



Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Τμήμα: Αρχιτεκτονική Εσωτερικών Χώρων

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: Αειφορικός και Κοινωνικός
Σχεδιασμός**

Διπλωματική Εργασία

**“Αναθεώρηση του Μοντέρνου στο πλαίσιο
της Σχεσιακής Αισθητικής του Nicolas Bourriaud”**

Καθηγήτρια: Δρ. Ελένη Τάτλα

Φοιτήτρια: Χαρίκλεια Νικηφοράκη (SSD18010)

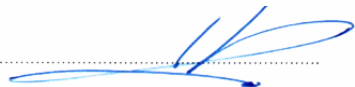
Ιούλιος 2022

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ελένη Τάτλα, Καθηγήτρια

Νικήτας Χιωτίνης, Ομότιμος Καθηγητής

Παναγιώτα Ράππη, Επίκουρη Καθηγήτρια

A handwritten signature in blue ink, consisting of a series of loops and a horizontal line at the bottom.

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Χαρίκλεια Νικηφοράκη του Παναγιώτη, με αριθμό μητρώου SSD18010 φοιτήτρια 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».

Η Δηλούσα
Χαρίκλεια Νικηφοράκη

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική ερευνούμε την επανεξέταση του Μοντέρνου μέσα από την έννοια της σχεσιακής αισθητικής του θεωρητικού της τέχνης Nicolas Bourriaud.

Αρχικά αναφερόμαστε στην αισθητική θεώρηση του έργου τέχνης και αρχιτεκτονικής και τη σχέση του με την κοινωνία σε πολιτική και ιστορική βάση με αναφορά στο Μοντέρνο και το Μεταμοντέρνο, προσεγγίζοντας τις φιλοσοφικές/θεωρητικές θέσεις των Immanuel Kant, Jurgen Habermas και Jean-Francois Lyotard. Στη συνέχεια αναλύουμε την έννοια της Σχεσιακής Αισθητικής και τη συγκρίνουμε με τις δύο προηγούμενες θεωρήσεις. Στο πλαίσιο της Σχεσιακής Αισθητικής, η αποτίμηση της σύγχρονης κατάστασης στην τέχνη και το σχεδιασμό του χώρου γενικά, βασίζεται στην διαπολιτισμική/αισθητική τους διάσταση. Θα αναλυθούν παραδείγματα.

Τα ερωτήματα που μας απασχολούν είναι τα εξής: Ποιες αλλαγές έχουν συντελεστεί ώστε να οδηγηθούμε στην αναθεώρηση του Μοντέρνου; Ποια είναι τα χαρακτηριστικά στον τομέα της τέχνης και του σχεδιασμού του χώρου χθες και σήμερα; Ποια είναι η σύνδεση του Μοντέρνου με τη σχεσιακή αισθητική;

Στόχος της παρούσης είναι η αποτίμηση της σύγχρονης κατάστασης στην τέχνη και το σχεδιασμό του χώρου γενικά, με βάση την αισθητική τους διάσταση.

Abstract

In the present dissertation we investigate the re-examination of the Modern through the concept of the relational aesthetics of the art theorist Nicolas Bourriaud.

We first refer to the aesthetic view of the work of art and architecture and its relation to society on a political and historical basis with reference to the Modern and the Postmodern, approaching the philosophical / theoretical positions of Immanuel Kant, Jurgen Habermas and Jean-Francois Lyotard. Then we analyse the concept of Relationship Aesthetics and compare it with the two previous views. In the context of Relationship Aesthetics, the assessment of the contemporary situation in art and space design in general, is based on their intercultural / aesthetic dimension. Examples will be analysed.

The questions that concern us are the following: What changes have been made to lead to the revision of the Modern? What are the characteristics in the field of art and space design yesterday and today? What is the connection between Modern and relational aesthetics?

The aim of the present is the evaluation of the contemporary situation in art and the design of the space in general, based on their social dimension. Examples will be analysed.

Περιεχόμενα

Περίληψη	2
Abstract	3
1 Η αισθητική θεώρηση στο μοντέρνο και το μεταμοντέρνο	4
1.1 Immanuel Kant.....	5
1.1.1 Khuner Country Haus	12
1.2 Jürgen Habermas.....	20
1.3 Jean-François Lyotard.....	25
1.3.1 Falkestrasse rooftop / Coop Himmelblau	32
2 Η σχεσιακή αισθητική του Nicolas Bourriaud.....	36
2.1 Test site (2006) / Carsten Holler	49
2.2 Serpentine Pavilion (2017) / Diébédo Francis Kéré	55
2.3 Serpentine Pavilion (2021) / Sumayya Vally.....	58
2.4 Black Chapel-Serpentine Pavilion (2022) / Theaster Gates	63
3 Συμπεράσματα	68
4 Πηγές.....	74
4.1 Βιβλιογραφία	74
Ελληνόγλωσση.....	74
Ξενόγλωσση.....	74
4.2 Δημοσιευμένες πηγές.....	74
4.3 Αδημοσίευτες πηγές.....	77
Ελληνόγλωσσες	77
Ξενόγλωσσες.....	78
4.4 Οπτικοακουστικό υλικό	78
4.5 Ιστοσελίδες	78

1. Η αισθητική θεώρηση στο μοντέρνο και το μεταμοντέρνο

1.1 Immanuel Kant

Την περίοδο του διαφωτισμού πολλοί ευρωπαίοι φιλόσοφοι ασχολήθηκαν με το πρόβλημα της αισθητικής και με το πως το ανθρώπινο υποκείμενο αντιλαμβάνεται το ωραίο μέσω των αισθήσεων. Ένα από τα πιο σημαντικά κείμενα που ασχολείται με το θέμα αυτό είναι το πρώτο μέρος του βιβλίου: 'Κριτική της Κριτικής Ικανότητας' του Immanuel Kant, ο οποίος θεωρείται ο πρώτος φιλόσοφος που περιλαμβάνει «...την αισθητική και τη φιλοσοφική θεωρία των τεχνών ως αναπόσπαστο μέρος του συστήματός του»¹.

Η βασική συνεισφορά του Immanuel Kant στον τομέα της φιλοσοφίας είναι ο διαχωρισμός της ηθικής, της λογικής και της αισθητικής. Η αισθητική του θεωρία θεωρήθηκε μια από τις πιο σημαντικές αναλύσεις καθώς «...με την πρωτοτυπία, τη λεπταίσθησία και την περιεκτικότητα της, έμελλε να αποτελέσει σημείο καμπής και σ' αυτό το πεδίο»². Στόχος του Immanuel Kant μέσω της θεωρίας του για την αισθητική κρίση είναι να δικαιώσει «...το αίτημα της διυποκειμενικής εγκυρότητας...»³, κάτι που θα μπορούσε να αποδειχθεί με το να έδειχνε το στενότερο δεσμό της τέχνης με τις βασικές γνωστικές λειτουργίες. Σε σχέση, λοιπόν, με την αισθητική, αυτό που

¹ Kristeller, P. O. (1952). *The modern system of the arts: a study of the history of the aesthetics (II)*, στο *Journal of the history of ideas.*, Vol. 13, No. 1, σ. 17-46. University of Pennsylvania Press, σ. 42.

² Monroe, C. Beardsley. (1989). Χριστοδουλίδης, Π. (επιμ.). Κούρτοβικ, Δ., Χριστοδουλίδης, Π. (μτφρ.). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 200.

³ Ibid.

καταφέρνει ο Immanuel Kant είναι να αποδεσμεύσει «...το ωραίο από το καλό»⁴ και να το συνδέσει με τις ανθρώπινες αισθήσεις.

Ο Immanuel Kant αναφέρει ότι το έργο του «Κριτική της κριτικής ικανότητας», όπου αναλύει τις έννοιες του ωραίου και του υψηλού, «...αποβλέπει στην επανασύνδεση των Κόσμων της Φύσης και της Ελευθερίας»⁵. Στο παρόν κεφάλαιο θα μιλήσουμε αρχικά, για τις έννοιες του ωραίου και του υψηλού. Στη συνέχεια θα αναλύσουμε την έννοια της αισθητικής αδιαφορίας. Στόχος της ανάλυσης που θα ακολουθήσει είναι η κατανόηση της σύνδεσης της αισθητικής θεώρησης του Immanuel Kant με την Μοντέρνα αισθητική.

Σε σχέση με το ωραίο ή αλλιώς την «αισθητική κρίση»⁶, δηλαδή την «κρίση που αναφέρεται στο γούστο (Gesehmack)»⁷ δίνει τον ορισμό της και εντοπίζει κάποια χαρακτηριστικά.

Αρχικά, αναφέρεται στο γούστο και λέει ότι «το γούστο είναι η ιδιότητα της κρίσης ενός αντικειμένου ή μεθόδου της αναπαράστασης του μέσα από μια ολότελα ανιδιοτελή ικανοποίηση ή μη ικανοποίηση. Το αντικείμενο μιας τέτοιας ικανοποίησης λέγεται ωραίο»⁸. Το είδος της κρίσης που προκύπτει είναι η αισθητική κρίση και διαφέρει από την γνωστική κρίση, η οποία βασίζεται στη λογική. Η αισθητική κρίση «βασίζεται σε a priori αρχές και αναφέρεται όχι στο αντικείμενο, αλλά στο συναίσθημα ευχαρίστησης ή δυσαρέσκειας του ανθρωπίνου υποκειμένου»⁹.

Στη συνέχεια δίνει έναν ακόμη ορισμό για το ωραίο «...είναι αυτό το οποίο εκτός από

⁴ Τάτλα, Ε. (). *Η μοντέρνα έννοια της αυτονομίας της τέχνης: μελέτη της κοσμικής ρίζας της μοντέρνας αισθητικής*.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. σ. 202

⁷ Ibid.

⁸ Immanuel K., I. (1914). Bernard, J. H. (μτφρ.). *Immanuel Kant's Critique of Judgement*. London: Macmillan and Co., σ. 55.

⁹ Τάτλα, Ε. (1993). *Κριτική εναντίον αισθητικής. Η συνύπαρξη τους στη Μοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική*. Άρθρο στο *The world of building*, τευχ. III, σσ. 76-81. Αθήνα, σ. 77.

Ιδέες παρουσιάζεται ως ένα αντικείμενο καθολικής ικανοποίησης»¹⁰.

Στον πρώτο ορισμό που δίνει ο Immanuel Kant για το ωραίο αναφέρεται στο πρώτο χαρακτηριστικό του και αυτό είναι η ανιδιοτέλεια. Σε σχέση με αυτό το χαρακτηριστικό ο Immanuel Kant αναφέρει ότι «όταν, όμως, το ζήτημα είναι να κρίνουμε αν ένα πράγμα είναι ωραίο, δε θέλουμε να μάθουμε αν ενδιαφέρει ή μπορεί να ενδιαφέρει εμάς ή κάποιον άλλο η ύπαρξη αυτού του πράγματος, αλλά πως θα το κρίνουμε απλώς παρατηρώντας το (εποπτικά ή στοχαστικά)»¹¹. Και αργότερα προσθέτει ότι η ικανοποίηση που προέρχεται από το ωραίο «...είναι η μόνη ανιδιοτελής και ελεύθερη ικανοποίηση»¹².

Το δεύτερο γνώρισμα του ωραίου, όπως αναφέρει ο Immanuel Kant, είναι η «υποκειμενική καθολικότητα»¹³. Όταν κάποιος θεωρεί ένα αντικείμενο ωραίο στην πραγματικότητα η κρίση του αυτή είναι υποκειμενική «...γιατί συνδέει το αντικείμενο με την αισθητική ικανοποίηση»¹⁴. Συνεπώς, δεν μπορούμε να μιλάμε για αντικειμενική καθολικότητα όταν κρίνουμε ένα αντικείμενο ως ωραίο αλλά μιλάμε για υποκειμενική καθολικότητα. «Η καλαισθητική κρίση διαφέρει πολύ, λ.χ., από κρίσεις σχετικές με την ευχαρίστηση που προκαλούν τα χρώματα ή οι ήχοι, δηλαδή αισθητηριακές ποιότητες που μπορεί να ποικίλλουν από άτομο σε άτομο»¹⁵. Στη συνέχεια, όμως, καταλήγει στο ότι «...αν η αισθητική ικανοποίηση, η απόλαυση της ομορφιάς, μπορεί να αναχθεί, ή να θεμελιωθεί σε κάποια κατάσταση του νου...τότε θα μπορούσε να δικαιολογηθεί το αίτημα για καθολική ισχύ των κρίσεων που αναφέρονται στο ωραίο»¹⁶.

Για να συμβεί αυτό οι άνθρωποι, οι οποίοι έχουν τη γνωστική ικανότητα, θα πρέπει να συνδυάσουν δύο λειτουργίες: τη φαντασία, η οποία «συλλέγει το πολλαπλό της

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid, σ. 47.

¹² Ibid, σ. 54.

¹³ Ibid, σ. 56.

¹⁴ Monroe, C. Beardsley. (1989). op. cit., σ. 203.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid. σ. 205.

αισθητηριακής εποπτείας σε παραστάσεις»¹⁷ και τη διάνοια, η οποία «...ενώνει αυτές τις παραστάσεις μέσω των εννοιών»¹⁸. Όταν αυτές οι δύο λειτουργίες «...αδρανούν, και δεν κατευθύνονται αυστηρά προς την απόκτηση γνώσεων, μπορούν, κατά κάποιο τρόπο, να παίξουν το παιχνίδι της γνώσης απολαμβάνοντας την αρμονία που υπάρχει ανάμεσα τους, χωρίς να καθλώνονται ή να δεσμεύονται από επιμέρους αισθητηριακές εποπτείες ή από επιμέρους έννοιες»¹⁹. Το αποτέλεσμα που προκύπτει από αυτή την κατάσταση είναι το ελεύθερο παιχνίδι των δύο γνωστικών λειτουργιών. «Σ' αυτή την κατάσταση ο νους αισθάνεται έντονη ηδονή ή ικανοποίηση από την αρμονία των δύο γνωστικών λειτουργιών. Αυτή ακριβώς η ηδονή είναι το βίωμα του ωραίου»²⁰.

Το τρίτο γνώρισμα του ωραίου είναι η τελικότητα χωρίς σκοπό. Ένα αντικείμενο είναι σκοπός, για τον Immanuel Kant, «όταν η έννοια ενός αντικειμένου υπάρχει πριν από το αντικείμενο και υπεισέρχεται στη δημιουργία του»²¹. Η καλαισθητική κρίση έχει άμεση σχέση με την τελικότητα, όμως δεν αφορά επιμέρους σκοπούς «γιατί τότε θα ήταν εννοιολογική και όχι ανιδιοτελής»²². Όταν ο άνθρωπος βιώνει τη «...μορφική τελικότητα σε μια παράσταση»²³ ακριβώς σε αυτή την περίπτωση προκαλείται το ελεύθερο αρμονικό παιχνίδι των δύο γνωστικών λειτουργιών. Συνεπώς, «...η μορφή του αντικειμένου συνδέεται a priori με το αίσθημα της αρμονίας ανάμεσα στις δύο γνωστικές λειτουργίες· και το αίσθημα της αρμονίας είναι ακριβώς η ανιδιοτελής (αισθητική) ηδονή»²⁴.

Το τέταρτο χαρακτηριστικό του ωραίου είναι η αναγκαιότητα. Όπως αναφέρει ο Immanuel Kant, «...θεωρούμε ότι το ωραίο έχει αναγκαίο δεσμό με την

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid. σ. 206.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. σ. 27.

ικανοποίηση»²⁵.

Στο δεύτερο βιβλίο της Κριτικής της Κριτικής ικανότητας ο Immanuel Kant αναλύει την έννοια του υψηλού, την οποία στην αρχή τη συγκρίνει με την έννοια του ωραίου. Θεωρεί ότι και οι δύο είναι «...κατηγορήματα αισθητικών κρίσεων που είναι ενικές ως προς τη λογική μορφή, αλλά διεκδικούν καθολική ισχύ και προκαλούν μια ηδονή που δεν εξαρτάται από τις αισθήσεις ή από μια καθορισμένη έννοια της διάνοιας»²⁶. Αυτές είναι δύο ομοιότητες που εντοπίζει ο Immanuel Kant σε σχέση με το ωραίο και το υψηλό. Ωστόσο, υπάρχουν και κάποιες διαφορές μεταξύ αυτών των δύο εννοιών.

Η πρώτη διαφορά είναι η εξής: το ωραίο έχει να κάνει με τη μορφή, δηλαδή «το πεπερασμένο αντικείμενο»²⁷. ενώ το υψηλό έχει να κάνει με το «βίωμα του μη πεπερασμένου»²⁸. Μια άλλη διαφορά είναι ότι το ωραίο «εξαρτάται από την τελικότητα ενός αντικειμένου...»²⁹ ενώ το υψηλό «οφείλεται σε αντικείμενα που φαίνονται να βιάζουν τη φαντασία μας»³⁰.

Ο Immanuel Kant στη συνέχεια αναλύει κάποια χαρακτηριστικά του υψηλού. «Η έννοια του Υπέροχου³¹ είναι πολύ λιγότερο σημαντική ή πλούσια σε συνέπειες από ότι η έννοια του ωραίου»³². Διακρίνει το υψηλό σε δύο κατηγορίες: το μαθηματικό και το δυναμικό. Σε σχέση με το μαθηματικό υψηλό αναφέρει ότι είναι «απόλυτα μεγάλο»³³ και εξηγεί ότι είναι διαφορετικό να λέμε ότι κάτι είναι μεγάλο με το ότι κάτι είναι απόλυτα μεγάλο. Στη δεύτερη περίπτωση οτιδήποτε άλλο δεν μπορεί να συγκριθεί μαζί του. Αυτού του είδους το υψηλό έχει ως ιδιότητα την απειρότητα. «Η φύση είναι υπέροχη σε εκείνα τα φαινόμενα της, των οποίων η εποπτεία περιέχει την

²⁵ Immanuel K, I. (1914). Bernard, J. H. (μτφρ.). op. cit., σ. 91.

²⁶ Monroe, C. Beardsley. (1989). op. cit., σ. 208.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Η συγκεκριμένη μετάφραση έχει μεταφράσει την έννοια sublime ως το υπέροχο αντί για το υψηλό.

³² Immanuel K., I. (1914). Bernard, J. H. (μτφρ.). op. cit., σ. 104.

³³ Ibid. σ. 105.

ιδέα της απειρότητας τους»³⁴. Σχετικά με την ιδέα αυτή ο Immanuel Kant εξηγεί πως γεννιέται το αίσθημα του υψηλού «όταν γεννιέται αυτή η ιδέα, ο Λόγος απαιτεί να αποδοθεί ως ολοκληρωμένη ολότητα, να παρασταθεί ως δυνατή εμπειρία. Αυτό ακριβώς το αίτημα «δεν μπορεί να ικανοποιηθεί. Αλλά προσπαθώντας να το ικανοποιήσει, η φαντασία φτάνει στα όρια των δυνατοτήτων της, αποκαλύπτει την αποτυχία και την ακαταλληλότητα της όταν συγκρίνεται με τις απαιτήσεις του Λόγου»³⁵.

Από τα παραπάνω ο Immanuel Kant καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η κριτική ικανότητα «...προκαλεί το αίσθημα του ωραίου μέσα από την αρμονία που διαπιστώνει όταν συσχετίζει τη φαντασία (όπως είναι στο ελεύθερο παιχνίδι της) με τη διάνοια (στο γενικό χαρακτήρα της) προκαλεί το αίσθημα του υπέροχου μέσα από τη σύγκρουση που δημιουργεί όταν συσχετίζει τη φαντασία ακόμη και στον ανώτατο βαθμό της, με το Λόγο και τις υπερβατικές Ιδέες του»³⁶.

Σε σχέση με τη δεύτερη κατηγορία του υψηλού, το δυναμικό υψηλό, ο Immanuel Kant αναφέρει τη φύση ως παράδειγμα. «Εάν πρόκειται να κρίνουμε τη φύση ως δυναμικά υπέροχη, πρέπει να παριστάνεται ως συναρπαστικός φόβος»³⁷. Τα σύννεφα που μετακινούνται με τις αστραπές και τις βροντές, τα ηφαίστεια, ο καταρράκτης ενός ισχυρού ποταμού, ο ωκεανός δίχως όρια. «Η θέαση όλων αυτών γίνεται όλο και πιο πολύ ελκυστική όσο αυξάνεται ο φόβος μας, με την προϋπόθεση ότι είμαστε ασφαλείς...αυξάνουν την ενέργεια της ψυχής πάνω από το συνηθισμένο ύψος τους»³⁸.

Στη συνέχεια ο Immanuel Kant, ως αποτέλεσμα όσων έχει αναλύσει, καταλήγει στον ορισμό του υψηλού: «...είναι ένα αντικείμενο (της φύσης) που η παράσταση του

³⁴ Ibid. σ. 116.

³⁵ Monroe, C. Beardsley. (1989). op. cit., σ. 209.

³⁶ Ibid.

³⁷ Immanuel K., I. (1914). Bernard, J. H. (μτφρ.). op. cit., σ. 124.

³⁸ Ibid. σ. 125.

κάνει το νου να σκέφτεται το απρόσιτο της φύσης ως παράσταση Ιδεών»³⁹.

Ο Immanuel Kant, καταλήγοντας, παρουσιάζει μια βασική διαφορά των κρίσεων του ωραίου με τις κρίσεις του υψηλού. Σε σχέση με το πρώτο υπάρχει ένας στενός και αναγκαίος δεσμός «...ανάμεσα στο αντικείμενο και την ανιδιοτελή ηδονή -ότι δηλαδή όποιος αντιλαμβάνεται σωστά το αντικείμενο κατ' ανάγκη νιώθει αυτή την ηδονή»⁴⁰. Στην περίπτωση του υψηλού η κρίση υπάρχει ως «έμμεση αναγκαιότητα»⁴¹ σ' έναν υπό όρους ή δυνητικό δεσμό: «είναι μια αναγκαία αλήθεια ότι αν ένα αντικείμενο μπορεί να χρησιμοποιηθεί από ένα έλλογο ον για να προκαλέσει το αίσθημα του μεγαλείου του Λόγου ή του ηθικού πεπρωμένου του ανθρώπου, μπορεί ελεύθερα να χρησιμοποιηθεί από όλους όσοι προπαρασκευάζονται κατάλληλα»⁴². Με άλλα λόγια, σε κάποιες περιπτώσεις όταν ένα αντικείμενο φαίνεται σε κάποιο άτομο όμορφο τότε θα πρέπει όλοι οι άνθρωποι να συμφωνούν με αυτό. Ο Immanuel Kant θεωρεί ότι αυτή η ιδιότητα υπάρχει σε όλα τα έλλογα όντα και έχει να κάνει με την κοινή λογική αφού είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του νου. Συνεπώς, στο υψηλό θεμελιώνεται το αίτημα της καθολικής εγκυρότητας αφού «...όλα όσα χρειάζεται το υψηλό είναι κατ' ανάγκη παρόντα σε όλα τα έλλογα όντα»⁴³.

Από τα παραπάνω φαίνεται ότι η αισθητική κρίση έχει χαρακτήρα υποκειμενικό και παγκόσμιο. Συνεπώς τα όρια του αισθητικού «...είναι ανοικτά σε ο,τιδήποτε»⁴⁴, το οποίο σημαίνει ότι «ο,τιδήποτε μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέχνη, εφόσον συνιστά εμπειρία της μέσω της αισθητικής συμπεριφοράς»⁴⁵. Με αυτόν τον τρόπο είναι δύσκολο να διακρίνουμε την τέχνη από τη μη τέχνη. Αυτό ακριβώς θέτει τις βάσεις για τη δημιουργία «...της Μοντέρνας αισθητικής στην κριτική της τέχνης...»⁴⁶.

³⁹ Ibid. σ. 134.

⁴⁰ Monroe, C. Beardsley. (1989). op. cit., σ. 211.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Τάτλα, Ε. (1993). Op.cit., σ. 77.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

Μέσα από την ιδέα του υποκειμενικού και του παγκοσμίου χαρακτήρα της αισθητικής κριτικής, ο Immanuel Kant επινόησε και μια άλλη έννοια, αυτή της αισθητικής αδιαφορίας. Η αισθητική αδιαφορία είναι σημαντικό να κατανοηθεί καθώς βοηθάει στην ερμηνεία της Μοντέρνας αισθητικής θεωρίας.

Με την έννοια ότι η αισθητική κρίση είναι αδιάφορη ο Immanuel Kant εννοεί ότι η κρίση αυτή όταν είναι πραγματική δεν πρέπει να επηρεάζεται από εξωγενείς παράγοντες, δηλαδή να έχει χαρακτήρα ωφελιμιστικό ή πολιτικό, για το προς κρίση αντικείμενο. Άρα ο αισθητικός παράγοντας θα πρέπει να διαχωρίζεται από οποιοδήποτε (ηθικό ή άλλο) ενδιαφέρον και να «...είναι επομένως ασυμβίβαστος με τις πρακτικές ανάγκες που η αρχιτεκτονική οφείλει να υπηρετήσει»⁴⁷.

Το ενδιαφέρον προκύπτει «...όχι λόγω της εμφάνισης του αντικειμένου αλλά επειδή πιστεύει (ο παρατηρητής) ότι ένα αντικείμενο είναι όμορφο σε σύγκριση με άλλα ή επειδή η εμφάνιση του αντικειμένου ταιριάζει σε μια κατάσταση με την οποία σχετίζεται άμεσα ή έμμεσα»⁴⁸. Με άλλα λόγια, όταν μιλάμε για ενδιαφέρον αυτό δεν θα πρέπει να είναι πρακτικό, δηλαδή δεν θα πρέπει να αναφέρεται σε κάποιον «...προβλεπόμενο σκοπό»⁴⁹. Σύμφωνα με τον Immanuel Kant, ένα παράδειγμα πρακτικού ενδιαφέροντος είναι η ευχαρίστηση στο καλό, «...καθ' όσον αυτή υπαινίσσεται ένα σκοπό. Ως τέτοια είναι ξένη προς την αισθητική κρίση»⁵⁰.

Υπό αυτή την έννοια είναι σημαντικό για τον θεατή να υπάρχει ικανοποίηση μέσω του τρόπου με τον οποίο το έργο τέχνης εμφανίζεται εκείνη τη στιγμή μπροστά του. Όπως, επίσης, είναι σημαντικό ο θεατής «...να μην επηρεάζεται από το ιστορικό υπόβαθρο της εμπειρίας του καλλιτέχνη»⁵¹. Για παράδειγμα, συχνά οι κριτικές για τα έργα του Van Gogh είναι επηρεασμένες από τα ψυχολογικά προβλήματα που είχε.

⁴⁷ Τάτλα, Ε. *Αρχιτεκτονική, πολιτική και μοντερνισμός. Η αρχιτεκτονική του Μοντέρνου κινήματος ως πολιτικός λόγος*. Άρθρο στο Κατοικία, Αρχιτεκτονικό ένθετο, τευχ. 43, σσ. 117-120. Αθήνα, σ. 117.

⁴⁸ Taylor, L. (2018). *On aesthetics disinterestedness*. Μεταπτυχιακή εργασία του πανεπιστημίου του Edinburgh, σ. 7.

⁴⁹ Τάτλα, Ε., σ. 58.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid, σ. 1.

Συνεπώς, «...η αξιολόγηση ενός έργου τέχνης καθίσταται σχετική, ανοικτή διαδικασία»⁵². Ο ανοικτός χαρακτήρας συνιστά «...το νέο όριο, τη νέα απαρχή της ύπαρξης ενός έργου τέχνης»⁵³ και αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης στη Μοντέρνα εποχή.

1.1.1 Khuner Country Haus



Εικόνα 1: Η κατοικία Khuner Country Haus.

Πηγή: <https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.186/>

Πρόκειται για μια εξοχική κατοικία, την οποία σχεδίασε ο Adolf Loos μαζί με τον συνεργάτη του, Heinrich Kulka, για τον κατασκευαστή τροφίμων Paul Kuhner. Η κατοικία κτίστηκε σε μια περιοχή κοντά στο Payerbach της Αυστρίας το 1928.

⁵² Τάτλα, Ε. (1993). *Op.cit.*, σ. 77.

⁵³ Τάτλα, Ε. (1993). *Op.cit.*, σ. 78.

Κατοικήθηκε ελάχιστα από τον Khuner αφού πέθανε δύο χρόνια μετά την ολοκλήρωση του. Το 1938 η χήρα του μετανάστευσε στην Αμερική και το 1959 το σπίτι πουλήθηκε σε μια οικογένεια η οποία το μετέτρεψε σε εστιατόριο και ξενοδοχείο.

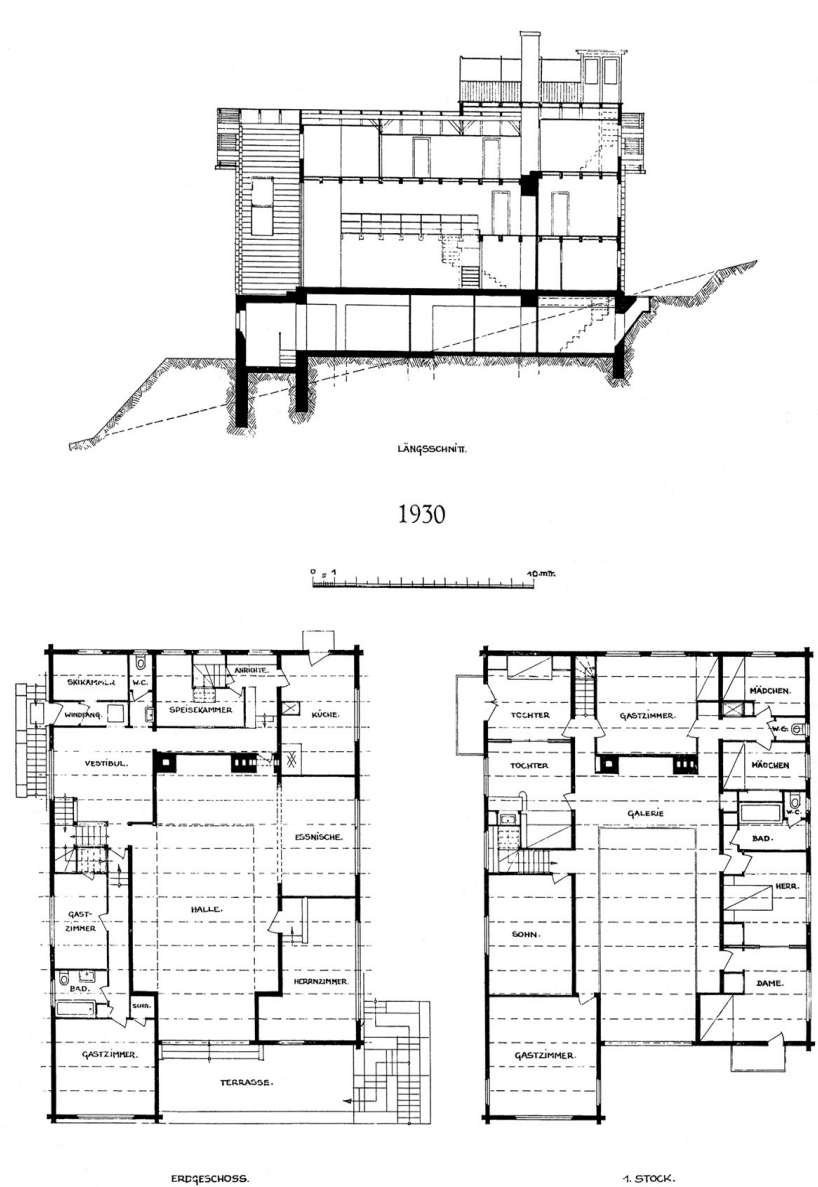


Abb. 244/246. Landhaus K., Payerbach bei Wien. Schnitt und Grundrisse

Εικόνα 2: Σχέδια της κατοικίας.

Πηγή: <https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.186/>

Η κατοικία αποτελεί μέρος μιας σειράς έργων που δημιούργησε ο Adolf Loos: της Villa Moller Vienna και της Villa Müller

Prague (1928-1930). Και τα τρία αυτά έργα έχουν κοινά χαρακτηριστικά ως το πως έχουν δημιουργηθεί στο εσωτερικό τους. Πιο συγκεκριμένα, οι κατοικίες αυτές ακολουθούν το χαρακτηριστικό στυλ που είχε ο αρχιτέκτονας και το οποίο το είχαν ονομάσει: *Adolf Loos' Raumplan*. Δηλαδή, επικρατεί η ιδέα ότι ο κάθε χώρος εσωτερικά έχει το δικό του ύψος ανάλογα με τη χρήση του κάθε χώρου. Ωστόσο, παρά τη διαφορά ύψους, ο ένας χώρος ρέει μέσα στον άλλο δημιουργώντας ένα ενιαίο εσωτερικό. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται το στοιχείο της ενότητας στο εσωτερικό της κατοικίας.

Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο αρχιτέκτονας σχετικά με αυτή την ιδέα του Raumplan: «Η αρχιτεκτονική μου δεν έχει συλληφθεί μόνο στα σχέδια, αλλά και σε χώρους (κύβους). Δεν σχεδιάζω κάτοψη, προσόψεις, τμήματα. Σχεδιάζω χώρους. Για μένα, δεν υπάρχει ισόγειο, πρώτος όροφος κλπ. Για μένα, υπάρχουν μόνο συνεχόμενοι, συνεχείς χώροι, δωμάτια, προθάλαμοι, βεράντες και άλλα. Οι όροφοι πρέπει να συγχωνευθούν και οι χώροι πρέπει να σχετίζονται μεταξύ τους. Κάθε χώρος απαιτεί διαφορετικό ύψος: η τραπεζαρία είναι σίγουρα υψηλότερη από την αποθήκη τροφίμων, έτσι οι οροφές πρέπει να ρυθμιστούν σε διάφορα επίπεδα. Το να ενώσεις αυτούς τους χώρους με τέτοιο τρόπο ώστε να μην είναι η άνοδος και η πτώση μόνο ανεπιτήρητο αλλά και πρακτικό, σε αυτό βλέπω τι είναι για τους άλλους το μεγάλο μυστικό, αν και είναι για μένα φυσικά ένα μεγάλο θέμα⁵⁴».

Σε γενικές γραμμές, ο σχεδιασμός της κατοικίας Khuner βασίζεται στο συνδυασμό της εφαρμογής των παραδοσιακών υλικών της περιοχής και στην εισαγωγή καινοτόμου τεχνολογίας. Παράλληλα, υιοθετεί κάποιους κανόνες κατασκευής των αγροτικών κατοικιών, όπως τα μεγάλα παράθυρα, τα οποία έχουν σαν στόχο να ενώσουν το εσωτερικό με το εξωτερικό.

⁵⁴Fisker, A. M., Hvejsel, M. F., & Møller, H. R. (2013). *The Khuner Haus by Adolf Loos: a critical study of beauty and desire. Abstract fra Beauty - Exploring Critical Issues*. Oxford:Storbritannien.

Ανακτήθηκε στις 14 Μαρτίου 2021 από: <http://www.annamariiefisker.dk/wp-content/uploads/2015/11/The-Khuner-Haus-by-Adolf-Loos.pdf>, σ. 6.

Το Knhuner Haus βρίσκεται 900 μέτρα πάνω από τη στάθμη της θάλασσας σε επικλινές τοποθεσία, με αποτέλεσμα να έχει μόνο δύο ορατές πλευρές, τη βόρεια και τη δυτική, ενώ οι άλλες δύο βλέπουν προς την πλαγιά του λόφου. Στη δυτική πλευρά υπάρχει μια εξωτερική σκάλα η οποία οδηγεί σε μια μεγάλη βεράντα. Αυτή η πλευρά αποτελεί και μια από τις εισόδους της κατοικίας. Στην ανατολική πλευρά υπάρχει μια δεύτερη είσοδος η οποία οδηγεί σε ένα στενό διάδρομο με ύψος 2,26 μέτρα.

Συνολικά η οικία αποτελείται από τέσσερα επίπεδα: το υπόγειο, το οποίο αποτελείται από συμπαγή τοιχοποιία, δύο ορόφους και μια σοφίτα. Μπαίνοντας από την ανατολική είσοδο και προχωρώντας έχει σχεδιαστεί μια δεύτερη πόρτα ώστε να αποτρέπει τον αέρα να εισέρθει στο εσωτερικό του χώρου. Στην αριστερή πλευρά του διαδρόμου υπάρχει ένα δωμάτιο, όπου τοποθετείται ο εξοπλισμός για σκι και στο τέλος του διαδρόμου βρίσκεται ένας προθάλαμος. Η μια πλευρά του προθάλαμου κατευθύνεται στα δωμάτια των υπαλλήλων, στην αποθήκη τροφίμων και τη σκάλα για το κελάρι. Στην άλλη πλευρά του προθάλαμου υπάρχει μια σκάλα που οδηγεί στον πρώτο όροφο, όπου βρίσκονται δύο από τα τέσσερα δωμάτια για τους επισκέπτες και ο πιο σημαντικός χώρος της κατοικίας, το σαλόνι.



Εικόνα 3: Το σαλόνι ή αλλιώς η 'αίθουσα', όπως την ονόμασε ο Adolf Loos.

Όλοι οι χώροι οργανώνονται γύρω από το σαλόνι, το οποίο έχει ύψος διπλάσιο σε σχέση με τους υπόλοιπους χώρους, δηλαδή 4,50 μέτρα, 12 μέτρα βάθος και 6,50 μέτρα μήκος. Το σαλόνι ο Adolf Loos «...το έχει ονομάσει “αίθουσα” και ο βασικός σκοπός του είναι να συνδέσει τους επισκέπτες με το σκηνογραφικό τοπίο...»⁵⁵ μέσω ενός τεράστιου ανοίγματος από τζάμι, το οποίο εκτείνεται από τον ένα πλευρικό τοίχο στον άλλο και από την οροφή μέχρι το δάπεδο. Μπροστά από το άνοιγμα έχει σχεδιαστεί ένα καθιστικό με πέντε πολυθρόνες, δύο από τις οποίες είναι διαφορετικού στυλ, και ένα στρογγυλό τραπέζι. Όσοι κάθονται σε αυτό το σημείο εκτίθενται «...όχι μόνο στο μεγαλείο του δωματίου και τη θέα του αλλά και σε μια



Εικόνα 4: Η τραπεζαρία της κατοικίας.

Πηγή: <https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.186/>

⁵⁵Branscome, E., (2020). *Giving Voice to a Building: A Critical Analysis of Adolf Adolf Loos's Landhaus Khuner*. *ARENA Journal of Architectural Research*, 5(1). Ανακτήθηκε στις 20 Μαρτίου 2021 από: <https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.186/>

συνειδητοποίηση της προσωπικότητάς τους»⁵⁶.

Στο χώρο του σαλονιού έχει σχεδιαστεί, επίσης, ένα μεγάλο τζάκι και μια τραπεζαρία. Σε αυτά τα δύο σημεία το ύψος του χώρου διαφοροποιείται καθώς φτάνει τα 2,26 μέτρα, «...ενισχύοντας την έννοια του καταφύγιου»⁵⁷. Πάνω από το σαλόνι έχει δημιουργηθεί ένας εξώστης, ο οποίος έχει τρεις πλευρές και ύψος μόλις 2,10 μέτρα. Στην τέταρτη έχει σχεδιαστεί το άνοιγμα που αναφέρθηκε παραπάνω.

Μέσω του σχεδιασμού του Khuner House φαίνεται η εμμονή που δίνεται στην έννοια της παρατήρησης. Αυτό αποδεικνύεται από «... τα πολλαπλά μπαλκόνια και τις βεράντες, τον εξωτερικό τοίχο αποτελούμενο από τζάμι στην κύρια αίθουσα, ένα παράθυρο-κάδρο στο χώρο μελέτης/γραφείο του πελάτη, καθώς και από τη βεράντα



Εικόνα 5: Μια άλλη οπτική του εσωτερικού χώρου.

Πηγή: <https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.186/>

⁵⁶Ibid

⁵⁷Ibid

του τελευταίου ορόφου»⁵⁸.

Σε γενικές γραμμές, ο Adolf Loos αυτό που πάντα επιδιώκει μέσω του σχεδιασμού του είναι «...η αλήθεια»⁵⁹. Για να το καταφέρει αυτό ο Adolf Loos χρησιμοποιεί απλές γεωμετρικές φόρμες και φυσικά υλικά με αποτέλεσμα οι χώροι που δημιουργεί να αποπνέουν καθαρότητα και απλότητα. Ο Adolf Loos «...επέκρινε την καταναλωτική κουλτούρα, ζητώντας την πλήρη πολιτιστική και χωρική επανεξέταση της, μετασχηματίζοντας τον τρόπο που ζούμε και αλληλεπιδρούμε ο ένας με τον άλλο μέσω της αλλαγής του δομημένου περιβάλλοντος»⁶⁰. Έψαχνε να βρει την



Εικόνα 6: Η σκάλα που οδηγεί στο επάνω επίπεδο.

Πηγή: <https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.186/>

⁵⁸Ibid

⁵⁹ Fisker, A. M., Hvejsel, M. F., & Møller, H. R., op. cit., σ. 3.

⁶⁰Ibid

πραγματική ομορφιά και απέρριπτε τα περιττά διακοσμητικά στοιχεία. Μάλιστα θεωρούσε ότι «...η εξέλιξη του πολιτισμού είναι συνώνυμη με την αφαίρεση της διακόσμησης από αντικείμενα της καθημερινής ζωής»⁶¹.

Η αρχιτεκτονική του Adolf Loos έχει επηρεαστεί βαθύτατα από την θεωρία της αισθητικής κρίσης του Immanuel Kant. Κυρίως οι έννοιες της καθολικότητας και της αναγκαιότητας αλλά και η έννοια της αισθητικής αδιαφορίας έχουν επηρεάσει τον τρόπο σκέψης του Adolf Loos.

Σε σχέση με τις έννοιες καθολικότητα και αναγκαιότητα, όπως αναλύουμε στην προηγούμενη ενότητα, στις κρίσεις του υψηλού υπάρχει μια αναγκαία αλήθεια. Δηλαδή, σε κάποιες περιπτώσεις όλοι οι άνθρωποι συμφωνούν ως προς το αν ένα συγκεκριμένο αντικείμενο είναι όμορφο. Ο Immanuel Kant θεωρεί ότι αυτό το χαρακτηριστικό υπάρχει σε όλα τα έλλογα όντα και έχει να κάνει με την κοινή λογική. Σε αυτές τις περιπτώσεις η ομορφιά συμπεριφέρεται σαν να «...ήταν ιδιοκτησία ενός αντικειμένου, όπως το βάρος ή η χημική του σύνθεση»⁶². Σε σχέση με αυτές τις δύο έννοιες ο Adolf Loos έχει αναφέρει ότι:

«Ο λευκός σοβάς είναι ένα δέρμα. Η πέτρα είναι δομή. Παρά τις ομοιότητες στις χημικές τους συνθέσεις, υπάρχει μεγάλη διαφορά στον τρόπο χρήσης των δύο υλικών. Όταν ο σοβάς εμφανίζεται ειλικρινά ως κάλυμμα για τοίχο από τούβλα, δεν πρέπει να ντρέπεται για την ταπεινή του καταγωγή...»⁶³.

Σχετικά με την έννοια της αισθητικής αδιαφορίας, ο Immanuel Kant υποστηρίζει, όπως αναφέραμε στην προηγούμενη ενότητα, ότι ένα αντικείμενο είναι όμορφο, όχι λόγω κάποιου πρακτικού ενδιαφέροντος ή λόγω κάποιου σκοπού. Αλλά είναι σημαντικό για τον θεατή να υπάρχει ικανοποίηση μέσω του τρόπου με τον οποίο το έργο εμφανίζεται εκείνη τη στιγμή μπροστά του. Σε αυτή την περίπτωση ο Adolf Loos

⁶¹Adolf L., "Ornament and Crime." In *Ornament and Crime: Selected Essays*.

Ed. Michael Mitchell (Riverside California: Ariadne Press, 1908), Ανακτήθηκε στις 28/03/2021 από: https://www.academia.edu/11390518/Ornament_and_crime, σ. 167.

⁶²Fisker, A. M., Hvejsel, M. F., & Møller, H. R., op. cit., σ. 9.

⁶³Ibid

θα λέγαμε ότι είναι επηρεασμένος από τη γύρω φύση και κυρίως από τα βουνά. Συνεπώς, έχει δημιουργήσει «...μια τυπική κατοικία των Άλπεων ώστε να μη διαταράξει την ομορφιά της φύσης»⁶⁴.

1.2 Jürgen Habermas

Η θεωρία που ανέπτυξε ο Jürgen Habermas για την αισθητική έχει χαρακτήρα συνθετικό και διεπιστημονικό. Υποστηρίζει ότι το έργο του μοντερνισμού έμεινε ημιτελές και ότι «...η κρίση της μοντέρνας εποχής ίσως να οφείλεται στην ελλιπή ανάπτυξη του Ορθού Λόγου, στη μη ολοκλήρωση του «προγράμματος» του Διαφωτισμού»⁶⁵. Έτσι, ο Jürgen Habermas υποστηρίζει ότι ο μοντερνισμός είναι η συνέχιση του έργου του Διαφωτισμού και θεωρεί ότι μέσω του ορθολογισμού οι σύγχρονες κοινωνίες θα οδηγηθούν στην απελευθέρωση.

Στη διάλεξη που παρέδωσε όταν παρέλαβε το βραβείο Adorno στην πόλη της Φρανκφούρτης, το 1980, ανέφερε ότι η έννοια «μοντέρνο θεωρείται ό,τι βοηθά μια επίκαιρη, αυθόρμητα ανανεωμένη δραστηριότητα να εκφράσει αντικειμενικά το πνεύμα της εποχής του»⁶⁶ όπως και η έννοια της νεωτερικότητας «...σήμαινε πάντα τη συνείδηση μιας εποχής, η οποία συνδέει τον εαυτό της με το παρελθόν της κλασσικής αρχαιότητας για να αυτοπροσδιοριστεί, ως το αποτέλεσμα της μετάβασης από το παλιό στο νέο»⁶⁷. Για το λόγο αυτό ο μοντερνισμός είναι αντίθετος με την ιστορία και την παράδοση. Επίσης, σε σχέση με το μεταμοντέρνο αναφέρει ότι «...όσοι χρησιμοποιούν το πρόθεμα «μετά» θέλουν να αποκοπούν από το παρελθόν: δεν μπορούν, ωστόσο, να δώσουν ένα νέο όνομα στο παρόν, καθώς δεν έχουν απαντήσεις για τα αναγνωρίσιμα προβλήματα του μέλλοντος. Όροι όπως

⁶⁴Ibid

⁶⁵ Ράππη, Γ. *Jürgen Habermas. Η αναγκαιότητα του επικοινωνιακού λόγου*. Ανακτήθηκε στις 21/11/2020 από: <http://courses.arch.ntua.gr/fsr/128182/HABERMAS.pdf>, σ. 18.

⁶⁶ Habermas, J. (1988). *Το μοντέρνο. Ένα ημιτελές έργο*. Λεβιάθαν, (01). Ανακτήθηκε στις 22/11/2020 από: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&pid=iid:782>, σ. 3.

⁶⁷ Ibid, σ. 2.

«μετα-διαφωτισμός» ή «μετά-ιστορία» υπηρετούν την ίδια λειτουργία. Τέτοιες χειρονομίες βιαστικής απόρριψης είναι κατάλληλες για περιόδους μετάβασης»⁶⁸.

Ο Jürgen Habermas διακρίνει τέσσερις κύριες περιόδους, οι οποίες συνέβαλλαν στην εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης. Η πρώτη περίοδος είναι η Αναγέννηση, όπου συντελείται η απομάκρυνση της τέχνης από το δημόσιο τομέα και τη θρησκευτική λατρεία αποκτώντας χαρακτήρα πιο ιδιωτικό. Την περίοδο αυτή ανακαλύπτεται η προοπτική στον τομέα της ζωγραφικής, νέες επιστημονικές και μαθηματικές αρχές, νέες αρχιτεκτονικές μορφές και η μουσική σημειογραφία και αρμονία. Η επόμενη περίοδος βρίσκεται στα τέλη του 18^{ου} αιώνα όταν αναπτύχθηκε η λαϊκή τέχνη (λογοτεχνία, μουσική κ.α.), η οποία θεσμοθετήθηκε δημοσίως –εκτός της δικαστικής και θρησκευτικής ζωής- σε μουσεία, θέατρα, αίθουσες συναυλιών και λογοτεχνικά περιοδικά. «Η χρήση του πολιτισμού για λόγους λαϊκής ηθικής διαφώτισης συνοδεύεται από την εκτίμηση του υψηλού ως ξεχωριστή αισθητική αξία»⁶⁹.

Στη συνέχεια αναφέρει την περίοδο του ύστερου ρομαντισμού, όταν γεννήθηκε ένα είδος ‘αντικουλτούρας’, η οποία «...ενθάρρυνε το διαχωρισμό της καλλιτεχνικής παραγωγής και της κριτικής από τις λαϊκές απαιτήσεις της αγοράς»⁷⁰. Αυτό είχε ως συνέπεια την «...απομάκρυνση των καλλιτεχνικών σκοπών από την αναπαράσταση και την ηθική διαφώτιση...»⁷¹.

Τέλος, κατά το 19^ο αιώνα αναπτύχθηκαν τα νέα μέσα καλλιτεχνικής παραγωγής (όπως τηλεόραση, ραδιόφωνο, οι ταινίες κ.α.) τα οποία έφεραν επανάσταση στην καλλιτεχνική αντίληψη. Μια άλλη εξέλιξη που σηματοδοτήθηκε αυτή την περίοδο ήταν η ανάπτυξη νέων καλλιτεχνικών κινημάτων, όπως ο σουρεαλισμός και ο ντανταϊσμός, τα οποία αντιτάχθηκαν «...στο διαχωρισμό της τέχνης και της ζωής, της

⁶⁸ Habermas, J. (1989). *Modern and Postmodern Architecture*. Ανακτήθηκε στις 7 Νοεμβρίου 2021 από: <http://faculty.arch.utah.edu/miller/Modern%20and%20Post-Modern%20Architecture.pdf>, σ. 416.

⁶⁹ Ingram, D. (1991). *Habermas on Aesthetics and Rationality: Completing the Project of Enlightenment*. *New German Critique*, (53), 67-103. doi:10.2307/488245, σ. 70.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

φαντασίας και της πράξης, της εμφάνισης και της πραγματικότητας»⁷². Όπως στη συνέχεια αναφέρει, τα κινήματα αυτά αντικαταστάθηκαν από μεταμοντέρνα ή αλλιώς από μετα-πρωτοποριακά αντικινήματα, όπως τα ονομάζει, (όπως, η εννοιολογική τέχνη, βίντεο τέχνη, ποπ αρτ, νεο-εξπρεσιονισμός κ.α.), τα οποία ανακοίνωσαν «...το τέλος της τέχνης...»⁷³.

Συνεπώς, με βάση τα παραπάνω, από τη μία πλευρά, η τέχνη έγινε κοσμική, αφού απελευθερώθηκε «...από τη θρησκεία και την ευγενική ζωή, λειτούργησε πλέον ως όχημα για λαϊκή απόλαυση. Από την άλλη πλευρά, η τέχνη - πάνω απ' όλα, η τέχνη της πρωτοπορίας – έγινε υπερβατική»⁷⁴. Το αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης ήταν «...ο διαχωρισμός της υψηλής κουλτούρας από τη λαϊκή κουλτούρα...»⁷⁵.

Σε όλη τη θεωρητική του ανάλυση για την αισθητική, και όχι μόνο, ο Jürgen Habermas αντιτίθεται στην «...τάση της φιλελεύθερης σκέψης να απομακρύνει τα άτομα και τα δικαιώματα τους από το κοινωνικό πλαίσιο»⁷⁶ καθώς όπως υποστηρίζει η δομή της σύγχρονης ζωής χαρακτηρίζεται από τη χειραφέτηση, την πολιτική καταπίεση, τη χειραγώγηση από τις δυνάμεις της αγοράς, και της κυριαρχίας. Επιπλέον διαπιστώνει ότι ο σύγχρονος κόσμος, λόγω της τεχνικοποίησης που συνεχώς συντελείται, δεν παύει να αλλοτριώνεται.

Αντίθετα με τους στόχους του Διαφωτισμού, η σύγχρονη κοινωνία «...τείνει προς την εγκαθίδρυση ενός κλειστού συστήματος εργαλειακής λογικής, πραγματοποίησης και καταπίεσης. Δηλαδή η τυπική λογική και ο νόμος της μή αντίφασης εμφανίζονται ως οι ρίζες μιας διαδικασίας εξορθολογισμού, η οποία υποβιβάζει τον Λόγο σε εργαλειακή λογική και εγκαθιστά ένα εντελώς ορθολογισμένο σύστημα κυριαρχίας με

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid

⁷⁴ Ingram, D. (1991). Op. cit., σ. 71.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ντούνης, Α. (6 Ιουνίου 2017). *Η θεωρία του λόγου του Jürgen Habermas. Γιατί είναι χρήσιμη για τη φεμινιστική θεωρία*. Άρθρο στο ηλεκτρονικό περιοδικό Social Policy. Ανακτήθηκε στις 24/11/2020 από: <https://socialpolicy.gr/2017/06/η-θεωρία-του-λόγου-του-jurgen-habermas-γιατί-είναι-χ.html>

σκοπό να διαλύσει το αυτόνομο υποκείμενο»⁷⁷.

Ο Jürgen Habermas, με σκοπό να υπερασπιστεί τη δημοκρατία αναπτύσσει τη θεωρία της επικοινωνιακής δράσης όπου προβάλλει την έννοια της διυποκειμενικότητας. Μέσω της θεωρίας της επικοινωνιακής δράσης «...καταλήγει στην εφαρμογή μιας επικοινωνιακής ορθολογικότητας, η οποία θα τον βοηθήσει κυρίως να αντιμετωπίσει τη θεραπεία του φαινομένου της πραγματοποίησης, δηλαδή να «αντισταθεί στον Λόγο της κυριαρχίας»⁷⁸.

Η θεωρία της επικοινωνιακής δράσης αφορά στην άποψη ότι μέσω της επικοινωνίας και του ελεύθερου διάλογου μεταξύ των ομιλητών, οι οποίοι είναι ισότιμοι, με ίσες δυνατότητες και ίσα δικαιώματα, θα παύσει η υποδούλωση του ατόμου από τα κυρίαρχα συστήματα. Ο Jürgen Habermas ουσιαστικά, αναζητά «...την ανασύσταση του Λόγου, προτείνοντας έναν Λόγο επικοινωνιακό»⁷⁹.

Στην επικοινωνιακή δράση «...οι ομιλητές συντονίζουν τη δράση τους και επιδιώκουν ατομικούς (ή κοινούς) στόχους με βάση την κοινή κατανόηση ότι οι στόχοι είναι εγγενώς λογικοί ή σημαντικοί...πετυχαίνει στο βαθμό που οι δράστες συμφωνούν ελεύθερα ότι ο στόχος τους (ή οι στόχοι) είναι λογικός, ότι αξίζουν τη συνεργατική συμπεριφορά. Επικοινωνιακή δράση είναι συνεπώς μια εγγενώς συναινετική μορφή κοινωνικού συντονισμού όπου οι δράστες «κινητοποιούν τη πιθανότητα για ορθολογικότητα» δοσμένη με απλή γλώσσα...»⁸⁰.

Ο Jürgen Habermas στη θεωρία της επικοινωνιακής δράσης διακρίνει τις αξίες από τους κανόνες και αναφέρει ότι οι πρώτες έχουν μικρότερη σημασία καθώς «...δεν έχουν παγκόσμια εγκυρότητα αφού παράγονται κοινωνικά και μπορεί να διαφέρουν

⁷⁷ Ράππη, Γ., *op. cit.*, σ. 7.

⁷⁸ *Ibid*, σ. 11.

⁷⁹ Ράππη, Γ., *op. cit.*, σ. 8.

⁸⁰ Bohman, J. and William R. (Fall 2017). Edward N. Zalta (ed.). *Jürgen Habermas*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Ανακτήθηκε στις 27 Νοεμβρίου 2020 από: <https://plato.stanford.edu/entries/habermas/>.

ανάλογα με τις κοινωνικές, πολιτικές, θρησκευτικές ή άλλες επιταγές»⁸¹. Επιπλέον, «οι περισσότερες αξίες είναι υποψήφιας για ερμηνείες υπό τις οποίες ένας κύκλος εκείνων που επηρεάζονται μπορεί, εάν προκύψει περίπτωση, να περιγράψει και να ρυθμίσει κανονικά ένα κοινό συμφέρον.»⁸².

Αν εφαρμόσουμε την επικοινωνιακή δράση στον τομέα της αρχιτεκτονικής θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός θα ήταν αποτέλεσμα της ορθολογικής επικοινωνίας μεταξύ του αρχιτέκτονα και της κοινωνίας. Ο Jürgen Habermas θεωρεί ότι «...οι αξίες τις οποίες πρέπει να εκφράσει ένα έργο αρχιτεκτονικής, θα πρέπει να αποτελούν το αντικείμενο μιας συνεχούς νομιμοποιητικής δράσης μέσα σε ένα λογικό επικοινωνιακό πλαίσιο»⁸³.

Έτσι, ο Jürgen Habermas απορρίπτει μια εργαλειακή αρχιτεκτονική, η οποία θεωρεί ότι θα αποδυναμώσει την πολιτιστική ζωή, και τάσσεται υπέρ του «κανονιστικού ορθολογισμού»⁸⁴ ώστε να επιτευχθεί κοινωνική αλλαγή. Είναι αντίθετος με την ιδέα ότι μέσω της λειτουργίας δημιουργείται η φόρμα και θεωρεί ότι η έννοια 'λειτουργικότητα' «...κρύβει το γεγονός ότι οι ιδιότητες των σύγχρονων κτιρίων προκύπτουν από ένα αυτόνομο σύστημα αισθητικών κανόνων που εφαρμόζεται με συνέπεια»⁸⁵.

Ο φιλόσοφος θεωρεί ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική συνδέεται με την καθημερινή ζωή, και αποτελεί το μοναδικό στυλ από την εποχή του κλασικισμού καθώς έγινε το ίδιο κλασικό. Επίσης, «είναι το μόνο αρχιτεκτονικό κίνημα που προέρχεται από το πνεύμα της πρωτοπορίας: είναι ισοδύναμο με τη ζωγραφική, τη μουσική και τη

⁸¹Tatla, H. (2015). *The investigation of the relation of mathematics to architectural form as a moral and political enquiry. A philosophical discussion*. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στο International Centre of Greek philosophy and culture & kb. Αθήνα: Ιωνία, σ. 286.

⁸²Ingram, D. (1991). *Op. cit.*, σσ. 82-3.

⁸³Ibid.

⁸⁴Ibid, σ. 288.

⁸⁵Ibid

λογοτεχνία της πρωτοπορίας του αιώνα μας»⁸⁶. Ιδιαίτερα, για τον Jürgen Habermas η Μοντέρνα αρχιτεκτονική, σε σχέση με τη μορφή της, έχει επηρεαστεί από το κίνημα του κονστρουκτιβισμού μέσω του οποίου οδηγήθηκε στην ίδια πορεία που πήρε και η πειραματική ζωγραφική. Μάλιστα, ο φιλόσοφος ξεχώρισε τρεις ομάδες, οι οποίες προσπάθησαν να δώσουν λύση στο πρόβλημα που προέκυψε από το κίνημα του κυβισμού στη ζωγραφική. «Η ομάδα των πουριστών γύρω από το Le Corbusier, οι κονστρουκτιβιστές γύρω από το Malevich, και ιδίως το κίνημα του De-Stijl (με τους Van Doesburg, Mondrian και Oud)»⁸⁷.

Ο Jürgen Habermas απορρίπτει τις τεχνικές της παραμόρφωσης και του collage/montage, οι οποίες αποτέλεσαν τις αρχές του κυβισμού και τάσσεται υπέρ των πλατωνικών γεωμετρικών στερεών σε συνδυασμό με μια αφηρημένη ευκλείδεια αντίληψη του χώρου, τα οποία χαρακτηρίζονται από «καθολική εγκυρότητα»⁸⁸. Με βάση αυτή τη λογική ο φιλόσοφος προτείνει ότι «..οι δημοκρατικές αξίες που φέρουν έναν κανονιστικό χαρακτήρα εκφράζονται από τα κανονικά γεωμετρικά στερεά και από οργανικά σύνολα»⁸⁹.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, σε σχέση με τη θεωρία της αισθητικής του Jürgen Habermas, ότι ο φιλόσοφος τάσσεται υπέρ της δημοκρατίας, της παγκοσμιότητας και της ορθολογικότητας. Οι έννοιες αυτές προτείνει ότι μπορούν να εξασφαλιστούν μέσω του επικοινωνιακού Λόγου ως αντίσταση στο Λόγο της κυριαρχίας.

1.3 Jean-François Lyotard

Ο φιλόσοφος Jean-François Lyotard έχει κάνει μια από τις πιο σημαντικές αναλύσεις για το μεταμοντέρνο. Παρατήρησε ότι η εποχή του χαρακτηριζόταν από ένα μεταβατικό χαρακτήρα. «Το μεταβατικό αυτό στοιχείο ανιχνεύεται στις ριζικές

⁸⁶Habermas, J. (1997). *Modern and Postmodern Architecture*. Άρθρο στο: *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Neil Leach (ed.). London and New York: Routledge, σ. 215-6.

⁸⁷Ibid, σ. 219.

⁸⁸Tatla, H. (2015), op. Cit., σ.288.

⁸⁹Ibid, σ. 289.

τροποποιήσεις που υφίσταται ο Λόγος και πιο συγκεκριμένα το σύστημα, βάσει του οποίου έχει οργανωθεί στο γνωστικό, αλλά και στο πρακτικό επίπεδο η σχέση του ανθρώπου με την φυσική και την κοινωνική πραγματικότητα»⁹⁰. Μάλιστα, ο Jean-François Lyotard θεωρεί ότι η μετάβαση που συντελείται οφείλεται στην «διαδικασία εγκαθίδρυσης της μεταμοντέρνας σχέσης υποκειμένου - αντικειμένου, ως διαδικασία απελευθέρωσης από τις ορθολογικές αρχές του σκέπτεσθε, π.χ. από τις μεθόδους της παράγωγης και της επαγωγής, από το κλειστό σύστημα, από τις νομολογικές θεωρίες κ.α.»⁹¹.

Σε γενικές γραμμές το μεταμοντέρνο έχει στόχο να αντικαταστήσει το μοντέρνο κίνημα, το οποίο είχε απορριφθεί από πολλούς φιλόσοφους. Αυτό έχει συμβεί επειδή το μοντέρνο θεωρήθηκε ότι ήταν «ένα είδος απανθρωποίησης, η συστηματική χρήση ή αναφορά στα βιομηχανικά προϊόντα...με λίγα λόγια, η αντικατάσταση των παραδοσιακών αξιών της τέχνης με αξίες οικονομικές και χρησιμοθηρικές. Το «μοντέρνο» εμφανίζεται, τελικά, σαν υποδούλωση της τέχνης στον καπιταλισμό»⁹².

Σύμφωνα με τον Jean-François Lyotard από το 2ο μισό του 20^{ου} αιώνα «...η ρευστότητα απειλεί την εγκαθιδρυμένη σταθερότητα...του μοντερνισμού: αυτό αφορά σχεδόν όλα τα πεδία, από την εργασία και τον τρόπο του κατοικείν, από την ιδεολογία ως την επιστημονική γνώση»⁹³. Επιπλέον, πραγματοποιείται «...ένα ρήγμα μεταξύ των ιδεολογιών και των πρακτικών εντός του κοινωνικού γίγνεσθαι...Αυτό το ρήγμα συνοψίζει την αποτυχία των ιδεολογιών – των μεγάλων αφηγήσεων και στο

⁹⁰ Lyotard, J. F. (1993). *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. Αθήνα: Γνώση, σ. 12.

⁹¹ Ibid, σ. 13.

⁹² Revault, Olivier d' Allones. Βέλτσος, Γιώργος. Λιάπης, Γιάννης. Γεωργίου, Θεόδωρος. Πολύζος, Γιάννης. Κούρκουλας, Αντρέας. κ.α. (1988). *Μοντέρνο μεταμοντέρνο*. Αθήνα: Σμίλη. Ανακτήθηκε στις 22 Δεκεμβρίου 2020 από: https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fcourses.arch.ntua.gr%2Ffsr%2F127441%2Fmikrh%2520istoria%2520ths%2520lexhs%2520metamonterno.PDF&psig=AOvVaw2WU9BqkBESV_cs4R98TEk1&ust=1608762395593000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwil15qK0eLTAhXG5KQKHQkPA58Qr4kDegUIARciAQ, σ. 12.

⁹³ Κουμασίδης, Ι. (2014). *Αισθητικό και πολιτικό στη μετανεωτερικότητα*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σχολή φιλοσοφικής, τμήμα φιλοσοφίας, παιδαγωγικής και φιλοσοφίας, σ. 30.

βάθος των ταυτοτήτων»⁹⁴.

Στην μεταμοντέρνα κοινωνία το Όλο είναι ισοδύναμο με την έννοια της διάσπασης και του κατακερματισμού σε πολλές ενότητες, οι οποίες χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό αυτονομίας. Διάφοροι διανοητές θεωρούν ότι «η αντίθεση μοντέρνου – μεταμοντέρνου αποτελεί το κλειδί για την ερμηνεία των μεγάλων κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών αλλαγών των ημερών μας, στηρίζονται στον ορίζοντα των θεωριών του γαλλικού (κυρίως) μεταδομισμού»⁹⁵.

Ο Jean-François Lyotard θεωρεί ότι ο όρος μεταμοντέρνο αναφέρεται στη «δυσπιστία απέναντι στις αφηγήσεις»⁹⁶. Όπως εξηγεί στο βιβλίο του 'Η Μεταμοντέρνα κατάσταση' η δυσπιστία αυτή οφείλεται στην πρόοδο των επιστημών «...αλλά αυτή η πρόοδος με τη σειρά της την προαπαιτεί...η αφηγηματική λειτουργία χάνει τους λειτουργούς της, τον μεγάλο ήρωα, τους μεγάλους κινδύνους, τους μεγάλους περίπλους και τον μέγα σκοπό»⁹⁷. Επιπλέον, με τον όρο μεταμοντέρνο χαρακτηρίζεται η κατάσταση του πολιτισμού «...μετά από τους μετασχηματισμούς που διαμόρφωσαν τους κανόνες του παιχνιδιού στην επιστήμη, στη λογοτεχνία και στις τέχνες μετά από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα.

Πιστεύει ότι η θεωρία του Jürgen Habermas αποτελεί άλλη μια μετα-αφήγηση και μάλιστα μια ακόμα «αφήγηση της χειραφέτησης»⁹⁸. Με αυτήν την έννοια ο Jean-François Lyotard «...όταν ορίζει το μεταμοντέρνο ως «δυσπιστία στις

⁹⁴Ibid

⁹⁵Γρόλιος, Γ. Κάσκαρης, Γ. (1997-05). *Εκπαιδευτική πολιτική, "μεταμοντέρνο" και "κριτική παιδαγωγική"*. Ουτοπία (25) (Μάιος-Ιούνιος 1997). Ανακτήθηκε στις 22 Δεκεμβρίου 2020 από: <http://pandemos.panteion.gr/index.phpop=record&type=0&q=lyotard&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:1293>, σσ. 102-3.

⁹⁶Rorty, R. (1989). *Habermas και Lyotard για τη μεταμοντερνικότητα*. Λεβιάθαν (03), 59-73. Ανακτήθηκε στις 22 Δεκεμβρίου 2020 από: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&type=0&q=lyotard&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:1436>, σ. 1.

⁹⁷ Lyotard, J. F. (1993), *op. cit.*, σ. 26.

⁹⁸Ibid

μετααφηγήσεις» “incredulity to the metanarratives”, αυτό κατά του οποίου επαναστατεί είναι ένα εμπειρίχον τα πάντα, ολιστικό, ενοποιητικό όραμα για την κοινωνία. Σε αυτό το περιβάλλον, ο Lyotard επιμένει ότι η μετανεωτερικότητα κληρονόμησε το καθήκον της διαρκούς επιβολής μιας αυστηρής κριτικής στην ιδέα του Διαφωτισμού για ένα ενοποιητικό τέλος της ιστορίας και του υποκειμένου, που θεωρεί ότι συνδέεται στενά με το πνεύμα της Κριτικής της Κριτικής Ικανότητας του Kant και εισήχθη στη σύγχρονη φιλοσοφία από τον Wittgenstein και τον Adorno. Σε αυτό το πλαίσιο, κατηγορεί τον Habermas ότι στην προσπάθειά του να ενοποιήσει τη γνωστική λειτουργία με την ηθική και την πολιτική μέσω της γλώσσας, στοχεύει σε μια ενοποιημένη εμπειρία που έχει τις ρίζες της στη Χεγκελιανή διαλεκτική»⁹⁹.

Επιπλέον, αμφισβητεί τις απόψεις του Jürgen Habermas λέγοντας ότι θεωρεί ότι η νεωτερικότητα απέτυχε «...επειδή επέτρεψε να αποσυντεθεί η ολότητα της ζωής σε ειδικούς τομείς, χωρισμένους μεταξύ τους, οι οποίοι υπόκεινται στην περιορισμένη αρμοδιότητα των ειδικών – παρόλο που το συγκεκριμένο άτομο δεν βιώνει το «απομετουσιωμένο νόημα» και την «αποδομημένη μορφή» ως απελευθερωτική...»¹⁰⁰.

Στο βιβλίο ‘Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση’ παρατηρεί δύο σημαντικές μεταβολές σε επίπεδο γνώσης σε σχέση με την πολιτική οικονομία. Η πρώτη παρατήρηση του αφορά «τη μεταβολή της γνώσης σε πληροφορία που διευκολύνει την εμπορευματοποίηση της»¹⁰¹. Στη συνέχεια, ως δεύτερη παρατήρηση διαπιστώνει πως αυτό το «...’πληροφοριακό εμπόρευμα’ είναι σημαντικότερο για τον παγκόσμιο ανταγωνισμό της εξουσίας και δημιουργεί δίκτυα κυκλοφορίας ανάλογα με εκείνα των νομισμάτων»¹⁰².

Σε γενικές γραμμές τον Jean-François Lyotard δεν τον ενδιαφέρει να αποτυπώσει

⁹⁹ Τάτλα, Ε. (*Η αισθητική θεώρηση του φόβου στην τέχνη και την αρχιτεκτονική μέσα από την κατανόηση της έννοιας μεταμοντερνο στον Jean-Francois Lyotard.*

¹⁰⁰ Lyotard, Jean-François. (1988). *Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο;* Λεβιάθαν, 02. Ανακτήθηκε στις 20 Δεκεμβρίου 2020 από: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&pid=iid:785&lang=el>, σ. 10.

¹⁰¹ Κουμασίδης, Ι. (2014), *op. cit.*, σ. 53.

¹⁰² *Ibid*, σ. 54.

μια συστηματική αισθητική θεωρία, αφού τη θεωρεί ως «προσιδιάζουσα στην εποχή του Διαφωτισμού»¹⁰³. Επίσης, θεωρεί ότι ο τομέας της τέχνης έρχεται πολύ κοντά στη φιλοσοφία όσον αφορά το περιεχόμενο της αλήθειας της. Δηλαδή, «το αισθητικό συμβάν είναι φιλοσοφία. Ο φιλόσοφος άλλωστε οφείλει να χρησιμοποιεί και άλλα μέσα έρευνας και έκφρασης πέραν των βιβλίων. Ο μεταμοντέρνος καλλιτέχνης ούτως ή άλλως βρίσκεται σε μια κατάσταση παρόμοια με του φιλόσοφου»¹⁰⁴. Παρ' όλα αυτά, η αισθητική αυτονομείται από τη φιλοσοφία, «εφόσον εννοούνται υπό τη σχέση μέρους-όλου»¹⁰⁵ και συγκροτείται ως αναλυτικό πεδίο σκέψης.

«Για να ορίσει τον μεταμοντερνισμό, ο Lyotard επικεντρώνεται στο καντιανό αίσθημα του υψηλού. Το αίσθημα του υψηλού αποκλείει οποιαδήποτε ευθεία σχέση ανάμεσα στη λογική και τη φαντασία ή ανάμεσα στη σκέψη και την αντίληψη. Κατά συνέπεια, για τον Lyotard, ο μόνος τρόπος για να προσεγγίσει κάποιος το παρελθόν είναι μέσω της ψυχανάλυσης...συνδέει τις ιστορικιστικές αναφορές της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής του εβδομήντα και του ογδόντα με τη λειτουργία του κόσμου του ονείρου όπως τον προσεγγίζει ο Freud. Επί πλέον θεωρεί ότι η προσέγγιση του Freud στο όνειρο σχετίζεται με το καντιανό αίσθημα του ωραίου. »¹⁰⁶.

Μια από τις ερμηνείες του για το μεταμοντέρνο αναλύεται στο άρθρο του Jean-François Lyotard «Απάντηση στο ερώτημα: τι είναι μεταμοντέρνο;». Σε αυτό το άρθρο αναφέρεται στις έννοιες του Ωραίου και του Υψηλού, τις οποίες, όπως είδαμε παραπάνω, είχε αναλύσει ο Immanuel Immanuel Kant. Για τον Immanuel Kant το Ωραίο μπορεί να επιτευχθεί όταν «...μεταξύ της ικανότητας στοχασμού ή (ικανότητας) εννοιών και της ικανότητας παράστασης ενός θέματος (Gegestand)... υπάρχει μια α(προσδι)όριστη συμφωνία άνευ κανόνων, η οποία προξενεί μια απόφαση (Urteil), καλούμενη από τον Immanuel Kant (δια)στοχαστική (reflectierend)

¹⁰³ Ibid, σ. 80.

¹⁰⁴Ibid

¹⁰⁵Ibid, σ. 81.

¹⁰⁶ Τάτλα, Ε. (*Η αισθητική θεώρηση του φόβου στην τέχνη και την αρχιτεκτονική μέσα από την κατανόηση της έννοιας μεταμοντερνο στον Jean-Francois Lyotard*, σ. 5.

και η οποία μπορεί να βιωθεί ως ηδονή»¹⁰⁷.

Για παράδειγμα, όταν παρατηρούμε ένα έργο τέχνης, το αίσθημα του 'Ωραίου' δημιουργείται όταν η ικανότητα για σκέψη (δηλ. ο Λόγος) και η ικανότητα για αναπαράσταση (δηλ. η Φαντασία) συναινούν. Αντιθέτως, το αίσθημα του Υψηλού «...είναι σύμφωνα με τον Immanuel Kant ένα σφοδρό και διχασμένο πάθος: σ' αυτό περιέχονται ταυτόχρονα ηδονή κι αποστροφή»¹⁰⁸. Σε αυτή την περίπτωση υπάρχει σύγκρουση μεταξύ του Λόγου και της Φαντασίας ενός υποκειμένου.

Στο παραπάνω άρθρο ο Jean-François Lyotard αναφέρει ότι η έννοια του Υψηλού συνδέεται με την αδυναμία να αναπαρασταθούν ιδέες και έννοιες του κόσμου, «...το υψηλό...προκύπτει όταν η δύναμη της φαντασίας αδυνατεί να παραστήσει ένα θέμα...διαθέτουμε βέβαια την ιδέα του κόσμου (της ολότητας αυτού που είναι)...έχουμε την ιδέα του απλού (του μη περαιτέρω διαιρετού), όμως δεν μπορούμε να το καταστήσουμε εποπτικά σαφές μέσω ενός αισθητού αντικειμένου, το οποίο θα δρούσε ως περίπτωση της ιδέας»¹⁰⁹.

Συνεχίζοντας ο Jean-François Lyotard αναλύει τη σχέση του μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού βάσει της έννοιας του Υψηλού. «Μοντέρνο αποκαλώ την τέχνη, η οποία μεταχειρίστηκε τη «μικρή τεχνική» της...για να δείξει ότι υπάρχει μη-αναπαραστάσιμο. Να κάνει ορατό ότι υπάρχει κάτι που μπορούμε να το σκεφτόμαστε, όχι όμως και να το βλέπουμε ή να το κάνουμε ορατό: αυτή είναι η προσκομιδή της μοντέρνας ζωγραφικής»¹¹⁰. Συνεπώς, ο Jean-François Lyotard θεωρεί ότι «...η μοντέρνα αισθητική είναι μια αισθητική του υψηλού...»¹¹¹ δηλ. «...μπορεί να παραθέσει αυτό το οποίο είναι μη-αναπαραστάσιμο μόνο ως απόν περιεχόμενο, ενώ από την άλλη πλευρά η μορφή...εγγυάται εφεξής στον αναγνώστη

¹⁰⁷Lyotard, Jean-François. (1988). *Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο;* Λεβιάθαν, 02. Ανακτήθηκε στις 20 Δεκεμβρίου 2020 από: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&pid=iid:785&lang=el>, σσ. 8-9.

¹⁰⁸Ibid, σ. 8.

¹⁰⁹Ibid, σ. 9.

¹¹⁰Ibid

¹¹¹Ibid, σ. 12.

ή τον θεατή παρηγοριά κι αποτελεί αφορμή ηδονής»¹¹². Ένα παράδειγμα αντιπροσωπευτικό της μοντέρνας τέχνης, είναι το μαύρο ή λευκό τετράγωνο του Kazimir Malevich. Σε αυτό το έργο γίνεται προσπάθεια απεικόνισης του μη-αναπαραστάσιμου χωρίς όμως να υπάρχει κάποιο περιεχόμενο. Με άλλα λόγια, καθιστά «...το ορατό μέσω της απαγόρευσης του βλέπειν... »¹¹³ παρασκευάζει «...μόνο ηδονή παρέχοντας οδύνη»¹¹⁴.

Ωστόσο, ο Jean-François Lyotard θεωρεί ότι το μοντέρνο δεν αντιπροσωπεύει απόλυτα το Υψηλό αφού η ηδονή και η αποστροφή δεν διαπλέκονται στο έπακρο. Θεωρεί ότι το μεταμοντέρνο είναι ο πραγματικός εκφραστής του Υψηλού καθώς «...εκείνο απαρνείται την παραμυθία των καλών μορφών, τη συναίνεση ενός γούστου,...εκείνο που αρχίζει ν' αναζητά καινούργιες παραστάσεις, όχι όμως για ν' αναλωθεί στην απόλαυση τους μα για να οξύνει το συναίσθημα ότι υπάρχει κάτι μη-αναπαραστάσιμο»¹¹⁵.

Ο Jean-François Lyotard μέσω της ερμηνείας του για το καντιανό υψηλό, θεωρεί ότι «...θεμελιώνει μια μεταμοντέρνα αισθητική που είναι ικανή να αντιπαχθεί στον μηδενισμό της σύγχρονης κοινωνίας. Αυτή η μορφή του αισθητικοποιημένου υψηλού δεν αιθεροβατεί πως μπορεί να κατακτήσει το άπειρο, παρά επιδιώκει να παράγει μικροσυμβάντα, τοπικότητες, μικρο-αφηγήσεις που διαπερνούνται από τη διαφορά και την παραλογία»¹¹⁶.

Με βάσει τα παραπάνω, ο Jean-François Lyotard θεωρεί ότι το μοντέρνο έχει σχέση με το υλοποιημένο, όπως ένα βιβλίο, μια ταινία, έναν πίνακα ζωγραφικής κ.α., το οποίο παράγει ηδονή. Σε αντίθεση, το μεταμοντέρνο σχετίζεται με το μη παριστάμενο, το οποίο αποτελεί μορφή ηδονής αφού προκαλεί την άλλη μορφή της καλλιτεχνικής ηδονής, την οδύνη. Η οδύνη, η οποία προκαλείται μέσω της

¹¹²Ibid

¹¹³Ibid, σ.9.

¹¹⁴Ibid

¹¹⁵Ibid, σ. 12.

¹¹⁶Κουμασίδης, Ι. (2014), *op. cit.*, σ. 106.

αναγνώρισης της μη προσεγγισιμότητας, «συμβαίνει την ίδια στιγμή με την προσφορά της προφανούς, επιφανειακής ηδονής που μας προσφέρει το καλλιτέχνημα. Πρόκειται για μια έμμεση κριτική στην καντιανή θέση περί διάκρισης ωραίου και υψηλού, όπου το δεύτερο προκαλεί ένα δέος, έναν πόνο στη θέαση του»¹¹⁷.

Ο Jean-François Lyotard προσπαθεί να ερμηνεύσει το απο-υλοποιημένο πνεύμα της εποχής του και «...επιχειρεί να το εντάξει (ή καθυποτάξει στην στρατηγική της αισθητικοποίησης την οποία και πρεσβεύει. Η νέα αποστολή του καλλιτέχνη είναι να μορφοποιεί σημεία»¹¹⁸.

Σε γενικές γραμμές η συνολική απάντηση του Jean-François Lyotard στο ερώτημα τι είναι μεταμοντέρνο είναι η εξής:

«ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΛΟΙΠΟΝ ΤΟ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ; Τι θέση παίρνει ή δεν παίρνει στην ιλιγγιώδη εργασία των ερωτημάτων τα οποία εξακοντίζονται εναντίον των κανόνων του ζωγραφικού πίνακα και της αφήγησης; Οπωσδήποτε έχει μερίδιο στη νεωτερικότητα. Κάθε παραδεδομένο στοιχείο, ακόμη κι όταν είναι μόνο του χθες (modo, modo έγραφε ο Πετρώνιος), πρέπει ν' αμφισβητηθεί... Ένα έργο είναι μοντέρνο, εάν πριν απ' αυτό υπήρξε μεταμοντέρνο. Ιδωμένος έτσι, ο μεταμοντερνισμός δεν είναι το τέλος του μοντερνισμού αλλά η κατάσταση γένεσης του, κι αυτή η κατάσταση είναι σταθερή»¹¹⁹.

«Το μεταμοντέρνο, θα ήταν εκείνο που θα υπαινισσόταν κάτι το μη-αναπαραστάσιμο μέσα στο νεωτερικό στοιχείο της ίδιας της αναπαράστασης· εκείνο που απαρνείται την παραμυθία των καλών μορφών, τη συναίνεση ενός γούστου, που καθιστά δυνατό να αισθανόμαστε και να συμμεριζόμαστε από κοινού τη νοσταλγία για το αδύνατο· εκείνο που αρχίζει ν' αναζητά καινούργιες παραστάσεις, όχι όμως για ν' αναλωθεί στην απόλαυση τους μα για να οξύνει το συναίσθημα ότι υπάρχει κάτι μη-

¹¹⁷Ibid, σ. 208.

¹¹⁸Ibid

¹¹⁹ Ibid, σ. 10.

αναπαραστάσιμο. Ένας μεταμοντέρνος συγγραφέας ή καλλιτέχνης βρίσκεται στην ίδια κατάσταση μ' ένα φιλόσοφο. Το κείμενο το οποίο γράφει, το έργο το οποίο συναρμολογεί, δεν κατευθύνονται κατά βάση από ήδη σταθερούς κανόνες και δεν μπορούν να κριθούν κατά το μέτρο μιας κανονιστικής κρίσης, δηλαδή με την εφαρμογή γνωστών κατηγοριών σ' ένα κείμενο ή ένα έργο. Αυτοί οι κανόνες και οι κατηγορίες είναι κατά πολύ εκείνο το οποίο το κείμενο και το έργο αναζητούν. Καλλιτέχνες και συγγραφείς εργάζονται έτσι χωρίς κανόνες· εργάζονται με στόχο να παράγουν τους κανόνες αυτού που πρόκειται να γίνει. Απ' αυτό προκύπτει ότι το έργο και το κείμενο έχουν το χαρακτήρα ενός συμβάντος. Απ' αυτό προκύπτει ακόμη ότι είναι ήδη αργοπορημένα για το δημιουργό ή, πράγμα που οδηγεί στο ίδιο συμπέρασμα, ότι η εργασία πάνω σ' αυτά αρχίζει πολύ νωρίς. Μεταμοντέρνο θα ήταν το να σκεφτόμαστε το παράδοξο του προμέλλοντος, της προ-μετα-πρωτοπορείας»¹²⁰.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα παραπάνω, φαίνεται πως για τον Jean-François Lyotard το μεταμοντέρνο έχει το χαρακτηριστικό να «μεταβάλλεται συνέχεια, παρασύρεται διαρκώς από τον ένα τόπο στον άλλον, έτσι ώστε κανείς να μην μπορεί να το συλλάβει παρά μόνο εδώ ή εκεί στιγμιαία, και χωρίς να μπορεί να ισχυριστεί πως γνωρίζει τι ακριβώς μεσολάβησε ανάμεσα σε δύο 'στιγμές', ανάμεσα σε δύο συμβάντα»¹²¹. Μάλιστα, ο Jean-François Lyotard αντί για το πρόθεμα -post, το οποίο χρησιμοποιείται με αποτέλεσμα να μιλάμε για μετανεωτερικότητα και μεταμοντέρνο, προτείνει τον τίτλο του κειμένου του 'Να ξαναγράψουμε τη νεωτερικότητα'. Ο λόγος που προτείνει αυτόν τον τίτλο έναντι της χρήσης του -post είναι ο εξής: συντελείται α. «ο μετασχηματισμός του προθέματος post [μετά] σε ré [ξανά] από λεκτική άποψη»¹²² και β. από άποψη συντακτικής εφαρμογής, η τροποποίηση του «προθέματος στο ρήμα écrire [γράφω] μάλλον, παρά στο ουσιαστικό modernité [νεωτερικότητα]»¹²³.

¹²⁰ Ibid, σσ. 12-13

¹²¹ Κουμασίδης, Ι. (2014), op. cit., σ. 23.

¹²² Ibid, σ. 24.

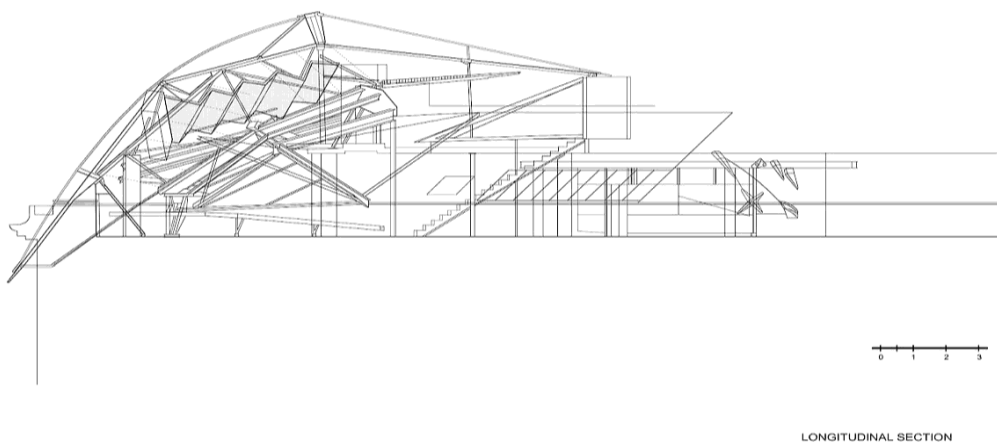
¹²³ Ibid

Η μεταμοντέρνα εποχή «αναλαμβάνει έναν ιστορικό ρόλο»¹²⁴. Ο ρόλος αυτός αφορά την «εκφιλοσόφηση της παλιάς βαρβαρότητας όπως χαρακτήριζε ο επιστημονικός εμπειρισμός την άμορφη και αμίλητη δήθεν ύλη στα σπλάχνα του υποκειμένου»¹²⁵. Η χρήση της λέξης βαρβαρότητα καταδεικνύει «...την αλλαγή πορείας στη σκέψη και στην πολιτική πρακτική του Jean-Francois Lyotard, που υπήρξε παλαιότερα μέλος της ομάδας Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα, την υπέρβαση δηλαδή της αντίστιξης των δύο εταίρων του ζεύγματος ως θεμελιώδες ζητούμενο της πολιτικής φιλοσοφίας και πρακτικής της εποχής»¹²⁶.

1.3.1 Falkestrasse rooftop / Coop Himmelblau

Το Falkestrasse rooftop αποτελεί έργο του Αυστριακού αρχιτεκτονικού γραφείου Coop Himmelblau και είναι ένα από τα πρώτα έργα της αποδόμησης. Πρόκειται για την επέκταση των γραφείων της δικηγορικής εταιρείας Schuppich Sporn & Winischhofer. Αποτελείται από δύο ορόφους με ύψος 7,80 μ. και επιφάνεια 400 m². Οι χώροι διακρίνονται σε μια αίθουσα συνεδριάσεων 90 m², τρία γραφεία, έναν χώρο υποδοχής και διάφορες αίθουσες πιο δίπλα.

Ο σχεδιασμός του έργου ξεκίνησε το 1983, η κατασκευή το 1987 και ολοκληρώθηκε το 1988. Ως μορφή ο χώρος έχει διαμορφωθεί από ένα 'τεντωμένο τόξο', ένα στοιχείο της αρχιτεκτονικής του Coop Himmelblau που σταδιακά αποκτά σημασία.



Εικόνα 7: Σκίτσο κατά τον σχεδιασμό του έργου.

Πηγή: <https://coop-himmelblau.at/projects/falkestrasse/>

«Οι ανοιχτές, γυάλινες επιφάνειες και οι κλειστές, διπλωμένες ή γραμμικές επιφάνειες του εξωτερικού κελύφους ελέγχουν το φως και επιτρέπουν ή περιορίζουν τη θέα. Τόσο οι απόψεις από έξω όσο και από μέσα καθορίζουν την πολυπλοκότητα των χωρικών σχέσεων. Το διαφοροποιημένο κατασκευαστικό σύστημα, το οποίο είναι μια διασταύρωση γέφυρας και αεροπλάνου, μεταφράζει τη χωρική ενέργεια σε κατασκευαστική πραγματικότητα»¹²⁷.

Το έργο θεωρήθηκε ένα από τα πιο σημαντικά του γραφείου αλλά και του κινήματος της αποδόμησης και τράβηξε μεγάλη προσοχή παρά το μικρό μέγεθος του. «Έδειξε ότι αυτά τα ριζοσπαστικά σχέδια θα μπορούσαν πραγματικά να κατασκευαστούν»¹²⁸.

¹²⁷<https://coop-himmelblau.at/projects/falkestrasse/>

¹²⁸<https://www.dezeen.com/2022/05/09/coop-himmelblaus-falkestrasse-rooftop-extension-deconstructivism/>

Σύμφωνα με τον Lyotard το έργο των καλλιτεχνών της avant-guard σχετίζεται με την ψυχαναλυτική θεραπεία. «Στην ψυχαναλυτική θεραπεία ο ασθενής διαχειρίζεται το πρόβλημά του μέσα από ελεύθερους συνειρμούς περασμένων καταστάσεων, με τρόπο που να ανακαλύπτει κρυμμένα μηνύματα της ζωής του» 129. Με αυτό τον τρόπο κατανοείται η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική και πιο συγκεκριμένα η αρχιτεκτονική της αποδόμησης και αυτός είναι ο λόγος αναφοράς στο Falkestrasse rooftop. Μάλιστα, πρόθεση του Coop Himmelblau ήταν μέσω αυτού του έργου να απευθυνθεί, «...με τα λόγια του Johnson, στις "pleasures of unease" (ηδονές της

¹²⁹ Τάτλα, Ε. (1989). *Η αισθητική θεώρηση του φόβου στην τέχνη και την αρχιτεκτονική μέσα από την κατανόηση της έννοιας μεταμοντερνο στον Jean-Francois Lyotard*. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στο Edinburgh Architecture Research, Vol. 16, Edinburgh, σ. 4.

δυσκολίας). (...) Οι προτάσεις τους συνεχίζουν τον πειραματισμό με τη δομή που εισήχθη από τον Ρωσικό Κονστρουκτιβισμό, αλλά η πρόθεση για τελειότητα της δεκαετίας του 1920 είναι διαστρεβλωμένη. Οι παραδοσιακές αρετές της αρμονίας, της ενότητας και της καθαρότητας υποκαθίστανται από τη δυσαρμονία, την αποσπασματικότητα, το μυστήριο.»¹³⁰ Συνεπώς, μέσω αυτού του έργου προτείνεται «...μια σύνδεση με το ιστορικό παρελθόν μέσω της διαδικασίας της ψυχαναλυτικής ανάμνησης ως τρόπου «διαχείρισης της αρχικής λήθης»¹³¹.



Εικόνα 8: Η προέκταση της Falkenstrasse οροφής είναι ένα από τα πρώτα έργα του κινήματος της αποδόμησης.

Πηγή: <https://www.dezeen.com/2022/05/09/coop-himmelblaus-falkestrasse-rooftop-extension-deconstructivism/>

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.



Εικόνα 9: Η επέκταση του χώρου περιλαμβάνει και ένα meeting room.

Πηγή: <https://www.dezeen.com/2022/05/09/coop-himmelblaus-falkestrasse-rooftop-extension-deconstructivism/>

2. Η σχεσιακή αισθητική του Nicolas Bourriaud

Ο Nicolas Bourriaud είναι Γάλλος κριτικός τέχνης, ο οποίος έχει ασχοληθεί με την καλλιτεχνική δραστηριότητα στη σύγχρονη εποχή. Θεωρεί ότι η σημασία του όρου μεταμοντέρνο ήταν σχετικά τυχαία και ότι δόθηκε απλά για να καθορίσει την περίοδο μετά το μοντέρνο. Επιπλέον, θεωρεί ότι μια από τις βασικές ιδέες του μεταμοντερνισμού, δηλαδή, η ιδέα της πολυπολιτισμικότητας έχει επιδράσει αρνητικά.

Συνεπώς, ο Nicolas Bourriaud συμπεραίνει ότι η μεταμοντέρνα πολυπολιτισμικότητα έχει αποτύχει να δημιουργήσει μια εναλλακτική λύση του οικουμενισμού του μοντέρνου κινήματος «...αφού όπου έχει εφαρμοστεί έχει αναδημιουργήσει πολιτιστική εξάρτηση ή εθνικό ξερίζωμα...άρα, ένα έργο τέχνης αναπόφευκτα αναλύεται βάσει της 'κατάστασης' ή του 'status' ή της 'προέλευσης' του δημιουργού του»¹³². Για παράδειγμα, το έργο ενός ομοφυλόφιλου καλλιτέχνη από το Καμερούν στα πλαίσια του μεταμοντερνισμού θα εξεταστεί από τη σκοπιά αυτού του βιοπολιτικού πλαισίου. «Αυτό είναι το τυφλό σημείο όταν η μετα-αποικιακή θεωρία εφαρμόζεται στην τέχνη: να αντιλαμβάνεται το άτομο σαν να έχει οριστικά εκχωρηθεί στις πολιτιστικές, εθνικές ή γεωγραφικές ρίζες του/της»¹³³.

Παρατηρώντας τους καλλιτέχνες της σύγχρονης εποχής, ο Nicolas Bourriaud ανέπτυξε μια νέα αισθητική θεώρηση, αυτή της σχεσιακής αισθητικής. Ο όρος αναφέρθηκε για πρώτη φορά στον κατάλογο της έκθεσης *Traffic* ['Δια-κίνηση'], την οποία επιμελήθηκε ο Nicolas Bourriaud το 1996 και έλαβε χώρα στο CarcMusée d'art contemporain του Μπορντό. Στη συνέχεια, ο Bourriaud ανέλυσε τον όρο της σχεσιακής αισθητικής στο ομώνυμο βιβλίο του "Σχεσιακή Αισθητική" ("*Esthétique relationnelle*"), το 1998. Ο νέος αυτός όρος έδωσε μια νέα ώθηση στον χώρο της σύγχρονης αισθητικής και το βιβλίο του Nicolas Bourriaud ήταν το πρώτο βιβλίο, το οποίο «...προσέφερε τα θεωρητικά εργαλεία για την ανάλυση έργων προερχόμενων από καλλιτέχνες που σύντομα θα καταλάμβαναν μια σταθερή και αδιαμφισβήτητη θέση στη διεθνή σκηνή»¹³⁴.

Σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud, όταν μιλάμε για σχεσιακή αισθητική εννοούμε την «αισθητική θεωρία, η οποία κρίνει τα έργα τέχνης δυνάμει των διανθρώπινων σχέσεων που αυτά σχηματοποιούν, παράγουν ή προκαλούν»¹³⁵. Επίσης, η σχεσιακή τέχνη ορίζεται ως «το σύνολο των καλλιτεχνικών πρακτικών που λαμβάνουν ως

¹³²Ibid, σ. 34.

¹³³Ibid

¹³⁴Bourriaud, N. (2014). Γκινοςάτης, Δ. (μτφρ.). *Μεταπαραγωγή*. Αθήνα: Ανώτατη σχολή καλών τεχνών, σ. 12.

¹³⁵Bourriaud, N. (2014). Γκινοςάτης, Δ. (μτφρ.). *Σχεσιακή αισθητική*. Αθήνα: Ανώτατη σχολή καλών τεχνών, σ. 155.

θεωρητικό και πρακτικό σημείο εκκίνησης το σύνολο των διανθρώπινων σχέσεων και το κοινωνικό συγκείμενο τους παρά έναν αυτόνομο, αποκλεισμένο χώρο»¹³⁶.

Από τους παραπάνω ορισμούς διαπιστώνουμε πόσο σημαντικό είναι για την σύγχρονη τέχνη η έννοια της διανθρώπινης σχέσης και το πως ο καλλιτέχνης αλληλεπιδρά με τους θεατές, ώστε να δοθεί η τελική μορφή στα έργα του. Συνεπώς, η τέχνη που παράγεται σήμερα συνδέεται άρρηκτα με τις έννοιες της «διαδραστικότητας, της συμμετοχικότητας και της σχεσιακότητας»¹³⁷. Ταυτόχρονα οι καλλιτέχνες, σήμερα, θέτουν το εξής ερώτημα: «είναι ακόμη δυνατόν να παραχθούν και να εδραιωθούν σχέσεις με τον κόσμο, μέσα σε ένα πρακτικό πεδίο—εκείνο της τέχνης—που παραδοσιακά είχε ως προορισμό την «αναπαράσταση» τους;

Αυτό που ενδιαφέρει τον Nicolas Bourriaud είναι πως να μάθουμε να ενοικούμε¹³⁸ καλύτερα τον κόσμο και όχι να τον κατασκευάσουμε. Δηλαδή, σήμερα στόχος των έργων τέχνης δεν αποτελεί πλέον «...η διαμόρφωση φαντασιακών ή ουτοπικών πραγματικοτήτων, αλλά η εγκαθίδρυση τρόπων ύπαρξης ή μοντέλων δράσης στο εσωτερικό της υφιστάμενης πραγματικότητας, ανάλογα με την κλίμακα που έχει επιλέξει ο κάθε καλλιτέχνης»¹³⁹.

Ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι ο χώρος μιας έκθεσης ζωγραφικής ή γλυπτικής μπορεί να συνεισφέρει στις διανθρώπινες σχέσεις, τις οποίες αναζητά η τέχνη σήμερα. Σε αντίθεση με τον κινηματογράφο ή το θέατρο, όπου οι θεατές πρέπει πρώτα να δουν το έργο και έπειτα να το σχολιάσουν, σε μια έκθεση «...υπάρχει πάντοτε η δυνατότητα διαπραγμάτευσης και συζήτησης: βλέπω και αντιλαμβάνομαι,

¹³⁶Ibid, σ. 151.

¹³⁷Ibid, σ. 13.

¹³⁸Για την κατανόηση της έννοιας ενοικώ στη σύγχρονη τέχνη ο Bourriaud δίνει τον ορισμό του κατοικείν. «Αφού άλλοτε συνέβαλαν φαντασιακά την αρχιτεκτονική και την τέχνη του μέλλοντος, σήμερα οι καλλιτέχνες προτείνουν λύσεις και τρόπους κατοίκησης τους. Η σύγχρονη μορφή της νεοτερικότητας είναι οικο-λογική: αυτό που την απασχολήση είναι η εν-οίκηση των μορφών και η χρήση των εικόνων» (σ. 156).

¹³⁹Ibid, σ. 20.

σχολιάζω και μετακινούμαι μέσα σε ένα μοναδικό ίδιο πάντοτε χωροχρόνο»¹⁴⁰. Για αυτό το λόγο η τέχνη βασίζεται σε αυτή την συναλλαγή αποτελώντας ταυτόχρονα το υποκείμενο και το αντικείμενο καθώς «...σε αντίθεση με άλλες δραστηριότητες, δεν έχει άλλη λειτουργία από το να εκτίθεται σε αυτήν την συναλλαγή. Η τέχνη είναι ένα καθεστώς συνάντησης»¹⁴¹.

Σε σχέση με την νεοτερικότητα ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι ένα μέρος της έχει ολοκληρωθεί. Λόγω όμως αυτής της ολοκλήρωσης η τέχνη οδηγήθηκε στο να «...κενωθούν τα κληρονομημένα αισθητικά κριτήρια μας από την ίδια τους την ουσία»¹⁴². Επίσης, ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι στην πραγματικότητα η νεοτερικότητα συνεχίζει να υπάρχει με τους ίδιους όρους. Η μόνη διαφορά είναι ότι η «...πρωτοπορία έχει πάψει να περιπολεί σαν πρόσκοπος...»¹⁴³.

Πιο συγκεκριμένα, ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι μια νέα μοντερνικότητα αναδύεται στις αρχές του 21ου αιώνα και ότι είναι εφικτή η επιστροφή στο μοντέρνο και η αναδιαμόρφωση του σε σχέση με το συγκεκριμένο πλαίσιο στο οποίο ζούμε. Για να πραγματοποιηθεί η επανεξέταση του μοντέρνου ο Nicolas Bourriaud υποστηρίζει ότι θα ήταν καλό να «...αντιμετωπίσουμε την παγκοσμιοποίηση και να κατανοήσουμε τις οικονομικές, πολιτικές και πολιτισμικές πλευρές της»¹⁴⁴. Ενώ, λοιπόν, το 19ο αιώνα ο μοντερνισμός στην Ευρώπη είχε άμεση σχέση με τη βιομηχανοποίηση, στις αρχές του 21^{ου} αιώνα κάθε τομέας της ζωής μας σχετίζεται με την οικονομική, κι όχι μόνο, παγκοσμιοποίηση. Παράλληλα, θα ήταν καλό να ξεφύγουμε από το Δυτικοκεντρικό μοντέλο του μοντέρνου όπως αυτό διαμορφώθηκε τον 20ο αιώνα και να αναζητήσουμε «... καινοτόμους τρόπους σκέψης και καλλιτεχνικών πρακτικών που αυτή τη φορά θα ενημερώνονται άμεσα από την Αφρική, τη Λατινική Αμερική, την Ασία...»¹⁴⁵, «...αυτές οι χώρες ή περιοχές θα επηρεάσουν άλλες περιοχές του

¹⁴⁰Ibid, σ. 23.

¹⁴¹Ibid, σ. 26.

¹⁴²Ibid, σ. 17.

¹⁴³Ibid, σ. 19.

¹⁴⁴Ibid, σ. 17.

¹⁴⁵Ibid

κόσμου και θα δημιουργήσουν μια πραγματικά παγκόσμια κουλτούρα...»¹⁴⁶.

Αν αναλύσουμε την τέχνη ιστορικά διαπιστώνουμε ότι πριν την Αναγέννηση ήταν ένα μέσο επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων και του θεϊκού στοιχείου. Η θέση που κατείχε ήταν αυτή της «επιφάνειας διεπαφής [interface] ανάμεσα στην κοινωνία των ανθρώπων και στις αόρατες δυνάμεις που διείπαν την συμπεριφορά και τη εξέλιξη της, παράλληλα με μια φύση, η οποία εκπροσωπούσε μια υποδειγματική τάξη, η κατανόηση της οποίας καθιστούσε δυνατή την καλύτερη εννόηση των θεϊκών βλέψεων¹⁴⁷».

Ωστόσο, κατά την περίοδο της Αναγέννησης η τέχνη απομακρύνθηκε σταδιακά από αυτόν τον στόχο. Πλέον, οι καλλιτέχνες ενδιαφερόντουσαν να αναλύσουν τις σχέσεις ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο. «Αυτή η νέα σχεσιακή, διαλεκτική τάξη...απέδιδε ιδιαίτερα μεγάλη σημασία στη φυσική κατάσταση του ανθρώπινου όντος εντός του σύμπαντος του—ένός σύμπαντος που εξακολουθούσε παρά ταύτα να κυριαρχείται από τη θεϊκή μορφή...»¹⁴⁸.

Σε σχέση με την σύγχρονη ιστορία, σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud, από το 1960 οι καλλιτέχνες είχαν ήδη αλλάξει την πορεία της τέχνης λαμβάνοντας υπόψιν τις διανθρώπινες σχέσεις για την μορφοποίηση του καλλιτεχνικού έργου. Πριν τη δεκαετία του 1960 οι καλλιτέχνες ενδιαφερόντουσαν περισσότερο για τις σχέσεις που αναπτύσσονται «στο εσωτερικό του κόσμου της τέχνης, στο πλαίσιο μιας μοντερνίστικης κουλτούρας, η οποία προέκρινε το «νέο» κι επιζητούσε την ανατροπή μέσω της γλώσσας»¹⁴⁹. «Οι καλλιτέχνες του τέλους της δεκαετίας του '60 εγκαταλείπουν το καλλιτεχνικό αντικείμενο, επεκτείνοντας τις πρακτικές τους σε μια πιο άμεση παρέμβαση στο χώρο (στην γκαλερί ή στον εξωτερικό χώρο, σε τοπίο ή

¹⁴⁶Whitaker, C. (2012). *South African digital art practice: an exploration of the altermodern*.

Αδημοσίευτη ερευνητική εργασία, Πανεπιστήμιο του Witwatersrand, Johannesburg. Ανακτήθηκε στις 21 Δεκεμβρίου 2020 από:

http://wiredspace.wits.ac.za/jspui/bitstream/10539/11741/5/CW_Research%20Paper.pdf, σ. 41.

¹⁴⁷Ibid, σ. 40.

¹⁴⁸Ibid

¹⁴⁹Ibid, σ. 45.

σε δημόσιο χώρο)»¹⁵⁰. Τη δεκαετία του 1990 άρχισαν να μπαίνουν οι έννοιες της κοινωνικότητας και της αλληλεπίδρασης στον τομέα της τέχνης χάρις στην ανάπτυξη των διαδραστικών τεχνολογιών. «Ο θεωρητικός και πρακτικός ορίζοντας της τέχνης αυτής της δεκαετίας θεμελιώνεται, στο μεγαλύτερο μέρος της, στη σφαίρα των διανθρώπινων σχέσεων»¹⁵¹.

Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες ενδιαφέρονται περισσότερο για τις «σχέσεις που αναπτύσσονται έξω από το πεδίο της τέχνης, στο πλαίσιο μιας εκλεκτικής κουλτούρας, όπου το έργο τέχνης επέχει θέση μέσου αντίστασης στην «κρεατομηχανή» που φέρει το όνομα «Κοινωνία του θεάματος»¹⁵²»¹⁵³.

Συνεπώς, προηγουμένως ο καλλιτέχνης είχε το χαρακτηριστικό του μοναχικού και αυτού που είχε επικεντρωθεί απόλυτα στην δραστηριότητα του. Αυτό το χαρακτηριστικό αποτυπώνεται στην υπογραφή του καλλιτέχνη η οποία συμβάλλει στην «...διάχυση/διανομή της υποκειμενικότητας, που μετατρέπει την τελευταία σε εμπόρευμα..»¹⁵⁴, το οποίο έχει σαν αποτέλεσμα την απουσία της «...πολυφωνίας, εκείνου, δηλαδή, του ακατέργαστου στοιχείου της υποκειμενικότητας που είναι η πολλότητα, προς όφελος ενός αποστειρωτικού και πραγματοποιητικού κατακερματισμού»¹⁵⁵. Με λίγα λόγια το παραπάνω χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη συνεπάγεται «...την άρνηση από την πλευρά του καλλιτέχνη των εν ισχύ κοινών κανόνων και την άρνηση του συλλογικού»¹⁵⁶. Ο Nicolas Bourriaud για να εξετάσει το

¹⁵⁰ Rapti, Y. (June, 2015). *Contemporary art as an object of interpretation*

in the context of relational aesthetics. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στο συνέδριο ICA Conference of Aesthetics, p. 4.

¹⁵¹Whitaker, C. (2012), σ. 100.

¹⁵²Στο βιβλίο “Σχεσιακή Αισθητική” ο Nicolas Bourriaud, αναφερόμενος στην ανάλυση του Guy Debord, εξηγεί πως με τον όρο ‘Κοινωνία του θεάματος’ εννοούμε την κοινωνία στην οποία «...οι σχέσεις «δεν βιώνονται πλέον άμεσα», αλλά ξεθωριάζουν και χάνονται μέσα στην «θεαματική» αναπαράσταση τους» (σ. 14).

¹⁵³Ibid, σσ. 45-6.

¹⁵⁴Ibid, σ. 134.

¹⁵⁵Ibid.

¹⁵⁶Ibid, σ. 116.

λόγο που οι καλλιτέχνες είχαν αυτό το χαρακτηριστικό αναφέρεται στον Félix Guattari και στο βιβλίο του, 'Οι τρεις οικολογίες': «Η σύγχρονη εποχή, εξωθώντας στα άκρα την παραγωγή υλικών και άυλων αγαθών, εις βάρος της συνεκτικότητας των ατομικών και ομαδικών υπαρκτικών Εδαφών, γέννησε ένα τεράστιο κενό μέσα στην υποκειμενικότητα, το οποίο τείνει να γίνει ολοένα πιο παράλογο και ανεπανόρθωτο»¹⁵⁷.

Ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι αυτή η στάση των καλλιτεχνών ήταν λάθος αφού προϋπόθεση για να οριστεί μια υποκειμενικότητα είναι η παρουσία μιας δεύτερης υποκειμενικότητας. Εδώ ο Nicolas Bourriaud αναφέρεται στα λόγια του Felix Guattari σε σχέση με την υποκειμενικότητα: «η υποκειμενικότητα...δεν θα μπορούσε να σε καμία περίπτωση να υπάρξει κατά τρόπο αυτόνομο, ούτε και να θεμελιώσει την ύπαρξη του υποκειμένου. Η υποκειμενικότητα μπορεί να προκύψει μονάχα μέσω σύζευξης: ως σύνδεση με «ανθρώπινες ομάδες, κοινωνικο-οικονομικά σύνολα, πληροφοριακές μηχανές»¹⁵⁸. Έτσι η υποκειμενικότητα αποτελεί το αποτέλεσμα «...διαφωνίας, αποκλίσεων και διαφοροποιήσεων, δεν δύναται να διαχωριστεί από το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων...»¹⁵⁹. Η τέχνη αποτελεί μια ζώνη αισθητικότητας ανάμεσα σε άλλες, συνδεδεμένη με ένα παγκόσμιο σύστημα»¹⁶⁰.

Επίσης, ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι η αποτυχία της νεοτερικότητας παγκοσμίως έχει να κάνει με το γεγονός ότι οι διανθρώπινες σχέσεις μετατρέπονται σε προϊόντα, ότι δεν υπάρχουν πολιτικές εναλλακτικές αλλά και επειδή η εργασία έχει υποτιμηθεί ως μη οικονομική αξία καθώς δεν αξιοποιείται ή δεν αναβαθμίζεται ο ελεύθερος χρόνος.

Συνεπώς, σήμερα, το έργο των καλλιτεχνών που χαρακτηρίζονται από μια αισθητική σχεσιακού τύπου έχουν ένα κοινό στοιχείο. Το στοιχείο αυτό «έχει να κάνει με το γεγονός ότι ενεργούν μέσα σε έναν κοινό και θεωρητικό ορίζοντα: στη σφαίρα των

¹⁵⁷Ibid, σ. 145.

¹⁵⁸Ibid, σ. 130.

¹⁵⁹Ibid, σ. 131.

¹⁶⁰Ibid, σ. 132.

διανθρώπινων σχέσεων. Τα έργα τους έχουν να κάνουν με τους τρόπους κοινωνικής ανταλλαγής, τις σχέσεις αλληλεπίδρασης με το θεατή στο πλαίσιο της αισθητικής εμπειρίας που του προσφέρεται, καθώς και τις επικοινωνιακές διαδικασίες, μέσα στη συγκεκριμένη και απτή διάστασή τους, ως εργαλεία που χρησιμεύουν στη διασύνδεση ατόμων και ομάδων μεταξύ τους»¹⁶¹.

Βασικό χαρακτηριστικό των σχεσιακών καλλιτεχνών είναι ότι δεν βασίζονται σε κάποιο κίνημα ή ύφος του παρελθόντος. Εκφράζουν μια μοναδικότητα και έχουν αναδυθεί «...μέσα από την παρατήρηση του παρόντος αλλά και από τον αναστοχασμό πάνω στο πεπρωμένο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Η βασική αξίωση της—να καταστήσει τη σφαίρα των ανθρώπινων σχέσεων τόπο του έργου τέχνης—δεν έχει προηγούμενο στην ιστορία της τέχνης, έστω κι αν μια τέτοια αξίωση μοιάζει, εκ των υστέρων, να αποτελεί αυτονόητη συνθήκη κάθε αισθητικής πρακτικής, αλλά και ένα κατεξοχήν μοντερνίστικο θέμα...»¹⁶².

Η σχεσιακή τέχνη αποτελεί μια θεωρία περί μορφής. Η μορφή ως έννοια, αναφέρει ο Nicolas Bourriaud, ισοδυναμεί με την έννοια της δομής, δηλαδή «...μια αυτόνομη οντότητα εσωτερικών εξαρτήσεων...»¹⁶³. Η μορφή συνιστά έναν κόσμο από μόνη της και προϋπόθεση για τη δημιουργία της είναι η «απόκλιση» και η τυχαία συνάντηση δύο παράλληλα κινουμένων στοιχείων...»¹⁶⁴, η οποία συνάντηση έχει διάρκεια. Ένας ορισμός που δίνει ο Nicolas Bourriaud για τη μορφή είναι ο εξής: η δομή αποτελεί την «...δομική μονάδα η οποία μιμείται έναν κόσμο. Η καλλιτεχνική πρακτική συνίσταται στη δημιουργία μίας μορφής ικανής να «διαρκέσει», προκαλώντας τη συνάντηση ετερογενών οντοτήτων σε ένα συνεκτικό επίπεδο, προκειμένου να παράγει μία σχέση με τον κόσμο»¹⁶⁵.

Με λίγα λόγια, σε μια έκθεση ο κάθε καλλιτέχνης μπορεί να παρέμβει οποιαδήποτε

¹⁶¹Ibid, σσ. 63-4.

¹⁶²Ibid, σ. 65.

¹⁶³Ibid, σ. 28.

¹⁶⁴Ibid.

¹⁶⁵Ibid, σ. 155.

στιγμή ώστε να τροποποιήσει το έργο του με βάση την αλληλεπίδραση που δημιουργείται από τον κάθε θεατή. Η έκθεση με αυτόν τον τρόπο παίρνει «...την μορφή ελαστικής και προσαρμόσιμης ύλης, η οποία διαμορφωνόταν [informée] κάθε φορά από την εργασία του καλλιτέχνη»¹⁶⁶. Από την άλλη πλευρά ο θεατής συμβάλλει στον τελικό ορισμό της έκθεσης και «...οφείλει να καταλάβει ότι η χειρονομία του, εφόσον αποφασίσει να την επιτελέσει, συμβάλλει στην διάλυση του έργου»¹⁶⁷. Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής αποκτά την ιδιότητα του συνομιλητή ή αλλιώς την ιδιότητα του «περίοικου»¹⁶⁸.

Ο Nicolas Bourriaud στο βιβλίο του *Μεταπαραγωγή (Postproduction)* εξηγεί πως μια καλλιτεχνική έκθεση αποτελεί ένα χώρο συνοίκησης, έναν τόπο παραγωγής και όχι το τελικό αποτέλεσμα μιας διαδικασίας. Η αίθουσα τέχνης είναι ένας χώρος που μοιάζει σαν μια «...ανοικτή σκηνή, κάτι μεταξύ διακόσμου, κινηματογραφικού σκηνοικού και κέντρου πληροφοριών»¹⁶⁹. Οι εκθέσεις αποτελούν την προέκταση του δημόσιου χώρου. Ο πραγματικός χώρος για τους σύγχρονους καλλιτέχνες χαρακτηρίζεται ως «socius, το κοινόν, δηλαδή το σύνολο των καναλιών διανομής πληροφοριών και προϊόντων...»¹⁷⁰. «Το έργο τέχνης εισάγεται έτσι σε μια χωροχρονική συνθήκη που αντιστέκεται στη σύγχρονη κυριαρχία του διαδικτύου και της τηλεόρασης, του ταυτόχρονου, του παρόντος και του στιγμιαίου»¹⁷¹.

Η σχεσιακή αισθητική, λοιπόν, είναι για την τέχνη του σήμερα ότι ήταν «η μαζική παραγωγή για την Ποπ Αρτ και την Μινιμαλιστική τέχνη»¹⁷². Το έργο τέχνης δεν έχει κάποια χρήσιμη λειτουργία εκ των προτέρων αφού είναι «...διαθέσιμο, εύκαμπτο, «άπειρης έλασης»: πράγμα που σημαίνει ότι ανήκει ευθύς εξαρχής στον κόσμο της ανταλλαγής και της επικοινωνίας, της «δοσοληψίας», με όλες τις σημασίες της

¹⁶⁶Ibid, σ. 57.

¹⁶⁷Ibid, σ. 58.

¹⁶⁸Ibid, σ. 64.

¹⁶⁹Bourriaud, N. (2014). Γκινοσάτης, Δ. (μτφρ.). *Μεταπαραγωγή*, op.cit., σ. 87.

¹⁷⁰Ibid, σ. 90.

¹⁷¹ Rapti, Y. (June, 2015). *Contemporary art as an object of interpretation in the context of relational aesthetics*. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στο συνέδριο ICA Conference of Aesthetics, pp. 4-5.

¹⁷²Bourriaud, N. (2014). Γκινοσάτης, Δ. (μτφρ.). *Σχεσιακή αισθητική*, op. cit., σ. 64.

λέξης»¹⁷³. Επίσης, στην μιμιμαλιστική τέχνη «...η αισθητική εμπειρία του μιμιμαλιστικού αντικειμένου προκύπτει από τη συνάντηση του έργου τέχνης με τον εκθεσιακό χώρο και τον θεατή ως πιθανή τοπολογία που διαμορφώνεται κάθε φορά εκ νέου μέσα από την κίνηση και τη στάση του θεατή, καθώς και από τη μεταβλητότητα του χώρου. -χρονικές συντεταγμένες της θέσης του έργου τέχνης στο χώρο»¹⁷⁴. Βασικό χαρακτηριστικό της σχεσιακής αισθητικής, λοιπόν, είναι η επικοινωνία, η επαφή και η απτικότητα.

Η στάση αυτή των σύγχρονων καλλιτεχνών δεν είναι τυχαία καθώς επηρεάζεται από την κοινωνία της συγκεκριμένης εποχής και άρα μπορεί να εξηγηθεί κοινωνιολογικά. Ήδη από την δεκαετία του 1990, όταν η οικονομία υπέστη ύφεση, ήταν αδύνατον να πραγματοποιηθούν φανταχτερά θεάματα όπως γινόταν τις προηγούμενες δεκαετίες. Ωστόσο, υπάρχει και ένας αισθητικός λόγος για να εξηγηθεί αυτή η στροφή στην τέχνη: «το εκκρεμές των αναβιώσεων σταμάτησε να ταλαντεύεται τη δεκαετία του 1980, δείχνοντας προς τη φορά των κινημάτων της δεκαετίας του 1960 και, ειδικότερα, προς την Ποπ Αρτ, η οπτική αποτελεσματικότητα της οποίας αποτελεί την βάση των περισσότερων μορφών που προτείνει ο Προσομοιωτισμός...η εποχή μας ταυτίζεται με την «φτωχή», πειραματική τέχνη της δεκαετίας του 1970. Αυτή η τάση, αν και επιφανειακή κατέστησε δυνατή την επανεξέταση διαφόρων καλλιτεχνών...οι τάσεις και οι μόδες δημιουργούν αισθητικά μικροκλίματα, ο αντίκτυπος των οποίων γίνεται αισθητός ακόμη και στη δική μας ανάγνωση της πρόσφατης ιστορίας...για να το θέσουμε με διαφορετικούς όρους, το κόσκινο οργανώνει τη δικτυωτή πλέξη του με διαφορετικούς τρόπους, «αφήνοντας να περάσουν» άλλοι τύποι διεργασιών—οι οποίοι, με την σειρά τους, επηρεάζουν στο παρόν»¹⁷⁵.

Η κριτική που έχει δεχθεί η καλλιτεχνική πρακτική που σχετίζεται με την σχεσιακή αισθητική αφορά στην αντιφατικότητα όσον αφορά την κοινωνικότητα και τις

¹⁷³Ibid, σ. 62.

¹⁷⁴ Rapti, Y. (June, 2015). *Contemporary art as an object of interpretation in the context of relational aesthetics*. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στο συνέδριο ICA Conference of Aesthetics, p. 2.

¹⁷⁵Ibid, σ. 65.

διανθρώπινες σχέσεις. Πιο συγκεκριμένα, αυτό για το οποίο κατηγορούνται οι σχεσιακοί καλλιτέχνες είναι ότι δρουν αποκλειστικά στο χώρο των εκθέσεων. Μέσω αυτού του περιορισμού, θεωρούν οι επικριτές της σχεσιακής αισθητικής, στην πραγματικότητα οι καλλιτέχνες «...αρνούνται τις κοινωνικές συγκρούσεις και τις διαφορές, προς όφελος μιας απατηλής και ελιτίστικης μοντελοποίησης μορφών κοινωνικότητας, περιοριζόμενης στο κλειστό περιβάλλον της τέχνης»¹⁷⁶. Με λίγα λόγια, η σχεσιακή τέχνη κατηγορείται για το ότι «...εκπροσωπεί μια μετριασμένη μορφή κοινωνικής κριτικής»¹⁷⁷.

Το επιχείρημα που δίνει ο Nicolas Bourriaud ως απάντηση σε αυτήν την κριτική είναι ότι η έκθεση έχει άμεση σχέση με την κυρίαρχουσα αλλοτρίωση έχοντας τη δύναμη να αναπαράγει ή να μεταλλάσσει τις μορφές αυτής της αλλοτρίωσης. Συνεπώς, όχι απλά δεν αρνείται τις κοινωνικές σχέσεις αλλά «...τις παραμορφώνει και τις προβάλλει μέσα σε ένα χωρο-χρόνο, κωδικοποιημένο από το σύστημα της τέχνης και από τον ίδιο τον καλλιτέχνη»¹⁷⁸. Πιο συγκεκριμένα, αποτελεί «...μια μηχανή, η οποία σκόπευε να διαλύσει κάθε αυθεντική μοναδικότητα φορώντας τη μάσκα της πολυπολιτισμικής ιδεολογίας...η αξία χρήσης της συνδιαίτησης αναμειγνύεται με την αξία έκθεσής της, εντός ενός μορφοπλαστικού σχεδίου...πρόκειται για παραγωγή των συνθηκών ύπαρξης τους»¹⁷⁹.

Ο Nicolas Bourriaud δημιούργησε άλλη μια έννοια ώστε να δείξει ότι το μοντέρνο επιβιώνει ακόμα στις μέρες μας. Αυτή η έννοια είναι το *altermodern*. «Το πρόθεμα alter-, με το οποίο μπορεί να εννοηθεί το τέλος της κουλτούρας του μετά-, συνδέεται ταυτόχρονα με την ιδέα του εναλλακτικού αλλά και με την ιδέα της πολλαπλότητας»¹⁸⁰.

Ο Nicolas Bourriaud, παρατηρώντας τη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική

¹⁷⁶Ibid, σ. 117.

¹⁷⁷Ibid.

¹⁷⁸Ibid, σσ. 118-9.

¹⁷⁹Bourriaud, N. (2009). *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg, σ. 13.

¹⁸⁰Ibid, σ. 62.

συμπεραίνει ότι «η αυξημένη επικοινωνία, τα ταξίδια και η μετανάστευση επηρεάζουν τον τρόπο που ζούμε...η τέχνη του σήμερα εξερευνά τους δεσμούς με τους οποίους το κείμενο και η εικόνα μπλέκονται μεταξύ τους. Οι καλλιτέχνες διασχίζουν ένα πολιτιστικό τοπίο γεμάτο με σήματα, δημιουργώντας νέα μονοπάτια μεταξύ πολλαπλών μορφών έκφρασης και επικοινωνίας. Ο καλλιτέχνης γίνεται *homo viator*¹⁸¹, το πρότυπο του σύγχρονου ταξιδιώτη του οποίου η διέλευση μέσω σημείων και μορφών αναφέρεται σε μια σύγχρονη εμπειρία της κινητικότητας, των ταξιδιών και της μεταφοράς...η μορφή του έργου εκφράζει μια πορεία, μια περιπλάνηση, αντί για ένα σταθερό χωρο-χρόνο. Συνεπώς, η τέχνη της εναλλακτικής μοντερνικότητας διαβάζεται ως υπερκείμενο (*hypertext*): οι καλλιτέχνες μεταφράζουν και μετατρέπουν πληροφορίες από τη μια μορφή σε μια άλλη και περιπλανιούνται τόσο από άποψη γεωγραφίας όσο και από άποψη ιστορίας»¹⁸². Επομένως, το *altermodern* αποτελεί μια θεωρία, η οποία επιτρέπει στους πολιτισμούς να συνυπάρχουν με ίσο τρόπο.

Από το παραπάνω απόσπασμα κατανοούμε ότι στο *altermodern* τίθενται τα ζητήματα της γεωγραφίας και της μετάφρασης. Σε σχέση με τη γεωγραφία, διαπιστώνεται ότι στην εποχή μας ο χώρος έχει συρρικνωθεί λόγω «...της στιγμιαίας φύσης της επικοινωνίας και της τηλεπαρουσίασης στις διάφορες μορφές της, την αυξημένη μετακίνηση από τόπο σε τόπο, και την παγκοσμιοποίηση των αγαθών και των πολιτιστικών σημείων»¹⁸³. Ένας άλλος λόγος που δείχνει ότι έχει συντελεστεί στις μέρες μας συρρίκνωση του χώρου είναι ότι «...δεν υπάρχει, για πρώτη φορά στην ιστορία, χιλιστό της γης που να μη γνωρίζουμε»¹⁸⁴. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση διάφορων εφαρμογών όπως το Google Earth.

¹⁸¹Ο όρος *homo viator* σημαίνει ο άνθρωπος-οδοιπόρος, ο ταξιδευτής.

¹⁸²Bourriau, N. (2009). *Altermodern explained: manifesto*. London: Tate Publishing. Το μανιφέστο του Εναλλακτικού Μοντέρνου που παρουσιάστηκε στην Triennial της Tate Britain στο Λονδίνο. Ανακτήθηκε στις 17 Αυγούστου 2016 από: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern/altermodern-explained>.

¹⁸³Bourriaud, Nicolas. (2009), *op. cit.*, σ. 184.

¹⁸⁴Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση 1. (2016). Τριενάλε Λονδίνο: Νικολά Μπουριό (έκθεση *Altermodern* στην Tate Britain) Α' μέρος. Εκπομπή: Η εποχή των εικόνων. Ανακτήθηκε στις 20 Αυγούστου 2016 από: <https://webtv.ert.gr/ntokimanter/31mai2016-i-epochi-ton-ikonon/>, 10:00 min.

Σε σχέση με το ζήτημα της μετάφρασης ο Nicolas Bourriaud συμπεραίνει ότι ο σύγχρονος καλλιτέχνης έχει την ικανότητα να διασχίζει το χρόνο και το χώρο, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας δυναμικής αφήγησης. «Η πράξη της μετάφρασης καθιερώνεται μέσω ενός διαλόγου, ενός δικτύου διασυνδεδεμένων πολιτισμών, συζητήσεων και αισθητικών»¹⁸⁵. Επιπλέον, ο Nicolas Bourriaud υποστηρίζει ότι με τη διαδικασία της μετάφρασης επιτυγχάνεται η αναγνώριση του άλλου, δηλαδή, η αναγνώριση άλλων πολιτισμών πέρα από το δυτικό. Σε γενικές γραμμές, όμως, κάποιος «... θα μπορούσε να περιγράψει τη φιλοδοξία του καλλιτέχνη του 21ου αιώνα ως την επιθυμία να γίνει δίκτυο»¹⁸⁶.

Από τα παραπάνω, διαπιστώνουμε ότι η έννοια του δικτύου είναι σημαντική στη θεωρία του εναλλακτικού μοντέρνου. Μάλιστα, ο Bourriaud χρησιμοποιεί, τον όρο αρχιπέλαγος¹⁸⁷ (archipelagos) ώστε να εξηγήσει την ιδέα της δημιουργίας δικτύων, τα οποία όμως όλα μαζί σχηματίζουν μια ενιαία τελική μορφή. Δημιουργούν ένα αστερισμό χωρίς να υπάρχει ένας ενιαίος τρόπος σκέψης. Ο Nicolas Bourriaud για να περιγράψει τη νέα αυτή μορφή του καλλιτέχνη επινόησε τον όρο σημειονάυτης (semionaut): είναι ο δημιουργός περασμάτων σε ένα τοπίο από σημεία και κατασκευάζει μορφές καθώς βρίσκεται σε κίνηση. Με το να γίνονται οι καλλιτέχνες σημειοναύτες εξερευνούν έναν κόσμο, ο οποίος δεν είναι πλέον επίπεδος αλλά αποτελείται από «...ένα δίκτυο άπειρο σε σχέση με το χρόνο και το χώρο»¹⁸⁸. Ο Nicolas Bourriaud στο βιβλίο του 'The Radicant'¹⁸⁹ περιγράφει τους σύγχρονους καλλιτέχνες σαν 'περιπλανητές', οι οποίοι δημιουργούν ένα διάλογο μεταξύ του εαυτού τους και του κόσμου, χρησιμοποιώντας τη μετάφραση για τη περιήγηση τους στους διάφορους πολιτισμούς. Με τον τρόπο αυτό ο χρόνος πια δεν είναι γραμμικός. «Οι έννοιες επικαλύπτουν το χώρο και το χρόνο, δημιουργώντας ιστορίες και γεωγραφίες... δημιουργείται ένα δίκτυο ταξιδευτών, ταξιδιών και πολιτισμών»¹⁹⁰.

¹⁸⁵Whitaker, C. (2012), op. cit., σ. 29.

¹⁸⁶Bourriaud, N. (2009), op. cit., σ. 132.

¹⁸⁷Αρχιπέλαγος είναι ένα δίκτυο νησιών, τα οποία αποτελούν όλα μαζί μια αυτόνομη οντότητα.

¹⁸⁸Ibid, σ. 184.

¹⁸⁹Με την έννοια radicant ο Bourriaud εννοεί ότι ο σύγχρονος καλλιτέχνης είναι σαν να έχει πολλαπλές ρίζες και άρα αρνείται μια μόνο πηγή έμπνευσης.

¹⁹⁰Whitaker, C. (2012), op. cit., σ. 30.

Συνεπώς, είναι σημαντική η επεξεργασία και οι δυναμικές φόρμες ενός έργου όταν ο καλλιτέχνης αρχίζει να συνδυάζει την ιστορία και τη γεωγραφία. Στα πλαίσια, λοιπόν, της νέας αυτής μοντερνικότητας ο καλλιτέχνης γίνεται πολιτιστικός νομάς. Οι έννοιες πλέον δε δημιουργούνται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και οι καλλιτέχνες περιηγούνται χωροχρονικά δημιουργώντας νομαδικά ταξίδια, τα οποία αποτελούν «ένα τρόπο για να μάθουμε τον κόσμο»¹⁹¹.

Ο Nicolas Bourriaud παρατηρεί μια αυξανόμενη ροή ανθρώπων που διασχίζουν τα σύνορα. «Τα σύνορα και η γεωγραφική θέση δεν καθορίζουν πλέον το ποιος είσαι και την πολιτισμική σου κληρονομιά...Ο μετανάστης, ο εξόριστος, ο ταξιδιώτης και ο αστικός περιπλανητής είναι οι κυρίαρχες φιγούρες του σύγχρονου πολιτισμού»¹⁹².

Κεντρικό ζήτημα του εναλλακτικού μοντέρνου, δεν αποτελεί η άρνηση του μοντερνισμού. Αλλά «η άρνηση της μονολιθικότητας»¹⁹³, η άρνηση της ύπαρξης ενός μόνο πολιτισμού, δηλαδή, του δυτικού και η άρνηση της ύπαρξης ενός μόνο κέντρου. «Το altermodern διαρθρώνεται γύρω από διαδρομές, συνδέσεις, χρονο-ζώνες: ετεροχρονικά περάσματα»¹⁹⁴.

Μια άλλη, βασική έννοια που χρησιμοποιεί ο Nicolas Bourriaud και η οποία συνδέεται με την έννοια του σημειοναύτη και του περιπλανητή είναι ο όρος κρεολός (creole). Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση που κάνει ο Nicolas Bourriaud σε σχέση με αυτόν τον όρο είναι καλό να δούμε ποια είναι η σημασία του. Αρχικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η λέξη κρεολός δεν είχε Ευρωπαϊκή προέλευση αλλά Αμερικάνικη. Ουσιαστικά κρεολός σημαίνει «γεννημένος στην Αμερική από αλλοδαπούς γονείς...στην αρχή, ήταν μια ουδέτερη λέξη, η οποία προήλθε από τη λατινική λέξη “create”, το οποίο σημαίνει «το να δημιουργώ», ένας αντικειμενικός

¹⁹¹Ibid, σ. 34.

¹⁹²Ibid, σσ. 39-40.

¹⁹³Enwezor, O. (2008). Modernity and postcolonial ambivalence. Άρθρο που παρουσιάστηκε στην Tate Britain στα πλαίσια της έκθεσης ‘Altermodern’ της Triennial. Ανακτήθηκε στις 25 Νοεμβρίου 2016 από:http://www.adamartgallery.org.nz/wp-content/uploads/2011/02/OkwuiEnwezor_ModernityandPostcolonialAmbivalence.pdf, σ. 602.

¹⁹⁴Ibid, σ. 603.

χαρακτηρισμός της νέας κατάστασης των Αμερικανών με τόσο διαφορετικά και ξένα στοιχεία που έρχονται σε αυτή την ήπειρο...στη συνέχεια, όμως, ...η σημασία της τροποποιήθηκε όταν οι Άγγλοι, οι Γάλλοι και οι Γερμανοί άρχισαν να εγκαθίστανται στις Δυτικές Ινδίες»¹⁹⁵. Ωστόσο, η συγκεκριμένη λέξη πέρα από τους ανθρώπους χρησιμοποιείται και για τα ζώα και τα φυτά.

Γενικά, η διαδικασία του να γίνει κάποιος κρεολός σημαίνει «...το να μπορούν ο άνθρωπος, τα ζώα και τα φυτά να προσαρμοστούν σε ένα νέο περιβάλλον»¹⁹⁶. Όταν αναφερόμαστε, λοιπόν, στον όρο 'κρεολός' εννοούμε εκείνον που έχει πολλαπλές ταυτότητες. Με τον όρο κρεολός ο Nicolas Bourriaud προσπαθεί να δείξει ότι η σύγχρονη τέχνη δε χαρακτηρίζεται από την πολυπολιτισμικότητα όπως αυτή παρουσιάστηκε στο μεταμοντερνισμό, αλλά αυτό που ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη σήμερα είναι να εξερευνήσει το τοπίο της παγκοσμιοποίησης, χωρίς να βασίζεται σε κάποια πολιτισμική ταυτότητα.

Σε αντίθεση, λοιπόν, με αυτό το χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού, δηλαδή, του καθορισμού των πολιτισμών και των ταυτοτήτων, ο Nicolas Bourriaud, στα πλαίσια του εναλλακτικού μοντέρνου, παρατηρεί «...την ικανότητα του να έχει κάποιος πολλαπλές ταυτότητες και κουλτούρες»¹⁹⁷.

Ο σύγχρονος καλλιτέχνης, συνεπώς, έχει «...παγκόσμια προφορά, παγκόσμια ταυτότητα...διαπραγματεύεται με όλους τους πολιτισμούς, ταξιδεύει στο χρόνο και στο χώρο. Ο καλλιτέχνης του altermodern δεν εστιάζει σε δυτικά ιδανικά της πολιτισμικής ιστορίας αλλά παρατηρεί την πολυπολιτισμικότητα που υπάρχει γύρω του, η οποία δεν αντιπροσωπεύει πλέον κάποιο συγκεκριμένο πολιτιστικό πεδίο. Από δω και μπρος αυτό που μετράει είναι η ικανότητα να μπορεί κάποιος να

¹⁹⁵Confiant, R. (2006). *Creole identity in a globalized world*. Διάλεξη που παρουσιάστηκε στην πανεπιστημιούπολη Cave Hill του Πανεπιστημίου του WestIndies στο νησί Μπαρμπάντος.

Ανακτήθηκε στις 26 Δεκεμβρίου 2016

από:<http://www.manioc.org/gsd/collect/recherch/import/crillash/creoleiden.pdf>, σ. 2.

¹⁹⁶Ibid

¹⁹⁷Whitaker, C. (2012), op. cit., σ. 39.

εγκλιματιστεί σε διάφορα πλαίσια...»¹⁹⁸. Στη σύγχρονη εποχή, λοιπόν, είναι σημαντική η ικανότητα που μπορεί να έχει κάποιος ώστε να μπορεί να επικοινωνεί σε αρκετές γλώσσες, να μεταφράζει και να περιηγείται σε παραπάνω από ένα πολιτισμό. Για τον Nicolas Bourriaud η βασική επιδίωξη στη σύγχρονη εποχή είναι το να μάθουμε να ενοικούμε καλύτερα τον κόσμο και όχι το πώς θα τον κατασκευάσουμε «...σύμφωνα με μια προσυνειλημμένη ιδέα περί ιστορικής εξέλιξης. Με άλλα λόγια, σκοπός των έργων τέχνης δεν είναι πλέον η διαμόρφωση φαντασιακών ή ουτοπικών πραγματικοτήτων, αλλά η εγκαθίδρυση τρόπων ύπαρξης ή μοντέλων δράσης στο εσωτερικό της υφιστάμενης πραγματικότητας...»¹⁹⁹.

2.1 Test site (2006) / Carsten Holler

Το 2006 ο καλλιτέχνης Carsten Holler δημιούργησε το έργο *Test site* έχοντας επιρροή από το έργο του Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. Ο Carsten Holler είναι γνωστός για ένα είδος σκηνοθεσίας που προσπαθεί να δημιουργήσει μέσα από τα έργα του ερευνώντας το πως κάποιες καταστάσεις μπορούν να επηρεάσουν την αντίληψη των ανθρώπων. Έτσι τα έργα του αποτελούν ένα είδος πειράματος όπου οι συμμετέχοντες αμφισβητούν τη σχέση τους με το περιβάλλον, με τους ανθρώπους γύρω τους και με τον ίδιο τους τον εαυτό.

Το *Test site* εγκαταστάθηκε το 2006 στο Turbine Hall της Tate Modern και περιελάμβανε πέντε μεγάλες σπειροειδείς διάφανες τσουλήθρες, με τη μια από αυτές να έχει 58 μέτρα μήκος. Βασική ιδέα του έργου είναι να εφαρμοστεί μια παρόμοια ιδέα μεγαλύτερης κλίμακας στον εξωτερικό χώρο. Με αυτή τη λογική το έργο λειτουργεί σαν ένα τεστ, ένα πείραμα, το οποίο θα μπορέσει να εφαρμοστεί μελλοντικά πέρα από το χώρο του μουσείου. Το *Test Site* αποτελεί ένα γλυπτό εξερεύνησης. «Προσφέρει τη δυνατότητα μοναδικών εσωτερικών εμπειριών που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την εξερεύνηση του εαυτού»²⁰⁰.

¹⁹⁸Bourriaud, N. (2009), op. cit., σ. 52.

¹⁹⁹Bourriaud, N. (2014). Γκινοσάτης, Δ. (μτφρ.). Σχισιακή αισθητική. Αθήνα: Ανώτατη σχολή καλών τεχνών, σ. 20.

²⁰⁰<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-carsten-holler-test-site/carsten>

Βασικό χαρακτηριστικό του Test site ήταν η διαδραστικότητα που μπορεί να δημιουργηθεί μεταξύ του καλλιτέχνη και του επισκέπτη μέσω του έργου. Επίσης, όπως αναφέρει ο καλλιτέχνης, αν το δούμε από αρχιτεκτονική και πρακτική προοπτική οι τσουλήθρες είναι ένα από τα μέσα μεταφοράς ενός κτιρίου και ισοδυναμούν με τις σκάλες και τους ανελκυστήρες. Μεταφέρουν τους ανθρώπους γρήγορα και με ασφάλεια στον προορισμό τους. Είναι φθηνές από άποψη κατασκευής και συμβάλλουν στην εξοικονόμηση ενέργειας. Αποτελούν, επίσης, μια κατασκευή μέσω της οποίας μπορεί κάποιος να βιώσει μια ψυχολογική κατάσταση, η οποία βρίσκεται «...ανάμεσα στην απόλαυση και στην τρέλα»²⁰¹.

Σε σχέση με το θεωρητικό πλαίσιο που αναπτύσσει ο Nicolas Bourriaud στο Relational Aesthetics, ο Carsten Holler έχει επηρεαστεί από την άποψη ότι σε ένα έργο είναι σημαντικές οι διαπροσωπικές σχέσεις που εμπλέκονται και η πολιτική διάσταση των σχέσεων αυτών ως μοντέλα αλληλεπίδρασης που αντανακλούν κριτικά την ευρύτερη κοινωνία. Όπως αναλύει ο Bourriaud η σχεσιακή τέχνη μπορεί να λειτουργεί κοινωνικοπολιτικά προσφέροντας εναλλακτικά μοντέλα κοινωνικής αλληλεπίδρασης τα οποία μπορούν να μεταφερθούν στην κοινωνία. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι «...με τη δημιουργία πραγματικών διαδραστικών καταστάσεων στη γκαλερί τα σχεσιακά έργα τέχνης δεν «εκπροσωπούν ουτοπίες» αλλά το πραγματοποιούν δημιουργώντας θετικές «δυνατότητες ζωής» ως «συγκεκριμένους χώρους» και όχι απλώς φανταστικούς»²⁰².

²⁰¹Ibid

²⁰²Windsor, M. (2011). *Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site*, στο Tate Papers, no.15. Ανακτήθηκε στις 16/02/2021 από:
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>, accessed 30 January 2021.



Εικόνα 9: Carsten Höller Test Site 2006.

Πηγή: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>



Εικόνα 10: Carsten Höller Test Site 2006.

Πηγή: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>

Μια άλλη ιδέα που αναπτύσσεται στο Test site είναι η ενεργή συμμετοχή του επισκέπτη στο έργο. Όπως αναφέρει ο Nicolas Bourriaud, αν συγκρίνουμε τη σχεσιακή τέχνη με τη μινιμαλιστική, στη δεύτερη περίπτωση ο επισκέπτης συμμετέχει στο έργο «...δίνοντας του ζωή, συμπληρώνοντας το, και συμμετέχοντας στη διαμόρφωση του νοήματος»²⁰³ ενώ παράλληλα η συνολική «...οπτική του έργου εξαρτάται από τη θέση του θεατή στο χώρο και στο χρόνο»²⁰⁴. Σε ένα σχεσιακό έργο, ο θεατής δε συνεισφέρει απλώς με τη φυσική του παρουσία ή μέσα από την οφθαλμική του αντίληψη αλλά «...συνεισφέρει με το σώμα του, με την ιστορία και τη συμπεριφορά του...»²⁰⁵. Για αυτό στο Test Site οι επισκέπτες δοκιμάζουν τσουλήθρες διαφορετικού σχήματος ώστε να δουν πως μπορούν να επηρεαστούν από αυτή την ολίσθηση. «Οι άνθρωποι που κατεβαίνουν τις τσουλήθρες έχουν μια ιδιαίτερη έκφραση στο πρόσωπο τους, επηρεάζονται, και σε κάποιο βαθμό αλλάζουν»²⁰⁶. Με αυτή τη λογική ο Carsten Holler πιστεύει ότι η καθημερινή χρήση μιας τσουλήθρας θα μπορούσε να μας αλλάξει, όπως για παράδειγμα τα αυτοκίνητα μπορεί να αλλάζουν την αντίληψη μας για το χρόνο.

Με τη λογική αυτή το Test Site αποτελεί το απόλυτο σχεσιακό έργο αφού η διάκριση θέματος/αντικειμένου εξαλείφεται μέσα από την ολίσθηση και η απόσταση μεταξύ του θεατή και του έργου καταργείται. Όταν βιώνεται από μέσα το έργο «...ο επισκέπτης γίνεται τόσο ερμηνευτής όσο και το κοινό..» και παράλληλα παρακολουθείται από αυτούς που βρίσκονται εκτός των τσουληθρών.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που εμπεριέχεται στο Test Site και εκφράζει τα σχεσιακά έργα είναι ότι, όπως αναφέρει ο Nicolas Bourriaud, «...η σχεσιακή αισθητική δεν παρουσιάζει μια θεωρία της τέχνης...αλλά μια θεωρία της φόρμας»²⁰⁷. Με λίγα λόγια,

²⁰³ Bourriaud, N. (2002). Pleasance, S. and Woods, F. (μτφρ.). Relational Aesthetics. Παρίσι: Les Presses du reel, σ. 59.

²⁰⁴Windsor, M. (2011), op. cit.

²⁰⁵Bourriaud, N. (2002). op. cit.

²⁰⁶<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-carsten-holler-test-site/carsten>

²⁰⁷Bourriaud, N. (2002). op. cit., σ. 19.

η αισθητική μορφή ενός έργου δεν είναι κάτι σταθερό αλλά κάτι μεταβλητό και εξαρτάται από τη συμμετοχή και την αλληλεξάρτηση που έχει με τους παραλήπτες του. Συνεπώς, «...η φόρμα σχηματίζεται μέσα από...τη δυναμική σχέση...»²⁰⁸. Μια τέτοια σχέση στο Test Site είναι πρωταρχικό, κάτι που του δίνει, όπως προαναφέρθηκε, πέρα από αισθητικό και πολιτικό χαρακτήρα.

Από την άποψη της αισθητικής ο Nicolas Bourriaud επαναπροσδιορίζει το όριο ενός έργου τέχνης όχι σε σχέση με το υλικό του αλλά με την δια-υποκειμενική δραστηριότητα που λαμβάνει χώρα σε σχέση με το χώρο και το χρόνο, τα «σχεσιακά στοιχεία του χωροχρόνου»²⁰⁹, όπως τα αποκαλεί ο Nicolas Bourriaud. Από την άποψη του πολιτικού χαρακτήρα της σχεσιακής τέχνης ο Nicolas Bourriaud «...υιοθετεί την μαρξιστική χρήση του όρου «ενδιάμεσος» για να περιγράψει τη δυνατότητα που προσφέρεται από τέτοια έργα για προσωπικές ανταλλαγές που παρακάμπτουν στο ολόένα και πιο αναπόφευκτο πλαίσιο της καπιταλιστικής οικονομίας, που ορίζει τόσες πολλές πτυχές της ζωής»²¹⁰.

Αυτό, λοιπόν, που προσπαθεί να δείξει ο Carsten Holler μέσω του έργου του είναι το ότι οι άνθρωποι πρέπει να αντισταθούν στον καθημερινό έλεγχο που ασκείται μέσω των δομών που μεσολαβούν στην δραστηριότητα τους. Οι πόλεις και τα κτίρια οργανώνονται με τέτοιο τρόπο ώστε «... να διατηρούν την υπακοή και την υποταγή των κατοίκων τους»²¹¹. Με αυτή τη λογική ο Nicolas Bourriaud υποστηρίζει τα σύγχρονα έργα έχουν το χαρακτήρα του κοινωνικού «διάκενου»²¹², όπως τα ονομάζει, και τα οποία λειτουργούν ως τρόπος 'εξουδετέρωσης' αυτού του κοινωνικού ελέγχου.

Σε γενικές γραμμές, λοιπόν, ο Carsten Holler, έχοντας ως υπόβαθρο τις απόψεις του Nicolas Bourriaud, προσπαθεί να δείξει μέσα από τα έργα του ότι «η τέχνη λειτουργεί

²⁰⁸Ibid op. cit., σ. 21.

²⁰⁹Ibid op. cit., σ. 44.

²¹⁰Windsor, M. (2011), op. cit.

²¹¹Ibid.

²¹²Bourriaud, N. (2002). op. cit., σ. 57.

στα πλαίσια των ανθρώπινων σχέσεων»²¹³.

2.2 *Serpentine Pavilion (2017) / Diébédo Francis Kéré*

Ο Diébédo Francis Kéré είναι ένας αφρικανός αρχιτέκτονας γεννημένος το 1965 στο Gando της Burkino Faso στην Δυτική Αφρική. Το Serpentine Pavilion, το οποίο τοποθετήθηκε στους κήπους του Kensington Garden στο Λονδίνο. Περιλαμβάνει μια εκτεταμένη οροφή, η οποία υποστηρίζεται από ένα ασάλινο πλαίσιο, που μιμείται τον θόλο ενός δέντρου. Η κατασκευή αυτή προέρχεται από το ότι στο Gando επιλέγουν ένα δέντρο ως το κεντρικό σημείο συνάντησης των κατοίκων. Κάτω από την σκιά των κλαδιών του δέντρου λαμβάνουν χώρα οι καθημερινές δραστηριότητες των κατοίκων.



² *Εικόνα 11: Ο Diébédo Francis Kéré, ο δημιουργός του Serpentine Pavilion του 2017.*

Πηγή: <https://www.archdaily.com/805780/francis-kere-to-design-2017-serpentine-pavilion>



Εικόνα 12: Το εσωτερικό του χώρου.

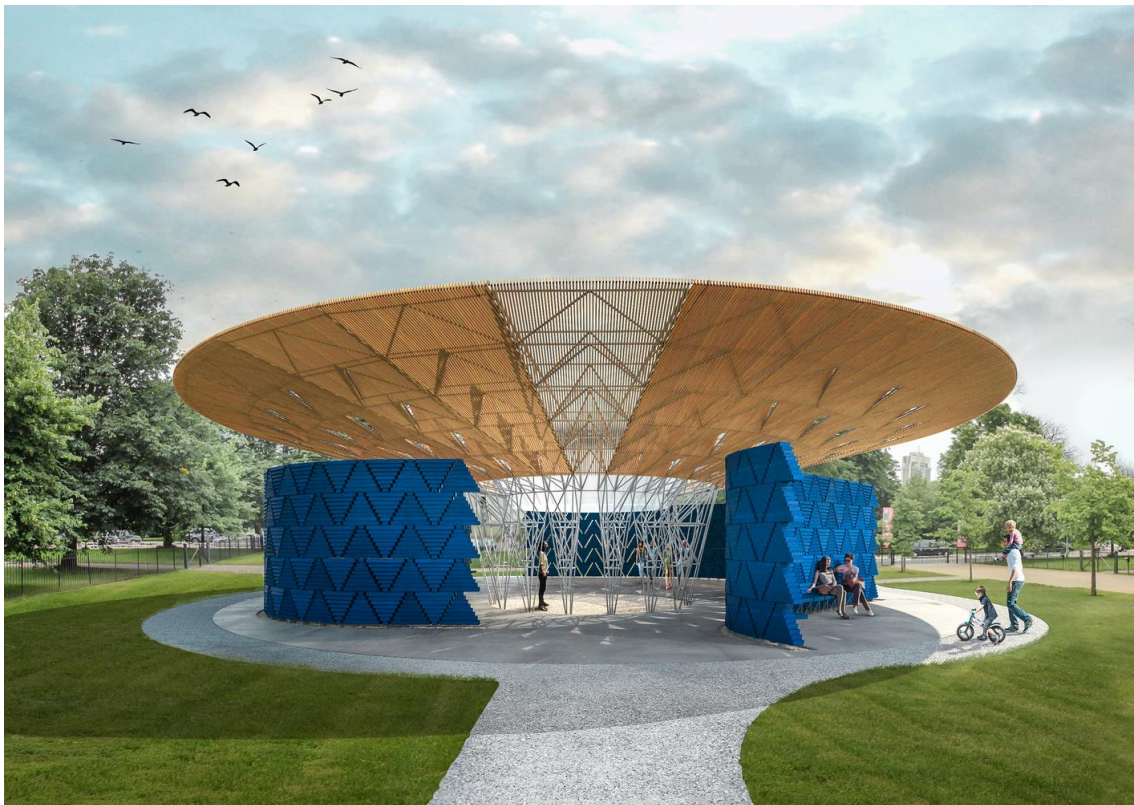
Πηγή: <https://www.archdaily.com/805780/francis-kere-to-design-2017-serpentine-pavilion>

Όπως αναφέρει ο αρχιτέκτονας, το Serpentine Pavilion του 2017 σχεδιάστηκε ως ένας μικρόκοσμος και συνδυάζει πολιτιστικές αναφορές της πατρίδας του Diébédo Francis Kéré. «Η εμπειρία μου να μεγαλώσω σε ένα απομακρυσμένο έρημο χωριό έχει ενσταλάξει μια ισχυρή συνειδητοποίηση των κοινωνικών, βιώσιμων και πολιτιστικών επιπτώσεων του σχεδιασμού. Πιστεύω ότι η αρχιτεκτονική έχει την δύναμη, να εκπλήσσει, να ενώνει και να εμπνέει όλους, ενώ γίνεται διαμεσολαβητής σημαντικών πτυχών όπως η κοινότητα, η οικολογία και η οικονομία»²¹⁴.

Το Serpentine Pavilion αποτελείται από ένα θόλο οροφής από χάλυβα και μία διάφανη επιφάνεια, η οποία καλύπτει την κατασκευή επιτρέποντας το ηλιακό φως να εισχωρήσει στον χώρο ενώ τον προστατεύει και από την βροχή. Στην κάτω πλευρά της οροφής υπάρχουν ξύλινα στοιχεία σκίασης, τα οποία δημιουργούν ένα δυναμικό εφέ σκιάς στους εσωτερικούς χώρους.

²¹⁴<https://www.archdaily.com/805780/francis-kere-to-design-2017-serpentine-pavilion>

Βασικό στοιχείο στο Pavilion είναι η αίσθηση του ανοιχτού. Αυτό επιτυγχάνεται «...με το σύστημα τοίχου, το οποίο αποτελείται από προκατασκευασμένα ξύλινα μπλοκ συναρμολογημένα σε τριγωνικές μονάδες με ελαφρά κενά ή ανοίγματα μεταξύ τους. Αυτό δίνει μια ελαφρότητα και δαιφάνεια στο περίβλημα του κτιρίου. Η σύνθεση των



Εικόνα 13: Το εξωτερικό του περιπτέρου.

Πηγή: <https://www.archdaily.com/805780/francis-kere-to-design-2017-serpentine-pavilion>

καμπυλωτών τοίχων χωρίζεται σε τέσσερα στοιχεία, δημιουργώντας τέσσερα διαφορετικά σημεία πρόσβασης στο Pavilion. Αποσπασμένα από τον θόλο της οροφής, αυτά τα στοιχεία επιτρέπουν στον αέρα να κυκλοφορεί ελεύθερα παντού»²¹⁵.

Κεντρικά του Pavilion υπάρχει ένα άνοιγμα έτσι ώστε η κατασκευή να συνδέεται άμεσα με την φύση. Όταν βρέχει η οροφή γίνεται χωνί και διοχετεύει το νερό στην καρδιά της κατασκευής. Το νερό συμβολίζει τον θεμελιώδη πόρο για των ανθρώπινη

²¹⁵<https://www.archdaily.com/805780/francis-kere-to-design-2017-serpentine-pavilion>

επιβίωση και ευημερία.

Το βράδυ από το άνοιγμα εισέρχεται φως και από τον διάτρητο τοίχο διακρίνεται από όσους βρίσκονται από έξω η κίνηση και η δραστηριότητα μέσα στο Pavilion. Όσο περισσότεροι άνθρωποι συγκεντρώνονται στο εσωτερικό τόσο πιο πολύ δημιουργείται φως. Με αυτόν τον τρόπο το Pavilion γίνεται φάρος φωτός, σύμβολο αφήγησης και συναδέλφωσης.

Σύμφωνα με την Serpentine Galleries, «όταν ο ήλιος λάμπει, οι επισκέπτες θα μπορούν να βρουν σκιά κάτω από το κουβούκλιο ή να καθίσουν και να κολυμπήσουν στην αυλή που το περιβάλλει. Αλλά τις υγρές μέρες, το νερό της βροχής θα αποστραγγίζεται μέσω ενός ανοίγματος στην οροφή του περιπτέρου, δημιουργώντας ένα «θεματικό εφέ καταρράκτη», προτού διαφύγει σε ένα σύστημα αποχέτευσης κρυμμένο κάτω από το έδαφος. Η κατασκευή θα αποκτήσει, επίσης, διαφορετικό χαρακτήρα την νύχτα, όταν οι ξύλινοι τοίχοι της γίνουν πηγή φωτισμού»²¹⁶.

Λαμβάνοντας υπόψιν την καταγωγή του Diébédo Francis Kéré, στην σύγχρονη τέχνη και αρχιτεκτονική παρατηρούμε ότι συμμετέχουν καλλιτέχνες από διάφορους πολιτισμούς και όχι μόνο από την Δύση. Σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud, όπως είδαμε και πιο πάνω, στο altermodern υπάρχει η άρνηση της μονολιθικότητας, η άρνηση ενός μόνο πολιτισμού και ενός μόνο κέντρου.

Το περίπτερο, όπως είδαμε, αναφέρεται στην πατρίδα του αρχιτέκτονα συνεπώς, σύμφωνα με την θεωρία του altermodern, στην σύγχρονη εποχή οι πολιτισμοί συνυπάρχουν με ίσο τρόπο. Παράλληλα ο δημιουργός απόκτα παγκόσμια ταυτότητα και διαπραγματεύεται με όλους τους πολιτισμούς, ταξιδεύει στο χρόνο και στο χώρο και περιηγείται σε παραπάνω από ένα πολιτισμό.

²¹⁶ Ibid

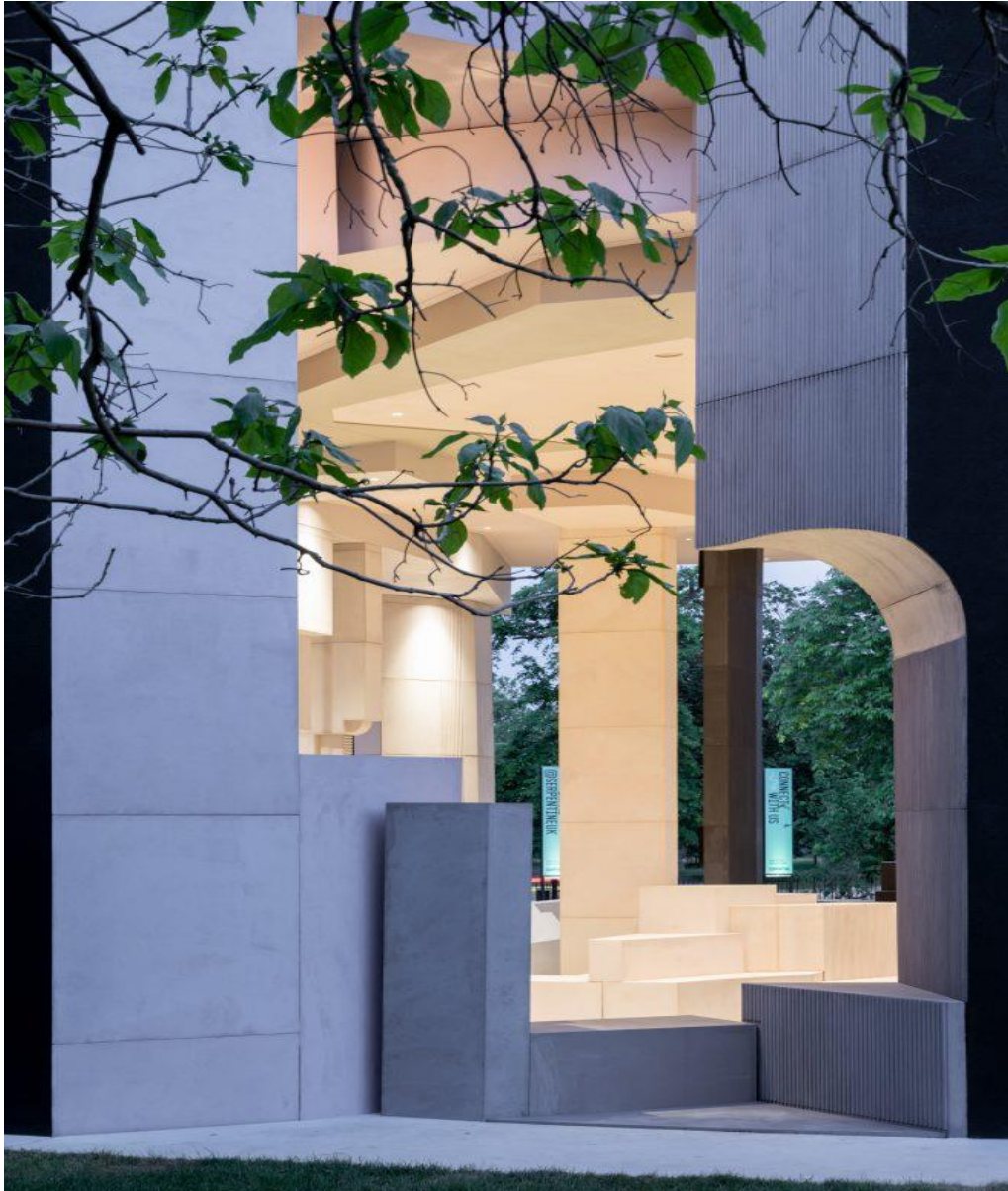
2.3 Serpentine Pavilion (2021) / Sumayya Vally

Το Counterspace studio με έδρα το Johannesburg, ιδρύθηκε το 2005 με επικεφαλής την Sumayya Vally. Πρόκειται για την πιο πρόσφατη αρχιτέκτονα που σχεδίασε το Serpentine Pavilion από τότε που η Zaha Hadid δημιούργησε το πρώτο της σειράς το 2000.



Εικόνα 14: Εσωτερική άποψη του περιπτέρου.

Πηγή: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2021-designed-by-counterspace/#images>



Εικόνα 15: Άποψη από το εσωτερικό.

Πηγή: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2021-designed-by-counterspace/#images>

Το Serpentine Pavilion του 2021 αποτελεί την 20η προσωρινή κατασκευή που κατασκευάστηκε και τοποθετήθηκε στους κήπους του Kensington Garden στο Λονδίνο. Το Pavilion καθυστέρησε να κατασκευαστεί λόγω της πανδημίας του κορονοϊού. Η Sumayya Vally πριν σχεδιάσει το περίπτερο, ερεύνησε χώρους συγκέντρωσης, οι οποίοι ήταν σημαντικοί για τις κοινότητες μεταναστών. Για τον σχεδιασμό του περιπτέρου πήρε αφηρημένα στοιχεία από το κάθε κτίριο και από

κατασκευές που έχουν κατεδαφιστεί ώστε να δημιουργηθούν οι κολόνες και τα ενσωματωμένα έπιπλα του περιπτέρου.

Το Pavilion αναφέρεται σε περιοχές του Λονδίνου και οι οποίοι χώροι έχουν διατηρηθεί από τις κοινότητες των μεταναστών. Μεταξύ αυτών των χώρων είναι: «μερικά από τα πρώτα τζαμιά που χτίστηκαν στην πόλη, όπως το Fazl Mosque και το East London Mosque, συνεργατικά βιβλιοπωλεία όπως το Centerprise, το Hackney. Ψυχαγωγικούς και πολιτιστικούς χώρους, όπως το The Four Aces Club στο Dalston Lane, το εστιατόριο The Mangrove και το Notting Hill Carnival»²¹⁷.



Εικόνα 16: Θράσμα από το περίπτερο.

Πηγή: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2021-designed-by-counterspace/#images>

²¹⁷<https://counterspace-studio.com/projects/serpentine-pavilion-2021/>



Εικόνα 17: Θραύσμα από το περίπτερο.

Πηγή: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2021-designed-by-counterspace/#images>

Το Pavilion αποτελείται από ανακυκλωμένο χάλυβα, φελλό και ξυλεία, τα οποία έχουν καλυφθεί με μικροτσιμέντο. «Οι ποικίλες υφές, οι αποχρώσεις του ροζ και του καφέ αντλούνται απευθείας από την αρχιτεκτονική του Λονδίνου και αναφέρονται σε αλλαγές στην ποιότητα του φωτός»²¹⁸.

Τα περίπλοκα ανάγλυφα στοιχεία του κτιρίου έχουν δημιουργηθεί από ένα ασάλινο πλαίσιο τυλιγμένο σε κόντρα πλακέ, το οποίο έχει κοπεί στο CNC. Επίσης, το περίπτερο από οικολογικής άποψης, έχει ελάχιστο αντίκτυπο σε άνθρακα. Ο χάλυβας, δηλαδή, από τον οποίο έχει δημιουργηθεί έχει χρησιμοποιηθεί ήδη πολλές

²¹⁸Ibid.

φορές. Στο τέλος του καλοκαιριού του 2021 αποσυναρμολογήθηκε πλήρως και μεταφέρθηκε ώστε να ξαναχρησιμοποιηθεί σε κάποια άλλη κατασκευή. Εκτός από την κυρίως κατασκευή, τέσσερα θραύσματα του κτιρίου έχουν κατασκευαστεί σε όλη την πόλη για να επεκτείνουν την εμβέλεια του έργου.

Όπως αναφέρει η Sumayya Vally, «η πρακτική μου και αυτό το περίπτερο, επικεντρώνεται στην ενίσχυση και την συνεργασία με πολλαπλές και διαφορετικές φωνές από πολλές διαφορετικές ιστορίες, με ενδιαφέρον για θέματα ταυτότητας, κοινότητας, συμμετοχής και συγκέντρωσης.

Ο περασμένος χρόνος εστίασε έντονα αυτά τα θέματα και μου έδωσε τον χώρο να αναλογιστώ την απίστευτη γενναιοδωρία των κοινοτήτων που ήταν αναπόσπαστο μέρος αυτού του περιπτέρου. Αυτό οδήγησε σε πολλές πρωτοβουλίες που επεκτείνουν την διάρκεια, την κλίμακα και την εμβέλεια του Pavilion πέρα από την φυσική του διάρκεια ζωής. Σε μια περίοδο απομόνωσης, αυτές οι πρωτοβουλίες έχουν εμβαθύνει τις προθέσεις του Pavilion για συνεχή συνεργασία...»²¹⁹.

Ωστόσο, το περίπτερο δέχθηκε κριτική καθώς δημιουργήθηκε μια πλάκα θεμελίωσης από σκυρόδεμα 85 m², το οποίο ήταν απαραίτητο λόγω του ύψους του περιπτέρου. Αυτή η πλάκα συνθλίφθηκε με την αποσυναρμολόγηση του περιπτέρου ώστε να επαναχρησιμοποιηθεί.

²¹⁹<https://www.dezeen.com/2021/06/08/counterspace-sumayya-vally-serpentine-pavilion-carbon-negative/>



Εικόνα 18: Εσωτερική άποψη του περιπτέρου.

Πηγή: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2021-designed-by-counterspace/#images>

Διαπιστώνουμε και σε αυτό το περίπτερο ότι υπάρχουν στοιχεία από την θεωρία του altermodern. Πρόθεση της δημιουργού είναι να δείξει ότι οι πολιτισμοί συνυπάρχουν, με το να παίρνει κομμάτια από κτίρια διαφόρων πολιτισμών και από διαπολιτισμικές (crosscultural) κοινότητες, και ότι στην σύγχρονη εποχή είναι χαρακτηριστικό κάποιος να έχει πολλαπλές ταυτότητες.

2.4 Black Chapel-Serpentine Pavilion (2022) / Theaster Gates

Το Black Chapel αποτελεί το μεγαλύτερο μέχρι σήμερα Pavilion καθώς έχει διάμετρο 16 μέτρα, ύψος 10,70 μέτρα και συνολική επιφάνεια 201 τετραγωνικά μέτρα.

Πρόκειται για ένα είδος κυκλικού ναού, ο οποίος δίνει την αίσθηση ότι το υλικό του είναι από πηλό. Το έργο παραπέμπει σε θρησκευτικές μορφές, για παράδειγμα στα ρωμαϊκά tempiettos, και σε βιομηχανικές κατασκευές, όπως οι κλίβανοι για



Εικόνα 19: Το κυλινδρικό περίπτερο είναι φτιαγμένο από ξύλο.

Πηγή: <https://www.dezeen.com/2022/06/07/theaster-gates-black-chapel-serpentine-pavilion-2022/>

μπουκάλια στην αγγλική πόλη Stroke-on-Trent στην Αγγλία.

Το περίπτερο κατασκευάστηκε από τεράστιες μαυρισμένες ξύλινες δοκούς από κόντρα πλακέ και η οροφή από χάλυβα. Δίπλα στην είσοδο του περιπτέρου τοποθετήθηκε μια χάλκινη καμπάνα, η οποία είχε διασωθεί από την εκκλησία St Laurence στην νότια πλευρά του Σικάγο, δίνοντας μια περαιτέρω πνευματικότητα στο έργο.

«Το περίπτερο είναι ένας χώρος από στύλους και δοκάρια, κατασκευασμένος από ξύλο, που έχει τόσο την επιτελιστική όσο και την διαλογιστική ποιότητα ενός μικρού παρεκκλησιού»²²⁰, αναφέρει ο Theaster Gates.

Στην οροφή της κατασκευής υπάρχει ένα άνοιγμα από όπου εισέρχεται το φως της

²²⁰<https://www.dezeen.com/2022/06/07/theaster-gates-black-chapel-serpentine-pavilion-2022/>

ημέρας δημιουργώντας ένα χώρο για περισυλλογή, προβληματισμό και ευχαρίστηση. «Το Black Chapel υποδηλώνει ότι σε αυτούς τους καιρούς θα μπορούσε να υπάρχει ένας χώρος όπου θα μπορούσε κανείς να ξεκουραστεί από τις πιέσεις της ημέρας και να περάσει χρόνο στην ησυχία», αναφέρει ο Theaster Gates.

Τον Theaster Gates ενδιέφερε να δημιουργήσει ένα χώρο όπου η δύναμη του ήχου και της μουσικής θα είχε λειτουργία θεραπευτική επιτρέποντας στους ανθρώπους «να εισέλθουν σε έναν χώρο βαθύ προβληματισμού και βαθιάς συμμετοχής»²²¹. Οι ίδιοι οι κλίβανοι είναι επίσης εκπληκτικά άδεια δοχεία που μπορούν να παράγουν την ενέργεια και την ακουστική ενός ιερού χώρου ή παρεκκλησίου μέσω του ηχητικού τους θαλάμου και των συμπυκνωμένων όγκων τους»²²².

Στο εσωτερικό του χώρου κρέμονται μια σειρά από επτά πίνακες ζωγραφικής, οι οποίοι έχουν δημιουργηθεί από πίσσα. Ο Theaster Gates θέλησε να σχεδιάσει ένα χώρο, ο οποίος «θα ενθάρρυνε τους επισκέπτες να ερευνήσουν ιερούς χώρους στις κοινότητες τους»²²³.

Σε αυτό το περίπτερο διαπιστώνεται ότι πρόθεση του αρχιτέκτονα είναι μέσα από το χώρο να ενεργοποιηθεί η κίνηση. Ο επισκέπτης καλείται να νιώσει την πνευματικότητα του χώρου και να συμμετέχει σε αυτό το περιβάλλον διαλογισμού μαζί με τους υπόλοιπους επισκέπτες. Επιπλέον, η ιστορική καμπάνα έχει τοποθετηθεί για να ανακοινώνει τις εκδηλώσεις δημιουργώντας ένα αίσθημα κοινότητας και συμμετοχής στους επισκέπτες. Το έργο λοιπόν, είναι σύμφωνο με την θεωρία της σχεσιακής αισθητικής του Nicolas Bourriaud καθώς η συμμετοχή του επισκέπτη και η αλληλεπίδραση με τον χώρο-έργο είναι ένα στοιχείο της σύγχρονης καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

²²¹ Ibid

²²² Ibid

²²³ Ibid



Εικόνα 20: Στην οροφή υπάρχει ένα άνοιγμα από όπου εισέρχεται το φως της ημέρας.

Πηγή: <https://www.dezeen.com/2022/06/07/theaster-gates-black-chapel-serpentine-pavilion-2022/>



Εικόνα 21: Στο εσωτερικό του χώρου τοποθετήθηκαν επτά πίνακες, τους οποίους δημιούργησε ο Theaster Gates.

Πηγή: <https://www.dezeen.com/2022/06/07/theaster-gates-black-chapel-serpentine-pavilion-2022/>

3. Συμπεράσματα

Εκκινώντας από τη μοντέρνα αισθητική, η οποία συνδέεται άμεσα με την αισθητική φιλοσοφία που ανέπτυξε ο Immanuel Kant, διαπιστώνουμε ότι το μοντέρνο συνδέεται με τρεις βασικές έννοιες. Η πρώτη είναι η έννοια του υποκειμενικού, η δεύτερη του παγκόσμιου, όπου τα όρια του αισθητικού είναι ανοιχτά έτσι ώστε να μην υπάρχει διάκριση της τέχνης από την μη τέχνη. Η τρίτη έννοια αναφέρεται σε αυτή της αισθητικής αδιαφορίας, η οποία είναι εξίσου σημαντική για την κατανόηση της μοντέρνας αισθητικής. Με βάση αυτήν την έννοια, όταν μιλάμε για αδιαφορία, σύμφωνα με τον Immanuel Kant, πρέπει η κρίση για την αισθητική να μην επηρεάζεται από εξωγενείς παράγοντες, να μην έχει κάποιο σκοπό (π.χ. ωφελμιστικό ή πολιτικό) και να είναι ανιδιοτελής. Συνεπώς, θα πρέπει ο θεατής να αντιλαμβάνεται το έργο όπως αυτό εμφανίζεται εκείνη τη στιγμή μπροστά του. Επιπλέον, ο Immanuel Kant στην αισθητική του θεώρηση προσπαθεί «...να θεμελιώσει την αυτονομία του αισθητικού, την ανεξαρτησία του από την επιθυμία, από το ηθικό καθήκον, και από τη γνώση...»²²⁴. Επίσης, βασικό χαρακτηριστικό στη θεωρία του Immanuel Kant για την αισθητική κρίση είναι η διυποκειμενική εγκυρότητα, την οποία προσπαθεί να διατυπώσει.

Ο Jürgen Habermas υποστηρίζει το μοντερνισμό ως τη συνέχιση του έργου του Διαφωτισμού και θεωρεί ότι μέσω του ορθολογισμού οι σύγχρονες κοινωνίες θα οδηγηθούν στην απελευθέρωση. Σε σχέση με τη θεωρία της αισθητικής του Jürgen Habermas, ο φιλόσοφος τάσσεται υπέρ της δημοκρατίας, της παγκοσμιότητας και της ορθολογικότητας. Οι έννοιες αυτές προτείνει ότι μπορούν να εξασφαλιστούν μέσω του επικοινωνιακού Λόγου ως αντίσταση στο Λόγο της κυριαρχίας, κάτι που υπάρχει στις σύγχρονες κοινωνίες. Όπως αναφέρεται και παραπάνω, η επικοινωνιακή δράση αφορά στην άποψη ότι μέσω της επικοινωνίας και του ελεύθερου διάλογου μεταξύ των ομιλητών, οι οποίοι είναι ισότιμοι, με ίσες δυνατότητες και ίσα δικαιώματα, θα παύσει η υποδούλωση του ατόμου από τα

²²⁴Monroe, C. Beardsley. (1989). Χριστοδουλίδης, Π. (επιμ.). Κούρτοβικ, Δ., Χριστοδουλίδης, Π. (μτφρ.). Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 214.

κυρίαρχα συστήματα. Στον τομέα της αρχιτεκτονικής η επικοινωνιακή δράση συντελείται όταν ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός είναι αποτέλεσμα της ορθολογικής επικοινωνίας μεταξύ του αρχιτέκτονα και της κοινωνίας. Έτσι, ο Jürgen Habermas απορρίπτει μια εργαλειακή αρχιτεκτονική και θεωρεί ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική συνδέεται με την καθημερινή ζωή. Η Ελένη Τάτλα θεωρεί ότι ο Jürgen Habermas τάσσεται υπέρ των πλατωνικών γεωμετρικών στερεών σε συνδυασμό με μια αφηρημένη ευκλείδεια αντίληψη του χώρου και θεωρεί «..ότι οι δημοκρατικές αξίες που φέρουν έναν κανονιστικό χαρακτήρα εκφράζονται από τα κανονικά γεωμετρικά στερεά και από οργανικά σύνολα»²²⁵.

Στη συνέχεια, αναφερόμαστε στον Jean-François Lyotard, ο οποίος αμφισβητεί της θεωρία του Jürgen Habermas πιστεύοντας ότι αποτελεί άλλη μια μεταφήγηση ή αλλιώς μια αφήγηση της χειραφέτησης. Στην συνέχεια, αναφερόμενος στις έννοιες που αναλύει ο Immanuel Kant, το Ωραίο και το Υψηλό, προσπαθεί να ερμηνεύσει το μεταμοντέρνο μέσα από τη σύγκριση του με το μοντέρνο. Ο Jean-François Lyotard θεωρεί ότι στο μεταμοντέρνο η αισθητική αυτονομείται από τη φιλοσοφία, εφόσον εννοούνται υπό τη σχέση μέρους- όλου και συγκροτείται ως αναλυτικό πεδίο σκέψης. Επίσης, ο φιλόσοφος θεωρεί ότι το μοντέρνο έχει σχέση με το υλοποιημένο, όπως ένα βιβλίο, μια ταινία, ένας πίνακας ζωγραφικής κ.α., το οποίο παράγει ηδονή. Σε αντίθεση, το μεταμοντέρνο σχετίζεται με το μη παριστώμενο, το οποίο αποτελεί μορφή ηδονής αφού προκαλεί την άλλη μορφή της καλλιτεχνικής ηδονής, την οδύνη. Στην πραγματικότητα ο Jean-François Lyotard μέσω της αισθητικής του θεωρίας προσπαθεί να ερμηνεύσει το απο-υλοποιημένο πνεύμα της εποχής του. Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει είναι ότι το μεταμοντέρνο είναι αυτό που πραγματικά εκφράζει την έννοια του Υψηλού καθώς αρνείται τις καλές μορφές αναζητώντας καινούργιες παραστάσεις.

Τέλος, η εργασία αναφέρεται στον Nicolas Bourriaud και στην θεωρία της σχεσιακής αισθητικής. Σύμφωνα με αυτήν την θεωρία ο σύγχρονος καλλιτέχνης επηρεάζεται από τις διανθρώπινες σχέσεις ώστε να δημιουργήσει τα έργα του. Όπως υποστηρίζει ο Nicolas Bourriaud, οι βασικές έννοιες που απασχολούν της σύγχρονη τέχνη είναι

²²⁵ Tatla, H. (2015), op. Cit., σ.288.

αυτές της διαδραστικότητας, της συμμετοχικότητας και της σχεσιακότητας και είναι πολύ σημαντικό για τον φιλόσοφο είναι πως να μάθουμε να ενοικούμε καλύτερα τον κόσμο και όχι να τον κατασκευάσουμε. Πριν τη δεκαετία του 1990, ο καλλιτέχνης είχε το χαρακτηριστικό του μοναχικού και αυτού που είχε επικεντρωθεί απόλυτα στην δραστηριότητα του. Αυτό ο Nicolas Bourriaud θεωρεί πως είναι λάθος αφού προϋπόθεση για να οριστεί μια υποκειμενικότητα είναι η παρουσία μιας δεύτερης υποκειμενικότητας.

Σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud, μια έκθεση ζωγραφικής συνεισφέρει στις διανθρώπινες σχέσεις καθώς ο καλλιτέχνης μπορεί να παρέμβει οποιαδήποτε στιγμή ώστε να τροποποιήσει το έργο του με βάση την αλληλεπίδραση που δημιουργείται από τον κάθε θεατή. Από την άλλη πλευρά, ο θεατής συμβάλλει στον τελικό ορισμό της έκθεσης αποκτώντας την ιδιότητα του συνομιλητή. Ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι η αποτυχία της νεοτερικότητας παγκοσμίως έχει να κάνει με το γεγονός ότι οι διανθρώπινες σχέσεις μετατρέπονται σε προϊόντα. Ωστόσο, θεωρεί ότι ένα μέρος της νεοτερικότητας έχει ολοκληρωθεί και ότι συνεχίζει να υπάρχει με τους ίδιους όρους με τη μόνη διαφορά ότι η «...πρωτοπορία έχει πάψει να περιπολεί σαν πρόσκοπος...»²²⁶.

Ο Nicolas Bourriaud για να δείξει ότι το μοντέρνο επιβιώνει ακόμα στις μέρες μας επινόησε άλλη μια έννοια αυτή του εναλλακτικού μοντέρνου. Παρατηρεί ότι ο σύγχρονος καλλιτέχνης έχει την ικανότητα να διασχίζει το χρόνο και το χώρο, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας δυναμικής αφήγησης. Επίσης, στη σύγχρονη εποχή είναι πολύ σημαντική η έννοια του δικτύου εννοώντας ότι οι καλλιτέχνες μέσω της μεταφοράς και των ταξιδιών δημιουργούν ένα διάλογο μεταξύ του εαυτού τους και του κόσμου. Μάλιστα, ο Nicolas Bourriaud χρησιμοποιεί, τον όρο αρχιπέλαγος ώστε να εξηγήσει την ιδέα της δημιουργίας δικτύων, τα οποία όμως όλα μαζί σχηματίζουν μια ενιαία τελική μορφή. Στα πλαίσια, λοιπόν, της νέας αυτής μοντερνικότητας ο καλλιτέχνης γίνεται πολιτιστικός νομάς. Μέσω της έννοιας του εναλλακτικού μόντερνου ο Nicolas Bourriaud αρνείται: την μονολιθικότητα, την

²²⁶Bourriaud, N. (2014). Γκινουοσάτης, Δ. (μτφρ.). Σχεσιακή αισθητική. Αθήνα: Ανώτατη σχολή καλών τεχνών, σ. 19.

ύπαρξη ενός μόνο πολιτισμού, δηλαδή του δυτικού, και την ύπαρξη ενός μόνο κέντρου.

Με βάση όλα τα παραπάνω μπορούμε να απαντήσουμε στα ερωτήματα που μας απασχόλησαν και τα οποία υπήρξαν το κίνητρο για τη δημιουργία αυτής της εργασίας. Σε σχέση με το πρώτο ερώτημα, δηλαδή 'ποιες αλλαγές έχουν συντελεστεί ώστε να οδηγηθούμε στην αναθεώρηση του Μοντέρνου;' διαπιστώσαμε ότι από την δεκαετία του 1990 συντελέστηκαν κάποιες αλλαγές στο πεδίο της τέχνης. Οι λόγοι αυτής της αλλαγής, ισχυρίζεται ο Nicolas Bourriaud, ήταν κυρίως κοινωνικοί και αισθητικοί. Αρχικά, οι κοινωνικοί λόγοι αυτής της μεταβολής έχουν να κάνουν με τη ύφεση που υπέστη η οικονομία την δεκαετία του 1990 και συνεπώς υπήρχε λιτότητα και έλλειψη της δυνατότητας σπατάλης υπέρογκων χρηματικών ποσών όπως γινόταν τις προηγούμενες δεκαετίες.

Οι αισθητικοί λόγοι έχουν να κάνουν με το ότι από περίπου τη δεκαετία του 1980 και μετά οι αναβιώσεις στη τέχνη σταμάτησαν. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, όπως επισημαίνει και παραπάνω ο Nicolas Bourriaud, η σύγχρονη τέχνη να έχει χαρακτήρα πιο λιτό, πιο «φτωχό» και πιο πειραματικό όπως συνέβαινε με την τέχνη των δεκαετιών του 1960 και 1970, ειδικότερα με την Ποπ Άρτ, της οποίας η οπτική αποτελεσματικότητα αποτελεί τη βάση για τη τέχνη του σήμερα. Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες δεν βασίζονται σε κάποιο κίνημα ή ύφος του παρελθόντος. Εκφράζουν μια μοναδικότητα και βασίζονται στην παρατήρηση του παρόντος.

Όπως είδαμε και παραπάνω, ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι η νεωτερικότητα συνεχίζει να υπάρχει και σήμερα με την διαφορά ότι πλέον οι διανθρώπινες σχέσεις δεν μετατρέπονται σε προϊόντα, όπως συνέβαινε πριν τη δεκαετία του 1960. Συνεπώς, όπως το εκφράζει και ο Nicolas Bourriaud, η νέα μοντερνικότητα του σήμερα διαφέρει από την μοντερνικότητα του χθες στο ότι η πρωτοπορία έχει πάψει να περιπολεί σαν 'πρόσκοπος'.

Σχετικά με το δεύτερο ερώτημα: 'ποια είναι τα χαρακτηριστικά στον τομέα της τέχνης και του σχεδιασμού του χώρου χθες και σήμερα;' Ο Nicolas Bourriaud λέει ότι αυτό

που συμπεραίνουμε είναι ότι πριν τη δεκαετία του 1960 η τέχνη είχε το χαρακτηριστικό του υποκειμενικού. Δηλαδή, οι καλλιτέχνες ήταν πιο μοναχικοί και ενδιαφερόντουσαν περισσότερο για το εσωτερικό του κόσμου της τέχνης, η οποία χαρακτηριζόταν από την έλλειψη πολυφωνίας, την άρνηση του συλλογικού. Όλα αυτά αποτυπώνονταν στην υπογραφή του έργου τέχνης από τον καλλιτέχνη.

Από το 1960 αρχίζει να μπαίνει στην τέχνη το στοιχείο των διανθρώπινων σχέσεων, κάτι που αναπτύχθηκε ακόμα πιο πολύ τη δεκαετία του 1990 όταν αναπτύχθηκαν οι διαδραστικές τεχνολογίες και άρα οι έννοιες της κοινωνικότητας και της αλληλεπίδρασης άρχισαν να χαρακτηρίζουν τα καλλιτεχνικά έργα. Συνεπώς οι καλλιτέχνες ενδιαφερόντουσαν πλέον περισσότερο για τις σχέσεις που αναπτύσσονται εκτός του πεδίου της τέχνης συνειδητοποιώντας ότι η υποκειμενικότητα μπορεί να προκύψει μόνο μέσω της σύνδεσης του με μια άλλη υποκειμενικότητα ή/και μέσω της σύνδεσης του με ανθρώπινες ομάδες.

Τέλος, το τρίτο ερώτημα ήταν το εξής: ποια είναι η σύνδεση του Μοντέρνου με τη σχεσιακή αισθητική; Σε σχέση με αυτό το ερώτημα διαπιστώνουμε ότι, με βάση την αισθητική θεώρηση του Καντ, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του μοντέρνου είναι ο οικουμενισμός. Όπως αναφέραμε και στην πρώτη ενότητα, τα όρια του αισθητικού είναι ανοικτά σε οτιδήποτε, το οποίο σημαίνει ότι οτιδήποτε μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέχνη, εφόσον συνιστά εμπειρία της μέσω της αισθητικής συμπεριφοράς. Επίσης, το μοντέρνο είχε το χαρακτηριστικό να είναι λιτό, χωρίς περιττές διακοσμήσεις. Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι ότι το μοντέρνο συνδέεται με την καθημερινή ζωή, όπως υποστηρίζει ο Jürgen Habermas στην πρώτη ενότητα, και με την καθημερινή, ορθολογική επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων.

Αυτά είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά στα οποία επιστρέφουν σήμερα οι καλλιτέχνες, όπως υποστηρίζει ο Nicolas Bourriaud. Βάσει της σχεσιακής αισθητικής η σύγχρονη τέχνη είναι πιο λιτή, πιο «φτωχή». Επίσης, για τον Bourriaud είναι σημαντικό να μάθουμε να ενοικούμε καλύτερα τον κόσμο και όχι να τον κατασκευάσουμε. Το στοιχείο του οικουμενισμού είναι φανερό στην σύγχρονη τέχνη καθώς η μεταφορά και τα ταξίδια βοηθούν τους καλλιτέχνες να διασχίζουν το χρόνο

και το χώρο και να γίνονται περιπλανητές δημιουργώντας ένα διάλογο μεταξύ του εαυτού τους και του κόσμου. Με αυτόν τον τρόπο οι σύγχρονοι καλλιτέχνες έχουν πολλαπλές ταυτότητες και κουλτούρες. Συνεπώς, ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι για να μπορέσουμε να επαναξετάσουμε το μοντέρνο θα ήταν καλό να αντιμετωπίσουμε την παγκοσμιοποίηση και να κατανοήσουμε τις οικονομικές, πολιτικές και πολιτισμικές πλευρές της. Τέλος, ένα από τα βασικά στοιχεία της σχεσιακής αισθητικής είναι οι διανθρώπινες σχέσεις, η διαδραστικότητα και η συμμετοχικότητα.

Συνεπώς, το κοινό της σχεσιακής αισθητικής με την αισθητική θεωρία του Καντ είναι ότι ο καλλιτέχνης θα ήταν καλό να βγει από «...τη μοναξιά της ατομικής, υποκειμενικής εμπειρίας»²²⁷ και να επεκτείνει αυτή την εμπειρία σε περισσότερους ανθρώπους. Η σχεσιακή αισθητική του Nicolas Bourriaud αποτελεί ένα άνοιγμα του Μοντέρνου που βασίζεται στην αισθητική φιλοσοφία του Immanuel Kant σε ένα επίπεδο διαπολιτισμικό.

²²⁷ Rapti, Y. (June, 2015). *Contemporary art as an object of interpretation*

in the context of relational aesthetics. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στο συνέδριο ICA Conference of Aesthetics, p. 1.

4. Πηγές

4.1 Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Bourriaud, N. (2014). Γκινουσάτης, Δ. (μτφρ.). Σχεσιακή αισθητική. Αθήνα: Ανώτατη σχολή καλών τεχνών.

Monroe, C. Beardsley. (1989). Χριστοδουλίδης, Π. (επιμ.). Κούρτοβικ, Δ., Χριστοδουλίδης, Π. (μτφρ.). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Νεφέλη.

Ξενόγλωσση

Bourriaud, N. (2002). Pleasance, S. and Woods, F. (μτφρ.). *Relational Aesthetics*. Παρίσι: Les Presses du reel.

Bourriaud, N. (2009). *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg.

Kant, I. (1914). Bernard, J. H. (μτφρ.). *Immanuel Kant's Critique of Judgement*. London: Macmillan and Co.

4.2 Δημοσιευμένες πηγές

Ελληνόγλωσσες

Γρόλιος, Γ. Κάσκαρης, Γ. (1997-05). *Εκπαιδευτική πολιτική, “μεταμοντέρνο” και “κριτική παιδαγωγική”*. Ουτοπία (25) (Μάιος-Ιούνιος 1997). Ανακτήθηκε στις 22 Δεκεμβρίου 2020 από: <http://pandemos.panteion.gr/index.phpop=record&type=0&q=lyotard&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:1293>.

Ντούνης, Α. (6 Ιουνίου 2017). *Η θεωρία του λόγου του Jürgen Habermas. Γιατί είναι χρήσιμη για τη φεμινιστική θεωρία*. Άρθρο στο ηλεκτρονικό περιοδικό Social Policy. Ανακτήθηκε στις 24/11/2020 από: <https://socialpolicy.gr/2017/06/η-θεωρία-του-λόγου-του-jurgen-habermas-γιατί-είναι-χ.html>

Ράππη, Γ. (2007). *Jürgen Habermas. Η αναγκαιότητα του επικοινωνιακού λόγου*. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στην Ελληνική Ανακτήθηκε στις 21/11/2020 από: <http://courses.arch.ntua.gr/fsr/128182/HABERMAS.pdf>

Τάτλα, Ε. (1989). *Η αισθητική θεώρηση του φόβου στην τέχνη και την αρχιτεκτονική*

μέσα από την κατανόηση της έννοιας μεταμοντέρνο στον Jean-François Lyotard. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στο Edinburgh Architecture Research, Vol. 16, Edinburgh.

Τάτλα, Ε. (1989). *Η μοντέρνα έννοια της αυτονομίας της τέχνης: μελέτη της κοσμικής ρίζας της μοντέρνας αισθητικής*. Μετάφραση από το : “The Modern Concept of Autonomy in Art: a Study of the Secular Origin of Modern Aesthetics”, δημοσιευμένο στο; Edinburgh Architecture Research, τόμος 16, σελ.8-20.

Τάτλα, Ε. (1993). *Κριτική εναντίον αισθητικής. Η συνύπαρξη τους στη Μοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική*. Άρθρο στο The world of building, τευχ. III, σσ. 76-81. Αθήνα.

Τάτλα, Ε. (χ.η.). *Αρχιτεκτονική, πολιτική και μοντερνισμός. Η αρχιτεκτονική του Μοντέρνου κινήματος ως πολιτικός λόγος*. Άρθρο στο Κατοικία, Αρχιτεκτονικό ένθετο, τευχ. 43, σσ. 117-120. Αθήνα.

Lyotard, J.F. (1988). *Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο;* Λεβιάθαν, (02). Ανακτήθηκε στις 20 Δεκεμβρίου 2020 από: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&pid=iid:785&lang=el>

Rorty, R. (1989). *Habermas και Lyotard για τη μεταμοντερνικότητα*. Λεβιάθαν (03), 59-73. Ανακτήθηκε στις 22 Δεκεμβρίου 2020 από: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&type=0&q=lyotard&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:1436>.

Revault D' Allones, O. (1988). *Μικρή ιστορία της λέξης Μεταμοντέρνο*. Άρθρο στο Μοντέρνο μεταμοντέρνο. Αθήνα: Σμίλη. Ανακτήθηκε στις 22 Δεκεμβρίου 2020 από: https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fcourses.arch.ntua.gr%2Ffsr%2F127441%2Fmikrh%2520istoria%2520ths%2520lexhs%2520metamonterno.PDF&psig=AOvVaw2WU9BqkBESV_cs4R98TEk1&ust=1608762395593000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwil15qK0eLtAhXG5KQKHQkPA58Qr4kDegUIARCiAQ

Ξενόγλωσσες

Loos, A. (1908). "Ornament and Crime." In *Ornament and Crime: Selected Essays*. Ed. Michael Mitchell (Riverside California: Ariadne Press), Ανακτήθηκε στις 28/03/2021 από: https://www.academia.edu/11390518/Ornament_and_crime

Branscome, E. (2020). *Giving Voice to a Building: A Critical Analysis of Adolf Adolf Loos's Landhaus Khuner*. ARENA Journal of Architectural Research, 5(1).

Bohman, J. and William R. (Fall 2017). Edward N. Zalta (ed.). *Jürgen Habermas*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Ανακτήθηκε στις 27 Νοεμβρίου 2020 από: <https://plato.stanford.edu/entries/habermas/>.

Bourriaud, N. (2009). *Altermodern explained: manifesto*. London: Tate Publishing. Το μανιφέστο του Εναλλακτικού Μοντέρνου που παρουσιάστηκε στην Triennial της Tate Britain στο Λονδίνο. Ανακτήθηκε στις 17 Αυγούστου 2016 από: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern/altermodern-explained>.

Confiant, R. (2006). *Creole identity in a globalized world*. Διάλεξη που παρουσιάστηκε στην πανεπιστημιούπολη Cave Hill του Πανεπιστημίου του WestIndies στο νησί Μπαρμπάντος. Ανακτήθηκε στις 26 Δεκεμβρίου 2016 από: <http://www.manioc.org/gsd/collect/recherch/import/crillash/creoleiden.Pdf>

Enwezor, O. (2008). *Modernity and postcolonial ambivalence*. Άρθρο που παρουσιάστηκε στην Tate Britain στα πλαίσια της έκθεσης 'Altermodern' της Triennial. Ανακτήθηκε στις 25 Νοεμβρίου 2016 από: http://www.adamartgallery.org.nz/wp-content/uploads/2011/02/OkwuiEnwezor_ModernityandPostcolonialAmbivalence.pdf

Habermas, J. (1997). *Modern and Postmodern Architecture*. Άρθρο στο: *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Neil Leach (ed.). London and New York:

Routledge.

Ingram, D. (1991). *Habermas on Aesthetics and Rationality: Completing the Project of Enlightenment*. *New German Critique*, (53), 67-103. doi:10.2307/488245.

Kristeller, P. O. (1952). *The modern system of the arts: a study of the history of the aesthetics (II)*, στο *Journal of the history of ideas.*, Vol. 13, No. 1, σ. 17-46. University of Pennsylvania Press.

Rapti, Y. (June, 2015). *Contemporary art as an object of interpretation in the context of relational aesthetics*. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στο συνέδριο ICA Conference of Aesthetics.

Tatla, H. (2015). *The investigation of the relation of mathematics to architectural form as a moral and political enquiry. A philosophical discussion*. Ανακοίνωση δημοσιευμένη στο International Centre of Greek philosophy and culture & kb. Αθήνα: Ιωνία.

Windsor, M. (2011). *Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site*, στο *Tate Papers*, no.15. Ανακτήθηκε στις 16/02/2021 από: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoreticalexamination-of-carsten-holler-test-site>, accessed 30 January 2021.

4.3 Αδημοσίευτες πηγές

Ελληνόγλωσσες

Κουμασίδης, Ι. (2014). *Αισθητικό και πολιτικό στη μετανεωτερικότητα*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σχολή φιλοσοφικής, τμήμα

φιλοσοφίας, παιδαγωγικής και φιλοσοφίας.

Ξενόγλωσσες

Taylor, L. (2018). *On aesthetics disinterestedness*. Μεταπτυχιακή εργασία του πανεπιστημίου του Edinburgh.

Whitaker, C. (2012). *South African digital art practice: an exploration of the altermodern*. Αδημοσίευτη ερευνητική εργασία, Πανεπιστήμιο του Witwatersrand, Johannesburg. Ανακτήθηκε στις 21 Δεκεμβρίου 2020 από: http://wiredspace.wits.ac.za/jspui/bitstream/10539/11741/5/CW_Research%20Paper.pdf

4.4 Οπτικοακουστικό υλικό

Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση 1. (2016). *Τριενάλε Λονδίνο: Νικολά Μπουριό (έκθεση Altermodern στην Tate Britain) Α΄ μέρος*. Εκπομπή: Η εποχή των εικόνων. Ανακτήθηκε στις 20 Αυγούστου 2016 από: <https://webtv.ert.gr/ntokimanter/31mai2016-i-epochi-ton-ikonon/>, 10:00 min.

4.5 Ιστοσελίδες

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-carsten-holler-test-site/carsten>

<https://www.archdaily.com/407522/ad-classics-the-portland-building-michael-graves>

<https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.186/>

<https://coop-himmelblau.at/projects/falkestrasse/>

<https://www.dezeen.com/2022/05/09/coop-himmelblaus-falkestrasse-rooftop-extension-deconstructivism/>

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-carsten-holler-test-site/carsten>

<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-carsten-holler-test-site/carsten>

<https://www.archdaily.com/805780/francis-kere-to-design-2017-serpentine-pavilion>

<https://www.archdaily.com/805780/francis-kere-to-design-2017-serpentine-pavilion>

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2021-designed-by-counterspace/#images>

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2021-designed-by-counterspace/#images>

<https://counterspace-studio.com/projects/serpentine-pavilion-2021/>

<https://www.dezeen.com/2021/06/08/counterspace-sumayya-vally-serpentine-pavilion-carbon-negative/>

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2021-designed-by-counterspace/#images>

<https://www.dezeen.com/2022/06/07/theaster-gates-black-chapel-serpentine-pavilion-2022/>

<https://www.dezeen.com/2022/06/07/theaster-gates-black-chapel-serpentine-pavilion-2022/>