



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

DEPARTMENT OF INTERIOR ARCHITECTURE SCHOOL OF APPLIED ARTS AND CULTURE

ΠΜΣ «ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: ΑΕΙΦΟΡΙΚΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ»

## **ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

### **Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ Η ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΓΡΑΜΜΗΣ : ΙΣΟΜΟΡΦΙΣΜΟΙ ΜΕΤΑΞΥ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ.**

The perception of space and its expression through the line:

The isomorphism between actual and subjective space.

**ΝΕΦΕΛΗ ΚΑΤΣΑΡΟΥ (ΑΜ: ssd20009)**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΖΩΗ ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ

ΑΘΗΝΑ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022

**ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ**

Γεωργιάδου Ζωή, Καθηγήτρια

---

Κουρνιατής Νικόλαος, Αναπληρωτής Καθηγητής

---

Τάτλα Ελένη, Καθηγήτρια

---

#### ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο/η κάτωθι υπογεγραμμένος/η Νεφέλη Κατσαρού του Λάμπρου, με αριθμό μητρώου ssd20009 φοιτητής/τρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Ο/Η Δηλών/ούσα  
ΝΕΦΕΛΗ ΚΑΤΣΑΡΟΥ



## Πρόλογος – Ευχαριστίες

Μέσα από την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής διατριβής, αισθάνθηκα ότι επιτεύχθηκε μια συνομιλία ανάμεσα σε όλα τα έτη των ακαδημαϊκών μου σπουδών μέχρι και σήμερα, αλλά και γεφύρωση μεταξύ των εικαστικών μου προσεγγίσεων για το χώρο και των επιστημονικών πεδίων των οποίων αυτές εφαπτονταν.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια μου Ζωή Γεωργιάδου για την συμβολή της στην οργάνωση αυτής της διπλωματικής, την προτροπή της να ξαναδιαβάσω τις *Αόρατες Πόλεις* και για την βοήθεια που μου προσέφερε ώστε να εντάξω σε μία επιστημονική έρευνα μία εικαστική πρακτική με τόσο έντονο το υποκειμενικό στοιχείο. Τον καθηγητή μου Νικόλαο Κουρνιατή για την αμέριστη συμβολή του κατά την συγγραφή και την επεξεργασία των δεδομένων που συλλέχθηκαν από τον χώρο μελέτης, αλλά και τους νέους προβληματισμούς που προέκυψαν και μπορούν να αποτελέσουν μελλοντικά μια συνέχεια αυτής εργασίας. Την καθηγήτρια μου Ελένη Τάτλα που στην διάρκεια αυτού του Μεταπτυχιακού με εισήγαγε στην φιλοσοφία της *Πτύχωσης*, που όπως ανακάλυψα στη συνέχεια διατρέχει το καλλιτεχνικό έργο μου στο σύνολό του, ανεξαρτήτως θεματολογίας ή υλικού.

Οι *Ψυχοπολεοδομίες* αφιερώνονται στην μητέρα μου, η οποία φρόντισε να καλλιεργήσω πνεύμα δημιουργικό και η ερευνητική τους προσέγγιση στον διορατικό πατέρα μου, που στην πρώτη ιδέα αυτής της διατριβής μου πρότεινε να αναζητήσω τις διαδρομές μου στα ταξίδια του Μάρκο Πόλο.

*«...,η γνώση μου για τον κόσμο δεν έχει την παραμικρή αξία παρά μονάχα τη στιγμή που τον μετασχηματίζω.»*

Vaneigem, 1977: 115

## Περίληψη

Ο σχεδιασμός του χώρου χτίζεται με δεδομένα των αισθήσεων και συνδέεται άμεσα με κάθε μορφή έκφρασης στον ανθρώπινο πολιτισμό. Έτσι από τη χρήση του χώρου, προκύπτουν και οι μετασχηματισμοί του ως υλική υπόσταση του πολιτισμού. Ορίζοντας ως βασικό εκφραστικό εργαλείο αυτού του σχεδιασμού, τη γραμμή, αναγνωρίζεται η λειτουργία της ως το μέσο για μία αισθητική κατανόηση του χώρου (Πεπονής, 2003:11,14).

Η παραπάνω υπόθεση προσεγγίστηκε αρχικά το 2013 μέσα από την προσωπική εικαστική γραφή *Ψυχοπολεοδομίες*, η οποία επρόκειτο για μια εικαστική ερμηνεία του αστικού χώρου με γραμμή. Η ερμηνεία αυτή μέχρι και σήμερα τροφοδοτούνταν από την αίσθηση (αισθήσεις) του κενού και του πλήρους χώρου, του φωτός και της σκιάς, σε συνδυασμό με τη μνήμη και τη διαίσθηση. Τα έργα που παράχθηκαν μέχρι και το 2015, αντιπροσώπευαν τις πρώτες και πιο αυθόρμητες καταγραφές του χώρου στις οποίες η γραμμή πέρα από μέθοδο νοηματοδότησης, αποτέλεσε και μέθοδο μετασχηματισμού του χώρου σε μοτίβο με κοινή αισθητική και πλούσιες πολιτισμικές αναφορές.

Στη παρούσα ερευνητική εργασία θα μελετηθούν οι ιδιότητες της γραμμής, με στόχο την καλύτερη κατανόηση της υπόστασής της ως αρχετυπικού στοιχείου στην ανθρώπινη έκφραση. Ακολουθώντας την εξέλιξή της στον ανθρώπινο πολιτισμό θα επικεντρωθούμε εντέλει σε μια αφηγηματική της προσέγγιση, σε μια αναλογία με την έννοια της διαδρομής (πορείας) όπως θα την εντοπίσουμε μέσα στο λογοτεχνικό έργο του Italo Calvino, *Αόρατες Πόλεις*. Έτσι θα συγκροτηθεί μία μέθοδος που θα ορίζει έννοιες κλειδιά ως προς την κατανόηση του χώρου και θα εντοπίζει εντός αυτού *Σημεία Ενδιαφέροντος* που θα αποτελούν και οδηγό προς μια νέα αναπαράστασή του. Στα πλαίσια αυτής της μεθοδολογίας το σύνολο των καταγραφών το οποίο θα αφορά μία νέα διαδρομή, θα παρουσιαστεί με τη μορφή ενός Art-book. Η μεθοδολογία και το εικαστικό υλικό που θα συγκεντρωθεί θα προσεγγιστούν φιλοσοφικά, επιστημολογικά, με αναφορά στην αντίληψη μεταξύ χάους και τάξης και τέλος με όρους τοπολογίας που θα εφάπτονται επί του πεδίου των τεχνών. Η δημιουργία μιας νέας *Ψυχοπολεοδομίας* μέσα από τη συγκέντρωση και αξιοποίηση των δεδομένων με αναφορά στις ιδιότητες της γραμμής θα αξιοποιηθούν σχεδιαστικά ώστε να προκύψει μορφοδοσία, στα πλαίσια ενός ισομορφισμού μεταξύ του πραγματικού και του υποκειμενικού χώρου και η πρόταση ενός αισθητικού στοιχείου που θα αποτελεί και ένα σύγχρονο τοτέμ χώρου.

Σε μία προσπάθεια συνθετικής αντιμετώπισης της ανάδρασης μεταξύ χώρου και υποκειμένου, έχοντας απομακρυνθεί από την «μαγική» εποχή, προτείνεται η αναζήτηση νέων μεθόδων για την παραγωγή μορφών ίσως απαλλαγμένων από εξόφθαλμους συμβολισμούς, αλλά με εξίσου βαθιές ρίζες στο συλλογικό ασυνείδητο.

Λέξεις κλειδιά: χώρος, αντίληψη, έκφραση, εικαστική έκφραση, γραμμή, ιδιότητες της γραμμής, διαδρομή, κίνηση, ισομορφισμός, μετασχηματισμός, τοπολογία.

Spatial design using data of the senses is directly connected to every form of expression in human culture. Thus, from the use of space arise its transformations as the material essence of culture. By defining the line as the basic expressive tool of spatial design, its function is recognized as the means for an aesthetic understanding of the space (Peponis, 2003:11,14).

The above study case was initially approached in 2013 through the personal artistic view "*Phychopoleodomies*" (Phycho-urbanism), which is a visual interpretation of the urban space using the line as a medium. This interpretation has until today been fuelled by the sense of void and occupied space, light and shadow, combined with memory and intuition. The artworks produced until 2015, represented the first and most spontaneous recordings of space in which the line, beyond a method of giving meaning, was also a method of transforming space into a pattern with common aesthetics and rich cultural references.

In this research, the properties of the line are to be studied, with the aim of better understanding its status as an archetypal element in human expression. Following its evolution in human civilization, we will focus on a narrative approach of it, on an analogy with the concept of the route (course) as we will find it in Italo Calvino's literary work, *Invisible Cities*. A method will be established that will define key concepts in terms of understanding space and will locate within it *Points of Interest* that will also be a guide to a new representation of it. In the framework of this methodology, the set of records, which concerns a new route will be presented in the form of an Art-book. The method used and the visual material collected will be approached philosophically, epistemologically, with reference to the perception between chaos and order and finally in terms of topology that will touch the field of arts. The creation of a new "*Phychopoleodomía*" through the gathering and

exploitation of data with reference to the properties of the line will be used in design to produce a form, in the context of an isomorphism between the real and the subjective space and finally the proposal of an aesthetic element that will also constitute a modern space totem.

In an attempt to deal synthetically with the feedback between actual space and subjective space, having moved away from the "*magical*" era, it is proposed to search for new methods for the production of forms perhaps free of visible symbolism, but with equally deep roots in the collective unconscious.

Key words: space, perception, expression, visual expression, line, line properties, path, movement, isomorphism, transformation, topology.



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>Εισαγωγή</b>	<b>12-16</b>
<b>Κεφάλαιο 1. Το αρχέτυπο της γραμμής</b>	<b>17-23</b>
1.1. Οι ιδιότητες της γραμμής.	17
1.2. Η γραμμή ως έκφραση.	17-18
1.3. Σχέσεις γραμμής και μοτίβου αναλογικά με την τέχνη και τον άνθρωπο.	18-21
1.3.1. Μοτίβα κίνησης εντός χωρικών προτύπων.	21-23
<b>Κεφάλαιο 2. Η εξελικτική πορεία της γραμμής</b>	<b>23-28</b>
2.1. Γραμμές που αισθανόμαστε	23-25
2.2. Η γραμμή ως ιδιότητα της γραφής	25-26
2.2.1. Η γραφή ως στοιχείο του αρχιτεκτονικού χώρου και της τέχνης	27-28
<b>Κεφάλαιο 3. Λόγιες γραμμές</b>	<b>28-36</b>
3.1. Οι Αόρατες Πόλεις του Calvino ως μεθοδολογία καταγραφής του χώρου	28-31
3.2. Πόλεις διαδρομές	31-32
3.2.1. Σημάδια	32
3.2.2. Επιθυμία	32
3.2.3. Ανταλλαγές	33
3.2.4. Ουρανός	33
3.2.5. Κρυφές διαδρομές	33-34
3.3. Σημεία Ενδιαφέροντος	34-35
3.4. Αφηγηματικοί μετασχηματισμοί	35-36

<b>Κεφάλαιο 4. Αναζήτηση της κρυφής τάξης μέσα από την φαινομενική αταξία</b>	<b>36-47</b>
4.1. Ψυχογεωγραφία	36-39
4.2. Ενεργοποίηση του χώρου μέσα από την αμφίδρομη σχέση χάους και τάξης	40-42
4.2.1. Περίεργες γραμμές	42-43
4.2.2. Ο Σχεσιακός χώρος της τέχνης ως πεδίο παραγωγής χάους και τάξης	43-45
4.2.3. Οι «Ψυχοπολεοδομίες» ως προσέγγιση της σχέσης χάους και τάξης	45-47
<b>Κεφάλαιο 5. Η δημιουργική δύναμη της πτύχωσης της γραμμής.</b>	<b>48-52</b>
5.1. Οι γραμμές των <i>Ψυχοπολεοδομιών</i> σε μια αναλογία με τις γραμμές στο Μπαρόκ	48-49
5.2. Η εμφάνιση του στοιχείου της καμπής στις <i>Ψυχοπολεοδομίες</i>	49-50
5.2.1. Παράμετροι επί δυναμικών πτυχώσεων στην καλλιτεχνική πράξη	50-52
<b>Κεφάλαιο 6. Τοπολογικές αναδιπλώσεις</b>	<b>52-54</b>
6.1. Τοπολογικά ισοδύναμα	52-53
6.1.2 Η λειτουργία της τέχνης ως τοπολογικό εργαλείο	53-54
<b>Κεφάλαιο 7. Ισομορφισμοί μεταξύ του πραγματικού και υποκειμενικού χώρου</b>	<b>54-64</b>
7.1. Ο υποκειμενικός χώρος	54-55
7.2. Νέες «Ψυχοπολεοδομίες»	56-60
7.3. Σημεία Ενδιαφέροντος επί της διαδρομής A-B	60-64

<b>Κεφάλαιο 8. Δημιουργία ενός Τοτέμ Χώρου</b>	<b>64-66</b>
8.1. Τοτέμ	64
8.2. Σχεδιασμός	64-66
<b>Συμπεράσματα</b>	<b>67-68</b>
<b>Παραρτήματα</b>	<b>69-101</b>
Παράρτημα 1. Εικόνες	69-79
Παράρτημα 2. Art-book	80-93
Παράρτημα 3. Εφαρμογή	94-101
Βιβλιογραφία-Πηγές	102-107
Κατάλογος εικόνων	108-109

## Εισαγωγή

Σύμφωνα με τον M. Beardsley (1915-1985)<sup>1</sup>, η αισθητική ασχολείται περισσότερο με ένα είδος εμπειρίας, παρά με την περιγραφή αντικειμενικών ιδιοτήτων (Πεπονής, 2003:14) (Wreen, 2014). Ξεκινώντας από αυτήν την παραδοχή, στην παρούσα μελέτη θα προσεγγίσουμε το ερώτημα αν μια ιδιότυπη υποκειμενική, αισθητική εμπειρία μπορεί να αποτελέσει και καταγραφή ενός χώρου. Οι εικαστικές ερμηνείες εντός του αστικού τοπίου που συγκεντρώθηκαν κατά την έναρξη του Project -Ψυχοπολεοδομίες<sup>2</sup>, απέδιδαν αυτή την αισθητική εμπειρία του χώρου, χρησιμοποιώντας το στοιχείο της γραμμής. Το αποτέλεσμα ήταν η εμπειρία του χώρου να μετασχηματίζεται σε εικόνες παρόμοιες μορφολογικά, στις οποίες η γραμμή επιδίωκε να διατυπώσει τις σχέσεις και τις αρχές αυτής της διαδικασίας. Η εμπειρία του χώρου και στη συνέχεια η καταγραφή του με τη χρήση της γραμμής δεν περιορίζονταν μόνο σε αυτό που γίνονταν αντιληπτό κάθε φορά μέσω των αισθήσεων, αλλά διευρύνονταν και σε όλα τα φαινόμενα που προσφέρονταν ως ερεθίσματα της διαίσθησης. Έτσι το εικαστικό αποτύπωμα του χώρου εμπειρείχε την επίγνωση μη μετρήσιμων φαινομένων, μη γενικεύσιμων σχέσεων και λεπτομερειών που δεν θα μπορούσαν ποτέ να επαναληφθούν (Πεπονής, 2003:15).

Η ονομασία «Ψυχοπολεοδομίες», σε μεγάλο βαθμό εξελίχθηκε μέσα από την επαφή με τον όρο ψυχογεωγραφία. Κατά την σύλληψη και δημιουργία αυτής της εικαστικής γραφής το αρχικό ενδιαφέρον δεν εντοπίστηκε τόσο στην έννοια της ανακάλυψης, αλλά αντίθετα σε αυτήν της συνήθειας μέσα από την μελέτη καθημερινών διαδρομών εντός του αστικού τοπίου. Στη συνέχεια αυτών των δράσεων, έγινε φανερό πως η επαναλαμβανόμενη κίνηση στο χώρο μπορούσε να λειτουργεί εξίσου και ως συμβολική πράξη με στόχο την εύρεση νέου νοήματος, αλλά και νέου αισθητικού αποτελέσματος κάθε φορά (εικ.1,2). Η ανάπτυξη της γραμμής επάνω στη σχεδιαστική επιφάνεια λειτούργησε ως βασικός φορέας αυτού του νοήματος και ως μία γέφυρα ανάμεσα στις μαγικές παραδόσεις και τις καλλιτεχνικές

---

<sup>1</sup> Ο Beardsley είναι περισσότερο γνωστός για το έργο του στην αισθητική, αλλά δημοσίευσε άρθρα σε διάφορους τομείς, όπως η φιλοσοφία της ιστορίας, η θεωρία δράσης, και την ιστορία της σύγχρονης φιλοσοφίας (Wreen, 2014).

<sup>2</sup> Το 2013 πρωτοετής ακόμα φοιτήτρια στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, άρχισε να φαίνεται ότι η έννοια του χώρου στα έργα μου με απασχολούσε ιδιαίτερα. Στα τέλη του πρώτου έτους έφερα εις πέρας ασκήσεις που μας είχαν δοθεί, αποδίδοντας έννοιες χώρου μέσω της εικαστικής γραφής που στην πορεία ονόμασα *Ψυχοπολεοδομίες*.

πρακτικές, εξυπηρετώντας όπως φάνηκε στη συνέχεια και μια εσωτερική πολιτισμική νοσταλγία (Bonnet, 2017:1-5). Τέλος το όνομα «Ψυχοπολεοδομίες» προέκυψε, καθώς το αισθητικό αποτέλεσμα της εικαστικής αυτής γραφής είτε αναφέρονταν αφηρημένα σε διαδρομές, είτε και σε συγκεκριμένες εικόνες, θύμιζε πάντα κατόψεις φανταστικών πόλεων (εικ.3,4). Επρόκειτο για μια μορφή εικαστικής έκφρασης που στο πρώτο της στάδιο βασιζόνταν αποκλειστικά στην χρήση της συνεχόμενης γραμμής. Αυτή στη συνέχεια, συνεχόμενη ή και όχι, ανοιχτή ή σε κλειστά σχήματα στο επίπεδο, απέδιδε την αίσθηση του χώρου και κατέληγε να δημιουργεί πάντα μια λαβυρινθώδη εικόνα. Στις πρώτες καταγραφές του χώρου το χέρι λειτουργούσε σαν μια ψυχική βελόνα, βιώνοντας και γράφοντας επιτόπου τη διαδρομή ή ανακαλώντας την από μνήμης, καταργώντας τα όρια μεταξύ του εαυτού και του κόσμου. Εξαιτίας της φύσης της καλλιτεχνικής έκφρασης, η αφή αποτέλεσε την πρώτη λειτουργία που ενσωμάτωνε αυτές εμπειρίες κόσμου και εαυτού. Στη συνέχεια όλες οι αισθήσεις λειτουργώντας σαν επεκτάσεις της απτικής αίσθησης<sup>3</sup> προσέφεραν διαφορετικούς τρόπους επαφής με τον χώρο. Δεδομένα για το φως, τις υφές, το βάρος, τη θερμοκρασία του χώρου συλλέγονταν μέσα από αυτή την συνεργασία των αισθήσεων, προσφέροντας μια ολιστική αίσθηση του φυσικού κόσμου μέσα στην μνήμη και τη φαντασία (Pallasmaa,2009: 91-93). Η τελική καταγραφή του χώρου κατέληγε να εμφανίζεται πάντα ως μια πολύπλοκη γραμμή, που έφερε μέσα της το σύνολο των προσπαθειών όλων των αισθήσεων να αναγνωρίσουν και να οργανώσουν τα δεδομένα του χώρου. Στη συνέχεια η επιλογή στοιχείων όπως οι προβολές των σκιών, οι σχέσεις των όγκων, οι διαφορετικές οπτικές γωνίες και η νοητή θέαση της διαδρομής από ψηλά η οποία και ενεργοποιούνταν συνεχώς μέσω της ανάμνησης της (Πεπονής, 2003:17,18,19), εντάσσονταν μέσα στη κάθε *Ψυχοπολεοδομία* διαισθητικά, εντός ενός συνεχώς μετασχηματιζόμενου περιβάλλοντος. Έτσι μέσα από την καλλιτεχνική διαίσθηση, η έκφραση του φυσικού κόσμου λειτουργούσε και ως ένας τρόπος κατανόησης και ανάλυσης όσων μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά, αλλά και ως ένα σημείο επαφής μεταξύ επιστήμης και τέχνης (Klee, 1925:7,8).

Η ερμηνεία του χώρου με τις *Ψυχοπολεοδομίες* τροφοδοτούνταν κατά κύριο λόγο με στοιχεία των αισθήσεων. Η μνήμη και η διαίσθηση όντας πιο υποκειμενικοί παράγοντες του μετασχηματισμού του χώρου σε εικόνα, προσεγγίστηκαν μέχρι ένα βαθμό μέσα από το

---

<sup>3</sup> Η αναγνώριση για παράδειγμα ενός υλικού μέσω της όρασης, αποτελεί μία προέκταση της απτικής αίσθησης (Pallasmaa,2009: 91-93).

σύνολο της βιολογίας της αισθητικής εμπειρίας (Zeki, 2021: 4). Τα πρώτα αναγνωρίσιμα δεδομένα στο ξεκίνημα της έκφρασης του χώρου με την εικαστική αυτή γραφή, ήταν αρχικά η αντίληψη για το φως και τη σκιά και αυτή του κενού και πλήρους χώρου. Αν και ποτέ δεν προσεγγίστηκαν ως ζεύγη αντιθέτων εννοιολογικά, τα όρια που τα ζεύγη αυτά σηματοδοτούσαν στον χώρο έγιναν και οι πρώτες γραμμές των *Ψυχοπολεοδομιών*. Η επιλογή τους αποτέλεσε προϊόν αναγνώρισης αυτής της αρμονικής, μη συμμετρικής ισορροπίας του κάθε ζεύγους, η οποία προσεγγίζονταν καθαρά ψυχολογικά για τον χώρο, ως διμερής συμφωνία (Klee, 1925:10). Το πρώτο ζεύγος μελετήθηκε στη συνέχεια ως παράγοντας οπτικής αντίληψης, ενώ το δεύτερο αποτέλεσε πεδίο σκέψης περί προσβασιμότητας αρχικά του σώματος και στη συνέχεια του νου. Καθώς η οργάνωση του χώρου επιτρέπει πάντα ορισμένες θεάσεις και κινήσεις, τόσο η οπτική αντίληψη όσο και η προσβασιμότητα συνδιαλέγονταν ισότιμα με τα δύο ζεύγη καθώς και μεταξύ τους. Έτσι παρότι στον κενό χώρο μπορούσαν να μορφοποιούνται όλες οι δυνατές κινήσεις, στον πλήρη συγκροτούνταν ένα σύστημα που τις περιόριζε σε κάποιο βαθμό, συνδέοντας αυτές με την εκάστοτε χωρική λειτουργία (Πεπονής, 2003:170-171). Οι *Ψυχοπολεοδομίες*, όπως αποτυπώνεται και από την πολυπλοκότητα της μορφής τους, φάνηκε ότι ξεπερνούσαν αυτό τον περιορισμό πιθανών κινήσεων, καθώς αποτύπωναν μαζί με την φυσική λειτουργία του χώρου, τη νοητική και τη συναισθηματική.

Η προσήλωση σε «*καθημερινά πράγματα*», γνώριμα στοιχεία και καταστάσεις του χώρου με τις οποίες βρισκόμαστε συνεχώς σε σχέση αλληλεξάρτησης, οδήγησαν στον μετασχηματισμό της ενέργειας και της ύλης, έτσι ώστε μέσω της δημιουργικής διαδικασίας να παραχθεί το εικαστικό αποτέλεσμα που περιγράψαμε παραπάνω. Αυτό μέσα από τη χρήση της γραμμής ως φυσικό σχήμα και διάμεσο, υλοποιούσε μία άγνωστη πλευρά του χώρου, μία εσωτερη ουσία του. Η εντύπωση της κίνησης μέσα του ως γραμμή δεν αποδίδεται μόνο στις δύο διαστάσεις, αλλά συνδέεται ταυτόχρονα με όλες τις φυσικές και πνευματικές έννοιες του χώρου (Klee, 1925:5-8).

Δύο από τα πιο ολοκληρωμένα κεφάλαια των πρώτων *Ψυχοπολεοδομιών*, ήταν μια μικρή συλλογή έργων στα πλαίσια ενός εργαστηρίου της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών στο νησί της Ύδρας<sup>4</sup> (2015) και μία πρόταση για γλυπτό, συμμετοχή σε φοιτητικό διαγωνισμό για

---

<sup>4</sup> Εργαστήριο στον Καλλιτεχνικό Σταθμό της ΑΣΚΤ στην Ύδρα (2015). Συντονιστές: Ιωάννης Μελανίτης, Άρτεμης Ποταμιάνου (10/06/15-17/06/15).

την Νέα Παραλία Θεσσαλονίκης<sup>5</sup> (2016). Η πρώτη αναφέρονταν στην έκφραση του χώρου, του χρόνου και της προσωπικής διάθεσης μέσω της γραμμής, παρουσιάζοντας τον τόπο της Ύδρας με γραμμές οι οποίες με την βοήθεια της φαντασίας μπορούσαν και ένωναν τη γραφή με το σχέδιο, θυμίζοντας αρχέγονα παγκόσμια μοτίβα, οικεία και ανοίκεια ταυτόχρονα (εικ.5). Οι γραμμές που διαισθητικά χαρτογραφούσαν τις διαδρομές στο αστικό και φυσικό τοπίο του νησιού έγιναν επί το πλείστον πάνω σε μία σειρά από ταχυδρομικούς φακέλους, οι οποίοι και στάλθηκαν μέσω των ΕΛΤΑ πίσω στην Αθήνα. Το όλο εγχείρημα διαπραγματευόταν την έννοια της διαδρομής ως συνεχούς κίνησης και μετάβασης του τοπίου από υλικό σε πνευματικό και το αντίστροφο. Ενώ το ό,τι η τελευταία διαδρομή των έργων επιτελέστηκε χωρίς την διαμεσολάβηση του δημιουργού, ήταν η αρχή για τον μετασχηματισμό της γραμμής από εικόνα σε έννοια (εικ.6). Η δεύτερη περίπτωση ήταν μια προσπάθεια να αποδοθεί η έννοια του ορίου με ένα γλυπτό στο χώρο, μέσω της γραφής που άρχιζε πλέον να λειτουργεί και ως προσωπικός αισθητικός κώδικας. Το έργο που προτάθηκε σε όψη χαρτογραφούσε με μια *Ψυχοπολεοδομία* τα φυσικά όρια της Νέας Παραλίας και την ευρύτερη περιοχή, αλλά παρουσίαζε και ένα δεύτερο όριο. Αυτό το δεύτερο όριο αναδείκνυε την σχέση μεταξύ ενός τοπίου υπό τη δράση του ανθρώπου και ενός χωρίς. Έτσι η έννοια της γραμμής αυτή τη φορά συνοδεύθηκε άμεσα με την ανθρώπινη πρόθεση και νόηση (εικ.7). Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι κατά την σύλληψη της ιδέας η περιοχή της παραλίας δεν περπατήθηκε φυσικά και όλο το έργο ολοκληρώθηκε από την τελευταία περιπατητική ανάμνηση<sup>6</sup> του τόπου (2012) και την βοήθεια των Google Maps. Η φαντασία συμπλήρωσε τα κενά και ενεργοποίησε το διάλογο μεταξύ περιπατητικής και πανοραμικής θέας (Πεπονής, 2003:19).

Στη συνέχεια τους τα επόμενα χρόνια οι *Ψυχοπολεοδομίες*, όσο πιο διαισθητικά ενσωμάτωναν μέσα στη μορφή τους τον περιβάλλοντα χώρο, τόσο τα δεδομένα του χώρου αυτού γίνονταν όλο και λιγότερο φανερά. Η επανάληψη ορισμένων σχετικά σταθερών και αναγνωρίσιμων μοτίβων στην γραφή (κίνηση) της γραμμής, εκτός από συνήθεια του χεριού

---

<sup>5</sup> Πανελλήνιος Φοιτητικός Διαγωνισμός Γλυπτικής – Όρια (2016). Σύλλογος Φίλων Νέας Παραλίας, Πολιτιστική Εταιρεία (ΠΕΕΒΕ). Υποβαλλόμενη μελέτη Αρ. 01084.

<sup>6</sup> Η ανάμνηση της περιπατητικής θέας - κίνηση μέσα στο τοπίο - σύμφωνα με τον Γ. Πεπονή, χαρακτηρίζεται από την εμπειρία της ασυνέχειας. Αν και η κάθε διαδρομή χαρακτηρίζεται από συνέχεια η θέα της πάντα χαρακτηρίζεται από ασυνέχεια, ανάλογη των οπτικών της περιορισμών (Πεπονής, 2003: 18,19).

φανερώθηκε στη πορεία ότι είχε αναφορά στις γραμμές Νάζκα στο Περού<sup>7</sup>, εικόνα που είχε χαραχθεί στη μνήμη από την παιδική ηλικία. Άρχισε έτσι μία αναζήτηση και για παρόμοιες οπτικές αναφορές στον ανθρώπινο πολιτισμό, με στόχο την αναζήτηση και ενός πιθανού παγκόσμιου «μοτίβου» της γραμμής (εικ.8). Η μετατροπή του χώρου σε ένα είδος συμβόλου αποτέλεσε φυσική συνέχεια των *Ψυχοπολεοδομιών*, η οποία όμως προσεγγίστηκε μόνο θεωρητικά και σε επίπεδο προσωπικών σημειώσεων, στα πλαίσια εργαστηρίου της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών σε συνεργασία με το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο<sup>8</sup> στο Λουτράκι. Προσεγγίζοντας τον όρο «Φιλοξενία» ο οποίος αποτελούσε και την θεματική του εργαστηρίου και μελετώντας τα ομηρικά βήματα της φιλοξενίας, προέκυψε η ιδέα της δημιουργίας οκτώ σχεδίων για αναμνηστικά μετάλλια. Το σχέδιο του καθενός από αυτά θα πρόκυπτε μέσα από την εμπειρία και την αντίληψη του χώρου σε μονάδες φιλοξενίας.

Μία πιο ώριμη προσέγγιση της μετατροπής του χώρου σε σύμβολο είναι αυτή της δημιουργίας ενός τοτέμ χώρου. Σε μια επαναπροσέγγιση της παραπάνω μεθόδου διατύπωσης της αισθητικής εμπειρίας του χώρου μέσου της γραμμής, αυτήν τη φορά έγινε μια προσπάθεια κατανόησης των εννοιών και των ιδιοτήτων που σχετίζονται με αυτή. Η *Ψυχοπολεοδομία* - γραμμή άρχισε να σχεδιάζεται πλέον περισσότερο στο νου, ενώ οι καταγραφές που συλλέχθηκαν αναφέρονταν και σε ποιοτικά (αισθήσεις) και ποσοτικά χαρακτηριστικά. Με αυτόν τον τρόπο η γραμμή μετασχηματίζονταν πλέον ως εικόνα και έννοια ανάμεσα στα σημεία του χώρου εκείνα που εντοπίστηκαν ως ιδιαίτερης σημασίας. Έτσι ξεκίνησε και η σύλληψη της ιδέας για παραγωγή νέων μορφών χωρίς απαραίτητα και οπτική συγγένεια με τις πρώτες *Ψυχοπολεοδομίες* ή και μεταξύ τους.

---

<sup>7</sup> Διάσημα γεωγλυφικά μεγάλων διαστάσεων στην περιοχή Νάζκα στο νότιο Περού.

<sup>8</sup> Εργαστήριο Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών & Αρχιτεκτονικής Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου στο Λουτράκι – ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ FestivArt (2015). Συντονιστές: Ζωή Πυρίνη, Παναγιώτης Πάγκαλος (ΑΣΚΤ), Κώστας Ντάφλος (ΕΜΠ) (24/08/15-30/08/15).



## 1. Το αρχέτυπο της γραμμής

### 1.1. Οι ιδιότητες της γραμμής

Στον πρόλογο το βιβλίου του ο Πεπονής, *Χωρογραφίες* (2013), αναφέρεται στα τρία πρώτα από τα στοιχεία του Ευκλείδη, «*Σημείον ἔστιν, οὗ μέρος οὐθέν. Γραμμὴ δὲ μῆκος ἀπλατές. Γραμμῆς δὲ πέρατα σημεῖα.*»<sup>9</sup> για να μας εξηγήσει την ταύτιση μεταξύ λογικής κατανόησης και αφηγηματικής – αισθητηριακής παρουσίας των πραγμάτων (Πεπονής, 2003:13). Μία γραμμὴ ἔχει την ικανότητα να εκφράζει χωρικές σχέσεις, φυσικές ή νοητικές. Η σχέση ενός χώρου με τη γραμμὴ που μπορεί και τον αναπαριστά, υφίσταται ἄλλοτε μέσα από απεικονιστικές προσπάθειες και ἄλλοτε μέσα από ἔννοιες που ταυτίζονται με αυτήν, ὅπως είναι το σημεῖο, η κίνηση<sup>10</sup> και η συνέχεια. Ἐτσι η γραμμὴ μπορεί και μετατρέπεται σε ἕνα εργαλείο μελέτης της υποκειμενικής αντίληψης του χώρου, ὅπου οι επιμέρους οπτικές παραστάσεις παίρνουν μια ενιαία μορφή. Εντοπίζοντας τις παραπάνω ἔννοιες μέσα στη μορφή αυτή της γραμμῆς, συνδέοντας τον χώρο που αυτή αναπαριστά με την κίνηση μέσα σε αυτόν, γίνεται εφικτὴ μια καταγραφή των μετασχηματισμῶν του χώρου στις δυνατές αισθητηριακές οργανώσεις του (Πεπονής, 2003:14).

### 1.2. Η γραμμὴ ως ἔκφραση

Στο *Παιδαγωγικὸ σημειωματᾶριο* (1925) του Paul Klee η γραμμὴ προσεγγίζεται ως ἕνα χωρικό στοιχείο ἔκφρασης και μετασχηματισμοῦ του φυσικοῦ κόσμου. Αυτὴ αποτελεί και μορφή επικοινωνίας, καθὼς το σχῆμα της μπορεί να λειτουργήσει και συμβολικά. Στο βιβλίο του Klee γίνεται μίᾳ προσπάθεια καταγραφῆς των εκφραστικῶν ιδιοτήτων της γραμμῆς μέσα από τέσσερις κατηγορίες, με την βοήθεια των οποίων θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε ὅλα ὅσα φαίνεται να παρατηροῦνται και στις *Ψυχοπολεοδομίες*.

Στο πρώτο μέρος *Γραμμὴ Ἀνάλογη και Δομή*, περιγράφεται ο μετασχηματισμὸς ενός σημείου σε γραμμὴ ως φαινόμενο δυναμικό. Το σημεῖο που κινεῖται περιγράφει επίπεδα και

---

<sup>9</sup> Σημείων είναι παν ὅτι δεν ἔχει μέρος. Γραμμὴ δε είναι μῆκος ἄνευ πλάτους. Γραμμῆς δε πέρατα είναι σημεία (Φρέρης, Λ., 2015: 18-19).

<sup>10</sup> Ο Αριστοτέλης αναφέρει «*Το σημεῖο που θα κινήθῃ θα δημιουργήσει γραμμὴ, οι μονάδες που κινούνται θα δημιουργήσουν γραμμές, διότι το σημεῖο είναι μονάδα που ἔχει θέση, [...]*». (Φρέρης, Λ., 2015: 18).

ενώνει άλλα σημεία στο χώρο, ενώ φέρει και δομικά χαρακτηριστικά συμμετέχοντας σε διαδικασίες επαναληπτικής συσσώρευσης ίδιων μονάδων<sup>11</sup>. Στο δεύτερο μέρος *Διάσταση και Ισορροπία*, μελετάται το πως κάθε αντικείμενο που αποδίδεται με γραμμές σχετίζεται πάντοτε με την υποκειμενική δύναμη της όρασης, καθώς και η αρμονία που διαθέτει ακόμα και η πιο αυθαίρετη ανάπτυξη των μορφών. Η *Καμπύλη της Βαρύτητας*, στη συνέχεια αναφέρεται στην ικανότητα του ανθρώπου να προβάλλει μέσω της κίνησης τον εαυτό του στο χώρο κάτω υπό τους περιορισμούς της βαρύτητας, αλλά και στην ικανότητα αναγνώρισης του χώρου αυτού μέσω της διαίσθησης πνευματικών περιοχών στις οποίες οι παραπάνω περιορισμοί αναιρούνται. Στο τελευταία κατηγορία *Κινητική και Χρωματική Ενέργεια*, η οπτική εντύπωση εντοπίζεται εξίσου ως κινητικός παράγοντας και η δημιουργική όραση προάγει διαδικασίες μετασχηματισμού στο άπειρο (Klee, 1925:7-13).

Το σύνολο των χαρακτηριστικών που αναγνωρίζουμε και στις *Ψυχοπολεοδομίες*, ο Klee το αποκαλεί «μιαν αντανάκλαση του περατού στο άπειρο, της εξωτερικής αντίληψης και της εσωτερικής προοπτικής»· αυτά οδηγούν προς την ελεύθερη δημιουργία και την απόδοση αφηρημένων μορφών (Klee, 1925:13).

### **1.3. Σχέσεις γραμμής και μοτίβου αναλογικά με τον άνθρωπο και την τέχνη**

Ο όρος μοτίβο αναφέρεται σε οτιδήποτε μπορεί να αναπαραγάγεται και να επαναλαμβάνεται στερεότυπα. Ετυμολογικά προέρχεται από το ιταλικό *motivo*, το οποίο όμοια και με το γαλλικό *motif*, έχουν την ρίζα τους στο *motivus* (κινητός) και στο *motus* (κίνηση) αντίστοιχα. Έτσι το μοτίβο ως εικαστικό θέμα που επαναλαμβάνεται, για παράδειγμα στη διακόσμηση ενός αντικειμένου, αποτελεί και μία έκφραση κινητήριας δύναμης (Μπαμπινιώτης, 2002:1124). Τα μοτίβα συντίθενται από γραμμές και αναπτύσσονται στο χώρο ακολουθώντας άλλες γραμμές που λειτουργούν ως άξονες συμμετρίας, μεταφοράς, περιστροφής και επανάληψης, έτσι αντιλαμβανόμαστε τους τρόπους με τους οποίους αυτά εκφράζουν κίνηση ως αισθητικές μορφές. Αυτές αναπτύσσονται στο άπειρο ως ταινία ή ως πλέγμα ανάλογα με τους ισομετρικούς κανόνες που ενσωματώνονται κάθε φορά στη μορφή τους (Κουρνιατής, 2019:317,318). Σε επίπεδο

---

<sup>11</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα με επανάληψη κάθετων και οριζοντίων μονάδων (γραμμών), αποτελεί η δημιουργία του κανάβου. Το σύνολο αυτό των σημείων και των γραμμών λειτουργεί ως οδηγός για τον σχηματισμό ρυθμών, απαραίτητων για στην οργάνωση μοτίβων (Klee, 1925: 22-24).

νοήματος τα μοτίβα εκφράζουν την αντίληψη των ανθρώπων για τον εαυτό τους και τον κόσμο που τους περιβάλλει, έτσι κατ' επέκταση αποτελούν και έκφραση της αίσθησης τους για το χώρο. Αυτά στη συνέχεια μορφοποιούνται σύμφωνα με τον τρόπο τον οποίο ο χώρος βιώνεται. Τέλος καθώς περιέχουν στη μορφή τους κοινωνικά χαρακτηριστικά και ψυχολογικές παραμέτρους, καθιερώνονται ως συμβολικές εικόνες με οντολογικό περιεχόμενο.

Στον ανθρώπινο πολιτισμό η συχνότητα με την οποία ο χώρος αναπαρίσταται μέσω της γραμμής δημιουργώντας μοτίβα, αναδεικνύει την συναισθηματική και λειτουργική αναγκαιότητα αυτής της έκφρασης. Το στοιχείο της γραμμής αυτούσιο ή και αναλυόμενο στις ιδιότητές του (σημείο, κίνηση, συνέχεια) μπορεί να εικονοποιεί συλλογικές και ασυνείδητες ιδέες, παγκοσμίως κοινές σε όλους τους ανθρώπους. Η ίδια η χρήση της γραμμής από τους ανθρώπους αποτελεί «μοτίβο», το οποίο ανάγεται σε αρχέτυπο (Μπαμπινιώτης, 2002:289). Ο τρόπος που οι άνθρωποι επιδρούν στο χώρο αξιοποιώντας το αρχέτυπο της γραμμής έχει πολλές και διαφορετικές εκφάνσεις. Από την δημιουργία ενός κλασικού διακοσμητικού μοτίβου όπως πχ. αυτού του μαιάνδρου<sup>12</sup>, το οποίο και φέρει εμφανώς μέσα στη δομή τους ισομετρικούς κανόνες που το χαρακτηρίζουν, μέχρι την επανάληψη ενός ολόκληρου αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στον φυσικό χώρο<sup>13</sup>. Η δεύτερη περίπτωση όμως πολλαπλασιάζεται και επί μη ορατών αξόνων που εκφεύγουν των γεωμετρικών διαστάσεων. Άξονες περιβαλλοντολογικοί, κοινωνικοί και πνευματικοί, είναι μόνο κάποιοι από αυτούς που ορίζουν την κίνηση των πολύπλοκων μοτίβων, όπως είναι αυτά που λαμβάνουν μέρος στη δημιουργία μιας πόλης (Alexander, Ishikawa and Silverstein, 1977: xvi).

Τα μοτίβα μπορούν και διατηρούν ισοδύναμες σχέσεις με το πρότυπα τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ισοδύναμων σχέσεων, που κάνει εμφανή τη σχέση ανάμεσα σε ένα χωρικό πρότυπο, ένα διακοσμητικό στοιχείο και τη γραφή των *Ψυχοπολεοδομιών* είναι αυτό του λαβύρινθου. Στην αρχαϊκή εποχή ως λαβύρινθος χαρακτηρίζονταν τα κτίρια με

---

<sup>12</sup> Τα μοτίβα λειτουργούν ως ένας εξωραϊσμός των δομών που αναπαριστούν, μετατρέποντας τις σε διάκοσμο.

<sup>13</sup> Η επανάληψη μιας αρχιτεκτονικής κάτοψης στον χώρο, αποτελεί βασικό στοιχείο στον σχηματισμό αυτού που ονομάζουμε πολεοδομικός χάρτης. Η κάτοψη αυτή ακόμα και αν φαινομενικά διαφοροποιείται κατά τον πολλαπλασιασμό της δεν παύει να αποτελεί μοτίβο, καθώς μέσα της συντελούνται μικρότεροι όμοιοι πολλαπλασιασμοί, μικρότερα μοτίβα τα οποία μπορούν να προσεγγιστούν μόνο με μακροσκοπική αντίληψη (Alexander, Ishikawa and Silverstein, 1977: xii).

σύνθετη κάτοψη, ενώ ετυμολογικά σχετίζεται με τον λάβρυ (διπλός πέλεκυς). Σαν μορφή κτίσματος συναντάται στον Μεσογειακό χώρο περίπου από το 2300 π.Χ. και φαίνεται να διατηρεί πάντοτε μνημειακή χρήση. Εγχάρακτα προϊστορικά δείγματα γραμμικής του παράστασης, με συμβολικό και λατρευτικό χαρακτήρα έχουν εντοπιστεί ακόμα στην Αγγλία (1800-1400 π.Χ.), στη Συρία (1200 π.Χ.) στον Καύκασο (2000 π.Χ.) και στην Ισπανία (1000 π.Χ.). Στη συνέχεια ως μοτίβο αρχίζει σε διάφορες παραλλαγές, να παραστάνεται πάνω σε αγγεία νομίσματα, κοσμήματα και σφραγιδολίθους. Καθορίζεται ως τέτοιο όχι μόνο από τις δυνατότητες γεωμετρικής του επανάληψης στο χώρο, αλλά και από την επανάληψη του στον ανθρώπινο πολιτισμό εξαρτώμενο από εξωιστορικούς και άλλους αστάθμητους παράγοντες, που δεν έχουν ακόμη διερευνηθεί απόλυτα. Μάλιστα η γεωμετρία του αν και διέπετε από ορισμένες μορφολογικές νομοτέλειες, εκφράζεται με περίγραμμά κυκλικό, τετράγωνο ή και πολυγωνικό. Εν κατακλείδι ακόμα και το μυθολογικό του περιεχόμενο, ιδιαίτερα στους πολιτισμούς ινδοευρωπαϊκής προέλευσης φαίνεται να παρουσιάζει ένα μοτίβο (εικ.9) (Τσούκας, 2011: 8,9).

Η ευρύτατη διάδοσή του μοτίβου του λαβύρινθου και σε ασύνδετους γεωγραφικά πολιτισμούς προβλημάτιζε για χρόνια τους ερευνητές, όπως για παράδειγμα η περίπτωση των Ινδιάνων του Νέου Μεξικού, για τους οποίους το σχήμα του λαβυρίνθου σχετίζονταν με την κίνηση των άστρων, την γονιμότητα και την εικόνα του κόσμου. Σύγχρονοι ερευνητές όπως ο Carl - Gustav Jung και ο Carl Kerenyi υποστηρίζουν ότι η παγκοσμιότητα του οφείλεται στο ότι ο λαβύρινθος αποτελεί μια αρχετυπική παράσταση που διατυπώνει βιώματα στο επίπεδο του αρχέγονου ανθρώπου. Χαρακτηριστικά ο Kerenyi αναφέρει:

*«...κάθε σπειροειδής γραμμή, είτε απλή σπείρα, είτε μαιάνδρος, είναι ένας λαβύρινθος, αφού ο ανθρώπινος νους τον συλλαμβάνει σαν ένα δρόμο και μεταφέρεται κατά κάποιον τρόπο σ' αυτόν κάνοντας μια πορεία φανταστική, χωρίς εμφανή δυνατότητα διεξόδου. Ο λαβύρινθος, σαν αρχέτυπος συμβολίζει την πρώτη επαφή με το ασυνείδητο, όταν αρχίζει η πορεία προς την εξατομίκευση...»* (Τσούκας, 2011:9).

Μέσα στην παραπάνω περιγραφή μπορούμε να εντοπίσουμε την φανταστική πορεία – διαδρομή, ως ένα κυρίαρχο στοιχείο που συναντάμε και στην εικαστική γραφή των *Ψυχοπολεοδομιών*. Καθώς αυτές αποτελούν καλλιτεχνική έκφραση σχετίζονται με το ασυνείδητο και το στοιχείο της εξατομίκευσης. Μία αξιοσημείωτη διαφορά στο μοτίβου του

λαβυρίνθου με αυτό των *Ψυχοπολεοδομιών*, είναι ότι αυτός ξεκινάει πάντα από ένα κέντρο οντολογικής αναφοράς και η πορεία προς αυτό εννοιολογικά ή χωρικά αποτελεί πάντα ένα «*δύσκολο δρόμο*». Οι *Ψυχοπολεοδομίες* ξεκινούν από ένα σημείο και επεκτείνονται από αυτό στο χώρο ωστόσο να φτάσουν σε ένα άλλο σημείο. Αν και μορφή τους ενσωματώνει στοιχεία του μοτίβου του λαβύρινθου, αυτές αναφέρονται σε ένα διαφορετικό δύσκολο δρόμο, αυτόν της ανακάλυψης. Ο νους τις συλλαμβάνει ως γραμμές έκτασης και όχι εσωστρέφειας, γραμμές αναζήτησης νέων σημείων, τα οποία μπορούν να αποτελούν ακόμα και κέντρα άλλων συνειδήσεων. Η μορφολογία τους εκφράζει διάθεση για εξερεύνηση του χώρου και αναγνώριση της ύπαρξης του στοιχείου της έκπληξης ακόμα και κατά την επανάληψη της αποτύπωσης μιας φανταστικής διαδρομής.

Καθώς ο νους είτε κινείται προς το δικό του κέντρο είτε άλλα σημεία, βρίσκεται πάντοτε προς αναζήτηση μιας διεξόδου, μία από αυτές θα μπορεί κάλλιστα να αποτελεί η καλλιτεχνική δημιουργία. Το εικαστικό αυτό μοτίβο της γραμμής που εκφράζεται μέσα από τις *Ψυχοπολεοδομίες* ενσωματώνει στη δομή του εσωτερικά μοτίβα κίνησης και σκέψης, ενώ αποτελεί αναπαράσταση και μετατροπή των δεδομένων του εξωτερικού χώρου από μια μορφή σε μια άλλη, διατηρώντας τις μεταξύ τους συνδέσεις. Ο ισομορφισμός συντελείται μέσω της καλλιτεχνικής έκφρασης, ενός αρχικά αχαρτογράφητου συνόλου δεδομένων που ο χώρος μπορεί να παρέχει. Οι *Ψυχοπολεοδομίες* διαισθητικά αναπαριστούν τα δεδομένα αυτά με γραμμές, ενώ ταυτόχρονα έχουν την δυνατότητα να αναπτύσσονται ως μοτίβα στο άπειρο. Οι γεωμετρικοί κανόνες που διέπουν όμως αυτήν την ανάπτυξη - κίνηση των γραμμών - μπορούν να αναγνωριστούν μόνο θεωρητικά και να προσεγγιστούν με γραφή μόνο αφηρημένα. Κατά την παραγωγή της εικαστικής αποτύπωσης του χώρου με γραμμή, παρατηρήθηκε ότι ενσωματώνουν ταυτόχρονα μέσα της, συμμετρίες, μεταφορές και περιστροφές καθώς αυτή αναπτύσσονταν ως ταινία ή στο επίπεδο. Η επαναληπτικότητα αποτελεί χαρακτηριστικό διαισθητικά εντοπίσιμο, αλλά σχεδόν ποτέ ευκρινές. Έτσι τελικό αποτέλεσμα μάλλον επιβεβαιώνει την θεώρηση ότι η δημιουργία απαιτεί τη λειτουργία στα όρια μεταξύ χάους και τάξης (Briggs and Peat, 1990:21).

### **1.3.1. Μοτίβα κίνησης εντός χωρικών προτύπων**

Στοιχεία που απαρτίζουν γλώσσες όπως αυτές της τέχνης και της αρχιτεκτονικής αποτελούν και οντότητες που μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως μοτίβα ή πρότυπα. Γενικό

χαρακτηριστικό για να αποτελεί κάτι μοτίβο είναι η όμοια μορφή και η ικανότητά του να συνδέεται και να συμπληρώνει μεγαλύτερα μοτίβα. Όπως καμία δράση στον χώρο δεν υφίσταται απομονωμένα, έτσι και τα μοτίβα δεν αποτελούν μεμονωμένες οντότητες. Αυτά υπάρχουν πάντα σε σχέση με άλλα και όπως αναφέραμε παραπάνω περιγράφουν φυσικές και κοινωνικές σχέσεις, οι οποίες αναπτύσσονται επί το πλείστον επάνω σε ένα εμπειρικό υπόβαθρο. Βαθιά ριζωμένα στην ανθρώπινη φύση, η συνεχής χρήση τους τα κάνει να εξελίσσονται ως ζωντανή γλώσσα μέσα στην κοινωνία, άλλοτε ως αισθητικές μορφές και άλλοτε ως μοτίβα σκέψης και δράσης (Alexander et al., 1977: x-xvii).

Καθώς τα μοτίβα δεν υφίσταται απομονωμένα, σχετίζονται με έννοιες όπως είναι και αυτή του δικτύου. Υπάρχουν διαφορετικά είδη δικτύων που υφίστανται στον αστικό χώρο όπως αυτό του κτισμένου χώρου ή του κενού ανάμεσα στα κτίρια, ή ακόμα και των ανθρώπων που κινούνται (Alexander et al., 1977: xviii-xxv, 104). Στον ανοιχτό χώρο ανάμεσα στα συμπλέγματα κτιρίων, συνηθίζουμε σχεδόν πάντοτε να μην παρατηρούμε τις διαδρομές που τον διατρέχουν. Αυτές οι διαδρομές όμως μας προσφέρουν λεπτομερή πρόσβαση σε στοιχεία που εκφράζονται στο χώρο, όπως η κίνηση των οχημάτων, τα περάσματα των δρόμων, η διαφορετικότητα των ανθρώπων και ο τρόπος με τον οποίο αυτή εκφράζεται για παράδειγμα μέσα από την μορφή που παίρνουν τα σπίτια. Έτσι το μοτίβο των δρόμων προσδιορίζεται από ένα χωρικό σύστημα το οποίο εντοπίζεται εύκολα στην κάτοψη ενός πολεοδομικού χάρτη, απαρτίζεται από περιοχές και εισόδους μικρής ή μεγαλύτερης σημασίας (εικ.10,11), αλλά και από την ίδια την διαδικασία του περπατήματος. Η διαδικασία αυτή συνδιαλέγεται συνεχώς με την διάταξη των διαδρομών και παρουσιάζει τρεις συμπληρωματικές διαδικασίες όπως αναφέρονται στο έργο του C. Alexander και συν. (1977), *A Pattern Language* (1977).

Οι συμπληρωματικές διαδικασίες που συντελούνται κατά την κίνηση μας εντός μιας διάταξης διαδρομών σε ένα χώρο, συνοψίζονται στις παρακάτω παρατηρήσεις:

(1) Καθώς περπατάμε στο χώρο τον ελέγχουμε συνεχώς για ενδιάμεσους προορισμούς σύμφωνα με όσα μπορούν να προσλάβουν οι αισθήσεις μας, ενώ έχουμε την τάση να κινούμαστε σε ευθεία γραμμή προς αυτούς τους ενδιάμεσους στόχους. Έτσι είναι φυσικό να κινούμαστε συχνά σε διαγώνιο, ικανοποιώντας την εσωτερική επιθυμία μας να φτάσουμε το συντομότερο δυνατό. (2) Αυτοί οι στόχοι-σημεία σπάνια παραμένουν σταθεροί. Το οπτικό μας πεδίο εμπλουτίζεται συνεχώς κατά την κίνηση μας στο χώρο. Το βλέμμα μας μετακινείται από σημείο σε σημείο, ενώ το σώμα μας ακολουθεί εκτελώντας μια ανοιχτή

καμπύλη ανάμεσα σε αυτά που οι αισθήσεις μας αναγνωρίζουν ως στόχους. (3) Η διαδικασία της επιλογής των σημείων που καθοδηγούν την κίνησή μας στο χώρο, οδηγούν στον προσδιορισμό ενός είδους ορόσημου. Αποτέλεσμα όταν μία διαδρομή επαναλαμβάνεται αυτά τα ορόσημα τείνουν και να παρατηρούνται ξανά και ξανά, κάθε φορά όμως όλο και περισσότερο παθητικά (εικ.12). Έτσι χωρίς να το καταλαβαίνουμε ακολουθούμε στις καθημερινές μας διαδρομές χρώματα, μυρωδιές, σχήματα, ακόμα και αισθήματα που συνδέονται με όλα τα παραπάνω. Αυτά σχηματίζουν στο χώρο μια ιδεατή γραμμή-διαδρομή την οποία ακολουθούμε χωρίς να το σκεφτόμαστε και χωρίς να καταναλώνουμε καμία συναισθηματική ενέργεια, διατηρώντας στο νου μας μόνο το σημείο εκκίνησης και το σημείο προορισμού (Alexander et al., 1977: 98, 193, 275, 586,587).

Η διαδικασίες που αναφέραμε έπαιξαν βασικό ρόλο στην δημιουργία των *Ψυχοπολεοδομιών*, ακόμα και αν ως τώρα εκτελούνταν ασυνείδητα. Στη συνέχεια θα ανατρέξουμε σε αυτές συνειδητά πλέον, με στόχο να καταγράψουμε την κίνηση μας, τα δεδομένα του χώρου, την μεταβλητότητα των δεδομένων και εντέλει όλα όσα μας κινούν το ενδιαφέρον και αποτελούν ορόσημα για εμάς.

## **2. Η εξελικτική πορεία της γραμμής**

### **2.1 Γραμμές που αισθανόμαστε**

Η γραμμή αποτέλεσε ιστορικά βασικό στοιχείο της ανθρώπινης πρόθεσης. Όποια και αν ήταν αυτή πρόθεση όμως, είτε αυτή ήταν η οριοθέτηση μίας περιοχής, είτε η περίκλειση της, είτε η παραγωγή εικόνων ως νοητική εκδοχή των παραπάνω, αυτή μετασχηματίζονταν στο χώρο και γίνονταν φορέας νοημάτων.

Η ικανότητα των ανθρώπων να γνωρίζουν τη σχέση τους με το περιβάλλον και τους εαυτούς τους ορίζεται από την φυσιολογία ως αισθητικότητα, ιδιότητα δηλαδή των νευρικών σχηματισμών να δέχονται και να μεταβιβάζουν εντυπώσεις ως αντίδραση σε ερεθίσματα (Μπαμπινιώτης, 2002:93). Η χωρική αντίληψη σχηματίζεται μέσα από τις εξωδεκτικές διαδικασίες, οι οποίες είναι αυτές που χτίζουν τις αναπαραστάσεις του χώρου μέσω των αισθήσεων και τις εσωδεκτικές διαδικασίες, οι οποίες χτίζουν αναπαραστάσεις σχετικά με το σώμα μας, όπως η θέση ή ο προσανατολισμός. Χώρος είναι όλα όσα μας περιβάλλουν, τα αντικείμενα, τα στοιχεία, οι άνθρωποι, κ.λπ. και αποτελεί υποσυνείδητα

μέρος της σκέψης. Η αλληλεπίδραση μεταξύ του χώρου και του παρατηρητή όντας μία συνεχής και αδιάκοπη διαδικασία έχει ως αποτέλεσμα να δίνονται διαρκώς νέα ερεθίσματα στον εγκέφαλο. Τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της γνωστικής ικανότητας είναι ότι ο άνθρωπος μπορεί να αντιληφθεί το περιβάλλον σε μικροκλίμακα και μακροκλίμακα πέρα από τα μεγέθη, τα σχήματα και τις αποστάσεις. Χάρη σε αυτήν, υπάρχει η δυνατότητα να αναπαραχθούν νοητικά τα αντικείμενα και να κατανοηθούν οι αλλαγές που υπάρχουν στο χώρο (Academic, 2013). Έτσι η αισθητικότητα από όρος φυσιολογίας μετατρέπεται σε όρο με αναφορά την τέχνη, μιας εκδήλωσης δηλαδή της αντίληψης για τον χώρο.

Η όραση σύμφωνα με την σύγχρονη νευροβιολογία δεν αποτελεί μία παθητική, αλλά μια ενεργό διεργασία κατά την οποία ιδιότητες όπως η μορφή, το χρώμα, η κίνηση των πραγμάτων, αποτελούν πληροφορίες που καταγράφονται, συγκρίνονται και επιλέγονται ή απορρίπτονται από τον οπτικό εγκέφαλο<sup>14</sup>. Η βιολογική αυτή διαδικασία παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με οποιαδήποτε καλλιτεχνική πράξη και φαίνεται ότι γεφυρώνει τον διαχωρισμό που υπήρξε για πολύ καιρό στην επιστήμη αλλά και στη τέχνη για την αντίληψη του κόσμου μεταξύ του «βλέπω» και «κατανοώ» (Zeki, 2021: 19-29). Έτσι καθώς το «βλέπω» μπορεί να κάλλιστα να γίνει ακούω ή άπτομαι, οσφραίνομαι ή γεύομαι<sup>15</sup>, συμπεραίνουμε ότι και το «κατανοώ» μπορεί να είναι αποτέλεσμα μιας συναισθητικής διεργασίας στον άνθρωπο. Ανακύπτει όμως το ερώτημα για το πως κατανοούμε μια γραμμή όταν την βλέπουμε και πως τα χαρακτηριστικά της μας αναγκάζουν να επικαλεστούμε τον συνδυασμό όλων αισθήσεων<sup>16</sup> κατά τη νοηματοδότηση της. Μία ενδιαφέρουσα προσέγγιση είναι αυτή της συναισθησίας, η οποία ως όρος αναφέρεται στη νευρολογική πάθηση κατά την οποία οι αισθήσεις ενός ατόμου αναμειγνύονται και ο εγκέφαλος μεταφράζει μία αισθητηριακή πρόσληψη σε διαφορετικό αισθητηριακό κέντρο από το αναμενόμενο. Ο συναισθητικός άνθρωπος μπορεί να βλέπει ήχους, να μυρίζει εικόνες, ή και να συνδυάζει αριθμούς με

---

<sup>14</sup> Ο οπτικός εγκέφαλος αποτελείται από το οπτικό φλοιό και τον συνειρμικό φλοιό. Ενώ ο οπτικός φλοιός του εγκεφάλου εδράζονται στο οπίσθιο μέρος του, ο συνειρμικός αποτελείται πολλές εξειδικευμένες οπτικές περιοχές, ικανές να επεξεργάζονται διαφορετικές ιδιότητες των οπτικών σκηνών (Zeki, 2021: 23,26).

<sup>15</sup> Σε άρθρο του Γερμανού νευροβιολόγου von Stauffenberg το 1914, παρουσιάζεται η περίπτωση μια κυρίας με βλάβη στον συνειρμικό φλοιό του εγκεφάλου. Η κυρία αδυνατεί να αναγνωρίσει το αντικείμενο που τοποθετούν μπροστά της (σφουγγάρι), μέχρι να επιστρατεύσει και την αίσθηση της αφής (Zeki, 2021: 27).

<sup>16</sup> Η γεύση έχει κοινά χαρακτηριστικά με την αίσθηση της όσφρησης. Τα κριτήριά της είναι υποκειμενικά και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μνήμη και τις εμπειρίες του ατόμου.



χρώματα και σχήματα. Διαβάζοντας το παρακάτω απόσπασμα μπορούμε να αναλογιστούμε πόσο και αν εντέλει διαφέρει η δημιουργική διαδικασία όταν αναπαριστά σχέσεις όπως οι παραπάνω, ακόμα και στο ελάχιστο αποτύπωμά της ως τη χειρονομία που παράγει γραμμή· αυτή να την φανταστούμε να παίρνει μέρος στο συνεχή μετασχηματισμό όλων όσων ο άνθρωπος προσλαμβάνει με τις αισθήσεις του και όλων όσων αναπαραγάγει στο χώρο και ως χώρο.

*«Συνάντησα πρόσφατα ένα φίλο. Ξέρεις από μικρός, μου έλεγε, βλέπω τις ημέρες της εβδομάδας σαν σχήματα. Τη Δευτέρα την είχα στο μυαλό μου σαν τετράγωνο. Ενώ την Παρασκευή σαν τρίγωνο. Δεν είναι όμως όλες οι ημέρες σχήματα. Η Πέμπτη ας πούμε, είναι το μπλε χρώμα. Και οι αριθμοί το ίδιο. Το τέσσερα είναι σαν να σε χτυπάει ο άνεμος. Έτσι το νιώθω. Το εννέα, πάλι είναι ένα κίτρινο. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει με ό,τι βλέπω και ακούω γύρω μου. Όταν περπατάω στην πόλη και βλέπω όλα αυτά τα σχήματα, τις μορφές, τις διαφημίσεις, καταλαβαίνεις ότι όλα μπλέκονται.» (Πετράς, 2014).*

Ακολουθώντας την εξελικτική πορεία της γραμμής μέσα στην ανθρώπινη ιστορία, από τις γραμμικές γραφές στα σύνθετα ιδεογράμματα, από τον ορισμό ενός αγροτεμαχίου σε αυτόν μιας αρχιτεκτονικής κάτοψης και από ένα σχέδιο μια πραγματικής πόλης σε αυτό μιας νοητής· αυτή αποτελεί ένα χρήσιμο εργαλείο, ικανό να ανάγαγει ένα τύπο γνώσης σε έναν άλλο και να περιγράψει τους άπειρους μετασχηματισμούς του χώρου.

## **2.2 Η γραμμή ως ιδιότητα της γραφής**

Η γραφή ως σύστημα είναι μια λειτουργία άμεσα συνδεδεμένη με την όραση. Αν και έχει στενή σχέση με την ακοή, εξ αιτίας του προφορικού λόγου, αυτή σχετίζεται εξίσου με την αφή καθώς για να υπάρξει πρέπει να προηγηθεί μία σωματική δράση<sup>17</sup>, προτού χαραχθεί σε μία υλική επιφάνεια. Ακόμα δεν πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι όταν αναφερόμαστε στο ότι βλέπουμε με τα μάτια, αναφερόμαστε στα αλήθεια σε μια λειτουργία του οπτικού εγκεφάλου και όχι ενός οργάνου στο πρόσθιο μέρος του κρανίου μας<sup>18</sup> (Zeki,

---

<sup>17</sup> Ενεργοποίηση της απτικής αίσθηση μέσω της κίνησης (Πετράς, 2014).

<sup>18</sup> Σύμφωνα με αυτήν την παραδοχή, του οπτικού εγκεφάλου, καθώς όλες οι αισθήσεις είναι άμεσα συνδεδεμένες με την αντίληψη και την μνήμη, μεταφράζονται μέσα σε αυτόν εξίσου ως εικόνες και η

2021: 19). Έτσι βλέποντας εντέλει συνειρμικά, η οπτική γλώσσα της γραμμής αμέσως μεταμορφώνεται σε γλώσσα του συνόλου των αισθητηριακών εμπειριών (Πετράς, 2014).

Η ιστορία της γραφής ξεκινά να εξελίσσεται μέσα από χαράξεις γραμμών στο χύμα, στην πέτρα, στο κόκκαλο, στον πηλό, στο χαρτί φτάνοντας σήμερα στις ψηφιακές οθόνες. Η εξέλιξη της γραφής παγκοσμίως είναι ένα πολύ μεγάλο και σύνθετο κεφάλαιο, από το οποίο στη παρούσα μελέτη θα μας απασχολήσουν μόνο τα σημεία εκείνα που η γραφή σχετίζεται με την γραμμή και κατ' επέκταση την τέχνη. Οι εκφραστικές ιδιότητες της γραφής σχετίζονται με την χρήση της γραμμής και αυτό είναι κάτι που συναντάμε έντονα στην παγκόσμια καλλιγραφία. Η γραφή σε όποια γλώσσα και αν αναφέρεται περιέχει στην μορφολογία της αναλογίες και γεωμετρικούς κανόνες. Αφήνοντας στο πλάι την περίπτωση των ιερογλυφικών τα οποία επικοινωνούσαν νοήματα συμβολικά με εικόνες, το ελληνικό γραμμικό αλφάβητο, το αλφάβητο των Κλασικών χρόνων και στη συνέχεια σε αυτό των Ρωμαίων, αναπτύχθηκε επάνω σε ένα σύστημα αναλογιών που βασιζόνταν σε κύκλους, τετράγωνα, ορθογώνια και κύκλους. Η γραμμή κατά τον Διαφωτισμό σχηματίζει τα γράμματα ακολουθώντας τον κάναβο (πλέγμα) έτσι ώστε να υπηρετήσει τις γεωμετρικές αρχές και μια αρμονία. Αντίστοιχα στην αραβική γραφή η πυθαγόρεια γεωμετρία και η αναλογική σκέψη εκφράστηκαν μέσα από καμπύλες και ενωμένες γραμμές. Στη συνέχεια στην Ασία κατά τον 16<sup>ο</sup>-18<sup>ο</sup> αιώνα φτάνουν σε καλλιγραφικά στυλ<sup>19</sup> όπου οι γραμμές λειτουργούσαν περισσότερο προς όφελος ενός συνολικού σχεδίου και λιγότερο ενός ευδιάκριτου κειμένου. Στην ιαπωνική καλλιγραφία οι γραμμικές δομές, περίπλοκες ή απλές αναζητούσαν ισορροπίες μεταξύ του γράμματος και του χώρου γύρω από αυτό. Στην Ιαπωνική παράδοση μάλιστα, ο τόνος και η πυκνότητα του μελανιού καθώς και η συνεχόμενη ροή της κίνησης του καλλιγράφου παρήγαγαν ένα αισθητικό αποτέλεσμα άκρως αφηγηματικό, ισάξιο του πνευματικού περιεχομένου που αυτό αναφέρονταν (Clayton, W., 2019).

---

έννοια της όρασης διαφύγει τα πλαίσια της μιας αίσθησης. Κατ' αυτόν τον τρόπο μια μυρωδιά για παράδειγμα μπορεί να φέρνει στο νου εικόνες από ανθρώπους ή και μέρη.

<sup>19</sup> Nasta'liq: Στυλ αραβικής καλλιγραφίας που αναπτύχθηκε στην Περσία. Thuluth: Αραβική γραφή της Ανατολικής Μεσογείου και των Βαλκανίων.

### 2.2.1. Η γραφή ως στοιχείο του αρχιτεκτονικού χώρου και της τέχνης

Η γραφή εντάχθηκε εξίσου στην αρχιτεκτονική του χώρου και στα αντικείμενα μέσα σε αυτόν κατ' όλη την διάρκεια του ανθρώπινου πολιτισμού. Αραβικές γραφές ενσωματώθηκαν σε μεγάλης κλίμακας πάνελ που χρησιμοποιήθηκαν για αρχιτεκτονικούς λόγους ή πλαισιώθηκαν και κρεμάστηκαν σε τοίχους. Στην Ανατολή ιδεογράμματα πάνω σε χαρτί στόλιζαν κάθετα τον χώρο συνομιλώντας ανάλογα με αρχιτεκτονικές γραμμές και υφές. Υφάσματα, πλακάκια, και πλήθος υλικών, με δομική και διακοσμητή λειτουργία ενσωμάτωσαν στη μορφή τους τη γραφή και εξελίχθηκαν ιδιαίτερα κατά την Βιομηχανική Επανάσταση. Στην τέχνη πάλι η γραφή πέρα από επεξηγηματική επιγραφή, ή υπογραφή δημιουργού, υπήρξε αυτόνομα και ως φορέας νοήματος και συναισθημάτων μέσω της καλλιγραφίας αρχικά στην ανατολή όπως αναφέρθηκε παραπάνω και στην συνέχεια ως πρακτική του κινήματος του εξπρεσιονισμού<sup>20</sup> Στη συνέχεια τον 20<sup>ο</sup> αιώνα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ένα πρωτοποριακό κίνημα καλλιγραφίας σάρωσε την Ιαπωνία, παραλληλίζοντας την ανάπτυξη του αμερικανικού εξπρεσιονισμού και της ζωγραφικής δράσης. Σήμερα στην Κίνα ακόμα και η εννοιολογική τέχνη έχει αρχίσει να επηρεάζεται από την καλλιγραφία προηγούμενων εποχών. Το γκράφιτι στις ανατολικές Ηνωμένες Πολιτείες τη δεκαετία του 1970, το οποίο ξεκινάει την ιστορική του παρουσία στο χώρο ως χαράγματα σε τοίχους εκκλησιών (ακιδογραφήματα) στις περιοχές της Νορμανδίας με έντονο το σκανδιναβικό στοιχείο, αρχίζει και γίνεται ένα παγκόσμιο καλλιτεχνικό φαινόμενο που επηρεάζεται από όλα τα συστήματα γραφής του κόσμου και επιβάλλει την παρουσία του στην αισθητική του αστικού τοπίου. Μάλιστα ο «βανδαλισμός» αυτός χαρακτηρίζεται ως λαϊκή τέχνη από τον Δανό καλλιτέχνη Asger O. Jorn (1914-1973) (Clayton, W., 2019) (Jorn, 2003: 7-10).

Πέρα από αισθητικό στοιχείο, η γραφή, με τις ιδιότητες της γραμμής να περιέχονται εντός των περισσότερων γνωστών γλωσσικών συστημάτων, είτε ως φυσική παρουσία ή ως έννοια, επιδιώκει συνεχώς να εκφράζει χωρικές σχέσεις. Ακόμα και μέσω της συγγραφικής σύνθεσης η γραφή επιτυγχάνει και συνομιλεί με τον χώρο και με την αρχιτεκτονική. Η αφήγηση διαχειρίζεται εξίσου έννοιες που αποτελούν ιδιότητες της γραμμής, όπως είναι το σημείο, η κίνηση και η συνέχεια εντός του λόγου, καθώς αυτή καθίσταται ικανή να παράγει

---

<sup>20</sup> Γερμανικός εξπρεσιονισμός Jugendstil.

χώρο. Οι πολυσχιδείς δρόμοι που η γλώσσα ακολουθεί για να αποδώσει νοήματα, δεν διαφέρουν εντέλει ιδιαίτερα από τις πολυποίκιλες δυνατές διαδρομές που μπορεί να ακολουθήσει ο ανθρώπινος νους και το σώμα μέσα στο χώρο (Πεπονής, 2003:14,42).

### 3. Λόγιες γραμμές

#### 3.1. Οι Αόρατες Πόλεις του Calvino ως μεθοδολογία καταγραφής του χώρου

Όπως αναφέρει ο Italo Calvino (1923-1985), στην εισαγωγή του βιβλίου του *Αόρατες πόλεις* (1971)<sup>21</sup>, στο έργο του δεν υπάρχουν αναγνωρίσιμες πόλεις. Αυτό προέκυψε μέσα από πλήθος ιδεών που καταγράφηκαν με ημερολογιακό χαρακτήρα και στη συνέχεια ταξινομήθηκαν κατά τέτοιο τρόπο που άρχισαν να μεταμορφώνονται σε εικόνες πόλεων (Calvino, 2003:11). Στο έργο του Calvino η γλώσσα σχετίζεται άμεσα με την μορφή και εσωτερικεύεται σε μια σύλληψη σχημάτων η οποία και περιστρέφεται γύρω από το στρουκτουραλιστικό προβληματισμό που αφορά κάθε μορφή τέχνης. Το έργο του αποτελούμενο από ένα ιδιαίτερα δομημένο σχήμα περιεχομένων, υποδεικνύει περισσότερες από μία πορείες ανάγνωσης, χωρίς να είναι δεσμευτικό ως προς τον τρόπο που τελικά θα αποφασίσει να εμπλακεί με την συγγραφική σύνθεση αυτός που το διαβάζει. Αυτό γίνεται κυρίως χάρη σε συνδυαστικές αρχές που διέπουν τον πολύτροπο αφηγηματικό κώδικα με τον οποίο ο Calvino βάζει τον πρωταγωνιστή του Marco Polo να συνθέτει περιγραφές χώρων. Όμοια όπως η κάθε λέξη αποκτάει νόημα μέσα από τις σχέσεις που αναπτύσσει με τις άλλες λέξεις, έτσι και ο χώρος με ανάλογη συντακτική στρατηγική αποκτάει νόημα και ανάγεται από μία άμεση αντίληψη των πραγμάτων σε μία πιο αφαιρετική και αισθητηριακή. Έτσι καθώς ορισμένες από τις αφηγήσεις του Calvino άρχισαν να αποχτούν ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη της αντίληψης του χώρου μέσου της γραμμής, ορισμένες από τις πόλεις του ξεκίνησαν να σχηματοποιούνται και με *Ψυχοπολεοδομίες* τις γραμμές δηλαδή εκείνες, οι οποίες προσπαθούσαν να αναπαραστήσουν τις νοητές

---

<sup>21</sup> [...]Το βιβλίο αποτελείται από σύντομα κεφάλαια, το καθένα από τα οποία θέλει να προσφέρει ερεθίσματα για στοχασμούς που ισχύουν για κάθε πόλη ή την πόλη γενικότερα. Από τον πρόλογο του συγγραφέα, σ. 11.

διαδρομές μέσα σε αυτές. Στη συνέχεια εντοπίστηκαν οι σχέσεις της αφήγησης των πραγμάτων που προήγαγαν κάποιου είδους νόημα εντός του κειμένου το οποίο και μετασχηματιζόταν σε γραμμή, ενώ τέλος οδηγός στην πρωταρχική σύλληψη μίας μεθόδου καταγραφής του χώρου με υποκειμενικά χαρακτηριστικά, ήταν οι αισθητηριακές συνδιαλλαγές εντός της αφήγησης (Πεπονής, 2003:37,38,42,43).

Μία αναδιατύπωση των πόλεων του Calvino μέσω της προσωπικής γραφής *Ψυχοπολεοδομίες*, ήταν αναμενόμενο ότι θα αποδεικνύονταν πρόσφορο έδαφος για εικαστική δημιουργία. Αλώςτε δεν είναι η πρώτη φορά που το έργο του Calvino δίνει εναύσματα πέρα από την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία, στις τέχνες και την φιλοσοφία, καθώς και στα σύγχρονα μέσα αφήγησης και επιτέλεσης (Το παρόν, 2015). Έτσι καθώς η αφήγησή του συγγραφέα εισάγει τον αναγνώστη στις *Αόρατες πόλεις*, εντοπίστηκαν έννοιες ιδιαίτερα βοηθητικές στην καταγραφή οποιοδήποτε χώρου θα επιθυμούσαμε να εκφραστεί διαισθητικά. Μέσα από την ανάγνωση του έργου του, οι νοητές και αφηρημένες γραμμές που παράγονταν από τις αφηγηματικές διαδρομές του Calvino δεν αφορούσαν πλέον μόνο μία σχεδιαστική εκδοχή με αναφορά στο κείμενο. Αποτελούσαν πλέον ένα πεδίο αναζήτησης των σημείων και των αστάθμητων παραγόντων που λειτουργούσαν καθοδηγητικά στο σχηματισμό τους.

Στο έργο του ο Calvino ξεχώρισε τις πόλεις του σε σειρές, όπως: Οι πόλεις και η μνήμη, Οι πόλεις και η επιθυμία, Οι συνεχόμενες πόλεις κ.α. (Calvino, 2003:13). Μέσα από την μελέτη της σειράς που παρουσιάζονται οι θεματικές ενότητες των *Αόρατων Πόλεων*, γίνεται φανερό ότι αυτές χαρακτηρίζονται από μια αναστραμμένη συμμετρία<sup>22</sup>. Η δομή του λόγου του έργου, παρατίθεται δίπλα σε μία αυστηρή γεωμετρική δομή που φέρει μια σειρά από μετασχηματισμούς με πυθαγόρειες καταβολές<sup>23</sup>. Τέλος ακόμα και αν η δομή του κείμενου υπόκειται σε μια κάποια λογοτεχνική επιτήδευση, ο χώρος ο οποίος δημιουργεί στον αναγνώστη νοηματοδοτεί περισσότερες πορείες από όσες διατυπώνει η γλώσσα (Πεπονής,

---

<sup>22</sup> Οι ενότητες στις *Αόρατες Πόλεις* παρουσιάζονται στον αναγνώστη σε εννοιολογικά συμμετρικά ζεύγη, τα οποία ανταποκρίνονται στην διάκριση του πράγματος και της αναπαράστασής του. Η συμμετρία αυτή ανάμεσα στο πράγμα και την αναπαράστασή του μετασχηματίζεται σε μεταφορά που συνδέει τα νοήματα με τα πράγματα, εντός της ανθρώπινης συνείδησης (Πεπονής, 2003:44).

<sup>23</sup> Οι Πυθαγόρειοι αναπαριστούσαν αριθμούς με την τοποθέτηση σημείων κατά το μήκος γραμμών, έτσι ώστε αυτές να σχηματίζουν κανονικά σχήματα. Ο αριθμός 55, δηλαδή όσες και οι *Αόρατες Πόλεις* του Calvino, μπορεί να αναπαρασταθεί με τρεις τρόπους. Είναι ο δέκατος αριθμός που αναπαριστάτε με τρίγωνο (τριγωνικός αριθμός), ο πέμπτος πενταγωνικός και πέμπτος πυραμιδοειδής με τετράγωνη βάση (Πεπονής, 2003:46).

2003:44,46,47). Όπως σημειώνει ο Πεπονής, η δυνατότητα και η αναγκαιότητα να σκεφτόμαστε με εικόνες έχει αναγνωριστεί από τον Calvino. Θεμέλιο της εικόνας στις *Πόλεις* είναι οι διαδρομές, η συνάντησή των οποίων δημιουργεί τα στοιχεία του σημείου, της κίνησης και της συνέχειας, στοιχεία δηλαδή που έχουμε ορίσει παραπάνω και ως ιδιότητες της γραμμής. Αυτά εντός του λογοτεχνικού έργου, υφίστανται αποδεσμευμένα από την οποιαδήποτε φυσική αίσθηση επί της διαδρομής, διευρύνοντας έτσι την δύναμη του βλέμματος προς μια εσωτερική όραση με αναφορά στη συνείδηση. Οι Αόρατες Πόλεις είναι αόρατες γιατί φέρουν την βασική τους υπόστασή εντός της, αλλά μπορούν εξίσου να μετατρέπονται αμφίδρομα σχεδόν πάντα και σε ορατές σύμφωνα με την υποκειμενική αντίληψη και ερμηνεία του αναγνώστη τους (Πεπονής, 2003:50).

Καθώς ο Calvino μετασχημάτισε την αφήγηση του σε ένα τοπίο λογικών και αφαιρετικών σχέσεων, ο χώρος που οργάνωσε μέσα από το σχήμα των περιεχομένων του, τις θεματικές ενότητες και την οπτική φαντασία, προσφέρει έναυσμα για την κατασκευή μιας αφήγησης και στον πραγματικό χώρο. Οι περιπατητικές ποιότητες<sup>24</sup> συνοδευόμενες από την έκπληξη της συνθετικής σύλληψης των πραγμάτων, προτρέπουν σε μία παραλληλία ανάμεσα στην αφήγηση και ένα τρόπο σχεδιασμό του χώρου μέσα από τα δεδομένα που εκείνος προσφέρει (Πεπονής, 2003:51,52). Συγκεντρώνοντας τις πόλεις στις οποίες εντοπίζονταν πιο έντονα το στοιχείο της διαδρομής ως εικόνα, ορίζεται μια νέα κατηγορία, από εμάς αυτή την φορά, οι «*πόλεις διαδρομές*». Οι διαδρομές όπου εντοπίστηκαν, για τον συγγραφέα ανίκανε σε πόλεις μέσα από τις παρακάτω σειρές: *Οι πόλεις και τα σημάδια, η επιθυμία, οι ανταλλαγές, ο ουρανός, κρυφές πόλεις*. Έτσι προσπαθώντας να βρεθεί μία σχέση ανάμεσα στην κατηγοριοποίηση του συγγραφέα και την επιλογή των πόλεων που θα αποτελούσαν στο εξής τις «*πόλεις διαδρομές*», τα *σημάδια, η επιθυμία, οι ανταλλαγές, ο ουρανός και οι κρυφές πόλεις* έγιναν η έμπνευση για την έναρξη μιας μεθόδου<sup>25</sup> συλλογής

---

<sup>24</sup> Κίνηση μέσα στο χώρο. Υποσημείωση 6 σ.15.

<sup>25</sup> Η μεθοδολογία αυτή αποτέλεσε εντέλει και μιας μορφής περιορισμό, που στη συνέχεια αποδείχθηκε χρήσιμος στην εξέλιξη ενός τρόπου καταγραφής ενός πραγματικού χώρου, ο οποίος και μελετάτε στη παρούσα διατριβή. Μέσα από την επαφή με το έργο του Calvino και τις εικαστικές αναδιατυπώσεις της κάθε πόλης που επιλέχθηκε, έγινε φανερό ότι πέρα από τις οπτικές συσχετίσεις της γραφής με την αφήγηση, ήταν αναγκαίο να βρεθούν και οι όποιες έννοιες θα εξηγούσαν τον μετασχηματισμό του χώρου, από λόγο σε γραμμή (εικόνα), αλλά και σε άλλα πράγματα. Στη συνέχεια οι έννοιες αυτές (νοηματικά κλειδιά), θα εξελιχθούν σε αυτά που παρακάτω θα ορίσουμε ως *Σημεία Ενδιαφέροντος*.

δεδομένων από τον χώρο, όχι πλέον για τη μετατροπή του σε εικαστική *Ψυχοπολεοδομία*, αλλά για την κατανόηση κάθε πιθανού αισθητικού μετασχηματισμού του.

### 3.2. Πόλεις διαδρομές

Η Ταμάρα, η Ζοβεΐδα, η Σμαραγδίνα, η Ευδοξία και η Ραΐσα ήταν εκείνες που επιλέχθηκαν ως «*πόλεις διαδρομές*». Διαβάζοντας τις αφηγήσεις αυτών των πόλεων γίνεται προφανής η σύνδεση των ενοτήτων στις οποίες αυτές ανήκουν<sup>26</sup>, με την επιλογή εννοιών που συνυπάρχουν με τις ιδιότητες της γραμμής. Σε αυτές η νοητή διαδρομή εντός τους ενώ αρχικά εντοπίστηκε και αναδιατυπώθηκε εικαστικά ως γραμμή (εικ.13), αποτέλεσε στη συνέχεια και τη βάση στην αναζήτηση νοηματικών κλειδιών που θα περιέγραφαν το χώρο μέσω των ιδιοτήτων της. Σε συνέχεια της εύρεσης των νοηματικών κλειδιών που προσέφεραν οι «*πόλεις διαδρομές*» χαρακτηριστικής σημασίας ήταν μια πρώτη προσέγγιση των εννοιών που προκύπταν μέσα από τις λέξεις. Τα *σημάδια*, σημεία δηλαδή μέσα στην εκάστοτε διαδρομή που στεκόσουν σε αυτά, σωματικά ή νοητικά και έφεραν σταθερά ένα νόημα σύνδεσης με κάτι. Η *επιθυμία* που ορίστηκε ως ο παράγοντας διάθεσης κατά την εκτέλεση μιας πορείας. Οι *ανταλλαγές* που συνιστούσαν τις στιγμές εκείνες όπου ένα συμβάν άλλαζε την εμπειρία της διαδρομής και ο *ουρανός* που αναφέρονταν σε κάθε στοιχείο το οποίο μας συνδέει με το αρχέγονο και το υπερβατικό<sup>27</sup>. Τέλος ως *κρυφές*

---

<sup>26</sup> Σημάδια, επιθυμία, ανταλλαγές, ουρανός και κρυφές πόλεις.

<sup>27</sup> Με τον όρο υπερβατικό προσπαθούμε να προσεγγίσουμε έννοιες ισοδύναμες της μεταφυσικής σκέψης. Επιθυμώντας να αποφεύγουμε την οποιαδήποτε σύγχυση του όρου μεταφυσικό με το αυτόν του παραφυσικού, ανατρέχοντας στην κλασική φιλοσοφία θα χρησιμοποιήσουμε τον ισοδύναμο όρο της οντολογίας. Αυτός αναφέρεται ως επιστήμη που εξετάζει το *ον* κατ' εαυτό, ενώ στη σύγχρονη φιλοσοφία αφορά γενικά την μελέτη της ύπαρξης (Μπαμπινιώτης, 2002:1088,1261,1340).

Η κλασική φιλοσοφία στην αρχαία Ελλάδα έθεσε τα θεμέλια της δυτικής φιλοσοφίας για το «*ον*». Το σύνολο των όντων το ονόμασαν φύση, με τον όρο όμως να μην περιορίζεται στη κατεύθυνση του φυσικού αλλά να ενσωματώνει το ψυχικό, το πνευματικό, το ζωτικό, την ανθρώπινη ιστορία και το έργο των ανθρώπων (Heidegger, 1973:34-46). Οι άνθρωποι συνηθίζουν να αναζητούν τα οντολογικά τους ερωτήματα σε κάτι πέρα από αυτό που τα έθεσε. Σύμφωνα με τον Heidegger όσο πιο αυτονόητο είναι ένα δεδομένο τόσο πιο πολύ μας διαφεύγει. έτσι τοποθετούμε την αφετηρία των οντολογικών-υπερβατικών αναζητήσεων έξω από εμάς, ενώ στη ουσία πρόκειται για μια αναζήτηση προς τα έσω. Αντίστοιχα στον Αριστοτέλη ο άνθρωπος μέσω των αισθήσεων γνωρίζει τον κόσμο που τον περιβάλλει και μέσω της μνήμης αποκτά την εμπειρία αυτού, ενώ βρίσκεται σε μια συνεχή αναζήτηση κατάκτησης ενός φιλοσοφικού κέντρου (Αριστοτέλης, 1992:43,51).

διαδρομές χαρακτηρίστηκαν αυτές κατά τις οποίες η επαναλαμβανόμενη επιτέλεση τους θα μπορούσε να εξάγει ορισμένα συμπεράσματα επάνω στις έννοιες χάος και τάξη. Στις κατηγορίες που αποτελούν τις ιδιότητες της γραμμής, σημείο, κίνηση, συνέχεια τα παραπάνω νοηματικά κλειδιά που ορίστηκαν ταξινομούνται ως εξής: Τα *σημάδια* και ο *ουρανός* αναφέρονται στο σημείο. Η *επιθυμία* και οι *ανταλλαγές* στην κίνηση. Ενώ οι *κρυφές διαδρομές* ορίζουν διαδρομές που καθορίζονται από την ιδιότητα της συνέχειας.

### **3.2.1. Σημάδια**

Η Ταμάρα εντάχθηκε στις πόλεις διαδρομές, καθώς όλα της τα σημάδια λειτουργούν ως σημεία στο νου του αναγνώστη και αυτά ενώνοντας το ένα μετά το άλλο σχηματίζουν μια νοητή γραμμή. Η γραμμή αυτή αποτελεί και τη διαδρομή εντός της. Η Ταμάρα πρόκειται για μια πόλη από ίχνη και πράγματα που σημαίνουν άλλα πράγματα, αυτό άλλωστε είναι και το νόημα του σημαδιού (Calvino, 2003:31). Το σημάδι το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί και ως σημείο υφίσταται άλλοτε μέσα από αναπαράσταση και άλλοτε μέσα από διατύπωση (Πεπονής, 2003:44).

### **3.2.2. Επιθυμία**

Στη Ζοβεΐδα η διαδρομή προκύπτει μέσα από την επιθυμία. Αυτή καθορίζει την πρόθεση των ανθρώπων για κίνηση στο χώρο, αυτή ορίζει την εξέλιξη μιας διαδρομής. Η Ζοβεΐδα είναι μια πόλη πολλαπλών, αλληλεπικαλυπτόμενων γραμμών, που άλλοτε οδηγούν σε κοινούς τόπους μέσα σε αυτή και άλλοτε συγκρούονται όπως ακριβώς και οι επιθυμίες αυτών που τις ακολουθούν (Calvino, 2003:67). Η επιθυμία λειτουργεί ως ένας μετασχηματισμός της πραγματικότητας μέσω της φαντασίας. Αποτελεί κόμβο ενός υπερτοπικού πλέγματος, ενώ παράλληλα σχηματίζει ένα χώρο ασυνεχή και ανομοιογενή. Η επιθυμία και η ανάμνηση της περιπατητικής θέας ενός τοπίου μπορούν να ταυτίζονται εξίσου ως προς τα χαρακτηριστικά αντίληψης του χώρου (Πεπονής, 2003:45).



### 3.2.3. Ανταλλαγές

Η Σμαραγδίνα χαρακτηρίζεται από καινούργιες διαδρομές. Σε αυτήν για να οδηγηθείς από ένα σημείο σε ένα άλλο έχεις να επιλέξεις ανάμεσα από διαφορετικούς δρόμους, που ξεδιπλώνονται σαν τεθλασμένες γραμμές (ζιγκ ζαγκ) ανάμεσα στα διαφορετικά επίπεδα του χώρου. Η κάθε διαδρομή, προσφέρει επί της γραμμής της μια νέα μοναδική εμπειρία που δεν μπορεί ποτέ να επαναληφθεί. Σε αυτές τις διαδρομές ανασύρονται συχνά και μνήμες οι οποίες κάθε φορά παρουσιάζονται στον διαβάτη και λίγο διαφορετικά (Calvino, 2003:115). Στη πόλη αυτή κάθε φορά που εκτελείς μια διαδρομή της προσφέρεις ένα νέο μοναδικό κομμάτι του εαυτού σου που δεν μπορεί ποτέ να ανακτηθεί.

Στις ανταλλαγές γίνεται λόγος για ροή ανάμεσα σε δίκτυα σχέσεων μεταξύ των πραγμάτων. Η εμπειρία και η μνήμη συνεχονται σε μία έννοια, ένα συνεχή κυματισμό του νοήματος εντός ενός υποκειμενικού χώρου (Πεπονής, 2003:45,46).

### 3.2.4. Ουρανός

Η Ευδοξία είναι μία πόλη που χαρτογραφείται , ή αποκρυπτογραφείται μέσα από ένα έργο τέχνης<sup>28</sup>. Οι διαδρομές εντός της αναλογούν σε γραμμές που συνθέτουν ένα αποτέλεσμα από ιδέες και χώρο, ενώνουν το ορατό με το αόρατο, το φυσικό με το υπερβατικό. Η κοσμολογική διάταξη αυτών των γραμμών συνομιλεί με τα σημάδια, δηλαδή τα σημεία. Αυτά ενσωματώνοντας μέσα τους και όσα διαφεύγουν από το βλέμμα αποκτούν και οντολογικά χαρακτηριστικά. Στην κατηγορία ουρανός η κίνηση του ανθρώπου στο χώρο αποτελεί μέρος του κοσμικού όλου, χωρίς απαραίτητα όμως ο ίδιος να το αντιλαμβάνεται (Calvino, 2003:124-125) (Πεπονής, 2003:44).

### 3.2.5. Κρυφές διαδρομές

Στη Ραΐσα ένα αόρατο νήμα, σαν μία γραμμή ενώνει όλα τα ζωντανά πλάσματα μεταξύ τους. Το νήμα αυτό τη μία στιγμή τα δένει και την αμέσως επόμενη κόβεται για να

---

<sup>28</sup> «Στην Εδοξία..., εκτίθεται ένα χαλί στο οποίο μπορείς να θαυμάσεις το αληθινό σχήμα της πόλης.», «Ο κάθε κάτοικος της Ευδοξίας παραβάλλει στην ακίνητη τάξη του χαλιού μία δική του εικόνα της πόλης,...» (Calvino, 2003:124)

ενωθεί με ένα νέο πλάσμα, μια νέα υπόσταση εντός του χώρου (Calvino, 2003:181). Όλα όσα ενώνονται μπορούν να είναι όμοια ή και αντίθετα και πάλι να συνυπάρχουν μεταξύ τους. Όλες οι πιθανές σχέσεις ενυπάρχουν μέσα στο χρόνο και στον χώρο ως δυνατότητα και εκδηλώνονται με μια συμμετρία ανάμεσα στην ανάμνηση του πράγματος και σε μία επικείμενη μορφή του. Στις *κρυφές διαδρομές* η επανάληψή τους υπόκειται πάντα σε δυνάμεις αλλαγής και μετασχηματισμού (Πεπονής, 2003:45).

### 3.3. Σημεία Ενδιαφέροντος

Τα νοηματικά κλειδιά που προσεγγίστηκαν παραπάνω και εντοπίστηκαν σε σχέση με συγκεκριμένες πόλεις, ήταν και η έμπνευση για τον προσδιορισμό των σημείων ενδιαφέροντος αυτής της μεθόδου, τα οποία θα προσφέρουν την δυνατότητα μετασχηματισμού της πραγματικής διαδρομής σε κάτι το διαφορετικό.

Σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε από την καταγραφή του Rustitchello<sup>29</sup> μέσα στις πρωτότυπες ταξιδιωτικές αφηγήσεις του Marco Polo που αργότερα μετέπλασε λογοτεχνικά ο Calvino, οι πόλεις μπορούν να γίνουν τοπόσημα για τη θέση ενός ταξιδιώτη, να σημειώνουν την περιγραφή της πορείας του προς αυτές και να ορίζουν επίκεντρο στην περιγραφή των περιοχών που υφίστανται (Πεπονής, 2003:38). Οι *Πόλεις* λοιπόν υπάρχουν σε περιοχές (αφηγηματικούς χώρους) στους οποίους πρέπει να εκτελεστεί μία πορεία (ανάγνωση) για να γίνουν αντιληπτές, να γίνουν τοπόσημα (Σημεία Ενδιαφέροντος) του ταξιδιώτη – αναγνώστη. Καθώς *Πόλη* μπορεί να αποτελεί οποιοσδήποτε αφηγηματικός χώρος, ακόμα και ο φυσικός χώρος εντός μια πραγματικής πόλης, η διαδρομή εντός του θα απαρτίζεται από σημεία ενδιαφέροντος. Αυτά αποτελούν και τα κομβικά σημεία στον συνεχή μετασχηματισμό της εμπειρίας αυτής της διαδρομής.

Τα *Σημεία Ενδιαφέροντος* διατηρούν την σχέση τους με το έργο του Calvino. Μέσα από αυτό έγινε η σύλληψη αυτής της μεθοδολογίας καταγραφής του χώρου (διαδρομή). Σε αυτά οι έννοιες των *Πόλεων*, λειτούργησαν συνδυαστικά με την έννοια της διαδρομής παράγοντας της παρακάτω κατηγορίες:

---

<sup>29</sup> Rustitchello da Pisa (13<sup>ος</sup> αιώνας), συγγραφέας και μυθιστοριογράφος, συγκρατούμενος του Marco Polo στη Γένοβα, κατά το σύντομο χρονικό διάστημα που αυτός φυλακίστηκε στον ενδοϊταλικό πόλεμο.

1. Σημάδια → Σταθερά σημεία στη διαδρομή.
2. Επιθυμία → Προθέσεις εκτός διαδρομής.
3. Ανταλλαγές → Συμβάντα.
4. Ουρανός → Σημεία οντολογικής αναφοράς επί της διαδρομής.
5. Κρυφές διαδρομές → Σημεία μετασχηματισμού της διαδρομής.

Έτσι σε αυτές τις κατηγορίες θα γίνει προσπάθεια να ταξινομηθούν όλα τα δεδομένα που θα συλλεχθούν στην πορεία αυτής της μελέτης, επί της επιλεγμένης διαδρομής η οποία και θα αναπαράγεται, όπως θα παρουσιαστεί και αναλυτικά στη πορεία.

### 3.4. Αφηγηματικοί μετασχηματισμοί

Σε συνέχεια της αναγωγής των νοηματικών κλειδιών σε *Σημεία Ενδιαφέροντος* τα οποία και θα χρησιμοποιηθούν σαν ένα εργαλείο για τον μετασχηματισμό του χώρου, αξίζει να αναφερθούμε σε και σε μία ακόμη πόλη του Calvino, την Βαλδράδα. Πρόκειται για μία πόλη χτισμένη επάνω σε ένα όριο, αυτό του νερού. Το είδωλο της είναι πάντα εμφανές στον επισκέπτη της και απόλυτα γνώριμο στον κάτοικο της. Αυτή χτίστηκε κατά τέτοιο τρόπο ώστε όλα της τα σημεία, είτε αυτά αναφέρονται σε πράγματα είτε σε ανθρώπινες πράξεις, να αντανακλώνται στον καθρέφτη της. Παρότι η Βαλδράδα διατηρεί όμοια στο καθρέφτισμά τους τα σημεία της, η δίδυμη εκδοχή της πάντα διαφέρει. Κάθε σημείο της πόλης κινείται συνεχώς προς την ανάκλαση του, ενώ κάθε σημείο της ανάκλασης της πόλης απαντά πάντοτε ασύμμετρα στην αρχική εικόνα (Calvino, 2003:75).

Η αφήγησή της Βαλδράδα περιγράφει ένα συνεχή μετασχηματισμό του χώρου από μία κατάσταση σε μία άλλη, προσεγγίζοντας έστω και αφηρημένα έννοιες τοπολογίας. Στην περιγραφή της η γραμμή δεν οπτικοποιείται ως μορφή, αλλά νοείται μέσα από τις ιδιότητες της. Το σημείο, η κίνηση και η συνέχεια, δηλαδή η ιδιότητες της γραμμής όπως έχουμε ορίσει, παρουσιάζονται μέσα από τη λειτουργία της αντανάκλασης, η οποία περιγράφει ένα μετασχηματισμό που λαμβάνει χώρα συνεχώς ανάμεσα στα σημεία της εικόνας και του ειδώλου.

Η Βαλδράδα μας εισάγει σε μια διαδικασία γέννησης σχεδιαστικών ιδεών κατά την οποία η κατοπτρική εικόνα της πραγματικότητας δεν αποτελεί αντίγραφο αλλά παράγωγο και συνδέει την αρχετυπική εικόνα της πόλης με κάτι νέο. Στην άλλη πλευρά, αυτή του

ειδώλου, τα σημεία της Βαλδράδας εμφανίζουν νέες ιδιότητες και λεπτομέρειες που συνθέτουν μια νέα πραγματικότητα εξωπραγματική, η οποία όμως δεν σταματά ποτέ να είναι ισόμορφη. Η αντίληψη αυτή συνδέει έννοιες όπως είναι αυτές του χάους και της τάξης σε μια αρμονική συνύπαρξη, ενώ η δυνατότητα να διακρίνουμε και να ακολουθούμε αμφίδρομα αυτές τις συνδέσεις αυτές αποτελεί τη βάση της δημιουργικής ενέργειας και απαντά σε κάποιο βαθμό στον προβληματισμό για την αρχέγονη ενότητα της δημιουργίας (Ilias and Georgiadiou, 2009:2-4,7,9).

#### **4. Αναζήτηση της κρυφής τάξης μέσα από την φαινομενική αταξία**

##### **4.1. Ψυχογεωγραφία**

Η συγγένεια των *Ψυχοπολεοδομιών* με τον όρο ψυχογεωγραφία από το 2013 μέχρι και σήμερα είναι εμφανής. Αν και η αρχική πρόθεση εντοπίζονταν στη μελέτη και η αναπαραγωγή μιας διαδρομής με κυρίαρχο το χαρακτηριστικό της συνήθειας, η αντίληψη ότι αυτή η πρακτική δεν συμβάδιζε εντέλει με την κριτική που άσκησε το κίνημα της Καταστασιακής Διεθνούς<sup>30</sup> την δεκαετία του 1950, αποδείχθηκε μάλλον εσφαλμένη. Η επανακάλυψη του αστικού τυποποιημένου χώρου μέσα από την άσκηση καλλιτεχνικών πρακτικών, αποτελούσε από την αρχή αντίσταση στον σύγχρονο κόσμο<sup>31</sup>. Το σύνολο των εικαστικών χαρτογραφήσεων συνομιλούσε με την ιδέα της «ενωτικής πολεοδομίας» (unitary urbanism) και στόχευε στην ενότητα του ανθρώπινου περιβάλλοντος (Γιαννούδης, 2012:70), δοκιμάζοντας πρώτα να επαναφέρει την χαμένη ενότητα του ανθρώπου με το τοπίο<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Καταστασιακή Διεθνής (Situationist International): Ομάδα συγγραφέων και καλλιτεχνών που έδρασε στο Παρίσι από το 1957 μέχρι το 1972, με αφετηρία την μαρξιστική ιδεολογία ανέπτυξε μια επαναστατική κριτική στην μεταπολεμική αστική κουλτούρα (Γιαννούδης, 2012:70).

<sup>31</sup> Είναι εντυπωσιακό το πόση έκπληξη προκαλεί στους ανθρώπους (παθητικούς θεατές) όταν προβαίνουμε ακόμα και στις μικρότερες πράξεις που ξεφεύγουν της συνήθειας, όπως όταν σχεδιάζουμε σε αποκόμματα χαρτιού περπατώντας καθόδων. Η ίδια η έναρξη της διαδικασίας συνοδεύεται σχεδόν πάντοτε και από μιας μορφής αντίσταση στον απεγκλωβισμό από την μηχανική αντιμετώπιση της διαδρομής και την ενεργοποίηση του ελευθέρου πνεύματος.

<sup>32</sup> Η χρήση του όρου *τοπίο* διατηρεί την αναφορά στον τόπο, προσθέτει όμως και παραμέτρους όπως αυτοί των αισθήσεων, καθώς για να υπάρξει τοπίο πρέπει αυτό να μην συντίθεται μηχανικά και η

Ο όρος *ψυχογεωγραφία* αναφέρεται σε λογοτεχνικό κίνημα, πολιτική στρατηγική, ακτιβισμό και σε πολλές άλλες νέες ιδέες και μοντέρνες πρακτικές. Από το 1950 ο Guy Debord, ιδρυτικό μέλος της Καταστασιακής Διεθνούς την δεκαετία του εξήντα, καθιερώνει το νόημα της ως μελέτη συγκεκριμένων νόμων και δράσεων στο γεωγραφικό περιβάλλον, οργανωμένο ή μη, βασισμένων πάνω στα συναισθήματα και τις συμπεριφορές των ατόμων. Μέσα από τις δράσεις του το κίνημα δοκίμασε να ξανά εφεύρει την εμπειρία της ανακάλυψης, ενεργοποιώντας το «ένστικτο περιπλάνησης» στον άνθρωπο. Μία ψυχογεωγραφική περιπλάνηση έχει ως στόχο μία μη αντικειμενική ανάγνωση του τοπίου εμποτισμένη από τον οργανικό χώρο και την ιστορικότητα του εκάστοτε τόπου (Alvarez-Villarme, I., 2015:63). Οι πειραματικές συμπεριφορές είχαν συλλογικό χαρακτήρα, προωθούσαν την ελεύθερη χρήση του αστικού χώρου, προτείνοντας μάλιστα στους ανθρώπους να αφήσουν τις συνηθισμένες τους εργασιακές ή ψυχαγωγικές δραστηριότητες<sup>33</sup>. Η δημιουργία «στιγμών ζωής» αποτέλεσε στόχο για τους καταστασιακούς και μια σύνθεση της τέχνης με τη ζωή, όπου η συμμετοχική δράση εκτελούνταν με όρους παιχνιδιού και η ψυχαγωγία αποτελούσε κανονική κοινωνική κατάσταση<sup>34</sup>. Η *New Babylon* (1956) (εικ.14), ήταν μια αστική πρόταση του καλλιτέχνη N. Constant (1920-2005) πάνω στην ιδέα της «ενωτικής πολεοδομίας». Αυτή υψωμένη πάνω από το έδαφος αποτελούνταν από ένα συνεχώς επεκτάσιμο δίκτυο τομέων με ικανότητα να συναρμολογούνται και να αποσυναρμολογούνται. Η κυκλοφορία των οχημάτων απομονώνονταν στο επίπεδο του εδάφους και τα αυτοματοποιημένα εργοστάσια ήταν υπόσκαφα. Το ουδέτερο μικρό περιβάλλον της θα επέτρεπε την αστική περιπλάνηση εντός ενός χώρου που συγκέντρωνε χαρακτηριστικά όμοια με του λαβύρινθου, αλλά χωρίς να είναι στατικός ή να οδηγεί προς ένα κέντρο. Ο λαβύρινθος αυτός λειτουργούσε δυναμικά, οδηγώντας τον κάτοικο σε

---

συνείδησή μας να αποκτήσει μια ολότητα που να υπερβαίνει τα στοιχεία και τις ξεχωριστές σημασίες (Simmel, Ritter και Gombrich 2004:II)

<sup>33</sup> Σε αυτό το σημείο διαφοροποιούνται εντέλει και οι Ψυχοπολεοδομίες από τη ψυχογεωγραφία, καθώς στην περιπλάνηση εντός μιας συνηθισμένης διαδρομής, ακόμα και αυτής που εκτελεί ο άνθρωπος καθημερινά να φτάσει στην εργασία του, ως γραφή-καταγραφή αναζητούν την ενεργοποίηση των αισθήσεων και την επαναπροσδιορισμό της ανθρώπινης εμπειρίας εντός του χώρου κάθε μέρα και διαφορετικά. Η εικαστική πρακτική διατηρεί ατομικό χαρακτήρα, η συλλογική διάσταση που θα μπορούσε να πάρει το project-Ψυχοπολεοδομίες μελλοντικά δεν έχει ακόμα ερευνηθεί.

<sup>34</sup> Οι καταστασιακοί συνδύασαν την «ενωτική πολεοδομία» (τελικό στάδιο του έργου τους) με την πιο σύγχρονη τεχνολογία δομικών μεγακατασκευών. Η σύλληψη μίας κοινωνίας παιχνιδιού χωρίς σκοπό, συμβάδιζε με την πλήρως αυτοματοποιημένη βιομηχανική παραγωγή (Γιαννούδης, 2012:70,72).

διαφορετικές διαδρομές μέσα από μια συνεχώς μεταβαλλόμενη κατάσταση και αντιστέκονταν σε κάθε έννοια μοτίβου ή τάξης για τον Constant. Το έργο του ποτέ δεν παρουσιάστηκε ως ολοκληρωμένη εικόνα, ενώ το σύνολο των καταστασιακών θεώρησε ότι η «ενωτική πολεοδομία» δεν θα έπρεπε να εγκαταλείψει ποτέ την υπάρχουσα πόλη. Μέσα όμως από το πλήθος μακετών, χαρτών, σχεδίων και δυναμικών σκίτσων, ο Constant ενεργοποιούσε τον αναγνώστη του να κατανοήσει με τη φαντασία του την μορφή της πόλης που αυτός θα επιθυμούσε (Γιαννούδης, 2012:70-77).

Η εμπειρία μέσου του κόσμου και η συνείδηση ως προς αυτόν, πρωτίστως διαμορφώνεται μέσω των πέντε αισθήσεων, της όρασης, της ακοής, της αφής, της γεύσης και της όσφρησης. Μέσα από αυτές αρχίζουμε και σχηματίζουμε νοήματα για τον κόσμο που μας περιβάλλει και μαθαίνουμε τρόπους να εκφράσουμε τον εαυτό μας, δηλαδή να επικοινωνήσουμε με το περιβάλλον μας. Έτσι αναπτυσσόμαστε μέσα σε ένα αρχικά άπειρο κόσμο στον οποίο όμως καλούμαστε να ορίσουμε συγκεκριμένες διαδρομές για να μπορέσουμε να επιβιώσουμε. Ακολουθώντας αυτές τις επαναλαμβανόμενες διαδρομές για καιρό φαίνεται να οδηγούμαστε σε αποστασιοποίηση από τις ίδιες μας τις αισθήσεις εξαιτίας της συνήθειας. Όλοι οι μικρόκοσμοι μέσα στο σύνολο του φυσικού περιβάλλοντος, τα κοσμικά φαινόμενα όπως η εναλλαγή της μέρας με την νύχτα, ο χαρακτήρας που οι άνθρωποι προσδίδουν σε ένα τοπίο, αλλά και όσα φυσικά φαινόμενα δεν γίνονται αντιληπτά αλλά αποτελούν μέρος της πραγματικότητας (Norberg-Schulz, C. 2009:25-31) συνθέτουν την ψυχογεωγραφική εμπειρία.

Το κίνημα των καταστασιακών εξέφρασε προβληματισμούς για την πολιτισμική κρίση του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Υποστήριξαν ότι η ιδεολογική αποσύνθεση της μοντέρνας εποχής ξεκίνησε στις αρχές του 19<sup>ου</sup> μέσα από τις προβληματικές σχέσεις μεταξύ πολιτισμού και καπιταλισμού, αλλά και από τον απολογισμό του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου. Η πόλη στενά συνδεδεμένη με την εμπορική δραστηριότητα, έγινε για αυτούς ο κύριος γεωγραφικός και πνευματικός τόπος δράσης και κοινωνικού επαναπροσδιορισμού (Haladyn, 2008:1,2). Καθώς ο κόσμος του θεάματος έγινε η κινητήρια δύναμη της προόδου και του καπιταλισμού, έφτασε μέχρι και να καθορίζει την εμπειρία του αστικού χώρου και της πόλης. Ο Guy Debord στο *The Society of the Spectacle* (1917), καταγράφει πως ο χώρος ενοποιήθηκε μέσα από μία απολυτοποίηση της κοινωνίας και πως οι ανέσεις άρχισαν να συμβάλλουν σε μία μονότονη ακινησία. Η μείωση του χρόνου στα ταξίδια, αλλά και μέσα στην ίδια την πόλη, εξάλειψε την

αίσθηση της απόστασης σε τέτοιο βαθμό που οι άνθρωποι αναγκάστηκαν να την ξανά εφεύρουν μέσα στις κοινωνικές τους σχέσεις. Για τους καταστασιακούς η πολεοδομία ήταν μια μέθοδος του να κατέχεις τη φύση και τους ανθρώπους, προωθώντας την αρμονική συνύπαρξη με τον χώρο αντί για το ανήσυχο πνεύμα (Debord, 2014:90-95).

Η ψυχογεωγραφία έχει τις ρίζες της στο μύθο και σε παραδοσιακές γεωμαντικές πρακτικές. Καθώς ο μοντερνισμός πήρε την μαγεία ως πηγή έμπνευσης και τη χρησιμοποίησε σαν δημιουργικό εργαλείο, ο Σουρεαλισμός και Καταστασιακή Διεθνής εξέλιξαν την ψυχογεωγραφία μέσα από τον παραπάνω μηχανισμό. Η ιδέα της μαγείας<sup>35</sup> από μόνη της συμβόλιζε την αντίσταση στον μοντέρνο κόσμο. Ήταν μία εσωτερική προτρεπτική δύναμη που έθετε σε λειτουργία μια σειρά από συμβολικές πράξεις με στόχο την εύρεση νέων μονοπατιών, ονομάτων και νοήματος (Bonnet, 2017:1-5). Σε μια ψυχογεωγραφική περιπλάνηση χαράσσουμε με το σώμα μας το τοπίο και οι απτικές εμπειρίες καταγράφονται στο μυοσκελετικό μας σύστημα (Πετράς, 2014). Το φως ανακατασκευάζει την πραγματικότητα στο νου και το οπτικό φάσμα μετατρέπεται σε φαντασία. Οι ήχοι, οι οσμές και οι γεύσεις ενός τόπου, αποτελούν τα ερεθίσματα και τα επιμέρους στοιχεία μιας τελετής που μας ενώνει με το παρελθόν και μας προτρέπει να διανοηθούμε το μέλλον μας. Το «ένστικτο περιπλάνησης» δεν έχει χαθεί στον άνθρωπο, το πως το ενεργοποιούμε όμως για βιώσουμε τον χώρο ισορροπώντας ανάμεσα στην αρμονική τάξη και το δημιουργικό χάος ίσως μπορεί να απαντηθεί μέσα από τις τέχνες. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει και ο Πεπονής στις *Χωρογραφίες* (2013):

*«Και αν η μαγεία της πόλης είναι η έκπληξη που αποκαλύπτει ο περίπατος και συγκαλύπτει το σχέδιο, η τέχνη της αρχιτεκτονικής έγκειται στο να προσφερθεί τούτη η έκπληξη της συνθετικής σύλληψης ως περιπατητική ποιότητα.»* (Πεπονής, 2003:52)

---

<sup>35</sup> [...] Η πίστη στη δυνατότητα άμεσης επίδρασης πάνω στη φύση. Σύμφωνα με τον L. Lévy-Bruhl αυτή ξεκινάει από το αίσθημα ότι ο άνθρωπος συμμετέχει στη φύση, αίσθημα που χαρακτηρίζει την πρωτόγονη συνείδηση [...] Οι αντιλήψεις για τον κόσμο, που συνδέονται με τη μαγεία, ειδικότερα η αντίληψη της αλληλεπίδρασης όλων των πραγμάτων, συγκρότησαν τη βάση των αρχαιοτάτων μυστικιστικών και φυσικό-φιλοσοφικών θεωριών [...] (Il'ichev and Fedosejev, 1986: 281)

## 4.2. Ενεργοποίηση του χώρου μέσα από την αμφίδρομη σχέση χάους και τάξης

Το πως μέσα από το χάος μπορούν και παράγονται φαινόμενα τα οποία ο άνθρωπος κατά την εξέλιξή του δοκιμάζει συνεχώς να τα βάλει σε τάξη, γίνεται αναγνωρίσιμο αν ανατρέξουμε σε όλες αυτές τις αφηγήσεις που πηγάζουν από τα βάθη της ιστορίας, σε μύθους και παραδόσεις από όλο τον κόσμο. Στις αφηγήσεις αυτές οι άνθρωποι θεώρησαν το χάος ως κάτι το απέραντο και δημιουργικό. Στην Ελλάδα η *Θεογονία* του Ησίοδου αναφέρει την ύπαρξη του χάους ως πρώτο όλων των πραγμάτων, ενώ στην Κίνα οι αρχές του Γιν και του Γιαν διατηρούν ιδιότητες του χάους από το οποίο και προέρχονται σε ισορροπία μεταξύ τους. Στην Βαβυλωνιακή παράδοση ένα από τα πρόσωπα του άμορφου χάους ονομάζονταν Τιάματ, θεότητα η οποία και επιδίωξε να καταστρέψει τα δημιουργήματά της όταν διαπίστωσε ότι η δράση τους μείωνε την έκταση της ουσία της. Η διορατικότητα των Βαβυλώνιων ότι το χάος μπορούσε να έχει πολλά πρόσωπα, δηλαδή μία κάποια υπόνοια τάξης, είναι ένα μόνο από τα πολλά παραδείγματα μέσα από τους μύθους που παρουσιάζουν τη δημιουργία στο θολό όριο μεταξύ χάους και τάξης. Η εξάρτηση της κοσμικής δημιουργίας από την αμοιβαία σχέση τάξης και αταξίας επέζησε ακόμα και στις μονοθεϊστικές θρησκείες, μέχρι που η επιστήμη ήρθε να αλλάξει την ιδέα αυτής της σχέσης. Από τον Αριστοτέλη ακόμα οι άνθρωποι στην προσπάθειά τους να κατανοήσουν το χάος διαχωρίσουν τον εαυτό τους από αυτό. Μέχρι την εποχή του Γαλιλαίου, του Καρτέσιου και του Νεύτωνα το επιστημονικό πνεύμα είχε καταστείλει κάθε ιδέα σύνδεσης μεταξύ χάους και τάξης, προχωρώντας προς την ιδέα μιας μελλοντικής μαθηματικής εξίσωσης που θα μπορούσε να εξηγήσει τα πάντα. Μέχρι και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο αναγωγισμός<sup>36</sup> επικράτησε ως φιλοσοφική ιδέα, με το χάος να αποτελεί έναν πολύπλοκο μηχανισμό ο οποίος ακόμα δεν έχει αναλυθεί από τους επιστήμονες. Η βιομηχανική επανάσταση όμως και η εξέλιξη της μηχανής έφερε τον άνθρωπο αντιμέτωπο με την χαοτική συμπεριφορά της ενέργειας και

---

<sup>36</sup> Ανάγω σημαίνει μετατρέπω (κάτι) σε άλλο ισοδύναμο, μετασχηματίζω (Μπαμπινιώτης, 2002:150). Αναγωγισμός είναι μια από τις πολλές φιλοσοφικές ιδέες που σχετίζονται με τους συσχετισμούς μεταξύ φαινομένων. Υποστηρίζει ότι μια θεωρία ή ένα φαινόμενο μπορεί να αναχθεί σε κάποια άλλη θεωρία ή φαινόμενο. Ο τύπος αναγωγισμού που παρουσιάζει σήμερα το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στη μεταφυσική και τη φιλοσοφία του νου περιλαμβάνει τον ισχυρισμό ότι όλες οι επιστήμες μπορούν να αναχθούν στη φυσική. Αυτό συνήθως συνεπάγεται ότι όλα τα φαινόμενα (συμπεριλαμβανομένων των ψυχικών φαινομένων όπως η συνείδηση) είναι πανομοιότυπα με τα φυσικά φαινόμενα (Ney, 2022)



την προοδευτική αποδιοργάνωση της, δηλαδή με την έννοιά της εντροπίας. Ακόμα και φτάνοντας στην θεώρηση ότι όσο πιο περίπλοκο είναι ένα σύστημα, τόσο πιο απίθανο είναι να μείνουν όλα του τα μέρη σε διατεταγμένη θέση, η αντίληψη των επιστημόνων του 19<sup>ου</sup> αιώνα διάφερε πολύ από αυτήν των αρχαίων μύθων για το δημιουργό χάος (Briggs and Peat, 1990:19-22). Η επιστήμη από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και μετά ακολουθώντας επιστημονικές θεωρίες όπως αυτές του Αϊνστάιν, άρχισε να μελετά νέα μοντέλα εξισώσεων που μπορούσαν να αναφέρονται από τις μαύρες τρύπες, στην εξέλιξη και οργάνωση των πόλεων. Η χρήση αυτών των μοντέλων αναγνώρισε και την κρίσιμη σημασία των σημείων πίεσης σε αυτά τα συστήματα, στα οποία και η παραμικρή αλλαγή μπορούσε να έχει τεράστιες επιπτώσεις (Briggs and Peat, 1990:24). Έτσι όπως αναγνωρίζονται τα σημεία αυτά μετασχηματισμού της πραγματικότητας από μία κατάσταση σε μία άλλη, εντοπίζονται και τα αντίστοιχα σημεία κατά την πορεία κάθε δημιουργικής παραγωγής, τα οποία στην δική μας περίπτωση θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τα *Σημεία Ενδιαφέροντος* που ορίσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Η τάξη και το χάος παραδόξως διαπλέκονται συνεχώς. Η επιστήμη αναγνωρίζει σε κάποιο βαθμό ότι οι φυσικοί κανόνες δεν είναι παρά η μία όψη αυτού που αναγνωρίζουμε ως χάος, κατά συνέπεια το χάος θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το αποτέλεσμα μίας πολυπλοκότητας, που θεωρητικά θα μπορούσε να αναγνωριστεί και να τακτοποιηθεί έως την παραμικρή λεπτομέρεια. Αυτή η παραδοχή δεν απαντάει επαρκώς στο πως η συνεχής μεταβολή της περίπλοκης δομής και συμπεριφοράς φυσικών και βιολογικών συστημάτων όσο πιο πολύ πλησιάζει στο χάος, τόσο περισσότερο συγκλίνει και σε κάποιο μοτίβο. Η σύγχρονη επιστήμη αρχίζει και τοποθετεί το χάος όλο και περισσότερο πίσω από κάθε δημιουργική διαδικασία, από την εξέλιξη της ζωής, μέχρι την δημιουργία ενός ποιήματος. Έτσι κατά την οποιαδήποτε δημιουργική δράση, η αμφίδρομη μετατόπιση που συντελείται μεταξύ χάους και τάξης αποτελεί και ένα μετασχηματισμό των ιδιοτήτων των πραγμάτων από ποιοτικές σε ποσοτικές και το αντίστροφο (Briggs and Peat, 1990:14).

Αυτή η συνεχής διαπλοκή χάους και τάξης, εξηγεί το πως οι μορφές των πραγμάτων μπορούν να είναι εξίσου αφηρημένες όσο και ξεκάθαρες (Briggs and Peat, 1990:15). Η μετατόπιση από την μία κατάσταση στην άλλη αποτελεί βασικό συστατικό κάθε μορφής έκφρασης. Συγκεκριμένα στις τέχνες, όμοια με το πως αναγνωρίζουμε πρόσωπα και μορφές στα μοτίβα ανάπτυξης των φλοιών δέντρων, ή στα σχήματα που παίρνουν από τον άνεμο τα σύννεφα, αναγνωρίζουμε σχέσεις και βιώνουμε παρόμοια μετατόπιση. Μάλιστα ο

μετασχηματισμός μεταξύ νοήματος και εικόνας στην τέχνη κάνει φανερή ως ενεργοποιό δύναμη αυτής της διαδικασίας, την συνείδηση. Θεσπίζοντας πως η τέχνη σε κάθε μορφή της είναι ικανή να παράγει χώρο, ακόμα και στις πιο άυλες εκφάνσεις της, όπως αυτή της αφήγησης, ο χώρος αυτός αποτελεί εξίσου παραγωγό της αμφίδρομης σχέσης τάξης και χάους. Ο χώρος λοιπόν ως παράγωγο αυτών των δύο ευρειών εννοιών, αποτελεί εξίσου και παράγωγο και όλων των μικρότερων σχέσεων που συμπεριλαμβάνονται σε αυτές, δηλαδή αμέτρητων πιθανών ποσοτικών και ποιοτικών ιδιοτήτων που συνεχώς μετασχηματίζονται.

Την σημαντική αυτή αλλαγή στη φιλοσοφία της επιστήμης και του τρόπου που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο, υπογραμμίζει ο φυσικός του χάους Joseph Ford (1927-1995) ο οποίος αναφέρεται στην αναβίωση της σχέσης μεταξύ χάους και τάξης ως μιας σχέσης αρμονικής, ωφέλιμης και δημιουργικής (Briggs and Peat, 1990:15).

#### **4.2.1. Περίεργες γραμμές**

Αυτή η αμφίδρομη σχέση μεταξύ χάους και τάξης, μελετάται ως δυναμικό σύστημα σε εξειδικευμένα επιστημονικά πεδία. Η αναζήτηση του τρόπου παραγωγής της επιστημονικής γνώσης αποτελεί τον κλάδο της επιστημολογίας και μπορεί να φέρει σε συνεργασία πολλούς και διαφορετικούς τομείς, με διαφορετικούς τρόπους. Το πλαίσιο μελέτης της γραμμής και των ιδιοτήτων της, ως δομικό στοιχείο σε ένα τοπολογικό ισομορφισμό του χώρου, ίσως γίνει καλύτερα κατανοητό μέσα από τα ακόλουθα παραδείγματα.

Θέλοντας να αναγνωρίσουμε την δυναμική φύση της γραμμής επί του φυσικού κόσμου θα ξεκινήσουμε από τη σφαίρα και τον τόρο. Η σφαίρα μπορεί να φιλοξενεί στην επιφάνειά της μια κλειστή καμπύλη, η οποία ακόμα και αν συσταλεί σε ένα σημείο, παραμένει πάντοτε στην επιφάνεια της σφαίρας<sup>37</sup>. Ο τόρος αποτελεί σχήμα μεγαλύτερου βαθμού συνεκτικότητας, καθώς η επιφάνεια του φιλοξενεί τρία είδη καμπύλων γραμμών, τα οποία λειτουργούν ως γεννήτορες της μορφής του. Καθώς τα είδη των καμπύλων του δεν είναι ομότυπα, αν αυτά συσταλούν ενδέχεται να εγκαταλείψουν την επιφάνεια (εικ.15) (Κουρνιατής, 2019:70,71,76,77). Έτσι η μορφή του τόρου για τους επιστήμονες αποτελεί την τακτοποιημένη εκδοχή ενός χώρου, πολυδιάστατου με μεγάλο βαθμό ελευθερίας. Η μορφή

---

<sup>37</sup> Η σφαίρα είναι απλά συνεκτική επιφάνεια.

του τόρου είναι αποτέλεσμα της κίνησης ενός κύκλου που παρασύρεται γύρω από ένα δεύτερο και εκφράζει συστήματα που μπορούν να συνθέτουν περιοδικότητες και παραμέτρους. Στη τροχιακή αυτή κατάσταση που η τυχειότητα συμπλέκεται με την σειρά και η απλότητα περιέχει την πολυπλοκότητα, οι επιστήμονες αναγνώρισαν ένα σχήμα. Το σύνολο των καταστάσεων προς τις οποίες το σχήμα αυτό τείνει να εξελιχθεί το ονόμασαν *περίεργο ελκυστή* και αναφέρεται στα συστήματα που προσκολλώνται σε ένα είδος οργανωμένης αποδιοργάνωσης του χώρου. Η παρουσία του *περίεργου ελκυστή* δεν αποτελούσε κάτι το καινούριο στην γενική εικόνα του κόσμου. Τα ρεύματα του νερού καθώς στροβιλίζονται γύρω από τις πέτρες, του αέρα και η δημιουργία τυφώνων αποτελούν μόνο κάποια φαινόμενα. Η απεικόνιση ενός *περίεργου ελκυστή* δεν είναι τίποτα άλλο από την διατομή ενός τόρου κατακερματισμένη στον χώρο (εικ.16) (Briggs and Peat, 1990:39-45).

Όπως οι γραμμές της φύσης, έτσι και οι γραμμές της τέχνης καθορίζονται από εξισώσεις απείρως ευαίσθητες σε κάθε αλλαγή. Η καμπύλη δεν είναι τίποτα άλλο από μια γραμμή που κάμπτεται και παραμορφώνεται, ενώ παραμένει μονοδιάστατη. Ο μαθηματικός G. Peano (1858-1932), κατασκεύασε μία καμπύλη η οποία έστριβε τόσο πολύπλοκα ώστε τελικά γέμιζε όλο επίπεδο στο οποίο αναφέρονταν, περιλαμβάνοντας όλα τα σημεία. Η ανάπτυξη της *καμπύλης Peano* μπορούσε να συνεχιστεί στο άπειρο μέχρι ωστόσο να πληρωθεί ακόμα και όλος ο δισδιάστατος χώρος (εικ.17). Την έρευνα προς αυτή την κατεύθυνση συνέχισαν ο D. Hilbert (1862-1943), με την δική του εκδοχή καμπύλης πλήρωσης χώρου (εικ.18), ο H. Koch (1870-1924), το 1904 με την *καμπύλη ή χιονονιφάδα του Koch* (εικ.19), αλλά και ο B. Mandelbrot (1924-2010), που έδειξε πως τέτοιες καμπύλες δεν αναφέρονται στην γεωμετρία του χώρου όσο την παραδοξότητα του πραγματικού κόσμου (fractals) (Briggs and Peat, 1990:74,90-93). Αυτή την παραδοξότητα προσεγγίζει ο άνθρωπος μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία, γνωρίζοντας ή και όχι τους κανόνες πίσω από τις περίεργες γραμμές του.

#### **4.2.2. Ο Σχεσιακός χώρος της τέχνης ως πεδίο παραγωγής χάους και τάξης**

Η παραγωγή της τέχνης είναι μία συνεχής διαδικασία δημιουργίας σχέσεων. Σχέσεις ανάμεσα σε υλικά, μεγέθη, σχήματα, χρώματα, υφές, συναισθήματα και ψυχισμούς, ιδεολογίες και ιδέες οι οποίες δεν σταματούν ποτέ να μεταλλάσσονται. Η κίνηση και η μεταμόρφωσή των σχέσεων σε ένα έργο τέχνης δεν σταματά με την ολοκλήρωσή από τον

δημιουργό του. Όλοι όσοι αναπτύσσουν την ελάχιστη σχέση μαζί του, μεταβάλλονται από αυτό όσο και το μεταβάλλουν, ακόμα και αν αυτή η μεταβολή λαμβάνει χώρα μόνο ιδεαλιστικά<sup>38</sup>. Η αντίληψη των πραγμάτων ακόμα και όταν αυτή εκφράζεται διαισθητικά λειτουργεί ως μηχανισμός κατανόησης του κόσμου, αναζητά το όμοιο, την κάθε πιθανή σχέση και την αξιοποιεί στην καλλιτεχνική δημιουργία, στην δημιουργία χώρου (Huggett, 1999:156). Αυτή την πολυπλοκότητα των αλλαγών που η διαίσθηση όλων των παραπάνω σχηματίζει σε ξεκάθαρη εικόνα (Briggs and Peat, 1990:15), ενδεικτικά θα την προσεγγίσουμε ως την δημιουργία σχεσιακού χώρου μέσα από το έργο δύο πολύ διαφορετικών καλλιτεχνών, του M.C. Escher και του P. Jackson Pollock. Το έργο του Escher φαίνεται να είναι αποτέλεσμα μιας ευκρινούς αντίληψης του χώρου και των σχέσεων που τον καθορίζουν. Στον αντίποδα το έργο του Pollock που χαρακτηρίζεται από σχέσεις χώρου που παραμένουν απροσδιόριστες. Η έννοια της μεταβολής όμως αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό και των δύο μετασχηματισμών του νοήματος σε χώρο. Η σχέση μεταξύ τάξης και χάους στην δημιουργία χώρου σε αυτά τα δύο εικαστικά παραδείγματα, δεν υφίσταται σε καμία περίπτωση μονοδιάστατα. Αν ως χάος μπορούμε εύκολα να ορίσουμε το άπειρο των πιθανών χρωματικών σχηματισμών του Pollock, άλλο τόσο πρέπει να αναγνωρίσουμε ισότιμα και το συνειδησιακό άπειρο που υπονοεί το αυστηρά γεωμετρικό έργο του Escher. Ακόμα αν η γεωμετρική αντίληψη των πραγμάτων αποτελεί απόλυτη ένδειξη τάξης, θα πρέπει να αναρωτηθούμε και για το πως η συναισθηματική αντίληψη του κόσμου, που συνηθίζουμε να αποκαλούμε διαίσθηση, μπορεί εξίσου να λειτουργεί ως εργαλείο κατανόησης του. Οι παραπάνω αναλογίες μπορούν να γίνουν καλύτερα κατανοητές αν σταθούμε στον νευρολογικό ορισμό της τέχνης, ότι δηλαδή αυτή αποτελεί μία αναζήτηση της σταθερότητας, αλλά και στο ότι όταν ένα έργο ικανοποιεί και άλλους εγκεφάλους πέραν του δημιουργού του, εκείνος έχει κατανοήσει κάτι το γενικό, ένα σύστημα σχέσεων, ένα είδος εσωτερικής τάξης που προκαλεί ευχαρίστηση (Zeki, 2021:5,31).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του σχεσιακού χώρου στην τέχνη αποτελεί το έργο του Escher (1898-1972), καθώς λειτουργεί υποδειγματικά ως γεωμετρική και μαθηματική απεικόνιση του απείρου. Ο χώρος στα έργα του υπάγεται σε μία κατάσταση σχέσεων, μεταξύ συμμετρικών και μεταβαλλόμενων σχημάτων. Μέσα από την επανάληψη και την σχεσιακή

---

<sup>38</sup> Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να αναλογιστούμε και την σχέση που αναπτύσσουν έργα τα οποία ορίζουν τον ζωτικό χώρο του ανθρώπου, όπως είναι η αρχιτεκτονική και η πολεοδομία. Πως δηλαδή ο άνθρωπος μεταβάλλει τον χώρο του, αλλά και ο χώρος μεταβάλλει τον άνθρωπο.

μεταβολή των σχημάτων του στο χώρο, ο Escher δημιουργεί ένα αποτέλεσμα αμφίδρομης ανάγνωσης, κατά την οποία το υποκείμενο μπορεί να γίνει αντικείμενο και αντίστροφα. Στο έργο του *Periodic space-filling in Angels and Devils* (1941), η αίσθηση του χώρου δημιουργείται μέσα από συνεχείς σχέσεις πραγμάτων. Ο περιοδικός διαχωρισμός του χώρου σε μία τετράδιπλη συμμετρία, βασίζεται σε μαθηματικές γεωμετρικές αρχές. Σαν αποτέλεσμα για να υπάρξει ο χώρος για έναν άγγελο χρειάζονται πάντα τρεις δαίμονες σε σχέση και το αντίστροφο· το οποίο μπορεί να συνεχίζεται στο άπειρο (Bruno, 2007:43-45). Στο συγκεκριμένο έργο ο Escher παρουσίασε τρεις εκδοχές. Η πρώτη ήταν μια επιφάνεια χωρίς όρια, στην οποία οι μορφές επαναλαμβάνονται πάνω σε άξονες με καθρεπτισμούς (1941), (εικ.20). Η δεύτερη μία σφαιρική επιφάνεια από ξύλο στην οποία ακολούθησε πρακτικά το ίδιο μοτίβο (1942). Τέλος μια τρίτη η οποία εντάχθηκε σε ένα κύκλο με όρια (1960), (εικ.21), (Bruno, 2007:44). Η τελευταία παρουσιάζει εξίσου μεγάλο ενδιαφέρον με την πρώτη, καθώς στο σχεσιακό αυτό συμβάν προστίθεται και η ιδιότητα αυτή του μεγέθους. Ακόμα και αν το έργο του παρουσιάζεται με όρια, στην πραγματικότητα ο ίδιος τα καταργεί. Οι σχέσεις των μορφών, όπως και να διαβαστούν ενεργοποιούν τον χώρο επ' άπειρον.

Στα τέλη τις δεκαετίας του 1960, ο κριτικός τέχνης C. Greenberg περιέγραψε το ζωγραφικό έργο του Pollock (1912-1956), με τον όρο «*allover*» (εικ.22). Προσπαθώντας να εξηγήσει το όρο αυτόν μίλησε για την οργάνωση των περιεχομένων αυτής της ζωγραφικής σε σχέση με την επιπεδότητα, την μετωπικότητα και την απουσία ξεκάθαρα γεγονότος (Foster, Η. και συν. 2013:477). Η ύπαρξη σχεσιακού χώρου στο καλλιτεχνικό έργο του Pollock, υφίσταται μέσα από την αρμονική συνύπαρξη σχέσεων και εντυπώσεων που παράγονται μέσα από τους συνειδητούς και ασυνείδητους μηχανισμούς κατανόησης του κόσμου. Τα έργα του σχηματίζονται μέσα από μια συνεχή μεταβολή της αντίληψης εντός του σχεσιακού χώρου που ισοδυναμεί με επιφάνεια (Deleuze, 2006:64) .

#### **4.2.3. Οι «Ψυχοπολεοδομίες» ως προσέγγιση της σχέσης χάους και τάξης**

«Προφανώς για να είσαι δημιουργός απαιτεί να λειτουργείς στη σκιώδη οριακή γραμμή μεταξύ χάους και τάξης.»(Briggs and Peat, 1990:21)

Η σύνδεση μεταξύ του χώρου και της εικαστικής του αναπαράστασης που δοκιμάζουν οι *Ψυχοπολεοδομίες*, λειτουργούν ταυτόχρονα σαν μια μεταγραφή της

πραγματικότητας, αποτυπώνοντας τον κόσμο μέσα από ένα διαφορετικό σύστημα γραφής, αλλά και σαν μετεγγραφή της καθώς ενσωματώνουν σε αυτό, μια κίνηση από το πραγματικό στο νοητικό. Έτσι η αναπαράσταση του κόσμου και εντέλει κάθε μορφή αναπαράστασης, αποτελεί τετελεσμένο έργο αλλά και διαδικασία πραγμάτωσης. Οι *Ψυχοπολεοδομίες* φαίνεται ότι εντοπίζονται περισσότερο στην διαδικασία, ενώ προσπαθούν να γεφυρώσουν το χάσμα που υφίσταται, τουλάχιστον από την εποχή του Μπαρόκ, εντός της συνείδησης ως προς τη σχέση μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασής της (Dalibor, 2019:23,24).

Αν η αναπαράσταση του κόσμου αποτελεί την προσπάθεια αυτού που τον αναπαριστά να τον κατανοήσει, αυτή σίγουρα μπορεί να σχετιστεί με κάποιας μορφής τάξη. Αυτό αμέσως φαίνεται να τοποθετεί την πραγματικότητα στη πλευρά του χάους. Το δίπολο που σχηματίζεται τροφοδοτεί από την αρχή του ανθρώπινου πολιτισμού τη μεταγραφή και τη μετεγγραφή του κόσμου, διαδικασίες η οποίες διατρέχουν όλο το πολιτισμικό συνεχές (cultural continuum) και συνέχουν όλες τις μορφές γνώσεις και την σχέση τους με την πραγματικότητα, σύμφωνα με τον ιστορικό και αρχιτέκτονα V. Dalibor (1934-2015) (Dalibor, 2019:24). Τα μοτίβα είτε κοινωνικά είτε χωρικά ή διακοσμητικά, όπως τα προσεγγίσαμε ως τώρα, αποτελούν έκφραση αυτού του πολιτισμικού συνεχούς και όλα μαζί αθροίζουν μια ολοκληρωμένη αναπαράσταση του κόσμου η οποία περιλαμβάνει όλες τις σχέσεις των πραγμάτων οι οποίες μέσω μορφών που ανάγονται σε γεωμετρικές αρχές του κόσμου, προσπαθούν να αποδώσουν την πολυπλοκότητα του.

Ο E. Cassirer (1974-1945) σημειώνει πως αν η μορφή παρουσιάζεται ως εν δυνάμει κίνηση, η κίνηση παρουσιάζεται με τη σειρά της ως εν δυνάμει μορφή (Πεπονής, 2003:170). Καθώς η δυναμική σχέση αυτή, μεταγραφής και μετεγγραφής (αναπαράσταση) μας παρουσιάζει τον κόσμο, ο άνθρωπος συνεχίζει να επαναπροσδιορίζει την σχέση του με τα δίπολα τα οποία ο ίδιος όρισε ως πραγματικότητα. Δίπολα όπως αυτά του βιώματος και του ορθού λόγου, των τεχνών και των επιστημών, του χάους και της τάξης παύουν να εκφράζονται μόνο ως διαισθητικά αποτυπώματα, πλέον αρχίζουν να συγκεράζονται συνειδητά στον λεγόμενο Δυτικό κόσμο<sup>39</sup>. Ο G. W. Leibniz (1646-1661) και οι ομοϊδεάτες του

---

<sup>39</sup> Μέσα από την ιστορία της τέχνης μπορούμε να διακρίνουμε το πως οι άνθρωποι σε διαφορετικά μέρη αντιλαμβάνονται τον φυσικό κόσμο. Η χρήση στοιχείων όπως η γραμμή, το χρώμα και η θέση την οποία οι μορφές καταλαμβάνουν χώρο στο έργο, παρουσιάζουν και την ιεράρχηση του από τους ανθρώπους. Εξετάζοντας την περίοδο της Αναγέννησης για την Δύση παρατηρούμε ότι οι λαοί της έχουν συνηθίσει να έχουν το έργο τέχνης απέναντί τους, να παρουσιάζει τον κόσμο σύμφωνα με την φιλοσοφία του. Στην Ανατολή η τέχνη αφορά περισσότερο την αρμονία του μέσα και του έξω κόσμου, κάτι που εκφράζεται

τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, σε μία εποχή που το σχίσμα μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικότητας δεν υφίσταντο ακόμα, πίστευαν ότι η ασάφεια δεν αποτελεί πρόβλημα στην αναπαράσταση του κόσμου καθώς το άγνωστο, το ανεξήγητο και το μυστηριώδες αποτελεί και αυτό μέρος του. Ο Dalibor συνεχίζοντας σε αυτή την γραμμή σκέψης, υποστηρίζει την σημασία μιας ενοποιημένης μορφής αναπαράστασης που περιέχει μέσα της το άγνωστο και το μυθικό. Η συγκρότηση συμβολικών σχημάτων λειτουργεί ως αντίβαρο στον μονομερή επιστημονισμό και προς την επαναφέρει χαμένες ισορροπίες στον τρόπο με τον οποίο γνωρίζουμε τον κόσμο (Dalibor, 2019:24-28,389).

Οι ανθρώπινες δράσεις βρίσκονται διαρκώς υπό την επίδραση μετασχηματισμών, όμοια ακολουθεί και η φύση της αναπαράστασης. Η γραφή των *Ψυχοπολεοδομιών* όπως την ορίσαμε παραπάνω μπορεί και γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ σώματος και νου, χάους και τάξης, ως γραμμή που σχεδιάζεται στο φυσικό χώρο με το σώμα και αναπαρίσταται στο χαρτί με το νου, πληρώνοντας τις ιδιότητες της γραμμής που την ορίζουν εντός της συνείδησης. Κάθε μελέτη ξεκινάει με ένα οραματισμό που παίρνει μορφή στα πλαίσια της εμπειρίας και της γνώσης του καθενός μας. Το αποτέλεσμα είναι μόνο ένα από τα άπειρα δυνατά και προϊόν μιας εστίασης σε ένα ουσιώδες. Η εικαστική γραφή που μελετάμε σε σχέση με τον χώρο δεν υπαινίσσεται ένα λιγότερο αυθεντικό είδος ύπαρξης, αντιθέτως ό,τι αναπαριστάται με αυτήν είναι καθαυτό παρόν με τον μόνο τρόπο που διαθέτει εκείνη τη δεδομένη στιγμή, ενώ ακολουθεί πάντοτε ένας επόμενος τρόπος και μια επόμενη στιγμή στην αναμέτρηση με τον ανεξάντλητο πλούτο της πραγματικότητας. Οι γραφές των *Ψυχοπολεοδομιών* δεν είναι τίποτα άλλο από πειράματα, συμβολικές μεσολαβήσεις τα οποία όσο πιο χαοτικά φαίνεται να παρουσιάζουν τις καταγραφές του κόσμου, τόσο περισσότερο πλησιάζουν την μαθηματική φύση της πραγματικότητας<sup>40</sup>. η ίδια διαδικασία ισχύει και αντίστροφα. Τέλος η μέθοδος και το αποτέλεσμα ή αλλιώς η μετεγγραφή και η μεταγραφή που εκτελείται εντός των *Ψυχοπολεοδομιών* εκλαμβάνεται ως ένα φυσικό, πολυσύνθετο σύνολο παραγωγικής γνώσης (Dalibor, 2019:75,76,376-378).

---

ακόμα και από την αντίληψη τους για τη ζωγραφική η οποία και αποκαλείτε «ίχνος της καρδιάς» (Ιωαννίδης, 2016) (Καλούδη, 2017).

<sup>40</sup> Όπως αναφέρει στο άρθρο του «*Τα μαθηματικά του ανθρώπου*» ο Levi-Strauss, τα μοντέρνα μαθηματικά, περιλαμβάνουν πολυάριθμους κλάδους όπως η θεωρία των συνόλων, η θεωρία των ομάδων, η τοπολογία κτλ. , που το αντικείμενο τους είναι να αποκαταστήσουν τις αυστηρές σχέσεις ανάμεσα στα επιστημονικά πεδία (Levi-Strauss, 1977:40).

## 5. Η δημιουργική δύναμη της πτύχωσης της γραμμής

### 5.1. Οι γραμμές των *Ψυχοπολεοδομιών* σε μια αναλογία με τις γραμμές στο Μπαρόκ

Οι έννοιες της πύκνωσης και της αραίωσης που περιέχονται στις γραμμές των *Ψυχοπολεοδομιών* σχετίζονται με την ύλη του χώρου και με την αντίληψη του φωτός και της σκιάς, η οποία συμμετέχει ενεργά στον τρόπο με τον οποίο εμείς τον αντιλαμβανόμαστε. Η εικαστική αυτή γραφή εκφράζει την πολλαπλότητα της ύλης και της ψυχής<sup>41</sup>, την οποία ο G. Deleuze (1925-1995) προσέγγισε στο θεωρητικό του έργο, *Η πτύχωση ο Λάϊμπνιτς και το Μπαρόκ* (2006).

Οι αυθόρμητες γραμμές των *Ψυχοπολεοδομιών* (μεταβλητές καμπύλες – καμπές – πτυχώσεις) μετασηματίζουν την πραγματικότητα σε νέες εικόνες, αποτυπώνουν τις σχέσεις μεταξύ του οργανικού και του ανόργανου κόσμου, τις σχέσεις μεταξύ πνεύματος και ύλης. Τα ζεύγη αντιθέτων που ορίζουν την μορφή τους, αποτελούν και τον δυναμικό παράγοντα<sup>42</sup> (ενεργό δύναμη) που καθορίζει την ικανότητα των γραμμών για πτύχωση και εκπτώχωση<sup>43</sup>. Η σχέση της γραμμής με την ύλη αποτελεί κεφάλαιο που άπτεται της καλλιτεχνικής δημιουργίας, καθώς αυτή αποτελεί και μέσο για την έκφραση της. Οι *Ψυχοπολεοδομίες* συνιστούν μία κρυπτογραφημένη απεικόνιση του κόσμου, που συγχρόνως απαριθμεί τη φύση και αποκωδικοποιεί την ψυχή, όμοια με την δυναμική έκφραση του Μπαρόκ που εκφράζεται αδιάκοπα προς το άπειρο μέσα από δίπολα (φως – σκοτάδι, κενό – πλήρες, ύλη – πνεύμα κ.α.). Το Μπαρόκ με τη σειρά του διατυπώνει τις ιδιότητες της γραμμής, η *συνέχεια* εκφράζεται ως επ' άπειρον πτύχωση, η *κίνηση* ως αποτέλεσμα των δύο κατευθύνσεων (πτύχωση και εκπτώχωση) που προεκτείνονται στο άπειρο και το *σημείο* ως το σημείο καμπής, ελαστικό και πλαστικό (Deleuze, 2006:15,16,21,40,56).

---

<sup>41</sup> Σημαίνει πνοή, πνεύμα. Απ' το ψυχώ (φυσώ) (Μαντουλίδης, 2009:246). Αρχή ικανή να ζωοποιήσει την ύλη, η άυλη υπόσταση κάθε έμβιου όντος. Η σημασία της λέξης στις περισσότερες θρησκείες ανά τον κόσμο φαίνεται να περιέχει έννοιες κίνησης ή μετακίνησης της (Μπαμπινιώτης, 2002:1994).

<sup>42</sup> Ανάμεσα σε αυτές τις δύο δυνάμεις βρίσκεται η μεσο-πτύχωση *Zwiefalt* – η οποία όπως αναφέρεται από τον Heidegger αφορά τα δίπολα της ύπαρξης – που συνιστά ένα χώρο αρμονίας μέσα στον οποίο αναπτύσσεται και η ικανότητα της ύπαρξης να αναπτύχεται ανάμεσα στο οργανικό και το ανόργανο (Deleuze, 2006: 70).

<sup>43</sup> Η εκπτώχωση δεν αποτελεί το αντίθετο της πτύχωσης, αλλά προεκτείνει την πτύχωση μέχρι μίαν άλλη πτύχωση (Deleuze, 2006: 21) .



Το Μπαρόκ περιέχει μια παραδοξότητα, αλλά και την επιθυμία αυτού που το χρησιμοποιεί να συνδέσει μαζί όλα τα κοσμικά στοιχεία όπου απαρτίζουν την ύπαρξη (Gombrich, 1998:387). Η έκφραση του στο χώρο διατηρεί μία σχέση αδιαχώριστη από το σώμα, άρα και τις αισθήσεις. Οι αυθόρμητες και ενεργητικές γραμμές του Klee, ανήκουν στο ίδιο γένος με αυτές του Μπαρόκ και ανάγονται σε μία αντίληψη για την ύπαρξη, που ταιριάζει με αυτή του φιλόσοφου και μαθηματικού Leibniz.

## 5.2. Η εμφάνιση του στοιχείου της καμπής στις *Ψυχοπολεοδομίες*

Οι ελεύθερες γραμμές που παρουσιάζονται στα τρία πρώτα σχήματα του Klee στο *Παιδαγωγικό σημειωματάριο*, αποτυπώνουν την καμπή ως ένα σημείο που μετακινείται παράγοντας μία ενεργητική ευθεία, της οποίας η κίνηση αποτελεί αυτοσκοπό (εικ.23). Η καμπή μπορεί να συνοδεύεται και από άλλες φόρμες, διαπλέξεις, κατά τον Leibniz (εικ.24), αλλά και να πτυχώνεται καθώς οι κοιλότητες της εναλλάσσονται εκατέρωθεν σύμφωνα με το κέντρο της, όπως μας εξηγεί ο Deleuze (εικ.25) (Klee, 1925:16) (Deleuze, 2006:34,38,39).

Η καμπή δεν παραπέμπει σε συντεταγμένες, όμοια και η έκφραση του κόσμου μέσα από τις «*Ψυχοπολεοδομίες*» δεν καταγράφει ύψος ή κατεύθυνση, ακόμα και αν αναφέρεται σε αυτά. Αυτή αντιστοιχεί σε αυτό που ο Leibniz ονομάζει «*διφορούμενο σημείο*» και που εμείς θα μπορούσαμε να το αποκαλέσουμε και ως «*υποκειμενικό*». Η καμπή αποτελεί το συμβάν της ευθείας ή του σημείου και όπως αναφέρει ο Klee αποτελεί έναν τόπο κοσμογένεσης, αδιάστατο, μεταξύ άλλων διαστάσεων. Ο αρχιτέκτονας B. Cache (1958-) στο βιβλίο *Earth Moves: The Furnishing of Territories* (1995), αναφέρεται στην έννοια της καμπυλότητας και την συσχετίζει τόσο με το σώμα, όσο και με την ψυχή. Η καμπυλότητα του κόσμου επηρεάζει και τα δύο, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αυτά ξαναεκφράζονται σε αυτόν. Η ουσία<sup>44</sup> από την οποία και τα δύο αποτελούνται έχει την δυνατότητα να δημιουργεί νέες δομές μέσα από την σύνθεση γεγονότων καμπής (Cache, 1995:120-123). Η προσδοκία τώρα του συμβάντος, δηλαδή της καμπής, οδηγεί σε μετασχηματισμό της γραμμής, των

---

<sup>44</sup> Η Ουσία αποτελεί παράγωγο της μετοχής *οὔσα* τοῦ *εἰμί* (Μαντουλίδης, 2009:165). Συνηθίζεται να αναφέρεται ως φυσικό στοιχείο ή ως η πραγματική υπόσταση ενός πράγματος. Αναφέρεται ακόμα στο σύνολο των βασικών στοιχείων όπου αυτό αποτελείται. Χρησιμοποιήθηκε το Μεσαίωνα εναλλασσόμενη με την λέξη *φύσις*, με την δεύτερη να σημαίνει «σταθερή αμετάβλητη πραγματικότητα», ενώ η σημερινή βασική σημασία της συναντάται για πρώτη φορά στον Αριστοτέλη (Μπαμπινιώτης, 2002:1289).

«Ψυχοπολεοδομιών», του κόσμου. Ο Cache περιέγραψε τριών ειδών μετασχηματισμούς, οι οποίοι συνομιλούν και με τους μηχανισμούς αναπαραγωγής μοτίβων όπως τους προσεγγίσαμε σε παραπάνω κεφάλαιο. Οι πρώτοι είναι οι διανυσματικοί ή συμμετρικοί και μετασχηματίζουν την καμπή σε σημείο αντιστροφής ή σε οξυκόρυφο τόξο (εικ.26), οι δεύτεροι είναι προβολικοί και αναφέρονται στις «κρυφές παραμέτρους» και μεταβλητές που ορίζουν την μορφολογική γεωμετρία της ύλης<sup>45</sup>. Η τρίτη ομάδα μετασχηματισμών αναφέρονται στην δυνατότητα της άπειρης παραλλαγής της καμπής (μεταβλητή καμπύλη), η οποία εκφράζεται με την καμπύλη του Koch, στην οποία οι καμπύλες πολλαπλασιάζονται σύμφωνα τον νόμο της ομοιοθεσίας. Σε κάθε διαίρεση που υφίσταται η καμπύλη εκφράζεται η ιδιότητα της αλλαγής κλίμακας (αυτο-ομοιότητα υπό αλλαγή κλίμακας) και κάθε μεσοδιάστημα αποτελεί τόπο μίας καινούριας στολίδωσης. Σε αυτό το επίπεδο ο μετασχηματισμός της καμπής δεν διαθέτει συμμετρία, ούτε επίπεδο προβολής· όμοια με τις απαιτήσεις του Μπαρόκ και προϊδεάζοντας μας για τις εσωτερικές διαδικασίες όπου συντελούνται και εκφράζονται στα μοτίβα των *Ψυχοπολεοδομιών* (εικ.27), καθιστάται μετασχηματισμός περιδινούμενος και επιγενόμενος (Deleuze, 2006:39-43).

### 5.2.1. Παράμετροι επί δυναμικών πτυχώσεων στην καλλιτεχνική πράξη

Κάθε παραλλαγή της καμπής αποτελεί πτύχωση και κάθε πτύχωση αποτελεί μια δύναμη που υψώνεται στο άπειρο. Η ίδια η δύναμη, η πράξη της πτύχωσης είναι ταυτόχρονα και μία πράξη πολλαπλασιασμού και δημιουργίας.

Ο Leibniz εισάγει την ιδέα μίας οικογένειας καμπύλων που εξαρτάται από μία ή περισσότερες παραμέτρους. Έτσι το αντικείμενο δεν ορίζεται πλέον από ένα σχήμα, αλλά μέσα από την λειτουργικότητά του στα πλαίσια παραμέτρων. Ο Cache στη συνέχεια εισάγει την έννοια του *subjectile*<sup>46</sup> και *objectile* ως επιφάνειας και όγκου μεταβλητής

---

<sup>45</sup> Ο Rene Thom (1958-2002), μαθηματικός και τοπολόγος που μέσα από το έργο του βλ. Rene Thom, *Morphologie et imaginaire, Circe*, 8-9 και *Lettres modernes*, Paris 1978, σ.130, παραπέμπει σε μια μορφολογία της έμβιας ύλης και μας δίνει επτά στοιχειώδη συμβάντα: την πτύχωση, την πιάτα, την ουρά χελιδονιού, την πεταλούδα, τον υπερβολικό, τον ελλειπτικό και τον παραβολικό ομφαλό (Deleuze, 2006:40-41) (Αναστασίου, 2007:65). Μέσα από το έργο του αναφέρθηκε στον βιολογικό στρουκτουραλισμό και την ανάλυση των βασικών μορφολογικών δομών που είναι διαθέσιμες σε εξελικτικούς μετασχηματισμούς (Petitot, 2015:23-24).

<sup>46</sup> Όρος ο οποίος ήδη υφίσταται στην γαλλική γλώσσα ως ζωγραφική επιφάνεια.

καμπυλότητας<sup>47</sup>. Υπό αυτές τις έννοιες η νέα εικόνα των επιφανειών και των όγκων συντίθεται πλέον μέσα από ένα σύνολο περιορισμών, στην τομή των οποίων αυτή δημιουργείται και η σχέση μεταξύ της μορφής και της ύλης. Αυτή η σχέση δεν εξαρτάται πλέον από κανένα χωρικό καλούπι, αλλά από την ιδιότητα της για παραλλαγή, για συνεχή διαμόρφωση, δηλαδή για πτύχωση. (Deleuze, 2006:44-47).

Οι καμπύλες που αποτυπώνονται εντός των *Ψυχοπολεοδομιών* είναι ίχνη γραμμών σε συνεχή διαμόρφωση, οι παραλλαγές που συντελούνται κατά την κίνηση αυτή, έχουν τόσο χρονικά όσο και ποιοτικά χαρακτηριστικά. Όλα όσα εμφανίζονται παραλλάξιμα στο περιβάλλον όπως τα χρώματα, οι ήχοι κ.ά. αποτελούν συμβάν και λαμβάνονται υπόψη κατά την διαμόρφωση. Κάθε συμβάν με τη σειρά του διαμορφώνει μία διαφορετική σκοπιά (σημείο θέασης) όσων παραλλάσσονται και οδηγεί στον προσδιορισμό ορόσημων<sup>48</sup>, πάνω στα οποία το ενεργό πλέον υποκείμενο μπορεί και μετατρέπεται σε υπερκείμενο.

Στις νέες καταγραφές με αναφορά στις *Ψυχοπολεοδομίες* και τις ιδιότητες της γραμμής, στα πλαίσια της μελέτης της υποκειμενικής του αντίληψης του χώρου, ήρθαμε αντιμέτωποι κατ' επανάληψη με πλήθος μη συναφών σημείων εντός μιας συνέχειας. Αυτά άλλοτε ως σημεία καμπής και άλλοτε ως σκοπιές<sup>49</sup>, ταυτίζονται κάτω από την ίδια έννοια της μοναδικότητας και ορίζουν μια τάση για έκταση, δηλαδή μία συνεχή επανάληψη της θέσης (σκοπιάς) ή διάχυση του σημείου στον χώρο. Το μαθηματικό σημείο παύει να είναι το άκρο της γραμμής, μετατρέπεται σε θέση, τόπο σύζευξης των διανυσμάτων καμπυλότητας και βρίσκεται παντού μέσα στο σώμα της εκτεινόμενο. Το υποκείμενο που αντιλαμβάνεται τον χώρο, αποτελεί και σημείο οντολογικής αναφοράς, προβάλλει τον εαυτό του επάνω στη σκοπιά και διαμορφώνει μία αντίθετη τάση που αποκαλούμε εσώκλειση. Αυτή κάνει τον κόσμο να υπάρχει μέσα στα υποκείμενα, αλλά και τα υποκείμενα να σχετίζονται εν δύναμη με αυτόν (Deleuze, 2006:48-50,56,62).

«Ο κόσμος είναι η άπειρη ευθεία που εφάπτεται σε άπειρες καμπύλες, σε άπειρα σημεία [...]» (Deleuze, 2006:59)

---

<sup>47</sup> Earth Moves: The Furnishing of Territories, London 1995, 8ο κεφάλαιο Subjectiles/Objectiles σ.87-97.

<sup>48</sup> βλ. σ. 21-23 Μοτίβα κίνησης εντός χωρικών προτύπων/ Συμπληρωματικές διαδικασίες.

<sup>49</sup> Σημείο καμπής: Το φυσικό σημείο είναι εκείνο που διατρέχει την καμπή ή το ίδιο το σημείο καμπής. Σημείο θέσης: Το μαθηματικό σημείο αποτελεί το άκρο της γραμμής, μέχρι να έρθει σε κατάσταση έκτασης μέσω της διαμόρφωσης της σκοπιάς. Σημείο εσώκλεισης: Το μεταφυσικό σημείο είναι η ψυχή του υποκειμένου που προβάλλεται στη σκοπιά (Deleuze, 2006:56,57).

Οι παραλλαγές είναι τρόπος λειτουργίας του κανόνα, έτσι όπως ακριβώς και το χάος τρόπος λειτουργίας της τάξης. Οι πράξεις που καθορίζουμε ως σταθερές, όπως για παράδειγμα αυτή της επανάληψης μίας διαδρομής, δεν είναι παρά μια στιγμή πύκνωσης στις πτυχές της συμπεριφοράς μας. Σήμερα οι άνθρωποι εντοπίζονται στην στιγμή αυτή της πύκνωσης είτε αυτή αφορά πράξη, είτε αντικείμενο, αναζητώντας μονάχα το πλαίσιο της λειτουργικότητας τους και αγνοώντας το ότι κάποτε οι πράξεις και τα αντικείμενα ήταν επικαλυμμένα με ένα σύνολο εθίμων και συνηθειών που χρησίμευαν ως υπενθύμιση της προέλευσης τους. Αν η παραδοσιακή διακοσμητική κουλτούρα, που εκφράστηκε μέσα από τα μοτίβα λειτούργησε ως τέτοια, οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές, δοκιμάζουν σήμερα να εφεύρουν ξανά τις παραμέτρους μιας δυναμικής πτύχωσης η οποία θα παράγει μορφές που δεν θα ορίζονται πλέον από το σχήμα τους, αλλά αυτή τη φορά από μια καθαρή λειτουργικότητα (Cache, 1995:94,95) (Deleuze, 2006:46).

## **6. Τοπολογικές αναδιπλώσεις**

### **6.1. Τοπολογικά ισοδύναμα**

Επιδιώκοντας μία εισαγωγή στον Τοπολογικό χώρο θεωρητικά, γίνεται καλύτερα κατανοητή η σχέση μεταξύ της φιλοσοφικής διάστασης μίας πτυχωμένης γραμμής και της φυσικής της υπόστασης και λειτουργίας ως σχεδιαστικό εργαλείο.

Μία διαδρομή μπορεί να ακολουθείται από διαφορετικούς ανθρώπους και για διαφορετικό λόγο, διατηρεί όμως σε κάθε περίπτωση ένα χωρικό νόημα. (Πεπονής, 2003:12). Με την κίνηση μας στο χώρο αντιλαμβανόμαστε μία συνεχή μεταβολή της εικόνας της, η οποία υφίσταται μέσα την παρουσία σαφών ασυνεχειών και ορίων που διαιρούν τον χώρο. Αυτά προσδίδουν στις χωρικές σχέσεις μία λογική δομή, που διαφέρει ανάλογα το σημείο της αισθητηριακής πρόσληψης. Ο χώρος λοιπόν συγκροτείται μέσα από τοπολογικές σχέσεις οι οποίες αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο τα πράγματα παρατίθενται, εμπεριέχονται, γειτνιάζουν ή συνορεύουν και στις σχέσεις που αναπτύσσουν οι έννοιες μέσα, έξω και ανάμεσα (Πεπονής, 2003:171). Οι πολεοδομικές χαράξεις μέσα στον αστικό ιστό και διαδρομές ανάμεσα σε αυτές χρησιμοποιούνται κατ' επανάληψη από τους

κατοίκους της πόλης σε φυσικό και νοητικό επίπεδο, συνομιλούν με μία τοπολογία που διέπει την φυσική και την κοινωνική χρήση του χώρου.

Σε μία τοπολογική απεικόνιση είναι δεδομένο ότι το σχήμα που θα προκύψει θα είναι και τοπολογικά ισοδύναμο ή ομοιόμορφο ως προς το αρχικό. Όπως προσεγγίστηκε και στο κεφάλαιο *Λόγιες γραμμές*, μία αφηγηματική διαδρομή, μπορεί να ισοδυναμεί με μία γραμμή, ενώ κοινά χαρακτηριστικά και των δύο είναι το σημείο, η κίνηση και η συνέχεια. Έτσι εντοπίζοντας σε αυτά τα δύο ισοδύναμα *διαδρομή – γραμμή*, βασικές έννοιες<sup>50</sup> - *οντότητες*, οι οποίες έχουν σημειακό χαρακτήρα<sup>51</sup>, αυτά μπορούν και λειτουργούν μέσα από ένα δίκτυο συνδέσεων επιτρέποντας τον συνεχή μετασχηματισμό του ενός στο άλλο. Έτσι η μορφή μίας διαδρομής είναι δευτερευούσης σημασίας, το αν δηλαδή πρόκειται για αφήγηση, επιτελεστική χαρτογράφηση, εικαστική απεικόνιση ή καταγραφή δεδομένων, όσο οι βασικές οντότητες που λαμβάνουν μέρος στον μετασχηματισμό παραμένουν σταθερές (Κουρνιατής, 2019:58,59).

### **6.1.2. Η λειτουργία της τέχνης ως τοπολογικό εργαλείο**

Ο άνθρωπος μέσω της τέχνης μπορεί και μετασχηματίζει τον κόσμο σε διάφορες εκδοχές του. Η τέχνη λοιπόν στο σύνολό της λειτουργεί ως ένας μηχανισμός κατανόησης του κόσμου, καθώς το ανθρώπινο μυαλό ψάχνει για μία ταυτότητα, για το όμοιο και το συλλαμβάνει πάντα ως έναν εξωτερικό παράγοντα προς ένα άλλο αντικείμενο. Αυτή την σχέση είναι που αποκαλούμε χώρο (Huggett, 1999:156) και η ιδιότητα που μας ενδιαφέρει σε αυτήν τη σχέση είναι η σύνδεση σημείων, (Κουρνιατής, 2019:59). Έτσι μέσω της τέχνης ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με τις πολλαπλές εκφάνσεις του χώρου, απαλλαγμένος από την ανάγκη για κάθε μορφής εποπτείας, όσο συνεχίζει και σχετίζει βασικές έννοιες - *οντότητες* μεταξύ τους.

---

<sup>50</sup> Πρόβλημα του Euler, *Γέφυρες του Königsberg* (Κουρνιατής, 2019:58-59).

<sup>51</sup> Στις Πόλεις διαδρομές (κεφ.3.2.), ξεκινούν να ορίζονται οι έννοιες - πηγή έμπνευσης για τα Σημεία Ενδιαφέροντος, στη προσπάθεια κατανόησης και έκφρασης του χώρου μέσω της γραμμής. Τα σημεία αυτά θα αποτελέσουν και τις απαραίτητες για έναν τοπολογικό μετασχηματισμό, βασικές έννοιες – οντότητες. Αυτές καθώς αρχικά εντοπίζονται αφηρημένα στο έργο του Calvino και περιγράφονται στα κεφάλαια 3.2.1. - 3.2.5., στη συνέχεια χρησιμοποιούνται ως η βάση για μία κατηγοριοποίηση των Σημείων Ενδιαφέροντος.

Η καλλιτεχνική δημιουργία στο σύνολό της δίνεται να υφίσταται σε ένα επίπεδο οντολογικής αναφοράς το οποίο περιγράφει ιδεαλιστικούς χώρους<sup>52</sup>, μπορεί να λειτουργεί ως μία ένδειξη ενός χώρου σχεσιακού, συνεχούς και αποτελούμενου από σημεία, ερμηνευμένου με έννοιες τοπολογίας. Ο τρόπος με τον οποίο η τέχνη ενώνει όλα όσα αναφέρεται δεν διαφέρει από ένα γράφημα βασικών εννοιών<sup>53</sup>. Ακόμα και στην πιο απεικονιστική εκδοχή της τέχνης οι λεπτομέρειες είναι δευτερευούσης σημασίας, ενώ η ουσία έγκειται στην μετατροπή ενός αντικειμένου σε κάτι άλλο, από ιδέα σε εικόνα ή και το αντίστροφο, έτσι το έργο υφίσταται σε όλες τις πιθανές του διαστάσεις. Η τέχνη όμοια με την τοπολογία εκφράζει με τον τρόπο της, έννοιες εγγύτητας, γειτνίασης και σύγκλισης. (Κουρνιατής, 2019:59, 61,65).

## **7. Ισομορφισμοί μεταξύ του πραγματικού και υποκειμενικού χώρου**

### **7.1. Ο υποκειμενικός χώρος**

Η διάκριση του πραγματικού από τον προσωπικό χώρο (φαινομενικός<sup>54</sup>) αποτελεί κύριο ζήτημα της φιλοσοφικής έρευνας και παρουσιάζει δομικό ρόλο στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο φιλόσοφος B. Russel (1872-1970), για τον υποκειμενικό χώρο αναφέρει, ότι παρουσιάζει ποικιλία ως προς την πρόσληψη δεδομένων από τον κόσμο και χαρακτηριστική μεταβλητότητα. Η παραπάνω διάκριση μας οδηγεί στο να αναρωτηθούμε ποια είναι τα όρια και εντέλει η δυνατότητα γνώσης του εξωτερικού κόσμου υπό αυτή την συνθήκη. Την ποικιλία και την μεταβλητότητα στον χώρο την αντιλαμβανόμαστε μέσω των αισθήσεων, αυτές όμως, αντίθετα με ότι προάσπιζε ο *Απλοϊκός Ρεαλισμός*<sup>55</sup>, είναι προσωπικές και

---

<sup>52</sup> Σύμφωνα και με το τρίτο επίπεδο του ώριμου οντολογικού συστήματος του φιλόσοφου και μαθηματικού G. W. Leibniz (1646-1716) (Λάμπνιτς, 2006:28).

<sup>53</sup> Υποσημείωση 50 σ.53.

<sup>54</sup> Φαινομενοκρατία: Η αντίληψη και γνώση μόνο των φαινομένων από τα αντικείμενα και όχι των ίδιων των αντικειμένων. Πράγμα που συνεπάγεται ότι τα αντικείμενα της γνώσης και της εμπειρίας είναι μόνο συνειδησιακά, δηλαδή υποκειμενικά αισθήματα (Μπαμπινιώτης, 2002:1865).

<sup>55</sup> Η θεωρεία της αντίληψης του Απλοϊκού Ρεαλισμού αναφέρεται στο ότι μπορούμε να γνωρίσουμε άμεσα με τις πέντε αισθήσεις μας τον κόσμο των φυσικών αντικειμένων. Όλα τα αντικείμενα υπάρχουν ανεξάρτητα από το αν εμείς τα βλέπουμε. Αυτά είναι λίγο πολύ όπως φαίνονται, καθώς οι αισθήσεις που διαθέτουμε μας δίνουν τη ρεαλιστική εικόνα του εξωτερικού κόσμου (Στέλιος, Σ., 2016:69).

μπορούν να μας εξαπατήσουν. Ο Russel μας παρουσιάζει ένα εύστοχο παράδειγμα για αυτήν την διάκριση, με παράδειγμα ένα στρογγυλό νόμισμα, το οποίο εμείς θεωρούμε σταθερά στρογγυλό, μέχρι να το κοιτάξουμε από άλλη γωνία που άρχιζε να μας φαίνονταν ελλειψοειδές <sup>56</sup>. Οι δύο χώροι πραγματικός και υποκειμενικός αν και συνδέονται δεν ταυτίζονται, μάλιστα σχηματικά συνηθίζεται οι υποκειμενικοί χώροι να περιέχονται μέσα στον πραγματικό. Σύμφωνα τώρα με τη θεωρία του *Αιτιατού Ρεαλισμού*<sup>57</sup> ο πραγματικός χώρος αν και δεν ταυτίζεται, μπορεί να αποτελεί το αίτιο για τον σχηματισμό του υποκειμενικού τον οποίο διαμορφώνουμε κυρίως μέσω των αισθήσεων. Φυσικά μπορούμε να εντοπίσουμε παραδείγματα αντίληψης χωρικών σχέσεων τα οποία να συμφωνούν σε κοινές παραδοχές. Αυτά δημιουργούνται συνήθως όταν συμφωνούν ως προς τα δεδομένα, τα οποία προσλαμβάνονται από τις αισθήσεις, περισσότεροι από ένας άνθρωποι. Επομένως αυτό μας οδηγεί μέσα από μια αντιστοιχία των χωρικών σχέσεων με τα δεδομένα των αισθήσεων, στο να εξάγουμε αντικειμενικά συμπεράσματα περισσότερο ως προς τις σχέσεις εντός του χώρου παρά για τον χώρο κατ' αυτό (Στέλιος, 2016: 69-71). Τέλος μεταβαλλόμενη παράμετρο που συμμετέχει στην αντίληψη του χώρου, αποτελεί και η ανθρώπινη διαίσθηση η οποία επηρεάζεται από το σύνολο των αισθήσεων, αλλά και από την ψυχική και σωματική κατάσταση του κάθε υποκειμένου.

Ίσως θα έπρεπε να αναλογιστούμε για τη δυνατότητα του ανθρώπου να εκτελεί συνεχείς ισομορφισμούς μεταξύ πραγματικού και υποκειμενικού χώρου, ότι αυτή δεν αποτελεί μια εξαπάτηση των αισθήσεων αλλά έμφυτη ικανότητα, την οποία σήμερα προσπαθούμε ενεργά να προσεγγίσουμε μέσα από την τοπολογία και τη θεωρία του χάους<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Βλ. Russell, B., 2008. Τα προβλήματα της Φιλοσοφίας, μτφ. Α. Περής. Αθήνα: Εκδόσεις Αρσενίδη. (Στέλιος, 2016:69).

<sup>57</sup> Η θεωρία της αντίληψης του Αιτιακού Ρεαλισμού δέχεται ότι τα φυσικά αντικείμενα στον εξωτερικό κόσμο αποτελούν τις αιτίες των αισθητηριακών μας εμπειριών (Στέλιος, Σ., 2016:70).

<sup>58</sup> Τα συστήματα που παρουσιάζουν το χάος είναι ντετερμινιστικά. Το χάος δεν αποτελεί την παντελή έλλειψη τάξης, είναι πιο πιθανό να αποτελεί ισομορφισμό της ίδιας της τάξης.

## 7.2. Νέες «Ψυχοπολεοδομίες»

Οι άνθρωποι σχηματίζουν την έννοια του χώρου καθώς μπορούν να θεωρούν ότι πολλά πράγματα υπάρχουν ταυτόχρονα. Αυτά τα παρατηρούν σε συγκεκριμένη σειρά συνύπαρξης από την πιο απλή σχέση που αυτά σχηματίζουν μεταξύ τους, στην πιο σύνθετη (Huggett, 1999:155). Ο εγκέφαλος είναι οργανωμένος με τρόπο ώστε να μπορεί να συλλέγει πληροφορίες σε ένα περιβάλλον το οποίο διαρκώς μετασχηματίζεται (Zeki, 2021: vii), έτσι δοκιμάζοντας την καταγραφή του βιωμένου χώρου μέσα από διαφορετικές δράσεις, εργαλεία και πειραματισμούς, μπόρεσαν και συλλέχθηκαν τα απαραίτητα δεδομένα για τον μετασχηματισμό του χώρου από «Ψυχοπολεοδομία» σε κάτι «άλλο». Καθώς η λειτουργία της τέχνης μας προσφέρει γνώση του μεταβαλλόμενου κόσμου (Zeki, 2021: vii), μέσα από το σύνολο αυτών των δεδομένων θα προκύψει ένας ισομορφικός κανόνας, μεταξύ του εικαστικού έργου και του πραγματικού χώρου στο οποίο αυτό θα αναφέρεται.

Η νόηση του χώρου είναι συνδεδεμένη με το σώμα και την αντιληπτική ικανότητα του ατόμου για αυτόν. Συγχρόνως η διαρκής ώσμωση που συντελείται μεταξύ περιβάλλοντος και εαυτού γίνεται πάντα με μέτρο το ίδιο το σώμα, ως βάρος, μάζα, μέγεθος διασκελισμού (Πετράς, 2014). Θέλοντας να κατανοήσουμε τη καλύτερα τη βιολογική βάση της αισθητικής εμπειρίας (Zeki, 2021: 4) θα προσεγγίσουμε έναν οικείο χώρο ώστε στη συνέχεια να προχωρήσουμε και στη καταγραφή του. Μία πρώτη ιδέα για χώρο μελέτης αποτέλεσε αυτή της κατοικίας. Αυτό όμως περιόριζε το εύρος των δεδομένων σε ένα ιδιαίτερα ελεγχόμενο και ασφαλές περιβάλλον. Καθώς όμως ο χώρος που ορίζουμε ως οικία δεν περιορίζεται μόνο εντός ενός οικοδομήματος, αλλά υφίσταται εξίσου σε όλα τα εκείνα τα σημεία και έξω από αυτόν, που τον σηματοδοτούν νοητικά και συναισθηματικά οι χωρικές επιλογές μας διευρύνονται<sup>59</sup> (Alexander et al. 1977: 590). Καθώς λοιπόν η έκταση του προσωπικού χώρου φαίνεται να προκύπτει από οικειοποίηση μέσω της επανάληψης, πάρθηκε η απόφαση να διατυπωθεί ο χώρος της διαδρομής από την οικία προς το χώρο εργασίας. Έτσι μέσω της συνεχούς αναπαραγωγής της κίνησης προς το γραφείο άρχισε να καταγράφεται και η νέα *Ψυχοπολεοδομία*. Έχοντας κατά νου την παράδοση της

---

<sup>59</sup> Απάντηση στο ποια θα μπορούσε να είναι αυτά τα σημεία, ίσως μπορεί να δοθεί αν αναρωτηθούμε πότε θεωρούμε ότι έχουμε φτάσει «σπίτι» μας. Μπορεί το σημείο αυτό να βρίσκεται ένα οικοδομικό τετράγωνο πριν ή και σε ορισμένες περιπτώσεις να μην το έχουμε συναντήσει ακόμα και αν έχουμε περάσει το κατώφλι της θύρας μας.



ψυχογεωγραφίας, αλλά και την εικαστική προσέγγιση του χώρου όπως προέκυψε από τις *Ψυχοπολεοδομίες*, το απρόσμενο και την αναζήτηση νοημάτων, προσδοκάται τώρα να έρθει σε γόνιμο διάλογο με αυτήν την κατάσταση επανάληψης εντός της αστικής πραγματικότητας. Μέσα από την αναγνώριση της παραπάνω σχέσης οδηγούμαστε εξίσου και στην αναγνώριση της αμφίδρομης σχέσης χάους και τάξης, που δεν παύει να επηρεάζει την διαμόρφωση κάθε χωρικής μορφολογίας.

Καθώς ο όρος *χωρική μορφολογία* αναφέρεται στις αρχές που διέπουν την κατανόηση της μορφής ως συστήματος χωρικών σχέσεων, η φυσική πραγματικότητα με την αφηγηματική της παρουσίαση μπορούν και ταυτίζονται. Έτσι μία ορισμένη διαδρομή με αρχή και τέλος ταυτίζεται με μία γραμμή με δύο σημεία στα άκρα της, ενώ η κατασκευή και η κατανόηση της διαδρομής συντονίζονται. Στην μελέτη της οργάνωσης του χώρου ιδιαίτερης σημασίας χρήζουν οι διαδοχικές συνδέσεις πρόσβασης και θέασης μεταξύ χώρων, καθώς και η συγκρότηση σχέσεων, διαφοροποίησης, ενσωμάτωσης, απομάκρυνσης ή επικέντρωσης (Πεπονής, 2003:13, 186). Όταν περπατάμε στο αστικό περιβάλλον η κίνηση μας περιορίζεται από την διάταξη των κενών και πλήρων στοιχείων που υποδιαιρούν τον χώρο. Αυτά ορίζουν ένα πεδίο δυνατών κινήσεων και αλληλουχιών, επιβάλλοντας ορισμένες διαδοχές στην πρόσβαση χώρων όπου οι άνθρωποι αντιλαμβανόμαστε ως κατευθύνσεις κίνησης. Η κίνηση σε συνδυασμό με τις αισθητηριακές δυνατότητες του σώματος, φανερώνουν και εναλλακτικές κατευθύνσεις εντός του φυσικού χώρου, ενώ οι δυνατότητες της συνείδησης επιτρέπουν την πιο ολιστική εποπτεία του. Ο οργανωμένος αστικός χώρος που θα μελετηθεί ως νέα *Ψυχοπολεοδομία*, υποδέχεται ανθρώπινες σχέσεις και δραστηριότητες, ενώ η παρουσία των σωμάτων (ανθρώπων, ζώων ή και φυτών) σε αυτόν αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της αντίληψης του περιβάλλοντος. Όλα τα παραπάνω ενσωματώνονται αν και κρυπτογραφημένα στις παρακάτω καταγραφές (Πεπονής, 2003: 170, 176).

Αναζητώντας τα *Σημεία Ενδιαφέροντος* που θα αποτελέσουν και κομβικά σημεία των παρακάτω ισομορφισμών, επιλέχθηκε η οικία ως το ένα σημείο της *Ψυχοπολεοδομίας* και ως δεύτερο επιλέχθηκε ο χώρος εργασίας, με γνώμονα και την συχνότητα επανάληψης της διαδρομής. Έτσι το διαμέρισμα επί της Ίμβρου στο Κερασίни, κατοικία τα τελευταία δέκα χρόνια, χαρακτηρίστηκε ως **σημείο Α**, ενώ ως **σημείο Β** ορίστηκε το αρχιτεκτονικό γραφείο επί της οδού Σαλαμίνας στον Πειραιά, χώρος εργασίας τα τελευταία πέντε. Πρόκειται για μία διαδρομή που φέρει ένα ακόμα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ως βίωμα της πέρα από την

επαναληπτικότητα της, το οποίο και προέκυψε το 2019, τον πρώτο χρόνο της πανδημίας Covid 19. Παρότι το Α και Β είναι γειτονικά σημεία στο χάρτη, το σπίτι και το γραφείο ανήκαν σε διαφορετικό δήμο το καθένα και εκπίπτανε στους τότε περιορισμούς μετακίνησης<sup>60</sup>, έτσι μια απόσταση δέκα λεπτών εύκολα μετατρέποταν σε παράνομη διαδρομή. Στην ιστορία αυτής της διαδρομής περιέχεται ένα χρονικό διάστημα που μέσα στο βίωμα της ενσωματώνεται παράδοξα η αίσθηση του ανοίκειου, κάτι που έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με την πραγματικότητα. Αν και δεν υφίστανται καταγραφές από αυτή την χρονική περίοδο, ή ίδια διαδρομή ακόμη και σήμερα δεν παύει να είναι εμποτισμένη με στοιχεία από αυτό το πρόσφατο το παρελθόν που έχουν επιδράσει επάνω στην αίσθηση του χώρου. Καθώς η ανθρώπινη έκφραση είναι μία συνεχής διαδικασία δημιουργίας σχέσεων, στη συνέχεια παρουσιάζεται η λογική αυτών των ισομορφισμών που συλλέχθηκαν, καθώς και η προσπάθεια να εντοπιστούν τα κοινά σημεία μεταξύ τους.

Οφείλουμε να ξεκινήσουμε με την παραδοχή ότι το οπτικό σύστημα έχει εξελιχθεί για εκατομμύρια χρόνια και ότι ο εγκέφαλος έχει αναπτύξει τις λειτουργίες αναγνώρισης των αντικειμένων, έτσι ώστε να εντοπίζει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος (Zeki, 2021: 13,14). Η όραση τυχαίνει να είναι ο πιο αποτελεσματικός μηχανισμός για την απόκτηση γνώσης και επεκτείνει την γνωστική μας ικανότητα σε πολύ μεγάλο βαθμό. Αυτή κατά την διεργασία της, αγνοεί τις συνεχείς αλλαγές και κρατά μόνο ό,τι είναι απαραίτητο ώστε να ταξινομήσει τις γνώσεις αυτές<sup>61</sup>. Ο εγκέφαλος φτιαγμένος έτσι ώστε να αναζητάει σταθερές για να μπορεί να ταξινομήσει τα αντικείμενα στο χώρο γύρω του, κατά την διαδρομή από το σημείο Α στο Β ομογενοποιούσε τις οπτικές πληροφορίες από τον εξωτερικό κόσμο ο οποίος υπόκεινται σε διαρκείς μεταβολές (π.χ. χρωματική σταθερότητα ανάλογα με το μήκος κύματος του φωτός σε διαφορετικές ώρες της μέρας) (Zeki, 2021:

---

<sup>60</sup> Πανδημία COVID-19 στην Ελλάδα. Από τις 23 Μαρτίου επιβλήθηκαν σημαντικοί περιορισμοί στην κυκλοφορία και μετακίνηση των πολιτών σε ολόκληρη την επικράτεια, πλην συγκεκριμένων εξαιρέσεων. Από τις 4 Μαΐου τέθηκε σε εφαρμογή το σχέδιο της κυβέρνησης για τη σταδιακή αποκλιμάκωση των έκτακτων μέτρων, με την άρση των περιορισμών στις μετακινήσεις και την επανέναρξη λειτουργίας των επιχειρήσεων, συμπεριλαμβανομένων των σχολείων από τον Ιούνιο.

<sup>61</sup> Είναι ενδιαφέρουσα η σχέση της όρασης με την καλλιτεχνική έκφραση ως προς την απόκτηση γνώσης για το κόσμο. Όμοια με τον εγκέφαλο ο δημιουργός μίας εικόνας, στη δικής μας περίπτωση μελέτης μιας Ψυχοπολεοδομίας, σε οποιοδήποτε στάδιο ισομορφισμού της και αν την εξετάσουμε, αυτή αναπαριστά εκείνα που επιλέγει ως σταθερά και ουσιώδη, τα «παντοτινά» χαρακτηριστικά των αντικειμένων «θυσιάζοντας χίλιες προφανείς αλήθειες» όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν στο βιβλίο τους για τον Κυβισμό οι καλλιτέχνες Albert Gleizes και Jean Metzinger (Zeki, 2021:14).

9,10,13). Η ώρα που επιλέχθηκε τελικά να γίνεται η καταγραφή ήταν σταθερά αυτή μεταξύ εννέα και δέκα το πρωί, οπότε οι καταγραφές άρχισαν να επικεντρώνονται περισσότερο σε άλλες μεταβολές που συντελούνταν στο χώρο πέρα από τις εναλλαγές του φωτός (παρ.2, σ.93). Τα στοιχεία που συλλέχθηκαν άλλοτε ήταν ένα σύνολο από γενικές εντυπώσεις επηρεασμένες από την μνήμη του χώρου με συναισθηματικό φορτίο και άλλοτε στοχευμένες παρατηρήσεις επί μεγεθών, χρωμάτων κ.ά. τα οποία και οργανώθηκαν ως *Σημεία Ενδιαφέροντος*. Τα δεδομένα που προέκυψαν από τη καταγραφή του χώρου ήταν ένα σύνολο από σημειώσεις και μαγνητοφωνήσεις, οι οποίες συγκρότησαν το υλικό για την δημιουργία ενός μικρού artbook καταγραφών του χώρου επί της διαδρομής όπως παρουσιάζεται στο *Παράρτημα 2. Art-book*, το οποίο ξεδιπλώνει την διαδρομή ως έκφραση μέσω εικαστικών πρακτικών.

Για να σχηματιστεί η διαδρομή A-B δεν έχουμε παρά να ακολουθήσουμε τα *Σημεία Ενδιαφέροντος*, τα οποία εντοπίσαμε μέσα στον χώρο με το σύνολο των αισθήσεων και την διαίσθηση. Η διαδρομή αυτή έχει κίνηση ευθεία ή καμπύλη, καθώς ακολουθούμε τα σημεία που αποτελούν και τα ορόσημα της. Αυτά βρίσκονταν συνήθως σε απόσταση τέτοια μεταξύ τους ώστε να μπορούν να τα συλλάβουν διαδοχικά οι αισθήσεις, όμως η αντίληψη των *Ψυχοπολεοδομιών* προσέφερε την δυνατότητα να προσεγγιστούν και σημεία στο χώρο τα οποία μπορούσαν να εντοπιστούν μόνο μέσω της μνήμης και της διαίσθησης. Έτσι όλα αυτά τα στοιχεία της διαδρομής, σταθερά ή μεταβλητά, κατασκεύαζαν μία συνέχεια από το ένα στο άλλο και η διαδρομή χωρίζονταν σε τμήματα με διαφορετικές χωρικές και ψυχολογικές λειτουργίες. Συνάμα η συνειδητοποίηση της ιδέας ότι οι δρόμοι δεν είναι απλά για να μετακινούμαστε, έπαιξε εξίσου σημαντικό ρόλο στην πορεία και καταγραφή αυτού του νέου εγχειρήματος· κάτι το οποίο απουσίαζε ως σκέψη από τις πρώτες *Ψυχοπολεοδομίες*. Μέσα από την επανάληψη της διαδρομής με ορισμένο σκοπό πέραν της μετακίνησης από ένα αρχικό σε ένα τελικό σημείο, προέκυψε η συνειδητοποίηση ότι ένα μεγάλο μέρος της ανθρώπινης ζωής το καταναλώνουμε επί των διαδρόμων που εκτελούμε καθημερινά. Όμως στις διαδρομές, δηλαδή στους δρόμους, απέχουμε πολύ από να τους αναγνωρίσουμε την αξία που αναγνωρίζουμε στην οικία μας. Αυτοί όχι μόνο αποστασιοποιούνται ως χώροι από την λειτουργία του να μείνεις, αλλά τείνουν και να απωθούν αντί να προσεκλύουν τους ανθρώπους. Ο χώρος που κινούμαστε επιδρά επάνω μας εξίσου έντονα με τον χώρο που μένουμε και αποτελεί σύγχρονη πρόταση, τα δημόσια μονοπάτια να μπορούν να σχηματίζουν περικλείσεις και χώρους που θα θες να σταθείς και όχι να προσπεράσεις

(εικ.11) (Alexander et al., 1977: 587-591). Φαίνεται ότι οι *Ψυχοπολεοδομίες* από την αρχή της σύλληψής τους αποτύπωσαν ένα φανταστικό σχεδιασμό του χώρου, προς σε αυτήν όμως την κατεύθυνση. Παρήγαγαν δηλαδή ένα μοτίβο σκέψης, που εντόπιζε κατά την κίνηση στο χώρο τα σημεία αυτά που κέντριζαν το ενδιαφέρον και τα ένωνε σε μία συνέχεια. Η ένωση αυτών των σημείων σε συνδυασμό με την ενσωμάτωση ακόμα και της ίδιας της μορφής των κτιρίων στο βίωμα της διαδρομής, φαίνεται ότι δημιούργησε αυτές τις λαβυρινθώδεις γραμμές, των οποίων το τελικό απεικόνιση θύμιζε ένα σύνολο από χωρικές «αγκαλιές», στις οποίες μπορούσες να σταθείς νοητικά και συναισθηματικά.

Από τις νέες σημειώσεις με τη μορφή της *Ψυχοπολεοδομίας*, εξάχθηκαν συμπεράσματα ακολουθώντας την λογική που ορίστηκε και μέσα από το υποκεφάλαιο 6.1.2. *Η λειτουργία της τέχνης ως τοπολογικό εργαλείο*. Στη συνέχεια άρχισαν να συλλέγονται και άλλα δεδομένα όπως ποιοτικά ή ποσοτικά στοιχεία σε συνάρτηση πάντα με κάτι το προσωπικό, όπως ο αριθμός των βημάτων που χρειάζονταν από το ένα άκρο της διαδρομής στο άλλο σύμφωνα με το σώμα μας ή ακόμα και μετατροπή μια χρωματικής παρατήρησης επί ενός κτιρίου, σε χρωματική αφήγηση.

Δημιουργήθηκε με αυτόν τον τρόπο ένα παλίμψηστο από αυθόρμητες αποτυπώσεις του χώρου, στο οποίο εντοπίστηκαν τα *Σημεία Ενδιαφέροντος*. Τέλος προέκυψε και μια σειρά από παρατηρήσεις, όπου δεν συμμετείχαν στον τελικό σχηματισμό αυτού του «άλλου» ισομορφισμού των *Ψυχοπολεοδομιών*, αλλά που σε βάθος χρόνου θα μπορούσαν να μελετηθούν εξίσου σε επίπεδο γραφής των και να διευρύνουν αυτό το πεδίο μελέτης.

Όπως έχει οριστεί και παραπάνω ο χώρος μπορεί και υφίσταται μέσα από σχέσεις μεταξύ του φυσικού κόσμου και της συνείδησης. Κατ' αυτό τον τρόπο και μέσα από τη βιωματική προσέγγιση που προτείνεται και τις εικαστικές καταγραφές παρουσιάζεται και ο χωρικός σχηματισμός του νοήματος της υφιστάμενης διαδρομής (Πεπονής, 2003: 11), ο οποίος θα αποτελέσει και τη βάση για έναν ακόμα ισομορφισμό, ένα νέο αισθητικό στοιχείο του οποίου η χωρική προβολή υφίσταται ανάμεσα στο σημείο A και B.

### **7.3. Σημεία Ενδιαφέροντος επί της διαδρομής A-B**

Καθώς ως επί το πλείστον η καταγραφή αυτής της διαδρομής έχει εικαστικές αναφορές, τα δεδομένα που θα συγκεντρωθούν συνυπολογίζουν και τον παράγοντα της καλλιτεχνικής πρόθεσης κατά την ανάλυση, παρότι δεν αυτή δεν αποτελούσε αυτοσκοπό. Η

τέχνη αποκτά φυσική υπόσταση στον κόσμο όσο αρχίζει και ικανοποιεί τον εγκέφαλο του δημιουργού της ο οποίος επιδρά στα υλικά του επανειλημμένα μέχρι να το αποτέλεσμα που θα έχει μπροστά του να μπορεί να ικανοποιεί τις αισθήσεις του. Οπότε το έργο έχει κατακτήσει κάτι γενικό ως προς την νευρική οργάνωση των αισθητηριακών οδών του ανθρώπινου οργανισμού<sup>62</sup>. Οι λεπτομέρειες αυτής της οργάνωσης συνήθως δεν εμπλέκονται με την αντίληψη του τον δημιουργού για το έργο του. Αυτός αντιλαμβάνεται τον κόσμο χωρίς να τον απασχολεί το γεγονός ότι το έργο του συγκροτεί ένα πλούσιο αρχείο, γεμάτο δεδομένα σε μία σύνθετη γλώσσα που αγγίζει περισσότερο από ένα επιστημονικά πεδία. Ίσως αυτή η καλλιτεχνική «αφέλεια» είναι σε μεγάλο βαθμό και αυτή που ορίζει και την αξία της έκφρασης (Zeki, 2021: 4-8).

Παρακάτω παρουσιάζονται παρατηρήσεις επί του υλικού που οδήγησε στον ορισμό των *Σημείων Ενδιαφέροντος*, το οποίο συλλέχθηκε από τις 31 Μαρτίου μέχρι τις 31 Ιουλίου του 2022. Το Art-book που δημιουργήθηκε στα πλαίσια της καταγραφής του υποκειμενικού χώρου παρουσιάζεται στο *Παράρτημα 2*, σ.80-93. Η καταγραφή έγινε με τρεις τρόπους, από μνήμης, από ηχογραφήσεις που συγκεντρώθηκαν επί της διαδρομής και κατά την εκτέλεση της διαδρομής. Η διαδρομή **A-B** χωρίστηκε αυθόρμητα σε πέντε τμήματα (**α,β,γ,δ,ε**) τα οποία και διατηρηθήκαν στη συνέχεια της μελέτης. Τέλος προέκυψε και ένα έκτο τμήμα το οποίο χαρακτηρίζονταν από έντονη συμπύκνωση του χώρου μεταξύ των τμημάτων β και γ το **βγ** (παρ. 2, σ.82). Όλη η διαδικασία εύρεσης των σημείων και ανάδειξης των μετασχηματισμών του χώρου ενσωματώνει μέσα της καλλιτεχνική αυθαιρεσία, η οποία όμως αποδείχθηκε χρήσιμο εργαλείο για έναν ισομορφισμό μεταξύ πραγματικού και υποκειμενικού χώρου.

Μέσα από την μελέτη των *Αόρατων Πόλεων* στο κεφάλαιο 3. *Λόγιες Γραμμές*, ορίστηκαν οι πέντε κατηγορίες για τα *Σημεία Ενδιαφέροντος*. Αυτά ήταν τα Σταθερά **ΣΤ** (σταθερά σημεία στη διαδρομή), Πρόθεσης **Π** (σημεία πρόθεσης εκτός διαδρομής), Συμβάντα **Σ**, Οντολογικά **Ο** (σημεία οντολογικής αναφοράς επί της διαδρομής) και Σημεία Μετασχηματισμού **ΣΜ**. Στη συνέχεια τα σημεία όλων των κατηγοριών εντοπίστηκαν και σημειώθηκαν στον πραγματικό χάρτη της πόλης (παρ. 2, σ.80).

**Σταθερά σημεία** επί της διαδρομής αναγνωριστήκαν πέντε :

---

<sup>62</sup> Η βιολογική βάση της αισθητικής εμπειρίας (Zeki, 2021: 4).

ΣΤ<sub>1</sub> - γκαράζ, ΣΤ<sub>2</sub> - κίτρινο σπίτι, ΣΤ<sub>3</sub> - οσμή (φούρνος), ΣΤ<sub>4</sub> - μπλε σπίτι 2, ΣΤ<sub>5</sub> - γραφείο και ιδιότητα της γραμμής που συνδέθηκε με αυτά ήταν αυτή του σημείου.

**Σημεία Πρόθεσης** αναγνωρίστηκαν τέσσερα:

Π<sub>1</sub> - προς νεκροταφείο, Π<sub>2</sub> – προς ερειπωμένο σπίτι, Π<sub>3</sub> – προς πάρκο, Π<sub>4</sub> – προς ίχνος<sup>63</sup>. Σε αυτά περιέχονταν μια πρόθεση – έλξη που υποδήλωνε την κατεύθυνση προς κάτω. Η ιδιότητα της γραμμής που συνδέθηκε με αυτά ήταν η κίνηση.

**Συμβάντα** αναγνωρίστηκαν τρία σημεία επί της διαδρομής:

Σ<sub>1</sub> - ΕΚΑΒ (21/5/22), Σ<sub>2</sub> - συνάντηση με άγνωστο (11/6/22), Σ<sub>3</sub> - ήχος (διακοσμητικό κρεμαστό από μπαμπού) (30/6/22). Η ιδιότητα της γραμμής που συνδέθηκε με αυτά ήταν η κίνηση.

**Οντολογικά σημεία** επί της διαδρομής εντοπίστηκαν τέσσερα:

Ο<sub>1</sub> - κόκκινες κολώνες, Ο<sub>2</sub> - σχέση σχολής οδηγών/καφενείου, Ο<sub>3</sub> - σχέση φύτευσης/πράσινης πολυκατοικίας, Ο<sub>4</sub> - μπλε σπίτι 1. Σε αυτά τα σημεία εγείρονταν υπαρξιακά ζητήματα και η ιδιότητα της γραμμής που συνδέθηκε με αυτά ήταν αυτή του σημείου<sup>64</sup>.

**Σημεία Μετασχηματισμού** επί της διαδρομής εντοπίστηκαν έξι:

Τα Σημεία Μετασχηματισμού επί της διαδρομής, εντοπίστηκαν και σημειώθηκαν επάνω στις εικαστικές χαρτογραφήσεις ως περιοχές, στις οποίες κατά τη διέλευσή από αυτές συντελούνταν μία ψυχική αλλαγή, ένας μετασχηματισμός από μια συναισθηματική κατάσταση σε μία άλλη. Στη συνέχεια παρατηρήθηκε ότι αυτά τα έξι σημεία εντοπίζονταν κοντά και σε άλλα Σημεία Ενδιαφέροντος που καταγράψαμε παραπάνω, έτσι αναζητήσαμε

---

<sup>63</sup> Ως ίχνος χαρακτηρίστηκε η νοητή διαδρομή (οδός Γκούρα) της οποίας η αίσθηση γίνονταν μόνιμα αντιληπτή κατά την διαδρομή Α-Β, ενώ τα δικά της άκρα Α2-Β2 ορίστηκαν το μαρμαράδικο στο ύψος του φούρνου ΣΤ3 και το σημείο πρόθεσης Π4.

<sup>64</sup> Τα οντολογικά σημεία εντοπίζονται πράγματι μέσα στο φυσικό χώρο και η ιδιότητα της γραμμής που φέρουν είναι αυτή του σημείου, όμως δεν αποτελούν και σταθερά σημεία. Τα ίδια υφίστανται παράλληλα και σε ένα ψυχικό τόπο, είδωλο του πραγματικού. Μεταξύ του οντολογικού σημείου και του είδωλού του δημιουργείται πάντα μία γέφυρα, μία εσωτερική συνεχής μετακίνηση που εκτελείτε σημειακά. Γι'αυτό και τα οντολογικά σημεία μπορούν να πάρουν μέρος στην δημιουργία Σημείων Μετασχηματισμού.

και την πιθανή επίδρασή τους σε αυτό τον εσωτερικό μετασχηματισμο, ενώ η ιδιότητα της γραμμής που συνδέθηκε με αυτά ήταν αυτή της *συνέχειας*:

Οι μετασχηματισμοί από μια συναισθηματική κατάσταση σε μία άλλη, που συντελέστηκαν επί της διαδρομής, εντοπίστηκαν μέσα από καλλιτεχνικές πρακτικές και αποτελεσαν έκφραση μιας υποκειμενικής αντίληψης του χώρου. Τα Σημεία Μετασχηματισμού που επιλέχθηκαν «*αυθαίρετα*», υποστηρίζονται μέσα απο την αφηγηματική προσέγγιση των γειτονικών σημείων, τα οποία διατηρούν και «*αντικειμενική*» αναφορά στον φυσικό κόσμο.

Το  $\Sigma M_1$  (παρ. 2, σ.86) εκφράζεται από μία πρόθεση την  $P_1$  (νεκροταφείο) και μία οντολογική αναφορά το  $O_1$  (κόκκινες κολώνες). Ο χώρος ταφής και οι στήλες (με αναφορά σε όλες τις στήλες με συμβολικό χαρακτήρα και μυθική καταγωγή, που ενώνουν τη γη με τον ουρανό) εγείρουν υπαρξιακά ζητήματα και τη θύμιση κάποιου ναού.

Το  $\Sigma M_2$  (παρ. 2, σ.88) εκφράζεται από ένα συμβάν  $\Sigma_1$  (EKAB) και μία οντολογική αναφορά  $O_2$  (σχέση σχολής οδηγών/καφενείου). Η ξαφνική εμφάνιση του EKAB ανάμεσα στη σχολή οδηγών και το καφενείο έφερε στην επιφάνεια μια κάποια αίσθηση θνητότητας. Με τα μαθήματα οδήγησης να αναφέρονται στη νιότη και το καφενείο στο γήρας, στη δράση και στην παύση, η παρουσία του EKAB έκανε αισθητή την ανθρώπινη ευθραυστότητα.

Το  $\Sigma M_3$  (παρ. 2, σ.89) εκφράζεται από δύο συμβάντα, το  $\Sigma_2$  (συνάντηση με άγνωστο) και το  $\Sigma_3$  (αναζήτηση του ήχου) και μία οντολογική αναφορά  $O_3$  (σχέση φύτευσης/πράσινης πολυκατοικίας). Η συνάντηση με άγνωστο και η αναζήτηση του ήχου που προήγαν μια σωματικότητα<sup>65</sup>, ενώ η σχέση φύτευσης με την πράσινη πολυκατοικία ανέδειξε μια χρωματική συνομιλία κατά την οποία το φυτικό στοιχείο άρχισε να γίνεται αντιληπτό ως οντότητα ανάλογη της ανθρώπινης κατασκευής.

Το  $\Sigma M_4$  (παρ. 2, σ.89) εκφράζεται από μία πρόθεση την  $P_2$  (ερειπωμένο σπίτι) και μία οντολογική αναφορά το  $O_4$  (μπλε σπίτι 1). Η σχέση μεταξύ του ερειπωμένου σπιτιού με το

---

<sup>65</sup> Τα δύο συμβάντα εξανάγκασαν την κίνηση του σώματος εκτός της διαδρομής A-B. Αυτά χαρακτηρίστηκαν από μια νέα τυχαία σωματικότητα, η ξαφνική εμφάνιση του EKAB σταμάτημα και πισωπάτημα, η παράκληση ενός άγνωστου να ανοιχθεί η γκαραζόπορτα σταμάτημα και σωματική πράξη, το άκουσμα του ήχου ενός μπαμπού κρεμαστού διακοσμητικό σταμάτημα και αναζήτηση στο χώρο της ηχητικής πηγής.

μπλε σπίτι 1, το ένα ως σύμβολο εντροπίας και το άλλο ως σύμβολο ανανέωσης και ζωτικής ενέργειας αποτελούν ένδειξη του κύκλου της ζωής.

Το ΣΜ<sub>5</sub> (παρ. 2, σ.90) εκφράζεται από την πρόθεση Π<sub>3</sub> (πάρκο) και το ΣΜ<sub>6</sub> (παρ. 2, σ.91) από την πρόθεση Π<sub>4</sub> (ίχθυος) . Αυτές ενεργοποιώντας την βιωματική μνήμη έλκουν τον νου και τις αισθήσεις προς μια ψυχική κατάσταση ενός παρελθοντικού χρόνου.

## **8. Δημιουργία ενός Τοτέμ Χώρου.**

### **8.1. Τοτέμ**

Ο C. Levi-Strauss (1908-2009) στον *Τοτεμισμό* (1962), προσπαθεί να ανιχνεύσει την διαδικασία μετάβασης από την Φύση στον Πολιτισμό και τα όρια της μυστικής (τοτεμικής) σχέσης του ανθρώπου με αυτήν. Η λογική προσπάθεια των ανθρώπων να μεταφράσουν το «συνεχές» της φύσης στο «ασυνεχές» του πολιτισμού, αποτελεί και μια διαδικασία μετεγγραφής του χάους σε τάξη. Η τοτεμική λογική ταξινομεί τις διαφορές ανάμεσα στη Φύση και στον Πολιτισμό, μέσω μιας μαγικής ταύτισης με φυτά, ζώα ή φυσικά στοιχεία (Levi-Strauss, 1977:56-59). Έτσι αν η Φύση οριστεί ως το χάος, ο άνθρωπος μέσω της ταύτισης που περιγράψαμε μπορεί να αποτελεί και μέρος του. Η απομάκρυνση του μοντέρνου ανθρώπου από τη Φύση και η ανάπτυξη του Πολιτισμού, οδήγησε σε μία σταδιακή υποχώρηση της φαντασίας, αφήνοντας τις διαδικασίες νοηματοδότησης και μετασχηματισμού της πραγματικότητας κυρίως ως πεδίο μελέτης των τεχνών και μικρού πεδίου των επιστημών.

Στα πλαίσια της σύγχρονης αντιμετώπισης της πραγματικότητας, συνδυάζοντας την φαντασία και την νέα φιλοσοφία της επιστήμης, θα προχωρήσουμε με σύγχρονα μέσα στον σχεδιασμό μιας μορφής που θα λάβει τα χαρακτηριστικά ενός τοτέμ χώρου.

### **8.2. Σχεδιασμός**

«[...]δεν χρειάζεται άραγε και μια πραγματοποίηση μέσα στην ύλη, παρότι οι αναπτυχώσεις αυτής της ύλης θα έρχονταν να αντιγράψουν τις πτυχώσεις μέσα στη ψυχή;» (Deleuze, 2006:63).



Η εφαρμογή όπως παρουσιάζεται παρακάτω αποτελεί ένα πειρατισμό-προσπάθεια στην ανάδειξη του μετασχηματισμού ενός πραγματικού χώρου σε υποκειμενικό. Η διαδικασία βασίζεται επί τον πλείστον σε καλλιτεχνικές πρακτικές. Η δημιουργία ενός νέου στοιχείου-μοτίβου με αναφορά στον χώρο, εντάσσοντας στο σχεδιασμό του όλα τα δεδομένα τα οποία συλλέχθηκαν αξιοποίησε τον κανόνα της μεταφορικής συμμετρίας, ενός από τις επτά ομάδες συμμετριών ζώνης (Κουρνιατής, 2019:318). Αξονας συμμετρίας θεωρήθηκε η συνισταμένη γραμμή όλων των διαδρομών η οποία και αναδύθηκε μέσα από το παλίμψηστο των καταγεγραμμένων διαδρομών (παρ. 3 σ. 94). Έτσι διατηρήθηκε αναφορά στις *Ψυχοπολεοδομίες* όπως αυτές καταγράφηκαν, με τη συνισταμένη τους να αποτελεί μια μακροσκοπική έκφραση του χώρου την οποία μόνο με δημιουργική διάθεση θα μπορούσαμε να συλλάβουμε.

Μέσα από την αναζήτηση των ιδιοτήτων της γραμμής και τον εντοπισμό των *Σημείων Ενδιαφέροντος*, εφευρίσκοντας στη πορεία μία νέα μέθοδο σε διάλογο με τις Πόλεις του Calvinο, οδηγηθήκαμε στην αφηγηματική περιγραφή του ψυχικού μετασχηματισμού που συντελείται μεταξύ πραγματικού και υποκειμενικού χώρου. Η παραγωγή συμβολικών εικόνων και σχηματισμών με αφηγηματικό περιεχόμενο, διατρέχει εξ αρχής τον ανθρώπινο πολιτισμό. Έτσι στη συνέχεια τρεις από τις κατηγορίες των *Σημείων Ενδιαφέροντος* (*Προθέσεις, Συμβάντα και Οντολογικά*) σχηματοποιήθηκαν αυθόρμητα και ως σύμβολα. Η κατηγορία των *Σταθερών Σημείων* δεν εντάχθηκε σε αυτή τη διαδικασία, καθώς αν και χρήσιμα στον εντοπισμό και καταγραφή των άλλων *Σημείων*, ως σταθερά δεν θα μπορούσαν να λαμβάνουν μέρος σε οποιονδήποτε μετασχηματισμό. Τα σύμβολα με αναφορά στα *Σημεία Μετασχηματισμού* εξήχθησαν μέσα από τον συνδυασμό των σχημάτων, όπως αυτά προέκυψαν από τις παραπάνω τρεις κατηγορίες (παρ. 3 σ. 95).

Ο κανόνας της μεταφορικής συμμετρίας κρίθηκε ως ο καταλληλότερος για την μετατροπή της διαδρομής σε νέο αισθητικό στοιχείο – μοτίβο, καθώς διατηρούσε κυριολεκτική αναφορά στον χώρο, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος βιώθηκε. Αναφερόμενοι στην κλίμακα του ποδιού και στη διαδικασία του περπατήματος, *συγκεντρώθηκαν* ως δεδομένα και τιμές που αναλογούσαν στον αριθμό των βημάτων που χρειάζεται για να φτάσουμε κάθε φορά στις *Προθέσεις*, τα *Συμβάντα* και τα *Οντολογικά Σημεία* ξεκινώντας πάντα από το σημείο Α της διαδρομής.

**ΒΗΜΑΤΑ:**

Προθέσεις	Συμβάντα	Οντολογικά
Π1 = 10	Σ1 = 330	Ο1 = 50
Π2 = 400	Σ2 = 370	Ο2 = 320
Π3 = 500	Σ3 = 370	Ο3 = 360
Π4 = 530		Ο4 = 450

Επάνω στην συνισταμένη γραμμή σημειώθηκαν αναλογικά και σύμφωνα με τον αριθμό των βημάτων τα *Σημεία Ενδιαφέροντος*. Έτσι εντοπίστηκαν τα τμήματα της στα οποία αναφέρονταν και τα αντίστοιχα σύμβολα των *Σημείων Μετασχηματισμού* (παρ. 3 σ. 96). Στη συνέχεια πάνω στην συνισταμένη γραμμή και σύμφωνα με τον κανόνα της μεταφορικής συμμετρίας δημιουργήθηκε μία ισομετρική ταινία από τα σύμβολα ΣΜ3 και ΣΜ5 (παρ. 3 σ.97-99). Έπειτα ακολούθησαν και ορισμένοι πειραματισμοί με τη συνισταμένη γραμμή, όπως ήταν ο καθρεφτισμός και περιστροφή της 180 °, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα κλειστό σχήμα (παρ. 3 σ.100), στη γραμμή του οποίου επαναλήφθηκε ως ισομετρικό μοτίβο το σύμβολο ΣΜ5 (παρ. 3 σ.101). Το νέο αυτό σχήμα λειτουργησε εννοιολογικά και σαν μια επιστροφή στο σημείο Α, μία αποτύπωση της διαδρομής από το Β στο Α αυτή τη φορά.

Οι παραπάνω πειραματισμοί παρουσιάζονται ως η αρχή μιας σειράς προβληματισμών και όχι ως ένα τελικό συμπέρασμα ή αισθητικό στοιχείο. Αποτελούν την έναρξη μιας μεθόδου η οποία μπορεί να αποτελέσει ένα χρήσιμο εργαλείο σκέψης και παραγωγής μορφών. Η υποκειμενική αναπαράσταση του χώρου μέσω εικαστικών γραφών, είτε αυτές βασίζονται στη γραμμή είτε όχι, αφορά την καλύτερη κατανόηση και μελέτη των παραμέτρων που επηρεάζουν την αντίληψη μας για τον χώρο που αποκαλούμε πραγματικό. Τα νέα αισθητικά στοιχεία που προέκυψαν μέσα από την καταγραφή του χώρου με «*Ψυχοπολεοδομίες*» είτε εκφράστηκαν ως ισομετρικές ταινίες επί της συνισταμένης διαδρομής είτε ως συμβολικοί σχηματισμοί με αναφορά στα τμήματα της, αποτελούν μια ένδειξη μετασχηματισμού του πραγματικού χώρου σε μια υποκειμενική εκδοχή του. Η ικανότητα που διατηρούν οι άνθρωποι να εντοπίζουν κοινά χαρακτηριστικά στις καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του περιβάλλοντος χώρου, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της λειτουργίας της ανθρώπινης συνείδησης και αναφέρεται στο συλλογικό ασυνείδητο το οποίο δημιουργεί ένα τοτέμ χώρου.

## Συμπεράσματα

Όταν το δομημένο από τον άνθρωπο περιβάλλον επιτυγχάνει να συμβολίζει νοήματα ο άνθρωπος είναι στο σπίτι του. Κάθε μορφή τέχνης αποτελεί ένα υψηλού επιπέδου εργαλείο συγκρότησης της σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο. Οι αισθητικές πρακτικές και ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται σε σχέση με τον χώρο, λειτουργούν πάντα και σε υπαρξιακή βάση. Κινούμενοι στο φυσικό χώρο αποκτούμε πρόσβαση σε φανταστικά τοπία μνήμης, σε σύμβολα αναγνωριστικά που μεταφέρουν ιδέες, ανάμεσα σε συμβάντα και σημεία από τα οποία μπορούμε να αντλήσουμε ένα πλήθος ισομορφισμών μεταξύ του πραγματικού και του υποκειμενικού χώρου. Όλα τα παραπάνω αποτελούν μια μέθοδο «κατανόησης» της της πραγματικότητας, λειτουργούν εικονιστικά, εννοιολογικά, εκφράζουν τον κόσμο και φανερώνουν ανθρωπολογικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά. Όσο ο άνθρωπος οπτικοποιεί τη κοσμική τάξη μέσω της ικανότητας του να κατασκευάζει, να προσανατολίζεται, να αναγνωρίζει και να βιώνει το περιβάλλον του ως κάτι σημαντικό, σχεδιάζοντας τον χώρο συμβολίζει και την πληρότητα της ζωής του (Norberg-Schulz, 2009:5, 17, 50-53,170).

Η αλληλεξάρτηση του παρατηρητή και του αντικείμενου του γενικά αποτελεί το πρόβλημα της επιστημολογίας και έρχεται σε άμεση σχέση με την έννοια της επιστημονικής αλήθειας, τουλάχιστον όπως την είχαμε συνηθίσει ως τώρα. Οι κοινωνικές επιστήμες, η φιλοσοφία και οι τέχνες αποτελούν πεδία των οποίων τα φαινόμενα καθορίζονται σε ένα βαθμό από τα προσωπικά ενδιαφέροντα του ερευνητή. Αυτό αποτέλεσε και επιχείρημα από το 19<sup>ο</sup> μέχρι και τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη διαμόρφωση μιας πεποίθησης η οποία έκρινε δύσκολη αν όχι αδύνατη την σύζευξη μεταξύ των τεχνών και των επιστημών. Σήμερα η επιστήμη φαίνεται να καταργεί αυτό το αυστηρό όριο μεταξύ τους. Η μελέτη των χαοτικών φαινομένων και ο μαθηματικός κλάδος της τοπολογίας αποτελούν κύρια ζητήματα της φιλοσοφικής έρευνας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Levi-Strauss, 1977:40,43). Το πως η κίνηση μας στο χώρο ενεργοποιεί και το πως βιώνουμε την αρμονική τάξη και το δημιουργικό χάος προσεγγίζεται μέσα από τις τέχνες από την εποχή του πρωτόγονου ανθρώπου. Το αρχέγονο, το μυθικό, το στοιχείο της έκπληξης εντός μιας διαδρομής συνθέτουν τις αισθητηριακές και αισθητικές ποιότητες της ζωής μας.

Η λογοτεχνία αποτελεί και αυτή μια μορφή τέχνης που προσφέρεται να καταγράψει τον χώρο ανάγοντας τον σε έννοιες που εκφράζονται μέσω της γραφής. Το πως εκφράζεται

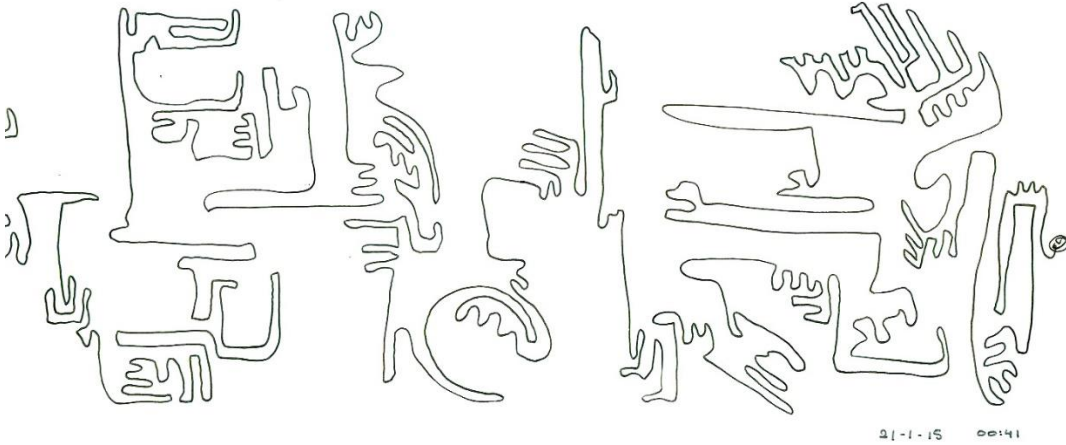
μέσω των διάφορων καλλιτεχνικών πρακτικών η αλήθεια των παραλλαγών του χώρου, αποτελεί ένα μηχανισμό κατανόησης του κόσμου, μηχανισμό που έβαλε σε εφαρμογή και ο Calvino στις *Πόλεις* του. Ακολουθώντας τους αφηγηματικούς μετασχηματισμούς του συγγραφέα οδηγηθήκαμε στον ορισμό συναφών νοηματικών κλειδιών τα οποία εξυπηρέτησαν στην αναγνώριση και ταξινόμηση *Σημείων Ενδιαφέροντος* εντός μίας διαδρομής που αποτέλεσε και χώρο ερευνάς για τις *Ψυχοπολεοδομίες*. Το στοιχείο της γραμμής αποτελεί φορέα ιδιοτήτων, σχέσεων και διαδικασιών μέσω των οποίων εντοπίζουμε όλα τα άλλα στοιχεία του χώρου τα οποία ισοδυναμούν σε βασικές έννοιες της ύπαρξής μας. Το δίκτυο των συνδέσεων που σχηματίζουν μεταξύ τους εντός του πραγματικού χώρου, διαμορφώνει ταυτόχρονα και τον υποκειμενικό ισομορφισμό του. Αυτή έμφυτη ικανότητα του ανθρώπου, συνιστά τη βάση δημιουργίας όλων των μοτίβων και λειτουργεί μέχρι τώρα ως το υπόβαθρο στη δημιουργία της εικαστικής γραφής των *Ψυχοπολεοδομιών*. Οι νέες απόπειρες συλλογής, καταγραφής και μετασχηματισμού των δεδομένων του χώρου που ακολούθησαν, από την πιο ακατέργαστη μορφή τους σε *Σημεία Ενδιαφέροντος*, στην προσπάθεια ενός ισόμορφου επαναπροσδιορισμού αυτής της γραφής συγκρότησαν το υλικό για την αναπαράσταση του ως νέο στοιχείο, ως *τοτέμ χώρου*. Αυτό με τη σειρά του αναφερόμενο στην εκτέλεση μιας προκαθορισμένης πορείας καθημερινά, στα πλαίσια της επιτελεστικής πρακτικής που ζητά να εφεύρει συνεχώς νέους τρόπους για να ανακαλύψει την χαμένη μαγεία της πόλης, αποτελεί φορέα νοηματοδότησης και μετασχηματισμού του χώρου σε νέο μοτίβο με ανθρωπολογικές και πολιτισμικές προεκτάσεις.

**Παράρτημα 1. Εικόνες**



**Εικόνα 1.**

Ψυχοπολεοδομία, διαδρομή με ΗΣΑΠ/Πειραιάς-Καλλιθέα, 2014.



**Εικόνα 2.**

Λεπτομέρεια, τέλος διαδρομής (εικ.1)



**Εικόνα 3.**

Ψυχοπολεοδομία, 2015.



**Εικόνα 4.**

Ψυχοπολεοδομία, 2015.



**Εικόνα 5.** Ψυχοπολεοδομία. Μονοτυπία επάνω σε ταχυδρομικό φάκελο, Ύδρα 2015.



**Εικόνα 6.**

ΕΛΤΑ Ύδρας 16/6/2015.



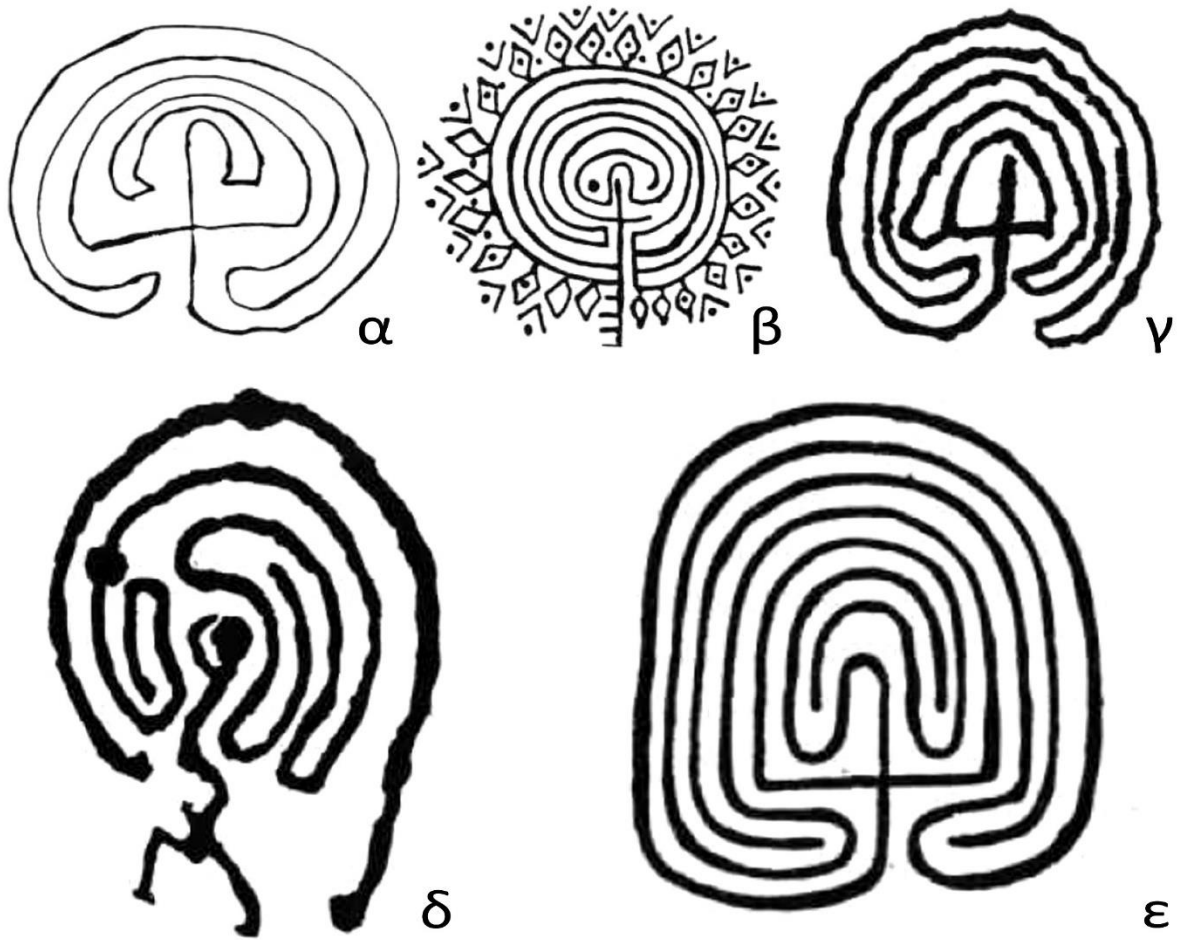
**Εικόνα 7.**

Πανελλήνιος Φοιτ. Διαγωνισμός Γλυπτικής με θέμα Όρια. Πρόταση, 2016.

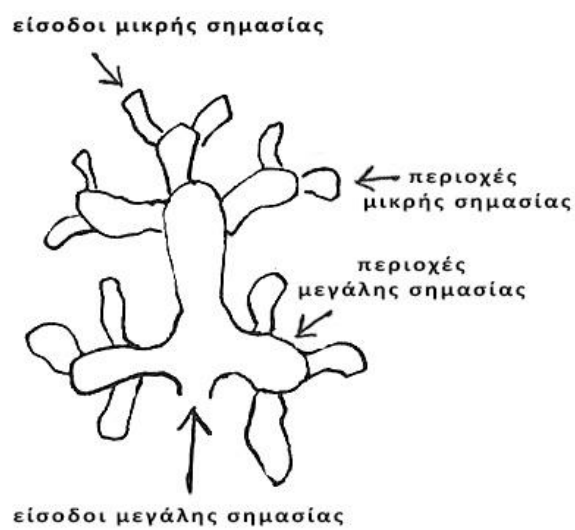


**Εικόνα 8.**

Γραμμές Nazca, Αρχαιολογικός χώρος, Περού.

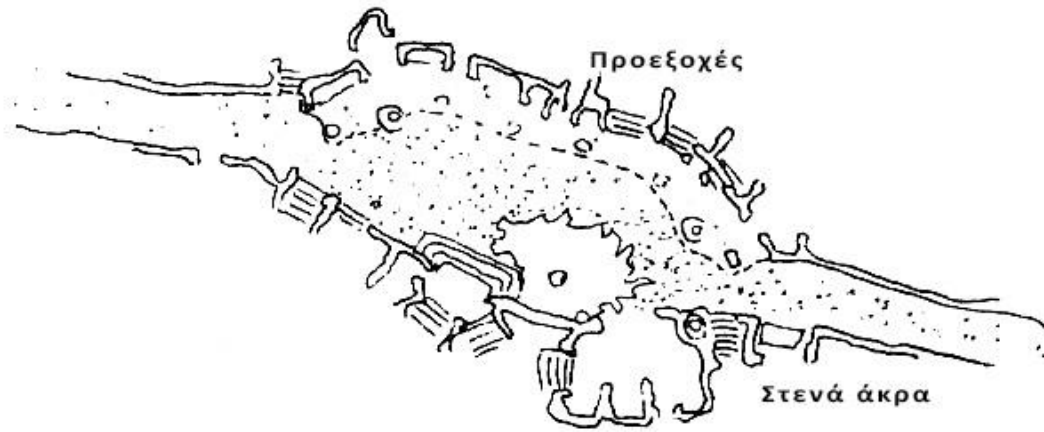


**Εικόνα 9.** Αρχαίοι σχηματισμοί του λαβύρινθου. α. Αφγανιστάν, β. Ινδίες, γ. Σουμάτρα, δ. Σπηλαιογραφία της Ponteverda, ε. Σύμβολο της μητέρας γης, Ινδιάνοι Hopi.



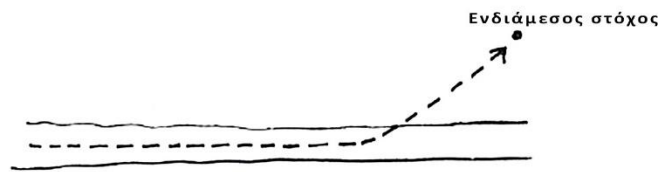
**Εικόνα 10.** Χωρικό σύστημα δρόμων που απαρτίζεται από περιοχές και εισόδους μικρής ή μεγαλύτερης σημασίας.



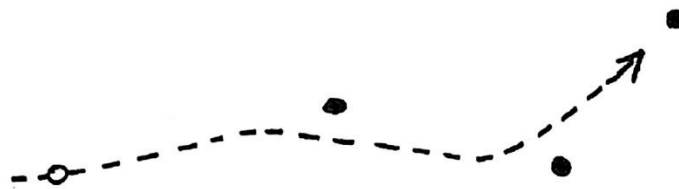


Εικόνα 11.

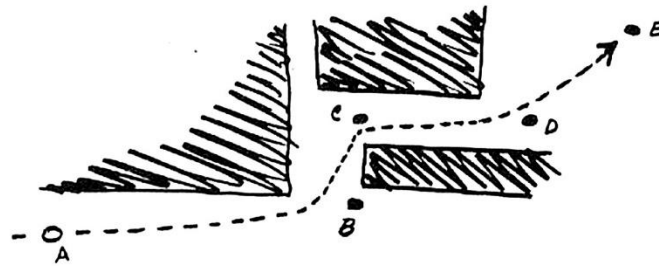
Δημόσια μονοπάτια με περικλείσεις (αγκαλιές).



Μονοπάτι για ένα στόχο



Σειρές από στόχους

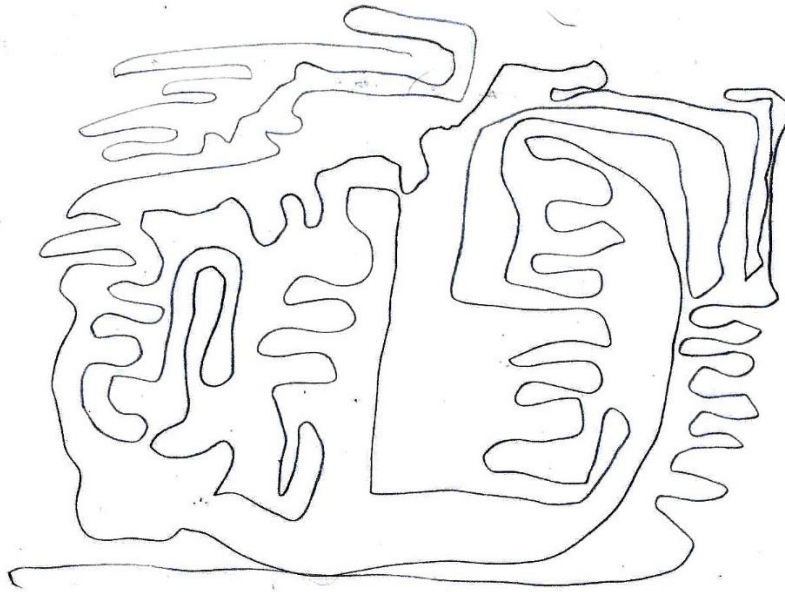


Το πραγματικό μονοπάτι

Εικόνα 12.

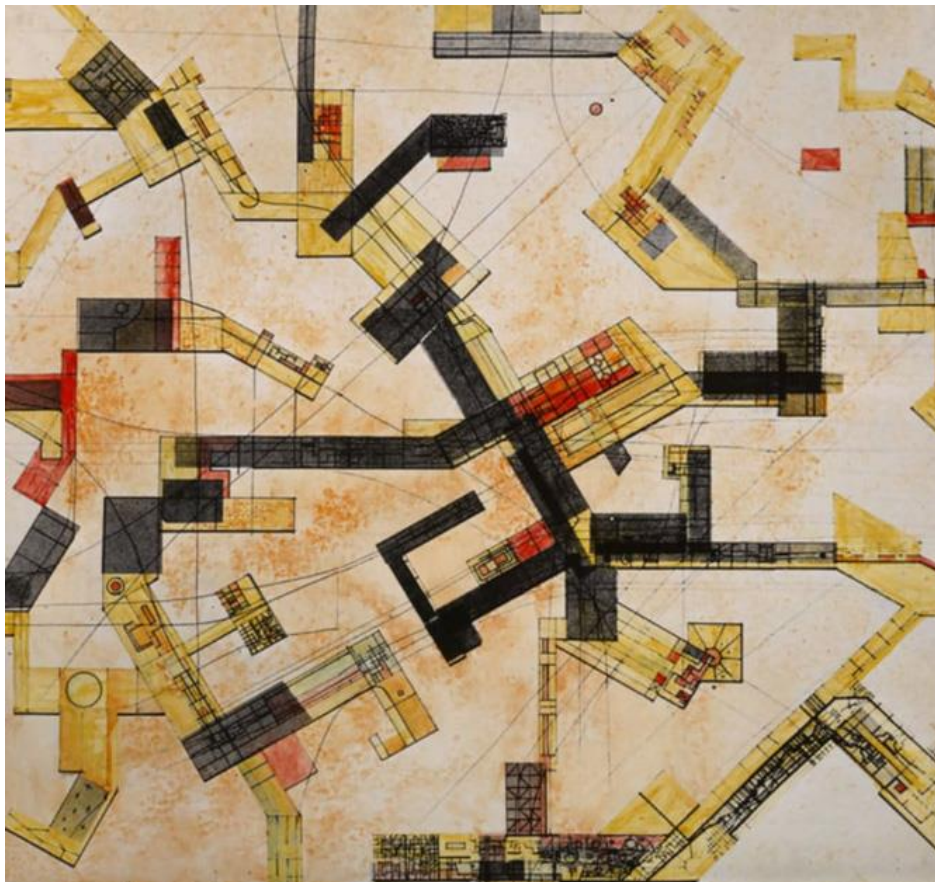
Συμπληρωματικές διαδικασίες του περπατήματος.

200014P



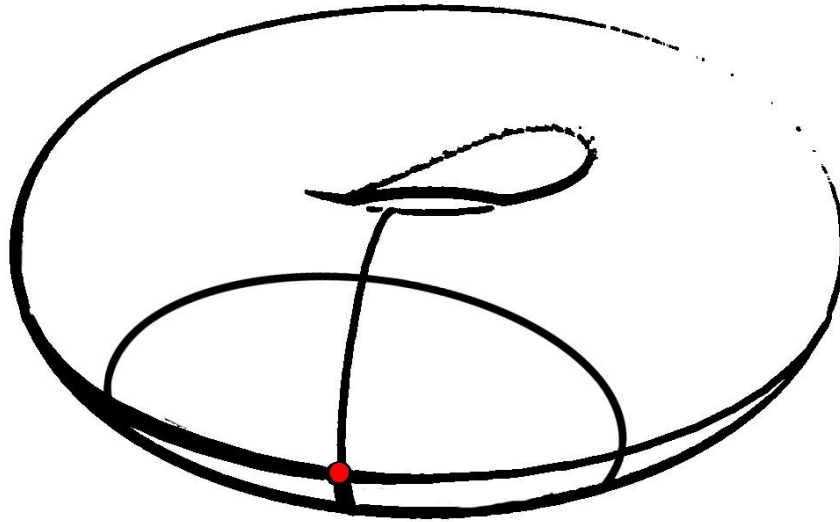
Εικόνα 13.

Ψυχοπολεοδομία της Ζοβείδας, Αόρατες πόλεις (Calvino, 1971).



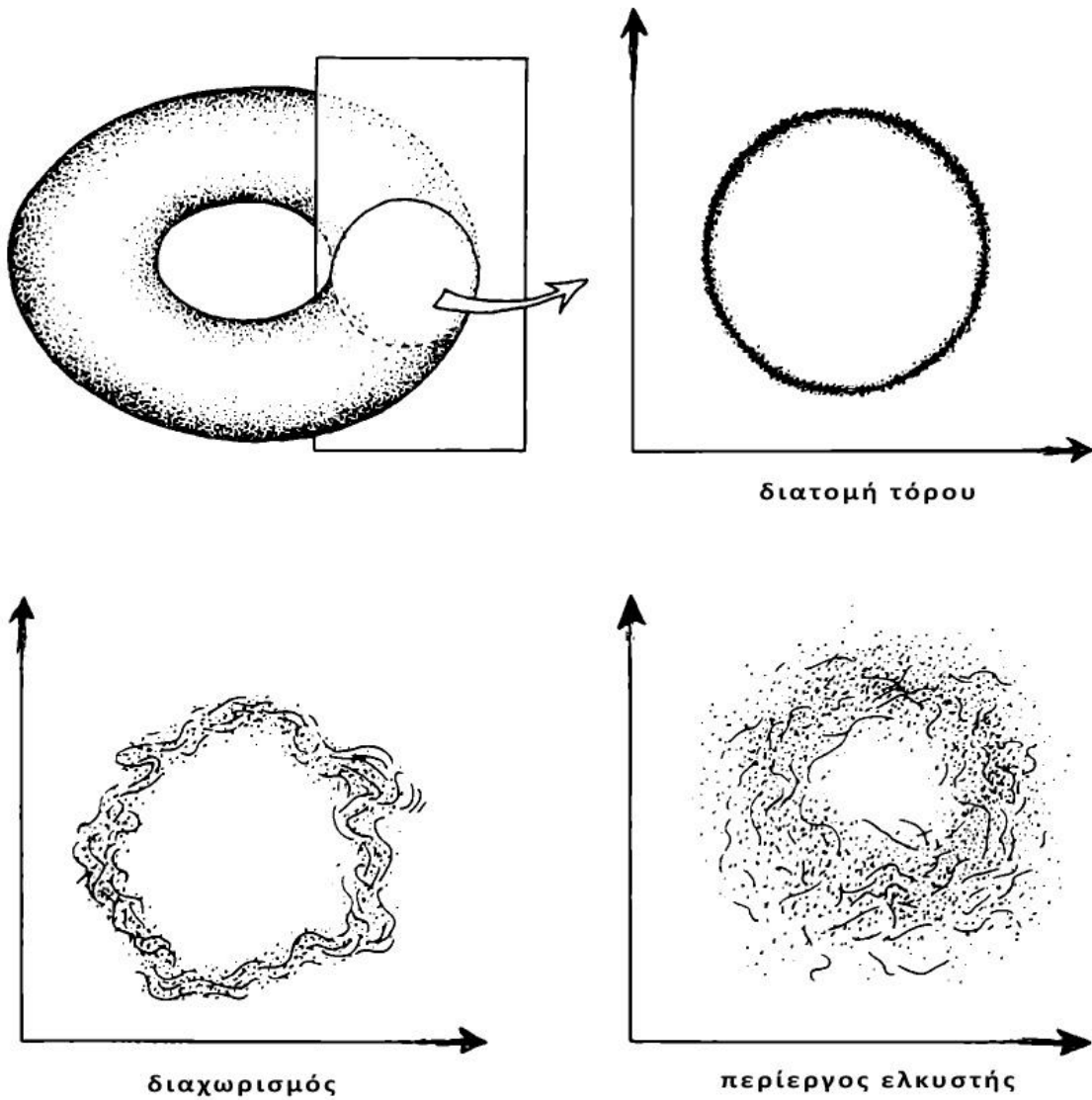
Εικόνα 14.

Constant A.N. , *Grundriss New Babylon uber Sloternmeer*, 1961.



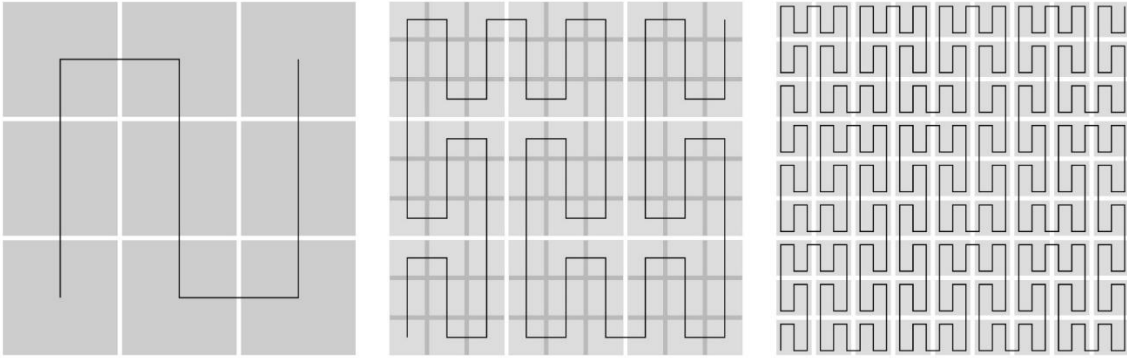
Εικόνα 15.

Είδη καμπύλων γραμμών που σχηματίζουν την επιφάνεια του τόρου.



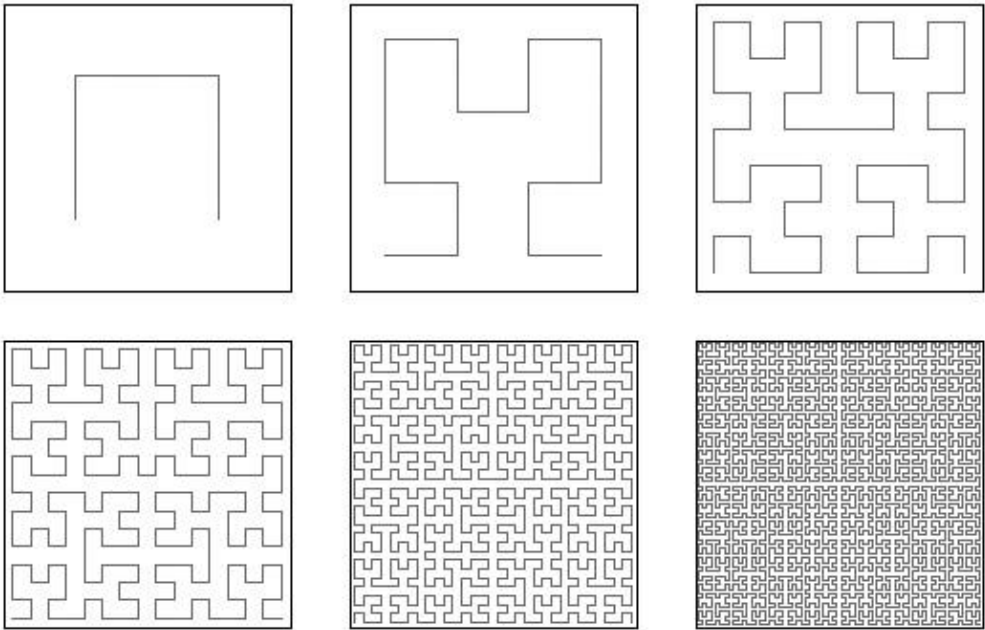
Εικόνα 16.

Απεικόνιση περίεργου ελκυστή ως κατακερματισμένη διατομή τόρου στον χώρο.



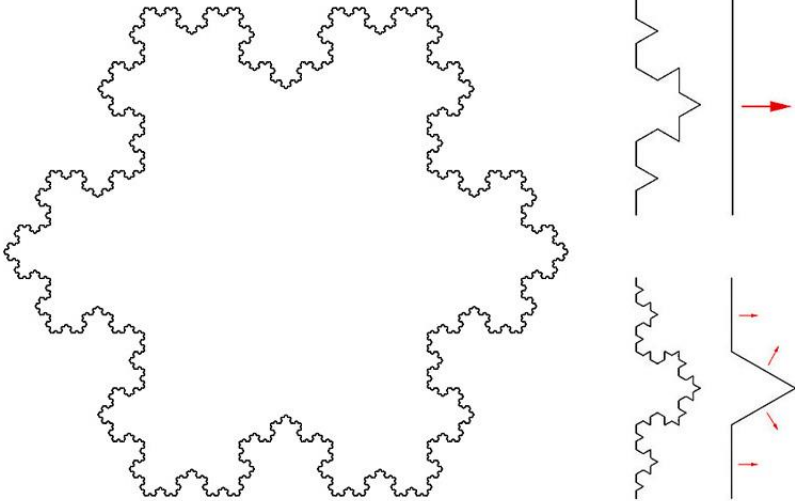
Εικόνα 17.

Καμπύλη Peano.



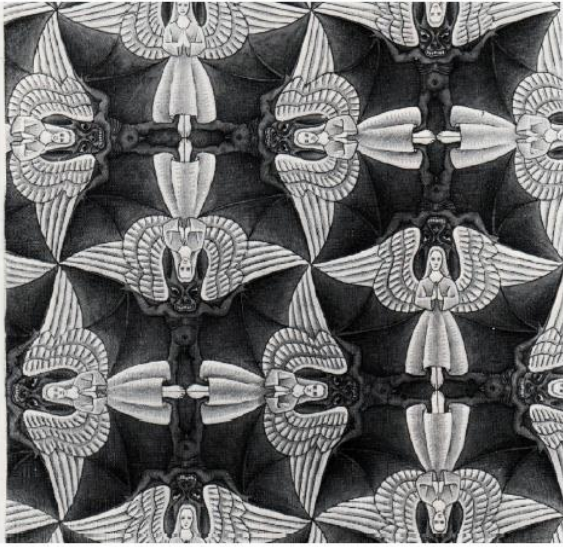
Εικόνα 18.

Καμπύλη Hilbert.

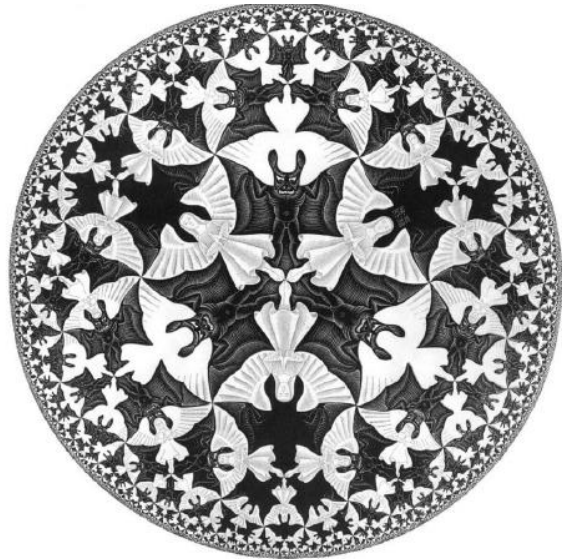


Εικόνα 19.

Καμπύλη ή χιονονιφάδα του Koch.



**Εικόνα 20.** *Periodic space-filling in Angels and Devils, 1941.*



**Εικόνα 21.** *Circle Limit IV, woodcut, 1960.*



**Εικόνα 22.**

*Jackson Pollock, Number One (Lavender Mist), 1950.*



**Εικόνα 23.**

Μια ενεργητική ευθεία ως σημείο που μετακινείτε (καμπή).



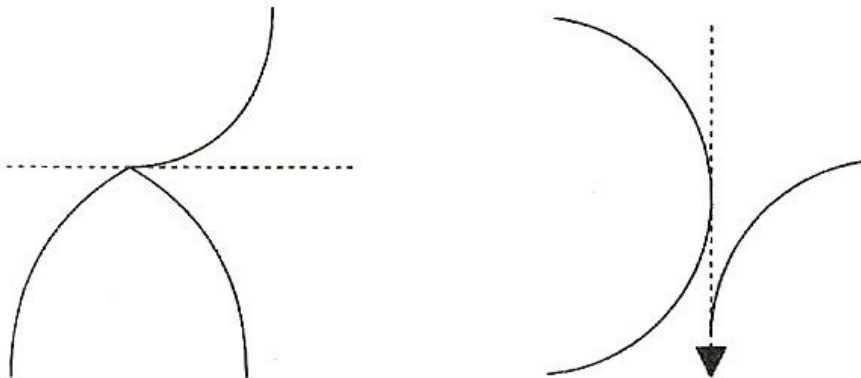
**Εικόνα 24.**

Καμπή με διαπλέξεις.

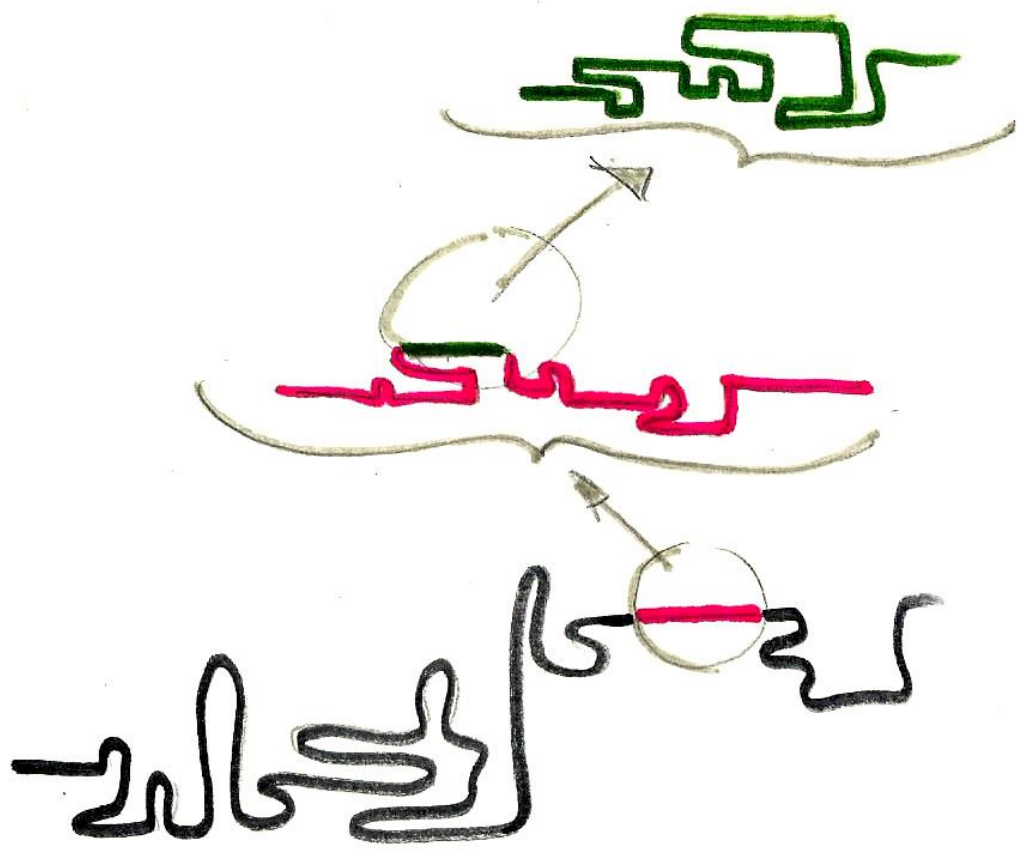


**Εικόνα 25.**

Καμπή που πτυχώνεται εκατέρωθεν σύμφωνα με το κέντρο της.

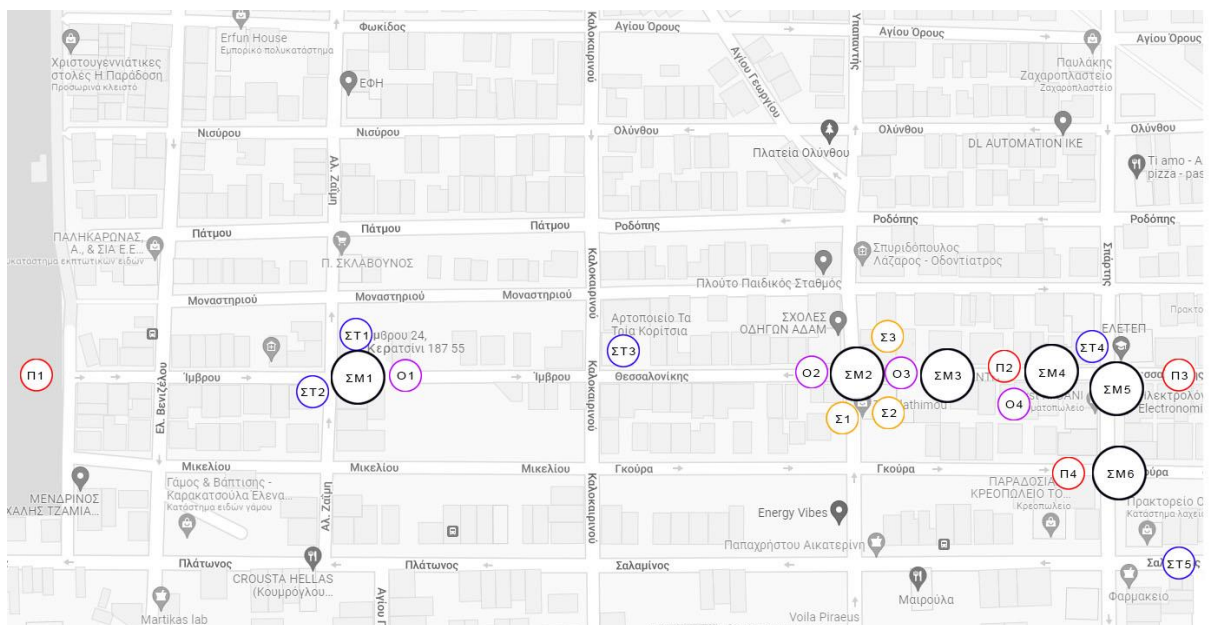
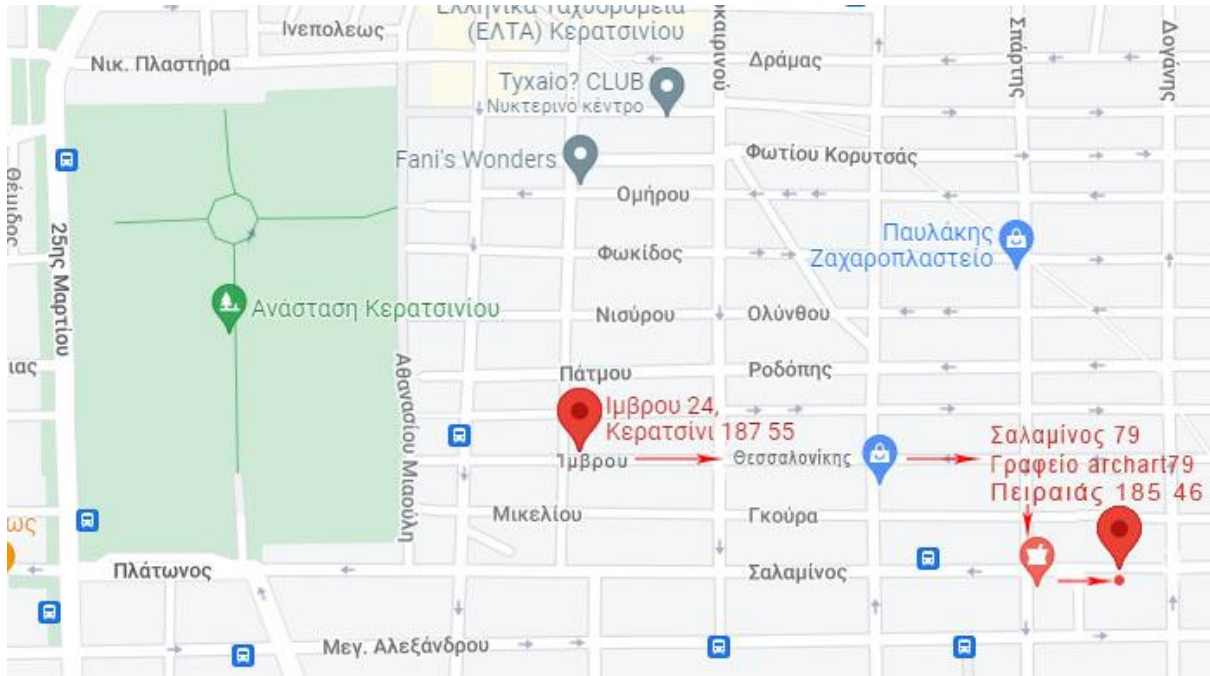


**Εικόνα 26.** Διανυσματικοί ή συμμετρικοί μετασχηματισμοί της καμπής σε σημείο αντιστροφής ή σε οξυκόρυφο τόξο.



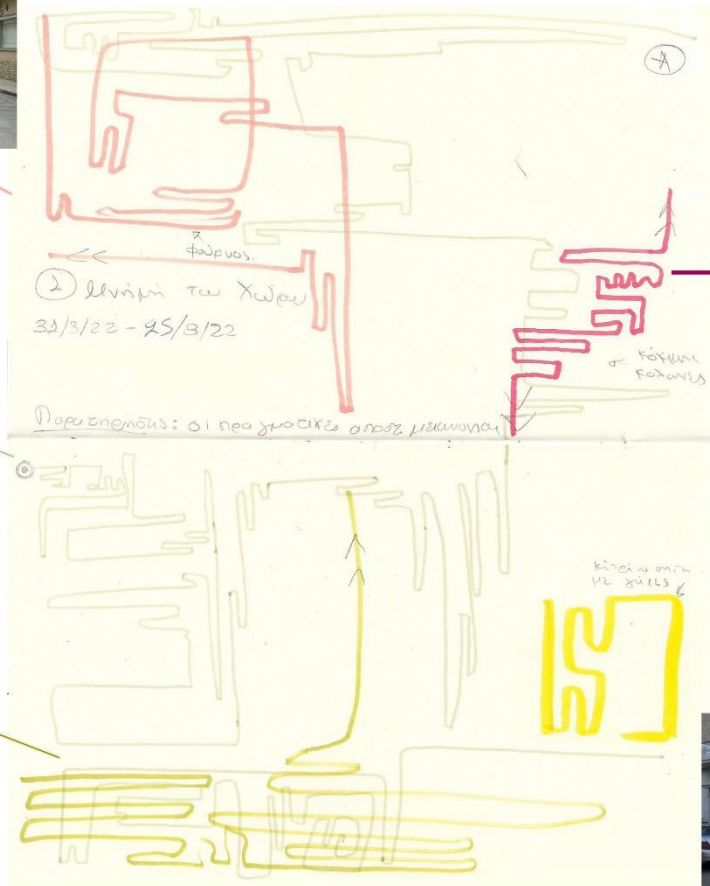
**Εικόνα 27.** Πιθανές εσωτερικές διαδικασίες όπου συντελούνται στα μοτίβα των Ψυχοπολεοδομιών.

## Παράρτημα 2. Art-book



Απεικόνιση Σημείων Ενδιαφέροντος στη περιοχή ενδιαφέροντος. Λήψη από Google maps.

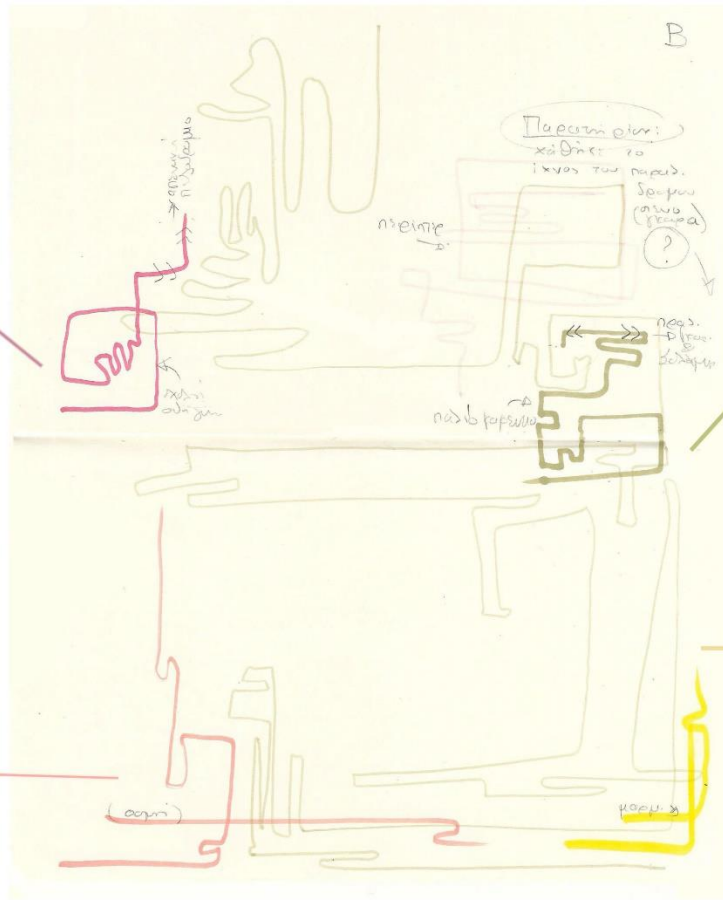




Τμήμα α της διαδρομής Α-Β.



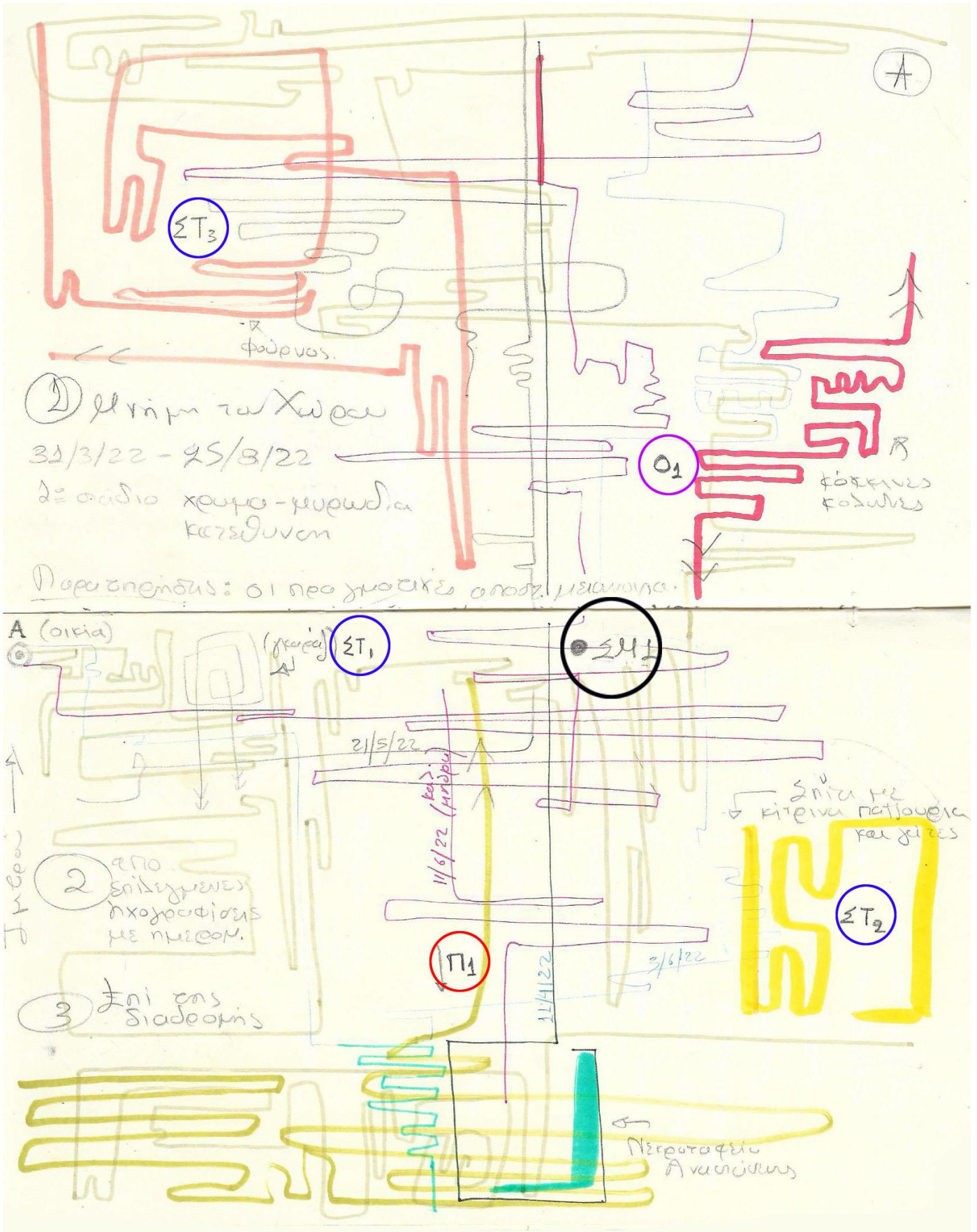
Τμήμα βγ της διαδρομής Α-Β.



Τμήμα β της διαδρομής Α-Β.

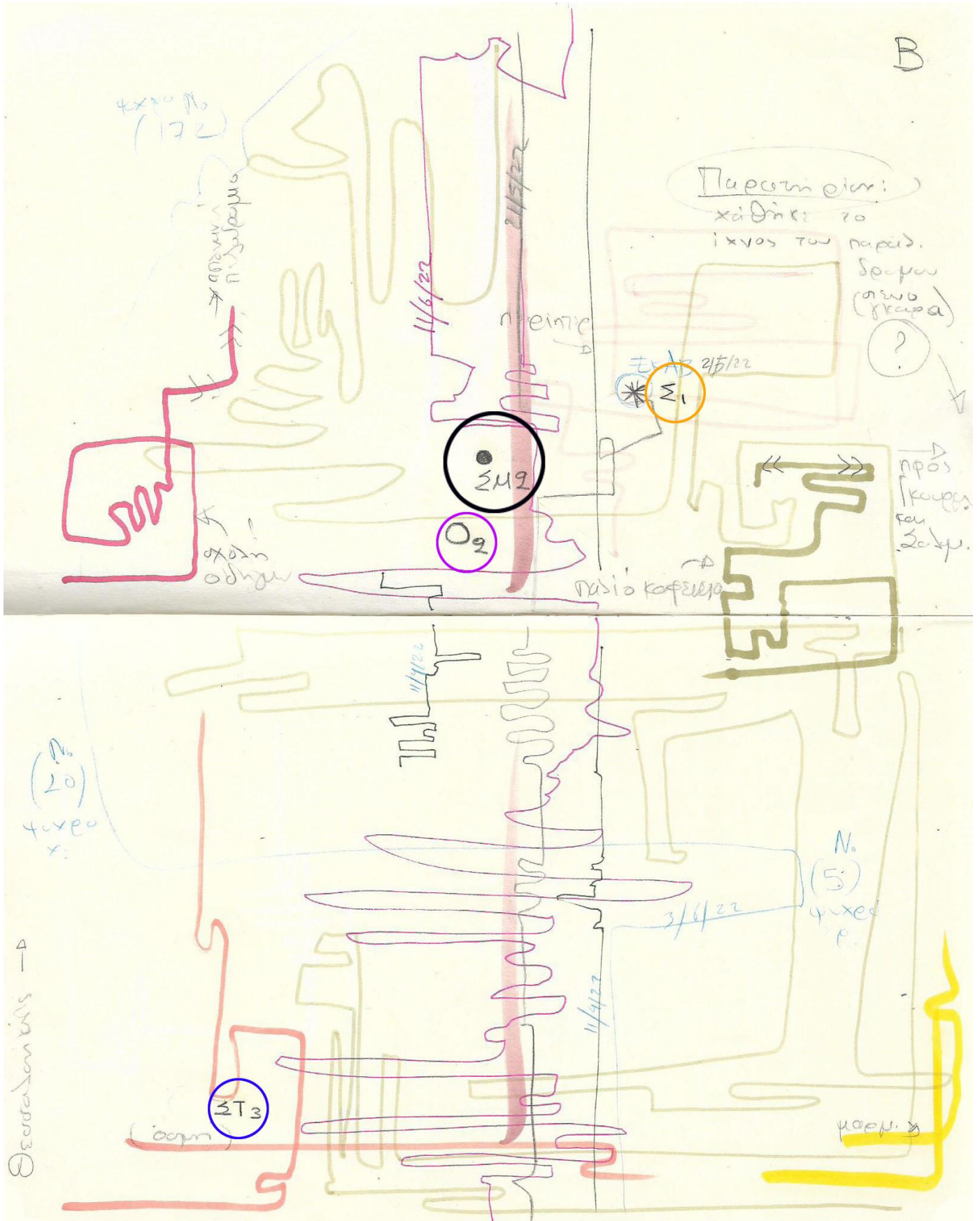






Σημεία Ενδιαφέροντος, τμήμα α.



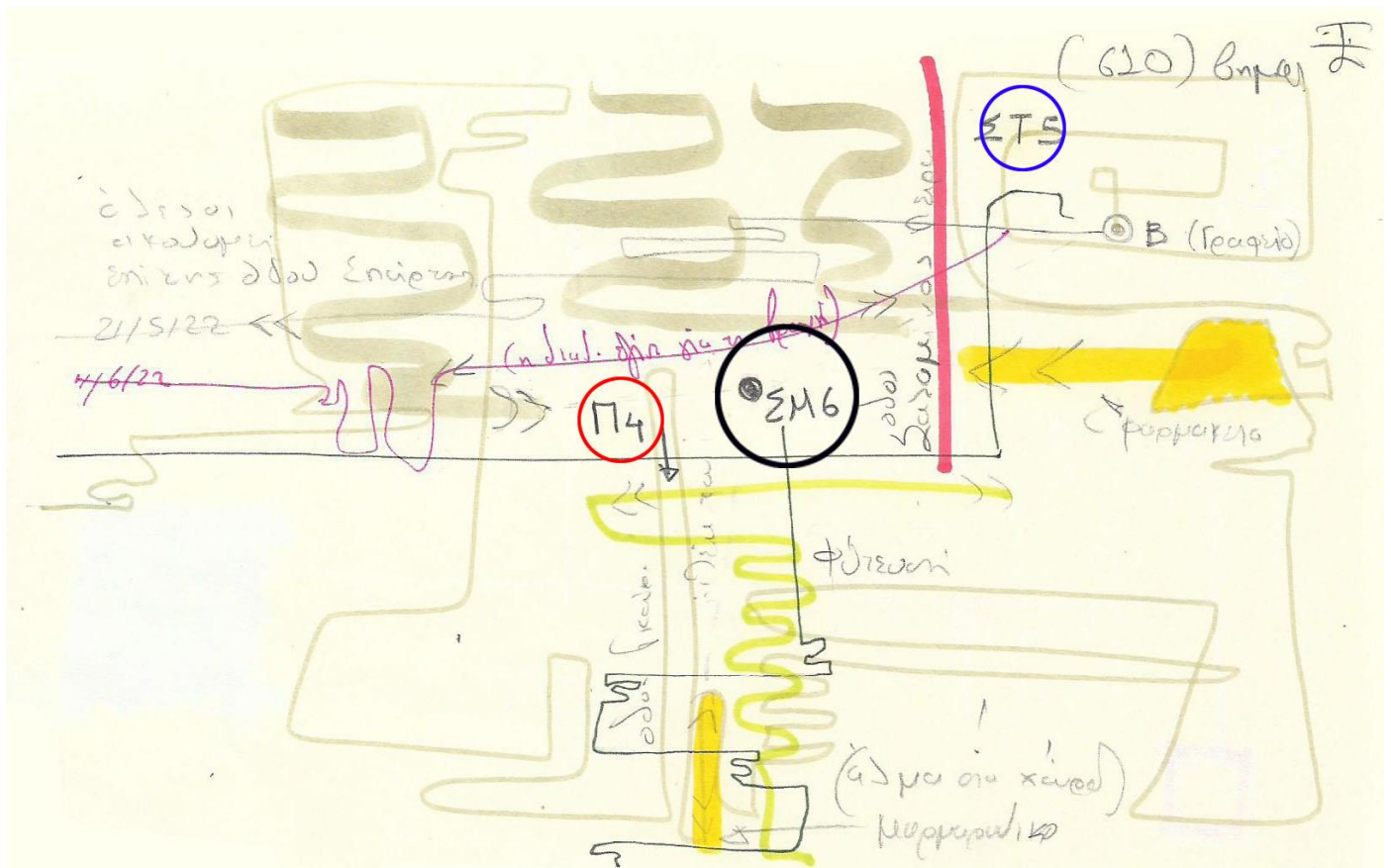


Σημεία Ενδιαφέροντος, τμήμα β.









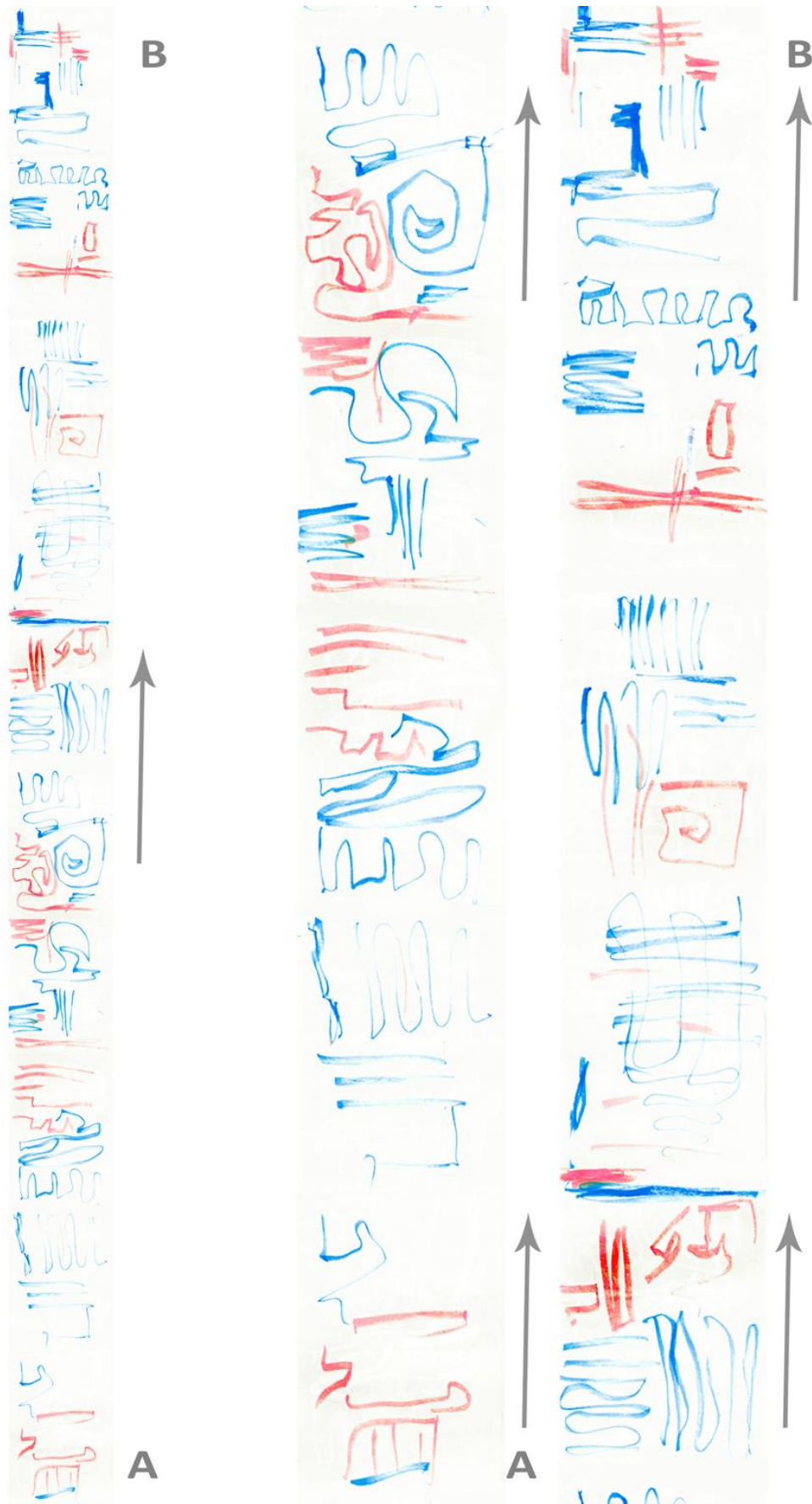
Σημεία Ενδιαφέροντος, τμήμα ε.

## ΥΠΟΜΝΗΜΑ

- ΣΤΑΘΕΡΑ (ΣΤ)
- ΠΡΟΘΕΣΗΣ (Π)
- ΣΥΜΒΑΝΤΑ (Σ)
- ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΑ (Ο)
- ΣΗΜΕΙΑ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΥ (ΣΜ)

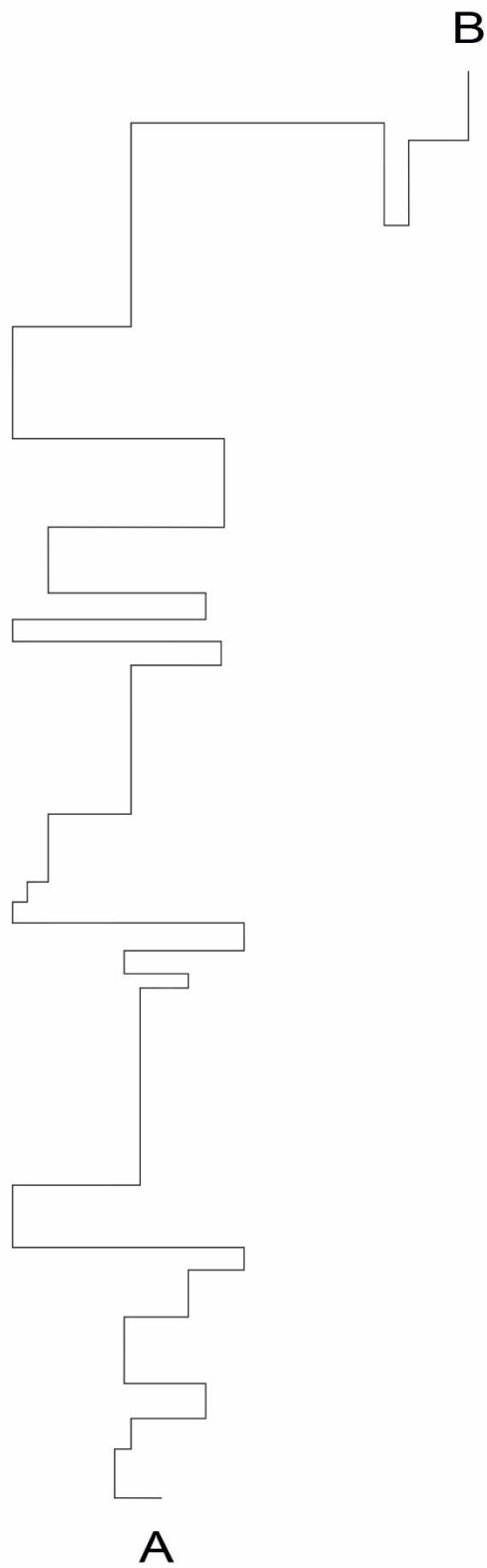


Συνολική απεικόνιση καταγραφής της διαδρομής Α-Β με Ψυχοπολεοδομία και εντοπισμός της εντύπωσης συμπύκνωσης του χώρου, όπως παρουσιάζει το τμήμα βγ. Σε αυτό παρατηρούμε ότι εξαφανίζονται τα ΣΜ 2 και 3.







Καταγραφή της διαδρομής A-B εντοπίζοντας τις σχέσεις και την αλληλουχία μεταξύ φωτός και σκιάς εντός του αστικού τοπίου με Ψυχοπολεοδομία. Ώρα καταγραφής 10.00 π.μ.

### Παράρτημα 3. Εφαρμογή






Συνισταμένη γραμμή όλων των καταγραφών με Ψυχοπολεοδομία.





ΠΡΟΘΕΣΕΙΣ

- Π1  προς νεκροταφείο
- Π2  προς ερειπωμένο σπίτι
- Π3  προς πάρκο
- Π4  προς ίχνος

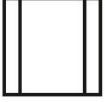
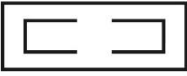
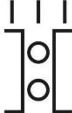



ΣΥΜΒΑΝΤΑ

- Σ1  ΕΚΑΒ
- Σ2  συνάντηση με άγνωστο
- Σ3  ήχος

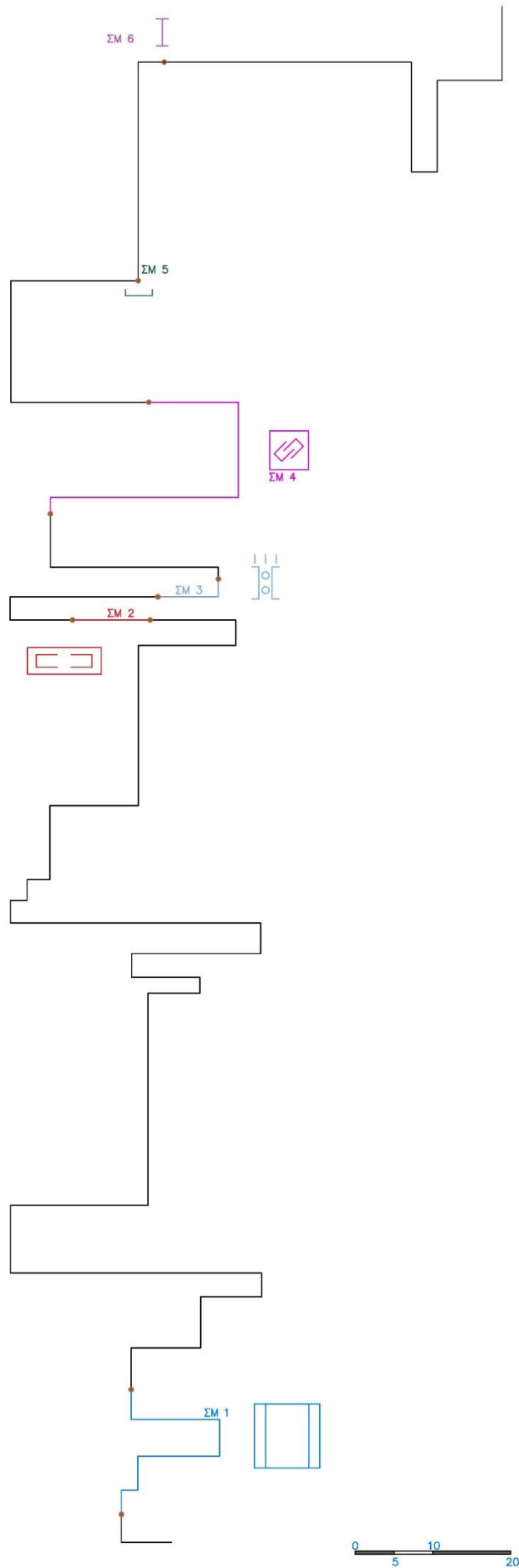
ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΑ

- Ο1  κόκκινες κολώνες
- Ο2  σχέση σχολής οδηγών/καφενείου
- Ο3  σχέση φύτευσης/πράσινης πολυκατοικίας
- Ο4  μπλε σπίτι 1

ΣΗΜΕΙΑ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΥ - Σχηματοποίηση Αφηγηματικής Προσέγγισης

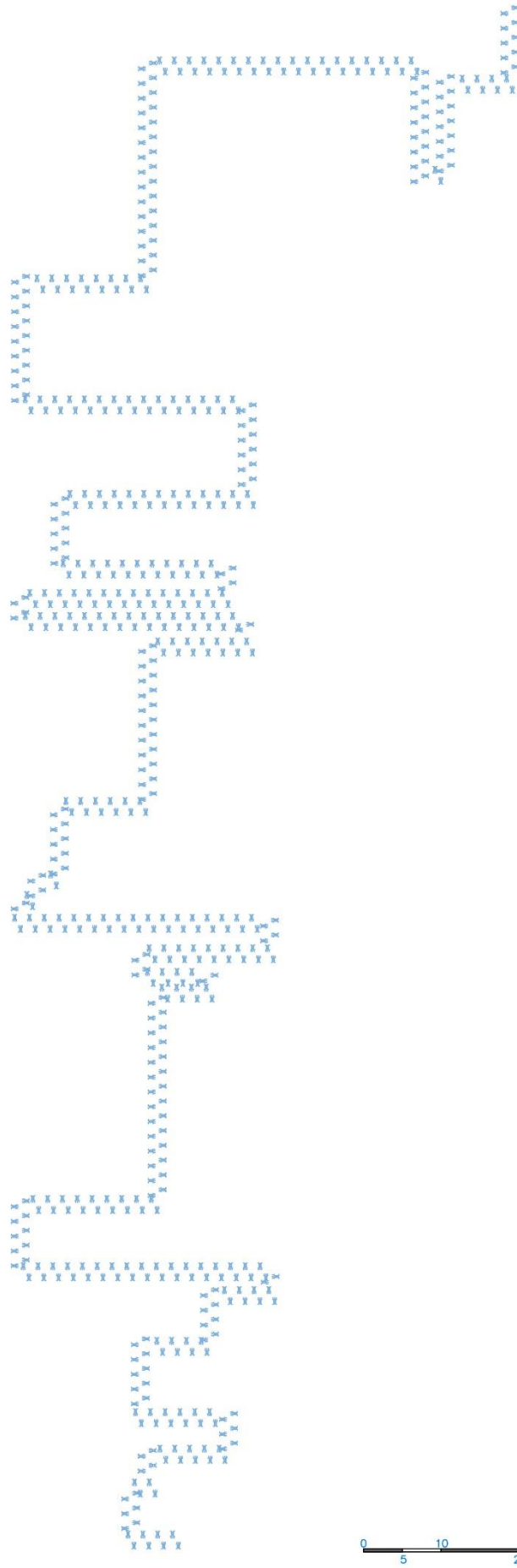
- ΣΜ1 
- ΣΜ2 
- ΣΜ3 
- ΣΜ4 
- ΣΜ5 
- ΣΜ6 

Σύμβολα με αναφορά τα Σημεία Μετασχηματισμού.

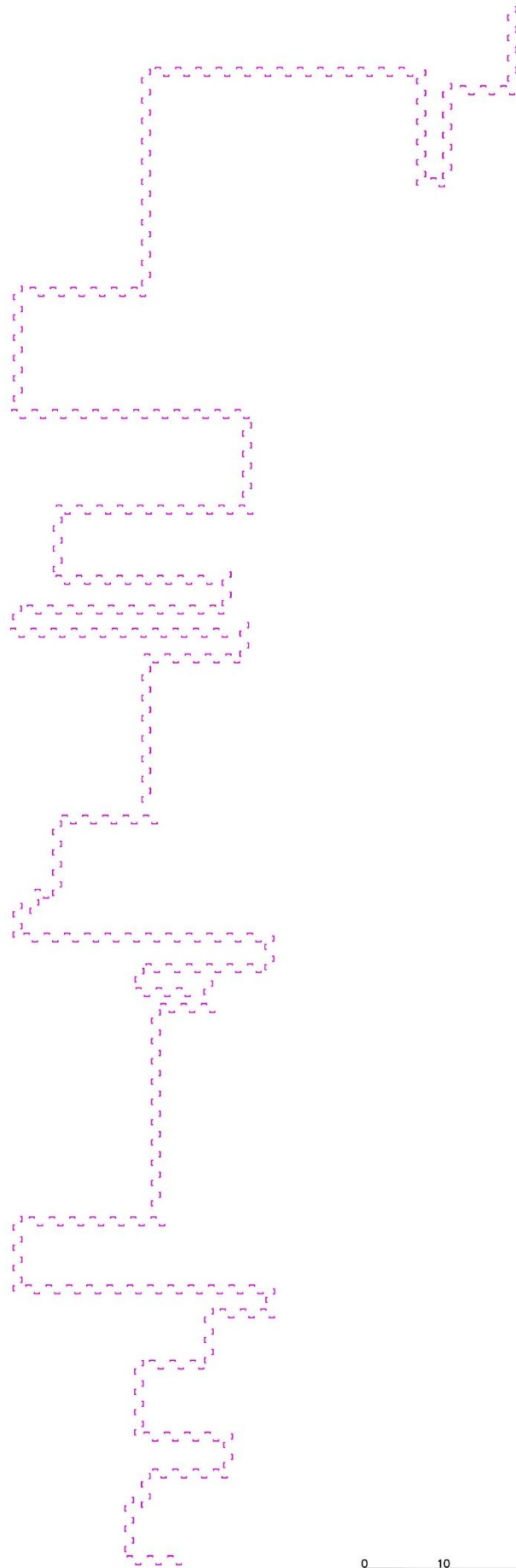


Συνισταμένη γραμμή με σύμβολα ΣΜ ανά τμήματα.

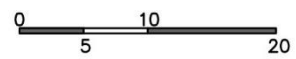
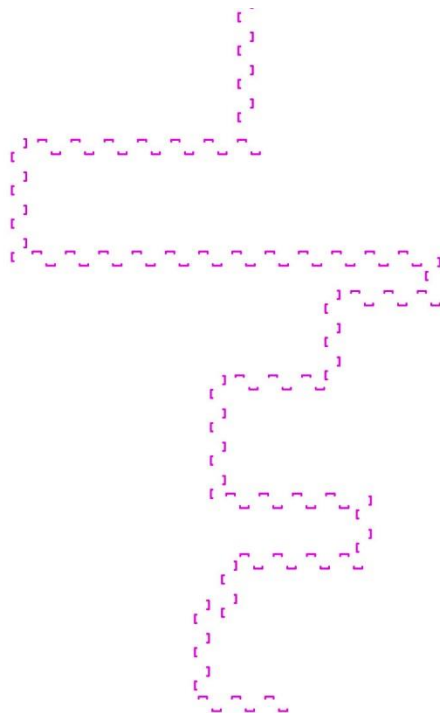
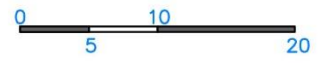
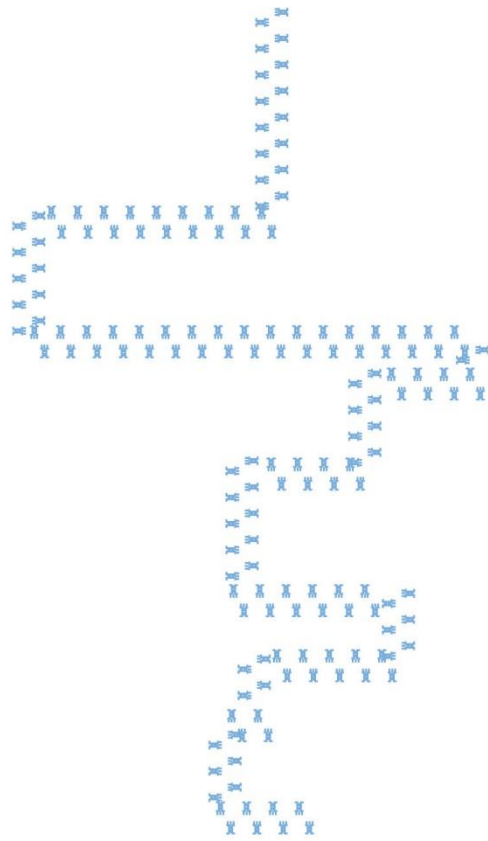




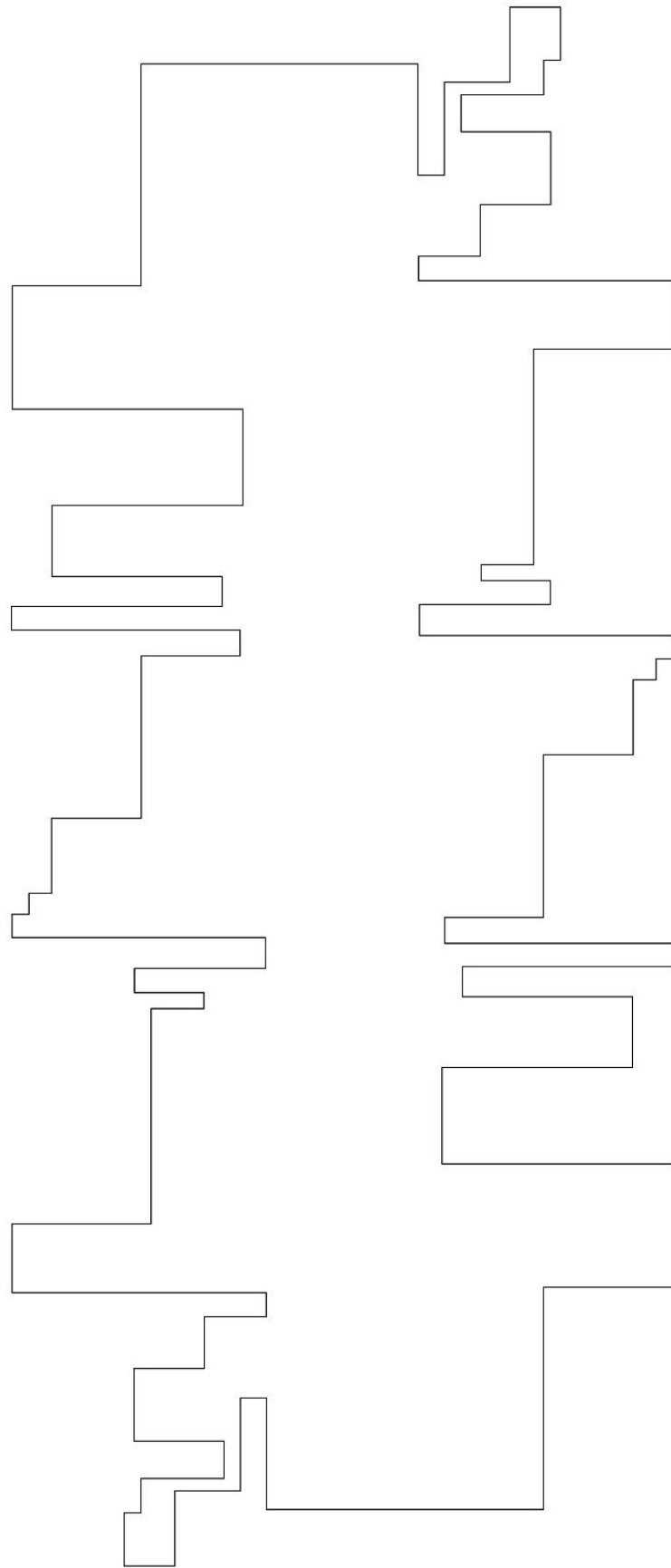
Μεταφορική συμμετρία με σύμβολο ΣΜ3.



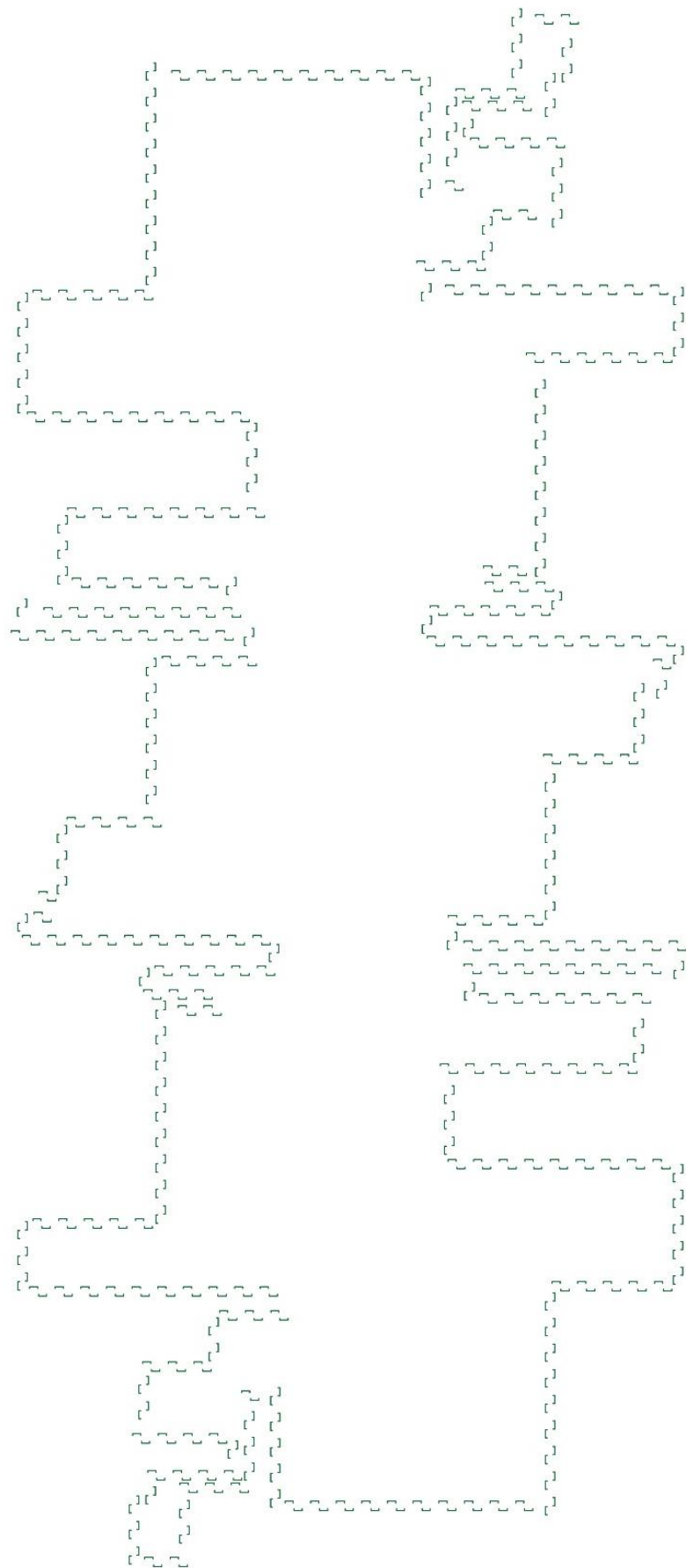
Μεταφορική συμμετρία με σύμβολο ΣΜ5.



Μεταφορική συμμετρία, λεπτομέρεια ΣΜ3, ΣΜ5.



Καθρεφτισμός και περιστροφή  $180^\circ$  της συνισταμένη γραμμής, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα κλειστό σχήμα.



Μεταφορική συμμετρία με ΣΜ5 επί του κλειστού σχήματος.

## Βιβλιογραφία-Πηγές

### **Ειδική Βιβλιογραφία:**

Κουρνιατής, Ν. 2019. *Γεωμετρικές Αναπαραστάσεις σε Εφαρμοσμένο Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό*. Αθήνα: Εκδόσεις Τζιόλα.

Πεπονής, Γ., 2003. *Χωρογραφίες. Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Κλεε, Π., 1925. *Παιδαγωγικό Σημειωματάριο*, μτφρ. Β. Λαγοπούλου. Θεσ/νίκη: Πάνας.

Alexander, C., Ishikawa, S., Silverstein, M., Jacobson, M., Fiksdahl-King, I., and Angel, S., 1977. *A Pattern Language. Towns, Buildings, Contractions*. New York: Oxford University Press.

Briggs, J., and Peat, F.D., 1990. *Turbulent Mirror*. New York: Perennial Library.

Calvino, I., 2003. *Οι Αόρατες Πόλεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Dalibor, V., 2019. *Η Αρχιτεκτονική στην Εποχή της Διχασμένης Αναπαράστασης. Το ερώτημα της δημιουργικότητας στη σκιά της παραγωγής*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Deleuze, G., 2006. *Η πτύχωση ο Λάϊμπνιτς και το Μπαρόκ*, μτφ. Ν. Ηλιάδης. Αθήνα: Πλέθρον.

Pallasmaa, J., 2009. *The thinking hand - The drawing hand, unconscious touch in artistic experience*. United States: Wiley.

Zeki, S., 2021. *Εσωτερική όραση*, μτφ. Θ. Ντινόπουλος.. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

### **Γενική Βιβλιογραφία:**

Αριστοτέλης, 1992. *Άπαντα τόμος 11, Μετά τα φυσικά 2*, μτφ. από τα αρχαία Ελληνικά από Α.Μ. Καραστάθη. Αθήνα: Κάκτος.

Γιαννούδης, Σ., 2012. *Προσαρμόσιμη Αρχιτεκτονική. Δυνατότητες και παράγοντες σχεδιασμού μεταβαλλόμενων και 'ευφυών' χώρων*. Αθήνα: Ίων

Γιορν, Α. 2003. *Αγριότητα, Βαρβαρότητα και Πολιτισμός*. Αθήνα: Αλήστου Μνήμης.

Ηντσεφ, Λ.Φ. και Φεντοσέγιεφ, Π.Η., 1986. *Φιλοσοφικό Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό*, τρίτος τόμος. Αθήνα: Κ. Καπόπουλος.

Μαντουλίδης, Ε., 2009. *Ετυμολογικό Λεξικό Αρχαίας Ελληνικής*. Θεσσαλονίκη: Εκπαιδευτήρια Μαντουλίδη.

Μπαμπινιώτης Γ.Δ., 2002. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας ΕΠΕ.

Λάϊμπιτς, Γ.Β., 2006. *Η Μοναδολογία*, μτφρ. Σ. Λαζαρίδης. Αθήνα: Πλέθρον.

Alvarez-Villarmea, I., 2015. *Documenting Cityscapes – Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. New York: Columbia University Press.

Bruno, E., 2007. *The Magic Mirror of M.C.Escher*. Cologne: Taschen.

Cache, B., 1995. *Earth Moves: The Furnishing of Territories*. London: MIT Press.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A., Buchhloh, B.H.D., Joselit, D., 2013. *Η Τέχνη από το 1900, Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο.

Gombrich, E.H., 1998. *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Κασδάλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Heidegger, M. 1973. *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφρ. Χ. Μαλεβίτσης. Αθήνα: Δωδώνη.

Huggett, N., 1999. *Space from Zero to Einstein*. London: The MIT Press Cambridge.

Levi-Strauss, C., 1977. *Άγρια Σκέψη*. μτφρ. Ε. Καλπουρτζή. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Norberg-Schulz, C., 2009, *Genius Loci - Towards a phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.

Simmel, G. Ritter, J. και Gombrich, E.H. 2004. *Το Τοπίο*. Αθήνα: Ποταμός.

Vaneigem, R., 1977. *Η Επανάσταση της Καθημερινής Ζωής*. Αθήνα: Ακμών

### **Ερευνητικές Εργασίες:**

Αναστασίου, Σ., 2007. Οι επτά στοιχειώδεις καταστροφές και η θεωρία της καθολικής εκδίπλωσης. Διατριβή Μεταπτυχιακού. [online] Τμήμα Μαθηματικών, Πανεπιστήμιο Πατρών. Available at:

[https://nemertes.library.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/928/1/Nimertis\\_Anastasiou%28ma%29.pdf](https://nemertes.library.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/928/1/Nimertis_Anastasiou%28ma%29.pdf)

[Accessed 20 August 2022]

Φρέρης, Λ., 2015. Αξιωματική θεμελίωση στα «Στοιχεία» του Ευκλείδη και στα «Θεμέλια της Γεωμετρίας» του David Hilbert Μια συγκριτική μελέτη. Πτυχιακή Εργασία [online]. Σάμος: Τμήμα Μαθηματικών, Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Available at:

[https://hellanicus.lib.aegean.gr/bitstream/handle/11610/19637/ptyxiaki\\_teliko.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://hellanicus.lib.aegean.gr/bitstream/handle/11610/19637/ptyxiaki_teliko.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

[Accessed 10 Jule 2022]



Bonnet, A., 2017. *The enchanted path: magic and modernism in psychogeographical walking* [online]. Newcastle: Newcastle University. Available at:

[https://www.academia.edu/31600109/The\\_enchanted\\_path\\_magic\\_and\\_modernism\\_in\\_psychogeographical\\_walking](https://www.academia.edu/31600109/The_enchanted_path_magic_and_modernism_in_psychogeographical_walking)

[Accessed 10 May 2022]

Haladyn, J.J. 2008. *Psychogeographical Boredom*. Canada: OCAD University Open Research Repository. Available at:

[http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/1331/1/Haladyn\\_Psychogeographical\\_2008.pdf](http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/1331/1/Haladyn_Psychogeographical_2008.pdf)

[Accessed 10 May 2022]

Petitot, J., 2015. *Les premiers textes de René Thom sur la morphogenèse et la linguistique: 1966-1970*. HAL open science. Available at:

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01265180v2/document>

[Accessed 20 August 2022]

### **Επιστημονικά Συνέδρια:**

Στέλιος, Σ., 2016. *Η ψηφιακή γεωμετρική απεικόνιση ανάμεσα στον πραγματικό και τον προσωπικό χώρο*. Πρακτικά Επιστημονικού Β' Συνεδρίου Εργαστηρίου «Χώρος, Αισθητική και Αειφορία» που διεξήχθη στη Τεχνόπολη Δήμου Αθηνών 27 & 28 Μαΐου 2016.

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής. [online] Available at:

[https://spaceaestheticssustainability.files.wordpress.com/2019/07/cf80cf81ceb1cebacf84ceb9cebaceac\\_cf80cebcbceaecf81ceb5cf82-\\_cebdceb9cebaceb7.pdf](https://spaceaestheticssustainability.files.wordpress.com/2019/07/cf80cf81ceb1cebacf84ceb9cebaceac_cf80cebcbceaecf81ceb5cf82-_cebdceb9cebaceb7.pdf)

[Accessed 20 August 2022]

Ilias, P., and Georgiadou, Z., 2009. Formulating an Idea A path for Design. Proceedings of the 7th International Space Syntax Symposium, Lars Marcus and Jesper Steen, Stockholm: KTH, 2009. [online] Available at:

[http://www.sss7.org/Proceedings/03%20Spatial%20Analysis%20and%20Architectural%20Theory/046\\_Ilias\\_Georgiadou.pdf](http://www.sss7.org/Proceedings/03%20Spatial%20Analysis%20and%20Architectural%20Theory/046_Ilias_Georgiadou.pdf)

[Accessed 22 August 2022]

### **Σημειώσεις Μαθημάτων:**

Ιωαννίδης, Α. 2016. *Διδακτική της Ιστορίας της Τέχνης Ι*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Καλούδη, Ζ. 2017. *Σινοϊαπωνική Τέχνη*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

### **Ηλεκτρονικές Σελίδες:**

Πετράς, Τ., 2014. *The Sense Pipe Experiment*, [online] Available at:  
<https://constructopia.wordpress.com/?s=The+Sense+Pipe+Experiment>

[Accessed 03 August 2022]

Το παρόν, 2015. "Οι αόρατες πόλεις" του *Italo Calvino* σε μια διεπιστημονική προσέγγιση.  
*Available at: <http://www.typologies.gr/οι-αόρατες-πόλεις-του-italo-calvino-σε-μια-διεπισ>*

[Accessed 24 June 2022]

Τσούκας, Α., 2011. *Ο Λαβύρινθος. Μια σύντομη αναφορά στη διαχρονική εξέλιξη του συμβολικού του περιεχομένου*. [online] Available at:

<https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/26-9.pdf>

[Accessed 06 August 2022]

Academic, 2013. *Academic Dictionaries and Encyclopedias. Dictionary of Greek – Αισθητικότητα*. [online] Available at:

[https://greek\\_greek.en-academic.com/10451/](https://greek_greek.en-academic.com/10451/)

[Accessed 04 June 2022]

Clayton, W., 2019. *A short history of calligraphy and typography*. [online] Available at:

<https://www.bl.uk/history-of-writing/articles/a-short-history-of-calligraphy-and-typography>

[Accessed 04 June 2022]

Ney, A., 2022. *Reductionism*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]

Available at: <https://iep.utm.edu/red-ism/>

[Accessed 15 September 2022]

Wreen, M., 2014. *Beardsley's Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy

[online] Available at: <https://plato.stanford.edu/entries/beardsley-aesthetics/>

[Accessed 11 July 2022]

### **Προτεινόμενη Βιβλιογραφία:**

Bachelard, G., 1989. *The Poetics of Space*, translated from French by M. Jolas. Boston: Beacon Press.

Ivanova, M. and French, S., 2020. *The Aesthetics of Science. Beauty, Imagination and Understanding*. New York: Routledge.

Maturana, H.R., Varela, F.J. 1987, *The tree of Knowledge, the biological roots of human understanding*, Massachusetts: Shambhala.

Pallasmaa, J., 2005. *The Eyes of the Skin*. United Kingdom: Wiley.

Thorn, R., 1971. *Topologie et linguistique, Essays in Topology and Related Topics*. Berlin: Springer

## Κατάλογος εικόνων:

- Εικ.1-7 Προσωπικό αρχείο, *Ψυχοπολεοδομίες* (2014-15).
- Εικ.8 mdr Wisen, 2019. *Archeology Find. Nazca lines show hummingbirds and pelicans*. [online] Available at: [Nazca lines](#)  
[Accessed 06 August 2022]
- Εικ.9 Τσούκας, Α., 2011. *Ο Λαβύρινθος. Μια σύντομη αναφορά στη διαχρονική εξέλιξη του συμβολικού του περιεχομένου*.  
[online] Available at:  
<https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/26-9.pdf>  
[Accessed 06 August 2022]
- Εικ.10-12 Alexander, C., Ishikawa, S., Silverstein, M., Jacobson, M., Fiksdahl-King, I., and Angel, S., 1977. *A Pattern Language. Towns, Buildings, Contractions*. New York: Oxford University Press. Σελ. 484, 586, 591.
- Εικ.13 Προσωπικό αρχείο, *Ψυχοπολεοδομία της Ζοβεΐδας* (2022).
- Εικ.14 N. Constant, *Grundriss New Babylon über Slottermeer*, 1961.  
[online] Available at:  
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/17086/Constant>  
[Accessed 2 September 2022]
- Εικ.15,27 Προσωπικό αρχείο (2022).
- Εικ.16 Briggs, J., and Peat, F.D., 1990. *Turbulent Mirror. New York: Perennial Library*. Σελ.45.
- Εικ.17 Wikimedia Commons, 2022. Καμπύλη Peano. [online] Available at:  
[commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Peano](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Peano)

[Accessed 2 September 2022]

- Εικ.18 Wikimedia Commons, 2022. Καμπύλη Hilbert. [online] Available at:  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Hilbert>  
[Accessed 2 September 2022]
- Εικ.19 Wikimedia Commons, 2022. Καμπύλη ή χιονονιφάδα του Koch.  
[online] Available at:  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Koch>  
[Accessed 2 September 2022]
- Εικ.20 M.C. Escher, *Periodic space-filling in Angels and Devils, 1941*.  
[online] Available at:  
<http://pi.math.cornell.edu/~mec/Winter2009/Mihai/section8.html>  
[Accessed 2 September 2022]
- Εικ.21 M.C. Escher, Circle Limit IV, woodcut, 1960.  
[online] Available at:  
<https://www.dejvid.net/blog/2018/6/19/on-the-case-of-eschers>  
[Accessed 2 September 2022]
- Εικ.22 J. Pollock, *Number One (Lavender Mist), 1950*.  
[online] Available at:  
<https://www.jackson-pollock.org/lavender-mist.jsp>  
[Accessed 2 September 2022]
- Εικ.23-25 Κλεε, Π., 1925. *Παιδαγωγικό Σημειωματάριο*, μτφρ. Β. Λαγοπούλου.  
Θεσ/νίκη: Πάνας. Σελ. 16, 124, 125.
- Εικ.26 Deleuze, G., 2006. *Η πτύχωση ο Λάϊμπνιτς και το Μπαρόκ*, μτφ. Ν.  
Ηλιάδης. Αθηνά: Πλέθρον. Σελ.41.