

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
B O U C H E
O P A R I S
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
L E M A N D S

Η εικόνα του εξωφύλλου αποτελεί ένα «*Καλλίγραμμα*» *

Το καλλίγραμμα είναι όρος που χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά, από τον ποιητή Guillaume Apollinaire, στην ποιητική του συλλογή, «*Calligrammes: Poems of Peace and War 1913-1916*».

ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΟ ·
ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

* Καλλίγραμμα < κάλλος + γράμμα :

Ποίημα του οποίου οι σίχοι είναι τυπογραφικά τοποθετημένοι με τρόπο, ώστε να απεικονίζουν το αντικείμενο που αποτελεί και το θέμα τους

ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΟ ·
ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Σπουδαστής : Ρομποτής Γιώργος
Επιβλέπων : Ανδριανόπουλος Τηλέμαχος

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Σεπτέμβριος 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

I ΠΡΕΛΟΥΔΙΟ	5
I.I ΑΡΧΕΤΥΠΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ	7
I.II ΔΥΟ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΕΣ	11
I.III ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΡΕΙΣ ΑΡΧΕΣ	19
II ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΟΣ «ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ»	25
II.I ΑΝΑΣΤΡΟΦΗ	29
II.II ΙΤΑΛΙΚΗ ΜΑΝΙΕΡΑ - ΑΠΟΔΡΑΣΗ	35
II.III ΤΕΛΟΣ ΙΣΟΝ ΑΡΧΗ	43
III ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ	49
III.I ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΣ ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΣΜΟΣ	55
III.II ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑ	63
III.III ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ	73
IV ΑΝΤΙ-ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	89

ΑΠΟΠΛΑΝΗΣΗ

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



The High Window 1947

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

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

«Η αρχιτεκτονική αποτελεί ένα «αντικείμενο του νου», μια γεωμετρική, παρά μια οπτική ή βιωματική τέχνη, επομένως το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής γίνεται πρόβλημα διάταξης - Δωρικός ή Κορινθιακός ρυθμός, άξονες ή ιεραρχίες, κάναβοι ή οργανωτικές γραμμές, τύποι ή μοντέλα, τοίχοι ή πλάκες - και φυσικά, η γραμματική και το συντακτικό του αρχιτεκτονικού συμβολισμού, γίνονται προκείμενο ως προς μία εκλεπτυσμένη και ηδονική χειραγώγηση [...]»

Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί μέρος της θέσης του Bernard Tschumi, στα συγγράμματά του «Architecture and Disjunction» και «Questions of Space», σε μία απόπειρα προσέγγισης της έννοιας της αρχιτεκτονικής. Η αναζήτησή του αναπτύσσεται μεταξύ δύο πόλων ερμηνείας αυτής, αλλά και στην ρήξη που προκύπτει απ' το χάσμα μεταξύ των δύο αυτών προσεγγίσεων. Το, κατά τον Tschumi, αρχιτεκτονικό παράδοξο. Ωστόσο, προτού φτάσει κανείς στα ανάλογα της γλώσσας και στις αρχιτεκτονικές χειραγωγήσεις, όπως αναφέρονται στο παραπάνω χωρίο, θα ήταν σκόπιμο να πραγματοποιηθεί μια σύντομη απόπειρα ανάλυσης και κατανόησης του ρόλου της θεωρίας και του συμβολισμού στην αρχιτεκτονική. Μία αναζήτηση για την θεωρία της αρχιτεκτονικής και των προεκτάσεών της, όπου τίθενται οι βάσεις και τεκμηριώνονται αλληγορίες και αναλογίες ανάμεσα σε αρχιτεκτονική, γλώσσα, αλφάβητο και λογοτεχνικές-γλωσσολογικές μεταφορές, σε ένα υβριδικό ερευνητικό πλαίσιο επιστήμης, λογοτεχνίας και τέχνης.

Η αρχιτεκτονική, με την πρωτόγονη έννοια της, δημιουργήθηκε αντανάκλαστικά, για να εξυπηρετήσει τον δημιουργό της και να ικανοποιήσει ανάγκες επιβίωσης. Προχωρώντας ανά τους αιώνες και όσο ο άνθρωπος νους εξελισσόταν σε πολυπλοκότερες μορφές, μαζί με τις ανθρώπινες κοινωνίες και τους πολιτισμούς τους, η αρχιτεκτονική με τη σειρά της αναλάμβανε όλο και μεγαλύτερο ρόλο και σημασία, ερχόμενη αντιμέτωπη με συνθετότερες έννοιες και σκοπούς. Ανατρέχοντας σε πρώιμες αρχιτεκτονικές μορφές, από την πυραμίδα μέχρι το ναό και από το ζιγκουράτ μέχρι τον κήπο, η χρήση και η επιστράτευση νοητών εργαλείων ως προς την υλοποίηση του αρχιτεκτονήματος είναι φανερά, και απολύτως συνειδητά εμπεριέχονται στην παλέτα του εκάστοτε συνθέτη. Η καθ' ύψος απομείωση του όγκου των δύο πρώτων, αποτελούσε πολύ περισσότερο την ενσάρκωση συμβολισμών, παρά μία αμιγώς μορφολογική

Ε 1
Απέναντι σελίδα:
Διαφήμιση για την
Αρχιτεκτονική,
Bernard Tschumi,
1976

επιλογή, όπως επίσης και οι αλληγορικές ή και αυτούσιες μεταφορές ανθρώπινων αναλογιών ή και μορφών στα τελευταία, δεν αποτελεί κάτι το πρωτοφανές.

Η αρχιτεκτονική, ήδη των αρχαίων ετών, ξεπερνά τα όρια του ντετερμινιστικού υλισμού, παύει να αποτελεί κάτι μονοσήμαντο και απτό, τόσο κατά τη σύλληψη, όσο και κατά την υλοποίησή της. «Αποτελεί ένα αντικείμενο του νου», πρέπει κανείς να οραματιστεί για να χτίσει, το έργο ξεκινάει απ' το πνεύμα και επιστρέφει σε αυτό, αφού ολοκληρωθεί, για να του προσφέρει την οπτική και βιωματική ικανοποίηση της αρτιότητάς του. Το τρίπτυχο του Βιτρούβιου, Firmitas (Αντοχή) – Utilitas (Ωφέλεια) – Venustas (Ομορφιά), έρχεται να αποκαλύψει πολλούς αιώνες πριν, πως οι στόχοι της αρχιτεκτονικής είναι πολλοί παραπάνω από τους προφανείς. Κάναβος, ρυθμός και αναλογία, αποτελούν μόνο ένα δείγμα μη απτών εργαλείων, που εμπριέχονται στη συνθετική διαδικασία, προσδίδοντας στην αρχιτεκτονική μία πνευματική υπόσταση και διανοίγοντας την οδό της θεωρητικής προέκτασής της. Επιπλέον, ο Βιτρούβιος πέραν της προαναφερθείσας σχέσης του τριπτύχου της αρχιτεκτονικής, συντέλεσε και στην πρώτη επίσημη και συγκεντρωμένη καταγραφή των πρώτων κειμένων της αρχιτεκτονικής θεωρίας - από τον 27ο-23ο αι. π.Χ., με το σύγγραμμά του «Περί Αρχιτεκτονικής», το οποίο ωστόσο τυπώνεται πρώτη φορά το 1486, στη Ρώμη. Πραγματοποιείται συνεπώς, ήδη από την κλασική εποχή, η εισαγωγή του κειμένου ως στοιχείο στην αρχιτεκτονική και κατ' επέκταση η διάνοιξη της οδού της αρχιτεκτονικής θεωρίας.

Από τα βιβλία του Βιτρούβιου, έως την Αναγέννηση, με τα κείμενα τόσο του Leon Battista Alberti, όσο και του Antonio Averulino – ή Filarete, (ο φίλος της αρετής) – η αισθητική ικανοποίηση και η απόλαυση, η επιθυμία και η ηδονή, γίνονται στόχοι της δημιουργίας. Η ομορφιά της αρχιτεκτονικής και του κτιρίου βρίσκουν θεωρητικές προεκτάσεις και λογοτεχνικές μεταφορές, αναζητώντας κυριολεκτικές συσχετίσεις, με τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, αλλά και αλληγορικές, με την ερωτική διάσταση του γυναικείου φύλου, και με μυθολογικές αναφορές, όπως τις φιγούρες του Προμηθέα και της Πανδώρας. Η θεωρία και το κείμενο, ο λόγος και η μεταφορά αλλά και ο συμβολισμός και η αλληγορία, μετατρέπουν το αρχιτεκτονικό πεδίο - έστω και εφήμερα - σε γλωσσολογικό

παιχνίδι και σε πνευματικό προβληματισμό. Το έργο πλέον πασχίζει να ικανοποιήσει «εξω-αρχιτεκτονικά» ζητούμενα, τα οποία παραδόξως συμπληρώνουν την αρχιτεκτονική του ολότητα. Με την πάροδο των ετών και με τις θεωρητικές διερευνήσεις να αποκτούν περισσότερη απήχηση και πρόσωπα πρόθυμα για πειραματισμό, πρακτικό ή και εννοιολογικό, το αρχιτεκτονικό κείμενο ακουμπά τα όρια του αναπόσπαστου τμήματος του έργου. Η θεωρία αποκτά χαρακτήρα κομβικό ή και αναγκαίο για τη διαδικασία της σύνθεσης και αρχιτεκτονικά ρεύματα - εγχειρήματα δημιουργούνται με στόχο ένα έργο, αμιγώς θεωρητικό.

Πάνω σε αυτή την οδό, όπου αναπτύσσεται και εξελίσσεται πλέον παράλληλα με την πορεία της αρχιτεκτονικής, η αξία και το νόημα όρων, όπως ο συμβολισμός και η αλληγορία, δυνητικά, εμπλουτίζουν τη φύση και την υπόσταση του έργου. Ωστόσο, δημιουργούν καταστάσεις όπου με την επαναξιολόγηση και την αναδιανομή των συνθετικών προτεραιοτήτων, ελλοχεύει ο κίνδυνος, οι νέες ιεραρχίες που προκύπτουν, να υπονομεύουν κύριες αρχιτεκτονικές αρετές. Τίθεται συνεπώς το ζήτημα των ορίων, των άκρων, αλλά και του υποκειμένου, ο νους ο οποίος προσανατολίζει και κατευθύνει την αναζήτηση καθώς επίσης κρίνεται αναγκαία και η αρχιτεκτονική ειλικρίνεια της αφηγηρίας αυτού του – κατά τ' άλλα απολαυστικού – εγχειρήματος. Ή όπως ολοκληρώνει και ο Tschumi το προαναφερθέν απόσπασμά του :

«[...] Φτάνοντας στα άκρα, μια τέτοια χειραγώγηση κλίνει προς μια ποιητική πολωμένων σημείων, αποκομμένη από την πραγματικότητα, σε μια λεπτή και παγωμένη απόλαυση του νου. Ούτε η χωρική, αλλά ούτε και η γεωμετρική απόλαυση (από μόνη της), δεν αποτελούν την απόλαυση της αρχιτεκτονικής»¹

Bernard Tschumi

1. Bernard Tschumi, Architecture and Disjunction, The MIT Press, 1996, σ.84

1.

Προμηθέας
Δεσμώτης, Στ.
508,
μτφρ. Κ.Χ. Μύρης,
Πατάκης, 1996

2.

Παναγιώτης
Τουρνικιώτης,
Η Αρχιτεκτονική
στη Σύγχρονη
Εποχή, Futura,
Αθήνα, 2006,
σ.162

3.

Στο ίδιο.

I _ ΠΡΕΛΟΥΔΙΟ

Η γυμνότητα για τον άνθρωπο είναι εγγενής. Το άτομο στην πρωτόγνωρη εγκόσμια επαφή του, είναι αποκλειστικά γυμνό - είτε αυτό σημαίνει την ολοκληρωτική έκθεση του σώματός του, ή την παντελή ένδεια γνώσης που το ορίζει. Σημαντικότερο προτέρημά του ωστόσο, αποτελεί η δυνατότητα μετάφρασης ερεθίσματος και πληροφορίας· και μετατροπής τους, σε επίκτητη γνώση.

«Ματαίως βλέπαν πριν, και ας βλέπαν·
αφουγκράζονταν μα δεν άκουγαν.
Εμπέδευαν τα πάντα στο μυαλό τους,
Σπίτια προσηλιακά, πλινθόκτιστα δεν έχιζαν,
δεν ήξεραν να πελεκούν το ξύλο.
Ζούσαν βαθιά στη γη σαν τ' αλαφρά μυρμήγκια
στ' ανήλιαγα σκοτάδια των σπηλαίων.
Σημείο βεβαιότητας δεν είχανε κανένα [...]
Τυχαία περιφέρονταν.
Όσπου τους έδειξα να ξεχωρίζουν καθαρά
ανατολές και δύσεις των αστέρων.
Μα βρήκα και τον αριθμό, βαθιά σοφία,
και των γραμμάτων το συνταίριασμα,
μητέρα των τεχνών, της εργασίας και της μνήμης. [...]
Σημεία της φωτιάς φανέρωσα·
αόμματα πρωύτερα. Έτσι μ' αυτά.
Και τα κρυμμένα μες τη γη αγαθά των θνητών,
χαλκό και σίδηρο, ασήμι και χρυσάφι [...]
Ο Προμηθεύς όλες τις τέχνες δίδαξε στον άνθρωπο.»¹

Ο Αισχύλος στην τραγωδία του «Προμηθέας Δεσμώτης», ενσαρκώνει στο φαντασιακό «πρόσωπο» του Προμηθέα, αυτήν ακριβώς τη δύναμη του ατόμου. Την ισχύ του ανθρώπινου νου και του «Λόγου»², δηλαδή της λογικής και της κριτικής ικανότητάς του, το χάρισμα της μετάφρασης. Ο άνθρωπος – Προμηθέας επινοεί την «τέχνη του οικοδομείν», αποκρίνεται – αντανακλαστικά - στην ανάγκη του για επιβίωση και προσαρμογή, στο φυσικό περιβάλλον και τα φαινόμενα που τον περιβάλλουν. Αφήνει πίσω το σπήλαιό που τον στέγαζε μέχρι πρότινος και μαθαίνει να συνθέτει με αυτά που έχει – με χώμα, πέτρα, ξύλο και νερό. Μαθαίνει να χτίζει και να οικοδομεί, «Ως εδώ, η τέχνη του οικοδομείν είναι η αναγκαία εξυπηρέτηση της λειτουργίας και η προϋπόθεση της κατασκευαστικής αντοχής. Ο Προμηθέας είναι “μηχανικός”»³. Πλέον ο άνθρωπος δεν αναζητά καταφύγιο αποκλειστικά και μόνο

για να επιβιώσει, αλλά οικοδομεί, ώστε να κατοικήσει. Παράλληλα με τον άνθρωπο-μηχανικό, με την τέχνη του οικοδομείν, με τους όρους της λειτουργίας και της αντοχής, μπορεί να τοποθετηθεί και το -κατά μία έννοια- λίκνο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας.

Τα έτη ωστόσο όπου ο Αισχύλος γράφει τον «Προμηθέα Δεσμώτη», η αρχιτεκτονική αποτελεί ήδη κομμάτι του ανθρώπινου πολιτισμού και έχει απομακρυνθεί χαρακτηριστικά απ' την πρωτόλεια μορφή της αρχικής κατοικίας. Τα άτομα έχουν οργανωθεί σε ομάδες, ύστερα σε κοινότητες και μετά σε πόλεις, έχουν εξελίξει τις ανθρώπινες σχέσεις και τις κοινωνίες τους, με τομείς όπως η οικονομία, οι φυσικές επιστήμες, η φιλοσοφία αλλά και η αρχιτεκτονική, να ακολουθούν την ραγδαία αυτή εξέλιξη. Ήδη την εποχή των αρχαίων Ελλήνων και ακριβέστερα πολλούς αιώνες πριν, έχουν αναπτυχθεί λαοί και κουλτούρες με ισχυρότατη την παρουσία της δημόσιας αρχιτεκτονικής τους, αποδίδοντας σε αυτή σπουδαίο ρόλο στην καθημερινή ζωή και εμπλουτίζοντάς την με νοήματα και στόχους, πέραν των προφανών.



I.I _ ΑΡΧΕΤΥΠΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

Από τους πολιτισμούς της Μεσοποταμίας και της αρχαίας Αιγύπτου μέχρι και αυτόν της αρχαίας Ελλάδας, οι αρχιτεκτονικές εκφάνσεις παραμένουν σχετικά περιορισμένες σε τύπους και μορφές, ωστόσο αποτελούν εμβληματικά οικοδομήματα, μεγαλοπρεπούς κλίμακας και πολύ συχνά με θεολογικές και εν γένει θρησκευτικές αναφορές και συσχετίσεις. Η αρχιτεκτονική δημιουργία αντιμετωπίζεται πιστά ως μία κατασκευή, η οποία απαντά σε έναν σκοπό και εξυπηρετεί μία ανάγκη. Συνεπώς είναι και ουσιώδης, δίχως ωστόσο αυτός ο συλλογισμός αναγκαιότητας της διαδικασίας παραγωγής, να συνεπάγεται μία ανάλογα «συντηρητική» συνθετική διεργασία της μορφής και του συμβολισμού που εμπεριέχεται, στην εκάστοτε δημιουργία. Βεβαίως σε αυτό το σημείο αξίζει να υπογραμμιστεί, η χρήση της έννοιας του συμβολισμού, καθώς είναι το πρώτο στοιχείο στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, το οποίο ενώ επηρεάζει ενεργά και δραστικά τη μορφή και τη δομή του έργου, δεν αποτελεί έναν εξ ορισμού αρχιτεκτονικό στόχο, αλλά ούτε ένα αμιγώς αρχιτεκτονικό στοιχείο. Όπως συνοπτικά προαναφέρθηκε, τα πρώτα έργα τα οποία εγκιβωτίζουν νοήματα υπερβατικά της κατασκευής τους, αποτελούν τα ζιγκουράτ⁴, τα οποία αποτελούσαν βαθμιδωτούς πυραμιδοειδείς ναούς των ανατολικών λαών της Μεσοποταμίας, οι πυραμίδες⁵ ως ταφικά αιγυπτιακά μνημεία καθώς και αργότερα, οι ναοί και η αρχετυπική μορφή της δημόσιας αγοράς, όπως αυτή δομείται τόσο κατασκευαστικά, αλλά όσο και φιλοσοφικά, από την κοινωνία της αρχαίας Αθήνας.

Οι πρώιμες αυτές αρχιτεκτονικές μορφές, ορίζουν το συμβολισμό, ως ένα δυναμικό συνθετικό παράγοντα, μετατρέποντας τον αυτούσιο λόγο, σε ογκοπλαστικές χειρονομίες. Τα ζιγκουράτ, πιθανότατα, αποτελούν το πρώτο εγχείρημα, προς ένα αρχιτεκτονικό ανάλογο. Οι συνεχόμενες βαθμιδωτές μειώσεις των επιπέδων που συνέθεταν την τελική μορφή και δομή του πυραμιδοειδούς κτίσματος, φέρονται να συμβολίζουν μία υπερμεγέθη κλίμακα η οποία οδηγούσε στα ουράνια⁶, στον οίκο των θεών, ο οποίος επίγεια αντιπροσωπευόταν από τον ιερό ναό που τοποθετούνταν στην κορυφή του ζιγκουράτ.

Ε 2
Απέναντι σελίδα:
Ο Πύργος της
Βαβέλ,
Lucas van
Valckenborch,
1594

4.
Φλώρος Χρήστος,
Ιστορική
αρχιτεκτονική της
Περσίας, 2012
<https://greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονική-ιστορία/ιστορική-αρχιτεκτονική-της-περσίας-id5413>

5.
Mark Lehner,
The Complete
Pyramids: Solving
the Ancient Mys-
teries, Thames
& Hudson, 2008,
σ.34

6.
Γένεσις 11:4

7.
Γένεσις 11:4,9

8.
Wilkinson Toby,
Before the Pyramids, Peeters,
2004, σελ. 1142

Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της συμβολικής σημασίας των ζιγκουράτ, αποτελεί ο Πύργος της Βαβέλ⁷, στη Βαβυλώνα, ως ο πύργος που είχε την κορυφή του στα ουράνια. Ταλαντευόμενος ως ένα αφηγηματικό εκκρεμές, ανάμεσα στο μύθο και την πραγματικότητα, ο Πύργος της Βαβέλ αποκτά νόημα και σημασία, περισσότερο ως ένα αρχέτυπο αρχιτεκτονικού συμβολισμού, παρά ως μία εξιστόρηση ενός αππού, «ιερού πύργου».

Συνεχίζοντας την αναζήτηση ιστορικών μορφών, που αναλάμβαναν να φέρουν νοήματα που διέφευγαν της σωματοποιημένης κατασκευής, φτάνουμε στις αιγυπτιακές πυραμίδες, οι οποίες αποτελούσαν μία δομική και κατασκευαστική εξέλιξη των προηγούμενων. Σε αντίθεση με τα ζιγκουράτ, η κατασκευή της πυραμίδας εκ των ων ουκ άνευ, στοχεύει στην ικανοποίηση του πνεύματος, μέσω της αισθητικής – και αισθητηριακής - πλήρωσης. Το έργο κατά τη συνθετική του διαδικασία εμπλουτίζεται πλέον με τα στοιχεία της συμμετρίας και της γεωμετρικής αρτιότητας, αλλά ταυτόχρονα δίχως να στερείται το θεωρητικό υπόβαθρο και το συμβολικό ρόλο που αναλάμβαναν οι προγονικές του κατασκευές. Όπως και στην περίπτωση των ζιγκουράτ έτσι και στις πυραμίδες, πρόκειται για δημιουργίες άμεσα συσχετισμένες με το θεϊκό στοιχείο και εν γένει ζητήματα πέραν του επίγειου κόσμου, με συνέπεια ξανά, την έμμεση υποταγή της ύλης και της μορφής, στο συμβολισμό που εμπεριείχε και εξυπηρετούσε η σύνθεση. Οι πυραμίδες ως ταφικά μνημεία των φαραώ – στην πλειονότητά τους – είχαν άμεση εννοιολογική σύνδεση, με την μεταφορά και την εξύψωση της ψυχής στα ουράνια και δυναμικά αποτελούσαν ένα μέσο «επικοινωνίας» και διασύνδεσης με τους θεούς της αρχαίας Αιγύπτου⁸.

Επιπροσθέτως, η συμβολική τους υπόσταση υπογραμμιζόταν περαιτέρω, με τη μετουσίωση μιας μορφολογικής μεταφοράς. Η συνολική πυραμιδοειδή τους φόρμα, εκτός της γεωμετρικής της συνέπειας, σμιλευόταν έτσι ώστε να αναπαριστά την διάχυση των ηλιακών ακτινών, με τον τρόπο τον οποίο προσλάμβανε την εικόνα αυτή το ανθρώπινο μάτι. Η εισαγωγή αυτών των συμβολικών μηνυμάτων, δεν αποτελούσε μία αναγκαία

προϋπόθεση για την ύπαρξη της κατασκευής, ωστόσο έδινε ένα σφαιρικότερο νόημα και ουσία στο συγκεκριμένο του έργου, αλλά και στην ανθρώπινη μετάφραση της αρχιτεκτονικής. Ο συμβολισμός επομένως, ήδη από την αρχαιότητα, αποτελεί έναν καίριο παράγοντα επιρροής της μορφής, και ενυπάρχει της συνθετικής διεργασίας. Μέχρι τα χρόνια της Αρχαίας Ελλάδας και των έργων αυτής της εποχής, η αρχιτεκτονική έχει μετατραπεί σε στοιχείο πολιτισμού, έχει εξελιχθεί και ταυτόχρονα έχει εξελίξει, επωφελομένη του δίπολου συνθέτη - αρχιτεκτονήματος. Αυτός που δημιουργεί και της δίνει ζωή, είναι εν τέλει αυτός που θα απολαύσει και τον καρπό του δημιουργήματός του. Σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο βαθιά εξελιγμένο και μέσα σε μία κοινωνία με φιλοσοφικό βάθος και πρωτόγνωρης – της εποχής – πολυπλοκότητας στις ανθρώπινες δομές και σχέσεις, η αρχιτεκτονική αναλαμβάνει πια ρόλο κομβικό, με πρωταγωνιστική συμμετοχή στην καθημερινότητα και στη δημόσια ζωή. Το «σώμα» της πλέον δομείται με νόηση και αρχές, αποκτώντας «πνεύμα», απαλλάσσοντάς την από την πρῶιμη αβαθή υλικότητα της κατασκευής.



I. II _ ΔΥΟ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΕΣ

ΕΛΛΑΔΑ

Στην Ελλάδα των αρχαίων ετών, η πνευματικότητα, η σκέψη –ως η αξία και το έργο του νου– και η φιλοσοφία βρίσκονται στην απόλυτη ακμή τους και αποτελούν ζητήματα άκρως σημαντικά για τα άτομα της κοινωνίας. Ο Πλάτων, το 380 π.Χ., συνθέτει ένα από τα σημαντικότερα έργα του, την «Ιδεώδη Πολιτεία»⁹, αναλύοντας μία κοινωνική δομή η οποία λειτουργεί, οργανώνεται και πράττει κατά τρόπο βέλτιστο. Δεν αναφέρεται σε μία πολιτεία υπό αρχιτεκτονική σκοπιά, δεν αναλύει την πολεοδομική και χωροταξική υπόσταση αυτής, αλλά θέτει ισχυρές βάσεις στη θεωρία και την ανάλυση των κοινωνικών δομών και πολλά έτη αργότερα θα επηρεάσει ανθρώπους και γραφές, κατά πολύ περισσότερο αρχιτεκτονικές. Παραδείγματος χάρη, η Ουτοπία του Thomas More¹⁰, αιώνες μετά -έργο επίσης με μεγάλο βαθμό επιρροής στην μεταγενέστερη αρχιτεκτονική σκέψη και θεωρία-, φέρει πληθώρα κοινών στοιχείων με την Καλλίπολη της πολιτείας του Πλάτωνα.

Παράλληλα λοιπόν με την καλλιέργεια της φιλοσοφίας, αλλά και την ανάπτυξη της θεωρητικής και κριτικής σκέψης της κοινωνίας και των ανθρώπων της, έτσι και η αρχιτεκτονική δέχεται μία επιστημονικότερη προσέγγιση και δομείται πάνω σε βάσεις και στοιχεία τα οποία την χαρακτηρίζουν μέχρι και σήμερα. Έννοιες όπως ο ρυθμός, ως αρχιτεκτονική τεχνοτροπία, αλλά φυσικά και ο ρυθμός, ξανά, ως η επανάληψη και οι σχέσεις διακριτών στοιχείων στο χώρο, άμεσα συνυφασμένος με το εργαλείο του κανάβου – ως νοητό μέσο κανονικής οργάνωσης και κατακερματισμού επιφάνειας και χώρου- και ο προσανατολισμός της σύνθεσης, πραγματοποιούν την εμφάνισή τους, δημιουργώντας ριζικές μεταβολές στον τρόπο σύλληψης, παραγωγής και ανάγνωσης του αρχιτεκτονικού έργου. Ο ρυθμός στην αρχαία Ελλάδα, υποδιαίρουμένος στον Ιωνικό, το Δωρικό και τον Κορινθιακό, εγχείει στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής την έννοια του λεξιλογίου και του αλφαβήτου. Σε μία αρχική γλωσσολογική ανάγνωση, αποτελούν ίσως πέραν των προαναφερθέντων, πρώιμων «ανάλογων» και

Ε 3
Απέναντι σελίδα:
Η Σχολή των
Αθηνών,
Ραφαήλ,
νυπογραφία
1511

9.
Πλάτωνας,
Πολιτεία, μτφρ.
Ι. Γρυπάρης,
Δαίδαλος, Αθήνα,
1942

10.
Thomas More,
Υτοπία,
Everyman's
Library, 1992

11.
Rem Koolhaas,
Delirious New
York -
A Retroactive
Manifesto for
Manhattan, The
Monacelli Press,
1994, p.20

«μεταφορών», την πρώτη συστηματική εδραίωση όρων, όπου συνειδητά θέτουν γέφυρες ανάμεσα στα χωρία της αρχιτεκτονικής και της λογοτεχνίας.

Η αρχιτεκτονική της αρχαίας Ελλάδας, ίσως αποτελεί την πρώτη μορφή της, όπου αυτή μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μία γλώσσα. Τα διαφορετικά συνθετικά στοιχεία, η επιλογή ρυθμού –και κατ’ επέκταση κολώνας, κιονόκρανου, έκφρασης της ζωφόρου κ.ο.κ.-, η χωροταξική οργάνωση και γεωμετρική τοποθέτηση των επιμέρους στοιχείων μιας σύνθεσης, αλλά και οι αναλογίες των τμημάτων του κτίσματος, συντελούν στην διεύρυνση των άυλων αρχιτεκτονικών εργαλείων, που συνεισφέρουν στη σχεδιαστική «φαρέτρα» και προσδίδουν σημασία στον όρο, αρχιτεκτονικό αλφάβητο. Υπό το πρίσμα αυτής της προσωπικής επιλογής του αρχιτέκτονα, ως προς το μήνυμα όπου θέλει να μεταδώσει, μέσω της -αρχιτεκτονικής- γλώσσας που επιλέγει και μέσω της νοητής ολοκλήρωσης του σχεδιασμού του έργου του, η σύνθεση ενισχύεται ως μία δυναμική διαδικασία η οποία μπορεί πια να συνομιλεί με άλλες πλευρές της επιστήμης, να δανείζεται, αλλά και να προσφέρει με τη σειρά της σε αυτές.

«Ο κάναβος, είναι πάνω από όλα, μία εννοιολογική κερδοσκοπία. Παρά τη φαινομενική του ουδετερότητα, εμπεριέχει ένα «ιντελεξουάλ» πρόγραμμα για το νησί: Μέσα στην αδιαφορία του για την τοπογραφία, για οτιδήποτε υπάρχει ήδη, διεκδικεί την υπεροχή της νοητικής κατασκευής απέναντι στην πραγματικότητα»¹¹

Rem Koolhaas

Τ Ο Π Α Ρ Α Δ Ε Ι Γ Μ Α Τ Ο Υ Δ Ο Ξ Ι Α Δ Η

Αναφορικά με τη χωροθέτηση των στοιχείων του όλου, μίας αρχιτεκτονικής δημιουργίας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασε η προσέγγιση και η θεωρία του Κωνσταντίνου Δοξιάδη ως προς την «πολεοδομία της αρχαίας Ελλάδας»¹², όπου ανέλυσε και υποστήριξε ότι η οργάνωση ναών, ιερών, δημοσίων αγορών, θεάτρων και λοιπών αρχιτεκτονικών οντοτήτων, βασιζόταν στην οπτική εμπειρία του ανθρώπινου παρατηρητή και στην αλληλεπίδραση θεατή-θεάματος¹³. Πολύ περισσότερο ως μία βιωματική έρευνα και προσωπική παρατήρηση, παρά ως μια αδιάσειστα αποδεδειγμένη αρχιτεκτονική θεωρία, ο Δοξιάδης επιχείρησε να εφαρμόσει αυτήν τη διαδικασία συσχέτισης και ερμηνείας χώρου και αντικειμένων, στον βράχο της Ακρόπολης, αναλύοντας την τοποθέτηση του Παρθενώνα, των γύρω ναών, των προπυλαίων και του Ερεχθείου. Θέτοντας στο προσκήνιο της αρχιτεκτονικής αυτής θεώρησης, τη θέαση και το εύρος του ανθρώπινου βλέμματος, το οποίο κατά τον Δοξιάδη επιμεριζόταν σε 10 ή 12 τμήματα¹⁴, τοποθετούνται τα μέρη της σύνθεσης έτσι ώστε όντας οπτικά διακριτά να ανταποκρίνονται και να συντελούν σε ένα καθολικό έργο, αλλά και να εξασφαλίζουν ένα συνεχή διάλογο με το τοπίο που τα περιβάλλει. Ουσιαστικά ο Δοξιάδης επιχειρεί, να παραθέσει τεκμήρια για την ύπαρξη ενός ακόμα νοητού αρχιτεκτονικού εργαλείου στον πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας και να διευρύνει το στοιχείο του αρχιτεκτονικού λεξιλογίου, όπως αυτό προσεγγίζεται και διατυπώνεται παραπάνω. Ακόμα και αν η θεωρία του αυτή δεν ήταν καθολικής αποδοχής, η ερευνητική της αξία θεωρείται δεδομένη, ή όπως εύστοχα τοποθετούν η Liane Lefainve και ο Αλέξανδρος Τζώνης «το διάγραμμα -η θεωρία- του Δοξιάδη ήταν περισσότερο κάτι το ευφυές, παρά ορθό»¹⁵, θέλοντας να υπογραμμίσουν τη σημασία και την εφευρετικότητα του εγχειρήματος, παρά το κατά πόσο ήταν ακριβές, ή επαρκώς εμπεριστατωμένο.

Πέρα από κάθε αμφιβολία και απομακρυνόμενοι από τις αιχμηρές παρατηρήσεις του Δοξιάδη, η αρχιτεκτονική των αρχαίων Ελλήνων αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο για τη ρότα που πρόκειται να ακολουθήσει η αρχιτεκτονική

12.
C.A. Doxiadis,
Architectural
space in ancient
Greece,
MIT Press,
Cambridge, 1972

13.
Κώστας
Τσιαμπάος,
Κατασκευές
της όρασης,
Ποταμός, Αθήνα,
2010

14.
Κώστας
Τσιαμπάος,
“Ο Κωνσταντίνος
Δοξιάδης στο
Βερολίνο και
η μοντέρνα
οπτική στην
αρχαιότητα”,
2021
<https://comdeg.eu/el/compendium/es-say/102217/>

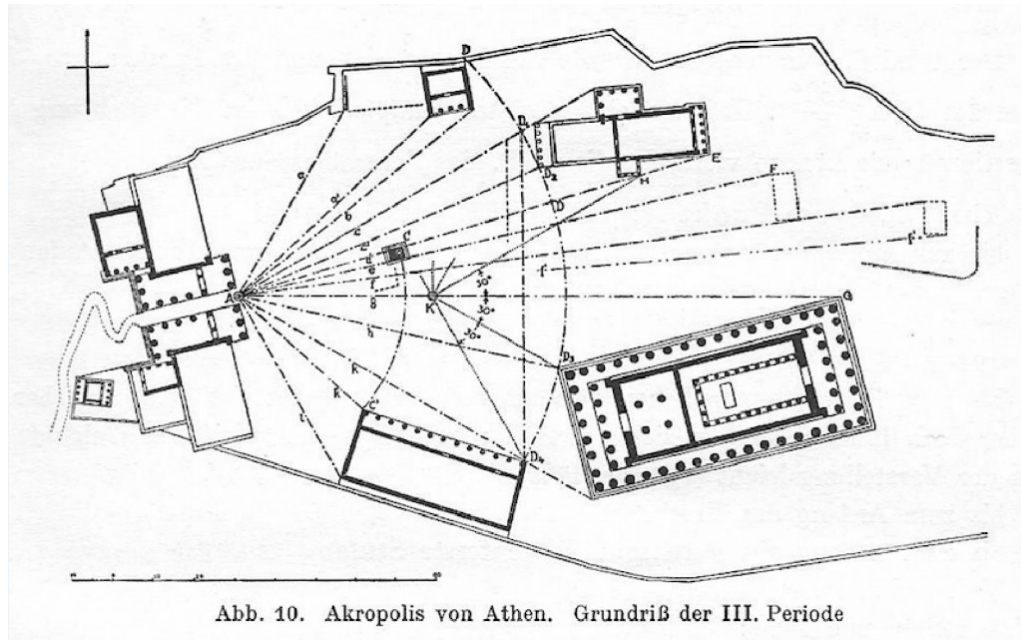
15.
Στο ίδιο

16. Το γράμμα "φ" αντιπροσωπεύει τη Χρυσή Τομή, δηλαδή την "τέλεια" αναλογία, που ικανοποιεί την αλγεβρική σχέση:

$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \varphi$$

17. Robin George Collingwood, *The Idea of Nature*, Oxford University Press, Λονδίνο, 1949, σ.58

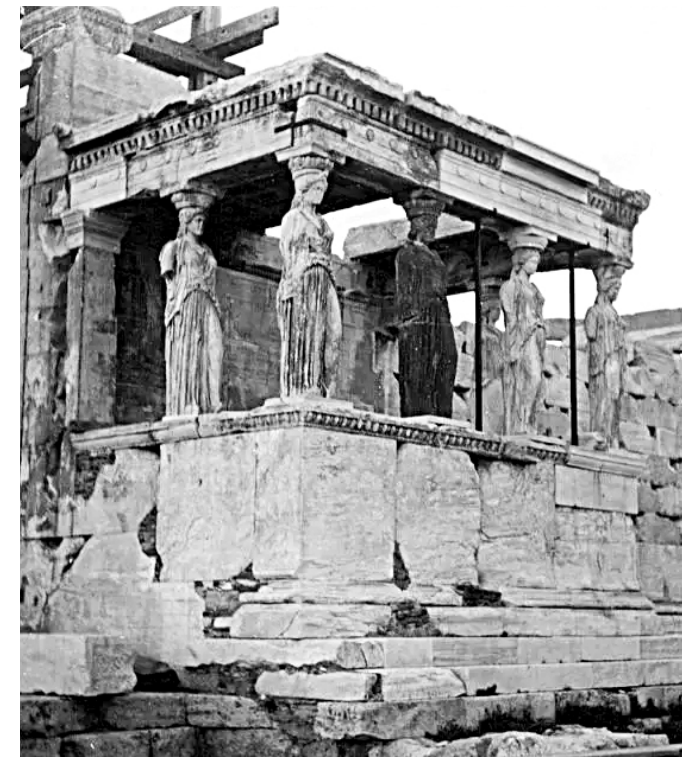
των επόμενων αιώνων, φτάνοντας μέχρι και σε πραγματικότητες πολύ κοντινές. Εκτός της καθιέρωσης και της νοηματοδότησης όρων όπως γλώσσα, αλφάβητο και λεξιλόγιο, στα «αρχιτεκτονικά νερά», τα αρχαιοελληνικά συνθετικά έργα, προεκτείνουν το πνευματικό νόημα που ξεπερνά την απτή κατασκευή. Δίχως την ύπαρξη έκδηλου συμβολισμού, ή απόπειρες για αναλογίες, παρομοιώσεις και μεταφορές -πλην ελαχίστων εξαιρέσεων-, όπως παρατηρούνται στους προγενέστερους πολιτισμούς, η άυλη αξία και η πνευματική τέρψη μέσω της σύνθεσης, αποτελεί σημαντικό στόχο του αρχιτέκτονα. Μέσω της άμεμπτης γεωμετρικής σύνθεσης και της τέλει αναλογίας, επιτυγχάνεται η απόλυτη αρμονία σε έργο, σώμα και νου, κατά τους αρχαίους Έλληνες, η χρυσή τομή, το «φ»¹⁶. Στοχάζονται περί ωραίου, μιλούν και εξυμνούν το κάλλος, το οποίο επιτυγχάνεται μέσω μίας τέλει σύμπλεξης αντικειμένων διαφορετικής φύσης, υλικής και μη. «Αυτή είναι η ουσιαστική Μορφή του Ωραίου, το Απόλυτο Ωραίο, που δεν βλέπεται με τα μάτια αλλά συλλαμβάνεται εννοιολογικά μόνο από το νου»¹⁷.



Μία φωτεινή εξαίρεση αρχιτεκτονικού ανάλογου και μορφολογικής αναπαραγωγής, μιας αρχιτεκτονικής έμπνευσης απ' τα κοινά, εντοπίζεται στο βράχο της Ακρόπολης, στο ναό του Ερέχθειου. Οι φημισμένες Καρυάτιδες, γυναικείες καλλίγραμμες φόρμες, αναλαμβάνουν δομικό ρόλο και λειτουργούν ως στοιχεία στήριξης, αντικαθιστώντας τους κίονες και αποτελώντας μία σπάνια χρήση διακόσμου ως φέροντος στοιχείου. Ένα τελευταίο, αλλά εξίσου σημαντικό σημείο στην κληρονομιά όπου μετέδωσε η αρχαία Ελλάδα, είναι η καθιέρωση του αρχιτεκτονικού στυλ -style-, υπό την έννοια του αρχιτεκτονικού ρεύματος. Η Κλασική αρχιτεκτονική επηρέασε σε έντονο βαθμό τα αρχιτεκτονήματα της μεταγενέστερης Ιταλίας, μέχρι και την Αναγέννηση και αργότερα έως το 17ο και 18ο αιώνα, με τις αναβιώσεις του Κλασικισμού και του Νεοκλασικισμού.

Ε 4
Απέναντι σελίδα:
Η θεωρία του
Δοξιάδη στην
κάτοψη της
Ακρόπολης της
Αθήνας, 1937

Ε 5:
Η Πρόστασις
των Κορών του
Ερέχθειου στην
Ακρόπολη,
έργα
αναστήλωσης,
1902



18.
David Watkin,
Ιστορία της
Δυτικής
Αρχιτεκτονικής,
μτφρ. Κώστας
Κουρεμένος,
Μορφωτικό
Ίδρυμα Εθνικής
Τραπέζης, Αθήνα,
2015, σ.71-74

Ρ Ω Μ Η

Στην αυτοκρατορία της αρχαίας Ρώμης που ακολουθεί στα ιστορικά δρώμενα, η αρχιτεκτονική κατά κάποιον τρόπο κληρονομείται. Συνθετικές αρχές και οικοδομικές τεχνοτροπίες της αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής, μεταλαμπαδεύονται αυτούσιες στους Ιταλούς επιστήμονες. Αρχιτέκτονες, γλύπτες και μηχανικοί, καθολικά, ενστερνίζονται την πολιτισμική και επιστημονική προσέγγιση της Ελλάδας στοχεύοντας στην περαιτέρω εξέλιξη συγκεκριμένων τομέων και στην τελειοποίηση της μηχανικής και της κατασκευής. Αφομοιώνοντας ταυτόχρονα τεχνικές, υλικά και τύπους από πληθώρα πολιτισμών, διαφορετικών λαών, δημιουργούν μία αρχιτεκτονική μνημειακή και μεγαλεπήβολη, που εκφράζει το ρωμαϊκό πνεύμα της αυτοκρατορίας. Διατηρούν την αρχιτεκτονική θεωρία, όπως αυτή ορίστηκε στην Ελλάδα, με τις αναλογίες, τον κλίμακα και το ρυθμό να πρωταγωνιστούν. Αξιοποιούν ωστόσο κατά κόρον την οικοδομική ευρεσιτεχνία της ασίδας και του θόλου, εισάγοντας νέα στοιχεία στις προϋπάρχουσες ελληνικές τυπολογίες και τελικώς μέσα από μία ύφανση αρχιτεκτονικής κληρονομιάς και ανάπτυξης της κατασκευαστικής τους δυνατότητας, συνθέτουν τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική.

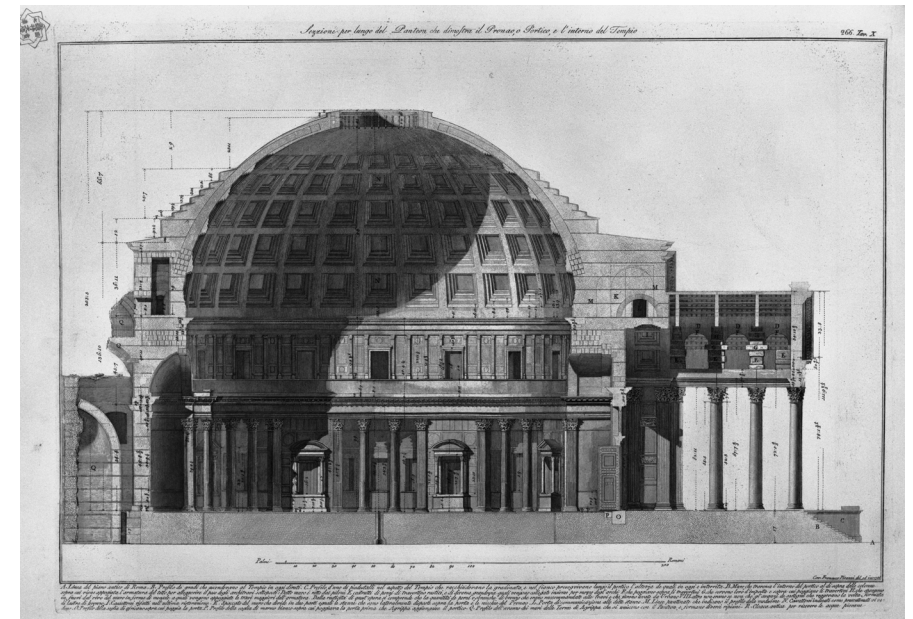
Η Ρώμη βέβαια αποτελεί, όπως ειπώθηκε, μία αυτοκρατορία που επιθυμεί να προβάλλει το κύρος και την ισχύ της, αντικατοπτρίζοντας τα στοιχεία αυτά μέσω των έργων της. Επιστρατεύοντας εκ νέου το στοιχείο του αρχιτεκτονικού συμβολισμού, οι συνθέσεις και τα έργα της αρχαίας Ρώμης, έχοντας πλέον ως αφηγηρία το πνευματικό βάθος της αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής και οικοδομικές νεωτερικότητες των ασιατικών πολιτισμών, προσθέτει πάλι το θεϊκό στοιχείο μεταφραζόμενο ως σύμβολο και δυναμικό παράγοντα επιρροής, στην έκφραση και τη δομή του κτίσματος. Πιθανότατα το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα μνημειακού ρωμαϊκού αρχιτεκτονήματος, του οποίου η συμβολική του υπόσταση απαιτείται, ώστε να γίνει αντιληπτό σαν ολότητα, αποτελεί το Πάνθεον.

Το Πάνθεον¹⁸, χτίστηκε ως ο ναός όλων των θεών, παραλαμβάνοντας την ονομασία του από το αρχαιοελληνικό επίθετο πάνθειον. Το βάθος της εννοιολογικής του σημασίας υπερτονίζεται από την κάτοψή του, η οποία αποτελεί έναν τέλειο κύκλο, στον οποίον οδηγεί ο κορινθιακός πρόναος

της εισόδου, αλλά κατά κύριο λόγο από το δυσθεώρητο -ιδίως για τα δεδομένα της εποχής- θόλο, όπου καλύπτει το σύνολο του ναού. Ο θόλος αυτός, αποτελούσε το άνωθεν τμήμα μίας νοητής σφαίρας, διαμέτρου 43,2 μέτρων, που εγκιβωτίζεται στο εσωτερικό του ναού. Τόσο η κυκλική κάτοψη, όσο και η εγγεγραμμένη -σε επίπεδο τομής- σφαίρα, του ναού, φέρονται να παραλαμβάνουν και να εξυπηρετούν το σύμβολο της παντοδυναμίας και της Ρωμαϊκής οικουμενικής κυριαρχίας. Επεκτείνοντας το εννοιολογικό και σημασιολογικό βάθος της σύνθεσης, στην κορυφή του θόλου, τοποθετείται το μοναδικό άνοιγμα του ναού, αναλαμβάνοντας το διπλό ρόλο του λειτουργικού φωτισμού και του άυλου συμβόλου. Η κυκλική αυτή οπή, το oculi, χειραγωγώντας την ηλιακή ακτινοβολία, κατευθύνει τις φωτεινές ακτίνες έτσι ώστε να διαγράφουν στο πάτωμα τον ηλιακό κύκλο. Επιπλέον μέσω της οπής, με διάυλο τον ήλιο, υπονοούταν η σύνδεση του ναού με το θεϊκό στοιχείο¹⁹, το επίγειο με το ουράνιο.

Ε 6:
Πάνθεον, Ρώμη,
Διαμήκης Τομή

19.
William Lloyd
MacDonald,
The Pantheon:
Design, Meaning,
and Progeny,
Harvard University
Press, 2002,
p.57-58





I. III _ ΚΕΙΜΕΝΟ | ΤΡΕΙΣ ΑΡΧΕΣ

Η αρχιτεκτονική εξακολουθεί να κατέχει σπουδαία πολιτισμική και κοινωνική θέση, καθώς και να αποτελεί σημαντικό στοιχείο για τη ρωμαϊκή πόλη, διαδραματίζοντας κομβικό ρόλο στη διεξαγωγή, τόσο της δημόσιας, όσο και της ιδιωτικής ανθρώπινης καθημερινότητας. Με στόχο λοιπόν, την άριστη διεκπεραίωση των αρχιτεκτονικών επιχειρημάτων, αλλά και την απόκτηση περαιτέρω αρχιτεκτονικής γνώσης, τα νοητικά θεμέλια και οι αρχές της τέχνης της αρχιτεκτονικής, όπως αυτά «συστήθηκαν» από την αρχαία Ελλάδα, αποτελούν μείζονα ζητήματα για τους Ρωμαίους. Η αρχιτεκτονική θεωρία, ως ικανή και αναγκαία συνθήκη για την επίτευξη της πνευματικής ευαρέσκειας -εκπορευόμενη του έργου- διαφυλάσσεται και εξελίσσεται.

Ο Marco Vitruvio Pollione - Βιτρούβιος - ως συγγραφέας, αρχιτέκτονας και μηχανικός της αρχαίας Ρώμης, μεταφράζει και οργανώνει τις θεμελιώδεις έννοιες και την άυλη «ραχοκοκαλιά» της ελληνικής αρχιτεκτονικής, συμπυκνωμένη ανάμεσα στους όρους ενός τρίπτυχου. *Firmitas – Utilitas – Venustas*²⁰, τα τρία αυτά στοιχεία ορίζονται ως οι απαραίτητες προϋποθέσεις, προς την τέλεια σύνθεση, δομική αντοχή, λειτουργική ωφέλεια αλλά και αισθητική ικανοποίηση, ομορφιά. Το να υπερασπίζεται κανείς, με τόσο δομημένο, αυστηρό και συστηματικό τρόπο τη διαδικασία επίτευξης του «τέλειου», ίσως φαντάζει στα όρια του παραλόγου για τη σύγχρονη πραγματικότητα. Ωστόσο για τους δεδομένους αιώνες της ελληνικής και της ρωμαϊκής αρχαιότητας, το Ωραίο, το αντικειμενικά και αιώνια «Απόλυτα Ωραίο», ενυπάρχει στη φύση και στο διαυγές ανθρώπινο πνεύμα. Αν η αφετηρία είναι αγνή, ο νους ανεπίληπτος και το πνεύμα ηθικό, τότε το Ωραίο είναι από και δυνητικά εφικτό, μέσω του έργου και της νόησης. Ο Βιτρούβιος αποτέλεσε ίσως τον κρίσιμότερο στοχαστή της αρχιτεκτονικής θεώρησης για την εποχή του, προσδίδοντας μία πιο επιστημονική χροιά στο -μέχρι τότε ανεπίπτο- «μανιφέστο» της αναγκαίας, λογικής και καλλιμορφης κατασκευής, για μία ορθή αρχιτεκτονική. Το θεωρητικό του έργο έρχεται να ολοκληρώσει, επιβεβαιώνοντας την ανεκτίμητη συμβολή του στο άυλο πνεύμα της συνθετικής

Ε 7
Απέναντι σελίδα:
De architectura,
Μάρκος
Βιτρούβιος
Πολλίωνας

20.
Βιτρούβιος,
Περί
Αρχιτεκτονικής,
Βιβλία I-V, μφρ.
Παύλου Λέφα,
Πλέθρον, Αθήνα,
1997, σ. 57

21.
Leon Battista
Alberti, *De re
Aedificatoria*,
Φλωρεντία, 1485

22.
Παναγιώτης
Τουρικιώτης,
Η Αρχιτεκτονική
στη Σύγχρονη
Εποχή, *Futura*,
Αθήνα, 2006,
σ.164

διαδικασίας, μέσω της πρώτης ιστορικά, δομημένης και συγκεντρωμένης καταγραφής αρχιτεκτονικών κειμένων. Το βιτρουβιανό τρίπτυχο, έμελλε να είναι το απαύγασμα ολόκληρων θεωριών, σκέψεων, μελετών και διατυπώσεων περί αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής. Η πραγματεία του Βιτρούβιου, που πρόκειται να επηρεάσει μηχανικούς και αρχιτέκτονες σχεδόν δύο χιλιετίες αργότερα, φέρει τον τίτλο «*De Architectura*» -Περί Αρχιτεκτονικής- και αποτελεί το μοναδικό συγγραφικό έργο αρχιτεκτονικής θεωρίας από την κλασική περίοδο.

Το κείμενο, για πρώτη φορά στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, έρχεται να συνοδεύσει ή και να συμπληρώσει το έργο. Ίσως όχι ακόμα την ύπαρξη του ως κτίριο, αλλά αδιαμφισβήτητα, ο λόγος μετέχει στη διαδικασία παραγωγής. Ο δρόμος για τη σύνθεση ενός έργου εμπλουτίζεται, εντάσσοντας το στοιχείο του κυριολεκτικού λόγου ως έναν παράγοντα αρχιτεκτονικό, διαπλέκοντας τα όρια θεωρίας και πράξης και επεκτείνοντας περαιτέρω το υποσύνολο της αλληλοτομίας, λογοτεχνίας και αρχιτεκτονικής.

ΔΥΟ ΣΥΝ ΕΝΑ

Το «Περί Αρχιτεκτονικής», πλέον γνωστό ως «Δέκα Βιβλία Αρχιτεκτονικής», επανέρχεται στα αρχιτεκτονικά δρόμενα κατά την περίοδο της Αναγέννησης, ωστόσο εντοπίζεται μακριά από τα Ιταλικά εδάφη. Το 1414, ο φλωρεντιανός ουμανιστής Ruggio Bracciolini, σε μία βιβλιοθήκη της Ελβετίας θα ανακαλύψει το σύγγραμμα του Βιτρούβιου και πολύ σύντομα, θα αποτελέσει πηγή έμπνευσης για την αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική της Αναγεννησιακής Ιταλίας. Ο Leon Battista Alberti στο βιβλίο του, «*De re aedificatoria*»²¹ -Περί οικοδομικής-, θα λάβει αφορμή από το «*De Architectura*» και θα παραθέσει την προσωπική του πραγματεία για τη θεωρητική σκοπιά της τέχνης του οικοδομείν. Το βιβλίο του Alberti τυπώνεται πρώτη φορά το 1485, με ένα έτος διαφορά να ακολουθεί η πρώτη έντυπη λατινική έκδοση του Περί Αρχιτεκτονικής, στη Ρώμη²². Η επιρροή του έργου του Βιτρούβιου στα κείμενα του Alberti είναι προφανής. Το συνθετικό τρίπτυχο υιοθετείται, ωστόσο μεταποιείται ελαφρώς, τώρα γίνεται «*necessitas, commoditas, voluptas*» και όπως θα ακολουθήσει με

τον μεταγενέστερό του Andrea Palladio, επανεξετάζεται η προτεραιότητα παράθεσης και εφαρμογής, των δύο πρώτων όρων.

Η τρίτη έννοια, και στις δύο εκφάνσεις της, παρότι παραμένει ουραγός στην τρίπτυχη συνθετική ιεραρχία, αποκαλύπτει το βάθος και την δυναμική πολυπλοκότητα της αρχιτεκτονικής μορφής. Ο όρος *venustas* -επωφελούμενος του νοήματος μέσω του μύθου- αναφέρεται στο «χάρισμα της Venus, το δώρο της Αφροδίτης : χάρη ερωτική, πόθος αβάσταχτος, λυσίμελες φροντίδες της αγάπης»²³, αλλά και *voluptas*, αποτελεί αλληγορικό συμβολισμό για την ηδονή και την αισθητική απόλαυση. Η συμβολική σχέση αρχιτεκτονικής και σώματος, ομορφιάς και ερωτισμού καθίσταται αμεσότερα προφανής στα γραπτά κείμενα του Filarete, όπου μιλά περί πόθου και απόλαυσης - *desiderio, riacere* - για κατασκευαστική ηδονή, ενσαρκώνοντας την άυλη αρχιτεκτονική, σε μια γυναικεία υπόσταση. «Τα “δώρα” που έκανε η Αφροδίτη στην Πανδώρα - χάρη ερωτική, πόθος αβάσταχτος - είναι σαφώς τα ίδια με τα “δώρα” της Αρχιτεκτονικής»²⁴.

Ο Βιτρούβιος επίσης, σε έτη συντηρητικότερα, δίχως τους ερωτικούς αυτούς υπαινιγμούς, πραγματοποιούσε πληθώρα αναφορών στο ανθρώπινο σώμα, στην ισορροπία των μελών του και στην αρμονία της φόρμας του. Στο τρίτο βιβλίο του αναφέρει για την αρχιτεκτονική σύνθεση, πως οι ιδανικές αναλογίες της πρέπει να πηγάζουν, από το ίδιο το σώμα.

«Έτσι ακριβώς τα μέρη των ναών πρέπει να αντιστοιχούν, τόσο μεταξύ τους, όσο και με το όλον. Ο ομφαλός είναι φυσικά τοποθετημένος στο κέντρο του ανθρώπινου σώματος· και αν σε έναν άνθρωπο που βρίσκεται με το πρόσωπο προς τα πάνω και τα άκρα του εκτεταμένα, με κέντρο τον ομφαλό του, περιγραφεί ένας κύκλος, θα αγγίξει τα δάχτυλα των χεριών και των ποδιών του»²⁵

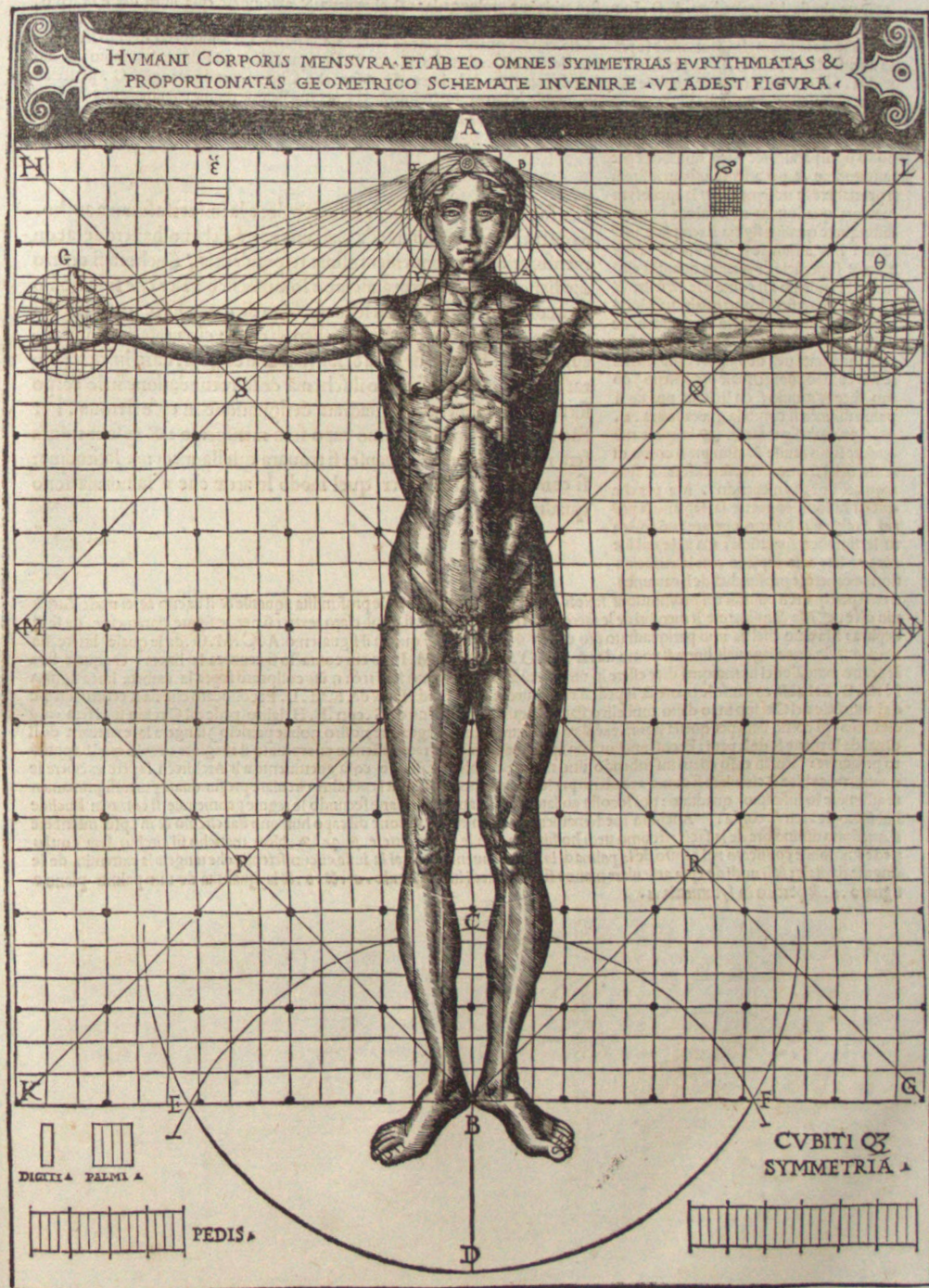
Το απόσπασμα αυτό από τα κείμενα του Βιτρούβιου, φέρεται να είναι και η έμπνευση του Leonardo da Vinci για τον «Βιτρουβιανό άνθρωπο», ένα έργο διαχρονικά συμβολικό. Ο άνθρωπος και το σώμα του, ως η πηγή του μέτρου και της αρμονίας, αλλά και ως μία «κοσμογραφία του μικρόκοσμου»²⁶, καθώς υποστήριζε πως η λειτουργία του ανθρώπινου οργανισμού, αποτελούσε μία αναλογία λειτουργίας ολόκληρου του σύμπαντος.

23.
Στο ίδιο, σ.165

24.
Στο ίδιο.

25.
Vitruvius, Book III,
“I”, On Symmetry:
In Temples And
In The Human
Body, Ten Books
on Architecture,
μτφρ. Morris
Hicky Morgan.,
Harvard University
Press, 1914

26.
Ludwig Heinrich
Heydenreich,
Anatomical
studies and
drawings of
Leonardo da
Vinci,
Encyclopædia
Britannica, 2017



ΦΑΝΤΑΣΙΑ

Το συνθετικό έργο, συνεπώς, παύει να είναι επιφανειακό και επίπεδο -εξελίσσεται και καλλιεργείται. Αποτελεί μεν κάτι το αυθύπαρκτο, ωστόσο στις προεκτάσεις των αλληγοριών και των συμβόλων του, συναντά την πολύπλοκη ομορφιά και σημασία του. Η αρχιτεκτονική θεωρία, αποτελεί πια εργαλείο για τους δημιουργούς. Το βάθος της αρχιτεκτονικής φιλοσοφίας και της θεωρητικής ανάλυσης είναι ήδη σημαντικό, ο συμβολισμός αποτελεί κομμάτι της σύνθεσης, η αλληγορία και το ανάλογο στέκονται ευθέως απέναντι στη «λειτουργία και την αναγκαιότητα», η ομορφιά διεκδικείται! Ο μυθολογικός αιθέρας έχει χαρίσει το άρωμά του στην αρχιτεκτονική και ο ανθρώπινος νους με τη σειρά του, έχει στοχαστεί για αυτήν και έχει δημιουργήσει έργα απaráμιλλα, όχι αποκλειστικά για να προσφέρει στον εαυτό του τον ίδιο, αλλά για να προσφέρει και στην ίδια την αρχιτεκτονική. Η ιστορία και τα γεγονότα έχουν μετουσιωθεί σε γνώση και σοφία, έχουν καταγραφεί και προορίζονται για να παιδεύσουν τους ερχόμενους. Η αρχιτεκτονική ρευστοποιείται στα χωρία της επιστήμης και της τέχνης, της ιστορίας και της φιλοσοφίας, της λογική και της φαντασίας.

«Τόπος της φαντασίας δεν είναι πια η νύχτα, ο ύπνος του ορθού λόγου, το αβέβαιο κενό μπροστά στην επιθυμία. Είναι το ξενύχτι, η ακούραστη αναζήτηση, ο λόγιος ζήλος, η επιφύλαξη. Μία χίμαιρα μπορεί να γεννηθεί από μία μαύρη επιφάνεια τυπωμένων στοιχείων [...] Το φαντασιακό δεν βρίσκεται πια στην καρδιά. [...] Πηγάζει από την ακρίβεια της γνώσης...»²⁷

Michel Foucault

Ε 8

Απέναντι σελίδα:
Απεικόνιση του
Βιτρούβιανου
Ανθρώπου,
De Architectura,
έκδοση Cesare
Cesariano, 1521

27.
Michel Foucault,
La Bibliothèque
fantastique,
Εισαγωγή στο
La Tentation de
Saint Antoine,
Gallimard, Παρίσι
1967, σ.8-9

1.
Paul Oskar
Kristeller,
Renaissance
Thought II :
Papers on
Humanism and
the Arts, Harper &
Row, New York,
1965, σ.178

|| _ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΟΣ «ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ»

Από την περίοδο της Αναγέννησης και προς τους επόμενους αιώνες, κυριότερο χαρακτηριστικό αποτελεί μία καθολική κοινωνική μεταστροφή προς τη νεωτερικότητα. Οι γνώσεις που έχουν αποκτηθεί κατά την αρχαιότητα, βρίσκονται σε μορφή μεταβιβάσιμη, οι άνθρωποι μελετούν τους προγενέστερους πολιτισμούς, διδάσκονται τις αξίες και τα επιτεύγματά τους, τα ασπάζονται, αλλά ταυτόχρονα, ωστόσο τα αμφισβητούν. Ο προϊστορικός «Προμηθέας», δίνει τη θέση του στον «Καθολικό Άνθρωπο». Ο κατακερματισμός της γνώσης και της μάθησης ως «Studia Humanitatis»¹, αποτελεί το γνωσιακό ορίζοντα του αναγεννησιακού ουμανισμού. Ο άνθρωπος για ακόμη μία φορά ενδιαφέρεται και επιζητά τη γνώση, με κύρια όπλα του τη λογική του νου και την εμπειρία του βιώματος, ώστε να κατανοήσει και να δώσει νόημα στα εγκόσμια. Εντοπίζεται μία συνολική απόπειρα εκλογίκευσης τόσο της επιστήμης, όσο και της τέχνης, καθώς και με την ανάπτυξη του προοπτικού γραμμικού σχεδιασμού, γίνεται σαφέστερη η αναγνώριση της ορθολογικής μετάφρασης του κόσμου και η κοινωνική κλίση προς το ρεαλισμό. Πρόκειται συνολικά για μία περίοδο όπου σηματοδοτεί τη βάση της πορείας προς τη σύγχρονη κοινωνία.

Ε Π Ω Ν Υ Μ Ι Α Α Ν Τ Ι Σ Υ Μ Β Ο Λ Ο Υ

Η αναγεννησιακή ιστορία συνοδεύεται από έργα ιδιαίτερης κρισιμότητας και σημασίας. Από την τέχνη και την αρχιτεκτονική, μέχρι τη φιλοσοφία και την λογοτεχνία, σημειώνονται επιτεύγματα σύμβολα, τα οποία για πρώτη φορά δεν αντανakλούν αποκλειστικά το συλλογικό πνεύμα μίας κοινωνίας και μίας εποχής, αλλά υπογράφονται από πρόσωπα-δημιουργούς. Πρόκειται στην ουσία για την εισαγωγή σε μία ατομικότητα, πρωτόγνωρη και καινοτόμα. Οι πνευματικές και οι υλικές δημιουργίες είναι «επώνυμες», συνοδευόμενες από τους δημιουργούς τους και απελευθερωμένες από το κοινωνικό καλούπι μίας πολιτικής ή θρησκευτικής εξουσίας.

Η ζωγραφική, επώνυμη και αυτή πιά, «στιγματίζεται» από καλλιτέχνες και έργα αξιοθαύμαστα μέχρι και σήμερα, όπου γίνονται παραδείγματα προς μίμηση για καλλιτέχνες των επόμενων αιώνων και αντικείμενο θεωρητικής ανάλυσης και καλλιτεχνικής μελέτης. Χαρακτηριστικές κορυφώσεις αποτελούν η Σχολή των Αθηνών του Ραφαήλ, καθώς και ο θόλος της Καπέλα Σιστίνα στο Βατικανό, όπου ο Μιχαήλ Άγγελος δημιούργησε μία συνθετική αλληλοτομία ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής. Επιπλέον, η συμβολή του Filippo Brunelleschi στον τομέα της ζωγραφικής προοπτικής και τα αρχιτεκτονικά του έργα, με χαρακτηριστικότερη τη σύνθεση του τρούλου στον καθεδρικό της Φλωρεντίας, αλλά σαφώς και η λογοτεχνική κληρονομιά του Δάντη, με τη συγγραφή του επικού αφηγηματικού ποιήματος της «Θείας Κωμωδίας»², αποτελούν επίσης καίρια συνθετικά επιτεύγματα της Αναγέννησης. Ο Alberti μελετώντας τα ερείπια του Forum Romanum και άλλων κτισμάτων της αρχαίας Ρώμης και της κλασικής περιόδου, θα αναβιώσει τις βιτρουβιανές αξίες, θα συνθέσει το προσωπικό του συγγραφικό έργο για την αρχιτεκτονική θεωρία και θα αναπαράξει - ίσως και βελτιωμένες-, τις κλασικές αρχές μέσα από αρχιτεκτονικές φόρμες. Το αναγεννησιακό ρεύμα δεν διαφέρει ριζικά από το κλασικό, οι αρχιτέκτονες της εποχής συνθέτουν ξανά με γνώμονα τη γεωμετρική συνέπεια και τα μαθηματικά εργαλεία, στοχεύουν στις ιδανικές αναλογίες και στην πνευματική πληρότητα που επιφέρει η καθαρότητα μίας «τέλειας» μορφής.

Ο αρχιτεκτονικός συμβολισμός, με τον τρόπο όπου έχει συστηθεί έως τώρα μέσα από την ιστορική εξέλιξη της αρχιτεκτονικής, φαίνεται να απουσιάζει. Εν αντιθέσει ο ρεαλισμός που περιρρέει στο πνεύμα της εποχής, μαζί με την κατανόηση και την αξιοποίηση του προοπτικού γεωμετρικού σχεδιασμού, φαίνεται να επηρεάζει δραστικά τη σκέψη και τη διαδικασία παραγωγής της αρχιτεκτονικής αλλά και της τέχνης καθολικά.

2.
Δάντης, Η
Θεία Κωμωδία.
Κόλαση,
Καθαρτήριο,
Παράδεισος,
μτφρ. Νίκος
Καζαντζάκης,
Εκδόσεις
Καζαντζάκη,
Αθήνα 1992

3.

Δάντης Αλιγκιέρι,
Θεία Κωμωδία,
Κόλαση-
Καθαρήριο-
Παράδεισος,
μτφρ. Σίμου
Σπαθάρη, Τάσου
Μιχαλακέα,
Μαλλιάρης
Παιδεία, Αθήνα
2018, σ.41,
σ. 533-534

4.

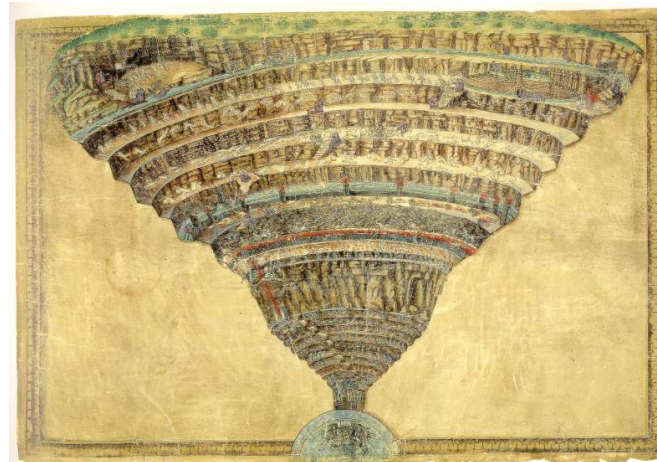
Στο ίδιο, σ.40-41

ΠΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΒΑΒΕΛ: ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ

Το κομβικό επίτευγμα της δεδομένης χρονικής περιόδου, είναι η καθιέρωση μίας επιθυμίας για σκέψη και σύνθεση ιδεών. Ιδεών που δημιουργούνται όχι αναγκαστικά με στόχο την υλοποίηση, αλλά με αυτοσκοπό την ίδια τους την υπόσταση. Ο ρυθμός παραγωγής αυτών, συνεπώς, αλλά και η πρωτοφανής -συγκριτικά με προηγούμενες εποχές και πολιτισμούς- συνδιαλλαγή και διασπορά τους, αποτελεί το στοιχείο το οποίο καθιστά την Αναγέννηση ριζοσπαστική. Οι υψηλές τέχνες της εποχής, εκφρασμένες από γλύπτες, ζωγράφους, αρχιτέκτονες, αλλά και μέσω της φιλοσοφικής σκέψης, στοχάζονται για ολόκληρο τον κόσμο, υπό μία νεοπλατωνική σκοπιά, ανθρωποκεντρικά, ομοίως με τον «Βιτρουβιανό Άνθρωπο» του Da Vinci.

Η ανθρωποκεντρική προσέγγιση της εποχής εντείνει ακόμα περισσότερο την τάση της κοινωνίας και εν γένει του πνεύματος, προς το ρεαλισμό, γεγονός το οποίο υπογραμμίζει την απουσία μεταφορικού συμβολισμού σε τέχνη και αρχιτεκτονική. Ωστόσο παρά την σπανιότητα των συμβολικών έργων, η συγγραφική σύνθεση της «Κωμωδίας» του Δάντη, αποτελεί ένα έργο διαχρονικά σημαντικό για τον καλλιτεχνικό κύκλο και αδιαμφισβήτητα, απολύτως αλληγορικό. Ο κοινωνικός ρεαλισμός, τοποθετείται και εμπλέκεται με τον ιδεατό κόσμο ενός φανταστικού ταξιδιού προς τον Άδη, διασχίζοντας τρία στάδια· την Κόλαση, το Καθαρήριο και τον Παράδεισο. Οι εκτενείς και περιγραφικές αφηγήσεις της μορφής των τριών επάλληλων απόκοσμων προορισμών, εγκαθιστούν στο σώμα του έργου συμβολικές αναφορές και αναλογίες, τόσο με το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι της εποχής, όσο και με θρησκευτικά και πνευματικά αρχέτυπα της ιστορίας. Αντιστρόφως του ταξιδιού· ο Παράδεισος, «αποτελούμενος από τους ουρανοί, ως εννέα ομόκεντρες σφαίρες»³ -τάξεις ιεραρχίας, πλέον όμως των ψυχών- ενσαρκώνει μία αναφορά στις θρησκευτικές πεποιθήσεις και συνθέτει ένα κοσμολογικό σύμβολο. Το Καθαρήριο⁴, συμβολίζει το εννοιολογικό βάρος της ανθρώπινης ηθικής και της μεταμέλειας, παραλαμβάνοντας τη μορφή του υψηλότερου βουνού, αποτελούμενο από επτά στάθμες, κάθε μία ανάλογη με ένα θανάσιμο αμάρτημα. Τέλος, η Κόλαση,

με σχήμα ανάποδου κώνου, υποδιαιρούμενη σε εννέα ομόκεντρους κύκλους, διαδοχικά στενότερους φτάνοντας στο κατώτερο σημείο της, το κέντρο της Γης⁵. Ως ένας άλλος Πύργος της Βαβέλ, αυτή τη φορά ανεστραμμένος, σε μορφή αλλά και σε νόημα, ο πύργος όπου θα έφτανε στους θεϊκούς ουρανοί, τώρα ως ο πύργος όπου οδηγεί στην κόλαση, στο κέντρο της Γης, τόπο του Εωσφόρου.



Οι δυσέυρετες απόπειρες ένταξης συμβόλων στο έργο τέχνης, ίσως θα μπορούσε να ειπωθεί, πως φέρουν και αυτές τα επώνυμα τους, σαν μία επίδειξη νοητικής διαύγειας και ικανότητας ανάμιξης κοινωνικής επίγνωσης της πραγματικότητας και έντεχνης αλληγορίας. Η επικράτηση της νόησης και της λογικής προσέγγισης των φαινομένων, η τέχνη της αποτύπωσης και της αναπαράστασης της πραγματικότητας και της ομορφιάς της φύσης, καθιστούν το συμβολισμό και τη γλωσσολογική μεταφορά σπάνια φαινόμενα. Μέχρι τους προηγούμενους αιώνες, το στοιχείο το οποίο εξέγειρε την επιθυμία ένταξης αλληγορικών μορφών και εννοιών, βρισκόταν στο υπερκόσμιο. Πλέον ο «ομφαλός» της Γης, ταυτίζεται με τον ανθρώπινο, το άτομο και η φύση είναι οι βασικές πηγές έμπνευσης. Το σύμβολο για την Αναγέννηση δεν αποτελεί αμαρτία, αλλά το χαρακτηριστικό παράδειγμα συμβολισμού και αλληγορικής αφήγησης, εξιστορεί την κόλαση.

Ε 9 :

Διάγραμμα της
Κόλασης του
Δάντη, Sandro
Botticelli,
1480-1490

5.

Στο ίδιο.

6.

Leon Batista Alberti, *On Painting*, μτφρ. Rocco Sinisgalli, Cambridge University Press, USA, 2011, σ. 167

||| _ ΑΝΑΣΤΡΟΦΗ

ΚΑΘΡΕΠΤΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΘΥΡΟ

«Πρώτα από όλα σχεδιάζω πάνω στη ζωγραφική μου επιφάνεια ένα ορθογώνιο, σε ό,τι μέγεθος επιθυμώ, και το θεωρώ σαν ανοιχτό παράθυρο, μέσα από το οποίο βλέπω το ζωγραφικό μου θέμα»⁶

7.

Charles H. Carman, *Leon Batista Alberti and Nicholas Cusanus - Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*, Ashgate, England, 2014, σ. 124, 125

Leon Batista Alberti

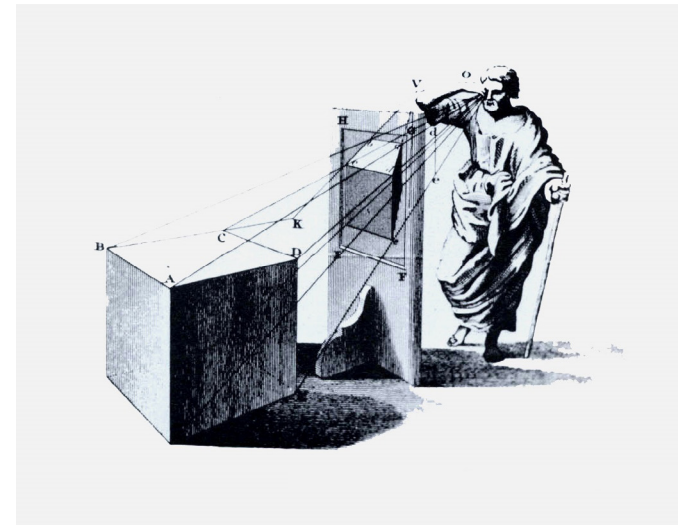
Ο Brunelleschi παρατηρεί πως στην άποψη ενός κτιρίου ή ενός αντικειμένου, υπό συγκεκριμένη οπτική γωνία, οι παράλληλες φαινομενικά πλευρές, μοιάζουν να συγκλίνουν ως προς ένα μακρινό σημείο. Ακολουθώντας την παρατήρησή του, επιχειρεί να ζωγραφίσει το Βαπτιστήριο της Φλωρεντίας, έχοντας την πλάτη του προς το κτίριο και κοιτώντας το είδωλο αυτού, μέσα από έναν στρατηγικά τοποθετημένο καθρέπτη⁷. Ο καθρέπτης -ή η ταμπλέτα- του Brunelleschi αποτέλεσε την απαρχή της τεχνικής της προοπτικής απεικόνισης, την αποτύπωση του βάθους και της τρίτης διάστασης, στο δισδιάστατο κόσμο του επίπεδου καμβά. Ο καθρέπτης αποτελεί για τον καλλιτέχνη το μέσον, το είδωλο μιας πραγματικότητας, αποτελεί τον καλλιτεχνικό κόσμο που θα αποτυπωθεί στο έργο. Έτσι και το παράθυρο του Alberti, συμβολίζει το μέσον του δημιουργού. Ο Heninger Jr. υποστηρίζει, πως το παράθυρο αποτελεί το πλαίσιο που διαχωρίζει τον από τον ρεαλισμό, απ' την μεταφρασμένη εικονική πραγματικότητα που εμπεριέχεται στη δημιουργία⁸. Αποτελεί τον κοινό τόπο όλων των συνθετών, το πλαίσιο μέσα από το οποίο ορίζεται η ιστορία που ποθούν να εξιστορήσουν, καθώς και το όριο για τον κόσμο του παρατηρητή. Σύμφωνα με τον C.H Carman, ο Alberti θεωρεί «παράθυρο» και «καθρέπτη» ως μία πύλη για έναν χώρο, όπου φυσικό και πνευματικό συνδιαλέγονται και αντανακλούν την ανάγκη για μετάφραση του οικείου κόσμου μας⁹.

Το σύμβολο του παραθύρου και του κατόπτρου, υλοποιούν μία μεταφορική γεφύρωση της εγκόσμιας σφαίρας και της υπερβατικότητας του σύμπαντος. Ο συμβολισμός

συνεπώς δεν αγνοείται παντελώς, αλλά σπανίζει. Σε αυτές τις αραιές, αλλά οπωσδήποτε κρίσιμες εξάρσεις, το έγγραφο μήνυμα δεν επικοινωνείται μέσω εμφύτευσής του σε ένα άλλο σώμα, δεν προσωποποιείται από κάποιο στοιχείο αρχιτεκτονικό. Αντί αυτού, οι αλληγορίες της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής γίνονται εργαλεία μετάφρασης, αξιοποιούνται ως μέσα κατάκτησης της γνώσης και εξέλιξης επιστημονικής και ανθρωπίνης.

Ε 10 :

Σχεδιαστική αναπαράσταση του «Παραθύρου» του Alberti, Taylor Brooks, 1719



ΩΔΗ ΣΤΟ ΙΔΕΑΤΟ

Το τέλειο δεν αποτελούσε κάτι το ανοίκειο για τους στοχαστές της Αναγέννησης. Η αρμονία αναλογιών, οι ιδανικές γεωμετρικές συνθέσεις έργων όπως και η σμίλευση αφεγάδιαστων γλυπτών ανθρωπίνων μορφών, αποκαλύπτουν την αυταπόδεικτη ύπαρξη του ιδανικού. Ο Alberti στην πραγματεία του καταπιάνεται με την αποσαφήνιση των αρχών και των τύπων της αρχιτεκτονικής. Μελετώντας τη θεωρία της κλασικής αρχαιότητας, ως πρότυπης αρχιτεκτονικής, προσπαθεί να κατανοήσει και να δώσει έμπρακτο νόημα σε γεωμετρικές και συνθετικές αρχές, καθώς και στην πνευματική προσέγγιση του έργου. Ο Alberti στοχάζεται και αντιμετωπίζει την αρχιτεκτονική

10. James Leoni, The architecture of Leon Batista Alberti. In ten books, Edward Owen, 1755, Βιβλία III-IV, VII-VIII

σαν ένα όλον. Πέρα από την αρτιότητα της μεμονωμένης αρχιτεκτονικής σύνθεσης, του κτιρίου, υπάρχει και προπορεύεται η αρτιότητα του συνόλου, το σώμα το οποίο συντελείται από τα διακριτά, μοναδιαία έργα. Είναι ο αρχιτέκτονας ο οποίος στοχάζεται για την αρχιτεκτονική, ως τη σύνθεση μίας πόλης, είναι ο πρώτος αρχιτέκτονας πολεοδόμος της Αναγέννησης¹⁰.

11. Στο ίδιο.

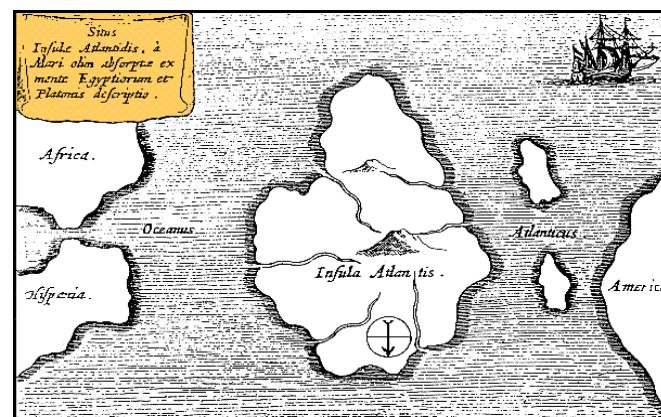
Στο συγγραφικό του έργο -De re aedificatoria-, αφού παραθέτει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά και τις σχέσεις που οφείλει να πληροί το ορθό αναγεννησιακό αστικό σύνολο, σκιαγραφεί περιγραφικότερα την τοποθεσία, την εσωτερική δομή και τη διαδικασία παραγωγής της ιδανικής πόλης¹¹. Ο Alberti ως πιστός μελετητής της κλασικής αρχαιότητας και των πολιτισμών της, είχε δεχθεί ισχυρή επιρροή από τις θεωρητικές ιδέες και τα χωρία διερεύνησης των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων.

12. Πλάτων, Τίμαιος - Κριτίας, Κάκτος, 1993, σ.53

Ο Πλάτωνας περίπου το 380 π.Χ. συνθέτει το έργο του «Πολιτεία», μέσω του οποίου «κατασκευάζει» μία ιδεατή κοινωνικοπολιτική δομή. Η πολιτεία του Πλάτωνα αποτέλεσε την πρωταρχική σύλληψη της έμπνευσης περί μίας ιδανικής πόλης, σαν έννοια και θεωρητική δομή και όχι σαν κάποιο χώρο σε συγκεκριμένο τόπο. Ως ένα είδος συνέχειας της «Πολιτείας», ο Πλάτωνας γράφει το έργο «Τίμαιος», κατά το οποίο ο Κριτίας αφηγείται την ιστορία του βασιλείου της Ατλαντίδας. Ο Πλάτωνας, γράφει για την Ατλαντίδα στον Τιμαίο: «Τώρα, σε αυτή τη νήσο της Ατλαντίδας ήταν μια μεγάλη και θαυμαστή δύναμη...»¹². Η πλατωνική Ατλαντίδα είναι το μυθικό νησί, το μέρος δίχως τόπο. Στην ουσία η Ατλαντίδα, ως μία άλλη ιδεατή πολιτεία, αποτελεί το αρχέτυπο της ουτοπίας. Συνεπώς ο Alberti δεν γεννά την ιδέα της ιδανικής πόλης, αλλά την ασπάζεται και είναι αυτός που μιλά για αυτήν και την οραματίζεται ως ένα αστικό πρότυπο για την Αναγέννηση. Ένα παράδειγμα ακόμα θέτει ο Filarete, με την αφηγηματική «οικοδόμηση» της πόλης Sforzidna¹³, στην οποία εντάσσει φανερά, κομβικά γνωρίσματα της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής θεωρίας. Το στοιχείο του κύκλου επιστρατεύεται ως το βασικό εργαλείο οριοθέτησης της πόλης, συμβολίζοντας το όλον της κοσμολογικής οντότητας, αλλά και ως μία προϋπόθεση, εξασφαλίζοντας

την ύπαρξη ενός κέντρου, όμοιο με αυτό του Βιτρούβιου. Στο κέντρο αυτό δεν τοποθετείται τίποτα άλλο, παρά μόνο η ορθογωνική πλατεία, τονίζοντας τη σημασία του ρόλου του δημοσίου χώρου εν γένει και ειδικότερα, της δημόσιας πλατείας. Ακολουθώντας τις κατευθυντήριες που έθεσαν ο Alberti και ο Filarete, ο Bernardo Gambarelli συνθέτει τις ήδη διατυπωμένες ιδέες και συναρθρώνει την ιδανική πόλη, την πρώτη «ουτοπία» που βρήκε τον τόπο της, την πόλη Pienza. Πρόκειται για το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα έμπρακτης θεωρητικής πολεοδομίας κατά την Αναγέννηση, απορροφώντας πληθώρα στοιχείων, που διατυπώθηκαν στις έντυπες, ιδανικές δημιουργίες. Εκεί ο Alberti, σε μία σπάνια εφαρμογή της αρχιτεκτονικής και πολεοδομικής θεωρίας του, θα σχεδιάσει την πλατεία Pienza Pio II, εφαρμόζοντας τις διατυπωμένες αρετές του εν λόγω τύπου, της πλατείας.

Ε 11 : Φανταστική αναπαράσταση της Ατλαντίδας, Athanasius Kircher, 1665



Η τέλεια πόλη, ως η ιδανική έκφανση μίας κοινωνικής οργάνωσης, -ίσως- σε έναν τόπο, αποτελεί μία διεύρυνση των ορίων της αρχιτεκτονικής θεωρίας. Αρχιτέκτονες και θεωρητικοί της τέχνης της Αναγέννησης στοχεύουν στην αρτιότητα του πραγματικού έργου και στο ρεαλισμό της αναπαράστασης, ενώ παράλληλα εξελίσσουν ιδέες και την νοητική διερεύνηση του πνεύματος. Δημιουργούν υβριδικά πεδία μέσω έργων, που προσεγγίζουν τα ζητήματα σφαιρικά, εμπλέκοντας τα μαθηματικά με την αρχιτεκτονική, την αρχιτεκτονική με τη ζωγραφική, τη ζωγραφική με τη

Ε 12-14
Από πάνω προς
τα κάτω :

The Ideal City,
Fra Carnevale,
1480-1484

The Ideal Cityt,
Luciano Laurana ή
Melozzo da Forli,
1480

Architectural
Veduta, Francesco
di Giorgio Martini,
1490

φύση και τη φύση με τον άνθρωπο, την αναγεννησιακή αρχή των πάντων. Από τις πραγματείες και τα έργα του Alberti και του Filarete, από τα υλοποιήσιμα εγχειρήματα, αλλά και απ' τα κείμενα των κλασικών, προκύπτει μία νέα πηγή έμπνευσης και δημιουργίας. Η σύλληψη της ιδανικής πόλης δεν περιορίστηκε στα αρχιτεκτονικά, με τρία ζωγραφικά έργα να μαρτυρούν τη διάδοση. Με το θέμα τους να αποτελεί τον κοινό παρονομαστή και με δύο εξ αυτών να φέρουν τον ομώνυμο τίτλο «Città Ideale» - Ιδανική Πόλη-, από τον Fra Carnevale και τους Luciano Laurana ή Melozzo da Forli, καθώς και η «Architectural Veduta», πιθανότατα του Francesco di Giorgio Martini, αποτελούν τρεις απόπειρες ζωγραφικής αναπαράστασης της τέλει πόλης, αποκαλύπτοντας την αλληλεπίδραση των διαφορετικών πεδίων τέχνης, σε θεωρία και πρακτική.



Ε Π Α Ν Α Λ Η Ψ Η

Ερευνητές και καλλιτέχνες της Αναγέννησης, σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο, δίχως να αφηφίσουν το αρχιτεκτονικό ανάλογο και τη μεταφορά, τα κατανοούν μέσω της μελέτης της ιστορίας, τα χαλιναγωγούν και τα προσαρμόζουν προς όφελός τους, ώστε να εκφράζουν το νόημα του πολιτισμού και της εποχής τους. Η ιδανική πόλη αποτελεί ίσως την ισχυρότερη μορφή συμβολισμού της Αναγέννησης, την επιθυμία και την αναζήτηση για μορφές αφηρημένες, που ενσαρκώνουν το ιδανικό, όχι επιδερμικά ως φόρμα, αλλά εννοιολογικά, ως τύπο. Το τέλειο και το όλον ίσως αποτελούν τις πιο σημαντικές έννοιες της εποχής. Η αλληγορία δεν περιορίζεται στη σύνθεση και στη μορφή, αλλά πλάθει το πνεύμα και κατευθύνει την προσέγγιση. Ο συμβολικός κύκλος δεν μεταφράζεται μόνο ως μία τυπολογική κάτοψη, αλλά περιγράφει τον άνθρωπο, όπως είπε ο Βιτρούβιος και έδειξε ο Da Vinci. Στο κέντρο δεν βρίσκεται μόνο η πλατεία για την πόλη, είναι και ο άνθρωπος για το σύνολο του κόσμου.

«Μιλήσαμε επίσης για το σύμπαν,
τη δημιουργία του και τη μελλοντική καταστροφή του·
για τη μεγάλη ιδέα του αιώνα,
δηλαδή για την πρόοδο και την τελειοποίηση,
και, εν γένει, για κάθε μορφή ανθρώπινου πάθους»¹⁴

Charles Pierre Baudelaire

14.
Rudolf Arnheim,
Εντροπία και
Τέχνη,
μτφρ. Ι.
Ποταμιάνος,
University Studio
Press, 2003,
Εισαγωγικό



||| _ ΙΤΑΛΙΚΗ ΜΑΝΙΕΡΑ - ΑΠΟΔΡΑΣΗ

Η περίοδος της Αναγέννησης αποτέλεσε μία ιστορική και πολιτισμική τομή για την εξέλιξη του ανθρώπου. Η καλλιέργεια ιδεών, η ανάπτυξη του ανθρώπινου νου και η διεύρυνση των πνευματικών οριζόντων, αποτέλεσαν μία επανάσταση, διανοίγοντας το δρόμο για την ερχόμενη πορεία, τόσο της αρχιτεκτονικής και της πόλης, όσο και της κοινωνίας. Οι αναγεννησιακοί συνθέτες αφομοίωσαν το αρχιτεκτονικό αλφάβητο της κλασικής αρχαιότητας και δημιούργησαν το λεξιλόγιο της δικής τους αρχιτεκτονικής, θέτοντας αυστηρές συνθετικές αρχές και κανόνες, σχεδιάζοντας πρότυπα μοντέλα πόλης και αρχιτεκτονικής. Με την «κατάκτηση» του γεωμετρικού προοπτικού σχεδιασμού, τελειοποιείται η ρεαλιστική απεικόνιση του χώρου και του έργου, τα οποία μεσολαβούν προς τη καθολική αρτιότητα της μελέτης του κτιρίου και του περιβάλλοντα χώρου του, του δημόσιου και του ιδιωτικού και εν τέλει, ολόκληρου του αστικού συνόλου. Η αδιάλειπτη αναζήτηση της γνώσης και ο πόθος για μετάφραση της πραγματικότητας, δομούν τις βάσεις και τις ιδέες, που θα ενστερνιστούν αργότερα από την επιστήμη και την τέχνη του δυτικού πολιτισμού. Η Ιταλική Αναγέννηση παρέχει την προτροπή, αλλά και μία στιγμιαία απαθανάτιση του κόσμου που θα ακολουθήσει. Ο Γουτεμβέργιος επινοεί το επίπεδο πιεστήριο και πλέον οι καινοτομίες σε τέχνη και επιστήμη όπως και οι κοινωνικοπολιτικές θεωρίες, δύνανται μαζικής αποτύπωσης. Η πολυτέλεια του μηχανικού τυπώματος μεταδίδει τη γνώση και τις ιδέες με ρυθμούς πρωτοφανείς και πλέον η Ευρώπη μοιράζεται προβληματισμούς κοινούς. Ο Κολόμβος θα διασχίσει τον ωκεανό του Ατλαντικού αναζητώντας τον δρόμο για τις Ινδίες, θα βρει όμως τις «Αμερικές», θα ανακαλύψει τη Νέα Γη, κι ας μην το γνώριζε ο ίδιος. Η παγκόσμια κοινωνία εξελίσσεται μεταβαίνοντας ένα κομβικό στάδιο προόδου, το οποίο θα αφήσει πίσω το μοντέλο ζωής και σκέψης της ιστορικής αρχαιότητας.

Ε 15
Απέναντι σελίδα:
Καλύβα,
Προμετωπίδα του
Essais sur
l'architecture,
Marc-Antoine
Laugier, 1755

15.
Readings
in Italian
Mannerism II,
Liana De Girolami
Cheney, P. Lang,
2004

16.
Giorgio Vasari,
The Lives of the
Artists (1511-
1574),
μτφρ. Julia
Conaway and
Peter
Bondanella,
Oxford University
Press, 1991,
Introduction,
p.11-12

17.
David Watkin,
Ιστορία της
Δυτικής
Αρχιτεκτονικής,
μτφρ. Κώστας
Κουρεμένος,
Μορφωτικό
Ίδρυμα Εθνικής
Τραπέζης, Αθήνα,
2015, σ.283-284

18.
Στο ίδιο

ΜΠΑΡΟΚ

Τα αρχιτεκτονικά επιτεύγματα των τελευταίων αιώνων και αυτά με τη σειρά τους διαδίδονται. Τα πρότυπα που παράγει η αρχιτεκτονική της Αναγέννησης παραλαμβάνονται από όλη την Ευρώπη, η οποία επιχειρεί να τα κατανοήσει, να τα αφομοιώσει στις πόλεις της αλλά και να τα εξατομικεύσει. Στα μέσα του 16ου αιώνα, έχει εμφανισθεί στα Ιταλικά εδάφη μία παραλλαγή των έως τώρα δεδομένων, με τις πρότυπες μορφές των ιδανικών αναλογιών και των «τέλειων» συνθέσεων να τίθενται υπό αμφισβήτηση. Ο Μανιερισμός ήταν το ρεύμα το οποίο ήρθε να ταράξει την αυστηρότητα της επικρατούσας θεωρίας, σε τέχνη και αρχιτεκτονική και πρόβαλε αντιπαραδείγματα, με αναλογίες πέραν του ανθρώπινου σώματος και εκφραστικές υπερβολές, αναζητώντας το καινούριο και το ασυνήθιστο. Η απόπειρα του Μανιερισμού^{15,16} - ως ένα κύκνειο άσμα της Ιταλικής αρχιτεκτονικής κληρονομιάς- θα δώσει τη θέση της στο Μπαρόκ, το οποίο γεννάται στη Ρώμη, διαδίδεται πέρα από τα ιταλικά σύνορα και εν τέλει είναι αυτό που επικρατεί στα ευρωπαϊκά κράτη¹⁷. Η αναζήτηση του ιδανικού και της τέλει μορφής θα παραμείνει το θεμέλιο της θεωρίας για την αρχιτεκτονική, ωστόσο η πρακτική, το μέσον, το αποτέλεσμα και οι στόχοι αποκλίνουν.

Το Μπαρόκ θα ασπαστεί -μερικώς- το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο της Αναγέννησης, ωστόσο η γλώσσα και κατ' επέκταση το μήνυμα το οποίο επικοινωνείται μέσω της σύνθεσης, διαφέρει εξ ολοκλήρου. Ο «γενναιόδωρος» διάκοσμος και η πληθωρική εκφραστικότητα των μορφών είναι χαρακτηριστική, ενώ μέσω του έργου προβάλλεται η πολυτέλεια συναρτήσει του πλούτου. Η τυπολογική δομή παραμένει πιστή στην αναγεννησιακή προέλευσή της, ωστόσο ένα αισθητικό πέπλο «περιτυλίγει» τη δημιουργία, κοσμώντας προσόψεις, τοίχους και οροφές¹⁸. Το έργο αντιμετωπίζεται ως επιφάνεια θεατρικού σκηνικού και εμπλουτίζεται με αρχιτεκτονικά στοιχεία, δίχως προφανή λειτουργία πέραν της εικόνας. Ο εσωτερικός χώρος παραλαμβάνει ζωγραφικά έργα και τοιχογραφίες, τα οποία πολλές φορές σε συνδυασμό με την απόπειρα χειραγώγησης φωτός και σκιάς στα διαδοχικά τμήματα της σύνθεσης, αποσκοπούν στην απάτη του ματιού, σε μία

«trompe l' œil»¹⁹. Η γλώσσα της Μπαρόκ αρχιτεκτονικής, έμοιαζε να διατηρεί το «σώμα» και το αναγεννησιακό λεξιλόγιο των τύπων, ωστόσο η αρχιτεκτονική «σύνταξη» σημείων και συμβόλων, παράγει έργα τα οποία απομακρύνονται από το μέτρο και την ισορροπία της αναγεννησιακής θεωρίας. Οι αρχιτέκτονες δημιουργούν συνθέσεις δίχως να φειδωλεύονται τις έντεχνες προσθήκες και το επιδερμικό «φτιασίδωμα»· ίσως σε βαθμό όπου αν τους έκρινε ο Loos, σίγουρα θα ήταν «καταδικαστέοι».

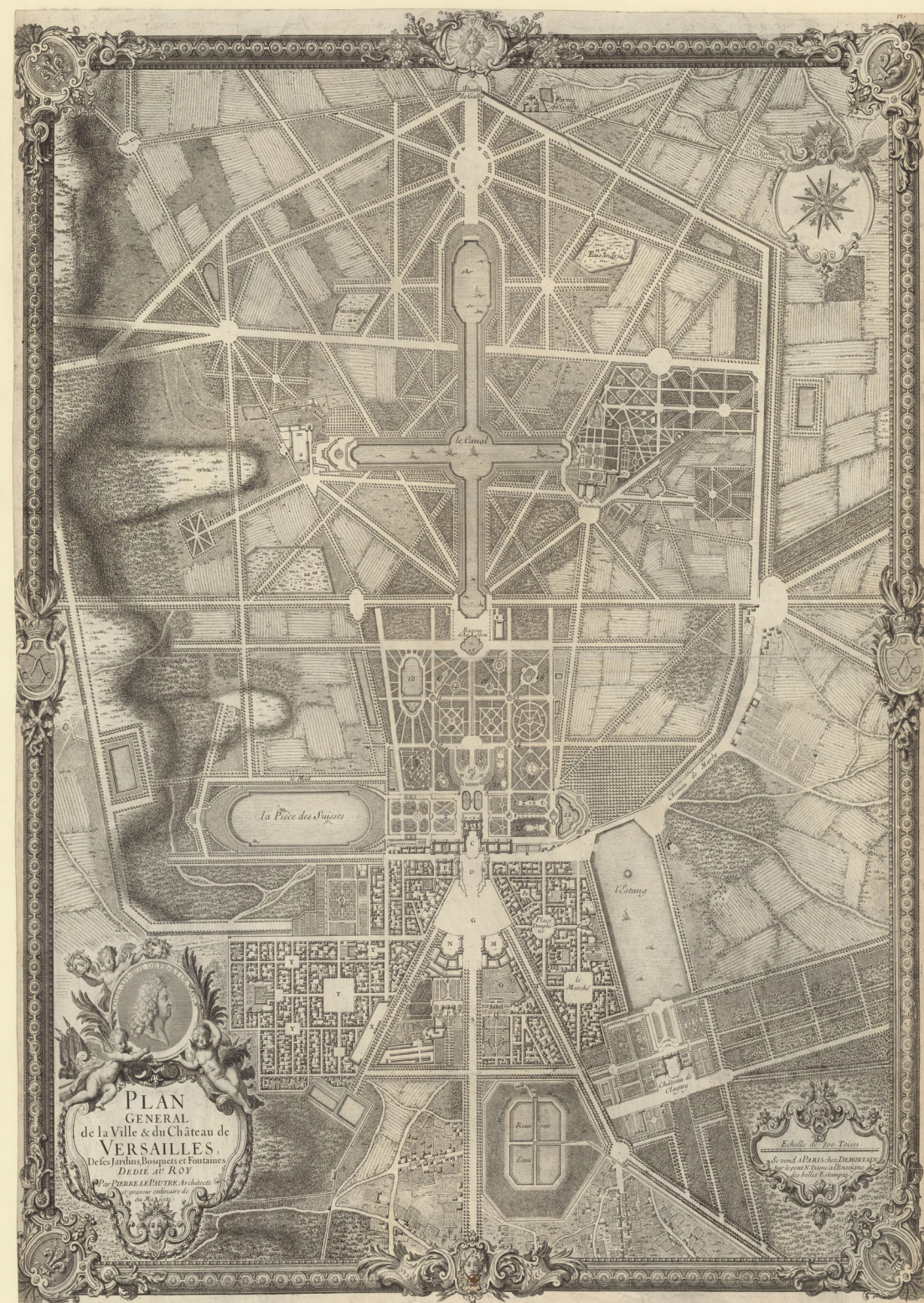


Ε 16 :
Escaping Criticism,
Pere Borrell del
Caso, λάδι σε
καμβά, 1874

19.
Ο όρος
trompe l'oeil,
μεταφράζεται
ως “απάτη του
ματιού” και
χρησιμοποιείται
σε τέχνη και
αρχιτεκτονική,
ώστε να
περιγράψει
την τεχνική του
τρισημίτου
εικονικού
ρεαλισμού,
αποσκοπώντας
σε μία οπτική
ψευδαίσθηση και
σε διαστρέβλωση
της επίπεδης
επιφάνειας.

ΑΣΤΥ + -ΦΙΛΙΑ

Η κομβική μεταστροφή που σημειώνεται την εποχή της μπαρόκ αρχιτεκτονικής, αφορά το χαρακτήρα και το ρόλο της πόλης, συναρτησει της κοινωνίας που τη διαμορφώνει. Το φαινόμενο της αστυφιλίας είχε προηγουμένως εμφανισθεί διαστακτικά στην Ιταλία, στην κλίμακα που επέτρεπε το μέγεθος και ο χαρακτήρας των μεσαιωνικών πόλεων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη Ρώμη. Η συγκέντρωση του συνόλου των δομών στην πόλη, της κοινωνικής ζωής, της οικονομίας αλλά και της εξουσίας, δηλαδή η δημιουργία μίας πόλης-κέντρου, εντοπίζεται αποσπασματικά στην Ευρώπη τη χρονική αυτή περίοδο. Στα γαλλικά εδάφη, η πόλη του Παρισιού αποπειράται να γίνει μια «Νέα Ρώμη», υπό την έννοια ενός ευρωπαϊκού πολιτισμικού πυρήνα²⁰. Ένα χαρακτηριστικό δείγμα του Μπαρόκ πνεύματος για την οργάνωση της πόλης, εκφράζεται μέσα από την κάτοψη της συνολικής έκτασης των Βερσαλλιών²¹. Το σύνολο της πρότασης περιλαμβάνει την κάτοψη των ανακτόρων, όπως και των οδικών αξόνων που οδηγούν από την πόλη στην βασιλική αυλή, ενώ το μεγαλύτερο κομμάτι του σχεδίου καταλαμβάνεται από τους βασιλικούς κήπους, μία σύνθεση του αρχιτέκτονα τοπίου και ζωγράφου André Le Nôtre. Σε επίπεδο κάτοψης, αποτυπώνονται οι βασικές αρχές της μπαρόκ αρχιτεκτονικής, καθώς και η τάση για συνύπαρξη του κλασικισμού των επιβλητικών ανακτόρων, με τη γεωμετρική πολυπλοκότητα και συμμετρία των γαλλικών κήπων, διασφαλίζοντας μία οργανική σχέση μεταξύ παλατιού και τοπίου²². Το έργο καθολικά απέπνεε την αναγεννησιακή συνθετική αρμονία και μία επιθυμία επιβολής της τάξης επί της φύσης. Παράλληλα, ωστόσο, η πολυτέλεια και το «βάρος» της γλαφυρής διακόσμησης εσωτερικού και εξωτερικού, όπως και τα πολυάριθμα γλυπτά και ζωγραφικά έργα τέχνης που κοσμούν τους κήπους και τα ανάκτορα, υπογραμμίζουν την προβολή μίας ευμάρειας μέσω της αρχιτεκτονικής, γεγονός το οποίο την απομακρύνει χαρακτηριστικά από τη νοοτροπία των κλασικών.

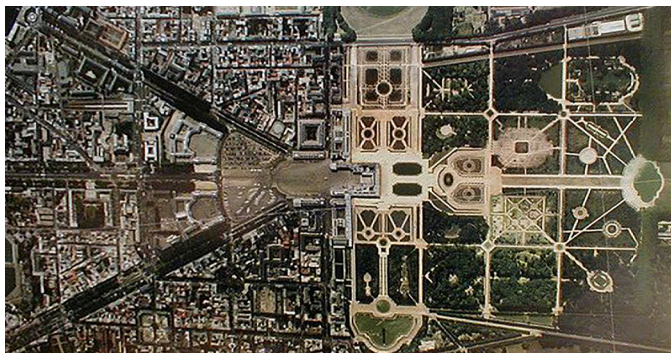


Ε 18 :
Εναέρια άποψη
των Βερσαλιών

23.
Στο ίδιο,
σ. 318-319

Η ΜΙΜΗΣΗ

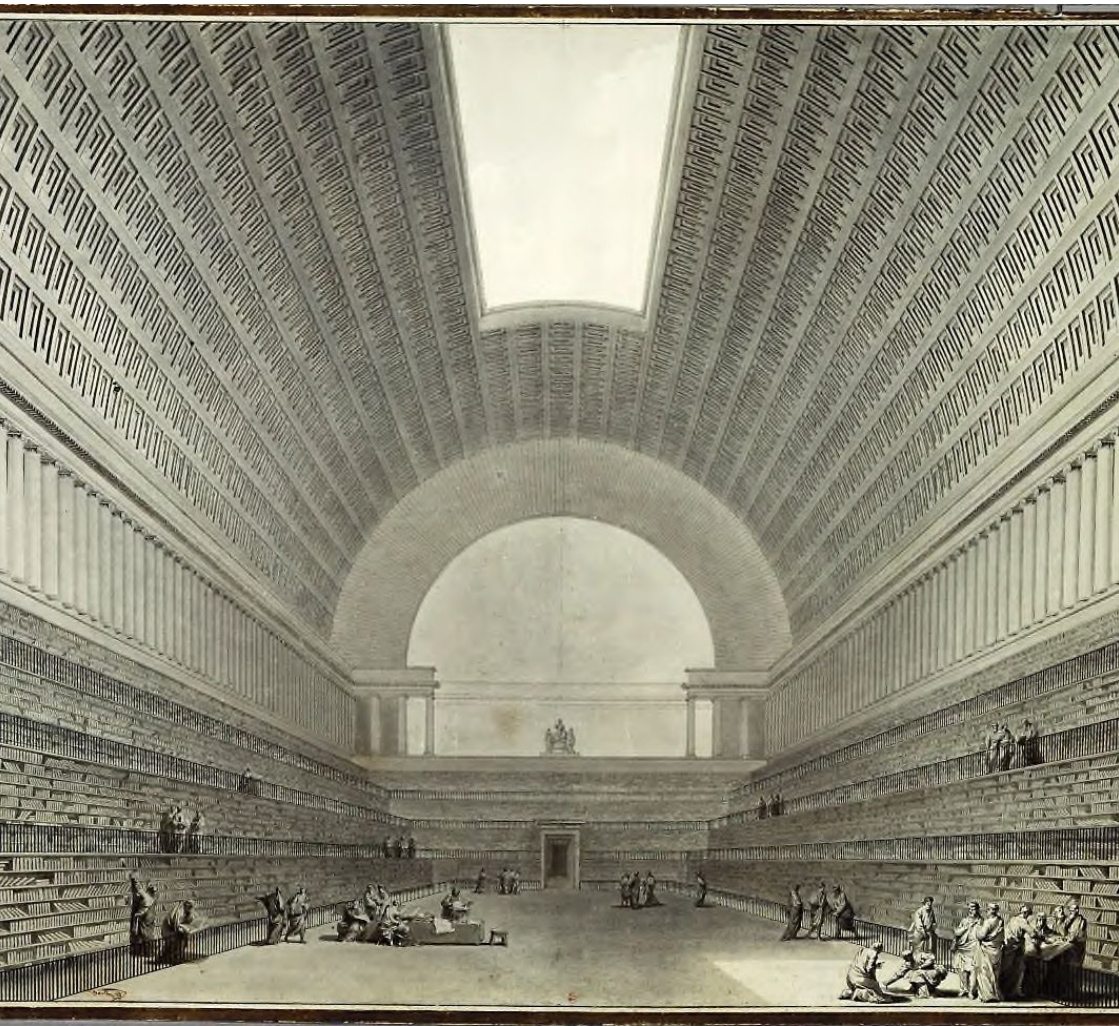
Το ρεύμα της εποχής, είχε δεχθεί μεγάλη επιρροή από τη φύση, ενώ δεν ήταν σπάνιο μέρη του διακόσμου ενός έργου, να αποτελούνται από αυτούσιες αναπαραστάσεις φυσικών στοιχείων. Ανάγλυφες φυτειδής μορφές, με γύψινα κλαδιά και άνθη, κοσμούσαν περιμετρικά γείσα οροφών και προσόψεις κτιρίων. Η τεχνική της μίμησης συντελούσε στη διαμόρφωση της συνολικής ατμόσφαιρας του Μπαρόκ, εντείνοντας το συναισθηματισμό και την αντιπαραβολή κτιρίου και κήπου, αρχιτεκτονικής και φύσης. Αυτό ακριβώς το στοιχείο παρατηρείται, μάλιστα σε μορφή πιο έκδηλη, στις οργανωτικές χαράξεις των βασιλικών ανακτόρων. Μέσα από το τρίπτυχο της αφετηρίας των κήπων, το κτιριακό σύμπλεγμα και τις αποκλίνουσες αρτηρίες των «Avenue de Sceaux» και «Avenue de Saint-Cloud», διαγράφεται μία απλοποιημένη ανθρωπόμορφη φιγούρα, διαπλέκοντας το σχεδιασμό με την εικονογραφία ενός αρχιτεκτονικού αναλόγου²³. Η αναπαραγωγή της ανθρώπινης φόρμας, μεταφρασμένης σε επίπεδο κάτοψης, υποδηλώνει μία πιο ανάλαφρη προσέγγιση του Μπαρόκ, σε σχέση με την αυστηρή γεωμετρική πειθαρχία των κλασικών, αλλά και μία διάθεση πειραματική, συνθέτοντας συμβολικά μηνύματα και μορφές. Θα αποτελέσει μία απόπειρα-εισαγωγή σε μία αρχιτεκτονική έκφανση, με υπόσταση αυτοαναφορική, όπου έμπνευση και μορφή ταυτίζονται. Στην περίπτωση των Βερσαλιών του γαλλικού Μπαρόκ, πιθανόν ο άνθρωπος από πρότυπο αναλογίας και μέτρου του κλασικισμού, να έγινε μεμιάς μορφή αρχιτεκτονική.



ΠΤΩΣΗ

Η προβολή αυτής της μεγαλειώδους πολυτέλειας από το Μπαρόκ, υπογράμμιζε τον ολιγαρχικό χαρακτήρα τόσο της γαλλικής κοινωνίας, όσο και της αρχιτεκτονικής, προωθώντας μία πολυτέλεια, από την οποία η μεγαλύτερη μερίδα πληθυσμού απείχε. Στο περιρρέον κλίμα της εποχής του Διαφωτισμού, όπου λάμβανε χώρα στο Γαλλικό κράτος, τα δικαιώματα και οι αξίες του ατόμου βρίσκονται στο κοινωνικό επίκεντρο και η ταξική ανισότητα ωθεί τον αστικό πληθυσμό σε αντίδραση. Η κοινωνική εξέγερση θα στρέψει το λαό ενάντια της μοναρχίας και θα οδηγήσει στα γεγονότα της ιστορικής Γαλλικής Επανάστασης, μίας διαμάχης δύο άνισων κοινωνικών στρατοπέδων, της πολυπληθούς κοινωνικής και αστικής τάξης, εναντίον των ολίγων ευγενών και της απόλυτης μοναρχίας. Τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα θα αναθεωρηθούν ριζικά και το μοναρχικό καθεστώς θα καθαιρεθεί. Η εποχή του Διαφωτισμού θα αποτελέσει σημείο σταθμό για την κοινωνική και επιστημονική εξέλιξη παγκοσμίως, αποτελώντας ένα σημείο καμπής για την αναδιαμόρφωση των κοινωνικών στρωμάτων αλλά και για τη προσέγγιση της ανθρώπινης ύπαρξης. Η απόρριψη του συσσωρευμένου πλούτου και εξουσίας, αλλά και η διασπορά της δύναμης στο λαό, θα επηρεάσει σαφώς και την αρχιτεκτονική²⁴. Με το Μπαρόκ, συνεπώς, να μη βρίσκει περιθώρια επιβίωσης, τα πνεύματα των δημιουργών στρέφονται για ακόμη μία φορά στο παρελθόν, το οποίο φάνταζε ακέραιο και διαχρονικό. Ο ορθός και εύλογος συλλογισμός, αποτελούσε ένα σήμα κατατεθέν για τους διαφωτιστές, επιτρέποντάς τους να εξελίξουν την κοινωνία και την επιστήμη. Η επιστράτευση συνεπώς των «λογικότερων» και «σοφότερων» κλασικών έμοιαζε προφανής, συνοδευόμενη από την απόρριψη της «απαστράπτουσας» επικρατούσας αρχιτεκτονικής. Ο Νεύτωνας έχει μόλις διατυπώσει το νόμο της βαρυτικής έλξης και έτσι, το γλαφυρό Μπαρόκ με το «βαρύ» του διάκοσμο, δεν μπορεί να αντισταθεί της δύναμης, της πτώσης.

24.
Στο ίδιο,
σ. 388



||. ||| _ ΤΕΛΟΣ ΙΣΟΝ ΑΡΧΗ

Το τέλος της εποχής αυτής θα ακολουθήσει μία αναζήτηση, ως προς τη συνέχεια της αρχιτεκτονικής πορείας, όπου θα οδηγήσει σε μία επιστροφή. Μία πνευματική αναπόληση στις κλασικές αρχές, ως τις αμόλυντες και διαχρονικές αξίες, οι οποίες είχαν θέσει τις βάσεις για κάποια από τα σπουδαιότερα έργα της ανθρώπινης ιστορίας. Κατά συνέπεια, στη Γαλλία αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη, σημειώνεται μία -εκ νέου- επάνοδος του κλασικισμού. Η «νέα», κλασική αρχιτεκτονική, όπως θα ονομαστεί και ως στυλ - Νεοκλασικισμός- θα αξιοποιήσει το λεξιλόγιο της αρχαιότητας και της Αναγέννησης, με πρωταγωνιστές και πάλι τη συμμετρία, τη γεωμετρική λιτότητα και την επιβλητικότητα της κλίμακας. Η μελέτη και η αναβίωση των αρχαίων ελληνικών και ρωμαϊκών μορφών, προβάλλει εκ νέου την αναζήτηση της ιδανικής μορφής και μια ηθικοποίηση της αρχιτεκτονικής, ως εναντίωση στην εκφραστικότερη και πιο δραματική προσέγγιση του Μπαρόκ. Η διακοσμητική επένδυση ως αισθητική προέκταση της δημιουργίας στηλιτεύεται και εξαλείφεται ως συνθετικό στοιχείο, ενώ οι κίονες επιστρέφουν στα λιτά, κλασικά πρότυπα, με αυτούς του δωρικού ρυθμού να πρωταγωνιστούν²⁵. Η προωθούμενη πολυτέλεια και η διακοσμητική φύση της Μπαρόκ αρχιτεκτονικής - σε συνδυασμό με τις κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές που επέφερε ο Διαφωτισμός και τα γεγονότα της Γαλλικής Επανάστασης στο ανθρώπινο πνεύμα- θα λειτουργήσει ως αντιπαράδειγμα. Μία αντανάκλαστική αντίδραση στην ανισότητα του πλούτου και της ποιότητας ζωής, θα οδηγήσει σε μία αρχιτεκτονική «οπισθοδρόμηση», ως ένας δρόμος που έχει ήδη χαραχθεί, με γνώμονες την ορθή και ηθική σκέψη, την αναζήτηση του ιδανικού μέσω της απλότητας. Συντελείται στην ουσία, μία γενική απόκλιση από την αισθητικοποίηση του αρχιτεκτονήματος μέσω του διακόσμου και τη «μπαροκική» πολυτέλεια.

Ε 19
Απέναντι σελίδα:
Σχέδιο για
τη Βασιλική
Βιβλιοθήκη της
Γαλλίας, Etienne
Louis Boullée,
1785

25.
Robin Middleton,
David Watkin,
Neoclassical and
19th Century Ar-
chitecture, Harry
N. Abrams, New
York, 1980,
σ. 66-69, 95

26.
Στο ίδιο,
σ.112

ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΧΑΡΤΙΟΥ

Η ανάκληση μίας αρχιτεκτονικής προσέγγισης του παρελθόντος, παρ' όλη την αποδεδειγμένη επιτυχία που είχε σημειώσει τους προηγούμενους αιώνες και την ανάπτυξη που είχε επιφέρει στα κοινωνικά σύνολα όπου λάμβανε χώρα, στα σύγχρονα δεδομένα του 18ου αιώνα δεν έπαυε να αποτελεί μία επιστροφή. Η έλλειψη καινοτομίας και πρωτότυπων εγχειρημάτων, έκανε αισθητή την ανάγκη για εξέλιξη και εκσυγχρονισμό της αρχιτεκτονικής σκέψης και θεωρίας, μιας και οι πρακτικές μέθοδοι προόδευαν ανεξάρτητες, ακολουθώντας την τεχνολογική επικαιρότητα. Μία πρωταγωνιστική φιγούρα του αρχιτεκτονικού κύκλου του Νεοκλασικισμού, ο οποίος ήταν και από τους πρώτους υποστηρικτές του κινήματος στα γαλλικά σύνορα, ήταν ο Claude - Nicolas Ledoux²⁶. Ο Ledoux θα αφιερώσει μεγάλο κομμάτι του έργου του στην αρχιτεκτονική θεωρία και θα συμπεριλάβει ξανά, ως κρίσιμο και καταλυτικό παράγοντα, τη συμβολική προέκταση της σύνθεσης, το αρχιτεκτονικό ανάλογο και τη μεταφορική χειραγώγηση της μορφής. Υπό μία σκοπιά θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένας συνεχιστής των Αναγεννησιακών πρωτοπόρων, όσον αφορά το βάθος του αρχιτεκτονικού στοχασμού. Παρά των προφανών και ριζικών διαφοροποιήσεων της αρχιτεκτονικής που παράγει ο Ledoux με τα έργα της Αναγέννησης, η εμβάθυνσή του στην αρχιτεκτονική θεωρία και ο προβληματισμός του περί ιδανικού στη σύνθεση, θέτουν ενδιαφέροντα σημεία τομής ανάμεσα τους. Ο Ledoux δεν περιορίζεται στο μεμονωμένο έργο, στοχεύει και αυτός για τη δομή και τη μορφή της ιδανικής πόλης, για μία ιδεατή πολεοδομία. Βασισμένος στο υλοποιημένο έργο του των βασιλικών αλυκών της Γαλλίας, συνθέτει μία σειρά σχεδίων μέσω των οποίων προτείνει, αφενός, την πολεοδομική οργάνωση μίας πόλης-ουτοπίας και αφετέρου, κομβικές κτιριακές μονάδες της πόλης, συνοδευόμενες από συγκεκριμένες λειτουργίες και φέροντας εικονικούς ή τυπολογικούς συμβολισμούς.

Ο Ledoux θα κατορθώσει να δώσει αξία στη σχεδιαστική αναπαράσταση και στην αρχιτεκτονική του χαρτιού. Η φαντασία και η δημιουργικότητα βρίσκουν ξανά εκπροσώπηση, μέσα σε ένα κλίμα συντηρητικό και περιορισμένο, όπου το ενδιαφέρον δεν βρίσκεται στην

καινοτομία, στη συνθετική ευρηματικότητα, αλλά στόχος είναι η αναβίωση των κλασικών, η αναφορά σε τύπους και αρχές που εξασφαλίζουν τη σωματική και πνευματική ακεραιότητα του έργου. Ωστόσο η αρχιτεκτονική αποτελεί πραγματικότητα και φαντασία μαζί, κοιτά στο παρελθόν, γνωρίζει το παρόν της, αλλά στοχεύει και για το μέλλον.

«Αλλά όσο και αν τα όρια που χωρίζουν φαντασία και πραγματικότητα, [...] είναι αρκετά σαφή, τα δύο άκρα της σχέσης βρίσκονται σε διαρκή επικοινωνία. Δηλαδή, το πεδίο της φαντασίας λειτουργεί όταν ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει στο πεδίο της πραγματικότητας και αντιστρόφως. Οι αναζητήσεις της φαντασίας – αναζητήσεις της καθαρής θεωρίας, απλά παιχνίδια ή σπουδές – εμπλουτίζουν τον συνθετικό προβληματισμό του αρχιτέκτονα, του επιτρέπουν να πειραματίζεται και να εξερευνά τα μορφικά όρια των ιδεών του, αφήνοντας ένα ίζημα, ένα συντελεστή που μεταβάλλει το σχεδιασμό της πραγματικότητας»²⁷

Παναγιώτης Τουρνικιώτης

ΟΜΙΛΗΤΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

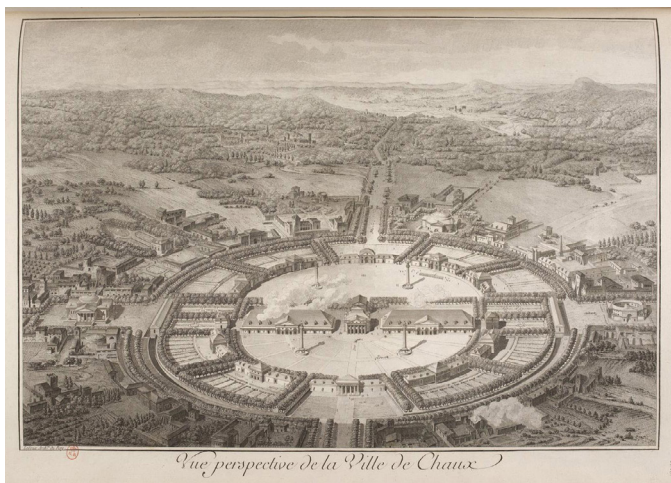
Ο Ledoux κτίζει έργα νεοκλασικά, ο νους του όμως αναζητώντας μέρη φαντασιακά, οραματίζεται παράλληλα την ιδανική πόλη Chauv και τη σχεδιάζει²⁸. Τα γνωρίσματα της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής υπάρχουν φανερά, ωστόσο υποβάλλονται σε μια επανερμηνεία και μία αναθεώρηση στον τρόπο έκφρασής τους. Η σφαίρα που εγκιβωτίζεται στο κλασικό Πάνθεον, ο Ledoux αναρωτιέται γιατί να μην αποκτήσει υπόσταση. Να μην εγγραφεί σε μία τομή και να υπονοείται από έναν θόλο, αλλά να αποτελεί μορφή και να μετατρέπει το κτίριο στο μέσον, αλλά και στο μήνυμα. Ο συμβολισμός της σφαίρας τώρα γίνεται ταυτόχρονα και σύμβολο, ο Ledoux γίνεται ο πρώτος αρχιτέκτονας που μεταφράζει τις θεωρητικές του αναζητήσεις σε μορφολογικές αναπαραστάσεις και κατά περιπτώσεις οι αναζητήσεις του δεν ανακυκλώνονται στη θεωρία και στη συμβολική ενσάρκωση, αλλά αρθρώνουν συνάψεις μεταξύ λειτουργίας και μορφής. Ο Ledoux δημιουργεί μία «αρχιτεκτονική που μιλά», άλλοτε για τις συνθετικές αρχές, τις εμπνεύσεις και τα πρότυπά της και άλλοτε μιλά και περιγράφει το σκοπό και τη λειτουργία της, θα συστήσει στα «κλασικά» δρόμενα της εποχής, τη μορφολογική «αυθάδεια» της architecture parlante²⁹.

27.
Παναγιώτης
Τουρνικιώτης,
Η Αρχιτεκτονική
στη Σύγχρονη
Εποχή, Futura,
Αθήνα, 2006,
σ.140

28.
David Watkin,
Ιστορία της
Δυτικής
Αρχιτεκτονικής,
μτφρ. Κώστας
Κουρεμένος,
Μορφωτικό
Ίδρυμα Εθνικής
Τραπέζης, Αθήνα,
2015, σ. 409

29.
Emil Kaufmann,
Three Revolu-
tionary Architects:
Boullée, Ledoux,
and Lequeu.
American Philo-
sophical Society,
1952,
σ. 447

Ε 20 :
Προοπτική άποψη
της Ιδανικής
πόλης Chaux,
Claude-Nicolas
Ledoux, 1804



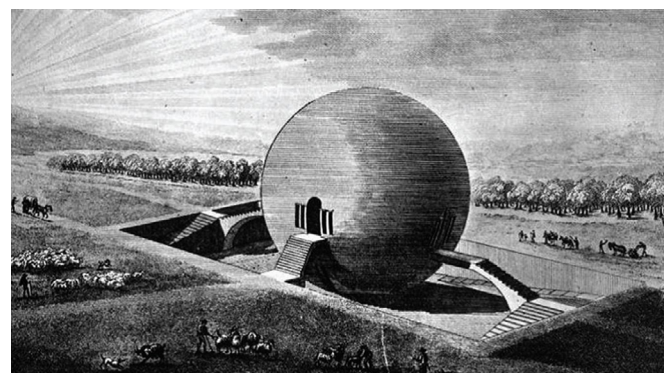
30.
Robin Middleton,
David Watkin,
Neoclassical and
19th Century Ar-
chitecture, Harry
N. Abrams, New
York, 1980,
σ. 177

31.
Στο ίδιο,
σ. 181

Οι ουτοπικές αναζητήσεις του Ledoux θα προσθέσουν μία νέα διάσταση και μία χροιά νεωτερικότητας στα αρχιτεκτονικά δεδομένα του νεοκλασικισμού. Μαζί με τα «ομιλητικά» κτίρια - σύμβολα του Ledoux, έρχεται ένας ακόμα οραματιστής και δημιουργός της αρχιτεκτονικής, ο οποίος επίσης σκέφτεται και αποτυπώνει στο χαρτί, πολλά παραπάνω από αυτά που υλοποιεί. Ο Étienne - Louis Boullée, επίσης εκφραστής του γαλλικού νεοκλασικού ρεύματος, ασπάζεται κι αυτός τα στοιχεία της γεωμετρικής κυριαρχίας και τις λιτότητας, μετουσιώνοντάς τα σε μορφολογικές απόπειρες³⁰. Η αναφορά και των δύο στους τύπους και στις αρχές των κλασικών της αρχαιότητας είναι πασιφανής. Οι χειρονομίες που πραγματοποιούν ωστόσο, μέσω των έργων τους, είναι γενναίες και αποδρούν διαπαντός από το κανονιστικό καλούπι του νεοκλασικού αρχιτεκτονήματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ενσωμάτωσης των κλασικών αρχετύπων στις ουτοπικές συνθέσεις του, αποτελεί το σχεδιασμός του κτιρίου της Βασιλική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Η χρήση του τύπου της τοξωτής ημικυλινδρικής καμάρας, που δημιουργεί την ένταση και τη δραματικότητα της σύνθεσης, παρουσιάζει μία αναφορική ομοιότητα με τη Σχολή των Αθηνών του Πάνθεον, όπως τα έντεχνα βαθμιδωτά φατώματα, αλλά και η κεντρική οπή της οροφής -εδώ ωστόσο, ορθογωνική. Ένα ακόμη φανταστικό έργο-ταυτότητα του Boullée, αποτελεί το σχέδιο για το Κενοτάφιο του Νεύτωνα, όπου

η σφαίρα ως συμβολισμός και ως σύμβολο, ως ιστορική αναφορά, αλλά και ως εννοιολογικό σώμα, κυριαρχεί. Η κλίμακα του έργου είναι γιγαντιαία και μνημειακή, ανάλογη της σπουδαιότητας του Νεύτωνα και αποτελεί επίσης ένα δείγμα «ομιλούσας αρχιτεκτονικής», όμοια με αυτή του Ledoux. Η αρχιτεκτονική γίνεται κυριολεκτικά γλώσσα, εκφράζεται μέσα από τα σύμβολα του λεξιλογίου της και το συντακτικό της σύστημα, επιδέχεται μία επάλληλη χειραγώγηση συμβολισμού, μορφής και λειτουργίας.

Ε 21 :
Κτίριο-Σφαίρα της
πόλης Chaux ,
Claude-Nicolas
Ledoux, 1804



Π Ρ Ο Σ Ε Χ Ω Σ

Η architecture parlante θα σηματοδοτήσει την ανάγκη για στοχασμό και εξέλιξη, με τους οραματιστές της να αποτελούν τους «αφυπνιστές» της αρχιτεκτονικής αναζήτησης και του πειραματισμού. Δίχως να ικανοποιούνται από την ιστορική λαγνεία, προτείνουν εγχειρήματα πρωτοφανή και ακραία δίχως απαραίτητα την απόπειρα υλοποίησής τους, προωθώντας ωστόσο την αέναη σκέψη και την πνευματική δημιουργία. Ταυτόχρονα θα θέσουν τις βάσεις την αρχιτεκτονική που «έρχεται», όπου η μορφή είναι άμεσα συνυφασμένη με τη λειτουργία, χωρίς να την αντιπροσωπεύει, όπως συμβαίνει στην αρχιτεκτονική του Ledoux, αλλά παράγεται από μέσα της. Η λιτότητα των μορφών και το θάρρος της κλίμακας και της χειρονομίας, θα αποτελέσουν στοιχεία για μία αρχιτεκτονική που θα επιχειρήσει να ξεφύγει από την ποικιλία των styles και να συνθέσει μία γλώσσα καθολική, κατευθυνόμενη προς μία νέα, παγκόσμια αρχιτεκτονική.



||| _ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ

Η συνέχεια του 19ου αιώνα θα χαρακτηριστεί από έναν αρχιτεκτονικό πλουραλισμό και μία πολύπλοκη πραγματικότητα για τον κόσμο των συνθετών και των έργων τους. Το έργο των Ledoux και Boullée θα δώσει νέα περιθώρια στη φανταστική διάσταση του έργου, επηρεάζοντας μεγάλη μερίδα αρχιτεκτόνων και θα μετατρέψει τη μορφή σε ένα στοιχείο πολυδιάστατο και δυναμικό, φανερά πιο πολύπλοκο, από τη Βιτρουβιανή «venustas», την αισθητική ικανοποίηση του έργου. Το ρεύμα της Beaux - Art αρχιτεκτονικής θα ασπαστεί τη μορφολογική αλληγορία και τα αρχιτεκτονικά ανάλογα, θα επαναφέρει το στοιχείο του διακόσμου¹, όπου είχε περιοριστεί σημαντικά κατά το Νεοκλασικισμό, αλλά διατηρώντας τη γενική προσέγγισή του, όσον αφορά τη κτιριακή δομή και τυπολογία. Συγχρόνως θα κάνει την εμφάνιση της η Art Nouveau, μία ρομαντική έκφραση τέχνης και αρχιτεκτονικής, η οποία επίσης χαρακτηριζόταν από την επιπήδευση της μορφής και από έντονα γλυπτικά διακοσμητικά στοιχεία, με συμβολικές και αυτούσιες αναπαραστάσεις φυσικών στοιχείων, καμπύλες χαράξεις και δαιδαλώδεις φόρμες². Η αβεβαιότητα πολλών για την πραγματική αξία αυτής της ρομαντικής και πιο καλλιτεχνικής προσέγγισης, θα οδηγήσει σε διάφορους συνθετικούς πειραματισμούς, κοιτώντας ξανά το παρελθόν. Η πρόθεση αυτή αναβίωσης προηγούμενων αρχιτεκτονικών ρευμάτων αρχικά θα ονομαστεί ιστορικισμός, ο οποίος στη συνέχεια θα μετατραπεί στον εκλεκτικισμό. Ο τελευταίος, είναι μία ανάκληση ιστορικών μορφών και στοιχείων, ωστόσο εδώ υφίσταται μία διαλογή και ένας συνδυασμός διαφορετικών ρευμάτων και εποχών προς τη σύνθεση του έργου. Η αρχιτεκτονική ασάθεια της εποχής ήταν χαρακτηριστική και οδηγούσε συνεχώς στην αναζήτηση εναλλακτικών λύσεων, με το στοιχείο όμως του νέου και της πρωτοπορίας να εκλείπει. Η πορεία της αρχιτεκτονικής μοιάζει χαοτική, μέσα σε έναν λαβύρινθο ιστορίας και επάλληλων στίλ, βιώνοντας σπασμωδικές εναλλαγές, αναζητώντας διέξοδο.

Ε 22

Απέναντι σελίδα:
Angelus No-
vus, Paul Klee,
υδατογραφία,
1920

1.
Robin Middleton,
David Watkin,
Neoclassical and
19th Century Ar-
chitecture, Harry
N. Abrams, New
York, 1980,
σ. 215-296

2.
Στο ίδιο,
σ. 359-361

ΠΑΝΔΑΙΜΟΝΙΟ

Στο αρχιτεκτονικό - και όχι μόνο - πανδαιμόνιο του 18ου μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα, η κοινωνική κατάσταση που επικρατεί είναι επίσης γεμάτη ανατροπές και ασάφειες. Η Βιομηχανική Επανάσταση που έχει ξεκινήσει ήδη από τα τέλη του 18 αιώνα, τώρα βρίσκεται σε απόλυτη κορύφωση και έχει μεταβάλει ολοκληρωτικά τις κοινωνικές ισορροπίες. Ο τρόπος, ο ρυθμός και η ποιότητα ζωής των ανθρώπων έχουν υποστεί καινοφανείς αλλαγές, συνδυαστικά με την ισοπεδωτική επικράτηση της μηχανής και της τεχνολογικής εξέλιξης. Οι μεγάλες πόλεις της Ευρώπης και της Αμερικής, έχουν αφομοιώσει τα χαρακτηριστικά της κοινωνικής μητρόπολης, με τον βίο της υπαίθρου να έχει σχεδόν αφανιστεί. Η εκτόξευση της βιομηχανίας και των εργοστασιακών μονάδων, έχει αλλάξει τις φυσιογνωμίες των πόλεων και έχει προκαλέσει την αστική συσσώρευση του πληθυσμού. Η νοοτροπία του κοινωνικού βίου έχει μεταλλαχθεί, τα κοινωνικά και τα οικονομικά πρότυπα έχουν ευθυγραμμιστεί με τον δυτικό καπιταλισμό και η βέλτιστη παραγωγή έργου και αγαθών προβάλλεται ως αδήριτη ανάγκη για την εποχή. Οι ζωές των ανθρώπων διαμορφώνονται με βάση φονξιοναλιστικά μοντέλα, με τη μηχανιστική λογική να επιδεικνύει την πρόοδο και να τίθεται ως ικανή και αναγκαία συνθήκη για τη σύσταση της σύγχρονης κοινωνίας, με την έννοια της λειτουργίας να πρωταγωνιστεί.

Η αρχιτεκτονική, άμεσα συνυφασμένη με την εκρηκτική βιομηχανική και τεχνολογική πρόοδο, οδεύει προς μία κατεύθυνση που πρόκειται να τη τροποποιήσει οριστικά, τόσο ως προς τη σύλληψή, όσο και τη δημιουργία της. Οι βιομηχανικές μέθοδοι παραγωγής θα επαναπροσδιορίσουν τις σταθερές της αρχιτεκτονικής κατασκευής, τα υλικά, το σχεδιασμό και την υλοποίησή της, δημιουργώντας μία υποσυνείδητη ισοδυναμία έργου και λειτουργίας. Με τον τρόπο αυτό ξεκινά να δομείται το κίνημα της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής, προσπαθώντας να εκσυγχρονίσει την επιστήμη του κτιρίου και της πόλης, ώστε να είναι σε θέση να απαντά στα προβλήματα του «μοντέρνου», σύγχρονου κόσμου, ο οποίος καμία σχέση δεν επιθυμεί να έχει με το παρελθόν. Η Μοντέρνα αρχιτεκτονική προάγει την

αισθητική της βιομηχανίας, που σίγουρα πρωταγωνιστεί, και μάχεται για την διαπαντός απομάκρυνση της ιστορίας και των μορφών της από τη σύγχρονη δημιουργία, αναζητώντας «το εντελώς νέο στη ριζική άρνηση του παρελθόντος»³. Συντίθεται μία αρχιτεκτονική επίκαιρη και λογική, αγγίζοντας τη δυνατότητα καθολικής εφαρμογής της, ανεξαρτήτως τόπου, κουλτούρας και προτίμησης. Επιχειρείται η σύνθεση μίας παγκόσμιας αρχιτεκτονικής γλώσσας, που θα αποκαταστήσει την αλληπάλληλη ανθολογία των εφήμερων style των προηγούμενων δεκαετιών.

Ε 23 :
Η Πόλη, Frans
Masereel,
ξυλογραφία, 1925

3.
Παναγιώτης
Τουρνικιώτης,
Η Αρχιτεκτονική
στη Σύγχρονη
Εποχή, Futura,
Αθήνα, 2006,
σ.67



4. David Watkin, Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2015, σ. 529, 568-569

5. Στο ίδιο, σ. 579

ΑΦΟΡΙΣΜΟΙ

Στην Αμερική η ανάγκη μαζικής ανοικοδόμησης, συνδυαστικά με τα τεχνολογικά κατορθώματα της εποχής στον τομέα της οικοδομής, θα οδηγήσουν στην ιδέα, αλλά και στη δυνατότητα, του ουρανοξύστη. Η αύξηση του ύψους των κτιριακών όγκων, αποτελούσε τόσο ένα κατασκευαστικό επίτευγμα της βιομηχανίας, όσο και μία εύλογη και άμεση επίλυση στο πρόβλημα του υπερπληθυσμού των μητροπόλεων. Η χρήση μεταλλικών στοιχείων στον φέροντα οργανισμό, είχε μειώσει χαρακτηριστικά το βάρος της κατασκευής, παρέχοντας την πολυτέλεια του ύψους και ταυτόχρονα της αντοχής στα αρχιτεκτονικά έργα. Παράλληλα, η μοντέρνα προσέγγιση της αρχιτεκτονικής θα εκπροσωπηθεί από δύο μεγάλες αρχιτεκτονικές φιγούρες, τον Louis Sullivan και τον Frank Lloyd Wright, οι οποίοι μέσω της ποιητικής ικανότητάς τους στη σύνθεση, δημιουργούν κάποια από τα πρώτα έργα του Μοντερνισμού, προσδίδοντάς του δημοτικότητα και ευρύτερη αποδοχή⁴. Ο Wright, μέσω της αρχιτεκτονικής του, θα συνθέσει έργα που θα σημαδέψουν την ιστορία του κινήματος, ταυτόχρονα όμως θεσπίζοντας ένα εξατομικευμένο στυλ και τρόπο έκφρασης. Σε πολυάριθμα έργα του, εντοπίζονται αρχιτεκτονικά ιδιώματα, όπως η επιλογή στέγης ως οροφή των κτιρίων του, αντί των συνηθέστερων επίπεδων και επικλινών «μοντέρνων» δωματίων καθώς και η επιλογή μη εμφανών ή βιομηχανικών υλικών, ως την τελική έκφραση των συνθέσεών του. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα της δουλειάς του και της μοντέρνας αρχιτεκτονικής που αντιπροσώπευε είναι η κατοικία «Fallingwater» στην Πενσυλβάνια, η οποία παρ' όλ' αυτά φέρει γνωρίσματα που θα μπορούσαν να θεωρηθούν «αντιμοντέρνα»⁵. Ο Sullivan θα εκπροσωπήσει τη βιομηχανική και την τεχνολογική όψη του κινήματος, παράγοντας κτίρια γραφείων μεγάλης κλίμακας, για τα οποία θα συγγράψει και το «The Tall Office Building Artistically Considered». Επιπλέον ένα ακόμη έργο του αρχιτεκτονικής θεωρίας είναι το «Ornament in Architecture», καθώς η έννοια του αρχιτεκτονικού «κοσμήματος» θα τον απασχολήσει ιδιαίτερα και θα διατυπώσει εκτενώς την πεποίθηση και τη θεωρία του για αυτό, αναφέροντας χαρακτηριστικά «Το στολίδι αποτελεί την πρώτη

δήλωση ανθρωπίνης δραστηριότητας, που φιλοδοξεί ένα αντικείμενο να γίνει γλώσσα»⁶. Το βιβλίο του αυτό θα μελετήσει ο Adolf Loos, ο οποίος με τη σειρά του θα αναπτύξει την προσωπική του θεώρηση περί διακόσμησης στην αρχιτεκτονική, με τη θέση του να είναι σίγουρα πιο ακραία. Ο Loos θα συγγράψει το «Ornament and Crime» ένα δοκίμιο πολεμικό, απορρίπτοντας οτιδήποτε το περιττό, που αποσκοπεί στην αισθητικοποίηση του χρήσιμου αντικειμένου. Θα παραλληλίσει το στολίδι -σε τέχνη και αρχιτεκτονική- με τα τατουάζ των εγκληματιών και των φυλακισμένων, ή όπως υποστήριξε, εάν κάποιος με τατουάζ πεθάνει ελεύθερος, τότε πέθανε λίγο πριν διαπράξει το έγκλημά του. Επιπλέον θα το κατονομάσει ως τα βρεφικά λόγια της τέχνης, σημειώνοντας «Όλες οι τέχνες είναι ερωτικές. Το πρώτο στολίδι που γεννήθηκε, ο σταυρός, είχε προέλευση ερωτική»⁷, αναλύοντάς τον σχηματικά και παρομοιάζοντας την διασταύρωση της οριζόντιας με την κάθετη ευθεία, ως ένα ζευγάρι γυναίκας και άντρα, τη στιγμή της σεξουαλικής διεύδυσης.

6. Louis H. Sullivan, Ornament in Architecture, The Engineering Magazine, 1892

7. Adolf Loos, Ornament and Crime, Selected Essays, 1908, σ. 19



|||.I_ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΣ ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΣΜΟΣ

ΤΑ ΚΑΙΝΟΥΡΙΑ ΡΟΥΧΑ ΤΟΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ

Η Αρχιτεκτονική του Loos, αποτύπωνε μία απόπειρα εφαρμογής των αυστηρών θεωριών και των απόψεών του. Οι μορφές των συνθέσεων του ήταν ορθοκανονικές, με λιτές εξωτερικές επιφάνειες και συνήθως λευκές, ένα στοιχείο που θα ακολουθήσει και ο πουρισμός στις αρχιτεκτονικές μεταφράσεις του. Ταυτόχρονα όμως, τα εσωτερικά των κτισμάτων του, φέρνοντας μία οξύμωρη αντίφαση, κοσμούνται με υλικά πολυτελή και εντυπωσιακά, διαφέροντας ριζικά από τις επιδερμίδες τους. Ο Watkin υποστηρίζει, πως η παράδοση σχέση εσωτερικού-εξωτερικού στα έργα του Loos, αποτελούσε προϊόν του διχασμού του, ανάμεσα στα δαπανηρά προϊόντα της παραδοσιακής χειροτεχνίας και στα ακατάλληλα -κατά τον Loos- για το σύγχρονο άνθρωπο, εγχώρια και κλασικά πρότυπα. Οι οροφές του είναι επίπεδες, ως το σήμα κατατεθέν της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, όπως και οι γεωμετρικές συνθέσεις των όψεων, απλές, δίχως την «απαραίτητη» κλασική συμμετρία. Ο Watkin περιγράφοντας την αρχιτεκτονική του Loos, σημειώνει πως ο «ψευτοβιομηχανικός μινιμαλισμός»⁸ των έργων του, ήταν αυτός που άνοιξε το δρόμο και ενέπνευσε την αρχιτεκτονική και τη προσέγγιση του Walter Gropius. Ο Gropius το 1919 θα προτείνει τη μετατροπή της Ακαδημίας Καλών Τεχνών και της Σχολής Τεχνών και Χειροτεχνιών της Βαϊμάρης, σε έναν «οίκο της δόμησης», το γνωστό «Bauhaus», εκθέτοντας μαζί και το μανιφέστο του Μπάουχαους, μιλώντας για τις νέες κατασκευές του μέλλοντος. Το γνωστό κτίριο της σχολής του Dessau ωστόσο, άμεσα συνυφασμένο και με τα μοντέρνα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά που προώθησε ως κίνημα η σχολή του Bauhaus, θα υλοποιηθεί κάποια χρόνια αργότερα. Το «καλαίσθητο εργοστάσιο»⁹ όπως αποκαλεί ο Robert Venturi το κτίριο της σχολής, θα σχεδιαστεί από τους Gropius και τον Hannes Meyer με ένα αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο αυστηρό, και με συγκεκριμένες αναφορές σε στοιχεία των έργων του Wright αλλά και των ζωγραφικών αφαιρετικών συνθέσεων του Modrian. Η κτιριακή σύνθεση

Ε 24

Απέναντι σελίδα:
Τα Καινούρια
Ρούχα του
Αυτοκράτορα,
Θεατρική
Παράσταση του
Κωνσταντίνου
Ρήγου, 1999

8.
David Watkin,
Ιστορία της
Δυτικής
Αρχιτεκτονικής,
μτφρ. Κώστας
Κουρεμένος,
Μορφωτικό
Ίδρυμα Εθνικής
Τραπέζης, Αθήνα,
2015, σ. 603

9.
Robert Venturi,
Denise Scott
Brown, Steven
Izenour,
Learning From
Las Vegas:
The Forgotten
Symbolism of
Architectural
Form, The MIT
Press, 1988,
Part 1, σ. 3

10.
Στο ίδιο,
Part 1, σ. 8

11.
David Watkin,
Ιστορία της
Δυτικής
Αρχιτεκτονικής,
μτφρ. Κώστας
Κουρεμένος,
Μορφωτικό
Ίδρυμα Εθνικής
Τραπεζής, Αθήνα,
2015, σ. 603

12.
Alexis de Tocque-
ville, *Journeys
to England and
Ireland*, μτφρ.
George Law-
rence, Arno
Press, New York,
1979

δομείται κυρίως από μπετόν και χαρακτηρίζεται από τα μεγάλα ενιαία υαλοπετάσματα της, αποκαλύπτοντας τις λειτουργίες των χώρων που βρίσκονται από πίσω τους. «Οι φονξιοναλιστές, παρά τις όποιες διαδηλώσεις τους -κατά συμβολισμού και αρχιτεκτονικών αναλόγων- άντλησαν το φορμαλιστικό τους λεξιλόγιο, κυρίως από τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής και από τη “γλώσσα” της βιομηχανίας»¹⁰. Η απόρριψη και η επικριτικότητα προς το συμβολισμό, από τους θεωρητικούς αρχιτέκτονες της εποχής ακουμπούσε τα όρια του ακτιβισμού, ωστόσο τα στοιχεία των γωνιακών εμφανών κλιμακοστασίων και των μεγάλων και ζωνοποιημένων ανοιγμάτων, μαρτυρούσαν μία αλληγορία αέναης κίνησης και ενός ελεύθερου σχεδιασμού, ενώ οι αναλογίες με υλικά και φόρμες των εργοστασίων, ήταν φανερές. Η σχολή του Bauhaus θα δημιουργήσει, μία δική της υποδιάλεκτο, μέσα στην αρχιτεκτονική γλώσσα του Μοντέρνου κινήματος. Για πολλά από τα επόμενα έτη, πλήθος κτιριακών τύπων θα παραχθεί μέσω αυτής της αρχιτεκτονικής προσέγγισης και θα δημιουργηθούν κατοικίες και δημόσια κτίρια, αξιοποιώντας στοιχεία του αρχιτεκτονικού λεξιλογίου των εργοστασίων και αντανακλώντας μία αισθητική, βιομηχανική. «Η επί μισόν αιώνα επιβίωση, [...] αυτής της αισθητικής - γιατί περί αισθητικής πρόκειται, αφού δεν είχε λειτουργική θεμελίωση - αποτελεί μια από τις πιο μακρόβιες ιστορικά εκδηλώσεις του μύθου για τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα»¹¹

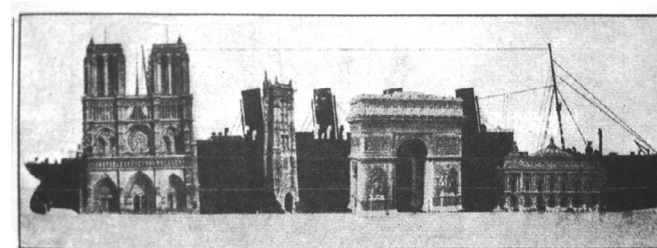
ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΠΟΘΟΥ

Η αγάπη των Μοντέρνων αρχιτεκτόνων για τη βιομηχανική αισθητική, είχε εκφραστεί και μέσα από το οικοδομικό και συγγραφικό έργο του Le Corbusier. Ο θαυμασμός προς την κυριαρχία των μηχανών και την πρωτοπορία των τεχνολογικών ευρημάτων, υπερνικούσε το ζοφερό κλίμα των βιομηχανικών, πλέον, πόλεων και τη θέα των εργοστασίων, που κάλυπταν με «μαύρα σύννεφα»¹² το αστικό τοπίο. Για τους μοντέρνους δημιουργούς, η λειτουργία, η ταχύτητα και η μηχανοποίηση της κοινωνίας αποτελούσαν τη σύγχρονη πραγματικότητα και τις

προτεραιότητες για την πετυχημένη μοντέρνα πόλη. Ο Le Corbusier, συμπλέοντας με το κλίμα της εποχής, ήταν και αυτός φανατικός υποστηρικτής της λειτουργίας ως πρωταρχικό μέλημα της δημιουργίας και πολύ συχνά εξέφραζε τον εντυπωσιασμό του από τα κυρίαρχα σύγχρονα τεχνολογικά κατορθώματα: υπερωκεάνιο και αεροπλάνο. Οι δύο κατασκευές αποτελούσαν γι' αυτόν την μετουσίωση του ορθολογισμού και της λειτουργικής αναγκαιότητας, υποτάσσοντας τη μορφή και όποιο άλλο χαρακτηριστικό τους σε αυτή, καθώς προκειμένου να μπορούν να είναι χρηστικά και να απαντούν στο σκοπό τους, όφειλαν να ικανοποιούν τη λειτουργική τους εκφώνηση, να επιπλέουν και να αιωρούνται· σε νερό και αέρα. Η εμμονή για αποτελεσματικότητα και ταχύτητα, είχε οδηγήσει σε μία εξαναγκασμένη μετάφραση του αρχιτεκτονικού κόσμου συναρτήσει της γλώσσας της μηχανής. Η απόλυτη προτεραιότητα της λειτουργίας, ήταν για το Le Corbusier η ορθή προσέγγιση και της αρχιτεκτονικής, η οποία όφειλε πρώτα απ' όλα να είναι χρηστική και να εξυπηρετεί, μετατρέποντας το τρίπτυχο του Βιτρούβιου, στο μοντέρνο «Form follows Function», για μία μορφή που έπεται της λειτουργίας και πηγάζει από αυτή. Ταυτόχρονα βέβαια, δεν αγνοεί σε καμία περίπτωση την αισθητική πλευρά της σύνθεσης, χαρακτηρίζοντας την αρχιτεκτονική ως μία καθαρή πνευματική δημιουργία, όπως έγραφε και ο Alberti και διαχωρίζει την εκτέλεση από τη δημιουργική σύλληψη ενός έργου, «Η κατασκευή πρέπει να στέκεται· η αρχιτεκτονική πρέπει να συγκινεί»¹³. Ασχολήθηκε και αυτός με τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος και με το λόγο της χρυσής τομής, σε μία αναζήτηση ιδανικών γεωμετρικών συνθέσεων.

Ε 25 :
«Το υπερωκεάνιο
“Aquitani”, το
οποίο μεταφέρει
3600 άτομα,
σε σύγκριση
με διάφορα
κτίσματα», Κολάζ
Le Corbusier, Για
μια Αρχιτεκτονική

13.
Le Corbusier,
Για μια
Αρχιτεκτονική,
μτφρ. Παναγιώτης
Τουρνικιώτης,
Εκρεμμές, 2005,
σ.9



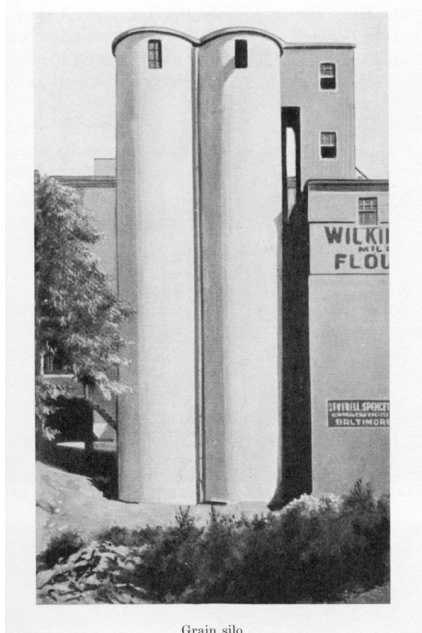
Le paquebot *Aquitania*, Cunard Line, transporte 3.600 personnes.

E 26 :
Ανελκυστήρες
Σιτηρών, Για μία
αρχιτεκτονική, Le
Corbusier

14.
Robert Venturi,
Denise Scott
Brown, Steven
Izenour,
Learning From
Las Vegas:
The Forgotten
Symbolism of
Architectural
Form, The MIT
Press, 1988,
Part 1, σ. 7

15.
Στο ίδιο,
σ. 3

Η μεγαλύτερη μερίδα των δημιουργών του Μοντέρνου κινήματος, απέρριπταν και στοχοποιούσαν το συμβολισμό της μορφής, ως έκφραση ή ενίσχυση του αρχιτεκτονικού νοήματος, «το νόημα όφειλε να επικοινωνείται, όχι μέσω αναφορών σε είδη γνωστές και οικίες φόρμες, αλλά μέσω των εγγενών, φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των μορφών»¹⁴. Η απόρριψη κάθε άλλου μέσου πέραν της αρχιτεκτονικής καθαρής μορφής, ήταν προφανής, με τα σύμβολα και τις αλληγορικές συνεισφορές να περιφρονούνται σύμφωνα με τη μοντέρνα ρητορική, ταυτόχρονα όμως οι αναλογίες του Le Corbusier σε αρχιτεκτονική και μηχανή ήταν πολυάριθμες. Ο Loos, θα συγγράψει την αντιλογία του προς το διακοσμητικό, θα προτείνει όμως το κτίριο σύμβολο, Chicago' s Tribune και σε ένα από τα ύστερα έργα του Wright, το μουσείο Guggenheim, θα δημιουργηθεί μία αναπόφευκτη σχέση αναλογίας στην ελικοειδή μορφή του και τον τύπο της σπείρας. Ο Le Corbusier εκτός των αλληγοριών μεταξύ αρχιτεκτονικής και μηχανής, έτρεφε ιδιαίτερη αξία για τις φόρμες των βιομηχανικών σιλό¹⁵, τα οποία προορίζονταν είτε για αποθήκες ή για ανελκυστήρες σιτηρών.



Grain silo.

Οι υψίκορμες γλυπτικές καμινάδες εξαερισμού του δώματος της La Cité Radieuse, αποτελούν σίγουρα μία αναφορά στις φόρμες των σιλό, ενώ ταυτόχρονα συνθέτουν μία εικόνα που παραπέμπει σε κατάστρωμα πλοίου. «Οι αρχιτέκτονες του μοντέρνου συνέθεταν μέσω του αναλόγου, του συμβόλου και της εικόνας -έστω κι αν είχαν κάνει τα πάντα ώστε να αποκηρύξουν οποιοδήποτε άλλο καταλυτικό παράγοντα επιρροής των μορφών τους, πέραν της στατικής αναγκαιότητας και του προγράμματος- και αντλούσαν ιδέες, αναλογίες και ερεθίσματα από εικόνες απρόσμενες»¹⁶.

Α Π Α Ν Θ Ρ Ω Π Ι Σ Μ Ο Σ

Ο Le Corbusier δεν περιορίζεται στην αρχιτεκτονική του μεμονωμένου έργου, εμπνευσμένος από το κλίμα κοινωνικής μεταβολής που επικρατεί οραματίζεται μοντέλα πόλεων, προσπαθώντας να επιλύσει ζητήματα υπερπληθυσμού και να προτείνει λύσεις στέγασης, δίχως να απαιτείται υψηλή δαπάνη. Συνθέτει την πρότυπη κατασκευή της κατοικίας «Dom-ino», Domus το σπίτι, Innovation η καινοτομία, αξιοποιώντας την τεχνολογική πρόοδο της βιομηχανίας, προτείνει την ελάχιστη δυνατή κατασκευή, όπου φέρει όλα τα απαραίτητα στοιχεία της πρέπουσας μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Τα στοιχεία της ιδέας του αυτής, θα τα εφαρμόσει στις ρεαλιστικότερες προτάσεις του για την κατοικία Citrohan, όπου θα δημοσιεύσει στο περιοδικό του «L' Esprit Nouveau», Το Νέο Πνεύμα, και στο βιβλίο του «Vers une architecture», Για μια αρχιτεκτονική. Το όνομα της κατοικίας εσκεμμένα αντηχούσε πανομοιότυπα με την επωνυμία της εταιρίας μηχανοκίνητων Citroen, ως μία ακόμη αλληγορική νύξη της ιδέας, ότι οι κατοικίες ήταν το ίδιο «αποτελεσματικές και σύγχρονες όσο τα αυτοκίνητα»¹⁷. Η λατρεία του για την «ποίηση της ταχύτητας και της μηχανής» θα αποτυπωθεί χαρακτηριστικά και στις αρχιτεκτονικές του μελέτες για την πόλη, που θα οδηγήσουν στις προτάσεις για τη Σύγχρονη Πόλη και το Plan Voisin. Στα σχέδια της Σύγχρονης Πόλης, δομείται μία οπτική εικονοπλασία όπου πρωταγωνιστούν οι διάσπαρτοι και ισοπεδωτικά ψηλοί κτιριακοί όγκοι και οι ατελείωτες «μοντέρνες ζώνες»¹⁸ των λεωφόρων, που

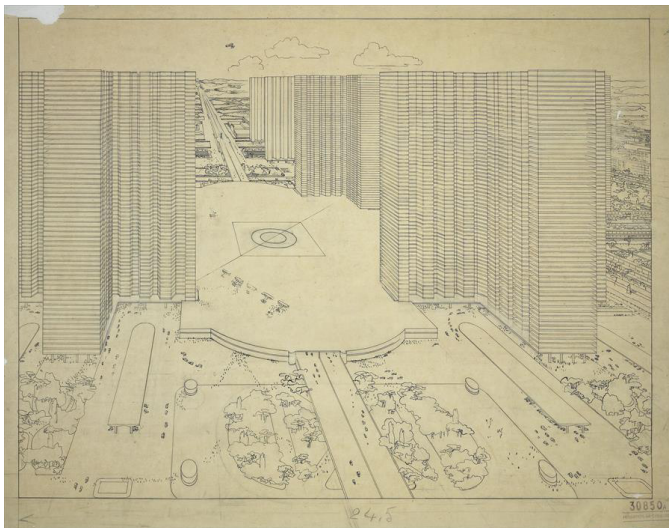
16.
Στο ίδιο

17.
David Watkin,
Ιστορία της
Δυτικής
Αρχιτεκτονικής,
μτφρ. Κώστας
Κουρεμένος,
Μορφωτικό
Ίδρυμα Εθνικής
Τραπέζης, Αθήνα,
2015, σ. 617

18.
Ο όρος
“μοντέρνα ζώνη”,
χρησιμοποιήθηκε
από τον Rem
Koolhaas, στη
διάλεξη του «Parc
de la Villette
& Exposition
Universelle»,
στο Southern
California Institute
of Architecture,
αποκαλώντας
τον περιφερειακό
αυτοκινητόδρομο
του Παρισιού, ως
“belt of modernity”

Ε 27 :
Σχεδιαστική
αναπαράσταση
τμήματος του
Plan Voisin για το
Παρίσι, Γαλλία,
Le Corbusier, 1925

επιτρέπουν την αξιοποίηση της ταχύτητας της μηχανής. Ο άνθρωπος τοποθετείται στα σχέδια της πόλης, αλλά περισσότερο ως μία σχεδιαστική ωραιοποίηση, καθώς η πόλη που προβλέπεται δεν έχει ως προτεραιότητα αυτόν και την κλίμακά του, κάτι ανθρώπινο οικείο. Η συνέχεια αυτής της ουτοπικής μελέτης του Le Corbusier θα είναι η πρόταση του Plan Voisin, για το κέντρο του Παρισιού, όπου προτείνεται η αντικατάσταση μεγάλου μέρους του, από ένα σύνολο 18 πανομοιότυπων ουρανοξυστών και ένα σύστημα λεωφόρων και πεζοδρόμων, παρέχοντας ένα «μοντέρνο» περιβάλλον διαβίωσης και εργασίας. Η γοητεία της προόδου και των επιτευγμάτων της τεχνολογικής εποχής, είχαν αντικαταστήσει τον άνθρωπο από το επίκεντρο της προσέγγισης και της σκέψης των αρχιτεκτόνων, κάτι το οποίο έμελλε να είναι και η αρχή μίας γενικευμένης αμφισβήτησης στον καθολικό καθωσπρεπισμό και στην αναληγσία του Μοντέρνου, για αυτό που υπήρχε από πριν· την πόλη και τον κάτοικό της.

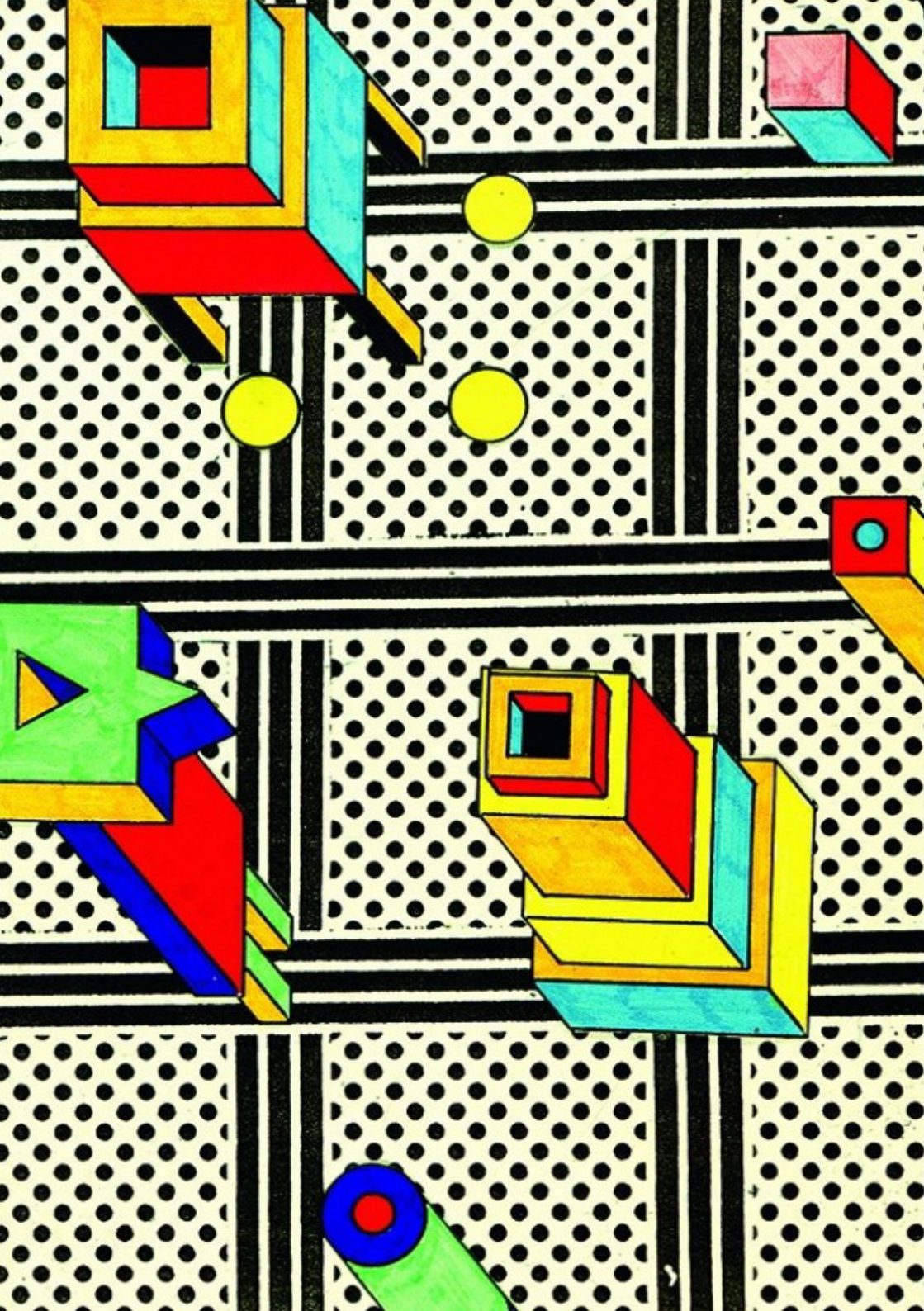


Το μοντέρνο πράγματι θα μεταχειριστεί την αρχιτεκτονική ως μία γλώσσα, και μάλιστα είναι η πρώτη φορά, όπου αφηφάται η ιστορία της αρχιτεκτονικής μορφής και του λεξιλογίου. Οι αρχιτέκτονες θα αναζητήσουν τη σύνταξη

μορφών και τη θέσπιση ενός λεξιλογίου νέου, ώστε να είναι ικανό να συμβαδίσει με το συγκείμενο της εποχής. Παρά την ολική απόρριψη του παρελθόντος, το μοντέρνο θα επηρεαστεί από όλα όσα προηγήθηκαν, ο Τουρνικιώτης γράφει πως «πρέπει να ξεχνάς για να θυμάσαι»¹⁹ και οι μοντέρνοι αρχιτέκτονες επέλεξαν την ολοκληρωτική λήθη, που συνεπάγεται πως θυμόντουσαν τα πάντα. Το κίνημα του μοντερνισμού δεν προσπάθησε να ορίσει μόνο νέους ορίζοντες για την αρχιτεκτονική, αντιθέτως έθεσε ως αξίωμα, τον αρχιτέκτονα παντογνώστη, του δημιουργικού του νου, ισοδύναμο με ένα χέρι θεϊκό, το οποίο ό,τι ακουμπά το κάνει καλύτερο. Οι αρχιτέκτονες της εποχής, προώθησαν μία αρχιτεκτονική ως ένα νέο πρότυπο ζωής, συνοδευόμενο από έναν μανδύα ηθικολογίας, πνευματικής καθαρότητας και πρωτοπορίας. Υποστήριζαν πως η μοντέρνα θεώρηση, αρχιτεκτονικής και ζωής ήταν ο μονόδρομος της μελλοντικής πορείας και της περαιτέρω ανάπτυξης. Ωστόσο, μέσα από την αυστηρότητα των επιταγών και των υποδείξεων της αρχιτεκτονικής και των κειμένων τους, απομακρύνθηκαν από την ανθρώπινη διάσταση, τόσο τη δική τους, όσο και του υπόλοιπου κόσμου, δημιουργώντας ένα κλίμα καταπίεσης και προκαλώντας εν συνεχεία μία καθολική αμφισβήτηση προς τις θεωρίες και τις πρακτικές του Μοντέρνου.

Η άνθιση που βίωσαν οι μοντέρνες προσεγγίσεις και πληθώρα έργων του μοντερνισμού κατά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά και ο ασπασμός των θεωρητικών αρχών τους από τους Ευρωπαίους δικτάτορες, ήταν και αυτό που παγίωσε οριστικά την ανθρώπινη εναντίωση, προς τη μοντέρνα αντίληψη και την ιδέα της εξέλιξης. Η κριτική που θα ακολουθούσε θα ήταν καυστική, δικαιολογημένη και λογικά επόμενη, δημιουργώντας μία σχέση εκρηκτική μεταξύ μοντερνισμού και αρχιτεκτονικής. Η εμμονική απόπειρα διδασκαλίας του κόσμου για έναν νέο τρόπο ζωής και για μία «νέα αρχιτεκτονική», έγινε εν μία νυκτί αντιπαράδειγμα, δείχνοντας τον δρόμο προς τη συνέχεια, που ήταν η αμφισβήτηση των πάντων και η ριζική αντίθεση μέσω της απόλυτης εναντίωσης, ορίζοντας ως μετά, το «Μετά».

19.
Παναγιώτης
Τουρνικιώτης,
Η Αρχιτεκτονική
στη Σύγχρονη
Εποχή, Futura,
Αθήνα, 2006,
σ.67



|||.|| _ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑ

ΑΠΟ ΤΟ ΠΟΛΥ ΣΤΟ ΒΑΡΕΤΟ

Η γεύση που άφησε το Μοντέρνο στο πέρασμα του, δεν ήταν αντιπροσωπευτική της πραγματικής του αξίας και της κληρονομιάς που επρόκειτο να παρέχει, μακροχρόνια στην αρχιτεκτονική. Η άμεση συσχέτισή του με ολοκληρωτικά καθεστώτα και η, αντίστοιχη, μοντέρνα αντιμετώπιση της ιστορίας, αρχιτεκτονικής και πόλης, θα προκαλέσει ένα αντανακλαστικό, συναίσθημα αποστροφής στο μεγαλύτερο κομμάτι του ανθρώπινου πληθυσμού, που βίωνε τις ισοπεδωτικές συνέπειες της παγκόσμιας σύρραξης. Κύριο όπλο και οργανωτικό εργαλείο της εξέλιξη της αρχιτεκτονικής, αποτελούσε η μελέτη των θεωριών και των θεμελίων της μοντέρνας θεώρησης, ώστε να αμφισβητηθούν και εν τέλει να ανατραπούν. Το Μεταμοντέρνο κίνημα, που αργά αλλά σταθερά θα ξεκινήσει να δομείται, βιώνει την οριακή πολυτέλεια της αναγκαιότητάς του για ύπαρξη. Ακολουθεί μετά την απόλυτη απόρριψη αυτού που υπήρχε πριν, γεγονός το οποίο παρείχε την απαραίτητη αυτονομία της αφόρμησης. Η σπουδαία αρχιτεκτονική φιγούρα του μοντέρνου κινήματος, ο Ludwig Mies van der Rohe, ο οποίος εκτέλεσε και ως διευθυντής στη σχολή του Bauhaus, θα υπερασπιστεί την αρχιτεκτονική υπόσταση ως μία γλώσσα. Θα περιγράψει τα έργα του ως «δέρμα και κόκκαλα», δημιουργώντας μία μεταφορική αναλογία της λιτότητας των συνθέσεών του, το οποίο θα έρθει να ολοκληρώσει με το δημοφιλέστερο «Less is More». Ένα σύνθημα που περιέγραφε την απλότητα του μοντέρνου κινήματος, αντιπροσωπεύοντας την «καθαρή» και πυκνή σε νόημα δημιουργία. Ωστόσο στο κλίμα της επίκαιρης αρχιτεκτονικής μεταβολής, τα ηθικά και αγνά στοιχεία του μοντερνισμού, θα «βιώσουν» την αντιδραστική απόρριψή τους και θα εγείρουν μία επιθυμία για εκφραστική ελευθερία. Ο Robert Venturi θα διατυπώσει το «Less is a Bore»²⁰, σε μία καυστική μετάλλαξη της μοντέρνας αρχής, το λίγο είναι βαρετό για τα δεδομένα της εποχής και το πολύ είναι πολύ, θέτοντας την απαρχή του Μαξιμαλισμού. Το μοντέρνο θα γίνει μετά, ο μινιμαλισμός, μαζί και το more,

Ε 28

Απέναντι σελίδα:
Untitled,
Nathalie du
Pasquier για την
έκθεση «Less is a
Bore: Maximalist
Art & Design» του
ICA Boston, 1984

20.
Robert Venturi,
Complexity and
Contradiction in
Architecture,
The Museum of
Modern Art, New
York, 1966,
σ. 17

21. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth - Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, μτφρ. Pellegrino d' Acierno and Robert Connolly, The MIT Press, 1987, σ. 268

22. Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, 1996, σ. 36-37

bore, η κοινωνία και η αρχιτεκτονική αναζητούν το νέο, είτε στο βασίλειο μιας φανταστικής αρχιτεκτονικής, ή σε ό,τι οι προηγούμενοι είχαν απορρίψει εμφαιτικά. Η αρχιτεκτονική βρίσκεται και πάλι μετέωρη, δίχως να προβάλλεται μία προφανή πορεία που πρόκειται να ακολουθήσει, γεγονός το οποίο παράγει μία διακλάδωση των αρχιτεκτονικών προσεγγίσεων που θα αποπειραθούν να συνθέσουν μία μετά-Μοντέρνα σκέψη και πρακτική.

Γ Λ Ω Σ Σ Α Ω Σ Α Ρ Χ Ι Τ Ε Κ Τ Ο Ν Ι Κ Η

Ολόκληρη η εποχή που πλαισιώνει τα κοινωνικοπολιτικά και αρχιτεκτονικά δρόμους, αποτελούσε μία περίοδο κριτικής, τόσο για το «παρωχημένο», τότε, μοντέρνο, όσο και για αυτό που πρόκειται να δομηθεί, κι ας μην υπάρχει ακόμα. Η περίοδος του Μεταμοντέρνου, και κατά τα προεόρτιά του, αποτελείται σε μεγάλο τμήμα της από μία ρητορική, μία γλώσσα γραπτή και προφορική η οποία έκρινε, διατύπωνε τα σύγχρονα «μετα»-μανιφέστο και συνέθετε το αρχιτεκτονικό έργο, μέσω του κειμένου του. Ο Manfredo Tafuri, ένας από τους σπουδαιότερους θεωρητικούς αρχιτέκτονες του 20ου αιώνα, στο «L' Architecture dans le Boudoir», Η αρχιτεκτονική στο Μπουντουάρ, θα σημειώσει πως «η κριτική οφείλει να έχει χαρακτήρα "κατασταλτικό", αν ποθεί να απελευθερώσει όλα αυτά που βρίσκονται πέρα από τη γλώσσα, αν πρόκειται να φέρει το βάρος της σκληρής αυτονομίας της αρχιτεκτονικής γραφής, εάν τελικά ποθεί να κάνει τη "θανάσιμη σιωπή του σημείου" να μιλήσει»²¹. Οι αναλογίες και η αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής αμιγώς ως γλώσσα, είχε πλέον γίνει χαρακτηριστικό παράδειγμα της Μεταμοντέρνας θεώρησης, ωστόσο δίχως πάντα οι αναφορικές αναλογίες να είναι εμπειριστωμένες και χρήσιμες, με κάποιες από αυτές να είναι αφελείς ή και παραπλανητικές²². Μέσα στις πολυάριθμες γλωσσολογικές αναφορές, υπήρχαν δύο βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις όπου φαίνονταν να είναι ικανές να δομήσουν τις βάσεις για μία νέα μετά-αρχιτεκτονική.

(Ν Ε Ο) - Ρ Α Σ Ι Ο Ν Α Λ Ι Σ Μ Ο Σ

Η πρώτη εξ αυτών, αμφισβητούσε την κατανόηση της αρχιτεκτονικής ως ένα μέσον επικοινωνίας που αναφέρεται σε νοήματα εξωτερικά, πέραν του εσωτερικού της εαυτού, απορρίπτοντας την ερμηνεία της, ως μία τρισδιάστατη αντανάκλαση κοινωνικοοικονομικών αξιών, διότι τότε η αρχιτεκτονική θα αποτελούσε απλώς ένα γλωσσικό προϊόν των κοινωνικών παραγόντων. Με αυτόν τον τρόπο, το αρχιτεκτονικό έργο αντιμετωπίζεται αμιγώς ως γλώσσα και η αρχιτεκτονική, ως μία αδιάλειπτη «συντακτική» χειραγώγηση του λεξιλογίου και της γραμματικής του αρχιτεκτονικού συμβόλου²³. Η θεωρητική προσέγγιση αυτή, αντιπροσωπεύτηκε από τα έργα του μεταμοντέρνου Ρασιοναλισμού, ο οποίος στη ουσία ήταν η σύγχρονη θεωρητική προέκταση της πρακτικής του προηγούμενου εκλεκτικισμού. Η ανασύνταξη μορφολογικών θραυσμάτων και αρχιτεκτονικών συμβόλων ιστορικών τύπων, ανέπτυξε ένα «εκλεγμένο» λεξιλόγιο στοιχείων, το οποίο καθιστά το έργο αυτοαναφορικό, απαντώντας μόνο στην προσωπική του ιστορία. Η αρχιτεκτονική του λειτουργία -η «υπαρξιακή αιτιολόγηση του έργου»²⁴- γίνεται εικονική και όχι πραγματική, η γλώσσα γίνεται ερμητικά εσωστρεφής και η αρχιτεκτονική γίνεται ένας οργανισμός, ουσιαστικά αυτόνομος. Ο Aldo Rossi, Ιταλός αρχιτέκτονας και σημαντικός θεωρητικός της μεταμοντέρνας σκέψης, θα παράξει έργο αντιπροσωπευτικό αυτής της προσέγγισης. Μέσα από θεωρητική ανάλυση της αρχιτεκτονικής και της πόλης, μέσω σχεδιαστικών αναπαραστάσεων αλλά και συνθετικής πρακτικής, θα υπερασπιστεί την αυτονομία της μορφής και της ιστορίας της. Περιγράφει την πόλη και τα περιεχόμενά της ως ένα προϊόν συλλογικής μνήμης²⁵, κάθε πόλη ως έναν τόπο μοναδικό, έναν «locus solus»²⁶, όπου επικρατεί η «συνεπικάλυψη», η συνύπαρξη και η διαφορά που παράγεται μέσα από τα αστικά γεγονότα. Ο Rossi δήλωνε πως δεν δύναται να είναι μεταμοντέρνος, εφόσον ποτέ του δεν είχε υπάρξει μοντέρνος, ωστόσο ο Charles Jencks στο σύγγραμμά του «Η Γλώσσα της Μεταμοντέρνας Αρχιτεκτονικής», θα τον χαρακτηρίσει ως μία από τις σπουδαιότερες μορφές του κινήματος. Θα συμπεριλάβει το έργο του για το νεκροταφείο του San Cataldo στη Modena της Ιταλίας, ως ένα κρίσιμο έργο

23. Στο ίδιο

24. Στο ίδιο

25. Aldo Rossi, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλης*, μτφρ. Βασιλική Πετρίδου, University Studio Press, 1991, σ. 190

26. Στο ίδιο, σ. 8

Ε 29

Απέναντι σελίδα:
Σχέδιο για το
νεκροταφείο στο
San Cataldo, Aldo
Rossi, 1982

27.

Rem Koolhaas,
Delirious New
York - A Retroac-
tive Manifesto for
Manhattan,
The Monacelli
Press, 1994,
σ. 100

28.

Bernard Tschumi,
Architecture and
Disjunction, The
MIT Press, 1996,
σ. 37

29.

Manfredo Tafuri,
The Sphere and
the Labyrinth -
Avant-Gardes and
Architecture from
Piranesi
to the 1970s,
μτφρ. Pellegrino
d' Acierno and
Robert Connolly,
The MIT Press,
1987, σ. 273

για το κίνημα του Μεταμοντερνισμού, στο οποίο ο Rossi θα αναπαραστήσει τις αρχές της προσέγγισής του, αλλά και της αρχιτεκτονικής του Ρασιοναλισμού. Στον κεντρικό άξονα του οικοπέδου εντοπίζεται ο μονολιθικός όγκος του οστεοφυλακίου, διάτρητος -ακολουθώντας τον κάναβο της κατασκευής- και στις όψεις και στην οροφή, εισάγοντας το στοιχείο του αιθρίου. Η εσωτερική δομή της σύνθεσης, οργανώνεται με βάση τις ανάγκες του έργου, ωστόσο δεν εντοπίζεται η ουσιαστική επικοινωνία μορφής και περιεχομένου, με το εξωτερικό περίβλημα να παρουσιάζεται ως θεατρικό σκηνικό, οριακά δισδιάστατο. Στο έργο του Rossi η μορφή δεν ακολουθεί τη λειτουργία, αλλά η σχέση αυτή σφετερίζεται μία εμφυτευμένη ελευθερία, όμοια με την «αρχιτεκτονική λοβοτομή των δημιουργών της Νέας Υόρκης»²⁷, όπως αυτή ορίζεται από τον Rem Koolhaas στο *Delirious New York*. Η μορφή και η λειτουργία του κύβου του Rossi, αναφέρεται σε άλλες μορφές και σχετίζονται με συμβολισμούς και αρχιτεκτονικά σημεία, συνθέτοντας μία αρχιτεκτονική παντελώς απελευθερωμένη από την πραγματικότητα²⁸.

«Η στήριξη (του Rossi) στη μορφή αποκλείει την ανάγκη κάθε εξωτερικής αιτιολόγησης. Τα διακριτά στοιχεία της αρχιτεκτονικής του, εντάσσονται σε έναν κόσμο αυστηρά επιλεγμένων σημείων, εντός του οποίου ο νόμος του αποκλεισμού κυριαρχεί. [...] Με αυτόν τον τρόπο, μία τέτοια αρχιτεκτονική επιστρέφει στη δομική φύση της ίδιας της γλώσσας. Χρησιμοποιώντας μια σύνταξη κενών σημείων, συστηματικών αποκλεισμών, αυστηρών περιορισμών, εκθέτει την ακαμψία του αυθαίρετου - τη ψευδή διαλεκτική μεταξύ ελευθερίας και νόρμας που ενυπάρχει στη γλωσσική τάξη»²⁹

Manfredo Tafuri



30.
Bernard Tschumi,
Architecture and
Disjunction, The
MIT Press, 1996,
σ. 36

31.
Στο ίδιο

32.
Maria Cristina
Didero,
SuperDesign:
Italian Radical
Design 1965-75,
Monacelli Press,
New York, σ. 210

33.
Simon Sadler,
Archigram: archi-
tecture without
architecture, The
MIT Press, 2005,
σ. 14,38,100

«ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΙΣΜΟΣ»

Ο παραπάνω όρος επιχειρεί να περιγράψει τη δεύτερη επικρατέστερη θεωρητική προσέγγιση, που ακολουθήθηκε κατά την εκκίνηση της εποχής του Μεταμοντέρνου. Η αρχιτεκτονική της «ακραίας» και ριζοσπαστικής αναπαράστασης, πιο αναγνωρίσιμη με το επίθετο Radical. Ο Tschumi θα σημειώσει πως οι υποστηρικτές αυτής, θεωρούσαν πως το -πνευματικό- «συμπλήρωμα» του Hegel, που προστίθεται στο απλό κτίριο και αποτελεί κομμάτι της αρχιτεκτονικής, πλήττεται ακαριαία από κάποια σημασιολογική επέκταση, που εξαναγκάζει το επιπρόσθετο αυτό στοιχείο να αποτελεί περισσότερο την απεικόνιση κάποιου άλλου, εξωτερικού συντελεστή, παρά ένα πραγματικό τμήμα του αρχιτεκτονήματος. «Η αρχιτεκτονική τότε, δεν αποτελεί τίποτα άλλο, παρά το χώρο της αναπαράστασης!»³⁰ Δεδομένου του εν δυνάμει διαχωρισμού αυτού, από το απλό κτίριο, τότε πρόκειται για την αναπαράσταση κάτι άλλου, εκτός του εαυτού του, «της κοινωνικής δομής, της βασιλικής εξουσίας, την ιδέα του Θεού κ.ο.κ.»³¹. Η αρχιτεκτονική αναζητείται στα αποτυπώματα της *architecture parlante*, όπου η πραγματική ουσία εμπεριεχόταν στη σκέψη και στη σύλληψη της ιδέας, απολαμβάνοντας την αχαλίνωτη ελευθερία μίας αναπαράστασης, προσαρμοζόμενη ωστόσο στα σύγχρονα δεδομένα, μετατρέπόμενη σε μία λογοτεχνική ή μία εικονική κριτική ουτοπία. Πρόκειται για μία «απούλωση» της αρχιτεκτονικής, στην εννοιολογική σφαίρα των ιδεών και στην αποτύπωση εξω-αρχιτεκτονικών παραγόντων σε ένα -μετά βίας- αρχιτεκτονικό περιβάλλον. Χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αυτής της ριζοσπαστικής, αρχιτεκτονικής της αναπαράστασης αποτελεί το έργο των Superstudio, των Adolfo Natalini και Cristiano Toraldo di Francia, δημιουργώντας αντιπροτάσεις της εγκόσμιας κατοίκησης, έναντι στις κοινωνικές νόρμες και στις μεθόδους σχεδιασμού και παραγωγής³². Η ιδεολογική προσέγγιση στην «αντι-αρχιτεκτονική» συνθετική τους διαδικασία, εκφραζόταν μέσα από κολλάζ, μανιφέστο, γραπτή και εικονογραφημένη κοινωνικοπολιτική κριτική, παραλαμβάνοντας μία μεταπολεμική εποχή, όπου ο σαθρός χώρος της πραγματικότητας, απαιτούσε μία εξαναγκαστική απόδραση. Εξίσου σημαντικές απόπειρες σημειώθηκαν από την αρχιτεκτονική ομάδα των Archigram, με τον

γνωστότερο από τους ιδρυτές της Peter Cook, οι οποίοι συνέθεταν γύρω από την ιδέα μίας κοινωνικής μεγαδομής. Δημιουργώντας πόλεις «κινούμενες» και «στιγμαίες», επιχειρούσαν τη σύνθεση μίας κριτικής επιστημονικής φαντασίας, μέσω δυστοπικών κατασκευών, με άμεσο στόχο την κριτική της κοινωνικής κατάστασης του μεταπολεμικού Λονδίνου³³. Η επιστράτευση ενός νέο-φουτουρισμού και μίας εκλεκτικιστικής kitsch αισθητικής, αποτελούσε το μέσο αποτύπωσης των ονειρικών, ή και εφιαλτικών, κοινωνικών κατασκευασμάτων τους. Προτείνοντας την ηδονή ενός ανέφικτου πειραματισμού, διάνοιξαν την πορεία προς μία ιδεολογία αποδόμησης, στη σύγχρονη πραγματικότητα της Μετά-Μοντέρνου εποχής.

«Φτάνοντας στα άκρα, η απόλαυση του χώρου τείνει προς την ποιητική του ασυνείδητου, στα όρια της τρέλας»³⁴

Bernard Tschumi



E 30 :
Superstudio, Το
Συνεχές Μνημείο,
1969

34.
Bernard Tschumi,
Architecture and
Disjunction, The
MIT Press, 1996,
σ. 84

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΓΛΩΣΣΑ

Ο μεταμοντέρνος ρασιοναλισμός σύντομα αποδείχθηκε μερικώς «αναξιόπιστος», όχι ως προς την ύπαρξη και τη δυνατότητά του να εξασφαλίσει μία σύγχρονη και αξιόπαινη αρχιτεκτονική, άλλωστε ήδη προσωπικότητες όπως ο Rossi και ο Carlos Aymonino, είχαν κερδίσει επάξια με τα έργα τους μία θέση στα αρχιτεκτονικά γεγονότα, αλλά ως προς το αν η δημιουργία, διαμέσου ενός σύγχρονου εκλεκτικισμού, αποτελούσε μία επιλογή που θα οδηγούσε σε νέους αρχιτεκτονικούς δρόμους. Η παραπομπή σε μορφές και τύπους του παρελθόντος, τοποθετούσε και πάλι στο προσκήνιο έναν υφέρποντα ιστορικισμό, εγκυμονώντας τον κίνδυνο για μία αρχιτεκτονική που αδυνατεί να εξελιχθεί. Αντιμέτωπη βέβαια, με τη μισοσβησμένη ανάμνηση της εμμονής του μοντερνισμού προς μία -υποτιθέμενη- πρωτοπορία, η έννοια θα μπορούσε να στιγματιστεί και να λειτουργήσει ως αντιπαράδειγμα. Το μεταμοντέρνο όμως, αποτελούσε μία αδιάκοπη προσπάθεια εξερεύνησης μεθόδων και νέων τόπων του αρχιτεκτονικού κόσμου, προσπαθώντας να ξεφύγει από τα κοινά ή και να τα επαναπροσδιορίσει. Το ενδιαφέρον των αρχιτεκτόνων για την επέκταση της αρχιτεκτονικής υπόστασης, θα ερεθίσει την επιθυμία τους προς τη σύνθεση ενός έργου πολυδιάστατου, που δεν περιορίζεται στην κτιριακή υλοποίηση, αλλά επενδύεται με στόχους βαθύτερους και πολύπλοκους, επιχειρώντας να εξυπηρετήσουν φιλοσοφικές λειτουργίες και να καλύψουν ιδεολογικές «αναγκαιότητες». Η αρχιτεκτονική έτσι αποκτά μια πολυμορφία που της επιτρέπει να αναζητά την ταυτότητα της στις εναλλαγές των στυλ, στην αυτονομία της μορφής αλλά και στις λογοτεχνικές απόπειρες, που προηγούνται, τη συμπληρώνουν ή έπονται αυτής. «Την εποχή του Μεταμοντέρνου η ιστορία της αρχιτεκτονικής θα μετατραπεί σε μία ιστορία των styles»³⁵, μετουσιώνοντας σε πράξη την «προφητεία» του Moore. Το λίγο είναι βαρετό και ο στιλιστικός πλουραλισμός, η υπερβολή και η συμπύκνωση της αρχιτεκτονικής, σε μία επιφάνεια συμβόλων και μηνυμάτων θα δημιουργήσει μία «μανιφεστική» αρχιτεκτονική, ταλαντευόμενη ανάμεσα στις απολαύσεις της γλώσσας και του λόγου, της φαντασιακής εικόνας και της μορφής.

Το κατόρθωμα της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, το κτίριο, ως η απτή μαρτυρία της ύπαρξής του, ξεπερνά την αρχιτεκτονική θεωρία, αποτελώντας ταυτόχρονα προϊόν αυτής. Πρόκειται συνεπώς για μία διαλεκτική σχέση, με αλληπάλληλες μετατοπίσεις, από τη θεωρία στην πρακτική και vice versa. Τίθεται επομένως το ζήτημα του «concept», ως η ιδέα που αποσκοπεί στην αυτούσια υλοποίησή της και η επιτυχία της εφαρμογής της δεν αρκείται, από την δομική διεκπεραίωση του κτιρίου, αλλά απαιτεί την πλήρη «διάλυσή» της μέσα στο σώμα του έργου. Το «concept» προϋποθέτει την αποδόμηση της γλωσσολογικής και αφαιρετικής φύσης του, σε μία χωρική μετάφραση και σε μία τρισδιάστατη υλοποίηση της ασώματης υπόστασής του. Η διάχυση της ιδέας και η εξασφάλιση της νοηματοδότησής της στο «context» -συγκείμενο- του συνθετικού όλου, είναι αυτό που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική συνέχεια της Μεταμοντέρνας εποχής, η οποία θα μετατρέψει τους δημιουργούς της από γνώστες της αρχιτεκτονικής, σε γνώστες της φόρμας και της μορφής³⁶. Το αρχιτεκτονικό κείμενο, ως ο πρόλογος και το προκείμενο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας -αν δεν θεωρείται και αυτό από μόνο του μία τέτοια- σε συνδυασμό με τη συμβολική και σημασιολογική εμβάθυνση της μορφής, καθιστά ολόκληρο το αρχιτεκτονικό έργο, έναν κριτικό μηχανισμό και ένα εν δυνάμει σχόλιο, μία αλληγορία και μία μεταφορά.



|||.|||_ ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

«ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΛΟΙΟ ΤΣΑΡΛΙ»*

* Ο εν λόγω τίτλος αποτελεί δάνειο από τα λόγια του Charles Jencks στη διάλεξή του «The Language of modern architecture», το 1976 στο Southern California Institute of Architecture, όπου περιγράφει τη διαφωνία μεταξύ του ίδιου και του James Stirling, για την ομοιότητα των έργων του με πλοία. Ο Sterling στο βιβλίο που θα δημοσιεύσει εκείνο το έτος με το σύνολο των έργων του, θα σημειώσει σε μία φωτογραφία, «This is not a ship Charlie».

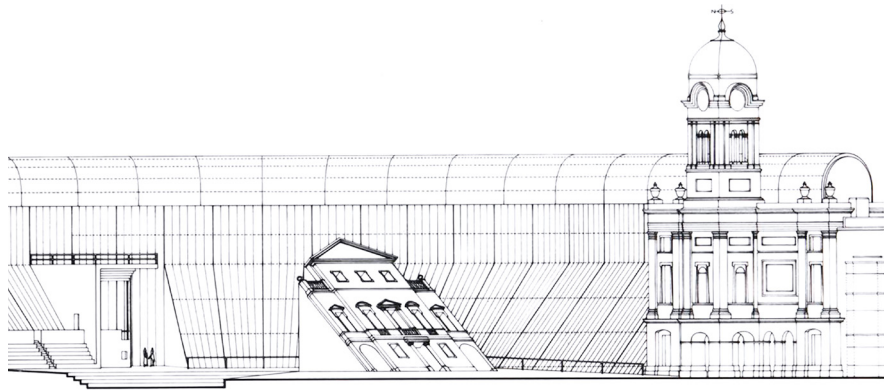
Ένας από τους αρχιτέκτονες που κατάφερε να δημιουργήσει έργα, τα οποία επιχειρούσαν μία ουσιαστική διαλεκτική μεταξύ concept και context, είναι ο James Stirling. Το συνθετικό προκείμενο, με μεταφορική χρήση συμβόλων, αλληγορίες και ιστορικές αναφορές αποτελεί το concept, ενώ το δομημένο κτιριακό περιβάλλον αποτελεί το συγκείμενο, το οποίο παρέχει χωρική και σημασιολογική υπόσταση σε αυτά τα στοιχεία. Ο Tafuri θα χαρακτηρίσει τις δημιουργίες του Sterling, ως το απόλυτο παράδειγμα αρχιτεκτονικής, που αιωρείται μεταξύ σχόλιου και κριτικής και θα παρουσιάσει ως κομβικό δείγμα, την πρόταση που κατέθεσε μαζί με τον Leon Krier, σε διαγωνισμό για το κτίριο του Civic Centre στο Derby της Αγγλίας. Στην εκκίνηση της σύνθεσης, τοποθετείται η πρόσοψη της προϋπάρχουσας αίθουσας συνελεύσεων που βρισκόταν στο πεδίο, υπό κλίση 45 μοιρών, εδραιώνοντας έναν «διφορούμενο και δηκτικό διάλογο, μεταξύ έργου και ιστορίας»³⁷. Ο Sterling επιχειρεί με αυτήν την ιδιόμορφη αναπαραγωγή της όψης, να καλλιεργήσει μία αρχιτεκτονική ατμόσφαιρα, μετατρέποντας την επικλινή αυτή επιφάνεια σε ένα θεατρικό σκηνικό. Ένα προσκήνιο, που κορυφώνεται με τα κερκιδώματα που βρίσκονται μπροστά από τον κεντρικό -σχήματος "U"- κτιριακό όγκο. Ταυτόχρονα, η εμπορική ζώνη της στοάς, στεναζόμενη από αλλεπάλληλες ασίδες και υαλοπετάσματα, παρομοιάζεται από τον Tafuri ως μία κυκλική μορφή του Crystal Palace, του Joseph Paxton και συντελεί σε μία ακόμα πιο ισχυρή παραπομπή σε αρχιτεκτονικούς τύπους της ιστορίας. Μέσω της μορφής της, παγιώνεται μία άμεση αναφορά στην εμπορική στοά, η οποία σύμφωνα με τις περιγραφές του Ebenezer Howard, θα περικλυζε τον κεντρικό χώρο του ουτοπικού μοντέλου της κηπούπολης³⁸.

Ε 31

Απέναντι σελίδα:
Leicester
University
Engineering
Laboratory, James
Stirling, 1959

37.
Manfredo Tafuri,
The Sphere and
the Labyrinth -
Avant-Gardes and
Architecture from
Piranesi
to the 1970s,
μτφρ. Pellegrino
d' Acierno and
Robert Connolly,
The MIT Press,
1987, σ. 269

38.
Ebenezer How-
ard,
Garden Cities of
To - Morrow,
S. Sonnenschein
& Co., London,
1902



Ε 32,33
Από πάνω προς
τα κάτω :
Εξωτερική όψη του
κεντρικού κτιρίου
και εσωτερική
άποψη της
εμπορικής στοάς
του Derby Civic
Centre, James
Sterling, 1970-
1973

Οι δημιουργίες του Sterling ενεργοποιούν μία διαδικασία ρητορικής στον πυρήνα της αρχιτεκτονικής αναζήτησης, μέσα από τη γλωσσολογική μεταφορά και το συμβολισμό των μορφών του. Διαμέσου αυτής της απόπειρας διεύρυνσης των ορίων της σύνθεσης, τα παραγόμενα αποτελέσματα αποτελούν μία χειραγωγημένη επικόλληση στοιχείων -αρχιτεκτονικών και μη- δομημένων με τρόπο ώστε να εναρμονίζονται σε ένα σύνολο. «Τα προϊόντα μιας τέτοιας μεθόδου ελεγχόμενου bricolage, γίνονται φανερά μέσα από τις μεταφορικές αναφορές, σε ένα από τα πιο αγαπητά θέματα του Άγγλου αρχιτέκτονα: την αρχιτεκτονική των πλοίων»³⁹.

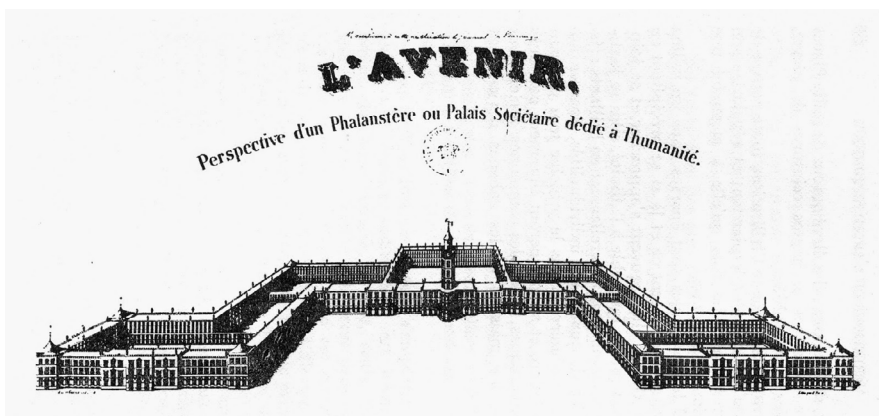
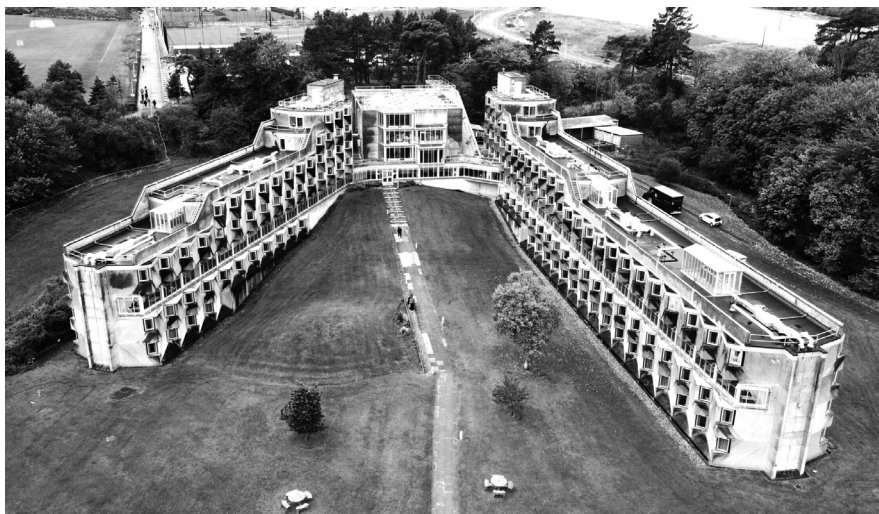
39. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth - Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, μτφρ. Pellegrino d' Acierno and Robert Connolly, The MIT Press, 1987, σ. 269

40. Στο ίδιο

Το φαινόμενο αυτών των αλληγοριών, γίνεται εμφανές στο κτιριακό σύμπλεγμα του Leicester University Engineering Laboratory, το οποίο ο Keneth Frampton θα χαρακτηρίσει ως «όνειρο ναυτικών συνειρμών»⁴⁰, ένα εικονικό παγόβουνο που πλοηγείται στη θάλασσα του πάρκου, όπου και τοποθετείται το έργο. Ο Sterling διατηρούσε μία σχετικά αρνητική στάση, ως προς την αποδοχή των σχολίων για τις αναφορές των κτιρίων του σε γνωρίσματα των πλοίων, ωστόσο ακόμα και το κυκλικό άνοιγμα του podium των εργαστηρίων, στο κτίριο του Leicester, και η παραπομπή του σε φινιστρίνι, επιβεβαιώνει περαιτέρω τις κριτικές παρατηρήσεις, παρά τον ίδιο. Συνεχίζοντας, το στοιχείο του караβιού θα έρθει και πάλι στο προσκήνιο, αυτή τη φορά στο Andrew Melville Hall of St. Andrews University, με εμπλουτισμένες εννοιολογικές και μορφολογικές μεταφορές, τόσο στα δώματα, όσο και στη συνολική δομή του έργου. Ο Frampton θα εντοπίσει και πάλι τις «θαλάσσιες μεταφορές» του Sterling, όμως αυτή τη φορά θα παρατηρήσει ένα βαθύτερο νόημα στις αλληγορίες της συνθετικής διαδικασίας. Στο Andrew Melville Hall ο συμβολισμός του πλοίου, δεν περιορίζεται στη φόρμα των δύο εκατέρωθεν πτέρυγων του οικοδομήματος, αλλά εμπειριέχεται ως το σύμβολο μίας αποκομμένης και αυτόνομης κοινωνικής δομής, όμοια με τη σοσιαλιστική κατασκευή του φαλανστηρίου του Charles Fourier.

41.
Στο ίδιο,
σ. 270

«Το πλοίο, το μοναστήρι και το φαλανστήριο, είναι με αυτόν τον τρόπο ισοδύναμα -στην επιδίωξή τους να επιτύχουν την τέλεια ολοκληρωμένη κοινότητα, απομονώνονται από τον κόσμο. Ο Le Corbusier και ο Stirling φαίνεται -στο La Tourette και στο St. Andrews αντίστοιχα- να διατυπώνουν μια οδυνηρή ανακάλυψη: η κοινωνική ουτοπία αξίζει μόνο ως λογοτεχνικό ντοκουμέντο και μπορεί να εισέλθει στην αρχιτεκτονική μόνο ως στοιχείο, ή καλύτερα ως προκείμενο»⁴¹.



Το παράδειγμα του Andrew Melville Hall φανερώνει συνεπώς, πως η περίπτωση του Derby Civic Center δεν αποτελεί το μοναδικό έργο όπου ο Sterling πραγματοποιεί αρχιτεκτονικές αλληγορίες, μέσω αναφορών σε ιδεατές, κοινωνικές, λογοτεχνικές και αρχιτεκτονικές κατασκευές. Συνθέτει μέσα από την διαστρέβλωση των αρχιτεκτονικών ορίων και δανείζεται στοιχεία από δημιουργίες ουτοπικές, για να δομήσει τα αρχιτεκτονικά έργα του. Έχοντας κατορθώσει την αναγωγή του αρχιτεκτονικού αντικειμένου σε ένα συνεχώς αναπροσαρμοζόμενο σύστημα σύνταξης και σε μία γλωσσολογική συνθετική διαδικασία, επιχειρεί να αμφισβητήσει την παράδοση του Μοντέρνου κινήματος, κατασκευάζοντας μία «αυθεντική αρχαιολογία του παρόντος»⁴².

Η χρήση της κτιριακής μορφής ως επιφάνεια αναπαράστασης τύπων -αρχαίων και σύγχρονων-, συμβολισμών και αναφορών, συνδυαζόμενη με την ογκοπλαστική χειραφέτηση της συνθετικής χειρονομίας, ισορροπώντας μεταξύ της μεταφοράς και του φορμαλισμού, αποκαλύπτει τη δυνατότητα μίας ατελείωτης χειραγώγησης του λεξιλογίου και του συντακτικού του αρχιτεκτονικού συμβόλου. Εφαρμόζει αντιφατικά υλικά και χρώματα, με υφές απρόσμενες, πραγματοποιώντας ένα κολλάζ αντι-αρχιτεκτονικών συστατικών, προσαρμόζοντάς τα, πάνω σε παράδοξα στραμμένους άξονες και διατηρώντας ταυτόχρονα μία εκφραστική συνοχή. Χρησιμοποιεί τα μορφολογικά στοιχεία σαν μία «παραβολή», παραπέμποντας σε φόρμες πλοίων, στα φουγάρα και στα στρογγυλά ανοίγματά τους - ακόμα και αν ο ίδιος το απορρίπτει και αρνείται τους οριζόντιους «ναυπηγικούς» δανεισμούς, συνθέτει όγκους με παράδοξες εκτομές και κορυφώσεις, καλλιεργώντας ένα χαρακτήρα συμβολισμού, βασιζόμενος σε μία μορφολογική εκτόνωση σημείου και επιφάνειας. Προσεγγίζει μία «εξαντλητική» προέκταση της αρχιτεκτονικής γλωσσολογίας, ωστόσο δίχως να φτάνει στην πλήρη συντριβή της γλώσσας. «Τα έργα του Sterling αποτελούν κείμενα, όχι εκρήξεις μίας φαντασιακής ουτοπίας»⁴³.

Ε 34,35
Απέναντι σελίδα,
από πάνω προς
τα κάτω :
Andrew Melville
Hall of St. Andrews
University, James
Stirling, 1964-1967

Προοπτική άποψη
του φαλανστηρίου
του Charles
Fourier, Victor
Considérant, 19ος
αιώνας

42.
Στο ίδιο,
σ. 268-269

43.
Στο ίδιο

ΤΑΥΤΟΛΟΓΙΑ

Ο Jencks θα περιγράψει τις φιλικές προσωπικές τους διαμάχες, ως προς την αλληγορία και τη μεταφορική χρήση των μορφών στην αρχιτεκτονική του Sterling, κάτι για το οποίο ο ίδιος διαφωνούσε, ίσως διότι ο Jencks τα αντιμετώπιζε ως πλοία και ο Sterling ως τύπους. Πιθανότατα και ο Le Corbusier, αν τον ρωτούσαν για την ομοιότητα της Cité Radieuse, με το κατάστρωμα ενός πλοίου, να γελοούσε, εξάλλου αφού δεν επιπλέει πώς μπορεί να μοιάζει με πλοίο; Ο Jencks ωστόσο αποτελεί έναν από τους κριτικούς, ο οποίος αντιμετώπισε την αρχιτεκτονική ως γλώσσα, σχεδόν όσο τίποτα άλλο. Η μορφή αποτελούσε το μέσο επικοινωνίας και ομιλίας για το έργο, συνεπώς για αυτόν δεν τίθεται θέμα αμφιβολίας για καμία από τις δύο περιπτώσεις. Ταυτόχρονα όμως δεν χρησιμοποιεί αυτή τη μέθοδο ανάγνωσης του αρχιτεκτονικού έργου και της μορφής του, ώστε να την κρίνει και να την αξιολογήσει, αλλά για να καταφέρει να την αναγνώσει και να την κατηγοριοποιήσει, ώστε να είναι σε θέση να εισπράξει συμπεράσματα, για τη δυναμική της συνθετικής διεργασίας και τις πιθανές προσεγγίσεις που επιδέχεται. Ο ίδιος ο Charles Jencks στα εγχειρήματά του στην τοπιακή αρχιτεκτονική, δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει αυστηρά γεωμετρικά μοτίβα και μεταφορικές φόρμες, ώστε να δομήσει το αρχιτεκτονικό περιβάλλον που επιθυμεί. Στο Northumberland της βόρειας Αγγλίας, ο Jencks θα δημιουργήσει μία «έντεχνη γη», σχεδιάζοντας ένα πάγκο-γλυπτό, το «Northumberlandia-The Lady of the North».



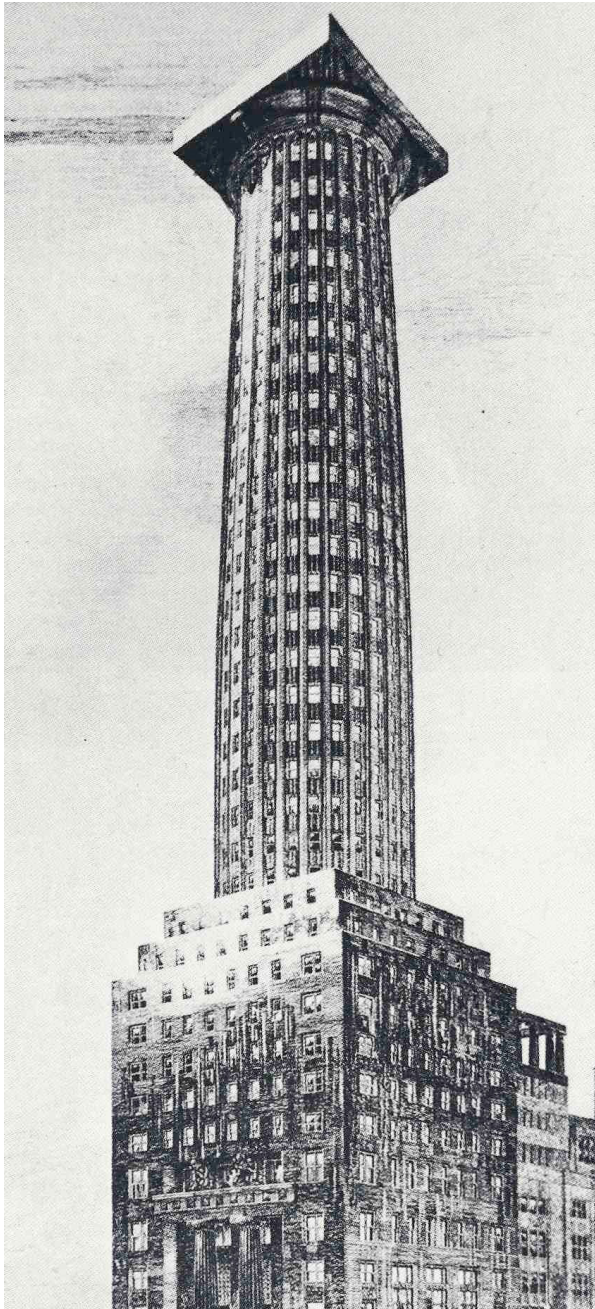
Οι φυσικές διαδρομές και οι τεχνητοί λόφοι που αποτελούν το φυσικό τοπίο, διαγράφουν τη μορφή μίας γυναικείας

φιγούρας, μεταφράζοντας τον τίτλο του έργου στην ίδια του μορφή, σαν έναν εκσυγχρονισμό του ανθρωπομορφισμού των Βερσαλλιών, μία αρχιτεκτονική γλώσσα τόσο εκφραστική και άμεση, φλερτάροντας με τα όρια ενός συνειδητού λαϊκισμού. Μία ταυτολογία concept και context, ιδέας και μορφής, με το προκείμενο να είναι αυτό που δομεί το συγκείμενο του έργου, αντιστρέφοντας την αναμενόμενη ακολουθία της διαδικασίας.

Στο συγγραφικό έργο του ο Jencks, θα μελετήσει εκτενώς το κίνημα του Μεταμοντέρνου και τους συνθέτες αυτής της περιόδου, θέτοντας στα όρια του αξιώματος, τη γλωσσολογική πτυχή της αρχιτεκτονικής και του έργου. Στο βιβλίο του, *Meaning in Architecture*⁴⁴, θα αναπτύξει τη θεωρία του για τον τρόπο που η αρχιτεκτονική, αποτελεί ένα εν δυνάμει δοχείο, με σκοπό να εγκιβωτίσει νοήματα, υπογραμμίζοντας την πολυφωνία της γλώσσας που αναπτύσσει, προκειμένου να είναι ικανή να επικοινωνήσει το μήνυμά της. Ο ίδιος δήλωνε πως θεωρούσε τον εαυτό του περισσότερο ως έναν κριτικό, που παράγει αρχιτεκτονική, παρά ως έναν αρχιτέκτονα, που ασκεί κριτική, υποστηρίζοντας πως η ιδέα και το θεωρητικό προκείμενο ενός έργου, ήταν εξίσου κρίσιμα με το δομημένο αποτέλεσμα. Πίστευε ότι το νόημα της αρχιτεκτονικής παράγεται συνδυαστικά, τόσο κατά τη σύνθεση και το σχεδιασμό, όσο και μετά από την διεκπεραίωση του έργου, μέσα από αρχιτεκτονικό διάλογο, νηφάλια επισκόπηση και αντικειμενικό σχολιασμό. Με τις κριτικές αναλύσεις του στα έργα του Μεταμοντερνισμού, θα προβεί σε πολυάριθμες αλληγορίες σχετικά με την αρχιτεκτονική, προσεγγίζοντάς την ως κείμενο, ως ρούχο αλλά και ως ένα μέσον. Παράλληλα, στο *The Language of Postmodernism*, δομώντας ολόκληρο το δεύτερο μέρος σε τέσσερα κεφάλαια, «Μεταφορά, Λέξεις, Συντακτικό και Σημειωτική»⁴⁵, θα δηλώσει καθαρά την πρόθεσή του να αντιμετωπίσει την αρχιτεκτονική σαν μία γλώσσα, όμοια με τις υπόλοιπες και ταυτόχρονα μοναδική και αυτόνομη. Η έννοια του concept ως προκείμενο της σύνθεσης μίας ιδέας, αποτελούσε για αυτόν αναπόσπαστο κομμάτι της αρχιτεκτονικής, κάτι το οποίο εκφράζεται και από την προσέγγιση της κριτικής του, αλλά και ως τεκμήριο στα αρχιτεκτονικά του έργα. Ο Charles Jencks μέσα από την αρχιτεκτονική σκοπιά του, όρισε την αρχιτεκτονική γλωσσολογία.

44. Charles Jencks & George Baird, *Meaning In Architecture*, Barrie & Rockliff the Cresset P, 1969

45. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London, 1977, σ. 39-73



ΤΡΕΙΣ ΚΙΟΝΕΣ

1. ΔΩΡΙΚΟΣ

Τη δεκαετία του 1920 ο Adolf Loos, αποτελεί ήδη ένα από τα σημαντικότερα μέλη της μοντέρνας avant-garde, με κρίσιμο για την εποχή θεωρητικό και πρακτικό έργο. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά συγγραφικά έργα του, αποτελεί το προαναφερθέν «Ornament and Crime», εντός του οποίου μάχεται κατά του στολιδίου, επί του αρχιτεκτονικού έργου. Ωστόσο το 1922 θα καταθέσει την προσωπική του πρόταση για το διαγωνισμό του πύργου του Chicago Tribune, δημιουργώντας μία έντονη αντίθεση με τα αρχιτεκτονικά δεδομένα της εποχής, αλλά και αντιφάσκοντας με τη γνωστή έως τότε αφοριστική και απόλυτη προσέγγιση του, ως προς την αρχιτεκτονική δημιουργία. Το σχέδιο του Loos υπακούει σε αρκετά από τα χαρακτηριστικά της μοντέρνας ιδεολογίας, όπως είναι η γενναία κλίμακα και η «καθαρότητα» της μορφής. Αντιθέτως όμως από την ηθικολογική του καταδίκη, σε οποιαδήποτε μορφή διακόσμου στην αρχιτεκτονική, τώρα είναι αυτός ο οποίος θα μεταχειριστεί μία ολόκληρη σύνθεση, σαν ένα αρχιτεκτονικό στολίδι, προτείνοντας την αναπαραγωγή μίας εικόνας, μέσω της μορφολογικής της αναπαραστάσης. Η λύση του Loos αποτελείται από έναν υπερμεγεθυμένο κίονα-πύργο, «ακουμπισμένο» πάνω σε ένα απλούστερο ορθογωνικό κτίριο-βάση. Ο πύργος του Chicago Tribune, θα μετατραπεί σε κολώνα, του Chicago Tribune, με την προτεινόμενη μορφή να αφηφά την περιβόητη λειτουργική προτεραιότητα του μοντερνισμού, αλλά και τις προσωπικές του πεποιθήσεις και διδασκαλίες για την αμαρτία της συνθετικής αισθητικοποίησης μέσω τεχνασμάτων. Η αναβίωση ενός τόσο διακριτού στοιχείου της ιστορικής αρχαιότητας και η αυτούσια αναπαραγωγή του Δωρικού κίονα σε κλίμακα ουρανοξύστη, αποτέλεσε -χωρίς ποτέ να υλοποιηθεί- μία δυσεύρετη, για τα χρόνια, μορφολογική κυριαρχία ενός έργου και το πιο αμιγές κτίριο-σύμβολο της μοντέρνας περιόδου.

«Η δωρική στήλη που σχεδίασε ο Loos για τον διαγωνισμό της Chicago Tribune, ως ένα πρώτο και βίαιο πείραμα εξαγωγής ενός γλωσσικού στοιχείου από το συγκεκριμένο του και τη μεταφορά του σε ένα άλλο, αφύσικα μεγεθυμένο, είναι η πρόβλεψη μιας καυστικής και

διφορούμενης Pop Architecture»⁴⁶

Manfredo Tafuri

Ε 37

Απέναντι σελίδα:
Chicago Tribune
Headquarters,
Adolf Loos, 1923

46.
Manfredo Tafuri,
Theories and
History of Archi-
tecture Manfredo,
Harper & Row
Publishers,
New York, 1980,
σ. 84

2. ΚΟΡΙΝΘΙΑΚΟΣ

Μία από τις σπάνιες εφαρμογές των στοιχείων και της νοοτροπίας του Μεταμοντέρνου σχεδιασμού σε επίπεδο δημοσίου χώρου θα διεκπεραιώσει το 1978 ο Charles Moore, με την Piazza d' Italia στη Νέα Ορλεάνη. Ο Moore, ο οποίος συχνά ενέδιδε σε γλωσσικούς πειραματισμούς, όπως με το προαναφερθέν «Less is a Bore», δηλώνει πως επιθυμεί να δημιουργήσει μία αρχιτεκτονική δίχως περιορισμούς, ικανή να μιλήσει. Με την επιστροφή μιας εικονολατρικής αρχιτεκτονικής, δημιουργεί μία σύγχρονη αστική πραγματικότητα, μέσα από την κραυγαλέα αντίστιξη του kitsch και της κλασικής αρχαιότητας, παραθέτοντας ημικυκλικές κιονοστοιχίες, αψίδες, σιντριβάνια και έναν πύργο καμπαναριού, όλα μέσα σε ένα ντελίριο χρωμάτων και εκθαμβωτικών υλικών. Το βράδυ ο εκκεντρικός χαρακτήρας της πλατείας κορυφώνεται με πλήθος έγχρωμων φωτισμών και neop ράβδων να επενδύουν το αρχιτεκτονικό σκηνικό και τα σώματα των κιόνων, εντείνοντας στα άκρα τη θεατρικότητα αλλά και το pop στοιχείο της πλατείας. Παράγει μία αρχιτεκτονική ανυπάκουη, όπου μπορεί ο καθένας να την ζήσει και να την απολαύσει, μέσα από μία επιθυμία να κατασκευάζει έργα που πηγάζουν χαρά. Ο Moore είχε ασχοληθεί ιδιαίτερα με την προσέγγιση και τη νοοτροπία αντιμετώπισης του δημόσιου χώρου στην Αμερική, ενώ υποστήριζε ότι μέσα στο έντονα ιδιωτικοποιημένο τοπίο της Καλιφόρνιας, η Disneyland προσέφερε το καλύτερο παράδειγμα δημόσιου χώρου. Θεωρούσε τη Disneyland έναν τόπο άξιο έρευνας, αφιερώνοντας μέρος του βιβλίου του, «You Have to Pay for the Public Life», στην αρχιτεκτονική και χωρική ανάλυσή της, ενώ χαρακτήριζε ριζοσπαστική την ιδέα και την προσέγγιση πίσω από τη σύλληψη αυτής.

«Η Disneyland, όπως προκύπτει, είναι εξαιρετικά σημαντική και επιτυχημένη, ακριβώς επειδή αναπαράγει όλες τις ευκαιρίες, ώστε να ανταποκριθεί κανείς σε ένα δημόσιο περιβάλλον, κάτι το οποίο στο Λος Άντζελες δεν υπάρχει πια ...»⁴⁷

Charles Moore

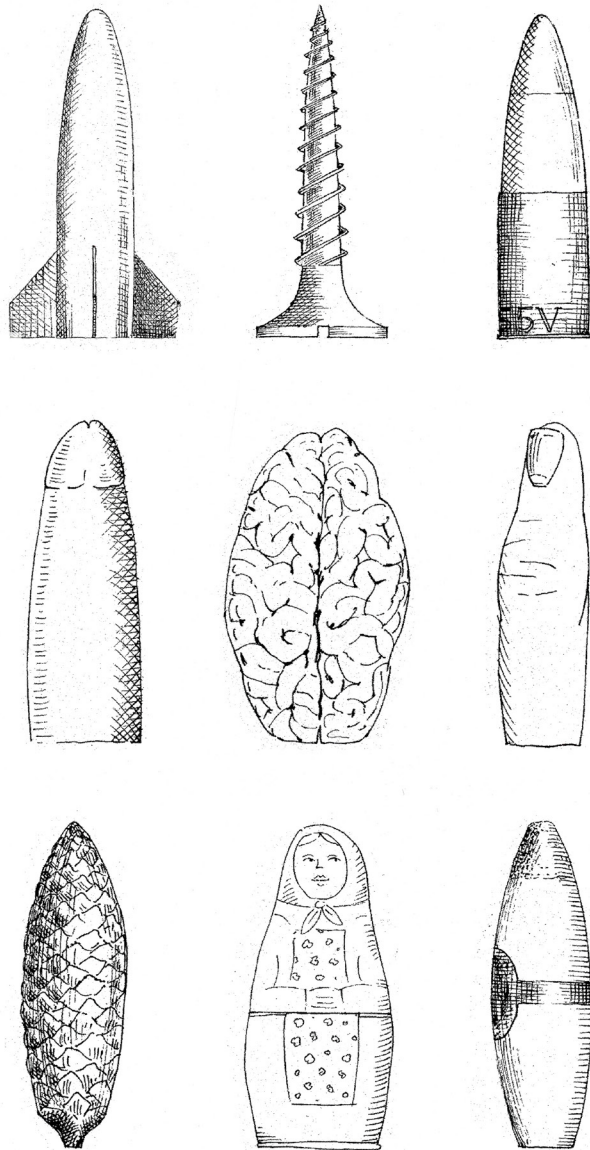




3. ΙΩΝΙΚΟΣ

Ο Kengo Kuma θα σχεδιάσει στο Τόκυο το 1992, ένα χώρο έκθεσης αυτοκινήτων για την εταιρία Mazda, το κτίριο M2. Κάποια έτη αργότερα θα δημοσιεύσει ένα βιβλίο της θεωρητικής αρχιτεκτονικής του θέσης, «Anti-Object: The Dissolution and Disintegration of Architecture», παρουσιάζοντας την αρχιτεκτονική δημιουργία ως ένα αντι-έργο, ένα μη-αντικείμενο στη βάση της «διάλυσης και αποσύνθεσης της αρχιτεκτονικής». Η σύνθεση του M2 ωστόσο, αποτελεί το απόλυτο αντιπαράδειγμα αυτής της οπτικής, με το αντικείμενο να αποτελεί τη θεμελιώδη αρχή του έργου του. Η αντικειμενοποίηση του κίονα, αυτή τη φορά Ιωνικού, προκαλεί την απόλυτη καθήλωση του κτιρίου μπροστά από μία εικόνα, η μορφή εξαρτάται ολοκληρωτικά από την απεικόνιση μίας άλλης μορφής, δίχως να διεκδικεί την ταυτότητα της δημιουργίας. Ανάμεσα από τα τρία παραδείγματα, πρόκειται για την ισχυρότερη μορφή εικονολατρίας, μία αυτούσια αναπαραγωγή του κίονα, μέσω της βίαιας αποκοπής του από το συγκείμενό του και την αμήχανη εμφύτευσή του σε ένα άλλο. Ο Kuma καθιστά τον κίονα ένα ξένο σώμα για την αρχιτεκτονική που συνθέτει, ωστόσο με όψη γνώριμη και οικεία για το θεατή. Η αρχιτεκτονική θεαματοποιείται και το νόημα της δημιουργίας της αρχίζει και τελειώνει, στο εικονικό νόημα ενός κίονα-αντικειμένου. Η χρήση του αρχιτεκτονικού αυτού στοιχείου διαφέρει ριζικά με την πλατεία του Moore, καθώς εκλείπει τόσο η σύνθεση, όσο και η απόπειρα του αρχιτέκτονα για θεωρητική κριτική. Ταυτόχρονα, ενώ με το παράδειγμα του Loos εμφανίζει περισσότερα κοινά στοιχεία, αποστασιοποιείται και από αυτό, καθώς ο Loos αποπειράται να μετατρέψει το σύμβολό του σε ένα κτίριο, σε αντίθεση με τον Kuma ο οποίος απλώς αναπαράγει την τρισδιάστατη μορφή ενός αντικειμένου, γιγαντώνοντάς το, ώστε να απαντά στην κλίμακα μίας κτιριακής μορφής. Το κτίριο M2 δεν πρόκειται να αποτελέσει τη συνολική αντιμετώπιση του Kuma ως προς την αρχιτεκτονική δημιουργία - σημειώνοντας ωστόσο ένα όμοιο παράδειγμα και πάλι στο Tokyo, το «Doric Building» - αλλά ίσως αυτά αποτέλεσαν μία «άτσαλη» έκφραση μίας ιστορικής γοητείας, όπου επιχείρησε να αναβιώσει η Μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική σκέψη.

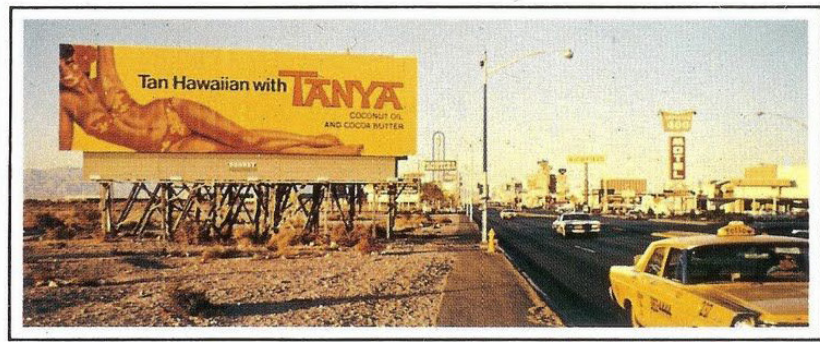
Ε 39
Απέναντι σελίδα:
M2 Building,
Kengo Kuma,
1991



ΚΑΤΙ ΓΝΩΣΤΟ

Το παράδειγμα του κτιρίου M2 του Kuma, εκθέτει τον κίνδυνο που κρύβεται πίσω από την ευέλικτη έννοια του προκείμενου. Το concept ως συνθετική αφορμή κρίνεται αναγκαίο, όπως υπέδειξε και ο Jencks, για ένα πολυδιάστατο και ολοκληρωμένο έργο, ωστόσο η άνευ όρων παράδοση σε αυτό αποτελεί κάτι ριζικά διαφορετικό. Η «κενή» εξύψωση εικόνας και θεωρίας, που «ντύνει» και ταυτόχρονα «ολοκληρώνει» την υλική και άυλη υπόσταση της σύνθεσης, ως άκριτες υιοθετήσεις και αναπαραγωγές ανθρωποκεντρικών μορφών και κοινότυπων ερεθισμάτων, καθιστούν αδιαμφισβήτητη την αρχιτεκτονική δημιουργία, εύληπτη για το μάτι του θεατή και εύπεπτη για το «αδούλευτο» πνεύμα. Η ανάγκη του δημιουργού για επιτυχία και διάκριση, μέσω δημιουργικότητας και πρωτοπορίας, δύναται να λειτουργεί επιβλαβώς, με την «επιτυχία» αυτή, να πηγάζει από μία ανθρώπινη μταιοδοξία και έναν οργιάζοντα αρχιτεκτονικό νου, που επιζητά μία πολυπόθητη υστεροφημία. Θα ήταν παντελώς άστοχο το να τεθούν εξ ορισμού ως αμαρτήματα τέτοιου είδους φιλοδοξίες, ή εκ του αποτελέσματος για άλλους, υπέρμετρες επιτυχίες. Ωστόσο ο δρόμος για τέτοιες «Ιθάκες» είναι καθολικά διαφορετικός και οι «κάποιοι» που έφτασαν εκεί, μπορούν μόνο να μιλήσουν για αυτές: για τους πραγματικούς στόχους και τα μέσα που τους οδήγησαν, αποκλείοντας αδηφάγα οράματα μιας ταυτολογίας αιτίου-αιτιατού. Μία ταυτολογία, που μετατρέπει τον πόθο για σύνθεση σε έναν αυτοσκοπό επιτυχίας, με τη δημιουργική άγρα να μετατρέπεται σε μανία για λάμψη. Σε μία σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα όπου η εικόνα μονοπωλεί, μία τέτοια λάμψη ισοδυναμεί με κατανόηση και αποδοχή στα μάτια τρίτων, ειδικών και μη. Στο βωμό της επιθυμίας για αναγνώριση, του έργου αλλά και του δημιουργού –θεωρητικά παραγόμενο από σύνθετες, νοητικές και αισθητικά έντεχνες και επιστημονικές διεργασίες- μια αρχιτεκτονική της εικόνας, που συλλαμβάνεται και κρίνεται αντανάκλαστικά από το μάτι, ένα έργο που ταιριάζει στο κοινό του, φαντάζει δελεαστικό. Η συνθετική αυτή αναζήτηση, μας παρέδωσε κάτι το ανθρώπινα οικείο, τουλάχιστον από έξω, και δεξιοτεχνικά εκτελεσμένο, καθώς πέτυχε αυτό που εξ αρχής υποσχόταν. Να μοιάζει με κάτι, κάτι γνωστό μας.

Ε 40
Απέναντι σελίδα:
Κριτικά σκίτσα
για το Swiss Re
Tower του Norman
Foster, Charles
Jencks, 2011



LEARNING FROM LAS VEGAS

Revised Edition

IV_ ANTI - APXITEKTONIKH

Το έργο του Charles Moore στη Νέα Ορλεάνη, είχε ως κεντρική ιδέα μία εναλλακτική προσέγγιση του kitsch και ενός μορφολογικού βερμπαλισμού, αξιοποιώντας τα ως μέσα, για επικοινωνία και ως μία απόπειρα δημιουργίας ενός αρχιτεκτονικού συνόλου που αντιτίθεται στους τύπους, αναζητώντας την κοινή συμμετοχή, διαμέσου του ανοίκειου. Μία θεώρηση αντιδιαμετρικά αντίθετη από την αρχιτεκτονική μορφολογία μίας αναπαράξιμης εικόνας. Ακολουθώντας τη μεταμοντέρνα σκέψη του Moore, μία ομάδα αρχιτεκτόνων και φοιτητών από το πανεπιστήμιο του Yale θα ξεκινήσουν μία πρωτοποριακή έρευνα σχετικά με το ρόλο, τη φυσιογνωμία και τη λειτουργία του συμβόλου και της μορφής στο αμερικανικό τοπίο. Το παραπάνω εγχείρημα αφορά τη μελέτη του Robert Venturi, της Dennis Scott Brown και του Steven Izenour μαζί με μία φοιτητική ομάδα, στον τόπο του συμβολισμού και της ταμπέλας, στο ντελίριο των styles και της κυριαρχίας της κλίμακας και της φόρμας, στο Las Vegas. Το έργο της έρευνας θα συγκεντρωθεί στο σύγγραμμα «Learning From Las Vegas : The Forgotten Symbolism of Architectural Form», στο οποίο αποτυπώνεται η προσπάθεια των αρχιτεκτόνων να απορρίψουν τα κοινότυπα αρχιτεκτονικά εργαλεία και τις μεθόδους ερμηνείας, όπου θα απέρριπταν κατηγορηματικά ολόκληρο το Las Vegas και τον «ανήθικο», άγονο μιμητισμό της αρχιτεκτονικής του. Θα επιχειρήσουν να ανακαλύψουν νέους τρόπους ανάγνωσης του αρχιτεκτονικού συμβόλου και εναλλακτικά γραφικά μέσα αποτύπωσης και αναπαράστασης της μορφής και του αστικού περιβάλλοντος. Εστιάζοντας την προσοχή τους στην κεντρική εμπορική λεωφόρο του Las Vegas, γνωστή ως «The Strip», θα εφαρμόσουν αρχιτεκτονικές αναλυτικές πρακτικές γνωστές, όμως σε ένα περιβάλλον άγνωστο και «αντιαρχιτεκτονικό»¹, δίχως να προϋποθέτουν την επιστημονική υπεροχή τους και μία αφ' υψηλού αντιμετώπιση της επιδερμικής «μεταμοντέρνας» προσέγγισης των μορφών του Las Vegas.

Ε 41

Απέναντι σελίδα:
Εξώφυλλο της
επανεκδόσης του
«Learning From
Las Vegas»,
1977

1.
Robert Venturi,
Denise Scott
Brown, Steven
Izenour,
Learning From
Las Vegas:
The Forgotten
Symbolism of
Architectural
Form, The MIT
Press, 1988,
Part 1, σ. 49

Ε 42

Κολάζ - Χάρτης
Nolli της Ρώμης με
επικολημένο card
postal του Las
Vegas, «Learning
From Las Vegas»,
1977

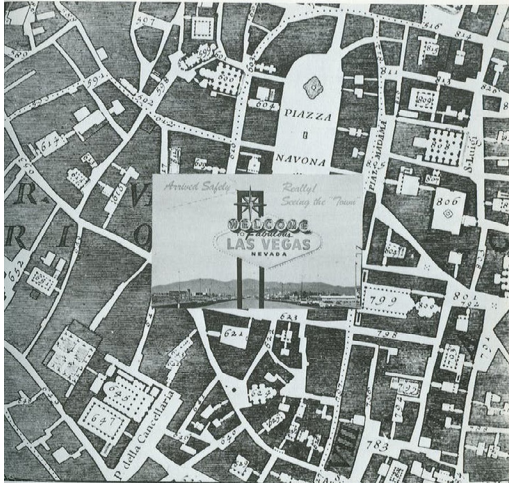
2.

Στο ίδιο,
σ. 3

3.

Στο ίδιο

«Η εμπορική λεωφόρος, συγκεκριμένα το Las Vegas Strip -ως το κατ' εξοχήν παράδειγμα μίας τέτοιας- προκαλεί τον αρχιτέκτονα να υιοθετήσει μία θετική και νηφάλια, όχι αντανάκλαστικά σπασμωδική, οπτική. Οι αρχιτέκτονες δεν συνηθίζουν να κοιτούν το περιβάλλον με ουδετερότητα, δίχως να το κρίνουν [...]»²



Βασικός στόχος τους αποτελεί η συστηματική καταγραφή και η αποτύπωση της δομής του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος, η οργάνωση κατόψεων και διαγραμμάτων κενού-πλήρους, αδιαφορώντας για το αν οι μορφές που μελετούν είναι μικρογραφίες του πύργου του Άιφελ, ή των Αιγυπτιακών πυραμίδων, διατηρώντας την αναγκαία απόσταση που περιγράφεται παραπάνω. Πραγματοποιείται έτσι ένα ανθολόγιο μορφών και συμβόλων, το οποίο άχρωμο από κριτική διάθεση, ανοίγει έναν κόσμο δυνατοτήτων και πληροφοριών, μετατρέποντας το Las Vegas από έναν τόπο αρχιτεκτονικά αδαή και ανιαρό, αποτελούμενο από καζίνο, ξενοδοχεία και πάρκινγκ, σε ένα πρωτοποριακό μέσο απόκτησης γνώσης. Χαρακτηριστικά σημειώνεται στο βιβλίο πως η συγκράτηση των παρορμητικών συμπερασμάτων, δυναμικά μπορεί να αποτελέσει εργαλείο για μία ύστερη κριτική, πιο ευαίσθητη και πιθανότατα πιο εύστοχη.

«Αυτός είναι ένας τρόπος να μαθαίνεις απ' τα πάντα»³

ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΗ ΔΥΝΑΜΙΚΗ

Το Las Vegas δημιουργεί τις ιδανικές συνθήκες, ώστε να γίνει κατανοητή η εν δυνάμει κρίσιμη σημασία και λειτουργία του συμβόλου, και του σκοπού του, δηλαδή του συμβολισμού, σε ένα σύγχρονο αρχιτεκτονικό περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική των styles, που επικρατεί ιστοπεδωτικά στο εν λόγω πολεοδομικό τοπίο -αλλά και γενικά στον αμερικανικό ιστό-, είναι μία «επικοινωνιακή» αρχιτεκτονική, μέσα στο αστικό συνεχές, καθιστώντας την «αντι-χωρική»⁴. Η ταχύτητα της επικοινωνίας, οφείλει να είναι ανάλογη της ταχύτητας που επικρατεί στο Strip, δηλαδή την ταχύτητα του αυτοκινήτου της εμπορικής λεωφόρου. Ο συνεχής λειτουργικός ανταγωνισμός, απαιτεί την επίτευξη μίας εμπορικής πειθούς μέσα σε δευτερόλεπτα, το οποίο κάνει την αρχιτεκτονική να υπολείπεται του συμβόλου. Οι χωρικές συσχετίσεις δημιουργούνται από τις πινακίδες και τα σύμβολα πολύ πιο επιτυχημένα και άμεσα, από ότι από μία αρχιτεκτονική μορφή, εκτός και αν η μορφή ταυτίζεται με το συμβολικό επικοινωνιακό μέσον. Αυτό που ομογενοποιεί και επιβεβαιώνει τη συμβολολατρική ταυτότητα του Las Vegas και του επιτρέπει να λειτουργεί ως μία γιγαντοδομή, είναι ακριβώς αυτές οι πινακίδες και τα σύμβολα των λεωφόρων, με τις εικονογραφικές τους σιλουέτες και τις γλυπτικές τους φόρμες, στρατηγικά τοποθετημένες, ώστε να πείθουν ακαριαία⁵. Το αρχιτεκτονικό έργο και οι συνιστώσες του αναθεωρούνται, δεδομένου του εμπορικού χαρακτήρα του Las Vegas, και εδώ το απαραίτητο αρχιτεκτονικό προκείμενο, δεν αποτελείται από το συμβολισμό, ως μία υλική εικόνα και αντικείμενο, αλλά από το συμβολισμό ως ένα διάυλο επικοινωνίας. Η μορφή έπεται του μηνύματος και του λειτουργικού σκοπού, ο οποίος όμως εκφράζεται και αυτός μορφολογικά, προκαλώντας την αναθεώρηση και μία επαναξιολόγηση των αρχιτεκτονικών προτεραιοτήτων. Το κτίριο είναι πιο ασήμαντο από το σύμβολο, ή από οτιδήποτε μπορεί να λειτουργήσει ως τέτοιο, όπως ο χώρος ενός πάρκινγκ, ο οποίος για τα αρχιτεκτονικά σύνολα του Las Vegas αποτελεί τον αμέσως επόμενο παράγοντα επίδειξης εμπορικής αξιοπιστίας.

4.

Στο ίδιο,
Part 1, σ. 8

5.

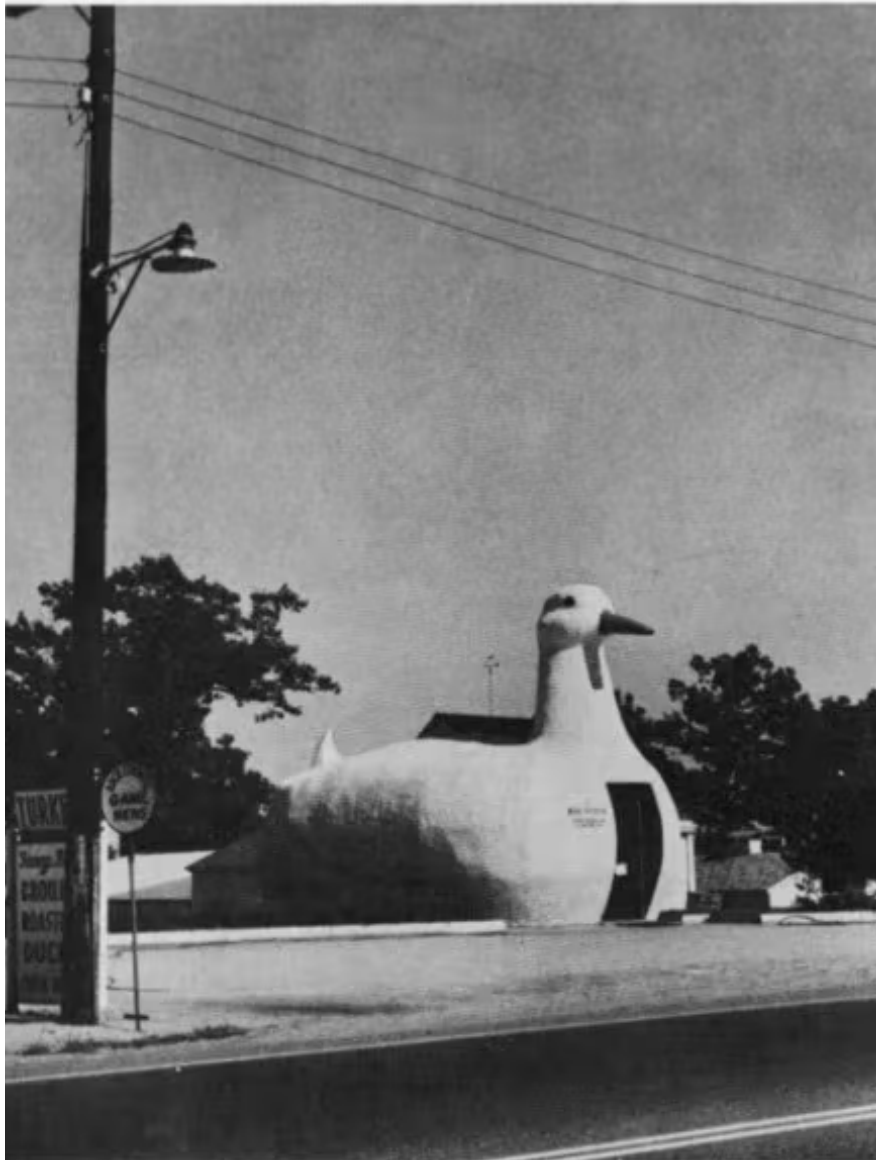
Στο ίδιο,
Part 1, σ. 34



Ο ρόλος των χώρων στάθμευσης -parking lots- σε σχέση με την υπεραγορά ή το πολυκατάστημα που εξυπηρετούν, είναι ιδιαίτερα κομβικός και γι' αυτό βρίσκονται στην πρόσοψη, καθώς εδώ, πέραν της προφανής λειτουργίας τους, τα παρκινγκ αποτελούν και αυτά ένα σύμβολο⁶. Αρχικά προειδοποιούν τον εκάστοτε δυνητικό πελάτη, για τη θέση του καταστήματος και τον οδηγούν δίχως πολυπλοκότητες εντός αυτού, ενώ στη συνέχεια ως σύμβολα, εξυπηρετούν το διαφημιστικό τους ρόλο. Είναι σε θέση, όχι μόνο να οδηγήσουν, μα και να πείσουν τον «πελάτη» να επιλέξει το εν λόγω κατάστημα. Εξηγώντας, έχοντας δύο ή περισσότερα ανταγωνιστικά εμπορικά κέντρα, είναι πιθανότερο ένας εν δυνάμει καταναλωτής να επιλέξει εκείνο, του οποίου ο χώρος στάθμευσής του είναι πληρέστερος. Μέσω ενός πάρκινγκ, έμμεσα αναδεικνύεται η αξιοπιστία των παρεχόμενων υπηρεσιών. Ένας κοινότοπος χώρος, μετατρέπεται σε σύμβολο, επεκτείνει το στείο χαρακτήρα του, και αποκτά περαιτέρω αξία μέσα στο λειτουργικό πρόγραμμα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Είναι το διαφημιστικό εργαλείο, που ακολουθεί το δάσος πινακίδων που πλαισιώνουν τις μεγάλες λεωφόρους και διαμορφώνουν το τοπίο και τις κορυφογραμμές. Στον τόπο του Las Vegas, όπου η διαφήμιση και η προβολή είναι οι αδιαμφισβήτητοι πρωταγωνιστές, η επιστράτευση ενός μέσου εκτός των κοινών, του παρκινγκ, έρχεται να φανερώσει την πολυπλοκότητα αλλά και την ικανότητα διαφόρων αρχιτεκτονικών τύπων να αναλαμβάνουν ρόλους και καθήκοντα αντισυμβατικά. Στην προκειμένη περίπτωση ο λόγος δεν είναι σίγουρα αρχιτεκτονικός, ωστόσο το ότι παρουσιάζεται αυτή η πιθανότητα είναι το ενδιαφέρον συμπέρασμα.

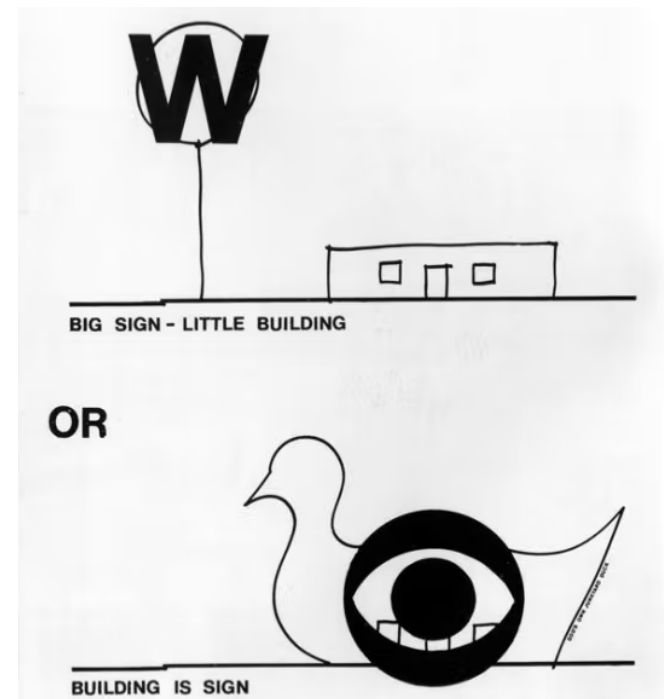
Ε 43
Απέναντι σελίδα:
Πινακίδες και
Αυτοκίνητα, Las
Vegas, 1968

6.
Στο ίδιο,
Part 1, σ. 9



ΑΥΤΟ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΑΠΙΑ

Μέσα στην επικοινωνιακή κυριαρχία του μηνύματος και του φορέα αυτού -το σύμβολο ή η πινακίδα-, ο Venturi, η Brown και ο Izenour θα σημειώσουν μία δυαδική διάκριση του αρχιτεκτονικού έργου. Το μικρό κτίριο με τη μεγάλη πινακίδα, να το περιγράφει και να δηλώνει την ταυτότητα του και το κτίριο σύμβολο, την «πάπια»⁷. Ορμώμενοι από το κατάστημα «Μεγάλη Πάπια», στο Long Island της Νέας Υόρκης, θα μιλήσουν για το «στολισμένο υπόστεγο», περιγράφοντας το μεγάλο σύμβολο της πινακίδας που επισκιάζει το μικρό κτιριακό όγκο από κάτω και το «κτίριο-πάπια», όπου ολόκληρη η αρχιτεκτονική φόρμα εμβληματοποιείται, προκειμένου το κτίριο να αποτελέσει συνθετική μορφή και σύμβολο μαζί⁸.



Ε 44,45
Από αριστερά
προς τα δεξιά :

Big Duck, Νέα
Υόρκη, 1931

Μεγάλη πινακίδα-
μικρό κτίριο
και το κτίριο
σαν πινακίδα,
διάγραμμα από
«Learning From
Las Vegas»,
1977

7.
Στο ίδιο,
Part 1, σ. 17

8.
Στο ίδιο,
Part 2, σ. 88-90

9.
Michel Foucault,
Αυτό Δεν Είναι
Πίπα, μτφρ.
Γιώργος Σπανός,
Πλέθρον, Αθήνα,
2013, σ. 16-17

Η «πάπια» αποτέλεσε ένα «μήλον της Έριδος» για τη Μεταμοντέρνα και σύγχρονη αρχιτεκτονική, αποτελώντας πλέον μία εναλλακτική συνθετική τυπολογία, η οποία οδήγησε σε πληθώρα αρχιτεκτονικών αποπειρών, ώστε να δημιουργηθεί μία αρχιτεκτονική-σύμβολο, η οποία δεν θα αποτελεί ένα εμπορικό τέχνασμα, αλλά μία ουσιαστική μορφή έκφρασης. Η αναμενόμενη αναπόφευκτη συμβολική αναπαράσταση της μορφής, τροφοδοτεί μία εξομίωση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, όπως στις προηγούμενες αναφορές ταύτισης concept και context. Το concept, η ιδέα, αποτελείται από μία εικόνα, η οποία με τη σειρά της έρχεται να δομήσει ολοκληρωτικά το περιβάλλον του context, του συγκεκριμένου⁹. Δημιουργείται συνεπώς ένας φαύλος κύκλος μορφολογικής ανακύκλωσης, που απειλεί να αφήσει την αρχιτεκτονική άδεια, μετατρέποντας την πάπια σε ένα σύγχρονο δούρειο ίππο. Ο «ξενιστής» -το άλογο ή η πάπια- και εσωτερικά το βαθύτερο νόημα, ένας στοχασμός και ένα πείραμα. Στο όνομα της αρχιτεκτονικής θεωρίας και της φιλοσοφικής προσέγγισης τείνουμε να πειθόμαστε, πως «εντός» του μορφολογικού κελύφους, εγκιβωτίζεται μία ουσία, ένα μήνυμα για την επικοινωνία του οποίου άξιζε να «θυσιαστεί» η συνθετική διαδικασία. Να αναιρέσει την αμιγώς αρχιτεκτονική του φύση, να ξεφύγει απ' το νόημα και την αλήθεια που ανακαλύπτεται μέσα απ' την κάτοψη, την τομή και την όψη, με μέσα, έξω και ενδιάμεσο· και να μετατραπεί στο μήνυμα που κάποιος ποθεί να περάσει.

Στο αρχικό παράδειγμα του «Big Duck», το κτίριο αποτελεί μία μονάδα εμπορίου, στα αστικά προάστια της Νέας Υόρκης, με το προϊόν πώλησης να μαρτυράται από τη μορφή. Στη συνέχεια, προχωρώντας σε σύγχρονα αρχιτεκτονικά εγχειρήματα, ο Frank Gehry, γνωστός για την πειραματική διάθεση των συνθέσεων του, θα δημιουργήσει ένα κτίριο γραφείων, της διαφημιστικής εταιρίας Chiat/Day, το γνωστό και ως «Binocular Building», στην περιοχή Venice του Los Angeles. Η είσοδος του έργου τοποθετείται κεντρικά, για την οποία ο Gehry θα σχεδιάσει ένα ζεύγος από υπερμεγέθη κιάλια, αποσκοπώντας με αυτήν τη γλυπτική χειρονομία να ενώσει τους δύο ετερόκλητους όγκους που τοποθετούνται εκατέρωθεν αυτής, φτάνοντας στα όρια της εγκατάστασης. Η χρήση του συγκεκριμένου

αντικειμένου, δεν φαίνεται να αποσκοπεί σε κάποια απόπειρα αρχιτεκτονικού σχολιασμού, παρά να αποτελεί μία «μεταμοντέρνα» καυστική εκλαΐκευση της συνθετικής έμπνευσης και της αρχιτεκτονικής θεωρίας. Επιπροσθέτως, δύο ακόμη μεγάλα αρχιτεκτονικά γραφεία της σύγχρονης εποχής, έχουν αποπειραθεί να δημιουργήσουν τις δικές τους «πάπιες». Πρόκειται για τους δημιουργούς των BIG και των MVRDV, με την πρόταση για το κτίριο γραφείων, «Cross # Tower» στην περιοχή της Seoul, στην Κορέα και το «γιγάντιο μάτι» της Tianjin Binhai Public Library, στην Κίνα, αντιστοίχως.

Στην πρώτη περίπτωση, ένα σύστημα από τέσσερις κτιριακές μονάδες, οριζόντιες και κάθετες, συντίθεται υπό την προϋπόθεση να δημιουργεί το σχήμα μίας δίεσης -ή με τον πιο επίκαιρο όρο, ένα «hashtag». Η μορφή αυτή ωστόσο γίνεται αντιληπτή, ως αυτό που επιθυμεί, μόνο υπό συγκεκριμένη οπτική γωνία, από το επίπεδο του δρόμου και μόνο για το βλέμμα του επίγειου παρατηρητή. Η αναπαράσταση ενός hashtag σε κλίμακα μίας αρχιτεκτονικής δημιουργίας, κατορθώνει να διεκδικήσει την υπόστασή της, μέσα από τη διάδοση και την επικράτηση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης στη σύγχρονη εποχή, ωστόσο ταυτόχρονα δημιουργεί μία σχέση εξάρτησης με το σύμβολο που αναπαράγει. Το σύμβολο κυριαρχεί επί αυτής, καθώς με την ενδεχόμενη «πτώση» αυτού, η συνθετική μορφή αναζητά εκ νέου την ταυτότητά της και μία επιβεβαίωση. Τέλος στο παράδειγμα, της δημόσιας βιβλιοθήκης του ολλανδικού αρχιτεκτονικού γραφείου, η μορφή ενός ματιού, αποτελεί το concept και τη συνθετική έμπνευση του έργου. Η διαμόρφωση της εξωτερικής επιφάνειας, σε συνδυασμό με την εσωτερική δομή, συνεργάζονται ώστε να συνθέσουν μία πρόσοψη που απεικονίζει το ανθρώπινο μάτι. Η αναπαράσταση της ίριδας αναλαμβάνεται από μία σφαίρα, που τοποθετείται στο χώρο υποδοχής του κτιρίου, και μορφοποιεί ταυτόχρονα το περιμετρικό εσωτερικό περιβάλλον, το οποίο «ακολουθεί» τη σφαιρική αυτή γεωμετρία. Η διαμόρφωση αυτή, επηρεαζόμενη από την κλίμακα της σφαίρας, θα δημιουργήσει ιδιαίτερα αυξημένα ύψη στους χώρους τοποθέτησης των συγγραμμάτων της βιβλιοθήκης,

E 46-48

Απέναντι σελίδα,
από πάνω προς
τα κάτω :

Chiat/Day
«Binoculars»
Building, Frank
Ghery, California,
1991

Cross # Towers,
BIG, Seoul, 2012

Tianjin Binhai
Public Library,
MVRDV, Tianjin,
2017

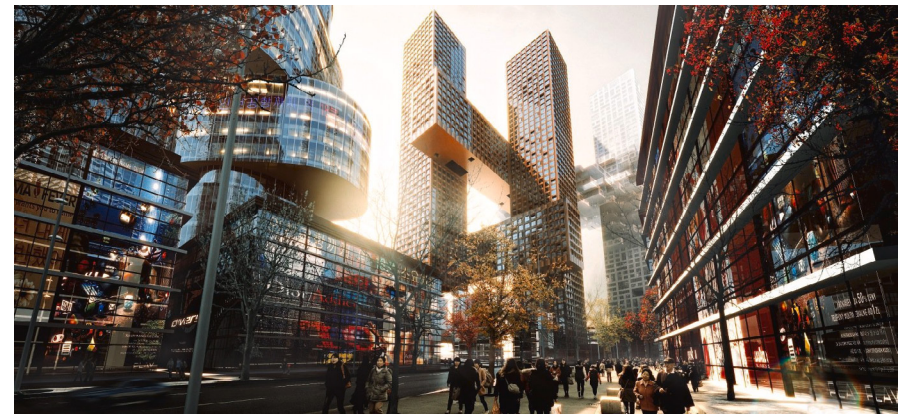
10.
Στο ίδιο,
σ. 18

το οποίο καθιστά τμήμα αυτών μη λειτουργικό. Το γεγονός αυτό, θα ωθήσει του δημιουργούς να τοποθετήσουν επιφάνειες με τυπωμένα βιβλία σε αυτά τα τμήματα, προκειμένου να εναρμονίζονται με το υπόλοιπο περιβάλλον της βιβλιοθήκης. Η βασική λειτουργία του κτιρίου φαίνεται να θυσιάζει μεγάλο μέρος της, προκειμένου να υπηρετηθεί ο βασικός μορφολογικός στόχος, της αναπαράστασης του ματιού. Η οπτική επιτυχία κρίνεται πιο κομβική και «παρασύρει» μαζί της τη σύνθεση του έργου.

Η κύρια πρόκληση επομένως, την οποία το εκάστοτε κτίριο-σύμβολο καλείται να αντιμετωπίσει, είναι η αρμονική συνύπαρξη αρχιτεκτονικών ποιοτήτων και η πιστή προσκόλληση στο προκειμένο του: ο βαθμός και η φύση της θυσίας που γίνονται αποδεκτά από το δημιουργό, προκειμένου να επιτευχθεί η ομοιότητα της εικόνας-«έμπνευσης». Το κτίριο συνεπώς, γίνεται η πινακίδα και το σύμβολο μαζί. Βέβαια σε άλλο χώρο και άλλο χρόνο, μακριά από τον αιθέρα της έκστασης του Las Vegas, η ταμπέλα μοιάζει να μένει μετέωρη, καθώς δεν έχει κάποιον να πείσει. Να στέκει, να αιωρείται και ίσως να πέφτει. Το βάρος της κατάληξης, φέρεται απ' το ίδιο το βάρος της πινακίδας και του μηνύματός της. Όχι από την ίδια την αρχιτεκτονική, από το κτίριο, καθώς εξ ορισμού έχει αναιρεθεί αυτή η ιδιότητά του, δηλαδή οι αρχιτεκτονικές του ποιότητες να είναι τα κύρια επαληθευτικά μέσα της αξίας του. Ωστόσο αν το «βαθύτερο νόημα» που τοποθετήθηκε ως αφητηρία σε αυτόν το προβληματισμό, τεθεί υπό αμφισβήτηση και το μήνυμα της ταμπέλας δεν κατορθώσει να παραλάβει το βάρος του θεωρητικού στοχασμού, τότε δημιουργείται τουλάχιστον ανησυχία. Μια ανασφάλεια ότι το κτίριο δεν αποτελεί τίποτα άλλο, παρά ένα εικονικό είδωλο, σμιλεμένο από νοήματα, κείμενα-μανιφέστο και εικόνες τα οποία αποδεικνύονται ρηχά. Τότε όλα μαζί, το κτίριο, η ταμπέλα, το μήνυμα και η ουσία, καταρρέουν.

«[...] η ορατή μορφή έχει λαξευτεί από τη γραφή, οργωθεί από τις λέξεις που τη δουλεύουν από τα μέσα και, εξορκίζοντας την ακίνητη, αμφίσημη ανώνυμη παρουσία, κάνουν να αναβλύσει το πλέγμα εκείνο των σημασιών που τη βαφτίζουν, την προσδιορίζουν μέσα στο σύμπαν των λόγων. Διπλό δόκανο. Αναπόφευκτη παγίδα»¹⁰

Michel Foucault



1.

Bernard Tschumi,
Architecture and
Disjunction, The
MIT Press, 1996,
σ. 90

2.

Guy Debord,
Η Κοινωνία του
Θεάματος, μτφρ.
Σύλβια, Διεθνή
Βιβλιοθήκη,
Αθήνα, 2000

ΑΠΟΠΛΑΝΗΣΗ

« Σκέψου : μερικές φορές επιθυμείς να αποπλανήσεις, οπότε ενεργείς με τον πιο πρέποντα τρόπο, ώστε να πετύχεις τους σκοπούς σου. Φοράς μια μεταμφίεση. [...] Η αρχιτεκτονική δεν απέχει από αυτό. Υποδύεται συνεχώς τον αποπλανητή. Οι μεταμφιέσεις της είναι άπειρες, [...] ακόμη και το αρχιτεκτονικό concert, γίνεται ένα τέχνασμα αποπλάνησης. Όπως οι μάσκες, τοποθετούν ένα πέπλο ανάμεσα σε αυτό που υποτίθεται ότι είναι η πραγματικότητα και σε αυτούς που τη βιώνουν»¹

Bernard Tschumi

Στην κοινωνία του θεάματος ο Guy Debord, θα περιγράψει προφητικά την επίδραση του καπιταλισμού στις ανθρώπινες ανάγκες και μία κοινωνική κοσμοθεωρία της υλικότητας, όπου το αντικείμενο αποτελεί τον πόθο και το θέαμα². Η σύγχρονη κοινωνία της εικόνας και της πληροφορίας, ίσως να μη διαφέρει ριζικά, από το λογοτεχνικό αυτό έργο. Η εικόνα ως αντικείμενο, έχει την ισχύ να δημιουργεί ακαριαίες συνδέσεις, να μεταφέρει νοήματα, καθώς και να παραπέμπει σε αυτά με ένα μόλις βλέμμα, αποτελώντας ίσως ένα από τα ισχυρότερα μέσα της εποχής. Ταυτόχρονα η δυναμική της επεκτείνεται, αποτελώντας μία παγκόσμια γλώσσα, ανεξαρτητοποιημένη από το νόημα του κειμένου, μπορεί να γίνει στον ίδιο χρόνο καθολικά αντιληπτή. Η αρχιτεκτονική δημιουργία της σύγχρονης εποχής, πολλές φορές μαρτυρά απόπειρες σφετερισμού της πολυτέλειας της εικόνας, ακολουθώντας και διευρύνοντας την προσέγγιση μίας αρχιτεκτονικής «πάπιας».

Οι εικόνες παραπέμπουν σε λέξεις, και οι λέξεις δομούν κείμενα και αυτά με τη σειρά τους θεωρίες και concert, «προκείμενα» μίας αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Οι λέξεις και οι εφάμιλλές τους εικόνες εντάσσονται εμπράκτως στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και σταδιακά καθιερώνονται ως μία ακόμα εναλλακτική και πρωτοπόρα μέθοδο συνθετικής διαδικασίας. Η οδός αυτή «φωτίζεται» από την ενσάρκωση λέξεων, κυριολεκτικά τμήματα γραπτού λόγου και μη απτά νοήματα, που εξασφαλίζουν ένα περιτύλιγμα για μια αρχιτεκτονική, που μόλις βρήκε τόπο. Ένα «πέπλο» βαθύτερων εννοιών υφαίνεται, πέραν της ύλης, μακριά απ' τη σφαίρα του ορατού. Τουλάχιστον όχι με το πρώτο βλέμμα, όχι μέσω της συμβατικής αλληλεπίδρασης του

έργου με το γυμνό ανθρώπινο μάτι. Αυτή η προσθήκη στα εργαλεία της συνθετικής διεργασίας, προαπαιτεί μία θεωρητικά αυτόνομη παραδοχή, η οποία υφίσταται εξ ορισμού κατά την εκκίνηση της αρχιτεκτονικής απόπειρας. Θεωρούμε – ή τείνουμε να θεωρούμε– δεδομένο πως η μάχη για την ένταξη ή τον παραλληλισμό λέξεων και εικόνων, με τη μορφή ή τη γενικότερη υπόσταση του έργου, καθιστούν τις λέξεις ισχυρές, άξιες να αποκτήσουν νόημα και να αναλάβουν ενεργό ρόλο στη λήψη αποφάσεων ως προς τη νέα δημιουργία. Κάτι τέτοιο ωστόσο, αποτελεί μια ελπιδοφόρα και θετική όψη της πραγματικότητας, όπου υφέρπει μια επικίνδυνη εκδοχή αιθεροβασίας. Αν όμως οι λέξεις αυτές είναι απλά καλούπια, και ο βαθύς και δυσνόητος θεωρητικός πυρήνας και προβληματισμός του συνθέτη, αποτελεί ένα προσωπικό κατασκεύασμα; Σίγουρα κάποια άμεση απάντηση θα ήταν περιοριστική και θα κατέληγε σε γενικεύσεις που οδηγούν σε βέβαια σφάλματα. Συνεπώς με το παραπάνω ερώτημα επιχειρείται η διερεύνηση μια αβεβαιότητας, που σίγουρα έχει δικαίωμα ύπαρξης.

«Η ανάγνωση είναι γραφή»³

Jacques Derrida

Στην περίπτωση που μια εικόνα ή ένα κείμενο, προεκτείνονται στα όρια της εικονολατρίας και εξυψώνονται ως ένας ιερός τόπος για την αρχιτεκτονική και το δημιουργό της -θέλοντας και μη- καταλήγει η αρχή να υποτάσσεται στον παράγοντα της έμπνευσης. Όταν μια παρομοίωση, μια μεταφορά, μια αλληγορία ή ακόμα και μια αυτούσια αναπαράσταση είναι ικανή να σμιλεύσει, μορφές και λειτουργίες, όταν θεοποιείται στα μάτια και στο μυαλό του αρχιτέκτονα, ως μια πανάκεια και μία θεωρητική δικαίωση της δημιουργίας του, δεν είναι εν τέλει η αρχιτεκτονική που υποδουλώνεται στην άκριτη λατρεία μιας έννοιας. Υπόδουλος είναι ο συλλαμβάνοντας νους, είναι ο ίδιος ο αρχιτέκτονας, που τυφλώθηκαν τα μάτια του και δέθηκαν τα χέρια του. Για χάρη μιας εικόνας και μιας λέξης, που από εργαλείο έγινε βραχνάς και δέσμευση. Όπου το κτίριο ή ο δρόμος ή ολόκληρη η πόλη, έγιναν δέσμοι, προσπαθώντας κάπου να μοιάσουν. Έγιναν όλα για ένα θέαμα, σε μια κοινωνία του θεάματος που ξέφυγε από τα

3.

Jacques Derrida,
La dissemination,
Seuil, Παρίσι,
1972, σ. 72

4. Παναγιώτης
Τουρνικιώτης,
Η Αρχιτεκτονική
στη Σύγχρονη
Εποχή, Futura,
Αθήνα, 2006,
σ. 213

5. Στο ίδιο,
σ. 208

χαρτιά και τη θεωρία. Για μια αρχιτεκτονική του «σαν να». Η αναπαράσταση παγιδεύει την καλλιτεχνική δημιουργία, την αποπλανεί και την ωθεί σε μία εξάρτηση από εικόνα και μορφή, η οποία υποτάσσεται στο όνομα μίας ιδέας, μέσα σε ένα αρχιτεκτονικό θεωρητικό προκείμενο. Η αρχιτεκτονική παραλύει και η αξία της εξαρτητοποιείται από το εικονικό της είδωλο, στον αυτάρεσκο «καθρέπτη της θεωρίας»⁴. Αν επιχειρήσει να αναζητήσει το νόημά της μακριά από αυτόν, τότε το είδωλο σβήνει και η «επιβεβαιωμένη ύπαρξη» μετατρέπεται ξανά σε μία προπατορική αέναη αναζήτηση του είναι της. Το νόημα γίνεται καταζητούμενο και ο σκοπός της, σίγουρα αγνοείται.

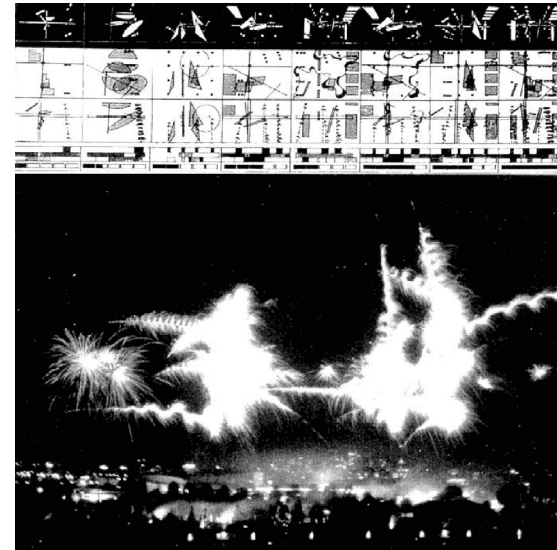
«Δεν υπάρχει λόγος να υποτιμήσει κανείς το «υπέροχο», και κάθε πρόθεμα «υπέρ» που βάζει αλάτι στη ζωή μας. Αλλά η αρχιτεκτονική δεν είναι πρώτα απ' όλα θέαμα για κατοίκους που ζούνε τη ζωή τους σαν τουρίστες[...] αλλά κυρίως σε εκείνη την αρχιτεκτονική που αντιμετωπίζει τον εαυτό της ως υψηλό και μοναδικό έργο τέχνης, αν και καλείται να υπηρετήσει, “με πέτρα και με λάσπη”, τις απλές ανάγκες του ιδιωτικού και του κοινωνικού μας βίου [...] Μια αρχιτεκτονική που να αμφισβητεί τη γενικευμένη θεαματοποίηση των πραγμάτων και να αρνείται τη δική της καταξίωση πρώτα ως μαγική εικόνα, ως είδωλο του εαυτού της και δευτερευόντως ως κτίριο»⁵

Αρχιτεκτονικές αποδομήσεις, μορφές ως fractals, αναδιπλούμενες επιφάνειες ή και καμπύλες που τσαλακώνονται και διαμορφώνονται ακολουθώντας μία ανάγκη φαινομενική, η οποία ανάγκη ωστόσο, ενδέχεται να αποτελεί φενάκη. Ανώτερες δυνάμεις για μια αρχιτεκτονική δημιουργία φαίνεται να μην υπάρχουν, παρά μόνο μια ιδιοτελής επίδειξη προσωπικής γεύσης, ένας οπτικός «οργασμός» από κάποιο χέρι «δεξιότεχνικό», που εξαναγκάζει μορφολογίες προς προσωπική τέρψη. Κίβδηλες ανάγκες, που δίχως την επιβεβαίωση της ναρκισσιστικής αντανάκλασής τους, θα κατέρρεαν. Μαζί με αυτές τις παράλληλες αρχιτεκτονικές αναζητήσεις οργανικών μορφών και μορφοκλασμάτων, θραυσμάτων και αναφορών σε τρίτα στοιχεία, ήρθαν και οι παραφράσεις. Οι δρόμοι της αρχιτεκτονικής αναζήτησης περιπλέχθηκαν πολύ, άλλοι λοξοδρόμησαν και άλλοι αποφάσισαν πως εφόσον συμβολίζω κάτι, ως είναι ό,τι.

Αρχιτεκτονικές αναπαράστασης και αναπαραγωγές μίας φόρμας, αρχιτεκτονική που να μοιάζει με κάτι, με κάτι άλλο, συνθήτως ανθρωπίνως οικείο, κάτι απ' τα κοινά. Αν και τι πιο κοινό και οικείο από μία «γυμνή» αρχιτεκτονική;

Ειπώθηκαν μεταφορικές χρήσεις της ίδιας της αρχιτεκτονικής, ίσως στο δεδομένο και πλέον κοινώς αποδεκτό, πως η αρχιτεκτονική αποτελεί μία γλώσσα –ή καλύτερα έχει τη δική της–, αλλά ωστόσο αυτό απέχει σημαντικά από το χειρισμό ενός έργου, σαν μία λέξη, μία εικόνα και ένα θέαμα. Συνθετικές εμπνεύσεις να «κρέμονται» από ένα «σαν» και να εξαρτώνται από τις μορφές και τις δομές άλλων αντικειμένων, από οφθαλμούς και πτηνά, ακόμα και από τις φωλιές τους. Όλα θεαματοποιημένα και οφθαλμοκεντρικά. Ερχόμενοι κοντά μας, ήρθαν κορδέλες, αιωρήσεις, αλλά και οι διέσεις – ίσως απ' τις πιο επίκαιρες και κοινωνικά εύστοχες επιλογές για τα μάτια του κόσμου μας: #architecture. Η παραπάνω σύντομη και αναφορική ανθολογία, δεν επιχειρεί να θέσει τον ισχυρισμό πως σε κάθε απόπειρα που αναφέρεται, η εκάστοτε αρχιτεκτονική σύνθεση είναι αποτυχημένη ή κατακριτέα. Όχι αναγκαστικά και σίγουρα όχι καθολικά, ωστόσο αδιαμφισβήτητα σε αυτές τις περιπτώσεις η «εικόνα» της αρχιτεκτονικής, ή ακριβέστερα, η μορφή της εικόνας που έγινε αρχιτεκτονική, αποτελεί και στοχεύει στο θέαμα. Η εικόνα υπάρχει ώστε να ικανοποιεί βιολογικά το μάτι και να μας λείπει περισσότερο από τη μία λέξη τη φορά, που είμαστε ικανοί να μεταφράζουμε με το στιγμιαίο βλέμμα. Η εικόνα αποτελεί θέαμα και οπτική λαγνεία, καθώς παρέχει την πολυτέλεια της αντανάκλαστικής αναγνώρισης, τρεις σχεδόν ακαταμάχητες ανθρωπίνες απολαύσεις. Η εικόνα γίνεται η μάσκα αυτού, που καλείται να σαγηνέψει το θεατή του, να μεταμφιεστεί και να τον οδηγήσει στην εμπειρία κάποιας ηδονής. Στην περίπτωση λοιπόν που κάποιος ποθεί να «ενδώσει» και να αφεθεί ελεύθερος σε αυτή την αποπλάνηση, οφείλει να γνωρίζει τι βρίσκεται στο βάθος.

Ναι, όπως ακριβώς όλες οι ερωτικές δυνάμεις που περιέχονται στην κίνησή σου, έχουν καταναλωθεί για το τίποτα, έτσι και η αρχιτεκτονική πρέπει να συλληφθεί, να δημιουργηθεί και να καεί άδοξα. Η σπουδαιότερη αρχιτεκτονική όλων, είναι αυτή του πυροτεχνήματος: φανερώνει ιδανικά την άσκοπη κατανάλωση της ηδονής.



Bernard Tchumi _ Architecture and Disjunction

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΠΗΓΕΣ

Adolf Loos, Ornament and Crime, Selected Essays, 1908

Aldo Rossi, Η Αρχιτεκτονική της Πόλης, μτφρ. Βασιλική Πετρίδου, University Studio Press, 1991

Alexis de Tocqueville, Journeys to England and Ireland, μτφρ. George Lawrence, Arno Press, New York, 1979

Bernard Tschumi, Architecture and Disjunction, The MIT Press, 1996

C.A. Doxiadis, Architectural space in ancient Greece, MIT Press, Cambridge, 1972

Charles H. Carman, Leon Batista Alberti and Nicholas Cusanus - Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture, Ashgate, England, 2014

Charles Jencks, George Baird, Meaning In Architecture, Barrie & Rockliff the Cresset P, 1969

Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, Academy Editions, London, 1977

Charles Moore, You Have to Pay for the Public Life, Perspecta - The Yale Architecture Journal, No. 9-10, 1965

David Watkin, Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2015

Ebenezer Howard, Garden Cities of To - Morrow, S. Sonnenschein & Co., London, 1902

Emil Kaufmann, Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu. American Philosophical Society, 1952
Giorgio Vasari, The Lives of the Artists (1511-1574), μτφρ. Julia Conaway and Peter Bondanella, Oxford University Press, 1991

Guy Debord, Η Κοινωνία του Θεάματος, μτφρ. Σύλβια, Διεθνή Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2000

Jacques Derrida, La dissemination, Seuil, Παρίσι, 1972

James Leoni, The architecture of Leon Batista Alberti. In ten books, Edward Owen, 1755, Βιβλία III-IV, VII-VIII

Le Corbusier, Για μια Αρχιτεκτονική, μτφρ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Εκρεμμές, 2005

Leon Battista Alberti, De re Aedificatoria, Φλωρεντία, 1485

Leon Batista Alberti, On Painting, μτφρ. Rocco Sinisgalli, Cambridge University Press, USA, 2011

Louis H. Sullivan, Ornament in Architecture, The Engineering Magazine, 1892

John Summerson, The Architecture of the Eighteenth Century, Thames and Hudson, English, 2001

Ludwig Heinrich Heydenreich, Anatomical studies and drawings of Leonardo da Vinci, Encyclopædia Britannica, 2017

Manfredo Tafuri, Theories and History of Architecture Manfredo, Harper & Row Publishers, New York, 1980

Manfredo Tafuri, The Sphere and the Labyrinth - Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s, μτφρ. Pellegrino d' Acierno and Robert Connolly, The MIT Press, 198

Maria Cristina Didero, SuperDesign: Italian Radical Design 1965-75, Monacelli Press, New York

Mark Lehner, The Complete Pyramids: Solving the Ancient Mysteries, Thames & Hudson, 2008

Michel Foucault, La Bibliothèque fantastique, Gallimard, Παρίσι 1967

Michel Foucault, Αυτό Δεν Είναι Πίπα, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 2013

Paul Oskar Kristeller, Renaissance Thought II : Papers on Humanism and the Arts, Harper & Row, New York, 1965

Readings in Italian Mannerism II, Liana De Girolami Cheney, P. Lang, 2004

Rem Koolhaas, Delirious New York - A Retroactive Manifesto for Manhattan, The Monacelli Press, 1994

Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, The Museum of Modern Art, New York, 1966

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form, The MIT Press, 1988

Robin George Collingwood, The Idea of Nature, Oxford University Press, Λονδίνο, 1949

Robin Middleton, David Watkin, Neoclassical and 19th Century Architecture, Harry N. Abrams, New York, 1980

Rudolf Arnheim, Εντροπία και Τέχνη, μτφρ. Ι. Ποταμιάνος, University Studio Press, 2003

Simon Sadler, Archigram: architecture without architecture, The MIT Press, 2005

The Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete, Originally composed in Milan 1460 - 1464, μτφρ. John R. Spencer, Yale University Press, 1965

Thomas More, Utopia, Everyman's Library, 1992

Vitruvius, Book III, "I", On Symmetry: In Temples And In The Human Body, Ten Books on Architecture, μτφρ. Morris Hicky Morgan., Harvard University Press, 1914

Wilkinson Toby, Before the Pyramids, Peeters, 2004

William Lloyd MacDonald, The Pantheon: Design, Meaning, and Progeny, Harvard University Press, 2002

Βιτρούβιος, Περί Αρχιτεκτονικής, Βιβλία I-V, μτφρ. Παύλου Λέφα, Πλέθρον, Αθήνα, 1997

Δάντης Αλιγκιέρι, Θεία Κωμωδία, Κόλαση- Καθαρτήριο- Παράδεισος, μτφρ. Σίμου Σπαθάρη, Τάσου Μιχαλακέα, Μαλλιάρης Παιδεία, Αθήνα 2018

Δάντης, Η Θεία Κωμωδία. Κόλαση, Καθαρτήριο, Παράδεισος, μτφρ. Νίκος Καζαντζάκης, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 1992

Κώστας Τσιαμπάος, Κατασκευές της όρασης, Ποταμός, Αθήνα, 2010

Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Η Αρχιτεκτονική στη Σύγχρονη Εποχή, Futura, Αθήνα, 2006

Πλάτωνας, Πολιτεία, μτφρ. Ι. Γρυπάρης, Δαίδαλος, Αθήνα, 1942

Πλάτων, Τίμαιος - Κριτίας, Κάκτος, 1993

Προμηθέας Δεσμώτης, μτφρ. Κ.Χ. Μύρης, Πατάκης, 1996

Κώστας Τσιαμπάος, "Ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης στο Βερολίνο και η μοντέρνα οπτική στην αρχαιότητα", 2021
<https://comdeg.eu/el/compendium/essay/102217/>

Φλώρος Χρήστος, Ιστορική αρχιτεκτονική της Περσίας, 2012
<https://greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικη-ιστορια/ιστορικη-αρχιτεκτονικη-της-περσias-id5413>

Διάλεξη, Charles Jencks, «The Language of modern architecture», Southern California Institute of Architecture, 1976
<https://www.youtube.com/watch?v=Z4-QOf-9oYY&t=3540s>

Διάλεξη, Rem Koolhaas: Parc de la Villette & Exposition Universelle, Southern California Institute of Architecture, 1983
<https://www.youtube.com/watch?v=wDBX0OG28A0&t=698s>

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

E1: <http://www.tschumi.com/>

E2: <http://www.en.wikipedia.org/>

E3: <https://www.el.wikipedia.org/wiki/>

E4: <https://www.comdeg.eu/>

E5: <https://www.mixanitouxronou.gr/>

E6: <https://www.architecturerevived.com/>

E7: <https://www.lh4.googleusercontent.com/>

E8: <https://www.bada.org/>

E9: <https://www.upload.wikimedia.org/>

E10: <https://www.offlinepost.gr/>

E11: <https://www.el.wikipedia.org/>

E12-14: <https://www.en.wikipedia.org/>

E15: <https://www.researchgate.net/>

E16: <https://www.artlex.com/>

E17: <https://www.upload.wikimedia.org/>

E18: <https://www.google.com/maps>

E19: <https://en.wikipedia.org/>

E20-21: <https://www.socks-studio.com/>

E22: <https://www.vivichambel.wordpress.com/>

E23: <http://www.cocosse-journal.org/>

E24: <https://www.rigosk.gr/>

E25-26: <https://www.monoskop.org/>

E27: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

E28: <https://www.architecturaldigest.com/>

E29: <https://www.tastebologna.net/>

E30: <https://www.archdaily.com/>

E31: <https://www.archeyes.com>

E32-33: <https://www.cca.qc.ca/>

E34: <https://www.stothersm-e.co.uk>

E35: <http://www.jessica-f-angel.com/phalanstere>

E36: <https://www.thelandtrust.org.uk/>

E37: <https://www.cargocollective.com/>

E38: <https://www.architecturalvisits.com/>

E39: <https://www.architecturetokyo.wordpress.com/>

E40: Charles Jencks, The Story of Post Modernism, Wiley, 2011, p.234

E41-42: <https://www.monoskop.org/>

E43: <https://www.99percentinvisible.org/>

E44-45: <https://www.archinect.com/>

E46: <https://www.dome.mit.edu/>

E47: <https://www.archdaily.com/>

E48: <https://www.dezeen.com/>

E49: Bernard Tschumi, Architecture and Disjunction, The MIT Press, 1996, σ. 262

