

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΣΚΟΤΕΙΝΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ερευνητική Εργασία | Νίκη Θεοδωρακοπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής: Ανδρέας Νικολοβγένης
Σύμβουλος: Αριστοτέλης Δημητρακόπουλος

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΟ ΕΤΟΣ 2021-2022



Abstract

Στην παρούσα εργασία αναλύεται η έννοια της σκοτεινής αρχιτεκτονικής, νοούμενη με θετικό πρόσημο ως δυνατότητα, ενώ τονίζεται η σημασία της φαντασίας ως γενεσιουργός δύναμη και του τερατουργήματος ως ευκαιρία.

In this paper, the concept of dark architecture is analyzed, understood with a positive sign as a possibility, while the importance of the imagination as a generative force and the monstrosity as an opportunity is emphasized.

Περίληψη

Η αρχιτεκτονική είναι δέσμια του καθωσπρεπισμού, μη ανεξάρτητη, αντιλαμβανόμενη συχνά ως απλός πάροχος υπηρεσιών ή ως υποχθόνιο όργανο επιβολής και ανάδειξης της εξουσίας, με στόχο την προπαγάνδα και τη χειραγώγηση του πλήθους, αποτελώντας φορέα ιδεολογίας. Ο αρχιτέκτονας χρειάζεται χρήματα και δύναμη για να ασκήσει το επάγγελμά του. Για να υλοποιηθεί το έργο του απαιτείται ένας πελάτης, ο οποίος συχνά τον μετατρέπει σε μέσο έκφρασης της εξουσίας. Παράλληλα, ο αρχιτέκτονας ποθεί την ικανοποίηση της ματαιοδοξίας του μέσα από το έργο του, ταυτόχρονα όμως έχει το βάρος της ευθύνης απέναντι στο κοινωνικό σύνολο που τον επιβαρύνει, τον κατευθύνει και τελικά τον προσδιορίζει. Στην πραγματικότητα δύσκολα μπορεί να προβλέψει πως θα εξελιχθεί το δημιούργημά του πέρα από τα σχέδια και πέρα από την κατασκευή του. Η σχέση του αρχιτέκτονα με το αρχιτεκτονικό του κτισμένο, ορίζεται ως μια σχέση εξάρτησης και μίσους. Στη σκοτεινή αρχιτεκτονική η φαντασία έχει καθοριστικό ρόλο. Η επιθυμία βρίσκει μορφή μέσα από τη φαντασίωση, η οποία ανεξαρτήτως προσήμου, αποτελεί κινητήρια δύναμη και μορφοποιό διεργασία για τη δημιουργία. Ο αρχιτέκτονας παράγει φαντασιώσεις προκειμένου να επανορθώσει ή να αναπλάσει έναν κόσμο ατελή ή ημιτελή. Η αρχιτεκτονική, ως επάγγελμα, προσπαθεί να κρύψει ενοχικά σε μια σοβαροφάνεια μια τερατωδία που αναπόφευκτα υπάρχει. Η σκοτεινή αρχιτεκτονική εντοπίζει στη σκοτεινή πλευρά του ανθρώπινου μυαλού μια ευκαιρία και αντιμετωπίζει το τρομερό ως γενεσιουργό δύναμη. Χρησιμοποιεί τη θεωρία του υψηλού, τη βία και το φόβο για να δημιουργήσει νέες και μοναδικές αρχιτεκτονικές εμπειρίες. Η σύγχρονη κοινωνία ωστόσο εμφανίζεται αρκετά δυσλειτουργική με αυτές τις έννοιες και σταδιακά τις ωθεί στο περιθώριο και τις απαγορεύει. Η σκοτεινή πλευρά της αρχιτεκτονικής έχει διερευνηθεί από τον Giovanni Battista Piranesi, ειδικά μέσα από τη σειρά χαρακτηριστικών "Carceri d'Invenzione", που οδήγησε στον χαρακτηρισμό του ίδιου ως σκοτεινό και πανούργο αρχιτέκτονα. Ο Piranesi χρησιμοποίησε την αμφιβολία, την ασάφεια και τις διφορούμενες έννοιες για να εκφράσει τις απόψεις του, δημιουργώντας το αίσθημα της οικειότητας και ταυτόχρονα του ανοίκειου και τρομερού στα χαρακτηριστικά του, αιχμαλωτίζοντας το κοινό του για τους σκοπούς του.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
Απελευθέρωση της αρχιτεκτονικής από τα δεσμά του καθωσπρεπισμού	
- Η αρχιτεκτονική ακολουθεί την εξουσία	2
- Ο αρχιτέκτονας και ο πελάτης	6
- Το βάρος της κοινωνικής ευθύνης	9
- Αρχιτέκτονας και αρχιτεκτονικό κτισμένο· Μια σχέση εξάρτησης και μίσους	12
- Η φαντασίωση ως γενεσιουργός δύναμη	15
- Το τερατούργημα ως ευκαιρία	17
- Η θεωρία του υψηλού και το στοιχείο της βίας	19
Σκοτεινή Αρχιτεκτονική	
- Η έννοια και η σημασία του φόβου στη δημιουργία	26
- Η σκοτεινή πλευρά της αρχιτεκτονικής	28
- Το σκοτεινό μυαλό του αρχιτέκτονα· Η περίπτωση του Piranesi	33
- Διφορούμενες έννοιες και η αξία της αμφιβολίας	44
Επίλογος	53
Βιβλιογραφία	54

Εισαγωγή

Η αρχιτεκτονική στις μέρες μας δεν δημιουργείται άμεσα από την ανάγκη παροχής στέγης και βιοπορισμού, ούτε ακολουθεί και βασίζεται καθαρά σε λειτουργικούς σκοπούς. Η αρχιτεκτονική φέρει ιδέες και αποτελεί δύναμη έκφρασης. Τη δύναμη αυτή εκμεταλλεύτηκαν ανά τα χρόνια ελίτ ανθρώπων και απολυταρχικά καθεστώτα, για να προβάλλουν τον ύποπτο ναρκισσισμό τους, την ιδεολογία τους και να προπαγανδίσουν τα πλήθη. Ο Bernard Tschumi τονίζει πως «οι αρχιτέκτονες δεν θεώρησαν ποτέ το κατασκευασμένο κτίριο σαν τον ένα και μοναδικό στόχο της τέχνης τους. Έχουν ενδιαφερθεί επανειλημμένως για την ιδέα της εκπλήρωσης ιδεολογικών και φιλοσοφικών λειτουργιών όσον αφορά στην αρχιτεκτονική.»¹ Η αρχιτεκτονική εμφανίζει συχνά ιδεολογικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις και μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο συζήτησης, αμφισβήτησης και μετασχηματισμού. Ωστόσο διακατέχεται από μια σοβαροφάνεια, που ενδελεχώς αποκρύπτει οποιαδήποτε απόκλιση και τερατοουργία υπάρχει, καθώς η εσωτερη ταυτότητα της δεν αντανακλά μόνο ένα όραμα αισθητικό ή ηθικοπλαστικό. Το τερατούργημα μπορεί να αποτελέσει ευκαιρία, ακόμα και ικανοποίηση ενός καταπιεσμένου ενστίκτου του ανθρώπου για ελευθερία, σύμβολο εναντίωσης στις κοινωνικές επιταγές και απελευθέρωση από τα δεσμά του καθωσπρεπισμού. Η αρχιτεκτονική θέτει όρια και κανόνες εμποδίζοντας την αχαλίνωτη φαντασία και δημιουργία. Η χρήση αρχικώς νοούμενων αρνητικών εννοιών όπως του σκοταδιού, της βίας, του φόβου, του ανοίκειου, του τρομερού μπορεί να οδηγήσει στο σχεδιασμό καινοτόμων αρχιτεκτονικών εμπειριών και να προκαλέσει μια στιγμή προβληματισμού. Η αρχιτεκτονική θεωρία όμως απαγορεύει τη χρήση των παραπάνω εννοιών, εμποδίζοντας την αναζήτηση ενός χώρου, πέρα από το σωστό και το λάθος, πέρα από αυτό που αναμένεται και εγκρίνεται, που ίσως έχει σημασία να βρεθεί. Η σκοτεινή αρχιτεκτονική λειτουργεί ως παράθυρο σε όσα η κοινωνία, πολλές φορές υποκριτικά και συμφεροντολόγα, απαιτεί να παραμείνουν κρυφά και περιθωριοποιημένα, ενώ εκφράζει το φόβο απουσίας νοήματος και απώλειας περιεχομένου της αρχιτεκτονικής και την κατάληξη της ως αχρεία εκδοχή βιοπορισμού. Είναι η προσπάθεια σχεδιασμού και δημιουργίας χώρων, εκτός των κανόνων των συνηθισμένων χώρων, με σκοπό τη δημιουργία νέων ασυνήθιστων χώρων και αρχιτεκτονικών εμπειριών που προκύπτουν από τη θετικώς νοούμενη δημιουργική εξαχρέωση.

¹ Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 33.

Απελευθέρωση της αρχιτεκτονικής από τα δεσμά του καθωσπρεπισμού

Η αρχιτεκτονική ακολουθεί την εξουσία

Η αρχιτεκτονική ανέκαθεν αποτελούσε την καλύτερη έκφραση των ιδεωδών της εκάστοτε κοινωνίας. Τα πολιτικά συστήματα και καθεστώτα, τόσο στο μακρινό όσο και στο πρόσφατο παρελθόν, έχουν χρησιμοποιήσει την αρχιτεκτονική, τον πολεοδομικό σχεδιασμό και την κατασκευή μνημείων, για να αναδείξουν τη δύναμη και να προβάλουν την ιδεολογία τους. Η αρχιτεκτονική χρησιμοποιήθηκε ανά καιρούς για την ανάδειξη της πολιτικής και θρησκευτικής εξουσίας αλλά και για την προπαγάνδα και χειραγώγηση του πλήθους, αποτελώντας φορέα ιδεολογίας αλλά και συνιστώσα κοινωνικής συγκρότησης. Ο Foucault τονίζει πως «το να κυβερνάς σημαίνει να ελέγχεις το πιθανό πεδίο δράσης των άλλων. Ο χώρος είναι βασικός σε κάθε μορφή κοινής ζωής, ο χώρος είναι βασικός σε κάθε άσκηση εξουσίας»² και ο Nietzsche αναγνωρίζει ότι οι ισχυρότεροι άνθρωποι ενέπνεαν πάντοτε τους αρχιτέκτονες και ο αρχιτέκτονας επηρεαζόταν πάντα από τη δύναμη. Θεωρούσε ότι η θέληση για δύναμη συνιστά τη μοναδική κινητήρια δύναμη στη ζωή του ανθρώπου και ειδικά του ηγέτη, η οποία αποτυπώνεται παραστατικά στην αρχιτεκτονική καθώς «είναι ένα είδος ευγλωττίας της δύναμης με μορφές, το οποίο άλλοτε πείθει, άλλοτε κολακεύει, άλλοτε απλώς διατάζει».³

Η αρχιτεκτονική ακολουθεί τη δύναμη. Ακολουθεί τις τάσεις και την εξουσία. Τα μεγάλα έργα συχνά προκύπτουν από μεγάλους αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, ελεγχόμενα από μια ελίτ κριτικής επιτροπής, που ορίζει αυστηρά τα όρια του επιτρεπτού, προωθώντας την πολιτική προπαγάνδα. Οι μεγάλοι αρχιτέκτονες αναγκάζονται να είναι συμβατοί με τις εκάστοτε πολιτικές πεποιθήσεις. Για να χτίσουν κάτι μνημειώδες πρέπει να εξυπηρετήσουν την εξουσία. Οι κυρίαρχες δομές εξουσίας πάντοτε αξιοποιούσαν προς όφελος τους την αρχιτεκτονική, την τέχνη, αλλά και κάθε άλλη δημιουργική δράση. «Η σύγχρονη αρχιτεκτονική μετατοπίστηκε σταδιακά από το ανθρωποκεντρικό και κοινωνικό πεδίο δράσης της, σε εκείνο ενός κατευθυνόμενου και υπέρ-προβαλλόμενου, από ισχυρές εξουσιαστικές δυνάμεις, πρωταθλητισμού μεταξύ “διεθνών αρχιτεκτονικών αστέρων”».⁴ Η εξουσία της αγοράς προβάλλεται και διαφημίζεται μέσω της αρχιτεκτονικής, εκμεταλλευόμενη ένα εφήμερο αρχιτεκτονικό star system.

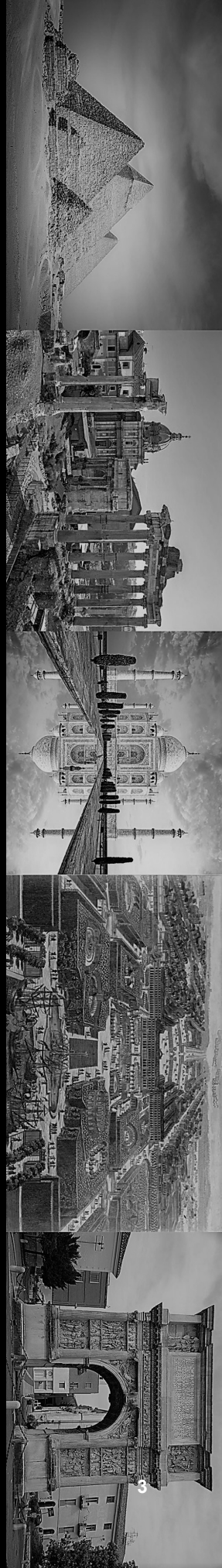
² Michel Foucault, *Foucault and the Politics of Resistance* (Chicago: The university of chicago press, 1996)

³ Φρίντριχ Νίτσε, *Το Λυκόφως των Ειδώλων*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας (Αθήνα: Πανοπτικόν, 2010), 84.

⁴ Τάσος Μπίρης, «Ιδεολογία και ηθική της αρχιτεκτονικής», *Η Καθημερινή*, 05 Οκτ. 2008, 18.



Εικόνα 1. G.A. Harker, Don Quixote fighting windmills, 1910.



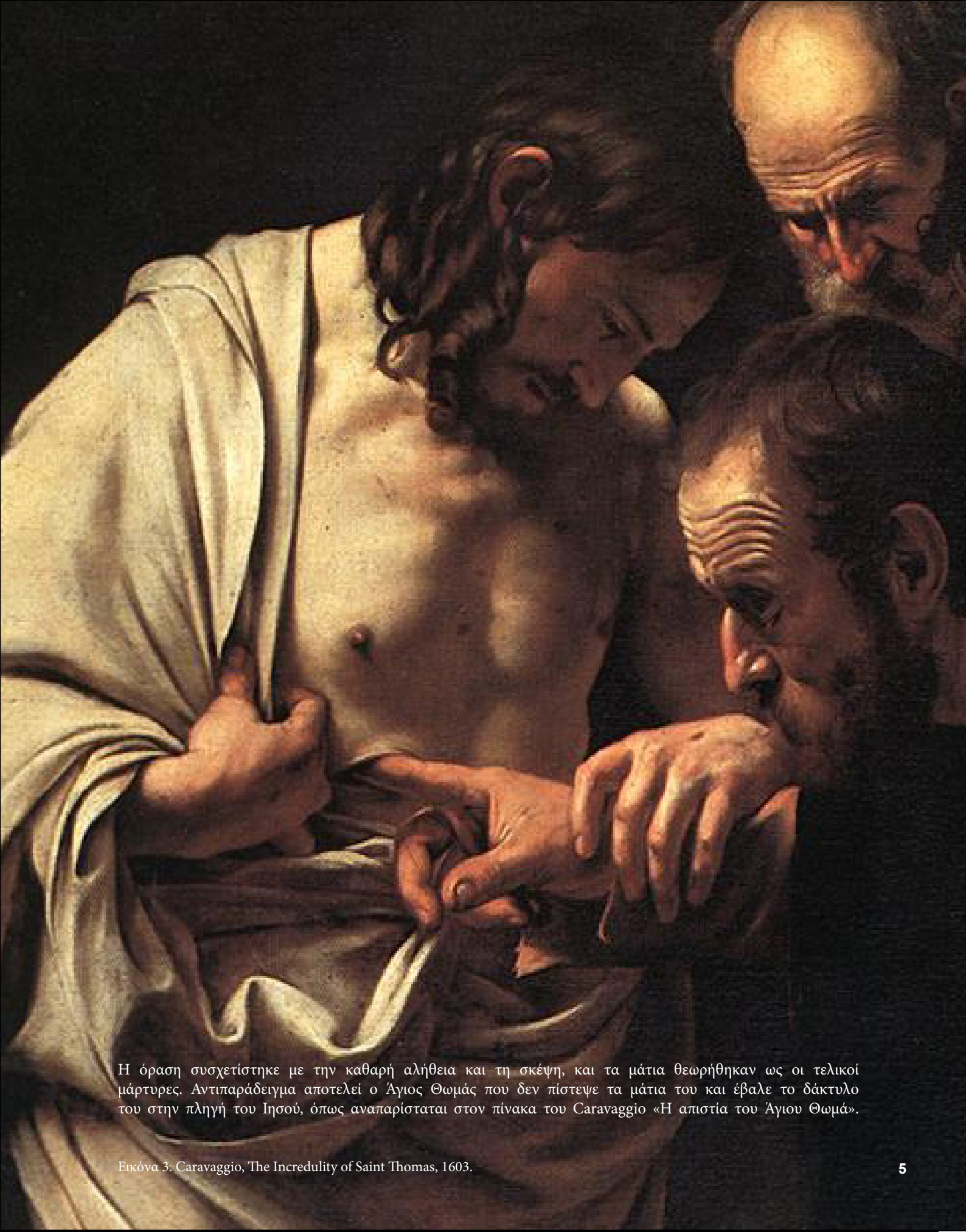
Η σχέση του αρχιτέκτονα με την κοινωνία χρειάζεται άμεσα να αποκατασταθεί, όπως και η αρχιτεκτονική ηθική σε έναν κόσμο κυβερνημένο από την εμπορευματική παραγωγή, όπου το προϊόν ελέγχει τον παραγωγό και τα αντικείμενα είναι ισχυρότερα από τους ανθρώπους. «Εκεί που η αρχιτεκτονική του σήμερα έχει απόλυτα εμπορευματοποιηθεί, το προϊόν της αποτελεί εντολή του παραγωγού, μεγαλοσυμφεροντολόγου επιχειρηματία και το αρχιτεκτονικό έργο αποτελεί αντικείμενο αποανθρωπισμού».⁵ Τα κτήρια ως αντικείμενα συντίθεται για να πωληθούν οπτικά και κατευθύνονται από πολιτικές δυνάμεις και συμφέροντα. Υιοθετώντας τους στόχους αλλά και τους τρόπους παραγωγής της καπιταλιστικής κοινωνίας, η αρχιτεκτονική γίνεται τις περισσότερες φορές και η ίδια εμπόρευμα. Το φαινόμενο της επιφανειακής αντίληψης της αρχιτεκτονικής χαρακτηρίζεται από τον Pallasmaa ως η ηγεμονία της εικόνας.⁶ Τα κτήρια, μετουσιωμένα σε εμπορεύματα, γίνονται αντιληπτά αλλά εκλαμβάνονται ως ασήμαντα. Συνιστούν απλώς αναπαραστάσεις ενός ανθρώπινου μόχθου.



Εικόνα 2. A. Warhol, Campell's Soup I, 1968.

⁵ Νίκος Φιντικάκης, Αντώνης Μαούνης, «Για μια νέα αρχιτεκτονική ηθική», *εφsyn*, 13 Δεκ. 2014.

⁶ Juhani Pallasmaa, *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική 1980 – 2018*, μτφρ. Α. Λαδά και Κ. Ξανθόπουλος (Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021)



Η όραση συσχετίστηκε με την καθαρή αλήθεια και τη σκέψη, και τα μάτια θεωρήθηκαν ως οι τελικοί μάρτυρες. Αντιπαράδειγμα αποτελεί ο Άγιος Θωμάς που δεν πίστεψε τα μάτια του και έβαλε το δάκτυλο του στην πληγή του Ιησού, όπως αναπαρίσταται στον πίνακα του Caravaggio «Η απιστία του Άγιου Θωμά».

Εικόνα 3. Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas, 1603.

Ο αρχιτέκτονας και ο πελάτης

«Η μεγάλη αρχιτεκτονική δεν ήταν ποτέ ασυμβίβαστη με τον δεσποτισμό, και οι ηθικές και πολιτικές αξίες της δημοκρατίας ανήκουν σε μια σφαίρα που είναι πολύ διαφορετική και πολύ μακριά από την καλλιτεχνική αριστεία»⁷ *Luis Fernández-Galiano*

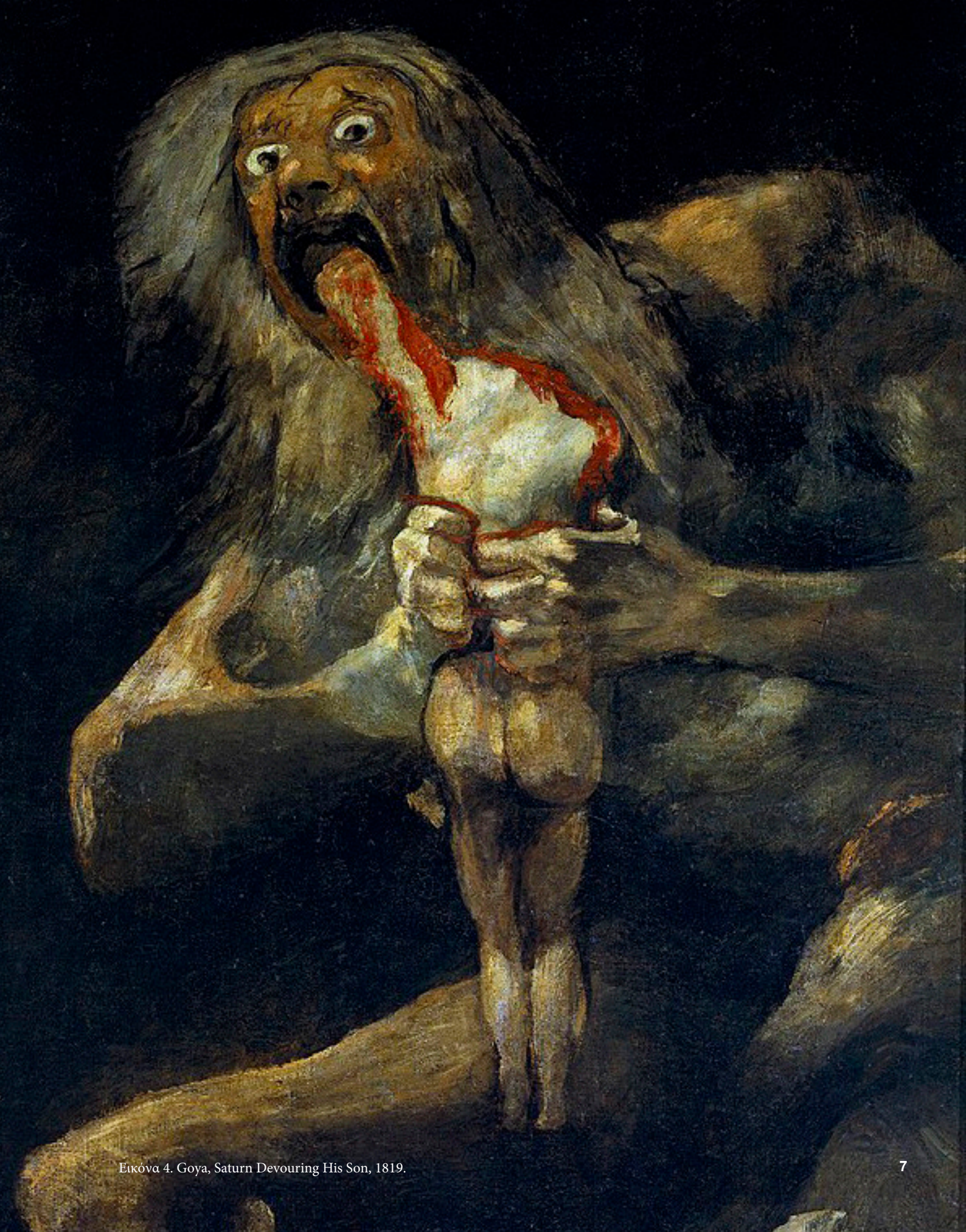
Η δημιουργία μεγάλων και μοναδικών αντικειμένων στην αρχιτεκτονική συνεπάγεται πάντα απόλυτη δύναμη. Μόνο όσοι έχουν απόλυτη ισχύ μπορούν να τα δημιουργήσουν. Οι αρχιτέκτονες χρειάζονται χρήματα και δύναμη για να συνειδητοποιήσουν τον εαυτό τους και να ασκήσουν το επάγγελμά τους. Στις περισσότερες περιπτώσεις για να μπορέσει η αρχιτεκτονική να πραγματοποιηθεί και να υλοποιηθεί απαιτείται ένας πελάτης, ένας πάτρωνας. Ο πελάτης μπορεί να βάλει αυτόματα τον αρχιτέκτονα σε μία θέση άσκησης κοινωνικής πολιτικής και να τον μετατρέψει σε μέσο έκφρασης πολιτικής και θρησκευτικής εξουσίας. Ο δημιουργός γνωρίζει εκ των προτέρων ότι το έργο του πιθανότατα να αξιοποιηθεί κατά βούληση εκείνου που το αγοράζει. Εάν το έργο έχει γίνει με σκοπό να υπηρετήσει και να στηρίξει συνειδητά το σύστημα εξουσίας, η γνώση αυτή τον ευχαριστεί καθώς επιβεβαιώνει εκείνο που επιθυμεί. Εάν όμως πρόκειται για τη μετουσίωση των φαντασιώσεων και των οραμάτων του καλλιτέχνη για μια ιδανική μορφή της κοινωνίας, τότε γεννά αγωνίες και διλήμματα που τρώνε την ψυχή του. «Αυτή είναι η αντιφατική μοίρα της δημιουργίας. Η σκοτεινή πλευρά της τέχνης, που διαχέεται μέσα στη φωτεινή. Είναι η αντίρροπη συζυγία, καταδίκης και ταυτοχρόνως δικαίωσης, της εκ γενετής αντιφατικότητας της.»⁸ Είναι ο λόγος που πολλοί καλλιτέχνες διαφοροποιούν τα έργα τους, σε αυτά που εκφράζουν τις εσωτερικές σκέψεις τους και σε αυτά που ικανοποιούν τις προθέσεις του πελάτη και της κοινωνίας. Ο Goya, παράλληλα με τα έργα που κοσμούσαν τους τοίχους του παλατιού, έκανε κρυφά στην απομόνωση του σπιτιού του, τους δαιμονικούς και στοιχειωμένους “μαύρους πίνακες”, καθρέπτες της ψυχής του, διαποτισμένους από το δράμα της ανθρώπινης ύπαρξης. Οι πίνακες αυτοί διαφοροποιούνται αισθητά από τα υπόλοιπα έργα, έχοντας δημιουργηθεί άνευ παραγγελίας, με πιθανότερη εκδοχή ο καλλιτέχνης να μην είχε την πρόθεση να τους εκθέσει δημοσίως, καθώς όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται «αυτοί οι πίνακες ήταν πιο προσωπικοί από κάθε άλλο που έχει δημιουργηθεί ποτέ στην ιστορία της Δυτικής Τέχνης».⁹

⁷ Luis Fernández-Galiano, “Terragni in Vanishing Point”, *Arquitectura Viva*, 2005, <https://arquitecturaviva.com/articles/terragni-en-punto-de-fuga-0> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Ο Luis Fernández-Galiano είναι Ισπανός αρχιτέκτονας, καθηγητής και συγγραφέας.

⁸ Τάσος Μπίρης, «Η αντιφατική μοίρα της δημιουργίας», *Η Καθημερινή*, 06 Οκτ. 2008, 19.

⁹ Fred Licht, *Goya: The Origins of the Modern temper in Art* (London: Palgrave Macmillan, 1979), 159.



Εικόνα 4. Goya, Saturn Devouring His Son, 1819.

«Η αρχιτεκτονική είναι ένας κλάδος που ασχολείται άμεσα με την επέκταση και τον περιορισμό των ελευθεριών»¹⁰ E. Sean Bailey & Erandi de Silva

Η αρχιτεκτονική χρησιμοποιείται συχνά ως επίδειξη πλούτου των εύπορων κοινωνικών στρωμάτων με αποτέλεσμα να προωθεί την κοινωνική διάκριση. Ο αρχιτέκτονας, πολλές φορές άθελα του, μετατρέπεται σε μέσο έκφρασης της υπάρχουσας κοινωνικής ανισότητας, καθώς το έργο του αποτελεί εν μέρει προβολή των ιδεών και πεποιθήσεων του πελάτη στην κοινωνία. Ο κοινωνικός έλεγχος αποτελεί κεντρικό θέμα του αρχιτεκτονικού επαγγέλματος, η κατανόηση του οποίου, ως επάγγελμα που αντιπροσωπεύει κυρίως «τη δημιουργική ελευθερία προσανατολισμένη προς την τελειότητα των αισθητικών προτύπων και την κατάλληλη έκφραση της τρέχουσας κουλτούρας»¹¹ ενέχει κινδύνους. Ο αρχιτέκτονας μπορεί να παραπλανηθεί και να χρησιμοποιηθεί ασυνείδητα σε ένα ευρύτερο σχέδιο υπονόμησης των κοινωνικών, προσωπικών δικαιωμάτων και της ελευθερίας, την προστασία των οποίων επιχειρούν ή ισχυρίζονται ότι διαφυλάσσουν οι δημοκρατικές κοινωνίες. Η ομορφιά γίνεται φίλτρο απόκρυψης των πιο σκοτεινών προθέσεων.

¹⁰ E. Sean Bailey and Erandi de Silva, *FREE / Architecture on the Loose* (Bi Publications, 2014), 6.

¹¹ Robert Barekowski, «The Dark Side of Architecture. The Power over Space and the Control of Society» (Dissertation, West Pomeranian University of Technology, 2019),34, doi:10.21005/pif.2019.40.A-03

Το βάρος της κοινωνικής ευθύνης

«και οι μεγάλοι συγγραφείς και ποιηταί άμα παρακμάζουν μεταβάλλουν, σιγά-σιγά, το πάθος σε ήθος»¹² Διονύσιος ή Λογγίνος

Η αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα υποφέρει από μια εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στον αισθητικό της εαυτό, που απαιτεί πλήρη ανεξαρτησία και έναν ηθικό, ταγμένο σε μια κοινωνική αποστολή, εαυτό.¹³ Το ατομικό γούστο και η φαντασία δεν θα έπρεπε να θεωρούνται ανήθικα και εσφαλμένα όσον αφορά στο ρόλο τους στη δημιουργία της αρχιτεκτονικής μορφής. Ο αρχιτέκτονας, όπως και κάθε καλλιτέχνης, μπορεί να χρησιμοποιήσει τη δημιουργία του, μέσω της έκθεσης της στην κοινωνία με σκοπό την ικανοποίηση της ματαιοδοξίας του. Ταυτόχρονα όμως έχει το βάρος της ευθύνης απέναντι στο κοινωνικό σύνολο.

Η καλλιτεχνική δημιουργική διαδικασία παρουσιάζεται από τον Freud, ως η μετουσίωση φαντασιώσεων και προκύπτει από την ανάγκη του καλλιτέχνη να ικανοποιήσει τους πόθους και τη ματαιοδοξία του. Χαρακτηριστικά στο βιβλίο του “Ο ποιητής και η φαντασίωση”, γράφει: «Ο δρόμος που οδηγεί από τη φαντασία στην πραγματικότητα είναι ο δρόμος της τέχνης. Ο καλλιτέχνης έχει εξίσου εσωστρεφή φύση και δεν απέχει πολύ από τη νεύρωση. Είναι κάποιος που ωθείται από εξαιρετικά ισχυρές ορμικές ανάγκες· ποθεί την απόκτηση τιμών, δόξας, δύναμης, πλούτου, φήμης και αγάπης από τις γυναίκες, αλλά του λείπουν τα μέσα για να τις ικανοποιήσει. Έτσι, όπως κάθε άλλος με ανικανοποίητους πόθους, απομακρύνεται από την πραγματικότητα και μεταφέρει το ενδιαφέρον του και τη λίμπιντο του στις επιθυμίες των φαντασιώσεων του».¹⁴

Λόγω της αντιπαράθεσης της ματαιοδοξίας του με την κοινωνική του ευθύνη, ο αρχιτέκτονας προσπαθεί να απενοχοποιήσει τις συνθετικές του επιλογές, ώστε τελικώς να ανταποκριθεί ή να αποδεσμευτεί από αυτήν. Οι αρχιτέκτονες που αντιμετωπίζουν το επάγγελμα ως τέχνη και προσωπική έκφραση επηρεάζονται από το άγχος της κοινωνικής ευθύνης και μη έχοντας απόλυτη εμπιστοσύνη στην υποκειμενικότητά τους, νοιώθοντας ότι ενοχοποιεί τις επιλογές τους, αναζητούν το αντικειμενικό μέσω του οποίου θα αποποιηθούν τις ευθύνες. Αν η κοινωνία απορρίψει το έργο τους, δικαιολογούνται προβάλλοντας την ανωτερότητα τους έναντι των συνανθρώπων τους, ρίχνοντας το βάρος στην αδυναμία κατανόησης τους. Η πίστη σε μία Αλήθεια τους επιτρέπει να λειτουργούν με μεγάλη σιγουριά και να εκφράζουν την υποκειμενική τους άποψη σαν να επρόκειτο για την αντικειμενική.¹⁵

¹² Διονύσιος ή Λογγίνος, *Περί ύψους*, μτφρ. Μ. Κοπιδάκης (Ηρακλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1990), 221.

¹³ Ελένη Τάτλα, “Ηθική και Αρχιτεκτονική: Αξιολόγηση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής πρακτικής υπό το πρίσμα της οντολογικής ερμηνευτικής του Hans-Georg Gadamer”, *Χρόνια Αισθητικής* (Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2014)

¹⁴ Sigmund Freud, “Ο ποιητής και η φαντασίωση”, (Αθήνα: Πλέθρον, 2011), 41.

¹⁵ Χρήστος Κρητικός, «Κανόνες και πίστη: Κριτική στο άγχος της ευθύνης του αρχιτέκτονα» (Ερευνητική Εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2013), 26.

Ο αρχιτέκτονας Αριστομένης Προβελέγγιος, πιστός στην αλήθεια του, ενοχοποιεί το “αρχιτεκτονικά ενδιαφέρον” και υποστηρίζει ότι όσο πιο τυπική είναι η αρχιτεκτονική, τόσο λιγότερες τύψεις πρέπει να έχει ο δημιουργός της.

«Δημιουργώντας την αρμονία ο εμπνευσμένος άνθρωπος φέρνει μέσα στην κοινωνία ένα μήνυμα από το Θεϊόν. Όταν ο βέβηλος καταστρέφει την αρμονία, τότε χτυπάει το Θεϊόν καταπρόσωπα. Δεν είναι ένας στεγνός ορθολογισμός, μια πεζότατη προσαρμογή στις οποιοσδήποτε συνθήκες που κατέστρεψε την πνευματικότητα σε όφελος των υλιστικών αναγκών. Χειρότερα πολύ, ένας παραλογισμός, ένας “τερατισμός” με γεννήτορες τη πνευματική και ηθική ανεπάρκεια, είναι οι βασικοί μοχλοί του τωρινού καταστρεπτικού αντιγίνεσθαι.»¹⁶

Στον αντίποδα, η απόρριψη της αντικειμενικότητας και κάθε πιθανότητας ύπαρξης μιας μοναδικής αλήθειας συνοδεύεται από μία αίσθηση απελευθέρωσης. Ο Frank Gehry θα δήλωνε πως «Το πρόβλημα με την αρχιτεκτονική είναι ότι υπάρχουν κανόνες που πρέπει να τηρηθούν, που πρέπει να επανενταχθούν. Αυτό δεν σημαίνει τίποτα, εγώ θα κάνω αυτό που ξέρω να κάνω καλύτερα και θα είναι η αγορά αυτή που θα αποφασίσει εάν είναι καλό ή όχι»¹⁷. Υπό αυτή την οπτική, η δημιουργία ακολουθεί τις προσταγές των τάσεων και την αγορά, ενώ οι φαντασιώσεις του δημιουργού δεν έχουν σημαντικό ρόλο. Η απόρριψη της Αλήθειας προσδίδει απεριόριστη ελευθερία έκφρασης της υποκειμενικότητας παράλληλα όμως, και εφόσον το έργο δεν εξυπηρετεί κάποιον ανώτερο σκοπό, δέχεται άκριτα την επιρροή της αγοράς, που όντας ο πιο ισχυρός πάτρωνας αντιμετωπίζει τον αρχιτέκτονα ως απλό πάροχο υπηρεσιών.

«Πρέπει να φανταστούμε 1.001 ιδέες για την πόλη· πρέπει να λάβουμε παράλογα ρίσκα· πρέπει να τολμήσουμε να μην ασκούμε καθόλου κριτική· πρέπει να καταπίνουμε βαθιά και να παραχωρούμε συγχώρεση αριστερά και δεξιά. Η βεβαιότητα της αποτυχίας πρέπει να είναι το αέριο γέλιου/ οξυγόνο μας· ο εκσυγχρονισμός το πιο ισχυρό μας φάρμακο. Εφόσον δεν είμαστε υπεύθυνοι, πρέπει να γίνουμε ανεύθυνοι.»¹⁸

Ο Rem Koolhaas υποστηρίζει ότι κάθε αρχιτεκτόνημα, αφού απομακρυνθεί ο δημιουργός και προστάτης του, υπόκειται στην εξουσία της κοινωνίας, που σαν τελικός κριτής καλείτε να καθορίσει την αξία και τον τρόπο χρήσης του. Ο αρχιτέκτονας δεν μπορεί πάρα να δεχτεί την απόφαση, αφήνοντας το έργο του στην κρίση της. Η ευθύνη του έτσι μετατρέπεται σε ανευθυνότητα. «Η αναγνώριση της ματαιότητας στην υποστήριξη της αξίας κάθε υποκειμενικότητας, τον απελευθερώνει από την ευθύνη του απέναντι στην κοινωνία, αλλά και απέναντι στη ματαιοδοξία του»¹⁹.

¹⁶ Αριστομένης Προβελέγγιος, *Το Πνεύμα της Πόλης: Δοκίμια Πολεοδομικής Σκέψης 1956-1967* (Αθήνα: έκδοση Αριστομένη Προβελέγγιου, 1974), 44.

¹⁷ Franco La Cecla, *Ενάντια στην Αρχιτεκτονική* (Πάτρα: ΤΟ ΔΟΝΤΙ, 2009), 36.

Δημήτρης Θεοδώρου και Άγγελος Καλογηράτος, “ΑΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ / FRANK OWEN GEHRY / ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ ΣΕ ΕΝΕΣΤΩΤΑ ΧΡΟΝΟ”, *archisearch*, 2012. <https://www.archisearch.gr/student-works/aris-konstantinidis-frank-owen-gehry-taxidi-stin-alitheia-se-enestota-hrono-dimitris-theodoroy-aggelos-kalogiratos-kathigites-p-toyrnikiotis-a-vozani-th-pagonis-e-miha/> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

¹⁸ Ο.Μ.Α., Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S, M, L, XL* (New York: The Monacelli Press, 1995), 969.

¹⁹ Κρητικός, ό.π., 74.

Για να καταφέρει ο αρχιτέκτονας να προβάλει τις φαντασιώσεις του στο δημιούργημα του και ταυτόχρονα να ικανοποιήσει τον πελάτη και την κοινωνία, θα πρέπει να είναι ανεξάρτητος από κάθε αλήθεια και από κάθε προκατάληψη κατά της ύπαρξής της, πιστεύοντας και ευελπιστώντας πως η καλλιτεχνική του ελκρινεία θα είναι αρκετή για να συγκινήσει την κοινωνία. Ωστόσο, πέρα από την πίστη ή την απόρριψη μιας αλήθειας, υπάρχει και η εκδοχή στην οποία ο αρχιτέκτονας παρουσιάζεται ανήμπορος να απαλλαχθεί από τις νομικές και ηθικές ευθύνες και να εκφραστεί, σχεδιάζοντας με πλήρη ελευθερία, καθώς δεν θα μπορέσει ποτέ να υπάρξει ελεύθερος, αλλά πρωταρχικά κατέχεται από την τέχνη του, η οποία τον καταδικάζει να ζήσει μέσα σε αυτή και σαν δαιμόνιο τον ορίζει και τον κατευθύνει.

«Η τέχνη είναι φορέας μιας εσωτερικής τελεολογίας, ενάντια στην οποία η θέληση του ατόμου είναι ανίσχυρη.»²⁰ *Alois Riegl*

²⁰ David Watkin, *Morality and Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 1977), 8.

Ο Alois Riegl ήταν Αυστριακός ιστορικός τέχνης και θεωρείται μέλος της Σχολής Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης.

Αρχιτέκτονας και αρχιτεκτονικό κτισμένο· Μια σχέση εξάρτησης και μίσους

Ο αρχιτέκτονας πολύ δύσκολα μπορεί να προβλέψει τι θα γίνει στην πραγματικότητα και πώς θα εξελιχθεί το κτίριο πέρα από τα σχέδια και πέρα από την κατασκευή του. Ο Franz Kafka σε ένα από τα διηγήματα του, περιέγραψε τη σχέση αυτή του χρήστη με το αρχιτεκτονικό κτισμένο δημιούργημα του ως μια σχέση εξάρτησης και μίσους. Στο “Κτίσμα” βασικός πρωταγωνιστής είναι ένα ζώο-αρχιτέκτονας. Έχοντας μοχθήσει για τη δημιουργία της κατοικίας του, στο διήγημα παρακολουθούμε μια ψυχωτική περιγραφή των σκέψεων του για το έργο του. Ο χώρος και τα υλικά αυτού δεν περιγράφονται άμεσα καθώς αυτό που έχει σημασία είναι τα συναισθήματα και οι εμπειρίες που μπορεί να προσφέρει στον κάτοικο του. Η μορφή του είναι λαβύρινθος. Ο αρχαίος λαβύρινθος και οι σπείρες, θεωρούνται ως οι πρώτες ουτοπικές χωρικές συλλήψεις. Η μορφολογία του λαβύρινθου εκφράζει την παρουσία κάτι ιερού και πολύτιμου στο κέντρο, για την απόκτηση του οποίου απαιτείται μια τελετουργία μύησης. Το μυητικό ταξίδι μέσα στους διαδρόμους αποτελεί σύμβολο του θανάτου του ατόμου και η εύρεση του κέντρου την πνευματική του ανάσταση. Ο λαβύρινθος πληροί όλες τις προϋποθέσεις ώστε να αποτελέσει ένα χώρο όπου ο άνθρωπος μπορεί εν δυνάμει να βρει την απόλυτη πληρότητα.²¹

«Το κτίσμα είναι ταυτόχρονα φωλιά και φυλακή, σωτηρία και καταδίκη, θαυμαστό επίτευγμα και μοιραίο σφάλμα. Ο δημιουργός του, παραπαίοντας μεταξύ ευδαιμονίας και πανικού, εμπλέκεται ολοένα και περισσότερο στους λαβυρινθώδεις διαδρόμους του κτίσματος του»²²

Το διήγημα προβάλλει πως το άγχος και ο φόβος του ζώου για το δημιούργημα του, λόγω της εμμονής του με έναν αόρατο εχθρό, μετατρέπει όλα τα πλεονεκτήματα της φωλιάς σε εφιάλτη και το αποξενώνει τελικά από αυτή. Παρότι το Κτίσμα μένει ίδιο, τα αισθήματα του χρήστη το μετατρέπουν σε κάτι τελείως διαφορετικό.

«... Μια απόλυτη αναστροφή των συνθηκών στο κτίσμα, ο μέχρι τώρα τόπος κινδύνου έγινε τόπος γαλήνης, η κεντρική πλατεία όμως παρασύρθηκε από τους θορύβους του κόσμου και τους κινδύνους του. Ακόμα χειρότερα, και εδώ δεν υπάρχει στην πραγματικότητα γαλήνη, τίποτα δεν άλλαξε εδώ, είτε ήσυχα είτε με φασαρία ο κίνδυνος караδοκεί πάνω από τα βρύα όπως και παλαιότερα, αλλά εγώ έχω γίνει αναίσθητος απέναντι του, τόσο πολύ με απασχολεί το σφύριγμα στους τοίχους μου....»²³

²¹ Ματίνα Γαλάτη, «Η χωρική γεωγραφία του Θανάτου. Το ζήτημα του Ορίου.» (Ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, 2012), 113.

²² Franz Kafka, *Το κτίσμα*, μτφρ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη (Αθήνα: Άγρα, 2018)

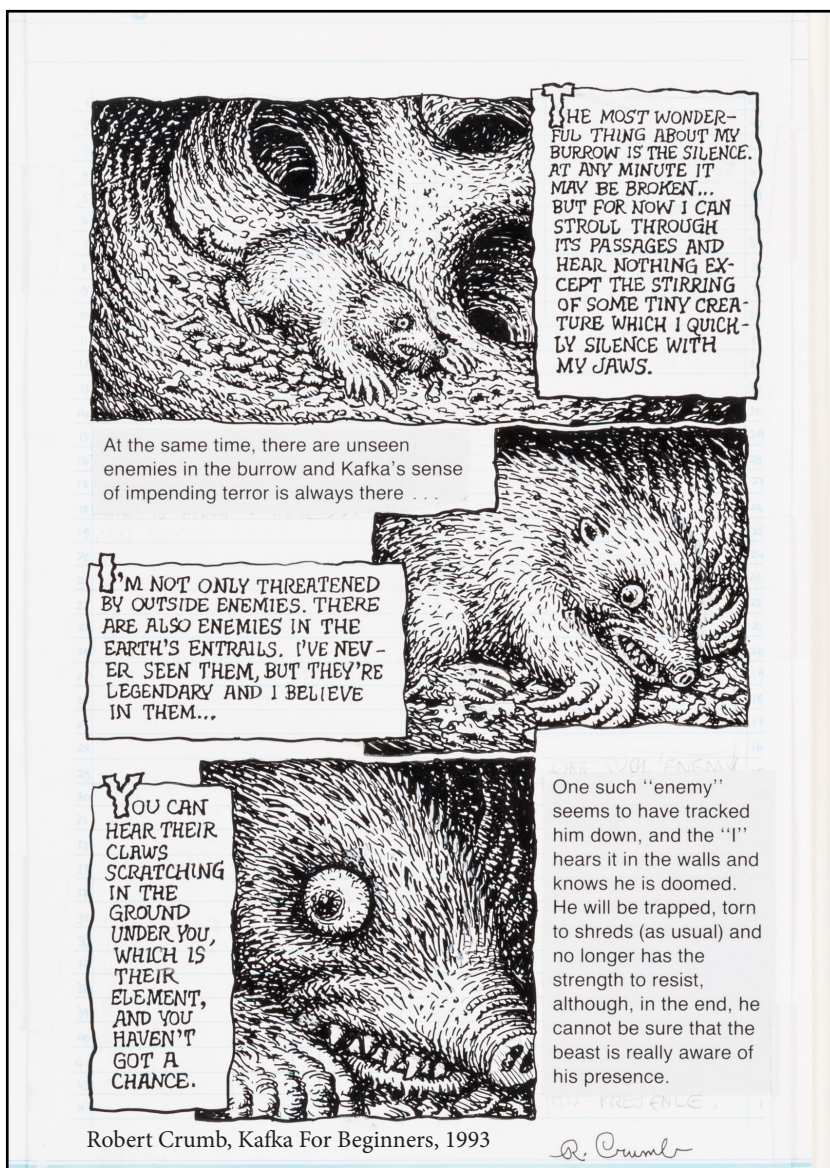
²³ Kafka, *ό.π.*, 53.



Εικόνα 5. Allison Moore, The Burrow, 2014.

«... Αυτονόητο είναι πως ακριβώς ως ιδιοκτήτης αυτού του μεγάλου, ευάλωτου έργου, είμαι απροστάτευτος απέναντι σε κάθε κάπως πιο σοβαρή επίθεση, η ευτυχία της ιδιοκτησίας του με κακόμαθε, το ευάλωτο του κτίσματος με έκανε κι έμένα ευάλωτο, οι πληγές του με πονούν σαν να ήταν δικές μου...»²⁴

Μέσα από το διήγημα ο αρχιτέκτονας αναζητάει την ταυτότητα του, ανασυστήνοντας από την αρχή τι ακριβώς είναι αυτό που τον κάνει να στέκεται παντοδύναμος και ταυτόχρονα απόλυτα επιφυλακτικός απέναντι στο έργο του.



Στο "Κτίσμα" το ζώο - αρχιτέκτονας αποκτά τόσο εμμονή με το έργο του, που για να χτίσει το πιο ασφαλές λαγούμι θυσιάζει τη δική του ασφάλεια.

²⁴ Kafka, ό.π., 57.

Η φαντασίωση ως γενεσιουργός δύναμη

«Μέσα από τη φαντασίωση βρίσκει μορφή η επιθυμία, σημαίνονται και επενδύονται τα πράγματα του κόσμου. Ο αρχιτέκτονας παράγει φαντασιώσεις προκειμένου να επανορθώσει ή να αναπλάσει έναν κόσμο ατελή ή ημιτελή. Σε κάθε ψυχή αρχιτέκτονα, εν αρχή είναι πάντα ορισμένα ερείπια.»²⁵ Νίκος Σιδέρης

Η φαντασία αποτελεί δραστηριότητα της ψυχής, ελεύθερη να κάνει ό,τι θέλει, να φτάνει όπου θέλει χωρίς περιορισμούς και έχει τη δυνατότητα, μην καταλύοντας έμπρακτα τα δεσμά της ανθρώπινης κατάστασης, να ψάχνει την απόλαυση στους μεταφορικούς της κόσμους. Ο Buñuel είχε κάποτε πει «κάπου ανάμεσα στην τύχη και το μυστήριο βρίσκεται η φαντασία, το μόνο πράγμα που προστατεύει την ελευθερία. Η φαντασία είναι ελεύθερη, ο άνθρωπος όμως όχι».²⁶ Ο άνθρωπος είναι δέσμιος, αλυσοδεμένος με τον φόβο του. Για να μπορέσει να σπάσει τα δεσμά θα πρέπει πρώτα να αποδεχτεί την κατάσταση αυτή. Όλες οι μεγάλες παρουσίες στην ιστορία της αρχιτεκτονικής και της τέχνης άγγιξαν τα εκάστοτε όρια της τέχνης τους, ήρθαν αντιμέτωπες με την αμφιβολία, την αβεβαιότητα και την άγνοια, το φρικτό, το άκοσμο, το αποτρόπαιο. Η Τέχνη είναι πέραν του καλού και του κακού. Δεν υπάρχουν καλές και κακές φαντασιώσεις. Η φαντασίωση, ανεξαρτήτως προσήμου, μπορεί να αποτελέσει κινητήρια δύναμη και μορφοποιό διεργασία για τη δημιουργία.²⁷ Μάλιστα η ιστορία έχει δείξει πως οι πιο ακραίες, φαντασιώσεις οδηγούν τελικά στην πιο όμορφη εμπειρία, μέσω της κάθαρσης, της λύτρωσης της ψυχής. Η μεγάλη τέχνη σπάνια ξεκινά από “καλές φαντασιώσεις”. Για παράδειγμα, η αρχαία τραγωδία, που θεωρείτε ύψιστη μορφή τέχνης, βασίζεται σε μια ακραία ανθρώπινη κατάσταση, που συνήθως καταλήγει στην καταστροφή. Η φρίκη εξημερώνεται μέσα στην τέχνη. Το ακρότατο και το αδιανόητο καθίσταται οικείο. Ο Tschumi υποστηρίζει πως το αρχιτεκτονικό έργο πρέπει να μπορεί να αποσταθεροποιήσει τον κόσμο, όντας ανησυχητικό ανοίκειο και ταυτόχρονα σαγηνευτικό.²⁸

Ο “σκοτεινός” φιλόσοφος Ηράκλειτος στην αρμονία των αντιθέτων, υποστηρίζει πως η ενότητα συγκροτείται από αντίρροπες τάσεις, το αντίθετο συγκλίνει, και απ' τις διαφορές γεννιέται η πιο όμορφη αρμονία. Η μόνιμη αντιπαράθεση κάθε όψης της πραγματικότητας με την αντίθετη της, γεννά μια ισορροπία που δεν επιτρέπει σε κανένα στοιχείο να καταχραστεί αδικώς τα άλλα. «Οὐκ ἔμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφὸν ἔστιν ἔν πάντα εἶναι»²⁹ Τα πράγματα που συγκεντρώνονται μαζί είναι ολόκληρα και ταυτόχρονα δεν είναι, ενώνονται και χωρίζονται, σε αρμονία και εκτός αρμονίας· ένα πράγμα προκύπτει από όλα τα πράγματα και όλα τα πράγματα προκύπτουν από ένα πράγμα.

²⁵ Νίκος Σιδέρης, *Αρχιτεκτονική και Ψυχανάλυση: Φαντασίωση και Κατασκευή* (Αθήνα: Futura, 2006)

Ο Νίκος Σιδέρης είναι ψυχίατρος, ψυχαναλυτής, συγγραφέας, μεταφραστής και ποιητής.

²⁶ Tomás Pérez Turrent, *Buñuel por Buñuel: Entrevistas y conversaciones con Luis Buñuel* (Spain: Plot Ediciones, 1933), 32.

²⁷ Σιδέρης, ό.π.

²⁸ Μέμος Φιλιππίδης, “Ο αρχιτέκτονας Bernard Tschumi”, *greekarchitects.gr*, 2007, <https://www.greekarchitects.gr/αφιερώνματα/ο-αρχιτέκτονας-bernard-tschumi-id1244> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022

²⁹ Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 9η εκδ. (Βερολίνο, 1960)

«Οι μάσκες σχετίζονται με την απόκρυψη των χαρακτηριστικών και την ελευθερία ή και την ασυδοσία που πηγάζει από την ανωνυμία»
Αρίστος Γιαννόπουλος



Το τερατούργημα ως ευκαιρία

Η αρχιτεκτονική, ως επάγγελμα, προσπαθεί να κρύψει ενοχικά σε μια σοβαροφάνεια μια τερατωδία που αναπόφευκτα υπάρχει, καθώς πέρα από την κοινότυπη προσέγγιση νοηματοδότησης της, η εσώτερη ταυτότητα της δεν αντανακλά μόνο ένα όραμα ηθικοπλαστικό.

«Θα χρειαζόταν ένα είδος εξαισίας κακίας, μια εσχάτη κακοβουλία της γνώσης η οποία θα είχε αυτοσυνειδησία και η οποία ανήκει στη μεγάλη υγεία»³⁰

Ο Nietzsche εντοπίζει στη σκοτεινή πλευρά του ανθρώπινου μυαλού μια ευκαιρία, δυνατότητα. Στη Γενεαλογία της Ηθικής, αναφέρεται σε μια πολεμική που αξιώνει τον κίνδυνο και τον πόνο, ως απότοκο της “κακής συνείδησης”, νοούμενη με θετικό πρόσημο, ως αντίκυπο ενός καταπιεσμένου ενστίκτου του ανθρώπου για ελευθερία.

Ο Tafuri στο κείμενο του “The Wicked Architect”, γράφει:

Και δεν αποκαλύπτει η επιγραφή του Piranesi, παρμένη από τον Σαλλούστιο, στην κορυφή της τελευταίας fantasia του Parere - "Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam" – ίσως το πάθος αδυνασίας³¹ που συγκαλύπτεται από τους «καθώς πρέπει φιλοσόφους»; Ο Piranesi παρουσιάζεται έτσι ως «μοχθηρός αρχιτέκτονας», ο οποίος, μέσω του ανοσιουργήματος της μαρτύρας του, αποκαλύπτει τις ρωγμές που καταστέλλονται ενοχικά από μια αποκλίνουσα δεινότητα και πειθαρχία.³²

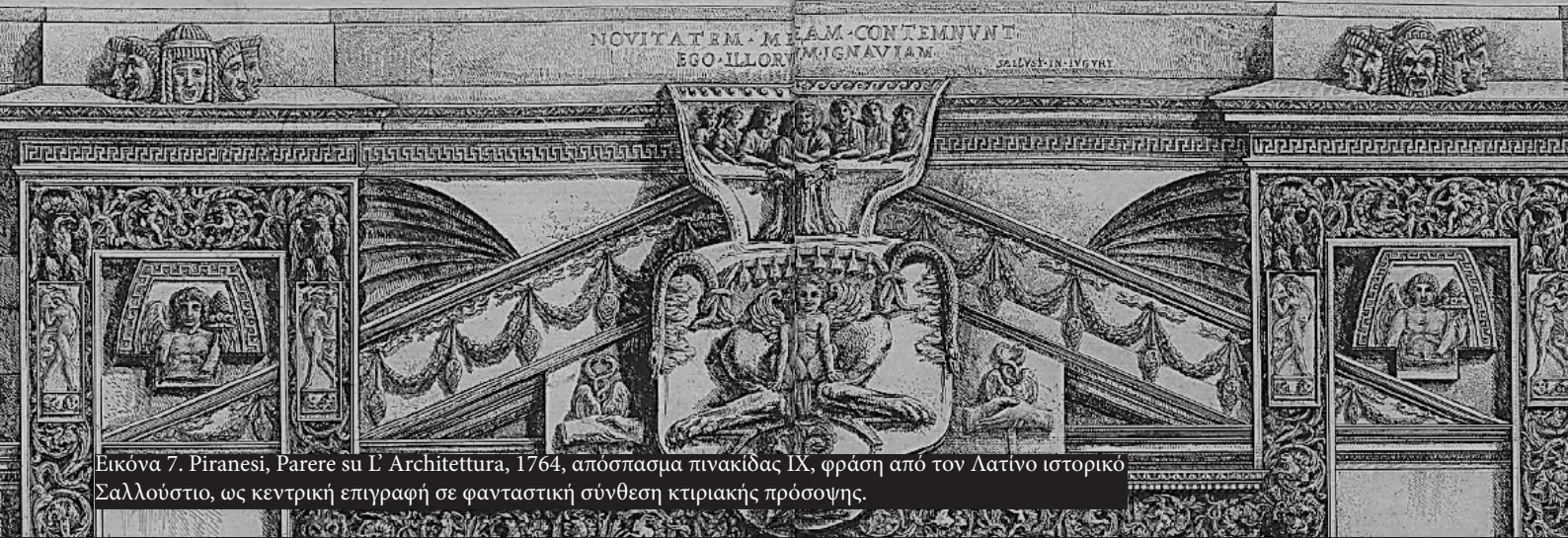
Η φράση μεταφράζεται ως «Εκείνοι περιφρονούν τη λαϊκή μου καταγωγή, κι εγώ περιφρονώ τη δική τους νωθρότητα» και αναφέρεται στον στρατηγό Γάιο Μάριο, που παρά την ταπεινή του καταγωγή, κατόρθωσε, χάρη στις ικανότητες του, να ενταχθεί στην ρωμαϊκή ελίτ και να ανέλθει στα ανώτατα αξιώματα της Ρώμης, ενώ οι ισχυροί χρωστούσαν την εξουσία τους στην καταγωγή τους και όχι στις στρατιωτικές ή πολιτικές αρετές τους. Ο αρχιτέκτονας χάρη στη δική του κινητικότητα, όπως και ο Μάριος, παραδεχόμενος την υποδεέστερη καταγωγή και μειονεκτική αφετηρία του έναντι των εργοδοτών του, προσδοκεί να βρεθεί μεταξύ των ισχυρών και να λειτουργεί ως ίσος αυτών. Ο Tafuri αναφερόμενος στην προσπάθεια του Piranesi να εξισώσει την ελλιπή ισχύ του έναντι του εντολοδότη, τον χαρακτηρίζει ως μοχθηρό, αδίστακτο και πανούργο. Σύμφωνα με τον ίδιο, η τερατωδία του αρχιτέκτονα ως ακρότητα και νοητική αιμοβορία, συνδέεται με τη διάθεση να υπηρετήσει τις όποιες μολυσματικές και βδελυγματικές του προαιρέσεις με αυστηρότητα και συνέπεια. Η μοχθηρία αντιμετωπίζεται ως κινητήριο αρχή και γενεσιουργός δύναμη και η έννοια του τερατωδώς ενάρτετου (mostruosamen te vituoso) διακηρύττει την εκτροπή και την απόκλιση ως ενυπάρχουσα κι αναπόδραστη πραγματικότητα.³³

³⁰ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γενεαλογία της ηθικής*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας (Αθήνα: Νησίδες, 2005)

³¹ Το φαινόμενο της αδυνασίας ως εμμονή ανημποριάς, σύμπλεγμα ανικανότητας και κατωτερότητας, πάθος περί ακαταλληλότητας και απωθημένο ανικανοποίητου. Μτφρ. Αριστοτέλης Δημητρακόπουλος

³² Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth* (Cambridge: The MIT Press, 1987), 26-53.

³³ Αριστοτέλης Δημητρακόπουλος, “Αρχιτεκτονική νοσολογία: η εκδίκηση του ανθρωπογενούς και ο εκμοντερνισμός ως φοβική μάλιστα”, 2019, Citylab, Φόβος - Αρχιτεκτονική - Τέχνη, video, https://www.youtube.com/watch?v=LHs_UrIfABU

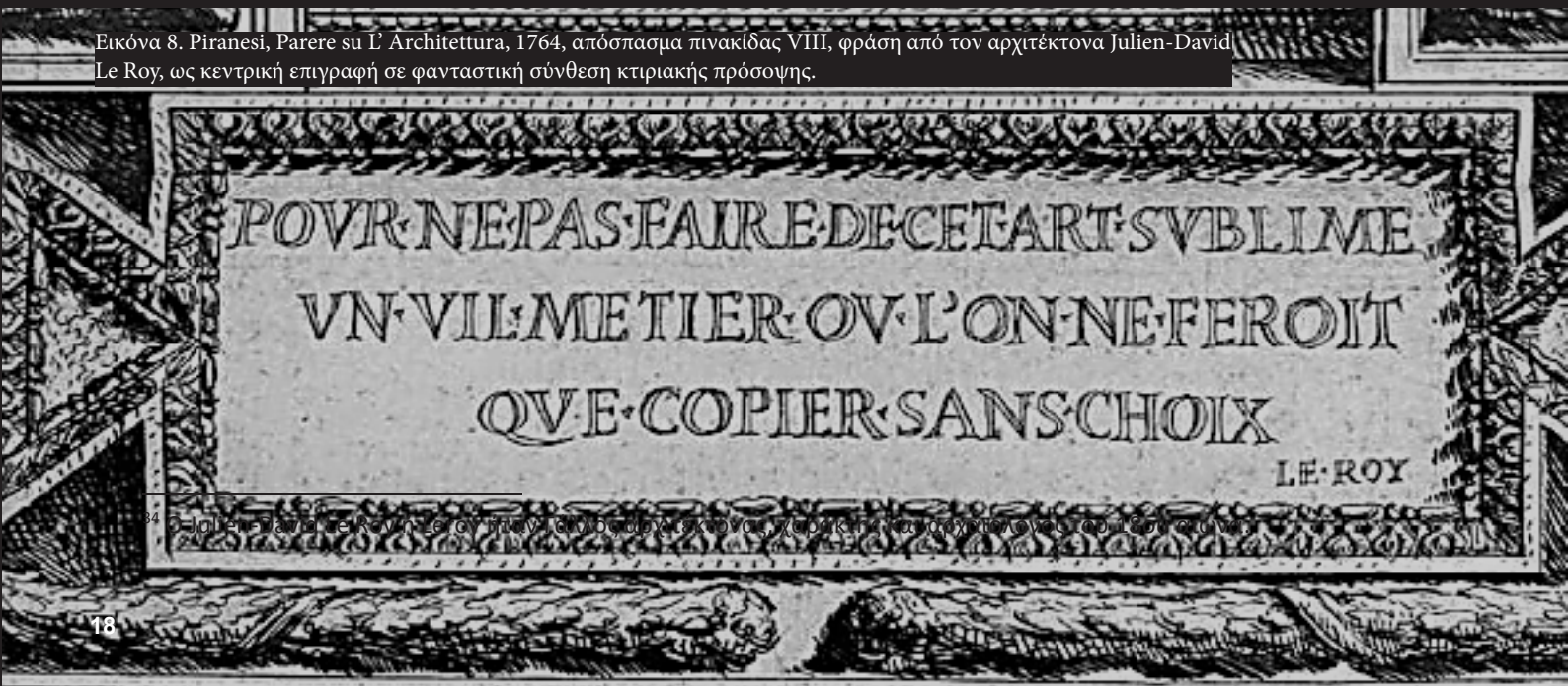


Εικόνα 7. Piranesi, Parere su L' Architettura, 1764, απόσπασμα πινακίδας IX, φράση από τον Λατινο ιστορικό Σαλλούστιο, ως κεντρική επιγραφή σε φανταστική σύνθεση κτιριακής πρόσοψης.

Η ανησυχία και το άγχος του αρχιτέκτονα για την ουσία της αρχιτεκτονικής και ο φόβος περί απουσίας νοήματος και απώλειας περιεχομένου της, που ως τέχνη υψηλή οφείλει να προστατευτεί από την κατάληξη μιας αχρείας εκδοχής βιοπορισμού, φανερώνεται σε επιστέγασμα φανταστικής πρόσοψης στην πινακίδα VIII του Parere όπου εντοπίζεται χαραγμένο το παρακάτω απόσπασμα:

Για να μην καταστήσουμε αυτήν την υψηλή τέχνη ένα άθλιο επάγγελμα όπου κάποιος θα αντιγράφει μόνο άνευ επιλογής. *Le Roy*³⁴

³⁴ Ο Julien-David Le Roy ή Leroy ήταν Γάλλος αρχιτέκτονας, χαράκτης και αρχαιολόγος του 18ου αιώνα.

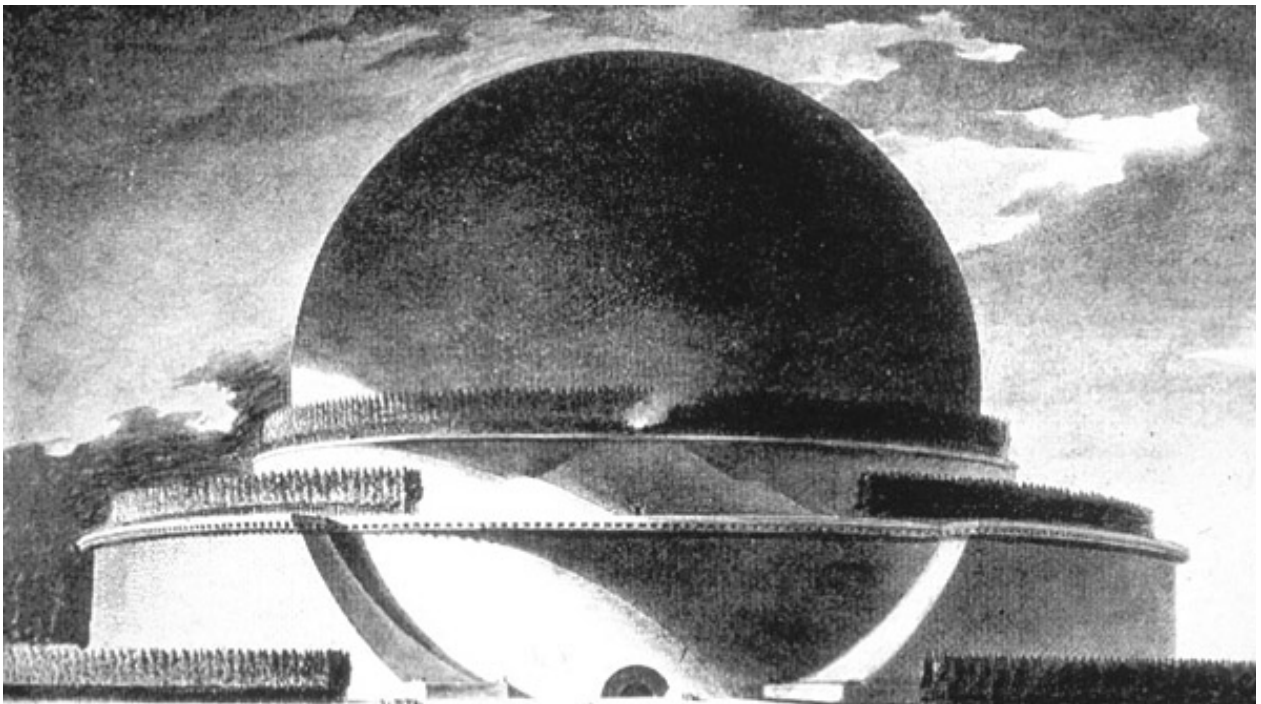


Εικόνα 8. Piranesi, Parere su L' Architettura, 1764, απόσπασμα πινακίδας VIII, φράση από τον αρχιτέκτονα Julien-David Le Roy, ως κεντρική επιγραφή σε φανταστική σύνθεση κτιριακής πρόσοψης.

³⁴ Ο Julien-David Le Roy ή Leroy ήταν Γάλλος αρχιτέκτονας, χαράκτης και αρχαιολόγος του 18ου αιώνα.

Η θεωρία του υψηλού και το στοιχείο της βίας

Το Υψηλό ορίζεται από τον Burke ως ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που παράγει το ισχυρότερο συναίσθημα που μπορεί να αισθανθεί το μυαλό. Έγραψε «ο,τιδήποτε είναι τρομερό ή γνωρίζει τρομερά αντικείμενα ή λειτουργεί με τρόπο ανάλογο με τον τρόμο, είναι πηγή του υπέρτατου». ³⁵ Το τρομακτικό θα μπορούσε να είναι διεγερτικό και θα μπορούσε να οδηγήσει σε ένα είδος αισθητικής εμπειρίας. Μέσα στο άγνωστο, το ανοίκειο και τον τρόμο βρίσκεις την ομορφιά. Η έννοια του Θείου, του Ύψιστου [Sublime] άρχισε να καλλιεργείται στα τέλη του 18ου αιώνα, στους καλλιτεχνικούς και πνευματικούς κύκλους. Ο Diderot στις παρατηρήσεις του σημειώνει: «Οτιδήποτε διεγείρει την ψυχή, οτιδήποτε εκλύει ένα αίσθημα τρόμου και δέους οδηγεί στο Ύψιστο[...] Οι ποιητές αναφέρονται συνέχεια στην αιωνιότητα, τα απύθμενα βάθη, τους σκοτεινιασμένους ουρανούς, τα άγρια δάση, τους βίαιους κεραυνούς που σχίζουν τα σύννεφα. Σε όλα αυτά υπάρχει κάτι τρομερό, υψηλό και μελαγχολικό.» ³⁶



Εικόνα 9. E.L. Boullée, Cenotaph for Newton, 1784.

³⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (UK: Oxford University Press, 2015), 131.

³⁶ Richard A. Etlin, *The Architecture of Death* (London: MIT Press, 1984), 101.

Ο Denis Diderot ήταν Γάλλος φιλόσοφος και συγγραφέας.



Το τρομερό υπήρξε από την απαρχή της ιστορίας γενεσιουργός δύναμη. Η ίδρυση του πολιτισμού γεννήθηκε μέσα από μια πράξη μέγιστης βίας και κακού, του αδερφικού φόνου. Η πρώτη πόλη παρουσιάζεται ως κολαστήριο. Ο Κάιν για να γίνει ιδρυτής της πρώτης πόλης και του πολιτισμού διαπράττει το ύψιστο αμάρτημα και σκοτώνει τον αδερφό του Άβελ. Η δολοφονία του Άβελ, ήταν η πρώτη δολοφονία της ανθρωπότητας η οποία περιγράφεται στην Παλαιά Διαθήκη, αμέσως μετά το προπατορικό αμάρτημα. Επανάληψη της ιστορίας εντοπίζεται και στην ίδρυση της Ρώμης, όπου τα δύο αδέρφια διαφώνησαν για το που ακριβώς έπρεπε να χτιστεί, η διαφωνία εξελίχτηκε σε εμφύλια σύγκρουση και τελικά ο Ρώμος θανατώθηκε από τον ίδιο το Ρωμύλο. Ο Ρωμύλος στη συνέχεια οικοδόμησε την πόλη, οργάνωσε τους νόμους, το πολίτευμα και τη θρησκεία της και βασιλεύσε για πολλά χρόνια ως ο πρώτος βασιλιάς της Ρώμης.

Το στοιχείο της βίας ενυπάρχει σε κάθε άνθρωπο. Ο Freud επισήμανε την ύπαρξη δύο θεμελιωδών ενστίκτων στο ανθρώπινο είδος: το ερωτικό ένστικτο και το αντίθετο του, το καταστροφικό. Πίστευε στην ύπαρξη μιας εκ γενετής επιθετικότητας, υποστηρίζοντας πως ακόμα και η πιο επιφανειακή ματιά στην ιστορία θα μας αποκαλύψει μια ατελείωτη σειρά συγκρούσεων μεταξύ των ανθρώπινων κοινοτήτων.³⁷



Εικόνα 11. P. P. Rubens, Cain slaying Abel, 1600.

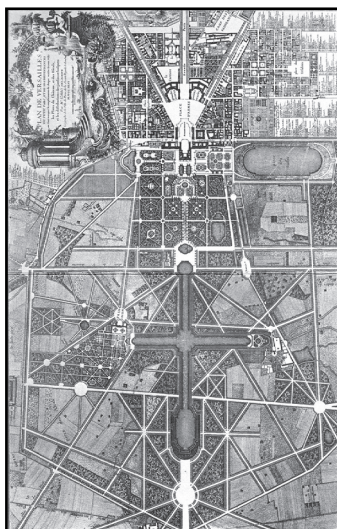


Εικόνα 12. P. P. Rubens, Romulus killing Remus, 1614.

³⁷ Howard Zinn, *Διακηρύξεις Ανεξαρτησίας* (Αθήνα: Εξάρχεια, 2009)

«Η αγάπη για τη βία είναι μια αρχαία απόλαυση»³⁸ Tschumi

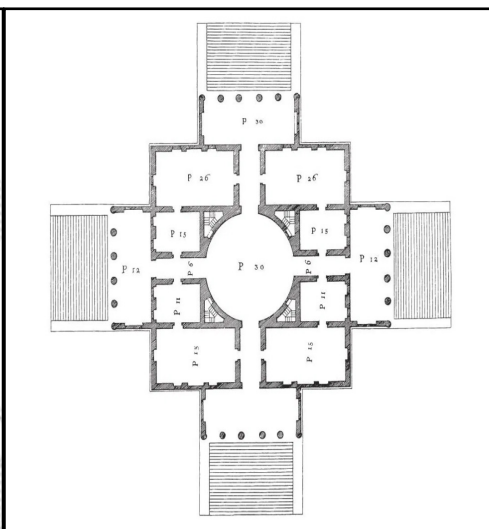
Όπως και στον άνθρωπο έτσι και στην αρχιτεκτονική, η βία είναι θεμελιώδης και αναπόφευκτη. «Δεν υπάρχει αρχιτεκτονική χωρίς δράση, χωρίς γεγονότα, χωρίς πρόγραμμα και κατ' επέκταση, χωρίς βία».³⁹ Η αρχιτεκτονική με τους χρήστες της βρίσκεται σε συνεχή αντιπαράθεση, με την έννοια πως τα σώματα παραβιάζουν το χώρο και διαταράσσουν την καθαρότητα της τάξης. «Το σώμα θέτει όρια στις πιο ακραίες αρχιτεκτονικές φιλοδοξίες και ισοδυναμεί με επικίνδυνη απαγόρευση.» Η αρχιτεκτονική από αντικείμενο στοχασμού μπορεί εύκολα να μετατραπεί σε ένα διεστραμμένο όργανο χρήσης. Οι Βερσαλλίες, για παράδειγμα, αποτέλεσαν μέσο άσκησης οπτικής προπαγάνδας, πολιτικής και βίας καθώς οι κήποι ήταν ένας τρόπος να ενισχυθεί συμβολικά η εξουσία και να αποτυπωθεί στο μυαλό των ανθρώπων ένα μοντέλο πειθαρχίας της κοινωνίας και της φύσης που μαρτυρούσε τη δύναμη του κράτους. Οι περίπατοι και οι χαράξεις όριζαν που πρέπει να περπατούν οι άνθρωποι, πως πρέπει να κινούνται στον χώρο, ποια αγάλματα και θέες πρέπει να θαυμάζουν και με ποια ακολουθία. Παράδειγμα αποτελεί επίσης η Villa Rotonda του Palladio καθώς όπως περπατάς μέσα από έναν από τους άξονες και διασχίζεις τον κεντρικό χώρο, φτάνοντας στην άλλη του πλευρά, αντικρίζεις τα σκαλιά μιας άλλης Villa Rotonda, και μετά μιας άλλης, και άλλης. Η αδιάκοπη επανάληψη στην αρχή διεγείρει κάποια περιέργη επιθυμία, αλλά σύντομα γίνεται σαδιστική, αδύνατη και βίαιη, παραβιάζοντας το ανθρώπινο μυαλό και σώμα.⁴⁰ Ο σχεδιασμός τέτοιων βίαιων εμπειριών χρησιμοποιούνται για να πετύχουν έναν απώτερο σκοπό ή μια στιγμή προβληματισμού. Η αρχιτεκτονική θεωρία όμως αρνείται να αναγνωρίσει τέτοιες απολαύσεις και πάντα ισχυρίζεται ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να είναι ευχάριστη στο μάτι και άνετη για το σώμα, απαγορεύοντας ουσιαστικά την απόλαυση της βίας και την αναζήτηση ενός χώρου, πέρα από το σωστό και το λάθος, πέρα από αυτό που αναμένεται και εγκρίνεται, που τελικά αξίζει να βρεθεί.



Εικόνα 13. A. Le Nôtre, Gardens of Versailles, 1661.



Εικόνα 14. Hadrian's Villa, 137 A.D.



Εικόνα 15. A. Palladio, Villa La Rotonda, 1570

³⁸ Bernard Tschumi, "Violence of Architecture", *Deconstruction*, ed. Martin McQuillan (New York, 2000)

³⁹ Tschumi, ό.π.

⁴⁰ Bernard Tschumi, «Violence of Architecture», *artforum* 20, αρ. 1 (1981)

«Ο άνθρωπος φαίνεται να αντιπροσωπεύει ένα ενδιάμεσο στάδιο στη μορφολογική εξέλιξη, από τους πιθήκους σε μεγάλα κτίσματα. Η μορφή έγινε όλο και πιο σταθερή, όλο και πιο επιβλητική. Και η ανθρώπινη τάξη συνδέεται όλο και περισσότερο με την αρχιτεκτονική τάξη, που είναι η απόλυτη ανάπτυξη της. Τόσο πολύ ώστε αν κάποιος επιτεθεί στην αρχιτεκτονική κατά κάποιο τρόπο επιτίθεται στον άνθρωπο.»⁴¹ *Bataille*

Η πόλη και ο πολιτισμός είναι άμεσα συνδεδεμένες έννοιες ακόμα και σε ετυμολογικό επίπεδο. «Κάθε επίθεση προς την πόλη και την αρχιτεκτονική νοείται ως κατάφωρη αντίθεση με τις υψηλότερες αξίες του πολιτισμού.»⁴²

«Για να εκτιμήσουμε πραγματικά την αρχιτεκτονική, μπορεί να χρειαστεί να κάνουμε ακόμα και φόνο. Διότι δεν είναι μόνο οι τοίχοι των κτιρίων που την ορίζουν, είναι και οι πράξεις στις οποίες γίνονται μάρτυρες.»⁴³ *Tschumi*

Ο δομημένος χώρος είναι τόσο ικανός να ενσαρκώνει βίαιες πράξεις όσο και να τις εκτελεί. Όχι μόνο είναι ικανή η αρχιτεκτονική να επικυρώσει και να νομιμοποιήσει τη βία, αλλά και να της δώσει ένα χωρικό έδαφος για να ευδοκιμήσει, λειτουργώντας τόσο ως μάρτυρας όσο και ως συνεργός.⁴⁴ Η αρχιτεκτονική είναι εγγενώς βίαιη και αυτή η βία χρησιμοποιείται πάντα πολιτικά, είτε ρητά και εκούσια, είτε σιωπηρά και ακούσια. Η αρχιτεκτονική είναι μια άλλη μορφή πολιτικής βίας. Ο Bataille, στο άρθρο του "Architecture", δήλωσε πως «Η μνημειακή αρχιτεκτονική όχι μόνο αντικατοπτρίζει την πολιτική κάθε εποχής αλλά ασκεί καθοριστική επιρροή και σε κοινωνικό επίπεδο. Τα μεγάλα μνημεία αντιμετωπίζουν τα πάντα με τη λογική της μεγαλοπρέπειας και της εξουσίας: με το πρόσχημα των καθεδρικών ναών και των παλατιών, με τα οποία η Εκκλησία και το κράτος μιλούν και επιβάλλουν σιωπή στις μάζες, εμπνέοντας κοινωνική συμμόρφωση και φόβο. Ο χώρος είναι ωμή βία.»⁴⁵

Ο Koolhaas στο "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture" επισημαίνει ότι η αρχιτεκτονική συνεπάγεται τον περιορισμό των ελευθεριών, διότι επιβάλλει ένα συγκεκριμένο σχέδιο και καθιερώνει ένα σύστημα τάξης σε έναν συγκεκριμένο τόπο. Ωστόσο, οραματίζεται μια κατάσταση όπου «είναι δυνατόν να φανταστεί κανείς μια εικόνα-καθρέφτη (mirror image) αυτής της τρομακτικής αρχιτεκτονικής, μια δύναμη τόσο έντονη και καταστροφική, αλλά που χρησιμοποιείται αντ' αυτού στην υπηρεσία των θετικών προθέσεων».⁴⁶ Η αρχιτεκτονική πρόταση επιδιώκει να κάνει μια υπόθεση κατά των ανεπιθύμητων πτυχών, παρουσιάζοντας τον περιορισμένο χώρο ως μια σειρά από νέες εξαιρετικές εμπειρίες.

⁴¹ Georges Bataille, «Architecture», *Documents* (1929)

⁴² Bogdan Bogdanović, "The City and Death", ed. Michael Henry Heim (Evanston: Northwestern University Press, 1995), 53.

⁴³ Bernard Tschumi, *Advertisements for Architecture*, 1976-1977.

⁴⁴ Bechir Kenzari, *Architecture and Violence* (Barcelona: Actar, 2011)

⁴⁵ Bataille, ό.π.

⁴⁶ Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, «Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture» (Thesis, Architectural Association School of Architecture in London, 1972)

«Το δυστοπικό περιβάλλον προτείνεται ως μια ειρωνική, προκλητική κριτική που αποσκοπεί στην αποκάλυψη των απειλών, των αντιφάσεων, του παραλογισμού, και ακόμη και του απολυταρχισμού του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.»⁴⁷

Ο Francis Barker στο βιβλίο του “The Culture of Violence: Tragedy and History” τόνισε πως «σε αντίθεση με την ανθρωπιστική, φιλελεύθερη και συντηρητική θεωρία μετά τον Διαφωτισμό, ο πολιτισμός δεν βρίσκεται κατ' ανάγκη σε ανθρώπινη αντίθεση με την πολιτική εξουσία και την κοινωνική ανισότητα, αλλά μπορεί να βρίσκεται σε βαθιά συμπαιγνία με αυτήν, όχι το αντίδοτο στη γενικευμένη βία, αλλά μία από τις πιο σαγηνευτικές στρατηγικές της»⁴⁸

⁴⁷ Ingrid Böck, *Six Canonical Projects by Rem Koolhaas: Essays on the History of Ideas* (Berlin: JOVIS Publishers, 2015), 41.

⁴⁸ Francis Barker, *The Culture of Violence: Essays on Tragedy and History* (UK: University of Chicago Press, 1994), 8.

To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.



Εικόνα 16. B. Tschumi,
Advertisements for Architecture, 1976-1977.

Architecture is defined by the actions it witnesses
as much as by the enclosure of its walls. Murder
in the Street differs from Murder in the Cathedral
in the same way as love in the street differs from
the Street of Love. Radically.

Σκοτεινή Αρχιτεκτονική

Η έννοια και η σημασία του φόβου στη δημιουργία

«Ο φόβος είναι κάποια λύπη ή ταραχή που προκαλείται από την αίσθηση κάποιου κακού που επαπειλείται, ενός κακού που μπορεί να μας καταστρέψει ή να μας προκαλέσει λύπη... Ο φόβος κάνει τους ανθρώπους να σκέφτονται.» *Αριστοτέλης*

Ο φόβος μαζί με τη χαρά, τη λύπη και το θυμό είναι ένα από τα τέσσερα βασικά συναισθήματα που βιώνει ο άνθρωπος. Ο φόβος, ειδικά, είναι το αρχαιότερο και το πιο ισχυρό συναισθημα στο ανθρώπινο είδος.⁴⁹ Είναι πρωταρχικό συναισθημα, έμφυτο και αναγκαίο για την επιβίωση. «Είναι ευφυΐα.»⁵⁰ Παρότι η λέξη είναι αρνητική, το ίδιο το συναισθημα είναι θετικό καθώς αποτελεί μέρος του να είσαι ζωντανός και έχει την δικιά του ομορφιά και ευαισθησία.⁵¹ Ο φόβος σηματοδοτεί τα όρια μας και ο άνθρωπος έχει υπέρτερο χρέος να διαρρηγνύει συνεχώς τους περιορισμούς του και να διευρύνει τα όρια του. Να δρα σε πείσμα του φόβου και να αντιλαμβάνεται ότι όπου υπάρχει φόβος, υπάρχει και η ευκαιρία για γνώση, ανάπτυξη και διεύρυνση, σαν μια μορφή ενδοσκόπησης στις σκοτεινές πλευρές της ζωής. Ο φόβος μπορεί να αποτελεί παράγοντα καταστολής στην καθημερινότητα αλλά ήταν ανέκαθεν γενεσιουργός αιτία δημιουργίας στην αρχιτεκτονική και την τέχνη. Ο θεατής τρέφεται και ελκύεται από τα έντονα συναισθήματα, τα ελκυστικά αφόρητα. Η ένταση που δημιουργείται μέσω του μυστηρίου, της αγωνίας, του σοκ και του τρόμου, γοητεύει το θεατή και στη συνέχεια τον κάνει να αναζητά την κάθαρση. «Ο άνθρωπος, αν και του αρέσουν τα ευχάριστα συναισθήματα χρειάζεται και τα δυσάρεστα. Πιο συγκεκριμένα, αρέσκεται περισσότερο στο να έχει ανάμικτα συναισθήματα, παρά μόνο ευχάριστα.»⁵² Ο Stephen King εξηγεί ότι ο φόβος ελκύει τους ανθρώπους γιατί η βίωση του αποτελεί έναν τρόπο πρόβατος του πραγματικού θανάτου.⁵³ Αν ο φόβος του θανάτου αποτελεί, την κυριότερη ίσως, συλλογική μορφή αγωνίας για το ανθρώπινο είδος, τότε η τέχνη που χρησιμοποιεί τον τρόπο προσφέρει τη δυνατότητα εμπειρίας του, γεγονός που παρομοιάζεται με ένα είδος κάθαρσης. Ο ίδιος επισημαίνει, πως καθώς η περιέργεια γύρω από τον θάνατο αποτελεί κινητήρια δύναμη του ανθρώπου, η μη ικανοποίηση της εξελίσσεται σε υπαρξιακή αγωνία και άγχος για το άγνωστο. Η τέχνη παρέχει την δυνατότητα της εκ του ασφαλούς εξερεύνησης της, που εμπεριέχει κάτι θεραπευτικό.⁵⁴

⁴⁹ Paul Ekman, *Handbook of Cognition and Emotion* (New Jersey: John Wiley and Sons, 1999), 45-56, <https://www.paulekman.com/wp-content/uploads/2013/07/Basic-Emotions.pdf>

⁵⁰ Osho, "The Dhammapada, Vol. 2: The Way of the Buddha", 2016.

⁵¹ Osho, *Above All Don't Wobble: Individual Meetings with a Contemporary Mystic* (Telangana: Rebel Publishing House, 2007)

⁵² Eduardo B. Andrade & Joel B. Cohen, «On the Consumption of Negative Feelings» (Research, Journal of Consumer Research, 2007), doi:[10.1086/519498](https://doi.org/10.1086/519498)

⁵³ Stephen King, *Danse Macabre* (UK: Everest House, 1981)

⁵⁴ Stephen King, *Night Shift* (UK: Doubleday, 1978)

Η σύγχρονη κοινωνία ωστόσο εμφανίζεται αρκετά δυσλειτουργική με το φόβο, παρά τη σημασία του στην ανθρώπινη επιβίωση και όχι μόνο. Σταδιακά, τον ωθεί στο κοινωνικό περιθώριο, απαγορεύοντας τον, ως ένδειξη αδυναμίας και λόγο ντροπής, ως κάτι που πρέπει να αποβληθεί. Αυτό περιορίζει σημαντικά την, κατά βούληση, εξερεύνηση του. Λαμβάνοντας υπόψη κάποιος τις κοινωνικές επιταγές αρχίζει να φοβάται να δείξει φόβο. Αρχίζει να αυτοπεριορίζεται στην έκφραση ενός από τα πιο βασικά συναισθήματα. Η σκοτεινή αρχιτεκτονική αντιμετωπίζει το φόβο ως δυνατότητα και όχι ως κατάληξη. Απορρίπτει τις κοινωνικές επιταγές και προσφέρει ένα κοινωνικό άλλοθι, επιτρέποντας ελεύθερα τη βίωση της εμπειρίας συναισθημάτων, τα οποία η κοινωνία επιβάλλει να παραμείνουν αθέατα, κρυφά. Ακόμη, ικανοποιεί την επιθυμία εκείνη του ανθρώπου, «που θέλει, αλλά δε μπορεί, να καταργήσει τις κοινωνικές νόρμες και να βιώσει πράξεις σκληρού βασανισμού, βίας και αγριότητας»⁵⁵, ωθούμενος από το φόβο του απαγορευμένου και την ηδονή της παρανομίας.

⁵⁵ King, ό.π.

Η σκοτεινή πλευρά της αρχιτεκτονικής

«Among the planets of the arts, architecture is the dark side of the moon»⁵⁶ Bruno Zevi

Τι είναι ο σκοτεινός χώρος;

σκοτεινός, -ή, -ό :

1. που δε φωτίζεται
2. χωρίς λάμψη
3. μυστηριώδης, περίπλοκος
4. κρυμμένος από τη γνώση
5. χωρίς σαφήνεια
6. που έχει κακία ή δόλο
7. αβέβαιος, ζοφερός, δυσοίωνος

Ο Anthony Vidler στο “The Architectural Uncanny” καταδικάζει το σκοτεινό χώρο ορίζοντας τον ως τον κρυμμένο χώρο που περιέχει όλες τις αρνητικές πτυχές τις κοινωνίας. Ο Vidler συνδέει το φωτεινό χώρο με τον κανονικό, συνηθισμένο χώρο, το ασφαλές μέρος της κοινωνίας ενώ ο σκοτεινός χώρος είναι παθολογικός, παρεκκλίνει από την κανονική λειτουργία και μπορεί να θεωρηθεί ως μια επιδημική και ανεξέλεγκτη ασθένεια που απειλεί να διαβρώσει την αστική και κοινωνική ευημερία. Οι μοντερνιστές προσπάθησαν υποκριτικά να εξαλείψουν το σκοτεινό χώρο με την καθιέρωση του πανοπτικού μοντέλου και την αρχιτεκτονική της επιτήρησης, που στη βάση τους αποτελούν επίσης σκοτεινή αρχιτεκτονική. Ο Vidler εκφράζει αυτή την προσπάθεια εξάλειψης της σκοτεινής αρχιτεκτονικής από τους μοντερνιστές, οι οποίοι επικεντρώθηκαν στην ορατότητα και στο φως, με σκοπό οι ενέργειες όλων των μελών της κοινωνίας να είναι πάντα στο προσκήνιο και χρησιμοποίησαν τη διαφάνεια για να καταστρέψουν όλες τις κρυμμένες και ανήθικες πτυχές της κοινωνίας, σε μια προσπάθεια ουτοπίας και μετάδοσης του πανοπτικού μοντέλου στην κοινωνία. Η όραση συσχετίστηκε με την καθαρή αλήθεια και τη σκέψη.

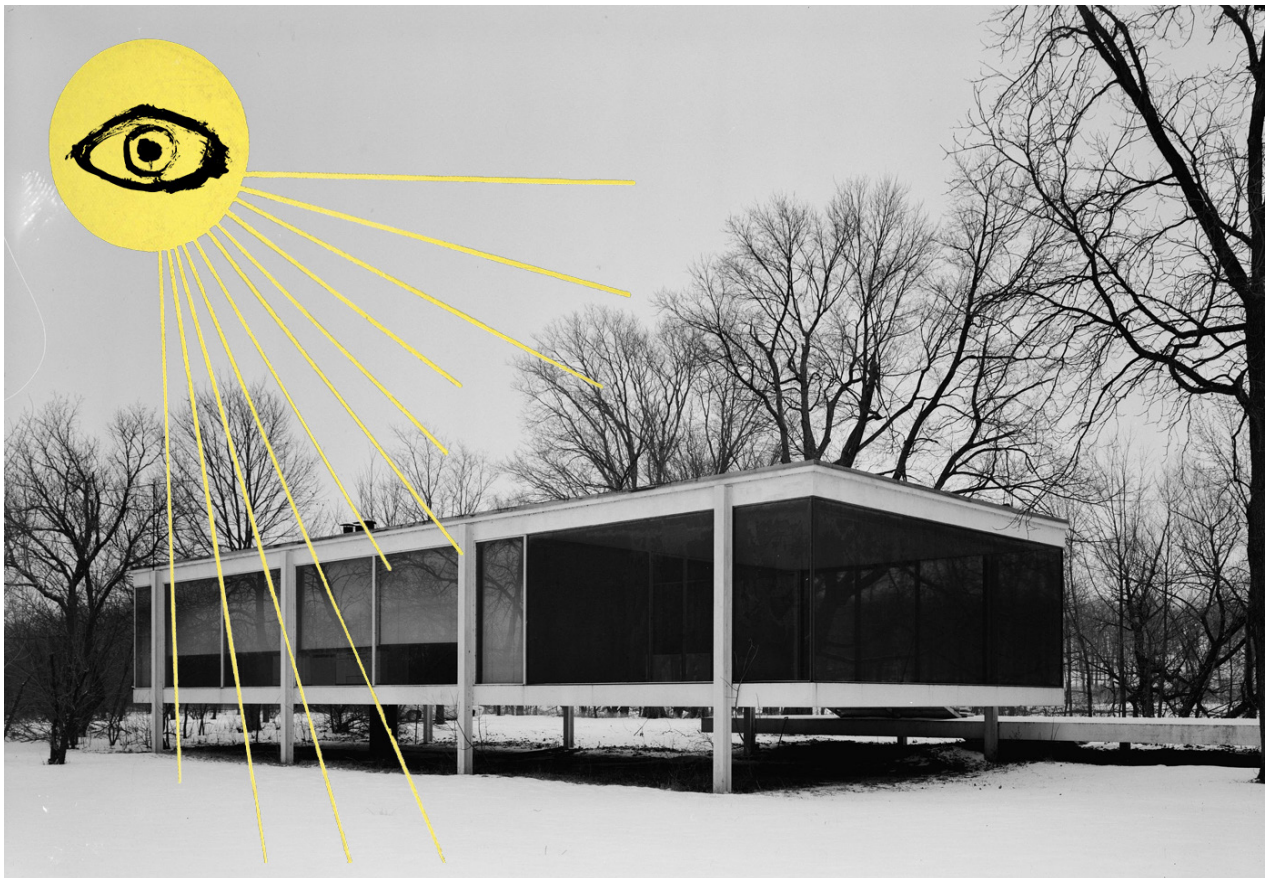
«Η διαφάνεια θα εξαλείψει τον τομέα του μύθου, της καχυποψίας, της τυραννίας και κυρίως του παραλογισμού»⁵⁷

Στην αρχιτεκτονική, σε όλη τη διάρκεια της εποχής του μοντέρνου, ο κυρίαρχος ρόλος της όρασης ήταν αδιαμφισβήτητος. Αυτή η οπτική προκατάληψη είναι παρούσα στη διάσημη διατύπωση του Le Corbusier «Η Αρχιτεκτονική είναι το έντεχνο, ακριβές και υπέροχο παιχνίδι των μαζών απέναντι στο φως». Οι περισσότερες αισθήσεις όπως και οι δυνάμεις της ενσυναίσθησης και της φαντασίας περιθωριοποιήθηκαν στη μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ειδικά η φαντασία θεωρήθηκε επιβλαβή και απομακρύνθηκε στο όνομα της αποτελεσματικότητας.

⁵⁶ Bruno Zevi, *Architecture as Space: How to Look at Architecture* (New York: Horizon Press, 1957)

⁵⁷ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: The MIT Press, 1994), 746-751.

Το σκοτάδι και η σκιά επιτρέπουν μια πολύπλοκη ανάγνωση και ερμηνεία σε κάθε χώρο. Το φως προσδίδει σαφήνεια, καταστρέφει τη γοητεία και τη δημιουργικότητα. Όσο μεγαλύτερη η προσπάθεια να αφαιρεθεί η σκιά και το σκοτάδι, τόσο πιο δυνατά αυτά γίνονται. Όσο περισσότερο προσπαθεί η κοινωνία να ξεφορτωθεί τα προβλήματα, τόσο καλύτερα αυτά αποκρύπτονται. Στο ασυνείδητο όλων των ανθρώπων υπάρχει ένα καταπιεσμένο, αδύναμο μέρος το οποίο θεωρείτε ως η σκοτεινή πλευρά του ατόμου και περιλαμβάνει καταπιεσμένα και παραμελημένα στοιχεία της κοινωνίας, τις επιθυμίες και τα πάθη που δεν αποδέχεται. Το σκοτεινό μέρος μπορεί να ταυτιστεί με ένα μέρος που επικρατεί ησυχία, ένα μέρος που μπορείς να βρεις γαλήνη. Ένα μέρος που ό,τι περιθωριοποιημένο ή κατακριτέο μπορεί να ελευθερωθεί.



Εικόνα 17. Panopticism, Η αρχιτεκτονική της επιτήρησης

Τι είναι η σκοτεινή πλευρά της αρχιτεκτονικής;

Η σκοτεινή πλευρά της αρχιτεκτονικής μπορεί να νοηθεί ως οι μη συνηθισμένοι, συμβατικοί χώροι ή ως οι περιοχές της άγνωστης, κρυφής αρχιτεκτονικής που προκαλούν φόβο. Θα μπορούσε επίσης να είναι η σκόπιμη καταστροφή μνημειωδών κατασκευών για ψυχολογικούς λόγους σε περιόδους πολέμου ή να περιέχει στοιχεία που με οποιοδήποτε τρόπο αποτελούν απειλή για την κοινωνία, τις αξίες και την ηθική. Σύμφωνα με τον Vidler, ο σκοτεινός χώρος, αρνητικά νοούμενος, περιέχει ότι είναι διεφθαρμένο στην κοινωνία και τα περιεχόμενα του μπορούν να θεωρηθούν μεταδοτικά και προσπαθούν να τεθούν σε καραντίνα ή να καταστραφούν για να περιορίσουν τη σκοτεινή ασθένεια.⁵⁸ Η σκοτεινή πλευρά στην παρούσα εργασία νοείται με θετικό πρόσημο. Ο σκοτεινός χώρος περιέχει το στοιχείο της αφάνειας, που ως φυσικό σκοτάδι, δίνει την ευκαιρία για διέγερση της περιέργειας και της φαντασίας. Ο φόβος και το σκοτάδι είναι στενά συνυφασμένα και συνήθως το ένα προκαλεί το άλλο. «Ο φόβος για το σκοτάδι είναι στην ουσία ο φόβος για το άγνωστο».⁵⁹ Το σκοτάδι αφαιρεί τη δυνατότητα διάκρισης των περιεχομένων ενός χώρου, θολώνει τα όρια του, δημιουργεί ασάφεια και περιορίζει τη δυνατότητα πλήρους αντίληψης. Ο φόβος της σκοτεινής πλευράς, δεν είναι ο φόβος του κενού αλλά ο φόβος των δυνατοτήτων που θα μπορούσαν να υπάρξουν μέσα στο κενό. Η κατανόηση του σκοτεινού χώρου απαιτεί την κατανόηση ότι οι άνθρωποι έχουν μια έλξη για τον φόβο, ωστόσο το επίπεδο του αποδεκτού και ευχάριστου φόβου κάθε μέλους της κοινωνίας δεν είναι το ίδιο. Αυτή η έλξη και τα διαφορετικά επίπεδα φόβου καθιστούν το σκοτεινό χώρο βιώσιμο. Χωρίς φόβο η σκοτεινή αρχιτεκτονική θα ήταν αδύνατη. Ο φόβος σε κάνει να αισθάνεσαι ζωντανός και σύμφωνα με τον Burke, οτιδήποτε μπορεί να προκαλέσει φόβο έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει κάτι μεγαλειώδες και εντυπωσιακό.

Για να εισέλθει κάποιος στη σκοτεινή πλευρά της αρχιτεκτονικής, πρέπει να είναι πρόθυμος να αποδεχτεί ένα ορισμένο επίπεδο πραγματικού φόβου στη ζωή του. Η είσοδος στη σκοτεινή πλευρά συνεπάγεται την είσοδο σε άγνωστη περιοχή, με πιθανούς πραγματικούς κινδύνους, με πραγματικές κοινωνικές συνέπειες, με την ελπίδα ότι θα ανακαλύψει μια νέα εμπειρία. Εάν ο φόβος μπορεί να γίνει κατανοητός στις ζωές των ανθρώπων και ως εμπόδιο, αλλά και ως μια ευχάριστη εμπειρία, τότε και η αρχιτεκτονική μπορεί να υπάρξει με τον ίδιο τρόπο. Αν ο φόβος εισαγόταν στην αρχιτεκτονική, θα κατέστρεφε τους συνηθισμένους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι χρησιμοποιούν το χώρο και θα προκαλούσε μια άμεση αλληλεπίδραση και επίγνωση, που δεν εντοπίζεται στα περισσότερα κτίρια. Ο Lebbeus Woods σχολιάζει τις δυνατότητες εισαγωγής του φόβου και του κινδύνου στα κτίρια, όταν γράφει: «Δεν θέλουμε να νιώθουμε άβολα, δεν θέλουμε να κινούμαστε με τρόπο που δεν συνηθίζουμε να κινούμαστε. Αλλά μόνο όταν απομακρυνόμαστε από τις συνήθειες μας μπορούμε να αλλάξουμε και να εξελιχθούμε.»⁶⁰ Ο σκοτεινός χώρος μπορεί να είναι ο μόνος χώρος για τον οποίο μπορεί να θεσπιστεί και να σχεδιαστεί ο φόβος, όντας έξω από τον νόμο και έξω από τα όρια που έχει θέσει ο φόβος στον χώρο και την αρχιτεκτονική. Υπό αυτή την έννοια η σκοτεινή αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται ως δυνατότητα και ευκαιρία.

⁵⁸ Vidler, ό.π.

⁵⁹ William Lyon, *Emotion* (Cambridge University Press: 1985)

⁶⁰ Lebbeus Woods, "TERRIBLE BEAUTY 2: the ineffable", lebbeuswoods.wordpress.com/2010/07/24/terrible-beauty-2-the-ineffable-2/ Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Είναι η προσπάθεια δημιουργίας χώρων για μη συμβατές ενέργειες, ο σχεδιασμός εκτός των κανόνων των συνηθισμένων χώρων, με σκοπό τη δημιουργία νέων ασυνήθιστων χώρων και αρχιτεκτονικών εμπειριών. Παράλληλα ως χώρος που δεν τηρεί τους νόμους, τους κανόνες και τις συμβάσεις του κοινού χώρου και δεν περιορίζεται από τα όρια που θέτει η κοινωνία, βρισκόμενος εκτός αυτών, έχει άπειρες χωρικές και σχεδιαστικές δυνατότητες. Στην αρχιτεκτονική υπάρχουν πολλοί κανονισμοί και κώδικες που τοποθετούνται σε αρχιτεκτονικά σχέδια και ενώ ορισμένοι από αυτούς είναι απαραίτητοι για να διατηρηθεί η ακεραιότητα του κτηρίου, άλλοι μπορούν να θεωρηθούν περιττοί. Κάποιοι από αυτούς έχουν σχεδιαστεί για το χειρότερο σενάριο, με σκοπό την προφύλαξη των κτηρίων και λειτουργούν ως προσπάθεια εξάλειψης των φόβων πριν συμβούν. Ωστόσο πολλές φορές ο φόβος γίνεται παράλογος με αποτέλεσμα πολλά πράγματα να αφαιρούνται ή να καταστρέφονται πριν ακόμη συμβεί η πιθανή αρνητική ενέργεια. Όπως επισημαίνει ο Svendsen, πολλές ανακαλύψεις δεν θα μπορούσαν να είχαν συμβεί σύμφωνα με την αρχή της πρόληψης, η οποία εμποδίζει την ελευθερία του σχεδιασμού και της εμπειρίας.⁶¹ Στον σκοτεινό χώρο η αρχή της πρόληψης καταργείται και ο σχεδιαστής είναι ελεύθερος να δημιουργήσει νέες και μοναδικές εμπειρίες.

Αν ωστόσο ο σκοτεινότερος χώρος είναι αυτός που είναι εντελώς άγνωστος και απρόσιτος τότε αυτός μπορεί να υπάρξει μόνο θεωρητικά, ως ιδέα, μέσω της φαντασίας, η οποία δίνει μια εικόνα για το τι μπορεί να συμβεί στο σκοτεινό χώρο, χωρίς όμως να τον φέρει στο φως. Γιατί αν ένας τέτοιος ουτοπικός χώρος κατάφερνε πραγματικά να υπάρξει, τότε η ίδια η ύπαρξη του θα σήμαινε περιορισμό, οι βασικοί πυλώνες του θα κατέρρεαν και αυτομάτως θα έχανε τη μοναδικότητα και το νόημα του. Η ακριβής στιγμή της γέννησης του θα αποτελούσε και τον υπαρξιακό του θάνατο.

⁶¹ Lars Svendsen, *A Philosophy of Fear* (London: Reaktion Books, 2008)
Ο Lars Fredrik Händler Svendsen είναι Νορβηγός φιλόσοφος.



Εικόνα 18. Σκοτεινή αρχιτεκτονική

Το σκοτεινό μυαλό του αρχιτέκτονα· Η περίπτωση του Piranesi

«Ένας άνθρωπος πρέπει να ονειροπολεί για πολύν καιρό αν είναι να κάνει κάτι μεγαλειώδες, και τα όνειρα τρέφονται από το σκοτάδι»⁶² Jean Genet

Η φαντασία είναι απαραίτητη στην καλλιτεχνική δημιουργία. Το 1765, ο Piranesi στο κείμενο του “Γνώμη πάνω στην αρχιτεκτονική” (*Parere sull'architettura*) προτείνει την απελευθέρωση της αρχιτεκτονικής από την αρχαιότητα και εξάρει τη σημασία της φαντασίας για την αρχιτεκτονική δημιουργία.⁶³ Το πιο αινιγματικό έργο που παρήγαγε ποτέ είναι το “*Carceri d'Invenzione*”. Θεωρείται ένα περιθωριακό κομμάτι στο συνολικό του έργο, αποκομμένο από τη λογική που οδήγησε άλλα του έργα και ανόμοιο ως προς τον τρόπο έκφρασης σε σχέση με τα υπόλοιπα. Η σειρά αποτελούσε ένα έργο που, σε σύγκριση με τα προηγούμενα, έδειξε μια έντονη συναισθηματική φόρτιση, έφερε μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα και εξερεύνησε σκόπιμα μια φανταστική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής. Ο Piranesi σε περισσότερα από χίλια χαρακτηριστικά που πραγματοποίησε ανέπτυξε τις φανταστικές του συνθέσεις, μέσα στις οποίες κατά τον Frampton, εξέφρασε «τη σκοτεινή πλευρά της αισθητικής εκείνης που ο Burke είχε χαρακτηρίσει ως υψηλό, ερμηνεύοντας αυτόν τον γαλήνιο τρόμο που προκαλεί η θέα των μεγάλων κατασκευών της αρχαιότητας και της παρακμής»⁶⁴. Μαζί με την ανάπτυξη της έννοιας του υψηλού, οι Ρομαντικοί ερμήνευσαν τη διακριτή φύση των *Carceri* ως αποτέλεσμα νεύρωσης, πυρετού ή παραισθήσεων που προκαλούνται από ναρκωτικά, παραμελώντας τη διανοητική, μεθοδική και αναλυτική προσέγγιση που έδειξε ο Piranesi στα υπόλοιπα έργα του.⁶⁵ Ωστόσο δεν υπήρχε λόγος για έναν φιλόδοξο καλλιτέχνη, αρχιτέκτονα του 18ου αιώνα, αρχαιολόγο και εκδότη, για να δημοσιεύσει και να αναδημοσιεύσει ένα σύνολο από παραισθησιακά σκίτσα.

Το πολύπλευρο πνευματικό υπόβαθρο του Piranesi εξηγεί την ένταση του θεωρητικού και φιλοσοφικού περιεχομένου των *Carceri*. Ο ίδιος συμμετείχε ενεργά στη “*Accademia degli Arcadi*” και στην ευρεία συζήτηση για το γούστο του 18ου αιώνα, απορρίπτοντας σθεναρά τις υπερβολές του μπαρόκ και χρησιμοποιώντας τον κλασικισμό ως πηγή για ιδανικά μοντέλα. «Ο αρκαδισμός ήταν ένα πολιτιστικό γεγονός πρωταρχικής σημασίας»⁶⁶ λέει ο Vernon Hyde Minor, κριτικός της ιστορίας της τέχνης και συγγραφέας. Στις συνεδριάσεις της Αρκαδικής Ακαδημίας, το δίκαιο και το γούστο ήταν αλληλένδετα θέματα ενώ φιλοδοξία ήταν να προωθηθεί μια ευρεία ηθική αναθεώρηση. Τον 18ο αιώνα, οι έννοιες της ηθικής, της αρετής και της αλήθειας ήταν στενά συνδεδεμένες με το γούστο και, σε αυτό το πνεύμα, οι Αρκαδοί ασχολήθηκαν βαθιά στην προσπάθεια τους για τη βελτίωση της κοινωνίας. Οι συζητήσεις τους, λοιπόν, κάλυψαν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, συμπεριλαμβανομένων των μαθηματικών, της φυσικής και, ιδιαίτερα με επιρροή για τις *Carceri*, τη νομολογία.

⁶² Ο Jean Genet ήταν Γάλλος θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης.

⁶³ Giovanni B. Piranesi, *Parere sull'architettura protopiolo e didascalo ovvero il confronto fra le ragioni di verità scientifica con i diritti di varietà fantastica...* (Napoli: Clean, 2017)

⁶⁴ Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1999), 23.

⁶⁵ Helen B. K. Marodin, «Unlocking Piranesi's Imaginary Prisons» (PhD, University of South Carolina, 2018), 5.

⁶⁶ Vernon Hyde Minor, *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste* (Cambridge University Press, 2006), 184.



Εικόνα 19. G. B. Piranesi, carceri d'invenzione, 1745-1750.



Εικόνα 20. Λεπτομέρεια της σελίδας τίτλου στην οποία ο Piranesi υπέγραψε "architetto veneziano"

Η Marguerite Yourcenar, συγγραφέας του “The Dark Brain of Piranesi”, δηλώνει ότι «όλες οι γωνίες πρόσπτωσης και προβληματισμού του 18ου αιώνα τέμνονται στο παράξενο γραμμικό σύμπαν του Giovanni Battista Piranesi»⁶⁷. Ο Foucault μιλάει για το φόβο του διαφωτισμού απέναντι στους σκοτεινούς χώρους που απαγορεύουν «την πλήρη ορατότητα των πραγμάτων, των ανθρώπων και της αλήθειας».⁶⁸ Ήταν αυτή η απώθηση του σκοτεινού από την ορθολογική σκέψη και τη φυσιοκρατική ιδεολογία του 18ου αιώνα που οδήγησε «σε μια γοήτευση με αυτές τις σκιώδεις περιοχές, έναν φαντασιακό κόσμο πέτρινων τοίχων, σκοταδιού, κρυπτών και φυλακών, το ακριβές αρνητικό της διαφάνειας και ορατότητας που σκόπευε να καθιερώσει.»⁶⁹ Ο Piranesi ήταν ένας απογοητευμένος κριτικός των αξιών και των μορφών του διαφωτισμού, ένας αρχιτέκτονας παραβάτης, ένας «μοχθηρός αρχιτέκτονας»⁷⁰.

Οι Carceri είχαν τεράστια επιρροή για το ρομαντικό κίνημα. Πολλοί μελετητές μάλιστα κατηγοριοποιούν τον Piranesi ως πρόδρομο του ρομαντισμού. Μια κυρίαρχη ρομαντική ερμηνεία διάβαζε τις εικονογραφήσεις ως έκφραση των εσωτερικών συγκρούσεων του καλλιτέχνη, απελευθερώνοντας το ασυνείδητο του «σε μια έκρηξη εξαγριωμένης δημιουργικότητας»⁷¹. Η σειρά εικονογραφήσεων των Φανταστικών Φυλακών ήταν η πρώτη, από τις πολλές δημοσιεύσεις, που ο Piranesi συνέλαβε ως απάντηση σε σύγχρονες θεωρητικές και αισθητικές συζητήσεις. Αν και με διακριτικό τρόπο, εξέφρασε τις πεποιθήσεις του μέσω των αναφορικών εικόνων των Carceri και επιτέθηκε στην ελληνική αρχιτεκτονική και τέχνη, στην αριστοκρατία, στους αντίπαλους του και στην καθολική εκκλησιά (θρησκευτική αριστοκρατία). Μέσω των χαρακτηριστικών επινόησε θέματα που ήθελε να αμφισβητήσει, καλώντας το κοινό του να τα διαλογιστεί.

«Η αρχιτεκτονική αποτελεί το μέσο με το οποίο εκφράζονται με τις πιο καθαρές μορφές τους ο εγωισμός, ο φόβος του θανάτου και οι πολιτικές ή θρησκευτικές παρορμήσεις των δυνατών, σε τόσο μεγάλο βαθμό που πολλές φορές από μέσο, μετουσιώνεται σε αυτοσκοπό.»⁷² Deyan Sudjic

⁶⁷ Marguerite Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi: And Other Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1985), 94.

⁶⁸ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: The MIT Press, 1994), 169.

⁶⁹ Vidler, ό.π. 169

⁷⁰ Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth* (Cambridge: The MIT Press, 1987)

⁷¹ Marodin, ό.π.

⁷² Deyan Sudjic, *The Edifice Complex: The Architecture of Power* (London: Penguin Books, 2011)

Ο Deyan Sudjic είναι Βρετανός συγγραφέας, που ειδικεύεται στους τομείς του σχεδιασμού και της αρχιτεκτονικής.

Οι αιτίες πίσω από τις φανταστικές φυλακές του Piranesi

α) Ελληνορωμαϊκή διαμάχη

Ίσως το κυριότερο μέλημα του Piranesi ήταν η επίμονη υπεράσπιση της ανωτερότητας του ρωμαϊκού έναντι του ελληνικού πολιτισμού, ειδικά μέσω του επαίνου για το μεγαλείο της μηχανικής και του νόμου της Ρώμης. Οι αρχαιολογικές και φιλοσοφικές έρευνες του σχετικά με την προέλευση του ιταλικού πολιτισμού, αποσκοπούσαν στην απόδειξη του ανώτερου χαρακτήρα των Ρωμαίων αλλά και στο ότι ο ρωμαϊκός πολιτισμός έφτασε στο απόγειο του πριν από την επιρροή των Ελλήνων. Όπως δείχνει το έργο του, το να καταδείξει την καταστροφική επίδραση του ελληνικού πολιτισμού στη Ρώμη ήταν ένα προσωπικό θέμα σε όλη του τη ζωή.⁷³ Η αλληλουχία των πλακών των Carceri, όπως εκχωρήθηκαν από τον Piranesi, ακολουθεί μια αντίστροφη χρονολογική σειρά με τα γεγονότα που τη συνθέτουν να φέρνουν σημαντικά επιχειρήματα για την ελληνορωμαϊκή διαμάχη και να καταδεικνύουν τον καταστροφικό αντίκτυπο του ελληνικού πολιτισμού στη Ρώμη.⁷⁴ Στο φινάλε της σειράς, στην πλάκα XVI, στη δεύτερη εκδοχή προστίθεται μια ταφόπλακα στο κέντρο της σύνθεσης στην οποία έχει χαραχτεί η φράση “IMPIETATI ET MALIS ARTIBVS” που μεταφράζεται ως «ασέβεια και κακή συμπεριφορά» ή «ασέβεια και κακές τέχνες»⁷⁵. Αναφέρεται στο σύγχρονο κακό γούστο και στην ασέβεια, που αποκαλύπτεται στην έλλειψη λογικού δικαστικού συστήματος. Το καλό γούστο περιλάμβανε μια αίσθηση «τάξης, συνοχής, ιεραρχίας και υποταγής», ενώ το κακό γούστο περιλάμβανε χαρακτηριστικά που συνδέονται με το μπαρόκ, όπως «σύγχυση, αταξία, ετερογένεια, πολυπλοκότητα, ποικιλομορφία, αυθαιρεσία και διχόνοια».⁷⁶ Για τον Piranesi, η υπεράσπιση της Ελλάδας ως μοντέλου της κλασικής αρχιτεκτονικής ήταν ένδειξη άγνοιας και κακογουστιάς ενώ θεωρούσε τη σύγχρονη κοινωνία παρακμιακή ηθικά και πολιτισμικά. Για αυτόν, ο αρχιτέκτονας ήταν ένας σημαντικός κοινωνικός παράγοντας και η αρχιτεκτονική είχε θεμελιώδη κοινωνικό ρόλο για τη διαμόρφωση και την εξύψωση της κοινωνίας.

Στην εποχή του, η μοναρχία, ο απολυταρχισμός και το μπαρόκ χαρακτήριζαν το παρακμιακό καθεστώς έναντι του οποίου πολεμούσε. Ο ίδιος “τιμωρήθηκε” από την οπισθοδρομική αίσθηση του γούστου με την έλλειψη παραγγελιών και από την επίδραση του φιλελληνισμού του 18ου αιώνα. Η λύση του ήταν η αποκατάσταση των πιο υψηλών προτύπων της αρχαίας Ρώμης, για την καταπολέμηση του κακού γούστου και της κρίσης που κυριαρχούσε στη σύγχρονη Ρώμη.

⁷³ John Marciari, “The Imaginary and Eternal Prisons of Piranesi: First Friday Film Lecture”, 2013, video, <https://www.youtube.com/watch?v=6bNMavWXj1Y>

⁷⁴ Η χρονολογική σειρά κινείται από την Ιουλιο-Κλαυδιανή δυναστεία (27 π.Χ. – 68 μ.Χ.) πίσω στη βασιλική περίοδο του Tullus Hostilius (673 – 642 π.Χ.). Ο Piranesi εκπροσώπησε την πρώτη περίοδο μέσω της αναφοράς στους εχθρούς του αυτοκράτορα Νέρωνα στην πινακίδα II. και την τελευταία μέσω της αναφοράς στην κατασκευή της φυλακής Mamertine και στη δίκη των αδελφών Horatii στην πλάκα XVI.

⁷⁵ Andrew Robison, *Piranesi: Early Architectural Fantasies, a Catalogue Raisonne of the Etchings* (UK: University of Chicago Press, 1987), 50.

⁷⁶ Vernon Hyde Minor, *Ideology and Interpretation in Rome's Parrhasian Grove: The Arcadian Garden and Taste* (Michigan: University of Michigan Press, 2001), 222.

Στα χαρακτηριστικά του εμφανίζονται πολλές φραγμένες και άχρηστες γέφυρες, τοποθετημένες σε ένα περιβάλλον που δεν προσφέρει διαφυγή, καταδεικνύοντας έτσι τη διακοπή της εποχής του με την ένδοξη ρωμαϊκή κληρονομιά. «Καμία γέφυρα δεν μπορεί να χρησιμεύσει ως θριαμβευτική διαδρομή. Δεν υπάρχει νίκη στο κακόγουστο για να πανηγυριστεί. Το κακό γούστο κατέστρεψε την αρχιτεκτονική και εμπόδισε την ηθική.»⁷⁷ Οι ανθρώπινες φιγούρες στους άπειρους χώρους της φαντασίας του, αδυνατούν να αντιληφθούν τα θαύματα του κόσμου πάνω από την ηθική και πνευματική φυλακή στην οποία είναι παγιδευμένοι. Οι Carceri φαίνεται να έχουν ως στόχο την ανάδειξη της ρωμαϊκής κληρονομιάς υποτιμώντας την καλλιτεχνική και πολιτιστική παραγωγή της Ελλάδας.

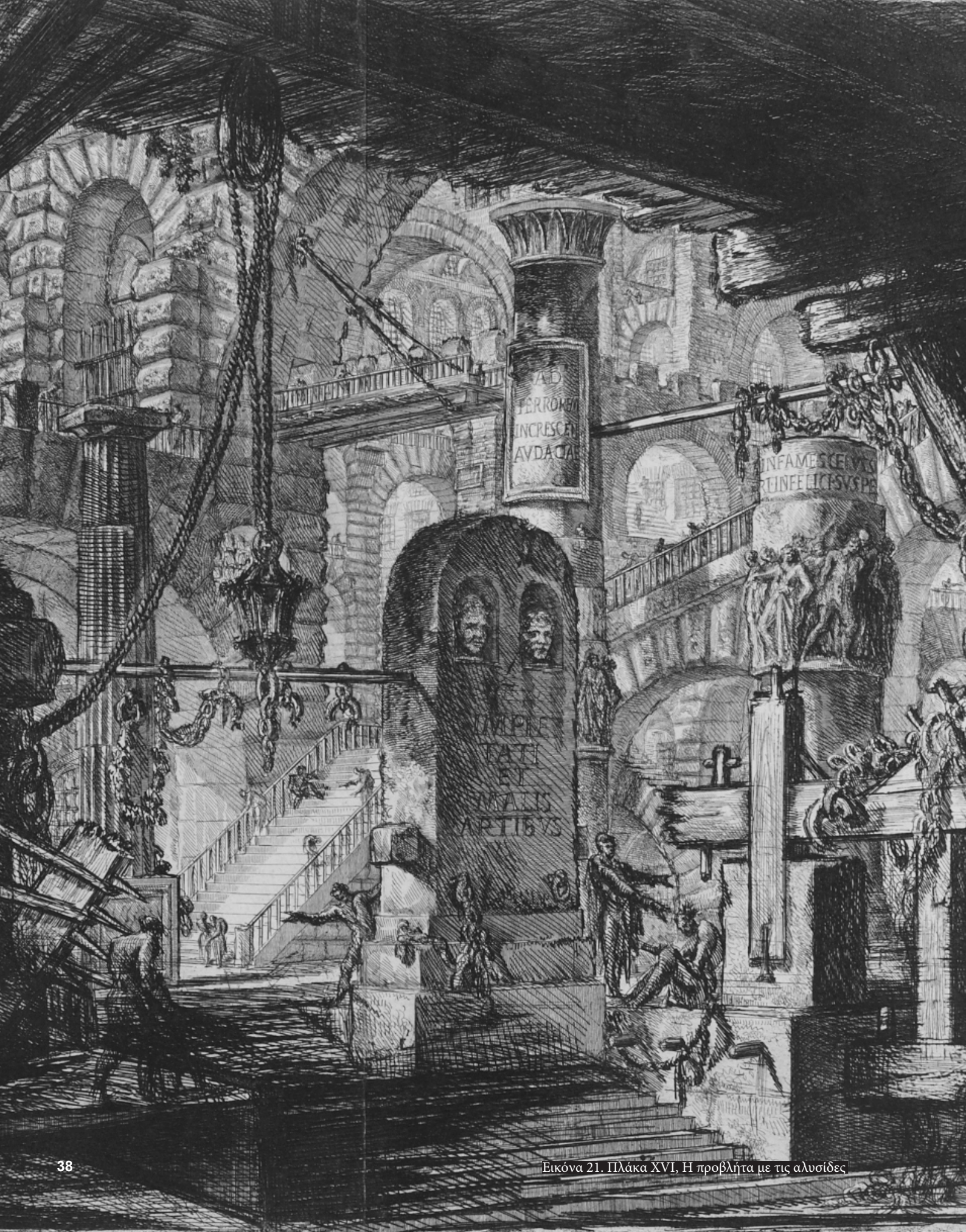
β) Επίθεση στους αντιπάλους

Ο Piranesi διαχειρίστηκε επίσης τα έργα του ως μια σειρά “δημοσιεύσεων-απαντήσεων” για να εμποτίσει μομφές στους ιδεολογικούς του αντιπάλους. Χρησιμοποίησε τις Φανταστικές Φυλακές ως τρόπο κριτικής, καταγγελίας, ακόμη και χλεύης των αντιπάλων του. Σημαντικότερος αντίπαλος του φαίνεται να είναι ο Vanvitelli, ένας από τους πιο επιτυχημένους αρχιτέκτονες της εποχής του, ο οποίος χαρακτήρισε τον Piranesi ως τρελό σε μια επιστολή προς τον αδελφό του. Στην ίδια επιστολή, αμφισβήτησε επίσης την ικανότητα του να αναλαμβάνει αρχιτεκτονικές παραγγελίες για τη βασιλική του St. John Lateran και της Santa Maria del Priorato.⁷⁸ Ο Piranesi, με τη σειρά του, επέκρινε τα έργα του αντιπάλου σε πολλές πλάκες των Carceri, με ένα από αυτά να είναι το παλάτι του Καρόλου Γ'. Οι ανώνυμες φιγούρες των σχεδίων του, που μοιάζουν με φαντάσματα που κατοικούν στους αχανείς χώρους, μη μπορώντας να βρουν έξοδο, μπορεί να διαβαστούν ως απεικονίσεις των σκλάβων που δούλεψαν στην κατασκευή του παλατιού. Οι Φανταστικές Φυλακές είναι πιθανόν να αντιπροσωπεύουν την αδυναμία ορισμένων ομάδων να είναι απαλλαγμένες από το ανάδρομο απολυταρχικό σύστημα και την αρχιτεκτονική του.⁷⁹ Η κοσμική αριστοκρατία, ωστόσο, δεν είναι η μόνη ομάδα στην οποία επιτέθηκε ο Piranesi. Στόχος ήταν και η Καθολική Εκκλησία, η θρησκευτική αριστοκρατία και μεγάλος προστάτης των τεχνών και της αρχιτεκτονικής, χρησιμοποιώντας εικόνες που παραπέμπουν σε θρησκευτικές γιορτές για να επικρίνει τη σύνδεση της με τη μοναρχία.

⁷⁷ Helen B. K. Marodin, «Unlocking Piranesi's Imaginary Prisons» (PhD, University of South Carolina, 2018), 77.

⁷⁸ Για το έργο του Piranesi για τον St. John Lateran, ο Vanvitelli δήλωσε «Πράγματι, αν αφήσουν τον Piranesi να φτιάξει μερικά εργοστάσια, θα δούμε τι μπορεί να βγάλει το κεφάλι ενός τρελού που δεν έχει θεμέλια» (Invero, se faranno fare qualche fabbrica al Piranesi, si vedrà cosa puol produrre la testa di un matto, che non ha verun fondamento), ενώ λίγα χρόνια αργότερα είπε «είναι αποκλειστικά χαράκτης, όχι αρχιτέκτονας» (è unicamente intagliatore, non già architetto). Cesare De Seta, *Piranesi tra Venezia, Roma e l'Europa* (Firenze: L.S. Olschki, 1983), 103 – 125.

⁷⁹ Marciari, ό.π.





Εικόνα 22. Πλάκα VII, Η κινητή γέφυρα

36-137

Τα κύρια χαρακτηριστικά των “Carceri d'Invenzione”

α) Μηχανές βασανισμού

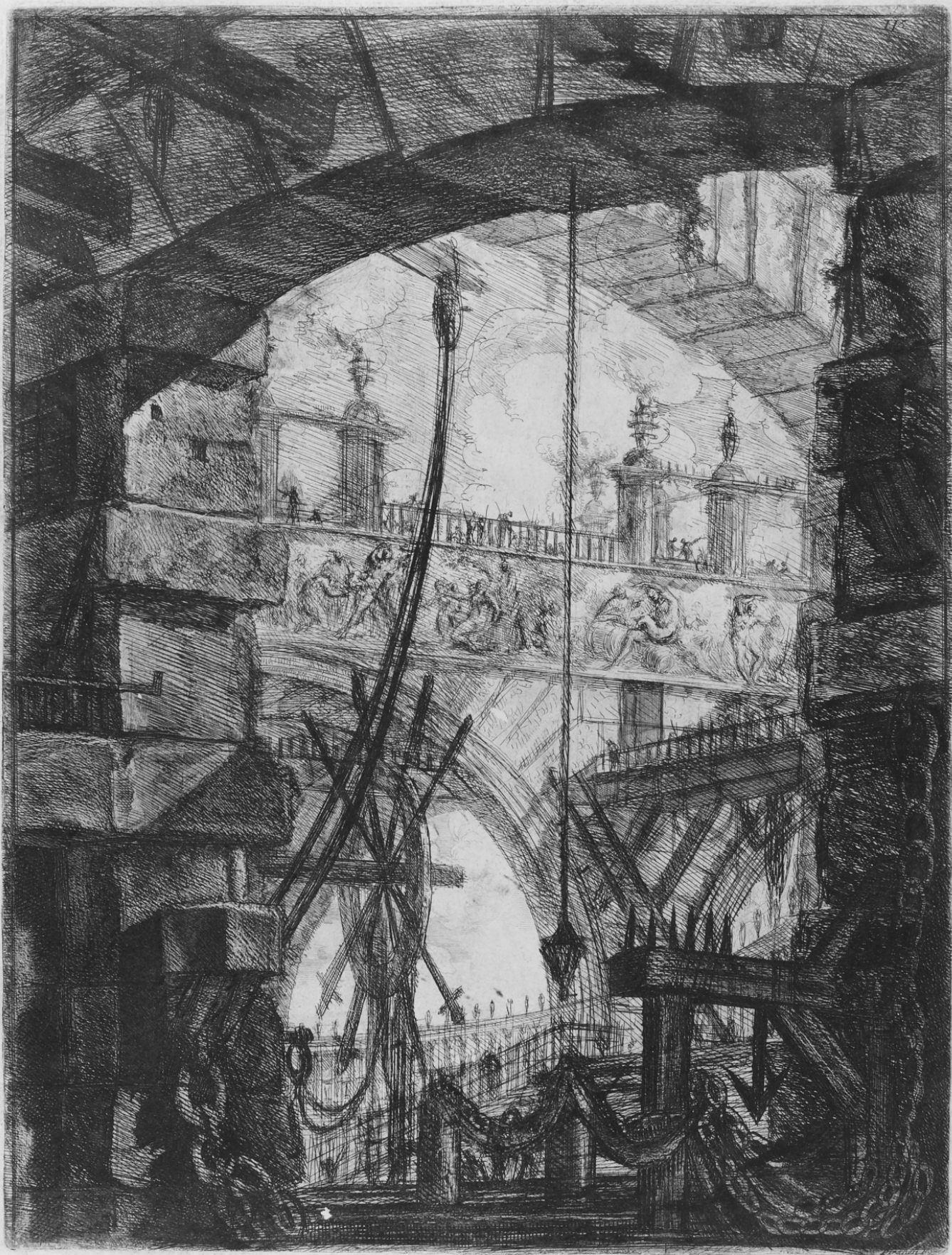
Σημαντικό στοιχείο της απειλητικής και εφιαλτικής ατμόσφαιρας των Carceri, αποτελούν οι μηχανές βασανισμού. Η ζοφερή ατμόσφαιρα που δημιούργησε ο Piranesi στις σκηνές, προκαλεί μια ψυχολογική δυσφορία και μια ασυνήθιστη αίσθηση οδύνης και απελπισίας. Το ακραίο συναισθηματικό φορτίο οδηγεί σε ψυχολογικό μαρτύριο, που είναι πολύ πιο ισχυρό από το σωματικό. Ο Piranesi απεικόνιζε μηχανές βασανιστηρίων με διφορούμενο τρόπο, συνήθως κρυφά ή αποσπασματικά. Είναι περισσότερο υποδηλωτικές παρά πραγματικές. Αντί για σαφείς σκηνές βασανιστηρίων, απεικόνισε την πιθανότητα τους. Αιχμηρά στοιχεία εμφανίζονται στις περισσότερες πλάκες, υποδηλώνοντας βία και πόνο.

«Μικρή ή μεγάλη, η τιμωρία είναι πάντα καλύτερη από το αβέβαιο, το ατελείωτο μαρτύριο του φόβου»⁸⁰ *Stefan Zweig*

Στα θλιβερά σενάρια των Φανταστικών Φυλακών, ο Piranesi μετέφερε τις απόψεις του για τις συζητήσεις του 18ου αιώνα. Οι ανθρώπινες μορφές είναι χαμένες και απελπισμένες στην αρχιτεκτονική που δημιούργησε. Η εχθρότητα του χώρου και η έλλειψη εξόδου υποδηλώνουν έναν αναπόφευκτο και σκοτεινό θάνατο. Για αυτόν, η στασιμότητα ήταν βασανιστήριο. Χρησιμοποίησε τις εικόνες βασανιστηρίων ως σύμβολα πολιτικής, θρησκευτικής και ηθικής παρακμής με σκοπό να προκαλέσει έντονα συναισθήματα στο κοινό του και να δημιουργήσει ενσυναίσθηση για τους σκοπούς του. Διέλυσε επιτηδευμένα την αντικειμενική σαφήνεια των μορφών για να κάνει το κοινό του να αντιμετωπίσει το φοβερό, άγνωστο και ανοίκειο, διεγείροντας τη φαντασία του. Ακόμα διερεύνησε τον αποπροσανατολισμό, μέσω της ατελείωτης και δαιδαλώδους χωρικής διαμόρφωσης, και τη στασιμότητα ως ισχυρές μεθόδους ψυχολογικών βασανιστηρίων. Στα σχέδια η πλειονότητα των ανθρώπινων μορφών που απεικόνισε έχουν χαθεί και δεν μπορούν να βρουν διαφυγή. Οι γέφυρες και οι σκάλες, που εξ' ορισμού είναι στοιχεία σύνδεσης και κίνησης, λειτουργούν τώρα ως εμπόδια ή ως φυλακές. Στα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά δεν υπάρχει καμία αναφορά σε πιθανή απόδραση. Αντίθετα, προβάλλεται μια αγωνιώδη διαδοχή σκαλοπατιών, γεφυρών, καμάρων και θυρών που δεν οδηγούν πουθενά. Ακόμη και σε αυτά που η ματιά κατευθύνεται προς το εξωτερικό του κτιρίου, όπως στην πλάκα IV, το εξωτερικό δεν υποδηλώνει ελευθερία. Ο Piranesi κατάφερε να χειραγωγήσει τα συναισθήματα του κοινού, πετυχαίνοντας μια αίσθηση οικειότητας, μια σχεδόν απτική σύνδεση μεταξύ των θεατών και των σκηνών. Σε αυτό συνέβαλε η οπτική γωνία του παρατηρητή και η κατάλληλη χρήση του φωτός και της σκιάς.

⁸⁰ Stefan Zweig, *Φόβος* (Αθήνα: Ροές, 2017)

Ο Stefan Zweig ήταν Αυστριακός συγγραφέας, δημοσιογράφος και βιογράφος.



Εικόνα 23. Πλάκα IV, Η μεγαλειώδης πλατεία

30-124

β) Οι ανθρώπινες φιγούρες

Πριν ο Piranesi αρχίσει να επωφελείται από την παπική παροικία για παραγγελίες καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων, ήταν ένας τεράστιος επικριτής του συστήματος πατρωνίας. Οι Φανταστικές Φυλακές προβάλλουν την αποδοκιμασία του, όχι μόνο για το γούστο των πελατών αλλά και για τις επιλογές τους στους αρχιτέκτονες. Οι μικρές φιγούρες, «κάτοικοι της κόλασης»⁸¹, λειτουργούν σαν ανώνυμες καρικατούρες των επαγγελματικών συμμάχων και αντιπάλων του. Οι ανθρώπινες μορφές μετατρέπονται σε άτονες σκιάς μέσα στο «βαβελικό και λαβυρινθώδες οικοδόμημα»⁸², αποτυπώνοντας αρχικώς τους ανθρώπους με καλό γούστο, που αγωνιούν για την παρακμασμένη αρχιτεκτονική, καλλιτεχνική, πολιτιστική και πολιτική σκηνή. Δείχνουν ανησυχία και αγωνία, προσπαθώντας να εγκαταλείψουν τους κολασμένους χώρους με κάθε κόστος. Αυτοί οι άνθρωποι καθοδηγούνται από μια μικρή ομάδα που φαίνεται να ξέρει που να βρει την έξοδο και κάνει έντονες χειρονομίες, υποδεικνύοντας το δρόμο. Ο Piranesi ανήκει σε αυτή την ομάδα, καθοδηγώντας αυτούς που επιδιώκουν την αλλαγή και τη βελτίωση της αρχιτεκτονικής, των τεχνών και της κοινωνίας. Παράλληλα, ενώ ορισμένες από τις φιγούρες έχουν επίγνωση της κατάστασης και προσπαθούν απεγνωσμένα να ξεφύγουν, άλλες παραμένουν εντελώς αδιάφορες για τις περιστάσεις, και είτε παραμένουν στάσιμες, είτε χειρότερα απεικονίζονται να κατεβαίνουν προς τα κάτω, ακολουθώντας την αντίθετη κατεύθυνση της κοινής λογικής. Σε αυτή την κατηγορία τοποθετεί τους αντιπάλους του, αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες, τους κακόγουστους ανθρώπους που αγνοούν τα θαύματα του κόσμου από πάνω τους. Τέλος, υπάρχουν εκείνοι που φαίνεται να θαυμάζουν την αρχιτεκτονική. Αυτοί είναι οι στενόμυαλοι χορηγοί, πελάτες, οι επίτροποι της κακής αρχιτεκτονικής.⁸³ Σημαντικό επίσης είναι πως στην εχθρική ατμόσφαιρα των χώρων που δημιούργησε δεν ευδοκίμει τίποτα, αντανακλώντας την ανησυχία του για την έλλειψη φαντασίας των πολιτιστικών αρχόντων στην προώθηση των τεχνών, της αρχιτεκτονικής και της ηθικής.

Ο Piranesi είχε συνειδητοποιήσει ότι μπορούσε να καταδικάσει σκληρά τους μεγάλους πάτρωνες της εποχής του, να επικρίνει το έργο των αντιπάλων του και να γελοιοποιήσει τους συναδέλφους του μέσα από τα σχέδια του. Το γεγονός αυτό εξηγεί και την επιστροφή του στα χαρακτηριστικά με την ανατύπωση τους για τη δεύτερη έκδοση, το 1761. Τελικά οι φυλακές ήταν ένα ασφαλές μέρος, όπου ήταν απολύτως ελεύθερος. Το παράδοξο όμως είναι πως οι ίδιες λειτουργούν με τρόπο τέτοιο, που ο καλλιτέχνης λυτρώνεται και φτάνει στην κάθαρση ενώ ταυτόχρονα βυθίζεται όλο και πιο βαθιά στην ανικανότητα εκπλήρωσης της προσωπικής του φιλοδοξίας.

«Τόποι εγκλεισμού, από όπου πάρθηκαν ο χρόνος και όλες οι μορφές της ζωντανής φύσης, κλειστά κελιά που τόσο σύντομα θα μετατραπούν σε θαλάμους βασανιστηρίων, ενώ οι περισσότεροι από τους κατοίκους τους, προφανώς, βρίσκονται σε επικίνδυνη, ανόητη ικανοποίηση, καταβόθρες χωρίς πάτο και την ίδια στιγμή χωρίς έξοδο - όχι συνηθισμένες φυλακές: αυτή είναι η Κόλαση για τον καθένα μας»⁸⁴

⁸¹ John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi* (London: Thames and Hudson Ltd, 1988), 88.

⁸² Μαρία Παπανικολάου, «Η Εικαστική Προσέγγιση της Φυλακής - Μια Διαδρομή από τη Φυλάκιση στην Απόδραση» (Διπλωματική Εργασία, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2011), 45.

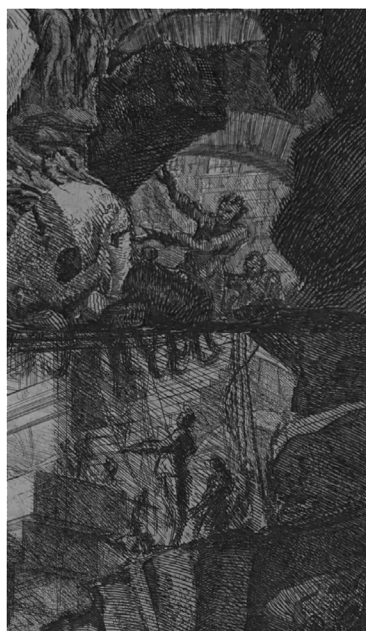
⁸³ Wilton-Ely, ό.π.

⁸⁴ Marguerite Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi: And Other Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1985), 94.

Η Anna Somers Cocks γράφει, στο περιοδικό *Art Newspaper*, ότι οι άνθρωποι των φυλακών αυτών δεν έχουν πρόσωπο. Ακόμη και στις σκηνές βασανιστηρίων που παρατηρεί κανείς μέσα στο σκοτάδι, ο ανθρώπινος πόνος δεν διακρίνεται.⁸⁵ Η παρουσία του ανθρώπου, σε αντίθεση με τη χρήση του στις μακέτες των αρχιτεκτόνων, δεν φαίνεται να έχει ως πρωταρχικό σκοπό την κατανόηση της κλίμακας. Οι φανταστικές φυλακές λειτουργούν ως ένα πολυδιάστατο και πολυεπίπεδο σύμπαν, που εγκλωβίζει τον θεατή σε μια αέναη οπτική περιήγηση μεταξύ επάλληλων σημείων φυγής, στερώντας του την οποιαδήποτε πιθανότητα εξόδου και παρηγοριάς.⁸⁶ «Ο ιταλός χαρακτήρας γίνεται με τον τρόπο αυτόν ένας σκληρός τοπογράφος χώρων που μιλάνε για χαμένο χρόνο, για σιωπή και για θάνατο.»⁸⁷ Όπως παρατηρεί ο Bruno Bandini, ο Piranesi δεν τρομάζει μπροστά στην υπερβολή, την ωμότητα και τη φθορά που εκδηλώνονται στην ιστορία. «Μέσα σε αυτή την απάνθρωπη μνημειακότητα, αντιληπτικά και λειτουργικά, στον αιώνιο μόχθο των *Carceri*, οι ανθρώπινες μορφές, συντελεστές ή θεατές, συμμετέχουν οπωσδήποτε σε μια τρομακτική τελετουργία, όπου ο πόνος, ο σπασμός, η ταλαιπωρία αναπτύσσουν ένα ρόλο εξαναγκασμού, και σύμφωνα με αυτόν, μπροστά στην κατάρπωση, μπροστά στον εκβαρβαρισμό, κάθε λύτρωση έχει εξοριστεί»⁸⁸



Εικόνα 24. Λεπτομέρεια απελπισμένων ανθρώπων μορφών, Πλάκα II.



Εικόνα 25. Λεπτομέρεια ανθρώπων μορφών που οδηγούν άλλους, Πλάκα II.



Εικόνα 26. Λεπτομέρεια ανθρώπων μορφών που πιθανώς δείχνουν προς μια έξοδο, Πλάκα II.

⁸⁵ Anna Somers Cocks, «Inside Piranesi's prisons», *The Art Newspaper*, αρ. 219 (2010)

⁸⁶ Ιάσωνας Πανταζής, «Piranesi-Σχέσεις περιπλάνησης από το υπερκείμενο στα *carceri*», *Urbi*, τχ. 1, (2005)

⁸⁷ Παπανικολάου, ό.π., 46.

⁸⁸ Bruno Bandini, «Giovanni Battista Piranesi: απόψεις, καπρίτσια, φυλακές», *Οράματα και αναμνήσεις* (Αθήνα: Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών "ΑΕΝΑΟΝ", 1991), 17.

Διφορούμενες έννοιες και η αξία της αμφιβολίας

«Η τερατωδία τείνει να συγκεντρώνεται πιο πυκνά γύρω από εικόνες που πιστεύεται ότι έχουν γίνει σκόπιμα διφορούμενες»⁸⁹ James Elkin

Τα χαρακτηριστικά της σειράς αιχμαλωτίζουν το βλέμμα και προκαλούν ανάμεικτα συναισθήματα γοητείας και παραξενιάς. Τα πιο συχνά χαρακτηριστικά, που αναφέρονται από τους κριτικούς τέχνης, είναι ο περιορισμός και η απεραντοσύνη, σε αντίθεση με την κλειστοφοβική διαμόρφωση που παρουσιάζει κάθε χώρος φυλάκισης. Ωστόσο, υπάρχει μια αίσθηση βίαιου εγκλεισμού στην παράδοση απεραντοσύνη της αβίωτης αρχιτεκτονικής που δημιούργησε ο Piranesi. Η αρχιτεκτονική πείθει τους θεατές, πάρα τη μη βιωσιμότητα των χώρων της. Η αφθονία των κλασικών στοιχείων που συνυπάρχουν στους χώρους με τα μυστηριώδη μοντέρνα αντικείμενα είναι παράξενα πειστική. Ο Piranesi «εξερευνά τα όρια της αρχιτεκτονικής, οδηγώντας την στην ακραία της κατάσταση με την παραγωγή παροξυσμικών και αδύνατων χώρων που αγνοούν και αντικρούουν τις καθιερωμένες αντιλήψεις της τυπολογίας, της σύνθεσης και των αναλογιών».⁹⁰ Η «ανάγκη για τάξη από τη μία και η θέληση για αμορφία από την άλλη»⁹¹ είναι προφανής. Στα σχέδια του εφαρμόζεται η βία της μορφής έναντι της μορφής, η βία των αντιπαραθέσεων. «Οι παραμορφώσεις, οι ρήξεις, οι συμπιέσεις, οι κατακερματισμοί και οι αποσυνδέσεις είναι εγγενείς στη χειραγώγηση της μορφής.»⁹² Οι υποβλητικοί όσο και ανοίκειοι χώροι των φυλακών που επινόησε, ταράζουν τον θεατή και επηρεάζουν εικαστικούς καλλιτέχνες, λογοτέχνες και αρχιτέκτονες από την εποχή που δημιουργήθηκαν μέχρι σήμερα. Οι μακάβριες και στοιχειωμένες δομές φαντασίας προαναγγέλλουν μια νέα αισθητική που συνδυάζει τον τρόπο και την ομορφιά, εμπνέοντας και προκαλώντας την εμπειρία του υψηλού. Σε μια από τις σπάνιες θεωρητικές του δηλώσεις ο Piranesi δήλωσε: «Μέσα από τον φόβο έρχεται η απόλαυση»⁹³ (di mezzo alla tema esce il diletto).

⁸⁹ James Elkins, "On Monstrously Ambiguous Paintings", In *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity* (New York: Routledge, 1999), 99.

Ο James Elkins είναι αμερικανός ιστορικός και κριτικός τέχνης.

⁹⁰ Marco Frascari, *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (London: Routledge, 2007), 101.

⁹¹ Η Emre Alturk αναφέρεται στον Marc-Antoine Laugier, που συνέλαβε την πόλη ως τόπο φαντασίας όσο και κανονικότητας και αντιτάχθηκε στην ιδέα ότι η πόλη πρέπει να έχει μια αναγνωρίσιμη γεωμετρία, ισχυριζόμενος ότι παρόλο που είναι δυνατόν να εντοπιστεί ή να δημιουργηθεί τάξη σε μικρές κλίμακες, η πόλη, στο σύνολο της, ήταν ένα μέρος σύγχυσης. Ο αγώνας ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την πόλη αναπτύχθηκε περαιτέρω στα χαρακτηριστικά του Piranesi.

Emre Alturk, *xxl, metropolis as the object of architecture* (Middle East Technical University, 2004), 22.

⁹² Bernard Tschumi, «Violence of Architecture», *artforum* 20, αρ. 1 (1981)

⁹³ J.G. Wallis De Vries, *Archescape: on the tracks of Piranesi* (Amsterdam: Duizend & Een, 2014), 10.

Ανάμεσα σε ποικίλα και πολλαπλά καλλιτεχνικά έργα στα οποία αναδύεται και διαποτίζει η θλίψη και η παραμέληση, κανένα δεν έχει ληφθεί ως σύμβολο του φόβου, της σύγχυσης και του άγχους όπως έχουν γίνει οι Carceri.⁹⁴ Αυτό οφείλεται ίσως στη παράδοση ταυτόχρονη παρουσία του εγκλεισμού και της απεραντοσύνης, μια συνεχής εμπειρία στην οποία το άπειρο και το πεπερασμένο εναλλάσσονται και αλληλοεξουδετερώνονται. Τα χαρακτηριστικά αποπνέουν μια αίσθηση ανησυχίας και κλειστοφοβίας, η οποία σχετίζεται άμεσα με το φόβο να παραμείνουμε παγιδευμένοι με τον εαυτό μας και με την ανώτερη δύναμη, καθώς δεν υπάρχει διαφυγή, καμία εναλλακτική. Σύμφωνα με τη πλατωνική θεωρία, ένας άνθρωπος που έχει παγιδευτεί σε μια σπηλιά είναι ένας άνθρωπος που έχει δεσμευτεί να μείνει στη σκιά, που σημαίνει να βυθίζεται στη δική του άγνοια και στην έλλειψη προθυμίας να ξεπεράσει την κατάσταση του. Οι πλάκες της σειράς μπορούν να βοηθούν επίσης ως παραλλαγές ενός και μόνο συμβόλου, του οποίου η αναφορά είναι σε πράγματα που υπάρχουν στα φυσικά και μεταφυσικά βάθη των ανθρώπινων ψυχών, στην ακηδία και τη σύγχυση, στον εφιάλτη και την αγωνία. Η τέλεια “ανουσία” κυριαρχεί παντού. Η αρχιτεκτονική της φαντασίας του Piranesi είναι κολοσσιαία και μαγευτική. Οι Φανταστικές Φυλακές, είναι γνωστές, όχι ως συμπτώματα ασθένειας ή κάποιας ιδιοσυγκρασίας, όχι ως καταστάσεις που πρέπει να αναλυθούν και να εκφραστούν από λυρικούς ποιητές, αλλά μάλλον ως ηθικές ατέλειες, ως εγκληματικές εξεγέρσεις κατά του Θεού, ως εμπόδια στο δρόμο της φώτισης.⁹⁵

«Σε αυτά τα μπουντρούμια, το πιο προφανές και ταυτόχρονα το πιο ανησυχητικό είναι ότι η απόλυτη ανουσία⁹⁶ βασιλεύει μέσα τους. Ο Piranesi καταφέρνει πάντα να δημιουργεί την εντύπωση ότι αυτή η κολοσσιαία ανουσία συνεχίζεται απεριόριστα και ισοδυναμεί με το σύμπαν. Οι κάτοικοι των “φυλακών” του Piranesi είναι απελπισμένοι θεατές αυτής της μεγαλοπρέπειας των κόσμων, αυτών των γεννητικών πόνων, του μεγαλείου των ανούσιων, ακατανόητων ταλαιπωριών, ατελείωτων και που ξεπερνούν τις ανθρώπινες δυνατότητες για να τα καταλάβουν ή να τα υπομείνουν» *Aldous Huxley*

Ο χώρος στα χαρακτηριστικά του Piranesi παρουσιάζει σοβαρές δυσκολίες σε έναν παρατηρητή που φαντάζεται να περπατά μέσα του. Οι “φυλακές” δεν δίνουν καμία σαφή ένδειξη για τον τρόπο εξερεύνησης τους, αντιθέτως εμποδίζουν και απομακρύνουν τον εξερευνητή. Αίτια αποτελούν η αδυναμία δημιουργίας ενός επιπέδου εξερεύνησης και η αδυναμία να συναχθεί, από τις κινήσεις που παρουσιάζονται, μια κατεύθυνση. Οι Φανταστικές Φυλακές είναι μια συλλογή προκλήσεων για το οπτικό σύστημα. Το μυστηριώδες αποτέλεσμα επιτυγχάνεται μέσω ενός συνδυασμού πολύπλοκων και σύνθετων μηχανισμών, προοπτικής και φωτισμού που αφήνουν τον θεατή αποπροσανατολισμένο και ανίκανο να βρει ανάπαυση στους δαιδαλώδεις χώρους του.⁹⁷

⁹⁴ Sergio Roncato, “Piranesi and the infinite prisons”, *Spatial Vision*, αρ. 21 (2007), 7.

⁹⁵ Aldous Huxley, *Prisons* (London: Trianon, 1949)

Ο Aldous Huxley ήταν Άγγλος μυθιστοριογράφος και συγγραφέας.

John Coulthart, “Aldous Huxley on Piranesi’s Prisons”, *feuilleton*, 2006,

<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/08/25/aldous-huxley-on-piranesis-prisons/> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

⁹⁶ Η ανουσία ως κενότητα, ματαιότητα. «The most disquietingly obvious fact about all these dungeons is the perfect *pointlessness* which reigns throughout. Their architecture is colossal and magnificent.»

⁹⁷ Kerriane Stone and Gerard Vaughan, *The Piranesi Effect* (Alabama: NewSouth, 2015), 59-78.

Η προοπτική του συγκροτήματος από την κορυφή, το καθιστά απόλυτα σταθερό ενώ ταυτοχρόνως η θέαση από κάτω προ τα πάνω, δίνει την εντύπωση ότι είναι αιωρούμενο και δυναμικό. Η τεράστια μορφή, η απεραντοσύνη και η προοπτική αποτελούν χαρακτηριστικά που συμβάλλουν στη δημιουργία μιας αντίληψης ασταθούς ισορροπίας, που εύκολα διαταράσσεται και καταρρέει στον παρατηρητή. Ίσως η αληθινή γοητεία των Carceri έγκειται στην αβεβαιότητα των αντιληπτικών αποτελεσμάτων, δηλαδή στη ασάφεια πολλών από τις αντιφάσεις που ζητούν μια συνεχή αναθεώρηση της υπόθεσης του περιέργου κόσμου τους.⁹⁸ Ο Piranesi εφηύρε ένα νέο τρόπο αντίληψης του χώρου.

Ο κόσμος των Φανταστικών Φυλακών είναι απόλυτα δραματικός, ένα δυσοίωνα θέαμα. Όλα τα οπτικά στοιχεία αυτού του κόσμου μοιάζουν να συγκρούονται και να αντιφάσκουν. «Αυτό πρέπει να είναι ο πιο καθαρός αρνητικός χώρος που οραματίστηκε ποτέ. Τα στοιχεία που απαρτίζουν τον χώρο προσδίδουν μια αύρα καταστροφής που σύντομα πρόκειται να συμβεί. Ανά πάσα στιγμή, φαίνεται, ολόκληρος ο κόσμος θα μπορούσε να συντριβεί...»⁹⁹ Ο Piranesi φαίνεται να συγκεντρώνει όλες τις μορφές που έχουν δημιουργήσει οι άνθρωποι για να ξεφύγουν από τη σπηλιά του Πλάτωνα, αλλά στη συνέχεια τις ενώνει με τέτοιο τρόπο που φαίνεται να είναι παγιδευμένοι σε αυτή τη σπηλιά πιο βαθιά από ποτέ. Ωστόσο οι φυλακές μπορούν να βιωθούν όχι μόνο ως σκοτεινά και μυστηριώδη χαρακτηριστικά αλλά και ως παραβολή της ανόδου, της προσπάθειας, της υπέρβασης, της δραπετεύσης από τη σπηλιά, στο φως του ήλιου. Ορισμένοι από τους θεατές βρίσκουν τα χαρακτηριστικά περιέργως ελκυστικά, κάτι που μπορεί να αποδοθεί στην Αριστοτελική έννοια της κάθαρσης.¹⁰⁰ «Η έκθεση σε τρόμο και βία αποτελεί ένα μέσο απαλλαγής και καθαρισμού από αρνητικά συναισθήματα, έναν τρόπο εσωτερικής ανακούφισης του οργανισμού από τα επιθετικά συναισθήματα.»¹⁰¹

«το μεγαλείο της αρνητικής ουτοπίας του Piranesi έγκειται στην άρνηση του να δημιουργήσει, μετά από το σημασιολογικό κενό που οδηγήθηκε, εναλλακτικές δυνατότητες: στην κρίση, ο Piranesi φαίνεται να θέλει να δείξει ότι είμαστε ανίσχυροι και η αληθινή magnificenza¹⁰² είναι να καλωσορίσουμε ελεύθερα αυτό μας το πεπρωμένο»¹⁰³

Ο Piranesi ενέπνευσε τους ρομαντικούς καλλιτέχνες και άσκησε ισχυρή επιρροή στο σουρεαλιστικό κίνημα του 20ου αιώνα. Αυτή η επιρροή επεκτείνεται ακόμη και στον κινηματογράφο, με τον Eisentein να χαρακτηρίζει τις Carceri ως «σχιζοφρενική αρχιτεκτονική» και να επινοεί το “φαινόμενο Piranesi”, χαρτογραφώντας τι θα συνέβαινε αν μια εικόνα από αυτή τη σειρά χαρακτηριστικών εκραγεί. Το “φαινόμενο Piranesi” έχει διάφορες μορφές και σχετίζεται με ένα αίσθημα ανησυχίας και ασάφειας, για πράγματα εκτός τόπου ή εκτός χρόνου.

⁹⁸ Roncato, ό.π., 13.

⁹⁹ Marshall Berman, «Notes from Underground: Plato’s Cave, Piranesi’s Prisons, and the Subway», *Harvard Design Magazine* (2001), 15.

¹⁰⁰ Mahesh Ananth, “A Cognitive Interpretation of Aristotle’s Concepts of Catharsis and Tragic Pleasure”, *International Journal of Art and Art History* (2014), 1-33. Doi: 10.15640/ijaah.v2n2a1

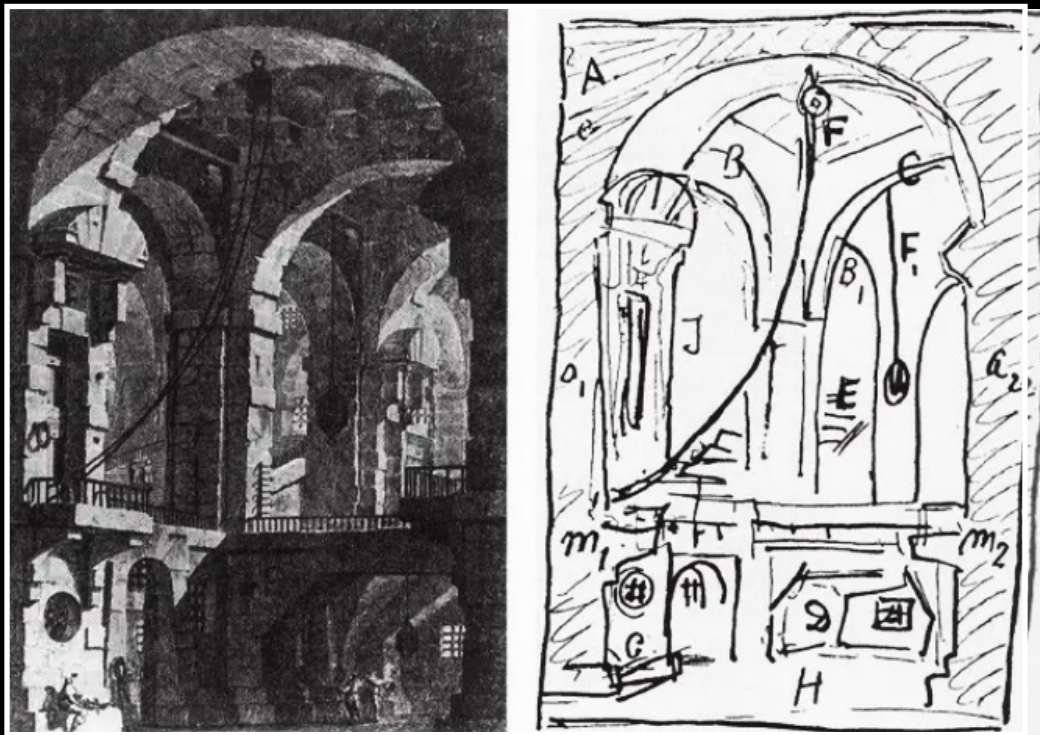
¹⁰¹ Julian Hanich, *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers* (New York: Routledge, 2010)

¹⁰² Ο Piranesi δημοσίευσε το «Della Magnificenza e d’Architettura de’ Romani» ως απάντηση προς το «Les ruines des plus beaux monuments de la Grece» που δημοσίευσε ο Julien-David Le Roy, το 1758. Μέσα από το έργο του ο Piranesi υποστήριξε πως η ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική ήταν κατώτερη από εκείνη της Ρώμης.

¹⁰³ Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth* (Cambridge: The MIT Press, 1987), 33.



Εικόνα 27. Πλάκα V, Τα ανάγλυφα του λιονταριού



Εικόνα 28. S. M. Eisenstein, σχηματικό σκίτσο, Dark prison with scaffolding for the torture of evildoers

Οι Φανταστικές Φυλακές είχαν βαθιά επίδραση επίσης στη λογοτεχνία, σε συγγραφείς όπως ο Goethe, ο Stendal, ο Byron, ο Hugo και ο Baudelaire αλλά και σε καλλιτέχνες όπως ο Goya και ο Escher. Ομοιότητες με το έργο του Piranesi εντοπίζονται και στον Kafka. Αρχικά με τον λαβύρινθο, που περιγράφεται στο διήγημα του “Το κτίσμα” αλλά και στον “Συνήγορο”, ένα μικρό διήγημα όπου εντοπίζεται η παρακάτω περιγραφή: «Αν δεν βρίσκεις τίποτα σ’ αυτούς τους διαδρόμους άνοιξε τις πόρτες, αν δε βρίσκεις τίποτα πίσω από αυτές τις πόρτες, υπάρχουν κι άλλοι όροφοι, αν δεν βρεις τίποτα επάνω, μην ανησυχείς, ανέβα τις νέες σκάλες πιο πάνω. Όσο εσύ δε σταματάς να ανεβαίνεις, τα σκαλιά δεν σταματάνε, τα σκαλιά κάτω από τα πόδια σου που ανεβαίνουνε, αυξάνουν προς τα πάνω συνεχώς.»¹⁰⁴ Στο έργο του Piranesi είναι «σαν οι άνθρωποι που έχτισαν αυτές τις φυλακές, που έφτιαξαν όλα αυτά τα όργανα βασανισμού για να εκμαιεύσουν κάποια αλήθεια έστω και διά της βίας, που μηχανεύτηκαν όλες αυτές τις γιγάντιες κατασκευές, να παραιτήθηκαν τελικά από κάθε είδους αναζήτηση. Σαν όλες οι προσπάθειες για να βρεθεί κάποιο νόημα να είναι καταδικασμένες να καταλήξουν στο ίδιο αδιέξοδο.»¹⁰⁵ Τα δραματικά πορτραίτα των Φυλακών επηρέασαν τα σχέδια του Goya, στους πίνακες των οποίων οι δραματικές φιγούρες δείχνουν τη φυλακισμένη ανθρώπινη ύπαρξη ανίκανη μπροστά στο μεγαλείο της φυλακής και στην αμείλικτη εξουσιαστική βία. «Οι δύο δημιουργοί σκιαγραφούν τον κατάδικο ως παθητικό θύμα, εγκλωβισμένο σε συνθήκες από τις οποίες μάταια προσπαθεί να ξεφύγει.»¹⁰⁶ Τόσο ο Piranesi όσο και ο Goya, ίσως επιχειρούν να απεικονίσουν μια υπαρκτή φυλακή προκειμένου να αποτρέψουν τη μελλοντική δημιουργία της. Ο Νίκος Κεσσανλής σχολιάζει πως τα χαρακτηριστικά απεικονίζουν «το μεγαλειώδες φάντασμα μιας φυλακής που υπάρχει για να μην μπορέσει να ξαναγίνει»¹⁰⁷. Παράλληλα, ο Piranesi ίσως δημιούργησε αυτές τις φυλακές ως ένα είδος προειδοποίησης για την πιθανώς υπερβολική δύναμη της αρχιτεκτονικής, η οποία θα μπορούσε να τρελαθεί, θα μπορούσε να περάσει από το λογικό και το υπέροχο σε κάτι τρομακτικό, καθώς φαίνεται πως οι δυνάμεις αυτού του κόσμου καθοδηγούνται από την αρχιτεκτονική και τους μηχανισμούς της, παρά από τους ανθρώπους που έχουν αναχθεί σε αντικείμενα. Υπό μια άλλη οπτική, οι Φανταστικές Φυλακές είναι εικόνες ενός χώρου ταυτόχρονα «αδύνατου και πραγματικού»¹⁰⁸ ενός λαβυρίνθου όπου από την επαλληλία μιας πληθώρας μορφών, οι συμβολισμοί εκμηδενίζονται, προβάλλοντας το σύνολο ως καθαρό τέχνημα.

¹⁰⁴ Franz Kafka, Η απόρριψη: 13 ανέκδοτα διηγήματα (Αθήνα: Επίκουρος, 1971), 59.

¹⁰⁵ Στέφανος Δασκαλάκης, “Οι «Φανταστικές Φυλακές» του Πιρανέζι”, *The Art of Crime*, 2017, <https://theartofcrime.gr/fantastikes-fylakes-piranezi/> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

¹⁰⁶ Μαρία Παπανικολάου, «Η Εικαστική Προσέγγιση της Φυλακής - Μια Διαδρομή από τη Φυλάκιση στην Απόδραση» (Διπλωματική Εργασία, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2011), 51.

¹⁰⁷ Νίκος Κεσσανλής στο “Giovanni Battista Piranesi: απόψεις, καπρίτσια, φυλακές”, *Οράματα και αναμνήσεις* (Αθήνα: Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών “ΑΕΝΑΟΝ”, 1991), 7.

Ο Νίκος Κεσσανλής ήταν καταξιωμένος Έλληνας ζωγράφος, εικαστικός και φωτογράφος.

¹⁰⁸ Henri Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi* (Paris: Librairie Renouard, 1928), 190.

Ο Henri Focillon ήταν Γάλλος ιστορικός τέχνης.

Συμπεραίνοντας, η ασάφεια έχει καθοριστικό και πρωταγωνιστικό ρόλο στις “Carceri d’Invenzione”, όντας τόσο στα αντικείμενα και στους χώρους, όσο και στα συναισθήματα που αυτοί προκαλούν. Ακόμα και ο ίδιος ο τίτλος λειτουργεί με τρόπο ασαφή, υποδηλώνοντας από τη μια τις πλασματικές φυλακές που φανταζόταν ο Piranesi και από την άλλη «σενάρια που φυλακίζουν τη φαντασία».¹⁰⁹ Οι πολλαπλές αναφορές μέσα στα δεκαέξι χαρακτηριστικά μπορούσαν να επιτευχθούν μόνο μέσω διαφορετικών εννοιών, μορφών και των εξίσου πολλαπλών πιθανών συσχετισμών που πρόσφεραν. Τα θραύσματα που είναι διάσπαρτα σε αυτούς τους χώρους μπορούν να παραπέμπουν είτε σε ένα ιστορικό κατάλοιπο είτε σε ένα σύγχρονο σπασμένο τεχνούργημα. Τα τρόπαια μπορεί να αντιπροσωπεύουν τόσο τη νίκη όσο και την πτώση. Κάθε αντικείμενο είναι δυνητικά μια μηχανή βασανιστηρίων. Με αυτά τα σενάρια ο Piranesi αναρωτιέται και προβληματίζει τους θεατές, για το τι είναι τελικά ελευθερία. Η βεβαιότητα δεν ανήκει στις Φανταστικές Φυλακές.



Εικόνα 29. G. Dupond, Piranesi Carceri d’Invenzione 300 anni, 2010.

¹⁰⁹ Helen B. K. Marodin, «Unlocking Piranesi's Imaginary Prisons» (PhD, University of South Carolina, 2018), 111.



Εικόνα 30. Πλάκα II, Ο άντρας στον τροχό βασιανιστηρίων

Disegno l'Autore a Strada Felice vicino alla Trinità di' monti. Foggia Bellini, al processo di Paolo Bonetti.

P. P.

Είναι ο Piranesi τελικά ένας σκοτεινός αρχιτέκτονας;

«...οι αρχιτέκτονες σχεδιάζουν ιδιόρρυθμα πράγματα, κάποτε χωρίς αίσθηση ρεαλισμού, που συχνά δε στοχεύουν στη διαμόρφωση χώρων και τόπων ως συλλογικών αγαθών αλλά στη διατύπωση καινοφανών προτάσεων, που τρέφουν τον ύποπτο και ακριβό ναρκισσισμό τους..»¹¹⁰

Η καλλιτεχνική δημιουργία ισοδυναμεί με ύψιστη πνευματική απόλαυση, γεγονός που δεν θα έπρεπε να καταδικάζεται και να στερείτε από τους δημιουργούς. Η δημιουργία ενέχει πάντοτε ένα προσωπικό στοιχείο, μια προσωπική εμπλοκή που μπορεί να είναι τόσο ακραία ώστε να μπορεί κανείς να θυσιάσει σ' αυτήν οτιδήποτε. Για παράδειγμα, ο πρωτομάστορας, για να στεριώσει το γιοφύρι της Άρτας θυσίασε την αγαπημένη του γυναίκα. Είναι μια μεταφορική διατύπωση για το πόσο καιρία μπορεί να είναι η προσωπική εμπλοκή στην πράξη της δημιουργίας. Πολλές από τις βιογραφίες του Piranesi τον απεικονίζουν ως εγωιστή, τρελό, νευρωτικό και βίαιο άτομο. Ο ίδιος προσπάθησε μέσα από τα σχέδια του να υπερασπιστεί με τρομερή αυτοπεποίθηση τα πιστεύω του, να επιτεθεί στους αντίπαλους του και να κρίνει τις πεποιθήσεις της κοινής γνώμης. Μέσα από την σκοτεινή αρχιτεκτονική, βρήκε την ευκαιρία να εκφραστεί ελεύθερα χωρίς να φοβάται για τις συνέπειες των πράξεων του, χωρίς κάποιος να μπορεί να τον τιμωρήσει για την παρέκκλιση του. Είναι αδιαμφισβήτητα ένας ευφυής δεξιότηχης, που διαχειρίστηκε άψογα αντιφατικές και συγκρουόμενες έννοιες, δημιουργώντας την αίσθηση του υψηλού στα χαρακτηριστικά του, εγκλωβίζοντας τον ανήμπορο θεατή και υποχρεώνοντας τον να συμμετάσχει στην διαδικασία νοητικής ανασυγκρότησης που του προτείνει. Στα σχέδια του συνέρχονται ετερογενή στοιχεία ή συγχωρούνται¹¹¹ ετερόκλητα μέλη. Η διττή ερμηνεία της συγχώρησης εξιλεώνει τη γενεσιουργό συγγερότητα και μοχθηρία του Piranesi και απενοχοποιεί αρχιτεκτονικές προαιρέσεις αρχικώς κρινόμενες ως αήθεις.¹¹² Η στάση απέναντι στους εχθρούς του χαρακτηρίζεται ως σατανική, φανερώνει όμως ότι τα σχέδια δεν προορίζονται μόνο για αυτούς αλλά και πως ο ίδιος είναι αιχμάλωτος της φυλακής του, καίγεται στις φλόγες της προσωπικής του κόλασης, πνίγεται και βασανίζεται αέναα από το αίσθημα της αδικίας και της ανημποριάς, να επιβάλει τις απόψεις του στον πραγματικό κόσμο. Η περιφρόνηση και η απόρριψη των χορηγών συνέβαλαν σημαντικά στη δημιουργία των Φανταστικών Φυλακών που λειτουργούν ως δηλώσεις - απαντήσεις του Piranesi. Υπό αυτή την οπτική ήταν ένας σκοτεινός αρχιτέκτονας, αδίστακτος, άτεγκτος, αήθης, εγκληματικός και πανούργος. Μέσω της δημιουργικής εξαχρείωσης και της ευκαιρίας του τερατουργήματος ως απεριόριστης δυνατότητας, δημιούργησε μια νέα αρχιτεκτονική που συνδιαλέγεται με την απεραντοσύνη και την στενότητα, χρησιμοποίησε το σκοτάδι και τον φόβο και εφηύρε χώρους που αδυνατούν να υπάρξουν έξω από τα όρια της φαντασίας και της σκοτεινής αρχιτεκτονικής, που προσφέρουν τη βίωση μιας μοναδικής εμπειρίας που οδηγεί στην έκσταση, με αφετηρία την καταστροφή και κορύφωση τη λύτρωση.

¹¹⁰ Μαριάννα-Ερμίνα Χατζηπαυλή, "Πού τοποθετείται η αρχιτεκτονική μέσα στη σύγχρονη κοινωνία...;", *greek architects* (2010)

¹¹¹ Η έννοια της συγχώρησης ως συγκατάβαση, αποδοχή, συμβιβασμός, συγκατάθεση, συναίνεση και υποχώρηση. Η συγχώρηση ανάγεται σε συνθήκη συμβίωσης και σε καθεστώς συνύπαρξης μορφοπλαστικών στοιχείων και κτηριακών μελών.

Αριστοτέλης Δημητρακόπουλος, "Horror vacui: Συγχώρηση και στενοχωρία στο νεοελληνικό αστικισμό. Έννοιες της πυκνότητας και πολιτισμική μνήμη", *Υλη & κτίριο*, τεύχος 69, (2004). 1-12.

¹¹² Διαπλοκές του χώρου. Ήθος- κοινωνικές πρακτικές- αρχιτεκτονική (Αθήνα: Επίκεντρο, 2021), 261 – 269.

Επίλογος

Η αρχιτεκτονική έχει φτάσει σε ένα σημείο κορεσμού, με αποτέλεσμα κάθε νέα δημιουργία να αποτελεί αντιγραφή της προηγούμενης, χειριζόμενη ίδιες έννοιες με διαφορετικούς συνδυασμούς και παραλλαγές. Η αποδέσμευση της αρχιτεκτονικής από τη σοβαροφάνεια που τη διακατέχει και η αποδοχή πως έννοιες όπως το σκοτάδι, ο φόβος, η βία, η αμφιβολία, το άγνωστο, το ανοίκειο και το τρομερό μπορούν να υπάρξουν ως γενεσιουργές δυνάμεις, δίνουν την προοπτική εύρεσης μιας νέας αρχιτεκτονικής, απελευθερωμένης από τα δεσμά του καθωσπρεπισμού, με απεριόριστες δυνατότητες, αντλώντας άφθονες ιδέες και περιεχόμενο από τη φαντασία, παρέχοντας την ευκαιρία βίωσης μοναδικών εμπειριών. Χωρίς το σκοτάδι τίποτα δεν γεννιέται. Η σκοτεινή αρχιτεκτονική χρησιμοποιεί αρνητικές έννοιες με θετικές προθέσεις. Το τελικό δημιούργημα της, μπορεί να είναι προϊόν του σκοταδιού αλλά προορίζεται για το φως. Εξάλλου, όπως από το σκοτάδι γεννιέται το φως, έτσι και από τη σκοτεινή αρχιτεκτονική μπορεί να γεννηθεί ένα λαμπρό δημιούργημα. Η αντιμετώπιση της σκοτεινής πλευράς, του μυαλού και των πραγμάτων που τόσο μανιωδώς πασχίζουμε να κρύψουμε, ως ευκαιρία δίνει τη δυνατότητα ανακάλυψης μιας νέας αρχιτεκτονικής πέρα από ότι έχουμε φανταστεί, δημιουργική χωρίς όρια και συμβιβασμούς, πέρα από την ηθική και τη νομοτέλεια, αποδεσμευμένη από κάθε κανόνα και απαγόρευση, πραγματικά ελεύθερη. Μόνο που η πραγματική επιδίωξη της ελευθερίας, απαιτεί την υποδούλωση του σώματος και του πνεύματος σε ένα ιδανικό, ένα σκοπό, άρα αυτομάτως γίνεται φυλακή. Αν σκοπός είναι η πλήρη αποδέσμευση από τους κανόνες και τους περιορισμούς, τότε η μόνη πραγματική ελευθερία είναι μάλλον η ανυπαρξία. Επομένως, όπως και ο σκοτεινότερος χώρος, ως ουτοπία, μπορεί να υπάρξει μόνο θεωρητικά, ως ιδέα μέσω της φαντασίας, έτσι και η πιο σκοτεινή αρχιτεκτονική, απεριόριστη χωρικά και σχεδιαστικά, η πιο σαγηνευτική, η Ύψιστη, δεν θα μπορέσει ποτέ να συλληφθεί και να πραγματοποιηθεί.

Βιβλιογραφία

- Ζιν, Χάουαρντ. *Διακηρύξεις Ανεξαρτησίας*. Αθήνα: Εξάρχεια, 2009.
- Κάφκα, Φράντς. *Η απόρριψη: 13 ανέκδοτα διηγήματα*. Αθήνα: Επίκουρος, 1971.
- Κάφκα, Φράντς. *Το κτίσμα*. Μτφρ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη. Αθήνα: Άγρα, 2018.
- Κεσσανλής, Νίκος. “Giovani Battista Piranesi: απόψεις, καπρίτσια, φυλακές”, *Οράματα και αναμνήσεις*. Αθήνα: Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών “ΑΕΝΑΟΝ”, 1991.
- Μπαντίνι, Μπρούνο. “Giovani Battista Piranesi: απόψεις, καπρίτσια, φυλακές”, *Οράματα και αναμνήσεις*. Αθήνα: Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών “ΑΕΝΑΟΝ”, 1991.
- Νίτσε, Φρίντριχ. *Η γενεαλογία της ηθικής*. Μτφρ. Ζήσης Σαρίκας. Αθήνα: Νησίδες, 2005.
- Νίτσε, Φρίντριχ. *Το Λυκόφως των Ειδώλων*. Μτφρ. Ζήσης Σαρίκας. Αθήνα: Πανοπτικόν, 2010.
- Πάλασμα, Γιούχανι. *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική 1980 – 2018*. Μτφρ. Α. Λαδά και Κ. Ξανθόπουλος. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021.
- Προβελέγγιος, Αριστομένης. *Το Πνεύμα της Πόλης: Δοκίμια Πολεοδομικής Σκέψης 1956-1967*. Αθήνα: έκδοση Αριστομένη Προβελέγγιου, 1974.
- Φρόντ, Σίγκμουντ. *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*. Αθήνα: Επίκουρος, 2015.
- Σιδέρης, Νίκος. *Αρχιτεκτονική και Ψυχανάλυση: Φαντασίωση και Κατασκευή*. Αθήνα: Futura, 2006.
- Τάτλα, Ελένη. “Ηθική και Αρχιτεκτονική: Αξιολόγηση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής πρακτικής υπό το πρίσμα της οντολογικής ερμηνευτικής του Hans-Georg Gadamer”. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2014.
- Τσβάιχ, Στέφαν. *Φόβος*. Αθήνα: Ροές, 2017.
- Τσέκλα, Φράνκο. *Ενάντια στην Αρχιτεκτονική*. Πάτρα: ΤΟ ΔΟΝΤΙ, 2009.
- Φράμπτον, Κένεθ. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1999.
- Alturk, Emre. *xxl, metropolis as the object of architecture*. Middle East Technical University, 2004.
- Barker, Francis. *The Culture of Violence: Essays on Tragedy and History*. UK: University of Chicago Press, 1994.
- Böck, Ingrid. *Six Canonical Projects by Rem Koolhaas: Essays on the History of Ideas*. Berlin: JOVIS Publishers, 2015.
- Bogdanović, Bogdan. *The City and Death*. Edited by Michael Henry Heim. Evanston: Northwestern University Press, 1995.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. UK: Oxford University Press, 2015.

Etlin, A. Richard. *The Architecture of Death*. London: MIT Press, 1984.

Elkins, James. *On Monstrously Ambiguous Paintings*. New York: Routledge, 1999.

Focillon, Henri. *Giovanni-Battista Piranesi*. Paris: Librairie Renouard, 1928.

Foucault, Michel. *Foucault and the Politics of Resistance*. Chicago: The university of chicago press, 1996.

Frascari, Marco. *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* London: Routledge, 2007.

Hanich, Julian. *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers*. New York: Routledge, 2010.

Huxley, Aldous. *Prisons*. London: Trianon, 1949.

Kenzari, Bechir. *Architecture and Violence*. Barcelona: Actar, 2011.

King, Stephen. *Danse Macabre*. UK: Everest House, 1981.

King, Stephen. *Night Shift*. UK: Doubleday, 1978.

Licht, Fred. *Goya: The Origins of the Modern temper in Art*. London: Palgrave Macmillan, 1979.

Lyon, William. *Emotion*. Cambridge University Press: 1985.

Minor, Hyde Vernon. *Ideology and Interpretation in Rome's Parrhasian Grove: The Arcadian Garden and Taste*. Michigan: University of Michigan Press, 2001.

Minor, Hyde Vernon. *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*. Cambridge University Press, 2006

O.M.A., Koolhaas, Rem and Bruce Mau, *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1995.

Osho. *Above All Don't Wobble: Individual Meetings with a Contemporary Mystic*. Telangana: Rebel Publishing House, 2007.

Osho. *The Dhammapada, Vol. 2: The Way of the Buddha*. New York: Osho International, 2016.

Robison, Andrew. *Piranesi: Early Architectural Fantasies, a Catalogue Raisonne of the Etchings*. UK: University of Chicago Press, 1987.

Stone, Kerriane and Gerard Vaughan. *The Piranesi Effect*. Alabama: NewSouth, 2015.

Sudjic, Deyan. *The Edifice Complex: The Architecture of Power*. London: Penguin Books, 2011.

Svendsen, Lars. *A Philosophy of Fear*. London: Reaktion Books, 2008.

Tafuri, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth*. Cambridge: The MIT Press, 1987.

Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

Wallis De Vries. *Archescape: on the tracks of Piranesi*. Amsterdam: Duizend & Een, 2014.

Watkin, David. *Morality and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Wilton-Ely, John. *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames and Hudson Ltd, 1988.

Yourcenar, Marguerite. *The Dark Brain of Piranesi: And Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1985.

Δικτυογραφία

Δασκαλάκης, Στέφανος. “Οι «Φανταστικές Φυλακές» του Πιρανέζι”. *The Art of Crime*, 2017, <https://theartofcrime.gr/fantastikes-fylakes-piranezi/> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Δημητρακόπουλος, Αριστοτέλης “Horror vacui: Συγχώρηση και στενοχωρία στο νεοελληνικό αστικισμό. Έννοιες της πυκνότητας και πολιτισμική μνήμη”, *greekarchitects.gr*, 2004, <https://www.greekarchitects.gr/gr/artiphysis/horror-vacui-συγχωρηση-και-στενοχωρια-στο-νεοελληνικο-αστικισμο-id71> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Θεοδώρου και Καλογηράτος. “ΑΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ / FRANK OWEN GEHRY / ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ ΣΕ ΕΝΕΣΤΩΤΑ ΧΡΟΝΟ”. *Archisearch*, 2012, <https://www.archisearch.gr/student-works/aris-konstantinidis-frank-owen-gehry-taxidi-stin-alitheia-se-enestota-hrono-dimitris-theodoroy-aggelos-kalogiratos-kathigites-p-toyrnikiotis-a-vozani-th-pagonis-e-miha/> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Φιλιππίδης, Μέμος. “Ο αρχιτέκτονας Bernard Tschumi”. *greekarchitects.gr*, 2007, <https://www.greekarchitects.gr/gr/%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%B5%CF%81%CF%8E%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1/%CE%BF-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%AD%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B1%CF%82-bernard-tschumi-id1244> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022

Χατζηπαυλή, Μαριάννα-Ερμίνια. “Πού τοποθετείται η αρχιτεκτονική μέσα στη σύγχρονη κοινωνία...;”. *greekarchitects.gr*, 2010, <https://www.greekarchitects.gr/gr/%CE%B5%CF%81%CE%B3%CE%BF/%CF%83%CE%B5%CE%BB%CE%AF%CE%B4%CE%B1-1> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Coulthart, John. “Aldous Huxley on Piranesi’s Prisons”. *feuilleton*, 2006, <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/08/25/aldous-huxley-on-piranesis-prisons/> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Ekman, Paul. “Handbook of Cognition and Emotion”. New Jersey: John Wiley and Sons, 1999, <https://www.paulekman.com/wp-content/uploads/2013/07/Basic-Emotions.pdf> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Tschumi, Bernard. “Violence of Architecture”. *Deconstruction*, edited by Martin McQuillan. artforum, 2000, <https://www.artforum.com/print/198107/violence-of-architecture-39002> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Woods, Lebbeus. "TERRIBLE BEAUTY 2: the ineffable". lebbeuswoods.wordpress, 2010, <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/07/24/terrible-beauty-2-the-ineffable-2/> Πρόσβαση στις 21 Φεβρουαρίου 2022.

Άρθρα Περιοδικών και Εφημερίδων

Μπίρης, Τάσος. «Η αντιφατική μοίρα της δημιουργίας». *Η Καθημερινή*, 06 Οκτ. 2008.

Μπίρης, Τάσος. «Ιδεολογία και ηθική της αρχιτεκτονικής». *Η Καθημερινή*, 05 Οκτ. 2008.

Πανταζής, Ιάσωνας. «Piranesi-Σχέσεις περιπλάνησης από το υπερκείμενο στα carceri». *Urbi*, τχ. 1, (2005)

Φιντικάκης, Νίκος και Αντώνης Μαούνης. «Για μια νέα αρχιτεκτονική ηθική». *efsyn*, 13 Δεκ. 2014.

Ananth, Mahesh. "A Cognitive Interpretation of Aristotle's Concepts of Catharsis and Tragic Pleasure. *International Journal of Art and Art History*, (2014). Doi: 10.15640/ijaah.v2n2a1

Bataille, Georges. «Architecture». *Documents*, 1929.

Berman, Marshall. «Notes from Underground: Plato's Cave, Piranesi's Prisons, and the Subway». *Harvard Design Magazine*, 2001.

Cocks, Anna Somers. «Inside Piranesi's prisons». *The Art Newspaper*, αρ. 219 (2010)

Roncato, Sergio. "Piranesi and the infinite prisons". *Spatial Vision*, αρ. 21 (2007)

Διατριβές, Πτυχιακές και Μεταπτυχιακές Εργασίες

Γυφτόπουλος, Χρήστος και Αδαμαντία Νίκα. «Το αρχιτεκτόνημα σε εξέλιξη διαρκώς επαναλαμβάνεται: τα δίδυμα έργα των Piranesi-Hilberseime». Ερευνητική Εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, 2019. doi:10.26233/heallink.tuc.81572.

Κρητικός, Χρήστος. «Κανόνες και πίστη: Κριτική στο άγχος της ευθύνης του αρχιτέκτονα». Ερευνητική Εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2013.

Ματίνα Γαλάτη, «Η χωρική γεωγραφία του Θανάτου. Το ζήτημα του Ορίου.» Ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, 2012.

Παπανικολάου, Μαρία. «Η Εικαστική Προσέγγιση της Φυλακής - Μια Διαδρομή από τη Φυλάκιση στην Απόδραση». Διπλωματική Εργασία, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2011.

Barełkowski, Robert. «The Dark Side of Architecture. The Power over Space and the Control of Society». Dissertation, West Pomeranian University of Technology, 2019. doi:10.21005/pif.2019.40.A-03

Eduardo & Cohen. «On the Consumption of Negative Feelings». Research, Journal of Consumer Research, 2007. doi:[10.1086/519498](https://doi.org/10.1086/519498)

Koolhaas & Zenghelis. «Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture». Thesis, Architectural Association School of Architecture in London, 1972.

Marodin, Helen B. K.. «Unlocking Piranesi's Imaginary Prisons». PhD, University of South Carolina, 2018.

Οπτικοακουστικό Υλικό

Δημητρακόπουλος, Αριστοτέλης. “Αρχιτεκτονική νοσολογία: η εκδίκηση του ανθρωπογενούς και ο εκμοντερνισμός ως φοβική μάστιγα”. *Φόβος – Αρχιτεκτονική – Τέχνη*, Citylab, 2019, video, https://youtu.be/LHs_UrIfABU

Marciari, John. “The Imaginary and Eternal Prisons of Piranesi: First Friday Film Lecture”, 2013, video, <https://www.youtube.com/watch?v=6bNMavWXj1Y>

Όταν το σκοτάδι είναι βαθύ, μπορείς να δεις τ' αστέρια
Charles Austin Beard

