

Ερευνητική Εργασία

Παναγιώτης Κοντάκος

Η ΤΟΜΗ

Διερεύνηση της έννοιας του τόπου

στα ομώνυμα έργα των Michel Foucault & Χρήστου Παπούλια - Ετεροτοπίες & Υπερτόπος

Επιβλέπων καθηγητής

Απόστολος Πάνος

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Πολυτεχνική Σχολή
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ακαδημαϊκό έτος 2019-20
Ιωάννινα 2020

Η Τομή

Εξώφυλλο: Φωτογραφία του συγγραφέα
Παυλοπέτρι, Αρχαιολογική περιοχή στη Λακωνία
Επιμέλεια εξωφύλλου: Μαρία Νεφέλη Μπενέκου

Η Τομή

Διερεύνηση της έννοιας του τόπου
στα ομώνυμα έργα των Michel Foucault - Χρήστου Παπούλια
Ετεροτοπίες - Υπερτόπος

Investigating the concept of topos
in the homonymous works of Michel Foucault – Christos Papoulias
Heterotopias and Hypertopos.

Παναγιώτης Κοντάκος

Επιβλέπων καθηγητής
Απόστολος Πάνος

Πολυτεχνική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ιωάννινα 2020

Περίληψη

Συχνά, η νεωτερικότητα χαρακτηρίζεται ως συνείδηση της ασυνέχειας. Αυτή η ρήξη (πρώτη ερμηνεία του τίτλου) με το συνεχές του χρόνου, αποτέλεσε τη βάση για μια ενδελεχή παρατήρηση του παρόντος (Charles Baudelaire), που με την σειρά της αποτελεί ικανή συνθήκη μετασχηματισμού, ενός τρόπου σκέψης, μιας μεθόδου, των εργαλείων και των μηχανισμών του λόγου (discours), όπου λόγος είναι το πλαίσιο του διανοητού – της συνείδησης, ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τα πράγματα (Foucault). Ο μοντερνισμός αυτοπροσδιορίζεται ως επίπονη επεξεργασία του παρόντος, που δεν σχετίζεται με την ανακάλυψη μιας κρυμμένης αλήθειας, ως απόρροια ενός ιστορικού γίνεσθαι, αλλά με την επινόηση ή επανερμηνεία του ιδίου.

Εκκινώντας από αυτή τη στάση, η ερευνητική εργασία αντλεί από το έργο του Foucault (Οι λέξεις και τα πράγματα, Η αρχαιολογία της γνώσης), τον μηχανισμό (apparatus) σκέψης και άρα τη μεθοδολογία που αυτή θα διατρέξει για να καταλήξει στην προς διαχείριση έννοια του τόπου, και την εκδίπλωση των αρχών και των συνεπειών ενός αυτόχθονου μετασχηματισμού του ιδίου, ως έτερος και υπερ τόπος.

Πεδίο - τόπο προς διερεύνηση, θα αποτελέσει η ίδια η γραφή των υποκειμένων, (Michel Foucault - Χρήστος Παπούλιας) όπως προκύπτει από το αλληλό-παρατιθέμενο έργο τους.

Η τομή, είτε αυτή αποτελεί ερμηνευτικό εργαλείο, μέσω μιας αρχαιολογίας της γνώσης (Foucault), είτε προθετική χειρονομία χωροθεσίας (δεύτερη ερμηνεία του τίτλου) του εριχθόνειου μουσείου (Παπούλιας), αποτελεί κοινό έδαφος των δύο (τρίτη ερμηνεία του τίτλου), και θα προσεγγιστεί ως οριακή κατάσταση, ως κατώφλι προς μια ετεροτοπολογία για την συστηματική περιγραφή «διαφορετικών» χώρων, «άλλων» τόπων, με την έννοια ενός είδους αμφισβήτησης, τόσο μυθικής όσο και πραγματικής του χώρου στον οποίο ζούμε (ετεροτοπίες). Νοητικός ή και γλωσσικός τόπος, αλλά ταυτόχρονα και υλικός, τόσο η ετεροτοπική όσο και η υπερτοπική προσέγγιση αποτελεί περισσότερο μια κίνηση, ένα πέρασμα προς το διαφορετικό, το μη κανονικό, παρά μια παγιωμένη τελεολογική κατάσταση.

Η ερευνητική εργασία φιλοδοξεί να λειτουργήσει ως διάγραμμα (Deleuze), μια μηχανή που κάνει τους άλλους (τα άλλα) να μιλούν, όχι για να αναπαραστήσει αλλά για να μετασχηματίσει το ήδη αναπαριστώμενο, σαν μια υπέρθεση χαρτών ή λόγων που θα καταστήσει ορατό αυτό που είναι άορατο, μόνο και μόνο επειδή βρίσκεται πολύ στην επιφάνεια των πραγμάτων (Foucault).

Abstract

Modernity is often characterized as a consciousness of discontinuity. This rupture (first interpretation of the title) with the continuum of time, formed the basis for a thorough observation of the present (Charles Baudelaire), which is a capable condition of transformation, of a way of thinking, of a method, of tools and mechanisms of logos (discours). Where logos is the context of the mental, of consciousness, the way people perceive things (Foucault). Modernism is also defined as a persistent process of the present, not related to the discovery of a potential hidden narrative, but as an invention or reinterpretation of the always same.

Starting from this point, the research draws from Foucault's vocabulary ("Les Mots et les Choses", "L'Archéologie du savoir"), the mechanism (apparatus) of thought and therefore the methodology it will run through, to examine the concept of *topos*, while hoping to reveal and unfold the principles and consequences of an indigenous transformation of what is told, both different and transcendent.

Research's field will be the writing of the subjects themselves, M. Foucault - Chr. Papoulias, as it emerges from two different thoughts standing side by side.

The *section*, whether it is an interpretive tool, through an archeology of knowledge (Foucault), or intentional architecture gesture (second interpretation of the title) of the *Erichthonian Museum* (Papoulias), is most of all a common ground based on the subjectivity of their common space, which is the language itself (third interpretation of the title), and will be approached as a borderline situation, as a threshold to a heterotopology for systematic description of "different" places, "*of other spaces*", both mythical and real of the space in which we live in (*heterotopias*). Mental or linguistic, but at the same time self-referential to its materialistic nature, both *heterotopic* as *hypertopic*, the approach of the section, is more like a moving line, a passage to the different, the *perverted* rather than one established teleological situation.

The research paper aspires to function as a *diagram* (Deleuze), a machine that makes others speak, not to represent but to transform what is already told, like a superimposition of maps or words which will make visible what is invisible, just because it is very much on the surface of things (Foucault).

στην Άσπα
που στο γραφείο της υπήρχαν πάντα βιβλία του Foucault

Overhead the albatross
Hangs motionless upon the air
And deep beneath the rolling waves
In labyrinths of coral caves
An echo of a distant time
Comes willowing across the sand
And everything is green and submarine
And no one called us to the land
And no one knows the where's or why's
Something stirs and something tries
Starts to climb toward the light
Strangers passing in the street
By chance two separate glances meet
And I am you and what I see is me
And do I take you by the hand
And lead you through the land
And help me understand
The best I can
And no one called us to the land
And no one crosses there alive
No one speaks and no one tries
No one flies around the sun
Almost everyday you fall
Upon my waking eyes
Inviting and inciting me
To rise
And through the window in the wall
Come streaming in on sunlight wings
A million bright ambassadors of morning
And no one sings me lullabys
And no one makes me close my eyes
So I throw the windows wide
And call to you across the sky

Pink Floyd - Echoes

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	15
Terrain Vague	19
Μέρος Πρώτο	25
I. Ερεχθέας	27
II. Το όνομα	37
Μέρος Δεύτερο	49
III. Apparatus	51
IV. Αποθαλασσία	65
Μέρος Τρίτο	87
V. Ο Αρχιτέκτονας	89
Επίλογος	119
Βιβλιογραφία	129

Ευχαριστίες


μια σκέψη στα σκαριά

Σύμφωνα με τον Michel Foucault, ένα έργο ορίζεται ως καθετί που είναι ικανό να εισάγει μια διαφορά στο πεδίο της γνώσης, με τίμημα έναν ορισμένο κόπο εκ μέρους τόσο του δημιουργού, όσο και του παραλήπτη, και με τελική ανταμοιβή μια ορισμένη απόλαυση, ήτοι πρόσβαση σε μια διαφορετική μορφή της αλήθειας.

Υπάρχει μια επίμονη σκέψη, από μεριάς μου, ότι για να δημιουργήσουμε πρέπει να είμαστε δύο. Υπάρχει επιπλέον η σκέψη, ότι από ένα έργο σαν και αυτό, δεν πρόκειται να βρεθεί μια μοναδική απάντηση· αυτό δεν σημαίνει όμως ότι πρέπει να αρνηθούμε να θέσουμε ερωτήματα· άλλωστε όπως υπονοεί ο Χρήστος Παπούλιας, αλήθεια είναι αυτό που αποκαλύπτεται.

Το κείμενο, αυτό γράφτηκε με μία ορισμένη μανία να κοιτάζουμε διαφορετικά τα ίδια πράγματα, να ζήσουμε διαφορετικά τους ίδιους τόπους, να τοποθετήσουμε πλάι πλάι παράλληλες ιστορίες που τις διέπει μια κοινή αιτία (cause commune). Κατά τη διάρκεια της συγγραφής υπήρξαν πολλοί περισσότεροι από δύο που με τις παράλληλες ιστορίες τους, βοήθησαν έμμεσα ή άμεσα στην ολοκλήρωση του έργου, και τους ευχαριστώ θερμά.

Συγκεκριμένα, θα ήθελα να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον επιβλέποντα καθηγητή μου και φίλο, Απόστολο Πάνο, για την υποστήριξη, τις συμβουλές και τις πολύωρες συζητήσεις στην τσάτσα, στα γραφεία και στα μπαρ. Στη συνέχεια, θα ήθελα να ευχαριστήσω την αγαπημένη μου αρχαιολόγο, Αφροδίτη Βλάχου, που με έκανε να δω το μικρό μέρος της αρχαιολογίας με το οποίο καταπιάστηκα, σαν να ήταν τραγούδια του Nick Cave ή του Leonard Cohen. Για τον σχεδιασμό και την επεξεργασία του βιβλίου, σημαντική ήταν η συμβολή της Μαρίας-Νεφέλης Μπενέκου, όπου οι ιδεοληψίες και οι επαναληπτικές αναγνώσεις από την πλευρά της και τη δική μου, κατάφεραν να δώσουν μορφή στο περιεχόμενο και γι' αυτό της είμαι ευγνώμων. Και τέλος, τον Γιώργο και την Άρτεμη που είναι πάντα εκεί.



Η Τομή, μελέτη για τον Alte Donau, Χ. Παπούλιας (Βιέννη 1993)
αρχείο Χρ. Παπούλια - Υπερτόπος, Εκδόσεις Futura

“Περίμεναν τρεις βδομάδες και μετά άνοιξαν τη γη: τομές βαθιές σαν τραύματα. Εμφανίστηκαν στοιχεία: νερό στη μία τομή, άμμος στην άλλη. Η αρχαιολογία του ήδη γνωστού, του πάντοτε κοντινού, του απόμακρου, του παραγνωρισμένου, εκείνου που είναι πάντα δίπλα μας. Άνοιξαν τη γη και είδαν να βγαίνει το πλέγμα μιας παλιάς πόλης μέσα από τις ρίζες και τη σήψη χιλίων χρόνων καλλιέργειας, μαζί μ’ ένα κομμάτι σαν αδέσποτο - το πανί ενός μύλου. Μια τοπολογία άρχιζε να ανοίγεται.”

Χ. Παπούλιας, *Η Τομή*

Terrain Vague*

μια εισαγωγή

Υπάρχει ένα διήγημα του Jorge Luis Borges με τίτλο *Το Σπίτι του Αστερίωνα*. Πρόκειται για ένα κείμενο με κεντρικό θέμα το μύθο του Μινώταυρου και της κατοικίας του, τον Λαβύρινθο, παρουσιαζόμενο όμως με πολύ διαφορετικό τρόπο. Η αφήγηση πραγματοποιείται σε πρώτο πρόσωπο, αυτό του Αστερίωνα (“*Η δε (Πασιφάη) Αστέριον ενγέννησε*”), ο οποίος περιγράφει το σπίτι του και την διαβίωση του σε αυτό, την οποία έχει μετατρέψει σε παιχνίδι, με κάθε λεπτομέρεια. “*Όλα τα μέρη του σπιτιού επαναλαμβάνονται πολλές φορές και κάθε μέρος είναι άλλο...Το σπίτι έχει το μέγεθος του κόσμου ή μάλλον είναι ο κόσμος*”. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο του μονόλογου του Αστερίωνα είναι η έννοια της επιπόησης. Γνωρίζουμε από το μύθο, ότι ο Μίνωας για να τιμωρήσει τους Αθηναίους επειδή σκότωσαν το γιο του όρισε ως ποινή κάθε εννέα χρόνια οι Αθηναίοι να στέλνουν εφτά νέους και εφτά νέες για να θυσιάζονται στο Λαβύρινθο από τον Μινώταυρο. Ο Αστερίωνας επινοεί ένα παιχνίδι, ένα κρυφτό και με μια αφοπλιστική αθωότητα κάνει αυτό για το οποίο είναι προορισμένος, σκοτώνει. Σκοτώνει γιατί είναι διαφορετικός, μη κανονικός, είναι τέρας. Ο Borges όμως δεν θέλει να μιλήσει για την τερατώδη φύση του Αστερίωνα, αλλά για την αθωότητά του και την ανυπομονησία του για λύτρωση. Ο ήρωας περιμένει τον ερχομό του Λυτρωτή του ανάμεσα σε αυτούς που τον επισκέπτονται κάθε εννέα χρόνια, αυτόν που θα τον βγάλει από τον λαβύρινθό του και θα τον οδηγήσει σε ομορφότερους τόπους. Ο λαβύρινθος είναι μια κατοικία, είναι όμως και φυλακή και νεκροταφείο. Πάνω απ’ όλα όμως είναι ένας τόπος όπου η θανάτωση του υποκειμένου αναιρεί την ύπαρξή του. Τι είναι ο λαβύρινθος όταν το μη κανονικό ον που κατοικεί μέσα του αυτοθυσιάζεται; Ποια αρχιτεκτονική επιβιώνει όταν ο μυθοποιητικός μηχανισμός που την υφαίνει παύει να υπάρχει;

“*Θα το πιστέψεις, Αριάδνη; είπε ο Θησέας. Ο Μινώταυρος δεν αντιστάθηκε σχεδόν καθόλου*”.¹

*terrain vague (μετ.): χερσότοπος, άγονος τόπος δύσκολα καλλιεργήσιμος ή τόπος που έμεινε ακαλλιέργητος. Αλλά και (1) terrain: έδαφος, με έμφαση στα φυσικά χαρακτηριστικά του εδάφους, (2) vague: α. από την αγγλική, ασαφής, αόριστος, αβέβαιος, κενός. (β) από την γαλλική, κύμα.

Η παρούσα έρευνα καταπιάνεται με τη διερεύνηση της έννοιας του τόπου σε δύο έργα· τον Υπερτόπο, του αρχιτέκτονα Χρήστου Παπούλια, και τις Ετεροτοπίες², του γάλλου φιλόσοφου Michel Foucault. Ο Υπερτόπος του Παπούλια είναι κατά βάση ένα κείμενο, αυτοβιογραφικής φύσεως όπου ο αρχιτέκτονας αναλύει δύο έρευνές του για μουσείο, το Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως (μία πρόταση εκτός πλαισίου διαγωνισμού για το Νέο Μουσείο Ακρόπολης) στην οποία και θα εστιάσουμε, και τα Αστικά Δωμάτια για τα Oggetti in Memo του Michelangelo Pistoletto, στη Ljubljana. Από την άλλη, οι Ετεροτοπίες (Des Espaces Autres), είναι μια διάλεξη που έκανε ο Foucault το 1967, όντας καλεσμένος στον Κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών, εστιάζοντας σε αυτό που ονόμασε Άλλοι Χώροι. Πρόκειται για πραγματικούς χώρους που ξεφεύγοντας απ' το «κανονικό» προσεγγίζουν το «έτερο». Έτσι, συνεπής στις γενικότερες αναζητήσεις του, δεν αντιμετωπίζει το χώρο σαν άλλο ένα πεδίο πάνω στο οποίο αποτυπώνονται «ορθολογικά» οι αντιθέσεις της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά ως ένα ανομοιογενές σύνολο στο οποίο παράγονται ιδιαίτερες τοπικές συνθήκες που εν δυνάμει μπορεί να προσιδιάζουν σε εναλλακτικές διατάξεις των κοινωνικών σχέσεων.

Οι ετεροτοπίες πριν γίνουν αρχιτεκτονικοί χώροι, είναι χώροι εικονικοί, χώροι ασύνειδων νοητικών – υποκειμενικών, αυτοσχεδιαστικών, κοινωνικών πρακτικών, χώροι ανορθολογικοί και όχι χώροι υλικού³. Επομένως, δεν τίθεται ερώτημα για το αν ο Παπούλιας σχεδιάζει μια ετεροτοπία ή ακόμα και αν οι υπερτόποι του είναι ετεροτοπολογικής φύσεως. Αυτό είναι δεδομένο και δικαιολογημένο και από τον ίδιο τον Foucault όταν εντάσσει τα μουσεία στις ετεροτοπικές αρχιτεκτονικές δομές. Οπότε, κατά μια έννοια, η γειτνίαση των δύο έργων δε στοχεύει στην ανάδειξη δύο διακριτών συστημάτων σκέψης όπου διαφοροποιείται το γλωσσολογικό πρόθεμα του τόπος, αλλά στο να διερευνήσει μια τρόπον τινά παράλληλη ανάγνωση των δύο γραφών, με όλες τις πιθανές παρεκκλίσεις.

“Να καταστήσω ορατό αυτό που είναι αόρατο, μόνο και μόνο επειδή βρίσκεται πολύ στην επιφάνεια των πραγμάτων.”⁴

Σύμφωνα με τη μέθοδο του Foucault, τα πορίσματα της έρευνας παρουσιάζονται όχι υπό την αιτιακή προσέγγιση, αλλά υπό την οπτική. Πράγματι, οι αρχιτεκτονικές κατασκευές συνιστούν ορατότητες και τόπους ορατότητας, γιατί δεν αποτελούν απλώς οικοδομήματα, δηλαδή συναρμογές πραγμάτων και ποιοτήτων, αλλά πρώτα και κύρια συνιστούν μορφές φωτισμού που κατανέμουν το ευδιάκριτο και το δυσδιάκριτο, το θεατό και το αθέατο⁵. Διευκρίνιση· δε νοείται ότι οι ορατότητες ορίζονται μόνο μέσω της όρασης, αλλά συνιστούν συμπλέγματα δράσεων και αντιδράσεων, πολυαισθητηριακά μάλιστα, που αναδύονται στο φως (ή τη σκιά). Συνεπώς, μεθοδολογικά είναι πολύ δύσκολο να περιοριστούμε μόνο σε αυτό που πραγματικά λέγεται και άρα στην καταγραφή των λέξεων.

Η ερευνητική εργασία χωρίζεται σε τρία διακριτά μέρη. Το πρώτο μέρος (κεφάλαια 1 και 2) θέτει το ιστορικό και εννοιολογικό υπόβαθρο της αφήγησης και αποτελεί το κλειδί για την κατανόηση του εγχειρήματος. Συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο, θέτοντας ως αφετηριακή εκκρεμότητα την επιλογή του αρχιτέκτονα να ονομάσει το αρχιτεκτόνημά του Εριχθόνειο, πραγματοποιείται μια ανάγνωση του μύθου του Ερεχθέα. Η τοπογραφία του μύθου, αφενός παρουσιάζεται ως συστατικό της συλλογικής μνήμης που καθόρισε και καθορίζει την τοπική ταυτότητα και αφετέρου, μέσω της ικανότητας του μύθου να απελευθερώνει το χρόνο (αχρονία ή διαχρονία), γίνεται η ερμηνευτική και συμβολική γλώσσα, την οποία επικαλείται ο αρχιτέκτονας για να μιλήσει για τον άνθρωπο και τη δημιουργία. Το δεύτερο κεφάλαιο κάνει μια μετάβαση από τους μυθικούς χρόνους στους ιστορικούς και εξετάζει το Ερέχθειο. Μέσω της πολυπλοκότητας – μη κανονικότητας^{6,7} του συγκεκριμένου ναού, αναζητούνται εκλεκτικές συγγένειες ή αφετηριακές αναγνώσεις που σχετίζονται με την πρόταση του Παπούλια για το Νέο Μουσείο Ακρόπολης, με την περιγραφή του οποίου και κλείνει το κεφάλαιο.

Στο δεύτερο μέρος της έρευνας (κεφάλαια 3 και 4) γίνεται μια εισαγωγή και κατόπιν, μια εμβάθυνση στο έργο του Foucault. Καταπιανόμεστε κατά κύριο λόγο με το πρώιμο έργο του Γάλλου φιλοσόφου και την επονομαζόμενη αρχαιολογική περίοδο⁸ αυτού. Πρωταρχικός στόχος είναι να φανερωθεί ότι η σκέψη του για τον χώρο δεν εξαντλείται μόνο στο ευρέως γνωστό του κείμενο περί άλλων χώρων (Ετεροτοπίες), αλλά ότι διατρέχει το σύνολο της δουλειάς του. Έτσι, στο κεφάλαιο τρία, αποσαφηνίζονται βασικές έννοιες του έργου του (αρχαιολογία, λόγος, διάγραμμα κλπ.) που παρέχουν τη μεθοδολογία ανάγνωσης του επόμενου κεφαλαίου.

Η πρώτη φορά που ο Foucault αναφέρει τις ετεροτοπίες είναι στον πρόλογο του *Οι Λέξεις και Τα Πράγματα*. Εκεί γίνεται λόγος για ένα γραπτό του Borges, όπου γίνεται αναφορά σε μια κινέζικη εγκυκλοπαίδεια στην οποία παρατίθεται και ταξινομείται πλήθος ετερόκλητων όντων. Σε αυτή τη διάσταση του ετερόκλητου, λέει ο Foucault, τα πράγματα έχουν κατακλιθεί, διατεθεί και τεθεί σε τόσο διαφορετικούς τύπους, ώστε είναι αδύνατο για αυτά να βρούμε ένα φιλόξενο χώρο ή να τα ορίσουμε πάνω από τις διαφορές τους σε έναν κοινό τόπο. Όμως, όπως υποστηρίζει ο Foucault, αυτό που φανερώνεται από αυτήν την ταξινόμηση είναι το όριο της δικής μας σκέψης, η αδυναμία να σκεφτούμε διαφορετικά.⁹ Έτσι λοιπόν περνάμε στο κεφάλαιο τέσσερα και την ανάλυση των ετεροτοπιών παραθέτοντας τις αρχές που τις διέπουν, δίπλα σε λόγους – σχέσεις που προεκτείνουν τον ετεροτοπολογικό χώρο σε άλλες κατευθύνσεις. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο, σε μια προσπάθεια να χαρτογραφήσει τη σκέψη του Foucault, δεν χαρακτηρίζεται από ομοιογένεια, αλλά ορίζεται μέσω των ενικωτήτων και των λόγων που διασχίζει στην πορεία του. Από αυτή την πορεία, στόχος είναι να σχηματιστούν σημεία ανάδυσης ή δημιουργικότητας, ενδεχομένως και απρόσμενες συζεύξεις, οι οποίες αποτελούν αφετηριακές εκκρεμότητες του τρίτου και τελευταίου μέρους.

Το τρίτο μέρος (κεφάλαιο 5) περνάει πλέον στην ανάλυση της αρχιτεκτονικής πρακτικής και την πρόταση του Χρήστου Παπούλια για το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης. Για τον Παπούλια, αρχιτεκτονική και τόπος αποτελούν μια αδιαίρετη ενότητα. *Sempre Iniziare*. Ο Παπούλιας επιστρέφει στον τόπο¹⁰, στη γη και τα στοιχεία της, και συνθέτει ένα έργο με αναφορές στην ιστορία, στη φιλοσοφία, στη μυθολογία και είναι ένα εγχείρημα να υπερβεί η αρχιτεκτονική τα εγγενή δεσμά της.

Η πραγματικότητα είναι μύθος που αποκαλύπτεται ξανά. Σε αυτήν την πραγματικότητα, ο κόσμος αποτελείται από υπερτιθέμενες επιφάνειες, αρχεία ή στρώματα. Ο κόσμος είναι γνώση. Βυθιζόμαστε από στρώμα σε στρώμα, από ζώνη σε ζώνη, διασχίζουμε τις επιφάνειες, τους λόγους. Ακολουθούμε τη σχισμή προσπαθώντας να διανοίξουμε το εσωτερικό του κόσμου.¹¹ “Ας προσπαθήσουμε να επινοήσουμε νέα πάθη, ή να αναπαράγουμε τα παλιά με την ίδια ένταση.”¹² Τι μπορώ να δω; Τι μπορώ να πω σήμερα;¹³ Στόχος της ερευνητικής (της Τομής) είναι να δημιουργήσει έναν τόπο συνάντησης λόγων και πρακτικών και να μελετήσει τον δυνητικό λόγο μεταξύ του Χρήστου Παπούλια και του Michel Foucault. Στηριζόμενη στο “κάθε πρόταση έχει κάποιο νόημα”, η “Τομή¹⁴ δημιουργεί μια παράλληλη μελέτη όπου θραυσματικές ενικότητες μετασχηματίζουν την πραγματικότητα. Άλλωστε, κάθε κοινωνική μεταλλαγή δε συνοδεύεται και από μια διαδικασία επαναφοράς; Με όλες τις αμφισημίες, ετερογένειες αλλά και δυνατότητες που αυτό μπορεί να εμπεριέχει.

Η αρχιτεκτονική είναι τέχνη και πίσω από κάθε τέτοιο έργο οφείλει να υπάρχει μια εσωτερική αναζήτηση και εμπειρία που αντλεί δύναμη από το κοινωνικό γίγνεσθαι. Η ίδια η αρχιτεκτονική έχει μετατοπίσει την έννοια της κουλτούρας στο ενδιάμεσο μεταξύ καλλιέργειας του τόπου και καλλιέργειας του πνεύματος. Για το πνεύμα θα βεβηλώσει τον τόπο, για τον πολιτισμό θα σκάψει το βράχο.

“Σε πολιτισμούς δίχως καράβια τα όνειρα στεγνώνουν...”¹⁵ Το καράβι κάποτε αποτελούσε έναν κινούμενο τόπο που αναζητούσε να ανακαλύψει νέους τόπους μέσα σε έναν τρίτο τόπο (θάλασσα). Τι θα γινόταν αν αντικαθιστούσαμε στην πρόταση του Foucault το πλοίο με το μουσείο; Ποια μετατόπιση θα συνέβαινε αν στην εποχή του χώρου (21ος αιώνας) η κατεξοχήν ετεροτοπία ήταν τα μουσεία; Ένας χώρος δηλαδή ακίνητος στον τόπο, αλλά διεσταλμένος επ’ άπειρον στο χρόνο.

Εν είδει ερωτημάτων, εκείνα τα περάσματα, τα οποία φιλοδοξεί η παρούσα έρευνα να διασχίσει, πρωτίστως αφορούν το συμπλησιασμό αρχιτεκτονικής και φιλοσοφίας, ή καλύτερα μια φιλοσοφία της ίδιας της αρχιτεκτονικής. Δηλαδή, κατά τη διάρκεια, τίθενται οριακά ή θεμελιώδη ερωτήματα που σχετίζονται με την ύπαρξη της μίας ή της άλλης, της αξίας και της γνώσης που είναι ικανές να προσδώσουν όταν στραφούν σε έναν υπό διερεύνηση τόπο. Έτσι λοιπόν, η πρώτη σχέση που αναζητά διερεύνηση, φανερώνεται από την επιλογή να ληφθεί ως τόπος η ίδια η γραφή δύο ετερογενών σκέψεων, του Μ. Foucault και του Χρ. Παπούλια. Οι εκλεκτικές συγγένειες που αναπτύσσονται μεταξύ των δύο, ορίζουν σε κάθε βήμα δεσμούς που διερωτώνται για την μεταμόρφωση του τόπου και για το πως τα πράγματα κατέληξαν να είναι όπως είναι.

Από το μύθο στην ιστορία, από την ιστορία στη μέθοδο, από τη μέθοδο στη θεωρία και από τη θεωρία στην πρακτική, χωρίς απαραίτητα την γραμμική πορεία αυτών, το κοινό έδαφος στο οποίο πατάει η διερεύνηση, δημιουργεί ένα πεδίο συγκρότησης εγκατεστημένων συστημάτων σκέψης, το οποίο είναι ικανό να συμπαρασύρει αρχιτεκτονικές πρακτικές. Οι διαβάσεις επί αυτού του κοινού εδάφους παράγουν μετατοπίσεις. Μετατοπίσεις λόγων και πρακτικών τις οποίες καλούμαστε να επισημάνουμε.

Πώς μπορούμε να εννοήσουμε την “Τομή”; Κάθε τομή προϋποθέτει μια επιφάνεια, ένα έδαφος, έναν τόπο, λιγότερο ή περισσότερο στερεό, συμπαγή ή βέβαιο. Πως λοιπόν μπορεί κατ’ αρχάς να συσταθεί αυτός ο τόπος, ώστε να αναζητηθεί εν συνεχεία, είτε η υπέρβαση είτε η μετατόπιση σε ή από αυτόν; Πόσες διαστρωματώσεις, διασταυρώσεις ή επικαλύψεις απαιτούνται για να δημιουργηθεί αυτή η ελάχιστη κρούστα που θα καταστήσει ορατή την τομή; Και γιατί η τομή ενέχει για κάθε πολιτιστική εξέλιξη τόσο κρίσιμη σημασία;

“Υπάρχει πάντα μια στιγμή, υπάρχουν πάντα τόποι όπου οι σειρές, τα σημεία, οι λόγοι αρχίζουν να αποκλίνουν και να κατανέμονται σ’ έναν νέο χώρο: από ‘κει περνά η τομή.”¹⁶ Μπορούμε ακόμα να εννοήσουμε την “Τομή” ως μια ιστορική έρευνα των προϋποθέσεων, υπό τις οποίες είναι δυνατόν να εμφανιστεί πλήθος ορατών στοιχείων· και με την υπόθεση ότι η μέθοδος της έρευνας είναι αρχαιολογική^α, μας επιτρέπεται να ορίσουμε συστήματα ταυτοχρονίας στα ετεροχρονισμένα περιεχόμενα.

Μπορούμε ακόμα να αναζητήσουμε την “Τομή” μέσα σε αυτό που μοιάζει να μην έχει καθόλου ιστορία – στα συναισθήματα, στον έρωτα, στη συνείδηση, στα ένστικτα¹⁷. Ο Karl Marx στο έργο του “Το Κεφάλαιο”, γράφει πως μια μέλισσα θα ντρόπιαζε κάθε αρχιτέκτονα με την κατασκευή κηρήθρας και συνεχίζει, αυτό όμως που διακρίνει την μέλισσα από τον αρχιτέκτονα, είναι ότι ο αρχιτέκτονας επινοεί τη δομή στο κεφάλι του προτού την πραγματοποιήσει. Η επινόηση¹⁸ της “Τομής” συναρτάται σε μια ελάχιστονα αφετηριακή αρχή που διερωτάται για τη φύση του αρχιτέκτονα. Το ερώτημα τι είναι τούτο είναι ένας τρόπος να θέτουμε ένα νόημα από μια άλλη σκοπιά. Κατά βάθος, πρόκειται πάντα για το ερώτημα τι είναι αυτό για μένα.¹⁹ Αυτό, η “Τομή”, είναι μια αρχιτεκτονική αυτοβιογραφία χωρίς καθόλου εμένα.²⁰

α. Αρχαιολογία: περιγραφή του αρχείου (όπου αρχείο κατά Foucault είναι τα διάφορα συστήμα αποφάνσεων). Εννοείται το σύνολο των κανόνων και αποφάνσεων που σε κάποια δεδομένη εποχή και για μια ορισμένη κοινωνία προσδιορίζουν: α) τα όρια και τις μορφές του ειπωμένου, β) τα όρια και τις μορφές της συζήτησης, γ) τα όρια και τις μορφές της μνήμης, όπως εμφανίζεται σε διαφορετικά σχήματα λόγου, δ) τα όρια και τις μορφές της επανενεργοποίησης, ε) τα όρια και τις μορφές της ιδιοποίησης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Jorge-Luis Borges, *Άπαντα Πεζά*, (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005) σελ. 273-275.
2. Michel Foucault, *Dits et Écrits*, 360, *Des Espaces Autres*. Διάλεξη στον Κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών, 14 Μαρτίου 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, τχ. 5, Οκτώβριος 1984, σελ. 46-49.
3. Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, (Αθήνα: Νήσος, 2009) σελ. 348.
4. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 108.
5. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 103.
6. Η έννοια της Μη Κανονικότητας είναι κάτι που συναντάμε συχνά στον Foucault. Στη μελέτη του “Les Anormaux”, διακρίνει τρεις βασικούς τύπους ανωμαλίας: το τέρας, το άτομο προς συμμόρφωση και τον αυνανιζόμενο. Επιπλέον, η έννοια του μη κανονικού, για τα δεδομένα της έρευνας, χρησιμοποιείται εννοιολογικά για να δηλώσει την απόσταση από τον κανόνα της χρυσής τομής και της συμμετρίας που Κυριαρχεί στον Παρθενώνα. Αυτό που τίθεται απέναντί του, το Ερέχθειο, και λόγω της ετερότητας του, υπαινίσσεται ως μη κανονικό.
7. Michel Foucault, *Οι Μη Κανονικοί: Παραδόσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1974-1975*, (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2019) σελ. 119-129
8. Η συγγραφική και ερευνητική διαδρομή του Foucault δύναται να χωρισθεί, σχηματικά τουλάχιστον σε τρεις μεγάλες περιόδους. Πρώτη περίοδος: αρχαιολογική, μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '60. Δεύτερη περίοδος: γενεαλογική, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70 και τέλος, τρίτη περίοδος: ηθική ή αλλιώς αισθητική από τα τέλη του '70 μέχρι και τον θάνατό του. [Πέτρος Μετάφας, “Η πολιτική του Michel Foucault.” (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010), σελ. 8-9, doi 10.12681/eadd/21785.]
9. Michel Foucault, *Οι Λέξεις και Τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1993) σελ. 11-19.
10. *Sempre Iniziare*: αιώνια επανεκκίνηση. Ορολογία που χρησιμοποιεί ο Yehuda Safran για την αρχιτεκτονική πρακτική του Χρήστου Παπούλια, ο οποίος επιστρέφει πάντα στον τόπο της εκάστοτε επέμβασης και αντλεί από αυτόν στοιχεία για την αρχιτεκτονική του. [Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 33-42.]
11. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 204.
12. Julio Cortazar, *Κουτσό*, (Αθήνα: Όπερα, 2018) σελ. 495.
13. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 202.
14. Εφεξής, όπου χρησιμοποιείται η λέξη “Τομή”, με Γ κεφαλαίο, θα παραπέμπει στον τίτλο της ερευνητικής εργασίας.
15. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 269.
16. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 48.
17. Michel Foucault, *Τρία Κείμενα για τον Νίτσε*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2011) σελ. 37.
18. Για τον Nietzsche, η επινόηση - *Erfindung*- συναρτάται αφενός με μία ρήξη, αφετέρου με μία ελάσσιονα ποταπή, ανομολόγητη, κάθε άλλο παρά υψηλόφρονα, έναρξη. Γι' αυτό ακριβώς η *Erfindung* είναι αποφασιστικής σημασίας. [Michel Foucault, *Τρία Κείμενα για τον Νίτσε*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2011) σελ. 99-103.]
19. Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2002) σελ. 135.
20. “Γράφει κανείς επίσης για να μην έχει πρόσωπο [visage], για να καταχωνιαστεί στον εαυτό του κάτω από την ίδια του τη γραφή. Γράφει έτσι ώστε η ζωή που έχει γύρω του, παραδίπλα, έξω, μακριά από το φύλλο χαρτιού, αυτή η ζωή που δεν είναι αστεία αλλά ανιαρή και γεμάτη έγνοιες, που είναι εκτεθειμένη στους άλλους, να απορροφηθεί σε αυτό το μικρό ορθογώνιο χαρτί που έχει κάτω από τα μάτια του, που πάνω του κυριαρχεί.” [Michel Foucault, *Ο Ωραίος Κίνδυνος*, (Αθήνα: Άγρα, 2013) σελ. 62.]

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ



The Castle of the Pyrenees, René Magritte (1959)

I. Ερεχθέας η θυσία και το ιερό¹

«Άκουγέ με λοιπόν σιωπηλός. Γιατί αληθινά θειικός μοιάζει νά είναι αυτός ο τόπος· γι' αυτό, αν καθώς προχωρεί ο λόγος μέ πιάση και μέ ξαναπιάση τό πάθος αυτό πού έρχεται από τίς Νύμφες, μή μείνης εκστατικός· γιατί αυτά πού λέω τώρα δέν είναι πιά μακριά από τους διθυράμβους».²

Πλάτωνος Φαίδρος



1. Dionysos, André Masson (1936)

Ο Διθύραμβος (δix θύρα βαίνω – διγενής) αποτελούσε αυτοσχέδιο χορικό άσμα προς την λατρεία του Διονύσου. Η λέξη προέρχεται από την διπλή γέννηση του θεού, μία από την Σέμελη και μία από τον μηρό του Δία. Τα λόγια του Σωκράτη στον Φαίδρο, σε έναν περίπατό τους στην αττική γη και συγκεκριμένα η αναφορά στους “εκστασιατικούς ύμνους” του Διονύσου είναι μία από τις πολλές αναφορές όπου φανερώνεται η άρρηκτη σύνδεση τόπου και μύθου, μνήμης και ιερότητας, ως μέρος της τότε ελληνικής κανονικότητας.

Η επιλογή να εκκινήσει η αφήγηση (μυθικός τόπος και χρόνος) με αναφορά στον Διόνυσο, στοχεύει στο να προσδιοριστεί εξαρχής, ο χθόνιος χαρακτήρας των όσων θα ακολουθήσουν. Ο Διόνυσος ανήκει στις ελάσσονες^α μυθολογικές θεότητες και κατά μία έννοια, εκφράζει το ζωώδες πάθος προς τη φύση, τη βία και το ιερό.³ Για τις ανάγκες της έρευνας, οφείλουμε να επιστρέψουμε πολύ πίσω στο χρόνο, τόσο που να μην γνωρίζουμε αν υφίσταται χρόνος όπως τον νοούμε σήμερα, και να αναζητήσουμε τη γενεαλογική αφετηρία στο μύθο *-sempre viva*.⁴ Κατά μία έννοια, ο τόπος αποκτά την ιδιότητα της παρέμβασης στο χρόνο -παράβαση (Bataille) ή υπέρβαση (Nietzsche). Ποιες αλήθειες ή μάλλον ποιοι μύθοι συμβάλουν στην διαμόρφωση αυτής της τοπολογίας;

Οι θεμελιώδεις πνευματικές δομές της ανθρώπινης νόησης, συνθέτουν πολιτισμικές προοπτικές που προσδιορίζουν την ιδεατή σχηματοποίηση της πραγματικότητας. Έτσι, κάθε πολιτισμός, δημιουργεί τις δικές του συμβολικές μορφές μέσω των οποίων κατασκευάζει ένα ιδιαίτερο νόημα του αισθητού, πραγματικού ή μη κόσμου. Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης η τέχνη, η επιστήμη, η γλώσσα, η θρησκεία αλλά και ο μύθος, αποτελούν συμβολικές μορφές θέασης του κόσμου.⁵ Στην φιλοσοφία των Συμβολικών Μορφών ο Ernst Cassirer πραγματεύεται ένα διαφορετικό στάδιο της πολιτισμικής και κοινωνικής εμπειρίας του ανθρώπου, και αυτό είναι η συγκρότηση της μυθικής σκέψης και της μυθικής συνείδησης, με το μύθο ως μορφή χωρικής και χρονικής εποπτείας. Αναφέρει ο ίδιος:

“Για την μυθική σκέψη, η σχέση ανάμεσα σε αυτό που ένα πράγμα ή μια οντότητα είναι και ο τόπος στον οποίο εδράζεται δεν είναι ποτέ εξωτερική και τυχαία: ο τόπος είναι καθ’ εαυτός ένα τμήμα του είναι του πράγματος και ο τόπος μεταφέρει πολύ συγκεκριμένες δεσμεύσεις πάνω στο πράγμα.”^{6,7}

α. Ελάσσων: μας ενδιαφέρει ο όρος ελάσσων, όχι με την αρνητική του χροιά αλλά ως την ελάχιστη αυτή πράξη η οποία είναι όμως μείζονος σημασίας. Δανειζόμαστε τον όρο από την ανάλυση που έκαναν οι Deleuze και Guattari, Για μια ελάσσονα λογοτεχνία: για τον Franz Kafka. Συνοπτικά, η ελάσσων λογοτεχνία διαθέτει τρία χαρακτηριστικά: 1. Εκτοπισμός της γλώσσας, 2. Πρόσδεση του ατομικού γίνεσθαι στην άμεση πολιτική και κοινωνική πρακτική και 3. Συλλογική συναρμολόγηση και κοινή δράση. Αυτό που διευκρινίζεται είναι ότι η λέξη ελάσσων δεν υποδηλώνει πλέον κάποιες λογοτεχνίες, αλλά τις επαναστατικές συνθήκες κάθε λογοτεχνίας μέσα στους κόλπους εκείνης που αποκαλούμε μεγάλη λογοτεχνία. Ως εκ τούτου ο εκάστοτε δημιουργός πρέπει να βρει το δικό του στίγμα υπανάπτυξης, τη δικιά του ντοπιολαλιά, το δικό του τρίτο κόσμο, τη δικιά του έρημο και συμπληρώνουμε, τη δικιά του τομή. [Deleuze and Guattari, Κάφκα: Για μια Ελάσσονα Λογοτεχνία, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998) σελ. 45-81.

Ο μυθικός χώρος, είναι στενά συνυφασμένος με την ποιοτικά και συναισθηματικά φορτισμένη τοπικότητα ενός ιερού, ατομικού, γεωγραφικού περιβάλλοντος. Μια υπόθεση θα μπορούσε να είναι ότι διαθέτει τα χαρακτηριστικά ενός ετερογενούς χώρου και τοποθετείται σε οριακές καταστάσεις· καθώς εντοπίζεται στο ενδιάμεσο μεταξύ πραγματικού χώρου αίσθησης και φαντασιακού χώρου νόησης. Αυτή η διχοτόμηση του μυθικού χώρου, και η δυναμική των αντιθέσεων, σύμφωνα με τον Cassirer παρήγαγε τους προσανατολισμούς, την οριοθέτηση των ιερών τόπων και την πολεοδομική οργάνωση των χώρων της πόλης. Διαφαίνεται πως τόποι με μυθικές προεκτάσεις μετασχηματίζονται σε πολιτισμικούς χώρους όπου η αρχιτεκτονική και η έννοια του ορίου διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο.⁸

“Με άλλα λόγια, χρειάζεται, νομίζω, μια πίστη σ’ αυτά τα αρχαία σημάδια μέσα στο τοπίο τους· η πίστη πως έχουν δική τους ψυχή. Τότε, θα μπορέσει ο προσκυνητής - πρώτη φορά τον ονομάζω έτσι - να πιάσει ένα διάλογο μ’ αυτά. Όχι μέσα σε τουριστικά πλήθη ποικιλότροπα αναστατωμένα, αλλ’ αν μπορώ να πω: μόνος, καθρεφτίζοντας την ψυχή που διαθέτει, στην ψυχή αυτών των μαρμάρων μαζί με το χρώμα τους.”⁹

Γιώργος Σεφέρης, Δοκιμές

Ο μύθος, διερευνάται ως αποσπασματική πηγή προφορικής ιστορικής αφήγησης και ως ένδειξη αξιών που διαμορφώνουν τον κοινωνικό χάρτη μιας ομάδας ανθρώπων και των δομών τους. Ο Claude Lévi-Strauss, χαρακτηρίζει τον μύθο ως μια αρχετυπική μορφή της κοσμολογίας των λαών και τον κατατάσσει στις μορφές του Λόγου [langue] ενός πολιτισμού¹⁰. Υποστηρίζει, ότι κάτω από την τεράστια ετερογένεια¹¹ των μύθων μπορεί να ανακαλυφθεί μια ομοιογενής δομή. Συνεπώς, οι μύθοι, είναι παραδείγματα ομιλίας [parole], αρθρώσεις μιας υποκείμενης δομής ή λόγου και λειτουργούν όπως η γλώσσα.¹²

Επομένως, η έννοια του μύθου ως δομή, μας παραπέμπει σε μία δομική μορφή ανάλυσης,¹³ κατά την οποία τα διαδοχικά στοιχεία της αφήγησης επανερμηνεύονται ούτως ώστε να πλαισιώσουν την χωρική αντίληψη. Ο μύθος είναι λόγος. Ο μύθος παράγει μορφές. Ο μύθος είναι ένα σύστημα, μια μετά-γλώσσα. Με τον μύθο ο Roland Barthes εννοεί την ιδεολογία, με την έννοια ενός συνόλου ιδεών και πρακτικών - *the said as much as the unsaid*¹⁴ - και ενώ συνίσταται στην απώλεια της ιστορικής ποιότητας κάνει τις λέξεις και τα πράγματα να φαίνονται αιώνια.¹⁵ Συμπληρώνοντας, ο Walter Benjamin, παρατηρεί, ότι η ουσία του μυθικού χρόνου είναι αυτή της αιώνιας επιστροφής,¹⁶ σύμφωνα με αυτό ο μύθος είναι και αιώνιος και άχρονος, και σε αυτήν την αντίθεση ίσως παρατηρείται όλη η δυναμικότητα των μύθων, η απόλυτη διάσπαση του χρόνου, το πάντα δίπλα και μαζί με το ποτέ.¹⁷



2,3. Από την ενότητα Αττικά (1930 - 1950), Δημήτρης Πικιώνης

* * *

Αφετηριακή εκκρεμότητα της διερεύνησης του μύθου, όπως ειπώθηκε στην εισαγωγή, αποτελεί η επιλογή του αρχιτέκτονα να δώσει στο έργο του τον τίτλο *Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως*, παραπομπή στο φίδι της Αθήνας,¹⁸ όπως αναφέρει ο ίδιος ο Παπούλιας τον βασιλιά Ερεχθέα. Επιστρέφοντας λοιπόν στον τόπο, από το μύθο στην ιστορία, ή και αντίστροφα, βλέπουμε ότι οι τοπικές παραδόσεις πρόβαλλαν από την αρχαιότητα τη γηγενή προέλευση των κατοίκων της Αθήνας. Πρώτος μυθικός βασιλιάς σύμφωνα με την παράδοση ήταν ο Κέκροπας ο οποίος είχε σώμα φιδιού, στοιχείο που τονίζει τη χθόνια προέλευσή του και αναδεικνύει τη βάση¹⁹. Άλλωστε το ελληνικό φύλο που κατοίκησε την Αττική ήταν οι Ίωνες, αυτόχθονες, με γενάρχη τους τον Ίωνα, γιο του θεού Απόλλωνα.²⁰

Πηγαίνοντας πίσω στους νεολιθικούς χρόνους και ανασκάπτοντας τα κατάλοιπα οργανωμένης ζωής, εντοπίζουμε τις απαρχές του ελληνικού τόπου στις πλαγιές της Ακρόπολης.²¹ Καθώς στην πορεία τα μυθολογικά στοιχεία θα διαδέχονται το ένα το άλλο, συμπληρώνοντας ή αναιρώντας, αυτό που θα πρέπει εξ αρχής να καταστεί ξεκάθαρο είναι ότι στο μυαλό του αρχαίου Έλληνα, ο μύθος (μια αφήγηση ή ιστορία χωρίς ορθολογικό υπόβαθρο) και η ιστορία, όχι με την έννοια της επιστήμης ακόμα αλλά ως η εμπειρική αναζήτηση της αλήθειας για το παρελθόν, συχνά συνδέονται γεννώντας γενεαλογικές αφηγήσεις, φόντο των οποίων αποτελεί πάντα ο τόπος.²² Τόποι μνήμης, τόποι ιεροί.

Κατά τη μυθολογία ο πρώτος που κυβέρνησε στην Αττική ήταν ο Ωκεανός, βασιλιάς της Θήβας και σε κάποιους μύθους αναφέρεται και ως ο πρώτος βασιλιάς της Αθήνας. Σε άλλους, πρώτος βασιλιάς είναι ο αυτόχθων Ακταίος, η κόρη του οποίου, Άγλαυρος, παντρεύτηκε τον δεύτερο γηγενή βασιλιά, Κέκροπα (πριν αναφέρθηκε ως πρώτος). Επόμενος κατά σειρά και μείζονος σημασίας γηγενής, είναι ο βασιλιάς Ερεχθέας, για τον οποίο διαβάζουμε πρώτα στην Ιλιάδα, εκεί όπου ο Όμηρος λέει πως η "Αθήνα, η καλοχτισμένη πολιτεία είναι η χώρα του γενναίου Ερεχθέα".²³ Στον Ερεχθέα αναφέρεται και ο Ηρόδοτος ο οποίος μάλιστα τον αποκαλεί και γηγενή και βασιλιά των Αθηναίων και αναφέρει ότι ο λαός ονομάστηκε έτσι κατά τη διάρκεια της βασιλείας του.²⁴

Σύμφωνα με τον Απολλόδωρο,²⁵ ο Ερεχθέας ήταν μυθικός βασιλιάς της Αθήνας, γιος της Γης και του Ηφαίστου. Η γέννησή του έγινε με τον εξής παράξενο τρόπο: μια μέρα η θεά Αθηνά πήγε στο μεταλλουργείο του Ηφαίστου για να παραγγείλει νέα όπλα. Βλέποντάς την ο Ήφαιστος ένωσε σφοδρή επιθυμία, αλλά η Αθηνά, επιθυμώντας να παραμείνει άσπιλη και παρθένα, έφυγε. Ο Ήφαιστος έτρεξε πίσω της και εκστασιασμένος από την παρθένο Αθηνά, η οποία αντιστάθηκε στις ερωτικές του ορέξεις, χύνει τον σπόρο του στον μηρό της. Η Αθηνά με ένα κομμάτι μαλλί πετά το σπέρμα στο έδαφος. Από τη γη και τη γονιμότητα αυτής και το μαλλί της θεάς Αθηνάς με το σπέρμα του Ήφαιστου, γεννήθηκε ο Ερεχθέας, απευθείας από τη γη.²⁶ Το ίδιο του το όνομα προέρχεται από το

“έριον” (μαλλί) και “χθων” (έδαφος). Η αρχή της βασιλείας του στην Αθήνα συνδέεται με εποχή λιμού λόγω έλλειψης τροφών, κατά την οποία ο Ερεχθέας έφερε σιτάρι και έσωσε τους κατοίκους. Από αυτόν ονομάστηκαν οι κάτοικοι της Αθήνας, Αθηναίοι (προηγουμένως ονομάζονταν Κεκροπίδες), ενώ ίδρυσε τα Μυστήρια στην Ελευσίνα και οργάνωσε πολλούς τομείς λατρείας των Αθηναίων, καθιέρωσε τα Αθήνια (τα οποία ο Θησέας μετονόμασε σε Παναθήνια) και πολλά άλλα. Κατά την παράδοση, έλαβε μέρος στην εκστρατεία του Διονύσου, κατά των βαρβάρων ενώ στα χρόνια του διεξάχθηκε ο γνωστός αγώνας μεταξύ Αθηνάς και Ποσειδώνα για την κηδεμονία της πόλης. Σύμφωνα με παραλλαγές του ιδίου, κάποιοι μύθοι παρουσιάζουν τον Ερεχθέα ως μισό άνθρωπο, μισό φίδι, που κατοικούσε στις κοιλάδες του βράχου της Ακρόπολης²⁷ και προστάτευε την Αθήνα.

Η πηγή που έχουμε για τον Ερεχθέα και από την οποία θα αντλήσουμε το σημαντικότερο (για τα δεδομένα της έρευνας) κομμάτι του μύθου, είναι η τραγωδία του Ευριπίδη, *Ερεχθείς*.²⁸ Λέγοντας το σημαντικότερο κομμάτι, αυτό που αποπειράται να διερευνηθεί είναι πως οι τοπικοί μύθοι υποδηλώνουν την αξεχώριστη σύνδεση της Ακρόπολης (ως πόλις - πολιτεία) με το φυσικό της περιβάλλον, και πως οι κατασκευές της μνήμης μαζί με τα συστήματα πεποιθήσεων πήγαζαν από το σκηνικό του τόπου. Από αυτό το σκηνικό ξεπήδησαν μύθοι που εξηγούσαν πως τα πράγματα κατέληξαν να είναι όπως ήταν και πως γενιές ολόκληρες Αθηναίων πίστευαν σε μια κοινή καταγωγή, σε κοινούς προγόνους οι οποίοι προέρχονταν μάλιστα από τοπικές θεότητες. Το κλειδί για την κατανόηση της αθηναϊκής ταυτότητας και αλληλεγγύης βρίσκεται στη γενεαλογία της κοινής καταγωγής, γεγονός που εκτός των άλλων γεννά και ένα συλλογικό πνεύμα μαζί με τα μνημειώδη συλλογικά τους επιτεύγματα. Η δύναμη αυτών των μύθων (και των αφηγήσεων τους), αποκαλύπτει μια αλήθεια για την ταυτότητα και την αίσθηση του ανήκειν, μέσω των διαφόρων τρόπων όπου άτομα και κοινότητες επιλέγουν να θυμούνται και να ξεχνούν (συλλογική μνήμη μέσω της μυθικής αφήγησης).²⁹

Όπως ειπώθηκε, πυρήνας της αθηναϊκής αλληλεγγύης και αφοσίωσης στην πολιτεία ήταν η συναίσθηση των πολιτών ότι μοιράζονται ένα κοινό παρελθόν και μέρος αυτής της συναίσθησης ήταν η ιδιαίτερη περηφάνια που ένιωθαν ως γηγενείς (γη + γεννώ).³⁰ Επομένως κανένας άλλος γενέθλιος μύθος, πέραν του γηγενή βασιλιά Ερεχθέα, δε θα μπορούσε να εξασφαλίσει στους Αθηναίους ισχυρότερα δικαιώματα επάνω στην αττική γη.³¹

Υπάρχει μια μελέτη της αρχαιολόγου Joan Breton Connelly,³² η οποία πραγματεύεται το θέμα της κεντρικής σκηνής της ζωφόρου του Παρθενώνα. Η θεωρία της Connelly είναι ότι το θέμα της ζωφόρου δεν είναι μια σκηνή από τα Παναθήνια αλλά ένας από τους σημαντικότερους για την αθηναϊκή ταυτότητα μύθους: η προετοιμασία της θυσίας μιας από τις κόρες του βασιλιά της Αθήνας Ερεχθέα.³³ Συγκεκριμένα η αυτοθυσία της

θυγατέρας του, βασιζόμενη σε ένα χρησμό, για να σώσει την πατρίδα της από εισβολείς. Επομένως σύμφωνα με την Connolly, αυτό το συστατικό της συλλογικής μνήμης, η θυσία για χάρη του συνόλου, της πόλης, είναι το θέμα της ζωφόρου του Παρθενώνα και φανερώνει τη στενή σύνδεση θρησκείας, μνημείου και πόλης.³⁴

Το νόημα του συγκεκριμένου μύθου ανοίγει ένα θέμα πολύ σημαντικό για τα δεδομένα της παρούσας έρευνας καθώς και για την κατανόησή της. Οι Έλληνες αντιλαμβάνονταν το μακρινό παρελθόν τους με βάση συγκεκριμένες καταστροφές – ορόσημα, οι οποίες έβαζα σημεία στίξης στο χρόνο και τον διαιρούσαν σε διακριτές ενότητες (π.χ. η κάθοδος των Δωριέων). Θα εστιάσουμε στην πιο γενικευμένη έννοια της παραπάνω διαπίστωσης, στην έννοια της απώλειας.³⁵

Επιστρέφοντας στον Ερεχθέα του Ευριπίδη, μια τραγωδία εκτυλίσσεται και αποκαλύπτει έναν βασιλιά (Ερεχθέας) και μια βασίλισσα (Πραξιθέα) που υπακούοντας στο δελφικό μαντείο αναγκάζονται να πάρουν μια αφόρητα επώδυνη απόφαση για να σώσουν την Αθήνα από την καταστροφή (χωρική απώλεια). Και η απόφαση αυτή δεν είναι τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο από την υπέρτατη θυσία.³⁶ Ο Ερεχθέας, ο πρώτος βασιλιάς της Αθήνας, είναι ο μυθικός ήρωας του οποίου η οικογενειακή τραγωδία εκφράζει το πνεύμα της αυτοθυσίας, και η ιστορία της θυγατέρας του υφαίνει το πλέγμα της απώλειας και της ιεροτελεστίας που έκαναν τη δημοκρατία και την πολιτεία να λειτουργήσει. “Η δημοκρατία τελικά δεν είναι απλώς ένα σύστημα πολιτικό, αλλά πάνω απ’ όλα ένα σύστημα πνευματικό³⁷.” Η θυσία στην ελληνική μυθολογία, παρουσιάζει το εξής παράδοξο: ενώ από τη μία αποτελεί μια πρακτική σκοτεινή και δαιμονική, από την άλλη για τις Ελληνίδες γινόταν μια αξιομνημόνευτη πράξη από την οποία κέρδιζαν την αθανασία και λατρευτικές τιμές.³⁸

Κάθε γραμμική απόπειρα παραγωγής ερμηνειών ενέχει αυθαιρεσίες και κινδύνους. Ο Χρήστος Παπούλιας χωρίς πολλές εξηγήσεις, επιλέγει να δώσει στο νέο μουσείο Ακρόπολης, το όνομα *Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως*. Μέρος της διερεύνησης που προτείνεται στη συγκεκριμένη εργασία είναι το κατά πόσο η μυθική ονομασία και η αναφορά στον μύθο του Ερεχθέα αποτελεί κλειδί της κατανόησης του έργου. Η λατρεία του Ερεχθέα, η ανέγερση τάφου για αυτόν και την οικογένειά του και η μετατροπή του μετέπειτα σε ναό³⁹ φανερώνει μια σχέση μεταξύ τάφων, ναών και τόπου που θα μελετηθεί διεξοδικά και παρακάτω. Ο Donald G. Kyle υποστήριξε ότι τα Παναθήναια είχαν την αφετηρία τους σε ταφικούς αγώνες και ότι η μεγάλη πομπή από τον Κεραμεικό ως την Ακρόπολη είχε ως τελικό προορισμό όχι μόνο το βωμό της Αθηνάς αλλά και τους τάφους του Ερεχθέα και των θυγατέρων του. Έτσι, οι πολίτες θα βιάδιζαν από νεκροταφείο σε νεκροταφείο, με τη σκέψη τους στις ζωές που χάθηκαν στο πέρασμα του χρόνου, για να εξασφαλιστεί η επιβίωση του άστεως (αρχιτεκτονικά κειμήλια που έγιναν έκθεση μνήμης).⁴⁰ Στην προσπάθεια να αποσαφηνιστεί από που

προέρχεται η σύλληψη της ιδέα του αρχιτέκτονα (*What's in a Name?*⁴¹), η παραπάνω αφήγηση μετατοπίζει το ερώτημα και τελικά η πόλη και ο μύθος προσφέρουν μία απάντηση στο πιο επίμονο από όλα τα ανθρώπινα ερωτήματα: *από που προέρχομαι και που πάω;*⁴²

Η μυθοπλασία είναι μια αέναα δυναμική διαδικασία, χωρίς απόλυτα σωστή ή λάθος εκδοχή, αν και μια δύναμη μοιάζει να ασκείται στα στοιχεία που έχουν αποφασιστική σημασία. Όπως προαναφέρθηκε, υπάρχει μια πολλαπλότητα στους μύθους και πολλές φορές παρατηρούνται διαφορετικές οπτικές του ενός. Γεγονός που σε καμία περίπτωση δεν αποθαρρύνει αλλά αντιθέτως ενισχύει την πεποίθηση ότι ο εν λόγω μύθος ίσως αποτελεί τον μίτο της Αριάδνης, σε αυτήν την λαβυρινθώδη κατάβαση στο χώρο και στο χρόνο. Η διττή προσωπικότητα του βασιλιά που είναι και φίδι, κατοικεί στα σπήλαια της Ακρόπολης αλλά και διοικεί, οργανώνει τα Παναθήναια αλλά ιδρύει και τα Ελευσίνια μυστήρια, Εριχθόνιος και Ερεχθέας, δημιουργεί ένα σύστημα διάνοιξης από το οποίο αρχίζουν να διαφαίνονται ετεροτοπολογικές αναγνώσεις. Ξετυλίγεται ένας τόπος χωρίς τόπος, ένας τόπος που σκάβει τον ίδιο του τον εαυτό. Αυτό το κενό δεν δημιουργεί έλλειψη. Δεν είναι τίποτα περισσότερο ή τίποτα λιγότερο από την εκτύλιξη ενός χώρου όπου είναι και πάλι δυνατό να σκεφτούμε. “Όπως και οι ίδιοι οι Αθηναίοι, στεκόμαστε διχασμένοι ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, στον μύθο και την ιστορία, στη μνήμη και τη φαντασία, στην παράδοση και την καινοτομία.”⁴³

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. “Είναι εγκληματικό να σκοτώνουμε το θύμα επειδή είναι ιερό... αλλά το θύμα δεν θα ήταν ιερό αν δεν το σκοτώναμε.” [René Girard, *Η Βία και το Ιερό: Το Εξίλαστήριο Θύμα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2017) σελ. 11.]

2. Ιωάννης Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Πλάτωνος Φαίδρος: Εισαγωγή, Αρχαίο και Νέο Κείμενο με Σχόλια*, (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2013) σελ. 427.

3. Υπάρχει ακόμη μία αιτιολόγηση στην οποία αποσκοπεί η συγκεκριμένη αναφορά στον Διόνυσο, στην οποία θα επιστρέψουμε προς το τέλος της έρευνας, - ο Διόνυσος αποτελεί επανειλημμένα κεντρικό θέμα - πρόσωπο στη φιλοσοφία του Friedrich Nietzsche.

4. *Sempre Viva*: αιώνια ζωή. Αναφορά στην ιδιότητα του μύθου να καταρρίπτει τη συνέχεια του χρόνου μέσω της διαχρονικότητάς του. Ο μύθος είναι μια αφήγηση, θρησκευτική ή ιερή, της οποίας το περιεχόμενο σχετίζεται με την προέλευση ή τη δημιουργία πολιτιστικών φαινομένων.

5. Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, (Αθήνα: Νήσος, 2009) σελ. 222.

6. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. 2: Mythical Thought*, (London: Yale University Press, 1955) σελ. 73-82.

7. Η μετάφραση προέρχεται από τον Ν. Τερζόγλου. [Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, (Αθήνα: Νήσος, 2009) σελ. 226]

8. Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, (Αθήνα: Νήσος, 2009) σελ. 226-228.

9. Γιώργος Σεφέρης, “Πάντα Πλήρη Θεών”, *Δοκίμες: Β' Τόμος*, (Αθήνα: Ίκαρος, 1984)

10. Claude Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth.", *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium (Oct. - Dec., 1955) σελ. 428-444.

11. Ετερογένεια: πρώτη αναφορά στην έννοια της ετερότητας, ο ίδιος ο μύθος ως έτερος τόπος (ετεροτοπία).

12. Η έννοια του όρου λόγος βασίζεται στην άποψη ότι η γλώσσα αποτελεί πηγή κοινωνικά οριοθετημένων νοημάτων και όχι μέσο έκφρασης ατομικών ιδεών. Ο κάθε λόγος είναι μια συστηματικά οργανωμένη ομάδα αποφάνσεων, μέσω των οποίων λεκτικοποιούνται τα νοήματα ενός θεσμού. Θα επανέλθουμε στην έννοια της γλώσσας, του λόγου και των αποφάνσεων στο κεφάλαιο 3. [Πέτρος Μετάφας, "Η πολιτική του Michel Foucault." (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010), σελ. 35-36, doi 10.12681/eadd/21785.]

13. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, (London: MIT Press, 1986) σελ. 12-13.

14. Φράση του Michel Foucault στη συνέντευξη του 1977: *The Confession of the Flesh*

15. Roland Barthes, *Mythologies*, (New York: The Noonday Press, 1991) σελ. 109-116.

16. Η έννοια της «αιώνιας επιστροφής» εμφανίζεται για πρώτη φορά στην "Χαρούμενης Επιστήμη" του Friedrich Nietzsche.

17. Thijs Lijster, "The interruption of myth: Walter Benjamin's concept of critique.", *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy*, (London: Palgrave Macmillan, 2012) σελ. 156 - 174.

18. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 64

19. Βάση: *Base Materialism* κατά τον Georges Bataille, αυτό που ελκύει τα πάντα προς την βάση τους, την υλική τους υπόσταση.

20. Αντώνης Μαστραπάς, *Η Πόλις και το Άστυ των Αθηνών*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2003) σελ.

11.

21. Ό.π., σελ. 12.

22. Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 37.

23. Ό.π., σελ. 73 και σελ. 172.

24. Ό.π., σελ 172-173.

25. Ο Απολλόδωρος (180 π.Χ. – περ.110 π.Χ.) ήταν αρχαίος Έλληνας ιστορικός, γραμματικός και μυθογράφος

26. Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 73.

27. Δώδεκα περίπου κοιλότητες καταγράφονται στις πλαγιές της Ακρόπολης, οι μισές τουλάχιστον από αυτές θεωρούνται ιερές (σπήλαια του Απόλλωνα, του Πάνα, των Νυμφών, της Αγλαύρου κ.α.) και διεκδικούν ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους τόπους μνήμης. Σε ολόκληρη την Αττική έχουν εντοπιστεί είκοσι οκτώ ιερά σπήλαια. Η Αθήνα ήταν η μόνη πόλη που επέτρεπε να υπάρχουν ιερά σπήλαια εντός των ορίων του άστεως, και αυτό για να μπορούν πιο εύκολα οι πιστοί να βιώνουν την εμπειρία της λατρείας. [Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 63.]

28. Η τραγωδία του Ευριπίδη *Ερεχθεύς*, δεν σώζεται ολόκληρη παρά μόνο αποσπάσματά της.

29. Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ.49-50.

30. Γηγενής είναι αυτός που προέρχεται απευθείας από την ίδια τη γη. Η λέξη διαφέρει λίγο από τον χαρακτηρισμό *αυτόχθων*, που παράγεται από τις λέξεις αυτός και χθων (γη) και αναφέρεται στους πρώτους ή παλαιότερους κατοίκους μιας περιοχής, στον λαό που ζούσε ανέκαθεν κάπου και δε μετοίκησε από αλλού ή για αλλού.

31. Πέραν αυτού, αυτή η ακατανίκητη υποδήλωση μύθου και τόπου θα λαξευτεί κυριολεκτικά επάνω σε μάρμαρο στον ύψιστο ιερό τόπο μνήμης της πόλης, την Ακρόπολη, και στους κορυφαίους ναούς της (Παρθενώνας και Ερέχθειο). [Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 73.]

32. Σημειώνεται ότι πρόκειται για ένα θεωρητικό πλαίσιο με κάποιες υποθέσεις να μεν βάσιμες, αλλά λόγω βασικών ελλείψεων δεν θεωρείται ως μια παγιωμένη αρχαιολογική ανακάλυψη.

33. Σημαντική είναι η παρατήρηση ότι, ο γλυπτός διάκοσμος ναών και άλλων κτιρίων θρησκευτικής σημασίας της κλασικής περιόδου, αντλεί τη θεματολογία του κυρίως από τον μύθο.

34. Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 29. και σελ. 176-180.

35. Η έννοια της απώλειας και αυτό που κατά τον Αριστοτέλη είναι η δύναμη της αδυναμίας, ή αλλιώς η δύναμη που προκύπτει από το κενό που δημιουργεί η απώλεια, είναι κάτι που θα μας απασχολήσει καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας. [για την απώλεια στη δημοκρατία της Αθήνας: Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 29. και σελ. 176-180.]

36. “Αν η τραγωδία έχει έναν φυσιαστικό χαρακτήρα, απαραίτητως έχει και μια κακοποιό πλευρά, διονυσιακή θα έλεγε ο Nietzsche, που συνδέεται με τη δημιουργία.” [René Girard, *Η Βία και το Ιερό: Το Εξιλαστήριο Θύμα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2017) σελ. 478.]

37. Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 189.

38. Η ίδια η θεά Αθηνά είπε στους πολίτες να τιμούν την οικογένεια του Ερεχθέα και μάλιστα έκανε τις κόρες του αστερισμούς, κάτι που φανερώνει την ύψιστη τιμή. [Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 185.]

39. Ερέχθειο.

40. Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 282.

41. “Τι μπορούμε να καταλάβουμε για κάποιον απ’ τ’ όνομά του; «What’s in a name»; - για να επαναλάβουμε το ερώτημα της Ιουλιέτας στο θεατρικό του Σαίξπηρ. Μια τέτοια συνειδητή επιλογή -από τη στιγμή που το αρχικό όνομα μας το δίνουν- σηματοδοτεί την ενσάρκωση ενός άλλου προσώπου, ενός alter ego, την εγγραφή μιας έτερης υποκειμενικότητας, ενός επικοινωνιακού ρόλου, ακόμη κι ενός φαντάσματος, ή του «φετίχ ενός ονόματος».” [Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, “Vers une Architecture. Η Αρχιτεκτονική στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγικότητας”, *Vers L.C. Contre*: 16+9 θέσεις για την επικαιρότητα του Le Corbusier, Επιμ. Φοίβη Γιαννίση, Ίρις Λυκουριώτη και Ρένα Φατσέα, (Αθήνα: Futura, 2010) σελ. 276.]

42. Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 254.

43. Ο.π., σελ. 406.

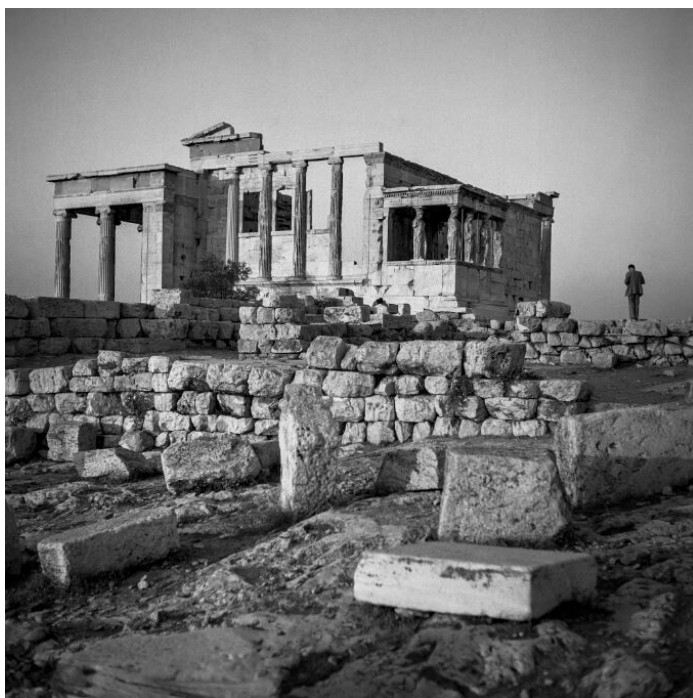
II. Το όνομα*

“Υπάρχει και ένα οικοδόμημα που ονομάζεται Ερέχθειο. Προ της εισόδου του υπάρχει βωμός για τον Ύπατο Δία, όπου δεν γίνονται θυσίες εμψύχων προσφέρουν μόνο πέμματα και δεν συνηθίζουν να χρησιμοποιούν κρασί. Μέσα σ’ αυτό υπάρχουν βωμοί, ένας για τον Ποσειδώνα, όπου οι Αθηναίοι, συμμορφωμένοι με ένα χρησμό, θυσιάζουν και για τον Ερεχθέα, άλλος για τον ήρωα Βούτη και τρίτος για τον Ήφαιστο. Στους τοίχους υπάρχουν ζωγραφιές του (ιερατικού) γένους των Βουταδών. Καθώς το οικοδόμημα είναι διπλό, υπάρχει μέσα και φρέαρ με νερό θαλασσινό. Αυτό δεν είναι πολύ παράξενο, γιατί τέτοια φρέατα έχουν και άλλοι που κατοικούν στα ενδότερα, και μεταξύ αυτών οι Κάρες της Αφροδισιάδας. Σε τούτο όμως το φρέαρ αξιοσημείωτος είναι ένας ήχος κυμάτων που ακούεται άμα φυσήξει νότιος άνεμος. Υπάρχει και σημάδι της τρίαινας στο βράχο. Αυτά λένε πως τα παρουσίασε ο Ποσειδών υποστηρίζοντας την αξίωσή του για την κατοχή της χώρας.”¹

Παυσανίας, Αττικά

*What’s in a name?: Από την τραγωδία του William Shakespeare, Ρωμίος και Ιουλιέτα (1957), Act 2 Scene 2. Ιουλιέτα: “What’s in a Name? That which we call a rose by any other name would smell as sweet.”

Το κεφάλαιο, συνεχίζει και αυτό να διερευνά την επιλογή του Αρχιτέκτονα να δώσει το όνομα Εριχθόνιο στην πρότασή του για το νέο μουσείο Ακροπόλεως, μέσω της μορφολογικής και τυπολογικής ανάλυσης του ναού (Ερέχθειο) αυτή τη φορά.



1. Ερέχθειο - Robert McCabe
Χρονογραφία – Εκθεση για τα 180 χρόνια (1837 – 2017)
της Αρχαιολογικής Εταιρείας

Το Ερέχθειο

Το Ερέχθειο,² δηλαδή ο οίκος του Ερεχθέως, ανταποκρίνεται σε ένα σύνθετο οικοδόμημα, ιωνικού ρυθμού, που παρεκκλίνει από τα γνωστά σχήματα των άλλων ναών των αρχαίων Ελλήνων. Η ανέγερση του ναού ξεκίνησε λίγες δεκαετίες μετά την ολοκλήρωση του Παρθενώνα και των Προπυλαίων, κατά τη διάρκεια της Ειρήνης του Νικία (421 – 414 π.Χ.) και η ολοκλήρωσή του χρονολογείται μεταξύ 409-406 π.Χ. εφόσον είχε διακοπεί και ο πόλεμος μεταξύ Αθήνας και Σπάρτης. Πρόκειται λοιπόν για έναν ασυνήθιστο ναό ο οποίος υψώνεται ακριβώς δίπλα από τον αρχαίο ναό της Αθηνάς (ναός που είχε καταστραφεί από τους Πέρσες)^α και αποτελείται από διαφορετικά κτίρια, τοποθετημένα σε διαφορετικά επίπεδα, τα οποία συνιστούν ένα συγκρότημα.³

Τον κύριο ναό αποτελεί ένα τετράγωνο κτίριο με προσανατολισμό ανατολής-δύσης. Στον ανατολικό τοίχο βρίσκεται ένα προστώ με έξι ραδινούς ιωνικούς κίονες. Αυτή η ανατολική πρόσοψη και ο κλειστός νότιος τοίχος υψώνονται πάνω στην επιφάνεια έδρασης του αρχαίου ναού της Αθηνάς, ενώ η βόρεια και η δυτική πλευρά εδράζονται σε χαμηλότερο επίπεδο τριών μέτρων. Έτσι η δυτική πλευρά απέκτησε μια εντελώς διαφορετική μορφή. Πάνω σ' ένα ψηλό βάθρο ανάμεσα στις πλευρικές παραστάδες βρίσκονται τέσσερα ιδιόμορφα υποστυλώματα που συνδυάζουν τη μορφή του ιωνικού ημικίονα και του πεσσού. Στις κλειστές μακρές πλευρές του κτιρίου τοποθετήθηκαν δύο διαφορετικές στοές, οι οποίες μάλιστα δεν αντιστοιχούν στο κέντρο κι έτσι το σύνολο δεν παρουσιάζει κανένα συμμετρικό άξονα. Η μικρότερη στοά, η πρόσταση των Κορών εδράζεται πάνω στον στυλοβάτη του αρχαίου ναού. Οι κίονες εδώ, οι Καρυάτιδες, στέκονται πάνω σε ψηλό βάθρο και φέρουν τον θριγκό και την μαρμαρίνη στέγη. Η μεγαλύτερη πρόσταση (βόρεια) εδράζεται όπως και ο τοίχος (χαμηλότερα 3μ). Η διάταξη των λεπτών κίωνων, είναι αντίστοιχη με εκείνη των Κορών αλλά ούτε οι κεντρικοί άξονες ούτε η δυτική πλευρά συμπίπτει με εκείνη της πρόστασης, μάλιστα η δυτική πλευρά της ξεπερνά κατά έναν περίεργο, ασύνδετο τρόπο τη δυτική πρόσοψη του κυρίως κτιρίου περισσότερο από 3μ. Επιπλέον η βόρεια στοά διαχωρίζεται ακόμη εντονότερα από το κεντρικό κτίριο, χάρη σε μια χαμηλότερη σαμαρωτή στέγη με δικό της αέτωμα, στραμμένο προς το βορρά.⁴

Ήδη κιόλας, από μια πρώτη περιγραφική ανάλυση προκύπτουν ερωτήματα ως προς την αρχιτεκτονική σύλληψη του συγκεκριμένου ναού και ως προς την λογική σειρά

α. Συνηθιζόταν από εκείνη την εποχή οι Αθηναίοι να διατηρούν τα ερείπια από τους κατεστραμμένους ναούς με σκοπό τη θύμηση της περσικής βεβήλωσης και της καταστροφής των ιερών τους χώρων. Κατά αυτόν τον τρόπο οι Αθηναίοι συμπύλιωσαν την επιθυμία τους να θυμούνται με την επιθυμία τους να δημιουργούν. την ανάγκη τους να τιμούν το παρελθόν τους με την ανάγκη τους να προχωρούν μπροστά – εξού και η ανέγερση του Ερεχθείου δίπλα από τα ερείπια του αρχαίου ναού. [Joan Breton Connolly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 110.]

που ακολουθεί η σύνθεση των μερών του. Μέσα σ' ένα κτίσμα μετρίου μεγέθους βρίσκουμε διαδοχικά τέσσερις διαφορετικές κιονοστοιχίες (μαζί με τις Κόρες) σε τέσσερα διαφορετικά επίπεδα και τρεις χώρους χωρίς καμία εμφανή συνοχή μεταξύ τους, με διαφορετικές στέγες.

Μία αντίστοιχη περιπλοκότητα ακολουθεί και το εσωτερικό του ναού, καθιστώντας τον ως τον πιο ιδιαίτερο – μη κανονικό ναό της ελληνικής αρχαιότητας.⁵ Δεδομένου και της μορφής, το εσωτερικό του ναού συνίσταται από χώρους σε διαφορετικά επίπεδα και μάλιστα με διακριτούς τρόπους πρόσβασης σε αυτούς. Κάθε πλευρά του κτιρίου έχει άλλη μορφή. Υπάρχουν τρία ανεξάρτητα κτίσματα, τελειοποιημένα ως τη παραμικρή λεπτομέρεια, τα οποία μοιάζουν να είναι διατεταγμένα τυχαία. Σ' αυτό το σχεδόν αλλόκοτο κτίριο, όπως υποστηρίζει ο Gruben, θα πρέπει να αναζητήσουμε τη γενεαλογική του πρόθεση στο λατρευτικό υπόβαθρο και στην ιερότητα του τόπου. Οι ιεροί χώροι του ναού παίζουν κυρίαρχο ρόλο, αποδίδοντας στην αρχιτεκτονική έναν καθαρά βοηθητικό ρόλο. Ο Gruben χρησιμοποιεί το επίθετο αττικό για να χαρακτηρίσει το σύνολο των αρχιτεκτονημάτων του λόφου της Ακρόπολης, εννοώντας ότι αυτή η οικοδομική τέχνη, είτε κυριαρχεί, είτε εξυπηρετεί, εξαντλεί τις ικανότητές της με απίστευτη δεξιοτεχνία και προσαρμοστικότητα.⁶ Εδώ η οικοδομική κάνει ένα βήμα πίσω και γίνεται ψίθυρος στρατηγικής,⁷ στρατηγική που φέρει το πολυτιμότερο (από εννοιολογικής άποψης) κτίριο της Ακρόπολης των Αθηνών.

Ο χώρος του Ερεχθείου ήταν ο ιερότερος μέσα στην Ακρόπολη κατά την αρχαιότητα. Σε αυτό είχαν ταφεί οι μυθικοί βασιλείς της Αττικής (ο Κέκροπας και ο Ποσειδώνας-Ερεχθέας). Μέσα από αυτούς του μύθους (είδαμε λεπτομερώς στο προηγούμενο κεφάλαιο) φανερώνονται οι έντονες θρησκευτικές πρακτικές συνυφασμένες με τις χθόνιες θεότητες. Το Ερέχθειο συνδέει κάτω από τη στέγη του δύο αντίθετους λατρευτικούς χώρους. Το ανατολικό τμήμα έχει αντικαταστήσει τον αρχαίο ναό της Αθηνάς, και το δυτικό τμήμα είναι το κυρίως Ερέχθειο. Ο ναός περιλαμβάνει όλα τα χθόνια σύμβολα ενός περασμένου χρόνου και γι' αυτό αποτελείται από οικοδομήματα διαφορετικών παραδόσεων· από μέγαρο, ταφικό κτίσμα και μονόπτερο ναό. Στο ανατολικό τμήμα του οικοδομήματος βρίσκονταν σύμφωνα με την παράδοση, βωμοί για τον Ήφαιστο, τον Βούτη και τον Ποσειδώνα-Ερεχθέα.⁸ Το τελευταίο από τα ιερά σύμβολα βρισκόταν κάτω από τη νοτιοδυτική γωνία του οικοδομήματος, ο τάφος του Κέκροπα. Τα θεμέλια σε αυτό το σημείο είχαν ένα άνοιγμα και ο κενός χώρος καλυπτόταν με μαρμάρινες δοκούς. Εδώ βρισκόταν ένα μικρό τέμενος, που εφάπτόταν με τα θεμέλια του αρχαίου ναού και με το δυτικό τοίχο του Ερεχθείου. Τμήμα του τάφου έφθανε ως κάτω από την πρόσταση των Κορών (παλιά μορφή ταφικού μνημείου).⁸

Στο Ερέχθειο δεν αποδόθηκε το λιτό μνημειακό μέγεθος του Παρθενώνα, ούτε αντίστοιχα ο σοβαρός μεγαλοπρεπής του διάκοσμος. Αντίθετα οι τεχνίτες του το

β. Η σύνδεση τοπικών ηρώων ή βασιλιάδων με θεότητες, αποτελεί σύνηθες φαινόμενο· αναφορές στον Ποσειδώνα-Ερεχθέα ή ακόμα και στον Εριχθόνιο, παραπέμπουν όλες στο ίδιο πρόσωπο, τον γηγενή βασιλιά Ερεχθέα.

διακόσμησαν με όλη την ευέλικτη, λεπτή κομψότητα του ιωνικού ρυθμού κάνοντας το να μοιάζει με *ναόσχημη λειψανοθήκη*⁹ όπως αναφέρει ο Gruben. Το επιστύλιο και η ζωφόρος, με τις σμιλεμένες σε λευκό μάρμαρο μορφές, τοποθετημένες με μια μοναδική τεχνική πάνω σε βάθος από σκούρο ελευσινιακό μάρμαρο, το γείσο και η σίμη με τις λεοντοκεφαλές και τα ανθεμωτά ακροκέραμα της στέγης, μαρτυρούν ότι στο Ερέχθειο για πρώτη φορά συνδυάστηκε η ελληνική ορθολογική πρακτική με μια έντονα διακοσμητική τάση. Ο θριγκός είναι η μόνη ταινία που συνδέει τις τόσο διαφορετικές πλευρές του κτιρίου, μιας και οι τρεις κιονοστοιχίες ποικίλουν στις λεπτομέρειες και στις αναλογίες. Οι έξι κίονες της ανατολικής πρόστασης είναι οι πιο λεπτοί κίονες που συναντώνται σε ολόκληρη την Αττική. Εδώ υποδηλώνεται η εύθραυστη λεπτότητα αυτού του χώρου. Ορισμένες εκλεπτύνσεις, όπως η ελαφριά κλίση των κίωνων προς το εσωτερικό αντιγράφηκαν μεν από τον Παρθενώνα αλλά σύμφωνα με τα ιωνικά πρότυπα δεν εφαρμόστηκε ούτε ιδιαίτερη ένταση ούτε καμπύλωση.¹⁰

Τέλος, η πρόσταση των Κορών, το πιο θαυμαστό σημείο του αυτού του κτίσματος, έχει ως υπόβαθρο έναν τάφο, κατά πάσα πιθανότητα του Κέκροπα. Αυτή η χειρονομία, δηλαδή η ανύψωση της χθόνιας κληρονομιάς στη σφαίρα των κλασικών μορφών, σίγουρα δεν είναι τυχαία από μεριάς των Αθηναίων. Οι γλύπτες απέδωσαν μια έντονη αρχιτεκτονική δομή, στην οποία η ράβδωση των κίωνων αποκαθίσταται από τις κάθετες πτυχωσεις του πέπλου. Λόγω μορφολογικών κανόνων, το άνετο σκέλος των Κορών έπρεπε να τοποθετηθεί προς τα μέσα και το στηρίζον σκέλος προς τα έξω, ώστε οι πλαϊνές κόρες να στραφούν λίγο προς το εξωτερικό. Με αυτήν την μετατόπιση του βάρους προκύπτει μια περίεργη κλίση όλων των μορφών προς τα έξω, γεγονός αξιοπερίεργο καθώς οι κίονες συνήθως έκλιναν προς το εσωτερικό.¹¹

Είναι αδύνατον να κατανοήσουμε τα επιτεύγματα της κλασικής περιόδου και συνεπώς το σύνολο των οικοδομημάτων της Ακρόπολης, αλλά και τους ίδιους τους Αθηναίους, έξω από τη σφαίρα της θρησκείας. Αυτή η βαθιά συναίσθηση της κοινής καταγωγής που μετατρέπεται σε λατρεία, αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην κοσμολογία, η οποία καθόριζε την αθηναϊκή θεώρηση των πραγμάτων, και τον δημόσιο βίο που εκφράζεται και μέσω της αρχιτεκτονικής τους.¹² Είναι ακόμα αδύνατον να κατανοήσουμε την πρόταση για το Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως του Χρήστου Παπούλια, έξω από τη σφαίρα του χρόνου της μυθικής αλλά και της κλασικής περιόδου. Γιατί στο μυαλό του αρχιτέκτονα ο μύθος και η ιστορία συνδέονται και εγγράφονται σε μια αφήγηση (το μουσείο ως εμπειρία), φόντο και αφηγηρία των οποίων αποτελεί ο ο τόπος. *Sempre iniziare, πάντα να ξεκινάς από τον τόπο.*¹³

γ. Μια διευκρίνιση απαραίτητη για τη συνέχεια είναι ότι λέγοντας *τόπος*, δεν νοείται το Ερέχθειο ή τα υπόλοιπα οικοδομήματα που εδράζονται μόνο στην Ακρόπολη, αλλά και οι χωροθεσίες που συνδέονται με αυτήν χωρικά και χρονικά, συμπεριλαμβανόμενου και του ίδιου του βράχου.

Η επιμονή στο Ερέχθειο ή τον Ερεχθέα, δικαιολογούνται καλύτερα αν δανειστούμε από τον Giorgio Agamben μια ρήση που υποστηρίζει ότι η ορολογία - terminology (στην συγκεκριμένη περίπτωση η μετονομασία του μουσείου σε Εριχθόνειο) αποτελεί την ποιητική στιγμή της σκέψης¹³ (*What's in a Name?*). Με γνώμονα αυτό, η εννοιολόγηση της αρχιτεκτονικής αφήγησης (μέσω του μύθου), διανοίγει αναγνώσεις οι οποίες θα μας οδηγήσουν όσο το δυνατόν πιο κοντά σε αυτήν την ποιητική στιγμή της δημιουργίας.

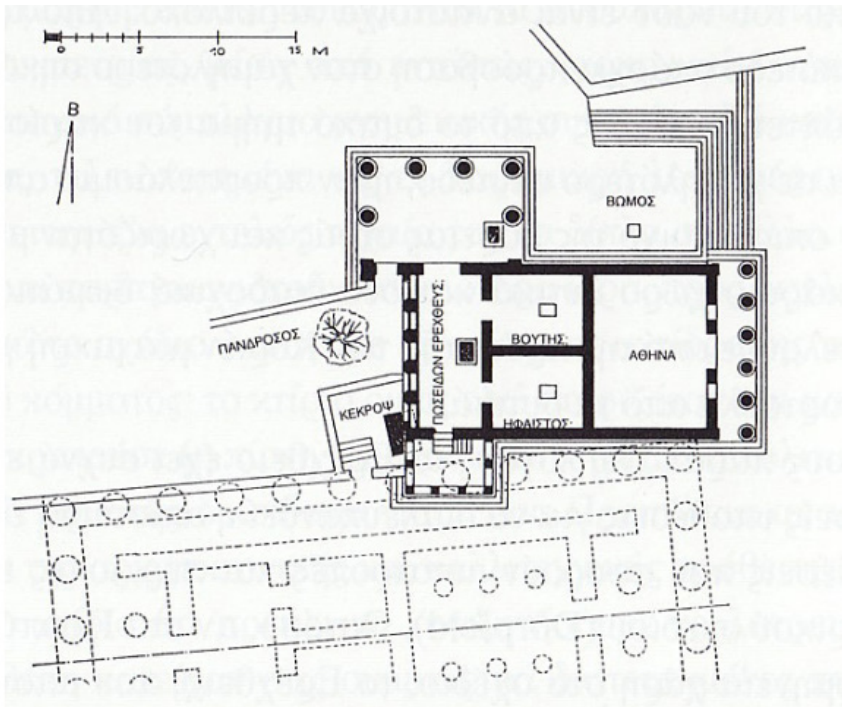
Ψίθυρος Στρατηγικής*

“Όταν ήμουν παιδί, ένα βράδυ έφυγε το πόδι μιας ντουλάπας στο σπίτι μας. Επακολούθησε πανικός από την απειλητική κλίση που πήρε η ντουλάπα. Ψύχραιμη η γιαγιά μου έβαλε κάτω από το σπασμένο πόδι έναν τόμο της *Encyclopedia Britannica*, ο οποίος σφήνωσε γερά και κράτησε την ντουλάπα ίσια για όλα τα υπόλοιπα παιδικά μου χρόνια. Μετά από αυτό το περιστατικό, ο όρος ‘αναστύλωση’ απέκτησε ευρύτερη σημασία. Η ενέργεια της σοφής γιαγιάς ξεπερνούσε κάθε μηχανολογική επιστήμη. Η εγκυκλοπαίδεια έγινε προέκταση της ντουλάπας – πόδι και προσθήκη μαζί. Στα ελληνικά ο όρος αναστύλωση σημαίνει ‘επαναφέρω τα θεμέλια’. Αυτό έμαθα από τη γιαγιά μου και από το βιβλίο της: να προσθέτω και να επεκτείνω τη σημασία του ρήματος ‘αναστυλώνω’.”¹⁴

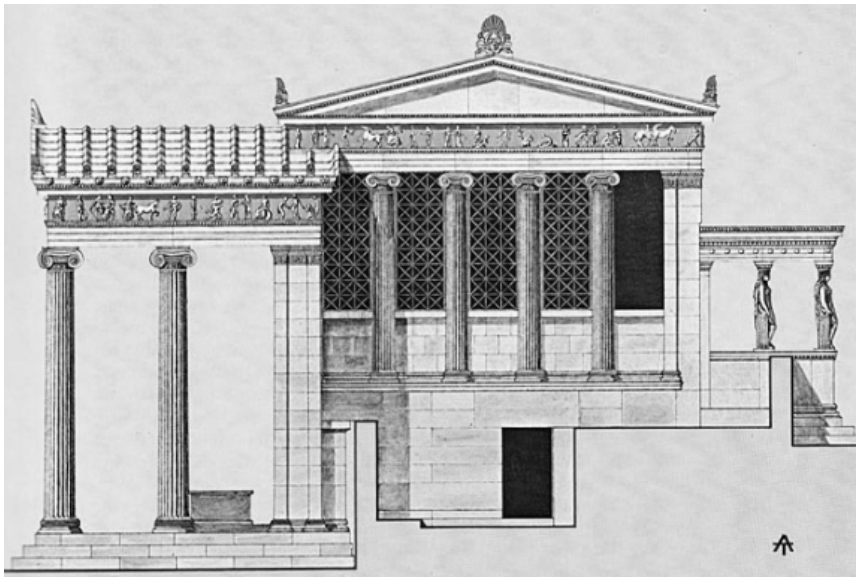
Και ενώ τα όσα θα ακολουθήσουν ουδεμία σχέση έχουν με αυτό που ονομάζουμε ‘αναστύλωση’ στην αρχιτεκτονική, η συγκεκριμένη επιστολή του Παπούλια, φαίνεται ως η καταλληλότερη στο να γίνει το ερμηνευτικό εργαλείο για τη διερεύνηση της έννοιας του τόπου, όπως αυτή θα σκιαγραφηθεί από την πρακτική του αρχιτέκτονα και τον λόγο του Foucault, που θα δούμε από το επόμενο κεφάλαιο. Αυτή η ελάχιστη κίνηση (ελάχισσα¹⁵ θα την ονομάσουμε) ικανή να προσθέσει, να επεκτείνει και να μεταθέσει την ουσία του εγχειρήματος της δημιουργίας.

Η τομή στον τόπο (βράχος Ακρόπολης) και στο χρόνο (μουσείο Ακρόπολης), γίνεται ο προσωπικός μύθος του Παπούλια, με τον μύθο να δανείζεται αυτή τη φορά την ερμηνεία του από τον Roland Barthes: “...λόγος που έχει κλαπεί και επιστραφεί... αλλά όχι ακριβώς στην αρχική του θέση”. Αυτή η εννοιολογική μετατόπιση ως στρατηγική, από το ειδικό στο γενικό, από το παροντικό στο διαχρονικό· η μόνη μορφή αντίστασης.¹⁶

*Ψίθυρος Στρατηγικής: δανειζόμαστε τον τίτλο από το ομώνυμο κεφάλαιο του Υπερτόπου. [Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 12.]



2. Ερέχθειο. Κάτοψη



3. Ερέχθειο, Δυτική Όψη

Η Άρνηση του Αρχιτέκτονα

Γεννημένη από το πνεύμα της αντίθεσης και της ανατροπής του επίσημου προγράμματος, η πρόταση του Παπούλια για ένα νέο μουσείο στην Ακρόπολη των Αθηνών, αναδείχθηκε όχι μόνο ως αντίσταση αλλά και ως ένα ανεξάρτητο ελκυστικό έργο. Ως τέτοιο ανεξάρτητο καλλιτεχνικό έργο επιλέχθηκε ως κεντρική πρόταση από την Οργανωτική Επιτροπή της Μπιενάλε της Βενετίας και μετέπειτα αποκτήθηκε από το Centre Pompidou στο Παρίσι ως μέρος της συλλογής του.¹⁷ Πρόκειται για ένα έργο απόλυτα ενταγμένο στο χώρο, το οποίο δε θα μπορούσε να προκύψει χωρίς τη βαθύτατη γνώση του βράχου, της φύσης του, της αρχιτεκτονικής του και της ιστορίας του.

Το πρώτο βήμα για την κατανόηση αυτού που ονομάζεται *άρνηση του αρχιτέκτονα* σχετίζεται άμεσα με τον τόπο. Ο Παπούλιας επέμεινε στη διατήρηση της συνέχειας με τον βράχο και στην αυτόνομη, δυναμική παρουσία των γλυπτών ως προς τον περιβάλλοντα χώρο. Αναζητούσε ένα μουσείο που θα αντιπροσώπευε μια ανανεωμένη, μυστικιστική, συνάντηση της αρχιτεκτονικής με τις απαρχές του τόπου και το πιο ενδιαφέρον επίτευγμα της πρότασης, είναι ότι επιδιώκει και καταφέρνει, τη διατήρηση της συνέχειας μέσω της ασυνέχειας. Κατ' ακολουθίαν υπάρχει μια σειρά από αρνήσεις (όχι ένα μουσείο για τους αρχαιολόγους, όχι ένα μουσείο που πασχίζει να εξυπηρετήσει τα υπέρογκα πλήθη τουριστών, όχι ένα μουσείο υπερ-χώρος, όχι ένα μουσείο μιας ελιτίστικης τάσης της αρχιτεκτονικής μανίας για το κέλυφος, όχι, όχι και άλλα όχι) μαζί με μια σειρά από ανακαλύψεις και παρατηρήσεις, που οδηγούν τον αρχιτέκτονα να προτείνει κάτι, που για τα δεδομένα της ελληνικής κανονικότητας θα μπορούσε να θεωρηθεί αδιανόητο: το Μουσείο της Ακρόπολης πρέπει όχι μόνο να γίνει στον αρχαιολογικό χώρο της Ακρόπολης, αλλά και μέσα στον ίδιο τον βράχο.¹⁸

Το μουσείο δεν χρειάζεται να είναι μεγάλο, αλλά μικρό, κάτι σαν σπήλαιο ή σαν μια κρύπτη που θα μπορούσε να περισώσει μια αλήθεια. Έτσι, η τομή στο βράχο της Ακρόπολης, το σκάψιμο στο κοίλον του, γίνεται η πρακτική μέσω της οποίας ο επισκέπτης θα πραγματοποιούσε μια κατάβαση στον τόπο και στο χρόνο και θα αντιλαμβανόταν τη μουσειακή εμπειρία ως μέρος ενός συνόλου.¹⁹ Η πρόταση δεν επιχειρούσε μόνο να απαντήσει στο ερωτήμα τι μπορεί να είναι ένα μουσείο σήμερα, αλλά έθετε ταυτόχρονα και ευρύτερα ερωτήματα που αφορούν τη σχέση μιας κοινωνίας με την αναπαράσταση του παρελθόντος της. Ξαναγυρίζοντας στον Αριστοτέλη, ο Παπούλιας θέτει εκ νέου το ερώτημα τι είναι και τι μπορεί να είναι ο "τόπος"²⁰, πώς δηλαδή μπορούμε να νοήσουμε και να οριοθετήσουμε έναν τόπο που δεν θα είναι μόνο τόπος αναπαράστασης, αλλά και τόπος παράστασης μιας ιστορικότητας, τόσο στενά συνυφασμένης με την έννοια της δημοκρατίας και της ελευθερίας.

Ο Παπούλιας, δουλεύοντας μέσα στις εσοχές της γης, τοποθετεί το κύριο μέρος του μουσείου (το χώρο δηλαδή που θα στέγαζε την αρχαϊκή συλλογή) σε ένα πολύ προσεκτικά επιλεγμένο σημείο επαφής μεταξύ φύσης και πολιτισμού. Η μελέτη γι' αυτόν τον χώρο, εντός του βράχου της Ακρόπολης δηλαδή, θα γινόταν σε δύο φάσεις:

“Η πρώτη αφορά την Αρχαιολογία, που μετά την κατεδάφιση του υπάρχοντος Μουσείου θα επεκταθεί σε όλη την επιφάνεια των σχεδόν 5.000 τ.μ. και σε όλο το βάθος του μπαζώματος μέχρι τη φυσική επιφάνεια του βράχου, ο οποίος δεν θα πειραχθεί (στο τέλος αυτής της ανασκαφής θα διαμορφωθούν οι οριστικές τομές που θα καθορίζουν τη μορφή αυτού του κενού).”

“Η δεύτερη φάση αφορά την Αρχιτεκτονική. Αφού σκεπάσει τον τελικό χώρο της ανασκαφής με την οροφή-δάπεδο, όπως θα έχει διαμορφωθεί από το γραφείο Ove Arup με μελετητή τον Peter Rice, η στατική-κατασκευαστική μελέτη θα καθορίσει και τον πλαινό φωτισμό του Μουσείου, το οποίο θα εξελίσσεται με επίπεδα δαπέδων ανάμεσα στα φυσικά εκθέματα της ανασκαφής, με σκάλες και ράμπες, κατεβαίνοντας 17 σχεδόν μέτρα στο βάθος της εσωτερικής πλευράς του τείχους. Πρόσθετοι τοίχοι αντιστήριξης των φυσικών ευρημάτων και του τείχους θα είναι αναγκαίοι. Αυτοί θα κατασκευαστούν από πωρόλιθο σύγχρονης κοπής, για να διαφοροποιηθούν από τους υπάρχοντες της ανασκαφής. Τα δάπεδα θα είναι από άγριο τσιμέντο με χοντρό χαλίκι, και όπου ο βράχος βρίσκεται σε υψηλότερη στάθμη θα εξέχει. Στην όλη επέμβαση οποιαδήποτε επιτήδευση και αισθητικοποίηση θα θεωρηθεί περιττή και επικίνδυνη. Το κατέβασμα στο Μουσείο θα γίνεται από το σημείο που κατεβαίνει κανείς και σήμερα για το υπάρχον Μουσείο, ακολουθώντας την κλίση του βράχου, αν παραστεί ανάγκη, θα προστεθούν ορισμένα σκαλοπάτια από γκρο μπετόν. Φτάνοντας στην πρώτη πλατφόρμα έχουμε μια ολική άποψη του Μουσείου. Βράχια, τείχη, ερείπια της φυσικής ανασκαφής μέσα σ' αυτή την τεράστια υπόγεια έκταση φωτίζονται ελάχιστα από τα πηγάδια της οροφής. Η ατμόσφαιρα, έντονα υποβλητική. Ένας τόπος μυστηρίου, μύησης και δέους. Το Εριχθόνειο Μουσείο της Ακρόπολης.”²¹

Η παραπάνω περιγραφή αποτελεί τον πυρήνα της πρότασης για το κυρίως μουσείο και είναι αυτό για το οποίο έχουμε προσχέδια του αρχιτέκτονα (κατόψεις, τομές), σκαριφήματα και σκίτσα, αλλά δεν αποτελούν τη συνολική σύλληψη του Παπούλια για τον Υπερτόπο του Νέου Μουσείου Ακροπόλεως. Σύμφωνα με τον ίδιο, δεδομένης της μορφής και της σπουδαιότητας του αρχαιολογικού χώρου, και για την κάλυψη όλων των αναγκών του προγράμματος, το μουσείο έπρεπε να διασπαστεί σε περισσότερα από ένα κτίρια. Η σημερινή έκταση του αρχαιολογικού χώρου καλύπτεται από ανοιχτά τμήματα, βράχια, μονοπάτια και διάσπαρτα ερείπια. Ωστόσο όπως παρατηρεί ο αρχιτέκτονας, η βορειοδυτική πλευρά μεταξύ Θησείου και Κεραμεικού, λόγω της ασυνέχειας της πόλης και της ρευστότητας του αρχαιολογικού χώρου, δίνει τη δυνατότητα για μια σειρά από διάσπαρτα μουσεία που θα μπορούσαν να διεισδύσουν στην πόλη σχηματίζοντας ένα πέρασμα ανασχηματισμού όλου του χώρου.²²



4. Σχέδιο εγκατάστασης των αρχαϊκών γλυπτών στο Εριχθόνειο Μουσείο

Η κρύπτη στο βράχο της Ακρόπολης μαζί με το σύνολο των υπόλοιπων διάσπαρτων χωροθεσιών, το καθένα με τη δική του ιστορική και θεματική ενότητα, αποτελεί τη συνολική ιδέα του Χρήστου Παπούλια για το είδος του μουσείου που θα έπρεπε να είναι το Μουσείο της Ακρόπολης. “Μια αρχιτεκτονική προσεκτικά τοποθετημένη στις τομές και τις ασυνέχειες των στρωμάτων της ιστορίας, των σύγχρονων και των παλαιών ερειπίων και των γεωλογικών ατυχημάτων.”²³

“Όχι λόγος, μόνο ένα ψιθύρισμα, μόνο ένα ρίγος, κάτι λιγότερο από τη σιωπή, λιγότερο από την άβυσσο του κενού. Η πληρότητα του κενού, κάτι που δεν μπορεί κανείς να το κάνει να σπατάσει, κάτι που κατέχει ολόκληρο τον χώρο, το αδιάκοπο, το ασταμάτητο, ένα τρέμουλο και ήδη ένα ψιθύρισμα, όχι ένα ψιθύρισμα αλλά μια ομιλία, και όχι μια οποιαδήποτε ομιλία, αλλά διακριτή, ακριβής ομιλία εντός των ορίων μου.”²⁴

Maurice Blanchot, *Εκείνος που δεν με συντρόφευε*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο Πausanias χαρακτηρίζει το Ερέχθειον “οικοδόμημα” και όχι “ναό”, λόγω του εξαιρετικά ιδιόρρυθμου σχεδιασμού του που δεν έμοιαζε με αυτούς των συνηθισμένων ναών. [Από το πρώτο βιβλίο, *Αττικά*, της συλλογής *Ελλάδος Περιήγησις*]

2. Έχει διατυπωθεί ότι αρχιτέκτονας του Ερεχθείου ήταν ο Μνησικλής, ο εμπνευστής των Προπυλαίων. Από επιγραφή ωστόσο της τελαιυταίας οικοδομικής φάσης γνωρίζουμε το όνομα του αρχιτέκτονα Φιλοκλή από τις Αχαρνές. [Αντώνης Μαστραπάς, *Η Πόλις και το Άστυ των Αθηνών*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2003) σελ. 80.

3. Gottfried Gruben, *Ιερά και Ναοί των Αρχαίων Ελλήνων*, (Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 2000) σελ. 216.

4. Ό.π., σελ. 217-218.

5. Χωροθετημένος και απέναντι από τον “κανόνα” του Παρθενώνα.

6. Ό.π., σελ. 219-220.

7. “... ίσως είναι καλύτερα για τον αρχιτέκτονα να λειτουργεί περισσότερο σαν χορογράφος... - να παραμένει άορατος στα μετόπισθεν, σαν ψιθύρος στρατηγικής.” [Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 63.]

8. Gottfried Gruben, *Ιερά και Ναοί των Αρχαίων Ελλήνων*, (Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 2000) σελ. 220-224.

9. Ένας τάφος που θα μπορούσε να περισώσει μια αλήθεια όπως θα έλεγε και ο Χρήστος Παπούλιας.

10. Gottfried Gruben, *Ιερά και Ναοί των Αρχαίων Ελλήνων*, (Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 2000) σελ. 224.

11. Ό.π., σελ. 225-227.

12. Joan Breton Connelly, *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 152.

13. Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?: And Other Essays*, (California: Stanford University Press, 2009.) σελ. 1

14. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 42.
15. Βλ. σημείωση σελ. 28 για τον όρο *ελάσσων* από την ανάλυση που έκαναν οι Deleuze και Guattari – Για μια ελάσσονα λογοτεχνία – για τον Franz Kafka.
16. Διαβάζουμε για την διαλεκτική της μετατόπισης καθώς και το συγκεκριμένο χωρίο του Roland Barthes, στο κείμενο του Yehuda Safran: *Sempre Iniziare: Σημειώσεις για την Αρχιτεκτονική του Χρήστου Παπούλια*. [Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 41.]
17. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 6.
18. Ό.π., σελ. 61-66.
19. Όπως οι επισκέπτες που ανέβαιναν στην Ακρόπολη κατά την αρχαιότητα, οι οποίοι έβλεπαν τα γλυπτά ως μέρος του αδιαίρετου συστήματος που λεγόταν Άκρόπολις των Αθηνών.
20. Ό.π., σελ. 88
21. Ό.π., σελ. 65-66.
22. Ό.π., σελ. 90-91.
23. Ό.π., σελ. 91.
24. Michel Foucault, *Ο Στοχασμός του Έξω: Για τον Μωρίς Μπλανσό*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2016) σελ. 23.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ



The Garden of Earthly Delights, Hieronymus Bosch (1490-1510)

III. Apparatus*

“What I’m trying to pick out with this term is, firstly, a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions—in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements. Secondly, what I am trying to identify in this apparatus is precisely the nature of the connection that can exist between these heterogeneous elements. Thus, a particular discourse can figure at one time as a programme of an institution, and at another it can function as a means of justifying or masking a practice which itself remains silent, or as a secondary reinterpretation of this practice, opening out for it a new field of rationality. In short, between these elements, whether discursive or non-discursive, there is a sort of interplay of shifts of positions and modifications of function which can also vary very widely. Thirdly, I understand by the term ‘apparatus’ a sort of — shall we say — formation which has as its major function at a given historical moment that of responding to an urgent need. The apparatus thus has a dominant strategic function. [...] The apparatus is precisely this: a set of strategies of the relations of forces supporting, and supported by, certain types of knowledge.”¹

Michel Foucault, *The confession of the flesh* (interview)

*Apparatus (english dictionary) may refer to: 1. a collection of instruments, machines, tools, parts, or other equipment used for a particular purpose, 2. a machine having a specific function, 3. the means by which something operates, 4. any group of organs having a specific function, 5. process of an activity.



1-4. Από την συλλογή *Ten Etchings*, Britta Huttenlocher (Galerie Hein Elferink)

Οι δύο λόγοι με τους οποίους θα καταπιαστούμε, από τα επόμενα κεφάλαια (κεφ. 4,5), αποτελούν εκφάνσεις μιας έρευνας που επιζητεί να μορφώσει, αναμορφώσει, μεταμορφώσει ίσως και να παραμορφώσει έννοιες και πρακτικές του τόπου. Καθότι αποτελούν κατ' αρχάς αναγνώσεις, επιχειρούν να εισάγουν μια στρατηγική, μία δυναμική στρατηγική, η οποία είναι ικανή να εμπλέξει φαινομενικά ετερογενή στοιχεία. Συνεπώς ο ρόλος αυτού του κεφαλαίου είναι πολύ συγκεκριμένος και εν γένη οργανωτικός. Θεσπίζεται ένα *apparatus* το οποίο θα αναπτυχθεί σταδιακά, βασιζόμενο σε κανόνες και συστήματα, με στόχο να αποκαλύψει γενεαλογίες και συσχετισμούς. Το εν λόγω *apparatus* αντλείται (και εξαντλείται) κατά κύριο λόγο από το πρώιμο έργο του Michel Foucault, αυτό που έκανε τον Deleuze να τον ονομάσει αρχαιοθές – χαρτογράφο.²

“Ίσως είναι καλύτερα για τον αρχιτέκτονα να λειτουργεί περισσότερο σαν χορογράφος [...] να παραμένει «αόρατος στα μετόπισθεν», σαν ψίθυρος στρατηγικής.”³

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Foucault, ένα *apparatus* είναι ένα ετερογενές σύνολο, ομιλιών, θεσμών, αρχιτεκτονικών μορφών, κανονισμών, νόμων, επιστημονικών δηλώσεων, φιλοσοφικών και άλλων προτάσεων. Πρόκειται για έναν όρο, ο οποίος χαρακτηρίζει το ύφος του έργου του, μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '70. Τα δύο έργα τα οποία μας ενδιαφέρουν από αυτή την περίοδο είναι: *Οι λέξεις και τα πράγματα* και *Η αρχαιολογία της γνώσης* καθώς πέραν της ιστορικής προσέγγισης, εστιαζόμενη σε ρήξεις και ασυνέχειες, η οποία μας ενδιαφέρει, ο ιστορικός φιλόσοφος σχεδιάζει και έναν διαφορετικό τρόπο ανάλυσης. Απευθυνόμενος στο γενικό χώρο της γνώσης, στις διαμορφώσεις και τον τρόπο ύπαρξης των πραγμάτων, ορίζει συστήματα ταυτοχρονίας, και υποδεικνύει την σειρά των αναγκαίων μετατοπίσεων ώστε να περιγραφεί το κατώφλι μιας νέας θετικότητας.⁴

Για τον Foucault ανάμεσα στα πράγματα (το επιστημονικό αντικείμενο) και τις λέξεις (τις ιδέες) στεκόταν ο «λόγος»⁵, και αυτόν θέλησε ο ίδιος να μελετήσει. Νόμοι, κείμενα, διδασκαλίες, χώροι, δηλαδή το σύνολο των λόγων που έχουν αρθρωθεί, αποτέλεσαν το ερευνητικό του πεδίο, το ιστοριογραφικό του αρχείο και συνέθεσαν το εν λόγω *apparatus*. Μιλώντας για αυτό πρέπει κατ' αρχάς να εξηγήσουμε την ίδια τη φύση αυτού του δικτύου ή ορθότερα πως χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία. Θα μπορούσε κανείς να συμπαραθέσει στην έννοια του *apparatus* την γερμανική λέξη *Gesamtkunstwerk*⁶ η οποία μεταφράζεται ως ολοκληρωμένο έργο τέχνης, εννοώντας ένα δημιουργήμα το οποίο έχει κάνει χρήση πολλών μορφών τέχνης. Αντίστοιχα, το έργο του Michel Foucault ως *apparatus* και κατ' επέκταση αυτή η εργασία, λειτουργεί ως τόπος σκέψης του πιθανού. Εξοπλίζει και αναλύει την σκέψη πίσω από έναν προβληματισμό και στοχεύει στην ανάδειξη της συνθετότητας. Πως και γιατί. Το *apparatus* αποτελεί μια πιθανότητα, όχι την αιτία, μια πιθανότητα του διαφορετικού, μια συναρμολόγηση διαφορετικών σκέψεων και πρακτικών που καθιστούν δυνατή τη δράση.

Στις πρώτες κιόλας γραμμές του *What is an apparatus?* ο Giorgio Agamben λέει ότι η ορολογία αποτελεί την ποιητική στιγμή της σκέψης.⁷ Ο Foucault από την άλλη, πέραν από τη συνέντευξη (*The confession of the flesh*), δεν δίνει ποτέ μια ξεκάθαρη, ολοκληρωμένη διευκρίνιση για αυτό που προτείνεται εδώ ως στρατηγική ανάγνωσης. Υποθέτουμε ότι αυτό συμβαίνει συνειδητά, καθώς ενισχύει την ανοιχτότητα του ρόλου του εκάστοτε ερευνητή – αρχειοθέτη.

Εν όψη μικρής παρένθεσης αξίζει να αναφέρουμε μέρος της έρευνας που διεξήγαγε ο Agamben για την έννοια του apparatus. Σε μια πρώτη ανάγνωση συμφωνεί με τα προλεγόμενα για την στρατηγική φύση του εν λόγω μηχανισμού και της ετερογένειας που χαρακτηρίζει τα περιεχόμενα του. Πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα, εισάγει και την έννοια του χρόνου λέγοντας πως αποτελεί δίκτυο πρακτικών και μηχανισμών νεωτερικής φύσεως, παρατήρηση η οποία θα μπορούσε να αποδοθεί στην ιδιότητα της ταυτόχρονης παράθεσης στοιχείων και της συνολικότητας του έργου τέχνης. Το πολύ ενδιαφέρον ακριβώς μετά από αυτό, έγκειται στο γεγονός ότι ο Agamben αναζητά την γενεαλογία του όρου, σπάζοντας τον χρόνο της νεωτερικότητας και πηγαίνοντας πίσω στην παλαιότητα.⁸ Ως γενεαλογική αφετηρία εξετάζει τον ελληνικό όρο οικονομία από τα Πολιτικά του Αριστοτέλη. Στα ελληνικά ο όρος σημαίνει τη διαχείριση του οίκου και παραπέμπει γενικά στην έννοια της διαχείρισης (management). Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, δεν έχουμε να κάνουμε με ένα επιστημονικό παράδειγμα ή λόγο αλλά με μια πράξη – μια πρακτική κατά την φουκωική αντίληψη, η οποία λειτουργεί ως στρατηγική για την επίλυση ή αναμόρφωση συγκεκριμένης κατάστασης. Επομένως μιλάμε για ένα σύνολο πρακτικών, γνώσεων και χειρονομιών του κοινωνικού συνόλου – *modus operandi*.⁹

“Further expanding the already large class of Foucauldian apparatuses, I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions. or discourses of living beings. Not only, therefore. prisons. mad houses. the panopticon. schools. confession. factories. disciplines. juridical measures. and so forth (whose connection with power is in a certain sense evident), but also the pen, writing, literature, philosophy, agriculture, cigarettes. navigation, computers, cellular telephones and-why not-language itself, which is perhaps the most ancient of apparatuses -one in which thousands and thousands of years ago a primate inadvertently let himself be captured, probably without realizing the consequences that he was about to face.”¹⁰

Ο Giorgio Agamben, στην προσπάθειά του να εντοπίσει την γενεαλογική αφετηρία του όρου *dispositif*¹¹ (apparatus) στο λόγο του Michel Foucault, φτάνει σε ένα σημείο όπου προτείνει κάτι αντίθετο από την (τελεολογικής φύσεως) εύρεση αυτής της

σχετικής αρχής: *“I invite you therefore to abandon the context of Foucauldian philology, [...] in order to situate new apparatuses.”*¹²

* * *

Η απόπειρα λοιπόν που γίνεται στη συγκεκριμένη ερευνητική, απόρροια της παραπάνω παρότρυνσης, είναι η εγκατάσταση μίας νέας ανάγνωσης, ενός νέου εργαλείου, το οποίο όμως δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο από τον μετασχηματισμό των ήδη ειπωμένων. Συγκεκριμένα επιλέγεται το διάγραμμα^α ως πρακτική ανάγνωσης μεταξύ του λόγου των Michel Foucault και Χρήστου Παπούλια.

Αφενός, η μετονομασία της λέξης apparatus σε διάγραμμα, καθίσταται έμμεσα δυνατή από τον ίδιο τον Foucault, ο οποίος θέλει τις λέξεις του να γίνονται τα εργαλεία ανακάλυψης νέων πραγμάτων και αφετέρου, το διάγραμμα ανασύρεται και αυτό από το λεξιλόγιο του ίδιου.^β

*“Όλα μου τα βιβλία, είναι, αν θέλετε, μικρές εργαλειοθήκες. Αν οι άνθρωποι είναι πρόθυμοι να τις χρησιμοποιήσουν, να κάνουν χρήση μιας φράσης, μιας ιδέας, μιας ανάλυσης, όπως κάνουν με ένα κατσαβίδι ή με ένα χαλαρό μπουλόνι, για να βραχυκυκλώσουν, αποκλείσουν, διαρρήξουν τα συστήματα εξουσίας, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων εκ των οποίων προέρχονται τα βιβλία μου... έ, τόσο το καλύτερο!”*¹³

Αναφερόμενος σε αυτήν την αμορφική διάσταση (διάγραμμα), ο Foucault λέει πως εν ολίγοις είναι μια λειτουργία, απαλλαγμένη όμως από κάθε εμπόδιο και τριβή. Το διάγραμμα δεν είναι πλέον μόνο το αρχείο, είναι ο χάρτης η χαρτογραφία, η οποία είναι συνεκτατή με ολόκληρο το κοινωνικό πεδίο. Είναι μια αφηρημένη μηχανή. Μια σχεδόν βουβή και τυφλή μηχανή η οποία κάνει τους άλλους να μιλούν και να βλέπουν. Κάθε διάγραμμα είναι εντέλει δια κοινωνικό και εν τω γίνεσθαι. Δεν λειτουργεί ποτέ για να αναπαραστήσει έναν προϋπάρχοντα κόσμο αλλά για να παράγει μια νέα πραγματικότητα. Δεν συνιστά υποκείμενο ιστορίας αλλά δεν την επισκιάζει κιόλας, πλάθει καταστρέφοντας προγενέστερες πραγματικότητες και σημασιοδοτήσεις, σχηματίζοντας πλήθος σημείων ανάδυσης ή δημιουργικότητας, απρόσμενες συζεύξεις και απίθανες ασυνεχείς συνέχειες.¹⁴

Αυτή η αφηρημένη μηχανή που ονομάσαμε διάγραμμα συνιστά έναν τόπο, τον μη τόπο κατά τον Foucault. Είναι η αρχή της ρωγμής, το πρώτο κρακ που ακούγεται

α. Ένα διάγραμμα είναι μια απλοποιημένη και δομημένη οπτική παρουσίαση. Χρησιμοποιείται σε όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες για να παρουσιάσει, απλοποιήσει και γενικά να κάνει κατανοητό το θέμα με το οποίο σχετίζεται. Είναι χρήσιμα γιατί μπορούμε να προβλέψουμε πράγματα που δεν φαίνονται και για να μελετάμε καταστάσεις εκεί που δεν μπορούμε να καταλάβουμε τι συμβαίνει, συνήθως μέσω μιας γραφικής απεικόνισης.

β. Μολονότι η έννοια του διαγράμματος αναφέρεται σε εκείνο το κομμάτι του έργου του που έχει να κάνει με τις πειθαρχικές κοινωνίες και συγκεκριμένα στην εξέταση του raporticon, θεωρείται ότι λειτουργεί εύστοχα ακόμα και όταν αποκλίνει από σχέσεις εξουσίας.

καθώς το έδαφος σαλεύει και πάλι κάτω από τα πόδια μας.¹⁵ Από αυτό το διάγραμμα ξεκινά η αναζήτηση της ετερότητας και γενεαλογική αφετηρία οφείλει να είναι η γραφή του Foucault, μια διαφορετική θεωρία, μια διαφορετική πρακτική αγώνων, μια διαφορετική στρατηγική οργάνωση. Αυτό που επιχειρείται είναι αυτό το σύνολο γραφών να παρουσιαστεί ως σκέψη του έξω (λόγος του ορίου).¹⁶ Το διάγραμμα είναι ένας χάρτης, μια υπέρθεση χαρτών, από το ένα διάγραμμα στο άλλο εμφανίζονται νέοι χάρτες. Γι' αυτό κάθε διάγραμμα περιέχει, παραπλεύρως των σημείων που διασυνδέει, σημεία τα οποία είναι σχετικώς ελεύθερα ή αποδεσμευμένα, σημεία δημιουργικότητας, μεταλλαγής και αντίστασης. Και ίσως από αυτά πρέπει να ξεκινήσουμε για να καταλάβουμε το σύνολο.¹⁷ *Γραμμή του έξω, γραμμή δίχως αρχή και τέλος, γραμμή ωκεάνια.*¹⁸

*“Γράφω σημαίνει αγωνίζομαι και αντιστέκομαι. Γράφω σημαίνει εμπλέκομαι σε ένα γίγνεσθαι. Γράφω σημαίνει χαρτογραφώ, σημαίνει ότι είμαι ‘χαρτογράφος’...”*¹⁹

Το 1966 ο Michel Foucault εκδίδει το βιβλίο του *Οι λέξεις και τα πράγματα* με τον υπότιτλο *Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, και τρία χρόνια μετά, ακολουθεί η έκδοση του βιβλίου *Η αρχαιολογία της γνώσης*.^γ Η επανάληψη της λέξης αρχαιολογία δεν είναι τυχαία, κάτι που δεν ισχύει και για την επινοήσή της, “ονόμασα λοιπόν αρχαιολογία αυτό το διαφορετικό πράγμα, και έπειτα, εκ των υστέρων, θεώρησα ότι το τυχαίο δεν με καθοδήγησε και πολύ άσχημα”.²⁰ Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Foucault αρχικά για να περιγράψει μια μορφή ανάλυσης που δεν θα αποτελούσε εντελώς ιστορία αλλά περισσότερο (με τίμημα μια σχηματικότητα) να σημαίνει την περιγραφή του αρχείου.²¹ Αυτό το σύνολο λόγων εξετάζεται όχι μόνο ως ένα σύνολο συμβάντων σε αδράνεια παραμένοντας σε μετέωρη κατάσταση, αλλά επίσης ως ένα σύνολο που εξακολουθεί να λειτουργεί, να μετασχηματίζεται μέσω της ιστορίας και να ανοίγει τον δρόμο ώστε να εμφανιστούν νέοι λόγοι. Στην αρχαιολογία ασφαλώς και ενέχεται η ιδέα της ανασκαφής, μετατοπισμένης όμως εννοιολογικά ως πρακτική του λόγου. Η εν λόγο ανασκαφή από μεριάς Foucault, δεν επιδιώκει την εύρεση του θεμελίου, της αρχής, απ' όπου όλα απορρέουν, αλλά τις σχετικές ενάρξεις, οι οποίες έχουν την έννοια της επαναφοράς και του μετασχηματισμού, μετατοπίσεις παρά θεμελιώσεις. Έτσι, δεν αναζητούνται σιωπηλές και κρυμμένες σχέσεις, αλλά αντιθέτως να ερευνηθούν οι

γ. Από δω και πέρα το κεφάλαιο γίνεται περισσότερο ιστοριογραφικό σε μια προσπάθεια ανασκαφής του έργου του Foucault, με στόχο να αναδειχθούν δύο πράγματα: 1. η γλώσσα ως τόπος του έξω όπου εκ διπλώνεται ένα δίκτυο ξεχωριστών τοποθεσιών – ο ωραίος κίνδυνος όπως αναφέρει ο ίδιος, (τα υποκείμενα ως μια στιγμή του λόγου) και 2. ο χώρος στην σκέψη του Foucault. Αν προσδιοριστούν αυτά επαρκώς τότε είναι δυνατόν να προχωρήσουμε παρακάτω στο κύριο μέρος της ερευνητικής (επόμενα κεφάλαια), εξετάζοντας αφενός την γραφή του Παπούλια (μην ξεχνάμε ότι αυτό που έχουμε είναι δύο κείμενα, δεν υπάρχει αριχτεκτόνημα) ως τόπο πλάι στον λόγο του Foucault, και αφετέρου την «αλληλοτομία» που προκύπτει όταν ο πρώτος στέκεται δίπλα στον δεύτερο και αντίστροφα.

σχέσεις που βρίσκονται στην ίδια την επιφάνεια των λόγων.²² Είναι η ανάλυση του λόγου ως προς την τροπικότητα που έχει ως αρχείο.²³

Αντικείμενο της αρχαιολογικής έρευνας, αποτέλεσε το κανονιστικό πλαίσιο που διέπει και καθορίζει διαφορετικές μορφές γνώσης για τον άνθρωπο σε μια δεδομένη εποχή. Αποτελεί μια μελέτη η οποία πασχίζει να ξανά βρει βάσει ποιου πράγματος καθίστανται δυνατές γνώσεις και θεωρίες. Σύμφωνα με ποια τάξη συγκροτήθηκε η γνώση, με κριτήριο ποιο ιστορικό *a priori* και εντός ποιας θετικότητας μπόρεσαν να εμφανιστούν ιδέες, να συγκροτηθούν επιστήμες, να γίνουν εμπειρίες αντικείμενο στοχασμού, να σχηματιστούν *κανονικότητες*²⁴ (και μη).

Η αρχαιολογία αναζητά τους «όρους δυνατότητας» για σκέψη και επικεντρώνεται σε ιστορικές ασυνέχειες περιγράφοντας ρήξεις, τομές, μεταλλαγές και μεταμορφώσεις. Υπάρχει πάντα μια στιγμή, υπάρχουν πάντα τόποι, όπου οι σειρές αρχίζουν να αποκλίνουν και να κατανέμονται σ' ένα νέο χώρο: από κει περνά η τομή.²⁵ Η αρχαιολογική ανάλυση του Foucault αποκεντρώνει το υποκείμενο δίνοντας έμφαση στους σχηματισμούς του λόγου και στις αποφάνσεις. Από αυτό το αρχείο, ο λόγος αποκτά ενότητα ως επιστήμη – θεωρία και καθιστά δυνατή την αποκάλυψη ασυνεχειών. Η αναστολή της συνέχειας επιτρέπει έτσι τον εντοπισμό του συμβάντος και συνεπώς τη συναρμολόγηση και συνάρθρωση συγκεκριμένων περιεχομένων (ετερογενών μεν, στο ίδιο έδαφος δε).^δ Ο όρος αρχαιολογία, ο οποίος συνοδεύει τις έρευνες του Foucault, παραπέμπει σε ένα βαθύτερο επίπεδο ανάλυσης. Παρεκκλίνοντας από την ιστορία των ιδεών και εστιάζοντας στις συνθήκες εκείνες μέσα από τις οποίες το (αποκεντρωμένο) υποκείμενο καθίσταται πιθανό αντικείμενο γνώσης, αυτό που τελικά αποπειράται, είναι η διεύρυνση των συστημάτων σκέψης εντός των ανθρωπιστικών επιστημών.²⁶

Σε μια κάποια κινέζικη εγκυκλοπαίδεια, γράφει ο Jorge Luis Borges, τα ζώα διαιρούνται σε: α) όσα ανήκουν στον Αυτοκράτορα, β) στα ταριχευμένα, γ) στα εξημερωμένα, δ) στα χοιρίδια του γάλακτος, ε) στις σειρήνες, στ) στα μυθικά, ζ) στους ελεύθερους σκύλους, η) σε όσα περιλαμβάνονται στην παρούσα ταξινόμηση, θ) σε όσα παραδέρνουν σαν παλαβά, ι) στα αναρίθμητα, κ) στα σχεδιασμένα με πολύ λεπτό χρωστήρα από τρίχωμα καμήλας κτλ., λ) σε όσα μόλις έσπασαν το κανάτι, μ) σε όσα από μακριά μοιάζουν με μύγες.²⁷

Το ζήτημα, λέει ο Foucault, δεν είναι να συνδέσουμε συνέπειες, αλλά να ορίσουμε

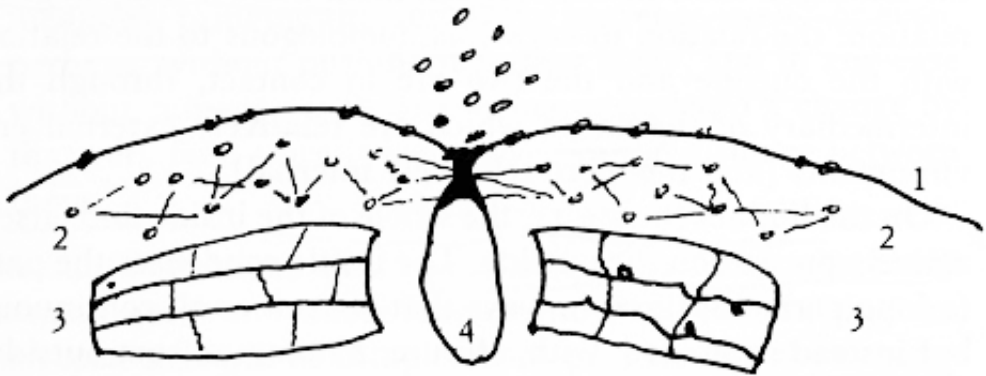
δ. Προκειμένου μια ομάδα αποφάνσεων ή και περισσότερες (ετερογενείς κατά κύριο λόγο) να αποτελέσουν ενότητα και άρα να σταθούν η μια πλάι στην άλλη, οφείλουμε να εξετάσουμε κατά αρχάς τα εξής:

- Αναφέρονται σε κοινό ή αντίστοιχο αντικείμενο ανάλυσης;
- Παρουσιάζουν ορισμένο τρόπο αποφάνσεων;
- Χρησιμοποιούν συγκεκριμένο σύστημα εννοιών;
- Παρουσιάζουν ενδείξεις ταυτότητας;

Αν δηλαδή εντοπίσουμε ανάμεσα σε δύο αποφάνσεις ορισμένες συσχετίσεις ή αλλιώς θέσεις εντός κοινού τόπου, και αντίστοιχους μετασχηματισμούς, τότε είναι δυνατόν να φανερωθεί αυτό το διάγραμμα – σύστημα, το οποίο σχεδιάζουμε, και άρα να αναγνωριστεί ως ένας εν γένει σχηματισμός λόγου. Αυτό το διάγραμμα θα αποτελέσει την γενεαλογία της «Τομής», τις σχετικές ενάρξεις της και τις διερευνήσεις ενός ενιαίου λόγου.

ένα δίκτυο, έναν τόπο, όπου οι λέξεις και τα πράγματα είναι δυνατό να αλληλοκοιτάζονται, έστω και κρυφά, έστω και γελώντας, με ένα γέλιο όπως αυτό που προκαλεί η ταξινόμηση του Borges – ένα που να κλονίζει όλες τις οικειότητες της σκέψης, καθώς αυτό που εν τέλει καθιστά φανερό η συγκεκριμένη ταξινόμηση, είναι μόνο το όριο της δικής μας σκέψης. Ο κοινός χώρος των συναντήσεων καταστράφηκε μόνο και μόνο για να επανεφευρεθεί. Το ακατόρθωτο, δεν είναι η γειτνίαση των πραγμάτων, είναι το ίδιο το έδαφος πάνω στο οποίο θα μπορούσαν να γειτνιασουν. Είναι συνεπώς η αταξία και η ετερογένεια που κάνει τις λέξεις και τα πράγματα να σπινθηροβολούν.²⁸

Συνοψίζοντας, αυτό που επιχειρήθηκε να αποσαφηνιστεί είναι πως ο όρος αρχαιολογία, συνθέτει το apparatus^ε του Foucault, τη μεθοδολογία των τύπων του σκέπτεσθαι (cogito) εν ολίγοις. Και πως μέσω αυτής, ενεργοποιούνται νέοι τρόποι να κάνει κανείς ιστορία, πολλαπλασιάζοντας τις δυνατότητες των συμβάντων ενώ ο τόπος συνάντησης αυτών, βεβηλώνεται.



1. Line of the outside
2. Strategic zone
3. Strata
4. Fold (zone of subjectivation)

5. Διαγραμματική αναπαράσταση του Foucault

ε. Αν apparatus ονομαστεί το διάγραμμα και αρχαιολογία η πρακτική, και εφόσον αυτά γίνουν κατανοητά, τότε καθίσταται δυνατή η εμβάθυνση σε περισσότερο εξειδικευμένα διαγράμματα, λ.χ. Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως – Μια αρχαιολογία του Τόπου.

Αυτό που θέλησε να τονιστεί μέχρι στιγμής είναι ότι το έργο του Foucault αποτελεί στιγμές από μια σκέψη σε κίνηση, με τη φιλοδοξία να κινηθεί επί ορίων και πέρα από παγιωμένες καταστάσεις. Συνεπώς ο λόγος του παραμένει μια αξεπέραστη εργαλειοθήκη και η μέθοδός του μια εξαντλητική μέθοδος διερεύνησης πρακτικών του λόγου.²⁹ Θέλοντας να δώσει έμφαση σε αυτή την ιδιότητα της μεθόδου του την ονόμασε αρχαιολογία. Παίζοντας έτσι και με την ετυμολογία της λέξης, καταφέρνει να ανασκάψει το παρελθόν, ξεκαθαρίζοντας ωστόσο ότι αυτό έχει να κάνει με την ανάγνωση ενός αρχείου και όχι με την γεωλογική σημασία της λέξεως.

Αν και (από κάποιους μελετητές) ο λόγος του Foucault χωρίζεται σε περιόδους, με αφετηρία την αρχαιολογική και εν συνεχεία τη γενεαλογική, εδώ αποφεύγεται αυτός ο αυστηρός διαχωρισμός καθώς επιδιώκεται να αναδειχθεί η πολλαπλότητα ενικών συμβάντων, υπεύθυνα για αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε στάση (με αναφορά στην νεωτερικότητα) του Michel Foucault. Μια στάση η οποία ενέχει μια κριτική γενεαλογική στο σχεδιασμό της, και αρχαιολογική στη μέθοδό της.³⁰

“Ας ονομάσουμε, αν θέλετε, ως γενεαλογία τη σύνδεση των λόγιων γνώσεων και των τοπικών μνημών, σύνδεση που επιτρέπει τη συγκρότηση μιας ιστορικής γνώσης των αγώνων και τη χρησιμοποίηση αυτής της γνώσης στις σημερινές τακτικές.”³¹

Η κριτική του Foucault υιοθετεί σε πολλά την προοπτική του Nietzsche (κατ' ομολογία επηρεασμένος ο Γάλλος φιλόσοφος από το έργο του F. Nietzsche). Έτσι, καταγράφει την ενικότητα των συμβάντων, πέραν κάθε μονότονης τελεολογίας, τα παραμονεύει εκεί που μόλις και μετά βίας τα περιμένει κανείς, και μέσα σ' αυτό που μοιάζει να μην έχει καθόλου ιστορία – στα συναισθήματα, στον έρωτα, στη συνείδηση, στα ένστικτα.³² Σε αυτές τις σχετικές ενάρξεις αυτό που βρίσκουμε δεν είναι η διαφυλαγμένη ταυτότητα της καταγωγής, αλλά για μια ακόμα φορά το διαφορετικό, η ασυμφωνία με άλλα πράγματα, το ετερόκλητο. Κατ' ακολουθίαν του Nietzsche και ο ίδιος ο Foucault επιχειρεί να διατρέξει αυτό το λαβυρινθώδες δίκτυο, να επισημάνει τα ατυχήματα, τις αποκλίσεις, ή τις αντιστροφές, ότι λάθος και κακό έχει αξία για εμάς.³³

Στη Γενεαλογία της ηθικής, ο Nietzsche κάνει λόγο για ένα σκοτεινό εργαστήριο όπου κατασκευάζονται ιδανικά. Τα ιδανικά δεν έχουν ούτε αυτά καταγωγή, επινοήθηκαν, προέκυψαν από μια σειρά μικρών μηχανισμών. Η επινοήση στον Nietzsche, συναρτάται με μία ελάσσονα, ποταπή και ανομολόγητη αφετηριακή αρχή. Αυτό που επιδιώκεται να διαπιστωθεί εν τέλει, είναι πως όλα τα μεγάλα κτίστηκαν πάνω σε αναρίθμητα, μικρά πράγματα, με τις πιο συνηθισμένες λέξεις.³⁴ *Eternal amateurs* όπως θα έλεγε και ο Charlie Chaplin.³⁵



6. L'Atelier du peintre, Gustave Courbet (1854-1855)

Η ερώτηση που οφείλει να επανέρχεται σε κάθε βήμα, είναι αυτή ενός αναστοχαστικού γιατί. Γιατί η αρχαιολογία και η γενεαλογία του Foucault αποτελούν γραμμές ενός διαγράμματος, ενός μηχανισμού ερμηνείας δηλαδή, των αποφάνσεων όπου θα μας απασχολήσουν για το υπόλοιπο αυτού του εγχειρήματος. Αυτό που ήδη έχει αναφερθεί ως ζητούμενο, είναι η διερεύνηση της σκέψης για το διαφορετικό, το ετερογενές (*the wholly other* κατά Bataille), τη σκέψη του έξω στον Foucault, του ετέρου τόπου και αυτό που υπολείπεται είναι η παράλληλη ανάγνωση με μία παραβατική αρχιτεκτονική από τον Χρήστο Παπούλια.

Ο χώρος στην σκέψη του Foucault, παρότι με τρισδιάστατη νόησή του φαίνεται να εμφανίζεται μόνο στην ομιλία του περί άλλων τόπων (διεξοδικά επόμενο κεφάλαιο), διακατέχει το σύνολο του έργου του. Τα στρώματα της γνώσης είναι ιστορικοί σχηματισμοί, θετικότητες ή εμπειρικότητες, στρώσεις που αποτελούνται από πράγματα και λέξεις, όραση και ομιλία, ορατά και λεχθέντα, εκτάσεις ορατότητας και πεδία αναγνωσιμότητας, περιεχόμενα και εκφράσεις.³⁶ Ο Foucault γοητευόταν πάντα από αυτό που έβλεπε, άκουγε ή διάβαζε, θεωρώντας ότι η αρχαιολογία συνιστά ένα οπτικοακουστικό υλικό³⁷, μια αρχαιολογία του βλέμματος, ίσως και με την ηδονοβλεπτική διάσταση του ρήματος βλέπω.³⁸ Η γνώση αποτελούσε για αυτόν την διαστρωματική ενότητα όπως αυτή κατανέμεται στα διάφορα κατώφλια, στα όρια. Ως εκ τούτου αυτό που έχει σημασία είναι αυτό το έδαφος στο οποίο διαμορφώνονται τοποθεσίες, –χωροθεσίες όπως λέει ο ίδιος και στο πλαίσιο αυτής της συνείδησης και οι ίδιες οι αρχιτεκτονικές χειρονομίες συνιστούν ορατότητες, χωροθεσίες του ορατού. Δεν αποτελούν απλώς οικοδομήματα, αλλά συναρμογές ετερόκλητων μηχανισμών, αποφάνσεις, ανώνυμες στρατηγικές και ψίθυροι, εν δυνάμει τομές.³⁹ Σκέψεις οι οποίες ωθούν την όραση και την ομιλία στα όρια, όρια τα οποία παραθέτονται με τέτοιο τρόπο ώστε να αναστέλλουν, να εξουδετερώνουν ή να αντιστρέφουν το σύνολο σχέσεων που περιγράφονται, αντικατοπτρίζονται ή αντανακλώνται μέσα από αυτά. Αυτοί οι οριακοί τόποι θα αποτελέσουν τη βάση μιας συστηματικής περιγραφής η οποία θα μπορούσε να ονομαστεί *ετεροτοπολογία*.⁴⁰

“Πρέπει να ακολουθήσουμε τις σειρές, να διαβούμε τα επίπεδα, να δρασκελίσουμε τα κατώφλια, να μην θεωρήσουμε ποτέ ότι αρκεί να ξεδιπλώσουμε οριζόντια ή κάθετα τα φαινόμενα και τις αποφάνσεις, αλλά να σχηματίσουμε μια εγκάρσια, μια κινητή διαγώνιο, για να σταθεί πάνω της αλλά και να κινηθεί μαζί της, όπως άλλωστε οφείλει, ο αρχαιοθέτης – αρχαιολόγος.”⁴¹

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Προκειται περισσότερο για συζήτηση (και όχι τόσο συνέντευξη) μεταξύ των Michel Foucault, Alain Grosrichard, Gerard Wajeman, Jaques-Alain Miller, Guy Le Gaufey και άλλων και εκδόθηκε στον τέταρτο τόμο της Ιστορίας της Σεξουαλικότητας του M. Foucault. [Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, (New York: Pantheon Books, 1980) σελ. 194-228.]
2. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 19 και σελ. 51.
3. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 13.
4. Πέτρος Μετάφας, "Η πολιτική του Michel Foucault." (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010), σελ. 31, doi 10.12681/eadd/21785.
5. Ο «λόγος» αναφέρεται σε μια ομάδα αποφάνσεων, σε αποφάνσεις που θεωρείται ότι ανήκουν σε ένα μοναδικό έλλογο μόρφωμα. Τι είναι όμως μια «απόφανση»; Η απόφανση θεωρείται διαφορετική από «την πρόταση, τη δήλωση ή την πράξη της ομιλίας», δηλαδή δεν αποτελεί δομή αλλά μια «λειτουργία ύπαρξης που ανήκει ιδιαιτέρως στα σημεία και η οποία διασταυρώνεται με έναν τομέα δομών και πιθανών ενότητων και τις κάνει να εμφανίζονται μέσα στο χώρο και στον χρόνο με συγκεκριμένα περιεχόμενα». [Πέτρος Μετάφας, "Η πολιτική του Michel Foucault." (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010), σελ. 36, doi 10.12681/eadd/21785.]
6. Gesamtkunstwerk: όρος που χρησιμοποιήθηκε το 1849 από το συνθέτη Richard Wagner.
7. Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?: And Other Essays*, (California: Stanford University Press, 2009.) σελ. 1.
8. Γιώργος Χουρμουζιάδης, *Δόγια από Χώμα*, (Σκόπελος: Νησίδες, 1999) σελ. 193-197.
9. Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?: And Other Essays*, (California: Stanford University Press, 2009.) σελ. 8-12.
10. Ο.π., σελ. 14.
11. Dispositif είναι η ακριβής ορολογία που χρησιμοποιεί ο Michel Foucault για την έννοια του apparatus. Συνοπτικά αναφέρεται στους μηχανισμούς και τις δομές της γνώσης που σχετίζονται με τις σχέσεις εξουσίας εντός του κοινωνικού σώματος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μετατόπιση του Foucault από την έννοια του discourse (λόγος) στις πρώιμες μελέτες του, στην έννοια του dispositif που χρησιμοποιεί στο ύστερο έργο του. [Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, (New York: Pantheon Books, 1980) σελ. 194-228.]
12. Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?: And Other Essays*, (California: Stanford University Press, 2009.) σελ. 13.
13. Michel Foucault, *Επιλογή από τα Dits et Écrits*, (Αθήνα: Στιγμή, 2011) σελ. 73-74.
14. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 68-72.
15. Michel Foucault, *Οι Λέξεις και Τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1993) σελ. 23.
16. Michel Foucault, *Ο Στοχασμός του Έξω: Για τον Μωρίς Μπλανσό*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2016) σελ. 15-20.
17. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 83.
18. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 83-84.
19. Συνέντευξη του Michel Foucault στο Nouvelles Littéraires στις 17 Μαρτίου 1975, για τα γεγονότα του Μάη του '68. [Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 84.]
20. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 107.
21. "Με τον όρο αρχείο, εννοώ κατ' αρχάς τη μάζα των πραγμάτων που λέγονται, φυλάσσονται, αξιοποιούνται, επαναχρησιμοποιούνται, επαναλαμβάνονται και μεταβάλλονται εντός ενός πολιτισμού.

Κοντολογίς, όλη αυτή την προφορική μάζα που κατασκευάζεται από ανθρώπους, επενδύεται στις τεχνικές και στους θεσμούς τους και συνυφαίνεται με την ύπαρξή τους και την ιστορία τους. Αυτή τη μάζα των ειπωμένων πραγμάτων την αντιμετωπίζω όχι από την πλευρά της γλώσσας, του γλωσσολογικού συστήματος που θέτουν σε λειτουργία, αλλά από την πλευρά των λειτουργιών που γεννούν.” [Michel Foucault, *Επιλογή από τα Dits et Écrits*, (Αθήνα: Στιγμή, 2011) σελ. 68.]

22. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 107-108.

23. Michel Foucault, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, (Αθήνα: Εξάντας, 1987) σελ. 198-202.

24. Στον Foucault η έννοια της κανονικότητας είναι πολύ συγκεκριμένη: είναι η καμπύλη που ενώνει ενικά σημεία (κανόνες). Μια καμπύλη πραγματώνει τις σχέσεις δυνάμεων: τις κανονικοποιεί, είναι μια απόφανση η οποία προϋποθέτει την ύπαρξη και κατανομή ενικών σημείων σ' ένα πεδίο διανυσμάτων. [Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 136.]

25. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 48.

26. Michel Foucault, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, (Αθήνα: Εξάντας, 1987) σελ. 268-290.

27. Michel Foucault, *Οι Λέξεις και Τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1993) σελ. 11.

28. Ο.π., σελ. 11-15.

29. Michel Foucault, *Επιλογή από τα Dits et Écrits*, (Αθήνα: Στιγμή, 2011) σελ. 24.

30. Πέτρος Μετάφας, “Η πολιτική του Michel Foucault.” (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010), σελ. 280, doi 10.12681/eadd/21785.

31. Michel Foucault, *Επιλογή από τα Dits et Écrits*, (Αθήνα: Στιγμή, 2011) σελ. 81.

32. Michel Foucault, *Τρία Κείμενα για τον Νίτσε*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2011) σελ. 37.

33. Ο.π., σελ. 50.

34. Πέτρος Μετάφας, “Η πολιτική του Michel Foucault.” (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010), σελ. 122, doi 10.12681/eadd/21785.

35. “That’s all any of us are: amateurs. We don’t live long enough to be anything else.”, Charlie Chaplin.

36. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 87.

37. Ο.π., σελ. 91.

38. “Υπάρχουν κάποιοι ηδονοβλεψίες, οι οποίοι, για να κοιτάζουν μέσα από μια γυάλινη πόρτα, σκύβουν στην κλειδαρότρυπα. [Michel Foucault, *Επιλογή από τα Dits et Écrits*, (Αθήνα: Στιγμή, 2011) σελ. 46.]

39. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 93-103.

40. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 260-261.

41. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 50.

IV. Αποθαλασσία*

μια ανάγνωση των ετεροτοπίων του Michel Foucault



1. Underground, Emir Kusturica (1995)

“Le navire, c’est l’hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l’espionnage y remplace l’aventure, et la police, les corsaires.”¹

Michel Foucault, *Des espaces autres*

*Ως αποθαλασσία (σάλος, βουβό κύμα, σουέλ ή ρεστία), ονομάζεται ο κυματισμός εκείνος που δεν οφείλεται σε καιρικά φαινόμενα στο χρόνο που παρατηρείται αυτός, αλλά σε άνεμο που έπνεε σε προηγούμενο χρόνο ή και σε άλλο τόπο. Το φαινόμενο οφείλεται στην αδράνεια της ήδη κινούμενης μάζας του νερού και μπορεί να «αξιδέψει» σε μεγάλες αποστάσεις, μέχρι και 2.000 μίλια εφόσον δεν συναντήσει εμπόδιο.

Μέχρι στιγμής, η πορεία της γραφής, παρότι συνειρμική, επιλέχθηκε να κινηθεί σε ένα πλαίσιο κανονικότητας, παραθέτοντας ενικότητες λόγων ως έχουν, όπως έχουν ειπωθεί εν ολίγοις (είτε αποτελούν μύθους, μυθοπλασίες, δοκίμια, ομιλίες και ούτω καθεξής). Ορισμένες φορές η αποφυγή περαιτέρω διευκρίνισης κρίνεται ορθή καθώς το παρόν εγχείρημα καταπιάνεται με έργα πολύπλοκα τα οποία διαφεύγουν του γνωστικού πεδίου της αρχιτεκτονικής (εντός της οποίας κινούμαστε εν τέλη). Κάθε λέξη των κατ' επιλογή υποκειμένων είναι ικανή να δώσει από μόνη της ολόκληρη μελέτη, και κάθε απόπειρα να διευκρινιστεί πλήρως ένας όρος συνεπάγεται απρόβλεπτες διαρροές και αποκλίσεις.² Η διάσπαση του πλαισίου της κανονικότητας που θα επιχειρηθεί από αυτό το κεφάλαιο², αποσκοπεί σε ένα άλμα της σκέψης η οποία, συνειρμικά και ενστικτωδώς, αναζητά την Αριάδνη (αυτήν που κρατά το μίτο της εξόδου δηλαδή και όχι την ίδια την έξοδο) ετερογενών αφηγήσεων στο διάλογο του Michel Foucault με τον Χρήστο Παπούλια. Η υπέρβαση ή παράβαση των ορίων, θέτει ως υπέδαφος, ως τόπο, τις λέξεις και τα πράγματα όπως αυτά γράφτηκαν, τον λόγο. “Ο λόγος γράφει ο Foucault, υπάρχει ως μνημείο, αυτό ναι, υπάρχει ως τεχνική, αυτό ναι, υπάρχει ως σύστημα κοινωνικών σχέσεων.”³ Και συνεχίζει για την γλώσσα, έχει τους διαδρόμους της, της λωρίδες ευκολίας της, τις γραμμές της, τις κατωφέρειές της, τα πρηνή της, τις τραχύτητές της, κοντολογίς ότι έχει μια φυσιογνωμία και ότι σχηματίζει ένα τοπίο όπου μπορεί κανείς να περπατήσει και να ανακαλύψει στην παράκαμψη των λέξεων, σκοπιές που ως τότε δεν φαίνονταν.”⁴ Και όταν σε συνδυασμό με αυτό σκεφτεί κανείς ότι το Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως του Χρήστου Παπούλια, δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο παρά γραφή,⁵ λέξεων και σχεδίων, τότε προκύπτει η εξής σκέψη: ο συγγραφέας (ας δώσουμε αυτή την ιδιότητα στον Foucault) έχει την ικανότητα να μιλάει για την γραφή του ως αρχιτέκτων ή ο αρχιτέκτων (Χρήστος Παπούλιας) να γράφει την αρχιτεκτονική του ως συγγραφέας; Είτε το ένα είτε το άλλο, γράφω σημαίνει αγωνίζομαι και αντιστέκομαι, γράφω σημαίνει εμπλέκομαι σε ένα γίγνεσθαι, γράφω σημαίνει χαρτογραφώ...⁶

“Για να έχει λόγο ύπαρξης, για να είναι παραγωγική μια ανάγνωση, οφείλει πρώτα και κύρια να μετασχηματίζει το αντικείμενό της.”⁷

α. Καθετί υπάρχει μέσα από μια συγκυριακή “τυχαιότητα” όπου πολλαπλοί παράγοντες συναντιούνται και κατά την συνάντηση αυτών των πολλαπλών ‘ενικότητων’ γεννιέται κάθε φορά ένα «ιστορικό τώρα». Η προσέγγιση των συμβάντων επιχειρείται εν μέρη μέσω της διαφοράς τους αλλά κατά βάθος αποτελεί το ξεδίπλωμα μιας «κοινής αιτίας». Η αναφορά στην κοινή αιτία έγκειται στο γεγονός ότι οι παραθέσεις – αναγνώσεις που θα ακολουθήσουν ουδέ μία ταύτιση έχουν ως προς τις μεθόδους, τους στόχους ακόμα και τις θέσεις. Υπάρχει όμως μια κοινή αιτία, μια κοινή υπόθεση, που εδώ ορίζεται υπό το πρίσμα του διαφορετικού. [Gilles Deleuze, Φουκώ, (Αθήνα: Πιλέθρον, 2005) σελ. 11-12.]

Η λέξη ουτοπία (ου-τόπος, τόπος ανύπαρκτος) χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1516 στο ομότιτλο βιβλίο του Thomas More. Με αυτό τον όρο ο More περιγράφει έναν ιδανικό τόπο (ένα νησί ειδικότερα, θυμόμαστε και την ουτοπία του Πλάτωνα, την νήσο Ατλαντίς) και τρόπο πολιτικής συμβίωσης. Ένα νησί με τέλειο κοινωνικοπολιτικό σύστημα.⁸ Οι ουτοπίες, λέει ο Foucault, είναι χωροθεσίες χωρίς πραγματικό τόπο και διατηρούν με το χώρο της κοινωνίας μια γενική σχέση άμεσης ή αντεστραμμένης αναλογίας. Πρόκειται δηλαδή για την ίδια την κοινωνία τελειοποιημένη ή για την άλλη όψη αυτής. Είναι επομένως χώροι θεμελιωδώς εξωπραγματικοί ως προς την ουσία τους.⁹

Υπάρχουν όμως σε κάθε πολιτισμό, και πραγματικοί χώροι, ενεργοί, οι οποίοι συνιστούν ένα είδος αντί- χωροθεσίας, ένα είδος πραγματωμένων ουτοπιών, όπου οι πραγματικές χωροθεσίες, όλες οι άλλες που μπορούν να βρεθούν στο εσωτερικό ενός πολιτισμού, αντιπροσωπεύονται, αμφισβητούνται και αντιστρέφονται. Τόποι που βρίσκονται έξω από όλους τους τόπους, μολονότι είναι εντοπίσιμοι. Εν αντιθέσει προς τις ουτοπίες, ο Foucault ονομάζει αυτούς τους τόπους ετεροτοπίες, επειδή είναι απολύτως διαφορετικοί από όλες τις χωροθεσίες που αντανακλούν και στις οποίες αναφέρονται.¹⁰

Με βάση την κυριολεξία του όρου, θα μπορούσε έτσι κανείς να φανταστεί, ένα είδος συστηματικής περιγραφής, που θα είχε ως αντικείμενο, σε μια δεδομένη κοινωνία, τη μελέτη, την ανάλυση, την περιγραφή και την ανάγνωση αυτών των διαφορετικών χώρων (λόγων προσθέτουμε). Άλλοι τόποι, με την έννοια ενός είδους αμφισβήτησης τόσο μυθικής όσο και πραγματικής του χώρου στον οποίο ζούμε.¹¹ Αυτή η περιγραφή, αυτή η ανάγνωση, αυτά που ακολουθούν θα μπορούσαν να πλαισιωθούν υπό τον όρο ετεροτοπολογία και είναι ο κατ' εξοχήν τόπος του ερευνητικού εγχειρήματος.

Modernité

Η μέθοδος που χρησιμοποίησε ο Foucault ήταν να εστιάσει την προσοχή του σε ασυνέχειες, σε μεταβατικά στάδια “εποχών” και μέσα από τις αποφάνσεις και τους λόγους να ερμηνεύσει την μεταστροφή της σκέψης σε συγκεκριμένους επιστημονικούς τομείς (episteme). Το ακριβές χρονικό σημείο μετάβασης από την κλασική σκέψη στους μοντέρνους καιρούς ποικίλει από κλάδο σε κλάδο (λογοτεχνία, ζωγραφική, αρχιτεκτονική) αλλά χονδρικά – για τις ανάγκες της εργασίας - θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε αυτήν την τομή κάπου στα μέσα του 19ου αιώνα.

Ο Charles Baudelaire (1821-1867), κατ' εξοχήν ποιητής της νεωτερικότητας, είναι από τους πρώτους που παρατηρεί μια αλλαγή στην τέχνη (εκτός από ποιητής υπήρξε και κριτικός της τέχνης) και στη νέα εποχή που έρχεται. Θα μπορούσαμε μάλιστα, να ισχυριστούμε ότι υπήρξε και υποκινητής της (βλέπε Salon de Paris). Με τον Baude-

laire ξεκινάει η κριτική της μοντέρνας τέχνης, μέσα από τις επίσημες καλλιτεχνικές εκθέσεις της École des Beaux-Arts, προωθούσε καλλιτέχνες που θεωρούσε ότι έχουν συλλάβει το νόημα της μοντέρνας εποχής¹² (modernus, modo: presently, just now). Αυτή η ικανότητα της παρατήρησης, κάτι παρόμοιο με αυτό που λέει ο Vladimir Nabokov: “Να μην είσαι παρά ένας οφθαλμός, ένα μεγάλο, κάπως ναλώδες, κάπως κόκκινο και ερεθισμένο μάτι...”,¹³ αποτελεί μια στάση που εγκαινιάζει η νεωτερική κατάσταση και από την οποία πηγάζει η μεταστροφή του βλέμματος του μοντέρνου υποκειμένου. Ο Baudelaire κοιτάζει τον εαυτό του να βλέπει, κοιτάζει για να βλέπει τον εαυτό του να κοιτάζει. Αυτό που παρατηρεί είναι η συνείδηση που έχει, ότι παρατήρησε τον εαυτό του να παρατηρεί (πρόσ-τυχη ανακάλυψη).¹⁴

Υπάρχουν δύο πολύ σημαντικές θέσεις που προκύπτουν από τα παραπάνω. Κατ’ αρχάς ο Baudelaire ως κριτικός της τέχνης, στο δοκίμιο του, *Ο Ζωγράφος της Μοντέρνας Ζωής*, ορίζει την νεωτερικότητα: “By modernity, I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal, the immutable.” Το ενδιαφέρον στην διατύπωση του, έγκειται στην ετερογένεια που έχει η ίδια η πρόταση. Με την νεωτερικότητα λέει, νοείται το εφήμερο, το παροδικό, το τυχαίο, το ήμισυ της τέχνης αν υποθεθεί ότι το άλλο ήμισυ είναι το αιώνιο και το αμετακίνητο.¹⁵ Και ενώ ο μοντερνισμός συχνά αναγνωρίζεται ως συνείδηση της ασυνέχειας,¹⁶ ο Baudelaire λέει και κάτι ακόμα: κάθε νεωτερικότητα (παρόν) για να αξίζει να γίνει αρχαιότητα (μνήμη), η μυστηριώδης ομορφιά που η ανθρώπινη ζωή προσδίδει απρόθετα σε αυτήν, πρέπει να εξαχθεί από αυτήν και μόνο αυτήν.¹⁷ Αυτή η μεγάλη συμφωνία του σήμερα, είναι η αιώνια παραλλαγή της συμφωνίας του χθες.¹⁸

Επεξήγηση. Αναζητείται μια διαφορά, μια διαφορά που εισάγει το σήμερα σε σχέση με το χθες. Αυτό που συμβαίνει με τον Baudelaire, είναι μια ιδιαίτερη ανάλυση της ειδικής στιγμής κατά την οποία γράφει και εξ’ αιτίας της οποίας γράφει. Η νεωτερικότητα γίνεται ένας τρόπος αναφοράς στη σύγχρονη πραγματικότητα, μια εκούσια επιλογή, τρόπος του σκέπτεσθαι και συναισθάνεσαι, μια αναφορά στο χώρο που κανείς βρίσκεται ενώ συγχρόνως αυτοπροβάλλεται. Για τη νεωτερική στάση η υψηλή αξία του παρόντος είναι αξεδιάλυτα δεμένη με μια απονενομημένη προθυμία να το φανταστούμε διαφορετικά απ’ ότι είναι. Να το μεταμορφώσουμε, όχι καταστρέφοντάς το, αλλά συλλαμβάνοντας μέσα του αυτό που πραγματικά είναι. Προκύπτει μια ασκητική στάση, κατά την οποία η ακραία μέριμνα προς ότι είναι πραγματικό, εξισορροπείται με την πρακτική μιας ελευθερίας. Ελευθερία που σέβεται αλλά και συγχρόνως βιάζει την πραγματικότητα. Το να είναι κανείς μοντέρνος, σημαίνει ότι θεωρεί τον εαυτό του αντικείμενο συμπλοκής και ενδεδειγμένης επεξεργασίας. Επινόηση εαυτού. Όλα αυτά κατά τον Baudelaire, μπορούν να παραχθούν μόνο σ’ έναν άλλο χώρο, διαφορετικό, τον οποίο αποκαλεί τέχνη¹⁹ (ετεροτοπία της ίδιας της τέχνης).

Εν ολίγοις, το νήμα που μας συνδέει με τον μοντερνισμό δεν είναι η πιστότητα σε δογματικά στοιχεία, αλλά περισσότερο η διαρκής επανενεργοποίηση μιας στάσης, ένα ήθος το οποίο θα μπορούσε να περιγραφεί ως διαρκής κριτική. Ποια όρια έχει η

γνώση προκειμένου να κάνει την υπέρβαση; Σε ότι μας έχει δοθεί ως καθολικό, αναγκαίο, υποχρεωτικό, ποια θέση καταλαμβάνει το τυχαίο και φευγαλέο, το παραβατικό και μη κανονικό;^β

“Πρώτη αρχή είναι ότι κατά πάσα πιθανότητα δεν υπάρχει ούτε ένας πολιτισμός στον κόσμο που να μην συγκροτεί ετεροτοπίες. Πρόκειται για μια σταθερά κάθε ανθρώπινης ομάδας. Αλλά προφανώς οι ετεροτοπίες παίρνουν πολυποίκιλες μορφές, και ίσως να μην υπάρχει ούτε μια καθολική μορφή ετεροτοπίας. Ωστόσο μπορούμε να τις κατατάξουμε σε δύο μείζονες τύπους.

Στις ετεροτοπίες κρίσης (πρωτόγονες κοινωνίες) με την έννοια ότι υπάρχουν τόποι προνομιακοί, ή ιεροί, ή απαγορευμένοι που προορίζονται για τα άτομα εκείνα τα οποία βρίσκονται σε κατάσταση κρίσης, σε σχέση με την κοινωνία και το ανθρώπινο περιβάλλον.

Αυτές οι ετεροτοπίες κρίσης σήμερα εξαφανίζονται και αντικαθίστανται από ετεροτοπίες παρέκκλισης: αυτές όπου τοποθετούνται τα άτομα των οποίων η συμπεριφορά είναι παρεκκλίνουσα σε σχέση με τον μέσο όρο ή τον απαιτούμενο Κανόνα.”²⁰

Πρώτη Αρχή Ετεροτοπιών

Πολύ λίγα λόγια για τον Michel Foucault (1926-1984)

β. Ο τίτλος της έδρας του Foucault στο Collège de France (από το 1971 μέχρι το θάνατό του) ήταν: Ιστορία των Συστημάτων Σκέψης. Ο λόγος που στεκόμαστε στο ακαδημαϊκό έργο του Foucault σε αυτή τη φάση είναι για να φωτίσουμε μια πολύ συγκεκριμένη πτυχή αυτού. Οι παραδόσεις στο Κολλέγιο της Γαλλίας αποτέλεσαν για τον Foucault ένα όραμα ώστε τα σεμινάρια να γίνουν τόπος αληθινής, συλλογικής εργασίας· υπό το πλαίσιο όμως της επικαιρότητας. Ο ακροατής που πήγαινε να παρακολουθήσει, δεν μαγνητιζόταν μόνο από την αφήγηση, αλλά έβρισκε επίσης να φωτίζεται η επικαιρότητα. Η τέχνη του Michel Foucault ήταν να συναρτά [diagonaliser] την ιστορία στην επικαιρότητα. Μπορεί να μιλούσε για Nietzsche ή Αριστοτέλη, για την ψυχιατρική του 19ου ή για την χριστιανική ποιμαντική, αλλά ο ακροατής έβρισκε πάντοτε κάτι το διαφωτιστικό για το παρόν και για τα γεγονότα του καιρού του (υπάρχει άλλωστε αυτό το διάσημο πλάνο του Foucault σε κάποιο δρόμο της Goutte d'Or το 1971 με το megάφωνο στο χέρι). Η δύναμη που χαρακτήριζε τον Foucault στο μάθημα οφειλόταν σε αυτή τη λεπτή διασταύρωση μιας λόγιας ευρυμάθειας, μιας προσωπικής δέσμευσης και μιας εργασίας πάνω στο γεγονός. Μια ιστορία του παρόντος που αναζητά απαντήσεις μέσα από μια αρχαιολογία της σιωπής. Επινοεί με αυτό τον τρόπο μια μορφή και ένα ύφος πολιτικής πρακτικής, μέσω της γενεαλογικής ανάδειξης του αδιόρατου ιστορικού ρόλου των σχέσεων γνώσης, στη διαμόρφωση των καθημερινών πρακτικών και στη συγκρότηση νέων υποκειμενικοτήτων εντός των νεωτερικών κοινωνιών. [Michel Foucault, *Οι Μη Κανονικοί*, (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2019) σελ. 13-21] Ήτοι, μια πολιτική πρακτική που μετατοπίζει τα όρια του λόγου και της δράσης.

Μια ανάλυση της σκέψης του Foucault οφείλει να εκκινήσει από το ίδιο το έδαφος της νεωτερικότητας· αν θέλουμε να κατακτήσουμε μια φιλοσοφική συνείδηση της ιστορικής κατάστασης που διαμορφώνεται στο εσωτερικό των κοινωνιών της ύστερης νεωτερικότητας. Πολύ λίγα λόγια για την διδασκαλία του Foucault, που όμως παραμένουν στιγμές από μια σκέψη σε συνεχή κίνηση. [Michel Foucault, *Επιλογή από τα Dits et Écrits*, (Αθήνα: Στιγμή, 2011) σελ. 24.]

«Οι περισσότεροι, όπως αναμφίβολα ισχύει και για την περίπτωση μου, γράφουν για να χάσουν το πρόσωπό τους. Μην απαιτείτε να μάθετε ποιος είμαι και μη με συμβουλευέτε να παραμείνω ο ίδιος: αυτή είναι μια ληξιαρχική ηθική· δέπει τα δημόσια έγγρατά μας. Ας μας αφήνει τουλάχιστον ελεύθερους, όταν πρόκειται να γράψουμε.» [Από το τέλος της εισαγωγής στην Αρχαιολογία της γνώσης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1987 σε μετάφραση Κωστή Παπαγιώργη.]



2. Ο Michel Foucault στην Goutte d'Or στο Παρίσι (1971)

Άνθη του Κακού

“I would even assert that inspiration has something in common with convulsion, and that every sublime thought is accompanied by a nervous shock, more or less violent.”

Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life*

Αυτός (ο ποιητής των άνθων του Κακού και κάθε “τέτοιος” καλλιτέχνης), από μια άποψη, δημιουργεί: μέσα σ’ ένα σύμπαν όπου το κάθε στοιχείο θυσιάζεται για να συμβάλει στο μεγαλείο του συνόλου, φέρνει στην επιφάνεια τη μοναδικότητα, δηλαδή την εξέγερση ενός κομματιού, μιας λεπτομέρειας.²¹ Έτσι με κάποιο τρόπο αυτές οι λεπτομέρειες, αυτές οι παρενθετικές αναγνώσεις, παραβιάσεις της κανονικότητας (με την έννοια ότι τα δυο προς διερεύνηση υποκείμενα – Foucault, Παπούλιας – απουσιάζουν) έχουν λόγο ύπαρξης και πρωτίστως διαθέτουν την πεποίθηση ότι μέσω της αποσπασματικότητας και της ετερογένειας, η ολοκλήρωση (της εργασίας) θα είναι και η ίδια θραύσματα λόγων, απολιθώματα γνώσης. Φέρνοντας τον αρχιτέκτονα δίπλα στον Baudelaire ή τον Foucault δίπλα στον ποιητή, φανερώνεται ότι ο καθένας θραύει την ιστορική συνέχεια ώστε να απομονώσει μια δεδομένη εποχή, θα θραύσει ομοίως και τη συνέχεια μιας εποχής ώστε να απομονώσει μια ατομική ζωή. Τέλος, θα θραύσει την ατομική ζωή ώστε να απομονώσει μια πράξη. Μια πράξη που όπως αυτή η ζωή περιέχει μια ολόκληρη εποχή· και πως μια εποχή περιέχει ολόκληρη την ιστορία μιας κοινωνίας.²²

“Η δεύτερη αρχή της περιγραφής των ετεροτοπιών είναι ότι κατά τη διάρκεια της ιστορίας της, μια κοινωνία μπορεί να θέσει σε λειτουργία με τρόπο πολύ διαφορετικό μια ετεροτοπία που υπάρχει και που δεν έπαψε να υπάρχει. Πράγματι, κάθε ετεροτοπία έχει μια ακριβή και καθορισμένη λειτουργία στο εσωτερικό της κοινωνίας, και η ίδια η ετεροτοπία μπορεί, σύμφωνα με τη συγχρονία του πολιτισμού στον οποίο βρίσκεται, να επιτελέσει αυτήν ή την άλλη λειτουργία.”²³

Δεύτερη Αρχή Ετεροτοπιών

Το ανεπανάληπτο της ποίησης του Baudelaire είναι ότι για πρώτη φορά μια μορφή τέχνης (λυρική ποίηση) στρέφει το βλέμμα της στο διαφορετικό, στο μη κανονικό (σύμφωνα πάντα με τα δεδομένα της εποχής). Η πόλη είναι πάντα παρούσα στο έργο του αν και δεν φαίνεται (μη τόπος), από αυτήν αντλεί και εξαντλεί την ποίησή του· και οι φιγούρες που πρωταγωνιστούν στα έργα του είναι με κάποιο τρόπο παραβατικές.²⁴ Ο Baudelaire δεν περιγράφει ούτε την πόλη ούτε τους κατοίκους της. Η παραίτηση

όμως αυτή, του δίνει τη δυνατότητα να αναδεικνύει τη μία πλευρά υπό τη μορφή της άλλης. Η πόλη των ποιημάτων του, είναι μια πόλη υπόγεια, υποθαλάσσια. Τα χθόνια στοιχεία της, η τοπογραφική της διαμόρφωση, η παλιά εγκαταλελειμμένη κοίτη του Σηκουάνα, τα σφαγεία της Villete, αποτυπώθηκαν βεβαίως στο έργο του.²⁵ Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, στην πόλη του Baudelaire είναι αποφασιστικό ένα κοινωνικό υπόστρωμα, το οποίο είναι νεωτερικό και ετερογενές. Το Spleen [μελαγχολία] διαμελίζει το ιδανικό (Spleen et Ideal). Η αμφισημία αποτελεί το ίδιο των κοινωνικών σχέσεων της εποχής -διαλεκτική εικόνα.²⁶ Η τέχνη που αρχίζει να αμφιβάλλει για τον εαυτό της, που στρέφει το βλέμμα της αλλού (στα άνθη του Κακού), ανάγει το νέο, το διαφορετικό, σε ανώτατη αξία και επιτρέπει άλματα σκέψης (υπέρβαση).²⁷

Από την εποχή αυτή προέρχονται οι στοές και τα εσωτερικά κατοικιών (αρχιτεκτονική), οι εκθεσιακοί χώροι και τα πανοράματα (φωτογραφία), τα οδοφράγματα και τα χαρακώματα.²⁸ Αποτελούν στοιχεία ενός ονειρικού κόσμου (ετεροτοπία του καθρέφτη), η αξιοποίηση των οποίων (αφύπνιση) είναι το υπόδειγμα της διαλεκτικής σκέψης. Άλλωστε, κάθε εποχή δεν ονειρεύεται μόνο την επόμενη αλλά, ονειρευόμενη (και με το βλέμμα στο παρελθόν²⁹) ωθείται προς την αφύπνιση. Φέρει το τέλος της εντός της και το εκδιπλώνει.³⁰

“Η ετεροτοπία έχει την ικανότητα να συμπαραθέτει σε έναν μόνο πραγματικό τόπο περισσότερους χώρους, περισσότερες χωροθεσίες, οι οποίες είναι μεταξύ τους ασύμβατες.”³¹

Τρίτη Αρχή Ετεροτοπιών

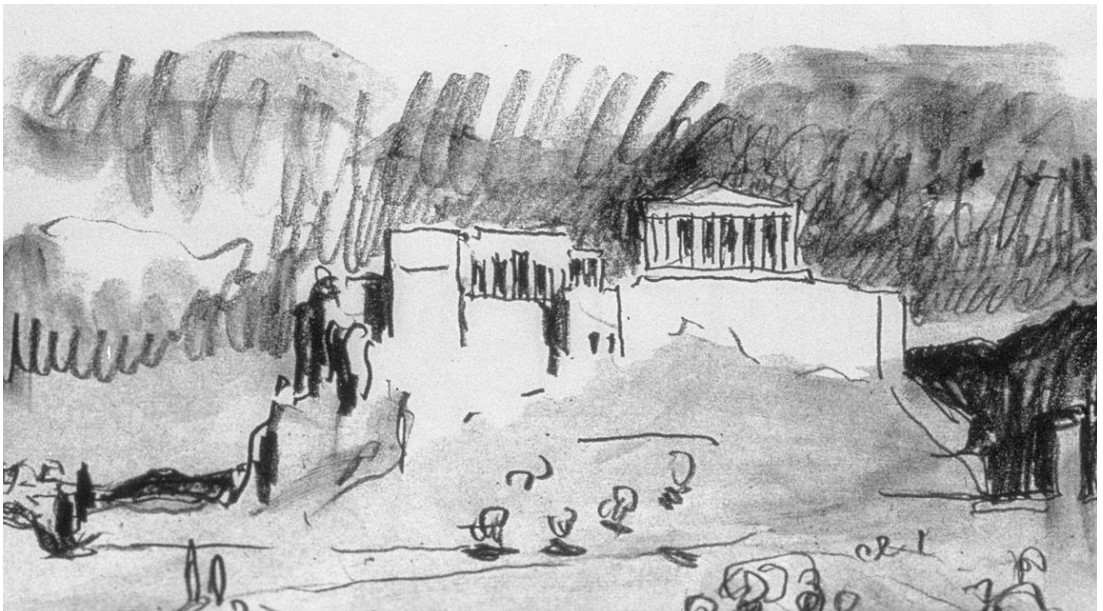
Mémoire involontaire, “will to remember”

Ο Henri Bergson στο *Matière et Mémoire* λέει, ότι είναι η ανάκληση της durée [διάρκειας] που αποσπά από την ψυχή του ανθρώπου την έμμονη ιδέα του χρόνου.³² Προκύπτει έτσι, μια παράξενη διαίρεση του χρόνου όπου εμφανίζονται κάποιες αξιοσημείωτες χρονικότητες. Είναι μέρες ενθύμησης. Δεν συνδέονται άμεσα με τις υπόλοιπες παρά μόνο προβάλλονται έξω από το χρόνο (μύθος). Το ουσιαστικό (και αυτό που μας ενδιαφέρει για τα παρακάτω) είναι ότι συγκροτείται κατ' αυτόν τον τρόπο μια έννοια της εμπειρίας με λατρευτικά στοιχεία, που στέκουν δίπλα σε εκείνα της «μοντέρνας ομορφιάς». *Le beau est toujours bizarre*. Στο “ωραίο” η λατρευτική αξία εμφανίζεται ως αξία της τέχνης. Η τέχνη επιδιώκει το ωραίο και το αποδίδει οσοδήποτε απλά, το ανασύρει μέσα από το βάθος του χρόνου.³³

Η φιλοσοφική δομή της εμπειρίας (δομή της μνήμης) είναι υπόθεση της παράδοσης στη συλλογική αλλά και στην ιδιωτική ζωή. Σχηματίζεται από συσσωρευμένα, συχνά μη συνειδητά μεμονωμένα στοιχεία, που συρρέουν στη μνήμη. Όπου επικρατεί η εμπειρία, ορισμένα περιεχόμενα του ατομικού παρελθόντος, συμπλέκονται στη μνήμη με ανάλογα τέτοια του συλλογικού γίνεσθαι [mémoire involontaire]. Αυτή η στάση, που ακούσια και εκούσια ανακαλεί το χρόνο [μνήμη], πρόκειται για μια υπόθεση ελεύθερης επιλογής· δύναμη της ενθύμησης.³⁴ Κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές έρευνες επισήμαναν τη σπουδαιότητα της κοινωνικής - πολιτιστικής μνήμης στη διαμόρφωση της κουλτούρας μιας ομάδας (ελληνικό γνώρισμα). Παρέχεται μια μορφή συλλογικής εμπειρίας που δίνει μια αίσθηση του παρελθόντος αλλά και καθορίζει μελλοντικές φιλοδοξίες. Αναφορικά με αυτό, στην αρχαία Ελλάδα η πολιτιστική μνήμη διατηρείται από στόμα σε στόμα, μέσα από σύμβολα και αντικείμενα ή και τόπους, κτίρια [Lieux de Mémoire]. Ειδικότερα, αυτοί οι τόποι μνήμης εντοπίζονται σε περιόδους ρήξης (ασυνέχειες) ως αποτέλεσμα αυτού που αναφέρθηκε παραπάνω ως δύναμη της ενθύμησης [will to remember].³⁵

“Ορισμένα πνεύματα που αγαπούν το μυστήριο θέλουν να πιστεύουν ότι τα αντικείμενα διατηρούν κάτι από τα μάτια που τα κοίταξαν, ότι τα μνημεία και οι πίνακες δεν μας παρουσιάζονται παρά κάτω από το αισθητό πέπλο που τους έχουν υφάνει η αγάπη και ο θουμασμός τόσων ζηλωτών επί αιώνες.”³⁶

Marcel Proust, *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο*



3. ο Le Corbusier στην Αχρόπολη (1911)

“Οι ετεροτοπίες συνδέονται, ως επί το πλείστον, με χρονικές αποτμήσεις, δηλαδή διανοίγονται προς αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί, για λόγους απλής συμμετρίας, ετεροχρονίες. Η ετεροτοπία αρχίζει να λειτουργεί ολοκληρωμένα όταν οι άνθρωποι έρχονται σε ένα είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό χρόνο.”³⁷

Τέταρτη Αρχή Ετεροτοπιών

Εκκρεμότητες, εκτοπισμός και επανεγκατάσταση (Ruins in Reverse)

“Διαβάζοντας το κείμενο του Michel Foucault για την ετεροτοπία, λέει ο Χρήστος Παπούλιας, όπου συγκαταλέγονται το μουσείο και το νεκροταφείο ως ετεροτοπικοί τόποι, σκέφτηκα πως εάν η ερμηνεία μου ότι οι κατ’ εξοχήν ετεροτοπικοί τόποι είναι οι οργανωμένοι αρχαιολογικοί χώροι και ιδίως εκείνοι που βρίσκονται στα κέντρα των μεγάλων ιστορικών πόλεων ευσταθεί, αυτοί ίσως διέφυγαν του Foucault επειδή το Παρίσι δεν έχει τέτοιου μεγέθους αρχαιολογικές τρύπες – ερειπιώνες στον ιστό του.”³⁸

Ο ανθρωπολόγος James D. Faubion, στο *Modern Greek Lessons*, πραγματεύεται τη συγκρότηση του εθνικού φαντασιακού και τις σχέσεις της ελληνικής κουλτούρας με το παρελθόν και την έννοια του τόπου. Εκεί γράφει ότι δεν υπάρχει καμία άλλη χώρα της Ευρώπης, με τόσο σημαίνουσα κυριαρχία του παρελθόντος και μια τόσο κατακερματισμένη διαφοροποίηση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος.³⁹ Αυτό που φανερώνει η εξής επισήμανση είναι, ότι είναι αδύνατον να αντιληφθούμε το πολιτιστικό παρόν της Ελλάδας (και όλες τις καλλιτεχνικές απόπειρες) αποσυνδέοντάς το από το παρελθόν.^γ Αναφερόμενος στο έργο καλλιτεχνών όπως του Παπούλια (και άλλους

γ. Σε αυτή την υπεροχή του παρελθόντος αναπτύχθηκαν στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα δύο στάσεις. Η πρώτη έχει να κάνει με τη συνέχεια και την ταυτότητα (γενιά του '30) ενώ η δεύτερη με την ασυνέχεια και την ετερότητα (γενιά του '60). Και στις δύο περιπτώσεις όμως στο επίκεντρο δεν είναι η παράδοση αφ' εαυτού, αλλά η σχέση της με τη νεωτερικότητα. Αυτό που πριμοδοτούν οι καλλιτέχνες της γενιάς του '30 είναι η φαντασιακή σχέση με τον ελληνικό πνευματικό κανόνα και τη μυστική εμπειρία (τον ήλιο, τη σιωπή, το χώμα, τη θάλασσα), ενώ οι δεύτεροι την αναμέτρηση με τα απανωτά σοκ που διέγειρε η δεκαετία του '60 (κοινωνικοπολιτικά). Το ιδιαίτερα σημαντικό (επίκτητο της ιστορικότητας) είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει μια ριζικά μεταβαλλόμενη σχέση χρόνου και χώρου. [Γιώργος Τζιτζιλιάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Καστανιώτης, 2014) σελ. 49.] Συμβαίνει το εξής παράδοξο με τον άνωθεν «διαχωρισμό». Αν και η μελέτη του Χρήστου Παπούλια και του αρχιτεκτονικού του έργου θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο, ετεροχρονικά τίθεται το εξής ερώτημα: Ποια συνθήκη θα μπορούσε να κατατάξει το Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως στο ενδιάμεσο των δύο στάσεων;

Έτσι θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, εν είδει προοικονομίας ότι ο Παπούλιας «δανείζεται» από τη γενιά του '30 τον μυθικό χαρακτήρα του ελληνικού τοπίου, τους ρομαντικούς αρχαϊσμούς και μια αρχιτεκτονική τοπικής επανεγκατάστασης (κάτι που τον φέρνει κοντά στον Δημήτρη Πικιώνη) και υπό το πρίσμα της κριτικής και της άρνησης (αντίσταση) της δεκαετίας του '60 προκύπτει μια ετερογενής συναρμογή (πρακτική) όπου διαστέλλει το χώρο, τον χρόνο και το αντικείμενο.

όπως ο Δ. Δημητριάδης, ο Κ. Παπαγιώργης, ο Μ. Μαρμαρινός, ο Α. Αντονάς, ο Ζ. Κοτιώνης κ.α.), ο αρχιτέκτων Γιώργος Τζιρτζιλάκης, διακρίνει τα χαρακτηριστικά μιας αλλαγής παραδείγματος· με έργα που διαπερνούν τον πυρήνα της σύγχρονης ελληνικής κρίσης, φωτίζοντας αποσπασματικά μια σειρά από κρίσιμες αμφισημίες της σύγχρονης κουλτούρας. Πρωτεύουσα θέση σε αυτές, έχει η αναμέτρηση της τέχνης με τα ίδια της τα όρια και η διαρκής αμφισβήτηση της νεότερης ελληνικής συνθήκης. Πρόκειται λέει, για ορισμένες εκδοχές μιας εκλεπτυσμένης ανορθολογικής πρακτικής, επανεγκατάστασης και απεδαφικοποίησης, χαλάρωσης και υπερδιέγερσης, υπεραναπλήρωσης και απώλειας, συνεκτικότητας και κατακερματισμού.⁴⁰

“Ένας πολιτισμός δεν ορίζεται από τίποτα άλλο παρά από τις μεταμορφώσεις του.”⁴¹

Δημήτρης Δημητριάδης

Αντικείμενο είναι ό,τι μπορεί να ξαναβρεθεί (paradigms in reverse)

Μια από τις βασικές επισημάνσεις του Τζιρτζιλάκη, είναι ότι το πένθος ανήκει στα γενεαλογικά συστατικά της ελληνικής κουλτούρας. Για τις ανάγκες της έρευνας θα εστιάσουμε στη γενεσιουργό δύναμη του πένθους και στη γενικότερη της μορφή, την απώλεια. Αυτό σημαίνει ότι η ελληνική κουλτούρα είναι εθισμένη για ιστορικούς, κοινωνικούς, ανθρωπολογικούς, γεωπολιτικούς και άλλους λόγους, σε μια διαδοχή αποχωρισμών. Είναι υποχρεωμένη να επεξεργάζεται μια σειρά από απώλειες, οι οποίες μάλιστα ορίζουν την ιδιότυπη πολιτική συνθήκη της (βάθρο χωρίς άγαλμα κατά τον Σεφέρη, Παρθενώνας δίχως γλυπτά, Αφροδίτη δίχως χέρια). Μια συνθήκη που καθιστά την αδυναμία (απώλεια) ως δύναμη, ή αλλιώς, ένα αινιγματικό κενό, ένα πέρασμα.⁴²

Αυτό που αμέσως γίνεται αντιληπτό είναι ότι αυτός ο μη τόπος της απώλειας κρύβει μέσα του ένα χώρο, μια χωροθεσία κατά Foucault. Αυτή η συνθήκη έχει την παράξενη ιδιότητα να σχετίζεται με άλλες χωροθεσίες, με τέτοιο τρόπο ώστε να αναστέλλει, να εξουδετερώνει ή να αντιστρέφει το σύνολο των σχέσεων που περιγράφονται, αντικατοπτρίζονται ή αντανακλώνονται από αυτή.⁴³ Το ιδιότυπο αποτέλεσμα που παράγεται, μετατρέπει τη σύγχρονη καλλιτεχνική δραστηριότητα σε μια διαδικασία, συναρμογή απωλειών. Έτσι, οι σύγχρονες καλλιτεχνικές και αρχιτεκτονικές πρακτικές στρέφονται περισσότερο στα ερείπια (ο καλλιτέχνης ως αρχαιολόγος – ερειπιοφιλία⁴⁴), στις απώλειες, στις απωθήσεις, στα τραύματα (τομή βαθιά σαν τραύμα), στα συναισθήματα, στις αμφιθυμίες. Η παραγωγή νοήματος συμβαίνει στον τόπο της απώλειας – συμβολικό εκτόπισμα – και το ζήτημα της πολιτιστικής ταυτότητας εμφανίζεται υπό προϋποθέσεις στο σημείο της έκλειψής του. Αυτή ακριβώς είναι η ετερη τοπολογία της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα. Η καλλιτεχνική πράξη (καλλιτέχνης,



4. Η Ελλάδα των τριών κόσμων, Φώτης Κόντογλου (1933)

έργο, παρατηρητής) συστήνει μια προνομιούχα περιοχή (μεταξύ ιερότητας και βεβήλωσης) από την οποία ανασύρονται στοιχεία σύγχρονης ευαισθησίας, ίχνη του παρελθόντος, συμβολικά αποθέματα και θραυσματικές μορφές που είναι συλλέξιμες όπως τα αρχαία ερείπια. Μένει να δούμε (είναι και από τα βασικά ερώτημα της συγκεκριμένης διερεύνησης) αν αυτές οι πρακτικές, αυτοί οι διαχωρισμοί (εκτοπισμοί), είναι τρόποι αλλά και τόποι παραγωγής νέων υποκειμενικοτήτων, πολιτισμικά ιζήματα, σχεσιακές πρακτικές κοινωνικοποίησης, νέες μορφές αισθητικής και πολιτικής κουλτούρας -συναισθήματα.⁴⁵

“Ένα βασικό ερώτημα είναι η σχέση του Έλληνα με τον πόνο, ο βαθμός ευαισθησίας του, παραμένει σταθερή αυτή η σχέση; Ή ανατρέπεται;”

Friedrich Nietzsche, Η γέννηση της τραγωδίας

Αντικείμενο είναι ό,τι μπορεί να ξαναβρεθεί. Η συγκεκριμένη διάνοιξη είχε ως στόχο να αναδείξει το πέρασμα από την κλειστότητα στην εκ-σωτερίκευση. Είναι γνωστό ότι η σχέση της ελληνικής κουλτούρας με τα αποθέματα του παρελθόντος (καταραμένο απόθεμα – Georges Bataille) έχει πάρει μια τροπή φετιχιστικής και εμμονικής πολιτικής που δεν επιτρέπει περάσματα και αναγνώσεις, αντιθέτως κλείνεται στον εαυτό της. Από την άλλη, όπως προαναφέρθηκε, η δύναμη της αδυναμίας, αυτή η σχέση με το έλλειμα, το εκλιπών τμήμα, το κενό, γίνεται πρακτική εμμένειας χωρίς τέλμα, που παράγει συνεχώς υπόλοιπα και μετατοπίσεις. Πρόκειται για έναν διπλό δεσμό και ένα κατώφλι οικειοποίησης της δίγλωσσης, εν δυνάμει ετεροτοπικού χαρακτήρα, σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα.⁴⁶

Ακριβώς σ' αυτό το κατώφλι στέκει το Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως του Χρήστου Παπούλια. Μέσα στην ίδια του την ετερογένεια, φανερώνεται ως ένα παράδειγμα σε αντιστροφή, μέσω της απώλειας αναζητά το απόλυτο.

Η Ιστορία του Ματιού

Υπάρχει σε όλη την έκταση της διερεύνησης (ως προσέγγιση) μια σχεδόν βουβή σχέση μεταξύ παραβίασης και ορίου· τη φωτίζει έσωθεν και απ' άκρου εις άκρον, και την ίδια στιγμή της οφείλει τη ζώσα διαύγειά της. Ακόμα περισσότερο υπάρχει σε όλη την έκταση της σκέψης, μια γραμμή (τομής) που ενώνει την παραπάνω σχέση με ένα όριο που υποδηλώνεται από το ιερό (sacred). Η παραβίαση [transgression] είναι

πρωτίστως μια χειρονομία [gesture⁴⁷] που αφορά το όριο, και αυτή η γραμμή που παρουσιάζεται φανερώνει ένα πέρασμα.⁴⁸ Ως εάν η γραμμή να είναι ολάκερος ο χώρος της.⁴⁹

“Οι ετεροτοπίες προϋποθέτουν πάντα ένα σύστημα διάνοιξης και περίκλεισης που τις απομονώνει και συγχρόνως τις καθιστά διαπερατές. Γενικώς, δεν αποκτούμε εύκολα πρόσβαση σε μια ετεροτοπική χωροθεσία. Είτε εξαναγκαζόμαστε, είτε πρέπει να υποταχτούμε σε τελετουργικά και διαδικασίες εξαγνισμού.”⁵⁰

Πέμπτη Αρχή Ετεροτοπιών

Ζητούμενο σε αυτό το σημείο είναι να ακουστεί αυτή η άηχη εκκωφαντική φωνή που μας έχει επιτρέψει κάθε απόπειρα να βρεθεί μια γλώσσα του ορίου, παραβατική και συγχρόνως υπερβατική, η φωνή του Georges Bataille. Έτσι, επιλέγονται να παρατεθούν πολύ συγκεκριμένες λέξεις και πράγματα της φιλοσοφίας του και κυρίως υπό το πρίσμα της επιστήμης που ονόμασε ετερολογία [heterology].^δ

Σε μια προσπάθεια επανερμηνείας την τέχνης, ο Γάλλος φιλόσοφος εισάγει την έννοια του *άμορφου*.^ε Σύμφωνα με αυτήν, η τέχνη πρέπει να πέσει, από την ανυψωμένη της κατάσταση (υψηλή τέχνη, για τους λίγους - ακαδημία) στην βάση της (base materialism) – και ότι αυτή η πτώση μπορεί να γίνει εργαλείο δημιουργικότητας.^{στ}

Informe. Αυτό που δεν έχει σαφή μορφή, ή σχήμα, που για τον Bataille μοιάζει με την έκκριση, το σάλιο, ελκύνοντας τα πάντα προς τα κάτω (bassesse), προς τη βάση της υλικής τους υπόστασης και τα διαταραγμένα θεμέλια της γλώσσας. Η μορφή, το αιώνιο πρόβλημα της αρχιτεκτονικής και της τέχνης. Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, η ίδια αυτή έννοια γίνεται ύποπτη. Να βρούμε μια μορφή για το άμορφο, για να δείξουμε ότι η μορφή δεν έχει μορφή.⁵¹ Ο Bataille χρησιμοποιεί το άμορφο για να δείξει την απουσία χώρου, ή την εξάλειψη του χρόνου προς τιμήν του τόπου. Επομένως το άμορφο γίνεται

δ. **Heterology**: The science of what is completely other. The term *agiology* would perhaps be more precise, but one would have to catch the double meaning of *agio* (analogous to the double meaning of *sacer*), soiled as well as holy. [Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, (Massachusetts: MIT Press, 1989) σελ. 98]

ε. **Informe**: A dictionary begins when it no longer gives the meaning of words, but their tasks. Thus formless is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit. [Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, (New York: Zone Books, 1997) σελ. 5]

στ. Μία αναφορά για το άμορφο γίνεται για τον πίνακα του Manet, Olympia (ο πίνακας προβληματίζει και τον Bataille μετά τον Baudelaire -κοινή αιτία), όπου αυτό το αριστούργημα (όπως το λέει) κατάφερε να κάνει το πλήθος να χάσει τον έλεγχο του εαυτού του, και αυτό το πρωτοφανές σκάνδαλο ήταν ριζοσπαστικό. [Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, (New York: Zone Books, 1997) σελ. 13-42]

μια διαδικασία ένας μηχανισμός (the formless is an operation), μια αποκλίνουσα σχέση, ένας διαχωρισμός χώρου και χρόνου, στα χωρικά συστήματα, στις ιδιότητες της ύλης και στη δομική κατασκευή των συστημάτων.⁵²

Η καινοτομία της φιλοσοφίας του Bataille, τόσο σε ακαδημαϊκό όσο και σε πολιτικό πλαίσιο (βρισκόμαστε στο 1920) έγκειται στο γεγονός ότι αντιπροσωπεύει την πρόκληση “παραβατικών” τμημάτων (βεβήλωση) της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ετερολογία είναι η εξέγερση του εκλιπόντος τμήματος, του αποκλεισμένου μέρους [the excluded part]. Απέναντι σε ένα κόσμο που συσσωρεύει εξιδανικεύσεις, ο Bataille μιλάει για την ιστορία ενός ματιού που βλέπει την ετερολογία να λειτουργεί ως ένα ανατρεπτικό σύστημα (apparatus) σε όλους τους τομείς της γνώσης: τέχνη, πολιτική, φιλοσοφία, οικονομία. Το κέντρο βάρους μετατοπίζεται στην ιερότητα εκείνων των πραγμάτων -κοινής πρακτικής- τα οποία κρύβονται, αποκρύπτονται, προϊόντα απαγόρευσης ή λογοκρισίας, βίας και εξαίρεσης.⁵³

Οι ετεροτοπίες προϋποθέτουν πάντα ένα σύστημα διάνοιξης. Το ενδιαφέρον του Bataille για τη στενή σχέση μεταξύ του ιερού και του βέβηλου, μεταξύ της απώλειας και της πολυτέλειας, μεταξύ του «βρώμικου» και του όμορφου -η έλξη αυτού που αποκαλεί ετερόλογο- διανοίγει ένα χώρο που έρχεται σε αντίθεση με το κανονιστικό πλαίσιο της εποχής και που πάνω απ’ όλα αρνείται την ομοιογένεια και τον ολοκληρωτισμό κάθε μορφής σκέψης.

“Τέλος, το τελευταίο χαρακτηριστικό των ετεροτοπιών είναι ότι έχουν, σε σχέση με τον υπόλοιπο χώρο, κάποια λειτουργία. Αυτή η λειτουργία ξετυλίγεται ανάμεσα σε δύο ακραίους πόλους. Είτε αναλαμβάνουν να δημιουργήσουν έναν χώρο ψευδαισθησης που καταδεικνύει ως ακόμη πιο ψευδαισθητικό ολόκληρο τον πραγματικό χώρο, όλες τις χωροθεσίες στο εσωτερικό των οποίων διαχωρίζεται η ανθρώπινη ζωή. Είτε πάλι, αντιθέτως, δημιουργούν έναν άλλο χώρο, έναν άλλο πραγματικό χώρο, τόσο τέλει, τόσο σχολαστικό, τόσο εύτακτο όσο ο δικός μας είναι αποδιοργανωμένος, ακατάστατος και συγκεχυμένος. Θα πρόκειται τότε όχι για ετεροτοπία ψευδαισθησης αλλά αντιστάθμισης.”⁵³

Έκτη Αρχή Ετεροτοπιών

ζ. In that way it [heterology] leads to the complete reversal of the philosophical process, which ceases to be the instrument of appropriation, and now serves excretion; it introduces the demand for the violent gratifications implied by social life [...] Heterology addresses the violence and agitation of sacred and profane excesses, but not to integrate it usefully within a system: concerned with what is ‘resolutely placed outside the reach of scientific knowledge’, it stands opposed to the appropriations of science and philosophy. The aim is neither to limit nor to assimilate the character of heterogeneous elements, not to return the other to system or stasis, but to follow the dis-equilibrating energies toward an expression of ‘the urges that today require worldwide society’s fiery and bloody Revolution.’ [Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985) σελ. 97-102.]



5. Τα μαύρα παλτό του Γιάννη Κουνέλλη (Untitled 2010)

Το Μάρτη του 1967 ο Foucault κάνει μια διάλεξη στον Κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών όπου κοινοποιεί για πρώτη φορά τη σκέψη του για το χώρο και για αυτούς τους τόπους που ονόμασε ετεροτοπίες. Το κείμενο των ετεροτοπιών, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1984 (λίγο πριν το θάνατό του ίδιου) στο *Dits et Écrits* με τον τίτλο *Des espaces autres* [Πέρι άλλων τόπων]. Τα χωρία που έχουν παρατεθεί και αναλυθεί στην παρούσα έρευνα προέρχονται από την ελληνική έκδοση, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, από τις εκδόσεις Πλέθρον.

Η συλλογή, ξεκινά με το Πρόλογος στην Παραβίαση [Préface à la transgression: hommage à Georges Bataille]⁵⁴, ένα κείμενο αφιερωμένο σε μια από τις μεγαλύτερες επιρροές του Foucault, τον Georges Bataille. Το τελευταίο κείμενο της συλλογής από την άλλη, είναι αυτό που περιγράφει αυτούς τους άλλους τόπους (ή τους τόπους αλλιώς). *Sempre iniziare*. Η επιλογή της εν λόγο αντιστροφής, να κλείσει δηλαδή το κεφάλαιο με αφορμή τον πρόλογο από το βιβλίο των *Ετεροτοπιών*, επιδιώκει να προδιαθέσει τον αναγνώστη και τον ερευνητή, γι' αυτή τη σημαίνουσα σχέση μεταξύ παράβασης και υπέρβασης (ανάμεσα σε δύο ακραίους πόλους), μεταξύ του ετέρου και του υπέρ που θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

We don't have all the answers but we have the right questions όπως θα έλεγε ο Deleuze. Γιατί ο Foucault γράφει αυτό το κείμενο - φόρο τιμής στον Bataille; Γιατί μας ενδιαφέρει σε μια μελέτη όπως αυτή;

Μια από τις επιδιώξεις – φιλοδοξίες του Bataille, ήταν να «ανανεώσει» την τέχνη, να την ανατρέψει και να την κάνει όχημα “επαναστάσεων”. Αυτό κατά μια άποψη, αυτή η μικρή επανάσταση, πρόκυπτε από την επιθυμία του να «αναστήσει» την εμπειρία του ιερού μέσω της τέχνης.⁵⁵ Έτσι στο λόγο του η έννοια του ιερού (sacred και όχι divine) συλλαμβάνεται ως μέρος πρακτικών εκτός των επιβεβλημένων κανονικοτήτων που ορίζει μια κοινωνία, είναι το εξ' ολοκλήρου άλλο [a state of perfect heterogeneity, the wholly other, that is to say the sacred]⁵⁶ και επομένως μορφοποιείται ως το μη κανονικό, το παραβατικό· στα όρια βίαιων αντιθέσεως κάποιες φορές. Σε έναν χώρο όπου ο πολιτισμός (δυτικός) προδιαγράφει τις χειρονομίες, το λόγο και τη γλώσσα, η παραβίαση δεν δείχνει μόνο ένα τρόπο να ανακαλύψουμε το ιερό στο άμεσο περιεχόμενό του, αλλά και να το ανασυνθέσουμε στην κενή μορφή του, στην απουσία του.⁵⁷

Σε μια φιλοσοφία του αναστοχασμού το μάτι αντλεί από την ιδιότητα του να κοιτά, την ικανότητα να γίνεται ολοένα και πιο εσωτερικό στον εαυτό του. Πίσω από κάθε μάτι που κοιτάζει υπάρχει κι άλλο ένα, και πίσω από αυτό ένα ακόμη, και μετά κι άλλα, τα οποία έχουν ως μοναδική υπόσταση τη καθαρή διαφάνεια ενός βλέμματος, πτύχωση του έξω (μάτι) στο μέσα (εμπειρία).⁵⁸ Σκέφτομαι σημαίνει πτυχώνω, διπλασιάζω το έξω με τη βοήθεια ενός συνεκτατού μέσα.⁵⁹ Η γενική τοπολογία της σκέψης που είχε ως αφητηρία περιοχές ενικοτήτων ολοκληρώνεται τώρα με αυτή την αντιστροφή· και στο επόμενο κεφάλαιο, ο χώρος του μέσα θα έρθει τοπολογικά σε επαφή με τον χώρο του έξω. Ολόκληρο το μέσα είναι ενεργά παρόν στο έξω όπως θα δούμε, στο όριο ακριβώς των στρωμάτων (στις διαστρωματικές τομές κατά τον Παπούλια). Το μέσα συμπυκνώνει

το παρελθόν με ασυνεχείς τρόπους, οι οποίοι εντούτοις το αντιπαραβάλλουν προς ένα μέλλον, το αναδημιουργούν. Σκέφτομαι σημαίνει τοποθετούμαι στο στρώμα που τίθεται ως όριο του παρόντος: τι μπορώ να δω, τι μπορώ να πω σήμερα;⁶⁰ Αυτό σημαίνει ότι το παρελθόν τοποθετείται ενάντια στο παρόν, αντίσταση στο παρόν, όχι ελπίζοντας σε μια επιστροφή, αλλά “προς όφελος, ελπίζω, ενός επερχόμενου χρόνου”, ώστε να συμβεί επιτέλους κάτι νέο, ώστε αυτή η σκέψη να συνεχίσει να κινείται. Η σκέψη σκέφτεται την ίδια της την ιστορία (παρελθόν), για να απελευθερωθεί απ’ ότι σκέφτεται (παρόν) και για να μπορέσει επιτέλους να σκεφτεί διαφορετικά (μέλλον).⁶¹

Η Τομή αποτελείται από ετερογενείς υπερτιθέμενες επιφάνειες, αρχεία ή στρώματα, που σε κάθε εμφάνιση τους παράγουν μια γνώση, αποκαλύπτουν μέρος μιας αλήθειας. Όλα όμως διαπερνώνται από μια σχισμή, ακολουθώντας την οποία προσπαθούμε να φτάσουμε στο εσωτερικό του Υπερτόπου. Κατά αυτόν τον τρόπο οι Ετεροτοπίες του Foucault και ο τρόπος που επιλέχθηκε να αναπτυχθούν, δεν είναι μόνο εργαλείο χωρικής ανάγνωσης αλλά παράγουν κι άλλα εργαλεία, κι άλλες ερωτήσεις.

Είναι καθρέφτης και λυχνία.⁶²

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το πλοίο είναι η κατεξοχήν ετεροτοπία. Σε πολιτισμούς δίχως καράβια τα όνειρα αποστειρώνονται, η κατασκοπία αντικαθιστά την περιπέτεια και η αστυνομία τους πειρατές. [Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 269-270.]

2. Το κεφάλαιο θέτει ως τόπο τη γλώσσα. Ανατρέχει σε γραφές (επιστημονικές, λογοτεχνικές, φιλοσοφικές) σε μία προσπάθεια να προσεγγίσει αυτό που ονομάσαμε ετεροτοπλογία (Foucault) και αναζητά αφετηριακές γενεαλογίες του ετέρου, του διαφορετικού. Αυτό που επιδιώκεται είναι η ανάγνωση των Ετεροτοπιών ως μια σκέψη του ιδίου, αλλιώς, διαφορετικά. Αυτή η (ελάσσων) μετατόπιση της σκέψης, ίσως λίγο παραβατική, ίσως λίγο υπερβατική (και τα δύο θα τα ονομάζαμε transgression κατά Bataille) θα αποτελέσει τη βάση για την ανάγνωση της γραφής του Χρήστου Παπούλια που θα ακολουθήσει. Επομένως με βάση και την ανάλυση του προηγούμενου κεφαλαίου: η γλώσσα αποτελεί το apparatus, η αρχαιολογία το αρχείο ετεροτοπικών αφηγήσεων και η γενεαλογία αναζητά σχετικές ενάρξεις αυτών, εντός της νεωτερικής στάσης.

3. Michel Foucault, *Ο Ωρραίος Κίνδυνος*, (Αθήνα: Άγρα, 2013) σελ. 37.

4. Ό.π., σελ. 33.

5. Χαρακτηρίζουμε την πρόταση του Παπούλια για το Νέο Μουσείο Ακροπόλεως ως γραφή, καθώς απουσιάζει το αρχιτεκτόνημα. Αυτό που διαθέτουμε είναι κείμενο και σχέδια - γραφές.

6. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 84.

7. Ό.π., σελ. 13.

8. Ουτοπία, Thomas More (1516)

9. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 260.

10. Ό.π.

11. Ό.π., σελ. 261.

12. Υπάρχει μεταξύ άλλων η περίπτωση του Édouard Manet όπου με την επιμονή και προτροπή του Baudelaire, ο πρώτος παρουσιάζει τελικά μπροστά στο κοινό τον πίνακά του Olympia στο Salon του 1863. Ο συγκεκριμένος πίνακας στον οποίο ο Baudelaire «ανακάλυψε» σπέρματα μοντέρνας τέχνης, είναι για πολλούς σύγχρονους ιστορικούς και κριτικούς της τέχνης μια σχετική αφετηρία του πρώιμου μοντερνισμού στην ζωγραφική. Η αναφορά στον συγκεκριμένο πίνακα μας ενδιαφέρει καθώς αυτό που εγκαινιάζει είναι η μεταστροφή του βλέμματος που εισάγει αυτή η «νέα» τέχνη. [Georges Bataille, *Manet*, (Genève: Skira, 1983) σελ. 34-53. και στο, Charles Baudelaireles, *Ο Ζωγράφος της Μοντέρνας Ζωής*, (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδόπουλος, 2018) σελ. 5-13.] Μια τέχνη που εγκαθιστά και εξυμνεί τη σιωπηλή αυτονομία του βλέμματος (κάποια χρόνια αργότερα ο Luis Bunuel με τον Salvador Dali και το κινηματογραφικό τους έργο 'Ο Ανδalousισιανός Σκύλος' θα επιμηκύνουν λίγο παραπάνω τη ρωγμή).

13. Vladimir Nabokov, *Το Μάτι*, (Αθήνα: Ερατώ, 1993) σελ. 140.

14. Georges Bataille, *Η Λογοτεχνία και το Κακό: Baudelaire, Blake, Sade, Proust, Genet*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1979) σελ. 28-35.

15. Charles Baudelaireles, *Ο Ζωγράφος της Μοντέρνας Ζωής*, (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδόπουλος, 2018) σελ. 40.

16. Michel Foucault, *Τι Είναι Διαφωτισμός*, (Αθήνα: Έρασμος, 1988) σελ. 26-27.

17. Ό.π., σελ. 41.

18. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*

19. Michel Foucault, *Τι Είναι Διαφωτισμός*, (Αθήνα: Έρασμος, 1988) σελ. 28-31.

20. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 261-262.

21. Georges Bataille, *Η Λογοτεχνία και το Κακό: Baudelaire, Blake, Sade, Proust, Genet*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1979) σελ. 24.

22. Walter Benjamin, "Για την Έννοια της Ιστορίας", *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*, (Αθήνα: Άγρα, 2019) σελ. 725.

23. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 263.

24. Φιγούρες του Baudelaire: ο χαρτοπαίχτης, ο περιπατητής, ο ρακοςυλλέκτης και η πόρνη (μεταξύ άλλων).

25. Οι περισσότερες από τις παρισινές στοές εμφανίζονται μεταξύ του 1822 και του 1837. Τα Magasins de Nouveautés (καταστήματα νεωτερισμών) αποτελούν τα πρώτα μεγάλα καταστήματα (αποθήκες) εντός των στοών. Επιπλέον οι στοές είναι η σκηνή όπου για πρώτη φορά ο φωτισμός γίνεται με γκάζι. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, σύμφωνα και με το μεγάλο ανολοκλήρωτο έργο του Walter Benjamin, Passagenwerk (Arcades Project) ότι οι στοές αποτελούν μια εκδοχή ετεροτοπίας προ Foucault (το επιτρέπει η δεύτερη αρχή εξάλλου). Οι συγκεκριμένες χωροθεσίες εγκαινιάζουν μια φαντασμαγορία όπου ο άνθρωπος εισέρχεται με σκοπό τη διάσπαση. Αυτό που συμβαίνει εντός, είναι πολύ διαφορετικό από αυτό που διαδραματίζεται στην κανονική ροή της πόλης (βέβαια ακόμα και η κανονικότητα της πόλης τότε αμφισβητείται καθώς βρισκόμαστε στην περίοδο που ο Haussmann κατά την Δεύτερη Αυτοκρατορία και με αυτοκράτορα τον Ναπολέον Γ' «μεταμορφώνει» την πόλη). [Walter Benjamin, "Παρίσι, η πρεωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα", *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*, (Αθήνα: Άγρα, 2019) σελ. 675-689.]

26. Μια τέτοια εικόνα παρουσιάζουν οι στοές, που είναι τόσο σπίτι όσο και δρόμος. Μια τέτοια εικόνα παρουσιάζει η πόρνη, που είναι την ίδια στιγμή πωλήτρια και εμπόρευμα. [Walter Benjamin, "Παρίσι, η πρεωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα", *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*, (Αθήνα: Άγρα, 2019) σελ. 690.]

27. Walter Benjamin, "Παρίσι, η πρεωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα", *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*, (Αθήνα: Άγρα, 2019) σελ. 690.

28. Σε αυτό θα επανέλθει έναν αιώνα μετά, ο Henri Lefebvre με το *Δικαίωμα στην πόλη: Χώρος και Πολιτική*, για τα γεγονότα του Μάη του '68.

29. "Υπάρχει ένας πίνακας του Klee με το όνομα Angelus Novus. Απεικονίζεται εκεί ένας άγγελος, που φαίνεται έτοιμος να απομακρυνθεί από κάτι, όπου μένει προσηλωμένο το βλέμμα του. Διάπλατα τα μάτια του, ανοικτό το στόμα και τεντωμένες οι φτερούγες του. Έτσι πρέπει να είναι και ο άγγελος

της ιστορίας. Στραμμένο το πρόσωπό του προς το παρελθόν. Όπου εμφανίζεται σ'εμάς μια αλυσίδα γεγονότων, διακρίνει αυτός μια και μοναδική καταστροφή, που συσσωρεύει αδιάκοπα ερείπια επί ερειπίων και τα εκσφενδονίζει μπροστά στα πόδια του. Θέλει αυτός να σταθεί, να ζυπνήσει τους νεκρούς και να στήσει τα χαλάσματα. Μια θύελλα σηκώνεται όμως από τη μεριά του Παραδείσου κι αδράχνει τις φτερούγες του και είναι τόσο δυνατή, που δεν μπορεί πια ο άγγελος να τις κλείσει. Τον ωθεί αυτή η θύελλα ασαμάττητα προς το μέλλον, στο οποίο στρέφει την πλάτη, ενώ ο σωρός από τα ερείπια φθάνει μπροστά του ως τον ουρανό. Ό,τι αποκαλούμε εμείς πρόοδο, είναι αυτή η θύελλα." [Walter Benjamin, *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας*, (Αθήνα: Ουτοπία, 1983) σελ.12.]

30. Walter Benjamin, "Παρίσι, η πρεωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα", *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*, (Αθήνα: Άγρα, 2019) σελ. 696.

31. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 264.

32. Ο κόσμος του Baudelaire είναι μια παράξενη διαίρεση του χρόνου όπου εμφανίζονται κάποιες αξιοσημείωτες χρονικότητες. Είναι μέρες ενθύμησης. Δεν συνδέονται άμεσα με τις υπόλοιπες παρά μόνο προβάλλονται έξω από το χρόνο (βλέπε μύθος). Αυτό που συνιστά το περιεχόμενό τους, το συγκρότησε ο Baudelaire στην έννοια των correspondances (ανταποκρίσεις -ποιήμα). [Walter Benjamin, "Ορισμένα μοτίβα στον Baudelaire", *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*, (Αθήνα: Άγρα, 2019) σελ. 190.]

33. Walter Benjamin, "Ορισμένα μοτίβα στον Baudelaire", *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*, (Αθήνα: Άγρα, 2019) σελ. 190-202.

34. Ο.π., σελ. 151-155.

35. Contrary to historical objects, however, lieux de memoire have no referent in reality; or, rather, they are their own referent: pure, exclusively self-referential signs. This is not to say that they are without content, physical presence, or history; it is to suggest that what makes them lieux de memoire is precisely that by which they escape from history. In this sense, the lieu de mimore is double: a site of excess closed upon itself, concentrated in its own name, but also forever open to the full range of its possible significations. [Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, No. 26, *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. (California: University of California Press, 1989), σελ. 7-24.]

36. Walter Benjamin, "Ορισμένα μοτίβα στον Baudelaire", *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*, (Αθήνα: Άγρα, 2019) σελ. 204.

37. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 265.

38. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 84.

39. James D. Faubion, *Modern Greek Lessons: A Primer in Historical Constructivism*, (Princeton University Press, 1995) σελ. 12.

40. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2014) σελ. 49-56.

41. Δημήτρης Δημητριάδης, *Η εμπράγματη φαντασία: Μια πολύπλευρη συνεύρεση*, (Αθήνα: Ίνδικτος, 2007) σελ. 79.

42. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2014) σελ. 88-91.

43. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 259-260.

44. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2014) σελ. 15-24.

45. Ο.π., σελ. 90.

46. Ο.π., σελ. 98.

47. Γράφει ο Roland Barthes για τα έργα του Cy Twombly: "The line is a visible action. The line, however supple, light, or uncertain it may be, always refers to a force, to a direction; it is an energon, a labor which reveals - which makes legible - the trace of its pulsion and its expenditure." [Ernst van Alphen, "The Gesture of Drawing", *Gestures of Seeing in Film, Video and Drawing*, επιμ. Asbjørn Grønstad,

Henrik Gustafsson, Øyvind Vågnes, (UK: Routledge, 2016) σελ. 110.

48. Georges Bataille, *Η Ιστορία του Ματιού*, (Αθήνα: Άγγρα, 2009) σελ. 19.

49. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 14.

50. Ό.π., σελ. 267.

51. Κάτι που ενδεχομένως να έλεγε ο Bataille ως Against Architectue. Η έννοια του άμορφου σαφώς και αντιτίθεται στο πολυσυζητημένο form follows function του μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική.

52. Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, (New York: Zone Books, 1997) σελ. 13-27.

53. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 268.

54. Ό.π., σελ. 9-36.

55. Κυρίως μέσω των περιοδικών Documents και Minotaure.

56. Juliette Feyel, "The resurgence of the Sacred in Georges Bataille's contribution to Documents." , *Georges Bataille, from "Heterogeneity" to the Sacred*, (University of Paris X-Nanterre, 2006) σελ. 16-18., (https://www.academia.edu/2021073/Georges_Bataille_From_Heterogeneity_to_the_Sacred_Proceedings)

57. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 10.

58. Ό.π., σελ. 27.

59. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 201.

60. Ό.π., σελ. 202.

61. Ό.π., σελ. 203.

62. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 27.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ



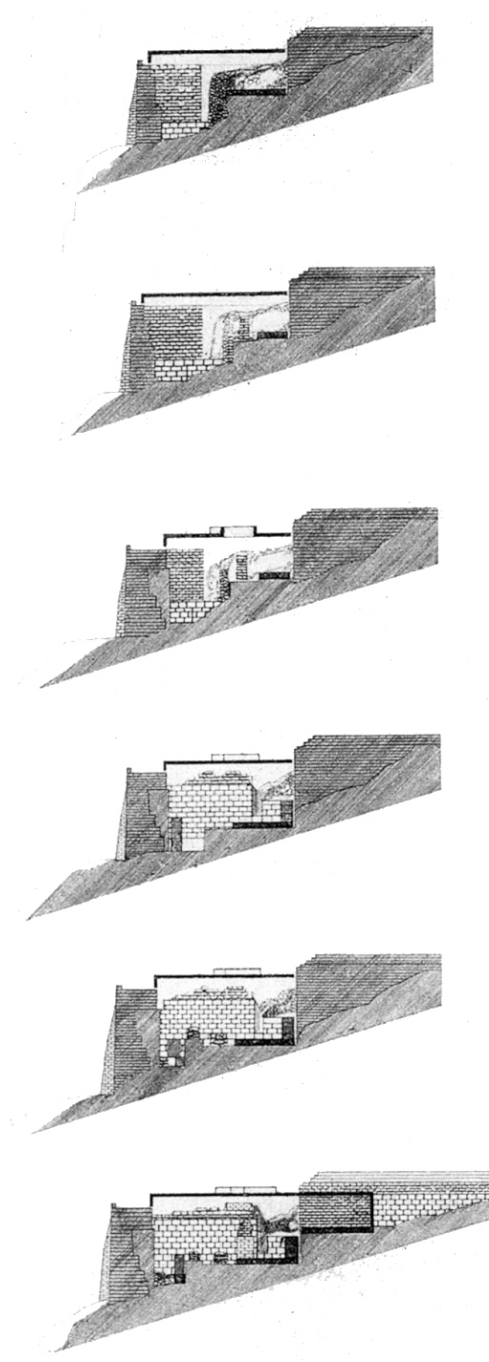
Zerkalo (The Mirror), Andrei Tarkovsky (1975)

V. Ο Αρχιτέκτονας*

“Δεν αναζήτησα παρά μόνο όμορφα πράγματα. Μέτρησα την απόσταση μέσα από την αντικειμενικότητα. Είδα το ιερό στα αντικείμενα της καθημερινής χρήσης. Πίστεψα στο βάρος ως σωστό μέτρο. Αγάπησα τις φράσεις που δείχνουν την παρθενία ως υπέρτατη κατάσταση. Διέσχισα μονοπάτια δύσκολα, μέσα στο δάσος, ανηφορίζοντας προς το βουνό. Το μολύβι, τα μαλλιά, τα σύννεφα, η Μικρή Άρκτος που δείχνει τον Βορρά, ο Άνεμος. Δεν ξέρω να ζω έξω από τον λαβύρινθο της γλώσσας. Αγαπώ την ελιά, τ’ αμπέλι και το στάρι. Θέλω την επιστροφή της ποίησης με όλα τα μέσα: με την άσκηση, την Παρατήρηση, τη μοναξιά, τον λόγο, την εικόνα, την εξέγερση. Ανικανοποίητος μέχρι το διηνεκές...”

Γιάννης Κουνέλλης, από τον κατάλογο της έκθεσης “From the Europe of Old”

* “Η πρώτη κίνηση που έκαναν οι Φαραώ όταν τελείωνε μια πυραμίδα, δεν ήταν να στραγγαλίσουν τον αρχιτέκτονα;” Ismail Kadare, *Η κόρη του Αγαμέμνονα: Ο Διάδοχος*, (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2006) σελ. 103.



1. Επικτήθονειο Μουσείο, κάθετες τομές

“Το νόημα ενυπάρχει αφ’ εαυτού μέσα σε κάθε τόπο.”¹

Η δυνατότητα του να συνενώσεις (τομή) σε ένα συγκεκριμένο σημείο (τόπο) δύο ή και περισσότερα είδη γνώσης (λόγων) που μέχρι τούδε ήταν, είτε σχεδόν ξένες η μια στην άλλη (τουλάχιστον κατά το ήμισυ, ο Παπούλιας διαβάζει Foucault ο Foucault δεν διαβάζει Παπούλια), είτε χονδροειδώς συγκεχυμένες, δίνει σ’ αυτό το εγχείρημα την ανέλπιστα σύσταση του. Η κίνηση της σκέψης χάνεται ολοσχερώς, ολοσχερώς όμως ξαναβρίσκεται φανερώνοντας μια μορφή εσωτερικής εμπειρίας όπως θα έλεγε ο Bataille. Ολοκληρωμένη κατά τα τρία τέταρτα η παρούσα έρευνα αφήνεται σε ενδεχόμενες αναγνώσεις, τομές λόγων και τόπων, όχι για να πει τι είναι ο (ετεροτοπικός) Υπερτόπος του Χρήστου Παπούλια, αλλά πιο πολύ για να συνεχίσει να αναρωτιέται ως προς το ποια είναι τα όρια της σκέψης, και σε κάθε τέτοια απόπειρα να δοκιμάζει εκ νέου μια μικρή υπέρβαση, μια μείζονος σημασίας ελάσσονα μετατόπιση.

Στον πρόλογο του βιβλίου *Οι Λέξεις Και Τα Πράγματα* ο Michel Foucault υποδεικνύει το γενέθλιο τόπο του εν λόγω έργου: Είναι ένα γραπτό του Borges. Είναι το γέλιο που προκαλεί η ανάγνωσή του και που κλονίζει όλες τις οικειότητες της σκέψης -της δικής μας, το γέλιο που ταράζει όλες τις τακτοποιημένες επιφάνειες και όλα τα επίπεδα, όσα σωφρονίζουν για λογαριασμό μας την διαφίλεια των όντων, κάνοντας να ταλαντεύεται και να ανησυχεί επί μακρόν η χιλιόχρονη πρακτική μας του Ιδίου και του Άλλου.² Το συγκεκριμένο χωρίο στο οποίο αναφέρεται ο Foucault είναι από το δοκίμιο του Borges “Η αναλυτική γλώσσα του Τζον Ουίλκινς” και στο οποίο μιλάει για μια ‘φανταστική’ κατάταξη – ταξινόμηση ζώων σε μια κινέζικη εγκυκλοπαίδεια.³

Μέσα στην έκπληξη από τούτη την ταξινόμηση, λέει ο Foucault, αυτό που αγγίζουμε με ένα άλμα, αυτό που προς όφελος του μύθου μας φανερώνεται ως εξωτικό θέλητρο μιας άλλης σκέψης, είναι το όριο της δικής μας: η γυμνή αδυναμία μας να σκεφτούμε αυτό το πράγμα. Με αυτές τις ασυνήθιστες συναντήσεις ή απλούστατα την αιφνίδια γειτνίαση άσχετων, περίεργων, ετερόκλητων πραγμάτων ο Borges καταφέρνει να υποκλέψει την τοποθεσία, το σιωπηρό έδαφος όπου τα όντα (πράγματα) μπορούν να παρατεθούν.⁴

Η εξαφάνιση γίνεται ο οδηγητικός μίτος, όπου πολυάριθμα αποσπάσματα ψάχνουν την άκρη τους στη διάσταση του ετερόκλητου. Οι ετεροτοπίες μας ανησυχούν, αναμφίβολα, γιατί υποσκάπτουν κρυφά τη γλώσσα, γιατί εμποδίζουν τον κατονομασμό αυτού ή του άλλου, γιατί σπάζουν τα κοινά ονόματα ή τα περιπλέκουν, γιατί καταστρέφουν από τα πριν την “σύνταξη”, και όχι μόνο αυτή που οικοδομεί τις φράσεις, -αλλά και την λιγότερο έκδηλη που κάνει τις λέξεις και τα πράγματα (τις μεν πλάι στα δε ή απέναντι τους) να στέκονται μαζί.⁵

Συμβαίνει σε όλη την έκταση του συγκεκριμένου εγχειρήματος μια συνειδητή επανάληψη (επιστροφή) σε λόγους. Με αφορμή το επεισόδιο της εγκυκλοπαίδειας

(Encyclopedia Britannica)⁶ έγινε λόγος για την μετατόπιση, αυτή την ελάχιστη κίνηση ως μοναδική μορφή αντίστασης. Αυτό που επιχειρείται σε αυτό το κεφάλαιο είναι να ερμηνεύσει η μετατόπιση (μετατοπίζω, μετά τόπος), το εννοιολογικό σημείο τομής μεταξύ του έτερου τόπου που αναλύθηκε και του υπερ τόπου που εξετάζεται. Εν είδει προοικονομίας αυτό που υπονοείται είναι μια πρόσ-τυχη ανακάλυψη⁷ γλωσσολογικής φύσεως, ικανή να σταθεί ακριβώς σε αυτό το οριακό σημείο που εξετάζουμε. Μεταξύ δύο τόπων, ένας μετά τόπος, μια μετατόπιση της σκέψης, με αφετηρία το διαφορετικό και πορεία προς το υπερβατικό.

Αφενός, η μετατόπιση αποτελεί διανυσματικό μέγεθος μεταξύ δύο θέσεων και χαρακτηρίζει την κίνηση. Αφετέρου, εννοιολογικά ως τρόπος αλλά και τόπος, κρίνεται ότι προσδιορίζει την σκέψη και του Michel Foucault, ο οποίος μετατοπίζει το κέντρο βάρους στο διαφορετικό, στο μη κανονικό και εξετάζει οριακές καταστάσεις, αλλά όπως θα δούμε αυτό είναι κάτι που συμβαίνει και στην αρχιτεκτονική του Χρήστου Παπούλια.⁸ Επομένως, ενώ ο μεν τοποθετεί εμπρός του τόπου το έτερος και ο δε το υπερ, φαίνεται πως το μετά προηγείται στη σκέψη και των δύο. Είναι αυτό το άλμα σκέψης, η παράβαση και συγχρόνως υπέρβαση των ορίων, η πρόσ-τυχη ανακάλυψη της αλήθειας, όπου αλήθεια κατά τον Παπούλια είναι αυτό που αποκαλύπτεται, η ίδια η γη που αποκαλύπτεται, το νόημα που υπάρχει σε κάθε τόπο.

1966, A Child's Attic and other Antics, πολύ λίγα λόγια για τον Χρήστο Παπούλια

α. Ο Χρήστος Παπούλιας γεννήθηκε στο Μεταξουργείο το 1953. Σπούδασε αρχιτεκτονική στη Βενετία μεταξύ 1971 και 1976 και ως αρχιτέκτονας είναι ευρέως αναγνωρισμένος ιδίως μετά την πρόταση του για το νέο Μουσείο της Ακρόπολης (για την ακρίβεια δεν αποτέλεσε πρόταση με την επίσημη έννοια, ωστόσο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Τεύχος»), η οποία ίσως και να αποτελεί την κορυφαία στιγμή της καριέρας του.

Κατέχει ένα μεγάλο πλήθος έργων στο ενεργητικό του, αλλά συνειδητά επιλέγεται να μην γίνει αναφορά σε κανένα από αυτά παρά μόνο σε μία έκθεση που παρουσίασε στη γκαλερί Ρεβέκκα Καμχή για το Μεταξουργείο των παιδικών του χρόνων. Η έκθεση παρουσιάστηκε ως μέρος της documenta14 στο Kassel.

Στην έκθεση 1966, a child's attic and other antics, ο Χρήστος Παπούλιας παρουσιάζει ένα στοιχείο πολύ κεντρικό της αρχιτεκτονικής του, την επιστροφή στον τόπο, μέσω μιας σειράς σκίτσων και φανταστικών χαρτογραφήσεων. Μέσω αυτής της επιστροφής επιδιώκει την ανάκληση των παιδικών του αναμνήσεων και διερωτάται για το ζήτημα της ταυτότητας και την εμπειρία με τον τόπο και τους χαρακτήρες.

Ο Baudelaire λέει ότι η ευφυΐα δεν είναι τίποτα άλλο παρά η κατά βούληση ανακτηθείσα παιδική ηλικία, μια παιδική ηλικία που είναι πλέον εξοπλισμένη με ρωμαλέα μέσα ώστε να εκφραστεί, και με ένα αναλυτικό μυαλό που επιτρέπει να μπει μια τάξη στο σύνολο των ακούσια συσσωρευμένων εμπειριών. Το Μεταξουργείο των παιδικών χρόνων του Παπούλια δεν είναι ούτε ακριβώς εδώ αλλά ούτε έχει εξαφανιστεί. Αυτή όμως η διαδικασία κατασκευής τόπων, που εκούσια ανακαλεί την μνήμη, μεταφράζει την σοφία σε κάτι νέο. Η αιώνια επιστροφή του τόπου. Το παρελθόν ενεργό και στο παρόν, ώστε να συμβεί επιτέλους κάτι νέο, ώστε η σκέψη να μην πάψει ποτέ να σκέπτεται. [μια ατομική έκθεση του Χρήστου Παπούλια, επιμέλεια: Όλγα Χατζιδάκη & Μαρία-Θάλεια Καρρά, γκαλερί Ρεβέκκα Καμχή, διάρκεια έκθεσης 25 Φεβρουαρίου – 26 Μαρτίου 2014, <http://locusathens.com/lcu/el/christos-papoulias/>]

Μετατόπιση 1

ο ηδονικός Ελπήνωρ και το άδειο βάθρο, όπου το βάθρο εξετάζεται ως κενό, σημείο επαφής και πέρασμα.

Αυτό που έχει τον πρώτο λόγο στην διερεύνηση της έννοιας του Υπερτόπου του Χρήστου Παπούλια είναι κατ' αρχάς το ομότιτλο βιβλίο του ίδιου και τα κείμενα του. Προτού ακόμα μας εισάγει στην εν λόγω έννοια με την παρουσίαση δύο συγκεκριμένων έργων του (Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως και Αστικά Δωμάτια) ο αρχιτέκτονας επιχειρεί να συστήσει το apparatus σκέψης που διέπει την αρχιτεκτονική του, στήνοντας το εννοιολογικό υπόβαθρο. Αφετηρία σκέψης (από το κεφάλαιο Ψίθυρος Στρατηγικής) αποτελεί η έννοια του βάθρου. Το ιστορικό βάθρο ήταν στις παλιές πόλεις απομίμηση σε ποικίλες μορφές ενός κτιρίου, κατά αυτή την άποψη ένα "σπίτι τέχνης", σφραγισμένο και αδιαπέραστο. Το βάθρο ως άσκοπη αλλά σημαίνουσα "σπατάλη", ως ένας παράδοξος κύβος με την σημαντική αποστολή της μετάβασης από την καθημερινή ζωή στην περισυλλογή. Αυτό το σχεδόν τελετουργικό σημείο επαφής μεταξύ πρακτικής και πνευματικής ζωής, το οποίο έχει χαθεί στη σύγχρονη πόλη, αναζητά ο Παπούλιας στις μελέτες του.⁸ Η αναφορά που γίνεται στον Σεφέρη, έγκειται στο γεγονός ότι και αυτός εντοπίζει τη συγκίνηση που νιώθουμε μπροστά σ' αυτή την απώλεια με την αλληγορία του άδειου βάθρου, του βάθρου χωρίς άγαλμα, η οποία προσθέτει ένα αινιγματικό κενό, ένα σημείο επαφής, ένα πέρασμα. Γνωρίζοντας τη σημασία του βάθρου στην αρχαία ελληνική αλλά και στη ρωμαϊκή τέχνη, ο αρχιτέκτονας αντλεί από αυτό, την υπερύψωση του έργου τέχνης, με τη διαφορά ότι μετατοπίζει το ενδιαφέρον στο εσωτερικό αυτού. Από αυτή τη μετατόπιση αυτό που προκύπτει είναι η διερεύνηση του θεσμού του μουσείου ως χώρος φύλαξης της μνήμης ενός πολιτισμού, το μέσα της σκέψης. Οι ενδεχόμενες αναγνώσεις που ακολουθούν αποτελούν προσπάθειες να προσδιοριστεί εντός του πλαισίου του μουσειακού χώρου, το εννοιολογικό αντίστοιχο του βάθρου. Η μετατόπιση αυτή τοποθετεί την αρχιτεκτονική ανάμεσα σε δύο δυναμικές απαιτήσεις, την τέχνη και το άστυ. Στο εσωτερικό αυτής της ζύμωσης (το μέσα του βάθρου) η αρχιτεκτονική θα προκύψει σαν φυσικό προϊόν.⁹

"- Τ' αγάλματά είναι στο μουσείο. - Όχι, σε κυνηγούν, πώς δεν το βλέπεις; θέλω να πω με τα σπασμένα μέλη τους, με την αλλοτινή μορφή τους που δε γνώρισες κι όμως την ξέρεις."
*"-Τ' αγάλματά είναι στο μουσείο. Καληνύχτα. - ...γιατί τ' αγάλματα δεν είναι πια συντρίμια, είμαστε εμείς. Τ' αγάλματα λυγίζουν αλαφριά... καληνύχτα."*¹⁰

Γ. Σεφέρης, Ο ηδονικός Ελπήνωρ



2. Από την έκθεση του Χρήστου Παπούλια: 1966, *A Child's Attic and other Antics*
γκαλερί Ρεβέκκα Καμχή, Μεταξουργείο

Μετατόπιση 2

Ο χώρος των Μουσών αφετηρίες

Η λέξη “μουσείο” προέρχεται από τις εννέα Μούσες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, τις κόρες του Δία και της Μνημοσύνης και στην αρχαία Ελλάδα το μουσείο περιγράφεται ως τέμενος αφιερωμένο στη λατρεία των Μουσών, οι οποίες ήταν οι προστάτιδες των γραμμάτων και των Επιστημών. Το πρώτο ενδιαφέρον στοιχείο (για τη διερεύνηση του υπέρ) είναι ότι τα ιερά ήταν χώροι όπου καλλιεργούνταν οι Τέχνες, τα γράμματα, η μουσική, η φιλοσοφία και διεξάγονταν πνευματικές δραστηριότητες. Ο ρόλος του μουσείου (ιερού) στην αρχαία Ελλάδα αποτελεί μια σύλληψη ενός πολυδιάστατου πνευματικού χώρου που συνδυάζει τη σύζευξη των Τεχνών, των γραμμάτων και των Επιστημών, προσδίδοντας με αυτό τον τρόπο μια πολύπλευρη πνευματική καλλιέργεια.^{11,12} Η συγκεκριμένη επιστροφή στο μύθο επιδιώκει να τοποθετήσει τη μουσειακή παρέμβαση σε συνεχή διάλογο με τον τόπο, το παρελθόν και τη μνήμη. Επιπλέον η αναγωγή του μουσείου σε τέμενος ή του τεμένους σε μουσείο αποκαλύπτει ως συστατικό μέρος της αλήθειας, την έννοια του ιερού.

Το 1984 η Ένωση Μουσείων δίνει τον παρακάτω ορισμό: “Το μουσείο είναι ένας θεσμός που συλλέγει, καταγράφει, συντηρεί, εκθέτει και ερμηνεύει υλικές μαρτυρίες και σχετιζόμενα δεδομένα προς δημόσιο όφελος”.¹³ Η λέξη μουσείο που επικράτησε (μεταξύ άλλων, θάλαμος αξιοπερίεργων αντικειμένων, αίθουσα των θαυμάτων, αίθουσα του κόσμου κ.α.) για να ερμηνεύσει αυτό το εννοιολογικό σύστημα, απορρέει από το κλασικό παρελθόν του όρου (χώρος των Μουσών) κυρίως επειδή (μέσω της κλασικής του διάστασης) έφερε εννοιολογικούς συνειρμούς των ελεύθερων τεχνών και του ανθρωπισμού, μέσω των οποίων ήταν δυνατόν να κατανοηθούν ο περιβάλλον κόσμος και η θέση του ανθρώπου σε αυτόν.¹⁴

Αναζητώντας την γένεση του θεσμού (γενεαλογικές αφετηρίες), γίνεται σαφές ότι η πρώτη θεσμοποιημένη συλλεκτική δραστηριότητα, εντοπίζεται σε προϊστορικές ευρωπαϊκές παραδόσεις και συγκεκριμένα σε ταφικές πρακτικές. Οι σωροί, τα ταφικά αντικείμενα και κάθε τέτοιου είδους συσσώρευση αποτελούν την αρχέγονη ύλη (*prima materia*) του μουσειακού αντικειμένου. Οι συγκεκριμένες συλλογές ανήκουν στις εποχές του Σιδήρου και του Χαλκού και ανάγονται τουλάχιστον μέχρι και τις νεολιθικές κοινότητες. Σε ορισμένες περιοχές κατά την ύστερη Εποχή του Σιδήρου, η συσσώρευση αντικειμένων συνδέεται και με τοποθεσίες ναών. Έτσι, βλέπουμε ότι η λειτουργία της συσσώρευσης και αποθήκευσης αντικειμένων μετά τον τάφο στεγάζεται σε ναούς και αργότερα σε χριστιανικές εκκλησίες, δημιουργώντας ένα σύστημα θησαυροφυλακίων. Η αναφορά σε αυτές τις πρακτικές αφενός συνέβαλε δραστικά στις αντιλήψεις μας για

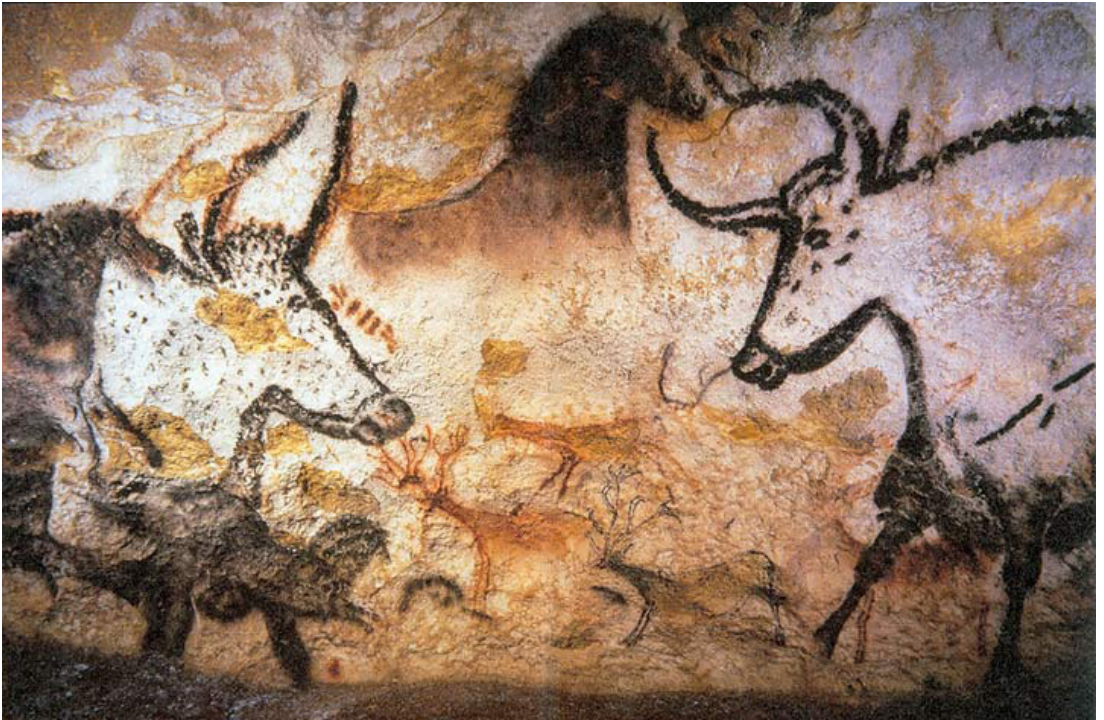
τα αντικείμενα ως θησαυρούς αλλά και ως λείψανα που συνδέουν τους ζωντανούς με τους ένδοξους νεκρούς και τη μεταφυσική διάσταση της ζωής.¹⁵

Μολονότι τα νεοτερικά πρότυπα μουσείων εγκαινιάζονται κατά την περίοδο της αναγέννησης, η συλλεκτική δραστηριότητα, εντός και εκτός αυτών, είναι μια πολύ ανθρώπινη δραστηριότητα που στις απαρχές της, θέλησε να αγγίξει την υπέρβαση και έγινε τέχνη και δημιουργία σε τόπους ιερούς, θρησκευτικούς, μέσα στο χώμα και πέρα από τα εγγενή δεσμά της ζωής. Η λέξη μουσείο μπορεί να σημαίνει όχι μόνο ένα ίδρυμα, αλλά και ένα υπόβαθρο σκέψης, μια αποθήκη γνώσης. Ο Foucault αμφισβητεί την ορθολογικότητα πάνω στην οποία εδράζεται η αποδοχή και η ύπαρξη του μουσείου ως θεσμός στη σύγχρονη εποχή και δίνοντας έμφαση στην ασυνέχεια, στις τομές, στις μετατοπίσεις αφήνει περιθώρια για ανασυνθέσεις.¹⁶ Αν η γνώση είναι το κύριο αγαθό που προσφέρουν τα μουσεία¹⁷ τότε οφείλουμε να γνωρίζουμε ότι το μουσείο ανασύνθεσε τη μορφή του κατά την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης. Σε μια εποχή ρήξεων, ανασχηματισμών και ανατροπών όπως αυτή (όριο), σηματοδοτείται το τέλος μιας αυστηρά ιεραρχικής κοινωνίας και τα αξιοπερίεργα αντικείμενα (τέχνη) γίνονται δημόσιο αγαθό.¹⁸

Μετατόπιση 3

Τέμενος, τέμνω, τομή

Όπως προαναφέρθηκε, το βιβλίο του Παπούλια Υπερτόπος εξετάζει δύο έργα του αρχιτέκτονα, δύο μουσεία. Το Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως και τα Αστικά Δωμάτια στη Λιουμπλιάνα. Επιλέγεται να δοθεί έμφαση στην πρώτη περίπτωση μουσείου λόγω της βαρύτητας και ιερότητας του αρχαιολογικού χώρου της Ακρόπολης Αθηνών. Οι αναφορές στα Αστικά Δωμάτια καθώς ίσως και σε άλλα έργα του αρχιτέκτονα θα χρησιμοποιηθούν συμπληρωματικά, ώστε να πλαισιώσουν το προφίλ του και να αναδείξουν την σχέση του με τον εκάστοτε τόπο ως απόρροια μιας υπερβατικής, λίγο παραβατικής πρακτικής. Ένα στοιχείο που οδηγεί στην προκείμενη έμφαση του πρώτου έργου, είναι η προσωπική ερμηνεία του αρχιτέκτονα ως προς το κείμενο των ετεροτοπιών του Foucault (με αυτόν τον τρόπο μετατοπίζεται ο ίδιος ο αρχιτέκτονας στο διερευνητικό πλαίσιο των ετεροτοπιών του Foucault). Συγκεκριμένα αναφέρει: «οι κατ' εξοχήν ετεροτοπικοί τόποι είναι οι οργανωμένοι αρχαιολογικοί χώροι και ιδίως εκείνοι που βρίσκονται στα κέντρα των μεγάλων ιστορικών πόλεων».¹⁹ Το συγκεκριμένο χωρίο είναι η πρώτη άμεση αναφορά που έχουμε από τον αρχιτέκτονα για τον Γάλλο ιστορικό-φιλόσοφο. Ο Παπούλιας διαβάσει για αυτούς τους Άλλους



3. Lascaux Cave, Buffalos, horses and deer, τοιχογραφία παλαιολιθικής εποχής

Χώρους, προβληματίζεται και μέσω αυτής τριβής με το έργο του Foucault ερμηνεύει την αντίσταση του, ως προς την κανονικότητα που θα έπρεπε να διέπει ένα μουσείο για την Ακρόπολη.

Ο προβληματισμός για το νέο Μουσείο της Ακρόπολης, από τη στιγμή που τέθηκε το ζήτημα με τη μορφή διαγωνισμού, δεν αποτέλεσε ποτέ για τον Παπούλια μια διερεύνηση μορφής ή κτιριακής δομής. Η ενδεδειγμένη σκέψη και παρατήρηση του συμπυκνώνεται στις, κατά τον ίδιο, επαναλαμβανόμενες διερωτήσεις του τι είναι ένα μουσείο. Πιο συγκεκριμένα, τι είδους μουσείο θα πρέπει να είναι το Μουσείο της Ακρόπολης; Είναι η ίδια η Ακρόπολη ένα μουσείο; Είναι ένας τόπος υπεράνω της έννοιας του μουσείου (όπως κατέληξε από την εποχή των cabinets de curiosites και μετά); Είναι ένας αρχαιολογικός χώρος; Είναι ένας χώρος ενδιάμεσος;²⁰

Η πρώτη θέση που υποστηρίζει ο Παπούλιας είναι ότι δεν γίνεται να καταταχθεί στην κατηγορία των γνωστών μας αρχαιολογικών μουσείων. Ο ίδιος ο ιερός βράχος δεν το επιτρέπει. Το σύνολο των έργων της Ακρόπολης, με τη βαθιά ιστορικότητά και πνευματικότητα τους αποτελούν ένα σύστημα (apparatus) του οποίου η οποιαδήποτε μορφής διάσπαση, θα κατακερμάτιζε την μνήμη του τόπου και την εσωτερική εμπειρία που είναι δυνατόν να προσφέρει. Η επιμονή του Παπούλια, σε συνδυασμό με την άρνηση του να συμβιβαστεί με το πρόγραμμα που είχε εκδώσει η αρμόδια αρχή του διαγωνισμού, έγκειται ακριβώς σε αυτή τη στάση. Ο τόπος θα φανερώσει το είδος του μουσείου.²¹ Το νόημα ενυπάρχει αφ' εαυτού μέσα σε κάθε τόπο.

Τα όρια μεταξύ τύχης και επιμονής γίνονται δυσδιάκριτα αλλά λίγη σημασία έχει²², εξάλλου όπως προαναφέρθηκε, η αλήθεια για τον Παπούλια είναι αυτό που αποκαλύπτεται. Αυτό που επιδιώκεται επομένως να ειπωθεί με την έννοια της πρόσ-τυχης ανακάλυψης, η οποία προαναφέρθηκε, είναι ότι τελικά ο βράχος φανέρωσε στον αρχιτέκτονα το μουσείο, ο τόπος του ψιθύρισε την στρατηγική του. Το Μουσείο της Ακρόπολης εμπεριέχει την ιδέα ενός μουσείου σε τομή.²³

Μετατόπιση 4

Η πρόσ-τυχη ανακάλυψη

Πρωτίστως η επιμονή και σαφώς λιγότερο η τύχη έκαναν τον Παπούλια να ανακαλύψει αυτό το μέσα του βράχου ικανό να παραλάβει την ιδέα του μουσείου. Η τομή γίνεται πρακτική της ίδιας της αρχιτεκτονικής, το μουσείο σχεδιάζεται ως μια τομή στο βράχο, αλλά μας ενδιαφέρει και ως στρατηγική με πολιτική χροιά και σαφώς κοινωνικό αντίκτυπο. Το νέο μουσείο της Ακρόπολης βεβηλώνει τον ίδιο τον ιερό βράχο και ο Παπούλιας γίνεται ο πρώτος που επιχειρεί

να επανερμηνεύσει τα όρια της ιερότητας του συγκεκριμένου τόπου και να αγγίξει - χαράξει έναν από τους πιο σημαντικούς αρχαιολογικούς χώρους εν γένει.²⁴

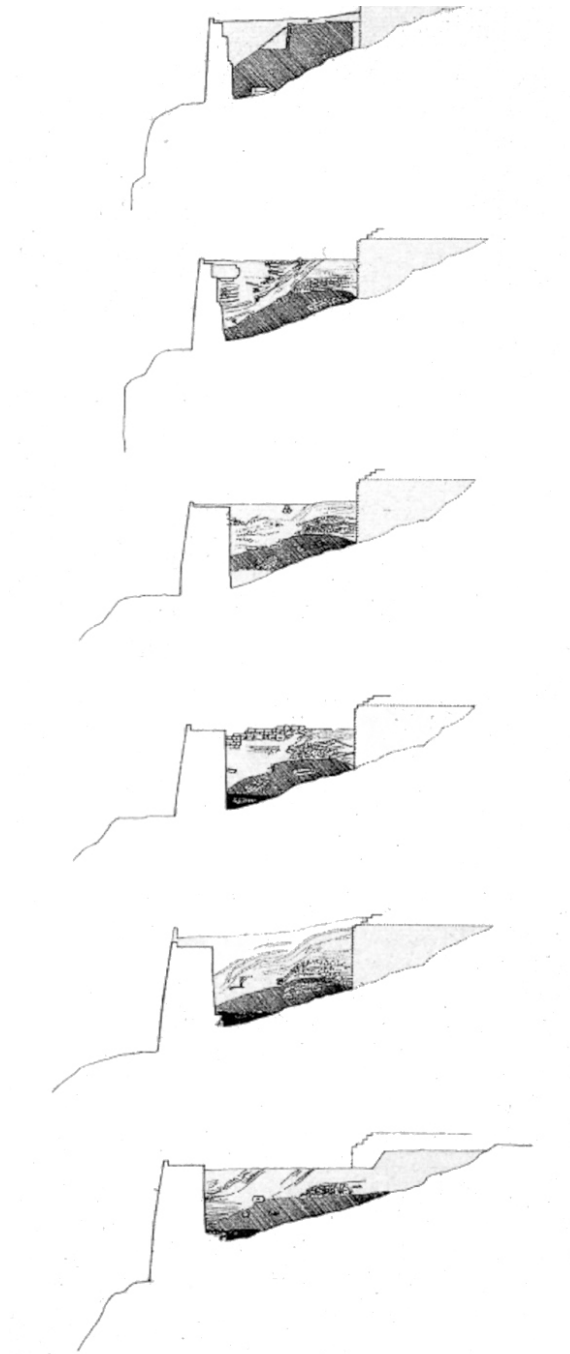
Τελικά, αυτό που επιχειρείται να νοηθεί μέσω της έννοιας του πρόστυχου, είναι μια στάση (πράξις) με ολίγον φετιχιστικό (εμμονή) χαρακτήρα (Marquis de Sade), που εξετάζει τα όρια μεταξύ βίας και ιερού (Georges Bataille/Mauriche Blanchot). Σε ένα κείμενο του ο Λόης Παπαδόπουλος υποστηρίζει πως η αρχιτεκτονική αποτελεί κοινωνικό προϊόν και εν τω γίγνεσθαι και είναι δυνατόν στην προσπάθεια της να δημιουργήσει πολιτισμό, εν μέρη να βεβηλώσει το περιβάλλον, τη φύση.²⁵ Το Εριχθόνειο Μουσείο της Ακροπόλεως ως τομή στο χώρο και στο χρόνο, κάθετη και οριζόντια ενέχει μέσα του την παραπάνω ποιότητα της αρχιτεκτονικής. Εικάζεται, καθώς δεν προκύπτει άμεσα από τον λόγο του Παπούλια, ότι ίσως η σημαντικότερη ανακάλυψή του (τυχαία και προκλητική), είναι η γνώση που αποκτήθηκε για τη μορφή της ενέργειας που θα ασκηθεί στον εν λόγω τόπο, με στόχο να του δοθεί η δέουσα προσοχή και αξία. Η κατανόηση πως η βεβήλωση του βράχου είναι και η μοναδική ώστε να τον αναδείξει, θα μπορούσε να είναι η πιο σημαντική ανακάλυψη του αρχιτέκτονα. Θυσιάζει την αρχιτεκτονική του (κρύβοντας τη), βεβηλώνει τον ιερό βράχο και αποκαλύπτει όλη την ιστορικότητα και τη μυθολογία του.

“Βλέποντας τη μακέτα του Βράχου της Ακρόπολης, έτσι όπως θα έπρεπε να ήταν κατά την 4η χιλιετία π.Χ., κατασκευασμένη από τον αρχιτέκτονα Ιωάννη Τραυλό, παρατήρησα να εμφανίζεται η κορυφή του Βράχου με έκταση πολύ μικρότερη από τη σημερινή, κατά μήκος της νοτιοανατολικής πλευράς του Παρθενώνα. Άρα υπάρχει ένα τεράστιο μπάζωμα που πάνω του είναι χτισμένο το σημερινό μουσείο. Το ύψος του τείχους πάνω από τη Στοά του Ευμενούς και το θέατρο του Διονύσου φαινόταν υπερβολικό. Ο σκοτεινός και μυστηριώδης αυτός τόπος έπρεπε να αποκαλυφθεί, γιατί μέσα του κατακρατεί επί 2.500 χρόνια την ιδέα του μουσείου και την απάντηση στο ερώτημα.”²⁶

Μετατόπιση 5

Η κρύπτη και η αποθήκη

Αυτό που διαφαίνεται σε όλα τα γραπτά του Παπούλια (που συμπεριλαμβάνονται στο βιβλίο του υπό την ονομασία *Υπερτόπος*) είναι αυτός ο εσωτερικός διάλογος του ιδίου με το είναι της αρχιτεκτονικής. Δεσμεύει τον εαυτό του σε ένα αέναο νέο ξεκίνημα, σέ κάθε έργο, σε κάθε σκέψη, και επιστρέφει πάντα στον τόπο.²⁷ Έτσι αφοσιώνεται στην επινόηση μιας γενεαλογίας, στον ξεσηκωμό της υποταγμένης γνώσης (Foucault) και στην υπέρβαση όλων των ορίων.



4. Αρχαιολογικές τομές της ανασκαφής του 19^{ου} αιώνα

Σαφώς, το αρχιτεκτονικό του έργο (υλοποιημένο και μη) διαθέτει πολλαπλές αναγνώσεις οι οποίες σχεδόν πάντα εκκινούν από τον εκάστοτε τόπο. Συγχρόνως, επιδιώκει πολλαπλά περάσματα αφενός από το πεδίο της φιλοσοφίας, απόρροια της νεωτερικής του συνείδησης και αφετέρου από το αρχαϊκό μας παρελθόν. Διαβάζοντας κανείς ξανά και ξανά τα σχέδια και τα κείμενα του, ανακαλύπτει όλο και περισσότερες μεταβλητές της αρχιτεκτονικής του σύνθεσης και συνείδησης. Αυτό που εξετάζεται στην παρούσα ανάγνωση (μετατόπιση), είναι ότι σχεδιάζοντας το θαμμένο και το ασύγχρονο²⁸ ο Παπούλιας φωτίζει κάποιες πτυχές της αρχιτεκτονικής του, θρησκευτικής^β φύσεως (με τη βαθύτερη έννοια της πίστης και της δημιουργίας) και την καθιστά μια υπερβατική πράξη αιώνιας αναζήτησης, αιώνιας επιστροφής.

Σε αυτή τη διάσταση του υπερβατικού και του αιώνιου, μας εισάγει εξ' αρχής στο κείμενο του Υπερτόπου (από το ομότιτλο βιβλίο), με συνθήκη προς διερεύνηση αυτή της έννοιας της κρύπτης^γ ως τόπος φύλαξης και αποθήκευσης. Αυτό που καταφέρνει τοποθετώντας δίπλα δίπλα την κρύπτη με την αποθήκη (αποθήκευση) είναι να δημιουργήσει μια συνθήκη παροντικού χρόνου η οποία αντλεί τη δύναμη της από το παρελθόν, με σκοπό να τη διοχετεύσει στο μέλλον. Αυτό το πόρισμα (μετατόπιση) είναι ικανό να προκύψει ακόμα και διαμέσου της γλώσσας. Η αποθήκη ως τόπος, παρότι αρχιτεκτονικά δεν αποτελεί μείζονος σημασίας χώρο, έχει την ιδιότητα να κατέχει (φυλάσσει) στο εσωτερικό της πράγματα προς μελλοντική χρήση. Ο Παπούλιας χρησιμοποιεί έμμεσα αυτή την εργαλειακή λειτουργία της αποθήκης και σε συνδυασμό με την υπερβατική φύση της κρύπτης ξεκινά να προσδιορίζει τον χαρακτήρα της επέμβασής του.²⁹ Το μουσείο είναι μια αποθήκη, είναι μια αποθήκη που διαθέτει τα εφόδια για το μέλλον.

Πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα από τη χρηστική σημασία της αποθήκης, ο αρχιτέκτονας αναζητά τις απαρχές της έννοιας του μουσείου (ως τόπος αποθήκευσης) στην χειρονομία³⁰ των κτερισμάτων (ο Adolf Loos αντίστοιχα θεωρεί ως καταγωγική αρχή της αρχιτεκτονικής τον ίδιο τον τάφο). Αυτή η χειρονομία εναπόθεσης των πιο χαρακτηριστικών και πολύτιμων αγαθών του νεκρού, εντός του τάφου, αποτελεί κατά τον Παπούλια την πρώτη γενεαλογική πράξη εγκατάστασης πολύτιμων αγαθών μέσα σε έναν άλλο, απρόσιτο και απαγορευμένο τόπο. Εκτός του τόπου αυτού το αντικείμενο δεν θα ξανά εμφανιστεί. Η συλλογή του νεκρού, αυτό το μέσα της σκέψης, καθιστά την καλλιτεχνική δημιουργία την ύψιστη υπέρβαση του ανθρώπου. Η υπέρβαση των ορίων, γίνεται αυτή η στιγμή της τέχνης που περνάει από την κανονικότητα της ζωής στην αιωνιότητα του κλεισίματος. “Το χώμα, η γη, η σκόνη θα φυλάξει το ‘μουσείο’, την εξαφανισμένη συλλογή.”³¹

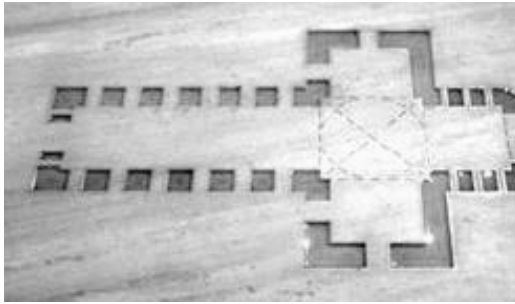
β. Θα ονομάσουμε θρησκευτικά όλα τα φαινόμενα που συνδέονται με την ανάμνηση, με το μνημόσυνο και τη διαιώνιση μιας ομοψυχίας. [René Girard, *Η Βία και το Ιερό: Το Εξιλαστήριο Θύμα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2017) σελ. 518.]

γ. Κρύπτη: 1. χώρος μυστικός, έντεχνα καλυμμένος 2. υπόγεια θολωτή κατασκευή η οποία, κατά τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους, χρησίμευε ως τόπος λατρείας ή ως κρησφύγετο κατά τους διωγμούς 3. είδος χτιστού τάφου, με τη μορφή θήκης.

Η δεύτερη αρχή της περιγραφής των ετεροτοπιών του Foucault λέει ότι κατά τη διάρκεια της ιστορίας της, μια κοινωνία μπορεί να θέσει με τρόπο πολύ διαφορετικό μια ετεροτοπία που υπάρχει και που δεν έπαψε να υπάρχει.³² Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί ο ίδιος, και που λειτουργεί εξίσου καλά στην περίπτωση του Παπούλια και της μουσειακής διερεύνησης, είναι το νεκροταφείο.³³ Το νεκροταφείο, σαφώς ετεροτοπικός αλλά και υπερτοπικός χώρος³⁴, βρισκόταν μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα στο κέντρο της πόλης, δίπλα στην εκκλησία. Αποτελεί μια χωροθεσία, ικανή να συνδέσει νοητά κάθε άλλη σε μια πόλη, με την σκέψη ότι σε κάθε τέτοιο χώρο, ο καθένας έχει συγγενείς. Οι πλάκες, τα μαυσωλεία, οι τύμβοι, οι κρύπτες (διαφορετικές ταφικές συνήθειες ανά καιρούς) έχριζαν ιδιαίτερης προσοχής καθώς η σωρός (και η συλλογή) του νεκρού, αποτελούσε το μόνο ίχνος της ύπαρξής εντός του κόσμου και εντός των λέξεων. Από τον 18ο αιώνα και μετά και κυρίως τον 19ο, εποχή που σχηματικά όπως λέγεται ο πολιτισμός έγινε άθεος, η αντίληψη περί νεκροταφείου αλλάζει χαρακτήρα. Αποτελούν έκτοτε όχι τον ιερό και αθάνατο χαρακτήρα της πόλης αλλά την “άλλη πόλη”, όπου κάθε οικογένεια διατηρεί τη μνήμη της σε μία σκοτεινή κατοικία. Συμβαίνει τότε και ο εκτοπισμός των νεκροταφείων σε χωροθεσίες μακριά από το ιστορικό κέντρο της πόλης.³⁵

Αυτοί οι τόποι συμβολιστικού κόσμου ή λατρευτικής γεωγραφίας, τα νεκροταφεία και τα σπήλαια (κρύπτες) αποτελούν, όπως διαβάζουμε στο κείμενο του Υπερτόπου, τον πρόγονο του μουσείου. Υπερβατικοί χώροι κοντά στην πραγματική ζωή της κοινότητας, όπου εκπληρώνονταν τελετουργικές ανάγκες και η καλλιτεχνική δημιουργία γινόταν δώρο στον τόπο του θανάτου ως ένα είδος θριαμβικού μνημείου, όχι εκεί που διαδραματίζεται η ζωή αλλά λίγο πιο πέρα, στις παρυφές της, στην υπέρβασή της.³⁶

Όπως είδαμε στον Foucault η μετατόπιση που υπέστη η ετεροτοπία του νεκροταφείου, παρουσιάζεται ως χρονική συνέπεια κατά την μετάβαση από την κλασική περίοδο στο μοντερνισμό. Η ρήξη που επισημαίνει ο Παπούλιας, βασιζόμενος εν μέρη στις ετεροτοπολογικές αρχές του πρώτου, γίνεται πιο ειδική και εστιάζει περισσότερο στην πρακτική παρά στην μετάβαση από μια περίοδο σε μια άλλη. Η μετάβαση του μουσείου από την σιωπή του τάφου στην αιώνια ακινησία του κτιρίου πλέον, εικάζει πως ταυτίζεται με τη χρονική στιγμή εκείνη του πολιτισμού, όπου η αντικειμενικότητα της λατρευτικής χειρονομίας (θυσία), μεταλλάσσεται σε υποκειμενικότητα της γλώσσας (προσευχή). Αποτελεί μια μακράς διάρκειας εξέλιξη του θεσμού του μουσείου (με όλους τους τύπους που γνωρίζουμε ιστορικά) με αφετηριακή μετατόπιση από τον τάφο στο ναό. Κατά τη μακρά αυτή στιγμή της μετάβασης ο ρόλος του μουσείου ανατίθεται στο ναό, όπου φυλάσσεται και επαυξάνεται με τον καιρό η συλλογή με τα αφιερώματα και ταυτόχρονα αυξάνεται και η σχετική αξία. Ναοί όπως ο Παρθενώνας ενέχουν την ιδιότητα της φύλαξης ενός θησαυρού και όπως αναφέρει και ο ίδιος ο αρχιτέκτονας είναι πολύ κοντά στην ιδέα των γνωστών μας pavilions (που εξέθεταν πολύτιμα έργα με ανοιχτή πρόσοψη) και αυτής της μουσειακής αντίληψης.³⁷



5,6. Ταφικό μνημείο^δ στη Λειβαδιά, Χρ. Παπούλιας

^δ. Art and Architecture can meet only on the grave stone. Adolf Loos: *“only a very small part of architecture belongs to art: the tomb and the monument. Everything else that fulfills a function is to be excluded from the domain of art.”*

Ο ρόλος του μουσείου ανατίθεται στους ναούς. Η συγκεκριμένη παρατήρηση του Παπούλια είναι και αυτή που εν μέρη θα του φανερώσει την τομή (τέμνω, τέμενος) και σε συνδυασμό με το κείμενο των Ετεροτοπιών, κάπου στο ενδιάμεσο μεταξύ μουσείου και νεκροταφείου, οδηγείται στην πρακτική της κρύπτης. Αντιλαμβάνεται το ίδιο το κοίλον του βράχου ως κρύπτη, ως αποθήκη των πιο σπουδαιών και χαρακτηριστικών αντικειμένων της μακρόχρονης ιστορίας του τόπου. Άλλωστε αυτό που τον είχε γοητεύσει από την αρχαιολογική ανασκαφή ήταν το φωτογραφικό υλικό με τα αρχαϊκά γλυπτά και τα θραύσματα, μέλη αρχιτεκτονικά και γλυπτικά του αρχαϊκού ναού, θαμμένα σαν βρέφη το ένα δίπλα στο άλλο πάνω στην Ακρόπολη, ανάμεσα στο βράχο και τα τείχη.³⁸

Μετατόπιση 6

Ο τυμβωρύχος, η βία και το ιερό^ε
(θυσία)

*“Πολύ αργότερα κατάλαβα γιατί αντιστεκόμουν στην ιδέα της δημιουργίας ενός νέου κτιρίου εκτός του αρχαιολογικού χώρου της Ακρόπολης και γιατί μέσα μου επέμενα να βρεθεί μια λύση – μια λύση που, όπως αποδείχθηκε, δεν απαιτούσε καμιά ιδιαίτερη κατασκευή. Αυτή με οδήγησε στη θέση της κρύπτης...”*³⁹

Είναι σχεδόν βέβαιο ότι η στιγμή της ανακάλυψης περί της φύσεως του μουσείου της Ακρόπολης από τον Παπούλια να συμπίπτει χρονικά με την ανάγνωση που κάνει ο ίδιος στο κείμενο του Foucault. “Η ετεροτοπία είναι κατά τη γνώμη μου μια ένδειξη, ένα κάλεσμα για μια διαφορετικού τύπου δράση”.⁴⁰ Έτσι, η αρχή που εφάρμοσε στο σχεδιασμό του, ήταν η αποδοχή και επομένως η υποταγή της αρχιτεκτονικής στη διατήρηση, την έμφαση και τη διάχυση της ετεροτοπολογικής σχέσης που έχει το μουσείο με την πόλη.

Αν υπάρχει μια κοινή πρακτική που επικρατεί σε κάθε έργο του Παπούλια είναι η αναζήτηση της λύσης της αρχιτεκτονικής που επιβάλλει ο εκάστοτε τόπος. Η αρχιτεκτονική του, είναι εκείνη που από τη φύση της είναι σε διαρκή διάλογο με τον τόπο και προς χάριν αυτής συχνά επιλέγει τόπους στο κέντρο της πόλης, ξεχασμένους και απωθημένους από τη συλλογική μνήμη.⁴¹

ε. Υπάρχει τάξη και αταξία, ειρήνη και πόλεμος, δημιουργία και καταστροφή. Στο ιερό υπάρχουν, καθώς φαίνεται, τόσα ετερογενή αντιτιθέμενα και αντιφατικά πράγματα ώστε οι ειδήμονες παραιτήθηκαν από την προσπάθεια να τα ξεδιαλύνουν· παραιτήθηκαν από την προσπάθεια να δώσουν έναν σχετικά απλό ορισμό του ιερού. Ο εντοπισμός της ιδρυτικής βίας καταλήγει σε ένα εξαιρετικά απλό ορισμό, και αυτός ο ορισμός δεν είναι απατηλός· αποκαλύπτει την ενόχτητα χωρίς να αποκρύπτει την περιπλοκότητα· επιτρέπει να οργανώσουμε όλα τα στοιχεία του ιερού σε μια κατανοητή ολότητα. René Girard, *Η Βία και το Ιερό: Το Εξίλαστήριο Θύμα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2017) σελ. 422.]

“Τόποι που δεν έχουν φθαρεί, που για διάφορους λόγους έμειναν έξω αλλά εντός, θύλακες του φυσικού τοπίου, που αντιστάθηκαν στη χρήση. Τόποι σπαράγματα ενός αρχετυπικού ορίζοντα, που ανήκουν σε έναν άλλο χρόνο. Τόποι ανάμεσα στη ροή και την εξέλιξη της πόλης από όπου αναδύεται το υπόστρωμα, η τοπογραφία, η γεωλογία. Τέτοιοι τόποι βρίσκονται συνήθως στα όρια ανάμεσα σε πολεοδομικές πλάκες. Εκεί όπου το αρχέγονο τοπίο παρεμβάλλεται ως σιωπηλή παύση μεταξύ δύο αστικών στιγμών.”⁴² Είναι φανερό από τα λόγια του Παπούλια πως σ’ αυτήν την αιώνια αναζήτηση του τόπου, ο χρόνος παίζει σημαντικό ρόλο γιατί στην αντίληψη περί τόπου υπάρχει καλυμμένη η έννοια του χρόνου. Σε αυτά τα διάκενα (τόπος) ο χρόνος αποκτά την αρχική του σημασία, σαν μαύρες τρύπες όπου ο χρόνος κυλά πιο αργά.⁴³

Επιστρέφοντας στο κείμενο των Ετεροτοπιών, διαβάζουμε στην τέταρτη αρχή του Foucault, ότι οι ετεροτοπίες συνδέονται ως επί το πλείστον με χρονικές αποτμήσεις, ως ετεροχρονίες. Και συνεχίζει, η ετεροτοπία αρχίζει να λειτουργεί ολοκληρωμένα όταν οι άνθρωποι έρχονται σε ένα είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό χρόνο.⁴⁴ Αυτό που γίνεται σαφές στην προκειμένη αρχή, είναι ότι πράγματι το νεκροταφείο συνιστά ένα χώρο ετεροτοπικό, του οποίου αφετηρία, αποτελεί η ετεροχρονία στην οποία συνίσταται για ένα άτομο η απώλεια της ζωής και αυτή η οιονεί αιωνιότητα. Παρακάτω διαβάζουμε, στην ίδια αρχή, ότι υπάρχουν ετεροτοπίες που συσσωρεύουν επ’ άπειρον το χρόνο, λόγω χάρη τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες. Σε αυτά τα δύο παραδείγματα ο χρόνος δεν σταματά να συσσωρεύεται και κατά κάποιον τρόπο εκφράζουν τη βούληση να κλειστούν σε έναν τόπο όλοι οι χρόνοι, όλες οι εποχές. Ένας τόπος όλων των χρόνων, που να βρίσκεται ο ίδιος έξω από το χρόνο.⁴⁵

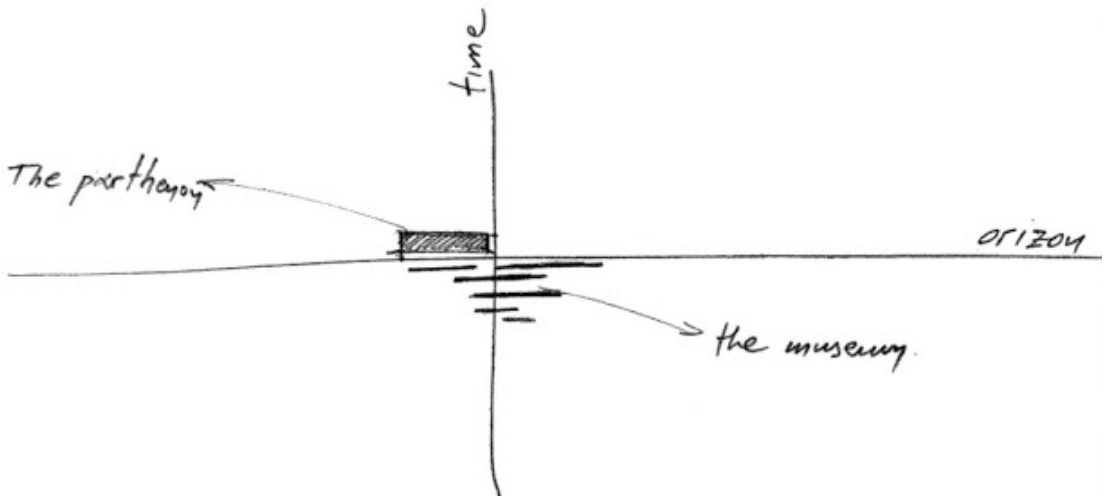
Όπως έχει ήδη ειπωθεί, η παρούσα έρευνα αντλεί τη δύναμη της κυρίως από τον τόπο της γλώσσας. Διαβάζοντας τα κείμενα του Παπούλια πλάι σε αυτά του Foucault, ή ακόμα και αντίστροφα, προκύπτουν ενδεχόμενες αναγνώσεις μιας αρχιτεκτονικής που διερωτάται συνεχώς για το είναι της. Τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες, ως ετεροχρονίες, ως τόποι με χρονικές αποτμήσεις, είναι ετεροτοπίες που προσιδιάζουν στον δυτικό πολιτισμό του 19ου αιώνα και ανήκουν στην νεωτερικότητά μας, λέει ο Foucault.⁴⁶ Μολονότι ο τρόπος σκέψης μας (και της έρευνας) είναι αμιγώς νεωτερικής φύσεως, όταν διαβάζουμε την φράση του Γάλλου ιστορικού «ένας τόπος όλων των χρόνων» και σε συνδυασμό με το Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως, αυτό που επιχειρείται είναι η επαναφορά του μυθικού στοιχείου. Άλλωστε, η μυθολογία αποτελεί ίσως τον κατ’ εξοχήν τόπο όλων των χρόνων, ή έναν απροσδιόριστο χρόνο στον οποίο συνυπάρχουν πολλοί τόποι. Χρονικές αποτμήσεις, στις οποίες η εμφάνιση και η εξαφάνιση των τόπων, χαρτογραφεί αυτόν τον λαβύρινθο της σκέψης με μυθικές διαστάσεις, όπως άλλωστε αρμόζει στην περίπτωση του μουσείου της Ακρόπολης. Ένα μουσείο σε τομή, ένα μουσείο τομή.

Στην ελληνική πραγματικότητα, η αναφορά στον βράχο της Ακρόπολης συνεπάγεται ενός μέρους αυτού και συγκεκριμένα νοείται η επιφάνειά του (Παρθενώνας, Ερέχθειο, Προπύλαια). Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η δύναμη είναι πάντα η

σχέση με την έλλειψή της, με την αδυναμία. Επομένως η δύναμη του βράχου της Ακρόπολης, έτσι όπως προκύπτει από την πρόταση του Παπούλια, βρίσκεται στην αδυναμία του, στο εσωτερικό του, στο κοίλον του μη τόπου του και συνεπώς η δημιουργία προέρχεται μέσω της απώλειας (αντίστοιχο της έννοιας του κτερίσματος). Αυτή η δύναμη της αδυναμίας στην περίπτωση του μουσείου της Ακρόπολης προϋπήρχε, ήταν ένα μεγάλο κενό που είχε μπαζωθεί κατά την περίοδο της κατασκευής του Παρθενώνα. Ο χώρος κάτω από το πλάτωμα λειτούργησε για τους Αθηναίους ως χώρος ταφής των αρχαϊκών γλυπτών του προγενέστερου ναού τους. Ένας τόπος φύσει ετεροτοπικός και κυριολεκτικά άβατος: όχι απλώς ταμπού αλλά άορατος. Μεταξύ αυτού του χώρου και της κορυφής του βράχου στήθηκαν τα θεμέλια του Παρθενώνα, μεταξύ αυτού, της βάσης και της κορυφής του βράχου, επιχειρεί ο Παπούλιας να επανερμηνεύσει την εμπειρία του μουσείου, και μέσω της κατάβασης (στο χρόνο) να επαναφέρει – ενεργοποιήσει την ιερότητα του χώρου καθώς και την μυθολογία του τόπου.⁴⁷

Αυτό που ονομάσαμε πρόσ-τυχη ανακάλυψη έγινε για το Παπούλια ο τρόπος και ο τόπος για ένα μουσείο εντός του αρχαιολογικού χώρου της Ακρόπολης των Αθηνών. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτός ο χώρος προϋπήρχε, ήταν αυτό το μεγάλο ξεχασμένο κενό που είχε μπαζωθεί. Μολονότι σκοτεινό σημείο και για τον ίδιο τον αρχιτέκτονα και για το κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής, ο Παπούλια επέμεινε στην έμμονη ιδέα της συγκεκριμένης χωροθεσίας και κατόπιν ενδεδειγμένης έρευνας βρήκε στο Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αθηνών, σχέδια αρχαιολογικών τομών προγενέστερων ανασκαφών, τοπογραφικά και αποτυπώσεις των μυκηναϊκών κτισμάτων που ξαναθάφτηκαν μετά το τέλος της ανασκαφής. Το μουσείο είχε αποκαλύψει μόνο του τον εαυτό του. Η πρόταση που άρχισε να σχηματίζει, κατόπιν της ανακάλυψης και αγγίζοντας τον Ιερό Βράχο, είχε ως αφετηρία το επίπεδο της Ακρόπολης και με πορεία προς τα κάτω, η διαμόρφωση που θα γινόταν στο εσωτερικό (αδύναμο) κομμάτι του βράχου, στόχευε στη συμπλήρωση και στον ανασχηματισμό του σημείου τομής του αρχαιολογικού χώρου με το κέντρο της Αθήνας. Η ενέργεια της τομής κατ' αυτόν τον τρόπο λειτουργεί ως πέρασμα, ως γέφυρα μεταξύ της σύγχρονης πόλης και του αρχαιολογικού χώρου⁴⁸ (κάτι αντίστοιχο του εννοιολογικού βάρους που αναλύθηκε).

Στην Αρχαιολογία της Γνώσης, ο Michel Foucault μεταξύ άλλων κάνει λόγο για έναν νέο τρόπο ανάγνωσης και γραφής της ιστορίας (το τέλος της ιστορίας). Σε αυτή τη μετατόπιση της σκέψης η προσοχή λείει μετατοπίζεται από ευρύχωρες ενότητες προς φαινόμενα ρήξης. Το πρόβλημα δεν αφορά την παράδοση και το ίχνος αλλά τη διατομή και το όριο και συνεπώς δεν τίθεται το ζήτημα διαιωνιζόμενων θεμελίων αλλά μετασχηματισμός των θεμελιώσεων.⁴⁹ Υπάρχουν εντούτοις χωροθεσίες, που έχουν την παράξενη ιδιότητα να σχετίζονται με όλες τις άλλες χωροθεσίες, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να αναστέλλουν, να εξουδετερώνουν ή να αντιστρέφουν ένα σύνολο σχέσεων που περιγράφονται, αντικατοπτρίζονται ή αντανακλώνονται μέσα από αυτές. Χωροθεσίες μιας νέας ανάγνωσης με την έννοια ενός είδους αμφισβήτησης τόσο μυθικής όσο και πραγματικής του βιωμένου χώρου.⁵⁰ Το υπόγειο αυτό μουσείο του Παπούλια, περιγρα-



7. Επιγραφώνιο Μουσείο, αρχικό σκίτσο

φόμενο μόνο από την τοπογραφία του Βράχου (ελάσσων αρχιτεκτονική – μορφή του κενού), βάση πάνω στην οποία πατάει ο Παρθενώνας, σε βάθος μέχρι και δεκατέσσερα μέτρα⁵¹ και εσωτερικό πλάτος εφτά μέτρων, είναι ο μόνος τόπος που κρατάει νωπή τη μνήμη της αρχαϊκής εποχής. Το υπόγειο αυτό τμήμα μπαζώθηκε στο πέρασμα από το αρχαϊκό στο κλασικό όταν κατεδαφίστηκες ο αρχαίος Ναός, το Εκατόμπεδον, και χιζόταν ο Παρθενώνας, όταν έπεσαν τα τείχη της μυκηναϊκής περιόδου και χτίστηκαν αυτά της κλασικής. Ο σκοτεινός και υγρός αυτός χώρος είναι ο μόνος τόπος που δεν τον άγγιξε η ιστορία των τελευταίων 2.500 χρόνων. Το μπάζωμα του Περικλή κρατάει το μυστικό του περάσματος από το αρχαϊκό στο κλασικό για να παραδώσει αυτούσιο σήμερα σε μας, το Μουσείο.⁵²

“Επιμένω να πιστεύω ότι αυτό το έργο απαιτεί εργασία πάνω στα όριά μας, δηλαδή υπομονετικό μόχθο ο οποίος δίνει μορφή στον πόθο μας για ελευθερία.”⁵³

Για τον Παπούλια η έντεχνη αποφυγή της ίσως παγίδας του ίδιου του πλαισίου του διαγωνισμού, όπως θεωρεί και ο ίδιος, έδωσε χώρο στην αρχιτεκτονική του να βρει τον (υπέρ-) τόπο της. Επιμένοντας σε αυτά τα σημεία εντός του αρχαιολογικού χώρου και ειδικότερα εντός του βράχου, ενεργοποιεί εκ νέου τόπους στα πλευρά της Ακρόπολης, οι οποίοι είναι συνυφασμένοι με την νηπιακή ηλικία του ελληνικού άστεως, θύλακες μνήμης και πολιτισμού. Ακόμα περισσότερο, οι τόποι αυτοί έχουν φορτιστεί με την έννοια της κρύπτης (μυθολογία – σπήλαια στις πλαγές της Ακρόπολης) και ειδικά ο χώρος του μπαζώματος κατέχει τη διπλή συμβολική αξία, της κρύπτης κάτω από τον Παρθενώνα.⁵⁴ Η κατάβαση στην κρύπτη, με την ταυτόχρονη κατάβαση (απότμηση - ετεροχρονία) στο χρόνο στάθηκε το πιο σημαντικό στοιχείο που αποκάλυψε στον αρχιτέκτονα το είδος του Μουσείου. Η επιμονή στην άρνηση του Παπούλια ως προς το κανονικό πλαίσιο της μουσειακής παρέμβασης που έθετε ο διαγωνισμός, θέλει να φανερώσει μια ικανότητα αντίστασης, μια ικανότητα της τέχνης να σκεφτεί αλλιώς. Το μουσείο εκπέμπει αξίες αιώνιες, έτσι με τον ίδιο τρόπο που οι ετεροτοπίες βγαίνουν εκτός της κανονικότητας του χώρου, βγαίνουν και εκτός της τάξης του χρόνου, τον παραβιάζουν. Σε αυτή τη συνειδητοποίηση, και με την προϋπόθεση ότι για να ενεργοποιηθεί ένα στοιχείο είναι αναγκαίο να διασπαστεί, να παραβιαστεί, δημιουργώντας αποκλίνουσες μορφές, το Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως δίνει τη δυνατότητα ανάγνωσης ενός τόπου ως επιθυμία (κατά Deleuze), το κρυφό αντικείμενο του πόθου. Συνιστά τόπο, συναρμογή, διαδικασία, όχι δομή ή γένεση. Είναι συναίσθημα και όχι αίσθημα, είναι συμβάν και όχι μόνο πράγμα ή κτίριο, εξάλλου δεν υπάρχει κτίριο (μη τόπος). Ενέχει τη συγκρότηση ενός πεδίου εμμένειας που ορίζεται από ζώνες έντασης, κατώφλια, βαθμίδες και ροές, ρήξεις και όρια, γίνεται το ίδιο όριο. Κατέχει σώμα βιολογικό (μνήμη) αλλά και συλλογικό -πολιτικό (ιστορία). Εντοπίζει και εκτοπίζει, φέρει γραμμές αντίστασης και το ίδιο το σώμα του μεταβάλλει και μεταβάλλεται.⁵⁵ Μια ετεροτοπία γεννιέται από

μια συμβολική παράβαση, ίσως και από έναν “σφετερισμό” του δημοσίου χώρου, μια υπερτοπία γεννιέται όταν η παραπάνω ετεροτοπολογική θέση διακατέχεται και από μια συναισθηματική τοπογραφία.⁵⁶ Αρχιτεκτονική ή επανάσταση;⁵⁷ Σαφώς μπορεί να μετατοπιστεί η αρχιτεκτονική, ακόμα και να εξαφανιστεί, όπως στην περίπτωση του Υπερτόπου.⁵⁸

Τίποτα δεν τελειώνει, γιατί τίποτα δεν ξεκίνησε, και τα πάντα μεταμορφώνονται.⁵⁸ Η τάση να εξαλειφθεί το ιερό, να αφανισθεί εντελώς, να σκαφτεί ο βράχος, προετοιμάζει τη λαθραία επιστροφή του ιερού με μια μορφή που δεν θα είναι μόνο υπερβατική αλλά και εμμενής, με τη μορφή της βίας και της γνώσης της βίας. Ο θυσιαστικός χαρακτήρας της χειρονομίας διαθέτει απαραίτητως και μια κακοποιοί πλευρά (Διονυσιακή) που συνδέεται άμεσα με τη δημιουργία, αλλά και μια ευεργετική πλευρά που εισάγεται στο πολιτισμικό γίγνεσθαι.⁵⁹ Η “τραγική ρωγμή” του Παπούλια, τομή βαθιά σαν τραύμα, αναγνωρίζει την αρχή του λάθους, διερωτάται ως προς την κανονικότητα της πράξης και μεταξύ των ορίων της ύβρις και της ιεροσυλίας επιμηκύνει λίγο ακόμα τη ρωγμή βεβηλώνοντας τα αρχαία χώματα, υποκλέπτοντας την τοποθεσία και από αυτή τη θυσιαστική μετατόπιση αυτό που προκύπτει είναι μια χαρτογράφηση νέων ορίων. Μια χαρτογραφία συνεκτατή με ολόκληρο το κοινωνικό πεδίο, ένα διάγραμμα, μια χωροχρονική πολλαπλότητα αναγνώσεων, μια σχεδόν βουβή και τυφλή μηχανή που κάνει τους άλλους να μιλούν και να βλέπουν.⁶⁰ Η αρχαιότητα που εγκαινιάζει αυτή η κίνηση νεωτερικής φύσεως μετατοπίζει τα όρια της σκέψης και κάνει το έδαφος να σαλεύει ξανά κάτω από τα πόδια μας.⁶¹

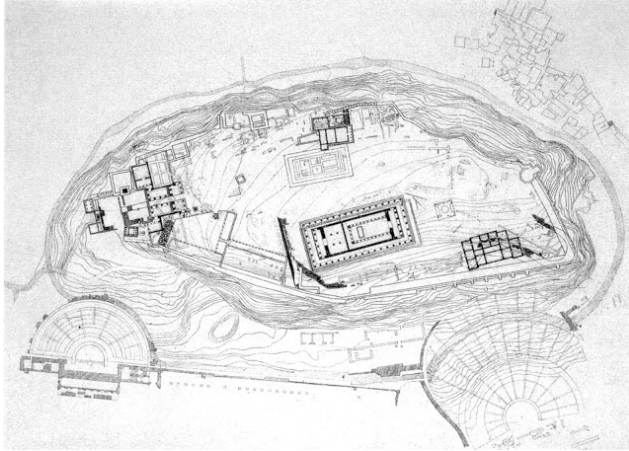
στ. Παρατίθεται από το κείμενο του Υπερτόπου η περιγραφή του μουσείου όπως γράφτηκε από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα:

“Γνωρίζοντας λοιπόν τις περισσότερες από τις διαστάσεις του αόρατου αυτού χώρου, άρχισα να σχηματίζω στο νου μου όψεις του εσωτερικού από διάφορες οπτικές γωνίες. Ο σχεδιασμός του μουσείου προέκυψε από μια στρατηγική που θα έδινε την εικόνα ανασκαφής. Μια σειρά από πλατφόρμες/πατώματα πάνω στα οποία θα εξείχαν αναγκαστικά ορισμένα τμήματα του φυσικού βράχου ακολουθεί την τοπογραφία του βράχου μέχρι τη ρίζα του τείχους, που στο σημείο εκείνο έχει πάχος 7 μέτρων. Το σημείο αυτό, που αντιστοιχεί εξωτερικά με τον άξονα του Θεάτρου του Διονύσου, είναι το μόνο στο οποίο παρεμβαίνω στη δομή του μνημείου, ανοίγοντας μια πύλη στο τείχος και μια νέα (αλλά και παλιά, όπως προκύπτει) έξοδο από την Ακρόπολη. Βρίσκω ότι η έξοδος αυτή είναι απαραίτητη, πρώτον κατά του συνωστισμού και για να μην πρέπει οι επισκέπτες να ξανανεβούν τα είκοσι σχεδόν μέτρα μέχρι το επίπεδο της Ακρόπολης, δεύτερον για την αποφυγή του συνωστισμού στα απότομα και στενά μαρμάρινα σκαλιά των Προπυλαίων (που αποτελούν τη μοναδική πρόσβαση από την εποχή του Περικλέους) και που δεν είχαν σχεδιαστεί να δέχονται εκατομμύρια επισκέπτες κάθε χρόνο, και τρίτον για την ενεργοποίηση μιας αναξιοποίητης περιοχής του αρχαιολογικού χώρου. Απ’ έξω, η νέα αυτή έξοδος/σήραγγα θα φαινόταν σαν μια σκοτεινή πύλη/σπήλαιο που θα αφομοιώνόταν πλήρως ανάμεσα στις πολλές σπηλιές και σχισμές που υπάρχουν στις πλευρές του βράχου. Η πύλη αυτή βρίσκεται στην ίδια περίπου θέση με μια παλιά μυκηναϊκή έξοδο (όπως είπα, πρόκειται για μια νέα/παλιά πύλη) και οδηγεί σε ένα κλιμακωτό μονοπάτι της ίδιας περιόδου, τμήματα του οποίου μπορούν να ενταχθούν στη νέα διαδρομή. Η νοτιοανατολική, ανατολική και βορειοανατολική πλευρά της περιμέτρου κάτω από την Ακρόπολη είναι μέρη που σπανίως επισκέπτεται κανείς. Η νέα πύλη θα έκανε ευκολότερη την πρόσβαση και θα ενεργοποιούσε ξανά το αρχαίο περιφερειακό μονοπάτι, τον Περίπατο προς την Πλάκα και την Αγορά. Στο μουσείο εισέρχεται κανείς από πίσω από τον Παρθενώνα, ακολουθώντας την κατωφέρεια του βράχου και περνώντας μέσα από τη οροφή του κενού

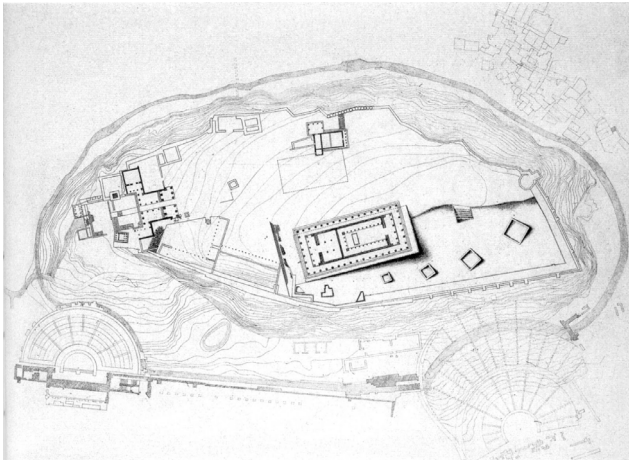


8. Η Elizaveta "Lila" Nikolska στον Παρθενώνα. Νοέμβριος 1930, Έλλη Σεραϊδάρη-Σουγιουλτζόγλου (Nelly's)

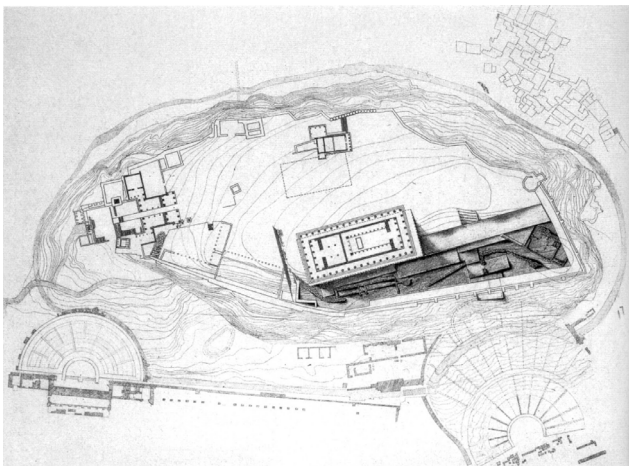
χώρου η οποία βρίσκεται χαμηλότερα από εκείνη του σημερινού μουσείου, στο ίδιο επίπεδο με τον αρχικό περίβολο του Παρθενώνα και αόρατη από την πόλη. Την παρουσία της μαρτυρούν μόνο τα τέσσερα "πηγάδια φωτισμού", ο σχεδιασμός των οποίων ακολουθεί τα φρεάτια που έμειναν από την ανασκαφή του περασμένου αιώνα για να είναι ορατό το μυκηναϊκό τείχος. Η στρέψη των νέων μορφών ακολουθεί ένα κέντρο που είναι το ίχνος του αρχαϊκού ναού που έστεκε μπροστά από το Ερέχθειο. Ως προς τη μορφή αποτελούν φόρο τιμής στα γλυπτά του ναού αυτού, στους Κούρους που βρέθηκαν θαμμένοι εκεί. Θεώρησα ότι η χειρονομία αυτή αρμόζει στην Ακρόπολη ως σύνολο αφού, τουλάχιστον από την κλασική εποχή, κάθε κτίσμα υπακούει σε μια δική του μοναδική σχέση με τα άλλα, ενώ όλα μαζί ακολουθούν την προοπτική της θέας από το σημείο εισόδου στα Προπύλαια. Οποιαδήποτε νέα κατασκευή πάνω στο βράχο θα έπρεπε, πιστεύω, να σεβαστεί τους κανόνες αυτούς. Το φως στο εσωτερικό του μουσείου δεν θα είναι διάχυτο, όπως έχουμε συνηθίσει στα περισσότερα μουσεία, αλλά θα κατεβαίνει από τα τέσσερα "πηγάδια" δημιουργώντας μια σχέση υποβολής του επισκέπτη και συνειδητοποίησης του χθόνιου χαρακτήρα του χώρου. Όσον αφορά την "υποδομή" του μουσείου -εξοπλισμός, τουαλέτες, κλπ. - η έννοια του σχεδιασμού απουσιάζει εντελώς. Μόνο τα άκρως απαραίτητα τεχνικά συστήματα θα πρέπει να μελετηθούν σε μια δεύτερη φάση, σε σχέση με τη στατική μελέτη και με γνώμονα τη διατήρηση ενός όσο το δυνατόν πιο φυσικού τόπου. Η σκάλα της εισόδου κατεβαίνει σε ένα σημείο όπου η οροφή του μουσείου, που είναι στο ύψος της επιφάνειας του εδάφους τέμνει τον ορίζοντα: ο αττικός ουρανός και ο Παρθενώνας στο πάνω μέρος, η θαμμένη θεμέλια βάση της νοτιοανατολικής γωνίας του Παρθενώνα από κάτω. Είναι μια θέα, μια εικόνα που εμφανίζεται για πρώτη φορά και που με μια ματιά προσδιορίζει το πρώτο βήμα της καθόδου προς τον ιστορικό χρόνο -τον χρόνο του μουσείου. Το Εριχθόνειο Μουσείο είναι μια κρύπτη, ένα θησαυροφυλάκιο, δίπλα στα θεμέλια του Παρθενώνα." [Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 94-96.]



9. Κάτοψη του βράχου της Ακρόπολης, δεξιά το υπάρχον μουσείο



10. Εριχθόνειο Μουσείο, κάτοψη οροφής



11. Εριχθόνειο Μουσείο, κάτοψη εσωτερικού

* * *

Γνωρίζω σημαίνει αντιλαμβάνομαι πως τα πράγματα συνδέονται μεταξύ τους όσο διαφορετικά και αν δείχνουν. Αυτό που επιχειρήθηκε ήταν να συνταχθεί με το συγκεκριμένο κεφάλαιο ένας χώρος ταυτοτήτων και διαφορών, ενταγμένος όσο το δυνατόν στο πλαίσιο της λογικής του Foucault. Με άλλα λόγια μια προσπάθεια να διαβαστεί ο Υπερτόπος του Παπούλια μετά την ανάγνωση του Foucault, φανερώνοντας έναν τόπο με όχι μόνο μία ουσιώδη συνέχεια. Λόγος που εξαρχής δίνεται με τη μορφή τεμαχισμών (μετατοπίσεις), που τον διαπερνούν γραμμές αποκλίνουσες και ενίοτε αλληλοτεμνούμενες. Μια αποσπασματικότητα υπέρθεσης, αποσπασματικών σπαραγμάτων, από διαφορετικούς λόγους ταξινόμησης, που χαρακτηρίζει την ιδιότυπη τάξη – αταξία της ετεροτοπίας, προβάλλοντας όχι μόνο τη διαφορά τους αλλά καθιστώντας και την ετερότητα αυτών, ως εσωτερική συνθήκη της διαρκούς γέννησής τους. Τα ετεροτοπικά περάσματα κατέχουν την ικανότητα να εμφανίζουν έναν χώρο ο οποίος ορίζεται μέσα από τη σχέση του με άλλους, σε τέτοιο σημείο μάλιστα που να ταυτίζεται αλλά και να αναιρείται. Μια αιώνια πλεύση (αναζήτηση) χωρίς κανένα λιμάνι ως προορισμό.

Ενώ είναι φανερό ότι η ετερότητα ορίζεται μέσα από μια σχέση σύγκρισης με άλλους τόπους (το φαινόμενο του καθρέφτη), από τη συλλογή του νεκρού στους τύμβους και τις κρύπτες, και από τους αρχαίους ναούς μέχρι την αρχαιολογία του τόπου σήμερα, η ιστορικότητά τους έγκειται στις μεταμορφώσεις της στο πέρασμα του χρόνου. Με αυτή τη συνθήκη αυτό που τελικά μορφοποιείται αποτελεί ριζική ανατροπή του υπάρχοντος εντός ενός πεδίου ενδεχομενικότητων και αλληπάλληλων ρήξεων. Στον στιγμιοτυπικό χρόνο της κοινωνικής κανονικότητας, το μουσείο πράγματι αντιτίθεται εκπέμποντας αιώνιες αξίες. Ανασύρει από τη λήθη μύθους και μνήμες του παρελθόντος διακόπτοντας αιφνίδια, σαν μια τομή, τον ύπνο μιας κοινωνίας αποκοιμισμένης στην ασφάλεια ενός ένδοξου μυθικού παρελθόντος. Όλα φεύγουν, όλα ξανάρχονται πίσω.⁶²

Ο Παπούλιας εκκινεί τη διερεύνησή του, θέτοντας μόνο ερωτήσεις (τι είδους μουσείο θα πρέπει να είναι το Μουσείο της Ακρόπολης; Είναι η ίδια η Ακρόπολη ένα μουσείο; Είναι ένας τόπος υπεράνω της έννοιας του μουσείου; Είναι ένας αρχαιολογικός χώρος; Είναι ένας χώρος ενδιάμεσος;). Προφανώς η παρούσα ερευνητική εργασία δεν στοχεύει στο να απαντήσει, αντιθέτως να αυξήσει το πλήθος των ερωτήσεων, να επιμηκύνει λίγο ακόμα τη ρωγμή.⁶³ Τι είναι ένας υπερτόπος; Σε τι υπερ-τίθεται; Υπάρχει; Ακόμα πιο συγκεκριμένα, τι είναι ο Υπερτόπος του Χρήστου Παπούλια; Είναι ο θεσμός του Μουσείου εν γένει; Είναι οι αρχαιολογικοί χώροι; Είναι η Ακρόπολη; Είναι η Τέχνη; Είναι ο τάφος ή οι ναοί; Είναι η αρχιτεκτονική πρακτική που προσέγγισε μέσα από συγκεκριμένα έργα του; Υπάρχει;

Ο Ιάnnης Ξενάκης, κατά την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1978 κάνει στον αρχαιολογικό χώρο των Μυκηνών μια εγκατάσταση υπό την ονομασία Πολύτοπος. Τα πολύτοπα του Ξενάκη ήταν μια σειρά από πολυμεσικές εγκαταστάσεις σε διάφορα μέρη, στα οποία συνδύαζε διάφορα ερεθίσματα (οπτικά, ηχητικά κλπ.) δημιουργώντας χωρικές σχέσεις οι οποίες είτε συνομιλούσαν με τον τόπο είτε συγκρούονταν με αυτόν.⁶⁴ Το αποτέλεσμα (εμπειρία) ήταν η παραγωγή νέων χωρικών ποιοτήτων, ξένων ως προς τις αρχικές. Η παρούσα αναφορά εκτός του ότι φανερώνει μια σχετικώς κοινή καλλιτεχνική πρακτική Ελλήνων καλλιτεχνών σε κοντινές περιόδους (γενιά '60 και '70) έγκειται στο γεγονός ότι κάθε ανάγνωση του Υπερτόπου παράγει άλλους τόπους, άλλες ποιότητες που συνομιλούν με τις υπάρχουσες ή αντιτίθενται σε αυτές. Πρόκειται έτσι με κάποιο τρόπο για ένα υπερκείμενο (hypertext) όπου ο τρόπος οργάνωσης και ανάγνωσης των πληροφοριών υπερβαίνει τον περιορισμό της γραμμικότητας και της συνέχειας. Ζούμε σε μια εποχή όπου ο χώρος προσφέρεται σε μας υπό τη μορφή σχέσεων χωροθεσίας.⁶⁵ Πρόκειται για εν εξελίξει χαρτογραφήσεις που προτείνονται ως εργαλεία πλοήγησης, των σχετικών χωροθεσιών, ερμηνείας και αντίστασης. Ρομαντική επίκληση στην ανθρώπινη δημιουργία.

Μεταξύ άλλων το Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως νοείται ως επανεικαιροποίηση της ιδέας του ερειπίου (ruins in reverse) που διαστέλλεται από τον αρχαιολογικό χώρο στη σύγχρονη ζωή.⁶⁶ Κατά κάποιον τρόπο, αυτό που αναπαράγεται στο έργο του Παπούλια δεν είναι το παρελθόν αλλά μια ιδέα του μέλλοντος (αποθήκη). Η ελληνική κουλτούρα δεν εκφράζεται ως συνέχεια, ούτε ως κανόνας, αλλά δημιουργείται μια εκλεπτυσμένη, ανορθολογική ίσως, πρακτική που συμβάλει στην ανολοκλήρωτη γενεαλογία της νεότερης ελληνικής συνθήκης, η οποία αποκτά τα χαρακτηριστικά ενός ιζήματος. Πρόκειται για το εκκρεμές μιας επιστροφής και της διερεύνησης μιας σειράς νεωτερικών αναπαραστάσεων του συλλογικού υποκειμένου.⁶⁷ Σημείο επαναφοράς στις αφετηριακές εκκρεμότητες του ελληνικού στοιχείου γίνεται η παραγωγή νοήματος μέσω της απώλειας έτσι και ο μη τόπος του Υπερτόπου είναι η δύναμη της αδυναμίας, μείζων κατά ελάχισσα τρόπο.

“Αναζητούσα (ονειρευόμουν;) ένα μουσείο τοπίο...

Έψαχνα για μια αρχιτεκτονική φαινομενικά αδύναμη, μεταβατική αλλά και άρρηκτα συνδεδεμένη με το τοπίο. Μια αρχιτεκτονική προσεκτικά τοποθετημένη στις τομές και τις ασυνέχειες των στρωμάτων της ιστορίας, των σύγχρονων και των παλιών ερειπίων και των γεωλογικών ατυχημάτων.”⁶⁸

Σ' εκείνο το σκίτσο από την πρώτη αρχαιολογική εκσκαφή, στο οποίο αναφέρεται ο Παπούλιας, φαίνονται τα αρχαϊκά ευρήματα στη θέση που είχαν ενταφιαστεί κατά την κλασική περίοδο με μέθοδο και φροντίδα, σαν να επρόκειτο για ανθρώπους. Η συγκίνηση που νιώθει ο Παπούλιας μπροστά σε αυτό το σκίτσο και η άρνηση του να φύγουν τα αρχαϊκά από το βράχο, φανερώνει μια διάσταση της αρχιτεκτονικής του,

που λίγο πριν την ολοκλήρωση της διερεύνησης οφείλει να αναφερθεί. Η αρχιτεκτονική είναι τέχνη, είναι συναίσθημα, είναι συγκίνηση, είναι εμπειρία. Σε έναν από τους πιο διάσημους διαγωνισμούς αρχιτεκτονικής παγκοσμίως, ο Παπούλιας σχεδιάζει αγάλματα μέσα στο χώμα. Η συναισθηματική τοπογραφία τον οδηγεί περισσότερο στην αφαίρεση παρά στην προσθήκη. Ένα μουσείο χωρίς όψεις, ένας υπόγειος τάφος που θα μπορούσε να περισώσει μια αλήθεια και μια παραγωγή νοήματος μέσω της εμπειρίας του τόπου στο χρόνο. Τα ερείπια μας ζητούν να πιστέψουμε. Το παρελθόν όταν αφηγείται μας ζητά να μάθουμε. Η τέχνη και οι θησαυροί μας ζητούν να θαυμάσουμε. Η προσομοίωση του παρελθόντος μας ζητά να καταλάβουμε. Ρομαντική αντίληψη.⁶⁹ Ελπίδες και συναισθήματα, -απόπειρες δημιουργίας ενός ουσιαστικού, ελάχιστου εαυτού. *If I do not love you I shall not love.*⁷⁰ Να μια υπερτοπική πτυχή της αρχιτεκτονικής.

“Μα που χύνονται τελικά τα κύματα κάθε τι μεγάλου και υπέροχου που υπάρχει στον άνθρωπο; Δεν υπάρχει ωκεανός γι’ αυτούς τους χείμαρρους;
-Να είσαι αυτός ο ωκεανός: Θα υπάρξει ένας.”⁷¹

Friedrich Nietzsche

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. “Διαμέσου της αναγνώρισης του τόπου αυτόματα βρισκόμαστε μπροστά σε μια έννοια που χαρακτηρίζει αυτόν τον τόπο. Τα ονόματα των τόπων έχουν επίσης μεγάλη σημασία, γιατί ανακαλούν καταστάσεις και συγκρατούν τη μνήμη. Αναστοχάζονται τη μνήμη και το χρόνο, όπως στον Proust.” [Χρήστος Παπούλιας, “Οι Λέξεις και τα Σχήματα”, *Η Ελάχιστη Δομή: Σκηνές της Καλύβας*, επιμ. Αποστόλης Αρτινός (Αθήνα: Κριτική, 2014) σελ. 17.]

2. Michel Foucault, *Οι Λέξεις και Τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1993) σελ. 11-15.

3. Τα ζώα σε αυτή την εγκυκλοπαίδεια διαιρούνται στις ακόλουθες κατηγορίες: α) αυτά που ανήκουν στον Αυτοκράτορα, β) βαλσαμωμένα, γ) εξημερωμένα, δ) χοιρίδια του γάλακτος, ε) γοργόνες, στ) μυθικά, ζ) αδέσποτα σκυλιά, η) αυτά που ανήκουν στην παρούσα ταξινόμηση, θ) αυτά που κάνουν σαν τρελά, ι) αναρίθμητα, ια) αυτά που είναι ζωγραφισμένα μ’ έναν πολύ λεπτό χρωστήρα από καμηλότριχες, ιβ) και τα λοιπά, ιγ) αυτά που μόλις έσπασαν τη στάμνα, ιδ) αυτά που από μακριά φαίνονται σαν μύγες. [Michel Foucault, *Οι Λέξεις και Τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1993) σελ. 11.]

4. Michel Foucault, *Οι Λέξεις και Τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1993) σελ. 11.

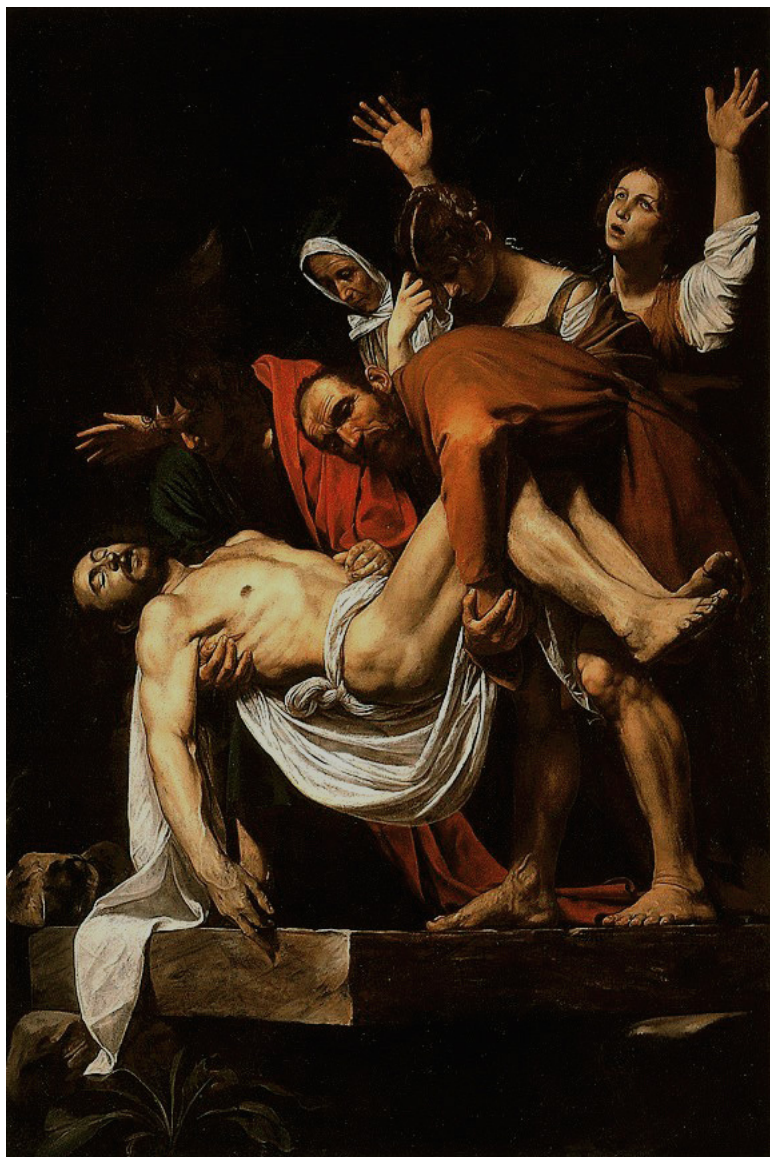
5. Ο.π., σελ. 14.

6. Βλέπε σημείωση 14, Κεφάλαιο 2.

7. Δανειζόμαστε από τον Δημήτρη Δημητριάδη και την εισαγωγή της Ιστορίας του Ματιού, -Η Πρόσ-τυχη Κατεύθυνση, του Georges Bataille, την έννοια του πρόσ-τυχου. [Georges Bataille, *Η Ιστορία του Ματιού*, (Αθήνα: Άγρα, 2009) σελ. 9-27.]
8. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 12-13.
9. Ό.π.
10. Γιώργος Σεφέρης, *Κίχλη*, (Αθήνα: Ίκαρος, 1947)
11. Ανδρομάχη Γκαζή, “Από τις μούσες στο μουσείο: ιστορία ενός θεσμού διαμέσου των αιώνων”. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, (Αθήνα, 1999) σελ. 39-46.
12. Τέτοιος τόπος, άξιος αναφοράς αποτελεί το Δύκειο του Αριστοτέλη [Ό.π.]
13. Susan M. Pearce, *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές*, (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 2002) σελ. 16.
14. Ό.π., σελ. 138-139.
15. Susan M. Pearce, *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές*, (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 2002) σελ. 133-136.
16. Eilean Hooper-Greenhill, *Το Μουσείο και οι Πρόδρομοί του*, (Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2006) σελ. 19-22.
17. Ό.π., σελ. 22-28.
18. Ό.π., σελ. 165-174.
19. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 84.
20. Ό.π., σελ. 61.
21. Ό.π., σελ. 89-92.
22. Ο Kundera πιστεύει στην τύχη, - στην ‘Αβάσταχτη ελαφρότητα του Είναι’, για να γνωρίσει ο Τόμας την Τερέζα έπρεπε να συμβούν εφτά τυχαία γεγονότα.
23. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 63.
24. Οφείλει να αναφερθεί και το έργο του Δημήτρη Πικιώνη (διαμόρφωση του αρχαιολογικού περί την Ακρόπολη χώρου και του λόφου Φιλοπάππου, Αθήνα, 1954-1957) καθώς η επαφή με τον τόπο, τον χρόνο και τη Μυθολογία είναι και εκεί αδιαίρετες μεταβλητές μιας αρχιτεκτονικής πρακτικής.
25. Ο κήπος της Εδέμ και η πτώση, ή αλλιώς, η έξοδος του πολιτισμού. [Δόης Παπαδόπουλος, “Εδώ ας σταθώ κι ας δω κι εγώ τη φύσι λίγο”, *Η Διεκδίκηση της Υπαιθρου*, (Αθήνα: Ίνδικτος, 2009) σελ. 161-177.]
26. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 63.
27. Ό.π., σελ. 31-40.
28. Περιγραφή του Yehuda Safran για το Εριχθόνειο Μουσείο. [Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 41.]
29. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 64.
30. Βλέπε Σημείωση 47, Κεφάλαιο 4, για χειρονομία - gesture.
31. Ό.π., σελ. 81-82.
32. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 263.
33. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 81-83.
34. Η έννοια του υπερτοπικού εδώ αναφέρεται στην αντίληψη των δυτικών κοινωνιών περί αθάνατης ψυχής και μετά θάνατον ζωής.
35. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 263-264.
36. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 82.
37. Ό.π., σελ. 82-83.
38. Ό.π., σελ. 64.
39. Ό.π., σελ. 84.
40. Ό.π., σελ. 84-87.
41. Ό.π., σελ. 33-41.

42. Ό.π., σελ. 88.
43. Ό.π., σελ. 89.
44. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 265-267.
45. Ό.π., σελ. 266-267.
46. Ό.π.
47. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 89.
48. Ό.π., σελ. 92-95.
49. Michel Foucault, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, (Αθήνα: Εξάντας, 1987) σελ. 222-267.
50. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 260-261.
51. Στο δοκίμιό του – Το Σπίτι του Αστερίωνα –, ο Borges συμβολίζει το 14 με το άπειρο. [Jorge-Luis Borges, *Άπαντα Πεζά*, (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005) σελ. 273-275.]
52. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 64.
53. Michel Foucault, *Τι Είναι Διαφωτισμός*, (Αθήνα: Έρασμος, 1988) σελ. 45.
54. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 64.
55. Η επιθυμία συλλαμβάνει την πραγματική και ενεργό δυναμική της παραγωγής της κοινωνικής πραγματικότητας. Η έννοια της «επιθυμητικής συναρμογής» στον Deleuze δείχνει ακριβώς πως δεν υπάρχει “φυσική” ή “αυθόρμητη” επιθυμία. Ένας συγκεκριμένος κοινωνικός σχηματισμός αποτελεί μια συναρμογή η οποία ενεργοποιεί συγκεκριμένες ιστορικά σχέσεις. Η επιθυμία κυκλοφορεί μέσα σε αυτές τις ετερογενείς συναρμογές. Είναι διαδικασία, όχι δομή ή γένεση ‘ είναι συναίσθημα [affect] και όχι αίσθημα [sentiment], είναι συμβάν και όχι πράγμα ή πρόσωπο. «Και ασφαλώς ενέχει τη συγκρότηση ενός πεδίου εμμένειας ή ενός “δίχως όργανα σώματος”, που ορίζεται αποκλειστικά και μόνο από ζώνες έντασης, κατώφλια, βαθμίδες και ροές. Αυτό το σώμα είναι τόσο βιολογικό, όσο και συλλογικό-πολιτικό», φέρει τις αιχμές απεδαφικοποίησης ή γραμμές διαφυγής, αντιτίθεται σε όλα τα στρώματα οργάνωσης (είτε του οργανισμού είτε της εξουσίας), ενώ επίσης το σώμα αυτό μεταβάλλεται. [Πέτρος Μετάφας, “Η πολιτική του Michel Foucault.” (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010), σελ. 430-432, doi 10.12681/eadd/21785.]
56. “Εκεί μυστηριώδεις αναθυμιάσεις αναδίνονται, θαρρείς, από τη γη ... Ο γκρεμνός αυτός σου προκαλεί δέος. Το σπήλαιο τούτο είναι κατοικία μυστηριωδών πνευμάτων, υπερφυσικών δυνάμεων. Είναι οι σεβασμοί πανάρχαιοι τόποι λατρείας ... Εμπρός εις την αρχέγονη εικόνα της Γης οπου κρατούνε, η ψυχή δέχεται ένα μυστικό τίναγμα, όπως οι ραβδοσκόποι στην αόρατη παρουσία του υπόγειουνάματος.” [Δημήτρης Πικιώνης, *Συναίσθηματική Τοπογραφία* (1935)]
57. Αρχιτεκτονική ή Επανάσταση; [Le Corbusier, *Για μια αρχιτεκτονική*, (Αθήνα: Εκκρεμές, 2004) σελ. 243.
58. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 152.
59. René Girard, *Η Βία και το Ιερό: Το Εξίλαστήριο Θύμα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2017) σελ. 478-525.
60. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 68-69.
61. Michel Foucault, *Οι Λέξεις και Τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1993) σελ. 23.
62. Όλα φεύγουν κι όλα ξανάρχονται. Αιώνια στριφογυρνάει η ρόδα της ζωής. Όλα πεθαίνουν κι όλα ξαναθίζουν. Αιώνια τρέχει της ζωής ο χρόνος. [Friedrich Nietzsche, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, (Πανόπτικον, 2010) σελ. 319.
63. Ή να πάει ο ίδιος να δει μια στάλα, να είναι λίγο αλκοολικός, λίγο τρελός, λίγο αυτόχειρας, λίγο αντάρτης, τόσο ώστε να επιμηκύνει τη ρωγμή, αλλά όχι υπερβολικά για να μην την βαθύνει ανεπανόρθωτα; Όπου και να κοιτάξει κανείς, όλα φαίνονται θλιβερά. Στην πραγματικότητα, πώς παραμένει κανείς στην επιφάνεια δίχως να μένει στην όχθη; Πώς να διασωθεί σώζοντας την επιφάνεια, κι όλη την οργάνωση της επιφάνειας, συμπεριλαμβανομένης της γλώσσας και της ζωής; Πώς να φτάσει αυτήν την πολιτική, αυτό το απόλυτο αντάρτικο; [Gilles Deleuze, *Logic of Sense*]
64. Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστα-

- νιώτης, 2014) σελ. 75.
65. Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2012) σελ. 256-258.
66. Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2014) σελ. 63-64.
67. Ό.π., σελ. 53-56.
68. Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, (Αθήνα: Futura, 1998) σελ. 91.
69. Susan Pearce, *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές*, (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 2002) σελ. 106-111.
70. Samuel Beckett, *Cascando*
71. Απόσπασμα του 1881, πιθανότατα από το έργο του Αυγή. [Georges Bataille, *Η Εσωτερική Εμπειρία*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2018) σελ. 54.]



12. Deposizione, Caravaggio (1602-1604)

Επίλογος

ΔΙΟΝΥΣΟΣ:

Λογικέψου Αριάδνη!...

Έχεις μικρά αυτιά, έχεις τ' αυτιά μου:

βάλε μέσα τους ένα σοφό λόγο!

Αν είναι να αγαπήσει κανείς τον εαυτό του,

δεν πρέπει να τον μισήσει πρώτα;...

Είμαι ο λαβύρινθός σου...^α

Ο Λαβύρινθος

Η κατασκευή του Λαβύρινθου, σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, προέρχεται από την Αρχαία Αίγυπτο και πρόκειται για έναν υπόγειο ταφικό ναό, σκαμμένο μέσα σε βράχο, δίπλα από την αρχαιολογική τοποθεσία (πυραμίδα) Χαουάρα.¹ Στην ελληνική μυθολογία ο Λαβύρινθος ήταν μια σύνθετη οικοδομική κατασκευή με ένα σύνολο πολύπλοκων διαδρομών, αδιεξόδων και πολλαπλών διασταυρώσεων, όπου σχεδιάστηκε από τον Δαίδαλο για λογαριασμό του βασιλιά Μίνωα, με σκοπό να απομονώσει εκεί τον Μινώταυρο.

Ο Λαβύρινθος είναι μια εικόνα συχνή στον Nietzsche σε σημείο που θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί το χωρικό του πρότυπο για την οντολογική και υπαρξιακή συνθήκη του πνεύματος. Πέραν της πολυπλοκότητας και της εγγενούς αμφισημίας του λαβυρίνθου, υπάρχει και άλλη μια χωρική ιδιότητα μείζονος σημασίας: είναι ένας χώρος χωρίς παράθυρα, ένας απόλυτος, εσωτερικός χώρος (εσωτερική εμπειρία). Ο χώρος στη σκέψη του Nietzsche χαρακτηρίζεται από την πλήρη αναγωγή του στον χρόνο και στη κίνηση. Η αιώνια κίνηση των πραγμάτων διαλύει το σταθερό πλαίσιο αναφοράς τους, τον χώρο, και μετατρέπει τα πάντα σε ροές και εκδηλώσεις δυνάμεων - επιθυμιών, οι οποίες βρίσκονται σε διαρκή μετασχηματισμό.² Συνεπώς, ο λαβύρινθος υποδηλώνει την αιώνια επιστροφή· είναι κυκλικός, ανεπίκαιρος³, δεν είναι η χαμένη οδός, αλλά η οδός που μας επαναφέρει στο ίδιο σημείο, στην ίδια στιγμή, που ήταν και που θα είναι⁴ - *sempre iniziare*.

α. Οι Διθύραμβοι Του Διονύσου, Friedrich Nietzsche

Η τέχνη αναπαράγει και διαιωνίζει τη δομή του λαβύρινθου επιδιώκοντας να διερευνήσει το βαθύτερο νόημα των πραγμάτων. Το αρχιτεκτόνημα δίνεται εξ αρχής υπό μορφή διαδικασίας που επιζητά την επίλυση ενός νοήματος με κάτι το ετερογενές στο κέντρο του και κάτι το συμβολικό εκτός της περιφέρειάς του: τον μίτο (συμβολική λειτουργικότητα της μνήμης) και την Αριάδνη.⁵ Ο Nietzsche τοποθετεί στο κέντρο του λαβύρινθου τον προσωπικό του θεό, τον Διόνυσο, αυτόν που κρατά τη δάδα -ταυτίζοντας το περιβάλλον φως με την εσωτερική φώτιση- ο Διόνυσος είναι ο λαβύρινθος και ο ταύρος, το γίγνεσθαι και το είναι. Είναι ο μύθος και η πραγματικότητα μαζί. Πώς αλλιώς αν όχι μέσω της τέχνης και μάλιστα μέσω της τέχνης της ερμηνείας; *Είμαι ο Λαβύρινθός σου.*⁶ Δεν υπάρχει κέντρο παρά μόνο μια διέξοδος ή μάλλον πιο σωστά μια δυνατότητα μετατόπισης. Με τη φιλοσοφία του Nietzsche γινόμαστε μάρτυρες της πιο ριζοσπαστικής, μηδενιστικής αναίρεσης - επανερμηνείας και του απείρου χώρου όπως αυτός εκφράστηκε με την κλασική σκέψη τον 17^ο αιώνα, αλλά και του εντοπισμένου, περατού χώρου που διαμορφώθηκε έκτοτε με τη μοντέρνα κοσμοθεώρηση.⁷ *Είμαι ο λαβύρινθός σου. Δεν υπάρχει κέντρο. Δεν υπάρχει Θεός. Ο Θεός είναι νεκρός.*

Ο τρελός - Η Χαρούμενη Επιστήμη. - Δεν έχετε ακουστά για κείνο τον Τρελό, που μέσα στο ντάλα μεσημέρι άναψε ένα φανάρι, όρμησε στη μέση στην Αγορά, και άρχισε να φωνάζει: “Ψάχνω για το θεό, ψάχνω για το θεό!” - Εκεί υπήρχαν άνθρωποι πολλοί που δεν πίστευαν στο θεό. Και αναμεταξύ τους ο Τρελός ξεσήκωσε άγριο γέλιο. Απολέσθηκε, ρε; είπε ο ένας. Μήπως έχασε το δρόμο του σαν τα μικρά παιδιά; είπε ο άλλος. Μήπως κρύφτηκε κάπου; Μήπως βαρκαρίστηκε σε καράβι, και έσυρε στην ξενιτιά; Έτσι ρώταγαν και γελούσαν. Τότες ο Τρελός πήδηξε καταμεσής στους άθεους, τους κοίταζε άγρια στα μάτια, και είπε: “Ρωτάτε πού πήγε ο θεός; Εγώ θα σας πώ. Τον σκοτώσαμε! Εσείς κι εγώ τον σκοτώσαμε. Όλοι εμείς είμαστε οι φονιάδες του. Μα πώς κάναμε τέτοιο κακό; Πώς φτάσαμε ν’ αδειάσουμε τις θάλασσες; Ποιος μας έδωσε το σφουγγάρι και σβήσαμε τους ορίζοντες; Πώς έγινε τρόπος να κόψουμε τη γη από το μαγνήτη του ήλιου; Για πού τραβάει τώρα η γη; Κι εμείς χωρίς τον ήλιο, για πού τραβάμε τώρα εμείς; Κοίτα πώς γκρεμιζόμαστε μπροστά. Πώς τραβάμε πίσω, πάνω, κάτω, αριστερά, δεξιά. Σε όλα τα σημεία. Στέκεται στη θέση του ακόμα το Πάνω και το Κάτω; Η στράτα μας δεν είναι μια περιπλάνηση μέσα στο ατελεύτητο Τίποτα; Η απογειάδα του άδειου χώρου δε μας παραφυσάει θανάσιμα; Δε γίνεται πιο παγερή η παγωνιά μας; Νύχτα πάνω στη νύχτα, δε μας κυκλώνει ζοφερότερη η νύχτα; Δέκα η ώρα το πρωί, και πρέπει ν’ ανάψουμε τα φανάρια μας. Ακούστε, λοιπόν τους νεκροθάφτες! Τον κρότο που κάνουν, καθώς παραχώνουν το θεό. Δεν σας παίρνει τη μύτη η θείκη αποσύνθεση; Γιατί και οι θεοί σαπίζουν. Πέθανε ο θεός! Ο θεός είναι νεκρός! Κι αυτοί που τον σκότωσαν είμαστ’ εμείς. Είμαστε οι φονιάδες πάνω απ’ όλους τους φονιάδες. Ποιος μπορεί να μας παρηγορήσει τώρα; Το Άγιο και το Ισχυρό, εκείνο που άρμοζε ως τώρα σε τάξη τον κόσμο και τη φύση, στάζει αίματα ανάμεσα στα μαχαίρια μας. Ποιος θα σκουπίσει τα ματωμένα μας χέρια; Ποια αγιασμένα ύδατα θα μας γίνουν καθαρμοί; Τι λογιές αγνιστήριες γιορτές, τι λογιές ιερούς αγώνες θα θεσπίσουμε; Το μέγεθος αυτής της πράξης είναι πάνω από το μέτρο των ανθρώπων. Τώρα πρέπει οι ίδιοι εμείς να γίνουμε θεοί! Έτσι μόνο θα σταθούμε στο ύψος της πράξης του φόνου. Γιατί δεν εξανάγινε στυγερότερη πράξη. Αυτοί που θα ζήσουν μετά από μας, έχοντας πίσω τους ένα τέτοιο πελώριο έργο, θα ζήσουν σε μια εποχή ανώτερη απ’ όλες τις εποχές μέχρι τώρα.” - Στο σημείο αυτό ο Τρελός σταμάτησε. Γύρισε τη ματιά του τριγύρω στους ανθρώπους, και οι άνθρωποι τον κοίταζαν χαμένοι. Ο Τρελός βρόντηξε τότες το φανάρι του στη γη. Και το φανάρι σβήστηκε σπάζοντας χίλια κομμάτια. “Φτάνω νωρίς, τους είπε. Φτάνω προτού φτάσει το πλήρωμα του χρόνου. Ετούτη η πελώρια πράξη βρίσκεται καθ’ οδόν. Ταξιδεύει. Δε χτύπησε ακόμη στ’ αυτιά των ανθρώπων. Χρειάζεται χρόνο η αστραπή και η βροντή. Το φως των αστεριών χρειάζεται χρόνο. Οι πράξεις των ανθρώπων χρειάζονται χρόνο από τότε που γίνανε, ως τότε που θα φτάσουν στα αυτιά και στα μάτια τους. Και η πράξη τούτη είναι πιο μακρυνή από τα μακρυνα αστερία. Και όμως, αυτοί που την κάμανε είμαστ’ εμείς!” – Λένε ακόμη πως εκείνη την ίδια μέρα ο Τρελός μπήκε σε πολλές εκκλησίες, όπου έψαλλε το Requiem aeternam deo του. Και όταν τον πετούσαν έξω και του ζητούσαν το λόγο, πάντα απαντούσε λέγοντας το ίδιο: “Μα τι άλλο είναι τώρα αυτές οι εκκλησίες εκτός από τάφοι και μαυσωλεία του Θεού;” [Georges Bataille, Η Εσωτερική Εμπειρία, (Αθήνα: Πλέθρον, 2018) σελ. 228-229.]

Υπέρ-άνθρωπος

Η μεγαλύτερη φιλοδοξία του Nietzsche θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν η βούληση για γνώση, συνοδευόμενη από μία θέληση για δύναμη και ελευθερία. Υπάρχει όμως μια ειδοποιός διαφορά σχετικά με την εικόνα της γνώσης του παρελθόντος η οποία είχε τη μορφή φωτός. Η “νιτσεική εικόνα της γνώσης” δεν θυμίζει ένα άνοιγμα στο φως, αλλά μάλλον “το chiaroscuro, τη φωτοσκίαση που θαυμάζουμε σε έναν πίνακα του Caravaggio.”⁸ Από αυτήν την παρατήρηση προκύπτει η πρώτη συνιστώσα τριών μείζονων θεμάτων του νιτσεικού corpus: η θέληση για δύναμη, που ουσιαστικά αποτελεί την αποδόμηση του ανθρώπινου όντος ως προθεσιακού συστήματος και άρα ως υποκειμένου της γνώσης. Τα δύο άλλα θέματα που συμπληρώνουν το σώμα της σκέψης του είναι η επανάληψη - αιώνια επιστροφή, η οποία εμπεριέχει την κατάλυση της αρχής της ταυτότητας και την εκ-κέντρωση του γραμμικού υποδείγματος χρόνου και τέλος, ο θάνατος του Θεού, με την έννοια της άρσης της ατελούς θεϊκής τάξης ως έσχατης καθιδρυτικής πράξης διασφάλισης του υποκειμένου.⁹ Αναφέραμε και παραπάνω ότι μεταξύ 17^{ου} και 19^{ου} αιώνα υπήρξε μια πολύ σημαντική τομή. Με την άνθιση των επιστημών του ανθρώπου, η νεωτερικότητα με το πρόσχημα της κριτικής στη θρησκεία υπονόμωσε την κυριαρχία του Θεού μόνο και μόνο για να εγκαθιδρύσει την κυριαρχία του φονιά Του, του Ανθρώπου (πολιτική). Ο Θεός σύμφωνα με την περιγραφή του τρελού, ήταν η γεμάτη θάλασσα, ο ορίζοντας, η αλυσίδα που ένωνε τη γη με τον ήλιο. Κοντολογίς, ο Θεός ήταν ότι αποκαλούμε κόσμος, πραγματικότητα. Συνεπώς οι άνθρωποι της νεωτερικότητας επιτέθηκαν στο ίδιο το Είναι, στην ίδια την πραγματικότητα. Είναι προφανές ότι αυτή η μείζονος σημασίας απώλεια, δημιουργεί ένα εξίσου σημαντικό κενό, το οποίο ο Nietzsche φανερώνει πίσω από τη μάσκα του τρελού. Μόνο αν προσπαθήσουμε να δούμε τον τρόπο με τον οποίο ο Nietzsche επιχειρεί να αφηγηθεί αυτό το ιστορικό συμβάν θα καταλάβουμε την αγωνία του, τη διάθεσή του αλλά και την πρόθεσή του για ανατροπή.¹⁰ Αγκαλιάζοντας το ά-λογο¹¹, ο Nietzsche, δια στόματος Zarathustra, εντοπίζει εντός της απώλειας, μια ριζική στιγμή ανατροπής και δημιουργίας και διδάσκει τον Υπεράνθρωπο.

Σύμφωνα με τον Michel Foucault, με την κατάργηση της μορφής-Θεός προκύπτει το εξής ερώτημα: που θα μπορούσε να βρει ο άνθρωπος εγγυητή για την ταυτότητα του, όταν απουσιάζει ο Θεός; Συνεπώς οδηγούμαστε στην εξής παρατήρηση: αν οι δυνατότητες του ανθρώπου δεν μπορούν να συνθέσουν μια μορφή παρά σχετιζόμενες με δυνάμεις του απείρου, τότε με ποιες νέες δυνάμεις ενδέχεται να σχετιστούν σήμερα και ποια νέα μορφή μπορεί να προκύψει, η οποία δεν θα είναι ούτε Θεός ούτε Άνθρωπος; Αυτή ακριβώς όμως, είναι η ορθή τοποθέτηση της νιτσεικής διδασχίας του “υπεράνθρωπου”.¹² Ο Nietzsche έλεγε ότι ο άνθρωπος φυλάκισε τη ζωή, ενώ ο υπεράνθρωπος είναι αυτός που απελευθερώνει τη ζωή, μέσα στον ίδιο τον άνθρωπο, προς όφελος μιας άλλης μορφής.¹³ Αυτό που είναι μεγάλο στον άνθρωπο είναι ότι αυτός είναι γεφύρι και όχι σκοπός.¹⁴ Ο υπεράνθρωπος είναι μια προσπάθεια να φανεί ότι μέσω της απώλειας του

Θεού, οδηγούμαστε σε μια αναγκαιότητα υπέρβασης του ανθρώπου, όχι προς κάτι ανώτερο αλλά προς κάτι διαφορετικό. Πώς; Πώς μπορεί ο άνθρωπος να διατηρήσει τη σκιά του πιο κοντή από τον ίδιο; Πώς μπορεί να την υπερπηδήσει; Μόνο με τη δημιουργία απαντά ο Nietzsche. Μόνο με τη δημιουργία κάτι υπεράνθρωπου – ήτοι μόνο με τη δημιουργία και την επινόηση ενός νέου τρόπου του αισθάνεσαι. Κατανοώ σημαίνει απλώς: είμαι ικανός να εκφράσω κάτι νέο στη γλώσσα κάποιο παλιού και γνωστού.¹⁵ Δεν υπάρχει εδώ κανένα “*Ηλί, Ηλί, λαμά σαβαχθανί*”.¹⁶ Ο Ζαρατούστρα είναι σαφής: “*Και μόνο εκεί όπου υπάρχουν τάφοι, υπάρχουν και αναστάσεις*”.¹⁷

“Τι είναι αγάπη; Τι είναι δημιουργία; Τι είναι επιθυμία; Τι είναι άστρο; αυτά ρωτά ο τελευταίος άνθρωπος και κλείνει το μάτι.”¹⁸

Η φιλοσοφία του Nietzsche προκαλεί “ρωγμές” στο σπίτι της νεώτερης φιλοσοφίας, θρυμματίζοντας το είδωλό της και καλώντας για συνέχιση ενός ταξιδιού που δεν βρήκε στεριά, αλλά αντιθέτως τώρα μετά τον θάνατο του Θεού, “επιτέλους ο ορίζοντας φαίνεται πάλι ελεύθερος για εμάς, παρ’ όλο που δεν είναι φωτεινός· επιτέλους μπορούν να σαλπάρουν πάλι τα πλοία μας, να βγουν στ’ ανοιχτά για να αντιμετωπίσουν οποιοδήποτε κίνδυνο· επιτρέπεται πάλι κάθε τόλμη του αναζητητή της γνώσης· η θάλασσα, η δική μας θάλασσα είναι ανοιχτή πάλι και ίσως να μην έχει ξαναυπάρξει ποτέ τόσο ανοιχτή θάλασσα”.¹⁹ Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο...

Υπέρ – πτύχωση (ιντερμέδιο)

Η γενική αρχή του Foucault είναι πως κάθε μορφή συντίθεται από συσχετισμούς δυνάμεων. Δυνάμεις όπως αυτές της φαντασίας, της ανάμνησης, της σύλληψης ή της θέλησης ενυπάρχουν στον άνθρωπο και προϋποθέτουν τόπους και σημεία εφαρμογής. Στον κλασικό ιστορικό σχηματισμό, η σκέψη μπορεί να αναγνωριστεί από τον τρόπο με τον οποίο στοχάζεται το άπειρο και η μορφή που θα προκύψει από το συνδυασμό των δυνάμεων αυτών, είναι η μορφή Θεός. Αυτός είναι ο κόσμος της απεριόριστης αναπαράστασης. Ο Foucault με τις αρχαιολογικές του έρευνες αποκαλύπτει πως ο παράγοντας που συστήνει την οικογένεια των λεγόμενων κλασικών αποφάνσεων, είναι μια ορισμένη διαδικασία σχηματισμού συνεχειών και εκδίπλωσης, κάτι που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε “εκπτύχωση”.²⁰

Στον ιστορικό σχηματισμό του 19^{ου} αιώνα, οι ενυπάρχουσες στον άνθρωπο δυνάμεις καθιερώνουν ένα πλέγμα σχέσεων με ορισμένες νέες δυνάμεις (Ζωή, Εργασία, Γλώσσα). Αυτές είναι δυνάμεις της περατότητας και η μορφή που θα προκύψει από αυτή τη νέα σύνθεση είναι η μορφή Άνθρωπος. Τα πράγματα, τα έμβια όντα και οι λέξεις πλέον αναδιπλώνονται και περιορίζονται σε δυνάμεις του περατού, της παράστασης και

επομένως επικρατεί η “πτύχωση”.²¹

Σύμφωνα με τα παραπάνω, κάθε μορφή είναι εφήμερη επειδή ακριβώς εξαρτάται από σχέσεις δυνάμεων και από τις μεταλλαγές που αυτές υφίστανται ανά τους ιστορικούς σχηματισμούς. Το ερώτημα που τίθεται με το θάνατο του ανθρώπου είναι με ποιες νέες δυνάμεις θα συσχετιστούν τώρα οι δυνάμεις του και ποια νέα μορφή θα προκύψει που να μην είναι ούτε Θεός, ούτε Άνθρωπος. Αυτό που διαφαίνεται, είναι ότι το ζήτημα δεν είναι πλέον η υπερύψωση στο άπειρο ούτε η περατότητα αλλά ένα απεριόριστο περατό, αποκαλώντας εφεξής έτσι, κάθε δυναμική κατάσταση στην οποία ένας πεπερασμένος αριθμός συστατικών στοιχείων, δίνει μια πρακτικά απεριόριστη ποικιλία συνδυασμών. Επομένως η διαδικασία αυτή δεν συντελείται βάσεις της πτύχωσης ή της εκπτώχωσης αλλά βάσει μιας “υπερπτώχωσης” που μαρτυρεί η μετα-νεωτερική κατάσταση.²²

Υπέρ – τόπος

Στις μέρες μας, δεν μπορούμε να μιλάμε για αρχιτεκτονική χωρίς να μιλάμε για την πόλη, την πολιτική, την οικονομία, τη θεωρία, την τέχνη, τη θρησκεία, την ιστορία, τον άνθρωπο. Όλα αυτά που συνθέτουν την πραγματικότητα γίνονται το εργαλείο απόθεμα της αρχιτεκτονικής. Στη νέα αυτή πραγματικότητα, το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ανάγεται σε κάτοπτρο μιας εξαφάνισης η οποία εισάγει στην καρδιά της αρχιτεκτονικής μια οντολογική απορία. Ο Γ. Τζιρτζιλάκης στην ερώτηση: *που οδηγείται με αυτόν τον τρόπο η αρχιτεκτονική, απαντά: “προς την ουσία της, που είναι η εξαφάνισή της”*.²³ Συνεπώς, ο θάνατος του αρχιτέκτονα ταυτίζεται με την εξάλειψη της αντίληψης που θεωρούσε την αρχιτεκτονική ως κάτι ξεχωριστό από όλα τα υπόλοιπα γεγονότα της εμπειρίας μας. Μιλώντας για τον θάνατο του αρχιτέκτονα, δε νοείται ο αρχιτέκτονας ως φυσικό πρόσωπο ή ως χειριστής σχεδιαστικών εργαλείων, αλλά ο αρχιτέκτονας ως τόπος μιας αυθεντίας η οποία διαχειρίζεται με βεβαιότητα τη σημασία των μορφών και την κυριαρχία τους στο περιβάλλον. Το παράδοξο είναι ότι μέχρι πρότινος, η αρχιτεκτονική δεν επηρέασε καθοριστικά τις πόλεις παρά μόνο όταν εξαφανιζόταν ως αρχιτεκτονική και γινόταν καθαρή τυπολογία ή οικοδομική. Αυτή η διαπίστωση, είναι μια συνθήκη που προετοιμάστηκε από τη σύζευξη του ανθρώπου με την τεχνική και που με το τέλος αυτής της περιόδου (τέλος της μορφής, τέλος της λειτουργίας) η αρχιτεκτονική υποχωρώντας, εμπλουτίζεται και πολλαπλασιάζεται με όλες τις έννοιες και προεκτείνεται προς όλες τις κατευθύνσεις.²⁴ Ο θάνατος του αρχιτέκτονα δεν είναι τίποτα λιγότερο και τίποτα περισσότερο από μια ευκαιρία της ίδιας της αρχιτεκτονικής να υπερβεί τα εγγενή δεσμά της. Ο χώρος της πόλης, μια αναγκαία συνθήκη ετερότητας και ανάδυσης του πολλαπλού, έχει ρηγματώσει τον απόλυτο φυσικό-μαθηματικό χώρο του παρελθόντος, ως αποτέλεσμα των κοινωνικών προθέσεων και πρακτικών που τον παράγουν ή ως συνέπεια συμβολικών, ιδεολογικών και πολιτισμικών επιπέδων

συγκρότησης της ανθρώπινης συλλογικής νόησης και συνείδησης.²⁵

Σε πολιτισμούς σαν το δικό μας, κάθε λόγος εμφανίζεται με υπόβαθρο την εξαφάνιση ενός συμβάντος –σημαίνουσα απώλεια.²⁶ Η Ακρόπολη αποτέλεσε τον πρώτο οργανωμένο, κλειστό, φυλασσόμενο αρχαιολογικό χώρο απανταχού όπου στο εσωτερικό του εκτίθεται ένα νεκρό κτιριακό σώμα. Η Αθήνα είναι η πόλη των ερειπίων και της απώλειας επειδή κατά προτεραιότητα είναι πάντοτε οργανωμένη ως διαμονή στη νοσταλγία των αρχαιοτήτων της και στο τοπίο της μπορούμε να δούμε περισσότερο αφαιρώντας παρά προσθέτοντας.²⁷ Αυτό που μένει, είναι να σκεφτούμε τι θα ήταν αυτή η ετεροτοπική αρχιτεκτονική της πόλης που θα έκτιζε με αφαιρέσεις και η οποία θα φανέρωνε αυτό το εννοιολογικό πένθος που συγκροτεί την ταυτότητα της.²⁸

Ο Nietzsche με τη μάσκα του τρελού, μέρα μεσημέρι, σε πλατεία, σε συνέχεια του θανάτου του Θεού, σκότωσε τον Άνθρωπο μόνο και μονό για να αναγγείλει την έλευση κάτι νέου, κάτι διαφορετικού, που θα συμβεί με τον ερχομό του Υπερανθρώπου. Ο Χρήστος Παπούλιας, στην εκτός πλαισίου διαγωνισμού, πρότασή του για το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης, σκοτώνει την αρχιτεκτονική του, αφαιρώντας και όχι προσθέτοντας, μη φανερώνοντας το ύψιστο όπλο της αρχιτεκτονικής, τη μορφή, ως μια θυσιαστική πράξη υπέρ του Τόπου, μόνο και μόνο για να παρουσιάσει τον ερχομό κάτι νέου, κάτι διαφορετικού, του αόρατου Υπερτόπου. Αυτή η πράξη υποκρύπτει μια βαθύτερη ρομαντική ροπή, μια εσωτερική εμπειρία, μέσω της οποίας ο Παπούλιας ξεφεύγει από το δόγμα της μορφής και της λειτουργίας²⁹ και ίσως σε μία ενδεχόμενη ανάγνωση, θέτει ένα τέλος στην ιδιωματική, μοντέρνα νεοελληνική αρχιτεκτονική· όπου η μορφή πλέον ακολουθεί την ιερότητα του χώρου. Ένας τέτοιος μικρός θάνατος, καλεί την Αθήνα να ξεχάσει και να θυμηθεί, να ερμηνεύσει και να επεξεργαστεί εκ νέου κάποια ετεροτοπολογικής φύσεως, σύγχρονη αφήγηση, με τη λογική του παλίμψηστου, της τομής που την συγκροτεί.

Αν τελικά η τομή ήταν ένα τραύμα που κλονίζει τη σύγχρονη νεοελληνική πραγματικότητα και μια γραφή, που γίνεται όπλο και προσευχή, επιφέροντας μια μορφή θανάτου στη νεωτερική μας συνείδηση, τότε καλούμαστε να επαναφέρουμε το ερώτημα: *αρχιτεκτονική ή επανάσταση;*³⁰ Όμως τέτοιες αρχιτεκτονικές δεν είναι παρά αντιστάσεις και τέτοιες επαναστάσεις δεν είναι παρά συνειδητοποιήσεις.

“Ο ωκεανός της δυνατότητας είναι πολύ μεγαλύτερος από τη συνήθη μας ξηρά της πραγματικότητας.”³¹

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ηρόδοτος, *Ηροδότου Ιστορία: Τόμος Β΄*
2. Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, (Αθήνα: Νήσος, 2009) σελ. 145-148.
3. Το ανεπίκαιρο είναι νιτσεικός όρος και σημαίνει εκείνο που αντιπαράκειται στην υπερτροφία της κυρίαρχης ιστορικής γνώσης και στον κατασκευασμένο χρόνο στον οποίο έχουμε συνηθίσει. Friedrich Nietzsche, *Ανεπίκαιροι Στοχασμοί*. [Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστα-νιώτης, 2014) σελ. 15.]
4. Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2002) σελ. 323.
5. Georges Bataille, *Η Εσωτερική Εμπειρία*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2018) σελ. 196-213.
6. Ό.π., σελ. 320-325.
7. Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, (Αθήνα: Νήσος, 2009) σελ. 149-150.
8. Θανάσης Λάγιος, *Stirner, Nietzsche, Foucault: Ο Θάνατος του Θεού και το Τέλος του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Futura, 2012) σελ. 157-160.
9. Michel Foucault, *Τρία Κείμενα για τον Νίτσε*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2011) σελ. 12-13.
10. Θανάσης Λάγιος, *Stirner, Nietzsche, Foucault: Ο Θάνατος του Θεού και το Τέλος του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Futura, 2012) σελ. 166-172.
11. Αναφορά στο σκηνικό της 3ης Ιανουαρίου στην πλατεία Carlo Alberto του Τορίνο και τον αμαξά που μαστίγωνε το άλογο με αποτέλεσμα ο Nietzsche να χάσει τα λογικά του. [Θανάσης Λάγιος, *Stirner, Nietzsche, Foucault: Ο Θάνατος του Θεού και το Τέλος του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Futura, 2012) σελ. 239.]
12. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 211-223.
13. Ό.π., σελ. 223.
14. Friedrich Nietzsche, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, (Πανόπτικον, 2010) σελ. 22.
15. Θανάσης Λάγιος, *Stirner, Nietzsche, Foucault: Ο Θάνατος του Θεού και το Τέλος του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Futura, 2012) σελ. 211-222.
16. “Θεέ μου, Θεέ μου γιατί μ’ εγκατέλειψες;” [Georges Bataille, *Η Εσωτερική Εμπειρία*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2018) σελ. 249.]
17. Ό.π., σελ. 213.
18. Friedrich Nietzsche, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, (Πανόπτικον, 2010) σελ. 25.
19. Θανάσης Λάγιος, *Stirner, Nietzsche, Foucault: Ο Θάνατος του Θεού και το Τέλος του Ανθρώπου*, (Αθήνα: Futura, 2012) σελ. 24. Από: Fr. Nietzsche, *Η Χαρούμενη Γνώση*.
20. Πέτρος Μετάφας, “Η πολιτική του Michel Foucault.” (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010), σελ. 428-429, doi 10.12681/eadd/21785.
21. Ό.π., σελ. 429.
22. Ό.π., σελ. 429-430. ή στο Gilles Deleuze, *Φουκώ*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2005) σελ. 211-226.
23. Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, *Ο Θάνατος του Αρχιτέκτονα: Η Ουτοπία της κατοίκησης και η μετα-βιομηχανική πόλη*, (Αθήνα: Futura, 2002.)
24. Ό.π.
25. Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, (Αθήνα: Νήσος, 2009) σελ. 149-240.
26. Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστα-νιώτης, 2014) σελ. 27.
27. Αντονάς, Αριστείδης. ‘Η Αθήνα και το Κενό’. Works on Architecture and Literature, 2012, <https://antonas.wordpress.com/2012/09/17, Ημερομηνία πρόσβασης 30/09/2020>

28. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2014) σελ. 88-91.
29. Αναφορά στο Form follows Function και το 'δόγμα' της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι. Υβριδική συνθήκη της ελληνικής υπο-νεωτερικότητας. [Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2014) σελ. 15-21.]
30. Le Corbusier, *Για μια αρχιτεκτονική*, (Αθήνα: Εκκρεμές, 2004) σελ. 243.
31. Ernst Bloch & Theodor W. Adorno, *Κάτι Δείπει: Μια συζήτηση για τις αντιφάσεις της ουτοπικής επιθυμίας*, (Αθήνα: Έρασμος, 2000) σελ. 17.



1. Michel Foucault (and the Iranian Revolution 1978-1979)



2. Χρήστος Παπούλιας (στο σπίτι-γραφείο του στα Αναφιώτικα, 1999)

Βιβλιογραφία

1. Αντονάς, Αριστείδης. ‘Η Αθήνα και το Κενό’. *Works on Architecture and Literature*, 2012, <https://antonas.wordpress.com/2012/09/17>, Ημερομηνία πρόσβασης 30/09/2020
2. Αρτινός, Αποστόλης. *Η Ελάχιστη Δομή: Σκηνές της Καλύβας*. Επιμ. Αποστόλης Αρτινός. Αθήνα: Κριτική, 2014.
3. Γκαζή, Ανδρομάχη. “Από τις μούσες στο μουσείο: ιστορία ενός θεσμού διαμέσου των αιώνων”. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70. Αθήνα, 1999.
4. Δημητριάδης, Δημήτρης. *Η εμπράγματη φαντασία: Μια πολύπλευρη συνεύρεση*. Αθήνα: Ίνδικτος, 2007.
5. Θεοδωρακόπουλος, Ιωάννης Ν. *Πλάτωνος Φαίδρος: Εισαγωγή, Αρχαίο και Νέο Κείμενο με Σχόλια*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2013.
6. Λάγιος, Θανάσης. *Stirner, Nietzsche, Foucault: Ο Θάνατος του Θεού και το Τέλος του Ανθρώπου*. Αθήνα: Futura, 2012.
7. Μαστραπάς, Αντώνης. *Η Πόλις και το Άστυ των Αθηνών*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2003.
8. Μετάφας, Πέτρος, “Η πολιτική του Michel Foucault.” Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010. doi 10.12681/eadd/21785.
9. Μπούρας, Χαράλαμπος. *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής: Πρώτος Τόμος*. Αθήνα: Συμμετρία, 1999.
10. Παπαδόπουλος, Λόης. “Εδώ ας σταθώ κι ας δω κι εγώ τη φύσι λίγο”. *Η Διεκδίκηση της Υπαίθρου*, επιμ. Κώστας Μανωλίδης και Θεοκλής Καναρέλης. Αθήνα: Ίνδικτος, 2009.
11. Παπούλιας, Χρήστος. *Υπερτόπος*. Αθήνα: Futura, 1998.
12. Σεφέρης, Γιώργος. *Κίχλη*. Αθήνα: Ίκαρος, 1947.
13. Σεφέρης, Γιώργος. “Πάντα Πλήρη Θεών”, *Δοκιμές: Β’ Τόμος*, Αθήνα: Ίκαρος, 1984.
14. Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων. *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: Νήσος, 2009.
15. Τζιρτζιλιάκης, Γιώργος. ‘Ο Θάνατος του Αρχιτέκτονα: Η Ουτοπία της κατοίκησης και η μετα-βιομηχανική πόλη’. *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*. Επιμ. Τάκης Κουμπής, Θανάσης Μουτσόπουλος, Richard Scoffier. Αθήνα: Futura, 2002.
16. Τζιρτζιλιάκης, Γιώργος. *Υπο-Νεωτερικότητα και Εργασία του Πένθους: Η Επήρεια της Κρίσης στη Σύγχρονη Ελληνική Κουλτούρα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2014.
17. Τζιρτζιλιάκης, Γιώργος. “Vers une Architecture. Η Αρχιτεκτονική στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητας”, *Vers L.C. Contre: 16+9 θέσεις για την επικαιρότητα του Le Corbusier*, Επιμ. Φοίβη Γιαννίση, Ίρις Λυκουριώτη και Ρένα Φατσέα. Αθήνα: Futura, 2010.

18. Χουρμουζιάδης, Γιώργος. *Λόγια από Χώμα*. Σκόπελος: Νησίδες, 1999.
19. Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus?: And Other Essays*. California: Stanford University Press, 2009.
20. Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, 1991.
21. Bataille, Georges. *Η Εσωτερική Εμπειρία*. Μετ. Δημήτρης Δημητριάδης. Αθήνα: Πλέθρον, 2018.
22. Bataille, Georges. *Η Ιστορία του Ματιού*. Μετ. Δημήτρης Δημητριάδης. Αθήνα: Άγρα, 2009.
23. Bataille, Georges. *Η Λογοτεχνία και το Κακό: Baudelaire, Blake, Sade, Proust, Genet*. Μετ. Ελένη Βαρίκα. Αθήνα: Πλέθρον, 1979.
24. Baudelaire, Charles. *Ο Ζωγράφος της Μοντέρνας Ζωής*. Μετ. Ειρήνη Βλαβιανού. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδόπουλος, 2018.
25. Baudelaire, Charles. *Τα Άνθη του Κακού*. Μετ. Κεντρωτής Γιώργος. Αθήνα: Gutenberg, 2018.
26. Benjamin, Walter. *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας*. Μετ. Μηνάς Παράσχης. Αθήνα: Ουτοπία, 1983.
27. Benjamin, Walter. *Κείμενα 1934-1940: Επιλογή*. Επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης. Αθήνα: Άγρα, 2019.
28. Bloch, Ernst and Adorno, Theodor W. *Κάτι Λείπει: Μια συζήτηση για τις αντιφάσεις της ουτοπικής επιθυμίας*. Αθήνα: Έρασμος, 2000.
29. Bois, Yve-Alain and Krauss, Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
30. Borges, Jorge Luis, *Άπαντα Πεζά*. Μετ. Αχιλλέας Κυριακίδης. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005.
31. Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. 2: Mythical Thought*. London: Yale University Press, 1955.
32. Connelly, Joan Breton. *Το Αίνιγμα του Παρθενώνα*. Μετ. Κατερίνα Σέρβη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016.
33. Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *Κάφκα: Για μια Ελάσσιον Λογοτεχνία*. Μετ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998.
34. Deleuze, Gilles. *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*. Μετ. Γιώργος Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον, 2002.
35. Deleuze, Gilles. *Φουκώ*. Μετ. Τάσος Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον, 2005.
36. Faubion, James D. *Modern Greek Lessons: A Primer in Historical Constructivism*. Princeton University Press, 1995.
37. Feyel, Juliette. "The resurgence of the Sacred in Georges Bataille's contribution to Documents". *Georges Bataille, from "Heterogeneity" to the Sacred*. University of Paris X-Nanterre, 2006. (https://www.academia.edu/2021073/Georges_Bataille_From_Heterogeneity_to_the_Sacred_Proceedings)
38. Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. New York:

- Pantheon Books, 1980.
39. Foucault, Michel. *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*. Μετ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εξάντας, 1987.
 40. Foucault, Michel. *Επιλογή από τα Dits et Écrits*. Μετ. Θανάσης Λάγιος. Αθήνα: Στιγμή, 2011.
 41. Foucault, Michel. *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*. Μετ. Τάσος Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον, 2012.
 42. Foucault, Michel. *Ο Στοχασμός του Έξω: Για τον Μωρίς Μπλανσό*. Μετ. Βασίλης Πατσογιάννης. Αθήνα: Πλέθρον, 2016.
 43. Foucault, Michel. *Ο Ωραίος Κίνδυνος*. Μετ. Νίκος Ηλιάδης. Αθήνα: Άγρα, 2013.
 44. Foucault, Michel. *Οι Λέξεις και Τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*. Μετ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1993.
 45. Foucault, Michel. *Οι Μη Κανονικοί: Παραδόσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1974-1975*. Μετ. Σωτήρης Σιαμανδούρας. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2019.
 46. Foucault, Michel. *Τι Είναι Διαφωτισμός*. Μετ. Στέφανος Ροζάνης. Αθήνα: Έρασμος, 1988.
 47. Foucault, Michel. *Τρία Κείμενα για τον Νίτσε*. Μετ. Δημήτρης Γκινοσάτης. Αθήνα: Πλέθρον, 2011.
 48. Girard, René. *Η Βία και το Ιερό: Το Εξιλαστήριο Θύμα*. Μετ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Πλέθρον, 2017.
 49. Gruben, Gottfried. *Ιερά και Ναοί των Αρχαίων Ελλήνων*. Μετ. Δήμητρα Ακτσελή. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 2000.
 50. Hooper-Greenhill, Eilean. *Το Μουσείο και οι Πρόδρομοί του*. Μετ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2006.
 51. Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. London: MIT Press, 1986.
 52. Le Corbusier. *Για μια αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Εκκρεμές, 2004.
 53. Lévi-Strauss, Claude. "The Structural Study of Myth.", *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium, Oct. - Dec., 1955.
 54. Lijster, Thijs. "The interruption of myth: Walter Benjamin's concept of critique.", *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
 55. Nabokov, Vladimir. *Το Μάτι*. Αθήνα: Ερατώ, 1993.
 56. Nietzsche, Friedrich. *Έτσι Μίλησε ο Ζαρατούστρα*. Μετ. Ζήσης Σαρίκας. Πανόπτικον, 2010.
 57. Nietzsche, Friedrich. *Διονύσου Διθύραμβοι*. Μετ. Γιάννης Καμπύσης. Αλεξάνδρεια: Γράμματα, 1917.
 58. Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, No. 26, *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. California: University of California Press, 1989.

59. Pearce, Susan M. *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές*. Επιμ. Λία Γυιόκα. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 2002.
60. Van Alphen, Ernst. "The Gesture of Drawing", *Gestures of Seeing in Film, Video and Drawing*. Επιμ. Asbjørn Grønstad, Henrik Gustafsson, Øyvind Vågnes. UK: Routledge, 2016.

Κατάλογος Εικόνων

Μέρος Πρώτο

The Castle of the Pyrenees, Rene Magritte. Original Title: Le Chateau de Pyrenees, 1959. Oil on Canvas, 200x145cm, Israel Museum, Jerusalem, Israel. (Πηγή: wikiart.org) 26

Ερεχθείας

1. Dionysos, André Masson. L'œuvre Dionysos, 1936. 48x35,5cm, Musée national d'art moderne, Paris. (Πηγή: <https://www.centrepompidou.fr/fr>) 27

2. Από την ενότητα Αττικά (1930 - 1950), Δημήτρης Πικιώνης. Μελάνι, Μουσείο Μπενάκη. (Πηγή: <http://oldwww.benaki.gr/>) 30

3. Από την ενότητα Αττικά (1930 - 1950), Δημήτρης Πικιώνης. Μελάνι, Μουσείο Μπενάκη. (Πηγή: <http://oldwww.benaki.gr/>) 30

Το Όνομα

1. Ερέχθειο, Robert McCabe. Χρονογραφία – Εκθεση για τα 180 χρόνια (1837 – 2017) της Αρχαιολογικής Εταιρείας. (Πηγή: *Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία*) 38

2. Ερέχθειο, κάτοψη. (Πηγή: Αρχαιολογία της πόλης των Αθηνών. <http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/>) 43

3. Ερέχθειο, δυτική όψη. (Πηγή: Αρχαιολογία της πόλης των Αθηνών. <http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/>) 43

4. Σχέδιο εγκατάστασης των αρχαϊκών γλυπτών στο Εριχθόνειο Μουσείο (Πηγή: αρχείο του Χρ. Παπούλια - Υπερτόπος, Εκδόσεις Futura) 46

Μέρος Δεύτερο

The Garden of Earthly Delights, Triptych, Hieronymus Bosch, 1490-1510. Oil on oak panel, 220x389cm, Museo del Prado, Madrid, Spain. (Πηγή: <https://www.museodelprado.es/en>) 50

Apparatus

1. No. 5, Ten Etchings, Britta Huttenlocher. 10 dry points, 52x48cm, Galerie Hein Elferink, Netherlands. (Πηγή: <http://www.heinelferink.nl/>) 52

2. No. 7, Ten Etchings, Britta Huttenlocher. 10 dry points, 52x48cm, Galerie Hein Elferink, Netherlands. (Πηγή: <http://www.heinelferink.nl/>) 52

3. No. 8, Ten Etchings, Britta Huttenlocher. 10 dry points, 52x48cm, Galerie Hein Elferink, Netherlands. (Πηγή: <http://www.heinelferink.nl/>) 52

4. No. 10, Ten Etchings, Britta Huttenlocher. 10 dry points, 52x48cm, Galerie Hein Elferink, Netherlands. (Πηγή: <http://www.heinelferink.nl/>) 52

5. Διαγραμματική αναπαράσταση του Foucault. (Πηγή: Αρχείο Foucault - Φουκώ, G. Deleuze, Εκδόσεις Πλέθρον) 58

7. L'Atelier du peintre, Gustave Courbet, 1854-1855. Oil on canvas, 361x598cm, Musée d'Orsay, Paris, France. (Πηγή: <https://www.musee-orsay.fr/>) 60

Αποθαλασσία

1. Στιγμιότυπο της τελεταίας σκηνης από το Underground, σε σκηνοθεσία Emir Kusturica, 1995. 65

2. Ο Michel Foucault στην Goutte d'Or στο Παρίσι το 1971. (Πηγή: εξώφυλλο στο βιβλίο "Σκηνή" - Γιώργος Βέλτσος, από τις εκδόσεις Πλέθρον) 70
3. Σκίτσο του Le Corbusier από την επίσκεψη του στην Ακρόπολη το 1911. ο Le Corbusier στην Ακρόπολη (1911) (Πηγή: Le Corbusier between sketches. A graphic analysis of the Acropolis sketches - S. Harris, doi: <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.911>) 73
4. Η Ελλάδα των τριών κόσμων, Φώτης Κόντογλου, 1933. Ελαιογραφία σε μουσαμά, 31,5x43cm, Παράρτημα Κέρκυρας της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου. (Πηγή: <http://corfu.nationalgallery.gr/>) 76
5. Τα μαύρα παλτό του Γιάννη Κουνέλλη, Untitled 2010. Γκαλερί Sprovieri, Ambika p3, University of Westminster London. (Πηγή: <https://www.sprovieri.com/>) 80

Μέρος Τρίτο

- Σκηνή από την ταινία Zerkalo (The Mirror) σε σκηνοθεσία: Andrei Tarkovsky, 1975. 88

Ο Αρχιτέκτονας

1. Εριχθόνειο Μουσείο, κάθετες τομές (Πηγή: αρχείο του Χρ. Παπούλια - Υπερτόπος, Εκδόσεις Futura) 90
2. Σχέδια του Χρ. Παπούλια από την έκθεση: 1966, *A Child's Attic and other Antics*. Γκαλερί Ρεβέκκα Καμχή, Μεταξουργείο. (Πηγή: <https://www.rebeccacamhi.com/el/>) 94
3. Lascaux Cave, Buffalos, horses and deer, τοιχογραφία παλαιολιθικής εποχής. Montignac, France. Part of Prehistoric Sites and Decorated Caves of the Vézère Valley. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux>) 97
4. Αρχαιολογικές τομές της ανασκαφής του 19^{ου} αιώνα (Πηγή: αρχείο του Χρ. Παπούλια - Υπερτόπος, Εκδόσεις Futura) 100
5. Ταφικό μνημείο στη Δειβαδιά, Ελλάδα, Χρ. Παπούλιας. (Πηγή: αρχείο του Χρ. Παπούλια) 103
6. Ταφικό μνημείο στη Δειβαδιά, Ελλάδα, Χρ. Παπούλιας. (Πηγή: αρχείο του Χρ. Παπούλια) 103
7. Εριχθόνειο Μουσείο, αρχικό σκίτσο (Πηγή: αρχείο του Χρ. Παπούλια - Υπερτόπος, Εκδόσεις Futura) 107
8. Η ρωσίδα χορεύτρια Elizaveta "Lila" Nikolska στον Παρθενώνα. Αθήνα, Νοέμβριος 1930. Έλλη Σεραϊδάρη-Σουγιουλτζόγλου (Nelly's), Μουσείο Μπενάκη. (Πηγή: <https://www.benaki.org/>) 110
9. Κάτοψη του βράχου της Ακρόπολης, δεξιά το υπάρχον μουσείο. (Πηγή: αρχείο του Χρ. Παπούλια - Υπερτόπος, Εκδόσεις Futura) 111
10. Εριχθόνειο Μουσείο, κάτοψη οροφής. (Πηγή: αρχείο του Χρ. Παπούλια - Υπερτόπος, Εκδόσεις Futura) 111
11. Εριχθόνειο Μουσείο, κάτοψη εσωτερικού. (Πηγή: αρχείο του Χρ. Παπούλια - Υπερτόπος, Εκδόσεις Futura) 111
12. The Entombment of Christ, Michelangelo Merisi da Caravaggio. Original title: Depositione, 1602-1604. Oil on canvas, 300x203cm, Pinacoteca Vaticana, Vatican City. (Πηγή: <http://www.museivaticani.va/>) 118

Επίλογος

1. Ο Michel Foucault στο Ιράν κατά την Ιρανική επανάσταση 1978-1979. (Πηγή: Foucault and the Iranian revolution: Gender and the seductions of Islamism. University of Chicago Press, 2010.) 127
2. Ο Χρήστος Παπούλιας στο σπίτι-γραφείο του στα Αναφιώτικα, Αθήνα 1999. Φωτογραφία: Σπ. Σταβέρης. (Πηγή: www.lifo.gr) 128

Η ΤΟΜΗ

Διερεύνηση της έννοιας του τόπου

στα ομώνυμα έργα των Michel Foucault & Χρήστου Παπούλια - Ετεροτοπίες & Υπερτόπος

Συχνά, η νεωτερικότητα χαρακτηρίζεται ως συνείδηση της ασυνέχειας. Αυτή η ρήξη (πρώτη ερμηνεία του τίτλου) με το συνεχές του χρόνου, αποτέλεσε τη βάση για μια ενδελεχή παρατήρηση του παρόντος, που με την σειρά της αποτελεί ικανή συνθήκη μετασχηματισμού, ενός τρόπου σκέψης, μιας μεθόδου, των εργαλείων και των μηχανισμών του λόγου (discours), όπου λόγος είναι το πλαίσιο του διανοητού – της συνείδησης, ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τα πράγματα. Ο μοντερνισμός αυτοπροσδιορίζεται ως επίπονη επεξεργασία του παρόντος, που δεν σχετίζεται με την ανακάλυψη μιας κρυμμένης αλήθειας, ως απόρροια ενός ιστορικού γίνεσθαι, αλλά με την επινόηση ή επανερμηνεία του ίδιου.

Εκκινώντας από αυτή τη στάση, η ερευνητική εργασία αντλεί από το έργο του Foucault, τον μηχανισμό (apparatus) σκέψης και άρα τη μεθοδολογία που αυτή θα διατρέξει για να καταλήξει στην προς διαχείριση έννοια του τόπου, και την εκδίπλωση των αρχών και των συνεπειών ενός αυτόχθονου μετασχηματισμού του ίδιου, ως έτερος και υπερ τόπος.

Πεδίο - τόπος προς διερεύνηση, θα αποτελέσει η ίδια η γραφή των υποκειμένων, (Michel Foucault - Χρήστος Παπούλιας) όπως προκύπτει από το αλληλό-παρατιθέμενο έργο τους.

Η τομή, είτε αυτή αποτελεί ερμηνευτικό εργαλείο, μέσω μιας αρχαιολογίας της γνώσης, είτε προθετική χειρονομία χωροθεσίας (δευτέρα ερμηνεία του τίτλου) του εριχθόνειου μουσείου, αποτελεί κοινό έδαφος των δύο (τρίτη ερμηνεία του τίτλου), και θα προσεγγιστεί ως οριακή κατάσταση, ως κατώφλι προς μια ετεροτοπολογία για την συστηματική περιγραφή «διαφορετικών» χώρων, «άλλων» τόπων, με την έννοια ενός είδους αμφισβήτησης, τόσο μυθικής όσο και πραγματικής του χώρου στον οποίο ζούμε (ετεροτοπίες). Νοητικός ή και γλωσσικός τόπος, αλλά ταυτόχρονα και υλικός, τόσο η ετεροτοπική όσο και η υπερτοπική προσέγγιση αποτελεί περισσότερο μια κίνηση, ένα πέρασμα προς το διαφορετικό, το μη κανονικό, παρά μια παγιωμένη τελεολογική κατάσταση.

Η ερευνητική εργασία φιλοδοξεί να λειτουργήσει ως διάγραμμα, μια μηχανή που κάνει τους άλλους (τα άλλα) να μιλούν, όχι για να αναπαραστήσει αλλά για να μετασχηματίσει το ήδη αναπαριστώμενο, σαν μια υπέρθεση χαρτών ή λόγων που θα καταστήσει ορατό αυτό που είναι αόρατο, μόνο και μόνο επειδή βρίσκεται πολύ στην επιφάνεια των πραγμάτων.

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Πολυτεχνική Σχολή
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ιωάννινα 2020