

////////////////////////////////////
**Το λόμπι ξενοδοχείου, ο χώρος λατρείας,
το ακαδημαϊκό κοινό.**
////////////////////////////////////

**Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Ε.Μ.Π.
Αρχιτεκτονική Σχεδιασμός του χώρου
Κατεύθυνση Α': Σχεδιασμός . Χώρος . Πολιτισμός
Ειδίκευση Α1: Γνωσιολογία της Αρχιτεκτονικής**

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία με τίτλο:

**Το λόμπι ξενοδοχείου, ο χώρος λατρείας,
το ακαδημαϊκό κοινό.**

Επιβλέπων: Ηλίας Κωνσταντόπουλος

Φοιτήτρια: Ελισάβια Μιχαλοπούλου

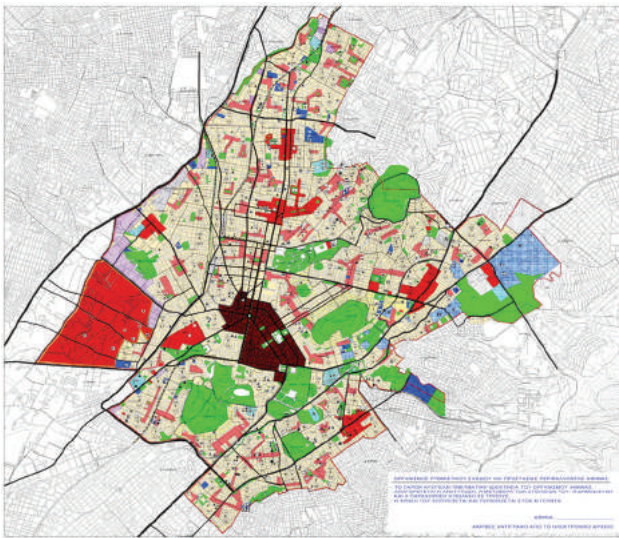
Επιτροπή:

Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Ανδρέας Καλακαλλάς

Νοέμβριος 2018

00 \ Περιεχόμενα	
	[4-5]
01 \ Εισαγωγή -	
 Η αφορμή	
	[6-10]
02 \ Το πλαίσιο μελέτης -	
 0 βαθμός μηδέν	
	[11-17]
03_1 \ 0 κοινός εσωτερικός χώρος -	
 Siegfried Kracauer	
	[18-27]
03_2 \ Hotel Lobby -	
 Edward Hopper	
	[28-39]
03_3 \ Το λόμπι των Hyatt -	
 John C. Portman Jr	
	[40-63]
03_4 \ 0 χώρος των αφηγήσεων	
	[64-82]
04_1 \ 0 χώρος λατρείας	
	[83-99]

04_2 \ Ο ναός - Peeter I Neeffs	[100-107]
04_3 \ Crystal Cathedral - Philip Johnson	[108-134]
04_4 \ Η κατασκευή του κόσμου	[135-148]
04-05 \ Ο ναός - Η αντίστροφη εκκλησία	[148-156]
05_1 \ Το ακαδημαϊκό κοινό	[157-167]
05_2 \ Η Φιλοσοφική Σχολή - Λάζαρος Καλυβίτης - Γιώργος Λεονάρδος	[168-178]
05_3 \ Ο χώρος των εμφανίσεων	[179-194]
06 \ Επίλογος	[195-200]
07 \ Βιβλιογραφία	[201-203]



Γενικό Πολεοδομικό Σχέδιο Δήμου Αθήνας .

Αραβαντινός Αθ., Πολεοδομικός Σχεδιασμός για μια βιώσιμη ανάπτυξη του αστικού χώρου, Συμμετρία, Αθήνα, 2007, σελ. 221

01 \ Εισαγωγή - Η αφορμή

Στην προσπάθεια μελέτης και κατανόησης της πόλης, η επιστήμη της πολεοδομίας, στις πιο διαδεδομένες πρακτικές της, οργανώνει τη σύνταξη ακολουθίας χαρτών. Επί αυτών, κάθε τμήμα της πόλης, κτίσμα, δρόμος, πλατεία, φύση, απομονώνεται και βαθμονομείται σύμφωνα με την εκάστοτε θεσπισμένη κλίμακα σύγκρισης. Ακολούθως, κατατάσσεται στην κατηγορία την οποία ανήκει και αλληπάλληλα πολύχρωμα υπόβαθρα, κάποτε έντυπων, σύγχρονα, πλήρως ψηφιοποιημένων αστικών χαρτών, δημιουργούνται. Κάθε ορισμένη περιοχή 'αστικής γης' λαμβάνει το χρώμα που τη χαρακτηρίζει και τη διαφοροποιεί από την όμορη, ως προς τη χρήση, τη λειτουργία, το ύψος, το μέγεθος, την ιδιοκτησία.

Η κατάτμηση και κατηγοριοποίηση ενός προς μελέτη αντικειμένου, αποτελεί μεθοδολογία συνήθη και με μεγάλη χρονολογική πορεία. Χρησιμοποιείται ως τεχνική μελέτης και κατανόησης του κόσμου, από τις απαρχές της επιστήμης της ανατομίας. Ωστόσο, εντός της αστικής πολυπλοκότητας, μοιάζει να υπάρχουν χώροι οι οποίοι ξεφεύγουν της δυαδικότητας περιγραφής που επιτάσσει μία τέτοιου είδους μελέτη και για τους οποίους η κλίμακα υπάρχουσας βαθμονόμησης μοιάζει ανεπαρκής.

THE MASS ORNAMENT



WEIMAR ESSAYS



SIEGFRIED

TRANSLATED, EDITED, AND WITH AN INTRODUCTION BY THOMAS Y. LEVIN

KRACAUER

Το 1995, εκδίδεται η συλλογή δοκιμίων του Siegfried Kracauer, με γενικό τίτλο 'The Mass Ornament': Weimar Essays. Στο κεφάλαιο αυτής, 'The Hotel Lobby', ο Kracauer αναλύει το ξενοδοχειακό λόμπι. Για την ανάπτυξη της περιγραφής του, επιλέγει να συγκρίνει το ξενοδοχειακό λόμπι με το εσωτερικό ενός χώρου λατρείας. Το επιχείρημά του αναπτύσσεται κυρίως στις αντιθέσεις των δύο χώρων, αλλά, η αρχική επιλογή τους, τους καθιστά σαφώς συγκρίσιμους και ως προς τις ομοιότητές τους. Η βασική τους κοινή απαρχή εντοπίζεται στην αδυναμία ξεκάθαρου χαρακτηρισμού τους ως χώρους δημόσιους ή ιδιωτικούς. Οι εν λόγω χώροι, μελετώνται με κύρια αναφορά στο εσωτερικό τους και τις αλλαγές που επιβάλουν εντός αυτού και λιγότερο στην αλληλεπίδρασή τους με την πόλη. Ωστόσο, δεδομένου ότι δεν παύουν να συνιστούν τμήμα της πόλης, η λογοτεχνική αφορμή του Kracauer γεννά ερωτήματα για την ύπαρξη και λειτουργία των χώρων αυτών και αντίστοιχών τους, εντός κτισμάτων του αστικού ιστού.

Η ελληνική συμμετοχή για την Μπιενάλε της Βενετίας του 2018, σε επιμέλεια των Χριστίνα Αργυρού και Ryan Neiheiser, διαπραγματεύτηκε τις δυνατότητες των κοινόχρηστων ακαδημαϊκών χώρων. Χώρων εντός κτιρίων και ιδρυμάτων εκπαίδευσης, χώρων ημι - δημόσιου χαρακτήρα, χώρων άτυπης συγκέντρωσης ή περιδιάβασης.

Οι προαναφερθέντες χώροι, σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης επιτελούν διαφορετικές λειτουργίες και εξυπηρετούν ανόμοια προγράμματα. Μοιάζει ωστόσο, να μπορεί να ανακαλυφθεί ένα κοινό, μεταξύ τους έδαφος.

Η παρούσα διπλωματική θα κινηθεί στην προσπάθεια εντοπισμού των χαρακτηριστικών των χώρων, οι οποίοι ξεφεύγουν της δυαδικότητας της περιγραφής ιδιωτικού - δημόσιου, εσωτερικού - εξωτερικού, χώρου κίνησης - χώρου στάσης, δρόμου - κτιρίου. Η διπλωματική εργασία θα αποπειραθεί να συλλέξει και να αναλύσει χώρους, μεταξύ των σταθερών διαμορφώσεων και λειτουργιών του κτιρίου και κατ' επέκταση της πόλης, να περιγράψει τμήματα - υβρίδια.

02 \ Το πλαίσιο μελέτης - Ο βαθμός μηδέν

Το 1953, ο Γάλλος θεωρητικός, γλωσσολόγος και σημειολόγος Roland Barthes^[1] εκδίδει το βιβλίο 'Le degré zéro de l'écriture'.

Το βιβλίο, κατά την ελληνική του μετάφραση, τιτλοφορείται 'Ο βαθμός μηδέν της γραφής', ωστόσο κυλούν αλλεπάλληλες σελίδες στις οποίες δεν γίνεται αναφορά στον προς αναζήτηση όρο. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι δεν υπάρχει καθαυτό αφιερωμένο κεφάλαιο στη γραφή μηδέν, και ελάχιστες αναφορές στον όρο γίνονται στην πορεία του βιβλίου. Μόνο στις τελευταίες γραμμές του τρίτου από το τέλος κεφαλαίου, 'Η γραφή και η σιωπή', ο συγγραφέας αφιερώνει μία παράγραφο καθαυτό αναφοράς στο θέμα του γενικού τίτλου.

Μέσα από την ανάγνωση του βιβλίου, κανείς διαπιστώνει, ότι 'η γραφή μηδέν' εν τέλει, ποτέ δεν ορίζεται επ' ακριβώς από το συγγραφέα. Ετεροπροσδιορίζεται, όταν γύρω από αυτή έχουν οριστεί όλοι οι υπόλοιποι όροι. Προσεγγίζεται όταν η έννοιά της έχει δεχθεί πληθώρα περιγραφών και αντιστοιχίσεων. Το παρόν, ως μεθοδολογία, ή ίσως, ακριβέστερα, ως τρόπος επιλογής της αφήγησης του θέματος, πιθανόν να συνδυάζεται με το γεγονός ότι η γραφή μηδέν, καθώς βρίσκεται στο κέντρο μεταξύ πολιικοτήτων,

χωρίς συμμετοχή, χωρίς να ρέπει προς κανένα σημείο της περιφέρειας, διαμορφώνεται από την απουσία των υπόλοιπων μορφών και συνιστά φευγαλέο στον ορισμό του όρο. Συλλαμβάνεται ως δυναμική μορφή, η οποία αλλάζει, όσο αλλάζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα οριστεί. Μοιάζει να είναι περισσότερο εγκεφαλικό παιχνίδι – κατασκεύασμα, το οποίο επιτελεί το ρόλο του και το λόγο εφεύρεσής του, στην προσπάθεια εντοπισμού του.

Με βάση την αρχική παρατήρηση του Kracauer και με αφορμή τη μελέτη της Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής του 2018 στη Βενετία, στην παρούσα ερευνητική εργασία, θα επιλεγούν προς περαιτέρω ανάλυση τα τρία είδη χώρων για τα οποία έχει γίνει λόγος μέχρι στιγμής, το ξενοδοχειακό λόμπι, ο χώρος λατρείας και το ‘ακαδημαϊκό κοινό’^[2]. Η επιλογή μόνο των τριών συγκεκριμένων χώρων βέβαια, ενέχει ένα εύρος υποκειμενισμού, καθώς αφορμάται από μία υπόθεση σύνδεσης μεταξύ τους.

Στόχος, δεν τίθεται η εξαγωγή ενός εγκυκλοπαιδικού ορισμού, τεμαχίζοντας και κατατάσσοντας έννοιες σε πεδία ή η διαμόρφωση μιας λίστας ιδιοτήτων περιγραφής της τυπολογίας των προαναφερθέντων χώρων – υβριδίων, αν υποθέσουμε ότι αυτή υπάρχει. Στόχος, μάλλον τίθεται μία προσπάθεια, κατά το δυνατόν πιο συνολικής και πλουραλιστικής περιγραφής,

των προς συζήτηση όρων και ανάδειξης των κρυμμένων ή των εμφανών, πλην παραβλεπόμενων ως οφθαλμοφανών, χαρακτηριστικών τους.

Η διαδικασία, όμοια με την πορεία του βιβλίου του Barthes, ευελπιστεί στην αποτελεσματικότερη προσέγγιση και κατανόηση των χώρων και της λειτουργίας που επιτελούν. Η παρούσα ερευνητική, ευελπιστεί επίσης, να μην περιοριστεί στη συλλογή και παρουσίαση κανόνων μορφής, καθότι η παραγωγή ενός κλειστού σε ερμηνείες συντεταγμένου λεξιλογίου, μοιάζει να απευθύνεται στην σύνταξη κανόνων που μπορούν να ανταποκριθούν μόνο μέχρι την επανάληψη των χώρων περιγραφής, ως μανιέρα. Μέσω της μη ιδιοποίησης εννοιών, ευελπιστεί στη δημιουργία ενός ανοικτού λεξιλογίου σε προβολές, ώστε στην προσπάθεια μεταφοράς εννοιών στο φως, να μη διαλυθούν μέσα σε αυτό, ως ορφικό απολεσθέν.

Οι εν λόγω χώροι, φαίνεται να παρουσιάζουν δυσκολία περιγραφής ως προς τον χαρακτηρισμό τους ως δημόσιος ή ιδιωτικός χώρος, γεγονός που συνδέεται άμεσα με τη δυνατότητα πρόσβασης ή χρήσης αυτών ή των κτιρίων στα οποία ανήκουν, από την πόλη, ορισμένη ως το σύνολο των πολιτών της ή από υποομάδες αυτής. Ταυτόχρονα, μοιάζει να αιωρούνται σε ένα ασαφές μεταίχμιο ως προς το ρόλο τους, στο γενικότερο κτιριολογικό πρόγραμμα της σύνθεσης στην οποία εντάσσονται.

Κατόπιν μίας πρώτης απόπειρας σύνταξης των χαρακτηριστικών των χώρων αυτών, η μελέτη θα κινηθεί στη συγκεκριμένη επιλογή και ανάλυση υλοποιημένων αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων χώρων, οι οποίοι φαίνεται να εμφανίζουν κάποια από τα χαρακτηριστικά ορισμού. Οι χώροι αναλύονται σε επίπεδο συνθετικής λειτουργίας, σε επίπεδο περιγραφής του υλοποιημένου παραδείγματος και σε επίπεδο αρχιτεκτονικών προθέσεων. Η μελέτη εκκινείται από την ανάλυσή τους σε επίπεδο σύνταξης χώρου και κινήσεων, μέχρι την κατά το δυνατόν ακριβέστερη προσέγγιση των χαρακτηριστικών της μικροκλίμακας σχεδιασμού τους, για να συμπληρωθεί από το είδος των συμβάντων - γεγονότων, τα οποία οι χώροι αυτοί επιτρέπουν ή ακόμη και καλλιεργούν εντός των ορίων τους.

Η διαδικασία, σε πρώτο επίπεδο, αποσκοπεί στη σύνταξη ενός πληρέστερου λεξιλογίου χαρακτηριστικών αναγνώρισης των εν λόγω χώρων - υβριδίων. Παράλληλα αποσκοπεί στον εντοπισμό, των εργαλείων - μεθόδων σχεδιασμού, που τους αποδίδουν τα χαρακτηριστικά για τα οποία καθίστανται χώροι προς μελέτη.

Απώτερος στόχος της παρούσας ερευνητικής προσπάθειας τίθεται ο εντοπισμός της σχέσης λειτουργίας - χαρακτηριστικών σχεδιασμού των εν λόγω χώρων και η - θεωρητική τουλάχιστον -

διερεύνηση των δυνατοτήτων που εμπεριέχουν, προς αξιοποίηση, ως μία απόπειρα επαναπροσδιορισμού σταθερών συστημάτων εντός της σύγχρονης πόλης.

Ο βαθμός μηδέν της γραφής

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Μέρος πρώτο

Τι είναι γραφή;

Πολιτικές γραφές

Η γραφή του Μυθιστορήματος

Υπάρχει ποιητική γραφή;

Μέρος Δεύτερο

Θρίαμβος και διάσπαση της αστικής γραφής

Η χειροτεχνία του ύφους

Γραφή και επανάσταση

Η γραφή και η σιωπή

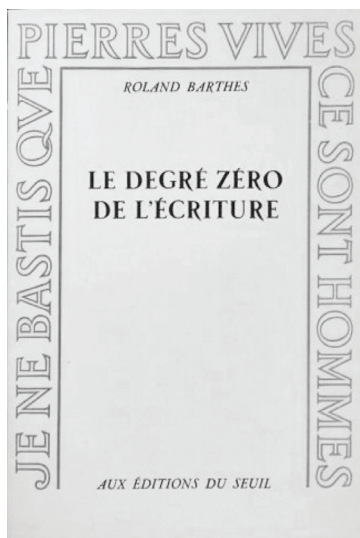
Η γραφή και η ομιλία

Η ουτοπία της γλώσσας

1\ Ο Ρολάν Μπαρτ γεννήθηκε στην Μπαγιόν της Γαλλίας το 1915. Το 1924 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι όπου φοίτησε στα λύκεια Montaigne και Louis-Le-Grand. Στο διάστημα 1935-39 φοίτησε στη Σορβόννη όπου πήρε το δίπλωμα της Κλασικής Φιλολογίας. Δίδαξε, για μικρό διάστημα, στο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου, και στην Αίγυπτο (Πανεπιστήμιο της Αλεξάνδρειας). Διετέλεσε υπεύθυνος ερευνών στο C.N.R.S., καθώς και διευθυντής -από το 1962- ενός κοινωνιολογικού σεμιναρίου στο τμήμα Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών της Ecole Pratique. Εμπνευσμένο από τη Γλωσσολογία των Σωσύρ και Μπλούμφηλντ, από τη δομική ανθρωπολογία, σημαδεμένη αργότερα από την ψυχανάλυση του Λακάν, το έργο του αρχίζει από τον "Βαθμό μηδέν της γραφής" (1953), μελέτη των σχέσεων λογοτεχνίας και εξουσίας.

Η ιδέα μιας ουδέτερης γλώσσας, αποκομμένης από τις νοθεύσεις του κοινωνικού κυκλώματος, υπάρχει ως και στο εναρκτήριο μάθημά του στην έδρα Σημειολογίας του Κολεγίου της Γαλλίας (1977), και δεσπόζει στην ανάλυση των χαρακτηριστικών και των μύθων της σύγχρονης κοινωνίας ("Μυθολογίες" 1957, "Το Σύστημα της Μόδας" 1967).

2\ Ο όρος παρατίθεται ως χρησιμοποιήθηκε από τους επιμελητές της Μπιενάλε, σε μετάφραση του αγγλικού όρου 'academic common' και θα εξηγηθεί εκτενέστερα στη συνέχεια των κεφαλαίων.



Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του
'Le degré zéro de l'écriture',
Roland Barthes, 1953.

03_1 \ Ο κοινός εσωτερικός χώρος - Siegfried Kracauer

Το ξενοδοχειακό λόμπι είναι ο 'προθάλαμος' του ξενοδοχείου. Ο χώρος κατώφλι^[1]. Ο μεταβατικός τόπος μεταξύ της δημόσιας πόλης και του ιδιωτικού δωματίου. Τόπος παροδικής αναμονής και ταυτόχρονα τόπος διέλευσης.

Ως χώρος, εντάσσεται στο γενικότερο κτιριολογικό πρόγραμμα του ξενοδοχείου. Επιτελεί το ρόλο του χώρου υποδοχής. Ωστόσο, εντός της περιμέτρου του ξενοδοχείου, μοιάζει να δημιουργεί πόλωση σε σχέση με την ιδιοκτησία και ακολούθως τη δυνατότητα χρήσης ή μη χρήσης του, θίγοντας ζητήματα κατηγοριοποίησης μεταξύ του τι λογίζεται δημόσιο και τι ιδιωτικό, σε άμεση συσχέτιση με το που δύναμαι να έχω πρόσβαση ή όχι.

Στην κατηγορία των αμιγώς δημόσιων χώρων της πόλης, με την έννοια της αναντίρρητης κοινής ιδιοκτησίας από όλους ή αλλιώς της μη ιδιοκτησίας τους από κανέναν συγκεκριμένο, θα μπορούσαμε να εντάξουμε χώρους όπως ο δρόμος και η πλατεία. Δύο είδη χώρων εξωτερικών, των οποίων - πλην ελαχίστων εξαιρέσεων που σχετίζονται με ζητήματα δημόσιας ασφάλειας ή δημόσιου καθωσπρεπισμού, όπως αυτά ορίζονται ως έννοιες στην εκάστοτε κοινωνία - η χρήση,

θεωρείται αυτονόητη, στον οποιοδήποτε.

Στην αντίπερα όχθη, των ολοκληρωτικά ιδιωτικών χώρων, βρίσκεται η κατοικία. Η έννοιά της αυτόματα συνεπάγεται αυτή της ιδιοκτησίας και ως εκ τούτου τη νομικά κατοχυρωμένη αποκλειστικότητα χρήσης - διαχείρισής της, από τον ιδιοκτήτη, με όποιον τρόπο αυτός επιλέξει (ενοικίαση, προσωπική χρήση). Η κατοικία στην πόλη συνιστά παγιωμένο όριο πρόσβασης.

Κινούμενοι στο μεσοδιάστημα, θα εντοπίζαμε ενδεχομένως τους χώρους αυτούς οι οποίοι είναι μεν δημόσιοι, αλλά περιλαμβάνουν κάποιο στοιχείο ορίου (φυσικού συνήθως) που εμποδίζει την άμεση πρόσβαση σε αυτούς και ακολούθως εμποδίζει αντιληπτικά την κατανόησή τους ως δημόσιο χώρο ή συνέχεια αυτού. Το δημαρχείο ή κάποιο κτίριο διοίκησης, είναι δημόσια κτίρια με την έννοια της δυναμικά ανοικτής πρόσβασης, ωστόσο το γεγονός ότι βρίσκονται εντός του κλειστού χώρου ενός κτιρίου, δεν καθιστά ξεκάθαρο το χαρακτήρα τους, χωρίς για παράδειγμα, την υποβοήθηση κάποιας σήμανσης.

Στην ίδια κατηγορία συναντάμε χώρους ιδιωτικούς, των οποίων όμως η χρήση, έτσι όπως έχει οριστεί, απευθύνεται στην (παροδική) χρήση από τον οποιοδήποτε - ή σχεδόν από τον οποιοδήποτε - χρήστη της πόλης. Χώροι αυτών των χαρακτηριστικών είναι τα καταστήματα, οι

χώροι εστίασης και τα λόμπι των ξενοδοχείων. Χώροι τυπικά ιδιωτικοί, δυνητικά δημόσιου χαρακτήρα ως προς την πρόσβαση. Παραμένοντας ωστόσο αντικείμενο ιδιοκτησίας κάποιου ιδιώτη, εμπεριέχουν περιορισμούς, ως προς την ελευθερία εισόδου ή παραμονής.

Η υπονόηση ιδιοκτησίας των χώρων αυτών, ακόμη και αν αυτή δεν υπόκειται σε κάποιο φυσικό πρόσωπο, μοιάζει να αλλάζει εντελώς την αντίληψη και τους κώδικες συμπεριφοράς εντός αυτών.

Στο δοκίμιό του, 'The Hotel Lobby'^[2], ο Kra-cauer^[3] αποπειράται να περιγράψει το πλέγμα σχέσεων που δημιουργούνται εντός ενός ξενοδοχειακού λόμπι. Ο αρχιτεκτονικός χώρος προσεγγίζεται ως μέσο ανάλυσης της κοινωνίας και η περιγραφή εκκινείται από την περιγραφή της λειτουργίας του (ή της έλλειψης λειτουργίας του), για να καταλήξει στην επίδρασή του στις σχέσεις που αρθρώνονται στο εσωτερικό του. Η περιγραφή γίνεται αντιστικτικά, με τη χρήση του αντίθετου, κατά την παρατήρηση του συγγραφέα, όρου, του χώρου θρησκευτικής λατρείας. Τα πλέγματα σχέσεων εντός του ξενοδοχειακού λόμπι ετεροπροσδιορίζονται σε σχέση με τα πλέγματα σχέσεων εντός του χώρου λατρείας. Το λόμπι λογίζεται ως μία αρνητική εκκλησία^[4].

Για τον Kracauer, ο αρχιτεκτονικός χώρος πάνω από όλα, είναι ένα μέσο για την κατανόηση της κοινωνίας. 'Οι χωρικές εικόνες είναι τα όνειρα της κοινωνίας. Όπου τα ιερογλυφικά οποιασδήποτε χωρικής εικόνας αποκρυπτογραφούνται, υπάρχει η βάση να παρουσιαστεί η κοινωνική πραγματικότητα.'^[5] Έτσι, για παράδειγμα, ο Kracauer περιγράφει την υπηρεσία απασχόλησης της σύγχρονης πόλης, ως τον άγονο χώρο που λειτουργεί ως προσωρινή αποθήκη για όσους θεωρούνται ως κοινωνικά απορριπτέοι. Ως την ενσάρκωση της κενής απελπισίας των ανέργων^[6].

Ένα κεντρικό θέμα μέσα στο έργο του Kracauer είναι η εξαθλίωση της σύγχρονης ύπαρξης, η οποία παρατηρεί ότι έχει πλέον αδειάσει από κάθε νόημα. Ο μοντέρνος τρόπος ζωής χαρακτηρίζεται από μια μορφή μεταβατικής ανεστιαότητας^[7], η οποία ενσωματώνεται στο λόμπι του ξενοδοχείου. Στο χώρο όπου βασιλεύει η σιωπή και όπου οι φιλοξενούμενοι 'θάβονται στις εφημερίδες τους για να αποφύγουν να ανταλλάξουν βλέμματα'.

Οι κυρίαρχες ομοιότητες, των δύο προς σύγκριση όρων, εντοπίζονται στην παροδικότητα χρήσης τους. Οι χρήστες, χαρακτηρίζονται ως φιλοξενούμενοι ή επισκέπτες των χώρων και διαθέτουν τη δυνατότητα παροδικής παραμονής εντός αυτών.

Ωστόσο, το πλήθος των επισκεπτών, σε κάθε περίπτωση διαφέρει ως προς τη συνοχή, την κοινή ή μη ιστορία του και τα κίνητρα συνάθροισής του. Στην περίπτωση του χώρου λατρείας, η ίδια η ύπαρξη του χώρου σημαίνει την ύπαρξη της κοινότητας των χρηστών του. Μίας κοινότητας η οποία έχει όνομα και ταυτότητα. Η κοινότητα των 'πιστών'. Ιδιότητα, που διατηρείται και δεν καταλύεται, εντός του περιγράμματος του χώρου συνάθροισης. Αντίθετα, οι χρήστες των ξενοδοχειακών λόμπι, συνιστούν ένα εντελώς αδύνατο να προσδιοριστεί πλήθος, χωρίς εμφανή κοινά σημεία αναφοράς, πέραν της παροδικής παραμονής τους στον ίδιο χρόνο, στο ίδιο μέρος.

Τα κίνητρα παραμονής και χρήσης των χώρων είναι επίσης στοιχεία που διαφοροποιούν τις σχέσεις εντός αυτών. Στην περίπτωση του χώρου λατρείας, ο Kracauer, εντοπίζει πως υπάρχει σκοπός συνάντησης, έστω και μεταφορικής, ενός προσώπου (του θεού). Ο πιστός επισκέπτεται το χώρο με σκοπό να επικοινωνήσει με τον κατά το τίτλο ιδιοκτήτη του. Αντίθετα, στο λόμπι μοιάζει να μην υπάρχει σκοπός συνάντησης κανενός! Το λόμπι μοιάζει να είναι ο χώρος αυτός, όπου στην ουσία κανείς δεν συναντάει κανέναν. Οι παρευρισκόμενοί του, αγκαλιάζουν τον κενό χώρο ερχόμενοι κατά μέτωπο αντιμέτωποι με το τίποτε! Παραμένουν αδρανείς, σε ατομική περίσκεψη, σε μία κατάσταση αναμονής, κενής

περιεχομένου.

Οι συναθροίσεις της εκκλησίας από την άλλη πλευρά, έχουν στόχο τη συλλογικότητα και την υπέρβαση του ατομισμού. Ουσιαστικά, εσωτερικά αυτής πραγματοποιείται μία – έστω και παροδική – αναδιάρθρωση της κοινωνίας, όπου η κοινωνία περνά άνωθεν του καθημερινού βίου. Επιστρέφει σε μία νοούμενη ως γενεσιουργό της προέλευση, σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Εντός της εκκλησίας, οι κοινωνικές σχέσεις συνταράσσονται και σημαντικές, πλην εφήμερες, αλλαγές στη δομή τους, λαμβάνουν χώρα.

Στον αντίποδα της περιγραφής στέκεται το πλέγμα σχέσεων στο ξενοδοχειακό λόμπι. Οι άνθρωποι εντός του, αποσπώνται για συγκεκριμένο χώρο και χρόνο από την οχλοβοή της καθημερινότητας, ομαδικά και υπό κοινές συνθήκες, οι οποίες κάθε άλλο παρά ενωτικά λειτουργούν για το συντασσόμενο σύνολο. Οι παρευρισκόμενοι παραμένουν αποκομμένοι μεταξύ τους, βυθισμένοι σε ατομική αδράνεια, αναμένοντας την πάροδο της ώρας ή να παρακολουθήσουν κάποιο συμβάν εντός του χώρου, που θα τους αποσπάσει την προσοχή.

Ο χώρος, είναι χώρος φιλοξενίας και παροδικής παραμονής, ο οποίος όμως δεν καλείται να εμπεριέχει κάποιο συγκεκριμένο χαρακτήρα.

Καθίσταται ένα φόντο, το οποίο περιβάλλει ουδέτερα τις ανθρώπινες δραστηριότητες εντός αυτού. Είναι χώρος κενός άλλης λειτουργίας, πέραν του να περιβάλλει τους χρήστες του. Ο διαχειριστής του, συνήθως καθισμένος πίσω από το έπιπλο της υποδοχής αποτελεί τη σταθερή ανθρώπινη φυσική παρουσία στο χώρο. Αυτός, μοιάζει να είναι ο άγνωστος στο όνομα του οποίου γίνεται η συνάθροιση. Το οξύμωρο ωστόσο είναι ότι κανείς δεν επιζητά τη γνωριμία μαζί του ή δεν αποζητά το πραγματικό του όνομα. Καθώς οι ανθρώπινες σχέσεις εντός του ξενοδοχειακού λόμπι περνούν σε πιο επιφανειακό επίπεδο, σε επίπεδο τυπικής ανταλλαγής πληροφοριών, γίνονται όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Kra-cauer σχέσεις 'βαθμού μηδέν'.

Εντός της εκκλησίας, στην αντίπερα όχθη, εγκαθιδρύεται η αίσθηση ισότητας μεταξύ των φιλοξενούμενων. Οι διαφορές μεταξύ του ποιμνίου εξομαλύνονται, όχι χάρη μιας απλούστευσης ή μίας ομογενοποίησης, αλλά εκεί το σύνολο των ανθρώπων εντάσσεται στο πλαίσιο μία κοινής μοίρας – κατάληξης αλλά και μίας κοινής απαρχής. Αυτό ως γεγονός, από μόνο του ξεθωριάζει τις όποιες διαφορές και οτιδήποτε άλλο παύει να υπάρχει. Πλούσιοι και φτωχοί, αμαρτωλοί και αθώοι, κάθονται στη σειρά, ισότιμοι.

Στο ξενοδοχειακό λόμπι, η ισότητα βασίζεται

στη συσχέτιση με το τίποτα. Στο χώρο της μη συσχέτισης, η ελευθερία και η ισότητα γίνονται αυτοαναφορικές. Όλοι μοιάζουν να είναι ίσοι, επειδή παρούσιάζονται κενοί. Η μαζικότητα σε αυτή τη συγκέντρωση αδιαφοροποίητων ατόμων αναιρείται και οι σχέσεις εκπίπτουν στο μηδέν, καθώς οι παρευρισκόμενοι μοιάζουν να βυθίζονται σε άσκοπη χαλάρωση.

1\ 'Αυτό που προσδιορίζει η λέξη Raum, Rum για το χώρο, το εμπειρέχει και η αρχαία της σημασία. Raum σημαίνει τόπος ελευθερωμένος ή καθαρισμένος, που προσφέρεται για καταυλισμό και κατάλυμα. Ένας χώρος είναι κάτι που έχει δημιουργηθεί, κάτι που είναι καθαρισμένο και ελεύθερο, έχει δηλαδή κάποια όρια, το ελληνικό πέρας. Όριο δεν είναι αυτό στο οποίο σταματά κάτι, αλλά, όπως παραδέχονταν οι Έλληνες, αυτό από το οποίο αρχίζει κάτι να παρουσιάζεται. Γι' αυτό, ακριβώς, το όριο έχει και την έννοια του ορισμού, δηλαδή του ορίζοντα. Χώρος είναι στην ουσία αυτό για το οποίο έχει δημιουργηθεί ένας τόπος, αυτό το οποίο έχει τεθεί μέσα στα όριά του. Εκείνο για το οποίο δημιουργείται ένας τόπος αναγνωρίζεται, αποκτά συνοχή και συγκεντρώνεται χάρη σε μια τοποθεσία, σε μια γέφυρα ας πούμε. Άρα, λοιπόν, οι χώροι αποκτούν την οντότητά τους μέσα από την τοποθεσία, και όχι μέσα από το 'χώρο'.

Martin Heidegger, Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι, 1954, Μέρος 2ο.

2\ Το αρχικό κείμενο του Kracauer για το ξενοδοχειακό λόμπι από το βιβλίο του 'The Mass Ornament': Weimar Essays', περιλαμβάνεται ως κεφάλαιο στην ανθολογία κειμένων του Neil Leach, με τίτλο 'Rethinking Architecture, A reader in cultural theory' (Routledge, 2005, μετάφραση και επιμέλεια Thomas Y. Levin, σελ. 51).

3\ Γερμανός θεωρητικός του κινηματογράφου, ιστορικός, κοινωνιολόγος και συγγραφέας (1889–1966). Γίνεται ιδιαίτερα γνωστός κυρίως για τα τελευταία γραπτά του έργα που αφορούν τη θεωρία του κινηματογράφου όπως το 'Theory of Film and From Caligari to Hitler'. Πρόσφατο ενδιαφέρον για τα πρώτα του έργα, παρ' όλα αυτά, τον ανέδειξε ως θεωρητικό στοχαστή, επιφανή στους πνευματικούς κύκλους της Βαϊμάρης. Μαθήτευσε κοντά στον Georg Simmel και αποτέλεσε δάσκαλο του Theodor Adorno. Συνδέθηκε με στενή γνωριμία με αρκετούς συνεργάτες της Σχολής της Φρανκφούρτης, όπως τον Walter Benjamin. Ο Kracauer εγκατέλειψε την καριέρα του στην αρχιτεκτονική για να γίνει δημοσιογράφος στην Frankfurter Zeitung. Εκδιώχθηκε το 1933 υπό του αναπτυσσόμενου ρεύματος του αντισημιτισμού και ακολούθως κατέφυγε στην Αμερική, όπου έγινε γνωστός ως θεωρητικός κινηματογράφου. Υπό την αναμφισβήτητη επίδραση του Simmel, ο Kracauer, εστίασε τα πρώτα του άρθρα σε φαινόμενα της καθημερινής ζωής, όπως τα ξενοδοχειακά λόμπι, οι εμπορικές στοές, οι κινηματογράφοι και οι αίθουσες χορού. Οι παρατηρήσεις του Kracauer, σε εκ πρώτης όψεως τριτομμένη θεματολογία, υποστηρίχθηκαν από μία πλήρως μελετημένη φιλοσοφική θέση. Όπως χαρακτηριστικά έχει σχολιάσει και ο ίδιος: 'Οι εκφράσεις επιφανειακού επιπέδου ... εξαιτίας της

ασυνείδητης φύσης τους, έχουν τη δυνατότητα να παρέχουν αδιαμεσολάβητη πρόσβαση στη θεμελιώδη ουσία της κατάστασης των πραγμάτων. Αντίθετα, η γνώση αυτής της κατάστασης πραγμάτων εξαρτάται από την ερμηνεία αυτών των επιφανειακών εκφράσεων'. Leach N., *Rethinking Architecture, A reader in cultural theory*, Routledge, 2005, σελ. 50.

4\ Kracauer S., *The Mass Ornament': Weimar Essays*, Harvard University Press, 1955, σελίδα 175

5\ Neil Leach, *Rethinking Architecture, A reader in cultural theory*, Routledge, 2005, σελ. 1.

6,7\ Ο Kracauer κατηγορεί για αυτή τη συνθήκη την άνοδο του 'καπιταλιστικού λόγου' (capitalist ratio). Όχι ως αιτία καθαυτή, αλλά ως 'μία σκοτεινή μορφή αιτίας'. 'Ο καπιταλισμός αποκόπτεται από τη λογική και παρακάμπτει τον άνθρωπο καθώς εξαφανίζεται στο κενό του αφηρημένου'. Στη διάσημη ανάλυση του για τα *Tiller Girls*, ο Kracauer επεκτείνει το νόημα στο πώς η καπιταλιστική λογική εκφράστηκε στο μαζικό χορευτικό συγχρονισμένο χορού των καμπαρέ. Μία αφηρημένη μορφή εξορθολογισμού που έλαβε διάφορα μυθικά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, ο Kracauer δεν ήταν επικριτικός απέναντι στον ορθολογισμό. Μάλλον είδε ότι ο εξορθολογισμός του καπιταλισμού είχε χάσει την προοδευτική του δυνατότητα. Το πρόβλημα της σύγχρονης κατάστασης για τον Kracauer δεν ήταν ο υπερβολικός εξορθολογισμός. Στην πραγματικότητα πίστευε ότι απαιτείται περισσότερος εξορθολογισμός για να ολοκληρωθεί η διάψευση των προσδοκιών του κόσμου.

Το ερμηνευτικό παράθεμα προέρχεται από το βιβλίο: Leach N., *Rethinking Architecture, A reader in cultural theory*, Routledge, 2005, σελ. 50.

03_2 \ Hotel Lobby - Edward Hopper

Σε μία απόπειρα διερεύνησης της 'χωρικής εικόνας'^[1] του λόμπι του ξενοδοχείου, θα μπορούσαμε ενδεχομένως, να ξεκινήσουμε μία περιγραφή, από τον ομώνυμο πίνακα του Hopper^[2]. Το λόμπι του Hopper στον πίνακα 'Hotel Lobby'^[3] του 1943, είναι ένας σκοτεινός περικλειστος χώρος, χωρίς παράθυρα, τουλάχιστον εντός του κάδρου του πίνακα, όπου σε πρώτο πλάνο ξεχωρίζουν τρεις ανθρώπινες φιγούρες, σε ένα καθιστικό, υπό το άγρυπνο βλέμμα του χαμένου στο βάθος, στις σκιές υπεύθυνου της ρεσεψιόν.

Ο ίδιος ο καλλιτέχνης πραγματοποίησε αρκετά ταξίδια. Ταξίδεψε τόσο στην αρχή της καριέρας του, στα πρώιμα ακόμη χρόνια της εκπαίδευσής του, στην Ευρώπη (στο Παρίσι, στο Άμστερταμ, στο Λονδίνο, στις Βρυξέλλες, στο Βερολίνο, στη Μαδρίτη, στο Τολέδο), όσο και στα ώριμα χρόνια της καριέρας του, στις πολιτείες της Αμερικής και στο Μεξικό. Προσπαθούσε να συλλέξει σκηνές όπου απεικονίζονται η απομόνωση και η αποξένωση των ανθρώπινων σχέσεων της εποχής του πολέμου στην Αμερική, σκηνές, όπου υπάρχει σιωπηλή ένταση μεταξύ των πρωταγωνιστών, η αντίθεση μεταξύ παράδοσης και προόδου στην πόλη και την ύπαιθρο. Ο συγκεκριμένος πίνακας, αποτελεί μια πιθανή βιωματική σκηνή που είχε αντικρίσει ο καλλιτέχνης, σε κάποιο από τα ταξίδια του ή μία



'Hotel Lobby', Hopper, 1943.



‘Παράθυρο Ξενοδοχείου’, Hopper, 1955.

σύνθεση και απόδοση των εμπειριών του για τον χώρο του λόμπι των ξενοδοχείων.

Ο Horner, έχει αφιερώσει έναν ακόμη πίνακα στο θέμα του ξενοδοχειακού λόμπι. Ο πίνακας ονομάζεται 'Παράθυρο Ξενοδοχείου' και είναι ένα ακόμη κλασικό παράδειγμα της επίμονης αναζήτησής του στο θέμα της απομόνωσης της Αμερικανικής ζωής του 20ου αιώνα. Ο πίνακας, που παρουσιάστηκε ύστερα από το 'Hotel Lobby', το 1955, απεικονίζει μία καλοντυμένη γυναίκα μεγαλύτερης ηλικίας, να κάθεται στον καναπέ του καθιστικού, ενός ανώνυμου και τυπικού ξενοδοχειακού λόμπι. Η γυναίκα κοιτά έξω από το παράθυρο του χώρου, στο σκοτεινό δρόμο, εντελώς απορροφημένη στις σκέψεις της. Η στάση του σώματός της και το βλέμμα της αποστρέφονται της όποιας επικοινωνίας εντός του χώρου και η φιγούρα απεικονίζεται εν αναμονή. Ο ίδιος ο Horner, για τον συγκεκριμένο πίνακα, έγραψε 'Δεν είναι κάτι συγκεκριμένο, απλώς ένας αυτοσχεδιασμός πραγμάτων που έχω δει. Δεν είναι κάποιο συγκεκριμένο ξενοδοχειακό λόμπι, αλλά έχω περπατήσει αρκετές φορές στη δεκαετία του '30 από την Broadway έως την Fifth Avenue και υπάρχουν πολλά κοινότυπα ξενοδοχεία εκεί. Αυτό ήταν μάλλον που παρότρυνε την απεικόνιση του πίνακα. Μοναχικό; Ναι, μάλλον είναι πιο μοναχικό από ότι είχα σχεδιάσει στην πραγματικότητα.'^[4]

Στο 'Hotel Lobby', ο χώρος είναι εσωστρεφής και περικλειστος. Δεν υπάρχουν παράθυρα και μόνα σημεία εισόδου του φυσικού φωτός είναι η υαλόθυρα και τα κρυστάλλινα φατνώματα μεταξύ των δοκαριών της οροφής. Ο χώρος, είναι αποκομμένος οπτικά και ουσιαστικά από το δημόσιο βίο της πόλης, ωστόσο δεν είναι ιδιωτικός.

Η σύνταξη των επίπλων μιμείται την εικόνα ενός καθιστικού κατοικίας, οι ανθρώπινες φιγούρες ωστόσο, δείχνουν να υπονοούν με τη στάση τους, την παράταιρη χρήση του χώρου. Γίνεται εμφανές ότι δεν πρόκειται για ένα ιδιωτικό καθιστικό μίας κατοικίας, Η γυναικεία καθήμενη φιγούρα στο απεικονιζόμενο ζευγάρι, στα αριστερά του πίνακα, παρότι βρίσκεται σε εσωτερικό χώρο, φορά το καπέλο και το παλτό της, ενώ ο συνοδός της, κρατά διπλωμένο στο χέρι του, το πανωφόρι του. Η στάση τους, προδίδει την πρόσκαιρη παραμονή τους στο χώρο και μοιάζει είτε να έχουν μόλις εισέλθει σε αυτόν ή να περιμένουν να αναχωρήσουν. Η κοπέλα στα δεξιά, είναι βυθισμένη στην ανάγνωση του βιβλίου της και τόσο η ένδυσή της όσο και η χαλαρή στάση του σώματός της προδίδουν μεγαλύτερη εξοικείωση και διάρκεια χρόνου παραμονής στο χώρο του καθιστικού. Η αστική παρουσίαση εαυτού και η πιο ιδιωτική – οικιακή παρουσίαση εαυτού αναμειγνύονται στον ίδιο χώρο. Σε κάθε περίπτωση και οι τρεις φιγούρες το ζευγάρι που

συνομιλεί και η κοπέλα που διαβάζει, παρότι κάθονται σε αντικριστά καθίσματα, μοιάζουν να μη γνωρίζονται μεταξύ τους. Ο χώρος νοείται κοινόχρηστος και ενυπάρχει μέσα στην πολιτική χρήσης του το πρωτόκολλο συμπεριφοράς, όπου είναι αποδεκτό κανείς να κάθεται δίπλα ή απέναντι από κάποιον άγνωστο, να συνυπάρχει δίχως να συναναστρέφεται.

Τα όμοια καθίσματα, τοποθετημένα σε παράταξη και αντικριστά, ανά δύο πλησιέστερα μεταξύ τους, είναι βασικό συστατικό του σκηνικού του χώρου. Υπάρχουν για να εξυπηρετήσουν τη μία από τις δύο βασικές λειτουργίες του και λειτουργούν ως υποδοχέας των πρωταγωνιστών του. Ατόμων, που σε πρώτη ανάγνωση, έχουν ως μόνο κοινό παρονομαστή, την κοινή χρήση του χώρου. Η πλατιά λαδί λωρίδα της μοκέτας του δαπέδου, σηματοδοτεί την τροχιά κίνησης, διαχωρίζοντας, χωρίς την ύπαρξη άλλου φυσικού ορίου, το χώρο κίνησης από το χώρο του καθιστικού. Ξεκινά από τη θύρα εισόδου, διασχίζει και διχοτομεί το καθιστικό σε δύο εκατέρωθεν παρειές, στρίβει καθώς περνά μπροστά από το έπιπλο υποδοχής και συνεχίζει προς τα δωμάτια. Στον πίνακα μοιάζει να επικρατεί ησυχία, καθώς η κοπέλα αλλά και ο υπεύθυνος της υποδοχής κοιτούν τα βιβλία τους. Ακόμη και επί μέρους λεπτομέρειες, όπως η επιλογή της μοκέτας, ως υλικό επίστρωσης του δαπέδου, λειτουργεί ηχοαπορροφητικά ως προς τον ήχο που

μπορεί να προξενήσει όποιος περιδιαβαίνει το χώρο. Όλα συλλειτουργούν ώστε να μη διαταραχθεί η καλάρωση των παρευρισκόμενων.

Ένας νεοαφικθείς επισκέπτης ενός λόμπι, θα ανέμενε ενδεχομένως να αντικρίσει μία παρόμοια εικόνα κατά την είσοδό του σε κάποιο ξενοδοχείο. Αρχικά, μάλλον θα αναζητούσε το έπιπλο της ρεσεψιόν και τον υπεύθυνο, για να πάρει κάποιες στοιχειώδεις πληροφορίες, να δώσει κάποια προσωπικά στοιχεία, ίσως το επιθυμητό διάστημα διαμονής και στη συνέχεια, ή θα είχε τη δυνατότητα να μεταβεί απευθείας στην ιδιωτικότητα του δωματίου του, ή να γυρίσει διερευνητικά το βλέμμα προς το καθιστικό, σε αναζήτηση του βέλτιστου σημείου αναμονής, λαμβάνοντας υπόψιν, τόσο το άψυχο έπιπλο, όσο και τους λοιπούς αναμένοντες, για την τελική επιλογή του.

Ο ρόλος του κρυμμένου και αποστασιοποιημένου υπευθύνου της ρεσεψιόν υποτάσσει, χωρίς να επιβάλλει ενεργητικά, μία συγκεκριμένη κοινωνική συμπεριφορά στον παρευρισκόμενο. Βρίσκεται στις σκιές, όπως ο ιερέας σε ένα χώρο λατρείας, σε χώρο μη προσβάσιμο από τον οποιοδήποτε και θεσπίζει τη λειτουργία του χώρου. Ο χώρος, μοιάζει να συνοδεύεται από άγραφους κανόνες - τρόπο χρήσης, από τελετουργικό συμπεριφοράς^[5] για τους ανθρώπους

εντός του. Αρκεί κανείς να παρατηρήσει και να μιμηθεί τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους στο χώρο, ώστε να μη διαταραχθεί η υφιστάμενη ροή του κόσμου εντός του λόμπι, στον τρόπο που κάποιος θα κινηθεί προς τη ρεσεψιόν, στην ένταση της φωνής του, στην επιλογή του καθίσματος. Εφόσον η συμπεριφορά εντός αυτού προσδιορίζεται από κάποιους κανόνες συμπεριφοράς, οι παραμένοντες στο χώρο μπορούν να παρομοιαστούν με ηθοποιούς των οποίων η συμπεριφορά υπαγορεύεται από ένα ρόλο. Ο χώρος γύρω, γίνεται φόντο του δρώμενου, απλώς περιβάλλει τους φιλοξενούμενους, καθώς σε αυτόν λαμβάνουν χώρα επαναλαμβανόμενα ως επί το πλείστον δρώμενα. Άνθρωποι έρχονται, άνθρωποι φεύγουν, άνθρωποι περιμένουν. Ο καθένας μπορεί να γίνει κομμάτι του σκηνικού, να αφομοιωθεί από το χώρο και στα μάτια του επόμενου επισκέπτη να αποτελέσει τμήμα του υφιστάμενου σκηνικού χώρου του λόμπι. Όσο επιτελείται το αναμενόμενο, τίποτε δε με ξεχωρίζει από το διπλανό μου, τίποτε δε με ξεχωρίζει από το χώρο.

Οι σχέσεις θέασης εντός του χώρου είναι πολωμένες, ο καθένας, γίνεται ταυτόχρονα θεατής και θέαμα. Λογίζεται ταυτόχρονα ως τμήμα του φόντου, αλλά συνιστά και αφήγημα. Το αδιάφορο βλέμμα ενός παρατηρητή που ατενίζει το χώρο, χωρίς να εστιάζει σε κάτι συγκεκριμένο, έρχεται αντιμέτωπο με το αμυντικό βλέμμα του αντικειμένου

προς θέαση, προκαλώντας στο δεύτερο, την ανάγκη να αντιδράσει στην οπτική εισβολή του πρώτου, στον 'προσωπικό' του χώρο. Σε αυτό το καθεστώς έκθεσης, ο επισκέπτης καλείται να αναπτύξει 'άμυνες', ώστε να υπερσκελίσει την αμηχανία του. Μπορεί να προσηλωθεί στην ανάγνωση μιας εφημερίδας, να αναπτύξει συζήτηση με κάποιον άλλον επισκέπτη. Η ξανθιά κοπέλα στα δεξιά του πίνακα είναι βυθισμένη στην ανάγνωση του βιβλίου της, σε πλήρη απεμπλοκή με το περιβάλλον γύρω της, τόσο που δεν θορυβείται από τη συζήτηση που συμβαίνει μεταξύ του ζευγαριού λίγα μέτρα πιο μπροστά της, αλλά ούτε και από την ενδεχόμενη παρουσία του παρατηρητή-Horper στο χώρο^[6]. Καταφύγιο της λανθάνουσας αυτής πόλωσης βλεμμάτων παραμένει η ιδιωτικότητα του δωματίου αλλά και η καταφυγή στην απόκρυψη του πλήθους της πόλης. Η δράση στο χώρο παραμένει στατική. Κυριαρχεί η ανία και απεμπλοκή, χαλαρή αδιαφορία ή άσκοπη χαλάρωση.

Ο Horper, στον πίνακα, μοιάζει να σκιαγραφεί το χώρο του λόμπι, αρθρώνοντας, θα λέγαμε, τα συστατικά του, άψυχα και έμψυχα. Ένα καθιστικό αναμονής, ένα έπιπλο υποδοχής, ένας άνθρωπος πίσω από αυτό, άνθρωποι που περιμένουν. Το λόμπι είναι ένας ημι - προστατευμένος χώρος από την πόλη, ένας ημι - ιδιωτικός χώρος σε σχέση με την απομόνωση - ιδιωτικότητα του δωματίου. Είναι ημι - δημόσιος ή ημι - ιδιωτικός χώρος

μετάβασης σε πιο ιδιωτικούς χώρους, ανωνυμίας και διαφυγής. Τα καθίσματα σε σειρά, οι αναμένοντες, η φαρδιά λαδί γραμμή βοηθητικής πλοήγησης μετουσιώνουν τη διττή φύση του, υποδοχή – αναμονή και περιδιάβαση.

1\ Ακολουθεί το αυθεντικό παράθεμα από το βιβλίο του Neil Leach, από όπου αντλήθηκε ο όρος ‘χωρικές εικόνες’, σε μετάφραση της γράφουσας:

‘Spatial images are the dreams of society. Whenever the hieroglyphics of any spatial image are deciphered, there the basis of social reality presents itself.’.

‘Every typical space is created by typical social relations which are expressed in such a space without the disturbing intervention of consciousness. Everything that consciousness ignores, everything that it overlooks, is involved in the construction of such spaces’ (Kracauer, Schriften 5.2.185).

Leach N., The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis, Routledge, 2002.

21 Ο Edward Hopper υπήρξε Αμερικανός ζωγράφος του οποίου οι ρεαλιστικές απεικονίσεις καθημερινών αστικών σκηνών, σοκάρουν το θεατή με την αναγνώριση και ανάδειξη της παραδοξότητας του οικείου περιβάλλοντος. Γεννήθηκε στις 22 Ιουλίου του 1882 στο Nyack της Νέας Υόρκης και απεβίωσε στις 15 Μαΐου του 1967 στην πόλη της Νέας Υόρκης. Επηρέασε έντονα τους καλλιτέχνες της pop – art και του νέο – ρεαλισμού των δεκαετιών μεταξύ 1960 – 1970.

Ο Hopper αρχικά εκπαιδεύτηκε σαν εικονογράφος αλλά μεταξύ των 1901 και 1906 σπούδασε ζωγραφική υπό του καθηγητή Robert Henri, μέλους μίας ομάδα ζωγράφων η οποία αποκαλείτο η σχολή του 'Ashcan'. Ο Hopper ταξίδεψε στην Ευρώπη αρκετές φορές μεταξύ των 1906 και 1910. Παρέμεινε στιλιστικά ανεπηρέαστος από την πειραματική τέχνη που άνθιζε στο Παρίσι εκείνη την εποχή και συνέχισε στην πορεία της καριέρας του να αναπτύσσει τη δική του σχεδιαστική πορεία. Παρότι εξέθεσε τους πίνακές του στο Armory Show του 1913, αφιέρωσε το μεγαλύτερο κομμάτι του χρόνου του στη διαφημιστική τέχνη και στα εικονογραφικά χαρακτηριστικά μέχρι το 1924. Στη συνέχεια, ξεκινά να ασχολείται με ακουαρέλες και με ελαιογραφίες. Όπως όλοι οι ζωγράφοι της σχολής του 'Ashcan', ο Hopper ζωγράφιζε τυπικές σκηνές της αστικής ζωής.[...] Το ώριμο στυλ του καλλιτέχνη έχει ήδη διαμορφωθεί από τα μέσα της δεκαετίας του 1920. Η ακόλουθη ανάπτυξη της πορείας του έδειξε μία διαρκή εκλέπτυνση της ματιάς του.

Οι πληροφορίες προέρχονται από τις εξής πηγές:
Edward Hopper: 1882-1967, Vision of Reality, Big Art S., Tachen, 25th edition, 2006
<https://www.britannica.com/biography/Edward-Hopper>

H. H. Arnason, Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης. Ζωγραφική. Γλυπτική. Αρχιτεκτονική. Φωτογραφία, Επίκεντρο, 2006.

3\ Ελαιογραφία σε καμβά, 81.9 cm x 103.5 cm. Βρίσκεται στη συλλογή του μουσείου τέχνης της Ιντιανάπολις (IMA).

Edward Hopper: 1882-1967, Vision of Reality, Big Art S., TASCHEN; 25th edition, 2006.

4\ Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από την ιστοσελίδα: <https://www.edwardhopper.net/hotel-window.jsp>

5\ Η περιγραφή έχει αντλήσει στοιχεία από το: Tal-lack Douglas, 'Waiting, waiting': the hotel lobby, in the modern city, αρχική δημοσίευση στο 'The Irish Journal of American Studies', επανατύπωση με την ευγενική έγκριση του συγγραφέα για το 'The Hieroglyphics of Space Reading and experiencing the modern metropolis' σε επιμέλεια Leach Neil, Routledge, 2002.

6\ Το ύψος από το οποίο μοιάζει να βρίσκεται το κάδρο του παρατηρητή, για τον πίνακα, μάλλον υποδηλώνει ότι ο Hopper βρισκόταν όρθιος μπροστά στην εικόνα την οποία αποτύπωσε, όντας και ο ίδιος παρευρισκόμενος στο λόμπι το οποίο απεικονίζει.

03_3 \ Το λόμπι των Hyatt - John C. Portman Jr

Το μικρό λόμπι ξενοδοχείου της πόλης, σταδιακά εξελίσσεται μαζί με την κλίμακα του ξενοδοχείου, μαζί με την κλίμακα της πόλης, μαζί με τη αυξανόμενη βελτίωση και μαζικοποίηση των μεταφορών του 20^{ου} αιώνα. Το λόμπι του μεγάλου ξενοδοχείου της μητρόπολης, γίνεται σύμβολο του μοντέρνου τρόπου ζωής, γίνεται τόπος συνάντησης των κατοίκων της μητρόπολης, των απανταχού ταξιδιωτών και επισκεπτών την μεγαλούπολης.

Από χώρος μετάβασης και διοχέτευσης, από και προς το δωμάτιο, από και προς τη πόλη, αποκτά βαρύτητα στη ζωή του ξενοδοχείου, γίνεται χώρος με δική του υπόσταση, αντικείμενο σχεδιασμού ακόμη και αστικό σημείο ενδιαφέροντος ή χώρος προς επίσκεψη.

Το 1967, στην Ατλάντα, ανοίγει το πρώτο ξενοδοχείο της, στη συνέχεια μεγάλης αλυσίδας πολυτελών ξενοδοχείων, Hyatt, το Hyatt Regency Atlanta, με υπεύθυνο αρχιτέκτονα τον John Portman. Η εταιρεία, η οποία ξεκίνησε ως αλυσίδα ξενοδοχείων μοτέλ στους αυτοκινητοδρόμους της Αμερικής, αποπειράται με το παρόν ξενοδοχείο της Ατλάντα να εκτελέσει το πρώτο της βήμα στην κατηγορία των ξενοδοχείων πόλης. Το σχέδιο και η σύλληψη του αρχιτέκτονα, σύμφωνα με μαρτυρίες



Hyatt, Atlanta,
Εξωτερική άποψη του ξενοδοχείου.

τη εποχής, αρχικά δικάζουν επιχειρηματίες και επενδυτές, ωστόσο το τελικό αποτέλεσμα, καθιστά το Hyatt της Ατλάντα ένα από τα πιο εμβληματικά και αναγνωρίσιμα εσωτερικά κτιρίων της κατηγορίας του. Στα εγκαίνια του 1967, το ξενοδοχείο περιλαμβάνει 800 κλίνες, ενώ στην συνέχεια, προστίθενται από το ίδιο αρχιτεκτονικό γραφείο δύο παρακείμενοι πύργοι, οι οποίοι προσθέτουν επιπλέον 550 κλίνες, στον αρχικό αριθμό. Ο αρχιτέκτονας επιθυμεί να δημιουργήσει έναν 'εσωτερικό πνεύμονα'^[1], που να αποσυμφορεί τους επισκέπτες από την αστική οχλοβοή.

Ο σχεδιασμός του συγκεκριμένου ξενοδοχείου, γίνεται σύμβολο της σύγχρονης αμερικανικής μητρόπολης και δίνει την τυπολογική βάση στη δημιουργία και των υπόλοιπων ξενοδοχείων της αλυσίδας. Στα ρηξικέλευθα για την εποχή τους ξενοδοχεία Hyatt, οι βασικές αρχές σύνταξης του χώρου του λόμπι, που διερευνήθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο, δεν αλλάζουν, περνούν ωστόσο σε κλιμάκωση μεγέθους. Το λόμπι, παραμένει ένας χώρος εσωστρεφής, ένας χώρος αυτοαναφοράς. Η σημασία του στη συνολική σύνθεση ωστόσο, γιγαντώνεται με το σχεδιασμό του, ως τον ισόγειο χώρο, ενός εσωτερικού αιθρίου - πλατείας και ακολούθως της σύνταξης όλων των δωματίων του ξενοδοχείου, όπως αυτά αναπτύσσονται στο ύψος των 22 ορόφων, περιμετρικά αυτού. Ολόκληρη η



The Jetsons



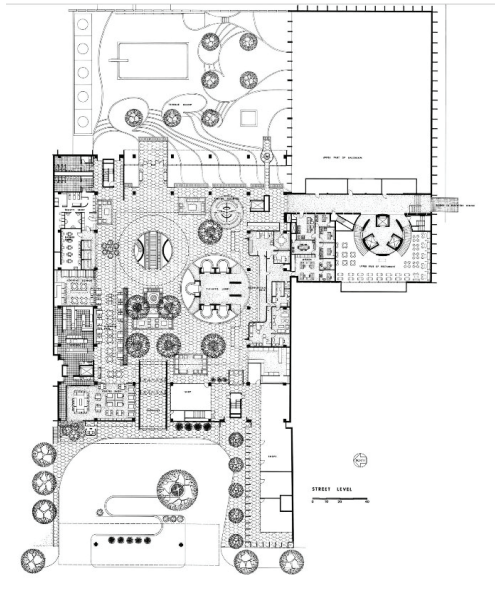
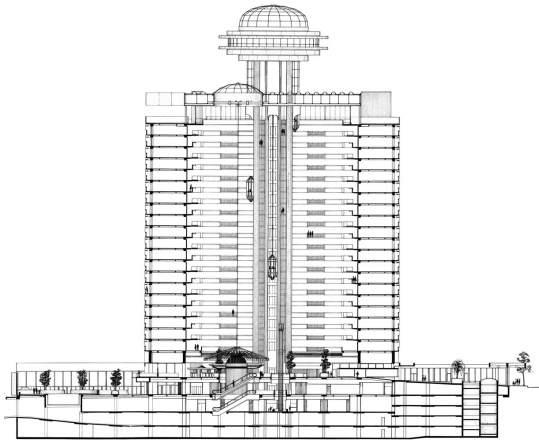
'Metropolis'

σύνθεση οργανώνεται γύρω από το 'κενό' χώρο του λόμπι.

Εξωτερικά, ο κτιριακός όγκος του ξενοδοχείου παραμένει συμπαγής και οπτικά αδιαπέραστος, κατασκευασμένος από οπλισμένο σκυρόδεμα όπως προστάζει η τάση των μοντέρνων κτιρίων της εποχής. Την αυστηρότητα της απόλυτης γεωμετρίας του, διακόπτει το περιστρεφόμενο στρογγυλό εστιατόριο στο δώμα του, το Polaris (στις μέρες μας βρίσκεται εκτός λειτουργίας). Το σχήμα του κτίσματος του εστιατορίου, θυμίζει εικόνες των κατοικιών των 'Jetsons'^[2] και αποτελεί την προς την πόλη σήμανση του φουτουριστικού κόσμου που βρίσκεται στο εσωτερικό του αυστηρού κτιριακού όγκου.

Ο Portman στο εσωτερικό του λόμπι αποπειράται να κατασκευάσει ένα νέο κόσμο κατ' εικόνα της αντίληψής του για την εικόνα του 'Νέου Κόσμου' της εποχής. Ο σχεδιασμός, μοιάζει με την πραγμάτωση του κόσμου της Εποχής του Διαστήματος^[3] με στοιχεία των αστικών απεικονίσεων και σχεδίων της Città Nuova, του φουτουριστή Antonio Sant'Elia^[4].

Η πορεία ένταξης σε αυτόν το νέο κόσμο, σκηνοθετείται σχεδιαστικά ακόμη από το εξωτερικό κατώφλι. Η είσοδος, σχεδιάζεται πιο χαμηλή και στενή από ότι θα άρμοζε σε ένα



Hyatt, Atlanta, τομή και κάτοψη του ισογείου.



Hyatt, Atlanta,
ο ανελκυστήρας.

κτίριο της κλίμακας και της προσπελασιμότητάς του εν λόγω κτιρίου, από επισκέπτες. Έτσι, ώστε αφότου κανείς προσπεράσει τα δύο διαδοχικά πετάσματα υαλοθυρών με μηχανισμό επιστροφής^[5], η έκπληξή του στην απότομη μετάβαση από το χαμηλό και στενό χώρο όπου το βλέμμα του είχε στραφεί χαμηλά για να εντοπίσει και πιέσει το μοχλό της υαλόθυρας, στο πανύψηλο εσωτερικό αίθριο του λόμπι, να ενταθεί.

Το βλέμμα στρέφεται προς τα πάνω, για να ατενίσει τα 22 πανομοιότυπα περιμετρικά μπαλκόνια τα οποία στεγάζονται κάτω από τον 'γαλάζιο τεχνητό θόλο' της οροφής. Εναναληψιμότητα και ομοιομορφία στον καθ' ύψος σχεδιασμό των 'μπαλκονιών', στην ουσία περιμετρικών και καθ' ύψος διαδρόμων διανομής στις θύρες των δωματίων. Εικόνα ωδή στο μητροπολιτικό τρόπο ζωής, όπως αυτός είχε αποτυπωθεί στο συλλογικό φαντασιακό της εποχής, για την πόλη του μέλλοντος. Επαναληπτικότητα, προβολή της αένας κίνησης και κυκλοφορίας στα πολλαπλά επίπεδα, εικόνες που θυμίζουν στιγμιότυπα της εικόνας της δυστοπικής πόλης του Metropolis^[6].

Ο επισκέπτης, κατόπιν της αρχικής του έκπληξης από την εικόνα του κόσμου, κατεβάζει το βλέμμα και αντικρίσει τον ισόγειο χώρο του λόμπι μαζί με τους ανθρώπους που τον κατοικούν. Η ανάγκη πλοήγησης στο χώρο, αφορά τόσο το χώρο



Hyatt, Atlanta,
λήψη της οροφής του λόμπι.

καθ' αυτό, όσο και τον τρόπο συμπεριφορικής πλοήγησής του εντός αυτού.

Το ισόγειο του λόμπι, μοιάζει σχεδιασμένο σαν στεγασμένη αστική πλατεία. Κατόπιν της αρχικής διστακτικής στάσης για παρατήρηση και προσαρμογή κατά την είσοδο, πρώτο σύνηθες σημείο αναφοράς στην αρχική οπτική αναζήτηση, είναι η ρεσεψιόν. Αυτή, σχεδιάζεται ως ένας κυκλικός χώρος στο κεντρικό σημείο του αιθρίου, με περιμετρικό ενιαίο πάγκο. Στην οροφή της φουτουριστικής κατασκευής της ρεσεψιόν, τοποθετείται χώρος καθιστικού – μπαρ, το 'Le Parasol Lounge'. Το βλέμμα, προσελκύει το παρακείμενο μπρούτζινο γλυπτό, το οποίο δεσπόζει ως σύγχρονος οβελίσκος στην πλατεία του λόμπι, καθώς και το τριώροφο κλουβί με σπάνια πτηνά που διακοσμεί το χώρο. Η χρήση του χώρου είναι η διέλευση και η αναμονή. Η εσωτερική διαμόρφωση περιλαμβάνει κι εδώ χώρους καθιστικών ή τραπέζια φαγητού τοποθετημένα για να υποδεχθούν - φιλοξενήσουν τους επισκέπτες, μαζί με το καθιστικό - μπαρ στην οροφή της ρεσεψιόν. Το σκηνικό συμπληρώνει το φουτουριστικό στοιχείο του ζεύγους κρυστάλλινων ανελκυστήρων σε σχήμα κάψουλας, οι οποίοι ανεβοκατεβαίνουν συνεχώς για να οδηγήσουν τους φιλοξενούμενους στα δωμάτια τους, μέσα από το γυάλινο αγωγό. Σύμβολα της νέας εποχής. Σύμβολα καινοτομίας, τεχνολογίας αλλά και δημοκρατίας. Η εμφανής κατακόρυφη πορεία τους μεταξύ των



Hyatt, Atlanta,
λήψη του λόμπι από ψηλά.

αριθμημένων ορόφων, εξισώνει τα επίπεδα, εξισώνει τα δωμάτια, εξισώνει τους επισκέπτες. Όλοι υπάγονται στο σύστημα κωδικοποίησης των επιπέδων και κατ' ακολουθία των δωματίων. Εμφανώς, κανείς δεν είναι ανώτερος, όλοι έχουν τη θέση τους, στο εσωτερικό σύστημα κόσμου. Η καθ' ύψος ομοιομορφία των επιπέδων, από τις λεπτομέρειες των στηθαίων, την επαναληψιμότητα καθ' ύψος των στοιχείων επίπλωσης, μέχρι την επιλογή όμοιου χρώματος μοκέτας δαπέδου ανά τους ορόφους, εντείνει το συμβολισμό της δημοκρατίας και της ισότητας, της εντός του ξενοδοχείου, κοινότητας. Η ομοιομορφία, είναι ορατή, τόσο στο από κάτω προς τα πάνω βλέμμα του πιθανού επισκέπτη ή επίδοξου μελλοντικού φιλοξενούμενου του χώρου, όσο και στο από πάνω προς τα κάτω βλέμμα των 'κατοίκων' της κοινότητας του ξενοδοχείου. Έντονο κόκκινο χρώμα, χρησιμοποιείται στη μοκέτα, που 'σημαίνει' τους διαδρόμους κίνησης, αλλά και τα σημεία ενδιαφέροντος του ισογείου.

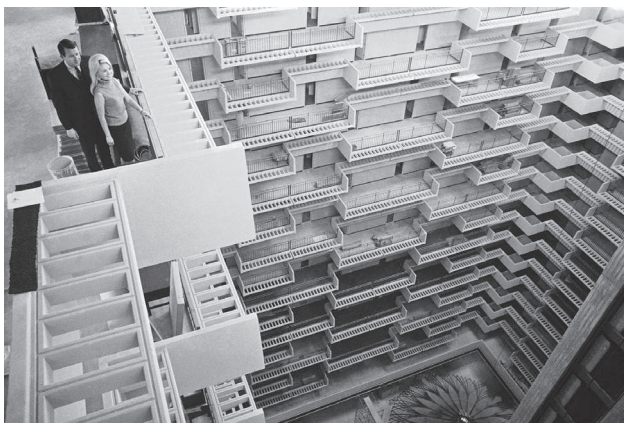
Στο λόμπι, αναπτύσσονται σχέσεις εποπτείας και ελέγχου, με τη διαφορά ότι ο καθένας, ανά πάσα στιγμή, διαθέτει τη δυνατότητα εναλλαγής ρόλου μεταξύ θεατή και θεάματος, εξουσιαστή - εξουσιαζόμενου, ή ακόμη και την πλήρη ελευθερία να απεμπλακεί από την πόλωση του χώρου, αποχωρώντας είτε προς την απομόνωση της ιδιωτικότητας του δωματίου, είτε προς τη

χαλαρότερη και διαχεόμενη εποπτεία, στην πόλη. Ο χώρος, στέκει εντελώς αποκομμένος από την πόλη. Είναι εσωτερικός και περικλειστος εντός συμπαγούς κτιρίου, αθέατος από την πόλη και ξεκάθαρα εσωστρεφής. Ωστόσο, ο σχεδιασμός του ομοιάζει πλατείας, δρόμου, χώρου εξωτερικού, με λανθάνοντα τρόπο σε αρκετές σχεδιαστικές λεπτομέρειες. Το φυσικό ηλιακό φως, εισέρχεται στο χώρο από τη μεγάλη κυκλική οπή στην οροφή, ενώ όλα τα 'μπαλκόνια' διακοσμούνται από συστάδες κισσού, που κρέμεται κάτω από τα μπαλκόνια ομοιάζοντας την εικόνα ενός δρόμου μεταξύ πολυώροφων κατοικιών. Κόκκινη μοκέτα, κισσός, μπρούτζος και γυαλί. Ο Portman, αποπειράται να επανασχεδιάσει την πόλη στο ξενοδοχειακό αυτό λόμπι. Να προσεγγίσει ένα νέο αστικό περιβάλλον υπό συνθήκες εποπτείας και διαφάνειας. Οι σχέσεις βλεμμάτων ενός επιπέδου, που διαβάζονται στον πίνακα του Horger, στο λόμπι του Hyatt υπερπολλαπλασιάζονται καθ' ύψος, καθώς το λόμπι του ισογείου συλλειτουργεί με τους περιμετρικούς διαδρόμους – μπαλκόνια. Το πλήθος των διασταυρούμενων βλεμμάτων, μετατρέπει το σύνολο του εσωτερικού κενού, σε θέαμα.

Στις φωτογραφίες της εποχής, τις εικόνες του λόμπι συμπληρώνουν οι χρήστες του, ως αναπόσπαστο κομμάτι της ταυτότητας του. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα του καθιστικού,



Le Parasol Lounge .





Οι θαμώνες του λόμπι,
φωτογραφία της εποχής.

όπου είναι ορατή η ρεσεψιόν και το καθιστικό της οροφής της. Ο κόσμος μοιάζει να έχει συγκεντρωθεί στο καθιστικό οροφής, ενώ στον ισόγειο χώρο, ζεύγη ανθρώπων, δημιουργούν συστάδες συζήτησης. Η ξανθιά κοπέλα, σε πρώτο πλάνο, ως η επιτομή της σύγχρονης φιγούρας της εποχής της, ομοιάζει με το εξώφυλλο του επιμελώς τοποθετημένου εξωφύλλου του περιοδικού της Vogue, στο τραπέζι, κάτω δεξιά της εικόνας. Το να βρίσκεται κανείς στο λόμπι αυτού του ξενοδοχείου, τον καθιστά κομμάτι της κοινότητας του μοντέρνου τρόπου ζωής. Το λόμπι, γίνεται προορισμός. Η ξανθιά κοπέλα, με το βιβλίο στα χέρια της, καθήμενη απέναντι από το ζευγάρι που συζητά, έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με τον πίνακα του Hopper, κάνοντας έκκληση στην εγγραφή της εικόνας του ξενοδοχειακού λόμπι, όπως αυτή είχε αποτυπωθεί στη συνείδηση. Η συγκεκριμένη εικόνα επικοινωνεί την καινοτομία αναμειγμένη με την ιστορία, ως μία κατασκευή.

Στη συγκεκριμένη εικόνα, αλλά και στον πίνακα του Hopper, οι εικονιζόμενοι παρουσιάζονται ενδεδυμένοι ως ευυπόληπτοι αστοί της εποχής. Οι καθήμενοι στα καθιστικά, μοιάζουν με ομοιόμορφο πλήθος. Η ομοιότητα των φιγούρων, ενισχύεται από την ανωνυμία, ανωνυμία, που εξυπηρετεί την επίφαση του ανήκειν. Το επί της ουσίας ετερόκλητο πλήθος, άγνωστων μεταξύ τους χρηστών του χώρου, εντός αυτού, εικονίζουν ένα

σύνολο. Σύνολο φαινομενικό και κενό βαθύτερου περιεχομένου, καθώς, πέρα από συμπεριφορικές ομοιότητες, ως προς τις χειρονομίες ή τη στάση του σώματος, η αλήθεια των παρευρισκόμενων ως σύνολο, παύει να υπάρχει έξω από τα όρια του τόπου, που τους καθιστά σύνολο. Η αλήθεια και το νόημα της κοινότητας του λόμπι, αρχίζει εντός και τελειώνει εκτός της περιμέτρου του. Στο ξενοδοχειακό λόμπι, η ισότητα βασίζεται στη συσχέτιση με τον ίδιο το χώρο. Το χώρο, ο οποίος κατορθώνει να ασκεί εξουσία στα μέλη του και να υποτάσσει κάθε νέο μέλος στο σύστημα αξιών της κοινότητας, που σχηματίζεται εντός του.

Οι ανθρώπινες φιγούρες έχουν αποτυπωθεί σε πλήρη ακινησία. Παρότι φαίνεται ότι τα ζεύγη των ανθρώπων συζητούν, δημιουργείται η αίσθηση σιωπής, καθώς σε ένα καθωσπρέπει ξενοδοχειακό λόμπι, οι συζητήσεις στα πλαίσια της κοινωνικής ευγένειας, πρέπει να πραγματοποιούνται χαμηλόφωνα. Η σιωπή που αποτυπώνεται στην εικόνα και συνήθως επικρατεί σε αντίστοιχα λόμπι, πέρα από αποτέλεσμα κοινωνικής ευγένειας είναι και τρόπος εξομάλυνσης διαφορών. Δεδομένα, δε διαθέτουν όλοι τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν το χώρο εάν δείχνουν ή φέρονται παράταιρα σε σχέση με του λοιπούς χρήστες του. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, εάν κάποιος επισκέπτης ξεκινούσε να δημιουργεί φασαρία ή ακόμη και να μιλά

πιο δυνατά, θα συγκέντρωνε όλα τα βλέμματα προς το μέρος του, καθώς θα διατάρασσε τους άγραφους κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς, εντός του χώρου. Συνήθως, για να καταφέρει κανείς να εισέλθει στο λόμπι, έχει κατορθώσει να περάσει ένα πρώτο επίπεδο εξωτερικής αποδοχής. Ο οποιοσδήποτε μπορεί να ανήκει στο περιβάλλον που δημιουργείται στο λόμπι, χωρίς παραφωνία, εφόσον ενστερνίζεται τους κανόνες. Ο οποιοσδήποτε δύναται να συμμετάσχει στην κοινότητα, εφόσον συμμορφώνεται με αυτή. Έτσι, ο καθένας δύναται να επανεφεύρει τον εαυτό του μέσα σε αυτό το χώρο. Να επανεφεύρει τη συμπεριφορά του, να επανεφεύρει τον τρόπο κατοίκησης του. Μέσα από αυτή τη διαδικασία μπορεί κανείς να φανταστεί την επανεφεύρεση και της λειτουργίας της κοινότητας στην πόλη.

Ο Portman και τα μεγαλεπήβολα σχέδια κατασκευής εσωτερικών αιθρίων, κατηγορήθηκαν από τους σύγχρονους συνάδελφούς του. Κατηγορήθηκε για το σχεδιασμό και την υλοποίηση ελιτίστικων περικλειστων χώρων, ο οποίοι δεν προωθούσαν τους επισκέπτες να επισκεφτούν την ίδια την πόλη, αρκούμενοι σε ένα σκηνοθετημένο κατ'επίφαση αντίγραφο της. Κατηγορήθηκε ότι προσπαθούσε να αντικαταστήσει την πόλη, με τη δημιουργία αυτών των εσωτερικών αιθρίων. Ο ίδιος, κινούμενος επιχειρηματικά και ως επενδυτής και ως αρχιτέκτονας των σχεδίων του, κατόρθωσε να

υλοποιήσει τα σχέδιά του, να αλλάξει εντελώς το αστικό τοπίο της γενέτειρας πόλης του, Ατλάντα, να δημιουργήσει τυπολογία ξενοδοχείων με εσωτερικό αίθριο και να πραγματώσει Hyatt, Marriott (αλυσίδα ξενοδοχείων των οποίων ανέλαβε το σχεδιασμό, στη συνέχεια) και κτίρια σε όλο τον κόσμο^[7].

Η εκδότρια του περιοδικού Dwell, Karrie Jacobs, σε δήλωσή της, σημειώνει ότι 'από πόλη σε πόλη αποπειράθηκε να αντικαταστήσει την αστική ζωή του δρόμου, με την κονσερβοποιημένη ζωή εντός των ξενοδοχειακών αιθρίων. Το τελικό αποτέλεσμα ωστόσο, ήταν μία σειρά από ασύλληπτους χώρους στα Hyatts και τα Marriotts, οι οποίοι έμοιαζαν με τα πιο τρελά και μη υλοποιήσιμα σχέδια τα οποία συνήθως σχεδίαζαν οραματιστές της αρχιτεκτονικής.'^[8]

Αν και σήμερα, κατόπιν αλληπάλληλων ανακαινίσεων^[9], ο αρχικός χαρακτήρας του σχεδιασμού του λόμπι, έχει αλλοιωθεί και η αυθεντικότητα, του αρχικού του σχεδιασμού, έχει σε μεγάλο βαθμό χαθεί^[10], δεν παύει ωστόσο να παρέχει ένα αρκετά πλούσιο κείμενο προς ερμηνεία. Αποτελεί κείμενο, αν θεωρήσουμε το σχεδιασμό του χώρου, το αποτέλεσμα μιας πρόθεσης και μιας εποχής. Τότε, πέρα από αντικείμενο, συνιστά και κείμενο προς αποκωδικοποίηση, μαρτυρία, σε σχέση με τη μνήμη και την ιστορία

του ξενοδοχειακού λόμπι, της τότε σύγχρονης του πόλης και τη σχέση της μεταξύ τους κατασκευής.

1\ Η δήλωση του Portman, λήφθηκε από το άρθρο της ιστοσελίδας: <http://www.atlantamagazine.com/news-culture-articles/after-50-years-hyatt-reGENCY-atlanta-is-still-a-visual-spectacle/>

2\ 'The Jetsons': έγχρωμη σειρά κινουμένων σχεδίων με τις ιστορίες της οικογένειας Jetson, μίας οικογένειας που ζει στο μέλλον. Οι πρώτοι κύκλοι επεισοδίων προβλήθηκαν μεταξύ 1962-1963, ενώ η σειρά συνέχισε με νέα επεισόδια μεταξύ 1985-1987. Η οικογένεια που πρωταγωνιστεί ζει στην κοινωνία του μέλλοντος και έχει στη διάθεσή της τεχνολογικές συσκευές, ρομπότ και τεχνολογικά μέσα που τη βοηθούν να υπερσκελίσει τις δυσκολίες της καθημερινότητας.

Πηγή: IMDb \ www.imdb.com

3\ Η 'Εποχή του Διαστήματος' ξεκινά με την αλλαγή της ιστορίας όταν στις 4 Οκτωβρίου του 1957 η Σοβιετική Ένωση, εκτοξεύει επιτυχώς το δορυφόρο Sputnik 1, τον πρώτο τεχνητό δορυφόρο της ανθρωπότητας. Σε μέγεθος περίπου όσο μία μπάλα και με βάρος 184 λίβρες, χρειάστηκε περίπου 98 λεπτά να κάνει το γύρο της Γης στη ελλειπτική του τροχιά. Το γεγονός έδωσε ώθηση για νέες πολιτικές, στρατιωτικές, τεχνολογικές και επιστημονικές αλλαγές. Παρότι συνιστά μεμονωμένο γεγονός, σημάδεψε και την εκκίνηση της 'Εποχής του Διαστήματος' και την έναρξη του αγώνα μεταξύ Ηνωμένων Πολιτειών και Ρωσίας για την πρωτοκαθεδρία του Διαστήματος.

Πηγή: https://www.nasa.gov/multimedia/imagegallery/image_feature_1773.html

4\ Antonio Sant'Elia (30 Απριλίου 1888 - 10 Οκτωβρίου 1916) Ιταλός αρχιτέκτονας από τα σημαντικά μέλη του κινήματος του φουτουρισμού στην αρχιτεκτονική. Δεν άφησε πίσω του υλοποιημένο έργο αλλά έμεινε γνωστός για τα τολμηρά σχέδια με τις προτάσεις του για την πόλη του μέλλοντος. Μεταξύ 1912 και 1914 υλοποίησε μεγάλης φαντασίας σκίτσα και σχέδια για τις πόλεις του μέλλοντος. Μία συλλογή αυτών των σχεδίων με το γενικό τίτλο *Città Nuova* ('Νέα Πόλη') εκτέθηκε το Μάιο του 1914 σε έκθεση του κύκλου καλλιτεχνών *Nuove Tendenze*, στον οποίο ήταν μέλος.

Πηγή: <https://www.britannica.com/biography/Antonio-SantElia>

5\ Συχνά στις εισόδους ξενοδοχειακών λόμπι οι πόρτες σχεδιάζονται ώστε να επανέρχονται στην θέση 'κλειστή' με ρυθμιζόμενο μηχανισμό τοποθετημένο στο άνω μέρος της πόρτας. Αλλού συναντώνται περιστρεφόμενες θύρες, ενδεχομένως για να εντείνουν την εικόνα τους περισσότερο ως όριο παρά ως πέρασμα. Σπρώχνοντας μια θύρα που φέρνει αντίσταση ή κινούμενος στην ημικυκλική περιέλιξη στο μικρό - θάλαμο της περιστρεφόμενης θύρας δίνεται ο απαραίτητος χρόνος μετάβασης - μεταλλαγής συμπεριφοράς στον εισερχόμενο.

6\ Γερμανική δραματική, επική ταινία επιστημονικής φαντασίας, του 1927. Το έργο ανήκει στο είδος του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Η σκηνοθεσία έγινε από τον Fritz Lang, σε σενάριο της Thea von Harbou, το οποίο κι αυτό με τη σειρά του βασίστηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημά της. Η πλοκή λαμβάνει χώρα σε

μία μελλοντική αστική δυστοπία, και αφηγείται την ιστορία του γιου του κυβερνήτη, Φέντερ, ο οποίος μαζί με μία εργάτρια, τη Μαρία, προσπαθούν να εξαλείψουν το χάσμα που χωρίζει την πόλη τους.

Πηγή: www.imdb.com

7\ Πηγή: <https://qz.com/quartz/1170406/john-portman-the-architect-who-designed-the-soaring-hotel-lobby-atrium-has-died/>

8\ Αρχικό κείμενο: 'in city after city he attempted to replace urban street life with the canned vitality of hotel atria. [...] The end result, however, was a set of mind blowing spaces, Hyatts and Marriotts that were crazier looking than the un-buildable schemes generally drawn up by architectural theorists and visionaries.', σε μετάφραση, εντός του κειμένου, της γράφουσας.

Πηγή: <https://qz.com/quartz/1170406/john-portman-the-architect-who-designed-the-soaring-hotel-lobby-atrium-has-died/>

9\ Η περιγραφή του εσωτερικού του χώρου, δεδομένου ότι ο χώρος έχει ανακαινισθεί από τον αρχικό του σχεδιασμό βασίζεται σε εικόνες και άρθρα από την επίσημη ιστοσελίδα του αρχιτέκτονα (www.portmanusa.com) και στα ακόλουθα ηλεκτρονικά περιοδικά ή ιστολόγια:

www.quartz.yqz.com , www.saportareport.com, www.curbed.com, www.hiddenarchitecture.net

<https://saportareport.com/as-john-portman-is-recognized-for-his-architecture-the-hyatt-regency-atlanta-is-altered/>

<https://www.curbed.com/2016/8/26/12663306/architecture-john-portman-hyatt-atlanta-atrium>

<http://www.hiddenarchitecture.net/2017/05/hy->

att-regency-atlanta.html

10\ Η περιγραφή πραγματοποιείται βασισμένη στη μελέτη των φωτογραφιών της εποχής και των σχεδίων των κατοψων. Η ανακατασκευή της αίσθησης του χώρου δεν αποτελεί αποτέλεσμα βιωματικής εμπειρίας παραμονής στο χώρο.

‘Οι φωτογραφημένες αρχιτεκτονικές εικόνες είναι κεντραρισμένες εικόνες μίας στοχευμένης gestalt. Βέβαια, η ποιότητα της αρχιτεκτονικής πραγματικότητας μοιάζει να εξαρτάται κυρίως στη φύση της περιφερειακής όρασης, η οποία εσωκλείει το αντικείμενο στο χώρο.’

Πηγή χωρίου: Pallasmaa Juhani, The eyes of the Skin Architecture and the Senses, Wiley – Academy (a division of John Wiley & Sons Ltd), 2005, σελ. 13, μετάφραση της γράφουσας.



03_4 \ 0 χώρος των αφηγήσεων

Η παρούσα ανάλυση, σχεδιαστικών αφηγηριών και προθέσεων για το ξενοδοχειακό λόμπι, μάλλον βρίσκει την υλοποίησή της στα λόμπι των ξενοδοχείων, τα οποία δε δίνουν βαρύτητα μόνο στο πρακτικό κομμάτι της λειτουργίας τους, αυτού της παροχής παροδικής εστίας. Αφορά σε εκείνα τα ξενοδοχεία, που επιθυμούν να χτίσουν ένα αφήγημα, να κάνουν μία κατασκευή κόσμου, στο εσωτερικό τους. Η έκταση που θα αποδοθεί στον εσωτερικό τους σχεδιασμό και ακολούθως το εύρος των δυνατοτήτων αφήγησης που θα παραλάβει ο χώρος του λόμπι, έχει άμεση σχέση με το πνεύμα στο οποίο το ίδιο το ξενοδοχείο επιθυμεί να εντάξει τους επισκέπτες του. Ο λόγος, δεν έχει να κάνει αποκλειστικά με το γόητρο και την τάξη του ξενοδοχείου, αλλά με την πρόθεση ή μη δημιουργίας ενός χώρου υποδοχέα - αφηγήσεων.

Η χωρική και διανοητική αρχιτεκτονική του χώρου υποδοχής του ξενοδοχείου, βρίσκει τις απαρχές της, στο γεγονός ότι, η κίνηση στο λόμπι είναι κίνηση σε οριακό χώρο. Χώρο, που δεν είναι εντελώς ιδιωτικός, ούτε δημόσιος. Χώρο, που εμπεριέχει στοιχεία εσωτερικού και συνάμα στοιχεία εξωτερικού διακόσμου. Στοιχεία του κατοικείν και στοιχεία ξένα προς αυτό. Ο επισκέπτης, έχει από τη μία την οικεία αίσθηση του καθιστικού, με έπιπλα τα οποία θα μπορούσαν



Άποψη του λόμπι.

να βρίσκονται και στο προσωπικό καθιστικό του, αλλά υπό συνθήκες κοινής χρήσης. Σημεία της ιδιωτικής ζωής περνούν στο δημόσιο μάτι. Τα στοιχεία μεταξύ σπιτιού – κατοικίας και κόσμου είναι ανάμεικτα. Ο δημόσιος χώρος αποκτά ένα οικείο ενδιαίτημα. Από τη μία, υπάρχει μία επίφαση αίσθησης του ανήκειν και από την άλλη μια πάντοτε παρούσα αίσθηση του ανοίκειου.

Η διάζευξη του βλέπειν και βλέπεσθαι, επιτυγχάνει την κυρίαρχη μεταλλαγή της συμπεριφοράς εντός του χώρου. Η νέα συμπεριφορά, δεν υιοθετείται μονομιάς και είναι απόλυτα εξαρτημένη από το περιβάλλον. Ανάλογα με το σύστημα αναφοράς, συντάσσεται ο 'εντοπισμένος εαυτός', όπως περιγράφει αυτή τη συμπεριφορική μεταλλαγή ο Goffman. Ο 'εντοπισμένος εαυτός, προκύπτει από την εκτέλεση ενός 'εντοπισμένου ρόλου', που είναι μια 'δεσμίδα δραστηριοτήτων που εκτελούνται φανερά, μπροστά σε μία ομάδα άλλων και διαπλέκεται φανερά με τη δραστηριότητα που αυτοί οι άλλοι εκτελούν.^[1]

Ο χώρος, δεν είναι ποτέ πλήρες αντικείμενο, στερούμενος τους ανθρώπους που φιλοξενεί. Αποκτά το πλήρες της λειτουργίας και των δυνατοτήτων του, από το περιθώριο που αφήνει στην ανάπτυξη των εσωτερικών αφηγημάτων. Η εν δυνάμει είσοδος του οποιουδήποτε, η εν δυνάμει παραμονή του οποιουδήποτε, η συνεχής αλλαγή

προσώπων, καθιστά το λόμπι ιδανικό σκηνικό δράσης για το αστυνομικό μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο.

‘Άνθρωποι έρχονται και άνθρωποι φεύγουν. Τίποτε δεν αλλάζει.’, παρατηρεί στην αρχή και το τέλος της ταινίας *Grand Hotel* ο γιατρός Otternschlag^[2].





Το λόμπι από ψηλά,
η λήψη είναι αποτέλεσμα μοντάζ.

Η 'ιδέα' του ξενοδοχειακού λόμπι, έτσι όπως παρουσιάζεται στην ταινία *Grand Hotel*, φανερώνει την αντίληψη του τρόπου λειτουργίας του, αντίληψη εκτυλισσόμενη στη δράση της ταινίας. Στην ταινία, ξεδιπλώνονται οι ιστορίες μίας ομάδας προσωρινών ενοίκων ενός πολυτελούς ξενοδοχείου στο Βερολίνο. Οι φιλοξενούμενοι του *Grand Hotel*, βρίσκονται στο ξενοδοχείο για εντελώς διαφορετικούς λόγους και οι χαρακτήρες, έχουν εντελώς διαφορετικό υπόβαθρο. Μετά από σειρά επεισοδίων, στο λόμπι, στους καθ' ύψος διατεταγμένους διαδρόμους περιμετρικά αυτού και στα δωμάτια, οι διαφορετικοί χαρακτήρες συμπλέκονται, σε μία κοινή αφήγηση.

Το τελετουργικό εισόδου στο χώρο, είναι λίγο – πολύ πανομοιότυπο για όλους τους αφιχθέντες. Ο χώρος είναι ένα πέρασμα για το ιδιωτικό δωμάτιο. Υπάρχει ένας φύλακας, ο υπεύθυνος της ρεσεψιόν και μια προκαθορισμένη διαδρομή. Είσοδος από την περιστρεφόμενη πόρτα, διερευνητική προσέγγιση της στρογγυλής ρεσεψιόν, ανακοίνωση του ονόματος και κάποιων λοιπών στοιχείων και από εκεί κανείς παραλαμβάνει το κλειδί που του δίνει πρόσβαση στο υπόλοιπο ξενοδοχείο. Ολόκληρο το μυθιστόρημα του Stephen Schneck, *The Nightclerk*, στηρίζεται σε αυτή ακριβώς την ακολουθία ενεργειών της πρόσβασης στη 'σφαίρα του κόσμου' του πάνω ορόφου.^[3]

Ο χώρος διοχετεύεται από τους χώρους που ενώνει. Πόλη – δωμάτιο, είναι σφαίρες που τον νοηματοδοτούν. Ο χώρος δεν προσπελαύνεται στιγμιαία. Γίνεται ένα τόπος παραμονής ακόμη και για αυτούς που βιάζονται. Είναι γεμάτος κόσμος, αλλά μοιάζει ελάχιστοι από τους παρευρισκόμενους να βρίσκονται επί σκοπού στο χώρο. Στο λόμπι διαδραματίζεται πληθώρα γεγονότων. Αναμενόμενα γεγονότα δεν συμβαίνουν αφήνοντας τους πρωταγωνιστές σε αέναη αναμονή και παρόμοια μοτίβα συμπεριφοράς ή διαλόγων λαμβάνουν χώρα για να τονίσουν τη ρουτίνα και επαναληψιμότητα της λειτουργίας του λόμπι.

Ακόμη και σημαντικά συμβάντα, συμβάντα ζωής και θανάτου, όπως η δολοφονία του Βαρόνου, επηρεάζουν μόνο πρόσκαιρα τη σκηνική εναλλαγή των προσώπων και καταστάσεων στο λόμπι και τη ζωή του ξενοδοχείου. Η υπόθεση, διαρθρώνεται πάνω στις συναντήσεις, στα βλέμματα και στα γεγονότα, τα οποία τρέχουν στο προσκήνιο και υποκινούνται από παράλληλες ιστορίες, μη περίοπτες, 'κρυφές', που διαδραματίζονται στο παρασκήνιο.

Η ευχέρεια προσποίησης μίας ψεύτικης ταυτότητας από το Βαρόνο και η διακαής επιθυμία του κ. Kringlein, του ετοιμοθάνατου λογιστή, να ζήσει την αίγλη της ζωής του ξενοδοχείου, τονίζουν δύο ιδιότητες που αποδίδονται στο χώρο. Από



Η περιστρεφόμενη θύρα εισόδου.

τη μία, τη δυνατότητα κανείς να μιμηθεί έτερους καθορισμούς και να εξαφανιστεί πίσω από κοινωνικές μάσκες, πίσω από την κοσμική ευγένεια και να απομακρυνθεί της ταυτότητάς του, ως 'ένοικος του δωματίου 145'. Και από την άλλη, της μυθικής διάστασης, που μπορεί να έχει ο χώρος, για αυτόν που θα έχει την ευκαιρία να συμμετάσχει στην εσωτερική του κοινότητα.

Χαρακτηριστική είναι η εικόνα της περιστρεφόμενης θύρας. Σε αυτή εντοπίζεται η ουσία λειτουργίας του χώρου. Εναλλαγή προσώπων, τυχαίες αφίξεις, τυχαία είσοδος ανθρώπων σε κάθε περιστροφή, σαν μηχανή τυχερών παιχνιδιών, που περιστρέφει τους οριζόντιους κυλίνδρους της, σε κάθε κατέβασμα του μοχλού.

'Άνθρωποι έρχονται και άνθρωποι φεύγουν. Τίποτε δεν αλλάζει.'

Η ενότητα και η αίγλη της αισθητικής της κατασκευής, έγκειται στον τρόπο που τονίζει και εγκαθιδρύει τα γεγονότα εντός της. Στον τρόπο που προβάλλει και δίνει ζωή σε έναν κόσμο που δεν έχει τη δυνατότητα να εκφραστεί, νοηματοδοτώντας, έστω και πρόσκαιρα, τα θέματα που φιλοξενεί.

Η τυπολογία του εσωτερικού 'κενού' διατηρήθηκε σε ακολουθία ξενοδοχείων. Τα Hyatt των SOM



στον πύργο Jin Mao Tower^[4], στην Σαγκάη, εκτείνονται σε 38 ορόφους. Το κτίριο του πύργου Jin Mao Tower, με 420 μέτρα ύψος, κατά την ολοκλήρωσή του ήταν το υψηλότερο κτίριο της Κίνας και μέχρι σήμερα παραμένει ένα από τα πιο εμβληματικά. Μιμείται την μορφή της παγόδας, δημιουργώντας το ρυθμό της όψης του, με την απομείωση του όγκου του κτιρίου, καθ' ύψος. Το διάσημο αίθριο των Hyatt στη Σαγκάη ξεκινά από τον 56^ο όροφο και εκτείνεται έως τον 87^ο. Διατρέχεται καθ' ύψος από 28 περιμετρικούς διαδρόμους, διατεταγμένους σε σπείρα πέριξ του κενού του αιθρίου. Περιλαμβάνει 555 κλίνες, ενώ το κτίριο φιλοξενεί χώρους γραφείων, χώρους έκθεσης και συνεδριάσεων, κινηματογράφο και εμπορικό κέντρο. Το αίθριο, είναι ένα από τα υψηλότερα εσωτερικά αίθρια στον κόσμο, με διάμετρο 27 μέτρων και καθαρό ύψος περίπου 117 μέτρα. Το υψηλότερο δε εσωτερικό αίθριο ξενοδοχείου, το συναντά κανείς στο ξενοδοχείο Burj Al Arab, στο Ντουμπάι.

Η κατασκευή του ξενοδοχείου, από το γραφείο Atkins^[5], έγινε με προδιαγραφές να αποτελέσει κτίριο - σύμβολο της νεοσύστατης τότε πόλης, του Ντουμπάι. Εξωτερικά, μιμείται το σχήμα ενός πλοίου με σηκωμένα πανιά που πλέει στον Περσικό κόλπο, σε πολλαπλάσια σαφώς κλίμακα. Το κτίριο με 197.5 μέτρα εσωτερικού καθαρού ύψους, 321 μέτρα συνολικού ύψους μέχρι την



Jin Mao Tower, Σαγκάη,
άποψη του εσωτερικού αιθρίου.



Ξενοδοχείο Burj Al Arab, Ντουμπάι,
άποψη του εσωτερικού αιθρίου.

κεραία του ιστίου, στην κορυφή, συγκαταλέγεται στη θέση 82 των υψηλότερων κτιρίων στον κόσμο και στην θέση 17 των υψηλότερων κτιρίων στο Ντουμπαί το 2018. Το ξενοδοχείο, φιλοξενεί στα 56 επίπεδά του, μόνο 202 δωμάτια – σουίτες αφήνοντας ανεκμετάλλευτο το 39% του συνολικού εσωτερικού του όγκου. Ο χώρος καταλαμβάνεται από το αίθριο, στην νότια παρειά του κτιρίου. Η υπέρμετρη διακόσμηση, ξεφεύγει του απλού εξωραϊσμού, σε μία πορεία αναζήτησης του επιτούτου εξεζητημένου και πολυτελούς, ανέδειξε το ξενοδοχείο σαν ένα παράδειγμα του ‘κιτς’ και του συνολικά υπερφίαλου και άμετρου σχεδιασμού, της πόλης του Ντουμπαί.

Ο χώρος, σε κάθε περίπτωση προβάλλει το νόημα το οποίο κανείς του αποδίδει. Το πολυώροφο λόμπι των Hyatt ή του Burj Al Arab, για τη γλώσσα του ορθολογικού και χρήσιμο - κεντρικού σχεδιασμού, πιθανόν να λογίζεται ως ‘χαμένος’ και αναξιοποίητος χώρος. Για όποιον κατορθώσει να αναγνώσει όμως τη σημασία της λειτουργίας του και τη μυθική σχεδόν χροιά που μπορεί να αποκτήσει, αυτός ο φαινομενικά κενός χώρος, για τη λειτουργία του ξενοδοχείου, ανάγεται σε αναπόφευκτο και αναγκαίο στοιχείο του σχεδιασμού του ξενοδοχείου και του αφηγήματος αυτού.

Ο τρόπος που γίνεται αντιληπτός ο χώρος

του λόμπι από τον Hopper και τον Kracauer, παρότι παρουσιάζει τις συνιστώσες παραγωγής δράσης, περιγράφεται περισσότερο ως χώρος αμέτοχης παραμονής και άσκοπης χαλάρωσης. Στην περιγραφή τους, δε μοιάζει ο χώρος να παρέχει τις προδιαγραφές ενός θύλακα κοινωνικής αλλαγής, λόγω του απρόσωπου χαρακτήρα του. Άγνωστοι φιλοξενούνται στο χώρο κάποιου, τον οποίο δε γνωρίζουν. Σε αυτόν, τον εσωτερικό χώρο, οι παρευρισκόμενοι τείνουν περισσότερο να 'συμπεριφέρονται', παρά να 'είναι'.

Οι ανθρώπινες σχέσεις που οργανώνονται εκπίπτουν σε σχέσεις 'βαθμού μηδέν'^[6]. Η ισοτιμία των παριστάμενων δεν σχετίζεται με την ολοκλήρωση της παρευρισκόμενης κοινότητας, αλλά με την εκκένωσή της. Αποσπασμένος κανείς από την πόλη, υποβάλλεται στο νέο καθορισμό κόσμου και αυτός κατασκευάζεται από το μίγμα αδιαφοροποιητών ατόμων, απεκδυόμενων των ιδιοτήτων τους.

Ακόμη και η σιωπή που επικρατεί, δεν παρατηρείται μόνο ως αποτέλεσμα κοινωνικής ευγένειας, αλλά κυρίως ως τρόπος εξομάλυνσης διαφορών. Ο οποιοσδήποτε δύναται να διατηρήσει τους τύπους παραμονής στο χώρο, μπορεί να ανήκει στο περιβάλλον που δημιουργείται στο λόμπι, χωρίς παραφωνία. Οι όποιες συζητήσεις λαμβάνουν χώρα συνήθως πραγματοποιούνται χαμηλόφωνα, ώστε να μην αποτελούν σημείο ενδιαφέροντος. Στο πλαίσιο

αυτής της μυθοπλασίας, μοιάζει η διαχείριση των ξενοδοχείων ηθελημένα να αποπειράται να ωραιοποιήσει την πραγματικότητα, και πιθανά να απομακρύνει από το προσκήνιο τις όμι και τόσο ελκυστικές εκδοχές της κοινότυπης πραγματικότητας, με το φόβο μήπως αυτή θέσει ένα τέρμα στο μυστήριο κόσμο που δημιουργείται, αποκαλύπτοντας το χώρο, ως ένα ακόμη κομμάτι της απλής συμβατικής ζωής. Η ωραιοποίηση, εκκινείται από την απόκρυψη πληροφορίας από τις αισθήσεις του επισκέπτη.

Και αν η όραση 'φιλτράρεται' και χάνει πληροφορία από τη διατήρηση μίας φαινομενικής εξωτερικής συμπεριφοράς, η ακοή εξουδετερώνεται με τρόπο διαφορετικό. Η όραση, ως αίσθηση εστιάζει κάθε φορά, στην κατεύθυνση του βλέμματος. Η ακοή ωστόσο, είναι αίσθηση μεγαλύτερου εύρους. Είναι αίσθηση λήψης, ο ήχος πλησιάζει, το βλέμμα απευθύνεται. Στην αίσθηση της αντίληψης ενός χώρου, ο ήχος που παράγει, ως κατασκευή αυτόνομη αλλά και σε αλληλεπίδραση με την κίνηση / ανθρώπινη δραστηριότητα μέσα σε αυτόν, διανέμει πληροφορία στον ακροατή. Οι παχιές μοκέτες που απορροφούν τον ήχο, το βήμα, η συνήθως χαμηλής έντασης μουσική που υπάρχει συχνά στα λόμπι, λειτουργούν ηχοαπορροφητικά, σχεδόν λογοκρίνοντας τους ήχους του χώρου.

Χαρακτηριστική είναι και η επιλογή της μουσικής,

που συνήθως συναντάται στα ξενοδοχειακά λόμπι, αλλά και σε διάφορους χώρους αναμονής, επιζητούμενης της ίδιας ανωνυμίας. Μουσική 'ambient', χωρίς λόγια, ορχηστρική, ουδέτερη, απαλό ηχητικό φόντο κατά το δυνατόν αχρωμάτιστο. Μουσική, για να καλύψει την ησυχία, χωρίς να αποσπά την προσοχή από τη διαφοροποίηση των λέξεων.

Το ενδιαφέρον εντός του χώρου είναι πως δύναται να νοηματοδοτηθεί η παραμικρή ενέργεια, που θα τελεστεί, από τους εντός του, εκάστοτε πρωταγωνιστές. Το πλαίσιο ένταξης εντός του χώρου, μοιάζει να δημιουργεί αφηγήσεις από πρακτικά, κοινότυπες σκηνές και σχεδόν στατικές αφηγήσεις. Καθημερινές, απλές ενέργειες, αποκτούν άλλη βαρύτητα στη πλαίσιο της στατικής κατάστασης και παγωμένης δράσης του σκηνικού του λόμπι. Ο χώρος, έρχεται σε άμεση αντίθεση με την εικόνα και το ρυθμό της πόλης. Εκεί όπου η δυνατότητα επικοινωνίας, μειώνεται από τη διαρκή ροή, όπου η ταχύτητα αλλαγής σκηνών δεν επιτρέπει την παρατήρηση. Κάποιος που ρωτάει την ώρα, κάποιος που εξετάζει το ρολόι του για να απαντήσει, μία ανταλλαγή βλεμμάτων, μια ανταλλαγή χαιρετισμού, μπορεί να μεταλλάξει την ανία σε δράση μεταξύ των παρευρισκομένων. Όσο πιο απομονωμένο σε σχέση με την πόλη είναι το λόμπι, όσο πιο μεγαλειώδης και αφηγηματικός ο σχεδιασμός του εσωτερικά,

τόσο πιο πολύ καλλιεργεί την παρατήρηση του άλλου, ως δραστηριότητα. Τόσο περισσότερο χτίζει έναν κόσμο διαφορετικών κανόνων στο εσωτερικό του. Τόσο περισσότερο διογκώνεται το πάχος του ορίου σε σχέση με την πόλη.

‘Στα καλαισθητα καθίσματα των καθιστικών, η πρόθεση του πολιτισμού για εξορθολογισμό φτάνει στο τέλος της.’^[7]

Η επίγνωση της παραμονής σε χώρο περικλειστο, προστατευμένο και ελεγχόμενο, τον οποίο κανείς για να τον προσεγγίσει περνά από διαβαθμίσεις ιδιωτικότητας, από το δρόμο, στον προθάλαμο στο εσωτερικό καθιστικό, δημιουργεί μία λανθάνουσα αίσθηση εσωτερικής συνοχής. Εντονότερη συνοχή και εγγύτητα σε σχέση με αυτή, η οποία ενδεχομένως κανείς αισθάνεται, όντας στην πόλη ή περπατώντας στο δρόμο. Ωστόσο, εντός της συνθήκης, οι άνθρωποι παραμένουν μονάδες, άτομα σε ξεχωριστά καθίσματα.

Καθώς κανείς κινείται στο μεταίχμιο μεταξύ ιδιωτικού – δημοσίου, δύναται να επαναπροσδιορίσει έννοιες οι οποίες αφορούν την παρουσίαση εαυτού στο δημόσιο χώρο, της αίσθησης του ανήκειν και την ταυτότητα του κατοικείν.

Η μελέτη του σχεδιασμού του λόμπι, μπορεί να

λειτουργήσει ως ερμηνευτικό εργαλείο για να προσδιοριστούν σχέσεις μεταξύ ταυτότητας και παρουσίας εαυτού, σώματος και κατοικείν, ανθρώπου και πόλης, πόλης υπάρχουσας και φαντασίωσης της πόλης.

1\ Erving Goffman, The presentation of self in everyday life, University of Edinburg, Social Scineces Research centre, 1956.

2\ 'People come and people go. Nothing changes.'
Τμήμα μονολόγου της ταινίας Grand Hotel, σε σκηνοθεσία Edmund Goulding (USA, MGM, 1932)
Πηγή: www.imdb.com

3\ Schneck Stephen, The Nightclerk: Being his Perfectly True Confession, London: Panther Books, 1986.

4\ Πηγή: https://www.som.com/projects/jin_mao_tower

5\ Πηγή: <http://www.skyscrapercenter.com/building/burj-al-arab/402>

6\ Tallack Douglas, 'Waiting, waiting': the hotel lobby, in the modern city, αρχική δημοσίευση στο 'The Irish Journal of American Studies', επανατύπωση με την ευγενική έγκριση του συγγραφέα για το 'The Hieroglyphics of Space Reading and experiencing the modern metropolis' σε επιμέλεια Leach Neil, Routledge, 2002.

7\ Kracauer Siegfried, The Mass Ornament, Weimar Essays, επιμέλεια και μετάφραση Thomas Y. Levin, Harvard University Press, 1995.



Imperial hotel, Frank Lloyd Wright,
Τόκιο, άποψη του λόμπι

04_1 \ 0 χώρος λατρείας

Επιστρέφοντας στη μελέτη του αρχικού αντιθετικού διπόλου, το οποίο τέθηκε από τον Kracauer, χώρου θρησκευτικής λατρείας και ξενοδοχειακού λόμπι, η αναζήτηση θα συνεχίσει σε χώρους θρησκευτικής λατρείας.

Από τη σύλληψη του Παρθενώνα ή του ρωμαϊκού Πανθέου, μέχρι την Αγία Σοφία ή τα μουσουλμανικά τεμένη, η τυπολογία σύλληψης της σύνθεσης, ως προς το χώρο που πρέπει να σχεδιαστεί στο εσωτερικό κάθε ναού, μοιάζει να παραμένει παρόμοια. Οι εσωτερικοί χώροι που παράγονται, ανεξάρτητου αρχιτεκτονικού στυλ ή θρησκευτικής κατεύθυνσης, είναι εσωστρεφείς υψηλοί χώροι, κατ'ουσίαν δυσανάλογα μεγαλύτεροι των δραστηριοτήτων, που καλούνται από το εκάστοτε 'πρόγραμμα', να στεγάσουν. Το μεγαλειώδες, σε κάθε περίπτωση, προκύπτει από το μέγεθος της κλίμακας σχεδιασμού.

Αν αναζητήσουμε, μία αντίστοιχη εμβληματική εικόνα θρησκευτικού ναού του Δυτικού κόσμου, θα μπορούσαμε να οδηγήσουμε τη μελέτη προς τον καθεδρικό της Chartres (1194 - 1220), στην πόλη του Παρισιού.

Οι παχείς πέτρινοι τοίχοι της Chartres και η ανυπαρξία ανοιγμάτων στο ύψος του ματιού



Άποψη του ρόδακα της Παναγίας των Παρισίων
από το εσωτερικό της εκκλησίας.

αποκόπτουν από τον έξω χώρο. Παρότι περίκλειστο και εσωστρεφές, το εσωτερικό, δεν στρέφει σε μία εσωτερική διασπορά βλεμμάτων, ξεφεύγοντας της εσωτερικής αυτοαναφοράς βλεμμάτων του επίσης εσώστρεφου και αποκομμένου από την πόλη, λόμπι. Όλος ο σχεδιασμός εδώ, υπονοεί ξεκάθαρη κατεύθυνση.

Το δρομικό σχήμα της κάτοψης και η δρομική επανάληψη σταυροθολίων και οξυκόρυφων τόξων συγκεντρώνει όλα τα βλέμματα και προσανατολίζει τον επισκέπτη, κατά την είσοδό του, προς τον κρυστάλλινο ρόδακα. Το οικοδόμημα, εντελώς λογικά διαρθρωμένο, ήταν η επιτομή της 'διάφανης' αρχιτεκτονικής του γοθικού ρυθμού^[11]. Το σύνολο των μορφολογικών στοιχείων, τόσο στην εξωτερική διαμόρφωση του ναού, όσο και στο σχεδιασμό του εσωτερικού του χώρου, πέρα από την αμιγώς κατασκευαστική τους λειτουργία, αποσκοπούσαν στην 'αναγωγή' του επισκέπτη. Να οδηγήσουν το πνεύμα από τον κόσμο των αισθήσεων στον υπεραισθητό κόσμο, της θείας τάξεως. Ο ναός, με την άνοδο νεοπλατωνικών φιλοσοφικών θεωριών, αποκτά κοσμολογικό συμβολισμό. Σε κάθε στοιχείο του αποδίδεται αντιστοίχιση με στοιχείο του κόσμου και ως σύνολο, γίνεται αντιληπτό ως μία μικρογραφία του κόσμου. Ο χαμηλός, εντός του ναού φωτισμός χρησιμοποιείται για να εξάρει το συναίσθημα μυστικισμού και ταυτόχρονα επιτελεί περαιτέρω

γεφύρωση των διαφορών, μεταξύ του ποιμνίου. Τα στοιχεία διακόσμου, είναι οντότητες οι οποίες αυξάνουν τον κόσμο, επαυξάνουν το νόημα και συμμετέχουν στη σύνταξη των σηματομενώνων.

Μετά τη Μεταρρύθμιση^[2], οι Καθολικές εκκλησίες αρχίζουν να απορρίπτουν από την εσωτερική τους σύνθεση την πληθώρα παραδοσιακών συμβόλων, επιζωγραφίσεων και γλυπτού διακόσμου. Οι νέες εκκλησίες σχεδιάζονται, ως μέρη συγκέντρωσης ανθρώπων, αντλώντας έμπνευση από τα πρώτα χρόνια του χριστιανισμού, όπου η κοινότητα των πιστών συγκεντρωνόταν σε κατοικίες μελών της. Η κυρίαρχη επικρατούσα ιδέα σχεδιασμού, όσον αφορά το σχεδιασμό λατρευτικών κέντρων, είναι σχεδιασμός ναών - πολιτιστικών - πνευματικών κέντρων, αντί για τη δημιουργία ναών - κέντρων μυστικισμού.

Η σύγχρονη αρχιτεκτονική αντίληψη σχεδιασμού ναών τροποποιείται και σταδιακά αναπτύσσει μορφές που υπάγονται στο 'διεθνές στυλ' σχεδιασμού. Το αναφερθέν ρεύμα, δύναται να περιγράψει και να συμπεριλάβει αρκετές παραλλαγές του παραδείγματος του τελικού σχεδιασμένου αντικειμένου. Ο πειραματισμός του στυλ, ξεκινά σχεδόν από τις απαρχές του 19ου αιώνα.

'Η εντύπωση της μάζας, της στατικής σταθερότητας,



'Sternkirche', Otto Bartning, 1922
προοπτικό σκίτσο του αρχιτέκτονα.

που μέχρι τώρα αποτελούσε το πρωταρχικό γνώρισμα της αρχιτεκτονικής, έχει πια εντελώς εξαφανιστεί. Τη θέση της, έχει πάρει η εντύπωση του όγκου ή, για την ακρίβεια, η εντύπωση των επίπεδων επιφανειών που περιβάλλουν τον όγκο. Το πρωταρχικό αρχιτεκτονικό σύμβολο, δεν είναι πια το συμπαγές τούβλο, αλλά το ανοιχτό κουτί. Πράγματι, η μεγάλη πλειοψηφία των κτιρίων, είναι στην πραγματικότητα, σε συνέπεια με την εικόνα τους, απλά επίπεδα που περιβάλλουν έναν όγκο. Η κατασκευή του σκελετού επενδύεται με προστατευτικό περίβλημα, και έτσι ο αρχιτέκτονας δύσκολα μπορεί να αποφύγει αυτή την εντύπωση της επιφάνειας, του όγκου, εκτός αν, πιστός στον παραδοσιακό σχεδιασμό, ως προς τους όρους της μάζας, ξεφύγει από το δρόμο του, για να εξασφαλίσει το αντίθετο ακριβώς αποτέλεσμα.'

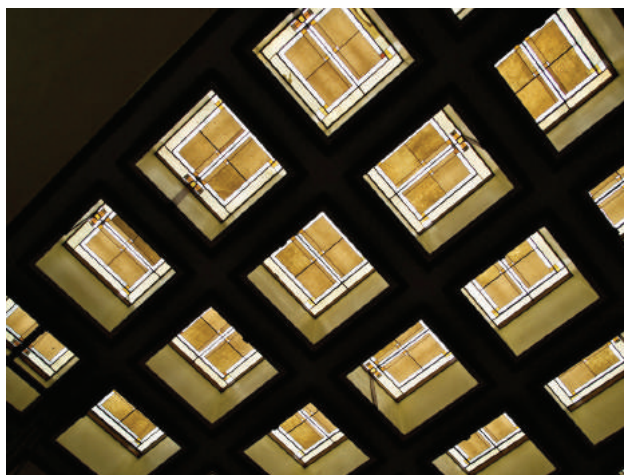
[Henry - Russel Hitchcock και Philip Johnson, The International Style, 1932, Κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη

Απόσπασμα από το βιβλίο του Kenneth Frampton, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και Τέχνη, Θεμέλιο, Μετάφραση: Ανδρουλάκης Θόδωρος, Παγκάλου Μαρία, Επιμέλεια: Κούρκουλας Αντρέας, 2009]

Στο παρόν αποτέλεσμα, συνετέλεσε και η καταλυτική επίδραση των μοντερνιστών για την αντίληψη και το σχεδιασμό του ναού. Η φιλοσοφική βάση των Μοντερνιστών για την



Unity Temple, Frank Lloyd Wright, 1905.



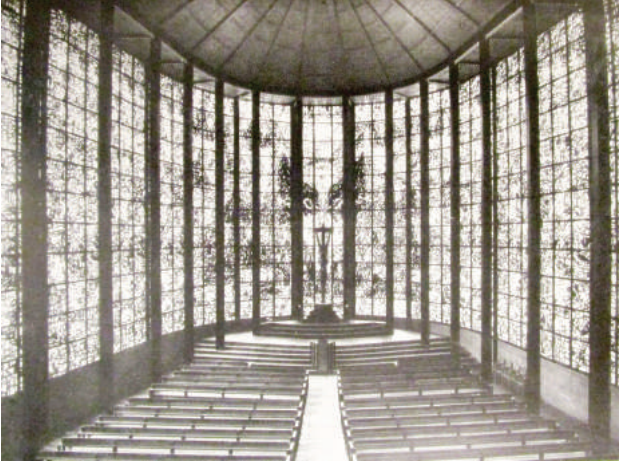
Unity Temple, Frank Lloyd Wright, η οροφή.

αρχιτεκτονική έκφραση των ναών, αντλεί έμπνευση από το Γαλλικό Διαφωτισμό και το Γερμανικό ιδεαλισμό, απορρίπτοντας την κληρονομημένη παράδοση, προς αναζήτηση της νέας αρμοστής μορφής ναού που θα εκφράσει το νέο – μοντέρνο άνθρωπο^[3]. Η αρχιτεκτονική των ναών, έχοντας χάσει την ικανότητα να σημαίνει το ‘θείο’, μέσω του συμβολισμού, αφορά αποκλειστικά την επιτέλεση των πρακτικών αναγκών συγκέντρωσης, των χρηστών της.^[4]

Ο Frank Lloyd Wright, το 1905, ολοκληρώνει τον Unity Temple^[5]. Το έργο, θα στεγάσει την ενορία Ουνιταριανών του Oak Park, ενορία, στην οποία ο ίδιος ο Wright ήταν μέλος. Η εκκλησία, χτίζεται για να αντικαταστήσει την παλαιότερη εκκλησία που βρισκόταν στο σημείο, αλλά καταστράφηκε σε πυρκαγιά. Ο αρχιτέκτονας, κατασκευάζει έναν μονολιθικό ναό από οπλισμένο σκυρόδεμα, μεγάλη καινοτομία για την εποχή, όπου το υλικό χρησιμοποιείτο μόνο για κατασκευή βιομηχανικών κτιρίων, ανυψωμένο ελαφρώς σε σχέση με το δρόμο, για να αποφύγει την οχλοβοή. Στο εσωτερικό, ο αρχιτέκτονας, αποφεύγει τη χρήση θρησκευτικών συμβόλων και δημιουργεί ένα είδος αμφιθεάτρου, στρέφοντας την προσοχή και το κέντρο του χώρου στο χρήστη του, τον άνθρωπο. Στο χώρο, απουσιάζουν τα παράθυρα και όλο το φως προέρχεται από το φωταγωγό της οροφής.



Παρεκκλήσιο του Αγίου Σώστη, Μίες van der Rohe, Chicago, 1952.



Otto Bartning,
Church Köln, 1928.

‘Γιατί, τότε, να μην χτίσεις ένα ναό, όχι για το θεό, με τρόπο πιο συναισθηματικό από λογικό, αλλά να χτίσεις ένα ναό στον άνθρωπο, κατάλληλο στις χρήσεις του ως τόπο συνάντησης, μέσα στον οποίο ο άνθρωπος θα μελετά τον εαυτό του, για χάρη του θεού του; Ένα μοντέρνο σπίτι συνάντησης, έναν τόπο για να περνά όμορφα η ώρα.’^[6]

Ο σχεδιασμός της εκκλησίας ως αμφιθέατρο ή θέατρο, βρίσκει τις απαρχές του στα πρώτα Καλβινιστικά κτίρια, τα οποία σχεδιάστηκαν ώστε να επιτρέψουν στην κοινότητα να ακούει καλύτερα το κήρυγμα. Παράδειγμα ναού της περιόδου, αποτελεί το Charenton, στη Γαλλία^[6]. Η χρήση αυτής της τυπολογίας, συνδέθηκε με τη λογική του Μοντερνισμού ότι η μορφή οφείλει να εξυπηρετεί τη λειτουργία. Στη φιλοσοφία αυτή, εντάχθηκαν και η ανάγκη ανάδειξης της καθαρότητας της φόρμας των ναών, με την απουσία επιζωγράφησης. Ο άνθρωπος του μοντερνισμού, έπρεπε να επανεφεύρει το ναό, απεκδυόμενος από τα στεγανά της παράδοσης.

Ο Le Corbusier, όπως και αρκετοί από τους μοντερνιστές, πλην ενδεχομένως, του Mies van der Rohe και του Eero Saarinen δεν ήταν θρησκευόμενοι. Ο Le Corbusier ανέλαβε το σχεδιασμό και την κατασκευή, δύο χώρων θρησκευτικής λατρείας, Τη Notre Dame du Haut, στη Ronchamp και του Μοναστηριού της S. Ma-

rie de la Tourette. Δέχθηκε την ανάθεση του σχεδιασμού των κατασκευών, καθότι διασφάλισε εκ των προτέρων, τη σχεδιαστική του ελευθερία και σχεδίασε τη Ronchamp, σαν αφηρημένο γλυπτό ενώ στη La Tourette, σχεδίασε ένα αυστηρό, ορθογωνικό και φονξιοναλιστικό κτίριο.

Η εκκλησία Santa Maria, στο Marco de Canaveses της Πορτογαλίας, ανατέθηκε από τον πάστορα της ενορίας, πατέρα Hyginus Nuno. στον αρχιτέκτονα Alvaro Siza. Η εκκλησία, η οποία παραδόθηκε το 1996, αποπειράται να ξεφύγει από την τυπική μορφή της, ωστόσο διατηρεί κάποια πρωτογενή στοιχεία της, παραφράζοντάς τα. Η εκκλησία, σχεδιάζεται μονολιθική συμπαγής και περικλειστη. Εξωτερικά, διατηρεί τριμερή διαχωρισμό σε κλίτη, κατά το μήκος της μεγάλης της πλευράς. Στην πλευρά της εισόδου των κοσμικών επισκεπτών της, το κεντρικό κλίτος υποχωρεί, για να δημιουργήσει την είσοδο. Ο επισκέπτης του χώρου, στέκεται στο πρόπυλο, μεταξύ των δύο ορθογωνικών προεξοχών, εντός του νοητού ορίου του χώρου, μπροστά στην υψηλή πόρτα εισόδου.

Η κλίμακα σχεδιασμού της πόρτας, τόσο με το μέγεθός της, όσο και με το βάρος της κατά την είσοδο στο χώρο, δημιουργεί φυσικό εμπόδιο στην είσοδο του επισκέπτη. Ψηλή και στενή για την αναλογία της, είναι θύρα που απευθύνεται



στην είσοδο στο χώρο ενός – ενός ξεχωριστά. Ο επισκέπτης, ανεξάρτητα από την πρότερη κατάστασή του, εισέρχεται ως μονάδα στο χώρο, για να μεταβεί στην ισότιμη κοινότητα μονάδων στο εσωτερικό.

Τα χωριστά, όμοια ατομικά καθίσματα, τοποθετημένα στη σειρά, κοιτούν προς κοινή κατεύθυνση και δε σχηματίζουν επί μέρους, μεταξύ των καθήμενων σχέσεις. Η διάταξη του εξοπλισμού του 'καθιστικού' του ναού, καθιστά σαφή τον κοινό προσανατολισμό των επισκεπτών, στρέφοντας το σώμα και το βλέμμα προς κοινή κατεύθυνση. Συλλέκτης όλων των βλεμμάτων και κατάληξη όλων των κινήσεων είναι το ιερό. Σε δεύτερη ανάγνωση, ο ίδιος ο σχεδιασμός του καθίσματος διαφέρει ξεκάθαρα, από το σχεδιασμό του καθίσματος του λόμπι. Εδώ, το κάθισμα δεν αποζητά να προσφέρει την άνεση, που κανείς αναμένει από το κάθισμα του λόμπι. Εδώ, δεν υπάρχει η ανάγκη παροχής άνεσης, στην ανούσια παραμονή του επισκέπτη, υπάρχει σκοπός παραμονής.

Αντιδιαμετρικά της πλευράς εισόδου, από το νοητό ορθογωνικό πρίσμα του συνολικού όγκου της εκκλησίας, αφαιρούνται δύο τεταρτοκύκλια από όλο το ύψος του ναού, αφήνοντας ορατό, τον αρνητικό τους όγκο στο εσωτερικό. Το βλέμμα συγκεντρώνεται πάνω από την Αγία Τράπεζα.



Santa Maria Marco de Canaveses,
Alvaro Siza, 1996.

Το εσωτερικό της εκκλησίας, γίνεται αντιληπτό ως ενιαίος χώρος με μόνο σημείο διαχωρισμού του χώρου το ιερό, το οποίο υψώνεται σε σχέση με την υπόλοιπη στάθμη της εκκλησίας. Δεν συναντούμε πουθενά ορατό διάκοσμο, ούτε στο εσωτερικό ούτε στο εξωτερικό της, παρά μόνο μία γλυπτή αναπαράσταση της Παναγίας και έναν σταυρό, και δύο επιφάνειες τοίχων με επικάλυψη λευκού πλακιδίου και επιζωγράφηση του αρχιτέκτονα.

Εξωτερικά, μοιάζει να ξεφυτρώνει ως λευκός όγκος από το έδαφος, καθώς, ο γρανίτης της επικάλυψης του προαύλιου χώρου, συνεχίζει πάνω στους τοίχους. Εξωτερικά, ο σοβάς διατηρεί πιο αδρό φινίρισμα. Εσωτερικά, στιλπνές επιφάνειες, λευκές και ανακλαστικές, με το φως να έρχεται κυρίως από ψηλά. Η εκκλησία σχεδιάζεται ως χώρος στάσης και θεάματος.

Ο σχεδιασμός κτιρίων λατρείας, δεν έχει απορρίψει το σχεδιασμό κτιρίων σύμφωνα με τις επιταγές της λογιζόμενης ως παραδοσιακής ναοδομίας. Ναοί, ιδιαίτερα στην ορθόδοξη εκκλησία και δη στην Ελλάδα, συνεχίζουν να διδάσκονται, να σχεδιάζονται και να υλοποιούνται από σύγχρονους αρχιτέκτονες με παραδοσιακό τρόπο, ως επανάληψη του θεσπισμένου παραδείγματος.

1\ Μουρίκη Ντούλα, Μεσαιωνική Τέχνη της Δύσεως, Εκδόσεις Ε.μ.π., Αθήνα, 1999.

2\ Η Θρησκευτική Μεταρρύθμιση, ή Μεταρρύθμιση του 16ου αιώνα, ήταν ένα θρησκευτικό κίνημα του 16ου αιώνα, που συνέβη στην Ευρώπη και ίδρυσε τον Προτεσταντισμό ως τρίτο μεγάλο κλάδο του Χριστιανισμού. Ο Προτεσταντισμός ξεκίνησε από την αντίθεση με την Καθολική Εκκλησία και τις πρακτικές της. Οι τρεις κλάδοι του Χριστιανισμού είναι η Ορθοδοξία, ο Καθολικισμός και ο Προτεσταντισμός (ή Διαμαρτύρηση). Ξεκίνησε στη Γερμανία το 1517, όταν στις 31 Οκτωβρίου ο Μαρτίνος Λούθηρος συνέταξε τις 95 θέσεις του, όπου θυροκόλλησε στην είσοδο της μητρόπολης της Βιτεμβέργης, στις οποίες καταδίκασε την πώληση συγχωροχαρτιών και την απόλυτη εξουσία του Πάπα. Τελικά ολοκληρώθηκε το 1648 με τη Συνθήκη της Βεσφαλίας.

Πηγή: Bainton Roland, The Reformation of the Sixteenth Century, The Beacon Press, Boston 1952.

3\ Η παρούσα ανάλυση ναών, της μορφής τους και της ιστορίας τους, σε καμία περίπτωση δε θεωρείται ούτε επαρκής ούτε συνολική. Θα μπορούσε να συνεχιστεί σε μεγαλύτερο εύρος και βάθος αντικειμένου. Ωστόσο, για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας δε θα πραγματοποιηθεί εξαντλητική ερμηνεία και μελέτη της θρησκευτικής αρχιτεκτονικής, παρά μόνο χρήση κάποιων βασικών στοιχείων για να αντληθούν παρατηρήσεις και συμπεράσματα τα οποία θα συντελέσουν στη στοιχειοθέτηση του παρόντος συνολικού συλλογισμού.

Προτεινόμενη πηγή περαιτέρω μελέτης: Krautheimer Richard, Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Αρχιτεκτονική, (μετάφραση Φανή Μαλλούχου – Τουφάνο), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας,

Αθήνα, 2006

4\Neil Levine, The Architecture of Frank Lloyd Wright. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993

Frank Lloyd Wright Trust

5\ 'Why not, then, build a temple, not to GOD in that way—more sentimental than sense—but build a temple to man, appropriate to his uses as a meeting place, in which to study man himself for his God's sake? A modern meeting-house and good-time place.' .

Frank Lloyd Wright, An Autobiography, Horizon Press, 1977, μετάφραση της γράφουσας.

6\ Stroik Duncan, αρχιτέκτονας, βοηθός καθηγητής στη Σχολή Αρχιτεκτονικής της Notre Dame
Stroik Duncan , Modernist Church Architecture, Catholic Dossier, Μάιος - Ιούνιος 1997.

04_2 \ 0 ναός - Peeter I Neeffs

Στις ελαιογραφίες^[1] του φλαμανδού ζωγράφου Peeter I Neeffs, απεικονίζονται εσωτερικές αναπαραστάσεις εκκλησιών και καθεδρικών της περιοχής της Antwerp στα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Η εικόνα του εσωτερικού των ναών που αναπαρίσταται, μοιάζει να μιμείται πλήρως την εικόνα ενός δρόμου μίας πόλης της εποχής. Καλοντυμένοι και μη, πολίτες, παιδιά, κληρικοί, επαίτες, ζώα, άνθρωποι που προσεύχονται, άνθρωποι που συζητούν, που συναντώνται, που παρακολουθούν ή που απλώς προσπελαίνουν το χώρο, εικονίζονται σε αρμονική συνύπαρξη στο εσωτερικό του κτίσματος της εκκλησίας.

Το βλέμμα του παρατηρητή περιπλανάται μεταξύ των γεγονότων που απεικονίζονται στον πίνακα και μοιάζουν να λαμβάνουν χώρα στον ίδιο χώρο. Εξαιρουμένης της παγιωμένης προοπτικής θέασης που ο πίνακας θέτει στον παρατηρητή, η παραμονή σε έναν ανοιχτό δημόσιο χώρο ή η παραμονή στο προαναφερθέν καθιστικό του λόμπι, επιτρέπει την ίδια συνθήκη, την ταυτόχρονη ενατένιση διάφορων συνδεόμενων ή μη ενεργειών και την παρακολούθηση συνδεόμενων ή μη γεγονότων.

Η σειρά ελαιογραφιών του Peeter I Neeffs, μας επιτρέπει να δούμε πληθώρα πανομοιότυπων ναών, σε διαφορετικές περιστάσεις ή ακόμα και



Άποψη ενός εσωτερικού εκκλησίας, Peeter I Neeffs, 17ος αιώνας, Μουσείο Λούβρου.

την ίδια παράσταση κάποιου ναού, σε διάφορες ημέρες ή στιγμές μέσα στην ημέρα.

Ο καλλιτέχνης, έζησε μεταξύ περίπου 1578 και 1661, στο Antwerp της Ολλανδίας. Εξειδικεύτηκε μαζί με το γιο του, Peeter Neeffs το νεότερο, σε αναπαραστάσεις εσωτερικών εκκλησιών, πρωτότυπο θέμα για την τότε παραδοσιακή ολλανδική τέχνη της ζωγραφικής. Πολλοί από τους καθεδρικούς και τις εκκλησίες τις οποίες σχεδιάζει, αποτελούν μίγμα φαντασίας και πραγματικότητας. Με αφειρηία κάποιες εικόνες ναών προσέθετε νέα στοιχεία στη διαμόρφωσή τους, κατά βούληση^[2]. Χαρακτηριστική είναι η σειρά αναπαραστάσεων του Αγίου Γεωργίου στο Antwerp, όπου τονίζεται, με την προοπτική απεικόνισή του χώρου, το υπερμεγέθες, κεντρικό του κλίτος. Η σειρά ελαιογραφιών, λογίζεται από μελετητές, ως πιθανό προϊόν παραγγελίας της Καθολικής εκκλησίας, στα πλαίσια προπαγάνδας για την Αντιμεταρρύθμιση. Σε κάθε περίπτωση, ακόμη και ως στρατευμένες απεικονίσεις ναών, γίνεται φανερό η πρόθεση παρουσίας του εσωτερικού των εκκλησιών, ως χώρο διεξαγωγής τελετουργιών που σχετίζονται με την πίστη αλλά και ως χώρο επέκτασης του δημόσιου βίου.

Η σύνθεση του χτισμένου περιβάλλοντος, παραμένει πανομοιότυπη σε όλη τη σειρά πινάκων. Τρίκλιτοι ή πεντάκλιτοι γοθτικοί ναοί, με τα



Άποψη ενός εσωτερικού γοθτικής εκκλησίας, Peeter I Neeffs, 17ος αιώνας, Μουσείο Λούβρου.

σύνθετα στοιχεία των υποστυλωμάτων τους να φέρουν τα οξυκόρυφα σταυροθόλια της οροφής, η οποία στεγάζει το ναό. Ο χώρος κάτωθι της στέγης, αφήνεται κενός, με λιγοστά στοιχεία εξοπλισμού, καθίσματα ή επιμέρους σημεία λατρείας και προσευχής, να συγκεντρώνονται πλησίον των περιμετρικών τοίχων ή κοντά στα στοιχεία στήριξης της οροφής. Οι ανθρώπινες φιγούρες, πιθανόν καθ' υπερβολή, απεικονίζονται σημαντικά μικρότερες αναλογικά του ύψους του ναού, ο οποίος μοιάζει περισσότερο να στεγάζει ένα μεγαλειώδες κενό, παρά τις λατρευτικές διαδικασίες των χρηστών του. Αντιληπτικά, η κατασκευή της εκκλησίας, όπως παρουσιάζεται στον πίνακα, είναι μία πανύψηλη στέγη με τα παρελκόμενα αυτής στοιχεία κατασκευής, στηριζόμενη σε έναν συμπαγή περιμετρικό τοίχο. Το φως, λιγότερο ή περισσότερο θαμπό ανάλογα με την ώρα της ημέρας την οποία αναπαριστά κάθε πίνακας, απεικονίζεται να έρχεται από ψηλά, από τα περιμετρικά υπερμεγέθη παράθυρα του περιβλήματος.

Ο ναός, μοιάζει να φιλοξενεί διάφορες ανθρώπινες δραστηριότητες οι οποίες λαμβάνουν συνήθως χώρα στο δρόμο, σε ένα ουδέτερο εσωτερικό χώρο. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Kracauer, κάτω από τη σκέπη αυτού του μεγάλου στεγασμένου κενού, η κοινωνία μοιάζει να επαναπροσδιορίζει τον εαυτό της. Ο κοινός σκοπός συνάθροισης



Άποψη ενός εσωτερικού γοθτικής εκκλησίας, Pieter I Neefs, 17ος αιώνας, Μουσείο Λούβρου.

εντός του χώρου, μοιάζει να αμβλύνει τις όποιες διαφορές υπάρχουν εκτός αυτού και οι ομοιότητες υπερτονίζονται. Είτε είναι η κοινή προέλευση, η καταγωγική πανανθρώπινη αναφορά σε ένα κοινό αφηγηριακό μηδέν, είτε είναι ο κοινός σκοπός μίας μελλοντικής, όμοιας για όλους κατάληξης, ο επισκέπτης του χώρου εισέρχεται με την αίσθηση του ανήκειν, εισέρχεται ως τμήμα της κοινότητας. Της κοινότητας, της οποίας η ίδια της η ύπαρξη, συνεπάγεται την ύπαρξη του ναού. Ο ναός, τόσο ως κτίσμα, όσο και στο εσωτερικό του υπονοεί την ύπαρξη των χρηστών του με την παρουσία του, λειτουργεί ως σύμβολο, ως σήμανση της κοινότητας που καλείται να στεγάσει^[3].

1 \ Πηγή των φωτογραφιών αποτελεί η ιστοσελίδα:
<https://commons.wikimedia.org>

Στη συνέχεια παρατίθεται η σημείωση της ιστοσελίδας περί της χρήσης των εικόνων:

‘Το αρχείο αυτό έχει διατεθεί με Creative Commons CC0 1.0 Παγκόσμια Εκχώρηση Κοινού Κτήματος.

Το πρόσωπο που συσχέτισε ένα έργο με αυτή την πράξη έχει απελευθερώσει αυτό το έργο στην δημόσια σφαίρα παραιτούμενος από όλα τα δικαιώματά του σε αυτό το έργο παγκοσμίως υπό τη νομοθεσία των πνευματικών δικαιωμάτων και όλα τα σχετικά ή παρεμφερή νόμιμα δικαιώματα που είχε στο έργο, στο εύρος που ο νόμος ορίζει. Έργα υπό την CC0 δεν χρειάζονται απόδοση. Όταν παραθέσετε το έργο, δε χρειάζεται να υπαινιχθείτε έγκριση από το

συγγραφέα.'

2\ Πηγή: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1748.html>

3\ 'Ο άνθρωπος μπορεί εύκολα να ταυτίσει τον εαυτό του με την εστία του, δύσκολα όμως και με την πόλη, μέσα στην οποία βρίσκεται η εστία αυτή. Το 'να ανήκεις' είναι μια βασική συναισθηματική ανάγκη, που οι συνειρμοί της είναι της απλούστερης τάξης. Από το 'να ανήκεις' – ταυτότητα – προκύπτει το πλούσιο συναισθημα της φιλικής συμπεριφοράς των γειτόνων. Το μικρό, στενό δρομάκι της φτωχογειτονιάς πετυχαίνει εκεί που τα ευρύχωρα αναπτυξιακά προγράμματα αποτυγχάνουν.'

Alison και Peter Smithson, Aldo van Eyck, κ.α., εισήγηση στο 9ο Διεθνές Συνέδριο της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, 1953 (μετάφραση Θ. Ανδρουλάκη, Μ. Παγκάλου, στο Kenneth Frampton, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και κριτική, σ. 243)

Το χωρίο έχει ληφθεί από το 'Εισαγωγή στη Μοντέρνα Αρχιτεκτονική', Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα, 2008

04_3 \ Crystal Cathedral - Philip Johnson

Ο Robert H. Schuller, το 1955^[1], ξεκινά να παραδίδει το εβδομαδιαίο κήρυγμά του, υπαίθρια, στην οροφή ενός υπαίθριου αναψυκτήριου στο εγκαταλειμμένο ανοιχτό θέατρο της περιοχής Garden Grove, στην κομητεία Orange, του Los Angeles της Καλιφόρνια. Η σύζυγός του, Arvel-la Schulle, συνοδεύει το κήρυγμα παίζοντας εκκλησιαστικό όργανο. Η ίδρυση της πρωτότυπης αυτής εκκλησίας πραγματοποιείται υπό την αιγίδα της Μεταρρυθμισμένης Εκκλησίας της Αμερικής^[2].

Δε θα μπορούσε κανείς να επιλέξει ένα πιο υποσχόμενο σημείο στη περιοχή. Ο νεόκτιστος αυτοκινητόδρομος Santa Ana εξασφαλίζει εύκολη πρόσβαση στην περιοχή από το Λος Άντζελες. Κοντινά θεματικά πάρκα, το Berry Farm και η Disneyland συλλέγουν πληθώρα τουριστών στην περιοχή, όπου εορτάζεται το όραμα της αμερικανικής οικογενειακής ζωής. Ο κόσμος, ο οποίος παρακολουθεί το κήρυγμα μέσα ή έξω από τα αυτοκίνητά του, στο υπαίθριο πάρκινγκ, πολλαπλασιάζεται σε σύντομο χρονικό διάστημα.

Για να καλύψει τις διαρκώς αυξανόμενες ανάγκες του ποιμνίου του, ο Schuller, επιχειρεί να χτίσει ένα παρεκκλήσι σε κοντινή απόσταση από το αναψυκτήριο. Ωστόσο οι περισσότεροι ακόλουθοί του, συνεχίζουν να προτιμούν να



Το αναψυκτήριο στο Garden Grove.



Ο Robert H. Schuller στην οροφή
του αναψυκτηρίου.

παρακολουθούν το κήρυγμα, μέσα από τα οχήματά τους. Η λύση αυτή μοιάζει να μη δύναται να καλύψει τον εκθετικά αυξανόμενο αριθμό του ποιμνίου, οπότε, ο Schuller απευθύνεται στον επιφανή αρχιτέκτονα της εποχής, Richard Neutra και ζητά να σχεδιαστεί κατ' ουσία, η πρώτη 'drive-in' εκκλησία. Ο Schuller, οραματιζόταν μια μορφή για το κτίριο της εκκλησίας, η οποία θα του επέτρεπε να κηρύττει συγχρόνως στους πιστούς που συγκεντρώνονταν στο εσωτερικό της εκκλησίας και ταυτόχρονα σε όσους προτιμούσαν να παραμείνουν έξω από αυτή, στα οχήματά τους.

Το σχέδιο που προτείνει ο Neutra παραβιάζει με επιτυχία την συνήθη τυπολογία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής. Σχεδιάζει έναν επιμήκη ορθογωνικό χώρο, με τις μεγαλύτερες πλευρές του να καλύπτονται από υαλοπέτασμα που επέτρεπε την απρόσκοπτη θέα προς το χώρο στάθμευσης. Στο εσωτερικό, τοποθετούνται παράλληλες σειρές καθισμάτων, ενώ το σημείο του ιερού όπου κηρύττει ο Schuller, υπερυψώνεται επαρκώς, για να μπορεί να είναι περίοπτος, εντός και εκτός του ναού. Ο εσωτερικός διάκοσμος, σχεδόν ανύπαρκτος, αρκείται σε αναγκαία και λειτουργικά στοιχεία. Ένας μεγάλος σταυρός μπροστά από το υπερυψωμένο βάθρο και μία δρομική παράταξη οριζόντιων δίσκων – ηχείων κρέμονται από την οροφή. Παράδοση και τεχνολογία. Η νέα εκκλησία παραδίδεται προς χρήση το 1961.



Η εκκλησία του Richard Neutra,
ο άμβωνας.



Η εκκλησία του Richard Neutra,
ο εξοπλισμός.

Περίπου στα μέσα της δεκαετίας του '70, το μέγεθος της εκκλησίας κρίνεται εκ νέου ανεπαρκές και ο αιδεσιμότατος απευθύνεται τότε στον Philip Johnson για το σχεδιασμό της νέας εκκλησίας, που θα μπορεί να καλύψει τις αυξανόμενες ανάγκες του ποιμνίου. Ο αρχιτέκτονας, προτείνει στον αιδεσιμότατο αυτή τη φορά να κατασκευάσουν μία εκκλησία εξ' ολοκλήρου από γυαλί! Ο νέος ναός θα πραγματοποιηθεί παρακείμενος του προηγούμενου.

Η ιδέα θυμίζει τη σύλληψη του κρυστάλλινου θόλου του Bruno Taut για το Glass Pavillion (Glashaus) στην έκθεση Deutscher Werkbund, της Κολωνίας, το 1914. Ο ίδιος ο Taut για την κατασκευή του κτιρίου το οποίο δεν είχε πρακτική χρήση, σε κάποιο αρχικό προσχέδιό του, δηλώνει πως σχεδίασε το περίπτερο στο πνεύμα των γοθθικών ναών^[3]. Το περίπτερο παρουσίαζε τις δυνατότητες του κρύσταλλου ως υλικό κατασκευής, αλλά ταυτόχρονα αποτέλεσε την απτή παρουσίαση των δυνατοτήτων αλληλεπίδρασης του υλικού, με τον άνθρωπο με στόχο την κατασκευή μιας 'πνευματικής ουτοπίας'. Την τελευταία θεματική, αναλύει εκτενέστερα ο αρχιτέκτονας μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο στο βιβλίο - μανιφέστο του, 'The City Crown' (1919). Οραματίζεται ένα νέο κοινοτικό κέντρο, ένα κοσμικό κτίριο μεταξύ του γοθθικού καθεδρικού και του ασιατικού ναού. Οραματίζεται και περιγράφει



'Glass Pavillion' .

μία πνευματική φουτουριστική ουτοπία, που θα θέσει τις βάσεις της ειρήνης μετά τον πόλεμο. Κατόπιν της έκδοσης του βιβλίου του ο Taut δημοσιεύει μία σειρά σχεδίων και απεικονίσεων ναών – κοσμικών κτιρίων συγκέντρωσης, με τίτλο 'Alpine Architektur'. Στόχος των σχεδίων του, είναι η απομάκρυνση από τον εξορθολογισμό. Η επιστροφή σε ένα πρωτογενές και πιο αθώο επίπεδο συνύπαρξης, με υλικό πρεσβευτή το κρύσταλλο. Η δημιουργία χώρων, οι οποίες θα λειτουργήσουν ως προστατευτικές φούσκες για την προστασία των ανθρώπων από τα οικονομικά, πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα, της μετά το 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο εποχής.

Μία μορφή του οράματος του Taut, πραγματοποιείται από τον Johnson σε συνεργασία με τον John Burgee. Ο καθεδρικός ξεκινά το 1977 και ολοκληρώνεται τρία χρόνια μετά, το 1980. Το έργο αποτελεί αντικείμενο συζήτησης στους αρχιτεκτονικούς κύκλους της εποχής για το μέγεθος, τη σύλληψη και την καινοτομία της κατασκευής του. Οι αρχιτέκτονες Philip Johnson και John Burgee, αποκαλούν το έργο τους "caro lanogo", το μεγαλύτερο επίτευγμα της καριέρας τους, ένα όνειρο το οποίο γίνεται πραγματικότητα. Ο ναός είναι ένα από τα μεγαλύτερα κρυστάλλινα κτίρια στον κόσμο.

Ο ναός, έχει μέγιστο ύψος 39 μέτρα και μέγιστες

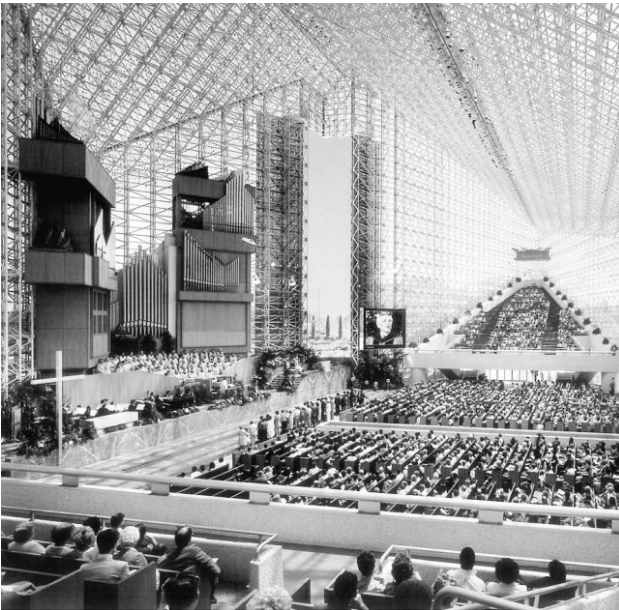
διαστάσεις 63m X 126.50m. Ο χώρος δύναται να φιλοξενήσει περίπου 2.736 πιστούς. Τους 1.761 στα καθίσματα του κεντρικού κλίτους, από 346 άτομα στα καθίσματα του Ανατολικού και Δυτικού μπαλκονιού αντίστοιχα και 283 στο Νότιο μπαλκόνι. Το μεγάλο ιερό μπορεί να φιλοξενήσει χορωδία και μουσικούς περίπου 1.000 ατόμων.

Εξαιτίας της έντονης σεισμικής δραστηριότητας στην περιοχή, η εκκλησία κατασκευάζεται ώστε να μπορεί να αντέξει σεισμική δόνηση μέχρι και βαθμού 8 της κλίμακας Ρίχτερ. Έτσι, εσωτερικά η κατασκευή αποτελείται 16.000 φορείς χωροδικτυωμάτων λευκής απόχρωσης, οι οποίοι δημιουργούν έναν πολύπλοκο, μεταλλικό ιστό, στερεωμένο σε 20.000 περίπου τόνους σκυροδέματος λευκής απόχρωσης στη βάση του καθεδρικού.

Οι όψεις του κτιρίου συντίθενται από 10.000 κρυστάλλινα πανέλα, στερεωμένα επί των μεταλλικών χωροδικτυωματικών φορέων. Τα πανέλα, είναι κολλημένα με ειδική σιλικόνη επί των φορέων και όχι βιδωμένα επί αυτών, καθώς επιθυμία των αρχιτεκτόνων ήταν να μειώσουν κατά το δυνατόν την εμφανή συνδεσμολογία. Οι υαλοπίνακες εξωτερικά είναι ανακλαστικοί, αποκόπτοντας την είσοδο σημαντικού τμήματος ηλιακού φωτός αλλά και την οπτική διαπερατότητα του χώρου. Μέσω του υαλοπίνακα μεταδίδεται



Ο Schuller στον Crystal Cathedral.



Εσωτερική άποψη του Crystal Cathedral.

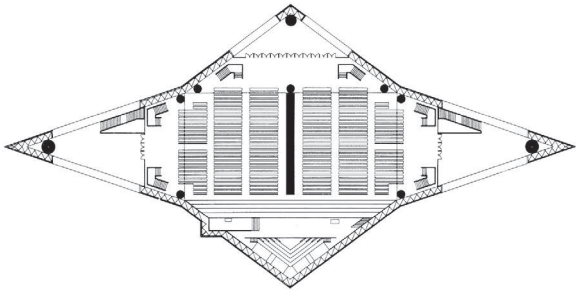
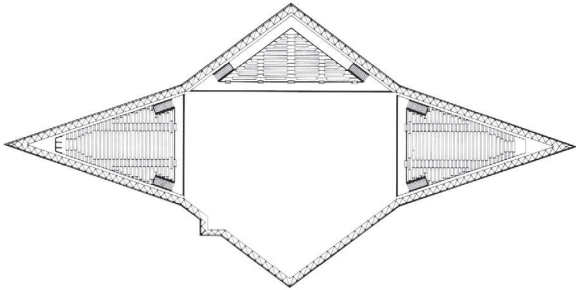


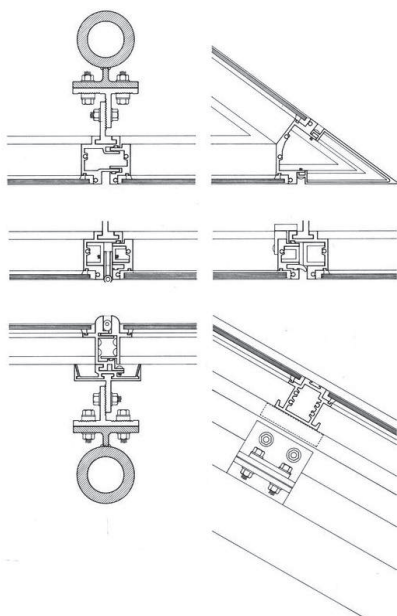
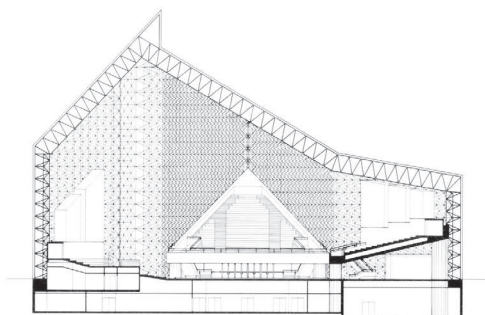
Crystal Cathedral, η είσοδος.

μόλις το 8% του φωτός και το 10% της συνολικής ηλιακής ενέργειας του Ηλίου στο εσωτερικό του χώρου. Εσωτερικά οι υαλοπίνακες είναι εντελώς διάφανοι, αφήνοντας το εξωτερικό περιβάλλον ελεύθερο στο βλέμμα του παρευρισκόμενου στο εσωτερικό του καθεδρικού.

Το σχήμα της κάτοψης αποτελεί παραλλαγή της τυπικής σταυροειδούς κάτοψης, με πιο μικρό κεντρικό κλίτος και διευρυμένες εκατέρωθεν πτέρυγες, με σκοπό να μπορέσουν τα καθίσματα να πλησιάσουν κατά το δυνατόν στο χώρο του ιερού. Οι αρχιτέκτονες σχεδίασαν μια κάτοψη σε σχήμα αστέρα τεσσάρων γωνιών, με στόχο να ανατρέψουν τη μονολιθικότητα του όγκου και τη μονοτονία της συνέχειας του υλικού του εξωτερικού κελύφους. Η συνολική έκταση της κάτοψης του ναού είναι μεγαλύτερη του Καθεδρικού της Notre Dame. Υπερμεγέθη υποστυλώματα στηρίζουν τα εσωτερικά μπαλκόνια και προδιαγράφονται ώστε να πληρούν τις αντισεισμικές προδιαγραφές του κτιρίου. Η συνολική κατασκευή αντέχει στην ανεμοπίεση μέχρι και 161 km/hr.

Ο όγκος ερριμένου παγόβουνου που προέκυψε, συμπληρώθηκε από έναν παρακείμενο πύργο καμπαναριού, σχεδιασμένο επίσης από τον Johnson, ο οποίος σημαίνει τη θέση της εκκλησίας, στον προαύλιο χώρο. Προστίθεται στη συνολική σύνθεση το 1990 και στα 72 μέτρα του ύψους του,





Σχέδια και λεπτομέρειες του ναού.

αποτελεί μία από τις υψηλότερες κατασκευές του Orange. Ο Johnson σχεδίασε επίσης ένα κωδωνοστάσιο από ανοξείδωτο ατσάλι, με 52 καμπάνες το οποίο ονόμασε Arvella Schuller, για να τιμήσει τη σύζυγο του Schuller. Στη βάση του, βρίσκεται ένα μικρό παρεκκλήσι. Το κυρίως κτίσμα του καθεδρικού είναι κατασκευασμένο ώστε να λειτουργεί ως γιγαντιαία καμινάδα, ωθώντας το θερμό αέρα σε ύψος και διατηρώντας τη θερμοκρασία εντός του κτιρίου, σε κανονικά επίπεδα.

Ο κτιριακός όγκος εξωτερικά φαντάζει συνεχής. Ωστόσο για την επικοινωνία με τον 'προαύλιο' χώρο στάθμευσης, όπου οι πιστοί δύναται να παρακολουθήσουν τη λειτουργία μέσω του στερεοφωνικού συστήματος του οχήματός τους, έχουν σχεδιαστεί υψηλές πόρτες 27.50 μέτρων. Αυτές, ανοίγουν με τη βοήθεια ηλεκτρονικού μηχανισμού πλευρικά του ιερού, ενώνοντας το ναό με το χώρο στάθμευσης, προσφέροντας φυσικό αερισμό στο χώρο και ταυτόχρονη οπτική επαφή με τους έξω παρευρισκόμενους. Όταν επανέρχονται στη θέση τους, σφραγίζουν εκ νέου το εσωτερικό και επαναφέρουν την οπτική συνέχεια του κελύφους.

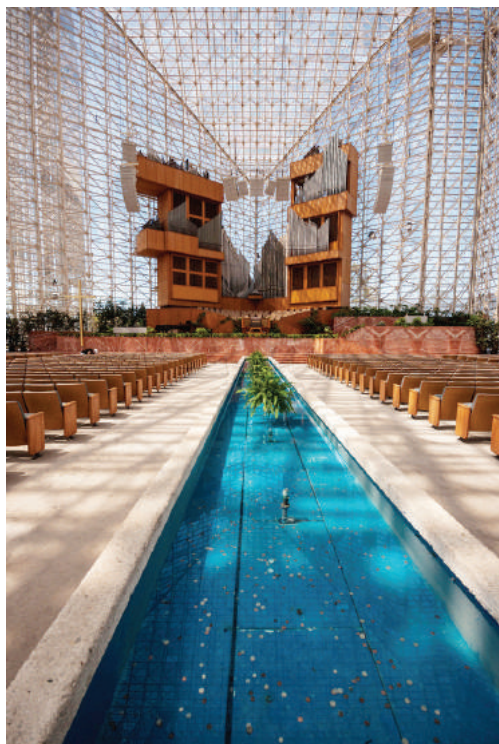
Ο ναός, αποτελεί πέρα από το χώρο συγκέντρωσης του ποιμνίου, και το σκηνικό χώρο - στούντιο, από όπου ο Schuller γυρίζει και προβάλλει την

τηλεοπτική εκπομπή του "Hour of Power", σε παραγωγή της Arvella Schuller. Το περίφημο τηλε-ευαγγελιστικό θέαμα, συγκεντρώνει εβδομαδιαία τηλεθέαση περίπου 20.000.000 ανθρώπων παγκοσμίως και αποτελεί το πιο επιτυχημένο χριστιανικό πρόγραμμα παγκοσμίως. Εσωτερικά του ναού κανείς μπορεί να παρακολουθήσει τη λειτουργία από την τεράστια εσωτερική οθόνη 11 1/2"X15".

Το διάκοσμο του χώρου συμπληρώνει ο επιχρυσωμένος σταυρός 5.85 μέτρων, που τοποθετείται στο βωμό από γρανίτη, στο κέντρο του ιερού. Το ιερό, είναι επενδυμένο με μάρμαρο Rosso Alicante, από την Ισπανία, με επεξεργασία στην Ιταλία. Τα καθίσματα και οι επενδύσεις των τοίχων σε χαμηλό επίπεδο, είναι κατασκευασμένα από ξύλο.

Το υπερμέγεθες κρυστάλλινο κτίριο, φιλοξενεί επίσης και το τρίτο μεγαλύτερο εκκλησιαστικό όργανο στον κόσμο που βρίσκεται σε εκκλησία και το έκτο σε μέγεθος στον κόσμο, το 'Hazel Wright Memorial'^[4].

Οι θύρες εισόδου, σχεδιάζονται ως δύο ορθογώνιες οπές στη συνέχεια της επιφάνειας του κρυστάλλου. Φαρδιές και χαμηλού ύψους, δημιουργούν το αναγκαίο κατώφλι μετάβασης από τον εξωτερικό κόσμο στον εσωτερικό κόσμο του καθεδρικού. Η μετάβαση του επισκέπτη γίνεται



Το κανάλι νερού.



Οι πλευρικές θύρες.



Η κατασκευή του κελύφους.

από τον έξω κόσμο και τον ουρανό, στη συμπαγή οροφή των υπερκείμενων μπαλκονιών, στο 'νέο' ουρανό εντός του Καθεδρικού.

Η σύλληψη της εκκλησίας αποπειράται τη δημιουργία ενός χώρου που ανήκει μεν στον κόσμο του τώρα, αλλά ταυτόχρονα απομονώνεται από αυτόν. Εξωτερικά, το υαλοπετάσμα αντανakλά την εικόνα της πόλης και εμποδίζει το βλέμμα να δει ξεκάθαρα τι γίνεται στο εσωτερικό. Εσωτερικά της εκκλησίας κυριαρχεί η διαφάνεια σε σχέση με το αστικό τοπίο, έτσι όπως πρόσταζε και η αρχική συνθήκη που είχε θέσει ο αιδεδισιμότατος στον αρχιτέκτονα, χωρίς ωστόσο ούτε στιγμή να συγχέεται το εσωτερικό κατασκευασμένο περιβάλλον με την πόλη, καθώς τα μεταλλικά κωροδικτυώματα κατατμούν με τη γραμμική τους ανάπτυξη την εξωτερική εικόνα της πόλης.

Η εκκλησία στο εσωτερικό της γίνεται αντιληπτή ως ένα υπερμέγεθες θερμοκήπιο. Στοιχεία φύτευσης και ένα μεγάλο διαμήκες κανάλι με νερό, τόσο με τη φυσική τους παρουσία όσο και με τον ήχο τους αποπειρώνται να φέρουν στοιχεία του εξωτερικού κόσμου εντός του ναού.

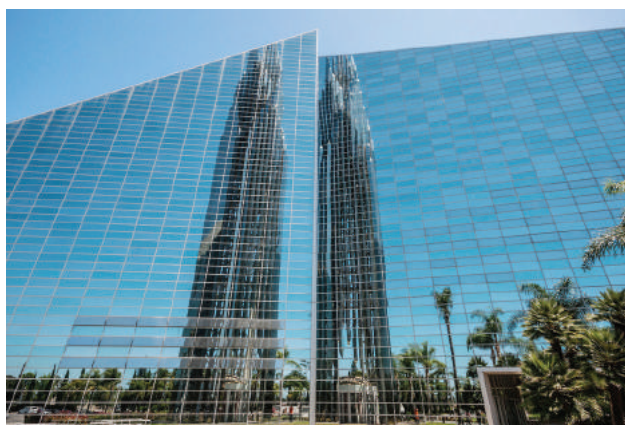
Στην περίπτωση του Crystal Cathedral, ο συνδυασμός αρχιτέκτονα - σχεδιαστή και πελάτη - οραματιστή, επανασύστησε τις βασικές αρχές σχεδιασμού και αντίληψης θρησκευτικών κτιρίων.

Η τεχνολογία, το αυτοκίνητο, η τηλεόραση, η ενδεχόμενη εμπορευματοποίηση του τρόπου διεξαγωγής του μυστηρίου ή τουλάχιστον η απεμπλοκή του από το θεωρούμενο ως σύνηθες και παγιωμένο, έθεσε νέες απαιτήσεις στο προς σχεδίαση του αντικειμένου, απελευθέρωσε το σχεδιασμό από τις δεσμεύσεις της θρησκευτικής αρχιτεκτονικής, αφήνοντας το περιθώριο σχεδιασμού ενός χώρου με περισσότερη αναφορά στον άνθρωπο. Το αδιέξοδο του προκείμενου σχεδιασμού κτιρίων θρησκευτικής λειτουργίας είναι ότι δε θα πάψουν να συνδέονται με μία συνηθισμένη, με μία αλλοτρίωση ως προς την επιταγή τους σε έναν σκοπό ίσως υποδεέστερο από αυτόν που φέρονται ότι επιτελούν.

Η σύλληψη, ταυτόχρονα παραπέμπει σε αναφορές κειμένων ή φιλμ επιστημονικής φαντασίας. Θυμίζει τον γιγαντιαίο κρυστάλλινο θόλο του 'Truman Show', όπου κατασκευάζεται εκ θεμελίων για να στεγάσει ένα νέο κόσμο που θα φιλοξενήσει τον ιδανικό άνθρωπο, που θα ζήσει στην ιδανικά σχεδιασμένη κοινωνία^[5], ένα θόλο που στεγάζει το σκηνικό χώρο όπου διαδραματίζεται η ζωή του πρωταγωνιστή, ή την πρόταση του Fuller το 1962 για την κατασκευή ενός τεράστιου θόλου πάνω από το κέντρο του Μανχάταν, σαν γεωδαιτική ασπίδα ενάντια στη μόλυνση του αέρα, καταφύγιο στο ενδεχόμενο μιας πυρηνικής καταστροφής.

Ο σχεδιασμός εμπεριέχει την ιδέα της κατασκευής του 'κόσμου', της κατασκευής ενός νέου κόσμου εντός του οποίου μπορούμε να οραματιστούμε μία άλλη κοινωνία. Ο κόσμος αυτός στέκει μέσα στην πόλη, μέσα στον υπάρχοντα κόσμο, ερμητικά κλειστός και προστατευμένος μέχρι κανείς να αποπειραθεί να τον επισκεφτεί. Εντός του χώρου πραγματοποιείται μία πιθανή μίμηση του οράματος μίας άλλης κοινωνίας, μίας κοινωνίας ουτοπικής. Κάτω από τον κατασκευασμένο ουρανό και προφυλαγμένοι από τον υπαρκτό κόσμο μπορούμε να δημιουργήσουμε μια νέα κοινωνία. Στοιχεία διακοσμητικής φύτευσης ή εξοπλισμού που παραπέμπουν σε εξωτερικό χώρο αποτελούν συχνά – όχι ωστόσο πάντοτε – σχεδιαστικές λεπτομέρειες που ενισχύουν αυτή την πρόθεση μίμησης του κόσμου. Ο σχεδιασμός μοιάζει να στοχεύει στη δημιουργία της αίσθησης του τόπου στο εσωτερικό κενό κάνοντας χρήση εικόνων γνώριμων και οικείων. Το πλαίσιο νοσηματοδότησης ωστόσο είναι αυτό που διαφοροποιεί το συνολικό μήνυμα.

Η εκκλησία λειτούργησε για δύο περίπου δεκαετίες μέχρι το 2013 ως ποιμνίου του Crystal Cathedral, ως εκκλησίασμα της ευρύτερης Μεταρρυθμισμένης Εκκλησίας της Αμερικής. Το Φεβρουάριο του 2012 το κτίριο πωλείται αφού του έχει δηλώσει χρεοκοπία από τον Οκτώβριο του 2010. Για να εξοφληθεί το χρέος η εκκλησία



Η αντανάκλαση του καμπαναριού πάνω στο
υαλοπέτασμα του ναού.

πωλεί ακίνητα αξίας \$65 εκατομμυρίων δολαρίων, συμπεριλαμβανομένου και του ναού του Neutra και του παρακείμενου κτιρίου της Κοινοτικής Εκκλησίας το οποίο είχε σχεδιάσει το γραφείο του Richard Meier. Οι λόγοι της χρεοκοπίας σχετίζονται κυρίως με δημογραφικές αλλαγές στην τοπική σύσταση πληθυσμού, στους οποίους επικρατούσα θρησκεία έγινε η Ρωμαιοκαθολική. Η εισαγωγή στην περιοχή μεταναστών Λατινικής και Ασιατικής καταγωγής έχει ως αποτέλεσμα να συρρικνωθεί το προτεσταντικό ποίμνιο και η θρησκευτική κυριαρχία της περιοχής να περάσει, μαζί με το κτίριο, στην κατοχή της παρακείμενης Ρωμαιοκαθολικής επισκοπής του Orange, με σκοπό να λειτουργήσει στη συνέχεια ως Ρωμαιοκαθολικός ναός. Το κτίριο με την αλλαγή ιδιοκτησίας δέχεται αρκετές εσωτερικές αλλαγές με αρχιτέκτονα τον Scott Johnson, ιδίως στο ιερό, και παραδίδεται σε λειτουργία το 2016 με νέο όνομα ως 'Καθεδρικός του Χριστού' (Christ Cathedral). Στην αρχική πρόταση είχαν προταθεί και επεμβάσεις στο κέλυφος του ναού, με την προσθήκη κάποιων επιφανειών – κλειστρων συσκότισης επί των λευκών χωροδικτυωματικών φορέων. Αυτή η πρόταση απορρίφθηκε ως έντονα αλλοιωτική της αρχικής σύλληψης του ναού, και οι αλλαγές περιορίστηκαν σε αντικαταστάσεις των υλικών επενδύσεων και δαπεδόστρωσης αλλά και αναδιάρθρωσης της εσωτερικής κάτοψης ώστε να συνάδει με το τελετουργικό της νέας

επικρατούσας θρησκείας^[6].

Το πάχος του ορίου του κάθε υπό συζήτηση ημι – δημόσιου χώρου με την πόλη διαφέρει. Η εκκλησία του Johnson από τη σύλληψη της είχε στόχο να διαθέτει το ελάχιστο δυνατό όριο με τον εξωτερικό της περίβολο, το δρόμο και την πόλη. Αυτό σε τελικό αποτέλεσμα κατορθώνει να το υλοποιήσει περισσότερο ή λιγότερο, σε κάθε περίπτωση όχι ολοκληρωτικά, με συνδυασμό αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και χρήσης τεχνολογικών μέσων. Από την άλλη, ο γοτθικός ναός της Παναγίας, διαφυλάττει το εσωτερικό του περικλειστο, εντός ενός ορίου με πάχος, νοητό και κατασκευής. Οι παχείς τοίχοι, τα μικρά ανοίγματα σε ύψος που δεν επιτρέπουν στο μάτι να παρατηρήσει τι γίνεται στο εσωτερικό και η υψηλή θύρα καθιστά το εσωτερικό απόκρυφο και τον επισκέπτη συνειδητό και υπεύθυνο κοινωνό εάν επιλέξει να ενταχθεί σε αυτό.

1\ Η ιστορία του ναού αποτελεί σύνθεση των πληροφοριών οι οποίες συλλέχθηκαν από τις ακόλουθες πηγές:

http://web.archive.org/web/20131102225405/http://www.ocmetro.com/t-CoverStory_Robert_Schuller_Crystal_Cathedral_religion120904.aspx

<http://pens-opinion.org/ago-cover-story-hazel-wright-organ.html> <https://web.archive.org/web/20070930200710/http://www.crystalcathedral.org/about/history.html> <https://web.archive.org/web/20071006012425/http://crystalcathedral.org/about/aboutrhs.html> http://articles.latimes.com/1990-09-18/local/me-657_1_garden-grove <https://stylegrand.com/archives/6875> <https://www.oregister.com/2015/04/19/rev-rob-ert-schuller-influenced-millions/>

Οι εικόνες συλλέχθηκαν από τις ακόλουθες πηγές:

https://www.archdaily.com/445618/ad-classics-the-crystal-cathedral-philip-johnson?ad_medium=gallery

Χρήστες Flickr: Amir Nejad, Paul N., C. Strife, siphorous, OZinOH, Ben Kraal

Χρήστες: Wikimedia Commons: Russavia

2\ Η Μεταρρυθμισμένη Εκκλησία στην Αμερική ή Αναμορφωμένη Εκκλησία στην Αμερική (αγγλ.: Reformed Church in America ή εν συντομία RCA), είναι Προτεσταντικό Χριστιανικό εκκλησιαστικό δόγμα στις Ηνωμένες Πολιτείες και τον Καναδά, με Καλβινιστική θεολογία.

3\ Παρ' ότι οι μόνες φωτογραφικές απεικονίσεις του

είναι σε ασπρόμαυρες φωτογραφίες, οι υαλοπίνακες που χρησιμοποιήθηκαν στο θόλο ήταν πολύχρωμοι. Το κτίσμα χτίστηκε με χορηγία της γερμανικής βιομηχανίας γυαλιού. Σκοπός του κτίσματος ήταν να αναδείξει νέες κατασκευαστικές δυνατότητες στην αρχιτεκτονική με τη χρήση καινοτόμων υλικών. Ο μυτερής απόληξης γυάλινος θόλος, έμοιαζε σχηματικά με μισό κουκουνάρι και αποτελείτο από ρομβοειδή τμήματα υαλοπινάκων. Στηριζόταν σε βάση κανονικού 14 – πλεύρου, με υαλότουβλα ως υλικό πλήρωσης. Η υπερυψωμένη βάση ήταν κατασκευασμένη από οπλισμένο σκυρόδεμα. Η πρόσβαση στο χώρο γινόταν από δύο αντιδιαμετρικές κλίμακες, ενώ τη σύνθεση συμπλήρωνε ένας μικρός καταρράκτης νερού στο εσωτερικό και στίχοι του Paul Scheerbart, στην εξωτερική πλευρά της βάσης του κτιρίου. Το κτίσμα κατεδαφίστηκε μετά το πέρας της έκθεσης.

Watkin David, *A History of Western Architecture*, Laurence King Publishing, 2005.

Richards Brent, *New Glass Architecture*, Yale University Press, 2006

Πηγές εικόνων: Bruno Taut, *Alpine Architecture (Alpine Architektur)*, Ουτοπικά σχέδια, 1917-1920

‘Αυτή η πρόταση μπορεί να μοιάζει περιπετειώδης ακόμη και προσποιητή, αλλά με τον κίνδυνο της επίπληξης ως αμετροεπής και ουτοπική, πρέπει να γίνει έστω και για μία φορά. Θα πρέπει μονάχα να διασαφηνίσει σε πάγια μορφή τις τάσεις που ενθαρρύνουν κάποιον να χτίσει υψηλά και δε θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως ολοκληρωμένη, αλλά περισσότερο σαν πρόταση που μας φέρνει πιο κοντά στη συνειδητοποίηση του τι έχει πρόσφατα αναγνωριστεί και στην πλήρωση περαιτέρω στόχων... Το απόλυτο είναι πάντοτε ήσυχο και κενό...

Ο καθεδρικός ήταν το δοχείο όλων των ψυχών οι οποίες προσεύχονταν με αυτόν τον τρόπο. Και πάντοτε παραμένει άδειο και αγνό – είναι ‘νεκρό’. Ο απόλυτος σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι να είναι ήσυχη και εντελώς απομακρυσμένη από τα καθημερινά τελετουργικά για πάντα.’.

Bruno Taut, *Die Stadtkrone* (The City Crown), 1919

4\ Ο αρχικός σχεδιασμός ήταν του κορυφαίου στον τομέα του, Virgil Fox. Το όργανο έχει περάσει υπό αρκετών τροποποιήσεων και βελτιώσεων ανά τα χρόνια. Την κατασκευή πραγματοποίησε η Ιταλική οικογένεια κατασκευαστών μουσικών οργάνων, Fratelli Ruffatti.

5\ *The Truman Show*, ταινία επιστημονικής φαντασίας, αμερικανικής παραγωγής σε σκηνοθεσία του Peter Weir και κείμενο του Andrew Niccol. Ο ήρωας, ένας κοινότυπος άνθρωπος ανακαλύπτει ότι ολόκληρη η ζωή του είναι μια σκηνοθετημένη σειρά η οποία προβάλλεται στην τηλεόραση.

6\ Το συνολικό masterplan του συγκροτήματος θα επεξεργαστεί από το γραφείο Rios Clementi Hale Studios.

04_4 \ Η κατασκευή του κόσμου

Η ανάγκη αναφοράς σε κάποια ανώτερη σφαίρα αποτελεί παγκόσμιο πολιτισμικό φαινόμενο. Η παρούσα μελέτη αντιμετωπίζει το χώρο λατρείας περισσότερο ως τον υλοποιημένο χώρο μίας ανθρώπινης πρόθεσης. Μελετά τη σύλληψη και λειτουργία του, ως ανθρώπινο κατασκευάσμα, το οποίο προορίζεται στο να φιλοξενήσει ανθρώπινες δραστηριότητες συλλογικότητας, ως κτίσμα και λιγότερο ως μνημείο.

Για αυτό το λόγο, επιλέγεται η εκτενέστερη μελέτη λατρευτικών χώρων οι οποίοι ξεφεύγουν της επανάληψης του τύπου και απεμπλέκονται από τις νόρμες και τις υπαγορεύσεις της αυστηρά θεσμοθετημένης εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής. Το λόμπι είναι χώρος κοσμικός. Από ανθρώπους για ανθρώπους. Χώρος σχεδιασμένος να αφορά την ανθρώπινη και θνητή χροιά της ζωής, ακόμη και με το ενδιαίτημα διαφορετικότητας της καθημερινότητας που αποπειράται να σκηνοθετήσει εντός του. Ο χώρος λατρείας, συνοδευόμενος από το θεολογικό αφήγημα το οποίο κομίζει και συνδεόμενος με το υπερβατικό, πέραν της κοσμικής σφαίρας ζωής, παρελκόμενο νόημά του, συνιστά κτίριο σήμανσης και ενθύμησης της πνευματικής διάστασης της ανθρώπινης ύπαρξης στην πόλη. Είναι μνημείο, σημείο, αναγνωρίσιμη ενθύμηση, ανοικτή δηλωτική παρουσία^[1].

Ο χώρος κατασκευάζεται σαν άλλη Βαβέλ, με στόχο να είναι ένας χώρος αγωγός στην επικοινωνία με το θείο. Σε αντίθεση με τη Βαβέλ, αποσκοπεί στην επιτέλεση του έργου μίας μεταφορικής ανύψωσης. Πέρα από την ανάγκη της δηλωτικής του παρουσίας, από άποψη πρακτικής – χρηστικής λειτουργίας, φιλοξενεί την κοινότητα την οποία αντιπροσωπεύει. Η συνάντηση εντός του, γίνεται στο όνομα της εκάστοτε θεϊκής υπόστασης που λατρεύεται, αλλά και τρόπο τινά και στο όνομα της εκκλησίας, νοούμενης ως της ανθρώπινης κοινότητας. Ο ναός, συμπυκνώνει απεριόριστα νοήματα με τα οποία επιφορτίζεται, ένα σημασιόμενο όπου συνεχώς επαυξάνει το νόημά του.

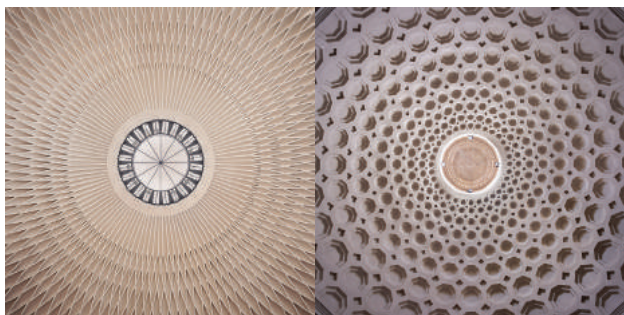
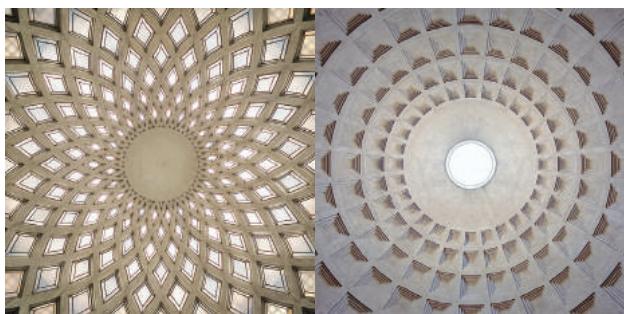
Για την πόλη, παραμένει χώρος – προορισμός, όχι χώρος περιδιάβασης, παρά τους ευσεβείς πόθους του Neefs κάτω από τις επιταγές της Καθολικής εκκλησίας, να τον απεικονίσουν ως επέκταση του δημόσιου βίου της πόλης. Το όριο του ημι – δημόσιου αυτού χώρου παραμένει στιβαρό. Το κτίσμα ως επί το πλείστον λειτουργεί ως ένα αστικό κενό κέλυφος.

Αναφορές στη σύλληψη ενός υπερμεγέθους καταφυγίου, όπου μέσα του θα αναπτυχθούν προστατευμένες από τη σπίλωση του έξω κόσμου νέες ιδέες και θα επανα - ανακαλυφθεί η κοινωνία, είναι πολλαπλές στο πέρας της ιστορίας. Η

προσπάθεια αναπαράστασης και κατασκευής του κόσμου μέσα στον κόσμο, ενυπάρχει μέσα στην τυπολογία κατασκευής της εκκλησίας από τα Ρωμαϊκά χρόνια. Θόλοι και τρούλοι αποπειρώνται να μιμηθούν τον ουράνιο θόλο και τα ουράνια σώματα, με τη γεωμετρία τους, με τον τρόπο που επιτρέπουν την είσοδο του φωτός εντός του χώρου που στεγάζουν, αλλά και με τον εκάστοτε διάκοσμό τους.

Ο φωτογράφος Jakob Straub^[4] συγκεντρώνει παραδείγματα τρούλων και θολωτών κατασκευών με, κατά το δυνατόν, πιο μετωπική λήψη, από κτίρια της πόλης της Ρώμης. Η λήψη των θεμάτων γίνεται μετωπικά, από κάτω προς τα πάνω, από την προβολή του κέντρου της κάθε σφαιράς. Η λήψη πραγματοποιείται με τη χρήση αναλογικής κάμερας και η τελική εικόνα που παράγεται ψηφιακά, είναι προϊόν πολλαπλών λήψεων, με διαφορετική έκθεση, ώστε να ελαχιστοποιηθεί η διαφοροποίηση φωτός σκιάς και όλα τα αποτελέσματα να αποτελέσουν όμοιες και ως εκ τούτου συγκρίσιμες εικόνες.

Ενδεχομένως, η αναφορά προέρχεται από τη σπηλιά, την προϊστορική κατοικία, η οποία συνέδεε με μοναδικό τρόπο τη φύση με το σύμπαν σε συνθήκες μυστηριακού φωτός, την εποχή όπου η ζωή λάμβανε χώρα σε ένα συνεχές, όπου το δάπεδο δεν διέφερε από τον τοίχο και αυτός από

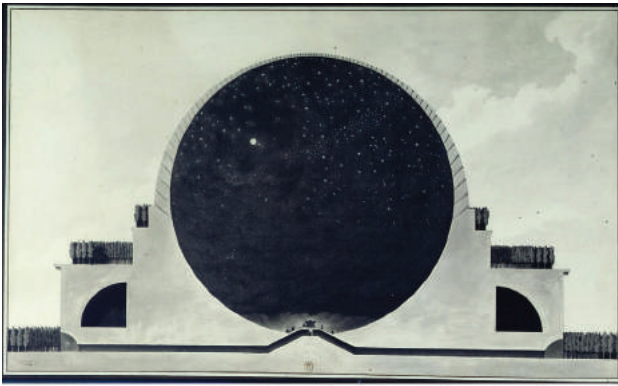


την οροφή. Το 'βαθμό μηδέν' της κατασκευής της πρώτης κατοικίας.

Αν δούμε το ναό ως ένα χώρο με πρόγραμμα - προορισμό να στεγάσει έναν κατασκευασμένο κόσμο θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι ίσως δε διαφέρει σε τίποτε σε σχέση με το κενοτάφιο του Νεύτωνα του Etienne-Louis Boullée ή το Crystal Palace, 'ναό' στέγασης της μεγαλύτερης έκθεσης βιομηχανίας και τεχνολογίας του 1851.

Μια τεράστια σφαίρα διαμέτρου 150 μέτρων, εντός δύο περιμετρικών αυτής τοίχων, με συστοιχίες κυπαρισσιών σε δύο επίπεδα, στεγάζει το κενοτάφιο^[2]. Η είσοδος, γίνεται από τη βάση της κατασκευής, όπου κανείς, αφότου διασχίσει ένα επιμήκη διάδρομο - τούνελ και ανέβει την κλίμακα στο τέλος του, βρίσκεται εντός του μνημείου, εντός ενός τεράστιου κυκλικού κενού μνημείου. Μόνο στοιχείο ενθύμησης της ανθρώπινης κλίμακας στο χώρο αποτελεί η σαρκοφάγος του Νεύτωνα, η οποία τοποθετείται συμβολικά στο κέντρο της βαρύτητας, στη βάση της σφαίρας. Στον εσωτερικό αυτό κατασκευασμένο 'κόσμο', οι συνθήκες μέρας - νύχτας αντιστρέφονται σε σχέση με τον έξω κόσμο. Το κενοτάφιο δεν κατασκευάζεται ποτέ, ωστόσο μετουσιώνει την πρόθεση 'κατασκευής του κόσμου', σε κτίριο.

Ο Boullée, με την 'επαναστατική' αντίληψή του



Το κενοτάφιο του Νεύτωνα,
Etienne-Louis Boullée.

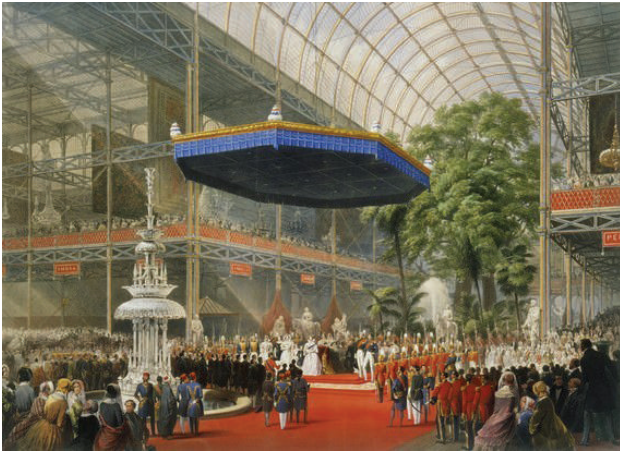
για την αρχιτεκτονική, κάνει αναφορά σε μία μορφή της αρχιτεκτονικής, οικουμενική. Αντλεί έρεισμα των μορφών του, σε πανανθρώπινους συμβολισμούς και κοινές μορφές, ισχύουσες σε όλους τους λαούς.

Τον Ιανουάριο του 1850, ανακοινώνεται η έναρξη κατάθεσης προτάσεων, για το σχεδιασμό του κτιρίου το οποίο θα φιλοξενήσει την πρώτη Μεγάλη Έκθεση του 1851^[3]. Η έκθεση, θα στεγάσει τις τελευταίες δημιουργίες τεχνολογίας και καινοτομίας από όλο τον κόσμο. Θα είναι η 'Μεγάλη έκθεση των επιτευγμάτων της βιομηχανίας όλων των εθνών'. Η πρόταση πρέπει να είναι οικονομική και υλοποιήσιμη σε μικρό χρονικό διάστημα, καθώς τα εγκαίνια της έκθεσης έχουν ανακοινωθεί ήδη για την 1η Μαΐου του 1851. Η επιτροπή απορρίπτει και τις 245 προτάσεις που δέχεται στην πρώτη φάση της επιλογής. Τότε ο Sir Joseph Paxton, αρχιτέκτονας και κηπουρός στην ιδιότητα, προτείνει το σχέδιο το οποίο κερδίζει το διαγωνισμό, χάρη στον καινοτόμο σχεδιασμό του και στο χαμηλό απαιτούμενο κόστος κατασκευής.

Η κατασκευή ξεκινά άμεσα στο Hyde Park του Λονδίνου. 5.000 εργάτες μετέφεραν περισσότερα από 1.000 υποστρώματα και 84.000m² υαλοπινάκων. Ο φέροντας οργανισμός του κτίσματος αποτελείται από υποστρώματα χυτού σιδήρου, τα οποία



Crustal Palace,
Sir Joseph Paxton, 1851.



Crystal Palace,
Η Μεγάλη Έκθεση, 1851 .

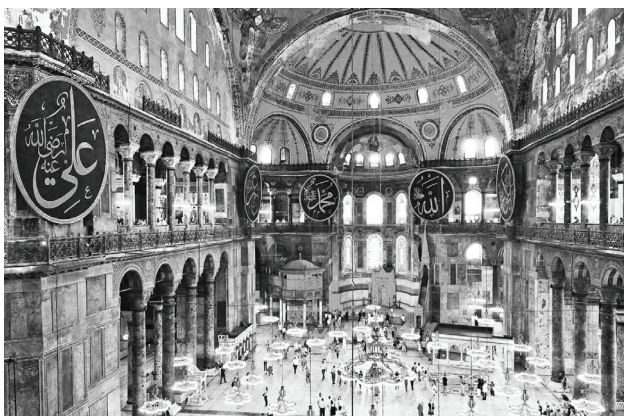
υποστήριζαν ένα πλέγμα φερόντων μεταλλικών δοκαριών, που έφεραν τα υαλοστάσια. Η σύνθεση, βασιζόταν στη χρήση προκατασκευασμένων φερόντων στοιχείων, με τη χρήση του μέγιστου κατασκευάσιμου φύλλου υαλοπίνακα. Η κατασκευή με την εργονομική πρόταση του Paxton, επιτρέπει την τοποθέτηση 18.000 υαλοπινάκων ανά εβδομάδα και ολοκληρώνεται σε λιγότερο από έξι μήνες. Το κτίριο συνολικής έκτασης 92.000 τετραγωνικών μέτρων αποσυναρμολογήθηκε με το πέρας της έκθεσης και επανεγκαταστάθηκε στην τοποθεσία Sydenham Hill. Κατεδαφίστηκε οριστικά μετά από καταστροφές που υπέστη σε πυρκαγιά το 1936, αφότου φιλοξένησε πληθώρα γεγονότων.

Η επαναληψιμότητα τέτοιων κατασκευών, που στην ουσία εσωτερικά στεγάζουν το 'κενό' και υπάρχουν ως ανοιχτοί χώροι να υποδεχθούν τη συλλογική συνύπαρξη, αποτελούν το αποτέλεσμα της αέναης εσωτερικής ανθρώπινης ανάγκης να αποπειράται να κατασκευάσει ουτοπίες.

Από τη γέννηση της λέξης 'Ουτοπία'^[5] με την έκδοση του ομώνυμου βιβλίου του Thomas More το 1516, έχουν συντεθεί και περιγραφεί διαφόρων ειδών ουτοπίες. Ουτοπίες νοσταλγικές προς ένα τέλειο και αμόλυντο παρελθόν, ουτοπίες μελλοντολογικές προς ένα ιδανικό μέλλον, ουτοπίες εδώ κοντά και ουτοπίες εκεί μακριά, ουτοπίες με περιγραφές λιγότερο ή περισσότερο διαφορετικές από τον

κόσμο όπως τον γνωρίζουμε. Από όταν ο Louis-Sébastien Mercier^[6] περί τα τέλη του 18ου αιώνα, τοποθέτησε την ουτοπία σε συγκεκριμένο χρόνο, ενέταξε την έννοιά της σε μία εν δυνάμει μελλοντική πραγμάτωση. Η χωροχρονική απόσταση ανάμεσα σε εμάς που κατοικούμε στον κόσμο και τους ιδανικούς μας εαυτούς που ευημερούν στον ιδανικό κόσμο μειώνεται. Δε χρειάζεται να προβούμε σε εκστρατείες σε εξωτικά μέρη πάνω σε κάποιο καράβι για να εντοπίσουμε την ουτοπία, αυτή βρίσκεται εδώ και θα είναι αποτέλεσμα δικής μας κατασκευής.

Μέσα σε αυτούς τους χώρους - θύλακες οραματιζόμαστε τη σύνταξη της ιδανικής κοινωνίας η οποία θα εξαπλωθεί πέραν των ορίων της, για να ανακατασκευάσει την υπάρχουσα. Ο σχεδιασμός μιμείται σε κλίμακα και αδράττει στοιχεία του κόσμου, καθώς πλάθεται κατ' εικόνα αυτού, και εγκαθιδρύει την αίσθηση του τόπου. Οφείλει να χτιστεί επί του γνώριμου και οικείου ενδιαιτήματος του κόσμου όπως τον γνωρίζουμε, αλλά εσωτερικά αυτού θα πραγματοποιείται η ανακατασκευή του εαυτού. Συνεπώς, το κατασκευασθέν ομοίωμα του κόσμου δε θα είναι ποτέ ίδιο με αυτόν.



Εσωτερική άποψη του ναού της Αγίας Σοφίας
στην Κωνσταντινούπολη, έτσι όπως αυτός έχει
διαμορφωθεί σήμερα.

1\ Barthes Ronald, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, University of California Press, 1997.

2\ Boullée, Etienne-Louis. *Architecture, Essay on Art*, επιμέλεια Helen Rosenau. μετάφραση Sheila da Vallée, πηγή: <http://designspeculum.com/History-web/boulléetreatise.pdf>

Boullée's Treatise on Architecture, επιμέλεια Helen Rosenau, Alec Tiranti, Ltd. London: 1953.

Εισαγωγή στη θεωρία της Αρχιτεκτονικής. Μία ιστορική επισκόπηση, Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Τομέας Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού. Περιοχή Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 2008) σελ 42-43.

3\ Η περιγραφή βασίστηκε στις πηγές;

<http://architectuul.com/architecture/the-crystal-palace>

<https://www.britannica.com/topic/Crystal-Palace-building-London>

McKean John, *Crystal Palace: Joseph Paxton & Charles Fox*, Phaidon Press, London, 1994

Chadwick F. George, *Works of Sir Joseph Paxton*, Architectural Press, 1961

Πηγή εικόνων: English Heritage Archive.

4\ Mark Gisbourne, Jakob Straub: *Roma Rotunda*. Hatje Cantz, 2015.

Elias Torres: *Zenithal Light*. Actar, 2005.

5\ Με το βιβλίο του More, *Utopia*, εισάγεται η λέξη ουτοπία, από τα συνθετικά ου+τόπος. Ουτοπικές περιγραφές ωστόσο προϋπήρχαν της διατύπωσης της λέξης (ο Κήπος της Εδέμ, η Πολιτεία του Πλάτωνα.).

6\ Louis-Sebastien Mercier, L'An Deux Mille Quatre Cent Quarante, rêve s'il en fut jamais , 1772, New York Public Library.

Ο πρωταγωνιστής μετά από συζήτηση με ένα φιλόσοφο για τις αδικίες στο Παρίσι, κοιμάται και ξυπνάει στο Παρίσι του μέλλοντος.

04 - 05 \ 0 ναός - Η αντίστροφη εκκλησία

Η εύρεση του κοινού πεδίου ομοιότητας μεταξύ των χώρων, μάλλον μοιάζει να ολοκληρώνει σύντομα την εξερεύνηση, μόλις βρεθεί το κοινό τους έδαφος. Η αναζήτηση των διαφορών μεταξύ λόμπι και χώρου λατρείας αποτελεί ανεξάντλητο πεδίο μελέτης τους, οδηγεί σε ατελείωτες νέες ανακαλύψεις. Καθώς αποπειράται κανείς να ετεροπροσδιορίσει τους δύο χώρους, ενδεχομένως πλησιάζει περισσότερο στην ουσία της κοινής σκέψης που βρίσκεται πίσω από την εφεύρεσή τους, ως χώρο και κατ' ακολουθία του σχεδιασμού τους.

Η συμβίωση, με την έννοια της παραμονής και άτυπης συναναστροφής σε κοινό χώρο, οδηγεί στην μείωση των εξάρσεων διαφοροποίησης μεταξύ των υποκειμένων και στο λόμπι και στο ναό. Η συγκέντρωση των ατόμων παράγει εσωτερικές σχέσεις. Όταν κανείς εισέρχεται στον εκάστοτε χώρο, απεκδύεται της ιδιότητας του ατόμου του και εισέρχεται ως υποστηρικτής της υφιστάμενης κοινότητας που συντάσσεται σε αυτόν. Βασική διαφορά ωστόσο, παραμένει το βάθος ή όχι στο οποίο συμβαίνει αυτή η αλλαγή.

Εντός της εκκλησίας, μεταξύ των πιστών δημιουργείται παροδική εξίσωση μεταξύ των φιλοξενουμένων. Υπάρχουν μονάδες όμοιων καθισμάτων που απευθύνονται σε μονάδες όμοιων ανθρώπων. Οι διαφορές μεταξύ του ποιμνίου εξομαλύνονται όχι χάρη μιας απλούστευσης ή μίας ομογενοποίησης, αλλά όταν το σύνολο των ανθρώπων εντάσσεται στο πλαίσιο μία κοινής μοίρας - κατάληξης, σκέψη η οποία από μόνη της ξεθωριάζει τις όποιες διαφορές και οτιδήποτε άλλο παύει να υπάρχει. Πλούσιοι ή φτωχοί, αμαρτωλοί ή αθώοι κάθονται στη σειρά επί ίσοις όροις έναντι του 'κατόχου' του χώρου ή των εκπροσώπων του.

Στο λόμπι στα πλαίσια της κοσμικής ευγένειας, αλλά και μίας εσωτερικής ασυνείδητης αντίληψης σε σχέση με την δόκιμη απόσταση που 'πρέπει' να

υπάρχει μεταξύ ανθρώπων σε συγκεκριμένο χώρο, κάποιος ίσως δε θα επέλεγε εύκολα να καθίσει δίπλα σε κάποιον ήδη καθήμενο στο χώρο, ακόμη και στη συνθήκη ύπαρξης ξεχωριστών, ατομικών καθισμάτων. Η αντίληψη της αίσθησης αυτής της απόστασης, κυμαίνεται ανάλογα με το χώρο. Στην εκκλησία, η απόσταση αυτή αίσθησης οικειότητας μειώνεται. Το πλησίασμα της κοινότητας, εκφράζεται και στο χώρο.

Βασική διαφοροποίηση των δύο χώρων, θα είναι πάντοτε η ιστορία – και η Ιστορία – της κοινότητας που τους χρησιμοποιεί. Η κοινότητα που στεγάζει ο ναός, προυπάρχει. Ο ίδιος ο χώρος υπονοεί την ύπαρξή της. Ακόμη και όταν στέκει άδειος ή κλειστός και απροσπέλαστος, η παρουσία του είναι δηλωτική της ύπαρξης της κοινότητας των ατόμων, που τον δημιούργησε. Έτσι, ενώ οι επισκέπτες του ναού συνιστούν ετερόκλητο πλήθος, αυτό που διαφοροποιείται σε σχέση με το ξενοδοχειακό λόμπι είναι ότι εντός του χώρου του ‘οίκου του θεού’ οι επισκέπτες συντάσσουν κοινότητα η οποία επεκτείνεται και εκτός του χώρου. Το γεγονός ότι ‘το σπίτι του θεού’ δίνει στους επισκέπτες μία κοινή καταγωγική αναφορά και έναν κοινό σκοπό συνθέτει σχέσεις μεταξύ του πλήθους πέρα από τα όρια του ίδιου του χώρου. Ο χώρος δεν περιβάλλει μόνο, έχει ανώτερο νόημα, έχει ανώτερο σκοπό. Είναι χώρος μεταξύ φυσικού και μεταφυσικού.

Ο επισκέπτης του χώρου εισέρχεται και έχει επίγνωση της κοινής καταγωγής και του κοινού προορισμού του. Επομένως, το ένα γεγονός που διαπιστώνεται ότι διαφοροποιεί τον ένα χώρο από τον άλλο και ακολούθως το ένα πλέγμα σχέσεων από το άλλο, είναι ο κοινός σκοπός, που πέρα από τη λειτουργία περνά και σε όλα τα χαρακτηριστικά του σχεδιασμού του. Παράλληλα με το χώρο, υπάρχει ένα κοινό αφήγημα, μία ιστορία που συνοδεύει το χώρο.

Η συγκέντρωση υπό κοινή ιδιότητα, συμπληρώνεται από την επιτέλεση κοινής ταυτόχρονης και συγκεκριμένου τελετουργικού προς συμμετοχή ή παρακολούθηση. Ο χώρος, ή καλύτερα η παραμονή στο χώρο, και σε αυτή την περίπτωση συνεπάγεται κανόνες συμπεριφοράς. Άγραφων και ίσως και κάποιων γραπτών, σε κάθε περίπτωση, πιο σαφών και αυστηρών σε σχέση με αυτή του ξενοδοχειακού λόμπι. Το τελετουργικό στο ξενοδοχειακό λόμπι συμπεριλάμβανε τη συμπεριφορά εντός κανόνων κοσμικής ευγένειας ή επίφασης αυτών. Εδώ, το πλαίσιο συμπεριφοράς αφορά ουσιαστικότερες αλλαγές. Αλλαγές που προσδοκά να επιβάλλει μέσα στο χρόνο παραμονής εντός αυτού και στη συνέχεια και εκτός αυτού.

Υπάρχει σκοπός και γεγονός. Γεγονός – αιτία επίσκεψης εκτός, της ενδεχομένως αυθόρμητης, προσωπικής επιθυμίας. Παρά την παροδική φύση

της παραμονής και στους δύο χώρους, ο ναός λογίζεται ως χώρος προορισμού και όχι ως πέρασμα. Το λόμπι τροφοδοτείται από συνεχή κίνηση, από και προς την πόλη και το δωμάτιο. Στην περίπτωση του 'οίκου του θεού' όλοι είναι εκ προοιμίου αποδεκτοί εντός αυτού, ωστόσο ο χώρος της εκκλησίας δεν τροφοδοτείται από μια διαμπερή κίνηση κόσμου, η κίνηση έχει σαφή κατεύθυνση από την πόλη στο ναό, γεγονός που συντελεί στη θωράκιση μιας εντονότερης εσωτερικής συνοχής των παρευρισκομένων.

Στο ξενοδοχείο, η μη προθεσπισμένη συνάθροιση επισκεπτών στο χώρο, αφήνει το χώρο στο να διαδραματιστούν όποια επί μέρους συμβάντα στον μικρόκοσμο του κάθε υποκειμένου. Μικρογεγονότα, όπως η άφιξη ενός φιλοξενουμένου ή μία τυπική συζήτηση ή χαιρετισμός μεταξύ των υποκειμένων συνιστά γεγονός δράσης για το χώρο. Και ενώ το πλέγμα των σχέσεων που ορίζεται εντός του χώρου, αποσπά τους ανθρώπους από την προσωπική τους καθημερινότητα και τους απελευθερώνει κάτω από τη μάσκα της ανωνυμίας, η ομαδική παραμονή των φιλοξενουμένων του λόμπι υπό κοινές συνθήκες και στον ίδιο χώρο, ελλείψει κοινού συμβάντος οδηγεί στην παραμονή του καθενός σε ατομική περίσκεψη και αδράνεια. Ο κάθε παρευρισκόμενος βρίσκεται τυχαία στο συγκεκριμένο χώρο και τόπο, για το δικό του προσωπικό, μη συσχετιζόμενο με το διπλανό του

λόγο. Το χαλαρό σύνολο κανόνων, περιορίζεται στην διασφάλιση του καθωσπρεπεισμού και της κοσμικής ευγένειας.

Στην περίπτωση του ναού, η χρήση παραμένει παροδική, αλλά όχι τυχαία. Οι συναθροίσεις της εκκλησίας έχουν πιο συγκεκριμένο πλαίσιο πραγμάτωσης. Αφορούν την διεξαγωγή ενός κοινού συμβάντος, μιας συλλογικής αιτίας συγκέντρωσης και όχι προσωπικών παράλληλων αφηγήσεων. Οι συναντήσεις αυτές είναι, ως επί το πλείστον, πιο προγραμματισμένες και περιοδικές σε σχέση με τις συναθροίσεις του ξενοδοχειακού λόμπι. Ημερήσια, μηνιαία, ετήσια.

Οι θρησκευτικές συγκεντρώσεις έχουν στόχο τη συλλογικότητα και την υπέρβαση του ατομικού ορίου. Ουσιαστικά εντός του ναού πραγματοποιείται μία αναδιάρθρωση της κοινωνίας περνώντας άνωθεν του καθημερινού βίου. Τα συμβάντα καλούν σε συμμετοχή το σύνολο των παρευρισκομένων, ωθώντας τους να πράξουν μία κοινή δραστηριότητα. Οι κοινωνικές σχέσεις συνταράσσονται και σημαντικές, πλην εφήμερες, αλλαγές συμβαίνουν στη δομή της.

Αυτό που μοιάζει εντελώς κοινό στους δύο χώρους, είναι το γεγονός ότι βρίσκονται και οι δύο στο ενδιάμεσο στάδιο. Δεν είναι ούτε πλήρως δημόσιοι και ταυτόχρονα δεν είναι ιδιωτικοί. Αυτό το

σημείο εγείρει το ενδιαφέρον. Το ανοίκειο, το οποίο πηγάζει από το μη καθορισμένο χαρακτήρα της ιδιοκτησίας και ακολούθως ελευθερίας χρήσης του χώρου, γίνεται πλήρως αισθητό, κατά την είσοδο σε αυτόν.

Η κινησιολογία του σώματος, προδίδει τη διστακτικότητα και η στιγμή της εισόδου είναι σταδιακή και επιβραδυνόμενη, ώστε να μπορέσει ο επισκέπτης του χώρου να εξετάσει τη νέα τάξη πραγμάτων και να μπορέσει να διαμορφώσει την ανάλογη συμπεριφορά, για να ενταχθεί στην κοινότητα. Να επιλέξει με ελεύθερη βούληση και κατά μόνας να ενταχθεί στο εσωτερικό.

Στην περίπτωση του ναού, η ίδια η διαδικασία μετάβασης από την πόλη στο εσωτερικό του χώρου υπερτονίζει τον εαυτό της ως όριο, από όλες τις επί μέρους σχεδιαστικές λεπτομέρειες. Το περίγραμμά των χώρων είναι απόλυτα και σαφώς καθορισμένο, εντός τοίχων, με σαφή διαχωρισμό του 'μέσα' σε σχέση με το 'έξω'. Το περιμετρικό κέλυφος στέκει συμπαγές και οπτικά αδιαπέραστο, η διαφορά κλίμακας της θύρας σε σχέση με τον άνθρωπο και η σωματική δύναμη που χρειάζεται κανείς να καταβάλει για να την ανοίξει και να εισέλθει στο χώρο δημιουργεί μία τελετουργική επιβράδυνση στο χώρο. Η μετ' εμποδίων είσοδος, λειτουργεί εξαγνιστικά, βοηθώντας τον επισκέπτη να αφήσει πίσω του τον κόσμο της

πόλης και να προετοιμαστεί για τη μετάβαση σε χώρο διαφορετικό από αυτόν που προέρχεται. Η διαφορά κλίμακας στο εσωτερικό κινείται στην ίδια λογική. Να θέσει τις προδιαγραφές για μία διαφορετική αναλογία κόσμου.

Παράρτημα

[Fátima
Αλέξανδρος Τομπάζης
Cova da Iria, Fátima
2007
Ναός]

[Liverpool Metropolitan Cathedral
Sir Edwin Lutyens, Sir Frederick Gibberd
Liverpool, Merseyside
1967
Ναός]

[Μητρόπολη Αθηνών
Θεόφιλος Χάνσεν, Δημήτριος Ζέζος, Francois Bou-
langer,
Αθήνα
1862
Ναός]

[St Michael's Cathedral

Basil Spence

Coventry, Αγγλία

1962

Ναός]

[Church of 2000

Richard Meier and Partners

Via di Tor Tre Teste, Ρώμη

1996

Ναός]

[Riola Parish Church

Alvar Aalto

Grizzana, Ιταλία

1993

Ναός]

[Catedral de Brasília

Oscar Niemeyer

Μπραζιλία

1970

Ναός]

[

]

05_1 \ Το ακαδημαϊκό κοινό

Κινούμενοι πέραν της αρχικής παρατήρησης του Kracauer, για τους χώρους αυτούς οι οποίοι επιτρέπουν τις συνθήκες δημιουργίας μιας εντός τους κοινότητας και τη σύσταση μίας νέας ισορροπίας εντός αυτής, θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε άλλους χώρους, εντός κτιρίων της πόλης, που έχουν τις προδιαγραφές να αναπτύξουν παρόμοιες συνθήκες.

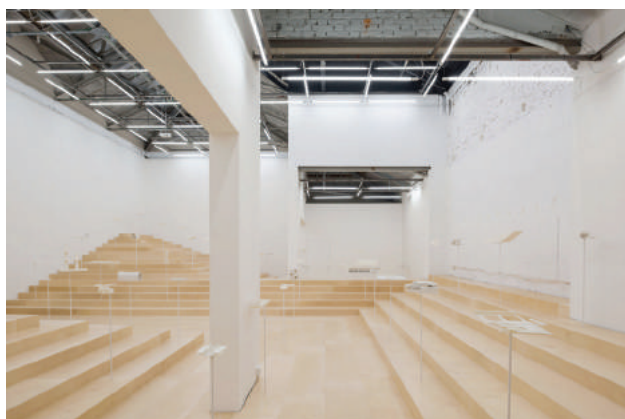
Βασικό κοινό στοιχείο των προηγούμενων προς μελέτη χώρων αποτέλεσε το αμφίσημο του χαρακτηρισμού τους ως προς την ιδιωτικότητα – προσβασιμότητα. Και οι δύο χώροι που μελετήθηκαν εντοπίζονται εντός περιγράμματος κτιρίων. Το λόμπι ανήκει, ως υποχώρος ενός συνολικού κτίσματος, στο ξενοδοχείο και το εσωτερικού του ναού συνιστά κτίριο καθ' αυτό.

Η περιγραφή μοιάζει να συνάδει με χαρακτηριστικά που συναντά κανείς στους κοινόχρηστους ακαδημαϊκούς χώρους. Εντός κτιρίων και ιδρυμάτων εκπαίδευσης, χώροι ημι - δημόσιου χαρακτήρα, χώροι άτυπης συγκέντρωσης ή χώροι περιδιάβασης. Πρόσφατα, η μελέτη και η ανάδειξη αυτών των χώρων, τέθηκε από την ελληνική συμμετοχή, για την Μπιενάλε της Βενετίας το 2018, σε επιμέλεια των Χριστίνα Αργυρού και Ryan Neiheiser^[1].

Ο όρος 'ακαδημαϊκό κοινό'^[2] χρησιμοποιήθηκε από τους επιμελητές για να περιγράψουν τους άτυπους και μη - προγραμματισμένους χώρους συγκέντρωσης ή προσπέλασης εντός ενός εκπαιδευτικού ιδρύματος. Χώρους κοινόχρηστους, οι οποίοι δεν υποστηρίζουν κάποιο συγκεκριμένο πρόγραμμα. Μπορεί να είναι χώροι κίνησης, άτυπης στάσης, μικροί χώροι συγκέντρωσης ή ημιυπαίθρια καθιστικά. Εξυπηρετούν βοηθητικά το πρόγραμμα της υπόλοιπης σύνθεσης ως χώροι εκτόνωσης ή σύνδεσης. Εντός αυτών, εντοπίζεται από την ομάδα των επιμελητών μία όμοια δυνατότητα να 'εμφανιστούν' πράγματα, όπως μοιάζει να δύναται να συμβεί στο λόμπι ή στο ναό.

Για την ανάδειξη και σημασιοδότηση των εν λόγω χώρων, ως χώροι καθ' αυτοί, άξιοι αυτόνομης μελέτης, οι επιμελητές απομόνωσαν μία σειρά χώρων που εμφάνιζαν τα χαρακτηριστικά αυτά σε σχέση με το εκπαιδευτικό σύμπλεγμα στο οποίο εντάσσονταν. Συγκέντρωσαν ένα κατάλογο χώρων, οι οποίοι λειτουργούν στο παρασκήνιο της υποστήριξης της λειτουργίας του κτιρίου.

Η διαδικασία προετοιμασίας της έκθεσης συμπεριέλαβε ανάλυση, ταξινόμηση και τριτοδιάστατη αναπαράσταση χώρων ακαδημαϊκών κοινών, από κτίρια από όλο τον κόσμο. Στόχος ήταν ο εντοπισμός και η ανάδειξη των

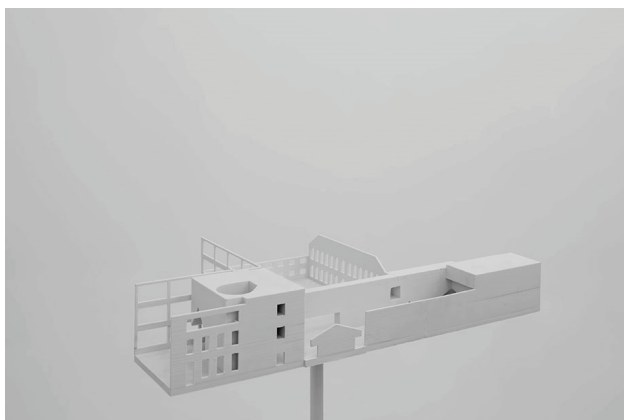


Το εσωτερικό του ελληνικού περιπτέρου για τη Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής του 2018.

χαρακτηριστικών του ουτοπικού οράματος ενός ελεύθερου, ανοιχτού, κοινού και άτυπου χώρου μάθησης. Οι χώροι που μελετήθηκαν, είχαν τη δυναμική του μεταβατικού χώρου μέσα στα κτίρια εκπαίδευσης, τους χώρους μη αμιγούς ταυτότητας, ούτε κίνησης, ούτε στάσης. Σε αυτούς τους χώρους ανοιχτούς προς μετάφραση και χρήση παρατηρείται να επεκτείνεται η διαδικασία της μάθησης, παίρνοντας διαφορετική μορφή από αυτή που μπορεί να λάβει μέσα σε μία αίθουσα διδασκαλίας. Οι χώροι, λογίζονται ελεύθεροι και γοητευτικοί. Επιτυχημένοι, δημοκρατικοί, άτυποι και ταυτόχρονα κοινότυποι μέσα στο εκπαιδευτικό ίδρυμα.

Για τη συμμετοχή στη Μπιενάλε, εντός του ελληνικού περιπτέρου παρουσιάστηκαν οι τρισδιάστατες μακέτες των 56 τελικών χώρων που επιλέχθηκαν, σε έναν χώρο του περιπτέρου που διαμορφώθηκε έτσι ώστε να μετουσιώνει τη δομή των χώρων των οποίων καλείται να προβάλλει. Ο χώρος του ελληνικού περιπτέρου, μετατράπηκε σε αμφιθέατρο και οι 56 τρισδιάστατα εκτυπωμένες μακέτες, τοποθετήθηκαν σε ορθοκανονικό κάρναβο μέσα σε αυτόν, στερεωμένες επί λευκών μεταλλικών στύλων. Οι μακέτες πλησίαζαν το ανθρώπινο μάτι, ώστε τα προς μελέτη αντικείμενα, να είναι ανοιχτά σε παρατήρηση, περιδιάβαση ή συζήτηση.

Ο περιγραφόμενος τύπος κάθε χώρου εμφανίζεται



Αρχιτεκτονική Σχολή στο Tournaï, Aires Mateus Βέλγιο, 2017, μακέτα όπως παρουσιάστηκε στη Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας του 2018.



Imperial College Business School, Foster+Partners, Λονδίνο, 2004, μακέτα όπως παρουσιάστηκε στη Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας του 2018.

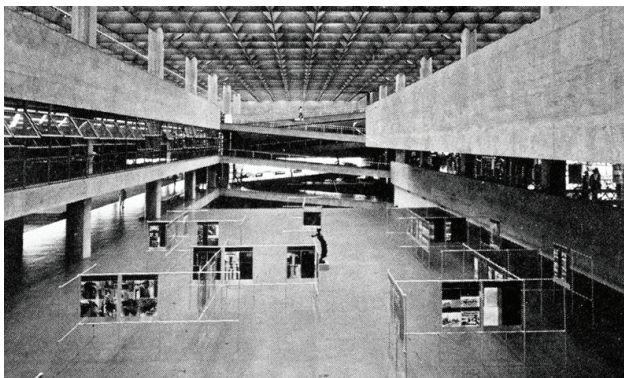
και στέκει μπροστά στον παρατηρητή, εκτός της λειτουργίας του, αυτή της υποστήριξης της υπόλοιπη σύνθεσης. Για να καταδειχθεί η σημειωτική του σχέση με τον κόσμο, αφαιρείται της λειτουργίας του και γίνεται αυτόνομο αντικείμενο. Η κίνηση, μοιάζει από τη μία να ωθεί στο προσκήνιο τη μελέτη του χώρου καθ' αυτού και ύστερα, να θέτει το υπόβαθρο διερώτησης των σχέσεων που συνδέουν το παρόν αντικείμενο με το αρνητικό υπόλοιπό του. Η σκέψη θυμίζει την τοποθέτηση της σκάλας στην οροφή της κατοικίας από τον Eisenman. Η σκάλα, στερούμενη της λειτουργίας της, αφού πια δε μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως κλίμακα, συνεχίζει και λογίζεται ως σκάλα, γίνεται σύμβολο.

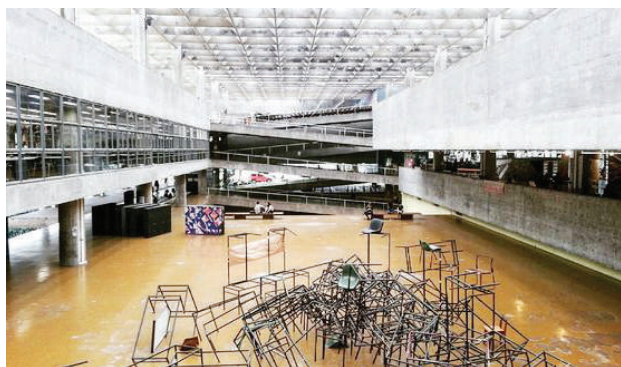
Το αποτέλεσμα, είναι η παραγωγή εκτενέστερου, αθέλητου νοήματος, προερχόμενου από συντακτικό πειραματισμό. Το κενό εντός αυτών των αρχιτεκτονικών χώρων, τους απομακρύνει από το αρχικό τους γενεσιουργό νόημα και τους καθιστά σύμβολα. Σύμβολα, που υπαινίσσονται την ύπαρξη της κοινωνίας που τα χρησιμοποιεί. Γίνονται οπτικοί αγωγοί νοήματος του κόσμου που φιλοξενούν.

Οι χώροι των ακαδημαϊκών κοινών έχουν την ιδιότητα να μεταλλάσσονται. Είναι χώροι άτυπης συνάντησης, τυπικής συνεύρεσης, ανταλλαγής ιδεών ή χώροι επικουρικοί της εντός των λοιπών

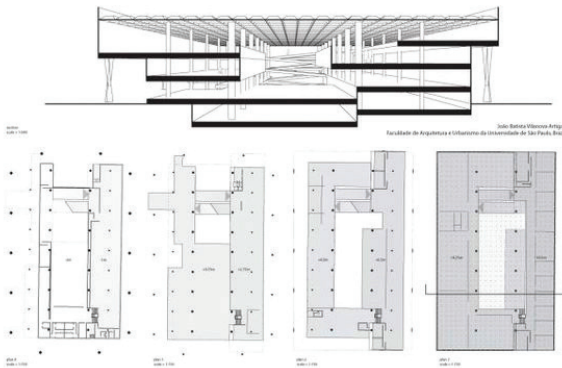
αιθουσών διδασκαλίας. Χώροι γενικώς άτυπης διδασκαλίας και χώροι δημιουργίας συνδέσεων μέσα στην ακαδημαϊκή κοινότητα. Χώροι άδειοι , μα πάντοτε ζωντανοί.

Όπως το κτίριο της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Σάο Πάολο (1968-69), του αρχιτέκτονα João Batista Vilanova Artigas. Η βασική συνθετική του ιδέα, ξεκινά από τη δημιουργία ενός αντίστοιχου χώρου κοινής παραμονής στην καρδιά της σύνθεσης και γύρω αυτού, γίνεται η διάρθρωση των υπόλοιπων λειτουργιών. Τα έξι επίπεδα του κτιρίου, συνδέονται με ένα σύστημα από ράμπες, στην προσπάθεια να δώσουν την αίσθηση της χωρικής συνέχειας των επιπέδων και τη μεταφορική εξίσωση του κτιρίου σε ένα συνεχόμενο, συνεπίπεδο χώρο. Οι κινήσεις περικυκλώνουν τον κενό χώρο και όλοι οι επί μέρους χώροι επικοινωνούν περισσότερο ή λιγότερο άμεσα, με αυτόν. Το αίθριο, γίνεται η καρδιά της πανεπιστημιακής κοινότητας, φιλοξενεί το χαλαρό διάλειμμα, περιοδικές εκθέσεις, συγκεντρώσεις, εκδηλώσεις, πολιτικές συγκεντρώσεις, αλλάζει και αξιοποιείται ανάλογα με την εκάστοτε συνθήκη. Παραμένει εν ενεργεία, καθώς συμπλέκεται στο σύνολο των κινήσεων, ακόμη και όταν σε αυτό δεν λαμβάνει χώρα κάποια εξέχουσα δραστηριότητα. Αδρό, εμφανές οπλισμένο σκυρόδεμα στα κατακόρυφα στοιχεία και στα δοκάρια της κατασκευής της οροφής του αιθρίου, σε συνδυασμό με στιλπνό





βιομηχανικό δάπεδο, δημιουργούν ένα ουδέτερο
φόντο φιλοξενίας της ζωής, της πανεπιστημιακής
κοινότητας.



Το αίθριο της αρχιτεκτονικής Σχολής
του Σάο Πάολο,
κατόψεις, προοπτική τομή.

1\ Οι επιμελητές:

Ο Ryan Neiheiser είναι αρχιτέκτονας, αστικός σχεδιαστής, μηχανικός, καλλιτέχνης και συγγραφέας. Η Χριστίνα Αργυρού είναι αρχιτέκτονας, αστική σχεδιάστρια και συγγραφέας. Η Χριστίνα Αργυρού είναι συνιδρύτρια του αρχιτεκτονικού γραφείου Neiheiser Argyros, με έργα στην Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.

Η μελέτη και υλοποίηση του περιπτέρου έγινε σε συνεργασία καθηγητών και φοιτητών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου με την Architectural Association του Λονδίνου.

Πηγή: www.neiheiserargyros.com

Πηγή εικόνων από την επεξεργασία της ομάδας της Μπιενάλε

<http://the-school-of-athens.com/>

2\ Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, παρότι ο όρος δεν αντιστοιχίζεται σε κάποιο σαφή και πλήρη ορισμό, θα χρησιμοποιηθεί ως ο βέλτιστος και πιο δόκιμος όρος για να περιγραφούν οι χώροι τους οποίους προσπαθούμε να προσεγγίσουμε.

3\ Faculty of Architecture and Urbanism, University of São Paulo (FAU-USP), Αρχιτέκτονες: João Vilanova Artigas - Carlos Cascaldi, Τοποθεσία: Sao Paulo, Brazil, Έτος υλοποίησης: 1961 - 1968.

Πηγές εικόνων:

OWAR Arquitectos,

Χρήστης Flickr Fernando Stankuns, FADB και the-futuristics

05_2 \ Η Φιλοσοφική Σχολή -

Λάζαρος Καλυβίτης - Γιώργος Λεονάρδος

Στο μεταίχμιο μεταξύ εσωτερικού - στεγασμένου και εξωτερικού - υπαίθριου χώρου, συναντάμε την τυπολογία του εσωτερικού στεγασμένου αιθρίου. Ο χώρος νοείται ως 'εσωτερικός' όντας εντός των οικοδομικών γραμμών του κτιρίου στο οποίο ανήκει, ωστόσο βαθμονομεί περαιτέρω το διαχωρισμό του εντός - εκτός, εσωτερικού - εξωτερικού εντός αυτού.

Στο αίθριο, όπως και στον καθεδρικό του Johnson, η αίσθηση της πόλωσης του χώρου μεταξύ των άκρων της περιγραφής γίνεται εντονότερη. Ο χώρος, εξ ορισμού, είναι εσωτερικός, αφού περικλείεται μεταξύ τοίχων και οροφής. Ωστόσο, λόγω του φυσικού φωτισμού του, αποκτά χροιά ενός 'εξωτερικού' χώρου, με συνθήκες κλιματικής άνεσης.

Την παραγωγή και ένταξη αντίστοιχων χώρων, στη συνολική σύνθεση του κτιρίου, αποπειράθηκαν οι Καλυβίτης - Λεονάρδος για το κτίριο της Φιλοσοφικής Σχολής των Αθηνών, μεταξύ 1982 και 1987. Στο κτίριο σχεδιάζονται δύο συνολικά στεγασμένα αίθρια, μικρότερης και μεγαλύτερης κλίμακας, κατά μήκος του διαπλατυσμένου διαδρόμου κίνησης - σύνδεσης των λοιπών επί μέρους αιθουσών στο ισόγειο. Συναντά κανείς



Το μεγάλο αίθριο της Φιλοσοφικής Σχολής,
Λάζαρος Καλυβίτης – Γιώργος Λεονάρδος.



Το μικρότερο αίθριο της Φιλοσοφικής Σχολής,
Λάζαρος Καλυβίτης – Γιώργος Λεονάρδος.

έτσι, το μικρότερο αίθριο στο μέσο της διαδρομής προσπέλασης του κτιρίου κατά το μήκος του και το μεγαλύτερο ως το χώρο κατάληξης της ισόγειας διαδρομής. Οι χώροι, επικοινωνούν οπτικά με διαδρόμους κίνησης σε όροφο και αποτελούν τα δύο σημεία 'κατατεθέν' του συγκροτήματος.

Ο χώρος ως προς τη λειτουργία. Δεν ορίζεται αμιγώς ως χώρος διοχέτευσης ούτε αμιγώς ως χώρος παραμονής. Δεν είναι μόνο διάδρομος (κίνηση), μόνο δωμάτιο - γραφείο - αίθουσα (στάση). Διαθέτει στοιχεία και από τα δύο είδη και σχεδιάζεται είτε ως χώρος πολλαπλής λειτουργίας μέσα στη σύνθεση, ή ως χώρος μη ξεκάθαρα δηλωμένης χρήσης - σκοπού.

Χαρακτηριστικό συνυφασμένο με τη λειτουργία τέτοιων χώρων μοιάζει να είναι η παροδικότητα. Η παροδικότητα αφορά το πλήθος των χρηστών τους, το είδος της λειτουργίας τους και γίνεται έκδηλα αισθητή με την ολοσχερή περιοδική αλλαγή της εικόνας τους. Γεμάτοι κόσμο ή άδειοι, με με ανθρώπους σε συνεχή κίνηση ή στατικούς, μοιάζουν να μην εκπλήσσουν με την εικόνα τους σε οποιαδήποτε στιγμή, καθώς φαίνεται να έχουν σχεδιαστεί για να φιλοξενήσουν όλα αυτά τα πιθανά σενάρια χρήσης.

Εκτενέστερη ένταξη του αιθρίου στη σύνθεση, οι δύο αρχιτέκτονες πραγματοποίησαν στο σχεδιασμό

του Νομικού Τμήματος του Πανεπιστημίου Θράκης, στην Κομοτηνή (μελέτη 1986, ολοκλήρωση κατασκευής 2002).

Αυτός είναι ο τόπος που μπορούν να εμφανιστούν όλα, την ίδια στιγμή που στο χώρο, εξ ορισμού, δεν υπάρχει τίποτα. Στα αίθρια της Φιλοσοφικής, πέραν της περιμετρικά κλιμακωτής διαμόρφωσης του δαπέδου και των εμφανών στοιχείων του φέροντος οργανισμού του κτιρίου και της οροφής δεν υπάρχει κανένα άλλο στοιχείο σχεδιασμού. Τα κλιμακωτά επίπεδα, αξιοποιούνται άλλοτε ως διάδρομος, άλλοτε ως καθίσματα, άλλοτε ως χώρος έκθεσης. Οι περιμετρικοί των αιθρίων διάδρομοι καθ' ύψος, άλλοτε ως χώρος προσπέλασης, άλλοτε ως παρατηρητήρια – εξώστες των δρώμενων του αιθρίου, άλλοτε ως καθ' ύψος επέκταση αυτού. Τα όρια καταλύονται και επανεγκαθίστανται, οι αφηγήσεις σταματούν και ξεκινούν, οι επισκέπτες εισέρχονται ή εξέρχονται. Ο χώρος λειτουργεί ως υποδοχέας, δε σηματοδοτείται ως τόπος καθ' αυτός και παραμένει αδρανής όντας άδειος. Ενεργοποιείται και επιτελεί το σκοπό του, κατά την αλληλεπίδρασή του με τους επισκέπτες – φιλοξενούμενους τους.

Σε επίπεδο πρακτικής λειτουργίας, τα στεγασμένα εσωτερικά αίθρια, συχνά επιλέγονται με σκοπό να διευκολύνουν την πλοήγηση εντός των κτιρίων μεγάλης κλίμακας, καθώς επιτρέπουν την

καλύτερη δυνατότητα ανάγνωσής τους, σε τομή. Παρέχουν συνάμα, σε αυτό το κατακόρυφο κτιριακό κενό, ένα χώρο ελεγχόμενου μικροκλίματος και 'εκτόνωσης' των μικρότερων χώρων της συνολικής σύνθεσης. Ο 'χιτιστός' χώρος υποχωρεί και αφήνει ένα κατακόρυφο κενό, όπου επιτρέπει στο βλέμμα να παρακολουθήσει το στατικό και μη περιβάλλον μπροστά του, να προσανατολιστεί. Ο χώρος αποτελεί ταυτόχρονα χώρο εκτόνωσης και σύνδεσης των παρακείμενων αιθουσών ή χώρο αναμονής. Στο μεσοδιάστημα που ορίζει η αναμονή στο χώρο, ορίζεται και ένα μεσοδιάστημα μεταξύ τους επικοινωνίας.

Η απουσία ενός τέτοιου τύπου ζωτικού ανοίγματος στα κτίρια μεγάλης κλίμακας πέρα από τη δυνατότητα κινησιολογικής πλοήγησης του υποκειμένου αφαιρεί και τη δυνατότητα συμπεριφορικής του πλοήγησης μέσα σε αυτό, καθώς έχουμε γαλουχηθεί να συντάσσουμε ολόκληρη την κινησιολογία του σώματός μας μέσα στο δομημένο χώρο σε σχέση με όρια. Είτε αυτά αποτελούν προσδιορισμένες και ευδιάκριτες καρτεσιανές χωρικές συντεταγμένες φυσικών ορίων, που η αποφυγή τους επιτρέπει την ομαλή πλοήγηση ή όρια που αφορούν κώδικες συμπεριφορών οι οποίοι ορίζουν επίσημα και πολύ συγκεκριμένα ή άτυπα τις επιτρεπόμενες κινήσεις - συμπεριφορές.

Στο σημείο του εσωτερικού κενού μοιάζει το

κτίριο να υποχωρεί για να δώσει χώρο στον άνθρωπο τον οποίο κατ' ουσία περιβάλλει.

Τέτοιοι χώροι, άτυπης συνάντησης λογίζονται οι χώροι 'εκτόνωσης' μεταξύ γραφείων ή αιθουσών, μία αίθουσα αναμονής σε έναν επιβατικό σταθμό ή σε μία τράπεζα, ένα λόμπι ξενοδοχείου. Χώροι άτυπης, μη προγραμματισμένης συγκέντρωσης.

Αντίστοιχο παράδειγμα της άνωθεν περιγραφής αποτελεί ξανά το ξενοδοχειακό λόμπι. Κίνηση, παροδική παραμονή, παροδική αναμονή, συνάντηση. Όλα μοιάζουν να μπορούν να λάβουν χώρα μέσα σε ένα ξενοδοχειακό λόμπι. Ο χώρος συλλαμβάνεται ως υβρίδιο και παραμένει κάτι στο μεταξύ σε όλες τις κλίμακες, μέχρι την παραμικρή σχεδιαστική του λεπτομέρεια.

Το θέαμα των ανθρώπων που κάθονται, κινούνται, επικοινωνούν είναι κομμάτι της λειτουργίας του κτιρίου. Εντός του χώρου, η μάζα του κτιρίου υποχωρεί για να φιλοξενήσει τη δραστηριότητα της φιλοξενούμενης κοινότητας. Η κοινότητα συμπεριφέρεται με το εκάστοτε εθιμοτυπικό ως ανοιχτό θέαμα προς όλους τους παρευρισκόμενους. Έτσι τα νέα μέλη μούνται από τα ήδη παρευρισκόμενα μέλη στην αποδεκτή συμπεριφορά.

Στη Βρετανική Βιβλιοθήκη, στο St. Pan-





Αίθριο Βρετανικής Βιβλιοθήκης,
St. Pancras, Λονδίνο.

cras του Λονδίνου^[1], το αίθριο τοποθετείται κατά την είσοδο, στο φουαγιέ του χώρου. Οι αρχιτέκτονες, Sir Colin St. John Wilson και M.J. Long, προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα χώρο που να 'εμπνεύσει' τη μάθηση. Κατά την περίοδο κατασκευής του η οποία ξεκίνησε το 1962 και ολοκληρώθηκε το 1997, ήταν το πρώτο μεγάλης κλίμακας δημόσιο κτίριο, το οποίο χτίστηκε στην περιοχή μετά τον Καθεδρικό του Αγίου Παύλου, στα μέσα του 19ου αιώνα. Αποτέλεσε έντονο σημείο τριβής για την τοπική κοινότητα, για τις επιλογές του σχεδιασμού του, αλλά σήμερα αποτελεί έναν από τους πιο ζωτικούς και αγαπητούς δημόσιους χώρους στην πόλη. Είναι ο ενδιάμεσος αρνητικός χώρος του κτιριακού προγράμματος, που επιτρέπει με την τομή και αφαίρεση των επιπέδων καθ' ύψος, την τομή των βλεμμάτων και των φωνών, τις συνθήκες ανάπτυξης μίας εναλλασσόμενης και επαναστατικής κοινότητας.

Το ακαδημαϊκό κοινό αποτελεί περιοχή κατεύθυνσης και γνώσης. Κατ' αντιστοιχία με την εκκλησία, η συγκέντρωση πραγματοποιείται από διαχεόμενες ανθρώπινες μονάδες οι οποίες συνιστούν εντός και εκτός του χώρου αναγνωρίσιμη κοινότητα, την ακαδημαϊκή. Στην περίπτωση του 'κοινού', η συνάντηση αποκτά μάλλον συχνότερα άτυπο και τυχαίο χαρακτήρα και λιγότερο προγραμματισμένο. Αυτό το οποίο ενώνει και προβάλλει την

‘κατεύθυνση’ στους παρευρισκόμενους, ως το αντίστοιχο της κοινής πίστης – κοινού δόγματος, είναι η κοινή αιτία παρουσίας στο χώρο, η κοινή επιθυμία παραμονής και μάθησης εντός αυτού. Αυτό είναι το κοινό σημείο των παρευρισκόμενων, που περνά στη συνειδητή τους αντίληψη και λογίζουν την ομάδα ατόμων περίξ αυτών ‘κοινότητα’. Ο χώρος εντείνει της κοινής τους ιδιότητας και η κοινή παρουσία σε αυτόν επιτρέπει στα άτομα να επαναπροσδιοριστούν ως μέλη της υποκοινότητας.

1\ <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1426345>



Η Σχολή των Αθηνών, Ραφαήλ,
Αποστολικό Παλάτι, Βατικανό.

05_3 \ 0 χώρος των εμφανίσεων

Στο βιβλίο της 'Η ανθρώπινη κατάσταση', η Hannah Arendt εντοπίζει την αιτία της αποξένωσης στις μεταξύ σχέσεις των ανθρώπων, στις μοντέρνες συνθήκες ζωής. Για την Arendt, η ιδανική ηθικοπολιτική συνθήκη, είναι μία συμμετοχική δημοκρατία μέσα στην οποία μία κοινότητα πολιτών, συνδέεται μεταξύ της και αναγνωρίζεται μεταξύ της, σε κοινό χώρο. Η δραστική αλλαγή και η ουσιαστική ελευθερία, σύμφωνα με την ίδια, μπορεί να επιτευχθεί μόνο σε ένα χώρο όπου μπορούμε να 'είμαστε μαζί'. Τον χώρο αυτό αποκαλεί, ' ο χώρος της εμφάνισης'.

... 'η αποκαλυπτική ποιότητα της ομιλίας και της δράσης έρχεται στο προσκήνιο όπου άνθρωποι είναι με άλλους και ούτε υπέρ ούτε κατά αυτών - αυτό είναι η καθαρή ανθρώπινη ομαδικότητα.'^[1]

Η ίδια, στη συνέχεια συμπληρώνει, ότι η 'δύναμη' εμφανίζεται όταν οι άνθρωποι δρουν μαζί και εξαφανίζεται, όταν αυτοί χωρίζονται. Η από κοινού παραμονή, η χωρική συνύπαρξη, περιγράφεται ως απαραίτητη συνθήκη σύνταξης ενεργούς κοινότητας. Οι οριζόντιες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ της κοινότητας στους 'χώρους εμφάνισης' της Arendt, παρατηρείται ότι δύνανται να λειτουργήσουν απελευθερωτικά



Το Δημαρχείο της Χάγης,
Richard Meier, 1995..

για τα μέλη της. Η ίδια διατυπώνει ότι τα μέλη της κοινότητας μπορούν να απελευθερωθούν από την ταυτότητά τους και να επαναπροσδιορίσουν τον εαυτό τους, να ξεκινήσουν μία νέα αρχή. Οι οριζόντιες σχέσεις ισότητας, αφορούν τη δυνατότητα συμμετρικής επικοινωνίας κάθε μέλους με οποιοδήποτε άλλο, ανεξάρτητα από το αν στη μεταξύ τους σχέση, ορισμένη σε άλλο πλαίσιο αναφοράς, ενυπάρχουν διαφορές. Βέβαια όπως σημειώνεται, μπορεί το όποιο εξωτερικό σύστημα κοινωνικής διάρθρωσης, τοπικά να 'εξουδετερώνεται', ωστόσο χτίζεται σταδιακά εντός της νέας κοινότητας, νέο σύστημα ιεράρχησης και διαφορών^[2].

Η θέση του χώρου στην αντίληψη, δίνει τη ροπή προς το νόημα ύπαρξης και σχεδιασμού του. Ο 'κενός' χώρος του λόμπι και της εκκλησίας, αφήνουν το χώρο για την παραγωγή του νέου, εντός τους κόσμου. Στα 'κενά' μέσα στα κτίρια εκπαίδευσης, όπου οι άνθρωποι μπορούν να συναντηθούν, σε κοινές στιγμές, σε κοινή κατάσταση, η άτυπη συγκέντρωση κάτω από μη θεσπισμένο πλαίσιο, καλλιεργεί τις δυνατότητες εμφάνισης που περιγράφει η Arendt. Αποδίδεται νόημα στο 'χτίσιμο του κενού'.

Μια άδεια εκκλησία, ένα κενό λόμπι ξενοδοχείου, ένα κενό πανεπιστημίου, ένα κενό δημαρχείου, είναι σύμβολα. Η ύπαρξή τους

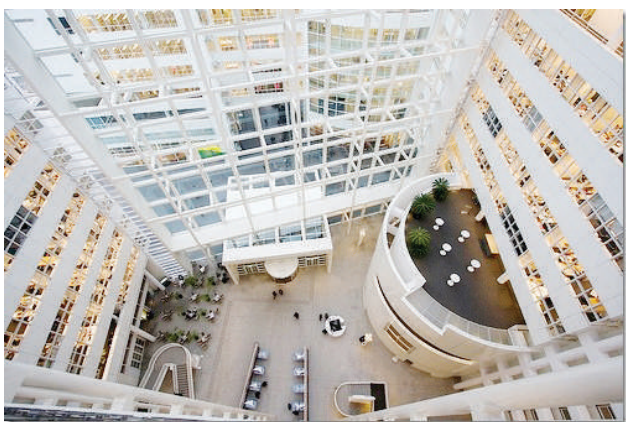
υπονοεί την κοινότητα που υπάρχει για να τους χρησιμοποιήσει, να τους γεμίσει, ακόμη και όταν παραμένουν σε κενή αδράνεια. Τους ταξιδιώτες, τους θρησκευόμενους, την ακαδημαϊκή κοινότητα, τον δήμο. Αναπαριστούν την ιδέα της κοινωνίας, που δύνανται να φιλοξενήσουν. Όπως προέκυψε άλλωστε και η αρχική τους εφεύρεση, η οποία όρισε τις πρώτες τους χαράξεις και την κλίμακά τους, η ανάγκη στέγασης της κοινότητας.

Η ανάγκη εμφανούς και έκδηλου συμβολισμού, σε κάθε επί μέρους λεπτομέρεια, γίνεται εντονότερη όταν αφορά το σχεδιασμό, ενός κτιρίου πολιτικής παρουσίας της κοινότητας. Το κτίσμα το οποίο θα φιλοξενήσει το 'δήμο', την πολιτική διάσταση της κοινότητας πρέπει να μπορεί να επικοινωνήσει όσα πρεσβεύει και με τον αρχιτεκτονικό του σχεδιασμό να παρουσιάζει την οργανοδομή του.

Το Δημαρχείο της Χάγης ολοκληρώθηκε το 1995, από τον Richard Meier. Το κτίριο, βρίσκεται στο κέντρο της νέας πόλης της Χάγης, και η κατ' όγκο αναλογία του εσωτερικού κτιριακού κενού σε σχέση με το πλήρες, τείνει τόσο έντονα προς τον πρώτο παρονομαστή, που το κτίριο γίνεται μάλλον αντιληπτό, ως ένα 'χτισμένο κενό'.

Στο σημείο εισόδου, από τη θύρα προς τον εσωτερικό κυρίως χώρο του αιθρίου, απαιτεί





κανείς να σηκώσει λίγο το βλέμμα και να παρατηρήσει το χώρο που ανοίγει εμπρός του. Μπροστά στον επισκέπτη, ανοίγεται μία επιμήκης, πλην στεγασμένη πλατεία, όμοια με αυτή που διέσχισε για να προσεγγίσει την είσοδο. Άνθρωποι κινούνται ή κάθονται στο ισόγειο ή στους ορόφους, ανάλογα με το θεσπισμένο πρόγραμμα, ενώ εκδηλώσεις ή εκθέσεις λαμβάνουν χώρα.

Ο κοινός χώρος εντός του κτιρίου, ορίζει και προβάλλει μία άλλη κοινωνία. Μία διαφορετική ανθρώπινη συμπεριφορά, από αυτή που θα υπήρχε ενδεχομένως εάν αυτός ο χώρος ήταν αμιγώς εξωτερικός και οφθαλμοφανώς δημόσιος. Η κοινωνία ανακόπτεται ξανά και λειτουργεί με άλλους κανόνες σε συλλογικό επίπεδο, από αυτούς που θα ίσχυαν εντός μίας κλειστής αίθουσας ή μιας ανοιχτής πλατείας. Το φυσικό φως, διαχέεται άπλετο από τα υαλοστάσια της οροφής και της όψης, διυλίζεται και φιλτράρεται για να εισαχθεί και αυτό σχεδιασμένο και μεταμορφωμένο στην εσωτερική δημιουργία.

Η τοποθέτηση του 'κοινού' χώρου - αιθρίου του δημαρχείου, για λόγους θεάματος και πλοήγησης, τοποθετείται σε κεντρικό σημείο του κτιρίου, κατά την είσοδο. Το αίθριο, καταλήγει να είναι το κέντρο ολόκληρης της σύνθεσης. Η είσοδος, είναι ανοιχτή σε όλους, ο χώρος είναι απόλυτα

δημοκρατικός. Στον επισκέπτη εμφυσειται η αίσθηση του ανήκειν, καθώς διαθέτει το εκ προοιμίου ελεύθερο δικαίωμα εισόδου στο δημόσιο αυτό χώρο. Του εμφυσειται ταυτόχρονα και η αξίωση του ανήκειν σε αυτόν. Ένα δημοκρατικό χώρο, όπου η κοινωνία μπορεί να οραματιστεί τον εαυτό της.

Μέσα σε έναν τέτοιο χώρο, το ρολόι των γραφείων των Lloyds, ή ο φουτουριστικού σχεδιασμού ανελκυστήρας των Hyatt, είναι το στοιχείο σύνδεσης του παρελθόντος ή του μέλλοντος, είναι το σημαίνον αντικείμενο - τοτέμ του κόσμου που υπάρχει, ή υπήρξε εκεί έξω, που επαναφέρει στην πραγματικότητα του χώρου και του χρόνου, που δίνει το στίγμα της προέλευσης, της Ιστορίας. Προσδιορίζει την πρόθεση του χώρου ή του σχεδιαστή του, όπως θα έκανε μία επιγραφή σήμανσης. Είναι Ιστορία και η θέση την οποία παίρνει ο αρχιτέκτονας για αυτή. Το γεγονός ότι βρίσκεται εντός του κατασκευασμένου από ανθρώπινο χέρι περιβάλλοντος, επανοηματοδοτεί το αντικείμενο.

Στη σύγχρονη πόλη, οι στιγμές συλλογικής παραμονής εκλείπουν από την οργάνωση της σύστασής της. Όπου συλλογική παραμονή δε λογίζεται η από κοινού παρακολούθηση ενός τύπου θεάματος, όπου διατηρώντας την ανωνυμία του κανείς, άγνωστος μεταξύ αγνώστων, περνά



L'Escalier de l'opéra Garnier,
Louis Béroud, 1877.

παθητικά ή περισσότερο ενεργητικά, ένα προσωπικό, λιγότερο ή περισσότερο συμμετοχικό ταξίδι, σε σχέση με όσα διαδραματίζονται εμπρός του. Στόχος της συλλογικής παραμονής, δεν είναι η μονομερής επικοινωνία μιας κατεύθυνσης, αλλά η διάχυσή της, η διασπορά, η τυχαιότητα.

Στον αντίποδα της δυναμικής των σχέσεων που αναπτύσσονται εντός του χώρου της θεατρικής σκηνής, μπορεί να μελετηθεί το φουαγιέ του θεάτρου. Το σύνολο των παρευρισκόμενων ενώνονται από την εμπειρία ενός κοινού βιώματος. Ακόμα και αν στην αρχική συγκέντρωση, των ανθρώπων – μονάδων, δηλαδή πριν από την παρακολούθηση της παράστασης, το εύρος της μεταξύ του κοινού ετερότητας έμοιαζε αγεφύρωτο, η κοινή συμμετοχή στην παρακολούθηση του δρώμενου λειτουργεί συνενωτικά, αναδιαρθρώνοντας τη δομή των σχέσεων, μεταξύ της πρώην ξένης κοινότητας. Χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση του Louis Bégoud's στον πίνακα *L'Escalier de l'opéra Garnier* του 1877, όπου απεικονίζει περίφημο κλιμακοστάσιο του Palais Garnier στο Παρίσι. Τόσο η λειτουργία του χώρου, ως υποστηρικτικός χώρος παραμονής και προσπέλασης από και προς έναν προορισμό, που συνάδει με τη συντακτική οργάνωση του χώρου του λόμπι, όσο και η μορφή του, σε κλιμακούμενα επίπεδα, οξύνει την πύκνωση των αλληλεπιδράσεων του βλέπειν και βλέπεσθαι.

Στιγμή συλλογικής παραμονής, δε λογίζεται ούτε η ταυτόχρονη παραμονή σε έναν χώρο για παράδειγμα εστίασης, όπου και πάλι η παραμονή, περιλαμβάνει μεν την συνύπαρξη κάτω από κοινές συνθήκες, αλλά η διασπορά επικοινωνίας που δημιουργείται, λειτουργεί ανακυκλωτικά σε μικρότερους υποθύλακες του συνόλου, χωρίς ποτέ να υπερβαίνει την περίμετρο του υποθύλακα, όπως η συζήτηση δεν ξεπερνά την περίμετρο του τραπέζιού. Η τυπολογία του 'χτισμένου κενού' είθισται να χρησιμοποιείται σήμερα, ευρέως, για τη στέγαση πολυχώρων ανάμεικτης εμπορικής χρήσης και χρήσης εστίασης. Η μίμηση της 'δημιουργίας κόσμου' σε επίπεδο σχεδιασμού, γίνεται με μεταφορά στοιχείων του εξωτερικού χώρου ή με χρήση στοιχείων οικείων, εικόνων από εικόνες - πτυχές του δημόσιου χώρου, με παρομοίωση του δρόμου, του υπαίθριου καθιστικού, υπό την σκέπη ενός τεχνητού ουρανού - στεγάστρου. Η επιλογή, δημιουργεί προδιαγραφές ανάπτυξης εσωτερικού 'κόσμου', ωστόσο ο λόγος παραμονής, καθότι αφορά την ατομικότητα της κατανάλωσης, δεν επιτυγχάνει την ουσιαστική αναπαραγωγή του δημόσιου βίου. Η απλή σκηνική επανάληψη του χώρου, δεν επιτυγχάνει να ανασυνθέσει την εντός του, κοινότητα.

Δεν αρκεί κανείς για την παραγωγή λειτουργικών χώρων συλλογικής παραμονής να αρκестεί σε συμβάσεις της μορφής, καθότι οδηγείται σε

σκηνική αναπαράσταση, στην κληρονομημένη επανάληψη μίας εικόνας, μένοντας δέσμιος της ανούσιας επανάληψης και μίμησης μίας μορφής - κλισέ. Ο σχεδιασμός οφείλει να είναι αποτέλεσμα μιας πρόθεσης και όχι μίας προώθησης^[3]. Αυτό που μοιάζει να οφείλει κανείς να πράξει, είναι να αποπειραθεί να εντάξει τον πλουραλισμό του σημειολογικού λεξιλογίου του χώρου, στη λειτουργία ενός ευρύτερου συστήματος υποστήριξής του, ώστε η μία διάσταση του χώρου, συνεχώς να τροφοδοτεί την άλλη.

Το σύμβολο όμως, μολονότι εξυπακούει μια προθετική πράξη υποδηλώνοντας ένα 'πέρα από αυτό που εκφράζει', δεν αποκαλύπτει όλες τις προθέσεις του, αλλά εγείρει μία πληθώρα σημασιών, αποτελώντας 'τόπο' έκφρασης ιδεών. Αυτό, συμβαίνει διότι το σύμβολο δεν παρουσιάζει μόνο την φυγόκεντρη τάση του νοήματος, αλλά ταυτοχρόνως και την κεντρομόλο, επειδή μεταθέτει το αρχικό νόημα, μπορεί την ίδια στιγμή να το επαναφέρει μετουσιωμένο.

Πεφανής Γ., Το θέατρο και τα σύμβολα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σελ.111

*προετοιμασία - επιβράδυνση χρόνου - είσοδος μετ'
εμποδίων - παραμονή - μύηση
παρατήρηση - προσαρμογή - στάδια - αλλαγή -
κίνηση - χειρονομίες - κάθισμα
μέγεθος - ύψος - κλίμακα - φως*

1\ ...'the revelatory quality of speech and action comes to the fore where people are with others and neither for nor against them—that is, in sheer human togetherness'.

Arendt, H. (1958): *The Human Condition*, University of Chicago Press, London, Chicago, σελ 180.

2\ Spaces of Appearance and Spaces of Surveillance, Xavier Marquez Victoria University of Wellington, Polity . Volume 44, Number 1 . January 2012, Northeastern Political Science Association, Hannah Arendt, *On Revolution* (New York: Penguin, 1963; reprint, 1990); Hannah Arendt, ed., "What Is Freedom?," in *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (New York: Viking Press, 1968).

3\ 'πρέπει να συλλάβεις για να κατασκευάσεις. Οι πρώτοι πατεράδες μας έκτισαν τις καλύβες τους, αφού πρώτα συνέλαβαν την εικόνα τους: αυτή ακριβώς η σύλληψη του πνεύματος αποτελεί την αρχιτεκτονική.

Εισαγωγή στη θεωρία της Αρχιτεκτονικής. Μία ιστορική επισκόπηση, Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Τομέας Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού. Περιοχή Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 2008) σελ. 42-43.

Παράρτημα

[Ford Foundation I

Kevin Roche

Νέα Υόρκη

19620 – 1968

Κτίριο γραφείων]

[Solomon R. Guggenheim Museum
Frank Lloyd Wright
Νέα Υόρκη
1943-1959
Μουσείο]

[The Hague City Hall & Central Library
Richard Meier & Partners
Χάγη
1986-1995
Δημόσιο κτίριο γραφείων και υπηρεσιών]

[The Atrium
D'Ambrosio Architecture & Urbanism
Victoria, Καναδάς
2011
Κτίριο γραφείων]

[Hong Kong and Shanghai Bank
Foster + Partners
Σαγκάη
1979-1986
Τράπεζα]

[James R. Thompson Center-Illinois state govern-
ment
Helmut Jahn
Σικάγο
1985
Κτίριο Διοίκησης]

[Bradbury Building
Sumner Hunt, George Wyman
Los Angeles
1893
Κτίριο γραφείων]

[Lloyd's
Richard Rogers and Partners
Λονδίνο
1978-1986
Κτίριο γραφείων]

[The BBC Headquarters
David Chipperfield
Γλασκόβη
2001-2007
Κτίριο γραφείων]

[Δημαρχείο Λονδίνου
Foster and Partners
Λονδίνο
2002
Δημαρχείο]

[Δημαρχείο Aarhus,
Arne Jacobsen
Aarhus
1941
Δημαρχείο]

[Ταχυδρομικό Ταμειυτήριο της Αυστρίας
Otto Wagner
Βιέννη
1906
Τράπεζα]

[S.C. Johnson γραφεία Διοίκησης
Frank Lloyd Wright
Racine, Wisconsin
1936
Γραφεία]

[

]

[

]

06 \ Επίλογος

Η ιδέα της πραγματικότητας της συγκεκριμένης αφήγησης, στηρίζεται σε συγκεκριμένες υποθέσεις, για την αντίληψη του χώρου και την αναπαράστασή του, μέσω εικόνων οι οποίες συνθέσαν ένα σενάριο περιγραφής της βιωματικής εμπειρίας των επιλεχθέντων χώρων.

Ο λογισμός του χώρου ως κείμενο, προαπαιτεί την ύπαρξη των αναγνωστών του. Αυτοί, μάλλον είναι αυτοί που επιδιώκουν να τον σχηματίσουν, να τον δημιουργήσουν ή να τον αλλάξουν. Η ανάγνωση του χώρου, είναι αυτή η οποία στη συνέχεια οδηγεί στην εγγραφή του. Οι χώροι που περιγράφονται, αντιμετωπίζονται ως στοιχεία προς αποκωδικοποίηση. Σαν να συνιστούν μία συγκέντρωση συμβόλων και σημαινόμενων, τα οποία δεν έχουν μεταφραστεί.

Η εξωτερική εποπτική θέαση των εν λόγω χώρων, τους καθιστά αντικείμενα προς μελέτη. Η ακόλουθη περιγραφή και απόδοση χαρακτηριστικών τους, αφορά μετρήσιμα και εμφανή χαρακτηριστικά τους. Η συνειδητή - έστω και φαντασική - χρήση και παραμονή εντός αυτών, δύναται αντιστρέφοντας το βλέμμα, από το χώρο στην κοινότητα, να καταστήσει το χώρο παρατηρητήριο, να υποβοηθήσει το ξεκλείδωμα των αμετάφραστων δυνατοτήτων του.

Ο Koolhaas στο S,M,L,XL επισημαίνει: 'Εάν πρόκειται να υπάρξει 'νέα αστική πολεοδομία', δεν θα είναι βασισμένη στις δίδυμες φαντασίες τάξης και παντοδυναμίας. Θα είναι η προβολή της αβεβαιότητας. Δε θα ενδιαφέρεται πια για την ταχτοποίηση περισσότερο ή λιγότερο μόνιμων αντικειμένων, αλλά την ενίσχυση περιοχών με δυνατότητες. Δε θα προσδοκά πια μόνιμες παραμέτρους αλλά τη δημιουργία πεδίων τα οποία παρέχουν τη δυνατότητα ενεργοποίησης και μπορούν να φιλοξενήσουν διαδικασίες, οι οποίες αρνούνται να αποκρυσταλλωθούν σε καθορισμένη μορφή... Δε θα προσκολλώνται στην πόλη, αλλά στο χειρισμό των υποδομών, ατέρμονων εντατικοποιήσεων και διαφοροποιήσεων, συντομεύσεων και επαναδιανομών, την επανακάλυψη του 'ψυχολογικού' χώρου.'

Και εάν η συγγραφή της παρούσας διπλωματικής, γίνεται σε μία χρονική συνθήκη όπου η κυρίαρχη τάση για το χτισμένο περιβάλλον, τόσο σε επίπεδο αρχιτεκτονικής σύλληψης και σχεδιασμού, όσο και υλοποίησης, ορίζεται από την εξαντλητική εκμετάλλευση του χώρου, στις επιταγές ενός υπερδιογκωμένου προγράμματος, το παρόν κείμενο, επιχειρεί την ικνηλάτηση των ενδιάμεσων γεωγραφιών του χτισμένου και ευρύτερα αστικού περιβάλλοντος, που με την πλούσια αφήγησή τους, δύνανται να επανατροφοδοτήσουν τη φαντασία και την αρχιτεκτονική ως αφήγημα.

Όπου οι βασικές μορφές κτιρίων, πρώτα παράγονται και ύστερα καλούνται να φιλοξενήσουν λειτουργίες και προγράμματα ή όπου η αρχιτεκτονική μορφή διαμορφώνεται στα πλαίσια του επίμονου και ηγεμονικού φονξιοναλισμού, ο χώρος γίνεται στείρο περίβλημα, μέσα στο οποίο θα φιλοξενηθούν διάφορες χρήσεις.

Υπάρχει η ανάγκη πρόβλεψης και σχεδιασμού χώρων, οι οποίοι απεκδυόμενοι από συγκεκριμενοποίηση λειτουργίας, μένουν ανοικτοί σε προβολές και αυξάνουν την ελευθερία στη χρήση τους. Χώρων, οι οποίοι όντας σε οριακό σημείο σε σχέση με συσχετίσεις, παραμένουν ανοικτοί στο νόημα. Χώροι, οι οποίοι υλοποιούν αυτό το οποίο περιγράφει ο Enzo Mari για το σχεδιασμό αντικειμένων τα οποία αποτελούν 'dei mattone, αντικείμενα τα οποία όπως ένα τούβλο συνοψίζουν την ελάχιστη συνθετική μονάδα ενός αντικειμένου που συντάσσουν, αλλά ταυτόχρονα παραμένουν βασικά ώστε να αφήνουν ανοικτό το πεδίο στη διαρκή μεταλλαγή και εξέλιξή τους. Οι μορφές αυτές, απεκδυόμενες από οποιοδήποτε πρόσθετο στοιχείο συμπυκνώνουν μεστά το περιεχόμενό τους, ως "το απόσταγμα από εκατομμύρια πειράματα...'

"Un ambiente per interni: Ecco", Enzo Mari, 1996

Η συνείδηση του χώρου, μοιάζει να διαμορφώνεται

λιγότερο από τα επί μέρους χαρακτηριστικά του που βρίσκονται εκεί, αρχιτεκτονικά στοιχεία, εξοπλισμός κ.ο.κ., αλλά περισσότερο από τα στοιχεία του που εκλείπουν ή υπαινίσσονται την παρουσία τους.

Κάτω από το στεγασμένο κενό, όπου λείπει η συνέχεια του τεχνητού κόσμου, αφήνεται ανοιχτή η δυνατότητα συνέχισης της δημιουργίας του. Ο χώρος αφήνει το περιθώριο στην κοινότητα να τον φαντασθωθεί, να τον συνυφάνει, να τον επαναδιατυπώσει. Εάν ο εξαντλητικός σχεδιασμός, με τη λεπτομερή προσθήκη αντικειμένων και πρόβλεψη, μειώνει την ελευθερία, τότε η ελευθερία μπορεί να αποκτηθεί μόνο σε ένα είδους 'κενό'. Το εν λόγω κενό, δεν είναι ένα *tabula rasa*, εμπεριέχει χαρακτηριστικά προ-σχεδιασμένα και προ-καθορισμένα, ωστόσο ο κάθε ένας παρευρισκόμενος, δύναται να ανασύρει ελεύθερα και αυτοβούλως αυτά τα χαρακτηριστικά, να εφεύρει τρόπους χρήσης και απόδοσης του χώρου. Από το να εφεύρει σημεία να καθίσει, σημεία να σταθεί, τρόπους να δημιουργήσει 'τόπους' για να χρησιμοποιήσει.

Η διαδικασία ενεργοποιεί μία ουσιαστικότερη επαφή και αντίληψη μεταξύ υποκειμένου και περιβλήματος. Η βαθύτερη γνώση, επεκτείνεται από την πρότερη εγγραφή του κάθε υποκειμένου, στη χρήση μονοσήμαντων και πάγιων χώρων και

επεκτείνει σε δεύτερο στάδιο την κατανόηση και δημιουργία πέραν αυτής.

Στο αστικό φαντασιακό του ξενοδοχείου, στην κατασκευή κόσμου εντός χώρου λατρείας, στην ανοιχτή δυνατότητα του ακαδημαϊκού κοινού, εντοπίζεται το μείγμα μορφής, περιεχομένου και Ιστορίας που συνταράσσει τις κοινωνικές, εντός τους, συσχετίσεις. Οι χώροι αυτοί, δημιουργούν τις συνθήκες αφηγηματικής αρχιτεκτονικής, η οποία κατασκευάζει μία νέα εμπειρία ανάγνωσης και βίωσης του χώρου. Ως σημεία, μπορούν να αποτελέσουν δυναμικούς καταλύτες, χώρους που ξεφεύγουν από τον ορθολογισμό και την τεχνοκρατία του προγράμματος και αφήνουν τον άνθρωπο να οραματιστεί και να δημιουργήσει. Η στροφή του βλέμματος προς αυτούς τους χώρους, με μη νοσταλγική αλλά κριτική στάση, με αποδοχή της Ιστορίας τους, ως τμήμα των χαρακτηριστικών τους, δύναται να επανατροφοδοτήσει, τη σύλληψη και την επαναδημιουργία τους.

1\ Το αυθεντικό απόσπασμα : 'If there is to be a 'new urbanism' it will not be based on the twin fantasies of order and omnipotence; it will be the staging of uncertainty; it will no longer be concerned with the arrangement of more or less permanent objects but with the irrigation of territories with potential; it will no longer aim for stable configurations but for the creation of enabling fields that accommodate processes that refuse to be crystallized into definitive form ... it will no longer be obsessed with the city but with the manipulation of infrastructure for endless intensifications and diversifications, shortcuts and redistributions—the reinvention of psychological space.'

Πηγή: OMA, S,M,L,XL, The Monicelli Press, New York, 1995, σελ 971, μετάφραση της γράφουσας

07 \ Βιβλιογραφία

Bainton Roland, *The Reformation of the Sixteenth Century*, The Beacon Press, 1952.

Barthes Ronald, *Ο Βαθμός μηδέν της γραφής*, Νέα Κριτικά Δοκίμια, Εκδοσεις Ράππα, Μετάφραση Κατερίνα Παπαϊακώβου, Θεώρηση Γιάννης Κρητικός, 1987.

Barthes Ronald, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, University of California Press, 1997.

Boullée, Etienne-Louis. *Architecture, Essay on Art*, επιμέλεια Helen Rosenau, . μετάφραση Sheila da Vallée, πηγή: <http://designspeculum.com/Historyweb/boulléetreatise.pdf>

Chadwick George, *Works of Sir Joseph Paxton*, Architectural Press, 1961.

Conrads Ulrich, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα*, Επίκουρος, 1977.

Goffman Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, Monograph No.2, 1956.

Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και κριτική*, επιστημονική επιμέλεια Κούρκουλας

Ανδρέας, Θεμέλιο, 2009

Kracauer, The Mass Ornament: Weimar Essays, Harvard University Press, 1995.

Leach N., Rethinking Architecture, A reader in cultural theory, Routledge, 2005, μετάφραση και επιμέλεια Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Leach N., The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis, Routledge, 2002.

McKean John, "Crystal Palace: Joseph Paxton & Charles Fox", Phaidon Press, Λονδίνο, 1994.

Pallasmaa Juhani, The eyes of the Skin Architecture and the Senses, Wiley - Academy, a division of John Wiley & Sons Ltd, 2005.

Richards Brent, New Glass Architecture, Yale University Press, 2006.

Σιδέρης Νίκος, Αρχιτεκτονική και Ψυχανάλυση - Φαντασίωση και Κατασκευή, Futura, 2006

Σταυρίδης Σταύρος, Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Ελληνικά Γράμματα, 2009.

Schneck Stephen, The Nightclerk: Being his Per-

fectly True Confession, Panther Books, 1986.

Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή, Futura, 2006.

Watkin David, A History of Western Architecture, Laurence King Publishing, 2005.

Zevi Bruno, Paesaggistica e linguaggio. Grado zero dell' architectura / Landscape and the zero degree of architecture language, Canal & Stamperia editrice srl, 1999.

