



кальбос

- ★ Το κείμενο συνοδεύουν 20 σκίτσα και 2 φωτογραφίες.
- ★ Τα σκίτσα των σελίδων 37, 42, 45, 66, 72, 74, 88, 119, 127, 131, 141, 142 αποτελούν προϊόν επεξεργασίας κάποιων εικόνων (εικονογραφημένων διαφημίσεων, καρτ-ποστάλ, φωτογραφιών κλπ.) η οποία έγινε από τον συγγραφέα και τη Μαρία Κοπανάρη.

Ανατύπωση-Διάθεση: Εκδόσεις ΚΟΥΚΚΙΔΑ
Θεμιστοκλέους 37, Αθήνα 106 77, τηλ. 210 3802644

Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΧΩΡΟ

**Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν
και ερμηνεύουν το χώρο**

στο Μάνο τη Ζωή και τη Γεωργία

ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ

Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΧΩΡΟ

Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν
και ερμηνεύουν τον χώρο



1990

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	11
I. Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΧΩΡΟ	
1. Χώρος και κοινωνικές αξίες	17
2. Η σύγχρονη ιδεολογία της πληροφορίας	22
II. Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑΣ	
1. Η σύγχρονη εμπειρία του όμοιου	33
2. Βεβαιωτική δύναμη και ισοδυναμία των ομοίων	39
3. Ομοιότητα και χώρος	42
III. Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ	
1. Μεταφορά και αναλογία	51
2. Η «εμπειρία» της μεταφοράς	58
3. Μεταφορά και χώρος	64
α. Ο άνθρωπος πρότυπο της μεταφοράς	70
β. Η φύση πρότυπο της μεταφοράς	75
γ. Η μηχανή πρότυπο της μεταφοράς	80
4. Η αλληγορία	84
IV. Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟΥ ΣΗΜΕΙΟΥ	
1. Ο ρόλος της άρθρωσης	91
α. Ο γεωμετρικός χώρος	96
β. Ο δομικός χώρος	99
γ. Ο βιωματικός χώρος	102
δ. Ο θεσμικός χώρος	105
2. Το είδος της σύμβασης	110

α. Το ίχνος	111	
β. Το εμβληματικό σημείο	115	
γ. Το σύστοιχο σημείο	118	
3. Παράβαση και παρερμηνεία	122	
4. Παρασήμανση: η ιστορία των συμβατικών σημείων ..	133	
 V. ΠΕΡΑ ΑΠ' ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ		
1. Η μυρωδιά του χώρου	146	
α. Η μεταφορική δύναμη της μυρωδιάς	148	
β. Η μυρωδιά σαν συμβατικό σημείο	152	
2. Ο ήχος του χώρου	157	
α. Ο ήχος σαν συμβατικό σημείο	161	
β. Ηχητική μεταφορά και ομοιότητα	168	
3. Η υφή του χώρου	173	
α. Η υφή σαν συμβατικό σημείο	176	
β. Μεταφορική υφή	183	
 VI. ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ		187
VII. ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ		199
VIII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ		209

Εισαγωγή

Τί εννοούμε όταν ονομάζουμε κάτι σύμβολο; Σε τί αποδίδουμε την προέλευσή του, πώς νομίζουμε ότι παρεμβαίνει στις σχέσεις των ανθρώπων, σε τί μας αφορά και τί μας επιβάλλει; Πώς δημιουργούνται τα σύμβολα και από ποιους;

Αν κάτι κατάφερε η ανάπτυξη της πολλαπλά αμφισβητημένης σημειολογίας, είναι ότι δημιούργησε την καχυποψία ότι είμαστε κυκλωμένοι από σύμβολα. Δεν μας κυνηγούν μόνο στα όνειρά μας, όπως μας βεβαιώνουν οι ψυχαναλυτές, αλλά είναι ικανά να κατευθύνουν και την καθημερινότητά μας, δεν είναι κρυμμένα μόνο στα ιερά βιβλία αλλά ξεπηδούν συνέχεια και από τα διαφημιστικά ταμπλώ.

Ίσως η ανθρωπολογία, παρ' όλες τις παρωπίδες που η υπεροψία του δυτικού πολιτισμού τής επέβαλε, να βοήθησε να εδραιωθεί η πεποίθηση ότι όλοι οι άνθρωποι ζουν ανάμεσα σε σύμβολα, μόνο που είναι διαφορετικά, αλλιώς αναγνωρίζονται και αλλιώς χρησιμοποιούνται. Κάποτε μάλιστα στη δική μας ματιά εμφανίζονται απολύτως αδιαφανή, αδιαπέραστα, βουβά.

Αν όμως τα σύμβολα υπάρχουν μόνο γι' αυτούς που τ' αναγνωρίζουν, αν σύμβολα χάνονται και κερδίζονται στη διάρκεια της ιστορίας, αν λαοί συναντιώνται και χωρίζονται πάνω σε κάποια σύμβολα για τα οποία πολλές φορές είναι διατεθειμένοι να θυσιάσουν τα πάντα, τότε μήπως η ίδια η ουσία των συμβόλων βρίσκεται στη ματιά που τ' αναγνωρίζει; Μήπως τα σύμβολα επικαλούνται κάτι, προτρέπουν, δεί-

χνουν, υπενθυμίζουν ή αντιπροσωπεύουν μόνο στο βαθμό που κάποιος είναι μαθημένος να τα διακρίνει; Και μήπως αυτή η ικανότητα δεν είναι παρά προϊόν της συμμετοχής του σε μια κοινωνία ή ένα πολιτισμικό σύνολο;

Κάθε κοινωνία δημιουργεί το δικό της σύμπαν συμβόλων και τα μέλη της είναι εξοικειωμένα μ' αυτό, ζουν χρησιμοποιώντας τα σύμβολα αλλά και υφίστανται τη δράση τους. Γιατί στα σύμβολα είναι ενσωματωμένες κοινωνικές αξίες. Γιατί την απήχηση και τη δύναμη των συμβόλων κατευθύνουν μηχανισμοί κοινωνικής μάθησης, που έχουν σαν κινητήρια δύναμη την ανάγκη διατήρησης και αναπαραγωγής της συγκεκριμένης κάθε φορά κοινωνίας.

Έχουμε συνηθίσει να θεωρούμε σύμβολα κάποιες ειδικές κατηγορίες σχημάτων, κάποια ειδικά αντικείμενα, κάποιες ειδικές λέξεις, κάποιες ειδικές χειρονομίες κ.ο.κ. Δεν αποτελούν όμως τα σύμβολα ένα αυστηρά προσδιορισμένο πεδίο εμπειριών και παραστάσεων. Συμβολικό χαρακτήρα μπορεί να αποκτά το καθετί, κάθε εκδήλωση και φαινόμενο της κοινωνικής εμπειρίας. Σύμβολα γεννιώνται και χάνονται, δραστηριοποιούνται ή μένουν στην αφάνεια, κυριαρχούν ή εξασθενίζουν, γιατί η ύπαρξή τους είναι προϊόν μιας σχέσης: της σχέσης ενός ατόμου με την εμπειρία του. Η συμβολική σχέση δημιουργείται όταν ένα άτομο επενδύει με συμβολικό χαρακτήρα κάποια στιγμή της εμπειρίας του· η στιγμή αυτή αντιπροσωπεύει για το άτομο αυτό κάτι, έχει κάποια αξία. Οι συμβολικές σχέσεις μεσολαβούν την εμπειρία, επενδύοντάς την με αξία· δεν υπάρχει τρόπος ν' απομονώσουμε την ατομική εμπειρία από τέτοιες επενδύσεις, οι οποίες δεν αποτελούν παρά προϊόν του εγγενούς κοινωνικού χαρακτήρα κάθε εμπειρίας. Η κοινωνία εφοδιάζει τα μέλη της όχι με μια παγιωμένη γνώση ερμηνείας των συμβόλων και συμμόρφωσης προς τις αρχές που απηχούν, αλλά με την ικανότητα να δημιουργούν συμβολικές σχέσεις, να προβάλλουν και ν' αναγνωρίζουν στις παραστάσεις τους αξίες μαθημένες μέσα στη διαρκή κοινωνική εκπαίδευση και απαραίτητες για την επιβίωση σύμφωνα με τα πρότυπα ζωής που επικρατούν.

Μια κριτική επομένως της σημερινής κοινωνίας δεν αρκεί

να περιλάβει μια κριτική των αξιών που απηχούν κάποια σύμβολα, αλλά είναι απαραίτητο να κατευθυνθεί στην καρδιά του συμβολικού μηχανισμού: στον τρόπο που θεμελιώνονται, λειτουργούν και αλλάζουν οι συμβολικές σχέσεις, στον τρόπο που εξασφαλίζουν τη συμμετοχή των ατόμων στο συμβολικό σύμπαν της κοινωνίας. Πρέπει να αναζητηθουν οι πηγές της συμμόρφωσης προς τους κανόνες των συμβολικών μηχανισμών αλλά και τα περιθώρια της απείθειας. Πρέπει να ανιχνευτούν οι συνέπειες των κοινωνικών αντιθέσεων στις συμβολικές σχέσεις. Και πρέπει, τέλος, να προσδιοριστεί, έστω και σαν μια προοπτική, η δυνατότητα αμφισβήτησης και ανατροπής του κύρους όχι πια των συμβόλων αλλά των ίδιων των μηχανισμών που εξασφαλίζουν την παραγωγή συμβολικών σχέσεων σε τούτη την κοινωνία.

Το γραπτό που ακολουθεί προσπαθεί να εντοπίσει τους μηχανισμούς που ρυθμίζουν τη συμβολική σχέση με κάποια ιδιαίτερη πλευρά της κοινωνικής εμπειρίας, την κοινωνική εμπειρία του χώρου. Προσπαθεί να δει πώς στη σύγχρονη κοινωνία ο χώρος αποκτά συμβολική αξία, προκαλεί και στηρίζει συμβολικές σχέσεις με αυτούς που τον κατοικούν σε κάθε στιγμή της ζωής τους. Γιατί συμβολική σχέση με το χώρο δημιουργείται σε οποιαδήποτε στιγμή της εμπειρίας του χώρου, γιατί η εμπειρία του χώρου είναι αναπόσπαστα φορτισμένη με τον τρόπο που τον αντιλαμβάνεται, τον αναγνωρίζει και τον αξιολογεί η ίδια η κοινωνία που τον κατοικεί. Η συμβολική σχέση με το χώρο πλάθει κυριολεκτικά το χώρο.

Η μελέτη της συμβολικής σχέσης με το χώρο σκιαγραφεί ταυτόχρονα με έναν παραδειγματικό τρόπο (με δεδομένες τις ιδιαιτερότητες του παραδείγματος) μια πιο γενική κριτική των συμβολικών σχέσεων. Και εφόσον μια αρνητική κριτική της υπάρχουσας κοινωνίας τροφοδοτεί και στηρίζει το αναλυτικό αυτό εγχείρημα, στο κείμενο διατυπώνονται και κάποιες θέσεις για το ρόλο και τη σημασία των συμβολικών σχέσεων τόσο για τη διατήρηση όσο και για την αλλαγή τούτης της κοινωνίας.

*

Όπως κάθε γραπτό έτσι και τούτο εδώ είναι προϊόν μιας σχέσης διαλόγου με κάποιους ανθρώπους, άλλωστε στόχος του δεν μπορεί παρά να είναι μια διεύρυνση του διαλόγου για θέματα που πιστεύω ότι καθορίζουν τη ζωή μας και τροφοδοτούν τα οράματά μας. Το κείμενο διαμορφώθηκε σαν μια κριτική επανεξέταση της διδακτορικής μου διατριβής που γράφτηκε το 1986 και υποβλήθηκε στην αρχιτεκτονική σχολή του Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης (οι καθηγητές Δημήτρης Φατούρος, Πέτρος Μαρτινίδης και Άννυ Βρυχέα είχαν την ευθύνη της παρακολούθησης της μελέτης και της εισήγησης). Η επανεξέταση αυτή δεν αφορούσε μόνο θέματα ύφους που έθετε η ακαδημαϊκή εμφάνιση του κειμένου, αλλά και την ίδια την ουσία κάποιων θέσεων οι οποίες αναπτύχτηκαν, εξελίχτηκαν πιστεύω, αλλά και σε κάποια σημεία τροποποιήθηκαν. Νιώθω πως καθοριστική για την τελική μορφή του κειμένου ήταν η κριτική αλλά και η παρακίνηση για σκέψη και διερεύνηση που προήλθε από τρεις φίλους: τον Μιχάλη Καραχάλιο, τη Μαρία Κοπανάρη και την Ευγενία Μιχαλοπούλου. Ο διάλογος μαζί τους συνεχίζεται εδώ και κάμποσα χρόνια και πιστεύω πως αφήνει τα σημάδια του στη σκέψη του καθένα μας. Τις δικές μου αναζητήσεις νιώθω πως τις σημάδεψαν επίσης οι συζητήσεις που γίνονταν στη συντακτική ομάδα του περιοδικού «Εφήμερη Πόλη» που είχε σαν στόχο του την ανάπτυξη μιας πολύπλευρης προβληματικής για τα θέματα του χώρου, της πόλης. Παρόλο που αυτή η προσπάθεια έχει από καιρό σταματήσει, ο απόηχος αυτών των συζητήσεων εξακολουθεί να με τροφοδοτεί.

Όταν το γραπτό πήρε το δρόμο προς το τυπογραφείο χρειάστηκε η συνδρομή αρκετών φίλων. Ξέρω πως χωρίς τη βοήθειά τους ίσως αυτό το βιβλίο δεν θα είχε βγει: είναι η Εύη Κώτσου, ο Τάκης Μαστραντώνης, η Ματίνα Καλογεράκου, η Ράνια Καλαντζή και ο Πέτρος Ζερβός.

Καταλαβαίνω πως η χειρονομία της έκδοσης έχει κάτι το τελεσίδικο. Οι θέσεις μου, οι αρχές μου, οι προτάσεις μου. Και βέβαια ένα βιβλίο δεν είναι όπως ένα κείμενο σε ένα περιοδικό που υποτίθεται ότι μετέχει άμεσα σε ένα διάλογο εν εξελίξει. Θέλω να φαντάζομαι όμως ότι και ένα βιβλίο μπορεί

να αντιμετωπιστεί σαν μια ιδέα που ρίχνεται από κάποιον προς κάποιους, κάτι σαν θέμα συζήτησης και προσωπική αγωνία μαζί. Άλλωστε και η χειρονομία της έκδοσης δεν είναι κι αυτή μια συμβολική χειρονομία;

I. Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΧΩΡΟ

1

Χώρος και κοινωνικές αξίες

Οι ταξιδιώτες μιλούσαν πάντα για θαυμαστές πόλεις. Στις γοητευτικές περιγραφές τους από κόσμους μακρινούς και άγνωστους, προσπαθούσαν να δώσουν εικόνες απ' τα κτίρια που άλλοι πολιτισμοί κατασκευάζουν, τον τρόπο που οχυρώνουν την πόλη τους, τους δρόμους της και τις πλατείες της. Μια περιγραφή των πόλεων ήθελε να είναι μια περιγραφή ταυτόχρονα μιας άλλης κοινωνίας, ενός άλλου τρόπου ζωής.

Οι σύγχρονοι τουρίστες φωτογραφίζουν ασταμάτητα κτίρια και τοποθεσίες. Στη δικιά τους «περιγραφή» των κοινωνιών που επισκέπτονται, οι εικόνες των κτιρίων αποτελούν ντοκουμέντα της ζωής σε μια άλλη χώρα, δείγματα του αλλιώτικου και πολλές φορές του εξωτικού.

Είναι φαίνεται βαθιά ριζωμένη η πεποίθηση ότι τα κτίρια και οι πόλεις, ο χώρος γενικά μιας κοινωνίας, μιλάει γι' αυτήν, τη χαρακτηρίζει. Στην ίδια πεποίθηση άλλωστε βασίζονται και οσες έρευνες, επιστημονικές ή μη, επιδιώκουν να κατανοήσουν διαφορετικούς πολιτισμούς, διαφορετικές κοινωνίες, μελετώντας τον κτιριακό πολιτισμό τους.

Όμως, και ένας απαιτητικός ταξιδιώτης και ένας καχύποπτος ερευνητής, διαπιστώνουν πως πολλά εμπόδια ορθώνονται στην προσπάθειά τους να γνωρίσουν άλλους τρόπους ζωής παρατηρώντας ξένες πόλεις. Διαπιστώνουν ότι ο ίδιος ο χώρος δεν έχει μια απεριόριστη διαφάνεια, τέτοια που ν' αποκαλύπτει τις κοινωνικές σχέσεις που στεγάζει, όπως θα το

περίμεναν, αλλά συχνά κρύβει, παραπλανά, γίνεται ακατανόητος για κάποιον που τον παρατηρεί. Ο χώρος δεν κάνει γνωστά σε όλους τα ίδια πράγματα. Ακόμα και μια περιγραφή του χώρου μπορεί να γίνει με πολύ διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με τις προθέσεις και τις παραστάσεις που έχει αυτός που την κάνει. Και πολύ περισσότερο μια τέτοια περιγραφή δεν μπορεί να έχει αξιώσεις αδιαμφισβήτητης περιγραφής της ίδιας της κοινωνίας.

Ταξιδιώτες και ερευνητές αναγκάζονται να παραδεχτούν ότι αυτό που βλέπουν μπροστά τους και πιστεύουν ότι είναι αντικειμενικό και περιγράψιμο με κοινά αποδεκτούς όρους, αλλιώς το βλέπουν και το ζούν τα μέλη μιας άλλης κοινωνίας, με άλλες ανάγκες, άλλους στόχους και άλλα σχήματα ερμηνείας.

Όλα αυτά συμβαίνουν γιατί ο χώρος δεν αποτελεί απλά ένα άθροισμα υλικών δεδομένων που εμποδίζουν ή διευκολύνουν κάποιες κοινωνικές δραστηριότητες. Η ίδια η κοινωνία προβάλλεται πάνω στο χώρο της, τον «παράγει» με μια έννοια του όρου που πρέπει να την επεκτείνουμε: ο υλικός μετασχηματισμός του περιβάλλοντος («φυσικού» και «τεχνητού») είναι μόνο ένα μέρος της παραγωγής του χώρου: χώρος παράγεται και μέσα απ' την ερμηνεία, την επιλογή κέντρων προσοχής, την επένδυση κοινωνικών αξιών. Μ' άλλα λόγια, παράγεται απ' τον τρόπο που τον εννοεί και τον αξιοποιεί κάθε κοινωνία. Ο υλικός μετασχηματισμός άλλωστε κινείται από μια αντίστοιχη προϋπόθεση: η μορφοποίηση στόχων παρέμβασης από φορείς ή άτομα αποτελεί ήδη μια διαδικασία επιλογής, εστίασης και ανάδειξης ορισμένων πλευρών του χώρου και μ' αυτή την έννοια βασίζεται σε μια κοινωνική ερμηνεία του.

Η επένδυση κοινωνικών αξιών στο χώρο κινητοποιεί μια ιδιαίτερη πλευρά κοινωνικής εμπειρίας που προτείνω να ονομάσουμε συμβολική σχέση με το χώρο. Συμβολική σχέση ενός μέλους, μιας ομάδας ή μιας κοινωνίας ολόκληρης με το χώρο, δημιουργείται όταν ο χώρος δρα σαν φορέας κοινωνικών αξιών τις οποίες, ανάλογα με το είδος της σχέσης, εκπέμπει, επιβάλλει, υπαινίσσεται, αναδεικνύει κ.λ.π. Η συμβολική

σχέση είναι προϊόν προβολής, προβολής κοινωνικών προτύπων, κοινωνικών επενδύσεων, κοινωνικών ιδεών και αρχών. Πρόκειται όμως για μια προβολή που δε γίνεται πάνω σε κάτι ουδέτερο, αντικειμενικό, με ύπαρξη ανεξάρτητη από την προβολή. Ο χώρος δεν είναι μια οθόνη. Η υπόστασή του συγκροτείται κάθε φορά από την ίδια την προβολή, έτσι που να είναι αδύνατο να αποτελέσει εμπειρικό ή νοητικό δεδομένο για τα μέλη μιας κοινωνίας απελευθερωμένο από τα δίχτυα της συμβολικής σχέσης.

Ορίζοντας της συμβολικής σχέσης, πεδίο αναφοράς και όριο εξάπλωσής της είναι ο πολιτισμός που χαρακτηρίζει τη δεδομένη κάθε φορά κοινωνία. Στο εσωτερικό του δημιουργούνται και αποκτούν κοινωνικό κύρος οι αξίες και οι τρόποι επένδυσής τους στο χώρο. ‘Έξω απ’ τα όριά του κάποιες συμβολικές σχέσεις μπορεί να είναι ακατανόητες, αυθαίρετες ή απλά ανύπαρκτες. Μέσα στα όριά του κάποιες συμβολικές σχέσεις μπορεί να είναι τόσο συνηθισμένες, που να γίνονται αυτονόητες, γι’ αυτό δυσδιάκριτες. Μια προσπάθεια λοιπόν να κατανοηθεί η λειτουργία τους και η έμβελειά τους έχει σαν απαίτηση την ταυτόχρονη συμμετοχή σε μια πολιτισμική συγκυρία και την υπέρβασή της. Άλλωστε κάθε κοινωνική κριτική που τοποθετεί και τον εαυτό της σαν αντικείμενο του στοχασμού, βρίσκεται αναπότρεπτα σ’ αυτήν την ιδιόρρυθμη σχέση με την κοινωνία που κρίνει: μέσα της και έξω της.

Και ο πολιτισμός όμως ο ίδιος δεν αποτελεί κάτι το ενιαίο και αναλλοίωτο. Στη διάρκεια του ιστορικού χρόνου εξελίσσεται και τροποποιείται. Κινητήρια δύναμη αυτής της αλλαγής στις λεγόμενες ταξικές κοινωνίες είναι η διαρκής πάλη των κοινωνικών τάξεων, η οποία εκφράζει συγκρούσεις συμφερόντων και προοπτικών και σε κάποιες στιγμές ρήξης μπορεί να παίρνει τη μορφή σύγκρουσης κοινωνικών αξιών.

‘Οσο κάποιες τάξεις κυριαρχούν, εξασφαλίζουν τον έλεγχο και την παραγωγή του πολιτισμού και ασκούν την ηγεμονία τους χρησιμοποιώντας τον. Κάποιες άλλες κυριαρχούμενες, είτε υποτάσσονται, είτε φθείρουν τον πολιτισμό που τους επιβάλλεται εισάγοντας αξίες, πρακτικές και συμπεριφορές που τον υπονομεύουν. Ο πολιτισμός λοιπόν βρίσκεται σε μια

δυναμική κατάσταση και μέσα του μπορεί να αναπτύσσονται αντιφατικά πλέγματα αξιών.

Η διένεξη γύρω από τις συνθήκες κοινωνικών σχέσεων που μπορεί να χαρακτηρίζουν μια κοινωνία, οι τρόποι που αυτή η διένεξη εκφράζεται ιστορικά σε μορφώματα αξιών και σε συστήματα αναμετρούμενων αντιλήψεων, εισάγει στο εσωτερικό της κοινωνίας επιμέρους οπτικές (επιμέρους κίνητρα, επιμέρους στάσεις ζωής). Γι' αυτό και η συμβολική σχέση επηρεάζεται κάθε φορά από τη θέση εκείνου που τη βιώνει στο εσωτερικό κάποιας κοινωνικής ομάδας, από το βαθμό συμμόρφωσής του στα κυρίαρχα πρότυπα, τη συμμετοχή του σε κοινωνικές διαδικασίες (κυμαινόμενης αποφασιστικότητας για την αναπαραγωγή της τάξης πραγμάτων μιας κοινωνίας) κ.λ.π. Επιπλέον, στη συμβολική σχέση εκφράζεται ο τρόπος που έχει ζήσει την προσωπική του ιστορία, η έκταση και το είδος των εμπειριών του, με δυο λόγια ο ιδιαίτερος τρόπος που έχει βιώσει τις κοινωνικές συνθήκες καθώς και ο ιδιαίτερος τρόπος που έχουν επιδράσει στον φαντασιακό του κόσμο οι κυρίαρχες ιδέες και ιεραρχήσεις.

Κάθε μέλος μιας κοινωνίας εφοδιάζεται στη διάρκεια της κοινωνικής του εκπαίδευσης, όχι μόνο της θεσμοποιημένης αλλά και κείνης που προέρχεται από τη συμμετοχή του στις κοινωνικές πρακτικές, με ένα σύνολο κανόνων συμβολικής συμπεριφοράς που μπορούμε να τους ονομάσουμε συμβολικούς μηχανισμούς. Οι συμβολικοί μηχανισμοί παράγουν κάθε φορά τη συμβολική σχέση που ένα άτομο έχει με κάποιο χώρο. Εκφράζουν με τη λειτουργία τους το κοινωνικό και το πολιτισμικό καθεστώς το οποίο τους δημιουργεί και ρυθμίζει τους όρους της χρήσης τους. Όμως και οι ίδιοι οι συμβολικοί μηχανισμοί αποτελούν πεδίο σύγκρουσης και αναμέτρησης κινήτρων. Οι συνθήκες της χρήσης τους διαφοροποιούν τα προϊόντα τους, τις συμβολικές σχέσεις. Ενώ λοιπόν έχουν ενσωματωμένη στη μορφή τους μια κοινωνική λογική, δεν μπορούν να προδιαγράφουν κάθε πλευρά της συμβολικής σχέσης. Οι όροι της χρησιμοποίησής τους από το άτομο είναι τόσο περιοριστικοί όσο και τα πρότυπα συμπεριφοράς για την κοινωνική ζωή γενικά. Όπως τα πρότυπα χρησιμεύουν

για να μελετήσουμε και να κατανοήσουμε τις κανονικότητες της κοινωνικής ζωής, χωρίς να μπορούν να προδιαγράψουν την εξατομικευμένη συμπεριφορά ή τη συμπεριφορά σε συνθήκες κοινωνικής σύγκρουσης, έτσι και οι συμβολικοί μηχανισμοί ορίζουν απλά ένα πλαίσιο κανονικοτήτων με βάση το οποίο μπορούν να γίνουν κατανοητές, αλλά όχι και να προβλεφθούν, επιμέρους συμβολικές σχέσεις.

Στόχος μου είναι να περιγράψω τους μηχανισμούς που ρυθμίζουν τη συμβολική σχέση με το χώρο στη σύγχρονη βιομηχανική εμπορευματική κοινωνία. Είναι λοιπόν απαραίτητο να μπορέσω να εντοπίσω τον τρόπο με τον οποίο οι κυρίαρχες αξίες που χαρακτηρίζουν αυτήν την κοινωνία, παρεμβαίνουν στη συμβολική σχέση, τον τρόπο με τον οποίο κοινωνικές προτεραιότητες ιεραρχούν τη χρήση του μηχανισμού και ελέγχουν τα αποτελέσματά της.

Στη συνέχεια θα δούμε λοιπόν πώς τα δύο θεμελιώδη γνωρίσματα που συγκροτούν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα αυτής και κάθε κοινωνίας, δηλαδή ο τρόπος που οργανώνει την παραγωγή της και ο τρόπος που εξασφαλίζει τη διατήρηση και τη συνοχή της, διαμορφώνουν τους συμβολικούς μηχανισμούς και επιβάλλουν την ένταξή τους στη συνολική κοινωνική εμπειρία, και πώς μετέχουν στη ρύθμιση της συμβολικής σχέσης με το χώρο.

Επειδή πιστεύω πως η συμβολική σχέση δεν εδράζεται μόνο στην οπτική εντύπωση του χώρου αλλά επηρεάζει, διαμορφώνει και αξιοποιεί συνολικά όλες τις αισθήσεις μας, θα ακολουθήσει μία ενότητα που έχει στόχο να ανιχνεύσει την εμβέλεια των μηχανισμών αυτών πέρα από την εικόνα του χώρου: εκεί που σημαντική είναι η υφή του, ο ήχος του και η μυρωδιά του.

Τέλος, τη σχέση των μηχανισμών μεταξύ τους, τον τρόπο που συντίθενται στην υπεράσπιση αυτής της κοινωνίας αλλά και αλληλοϋπονομεύονται, προσπαθεί να συμπεράνει το τελευταίο μέρος. Οι νύξεις του άλλωστε είναι ίσως ενδεικτικές για το προς τα πού και με τί ερωτήματα μπορεί να κινηθεί μια συγκεκριμένη διερεύνηση των δυνατοτήτων αμφισβήτησης και υπέρβασής τους.

2

Η σύγχρονη ιδεολογία της πληροφορίας

Η διαχείρηση της πληροφορίας, μ' άλλα λόγια η παραγωγή, η κατοχή και η χρήση της, μοιάζει να αποτελεί ένα κρίσιμο καθήκον όλων εκείνων των μηχανισμών που ελέγχουν και ρυθμίζουν την κοινωνία μας. Μια τεχνολογία της πληροφορίας, διαρκώς αναπτυσσόμενη, προσφέρει μέσα και μεθόδους διαχείρισης και εξασφαλίζει τη λειτουργική σύνδεση του τομέα αυτού με την κλασσική παραγωγή, εκείνη των εμπορευμάτων. Η πληροφορία γίνεται άμεσα παραγωγική, τόσο περισσότερο μάλιστα, όσο παράγεται και η ίδια με τους όρους που παράγονται και όλα τα άλλα βιομηχανικά προϊόντα. Μπορούμε πια να μιλάμε για εργοστάσια πληροφορικής, οργανωμένα με μεθόδους ανάλογες της αλυσίδας παραγωγής, τα οποία συνδέονται με δίκτυα διάθεσης και διανομής της πληροφορίας και ενισχύονται με διαρκείς κερδοφόρες επενδύσεις.

Η κατοχή και η χρήση των πληροφοριών ρυθμίζει τις δυνατότητες που έχουν οι μεγάλες επιχειρήσεις να παράγουν ανταγωνιστικά προϊόντα, να μελετούν τη «βελτίωσή» τους, να διερευνούν τις αγορές, να εκμεταλεύονται τις χρηματιστηριακές διακυμάνσεις, να εξασφαλίζουν χρηματοδότηση, να διαχειρίζονται τα κέρδη τους, να αναδιαρθρώνουν τελικά το σύστημα παραγωγής έτσι ώστε να εξασφαλίζει μεγαλύτερο κέρδος με λιγότερες απώλειες (και στις απώλειες περιλαμβάνονται βέβαια και οι αντιδράσεις των εργαζόμενων).

Ταυτόχρονα η διαχείριση της πληροφορίας εξασφαλίζει τον έλεγχο μιας κοινωνίας, της σύγχρονης βιομηχανικής εμπορευματικής κοινωνίας, καθώς παρέχει στους φορείς εξουσίας γνώση των αντιθέσεων και τη δυνατότητα επεξεργασίας έστια προσωρινών λύσεων, αλλά κυρίως τη δυνατότητα να διαμορφώνουν τη συνείδηση των πολιτών, αποκρύπτοντας, διαστρεβλώνοντας, πλάθοντας κυριολεκτικά τα γεγονότα σε τέτοιο βαθμό, που κάποιοι να μιλούν για μια «βιομηχανία της συνείδησης».¹

Ακριβώς επειδή η πληροφορία υπόκειται σε διαχείριση και ακόμα επειδή πολλά κρίνονται από τούτη τη διαχείριση, παράγεται ταυτόχρονα μια ιδεολογία της πληροφορίας, η οποία συνοδεύει την εκπομπή της και προδιαγράφει τη χρήση της. Στόχος τούτης της ιδεολογίας είναι να εννοηθεί η πληροφορία σαν εξάρτημα της ανάπτυξης και οποιαδήποτε έρευνα και παραγωγή της να συναρτηθεί με τη λογική της αποτελεσματικότητας, μιας αποτελεσματικότητας σε τελευταία ανάλυση σε σχέση με την αύξηση του κέρδους. Σωρεύω και επεξεργάζομαι πληροφορίες σημαίνει αναζητώ τρόπους να εξασφαλίσω κοινωνική επιτυχία, δύναμη, δηλαδή, απαραίτητα, χρήμα.

Γι' αυτό λοιπόν τούτη η κοινωνία ανάπτυξε εκείνες τις τεχνολογικές μεθόδους συλλογής και επεξεργασίας της πληροφορίας που αντιστοιχούν στους ιδιαίτερους σκοπούς της και εμφανίζουν την μέγιστη δυνατή αποτελεσματικότητα στην προσέγγιση της εκπλήρωσής τους. Η πληροφορική τεχνολογία αναπτύχθηκε και εξελίσσεται διαρκώς με κύριο αντικείμενό της την αξιοποίηση της πληροφορίας στη λήψη οικονομικών και πολιτικών αποφάσεων, τέτοιων που να βασίζονται στην πλήρη γνώση των δεδομένων και των ζητουμένων, στην πλήρη και εξαντλητική πρόβλεψη των ενδεχομένων.² Τέτοιες μορφές διαχείρισης της πληροφορίας απαιτούν η πληροφορία να συντάσσεται με τρόπο μονοσήμαντο, σαφώς προσδιορισμένη και άμεσα λειτουργική, ενταγμένη ή εντάξιμη σε δίκτυα πιθανών συνδυασμών. Η τεράστια συνδυαστική ικανότητα των σύγχρονων πληροφορικών μηχανών, με την αντίστοιχη χωρίς προηγούμενο ταχύτητα διεκπεραίωσης,

δημιουργεί τους όρους για τη χρηστικότητα της σύγχρονης πληροφορίας.

Απαραίτητη προϋπόθεση για μια τέτοια επεξεργασία της πληροφορίας είναι η ανάλυσή της σε τεμάχια, ποσότητες πληροφόρησης (“bits” στη γλώσσα των υπολογιστών, «ειδήσεις» στη γλώσσα της «ενημέρωσης»). Παρ’ ότι η επιλογή και η οριοθέτησή τους αποτελούν προϊόντα επεξεργασίας και βασίζονται σε συγκεκριμένες παραδοχές, κινούμενες από συγκεκριμένα κίνητρα, τούτα τα τεμάχια πληροφόρησης παρουσιάζονται σαν ουδέτερα δεδομένα, σα στοιχεία, σα γεγονότα. Η μεταφορά της πληροφορίας στη γλώσσα των πληροφορικών μηχανών εμφανίζεται σαν απλή μετάφραση της πραγματικότητας σε μια γλώσσα κατανοητή από τις μηχανές. Πρόκειται βέβαια για μια διαδικασία αναγωγής, στηριγμένη σε σιωπηρές ή μη «απλουστεύσεις», στην απαλοιφή των μη μεταφράσιμων όρων, σε παραδοχές ως προς τα όρια του πεδίου και ως προς την ιεράρχηση της προτεραιότητας ή της ευκρίνειας των χαρακτηριστικών της πληροφορίας. Όπως κάθε διαδικασία κωδικοποίησης, έτσι και η μετάφραση στις τεχνητές γλώσσες, αποτελεί μια διαδικασία μετασχηματισμού, βασισμένη σε κάποιες αξιωματικές προϋποθέσεις, που συνήθως αποτελούν και την έκφραση του κίνητρου που καθοδηγεί την κωδικοποίηση.

Το όραμα της απόλυτης προβλεπτικής ικανότητας και της ρυθμιστικής παντοδυναμίας, που βρίσκεται πίσω απ’ την ανάπτυξη της πληροφορικής τεχνολογίας, προσκρούει στην κοινωνική πραγματικότητα, στις ταξικές αντιθέσεις και τα συγκρουόμενα συμφέροντα. Η προσπάθεια σχεδιασμού της κατανάλωσης, δηλαδή σε τελευταία ανάλυση, της ίδιας της ανθρώπινης συμπεριφοράς, με τον τρόπο και την έκταση που σχεδιάζεται η παραγωγή στο σύγχρονο εργοστάσιο, παίρνει διαρκώς καινούρια μορφή, καθώς βρίσκεται αντιμέτωπη, είτε με δυνάμεις και κοινωνικές συμπεριφορές που αντιτίθενται στις αξίες του κοινωνικού συστήματος, είτε με τις ιδιαίτερες επιδιώξεις επικράτησης και ενίσχυσης της θέσης τους στο ίδιο το σύστημα οικονομικών φορέων (επιχειρήσεων), πολιτικών φορέων (συγκροτημένων πολιτικών ομάδων),

ή εθνικών ενοτήτων (κρατών που διεκδικούν νέα θέση στο διεθνές οικονομικό καθεστώς).

Παρ' όλα αυτά η αποτελεσματικότητα της πληροφορικής τεχνολογίας είναι αναμφισβήτητη και αποτελεί όπλο και για την απόκτηση δύναμης στο εσωτερικό της σύγχρονης εμπορευματικής κοινωνίας, και για τον έλεγχο της κοινωνίας από τις κυρίαρχες τάξεις. Όπως λέει και ο Ζ.Φ.Λυοτάρ: «Το ζήτημα της γνώσης στην εποχή της πληροφορικής είναι περισσότερο από ποτέ το ζήτημα της διακυβέρνησης».³

Τα μέσα μαζικής επικοινωνίας (ενημέρωσης) έχουν, υποτίθεται, σαν κύριο στόχο τους την εκπομπή πληροφοριών, την ενημέρωση των πολιτών. Συνδεδεμένα με ένα δίκτυο πρακτορείων ειδήσεων, μεταφέρουν τα «νέα» απ' τον κόσμο. Η τεράστια ανάπτυξή τους, η εξάπλωσή τους παντού και η σταδιακή εισβολή τους στο χώρο του ιδιωτικού, επιδιώκει τη διεκδίκηση όλο και μεγαλύτερου μέρους του χρόνου και της «προσοχής» μας.

Κοινό χαρακτηριστικό των μέσων η κατά συντριπτική αναλογία κατοχή τους από το κράτος, ή από μεγάλες εταιρίες, κάτι που προσδιορίζει βέβαια και τον τρόπο και τα κίνητρα της χρησιμοποίησής τους. Διεθνείς και εσωτερικές αντιθέσεις και συγκρουόμενα συμφέροντα εμποδίζουν τα κίνητρα τούτα να επιτύχουν απόλυτα το στόχο τους. Ο τρόπος όμως που ελέγχεται και διαμορφώνεται η πληροφόρηση είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικός σε περιστάσεις όπου η μέριμνα για τη διατίρηση και ενίσχυση του κοινωνικού συστήματος ενοποιεί πολιτικές ή ενδοεπιχειρηματικές αντιθέσεις.

Το πιο σημαντικό βέβαια είναι να διατηρείται το ίδιο το καθεστώς της πληροφόρησης, να εξασφαλίζεται ο εκπαιδευτικός ρόλος των μέσων μαζικής επικοινωνίας στη λογική και τις αξίες της κοινωνίας. Η εκπαίδευση τούτη πραγματοποιείται κύρια στη διάρκεια του λεγόμενου «ελεύθερου χρόνου». Τα μέσα μαζικής επικοινωνίας διεκδικούν την προσοχή των θεατών-ακροατών-αναγνωστών. Και τους παρέχουν ένα καλά προγραμματισμένο κράμα πληροφόρησης και ψυχαγωγίας. Η συνύπαρξη των δύο αυτών διαδικασιών, πολύ περισ-

σότερο η διάχυση της μιας στην άλλη, αποτελεί μια κρίσιμη ιδιομορφία του σύγχρονου καθεστώτος πληροφόρησης. Στις εφημερίδες, δίπλα-δίπλα ειδήσεις καταστροφών και «πνευματικά παιχνίδια» ή διασκεδαστικά πιν-απς. Στα περιοδικά, ρεπορτάζ κοινωνικών αναταραχών ή πολέμων δίπλα-δίπλα με συμβουλές ομορφιάς, «διασκεδαστικά» κουτσομπολιά, συνταγές ή φωτομοντέλα. Στην τηλεόραση και το ραδιόφωνο, δελτία ειδήσεων και σήριαλ, «ειδησούλες» και τραγούδια, «νέα και περιέργα απ' όλο τον κόσμο».

Καθώς η πληροφορία σκηνοθετείται από την ψυχαγωγία, καθώς γίνεται η ίδια ψυχαγωγία, η αναφορά της σε κάτι έξω από το ίδιο το μέσο που την εκπέμπει χάνει σταδιακά κάθε αξία. Δεν υπάρχουν γεγονότα παρά εικόνες τους, δεν υπάρχουν γνώσεις παρά το περιτύλιγμά τους. Και κάπου τα όρια χάνονται. Μια διαρκής ροή προγράμματος, στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση (και αντίστοιχα μια ελάχιστα διαφοροποιητική σελιδοποίηση στα έντυπα μέσα), αμβλύνει τις διαφορές, ισοπεδώνει την «εκπομπή» σε ένα άχρωμο σύνολο, ίδιο και καθημερινά επαναλαμβανόμενο.

Κάτω από την επιφανειακή ποικιλία και πολυπλοκότητα, η απόλυτη τυποποίηση, το στυλιζάρισμα, η δημιουργία και η κυκλοφορία πανομοιότυπων κλισέ, εξελίσσεται σε κύριο χαρακτηριστικό της αδιαφοροποίητης εκπομπής και αποβλέπει σε πανομοιότυπες, εξίσου στερεότυπες αντιδράσεις του αναγνώστη-θεατή. Εκείνο που συγκροτεί τη δομή της σελίδας ή του προγράμματος, είναι μια τεχνική αναγνωσιμότητας που βασίζεται στην εξοικείωση του αναγνώστη με ήδη γνωστά σχήματα, στα οποία πείθεται σιγά-σιγά να ανάγει ο ίδιος ο ποιαδήποτε εμπειρία του.

Σ' αυτή τη δομή αντανακλάται από τη μια ο τρόπος οργάνωσης των μέσων, μιας οργάνωσης που στο πρότυπο της αλυσίδας παραγωγής πρέπει να παράγει πολλά και όμοια προϊόντα. Απ' την άλλη αντανακλάται ο εκπαιδευτικός (ιδεολογικός) ρόλος των μέσων, που πρέπει να πείσουν, παρουσιάζοντας τον κόσμο, τη ζωή και τα πράγματα, με τρόπο που να συμφωνεί με τις κυρίαρχες αξίες. Και οι δυο πλευρές του ρόλου των μέσων επιβάλλουν μια έντονη τυποποίηση των μη-

νυμάτων και τη χρήση κωδίκων που να εξασφαλίζουν την ελεγχόμενη και ομοιογενή ανάγνωση.

Ως εδώ νομίζω, μπορεί κανείς να βγάλει κάποιο συμπέρασμα, σε σχέση με τον τρόπο που αυτή η κοινωνία αντιλαμβάνεται την πληροφορία. Είτε την παράγει με στόχο να οργανώσει την παραγωγή της, είτε την εκπέμπει με μορφή και τρόπο που να εγγυάται την αναπαραγωγή της μέσα από την ιδεολογική κυριαρχία, η πληροφορία οφείλει να είναι κωδικοποιησιμή και κωδικοποιημένη. Οφείλει να είναι αναλυμένη σε κομμάτια, που καθένα αποκτάει το νόημά του από την αναφορά του σε κάποιο συμβατικό σύνολο κανόνων, όπως είναι κάθε κώδικας.

Αυτή η λειτουργία της πληροφορίας εκφράζεται κατεξοχήν στον τομέα της διαφήμισης. Υποτίθεται ότι η διαφήμιση ενημερώνει τον μελλοντικό αγοραστή για τα προσόντα του προϊόντος που επιδιώκει να του πουλήσει. Ταυτόχρονα θέλει να είναι ελκυστική, ευχάριστη, διασκεδαστική (χρησιμοποιεί ευχάριστα χρώματα, τραγουδάκια, γοητευτικά πλάνα και διεγερτικό μοντάζ). Ανάμειξη πληροφορίας και ψυχαγωγίας, όπως είδαμε και στα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Ανάδειξη της ευχάριστης πληροφορίας, που σημαίνει, μιας πληροφορίας σκηνοθετημένης, πλασμένης και ιδιοτελούς (και δω βέβαια η ιδιοτέλεια είναι προφανής: να πουληθεί το προϊόν).

Το αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται από μια ισχυρή αναφορά σε δημιουργημένα εικονικά, ηχητικά, λεκτικά στερεότυπα. Η ευφυής χρήση αυτών των στερεότυπων αποτελεί τη διαφημιστική στρατηγική: εγκαθιστά το προϊόν στον κόσμο των αξιών του καταναλωτή. Η επιτυχία βρίσκεται στο να μπορέσει με το νέο, διαφημιστικό πια, στερεότυπο που δημιουργείται, να συνδεθεί αναπόσπαστα το προϊόν (στην τυπική εικόνα γραφείου τρώει κάποιος γαριδάκια τάδε μάρκας, η χαρούμενη μουσική αντιστοιχεί στο ξένοιαστο πλύσιμο με τάδε απορρυπαντικό, το τσιγάρο τάδε απαραίτητος εξοπλισμός του νέου μποέμ ή του νέου επιχειρηματία, ή του σπορτίφ εξερευνητή, κ.ο.κ.).

Διαφήμιση και μέσα μαζικής επικοινωνίας βρίσκονται σε μια στενή σχέση. Μπορεί κανείς να πει, απλουστεύοντας βέ-

βαία, ότι τα μέσα αποτελούν μια γιγαντιαία διαφήμιση του συστήματος. Άλλωστε η ίδια η εκπομπή των διαφημίσεων είναι τόσο συχνή και αλλεπάλληλη, που γίνεται αυτή το κατεξοχήν μήνυμα, λόγος ύπαρξης των μέσων. Το τηλεοπτικό πρόγραμμα φτάνει να είναι το παραγέμισμα του χρόνου που απομένει από τις διαφημιστικές σφήνες.⁴

Ο κόσμος της μαζικής επικοινωνίας κατακλύζεται από εικόνες. Το γραπτό κείμενο περιορίζεται όλο και περισσότερο στο ρόλο του σχολιασμού εικόνων, ο προφορικός λόγος οργανώνεται σα συνοδευτικό τους σχόλιο. Η τηλεόραση, μέσο κατεξοχήν εξαρτημένο από την εικόνα, έχει αναμφισβήτητη πρωτοκαθεδρία. Παράλληλα και ο κόσμος της διαφήμισης στηρίζεται στην εικόνα, είτε με τη μορφή της εικονογραφημένης διαφήμισης στις σελίδες των περιοδικών και εφημερίδων, είτε με τη μορφή των μεγάλων πανώ στην πόλη και των διαφημιστικών βίντεο-φιλμ.

Η εφεύρεση και η ευρεία χρήση της φωτογραφίας και των τεχνικών της, βρίσκεται στη βάση της διάδοσης της εικόνας. Το καθεστώς μαζικής αναπαραγωγιμότητας⁵, που εισήγαγε στον ορίζοντα του πολιτισμού τούτης της κοινωνίας, εξασφάλισε την τεράστια διάδοση των εικόνων, τη μαζική αναπαραγωγή και κυκλοφορία τους. Και καθώς οι τεχνικές μετάδοσης της εικόνας και αναπαραγωγής της κίνησης μέσα από εικόνες στον κινηματογράφο και την τηλεόραση εξελίχτηκαν, η ίδια η εικόνα έγινε ο κατεξοχήν φορέας της μαζικής επικοινωνίας.

Στη βάση της αντιμετώπισης της φωτογραφίας από το θεατή, βρίσκεται εδραιωμένη η βεβαιότητα ότι αποτελεί αντίγραφο της πραγματικότητας. Παρ' όλες τις πολύπλοκες τεχνικές, που ανακαλύφτηκαν και χρησιμοποιήθηκαν, και που μπορούν να αλλοιώσουν, να μεταμορφώσουν και να πλαστογραφήσουν με κάθε τρόπο τη φωτογραφική εικόνα, η βεβαιότητα αυτή δεν κλονίστηκε. Η φωτογραφία εξακολουθεί να θεωρείται ντοκουμέντο, ένδειξη ότι «αυτό υπήρξε»⁶, και μάλιστα τόση είναι η πίστη μας σ' αυτήν, που μόνο θεωρητικά μπορούμε να αναρωτηθούμε αν κάτι συνέβη πράγματι κάπου, καθώς βλέπουμε ένα φιλμάκι ειδήσεων στην τηλεόραση.⁷

Η δύναμη της φωτογραφικής εικόνας να λειτουργεί σαν ομοίωμα της πραγματικότητας, βρίσκεται στη βάση της λειτουργίας της στον κόσμο των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Από την πίστη αυτή ξεκινά ολόκληρο το εγχείρημα της κυριολεκτικής ανακατασκευής της πραγματικότητας από τα μέσα αυτά. Ένας κόσμος εικόνων με επιμέλεια σκηνοθετημένος σύμφωνα με τις αρχές της αλληλοδιάχυσης πληροφορίας και ψυχαγωγίας, αποκτάει το αναμφισβήτητο κύρος ενός κόσμου πραγματικού. Όσο πιο ρεαλιστικές είναι οι εικόνες, τόσο πιο μακρινές γίνονται από την πραγματικότητα. Όχι μόνο, γιατί αποτελούν προϊόν επιλογής, αλλά και γιατί ερμηνεύονται ήδη από το ίδιο το μέσο μέσα από το σχόλιο, τη σχέση των εικόνων μεταξύ τους, την ένταξή τους στο πρόγραμμα ή τη σελίδα κ.λ.π.

Ο δρόμος ανάμεσα στο να παίρνεις την εικόνα σαν πραγματικότητα, μέχρι το να ενεργείς θεωρώντας το ομοίωμα σαν πραγματικότητα, δεν είναι ιδιαίτερα μακρύς. Ορίζοντας αυτή την κοινωνία σαν κοινωνία του θεάματος, ο Ντεμπόρ λέει:

«Το θέαμα δεν είναι ένα σύνολο εικόνων αλλά μια κοινωνική σχέση μεταξύ προσώπων δια μέσου των εικόνων.»⁸

Ενεργώ με βάση το ομοίωμα, σημαίνει παίρνω κάτι στη θέση κάποιου άλλου, το οποίο θεωρώ ότι έχει τη δύναμη, τα χαρακτηριστικά και την αξία αυτού του άλλου. Και όσο αυτό το κάτι αποκτά τα χαρακτηριστικά του αντικειμένου της επιθυμίας μου (μιας επιθυμίας προσδιορισμένης σε έναν πολιτισμό της κατανάλωσης), τόσο πιο βαθιά χώνομαι στο ατέλειωτο παιχνίδι των υποκατάστατων. Υποκατάστατο της προσωπικής μου ευτυχίας-επιτυχίας, η ευτυχία-επιτυχία του νέου στο σήριαλ της τηλεόρασης: μοιάζει με μένα, θα μπορούσα να είμαι εγώ.

Το ομοίωμα όμως είναι, όπως είπαμε, προϊόν επεξεργασίας. Το ομοίωμα είναι μια κατασκευή. Και κάθε κατασκευή έχει κάποιο στόχο. Στόχος του ομοιώματος είναι η εναρμόνιση των τεράστιων αντιθέσεων που διατρέχουν την σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία, μέσα από το πλάσιμο μιας πραγματι-

κότητας χωρίς συγκρούσεις, ή με συγκρούσεις που έχουν όμως να κάνουν με τη φύση του ανθρώπου και όχι της κοινωνίας. Όπως κάθε σύστημα έκφρασης ιδεολογίας, το ομοίωμα παρουσιάζει τον πολιτισμό σα φύση. Η κατασκευή όμως προϋποθέτει την δημιουργία στερεοτύπων. Η καθοδήγηση του ομοιώματος, η «αγκύρωση»⁹ της σημασίας του, προϋποθέτει έναν επιμελημένο προ-σχεδιασμό του, την αναπαραγωγή στερεότυπων ικανών να διατηρούν σα δεδομένες τις κυριαρχες αξίες. Το στερεότυπο είναι ένα ομοίωμα, μια εικόνα φορτισμένη ήδη με αξία, την οποία αξία αναμένεται να αναγνωρίσει ο θεατής. Την αξία αυτή εγκαθιστά στον κόσμο του η πειστικότητα της «ανιδιοτελούς» εικόνας. Το στερεότυπο υφίσταται έτσι τη διαχείριση της κωδικοποίησης-αποκωδικοποίησης, κινητοποιεί μια προ-κανονισμένη αντίδραση.

Η κοινωνία της πληροφορικής και των μέσων μαζικής επικοινωνίας χαρακτηρίζεται λοιπόν από μιαν αυξανόμενη τάση διαχείρισης της πληροφορίας, του μηνύματος, της εικόνας και είναι από αυτή τη διαχείριση που εξαρτάται η αποτελεσματικότητα της ιδεολογικής κυριαρχίας. Οι λειτουργίες αυτής της διαχείρισης αποτελούν το αναγκαστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίσσεται η κοινωνική ζωή και δίνουν χαρακτήρα στις οποιεσδήποτε κοινωνικές σχέσεις (σχέσεις κυριαρχίας, ταξικές ή άλλες συγκρούσεις, διαπροσωπικές σχέσεις).

Δύο είναι οι κύριες λειτουργίες: Η πρώτη αναφέρεται στην τάση κωδικοποίησης της πληροφορίας, της υπαγωγής της δηλαδή σε κανονιστικές αρχές που ρυθμίζουν το καθεστώς της παραγωγής της και της πρόσληψής της. Η δεύτερη αναφέρεται στην αξιοποίηση της βεβαιωτικής δύναμης που κατέχει το ομοίωμα (η φωτογραφική εικόνα και οι παραγωγές της του φίλμ και του βίντεο), με τη διαχείριση, παραγωγή και κυκλοφορία στερεότυπων φορτισμένων με κοινωνικές αξίες.

Και οι δύο αυτές λειτουργίες περιγράφουν ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίο τούτη η κοινωνία προβάλλει τις αξίες της, οργανώνοντας τον κόσμο της κοινωνικής γνώσης και εμπειρίας.

Η συμβολική σχέση με το χώρο αποτελεί, όπως ήδη διατυπώθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, μια σχέση προβολής,



Νότια Κορέα, στη διάρκεια των φοιτητικών αντικαθεστωτικών διαδηλώσεων του 1987: μια φωτογραφία ντοκουμέντο της αστυνομικής βίας έκανε το γύρο του κόσμου για να ξαναγυρίσει στον τόπο που τη γέννησε, σαν αφίσσα πια που καλεί σε αντίσταση.



προβολής κοινωνικών αξιών που ορίζουν το χώρο σαν πεδίο, αντικείμενο και προϋπόθεση της κοινωνικής δράσης. Είναι λογικό να περιμένει κανείς η ιδιαιτερότητα της σύγχρονης κοινωνίας ως προς τον τρόπο που προβάλλει τις αξίες της, να εκφράζεται και στον τρόπο που ρυθμίζει την παραγωγή, εκδήλωση και εναλλακτική χρήση των συμβολικών σχέσεων.

Στους τρεις βασικούς μηχανισμούς που θα περιγραφούν στη συνέχεια, το συμβολικό μηχανισμό της ομοιότητας, της μεταφοράς και του συμβατικού σημείου, η κοινωνία της πληροφορικής έχει βάλει τη σφραγίδα της: Ο πρώτος, ο μηχανισμός της ομοιότητας, στηρίζεται κύρια στη βεβαιωτική δύναμη του ομοιώματος, στην εμβέλεια και την αυτονόητη αξία του σ' όλο το πλάτος των κοινωνικών σχέσεων. Ο συμβολικός μηχανισμός του συμβατικού σημείου στηρίζεται στη γενικευμένη κωδικοποίηση της πληροφορίας κι η δύναμή του οφείλεται στην κομβική σημασία που αποκτούν οι κώδικες-συμβάσεις στον περιορισμό και το χειρισμό της γνώσης, επομένως και στον τρόπο που νοηματοδοτούνται και αξιοποιούνται οι κοινωνικές σχέσεις προς όφελος της συγκεκριμένης κοινωνίας. Ο μηχανισμός, τέλος, της μεταφοράς, που μπορεί να εγκαθιστά συμβολικές σχέσεις διαπιστώνοντας αναλογίες, είναι μόνιμα παγιδευμένος στις δύο συμπληρωματικές λειτουργίες της κοινωνίας της πληροφορικής: είτε λειτουργεί υπό την επιρροή της βεβαιωτικής δύναμης του ομοιώματος (οριακά μεταπίπτοντας σε ομοιότητα), είτε λειτουργεί υπό την επίδραση της κωδικοποιητικής διαχείρισης (οριακά μεταπίπτοντας σε συμβατικό σημείο).

Ευκρινέστερα θα φανούν οι σχέσεις των τριών μηχανισμών με το πλαίσιο λειτουργίας της κοινωνίας της πληροφορικής και των μέσων μαζικής ενημέρωσης, αφού πρώτα αναπτυχθεί η ιδιαιτερότητα του καθένα τους, η λογική και τα χαρακτηριστικά της δράσης του.

Ας δούμε λοιπόν έναν-έναν τους συμβολικούς μηχανισμούς αρχίζοντας από το μηχανισμό της ομοιότητας.

II. Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑΣ

1

Η σύγχρονη εμπειρία του όμοιου

Ζούμε σ' έναν κόσμο πλημμυρισμένο από αντικείμενα μαζικής παραγωγής. Μαθαίνουμε να διακρίνουμε μάρκες, πεισμένοι ότι κάθε μιά τους περιλαμβάνει μια ολόκληρη ομάδα πανομοιότυπων αντικειμένων. Αναπτύσσουμε τη βεβαιότητα ότι αυτή η ομοιότητα είναι απόλυτη και πρακτικά επ' άπειρον αναπαραγώγιμη. Αγοράζουμε αυτοκίνητα, απορρυπαντικά, ρούχα και φρούτα ακόμα, σίγουροι ότι είναι ίδια μ' αυτά που ξέρουμε ότι έχει ήδη ο γείτονας, χρησιμοποιεί η φίλη μας, φοράει ο συναδελφός μας στο γραφείο, ή φάγαμε οι ίδιοι χτες.

Όλη τούτη η καθημερινή εμπειρία του όμοιου (εμπειρία που κατευθύνει κινήσεις ή επιλογές), είναι άραγε ίδια με την αίσθηση ομοιότητας που έχουν τα μέλη ενός άλλου πολιτισμού, προηγούμενου ή σύγχρονου μ' αυτόν που αποτελεί το πλαίσιο της δικής μας ζωής; Η μαζική παραγωγή, η αλυσίδα παραγωγής, εκτός από την επανάσταση που πραγματοποίησε στην οικονομία της σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας, φαίνεται πως δρα καταλυτικά και στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε, αναγνωρίζουμε, χρησιμοποιούμε και τελικά ερμηνεύουμε συμβολικά την ομοιότητα. Στόχος της αλυσίδας η παραγωγή πολλών και όμοιων αντικειμένων, λογική της η σταδιακή συναρμολόγησή τους καθώς κυλούν σε μια ταινία (ή οποιοδήποτε ανάλογό της) μέχρι να αποδοθούν έτοιμα στην άκρη της. Δεν υπάρχουν βέβαια περιθώρια για ιδιαιτερότητες που προέρχονται αναγκαστικά από την ιδιαίτερη μέ-

Θοδο, τεχνική ή επιδεξιότητα του μεμονωμένου εργάτη: καθένας είναι εξάρτημα πια μιας μεγάλης μηχανής, εκτελεί ασταμάτητα συγκεκριμένες, τυποποιημένες, ολόϊδιες κινήσεις, που προσθέτουν στο προϊόν, καθώς περνά κυλώντας μπροστά του, ένα εξάρτημα στην πορεία του προς την ολοκλήρωση. Στόχος η ταχύτητα, που σημαίνει πτώση του κόστους και μεγαλύτερη παραγωγή. Η αλυσίδα παραγωγής είναι ο κατεξοχήν τόπος του όμοιου, η πραγματική του μήτρα (μια λέξη, που από πηγή όντων διαφορετικών σε όλα εκτός από το είδος, έφτασε να σημαίνει πηγή του όμοιου, καλούπι). Όμοιες κινήσεις, όμοιες διαδικασίες, όμοια υλικά, όμοια προϊόντα με όμοιες επιδόσεις και ιδιότητες.

Η εμπειρία του σύγχρονου καταναλωτή, του κυκλωμένου από τα αντικείμενα μαζικής παραγωγής, δεν εξαντλείται στην απλή επιβεβαίωση της ομοιότητάς τους. Η διαφήμιση, κατευθυντήρια δύναμη της κατανάλωσης, αναλαμβάνει να εισάγει εκ των υστέρων, με τεχνητό τρόπο, τη διαφορετικότητα στα προϊόντα, για να προσελκύσει τον αγοραστή. Αν στόχος του οποιουδήποτε προϊόντος είναι το μεγαλύτερο δυνατό κοινό, το μέσο για την εξασφάλισή του είναι η τυποποίηση των προτιμήσεών του, η εξομοίωση της καταναλωτικής συμπεριφοράς. Όμως τούτη η εξομοίωση γίνεται πίσω από το προκάλυμμα μιας διαρκούς επίκλησης της ιδιαιτερότητας. Από τη μια προϊόντα διαφορετικής μάρκας συχνά δε διαφέρουν ουσιαστικά: η προτίμηση στη μάρκα γίνεται τότε ιδιαίτερη επιλογή, με κριτήρια άσχετα με το ίδιο το προϊόν, που μεταθέτουν τη διαφορετικότητα στο σκηνικό της χρήσης του (τσιγάρα για εξερευνητές, μηχανόβιους, μυστηριώδεις υπάρξεις, σπορτίφ ζευγάρια). Από την άλλη προϊόντα ολόϊδια, της ίδιας μάρκας, προσπαθούν να πείσουν τον καταναλωτή ότι απευθύνονται ειδικά σ' αυτόν —η διαφήμιση εγκαλεί τους κατάναλωτές ως υποκείμενα, παραφράζοντας τον Αλτουσέρ— του ταιριάζουν, και σ' αυτόν ανήκει η υποχρέωση να τα διαλέξει (αρώματα ειδικά για μας, μπύρες που έτσι μας αρέσουν). Πρόκειται για μια πανούργα διαλεκτική του τυπικού και του ιδιαίτερου. Ο κόσμος του εμπορεύματος χρησιμοποιεί το ιδιαίτερο παρ' όλο που το αρνείται στην παραγωγή

του, απευθύνεται σε τυπικούς καταναλωτές τους οποίους δελεάζει σαν ιδιαίτερες προσωπικότητες. Με δυό λόγια, η ιδιαιτερότητα παρουσιάζεται σαν το ακλόνητο άλλοθι της ομοιομορφίας που παράγει αναγκαστικά η αλυσίδα παραγωγής.

Εγκλωβισμένος σ' αυτή τη διαλεκτική του τυπικού και του ιδιαίτερου, ο καταναλωτής διαμορφώνει μια απόλυτα μοναδική στην ιστορία των πολιτισμών εμπειρία της ομοιότητας: πρώτα-πρώτα, μαθαίνει να τοποθετεί την ομοιότητα των προϊόντων στο επίπεδο του φυσικού, του αυτονόητου. Η αναγνώριση του τάδε απορρυπαντικού στον πάγκο του σουπερ-μάρκετ, βασίζεται στη βεβαιότητα της απόλυτης από κάθε άποψη ομοιότητάς του με αυτό που αγόρασε πριν λίγες μέρες. Δε διαλέγει όπως θα διάλεγε για παράδειγμα κάποιος από τα φαινομενικά όμοια, χειροποίητα ζευγάρια παπούτσια για να βρει αυτά που θεωρεί πιο καλοφτιαγμένα, κατάλληλα, ωραία, κ.λ.π. Πολύ περισσότερο δε δοκιμάζει —γιατί ήδη «ξέρει»— με την αφή, με τη γεύση ή με την όσφρηση, που κάποτε μετείχαν ενεργά στη διαδικασία επιλογής. Η απόλυτη εξοικείωση με το τυποποιημένο προϊόν βασίζεται σε μια τυφλή πίστη στην ομοιότητα, πίστη που στο κάτω-κάτω μπορεί ακόμα και στο επίπεδο της κατανάλωσης να αποτελέσει τη βάση για λογής «απάτες».

Ταυτόχρονα, η επιλογή του όμοιου, που βασίζεται σε μια «αντανακλαστική»⁵ αντιληπτική λειτουργία, εμφανίζεται φαντασιακά σαν επιλογή του ιδιαίτερου, εμφανίζεται σαν αντικείμενο προτιμήσεων. Η ομοιότητα είναι τάξης φυσικής, αποτελεί προϋπόθεση ύπαρξης του αντικειμένου, τη συνοδεύει μια χωρίς αξιολογικό περιεχόμενο βεβαιότητα. Τούτη τη βεβαιότητα, η εκ των υστέρων διαφοροποίηση των προϊόντων δεν την καταργεί —πώς θα μπορούσε άλλωστε, αφού επιδιώκει ο αγοραστής να αγοράσει ξανά το ίδιο προϊόν;— απλά τη σκηνοθετεί, τη χρωματίζει σα να ήταν προσωπική υπόθεση.

Αυτού του είδους η εξοικείωση με το μαζικά παραγόμενο αντικείμενο, συνυπάρχει στο σύγχρονο καταναλωτή με την εξοικείωσή του με κάθε λογής μηχανικά αναπαραγόμενα αντίγραφα. Η εμπειρία του φωτοαντίγραφου, της τυπωμένης

φωτογραφικής εικόνας, της κασέτας και του δίσκου είναι καθημερινή, η διάδοσή της πρακτικά εκτείνεται στο σύνολο των καταναλωτών.

Με τη βοήθεια της τεχνολογίας κάθε εικόνα ή όχος είναι αναπαραγώγιμα. Και μάλιστα, ο αριθμός των αντιγράφων είναι δυνάμει απεριόριστος. Το αντίγραφο λοιπόν, είναι ένα ακόμα «αντικείμενο» μαζικής παραγωγής. Η παραγωγή του είναι σε μεγάλο βαθμό προσιτή στον μεμονωμένο καταναλωτή, μπορεί ο ίδιος να ηχογραφήσει μια κασέτα με τον ήχο της φωνής του, ή να αντιγράψει ένα δίσκο, μπορεί να βγάλει αντίγραφα εικόνων ή κειμένων. Αυτή η άμεση δυνατότητα να γίνεται ο ίδιος και παραλήπτης και παραγωγός αντιγράφων, δίνει μια πρόσθετη βεβαιότητα στην πεποίθηση ότι το όμοιο είναι κάτι το αυτονόητο, το φυσικό. Καθώς η αναπαραγωγή είναι μηχανική, καθώς δεν παρεμβαίνει ανθρώπινο χέρι, το αντίγραφο έχει την ουδετερότητα ενός φυσικού γεγονότος (δεν προέρχεται από κάποια «ανθρώπινη» δραστηριότητα).

Η ευκολία παραγωγής, η ταχύτητα και η μεγάλη διάδοση του αντίγραφου, το απομακρύνει όλο και περισσότερο από το αρχικό «πρωτότυπο». Το άλμα ανάμεσα στο πρώτο αντίγραφο και τα άπειρα επόμενα γίνεται όλο και πιο δυσδιάκριτο. Μια διαδικασία αναπαράστασης (όταν παίρνει κανείς μια φωτογραφία ή όταν μαγνητοφωνεί κάποιον ήχο), μια διαδικασία ανασχηματισμού κάποιου αντιληπτικού δεδομένου, με τη μεσολάβηση των ιδιαίτερων κανόνων που διέπουν την τεχνολογία και την ιδεολογικά διαμορφωμένη πρακτική της φωτογράφισης¹ και της μαγνητοφώνησης, εμφανίζεται σα μια διαδικασία αντιγραφής. Ενισχύεται έτσι η βεβαιότητα ότι αυτά τα μέσα αναπαράγουν την πραγματικότητα χωρίς την παραμικρή ιδιοτέλεια και με απόλυτη πιστότητα (ή, εν πάσει περιπτώσει, πιστότητα που η βελτίωσή της αποτελεί τεχνικό πρόβλημα). Σε τούτη την άβυσσο από αντίγραφα δεν υπάρχει πρωτότυπο. Η εικόνα μπορεί κάλλιστα να είναι αντίγραφο μιας άλλης εικόνας, ο ήχος ενός άλλου ήχου. Ακόμα και στα έργα τέχνης που η αρετή του γνήσιου έχει τόσο μεγάλη βαρύτητα για την αξιολόγησή τους, η «ευκολία» της αναπαραγωγής τους και η τεράστια δυνατότητα του αντίγραφου να πο-

λιορκήσει από κάθε μεριά τον θεατή, (ή ακροατή), έχει ανάγει το πρωτότυπο σε είδος μουσειακό, απρόσιτο και μαγικό.²

Η υποβάθμιση ή ακόμα και η ολοκληρωτική απώλεια του πρωτότυπου έχει ιδιαίτερη σημασία για την σύγχρονη εμπειρία του όμοιου. Όπως και στην αλυσίδα παραγωγής που αποτελεί την καθοριστική πηγή αυτής της εμπειρίας, το πρωτό-



(Από μια διαφήμιση κατασκευαστικής εταιρείας)

τυπο δεν αποτελεί την αρχή μιας σειράς αντιγράφων. Εκείνο που φτάνει στους καταναλωτές είναι πολλά όμοια αντικείμενα, αντίγραφα που παραπέμπουν το ένα στο άλλο, που παρατάσσονται, στοιβάζονται, αθροίζονται. Γι' αυτό η σύγκριση προς το όμοιο είναι μια μηχανική επιβεβαίωση σύμπτωσης, όχι μια κριτική αναγωγών, διαδοχικών προσεγγίσεων και επιλογών σαν αυτές που διατρέχουν οποιαδήποτε σχέση πρωτότυπου-αναπαράστασης.

Μπορεί νομίζω κανείς εδώ να συγκρίνει αυτή την εμπειρία εξαφάνισης του πρωτότυπου με την εξαφάνιση της «πραγματικότητας», του «γεγονότος», στην εικόνα των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Όπως δεν υπάρχει αρχή στα αντίγραφα παρά μόνο όμοια, ίσης αξίας αντίτυπα, έτσι δεν υπάρχει πραγματικότητα και αναπαραστάσεις της· κάθε ομοίωμα της πραγματικότητας είναι εξίσου πραγματικότητα. Έτσι γίνεται όχι μόνο το γεγονός είδηση αλλά και η είδηση γεγονός. Πρόκειται για την ίδια διαδικασία που αποδίδει βεβαιωτική αίγλη στο ομοίωμα, ανάγοντάς το στο επίπεδο του φυσικού, δηλαδή αμεσολάβητου από την κοινωνία και τις επιλογές της, στο βαθμό που εμφανίζεται σα να παράγεται χωρίς τη μεσολάβηση ανθρώπινων χεριών. Η γενικευμένη κυκλοφορία του ομοιώματος κατασκευάζει την εμπειρία των σύγχρονων καταναλωτών στη βάση των αρχών που διευκολύνουν την αναπαραγωγή των επιλογών του κοινωνικού συστήματος. Υπέρτατη επιδίωξη είναι η τυποποίηση: τυποποίηση της εμπειρίας για να είναι προβλέψιμη και επομένως αξιοποίησιμη, αν πρόκειται για την καταναλωτική συμπεριφορά, ή ελέγχιμη, αν πρόκειται για τις ανθρώπινες σχέσεις.

2

Βεβαιωτική δύναμη και ισοδυναμία των ομοίων

Δεν είναι οι αισθήσεις μας που μας κατευθύνουν στην ομοιότητα. Είναι η κοινωνικά αποκτημένη γνώση, συνειδητή ή αποτυπωμένη σε μας χωρίς να έχουμε επίγνωση, που μας παρουσιάζει την ομοιότητα. Όσο πιο πεισμένοι είμαστε ότι η ομοιότητα είναι ιδιότητα των πραγμάτων, τόσο πιο αναγκαίο είναι να αναζητήσουμε με ποιό τρόπο αυτή η πίστη αποκρύπτει ουσιαστικά μια ιδιαίτερη οπτική που μας έχει επιβάλλει η κοινωνία για να ρυθμίσει και να συντονίσει τη ματιά μας στις αξίες της.

Η σύγχρονη εμπειρία του όμοιου καθορίζεται από τη βεβαιωτική δύναμη του ομοιώματος. Το αντικείμενο μαζικής παραγωγής, το μαζικά παραγόμενο αντίγραφο, η εικόνα-ομοίωμα των μέσων μαζικής ενημέρωσης, κυριεύοντας το περιβάλλον της εμπειρίας βεβαιώνουν για την ανιδιοτελή προέλευσή τους, παριστάνουν αντικείμενα (ή γεγονότα) με τη «φυσικότητα» που χαρακτηρίζει τη μηχανική παραγωγή τους. Αν και είναι κατεξοχήν κατασκευασμένα και καμμιά κατασκευή δε γίνεται χωρίς στόχους και επιλογές, ακριβώς αυτή τους η προέλευση τα αποδίδει στην κοινωνία σαν αμόλυντα από ανθρώπινες παρεμβάσεις (εξ ορισμού ιδιοτελείς και ατελείς).

Ο συμβολικός μηχανισμός της ομοιότητας στηρίζεται ακριβώς σε τούτη τη βεβαιωτική δύναμη του ομοιώματος. Το άτομο μέλος μιας κοινωνίας αναπτύσσει μια σχέση ερμηνείας

με την εμπειρία του. Θεωρεί ότι αυτά που βλέπει (αλλά και μυρίζει, ακούει, αισθάνεται με την αφή) έχουν κάποιο νόημα, εκφράζουν κάποια αξία. Στην προσπάθειά του να εντοπίσει το νόημα αυτό, τα συγκρίνει με κάποια άλλα που η κοινωνική του εκπαίδευση και εμπειρία έχει ήδη ερμηνεύσει, φορτίσει με αξία. Αν η σύγκριση διαπιστώσει ομοιότητα, τότε εμφανίζεται μια ιδιότυπη ροή αξιών από το πρότυπο της σύγκρισης προς το όμοιο του. Οι αξίες μεταφέρονται προς το όμοιο και το χαρακτηρίζουν, το εφοδιάζουν με περιεχόμενο το οποίο εκείνη τη στιγμή μπορεί και το εκφράζει. Αυτή η διαδικασία δεν είναι τελικά παρά μια διαδικασία προβολής αξιών στο χώρο, στην εικόνα του, τη μυρωδιά, τον ήχο ή την υφή του³. Ο μηχανισμός που κατευθύνει την προβολή αυτή δεν είναι παρά ένας συμβολικός μηχανισμός, και μια και η ομοιότητα αποτελεί το θεμελιώδη όρο της λειτουργίας του, μπορούμε να τον λέμε συμβολικό μηχανισμό της ομοιότητας.

Η βεβαιωτική δύναμη που κατέχει το ομοίωμα στη σύγχρονη εμπειρία, έχει σαν αποτέλεσμα οι συμβολικές σχέσεις που στηρίζονται στην ομοιότητα να εμφανίζονται σαν απλές αντιληπτικές εμπειρίες. Οι εικόνες δεν εμφανίζονται σα να αντιπροσωπεύουν, σα να εκφράζουν κάτι άλλο που τους δίνει νόημα, δηλαδή αξία: εξαντλούνται σε μια αυτοαναφορική δήλωση. Δεν αποκαλύπτεται ότι η ομοιότητα κατευθύνει τη σύγκριση, η οποία και διαμορφώνει τη στάση του ερμηνευτή. Η ομοιότητα διαπιστώνει μόνο, επικυρώνει μια ταυτότητα. Μ' αυτό τον τρόπο η εικόνα των μέσων μαζικής ενημέρωσης έχει την δυνατότητα να εμφανίζεται όχι σαν ομοίωμα της πραγματικότητας, αλλά σαν η πραγματικότητα η ίδια αδιαμεσολάβητη. Δεν πρόκειται λοιπόν για μια σχέση προβολής, αλλά για μια σχέση συμφωνίας και πολύ περισσότερο για μια σχέση ταυτότητας.⁴

Ας πάρουμε ένα παράδειγμα: κάποιος χρησιμοποιεί τον ανελκυστήρα ενός συγχρονου πολυόροφου κτίριου. Η εμπειρία του εξαρτάται από τις εικόνες που έχει κάθε φορά που ο θάλαμος διασχίζει τους ορόφους και τα φωτεινά σήματα τον πληροφορούν για τον αριθμό του ορόφου. Η εξοικείωσή του

με ένα περιβάλλον που το κατακλύζουν μαζικά παραγόμενα αντικείμενα, αξιολογεί την εμπειρία του αυτή σα μια σειρά από αντιληπτικά ερεθίσματα, τα οποία απλώς χρησιμοποιεί για να φτάσει στον προορισμό του. Οι όροφοι είναι γι' αυτόν «φυσικά» όμοιοι. Όμως την ίδια στιγμή βρίσκεται στο επίκεντρο μιας συμβολικής σχέσης με το χώρο: η απόλυτη ομοιότητα που φαίνεται πως έχουν οι όροφοι, παραπέμπει σε μία σχέση ποσοτική με το χώρο· μπορεί να μεταφράζει το ρυθμό με τον οποίο οι πόρτες εμφανίζονται, σε εικόνα του κτιρίου, μια εικόνα που παρουσιάζει το χώρο σαν ένα άθροισμα από επάλληλα στρώματα, φέτες. Η ομοιότητα των ορόφων μεταξύ τους είναι ομοιότητα προς ένα απόν πρότυπο, προς την εικόνα μιας ομοιογενούς, επίπεδης επιφάνειας (με γραφεία για παράδειγμα, αν πρόκειται για κάποιο κτίριο γραφείων). Η εικόνα-πρότυπο φέρει την αξία της ποσότητας. Χαρακτηριστικό της γνώρισμα η εκτατότητα, το εμβαδόν, η επιφάνεια. Σαν πρότυπο λοιπόν, κατευθύνει τη συμβολική σχέση με την εικόνα των ορόφων που περνούν, σε μία ποσοτική αντίληψη του χώρου, σωρευτική, μετρήσιμη και πεπερασμένη, όπως άλλωστε βεβαιώνουν και οι φωτεινές ενδείξεις στον πίνακα του ανελκυστήρα. Μια φαινομενικά ουδέτερη εμπειρία ομοιότητας εμπεδώνει με τον τρόπο της μια γενική κοινωνική αξία που διαπερνά τη σχέση με το χώρο.

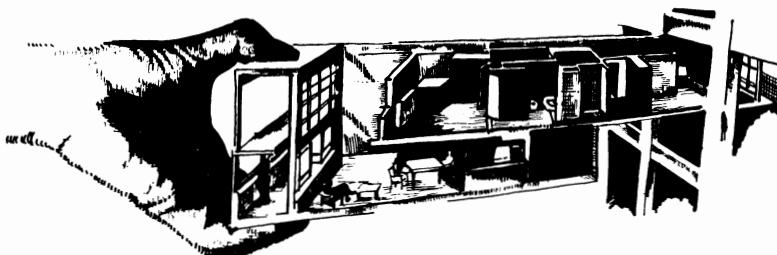
Η συμβολική σχέση μέσω της ομοιότητας επηρεάζεται από τη σύγχρονη εμπειρία του όμοιου και μ' έναν άλλο τρόπο. Τόσο η εξαφάνιση του πρωτότυπου, όσο και η προφάνεια της ταυτότητας ανάμεσα σε αντίγραφα, τα εξισώνει από άποψη αξίας. Οι αξίες που μοιράζονται είναι κοινές και κανείς δεν ψάχνει να εντοπίσει ποιό μεταφέρει την αξία του στο άλλο. Πρόκειται για μια ισοδυναμία των αντιγράφων, μέσα από την οποία η ροή αξιών από το πρωτότυπο προς το ομοίωμα εμφανίζεται σαν αυτονόητη και, κυρίως, αντιστρεπτή: τα όμοια γίνονται ισοδύναμα. Θα δούμε λίγο πιο κάτω πόσο καθοριστικό ρόλο παίζει αυτή η συμβολική ισοδυναμία στην παραγωγή και κατανάλωση αντικειμένων που μιμούνται άλλα, πιο ακριβά, με στόχο να κερδίσουν κάτι από την αίγλη τους.

3

Ομοιότητα και χώρος

«Πρέπει να δημιουργήσουμε τη νοοτροπία της μαζικής παραγωγής. Τη νοοτροπία της κατασκευής κατοικιών μαζικής παραγωγής. Τη νοοτροπία του να ζει κανείς σε κατοικίες μαζικής παραγωγής. Τη νοοτροπία του να συλλαμβάνει κανείς κατοικίες μαζικής παραγωγής.»⁵

Τα λόγια αυτά είναι του πολύ γνωστού αρχιτέκτονα Λεκορμπυζίέ, γραμμένα ήδη από το 1923. Μια εξαιρετικά σαφής υπόδειξη, καταρχήν προς τους αρχιτέκτονες-σχεδιαστές, η οποία επιδιώκει το πρότυπο της αιλυσίδας παραγωγής να ισχύσει επιτέλους και για την παραγωγή του χώρου. Και δεν είναι μόνο ο Λεκορμπυζίέ. Ολόκληρη η αρχιτεκτονική θεωρία των χρόνων του μεσοπολέμου στηρίζει το πρόγραμμά της —και απευθύνεται στις αρχές για να εξασφαλίσει τη δυνατότητα να το εφαρμόσει— στη δύναμη υπόσχεση της μαζικής παραγωγής, ικανής να πολλαπλασιάσει και να βελτιώσει το αγαθό της κατοίκησης.⁶



Πρόκειται για μια λογική απλή: Η παραγωγή του χώρου υποφέρει από έναν αναχρονισμό. Τη στιγμή που αυτοκίνητα, τραίνα, καράβια και αεροπλάνα παράγονται μαζικά, γιατί η κατοικία να παραμένει ένα χειροτέχνημα; Ατέλειωτη ποικιλία μορφών, και απρογραμμάτιστη και κομματιασμένη παραγωγή συνεπάγεται σπατάλη δυναμικού, χρημάτων και υλικών. Το νέο πνεύμα λοιπόν, που διαρκώς επικαλείται ο Λεκορμπουζίε, οφείλει να τοποθετήσει το πρόβλημα της κατοικίας σε νέες βάσεις. Η κοινωνική πίεση και η απαίτηση για στέγη έχει ήδη αποκτήσει εκρηκτικές διαστάσεις και η αρχιτεκτονική καλείται να δώσει λύση. Στο ερώτημα που ο ίδιος θέτει «αρχιτεκτονική ή επανάσταση», απαντάει: «η επανάσταση μπορεί να αποφευχθεί».⁷

Στα σχέδια και τις προτάσεις των οραματιστών αρχιτεκτόνων κυριαρχεί η ιδέα της μορφοποίησης μονάδων χώρου που οι ιδιαίτεροι συνδυασμοί τους θα γεννούν μεγάλα συγκροτήματα κατοικιών, θα προσδιορίζουν τη μορφή της μελλοντικής πόλης.⁸ Μέσα από τη δημιουργία σταθερών, όμοιων μονάδων χώρου είναι που η παραγωγή του χώρου θα μπορέσει να βιομηχανοποιηθεί. Οι μονάδες χώρου αποτελούν δυνάμει αντικείμενα μαζικής παραγωγής. Κι έπειτα, η μέθοδος της προκατασκευής και η ανάπτυξη της τεχνολογίας του μπετόν-αρμέ έδιναν την εγγύηση ότι τούτο το εγχείρημα ήταν απόλυτα πραγματοποίήσιμο.

Η ιδέα της βιομηχανοποιημένης κατοικίας και του βιομηχανοποιημένου χώρου γενικότερα, έκφραζε σίγουρα τη γενική τάση της εμπορευματικής κοινωνίας να «ταιηλοροποιήσει» σ' όλο της το βάθος και πλάτος την παραγωγή. Προϋπόθετε όμως ταυτόχρονα και ένα κράτος αποφασισμένο να προγραμματίσει και να επιβάλλει τον προγραμματισμό του στην παραγωγή — προϋπόθετε το σχεδιασμό στην ανάπτυξη της χρήσης της γης. Και αυτό οι αρχιτέκτονες μοιάζει να το είχαν συνειδητοποιήσει, μιας και οι προτάσεις τους είχαν τελικό αποδέκτη το κράτος (και συχνά μοναδικό, ή με ενδιάμεσο αποδέκτη τη βαριά βιομηχανία).

Οι μεταπολεμικές ανάγκες ανοικοδόμησης και η νέα λογική του κράτους πρόνοιας, ώθησαν τη μαζική παραγωγή του

χώρου σε άλματα. Την ίδια στιγμή η ευχέρεια του κράτους να ορίζει τους όρους της επέμβασής του στα σύγχρονα καθεστώτα του λεγόμενου «υπαρκτού σοσιαλισμού», ανήγαγε τη βαριά προκατασκευή σε κατεξοχήν παράγοντα διαμόρφωσης του αστικού περιβάλλοντος.

Σήμερα οι εργατικές συνοικίες-υπνωτήρια στην περιφέρεια της σύγχρονης μεγαλούπολης είναι μια πραγματικότητα. Μεγάλες εκτάσεις με ομοιόμορφα, πολυόροφα κτίρια αποτελούν χώρους προσωρινής αποθήκευσης της εργατικής τάξης. Ανάλογο ελληνικό παράδειγμα οι εργατικές πολυκατοικίες, όπως και τα προσφυγικά, που αντιμετώπισαν την ανάγκη μαζικής στέγασης ενός πληθυσμού που εισέβαλε απότομα στις πόλεις. Έσχατο σημείο της ομοιόμορφης μαζικής παραγωγής χώρου οι κάψουλες του Τόκου, κουτιά κυριολεκτικά, που στεγάζουν προσωρινά ή μόνιμα μοναχικούς εργαζόμενους ή περιοδεύοντα στελέχη επιχειρήσεων.

Μπορεί σήμερα η ιδεολογία της μαζικής παραγωγής του χώρου να έχει ξεφτίσει. Τα οράματα των αρχιτεκτόνων του μεσοπολέμου να αποκάλυψαν υλοποιούμενα το φρικτό τους πρόσωπο. Μπορεί ο μύθος του διαμερίσματος στις πολυκατοικίες της Αθήνας (επάρκεια σε συνθήκες υγιεινής, μοντέρνα υλικά κ.λ.π.) να έγινε πολύ γρήγορα προοπτική χωρίς επιλογή και χωρίς τις υποσχέσεις που τη συνόδευαν. Όμως η αλυσίδα παραγωγής άφηνε και αφήνει το αποτύπωμά της έντονα στο χώρο: σε μέρη του κτιρίου καθοριστικά για τη μορφή του, όπως τα παράθυρα, οι πόρτες, οι εξοπλισμοί κουζίνας και λουτρού, τα προκατασκευασμένα τμήματα (τοιχοπετάσματα, πανώ κ.λ.π.) αλλά και τα προκατασκευασμένα δομικά στοιχεία (σε οικιστικές μονάδες ή σχολεία, βιομηχανικά κτίρια κ.λ.π.) ακόμη και σε ολόκληρες μονάδες κατοικίας (από λυόμενα και τροχόσπιτα μέχρι οικισμούς σε χώρες του τρίτου κόσμου και όχι μόνο).

Την παρουσία του όμοιου στην παραγωγή και τη μορφή του χώρου σήμερα, την επέβαλλε η λογική της αλυσίδας που χαρακτηρίζει τον τρόπο παραγωγής τούτης της κοινωνίας και τη μεσολάβησαν με τη θεωρία και την πρακτική τους πρωτόροι αρχιτέκτονες. Ανεξάρτητα από διακηρύξεις και προ-



«Ξενοδοχείο» στο Τόκιο: το έσχατο όριο της ποσοτικοποίησης-τυποποίησης του χώρου στη σύγχρονη κοινωνία.

γραμματικές δηλώσεις, ανεξάρτητα από το άλλοθι του μοντερνισμού, της ανάπτυξης, της εξοικονόμησης χρημάτων, υλικών ή ανθρώπινης εργασίας, η παρουσία του όμοιου εκφράζει μια πολύ γενική αρχή που στηρίζει τη μετατροπή του χώρου από αγαθό σε εμπόρευμα. Αυτή η αρχή είναι η αναγκαία ποσοτικοποίησή του, η αξιολόγηση και ο σχεδιασμός του με όρους ποσότητας (τετραγωνικών, κυβικών).

Η αρχή της ποσοτικοποίησης του χώρου αποτελεί πια τον αναγκαίο αξιολογικό ορίζοντα για οποιαδήποτε σχέση με το χώρο. Σα μια αξία που συνδέει με όρους ισοδυναμίας τους διάφορους χώρους και αποβαίνει το μέτρο της ανταλλακτικής τους αξίας. Όπως και στα προϊόντα, η τυποποίηση παίζει εδώ καθοριστικό ρόλο. Όσο περισσότερο πλησιάζουμε προς την απόλυτη τυποποίηση (ίδιες μονάδες χώρου, ίδιες κατοικίες), τόσο η ποσοτικοποίηση είναι απόλυτη, τόσο η μορφή του χώρου-εμπορεύματος αποκτά την εικόνα της συσσώρευσης, του αθροίσματος όμοιων αντικειμένων ίσης αξίας.

Στη συμβολική σχέση με το χώρο είναι η αξία της ποσότητας που κατεξοχήν στηρίζει την ερμηνεία της παρουσίας της ομοιότητας. Η επανάληψη όμοιων χώρων, με τη χωρίς προήγουμενο σε αστικό περιβάλλον ομοιομορφία που προκύπτει, επιβάλλει αυτό που είναι και η λογική του σχεδιασμού τους: Ο χώρος εκφράζεται σαν άθροισμα μοναδιαίων στοιχείων, επιβάλλεται με την ποσότητά του, προσφέρεται κομματιασμένος σε διακριτές όμοιες ενότητες, έτοιμες να πουληθούν ή να νοικιαστούν σαν όλα τα προϊόντα. Όπως ακριβώς και στα προϊόντα, ορισμένες επεμβάσεις στη «συσκευασία» του χώρου που γίνονται εκ των υστέρων (π.χ. χρώματα στις όψεις ή κάθε λογής διακριτικά σημάδια), αποδίνουν «χαρακτήρα» σε κάθε κομμάτι, για να μπορεί καθένας επιτέλους να βρίσκει το σπίτι του.⁹ Και δω είναι οι αρχιτέκτονες και όχι οι διαφημιστές, που αναλαμβάνουν τη ρητορία της διαλεκτικής του τυπικού και του ιδιαίτερου.

Το ομοίωμα διατηρεί τη βεβαιωτική του δύναμη και στη συμβολική σχέση με το χώρο. Η αξία του ομοιόμορφου, ποσοτικοποιημένου χώρου εμφανίζεται σαν αξία αυτονόητη. Η απόλυτη ομοιότητα που έχουν οι κυψέλες, οι κάψουλες, τα σύγχρονα κελλιά-κύτταρα, (cells), είναι μια ομοιότητα προφανής, μια ομοιότητα που φαίνεται να προέρχεται από κάποια μηχανή μαζικής παραγωγής. Διαμορφώνεται η εικόνα του χώρου-αντικείμενο, προσδιορισμένου από τις ποσοτικοποιημένες ιδιότητές του, υποκείμενου σε όλες τις διαδικασίες σχεδιασμού και αναπαραγωγής που υπόκεινται και τα υπόλοιπα εν σειρά παραγόμενα προϊόντα. Όσο περισσότερο κυριεύει η τυποποίηση τη διάταξη και τη μορφή του, τόσο πιο άμεσα γίνεται ο χώρος αντιληπτός (και έτσι αξιολογείται) σα συσσώρευση αντιγράφων (χωρίς πρωτότυπο). Αντιγράφων ισοδύναμων, που βέβαια απευθύνονται σε «ισοδύναμους» μελλοντικούς κατοίκους. Η έννοια του τυπικού χρήστη έχει υποκαταστήσει το συγκεκριμένο κάτοικο. Ο τυπικός χρήστης δεν είναι άλλος από τον τυπικό καταναλωτή, του οποίου οι ανάγκες κατασκευάζονται και κατευθύνονται από τις ιδιαίτερες επιδιώξεις των κάθε λογής εμπορευμάτων.

Η μίμηση του τρόπου ζωής και του περιβάλλοντος ζωής

των ανωτέρων τάξεων από τις κατώτερες, δημιουργεί συμβολικές σχέσεις στη βάση αυτής της συμβολικής ισοδυναμίας των αντιγράφων. Τα κοινωνικά στρώματα που βρίσκονται πιο κοντά στο όραμα της κοινωνικής ανέλιξης, και όχι μόνον αυτά, πιστεύουν ότι με τη μίμηση μετέχουν στις αξίες που χαρακτηρίζουν τα πρότυπά τους, ότι απολαμβάνουν το κύρος (δηλαδή την πραγματική δύναμη) που εκπροσωπούν τούτα τα πρότυπα.

Στις προσόψεις φτηνών πολυκατοικιών χρησιμοποιούνται ορθομαρμαρώσεις σαν επίφαση πολυτέλειας, φτηνά αντίγραφα αγαλμάτων στολίζουν εισόδους μεσοαστικών κατοικιών, πλαστικές κουρτίνες μιμούνται αντίστοιχες λινές κεντητές, έπιπλα από νοβοπάν εμφανίζονται με τη βοήθεια του καπλαμά σα να είναι από μαόνι, επιχρωμιώσεις διεκδικούν την αίγλη του ασημένιου...

Τα πρότυπα, ανάλογα με την περίπτωση, μπορούν να είναι το μοντέρνο αστικό διαμέρισμα (με όλα τα εξωτερικά και εσωτερικά μορφικά χαρακτηριστικά του) για τους νεόπλουτους του χωριού, η ακριβή προαστειακή πολυκατοικία για τους κατοίκους των μέσων συνοικιών, η σύγχρονη σούπερ-βίλλα για τους μόνιμους παραθεριστές κάποιων ακριβών θερέτρων, το παλιό αρχοντικό για κάποιους νεόπλουτους αστούς με γούστο, τα ευρωπαϊκά ή τα αμερικάνικα πρότυπα για καθέναν απ' όλους αυτούς, κ.ο.κ.

Ουσιαστική προϋπόθεση αυτής της συμβολικής σχέσης με περιβάλλοντα που μιμούνται με τη μορφή τους άλλα πιο πλούσια (ή φορτισμένα με αξίες κοινωνικής ανόδου)¹⁰, είναι τα εξομοιούμενα μορφικά στοιχεία να εμφανίζονται ισοδύναμα. Η ροή των αξιών δεν πρέπει να φαίνεται ότι προέρχεται από το πρότυπο προς το ομοίωμα και μάλιστα, πρέπει να αποκρύπτεται με επιμέλεια το γεγονός ότι το ομοίωμα, υστερεί σαφώς σε πραγματική αξία ή σε γούστο, το ότι η σύγκριση των δύο στηρίζεται σε μία έκπτωση. Από τη μεριά όσων προσπαθούν να αποκτήσουν συμβολικά ό,τι δεν έχουν τη δυνατότητα να κατέχουν στην πραγματικότητα, πρέπει η εξομοίωση να είναι ικανή να αποκαθιστά την αξία στο ακέραιο.

Βέβαια, κοιτάζοντας κανείς την ίδια διαδικασία, τους ίδιους χώρους, από τη μεριά της ανώτερης τάξης, εκείνης που γίνεται αντικείμενο της μίμησης, η εξομοίωση παρουσιάζεται με έμφαση σαν έκπτωση, και τούτη η διαφορά είναι που επιβεβαιώνει στα μάτια της την ανωτερότητα. Η συμβολική σχέση λοιπόν, η οποία θα δημιουργηθεί από την παρουσία ενός τέτοιου είδους ομοιότητας, είναι απόλυτα εξαρτημένη από την κοινωνική θέση του ερμηνευτή. Όσο μάλιστα ανεβαίνουμε την κλίμακα της κοινωνικής ιεραρχίας, η κατοχή αντικειμένων μοναδικών (και όχι αντιγράφων) γίνεται ένδειξη απόλυτης υπεροχής.

Αυτή η διαδικασία μίμησης έχει κάτι το τραγικό καθώς αναγκάζεται να επιμένει με την βεβαιότητα του ομοιώματος, ενάντια σε μια πραγματικότητα που διαρκώς τη διαψεύδει. Κι όταν τα εμπόδια στην κοινωνική ανέλιξη ορθώνονται αξεπέραστα, τότε τα κατώτερα στρώματα στρέφονται συχνά στην εξύμνηση των δικών τους αξιών, διαμορφώνουν την δική τους ταυτότητα.

Αυτή η συμφιλίωση με την κατώτερη κοινωνική θέση και μάλιστα η αξιολογική αντιστροφή της και αναγωγή της σε ένδειξη ανωτερότητας, μπορεί να είναι προσωρινή και διαρκώς ανακυκλούμενη με την απελπισμένη μίμηση, ή μπορεί να παράγει πρότυπα συνειδητής αντίθεσης αξιών προς κάποιες από τις κυρίαρχες. Μια τέτοια προβολή προτύπων προς μίμηση στο εσωτερικό κυριαρχούμενων τάξεων, ή ομάδων που σπρώχνονται στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής (καταπιεσμένες εθνικές μειονότητες, κινήματα νεολαίας κ.λ.π.) παίρνει την μορφή «τελετουργιών αντίστασης»¹¹, πρακτικών δηλαδή που εκφράζουν μια κοινωνική αντίθεση με συμβολικές σχέσεις. Η ομοιότητα στο ντύσιμο, στη διαμόρφωση προσωπικού χώρου, στο στυλ της ομιλίας, κ.λ.π. ανάμεσα στα μέλη τέτοιων ομάδων, αποκτά συμβολικό περιεχόμενο. Πώς αυτές οι ομοιότητες συμπυκνώνουν και εκπέμπουν την ταυτότητα της ομάδας προς την υπόλοιπη κοινωνία και τον εαυτό της, θα το δούμε στο κεφάλαιο που αφορά το «εμβληματικό σημείο».

Η μίμηση κατευθύνεται από την αδιάκοπη προσπάθεια να

υπερπηδηθούν οι οικονομικές διαφορές, να εξομοιωθούν οι οικονομικές δυνάμεις και το κοινωνικό κύρος που συνεπάγονται. Οι μορφές που παίρνει, κατευθύνονται από γενικά πρότυπα που έχουν περιβληθεί με μεγάλη αξία. Οι συνθήκες ανάδειξης αυτών των προτύπων υπόκεινται στην ιδιαίτερη ιδεολογική συγκυρία, σίγουρα όμως κάποια απ' αυτά αποκτούν κεντρικό ρόλο, (θετικό ή αρνητικό), γιατί σχετίζονται με μόνιμα σημεία αναφοράς στο εσωτερικό του πολιτισμού αυτής της κοινωνίας.

Η μίμηση της φύσης για παράδειγμα, ή η μίμηση της μηχανής έχουν ιδιαίτερη σημασία για τη σύγχρονη κοινωνία. Η φύση, σταθερή πηγή αξίας, αξίας που μπορεί να αναφέρεται στην υγεία, την ηρεμία, την απόλαυση, τη δύναμη, αποδίδει σε κάθε τι που είναι ή μοιάζει με φυσικό ιδιαίτερες αρετές. Η μηχανή συνδυάζει την αξία της με την πίστη στην πρόοδο. Μέσα από την τεχνολογία υπόσχεται δύναμη, εξυπηρέτηση και άνεση. Το μηχανικό, ή ό,τι μοιάζει με μηχανή, αναδεικνύει τις ίδιες αρετές.

Μπορεί κανείς να δει ποιά είναι η δύναμη του πρότυπου της μηχανής ή της φύσης αντίστοιχα, εντοπίζοντας τα χαρακτηριστικά της συγκυρίας και επομένως να αντιληφθεί προς τα πού κατευθύνονται οι μορφικές προτιμήσεις. Και βέβαια σε ποιά ιδιαίτερα κοινωνικά στρώματα και για ποιούς ιδιαίτερους λόγους απευθύνονται. Για παράδειγμα, το πάθος για τις συνθετικές ύλες της δεκαετίας του 60 (συνθετικά ρούχα, τροφές, σκεύη, ακόμα και σπίτια από πλαστικό) φθίνει στις μέρες μας, καθώς η αξία του φυσικού αποκτά νέο κύρος («φυσικά, αγνά υλικά» στο μαγείρεμα, στο σπίτι ή στα ρούχα).

Είτε το πρότυπο είναι η μηχανή είτε η φύση, ουσιαστικό γνώρισμα του μηχανισμού της ομοιότητας είναι το ότι εμφανίζει το αντίγραφο και το πρότυπο σα να είναι της ίδιας τάξης. Ξύλα κατεργασμένα με ιδιαίτερη επιμέλεια για να δείχνουν φυσικά, εμφανίζονται σα φυσικά: οι καπλαμάδες φτιάχτηκαν για να ξεγελούν, όπως και τα πλαστικά λουλούδια· το αεροδυναμικό design δίνει στα οικιακά σκεύη όψη μηχανής ακριβείας, στα τροχόσπιτα όψη «μηχανής για κατοίκηση»,

στα επιχρωμιωμένα έπιπλα αίσθηση αποστειρωμένων χειρουργικών εργαλείων.

Πρόκειται λοιπόν για την ίδια λειτουργία μ' αυτήν που αποδίνει τη βεβαιωτική δύναμη στο ομοίωμα: η ισοδυναμία πρότυπου και αντίγραφου κανει τη ροή αξιών άδηλη και αποκρύπτει την ουσιαστική λειτουργία υποκατάστασης και έκπτωσης που χαρακτηρίζει τη μετάβαση από το πρότυπο στο αντίγραφο.

Το πρότυπο της φύσης και της μηχανής θα τα βρούμε όμως και πιο κάτω μπροστά μας, όταν θα συζητήσουμε την εμβέλειά τους στο συμβολικό μηχανισμό της μεταφοράς.

III. Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ

1

Μεταφορά και αναλογία

Έχουμε μάθει ότι η μεταφορά είναι ένα σχήμα λόγου. Ένα σχήμα που αρμόζει σ' ένα λόγο ποιητικό, εκφραστικό, σ' ένα λόγο πλουτισμένο με τη δύναμη των εικόνων. Η χρήση της μεταφοράς μας δίνει τη δυνατότητα να μιλάμε για κάτι σα να πρόκειται για κάτι άλλο και αυτή ακριβώς η αντικατάσταση είναι που παρακινεί την προσοχή, που αποτελεί το περιεχόμενο του σχήματος. Με τα λόγια του Αριστοτέλη:

«Μεταφορά... έστιν ονόματος αλλοτρίου επιφορά». (Μεταφορά είναι η απόδοσις εις πράγμα τι, ονόματος ανήκοντος εις άλλον πράγμα)¹.

Όμως το περιεχόμενο του σχήματος δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό, χωρίς να συμμετέχει ο παραλήπτης στις προϋποθέσεις του συγκεκριμένου λόγου, οι οποίες ρυθμίζουν τον ιδιαίτερο ρόλο τέτοιων σχημάτων. Υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην αξία και τη χρήση της μεταφοράς σε μια χριστιανική παραβολή (όπου εξαίρεται ο διδακτικός, παραδειγματικός χαρακτήρας) και στην αντίστοιχη στο λόγο ενός πολιτικού ρήτορα (όπου μπορεί η μεταφορά να χρησιμεύει στην κολακεία του κοινού του), ενός επιστήμονα (που μπορεί να χρησιμοποιεί μεταφορικά σχήματα για να περιγράψει ή να εξηγήσει φαινόμενα φυσικά), ή ενός ποδοσφαιρόφιλου (όπου για παράδειγμα, εκφράσεις όπως «τους σκίσαμε» ή «τους

νικήσαμε» κ.λ.π. μεταφέρουν εικόνες σεξουαλικής ή πολεμικής βίας).

Μπορεί λοιπόν στη χρήση μιας μεταφοράς στο λόγο να διακρίνει κανείς μια μορφή σκέψης, μια στάση απέναντι στα φαινόμενα ή τις πράξεις των ανθρώπων. Έτσι, η μεταφορά δεν ονομάζει απλά με άλλο όνομα τα πράγματα, αυτή η μετονομασία είναι ουσιαστικά μια αξιολόγηση, μια ερμηνεία. Κρυμμένη μέσα σ' ένα σχήμα λόγου βρίσκεται μια ολόκληρη ερμηνευτική στάση απέναντι στον κόσμο. Είναι επομένως θεμιτό να θεωρούμε πως η μεταφορά ορίζει μια ιδιαίτερη μορφή προβολής αξιών, οριοθετώντας έτσι έναν ιδιαίτερο τύπο συμβολικής σχέσης.

Η μεταφορική συμβολική σχέση βασίζεται σ' ένα αναλογικό τρόπο σκέψης που μπορεί να συγκρίνει μορφές (εικόνες, ήχους κ.λ.π.), όχι ως προς τα χαρακτηριστικά τους, αλλά ως προς τις σχέσεις τους. Η μεταφορά είναι μια ομοιότητα σχέσεων. Τυπικό της σχήμα: το Α είναι για το Β, ότι το Γ για το Δ, όπως στην απλή μορφή της έκφρασης «ο έρωτας είναι το αλάτι της ζωής»: ο έρωτας είναι για τη ζωή ότι το αλάτι για τη μαγειρική, δηλαδή τη νοστιμίζει.

Η μεταφορά βασίζεται στις εικόνες, προσφέρει ερμηνείες εικόνων συγκρίνοντάς τες, όχι για να εντοπίσει ομοιότητες αλλά αναλογίες και στη βάση αυτών των αναλογιών είναι που νομιμοποιείται μια ροή αξιών από τη μια εικόνα προς την ανάλογή της (αυτή που ο συμβολικός μηχανισμός της μεταφοράς εντοπίζει σαν ανάλογή της).

Ο αρχιτέκτονας E.Boullée στα σχέδια ενός δικαστηρίου που ετοίμαζε, πρότεινε την τοποθέτηση της εισόδου των φυλακών ακριβώς κάτω από το κτίριο του δικαστηρίου:

«Παρουσιάζοντας αυτό το λαμπρό κτίριο σα να υψώνεται πάνω από τη σκοτεινή σπηλιά του εγκλήματος, μου φαινόταν ότι, όχι μόνο θα μπορούσα να τονίσω την ευγένεια της αρχιτεκτονικής, μέσω μιας συνεπαγόμενης αντίθεσης, αλλά ότι θα μπορούσα να προσφέρω μεταφορικά μια επιβλητική εικόνα της συντριβής των εγκλημάτων κάτω απ' το βάρος της δικαιοσύνης»².

Ο αρχιτέκτονας προσπαθεί να επιβάλλει με το σχεδιασμό του μια ιδιαίτερη συμβολική σχέση με το συγκεκριμένο κτίριο, επιδιώκοντας τη δραστηριοποίηση του συμβολικού μηχανισμού της μεταφοράς. Ένα στοιχείο μορφής όπως είναι η είσοδος (κεντρικό σημείο κάθε κτιρίου), αναλαμβάνει μέσα από τη θέση του στο συγκρότημα να μεταφέρει το περιεχόμενο της σχέσης των δύο βασικών «αντιτίθεμενων» κτιρίων. Έχουμε έτσι μια αναλογία στη σχέση των δύο εισόδων (η μία πάνω από την άλλη), και τη σχέση των δύο κτιρίων (το ένα πάνω απ' το άλλο, το δικαστήριο πάνω από τις φυλακές), που μεταφέρει την ιδέα της επικράτησης του ενός πάνω στο άλλο (που λυγίζει μάλιστα κάτω απ' το βάρος του), την ιδέα της επικράτησης της δικαιοσύνης πάνω στο έγκλημα.

Αναλύοντας περισσότερο το μηχανισμό της μεταφοράς, βρίσκει κανείς πως η δραστηριοποίησή του για να ερμηνεύσει ένα χαρακτηριστικό χώρου (ένα σύμπλεγμα κτιρίων) βασίζεται στην ύπαρξη κάποιων γενικών μεταφορών, που αποτελούν τρόπους απεικόνισης ιδεολογικών προτάσεων. Το έγκλημα μεταφορικά είναι σκοτεινό και υποχθόνιο (γι' αυτό του ταιριάζει η σπηλιά), ενώ η δικαιοσύνη καταυγάζει τον κόσμο και τον υψώνει στα ουράνια (γι' αυτό και της αρμόζει ένα λαμπρό κτίριο). Ό,τι λοιπόν μοιάζει σα μια απλή αναλογία, μπορεί να προϋποθέτει την κινητοποίηση μιας σειράς αναλογιών που αναλαμβάνουν να μεταφέρουν στον πρώτο όρο που δραστηριοποίησε το μηχανισμό, αξίες προερχόμενες από διαδοχικές συγκρίσεις.

Το σημαντικό είναι να εντοπίζεται κάθε φορά η ενδιάμεση εικόνα, που προσφέρεται (αποτελώντας η ίδια ήδη μια μεταφορική εικόνα) για να μεταβιβαστεί το αξιολογικό περιεχόμενο στο χώρο. Οι δρόμοι που ακολουθεί η αναγωγή αυτής της ενδιάμεσης εικόνας σε άλλες (όλο και πιο αφηρημένες) είναι ενδεικτικοί των τρόπων με τους οποίους μορφοποιείται το πεδίο της ιδεολογίας, η οποία επιδρά αντίστοιχα πάνω στη διαμόρφωση των σχημάτων και των ορίων της σκέψης σε μια δοσμένη κοινωνία.

Ο Κ. Λεβί-Στρως όρισε την «άγρια σκέψη» σαν σκέψη αναλογική. Την περίγραψε

«σαν ένα σύστημα εννοιών, βυθισμένο μέσα σε εικόνες»³.

Ο Μ. Φουκώ θεωρεί ότι,

«ίσαμε τα τέλη του δέκατου έκτου αιώνα η ομοιότητα έπαιξε θεμελιώδη ρόλο μέσα στη γνώση του δυτικού πολιτισμού»

και περιγράφει τη δύναμη που έχει μια από τις μορφές της, η αναλογία:

«Η δύναμή της είναι τεράστια, γιατί οι ομοιότητες που πραγματώνονται δεν είναι οι ορατές και χοντρικές ομοιότητες των πραγμάτων: αρκεί να είναι οι λεπτότερες ομοιότητες των σχέσεων»⁴.

Και οι δύο αποδεικνύουν στα κείμενά τους ότι η χρήση της αναλογίας κατευθύνει με έναν ειδικό τρόπο κάθε φορά τη γνώση, ή γενικότερα τη σχέση με τον κόσμο.

Ο αναλογικός τρόπος σκέψης και οι συμβολικές σχέσεις που η χρήση του κάνει δυνατές, είναι διαφορετικός σε εμβέλεια και έκφραση, ανάλογα με την κοινωνία, η οποία μπορεί να τον θεωρεί καθοριστικό ή περιθωριακό, άξιο για επιστημονική γνώση ή περιγραφικό της ιδιαιτερότητας της τρέλλας, τέτοιον που αρμόζει στην ποίηση ή τη ρητορική, που παραπλανά ή αποκαλύπτει.

Το μέτρο της εμβέλειας του αναλογικού τρόπου σκέψης στη σύγχρονη κοινωνία καθορίζεται από τη σχέση του με τους κυρίαρχους συμβολικούς μηχανισμούς της ομοιότητας και του συμβατικού σημείου. Η μεταφορά, όπως θα φανεί πιστεύω από τη σύγκριση των τριών μηχανισμών, αποτελεί ένα τρόπο επιβεβαίωσης της κυριαρχίας των άλλων δύο.

Στο λόγο, στη χρήση της μεταφοράς μοιάζει να αντιτίθεται η κυριολεξία. Στην πραγματικότητα ο Υμηττός δε φοράει κανένα άσπρο σκούφο, είναι απλά χιονισμένος στην κορφή του. Έμμεσα προϋποτίθεται λοιπόν ότι η μεταφορά δε μιλάει για την πραγματικότητα, αλλά ότι για κάποιο ιδιαίτερο λόγο την τροποποιεί. Ποιός είναι όμως ο τόπος αυτής της κυριολε-

ξίας και για ποιά πραγματικότητα πρόκειται; Υπάρχει τελικά κάτι που μπορεί να περιγραφεί εσαεί σαν μεταφορά;

Ο Terence Hawkes στη μελέτη του για τη «Μεταφορά» συνοψίζει τις απόψεις που αναπτύχθηκαν από την κλασσική εποχή ως σήμερα στο δυτικό πολιτισμό, σε δύο βασικές κατηγορίες. Από τη μια η κλασσική,

«που βλέπει τη μεταφορά ως ικανή να ξεχωριστεί από τη γλώσσα· ένα τέχνασμα που εισάγεται στη γλώσσα με σκοπό να πετύχει ειδικά προκαθορισμένα αποτελέσματα».

Από την άλλη η ρομαντική,

«που βλέπει τη μεταφορά αδιαχώριστη από μια γλώσσα που είναι ζωτικά μεταφορική».

Στην πρώτη περίπτωση η πραγματικότητα είναι προσιτή μόνο μέσα από την αλληλεπίδρασή της με τη γλώσσα, η οποία είναι κύρια μεταφορική⁵.

Είναι φανερό ότι η πρώτη περίπτωση συνεπάγεται την ύπαρξη μιας κυριολεκτικής χρήσης της γλώσσας, που μπορεί να ονομάζει τον κόσμο. Σ' αυτή την περίπτωση η μεταφορά μπορεί να συσκοτίζει ή να παραπλανά και χρησιμεύει θετικά μόνο όταν βοηθά στην κατανόηση με τη χρήση των εικόνων. Στη δεύτερη περίπτωση το πεδίο της κυριολεξίας εξαφανίζεται και η μεταφορά κυριεύει τον κόσμο. Καθώς η γλώσσα είναι ο μόνος τρόπος πρόσβασης σ' αυτόν και καθώς η γλώσσα είναι εγγενώς μεταφορική, μας παραδίδει τον κόσμο επενδεδυμένο με μια οπτική.

Ο συμβολικός μηχανισμός της μεταφοράς στηρίζεται στην αναλογία. Αν οι ανάλογες παραστάσεις (εικόνες, ήχοι κ.λ.π.) θεωρηθούν ταυτόσημες, τότε μπορούμε να μιλάμε για κυριολεξία. Ο Υμηττός, για κάποιο λόγο που μπορεί να σχετίζεται με θρησκευτική πίστη, έμμονη φαντασίωση κ.λ.π., αποκτά κυριολεκτικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά, είναι ένας άνθρωπος ή ένας ανθρωπόμορφος θεός με άσπρο σκούφο. Η κυριολεξία καταργεί την αναλογία, η οποία για να εγκαθίστα-

ται είναι απαραίτητο να κρατά τα συγκρινόμενα μέρη σε απόσταση.

Εκείνος που διακρίνει ένα επίπεδο κυριολεξίας, δε βρίσκεται ποτέ σ' ένα τόπο απρόσβλητο από τη μεταφορά. Η διάκρισή του είναι σχετική και βασίζεται σε ορισμένες παραδοχές. Οι παραδοχές του αυτές, προϊόν των ιδιαίτερων πολιτισμικών του χαρακτηριστικών, μπορεί για κάποιον άλλον να είναι απλώς μεταφορές.

Παρ' όλα αυτά η διάκριση ανάμεσα στη μεταφορά και την κυριολεξία, όσο σχετική κι αν είναι, στο εσωτερικό ενός πολιτισμού ή ενός τρόπου σκέψης, μπορεί να εμφανίζεται με έναν απόλυτο τρόπο. Μια δήλωση, που στο χώρο της τέχνης μπορεί να θεωρηθεί ανακάλυψη, συμπυκνωμένη ευαισθησία κ.ο.κ., σε μια συνομιλία στο τρόλεϋ μπορεί να θεωρηθεί παραλήρημα ή ακόμα και βρισιά. Σύμφωνα με τον Φουκώ, ο τρελλός ως τον 19ο αιώνα που η ψυχιατρική τον θεώρησε ασθενή, ήταν για την κοινωνία

«εκείνος που αλλοτριώθηκε μέσα στην αναλογία»⁶,

εκείνος που δεν μπορεί να σταματήσει τον τρελλό χορό της αναλογίας. Και όσο η αναλογία τον κυριεύει, τόσο χάνει την επαφή του με ό,τι θεωρείται κοινωνική πραγματικότητα, τόσο αντιλαμβάνεται τις αναλογίες ως κυριολεξία.

Ουσιαστικό χαρακτηριστικό του συμβολικού μηχανισμού της μεταφοράς είναι ότι συγκρίνει τη μορφή του χώρου με την ενδιάμεση μεταφορική εικόνα, όπως την ονόμασα, με στόχο να αποκαταστήσει μια αναλογία. Η αναλογία κρατάει τους συγκρινόμενους όμως όρους σε απόσταση και είδαμε ότι αν η απόσταση μηδενιστεί, η μεταφορά ακυρώνεται. Ο μηχανισμός της ομοιότητας αντίθετα φέρνει σε σύγκριση μορφές (εικόνες κ.λ.π.) των οποίων μηδενίζει την απόσταση. Φέρνει πρωτότυπο και όμοιο στην ίδια τάξη και την τάξη αυτή την επιβεβαιώνει η ομοιότητά τους. Υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στο να θεωρείται η εικόνα της τηλεόρασης όμοια, ίδιας τάξης με την πραγματικότητα (άρα πραγματική) και στο να θεωρείται ανάλογη της πραγματικότητας, άρα άλ-

λη απ' αυτήν. Στην πρώτη περίπτωση, έχουμε την πιο καθαρή μορφή της βεβαιωτικής δύναμης του ομοιώματος, στην δεύτερη περίπτωση παρακινείται μια σχέση με την εικόνα που μπορεί να θέσει σε αμφισβήτηση τους όρους που εγκαθιστούν την αναλογία ανοίγοντας έτσι το πεδίο για εναλλακτικές ερμηνευτικές.

Η ομοιότητα τείνει στο ίδιο, εξαλείφει τις διαφορές και τις αποστάσεις και ρίχνει στην αφάνεια και κείνες που είναι απαραίτητες για να δραστηριοποιηθεί ο οποιοσδήποτε μηχανισμός σύγκρισης. Γιατί χωρίς την οποιαδήποτε διαφορά η σύγκριση μένει στο κενό. Και με όσο μεγαλύτερη έμφαση βεβαιώνεται το όμοιο, ιδιαίτερα στα αντικείμενα και τους χώρους μαζικής παραγωγής, τόσο η ομοιότητα καθίσταται βουβή, αυτονόητη, φυσική.

Αντίθετα η μεταφορά εμφανίζεται σαν ερμηνευτική, και η αναλογία δεν απορροφά μέχρι αφανισμού την ιδιαιτερότητα των συγκρινόμενων εικόνων.

Θα ήταν λοιπόν λάθος να θεωρούμε ότι οι μορφές ερμηνεύονται, εγκαθιστούν συμβολικές σχέσεις, στη βάση του μηχανισμού της ομοιότητας ή της μεταφοράς, ανάλογα με το πόσο κοντά βρίσκονται προς το πρότυπο με το οποίο συγκρίνονται. Δεν είναι ο βαθμός ομοιότητας που διακρίνει την ομοιότητα από τη μεταφορά. Είναι η διαφορετική στάση που επιβάλλει η καθεμιά τους στον καλούμενο να ερμηνεύσει. Και μπροστά στην ίδια ερμηνευτική συγκυρία διαφορετικοί ερμηνευτές μπορούν, στη βάση των ιδιαίτερων κοινωνικών τους χαρακτηριστικών, να επιστρατεύσουν τον ένα ή τον άλλο μηχανισμό.

2

Η «εμπειρία» της μεταφοράς

Η μεταφορά σα σχήμα λόγου είναι παρούσα σ' όλη την έκταση του γλωσσικού φαινόμενου. Όλων των ειδών οι προφορικοί και γραπτοί λόγοι, οι οποίοι αντλούν την ιδιοτυπία τους από τη σχέση τους με συγκεκριμένες ομάδες που τους μιλούν ή τους γράφουν και τη σχέση τους με συγκεκριμένους κοινωνικούς θεσμούς που ρυθμίζουν τη χρήση τους, αξιοποιούν την ικανότητα της μεταφοράς να συγκρίνει και να μεταβιβάζει αξίες.

Κάθε προσπάθεια να περιοριστεί το πεδίο της μεταφοράς στην ποιητική χρήση της γλώσσας αυθαιρετεί διπλά. Γιατί και η μεταφορά μπορεί να παίρνει μορφές που να την καθιερώνουν σ' ένα καθημερινό λόγο και μάλιστα σε ιδιαίτερα πρακτικές πλευρές του, αλλά και ο ορισμός της ποιητικότητας μάλλον εξαρτάται κάθε φορά από τις ιδέες που επικρατούν. Μια τέτοια στάση μάλιστα μπορεί να οδηγείται και σε κανονιστικές παρατηρήσεις που στόχο έχουν να απομακρύνουν την καθημερινή ομιλία, την ομιλία των πολιτικών κ.λ.π. από την ποίηση, μήπως και αυτή συσκοτίσει με αμφισημίες ή υπερβολική «διακόσμηση» την «καθαρότητα» των νοημάτων.

Όπως και στη συμβολική σχέση έτσι και στο λόγο η σχέση κυριολεξίας και μεταφοράς δεν εδράζεται σε κάποιο στέρεο έδαφος: η θέση τους είναι πάντα σχετική. Η αλληλεπίδραση γλώσσας και κοινωνικής εμπειρίας είναι διαρκής και γι' αυτό η μεταφορά διαρκώς δημιουργείται και χάνεται, ερμηνεύεται απ' αυτήν.

Μ’ αυτή την έννοια, μία μεταφορά χρησιμοποιημένη στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου λόγου, μπορεί να κατευθύνει, να δραστηριοποιεί ή και να αποκρύπτει ιδιαίτερες συμβολικές σχέσεις. Ο λόγος του πολεοδόμου που μιλάει για την πόλη με όρους εξυγίανσης (η πόλη μεταφορικά νοσεί), ο λόγος του γιατρού που μιλάει για την καταπολέμηση του μικρόβιου (ο οργανισμός του ανθρώπου μεταφορικά αμύνεται), ο λόγος του μηχανόβιου που μεταφέρει στη σχέση του με τη μηχανή χαρακτηριστικά σχέσης με μια γυναίκα, ο λόγος του ναυτικού που μιλάει για την θάλασσα που τον «πλάνεψε» ή «τούφαγε τα καλύτερά του χρόνια»..., όλοι τούτοι οι ιδιαίτεροι λόγοι εκφράζουν ιδιαίτερες συμβολικές σχέσεις, σχέσεις που έχουν σε κάποιες περιπτώσεις θεσμοθετημένη υπόσταση, γίνονται όροι μιας επαγγελματικής πρακτικής και της δεοντολογίας ή της ιδεολογίας που τη συνοδεύει.

Αναζητώντας λοιπόν το περιεχόμενο της συμβολικής σχέσης που διαμορφώνεται με το συμβολικό μηχανισμό της μεταφοράς, έχει νόημα κανείς να ερευνά τον ιδιαίτερο λόγο που ο ερμηνευτής κάθε φορά διαλέγει να χρησιμοποιήσει, για να περιγράψει και να μεσολαβήσει την εμπειρία του. Μ’ αυτόν τον τρόπο, ο λόγος μπορεί να παρακινεί συμβολικές μεταφορικές σχέσεις μ’ ένα χώρο, πλάθοντας ταυτόχρονα την ανθρώπινη συμπεριφορά και την αξιολόγησή της.

Η σχέση λόγου και κοινωνικής πρακτικής δεν είναι ποτέ σχέση έκφρασης και περιεχομένου. Υπάρχουν πλευρές αυτής της πρακτικής που δε λέγονται, ή από τη στιγμή που λέγονται έχουν ήδη υποστεί μια παραμόρφωση. Οποιοσδήποτε λόγος (και βέβαια και αυτός που τώρα ταλαιπωρεί τον αναγνώστη) από κάπου εκπέμπεται, υπό ορισμένους όρους και με ορισμένους στόχους. Πρέπει επομένως να παίρνουμε πάντα υπόψη μας το ότι μια μεταφορά εντάσσεται σε μια πρακτική λόγου που την προσδιορίζει. Ταυτόχρονα πρέπει να ξέρουμε ότι μπορεί οι μεταφορές του λόγου να μας κατευθύνουν στη διερεύνηση της μεταφορικής συμβολικής σχέσης, δεν εξαντλούν όμως τη λειτουργία της.

Η αναλογία δεν είναι μόνο ένας τρόπος να σκεφτόμαστε ή

να μιλάμε την κοινωνική εμπειρία, είναι και ένας τρόπος που παράγει κοινωνικές πρακτικές. Κάθε μέλος μιας συγκεκριμένης κοινωνίας μέσα από τη διαπαιδαγώγησή του εξοπλίζεται με ένα σύνολο γνώσεων και πεποιθήσεων, οι οποίες το κατευθύνουν στη συμμόρφωσή του με τις κυρίαρχες αξίες της κοινωνίας του. Η μάθησή του αυτή δεν παράγεται μόνο με την άμεση ή έμμεση ιδεολογική κατήχηση, δεν αποτελεί μόνο προϊόν των θεσμών που ονομάστηκαν ιδεολογικοί μηχανισμοί. Παράγεται καθημερινά, σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ατόμου, συμπυκνώνεται μέσα από τη συμμετοχή του στις διάφορες πρακτικές που συγκροτούν όλες μαζί το πεδίο της δράσης του. Δρώντας το κοινωνικό άτομο μαθαίνει και ταυτόχρονα επιβεβαιώνει τις αρχές της κοινωνίας του.

Οι διάφορες κοινωνικές πρακτικές δεν είναι απαραίτητο να κατευθύνονται από έκδηλους νόμους και ρητές επιταγές. Αυτό συμβαίνει κύρια σε κοινωνίες που βασίζονται σε μια απευθείας επιβολή των αρχών τους, μέσα από τη φυσική βία και τον καταναγκασμό. Σε όσες όμως ο κύριος τρόπος αφομοίωσης των μελών τους είναι η ένταξη τους και η αποδοχή του ρόλου τους, η πρακτική προσφέρεται σαν ένα μεγάλο σχολείο: η μίμηση των πρακτικών των άλλων (των μεγαλύτερων, των πιο επιτυχημένων, των πιο γοητευτικών κ.λ.π.) αποτελεί έναν άμεσο τρόπο απόκτησης της πρακτικής-συμπεριφοράς που εγγυάται κοινωνική ενσωμάτωση.

Χρησιμοποίησα τη λέξη μίμηση, πρόκειται όμως πράγματι για μίμηση; Η μίμηση παίρνει πράγματι το χαρακτήρα της από τη λειτουργία του μηχανισμού της ομοιότητας, όταν η πρακτική που στηρίζει βασίζεται στην πεποιθηση του δρώντος ότι δεν υπάρχει καμμία απόσταση ανάμεσα σ' αυτόν και το πρότυπό του. Μ' αυτή την έννοια έχουν κάτι το κοινό το κορίτσι που φοράει τα παπούτσια της μαμάς του και ο νεόπλουτος που υιοθετεί αριστοκρατικές συνήθειες. Όμως υπάρχουν πρακτικές που μιμούνται συμπεριφορές με σαφή επίγνωση της απόστασης που τις χωρίζει από το πρότυπό τους. Τέτοιες μπορεί να είναι πρακτικές που διδάσκουν τους νεώτερους πώς να φέρονται όταν μεγαλώσουν. Ο ανθρωπολόγος και κοινωνιολόγος P.Bourdieu προτείνει τον όρο «δομι-

κές ασκήσεις» για να περιγράψει πρακτικές που είναι ανάλογες προς κάποιες καίριες λειτουργίες της κοινωνικής ζωής. Στόχος τους να εξοπλίσουν το άτομο με βασικές κοινωνικές αξίες και ιδέες, σε συνθήκες ανάλογες με την κοινωνική τους χρήση⁷. Δεν είναι τυχαίο ότι η διαρκής γύμναση και οι πολεμικοί αγώνες απαντώνται κύρια σε κοινωνίες πολεμικές. Τέτοιου είδους πρακτικές βασίζονται στην αναλογία και συχνά διέπονται από κανόνες που αποτρέπουν την υπέρβαση προς την πλευρά της ομοιότητας (για παράδειγμα, σ' ένα τελετουργικό πολεμικό χορό δεν είναι βέβαια δυνατό να σκοτώνεται ο «αντίπαλος»).

Τα ομαδικά ανταγωνιστικά παιχνίδια που ευδοκιμούν ιδιαίτερα στις σύγχρονες καταναλωτικές κοινωνίες, αποτελούν μορφές αναλογικής πρακτικής. Το ποδόσφαιρο, για παράδειγμα, δεν είναι μια άμεση αναλογία πολεμικής αναμέτρησης ανάμεσα σε δύο ανθρώπινες ομάδες; (ανάλογες τάξεων, εθνών κ.λ.π.). Η συμμετοχή στο παιχνίδι αυτό είναι ένας τρόπος να εκπαιδεύεται κανείς στις αξίες του ανταγωνισμού. Η αναλογία με την πολεμική νίκη και τα αγαθά της επιτυχίας που την συνοδεύουν τονίζεται με πολλούς τρόπους: τρόπαιο για το νικητή, προσωπική διάκριση, υλική ανταμοιβή κ.λ.π. Σε ένα άλλο επίπεδο το ποδόσφαιρο μπορεί να θεωρηθεί σαν μια πρακτική ανάλογη της εργασίας: αυτή μπορεί να μεταδώσει στον εργάτη στη διάρκεια του ελεύθερου χρόνου του τις ίδιες αξίες που του μαθαίνει η δουλειά στο εργοστάσιο: η σκληρή δουλειά αμείβεται, η προσωπική δεξιοτύνη υπόσχεται την κοινωνική άνοδο. Η ανδροκρατική ηθική της επίδοσης και της δύναμης αποτελεί βάση και των δύο πρακτικών⁸.

Η αναλογική πρακτική φέρνει σε επαφή περιοχές πρακτικής, στις οποίες η σύγκριση μεταβιβάζει ιδιότητες, περιεχόμενο και τελικά αξία. Στη βάση μιας τέτοιας αναλογίας ρυθμίζουν τη συμπεριφορά τους στο στρατό οι νέοι που πηγαίνουν τελειώνοντας το σχολείο. Φέρονται στον αξιωματικό όπως στον καθηγητή, φοβούνται και φυλάγονται, αστειεύονται και λουφάρουν όπως στο σχολείο. Άλλοι ζουν το στρατό σα μια μεγάλη κατασκήνωση, ακολουθώντας την αναλογία

μιας φυσικής ζωής, γεμάτης σωματικές ασκήσεις και πορείες στην ύπαιθρο. Άλλοι χρησιμοποιούν σχήματα πρακτικής μαθημένα στη ζωή, στην «πιάτσα»: η αναλογία στρατού και ανταγωνιστικής μικροκοινωνίας με τους προστάτες, τους επιτίδειους, τους ντόμπρους και τα θύματα, είναι που ρυθμίζει τη συμπεριφορά τους. Και βέβαια, οποιαδήποτε αναλογική πρακτική μπορεί να έρθει σε σύγκρουση με τις πραγματικές αντιθέσεις που δημιουργούνται, ή την αναλογία της πειθαρχημένης, πειθήνιας και αδελφωμένης κοινότητας (πρότυπο για την κοινωνική ζωή εν γένει) που ο ίδιος ο στρατός προσπαθεί να επίβάλλει.

Καθοριστικές για την εγχάραξη των αξιών της στα μέλη της, είναι εκείνες οι πρακτικές που προσδιορίζουν τη σχέση μιας κοινωνίας με ό, τι θεωρεί σα φύση.

«Μέσω πράξεων και συμβόλων που έχουν στόχο να συνεισφέρουν στην αναπαραγωγή της φύσης και της ομάδας με την αναλογική αναπαραγωγή των φυσικών διαδικασιών, η μιμητική αναπαράσταση βοηθά... να συμμορφωθεί ο κόσμος με το μύθο.»⁹

Η αναλογία ανθρώπινων πρακτικών με φυσικές διαδικασίες μπορεί να έχει στόχο να επηρεάσει και φαινόμενα φυσικά. Τελετουργίες αφιερωμένες στη σπορά ή τη βλάστηση της άνοιξης, στην επίκληση της βροχής ή την μ' οποιονδήποτε τρόπο επίδραση στις κλιματικές συνθήκες, στη γέννηση και την γονιμότητα, στο θάνατο κ.λ.π. αποτελούν συχνά αναλογικές πρακτικές. Ο Λεβί-Στρως περιγράφει πώς κάποιοι Ινδιάνοι χρησιμοποιούν τελετουργικά παιχνίδια για να εκφράσουν την πάλη ανάμεσα στους νεκρούς και τους ζωντανούς.¹⁰

Οι πιο κρίσιμες πρακτικές όμως που θεωρούνται ανάλογες με αντίστοιχες φυσικές διαδικασίες, είναι εκείνες πού στόχο έχουν να εγκαταστήσουν στο πιο γενικό και στο πιο ειδικό επίπεδο ταυτόχρονα, την αναλογία της φύσης με τον πολιτισμό. Αυτή η αναλογία, θεωρούμενη συνολικά, είναι μια γιγαντιαία μεταφορά, που έχει τουλάχιστον στις σύγχρονες κοινωνίες ένα βασικό στόχο: να νομιμοποιήσει την ιδιαίτερη μορφή ταξικής κυριαρχίας που τις χαρακτηρίζει, εμφανίζο-

ντάς την σα φυσική. Ο πολιτισμός παρουσιάζεται σα φύση. Πολλές απόψεις για παράδειγμα εμφανίζουν την οικογένεια και τους ρόλους που παράγονται στο εσωτερικό της, σαν ανάλογη της συμπεριφοράς των ζώων και του ανθρώπινου είδους στην βιολογική του μορφή (άλλωστε η ανατροφή κατοικίδιων στα σύγχρονα σπίτια είναι συχνά μια αναλογική μητρότητα). Αντίστοιχα η επιθετικότητα ή η δύναμη της αγέλης χρησιμεύουν σαν αναλογίες σε θεωρίες που σκοπό έχουν να παράγουν συγκεκριμένες κοινωνικές πρακτικές.

3

Μεταφορά και χώρος

Ο μηχανισμός της μεταφοράς συγκρίνει την εικόνα του χώρου με κάποια άλλη που θεωρεί ανάλογή της και στη βάση αυτής της σύγκρισης μεταβιβάζει αξίες. Η σύγκριση αυτή μπορεί να είναι άμεση και να χρησιμοποιεί σαν πρότυπά της υλικά αντικείμενα, αναφερόμενη σε κάποιες αισθητές ιδιότητές τους. Συμβαίνει κάτι τέτοιο στην περίπτωση των κτιρίων που αποκτούν παρατσούκλια (συνήθως χλευαστικά), στη βάση της αναλογίας της μορφής τους με κάποιο αντικείμενο, ζώο ή άλλο κτίριο: Η «Μπλε Φάλαινα», σύμφωνα με την ονομασία που δόθηκε από τους κατοίκους της περιοχής, είναι ένα κτίριο έκθεσης σχεδιασμένων προϊόντων (Pacific Design Center στο Λος Άντζελες). Τη μεταφορά παρακίνησαν το μπλε χρώμα που επικρατεί και ο τεράστιος όγκος του κτιρίου.¹¹ Με ανάλογο τρόπο γνωστά ή λιγότερο γνωστά κτίρια, παίρνουν ονόματα που τα χαρακτηρίζουν μαζί και τα αξιολογούν: «Ψυγείο αυτοκινήτου» το κτίριο του Ο.Η.Ε. στη Νέα Υόρκη, «Υπόστεγο αεροπλάνων» πολιτιστικό κέντρο στο Sainsbury, «Έγγυο Μαργαριτάρι» κτίριο συνεδρίων στο Δυτικό Βερολίνο.¹²

Τη μεταφορική ερμηνεία, που μπορεί να χαρακτηρίζει το κτίριο δίνοντάς του και κάποιο όνομα, κάποιες φορές την επιδιώκουν και οι ίδιοι οι δημιουργοί του κτιρίου. Ο αρχιτέκτονας John Utzon προσπάθησε να εξηγήσει την ασυνήθιστη μορφή του κτιρίου της Όπερας στο Σίδνεϋ (ήδη εθνικό αυστραλιανό σύμβολο) αντιστοιχώντας τα άσπρα μυτερά κελύ-

φη της στέγης του μέ τα φτερά πουλιού που πετάει.¹³ Λιγότερο επώνυμοι αρχιτέκτονες ή διακοσμητές προσπαθούν να δώσουν ταυτότητα σε ένα χώρο ντισκοτέκ για παράδειγμα, αποκαθιστώντας με στοιχεία του εσωτερικού χώρου ή και της όψης μια αναλογία με εργοστάσιο, με φυλακή (υπήρξε πράγματι τέτοια ντισκοτέκ, με το όνομα μάλιστα αυτό), με εσωτερικό διαστημόπλοιου ή περιβάλλον της δεκαετίας του 60.

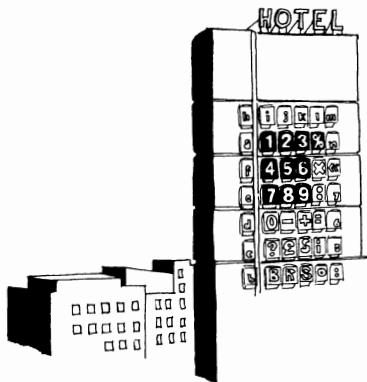
Ακόμη ενδεικτικές είναι οι περιπτώσεις σταδίων και γηπέδων που αποκτούν ονομασία από κάποιο ιδιαίτερο γνώρισμά τους, το οποίο χρησιμεύει σαν κίνητρο για την εγκατάσταση μιας μεταφοράς («Τάφος του Ινδού» είναι για παράδειγμα το παρατοσούκλι ενός κλειστού γηπέδου μπάσκετ).

Σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις είναι φανερό ότι η μεταφορική ερμηνεία σχετίζεται με την πρόθεση της ερμηνεύουσας ομάδας (ή αυτής που υιοθετεί μια προτεινόμενη ερμηνεία) να εκφράσει μιαν αξία για το χώρο, σχετίζοντάς τον με κάτι ήδη γνωστό. Η ερμηνεία είναι συναρτημένη με την περίοδο στην οποία διατυπώνεται και μπορεί να αδρανεί ή να τροποποιείται στο πέρασμα του χρόνου. Με τον ίδιο τρόπο άμεσα σχετισμένη με ένα σύστημα αξιών και προτύπων είναι και η εικόνα που αποτελεί το μέσο για να εγκατασταθεί η αναλογία. Όπως και στην περίπτωση του κτιρίου του Boullée, η εικόνα αυτή είναι ήδη μία μεταφορά και αυτός ο μεταφορικός χαρακτήρας την καθιστά ικανή να μεταβιβάζει κοινωνικές αξιολογήσεις στο χώρο. Και ακριβώς γιατί αυτές οι ενδιάμεσες μεταφορές μπορούν να αποτελούν μέρος μίας αλυσίδας αναλογιών και γιατί ο ορίζοντας τέτοιων αναλογιών είναι ο ορίζοντας της ιδεολογίας, συχνά η επιδίωξη των δημιουργών του χώρου να καθιερώσουν κάποιες μεταφορές συγκρούεται και ανατρέπεται από τις επικρατούσες προτιμήσεις και τα αξιολογικά πρότυπα.

Στα προηγούμενα παραδείγματα η μεταφορά χαρακτηρίζει ένα χώρο αποκαθιστώντας σχέσεις αναλογίας ανάμεσα σε δύο εικόνες. Υπάρχει όμως περίπτωση, η μεταφορά να φέρνει σε σύγκριση δύο συγκροτημένα σύνολα εικόνων, εγκαθιστώντας σχέσεις αναλογίας και ανάμεσα στα σύνολα (τη συ-

Διαφημιστικές εικόνες που χρησιμοποιούν τη μεταφορά για να στηρίζουν το διαφημιστικό μήνυμα.

Τα ψηλά κτίρια μεταφέρουν σ'ένα πακέτο ταγάρα την αξία της διάκρισης και του κοσμοπολιτισμού, σ'ένα ψυγείο την αξία της υπεροχής της αμερικανικής τεχνολογίας και πάιρουν από τη μορφή ενός υπολογιστή ταύτης τις αξίες της ακρίβειας και της οργανωτικότητας που πρέπει να χαρακτηρίζουν το διαφημιζόμενο ξενοδοχείο για διεθνή επιχειρηματικά συνέδρια.

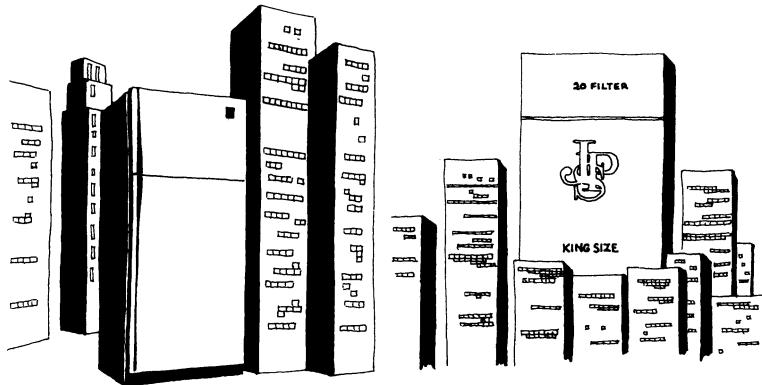


νολική εικόνα) αλλά και στα επιμέρους στοιχεία τους. Η μεταφορά έτσι διαρκώς επιβεβαιώνεται από την ανάδειξή τους, την αξιοποίηση των αναλογιών στο πλαίσιο της αρχικής συνολικής. Πρόκειται για περιπτώσεις, όπου κτίρια ή συγκροτήματα κτιρίων, χωριά ή πόλεις, απεικονίζουν μεταφορικά ολόκληρα συστήματα, αναπαραστάσεις και εννοηματώσεις του κόσμου, με μια λέξη κοσμοεικόνες. Το χωριό των Ντογκόν στην Αφρική έχει δημιουργηθεί με τρόπο που να αντιστοιχεί στην οργάνωση του κοσμολογικού μοντέλου των κατοίκων του. Μια γενική ανθρωπομορφική αναλογία, στην οποία για παράδειγμα

«οι υποδιαιρέσεις του σπιτιού πρέπει να συνδέονται μεταξύ τους (πρέπει να σχετίζονται τοπολογικά) όπως τα μέρη του ανθρώπινου σώματος».¹⁴

Η αναλογία αυτή μπορεί και οργανώνει τη μεταφορική εικόνα, από την κλίμακα της υπαίθρου και της καλλιεργούμενης γης ως τα επιμέρους τμήματα του σπιτιού και τα εργαλεία-σκεύη.

Ο J.P. Vernant, μελετώντας την αρχαία Ελλάδα με την οπτική και τις μεθόδους της ιστορικής ψυχολογίας, επισημαίνει τις αναλογίες που υπάρχουν ανάμεσα στην εικόνα του σύμπαντος, τη γεωμετρική σκέψη, την πολιτική λειτουργία και την



οργάνωση του χώρου που χαρακτηρίζουν τις διαφορετικές περιόδους του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Το διατεταγμένο σε επάλληλα, ιεραρχημένα καθ' ύψος επίπεδα σύμπαν των μύθων που αντιστοιχεί σε μια δομή ιεραρχική με κορυφή το βασιλιά-ιερέα, δίνει τη θέση του σ' ένα σύμπαν σφαιρικό, γεωμετρικοποιημένο, που ταιριάζει σε μια νέα αντίληψη του χώρου της πόλης: η νέα οργάνωση του χώρου γίνεται γύρω από την αγορά, κέντρο του δημόσιου· αλλά και το δημόσιο προϋποθέτει πολίτες ίσους, ισότιμους, όπως ισότιμα είναι τα σημεία της περιφέρειας ενός κύκλου.¹⁵ Ο γεωμετρικός χώρος είναι λοιπόν με τη θεμελιακή αναλογία που κινεί, πρότυπο της οργάνωσης της κοσμοεικόνας μιας κοινωνίας και ταυτόχρονα της εικόνας που έχει για την πολιτική της λειτουργία, την κατανομή και τη χρήση της εξουσίας.

Τέτοιες συνολικές μεταφορές που διακλαδώνονται σ' ένα δίκτυο επιμέρους αναλογιών είναι χαρακτηριστικές και σε κάποια θρησκευτικά κτίρια. Η αναλογία του θόλου της χριστιανικής εκκλησίας με τον ουρανό, το στερέωμα στο οποίο είναι εγκαταστημένος ο «Παντοκράτορας», είναι μέρος μιας συνολικής κοσμολογικής μεταφορικής εικόνας: η διάταξη των στοιχείων του ναού και η ιεράρχηση των αναπαραστάσεων ακολουθεί ένα μοντέλο του θρησκευτικού σύμπαντος. Και βέβαια, είναι εύκολο κανείς να εντοπίσει παραδείγματα με ανά-

λογα χαρακτηριστικά στη θρησκευτική αρχιτεκτονική των περισσότερων λαών.

Τον τρόπο που κατανοούμε τη μορφή ενός χώρου, τον τρόπο που αξιολογούμε αυτή τη μορφή, τον έχει πολύ βαθιά επηρεάσει η περιγραφή, η ανάλυση, ο σχεδιασμός και η παραγωγή του με όρους «λειτουργίας». Ένα μεγάλο μέρος της σχέσης μας με το χώρο βασίζεται στην πεποίθηση ότι οι μορφές του αντιστοιχούν στις λειτουργίες του, και ότι μ' αυτό τον τρόπο τις εκφράζουν σε μας και κάνουν δυνατή τη χρήση του.

Είναι γνωστή η οξύτητα της διένεξης στην αρχιτεκτονική θεωρία για τη σχέση μορφής και λειτουργίας και είναι γνωστό πως ό,τι ονομάστηκε λειτουργισμός (φονξιοναλισμός) συγκροτείται στη στερεότητα του δόγματος ότι η μορφή είναι αποτέλεσμα-επακόλουθο της λειτουργίας.

Όμως η ίδια η χρήση της έννοιας «λειτουργία» δεν κρύβει μια μεταφορά; Μια μεταφορά μάλιστα ιδιαίτερα ισχυρή, μια και καταφέρνει να υπάγει όλο το λόγο για το χώρο σε μια διαρκώς επεκτεινόμενη και τροφοδοτούμενη αναλογία. Στον ορίζοντα της γνώσης μας για τον κόσμο, ο χώρος «λειτουργεί» μεταφορικά. Κυριολεκτικά λειτουργούν μόνο οι ζωντανοί οργανισμοί και οι μηχανές. Νά δύο πρότυπα, με τα οποία βέβαια η σύγκριση έχει διαφορετικές συνέπειες.

Στις αρχές του αιώνα μας οι Εξπρεσσιονιστές αρχιτέκτονες, ανάγοντας σε κυρίαρχη αξία τη δύναμη της ζωής και την ένταση του συναισθήματος σε αντίθεση με την ψυχρή γεωμετρία του λογικού, υπερασπίστηκαν έναν αρχιτεκτονικό ανθρωπομορφισμό, μίλησαν για μια ζώσα, έμψυχη αρχιτεκτονική. Σχηματοποιώντας ένα ρεύμα σκέψης με πολλές αντιφάσεις και διακριτές τάσεις κατά περιόδους, μπορεί κανείς να πει ότι στη βάση της επιλογής τους για την υπεράσπιση του οργανικού υπάρχει μια μεταφορική εικόνα του σπιτιού ως ζώντος οργανισμού. Όπως λέει ο αρχιτέκτονας H.Häring:

«Σε πολλούς φαίνεται ακόμα αδιανότο να αναπτύζουν το σπίτι σαν ένα «οργανικό πλάσμα», να το καλλιεργήσουν μέσα από τη «μορφή της αποδοτικότητας», να δουν το σπίτι σαν

«επέκταση της επιδερμίδας του ανθρώπου» και κατά συνέπεια σαν «όργανο». ¹⁶

Αυτή η μεταφορά έχει σα συνέπεια η λειτουργία του χώρου να έχει τη χροιά της λειτουργίας των ζώντων και η έκφρασή της, η τελική μορφή, να μην είναι παρά το αποτέλεσμα αυτής ακριβώς της ίδιας της ζωής. Κάποιοι εξπρεσσιονιστές αρχιτέκτονες πήραν αυτή την αναλογία κατά λέξη και επεδίωξαν να επενδύσουν στη μορφή των κτιρίων σωματομορφικά χαρακτηριστικά. Άλλοι κράτησαν την αναλογία σε πιο αφηρημένο επίπεδο. Εκείνο όμως που έχει σημασία είναι ότι στον ιδεολογικό ορίζοντα της εξπρεσσιονιστικής σκέψης και ευαισθησίας έγινε δυνατό το κτίριο, ο χώρος, να θεωρηθούν σα ζωντανοί οργανισμοί που λειτουργούν και συμπεριφέρονται. Η εκφραστικότητά τους είναι αποτέλεσμα αυτής ακριβώς της αναλογίας.

Ίσως δεν πρέπει λοιπόν να μας σοκάρει τόσο η βαθμιαία προσχώρηση κάποιων εξπρεσσιονιστών στην αντίπαλη γεωμετρική-λειτουργική θεωρία μετά την ίδρυση κυρίως του CIAM το 1928, όπως σημειώνει ο Van de Ven, αναφερόμενος στην περίπτωση του Bruno Taut.¹⁷ Στη βάση της σκέψης τους υπήρχαν όλες οι προϋποθέσεις αποδοχής του λειτουργισμού. Η βασική διαφορά βρισκόταν στο πρότυπο που παραπέμπει η ίδια η έννοια της λειτουργίας. Οι προτιμήσεις του Λεκορμπυζίε κυρίως προς το πρότυπο της μηχανής και η επικράτηση της ιδεολογίας του βιομηχανικού-λειτουργικού σχεδιασμού της σχολής του Bauhaus, έκρινε οριστικά τον προσδιορισμό της έννοιας της λειτουργίας και θεμελίωσε τη μηχανομορφική μεταφορά του χώρου που επικρατεί μέχρι σήμερα.

Μέσα στο πνεύμα της τεχνολογικής αισιοδοξίας και του γνωσιοθεωρητικού θετικισμού, η μεταφορά αυτή στήριξε την πίστη ότι τα προβλήματα της μορφής λύνονται από τη στιγμή που επιλύονται τα λειτουργικά προβλήματα. Ο Λεκορμπυζίε θεωρεί ότι οι αρχιτέκτονες πρέπει να έχουν σαν πρότυπό τους τους μηχανικούς, οι οποίοι σχεδιάζουν με επιτυχία τις μηχανές ή τις κατασκευές τους, αφού προσδιορίσουν με

ακρίβεια τις επιδιωκόμενες λειτουργίες τους. Μια μεταφορική στην ουσία ερμηνεία του χώρου ανέλαβε το βάρος της διένεξης για τον τρόπο παραγωγής του χώρου στις αρχές του αιώνα μας και σφράγισε με τις συνέπειές της και τα σημερινά μας πρότυπα.

Στη συνέχεια θα γίνει μια προσπάθεια να αναλυθούν τρεις μεγάλες περιοχές παραγωγής μεταφορικών ερμηνειών οι οποίες βασίζονται σε μια γενική αναλογία προς τον άνθρωπο, τη φύση και τη μηχανή αντίστοιχα. Πρόκειται για τρεις περιοχές που αποτελούν τον πυρήνα του μηχανισμού της μεταφοράς. Η μεταξύ τους σχέση μπορεί να σκιαγραφήσει τα όρια και τις δυνατότητες που έχει αυτός ο μηχανισμός στη σύγχρονη κοινωνία. Είναι αυτονότο ότι η ανάλυση των περιοχών δεν μπορεί να είναι εξαντλητική: επιδιώκεται να εικονογραφηθεί μόνο το ιδιαίτερο γνώρισμα κάθε περιοχής και να δοθούν χαρακτηριστικά παραδείγματα συμβολικών σχέσεων με το χώρο που προκύπτουν.

α. Ο άνθρωπος πρότυπο της μεταφοράς

Στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα πρωτοδιατυπώθηκε μια θεωρία που έμελλε να έχει μεγάλη επίδραση στην ανάλυση και ερμηνεία των φαινομένων του χώρου. Καθοδήγησε μάλιστα, έπειτα από μια γενιά περίπου, μια ολόκληρη σειρά αρχιτεκτόνων στο θεωρητικό και σχεδιαστικό τους έργο. Πρόκειται για την θεωρία της ενσυναίσθησης (*einfühlung*) που πρώτος ανέπτυξε ο R. Vischer. Κάτω από την επίδραση της νεαρής τότε, αλλά και πολλά υποσχόμενης πειραματικής ψυχολογίας, ο Vischer προσπαθεί να δείξει πως το συναίσθημα, βασική δύναμη της ψυχής, προβάλλεται στον γύρω κόσμο, προκαλώντας τη συμμετοχή μας, τη διάχυσή μας μέσα σ' αυτόν. Μ' αυτή την έννοια η υποκειμενική μας διάθεση ενσαρκώνει τον έξω κόσμο.

Η ανάπτυξη αυτής της θεωρίας και η εστίασή της στην ερμηνεία των φαινομένων της τέχνης έχει μακριά ιστορία. Η βασική της ιδέα θα μπορούσε να συνοψιστεί στην αρχή ότι η

εκφραστικότητα των χωρικών μορφών προκύπτει από την προβολή της σωματικής μας εκφραστικότητας όπως αυτή βιώνεται στην ψυχική μας ζωή. Με τα λόγια του ιστορικού τέχνης H.Wölfflin

«Κρίνουμε κάθε αντικείμενο μέσω της αναλογίας του με τα δικά μας σώματα... ερμηνεύουμε όλον τον εξωτερικό κόσμο σύμφωνα με το εκφραστικό σύστημα στο οποίο έχουμε εξοικειωθεί από τα ίδια μας τα σώματα».¹⁸

Ο Wölfflin είναι εκείνος που δίνει στην ενσυναίσθητική θεωρία ιστορική διάσταση, εντάσσοντάς την στην προοπτική της ιστορικής ερμηνείας των μορφών. Επιδιώκοντας να εντοπίσει τις αιτίες της αλλαγής των στυλ στην τέχνη, βρίσκει πως αυτές αντιστοιχούν σε αλλαγές της στάσης απέναντι στο ανθρώπινο σώμα, οι οποίες χαρακτηρίζουν την κάθε εποχή. «Ενα ορισμένο είδος «σωματικής παρουσίας» αντιστοιχεί στην Γοτθική εποχή και είναι άλλο αυτό που αντιστοιχεί στην εποχή της Αναγέννησης. Το βλέπουμε άμεσα στη μορφή και τη χρησιμοποίηση των ενδυμασιών που ανήκουν στην κάθε εποχή:

«αρκεί να συγκρίνουμε ένα γοτθικό με ένα αναγεννησιακό παπούτσι, για να δούμε ότι καθένα μεταφέρει ένα τελείως διαφορετικό τρόπο περπατήματος».¹⁹

Η θεωρία της ενσυναίσθησης προσφέρει στέρεο έδαφος για τη θεμελίωση της ανθρωπομορφικής μεταφορικής ερμηνείας του χώρου. Η στήριξη της δύναμης της προβολής στο συναίσθημα εντοπίζει το κίνητρό της στην ψυχική συγκρότηση του ατόμου. Δημιουργείται έτσι μια συνάφεια ανάμεσα στη συμβολική σχέση και το ψυχικό της υποστήριγμα.

Η προβολή ανθρωπίνων χαρακτηριστικών στο χώρο, η ερμηνεία της μορφής του μέσα από την αναλογία της με το ανθρώπινο σώμα δεν προέρχεται από κάποιες χαρακτηριστικές ανθρώπινες ανάγκες. Οι ψυχικές ανάγκες μπορούν να δώσουν μορφή στην προβολή, μπορούν να συνδέσουν τη μεταφορική ερμηνεία με την ψυχική κατάσταση του ερμη-

νευτή και μ' αυτήν την έννοια να την επηρεάσουν. Όμως εκείνο που καθορίζει τη λειτουργία της μεταφοράς είναι η δημιουργία της εντός του πεδίου της ιδεολογίας, στα πλαίσια κάπιοιν κυρίαρχων αρχών και προτύπων. Προς αυτή την άποψη προσφέρει μια προοπτική στη θεωρία της ενσυναίσθησης ο Wölfflin, όταν ισχυρίζεται ότι υπάρχουν διαφορετικές «εικόνες» για το ανθρώπινο σώμα και τη συμπεριφορά του στις διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Και έτσι η αναλογία χωρικής και ανθρώπινης μορφής παίρνει σε κάθε εποχή άλλο περιεχόμενο.



Δεν αλλάζει όμως μόνο το πρότυπο της αναλογίας, αλλάζει και το κίνητρο, ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιείται το ανθρώπινο σώμα σαν πρότυπο για την ερμηνεία (και τη δημιουργία) του χώρου. Υπάρχει διαφορά αν το ανθρώπινο σώμα αποτελεί αισθητικό πρότυπο (απ' αυτή την αναλογία πηγάζουν για παράδειγμα πολλές απώψεις που θεωρούν το σώμα πρότυπο αρμονίας και μέτρο χαράξεων²⁰), λειτουργικό πρότυπο (σαν εκδοχή της οργανικής αναλογίας για την οποία έγινε λόγος στο προηγούμενο κεφάλαιο²¹), πρότυπο ως προς τη συμπεριφορά του (πηγή αλλεπάλληλων προσωποποίησεων μια τέτοια στάση τοποθετεί το χώρο στο ρόλο του υ-

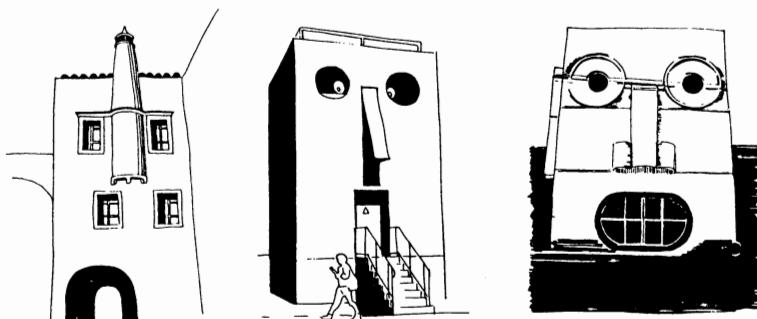
ποκειμένου, του αποδίδει βούληση, κίνητρα, άρα και δυνάμεις επιβολής πάνω στο χρήστη του). Ιδιαίτερα αυτή η τελευταία περίπτωση είναι που συνδέεται άμεσα με το πρόβλημα της εκφραστικότητας.²² Σύμφωνα με την ανθρωπομορφική μεταφορά, ο χώρος αποκτά εκφραστικά χαρακτηριστικά όταν τον αντιμετωπίζουμε σαν υποκείμενο μιας συμπεριφοράς. Οι μορφές μ' αυτή την έννοια μπορούν να εκφράζουν τη λειτουργία τους. Και η λειτουργία εννοείται συχνά σαν κάτι που επιβάλλεται στην ύλη, την εξαναγκάζει. Προκύπτει έτσι μια ένταση ίδια με εκείνη που προκαλεί στον άνθρωπο το φυσικό περιβάλλον. Ο κίνας εκφράζει το βάρος που υφίσταται από το υπερκείμενο μέρος του κτιρίου, τα δοκάρια υποφέρουν, ο πύργος υψώνεται, κ.λ.π.

Η συμπεριφορά του χώρου μπορεί να έχει σαν αντικείμενό της τον ίδιο το χώρο. Σχέσεις χώρων παρουσιάζονται σα μεταφορές ανθρωπίνων σχέσεων. Ο ένας κατακτά, συνυπάρχει, εμποδίζει, ανακουφίζει τον άλλον. Το κύριο όμως αντικείμενο της συμπεριφοράς του χώρου είναι ο άνθρωπος. Τέτοιες μεταφορές κρύβουν το γεγονός ότι χώροι σχεδιασμένοι και κατασκευασμένοι από ανθρώπους αποτελούν προϊόντα ιδιαίτερων προθέσεων: στόχος των κατασκευαστών τους είναι να επιβάλλουν ορισμένες συμπεριφορές. Ένας τόπος υποδοχής που σε δέχεται φιλικά, μπορεί να φτιάχτηκε ακριβώς μ' αυτόν το στόχο, όσο και κείνος που σε κρατάει σε απόσταση τονίζοντας την κατωτερότητά σου. Ο χώρος εκφράζει μεταφορικά αυτό που ήθελαν να εξασφαλίσουν εκείνοι που τον δημιούργησαν. Μια μεταφορά αποδίδει στο χώρο κίνητρα (συμπεριφορά) που ανήκουν σε συγκεκριμένους ανθρώπους.

Η αναλογία ανάμεσα στο χώρο και το ανθρώπινο σώμα μπορεί να είναι προϊόν της ιδιαίτερης δράσης του σώματος στο χώρο. Σύμφωνα με την άποψη του σύγχρονου αρχιτέκτονα Ch. Moore, πηγή της σύγκρισης του σώματος με το κτίριο είναι η αίσθηση των ορίων του σώματος που επεκτείνεται από το άτομο στο χώρο του. Ο χώρος του βιώνεται έτσι σαν ένα ακόμα σωματικό όριο που το χρησιμοποιεί όπως και τ' άλλα: κλείνει τα παράθυρα, όπως «κλείνεται» και ο ίδιος, κ.λ.π.²³ Τέτοιες μεταφορές περιγράφουν και εμπνέουν

κάποιες κινήσεις στο χώρο και εδώ ίσως εντοπίζονται κάποιες στοιχειώδεις αναλογικές πρακτικές: οργανώνω την άμυνά μου σφίγγοντας το σώμα μου, προστατεύοντας τα ευάλωτα σημεία του· εντελώς ανάλογα φέρομαι στην υπεράσπιση του χώρου μου, θέλω τα «νώτα» του καλυμμένα, τα ανοίγματά του κλειστά, το κρεβάτι μου με την πλάτη στον τοίχο.

Η είσοδος, η πόρτα, είναι στοιχείο που μπορεί μεταφορικά να αναλογεί στο στόμα. Η εμπειρία της κίνησης δια μέσου της πόρτας γίνεται συμβολικά μια εμπειρία κατάποσης, φορτισμένης με ιδιαίτερη συναισθηματική αξία: το στόμα απειλεί, κρύβει ένα σκοτάδι που χωνεύει. Μια πόρτα-στόμα οδηγεί λοιπόν σε χώρους απειλητικούς, άγνωστους και επίφοβους, ή γνωστούς και απωθητικούς. Από την είσοδο του λαβύρινθου, της κρύπτης ή του πύργου, στην είσοδο του εργοστάσιου ή του υπόγειου σιδηρόδρομου μια ολόκληρη ιστορία μεταφορών κατάποσης ξετυλίγεται.



Το κτίριο-πρόσωπο: Στη Μονεμβασία, στο Κενιγκαβίντερ (Δυτ. Γερμανία) και στο Κυότο (Ιαπωνία).

Η ανθρωπομορφική μεταφορά μπορεί με όλους τους παραπάνω τρόπους να αναλάβει να μεταφέρει στην ερμηνεία του χώρου στοιχεία που αναφέρονται στη σχέση του ερμηνευτή με τους άλλους ανθρώπους ή με τον ίδιο του τον εαυτό. Ίσως γι αυτό ο Φρόουντ μιλώντας για το συμβολισμό των ονείρων να κάνει την παρατήρηση ότι:

«Η μόνη τυπική, δηλαδή που συμβαίνει τακτικά, παράσταση της ανθρώπινης μορφής σα σύνολο είναι η μορφή του σπιτιού... Όταν οι τοίχοι είναι απόλυτα λείοι το σπίτι σημαίνει άντρα, όταν υπάρχουν πρεβάζια και μπαλκόνια απ' όπου μπορεί να πιαστεί κανείς, γυναίκα.»²⁴

Η σεξουαλικότητα και η σεξουαλική ζωή μεταφέρονται στα στοιχεία του χώρου και αυτές οι μεταφορές είναι ενδεικτικές του δίκτυου αξιών που τις ρυθμίζουν, όπως και των ιδιαιτέρων συνεπιών που έχουν αυτές οι ρυθμίσεις στο υποκείμενο της συμβολικής σχέσης. Ξέρουμε τελετουργίες που χρησιμοποιούνται φαλλόμορφα στοιχεία, ή στοιχεία που υποδηλώνουν μεταφορές μήτρας. Η λατρεία της γονιμότητας μπορεί να κατευθύνει τέτοιες ανθρωπομορφικές συμβολικές σχέσεις, απ' αυτήν άλλωστε ξεκινούν και οι αναλογίες της γής-μητέρας.

Στην σύγχρονη κοινωνία, τη διαποτισμένη με τις ανδρικές αξίες της υπεροχής, της επιτυχίας κ.λ.π. η ερμηνεία χώρων ως φαλλόμορφων αντιστοιχεί σε μεταφορές φορτισμένες με τούτες τις αξίες. Τέτοιες μεταφορές μεταβιβάζουν στον ουρανοξύστη τη δύναμη και την ανωτερότητα του φαλλού. Μ' αυτή την έννοια είναι αμφίβολο αν τα σεξουαλικά σύμβολα που εντοπίζει ο Φρόντη (πόρτες και πύλες που παριστάνουν το γεννητικό άνοιγμα οδηγούν σε δωμάτια ή σπίτια που αντιστοιχούν στη μήτρα, ενώ το κλειδί που τις ανοίγει είναι ανδρικό σύμβολο)²⁵, έχουν υπεριστορική αξία: η ιδιαίτερη κοινωνική διαχείριση της σεξουαλικότητας κάνει κάποιες μεταφορές κατάλληλες να μεταβιβάζουν το ιδιαίτερο περιεχόμενο αξιών και κανόνων που τη χαρακτηρίζει.

β. Η φύση πρότυπο της μεταφοράς

Στα μέσα του 18ου αιώνα ο M.A.Laugier ερμήνευσε την πόλη σα μια μεταφορά του δάσους. Ενός δάσους όμως, εξημερωμένου²⁶, που το ανθρώπινο χέρι έχει φροντίσει, όπως στους κήπους και τα παρτέρια, να βάλει τάξη διατηρώντας την ποικιλία αλλά και ένα συνολικό σχέδιο. Τέτοια αρμόζει να είναι η

πόλη, πλούσια σε εικόνες και ερεθιστική για τη φαντασία αλλά στηριγμένη σε σχέδια που διακρίνουν τα βασικά της στοιχεία, τους δρόμους και τις πλατείες. Είναι φανερό ότι η μεταφορά του δάσους του Laugier προβάλλεται πάνω σε μια ιδιαίτερη οπτική της φύσης: ένα σύνολο που συνδυάζει την πειθαρχία με την ποικιλία και απ' όπου αντλεί την ικανότητά της να προκαλεί ευχαρίστηση στους ανθρώπους.

Σύμφωνα με την ερμηνεία του ιστορικού M.Tafuri, η θεωρία του Laugier είναι ενδεικτική του τρόπου που ο λόγος για την πόλη την περίοδο του διαφωτισμού, πριν τις μεγάλες αστικές επαναστάσεις, προσπαθεί να συμφιλιώσει μια ήδη ορατή και θεμελιώδη αντίθεση ανάμεσα στην πόλη, που έχει γίνει ο τρόπος της νέας μορφής παραγωγής και στην ύπαιθρο.²⁷ Από δω και στο εξής κάθε φυσική μεταφορά θα φέρει αναγκαστικά τούτο το φορτίο, το οποίο θα προσδιορίζει το ρόλο της μέσα στο πλαίσιο της κυρίαρχης ιδεολογίας.

Ο J.Ruskin, θεωρητικός της αρχιτεκτονικής στα μέσα του 19ου αιώνα, αποδίδει στην αναλογία με τη φύση κεντρική θέση στην ερμηνεία και την αξιολόγηση της αρχιτεκτονικής. Η οπτική εμπειρία των φυσικών φαινομένων προσφέρεται σαν πρότυπο για την κατανόηση των αρχιτεκτονικών μορφών: και στις δύο περιπτώσεις το ωραίο εκφράζει τη ζωτική ενέργεια (εδώ βρίσκεται και μια πρώτη διατύπωση κάποιων αρχών που θα αναπτύξουν οι γερμανοί θεωρητικοί της ενσυναίσθησης). Φυσικά πρότυπα, σύμφωνα με τον Ruskin, πρέπει να κατευθύνουν τη μορφοποίηση των αρχιτεκτονικών κατηγοριών της μάζας και της γραμμής. Οι μεταφορές (αναλογίες) αποκτούν έτσι διδακτικό χαρακτήρα. Η φύση μας διδάσκει την ομορφιά και αυτή είναι που μας παρέχει την ευχαρίστηση. Η χειροτεχνική παραγωγή της αρχιτεκτονικής της προσδίδει αρετές ανάλογες με εκείνες των φυσικών αντικειμένων: οι μικρές διαφορές-αποκλίσεις από τον κανόνα μιας μηχανικής ομοιομορφίας αποδίδουν το χαρακτήρα του ζωντανού.²⁸

Για τους εξπρεσσιονιστές αρχιτέκτονες είδαμε ότι είναι η ανθρωπομορφική αναλογία που κατευθύνει την κατασκευή και την αισθητική ερμηνεία του χώρου. Η γενική κατηγορία

του οργανικού αποτέλεσε στο πλαίσιο του εξπρεσσιονισμού το έδαφος πάνω στο οποίο αναπτύχθηκαν αναλογικές συγκρίσεις της αρχιτεκτονικής με τη ζωή και τη φύση. Εκείνο που χαρακτηρίζει περισσότερο μια τέτοια στάση απέναντι στη φύση είναι ότι το φυσικό δε χρησιμεύει σαν πρότυπο στο ανθρώπινο έργο (το τεχνητό): το φυσικό, η ζωτική δύναμη, κυριεύει το ανθρώπινο έργο, το εμψυχώνει, του μεταγγίζει τις εκφραστικές δυνάμεις της ίδιας της ζωής. Ο αρχιτέκτονας L.Sullivan είχε σαν πρότυπό του τη φύση όταν διατύπωσε την άποψη ότι η μορφή ακολουθεί την λειτουργία (Form Follows Function)²⁹. Η χρήση της έννοιας της «λειτουργίας» για το χώρο προϋποθέτει, όπως είδαμε λίγο πιο πάνω, στο κεφάλαιο «Μεταφορά και χώρος», μια μεταφορική ερμηνεία: μιαν αναλογία ανάμεσα στις ζωντανές μορφές, όπως αυτές και η λειτουργία τους περιγράφονται από ορισμένες βιολογικές θεωρίες, και στις μορφές του χώρου. Όμως αυτή η μεταφορική ερμηνεία δημιουργεί μια σειρά από παρεξηγήσεις στην κατανόηση των φαινομένων του χώρου. Σύμφωνα με την αναλογία, λειτουργίες του χώρου θεωρούνται οι ανθρώπινες δραστηριότητες, τις οποίες ο χώρος στεγάζει. Οι ανθρώπινες δραστηριότητες όμως μπορούν να συμβαίνουν και σε χώρους που τις εμποδίζουν, και τέτοιες δραστηριότητες μπορούν να επεμβαίνουν στο χώρο όχι μόνο αλλάζοντάς τον υλικά, αλλά και μετασχηματίζοντάς τον μέσα από τη συμβολική σχέση. Η συμβολική σχέση δε δίνει απλά νέο περιεχόμενο στη μορφή του χώρου, συγκροτεί μια νέα εκδοχή της μορφής του και με την έννοια αυτή τον ανακατασκευάζει. Αν κάποιος εμφανίζεται να μιλά για συγκεκριμένες λειτουργίες ενός



Φυσιομορφική εξπρεσσιονιστική φαντασία (ένα σχέδιο του αρχιτέκτονα E. Mendelsohn).

χώρου, αναγκαστικά τοποθετείται από την πλευρά μιας ορισμένης κοινωνικής οπτικής. Αν κάποιος πάλι περιγράφει τη μορφή του χώρου, χρησιμοποιεί για την περιγραφή αυτή ορισμένα κριτήρια και αρχές που πάλι φέρουν τα σημάδια μιας κοινωνικά καθορισμένης οπτικής. Με δυό λόγια, μορφή και λειτουργία υπάρχουν μόνο στα πλαίσια μιας οπτικής που τις περιγράφει. Πολύ περισσότερο, η μορφή συγχέεται με τη λειτουργία αν δεχτούμε ότι και κάθε συμβολική σχέση δεν είναι παρά μια ακόμη λειτουργία του χώρου.

Η αναλογία με τους ζωντανούς οργανισμούς τείνει να προσδιορίσει αυθαίρετα σα λειτουργίες του χώρου εκείνες που υποτίθεται αντιστοιχούν σε θεμελιώδεις λειτουργίες της ζωής του ανθρώπου, αφήνοντας έτσι έξω όλες τις ιδιαίτερες «λειτουργίες» που δημιουργούν οι πολιτισμοί, οι οποίοι μάλιστα αντιλαμβάνονται αλλιώς ακόμη και τις ίδιες τις θεμελιώδεις λειτουργίες της ζωής. Ταυτόχρονα τείνει να θεωρήσει τη μορφή του χώρου εξίσου αντικειμενικά περιγράψιμη με τη μορφή των ζωντανών οργανισμών (η ιστορία της βιολογίας δείχνει μάλλον ότι και η περιγραφή των ζώντων δεν είναι καθόλου αντικειμενική ή προφανής). Μήπως τελικά η αναλογία αυτή δε στηρίζει με το δικό της τρόπο εκείνη τη γιγαντιαία αναλογία μεταξύ της φύσης και του πολιτισμού που χρησιμεύει για να δώσει σ' ένα συγκεκριμένο πολιτισμό κύρος αιώνιο και πανανθρώπινο;

Το φυσικό εξορίστηκε από την πόλη. Η πόλη της βιομηχανικής επανάστασης αποτελεί τον τόπο της απόλυτης επικράτησης του τεχνητού, του τεχνητού που όλο και κυριεύει τη γύρω φύση, καθώς η πόλη επεκτείνεται. Η λογική της χωρίς όρους και όρια ανάπτυξης, με μόνη κινητήρια δύναμη την επιδίωξη του κέρδους, βρέθηκε ωστόσο αντιμέτωπη με τις συνέπειές της. Κατάφερε να δημιουργήσει συνθήκες που να απειλούν την ίδια την ύπαρξη της ζωής στη γή υπονομεύοντας τους ίδιους τους μηχανισμούς ρύθμισης της φύσης. Η συνειδητοποίηση αυτών των προβλημάτων και οι διαφορετικοί τρόποι που προτείνονται για την επίλυσή τους αποτελεί το πεδίο της λειτουργίας της φυσικής μεταφοράς σήμερα.

Το φυσικό αποτελεί με την παρουσία του στην πόλη μια

υποτιθέμενη ένεση ζωής. Πρόκειται όμως συχνά για μια παρουσία που λειτουργεί συμβολικά. Η εμπειρία της φύσης είναι για τον άνθρωπο της πόλης ολότελα άγνωστη. Στη θέση της του προσφέρεται μια αναλογία φύσης: οι γλάστρες στα μπαλκόνια όπως και τα σύγχρονα κατοικίδια ζώα λειτουργούν σ' αυτό το επίπεδο μεταφορικά: είναι κομμάτια φύσης, πλασμένα με τους όρους του τεχνητού. Έχουν την «αγνότητα» που έχουν και οι σύγχρονες τυποποιημένες υγιεινές τροφές, ή τα υγιεινά καλλυντικά (προϊόντα μιας ειδικευμένης βιομηχανίας).

Στην ίδια λογική, το φυσικό σαν αξία, μεταφέρεται στο χώρο και από τον ιδιαίτερο τρόπο που χρησιμοποιούνται τα υλικά: Ξύλα κατεργασμένα ή παλιωμένα από το χρόνο, τραχείς σοβάδες σε επιφάνειες που δηλώνουν μεταφορικά τη σπηλιά ή το πρωτόγονο φυσικό καταφύγιο, υλικά στην «φυσική» τους κατάσταση (άβαφα ξύλα, βράχοι και αγυάλιστα μάρμαρα), όλα τους προτρέπουν μια μεταφορική χρήση του φυσικού συνδεδεμένη με κοινωνικές αξίες. Ο Ζ.Μπαντριγιάρ περιγράφει το συμβολικό περιεχόμενο αυτής της διαχείρισης του φυσικού στον καθημερινό χώρο, τον οποίο συνθέτουν τα αντικείμενα γύρω μας, περιεχόμενο που ο ίδιος αποδίδει στην οικειοποίηση του φυσικού σαν αξία από τις ανώτερες τάξεις.

«Η λογική της πολιτιστικής διαφοροποίησης επιβάλλει σε ένα προνομιούχο επίπεδο την άρνηση, την αποδοκιμασία τούτων των αξιών του γυαλισμένου, του βερνικωμένου, του φροντισμένου, προς όφελος των αξιών της ειλικρίνειας του «φυσικού»: το ακατέργαστο, το θαμπό, το άγριο, το ατημέλητο. Αυτή η «ειλικρίνεια» του αντικειμένου, επικυρωμένη από το γούστο δεν έχει παρ' όλα αυτά τίποτα το «φυσικό», προκύπτει κατ' αντίθεση από την προσήλωση των κατωτέρων τάξεων στο τεχνητό, την μπαρόν επιτήδευση του διάκοσμου, στις ηθικές αξίες της επικάλυψης, της επένδυσης, της φροντίδας, της λείανσης, στις ηθικές αξίες της προσπάθειας.»³⁰

γ. Η μηχανή πρότυπο της μεταφοράς

Μηχανές της μιας ή της άλλης πολυπλοκότητας, υπήρχαν και σε προηγούμενους πολιτισμούς. Η βιομηχανική επανάσταση όμως σημαδεύει την αρχή μιας εποχής, η οποία ταυτίστηκε με την αστική κοινωνία και τον τρόπο παραγωγής που τη χαρακτηρίζει και στη διάρκεια της οποίας ο ρόλος των μηχανών γίνεται καθοριστικός. Δεν είναι μόνο η βιομηχανική παραγωγή που εξαρτάται απόλυτα απ' αυτές και την εξέλιξή τους, είναι όλοι οι τομείς της ζωής, από τις μεταφορές, τις κατασκευές και τις εξυπηρετήσεις κτιρίων, ως τις οικιακές ηλεκτρικές συσκευές, τη βιομηχανία της ψυχαγωγίας και τη βιομηχανία του πολέμου: πρόκειται για έναν πολιτισμό της μηχανής.

Η τεχνολογική ανάπτυξη ταυτίστηκε με την ανάπτυξη νέων μηχανών και μηχανικών συστημάτων. Η μηχανή ψηλά στο βάθρο μιας χωρίς προηγούμενο λατρείας, αντιπροσώπευε τη λύση όλων των ανθρώπινων προβλημάτων.

Η μηχανή σαν αξία και ελπίδα για το μέλλον, εκτός από πρότυπο αποτελεσματικότητας, ταχύτητας, εύρυθμης λειτουργίας, τυποποίησης και τόσων άλλων αρετών έγινε και αισθητικό πρότυπο. Ήδη από τα χρόνια του 1900 το θέμα της μηχανής, αλλά και το πρόβλημα της θηικής της, έχει κυριέψει τη δυτική τέχνη. Μέσα από διαφορετικούς δρόμους οι φουτουριστές, οι κυβιστές και οι κονστρουκτιβιστές συναντήθηκαν μπροστά στην εικόνα της επιβλητικής μηχανής, της κοινωνίας-μηχανής, της πέρα από τον άνθρωπο μηχανής. Ενδεικτικό είναι το απόσπασμα από το «Μανιφέστο της Φουτουριστικής αρχιτεκτονικής»(1914):

«Πρέπει να εφεύρουμε και να κτίσουμε τη φουτουριστική πόλη —που να μοιάζει με ένα μεγάλο πολυθόρυβο ναυπηγείο και να είναι σ' όλα τα μέρη της ευκίνητη, ζωηρή, δυναμική: το φουτουριστικό σπίτι πρέπει να είναι σα μια τεράστια μηχανή.»³¹

Η μηχανή και οι πραγματικές ή οι υποτιθέμενες ιδιότητές της γίνονται σημείο αφετηρίας διαρκώς πολλαπλασιαζομένων μεταφορών. Η πανταχού παρουσία της και η αίγλη της



Μηχανομορφική κον-
στρουκτιβιστική φαντασία
(σχέδιο του αρχιτέκτονα Γ.
Τσέρνικοφ).

φέρνει τα πάντα σε σύγκριση μ' αυτήν, την ανάγει σε υπόδειγμα για την κατανόηση και την ερμηνεία.

Η ίδια η λογική του λειτουργισμού (φονξιοναλισμού), όπως είδαμε και πιο πάνω, έχει σαν πρότυπο τη λειτουργία της μηχανής. Ο Λεκορμπυζίέ καλεί τους αρχιτέκτονες και τους κατοίκους να σκεφθούν τα κτίρια με τον τρόπο που σκέφτονται οι μηχανικοί το πρόβλημα της κατοικίας θα λυθεί όταν τεθεί σωστά, όπως και το πρόβλημα του αεροπλάνου λύθηκε όταν ξεπεράστηκε η μίμηση των πουλιών και εντοπίστηκαν οι φυσικοί νόμοι και οι μηχανικές ικανότητες: αρκεί να προσδιοριστούν οι ανάγκες των ανθρώπων (ίδιες για όλους) και να φτιαχτούν οι χώροι που θα τις ικανοποιήσουν.³² Η έκκληση του Λεκορμπυζίέ βασίζεται, σύμφωνα με τον ίδιο, στο «ηθικό αίσθημα» του μοντέρνου ανθρώπου για τις μηχανές, αυτό που προκύπτει από το «σεβασμό, την εκτίμηση και την ευγνωμοσύνη» προς τις μηχανές.³³

Η αισθητική της μηχανής, όταν προσδιορίζει στοιχεία της μορφής ή τη συνολική μορφή του κτιρίου, αποτελεί άμεσο κίνητρο για την εγκατάσταση μιας μεταφοράς της μηχανής. Οι γυαλιστερές επιφάνειες, κυρίως μεταλλικές, που ντύνουν την όψη κτιρίων ανακαλούν μεταφορικά την αξία της μηχανικής τελειότητας:

«Στιλπνότητα πάει να πει μηχανή. Μηχανή καλογυαλισμένη, έτοιμη για εξαιρετικές επιδόσεις. Στιλπνότητα είναι η ηθική της μηχανής, σκουριά το σίγουρο σημάδι της καταστροφής της. Μια ηθική της τελειότητας. Μια γυαλιστερή επιφάνεια είναι τέλεια γιατί δεν έχει ψεγάδι, είναι ομοιόμορφη, ταγμένη για ένα σκοπό, αδιάφθορη, υπερφυσική... Η στιλπνότητα αθωώνει τη μηχανή. Παρομοιάζει τη γυαλάδα ενός κανονιού, με τη λάμψη ενός προφυλακτήρα αυτοκινήτου.»³⁴

Αλλά και η προβολή του όλο και πιο πολύπλοκου τεχνολογικού εξοπλισμού που διαθέτει ένα σύγχρονο κτίριο, εμφανίζεται σαν αισθητική άποψη, μιας και υποτίθεται ότι επιδεικνύει με «ειλικρίνεια» τη λειτουργία του κτιρίου. Στην τρέχουσα χρήση της αυτή η αισθητική —που μπορεί να προσφέρει ένα εύκολο άλλοθι για την εξοικονόμηση χρημάτων— εκφράζεται και με τους αιωρούμενους αεραγωγούς στο εσωτερικό των μεγάλων αιθουσών και των δημόσιων χώρων (σε κάποια πολυκαταστήματα ή μπαράκια της Αθήνας, για παράδειγμα). Στην ηρωική της χρήση χαρακτηρίζει την εξωτερική εμφάνιση του κτιρίου, όπως στην περίπτωση του πολιτιστικού κέντρου Πομπινού (Μπωμπούρ) στο Παρίσι, όπου τα δίκτυα και ο σκελετός του κτιρίου τονίζονται με έντονα χρώματα και καθορίζουν τη μορφή του. Ένα πρόσφατο παράδειγμα στην Ελλάδα, τηρουμένων των αναλογιών, είναι το νέο κατάστημα του Λεβέντη, στην εθνική οδό Αθηνών-Λαμίας.

Είναι τέτοια η αίγλη της μηχανής που τείνει να απορροφήσει το κτίριο, το κτισμένο περιβάλλον. Η άποψη ότι το κτίριο είναι μηχανή έχει ήδη διατυπωθεί στις αρχές του 20ου αιώνα.³⁵ Το Μπωμπούρ είναι ένα ολοκληρωμένο κτίριο-μηχανή, τα τεχνολογικά συστήματα είναι αυτά που δίνουν τη μορφή του. Τα φαστ-φουντ και τα σύγχρονα σούπερ-μάρκετ σχεδιάζονται με την ακρίβεια μιας μηχανής, στη λογική της αλυσίδας παραγωγής. Και βέβαια τα βιομηχανικά κτίρια που κάποτε είχαν στυλιστικά στοιχεία μνημειακής αρχιτεκτονικής του παρελθόντος, σήμερα εκφράζουν και στην εξωτερική μορφή τους την τεχνολογία που αυστηρά προδιαγράφει το χώρο τους.

Η αισθητική της μηχανής κυριεύει και κτίρια κατεξοχήν α-

πομακρυσμένα από τον κόσμο των μηχανημάτων. Ο αρχιτέκτονας Mies Van der Rohe, επιβάλλοντας σ' όλα τα έργα του την αισθητική του γυάλινου πετάσματος με μεταλλικό φέροντα σκελετό, που προήλθε κύρια από τα κτίρια γραφείων και τα βιομηχανικά στέγαστρα, σχεδίασε και υλοποίησε μια εκκλησία στο Ιλινόις, την οποία ο κριτικός Ch.Jencks παρομοιάζει με λεβητοστάσιο (ακόμη και το καμπαναριό μοιάζει με καμινάδα).³⁶

Όταν ο χώρος μέσα απ' αυτήν τη διαμορφωτική επίδραση του προτύπου της μηχανής φτάνει να θεωρείται και ο ίδιος μηχανή, (ή εξάρτημα μιας μεγαλύτερης μηχανής που ταυτίζεται με την πόλη, ή εκτείνεται σ' όλη τη χρήσιμη επιφάνεια του πλανήτη³⁷), τότε είναι ο συμβολικός μηχανισμός της ομοιότητας που καταλαμβάνει τη συμβολική σχέση. Ο χώρος ομοίωμα της μηχανής εκπέμπει τις αξίες ενός μηχανικού πολιτισμού με τη φυσικότητα και την απολυτότητα που μόνο η ομοιότητα μπορεί να βεβαιώσει.

4

Η αλληγορία

Στο λόγο, όταν μια σειρά από μεταφορές χρησιμοποιούνται στη διάρκεια μιας αφήγησης, υποστηρίζοντας την μεταφορική απόδοση μιας ιδέας ή μιας ηθικής αξίας-πρότυπο, τότε λέμε ότι συγκροτούν μιαν αλληγορία. Χαρακτηριστικό της αλληγορίας είναι ότι εκείνη δίνει το νόημα στις μεταφορές που τη συγκροτούν, αυτή διαμορφώνει, μέσα από τις μεταξύ τους σχέσεις και τη θέση τους στον αφηγηματικό ειρμό, το συγκεκριμένο μεταφορικό τους περιεχόμενο. Μ' αυτήν την έννοια οποιαδήποτε προσπάθεια να ερμηνευτούν τέτοιες μεταφορές έχει σαν απαραίτητη προϋπόθεση την ένταξή τους στο αφηγηματικό τους πλαίσιο.

Με τον ίδιο τρόπο, χωρικές μεταφορές αντλούν το συμβολικό τους περιεχόμενο από το γεγονός ότι συνδέονται μεταξύ τους με το συνεκτικό ιστό μιας χωρικής αλληγορίας. Ο χρόνος της αφήγησης μιας χωρικής αλληγορίας μπορεί να είναι ο χρόνος στον οποίο εξελίσσεται μια ανθρώπινη δραστηριότητα ή, πιο γενικά μια δραστηριότητα που επηρεάζει την ανθρώπινη ζωή όπως για παράδειγμα μια αλληλουχία φυσικών φαινομένων, μια καταιγίδα, μια τρικυμία. Μπορεί όμως ο χρόνος της αφήγησης να επενδύεται στο χώρο φαντασιακά. Μπορεί δηλαδή οι μεταβολές στο χώρο, οι οποίες είναι αυτές που δηλώνουν την λειτουργία του χρόνου, να γίνονται μόνο στα μάτια ενός παρατηρητή. Είναι εκείνος τότε που προβάλλει στο χώρο μια φανταστική δραστηριότητα, μια αλληλουχία φανταστικών πράξεων ή διαδικασιών, οι οποίες εξοπλί-

ζουν το χώρο μ' ένα «χρόνο». Και στις δύο περιπτώσεις βέβαια οι συμβολικές σχέσεις που προκύπτουν εμφανίζονται στον παρατηρητή-ερμηνευτή σα μια αφήγηση που προέρχεται από το χώρο. Ας δούμε μερικά παραδείγματα:

«Στην τρίτη γραμμή, στις οκτώ και μισή, φτάνει ένα πράσινο. Είναι την ώρα που αρχίζω. Από πούθε φτάνει δεν ξέρω. Είναι σα να με καλημερίζει — εδώ είμαστε πάλι. Ένα άλλο γαλάζιο, ξεκινάει στις δέκα από την έκτη γραμμή. Πού πάει δεν ξέρω —πάμε παρακάτω και κείνο και γω— σα να μου λέει δηλαδή πως έχει κι άλλα τραίνα, να μπούνε, να βγούνε, πως έχει κι άλλα καρότσια να κουβαληθούνε μέσα στη μέρα. Στις τέσσερις και σαρανταπέντε, λίγο πριν τελειώσω, μπαίνει το τραίνο που μ'έχει φέρει και μένα —σία κι' αράξαμε, λέω και πάω να βγάλω τη φόρμα μου. Έτσι γίνεται κάθε μέρα μ' αυτά τα τραίνα.»

Στο απόσπασμα αυτό από το βιβλίο του Δ.Χατζή «Διπλό Βιβλίο»³⁸, ο μετανάστης εργάτης περιγράφει το ρυθμό της ρουτίνας του στο εργοστάσιο, την οποία μετρούν καθημερινά τα τραίνα του διπλανού σταθμού. Η εμπειρία του αυτή δεν είναι καθόλου προσωπική —το γνωρίζουν καλά όσοι αντιμετωπίζουν ένα μονότονο καθημερινό οκτάωρο. Την εικόνα του για το σταθμό και την κίνηση των τραίνων ο παρατηρητής την έχει επενδύσει με ένα σύνολο μεταφορών, που η σημασία και η εμβέλειά τους εξαρτώνται άμεσα από το γεγονός ότι αποτελούν μέρη μιας σειράς με εσωτερική συνοχή, που αφηγείται συνολικά τη βάρδια του (ένα μέρος προσωπικής εμπειρίας) και υπαινίσσεται τη διακύμανση των συναισθημάτων του στη διάρκειά της.

Το σημείο επαφής της δικιάς του ζωής και της ζωής του σταθμού, είναι η αυστηρή διάταξη του ωραρίου, που αποτελεί και τον πυρήνα της ενδιάμεσης μεταφοράς: ο σταθμός σα ρολόι και τα τραίνα σαν εργάτες, που του θυμίζουν με την παρουσία και το χαιρέτισμά τους την ώρα της βάρδιας του.

Ένα άλλο παράδειγμα: ο χώρος των σύγχρονων «Φαστ-Φουντ». Η κίνηση στο εσωτερικό τους είναι αυστηρά προδιαγραμμένη και περιορισμένη, η διαδικασία αναμονής, σερβιρίσματος και κατανάλωσης του φαγητού είναι τεμαχισμένη

σε διακριτές ενότητες, που αντιστοιχούν σε διακριτούς και αμετάβλητα διαμορφωμένους χώρους. Ολόκληρη η διακόσμηση και η επίπλωση, καθώς και η διαδικασία παρασκευής και διανομής του φαγητού είναι τυποποιημένη και επαναλαμβανόμενη: Τα φαστ-φουντ σα μια αλληγορία του κόσμου της αλυσίδας παραγωγής. Ο χώρος τους και η κίνηση μέσα σ' αυτόν αφηγείται τη διαδικασία της αλυσίδας παραγωγής, εικονίζει μεταφορικά τα στάδια της και «μεταφέρει» τις αξίες της.³⁹

Βλέπουμε ότι ο μηχανισμός της αφήγησης, που επενδύει μεταφορικά τις εικόνες του χώρου, δεν εκφράζει απλά την επιβεβαίωση της γενικής θεωρίας για την επίδραση των συμφραζομένων στην ερμηνεία ή την αξία των επιμέρους στοιχείων. Έχει ένα επιπλέον χαρακτηριστικό: εκτείνεται στο χρόνο, ένα χρόνο όχι απλά ωρολογιακό, αλλά συχνά φαντασιακό ή βιωματικό.

Ο χρόνος στο ένα παράδειγμα είναι κυριολεκτικός: ο θημερινός χρόνος μιας βάρδιας. Στην έκτασή του μπορεί να ολοκληρωθεί μια αφήγηση, που αναφέρεται σε εικόνες του χώρου, χρονικά διαθρωμένες (μάλιστα στο παράδειγμα αυτό ο χώρος αλλάζει μέσα στο χρόνο, καθώς τα τραίνα έρχονται και φεύγουν). Παρόμοιας μορφής παραδείγματα προσφέρουν κάποιες διαδρομές μέσα στην πόλη, διαδρομές στις οποίες η σχέση εκείνου που κινείται με την εικόνα του χώρου προσδιορίζεται από ένα στόχο, μια πρόθεση, μια κινητήρια συναίσθηματική κατάσταση.

Η συναίσθηση της πορείας που καταλήγει σε κάτι αναπότρεπτα κακό ή ανεπιθύμητο (σε ένα ερωτικό ραντεβού χωρισμού, σε μια αίθουσα εξετάσεων, σε μια επίφοβη δίκη), κάνει συχνά όλη τη διαδρομή μια αλληγορία δοκιμασίας: όσο πιο κοντά στο τέλος της διαδρομής, τόσο πιο εχθρικό γίνεται το περιβάλλον. Η διαδρομή μπορεί ακόμα να αποκτά αλληγορική υπόσταση, ανάλογα με το μέσο με το οποίο γίνεται: το αυτοκίνητο «καταβροχθίζει» το δρόμο ταξιδεύοντας στην εθνική οδό, ο υπόγειος σιδηρόδρομος κινείται διασχίζοντας τα «σπλάχνα της πόλης» κ.ο.κ.

Στο δεύτερο παράδειγμα είναι η δομή του χώρου που

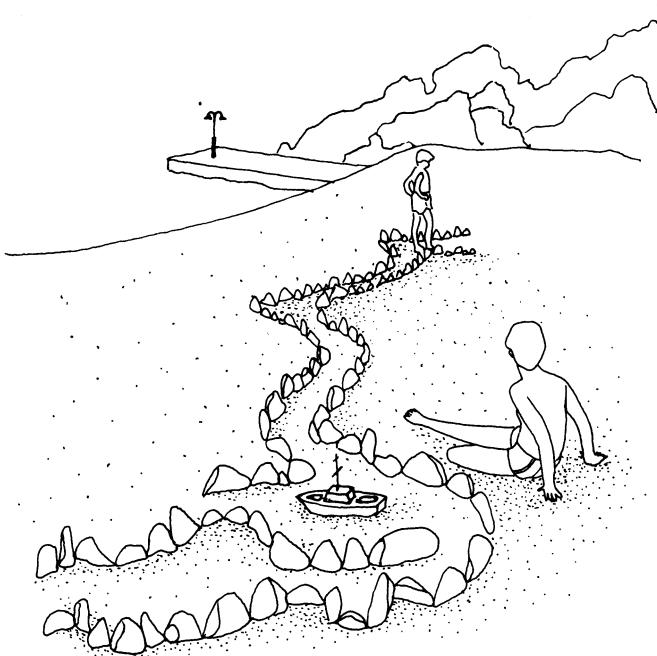
προσφέρει το υπόβαθρο της αλληγορίας. Το χρόνο της αφήγησης τον επενδύει φαντασιακά ο παρατηρητής στην αλληλουχία των μορφών του χώρου, τις οποίες συνδέει μεταξύ τους μια κινητήρια εικόνα-πρότυπο, η εικόνα ενός συστήματος μηχανών παραγωγής της τροφής. Έτσι, μπορεί ένας τέτοιος χώρος να αφηγείται, ακόμα και αν καμμιά ανθρώπινη δραστηριότητα δεν εξελίσσεται εντός του· άλλωστε η αλληγορική ερμηνεία του αποτελεί και το κίνητρο για τη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης συμπεριφοράς στο εσωτερικό του.

Οι αναλογικές πρακτικές που είδαμε στο κεφάλαιο «μεταφορά και εμπειρία» δημιουργούν συμβολικές σχέσεις με το χώρο οι οποίες έχουν χαρακτηριστικά αλληγορίας. Αποκτώντας η αναλογική πρακτική αξίες και χαρακτηριστικά κάποιας άλλης πρακτικής, παρασύρει το χώρο μέσα στον οποίο ξετυλίγεται σε μια μεταφορική μεταμόρφωση. Ο χρόνος της αφήγησης εισάγεται στο χώρο από τούτη την πρακτική και το θέμα της αφήγησης είναι αποτέλεσμα της αναλογίας ανάμεσα στην πρακτική και την πρακτική-πρότυπο της. Έτσι, πρακτική και χώρος συγκροτούν μια ενιαία αλληγορία: η πρακτική αφηγείται στηριγμένη σε μια χωρική αλληγορία και ο χώρος αφηγείται λόγω της σχέσης του με μια αναλογική, δηλαδή ουσιαστικά αλληγορική πρακτική.

Τα παιδιά παίζοντας αποκαθιστούν με το χώρο τους μια μεταφορική σχέση. Στην εξέλιξη του παιχνιδιού τόποι ονομάζονται και χρησιμοποιούνται κατ' αναλογία με άλλους πραγματικούς ή μυθικούς (παραμυθένιους). Ολόκληρη μάχη με τους πειρατές μπορεί να διεξαχθεί πάνω στο κρεββάτι-πειρατικό πλοίο, το χάλασμα της γειτονιάς μεταμορφώνεται σε καταφύγιο των δυνάμεων του κακού που εξερευνούν ατρόμητοι πολεμιστές, οι διάδρομοι του σπιτιού είναι οι δρόμοι της πόλης που διασχίζει ορμητικό το μικρό ποδήλατο.

Δύο μικρά κοριτσάκια κλείδωσαν τις κούκλες τους στο ένα δωμάτιο του σπιτιού και κάθισαν αναπαυτικά στο άλλο. Τι έκαναν; Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, πήγαν διακοπές αφήνοντας τα «παιδιά» τους στην πόλη.

Αυτός ο τρόπος των παιδιών να ζουν στη γοητεία της αλληγορίας, είναι ένας τρόπος να βιώνει κανείς το χώρο που



Το παιχνίδι σαν αλληγορία. Δρόμοι στην άμμο από παιδιά της Φολέγανδρου, ενός μικρού νησιού στις Κυκλαδες.

άδικα θεωρείται απλά παιδικός. Πόσο πλούτο μπορεί να χαρίσει στη σχέση μας με το χώρο αυτή η αλληγορική ευρηματικότητα, ιδιαίτερα αν αφήνεται στη δύναμη μιας φαντασίας καλλιεργημένης από τους μύθους. Και πολλές φορές μια τέτοια διαδικασία μπορεί να μας κάνει να διακρίνουμε την επιβλημένη τυπικότητα που χαρακτηρίζει την «κυριολεξία» της καθημερινότητάς μας.

Η αναλογική πρακτική έξω από το παιχνίδι κυριεύει πλευρές της ζωής και της συμπεριφοράς των μεγάλων και διαμορφώνει έτσι αλληγορικές ερμηνείες χώρων. Στα παραδείγματα αναλογικής πρακτικής στο στρατό που επικαλέστηκα λίγο πιο πάνω, αντιστοιχούν αλληγορικές ερμηνείες των χώρων του στρατώνα, του θάλαμου ή του γήπεδου της πρωι-

νής αναφοράς. Το ίδιο σχήμα αναλογικής συμπεριφοράς που μας μαθαίνει το σχολείο και ο στρατός, επεκτείνομενο στην επαγγελματική ζωή τροφοδοτεί μιαν αλληγορία του χώρου δουλειάς, με τα γραφεία, τις μηχανές ή τα εργαστήρια, διατεταγμένα εν σειρά: οι αλληγορίες της σχολικής ζωής, είναι αλληγορίες ιεραρχίας-πειθαρχίας.

Στη σχέση με τη φύση, πηγή και στόχο πολλών μεταφορών, η αναλογική πρακτική μπορεί στη σύγχρονη κοινωνία να υποκαθιστά εμπειρίες ζωής στη φύση. Τέτοιες πρακτικές μεταφέρουν τις αξίες της λεγόμενης φυσικής ζωής (υγεία, ξεκουράση, κ.λ.π.). Οι διακοπές στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό σε αναλογίες αυτού του είδους: ολόκληρα τουριστικά συγκροτήματα σκηνοθετούν αλληγορίες του τροπικού ή του αλπικού τοπίου (τοπία αμόλυντα κατεξοχήν, σύμφωνα με το μύθο τους φυσικά). Γύρω από πισίνες στήνεται η αλληγορία της θάλασσας, γύρω από κατασκευασμένες, χιονισμένες πίστες η αλληγορία του βουνού. Οι ψάθινες καμπάνες στην παραλία σύγχρονων ξενοδοχείων ή τα κυκλαδίτικα σπίτια τα διασκευασμένα σε ξενοδοχειακό συγκρότημα, αποτελούν κίνητρα για μιαν αλληγορική σχέση με το χώρο, καλλιεργούν την αυταπάτη μιας, έστω για λίγο, αλλιώτικης ζωής, ανάλογης με κάποιων, αθώων «Ιθαγενών» (χωρίς βέβαια τις ενοχλητικές εκδηλώσεις της φτώχειας και της μιζέριας, που στην πραγματικότητα τους χαρακτηρίζει).

IV. Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟΥ ΣΗΜΕΙΟΥ

1

Ο ρόλος της άρθρωσης

Κάθε συμβολικός μηχανισμός έχει και έναν ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο αποδίδει αξίες στο χώρο δημιουργώντας έτσι συμβολικές σχέσεις των ατόμων-μελών μιας κοινωνίας με το χώρο της. Η ομοιότητα είδαμε ότι χρησιμοποιεί την πίστη στην ισοδυναμία των ομοίων για να μεταβιβάσει κοινωνικές αξίες από μια χωρική μορφή (εικόνα, ήχο, υφή) σε μιαν άλλη. Η μεταφορά χρησιμοποιεί για τον ίδιο σκοπό την αναλογία. Στην ενότητα αυτή θα δοθούν τα βασικά χαρακτηριστικά ενός ακόμα συμβολικού μηχανισμού, του συμβατικού σημείου. Το συμβατικό σημείο προκύπτει από τη λειτουργία κανόνων-κοινωνικών συμβάσεων, οι οποίοι επιβάλλουν τη σταθερή σύνδεση μορφών του χώρου με συγκεκριμένες κάθε φορά αξίες. Οι κανόνες δεσμεύουν με τις ρυθμίσεις τους είτε κοινωνίες ολόκληρες, είτε πολιτισμικά σύνολα, είτε ομάδες με διακριτή κοινωνική υπόσταση και ιδιαίτερες κοινωνικές λειτουργίες. Επιβάλλουν λοιπόν οι κανόνες αυτοί ιδιαίτερη συμβολική συμπεριφορά στα μέλη τέτοιων «κοινοτήτων».

Το περιεχόμενο που αποδίδουν στις χωρικές μορφές οι κανόνες του συμβατικού σημείου εμφανίζεται σαν η σημασία, το νόημα των μορφών αυτών. Οι κανόνες «εξηγούν» στο άτομο τις μορφές, τις κάνουν «κατανοητές». Δεν είναι όμως αυτή η «εξήγηση» μια συμβολική σχέση; Δεν προκύπτει από την αποδοχή κάποιων κοινωνικών συμβάσεων που αυτές και μόνο μπορούν να κατευθύνουν το βλέμμα του ατόμου, να το κάνουν ν' αναγνωρίζει τον κόσμο γύρω του; Η κοινωνικά εκ-

παιδευμένη ματιά αναγνωρίζει μόνο ό,τι η κοινωνία έχει επιλέξει σαν άξιο παρατήρησης, σαν ζωτικό για τα ενδιαφέροντα και τους στόχους της. Και μόνο τούτη η επιλογή δεν είναι παρά μια αξιολόγηση. Γενικά όμως η σύμβαση στηρίζεται πάνω σε κάποιες κοινωνικές αξίες: αυτές την νομιμοποιούν, αιρουν τον αυθαίρετο χαρακτήρα της και την εγκαθιστούν στο συγκεκριμένο κόσμο αξιών του συγκεκριμένου ατόμου. Η απόδοση νοήματος δεν είναι τελικά παρά η επένδυση με κοινωνικές αξίες. Οι μορφές γίνονται σημαίνουσες όταν εκφράζουν κοινωνικές αξίες. Γι' αυτό λοιπόν και ο μηχανισμός του συμβατικού σημείου δεν είναι παρά ένας συμβολικός μηχανισμός.

Σύμφωνα με την άποψη της Σωσσυριανής γλωσσολογίας, η γλώσσα είναι ένα σύστημα σημείων. Το γλωσσικό σημείο προκύπτει από την ένωση μιας σημαίνουσας μορφής (του ήχου ή της λέξης ή ακριβέστερα της «ακουστικής εικόνας» της) με ένα σημανόμενο περιεχόμενο, μια ιδέα την οποία το σημείο εκφράζει. Αν προσπαθήσουμε σ' αυτή την απλή του μορφή να μεταφέρουμε το σχήμα στο συμβατικό σημείο της συμβολικής σχέσης με το χώρο, θα πρέπει να συμπεράνουμε ότι, εντελώς αντίστοιχα, οι χωρικές μορφές σημαίνουν κάποιες κοινωνικές αξίες.

Όμως ενώ στη γλώσσα οι σημαίνουσες μονάδες μοιάζει να είναι με σαφήνεια οριοθετημένες, στη συμβολική σχέση με το χώρο δε συμβαίνει το ίδιο. Είναι αλήθεια ότι κάποιοι προσπαθούν να συντάξουν λεξιλόγια των χωρικών μορφών. Άλλα η ισχύς και η περιγραφική ικανότητα των λεξιλογίων βρίσκεται πάντα σε μια περιορισμένη επικράτεια, εκείνη που ορίζει κάθε φορά η εμβέλεια της κοινωνικής σύμβασης που παράγει τα σημεία.

Για να εντοπίσουμε τον τρόπο που παράγονται αυτές οι σημαίνουσες μονάδες και να δούμε πόσο είναι εξαρτημένη η παραγωγή τους από τον ίδιο το μηχανισμό που τις θέτει στο κέντρο μιας συμβολικής σχέσης, ας ανατρέξουμε ξανά στο πρότυπο της γλώσσας.

Η γλώσσα οργανώνει και μεταφέρει με την ομιλία μια τεράστια επικράτεια «άμορφης, αδιαχώριστης» μάζας, τη σκέψη.

Όμως η γλώσσα δεν προσφέρει απλά με τη μεσολάβηση του ήχου μιαν υλική έκφραση σε αιωρούμενες άυλες ιδέες. Η σύνδεση ιδεών με ήχους για τη δημιουργία των γλωσσικών σημείων γίνεται με την ταυτόχρονη διατομή και των δύο άμορφων επικρατειών του ήχου και της σκέψης. Η εικόνα που χρησιμοποιεί ο Σωσσύρ για το φαινόμενο αυτό είναι ιδιαίτερα εύγλωττη:

«Ας φανταστούμε τον αέρα σε επαφή με μια μεγάλη έκταση ήρεμου νερού: αν η ατμοσφαιρική πίεση αλλάξει, η επιφάνεια του νερού αναλύεται σε μια σειρά διαιρέσεις, δηλαδή σε κύματα: οι κυματισμοί αυτοί θα δώσουν μια ιδέα της ένωσης και, για να το πούμε έτσι, της σύζευξης της σκέψης με τη φωνητική ύλη.»¹

Το κύμα, που είναι ταυτόχρονο προϊόν του νερού και του αέρα, είναι μια άρθρωση. Το γλωσσικό σημείο προκύπτει σαν ταυτόχρονη άρθρωση των δύο αδιαμόρφωτων επικρατειών που συνδυάζονται για τη δημιουργία του: όπως τη στιγμή που κόβουμε ένα φύλλο χαρτί σε κομμάτια χωρίζουμε αναγκαστικά με την ίδια κίνηση σε κομμάτια και τη μία πλευρά του και την άλλη.

Οι δύο αυτές εικόνες, του νερού και του χαρτιού, που χρησιμοποιεί ο Σωσσύρ, αναδεικνύουν μια θεμελιώδη αρχή που διέπει την παραγωγή των σημείων: Δεν προκύπτουν απλά από τη σύζευξη ενός ήχου και μιας ιδέας αλλά από τη συνολική σύζευξη των δύο επικρατειών. Αυτό σημαίνει ότι κάθε σημείο εξαρτά τη σημασία του από τα υπόλοιπα με τα οποία διαφέρει: Τα σημεία δεν εμφανίζονται ένα-ένα και αθροίζονται μετά για να αποτελέσουν τη γλώσσα, αλλά αναδύονται ταυτόχρονα μέσα από τη σχετική τους θέση σε μια περιοχή εντός της οποίας αποκτούν τη γλωσσική τους αξία, και η περιοχή αυτή των αρθρώσεων είναι η γλώσσα.

Όπως συμπεραίνει λοιπόν ο P.Μπαρτ:

«Η γλώσσα είναι η περιοχή των αρθρώσεων και το νόημα πριν απ' όλα είναι τεμαχισμός. Έπεται ότι το μελλοντικό καθήκον της σημειολογίας δεν θα είναι τόσο η εδραίωση λεξικών

αντικειμένων, όσο να ξαναβρεί τις αρθρώσεις που οι άνθρωποι επιβάλλουν στην πραγματικότητα.»²

Πράγματι το συμβατικό σημείο στηρίζεται πάνω σε κάποιες αρθρώσεις που η κοινωνική οπτική επιβάλλει στο υλικό της κοινωνικής εμπειρίας. Για την ακρίβεια, όπως σκέψη δεν υπάρχει πριν και χωρίς τη γλώσσα έτσι και η κοινωνική εμπειρία δεν υπάρχει παρά με την αναγκαστική μεσολάβηση μιας κοινωνικής οπτικής. Η παραγωγή αρθρώσεων από το συμβολικό αυτό μηχανισμό στο χώρο, γίνεται με τον εντοπισμό διαφοροποιητικών χαρακτηριστικών πάνω στα οποία μπορούν να θεμελιωθούν κοινωνικές αξίες. Άλλα κάθε παραγωγή άρθρωσης κινεί μιαν ιδιαίτερη αξία ή σύνολο αξιών, της οποίας κάνει δυνατή την έκφραση. Έτσι, το συμβατικό σημείο διατέμνει ταυτόχρονα και το χώρο και το πεδίο των κοινωνικών αξιών.

Το συμβατικό σημείο βασίζεται σε μια τεχνική τεμαχισμού που καμία σχέση δεν έχει με τον πραγματικό τεμαχισμό του χώρου στη διάρκεια της κατασκευής του. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι η άρθρωση στο χώρο είναι εξωτερική, εισαγόμενη. Ο χώρος μετέχει σε μια συμβολική σχέση με βάση την αντίληψη που έχουμε γι αυτόν και τις προθέσεις μας. Γι' αυτό επιμένω ότι η συμβολική σχέση με το χώρο είναι μια σχέση προβολής.

Η άρθρωση εισάγεται μέσω της «αναγνώρισης», που σημαίνει εγκατάστασης, διαφοροποιητικών χαρακτηριστικών, μέσω της «αναγνώρισης» μετατρεπόμενων, διαβαθμιζόμενων ιδιοτήτων που ανάγονται σε κριτήρια, άρα ρυθμίζουν αξίες.

Η ιδιαίτερότητα λοιπόν της λειτουργίας του μηχανισμού του συμβατικού σημείου είναι η εξής: Εισάγοντας μία άρθρωση στο χώρο ή προβάλλοντας, επισημαίνοντας, «αναγνωρίζοντας» κάποια που έχει προκύψει στη διάρκεια της όποιας χρήσης του, παράγει συμβολική σχέση με το χώρο στο βαθμό που αντιστοιχεί την άρθρωση αυτή με ένα πλέγμα αξιών (ένα σύνολο ιδεών, ηθικών κανόνων, κ.λ.π.).

Με βάση την παραπάνω διατύπωση το πεδίο των σημαντουσών αρθρώσεων του χώρου είναι θεωρητικά τουλάχι-

στον ανεξάντλητο. Στην πραγματικότητα όμως μπορεί κανείς να συντάξει ένα σύστημα πλαισίων αναφοράς, εναλλακτικά ή συνδυαστικά χρησιμοποιούμενων, μέσω των οποίων μια δοσμένη κοινωνία ή ομάδα κοινωνιών (π.χ. ο σύγχρονος δυτικός κόσμος) «αρθρώνει» το χώρο.

Ο χώρος της σύγχρονης εμπειρίας εμφανίζεται σαν ένας χώρος κομματιασμένος, κομματιασμένος για να πουληθεί, κομματιασμένος σε σταθμούς για τα υπερταχέα μέσα συγκοινωνίας, κομματιασμένος σε απομακρυσμένους τόπους γεγονότων για τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Οι τεμαχισμοί αυτοί προϋποθέτουν ένα συνεχές αδιαφοροποίητο ομοιότροπο μέσο στο οποίο να ενεργήσουν: είναι ο συνεχής ποσοτικός χώρος που μπορεί να εμπορευματοποιηθεί, ο χώρος σα μετρήσιμη απόσταση ανάμεσα σε σταθμούς, ο θολός αδιαφοροποίητος χώρος του κόσμου των ειδήσεων.

Μπροστά στον διασκορπισμένο, διαχωρισμένο, ποσοτικοποιημένο, «άναρθρο» χώρο της εμπειρίας, προβάλλει η ιδεολογική και πρακτική ανάγκη να δημιουργηθούν κάποια μοντέλα εννοημάτωσης του χώρου.³ Τα μοντέλα συγκροτούν το χώρο σε ένα συνεκτικό όλο, του οποίου τα μέρη αρθρώνονται μεταξύ τους. Το νόημα του χώρου προκύπτει από το συνδυασμό ενός δίκτυου αξιών με ένα σύστημα αρθρώσεων που τις εγκαθιστά στο χώρο. Κάθε τέτοιο μοντέλο είναι ουσιαστικά μια σημαίνουσα άρθρωση του χώρου. Στη δημιουργία του χρησιμοποιούνται υλικά που προέρχονται από πολλούς τομείς σκέψης, ιδέες που αναπτύχθηκαν στη φιλοσοφία, την επιστήμη και τις τέχνες. Η τελική του όμως μορφή κρίνεται από την ικανότητά του να παρουσιάζει το χώρο σαν πεδίο παρέμβασης, να δίνει νόημα (δηλαδή αξία) στο χώρο για κάποιο κοινωνικό σκοπό. Τα μοντέλα αυτά δεν είναι απλές «εικόνες» του χώρου που φέρουν τις αξίες της κοινωνίας που τις κατασκευάζει, είναι ταυτόχρονα οδηγοί κοινωνικών πρακτικών με συγκεκριμένο στόχο: άλλωστε, οδηγός πράξης δε γίνεται και κάθε συμβολική σχέση;

α. Ο γεωμετρικός χώρος

Στη σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία ο γεωμετρικός χώρος έχει οχυρωθεί σε μια θέση απρόσβλητη, έχει ταυτιστεί με το κύρος του ουδέτερου, του πανανθρώπινου και του αντικειμενικού. Σε τούτο βοήθησε η αίγλη των μαθηματικών και η εκτεταμένη χρήση του καρτεσιανού συστήματος συντεταγμένων. Ο καρτεσιανός χώρος είναι ένας χώρος εξ ορισμού τεμαχισμένος. Αποτελείται από ένα άπειρο σύνολο σημείων, το καθένα από τα οποία ορίζεται με ακρίβεια από τις συντεταγμένες του ως προς ένα σύστημα αναφοράς. Σα μαθηματικό μοντέλο αποτελεί ένα σχήμα, μια απλή μορφή, ένα εργαλείο χωρίς περιεχόμενο. Όταν όμως ο καρτεσιανός χώρος χρησιμοποιείται για να «απεικονίσει» κάποια μεγέθη (π.χ. στους πίνακες της οικονομίας), ή πολύ περισσότερο για να μετρήσει κάποιες αποστάσεις χώρων της εμπειρίας, τότε γίνεται φανερό ότι η επιλογή συστήματος αναφοράς είναι εκείνη που εισάγει στο χώρο ιδιότητες πάνω στις οποίες θεμελιώνονται διαφορετικές αξιολογήσεις. Η άρθρωση του χώρου τότε, εκφράζει αξίες. Για παράδειγμα, αν αρχή των αξόνων είναι το κέντρο της πόλης, οι συντεταγμένες των περιοχών εκφράζουν μια σειρά από διαβαθμίσεις κοινωνικών αξιών (η αίγλη των προαστίων, η μιζέρια των απομακρυσμένων εκτός των τειχών περιοχών, κ.λ.π.). Η ποσοτική έκφραση που παρέχει ένα σύστημα συντεταγμένων στη σχετική θέση δύο σημείων του χώρου, είναι εξαιρετικά αδύναμη να δειξει τη συμβολική σχέση που μπορεί να δημιουργηθεί εξ αιτίας αυτής της θέσης τους. Συχνά οι ποσότητες είναι αμελητέες και εκείνο που μετρά είναι η κατεύθυνση (η ανατολή για παράδειγμα είναι μια κατεύθυνση ιερή για ορισμένα συστήματα συμβολικής ερμηνείας του κόσμου).⁴ Η λογική του μοντέλου έγκειται στη θεμελίωση ενός συστήματος περιγραφής του χώρου με κριτήρια καθαρά ποσοτικά. Όμως κάθε θέση στο χώρο αποκτά ποιοτικά χαρακτηριστικά από την προβολή των αξιών και των στόχων αυτού που διαλέγει να την περιγράψει και να τη χρησιμοποιήσει. Όποτε το καρτεσιανό μοντέλο επιστρατεύεται για να σχηματοποιήσει και να εξορθολογίσει μια εμπει-

ρία του χώρου, στόχο έχει να αποκρύψει τον πλούτο των συμβολικών σχέσεων που απαρτίζουν αυτή την εμπειρία. Η αναγωγή του σε περιγραφικό μοντέλο είναι κι αυτή η ίδια, αναπόφευκτα, μια συμβολική σχέση με το χώρο.

Οι γεωμετρικές μορφές και οι γεωμετρικοί κανόνες αποτελούν ιδιαίτερα ισχυρά πρότυπα όχι μόνο για την περιγραφή του χώρου αλλά και για τη διαμόρφωσή του καθώς και για τη σταθεροποίηση της συμβολικής του αξίας.

Σε ένα χαρακτηριστικό κομμάτι από το έργο του «Προς μια Αρχιτεκτονική», ο Λεκορμπουζίε λέει:

«Γιατί όλα αυτά τα πράγματα —άξονες, κύκλοι, ορθές γωνίες— είναι γεωμετρικές αλήθειες, και δίνουν αποτελέσματα που το μάτι μας μπορεί να μετρά και να αναγνωρίζει· ενώ αλλιώτικα δε θα υπήρχε παρά τυχαιότητα, ακανονιστία και ιδιοτροπία. Η γεωμετρία είναι η γλώσσα του ανθρώπου».⁵

Ένας λόγος ηθικός με πανανθρώπινες βλέψεις, ένας λόγος αναγωγικός και αυστηρός. Ένας τέτοιος λόγος και οι προεκτάσεις του ξανάγραψαν την ιστορία της αρχιτεκτονικής κατά τον τρόπο που βόλευε τις αρχές του Μοντέρνου Κινήματος, ανάγοντας τις αισθητικές του προτιμήσεις (κοινωνικά και ιδεολογικά ερμηνεύσιμες) σε παγκόσμιες σταθερές αξίες. Και ο R.Arnhem, θεωρητικός υπερασπιστής της θεωρίας της Gestalt, ισχυρίστηκε ότι η ορθογωνική μορφή αποτελεί απλή πρωταρχική μορφή (Prägnanz), προεμπειρική και οικουμενική⁶, υποστηρίζοντας στην ουσία την προτεραιότητα που έδωσε στον ορθογώνιο-καρτεσιανό χώρο το Μοντέρνο Κίνημα με πρωταγωνιστή τη σχολή του Bauhaus.

Οι μελέτες και το παιδαγωγικό πρόγραμμα του Bauhaus είχαν στόχο το σχεδιασμό του βιομηχανικού αντικειμένου, όπως και του κτισμένου περιβάλλοντος, με βάση μορφές απλές και λειτουργικές. Σαν πρότυπα χρησιμοποιήθηκαν τα τρία βασικά στερεά που συμπυκνώνουν, υποτίθεται, μια οικονομία της μορφής: η σφαίρα, ο κύβος και η ισόπλευρη τριγωνική πυραμίδα. Με την πεποίθηση ότι η απλότητα είναι

εξυπηρετική και ότι η γεωμετρική μορφή είναι ουδέτερη, άρα απαλλαγμένη από στυλιστικές ιδιοτροπίες, οι σχεδιαστές του Bauhaus εισήγαγαν τελικά μια ακόμα αισθητική (επηρεασμένη σαφώς από τα αισθητικά πρότυπα του κυβισμού και του κονστρουκτιβισμού), και πολύ περισσότερο μιαν ηθική του αντικειμένου, επιδιώκοντας να καλύψουν τις επιλογές που κατευθύνουν το σχεδιασμό και τη χρήση των αντικειμένων.⁷ Η εμμονή στα «απλά» σχήματα ήταν τέτοια, που κάποιος κριτικός σημείωσε ήδη το 1923:

«Τρεις μέρες στη Βαϊμάρη είναι αρκετές για να σε κάνουν να ξερνάς στη θέα του τετράγωνου, σε όλη την υπόλοιπη ζωή σου.»⁸

Στο περιβάλλον του Bauhaus διαμόρφωσε τη θεωρία του και ο ζωγράφος W.Kandinsky. Ο Kandinsky προσπάθησε να προσφέρει μία θεωρία, που βασίζεται στη μελέτη της εκφραστικής ικανότητας των απλών γεωμετρικών μορφών. Χαρακτηριστικά ονομάζει «αρχέτυπα των γεωμετρικών ευθείων γραμμών», την οριζόντια («η απλούστερη ευθεία», «η πιο λακωνική φόρμα των ατέλειωτων δυνατοτήτων των ψυχρών κινήσεων»), την κατακόρυφη («η πιο λακωνική φόρμα των ατέλειωτων δυνατοτήτων των θερμών κινήσεων») και τη διαγώνια που δανείζεται τις ιδιότητές της από την κατακόρυφη ή την οριζόντια ανάλογα με το σε ποιά βρίσκεται πιο κοντά.⁹ Τις γωνίες αντίστοιχα τις χωρίζει σε ορθές («ψυχρό-κυρίαρχο»), οξείες («οξύ-ενεργητικό»), και αμβλείες («αδέξιο, αδύνατο-παθητικό»).¹⁰

Η σύγχρονη μαζική παραγωγή, με την τελειότητα της τεχνολογίας της και την ανάπτυξη της ακρίβειας των σχεδιαστικών μέσων, με την προτίμηση προς κάποιες μορφές που πλησιάζουν κανονικά απλά σχήματα και στερεά ή συνδυασμούς τους, έκανε την παρουσία της γεωμετρίας πολύ πιο έντονη στο περιβάλλον. Η απόσταση ανάμεσα στο γεωμετρικό μοντέλο και το υλικό του «ομοίωμα» έχει ελαττωθεί σημαντικά. Ένα κατασκευασμένο σφαιρικό αντικείμενο προσεγγίζει την εικόνα μιας σχεδόν τέλειας σφαίρας, γραμμές

χαράσσονται με μεγάλη ακρίβεια, οι γεωμετρικοί νόμοι επαληθεύονται με πολύ μεγάλη προσέγγιση από κατασκευασμένα αντικείμενα ή κτίσματα. Το περιβάλλον λοιπόν το ίδιο εντείνει την αίγλη του γεωμετρικού χώρου δίνοντας αισθητή υπόσταση σε σχεδόν τέλεια γεωμετρικά στερεά και γεωμετρικές σχέσεις, αποδεικνύοντας ταυτόχρονα πόσο «χρήσιμο» και «απλό» είναι τούτο το μοντέλο χώρου μέσα από μια τεράστια γκάμα εφαρμογών.

Ο γεωμετρικός χώρος είναι ένα μοντέλο. Οι γεωμετρικές μορφές αρθρώνουν το χώρο και οι γεωμετρικοί κανόνες ρυθμίζουν τις σχέσεις μεταξύ των μορφών. Ένα μάτι εκπαιδευμένο στις αρχές του μοντέλου αυτού μπορεί να παρατηρεί το περιβάλλον και να το ταξινομεί, να διακρίνει σχέσεις και ιδιότητες. Ακριβώς γιατί πρόκειται για μοντέλο, χαρακτηρίζεται από μια αφαίρεση. Και κάθε αφαίρεση είναι ήδη μια επιλογή. Δηλώνει μια προτίμηση κάποιων χαρακτηριστικών σε βάρος κάποιων άλλων, μια προτίμηση ως προς κάτι που παίρνει προτεραιότητα. Γι' αυτό ένα μοντέλο όπως ο γεωμετρικός χώρος, όσο δε δηλώνει και δεν αιτιολογεί τα όρια της χρήσης του, εύκολα μεταπίπτει σε οργανωτική αρχή συμπεριφοράς, ηθική ή μυστικισμό. Μια «οπτική» που προβάλλει τα χαραστηριστικά του γεωμετρικού χώρου σε οποιονδήποτε εμπειρικό χώρο είναι μια οπτική εμπρόθετη, και μπορεί να πράττει σύμφωνα με την προβολή της αυτή.

β. Ο δομικός χώρος

‘Οσες απόψεις τονίζουν την καθαρά λειτουργική —με τη στενή έννοια του όρου που χρησιμοποιεί ο φονξιοναλισμός— πλευρά των χωρικών μορφών, έχουν την τάση να θεωρούν την κατασκευή ενός χώρου σαν την ίδια την ουσία του. Οι βίαιες συχνά επιθέσεις του Μοντέρνου Κινήματος στη διακόσμηση έγιναν στο όνομα μιας αλήθειας της κατασκευής, στο όνομα της αυταπόδεικτης αισθητικής αξίας της. Με τα λόγια του αρχιτέκτονα Mies Van der Rohe:

«Είναι παρόλογο να εφευρίσκουμε αυθαίρετες μορφές, ιστορικές και μοντερνιστικές μορφές, οι οποίες δεν προσδιορίζονται από την κατασκευή, τον αληθινό φύλακα του πνεύματος των καιρών.»¹¹

Οι φυσικοί νόμοι που διέπουν την κατασκευή θεωρείται ότι εκφράζουν καθολικές και πανανθρώπινες αξίες. Γι' αυτό και η ίδια η κατασκευή έχει μια πανανθρώπινη σημασία, γίνεται το πρότυπο μιας «օρθής» μορφής του χώρου, στο βαθμό που εκφράζει αυτούς τους νόμους. Σύμφωνα λοιπόν μ' αυτό τον τρόπο σκέψης, η κατασκευή είναι «αυτοαναφερόμενη»: δηλώνει τον εαυτό της και μέσω αυτού εκφράζει, επιβεβαιώνοντάς τους, τους φυσικούς νόμους.

Η φύση αποτελεί το ισχυρότερο πεδίο θεμελίωσης ενός ηθικού νόμου. Γι' αυτό και η ηθική της κατασκευής, η απαίτηση για «τεχνική ειλικρίνεια» είναι ιδιαίτερα στέρεα θεμελιωμένη. Εδώ οφείλεται άλλωστε και η πίστη στην πρωταρχικότητά της, πίστη ότι αποτελεί τον καθοριστικό παράγοντα στη διαμόρφωση ενός χώρου. Η αντίρρηση σε τούτη την ηθική, η ανάδειξη των προκαταλήψεών της, γίνεται φανερή όταν αναλύουμε εποχές και πολιτισμούς που διαφεύγουν από τη λογική του δικού μας. Συνοπτικά διατυπωμένη μια τέτοια αντίρρηση θα είχε την εξής μορφή:

«Το ζευγάρι τα μάτια τα ζωγραφισμένα στην πλώρη της βάρκας της αρχαίας Ελλάδας και της Νέας Γουϊνέας είναι τόσο απαραίτητα για ένα ασφαλές ταξίδι όσο και το κατάλληλο ξύλο και σχήμα της βάρκας της ίδιας.»¹²

Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι η οποιαδήποτε επάρκεια της κατασκευής είναι σχετική, μια και οι επιλογές ενός πολιτισμού μπορεί να την αμφισβητούν ή να την υποτάσσουν σε άλλες ζωτικότερες, σύμφωνα με τις αξίες του, ανάγκες. Μάλιστα ο ανθρωπολόγος A.Raporort παρατηρεί «κατασκευές παράλογες»¹³, σύμφωνα βέβαια πάντα με τη δική μας λογική, που πραγματοποιήθηκαν για θρησκευτικούς ή κοινωνικούς λόγους. Έπειτα, τα ίδια τα υλικά και οι τρόποι χρήσης τους δίνουν πολύ διαφορετικές μορφές ανάλογα με τις τυπολογικές

και αισθητικές προτιμήσεις που οδηγούν το κτίσιμο των κτιρίων μιας κοινωνίας. Τούτο το τελευταίο επιχείρημα δεν καταρρίπτει βέβαια άμεσα τη θεωρούμενη αυταπόδεικτη ηθική της κατασκευής, δείχνει όμως ότι ίδιοι τρόποι κατασκευής μπορούν να παράγουν πολύ διαφορετικά αποτελέσματα.

Οι φυσικοί νόμοι δεν είναι οντότητες, είναι σχήματα, είναι μοντέλα, και η υλική μορφή τους είναι ήδη μεσολαβημένη από ένα σωρό εκφραστικά χαρακτηριστικά. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο μία γέφυρα μπορεί να επιδεικνύει την κατασκευή της αλλά αυτό που επιδεικνύει δεν είναι μια φυσική νομοτέλεια, αλλά μια συγκεκριμένη διαχείρισή της με κάποιους στόχους και κάποιες συνέπειες.

Σε όλους τους κατασκευαστικούς τρόπους η κατασκευή επιμερίζεται σε σταθερά επαναλαμβανόμενα στοιχεία με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ανά κατηγορία. Γι' αυτό και μιλάμε για κατασκευαστικά συστήματα.¹⁴ Οι βαθμοί τυποποίησης ποικίλλουν, ενώ οι απαιτήσεις που αναφέρονται στη διαστασιολόγηση, την παραγωγή των στοιχείων και τη διαδικασία σύνθεσής τους έχουν μορφές που ποικίλλουν ιστορικά. Το ζήτημα είναι ότι, όποια κι αν είναι η προτεραιότητα μιας κοινωνίας, μπορούμε στη διάρκεια της κατασκευής να διακρίνουμε τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται και να προσδιορίσουμε το πλέγμα των σχέσεών τους.

Ένα σύστημα αξιών μπορεί να χρησιμοποιήσει την κατασκευαστική άρθρωση για να εκφράσει τις αρχές του. Άλλωστε αυτό έκανε και το Μοντέρνο Κίνημα. Όμως ένα σύστημα αξιών μπορεί να παραμορφώσει τη λογική της κατασκευής προσαρμόζοντάς την στις απαιτήσεις του. Σε σύγχρονα σπίτια στον Όλυμπο της Καρπάθου διατηρείται πολλές φορές μια κεντρική ξύλινη κολόνα, στολισμένη με τα κεντήματα που απαιτεί η παράδοση, χωρίς ο στατικός της ρόλος να υφίσταται πλέον. Ακόμη περισσότερο, η ίδια η κατασκευή μπορεί να είναι αφανής ή η μορφή της να παραπλανά (όπως στην περίπτωση των ψευδοκιόνων, κ.λ.π.).

Επομένως μπορεί η κατασκευή να παράγεται αρθρωμένη, δε συνεπάγεται όμως ότι αυτή η άρθρωση είναι ορατή. Όσες προσπάθειες την τονίζουν στην πρόσωψη του κτιρίου δεν την

δείχνουν απλά, αλλά ταυτόχρονα την εκφράζουν, τη θεωρούν άξια προβολής. Η διευκρίνηση αυτή είναι απαραίτητη για να μην υπάρξει σύγχυση ανάμεσα στην άρθρωση της κατασκευής κατά τη διαδικασία της πραγματοποίησής της και στο τελικό μορφικό αποτέλεσμα. Η άρθρωση που «αναγνωρίζεται» και επενδύεται με αξίες δεν είναι ποτέ απλά η άρθρωση της ίδιας της κατασκευής αλλά η άρθρωση μιας εμφατικά τονισμένης μορφής της, ενός επιλεγμένου τμήματός της, μιας γεωμετρικής ανάλυσής της, μιας εικόνας της δράσης των φυσικών δυνάμεων βασισμένης σε κάποια επιστημονική ή άλλη γνώση κ.λ.π.

γ. Ο βιωματικός χώρος

Η εικόνα του χώρου σαν ένα ατέλειωτο άθροισμα από προσωπικές εμπειρίες, σα μέρη σφραγισμένα με βιώματα («εκεί που γεννήθηκα», «εκεί που γνώρισα την γυναίκα μου» κ.ο.κ.) είναι μια εικόνα ιδιαίτερα ισχυρή στην κοινωνία μας. Και ο καθημερινός λόγος και η λογοτεχνία είναι φορτωμένα με εικόνες τοποθεσιών, διηγήσεις γεγονότων που σημάδεψαν πόλεις και σπίτια, αστικά και φυσικά τοπία ταυτισμένα με συναισθηματικές καταστάσεις και μνήμες.

Στη θεωρία της αρχιτεκτονικής, και κυρίως στη θεωρητική σκέψη που καταπιάστηκε με τα προβλήματα του χώρου (είτε συστηματικά είτε περιστασιακά), τούτη η στάση συγκροτήθηκε σε προβληματική μέσω του εννοιολογικού εξοπλισμού που εισήγαγε και επέβαλλε ο υπαρξισμός.

Σχηματικά θα μπορούσε να πει κανείς ότι η ιδιαιτερότητα αυτού του τρόπου σκέψης, καθοριστική για όσα μας ενδιαφέρουν εδώ, αφορά τη σημασία που αποδίδει στο βίωμα και την εμπειρία, ταυτίζοντάς τα με την πραγματικότητα στο σύνολό της.

Έννοια-κλειδί για τη θεωρία που δίνει έμφαση στη βιωματική-υπαρξιακή υπόσταση του χώρου είναι η έννοια του τόπου:

«Ο χώρος αποτελείται από τόπους και θέσεις που δεν είναι παρά η μεταμόρφωση ανάλογων «θέσεων» της υπαρξιακής συνείδησης του ανθρώπου.»¹⁵

«Γενικά ένας τόπος περικλείει εξ ορισμού ένα χαρακτήρα ή «ατμόσφαιρα». Άρα ο τόπος είναι ένα ποιοτικό «καθολικό» φαινόμενο που δεν μπορούμε να το περιορίσουμε σε καμμιά από τις ιδιότητές του, όπως οι χωρικές σχέσεις, χωρίς να χάσει τη συμπαγή του φύσης.»¹⁶

«Όταν κάτι συμβαίνει λέμε «λαμβάνει χώραν». Αυτό σημαίνει ότι ο τόπος αποτελεί ουσιαστικό κομμάτι του ζωντανού κόσμου. Έτσι δεν έχουμε «ζωή» από τη μια πλευρά και «τόπο» από την άλλη αλλά έχουμε να κάνουμε με ένα ολοκληρωμένο σύνολο.»¹⁷

Η ζωή δίνει λοιπόν χαρακτήρα στον τόπο. Το βίωμα εννοημένο όχι απλά σα μια προσωπική περιπέτεια αλλά σα μια έκφραση θεμελιακών καταστάσεων της ζωής, θεμελιακών εμπειριών της ανθρώπινης ιδιότητας, είναι εκείνο που ενσαρκώνεται στους τόπους, εκείνο που τους χαρακτηρίζει αλλά και χαρακτηρίζεται απ' αυτούς. Έτσι, το «κατοικείν» στην πιο γενική του έννοια είναι μια θεμελιώδης έκφραση της ζωής.

Το να ανακαλύψουμε στο χώρο τόπους, πολύ περισσότερο το να συλλάβουμε το χώρο σαν ένα δίκτυο από τόπους-κέντρα (κόμβους κατά τον Lynch)¹⁸, σημαίνει να αναγνωρίσουμε στο χώρο μια θεμελιακή άρθρωση. Οι τόποι αρθρώνουν το χώρο, τον τεμαχίζουν σε μονάδες. Οι μονάδες αυτές αντιπροσωπεύουν διακριτές ενότητες, εμπίπτουν σε μια πιθανή τυπολογία («ο τόπος αντιπροσωπεύει τη χωρικότητα μιας βασικής εκδήλωσης ζωής.»¹⁹).

Μπροστά στην έννοια του τόπου ο θεωρητικός της αρχιτεκτονικής Ch.Norberg-Schulz βρέθηκε σ' ένα δίλημμα: είτε θα ανέπτυσσε τα κοινά στοιχεία, τις προϋποθέσεις, τα διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά των τόπων, συγκροτώντας κλίμακες ή απογράφοντας στοιχειώδεις δομές, είτε θα δεχόταν την ανεπανάληπτη υπόσταση κάθε τόπου τονίζοντας την ιδιαιτεροτητά του, συντάσσοντας καταλόγους από γνωστούς τόπους με κάποιο χαρακτήρα. Την πρώτη εκδοχή ακολούθησε ως ένα βαθμό. Εισάγοντας πλήθος εννοιών διέκρινε τρόπους εκδήλωσης των θεμελιωδών δομών του «υπαρξιακού χώρου»

στον «αρχιτεκτονικό χώρο» («κέντρο», «άξονας», «περιοχή»), περίγραψε βασικές διαστάσεις-όρια («έδαφος», «ορίζοντας», «ουρανός» και «δάπεδο», «τοίχος», «օροφή»), διέκρινε επίπεδα στον «υπαρξιακό» και τον αρχιτεκτονικό χώρο («τοπίο», «πόλη», «κτίριο», «πράγμα»). Όλες αυτές οι έννοιες και άλλες ακόμα πιο ειδικές που χρησιμοποιεί, είναι έμμεσα ένας τρόπος να αποκτήσει η άρθρωση του χώρου υπόσταση φορέα αξιών μέσω της αξιολόγησης των τόπων. Μια τέτοια ανάλυση προσφέρει έτσι ένα τρόπο θεμελίωσης της συμβολικής σχέσης με το χώρο, παρ' όλο που δεν είναι διατεθειμένη να δεχτεί το ότι οι τόποι αρθρώνονται σα συμβατικά σημεία μέσα από την ιστορία. Η διερεύνηση της ιστορίας από τον Schulz βασίζεται σταθερά στην περιγραφή των ιστορικών χώρων από την άποψη της ικανότητάς τους να εκφράζουν τις στοιχειώδεις δομές της ανθρώπινης εμπειρίας-ύπαρξης. Γι' αυτόν,

«Η σημασία στην αρχιτεκτονική δεν είναι... πρόβλημα επικοινωνίας. Η σημασία εκπληρώνεται στην αρχιτεκτονική όταν το αρχιτεκτονικό έργο αποκαλύπτει τη χωρικότητα του “ζωντανού κόσμου”».»²⁰

Διαπιστώνουμε εδώ όλα τα χαρακτηριστικά της συγκρότησης του συμβατικού σημείου: Θεμελιώνεται πάνω σ' ένα κανόνα που εφοδιάζει το χώρο με μιαν άρθρωση φορτισμένη με αξίες. Στο εσωτερικό βέβαια αυτού του συστήματος ο κανόνας είναι απόλυτος, οι αξίες πανανθρώπινες και επομένως η «αξία σημείου» του τόπου απόλυτη. Ο συμβατικός της χαρακτήρας έγκειται στη διαδικασία θεμελίωσής της, στον τρόπο επιλογής της άρθρωσης.

Στη διάρκεια της θεωρητικής του εξέλιξης ο Schulz εισήγαγε την έννοια του «πνεύματος του τόπου», εννοώντας μ' αυτό τον ιδιαίτερο πυρήνα-ταυτότητα του τόπου, που μένει αμετάβλητος στη διάρκεια της ιστορίας του. Το πνεύμα του τόπου (*Genius Loci*) «εμψυχώνει» το χώρο. Η άρθρωση που εισήγαγε με τις στοιχειώδεις δομές του υπαρξιακού και του αρχιτεκτονικού χώρου χρησιμεύει για να αναλύσει το πνεύμα του τόπου, να εντοπίσει τους λόγους της καθιέρωσής του.²¹ Όσο όμως το πνεύμα του τόπου χρησιμοποιείται για να περιγρά-

ψει το χαρακτήρα ενός χώρου, υπάρχει ο κίνδυνος μέσα από τον τονισμό της ιδιαιτερότητας η περιγραφή να οδηγηθεί σε ταυτολογίες (ο τόπος χαρακτηρίζεται από αυτό που είναι). Μ' άλλα λόγια, η ανάλυση μπορεί να οδηγηθεί στη δεύτερη εκδοχή που επισημάνθηκε πιο πριν, και στόχος της πια να γίνει η λεξικογραφική αποδελτίωση σημαντικών τόπων με συνεπαγόμενη έμφαση στη μονογραφία και όχι τη «συγκριτική τοπογραφία» σαν τρόπο μελέτης.

Η περίπτωση του Schulz είναι ενδεικτική μιας τάσης που εισάγει έναν ιδιαίτερο τρόπο άρθρωσης σαν προϋπόθεση για την ερμηνευτική του χώρου. Σε ένα λιγότερο αυστηρό και συγκροτημένο λόγο η λειτουργία του τόπου σα στοιχείου που αρθρώνει το χώρο, παραμένει εξ ίσου βασική. Στην τρέχουσα αρχιτεκτονική πρακτική οι τόποι συλλέγονται παραδειγματικά, ταυτίζονται με κάποιες ιδιότητες και ανάγονται σε πρότυπα μέσα στο εσωτερικό των ιδεολογικών και μορφικών προτιμήσεων του καθένα. Όσες απόψεις υπερασπίζονται μιαν τέτοια εμπειρική τοπολογία στο όνομα ενός γενικευμένου ανθρωπισμού ή μιας προσπάθειας να αναδειχτούν οι θεμελιώδεις αρετές του κατοικείν μέσα σ' οποιοδήποτε έργο, χρησιμοποιούν συνειδητά ή όχι το μοντέλο ερμηνείας του χώρου που στηρίζεται στην προτεραιότητα του βιωματικού χαρακτήρα του. Όπως συνοψίζει χαρακτηριστικά αυτή την άποψη και ο αρχιτέκτονας Aldo Van Eyck στα ποιητικά-αφοριστικά κείμενά του:

Χώρος κατά την εικόνα του ανθρώπου είναι ο τόπος.²²

δ. Ο θεσμικός χώρος

Πολλές απόψεις θεωρητικές και πρακτικές θεωρούν το χώρο (τον εμπειρικά ορισμένο χώρο της πόλης, του κτιρίου, του συγκροτήματος κτιρίων κ.λ.π.) σαν αντανάκλαση των κοινωνικών σχέσεων στις οποίες παρέχει πεδίο.²³ Αναζητώντας κανείς στο χώρο τις ενδείξεις κοινωνικών σχέσεων, διαβάζοντας την πόλη σαν ένα κείμενο που μιλάει για την κοινωνία που

τη χρησιμοποιεί, οδηγείται άμεσα στην προέκταση κάποιων κοινωνικών μεταβλητών που χαρακτηρίζουν τις κοινωνικές σχέσεις στην τυπολόγηση και αξιολόγηση των αντίστοιχων χώρων. Πρόκειται κύρια για τις μεταβλητές του ιδιωτικού και του δημόσιου και για όποιες άλλες τις συγκεκριμένοποιούν, τις μεταγράφουν ή τις εξεικονίζουν (π.χ. έννοιες όπως η εδαφοκυριαρχία, οι σχέσεις εγγύτητας του E.T.Hall²⁴, οι έννοιες ορίων και μεταβάσεων, οι ατομικές «φυσσαλίδες» χώρου κ.λ.π.). Ο στόχος είναι μέσω αυτών των μεταβλητών να προσδιοριστεί ένα κοινωνικό καθεστώς του χώρου και ταυτόχρονα μέσω αυτού του καθεστώτος να αναδειχτεί ο σημαίνων χαρακτήρας του.

Έχει σημασία να καταλάβουμε ότι αυτές οι μεταβλητές δεν αποτελούν μόνο θεωρητικά εργαλεία, δεν ονομάζουν απλά κάποιες διακρίσεις. Έχουν κατοχυρωμένη κοινωνική χρήση και δρουν καθημερινά, εντάσσονται σε πρακτικές λόγου που επηρεάζουν συμπεριφορές και εκφράζουν κοινωνικές αναμετρήσεις και στηρίζουν ή αντανακλούν κοσμοθεωρίες που έχουν άμεσα αποτελέσματα στη μορφή του χώρου. Η αντίθεση ιδιωτικό-δημόσιο κάθε άλλο παρά περιγραφική και ουδέτερη είναι. Στο κέντρο μιας κοινωνίας που έχει κάνει σημαία της το ιδιωτικό (ιδιωτική πρωτοβουλία, ιδιωτικές ανάγκες, ιδιο-κτησία) και που έχει φτάσει σχεδόν να ταυτίσει το δημόσιο με το κρατικό, οι έννοιες αυτές αποκρυσταλλώνουν κοινωνικές πρακτικές, προβάλλουν, μεσολαβούν και ταυτόχρονα διαθλούν μιαν πραγματικότητα κοινωνικών σχέσεων.²⁵ Μόνο να παρακολουθήσει κανείς τη χρήση τους στη νομική ορολογία αρκεί για να πειστεί για τις συνέπειες που έχει η εμβέλεια, η σημασία και η ευλυγισία που τους αποδίνεται.

Μοιάζει στις σύγχρονες κοινωνίες οι έννοιες του ιδιωτικού και του δημόσιου, όταν αναφέρονται στο καθεστώς του χώρου, να ορίζουν αυστηρά οριοθετημένες επικράτειες που συνεπάγονται συγκεκριμένες νομικές σχέσεις (ιδιοκτησιακό καθεστώς και υποχρεώσεις και δικαιώματα που απορρέουν απ' αυτό). Όμως το δημόσιο μπορεί να μην είναι απλά το κρατικό, μπορεί να περιγράφει το χαρακτήρα χώρων που ανήκουν σε κάποια συλλογικότητα ή που η χρήση τους αφορά κάποια

συλλογικότητα ανεξάρτητα από την κυριότητά τους. Ταυτόχρονα το ιδιωτικό μπορεί να αφορά άτομα αλλά και ομάδες με ιδιαίτερες σχέσεις στο εσωτερικό τους, οι οποίες διαμορφώνουν και «ιδιωτικές» και «δημόσιες» χρήσεις του χώρου. Το ιδιωτικό και το δημόσιο περιλαμβάνουν λοιπόν ένα πλήθος σχέσεων των ατόμων μιας κοινωνίας με το χώρο στον οποίο βρίσκονται και δρουν. Οι σχέσεις αυτές δεν είναι απλή αντανάκλαση θεσμοποιημένων κοινωνικών σχέσεων (όπως π.χ. σχέσεων ιδιοκτησίας) αλλά υπόκεινται στη δυναμική των κοινωνικών διαδικασιών και την ιδιαίτερη θέση κάποιου ατόμου στο εσωτερικό τους.

Η οικειοποίηση είναι, για παράδειγμα, μια έννοια που μπορεί να δώσει μιαν ιδέα για τη δυναμική αυτή. Η οικειοποίηση δηλώνει τον τρόπο με τον οποίο άτομα και ομάδες μετέχουν σε κάτι δημόσιο στο οποίο όμως επενδύουν στοιχεία ιδιωτικότητας. Η σχέση λοιπόν με το ιδιωτικό και το δημόσιο έχει να κάνει με τη θέση του καθένα σε μια κοινωνική ιεραρχία, με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται και ζει την ταξική του θέση, όπως και με τις κυρίαρχες εικόνες του δημόσιου που εκπέμπει το ίδιο το κράτος. Ένας δημόσιος υπάλληλος ζει το δημόσιο αλλιώς από έναν εργάτη γης, ένας ιδιοκτήτης αυθαίρετου αλλιώς από ένα κρατικό όργανο, ένας κάτοικος μιας προσφυγικής γειτονιάς αλλιώς από έναν κάτοικο των προαστίων κ.ο.κ. Ένα κράτος πρόνοιας δημιουργεί άλλη εικόνα για το δημόσιο από ένα κράτος «έκτακτης ανάγκης» κ.ο.κ.

Οι μεταβλητές του δημόσιου και του ιδιωτικού και όσες μπορεί να δηλώνουν ενδιάμεσες περιπτώσεις (π.χ. κοινοτικός χώρος, δηλαδή χώρος μιας κοινότητας που είναι δημόσιος προς τα μέλη της και ιδιωτικός προς την υπόλοιπη κοινωνία) παρέχουν μιαν άρθρωση που εξοπλίζει με περιεχόμενο αξιών τις μορφές του χώρου. Ανεξάρτητα απ' τον τρόπο της χρήσης τους οι όροι του ιδιωτικού-δημόσιου διαπιστώνουν και ταυτόχρονα εισάγουν στο χώρο ένα πλέγμα από κοινωνικές αξιολογήσεις, μέσω του οποίου μπορούν να κάνουν συγκρίσεις ανάμεσα σε διαφορετικούς χώρους, να τους κατατάσσουν και να διαμορφώνουν κριτήρια σχεδιασμού. Το νόημα του χώρου, μ' άλλα λόγια το συμβολικό του περιεχόμενο,

προκύπτει σ' αυτή την περίπτωση από τη συνάντηση μιας άρθρωσης —εκείνης που εισάγει η κλίμακα του ιδιωτικού και του δημόσιου— με ένα αξιολογικό πλέγμα. Και είναι η προτεραιότητα που δίνεται σε κάποιες περιοχές αυτής της κλίμακας που επιτρέπει να προσδιοριστούν οι σχέσεις ανάμεσα στα διαφορετικά σκαλοπάτια της.

Ο A.Rapoport προσφέρει ένα καλό παράδειγμα για τη χρήση της σημαίνουσας άρθρωσης του ιδιωτικού-δημόσιου σαν ενδεικτικής για τις διαφορές ανάμεσα σε ορισμένες πολιτιστικές αντιλήψεις για το κατοικείν. Μιλώντας γι ό,τι ονομάζει μεταφορικά κατώφλι (threshold) λέει:

«Όχι μόνο ποικίλλουν οι τρόποι ορισμού του κατωφλιού αλλά το ίδιο το κατώφλι βρίσκεται σε διαφορετικά σημείο του συνολικού χώρου. Στο ινδικό κτήμα, στο μεξικάνικο ή το ισλαμικό σπίτι το κατώφλι τοποθετείται πολύ πιο μπροστά από το αντίστοιχο σημείο σε ένα σπίτι της Δύσης, και ο φράχτης του αγγλικού σπιτιού μεταθέτει τη θέση του κατωφλιού μακρύτερα απ' όσο στα προάστεια των Η.Π.Α. όπου οι ιδιοκτήσιες μένουν ξέφραχτες. Και όμως σε κάθε περίπτωση υπάρχει το κατώφλι που ξεχωρίζει τις δύο περιοχές, δημόσιου και ιδιωτικού χαρακτήρα.»²⁶

Στην τάξη των όρων ιδιωτικό-δημόσιο περιλαμβάνεται και η έννοια της εδαφοκυριαρχίας. Πρόκειται για μιαν έννοια που μπορεί να δηλώνει τη σχέση ατόμων ή κοινωνικών ομάδων με χώρους που έχουν (ή θεωρούν ότι έχουν) υπό την κατοχή τους. Η εδαφοκυριαρχία μπορεί να χρησιμέψει για να πλουτίσει την άρθρωση που εισάγει το ιδιωτικό-δημόσιο και μπορεί να βοηθήσει στη μελέτη της ιστορικής εξέλιξης ενός οικισμού και των κοινωνικών συγκρούσεων που παράγονται εντός του. Στην Οία της Σαντορίνης το πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων όριζε λεπτές αποχρώσεις εδαφοκυριαρχίας. Και είναι ακριβώς οι σχέσεις εδαφοκυριαρχίας που άμεσα και βίαια διαφοροποιήθηκαν με την επικράτηση του τουρισμού. Αυτές δεν ήταν το αποτέλεσμα μόνο του ιδιοκτησιακού καθεστώτος αλλά και ενός συλλογικά νομιμοποιημένου εθιμικού δικαίου που επέβαλλε για παράδειγμα να ζητιέται η γνώμη της

γειτονιάς για τη μετατροπή κάποιων ιδιωτικών χώρων. Η ίδια η αίσθηση της εδαφοκυριαρχίας σχετίζεται άμεσα ακόμα και σήμερα με τη συλλογική εδαφοκυριαρχία των κατοίκων του οικισμού: ιδιωτικοί χώροι είναι την ίδια στιγμή δημόσια περάσματα (ταράτσες, αυλές, σκάλες). Η ξαφνική παρουσία του τουρίστα «εξερευνητή»-φωτογράφου στις αυλές των σπιτιών, είναι το πιο απλό παράδειγμα παραβίασης μιας τέτοιας συλλογικής εδαφοκυριαρχίας. Στην πιο καλή περίπτωση που είναι βέβαια σπάνια, ο ξένος δεν μπορεί να αντιληφθεί πού σταματά το δημόσιο και πού αρχίζει το ιδιωτικό, ή πόσο το δημόσιο περιλαμβάνει και τον ίδιο. Η έννοια της εδαφοκυριαρχίας δεν μπορεί τελικά να περιγράψει ουδέτερα τα φαινόμενα της σχέσης με το χώρο. Είναι τελείως διαφορετική η έννοια της κυριαρχίας που νιώθει ο κάτοικος της Οίας για τον ιδιωτικό του χώρο από εκείνη του κατοίκου ενός σύγχρονου διαμερίσματος στην πόλη. Όσο βέβαια οι δεσμοί της κοινότητας υποχωρούν μπροστά στο γενικευμένο ατομισμό της σύγχρονης κοινωνίας, τόσο η εδαφοκυριαρχία θα αναφέρεται για όλους στην απόλυτη περιχαράκωση ενός ιδιωτικού απαραβίαστου «κάστρου».

2

Το είδος της σύμβασης

Όπως είδαμε λοιπόν, η άρθρωση είναι εκείνη που εξασφαλίζει τη σύνδεση μορφών του χώρου και κοινωνικών αξιών. Το συμβατικό σημείο γεννιέται από τον παράλληλο τεμαχισμό του χώρου σε σημαίνουσες μορφές και του πολιτισμικού ορίζοντα μιας κοινωνίας σε σημαντόμενες αξίες. Αυτός ο τεμαχισμός δεν αποτελεί παρά τη μορφοποίηση ενός συμβατικού κανόνα ο οποίος επενδύει χωρικές μορφές με αξιακό περιεχόμενο.

Ο συμβατικός κανόνας ορίζει τον τρόπο με τον οποίο δύο επικράτειες που αρθρώνονται θα έρθουν σε επαφή, είναι λοιπόν το κίνητρο της άρθρωσης και ταυτόχρονα το αποτέλεσμά της. Είναι κίνητρο στο βαθμό που χρησιμοποιεί την άρθρωση για να εκφράσει μιαν ειδική σχέση ανάμεσα στις συμβολικές μορφές και το περιεχόμενό τους και είναι αποτέλεσμα στο βαθμό που η εγκατάσταση της άρθρωσης είναι εκείνη που δίνει υπόσταση στην ειδική αυτή σχέση δίνοντας έτσι υπόσταση στον κανόνα.

Ο ιδιαίτερος κανόνας αποτελεί την αναγκαία προϋπόθεση για τη δημιουργία και την αναγνώριση του αντίστοιχου είδους συμβατικού σημείου. Αυτός εξασφαλίζει τη λειτουργικότητά του, την ικανότητά του δηλαδή να εκφράζει. Μ' άλλα λόγια, ο κανόνας είναι εκείνος που νομιμοποιεί τη συμβολική σχέση, νομιμοποιεί τη σύνδεση μιας σημαίνουσας μορφής με το σημαντόμενό της.

Υπάρχουν τρία βασικά είδη κανόνων, τρεις βασικοί τρόποι

εγκατάστασης μιας συμβολικής σχέσης στηριγμένης σε συμβατικά σημεία, οι οποίοι αντιστοιχούν σε τρία βασικά είδη σχέσεων της συμβολικής μορφής με το περιεχόμενό της:

α) Η χωρική μορφή εκφράζει ένα γεγονός, μια κοινωνική εμπειρία (κάτι δηλαδή που έχει κοινωνική αξία) σα να είναι αποτέλεσμα αυτού του γεγονότος, σα να παράχθηκε ακριβώς απ' αυτή την κοινωνική εμπειρία. Ένα τέτοιο συμβατικό σημείο προτείνω να το λέμε ίχνος.

β) Η χωρική μορφή εκφράζει ένα γεγονός, μια κοινωνική εμπειρία ή άμεσα ένα μόρφωμα κοινωνικών αξιών σα να είναι το απόσταγμα, η συμπύκνωση αυτού του γεγονότος, της εμπειρίας ή του αξιακού μορφώματος. Ένα τέτοιο συμβατικό σημείο προτείνω να το λέμε έμβλημα.

γ) Η χωρική μορφή εκφράζει ένα γεγονός ή μια κοινωνική εμπειρία σα να είναι ομόλογη, αντίστοιχη αυτού του γεγονότος ή της κοινωνικής εμπειρίας την οποία έχει οριστεί να ανακαλεί. Ένα τέτοιο συμβατικό σημείο μπορούμε να το λέμε σύστοιχο σημείο.

Μια μορφή μπορεί να βρίσκεται στη διασταύρωση δύο και περισσότερων σημαινουσών αρθρώσεων. Αν αυτές οι αρθρώσεις κινούνται από ίδιους κανόνες, το συμβατικό σημείο, είναι για παράδειγμα, ένα ίχνος με πολλές «σημασίες». Αν οι αρθρώσεις κινούνται από διαφορετικούς κανόνες, κάποια μορφή μπορεί να στηρίζει ταυτόχρονα τη λειτουργία ενός ίχνους και ενός εμβλήματος. Έτσι, αν θέλουμε να αναλύσουμε ένα συμβατικό σημείο, πρέπει να προσπαθήσουμε να βρούμε ποιοί συμβατικοί κανόνες μετέχουν στη δημιουργία του, με ποιό τρόπο ιεραρχείται η σχέση τους στη δεδομένη ερμηνευτική συγκυρία, και ποιά από τις τεμνόμενες αρθρώσεις στηρίζει τον κάθε κανόνα.

α. Το ίχνος

Το περιβάλλον μας φυσικό και τεχνητό είναι σπαρμένο με ίχνη, ίχνη που οδηγούν και αποτρέπουν, ίχνη που κρύβουν και φανερώνουν.

Έχουν υπάρξει κοινωνίες που στήριξαν ολόκληρη τη σχέση τους με τη φύση στην καλλιέργεια της δυνατότητάς τους να διαβάζουν τα «φυσικά» ίχνη, να συμπεραίνουν μέσω της εξέτασής τους όσα έγιναν, αλλά κύρια όσα πρόκειται να γίνουν. Ακολουθώντας ίχνη σημάδευαν πορείες στη φύση, όριζαν περιοχές ιερές, εύρισκαν τροφή και ανακάλυπταν κυνηγότοπους.

Το ίχνος εμφανίζεται σα να είναι ένα αποτέλεσμα — προϊόν ενός φαινομένου που περιλαμβάνεται στην κοινωνική εμπειρία, το οποίο και επισημαίνει. Τα ερείπια ενός ναού είναι ίχνη ενός πολιτισμού, εκείνου που τα παρήγαγε. Η μυρωδιά του καφέ στο δρόμο αναγγέλει την ύπαρξη καφενείου στην περιοχή γιατί από κει προέρχεται. Η λάμψη των φώτων στην άσφαλτο προαγγέλλει την άφιξη ενός αυτοκινήτου που την εκπέμπει. Το ίχνος εμφανίζεται έτσι όχι σαν ένα είδος συμβολικής σχέσης αλλά σα μια βεβαίωση, μια αντικειμενική σχέση με φαινόμενα φυσικά, τα οποία για όλους είναι ίδια. Στην πραγματικότητα όμως μια σημαίνουσα άρθρωση είναι υπεύθυνη για τη δημιουργία του. Αυτή αρθρώνει το χώρο σε μορφές οι οποίες παραπέμπουν με ένα τρόπο καθορισμένο, δηλαδή εξαιτίας ενός κανόνα, σε αρθρωμένα γεγονότα μιας κοινωνικής εμπειρίας. Η ανάγκη επισήμανσης των γεγονότων αυτών πηγάζει από το ότι έχουν κάποια κοινωνική αξία· για κάποιο λόγο, για κάποιο κοινωνικό σκοπό είναι απαραίτητο τα μέλη μιας κοινωνίας (κοινότητας κ.λ.π.) να τα εντοπίσουν. Η ίδια η εντόπιση είναι ταυτόχρονα μια επιλογή, μια αξιολόγηση. Έτσι, τα γεγονότα αυτά υπάρχουν τελικά δια των ίχνών τους, ή για να θυμηθούμε την αρχή της παράλληλης διατομής των δύο επικρατειών, γεγονότα και σημαίνουσες μορφές συνδέονται από μια παράλληλη άρθρωση των επικρατειών του χώρου και της κοινωνικής εμπειρίας.

Ίχνη αναγνωρίζει κανείς και επομένως χρησιμοποιεί, ανάλογα με την πρόθεσή του, ανάλογα με το κοινωνικό καθεστώς της παρουσίας του στο χώρο (που σημαίνει την κοινωνική του εκπαίδευση, το βαθμό κρισιμότητας που αποδίδει η κοινωνία στην αναγνώριση της τάδε μορφής ως ίχνους, την κοινωνικά ελεγχόμενη και επικαθοριζόμενη εκδήλωση των

συναισθημάτων του, κ.λ.π.). Μια βόλτα για παράδειγμα, στην Ομόνοια τη νύχτα, μπορεί για καθέναν ανάλογα με το τί ψάχνει και τί γνωρίζει, να εξαρτηθεί από κάποια ιδιαίτερα ίχνη που την οδηγούν, μπορεί να στηρίζεται σε μια προσεκτική ανάγνωση ενδείξεων.

«Πάντως και τα δυο, «Αθήναιον» και «Αλέξανδρος» είναι βαριά καφενεία, «βαριά» με την έννοια ότι δεν μπορείς να χαχανίζεις ή να κάνεις τον έξυπνο εκεί μέσα, ενώ το «Νέον» στηκώνει καταστάσεις διάφορες.»²⁷

«Στου φαρμακείου Μπακάκου την περιοχή έχει μεταφερθεί τώρα ο χώρος των ραντεβού των πιο εμφανίσιμων. Εκεί σε όλη την έκταση της πεζοδρομιακής ποδιάς και μέχρι περίπου τις σκάλες του υπόγειου βρίσκεται ο θύλακας της κανονικότητας.»²⁸

Μ' έναν ανάλογο τρόπο ένα πολιτισμικό πλαίσιο κατευθύνει την προσοχή προς κάποιες ενδείξεις, τις χρησιμοποιεί επιλέγοντας ανάμεσα σε φαινόμενα που για κάποιον άλλον θα ήταν χωρίς ιδιαίτερο νόημα. Ένας κάου μπόου, που μπαίνει σε μια πόλη ήσυχη, χωρίς κόσμο στους δρόμους και με τον αέρα να παρασέρνει τους θάμνους της ερήμου, ετοιμάζει τα πιστόλια του. Ένα περιβάλλον που σε μας φαίνεται ειρηνικό και αδιάφορο, για κείνον είναι σημάδι ότι κάτι κακό πρόκειται να συμβεί.

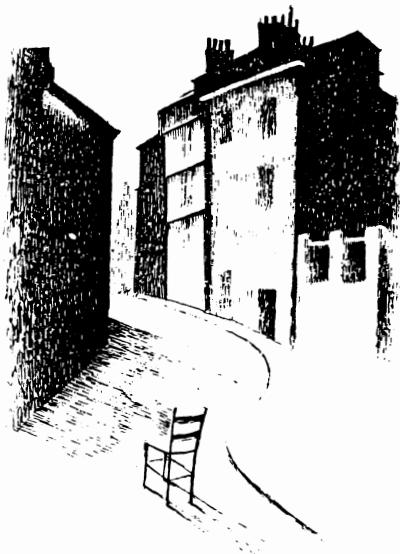
Ο συμβατικός χαρακτήρας των ιχνών φαίνεται και από το ότι μπορούν να παραπλανούν. Στα αστυνομικά μυθιστορήματα, ένα είδος λογοτεχνίας που μας εκπαιδεύει σίγουρα στην ιχνηλάτηση, όλα τα ίχνη συλλέγονται προσεκτικά μέχρι να εκπληρώσουν τον τελικό τους προορισμό να αποκαλύψουν τον ένοχο. Ολόκληρη η ιστορία στηρίζεται στο πώς ο επιτήδειος ντέτεκτιβ θα κόψει δρόμο μέσα από ίχνη αφαιρετικά, βουβά για τους υπόλοιπους, για να προλάβει το δράστη. Όμως η ευρηματική πλοκή ενός αστυνομικού μυθιστορήματος βασίζεται ακριβώς στην υπονόμευση αυτού του κανόνα: τα ίχνη και μάλιστα όσα θεωρούνται ίχνη-κλισέ (του τύπου μισάνοιχτη πόρτα, πατημασίες, τσιγάρο με κραγιόν κ.ο.κ.) περιγράφονται σα μεγάλης σημασίας για να αποδει-

χτεί στα μισά του δρόμου ότι ήσαν παραπλανητικά ή άσχετα. Η ευφυία του ντέτεκτιβ δεν έγκειται τόσο στην ανακάλυψη των ιχνών όσο στο συνδυασμό τους.

Τα ίχνη στην πόλη είναι κατασκευασμένα, έχουν ενσωματωμένη μια πρόθεση. Η γνώση είναι απαραίτητη ακόμα και για την αμφισβήτηση του κανόνα ο οποίος τα δημιούργησε. Το ίχνος για να γίνει αντικείμενο προσοχής πρέπει να παραβιάζει μια κανονικότητα, πρέπει να προβάλλεται σ' ένα φόντο ενιαίο, πρέπει να παραβιάζει μια χωρική ή χρονική τάξη. Είναι η διαφορά και η άρθρωση που εισάγεται μέσω αυτής, που αναδεικνύει το ίχνος. Όμως δεν πρέπει να κάνει κανείς το λάθος να ταυτίζει το ίχνος με την έννοια της εξαίρεσης.²⁹ Ας φανταστούμε ότι κοιτάμε από μακριά, από ένα ύψωμα, μια πόλη όπως διαγράφεται στον ορίζοντα. Αν διακρίνουμε κάποιο καμπαναριό λέμε πως εκεί βρίσκεται μια εκκλησία. Το καμπαναριό γίνεται ίχνος της εκκλησίας εξαιτίας όχι μόνο της διαφοράς του με τις στέγες για παράδειγμα των σπιτιών, αλλά και επειδή αυτή η διαφορά παρουσιάζει την εικόνα του καμπαναριού σαν αποτέλεσμα της παρουσίας εκεί μιας εκκλησίας. Όπως ο καπνός θα σημαίνει ότι κάπου στην πόλη έπιασε φωτιά. Χωρίς τη γνώση που συνδέει τη μορφή με την αιτία που την έκανε να υπάρχει εκεί, δεν υπάρχουν ίχνη. Μία διαφορά από μόνη της σαν αποτέλεσμα μιας άρθρωσης μπορεί να αποτελέσει το υπόβαθρο και για τη δημιουργία εμβληματικών συμβατικών σημείων, όπως θα δούμε σε λίγο.

Ακριβώς γιατί δηλώνουν την ύπαρξη ενός αιτίου, τα χωρικά ίχνη ερμηνεύονται με την πίστη ότι υπάρχουν εκεί για κάποιο σκοπό. Τα ίχνη είναι πάντα ίχνη-γιά. Ο σκοπός επενδύεται στα ίχνη τη στιγμή ακριβώς που αναγνωρίζονται σαν τέτοια. Ουσιαστικά ο, τιδήποτε μπορεί να χρησιμέψει σαν ίχνος μέσα σε μια πόλη. Η καταλληλότητα και η παραπλανητικότητα έχουν να κάνουν με το σκοπό που κινεί την ιχνηλάτηση.

Η ίδια η σχέση μιας κοινωνίας με την ιστορία της παράγει μια συγκεκριμένη συμπεριφορά των μελών της απέναντι στα ίχνη άλλων εποχών. Η σχέση με τα ιστορικά ίχνη είναι μια σχέση όχι μόνο «αρχαιολογική» αλλά και βιωματική, σε μια κοινωνία σαν τη δικιά μας που έχει αναπτύξει τόσο εκτεταμέ-



Η καρέκλα, ίχνος μιας ανθρώπινης απουσίας (σκίτσο Π. Ζερβός).

νο λόγο πάνω στην ιστορία της. Αντικείμενα και χώροι του παρελθόντος αποκτούν αξία σαν ίχνη μιας χαμένης εποχής. Σ' αυτή τους την ιδιότητα στηρίζεται μια ψευδαίσθηση πραγματικής κατοχής του παρελθόντος ή ακινητοποίησης του χρόνου που κυλάει. Αποτελούν τεκμήρια κάποιων γεγονότων, τεκμήρια της συμπεριφοράς και της ζωής κάποιων ατόμων, κάποιων προσώπων. 'Οσο κι αν τα γεγονότα απομακρύνονται, τα ίχνη τους έχουν τη δύναμη να βεβαιώνουν ότι «κάτι υπήρξε», «κάτι συνέβη».

β. Το εμβληματικό σημείο

Το εμβληματικό σημείο παρουσιάζεται σαν το απόσταγμα ενός γεγονότος ή μιας κοινωνικής εμπειρίας. Στη μορφή του συμπυκνώνεται και συνοψίζεται ένα τέτοιο γεγονός ή μια τέτοια εμπειρία. Προέρχεται όπως θα το περιμέναμε και αυτό

από μιαν άρθρωση, η οποία διαχωρίζοντας το πεδίο της κοινωνικής εμπειρίας, συσσωματώνει, συσσωρεύει ενότητες τις οποίες καλείται να αντιπροσωπεύσει μια μορφή. Η συσσωμάτωση γίνεται γύρω από έναν πυρήνα, κινείται από κάποιο σκοπό και αυτός είναι που φέρει σε επαφή τις αρθρώσεις των δύο επικρατειών που συγκροτούν το συμβατικό σημείο. Εδώ όπως και στο ίχνος το γεγονός έχει εξαρχής κοινωνική αξία. Στο ίχνος ήταν η επιλογή του που ενσωμάτωνε σ' αυτό κοινωνική σκοπιμότητα, αξία, ενώ στο έμβλημα η ίδια η συμπύκνωση που επιβάλλει η άρθρωση είναι μια αξία. Γι' αυτό και πολλές φορές το συμπυκνωμένο γεγονός ή κοινωνική εμπειρία εκφράζεται σαν αξία. Η σφιγμένη γροθιά συνοψίζει εμπειρίες αγώνων αλλά και τις εκφράζει κατευθείαν σαν αξίες όπως η αγωνιστικότητα, η δύναμη κ.λ.π.

Στο χώρο το εμβληματικό σημείο εμφανίζεται με τη μορφή της ανακήρυξης τόπων ή τμημάτων κατασκευών σε τόπους ταυτισμένους με μιαν αξία, με ένα αξιολογημένο συμβάν, με μια συλλογική ταυτότητα (κοινωνική ομάδα). Τη στιγμή που ένας τέτοιος τόπος συνδέεται με ό,τι εκφράζει συμπυκνώντας το, γίνεται έμβλημα.

Από δω προκύπτει ότι μια μεγάλη κατηγορία εμβληματικών σημείων είναι εκείνα που ονομάζουμε μνημεία. Ουσία της μνημειακότητας είναι πράγματι η συμπύκνωση, μέσα από μια αφαίρεση καθόλου αθώα, ενός γεγονότος και η αντιπροσώπευσή του από τη μορφή του μνημείου. Δεν είναι τυχαίο ότι τα μνημεία είναι από τους ισχυρότερους τρόπους να καταγράφει μια κοινωνία την άποψη που έχει για την ιστορία της. Η αποτελεσματικότητα της επιβολής των μνημείων είναι μεγάλη γιατί η παρουσία τους στο χώρο δίνει σ' αυτά μια εμπειρικά επαληθεύσιμη υπόσταση: είναι εκεί σαν απόδειξη της αλήθειας τους, μιας αλήθειας όμως που δεν απορρέει από τη φυσική αλλά από την εμβληματική τους υπόσταση. Η βάση της λειτουργίας των μνημείων βρίσκεται στη συγκάλυψη τις περισσότερες φορές του εμβληματικού τους χαρακτήρα κάτω από την αθωότητα και την ευλογοφάνεια του ίχνους.

Τα «στέκια», εκεί που μαζεύονται άνθρωποι που τους συνδέ-

ουν κάποιες κοινές συμπεριφορές, επομένως κάποιες κοινές αξίες, έχουν το χαρακτήρα τόπων που συνοψίζουν και εκπέμπουν μια ομαδική ταυτότητα.³⁰ Σα μορφές χώρων έχουν λοιπόν τις ιδιότητες εμβληματικών σημείων. Όταν η εμβληματική τους υπόσταση εκπέμπεται προς τους έξω, ο εμβληματικός χαρακτήρας αποτελεί μια δήλωση αξιών και μια ταυτόχρονη έκφραση της διαφορετικότητας και των σκοπών της ομάδας. Μπορεί μάλιστα τα εμβλήματα για λόγους κοινωνικούς να λειτουργούν κρυπτογραφικά σημαίνοντας μόνο τη διαφορά και αντιπροσωπεύοντας μια κοινή αρχή μόνο για τους μυημένους (όπως για παράδειγμα σε κάποιες θρησκευτικές συμβολικές μορφές ή στα διακριτικά ομάδων με έντονη ανάγκη διαχωρισμού για λόγους κοινωνικής υπεροφίας ή ακόμα και παράνομης δραστηριότητας). Η εμβληματική μορφή εκφράζει προς το εσωτερικό της ομάδας κάποιες κοινές αξίες. Η από κοινού δημιουργία τέτοιων μορφών και η μέχρις κορεσμού προβολή τους, αποτελεί συχνά ένα τρόπο συγκρότησης μιας κοινής διάθεσης, λειτουργεί τελικά σα μαγικό σύμβολο που κατευθύνει και προστατεύει τα μέλη της ομάδας. Δε θα ήταν υπερβολή να θεωρήσουμε ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει στα στέκια των φιλάθλων αλλά και σε κάποια γραφεία, τόπους συγκέντρωσης κομματικών οπαδών.

Εμβληματικό χαρακτήρα μπορούν να αποκτούν ολόκληρα τμήματα της πόλης, όπως είναι οι γειτονιές όπου οι κάτοικοι έχουν πολλές κοινές συνήθειες, κοινό πολιτισμικό υπόβαθρο. Οι προσφυγικές γειτονιές της Αθήνας έχουν τέτοια χαρακτηριστικά. Τα όμοια σπίτια τους, οι μορφές των συνοικιακών καφενείων, οι φτωχιές ασπρισμένες αυλές γίνονται εμβλήματα ενός ιδιαίτερου τρόπου ζωής και των αξιών που τον διαμορφώνουν. Σε κάθε περίπτωση τελικά, μια μορφή χώρου μπορεί να είναι εμβληματική στο βαθμό που συμπυκνώνει μια κοινωνική συμπεριφορά ανάγοντάς την σε αξία.

Όσο αφορά σε μια προσωπική εμβληματική επένδυση του χώρου, αυτή δεν αποτελεί μια αντίφαση όρων. Είναι ένας τρόπος να προεκταθεί μια ανθρώπινη ταυτότητα σ' ένα χώρο ή ένα τμήμα του χώρου που την εκφράζει.³¹ Και τούτο είναι συμβατική λειτουργία, εφόσον υπόκειται σε κανόνες έκφρα-

σης κοινωνικά αναγνωρίσιμους χωρίς τους οποίους ο εμβληματικός χαρακτήρας θα έμενε απαρατήρητος. Τα άτομα οικειοποιούνται στην ουσία ομαδικά εμβλήματα, εμβλήματα που η αξία τους αντιπροσωπεύει μια πολιτισμική κοινότητα. Αυτά τα εμβλήματα θέλουν να τα παρουσιάζουν σαν ενδεικτικά της ταυτότητάς τους, εκείνης που έχουν σαν κοινωνικά άτομα ή εκείνης που φαντασιώνουν, που επιθυμούν να έχουν. Μια μελέτη της εμβληματικής υπόστασης του προσωπικού χώρου γίνεται εξαιρετικά ενδεικτική των αξιών που μορφοποιούν τις συμπεριφορές κοινωνικών τάξεων ή στρωμάτων και των προτύπων σχέσης με το χώρο που αυτές οι τάξεις διαμορφώνουν. Και δω πρέπει να κάνουμε μια σημαντική παρατήρηση. Μπορεί το εμβληματικό σημείο να αναγνωριστεί σαν τέτοιο από κάποιον ή κάποιους, χωρίς να έχουν τρόπο να προσδιορίσουν το ακριβές περιεχόμενο των αξιών που επιδιώκεται να μεταδοθούν. Χωρίς αμφιβολία μπορούμε να βρεθούμε μπροστά σε μνημεία που το όνομά τους μας είναι άγνωστο χωρίς να αμφιβάλουμε καθόλου για το ότι είναι μνημεία, μπορούμε να αναγνωρίσουμε ένα στέκι χωρίς να είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε τη λειτουργία του και μπορούμε να ερμηνεύσουμε ένα δωμάτιο σαν έμβλημα χωρίς να είμαστε σίγουροι για το τί είναι ή τί θα ήθελε να είναι ο ιδιοκτήτης του. Η αίσθηση της παρουσίας ενός εμβληματικού σημείου μας επιβάλλεται σε τέτοιες περιπτώσεις είτε από την ιδιαίτερη συμπεριφορά κάποιων που μας δείχνει ότι κάποιες μορφές για αυτούς είναι εμβληματικές, είτε και μόνο από το γεγονός ότι κάποιοι χώροι ή στοιχεία χώρων δε μας φαίνεται ότι θα μπορούσαν να έχουν άλλο λόγο ύπαρξης, εκτός από το να επισημαίνουν ακριβώς με ένα εμφατικό τρόπο τη διαφορετικότητα αυτών που τους κατοικούν.

γ. Το σύστοιχο σημείο

Σ'ένα επίσημο γεύμα οι θέσεις των καλεσμένων είναι αυστηρά καθορισμένες. Ο οικοδέσποτης, το τιμώμενο πρόσωπο, η οικοδέσποινα, τα μέλη της συνοδείας του τιμώμενου



Το κτίριο σαν έμβλημα της διαφημιζόμενης επιχείρησης που στεγάζεται σ' αυτό.

προσώπου, η γυναίκα του, όλοι έχουν μια θέση που αντιστοιχεί σε μια ιεραρχημένη διάταξη. Όταν επρόκειτο να γίνουν οι συνομιλίες για το τέλος του πολέμου του Βιετνάμ δημιουργήθηκε θέμα και για το πώς θα κάθονταν οι εκπρόσωποι των διαφόρων πλευρών γύρω από το τραπέζι. Ήταν φανερό ότι σήμαινε κάτι διαφορετικό το να κάτσουν γύρω από ένα στρογγυλό τραπέζι, από το να μείνουν οι σύμμαχοι από τη μια πλευρά ενός ορθογώνιου τραπεζιού και να έχουν τους αντίπαλους τους απέναντι.

Βλέπουμε ότι οι θέσεις στο χώρο μπορούν να αντιστοιχούν σε ιεραρχημένα σύνολα σχέσεων, ανθρώπων ή ομάδων και να εκφράζουν επομένως σχέσεις αξίας. Όταν όπως στα παραδείγματα που είδαμε, κάποιες χωρικές μορφές αντιστοιχούν σε γεγονότα ή γενικότερα κοινωνικές εμπειρίες, αποκαθιστώντας μεταξύ των δύο τάξεων σχέσεις ομολογίας, τότε τα σημεία που γεννιούνται για να εκφράσουν αυτές τις σχέσεις μπορούν να λέγονται σύστοιχα. Η παράλληλη διατομή δύο επικρατειών υποστηρίζει σ' αυτή την περίπτωση ένα συμβατικό κανόνα που χαρακτηρίζεται από την ομολογία, την αυστηρή αντιστοίχηση, η οποία και κάνει το συνδυασμό των αρθρώσεων εκφραστικό.

Τα σύστοιχα σημεία αποτελούν συνήθως μέρος ενός τυπικού. Εγκαθιστούν τα ίδια τυπικές σχέσεις. Οι συμβατικοί κανόνες έχουν τη μορφή κωδίκων με τη στενή εκδοχή του όρου, δηλαδή κανόνων που προδιαγράφουν αντιστοιχίες ζευγών μορφής και σημασίας. Δεν είναι τυχαίο ότι τα σύστοιχα χωρικά σημεία υλοποιούν και εκφράζουν κώδικες συμπεριφοράς. Άλλωστε η συμπεριφορά σ' ένα χώρο ρυθμίζεται από ένα τυπικό, ιδιαίτερα άκαμπτο ορισμένες φορές, που οι μορφές του χώρου επιβάλλουν μέσα από συμβολικές σχέσεις. Ο χώρος σπάνια με την υλικότητά του και μόνο επιβάλλει ή αποκλείει ανθρώπινες συμπεριφορές. Ακόμα και σε μία φυλακή ή σ' ένα δρόμο ταχείας κυκλοφορίας χρειάζονται πρόσθετες οδηγίες και νομικοί καταναγκασμοί. Γι' αυτό τα σύστοιχα σημεία έχουν εξαιρετικά ζωτικό ρόλο στη ρύθμιση της «χρήσης» ενός χώρου. Κάποια μάλιστα εμφανίζονται σαν έκδηλες οδηγίες χρήσης όπως ταμπέλες, τοπωνύμια, σηματοδότες, ενδεικτικά φώτα κ.λ.π.

Σύστοιχα σημεία μπορούν να δημιουργούνται και στο εσωτερικό κάποιων ομάδων οι οποίες επιδιώκουν να εκφράζουν μ' ένα κωδικό τρόπο κοινές τους εμπειρίες ή επιταγές ρύθμισης της συμπεριφοράς των μελών τους. Έτσι οργανώνονται σε συστοιχίες σημείων χειρονομίες, στάσεις σωμάτων, κινήσεις μέσα στο χώρο, σχέσεις εγγύτητας³² μεταξύ σωμάτων, προσώπων, αλλά και προσωπικών χώρων κ.λ.π.



Τρεις καρέκλες που αντιστοιχούν σε τρεις διαφορετικές ιδεολογίες και πρακτικές κατασκευής, τις οποίες και εκφράζουν σε σύστοιχα σημεία.

Χρειάζεται να γίνει πιστεύω μια σημαντική διευκρίνηση. Τα σύστοιχα σημεία εγκαθιστούν ομολογίες και όχι αναλογίες. Η αναλογία εκφράζεται από μια ομοιότητα σχέσεων και η συμβολική σχέση που δημιουργεί οφείλει την πειστικότητά της ή αν θέλετε τη νομιμοποίησή της σ' αυτήν ακριβώς την ομοιότητα. Η ομολογία δε δικαιολογείται, έχει τη μορφή ενός τυπικού κανόνα που ρυθμίζει την αξία των μορφών (των θέσεων γύρω από ένα τραπέζι) με την «αυθαιρεσία» μιας σύμβασης. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στην πράξη μια ομολογία για κάποιους μπορεί να εμφανίζεται σαν αναλογία. Δεν υπάρχει επίσης αμφιβολία ότι στην ιστορία των συμβολικών μορφών μια σχέση αναλογίας μπορεί να εξελίσσεται σε μιαν ομολογία σ' ένα τυπικό ή ένα «πρωτόκολλο». Εκείνο που είναι χρήσιμο στη διάκριση του μηχανισμού του σύστοιχου σημείου και εκείνου της μεταφοράς (αναλογίας) είναι ότι μπορεί να φωτίζει πλευρές σύνθετων μορφωμάτων συμβολικών σχέσεων. Οι συμβολικές σχέσεις άλλωστε, είναι σχεδόν πάντα σύνθετες και η ιδιαίτερη οπτική και συμπεριφορά των ατόμων διαμορφώνεται από δίκτυα σχέσεων που προβάλλουν αξίες σε μορφές του χώρου που οι ίδιες οι σχέσεις εντοπίζουν.

3

Παράβαση και παρερμηνεία

Ο λόγος που έγινε ως εδώ για το συμβατικό σημείο, το σημείο του οποίου η εγκατάσταση εξαρτάται από μια σύμβαση, ένα νόμο, έγινε στην ουσία από την πλευρά του νόμου αυτού. Η λειτουργία του σημείου παρουσιάστηκε από την άποψη των δεσμεύσεων που εισάγει στα μέλη μιας κοινωνίας, εμφανίστηκε σαν αδιατάρακτη, εύστοχη, (παρ' όλες τις διαφορετικές μορφές που πάρνει) και πιθανά να έδωσε την εντύπωση ότι συνίσταται αποκλειστικά στη συμμόρφωση του ερμηνεύοντος υποκειμένου με τον κανόνα που στηρίζει κάθε φορά την ερμηνεία. Όμως ένα ολόκληρο φάσμα ενδεχόμενων αντιδράσεων διαμορφώνεται στο κρίσιμο εκείνο σημείο της πρόσληψης του μηνύματος που το συμβατικό σημείο συνιστά. Η συμμόρφωση του «δέκτη» ούτε δεδομένη είναι, ούτε ενός είδους. Και επειδή η συμβολική σχέση με το χώρο είναι τελικά το αποτέλεσμα της στάσης των μελών μιας κοινωνίας απέναντι σε ό,τι αυτή η κοινωνία επενδύει ή θεωρεί σκόπιμο να επενδυθεί στο περιβάλλον, η δράση των ατόμων, η σχέση τους με τους κανόνες του συμβατικού σημείου είναι εξίσου κρίσιμη με τη φύση και την προέλευση αυτών των κανόνων.

Η παρερμηνεία ενός συμβατικού σημείου είναι στην ουσία μια λανθασμένη συμμόρφωση. Δεν αμφισβητεί την προέλευση του σημείου από τον κανόνα, ούτε πολύ περισσότερο στρέφεται κατά του κανόνα. Δρα όμως σα να υπήρχε

κανόνας εκεί που δεν υπάρχει ή συμμορφώνεται με κανόνα που είναι άλλος απ' αυτόν που προοριζόταν να στηρίξει το προκείμενο σημείο. Τούτες οι διατυπώσεις είναι φανερό ότι δημιουργούν πάρα πολλά ερωτηματικά. Τί ακριβώς υπονοεί η φράση «λανθασμένη ερμηνεία»; Ότι υπάρχει η ορθή και είναι μία; Ότι υπάρχει η ορθή σε σχέση με τις προθέσεις εκείνου που θεσμοθέτησε τον κανόνα; (μια κοινωνία ή ένα τμήμα της). Και όταν μιλάμε για προθέσεις με ποιό κριτήριο και μέσα από ποιά διαδικασία τις συμπεράίνουμε; Πώς συγκροτούνται και πώς εκδηλώνονται;

Ο J.Bonta στο έργο του “Architecture and its Interpretation”, έκανε την εξής πρόταση διάκρισης των σημείων (ο ίδιος τα ονομάζει ενδείκτες-indicators):

«Οι ενδείκτες μπορούν να ταξινομηθούν ανάλογα με το αν έχουν εμπρόθετα παραχθεί για επικοινωνία ή όχι και ανάλογα με το αν ο ερμηνευτής πιστεύει ότι έχουν παραχθεί γι' αυτό το σκοπό.»³³

Τέσσερις λοιπόν είναι οι ενδεχόμενες περιπτώσεις: σήμα-signal (εμπρόθετη εκπομπή και αναγνώρισή της από τον ερμηνευτή), δείκτης-index (μη εμπρόθετη εκπομπή που και ο ερμηνευτής την υποθέτει ως μη εμπρόθετη), εμπρόθετος δείκτης-intentional index (εμπρόθετη εκπομπή αλλά ο ερμηνευτής ‘θεν το υποθέτει) και ψευδο-σήμα —pseudo-signal (μη εμπρόθετη εκπομπή που ο ερμηνευτής υποθέτει ως εμπρόθετη). Η ταξινόμηση τούτη μπορεί να περιγράψει όλα τα συμβατικά σημεία με βάση ένα σημαντικό κριτήριο: την πρόθεση που στηρίζει την εκπομπή ενός μηνύματος. Η συνεισφορά της στο ξεκαθάρισμα του προβλήματος της παρερμηνείας είναι ότι τοποθετείται από την πλευρά αυτού που ονομάζει ερμηνευτή και προσπαθεί να εντοπίσει τις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμορφώνει την ερμηνεία του. Το αν μια ερμηνεία αποτελούσε ή όχι επιδίωξη κάποιων, υπολογίζεται στο αποτέλεσμα αυτής της ερμηνείας, διαμορφώνει την έκβασή της. Όμως ο Bonta έχοντας κύριο στόχο του να αποδείξει την αυθαιρεσία και την πολιτισμική εξάρτηση της αρχιτεκτονικής κριτικής, εννοεί σαν πομπό τον αρχιτέκτονα και

ερμηνευτή-δέκτη τον κριτικό. Έτσι θέτει σημαντικούς περιορισμούς στο σχήμα της ερμηνείας και ταυτίζει την πρόθεση με μιαν ορισμένη διαδικασία, το σχεδιασμό.

Πηγή των συμβατικών σημείων είναι αναμφίβολα η κοινωνία, η οποία όμως διατρέχεται από αντιθέσεις, χαρακτηρίζεται από ισορροπίες, κέντρα δύναμης και τάσεις που ορίζουν τον ιστορικό χαρακτήρα της. Όλες λοιπόν οι «συμβάσεις» της, όλοι οι νόμοι που εκπέμπει και παράγει στο εσωτερικό της, αποτελούν αντικείμενο διένεξης, είναι ενδεικτικοί αυτών των ισορροπιών και των τάσεων. Μιλώντας για τη γλώσσα ο Βαλεντίν Βολοσίνοφ (γλωσσολόγος που βρέθηκε σε άμεσο διάλογο με το κίνημα των ρώσων φορμαλιστών) ισχυρίστηκε ότι:

«Η γλώσσα αντί να είναι ένας ουδέτερος ορίζοντας δοσμένων και παγιωμένων νοημάτων, γίνεται η «αρένα της ταξικής πάλης» στην οποία οι λέξεις επιστρατεύονται ή γίνονται αντικείμενο διαμάχης —από διάφορες ταξικά προσδιορισμένες φιλοσοφίες.»³⁴

Σίγουρα τούτη η διατύπωση χρειάζεται πολλές διευκρινήσεις για να περιγράψει ευκρινώς το μηχανισμό της γλώσσας. Θέλω όμως να κρατήσω απ' αυτή τη δήλωση, το ότι οποιοδήποτε σύστημα, οποιοσδήποτε κανόνας ή κώδικας που οργανώνει μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο κάποιες κοινωνικές αξίες, υφίσταται τη δυναμική των κοινωνικών σχέσεων. Χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι όλοι είναι ίσοι και ελεύθεροι απέναντι στο νόμο των συμβατικών σημείων. Η αυστηρότητα της επιβολής τους και η καθολικότητα της αποδοχής τους είναι κοινωνικά και ιστορικά προσδιορίσμες και επομένως δείχνουν πόσο κρίσιμος είναι ο ρόλος τους στην αναπαραγγή κάποιων κυρίαρχων σχέσεων (αλλά και τούτη η κρισιμότητα μπορεί να ανατραπεί σε συνθήκες κοινωνικών μεταβολών).

Η πρόθεση λοιπόν έχει να κάνει με τη θέση του πομπού σ' ένα σύστημα κοινωνικών σχέσεων. Η πρόθεση προκύπτει σαν η συνισταμένη ορισμένων πρακτικών και όχι σαν προϊόν μιας ατομικής συνείδησης. Γι' αυτό συχνά πολύ λίγα πράγματα αντιλαμβανόμαστε, όταν θεωρούμε ότι τα συμβατικά

σημεία που χαρακτηρίζουν ένα κτίριο οφείλονται στην πρόθεση του αρχιτέκτονα που το σχεδίασε και αγνοούμε τις κοινωνικές απαιτήσεις με τις οποίες συντάσσεται ο ίδιος συνειδητά ή ασυνείδητα.

Απ' την άλλη μεριά, ο «χρήστης» του χώρου, παρ' όλο που οι προτιμήσεις του ηγεμονεύονται σε τελευταία ανάλυση από τα πρότυπα συμπεριφοράς, μπορεί ο ίδιος να αναχθεί στο επίπεδο ενός πομπού, εκπέμποντας ή διαχειριζόμενος συμβατικά σημεία μέσω της χρήσης του χώρου «του».

Η παρερμηνεία πρέπει επομένως να αναφέρεται κάθε φορά σε κάποια ερμηνεία που θεωρείται «πρόθεση» εκείνων που έχουν την τάση να ελέγχουν και να επιβάλλουν μια συγκεκριμένη συμβολική επένδυση ενός χώρου ή ακριβέστερα μιας χωρικής μορφής. Μ' αυτές τις διευκρινήσεις και τροποποιήσεις του σχήματος του Bonta μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τους όρους του για να περιγράψουμε τους τρόπους με τους οποίους εκδηλώνεται η παρερμηνεία.

Πρώτα-πρώτα ο ερμηνευτής, το υποκείμενο, μπορεί να δράσει συμβολικά, να αποκαταστήσει μια συμβολική σχέση με το χώρο, διαβάζοντας συμβατικά μηνύματα εκεί που δεν υπάρχουν (η περίπτωση των ψευδοσημάτων κατά Bonta). Οι περιπέτειες του Δον Κιχώτη στηρίζονται σε τούτο το παιχνίδι, παιχνίδι που παίρνει και δραματική χροιά: να παρεξηγεί για σημεία κάποιου εχθρού «αθώες» μορφές του περιβάλλοντος, όπως στην περίπτωση των γνωστών ανεμόμυλων. Η φαντασία του προβάλλεται στο χώρο και δημιουργεί συμβατικά σημεία εκεί που δεν υπάρχουν.

Ο δεύτερος τρόπος παρερμηνείας είναι η περίπτωση των εμπρόθετων δεικτών. Παρ' όλο που εδώ υπάρχει πρόθεση εκπομπής, ο ερμηνευτής αποτυγχάνει στην αναγνώριση του συμβατικού σημείου και έτσι το παρερμηνεύει μη παίρνοντάς το υπόψη του στη διαμόρφωση της σχέσης του μ' ένα χώρο. Οι αγρότες αναγνωρίζουν τα μονοπάτια μέσα από μια σειρά σημάδια και διαφορές που τα χαρακτηρίζουν σε σχέση με την υπόλοιπη ύπαιθρο. Ένας κάτοικος της πόλης ελάχιστα εξοικειωμένος με τέτοια σημάδια, βλέπει τα μονοπάτια ένα με την υπόλοιπη φύση, αδυνατεί να χρησιμοποιήσει τους κώδι-

κες που του επιτρέπουν τη χρήση τους. Με τον ίδιο τρόπο σε κάποιον που δεν έχει ξαναδεί φωτεινούς σηματοδότες ή ιδιαίτερα σημάδια κυκλοφορίας όπως οι πορτοκαλιές φωτεινές μπάλλες που αναβοσβήνουν στα σταυροδρόμια του Λονδίνου, δεν πρόκειται να τα λάβει υπόψη του στην περιπλάνησή του στην πόλη (με συνέπειες ίσως).

Τέλος ο τρίτος τρόπος παρερμηνείας είναι ο ερμηνευτής να χρησιμοποιήσει λάθος κώδικα, να επιστρατεύσει λάθος κανόνα για να καθορίσει τη στάση του απέναντι σ' ένα χώρο, με αποτέλεσμα να αγνοήσει τις προθέσεις εκείνου που διαχειρίζεται τη λειτουργία του χώρου αυτού σαν πομπού. Πολλά τέτοια παραδείγματα προέρχονται από τη χρήση οικιστικών συγκροτημάτων κατασκευασμένων για πληθυσμούς ασυνθίστους ή ξένους προς τις συμβάσεις του τρόπου κατοικίας που προϋποθέτουν. Χαρακτηριστικά, στην αγροτική νότια Ιταλία σε οικιστικές μονάδες πλήρως εξοπλισμένες, οι κάτοικοι εξακολουθούν να χρησιμοποιούν για τις σωματικές τους ανάγκες την ύπαιθρο, ενώ τις λεκάνες της τουαλέτας τις χρησιμοποιούν για να πλένουν τις ελιές τους.³⁵

Όπως είδαμε, ουσιαστικό χαρακτηριστικό της παρερμηνείας είναι η πρόθεση συμμόρφωσης με τον υποτιθέμενο από τον ερμηνευτή κανόνα εκπομπής. Αν μέσα από τη δράση του ερμηνευτή ανακύψει η υποχρέωσή του να «διορθώσει» τη συμπεριφορά του, αν ο κανόνας γίνει έκδηλος και το λάθος φανερό, τότε η στάση του ερμηνευτή έχει δύο δρόμους: την καινούρια συμμόρφωση ή τη συνειδητή παράβαση.

Υπάρχει όμως και ένα άλλο σημαντικό ενδεχόμενο: ένας δεδομένος χώρος, μια εικόνα ή μια κατάσταση περιβάλλοντος να έχει κωδικοποιηθεί πολλαπλά, να έχει στη διάθεσή του ο ερμηνευτής μ' άλλα λόγια, μια σειρά από εναλλακτικές ερμηνείες που να μπορεί να χρησιμοποιήσει. Η δυνατότητα πολλαπλής ερμηνείας δεν εννοείται σαν προϊόν της γενικευτικής αρχής που βεβαιώνει ότι οποιαδήποτε μορφή μπορεί να υποστεί μια σειρά από ερμηνείες ανάλογα με το πλαίσιο «συμφραζομένων» στο οποίο εντάσσεται. Αυτή η γενική αρχή είναι επικίνδυνα απλουστευτική αν δε συνδεθεί με μια συγκεκριμένη κοινωνική πραγματικότητα. Μόνο τότε μπορεί κανείς

να διακρίνει περιοχές της κοινωνικής ζωής και του περιβάλλοντος που η πολυσημία είναι γεγονός (και ενδεχόμενο) και περιοχές που η μονοσημία είναι ευρύτατα αναγνωρισμένη ή και επιβάλλεται σαν κρίσιμη απαίτηση (όπως για παράδειγμα, στον κώδικα οδικής κυκλοφορίας).



Ο αρχιτέκτονας R.Venturi, στο έργο του «Πολυπλοκότητα και Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική», προσφέρει μια θεωρία που στόχο έχει να υποστηρίξει και να παροτρύνει μιαν αρχιτεκτονική πρακτική βασισμένη στην πολυσημία. Σύμφωνα με το «ήπιο μανιφέστο» του:

«Μια άξια αρχιτεκτονική επικαλείται πολλά επίπεδα σημασίας και συνδυασμούς εστιών προσοχής: τα στοιχεία της γίνονται αντικείμενο ανάγνωσης και επεξεργασίας με διαφορετικούς τρόπους ταυτόχρονα.»³⁶

Ο R.Venturi ζητά χώρους και μορφές που να παρακινούν πολλαπλές ερμηνείες. Κατά της διάζευξης που επιβάλλει η λογική του Μοντέρνου Κινήματος, επιδιώκοντας τα στοιχεία

της να έχουν ή τον ένα χαρακτήρα ή τον άλλον, ο Venturi προωθεί τη σύζευξη, στοιχεία που είναι και το ένα και το άλλο («το φαινόμενο του «όχι μόνον... αλλά και» στην αρχιτεκτονική»)³⁷. Η ίδια η ζωή και η εμπειρία του αστικού περιβάλλοντος είναι αντιφατική και πολύπλοκη, πίσω όμως από το χάος της σύγχρονης πόλης υπάρχει μια δύσκολη, όχι προφανής τάξη.³⁸ Όμως η τάξη που περιγράφει στο αστικό περιβάλλον ο Venturi δεν είναι παρά μόνο ο καμβάς στον οποίο υφαίνονται τα άπειρα συγκρουόμενα μηνύματα που εκπέμπει κάθε χωρική μορφή ή διάταξη. Και είναι τα μηνύματα αυτά πάνω απ' όλα μηνύματα διαφημιστικά: η πολυσημία δεν είναι παρά σε τελευταία ανάλυση προϊόν ενός πολέμου διαφημίσεων και ο ίδιος ο Venturi το γνωρίζει και το ομολογεί:

«Η καλή διαφημιστική τεχνική απαιτεί τη διαφοροποίηση των προϊόντων.»³⁹

Δεν είναι βέβαια η μοναδική δυνατή πολυσημία αυτή που προέρχεται από τον πολιτισμό της κατανάλωσης και την ψευδαίσθηση της ελεύθερης έπιλογής που δίνει άπειρες δυνατότητες στον καταναλωτή προϊόντων όσο και μορφών του χώρου. Την πολυσημία σ' αυτή την κοινωνία υποστήριξαν και κάποιες μορφές τέχνης με διαφορετικά κίνητρα: επιδιώκοντας να σχετικοποιήσουν τους κυρίαρχους κανόνες, να προσφέρουν εναλλακτικές ερμηνείες σε κυρίαρχα πρότυπα. Η φιγούρα του Σαρλώ που σαρκάζει με εξαιρετικό τρόπο τις συνήθειες και τις αξίες της κοινωνίας του, είναι μια φιγούρα πολύσημη:

«Οι λεπτοί τρόποι, πολύ «ανθρώπου του κόσμου» του Σαρλώ, η κομψότητα με την οποία σηκώνει το μελόν του ή διορθώνει το παπιγιόν του συνδυάζονται με χειρονομίες και μιμική αλήτη.»⁴⁰

Σ' αυτή τη διπλή υπόσταση του ήρωα που εκφράζεται από δύο συγκρουόμενες σειρές συμβατικών σημείων συμπεριφοράς παράγεται το παιχνίδι των ανατροπών, της παρερμηνείας. Ο Σαρλώ φέρεται υπερβολικά ευγενικά όταν οι περι-

στάσεις απαιτούν αγριότητα ή με τον «άξεστο» τρόπο του αλήτη όταν είναι εκατομυριούχος.

Στην καταλυτική δράση της πολυσημίας εντοπίζει και ο U.Eco το μόνο μέσο αντίστασης στη σύγχρονη κοινωνία των μέσων μαζικής ενημμέρωσης. Σ' ένα κείμενό του που το ονομάζει «Για ένα σημειολογικό ανταρτοπόλεμο» γράφει:

«...Τη μάχη για την επιβίωση του ανθρώπου σαν υπεύθυνου όντος στην εποχή των επικοινωνιών δεν την κερδίζει κανείς εκεί που η επικοινωνία αρχίζει, αλλά εκεί όπου τελειώνει... Ενώ ακριβώς τα συστήματα επικοινωνίας προβλέπουν μια μόνο εκβιομηχανισμένη Πηγή και ένα μόνο Μήνυμα που θα φτάνει σ' ένα ακροατήριο διασκορπισμένο σ' όλο τον κόσμο, εμείς θα πρέπει να είμαστε ικανοί να επινοήσουμε συστήματα συμπληρωματικής επικοινωνίας που να μας επιτρέπουν να πλησιάζουμε κάθε ομάδα, κάθε μέλος του οικουμενικού ακροατηρίου, για να εξετάσουμε μαζί του το μήνυμα κάτω από το φως των διαφόρων Κωδίκων, συγκρίνοντάς το με Κώδικες της Πηγής.»⁴¹

Ενώ η παρερμηνεία εμφανίζεται σα λανθασμένη, αλλοιωμένη συμμόρφωση με τον κανόνα που στηρίζει το συμβατικό σημείο, η παράβαση προϋποθέτει μια σύγκρουση. Τούτη η σύγκρουση μπορεί να παραμορφώνει τον αρχικό κανόνα, να ξεφτίζει το κύρος του, να τον υπονομεύει μ' άλλα λόγια από τα μέσα. Μια τέτοια παραφθορά του συμβατικού σημείου έχει να κάνει με την πρακτική ομάδων που ζουν ηγεμονευόμενες στο εσωτερικό ενός πολιτισμού. Η ειδική παραφθορά της γλώσσας των κυρίων από τους μαύρους της Αμερικής, ο τρόπος που τη συγκρότησαν μέσω ενός συστήματος ιδιωματισμών και φωνητικών ιδιομορφιών, μπορεί να ερμηνευτεί και σαν παράβαση, σαν αντίσταση στην ηγεμονία της «λευκής κουλτούρας» πάνω τους. Ο μαύρος κατάφερε

«...να δεχτεί αυτή τη γλώσσα, όμως να τη διαφθείρει τόσο επιδέξια που οι λευκοί να πιαστούν στην παγίδα του...»,

όπως λέει ο Genet.⁴²

Ο τρόπος με τον οποίο οι κάτοικοι του οικιστικού συγκροτήματος Pessac, σχεδιασμένου από τον Λεκορμπυζίε το 1925,

παράφθειραν την πουριστική «γλώσσα» εκφράζει μια παράβαση χωρικών συμβατικών σημείων. Στην αρμονία των απόλυτων κύβων-κατοικιών με μεγάλα συνεχή ανοίγματα και επίπεδες στέγες οι κάτοικοι πρόσθεσαν τα «δικά» τους συμβατικά σημεία «οικειότητας». Τα μεγάλα ανοίγματα χωρίστηκαν, έγιναν συμβατικά «παράθυρα», οι στέγες απόκτησαν διακοσμητική στέψη που παραπέμπει στην επικλινή στέγη, γλάστρες κάτω από τα παράθυρα και άλλα σύμβολα κατοικίας προσαρμόστηκαν πάνω στους λευκούς γεωμετρικούς όγκους.⁴³ Πρόκειται για μιαν εκτροπή του πουριστικού κώδικα, ενός δεδομένου συστήματος που ερμηνεύει και εκφράζει τις αξίες του κατοικείν.

Ανάλογες εμπειρίες μπορεί κανείς να αποκτήσει παρατηρώντας την αντίδραση των κατοίκων στα συγκροτήματα εργατικών κατοικιών της Αθήνας. Στην Καισαριανή τα σπίτια που κατασκευάστηκαν για τους πρόσφυγες είχαν τη μορφολογία και τη συμβατική συμβολική ενός σπιτιού με δίρριχτη στέγη, νεοκλασσική διακόσμηση και κεντρική είσοδο. Την ενότητα της σύνθεσης όμως διάσπασαν οι χρήστες τους, βάφοντας το κομμάτι που αναλογούσε στην ιδιοκτησία τους άλλο χρώμα από το διπλανό, έτσι που να προκύπτουν πλευρικοί και μπροστινοί τοίχοι με τρία και τέσσερα χρώματα.⁴⁴

Η κατεξοχήν παράβαση είναι εκείνη που όχι μόνο συγκρούεται με το νόμο του συμβατικού σημείου, αλλά αυτήν ακριβώς τη σύγκρουση την αναδεικνύει σε χαρακτηριστικό σημείο της ταυτότητάς της. Οι επιθέσεις των Ντανταϊστών σε όλες τις μορφές τέχνης είναι ενδεικτικές μιας τέτοιας αντίσυμβατικής πρακτικής: τα φωνητικά ποιήματα χωρίς νόημα σαν παράβαση των κανόνων της ποίησης, οι πίνακες σαν παράβαση των νόμων της σοβαρής ζωγραφικής, τα προκλητικά χάπενιγκ σαν παράβαση των συμβάσεων της θεατρικής παράστασης κ.λ.π.

Στη συμβολική σχέση με το χώρο μια τέτοια πρακτική μπορεί να είναι συνειδητή επιδίωξη του σχεδιασμού. Το συμβατικό σημείο, που καθορίζει μορφές και συμπεριφορές, χρησιμοποιείται από το σχεδιαστή αρχιτέκτονα για να σημάνει ακριβώς την διαφορετικότητα. Στη σημερινή χρήση της

αρχιτεκτονικής όπου ο αρχιτέκτονας συχνά καλείται να δώσει ιδιαιτερότητα σε κτίρια που έχουν ήδη τυποποιηθεί, αυτού του είδους η αντισυμβατικότητα αγγίζει τα όρια του αυτοσκοπού. Ένα σπίτι αναποδογυρισμένο, στηριγμένο στη στέγη του, γίνεται μια έξυπνη ιδέα για τη στέγαση ενός εστιατορίου, όπως ένα σπίτι μεταμφιέζεται σε αιγυπτιακό ή δωρικό ναό ή σε σπιτάκι σκύλου και ένας ουρανοξύστης σε τεράστια δωρική κολόνα.⁴⁵

Περισσότερο σημαντική είναι όμως η συμπεριφορά των χρηστών όταν βρίσκονται σε σχέση παράβασης με το συμβατικό νοηματικό περιεχόμενο του χώρου. Η προσβολή, η γελοιοποίηση, η κυριολεκτική ή συμβολική καταστροφή ενός μνημείου είναι μια τέτοια πράξη. Μία πράξη μάλιστα που την αντίθεσή της στον κανόνα την σημαίνει, την εκπέμπει συμβολικά.



Συμβολική παράβαση. Ένα τρακτέρ αποκλείει συμβολικά τη νομαρχία στη διάρκεια των κινητοποιήσεων που ένιναν για να μη γίνει ο ποταμός Καλαμάς αποδέκτης των λυμάτων της πόλης των Ιωαννίνων.

Κάποιες ενέργειες μπορεί να παραβιάζουν επίσης τον κώδικα συμπεριφοράς που επιβάλλει ένας χώρος, ο οποίος αποτελεί ουσιαστικό μέρος του συμβολικού του εξοπλισμού. Μία βλάσφημη συμπεριφορά στο εσωτερικό ενός ιερού χώρου, μια προκλητικά ατημέλητη εμφάνιση σ' ένα αριστοκρατικό κέντρο ή μια απείθαρχη κίνηση σ' ένα χώρο πειθαρχίας, μπορούν μέσα από την αντισυμβατικότητά τους να αντιστρατεύονται τα συμβατικά σημεία του χώρου. Ολόκληρες ομάδες μπορούν να διαμορφώσουν μιαν ιδιαίτερη σχέση με χώρους προορισμένους για άλλη χρήση, να παραβούν τις α-

ζίες που τους συνοδεύουν και να οικοδομήσουν δικούς τους εσωτερικούς κώδικες. Προς την υπόλοιπη κοινωνία η κίνησή τους μπορεί να «σημαίνει» αντικομφορμισμό, πρόκληση, περιθωριακότητα κ.ο.κ. Ήδη στην ελληνική κοινωνία τα τσαντήρια των τσιγγάνων στις αλάνες γύρω από τις επαρχιακές πόλεις είναι μια αντισυμβατική συμπεριφορά-τρόπος κατοικείν. Ο νομαδικός χαρακτήρας και η προχειρότητα του καταλύματος έρχονται σε άμεση αντίθεση με το σταθερό καταφύγιο που κατεξοχήν σημαίνει το αστικό σπίτι.

Στην Αμερική την περίοδο του κινήματος των hippies, ολόκληρες κοινότητες χτίστηκαν με την επαναχρησιμοποίηση υλικών και τμημάτων κατασκευών για τη δημιουργία «κατοικιών». Παλιές κολόνες, αυτοκίνητα, βαγόνια, τμήματα ξύλινων κατασκευών, λάστιχα κ.λ.π. χρησιμοποιήθηκαν αντισυμβατικά. Πρόκειται για μια διαδικασία συμβολικής εξάρθρωσης και νέας σύνθεσης των μερών, που παράγει νέο συμβολικό περιεχόμενο. Η παράβαση νοηματοδοτήθηκε με την άρνηση κάποιων αξιών της κατανάλωσης και της τυποποίησης, με την κατάφαση σε αξίες όπως ο αυτοσχεδιασμός και η χειροτεχνικότητα κ.λ.π.

Φαίνεται πιστεύω απ' όλα αυτά ότι η παρερμηνεία και η παράβαση δεν είναι εξωσυμβολικές πρακτικές. Δεν αμφισβητούν τη σύμβαση σαν τρόπο λειτουργίας της συμβολικής σχέσης με το χώρο αλλά μια συγκεκριμένη σύμβαση που ορίζει μια συγκεκριμένη συμβολική σχέση. Την αντίθεση, την παραφθορά ή την παρερμηνεία οι ερμηνευτές (άτομα ή ομάδες) την εννοούν κινούμενοι σε ένα επίπεδο εξίσου συμβολικό.

Ολόκληρη η διένεξη γύρω από τα συμβατικά σημεία είναι ιδιαίτερα κρίσιμη για μια κοινωνία σ' αυτήν εκφράζονται συσχετισμοί και ρήξεις. Ή με τα λόγια του T.Bennett:

«Δεν υπάρχουν μορφές πολιτισμικής πρακτικής που είναι ενδιογενώς και εσαεί κυρίαρχες ή αντιστρατευόμενες. Η λειτουργία τους και ο αντίκτυπός τους στην πολιτική σφαίρα εξαρτάται από τη θέση που κατέχουν μέσα σ' αυτό το ακατάπαυστα μεταβαλλόμενο πλέγμα σχέσεων που ορίζει τη θέση της μιας σε σχέση με την άλλη.»⁴⁶

4

Παρασήμανση: η ιστορία των συμβατικών σημείων

Το σχήμα του Σωσσύρ που χρησιμοποίησα για να περιγράψω την ταυτόχρονη άρθρωση δύο επικρατειών, η οποία οδηγεί στη σύζευξη σημαίνοντος και σημαινόμενου, είχε στόχο να αποδώσει τη φύση του συμβατικού σημείου. Βασίζεται όμως σε μια ιδεατή κατάσταση: λες και ολόκληρη η επικράτεια των κοινωνικών αξιών περιμένει ολότελα άναρθρη ν' αρθρωθεί μέσα σε μια συμβολική σχέση, ενώ η επικράτεια του χώρου είναι ουσιαστικά και θεμελιακά άμορφη πριν ν' αρθρωθεί για τον ίδιο σκοπό. Το σχήμα προϋποθέτει ένα είδος συμβολικής *tabula rasa* πάνω στην οποία εγγράφονται από την κοινωνία οι συμβολικές της επιταγές. Όμως η πραγματικότητα είναι πιο σύνθετη. Κάθε στιγμή που διαλέγουμε να μελετήσουμε τις συμβολικές σχέσεις, οι οποίες αναπτύσσονται σε μια κοινωνική ομάδα ή κοινωνία ολόκληρη, βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα τεράστιο απόθεμα από συμβατικούς κανόνες που τέμνουν και ξανατέμνουν το πεδίο μορφών, ορίζοντάς τες και χαρακτηρίζοντας τες με συμβολικό περιεχόμενο. Οποιαδήποτε νέα συμβολική σχέση, οποιαδήποτε νέα σύμβαση, νέα άρθρωση, πρέπει αναγκαστικά να βρεθεί μπροστά σε μορφές που είναι ήδη σημεία. Χρειαζόμαστε λοιπόν μια θεωρητική υπόθεση που να μας επιτρέπει να παρακολουθούμε τους μετασχηματισμούς των συμβατικών σημείων, τον τρόπο που υφίστανται την ιστορία, τον τρόπο που οι μεταβαλλόμενες κοινωνικές συνθήκες δρουν στη μετα-

μόρφωση των σημείων. Την υπόθεση αυτή προσφέρει ο Ρ.Μπαρτ με το σχήμα της παρασήμανσης⁴⁷ το οποίο προτείνει.

Σύμφωνα λοιπόν με το σχήμα αυτό, ένα συμβατικό σημείο (η ένωση ενός σημαίνοντος και ενός σημαινόμενου) προσφέρεται σαν το σημαίνοντον ενός καινούργιου συμβατικού σημείου. Στην περίπτωση αυτή το μεν σύστημα στο οποίο ανήκει το καινούριο συμβατικό σημείο λέγεται παρασήμασμένο, το δε σύστημα στο οποίο ανήκει το σημείο που προσφέρθηκε στο πρώτο σαν το σημαίνοντος του, λέγεται υποσήμασμένο. Πρόκειται για μια «παράδοξη» κατάσταση στην οποία το σημαίνοντος του νέου συμβατικού σημείου δεν είναι απλά μια μορφή αλλά μια μορφή που ήδη φέρει κάποιο περιεχόμενο.

Πώς γίνεται όμως κάτι τέτοιο; Εφόσον τα σημαίνοντα είναι αρθρώσεις, πώς γίνεται να προέρχονται από σημεία που αποτελούν τη σύνδεση μιας άρθρωσης με μιαν αξιακή πρόταση;

‘Οποιος κι αν είναι ο τρόπος που η παρασήμανση καλύπτει το υποσήμασμένο μήνυμα, δεν το εξαντλεί: πάντα περισσεύει «υποσήμανση»...και τα παρασήμαντρα [τα σημαίνοντα της παρασήμανσης] τελικά είναι πάντα ασυνεχή σημεία, «λαθεμένα», φυσικοποιημένα από το υποσήμασμένο σύστημα που τα μεταφέρει.’⁴⁸

Τα σημαίνοντα της παρασήμανσης δεν είναι λοιπόν απλές αρθρώσεις αλλά περιέχουν ίχνη, υπολείμματα της προηγούμενης λειτουργίας τους ως σημείων του υποσήμασμένου συστήματος. Και ακριβώς το κέντρο βάρους του σχήματος της παρασήμανσης έγκειται σε τούτη την εν μέρει μόνο εκκένωση των σημείων του υποσήμασμένου συστήματος από το περιεχόμενό τους, για να δεχτούν το νέο περιεχόμενο του παρασήμασμένου συστήματος. Αυτή η εκκένωση και τα υπολείμματά της είναι που θα μας κατευθύνουν στην ερμηνεία του μηχανισμού και, πράγμα ιδιαίτερα κρίσιμο, στην κοινωνική του λειτουργία.

Ο Μπαρτ, ήδη έχει διατυπώσει μιαν άποψη για τον κοινωνικό ρόλο της παρασήμανσης. Οι μύθοι, στους οποίους ανα-

φέρεται στο έργο του «Μυθολογίες», δεν είναι παρά εκτεταμένα δίκτυα παρασήμανσης. Ουσία της μυθικής λειτουργίας είναι ότι παραμορφώνει, αλλοτριώνει το περιεχόμενο ενός σημείου μέσα από την κατεργασία του απ' το μηχανισμό της παρασήμανσης και ακόμα ότι εμφανίζει ένα σημείο ως σημαίνον, ότι στηρίζει πάνω σ' ένα ήδη σημείο ένα καινούριο περιεχόμενο.

«Ο μύθος δεν κρύβει τίποτα ούτε και φανερώνει τίποτα: παραμορφώνει· ο μύθος δεν είναι ούτε ένα ψέμμα, ούτε μια ομολογία: είναι μια απόκλιση».

Αυτή η απόκλιση, συνεχίζει ο Μπαρτ, μπορεί να «εγκλιματίσει» το νέο περιεχόμενο:

«Και αυτή ακριβώς είναι η ουσιαστική λειτουργία του μύθου: να μεταμορφώνει την ιστορία σε φύση».⁴⁹

Ο μύθος χρησιμοποιεί σα σημαίνοντά του τα σημεία ενός άλλου συστήματος. Τα σημεία αυτά αποτελούν δημιούργημα μιας ορισμένης ιστορικής στιγμής. Αποτελούν μ' άλλα λόγια κοινωνικές συμβάσεις. Όταν όμως τα παίρνει ο μύθος τα θεωρεί δεδομένα, αφαιρεί το συμβατικό, ιστορικό τους χαρακτήρα, κρύβει το σύστημα των αξιών που είναι απαραίτητο για να νομιμοποιήσει τη σύμβαση και τα εμφανίζει σαν απλές μορφές που μπορούν να δεχτούν το περιεχόμενο του μύθου. Είναι όμως απαραίτητο αυτές οι μορφές να κρατούν επαφή με το αρχικό περιεχόμενό τους, το οποίο είναι πια κάτι σα μια αυτονόητη ιδιότητα των μορφών, η φύση τους. Σ' αυτή την αναντίρρητη φύση των μορφών θεμελιώνεται η έννοια (το περιεχόμενο του μύθου). Έτσι ο αναγνώστης του μύθου,

«δε βλέπει σ' αυτόν ένα σημειολογικό σύστημα, αλλά ένα επαγγειακό σύστημα»⁵⁰.

«Ο μύθος είναι ένας λόγος υπερβολικά δικαιολογημένος».⁵¹ Το συμπέρασμα για την κοινωνική λειτουργία του μύθου μπορεί

λοιπόν να είναι τούτο: Μέσα απ' τη διαχείριση του υποσημασμένου συστήματος ο μύθος καταφέρνει να περάσει μιαν αξιολογική πρόταση ως αιτιακή σχέση, να θεμελιώσει με φυσικό, άρα αναντίρρητο τρόπο το περιεχόμενό του· αυτό τον αθωώνει, τον εμφανίζει ως ανιδιοτελή.

Πιστεύω πως τίποτα δεν μας υποχρεώνει να δεχτούμε ότι το υποσημασμένο σύστημα δεν έχει υποστεί τη δράση κάποιας παρασήμανσης. Το σχήμα που προτείνει ο Μπαρτ, εισάγει στη λειτουργία των συμβατικών σημείων την ιστορία, δείχνει με ποιό τρόπο μετασχηματίζονται και χρησιμοποιούνται στη διάρκειά της. Οποιαδήποτε δεδομένη στιγμή, τη στιγμή έστω που γίνεται η ανάλυση, έχουμε μπροστά μας σημεία ήδη παρασημασμένα. Και δεν έχει ίσως νόημα να αναζητά κανείς τη στιγμή της εκκίνησης αυτής της αλυσιδωτής δράσης. Κάθε εποχή δημιουργώντας σημεία παρασημάνει τα ήδη παρασημασμένα. Σημασία έχει λοιπόν να μπορεί κάθε φορά να εντοπίζεται το ιδιαίτερο κίνητρο της παρασήμανσης και ο τρόπος που εκμεταλεύεται το προηγούμενο περιεχόμενο των σημείων που χρησιμοποιεί σα σημαίνοντά της. Γιατί αν γενικά οι κυρίαρχες τάξεις μυθολογούν με τον τρόπο που περιγράφει ο Μπαρτ, κάποιες κυριαρχούμενες παραφθείρουν, παραβαίνουν δηλαδή μέ τη χρήση της παρασήμανσης τα κυρίαρχα σημειολογικά συστήματα.

Η πολυσημία που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι συχνά αποτέλεσμα της παρασήμανσης. Μια πολύσημη μορφή διατηρεί υπολείμματα απ' το παλιό περιεχόμενό της, όταν το νέο περιεχόμενο τη χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει ένα νέο σημείο. Ο Venturi περίγραψε αυτήν τη συμβολική σχέση με τη δικιά του ορολογία σαν το «υπολειμματικό στοιχείο» (vestigial element).

«Είναι το αποτέλεσμα ενός λίγο-πολύ αμφίσημου συνδυασμού μιας παλιάς σημασίας, που ανακαλείται συνειρμικά, με μια νέα σημασία που δημιουργείται από μια τροποποιημένη ή νέα λειτουργία, κατασκευαστική ή προγραμματική, και το νέο πλαίσιο αναφοράς.»⁵²

Αλλά και η παράβαση που εμφανίζεται σαν παραφθορά είναι μια παρασήμανση. Η παραφθορά διατηρεί εν μέρει το παλιό περιεχόμενο των μορφών πάνω στο οποίο επενδύει νέες αξίες που το αντιστρατεύονται. Η ένταση που δημιουργείται βασίζεται στη λεπτή αυτή ισορροπία, μια ισορροπία που στηρίζει κάποτε τη ρητορική της ειρωνίας ή του σαρκασμού: από το ουρητήριο που παρουσίασε ο ντανταϊστής Duchamp σαν κεφαλόβρυσο, μέχρι το ρεζερβουάρ μοτοσυκλέτας σε σχήμα φέρετρου που έχει εισάγει η κουλτούρα του χέβυ-μέταλ.

Τα παραδείγματα της παραβατικής συμπεριφοράς ριζοσπαστικών ομάδων, όπως αυτής των αυτοστεγαζόμενων νέων της Αμερικής, μπορούν να ερμηνευτούν με το σχήμα της παρασήμανσης. Ένα παλιό λεωφορείο κουβαλάει μέσω της μορφής του ορισμένες αξίες, τις οποίες και εκπέμπει. Αυτές τις αξίες η νέα «χρήση» του σαν κατοικία δεν τις καταργεί απόλυτα. Καμιά κοινωνική διεργασία δεν μπορεί να κενώσει απόλυτα μορφές, όσο κι αν αλλάζει το περιεχόμενό τους. Η συμπεριφορά αυτών των νέων επιλέγει τη μορφή του λεωφορείου όχι μόνο γιατί τους βολεύει, αλλά γιατί μέσω αυτής της επιλογής μπορούν να εκφράσουν και τη σύγκρουσή τους με τις αξίες της κοινωνίας που τους γέννησε. Και τούτη την πρόκληση ή την ειρωνεία τη στηρίζουν ακριβώς πάνω στο περιεχόμενο του σημείου «λεωφορείο», το οποίο και καλύπτουν εν μέρει χωρίς να το εξουδετερώνουν με το νέο του νόημα («σπίτι που κινείται», νομαδικότητα, αυτοσχεδιαζόμενη αισθητική κ.λ.π.).⁵³

Το σχήμα της παρασήμανσης μπορεί να δώσει μορφή σε μια παλιά διένεξη γύρω από τη σχέση «λειτουργίας» και «μορφής», ή γύρω από την προτεραιότητα της «χρήσης» στη μορφοποίηση του αρχιτεκτονικού έργου. Ο U.Eco πρότεινε το εξής σχήμα: Ακριβώς γιατί το αρχιτεκτονικό αντικείμενο είναι ένα χρήσιμο αντικείμενο, σ' ένα πρώτο επίπεδο η μορφή του γίνεται σημείο της λειτουργίας που μπορεί να επιτελέσει (και η αναγνώριση αυτής της μορφής μπορεί να γίνει μέσω των συμβατικών σημείων, εφόσον μόνο κοινωνική γνώση

μπορεί να κατευθύνει στη χρησιμοποίηση αρχιτεκτονικών αντικειμένων).

Σ' ένα δεύτερο επίπεδο υπάρχει μια συμβολική λειτουργία που επενδύεται στο αντικείμενο, μια λειτουργία που σχετίζεται με κοινωνικές αξίες. Αυτή η «δεύτερη λειτουργία» κατά τον Eco στηρίζεται στην «πρώτη λειτουργία», που δηλώνει τη χρήση του αντικειμένου. Η πρώτη είναι μια διαδικασία υποσήμανσης του αρχιτεκτονικού αντικειμένου (*denotation*) ενώ η δεύτερη μια διαδικασία παρασήμανσης.⁵⁴ Ο τρόπος που στηρίζεται η παρασήμανση αυτή στην υποσήμανση είναι ο τρόπος που μια λέξη στηρίζεται στη λεξική σημασία της για να δηλώσει κάτι «μεταφορικά» (όταν —χρησιμοποιώντας ένα ανάλογο παράδειγμα με τον Eco— λέμε κάποιον «αηδόνι» γιατί τραγουδάει όμορφα). Ο ίδιος ο Eco παραδέχεται ότι η έννοια της λειτουργίας είναι σχετική:

«οι “συμβολικές” δυνατότητες των αντικειμένων δεν είναι λιγότερο “χρήσιμες” απ’ τις “λειτουργικές” τους δυνατότητες»⁵⁵

και έπειτα η ονομασία «πρώτη» και «δεύτερη» λειτουργία δε δηλώνει μιαν «αξιολογική διάκριση».⁵⁶

Παρ' όλα αυτά ο ίδιος ο Eco φαίνεται ότι επιμένει στην προτεραιότητα της χρηστικής υπόστασης των αρχιτεκτονικών αντικειμένων πάνω στην οποία θεμελιώνεται η συμβολική σχέση μέσω της παρασήμανσης. Όσο και να παραδέχεται ότι η λειτουργία για παράδειγμα του θρόνου ως συμβολικού αντικειμένου είναι πολύ σημαντικότερη από τη λειτουργία του ως καθίσματος, επιμένει ότι η τελευταία είναι η πρώτη του σημασία (η υποσημασμένη σημασία του). Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο είναι πρώτα απ' όλα «χρήσιμο» (όσο ανεκτικός και να είναι απέναντι στο περιεχόμενο της λέξης) και μετά ο, τιδήποτε άλλο και σε τούτο ξεχωρίζει από τα αντικείμενα τέχνης. Πρόκειται ίσως για ένα λανθάνοντα λειτουργισμό;

Η αξία του σχήματος της παρασήμανσης βρίσκεται στο ότι μπορεί να απελευθερώσει την αρχιτεκτονική θεωρία από την απατηλή διένεξη περί λειτουργίας και σημασίας, περί λειτουργικοφανών μορφών και μορφών που κρύβουν τη λει-

τουργία κ.ο.κ. Επειδή αναδεικνύει την ιστορική σχετικότητα των μορφών, μπορεί να χρησιμέψει στη σύνταξη αλυσίδων ερμηνευτικού μετασχηματισμού των μορφών του χώρου. Και είναι σημαντικό να κατανοήσει κανείς ότι οποιαδήποτε στιγμή διαλέγει ένα κρίκο της για τη μελέτη του και αναφέρεται στους μετασχηματισμούς που υφίσταται, πρέπει να έχει συναίσθηση ότι αυτός ο κρίκος είναι ο πρώτος μόνο κατά παραδοχή κατά μια παραδοχή μάλιστα που μπορεί να εμφανιστεί ιδιαίτερα απατηλή.

Όταν διαλέγουμε λοιπόν να μελετήσουμε κάποιους χώρους και το σημερινό συμβατικό συμβολικό περιεχόμενό τους πρέπει να απελευθερωθούμε από την έννοια της προτεραιότητας της «χρήσης» τους και να εντοπίσουμε τη σύνθετη θέση που κατέχουν στη «συνείδηση» μιας κοινωνίας. Ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής τσέπης, για παράδειγμα, μπορεί να είναι ένα «χρηστικό» αντικείμενο για ένα νεαρό επιχειρηματία στην αίθουσα του χρηματιστηρίου ή στο γραφείο του. Με βάση την κομψότητα, την ακριβή του θήκη και τη δυσεύρετη μάρκα του μπορεί να είναι, για τον ίδιο, παρασημασμένος με αξίες γούστου και πλούτου που τις εκπέμπει η επίδειξη του υπολογιστή στον κύκλο του νεαρού επιχειρηματία. Για κάποιον αγρότη όμως ένα τέτοιο αντικείμενο δε θα είχε καμμιά «χρηστική αξία», θα λειτουργούσε πρώτα και κύρια σα δείγμα πλούτου. Η δική του «χρήση» θα ήταν λοιπόν η επίδειξη στο δικό του κύκλο σαν ένα ιδιαίτερα θαυμαστό απόκτημα. Πάνω σ' αυτή τη χρήση θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μια άλλη παρασήμανση (η αξία π.χ. του να έχεις μοντέρνα αντικείμενα που βρίσκει κανείς στην «πόλη» κ.λ.π.) και ο κύκλος να συνεχιστεί.

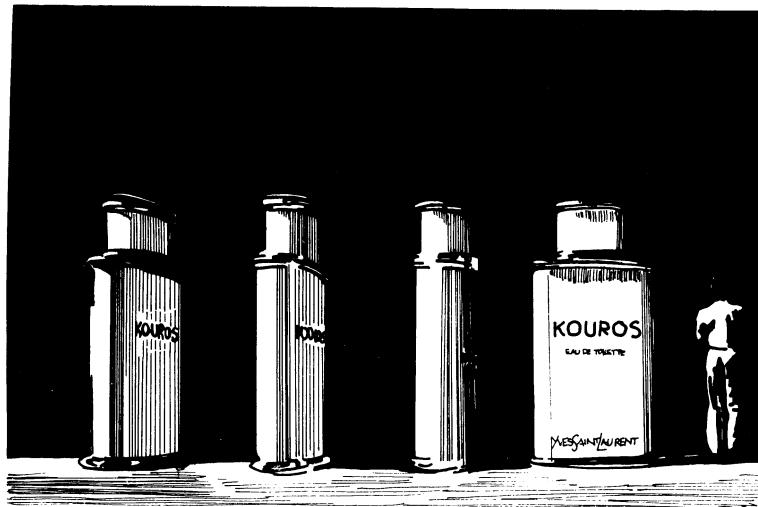
Ίσως το παράδειγμα να φανεί αφαιρετικό ή υπερβολικό. Νομίζω όμως ότι δείχνει ανάγλυφα τη σχετική σημασία της χρήσης. Αν μιλάει κανείς στο όνομα πρώτων λειτουργιών οφείλει να ορίσει τον τόπο από τον οποίο μιλάει και τις συνθήκες στις οποίες η παρατήρησή του έχει αξία. Ιδιαίτερα μάλιστα όταν πρόκειται για διαπολιτισμικές μελέτες, όπου οι αξίες και οι προτεραιότητες βρίσκονται συχνά σε αντίθεση (αντίθεση που σημαδεύτηκε με αίμα στον «εκπολιτισμό» των λο-

γής «βαρβάρων» από το δυτικό πολιτισμό την περίοδο της αποικιοκρατίας).⁵⁷

Η σήμανση της «χρήσης» ενός αντικειμένου μπορεί και αυτή να αναλυθεί σ' ένα σχήμα παρασήμανσης. Ακριβώς γιατί δεν υπάρχει κανενός είδους φυσικός αυτοματισμός (αλλά πάντα ένας κοινωνικός «αυτοματισμός»), οι μορφές μάς επικοινωνούν τη «χρήση» του χώρου μέσω μιας έμφασης σ' αυτή τη «χρήση», επικοινωνούν τη «χρήση» αξιολογώντας την και εξαίροντάς την. Τα κτίρια που δείχνουν τη λειτουργία τους το κάνουν πάντα επιλεκτικά και με βάση ορισμένα κριτήρια. Η σωστότερη έκφραση θα ήταν ότι επιδείχνουν τη λειτουργία τους. Ακόμα και το περίφημο κέντρο Piano και Rogers επιδεικνύει τα δίκτυα που το εξυπηρετούν (δείχνει με ειλικρίνεια τα «σπλάχνα» του, όπως φαντάζονται μερικοί) μ' έναν τρόπο που τα ανάγει σε αισθητικές αξίες και με μιαν επιλεκτικότητα που δε διστάζει να «κρύβει» τα πιο ευπαθή και δυσάρεστα στην όψη σημεία.

Η μυθοποίηση σαν κίνητρο της παρασήμανσης όπως την περίγραψε ο Μπαρτ στις «Μυθολογίες» του, έχει κι αυτή έναν ιδιαίτερο τρόπο εμφάνισης στη χρησιμοποίηση των συμβατικών σημείων που δραστηριοποιούν συμβολικές σχέσεις με το χώρο. Ο ίδιος ο Μπαρτ προσφέρει σαν παράδειγμα την περίπτωση ενός παρισινού σπιτιού κτισμένου με τα εξωτερικά —μορφικά— χαρακτηριστικά λαϊκού βάσικου σπιτιού. Το σημαινόμενο της παρασήμανσης είναι μια έννοια της «βασικότητας», «εγκλιματισμένης» και μυθολογικά «αιτιολογημένης». Το κτίσμα χρησιμοποιεί τα σημεία αναγνώρισης του βάσικου σπιτιού, όμως επιλεκτικά, έχοντάς τα ανάγει σε στυλ και έτσι τα παραμορφώνει ακριβώς για να μπορέσουν να στηρίξουν το μύθο της «βασικότητας» (του «λαϊκού σπιτιού» κ.λ.π.).⁵⁸

Τέτοια παραδείγματα μπορούμε να βρούμε πολλά. Αν η κοινωνία μας, όπως παρατηρεί ο U.Eco χαρακτηρίζεται από την «κατανάλωση και επανάκτηση των μορφών»⁵⁹, από ένα μείγμα μοντερνισμού στηριγμένου στον ιστορικισμό και ιστορικισμού στηριγμένου στο μοντερνισμό, τότε μια σειρά



Les dieux vivants ont leur parfum. Kouros.



Η διαφημιστική εικόνα αξιοποιεί και κατευθύνει την παρασήμανση: Σ' ένα σκηνικό με ατμόσφαιρα ελληνικής αρχαιότητας ευδοκιμεί ο μύθος του κλασσικού (του αιώνιου, του αυστηρού) και πάνω σ' αυτόν το μύθο στηρίζεται με τη σειρά του ο σύγχρονος μύθος της ανδροπρέπειας (άκαμπτης, σοβαρής και άχρονης). Τον ίδιο μύθο σκηνοθέτουν με ανάλογο τρόπο και οι αιγυπτιακές πυραμίδες της δεύτερης εικόνας.

από παλιά αντικείμενα ή χώροι που παράχθηκαν κάτω από άλλες κοινωνικές συνθήκες υπόκεινται σε μια διαχείριση που τα αδειάζει επιλεκτικά από το νόημά τους τροφοδοτώντας τα με καινούριο, παραμορφώνοντας την ιστορία τους μέσω των μύθων του «παραδοσιακού», «παλιού-κλασσικού», «κλασσικού» κ.λ.π. Ολόκληρος ο νεοκλασσικισμός είναι ένα ρεύμα που μπορεί να ερμηνευτεί έτσι, όπως και η μόδα των εξοχικών σε κυκλαδίτικο στυλ, τα νεο-ρομαντικά έπιπλα κ.λ.π.

V. Π Ε Ρ Α Α Ρ Ο Τ Η Ν Ε Ι Κ Ο Ν Α

Στις περισσότερες προσπάθειες που ανίχνευσαν τη σχέση του χώρου με τα φαινόμενα του συμβολισμού, υπάρχει η επιμονή να θεωρείται ο χώρος απλά σα μια σειρά από εικόνες, οπτικά ερεθίσματα. Σε τούτη την ενότητα θάθελα να δείξω πως οι συμβολικές σχέσεις δραστηριοποιούνται απ' τα δεδομένα όλων των αισθήσεων, τα οποία κινητοποιούν μηχανισμούς ανάγνωσης, ερμηνευτικής του περιβάλλοντος.

Οι ιδιαιτερότητες που αφορούν τη συμβολική διαχείριση της μυρωδιάς, του ήχου, της υφής ή της οπτικής εικόνας του χώρου έχουν να κάνουν κυρίως με τον τρόπο που αποδίνεται αξία στα δεδομένα κάποιων αισθήσεων και επομένως με τη μέριμνα που έχει λάβει η κοινωνία για την κωδικοποίησή τους.

Αν η πρωτοκαθεδρία της όρασης αποτελεί ένα γεγονός που μοιάζει να έχει ανθρωπολογική διάσταση, αυτό δε σημαίνει πως μέσα στην ιστορία των κοινωνιών δεν μπορεί κανείς να εντοπίσει διαδικασίες που ενθάρρυναν και διέυρυναν αυτή την πρωτοκαθεδρία, ή διαδικασίες που διατήρησαν και καλλιέργησαν την ευαισθησία των υπολοίπων αισθήσεων. Το σίγουρο πάντως είναι πως ο πολιτισμός στον οποίο μετέχουμε βασίζεται σε μια ολοένα εντεινόμενη παρουσία της εικόνας, αποδίδοντας κεντρικό ρόλο στην οπτική σχέση με το περιβάλλον (η τηλεόραση και η εικονογραφημένη διαφήμιση είναι σαφώς οι κατεξοχήν τρόποι που ο πολιτισμός αυτός εκπέμπει τις «αξίες» και τις «γνώσεις» του). Οι υπόλοιπες αισθή-

σεις ατονούν, η πληροφοριακή τους αξία υποβαθμίζεται και η συμμετοχή τους στη συμβολική σχέση είναι άμεσα κηδεμονευόμενη και επιτηρούμενη απ' την όραση. Δεν είναι τυχαίο πως σε μια σειρά από ουτοπίες που αναφέρονται σ' ένα μέλλον τεχνολογικής επάρκειας, ο άνθρωπος εμφανίζεται στο εσωτερικό μιας φυσσαλίδας «ιδανικών συνθηκών», καθώς σκέφτεται ή χαζεύει ακίνητος μια υπερηλεόραση, «ομοίωμα» μιας οπτικά εννοημένης πραγματικότητας.

Συνέπεια αυτής της υπερτροφίας της όρασης, είναι και η αποκλειστική ενασχόληση όσων μετέχουν στο σχεδιασμό του χώρου με την οπτική του εικόνα. Τα ίδια τα μέσα του σχεδιασμού είναι απλές ή πολύπλοκες αναπαραστάσεις και δεν μπορούν με κανένα τρόπο να μεταδώσουν τις μυρωδιές, την υφή ή τους ήχους που πλημμυρίζουν τους χώρους. Η δραστηριότητα του κατοικείν (εννοημένη ταυτόχρονα σα δραστηριότητα του μετασχηματίζειν το χώρο), είναι εκείνη που κατεξοχήν αναδεικνύει τη σημασία των άλλων αισθήσεων στη σχέση με το χώρο. Είναι αυτή που μπορεί να βοηθήσει στον εντοπισμό των μηχανισμών που διέπουν τη συμβολική σχέση με το χώρο, καθώς τούτοι οι μηχανισμοί επιδρούν στο σύνολο των τρόπων με τους οποίους ερχόμαστε σε επαφή με το περιβάλλον.

Οι θεωρίες του μπηχαβιορισμού (*behaviourism*) συνδέουν τις αισθήσεις με τους μηχανισμούς που καθιερώνουν αντιστοιχίες ανάμεσα σε ερεθίσματα και σε σωματικές ή νοητικές αντιδράσεις. Η ανθρώπινη συμπεριφορά θεωρείται σαν ένα σύστημα σταθερών, επαναλαμβανόμενων αντιδράσεων σε σταθερά περιβαλλοντικά ερεθίσματα. Η αντίδραση στα ερεθίσματα του περιβάλλοντος όμως δεν αποτελεί βιολογικό φαινόμενο. Είναι μια διαδικασία που εξαρτάται από το πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται. Τα ερεθίσματα υφίστανται διαχείριση και ψυχονοητική επεξεργασία την ίδια στιγμή που αναγνωρίζονται από το σώμα. Γ' αυτό και η λέξη «ερέθισμα» όταν αντιπροσωπεύει το αισθητηριακό υλικό, τονίζει τη «μηχανική»-βιολογική διάσταση σε βάρος της κυρίαρχης ψυχονοητικής. Έτσι, όπως έχει γίνει πια συνείδηση πως για να μιλήσει κανείς για την εικόνα και τη συμβολική

δράση της στην εμπειρία του χώρου, δε χρειάζεται να καταφύγει στην ανάλυση του βιολογικού μηχανισμού της όρασης και της δομής του ματιού, με τον ίδιο τρόπο πρέπει να νομιμοποιηθεί μια ανάλυση της υφής, του ήχου και της μυρωδιάς, χωρίς την αναφορά στους μηχανισμούς της αφής, της ακοής και της όσφρησης και τα αντίστοιχα ανθρώπινα όργανα.

1

Η μυρωδιά του χώρου

Ο ανθρωπολόγος Dan Sperber ισχυρίζεται ότι,

«Οι μυρωδιές πρέπει να είναι τα κατεξοχήν σύμβολα»,

οποιονδήποτε από τους αποδεκτούς ορισμούς των συμβόλων και αν χρησιμοποιήσει κανείς.¹ Παρ' όλα αυτά, ελάχιστα έχουν ερευνηθεί από την εθνολογία οι αντιλήψεις που ρυθμίζουν την κοινωνική ή την ανθρωπολογική λειτουργία της μυρωδιάς, όπως και οι τρόποι που οι μυρωδιές έχουν ταξινομηθεί μέσα στη γλώσσα.

Παρατηρώντας κανείς την τεράστια σημασία που έχει η όσφρηση για τα ζώα, μπαίνει σίγουρα στον πειρασμό να υποθέσει ότι η ανάπτυξη ενός πολιτισμού ή μιας σειράς πολιτισμών βασισμένων στη δύναμη της εικόνας, δεν είναι ο μόνος δρόμος που θα μπορούσε να πάρει το ανθρώπινο είδος. Σίγουρα πάντως —και γι' αυτό δε χρειάζεται να ανατρέξει κανείς στην προϊστορία— η όσφρηση, όπως και οι άλλες αισθήσεις, είναι αναπτύξιμη, μπορεί μ' άλλα λόγια να καλλιεργηθεί και ν' αποκτήσει μεγαλύτερο βάρος στη σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον του και τους υπόλοιπους ανθρώπους. Άλλωστε η πρωτοκαθεδρία της όρασης δεν εξασφαλίζει μια πιο λειτουργική ή πιο πλούσια σε πληροφορίες σχέση με το περιβάλλον. Η τεράστια διακριτική ικανότητα που έχουν τα σκυλιά ανάμεσα σε διαφορετικές μυρωδιές, ο τρόπος που μυρίζουν το κάθε τι και βρίσκουν το δρόμο τους ή αυτό που

ψάχνουν, ακόμα και ο τρόπος που ορίζουν με τη μυρωδιά των ούρων τους την εδαφοκυριαρχία τους ή αφήνουν σημάδια που διευκολύνουν την ερωτική συνάντηση, όλα αυτά δεν είναι αρκετά ενδεικτικά μιας εξαιρετικά πλούσιας σχέσης με το περιβάλλον με κύριο όπλο την οσφρητική ικανότητα;

Στα πλαίσια του δικού μας πολιτισμού η όσφρηση ελάχιστα αναγνωρίστηκε σαν πηγή γνώσης. Σε σχέση με άλλους πολιτισμούς περισσότερο εξοικειωμένους με τη φύση, με πολιτισμούς που διατήρησαν τους δεσμούς τους με τη φύση, ο δικός μας ποτέ δεν εμπιστεύτηκε την όσφρηση, αναγνωρίζοντάς της μόνο την ικανότητα να μεταφέρει φευγαλέες υποκειμενικές και άρα ευάλωτες εντυπώσεις.

Στη γλώσσα, αυτή η κοινωνική προτεραιότητα εκφράζεται με τη μεγάλη έκταση που έχουν οι ταξινομήσεις των χρωμάτων και τον υψηλό βαθμό αφαίρεσης που χαρακτηρίζει αυτές τις ταξινομήσεις σε σύγκριση με τις ανύπαρκτες ταξινομήσεις των μυρωδιών, που η περιγραφή τους μένει προσκολλημένη στην εικόνα του αντικειμένου ή γενικά των συνθηκών που τις προκαλούν. Όπως παρατηρεί ο Sperber², η έκφρασή τους γίνεται με όρους δήλωσης των αιτιών τους (ή περιγραφής των αποτελεσμάτων τους: μια μεθυστική μυρωδιά). Και ενώ στα χρώματα οποιοσδήποτε μετωνυμικός χαρακτήρας χάνεται μέσα από τη λεξικοποίηση των όρων (το πορφυρόν δεν ανακαλεί την πορφύρα, ή το πορτοκαλί το πορτοκάλι και το καναρίνι τα καναρίνια), στις μυρωδιές η μετωνυμία παραμένει δρώσα (μυρωδιά γιασεμιού, αμμωνίας, λιβανιού, κ.λ.π.). Έσως σωστότερο θα ήταν να πει κανείς ότι η μετωνυμία είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Απ' τη στιγμή που μια λέξη δηλώνει μια μυρωδιά, δηλώνει ταυτόχρονα και μια εκτίμηση για την αιτία της, την προέλευσή της (η «λαδίλα» περιγράφει μια μυρωδιά που βασίζεται στην παρουσία κάποιας μορφής ελαίου). Η μόνη περίπτωση που μπορούμε να μιλάμε για μετωνυμία είναι στα διάφορα τεχνητά ορώματα. Όμως και κει η ονομασία τους βασίζεται στην πειστικότητα μιας απόλυτης μίμησης (το άρωμα του μπαίκον στα γαριδάκια είναι «ταυτόσημο» με το πραγματικό).

Το γεγονός ότι οι μυρωδιές συνδέονται νοητικά με τις συν-

θήκες που τις προκαλούν, το ότι η περιγραφή τους έγκειται σ' αυτήν ακριβώς τη σύνδεση, είναι καθοριστικό για τη συμβολική τους λειτουργία. Είναι κεντρικός ο ρόλος της μνήμης στην εγκατάσταση τέτοιων συνδέσεων. Η μνήμη λειτουργεί ουσιαστικά σαν ένα απόθεμα εμπειριών συσχετισμένων με κάποιες μυρωδιές. Όταν μια μυρωδιά που γίνεται αντιληπτή δραστηριοποιεί τη μνήμη, προκαλεί την ανάκληση κάποιων τμημάτων αυτού του αποθέματος που συνδέονται με μυρωδιές όμοιες. Και καθώς το απόθεμα στο σύνολό του είναι φορτισμένο, συνειδητά ή ασυνείδητα, με αξιολογήσεις, αυτές μεταφέρονται στη μυρωδιά που προκάλεσε την ανάκληση.³

Μέσω της προσωπικής μνήμης, με τη δημιουργία μιας συνειρμικής αλυσίδας, απ' τη διαδικασία του εντοπισμού της κιόλας η μυρωδιά επενδύεται με κάποιες αξίες. Αξίες που συνδέονται με την ίδια την επεξεργασία της ατομικής εμπειρίας στα πλαίσια αρχών, συνηθειών, προτιμήσεων και κανόνων οι οποίοι προσδιορίζουν τα άτομα μιας κοινωνίας. Και είναι χαρακτηριστικό ότι οι μυρωδιές συνδέονται στη μνήμη με ιδιαίτερους τόπους ή με την παρουσία προσώπων σε τέτοιους τόπους, έτσι που συχνά να ταυτίζονται με μέρη που έχουμε βρεθεί, με γεγονότα που ξετυλίχτηκαν μέσα τους και που τα σημάδεψαν. Η συμβολική λειτουργία της μυρωδιάς είναι λοιπόν στενά δεμένη με το χώρο, οι χώροι «μυρίζουν» και χαρακτηρίζονται από μυρωδιές, οι χώροι κατοικούνται από μυρωδιές που είναι σημάδι, αποτέλεσμα της σχέσης τους με τους ανθρώπους.

«Τα γέρικα σπίτια μοιάζουν με τους γέρικους ανθρώπους: είναι γιομάτα θύμησες... Οι ρέπιοι τοίχοι τους μπορεί νάχουν ρουφήξει όλες τις μυρωδιές που βαλτώνουν κοντά στις ανθρώπινες κατοικίες».⁴

α. Η μεταφορική δύναμη της μυρωδιάς

Γενικά διατυπωμένη η μεταφορική δράση της μυρωδιάς, θα μπορούσε νά προσδιοριστεί περίπου έτσι: Η μυρωδιά χαρακτηρίζει έναν τόπο, ή ένα γεγονός που σημαδεύει έναν τόπο.

Φορτισμένη με την αξία που έχει αυτό το γεγονός ή ο τόπος (κοινωνική ή ατομική), η μυρωδιά μπορεί να ανακαλεί τούτο της το φορτίο όταν διαπιστώνεται αλλού, κάτω από άλλες συνθήκες. Πρόκειται για μιαν αναλογία ανάμεσα στη μυρωδιά του χώρου στον οποίο εξελίσσεται η συμβολική σχέση και στην ταυτισμένη με συγκεκριμένο χώρο (ή στιγμή του χώρου αυτού) μυρωδιά που ανακαλέστηκε στη μνήμη. Η τεράστια δύναμη ανάκλησης που χαρακτηρίζει τη σχέση μας με τις μυρωδιές μπορεί να προκαλεί αλλεπάλληλους συνειρμούς, να δημιουργεί αλυσίδες πού δρουν πάνω στη συμπεριφορά μας στο χώρο. Και όσο πιο εκτεταμένες είναι τούτες οι αλυσίδες, τόσο πιο απροσδόκητη μας φαίνεται η μορφή τους, τόσο πιο δύσκολα μπορούμε να ανατρέξουμε στις συνθήκες που τις γέννησαν. Κοινοποιώντας τέτοιες εμπειρίες, εξωτερικεύοντάς τες εκφραστικά, μπορούμε να αναγνωρίσουμε κοινά συμβολικά μορφώματα (συμπλέγματα μυρωδιών με συμβολικό περιεχόμενο) και να συμμετάσχουμε σε κοινούς ομαδικούς κώδικες. Σε τούτο βοηθάει με τον τρόπο της και η λογοτεχνία.

Τη σύγκριση ανάμεσα σε μυρωδιές τη διατρέχει η παρουσία της εικόνας. Αν κάτι ανακαλείται στη μνήμη μας είναι ένα ενιαίο μόρφωμα μυρωδιάς και εικόνας, μια «εικονισμένη» μυρωδιά. Γι' αυτό και η μυρωδιά μπορεί να είναι παραστατική: με κλειστά μάτια μπαίνοντας σε χώρους οικείους, ιδιαίτερα αν αναδίνουν έντονες μυρωδιές (όπως η κουζίνα, η σοφίτα, το μόνιμα παρκεταρισμένο κλιμακοστάσιο), μπορούμε να αναπαραστήσουμε το χώρο και να εστιάσουμε στην πηγή της μυρωδιάς, πράγμα που κάνει πιο ανάγλυφη την εικόνα (ή μητέρα που τηγανίζει, τα πολυκαιρισμένα μπαούλα, τα καλογυαλισμένα σκαλιά). Άλλα και μια εικόνα μπορεί να ανακαλεί μυρωδιές, μπορεί νά τις εμφανίζει στο προσκήνιο και μαζί μ' αυτές όσα εκφράζουν, όσα αντιπροσωπεύουν ή «υμνούν».

«Μια μυρωδιά τηγανιτού αιωρείται στην αρχή της σελίδας, μάλιστα όχι ακριβώς τηγανιτού αλλά τσιγαρίσματος κρεμμυδιού, λιγάκι καμένου, γιατί στο κρεμμύδι υπάρχουν φλέβες

που γίνονται πρώτα μωβ και ύστερα ξανθές... είναι ο χυμός του κρεμμυδιού που καίγεται περνώντας από διάφορες αποχρώσεις χρωμάτων και μυρωδιών, όλες ανακατεμένες με τη μυρωδιά του λαδιού που μόλις και τηγανίζεται.»⁵

Ακόμα και αυτή η αθώα εικόνα που αναδίδει ολόκληρη τη- γανισμένο κρεμμύδι, δεν είναι μια εικόνα «ευτυχισμένου μα- γειρέματος»; Σκεφτείτε μόνο πόσο αλλιώτικη εντύπωση θα έ- δινε, πόσο η μυρωδιά της θα φορτιζόταν διαφορετικά, αν η περιγραφή του τσιγαρίσματος γινόταν με βίαιους όρους: «Το καυτό λάδι που κατατρώει τους χυμούς του κρεμμυδιού κα- θώς ζαρώνει και μαυρίζει» κ.λ.π.

Η μεταφορική χρήση της μυρωδιάς που διακρίνουμε σ' έ- να χώρο, σε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις λειτουργεί μ' ένα τρόπο ιδιαίτερο: στην περίπτωση που το χώρο χαρακτηρί- ζουν ανθρώπινες μυρωδιές και όταν στο περιβάλλον διαπι- στώνονται μυρωδιές «φυσικές».

Οι ανθρώπινες μυρωδιές δρουν με τεράστια δύναμη στον καθορισμό του συμβολικού δυναμικού του χώρου. Γιατί συμμετέχουν στη διαμόρφωση της σχέσης μας με τους άλ- λους, εκεί που η απουσία τους ή η παρουσία τους κυριεύει το χώρο.

‘Όλοι οι άνθρωποι έχουν μιαν ιδιαίτερη μυρωδιά. Αυτή τους την ιδιαιτερότητα, που κάποιες φορές μεταμφιέζει το ά- ρωμα ή τη κολώνια, την αποτυπώνουν στο χώρο που κινού- νται, στα μέρη και τα αντικείμενα που αγγίζουν. Χαράζεται ο χώρος από τέτοιες μυρωδιές και σφραγίζεται αμετάκλητα, ταυτίζεται μ' αυτές. Η έτσι αποτυπωμένη παρουσία της μητέ- ρας, του ερωτικού συντρόφου, ή κάποιου προσώπου με κε- ντρική σημασία για τη ζωή μας, κινητοποιεί ένα συμβολικό δυναμικό του χώρου που έχει μια έντονα προσωπική χροιά. Και τούτη η προσωπική χροιά δεν αναιρεί το συμβολικό χα- ρακτήρα της λειτουργίας. Η έννοια του «προσωπικού συμβο- λισμού» δε συνιστά αντίφαση όρων: Ψάχνοντας στη λογοτε- χνία ή μέσα από διαπροσωπικές εκμυστηρεύσεις, μπορεί κα- νείς να διαπιστώσει μια τεράστια συμμετοχή σε τέτοιου εί- δους εμπειρίες. Και βέβαια το ότι βιώνουν όλοι προσωπικά

μια τέτοια σχέση με το χώρο δεν αναιρεί το γεγονός ότι αποτελεί μια σχέση με κοινά χαρακτηριστικά, ίδια κέντρα αναφοράς και υπόκειται στους ίδιους κοινωνικούς επικαθορισμούς.

Μέναν ανάλογο τρόπο η συμβολική της μυρωδιάς κυριεύει χώρους που κατοικούνται από ομάδες, πλήθη ή οικογένειες. Όλοι μπορούμε να αναλογιστούμε τη μυρωδιά της σχολικής τάξης, τη μυρωδιά του πατρικού σπιτιού ή οποιουδήποτε φιλικού, τη μυρωδιά του γυμναστηρίου, του στρατώνα ή του κινηματογράφου.

Η ανθρώπινη μυρωδιά μεταφέρει τα χαρακτηριστικά της στο χώρο. Κάνοντας τόσο έντονη την παρουσία των ανθρώπων δίνει στη συμβολική σχέση που προκύπτει γνωρίσματα ενός ιδιότυπου «ανθρωπομορφισμού»: ο χώρος αφομοιώνεται για μια στιγμή από τη μυρωδιά της ανθρώπινης μεταφορικής παρουσίας.

Η δεύτερη περίπτωση αναφέρεται στις μυρωδιές που αναγνωρίζουμε σα φυσικές. Η μεταφορική τους δύναμη είναι τεράστια και προφανώς μεσολαβείται από τις αξίες και τα πρότυπα που έχουμε αποθέσει στην ίδια την εικόνα της φύσης. Τοπία φυσικά, κατοικημένα και σημαδεμένα, έχουν επενδυθεί με μυρωδιές και έχουν αντιπροσωπευτεί από αυτές.

«Ο αέρας είναι γεμάτος με μυρωδιές: μια τσουχτερή οσμή ιωδίου απ' τα φύκια, οι σκελετοί από τις σουπιές και τα ξερά κοχύλια μυρίζουνε ασβέστη, όλη η θαλασσινή πανίδα, το ψαρίσιο σπέρμα και το ψαρίσιο αυγό σκορπούσαν τη δυνατή τους μυρωδιά.»

Μια εικόνα παραλίας: ένας φυσικός τόπος που έχει κατοικηθεί από ονειροπολήσεις, έχει γίνει τόπος σκέψης, έχει προσφερθεί σε αλληγορικές ερμηνείες. Στο ίδιο κομμάτι η συμβολική της μυρωδιάς έχει στήσει μια αλληγορία ζωής:

«Βαραίνει τον αέρα μια πλούσια μυρωδιά ζωής, χώνεψης και θανάτου, γέννησης και σαπίλας».⁶

β. Η μυρωδιά σαν συμβατικό σημείο

Όταν οι μυρωδιές χρησιμοποιούνται σα συμβατικά σημεία, αναλαμβάνουν να αντιπροσωπεύουν στη βάση μιας κοινωνικής σύμβασης το περιεχόμενο, τις αξίες και τις ιδιότητες που αποδίνονται σ' ένα χώρο. Με τη λειτουργία τέτοιων κωδίκων, μαθημένων μέσα από μια κοινή κοινωνική εμπειρία, ο χώρος αποκτά νόημα, γίνεται αντικείμενο ερμηνείας. Η μυρωδιά κατευθύνει στο φωτοτυπείο ή στο σουβλατζίδικο, η μυρωδιά χαρακτηρίζει το φαρμακείο και τους διαδρόμους του νοσοκομείου, η μυρωδιά σημαδεύει τα βυρσοδεψεία της Μικρής Πόλης του Δ.Χατζή, τα εργοστάσια της Πειραιώς, τους στενούς πολυσύχναστους δρόμους του κέντρου και τόσα άλλα. Μια τέτοια λειτουργία της μυρωδιάς εισάγει μια τυπολογία του χώρου, αποδίδει τύπους χώρων και θεσμοθετεί ένα καθεστώς αναγνώρισης και αξιολόγησής τους. Όπως οι μορφές έτσι και οι μυρωδιές υπόκεινται σε επιλεκτική διαχείριση, διαμορφώνονται μέσα από κώδικες κοινωνικών προτιμήσεων που εκφράζουν μοντέλα ζωής. Μιλώντας για τις μυρωδιές του σπιτιού ο Rapoport παρατηρεί:

«Για παράδειγμα, ο Εσκιμώος, από άποψη καθαρού αέρα και οσμών, ανέχεται μια πολύ βαριά ατμόσφαιρα μέσα στο igloo, και στο γιαπωνέζικο παραδοσιακό σπίτι είναι ανεκτή η μυρωδιά του αποχωρητήριου. Υπάρχουν επίσης κουλτούρες, όπου ο καπνός είναι ιερός και τον θέλουν μέσα στο σπίτι».⁷

Ας δούμε τώρα τις ιδιαιτερότητες που έχουν οι μυρωδιές-σημεία ανάλογα με το είδος της σύμβασης που στηρίζει τη δημιουργία τους.

Το ίχνος είναι το πιο ευκολοδιάκριτο είδος τέτοιων σημείων. Την αιτιακή σχέση που συνδέει το ίχνος με το «περιεχόμενό» του, τη συναντάει κανείς σε πολλές περιπτώσεις ερμηνείας μιας μυρωδιάς. Οι μυρωδιές ανιχνεύονται και αποκαλύπτουν: μυρίζει καπνός —κάτι καίγεται, από δω πέρασε η Χ. —μυρίζει το άρωμά της, ωραία μυρωδιά στην κουζίνα —κάτι καλό ψήνεται, πτωμαϊνη στο υπόγειο —κάτι κακό έχει συμβεί κ.ο.κ. Ο χώρος μπορεί να ανιχνευτεί με οδηγό την όσφρηση.

Κατεβαίνοντας την Πειραιώς, μπορεί κανείς να βάλει σα σημάδι της διαδρομής του, ιδιαίτερα όταν ταξιδεύει με μοτοσυκλέτα, μυρωδιές που δηλώνουν περιοχές. Μια βόλτα στην κεντρική Αγορά της Αθήνας, όπως και σ' οποιαδήποτε υπαίθρια αγορά είναι μια πορεία οδηγημένη από μυρωδιές: τυριά κρέατα, ψάρια, μπαχαρικά καλούν τον αγοραστή στους πάγκους, τον οδηγούν από μακριά. Ενώ στα σύγχρονα σούπερμάρκετ με τα τυποποιημένα συσκευασμένα τρόφιμα, την οδηγητική δράση της μυρωδιάς την αντικατέστησαν οι ταμπέλες και οι φανταχτερές συσκευασίες. Οι συνέπειες βέβαια δεν είναι μόνο η δημιουργία ενός απόλυτα αδιάφορου και ανοίκειου περιβάλλοντος, η επικράτηση μιας ορθολογικής, ταξινομητικής οργάνωσης των πωλούμενων ειδών, που ελάχιστα περιθώρια αφήνει για ψάξιμο, αλλά και η ίδια η εγκατάλειψη μιας αίσθησης που μπορεί να αξιολογεί και να προτιμά τα προϊόντα. Η σχέση με την τροφή χάνει όλο το κείνο το ιδιαίτερα πλούσιο πληροφοριακό και αξιακό περιεχόμενο που της δίνει η μυρωδιά.

Η μυρωδιά σαν ίχνος μπορεί να εντοπίζει σημεία ενδιαφέροντος, μπορεί να δηλώνει το χαρακτήρα ενός τόπου, μπορεί ταυτόχρονα να δηλώνει γεγονότα που συνέβησαν και άλλαξαν τη μορφή ή την αξία του τόπου. Όλοι οι τόποι λατρείας, όλα τα ιερά των διαφόρων θρησκειών είναι σημαδεμένα με αρώματα, αρώματα συμβολικά, αρώματα που δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα δέους, έκστασης ή γαλήνης, αρώματα που έδειχναν παλιότερα τον τόπο της ιερής θυσίας. Η τελετουργικά χρησιμοποιούμενη μυρωδιά, ένα σημείο κατεξοχήν συμβατικό, είναι ένας τρόπος να αποκτήσει συμβολικό περιεχόμενο ο ιερός χώρος, να αναπαρασταθεί το γεγονός της θυσίας ή του εξευμενισμού της θεότητας και να σημαδευτεί ο χαρακτήρας του τόπου. Το λιβάνι που αναφέρεται σε εμπειρίες της χριστιανικής θρησκείας είναι ένα τέτοιο ίχνος: μετέχει σε συμβολικές κινήσεις (το θυμιατό), είτε προσδιορίζει μια ιερή στιγμή σ' ένα χώρο (τη στιγμή που οι παλιές γιαγιάδες λιβάνιζαν τα εικονίσματα του σπιτιού).

Ένα απόσπασμα από τη «Δίκη» του Κάφκα, χρησιμοποιεί μυρωδιές-ίχνη για να δώσει το στίγμα ενός χώρου: Η απο-

πνικτική ατμόσφαιρα των ανακριτικών γραφείων, χωμένων στο γνωστό πολυδαίδαλο σύμπλεγμα που χαρακτηρίζει τον καφκικό χώρο, είναι γεμάτη ίχνη από τις ετερόκλητες δραστηριοτήτες που συνωστίζονται μέσα του.

«Ο ήλιος καίει εδώ πάνω στη σκαλωσιά της σκεπής και το ζεστό ξύλο κάνει τον αέρα τόσο πνιγηρό και βαρύ. Γι' αυτό ο χώρος δεν είναι πολύ κατάλληλος για γραφεία, αν και διαφορετικά παρουσιάζει μεγάλα προτερήματα. Όσο για τον αέρα, αυτός είναι έτσι σε ημέρες μεγάλης κυκλοφορίας των ομάδων, και αυτό συμβαίνει σχεδόν κάθε μέρα, ώστε δεν μπορεί να αναπνεύσει κανείς. Αν ακόμη σκεφτείτε πως εδώ κρεμάνε πολλές φορές ρούχα για στέγνωμα —δεν μπορεί κανείς να το απαγορέψει εντελώς στους νοικάρηδες— τότε δε θα απορήσετε που ζαλιστήκατε λίγο».⁸

Η εμβληματική λειτουργία της μυρωδιάς είναι εξίσου πλούσια. Ήδη σ' όλες τις περιγραφές φαίνεται νομίζω ότι η μυρωδιά λειτουργεί αναπόφευκτα σα συμπύκνωση, σα συνόψιση του χαρακτήρα ενός τόπου. Μια μυρωδιά που χαρακτηρίζει, μια μυρωδιά που κάνει ανάγλυφη την ταυτότητα ενός χώρου, είναι μια μυρωδιά-έμβλημα. Και ταυτόχρονα δρα σαν εκπρόσωπος μιας αξίας που συνδυάζεται με την ύπαρξή της.

Ο δρόμος με τις φάμπρικες στο ομώνυμο βιβλίο του Στάϊνμπεκ, μυρίζει ψαρίλα. Αυτό τα λέει όλα: περιγράφει πώς μια ολόκληρη κοινότητα ζει και εργάζεται στα κονσερβοποιεία της σαρδέλλας, πώς η ζωή τους όλη είναι σημαδεμένη απ' αυτή τη μυρωδιά, τη διαπερνάει και τη συνοψίζει.

Ένα άλλο παράδειγμα, τούτη τη φορά πάνω στο μεγάλο θέμα της μυρωδιάς που είναι έμβλημα και όχι απλά ίχνος της καθαριότητας και της νοικοκυροσύνης:

«Και στο σπίτι της θείας σου μοσχοβολά όμορφα και βασιλεύει τάξη και μεγάλη καθαριότητα, αλλά αυτό το μέρος με την αρωκάρια είναι τόσο καθαρό και αιστραφτερό, τόσο ξεσκονισμένο και πλυμένο, τόσο άθικτα στην καθαριότητα, που νομίζεις πως κυριολεκτικά λάμπει. Γεμίζει ολόκληρη η μύτη μου: δεν νοιώθετε και σεις τη μοσκοβολιά; Όπως αναδίνεται αυτή η μοσκοβολιά από το παρκεταρισμένο πάτωμα, ανακατωμέ-

νη με μια ελαφριά μυρωδιά από ρετσίνι, μαζί με το μαόνι και τα καλοπλυμένα φύλλα, δημιουργεί μια πραγματικά αστική ατμόσφαιρα, γεμάτη από καθαριότητα, τάξη και εκπλήρωση καθηκόντων και πίστης.⁹

Η χρήση των βιομηχανοποιημένων αρωμάτων, η αντιστοίχηση της μυρωδιάς τους μ' έναν τρόπο ζωής, μια περίσταση, ένα χώρο, δε χρησιμοποιεί μυρωδιές σα σύστοιχα σημεία; Τα αρώματα αναλαμβάνουν να μεταγράψουν, να στοιχίσουν τύπους ανθρώπινης συμπεριφοράς με κάποιες μυρωδιές-σημαίνοντα.

Τα λεγόμενα αποσμητικά χώρου αποτελούν μια αρκετά ενδεικτική περίπτωση. Ρόλος τους είναι να εισάγουν σ' ένα χώρο μια ατμόσφαιρα που του δίνει άλλα χαρακτηριστικά από εκείνα που ανεπιθύμητα έχει. Ο καπνός των τσιγάρων καλύπτεται απ' την αύρα της θάλασσας ή απ' τη δροσιά του πεύκου. Το είδος της μυρωδιάς εκπροσωπεί ήδη συγκροτημένα στερεότυπα-αξίες, στοιχεία κωδίκων που αφορούν κάποια επιθυμητή εικόνα του ζην («μέσα στη φύση, στον καθαρό αέρα, στην εξοχή» κ.λ.π.), τα οποία μεταγράφει σε ατμόσφαιρα χώρου. Η «φύση», το «διακριτικό άρωμα», η «καθαριότητα» είναι σημαινόμενα που διαχειρίζεται το σύστημα σημασιών των αποσμητικών χώρου. Ανάλογα συστήματα σύστοιχων σημείων, όπως τα αρώματα των αντηλιακών ή τα αρώματα των σωματικών αποσμητικών, εκφράζουν αντίστοιχους μύθους και η παρατήρηση της συμβολικής τους δυναμικής πολλά μπορεί να προσφέρει στη μελέτη πλευρών της σύγχρονης κυριαρχης ιδεολογίας.

Γενικά θα πρέπει να θεωρήσουμε σα σύστοιχα σημεία όλες τις μυρωδιές που οργανώνονται «τελετουργικά», που αντιστοιχούν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο σε «λεξιλόγια συμπεριφορών», που εκπροσωπούν θεσμοποιημένες λειτουργίες. Όλοι οι κώδικες που ορίζουν επιτρεπόμενες και ανεπίτρεπτες μυρωδιές σε κάποιους χώρους, στηρίζονται σε σύστοιχα σημεία (για την ακρίβεια σε μυρωδιές χρησιμοποιούμενες σα σύστοιχα σημεία). Μ' αυτή την έννοια, η μυρωδιά του λιβανιού, του βασιλικού, της δάφνης ή των λεμονανθών μπορεί

να θεωρηθεί ότι ανήκουν σ' ένα σύστημα σύστοιχων σημείων που σημαδεύουν διαφορετικές περιστάσεις σ' ένα χώρο χριστιανικής εκκλησίας.

Τη διάκριση ανάμεσα σ' αυτές τις κατηγορίες οσφρητικών συμβατικών σημείων τη διέπει η ίδια σχετικότητα που διέπει και τα εικονικά συμβατικά σημεία. Μια μυρωδιά, ανάλογα με τη σχέση της με την ανάγνωση στην οποία εντάσσεται, μπορεί να είναι έμβλημα, ίχνος ή σύστοιχο σημείο. Η μυρωδιά της χλωρίνης μπορεί να είναι ίχνος, αλλά και έμβλημα καθαριότητας και μπορεί σα σύστοιχο σημείο να αντιστοιχεί σε μια στιγμή της ιστορίας ενός χώρου (παλιότερα καθαρού, τώρα εγκαταλειμμένου και με τη μυρωδιά της κλεισούρας).

2

Ο ήχος του χώρου

Όπως και η μυρωδιά έτσι και ο ήχος χρωματίζει το χώρο, μπορεί να τον μεταμορφώνει, να επεμβαίνει στην εικόνα του φορτίζοντάς την με νέο περιεχόμενο. Μια κρίσιμη ιδιαιτερότητα της συμβολικής του ήχου είναι ότι περιλαμβάνει δύο κοινωνικά οριοθετημένες περιοχές που έχουν σαφή ρόλο και προσδιορισμένα κίνητρα στη χρήση τους, την ομιλία και τη μουσική.

Η ομιλία βασίζεται στην κωδικοποίηση μιας περιοχής ήχων (φωνημάτων) και συνδυασμών τους (αυτούς που ο Σωσσύρ ονομάζει «ακουστικές εικόνες») που με το άκουσμά τους παραπέμπουν σε ενότητες της γλώσσας, σε τεμάχια νοήματος. Καθώς ο ρόλος της ομιλίας στις κοινωνικές σχέσεις είναι εξαιρετικά σημαντικός, η ίδια η παρουσία της στο χώρο μπορεί να δράσει συμβολικά απαιτώντας την προσοχή του ερμηνευτή και έχοντας τη δυνατότητα να προσδιορίσει την ερμηνεία του χώρου μέσα από την έμμεση ή άμεση αναφορά της σ' αυτόν. Ένα δωμάτιο γίνεται ολότελα διαφορετικό, όταν μια ξεναγεί σ' αυτό κάποιος φίλος που με φωνή που τρέμει ομολογεί ότι εκεί πέθανε η αγαπημένη του. Πόσο βέβαια πιο καθοριστική γίνεται η παρουσία της ανθρώπινης ομιλίας όταν ακούμε κάποιον να φωνάζει στο βάθος ενός σκοτεινού διαδρόμου «βοήθεια», ή «μην τολμήσεις να κάνεις βήμα», ή «από δω ελάτε» κ.ο.κ. Επιπλέον, επειδή η ομιλία δεν είναι απλά μια σειρά κωδικοποιημένων ήχων, αλλά χαρακτηρίζεται από τον τρόπο εκφώνησης και το χρώμα της φωνής του ομιλούντος,

περιλαμβάνει μια εκφραστική διάσταση ικανή να παραπέμπει σε θυμικές καταστάσεις που επενδύουν μ' έναν τρόπο ακόμα το χώρο.

Κάποιος μας ξεναγεί σε μια παλιά εγκαταλειμμένη φυλακή και μας διηγείται την ιστορία της... Ένας παλιός φυλακισμένος μας μιλάει στον ίδιο χώρο για την άσχημη εμπειρία του... Καθώς προχωρούμε στα σκοτεινά μισο-γκρεμισμένα κελλιά ακούμε κάτι σαν φωνές καταδίκων. Και στις τρεις περιπτώσεις είναι η ανθρώπινη ομιλία που φορτίζει το χώρο με διαφορετικό συμβολικό περιεχόμενο. Η ανθρώπινη ομιλία, όχι μόνο με το νόημα αυτών που λέει αλλά και με τον τρόπο της, την εκφραστικότητά της.

Η μουσική χαρακτηρίζεται από περιοχές ήχων, από συμπλέγματα και μοτίβα (σταθερά επαναλαμβανόμενες σχέσεις ήχων) που έχουν οριοθετηθεί στα πλαίσια μιας πολιτισμικής παράδοσης (μην ξεχνάμε πως για μας η ινδιάνικη θρησκευτική μουσική αντιπροσωπεύει έναν ενοχλητικό θόρυβο). Ένας ήχος ή ένας συνδυασμός ήχων δεν είναι προφανώς εγγενώς μουσικός. Μόνο στα πλαίσια μιας μουσικής παράδοσης κάποιοι ήχοι αποκτούν μουσικό χαρακτήρα και κάποιοι συνδυασμοί τους σχετίζονται με έννοιες όπως η «αρμονία». Κάθε μουσική παράδοση, και δω βέβαια απλοποιώ σημαντικά, χαρακτηρίζεται από τις προτιμήσεις της προς κάποια μορφώματα ήχων, βασίζεται στις δικές της κλίμακες, δημιουργεί μια σειρά από στυλιστικές επιλογές (συγκροτείται με βάση ένα λεξιλόγιο και χαρακτηρίζεται από επαναλαμβανόμενες φράσεις ή προτάσεις).

Η παρουσία της μουσικής στο χώρο μπορεί να παρέμβει στον τρόπο που τον αντιλαμβανόμαστε και τον αντιμετωπίζουμε. Πρώτα-πρώτα, ακόμα και μέσα σ' ένα απόλυτα σκοτεινό δωμάτιο, η μουσική μπορεί να δημιουργήσει το δικό της χώρο, μπορεί να προκαλέσει εικόνες, να στηρίξει μια εκτεταμένη ονειροπόληση. Άλλα και σ' οποιοδήποτε χώρο «που πλημμυρίζει μια γλυκειά μουσική» η παρουσία του μουσικού ήχου διαμορφώνει εντυπώσεις, δημιουργεί συμβολικές σχέσεις.

Τούτη η ικανότητα έχει αναμφίβολα κοινωνικό υπόβαθρο

και όλες οι μουσικές είναι άμεσα ή έμμεσα, έκδηλα ή υπόδηλα κωδικοποιημένες πολιτισμικά, μ' άλλα λόγια μπορούν να λειτουργούν ανακαλώντας κοινές συλλογικές εμπειρίες και αξίες. Μπορεί λοιπόν γι' αυτό η μουσική να αποδίδει συμβολικό περιεχόμενο στο χώρο μεταφέροντας κοινωνικά νοήματα. Όμως, όπως θα δούμε λίγο πιο κάτω, η παραπεμπτική της ικανότητα δεν είναι κατευθείαν αποτέλεσμα της κωδικής της υπόστασης.

Η δεύτερη ιδιαιτερότητα του ήχου σε σχέση με την εικόνα, τη μυρωδιά και την υφή είναι ο τρόπος που σημαίνεται η απουσία του. Η απουσία της εικόνας δηλώνει ένα πρόβλημα του οπτικού οργάνου ή συνθήκες που το όργανο αυτό δεν μπορεί να λειτουργήσει (στο σκοτάδι για παράδειγμα). Την απουσία της αυτή αναλαμβάνουν να αναπληρώσουν άλλες αισθήσεις. Η απουσία του ήχου όμως είναι αντιληπτικά και νοητικά μια εξίσου ισχυρή νοηματικά στιγμή με την παρουσία του. Η σιωπή είναι φορτωμένη με νόημα στην ομιλία, το ίδιο και η παύση στη μουσική. Και βέβαια η ησυχία είναι μια κατάσταση που προσδιορίζει συνολικά τις συνθήκες ενός γεγονότος, ενός τόπου. Η ησυχία φορτισμένη συναισθηματικά και ηθικά χαρακτηρίζει την ύπαρξη κάποιων χώρων: το νεκροταφείο σαν ο τόπος της απόλυτης ησυχίας (υπονοείται ότι η ζωή έτσι κι αλλιώς είναι γεμάτη με ήχους —εικόνα του θανάτου δεν είναι το ασάλευτο, αμίλητο σώμα;), η αίθουσα των συναυλιών, ο ναός, το μνημείο, σαν τόποι που μια συμβολική ησυχία (ησυχία προσμονής, κατάνυξης και σεβασμού αντίστοιχα) κυριεύει και αντιπροσωπεύει την εικόνα τους κ.λ.π.

Ο E.T.Hall παρατηρεί ότι η σιωπή μπορεί να προσδιορίσει έναν προσωπικό απαραβίαστο χώρο γύρω από το άτομο: μπορεί ταυτόχρονα να ορίσει τη σχέση του με το περιβάλλον, να υπαινιχθεί τη διάθεσή του και την απαιτούμενη συμπεριφορά των άλλων. Μιλώντας για τον ιδιαίτερο τρόπο που οι Αραβικοί πολιτισμοί κωδικοποιούν τις χωρικές σχέσεις των ανθρώπων επισημαίνει ότι:

«Ο τρόπος τους για να είναι μόνοι είναι να σταματήσουν να μιλούν».¹⁰

Η ίδια η σιωπή λοιπόν μπορεί να παράγει χωρικές συνθήκες, είναι ένας τρόπος να επενδυθεί συμβολικά η παρουσία των μελών μιας κοινωνίας στο χώρο.

Η τρίτη ιδιαιτερότητα του ήχου που επηρεάζει σημαντικά την κοινωνική του χρήση είναι η σχέση του με την εργασία. Πολλοί θεωρητικοί της τέχνης σε μια προσπάθεια ερμηνείας της καταγωγής τεχνών όπως ο χορός, η μουσική και η ποίηση, διατυπώνουν την άποψη ότι ο ήχος της εργασίας αποτελούσε το πρώτο υλικό για τη δημιουργία τους. Ο ρυθμός θεώρησαν ότι πήγασε από τη σχέση των ανθρώπων με το αντικείμενο της εργασίας τους, από τον τρόπο που επιβαλλόταν ο συντονισμός μιας ομάδας για το συγχρονισμό της προσπάθειάς της στην εκτέλεση ενός έργου. 'Όπως λέει ο Thomson:

«Δε μας ενδιαφέρει εδώ η φυσική καταγωγή του ρυθμού όποια και νάναι αυτή [αναφέρει ο ίδιος για παράδειγμα το χύτι πο της καρδιάς], αλλά το τί ο άνθρωπος έχει δημιουργήσει απ' αυτήν. Έχω την πρόθεση να αποδείξω πως ο ανθρώπινος ρυθμός επήγασε απ' τη χρήση των εργαλείων.»¹¹

Αυτή η χρήση του ρυθμού δεν εκφράζει απλά ή μιμείται το ρυθμό που προκύπτει από τον ήχο των εργαλείων (τον ήχο του σφυριού ή του αργαλειού). Έχει από πολύ νωρίς έναν έντονο κοινωνικό χαρακτήρα που σχετίζεται με το ίδιο το καθεστώς της εργασίας σε κάθε διαφορετική κοινωνία. Χωρίς να είναι απαραίτητο κανείς να διατρέξει την ιστορία της ανθρώπινης εργασίας, μπορεί να διαπιστώσει τη λειτουργία του ρυθμού στα τραγούδια της εργασίας: στα υφαντουργικά, τα θεριστικά, τα τραγούδια της κωπηλασίας κ.λ.π. Σύμφωνα με τον Thomson:

«Η αποστολή τους είναι να επιταχύνουν την εργασία της παραγωγής μεταδίνοντάς της ένα ρυθμικό, υπνωτικό χαρακτήρα.»¹²

Στη σύγχρονη κοινωνία η ρυθμική της εργασίας διέπεται από μηχανικά μέσα, ή προκύπτει από τη συμμόρφωση του

εργαζόμενου με το ρυθμό της μηχανής. Το κοινό πρόσταγμα-κραυγή-ήχος δε χρειάζεται πια, μαζί του χάθηκε και το τραγούδι της εργασίας. Όμως ο ρυθμός έγινε μέσα από τούτη την εξέλιξη εντονώτερα παρών στην εργασία, στο εργασιακό περιβάλλον. Η σύγχρονη αλυσίδα συναρμολόγησης, τα σκαπτικά μηχανήματα, τα τυπογραφικά και τα υφαντουργικά μηχανήματα, η λειτουργία κάθε μορφής συσκευών στα γραφεία (γραφομηχανές, τέλεξ) κάνουν αισθητή την παρουσία του ρυθμικού ήχου στο περιβάλλον. Ο ρυθμικός ήχος καθορίζει τις συνθήκες δουλειάς του μεγαλύτερου κομματιού των εργαζόμενων, προσδιορίζει την αντίληψη που έχουν για το περιβάλλον τους και μεσολαβεί τη σχέση τους με το χρόνο. Σε μια προσπάθεια λοιπόν να μιλήσει κανείς για τη συμβολική δράση του ήχου πάνω στο χώρο δεν μπορεί να αγνοήσει την ιδιαιτερότητα του ρυθμικού ήχου, τον κοινωνικό του ρόλο και τη διάχυση της επίδρασής του και έξω από το εργασιακό περιβάλλον.

α. Ο ήχος σαν συμβατικό σημείο

Οι τρεις ιδιαιτερότητες του ήχου που επισημάνθηκαν μπορούν να στηρίζουν το συμπέρασμα ότι ο ήχος υπόκειται σε πολύ μεγαλύτερη κωδικοποίηση απ' ότι η μυρωδιά. Είτε λόγω της διάκρισης περιοχών ήχων ισχυρά κωδικοποιημένων όπως η φωνητική υπόσταση της ομιλίας και η μουσική, είτε λόγω της εξάρτησης του ήχου από καίριες κοινωνικές σχέσεις όπως αυτές της εργασίας, είτε λόγω της ιδιαίτερα αναπτυγμένης συμβολικής λειτουργίας της απουσίας του (της σιωπής), ο ήχος υπόκειται σε κωδικοποιητική ταξινόμηση και διαχείριση.

Το ηχητικό ίχνος παραπέμπει σε γεγονότα που υποτίθεται ότι το προκαλούν. Μ' αυτό τον τρόπο ο ήχος επεμβαίνει στο συμβολικό περιεχόμενο του χώρου καθώς παράγει στον ερμηνευτή εικόνες που αναφέρονται στις συνθήκες παραγωγής του ήχου.

Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Ρομπέρ Μπρεσόν ο ήχος

«εξαιτίας του μεγάλου του ρεαλισμού παραπέμπει πολύ περισσότερο σε κάτι άλλο απ' ότι η εικόνα». ¹³

Σε τούτη την αληθοφάνεια του ήχου θα μπορούσε κανείς να θεμελιώσει τη λειτουργία του ως ίχνους. Πολλά παραδείγματα που προέρχονται από τον κινηματογράφο και ιδιαίτερα στην περίπτωση που ο ήχος δε συμμετέχει στην εικόνα που συνοδεύει,

«αποδεικνύουν ότι ο βαθμός του ευανάγνωστου ήχου ποικίλ-λει όσο και της εικόνας». ¹⁴

Η αναγνώριση του ήχου ως ίχνους προϋποθέτει μια κοινωνικά αναπτυγμένη διακριτική ικανότητα των ερμηνευτών, η οποία τους δίνει τη δυνατότητα να απομονώνουν ήχους από το περιβάλλον και εν-τοπίζοντάς τους να τους αποδίδουν σε ορισμένες αιτίες. Ο E.T.Hall σχολιάζοντας τις πολιτισμικές διαφορές που επηρεάζουν τη μορφή του γερμανικού σπιτιού και του γιαπωνέζικου, παρατηρεί ότι οι γερμανοί φροντίζουν να απομονώνουν τους ήχους με παχείς τοίχους και διπλές πόρτες, ενώ οι γιαπωνέζοι καθόλου δεν ενοχλούνται με την ακουστική διαπερατότητα των δικών τους χάρτινων χωρισμάτων. ¹⁵ Και οι δύο κοινωνίες αναγνωρίζουν βέβαια ήχους βάσει των αιτιών τους, έχουν όμως αναπτυγμένη άλλου τύπου διακριτική ικανότητα και μ' άλλο τρόπο πραγματοποιούν την επιλεκτική διαδικασία που είναι απαραίτητη για την αναγνώριση των ηχητικών ιχνών.

«Από μακριά έφθαναν ως εκεί φωνές. Καμμιά φορά τις ξεχώριζε. Γινόταν ένας αθέατος μάρτυρας για όλη τη ζωή του σπιτιού. Κάποτε έπιανε κάτι ξέφτια από συνομιλίες, άκουγε τον καυγά που είχε ανάψει στη σκάλα, άκουγε το νερό να τρέχει στον ταΐγκο κάποιου νεροχύτη, άκουγε κάτι βήματα, ο θεός ξέρει τίνος.» ¹⁶

Για κάποιον κλεισμένο σ' ένα δωμάτιο οι ήχοι αποτελούν ίχνη όλων των λειτουργιών του υπόλοιπου σπιτιού. Οι ήχοι αναπαριστούν μέσα από την οργάνωσή τους εικόνες και μπορούν να παραπέμπουν σε χωρικές σχέσεις και να συμμετέ-

χουν σε μια από μακριά αναγνώριση χώρων. Ο ερμηνευτής ξεχωρίζει ήχους που θεωρεί περισσότερο ενδεικτικούς και άλλους τους απορρίπτει ως ανάξιους λόγου θορύβους. Ταυτόχρονα, ανάλογα με τη σημασία που έχουν για τον ερμηνευτή, η διάκριση των ηχητικών ιχνών μπορεί να είναι όλο και περισσότερο λεπτομερειακή καθώς η προσοχή εντείνεται. Μια συνειδητή προσπάθεια εξερεύνησης των ιχνών αυτών σίγουρα αποδίδει περισσότερα, διαμορφώνει και επιδρά στην εικόνα του χώρου που γίνεται η ακρόαση, και αυτού του χώρου που η ακρόαση υπαινίσσεται.

Σύμφωνα με μια σταθερά ριζωμένη σύμβαση, στην καθημερινή ζωή ο ήχος δηλώνει ένα γίγνεσθαι, ένα γεγονός ή μια δραστηριότητα εν εξελίξει. Και αντίστοιχα η σιωπή δηλώνει ακινησία, παθητικότητα, ανθρώπινη απουσία. Τούτη η σύμβαση επηρεάζει τον τρόπο που αναγνωρίζουμε περιεχόμενο σ' ένα χώρο, τον τρόπο που του αποδίνουμε λειτουργίες και χαρακτηριστικά, τον τρόπο που τον αξιολογούμε και συνειδητά ή ασυνειδητα παίρνουμε στάση απέναντι του. Ένας ρυθμικός ήχος θεωρούμε ότι έχει μια μηχανική προέλευση, σημάδι ότι στο χώρο εξελίσσεται μια μηχανική δραστηριότητα. Ένας απότομος ήχος δηλώνει ένα συμβάν που αναζητούμε το είδος του για να δούμε τί σημαίνει για το χώρο μέσα στον οποίο ακούστηκε. Μια «μελωδία» σημαίνει την παραγωγή μουσικής, δηλώνει έμμεσα μια ανθρώπινη παρουσία και προδιαθέτει δημιουργώντας μια συναισθηματική φόρτιση. Ανάλογα μπορεί κανείς να επισημάνει ένα σωρό τρόπους παρουσίας του ήχου-ίχνους μέσα στο χώρο.

Η τέχνη του κινηματογράφου μας δίνει μια πολύ καλή ευκαιρία να διαπιστώσουμε πώς λειτουργεί ο ήχος σαν ίχνος. Επειδή εδώ η χρήση του ήχου μαζί με την εικόνα είναι μέρος μιας εμπρόθετης εκφραστικής διαδικασίας, οι σκηνοθέτες διερεύνησαν σε πολλές περιπτώσεις τη σχέση του ήχου με ό,τι υπαινίσσεται, αναπτύσσοντας πειραματισμούς πάνω στη διαλεκτική του σχέση με την εικόνα της οθόνης. Η τεράστια δυνατότητα που προσφέρουν τα σύγχρονα μέσα τεχνικής αναπαραγωγής του ήχου σημάδεψε βέβαια τους πειραματισμούς αυτούς.

Είναι γνωστά τα ευρήματα του Γκοντάρ. Ακούγεται κάποιος που μιλάει, ενώ βλέπουμε το πρόσωπο κάποιου άλλου που μετέχει στη συζήτηση (επέκταση του κινηματογραφικού στερεότυπου όπου κάποιος αφηγείται χωρίς να φαίνεται, ή κάποιος εικονίζεται αμίλητος και ακούμε την ομιλία του σα να μιλάει στον εαυτό του).

Η απομόνωση ήχων του περιβάλλοντος και η δραματική, υπερβολικά ρεαλιστική προβολή τους εις βάρος των υπολοίπων, μπορεί να σημάνει ένα χώρο, να φορτίσει μια σκηνή. Σε μια περίφημη σκηνή της «Νοσταλγίας» του Ταρκόφσκι, ο πρωταγωνιστής διασχίζει ένα μέρος με λιμνάζοντα νερά κρατώντας ένα κερί, ενώ ακούγονται υπερβολικά έντονα τα βήματά του. Σκηνές ανάλογης έντασης δημιουργούνται όταν εισβάλλει στο πλάνο η βροχή, η ανθρώπινη τρομαγμένη ανάσα, ο χτύπος της καρδιάς κ.λ.π. Στον κινηματογράφο μπορούν ακόμα να αμφισβητηθούν τα όρια ανάμεσα στη μουσική, την ομιλία και το θόρυβο, όρια με βαρύνοντα ρόλο στην αναγνώριση του ήχου-ίχνους. Ιδιαίτερη είναι η συμβολή των γιαπωνέζων σκηνοθετών, όπως ο Μιτζογκούτσι, που διερεύνησαν τη σχέση της γλώσσας τους με τη γιαπωνέζικη μουσική χρησιμοποιώντας ευφυείς αλληλοκαλύψεις και ηχητικές συγκρίσεις.¹⁷ Ανάλογα είναι και τα παραδείγματα ταινιών που σχετίζουν το μουσικό θέμα με κάποιο ήχο «Φυσικό» (ένα εμβατήριο που ξεκινάει από το ποδοβολητό στρατιωτών ή το κλείσιμο μιας πόρτας που διακόπτει μια μουσική ενότητα κ.λ.π.).

Όλα αυτά τα παραδείγματα δείχνουν ότι ο κινηματογράφος μπορεί να οξύνει μια παρατηρητικότητα και μια ευαισθησία απέναντι στην ερμηνεία του ήχου-ίχνους. Το ηχητικό ίχνος μπορεί να γίνει η αφετηρία μιας αλυσίδας συνειρμών, να επενδύσει με συμβολικό περιεχόμενο ένα περιβάλλον.

Ο ήχος μπορεί να χαρακτηρίζει συνολικά ένα χώρο. Είδαμε πόσο σημαντική είναι η παρουσία του ρυθμικού ήχου στο χώρο της εργασίας. Η ύπαρξή του μπορεί να είναι τόσο καθοριστική, η ταυτότητά του τόσο εύκολα αναγνωρίσιμη, που ο ήχος να γίνει το έμβλημα ενός χώρου. Ο ήχος μπορεί μ'

άλλα λόγια να συνοψίσει το χαρακτήρα ενός τόπου. Άπειρα είναι τα λογοτεχνικά και κινηματογραφικά παραδείγματα που η σειρήνα χρησιμοποιείται σα σημείο του εργοστάσιου. Αντίστοιχα το σφύριγμα του καραβιού μπορεί να σημαίνει λιμάνι, η σάλπιγγα στρατόπεδο, η κόρνα του αυτοκινήτου μποτιλιαρισμένο δρόμο, η καμπάνα εκκλησία και τα παραδείγματα μπορούν να συνεχιστούν χωρίς τέλος.

Η εμβληματική λειτουργία του ήχου μπορεί να είναι και στιγμιαία, ανάλογα με τον τρόπο που έχει κυριαρχήσει στην προσοχή του ερμηνευτή. Το κτύπημα μαχαιροπήρουνων ή και πιάτων μεταξύ τους, χρωματίζει την κουζίνα και συνοψίζει τη λειτουργία της: κάποιοι τρώνε, κάποιος πλένει τα πιάτα. Τα τακούνια που χτυπούν στα μαρμάρινα σκαλοπάτια μπορούν να πλημμυρίσουν το χώρο με μιαν ερωτική ατμόσφαιρα. Ο χώρος συνοψίζεται εκείνη τη στιγμή στη γυναικεία παρουσία, στην κίνηση και το ρυθμό του σώματός της.

Είναι χαρακτηριστικό ότι η εμβληματική λειτουργία του ήχου εδράζεται τις περισσότερες φορές στο χαρακτήρα του ως ίχνους. Δύσκολα μπορεί ένας ήχος να αποκοπεί από τις συνθήκες που τον παράγουν, δύσκολα μπορεί να πάψει να παραπέμπει σ' αυτές. Στις περιπτώσεις όμως που η παραγωγή συντελείται μπροστά στα μάτια μας, όταν η πηγή του ήχου είναι φανερή, τότε ο εμβληματικός του χαρακτήρας (και ο μεταφορικός του όπως θα δούμε παρακάτω), επικρατεί. Στο παράδειγμα που χρησιμοποιήθηκε με τον ήχο των τακουνιών στο μάρμαρο, η λειτουργία του ίχνους είναι ίσως περισσότερο έντονη όταν τα βήματα πλησιάζουν από μακριά χωρίς να τα βλέπουμε.

Ένα ηχητικό ίχνος μπορεί να γίνει αμέσως ηχητικό έμβλημα όταν συμπυκνώνει ένα καθοριστικό γεγονός, μια καίρια απειλή που κυριεύει με την αφανή παρουσία της το χώρο:

«Με το παράθυρο κατάκλειστο, για να μη μπουν τα κουνούπια, και κουκουλωμένος με το σεντόνι, άκουγα απ' όλες τις μεριές το σφύριγμα τους, φοβερό σε τούτα τα μέρη της ελονοσίας.»¹⁸

Η τελευταία φράση υπαινίσσεται αναμφίβολα το εμβληματικό περιεχόμενο του ήχου. Συνοψίζει ο βόμβος μιαν απειλή και δεν είναι απλά δηλωτικός της παρουσίας των κουνουπιών. Μάλιστα απ' ότι φαίνεται απ' τα συμφραζόμενα, ο βόμβος προκύπτει μάλλον από μύγες, χωρίς να χάνει όμως την εμβληματική του βαρύτητα.

Απ' τους ήχους που παράγονται μέσα σ' έναν τόπο ένας τους μπορεί να ξεχωρίζεται και να θεωρείται ότι συμπυκνώνει το χαρακτήρα του τόπου, μια σημαντική ιδιαιτερότητά του. Η αντιπροσωπευτικότητα ενός τέτοιου ήχου σχετίζεται άμεσα με τις προθέσεις και τις διαθέσεις του ερμηνευτή που τον αναγνωρίζει και τον επιλέγει. Όπως γράφει και η Σιμόν ντε Μπωβουάρ:

«Από τη Ραμπάτ θυμάμαι τις κραυγές των γερανών»¹⁹

Το ηχητικό σύστοιχο σημείο έχει καταρχήν μια αναγνωρισμένη ιδιαίτερα σημαντική περιοχή δράσης: την ομιλία. Μπορούμε νομίζω να θεωρήσουμε την ομιλία σα μια σειρά διατεταγμένους ήχους φορτισμένους με διαφοροποιητική αξία που σε κάποιες μορφές συνδυασμών τους (συνδυασμών που απαρτίζουν φωνητικά τις λέξεις) αποκτούν νοήμα, γεμίζουν με εννοιακό περιεχόμενο. Οι φωνητικοί ήχοι μπορεί να θεωρηθεί ότι στοιχίζουν το σημασιακό περιεχόμενο των λέξεων.

Ανάλογη λειτουργία μπορούν να έχουν και ήχοι αυστηρά κωδικοποιημένοι. Η σφυρίχτρα του τροχονόμου παράγει τέτοιους ήχους, έχει μάλιστα ένα στοιχειώδες ρεπερτόριο που αντιστοιχεί σε συγκεκριμένες εντολές.

Στη σχέση του με το χώρο ο ήχος δρα σα σύστοιχο σημείο όταν προσφέρει υλικό οργάνωσης ενός κώδικα που παραπέμπει σε καταστάσεις του χώρου, σε συνθήκες κίνησης, πραγματικής ή επιδιωκόμενης των ανθρώπων στο εσωτερικό του. Το κουδούνι της πόρτας είναι μια απλή τέτοια περίπτωση. Μπορεί να λειτουργεί σαν ηχητικό ίχνος, καθώς δηλώνει την πρόθεση κάποιου να μπει, αλλά μπορεί ταυτόχρονα, ανάλογα με τον τρόπο που κάποιος χτυπάει, να αντιστοιχεί σε κά-

ποιες ιδιαίτερες συνθήκες: παρατεταμένο χτύπημα —κάποιος που χτυπάει ώρα και δεν ακούγεται, συνθηματικό —κάποιος γνωστός, μόλις που ακούγεται για λίγο — κάποιος αδύναμος ή διστακτικός.

Ένα αρκετά σύνθετο και χαρακτηριστικό παράδειγμα που μπορεί να εικονογραφήσει μια εκτεταμένη συστοιχία συμβατικών ήχων προσφέρει ο Ι.Στεφάνου.²⁰ Έχει απογράψει το σύστημα των κωδωνοκρουουσιών που εκτελούν οι εκκλησίες στην Άνω Σύρο, διακρίνοντας μια σειρά από μεταβλητές που προσδιορίζουν τη διαφοροποιητική υπόσταση των ήχων (είδη καμπάνας, εκκλησία που εκπέμπει τον ήχο, ώρα της ημέρας που ακούγεται ο ήχος, ρυθμός και διάρκεια του ήχου). Όπως φαίνεται απ' την οργάνωση των στοιχείων, οι κωδωνοκρουουσίες αντλούν τη συμβολική τους λειτουργία απ' τη συμμετοχή τους σε μια κωδική οργάνωση. Ρόλος τους είναι να μεταγράφουν στοιχειώδη μηνύματα που εκπέμπει η εκκλησία προς τους πιστούς σε διακριτά ηχητικά σημεία. Η έκτασή τους μάλιστα στο διάστημα της ημέρας μπορεί να στοιχίζει την ιεράρχηση κάποιων ωρών (ιεράρχηση τελετουργικής προέλευσης όπως η ώρα του εσπερινού, κ.λ.π.) με κάποια σταθερά σήματα που τις δηλώνουν. Μπορεί βέβαια να σημειώσει κανείς ότι και οι κωδωνοκρουουσίες είναι καταρχήν ηχητικά ίχνη, κάτι που είναι ιδιαίτερα φανερό στην περίπτωση που αναγγέλουν κάποιο θάνατο ή κάποια καταστροφή. Σίγουρα τέτοιοι ήχοι δεν μπορούν να αποβάλλουν την ιδιότητά τους να λειτουργούν σαν ίχνη, εδώ όμως οι καμπάνες χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα, περίπου σα σήματα Μορς ή σαν τους φωτεινούς σηματοδότες: προσφέρουν ένα σύστημα σήμανσης, που εγκαθιστά σχέσεις ομολογίας, αντιστοιχεί σημαίνουσες ηχητικές μορφές σε σημαινόμενες αξίες. (Όπως τα σήματα Μορς αντιστοιχούν στο αλφάβητο και οι φωτεινοί σηματοδότες σε στοιχειώδεις εντολές κίνησης, οι καμπάνες σημαδεύουν βασικές στιγμές της τελετουργίας).²¹

β. Ηχητική μεταφορά και ομοιότητα

Οι ήχοι που χρωματίζουν με την παρουσία τους την εμπειρία του περιβάλλοντος, μπορεί να αποκτούν μεταφορικό περιεχόμενο αν ανακαλούν άλλους ανάλογους ήχους ήδη ταυτισμένους με τον χαρακτήρα κάποιων άλλων εμπειριών χώρου. Τέτοιοι ήχοι μεταφέρουν εικόνες, βιώματα και εντυπώσεις προκαλώντας έτσι συμβολικές σχέσεις, προϊόντα του συμβολικού μηχανισμού της μεταφοράς.

Τη σύγχρονη πολύβουη μεγαλούπολη μια ηχητική μεταφορά την μετατρέπει σε απέραντο ωκεανό.

«Όλοι ξέρουμε, ότι η πόλη είναι μια βουερή θάλασσα, πόσες φορές δεν έχει ειπωθεί, ότι μεσονυκτί στο Παρίσι, είναι σα να ακούμε το αδιάκοπο μουρμουρητό που κάνει η άμπωτις και η παλίρροια». ²²

Η δύναμη τούτης της μεταφοράς έγκειται στο ότι μπορεί να μεταφέρει στην πόλη ιδιότητες και αρετές φυσικού φαινομένου. Γαλήνια και φιλική σαν την ήρεμη θάλασσα όταν η κίνηση των αυτοκινήτων κοπάζει και ακούγονται οι ήχοι της νύχτας, αγριεμένη και φουρτουνιασμένη τα ξημερώματα όταν εισβάλλει η πρωινή κυκλοφορία.

Η πόλη-ωκεανός τροφοδοτεί το φόβο μιας φυσικής απειλής, το σπίτι καταφύγιο παίρνει τότε το ρόλο του σίγουρου καραβιού:

«Όταν του σπιτιού σας τρέμουν τα μέλη και χτυπιέται πάνω στην καρένα του, νοιώθετε σαν ένας ναύτης που τον νανουρίζει ο ζέφυρος». ²³

Οι φουτουριστές αρχιτέκτονες θέλουν η πόλη

«να μοιάζει με μεγάλο πολυθόρυβο ναυπηγείο». ²⁴

Η δική τους ηχητική μεταφορά δημιουργεί την εικόνα της πόλης-μηχανής. Οι θόρυβοι προέρχονται από μηχανές που δουλεύουν όλες μαζί, συντονισμένες έτσι που να παράγουν

ένα θαυμαστό έργο. Όλες οι αξίες της πίστης στη δύναμη του μηχανικού πολιτισμού, στη δύναμη της παραγωγής, στην προοπτική της ολοκληρωτικά μοντέρνας μεγαλούπολης, απαλλαγμένης από τη φύση και την ιστορία, που χαρακτηρίζουν τους φουτουριστές, είναι παρούσες σε τούτη την ηχητική μεταφορά. Η ίδια μεταφορά ενταγμένη σ' ένα άλλο πλαίσιο αξιών θα μπορούσε να τρόφοδοτεί εικόνες κόλασης: σε μια πόλη εργοστάσιο όλοι σκυμμένοι δουλεύουν στους ρυθμούς του γιγαντιαίου ρολογιού που μετράει τη βάρδια.

Η βουή του πολυσύχναστου κέντρου μπορεί να είναι μεταφορικά η βουή ενός εργατικού μελισσιού γι' αυτόν που τη βλέπει θετικά, ή η παράλογη φασαρία ενός τρελοκομείου γι' αυτόν που τη βλέπει αρνητικά. Και στις δύο περιπτώσεις ιδιαίτερες αξίες προσδιορίζουν τη θετική ή αρνητική στάση (π.χ. μια κατάφαση στην ιδεολογία της εργατικότητας, ή μια απέχθεια προς την άχρηστη σπατάλη ζωής για το κυνήγι του χρήματος).

Αντίστοιχα η ησυχία των προαστείων είναι μια μεταφορική ησυχία φύσης (αρμονίας, ηρεμίας, ανάπausης), ή η παγερή ησυχία του νεκροταφείου (ησυχία θανάτου, ακινησίας).

Το 1913 στο μανιφέστο του «Η τέχνη των θορύβων», ο φουτουριστής μουσικός Λουίτζι Ρούσσολο, έγραφε:

«Η αρχαία ζωή ήταν βυθισμένη στη σιωπή. Τον 19ο αιώνα με την εφεύρεση της μηχανής γεννήθηκε ο θόρυβος. Σήμερα ο θόρυβος θριαμβεύει και πρωτοστατεί στις ευαισθησίες των ανθρώπων».²⁵

Ο Ρούσσολο εξερεύνησε για πολλά χρόνια το εκφραστικό περιεχόμενο των θορύβων, εφευρίσκοντας και τελειοποιώντας μηχανές που παρήγαγαν μουσική από συγκεκριμένους θορύβους (οι περίφημοι θορυβομελοποιοί-intonarumori). Οι αναζητήσεις του είχαν αφετηρία τους τη φουτουριστική μεταφορική ερμηνεία της πόλης σαν πελώριας μηχανής. Οι ενορχηστρώσεις των ήχων της πόλης, ήχων που μπορούν να εκφράζουν τη σύγχρονη ζωή, είναι το αντικείμενο και η προοπτική αυτής της τέχνης των θορύβων.

Στην επαναστατική αισιοδοξία των πρώτων χρόνων της Ρώσικης Επανάστασης στηρίχτηκαν κάποιες ανάλογες προσπάθειες να αναδειχτεί «η μουσική» της σύγχρονης πόλης. Η πίστη στη δύναμη της βιομηχανίας να εξασφαλίσει τα αγαθά και το μέλλον του αυριανού σοσιαλιστικού κόσμου γέννησε έναν ύμνο στην απελευθερωμένη εργασία: Το 1920, δόθηκε υπό την επίβλεψη του Μαγιακόφσκι μια «Συναυλία για σειρήνες εργοστασίων».²⁶

Ο κονστροκτουβιστής αρχιτέκτονας Lissitzky επιδίωξε με την εκτέλεση ηχητικο-θεαματικών πειραμάτων με μηχανικά μέσα να παράγει συμβάντα μέσα στο χώρο της πόλης. Συνέλαβε την ιδέα μιας τεράστιας εξέδρας-σκαλωσάς εφοδιασμένης με μηχανισμούς παραγωγής κίνησης, με φώτα και μεγάφωνα, όπου παίζονταν με τη μορφή «ηλεκτρομηχανικού θεάματος» σύγχρονες όπερες. Η πρώτη απ' αυτές ήταν η «Νίκη κατά του ήλιου», ένα συνολικό οπτικοακουστικό γεγονός που περιλάμβανε ηχητικά ποιήματα, μουσική και σκηνικά ζωγραφισμένα από τον Malevich και παρουσιάστηκε το 1913, στην τότε Πετρούπολη. Ολόκληρο αυτό το κατασκευασμένο περιβάλλον απλωνόταν στον ιστό της πόλης με τα φώτα και τους ήχους του, αποτελώντας σημείο αναφοράς και σχόλιο ταυτόχρονα του αστικού περιβάλλοντος.²⁷

Παρόμοιες προσπάθειες έγιναν και πρόσφατα από τον Γ.Ξενάκη· μάλιστα εδώ η ηχητική πλευρά ήταν η πιο βασική στην οργάνωση του συνολικού θεάματος μέσα στην πόλη. Το πόσο ένα τέτοιο θέαμα έχει άμεση συμβολική λειτουργία φάνηκε από την ιδέα του για τον γιορτασμό της Αθήνας σαν «Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης». Πολλοί απέδωσαν στο θέαμα λειτουργίες βιασμού της πόλης και των κατοίκων της, θεωρώντας το μεγαλομανή, ολοκληρωτική χειρονομία.

Ένας σύγχρονος θεωρητικός, ο P.Mariétan, προτείνει να εξερευνήσουμε την ηχητική της σύγχρονης πόλης (στην οποία αποδίδει την επικράτηση ενός συνεχούς άμορφου θορύβου) σε σχέση με την ηχητική της παλαιότερης προ-βιομηχανικής (όπου οι ήχοι ήταν πιο διαφοροποιημένοι, πιο ενδεικτικοί και πιο «ευχάριστοι»). Οι πειραματικές προσπάθειες των μουσι-

κών να σχολιάσουν την ηχητική κατάσταση της σύγχρονης πόλης, προτείνει να βασίζονται στην έννοια ενός «πλαστικο-ηχητικού συνεχούς» και να αναφέρονται στην ίδια την εμπειρία και την ερμηνεία του χώρου. Μια από τις ιδέες του έχει τη μορφή ηχητικής επενδυσης των δρόμων. Ο ήχος που κάνουν σταγόνες νερού που πέφτουν από διαφορετικό ύψος σε διαφορετικά υλικά χρησιμοποιείται για να μεταφέρει την ηχητική ατμόσφαιρα του συγκεκριμένου κάθε φορά δρόμου. Στην κεντρική πλατεία αντιστοιχεί ένα οπτικοακουστικό συντριβάνι, όπου συγκλίνουν οι ήχοι της πόλης.²⁸ Ένα τέτοιο μουσικό πείραμα δραστηριοποιεί τη μεταφορική δύναμη των ήχων του νερού και των ήχων της πόλης, αξιοποιώντας εκφραστικά τη μεταξύ τους αναλογία.

Οι ήχοι της βροχής, του αέρα, της καταιγίδας ή η υπόκωφη βοή του σεισμού, έχουν τη δύναμη να κάνουν τη φύση να εισβάλλει στο τεχνητό περιβάλλον και να μεταφέρουν την απειλή της ανεξάρτητα από το πόσο απόμακρη είναι στην πραγματικότητα. Στη διαλεκτική του φόβου και της αίσθησης ασφάλειας δημιουργούνται μεταφορικές ηχητικές εικόνες αναμέτρησης με τα στοιχεία της φύσης. Οι τέντες παφλάζουν στα ψηλά διαμερίσματα, σαν σε ιστιοφόρα που παραδέρνουν στο πέλαγος. Το ψιλόβροχο στην τσίγκινη στέγη είναι αφετηρία για μεταφορές τρυφερής προστασίας, μαλακής ροής πάνω σε αδιάβροχο ρούχο που προστατεύει μια βόλτα στη βροχή. Το γουργουρητό της υδρορόης μεταφέρει το ρυθμό της βροχής σ' ένα μεταλλικό θόρυβο και η φτερωτή καταγράφει με το τρίξιμό της την ένταση του ανέμου. Ο Μπασλάρ ερμηνεύει τη μορφή που δίνουμε στις υδρορόες από τον ήχο του νερού:

«Για να ξεράσουμε τη θύελλα σαν προσβολή, για να αποβάλλουμε τις φαρυγγικές βρισιές του νερού, έπρεπε να δώσουμε στην υδρορόη τερατώδεις μορφές, με τεράστια στόματα, χοντρόχειλες κερασφόρες, αχόρταγες... Η υδρορόη στάθηκε πριν γίνει εικόνα, ήχος, η τουλάχιστον, ήταν ήχος που βρήκε αμέσως την πέτρινή του εικόνα.»²⁹

Τυποποιημένοι ήχοι που αντιστοιχούν σε τύπους χώρων δραστηριοποιούν το συμβολικό μηχανισμό της ομοιότητας. Η παρουσία τους είναι ικανή να δημιουργήσει την εντύπωση του χώρου ή της δραστηριότητας, με την οποία είναι σχετισμένοι. Οι χτύποι της γραφομηχανής «δημιουργούν» το χώρο γραφείων, το κομπρεσέρ βεβαιώνει για τα έργα στο δρόμο, τα κουταλάκια του καφέ φέρνουν ατμόσφαιρα καφετέριας κ.ο.κ.

Οι ομοιότητες που διακρίνει κανείς σε ήχους της πόλης δημιουργούν το αναγκαίο υπόβαθρο για την ηχητική αναγνώριση των τόπων τους. Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι στον ήχο, αυτό που ονομάστηκε βεβαιωτική δύναμη του ομοιώματος είναι συνέπεια της έντονης πεποίθησης ότι ο ήχος αποτελεί πρώτα απ' όλα το ίχνος κάποιας δραστηριότητας. Πρόκειται για μια συνέπεια της προτεραιότητας που δίνεται στην εικόνα. Ο ήχος σταθερά παραπέμπει σ' αυτήν, λειτουργεί για να την κατασκευάζει, να την αναδεικνύει, να την τυποποιεί.

Ιδιαίτερη είναι η συμβολική βαρύτητα της ηχητικής ομοιότητας στην περίπτωση της ρυθμικής επανάληψης. Όπως η τυποποίηση και η μαζική παραγωγή ορίζει ένα περιβάλλον ομοιόμορφο, «εικόνα» της αλυσίδας παραγωγής, έτσι και οι διάφορες ηχητικές εκφράσεις αυτής της τυποποίησης παράγουν έναν ομοιόμορφο χώρο. Η αξία του ποσοτικοποιημένου εμπορεύσιμου χώρου γίνεται η αξία του εμπορεύσιμου ποσοτικοποιημένου χρόνου, την οποία μετρούν σταθερά επαναλαμβανόμενοι ήχοι. Το λεωφορείο περνάει κάθε δεκάλεπτο κάτω απ' τα παράθυρα του σπιτιού, ο ηλεκτρικός σιδηρόδρομος τραντάζει το πάτωμα κάθε πεντάλεπτο, το ρολόι ή το καμπαναριό μετράει τις ώρες, ενώ πιο ακαθόριστες ρυθμικότητες, όπως ο θόρυβος του ασανσέρ, ο βηματισμός του περαστικού, οι πόρτες των αυτοκινήτων που σταθμεύουν ή ο κλιματισμός που μπαίνει σε λειτουργία, ολοκληρώνουν ένα σκηνικό συμβολικών σχέσεων που καλύπτονται από τη βεβαιωτική δύναμη του ομοιώματος.

3

Η υφή του χώρου

Η θεωρία της Ενσυναίσθησης αποτέλεσε ίσως μια θεωρητική ευκαιρία για την ανάπτυξη του ρόλου της αφής στην ερμηνεία της αρχιτεκτονικής και του χώρου γενικώτερα. Και μ' αυτή την έννοια θα μπορούσε να αποτελέσει μια εξαίρεση στις κλασσικές θεωρίες της τέχνης που όλες σχεδόν τονίζουν τη σπουδαιότητα και την οργανωτική δύναμη της όρασης.

Η επιμονή στην πνευματικότητα της μορφής (πνευματικότητα στηριγμένη στην εικόνα, μια και η μορφή θεωρείται σα μια αφαιρετική νοητική διατύπωση των οπτικών δεδομένων) εξοστράκισε τον υλικό χαρακτήρα του χώρου και κράτησε την αφή και τις άλλες αισθήσεις στο ρόλο του υποτελούς φορέα ελασσόνων ερεθισμάτων. Ο τρόπος που μιλάει ο Μιχελής για την υφή των υλικών είναι χαρακτηριστικός:

«Η όλη κατεργασία της ύλης είναι βέβαια ανάλογη με τον όγκο του έργου, τη θέση του και κυρίως με το φως που αναδεικνύει την υφή του υλικού, αλλά και η κατεργασία αυτή δεν εχει σκοπό την ανάδειξη της υλικότητας αλλά το ξεπέρασμά της. Εκεί που αναδεικνύει την υφή της ύλης, της αφαιρεί και τη φυσική της υπόσταση, τη ζωντανεύει για να τη νεκρώσει και τη νεκρώνει για να τη ζωντανέψει. Αίγλη προσδίδει στην ύλη η τέχνη για να φανερώσει εκείνο που η τέχνη θέλει και αυτό δεν είναι η ύλη αλλά το πνεύμα της μορφής!»³⁰

Ποιές είναι όμως οι ιδιομορφίες της απτικής σχέσης με το χώρο που επιδρούν στη συμβολική λειτουργία;

Σ' αντίθεση με την όσφρηση και την ακοή, η αφή δεν έχει ένα σαφώς προσδιορισμένο κέντρο, ένα όργανο επιφορτισμένο με την πρόσληψη. Στην αφή περιλαμβάνουμε μια σειρά από αισθητηριακά ερεθίσματα που γίνονται αντιληπτά από το σύνολο του σώματός μας μέσω των νεύρων του δέρματος. Τα ερεθίσματα αυτά επηρεάζονται από την αίσθηση του θερμού και του ψυχρού, την αίσθηση της πίεσης, του πόνου και την ίδια την εμπειρία της κίνησης βιωμένης σαν δράση των μυών (κιναίσθηση όπως ονομάστηκε). Εκείνο που είναι σημαντικό όμως είναι ότι τα αισθητηριακά ερεθίσματα αποτελούν, ήδη από την πρόσληψή τους, νοητικά επεξεργασμένο υλικό με βάση κοινωνικές προτιμήσεις και κοινωνικά ανακλαστικά.

Ο υλικός κόσμος προσφέρεται στην αφή μέσω της υφής των υλικών. Στη διαφορετικότητα της υφής των διαφορετικών υλικών στρέφεται η επενδυση της υφής με κοινωνική αξία. Η υφή των υλικών δεν είναι απλά μια από τις φυσικές τους ιδιότητες. Όπως η τεχνική μπορεί να αποκτά ηθικό περιεχόμενο, να γίνεται «αληθινή», «καθαρή» ή «σωστή», έτσι μπορεί και τα υλικά να παρουσιάζονται σα να κρύβουν μέσα τους μια δικιά τους αλήθεια, σα να ανακαλούν κατευθείαν τη φύση τους. Με νοσταλγία ο F.L.Wright, στο κλασσικό του κείμενο «Για τη Φύση των Υλικών», αναφέρεται στην πρωτόγονη αρχιτεκτονική για να προβάλλει τη «φυσική» ηθική των υλικών:

«Τα υλικά στην πρωτόγονη αρχιτεκτονική ήταν το πιο σημαντικό. Πέτρα, τούβλο και ξύλο μιλούσαν ειλικρινά για την πέτρα, το τούβλο και το ξύλο. Αργότερα οι κατασκευαστές έχασαν απ' τα μάτια τους τη φύση με τούτη την ολοκληρωμένη έννοια.»³¹

Όμως η υφή των υλικών δρα συμβολικά όχι λόγω των φυσικών της χαρακτηριστικών, αλλά λόγω των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους η υφή επενδύεται με αξία. Άλλωστε τα φυσικά χαρακτηριστικά της υφής μπορούν να διαφοροποιούνται ανάλογα με τις συνθήκες πρόσληψής της. Οι θερμοκρασιακές αλλαγές επηρεάζουν την υφή. Κυρίως όμως ε-

πηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο η υφή αποκτά συμβολική αξία. Η καυτή λαμαρίνα του αυτοκίνητου φέρνει στο νου ένα εφιαλτικό καλοκαιρινό μποτιλιάρισμα της Αθήνας, ή τη δροσιά ενός θαλασσινού μπάνιου λύτρωσης. Τα παγωμένα μάρμαρα επιβάλλουν συμβολικές σχέσεις στηριγμένες σε αξίες θανάτου, επισημότητας, εγκατάλειψης αλλά και αναπάντεχης δροσερής ανάπαιδας μετά το περπάτημα στον ήλιο. Τα ζεστά σεντόνια μεταφέρουν την παρουσία ενός αγαπημένου ή μιας αγαπημένης.

Η υφή λοιπόν μπορεί να μεταφέρει αξίες. Μπορεί να μεταφέρει εμπειρίες, γεγονότα της κοινωνικής ζωής που για κάποιους έχουν αξία. Συλλογικές εμπειρίες και πρακτικές αναγνωρίζουν στην υφή συμβολικό περιεχόμενο, της αποδίδουν λοιπόν την ικανότητα να προσδιορίζει συμβολικές σχέσεις με το χώρο. Όμως την αφή η σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία την έχει δραστικά περιορίσει. Το άγγιγμα είναι φορτισμένο με μια ένταση που προκύπτει από μια σειρά απαγορεύσεις. Το άγγιγμα θεωρείται αυθάδεια, προσβολή, αυθαίρετη οικειοποίηση. Οριακή αποτρόπαια εμπειρία τα σύγχρονα πλαστικά γάντια: μια προσομείωση της αφής απονεκρωμένη από κάθε πραγματική εμπειρία. Ζούμε το χώρο τυλιγμένοι με την εικόνα του. Αυτή μας οδηγεί, αυτή μας πλημμυρίζει με χωρικές μορφές με συμβολικό περιεχόμενο. Η υφή του χώρου είναι απρόσιτη, μπορεί να είναι και απλά ενοχλητική. Η αίσθηση μεσολαβείται μόνιμα απ' τα ρούχα ή τα παπούτσια. Η επαφή μας με τα υλικά είναι μια επαφή χρήστης, εξυπηρέτησης, σχεδόν ποτέ δεν είναι επαφή έντασης, συμβολικής ανάγνωσης μέσω της αφής, εμπειρία επαφής.

Ίσως τα ταμπού της ερωτικής σχέσης ή η απονέκρωσή της μέσα από τον ηδονοβλεπτικό φετιχισμό της να απομακρύνουν την αφή από μια επιτρεπτή δημόσια ψυχαγωγία. Είναι τόσο προφανές ότι αισθητική απόλαυση μπορεί να προέρχεται μόνο από εικόνες και ήχους ή έστω μυρωδιές; Η γλυπτική είναι τόσο προφανές ότι πρέπει να είναι μόνο αντικείμενο ενταίνισης; Γιατί δεν αγγίζουμε τα γλυπτά, γιατί η γλυπτική όπως και οι άλλες τέχνες να μη συμβάλλει σε μια κριτική σχέση με το συμβολικό περιεχόμενο της υφής;

α. Η υφή σαν συμβατικό σημείο

Η υφή δεν αντιστοιχεί απλά σ' ένα υλικό, αλλά επηρεάζεται καίρια από τις συνθήκες κατεργασίας του, όπως επίσης και από το είδος του αντικειμένου για το οποίο προορίζεται. Μια σειρά από κοινωνικές συνήθειες, διατυπωμένες σε κανόνες ή όχι, καθορίζουν προτιμήσεις, διαμορφώνουν πρότυπα χρησιμοποίησης και συμβολικής ερμηνείας των υλικών. Στην Ελλάδα το μάρμαρο είναι το κατεξοχήν υλικό για την κατασκευή και τη διακόσμηση των τάφων. Μια επένδυσή τους με πλακάκια θα μας φαινόταν απαράδεκτη, γελιοποιητική και άσχετη με την παγερότητα του θανάτου που αποπνέει μια μαρμάρινη ταφόπετρα. Και όμως στο Μαρόκο οι περισσότεροι τάφοι (και όχι μόνο των φτωχών) είναι στολισμένοι με πλακάκια, χωρίς η υφή τους να προσβάλλει την αίσθηση του θανάτου που αποπνέουν αναμφίβολα για τους Μαροκινούς. Με τον ίδιο τρόπο η τραχύτητα του γυμνού μπετόν αποτέλεσε τη σημαία του αρχιτεκτονικού μπρουταλισμού (*brutalism*) σε αντίθεση με προηγούμενες εποχές που πίστευαν στην υφή (και τη μορφή βέβαια) του λείου επιχρίσματος.

'Όλα αυτά βέβαια δεν πρέπει να οδηγήσουν στη σκέψη ότι μόνο η συμβολική διάθεση είναι που κατευθύνει στην επιλογή, την κατεργασία ή τη χρήση των υλικών. Οι οικονομικές συνθήκες είναι εκείνες που προσφέρουν και οριοθετούν το πλαίσιο επιλογών, μια και τα υλικά και η επεξεργασία τους έχουν οικονομική αξία και τις περισσότερες φορές είναι η οικονομική τους αξία που δρα σαν υπόβαθρο της συμβολικής τους αξίας. Βέβαια οι οικονομικοί παράγοντες δεν προσδιορίζουν μονοσήμαντα τις επιλογές: πάντα και στις πιο «φτωχές» οικονομίες υπάρχουν περιθώρια εκλογών, διαμορφώνονται πολιτισμικές προτιμήσεις.

Η υφή λειτουργεί σαν ίχνος στο βαθμό που προσανατολίζει τον ερμηνευτή του χώρου σε γεγονότα ή συνθήκες ζωής και εκφράζει την πιθανή ή επιθυμητή παρουσία τους. Είναι μ' αυτή την έννοια που η υφή θεωρείται σαν αποτέλεσμα κάποιου αιτίου και τούτο ακριβώς το αίτιο δηλώνει.

Μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι η υφή των υλικών είναι ταυτόχρονα και το ίχνος τους. Ψηλαφώντας στο σκοτάδι μπορούμε να αναγνωρίζουμε από την υφή της μια ξύλινη επιφάνεια, ένα τζάμι ή έναν αδρά σοβαντισμένο τοίχο. Η ψηλάφιση όμως είναι λίγο πιο σύνθετη σαν εμπειρία απ' ό,τι φαίνεται σε πρώτη ματιά. Η υφή παραπέμπει πράγματι σε μια εικόνα κι όμως η εικόνα τούτη δεν είναι η εικόνα του υλικού, αλλά η εικόνα ενός αντικειμένου φτιαγμένου από ένα τέτοιο υλικό. Η υφή δηλώνει αντικείμενα, μπορεί να αναπαραστήσει νοερά τη μορφή τους και κάνοντας κάτι τέτοιο δραστηριοποιεί το συμβολικό μηχανισμό που εφοδιάζει τούτα τα αντικείμενα με ιδιότητες. Δεν είναι λοιπόν η υφή ένα ίχνος του υλικού δια του υλικού, αλλά ένα ίχνος που παραπέμπει σε συγκεκριμένες συνθήκες εμφάνισης του υλικού, συνειδητά ή ασυνείδητα συνδεδεμένες με αποθέματα μνήμης.

Όταν τα μάτια είναι ανοιχτά η λειτουργία της αφής είναι πιο άμεσα εξαρτημένη από την όραση. Η όραση μπορεί να δραστηριοποιεί μια νοερή ψηλάφιση, ή ακόμα περισσότερο μπορεί να δραστηριοποιεί εμπειρίες που έχουν βιωθεί σε παρόμοιες ή διαφορετικές συνθήκες.

«Είναι η ανάμνηση αππικών εμπειριών που μας καθιστά ικανούς να εκτιμούμε την υφή.»³²

Καθώς περπατά κανείς στο δρόμο και δρασκελίζει το πέτρινο κατώφλι μιας εξώθυρας για να βρεθεί σ' ένα λείο μωσαϊκό ή ένα ξύλινο πάτωμα, νοιώθει τούτες τις μεταβολές με τα πόδια του, όσο και να τις αλλοιώνουν τα παπούτσια.

Αν συγκεντρώσει κανείς την προσοχή του σε τέτοιες μεταβολές, και σίγουρα όσοι έχουν στερηθεί την όρασή τους το κάνουν, μπορεί να τις χρησιμοποιήσει σαν ένα πλούσιο τρόπο ανάγνωσης του χώρου. Είναι άλλωστε κοινή η εμπειρία της διαφοράς που αισθάνεται το πόδι μας όταν, συνηθισμένο στις πλάκες του πεζοδρομίου ή στην άσφαλτο, βρεθεί ξαφνικά να πατάει στο χώμα ή στην άμμο. Νομίζω ότι ο τρόπος που αποκαθίσταται μια συμβολική σχέση με το χώρο της α-

κρογυαλιάς δεν μπορεί να κατανοηθεί σε πληρότητα, αν δε μνημονεύετε η αίσθηση του βουλιάγματος στην άμυνα.

Η σύγχρονη πανταχού παρουσία της εικόνας έχει καταφέρει η υφή να γίνεται αντιληπτή μόνο μέσω της εικόνας. Η διαφορετική υφή των υλικών περιορίζεται σε ό,τι «φαίνεται» απ' αυτήν τη διαφορετικότητα. Ένα σωρό επενδύσεις αντικειμένων και χώρων με υποκατάστατα υλικά στηρίζονται στην οφθαλμαπάτη, την αφή όμως δεν την ξεγελούν. Η όραση μεσολαβεί έτσι μια συμβολική σχέση με το χώρο βασισμένη σε «ψευτικά» ίχνη. Υπάρχει μια ολόκληρη στρατηγική της οπτικής παραπλάνησης που εξαπατά και ως προς τη μορφή και ως προς την υφή, επιδιώκοντας να παρουσιάσει υλικά ευτελή ως βαρύτιμα. Κατά κάποιο τρόπο ο καπλαμάς ή το πλαστικό σασί με νερά ξύλου ή ο σοβάς με όψη μαρμάρου είναι ίχνη μιας οπτικοποιημένης υφής που το συμβολικό τους περιεχόμενο καταρρέει, ή καλύτερα ανατρέπεται, αν η αφή μεσολαβήσει την ερμηνεία τους.

Η ίδια η κατεργασία του υλικού μπορεί να έχει την αξία ίχνους. Η κατεργασία είναι που διαμορφώνει την υφή, επομένως στην παραγωγή αντικειμένων και χώρων η υφή αποτελεί προϊόν επιλογών του δημιουργού (ή του σχεδιαστή ανάλογα με το είδος της παραγωγής) και έτσι αποκτά μια επιπλέον διάσταση: δηλώνει τη σημασία που έχει για το χώρο και τις χρήσεις του η επιφάνεια, δηλώνει έμμεσα το είδος και το κόστος της εργασίας που χρειάστηκε για την κατεργασία.

Η κατεργασία, έστω και στοιχειώδης, είναι το ίχνος της ανθρώπινης παρέμβασης. Το γεγονός ότι μπορούμε να διακρίνουμε την υφή του ξύλου στη φυσική του κατάσταση (σαν κλαδί, κορμό, κ.λ.π.) από την υφή του μετά την κατεργασία, μας βοηθάει να αναγνωρίσουμε κομμάτια που πάνω τους πέρασε το ανθρώπινο χέρι και άλλα που λείανε η θάλασσα και ξέρανε ο ήλιος.

Σε μια εποχή που το μηχανικά παραγόμενο αντικείμενο είναι ο κανόνας και το χειροτέχνημα η εξαίρεση, η υφή αποκτά μια περιέργη ικανότητα να σημαίνει ακριβώς την αυθεντικότητα του χειροποίητου. Κάποτε μια τέλεια αφεγάδιαστη επιφάνεια ήταν δείγμα (ίχνος λοιπόν) της μαστοριάς του δη-

μιουργού. Ένα λείο μεταλλικό ή ρύλινο αντικείμενο μιλούσε για τη δουλειά, την επιδεξιότητα, το μεράκι, την υπομονή του τεχνίτη.³³ Η ατέλεια ήταν δείγμα έλλειψης τέχνης. Σήμερα που το αντικείμενο βγαίνει απ' τη μηχανή στιλβωμένο, τέλειο (και η παραμικρή ατέλεια είναι λόγος για να πεταχτεί πριν φτάσει κάν στην κατανάλωση), οι ελαφρές ατέλειες που δημιουργεί το ανθρώπινο χέρι γίνονται σημάδι ασφαλές του χειροποίητου. Και η ειρωνία θέλει η αντιστροφή να γίνεται ακόμα μια φορά: αντικείμενα με σκηνοθετημένες ατέλειες, ίδια όλα, με ίδιες ατέλειες, παράγονται μαζικά σα «χειροτεχνήματα». Ολόκληρος ο τρόπος παραγωγής μιας κοινωνίας παρών σε μια πτυχή μόνο της συμβολικής σχέστης: η υφή σαν ίχνος της κατεργασίας, σαν ίχνος που επιβεβαιώνει, έστω και θέλοντας να παραπλανήσει τους καταναλωτές, τις αξίες ενός πολιτισμού της αλυσίδας παραγωγής.

Τα υλικά τα κατεργάζεται και ο χρόνος. Το πέρασμά του αφήνει στα υλικά τα σημάδια του. Οι διαφορετικές στιγμές στην ιστορία ενός χώρου, η φθορά και η αλλοίωση που προκαλούν τα φυσικά φαινόμενα, αποτυπώνουν στην υφή των υλικών το χρόνο:

«...έκανε μια κίνηση σα νά ’θελε να φύγει, το χέρι του άγγισε την πόρτα. Το παμπάλαιο ξύλο σα να αντέδρασε, σα να του έδωσε κουράγιο προσφέροντάς του την πείρα, τη γνώση του, όλη την περασμένη ζωή που είχε συγκρατήσει μέσα του κάθε ίνα: αποχαιρετισμοί, καλοσωρίσματα, άνθρωποι που δίσταζαν μια τελευταία φορά, και αγγίζοντας το άψυχο υλικό του παράδιναν όλα τα όνειρά τους μαζί, όλες τις χαρές, όλες τις λύπες.»³⁴

Οι ξεφτισμένοι σοβάδες των νεοκλασσικών είναι ίχνη. Ίχνη είναι και οι τρύπες από τις σφαίρες του εμφύλιου. Ίχνος είναι και το φαγωμένο μπράτσο της πολυθρόνας που διάβαζε ο πατέρας. Ίχνος και οι βαθουλωμένες επιφάνειες των μαρμάρινων σκαλοπατιών ή οι χαραγμένοι σοβάδες στο σταθμό, στη σκοπιά, στο κελλί της φυλακής.

Ένας ολόκληρος κτιριακός πολιτισμός μπορεί να χαρακτηριστεί από τον τρόπο που τα υλικά που μεταχειρίζεται απο-

ροφούν το χρόνο, μεταφέρουν στην υφή τους τα ίχνη του. Υπάρχουν υλικά της αιωνιότητας που διεκδικούν μια δόξα πέρα απ' τη φθορά: Ναοί και μνημεία πέτρινα αμφισβητούν το χρόνο. Υπάρχουν υλικά που αντιστέκονται στη φθορά ρουφώντας κάθε στιγμή της ιστορίας, όπως το ξύλο που πλάθεται μέσα στη χρήση του, ζωντανό όσο και κείνοι που το κατοικούν. Υπάρχουν υλικά που υπερηφανεύονται όχι ότι επικρατούν της φθοράς, αλλά ότι η φθορά δεν τ' αγγίζει, γιατί αλλάζουν, ανανεώνονται. Είναι τα υλικά του δικού μας πλαστικού πολιτισμού: σκεύη και αντικείμενα παλιώνουν σε μια στιγμή και πετιούνται, για νάρθουν άλλα ολόϊδια να πάρουν τη θέση τους: τα ίχνη του χρόνου χάνονται πριν να γίνουν κίνητρα συμβολικών σχέσεων. Υπάρχουν ακόμα υλικά που δεν ανέχονται κανένα ψεγάδι στην επιφάνειά τους: η παραμικρή ατέλεια επιδιορθώνεται ή προκαλεί την αντικατάστασή τους: είναι οι λαμαρίνες των αυτοκινήτων και των συσκευών, τα αλουμίνια των παραθύρων και των επίπλων. Ίσως τελικά κάθε πολιτισμός, στα υλικά που χρησιμοποιεί και ανακαλύπτει, ν' αποτυπώνει και την ίδια την άποψή του για την ιστορία. Οι επιλογές του για τη χρήση τους στη διαμόρφωση των χώρων, είναι έτσι έμμεσα, επιλογές που επηρεάζουν την ιστορία της συμβολικής «υφής» των χωρικών μορφών.

Η υφή των υλικών σε όλους τους κτιριακούς πολιτισμούς ήταν ένα κατεξοχήν ε μ β λη ματικό σημείο, συνώφιζε τρόπους ζωής και μοντέλα συμπεριφοράς. Στον πολιτισμό της σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας εντελώς χαρακτηριστική ήταν η διένεξη γύρω από το χαρακτήρα νέων υλικών όπως το μπετόν και το σίδερο, όπως ενδεικτικός ήταν και ο τρόπος που τα υλικά αυτά συμπύκνωναν αξίες μέσω της υφής τους πέρα από την έκδηλη «ηθική» της κατασκευής μέ την οποία σχετίζονταν.

Η εξοικείωση με την υφή του μέταλλου που κυρίεψε την οικοδομική δραστηριότητα, από τους πανύψηλους ουρανοξύστες μέχρι τα πιο κοινά κουφώματα αλουμινίου, είναι ένα γεγονός που επέκτεινε το συμβολικό δυναμικό των μεταλλικών στοιχείων του χώρου και ενίσχυσε τον εμβληματικό χαρακτή-

ρα τους. Η λεία, ψυχρή επιφάνεια αντιπροσωπεύει μια αίσθηση μηχανικής τελειότητας, μια αξία επάρκειας, ακρίβειας και εξυπηρετικότητας, τέτοιας που αποδίνεται μόνο στις μηχανές.

Ο ιστορικός τέχνης H.Reed παρατηρεί ότι τα τέσσερα πέμπτα της σύγχρονης γλυπτικής είναι φτιαγμένα από μέταλλο, μιλάει για μια «Νέα Εποχή του Σιδήρου». ³⁵ Η εμβληματική λειτουργία του μέταλλου αναδεικνύεται από τη σύγχρονη γλυπτική: μεταλλικές επιφάνειες φινιρισμένες και γυαλιστερές ή αδρές, γεμάτες από «ατέλειες» της χύτευσης ή της σφυρηλάτησης, επιφάνειες-κομμάτια δομικών στοιχείων (ενδιαφέροντα είναι εδώ τα εκφραστικά πειράματα του γλύπτη Anthony Caro) με την αντίστοιχη υφή και βάρος, κομμάτια από λαμαρίνες αυτοκινήτων ή σκουριασμένα παλιοσίδερα. Όλη η ιστορία της ζωής του μέταλλου στον πολιτισμό μας μοιάζει να εμπνέει τη σύγχρονη γλυπτική. Όπως παρατηρεί ο Reed:

«Η σύγχρονη γλυπτική μπορεί κάποιες φορές να χρησιμοποιεί μια γυαλισμένη επιφάνεια για να τονίζει μια επικρατούσα τραχύτητα. Ακόμα, για ν' αποφεύγει οποιαδήποτε υπόνοια εμπρόθετης χειροτεχνικής τέχνης καταφεύγει στη χρήση παλιοσίδερων ή τη χρησιμοποίηση μηχανικών σφυριών και πρεσσών που πρεσσάρουν τέτοια έτοιμα υλικά παράγοντας άμορφα συσσωματώματα. (Chamberlain, Cesar)»³⁶

Οι καθημερινές εμπειρίες του χώρου αποδίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στην εμβληματική παρουσία της υφής: Για μια παρέα που παίζει συχνά χαρτιά, η υφή της τσόχας πρέπει να λειτουργεί εμβληματικά, συμπυκνώνοντας το γεγονός του παιχνιδιού. Όσοι συνθίζουν τα ταξίδια με το αεροπλάνο, μπορεί να έχουν ταυτίσει την εμπειρία τους με την πάντα ίδια υφή των υφασμάτινων καθισμάτων του αεροπλάνου, ή των πλαστικών της αίθουσας αναμονής. Το πλαστικό χρώμα στους τοίχους των σπιτιών αντιπροσωπεύει μια κάποια αίσθηση καθαριότητας, που διαφοροποιείται από εκείνη των πλακακιών ή της λαδομπογιάς. Τα πλακάκια και η υφή τους (όταν είναι βρεγμένα ή θαμπά από τους υδρατμούς) αντιπροσωπεύουν επαρκώς μιαν εντύπωση λουτρού, ενώ η λα-

δομπογιά συμπυκνώνει την εντύπωση ενός καθαρού τοίχου κουζίνας. Ακόμα η αίσθηση του μαρμάρινου τραπεζιού συμπυκνώνει την εικόνα του παραδοσιακού καφενείου, ενώ η αίσθηση της φορμάικας συμπυκνώνει την εικόνα του σύγχρονου φαστ-φουντ.

Η καθοριστική υφή κάποιων χώρων της ζωής μας μπορεί ν' αποκτά εμβληματική λειτουργία, ν' αντιπροσωπεύει μια στιγμή, μιαν εμπειρία, μιαν αξία:

«Ξανάβρισκε τις πουπουλένιες ώρες που είχε περάσει παιδί χωμένος στο βάθος του σκοτεινού μαγαζιού του πατέρα του, που ήταν χοντρέμπορος μάλλινων και βαμβακερών υφασμάτων»³⁷

Η υφή μπορεί να λειτουργεί και σα σύστοιχο συμβατικό σημείο. Αρκεί η υφή των χώρων να αντιστοιχεί σε εμπειρίες και γεγονότα που έχουν επενδυθεί με αξίες. Οι σχέσεις ομολογίας που δημιουργούνται έτσι, προκαλούν συμβολικές σχέσεις με το χώρο. Ένα τυπικό συμπεριφοράς σ' ένα χώρο μπορεί να ορίζεται και από μια συστοιχία σημείων που αντιστοιχούν στη διαφορετική υφή, για παράδειγμα, του πατώματος: είσοδος με μαρμάρινες πλάκες, σαλόνι με ξύλινο πάτωμα και ακριβά χαλιά, υπνοδωμάτια με φλοκάτες, μπάνιο με πλακάκι, βεράντα με μωσαϊκό.

Απλές συμβολικές σχέσεις ορίζουν κανόνες σύστοιχων σημείων στο δρόμο: η υφή της ασφάλτου είναι απαγορευτική για τον πεζό, οι πλάκες του πεζοδρομίου αποτελούν γι' αυτόν συμβολικά σίγουρο έδαφος.

Η καθημερινότητα και η ρουτίνα της πόλης οργανώνεται στον καθένα μας και σα μια σειρά σύστοιχων σημείων υφής όσο κι αν κύρια οι εικόνες είναι που σφραγίζουν σα σύστοιχα σημεία μια καθημερινή διαδοχή εμπειριών χώρου: η υφή του υγρού αέρα το πρωί, η αίσθηση της πλαστικής χειρολαβής στο λεωφορείο, το ελαφρό τρέμουλο της ξύλινης σκάλας, η πλαστική πλάτη της καρέκλας, η κρύα φορμάικα του γραφείου, τα χαρτιά, ο ήλιος που μπαίνει για λίγο το μεσημέρι απ' το παράθυρο, μετά πάλι το λεωφορείο, η υφή των κλει-

διών, το κρύο νερό στο πρόσωπο, η αναπαυτική αίσθηση του καναπέ, το χουζούρι στα σκεπάσματα το πρωί... και ο κύκλος συνεχίζεται.

β. Μεταφορική υφή

Τεράστιο και πλούσιο μεταφορικό δυναμικό αντλεί η υφή μέσα από τη σύγκρισή της με την υφή του ανθρώπινου δέρματος. Σπάνια τούτη η σύγκριση γίνεται χωρίς την πρόθεση να εκδηλωθεί η ροή αξιών, φορτίσεων και εκφραστικής δύναμης, από την αίσθηση του σώματος στην αίσθηση της απτικής εμπειρίας που προκάλεσε τη σύγκριση.

Η υφή του ανθρώπινου σώματος είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον ερωτισμό του, η αίσθησή της όχι μόνο υπενθυμίζει ή δηλώνει ερωτικές απολαύσεις, αλλά μπορεί και να παράγει την ερωτική διάθεση. Όποια σύγκρισή της λοιπόν με τούτη την υφή, φορτίζεται άμεσα με τον ερωτισμό της ανθρώπινης επαφής, είτε στην άμεση εκδήλωσή του στην ερωτική πράξη, είτε στις τόσες συγκαλυμμένες εκδηλώσεις του που περιλαμβάνουν τα μητρικά χάδια, τα χάδια των φίλων ή τα τυχαία αγγίγματα σωμάτων στο πλήθος του λεωφορείου, του δρόμου ή της συγκέντρωσης.

Η μεταφορική δύναμη της υφής μπορεί να είναι τέτοια που να προκαλεί την εκφόρτιση μιας ερωτικής διάθεσης που για οποιοδήποτε λόγο δεν μπορεί να εκφραστεί στο κατεξοχήν αντικείμενό της:

«Ο Βέρθερος πολλαπλασιάζει τις εκδηλώσεις ερωτισμού: ασπάζεται το φιόγκο που του χάρισε η Καρλότα για τα γενέθλιά του, το μπιλιέτο που του στέλνει (βάζει ακόμα άμμο στο στόμα του), τα πιστόλια που εκείνη άγγιξε». ³⁸

Όπως το διατυπώνει και στη γενική του μορφή ο Μπαρτ, στα «Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου», το παράδειγμα εκφράζει τούτη την αρχή:

«Κάθε αντικείμενο που αγγίζεται από το σώμα του αγαπημένου πλάσματος γίνεται μέρος αυτού του σώματος και το υποκείμενο δένεται μαζί του περιπαθώς»³⁹

Σ' αυτή τη μορφή μεταφορικής ερμηνείας της υφής δραστήριο ρόλο παίζει η περιοχή του σώματος που δέχεται το αισθητήριο ερέθισμα. Το μικρό παιδί κουλουριάζεται κρατώντας σφιχτά την κουβέρτα του, αποζητώντας στη ζεστασιά και τη μαλακή υφή της την απούσα μητέρα. Ξαπλωμένοι με την κοιλιά στο χαλί ή στην άμμο ζούμε μεταφορικά ένα ερωτικό αγκάλιασμα, ακουμπώντας το μάγουλο στο ξύλο του τραπεζιού ή στο μαλακό καναπέ μπορεί να αναζητάμε μέσα στη στεναχώρια μας ένα παρηγορητικό χάδι. Δε χρειάζεται άλλωστε να αναφερθεί πόσο σημαντική είναι η συμμετοχή της υφής του χώρου στην πρόκληση ή τη στήριξη μιας ερωτικής φαντασίωσης:

«Τα δάχτυλά του που διασκέλιζαν ασταμάτητα μπρος πίσω το μάρμαρο του μπαρ, τα ένιωθε στη ράχη της, να της μετρούν τους σπονδύλους.»⁴⁰

Τη σχέση του δημιουργού με το γλυπτό μπορούμε νομίζω να τη θεωρήσουμε σα μια σχέση ενδεικτική στην οριακότητά της, για το πώς ο χώρος μπορεί να βιωθεί σε κάποιες άλλες διαστάσεις, μέσω κάποιων ευαισθησιών που δεν έχουμε καλλιεργήσει. Γιατί στη γλυπτική είναι που η συμβολική σχέση με την υφή εγκαθίσταται ταυτόχρονα με την ίδια την παραγωγή της υφής και η ερωτική σημασία της υφής προκύπτει και μεταλάσσεται με τη δημιουργία της. Να πώς περιγράφει ο γλύπτης A. Caro τη σχέση του με κάποια υλικά, καθώς έψαχνε το εκφραστικό δυναμικό τους:

«Βρήκα, πως είναι δύσκολο και όχι ευχάριστο να χειριστείς μερικά υλικά, απλά γιατί δεν έχουν αρκετή φυσική πραγματικότητα. Δεν είναι αρκετά καθαρό πού βρίσκεται η επιδερμίδα —όχι η επιδερμίδα, μάλλον η επιφάνειά τους».⁴¹

Πίσω απ' τα λόγια του και ιδιαίτερα πίσω απ' τη διόρθωση

της λέξης που κάνει, προτιμώντας την αφηρημένη «επιφάνεια» αντί τη σφύζουσα από μεταφορική δύναμη «επιδερμίδα», διακρίνει κανείς μια διάθεση σωματομορφικής ερμηνείας του υλικού. Οι γλύπτες όταν μιλούν για τα υλικά, συχνά τα μεταχειρίζονται σα να έχουν ζωή: σίγουρα τούτη τη «ζωή» παρέχει πρώτα και κύρια η αναλογία τους με το ψηλαφούμενο ανθρώπινο σώμα.

Η ίδια η προέλευση και η συμπεριφορά κάποιων υλικών απέναντι στο χρόνο μπορεί να ενισχύει τη συμβολική τους φόρτιση. Το ξύλο πάντα λέμε ότι είναι ζωντανό υλικό. Και η ζωή του βέβαια δεν έγκειται στο ότι αλλάζει σε σχέση με τις συνθήκες του περιβάλλοντος (θερμοκρασία, υγρασία), όσο κι αν κάτι τέτοιο εννοείται όταν χρησιμοποιείται αυτή η έκφραση στην οικοδομική. «Ζωντανό» είναι το ξύλο επειδή μπορούμε να διακρίνουμε την προέλευσή του από ένα μέρος της φύσης, γιατί φθείρεται με τρόπους που αναλογούν στη φυσική ή την ανθρώπινη φθορά. Όσο μάλιστα η μορφή του πλησιάζει τη φυσική (στους στύλους ή τους ακατέργαστους κορμούς), τόσο η αναλογική δύναμη της υφής του ενισχύεται. Η υφή του ξύλου και η συμβολική λειτουργία της επηρεάζεται άμεσα από τη μορφή των κατασκευασμάτων που υλοποιεί και βέβαια τη συμβολική αξία που αυτά αποκτούν. Και μόνο στις κοινές παιδικές αναμνήσεις ν' ανατρέξει κανείς, τούτη η παρατήρηση φαίνεται να επιβεβαιώνεται. Πόση η διαφορά της οικειότητας της κρυψώνας μέσα στο ξύλινο βαρέλι απ' την απογοήτευση μπρος στην κλεισμένη κατάμουτρα ξύλινη πόρτα των γονιών, και πόση οργή στην ανάμνηση της αίσθησης του πόνου από τον ξύλινο χάρακα του δάσκαλου! Όπως λέει και ο I.Gianou σχολιάζοντας την γλυπτική του Brancusi:

«...το ξύλο προσφέρεται με περισσότερη ευκολία για την τυρβώδη έκφραση των αντιφάσεων της ζωής»⁴²

Στο καλλιτεχνικό κίνημα του Σουρρεαλισμού, δίπλα στα τόσο προκλητικά πειράματα για την απατηλή ευλογοφάνεια της εικαστικής αναπαράστασης, θα βρούμε και έργα που υ-

πονομεύουν τις συνήθειές μας σε σχέση με την υφή. Ο Marcel Duchamp στο έργο του «Why not sneeze Rrose Selavy» (1921) έκλεισε μέσα σε ένα κλουβί πουλιών διάφορα παράταιρα αντικείμενα (ένα κόκκαλο, ένα θερμόμετρο και ένα ξύλο) και κυρίως ένα σωρό από κύβους που μοιάζουν με κύβους ζάχαρης, αλλά είναι κομματάκια από μάρμαρο. Ακριβώς γιατί πρόκειται για αντικείμενο και όχι για πίνακα, το παιχνίδι της «διαστρέβλωσης» της υφής είναι παρόν δίπλα σ' εκείνο της απροσδόκητης σχέσης μορφής και υλικού.

Η Meret Oppenheim στο δικό της έργο *Objet (fur breakfast)* (1936) έντυσε ένα κοινό φλυτζάνι του καφέ και το πιάτο του με γούνα, προκαλώντας ένα σοκ στην αίσθηση της υφής που περιμένει κανείς απ' το σκεύος.

Και των δύο έργων η λειτουργία δεν εξαντλείται βέβαια στις «απτικές απάτες» που σημείωσα, τα ανάφερα όμως σα δείγματα διερεύνησης της σχέσης της μεταφορικής δύναμης της υφής με το συμβατικά προσδιορισμένο συμβολικό της περιεχόμενο. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένας σχολιαστής αποδίδει στο γούνινο φλυτζάνι «νύξεις διεστραμμένων περιπτύξεων»⁴³

VI. ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ



Τούτη εδώ η κοινωνία, όπως και κάθε άλλη, κατασκευάζει το χώρο της σύμφωνα με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις και ιεραρχίσεις της. Πρόκειται για μια κατασκευή που δεν εξαντλείται μόνο στον υλικό μετασχηματισμό, αλλά περιλαμβάνει όλους εκείνους τους τρόπους, με τους οποίους η συγκεκριμένη κοινωνία αντιλαμβάνεται το χώρο της, αναγνωρίζει σ' αυτόν τις αξίες και τους στόχους της. Κάθε κοινωνία ρυθμίζει λοιπόν, όχι μόνο τους όρους του υλικού μετασχηματισμού του χώρου, αλλά και τους όρους της σχέσης των μελών της μ' αυτόν. Έτσι ο χώρος αποτελεί μια υλική πραγματικότητα ορισμένη απ' την ιδιαίτερη οπτική της κοινωνίας, η οποία τη συγκροτεί σαν πεδίο της εμπειρίας και της δράσης των μελών της. Οποιαδήποτε εμπειρία του χώρου, οποιαδήποτε σχέση με το χώρο, αποτελεί αναγκαστικά κοινωνική εμπειρία, παίρνει το περιεχόμενο και την αξία της μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινωνία.

Η συμβολική σχέση με το χώρο είναι μια σχέση προβολής

που επενδύει το χώρο με κοινωνικές αξίες. Ο χώρος σαν κοινωνική εμπειρία δεν υπάρχει έξω από τέτοιες σχέσεις προβολής και γι' αυτό η μελέτη των τρόπων που παράγονται οι συμβολικές σχέσεις, των μηχανισμών που ρυθμίζουν τη λειτουργία τους, δεν μπορεί παρά να έχει σα στόχο τη συμβολή της στη συγκρότηση του πεδίου της κοινωνικής εμπειρίας του χώρου.

Μετά τη βιομηχανική επανάσταση, η εμπορευματική παραγωγή που χαρακτηρίζει τούτη την κοινωνία συνδέθηκε απόλυτα με τη βιομηχανία σαν παραγωγική δύναμη. Η βιομηχανία εξασφάλισε τις προϋποθέσεις για μια διαρκώς διευρυνόμενη μαζική παραγωγή εμπορευμάτων και αποτέλεσε τον απαραίτητο όρο για την καπιταλιστική ανάπτυξη.

Για πρώτη φορά στην ανθρώπινη ιστορία, έγινε δυνατό αντικείμενα απόλυτα όμοια να παράγονται σε τεράστιες ποσότητες και με μεγάλες ταχύτητες. Και αυτή τη δυνατότητα δεν την έδωσε απλά μια συγκεκριμένη παραγωγική διαδικασία (η μέθοδος της αλυσίδας παραγωγής), αλλά την απαίτησε ένα κοινωνικό σύστημα που στη λογική του βρίσκεται η όλο και μεγαλύτερη παραγωγή εμπορευμάτων και η διάθεσή τους σε διαρκώς αυξανόμενες αγορές, πράγμα που εξασφαλίζει κέρδη και δύναμη στις τάξεις που κυριαρχούν.

Η αποτελεσματικότητα της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής βασίζεται απόλυτα στη λογική της τυποποίησης. Επιστήμονες και τεχνικοί σχεδιάζουν προϊόντα με συγκεκριμενοποιήσιμες προδιαγραφές και εξασφαλίζουν τεχνικές διαδικασίες που εγγυώνται την παραγωγή σε μεγάλες ποσότητες όμοιων, «χωρίς ελαττώματα» αντικειμένων. Είναι φανερό ότι η τυποποίηση δεν αποτελεί μια τεχνική επεξεργασία, έστω και αν στο μεγάλο της μέρος την φέρουν σε πέρας τεχνικοί. Καθώς η προσοχή των βιομηχανιών είναι στραμμένη στην αγορά, στην πώληση προϊόντων που θα φέρει το κέρδος, η μέριμνά τους εστιάζεται στο με ποιό τρόπο θα καταφέρουν να αυξήσουν τις πωλήσεις. Χρειάζεται ένα καταναλωτικό κοινό προετοιμασμένο να δεχτεί τα προϊόντα, πεισμένο ότι πρόκειται να του προσφέρουν κάτι που έχει ανάγκη. Χρειάζεται οι σύγχρονες επιχειρήσεις να έχουν τη δύναμη να πείθουν ότι πω-

λούν κάτι που οι αγοραστές έχουν ανάγκη, και αυτή η πειθώ αποτελεί μια διαδικασία κυριολεκτικής κατασκευής των αναγκών. Αν η τυποποίηση διατρέχει όλη την παραγωγική διαδικασία, διατρέχει εξίσου και τη διαδικασία της κατανάλωσης. Τυποποιημένες ανάγκες διαμορφώνονται έτοιμες να δεχτούν τυποποιημένα προϊόντα για την ικανοποίησή τους. Και βέβαια ο σχεδιασμός των προϊόντων, απ' την αρχή παίρνει υπόψη του τη μελλοντική υποδοχή του κοινού: τα προϊόντα σχεδιάζονται για να πουληθούν.

Η τυποποίηση ξεκινάει σαν τυποποίηση προϊόντων και φτάνει να γίνεται τυποποίηση καταναλωτικής συμπεριφοράς. Για μια κοινωνία όμως, που τα πάντα τα μετατρέπει σε εμπορεύματα και εμπορευματοποιεί το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων, η καταναλωτική συμπεριφορά είναι η ανθρώπινη συμπεριφορά ολόκληρη. Η πρόβλεψη και η ρύθμισή της γίνεται πρόβλεψη και ρύθμιση της κοινωνικής ζωής γενικά. Και σ' αυτήν τη λειτουργία εναπόκειται κατά κύριο λόγο η εξασφάλιση της ουσιαστικής ενσωμάτωσης κάθε κοινωνικής σχέσης στις αρχές και τις αξίες της κοινωνίας.

Δίπλα στην κατεξοχήν βιομηχανία παραγωγής αγαθών έχουμε τη βιομηχανία της κουλτούρας, δηλαδή τη βιομηχανία της παραγωγής πολιτιστικών αγαθών, αν και τα όρια ανάμεσα στις δύο είναι όλο και πιο ασαφή. Η βιομηχανία της κουλτούρας βασίζεται εξίσου στην τυποποίηση, τόσο του προϊόντος όσο και του καταναλωτή και ο ρόλος της τυποποίησης αυτής είναι, ακόμα πιο ξεκάθαρα, ο ρόλος της εκπαίδευσης και συμμόρφωσης στις κυρίαρχες αξίες.¹

Σ' όλο το μήκος και το πλάτος αυτής της κοινωνίας, παράγονται και καταναλώνονται κάθε μορφής στερεότυπα, στερεότυπα που διαμορφώνουν πρότυπα συμπεριφοράς. Η ιδεολογική ένταξη στο σύστημα, η εγχάραξη της παραγόμενης κυρίαρχης ιδεολογίας, γίνεται μέσα από ανάλογες διαδικασίες τυποποίησης που εκφράζονται στην κατασκευή και την κατανάλωση πολιτισμικών αγαθών στα πλαίσια θεσμοθετημένων κοινωνικών λειτουργικών. Μ' αυτήν την έννοια παράγουν ιδεολογικά στερεότυπα τόσο η εκπαίδευση, όσο και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας.

Η άλλη όψη του νομίσματος της τυποποίησης είναι η κωδικοποίηση. Αν η τυποποίηση σχεδιάζει και επιβάλλει στερεότυπα, η κωδικοποίηση σταθεροποιεί τη σχέση αυτών των στερεοτύπων μ' ένα ορισμένο περιεχόμενο αξιών και αρθρώνει μεταξύ τους τα στερεότυπα σε συνεκτικά σύνολα. 'Όλοι οι κώδικες, σε τελευταία ανάλυση, είναι κώδικες συμπεριφοράς, κάθε κωδικοποίηση έχει απώτατο στόχο της να ρυθμίσει την κοινωνική συμπεριφορά.

Η κωδικοποίηση βρίσκεται στη ρίζα του προγραμματισμού της μηχανοποιημένης παραγωγής. Εξασφαλίζει σε σταθερές εντολές σταθερές αντιδράσεις μηχανών και ανθρώπων στη διάρκεια της παραγωγικής διαδικασίας, πετυχαίνοντας ένα προβλέψιμο, ομοιόμορφο αποτέλεσμα, που δεν είναι άλλο απ' το ίδιο το προϊόν. Η κωδικοποίηση βρίσκεται εξίσου στη ρίζα του μηχανισμού της κατανάλωσης. Η αναγνώριση του προϊόντος, η σταθερή σύνδεσή του με κάποιες δημιουργημένες ανάγκες, είναι αποτέλεσμα κωδικοποίησης των καταναλωτικών συμπεριφορών. Στην πιο καθαρή μορφή της, περιγράφεται από την κυκλοφορία και τη λειτουργικότητα των κάθε μορφής σημάτων μάρκας (σήματα κατατεθέντα, συσκευασίες και ονομασίες προϊόντων). Με τον ίδιο τρόπο, όπως και η τυποποίηση, η κωδικοποίηση συγκροτεί τα σχήματα της κυρίαρχης ιδεολογίας, εγγυάται τη σταθερή και προβλέψιμη συμπεριφορά των μελών της κοινωνίας με βάση τις κυρίαρχες αξίες. Η κοινωνική ενσωμάτωση εκφράζεται με την υιοθέτηση απ' το άτομο κυρίαρχων κωδίκων συμπεριφοράς και σκέψης.

Το δίπολο τυποποίηση-κωδικοποίηση αποτελεί λοιπόν τον κυρίαρχο τρόπο διαχείρισης των κοινωνικών λειτουργιών, των λειτουργιών που αφορούν τον τρόπο παραγωγής και εκείνων που εγγυώνται την αναπαραγωγή του ίδιου του κοινωνικού συστήματος. Είναι επομένως απόλυτα φυσικό η ίδια η κοινωνία να αναπτύσσει τεχνικές και γενικότερα πρακτικές, που στόχο έχουν να διευρύνουν την ισχύ της τυποποίησης-κωδικοποίησης, να εφαρμόζουν τις αρχές τους σε όλες τις πλευρές της κοινωνικής ζωής και να επιβάλλουν την αποτελεσματικότητα της λογικής τους. Η ασύλληπτη ανάπτυξη της

πληροφορικής αποτελεί μιαν ιδιαίτερη έκφραση αυτής της κυριάρχης τάσης και χαρακτηρίζει τη σύγχρονη κοινωνία. Η κοινωνία της πληροφορικής στηρίζει όλο και μεγαλύτερο μέρος της λειτουργίας της (παραγωγικής και αναπαραγωγικής) στην πληροφορική βιομηχανία, τόσο που κάποιοι μιλούν για τη σύγχρονη περίοδο της εκπληροφόρησης (κατ' αναλογία με την αντίστοιχη περίοδο της εκβιομηχάνισης).

Ο συμβολικός μηχανισμός της ομοιότητας στηρίζεται στη δύναμη και τη λειτουργικότητα της τυποποίησης στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Η βεβαιωτική δύναμη του ομοιώματος βασίζεται στην απόλυτη εξοικείωση του μέλους της σύγχρονης κοινωνίας με το μαζικά παραγόμενο αντικείμενο, τη γενικευμένη χρήση μεθόδων αναπαραγωγής ήχου, εικόνας κ.λ.π., την κυκλοφορία και διαχείριση δηλαδή, κάθε είδους τεχνητών αντιγράφων. Η βεβαιωτική δύναμη ενισχύεται από την πίστη στην πραγματικότητα των μέσων μαζικής επικοινωνίας: οι εικόνες ομοιώματα της πραγματικότητας κατακλύζουν έντυπα και οθόνες.

Το όμοιο, προϊόν μιας επανάληψης, γίνεται δυνατό μόνο με τη μεσολάβηση της τυποποίησης. Στο καλούπι της θα χυθούν όλα τα όμοια και αυτή η διαδικασία τα καθιστά ισοδύναμα, χάρη σ' αυτήν αποκτούν ίδια αξία. Η ροή αξίας από όμοιο σε όμοιο που χαρακτηρίζει τη λειτουργία του συμβολικού μηχανισμού της ομοιότητας, εδράζεται ακριβώς σ' αυτή την ίση αξία που εξασφαλίζει η τυποποίηση.

Η κωδικοποίηση κατευθύνει τη λειτουργία του συμβολικού μηχανισμού του συμβατικού σημείου. Κανόνες ρυθμίζουν σ' όλο το πλάτος της κοινωνίας τη σύνδεση συγκεκριμένων κοινωνικών εκδηλώσεων, αντικειμένων και βέβαια χώρων, με κοινωνικές αξίες, τις οποίες εκπροσωπούν, εκφράζουν. Η κωδικοποίηση της κοινωνικής εμπειρίας έχει στόχο να εξασφαλίσει τη συμφωνία της με τις βασικές αρχές της σύγχρονης κοινωνίας. Η εξάπλωση της κυριαρχίας του συμβατικού σημείου είναι ασύλληπτη. Η απαραίτητη κοινωνική εκπαίδευση για την αναγνώριση και τη χρήση του απ' τα άτομα γίνεται όλο και πιο περίπλοκη, κυριεύει όλες τις πλευρές της κοινωνικής ζωής. Έτσι το σύγχρονο άτομο εξαρτάται απόλυτα απ' τη

δυνατότητα και την ικανότητά του να χρησιμοποιεί τους κώδικες που ρυθμίζουν και συγκροτούν τη ζωή του.

Αν οι δύο λοιπόν συμβολικοί μηχανισμοί εδράζονται σε δύο θεμελιακές κοινωνικές λειτουργίες, την τυποποίηση και την κωδικοποίηση, οι οποίες συγκροτούνται στην ουσία σε μια ενότητα ταυτισμένη με τη λογική της σύγχρονης κοινωνίας, τότε αντίστοιχη περιμένει κανείς να είναι η μεταξύ των δύο μηχανισμών σχέση. Πράγματι ο μηχανισμός της ομοιότητας και ο μηχανισμός του συμβατικου σημείου, διαμορφώνουν από κοινού τις συμβολικές σχέσεις.

Αποδίδοντας η ομοιότητα ίση αξία στο όμοια, μεταβιβάζοντας κοινωνική αξία από όμοιο σε όμοιο, παρέχει τη δυνατότητα της αναγνώρισης των συμβατικών σημείων και της συμμετοχής στη συμβολική σχέση που εγκαθιστούν. Η αναγνώρισή τους δεν είναι τίποτε άλλο παρά η αναγνώριση της ομοιότητας ανάμεσα σ' εκείνη τη μορφή της οποίας η παρουσία παρακινεί τη συμβολική σχέση, και σε κάποια μορφή που η προηγούμενη γνώση ή εμπειρία έχει συνδέσει σταθερά, μέσω ενός συμβατικού κανόνα, με κάποιες κοινωνικές αξίες.

Αντίστοιχα, το συμβατικό σημείο είναι που ρυθμίζει το περιεχόμενο σε αξία που θα μεταβιβαστεί με τη μεσολάβηση του μηχανισμού της ομοιότητας ανάμεσα σ' αυτά που ο μηχανισμός συγκρίνει και θεωρεί όμοια.

Έτσι, για παράδειγμα, ο συμβολικός μηχανισμός της ομοιότητας εξασφαλίζει τη ροή αξίας από τη μορφή των ξύλινων κουφωμάτων των ελβετικών σαλέ, προς τα θεωρούμενα όμοιά τους των μεσοαστικών μονοκατοικιών. Όμως ο συμβολικός μηχανισμός του συμβατικού σημείου είναι που έχει αποδώσει τις αξίες του πλούτου, της σπατάλης των ακριβών διακοπών κ.λ.π., σ' αυτή τη μορφή κουφωμάτων, η οποία γίνεται έτσι το έμβλημα του τρόπου ζωής που συνεπάγεται η διαμονή σε ένα ελβετικό σαλέ.

Ένα κτίριο αναγνωρίζεται σαν κτίριο γραφείων και αυτή η αναγνώριση εγκαθιστά μια συμβολική σχέση με το χώρο στη βάση των κοινωνικών αξιών που του αποδίδονται. Όμως αυτή η σχέση με το κτίριο γραφείων σα συμβατικό σημείο, βα-

σίζεται στο γεγονός της ομοιότητάς του μ' άλλα κτίρια που η κοινωνική μας εκπαίδευση τα έχει ήδη χαρακτηρίσει κτίρια γραφείων.

Χωρίς λοιπόν την κωδικοποιητική δύναμη του συμβατικού σημείου, το όμοιο μένει βουβό και χωρίς την τυποποιητική δράση της ομοιότητας, το συμβατικό σημείο δεν έχει πού να πατήσει. Αν η άρθρωση, ο τρόπος της δημιουργίας συμβατικών σημείων, δρα εγκαθιστώντας διακρίσεις, κάνει διακριτά τα μέρη θεμελιώνοντας διαφορές, η ομοιότητα φροντίζει ώστε στη διάρκεια της κοινωνικής ζωής, τα διακριτά σημεία να επαναλαμβάνονται και η επανάληψή τους εξασφαλίζει την ικανότητα του ερμηνευτή να τα αποκωδικοποιεί κάθε φορά.

Το σύγχρονο αστικό περιβάλλον φέρει βαθιά χαραγμένα πάνω του τα σημάδια της κοινωνίας της πληροφορικής. Μηνύματα κάθε μορφής, προϊόντα μιας τεράστιας κλίμακας τυποποιητικής-κωδικοποιητικής επεξεργασίας, το διατρέχουν.

Η πόλη, σύμφωνα μέ τον M.Tafuri είναι «ένα σύμπλεγμα από κανάλια επικοινωνίας»², «ένα προγραμματισμένο δίκτυο επικοινωνιών»³. Ο Z.Mπαντριγάρ πιστεύει ότι «το πραγματικό μας περιβάλλον είναι το σύμπαν της επικοινωνίας»⁴. Ο αρχιτέκτονας R.Venturi μελετώντας την επίδραση των μέσων επικοινωνίας στην εικόνα της πόλης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το Λας Βέγκας, θεωρεί πως «η επικοινωνία κυριαρχεί πάνω στο χώρο»⁵.

Ο χώρος έχει γίνει πεδίο αναμέτρησης μηνυμάτων. Οδηγίες και σήματα κάθε μορφής κατευθύνουν την κίνηση· χωρίς τη γνώση και την εξοικείωση μ' αυτά ο κάτοικος είναι χαμένος. Διαφημιστικά μηνύματα κυριεύουν όλο και περισσότερο τις όψεις των κτιρίων. Γιγαντιαία διαφημιστικά πανώ αποδίδουν στην πόλη χαρακτηριστικά μέσου μαζικής επικοινωνίας. Ταμπέλες ορίζουν το χώρο, δίνουν ταυτότητα στα κτίρια (οριακό παράδειγμα τα σούπερ-μάρκετ «υπέρ»· η όψη τους είναι ολόκληρη το όνομά τους).

Μ' ανάλογο τρόπο ο χώρος λειτουργεί και για τους ξένους, τους τουρίστες. Έντυπα, χάρτες και διαφημιστικά προσπέκτους, έχουν ήδη δημιουργήσει την υποδομή, ώστε ο τουρίστας να έχει έτοιμο μπροστά του ένα χώρο τεμαχισμένο σε

στερεότυπες εικόνες, φορτισμένες με στερεότυπες αξίες, στερεότυπους μύθους. Ξεναγοί και λογής οδηγοί αναλαμβάνουν να αποκωδικοποιήσουν τον τόπο του ταξιδιού, να επαληθεύσουν μ' άλλα λόγια τις στερεότυπες γνώσεις, να προδιαγράψουν την ίδια την εμπειρία του ταξιδιού σε ξένα μέρη και τις συμβολικές σχέσεις με το χώρο που απαρτίζουν αυτήν την εμπειρία.

Οι δύο συμβολικοί μηχανισμοί, της ομοιότητας και του συμβατικού σημείου, συνεργάζονται για να εξασφαλίσουν την εξάρτηση των συμβολικών σχέσεων από το δίκτυο των κυρίαρχων αξιών τούτης της κοινωνίας. Η δύναμη τους αυτή κάνει να λειτουργούν ρυθμιστικά πάνω στον τρίτο μηχανισμό, της μεταφοράς. Υπήρχαν εποχές και κοινωνίες, που η μεταφορά αποτελούσε τον κύριο συμβολικό μηχανισμό. Η «άγρια σκέψη», όπως την περιγράφει ο Λεβί-Στρως, είδαμε ότι στηρίζεται στην αναλογία και τη χρησιμοποίει για να ορίσει τη σχέση κάποιων κοινωνιών με τον κόσμο τους. Η αναλογία αποτέλεσε επίσης έναν από τους κυρίαρχους τρόπους συγκρότησης της σχέσης με τα αντικείμενα της γνώσης, στον 16ο αιώνα στην Ευρώπη, σύμφωνα με τον Φουκώ. Σήμερα όμως, η μεταφορά βρίσκεται στο έλεος της παντοδυναμίας των δύο άλλων συμβολικών μηχανισμών.

Η ικανότητα του συμβολικού μηχανισμού της μεταφοράς να μεταφέρει αξίες από μία τάξη σε μία άλλη θεωρώντας τες ανάλογες, του δίνει την ευχέρεια να μεταφέρει από κάποιες περιοχές της κοινωνικής ζωής, όπου έχουν αποτυπωθεί και εκφράζονται βασικές κοινωνικές αξίες, αυτές τις αξίες σε κάποιες άλλες περιοχές. Μ' αυτή την έννοια, έχει τη δύναμη η μεταφορά να πολλαπλασιάζει την εμβέλεια των ρυθμίσεων που οι δύο άλλοι μηχανισμοί εγκαθιστούν. Δεν κάνει έτοι τίποτε άλλο παρά να τους υπηρετεί. Και εκείνοι μόνιμα απειλούν την αυτοτέλειά της, είτε εκφυλίζοντας τις μεταφορικές συμβολικές σχέσεις σε στερεότυπα, δηλαδή σε συμβατικά σημεία, είτε ανάγοντάς τες σε ομοιότητες, εξαφανίζοντας δηλαδή τη διαφορά των τάξεων που είναι απαραίτητη για να διατηρείται η αναλογία και αντικαθιστώντας τες με μια ενιαία τάξη.

Τη δύναμη που έχει η μεταφορά να φέρνει σ' επαφή διαφορετικές τάξεις, δύναμη που η έμβελειά της είναι θεωρητικά απεριόριστη και που μπορεί να κινητοποεί κάποια ερμηνευτική ευρηματικότητα, οι δύο άλλοι μηχανισμοί την περιορίζουν ή την εκμεταλεύονται για να επεκτείνουν την υπαγωγή των συμβολικών σχέσων στο τυπικό τους.

Δεν υπάρχει όμως αντίσταση; Οι συμβολικοί μηχανισμοί δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να σιγουρεύουν ότι οι παραγόμενες συμβολικές σχέσεις θα είναι στην υπηρεσία των κυρίαρχων αξιών της κοινωνίας;

Νομίζω πως φάνηκε με όσα πρότεινα ως εδώ για τη λειτουργία των συμβολικών μηχανισμών, πως αυτή η λειτουργία είναι ανοιχτή στην ιστορία της κοινωνίας. Οι αναμετρήσεις που διατρέχουν το σώμα της κοινωνίας και η ιδιαίτερη κάθε φορά συγκυρία, επιδρούν στη χρήση των μηχανισμών από κάποιες ομάδες και για κάποιο σκοπό. Βέβαια μόνο αρχικά αμφισβητείται η κυριαρχία, τουλάχιστον όσο η κοινωνία δε μετασχηματίζεται σε κάτι ριζικά αλλιώτικο. Όμως η αντίσταση στις κυρίαρχες αξίες μπορεί να χρησιμοποιήσει την παράβαση κατά των συμβατικών σημείων, να τα φθείρει με την παρασήμανση, κάνοντας μέσα τους να γεννιούνται καινούρια σημεία, να αμφισβητήσει τους κανόνες εγκατάστασης των σημείων και τις πηγές της σύμβασης.

Μπορεί ακόμα να διαρρήξει την ισχυρή τυποποίηση περιοχών της κοινωνικής συμπεριφοράς, της κοινωνικής ζωής, κάνοντας να αναδειχτούν διαφορές στη θέση των ομοιοτήτων.

Μπορεί να υπερασπιστεί ενδεχομενικότητες συμβολικών σχέσων που ξεφεύγουν από εκείνες που έχει προδιαγράψει η κυριαρχη λειτουργία της τυποποίησης-κωδικοποίησης, να διεκδικήσει τόπο για το διαφορετικό (το ατομικό ή το ομαδικό), που δεν είναι απαραίτητο να συγκροτείται σε αναγνωρίσιμες με τους κυρίαρχους κανόνες ταυτότητες.

Μπορεί να χρησιμοποιεί τη μεταφορά κατά των δύο άλλων μηχανισμών, διαπιστώνοντας αναλογίες σε φαινόμενα που δεν προορίζονται να έρθουν σε σύγκριση, αποτρέπο-

ντας την απορρόφηση της αναλογικής δύναμης από την συμβατική στερεοποίηση.⁶

Μπορεί ακόμα να δίνει βάρος σε συμβολικές σχέσεις που δεν σφραγίζονται απ' την εικόνα αλλά απ' τον ήχο, τη μυρωδιά, την υφή του χώρου. Σ' αυτές μπορεί να ανακαλύψει μνήμες και επιθυμίες που ν' ανατρέπουν τις κυρίαρχες κωδικοποιήσεις-τυποποιήσεις. Εξαιτίας τους ενδέχεται να αποκτούν συμβολικό περιεχόμενο συμπεριφορές και εμπειρίες που ο πολιτισμός μας πέταξε σαν άχρηστες ή εξόρισε σαν επικίνδυνες.

Ισως κάποιες απ' αυτές τις προοπτικές να τις διερευνά η τέχνη. Ισως εκεί και η κοινωνία να είναι πιο ανεκτική, ίσως να ανέχεται συμβολικές παρεκτροπές ή λοξοδρομήσεις. Κάποιες όμως ευαισθησίες μπορούν να εισβάλλουν απ' την τέχνη και στη ζωή.

Η συνολική ρήξη με την υπάρχουσα κοινωνία, θα έχει την έκφρασή της και στη σχέση με τους συμβολικούς μηχανισμούς που εδραιώνουν την κυριαρχία της.

Γιατί δεν είναι μόνο τις κοινωνικές αξίες σαν περιεχόμενα των μορφών του χώρου που διακινούν οι συμβολικοί μηχανισμοί. Αυτοί ορίζουν το πώς, με ποιό τρόπο δημιουργούνται οι συμβολικές σχέσεις. Και σ' αυτό το πώς, κρίνεται η ίδια η συνεισφορά των συμβολικών σχέσεων στη σταθεροποίηση της κοινωνικής ιεραρχίας, στην εκπαίδευση των μελών της σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας στις αξίες της.

Χρειάστηκε να απαιτηθεί η τυποποίηση προϊόντων και εμπειριών για να αποκτήσει δύναμη ο συμβολικός μηχανισμός της ομοιότητας. Μια κοινωνία που θα δέχεται τη διαφορετικότητα και θα σέβεται την αυτονομία, θα συμβολίζει τις αξίες της περισσότερο με μεταφορικά σχήματα. Η αναλογία μπορεί να βασιστεί στην αλληλεγγύη των αλλιώτικων, η ομοιότητα απαιτεί την υποταγή τους σε κοινά πρότυπα.

Χρειάστηκε να γενικευθεί η βιομηχανοποιημένη μαζική παραγωγή και ο απαιτούμενος έλεγχος της καταναλωτικής συμπεριφοράς για να κυριέψουν τη ζωή κώδικες συμπεριφοράς. Ισως σε μια άλλη κοινωνία η συμβατικότητα να έχει άλλες πηγές και άλλους τρόπος έκφρασης. Ισως η πολυσημία να

μπορεί να είναι προϊόν μιας συνειδητής πίστης στην ενδεχομενικότητα, μιας δημιουργικής σχέσης με την ιστορία, την ιστορία σαν προϊόν δραστηριότητας ανθρώπων που συλλογικά διαχειρίζονται την τύχη τους.

Υπήρξαν κοινωνίες στις οποίες οι συμβολικοί μηχανισμοί λειτουργούσαν αλλιώς, ήταν άλλη η έμβελειά τους και άλλη η σχέση τους μέ την κοινωνική εμπειρία. Αν έχει κάποια αξία η μελέτη των συμβολικών μηχανισμών αυτής της κοινωνίας είναι γιατί μπορεί να αναδείξει το ίδιαίτερο που τη χαρακτηρίζει, τις επιλογές της και τις αξίες της. Άλλες αξίες, άλλες κοινωνικές σχέσεις, άλλοι τρόποι συγκρότησης της κοινωνίας δεν μπορεί παρά να χρειαστούν άλλους συμβολικούς μηχανισμούς για να οργανώσουν νέες κοσμοεικόνες, να δώσουν άλλο νόημα και αλλιώς στο χώρο. Στο στόχαστρο οποιασδήποτε πρακτικής που μια τέτοια κριτική μπορεί να εμπνεύσει, είναι απαραίτητο να μπουν και οι συμβολικοί μηχανισμοί τούτης της κοινωνίας.

Παραφράζοντας τον Μπωντριγιάρ⁷: «και οι συμβολικοί μηχανισμοί ακόμα πρέπει να καούν...»

VII. Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΧΩΡΟ

1. Όπως για παράδειγμα ο Χ.Μ.Εντσενσμπέργκερ στο κείμενό του «Για μια Θεωρία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας» 1981, σελ. 9.

2. Η ανάπτυξη της τηλεματικής «που συνδέει την προηγμένη τεχνολογία των τηλεπικοινωνιών με την ηλεκτρονική επεξεργασία στοιχείων» δίνει τεράστιες προοπτικές στην κυκλοφορία και τη διαχείριση της πληροφορίας. Ήδη «...οι διασυνοριακές ροές στοιχείων και πληροφοριών αποτελούν... τη σπουδική στήλη του διεθνούς εμπορικού και τραπεζικού συστήματος». Και βέβαια «τον αποκλειστικό σχεδόν έλεγχο αυτού του επικοινωνιακού συστήματος ηλεκτρονικών υπολογιστών ασκεί ένας μικρός αριθμός εταιριών ηλεκτρονικής των Η.Π.Α.» με προφανείς συνέπειες. (Τα αποσπάσματα προέρχονται από το βιβλίο του Hamnetlink 1988, σελ. 190).

3. Λυοτάρ 1988, σελ. 41

4. Νταν, P. «Τηλέόραση, Κατανάλωση και Εμπορευματική Μορφή» (βλ. συλλογή 8, σελ. 331).

5. Τις συνέπειες που έχει η μαζική τεχνική αναπαραγωγιμότητα των έργων τέχνης, ή γενικό των πολιτιστικών προϊόντων στο σύγχρονο δυτικό πολιτισμό, μελετά ο B.Μπένγιαμιν, στο κλασσικό πια κείμενό του, «Το Έργο Τέχνης στην εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του». Benjamin 1978

6. Η διατύπωση ανήκει στον P.Μπαρτ, ο οποίος συνοψίζει μ' αυτήν, την άποψή του ότι η «...αναφορά είναι η ιδρυτική πράξη της φωτογραφίας». Mparrt, 1983, σελ. 107

7. «Κατά βάθος δεν είμαστε κάν βέβαιοι ότι οι Αμερικανοί προσεδαφίστηκαν στη Σελήνη. Εκείνο που ξέρουμε με σιγουρία είναι ότι το είδαμε στην τηλέόραση». Από μια συνέντευξη του Έκο που δημοσιεύουν «Τα Νέα» στις 23/11/87

8. Γκυ Ντεμπόρ «Η Κοινωνία τού Θεάματος», σελ. 8

9. Με τον όρο «αγκύρωση», ο Μπαρτ περιγράφει κάθε διαδικασία που κατευθύνει την ανάγνωση μιας εικόνας, αναιρώντας την εγγενή πολυσημία της. Rhetoric of the Image, 1977a, σελ. 39

Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑΣ

1. Την ιδεολογία που συνοδεύει, προσανατολίζει και επενδύει με αξίες την πρακτική της φωτογράφησης στο δυτικό κόσμο, αναλύει και η Σούζαν Σόνταγκ στη συλλογή κειμένων *On Photography* και ιδιαίτερα στο κείμενο «*In Plato's Cave*».
2. Βλ. Benjamin 1978, σελ.14 καθώς και Berger 1976, σελ. 21.
3. Θα δούμε παρακάτω πώς η ομοιότητα λειτουργεί συμβολικά, όχι μόνο στην περίπτωση της εικόνας, αλλά και στην περίπτωση του ήχου (έγιναν ήδη κάποιες νύχεις), της μυρωδιάς και της υφής.
4. Η βεβαιωτική δύναμη του ομοιώματος δημιουργεί με το δικό της τρόπο και για να εξυπηρετήσει κοινωνικές ανάγκες τελείως διαφορετικές, μια συμβολική στάση ανάλογη με τη μαγική χρήση της ομοιότητας στους προϊστορικούς πολιτισμούς. Με τα λόγια του θεωρητικού της τέχνης A.Hauser: «Μια αναπαράσταση που σκοπός της ήταν να δημιουργήσει έναν διπλασιασμό του προτύπου —δηλαδή, όχι απλά να δείξει, να μιμηθεί, να υποκριθεί, αλλά κυριολεκτικά να αντικαταστήσει, να πάρει τη θέση εκείνου— δεν μπορούσε να είναι τίποτε άλλο παρά ναυτουραλιστική». (Hauser Α' τόμος, σελ. 23)
5. Λεκορμπυζέ 1976, σελ. 210
6. Βλ. και Tafturi, 1976, σελ. 101.
7. Έτσι τελειώνει το κλασσικό του έργο «Προς μια Αρχιτεκτονική», 1976, σελ. 269.
8. Χαρακτηριστική είναι η πρόταση του αρχιτέκτονα L.Hilberseimer στο έργο του Grossstadtarchitektur («Αρχιτεκτονική της μεγαλούπολης») που εκδόθηκε το 1927. Την άποψή του σχολιάζει ο M.Tafuri (1976, σελ. 104 κ.ε.).
9. «...ένα πρόγραμμα για έντονο χρωματισμό των χώρων εισόδου, παρείχε άλλη μιαν ευκαιρία για να αποδώσουμε διακριτικά χαρακτηριστικά σε κάθε κατοικία, ώστε να μπορεί κάθε κάτοικος να ξέρει πότε είναι σπίτι του». Ο Ch.Moore, από τους πιο γνωστούς σύγχρονους αρχιτέκτονες, περιγράφει πώς προσπάθησε να ξεπεράσει το πρόβλημα της ομοιομορφίας σε ένα συγκρότημα 400 κατοικιών για οικογένειες χαμηλού εισοδήματος και να δημιουργήσει «μνημονεύσιμες τοποθεσίες», σε ένα σύμπλεγμα χώρων που ο χαμηλός προϋπολογισμός υποτίθεται επέβαλλε επανάληψη όμοιων στοιχείων. (Moore 1978, σελ. 208)
10. Ο κοινωνιολόγος Zan Μπωντριγιάρ θεωρεί πως η αλλαγή των προτύπων προς μίμηση, η οποία ακολουθεί τα ρεύματα της μόδας, επιβεβαιώνει την λειτουργία τους ως ταξικών διακριτικών. Μόνο σε μια κοινωνία που η κοινωνική κινητικότητα υπόσχεται κοινωνική άνοδο, μπορεί η μίμηση να λειτουργήσει συμβολικά σαν φανταστική πραγματοποίηση αυτής της ανόδου (ιδιαίτερα μάλιστα για στρώματα που η άνοδος αποτελεί άπιαστο όνειρο). Βλ. κυρίως το κείμενο του Μπωντριγιάρ «Λειτουργία Σημείου και Ταξική Λογική» (Baudrillard, 1972, σελ. 7 κ.ε.).

11. Αναφέρομαι στη συλλογή κειμένων *Resistance through Rituals* βλ. βιβλιογραφία, συλλογή 7.

Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ

1. Αριστοτέλους «Ποιητική» από τη μετάφραση του Σ.Μενάρδου σελ. 182-3.
2. Το απόσπασμα αναφέρει ο R.Arneim (1977, σελ. 208).
3. Λεβί-Στρως 1977, σελ. 365. Επίσης:
«Η άγρια σκέψη εμβαθύνει τη γνώση της χρησιμοποιώντας *imagines mundi*. Κατασκευάζει νοητικά οικοδομήματα που της διευκολύνουν την κατανόηση του κόσμου στο βαθμό που του μοιάζουν. Αυτός ήταν ο λόγος που ορίστηκε ως σκέψη αναλογική» (1977, σελ. 364-5). Σε ένα άλλο έργο του μιλώντας για τον τοτεμισμό παρατηρεί: «...οι τοτεμικές γενέσεις... αποτελούνται από μεταφορικές σχέσεις... το να λέμε ότι το γένος Α «κατάγεται» από την αρκούδα και ότι το γένος Β «κατάγεται από τον αετό, δεν είναι παρά ένας συγκεκριμένος και σύντομος τρόπος για να ορίζουμε τη σχέση ανάμεσα στο Α και στο Β ως ανάλογη με μια σχέση ανάμεσα σε είδη». (1972, σελ. 51)
4. Φουκώ, 1986, σελ. 51.
5. Hawkes 1978, σελ. 134.
6. Φουκώ 1986, σελ. 87.
7. Bourdieu 1977, σελ. 88.
8. S.Hall et.al. 1976, σελ. 176.
9. Bourdieu 1977, σελ. 167.
10. «Με το να προδικάζεται πάντοτε ο θρίαμβος του στρατοπέδου των νεκρών, τους δίνεται η ψευδαίσθηση, ότι αυτοί είναι οι πραγματικοί ζωντανοί και ότι οι αντίπαλοι τους είναι νεκροί, εφόσον τους «σκοτώνουν». (Λεβί-Στρως, 1977, σελ. 129)
11. Jencks 1978, σελ. 50.
12. Krier 1984, σελ. 109. Σε ένα κείμενό του ο αρχιτέκτονας και κριτικός Ch. Jencks μελετάει τις μεταφορικές ερμηνείες που προκαλεί ένα συγκεκριμένο κτίριο, το Κέντρο Εκπαίδευσης της Olivetti στην Αγγλία, με ερωτηματολόγια που χαρακτηρίζουν με μια φράση διαφορετικές εικόνες του κτηρίου: Τραίνο, λεωφορείο, κουτί απορριμάτων, κουτί επιστολών, τροχόσπιτο, κ.λ.π. (Jencks 1981β, σελ. 239)
13. Jencks 1978, σελ. 43.
14. Tzonis 1972, σελ. 23-27.
15. Vernant σελ. 219 κ.ε.
16. Κόνραντς 1977, σελ. 110.
17. Van de Ven 1980, σελ. 154.
18. Wölfflin 1984, σελ. 77.
19. Ό.π. 1984, σελ. 78.
20. Bl. E.Panofsky: "History of the Theory of Human Proportions" (1983, σελ. 82 κ.ε.).

21. Χαρακτηριστική η εικόνα που χρησιμοποιεί ο αρχιτέκτονας Mies Van der Rohe για τα κτίρια γραφείων: «Είναι δηλαδή κτίσματα με επιδερμίδα και οστά». (Κόνραντς 1977, σελ. 67).

22. «Ο αληθινός συμβολισμός λοιπόν, αποκτά αξία αισθητική μόνο με την υποβολή της μεταφοράς σε δύο συγγενή φαινόμενα, οπότε παριστάνοντας το ένα εκφράζουμε και των δύο το λόγο που τα συνδέει. Ο λόγος μεταξύ Κόρης και στύλου είναι η ανάταση και αυτή μας υποβάλλει η Κόρη του Ερεχθίου για να μας πείσει ότι στηρίζει ελεύθερα». (Μιχελής, 1977, σελ. 238)

23. Moore, 1977, σελ. 45 κ.ε.

24. Φρόντη «Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση», σελ. 125.

25. Ό.π., σελ. 127-130.

26. L.Krier et.al. 1978, σελ. 17 και 29.

27. Tafuri, 1976, σελ. 8.

28. Τις απόψεις του J.Ruskin συνοψίζει ο Van de Ven (1980, σελ. 64-68).

29. P.Collins 1971, σελ. 155-156.

30. Baudrillard 1972, σελ. 33.

31. Κόνραντς 1977, σελ. 28.

32. Le Corbusier 1976, σελ. 1.

33. Le Corbusier 1976, σελ. 119.

34. Σταυρίδης 1985, σελ. 12-14.

35. Με τον τρόπο τους διατύπωσαν αυτή την άποψη ο Λεκορμπυζίε και ο φουτουριστής αρχιτέκτονας Σαντ' Ελία. Καθένας τους εννοούσε ίσως κάτι διαφορετικό: «Η μηχανή [για κατοίκηση] του Λεκορμπυζίε βασίζόταν στην απρόσκοπτη λειτουργία και την άνεση, ενώ για τον Σαντ' Ελία, η κατοικία έπρεπε να συνεχίζει τον βομβαρδισμό που δέχονταν οι αισθήσεις στο εργοστάσιο ή το δρόμο». (Τίσνταλ-Μποτσόλα, 1984, σελ. 197) Κοινή όμως ήταν η κατάφαση στις αξίες της μηχανής και του τεχνολογικού πολιτισμού.

36. Jencks 1978, σελ. 16.

37. Στα χρόνια του '60, η ευδαιμονική πίστη στην τεχνολογία εκφράστηκε και με τολμηρές ουτοπικές προτάσεις από αρχιτέκτονες που εμφανίζουν την πόλη ολόκληρη σαν μηχανή. Ενδεικτικές είναι οι προτάσεις της αγγλικής ομάδας Archigram για την Plug-in City (1964), μιας πόλης δίκτυου εξυπηρετήσεων και πληροφορίων, κινητής και καταναλώσιμης. Αναβιώνοντας τους μύθους των φουτουριστών, ανάλογες είναι και οι προτάσεις του Paul Maymont, τα δίκτυα από συνδεόμενες κατοικίες -κάψουλες του Yona Friedman και οι ουτοπικές πόλεις του Γιαπωνέζικου Metabolism Group (βλ. και Tafuri-Dalco 1979, σελ. 383 κ.ε.).

38. Χατζής 1977, σελ. 64. Το απόσπασμα σχολιάζει η Φ.Μαργαρίτη στο άρθρο της, μέρος μιας μεγαλύτερης μελέτης, «Απ' το τέλος της μικρής μας πόλης στη Στουτγγάρτη —την πολιτεία των ξένων...» Περιοδικό Αντί, τ. 298, 30/8/85, σελ. 31.

39. Τη λειτουργία των Φαστ-Φουντ έχω επιχειρήσει να σχολιάσω στο πλαίσιο αυτής της οπτικής, σε κάποια μικρά άρθρα-σχόλια (στο περιοδικό Εφήμερη Πόλη, τεύχος 1 και 2 και στο περιοδικό Κριτική τεύχος 5: «Ανησυχώντας και για τα Φαστ-Φουντ»).

Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟΥ ΣΗΜΕΙΟΥ

1. Σωσσύρ 1979, σελ. 151.
2. Μπαρτ 1981, σελ. 97.
3. «Πραγματικά, αυτός ο χώρος της καπιταλιστικής κοινωνίας θέλει να είναι εκλογικευμένος, ενώ πρακτικά είναι εμπορευματοποιημένος, τεμαχισμένος, πουλημένος σε κομματία». Λεφέβρ, 1977, σελ. 218
4. Πανταζής 1989, σελ. 101 κ.ε.
5. Le Corbusier 1976, σελ. 68. Στο ίδιο πνεύμα μιλάει και σε ένα μεταγένεστρο κείμενο του: «Η μηχανή είναι ολόκληρη γεωμετρία. Γεωμετρία είναι η μεγάλη μας δημιουργία και μας συναρπάζει» L'Art Décoratif d'aujourd'hui σε μετάφραση που βρίσκεται στο Φατούρος 1972, τόμος 1, σελ. 102.
6. Έρευνες όμως αποκάλυψαν την πολιτισμική εξάρτηση που χαρακτηρίζει τέτοιους νόμους: οι Ζουλού στη Ν.Αφρική «που ζουν σε ένα «κυκλοτερέξ» περιβάλλον και έχουν ελάχιστη εμπειρία από ευθείες γραμμμές και ορθές γωνίες είναι λιγότερο επιρρεπείς από μας στις οπτικές απάτες που δημιουργούν ευθύγραμμα τριμήτα τύπου Müller-Lyer». (Κονταράτος 1983, σελ. 48)
7. Βλ. και Baudrillard: Design et Environment (1972, σελ. 232 κ.ε.).
8. Tafturi — Dalco 1979, σελ. 146.
9. Καντίνσκι 1980, σελ. 48 και 45.
10. Ό.π., σελ. 58.
11. Το απόσπασμα αναφέρει ο W.Blaser 1972, σελ. 8.
12. Arnhheim 1977, σελ. 250.
13. Για παράδειγμα αναφέρεται στην καλύβα των Ashanti της Περσίας (Report 1976, σελ. 50).
14. Ο Ch.Norberg-Schulz κάνει μια προσπάθεια ταξινόμησης των χαρακτηριστικών των κατασκευαστικών συστημάτων, διακρίνοντάς τα καταρχήν σε «συστήματα σκελετού» και «συμπαγή συστήματα» (1968, σελ. 161 κ.ε.).
15. M.Heidegger Batir, Habiter, Penser. Αναφέρεται και στο Φατούρος 1972, σελ. 356.
16. Ch.Norberg-Schulz 1980, σελ. 7-8. Η μετάφραση του αποσπάσματος είναι του Α.Μ.Κωτσιόπουλου (1982, σελ. 108).
17. Ch.Norberg-Schulz: Προς μια αυθεντική αρχιτεκτονική (περιέχεται στην ειδική εκδοση της Biennale της Βενετίας). Το απόσπασμα μετέφρασε η Ε.-Πορτάλιου, παρουσιάζοντας το κείμενο στο Δελτίο του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων (8/1981, σελ. 63).
18. Ο Ch.Norberg-Schulz επικαλείται την ορολογία του Lynch, όταν μιλώντας για τον τόπο λέει: «το κέντρο δηλώνει την δημιουργία ενός τόπου ή κατά την ορολογία του Lynch ενός κόμβου» (1971, σελ. 39) βλ. και Lynch 1960, σελ. 72 κ.ε.
19. Norberg-Schulz Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων 8/1981, σελ. 64.
20. Ό.π., σελ. 66.
21. Norberg-Schulz 1971, σελ. 68-69.
22. Van Eyck 1982, σελ. 25.
23. 'Όπως παρατηρεί ο Castells: «Με την επίδραση της γλωσσολογίας δημιουργείται μια επικίνδυνη παρέκκλιση να αναπτυχθεί μια σημειολογική ανάλυση του χώρου της πόλης, σύμφωνα με την οποία ο χώρος αυτός είναι σημαίνον του σημαντικού κοινωνική δομή...», κατά μετάφραση του Π.Μαρτινίδη 1972, σελ. 109.

24. Hall E.T. 1969, σελ. 101 κ.ε. Επίσης Hall E.T. 1973, σελ. 180.
25. 'Οπως παρατηρεί ο Rapoport: «Υπάρχουν κουλτούρες όπως των Shepra του Nepal, όπου δε φαίνεται να θεωρούν απαραίτητη την ιδιωτικότητα, εξαιτίας των αντιλήψεών τους για τις σχέσεις των δύο φύλων.» (1976, σελ. 96).
26. Rapoport 1976, σελ. 114.
27. Iwannou 1980, σελ. 118.
28. 'Ο.π., σελ. 88.
29. 'Οπως ο K.Lynch 1977, σελ. 79.
30. O.D.Hebdige μιλάει για οικειοποιημένα αντικείμενα που «αντανακλούσαν, εξέφραζαν και απηχούσαν... πτυχές μιας ομαδικής ζωής», μεταφέροντας παρατηρήσεις που περιλαμβάνονται στο συλλογικό τόμο *Resistance Through Rituals* στον οποίο μετέχει. Hebdige 1981, σελ. 155.
31. Μια εκτεταμένη ανάλυση της εμβληματικής λειτουργίας του προσωπικού χώρου έχει γίνει και από τον Π.Μαρτινίδη στην εργασία του «Σημειολογία της Αρχιτεκτονικής Εμπειρίας» τόμ. 1, όπου περιγράφεται και ο ειδικός ρόλος των προσωπικών «phantasmάτων».
32. Βλ. τις μελέτες του E.T.Hall και ιδιαίτερα αυτήν που αναπτύσσει την έννοια της *proximity* (1969).
33. Bonta 1979, σελ. 18.
34. Αναφέρεται από τον T.Μπένετ 1983, σελ. 97.
35. Το παράδειγμα αναφέρει ο Eco 1981a, σελ. 22 και ο Jencks 1981a, σελ. 83.
36. Venturi 1977, σελ. 16.
37. 'Ο.π., σελ. 23 κ.ε.
38. Venturi 1978, σελ. 20 κ.ε.
39. 'Ο.π., σελ. 34.
40. Lótman 1982, σελ. 82.
41. Eco 1983, σελ. 32 H Michele Mattelart περιγράφοντας έναν κριτικό αναγνώστη των μέσων μαζικής επικοινωνίας λέει κάτι ανάλογο: «Το μήνυμα από μια ορισμένη άποψη γίνεται πολυδιάστατο με την έννοια ότι ο ακροατής το προσεγγίζει όχι μόνο μέσα από τις προσωπικές του εμπειρίες (ιστορία, βιογραφία, ατομική ψυχολογία) αλλά και μέσα από τα ταξικά του προηγούμενα που από πολιτική άποψη, προσδίδουν στη θέση του μια διαρκώς μεγαλύτερη συνάφεια και του επιτρέπουν να κρίνει την κυριαρχη πολιτιστική παραγωγή με βάση ένα ιστορικό σχέδιο απελευθέρωσης» (βλ. συλλογή 4, σελ. 246).
42. Hebdige 1981, σελ. 183.
43. Περισσότερες λεπτομέρειες για την ιστορία αυτού του οικιστικού συγκροτήματος και μια ερμηνεία για την παρέμβαση των κατοίκων, μπορεί να βρεις κανείς στο *Lived-in Architecture —Le Corbusier's Pessac Revisited* του Ph.Boudon (βλ. βιβλιογραφία).
44. 'Όπως μπορέσαμε να διαπιστώσουμε στα πλαίσια μιας εργασίας για την Καισαριανή στην αρχιτεκτονική σχολή του Ε.Μ.Π. (ομάδα μελέτης: Μ.Καλογεράκου, Μ.Παγκάλου, Γ.Μεταξάς, Σ.Σταυρίδης).
45. Αναφέρομαι στη συμμετοχή του A.Loos στο διαγωνισμό για την κατασκευή του κτιρίου της εφημερίδας Chicago Tribune, στο σπίτι με μορφή σκυλόσπιτου των Clotet and Tusquets, στην N.Αφρική και τη μελέτη του T.Gordon Smith για μια κατοικία στο Berkeley (Jefferson Street House). Για το αναποδογυρισμένο σπίτι-εστιατόριο δημοσιεύτηκε ρεπορτάζ στο περιοδικό «Γυναίκα», τεύχος της 4/5/83.

46. Μπένετ 1983, σελ. 193.

47. Προτιμώ τον όρο παρασήμανση για να αποδώσω την connotation —όρο που χρησιμοποιεί και ο μεταφραστής των *Éléments de Sémiologie*— γιατί κρατάει την έννοια του παρά- (πλάι, μαζί) όπως το αντίστοιχο co-. Στην περίπτωση που χρησιμοποιούμε τους όρους «συνειρμική» ή «συναισθηματική σημασία», επιβάλλουμε ένα ιδιαίτερο, στενό νόημα στην connotation, τονίζοντας μάλιστα την εντύπωση ότι πρόκειται για μηχανισμό που αναφέρεται σε ψυχολογικές λειτουργίες.

48. Μπαρτ 1981, σελ. 129.

49. Μπαρτ 1979, σελ. 227.

50. 'Ο.π., σελ. 229.

51. 'Ο.π., σελ. 228.

52. Venturi 1977, σελ. 38.

53. Μια ανάλογη θέση για τον τρόπο που οι υποκουλτούρες των νέων χρησιμοποιούν τους κώδικες της ενδυμασίας αναπτύσσει ο J.Clarke βλ. συλλογή 7, σελ. 179 κ.ε.

54. Eco 1981a, σελ. 20.

55. 'Ο.π., σελ. 24.

56. 'Ο.π., σελ. 25.

57. Μ' αυτή την έννοια έχει δίκιο ο Jencks όταν λέει: «Η διαφορά στην παρασήμανση και την υποσήμανση είναι θέμα κωδικοποίησης, ή της σειράς με την οποία οι σημασίες μαθαίνονται (και δεν αφορά μια απόλυτη διαφορά μεταξύ «συνειρμού» και «λειτουργίας», «αισθητικής» και «χρήσης» ή «κενότητας» και «γεγονότος» που γενικά υποθέτουν.)» Jencks 1981a, σελ. 83

Το ίδιο λέει και ο Μπωντριγάρ: «...συνοψίζοντας, η υποσήμανση δεν είναι στην πραγματικότητα ποτέ τίποτε παραπάνω από την πιο ελκυστική και την πιο έξυπνη από τις παρασημάνσεις.» Baudrillard 1972, σελ. 92.

58. Μπαρτ 1979, σελ. 221.

59. Eco 1981a, σελ. 30.

ΠΕΡΑ ΑΠ' ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ

1. Sperber 1975, σελ. 118.

2. Sperber 1975, σελ. 115-6.

3. O Hall στο «The Hidden Dimension» λέει ότι ένα από τα αποτελέσματα της συστηματικής εξάλειψης της μυρωδιάς από τους χώρους της αμερικάνικης ζωής είναι η «συσκότιση της μνήμης», γιατί «η μυρωδιά ανακαλεί πολύ βαθύτερες αναμνήσεις από την όραση ή τον ήχο» (1969, σελ. 45).

4. Οτσενάσεκ 1984, σελ. 19.

5. Καλβίνο 1982, σελ. 40.

6. Στάινμπεκ 1982, σελ. 38.

7. Rapoport 1976, σελ. 91. Ο ίδιος αναφέρει μια μελέτη του A.Kira για την τουαλέττα (The bathroom), που περιγράφει «πόσο κόπο καταβάλλουν οι αμερικανοί για να αποφύγουν τις οσμές».

8. Κάφκα 1971, σελ. 74.

9. Έσσες 1972, σελ. 18.

10. Hall E.T. 1969, σελ. 159.

11. Thomson 1956, σελ. 27. Βλ. επίσης Φίσερ 1972, σελ. 38 και 46.

12. Thomson 1956, σελ. 29.
13. Burch 1982, σελ. 113.
14. Ό.π., σελ. 113.
15. Hall E.T. 1969, σελ. 45.
16. Οτσενάσεκ 1984, σελ. 132.
17. Burch 1982, σελ. 116.
18. Λέβι 1980, σελ. 38.
19. Σιμόν ντε Μπωβουάρ 1980, σελ. 242.
20. Στεφάνου 1979, σελ. 89 κ.ε.
21. Όπως είναι φανέρο, στο παράδειγμα αγνοούνται άλλες όψεις της συμβολικής παρουσίας του ήχου της καμπάνας, όπως η επιβεβαίωση του ρόλου της εκκλησίας στη ζωή των πιστών κ.λ.π.
22. Μπασλάρ 1982, σελ. 56.
23. H. de Balzack: *Petites Misères de la Vie Conjugale*. Το απόσπασμα αναφέρει ο Μπασλάρ (1982, σελ. 56).
24. Κόνραντς 1977, σελ. 28.
25. Τίσνταλ-Μποτσόλα 1984, σελ. 161.
26. Ό.π., σελ. 169 και Γκραΐ Κ. 1987, σελ. 259.
27. Τα λόγια του ίδιου του Lissitzky είναι ενδεικτικά των στόχων του. «Κανείς δεν μοιάζει να δίνει σημασία στο υπέροχο θέαμα των πόλεών μας, απλά γιατί όλοι έχουν γίνει μέρος και προϊόν του ίδιου αυτού θεάματος. Το όλον είναι άμορφο. Όλες οι ενέργειες πρέπει να οργανωθούν για να επιτύχουν την ενότητα... Το αποτέλεσμα θα είναι ένα έργο —μπορείτε να το ονομάσετε ένα έργο τέχνης.» (Lissitzky, 1970, σελ. 136).
28. Mariétan 1977, σελ. 264-5.
29. Μπασλάρ 1985, σελ. 198.
30. Μιχελής 1977, σελ. 165.
31. Wright 1962, σελ. 56.
32. Hall 1969, σελ. 62.
33. Wright 1962, σελ. 88.
34. Φακίνος 1984, σελ. 111.
35. Reed 1979, σελ. 239.
36. Reed 19^η, σελ. 255. Για την εκφραστική, αισθητική αξία του μετάλλου ο F.L.Wright διατυπώνει τη δικιά του γνώμη: «Το ίδιο έχει λιγοστή ομορφιά, ούτε κόκκο, ούτε υφή, ούτε επιφάνεια. Μ' αυτή την έννοια δεν έχει περισσότερη «ποιότητα» απ' ότι η λάσπη.» (Wright, 1962, σελ. 106)
37. Tournier 1986, σελ. 39.
38. Μπαρτ 1977β, σελ. 205.
39. Ό.π., σελ. 205.
40. Τάϊρκας 1988, σελ. 55.
41. Fuller 1980, σελ. 191-2.
42. Reed 1979, σελ. 191.
43. Short 1980, σελ. 165.

ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

1. Σύμφωνα με τους Αντόρνο-Χορκχάιμερ «...η βιομηχανία της κουλτούρας τρέφει τους ανθρώπους μόνο με κλισέ». Στόχος της μ' αυτόν τον τρόπο η

επιβεβαίωση του αμετάβλητου χαρακτήρα του κοινωνικού συστήματος. «Για να αποδείξει τη θεία φύση της πραγματικότητας, αρκείται να την επαναλαμβάνει με κυνικό τρόπο» (Χορκχάιμερ-Αντόρνο 1968, σελ. 172-173).

2. Tafuri 1976, σελ. 168.

3. Tafuri 1976, σελ. 169.

4. Baudrillard 1972, σελ. 251.

5. Venturi et.al. 1978, σελ. 8.

6. Μία ιδέα για το πώς μπορεί ο μηχανισμός της μεταφοράς να δώσει άλλο περιεχόμενο σε συμβατικά σημεία κάνοντας ασυνήθιστες συγκρίσεις μας δίνει μια διασκεδαστική ιστορία του Σ.Μπρόζεκ: Μία παρέα από μικρά παιδιά φτιάχνουν έναν χιονάνθρωπο που έχει όλα τα κλασικά χαρακτηριστικά του. Τρεις μεγάλες μπάλλες, μια μύτη από καρότο και μια σειρά από πέτρινα κουμπιά. Η μορφή όμως του χιονάνθρωπου, καθόλα συμβατική και στερεότυπη, στα μάτια των γειτόνων γίνεται μια πρόκληση. Ο εφημεριδοπώλης διαμαρτύρεται γιατί το καρότο θεωρεί ότι είναι υπανιγμός για την κόκκινη από το μεθύσι μύτη του, ο πρόεδρος της τοπικής κοπερατίβας θεωρεί ότι οι τρεις μπάλλες υπανίσσονται μεταφορικά την ιεραρχία και την εκμετάλευση που βασιλεύει στην κοπερατίβα και ο πρόεδρος του εθνικού συμβουλίου θεωρεί ότι τα κουμπιά μπήκαν για να τον γελιοποιήσουν επειδή στο σπίτι του που είναι δίπλα κυκλοφορεί με ξεκούμπωτο παντελόνι. Μία συμβατική μορφή εντελώς αναπάντεχα (και στην ιστορία αυτή βέβαια το αναπάντεχο έχει αλληγορική σημασία) εκτρέπεται μέσω μιας σειράς ομοιοτήτων και το νόημά της αλλοιώνεται τελείως. Βέβαια η εκδίκηση των παιδιών που υπέστησαν τις κατηγορίες χωρίς να έχουν καμμιά πρόθεση είναι ενδεικτική: Βάλθηκαν να φτιάζουν έναν χιονάνθρωπο με μύτη σαν του εφημεριδοπώλη, κουμπιά σαν του προέδρου του εθνικού συμβουλίου και που να απεικονίζει μεταφορικά τις σχέσεις ιεραρχίας στην κοπερατίβα. («Τα παιδιά», Διήγημα που περιλαμβάνεται στη συλλογή Σ.Μπρόζεκ, Ο Ελέφαντας, σελ. 25 κ.ε.).

7. Baudrillard 1972, σελ. 199.

- Adorno, Th. 1986 *Aesthetic Theory*, London, Routledge
- Arnheim, R. 1977 *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley, Univ. of California Press
- Αριστοτέλους Ποιητική, μτφ. Σ.Μενάρδος, Αθήνα, Εστία
- Baird, G. 1969 "La Dimension Amoureuse" in *Architecture*, (βλ. συλλογή 1)
- Barthes, R. 1961 *Le Message Photographique*, περιοδ. *Communications* 1
——— 1977α *Image Music Text*, Glasgow, Fontana Books
——— 1977β *Αποσπάσματα Ερωτικού Λόγου*, Αθήνα, Ράππας
——— 1979 *Μυθολογίες-Μάθημα*, Αθήνα, Ράππας
——— 1980 *Η Επικράτεια των Σημείων*, Αθήνα, Ράππας
——— 1981 *Στοιχεία Σημειολογίας*, βλ. συλλογή 9
——— 1983 *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, Αθήνα, Ράππας
- Baudrillard, J. 1968 *Le Système des Objets*, Paris, Gallimard
——— 1972 *Pour une Critique de l'Économie Politique du Signe*, Paris, Gallimard
- Bechtel, R. 1980 *Architectural Space and Semantic Space: Should the Twain Try to Meet?* (βλ. συλλογή 2)
- Βέλτσος, Γ. 1981 Οι Απροσδιόριστοι Παράγοντες, Αθήνα, Παπαζήσης.
——— 1983 *Σημειωτική και Κοινωνιολογία ή Κοινωνική Σημειωτική*; περιοδ. Διαβάζω, τευχ. 71
- Benjamin, W. 1978 *Δοκίμια για την Τέχνη*, Αθήνα, Κάλβος
- Berger, J. 1976 *Ways of Seeing*, London, Penguin Books-B.B.C.
——— 1980 *About Looking*, London, Writers and Readers
- Blaser, W. 1972 *Mies Van der Rohe*, London, Thames and Hudson
- Bonta, J. 1979 *Architecture and its Interpretation*, London, Lund Humphries

- 1981 Notes for a Theory of Meaning in Design (βλ. συλλογή 3)
- Bosseur, J.Y. 1977 Géographie Musicale de la Ville (βλ. συλλογή 10)
- Boudon, Ph. 1972 Lived-in Architecture: Le Corbusier's Pessac Revisited, London, Lund Humphries
- Bourdieu, P. 1977 Outline of a Theory of Practice, Cambridge, Cambridge University Press
- Broadbent, G. 1969 Meaning into Architecture (βλ. συλλογή 1)
- 1980 A Semiotic Programme for Architectural Psychology (βλ. συλλογή 2)
- 1981 Building Design as an Iconic Sign System (βλ. συλλογή 3)
- Brolin, B. 1978, Η Αποτυχία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, Αθήνα, Γ.Κατσούλης
- Bunt, R. 1981 Linguistics into Aesthetics won't go (βλ. συλλογή 3)
- Burch, N. 1982 Πράξη του Κινηματογράφου, Αθήνα, Πλαιρίδης
- Cassirer, E. 1972 Δοκίμιο για τον Άνθρωπο, Αθήνα, Κάλβος
- Castells, M. 1972 La Question Urbaine, Paris, Maspero
- 1980 Πόλη και Κοινωνικοί Αγώνες, Αθήνα, Αγώνας
- Choay, F. 1969 Urbanism and Semiology (βλ. συλλογή 1)
- Collins, P. 1971 Changing Ideals in Modern Architecture, London, Faber and Faber
- Γκραΐη, K. 1987 Η Ρώσικη Πρωτοπορία, Αθήνα, Υποδομή
- Douglas, M. 1978 Natural Symbols, Middlesex etc., Penguin Books
- Eco, U. 1981a Function and Sign (βλ. συλλογή 3)
- 1981β A Componential Analysis of the Architectural Sign: Column (βλ. συλλογή 3)
- 1983 Η Σημειολογία στην Καθημερινή Ζωή, Αθήνα, Μάλλιαρης
- 1987 «Μια Θρησκεία είναι το Ποδόσφαιρο», συνέντευξη εφημ. «Τα Νέα», 23/11/87
- Εντσενσμπέργκερ, X.M. 1981 Για μια Θεωρία των Μέσων Επικοινωνίας, Αθήνα, Επίκουρος
- Έσσες, E. 1972 Ο Λύκος της Στέππας, Θεσσαλονίκη, Εγνατία
- Fuller, P. 1980 Beyond the Crisis in Art, London, Writers and Readers
- Galdesonas, M. 1979 From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language, περιοδ. Oppositions 17/79
- Galdesonas, M., Morton, D. 1981 On Reading Architecture (βλ. συλλογή 3)
- Garroni, E. 1981 The Language of Architecture (βλ. συλλογή 3)
- Gropius, W. 1962 Scope of Total Architecture, N.York, Collier Books
- Guillerme, J. 1977 The Idea of Architectural Language: A Critical Inquiry, περιοδ. Oppositions, 10/77
- Hall, E.T. 1969 The Hidden Dimension, N.York, Anchor Books
- 1973 The Silent Language, N.York, Anchor Books

- Hall, S. et.al. 1976 *Resistance through Rituals*, London, Hutchinson
- Hamelink, C.J. Η Πολιτιστική Αυτονομία στις Πλαγκόσμιες Επικοινωνίες, Αθήνα, Κάλβος
- Hauser, A. 1969 *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τομ. Α', Αθήνα, Κάλβος
- Hawkes, T. 1978 *Μεταφορά*, Αθήνα, Ερμής
- Hebdige, D. 1981 *Υποκουλτούρα: Το Νόημα του Στυλ*, Αθήνα, Γνώση
- Herschberger, R.G. 1980 *A Study of Meaning and Architecture* (βλ. συλλογή 2)
- Hillier, B. et.al. 1983 *Space Syntax: A Different Urban Perspective*, περιοδ. Architects Journal Nov. 83
- Ιωάννου, Γ. 1980 *Ομόνοια* 1980, Αθήνα, Οδυσσέας
- Jencks, Ch. 1969 *Semiology and Architecture* (βλ. συλλογή 1)
 - 1978 *The Language of Post Modern Architecture*, London, Academy ed.
 - 1981a *The Architectural Sign* (βλ. συλλογή 3)
 - 1981b *A Semantic Analysis of Stirling's Olivetti Centre Wing* (βλ. συλλογή 3)
- Jung, K. et.al. 1979 *Man and his Symbols*, London, Aldus Books
- Καλβίνο, I. 1982 Αν μια Νύχτα του Χειμώνα ένας Ταξιδιώτης..., Αθήνα, Αστάρτη
- Καντίνσκυ, B. 1980 *Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο*, Αθήνα, Δωδώνη
- Κάφκα, Φ. 1971 *Η Δίκη*, Αθήνα, Μπουκουμάνης
- Klee, P. 1968 *Pedagogical Sketchbook*, London, Faber
- Κόνραντς, Ου. 1977 *Μανιφέστα και Προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα*, Αθήνα, Επίκουρος
- Κονταράτος, Σ. 1983 *Η Εμπειρία του Αρχιτεκτονικού Χώρου και το Σωματικό Σχήμα*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Krier, L. et.al. 1978 *Rational Architecture*, Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne
 - 1984 *Names and Nicknames* περιοδ. Architectural Design 54/7-8
- Κωτσιόπουλος, Α.Μ. 1982 *Ζητήματα Αρχιτεκτονικής και Θεωρίας*, Θεσσαλονίκη, Σύγχρονα Θέματα
- Λαγόπουλος, Α.Φ. 1980 *Κοινωνιο-σημειωτική του Χώρου*. Τρόποι Παραγωγής και Σημειωτικές Αστικές Δομές (βλ. συλλογή 6)
- Λαζαρίδης, Π. 1976 *Η Επικοινωνία με την Αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη, Ποσειδώνας
- Le Corbusier 1976 *Towards a New Architecture*, London, Architectural Press
- Λεφέβρ, A. 1977 *Το Δικαίωμα στην Πόλη*, Αθήνα, Παπαζήσης
- Λέβι, Κ. 1980 *Ο Χριστός σταμάτησε στο Έμπολι*, Αθήνα, Οδυσσέας
- Lévi-Strauss, C. 1972 *Ο Τοτεμισμός Σήμερα*, Αθήνα, Ράππας
 - 1977 *Άγρια Σκέψη*, Αθήνα, Παπαζήσης

- 1978 Structural Anthropology 2, Norwich, Peregrine Books
- 1979 Ο Δρόμος της Μάσκας, Αθήνα, Χατζηνικολή
- Lissitzky, El 1970 Russia: An Architecture for World Revolution, M.I.T. Press
- Λότμαν, Γ. 1982 Αισθητική και Σημειωτική του Κινηματογράφου, Αθήνα, Θεωρία
- Λυστάρη, Ζ.Φ. 1988 Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση, Αθήνα, Γνώση
- Lynch, K. 1960 The Image of the City, M.I.T. Press
- Mariétan, P. 1977 Son, Silence, Bruit (βλ. συλλογή 10)
- Μαρτινίδης, Π. 1972 Σημειωτική - Αρχιτεκτονική, Θεσσαλονίκη, εκδ. Α.Π.Θ.
- 1974 Σημειολογία της Αρχιτεκτονικής Εμπειρίας, Θεσσαλονίκη, εκδ. Α.Π.Θ.
- Μιχελής, Π. 1977 Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη, Αθήνα, Εκδ. Ε.Μ.Π.
- Moore, C. - Bloomer, K. 1977 Body Memory and Architecture, Yale University Press
- Moore, C. 1978 The Work of Charles Moore περιοδ. Architecture and Urbanism ειδικό τεύχος 5/78
- Μπασλάρη, Γκ. 1982 Η Ποιητική του Χώρου, Αθήνα, Χατζηνικολή
- 1985 Το Νερό και τα 'Ονειρα, Αθήνα, Χατζηνικολή
- Μπένετ, T. 1983 Φορμαλισμός και Μαρξισμός, Αθήνα, Νεφέλη
- Μπωβουάρ, Σ.ντε 1980 Η Δύναμη της Ζωής, Αθήνα, Γλάρος
- Norberg-Schulz, Chr. 1968 Intentions in Architecture, M.I.T. Press
- 1969 Meaning in Architecture, (βλ. συλλογή 1)
- 1971 Existence Space and Architecture, N.York, Praeger
- 1980 Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, N.York, Rizzoli
- Ντεμπόρη, Γκυ Η Κοινωνία του Θεάματος, Αθήνα, Διεθνής Βιβλιοθήκη
- Οτσενάσεκ, Γ. 1984 Ο Ρωμαίος, η Ιουλιέττα και τα Σκοτάδια, Αθήνα, Θεμέλιο
- Panofsky, E. 1983 Meaning in the Visual Arts, London, Peregrine Books
- Πανταζής, Β. 1989 Χάρτες και Ιδεολογίες, Αθήνα, Κάλβος
- Peirce, C.S. 1981 Η Λογική ως Σημειωτική: Η Θεωρία των Σημείων (βλ. συλλογή 9)
- Rapoport, A. 1976 Ανώνυμη Αρχιτεκτονική και Πολιτιστικοί Παράγοντες, Αθήνα, Αρχιτεκτονικά Θέματα
- Reed, H. 1978 Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής, Αθήνα, Υποδομή
- 1979 A Concise History of Modern Sculpture, London, Thames and Hudson
- Scalvini, M.L. 1981 Structural Linguistics versus the Semiotics of Literature: Alternative Models for Architectural Criticism (βλ. συλλογή 3)

- Scott-Brown, D. 1965 The Meaningful City, A.I.A. Journal Jan. 1965
- Short, R. 1980 Dada and Surrealism, London, Octopus Books
- Smith, P. 1978 Architecture Surrealism and Symbolism, περιοδ. Architectural Design 2-3/78
- Sontag, S. 1977 On Photography, N.York, Delta Book
- Sperber, D. 1975 Rethinking Symbolism, Cambridge, Univ. Press
- Στάινμπεκ, Τζ. 1982 Ο Δρόμος με τις Φάμπτρικες, Αθήνα, Οδυσσέας Σταυρίδης, Σ. 1983a Σημασία και Κτισμένο Περιβάλλον, περιοδ. Εφήμερη Πόλη 2/83
- 1983β Αρχιτεκτονική και Πόλη: Μια εκδοχή για τη Σχέση τους, περιοδ. Εφήμερη Πόλη 2/83
- 1983γ Το Σώμα στο Χώρο, περιοδ. Εφήμερη Πόλη 3/83
- 1984α Οι Τόποι του Λόγου, περιοδ. Εφήμερη Πόλη 4/84
- 1984β Ανησυχώντας και για τα Φαστ-Φουντ, περιοδ. Κριτική 5/84
- 1985 Για τη Στιλπνότητα, περιοδ. Εφήμερη Πόλη 7/85
- Στεφάνου, Ι. 1979 Εισαγωγή στην Αρχιτεκτονική Σημειολογία, Αθήνα, Έκδ. Ε.Μ.Π.
- Σωσσύρ, Φ.ντε 1979 Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας, Αθήνα, Παπαζήσης
- Tafuri, M. 1976 Architecture and Utopia, M.I.T. Press
- 1980 Theories and History of Architecture, N.York, Harper and Row
- Tafuri, M. — Dalco, F. 1979 Modern Architecture, N.York, H.Abrams
- Tίσνταλ, Κ. — Μρότσολα, Α. 1984 Foytoyrismów, Αυήνα, Υροδομός
- Thomson, G. 1956 Η Ποίηση Χτες και Σήμερα, Αθήνα, Κέδρος
- Tournier, M. 1986 Παρασκευάς ή Στις Μονές του Ειρηνικού, Αθήνα, Εξάντας
- Τσίρκας, Σ. 1988 Η Λέσχη, Αθήνα, Κέδρος
- Tzonis, A. 1972 Towards a non-Oppressive Environment, Boston, i Press
- Van de Ven, C. 1980 Space in Architecture, Assen, Van Gorcum
- Van Eyck, A. 1982 Huberts House, Amsterdam, Stichting Wonen
- Ventos, X.R.de 1981 The Sociology of Semiology (βλ. συλλογή 3)
- Vernant, J.P. Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα, Αθήνα, Νεφέλη
- Venturi, R. 1977 Complexity and Contradiction in Architecture, London, The Architectural Press
- Venturi, R. et.al. 1978 Learning from Las Vegas, M.I.T. Press
- Φακίνος, Α. 1984 Ο Άνθρωπος που τάζε τα Περιστέρια, Αθήνα, Κέδρος
- Φατούρος, Δ. 1972 Μαθήματα Συστηματικής Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής, Θεσσαλονίκη, εκδ. Α.Π.Θ.
- Φίσερ, Ε. 1972 Η Αναγκαιότητα της Τέχνης, Αθήνα, Μπουκουμάνης
- Φουκώ, Μ. 1986 Οι Λέξεις και τα Πράγματα, Αθήνα, Γνώση

- Φρόσυντ, Σ. Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση, Αθήνα, Γκοβόστης
 — 1978 Τοτέμ και Ταμπού, Αθήνα, Επίκουρος
 Χορκχάιμερ, Μ. — Αντόρνο, Τ. 1986 Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού,
 Αθήνα, Ύψιλον
 Χορκχάιμερ, Μ. κ.ά. 1984 Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα, Αθήνα, Ύψιλον
 Wöllflin, H. 1984 Renaissance and Baroque, London, Collins
 Wright, F.L. 1962 In the Nature of Materials, N.York, Doubleday and
 Co.
 Χατζής, Δ. 1977 Το Διπλό Βιβλίο, Αθήνα, Καστανιώτης

ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

1. Baird, G. — Jencks, Ch. eds 1969 Meaning in Architecture, London, Barrie and Rockliffe
2. Broadbent, G. — Bunt, R. — Llorens, Th. eds 1980 Meaning and Behaviour in the Built Environment, N.York, John Wiley
3. Broadbent, G. — Bunt, R. — Jencks, Ch. eds 1981 Signs Symbols and Architecture, N.York, John Wiley
4. Διεθνής Ένωση για τα Δικαιώματα και την Απελευθέρωση των Λαών, 1987 Ο Πολιτιστικός Ιμπεριαλισμός, Αθήνα, Ηρόδοτος
5. Douglas, M. ed. 1973 Rules and Meanings — The Anthropology of Everyday Knowledge, London, Penguin Books
6. Ελληνική Σημειωτική Εταιρία 1980 Σημειωτική και Κοινωνία, Αθήνα, Οδυσσέας
7. Hall, S. — Jefferson, T. eds 1982 Resistance Through Rituals, London, Centre of Contemporary Cultural Studies (Univ. of Birmingham)
8. Κομνηνού, Μ. — Λυριντζής, Κ., εκδ. 1988 Κοινωνία, Εξουσία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, Αθήνα, Παπαζήσης
9. Παπαγιώργης, Κ. εκδ. 1981 Κείμενα Σημειολογίας, Αθήνα, Νεφέλη
10. Revue d'Esthétique 1977 La Ville n'est pas un Lieu, Paris, U.G.E.