις κινήσεις και τις διαδρομές έτσι ώστε να είναι ευδιάκριτοι και να μη δημιουργούν άγχος σε όσους επισκέπτονται για οποιονδήποτε λόγο το νοσοκομείο. Γενικότερα, ακολούθησε τις οδηγίες των νευροεπιστημόνων για τις θετικές επιρροές όλων αυτών των δεδομένων στον ανθρώπινο εγκέφαλο και κατ' επέκταση στον ψυχισμό των χρηστών. Επιπλέον, με τη συνέργεια της σύγχρονης τεχνολογίας της αυτοματοποίησης, των νέων υλικών και των έξυπνων συσκευών, όλα τα παραπάνω μπορούν να αποδώσουν στο μέγιστο πολλαπλασιάζοντας τα οφέλη, καθώς στοχεύουν στην άμεση αλληλεπίδραση των διανοητικών και ψυχικών αντιληπτικών δυνατοτήτων του ανθρώπου.

Βέβαια, η αναζήτηση της ηρεμίας και της γαλήνης που μπορούν να προσφέρουν όλα τα παραπάνω είναι γνωστά από την αρχαία Ελλάδα και από τα πρώτα νοσοκομεία της Αναγέννησης, όπως το νοσοκομείο Ospedale Maggiore (π. 1456) του Φιλαρέτε (1400-1469) στο Μιλάνο, όπου οι χώροι ήταν σχεδιασμένοι έτσι ώστε οι ασθενείς να μένουν ήρεμοι, να αποφεύγουν το στρες και να αξιοποιούν όλα τα θετικά στοιχεία της φύσης αλλά και των ανθρώπινων επιτευγμάτων. Ό,τι όμως κάποτε ήταν μια υπόθεση, σήμερα μπορεί να μετρηθεί, να αποτελέσει στατιστικό δεδομένο, να συσχετιστεί με άλλες πληροφορίες και να μετατραπεί σε στοιχείο μιας βάσης δεδομένων με στόχο την περαιτέρω επεξεργασία και εξαγωγή νέων συμπερασμάτων. Επίσης, η σύγχρονη τεχνολογία μπορεί να απαντά σε συγκεκριμένες ερωτήσεις και να κατασκευάζει απαντήσεις επί των οποίων ελάχιστες δυνατότητες έκφρασης αντίρρησης υπάρχουν. Στην πιθανή ερώτηση προς ένα πρόγραμμα επαυξημένης νοημοσύνης «Ποια είναι τα στοιχεία εκείνα που θα πρέπει να πληροί μια κατοικία για να είναι ο άνθρωπος ευτυχισμένος;», οι απαντήσεις δεν επιδέχονται αντιρρήσεις, αλλά η ερώτηση έχει συνταχθεί με λάθος σημείο εκκίνησης.

Η αρχιτεκτονική ως μια διαδικασία που ενδυναμώνει τις αντιληπτικές δυνατότητες του ανθρώπου βρίσκεται στη βάση των έργων που παρήγαγε ο Ελβετός αρχιτέκτονας Peter Zumthor (γενν. 1943), του οποίου τα έργα, επιμελημένα μέχρι την πιο μικρή λεπτομέρεια, αναζητούν το βλέμμα αλλά και το άγγιγμα του επισκέπτη για να μεταδώσουν τα ερεθίσματα σε όλα τα αντιληπτικά κέντρα του ανθρώπινου εγκεφάλου. Σκιές, υφές, εναλλαγή φωτισμού, απαίτηση για προσοχή στις κινήσεις, δημιουργία χωρικών εκπλήξεων, χρησιμοποίηση του φυσικού φωτός, αξιοποίηση διαφορετικών υλικών, ενεργοποίηση της προσοχής του χρήστη διαμέσου του βηματισμού, της αναπνοής και γενικά της συνολικής σωματικής συμμετοχής του. Στα κείμενά του μιλά για τη «σιωπή του ήχου», για τα «σχέδια της επιθυμίας», για τις «σχισμές στα ερμητικά κλεισμένα αντικείμενα», αναφερόμενος στη σημασία της λεπτομέρειας, για την «ένταση στο εσωτερικό των σωμάτων», καθώς σχολιάζει την αξία των κατασκευαστικών σχεδίων της εφαρμογής. Όπως γράφει:

Η ανάπτυξη του σχεδιασμού βασίζεται σε μια συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ συναισθήματος και λογικής. Τα συναισθήματα, οι προτιμήσεις, οι ανησυχίες και οι στενοχώριες που αναδύονται πρόθυμα για να αποκτήσουν μια μορφή πρέπει να αξιολογούνται κριτικά με τη λογική. Αλλά μόνο το συναίσθημα θα μας καθοδηγήσει για την ακαταλληλότητα μιας λογικής επιλογής. (Zumthor, 1998, 20) ([Εικ 12.13](#), [12.24](#), [12.25](#))



Εικόνα 12.23 Peter Zumthor, Αρχαιολογικός χώρος, 1985-1986, Chur, Graubünden, Ελβετία. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 12.24 Peter Zumthor, Αρχαιολογικός χώρος, εσωτερικό, 1985-1986, Chur, Graubünden, Ελβετία. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 12.25 Peter Zumthor, Αρχαιολογικός χώρος, εσωτερικό, 1985-1986, Chur, Graubünden, Ελβετία. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

12.4 Αρχιτεκτονική, οικολογία και βιωσιμότητα

Καθώς η αρχιτεκτονική συμμετέχει στην κατασκευή του περιβάλλοντος, είναι φανερό ότι το αποτύπωμά της στην επιφάνεια της γης θα αποτελεί ένα κεντρικό σημείο μελέτης. Από το 1980 άρχισαν να διατυπώνονται οι βασικές αρχές ενός οικολογικού σχεδιασμού, οι οποίες μπορούν να συνοψιστούν στην επανάχρηση των κελυφών αλλά και των δομικών υλικών, στη βελτιστοποίηση των λειτουργικών αναγκών

και μείωση σπατάλης χώρου, στις περιβαλλοντικά ήπιες οικοδομικές τεχνικές, και γενικότερα σε ό,τι περιλαμβάνουν η λεγόμενη βιοκλιματική αρχιτεκτονική και η χρήση ανανεώσιμων πηγών ενέργειας.

Η διατήρηση της οικολογικής ισορροπίας του πλανήτη και η μέριμνα για τη βιωσιμότητά του οδηγούν στη μελέτη των προβλημάτων που απορρέουν από τη συγκέντρωση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα. Λαμβάνοντας υπόψη ότι «ο όρος “φυσικός τόπος” δηλώνει μια σειρά από περιβαλλοντικά επίπεδα, από ηπείρους και χώρες μέχρι τη μικρή έκταση που καταλαμβάνει η σκιά ενός δέντρου» (Norberg-Schulz, 2009, 38), η αρχιτεκτονική συνδέεται άμεσα με τις συνθήκες που αναπτύσσονται τόσο στο φυσικό όσο και στο τεχνητό περιβάλλον των πόλεων. Οι τρόποι δόμησης, οι κλιματικές αλλαγές, τα προβλήματα μόλυνσης αποτελούν κεφάλαια αυτής της προσέγγισης. Η αρχιτεκτονική από την πρώτη στιγμή που αναφέρεται στον τόπο επιδρά πάνω στη γη: τα θεμέλια, η εγκατάσταση των υλικών, οι εκροές των κτηρίων, η εξοικονόμηση ενέργειας για θέρμανση, δροσισμό και φωτισμό, οικολογικά και φιλικά προς τον άνθρωπο και το περιβάλλον υλικά, όλα αποτελούν σημεία που συνδέουν την εγκατάσταση με το περιβάλλον της.

Από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική οι επιρροές στους σύγχρονους τρόπους κατασκευής αποτελούν ενδιαφέροντα σημεία προβληματισμού. Όλο και περισσότερο οι αρχιτέκτονες συμπεριλαμβάνουν στους προβληματισμούς τους τις περιβαλλοντικές διαστάσεις των έργων τους και σε πολλές περιπτώσεις αποτελούν τον κορμό κάθε αρχιτεκτονικής πρότασης. Βιοκλιματική αρχιτεκτονική, οικολογική δόμηση, γεωβιολογία είναι τα θέματα με τα οποία η σύγχρονη αρχιτεκτονική προσεγγίζει την οικολογία. Η θεώρηση του μετασχηματισμού του εδάφους ως βάση ενός πολιτιστικού κλάδου είναι ταυτόσημη με την αναγνώριση αντισταθμιστικού ρόλου όχι μόνο στην τέχνη του τοπίου, όπως την εννοούσαν παραδοσιακά, αλλά και στο κτιστό έργο, διατυπωμένο σαν να ήταν τοπίο καθαυτό ή, εναλλακτικά, «αντικείμενο ενσωματωμένο στο έδαφος, ώστε να είναι αχώριστο από την τοπογραφία που το υποδέχεται», όπως έγραφε ο Kenneth Frampton (2007, 305).



Εικόνα 12.26 *Jean Nouvel, Musée du Quai Branly, 1996-2006. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Τα τελευταία χρόνια η κατανάλωση ενέργειας αποτελεί ένα μεγάλο θέμα συζήτησης, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται οι επιδράσεις στον σχεδιασμό. Οι αρχές της βιοκλιματικής αρχιτεκτονικής συνεργούν με τις θεωρητικές κατευθύνσεις του σχεδιασμού και έχουν δώσει ήδη τα πρώτα αποτελέσματα. Μέσα από τις θεωρίες του βιοκλιματικού σχεδιασμού τα κτήρια οφείλουν να εναρμονιστούν με το κλίμα, και η απαίτηση για όλο και μεγαλύτερες ανέσεις θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη την κατανάλωση ενέργειας.

Αρχιτέκτονες όπως οι Renzo Piano, Jean Nouvel, Steven Holl, Shigeru Ban, Francis Kéré κ.ά. έχουν συμπεριλάβει στις αρχιτεκτονικές τους θεωρίες την οικολογία, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται κτήρια με ελάχιστο ενεργειακό αποτύπωμα και με βιοκλιματικές αρχές σχεδιασμού. Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται στον προσανατολισμό και στη μέγιστη χρησιμοποίηση του φυσικού φωτός, στην ανακύκλωση του αέρα και του νερού, στις εναλλακτικές πηγές παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας ([Εικ 12.26](#)).

Καθώς η περιβαλλοντική ευσυνειδησία συνεχώς αυξάνεται, ένας άλλος τομέας εφαρμογής της είναι η οικολογία τοπίου, στον οποίο ενώνονται τόσο οι ανησυχίες για το περιβάλλον όσο και η αισθητική του τοπίου με αμφίδρομες επιρροές· φροντισμένα φυσικά τοπία, ενίσχυση του πρασίνου σε οροφές και προσόψεις, λίμνες και υδάτινα στοιχεία με ανακυκλωμένο νερό.

Επίσης, η σύγχρονη τεχνολογία των νέων υλικών όπως ξύλο, χαρτί, μπαμπού συνεχώς προσανατολίζεται προς τα βιοδιασπώμενα και ανακυκλώσιμα υλικά που στοχεύουν στην ελάττωση της μόλυνσης του περιβάλλοντος και είναι φιλικά προς το γενικότερο οικοσύστημα.

Ιδιαίτερη ανησυχία προκλήθηκε από τη μεγάλη ενεργειακή κατανάλωση των ουρανοξυστών, και πολλές έρευνες στράφηκαν προς έναν σχεδιασμό που μπορεί να εξασφαλίσει την ελαχιστοποίηση των ενεργειακών αναγκών. Έτσι, παραδείγματα όπως το κτήριο της Bank of America Tower, γνωστό ως 1 Bryant Park των Cookfox και Adamson Associates (2009) στη Νέα Υόρκη ([Εικ 12.27](#)), που είναι ο δέκατος ψηλότερος ουρανοξύστης των ΗΠΑ, αποτελούν προσπάθειες που προσανατολίζουν τις έρευνες και επιδιώκουν να πείσουν για την οικολογική τεχνολογία στην υπηρεσία του σύγχρονου πολιτισμού, που όμως, παρότι είναι αποδέκτες διάφορων βραβείων ως green buildings, συνεχίζουν να καταναλώνουν και να εκπέμπουν μεγάλες ποσότητες ενέργειας και να ξεπερνούν τα επιτρεπόμενα όρια εκπομπών. Η χρησιμοποίηση ειδικών πάνελ στις προσόψεις για την απομάκρυνση της υπέρυθρης ακτινοβολίας, ο σχεδιασμός κήπων στις υψηλότερες στάθμες, η ενσωμάτωση φωτοβολταϊκών συστημάτων, οι εναλλακτικές πηγές όπως φυσικό αέριο, αιολική ενέργεια, μεθάνιο από οργανικά απόβλητα, η γεωθερμία, ο περιορισμός στην κατανάλωση του πόσιμου νερού, η αποθήκευση του βρόχινου νερού και η ανακύκλωση των χρησιμοποιημένων υδάτων είναι μερικές από τις προτάσεις που χρησιμοποιούνται για έναν οικολογικό σχεδιασμό, πολλές φορές όμως χωρίς μεγάλη επιτυχία. Μια τέτοια περίπτωση αρνητικών επιπτώσεων με έντονη υπερθέρμανση του περιβάλλοντος χώρου αποτελεί η κατασκευή του ουρανοξύστη 20 Fenchurch Street, επωνομαζόμενου The Walkie-Talkie, στο Λονδίνο, έργο του Rafael Viñoly (2014), του οποίου η κεκλιμένη πρόσοψη καλύφθηκε εκ των υστέρων με ειδικά πάνελ έτσι ώστε να ελαττωθεί η αύξηση της θερμοκρασίας που παρατηρήθηκε στα γειτονικά κτήρια ([Εικ 12.28](#)).



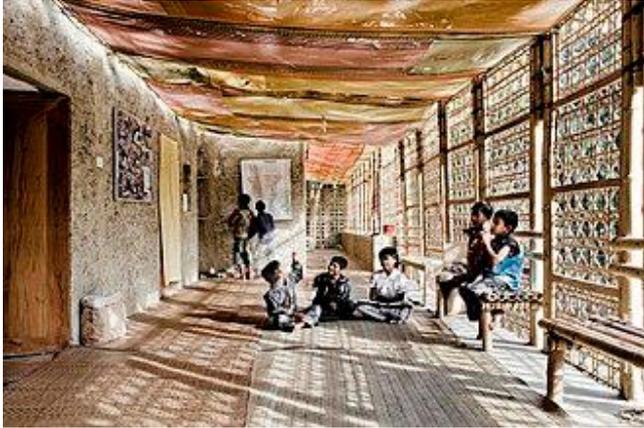
Εικόνα 12.27 Cookfox & Adamson Associates, Bank of America Tower, Νέα Υόρκη, 2009.
Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bank_of_America_Tower_\(Manhattan\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bank_of_America_Tower_(Manhattan))



Εικόνα 12.28 Rafael Viñoly, 20 Fenchurch Street (The Walkie-Talkie), Λονδίνο, 2014. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Όπως φαίνεται, πολλές φορές ο καινοτόμος σχεδιασμός και οι εξελιγμένες τεχνολογικές μέθοδοι δεν καταφέρνουν να ελαχιστοποιήσουν τη μανία του ανθρώπου για όλο και μεγαλύτερη ανάγκη κατάκτησης του ύψους.

Τέλος, κλείνοντας αυτή την ενότητα θα αναφερθούμε στις προσπάθειες αρχιτεκτόνων σε περιοχές όπου η τεχνολογία χρησιμοποιείται με στόχο να ενσωματώσει τις τοπικές μεθόδους. Τέτοια παραδείγματα είναι η αρχιτεκτονική της Anna Heringer (γενν. 1977) στο Μπανγκλαντές, όπου η συμμετοχή των κατοίκων και η προσπάθεια διατήρησης όλων των θετικών μεθόδων της εγχώριας κατασκευής (χρήση κονιαμάτων από πηλό, χώμα, άμμο και νερό, και ελαφριές κατασκευές από μπαμπού) οδήγησαν στην κατασκευή κτηρίων που αφομοιώνονται από το περιβάλλον, τους κατοίκους και τις συνήθειες της τοπικής κοινωνίας ([Εικ 12.29](#), [12.30](#)).



Εικόνα 12.29 Anna Heringer: *DESI Vocational School, Rudrapur, 2006.*

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Heringer

Εικόνα 12.30 Anna Heringer, Eike Roswag, *Σχολείο METI, Rudrapur, 2005.*

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/METI_Handmade_School

Ακόμα ένα αντίστοιχο παράδειγμα αποτελούν οι προτάσεις του Diébédó Francis Kéré (γενν. 1965) στην Μπουρκίνα Φάσο (1999-2001), όπως το δημοτικό σχολείο στο Gando το οποίο κατασκευάστηκε από πλίνθους από χώμα, χαλίκι, ξύλο, σκυρόδεμα με ενσωματωμένα πήλινα αγγεία, με στόχο τον καλύτερο αερισμό, την προστασία από την υγρασία και τη σκίαση του κτηρίου. Η χρησιμοποίηση των ντόπιων υλικών επιτρέπει την εξοικονόμηση πόρων αλλά και τη συμμετοχή των κατοίκων στις γνώριμες διαδικασίες κατασκευής ([Εικ 12.31](#), [12.32](#)).



Εικόνα 12.31 Diébédó Francis Kéré, *δημοτικό σχολείο στο Gando, Burkina Faso, 1999-2001.*

Πηγή: https://fr.wikipedia.org/wiki/Di%C3%A9b%C3%A9do_Francis_K%C3%A9r%C3%A9

Εικόνα 12.32 Diébédó Francis Kéré, *δημοτικό σχολείο στο Gando, κατοικίες δασκάλων, Burkina Faso, 2004.*

Πηγή: https://fr.wikipedia.org/wiki/Di%C3%A9b%C3%A9do_Francis_K%C3%A9r%C3%A9

Βιβλιογραφία

- Amendolagine, F., & Cacciari, M. (1975). *Oikos: da Loos a Wittgenstein*. Officina.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Les Lettres nouvelles.
- Baudrillard, J., & Nouvel, J. (2000). *Les objets singuliers de l'architecture. Architecture et philosophie*, έλλ. έκδ., Τα μοναδικά αντικείμενα. Αρχιτεκτονική και φιλοσοφία, μετ. Ν. Ηλιάκης, εκδ. Futura, 2005.
- Benjamin, A. (2000). *Architectural Philosophy*. The Athlone Press.
- Biraghi, M. (2019). *L'architetto come intellettuale*. Einaudi.
- Boano, C, & Vergara Perucich, F. (2016). Half-Happy Architecture. *Viceversa Architecture Magazine*, 9, 59-81.
- Boudon, Ph. (1971). *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Dunod éditeur Bordas, coll. «Aspects de l'urbanisme», Paris.
- Callaghan, M. (2019). *Selected proposals from the Berlin Holocaust Memorial Competition and the winning design by Peter Eisenman: memory, commemoration, aesthetics and the representation of difficult histories*. [Thesis], <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40378/1/Mark%20Callaghan%20Final%20Thesis%202019.pdf>
- Choay, F. (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris, Seuil.
- Critique No 476/477 «L'Objet Architecture», jan.-fev. 1987.
- Derrida, J. (1987). *Mesure pour mesure. Architecture et philosophie*, numéro spécial des Cahiers du CCI Paris (Centre Georges Pompidou).
- Eberhard, J.P. (2009). *Brain Landscape: The Coexistence of Neuroscience and Architecture*. Oxford University Press, New York.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta*.
- Foucault, M. (sous la direction de), Alliaume, J.M., Barrett-Kriegel, B., Beguin, F., Ranciere, D., & Thalamy, A. (1977). *Politiques de l'habitat: 1800-1850*, Collège de France. Équipe de recherches de la chaire d'histoire des systèmes de pensée, CORDA, Comité de la recherche et du développement en architecture.
- Foucault, M., Kriegel-Barret, B., Thalamy, A., Beguin, F., & Fortier, B. (1976). *Les machines à guérir: Aux origines de l'hôpital moderne; dossiers et documents*, Paris: L'institut de l'environnement.
- Foucault, M., *Space, Knowledge and Power*, («Espace, savoir et pouvoir» ; συνέντευξη με τον P. Rabinow; trad. F. Durand-Bogaert), Skyline, mars 1982: 16-20., *Dits Ecrits*, tome IV texte n°310).
- Foucault, M., «[Des espaces autres](#)» Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, στο *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5 (1984): 46-49.
- Frampton, K. (2007). *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική*, μτφρ. Θ. Ανδρουλάκης & Μ. Πάγκαλου, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Goodman, D.J., & Mallgrave, H.F. (2011). *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*. Wiley-Blackwell.
- Harries, K. (1987). Philosophy and the Task of Architecture. *Journal of Architectural Education* (1984-), 40(2), 29-30. <https://doi.org/10.2307/1424928>
- Harvey, D. (1988). *Social justice and the city*. UK: Blackwell Publishers, Oxford.
- Harvey, D. (2012). *Εξεγερμένες πόλεις: από το δικαίωμα στην πόλη στην επανάσταση της πόλης*, Αθήνα.

- Harvey, D. (2009). *Η κατάσταση της Μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής* (Μτφρ. Ε. Αστερίου), Μεταίχμιο.
- Hays, K.M. (2009). *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-garde*. MIT Press.
- Holl, S. (2000). *Parallax*, Birkhäuser – Publishers for Architecture, Basel, Switzerland.
<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>
<https://progressivegeographies.com/resources/foucault-resources/foucaults-collaborative-projects/>
- Jencks, C. (1979). *Le langage de l'architecture post-moderne*. Londres, Academy Editions-Denoël.
- Karsten, H. (1997). *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Kéré, F. (2012). School in Gando, Burkina Faso. *Architectural Design: Human experience and Place: Sustaining Identity*, vol. 82, τόμος 6: 66-71.
- Kumar, G.A., Priyadharshini, S., Narayanan, M., & Kumari, S. (2021). Role of humanitarian Architecture. *Quest Journals: Journal of Architecture and civil Engineering*, 6(10), 1-5.
- Kunsmann, J. (2012). Utopia di terra/ Clay Bound Utopia. *Domus*, vol. 962, 38-45.
- Last, N. (2008). *Wittgenstein's house: language, space and architecture*. Fordham University Press: Reprint, New York.
- Leatherbarrow, D. (2020). *Building Time: Architecture, Event, and Experience*. Bloomsbury Visual Arts.
- Lefebvre, H. (1968). *Le Droit à la ville*, μτφρ. από γαλλικά: *Το Δικαίωμα στην πόλη*, Κουκίδα, 2007.
- Leitner, B. (2000). *The Wittgenstein House*. New York, Princeton Architectural Press.
- Lepik, A. (2010). *Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement*. The Museum of Modern Art, New York.
- Lepik, A., Beygo, A., & Kéré, F. (2017). *Francis Kéré: Radically Simple*. Hatje Cantz Pub Publication.
- Macarthur, D. (2014). Working on Oneself in Philosophy and Architecture: A Perfectionist Reading of the Wittgenstein House. *Architecture Theory Review*, 19(2), 124–140.
- Mallgrave, H.F. (2010). *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity, and Architecture*, Wiley – Blackwell.
- Mostafavi, M., & Leatherbarrow, D. (1993). *On Weathering: The Life of Buildings in Time*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Mumford, E. (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. MIT Press.
- Noever, P. (1993). *The end of architecture documents and manifestos*. Prestel.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci : Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli.
- Otero-Pailos, J. (2005). Phenomenology and the Rise of the Architect-Historian, in *Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, Paris, INHA («Actes de colloques»).
- Otero-Pailos, J.(2010). *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern Minnesota*.
- de Paiva, A. (2018). Neuroscience for Architecture: How Building Design Can Influence Behaviors and Performance. *Journal of Civil Engineering and Architecture* 12, 132-138,
https://www.researchgate.net/profile/Andrea-De-Paiva/publication/325016082_Neuroscience_for_Architecture_How_Building_Design_Can_Influence_Behaviors_and_Performance/links/5b97d438299bf14ad4cdbdb5/Neuroscience-for-Architecture-How-Building-Design-Can-Influence-Behaviors-and-Performance.pdf

- Pallasmaa, J., Mallgrave, H.F., & Arbib, M. (2013). *Architecture and Neuroscience*. Tapio Wirkkala - Rut Bryk Foundation.
- Park, R. (1967). *On Social Control and Collective Behavior*. Chicago, Chicago University Press.
- Payot, D. (1982). *Le Philosophe et l'architecte, sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*. Aubier Montaigne, Paris.
- Pérez-Gómez, A. (1983). *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Plessis, Carien du. Red Location Museum held to ransom, <https://mg.co.za/article/2016-04-21-red-location-museum-held-to-ransom/>
- Shah, R.C., & Kesan, J.P. (2007). How architecture regulates. *Journal of Architectural and Planning Research*, vol. 24, no. 4, Locke Science Publishing Company, Inc., 350-59, https://www.jstor.org/stable/43030813?seq=4#metadata_info_tab_contents
- Tafuri, M., & Dal Co, F. (1979). *Architettura contemporanea*. Electa.
- Tafuri, M. (1980). *La Sfera e il Labirinto, Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.
- Tafuri, M. (1973). *Progetto e utopia*. Laterza.
- Teyssot, G., Cacciari, M., Rella, F., & Tafuri, M. (1972). *Il Dispositivo Foucault*, Cluva Libreria Editrice, Venezia.
- Valery P. (2005). *Ευπαλίνος ή ο αρχιτέκτων. Διάλογος Των Νεκρών*, (*Eupalinos ou l'architecte*, Éditions du Sagitaire, 1931), Αγγρα.
- Vesely, D. (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. (*Η αρχιτεκτονική στην εποχή της διχασμένης αναπαράστασης. Το ερώτημα της δημιουργικότητας στη σκιά της παραγωγής*, μετ. Γιαμαρέλος Στέλιος, επιμ. Γκανιάτσας, Β., Παπαζήσης, 2019).
- Wildeveld, P. (1994). *Ludwig Wittgenstein, Architect*. Thames and Hudson.
- Zeki, S. (2001). *Εσωτερική όραση. Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*. Birkhauser.
- Zumthor, P. (1998). *Thinking Architecture*. Lars Müller Publishers.
- Βρυχέα, Α., & Κλωντ, Α. (1993). *Συμμετοχικός σχεδιασμός, Θεωρητικές διερευνήσεις-Ιστορία των ιδεών και των πρακτικών-Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*. Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος, Αθήνα.
- Γκιζελή Β. (1984). *Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και πρόλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα 1920-1930*. Επικαιρότητα.
- Καστέλς, Μ. (1977). *Θεωρία και ιδεολογία στην αστική κοινωνιολογία στο Καυκαλάς Γ., & Γιαουτζή Μ. (επιμ.), Η πόλη στο κεφαλαιοκρατικό σύστημα*. Αθήνα, Οδυσσέας.
- Καυκαλάς, Γ., & Γιαουτζή, Μ. (επιμ.) (1977). *Η πόλη στο κεφαλαιοκρατικό σύστημα*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Κίζης, Κ. (2024). *Η αρχιτεκτονική των διεθνών εκθέσεων: μια εναλλακτική ματιά στον 20ό αιώνα μέσα από εφημερες κατασκευές* [Κεφάλαιο]. Στο Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αξιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο. 2024. *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/12650>

- Λεοντίδου, Λ. (2011). *Αγεωγράφητος χώρα, ελληνικά είδωλα επιστημολογικούς αναστοχασμούς της ευρωπαϊκής γεωγραφίας*. Προπομπός, σελ. 274.
- Νικολαΐδου, Σ. (1993). *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*. Παπαζήσης.
- Σιδέρης, Ν. (2006). *Αρχιτεκτονική και ψυχανάλυση : Φαντασίωση & κατασκευή*. Εκδόσεις Futura.
- Σιδέρης, Ν. (2006). *Αρχιτεκτονική και ψυχανάλυση*. Futura.
- Φουκώ, Μ. (1984). Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, τεύχος 5ο: 46-49, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr/>
- Φραγκόπουλος, Θ.Ι. (2008). Για μια κοινωνιολογική προσέγγιση του χώρου της πόλης μέσα από το έργο των κλασικών: Marx, Weber, Durkheim, στο: *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 126, Β, σελ. 3-38.
- Χαστάογλου, Β. (1981). Κριτική ανάλυση των κοινωνικών θεωριών για τον αστικό χώρο, στην *Επιστημονική Επετηρίδα της Πολυτεχνικής Σχολής*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, τόμ. Η 'Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ.
- Χορκχάιμερ, Μ. (1988). *Φιλοσοφικό Σημειωματάριο, μέρος 2ο (1958-1969)*, Ύψιλον Βιβλία.

Κεφάλαιο 13

Βασικές έννοιες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής

Σύνοψη

Από τα μέσα του 20ού αιώνα, νέες έννοιες εμφανίστηκαν στον αρχιτεκτονικό προβληματισμό που χρησιμοποιήθηκαν ως εργαλεία σχεδιασμού προκειμένου να ξαναζωντανέψει η αναζήτηση προς καινούριες κατευθύνσεις. Μερικές από αυτές τις λέξεις-κλειδιά της σύγχρονης αρχιτεκτονικής αποτελούν τα βασικά εννοιολογικά εργαλεία που απαιτεί κάθε προσπάθεια κατανόησης της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Για παράδειγμα, διατυπώνεται η σημασία των εννοιών του ευχάριστου, του τόπου, της μνήμης, που απουσίαζαν επί δεκαετίες από τις θεωρίες του Μοντερνισμού, επισημαίνοντας την ανάγκη η αρχιτεκτονική να επιστρέψει στη μελέτη των βασικών αρχών της και να επανέλθει από την κατηγορία της επιστήμης σε εκείνη της τέχνης. Επίσης, αυξάνεται συνεχώς η δυναμική του αστικού χώρου και των σύνθετων ιδιοτήτων των αστικών συνόλων, σε αντιπαράθεση με τη λειτουργική πόλη του Μοντερνισμού.

Οδηγός Περαιτέρω Μελέτης

- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ο. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ο. (2025). *Η κατασκευή του χώρου. Διάλογοι τέχνης και αρχιτεκτονικής* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://doi.org/10.57713/kallipos-1086>
- Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αξιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο. (2024). *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/12650>

13.1 Εισαγωγή

Η σκέψη για το παρόν κεφάλαιο ξεκινά από την παρακάτω ερώτηση: Ποιες μπορεί να είναι οι λέξεις-κλειδιά που χαρακτηρίζουν την αρχιτεκτονική από το β' μισό του 20ού αιώνα μέχρι τις μέρες μας; Προφανώς η επιλογή είναι δύσκολη έχοντας ως δεδομένο τις μεγάλες αλλαγές που έγιναν σε αυτό το χρονικό διάστημα. Όμως η προσπάθεια για τον καθορισμό αυτών των λέξεων-εννοιών θα μας οδηγήσει σε μια διαδικασία αναγνώρισης των βασικών αλλαγών που δημιούργησαν τομές στη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Έχοντας ως βάση όσα έχουν αναφερθεί στα προηγούμενα κεφάλαια και κυρίως στο Κεφάλαιο 8, μπορούμε να συγκεντρώσουμε την έρευνά μας στις έννοιες *τυπολογία*, *μνήμη*, *ρευστότητα*, *ατμόσφαιρα*, *δημόσιος χώρος*, που αποτελούν το έδαφος πάνω στο οποίο διαδραματίστηκαν οι διχασμοί από τον Μοντερνισμό και οι προσπάθειες για τη διαμόρφωση νέων θεωρητικών και σχεδιαστικών σχημάτων της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Σίγουρα, οι αλλαγές στην αντιμετώπιση των ζητημάτων του χώρου και της αρχιτεκτονικής αντανakλούν τις κοινωνικές, οικονομικές, πολιτιστικές και τεχνολογικές αλλαγές της κάθε εποχής. Έτσι, δεν θα αναφερθούμε σε έννοιες που συνεχίζουν να τροφοδοτούν την αρχιτεκτονική και είχαν χαρακτηρίσει το α' μισό του 20ού αιώνα όπως η λειτουργικότητα, για να

εστιάσουμε σε εκείνα τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν είτε για πρώτη φορά είτε σε μια νέα μορφή από προηγούμενες αναφορές, στη σύγχρονη αρχιτεκτονική σκέψη.

13.2 Οι εκφάνσεις της τυπολογίας

Η έννοια της τυπολογίας ανήκει στην κατηγορία εκείνη των εννοιών που ανασύρθηκαν από προηγούμενες αρχιτεκτονικές θεωρίες και η εμφάνισή της γύρω στο 1960 διαμόρφωσε μια νέα αντίληψη για τη σχέση της μορφής με τη λειτουργία. Μέχρι σήμερα θεωρείται ένα χρήσιμο εργαλείο για τον σχεδιασμό, καθώς συναθροίζει πολλούς προβληματισμούς που προηγήθηκαν και αποτυπώθηκαν στην ιστορία της αρχιτεκτονικής. Παρότι εμφανίστηκε τον 19ο αιώνα, μερικοί από τους πιο σημαντικούς θεωρητικούς αλλά και αρχιτέκτονες του β' μισού του 20ού αιώνα ασχολήθηκαν με την έννοια της τυπολογίας, όπως οι A. Vidler, Giulio C. Argan, Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Alan Colquhoun, Rafael Moneo, μεταξύ άλλων.

Η μελέτη της αρχιτεκτονικής τυπολογίας έχει ήδη εμφανιστεί το 1758 στο βιβλίο του David Le Roy (1724-1803) *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, αλλά, όταν ο Γάλλος αρχιτέκτονας Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) και καθηγητής στην École Polytechnique του Παρισιού αναφέρθηκε στην έννοια της τυπολογίας, η σκέψη του επικεντρώθηκε στους τρόπους με τους οποίους η αρχιτεκτονική θα μπορούσε να γίνει μια ορθολογιστική επιστήμη. Στον απόηχο των πολιτικών ανακατατάξεων μετά τη Γαλλική Επανάσταση, διατύπωσε τις θεωρίες του τις οποίες δίδασκε στους νέους μηχανικούς που θα υπηρετούσαν μια νέα κοινωνική τάξη με νέες συνήθειες και απαιτήσεις. Στο βιβλίο του με τίτλο *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* (2 τ., 1809), διαχωρίζοντας τους διαφορετικούς τύπους κτηρίων ανάλογα με την οικονομία στην κατασκευή, την καθαρότητα στον συνδυασμό των σχημάτων και των όγκων, τις λειτουργίες τους, έπαψε να αντιμετωπίζει την αρχιτεκτονική ως μία από τις καλές τέχνες και ασχολήθηκε με την οργάνωσή της ως μιας γνώσης που μπορεί να ταξινομηθεί σε ομάδες και είδη. Ο Durand ταξινόμησε όλα τα γνωστά παραδείγματα της αρχιτεκτονικής σύμφωνα με τη «συγκριτική μέθοδο». Τοποθέτησε στην ίδια κλίμακα τους διαφορετικούς τύπους κτηρίων σύμφωνα με τη λειτουργία τους, επιδιώκοντας να τονίσει τη συνέχεια της εξέλιξης, καθώς και την πορεία από το απλό στο σύνθετο και από το αρχαίο στο σύγχρονο. Δηλαδή ταξινόμησε τα θέατρα, τις θριαμβικές αψίδες, τις κατοικίες ανάλογα με το μέγεθός τους, την πολυπλοκότητα της κάτοψης και τον συνδυασμό των σχημάτων από τα οποία παράγονται. Διαμόρφωσε, έτσι, ένα είδος «Φυσικής Ιστορίας της αρχιτεκτονικής», τακτοποιώντας τα κτήρια σε είδη, σύμφωνα με τις λειτουργικές ομοιότητές τους, σχεδιάζοντάς τα για πρώτη φορά στην ίδια κλίμακα με τη βοήθεια του γεωμετρικού χαρτιού.

Την ίδια περίπου εποχή, στα κείμενα του Γάλλου θεωρητικού Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) εμφανίζεται η έννοια του *ιδεατού τύπου*, που αποτέλεσε κομβική έννοια για τη θεωρία του της «ιδεατής μίμησης». Ο Quatremère de Quincy αποτελούσε μία από τις εξέχουσες φυσιογνωμίες της γαλλικής θεωρητικής σκέψης (γλύπτης, αρχαιολόγος και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής και των Καλών Τεχνών). Το 1787 έγραψε το *Λεξικό της Αρχιτεκτονικής* (*Dictionnaire d'architecture*), με περίπου 2.700 λήμματα, στο πλαίσιο της έκδοσης της *Encyclopédie Méthodique*, που αποτέλεσε ένα από τα πιο σημαντικά έργα συστηματοποίησης της γνώσης της εποχής του Διαφωτισμού (Πετρίδου, 2018). Στον τρίτο τόμο, που δημοσιεύτηκε το 1825, υπάρχει το λήμμα «Τύπος», που συνδέεται άμεσα με την καταγωγή της αρχιτεκτονικής, δηλαδή με το κλίμα, τους φυσικούς πόρους κάθε περιοχής, τις κοινωνικές συνήθειες ενός λαού και τον τρόπο ζωής, την επίδραση της κατασκευής στον τρόπο κατοίκησης. Έχοντας θεμελιώσει τη γέννηση της αρχιτεκτονικής στην έννοια του *τύπου*, προχωρά στη διατύπωση της θεωρίας της μίμησης, την οποία γνωστοποίησε μέσα από τα κείμενά του, και κυρίως στο θεμελιώδες έργο του *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (Παρίσι, 1823), όπου για πρώτη φορά διατυπώθηκε μία άποψη ενάντια στην πιστή αντιγραφή των προτύπων της κλασικής αρχαιότητας.

Υπέρμαχος της ελεύθερης μίμησης, καθόρισε τις αρχές για την «ιδεατή μίμηση», η οποία δεν έχει ως στόχο τη μίμηση ενός μόνο προτύπου όσο τέλειο και αν αυτό είναι. Η επιλογή των προτύπων γίνεται με άξονα έναν «ιδεατό τύπο», ένα παράδειγμα υποθετικό το οποίο ανταποκρίνεται στην τελειότητα. Ο καλλιτέχνης οφείλει να γενικεύει τα στοιχεία της πραγματικότητας, να τα μεταμορφώνει και να επιδιώκει ένα αποτέλεσμα στο ίδιο επίπεδο με τον «ιδεατό τύπο» της φύσης, ο οποίος αποτελεί το ιδανικό της ομορφιάς.

Ο τύπος για τον Quatremère de Quincy συμπεριλαμβάνει στη στιγμή της δημιουργίας του όλες τις δυνατότητες ανάπτυξής του, και κάθε μετατροπή του δεν αλλοιώνει τα βασικά χαρακτηριστικά του πρωτογενούς συστήματος. Το πρότυπο της ιδεατής μίμησης, ο τύπος, είναι αφηρημένο, τμήμα ενός όλου, χωρίς τοπικό ιδίωμα, χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Υπάρχει μόνο στον εσωτερικό μας κόσμο, στο πνεύμα μας. Είναι ένα ιδεατό πρότυπο, δημιουργείται από τη γενίκευση της φύσης, αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία του κάθε πράγματος. Για να βρούμε τον τύπο, πρέπει να μελετήσουμε πολλά παραδείγματα. Έτσι, κάθε εικόνα που προκύπτει από την ιδεατή μίμηση παρουσιάζει τη νοητή ομοιότητα με τον τύπο και όχι την πιστή ομοιότητα. Εν κατακλείδι, για τον Quatremère de Quincy είναι σαφές ότι, ενώ η αρχιτεκτονική δεν διαθέτει ένα συγκεκριμένο πρότυπο στη φύση, δύναται διαμέσου της ιδεατής μίμησης να αναζητήσει τον ιδεατό τύπο, ο οποίος αποτελεί ένα καθαρά διανοητικό κατασκεύασμα. Έτσι επιτυγχάνεται η μετατροπή των στοιχείων του ορατού κόσμου σε λογικό σύστημα. Αυτή η λογική βάση της αρχιτεκτονικής συνέχισε την πορεία της όλο τον 19ο αιώνα σε θεωρητικά κείμενα όπως του G. Semper, στην τυποποίηση του Μοντερνισμού, για να επανεμφανιστεί μετά το 1960.

Ιδιαίτερα για τον Aldo Rossi, η μελέτη της τυπολογίας, όπως είδαμε και στο Κεφάλαιο 11, δεν αναφέρεται στη λειτουργία του κτηρίου, αλλά επιδιώκει να μεταφέρει τις πολιτισμικές συνισταμένες που έχει μία συγκεκριμένη τυπολογία και οι οποίες διατηρούνται στον χρόνο. Σύμφωνα με τον Rossi, η τυπολογία δεν είναι μια παγίωση της κάτοψης που στηρίζεται στη λειτουργία, αλλά είναι μια παγίωση της κάτοψης που στηρίζεται σε πολιτισμικά και κοινωνικά δεδομένα. Για παράδειγμα, δεν υπάρχει κανένας λόγος να αλλάξει η κάτοψη μιας εργατικής κατοικίας από τη στιγμή που οι συνθήκες διαβίωσης των εργατών δεν έχουν μεταβληθεί από τις αρχές του 20ού αιώνα. Έτσι, υποστηρίζεται ότι η μορφή μιας κατοικίας αναπτύσσει μια διαλογική σχέση με τη λειτουργία και δεν αποτελεί ένα καθρέφτισμα των λειτουργικών αναγκών. Γράφει σχετικά:

Είναι γνωστό πως μία εγγεγραμμένη κάτοψη, για παράδειγμα, αποτελεί έναν ορισμένο και σταθερό τύπο της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής. Αλλά κάθε φορά που επιλέγεται μία τέτοια κάτοψη για μία εκκλησία, δημιουργούνται διαλεκτικές σχέσεις με τις λειτουργίες, με την τεχνική της κατασκευής και, τέλος, με την ομάδα των ανθρώπων που συμμετέχουν στη ζωή αυτής της συγκεκριμένης εκκλησίας. (Rossi, 1991, 41)

Έτσι, η μελέτη των τύπων προϋποθέτει τη μελέτη των ιστορικών παραδειγμάτων αλλά κυρίως την κατανόηση της πορείας της αρχιτεκτονικής, τη μελέτη της διαδικασίας της διαμόρφωσης του σχεδιαστικού αντικειμένου, την απομάκρυνση από συγκεκριμένες προτάσεις και την εμβάθυνση στην αφηρημένη ιδέα του κάθε προβλήματος.

Το ζητούμενο είναι η απομάκρυνση από καθορισμένα λειτουργικά παραδείγματα που μπορεί να επηρεάσουν τη σκέψη του αρχιτέκτονα και να οδηγήσουν αυτόματα στην υιοθέτηση δεδομένων προτάσεων. Έτσι ο «τύπος» είναι μόνο ένα θεωρητικό πλαίσιο, μια αναφορά σε ένα σύνολο στοιχείων που μπορούν να διαμορφώσουν ένα αρχιτεκτονικό έργο και ποτέ κάποιο συγκεκριμένο, «μορφολογικά» αναγνωρίσιμο αρχιτεκτονικό αντικείμενο. Η αναζήτηση ενός τύπου καθοδηγείται από την αναλογία, τη

μεταφορά των στοιχείων, τη μελέτη των τρόπων υλοποίησης, της συνεχούς αλλαγής και μετατροπής, της έρευνας γύρω από τις πολλαπλές σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ των πραγμάτων, και τελικά δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένες μορφές, παρά σε θεωρίες προσαρμοσμένες και κατάλληλες στον κάθε τόπο. Αποτυπώνει δηλαδή μια σύνθετη διαδικασία σχεδιασμού που αντιτίθεται στη μονοσήμαντη φονξιοναλιστική μέθοδο του Μοντερνισμού. Έτσι απομακρυνόμαστε από τις τυπολογίες που καθορίζονταν από τη λειτουργία και στη συνέχεια καθορίζουν τη μορφή (βασικό αξίωμα του Μοντερνισμού) και οδηγούμαστε σε εκείνα τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που προϋπάρχουν της λειτουργίας, που παραμένουν σε ένα είδος κτηρίου καθώς οι λειτουργίες μεταβάλλονται, που η ύπαρξη τους συμβαδίζει με τη συνολική ζωή του κτηρίου και όχι με τις επιμέρους λειτουργίες του που ενδέχεται να αλλάζουν στη διάρκεια της χρήσης του. Αναζητούμε δηλαδή κοινά χαρακτηριστικά που διατηρούνται στον χρόνο και συγκροτούν τον χαρακτήρα του κάθε δημιουργήματος.

Για παράδειγμα, αρχιτέκτονες όπως ο Δημήτρης Πορφύριος αναζητούν το αρχετυπικό σπέρμα της κλασικής μορφής και οδηγούνται σε μια αναζήτηση της γενεαλογίας της μορφολογικής και της τυπολογικής προέλευσης, ερευνώντας τον χαρακτήρα ενός κτηρίου που στηρίζεται στη μορφή της κάτοψης, τις επιλογές και τον βαθμό της διακόσμησης, την ογκοπλαστική και το ύφος της κατασκευής και των υλικών. Μέσα από το έργο τους στοχεύουν στον επαναπροσδιορισμό της κλασικής αρχιτεκτονικής όχι «ως στιλ», δηλαδή ως στείρο μορφολογικό ιδίωμα, αλλά ως πυρήνα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και κοινωνίας, ως «φιλοσοφία της ελεύθερης βούλησης που τρέφεται από την παράδοση» (Εικ 13.1, 13.2).



Εικόνα 13.1 Σπέτσες, αρχοντικό παραδοσιακό. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 13.2 Δημήτρης Πορφύριος, Οικισμός Πιτιούσα, Σπέτσες, 1993. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Κλείνοντας, πρέπει να αναφέρουμε ότι η μελέτη της τυπολογίας οδήγησε στην κατασκευή νέων θεωριών για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, καθώς και σε νέες κριτικές αναλύσεις για την αρχιτεκτονική του Μοντερνισμού. Η μελέτη των διάφορων τύπων κτηρίων αποτέλεσε ένα βασικό εργαλείο για την αναδιαμόρφωση της αρχιτεκτονικής χωρίς να αναφέρεται η έννοια της λειτουργικότητας και καθορίζοντας τη μορφή του κτηρίου μέσα από αναζητήσεις στο προηγούμενο και στο διαρκές. Επιπλέον, η αναφορά στην τυπολογία απομάκρυνε τον κίνδυνο των νεωτερισμών αλλά προσέφερε τη δυνατότητα της κριτικής επιλογής πάνω σε μια σταθερή βάση ενός προϋπάρχοντος. Έτσι, η έννοια του τύπου ως αρχής και ως ενός δυναμικού συστήματος που χρησιμεύει ως αναφορά για κάθε έργο εδραιώθηκε στον σύγχρονο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

13.3 Το ξαναζωντάνεμα της μνήμης και η δυναμική της ιστορίας

Στο γενικότερο πλαίσιο αναδιοργάνωσης της αρχιτεκτονικής μετά το 1960, ήταν πλέον αποδεκτό ότι τα στοιχεία της μνήμης δεν διαθέτουν μια δική τους σημασία και αυτονομία, αλλά αποκτούν τον ρόλο τους

και την ιδιαίτερη βαρύτητά τους σε σχέση με τις αιτίες που τα ανακαλούν στο παρόν. Όπως είδαμε και στα κεφάλαια που αναφέρονται στην αναζωπύρωση του θεσμού των μουσείων, η επίκληση της μνήμης ή η βύθιση στη λήθη, η κατασκευή της έννοιας της κληρονομιάς, του τόπου μνήμης αντανακλούν συγκεκριμένες αντιλήψεις περί ιστορίας, φανερώνουν τις επιλογές των ατόμων ή και των κοινωνιών και παράγονται σε συνάρτηση με τις κυρίαρχες αντιλήψεις.

Η βιομηχανία των σουβενίρ και της καλλιέργειας της ανάμνησης, η αναφορά στο πολιτισμικό περιβάλλον και η επιδίωξη σύνδεσης των διάφορων προϊόντων με αυτό, αλλά και το boom museum μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αποδεικνύουν ότι η μνήμη βοηθά στη διατήρηση της σχέσης με το παρελθόν, που κάποτε ήταν εγγυημένη μέσα από τη μίμηση. Εξάλλου, η μνήμη ως υποκειμενική διαδικασία, ο καθένας θυμάται ό,τι θέλει όταν θέλει, ευνοεί τη διατήρηση του ατομικισμού και τον κατακερματισμό του κοινωνικού συνόλου. Αλλά, ακόμα και μέσα από τη σύνδεση με τη συλλογική μνήμη, το καινοτόμο αντικείμενο μπορεί να βρει μία σημαντική ισορροπία. Όροι όπως «ένταξη στο περιβάλλον», «αστική οικειότητα», «αστικά ανάλογα» κ.ά. δηλώνουν προσπάθειες χρησιμοποίησης της μνήμης ως στοιχείου που δύναται να συνδέσει τα παλαιά πρότυπα της μίμησης με τις νέες εφαρμογές των πρωτοτύπων (Πετρίδου, 2017, 166).

Συνεπώς, η εμφάνιση, η επανανοηματοδότηση, η δημιουργία μαρτυριών συνηγορούν στο γεγονός ότι η δημιουργία της μνήμης ως κοινωνικού αντικειμένου είναι μια ενεργός διαδικασία ακόμα και σήμερα. Η πόλη, τόπος της κοινωνίας, τροφοδοτείται από τις μνήμες των κατοίκων. Μετατρέπεται σε τόπο μνήμης, καθώς οι κάτοικοι εμπλουτίζουν την υπόστασή της με τα ατομικά βιώματά τους και τον συλλογικό τους βίο. Στην πόλη συσσωρεύονται τα τεκμήρια των επιλογών, των αποφάσεων, της καθημερινότητας, αλλά και των εξαιρετικών γεγονότων, των τυχαίων αλλά και των προσχεδιασμένων κινήσεων των κατοίκων της.

Οτιδήποτε αφήνει το ίχνος του επί της υλικότητάς της αλλά και επί της άυλης υπόστασής της αποτελεί εν δυνάμει στοιχείο επεξεργασίας με στόχο την παραγωγή μνήμης. Οι κάτοικοι, με την επίκληση της μνήμης, αναστοχάζονται τα αποτελέσματα των ενεργειών τους και επαυξάνουν τη σημασία τους. Η πόλη μέσα από τα μνημεία αποκτά συνοχή και συγκροτείται ως ένα σύνολο με χωρική ταυτότητα και χρονική διάρκεια. Η μνήμη διεκδικεί χώρο για να εγκατασταθεί, σηματοδοτεί τον χρόνο της πόλης και την εμπλουτίζει με σύμβολα. Από τον 18ο αιώνα, η πόλη προσέφερε άφθονο χώρο στις εγκαταστάσεις της μνήμης: τόποι λατρείας, πολιτικών γεγονότων, κοινωνικών δρωμένων, δημιουργήθηκαν χώροι *ex novo* όπου φυλάσσονται τεκμήρια μνήμης, μουσεία, νεκροταφεία, χώροι εκπαίδευσης. Τμήματα της πόλης επηρεάζονται από τη σχέση τους με τους τόπους και τους χώρους μνήμης. Κατά τη δεκαετία του 1960, μέσα από την κριτική που ασκήθηκε στον φονξιοναλισμό, εμφανίζεται μια κάμψη στη φαινομενική αμνησία και για άλλη μία φορά παρουσιάζεται με έμφαση η εκούσια και ηθελημένη επίκληση της μνήμης ως χαρακτηριστικού της ανάπτυξης ενός νέου αρχιτεκτονικού λόγου. Η επανάχρηση του παρελθόντος διαμέσου της μνήμης εμφανίζεται για ακόμη μία φορά ως ένα σημείο εκκίνησης για νέους προβληματισμούς, στους οποίους συμμετέχουν πολλοί αρχιτέκτονες.

Τα στοιχεία των πόλεων αποτελούν πεδίο έρευνας και μελέτης των μεταβολών που έχουν υποστεί. Η πόλη θεωρείται ως ο τόπος όπου καταγράφεται «η συλλογική μνήμη των λαών» (Rossi, 1990, 190). Είναι ένας τόπος γεμάτος μνήμες που στοιβάζονται η μία πάνω στην άλλη, που μπορούν να υπάρχουν στο σήμερα μονάχα μέσα από την αντιστοιχία τους με το τώρα. Μία αντιστοιχία που προκαλείται από το «εγώ» του παρατηρητή, που μετατρέπει συνεχώς μέσα από την ιδιαίτερη βιοματική εμπειρία τις εικόνες των πραγμάτων σε αναμνήσεις των πραγμάτων. Για τους αρχιτέκτονες όπως ο Carlo Scarpa (1906-1978), ο Aldo Rossi, ο Oswald Mathias Ungers (1926-2007) κ.ά., η αρχιτεκτονική δημιουργείται από τον άνθρωπο που βιώνει τον χρόνο. Η πόλη εμποτίζεται με τα ίχνη που αφήνει ο άνθρωπος, και εκείνος με τα

ίχνη που αφήνει ο χρόνος. Η χρησιμοποίηση της μνήμης αποτελεί βασικό μεθοδολογικό εργαλείο έρευνας και πολλές φορές πηγάζει από ένα καθαρό «αυτοβιογραφικό» παιχνίδι. Για τον Aldo Rossi, ο καθένας μας θα πρέπει να βρει τις «αντιστοιχίες» (correspondences) και τις «μαρτυρίες» (testimonianze) ανάμεσα σε εκείνο που προϋπάρχει και σ' αυτό που αναζητούμε σήμερα, ανάμεσα στο καινούριο και στην ανάμνηση άλλων πραγμάτων, κτηρίων, προσώπων. Τα δύο γίνονται ένα στο μυαλό του αρχιτέκτονα.

Ο αρχιτέκτονας είναι ο «ερμηνευτής» αυτών των άλλων εικόνων, συναισθημάτων, καταστάσεων. «Έτσι, η ένωση του παρελθόντος με το μέλλον βρίσκεται στην ίδια την ιδέα της πόλης, που τη διατρέχει όπως η μνήμη διατρέχει τη ζωή ενός ανθρώπου και που για να συγκεκριμενοποιηθεί πρέπει πάντα να δίνει μορφή στην πραγματικότητα και να αποκτά τη μορφή της από αυτήν» (Rossi, 1990, 193). Η αρχιτεκτονική είναι εκείνη που δίνει φωνή σε αυτή την ένωση, που επιτρέπει εκείνες τις μνήμες να ζουν μέσα της. «Η μνήμη στο εσωτερικό της δομής της πόλης είναι η συνείδηση της πόλης» και «η ιστορία είναι η συλλογική μνήμη, με άλλα λόγια, είναι η σχέση του κοινωνικού συνόλου με τον τόπο και με την ιδέα του τόπου» (Rossi, 1990, 193). Σιγά σιγά, η σχέση της αρχιτεκτονικής με τον τόπο και τις πολλαπλές και αποσπασματικές μνήμες γίνεται όλο και πιο έντονη. Τα τμήματα της πόλης που διατηρούνται και η αρχιτεκτονική συμπληρώνονται από νέες αρχιτεκτονικές προτάσεις, γίνονται αντικείμενα ερευνών και μελετών καθώς η ιστορία αναμετρείται τόσο με το παρελθόν όσο και με το παρόν.



Εικόνα 13.3 12η Biennale Βενετίας, 2012, έκθεση Nicholas Hawksmoor: Methodical Imaginings, επιμέλεια Mohsen Mostafavi, φωτογραφίες H el ne Binet. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, για παράδειγμα, το γεγονός ότι στην Biennale της Βενετίας το 2012 ο Mohsen Mostafavi, καθηγητής και πρόεδρος της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Harvard University, επιμελήθηκε ένα αφιέρωμα με τίτλο: *Nicholas Hawksmoor: Methodical Imaginings*. Σε αυτό, οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες της H el ne Binet και τα προπλάσματα απεικόνιζαν τα  ργα του Άγγλου αρχιτέκτονα, με στόχο να αναδειχθεί η συμβολή του στην αρχιτεκτονική του 18ου αιώνα (Εικ 13.3). Έτσι, καθώς οι επισκέπτες της έκθεσης αναζητούσαν τις τάσεις της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, συγχρόνως

μπορούσαν να δουν, να μελετήσουν και να προβληματιστούν βλέποντας τις φωτογραφίες των επτά εκκλησιών που ο Nicholas Hawksmoor (1661-1736) σχεδίασε και κατασκεύασε στο Λονδίνο τον 18ο αιώνα. Εστιάζοντας ιδιαίτερα στη φωτογράφιση της απόληξης του βέλους της κάθε εκκλησίας, θεωρώντας το τόσο ως ένα αρχιτεκτονικό όσο και ως ένα αστικό στοιχείο, ο Mohsen Mostafavi θέλησε να σχολιάσει μέσα από το ριζοσπαστικό για την εποχή έργο του Άγγλου αρχιτέκτονα, ότι η σύνδεση του νέου με την ιστορία, αλλά και η βαρύτητα που έχει η σχέση της αρχιτεκτονικής με την πόλη φανερώνονται ως απαραίτητη συνθήκη σε κάθε εποχή.

Για πολλούς σύγχρονους αρχιτέκτονες, οι πιο ενδιαφέρουσες δυνατότητες που έχουν για να δημιουργήσουν αρχιτεκτονική είναι εκείνες που αναφέρονται στη σύνδεση ανάμεσα στην αποκατάσταση ενός προϋπάρχοντος κτηρίου με μια νέα πρόταση (**Εικ 13.4**). Χωρίς να αποτελεί μια χειρονομία που απηχεί νοσταλγία, οδηγεί σε πολλαπλές αναγνώσεις του κενού που ενώνει το χθες με το σήμερα. Τα αποσπάσματα, οι αναφορές, οι αντηχήσεις του παρελθόντος ενισχύουν τη σύγχρονη αρχιτεκτονική και την απομακρύνουν από την καθαρά τεχνοκρατική και λειτουργική αντίληψη του Μοντερνισμού (**Εικ 13.5**, **Εικ 13.6**).



Εικόνα 13.4 *Lluís Domènech i Montaner, Palau de la Música Catalana (αρχικό κτήριο 1908) και Òscar Tusquets (νέα επέμβαση 1989), Βαρκελώνη. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 13.5 *Peter Zumtor, Μουσείο Kolumba, Κολωνία, 2007.*

Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Kolumba_Museo.jpg



Εικόνα 13.6 David Chipperfield, James-Simon-Galerie, Βερολίνο, 2018. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Έτσι, νέες προτάσεις νοηματοδοτούν τα θραύσματα και η αρχιτεκτονική της μνήμης μετουσιώνεται κάθε φορά σε μία νέα πρόταση. Όταν το 1996, το Teatro La Fenice της Βενετίας καταστράφηκε από πυρκαγιά, ο Aldo Rossi ανέλαβε την ανακατασκευή του «όπου ήταν» (don'era) και «όπως ήταν» (com'era), τονίζοντας ότι κάθε επέμβαση είναι μια νέα αρχιτεκτονική, καθετί που γίνεται σήμερα μεταφέρει καινούρια δεδομένα ακόμα και επαναλαμβάνοντας την ίδια μορφή. Κατά τον ίδιο τρόπο, η διατήρηση της μορφής της στέγης και του μεγάλου βέλους της Παναγίας των Παρισίων, που καταστράφηκαν επίσης από πυρκαγιά το 2019, υπογραμμίζει ότι η συλλογική μνήμη έχει μεγαλύτερη σημασία από κάθε αρχιτεκτονική καινοτομία και η ανακατασκευή με τη διατήρηση της ίδιας μορφής δεν αποκλείει τον χαρακτηρισμό του έργου ως σύγχρονου. Έτσι, η μνήμη, καθώς υπεισέρχεται στον σχεδιασμό, εκτός από τις αναφορές σε αρχιτεκτονικές μορφές, αποτελεί και έναν τρόπο για την επίκληση της ιστορίας και των παραδόσεων, των συναισθημάτων και των προσωπικών αναμνήσεων και εμπειριών, μια διαδικασία που είχε απομακρυνθεί εντελώς από τον «αντικειμενικό τρόπο» γέννησης της μορφής στην αρχιτεκτονική του Μοντερνισμού. Πράγματι, όταν ο Walter Gropius έγραφε σε ένα κείμενό του που δημοσιεύτηκε στην αρχή της ακαδημαϊκής του καριέρας στο Harvard το 1937 ότι: «Η ομορφιά στην αρχιτεκτονική, όπως και σε ένα ανθρώπινο πρόσωπο, μπορεί να επιτευχθεί μονάχα από την τέλεια αρμονία των τεχνικών λειτουργιών και των αναλογιών» (Gropius, 1955, 22), δεν επέτρεπε κανένα περιθώριο συμμετοχής της μνήμης στη σχεδιαστική διαδικασία.

Τελικά, σήμερα έχει γίνει αποδεκτή η επιβεβαίωση της επιθυμίας του κατοίκου μιας πόλης να ζει ταυτόχρονα παντού: ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα, ανάμεσα στην αργή κίνηση και στην ξέφρενη ταχύτητα, έξω και μέσα από τα τείχη της πόλης, ανάμεσα στη λήθη και στην ανάμνηση.

13.4 Ο τόπος και οι μεταλλάξεις του χώρου

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η μελέτη του χώρου και η σχέση με το αστικό περιβάλλον απέκτησαν σημαντική θέση στον σχεδιασμό των πόλεων αλλά και στη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής. Από την rue intérieure που εμφανίζεται στις προτάσεις για την Ville Radieuse της δεκαετίας του 1930 του Le Corbusier ([Εικ 13.7](#)), όπου ο χώρος υπάκουε στις λειτουργικές ανάγκες και εξυπηρετούσε σχεδόν αποκλειστικά την κίνηση, μέχρι την πρόταση του Mies Van der Rohe για την υποχώρηση του κτηρίου πίσω από την οικοδομική γραμμή και την απελευθέρωση του αστικού χώρου στο Seagram Building (1958) στη Νέα Υόρκη ([Εικ 13.8](#)), ο χώρος, και κυρίως ο αστικός, μετατράπηκε σε κυρίαρχο στοιχείο του σχεδιασμού.



Εικόνα 13.7 *Le Corbusier, ο εσωτερικός δρόμος (rue intérieure), Unité d'Habitation, Μασσαλία, 1945. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 13.8 *Mies Van der Rohe, αστικός χώρος στο Seagram Building, 1958, Νέα Υόρκη. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Έτσι, η προσοχή στο περιβάλλον και στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ κτηρίων και αστικού χώρου έχει γίνει καθοριστική. Ο σχεδιασμός επιζήτησε να ενσωματώσει αρμονικά τα κτήρια με το αστικό περιβάλλον, τόσο από πλευράς μορφής όσο και λειτουργικότητας, δίνοντας σημασία στην ποιότητα ζωής των πολιτών, στις συνθήκες των προϋπαρχόντων οικισμών, στα έντονα τοπικά χαρακτηριστικά και στα υλικά της τοπικής αρχιτεκτονικής. Άρχισε να αποκτά όλο και περισσότερη σημασία ο δημόσιος και οιοιεί δημόσιος χώρος, η εναρμόνιση με την τοπική κλίμακα και την αστικότητα, ευνοώντας την κίνηση των πεζών και αναδιοργανώνοντας την κίνηση των οχημάτων, ενώ ιδιαίτερη σημασία για τα παραπάνω είχε η μελέτη των εννοιών του τόπου σε συνδυασμό με τις ιστορικές μαρτυρίες και τη συλλογική μνήμη. Έννοιες όπως το κατώφλι, ο ενδιάμεσος χώρος αποτέλεσαν τις ναυαρχίδες τόσο για την προβολή της εμμονής του Μοντερνισμού στην οργάνωση του χώρου βάσει ξεκάθαρων λειτουργιών, όσο και για την υπογράμμιση των νέων τάσεων που στόχευαν στην ώσμωση του εσωτερικού και του εξωτερικού, του ατομικού και του δημόσιου. Όπως έγραφε ο Herman Hertzberger (2002, 40):

Ενώ η έκφραση της σχετικότητας των εννοιών εσωτερικού και εξωτερικού είναι πρώτα απ' όλα ζήτημα χωρικής οργάνωσης, το αν μία περιοχή τείνει να έχει περισσότερο την ατμόσφαιρα δρόμου ή περισσότερο εσωτερικού χώρου εξαρτάται ειδικότερα από την ποιότητα του χώρου. Εξάλλου το κατά πόσο οι άνθρωποι θα αναγνωρίζουν την εν λόγω περιοχή ως εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο, ή ως κάτι ενδιάμεσο, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις διαστάσεις, τη μορφή και την επιλογή των υλικών.

Η οικειοποίηση του χώρου, δηλαδή η σύνδεσή του με τη μνήμη, η πλήρωσή του με τα βιώματα, η επιλεκτική σύνδεση ή αποσύνδεση των μερών του έχουν ως αποτέλεσμα την ανάδειξη του χώρου ως βασικού στοιχείου της σύγχρονης ζωής και συνεπώς της σύγχρονης αρχιτεκτονικής.

Ο χώρος της πόλης θεωρείται ως το κεντρικό σημείο των ενδιαφερόντων του σύγχρονου αρχιτέκτονα, με αποτέλεσμα να αυξηθούν οι έρευνες για την κατανόηση και τη συσχέτισή του με την αρχιτεκτονική, την οικονομία, τη γεωγραφία, την ανθρωπολογία, την ψυχολογία, και την κοινωνιολογία (Πετρίδου & Ζιρώ, 2025, κεφ. 11). Χαρακτηριστική για την εγκαθίδρυση όλων αυτών των τάσεων ανάγνωσης του χώρου ήταν, μεταξύ άλλων επιστημόνων και φιλοσόφων, η θέση του Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) στο έργο του *Phénoménologie de la perception* (1947), για τον οποίο ο χώρος μετατρέπεται σε καταφύγιο, σε κέλυφος που γεμίζει ζωή και ενέργεια από την ύπαρξη του ανθρώπου και που στη συνέχεια μεταφέρει τα χαρακτηριστικά του και το αποτύπωμά του, πίσω, στον ίδιο τον άνθρωπο. Βασικά στοιχεία ανάγνωσης του χώρου, για να αποτυπωθούν οι σχέσεις χώρου και καθημερινότητας, θεωρούνται η κίνηση, οι δυνατότητες και οι κατευθύνσεις επέκτασης, η κεντρικότητα, οι ψυχολογικοί παράγοντες που διαμορφώνουν τις συνθήκες του υπαρξιακού χώρου του ανθρώπου.

Απέναντι στη γραμμική οργάνωση του χώρου του Μοντερνισμού, που τον διαχώριζε ανάλογα με τις λειτουργίες, εμφανίστηκαν σχεδιαστικές προτάσεις και θεωρητικά κείμενα που μελετούσαν τον χώρο κάτω από ποικίλες οπτικές. Στην αφηρημένη έννοια του χώρου, βάσει της οποίας τα αντικείμενα βρίσκονται σε απόσταση μεταξύ τους, ο Ολλανδός Aldo Van Eyck (1918-1999), μεταξύ άλλων, αντιπαράθετε την ανθρωποκεντρική έννοια του τόπου, δηλαδή έναν εσωτερικό και συνεκτικό χώρο, όπου τα πάντα γύρω από τον άνθρωπο ενώνονται σε ένα σύνολο.

Ο Σάββας Κονταράτος (2009, 143), για να ορίσει την έννοια του τόπου στην αρχιτεκτονική θεωρία, παραπέμπει στο δοκίμιο της Susanne Langer (1895-1985) με τίτλο *Feeling and Form*, όπου η Αμερικανίδα φιλόσοφος αναφέρει ότι

η αρχιτεκτονική δεν οργανώνει απλώς τον πραγματικό φυσικό χώρο, αλλά δημιουργεί κι ένα χώρο «δυσνητικό» ή «πλασματικό» (virtual), μια «περιοχή εθνικής κυριαρχίας» (ethnic domain), έναν «τόπο» αρθρωμένο σύμφωνα με το αποτύπωμα της ανθρώπινης ζωής, μια ορατή εικόνα του «συνεχούς λειτουργικού σχηματισμού» που είναι ο ανθρώπινος πολιτισμός.

Πράγματι, κάθε τομέας της ανθρώπινης δραστηριότητας, όπως η κατοικία, η εκπαίδευση, η υγιεινή, οι μετακινήσεις, οι χώροι αναψυχής, αποτελεί αφορμή για μελέτες που εστιάζουν κυρίως στην αναγνώριση των χαρακτηριστικών τους, στην ανάπτυξή τους, και στη σύνδεσή τους με τις υπόλοιπες δραστηριότητες στο εσωτερικό της πόλης. Αναζητείται η ανθρώπινη διάσταση του χώρου, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο φυσικό περιβάλλον, και επιδιώκεται η ανάπτυξή του ως μιας δυναμικής παραμέτρου που αναπτύσσεται παράλληλα και με τις κοινωνικές δομές.

Η ολοένα και μεγαλύτερη ανάπτυξη των συμμετοχικών διαδικασιών σχεδιασμού οδήγησε προς τα τέλη του 20ού αιώνα και στη δυνατότητα επέμβασης των κατοίκων στον χώρο, έτσι ώστε οι ίδιοι να μπορούν να μεταβάλλουν μόνοι τους τον αστικό χώρο και να τον προσαρμόζουν ανάλογα με τις ανάγκες και τις επιθυμίες τους. Επίσης, ιδιαίτερη σημασία δόθηκε στους τρόπους οργάνωσης του βιοματικού χώρου μέσα από τις έννοιες «κίνηση», «επέκταση», «κεντρικότητα», «σύστημα», για να ενδυναμωθεί ακόμα περισσότερο η σχέση χώρου και της καθημερινότητας. Όλο και περισσότερο αναπτύχθηκε η έννοια του τόπου και του περιβάλλοντος (context) και ενσωματώθηκαν η συλλογική μνήμη, η σχέση με την ιστορία, η αισθητηριακή εμπειρία, οι αναφορές στη ζωή της κάθε κοινότητας. Μέσα από μια κριτική στην

ομοιογενοποίηση και στην παγκοσμιοποίηση της αρχιτεκτονικής, αναπτύχθηκαν ρεύματα όπως ο κριτικός τοπικισμός, που εστίασαν ιδιαίτερα στον τοπικό πολιτισμό, στο κλίμα και στη γεωγραφία, παρότι πολλές φορές παράλληλα συνεχίστηκαν οι οργανωτικές και μορφολογικές αρχές του Μοντερνισμού.

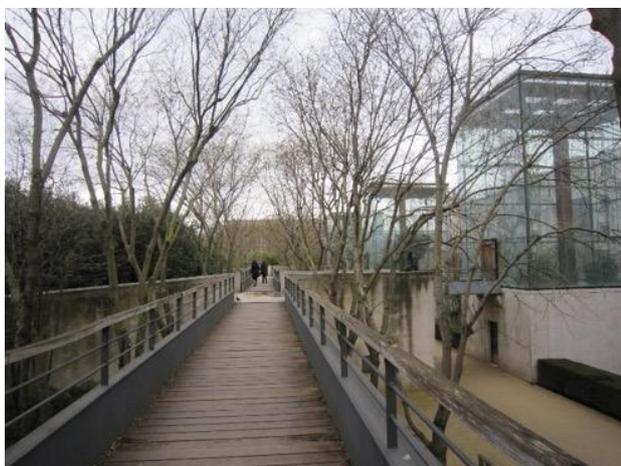
Όμως, από τις αρχές του 21ου αιώνα οι ορμητικοί ρυθμοί της κατανάλωσης άρχισαν να παρασύρουν κάθε προσπάθεια αντίστασης, με αποτέλεσμα να σχεδιάζονται όλο και περισσότερο χώροι με έμφαση στις καταναλωτικές δραστηριότητες, σε σημείο που να αποτελούν πλέον την απαραίτητη λειτουργία για τη συγκρότηση του δημόσιου χώρου. Οι πλατείες σχεδιάζονται γύρω από τις λειτουργίες της αναψυχής και τα εμπορικά κέντρα αποτελούν τους κόμβους της κοινωνικής συνάθροισης ([Εικ 13.9, 13.10](#)).



Εικόνα 13.9 *Pi de Bruijn, Beurstraverse, εμπορικός δρόμος στο Ρότερνταμ, 1991-1996. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 13.10 *MVRDV, Markthal, Ρότερνταμ, 2014. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Στον αντίποδα, δημόσιοι χώροι που αναπτύχθηκαν ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες είναι τα πάρκα και οι κήποι στα κέντρα των πόλεων. Δημιουργούνται έτσι θύλακες οικειότητας στις μεγαλουπόλεις, που τα όριά τους όλο και μεγαλώνουν. Οι δραστηριότητες που φιλοξενούν ποικίλλουν και απευθύνονται σε όλες τις ηλικίες. Οι περιοχές πρασίνου αποτελούν ένα δείγμα φροντίδας για τον αστικό χώρο και σήμερα συγκροτούν μια σημαντική και ενδιαφέρουσα εξειδίκευση της αρχιτεκτονικής ([Εικ 13.11, 13.12](#)).



Εικόνα 13.11 *Gilles Clément, Allain Provost (αρχιτέκτονες τοπίου), Patrick Berger, Jean-François Jodry, Jean-Paul Viguier (αρχιτέκτονες), Πάρκο André-Citroën, Παρίσι, 1986-1992. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Εικόνα 13.12 *Gilles Clément, Allain Provost (αρχιτέκτονες τοπίου), Patrick Berger, Jean-François Jodry, Jean-Paul Viguier (αρχιτέκτονες), Πάρκο André-Citroën, Παρίσι, 1986-1992. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

13.5 Ατμόσφαιρα, αλληλεπίδραση χώρου – χρήστη

Όπως είδαμε, με την ανάπτυξη και την επιρροή της φαινομενολογίας στην αρχιτεκτονική, καινούριες έννοιες εμφανίζονται στο λεξιλόγιο της συγκρότησης και της αντίληψης του χώρου, και ιδιαίτερα μετά το 1970. Οι ανθρωπολογικές ερμηνείες του χώρου διερευνήθηκαν από τους θεωρητικούς της φαινομενολογίας όπως οι Maurice Merleau-Ponty και Martin Heidegger (1889-1976), οι οποίοι καθιέρωσαν την αισθητηριακή εμπειρία του χώρου. Βασική έννοια αναδείχθηκε η έννοια της ατμόσφαιρας, η οποία συνδέθηκε με την κληρονομιά, με την εμπειρία, τα συναισθήματα, με τα ίχνη που διατηρούνται σε διαφορετικά υποστρώματα (άυλα και υλικά), αλλά και με τις προβολές των χαρακτηριστικών της στις μελλοντικές δημιουργίες, με τις επιπτώσεις στο περιβάλλον και τις μετατροπές της φυσικής υπόστασης του χώρου. Μία έννοια, δηλαδή, που συνδέει τον άνθρωπο με το περιβάλλον του, που διερευνά τις εμπειρίες του σώματος, που διαμορφώνεται από τη συνύπαρξη του αναλογικού με τον ψηφιακό κόσμο. Όπως γράφει η Ευφροσύνη Τσακίρη (2016, 406):

Η ατμόσφαιρα συζητείται από τη δεκαετία του '50 στο πλαίσιο διερευνήσεων στη φιλοσοφία (φαινομενολογία, υπαρξισμός) και την επιστήμη (ανθρωπογεωγραφία, πολεοδομία, αρχιτεκτονική) για τον τόπο. Σκοπός είναι η περιγραφή από διάφορες οπτικές των ποιοτικών στοιχείων ενός τόπου που συγκροτούν τη μοναδικότητα και ιδιαιτερότητά του. Όπως προκύπτει από τη σύνθεση των διάφορων απόψεων, η ατμόσφαιρα είναι η «ψυχή του τόπου», το άυλο συστατικό που προσδιορίζει τον τόπο σε αντίθεση με τον μη-τόπο που χαρακτηρίζεται από έλλειψη ατμόσφαιρας, είναι αδιάφορος, μη αυθεντικός, κοινότυπος. Η ύπαρξη ατμόσφαιρας αποτελεί υπό αυτή την έννοια τεκμήριο της ταυτότητας του τόπου.

Με την αναφορά στην έννοια της ατμόσφαιρας, η αρχιτεκτονική απομακρύνεται από κάθε λειτουργική σύνδεση και προσανατολίζεται στην αισθητηριακή, συναισθηματική και ψυχολογική διαδικασία αντίληψης. Συνδέεται με στοιχεία εφήμερα και αποβάλλει κάθε σταθερότητα, επηρεάζεται από ποικίλους παράγοντες (εξωγενείς και ενδογενείς), αποδέχεται τις διαφορούμενες συνθήκες και τον πειραματισμό, διερευνά τους τρόπους με τους οποίους μπορούμε να αισθανθούμε στον χώρο, και εστιάζει σε έννοιες όπως «άνεση», «ηρεμία», «ένταση» και «έξαρση». Η απομάκρυνση του ανοίκειου και της ανεστιότητας, που προκλήθηκε από την αυστηρή οργάνωση του Μοντερνισμού, επιτυγχάνεται μέσα από την υιοθέτηση της μνήμης, του υποκειμενικού, της συγκίνησης, της εμπειρίας, του απροσδιόριστου, της συνεχούς ροής, της αλληλεπίδρασης, της ανάμνησης, της σύνδεσης με ό,τι μας περιβάλλει και της συσχέτισης με ό,τι γειτνιάζει. Η μέριμνα για ό,τι μπορεί να προκαλέσει και να διεγείρει τις αισθήσεις, όπως ο φυσικός φωτισμός, η κίνηση, η επιλογή των ζεστών και φιλικών υλικών, ο ήχος, οι οσμές, υιοθετείται με στόχο τη δημιουργία ενός περιβάλλοντος όπου ο άνθρωπος μπορεί να βιώσει μια συνολική αισθητηριακή εμπειρία. Όλα αυτά έχουν ως αποτέλεσμα τη συγκρότηση μιας αρχιτεκτονικής που περιστρέφεται γύρω από έννοιες όπως: «συνεχής επικοινωνία», «συγκίνηση», «αλληλεπίδραση», «ευμεταβλητότητα», «αβεβαιότητα», «ταυτόχρονο», «κίνηση», «μη γραμμικό», «διαφάνεια», «πολύπλοκες γεωμετρίες» και «ευμετάβλητες χωρικές συνθέσεις». Επιπλέον, το καθημερινό αποκτά ιδιαίτερη σημασία, θεωρείται ως ιδιαίτερα δηλωτικό και ως φορέας νέων ερεθισμάτων που απαιτούν περισσότερη μελέτη και έρευνα, με στόχο τον εντοπισμό ευαίσθητων ιδιοτήτων που είχαν μείνει στην αφάνεια. Η καθημερινή χρήση του χώρου, το κοινότοπο, αποκτά σπουδαιότητα, και συνεπώς ο σχεδιασμός του αρχίζει να ενδιαφέρει τους αρχιτέκτονες αλλά και επιστήμονες όπως κοινωνιολόγοι, ψυχολόγοι, ανθρωπολόγοι, γιατροί και άλλοι. Ξεκινώντας από τα κείμενα των Henri Lefebvre (*Critique de la vie*

quotidienne, I/1947, II/1961, III/1981) και Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*, 1980), εξετάζονται το περιβάλλον και το μικροκλίμα της καθημερινότητας και αναγνωρίζονται οι συνδέσεις ανάμεσα στον κατασκευασμένο χώρο, στην αντίληψή του και στις αναπαραστάσεις του. Μέσα από την έννοια της ατμόσφαιρας αναπτύσσονται νέα εργαλεία διερεύνησης των ιδιοτήτων του χώρου της καθημερινότητας, που παράγονται από τα άυλα και τα υλικά χαρακτηριστικά του.

Πολλοί αρχιτέκτονες, μεταξύ των οποίων οι Tadao Ando (γενν. 1941), Peter Zumtor (γενν. 1943), Steven Holl (γενν. 1947), θεωρούν βασικές έννοιες της αρχιτεκτονικής τους την αισθητηριακή εμπειρία ενός χώρου, λαμβάνοντας υπόψη το φως, τα υλικά, τον ήχο και τις αναλογίες, για να επηρεάσουν τη διάθεση και την αντίληψη των χρηστών. Στα έργα του Tadao Ando, όπως στο Συνεδριακό Κέντρο Vitra, οι λευκές επιφάνειες στο εσωτερικό των κτηρίων ενσωματώνονται κάτω από το έντονο φυσικό φως, οι σχεδιαστικές λεπτομέρειες αποκτούν οντότητα από τις σκιές, και οι λείες επιφάνειες επιτρέπουν μόνο τις ελεγχόμενες εξάρσεις. Στη μετατροπή του κτηρίου του Τελωνείου στη Βενετία (Punta della Dogana) σε μουσειακό χώρο το 2009, οι επεμβάσεις του είναι διακριτικές, ξεκάθαρες και επιτρέπουν στην ατμόσφαιρα του πρωτογενούς κτηρίου να διατηρηθεί σε όλη την αυθεντικότητά του. Η καθαρότητα των σύγχρονων υλικών δημιουργεί έντονες αντιθέσεις με τις υφές των παλιών, εμπλουτίζοντας έτσι την ατμόσφαιρα που παράγεται από τη συμβίωση των διαφορετικών εποχών ([Εικ 13.13](#), [13.14](#)).



Εικόνα 13.13 Tadao Ando, Vitra Seminar House, Weil am Rhein, Γερμανία, 1993. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)



Εικόνα 13.14 Tadao Ando, Punta della Dogana, Βενετία, 2009. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Η συναισθηματική ισορροπία του επισκέπτη, η πρόκληση μιας ηρεμίας που επιτρέπει την περισυλλογή, η απρόσκοπτη κίνηση και η θέαση των αντικειμένων που βρίσκονται μέσα στον χώρο, η δημιουργία μιας αίσθησης σταθερότητας και προφύλαξης, είναι μερικά από τα στοιχεία που επιδιώκει να δημιουργήσει στους χώρους που σχεδιάζει ο Peter Zumtor. Το φως και η σκιά αποτελούν βασικά σημεία του χώρου όπως και οι υφές των υλικών. Σημειώνει στο βιβλίο του με τίτλο *Atmospheres* (2006, 13):

Αντιλαμβανόμαστε την ατμόσφαιρα μέσω της συναισθηματικής μας ευαισθησίας, μια μορφή αντίληψης που λειτουργεί απίστευτα γρήγορα και που εμείς οι άνθρωποι χρειαζόμαστε προφανώς για να μπορέσουμε να επιβιώσουμε.

Για τον Peter Zumtor, η ατμόσφαιρα κάθε χώρου αποτελεί τον βασικό άξονα του σχεδιασμού και των αρχιτεκτονικών επιλογών του. Στο Kunsthau (1997) στην πόλη Μπρέγκεντς, η εύθραυστη γυάλινη πολυεπίπεδη πρόσοψη του κτηρίου απορροφά το φως και την υγρασία από το νερό της λίμνης Κονστάντσα με την οποία συνορεύει, και τα μεταφέρει στο εσωτερικό των εκθεσιακών χώρων για να ισορροπήσουν τη

στιβαρή κορμοστασιά του κτηρίου από λείο μπετόν. Ο αρχιτέκτονας αναζητά να συγκινήσει τον επισκέπτη, να επιτρέψει μέσα από το έργο του την αλληλεπίδραση των πραγμάτων και των ανθρώπων, να θέσει σε εγρήγορση τις αισθήσεις και τη διάθεσή του έτσι ώστε να επικοινωνήσει με τον υλικό και τον άυλο κόσμο, με την ατμόσφαιρα που τον περιβάλλει. Ο ήχος, το φως, η θερμοκρασία, η σαγήνη, τα διαφορετικά επίπεδα ιδιωτικότητας και γειννίας, η συνοχή του χώρου, όλα αυτά συγκροτούν τα στοιχεία της ατμόσφαιρας στην αρχιτεκτονική του Peter Zumtor ([Εικ 13.15](#), [13.16](#)).

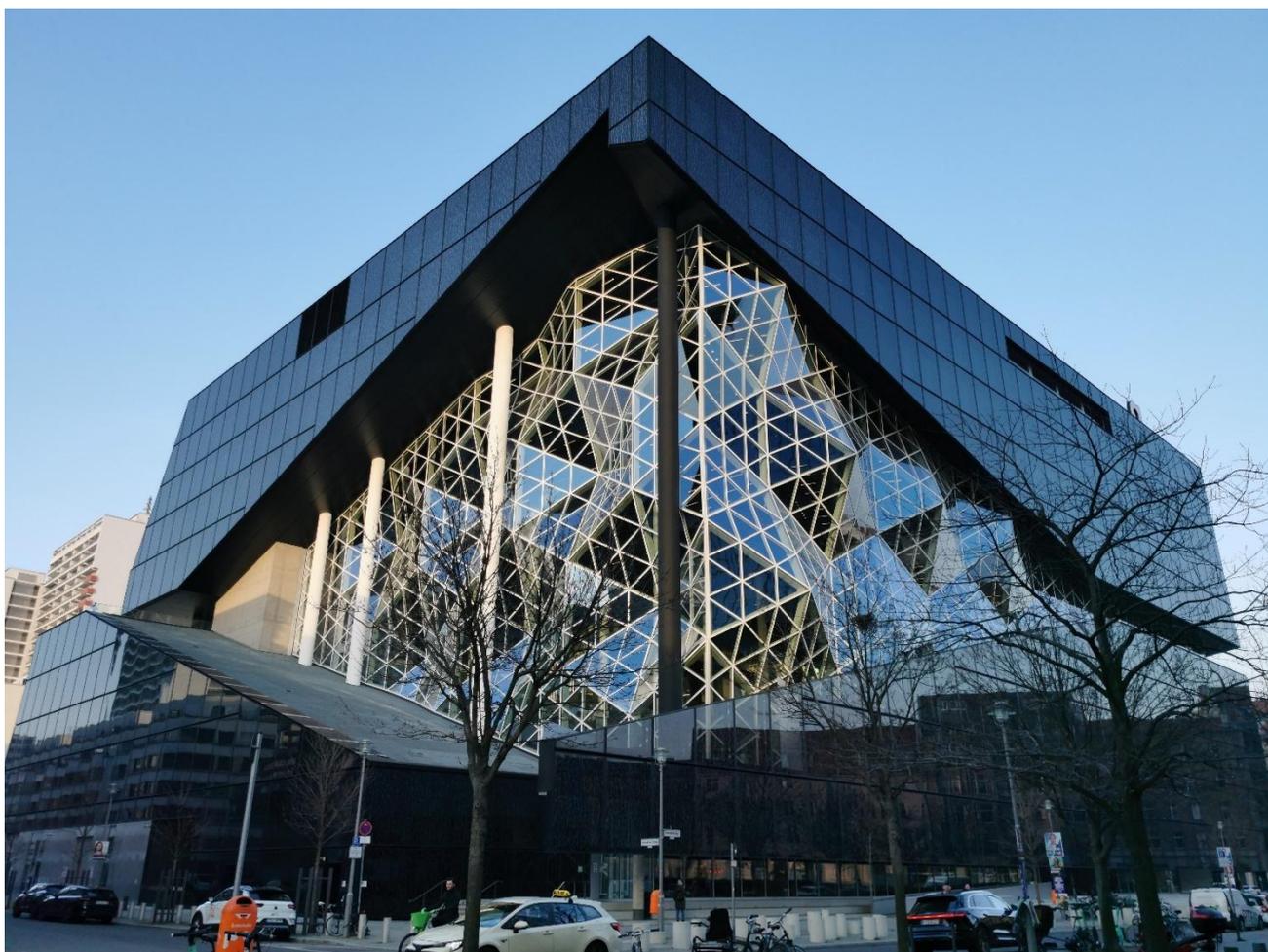


Εικόνα 13.15 Peter Zumtor, *Kunsthhaus Bregenz*, 1997, Αυστρία. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Εικόνα 13.16 Peter Zumtor, *Kunsthhaus Bregenz*, εσωτερικό, 1997, Αυστρία. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

13.6 Ρευστότητα – Βιωσιμότητα

Ενάντια στη σταθερότητα, στη στιβαρότητα, στην ακαμψία του Μοντερνισμού, από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 εμφανίζονται κτήρια τα οποία χαρακτηρίζονταν από τον κατακερματισμό της μορφής, τα καμπύλα σχήματα, τις ρευστές μάζες, και μια γενική αταξία στην εσωτερική δομή και στην οργάνωση των όγκων. Αναζητείται το διαφορούμενο, το αδιαπέραστο, το πολύπλοκο, η αδιαφάνεια, η ρευστότητα, η ροϊκότητα, η συνεχής μετάλλαξη των όγκων, των επιφανειών και της ύλης. Άλλες φορές, το κτήριο χάνει την υλικότητά του, το μάτι μπορεί να εξαπατηθεί ή να εντυπωσιαστεί από μια αποσταθεροποίηση της μορφής. Κυρίως με την παραγωγή νέων συνθετικών υλικών και τον παραμετρικό σχεδιασμό τη δεκαετία του 1990, εμφανίζονται γλυπτικές μορφές που ρέουν, που διογκώνονται, που χαρακτηρίζονται από έναν δυναμισμό, μια έντονη κινητικότητα και οργανικές μορφές ([Εικ 13.17](#)).

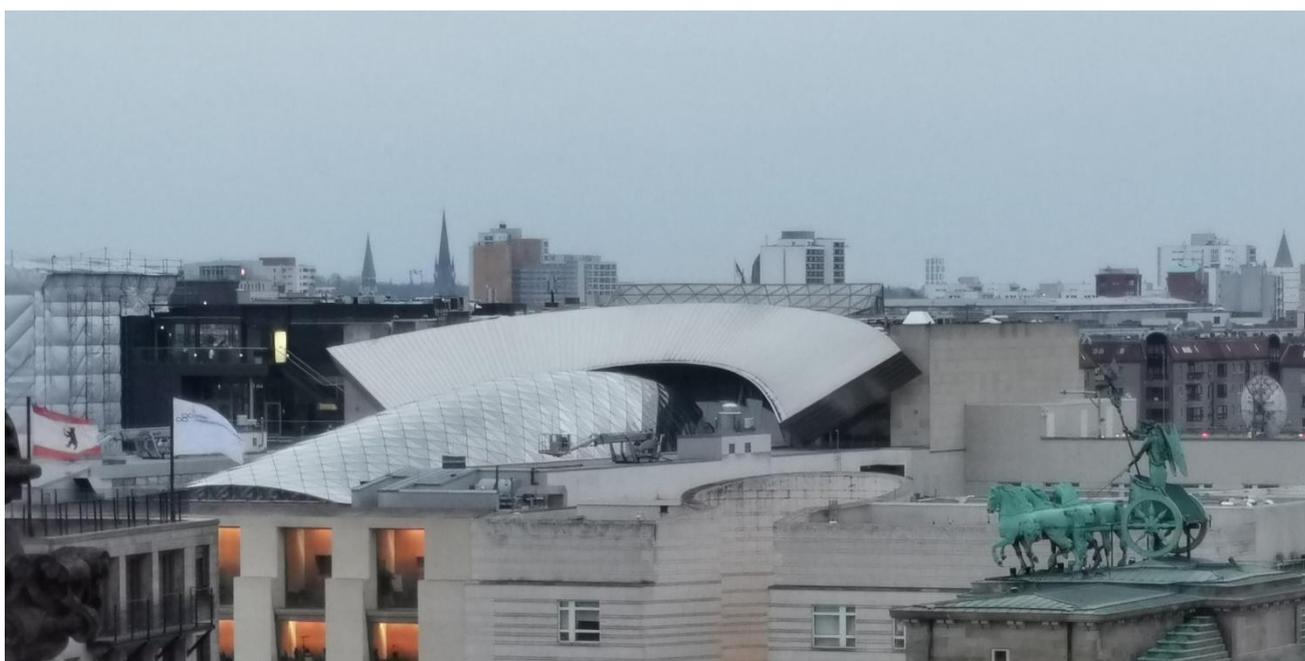


Εικόνα 13.17 OMA, *Axel Springer Campus*, Βερολίνο, 2019. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)

Παράλληλα με την εντυπωσιακή τεχνολογία της πληροφορίας και τον συνεχή εντυπωσιασμό από τα ερεθίσματα από την εικονική πραγματικότητα, όλα τα παραπάνω οδηγούν σε μια αρχιτεκτονική που αποσκοπεί στον εντυπωσιασμό, στην παρουσίαση καινοτόμων μορφών και στην αξιοποίηση μιας βιομηχανίας νέων υλικών. Με στόχο να επιτευχθεί μια ρευστότητα στον χώρο παράγονται μορφές που προσδίδουν μία πρόφαση αστάθειας, που οδηγούν το βλέμμα σε μια πολύπλοκη διαδρομή. Για παράδειγμα, η *blob architecture* παράγει κτήρια που εκφράζονται από τη διάγκωση της μορφής, την προσπάθεια να διαχυθούν τα όρια των στερεών που τα συγκροτούν, την υιοθέτηση ενός βιομορφισμού. ([Εικ 13.18](#), [13.19](#)).



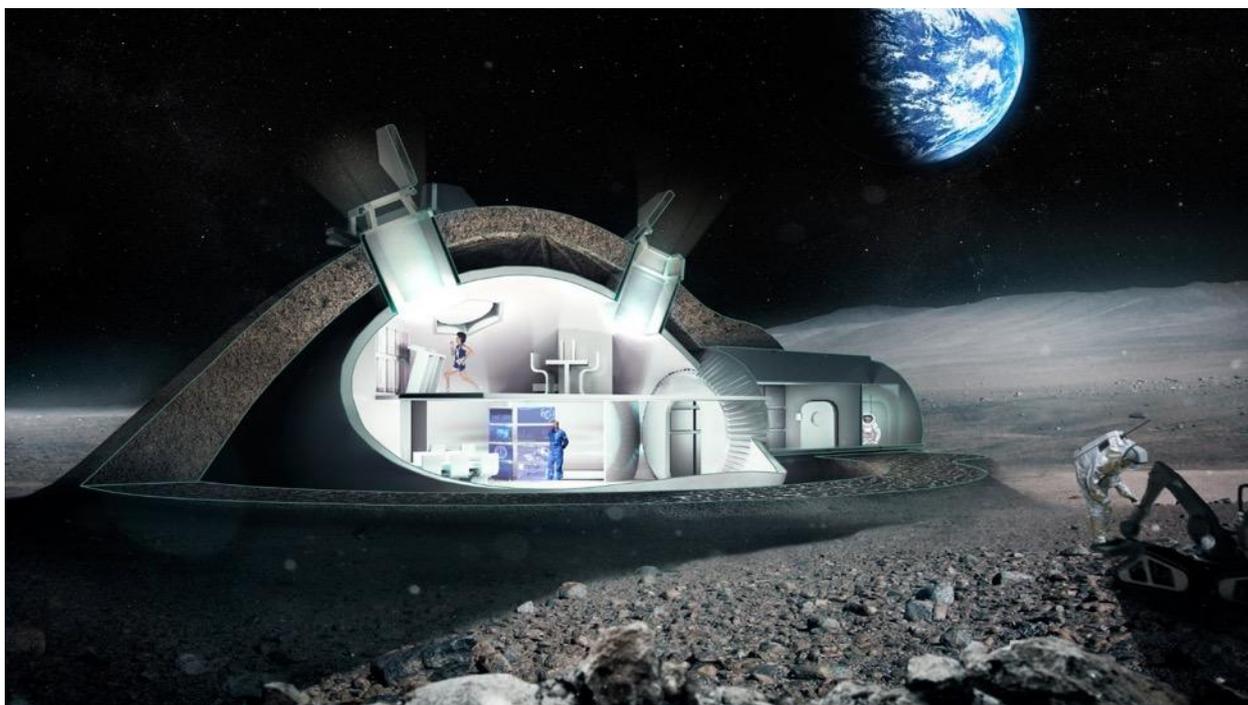
Εικόνα 13.18 *Massimiliano Fuksas, Κέντρο ερευνών του αποστακτηρίου Nardini, Bassano del Grappa, Ιταλία, 2002-2004. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*



Εικόνα 13.19 *Gehry Partners, DZ Bank Building, Βερολίνο, 2001. (Φωτογραφία Β. Πετρίδου)*

Παράλληλα, αναπτύσσεται όλο και περισσότερο, μπροστά στα πολύπλοκα φαινόμενα της κλιματικής αλλαγής, το κίνημα της Βιώσιμης Αρχιτεκτονικής και θεμελιώνονται βραβεία για τα πράσινα κτήρια. Παρότι έχουμε αναφερθεί και στο Κεφάλαιο 12 στην ίδια έννοια, η επανάληψή της σε συνοπτική μορφή και εδώ στοχεύει στην υπογράμμιση της σημασίας της. Η αρθρογραφία για τα φιλικά προς το περιβάλλον

κτήρια αυξάνεται και οι τεχνολογικές καινοτομίες βιώσιμων υλικών αναπτύσσονται με γρήγορο ρυθμό. Η έμφαση σε μια ολιστική προσέγγιση του σχεδιασμού με άξονα ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο περιβάλλον αγγίζει όλες τις κλίμακες από την αρχιτεκτονική ως τη χωροταξία. Με στόχο μια βιώσιμη πόλη, έρευνες εστιάζουν στην εξοικονόμηση της ενέργειας, προτείνονται αναπλάσεις και ανασχεδιασμοί τμημάτων των πόλεων, αναπροσαρμόζονται οι μεταφορές και τα κυκλοφοριακά δίκτυα, δίνεται έμφαση στην «πράσινη ανάπτυξη» και στις ανανεώσιμες πηγές ενέργειας, σχεδιάζονται τα «έξυπνα σπίτια» και οι «διάδρομοι πρασίνου». Ένας πυρετός ερευνών και προτάσεων που, με πρόσχημα τη μέριμνα για την οικονομία και τη διατήρηση των φυσικών πόρων, οδηγούν σε πολιτικές διαμάχες, στην έναρξη προγραμμάτων ενεργειακής αναβάθμισης των κτηρίων και στην εισαγωγή νέων κριτηρίων για τον σχεδιασμό. Εμφανίζονται τα φυτεμένα δώματα, οι ηλιακές προσόψεις, η χρήση των βιοδιασπώμενων υλικών κατασκευής και τα κτήρια με μηδενικό αποτύπωμα διοξειδίου του άνθρακα που μετατρέπονται σε σχεδιαστικές προτάσεις και απευθύνονται σε μεμονωμένες ομάδες και καταναλωτές. Όμως, καθώς αυξάνεται συνεχώς το ενδιαφέρον για έναν περιβαλλοντικό σχεδιασμό, και παράλληλα η υποβάθμιση του φυσικού τόπου είναι συνεχής, αρχιτέκτονες όπως ο Norman Foster (γενν. 1935) συμμετέχουν σε προγράμματα για τις πρώτες εγκαταστάσεις στο διάστημα όπως το Lunar Habitation και το Mars Habitat (Εικ 13.20).



Εικόνα 13.20 Foster + Partners, Lunar Habitation.

Πηγή: <https://www.fosterandpartners.com/projects/lunar-habitation>

13.7 Επίλογος

Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί έναν επίλογο για όσα είχαν αναγγελθεί τόσο στην Εισαγωγή του παρόντος εγχειριδίου όσο και στο Κεφάλαιο 8, το οποίο σκιαγράφησε το πλαίσιο της αρχιτεκτονικής από το 1945 μέχρι σήμερα. Σε όλα τα κεφάλαια που αναφέρονται στην αρχιτεκτονική (8ο έως και 13ο), μέσα από τις παρουσιάσεις των έργων και των προβληματισμών, άλλοτε σε ένα γενικό περίγραμμα και άλλοτε μέσα από πιο ειδικά θέματα, στόχος ήταν να φανερωθούν οι εξελίξεις αλλά και οι προβληματισμοί που απασχόλησαν τους αρχιτέκτονες και συνεχίζουν να τροφοδοτούν τις σύγχρονες συζητήσεις. Η παράλληλη πορεία με τις εικαστικές αναζητήσεις έρχεται να συνδέσει την αρχιτεκτονική σε έναν ευρύτερο προβληματισμό και στοχεύει στη σφαιρικότερη μελέτη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Βιβλιογραφία

- Argan, G. C. (1965). Sul concetto di tipologia στο *Progetto e destino*, Il saggiatore, Milano: 75-81 και στο Argan, G. C. (1963). "On the Typology of Architecture," στο : *Architectural Design*, 12, 561-562.
- Aymonino, C. (1965). *La formazione del concetto di tipologia edilizia*, Cluva ed, Venezia.
- Aymonino, C. (1977). *Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio, 1965, Carlo Aymonino, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina.
- Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*, PUF. Ελληνική έκδοση: *Η Ποιητική του χώρου*, (1982) μτφρ. Ελένη Βέλτσιου και Ιωάννα Χατζηνικολή, 5η έκδοση, Αθήνα, Εκδόσεις Χατζηνικολή.
- Cohen, J.-L. (2019). *Η αρχιτεκτονική μετά το 1889. Με το βλέμμα στο μέλλον*, Μτφρ. Μαρτινίδης, Πέτρος, Επιμ.: Τουρνιακίτης, Παναγιώτης Κολώνας, Βασίλης Σ., University Studio Press.
- Colquhoun, A. (1969). Typology and Design Method, *Perspecta*, 12, 71-74.
- Forty, A. (2000), *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames and Hudson.
- Gropius, W. (1955). *Scope of Total architecture*, από την ιταλική μετάφραση *Architettura integrata*, (1977) Il Saggiatore, Milano, αναδημοσίευση από το W. Gropius, *Design Topics, Magazines of Arts*, December 1947.
- Harvey, D.W. (1973). *Social Justice and the City*, Johns Hopkins University Press.
- Hays, M. (2010). *Architecture's desire*, MIT Press.
- Heidegger, M. (2006). *Η τέχνη και ο χώρος*, μετ. Τζαβάρας Γιάννης, Ίνδικτος.
- Heidegger, M. (2008). *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, μετ. Ξηροπαϊδης Γιώργος, Πλέθρον.
- Hertzberger, H. (1991). *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, ελλ. μτφρ. Τ. Τσοχαντάρη, *Μαθήματα για Σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, 2002.
- Hertzberger, H. (2000). *Space and Learning: Lessons in Architecture 3*, Rotterdam: 010 Publishers.
- Krier L., & Porphyrios, D. (1980). *Quatèmère de Quincy, De l'imitation*, AAM.
- Küchler, S. (2010). *The prototype in 20th-century art*, *Visual Communication*, 2010, Vol. 9 no. 3, 301-312.
- Langer, S. (1953). *Feeling and Form, a theory of art developed from Philosophy in a New Key*. https://monoskop.org/images/1/11/Langer_Susanne_K_Feeling_and_Form_A_Theory_of_Art.pdf
- Lefebvre, H. (1947). *Critique de la vie quotidienne*, t. I : Introduction, Paris, Grasset.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*, Anthropos.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ελλ. μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Νήσος, Αθήνα.
- Moneo, R. (1978). On Typology, στο *Oppositions* 13, Summer: 27-33.
- Montaner, J. M. (2014). *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Νεφέλη.
- Norberg-Schulz, Ch. (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, ελληνική μετ. *Genius loci: Το πνεύμα του τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, (2009). Μ. Φραγκόπουλος μτφρ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα.
- Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*, Marsilio; *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, (1985), μετ. Β. Πετρίδου, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2η εκ. 1991.
- Susik, A. (2015). *Art with a Life of its Own: Questioning Mimesis in Media Art Prototypes*, ISEA 2015, Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art.

- Tafuri, M., Dal Co Fr. (1979). *Modern Architecture*", Abrams, New York; Thames and Hudson, London 1980.
- Vidler A. (2000). *Warped Space. Architecture, Art And Anxiety In Modern Culture*, MIT, ελλην. Μετ: *Οι Χωρικές Στρεβλώσεις*, (2019), μετ. Μπεκιαρίδης Β., Πατσαβός Ν., επιμ. Πατσαβός Ν. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας.
- Vidler, A. (1977). The idea of type: the transformation of the academic Ideal 1750-1830, στο *Oppositions* n. 8, 1977: 95-115.
- Vidler, A. (2008). *The immediate present, inventing architectural modernism*. MIT Press.
- Watkin, D. (2005). *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres, Architectural Environments. Surrounding Objects*, Birkäuser.
- Κονταράτος, Σ. (2009). *Δοκίμια αρχιτεκτονικής. Πρότυπα, συμβολισμοί και αναιρέσεις στη νεότερη εποχή*, Libro.
- Μπούρας, Χ., Φιλιππίδης, Δ. (επιμ.) (2013). *Αρχιτεκτονική, αισθητική, αστικός σχεδιασμός*, βιογραφικά σημειώματα, γεωγραφία, εξαρτήματα-εργαλεία ιστορία και θεωρία, Μέλισσα.
- Πορφύριος, Δ. (1970). Εισαγωγή στη μεταφονξιοναλιστική αρχιτεκτονική. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 12.
- Πορφύριος, Δ. (1977). Το τέλος των στυλ, *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 11.
- Πετρίδου, Β. (επιμ.), Αγγελίδου, Ι., Αξιώτη, Ε., Βαρδούλη, Θ., Βούγια, Α., Κίζης, Κ., Πανηγυράκης, Φ., Σιώλη, Α., & Τουλούμη, Ο. (2024). *Θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-435>
- Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ο. (2015). *Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>
- Πετρίδου, Β. (2017). «Η Μνήμη ανάμεσα στο πρότυπο και το πρωτότυπο», στο *Χωρικές αφηγήσεις της μνήμης*, Λαδά Σ., Παπαϊωάννου Κ., Τσουκαλά Κ. (Επ.) εκ. Επίκεντρο.
- Πετρίδου, Β. (2018). «Το λήμμα Architecture στο *Dictionnaire d'architecture* του Quatremère de Quincy στην «Encyclopédie Methodique», στο *Ήρωσ κτίστης Μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα*, τόμος 2^{ος}, σσ. 459-470, εκδόσεις Μέλισσα.
- Τσακίρη Ε. (2016). "Sense and Sensibility", city ambiances in architectural (urban), cartographic and fine art visual representations of cities, στο *Ατμόσφαιρες, αύριο*, Πρακτικά 3^{ου} Συνεδρίου, Παν. Θεσσαλίας, Βόλος.
- Χατζησάββα, Δ. (2023). *Σύγχρονες αρχιτεκτονικές θεωρήσεις. Σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής*, University Studio Press.

Στο παρόν σύγγραμμα διερευνάται η παράλληλη εξέλιξη της τέχνης και της αρχιτεκτονικής από το 1945 έως σήμερα. Ο στόχος είναι να διαμορφωθούν τρόποι αναζήτησης και όχι μια εξιστόρηση των γεγονότων. Αντί να ακολουθηθεί μια χρονολογική αφήγηση, παρουσιάζονται θεματικά πλαίσια που ενισχύουν τη διεπιστημονική έρευνα. Ο αναγνώστης του βιβλίου θα πρέπει να ενεργήσει ποικιλοτρόπως για να αποκομίσει τις απαντήσεις που αναζητά. Ξεκινώντας από ένα γενικό πλαίσιο, θα πρέπει να περιδιαβεί εξειδικευμένες περιοχές οι οποίες θα τροφοδοτήσουν τη σκέψη του με πληροφορίες που μπορούν να συνδεθούν σε έναν ενιαίο άξονα. Για παράδειγμα, μελετώντας τα χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας τέχνης και αρχιτεκτονικής μπορεί να συναντήσει τις βασικές αρχές όπως αυτές ξεδιπλώνονται μέσα από τις σχέσεις τους με άλλα γνωστικά αντικείμενα, να μελετήσει κείμενα που παρουσιάζουν τις θεωρητικές καινοτομίες, να αντιληφθεί τις επιρροές από τη φιλοσοφία και να διαπιστώσει, μέσα από αρχιτεκτονικά και καλλιτεχνικά έργα, εκθέσεις και επιτελεστικές διαδικασίες, τα συγκεκριμένα αποτελέσματα.

Η έμφαση δίνεται στον τρόπο με τον οποίο η τέχνη και η αρχιτεκτονική ανταποκρίθηκαν στους μεταπολεμικούς πολιτικούς, κοινωνικούς, οικονομικούς και τεχνολογικούς μετασχηματισμούς. Εξετάζεται η μετάβαση από τον μοντερνισμό –που εστίασε στην πρόοδο και στον ορθολογισμό– στον μεταμοντερνισμό, που έδωσε έμφαση στον πλουραλισμό, στον ιστορικό αναστοχασμό και στην κριτική στις αρχές του μοντερνισμού. Η θεματολογία διαρθρώνεται στις παρακάτω ενότητες: οι αναφορές στη μεταπολεμική περίοδο και στις πρώτες προσπάθειες φυγής από τον Μοντερνισμό, η παρουσίαση και ο σχολιασμός των νέων θεσμών προβολής της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, οι διεπιστημονικές συνδέσεις της αρχιτεκτονικής και της τέχνης με άλλα γνωστικά αντικείμενα, ο σχολιασμός βασικών κειμένων που δημοσιεύτηκαν από το 1950 και μετά και άλλαξαν την πορεία της αρχιτεκτονικής και της τέχνης, καταδεικνύοντας όχι μόνο την αναδιάρθρωση των στόχων αλλά και τα αδιέξοδα που εμφανίζονται στο τέλος του 20ού αιώνα, η ανάπτυξη βασικών εννοιών για την τέχνη και την αρχιτεκτονική που χαρακτηρίζουν την περίοδο.

Με την οργάνωση των θεμάτων χωριστά και παράλληλα, το σύγγραμμα δίνει τη δυνατότητα στους αναγνώστες να εξετάσουν την τέχνη και την αρχιτεκτονική ανεξάρτητα ή σε σύνδεση, αποκτώντας μια ευρύτερη κατανόηση της κοινής τους εξέλιξης. Μέσα από βασικά παραδείγματα και θεωρητικά κείμενα, τονίζεται ο εξελισσόμενος ρόλος τους στη διαμόρφωση της σύγχρονης σκέψης και του πολιτιστικού λόγου. Έτσι ο αναγνώστης που προσεγγίζει ένα κεφάλαιο για τις τέχνες μπορεί να αντλήσει πληροφορίες που συμπληρώνονται, διευρύνονται και αποκτούν νέες προοπτικές, καθώς η μελέτη προχωρά στο αντίστοιχο κεφάλαιο για την αρχιτεκτονική, και το αντίστροφο. Πώς θα μπορούσε βέβαια να γίνει διαφορετικά, αφού η σχέση των τεχνών με την αρχιτεκτονική όχι μόνο είναι εξ' υπαρχής αδιάσπαστη, αλλά και αλληλεξαρτώμενη, και αλληλοσυμπληρούμενη. Θα ήταν κενός νοήματος ένας ισχυρισμός που υποστηρίζει ότι η μελέτη της αρχιτεκτονικής δεν αναγκαιούται τη μελέτη των τεχνών ή ότι οι τέχνες μπορούν να αγνοήσουν την αρχιτεκτονική. Έτσι, τα θέματα του βιβλίου, καθώς παρουσιάζουν αυτές τις παράλληλες πορείες, επαναλαμβάνουν ό,τι στην πράξη συμβαίνει συνεχώς: καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες συνεργούν για την απόδοση και την έκφραση των σκέψεων, των διερωτήσεων, των αποριών που διατρέχουν τη ζωή του ανθρώπου σε κάθε εποχή.

Το παρόν σύγγραμμα δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του Έργου ΚΑΛΛΙΠΟΣ+	
Χρηματοδότης	Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Προγράμματα ΠΔΕ, ΕΠΑ 2020-2025
Φορέας υλοποίησης	ΕΛΚΕ ΕΜΠ
Φορέας λειτουργίας	ΣΕΑΒ/Παράρτημα ΕΜΠ/Μονάδα Εκδόσεων
Διάρκεια 2ης Φάσης	2020-2023
Σκοπός	Η δημιουργία ακαδημαϊκών ψηφιακών συγγραμμάτων ανοικτής πρόσβασης (περισσότερων από 700) • Προπτυχιακών και μεταπτυχιακών εγχειριδίων • Μονογραφιών • Μεταφράσεων ανοικτών textbooks • Βιβλιογραφικών Οδηγών
Επιστημονικά Υπεύθυνος	Νικόλαος Μήτρου, Καθηγητής ΣΗΜΜΥ ΕΜΠ
ISBN: 978-618-228-355-4	DOI: http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1105

Το παρόν σύγγραμμα χρηματοδοτήθηκε από το Πρόγραμμα Δημοσίων Επενδύσεων του Υπουργείου Παιδείας,