



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 9349/1
Ημερ. Εισ.: 09-03-2011
Δωρεά: Συγγραφέας
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ - ΑΜ
2011
ΜΑΝ

ODETTE

ιδανικές καταστροφές

ιστορικές καταστροφές

ODELLE

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΜΑΝΤΙΚΟΥ ΑΓΓΕΛΙΚΗ-ΣΟΦΙΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΨΥΧΟΥΛΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ



για εκείνον,



Περίληψη της διπλωματικής εργασίας «Odette | ιδανικές καταστροφές»

Η διπλωματική εργασία «Odette | ιδανικές καταστροφές», αποτελεί μια ερμηνεία της κλασικής χορογραφίας του 1871, την λίμνη των κύκνων. Η ερμηνεία αυτή μέσα από την αρχική ιστορία του παραμυθιού, με την εναλλαγή των δύο χωρικών καταστάσεων, της λίμνης και του κάστρου, καθώς και τις ανθρώπινες σχέσεις που διαμορφώνονται σε αυτά τα δύο περιβάλλοντα, προσπαθεί να επανεξετάσει ζητήματα συμμετρίας και εξιδανίκευσης σήμερα. Ο άξονας συμμετρίας, εναπομένει στοιχείο της διαδικασίας εξιδανίκευσης κατά την περίοδο της αναγέννησης και του ρομαντισμού, γίνεται το εργαλείο της επανερμηνείας της συμμετρίας σήμερα.

Η Villa Rotonda του A. Palladio, απόλυτο παράδειγμα του συμμετρικού σχεδιασμού και ένας προσωπικός αλγόριθμος, αλληλεπιδρούν και παράγουν έναν ελάχιστο σχεδιασμένο χώρο, την επιφάνεια. Η επιφάνεια πολλαπλασιάζεται, καταστρέφεται και συνθέτει μια παρτιτούρα της νέας χορογραφίας, που συνεχώς επαναπροσδιορίζεται. Όμως και η σχέση των σωμάτων των δύο ηρώων, επαναπροσδιορίζεται. Το ίδιο το μέσο εξιδανίκευσης του σώματος του κλασικού χορευτή, ο άξονας συμμετρίας, επεμβαίνει τόσο στη δομή του ίδιου του σώματος όσο και στη διαδικασία ολοκλήρωσης/εξιδανίκευσης των δύο φύλων. Το νέο σώμα, πιο ρευστό, απόλυτα εξιδανικευμένο, απανθρωπίζεται τελικά, θέτοντας ξανά το ερώτημα της ολοκλήρωσης.

Συνολικά, η διαδικασία της εξιδανίκευσης και της καταστροφής ως αντίστροφής της, προσπαθεί να ερμηνευθεί μέσα από μια performance της σύγχρονης ηρώιδας. Ο υβριδικός και ιδιοσυγκρασιακός χώρος που παράγεται τελικά, δεν φιλοδοξεί να δώσει απόλυτες απαντήσεις, αλλά περισσότερο να θέσει ένα νοσταλγικό ερώτημα για το ρόλο της εξιδανίκευσης σήμερα και τις σχεδιαστικές αρχές της.

Φοιτήτρια: Μαντίκου Αγγελική-Σοφία
Επιβλέπων: Ψυχούλης Αλέξανδρος

Abstract of the thesis “Odette | ideal destructions”

The thesis «Odette | ideal destructions» is an interpretation of the classical choreography of 1871, the Swan Lake. This interpretation, through the original plot of the myth, alternating between the two spatial conditions, the lake and castle, and the relationships formed in these two environments, is trying to revisit issues of symmetry and idealization today. The axis of symmetry, remaining part of the sublimation process during the Renaissance and Romanticism, becomes the tool of the present reinterpretation of symmetry.

The Villa Rotonda of A. Palladio, the ultimate example of symmetrical design and a personal algorithm, interact and produce a minimum design area, the surface. The surface is multiplied, destroyed and hence composes a score of the new space and motion choreography, which is constantly redefined. But also, the relationship of the bodies of the two heroes is redefined. The same means of idealization, similar to the process of idealization of the classical dancer, the axis of symmetry, intervenes both to the structure of the body and the process of integration /idealization of both sexes. The new body, more fluid, completely idealized and finally dehumanized, brings back the question of integration.

Overall, the process of idealization and destruction in reverse, is trying to be read through a performance of the modern heroine. The hybrid and idiosyncratic space which is eventually produced, does not pretend to give absolute answers, but rather to make a nostalgic question about the role of idealization today and its design principles.

Student: Mantikou Aggeliki-Sofia
Supervisor: Psychoulis Alexandros

Μια φορά και έναν καιρό, σε έναν τόπο μακρινό, ήταν ένα κορίτσι που το έλεγαν Odette. Η Odette ήταν πριγκίπισσα, ώσπου μια μέρα έπεσε αιχμάλωτη ενός μάγου, ο οποίος τη μεταμόρφωσε σε κύκνο για να την κρατήσει για πάντα μαζί του. Η λύπη της μητέρας της ήταν τόσο μεγάλη που από τα δάκρυά της δημιουργήθηκε μια λίμνη, η λίμνη των κύκνων. Το πρωί η Odette ήταν κύκνος, ενώ το βράδυ μεταμορφωνόταν σε κορίτσι ξανά. Ο μόνος τρόπος να ελευθερωθεί από τα μάγια ήταν να βρει την πραγματική αγάπη, τον πρίγκιπα που θα την έσωζε. Και εκείνος την ερωτεύτηκε αλλά πλανεύτηκε από το μάγο και παντρεύτηκε το είδωλό της, την Odile. Εκείνη πίστεψε ότι την πρόδωσε και έτσι πνίγηκε στη λίμνη. Εκείνη και ο πρίγκιπας της ήταν μαζί πια στο θάνατο.

*Swan Lake
P.I. Tchaikovsky
1871*

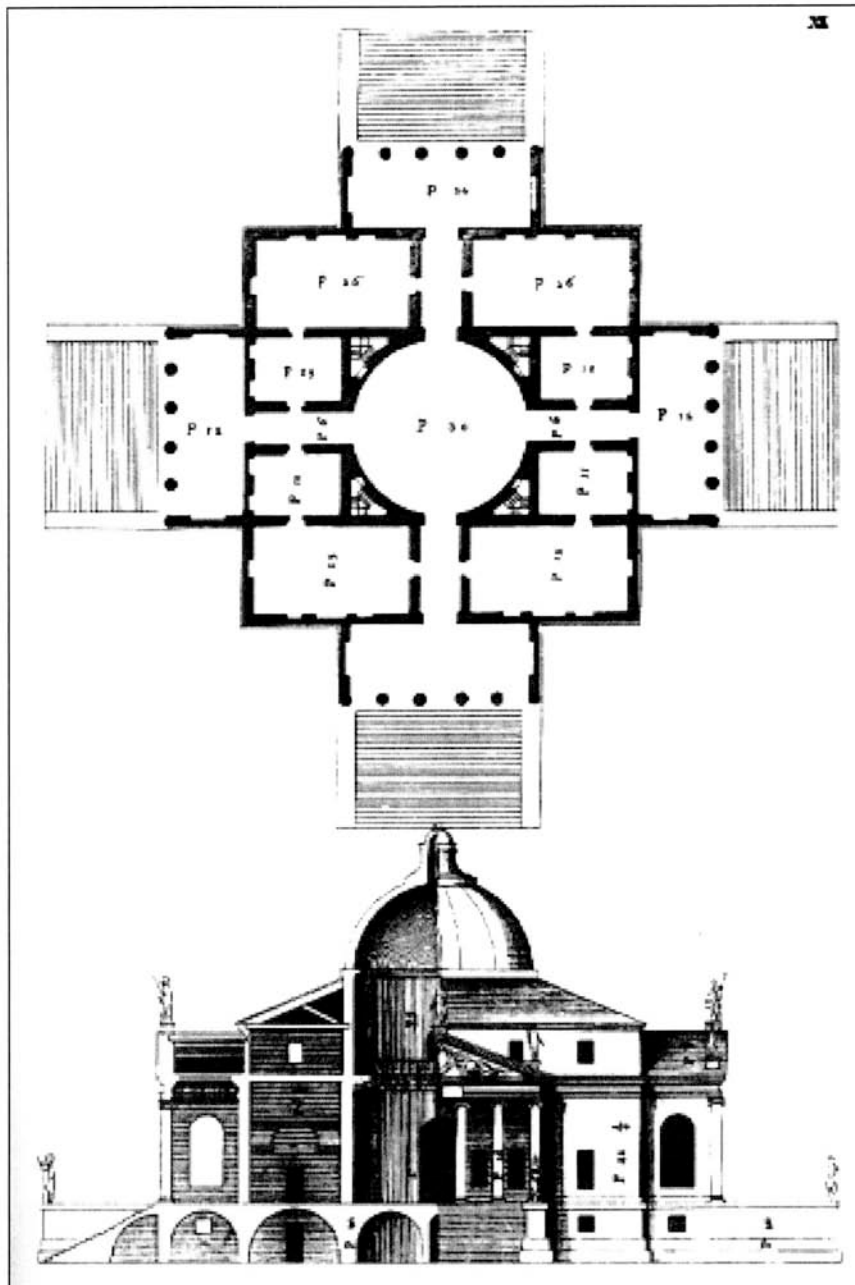
Πράξη 1η

Σκηνή 1η

Η αναζήτηση του ιδανικού

*“**Η** καλαισθησία ως άμυνα, ως αντίσταση, έχει καταστεί μια προσωπική υπόθεση (ολίγων), μια εξατομικευμένη καταφυγή. Γνωρίζουμε, ωστόσο, ότι το γούστο είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο που καθορίζεται από τις οικονομικές, κοινωνικές, τεχνολογικές εξελίξεις. Τι σημαίνει λοιπόν μια ακαλαίσθητη κοινωνία; Μια κοινωνία ισοπεδωμένη. Μια κοινωνία θρυφαλισμένη, πνευματικά παραιτημένη, χωρίς ζωτικό πάθος, χωρίς αντιστάσεις – μια κοινωνία ρηχή, ασύνταχτη ανεργάτιστη. Έχει δίκιο ο Philippe Sollers: “η καλαισθησία δεν είναι σύμβαση, αισθητισμός, συντήρηση. Η καλαισθησία σήμερα οδηγεί στην κοινωνική εξέγερση!”*

*Montesquieu
Περί καλαισθησίας*



κάτοψη και οφωτομή της Villa Rotonda, του Vincenzo Scamozzi
διαδικτυακή πηγή

Βρισκόμαστε στην αυλή ενός παλατιού, στην οποία ο πρίγκιπας δηλώνει την επιθυμία να βρει την ιδανική αγάπη, πέρα από τα στερεότυπα της εποχής του και έρχεται σε σύγκρουση με την επιθυμία της μητέρας του, που επιθυμεί να παντρευτεί μια πριγκίπισσα ώστε να διαδεχθεί τη βασιλεία.

Palace

Η επίσημη κατοικία ενός άρχοντα, αρχιεπισκόπου, επισκόπου ή κάποιου άλλου εξέχοντος προσώπου, η το βασιλικό παλάτι, ένα μεγάλο, ευρύχωρο σπίτι (ανεπίσημος ορισμός)

Προέρχεται από την αγγλική γλώσσα της μεσαιας περιόδου, από το γαλλικό palais και από το λατινικό Palatium, το όνομα του παλατινού λόφου, τον έναν από του επτά λόφους της Ρώμης, όπου ήταν τοποθετημένο το σπίτι του Καίσαρα.

Villa rotonda | Villa Americo Capra

Η Villa Capra ή “La Rotonda” είναι μια αναγεννησιακή βίλλα λίγο έξω από Vicenza, στη βόρεια Ιταλία, σχεδιασμένη από τον Andrea Palladio¹. Το σωστό όνομα της είναι Villa Almerico-Capra. Είναι επίσης γνωστή ως La Rotonda και Villa Almerico. Το όνομα “Capra” προέρχεται από τους αδελφούς Capra, οι οποίοι ολοκλήρωσαν το κτίριο μετά την παραχώρησή του σ’ αυτούς το 1591. Η villa Rotonda θεωρείται ένα κτίσμα που οι σχεδιαστικές αρχές του συμπυκνώνουν τους κανόνες που διατυπώθηκαν την περίοδο της αναγέννησης και αναφέρονται στην αρμονία, το ρυθμό, τη συμμετρία, τη χρυσή αναλογία. Αυτές οι αρχές μπορούμε να πούμε ότι είναι τα χαρακτηριστικά του ιδανικού ή καλύτερα μιας σχεδόν απόλυτης ομορφιάς, της ελπίδας της ευτυχίας κατά τον σύγχρονο Allen de Botton². Ενδιαφέρον αποτελεί ότι οι κανόνες του ιδανικού και της ομορφιάς διατυπώθηκαν μόνο εκείνη την περίοδο απόλυτα, στο βιβλίο του A.Palladio “ Quattro libri dell’ architettura”, το 1570, ενώ έκτοτε αμφισβητήθηκαν και σχεδόν χλευάστηκαν.

1 Ο Andrea Palladio (30 November 1508 – 19 August 1580), φημισμένος Ιταλός αρχιτέκτονας, έδρασε κυρίως στη Δημοκρατία της Βενετίας. Βαθιά επηρεασμένος από τη Ρωμαϊκή και αρχαιοελληνική αρχιτεκτονική, αλλά κυρίως από τον Vitruvio, θεωρείται από τους πιο ισχυρούς ανθρώπους της ιστορίας της Δυτικής αρχιτεκτονικής.

2 Ο Άλλέν ντε Μποττόν γεννήθηκε το 1969 στη Ζυρίχη και ζει στο Λονδίνο. Είναι συγγραφέας δοκιμακών βιβλίων, που αφορούν κυρίως τη φιλοσοφία της καθημερινής ζωής. Το συγγραφικό του έργο περιλαμβάνει προβληματισμούς γύρω από την αγάπη, τα ταξίδια, την αρχιτεκτονική και τη λογοτεχνία.



Οπτικές της Villa Rotonda:
κατασκευή του ενός τετάρτου της και πολλαπλασιασμός του μέσα από τη
χρήση μιας γωνίας καθρεφτών 90°
πηγή: προσωπικό αρχείο

“Η δημιουργία της ομορφιάς, που κάποτε αποτελούσε το βασικό καθήκον του αρχιτέκτονα, έχει σιωπηλά εξαλειφτεί από τις σοβαρές επαγγελματικές συζητήσεις και έχει καταλήξει μια συγκεχυμένη προσωπική προτεραιότητα.”

Allen de Botton

Τα σχέδια της βίλλας αντανakλούσαν τις ανθρωπιστικές αξίες της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης και γι' αυτό θεωρείται το αρτιότερο κτίσμα της περιόδου εκείνης. Κοιτάζοντας τα κανείς, παρατηρεί ένα απόλυτα συμμετρικό κτίριο και κατά τους δύο άξονες, με τετράγωνη κάτοψη, τέσσερις όμοιες προσόψεις, καθεμιά από τις οποίες αποτελείται από μια στοά, σαν προθάλαμος μπροστά από την είσοδό της. Το σύνολο του κτιρίου εγγράφεται σε ένα νοητό κύκλο που εφάπτεται σε κάθε γωνιά του κτιρίου και των κέντρων των στοών. Το όνομα «La Rotonda» παραπέμπει σε μια κυκλική αίθουσα με τρούλο. Επομένως, η περιγραφή της βίλλας, στο σύνολό της, ως «Ροτόντα», δεν είναι ορθή από τεχνική άποψη, καθώς το κτίριο δεν είναι κυκλικό αλλά περισσότερο έχει παραχθεί από την ένωση μιας τετράγωνης πλατείας με ένα σταυρό, που διαιρεί το τετράγωνο σε τέσσερις όμοιες ενότητες και υπονοεί τις δύο μεγάλες κινήσεις. Η βίλλα αποτελείται από τρία επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο, το ισόγειο, αναφερόταν στις κοινωνικές εκδηλώσεις των κατοίκων της (τέσσερα σαλόνια), το υπόγειο στις εργασίες του προσωπικού της (κουζίνες και αποθήκες) και ο πρώτος όροφος στις προσωπικές στιγμές των ιδιοκτητών (υπνοδωμάτια). Κάθε υποενοότητα/ τέταρτο της βίλλας, αποτελείται από δύο δωμάτια και μια σκάλα. Η κάθε σκάλα, εγκιβωτισμένη σε ένα μικρό θαλαμίσκο, ώστε να μην είναι εμφανής, οδηγεί στον πάνω όροφο, στον οποίο έχει κανείς εποπτική θέαση της κεντρικής κυκλικής αίθουσας του ισόγειου. Ο θαλαμίσκος και όλα τα άλλα δωμάτια της τηρούν τις αρμονικές αναλογίες 2:2, 2:1 και 2:3 και συμπυκνώνουν τους νόμους του Palladio. Ο ιδανικός προσανατολισμός, για να είναι ευήλιο κάθε δωμάτιο, απαιτούσε την περιστροφή του κατά 45 μοίρες από κάθε ορόσημο της πυξίδας. Καθεμιά από τις τέσσερις στοές ήταν διακοσμημένη από αγάλματα θεοτήτων της κλασικής εποχής. Η κάθε εξωτερική στοά στηριζόταν από έξι κίονες ιονικού ρυθμού και κατέληγε σε αέτωμα, ενώ η κάθε στοά είχε μόνο ένα παράθυρο.

Το 1565 ένας ιερέας, ο Paolo Almerico, μετά την αποχώρησή του από το Βατικανό (ως αποστολική αναφορά του Πάπα Πίου IV και στη συνέχεια Πίου V), αποφάσισε να επιστρέψει στην πατρίδα του, τη Vicenza, ώστε να ζήσει μακριά από τις ίντριγκες της Βενετσιάνικης Δημοκρατίας και να χτίσει ένα εξοχικό σπίτι. Τον σχεδιασμό του ανέλαβε ο Andrea Palladio, φημισμένος αρχιτέκτονας της εποχής. Σκοπό του Palladio, επηρεασμένος από τον τρόπο που τα κτήρια της Ρώμης ενσάρκωναν τα ιδεώδη της κοινωνίας της, ήταν να συμπυκνώσει στο σχεδιασμό του κτιρίου τα ιδανικά του ιδιοκτήτη, που δεν ήταν άλλα από την αρμονία, τη μεθοδικότητα, τη θάρρος, την αυτοθυσία, την ισορροπία, τις ηθικές αξίες ενός ιερέα, με αναφορά και το Πάνθεον της Ρώμης. Η θέση της βίλλας ήταν εξέχουσα

πάνω σε ένα μικρό λόφο λίγο έξω από την πόλη της Vicenza, χωρίς κανένα άλλο κτίριο γύρω της να την επισκιάζει, υπενθυμίζοντας και την σημαντική κοινωνική και οικονομική θέση εξουσίας ενός ιερέα στο ποίμνιο του. Αντίθετα με άλλες βίλλες του Palladio, κατά τον αρχικό σχεδιασμό της villa Rotonda, δεν είχε προβλεφθεί να συμπεριληφθεί μέσα στο κτήμα και μια φάρμα εργασίας. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τον συνολικό σχεδιασμό του κτιρίου με τον σύγχρονο όρο της προαστιακής κατοικίας, ενώ ο ίδιος ο Palladio τελικά το αντιμετώπισε περισσότερο ως “palazzo” και λιγότερο ως βίλλα. Δυστυχώς όμως, λόγω του θανάτου του το 1580, την ολοκλήρωση του έργου αυτού ανέλαβε ο μαθητής του Vincenzo Scamozzi¹. Την τελική μορφή της βίλλας απήχε σε ορισμένα σημεία από τον αρχικό σχεδιασμό της, καθώς ο Scamozzi πραγματοποίησε αρκετές μετατροπές του αρχικού σχεδίου, με σημαντικότερη τη διώροφη αρχικά κεντρική αίθουσα, σε ένα αίθριο με διπλό ύψος.

Ιδιαίτερης ομορφιάς, σύμφωνα με τα πρότυπα εκίνης της περιόδου, αποτελεί και η εσωτερική διακόσμηση της βίλλας, την οποία επιμελήθηκαν με τις τοιχογραφίες σε όλα τα δωμάτια, οι Alessandro και Giovanni Battista Maganzia και Anselmo Canera.

Η φιλοσοφία των μηχανικών αφηφούσε όλα όσα είχε υποστηρίξει κατά καιρούς το επάγγελμα του αρχιτέκτονα. “ Να μετατρέψεις κάτι χρήσιμο, πρακτικό, λειτουργικό, σε κάτι όμορφο- αυτό είναι το καθήκον της αρχιτεκτονικής” επέμενε ο Κάρλ Φρίντριχ Σίνκελ². Η αντικρουόμενη αντίληψη, σε αυτή του Σίνκελ, ήταν πως η ουσία της σπουδαιάς αρχιτεκτονικής βρισκόταν σε ό,τι ήταν λειτουργικά περιττό. Οι αρχές της μηχανικής μπορεί να αντέκρουαν βάνουσα εκείνες της αρχιτεκτονικής, ωστόσο, κατά το δέκατο ένατο αιώνα, μια

1 Vincenzo Scamozzi (September 2, 1552 – August 7, 1616), Βενετός αρχιτέκτονας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής, έδρασε κυρίως στη Vicenza και στη Δημοκρατία της Βενετίας, στο δεύτερο μισό του 16ου αι. Ήταν από τους πιο σημαντικούς αρχιτέκτονες της εποχής του, ανάμεσα στον A. Palladio, που υπήρξε δάσκαλός του και ανέλαβε να ολοκληρώσει πολλά έργα του μετά τον θάνατο του τελευταίου, το 1580. Το σημαντικότερο δημόσιο κτίριο του Palladio, που “κληρονόμησε” ο Scamozzi μετά το θάνατο του πρώτου, ήταν το Teatro Olimpico στη Vicenza, το οποίο ο Palladio σχεδίασε τους τελευταίους μήνες της ζωής του.

2 Ο Karl Friedrich Schinkel ήταν Γερμανός αρχιτέκτονας. Γεννήθηκε στις 13 Μαρτίου 1781 στο Neuruppin και πέθανε στις 9 Οκτωβρίου 1841 στο Βερολίνο. Ήταν ο διασημότερος αρχιτέκτονας του νεοκλασικισμού στην Πρωσία. Η αρχιτεκτονική του Σίνκελ, στην παραγωγικότερη περιόδο του, χαρακτηρίζεται από μια στροφή στην ελληνική παρά την αυτοκρατορική ρωμαϊκή αρχιτεκτονική, σε μια προσπάθεια να ξεφύγει από το στυλ των πρόσφατων Γάλλων κατακτητών. Έτσι, ο Σίνκελ θεωρείται υποστηρικτής της Ελληνικής Αναβίωσης. Τα διασημότερα κτήριά του βρίσκονται στην περιοχή του Βερολίνου, ενώ θεωρήθηκε προάγγελος του μοντερνισμού.

μειονότητα αρχιτεκτόνων με ισχυρή φωνή αντιλήφθηκε ότι οι μηχανικοί ήταν ικανοί να τους προμηθεύσουν την κρίσιμη λύση για τη σωτηρία τους – αυτό που κατείχαν οι συγκεκριμένοι άνθρωποι και το οποίο στερούνταν έντονα οι ίδιοι ήταν η βεβαιότητα. Οι μηχανικοί είχαν αποκτήσει κατά τα φαινόμενα μια ακαταμάχητη μέθοδο αξιολόγησης της ορθότητας ενός σχεδίου: ένιωθαν ικανοί να δηλώσουν με αυτοπεποίθηση πως μια κατασκευή ήταν σωστή και ειλικρινής εφόσον επιτελούσε αποτελεσματικά τις μηχανικές λειτουργίες της. Αντιθέτως, ήταν λανθασμένη και ανήθικη εφόσον επιβαρυνόταν με μη υποστηρικτικές κολόνες, διακοσμητικά αγάλματα, νωπογραφίες ή σκαλισμάτα.

Κατά τον Αλέν ντε Μποτόν βασιζόμαστε έμμεσα στο περιβάλλον μας προκειμένου να εκφράζει τις διαθέσεις και τις ιδέες που σεβόμαστε και κατόπιν να μας τις υπενθυμίζει. Αυτό που αναζητούμε από τα κτίρια είναι να μας διαμορφώνουν σαν ένα είδος ψυχολογικού καλουπιού, ώστε να αποτελούμε μια χρήσιμη εκδοχή του εαυτού μας. Οι χωρικές διατάξεις, που αναφέρονται τόσο σε ένα εσωτερικό όσο και σε ένα εξωτερικό περιβάλλον, αναζητούμε να μας μεταδίδουν αυτό που χρειαζόμαστε – αλλά διατρέχουμε συνεχώς τον κίνδυνο να το ξεχνάμε – εσωτερικά.

Είναι γενικά αποδεκτό ότι μέσα στη φύση του ανθρώπου είναι η ανάγκη για κατοίκηση. Επομένως, η συνθήκη κατοίκησης κάθε ανθρώπου επιδρά στη συμπεριφορά, τα συναισθήματά, αλλά και γενικά στη συνολική ψυχολογική του κατάσταση.

Ο όρος “σπίτι” αναφέρεται στον τόπο εγκατάστασης ενός καταλείμματος ή καταφυγίου. Στην περίπτωση που αναφέρεται σε ένα κτίριο, σημαίνει ότι ένα άτομο ή μια οικογένεια μπορεί να αναποθέσει ή να διαφυλάξει εκεί την προσωπική της περιουσία. Ένας σύγχρονος όρος του αναφέρεται κυρίως, στη χωρική αυτή συνθήκη, που περικλύει εγκαταστάσεις υγιεινής και σίτισης. Οι προσωπικές επιλογές και αντιλήψεις του σύγχρονου ατόμου έχουν την τάση να ταυτίζονται με το οικείο περιβάλλον του. Η επιλογή των σχεδιασμένων αντικειμένων που επιλέγει, ώστε να συνθέσουν αυτό που ορίζει “σπίτι”, αντικατοπτρίζονται ακριβώς και κατά τη συμπεριφορά του στην επιλογή των ρούχων του, του ελάχιστου χώρου κατοίκησης, πια.

Έτσι το σπίτι μας είναι το περιβάλλον που μας θυμίζει τα πιστεύω μας, που τείνουμε να ξεχνάμε, και προβάλλει τον τρόπο που λειτουργεί ο εξιδανικευμένος εαυτός μας.

Από την εποχή του Palladio και μετά, ακολουθώντας το παράδειγμά του, κεντρική φιλοδοξία των αρχιτεκτόνων σε ολόκληρη τη Δύση, αποτελούσε η δημιουργία σπιτιών που αντανάκλασαν τα ιδεώδη των ιδιοκτητών τους. Δυσκολευόμαστε να παραβλέψουμε όμως, πόσο μάλλον να συγχωρήσουμε τη συχνή ανακολουθία ανάμεσα στην

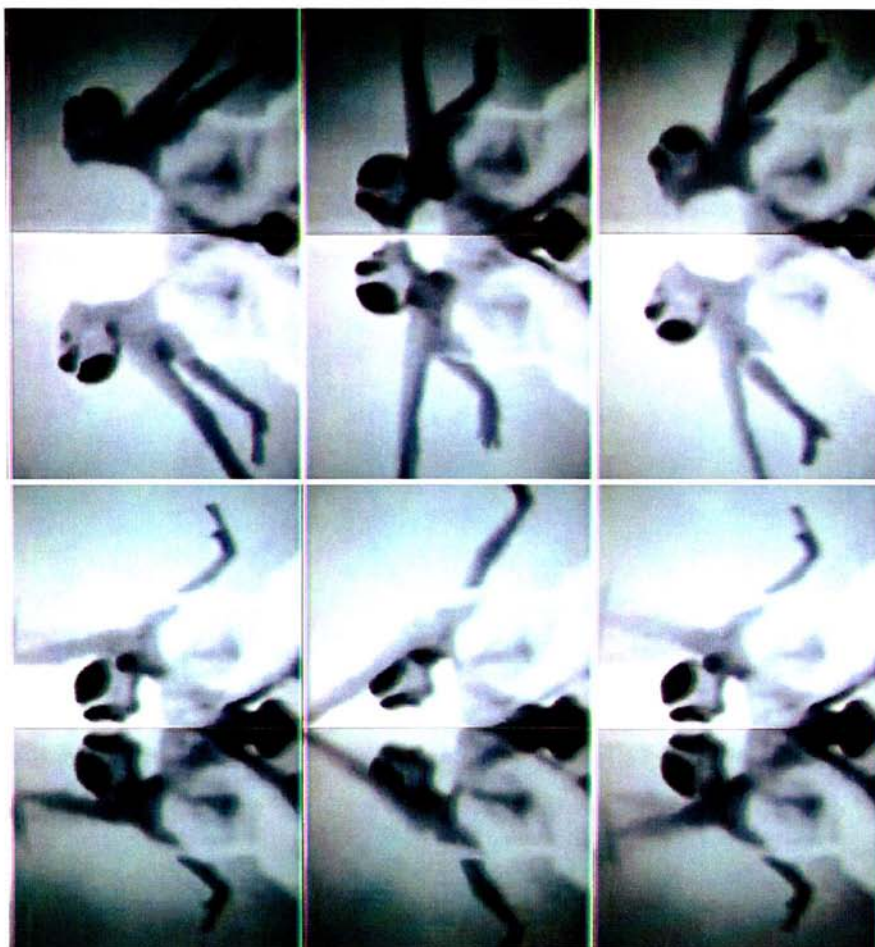
εξιδανικευμένη αρχιτεκτονική και την πραγματικότητα των ιδιοκτητών τους. Γνωρίζουμε ότι η Serenissima (η πιο ασφαλής δημοκρατία, προσωνύμιο της Βενετσιάνικης Κυβέρνησης) διαλαλούσε το ένα πράγμα και έπραττε το άλλο. Επίσης, γνωρίζουμε και ότι η οικογένεια Αλμέρικο έπεσε σε δυσμένεια πριν ολοκληρωθεί η βίλλα, και πως η διάδοχή της οικογένεια Κάπρα, δεν έτυχε καλύτερης μεταχείρισης από τους θεούς του εμπορίου και της σοφίας, που έμοιαζαν να χλευάζουν τις φιλοδοξίες της οικογένειας από τη στέγη, όπως αναφέρει ο Allen de Botton στο βιβλίο “η αρχιτεκτονική της ευτυχίας”.

Η ανακολουθία μεταξύ των χώρων και των ανθρώπων που τα λειτουργούσαν, την εποχή της αναγέννησης, εντάθηκε και συνέχισε να χαρακτηρίζει και ολόκληρη σχεδόν την ρομαντική εποχή που ακολούθησε.

Το πρότυπο του ανθρώπινου σώματος που ενσαρκώνεται στους κανόνες του κλασικού χορού, ο οποίος δημιουργήθηκε την περίοδο της αναγέννησης, αλλά εδραιώθηκε κυρίως την ρομαντική περίοδο, αναφέρεται κυρίως σε μια εικόνα, στάση και κίνηση σώματος, η οποία στηρίζεται στην υπέρβαση των φυσικών ορίων και την αποκάλυψη άγνωστων, πιο εσωτερικών και κρυφών γραμμών του σώματος. Όμως, όπως υποστηρίζει και ο Viggarello, η προσπάθεια για υπέρβαση των φυσικών ορίων, είναι μια προσπάθεια για απελευθέρωση από τα ανθρώπινα όρια, μια απελευθέρωση, που πιο πολύ την ονειρεύονται οι νέοι της ρομαντικής περιόδου, παρά την πραγματοποιούν. Πέρα όμως από την υπέρβαση και την εσωτερικότητα, εναπομείναντα στοιχεία/κανόνες μιας απόλυτης ομορφιάς, που διατυπώθηκαν την περίοδο της αναγέννησης, διατηρούνται. Τέτοια στοιχεία είναι ο άξονας συμμετρίας στο σώμα του χορευτή και η ισορροπία που παρέχει, με τελικό στόχο την απόλυτη εξιδανίκευσή του.

The dying swan

Εκείνη βρίσκεται στο μεταίχμιο της μεταμόρφωσής της, από κύκνο σε κοπέλα, από τη ζωή στο θάνατο και αντίστροφα. Αναζητά αυτό που θα την ολοκληρώσει και θα την απελευθερώσει. Το ακουμπά αλλά δεν του παραδίνεται ακόμα. Ο άξονας συμμετρίας γίνεται το μέσο για την εξιδανίκευσή της.



The Dying Swan

Στιγμιότυπα του video "the dying swan". Χρησιμοποιήθηκε απόσπασμα από την performance της Prima Ballerina Assoluta Maya Plisetskaya "The dying swan" το 1969, σε χορογραφία του Michel Fokine για την Anna Pavlova και μουσική "le Cygne from Carnival of the Animals" του Camille Saint-Saëns. Επεξεργασία ήχου του νέου video: Μαντίκου Α.Σ και Μανόπουλος Δ.

πηγή: προσωπικό αρχείο

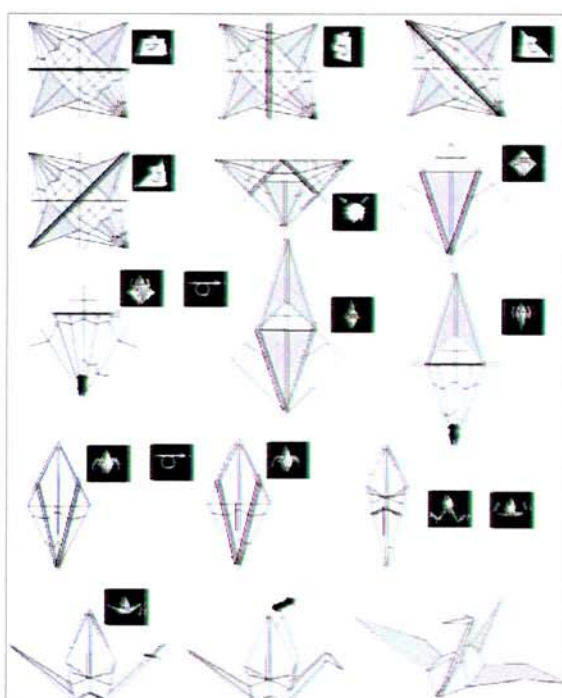
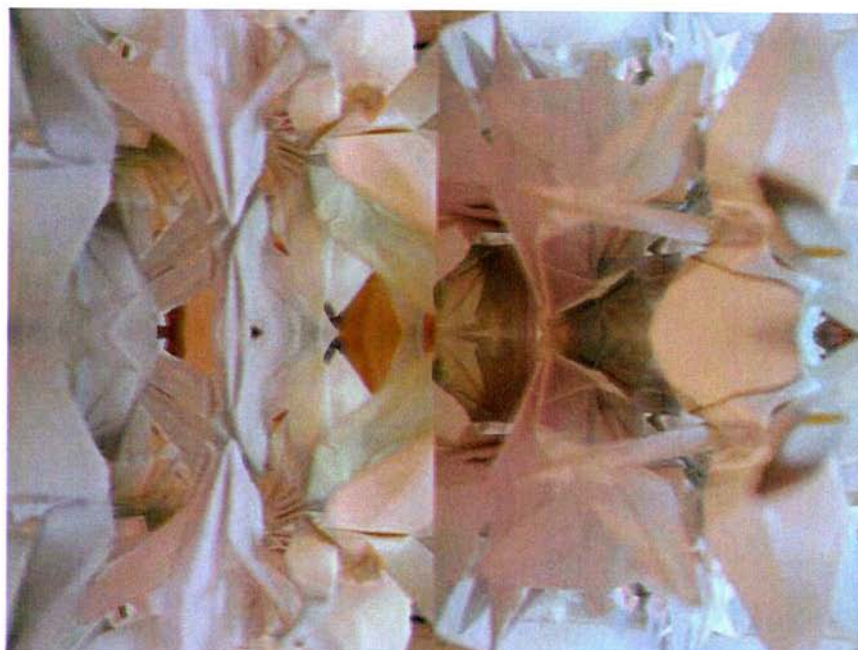
Πράξη 1η

Σκηνή 2η Η εξιδανίκευση

“Η αναζήτηση της εσωτερικότητας οδηγεί στο εκτός ορίων, όχι μόνο σωματικών ορίων. Η αποκάλυψη του εαυτού, η συνειδητοποίηση της εσωτερικότητας, διευρύνεται ξαφνικά μέσω της ομορφιάς. Η παλιά έννοια του “υψηλού” που από πολύ παλιά θεωρείται ότι προσανατολίζει το ωραίο στην κατεύθυνση της ευγένειας και του μεγάλου, μπορεί εδώ να γίνει ανακάλυψη σχεδόν ψυχολογική, επέκταση ενός προσωπικού χώρου, μύχιο συναίσθημα, που εξελίσσεται σε ξαφνική μεγέθυνση του εαυτού. Αυτό επιβεβαιώνει πόσο η κουλτούρα του 19ου αι. Ανοίγει περισσότερο από ποτέ τα άτομα στον εαυτό τους, πλησιέστερο ήδη στο σύγχρονο υποκείμενο.”

*Georges Vigarello¹
Η ιστορία της ομορφιάς*

¹ Ο Georges Vigarello γεννήθηκε το 1941 στο Μονακό. Είναι καθηγητής στη Σορβόνη (Universite de Paris V) και διευθυντής σπουδών στην Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Το έργο του Georges Vigarello εστιάζει στην ιστορία των αναπαραστάσεων και των πρακτικών του σώματος. Στόχος του αποτελεί να δείξει πώς αυτές οι αναπαραστάσεις και οι πρακτικές αποκαλύπτουν, μέσα από μια ιστορική διαδρομή, σημαντικές μεταστροφές του πολιτισμού ή αν όχι της κοινωνίας.



πάνω:
αναπαράσταση της
τεχνικής αναδίπλωσης
και δημιουργίας ενός
γερανού origami.
διαδουκτική πηγή

κάτω:
αναπαράσταση μιας
τυχαίας γεωμετρίας
ενός πλήθους γερανών
origami, μέσα από
την ψευδαισθησι τω
καθρεφτισματος.
πηγή: προσωπικό αρχείο

Βρισκόμαστε σε ένα δάσος έξω από το παλάτι, σε μια λίμνη. Η νύχτα πέφτει και ο πρίγκιπας ενώ αναζητά την πραγματική, ιδανική αγάπη, γίνεται μάρτυρας της μεταμόρφωσης της Odette από κύκνο σε κοπέλα. Την ερωτεύεται αμέσως. Προσπαθεί να της δείξει την αγάπη του, μια αγάπη χωρίς ανταπόκριση, αφού εκείνη του αποκαλύπτει ότι είναι αιχμάλωτη του μάγου και η μόνη λύση να ελευθερωθεί και να λυθούν τα μάγια είναι να της αποδείξει ότι την αγαπά πραγματικά.

Η φύση ως λίμνη

Αρχικά, ως φύση χαρακτηρίστηκε αυτό το περιβάλλον που δεν μπορεί να οριστεί από τον άνθρωπο με λογικά μέσα. Ο άνθρωπος για να μπορέσει να ερμηνεύσει και να εκλογικεύσει το περιβάλλον του, επινόησε ορισμένους κανόνες, τους κανόνες της γεωμετρίας, της φυσικής, της οπτικής και άλλων φυσικών επιστημών.

Η φύση ως βίωμα

Τοποθεσία: οδός Πατησίων, Αθήνα

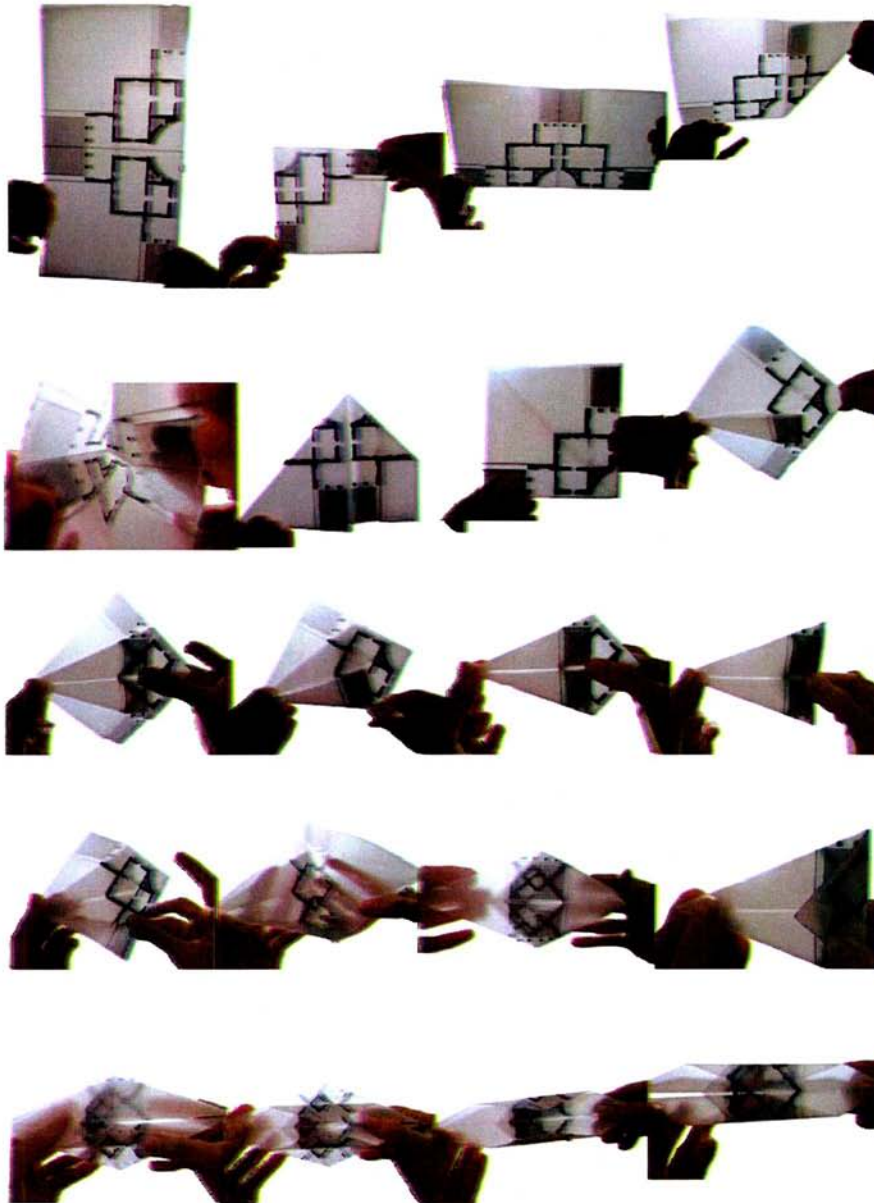
“Είμαι στο μπαλκόνι της γιαγιάς μου. Δεν μπορώ να δω κάτω. Σηκώνομαι στις μύτες των ποδιών μου. Πατάω πάλι στο μάρμαρο. Γύρω μου γλάστρες λευκές με λευκά και κόκκινα γεράνια.”

Οι περισσότεροι από εμάς θεωρούμε το γεράνι ως ένα από τα φυτά που είναι σήμα κατατεθέν της Ελλάδας και της Μεσογείου γενικότερα. Το όνομά τους είναι ελληνικό και προέρχεται από τη λέξη γερανός γιατί το σχήμα τους μοιάζει με το πτηνό γερανό. Τα γεράνια είναι μεγάλη οικογένεια και συνήθως στη χώρα μας το όνομα γεράνι το δίνουμε στο φυτό που λέγεται αλλιώς μολόχα. Το ίδιο όνομα έχει και η άγρια μολόχα που είναι αυτοφυής στην Ελλάδα. Στα γεράνια όμως ανήκουν και τα πελαργόνια ή μαυρομάτες όπως και οι βαμβακούλες ή μαστιχίες που είναι τα κρεμαστά ή έρποντα γεράνια.

Ο γερανός origami

Η τεχνική Origami εφευρέθηκε στην Κίνα το 100μ.Χ περίπου. Η λέξη origami σημαίνει απλά “αναδίπλωση χαρτιού”. Η Ιαπωνία είχε τη συνήθεια της υιοθέτησης ενδιαφερόντων στοιχείων του κινεζικού πολιτισμού, και το υιοθέτησε το 600μ.Χ περίπου.

Όπως και σε πολλές κοινωνίες, το χαρτί ήταν ένα είδος πολυτελείας, που δημιουργήθηκε από το χέρι και χρησιμοποιούνταν μόνο για σημαντικούς και μακράς διάρκειας σκοπούς. Όταν το origami παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ιαπωνία, μόνο οι πλούσιοι είχαν την πολυτέλεια να ασκούν την τέχνη της αναδίπλωσης του χαρτιού σε σχήματα, λόγω της φύσης του υλικού.



Διαδικασία παραγωγής ενός γερανού origami χρησιμοποιώντας ως “χαρτί” την κάτοψη της Villa Rotonda σε διαφάνεια. Η εγγραφή της κάτοψης σε ένα τετράγωνο την καθιστά ιδανική για τη διαδικασία origami, καθώς και εκείνη απαιτεί το χαρτί να είναι τετράγωνο. Η διαφάνεια του υλικού και η συνεχής αναδίπλωση βάσει αξόνων, αποδομεί και κατακερματίζει την ιδανική κάτοψη.
πηγή φωτογραφιών: προσωπικό αρχείο

Η δημιουργία ενός σχήματος ήταν ένας τρόπος για την προσθήκη ειδικού νοήματος στο χαρτί. Το origami απέκτησε διπλά ξεχωριστή σημασία, όχι μόνο ως χειροτέχνημα αλλά και ως σημείωση αγάπης. Πρώτον, το σχήμα του αυτό καθ' αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει ένα μήνυμα, αλλά και η επιλογή των χρωμάτων του χαρτιού βοήθησε να μεταφέρει την πραγματική συναισθηματική κατάσταση του συγγραφέα. Δεύτερον, επειδή η τεχνική αναδίπλωσης ενός origami είναι περίπλοκη τέχνη, αν η σημείωση έφτανε σε λάθος χέρια και ο λάθος αναγνώστης διάβαζε το περιεχόμενο, θα ήταν αδύνατο να το ξαναδιπλώσει πάλι τέλεια. Έτσι το origami, ως σημείωμα αγάπης ήταν απόλυτα ασφαλές καθώς δεν θα μπορούσε να διαβαστεί από το λάθος άτομο χωρίς ο παραλήπτης να το αντιληφθεί.

Ένα από τα πρώτα βιβλία που δημοσιεύθηκαν και αφορούσαν την τεχνική του Origami ήταν το «Πώς να αναδιπλώσεις 1.000 γερανούς;», και κυκλοφόρησε στα τέλη του 1700. Δεν είναι τυχαίο ότι ο γερανός επιλέχθηκε ως θέμα για το βιβλίο. Για χιλιάδες χρόνια, η ιαπωνική κουλτούρα έχει διαφυλαχθεί το γερανό ως ένα σύμβολο τιμής και αφοσίωσης, λόγω της φύσης του ίδιου του πτηνού. Ο γερανός είναι ένα μεγαλοπρεπές πουλί που χαρακτηριστικό του είναι ότι κατά τη διάρκεια της ζωής του παραμένει πιστό στον σύντροφό του. Είναι έτσι σαν να δίνει το παράδειγμα της αιώνιας αγάπης, της συντροφικότητας και της αφοσίωσης. Ακόμα περισσότερο ένα λευκός γερανός origami, δηλώνει την αγνότητα, την ελπίδα για το μέλλον, ενώ το λευκό χρώμα αναφερόταν σε μια νυφική κατάσταση από τη Βικτωριανή εποχή.

Η απόκτηση ενός origami, και η εκδήλωση του κρυφού μηνυματός του, ήταν μια διαδικασία ή τελετουργία, εκδήλωσης της σχέσης δύο ανθρώπων. Ο παραλήπτης διπλώνει και αναδιπλώνει με άπειρους άξονες συμμετρίας το κρυφό μήνυμά του, ενώ την αντίστροφη ακριβώς διαδικασία πραγματοποιούσε ο παραλήπτης. Τα δύο σώματα, του αποστολέα και του παραλήπτη έμοιαζαν να ακολουθούν μια χορογραφία των ακροδαχτύλων. Η ιδιότυπη αυτή χορογραφία, κρύβει μέσα της ως βασικό χαρακτηριστικό της, την αναζήτηση της εσωτερικότητας του ατόμου, την ευλαβική αυτοσυγκέντρωση του στο παιχνίδισμα μιας εμμονικής, σχεδόν, αναζήτησης του άξονα, ως μέσο της εξιδανίκευσής.

Ο Λάιονελ Τρίλλινγκ¹ το 1972, έγραψε ότι στα τέλη του 16ου

¹ Ο Lionel Trilling (Lionel Mordecai Trilling, 4 July 1905 – 5 November 1975), ήταν αμερικανός κριτικός, συγγραφέας και καθηγητής, μέλος των The New York Intellectuals και συμμετέχοντας στο Partisan Review. Αν και δεν εδραίωσε μια σχολή κριτικής λογοτεχνίας, θεωρείται ένας από του σπουδαιότερους Αμερικανούς κριτικούς του 20ου αι.



Αποσπάσματα της νέας σχέσης των δύο ηρώων. Τα σώματα διχοτομούνται στον μεταξύ τους άξονα ισορροπίας. Τα μισά σώματα, διαχωρισμένα σε Α και Β, προσπαθούν να επανενωθούν δημιουργώντας ένα νέο σώμα, υπερβατικό. Χρησιμοποιήθηκε το απόσπασμα της δεύτερης πράξης της πρώτης σκηνής, στο οποίο οι δύο πρωταγωνιστές ερωτεύονται, της χορογραφίας "Η λίμνη των Κύκνων" 1966, με πρωταγωνιστές τους Rudolf Nureyev και Margot Fonteyn στην όπερα της Βιέννης, σε χορογραφία του Rudolf Nureyev (επανερμηνεία της πρώτης χορογραφίας του Marius Petipa και Lev Ivanov, 1895) και μουσική του Peter Il'yich Tchaikovsky

πηγή φωτογραφιών: προσωπικό αρχείο

και στις αρχές του 17ου αι., την ίδια περίοδο που διατυπώνονται οι ερχές περί εξιδανίκευσης και κανόνων απόλυτης ομορφιάς, τόσο στο σχεδιασμένο περιβάλλον όσο και στην εικόνα του ανθρώπινου σώματος, συντελέστηκε μια μεταστροφή της ανθρώπινης φύσης. Η αλλαγή αυτή έχει ονομαστεί απαρχή της υποκειμενικότητας ή ανακάλυψη του εσωτερικού εαυτού. Συμπτώματα αυτής της πρότασης του «εγώ» του ατόμου και της αποστασιοποίησης του από την κοινοτική δράση, ως μαζική υποκειμενική ψυχολογική μεταστροφή, αποτέλεσε η ασθένεια που χαρακτήρισε εκείνη την περίοδο, η κατάθλιψη.

Η εσωτερικότητα και η αναζήτηση ενός άξονα συμμετρίας, αποτελεί ζητούμενο για έναν κλασσικό χορευτή, διπλά. Κατά τη διαδικασία της εξάσκησης ο κλασσικός χορευτής αυτοαναφέρεται συνεχώς στο σώμα του, μέσα από τον καθρέφτη, ως διαδικασία τελειοποίησης. Έτσι, ο διπλασιασμός της συνολικής εικόνας του σώματος του αποτελεί το μοντέλο, πάνω στο οποίο ο ίδιος ο χορευτής διορθώνει τα λάθη, τελειοποιεί την έκφραση και την κίνησή του. Όμως, και εσωτερικά, η αναζήτηση του άξονα ισορροπίας αποτελεί βασικό στόχο, ο οποίος απαιτεί εξαιρετική αυτοσυγκέντρωση.

Η κατάθλιψη, ως επιδημία¹ στη Αγγλία του 17ου αι. ή και κοινωνικό φαινόμενο που χαρακτηρίζει και τη σημερινή κοινωνία, ορίζεται ως η απώλεια της χαράς ή καλύτερα της δυνατότητας μας να βιώνουμε καταστάσεις χαράς. Η απόστασή μας από τις κοινοτικές οργανώσεις χαράς, όπως τα πανηγύρια και άλλα παραδοσιακά γλέντια, έφερε τα άτομα μακριά από τη δυνατότητα να χορέψουν και να ακούσουν μουσική. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι οι καταθλιπτικοί ασθενείς παρουσιάζουν μια αποστροφή προς τη μουσική και το χορό. Έτσι, ως θεραπεία για την κατάθλιψη προτεινόταν εκείνη την περίοδο, η διοργάνωση μιας γιορτής στο σπίτι του ασθενή, με προσκεκλημένη όλη την κοινότητα που ανήκε, με έντονη μουσική και χορό. Ενώ το θέατρο, ο κλασσικός χορός και η όπερα ανθούν εκείνη την περίοδο, καθώς καθηλώνουν τον θεατή σε μια θέση, απομακρύνοντάς τον από τις σαρκικές απολάυσεις των πανηγυριών και του καρναβαλιού, ο κλασσικός χορευτής αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση. Αμφιταλαντεύεται από τη μια πλευρά αναζητώντας της εσωτερικότητα ως μέσο εξιδανίκευσης και από την άλλη προσφέροντας θέαμα, μέσα από τον χορό και τη μουσική που τον συνοδεύει.

1 Επαρκή στοιχεία για να υποθέσουμε ότι ήταν κάτι σαν επιδημία που ξέσπασε γύρω στο 1600, έχουμε όταν ο αγγλικανός ιερέας Ρόμπερτ Μπάρτον εκπόνησε την «ανατομία» της ασθένειας, η οποία εκδόθηκε το 1621 ως «Η ανατομία της μελαγχολίας»



Η αμφιταλάντευση μεταξύ του άξονα ισορροπίας και του άξονα συμμετρίας είναι εμφανής σε όλες της εκφάνσεις δράσης ενός χορευτή. Ο άξονας ισορροπίας δεν απαιτεί τη συμμετρία, και πόσο μάλλον σε ένα ανθρώπινο σώμα, που από τη φύση του δεν είναι συμμετρικό. Αντίστροφα, ο άξονας συμμετρίας μπορεί να παράξει μια αίσθηση ισορροπίας, ηρεμίας, χαράς. Η ταύτιση των δύο αξόνων στο σώμα του χορευτή αποτελεί τον ανέφικτο στόχο εξιδανίκευσης του σώματος.

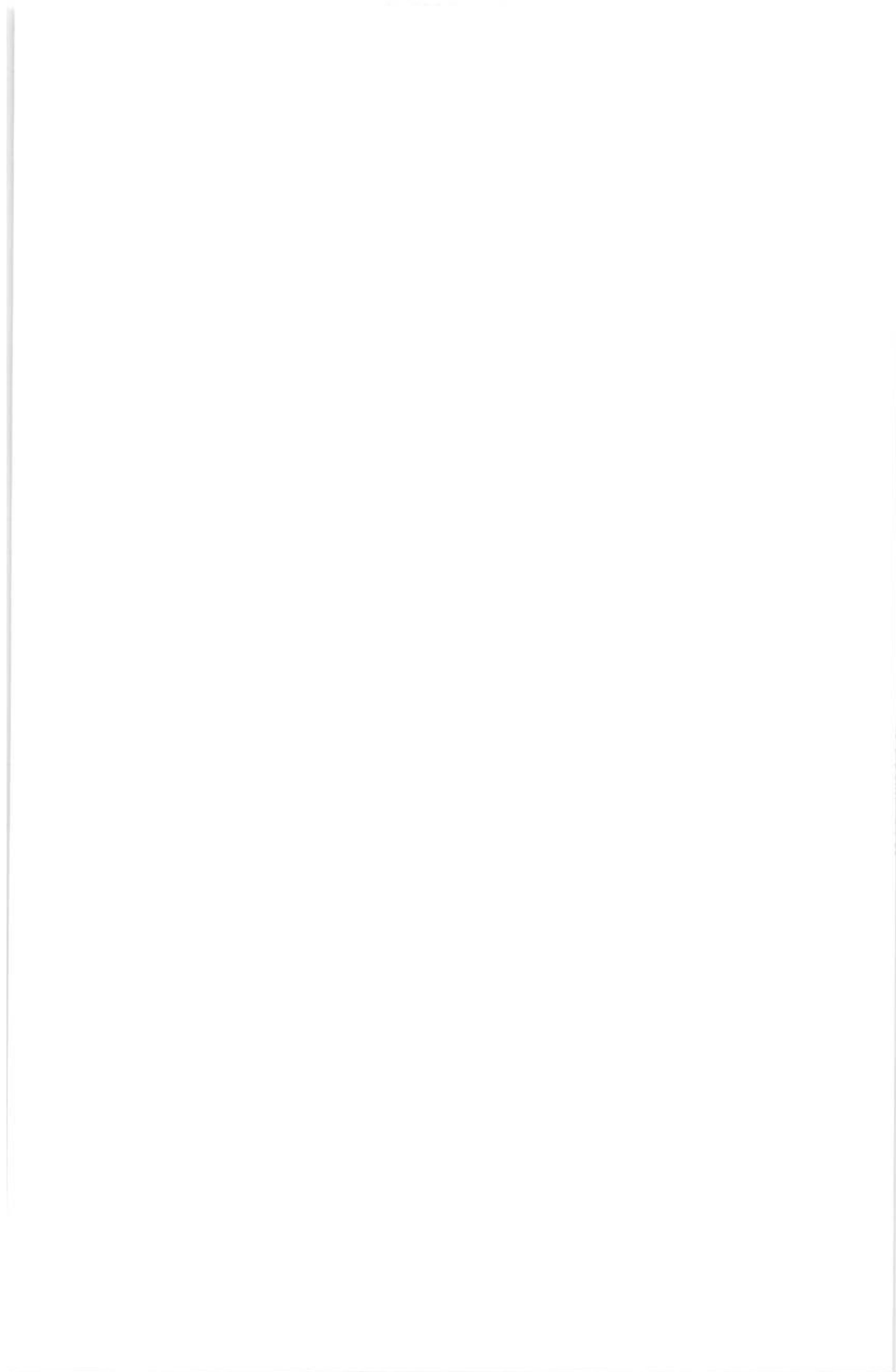
Η πρόταση του «εγώ», εκείνης της περιόδου, διαχωρίζει το άτομο από τους «άλλους», τους οποίους βλέπει πια με δυσπιστία. Η διάσταση αυτή του «εγώ» και του «άλλου», του άξονα ισορροπίας και άξονα συμμετρίας, διαπραγματεύεται η σχέση των δύο πρωταγωνιστών. Η εσωτερικότητα του καθενός, επαναλαμβάνεται και στη μεταξύ τους σχέση. Πέραν του άξονα ισορροπίας του κάθε σώματος από τα δύο, ζητούμενο αποτελεί και η αναζήτηση του κοινού τους άξονα ισορροπίας. Από τη άλλη μεριά η αναζήτηση του άλλου μισού του ήρωα στο πρόσωπο του «άλλου», δημιουργεί την ανάγκη ύπαρξης ενός άξονα συμμετρίας, ως μέσο ολοκλήρωσης και ένωσής τους.

Η νέα χορογραφία των δύο ηρώων προκύπτει από τη σύμπτωση των δύο ξεχωριστών χορογραφιών του πρίγκιπα με την Odette και την Odile. Κατά την αρχική τους χορογραφία, ο άντρας χορευτής, είναι αυτός που παίζει, φαινομενικά, το ρόλο του στηρίγματος της ηρωίδας. Είναι υποστηρικτικός, αλλά δεν την περιορίζει. Είναι εκείνος που την περιμένει, που της δίνει τον χώρο να του ξεδιπλωθεί και να του εκφράσει τα πιο κρυφά συναισθήματά της.

Η εικόνα διχοτομείται έκκεντρα από τον εσωτερικό άξονα ισορροπίας του πρίγκιπα, που πια γίνεται και συμμετρίας του σώματός του και κατά τον άξονα ισορροπίας των δύο σωμάτων, εκείνου και εκείνης. Εκείνη, εξουλώνεται πια, παίρνοντας το ρόλο του άξονα ολοκλήρωσής του, ενώ εκείνος βρίσκεται σε μια κατάσταση αναμονής της, καθώς η χορογραφία του προκύπτει συλλέγοντας και επανασυνθέτοντας τις παύσεις του από τις αρχικές χορογραφίες.

Στιγμιότυπα από το video "Εκείνος". Χρησιμοποιήθηκαν τα απόσπασμα του χορού του πρίγκιπα με την Odette και την Odile, στα οποία δηλώνει τον έρωτά του σε εκείνη, της χορογραφίας "Η λίμνη των Κύκνων" 1966, με πρωταγωνιστές τους Rudolf Nureyev και Margot Fonteyn στην όπερα της Βιέννης, σε χορογραφία του Rudolf Nureyev (επανερμηνεία της πρώτης χορογραφίας του Marius Petipa και Lev Ivanov, 1895) και μουσική του Peter Ilyich Tchaikovsky. Επεξεργασία ήχου του νέου video: Μαντίκου Α.Σ και Μανόπουλος Δ.

πηγή φωτογραφιών: προσωπικό αρχείο



Πράξη 2η

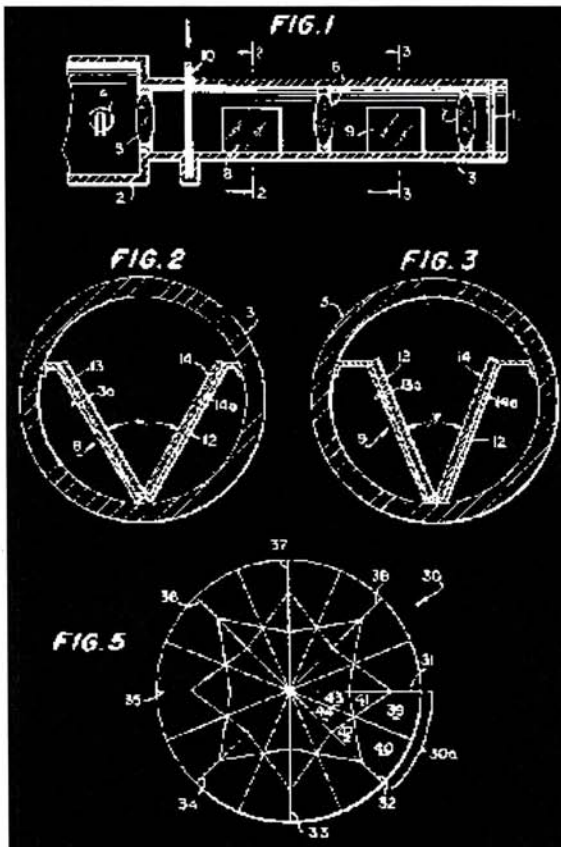
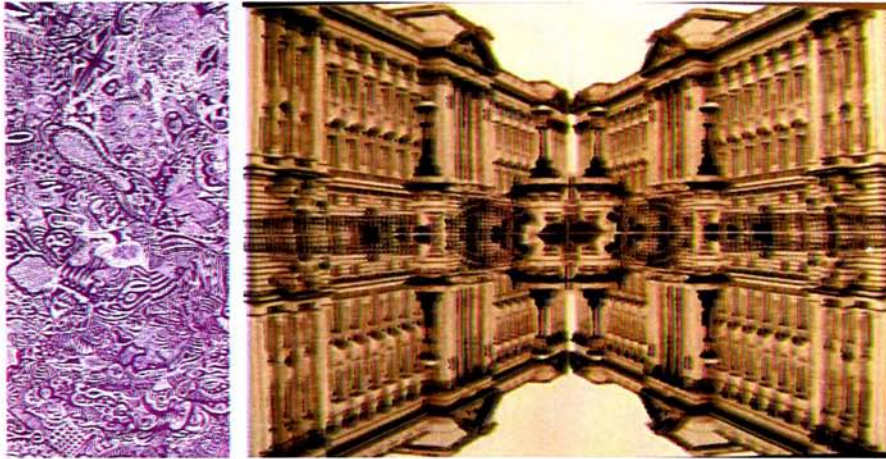
Σκηνή 1η

Η πλάνη του ιδανικού



Στο έργο του “Για την αισθητική παιδεία του ανθρώπου”(1794), ο Φρίντριχ Σίλλερ¹ υποστήριξε ότι η τελειότητα που παρουσιάζει η εξιδανικευμένη τέχνη, ήταν ικανή να αποτελέσει πηγή έμπνευσης, στην οποία μπορούμε να στραφούμε όποτε χάνουμε την πίστη στον εαυτό μας και διατηρούσαμε επαφή μόνο με τα ελαττώματά μας – μια μελαγχολική και αυτοκαταστροφική στάση στην οποία ένιωθε ότι η εποχή του είχε ιδιαίτερη ροπή. “ η ανθρώπινη φύση έχει χάσει την αξιοπρέπειά της” παρατήρησε “αλλά η τέχνη τη διέσωσε και τη συντήρησε σε πέτρα που αντέχει. Η αλήθεια επιβίωσε μέσα στην ψευδαίσθηση της τέχνης και η αρχαιτυπική της εικόνα αποκαταστάθηκε από το είδωλό της”

¹ Ο Φρίντριχ Σίλλερ (10 Νοεμβρίου 1759 – 9 Μαΐου 1805) ήταν Γερμανός θεατρικός συγγραφέας, ποιητής και ιστορικός. Γεννήθηκε στην πόλη Μάρμπαχ (Marmbach) της Βάδης-Βυρτεμβέργης το 1759. Είναι ο πρώτος μεγάλος εκπρόσωπος του ρομαντικού κινήματος.



πάνω:
απόσπασμα από μια
εικόνα ψευδαισθήσεων της
δεκαετίας του 60'
διαδικτυακή πηγή
κάτω δεξιά:
το παλάτι Byckingham
πολλαπλασιασμένο και
και τα τους δύο άξονες
διαδικτυακή πηγή

κάτω:
το πιο γνωστό fractal, η
δομή της χιονονιφάδας
διαδικτυακή πηγή,
κατασκευαστικά σχέδια
ενός καλειδοσκοπίου
διαδικτυακή πηγή

Ο πρίγκιπας δηλώνει την αγάπη του στην Odette στο περιβάλλον του, αλλά τελικά πέφτει στην πλάνη του μάγου κ διαπράττει το συμβόλαιο του γάμου με το είδωλο της, ένα κατασκεύασμα του μάγου. Η κακή πλευρά της Odette, η Odile, παρουσιάζεται ως η απελευθερωμένη εκδοχή της πρώτης, η οποία εκδηλώνει και διεκδικεί το αντικείμενο του πόθου της ξεκάθαρα από τις υπόλοιπες υποψήφιες ακόμα και από την ίδια την Odette.

Το καλειδοσκόπιο

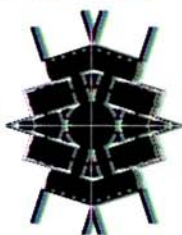
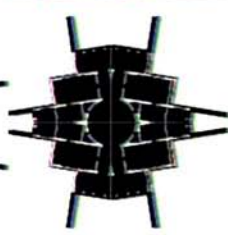
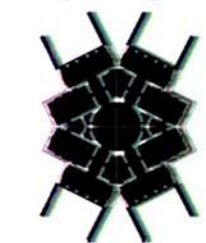
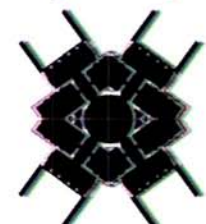
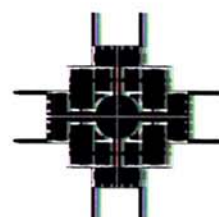
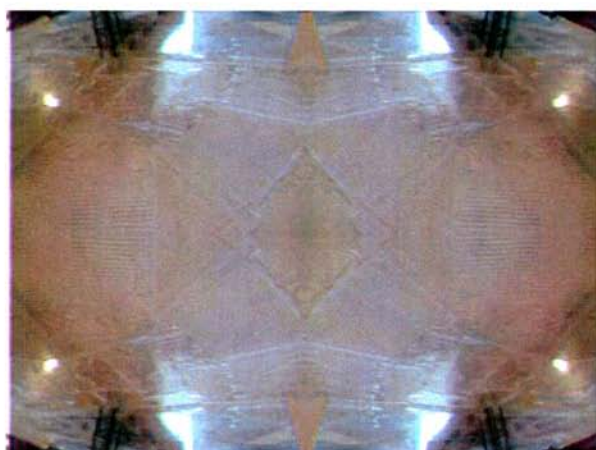
Η λέξη προέρχεται από τις ελληνικές λέξεις κάλος < ομορφιά, είδος < μορφή και σκοπέω-ω < κοιτάζω προσεκτικά, αναζητώ, ζητώ.

Το καλειδοσκόπιο είναι ένα οπτικό όργανο, το οποίο συνηθίζεται να χρησιμοποιείται ως παιδικό παιχνίδι. Πρόκειται για έναν σωλήνα, που από τη μία άκρη του τοποθετείται στο μάτι του χρήστη και από την άλλη έχει διαφανές κάλυμμα που επιτρέπει τη διέλευση του φωτός. Στο εσωτερικό του, κατά μήκος του σωλήνα βρίσκονται κάτοπτρα, ενώ το διαφανές κάλυμμα στην άκρη του είναι διπλό και στο εσωτερικό του βρίσκονται μικρά κομμάτια από γυαλί. Τα κάτοπτρα αντανακλούν το εισερχόμενο φως με τέτοιο τρόπο ώστε εμφανίζονται συμμετρικές εικόνες από τα μικρά κομμάτια γυαλί. Με την περιστροφή του σωλήνα τα κομματάκια κινούνται και έτσι δημιουργούνται διαφορετικοί σχηματισμοί.

Οι καλειδοσκοπικές εικόνες θα μπορούσαν να αντιστοιχούν και σε εικόνες παραισθήσεων, οι οποίες κατασκευάζονται από συγκεκριμένες επαναλαμβανόμενες γεωμετρίες. Οι εικόνες αυτές έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς τη δεκαετία του 60', με τη βοήθεια και των παραισθησιογόνων ουσιών (μαριχουάνα, LSD). Αυτή η γενιά των νέων της δεκαετίας του 60', των ονειροπόλων χίπηδων, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως η γενιά των μοντέρνων ρομαντικών. Η ανάγκη για εσωτερικότητα, για υπέρβαση των ορίων είναι κοινά άξονες, που όμως τη δεκαετία του 60' γίνονται πιο ρεαλιστικά εφικτοί. Άλλα κοινά χαρακτηριστικά των νέων των δύο περιόδων, είναι πως η ανάγκη για την αναζήτηση του ιδανικού είναι πρωταρχική και γίνεται αιτία, στη δεύτερη περίοδο, κοινωνικών και πολιτικών εξεγέρσεων.

Η κατασκευή των καλειδοσκοπικών εικόνων στηρίζεται στην έννοια του fractal. Ως fractal ορίζεται ένα κατακερματισμένο γεωμετρικό σχήμα, το οποίο μπορεί να αναλυθεί σε τμήματα, όπου το κάθε ένα είναι αντίγραφο του συνολικού σε μικρότερη κλίμακα. Τα χαρακτηριστικά ενός fractal είναι:

- Αποτελείται από μία γεωμετρία, που επαναλαμβάνεται σε πολλές διαφορετικές κλίμακες
- Είναι ακαθόριστο, ακανόνιστο και δύσκολα μπορεί να ερμηνευθεί από την ευκλείδεια γεωμετρία



Κατασκευή παραγωγής fractal με αρχική γεωμετρία την κάτοψη της Villa Rotononda. Η γωνία συμμετρίας 90° της κάτοψης περιστρέφεται τυχαία, παράγοντας εναλλακτικές οπτικές της. Πολλαπλασιάζοντας τα νέα τεταρτα δημιουργούνται νέες μορφές της συνολικής κάτοψης. Περνώντας στις τρεις διαστάσεις, οι εναλλακτικές οπτικές μεταφράζονται σε πλεξιγκλές και τοποθετούνται η μια πάνω στην άλλη και με τη βοήθεια ενός κατακόρυφου άξονα περιστρέφονται και πολλαπλασιάζονται με τη γωνία καθρπτών 90° .

πηγή φωτογραφιών και σχεδίων: προσωπικό αρχείο

- Η γεωμετρία του αυτοαναφέρεται
- Αναφέρεται σε μεγαλύτερη διάσταση από αυτή που καταλαμβάνει χωρικά

Ιστορικά, η έννοια του fractal αναφέρεται πρώτη φορά τον 17ο αι. από τον μαθηματικό και φιλόσοφο G. Leibniz. Το 1872, ο Karl Weierstrass δίνοντας ένα παράδειγμα λειτουργίας/ακολουθίας, ως ιδιότητας κάποιου να είναι σε έναν ρευστό συνεχή χώρο, αλλά χωρίς να βρίσκεται αλλού διαφορετικά, έθεσε τον βασικό ορισμό του fractal σήμερα.

Το fractal, σήμερα, μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σύγχρονο εργαλείο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Η ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας στις αρχές του 1990, οδήγησε σε μια επανάσταση της αρχιτεκτονικής πρακτικής. Η χρήση αλγορίθμων, κωδικών και παραμετρικών υπολογισμών, έγινε το κύριο χαρακτηριστικό της. Οι φόρμες δεν αναπαρίστανται ή σχεδιάζονται αλλά υπολογίζονται και παράγονται από υπολογιστικά περιβάλλοντα. Αυτή η “μη συγκεκριμένη” παραγωγή οδηγεί στη “μη συγκεκριμένη αρχιτεκτονική” (έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι, στο Centres Pompidou, το 2003). Το 1988 ο Gilles Deleuze, ονομάζει το fractal “objectile”, στο βιβλίο του *Le Pli*, σε αναφορά στις προσεγγίσεις του από τον Bernard Cache, ως μια διαδικασία παραγωγής μεταβολών στη φόρμα. Άλλες αναφορές αποτελούν τα “blobs” του Greg Lynn, το “mechanic phylum” του Karl Chu, οι γενετικοί αλγόριθμοι, η trans- αρχιτεκτονική του Macros Novac, τα διαγράμματα των UN Studio, την πρώτη διαδραστική αρχιτεκτονική των NOX και Osterius και οι εντροπικές μεταλλάξεις των R&Sie(n). Η αρχιτεκτονική δεν προβάλλει πια φόρμες αλλά σχεδιάζει patterns άυλης συμπεριφοράς. Έτσι, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός μετατοπίζεται από τη φόρμα στον κώδικα, και δημιουργεί και εδραιώνει σχέσεις ανάμεσα σε στοιχεία που είναι στιγμιαία εικονικά και πραγματικά, όπως αναφέρει η Alisa Andrasek¹ στο βιβλίο της “Biothing”.

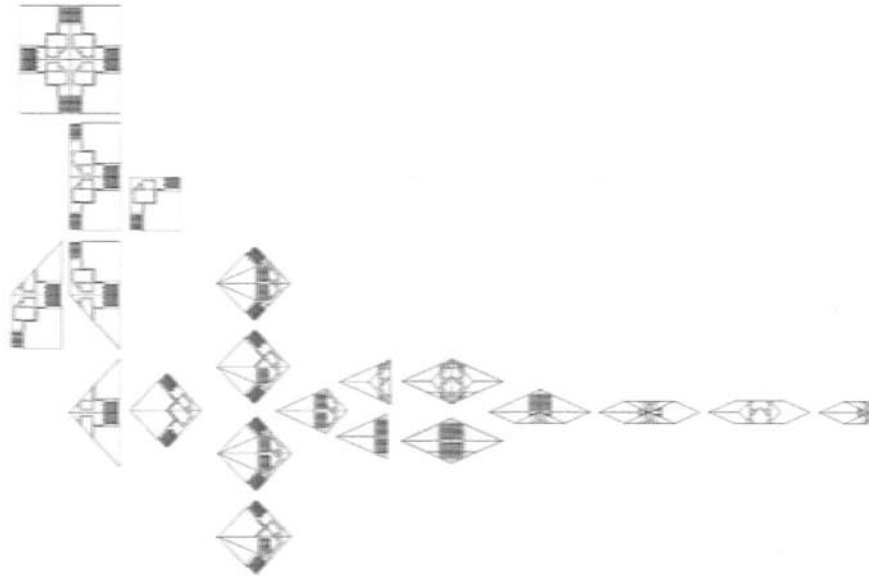
Η επανάληψη μιας γεωμετρίας με έναν κανόνα συμπεριφοράς, είναι αυτό το χαρακτηριστικό που κάνει τόσο τις παλαιότερες καλίδοσκοπικές εικόνες, τις μετέπειτα εικόνες παραισθήσεων αλλά και τις πιο σύγχρονες εικόνες που παράγονται από τη δομή του fractal αισθησιακές, μαγευτικές, μυστηριώδεις και αναφερόμενες ίσως σε έναν “αντικειμενικό” κώδικα ομορφιάς.

¹ Η Alisa Andrasek είναι ερευνήτρια αρχιτέκτον και η έρευνα της εστιάζεται στην πειραματική άσκηση της αρχιτεκτονικής, μέσα από τον τεχνολογικό σχεδιασμό. Το 2001 ίδρυσε τον οργανισμό “biothing”, ένα διατηρηματικό εργαστήριο, το οποίο στοχεύει στη διεύρυνση των δυνατοτήτων που μπορούν να παρέχουν τα υπολογιστικά περιβάλλοντα στον σχεδιασμό.

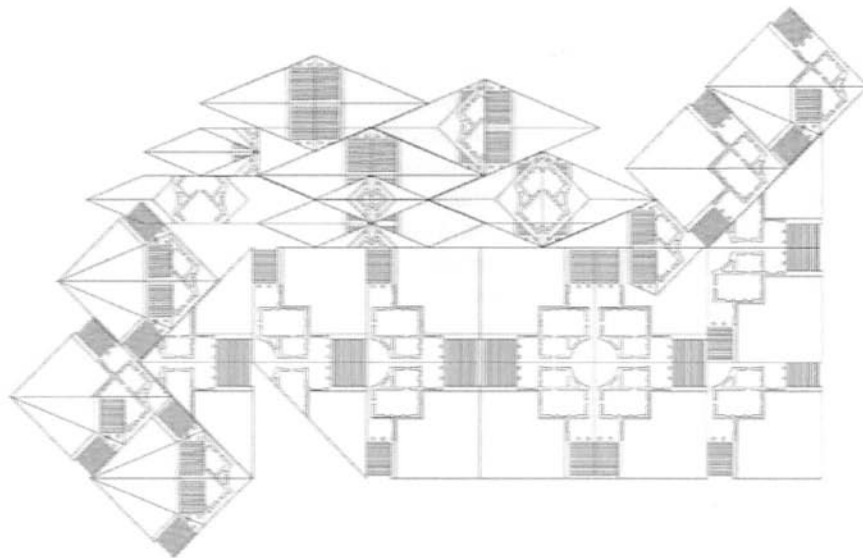
Η επιφάνεια

Οι επιφάνειες που ακολουθούν, προκύπτουν από μια συνεχόμενη διαδικασία διπλασιασμού μιας μονάδας κατά τον κατακόρυφο και τον οριζόντιο άξονα συμμετρίας. Οι διαφοροποιήσεις μεταξύ τους προκύπτουν από τη μετατόπιση κάθε φορά του άξονα συμμετρίας, ο οποίος είτε πλησιάζει είτε απομακρύνεται από το αντικείμενο που πολλαπλασιάζεται.

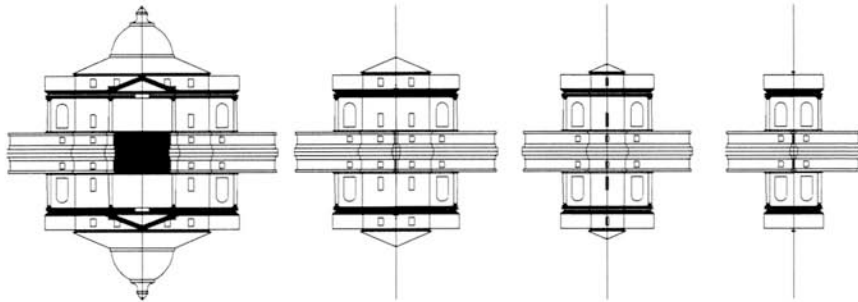
Οι πρώτες τέσσερις προκύπτουν από την επεξεργασία της κάτοψης της Villa Rotonda (βλ. μέγα-κάτοψη), ενώ επόμενες τρεις από τις όψεις που παράγει η περιστροφή της κάτοψης (βλ. νέα όψη).



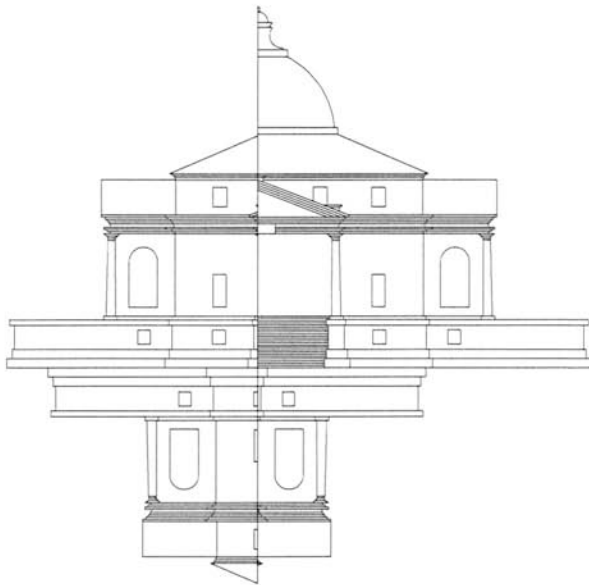
Διαδικασία θραυσματοποίησης της κάτοψης της Villa Rotonda με τη διαδικασία αναδίπλωσης του γερανού origami. (βλ. Πράξη 1η, Σκηνή 2η).
πηγή: προσωπικό αρχείο



Η τυχαία επανασύνθεση των θραυσμάτων της Villa Rotonda και η δημιουργία μιας νέας μεγα-κάτοψης.
πηγή: προσωπικό αρχείο

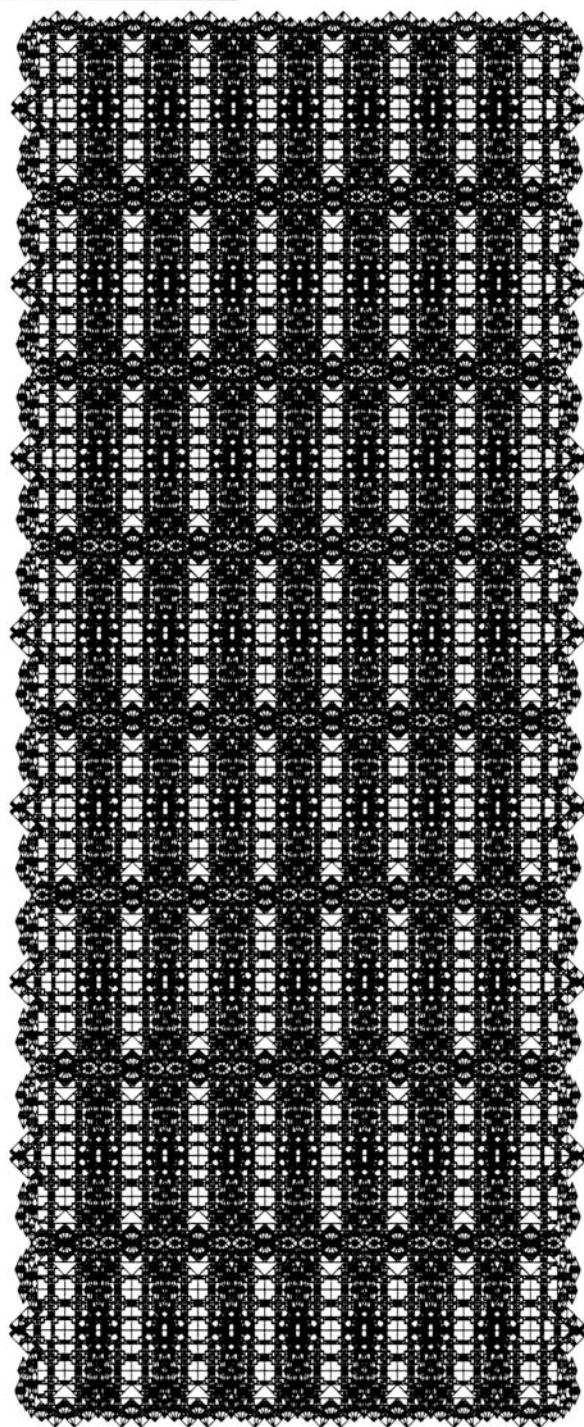


κατά την προηγούμενη διαδικασία παραγωγής εναλλακτικών κατόψεων με την περιστροφή της γωνίας των αξόνων συμμετρίας, οι νέες κατόψεις παράγουν νέες όψεις. Οι όψεις παράγονται τελικά από τη μετατόπιση του άξονα συμμετρίας της όψης, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται όψεις “διευρυμένες” και “συμπυκνωμένες”, οι οποίες διπλασιάζονται συμμετρικά και δημιουργούν μια νέα όψη.

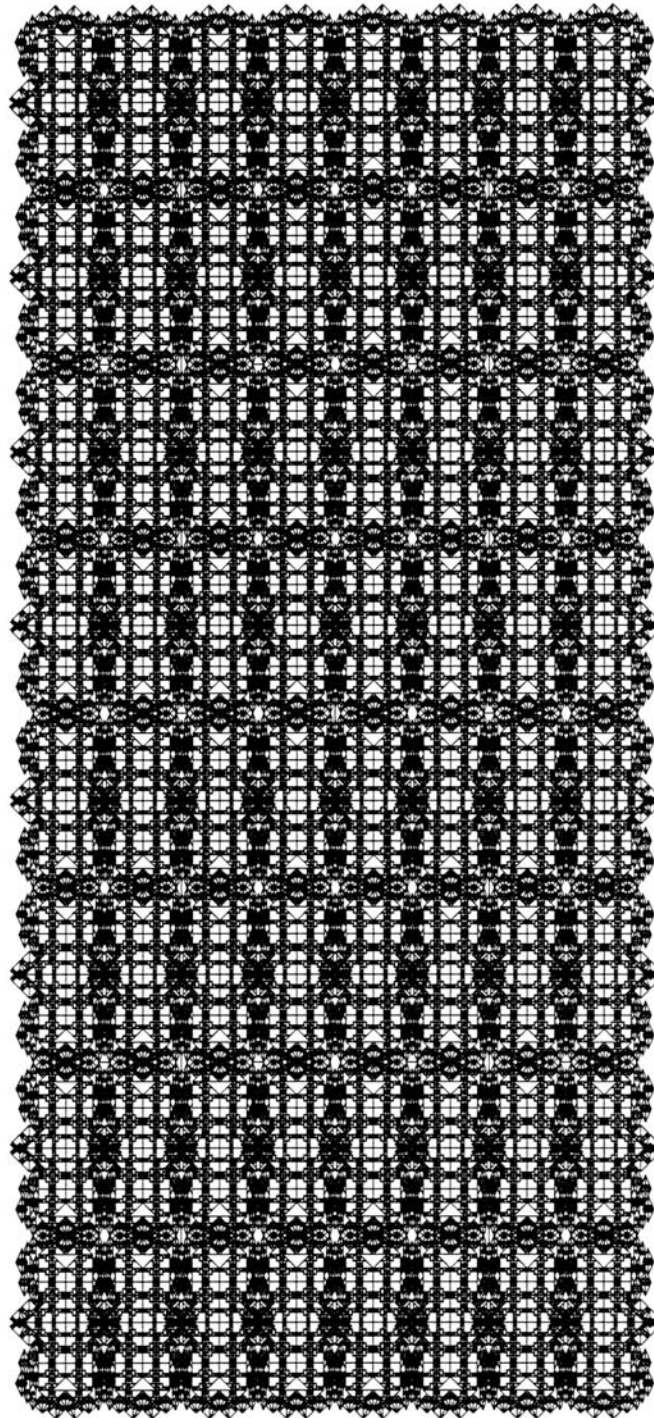


το ελάχιστο τέταρτο των πάνω όψεων, αποκόπτεται και όλα μαζί επανασυνθέτουν τη νέα όψη

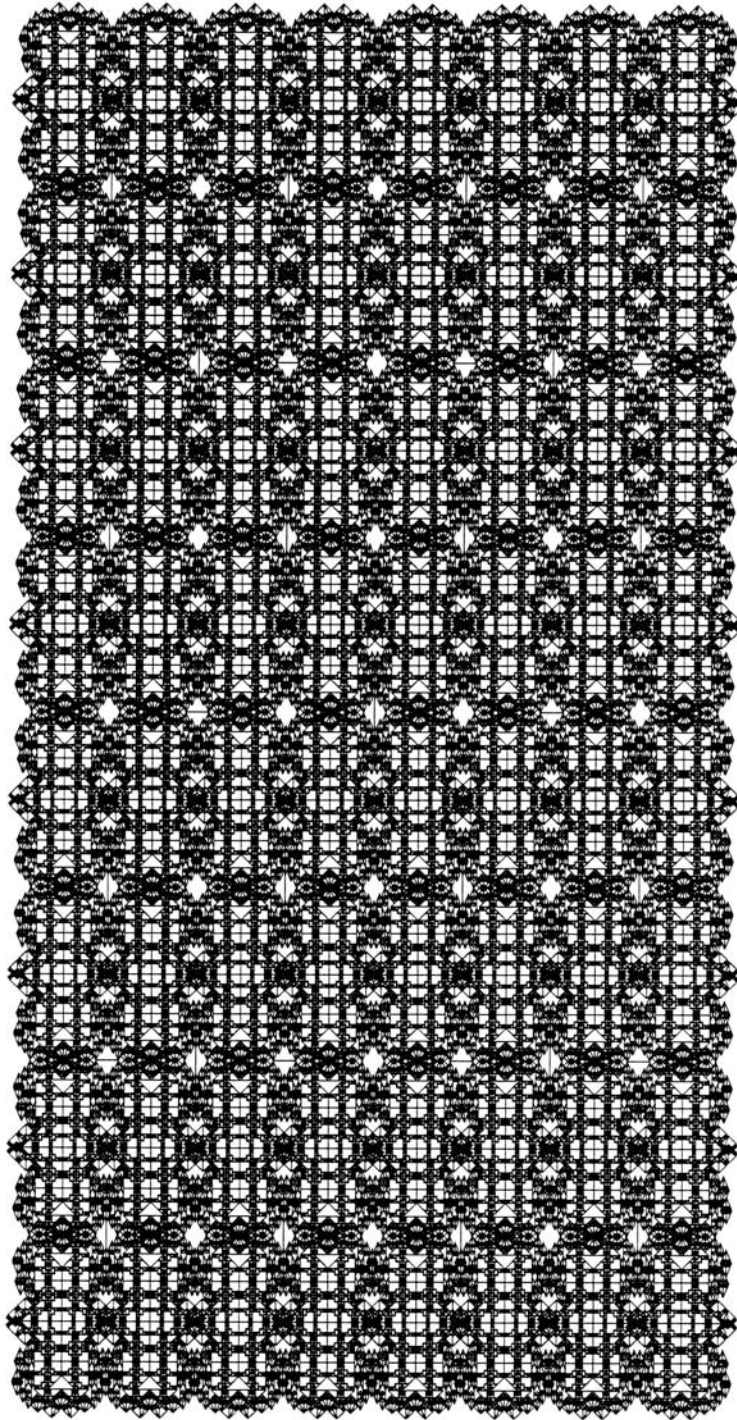
1.



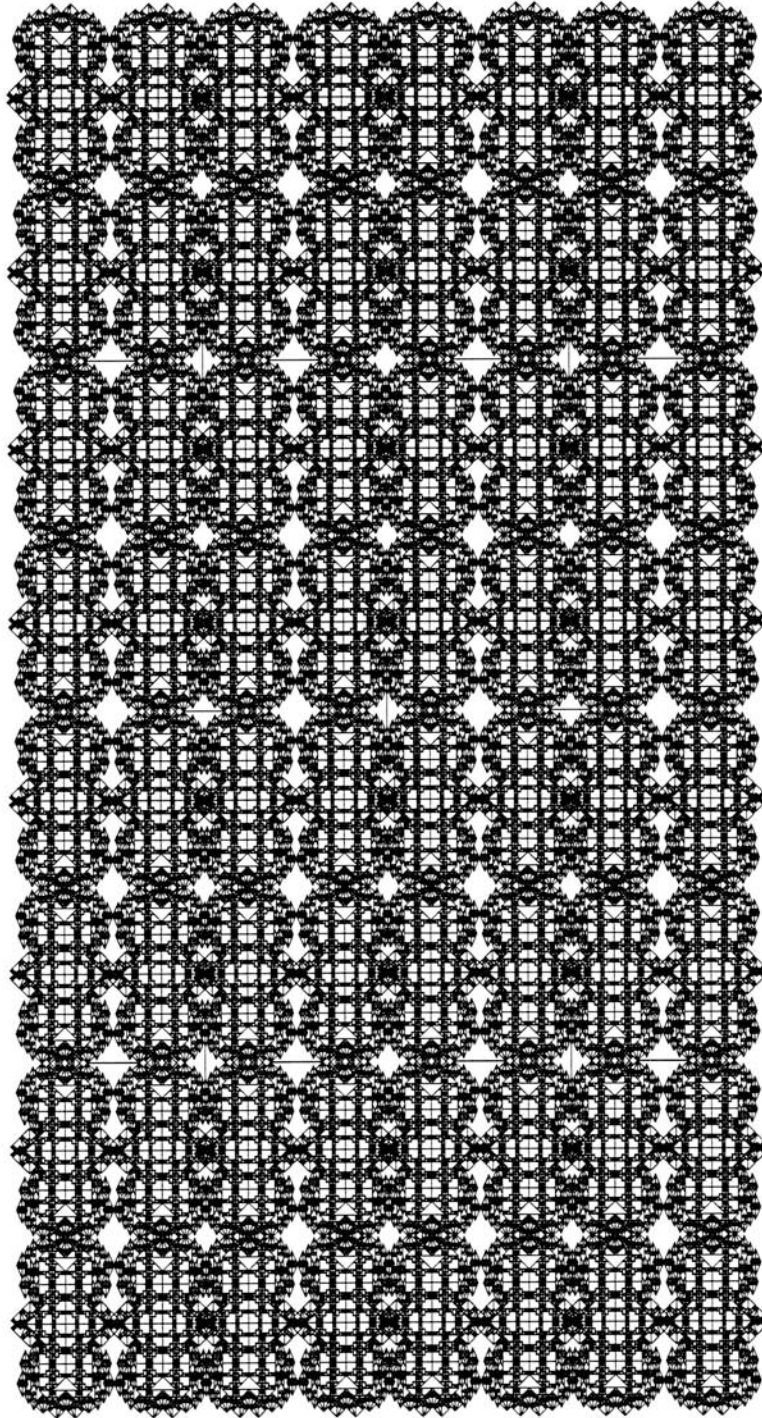
2.

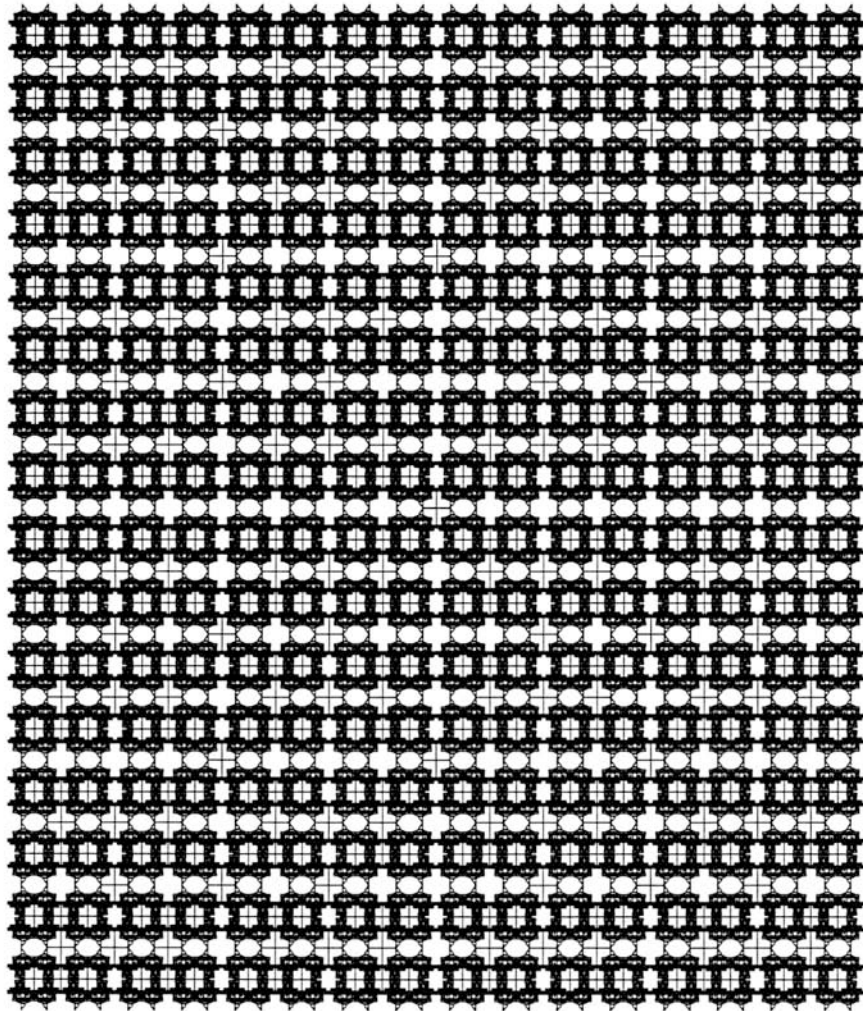


3.

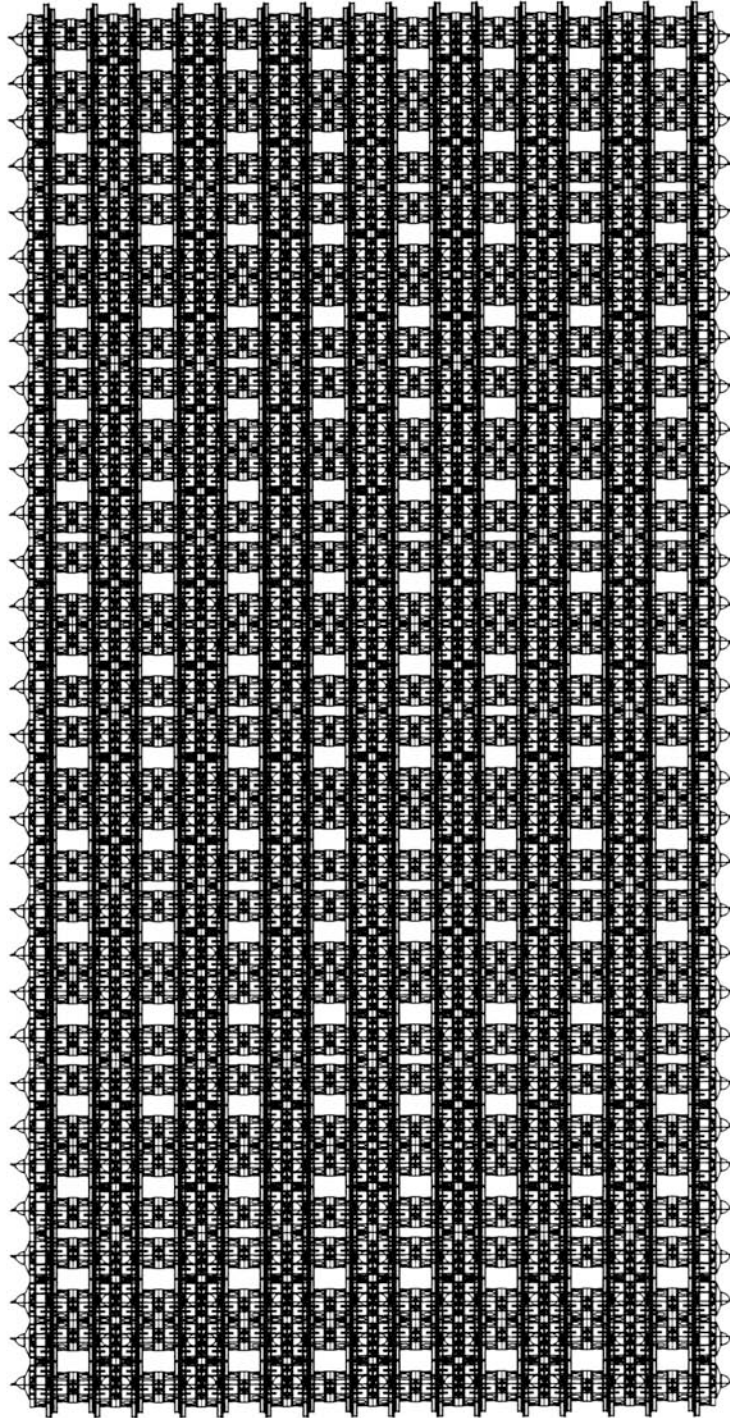


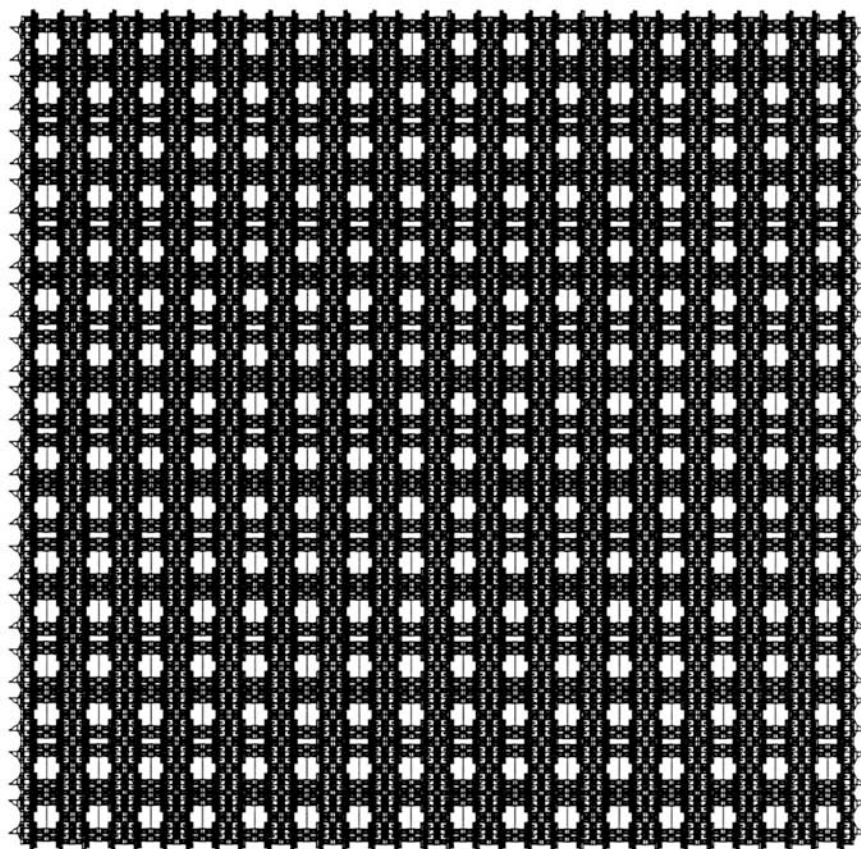
4.





6.





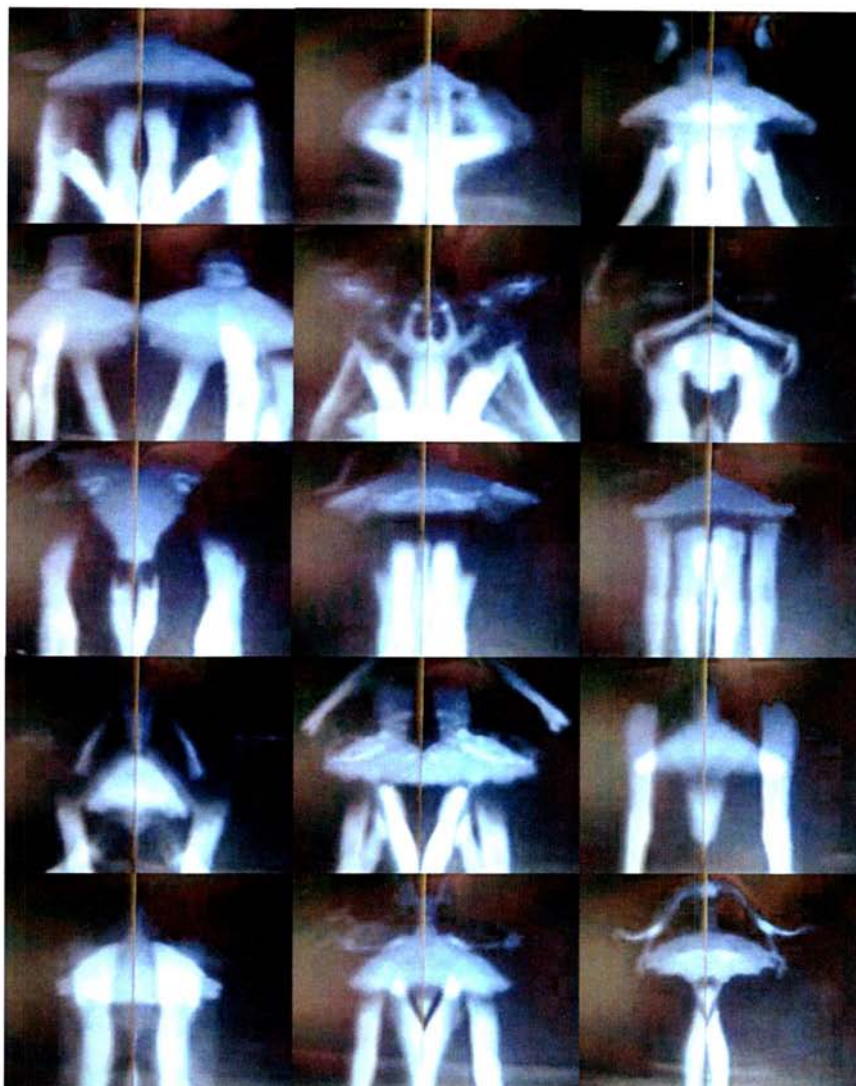
Ένα τυχαίο, μη συμμετρικό, θραύσμα, αν διπλασιαστεί κατά έναν άξονα, οριζόντιο, κατακόρυφο ή ακόμα και σε κλίση, παράγει ένα συμμετρικό αντικείμενο. Η γοητεία του ολόκληρου, του συμμετρικού και του ισορροπημένου είναι τα βασικά χαρακτηριστικά μιας ομορφιάς απόλυτης κατά τους κανόνες του Palladio.

Η διαδικασία της εξιδανίκευσης αυτής, γνώριμης σε έναν κλασικό χορευτή, εφαρμόζεται ξανά στο ίδιο το σχέδιο του Palladio. Η ελάχιστη δομή της κάτοψης της Villas, απομονώνεται, το ένα τέταρτο του συνόλου, συμμετρικό εξωτερικά και μη συμμετρικό εσωτερικά, παίρνει τη μορφή ενός σπόρου, που αν τοποθετηθεί σε ένα ιδανικό περιβάλλον, επαναλαμβάνεται κατά τους δύο άξονες και παράγει ξανά την αρχική μορφή της κάτοψης. Αν ο σπόρος, όμως, τοποθετηθεί σε ένα φυσικό περιβάλλον, που επιδρούν εξωτερικοί παράγοντες, επεμβαίνουν στη διαδικασία αναπαραγωγής του, στο DNA του και το μεταλλάσει. Έτσι, το τέλειο απόσπασμα, αποσυντίθεται σχεδόν τυχαία, με τη βοήθεια της τεχνικής *origami*. Το κρυφό μήνυμα του *origami*, γίνεται τώρα το απόσπασμα της κάτοψης, ο σπόρος που φέρνει μέσα του το ιδανικό, και αποσυντίθεται από τη διαδικασία αναδιπλώσής του. Τα θραύσματα που προκύπτουν, επανασυντίθενται σχεδόν τυχαία, αφήνοντας στις άκρες του νέου τέταρτου, τα ίχνη τις προηγούμενης κατάστασής του, τους άξονες συμμετρίας. Ο νέος σπόρος, μεταλλαγμένος πια, εξακολουθεί να φέρει μέσα του κατάλοιπα μιας απόλυτης σχεδόν ιστορικής ομορφιάς, και αρχίζει να πολλαπλασιάζεται με τον ίδιο συμμετρικό τρόπο συνεχώς. Ο αένας αυτός πολλαπλασιασμός συνεχίζεται, μεταφράζεται σε μια εμμονική αναζήτηση και επανάληψη του άξονα συμμετρίας και παράγει τελικά επιφάνειες. Οι επιφάνειες αποτελούνται από θραύσματα της κάτοψης και της όψης της Villa Rotonda, και διαφοροποιούνται σε σχέση με τη μετατόπιση του άξονα συμμετρίας.

Ως επιφάνεια ορίζεται η εξωτερική όψη ενός αντικείμενου, ενώ στη μαθηματική της έκφραση έχει δύο διαστάσεις, το μήκος και το πλάτος. Στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, η επιφάνεια μπορούμε να πούμε ότι είναι η ελάχιστη χειρονομία. Ο μετασχηματισμός της επιφάνειας και η επανάληψή της χωρικά ορίζει και την τρίτη διάσταση.

Η καλειδοσκοπική επιφάνεια που παράγεται τελικά, προσπαθεί να παρασύρει τον θεατή, να τον μπερδέψει και να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση μιας συνολική κάτοψης, υπερβατικής σχεδόν, που δύσκολα κανείς μπορεί να διακρίνει τα αρχιτεκτονικά στοιχεία (σκάλες, τοίχοι, δωμάτια).

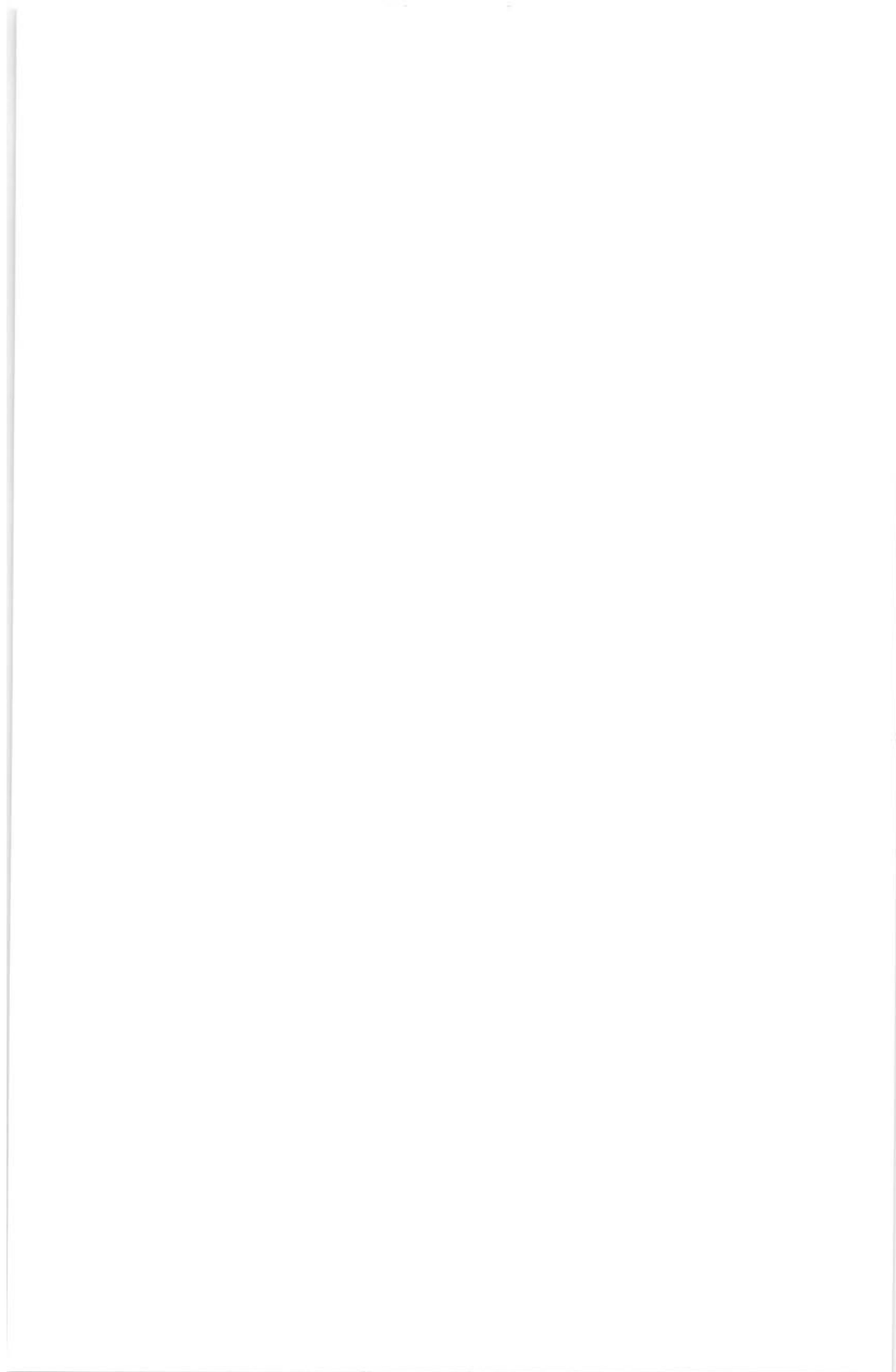
Η πλάνη όμως, αποτελεί βασική συμπεριφορά και από την ίδια την ηρωίδα, η οποία προσπαθεί να πλανέψει τον πρίγκιπα, σαν μια δοκιμασία της αγάπης του για εκείνην, με το είδωλό της, την Odile.



Στιγμιότυπα από το video "Εκείνη". Χρησιμοποιήθηκαν τα απόσπασμα των δύο solo της Odette και της Odile, της χορογραφίας "Η λίμνη των Κύκνων" 1966, με πρωταγωνιστές τους Rudolf Nureyev και Margot Fonteyn στην όπερα της Βιέννης, σε χορογραφία του Rudolf Nureyev (επανερμηνεία της πρώτης χορογραφίας του Marius Petipa και Lev Ivanov, 1895) και μουσική του Peter Ilyich Tchaikovsky. Επεξεργασία ήχου του νέου video: Μαντίκου Α.Σ και Μανόπουλος Δ.
πηγή φωτογραφιών: προσωπικό αρχείο

Η δικάσμενη Odette/Odile, ενώ αναζητά το μέσο που θα τη λητρώσει, την αγάπη του πρίγκιπα, η ανάγκη της αυτή γίνεται εμμονή που τελικά οδηγεί στην καταστροφή της.

Η ολοκλήρωση της Odette/Odile, ως δυο όψεις του ίδιου νομίσματος, προκύπτει από την αναζήτηση της εσωτερικότητας και αυτογνωσίας της. Η συμφιλίωση των δύο πτυχών της αποτελεί τον πιο μύχειο πόθο της. Η ταύτιση των δύο χορογραφιών της ηρωίδας στην αρχική παράσταση, τα δύο solo της Odette και της Odile, συνθέτουν τη χορογραφία της με το αντικείμενο του πόθου της. Η διαίρεση και η συμμετρική επανάληψη του νέου σώματος, το εξιδανικεύει απόλυτα, τόσο που το καστρέφει πια. Ο άξονας συμμετρίας, από χαρακτηριστικό της φύσης της ηρωίδας, ως χορεύτριας και ως χαρακτήρα στην ιστορία, γίνεται το μέσο του πλήρους απανθρωπισμού της.



Το ταξίδι προς το ιδανικό

22-26/10/2010



Το ταξίδι προς το ιδανικό

22-26/10/2010

Ξεκινώντας από το Βόλο και με προορισμό τη Vicenza της Ιταλίας, στόχος του ταξιδιού μου αποτέλεσε η ίδια, Villa Rotonda.

Αεροπλάνο, λεωφορίο και τραίνο χρειάζονται για να φτάσει κάποιος στην πόλη Vicenza, η οποία βρίσκεται 60χλμ. δυτικά της Βενετίας και 200χλμ. ανατολικά του Μιλάνου. Η πόλη αποτελεί ένα συνολικό μνημείο της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής, και ιδιαίτερα της αρχιτεκτονικής του Palladio, γεννήτηράς του, καθώς η πλειοψηφία των palazzo, των εκκλησιών, των πλατειών της έχουν σχεδιαστεί από τον ίδιο. Η Vicenza από το 1994 προστατεύεται από την UNESCO και έχει χαρακτηριστεί περιοχή ιδιαίτερης παγκόσμιας πολιτισμικής κληρονομιάς. Τα σημαντικότερα σημεία της όμως, αποτελούν η villa Rotonda λίγο έξω από την πόλη, το Teatro Olimpico και η Basilica Palladiana, δημιουργήματα του A.Palladio.

Στο δρόμο προς τη Vicenza, από το Μιλάνο, συναντάς πρώτα άλλη μια ρομαντική πόλη τη Verona. Το σπίτι της Ιουλιέτας, της ηρωίδας του έργου του Shakespeare "Romeo and Juliet", φέρνει στο μυαλό την αιώνια ιστορία της ανέφικτης ρομαντικής αγάπης δυο νέων και την τραγική ένωσή τους μέσα από το θάνατο. Η ιστορία αυτή, δείχνει να αποτελεί όμως και ένα μοντέλο πλοκής πολλών, αν όχι όλων, των ρομαντικών χορογραφιών μπαλέτου, αλλά και μεταγενέστερων θεατρικών παραστάσεων. Κάποιες από αυτές είναι η Giselle, ο καρουοθραύστης, ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα και η Λίμνη των Κύκνων.

Φτάνοντας στο σιδηροδρομικό σταθμό των τριάνων της Vicenza και από εκεί με ένα ταξί ή τοπικό λεωφορίο, 10 λεπτά έξω από την πόλη, βρίσκεται η Villa Rotonda. Ο δρόμος σταματά στο μικρό προάστιο και από εκεί ξεκινά ένα πλακόστρωτο δρομάκι 1,5-2 χιλιομέτρων. Το τοπικό πλακόστρωτο, διαμορφωμένο από τις τοπικές συνθήκες και τις ανάγκες των κατοίκων, περιστοιχίζεται αριστερά από έναν πέτρινο τοίχο 4μ. περίπου, ο οποίος αποκρίπτει την περιοχή που προστατεύει, ενώ δεξιά βρίσκονται οι κήποι των εξοχικών κατοικιών των πουσιών της περιοχής. Καθ' όλη την πορεία, στο τελείωμα του τοίχου βρίσκονται αγάλματα από θεότητες της κλασικής περιόδου, σαν να υπαγορεύουν μια πομπή. Ο τοίχος καταλήγει σε μια μεταλλική πόρτα. Όμως και πάλι, η θέα του ιδανικού κτιρίου αποκρύπτεται αριστοτεχνικά, καθώς βρίσκεται έκκεντρα προς εκείνο. Η villa Rotonda αποκαλύπτεται αφού πια έχει περάσει κανείς στον κεντρικό διάδρομο του κήπου, που οδηγεί στην κύρια είσοδο της. Το απόλυτα συμμετρικό κτίριο, το αρτιότερο δείγμα της εξιδανικευμένης αρχιτεκτονικής, περιβάλλεται από ένα τυχαίο, μη συμμετρικό περιβάλλον. Ο περιβάλλοντας χώρος, διαχωρισμένος σε



Λεπτομέρειες του άκρου του τοίχου αχυρώσεως στο Castelvecchio
πηγή: προσωπικό αρχείο

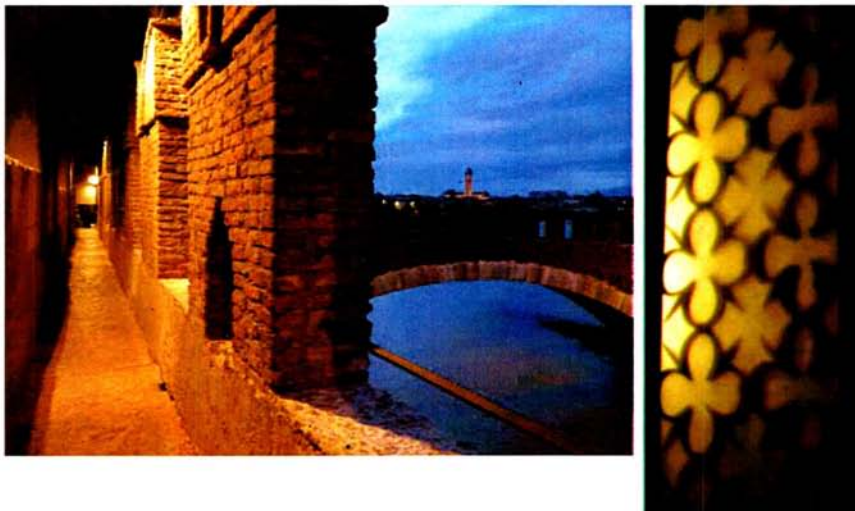


Οπτικές μέσα από τον περιβάλλοντα χώρο μέσα στο Castelvecchio στη Verona
πηγή: προσωπικό αρχείο



Η αυλή του σπιτιού και το μπαλκόνι της Ιουλιέτας στη Vicenza της Ιταλίας ως σύγχρονο αξιοθέατο, ο τοίχος των ερωτευμένων πριν την αυλή του σπιτιού της Ιουλιέτας στη Verona

πηγές φωτογραφιών: προσωπικό αρχείο



Άποψη από το Castelvecchio του Scarpa στη Verona, επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην εκκλησία S. Maria Antica στη Verona

πηγές φωτογραφιών: προσωπικό αρχείο



Δορυφορική άποψη της Villa Rotonda
πηγή: Google Earth



Οπτικές του τοπικού δρόμου, που οδηγεί προς τη Villa
πηγή: προσωπικό αρχείο

τέσσερις «σκηνές», που θα μπορούσε η κάθε μια να αντιστοιχεί σε κάθε μια ενότητα της κάτοψης, αποτελείται από μια περιποιημένη έκταση για αναψυχή των κατοίκων της, μια έκταση για καλλιέργειες, τον χώρο του στάβλου, ένα επίπεδο πιο χαμηλά από τα υπόλοιπα και ένα μικρό δάσος. Χαρακτηριστική είναι η εποπτική θέαση της πόλης και η οριοθέτηση της villas από την υπόλοιπη περιοχή με ένα μικρό ποτάμι και τον σύγχρονο τοπικό αυτοκινητόδρομο.

Η είσοδος στο εσωτερικό της villas αποτελεί προνόμιο λίγες μέρες το χρόνο, καθώς είναι ανοιχτή στο κοινό από τον Μάρτιο μέχρι τον Οκτώβρη κάθε Τετάρτη. Η περιγραφή του εσωτερικού της ταιριάζει απόλυτα με τις περιγραφές των ιστορικών βιβλίων και των σχεδίων. Η απαγόρευση της φωτογράφισης της και η επιβλητική αίσθηση του φωτός στο αίθριο, ενισχύουν την απόσταση από το ιδανικό, αλλά ταυτόχρονα η ελευθερία και η ρευστότητα της κίνησης στο εσωτερικό της, την κάνουν προσιτή και οικεία. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν, οι εσωτερικές τοιχογραφίες, οι οποίες σε συνδιασμό με τα γλυπτά που τη διακοσμούν δίνουν την ψευδαίσθηση ότι τα έργα των δύο και τριών διαστάσεων ταυτίζονται χωρικά. Η κίνηση κατά τους δύο άξονες συμμετρίας, δίνει μια πρώτη γρήγορη αίσθηση του συνόλου της villas. Όμως, η περιφεριακή διαδρομή μέσα από κάθε ενότητα του ισόγειου, δίνει τον πραγματικό χαρακτήρα αυτού του ορόφου, του μόνου προσιτού στο κοινό.

Η περιφορά στη villa ακολουθεί μια ακολουθία χώρων, αντίστοιχη χορογραφίας. Ξεκινώντας από το νοτιο ανατολικό σαλόνι κανείς, συνεχίζει στο βοηθητικό δωμάτιό του, μετά στο βοηθητικό δωμάτιο του βορειο-ανατολικού σαλονιού, στη συνέχεια στο βορειο-δυτικό σαλόνι και στο βοηθητικό του δωμάτιο, και τέλος στον βοηθητικό χώρο του νοτιο-δυτικού σαλονιού και ολοκληρώνοντας στο ίδιο το σαλόνι. Αν συνεχίσει κανείς την περιστροφή αυτή, ξαναξεκινά την πορεία του από την αρχή, μια πορεία συνεχούς επαναπροσδιορισμού, του κυρίως και του βοηθητικού χώρου. Η επαναλαμβανόμενη, σχεδόν αέναη περιστροφή συνεχίζεται και στο αίθριο. Η περιστροφή εδώ επαναλαμβάνεται όχι μόνο για την παρακολούθηση του θέματος της τοιχογραφίας της αίθουσας, αλλά επαναλαμβάνεται στις τέσσερις γωνίες του, με την ύπαρξη της περιστρεφόμενης σκάλας, ως σήμα κατατεθέν των τεσσάρων σημείων του προσανατολισμού.



Η είσοδος του κτήματος της Villa Rotonda,
πηγή: προσωπικό αρχείο



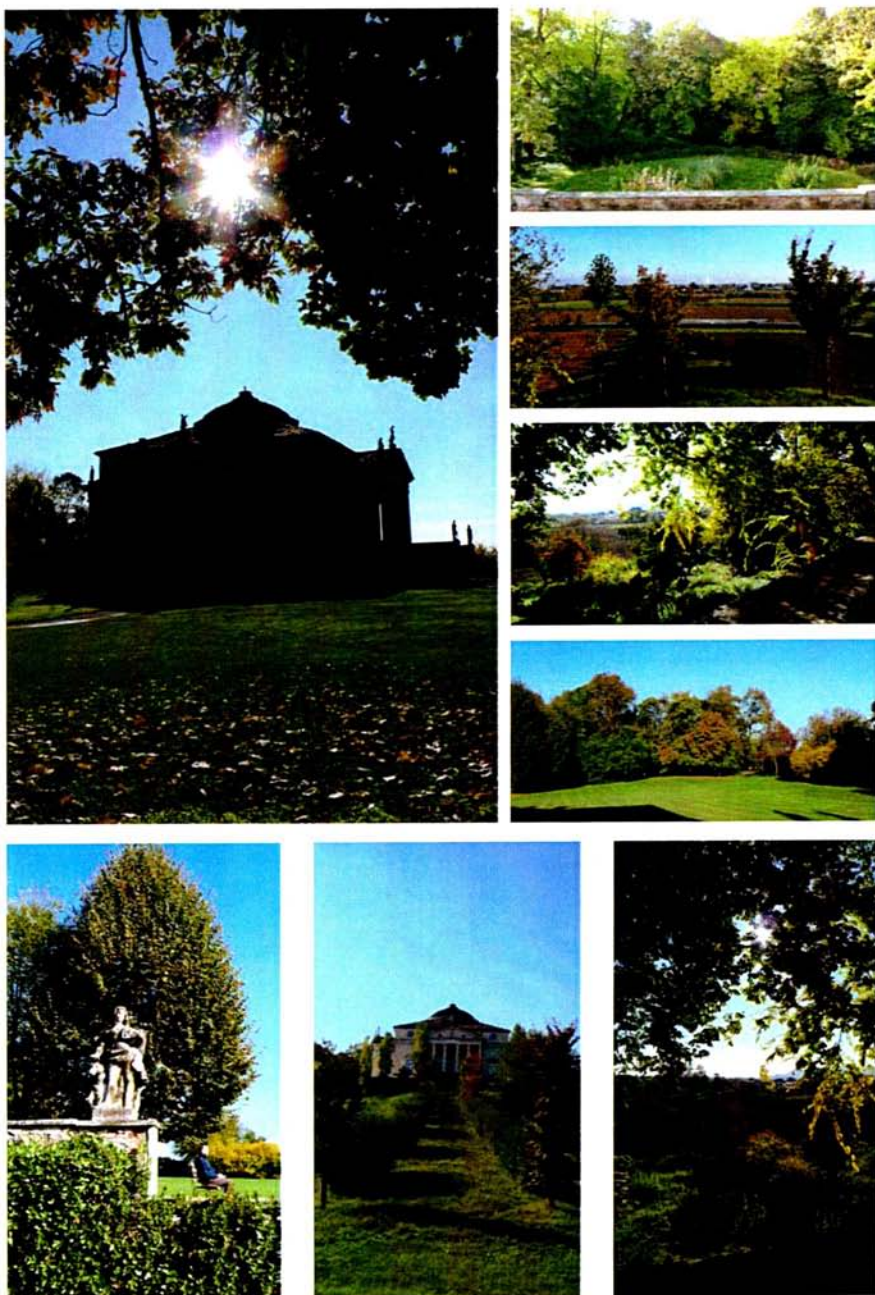
Οπτική του στενού απένανту από τη villa
πηγή: προσωπικό αρχείο



Άποψη της από τον κήπο
πηγή: προσωπικό αρχείο



Οπτικές της Villa Rotonda από τον περιβάλλοντα χώρο της
πηγή: προσωπικό αρχείο



Εκδοχές του περιβάλλοντος της Villa
πηγή: προσωπικό αρχείο

Η νοτιο-ανατολική ενότητα

Το απόσπασμα αυτό αποτελείται κυρίως από ένα χώρο με παλιούς σκαλιστούς καναπέδες και πολιθρόνες, από πράσινο βελούδινο ύφασμα, τοιχογραφίες στο ταβάνι και ένα σκαλιστό, επικρυσωμένο μαρμάρινο τζάκι. Το σαλόνι αυτό, επικοινωνεί με έναν άλλο μικρότερο βοηθητικό χώρο, που όμως δεν ήταν προσβάσιμος. Το σύνολο αυτής της ενότητας, όπως και κάθε ενότητας, ολοκληρώνεται από τον θαλαμίσκο που εγκυβωτίζει την περιστρεφόμενη σκάλα.

Η βορειο-ανατολική ενότητα

Αυτή η ενότητα αποτελείται από ένα τραπέζι δέκα ατόμων, στρωμένο με ένα τραπεζομάντηλο του ίδιου υφάσματος του προηγούμενου σαλονιού, μια επιβλητική τοιχογραφία στην οροφή του, με θρησκευτικό θέμα και ένα μεγαλοπρεπές μαρμάρινο τζάκι. Ο βοηθητικός χώρος, με τον οποίο επικοινωνεί δεν ήταν προσβάσιμος, ενώ και πάλι επαναλαμβάνεται ο εσωτερικός χώρος της εσωτερικής σκάλας.

Η βορειο-δυτική ενότητα

Εδώ, το θέμα του κυρίως χώρου παραμένει η προηγούμενη τραπεζαρία, χωρίς κανένα τραπεζομάντιλο, με το ξύλο φυσικό, χωρίς καμία επεξεργασία, χωρίς καρέκλες, αλλά τις θέσεις των καλεσμένων έπαιρναν τα πορτρέτα του P.A.Carra, του πρώτου ιδιοκτήτη της villas, σε όλες τις σημαντικές φάσεις της ζωής του. Τον βοηθητικό χώρο δίπλα, χαρακτηρίζει ένα και μόνο αντικείμενο, ένας ολόσωμος καθρέφτης. Και εδώ ο θάλαμος της σκάλας επαναλαμβάνεται.

Η νοτιο-δυτική ενότητα

Το τελευταίο τέταρτο της villas αποτελείται και αυτό από το κυρίως και το βοηθητικό δωμάτιο, και τον θάλαμο της σκάλας. Το θέμα του κυρίως χώρου είναι μια αίθουσα τογραφικών χαρτών, ενώ το βοηθητικό δωμάτιο περιέχει την αρχαιοθήκη τους, μια ντουλάπα.

Τα δύο άλλα επίπεδα, του υπογείου και του πρώτου ορόφου δεν ήταν προσβάσιμα.



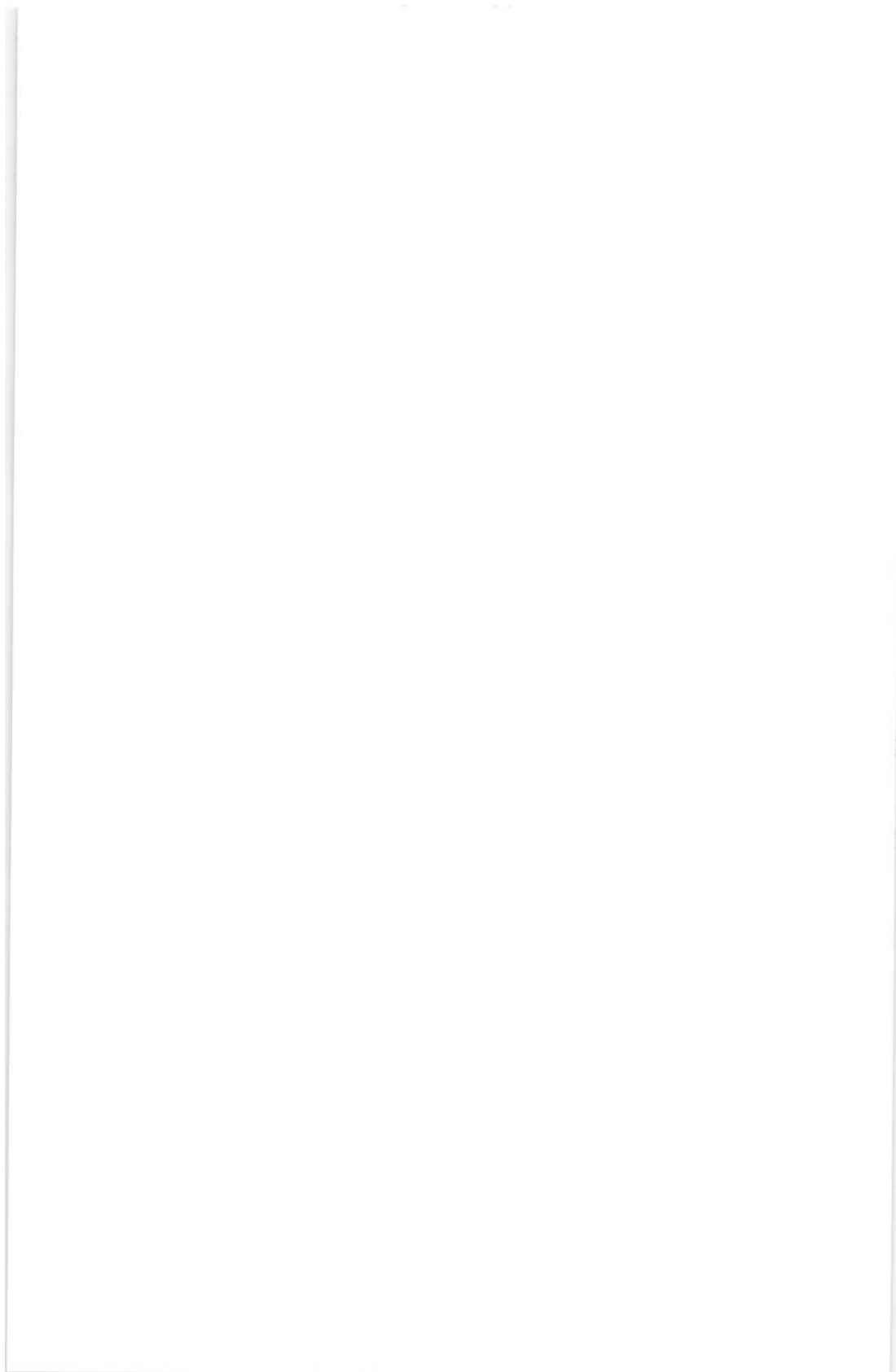
Η αίθουσα του κεντρικού αιθρίου της Villa Rotona και η εγκυβωτισμένη σκάλα που οδηγούσε στον πάνω όροφο (λεπτομέρεια του αιθρίου)
πηγή: "La Rotonda", Camillo Semenzato



Λεπτομέρεια του τρούλου, λεπτομέρεια της τοιχογραφίας της οροφής, ένα από τα τέσσερα σαλόνια και ένα από τζάκια του κάθε σαλονιού
πηγή: "La Rotonda", Camillo Semenzato

Το απόλυτα σκηνοθετημένο εσωτερικό της villas έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με το φυσικό περιβάλλον γύρω του. Ακόμα και οπτικές εικόνες του εξωτερικού περιβάλλοντος από το εσωτερικό της, εντείνουν ακόμα περισσότερο τη σκηνοθετημένη διάταξη, ενώ η θέση των παραθύρων δημιουργούν τελικά την ψευδαισθηση ενός συμμετρικού περιβάλλοντος.

Συνολικά, η villa μπορούμε να πούμε ότι περιέχει ως μια μορφή fractal την περιστροφή, η οποία προϋποθέτει έναν άξονα, όπως η περιστροφή μιας μπαλαρίνας. Τα δίπολα που διαπραγματεύεται αριστοτεχνικά, είναι η σχέση του κυρίως και του βοηθητικού χώρου, του τυχαίου και του σχεδιασμένου περιβάλλοντος, του συμμετρικού και του μη αντικειμένου, του πραγματικού και της ψευδαισθησης, επαναθέτοντας τη σημασία του άξονα, καστρέφοντάς και πολλαπλασιάζοντάς τον.



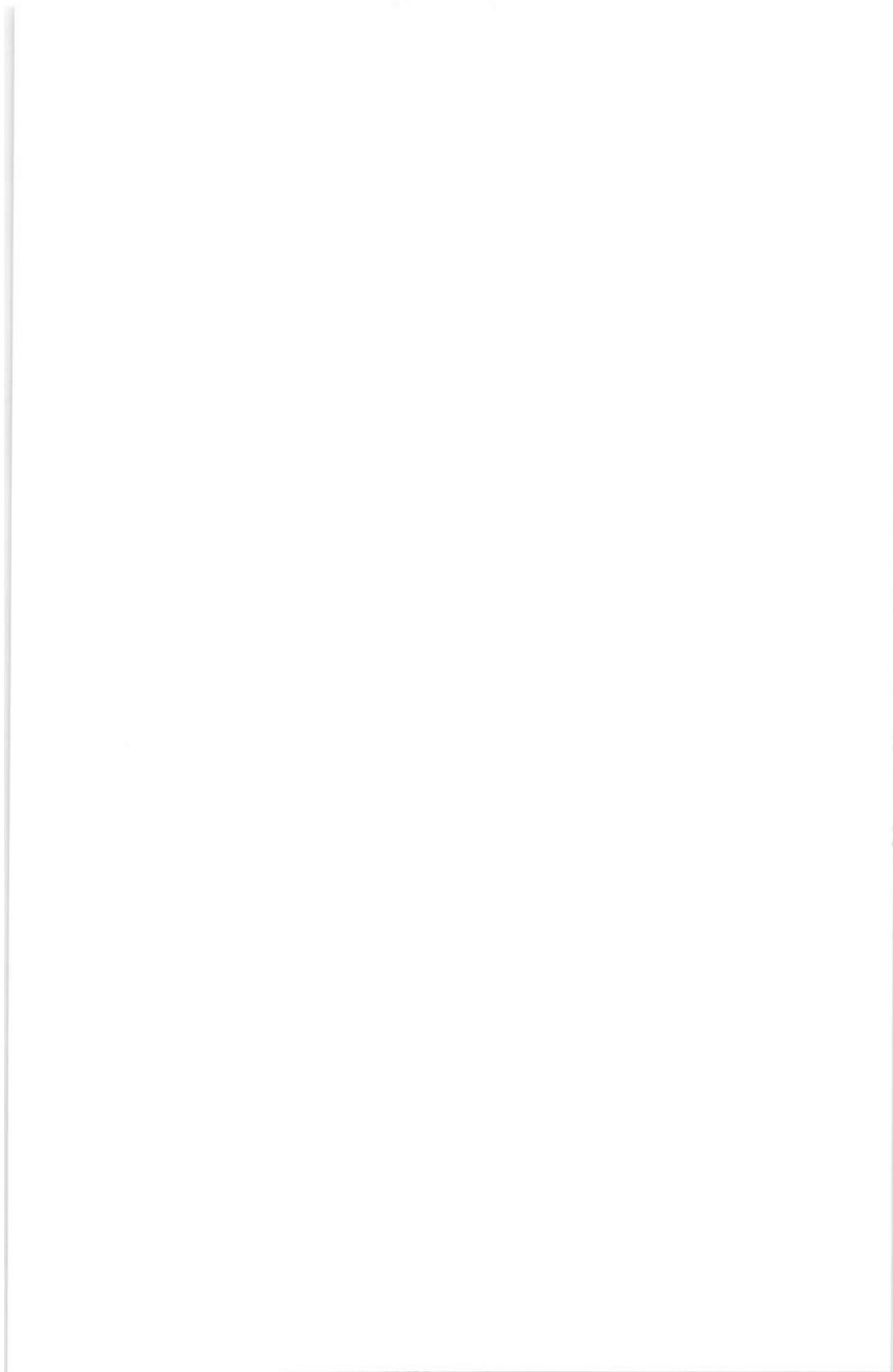
Πράξη 2η

Σκηνή 2η

Η αυτοκαταστροφή

Ο κόσμος μας κατασκευάζει το παράπονο, εγκαθιστώντας μια διάχυτη σιωπηρή δυσφορία, ενώ δίνεται πιο πολύ από άλλους, και όσο ποτέ, ως υπόσχεση ομορφιάς”

*George Vigarello
Η ιστορία της ομορφιάς*



Βρισκόμαστε στη λίμνη των κύκνων. Η Odette, απογοητευμένη στρέφεται στους άλλους κύκνους, ενώ ο πρίγκιπας φτάνει εκεί για να της εξηγήσει ότι έπεσε θύμα πλάνης και ότι η αγάπη του για εκείνη είναι πραγματική. Τα μάγια της πια δεν μπορούν να λυθούν όμως, αφού εκείνη δεν πιστεύει πια στην αγάπη του. Θα έπρεπε να ζήσει πια για όλη της ζωή μισή, μισός κύκνος μισή γυναίκα. Η μόνη λύση για εκείνη είναι ο θάνατος, ο πνιγμός μέσα στη λίμνη δακρύων της μητέρας της. Αλλά και για εκείνον η μόνη διέξοδος ήταν να την ακολουθήσει στο θάνατο. Μόνο τότε οι δυο του θα ήταν μαζί, για πάντα.

Η αναζήτηση του ιδανικού και η εμμονική επανάληψη του μέσου εξιδανίκευσης είναι αυτό που οδηγεί πια στην πλάνη της Odette. Η πεποίθησή της για το αδύνατο του ιδανικού είναι αυτό που την οδηγεί στην αυτοκτονία, μια διαδικασία λήτρωσής της. Το ιδανικό θραύσμα αρχίζει να υψώνεται και να επαναλαμβάνεται σχεδόν άτακτα. Το μέσο εξιδανίκευσης αυτονομείται και γιγαντώνεται, ωσπου την καλύπτει ολόκληρη. Εκείνη πια γίνεται θύμα της ίδιας της ανάγκης για εξιδανίκευση και πνίγεται μέσα σ' αυτό.

Παράλληλα με την εξέλιξη του μύθου και επιστρέφοντας στις καλειδοσκοπικές επιφάνειες, ως αυτά τὰ αντικείμενα που συμπυκνώνουν την αναζήτηση του ιδανικού, η διαδικασία αυτή ολοκληρώνεται με την αντίστροφη διαδικασία, αυτήν της αυτοκαταστροφής τους. Το κοπίδι γίνεται το μέσο της και η διαδικασία κοπής των εσωτερικών κενών των επιφανειών, μια διαρκής τελετουργία, μια διαδικασία αυτοσυγκέντρωσης και αναζήτησης της εσωτερικότητας της ηρωίδας. Η χάραξη και κοπή κάθε ενός μικρού κενού κομματιού, μετατρέπει τις επιφάνειες σε διαφάνειες, εξαυλώνοντας τες σχεδόν, ενώ η χάραξη και αναδίπλωση τυχαίων σημείων των επιφανειών, ως εσωτερικές διαδικασίες καταστροφής τους, αποτελούν αναφορά στην προηγούμενη διαδικασία εξιδανίκευσης. Οι νέες δαντέλες, εύθραστες και αιχμηρές, παίρνουν τη μορφή σεντονιών μαρτυρίου μιας σωματικής διαδικασίας, εξιδανίκευσης και καταστροφής ταυτόχρονα.

Το ίχνος που αποκόπτεται από την κάθε επιφάνεια, παίρνει τη μορφή δάκρυου, προσπαθώντας να δώσει την υπόσχεση την επαναδημιουργίας της λίμνης, από τη σύγχρονη Odette πια.

Το πάτωμα | η νέα χο(ω)ρογραφία



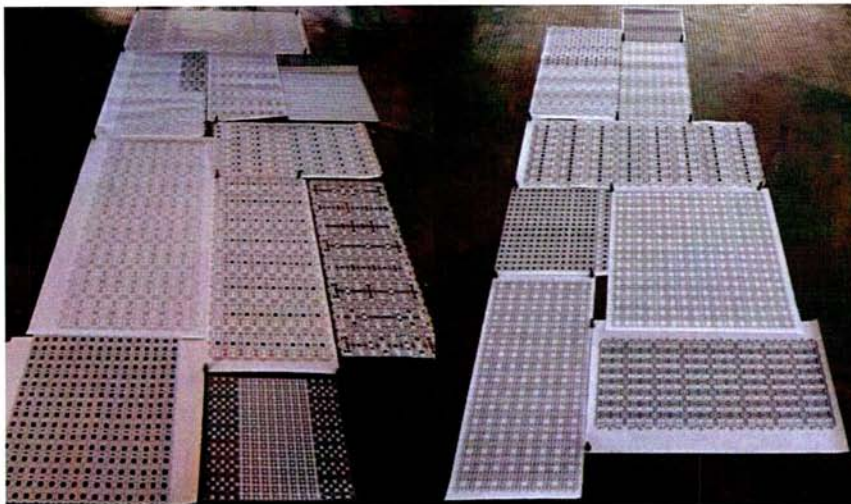
Εκδοχές τοποθέτησης των επιφανειών.

πηγή: προσωπικό αρχείο

Οι επιφάνειες ενώνονται μεταξύ τους συνθέτοντας τέσσερις ενότητες. Η εναλλαγή του ρυθμού της κάθε επιφάνειας, των κενών και των πλήρων και η εμφάνιση κενών ως πάυσεις, είναι τα στοιχεία που συνθέτουν κάθε νέα “σκηνή”. Η εσωτερική συμμετρία της κάθε ενότητας παύει να είναι μια εμμονική αναζήτηση του ιδανικού, καθώς οι άξονες των ενώσεων των επιφανειών συνδέουν ανόμοια αντικείμενα. Η αναζήτηση της συμμετρίας, παίρνει το ρόλο της πλάνης, καθώς αποσπάσματα επιφανειών μιας ενότητας επανεμφανίζονται στην ίδια ενότητα δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της επανάληψης του ίδιου ρυθμού. Κάθε επιφάνεια και κατ’ επέκταση και κάθε ενότητα, αποτελεί μια σημείωση της κίνησης της ηρωίδας, μια αποτύπωση της χορογραφίας της, μια χορογραφίας των ακροδακτύλων της εκεί που τα κάτω άκρα της έρχονται σε επαφή οριακά με το πάτωμα.



Εκδοχές τοποθέτησης των επιφανειών.
πηγή: προσωπικό αρχείο



Εκδοχές τοποθέτησης των επιφανειών.
πηγή: προσωπικό αρχείο



Το ρούχο της





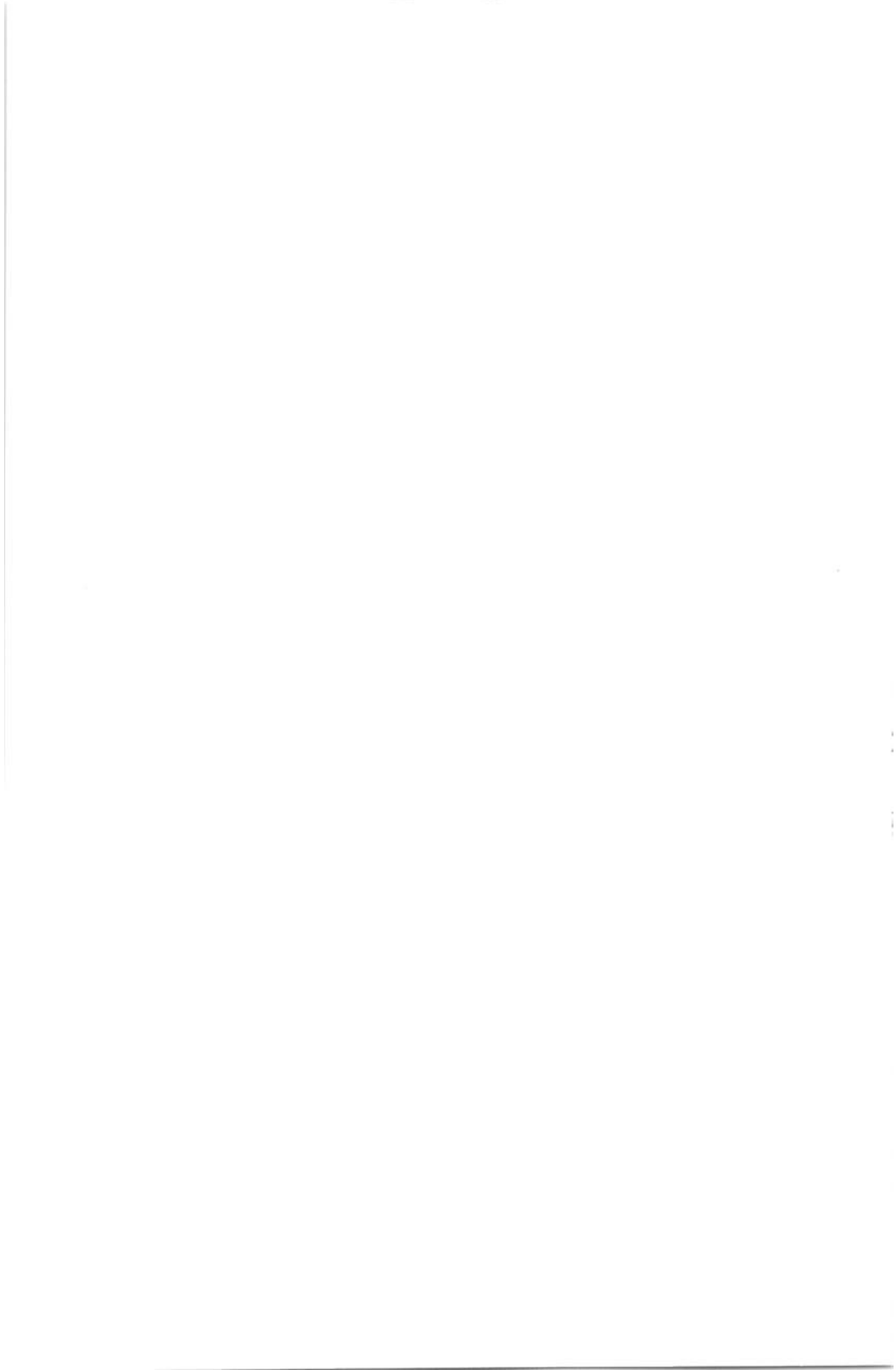
Λεπτομέρειες του φορέματος
πηγή: προσωπικό αρχείο



Η ίδια μονάδα, που συνέθετε τις επιφάνειες, συνεχίζει να επαναλαμβάνεται με την ίδια ένταση, γιγαντώνεται κατά την επέκτασή της στον κατακόρυφο άξονα ενώ το μέσο πολλαπλασιασμού της, ο άξονας συμμετρίας, "τρελαίνεται". Το θραύσμα, επαναλαμβάνεται πια σχεδόν τυχαία, συνθέτοντας μη συμμετρικά εσωτερικά δίπολα. Αποκτώντας υλική υπόσταση, υψώνονται κατακόρυφα και παίρνοντας τις κλίσεις του σώματός της Odette/Odile την προσδιορίζει, δημιουργώντας ένα άκαμπτο νέο "δέρμα" της. Ο άξονας αλλάζει κατεύθυνση και γίνεται κατακόρυφος ως προς τα δίπολα των μονάδων, ενώ τα ενώνει αφήνοντάς τους τη δυνατότητα να περιστρέφονται. Η απειλή του κάθετου άξονα ως προς εκείνη γίνεται όλο και πιο επικίνδυνη. Παίρνοντας τη μορφή μιας καρφίτσας με την αιχμηρή άκρη προς εκείνη, όσο εντείνεται ο πολλαπλασιασμός των ιδανικών δίπολων γύρω της, τόσο την αγκυλώνει. Όταν πια η μεταμόρφωσή της έχει ολοκληρωθεί, και το σώμα της ορίζεται πια από τη νέα επιφάνεια γύρω της, ο άξονας γίνεται ένα με εκείνη και τη διατροπή. Εκείνη πνίγεται πια στη λίμνη που δημιουργήσε.

Η διαδικασία της εξιδανίκευσης και της καταστροφής της επιφάνειας, είναι μια διαδικασία χωρίς τέλος και αρχή πια. Είναι μια συμπεριφορά, μια στάση ζωής.

Είναι η υπόσχεση της κόρης, που θα γίνει μάνα και θα κάνει το ίδιο στην αγέννητη ακόμα κόρη της...



Περιεχόμενα:

Πράξη 1η

Σκηνή 1η: *Η αναζήτηση του ιδανικού*

Σκηνή 2η: *Η εξιδανίκευση*

Πράξη 2η

Σκηνή 1η: *Η πλάνη του ιδανικού*

Το ταξίδι προς το ιδανικό

Σκηνή 2η: *Η αυτοκαταστροφή*



Βιβλιογραφία:

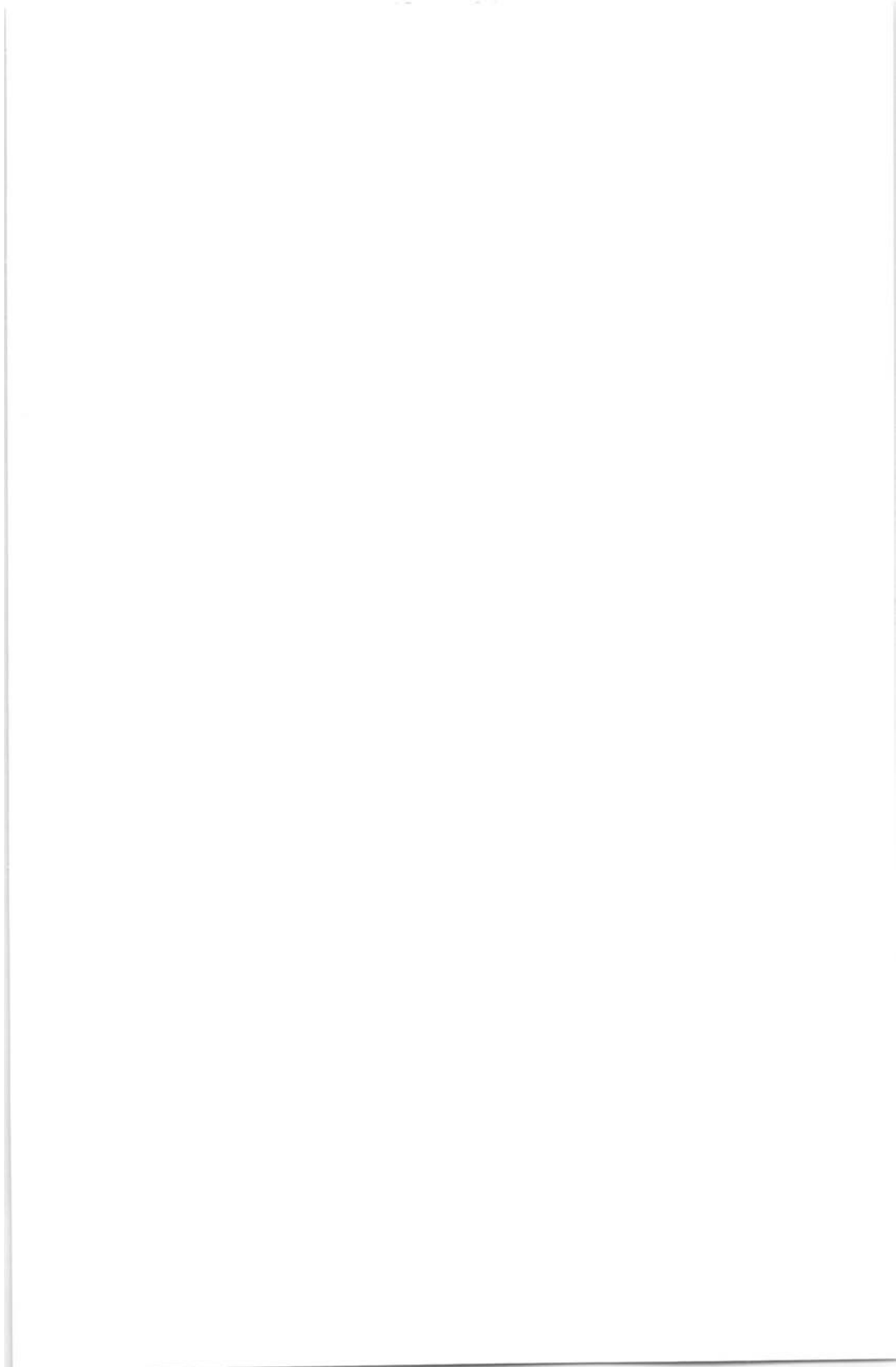
- A. Andrasek, *Biothing* (Orleans 2009)
A. de Botton, *Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας*, (Αθήνα 2009)
C. Semenzato, *La Rotonda* (Vicenza, 2007)
G. Vigarello, *Η ιστορία της ομορφιάς* (Αθήνα 2009)
K. Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική* (Αθήνα, 1999)
Montesquieu, *Περί Αισθητικής* (Αθήνα 2008)
P. Beesley, *Hylozoic Ground* (R+iverside, 2010)
V. Flusser, *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων* (Αθήνα 2008)

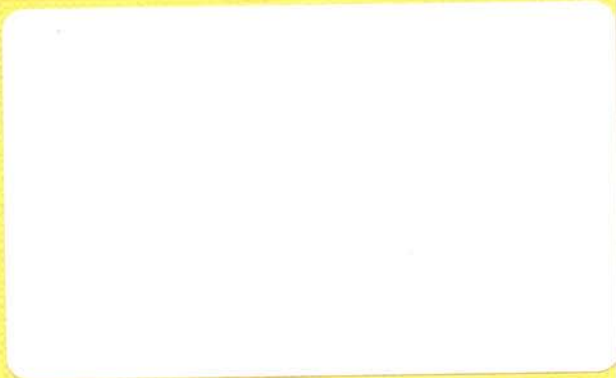
Περιοδικά:

- Monthly Review, no.31&32 (96&97) (Αθήνα 2007)

Διαδικτυακές πηγές:

- <http://en.wikipedia.org/wiki/Geranium>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Origami>
<http://www.patamagazine.com/?q=en/kaleidoscope-korner-union>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Raymonda>
http://en.wikipedia.org/wiki/Swan_Lake_%281895%29
http://en.wikipedia.org/wiki/Cinderella_%28Fitinhof-Schell%29
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Nutcracker
http://en.wikipedia.org/wiki/La_Bayad%C3%A8re
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Pharaoh%27s_Daughter
http://en.wikipedia.org/wiki/Le_corsaire
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleeping_Beauty_%28ballet%29
<http://en.wikipedia.org/wiki/Giselle>





ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



004000106023