

SUPERstudio
τη δυνατότητα
ως κριτική



ιωαννάτου ευανθία
κοντιζά ιακωβίνα



σταυρίδου αθηνά



ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ_ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ_
_ΤΟΜΕΑΣ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗΣ

σπουδαστική διάλεξη – 19/02/2013 – 12:30 – αίθουσα Α002

" SUPERstudio: η δυστοπία ως κριτική "

Ιωαννάτου Ευανθία & Κοντιζά Ιακωβίνα

επιβλέπων: Αθηνά Σταυρίδου

σύμβουλος: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος



ΘΕΜΑ 6

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ 9

ΑΝΑΛΥΣΗ 34

έργο//Superstudio.....36

περίοδος '66-'69/Ιστογράμματα.....40

περίοδος '69-'71/Συνεχές Μνημείο &

Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις.....43

περίοδος '72-'73/Υπερ-επιφάνεια.....58

η περίοδος μετά το 1973.....62

No-Stop City//Archizoom.....63

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ 10

Ουτοπία/Δυστοπία.....12

Radicals.....18

Ιστορικό Πλαίσιο.....20

60's.....20

Μοντέρνο/Ουτοπία 60's/Μεταμοντέρνο.....22

Γιατί μελετάμε τα 60's;.....24

60's Ιταλία/Φλωρεντία.....25

η γενιά της Superarchitecture.....28

02 01.

03 04

ΣΥΓΚΡΙΣΗ 68

Δυστοπία & ρήξη με Μοντέρνο.....76

Δυστοπία VS Τεχνο-Ουτοπία.....80

Δυστοπία VS Σιτουασιονισμός.....85

ΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ 92

εργαλεία Μελέτης.....94

γιατί ως Παραβολή;.....95

(ου)τοπία.....96

ασάφεια.....99

αφαίρεση.....101

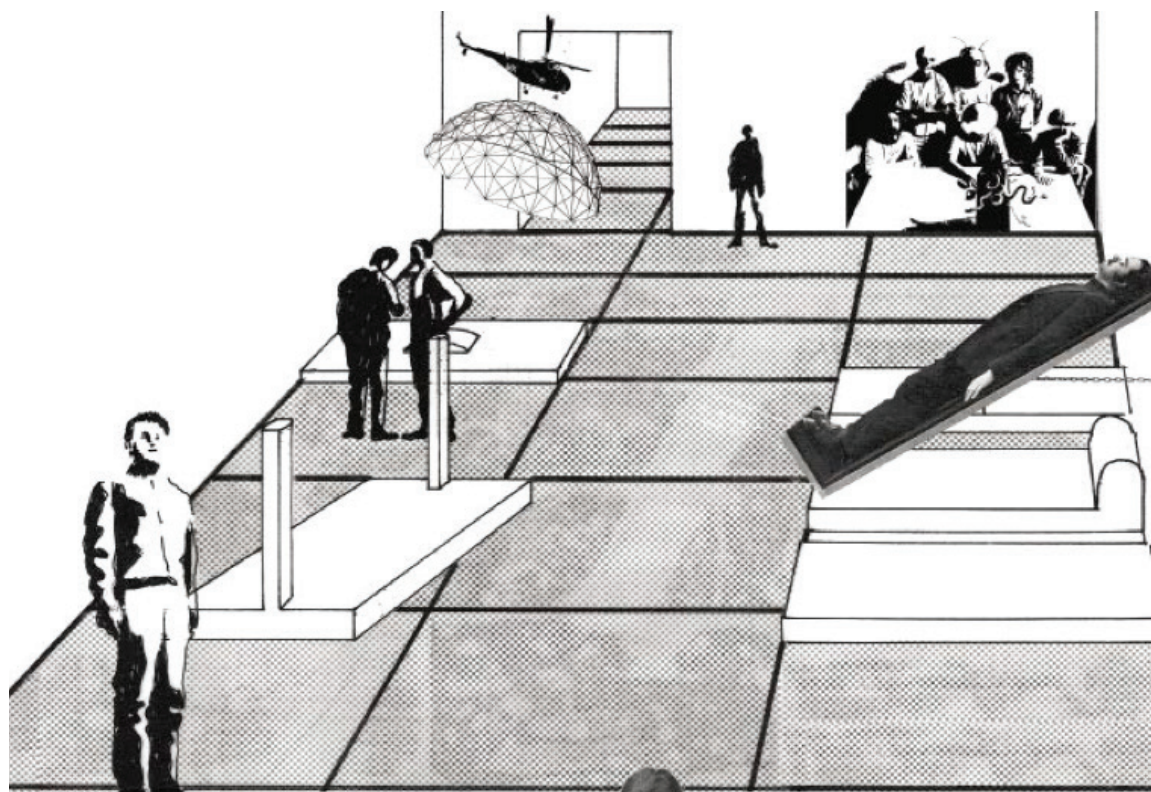
αυτο-κριτική.....102

Κριτική στη σύγχρονη
κοινωνία.....104

ΤΙ ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ;ΤΑ 70's 116

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ 120

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 126



ΘΕΜΑ

Έως ποιά σημείο ένα λογοτεχνικό βιβλίο μπορεί να προβληματίσει τον αναγνώστή του; Έως τη στιγμή, που αυτό "μιλήσει" στον αναγνώστη του. Έως ότου του αποκαλύψει μια αλήθεια, του φανερώσει μια πραγματικότητα και εκείνος αντιλήσει διδάγματα. Ένα τέτοιο παράδειγμα δεν ήταν παρά ο Orwell και το *1984*. Κάθε πτυχή της πλοκής του έργου μάς ώθησε στο να παραλληλίσουμε τη λογοτεχνική δράση με την πραγματικότητά μας και να υποδυθούμε τα πρόσωπα του έργου. Τί έργο ήταν το *1984*, τη στιγμή που δεν χρησιμοποιούσε μύθους, αλλά μέσα από αυτό αναγνωρίζαμε στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας; Ήταν μια δυστοπία, μια ανεστραμμένη ουτοπία.

Επομένως, το *1984* ήταν αρκετό, ώστε η μελέτη μας να εστιαστεί στο πώς η δυσ-τοπία προσεγγίζει σύγχρονες προβληματικές της εκάστοτε κοινωνίας, με σκοπό να προβληματίσει, να επηρεάσει νοοτροπίες και να αφυπνίσει συνειδήσεις και νοοτροπίες του σύγχρονου ατόμου. Αυτό το εξετάζουμε μέσα από τη σκοπιά της αρχιτεκτονικής, και συγκεκριμένα από την οπτική της φλωρεντιανής ριζοσπαστικής ομάδας του Superstudio στη δεκαετία του 1960-1970. Μια δεκαετία, томή στην ιστορική συνέχεια, που δημιούργησε μια αντι-θέση μέσα από ένα πλήθος επαναστατικών τάσεων στον καλλιτεχνικό και κοινωνικο-πολιτικό τομέα. Μια δεκαετία που ήταν διαθέσιμη να διαλύσει τις μανίες μέσα στο υπάρχον υπερ-τεχνολογικό χάος. Με εργαλείο την ουτοπία προαναγγέλλονται μελλοντικές αλήθειες σε μια περίοδο μεγάλων αναταραχών. Έτσι, οι ριζοσπαστικοί αρχιτέκτονες της δεκαετίας αυτής δε χρησιμοποιούν πλέον την ουτοπία με το μεσσιανικό της χαρακτήρα, αλλά θέτουν ερωτήματα και πειραματίζονται σε διαδικασίες διαμόρφωσης νέων αντιλήψεων για το μέλλον.

Ο ριζοσπαστικός αρχιτέκτονας παράγει θεωρίες, εικόνες, λεπτομερείς σκέψεις και αρνείται το κατεστημένο. Τί κατακρίνει, όμως, με το έργο του και τί θεωρίες φτιάχνει; Ο ρόλος του μεταξύ φυγής και ζήλου κατά πόσο είναι αποδεκτός; Υπάρχουν ενδείξεις για συσχετισμούς με το σήμερα; Διότι, μην παραβλέπουμε το γεγονός ότι στον αιώνα μας επανέρχονται, με άλλο τρόπο, τα ερωτήματα και οι ελπίδες του περασμένου.



ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η μελέτη μας για τη δυσ-τοπία ως μέσο κριτικής και αμφισβήτησης της κοινωνίας στα χέρια της ριζοσπαστικής ομάδας του Superstudio αποτελείται από τέσσερα μέρη:

>>στο πρώτο μέρος -**ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ**- παρουσιάζονται τα ζητήματα, που κάνουν περισσότερο κατανοητή την παρακάτω μελέτη μας. Δηλαδή, πώς προσδιορίζονται οι όροι ουτοπία και δυστοπία μέσα στον ιστορικό χρόνο, γιατί εστιάζομαστε στη δυστοπία, πώς η αρχιτεκτονική σκέψη τη χρησιμοποιεί και ποιοί είναι οι ριζοσπάστες αρχιτέκτονες -Radicals-. Αναφερόμαστε στο πότε συμβαίνουν όλα αυτά και στα στιγμιότυπα που χαρακτηρίζουν την εποχή, έως ότου μιλήσουμε για τη ριζοσπαστική ομάδα του Superstudio και το πώς και από πού προήλθε.

>>στο δεύτερο μέρος -**ΑΝΑΛΥΣΗ**- αναλύουμε, κατά περιόδους, τα κύρια έργα του Superstudio. Κρίνουμε απαραίτητο να αναφερθούμε και σε μια άλλη αντίστοιχη ομάδα, το Archizoom, που βαδίζει παράλληλα με αυτή του Superstudio, τόσο ιδεολογικά όσο και χρονικά.

>>στο τρίτο μέρος -**ΣΥΓΚΡΙΣΗ**- αντιπαραβάλλουμε το έργο του Superstudio, και κατά περιπτώσεις του Archizoom, με τις αρχιτεκτονικές τάσεις της εποχής τους. Και αυτό διότι οι ριζοσπαστικές ομάδες θεωρούν τους εαυτούς τους μέσα στο σύστημα, αλλά όχι μέρος του συστήματος. Έτσι, κρίνουμε σκόπιμο να παρουσιάσουμε τις αντιλήψεις τους, αντικρούοντας τις με αυτές του Μοντέρνου ηγεμονισμού, των τεχνοκρατικών ουτοπιών του '60 και του σιτουασιονισμού.

>>στο τέταρτο μέρος -**ΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ**- προσπαθούμε να εντοπίσουμε εκείνα τα εργαλεία, που θεωρούμε ότι χαρακτηρίζουν καλύτερα τη μεθοδολογία της ομάδας και να συνοψίσουμε την κριτική τους στάση απέναντι στη σύγχρονη κοινωνία.

Τέλος, αναφερόμαστε στις επιρροές που άσκησε το ριζοσπαστικό έργο του Superstudio σε αρχιτέκτονες της δεκαετίας του '70, ώστε να προσδώσουμε μια ιστορική συνέχεια στη μελέτη μας. Επίσης, θέτουμε κάποια ερωτήματα και απόψεις, που προέκυψαν κατά τη συγγραφή της ερευνητικής αυτής εργασίας, θεωρώντάς τα έναυσμα για περαιτέρω έρευνα.

01.

— ENΟΤΗΤΑ — 01 —

SUPERstudio:
η Δυστοπία ως Κριτική

— ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ουτοπία / Δυστοπία	
.....	12
Radicals	
.....	18
Ιστορικό πλαίσιο	
.....	20

Ουτοπία//Δυστοπία//////////Ουτοπία////

01

κείνη απομακρύνεται δύο βήματα. περπατώ δέκα
ί. όσο και να περπατώ δεν θα την φτάσω ποτέ.
τάμε...

/ Eduardo Hughes Galeano

Σε κάθε εποχή, σε κάθε κοινωνία είναι βαθιά ριζωμένη στη σκέψη και την έκφραση όσων αγωνίζονται να αλλάξουν τον κόσμο, η αγωνία τους να περιγράψουν και να φανταστούν το "απόλυτο έξω", διαφορετικό και αντίθετο προς το υπάρχον. Η μεγάλη ικανότητα, που έχει επιδείξει αυτή η κοινωνία στο να αφομοιώνει πρακτικές και συμπεριφορές, που την αντιστρατεύονται ή την αμφισβητούν, έχει τονώσει την επιθυμία αυτό το "άλλο", το "απόλυτο έξω", να προσδιοριστεί όσο γίνεται πιο μακριά, αμόλυντο από την κυρίαρχη ιδεολογία.

Έτσι, ήδη από τον πρώτο κιάλα ορισμό της από τον Sir Tomas More, το 1516, η **Ουτοπία** αναφέρεται ως ένα φανταστικό νησί, που βρίσκεται σε μια κατάσταση τελειότητας και πληρότητας σε αντίθεση με την εκάστοτε σύγχρονη κοινωνία.

Παρόλα αυτά, όσο μελλοντικό και μακρινό και αν μοιάζει το "άλλο", η Ουτοπία, η γραμμικότητα του χρόνου φαίνεται ικανή να μεταδώσει από κρίκο σε κρίκο τη μόλυνση που φέρει το παρόν της σύγχρονης κοινωνίας της εκμετάλλευσης. Για το λόγο αυτό, προκειμένου να διασφαλιστεί η ετερότητα του πρέπει να διακοπεί κάθε χρονική συνέχεια, να σπάσει η αλυσίδα του χρόνου. Ταυτόχρονα, πρέπει να διασφαλιστεί ότι το "άλλο" βρίσκεται μακριά και έξω από τα χωρικά όρια αυτής της κοινωνίας έχοντας τα δικά του όρια, οριστικά και τελεσίδικα που το προστατεύουν.

Για το λόγο αυτό, από την "Ουτοπία" του More, την "Πολιτεία του Ήλιου" του Καμπανέλα, τη "Νέα Ατλαντίδα" του Bacon ως τις προτάσεις των λεγόμενων ουτοπιστών σοσιαλιστών, το "Θαλαμιστέριο" του Fourier, το "Φαμιλιστέριο" του Godin και την "Νέα Αρμονία" του Owen, η *ιδανική κοινωνία περιγράφεται με τη μορφή μιας ιδανικής πόλης*¹.

Ο ίδιος ο More στην "*Ουτοπία*" του τόνισε τη σημασία της ύπαρξης ενός πρότυπου κτισμένου χώρου, που θα καθιστά την Ουτοπία μια πετυχημένη πρότυπη κοινωνία. Σε αντίθεση με την ερημιά του νησιού, η αρχιτεκτονική των πόλεων του είναι ορθολογική και ομοιόμορφη σε εγκατάσταση: μικρή σε κλίμακα και γεωμετρικά σχεδιασμένη. Σε κάθε περίπτωση, μέσα από την περιγραφή των σχέσεων των περιοχών της πόλης μεταξύ τους, της σχέσης της με το περιβάλλον, τον κοινωνικό εξοπλισμό, τη διάταξη των δημόσιων κτιρίων, τις αρχές οργάνωσης των παραγωγικών δραστηριοτήτων γίνεται κατανοητή η καινούρια διαφορετική πολιτεία. Όσο πιο πολύ διαφέρει στην περιγραφή της με το εδώ και το σήμερα των πόλεων, τόσο πιο σίγουρη είναι και η διαφορά των κοινωνικών δομών που προτείνει. *Όσο πιο εξαντλητική η περιγραφή της ουτοπίας, τόσο πιο πειστικά αλλιώςτική εμφανίζεται από αυτό που θέλει να υπερβεί*¹.

Όμως, τέτοιες περιγραφικές ουτοπίες δεν αρνούνται μόνο την αλληλουχία του ιστορικού χρόνου, αλλά και την ίδια τη δομή του κοινωνικού χρόνου, στον οποίο διαμορφώνονται τα γεγονότα, μικρά και μεγάλα, της όποιας κοινωνικής ζωής.

Συνεπώς, **αρνούμενες τόσο την ιστορία, όσο και τον χρόνο ως συστατικό της εσωτερικής τους ζωής αρνούνται τελικά και την ίδια την εσωτερική τους διαφοροποίηση**, χωρίς να αφήνουν κανένα περιθώριο να αναπτυχθεί στο εσωτερικό τους, καμία μορφή ετερότητας. Ως εκ τούτου, η εικόνα του "άλλου" ανάγεται σε μια σειρά από *πρότυπες κοινωνικές λειτουργίες χωρίς ανταγωνισμούς, οι οποίες βρίσκουν το χώρο τους σε πρότυπες διατάξεις πόλεων και οικιστικών συγκροτημάτων*¹. Βασικό χαρακτηριστικό αυτών είναι η *τυπολογική πειθαρχία, η επανάληψη και η απόλυτη αδιαφορία για τις όποιες τοπικές ιδιαιτερότητες -γεωγραφικής ή πολιτιστικής φύσης-*¹.

Ιστορικά τώρα, οι θεωρητικοί της πόλης του 19ου αιώνα, από τους ουτοπιστές σοσιαλιστές έως τον William Morris, θέτουν ως βασικό στοιχείο των θεωριών τους την *ανάγκη να προβληθεί στο μέλλον ένα πρότυπο παγκόσμιας εμβέλειας, με προσχεδιασμένα τα στοιχεία οργάνωσής του*¹.

Στις αρχές του 20ου αιώνα και πιο συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, οι αρχιτέκτονες και θεωρητικοί της πόλης άρχισαν να επεξεργάζονται ένα μέλλον, σαν μια καινούρια αλλιώςτική πόλη, η

οποία προκύπτει από την πίστη στην τεχνολογία. Η τεχνολογία, η οποία αναδύθηκε ως κύρια κοινωνική δύναμη με την αλματώδη ανάπτυξη της κατά τη διάρκεια του πολέμου, ώθησε τον οραματισμό σε μια κοινωνική αλλαγή, εξαρτημένη από τα αποτελέσματα της. Έτσι, για παράδειγμα, είναι χαρακτηριστικό ότι σημαντικοί πρωτοπόροι αρχιτέκτονες αυτής της περιόδου, όπως ο Le Corbusier, αναζητούν τα πρότυπά τους για μια νέα κατοικία σε μηχανές που εξέλιξε η μαζική παραγωγή, όπως τα αεροπλάνα, τα αυτοκίνητα, τα βαγόνια τρένου κτλ. Το πρόβλημα για μαζική στέγαση, που εμφανιζόταν πιο επίκαιρο από ποτέ μετά τις καταστροφές του πολέμου, οδήγησε στο να προβληθούν αυτά τα πρότυπα κατοικίας μαζικής παραγωγής ως μια πρόταση για μια νέα ζωή. Είναι χαρακτηριστικό, λοιπόν, ότι ο νέος μοντέρνος τρόπος ζωής δεν προβάλλεται ως μια ουτοπία ανατροπής των αξιών του καπιταλισμού, αλλά ως *αναγκαίο επακόλουθο του εκμοντερνισμού που επιβάλλει η ανάπτυξη της τεχνολογίας*¹.

Σύμφωνα με τον θεωρητικό της αρχιτεκτονικής Manfredo Tafuri, το ουτοπικό στοιχείο των προτάσεων του μοντερνισμού συνίσταται στην επιμονή το μέλλον να αποτελέσει προϊόν σχεδιασμού. Το στοιχείο αυτό δίνει στις αρχιτεκτονικές ουτοπίες τη μορφή τεκμηριωμένης πρότασης, που ευαγγελίζεται την λύση των προβλημάτων με την πειθώ που διαθέτουν οι τεχνικοί. Το σχέδιο προβάλλεται ως η νέα ελπίδα, η θεραπεία των προβλημάτων που έφερε ο πόλεμος.

Επιπρόσθετα, ο Tafuri αναφέρει ότι η κρίση της αμερικανικής οικονομίας το 1929 θεμελίωσε την κρατική παρέμβαση επί της λεγόμενης ελεύθερης οικονομία, καθιστώντας το σχεδιασμό οργανωτικό στοιχείο της παραγωγής και της διαχείρισης της κοινωνίας. Αυτό οδήγησε στην υλοποίηση πολλών από τις "ουτοπίες του μέλλοντος", με τη μορφή ολόκληρων πόλεων και της οργανωμένης δόμησης στερημένων όμως τελείως από τις ιδέες για ένα διαφορετικό τρόπο ζωής. Έτσι, οι πόλεις-ουτοπίες των ουτοπιστών του μεσοπολέμου ήταν καταδικασμένες στην αποτυχία. Η εξάρτηση της ουτοπίας από τη προσχεδιασμένη θεμελίωσή της στη δομή μιας δεδομένης πολιτείας και όχι η υλοποίησή της με στόχο την κοινωνική αλλαγή στην πράξη έκανε το "άλλο" ή να παραμείνει στη σφαίρα του ονείρου, ή *να καταστραφεί μέσα από τις μεταλλάξεις του, στα πλαίσια μιας μεταρρυθμιστικής λογικής*¹.

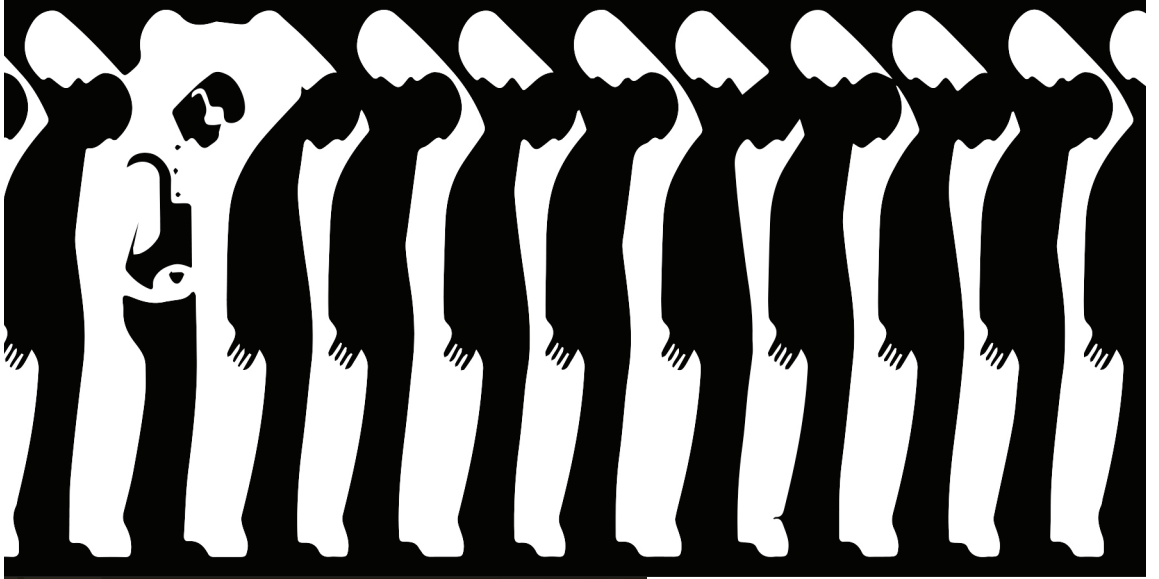
Υπάρχουν όμως και ουτοπίες που δεν περιγράφουν απλώς το απόλυτο και ιδανικό μιας τέλει κοινωνίας, αλλά επιχειρούν να εφοδιάσουν αυτό το "άλλο" με το χρόνο μιας αφήγησης, βρίσκοντας στην εικόνα

του μέλλοντος στοιχεία ιστορίας, γεγονότα, περιστατικά. Στη σύγχρονη εποχή, οι ουτοπίες αυτές παίρνουν κυρίως τη μορφή μιας ζοφερής πρόβλεψης για το μέλλον. Πρόκειται δηλαδή, για **δυστοπίες** με αλληγορικό χαρακτήρα, καθώς όσα εξιστορούν προσφέρουν τη δυνατότητα σύγκρισης με το εδώ και το τώρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου δυστοπικού κόσμου παρουσιάζεται μέσα από την ταινία "*Blade Runner*" του Ridley Scott, το βιβλίο "*1984*" του George Orwell και τα έργα των ριζοσπαστικών αρχιτεκτόνων *-Radicals-* της δεκαετίας του 1960.

Η ομάδα **Archigram** ήταν αυτή που εγκαινίασε την ιστορία της *ριζοσπαστικής αρχιτεκτονικής* *-radical architecture-*, δημιουργώντας ένα σύμπαν όπου η φανταστική τρέλα επικρατεί έναντι της λογικής λειτουργίας. Ο Andrea Branzi του **Archizoom** και ο Adolfo Natalini του **Superstudio** έδωσαν την πιο φανταστική ανάπτυξη στο θέμα της Δυστοπίας *-counterutopia-*, έννοια η οποία χρησιμοποιούταν ήδη στη λογοτεχνία από τις αρχές του 20ου αιώνα από συγγραφείς, όπως οι Butler, Zamiatin, Huxley και Orwell.

Ο αλληγορικός χαρακτήρας των δυστοπικών έργων είναι εμφανής. **Αφηγούνται ένα κόσμο μακρινό και αλλιώςτικο σε χώρο και χρόνο με σαφείς όμως υπαινιγμούς για όσα ζούμε σήμερα στον δικό μας κόσμο, στο δικό μας παρόν.** Τέτοιες ουτοπίες-δυστοπίες δεν περιγράφουν νεκρές φύσεις, αλλά επιδιώκουν με τη φαντασία να συστήσουν τους όρους μιας νέας ζωής μιλώντας όπως οι παραβολές, με τρόπο διδακτικό αλλά και αιρετικό, για τον ίδιο το "χαρακτήρα" του "άλλου" σε σχέση με το τωρινό.





Radicals/////Radicals////////////////////Radicals////

Η ριζοσπαστική αρχιτεκτονική αρνούταν να αναγγείλει οτιδήποτε σίγουρο παρουσιάζοντας έργα μη υλοποιήσιμα, κριτικές χωρίς λύσεις, μια αστικοποίηση χωρίς αρχιτεκτονική, μια αρχιτεκτονική χωρίς μορφή.

*«Επαναστατείστε εναντίον της αναζήτησης της μορφής για την πόλη του μέλλοντος. Ένα μέλλον χωρίς μορφή, χωρίς αρχιτεκτονική»*². / Archizoom, 1974

Ο όρος *Ριζοσπαστική Αρχιτεκτονική* επινοήθηκε από τον ιστορικό τέχνης Germano Gelant μετά την δράση των σημαντικότερων εκπροσώπων του είδους, όπως ήταν οι ομάδες Superstudio και Archizoom από τη Φλωρεντία. Πρόκειται για έναν ευρύ όρο που περιλαμβάνει έναν μεγάλο αριθμό ομάδων που έδρασαν τη δεκαετία του 1960 κυρίως, παρά τις διαφορές τους σε ιδεολογικό περιεχόμενο και στη μορφή των έργων τους. Κοινό στοιχείο των ομάδων αυτών αποτελούσε, ωστόσο, η φιλοδοξία τους να ταρακουνήσουν την κυριαρχία της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής, δρώντας κυρίως στον τομέα του σχεδιασμού. Χρησιμοποίησαν στοιχεία τόσο από την αρχιτεκτονική, όσο και από τις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία.

Η αρχιτεκτονική των ριζοσπαστών ανέπτυξε μια παράλογη κριτική, αποδεσμευμένη από τις προσανατολισμένες στην πρόοδο τεχνολογικές φιλοδοξίες των ουτοπιών των mega-κατασκευών -megastuctures-. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, οι mega-κατασκευές είχαν οδηγήσει τη μοντέρνα αρχιτεκτονική σε κρίση. Την περίοδο εκείνη, οι τελευταίοι διεθνείς πρωτοπόροι αρχιτέκτονες είχαν θέσει τους εαυτούς τους υπεύθυνους για το μέλλον του πλανήτη για μια ακόμα φορά. Ανακάλυψαν εκ νέου μια υψηλή αποστολή, η οποία περιελάμβανε ουτοπικές, high-tech πόλεις και mega-κατασκευές, ως μια απέλπιδα προσπάθεια να ξανακερδίσουν την προσοχή. Η γενιά των ριζοσπαστών αντιτάχθηκε στην αισιοδοξία αυτών και των μεγαλυτέρων -Μοντέρνων-, προβάλλοντας τα αποστασιοποιημένα αποτελέσματα μιας αρνητικής ουτοπίας -δυστοπία-. Η μετάβαση από το όνειρο των mega-κατασκευών στον εφιάλητη της πόλης των ριζοσπαστών ανέτρεψε την ουτοπία, οδηγώντας τη στο τέλος. Περισσότερο, όμως από όλα, έδωσε ένα τέλος και στις φιλοδοξίες του μοντέρνου κινήματος.

Το φαινόμενο "Radicals" παρουσιάστηκε εντονότερο στην Ιταλία τα

τέλη της δεκαετίας του '60 και πιο συγκεκριμένα στην Φλωρεντία μέσα από τα έργα δύο ομάδων: του **Superstudio** και του **Archizoom**. Στους ριζοσπαστικούς αρχιτέκτονες της Φλωρεντίας συγκαταλέγονται και οι Gianni Piretti, Remo Butti, καθώς και οι ομάδες *U.F.O.*, *Ziggurat* και *9999*. Στο Μιλάνο ήταν οι *Ugo La Pietra*, *Alessandro Mendini*, *Gaetano Pesce*, *Franco Raggi* και *Ettore Sottsass*. Στη Νάπολη, ο *Ricardo Dasili* και στο Τορίνο δρούσαν οι ομάδες *Libidarch* και *Strum*.

«Οι Ιταλοί *Radicals* στα τέλη της δεκαετίας του 1960 αφιερώθηκαν σε μια γενικευμένη κριτική της μοντέρνας πόλης, της λειτουργικότητας, του καπιταλισμού και της καταπίεσης που κάθε οικονομικό και πολιτικό σύστημα ασκεί»³. / Dominique Rouillard, 1994

Κοινό στοιχείο όλων αυτών των ομάδων είναι η προσέγγιση που χαρακτηρίζεται από τον όρο *Radical*. Ο όρος αυτός αναφέρεται εν μέρει στο πρόγραμμά τους, δηλαδή την ιδέα που στηρίζεται στην σύνδεση της δουλειάς τους με τις καλλιτεχνικές στρατηγικές των ιστορικών *avant-garde*, όπως το Νταντά και το Σουρεαλισμό. Ταυτόχρονα, αντανάκλα την κριτική συμπεριφορά τους τόσο απέναντι στην κοινωνία όσο και στην πειθαρχία της κάθε ομάδας.

Τα δυστοπικά έργα των Ιταλών ριζοσπαστών απέρριπταν την ανθρώπινη ηθική της αρχιτεκτονικής, χρησιμοποιώντας τους όρους της παράνοιας και της σχιζοφρένειας, εκεί όπου άλλοι χρησιμοποιούσαν τους όρους της συμμετοχής, του χρήστη και του χώρου για να περιγράψουν τη μελλοντική πόλη.

Παρόλα αυτά, είναι σημαντικό να επισημάνουμε την ποικιλία των γνώσεων και των αντιθέσεων μεταξύ των ομάδων των ριζοσπαστών, ακόμα και μέσα στην ίδια την Ιταλία. Σε πρόσφατη συνέντευξή του, ο Andrea Branzi, μέλος της ομάδας Archizoom, αναφέρει σχετικά: «Για μένα η ριζοσπαστική αρχιτεκτονική έχει την αξία τού να μην έχει διαμορφώσει ή παράξει μια επίσημη γλώσσα: παρήγαγε ένα κριτικό επίπεδο, μια κρίση της έννοιας του έργου, των ιδεών του μοντέρνου, μέσω μιας περιόδου συνεχών ερευνών». (συνέντευξη, Μιλάνο 13 Ιανουαρίου 2006)

Τέλος, η αρχιτεκτονική των ριζοσπαστών σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να θεωρηθεί μια υψηλής τεχνολογίας αναβίωση του Φουτουρισμού ή του Εξπρεσιονισμού, ούτε ένα λογικό αποκορύφωμα της επιστημονικής φαντασίας.



Ίστορικό πλαίσιο///////// ////////Ίστορικό πλαίσιο//

60'ς

Στα πανεπιστήμια και στα κολέγια, ακτιβιστές φοιτητές αγωνίζονται για το δικαίωμα άσκησης βασικών συνταγματικών δικαιωμάτων τους. Άλλοι οργανώνουν δράσεις υπέρ της κρατικής αρωγής σε απόρους. Βίαιες αντιπαράθεσεις μεταξύ φοιτητών -ή άλλων ακτιβιστών- και διοικητικών υπαλλήλων είναι ένα συχνό φαινόμενο στα μεγάλα αστικά κέντρα. Οι νέοι δυσπιστούν απέναντι στην αστυνομία και το νόμο. Το αποκορύφωμα της αντίδρασης της φοιτητικής νεολαίας σημειώνεται το **Μάιο του 1968** στο Παρίσι με μαζικές εξεγέρσεις και διαδηλώσεις, που συμπαρασύρουν εργαζομένους και ανεξάρτητους πολίτες.

Στο παγκόσμιο πολιτικό σκηνικό, πρωταγωνιστεί ο **Ψυχρός Πόλεμος**. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης αναμεταδίδουν τις εξελίξεις του πολέμου στο Βιετνάμ, στην Κίνα ο Μάο κηρύττει την έναρξη της Πολιτιστικής Επανάστασης, ενώ η κρίση των πυραύλων στην Κούβα εγκυμονεί το φόβο για έναν πυρηνικό πόλεμο μεταξύ ΗΠΑ και ΕΣΣΔ.

Στην Αμερική, ο πολιτικός αγωνιστής **Martin L. King**, με τον διάσημο λόγο του "*έχω ένα όνειρο...*", μιλάει για τα δικαιώματα των Αφροαμερικανών, ενώ στην Αφρική η περίοδος αποικιοκρατίας φτάνει στο τέλος της, όχι όμως και η πολιτική Απαρτχάιντ που επέμενε στο φυλετικό διαχωρισμό.

Οι **εφευρέσεις** της δεκαετίας του '60 παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της τεχνολογίας και επηρεάζουν το έργο των πρωτοπόρων αρχιτεκτόνων. Ο προσωπικός υπολογιστής αλλάζει τα δεδομένα στην επιστήμη και στην καθημερινότητα. Ταυτόχρονα, η εξερεύνηση του διαστήματος και η προσελήνωση εμπνέουν ελπίδες για ένα διαφορετικό μέλλον και δημιουργούν προσδοκίες.

Την ίδια στιγμή που συμβαίνουν όλα αυτά τα γεγονότα, η **ΡΟΚ μουσική**, η поп κουλτούρα

και η **μόδα** αποτελούν σημεία αναφοράς για όλον τον κόσμο. Το Λονδίνο γίνεται η Μέκκα της μουσικής με τους Beatles και τους Rolling Stones να ανοίγουν το δρόμο σε μια παγκοσμιοποιημένη μουσική σκηνή. Το *Swinging-London* είναι γεγονός. Είναι η περίοδος του **ηδονισμού**.

Το *Woodstock* και το θρυλικό *Καλοκαίρι της Αγάπης* αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τους **hippies** ή αλλιώς τα "παιδιά των λουλουδιών", που με έμβλημα τους το σήμα της ελευθερίας κάνουν αισθητή την παρουσία τους στις δυτικές κοινωνίες στα μέσα της δεκαετίας. Ως νεανικό κίνημα προσπαθεί να προωθήσει την απελευθέρωση του ατόμου από κοινωνικούς φραγμούς, ταυτίζεται με μια μορφή νομαδισμού, περιπλάνησης και μη μόνιμης εγκατάστασης, ενώ ενστερνίζεται πολλά στοιχεία από τη φιλοσοφία και τις θρησκείες της ανατολής. Στον τρόπο ζωής των χίπις, η ισότητα είναι ένα δεδομένο, συνοψασμένο με την **σεξουαλική απελευθέρωση**, την ομοφυλοφιλία και την ελεύθερη συμβίωση. Τα **ναρκωτικά** ως ιδιαίτερη εμπειρία και η επιδίωξη βίωσης "εναλλακτικών" καταστάσεων χαρακτηρίζουν ολόκληρη τη δεκαετία.

01

ο υπερήρωας ήταν το νέο είδωλο μιας γενιάς θυσιάζουσας αλλά διαβόητης να διαδίδει

η τεχνολογία. Ο Flash Gordon και ο Σπυρίδων Λαός σε ένα μυθολογικό όνειρο του ευαγγελίου.



Manfredo Tafuri,
*History of
Italian Architecture,*
1944-1985

THE FLASH

Μοντέρνο-ΟΥτοπία '60s-Μεταμοντέρνο

01

Σε αυτή την περίοδο αμφισβήτησης του κατεστημένου και συλλογικής απαίτησης για αλλαγή και διαφοροποίηση έρχονται στο προσκήνιο αρχιτέκτονες-οραματιστές, που προτείνουν μια νέα κοσμοθεωρία σε σχέση με τον ορθολογισμό του Μοντέρνου με βασικούς άξονες τη χειραφέτηση, την ελευθερία, την ατομικότητα, τον καταναλωτισμό, την κινητικότητα. Αποτελούν τις "ουτοπικές" ομάδες της δεκαετίας του '60.

Μπορούμε να προσεγγίσουμε τις ομάδες αυτές με δύο κατευθύνσεις:
α. αυτές που προσηλώθηκαν στην ανάδειξη σύγχρονων πολιτιστικών θεμάτων-συνθηκών, όπως η κινητικότητα και η ευελιξία - Archigram, Ιάπωνες Μεταβολιστές κ.ά.- και β. αυτές που είδαν την ουτοπία ως μέσο κοινωνικής αλλαγής - Yona Friedman, Archizoom, Superstudio, Constant Nieuwenhuys κ.ά. -. Την πρώτη κατηγορία τη διαβάζουμε, στα πλαίσια αυτής της διάλεξης, **"ΤΕΧΝΟ-ΟΥΤΟΠΙΑ"** και τη δεύτερη τη διαχωρίζουμε στους **"ΟΙΤΟΥΑΣΙΟΝΙΣΤΕΣ"** ή καταστασιακούς" και την **"ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΟΥΤΟΠΙΑ"** ή δυστοπία".

Όμως, ποιά η σχέση του ουτοπικού και κοσμολογικού χαρακτήρα της δεκαετίας του 1960 με το όραμα της συλλογικής αλλαγής της κοινωνίας και των πολιτισμικών δομών που χαρακτήρισαν τα σχέδια του Μοντέρνου; Έρχεται σε ρήξη με αυτό ή αποτελεί γραμμική συνέχειά του;

Η δεκαετία του 1960 βιώνεται επίσημα ως η κρίση των "μεγάλων αφηγημάτων" του Μοντέρνου -Διαφωτισμός, Ιδεαλισμός, Μαρξισμός- και γι' αυτό αποτελεί μια μεταβατική περίοδο στην ιστορική συνέχεια. Παρόλα αυτά, η δεκαετία αυτή αποτελεί ταυτόχρονα και μια **"δεκαετία της πρωτοπορίας"** και ως τέτοια την αντιλαμβανόμαστε και εμείς σήμερα. Ως μια παράδοση, που συμπληρώνει και ολοκληρώνει εκείνη του Μοντέρνου. Η πρωτοπορία του '60 οραματίζεται την ελευθερία επιλογής και όχι την επιβολή λύσεων. *Το γεγονός της ευρύτερης πολιτισμικής ανατροπής και η αναζήτηση ερεισμάτων για την καλύτερη θεωρητική στήριξη της αρχιτεκτονικής σκέψης ήταν ο ελάχιστος κοινός παρονομαστής τους*⁴. Αποφασιστική αλλαγή στα αρχιτεκτονικά δρώμενα θα παρατηρηθεί αργότερα, από τις αρχές του 1970 και μετά. Ως τα τέλη του 1960 παραμένει η "γραμμική θεώρηση" της συνέχειας μιας μοντέρνας παράδοσης ή της ρήξης, πάντα όμως με αυτή. Συμβολικό όριο αποτελεί το 1968, καθώς μετά εισάγονται στην κοινωνία οι έννοιες της πολυπλοκότητας και του πλουραλισμού, έννοιες που θα χρησιμοποιηθούν και από τους αρχιτέκτονες αυτής της περιόδου. Τότε πια, γίνεται λόγος για το φαινόμενο του μεταμοντέρνου.

Γιατί, όμως, από το πλήθος των αρχιτεκτονικών φαινομένων της δεκαετίας του 1960 επικράτησε τελικά στις δύο επόμενες δεκαετίες η αντιβιομηχανική νοσταλγία του μεταμοντέρνου;

Διότι, η νίκη του μεταμοντέρνου αποτέλεσε νίκη του καπιταλισμού⁵. Παρόλο τον οργανισμό επαναστατικών τάσεων, που παρατηρείται στη δεκαετία του '60 στο κοινωνικό, πολιτικό, πολιτιστικό, καλλιτεχνικό χώρο, ο αγγλοσαξονικός κόσμος παραμένει αντίθετος σε κάθε νεωτερίστικη προσπάθεια έκφρασης και αντίδρασης. Επιδιώκει την μεταστροφή των συνειδητοποιημένων πολιτών σε ομογενοποιημένους καταναλωτές των μεγάλων *shopping malls*, μετατρέποντας τη διαχείριση των πολιτικών προβλημάτων σε ζητήματα "συσσκευασίας" και διαφήμισης για άμεση κατανάλωση και πρόσληψη. Κατά συνέπεια, από τη δεκαετία του 1970 και μετά, επικρατεί στο προσκήνιο η λαϊκίστικη ρητορική της μεταμοντέρνας κουλτούρας και μια συντηρητική οπισθοδρόμηση, που στον τομέα της αρχιτεκτονικής εκφράζεται με την επικράτηση του μεταμοντέρνου.

Γιατί μελετάμε τα '60s;;;

Γιατί όμως εμείς σήμερα μελετάμε το παρελθόν και ιδιαίτερα αυτή τη δεκαετία; Τί σημαίνουν για μας όλα αυτά; Υπάρχουν μήπως ενδείξεις για συσχετισμούς με τη σύγχρονη κοινωνία του σήμερα ή του άμεσου μέλλοντος του αύριο; Η απάντηση είναι ότι η αναφορά στη δεκαετία του '60 και κατ' επέκταση στην παράδοση του μοντέρνου του μεσοπολέμου έχει κατά βάση μια **ηθική διάσταση**. Ερμηνεύεται ως μια ανάγκη για μελέτη μιας συνεκτικής πολιτικής κοινωνίας, ικανής να αντιμετωπίσει την εφημερότητα της σύγχρονης καταναλωτικής κοινωνίας τηλεοπτικών προδιαγραφών.

Ταυτόχρονα, αποτέλεσε μια **δεκαετία μετάβασης**, στην οποία συντελέστηκαν εξαιρετικές πολιτικές και πολιτισμικές συγκρούσεις, που με τη σειρά τους έγιναν πεδίο αντιπαράθεσης και συνέβαλαν στη διαμόρφωση διαφόρων ιδεών σε πολλούς τομείς και ιδιαίτερα στο χώρο των τεχνών και της αρχιτεκτονικής που μας αφορά εδώ. Σήμερα, ζούμε επίσης σε μια εποχή μετάβασης, καθώς παρατηρείται κρίση σε οικονομικό, κοινωνικό και ιδεολογικό επίπεδο με τα δικά της χαρακτηριστικά. Γι' αυτό το λόγο, θεωρούμε ότι μελετώντας το άμεσο παρελθόν μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία για να ορίσουμε καλύτερα το μέλλον. Γιατί, όπως υποστήριζε ο Georg Friedrich Hegel, υπάρχει ένα πνεύμα που διατρέχει και επηρεάζει όλες τις εποχές.



΄60s Ιταλία Φλωρεντία

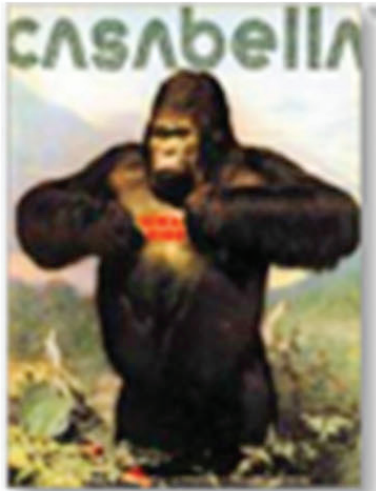
01

Από τη γενικότερη δυσφορία που επικρατεί στην κοινωνία της δεκαετίας του 1960 μέχρι τις μαζικές διαδηλώσεις φοιτητών στις ευρωπαϊκές μητροπόλεις, η Ιταλία έρχεται στο προσκήνιο και πρωταγωνιστεί με το δικό της τρόπο.

Ο μεταπολεμικός μοντερνισμός άλλαξε τα δεδομένα στην ιταλική κοινωνία και στο αστικό τοπίο της. Ο φασισμός του Μουσσολίνι συνέβαλε στη δημιουργία της ιταλικής μαζικής κοινωνίας, αλλά δεν οικοδόμησε μια μαζική καταναλωτική κουλτούρα. Οι ιδιωτικές επενδύσεις ήταν το τίμημα των μεταπολεμικών κυβερνήσεων. Η ιδιωτική πρωτοβουλία στο θέμα της στέγασης χωρίς περιορισμό στις χρήσεις γης και χωρίς ασφαλείς όρους δόμησης είχε καταστροφικό αντίκτυπο στην ανεξέλεγκτη κερδοσκοπική εξάπλωση των πόλεων.

Οι Ιταλοί γίνονταν περισσότερο κινητικοί, περισσότερο αστικοί, περισσότερο παθιασμένοι με τον κόσμο των αντικειμένων, υιοθετώντας έναν καταναλωτικό τρόπο ζωής που υπάκουε στις επιταγές της ποπ κουλτούρας, η οποία μεσουρανούσε εκείνη την εποχή σε Αγγλία και Αμερική. Οι νέες αισθητικές αντιλήψεις της ποπ κουλτούρας έρχονταν σε αντίθεση με την τότε επικρατούσα αισθητική και ιδεολογική διάθεση της καθεστηκίας τάξης στην Ιταλία. Η σύγχρονη κοινωνία ήρθε σε ρήξη με την παράδοση, προκαλώντας πλήγμα ακόμα και μεταξύ των γενεών. Η οικονομική ανάπτυξη οδήγησε στην αποξένωση της μεσαίας τάξης και δημιούργησε τα χαρακτηριστικά εκείνα, που ήταν κοινά και στις άλλες δυτικές βιομηχανοποιημένες χώρες.

Η σταδιακή αυτή κοινωνική κατάρρευση ήταν το εφιαλτήριο για διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα, που γεννιούνται στην Ιταλία τη δεκαετία του ΄60, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο χώρο του κινηματογράφου.



Ο Siegfried Kraacauer χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «όσο βυθίζεται η ζωή τόσο χρειάζεται καλλιτεχνική δραστηριότητα, η οποία αποσφραγίζει την εσωστρέφεια και βάζει πίσω τα κομμάτια της σε τάξη...»⁶. Ο Federico Fellini μετά την ταινία του *La dolce vita* το 1960 στράφηκε στον ίδιο και το επάγγελμά του με την ταινία *Eight and a Half* το 1963. Η ταινία αποτελεί μια θεαματική προσωπική κατάθεση και ταυτόχρονα μια ψυχολογική ομολογία, όσον αφορά στον υπαρξιακό χαρακτήρα του κινηματογράφου και της κοινωνίας. Το 1964, ο Michelangelo Antonioni στην ταινία *Red Dessert* κατασκεύασε το όραμα μιας πνευματικά στερημένης μεταπολεμικής Ιταλίας, που ήταν στενά συνδεδεμένη με ένα κατεστραμμένο τοπίο των εργοστασίων και της ατμοσφαιρικής ρύπανσης.

Στο χώρο της αρχιτεκτονικής, που μας απασχολεί στα πλαίσια της διάλεξης, γίνονται προσπάθειες για τον ανασχηματισμό του ιταλικού αρχιτεκτονικού σκηνικού. Στη **Ρώμη**, ο Bruno Zevi με το "οργανικό σχολείο", που είναι εμπνευσμένο από τον Αμερικάνο Frank Lloyd Wright, ασκεί άμεση επιρροή στους νέους Ιταλούς αρχιτέκτονες. Πρόκληση γι' αυτούς αποτελεί η επανα-αξιολόγηση και επανα-σύλληψη ενός σύγχρονου αρχιτεκτονικού στυλ, ικανού να συμφιλιώσει το Μοντέρνο με τα Νεο-κλασικά κατάλοιπα της φασιστικής περιόδου. Το αστικό συντακτικό της πόλης του **Μιλάνου** το συναντάμε κατεστραμμένο από βομβαρδισμούς. Η αποκατάσταση και ανάπτυξη της πόλης βασίστηκε κυρίως σε παραδοσιακές σχεδιαστικές πρακτικές. Υπήρξε ένα κίνημα για αρχιτεκτονικές μελέτες (MSA) κατά της παραδοσιακής ακαδημαϊκής εκπαίδευσης, ενώ τα περιοδικά **Domus** και **Casabella-Continuita** αποτέλεσαν την κύρια πλατφόρμα διαλόγου και αμφισβήτησης σε θέματα για το μέλλον της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

Η Φλωρεντία, ωστόσο, αποτυγχάνει να εισέλθει σε αυτόν τον κύκλο διαλόγου, εξαιτίας διαφόρων ανταγωνιστικών συμφερόντων. Εκεί, το κλίμα δείχνει αρκετά εχθρικό για να εγκολπώσει νέα καλλιτεχνικά ρεύματα και κινήματα. Κι αυτό διότι, από τη μια έχουμε την ασυδοσία του ιστορικού κέντρου, από την άλλη την εχθρική στάση της κοινότητας απέναντι στο διάλογο και τέλος, το άγχος μιας γενιάς που μεγαλώνει σε μια παγκοσποποιημένη κουλτούρα, στα πλαίσια όμως, μιας επαρχιακής πόλης, όπως είναι η Φλωρεντία.

Παρόλα αυτά, συνέβη το απροσδόκητο. Η Φλωρεντία γίνεται το καθεαυτό κέντρο του κινήματος της Ριζοσπαστικής Αρχιτεκτονικής.

«...μην ξεχνάτε ότι η ατομική δημιουργία βγαίνει από το σύνολο των φαινομένων της εποχής. Εξαρτάται τόσο από τη σχετικότητα των γεγονότων της, όσο το παρόν και το μέλλον από τη σχετικότητα της ιστορίας.» Έριχ Μέντελσον, Δυναμική και λειτουργία, 1923

Από το βιβλίο:
«Μανιφέστα και προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα
Ούλριχ Κόνραντς



η γενιά της Superarchitecture

Η πανεπιστημιακή αρχιτεκτονική κοινότητα είχε τη δικιά της ιδεολογία και ταυτότητα να επιδείξει. Για παράδειγμα, η **Ρώμη** παρέμενε περισσότερο εστιασμένη σε θέματα αστικού σχεδιασμού, το **Μιλάνο** στις αρχές της λειτουργικότητας, όπως αποτυπώθηκαν στα συνέδρια του CIAM, ενώ η **Φλωρεντία** έμενε χωρίς ιδιαίτερη ταυτότητα λόγω της συντηρητικής διοίκησης της σχολής, του ελιτίστικου χαρακτήρα της και της απόκλισης των φοιτητών από τη διαδικασία λήψης των αποφάσεων για ζητήματα της σχολής.

Στη δεκαετία του 1960, στη μετα-βιομηχανική πλέον ιταλική κοινωνία και στις αρχιτεκτονικές σχολές συγκεκριμένα, γεννήθηκε μια κριτική **αντι-κουλτούρα**. Σε ολόκληρο το σύστημα της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης ασκήθηκε πίεση από τη φοιτητική κοινότητα για την αναβάθμιση του τρόπου διδασκαλίας και την εκδημοκράτησή του. Παρατηρήθηκε έτσι ένας γενικός **αναβρασμός** των φοιτητών, που συνοψίστηκε στα λόγια του Vittorio Gregotti στο περιοδικό Casabella-Continuità του 1963-64: «Πιστεύω ότι αν σταματήσουμε να προβληματιζόμαστε σχετικά με το θέμα που μας οδήγησε, ή μάλλον εκεί όπου οι φοιτητές της αρχιτεκτονικής σχολής μάς οδήγησαν τα τελευταία περίπου δύο χρόνια, δεν μπορούμε παρά

να εκπλαγούμε από το εύρος του υλικού και των συζητήσεων που έχουν γίνει, από την προοδευτική και σε βάθος διάρθρωσή τους, από την πολιτική βούληση στο θέμα της ανακαίνισης, και πάνω από όλα από τη μη αναστρέψιμη εξάρθρωση, στην οποία έχουν οδηγήσει τη γηράσκουσα αρχιτεκτονική σχολή»⁶. Μέσα από σειρές συνελεύσεων, καταλήψεις, επικές μάχες κατά του απαρχαιωμένου συστήματος προκύπτουν τα μελλοντικά μέλη, που θα αποτελέσουν τη **γενιά της Superarchitecture**.

Το κίνημα του 1960 ήταν σαν κινούμενη άμμος μεταξύ των φοιτητών, της σχολής και της διεύθυνσης. Η ατμόσφαιρα ήταν εκρηκτική και το έδαφος πρόσφορο για πειραματισμό. Ο Piero Frassinelli τονίζει: «... η **Ριζοσπαστική Αρχιτεκτονική** γεννήθηκε στο υπό κατάληψη πανεπιστήμιο.



Ένας ζει εκεί και ένας κοιμάται πιο πέρα...»⁶. Όλοι αυτοί οι αγώνες δεν ήταν τόσο σημαντικοί για τις μεταρρυθμίσεις στις οποίες απέβλεπαν, όσο για τη συζήτηση, που προκάλεσαν πάνω στην αναδιατύπωση θεμελιωδών θεμάτων της εκπαίδευσης στη Φλωρεντία και η οποία εν τέλει αξιοποιήθηκε από τη γενιά της Superarchitecture. Καταλύτης στη δημιουργία της γενιάς της Superarchitecture αποτέλεσε η πλημμύρα της πόλης της Φλωρεντίας στις 4 Νοεμβρίου 1966. Με αφορμή το γεγονός αυτό, συσπειρώθηκαν οι αρχιτεκτονικοί και καλλιτεχνικοί νεωτερισμοί της πόλης.

Ο σχηματισμός των ομάδων Archizoom και Superstudio ήταν ένας από αυτούς. Παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο κοινό μέσω των εκθέσεων Superarchitettura I στην Pistoia το 1966 και Superarchitettura II στη Modena το 1967.



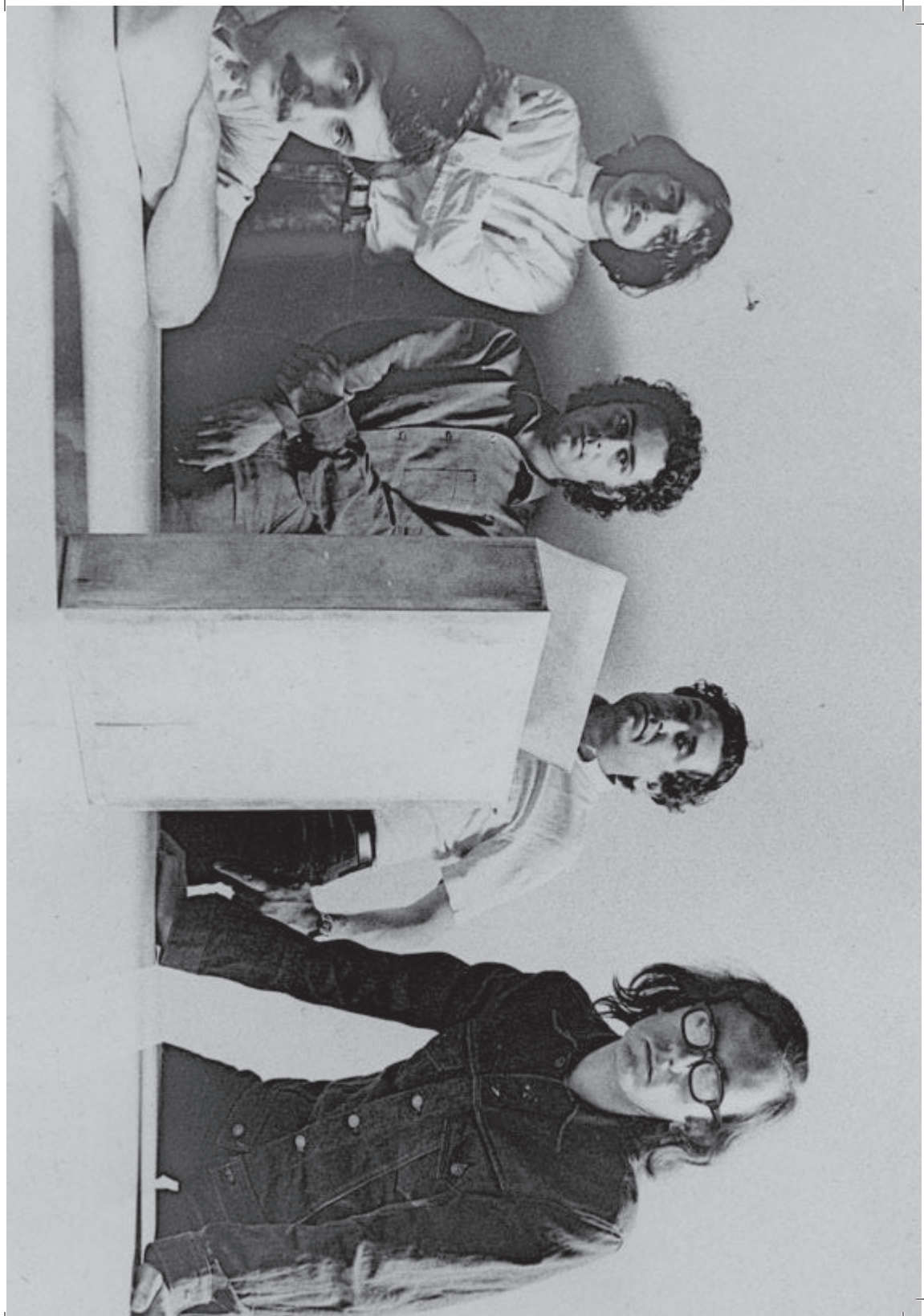
Μήης του '68, Ιταλία

Τα μέλη του Archizoom ήταν οι *Corretti, Paolo Andrea Branzi, Gilberto Deganello* και *Massimo Morozzi*, ενώ μετά το 1968 στην ομάδα προστέθηκαν οι *Dario* και *Lucia Bartolini*. Η ομάδα Superstudio αποτελούταν από έξι μέλη, που δεν προέρχονταν από ένα κοινό ιδεολογικό υπόβαθρο, δεν ανήκαν στην ίδια φοιτητική πολιτική παράταξη ούτε είχαν λάβει την ίδια εκπαίδευση. Οι κύριοι ιδρυτές της το 1966-67 ήταν ο *Adolfo Natalini* και ο *Cristiano Toraldo di Francia*. Ο *Roberto Magris* και ο *Pierro Frassinelli* εντάχθηκαν στην ομάδα αργότερα, ενώ ο *Alessandro Magris* και ο *Alessandro Poli* συμμετείχαν, αφού είχε ήδη εδραιώσει την χαρακτηριστική της ταυτότητα.

Το Superstudio σχηματίστηκε, όπως ακριβώς υπονοεί και το ίδιο το όνομα του, ως, ένα "super-γραφείο" ("super-office"), ένα γραφείο αρχιτεκτονικής και design με βαθιά γνώση στην ιστορία και με πολεμικό χαρακτήρα⁶. Το Superstudio διατηρήθηκε ως ομάδα μέχρι το 1986 και το Archizoom μέχρι το 1974.

Μέσα σε αυτό το θεωρητικό και ενοιολογικό πλαίσιο κινήθηκαν οι δύο ιταλικές ριζοσπαστικές ομάδες.

«Η ΣΟΥΠΕΡ-
αρχιτεκτονική
(*Super-architecture*)
είναι η αρχιτεκτονική
της ΣΟΥΠΕΡ-
παραγωγής, της
ΣΟΥΠΕΡ-κατανάλωσης,
της ΣΟΥΠΕΡ-ηδονής
να καταναλώσεις,
του ΣΟΥΠΕΡ-μάρκετ,
του ΣΟΥΠΕΡμαν, του
ΣΟΥΠΕΡ-πετρελαίου».⁶

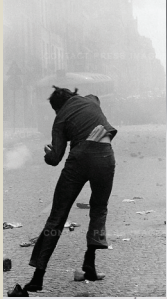


Παραπομπές

1. Σταυρίδης Σταύρος, *Οι Χώροι της Ουτοπίας και η Ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό*
2. Rouillard Dominique, "Radical" Architecture, B. Tshumi, J. Abram, S. Agacinski, V. Descharrières, A. Fleischer, A. Guiheux, S.Lavin, A. Peélissier, D. Rouillard, Tschumi Le Fresnoy, *Architecture In/ Between*, σελ.119-133
3. Maciocco Giovanni, *The Segregated City*, M. Giovanni, *Fundamental Trends in City Development (Urban and Landscape Perspectives)*, σελ.71
4. Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Τα Sixties Γράφουν (τη δική τους) Ιστορία*, Αρχιτεκτονικά Θέματα 40/2006, σελ. 60-63
5. Γλακουμακάτος Αντρέας, *1967-2006. 40 Χρόνια Αρχιτεκτονικά Θέματα. Η Δεκαετία του 1960 ως Επίκαιρη Παράδοση/ Αναγωγές μιας Επετείου*, Αρχιτεκτονικά Θέματα 40/2006, σελ.40-43
6. Lang Peter, *Suicidal Desires*, Lang & Menking, *Superstudio-Life without Objects*, σελ. 31-51

- <http://www.spatialagency.net/database/1960s.utopian.groups>
- Stauffer Marie Theres, *Utopian Reflections, Reflected Utopia/ Urban Designs by Archizoom and Superstudio*, AA Files, no 47, σελ. 32-36
- Μακρυνικόλλα Νεφέλη, Παπούλιας Γιώργος, *Αμφισβήτηση- Ανατροπή- Ουτοπία/ Ο φαντασιακός κόσμος του '60*, διάλεξη προπτυχιακού ΕΜΠ, 2011/46
- Chavami Rana, Jesse van Winder, *Mutant Architecture. The complexity of Utopia, makeability and continuity*, δημοσίευση στο Kunstlicht 32, 2011
- Lang Peter, Menking William, *Only Architecture Will Be Our Lives*, 13/01/2003, Lang & Menking, *Superstudio-Life Without Objects*, σελ.11-29
- Menking William, Kazi Olympia, *Radical Italian Architecture Yesterday and Today*, Architectural Design, vol.77 issu, 2007
- Manfredo Tafuri, *Ideology and Utopia*, M. Tafuri, *Architecture and Utopia/ Design and Capitalist Development*, 1976, σελ. 50-76

Σημ.: Επειδή εξυπηρετούσε τη συλλογιστική μας, η δομή του κεφάλαιου **Ουτοπία/ Δυστοπία** βασίστηκε στο μεγαλύτερο μέρος της στο άρθρο του Σταύρου Σταυρίδη, *Οι Χώροι της Ουτοπίας και η Ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό*



02

έργο//Superstudio	
.....	36
No-Stop City//Archizoom	
.....	63

Superstudio/////
////////έργο/////
///Superstudio//
έργο//////////

Το σύστημα του καπιταλισμού αποτελεί για την ομάδα Superstudio μια παγιωμένη βύθιση μέσα στο ρασιοναλισμό και φονξιοναλισμό, που χαρακτηρίζουν την εποχή. Πώς απαντά σε αυτές τις καπιταλιστικές αξίες του κέρδους και του ανταγωνισμού; Τί παρουσιάζει το έργο της ομάδας και ποιά εργαλεία και μεθόδους χρησιμοποιεί; *«Το θέμα είναι να μην είμαστε μέρος της γενιάς μας, αλλά να βγούμε από αυτή όσο το δυνατό συντομότερα και να απομονώσουμε τους εαυτούς μας. Ήστε, να μαζέψουμε μαζί σιγά σιγά τα κομμάτια της ύπαρξης μας και να σφυρηλατήσουμε τα εργαλεία για την επιβίωσή μας, τα εργαλεία για την ικανοποίηση των αληθινών αναγκών».*^{1/} Adolfo Natalini, 1969.

Το Superstudio δημιουργεί μια **πλαστή ουτοπία** για να μιλήσει για το μέλλον. Για να δείξει πως το μέλλον κατοικεί στο παρόν, εκεί όπου το παρόν κάποτε κατοικούσε στο παρελθόν. Προσπαθεί να μιλήσει, να αφηγηθεί πώς θα φαίνεται ο κόσμος αν εμείς οι ίδιοι επιτρέψουμε στις νόρμες του σχεδιασμού, από το αντικείμενο μέχρι το επίπεδο μιας πόλης, να αναπτυχθούν χωρίς κριτική, χωρίς έλεγχο. Γιατί χωρίς **ΑΥΤΟ-ΚΡΙΤΙΚΗ** γινόμαστε ολοένα υπόδουλοι μιας νοοτροπίας, η οποία συνεχώς παράγει-καταναλώνει-ζει. Η σύγχρονη κοινωνία δρα και διαιωνίζεται μέσω των αντικειμένων της και εμπεριέχει τα πολιτικά κόμματα και συνδικάτα, απαραίτητα συστατικά του θεάματος, σύμφωνα με τον Guy De-bord. Η μηχανή παραγωγής της παράγει μια δεύτερη φτώχεια, αφού η *ικανοποίηση των βασικών αναγκών, πάντα προτρέπει σε νέες ανάγκες*¹.

Με αυτή τη διαδικασία, η πιθανότητα μιας μελλοντικής πραγματοποίησης ισοδυναμεί με καταπίεση². Ο κόσμος δεν πρόκειται να αντικατασταθεί από κάποιον άλλο αλλά πρέπει να εκτιμηθεί γι' αυτό που είναι.

02

Από το 1966 μέχρι το 1973, το γραφείο Superstudio εξασκεί την αρχιτεκτονική ως μια κοινωνικο-πολιτική πρακτική. «*Η αρχιτεκτονική ως ένα σύστημα σχεδιασμού. Δεν χτίζουμε, σχεδιάζουμε. Ακόμα δεν σχεδιάζουμε όταν τα σχέδιά μας είναι υλοποιήσιμα. Λειτουργούμε κριτικά, στον τομέα του σχεδιασμού*»³ /Natalini, 1971. Τα μέλη της ομάδας αντιλαμβάνονται ότι ο αρχιτέκτονας πρέπει να είναι κάποιος, που εκτός των άλλων πραγμάτων λειτουργεί και στον τομέα της αρχιτεκτονικής. Η αντίληψη αυτή, τούς οδηγεί επομένως στο συμπέρασμα ότι κάτω από τις σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες είναι αδύνατο να γίνει αρχιτεκτονική, αν δεν αλλάξουν πρώτα οι κοινωνικές δομές. Έτσι, στα πρώτα χρόνια της δραστηριότητάς τους, η διαδικασία σχεδιασμού εξελίσσεται μέσα από ελέγχους και ισορροπίες, μέσα από το μοτίβο **"θεωρία→πρακτική→έλεγχος θεωρίας"**. Η θεωρία γεννά την παραγωγή, που στη συνέχεια ανα-θεωρείται, ρυθμίζεται και τροποποιείται. Συνοπτικά, μπορούμε να πούμε πως η δουλειά τους συνίσταται στη συνεχή παραγωγή, επεξεργασία και μετάδοση ιδεών, τις οποίες κατέγραφαν και καταχωρούσαν σε καταλόγους, αρχιτεκτονικά περιοδικά και εκθέσεις.

«*Αν* το design είναι απλά μια πο
πρέπει να απορρίψουμε το design. *Α*
κωδικοποίηση των αστικών μοντέλων
απορρίψουμε την αρχιτεκτονική. *Α*
σχεδιασμός είναι απλά η σχηματοπ
διακρίσεων, *τότε* πρέπει να απορρ
τις πόλεις του...μέχρι όλες οι δια
προς την ικανοποίηση των πρωταρχ
σχεδιασμός πρέπει να εξαφανιστεί.
χωρίς αρχιτεκτονική...»³

παρακίνηση για κατανάλωση. *τότε*
Αν η αρχιτεκτονική είναι απλά μια
της ιδιοκτησίας, *τότε* πρέπει να
Αν η αρχιτεκτονική και ο αστικός
οποίηση των σύγχρονων κοινωνικών
ρίψουμε τον αστικό σχεδιασμό και
αδικασίες σχεδιασμού να στοχεύουν
οχικών αναγκών. *Μέχρι τότε, ο*
. *Μπορούμε να ζήσουμε και*

/Superstudio, 1971

περίοδος '66-'69 // Ιστογράμματα

Η πρώτη περίοδος αποτελεί την κριτική προσέγγιση του Superstudio όσον αφορά στην αρχιτεκτονική, την πόλη και το σχεδιασμό. Στην ουσία, τα μέλη της ομάδας βασίστηκαν στην κριτική επαναξιολόγηση των ακαδημαϊκών τους γνώσεων. Γνώσεις και απόψεις, που ζυμώθηκαν στο υπό κατάληψη πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας και αφορούσαν σε μια παγκοσμιοποιημένη βιομηχανική κοινωνία, που ήταν *κατ' ουσίαν θεαματιστική*⁴. Ήταν η περίοδος που εισήλθαν στο χώρο της αρχιτεκτονικής παράλληλα με την ομάδα Archizoom. Η φάση της Superarchitecture τότε που δόμησαν τα θεωρητικά και αναπαραστατικά τους εργαλεία, με τα οποία στη συνέχεια αναπτύσσουν το διάλογο με τις σύγχρονες τάσεις της εποχής τους. Θέτουν τρεις βασικές κατηγορίες: **1. αρχιτεκτονική του μνημείου, 2. αρχιτεκτονική της εικόνας, 3. τεχνομορφική αρχιτεκτονική.**

Την **αρχιτεκτονική του μνημείου** την διδάχτηκαν μέσα από το έργο του Louis Kahn. Σύμφωνα με τον Kahn, η "τάξη" αποτελεί τη μέθοδο για να ανακτήσεις την ιστορία, μέσα από την αρχιτεκτονική. Έτσι, θέτεις θεμέλια, αποκτάς σταθερές, που θα γίνουν οι άξονες συμμετρίας, η χρυσή τομή, οι στοιχειώδεις μορφές. Η **αρχιτεκτονική της εικόνας** αποτελεί μια εφευρετική διαδικασία, στην οποία χρεώνεται ένα μεταφορικό περιεχόμενο, ικανό να επηρεάσει συμπεριφορές και ενέργειες. Η **τεχνομορφική αρχιτεκτονική** δεν προωθείται μόνο ως τεχνική αρχιτεκτονική, ούτε ως αρχιτεκτονική της εικόνας της τεχνικής, αλλά ως αρχιτεκτονική ικανή να χρησιμοποιήσει συνειδητά την τεχνική και την εικόνα της.

Πώς "μεταφράστηκαν" οι κατηγορίες αυτές, όμως, μέσα από το έργο τους; Η αρχιτεκτονική του μνημείου – μια μαγευτική εικόνα για τον άνθρωπο – ήταν ο εξορκισμός ενάντια στην αρχιτεκτονική της λεπτομέρειας και της γραφικότητας. Η αρχιτεκτονική της εικόνας – η αρχιτεκτονική των χρονικών και μανιφέστο – ήταν ο εξορκισμός ενάντια στην ιστορία, την οποία αντιλαμβανόμαστε ως την αποκρουστικότητα της εμπειρίας, των βιωμάτων. Η τεχνομορφική αρχιτεκτονική οδήγησε το ενδιαφέρον του μηχανικού στο μέλλον ξορκίζοντας τις αμφιβολίες και τους φόβους του, που η μηχανή είχε προκαλέσει. Η αρχιτεκτονική έγινε, έτσι, μια μηχανή που λειτουργούσε πλέον συμβολικά για την ομάδα, χρησιμοποιώντας τη διαδικασία της "*εις άτοπον απαγωγής*"⁵ –demonstratio per absurdum–, προκειμένου να εξηγήσει τα τρία βα-

σικά της θέματα. Μέσα από αυτά τα θέματα που εξετάζει συνέχεια μέσα στο έργο του, το Superstudio οδηγείται στην αρχιτεκτονική του **Λόγου - της αιτίας.**

02

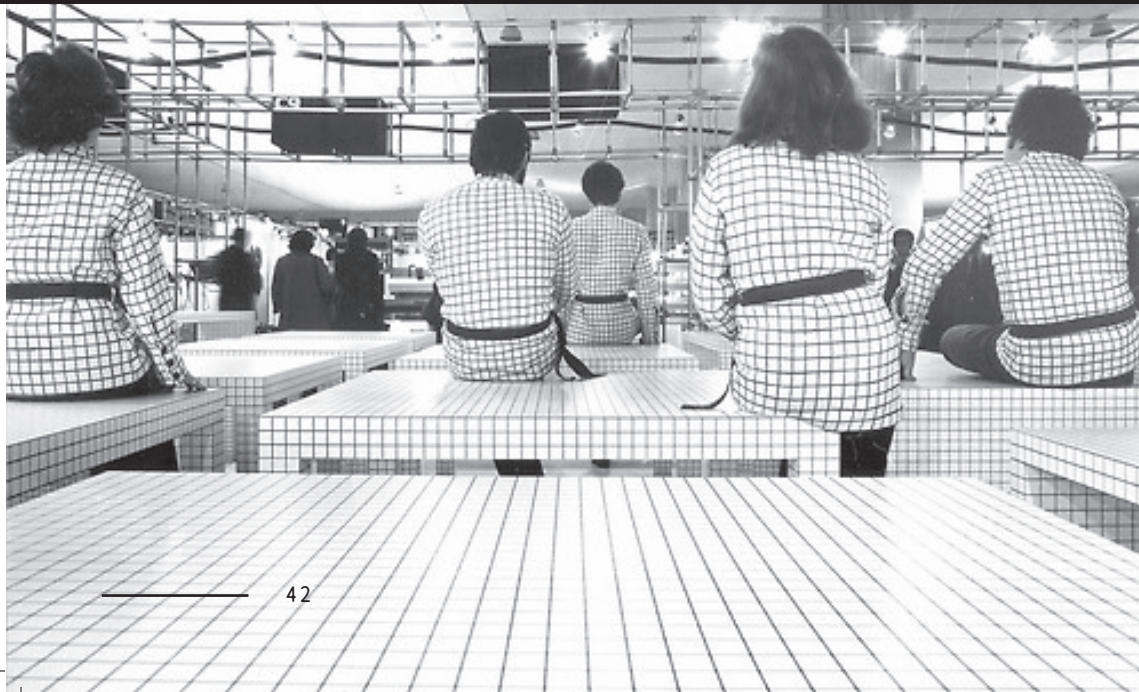
Την περίοδο αυτή, τα μέλη του Superstudio διατύπωσαν την αρχική τους θέση, με το έργο "*Journey into the Realm of Reason*" το 1967, την οποία διατήρησαν μέχρι το 1973. Σύμφωνα με αυτή, υποστήριξαν μια στάση *να αφαιρούν, να απεκδύουν, να εκθέτουν τις βασικές ιδιότητες μιας αρχιτεκτονικής, που εξάλειψε τα άχρηστα πράγματα και πράξεις* ⁶. Αυτή η πρώτη σημαντική ανάλυση αποτέλεσε τη βάση του θεωρητικού τους έργου, στην οποία κατέφευγαν για να επαναπροσδιορίσουν τις σχεδιαστικές στρατηγικές τους.

Πώς θέλουμε να ζήσουμε στον πλανήτη μας; Χρειάζεται να τα ανακαλύψουμε όλα από την αρχή ή να αρκεστούμε σε ό,τι έχουμε ήδη; Με τη θέση τους το 1967, "*Evasion Design and Invention Design*", προτρέπουν το άτομο να αρνηθεί τον καταναλωτισμό και να δεχθεί το σχεδιασμό ως μια διαδικασία που θα το πάει μπροστά και μόνο αυτό. Ωστόσο, κάθε έννοια σχεδιασμού είναι μια διαδικασία σύλληψης εκ νέου **-invention design-**. Επομένως, προτρέπουν το άτομο να αποκτήσει πολιτική συνείδηση και να αρνηθεί οτιδήποτε μονοπωλείται. Καλούν το άτομο «...να ζήσει σαν σε μια μακρά διαμαρτυρία...»⁷ και να μην το αντιπροσωπεύουν τα αντικείμενα. Να υιοθετήσει μια στάση υπεκφυγής **-evasion design-** απέναντι στον καθημερινό φόβο, ώστε να ζήσει δημιουργικά.

«Ας θυμόμαστε πως "η ποίηση είναι που σε κάνει να ζεις" και αυτή εδώ τη ζωή δεν τη ζήσεις μόνο σε ερμητικά σφραγισμένα κουτιά, που είναι φτιαγμένα για μικρές παράλληλες ζωές, αλλά και στην πόλη και στα αυτοκίνητα, στα σουπερ μάρκετ, στους κινηματογράφους, στους αυτοκινητοδρόμους...»⁸.

Στην πορεία τα μέλη του Superstudio αντιλήφθηκαν ότι το να συνεχίσουν να σχεδιάζουν έπιπλα και άλλα αντικείμενα, δεν αποτελούσε τη λύση των προβλημάτων της ζωής στα σπίτια, ούτε ήταν η λύση στα προβλήματα της ίδιας της ζωής και ο σχεδιασμός συνεισέφερε όλο και λιγότερο στο να σώσει την ψυχή του ατόμου. «*Το πρόβλημα ήταν να απομακρυνθούμε όσο γίνεται από τις διαδικασίες σχεδιασμού. Να υιοθετήσουμε τη θεωρία για ελάχιστη προσπάθεια σε μια γενικότερη **μειωτική διαδικασία -reductive architecture-***» ⁹
/Superstudio, "Histograms", 1968

Έτσι, το Superstudio το 1968 πειραματίστηκε με ένα απλό σχέδιο σε μικρή, μεσαία και μεγάλη κλίμακα -**ιστογράμματα**-, ιδέα που επεξεργάστηκε αργότερα και ο Rem Koolhaas στο βιβλίο του S,M, L,XL. «Προετοιμάσαμε έναν κατάλογο τρισδιάστατων, μη-συνεχών διαγραμμάτων, έναν κατάλογο αρχιτεκτονικών ιστογραμμάτων με αναφορά στον κάνναβο, που μεταβάλλεται σε διάφορα πεδία ή κλίμακες, ώστε να κατασκευάσει μια γαλήνια και ακίνητη φύση στην οποία τελικά να αναγνωρίζουμε τους ίδιους μας τους εαυτούς. Από τον κατάλογο των ιστογραμμάτων πολλά αντικείμενα έχουν προκύψει αβίαστα: έπιπλα, περιβάλλοντα, αρχιτεκτονική... Τα ιστογράμματα είναι γνωστά και ως "οι τάφοι των αρχιτεκτόνων"»⁹ /Superstudio. Τα ιστογράμματα -Histograms- αποτελούν τη λογική του "μαύρου καννάβου σε άσπρο φόντο", που εφαρμόστηκε για κάθε έργο, σε κάθε κλίμακα. Η επιφάνεια τους είναι ομοιογενής και ισότροπη εξαλείφοντας κάθε πρόβλημα χώρου. Με τα ιστογράμματα χρησιμοποιούν τον ορθολογισμό και μινιμαλισμό, έτσι ώστε να δημιουργήσουν ένα είδος *αυτόματου πιλότου σχεδιασμού*⁹, ικανού να παράξει με τη μικρότερη δυνατή προσπάθεια. Στην πράξη, εφάρμοσαν τη λογική αυτή του καννάβου σε μια σειρά από σπίτια για έναν κατάλογο villas -*Suburban Villas*- και σε σειρές επίπλων και άλλων αντικειμένων -όπως στη σειρά *Misura M* και *Misura L*-. Τα μαλακά στοιχεία -π.χ. μαξιλάρια, καθίσματα-, που μπολιάζονται στα στερεά αντικείμενα, διευκολύνουν το πέρασμα από τη γεωμετρία στη λειτουργικότητα. Επόμενος, μπορούμε να πούμε ότι στόχος του Superstudio ήταν να μεταφράσει το design και την αρχιτεκτονική σε μια τρισδιάστατη διαχείριση ουδέτερων και ισότροπων επιφανειών.



περίοδος '69-'71 // Συνεχές Μνημείο & Δώδεκα Ίδανικές Πόλεις

02

Η περίοδος 1969-1971 φαίνεται να είναι η πιο προκλητική της δραστηριοποίησης του Superstudio. Τα έργα που παρήγαγε αυτά τα χρόνια είναι τα πιο γνωστά του και αποτελούν το κυρίως εννοιολογικό έργο για το αντικείμενο, το μνημείο και την πόλη. Το σύνολο των έργων που δημιούργησε ήταν αποτέλεσμα της κριτικής, που είχε ήδη ασκήσει στο σχεδιασμό, την αρχιτεκτονική και την πόλη. Προοριζόταν για εκθέσεις, καταλόγους και περιοδικά και πλέον απευθυνόταν σε ένα παγκόσμιο κοινό της Αμερικής, Ιαπωνίας και Ευρώπης.

*«Αυτό που θυμάμαι από την πρώτη φορά που είδα τη δουλειά του Superstudio ήταν το πόσο επιδέξια ήταν. Σαν όμορφες εικόνες από ένα φουτουριστικό όνειρο, πολύ φωτεινό, ενδιαφέρον και αυθεντικό!!! Οι ιδέες του έμοιαζε να προέρχονται πέρα από αυτό τον κόσμο, μέσα στα κατορθώματα της παράδοσης των Ιταλών Φουτουριστών. Όπως και το Archigram, το Superstudio είχε υπέροχο όνομα, πολύ 60's, εμβληματικό της εποχής... **ΣΟΥΠΕΡ-ΓΡΑΦΙΚΑ, ΣΟΥΠΕΡ-ΜΟΝΤΕΛΑ, ΣΟΥΠΕΡ-ΔΟΜΕΣ.** Επιπρόσθετα με τις πρωτοποριακές του ιδέες, είχε φοβερό στυλ εικονογράφησης, καταπληκτικό design και μια μεγάλη ποικιλία δημιουργικών πρωτοβουλιών, από τα πολύ όμορφα εσωτερικά μέχρι τα υπέροχα "New New York" και "Twelve Ideal Cities", μοντέλα αστικού σχεδιασμού»¹⁰*

/Doug Michaels, μέλος της ομάδας Ant Farm, 2 Ιανουαρίου 2003

Για να επικοινωνήσει τις ιδέες του χρησιμοποίησε ένα συνδυασμό μέσω απεικόνισης, όπως κολλάζ, πινακίδες αφήγησης -*storyboards*-, λογοτεχνικές αφηγήσεις και επηρεάστηκε άμεσα από τις σύγχρονες τεχνικές της ποπ κουλτούρας, του κινηματογράφου -*camera obscura*- και τον ντανταϊσμό. Το Superstudio δεν αναζητά να αλλάξει τα συμβατά μέσα αναπαράστασης, αλλά μέσω μιας σατυρικής **ειρωνείας** να ανατρέψει την καθημερινή αρχιτεκτονική εμπειρία. Χρησιμοποιεί την **ουτοπία** ως το εννοιολογικό πλαίσιο των έργων του, ώστε να προωθηθεί μια κριτική δημόσια συζήτηση. Δημιουργεί μύθους με ουτοπική μορφή για να περιγράψει συνειδητά έναν απάνθρωπο κόσμο -αντι-ουτοπία ή **δυσ-τοπία** = αρνητική ουτοπία-, ώστε να προσεγγίσει με πολιτική άποψη σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα. Ο πολεμικός χαρακτήρας των έργων του οραματίστηκε *ένα μέλλον που δεν ήταν υπόσχεση, αλλά μια πραγματοποιημένη απειλή*¹¹. Το έργο του αποκτά, έτσι, το χαρακτήρα της **παραβολής**. Ο πλουραλισμός των πιθανών αναγνώσμάτων της αποδίδεται από την ομάδα μέσω της **ασάφειας**, της μη-λύσης.

Τα δύο βασικά έργα αυτής της περιόδου, που συνοψίζουν την ιδεολογία και μεθοδολογία της ομάδας, είναι το **“Συνεχές Μνημείο”** -Continuous Monument- και οι **“Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις”** -Twelve Ideal Cities-. Στα πλαίσια της διάλεξης, θα βασιστούμε στην ανάλυση των δύο αυτών έργων του Superstudio, ώστε να κατανοήσουμε τη φιλοσοφία του και να επανεξετάσουμε πώς η δυστοπία γίνεται το εργαλείο της θεωρητικής ανάλυσης, με σκοπό να αφυπνίσει τη συνείδηση του ατόμου σε κάθε σύγχρονη εποχή.

Συνεχές Μνημείο

Το 1969 το Superstudio εργάζεται πάνω σε ένα έργο, ένα αρχιτεκτονικό μοντέλο προς μια ολική αστικοποίηση, το Συνεχές Μνημείο. *«Πρόκειται για μια μορφή αρχιτεκτονικής, που αναδύεται εξίσου από ένα μοναδικό, συνεχές περιβάλλον καθιστώντας τον κόσμο ομοιόμορφο σε θέματα τεχνολογίας, πολιτισμού και άλλων αναπόφευκτων μορφών του ιμπεριαλισμού»*¹².

Το πρότζεκτ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο κοινό το φθινόπωρο του 1969 στην Τριενάλε στο Graz, με τη μορφή μιας σειράς από κολλάζ και δημοσιεύτηκε από το περιοδικό *Casabella* το 1971. Τα ίδια τα μέλη του Superstudio το περιέγραφαν στο μανιφέστο τους, ως μια *“ταπεινή Ουτοπία για το άμεσο μέλλον”*. Τον επόμενο χρόνο, το έργο παρουσιάστηκε σε πινακίδες αφήγησης με πολλά στοιχεία από την εικονογράφηση των κόμικς. Οι πινακίδες αυτές είχαν ως φόντο φωτογραφίες υφιστάμενων πόλεων, όπως του Μανχάτταν, στις οποίες εντασσόταν κάθε φορά το μνημείο.

Το Συνεχές Μνημείο είναι μια γραμμική ορθογωνική μονολιθική κατασκευή, που εκτείνεται ατέρμονα πάνω από το φυσικό και τεχνητό περιβάλλον, με το οποίο συνδιαλέγεται. Παρόλα αυτά το μνημείο δε φέρει τίποτα που να μας θυμίζει κτίριο, όπως πόρτες ή παράθυρα, ούτε στολίδια, καμινάδες, δρόμους που να οδηγούν σε αυτό, ούτε καν ανθρώπους¹³. Η συνολική του μορφή είναι σαφής και οριστική και προκύπτει από ένα σύνολο όμοιων κυβικών οντοτήτων, ικανών να

πολλαπλασιάζονται εύκολα στο χώρο θέτοντας σε αμφισβήτηση το ρόλο του αρχιτέκτονα. Σε κάθε άνθρωπο αντιστοιχεί ο ίδιος κυβικός χώρος, χωρίς να υπάρχουν ποιότητες που να διαφέρουν ανάλογα με το κοινωνικό status. Η επιφάνεια του *Συνεχούς Μνημείου* είναι λευκή, με κάνναβο, συχνά ελαφρά διαφανής ή αντανακλαστική. Ωστόσο, το εσωτερικό του δε διασαφηνίζεται και έτσι ο καθένας μας το φαντασιώνεται. Η κατασκευή μοιάζει άφογη και καταστροφική ταυτόχρονα.

Πρόθεση του Superstudio είναι να ξαναδημιουργήσει τη φύση και μια νέα πραγματικότητα (!) · *ως ένας "κενός πίνακας", ως μια δυστοπία υλοποιούμενη από δικτατορικά καθεστώτα, ως μια βιτρίνα που δείχνει τις συνέπειες μιας πιθανής μελλοντικής αρχιτεκτονικής, ως μια ειρωνία, ως μια μεταλλαγμένη μετενσάρκωση μιας παρωχημένης ιστορικής ουτοπικής αρχιτεκτονικής, ως ένα μεταλλαγμένο υλικο-θεωρητικό τέρας και ου το καθεξής¹⁴*. Στην ουσία, **πρόθεσή του είναι να κάνει ταυτόχρονα εμφανείς τις έννοιες της ουτοπίας και δυστοπίας στο ίδιο έργο, αποδεικνύοντας πως η κάθε έννοια συν-υπάρχει μέσα στην άλλη.**

Βασιζόμενοι στα οπτικά σχεδιαστικά μέσα αναπαράστασης και εικονογράφησης της κατασκευής αυτής, προσπαθούμε στα πλαίσια της διάλεξης να προσεγγίσουμε την ανάλυσή της. Επομένως, θέτουμε τρεις βασικές ενότητες: **α.τον κάνναβο, β.τη διαφάνεια, γ.τη μνημειακότητα.**

α. κάνναβος

«Στις αρχές του αιώνα μας, άρχισε να εμφανίζεται... μια δομή, η οποία είχε παραμείνει εμβληματική από τη φιλοδοξία των μοντέρνων μέσα στο χώρο των εικαστικών τεχνών. Ο κάνναβος...»⁴.

Το Συνεχές Μνημείο είναι μια επάλληλη επιφάνεια σε κάνναβο. Ο κάνναβος προσδίδει στις εικονογραφήσεις ένα πλαίσιο **προοπτικής** και γίνεται μέρος του τοπίου. Αμόλυτος και αμετάβλητος δημιουργεί *αντικείμενα που θα αντέξουν στο χρόνο, σκληρά και ακίνητα, φανταχτερά και απλά, και ταυτόχρονα πολύπλοκα και διφορούμενα, επειδή είναι φτιαγμένα από υλικά της μνήμης*⁵.

Ενώ η προοπτική του καννάβου συνάδει με αυτή του τοπίου, η γεωμετρική του αυστηρότητα έρχεται σε αντίφαση με το φυσικό σκηνικό. Ο κάνναβος μετατρέπεται σε σύμβολο του ξενικού εκείνου στοιχείου που "επιτίθεται" στο τοπίο, *το ισοπεδώνει, το γεωμετρικοποιεί, το διατάσσει, γίνεται αντι-φυσικό, δεν μιμείται, είναι αντι-πραγματικό*⁶. Αυτή η καθαρότητα και αυστηρότητα της μορφής μπορεί να διαβαστεί ως μια χειρονομία. Το έργο βασίστηκε στην ιδέα του "μοναδικού σχεδίου" *-single plan-*. Όπως εξηγούν και τα μέλη της ομάδας στο μανιφέστο που το συνοδεύει, πρόκειται για ένα σχέδιο, μια μονάδα που θα μπορούσε να τοποθετείται παντού και με την επανάληψή της να δημιουργεί μια ατελείωτη,

εντελώς ομοιόμορφη αρχιτεκτονική κατασκευή. Δεν παύει ωστόσο, αυτή η σχεδιαστική αρχή να είναι ταυτόχρονα δογματική και ευέλικτη. Η **γεωμετρική τελειότητα** του καννάβου δεν αφήνει τον θεατή να το διαβάσει σε συστατικά στοιχεία και να τα συνδέσει με πολιτιστικά συμβάντα ή κοινωνικά πρότυπα. Είναι μη επικοινωνιακό, δίχως ζωή.

Ο κάνναβος, επίσης, ενισχύει την αίσθηση του **μνημειώδους**, ορίζει την μνημειακότητα του. Ως μέρος της σειράς των σχεδίων που απεικονίζουν το *Συνεχές Μνημείο*, ο κάνναβος καθίσταται το κοινό οπτικό στοιχείο, που τα συνδέει εφαρμόζοντας μια **αφαιρετική λογική** στο σχεδιασμό. Το μνημείο, που από τη φύση του υποδεικνύει ταυτόχρονα μια ελκυστική και αποκρουστική ισχύ, αντιπροσωπεύει την τέλεια αρχιτεκτονική όσο και τη φρικιαστική. Επομένως, ο κάνναβος, από τη μια υπαινίσσεται την αιώνια γαλήνη και από την άλλη μια απολυταρχική μεγαλομανία, έναν αρχιτεκτονικό εφιάλη που αρνείται κάθε αλληλεπίδραση με τον άνθρωπο.

β. διαφάνεια

«Η αρχιτεκτονική του γυαλιού λαμβάνει τα χαρακτηριστικά μιας επαναστατικής επιφάνειας για μια νέα αντικειμενικότητα – μία αυστηρή και λεία επιφάνεια πάνω στην οποία είναι δύσκολο να αφήσεις ίχνη, να συσσωρεύσεις εμπορεύματα ή να διαμορφώσεις συνήθειες. Γίνεται μία αλληγορία, ένα εργαλείο ενδεχομένως για... την πιθανότητα να ξεκινήσεις ξανά από την αρχή...»¹⁷

Σε κάθε εικονογραφική απεικόνιση του *Συνεχούς Μνημείου* δίνεται η εντύπωση ότι είναι επενδεδυμένο με γυαλί. Λευκό ή ημιδιαφανές, η ομάδα προσπαθεί να επιτύχει εξίσου το ίδιο οπτικό αποτέλεσμα. Ο Walter Benjamin γράφοντας για την πρωτοπορία της χρήσης του γυαλιού στην κατασκευή από την μοντέρνα avant-garde αρχιτεκτόνων της δεκαετίας του 1920, τον είχε συνεπάρει η δύναμη της μεταμόρφωσης αυτού του οικοδομικού υλικού, που "εξάγνιζε" την κοινωνία μέσω της αρχιτεκτονικής εφαρμογής του. *Το να κατοικείς σε ένα γυάλινο σπίτι θα ήταν μια υπεροχή, ισοδύναμη της τελειότητας ... μία μέθη, μία ηθική τάση προς επίδειξη, που κακώς έχουμε ανάγκη*¹⁸. Το γυαλί γίνεται το έμβλημα δηλαδή, μιας λιγότερο διαπλεκόμενης κοινωνίας. Η επιλογή του γυαλιού για το Superstudio αποτελεί μέρος μιας αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, που χρονολογείται στην ίδρυση του Μοντέρνου κινήματος. Ωστόσο, υπάρχει μια αντίφαση με τη 'γυάλινη' απεικόνιση του μνημείου και τη σκοπιά από την οποία το παρακολουθεί ο

Benjamin. Αν και κάθε εικόνα υποδηλώνει τη γυάλινη επένδυση του μνημείου, δεν υπάρχει κανένας υπαινιγμός για το εσωτερικό του. Το σχόλιο του Benjamin στην αμόλυπτη ιδιότητα της διαφάνειας δεν επιβεβαιώνεται από μια μορφή, η οποία είναι στην πραγματικότητα κλειστή και αποκρυσταλλική και συγγενεύει περισσότερο με τις πάγιες κοινωνικές δομές. **Η χρήση του γυαλιού ενοχοποιείται.** Το Superstudio φαίνεται να υπονοεί πως οι μοντέρνες υποσχέσεις δεν επαληθεύτηκαν και αυτό που απέμεινε στη γενιά του είναι μια αρχιτεκτονική, η οποία μπορεί να προβάλλεται επαναστατική, αλλά εξακολουθεί να είναι κοινωνικο-πολιτικά αμετάβλητη.

Σε πολλές εικόνες του έργου, το μνημείο καθίσταται ο **καθρέφτης του περιβάλλοντος** του, αντανακλώντας το μέσω της γυάλινης όψης. Αυτές οι ανακλάσεις αποκαθιστούν τη σχέση μεταξύ μνημείου-περιβάλλοντος και αποσπούν την προσοχή του θεατή από την κυρίαρχη θέση του στην εικόνα.

Στα χέρια του Superstudio, το μνημείο γίνεται κριτικό μέσο, που αναντανακλά τις κοινωνικές δομές. Όπως και ο κάνναβος, έτσι και η διαφάνεια, παρουσιάζουν ένα ασαφές διφορούμενο περιεχόμενο.

γ. μνημειακότητα

«Ό,τι βασιλεύει είναι το μέτρο, το οποίο περιορίζει το χάος στο να πάρει μορφή: λογική, μονοσήμαντη, μαθηματική φόρμα»¹⁸

/Ludwig Hilberseimer

«..Ανήκουμε σε μια μακρά ιστορία από μαύρες πέτρες, βράχους που έχουν πέσει από τον ουρανό ή ανεγερμένους στη γη μετεωρήτες και οβελίσκους. Κοσμικούς άξονες, ζωτικά στοιχεία, στοιχεία που αναπαράγουν τις σχέσεις μεταξύ γης και ουρανού..... Ένα τετράγωνο κομμάτι πέτρας τοποθετημένο στη γη είναι μια πρωταρχική πράξη, είναι μια μαρτυρία ότι η αρχιτεκτονική είναι το κέντρο των σχέσεων της τεχνολογίας, της ιερότητας, του ωφελιμισμού. Υπονοεί τον άνθρωπο, τις μηχανές, τις λογικές κατασκευές, την ιστορία»¹⁹

/Superstudio, 1986

Το *Συνεχές Μνημείο* εξελίχθηκε μέσα από ένα σύνολο ιστορικών περιστάσεων, που σχετίζονται με την έννοια της τάξης στην ιστορία των μνημειακών κατασκευών. Αυτό προσπάθησε και το Superstudio να εξηγήσει μέσα από το μανιφέστο, το ότι δηλαδή αποτελεί μια **ιστορική συνέχεια** αυτών. Για το λόγο αυτό, δίνει μεγάλη σημασία στο θέμα της τάξης, της γραμμικότητας και της κλίμακας, που προσδιορίζουν πλήθος ιστορικών μνημειακών κατασκευών.

Ορίζει τον **κύβο** ως τη βάση σχηματοποίησης του *Συνεχούς Μνημείου*, που είναι ταυτόχρονα και σύμβολο της γεωμετρίας, της μνημειακότητας και του

μοντερνισμού, σύμφωνα με τα μέλη της ομάδας. *«Το τετράγωνο είναι η πρώτη και απόλυτη πράξη στην ιστορία των ιδεών της αρχιτεκτονικής»²⁰*/Superstudio, 1986. Η ομάδα, επίσης, θεωρεί το ανθρώπινο σώμα ως πηγή κάθε γεωμετρίας και αναλογίας, από τον άνθρωπο του Leonardo da Vinci μέχρι το *modulor* του Le Corbusier. Η **κλίμακα** του μνημείου το ξεχωρίζει και το φέρνει στο προσκήνιο της όλης εικόνας. Στο μέγεθος του οφείλεται η αίσθηση της λανθάνουσας καταπίεσης που δημιουργεί στον θεατή και της βουβής σιωπής, που αποπνέει το μνημείο. Αποτελεί περισσότερο ένα κενό, μια νέα *tabula rasa*, από την οποία είναι δυνατό "να γεννηθεί ξανά από την αρχή".

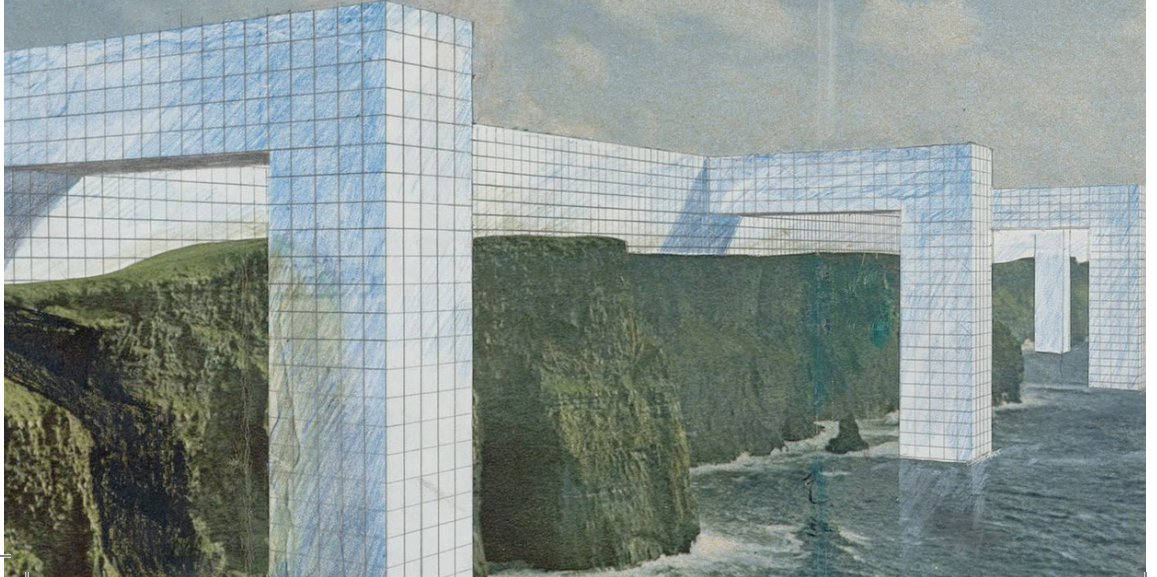
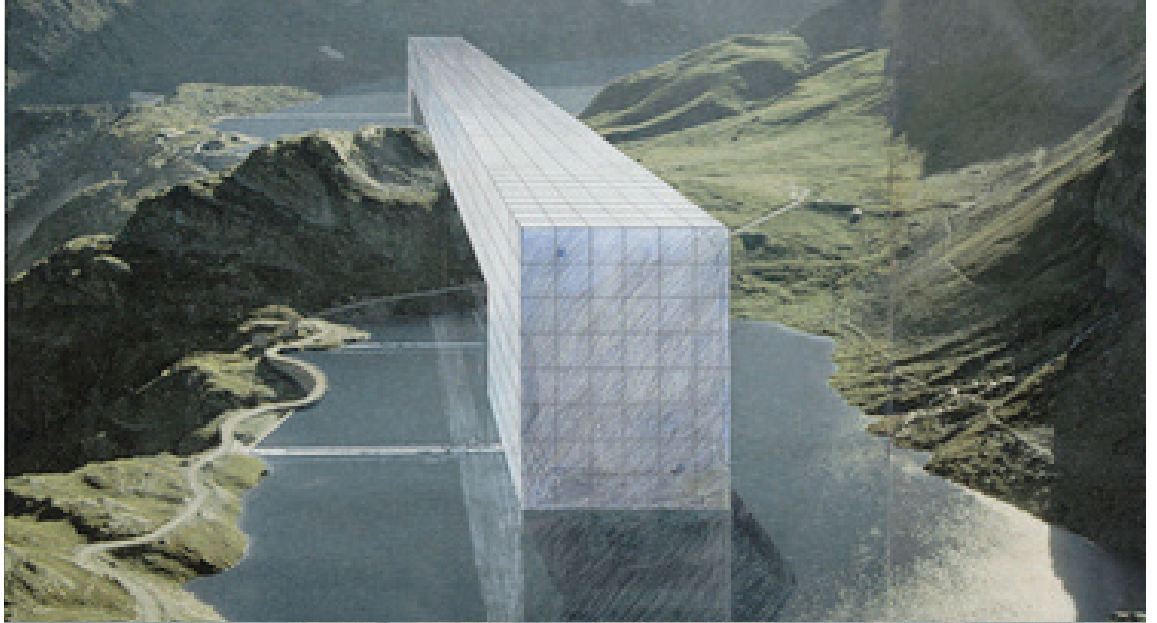
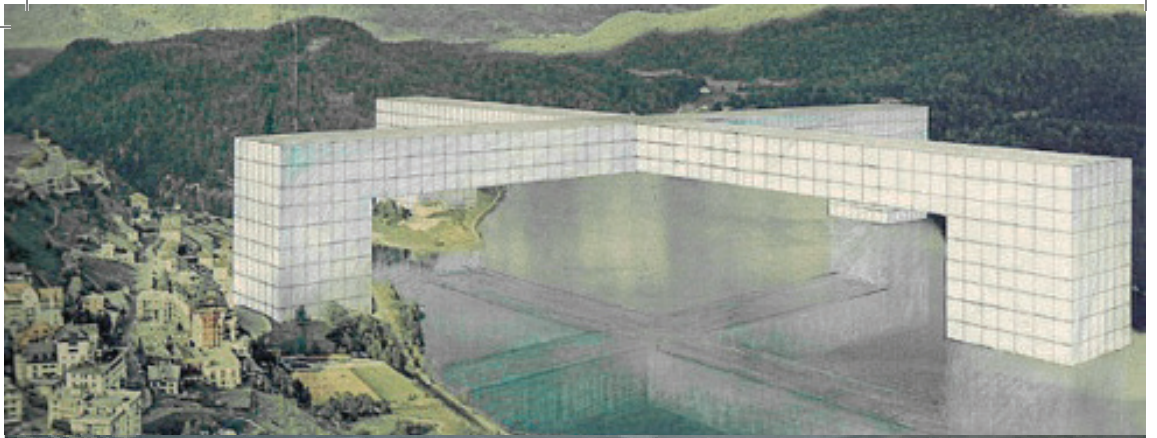
Το γεγονός αυτό ενισχύεται από την απουσία του ανθρώπινου παράγοντα, που μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε το μνημείο περισσότερο ως μορφή, παρά ως αρχιτεκτονική. Πρόκειται επομένως, για ένα ξενικό στοιχείο, του οποίου ο σκοπός παραμένει ασαφής.

Η μνημειακή και παράλληλα ολοκληρωτική δυναμική της αρχιτεκτονικής απεικόνισης συχνά **ερμηνεύεται ως μια κριτική** στις αρχιτεκτονικές ουτοπικές φιλοδοξίες του Μοντέρνου κινήματος. Η ομάδα του Superstudio ερμηνεύει την ομογενοποιημένη επιρροή του Διεθνούς στυλ ως αποπνυκτική και ισοπεδωτική για τον σχεδιασμό. Αποποιούμενο τους παραδοσιακούς ρόλους του αρχιτέκτονα, κριτικάρει την καθημερινή ανιαρότητα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, που ήταν πάντα *δίχως εκπλήξεις και δίχως ελπίδα* ²⁰.

Τα μνημεία είναι ανθρώπινα ορόσημα, που οι άνθρωποι έχουν δημιουργήσει για τα ιδανικά τους, τους στόχους τους και τις πράξεις τους ²¹. Ωστόσο, για το Superstudio, η αναπαράσταση της μνημειακότητας δεν ανταποκρίνεται στα ιδανικά, που ο άνθρωπος αναζητά μέσα στο καπιταλιστικό σύστημα, το οποίο αρνείται την εκπλήρωσή τους.

Σύμφωνα με τον Natalini, *η αρχιτεκτονική είναι μια από τις υπερ-δομές της εξουσίας* ²². Η άρνηση της εξουσίας και της ωφελιμότητας της αρχιτεκτονικής φαίνεται να αποτελεί τη βάση της φιλοσοφικής θέσης του Superstudio, που μετουσιώθηκε στο πιο αντιφατικό ειρωνικό ύφος, αυτό της μνημειακότητας. Η αίσθηση του αναπόφευκτου, άμεσο αποτέλεσμα της μνημειώδους μορφής και παρουσίας, είναι απαραίτητη συνιστώσα της **κοινωνικής κριτικής**. Ο ρόλος του καννάβου ή της διαφάνειας για παράδειγμα δεν μπορεί να κατανοηθεί έξω από την έννοια της ολότητας του μνημείου, που απλώνεται πανταχού.

Ανάλογα με την ισορροπία της κάθε εικονογραφημένης άποψης του μνημείου, αυτό συμβολίζει την παλινδρόμηση μεταξύ μιας ολικής αρχιτεκτονικής ή μιας ολικής κενότητας.



-Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις

Οι *Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις* γράφτηκαν το 1971 από τον Piero Frassinelli και εκδόθηκαν στο περιοδικό *Architectural Design (AD)* το Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου με τον τίτλο: «*Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις. Προμηνύματα για τη δεύτερη Παρουσία της Πολεοδομίας.*» -"Twelve Cautionary Tales for Christmas: Premonitions of the Mystical Rebirth of Urbanism"- . Στην Ιταλία δημοσιεύτηκαν λίγο αργότερα, από το περιοδικό *Il Mondo* και αποτελούν το κατ'εξοχήν δυστοπικό έργο του Superstudio. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Frassinelli, το έργο αυτό παρουσιάζει **δώδεκα μυθοπλασίες πόλεων**, οι οποίες αποκαλύπτονται σαν διογκωμένες προβλέψεις μερικών εκ των πιο συνηθισμένων εμμονών μας και των πιο βασικών χαρακτηριστικών και τάσεων της κοινωνίας του '60. Στις πόλεις αυτές η καταναλωτική νοοτροπία εθελουφλεί, η γραφειοκρατία τρελαίνεται και η υψηλή τεχνολογία καθίσταται ειρηνοποιός. Ως εκ τούτου, το έργο αυτό μπορεί να ερμηνευτεί ως μια κριτική του εξαμερικανισμού, φαινόμενο επίκαιρο στην ιταλική ζωή της δεκαετίας αυτής.

Ο Frassinelli προσπάθησε να "βελτιώσει" *δώδεκα μοντέλα πόλεων, απαλάσσοντάς τα από τις δυσαρμονίες, τα λάθη, τις απορίες που η ανθρώπινη αδυναμία παρεμβάλλει στην πρακτική εκτέλεση των πολιτικών, κοινωνικών, φιλοσοφικών, ιδεολογικών, ηθικών, οικονομικών και φυσικά αστικών και αρχιτεκτονικών θεωριών, σύμφωνα με τις οποίες αυτοί που κατέχουν και ελέγχουν τη δύναμη, διευθύνουν, συμβουλεύουν, πείθουν, παραπλανούν, υπονοούν, υποχρεώνουν τους "υποκειμένους" να φέρουν εις πέρας τον δικό τους προγραμματισμό*²³. Πέτυχε με αυτό τον τρόπο να δημιουργήσει πόλεις-εφιάλτες, τέλειους μηχανισμούς που θυμίζουν εκείνους που είχαν δημιουργήσει οι Ναζί για να λύσουν "το πρόβλημα των Εβραίων"²⁴.

Πρέπει να επισημανθεί εδώ, ότι η δυστοπία εμφανίζεται αρχικά στη λογοτεχνία τη δεκαετία του 1930 μέσα από έργα, όπως το *Brave New World* του Aldous Huxley, το *We* του Ρώσου συγγραφέα Zamiatin και το *1984* του George Orwell. Το μήνυμα της δυστοπικής λογοτεχνίας, όπως διαφαίνεται κυρίως μέσα από το *1984* του Orwell, είναι ότι επιδιώκει να είναι «*η έκφραση μιας ψυχικής διάθεσης και μια προειδοποίηση. Η ψυχική διάθεση είναι αυτή της απόγνωσης για το μέλλον του ανθρώπου και η προειδοποίηση είναι ότι εκτός αν δεν αλλάξει η νόρμα της ιστορίας, οι άνθρωποι σε όλο τον κόσμο θα χάσουν τις πιο ανθρώπινες ποιότητές τους και θα μετατραπούν σε άψυχες αυτοματοποιήσεις.*» /Eric Fromm

Πιο συγκεκριμένα, στην περιγραφή του έργου, που θα ακολουθήσει, διαφαίνονται ορισμένα από τα πιο βασικά χαρακτηριστικά των δυστοπικών έργων, είτε αυτά προέρχονται από τη λογοτεχνία, είτε από τον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική.

Συνοπτικά, κάθε πόλη παρουσιάζεται ως μια κοινωνία στο μέλλον με τεχνολογίες πιο ανεπτυγμένες από τις σύγχρονες. Μηχανοποιημένες, δηλαδή, κοινωνίες στις οποίες τα άτομα δεν έχουν κανένα έλεγχο πάνω στο μέλλον τους. Οι μηχανές ελέγχουν τα πάντα στη ζωή του ατόμου, από τη γέννηση μέχρι τον θάνατο, ακόμα και τα όνειρά του.

Η κάθε πόλη διοικείται από μια ανώτερη τάξη ή από τις μηχανές. Σε κάθε περίπτωση, όμως, τα δημοκρατικά αγαθά είναι ελάχιστα, ενώ κάθε αντίρρηση ή αντίδραση είναι μη επιτρεπτή και οδηγεί στην άμεση και αυστηρή συμμόρφωση του αντιγνωμόντα, ακόμα και στο θάνατο.

Η ροπή προς ένα Οργουελιανό σύστημα ελέγχου επιτυγχάνεται με τις μεθόδους της προπαγάνδας και του βασανισμού.

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό είναι ο πλήρης διαχωρισμός του ανθρωπογενούς από το φυσικό περιβάλλον, με άμεση συνέπεια την απομάκρυνση του ανθρώπου από τη φύση.

Επιπρόσθετα, σε πολλές από τις πόλεις, υπονοείται ένα παρελθόν "σημαδεμένο" από κάποια φυσική καταστροφή, πόλεμο, επανάσταση, διαδήλωση, υπερπληθυσμό ή κάποια κλιματική αλλαγή, το οποίο πρακάλεσε δραματικές αλλαγές στην κοινωνία.

Τέλος, για να έχει πιο έντονο αποτέλεσμα στο κοινό, η "δυστοπία" τυπικά χρησιμοποιεί ένα ακόμα χαρακτηριστικό: την οικειότητα. Δεν είναι αρκετό να δείχνεις ανθρώπους, οι οποίοι ζούν σε ένα περιβάλλον που φαίνεται δυσάρεστο. Η κοινωνία αυτή πρέπει να έχει επιρροές από το σήμερα, από τις ίδιες τις εμπειρίες του σύγχρονου ανθρώπου.

«Τα μέλη του πληρώματος κοιμούνται αδιάκοπα,...,τυλιγμένα με σύρματα και αγωγούς που ρυθμίζουν τις λειτουργίες της ζωής τους. Οι εγκέφαλοί τους συνδέονται...με έναν «παραγωγό ονείρων.»

/4η πόλη: "Η πόλη διαστημόπλοιο"

«Ίέρουν όμως καλά ότι αν βγουν από τις υποχρεωτικές διαδρομές που τους έχει καθορίσει η μηχανή, θα συντριβούν από τα γρανάζια της.»

/9η πόλη: "La Ville-machine habitée"

«...μόλις ένας πολίτης διαπράξει κάποια παράβαση ή παραπνευθεί για κάτι στις δημοτικές αρχές...-απλώς τον προσκαλούν στο Δημαρχείο όπου φιλοξενείται μια βδομάδα, και εκεί πείθεται για όλα.»

/10η πόλη: "Η πόλη της τάξης"

«Οι κάτοικοι ζούν μέσα στη μηχανή...Η μηχανή είναι αυτάρκης. Από τον εξωτερικό κόσμο παίρνει μόνο τις ηλιακές ακτίνες, τον αέρα και το πλούσιο σε ορυκτά άλατα νερό του εδάφους.»

/9η πόλη: "La ville-machine habitée"

«Στην πιο πυρακτωμένη, καταστραμμένη και ερειπωμένη περιοχή αυτής της σταχιάς έκτασης που άλλοτε ήταν η Νέα Υόρκη, ...υψώνεται τώρα η πόλη.»

/3η πόλη: "Η Νέα Υόρκη των εγκεφάλων"

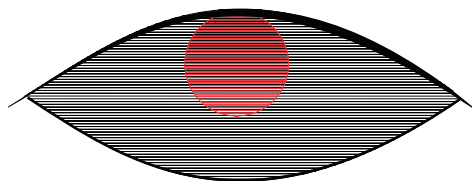
«Το ιδανικό που είχε ορίσει το Κόμμα ήταν κάτι τεράστιο, τρομερό, αστραφτερό, ένας κόσμος από ατσάλι και μεπτόν με τερατώδεις μηχανές και φοβερά όπλα...»

«Κανείς απ' όσους έπεσαν μια φορά στα χέρια της Αστυνομίας της Σκέψης δεν γλίτωνε ποτέ στο τέλος. Ήταν πτώματα που περίμεναν να τα ξαναστείλουν στον τάφο.»

«Η ομολογία ήταν τυπική, ενώ τα βασανιστήρια πραγματικά. Πόσες φορές τον είχαν ξυλοκοπήσει...δεν θυμόταν.(...)Το παρελθόν είχε σβηστεί, το σβήσιμο είχε ξεχαστεί, το ψέμα γινόταν αλήθεια.»

«Η πραγματικότητα, όμως, ήταν ερειπωμένες βρομερές πόλεις όπου σέρνονταν υποσιτισμένοι άνθρωποι με τρύπια παπούτσια μέσα σε μαλωμένα σπίτια του δεκάτου ενάτου αιώνα, που μύριζαν πάντα λάχανο και ελεεινά αποχωρητήρια.»

«Ο Γουίνστον ονειρευόταν τη μητέρα του...Τον πατέρα του τον θυμόταν κάπως πιο αόριστα...Και οι δύο θα είχαν σαρωθεί σε κάποια από τις πρώτες μεγάλες εκκαθαρίσεις της δεκαετίας του πενήντα.»



Ακολουθεί μικρή περιγραφή του έργου,
η οποία περιλαμβάνει τρεις από τις Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις.

Το Superstudio οραματίζεται δώδεκα ιδανικές πόλεις, υπέρτατο επίτευγμα είκοσι χιλιάδων χρόνων σφραγισμένων με το αίμα, τον ιδρώτα και τα δάκρυα της ανθρωπότητας. Τελικό καταφύγιο του Ανθρώπου που κατέχει την Αλήθεια, που επιτέλους απαλλάσσεται από τις αντιφάσεις, τις αμφιβολίες, τις παρανοήσεις, την αναποφασιστικότητα. Του Ανθρώπου που κυριεύεται οριστικά, ολοκληρωτικά, αμετακίνητα από την ίδια του την τελειότητα.

Η πόλη εκτείνεται *πάνω σε πράσινους κάμπους ως λεπτές, πανύψηλες λε*
Το συνεχές αυτό κτίριο αποτελείται από κυβικά ατομικά κελιά με πλε
άκαμπτοι εκπέμπουν τρισδιάστατες εικόνες, ήχους, μυρωδιές και διαθέ
εξομειωτής ύλης, η οροφή, ως ενιαία οθόνη πρόσληψης εγκεφαλικών ερ
βρίσκεται στην κορυφή του κτιρίου. Αυτός ***επιλέγει, συγκρίνει***
από στιγμή σε στιγμή τη ζωή ολόκληρης της πόλης. Οι πολίτες ζουν π
από ***παράλογες σκέψεις εξέγερσης*** ενάντια στην τέλεια και
δύναμη δύο χιλιάδων τόννων. Μια νέα ζωή δημιουργείται στο κάθισμα,

////////////////////
Η πόλη είναι *ένας πελώριος ατέρμονος κοχλίας, με διάμετρο 4,5 χλ*
πόλης παραμένει σταθερό στην επιφάνεια της γης και το κατώτερό τι
Ηλεκτρονικοί ***υπολογιστές την κυβερνούν*** και ένα αυτόματο ερ
κελιά με βάθος 2,80 μέτρα. Ένα σύστημα ομόκεντρων και ακτινωτών δρ
επίπεδα αυτού του συστήματος συναντά κανείς τα κελιά των παιδιών κι
και της αποσύνθεσης των πραγμάτων και των ανθρώπων. Σταθερές συνθι
ανάγκες. ***Οι κάτοικοι ζουν απολύτως ελεύθεροι*** είτε σα
όρια της πόλης τους. Η νέα ζωή δημιουργείται από έναν «αυτόματο ματε

////////////////////
Στην πιο πυρακτωμένη, καταστραμμένη και ερημωμένη περιοχή, που άλλο
το Central Park, στο ύψος περίπου της 81ης οδού, υψώνεται τώρα η
σε κυβικούς θαλαμίσκους των 25 εκατοστών, όπου ***ζουν 10.000.456 ε***
τη σειρά τους, ***επικοινωνούν*** μεταξύ τους ***με ένα σύστημα***
ή συγκεντρωμένοι σε ατέρμονες σιωπηλές συνομιλίες, αποκομμένοι απε
λειτουργία της πόλης υπάρχει μια κοιλότητα κεντρικά της πόλης, όπου
της υπάρχουν στην εξωτερική επιφάνεια του κύβου φακοί, που λειτου

1η /η πόλη των 2000 τόννων

2η /προσωρινή πόλη-κοχλίας

3η /η Νέα Υόρκη των εγκεφάλων

Λεπίδες συνεχών κτιρίων. Η κάθε πλευρά υπολογίζεται στα 4000 μέτρα. πλευρά 2,25 μέτρα. Οι τοίχοι του από *υλικό αδιαφανές, μαλακοί αλλά* αθέτουν κάθισμα που προσαρμόζεται στο ανθρώπινο σώμα. Το δάπεδο, ως *ερεθισμών* είναι περίπλοκοι μηχανισμοί, των οποίων **ο εγκέφαλος νει και ερμηνεύει** τις επιθυμίες των ατόμων, *προγραμματίζοντας* πάντα σε *ίδιες συνθήκες ισότητας.* Όταν ένα μέλος της παρασυρθεί και *αιώνια ζωή,* τότε το πέτασμα της οροφής τον καταπλακώνει με μια α, που μετατρέπεται σε μήτρα.

χλμ που ολοκληρώνει μια περιστροφή τον χρόνο. Το επάνω άκρο της της έχει τη μορφή εκσκαφέα, που προχωρεί προς το βάθος της γης. εργοτάξιο οικοδομεί νέα τμήματά της. Η πόλη αποτελείται από ατομικά δρόμων αποτελεί το χώρο συνάθροισης των κατοίκων της. Στα ανώτερα και των νεογέννητων, ενώ τα κατώτερα είναι η περιοχή της *διάλυσης* συνθήκες κλιματισμού, υγρασίας, φωτισμού ικανοποιούν τις ανθρώπινες σαν άτομα είτε σαν κοινότητα και δεν μπορούν να βγουν έξω από τα αιευτήρα» και αναπτύσσεται απομονωμένη για τα τέσσερα πρώτα χρόνια.

ίλλοτε ήταν η Νέα Υόρκη, και ακριβώς στον χώρο που εκτεινόταν κάποτε η πόλη. Αυτή αποτελεί έναν κύβο με πλευρά 55 μέτρα και διαιρείται **5 εγκέφαλοι** μέσα σε μια κοιλότητα με φυσιολογικό ορό. Αυτοί, με **α ηλεκτροδίων.** *βυθισμένοι στους ατελείωτους διαλογισμούς τους* από κάθε δυνατότητα αντίληψης του εξωτερικού κόσμου. Για την ομαλή που βρίσκονται οι διάφορες εγκαταστάσεις. Τέλος, για τη βιωσιμότητά τουργούν ως συλλέκτες της ηλιακής ακτινοβολίας.

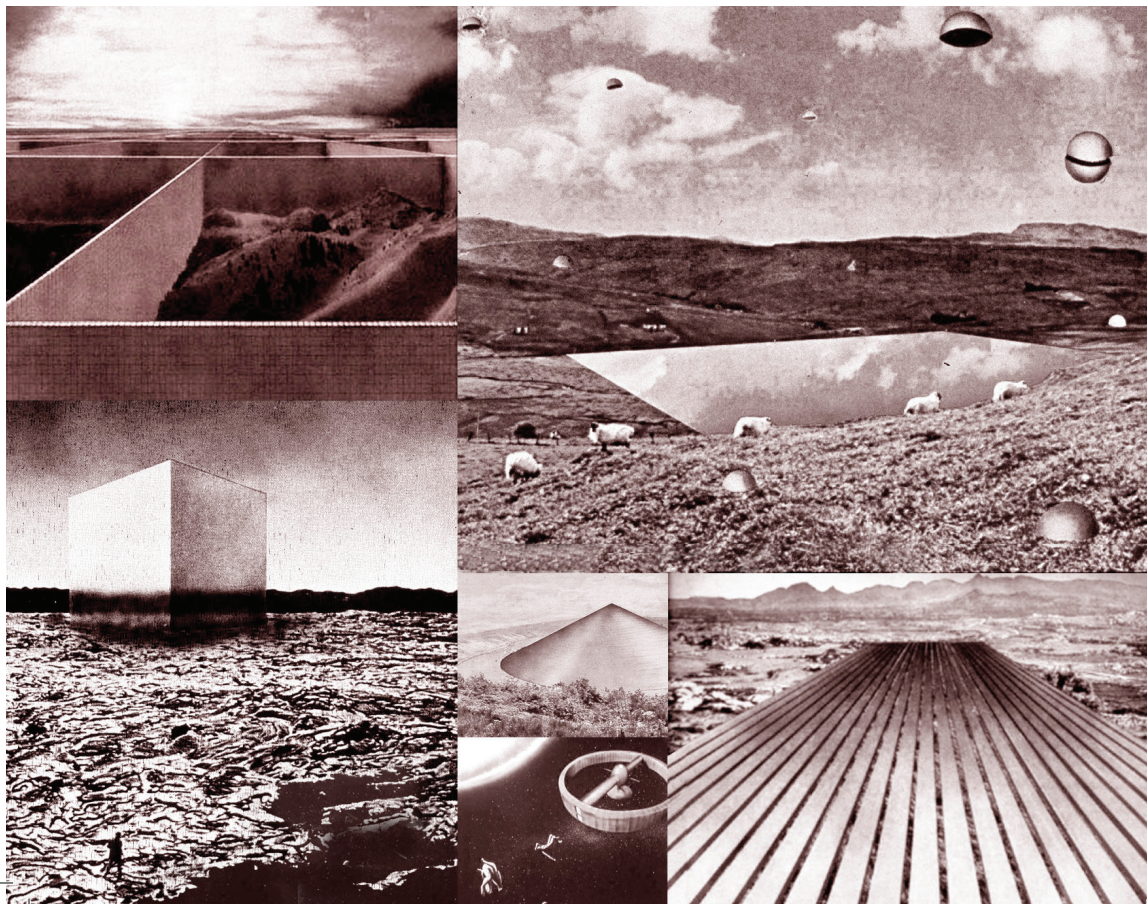
...Επίλογος

Φτάσαμε στο τέλος. Σας δόθηκαν δώδεκα δείγματα από τον απεριόριστο αριθμό των ονείρων που γεννιούνται μέσα στη νάρκη του πολιτισμού μας: δώδεκα δείγματα, σαν ένας μαγικός, τυχερός αριθμός, σαν φόρος τιμής, που αποτίνομε εμείς, οι κάτοικοι των πόλεων, σε κείνους τους λαούς, χαμένους στα βάθη των καιρών, που εφεύρημά τους είναι οι πόλεις.

Ήρθε έτσι η ώρα να αποκαλύψουμε το αληθινό νόημα αυτών των περιγραφών: πρόκειται για ένα **ΤΕΣΤ**, όχι λιγότερο ακριβές από εκείνα που συχνά δημοσιεύονται στα περιοδικά. Και, όπως πάντα, δίνουμε παρακάτω τον πίνακα των αποτελεσμάτων. Διαβάστε με προσοχή και θα μάθετε ποιός πραγματικά είστε: η αποκάλυψη είναι κοντά.

Το ερώτημα είναι: «πόσες από τις δώδεκα πόλεις, που την περιγραφή τους διαβάσατε, θα θέλατε να είναι αληθινές; Ή για πόσες θα πιστεύατε πως η ύπαρξη τους θα ήταν για το καλό της ανθρωπότητας;»

Ο παρακάτω πίνακας προβλέπει έξι πιθανά αποτελέσματα, επιλέξτε το δικό σας και διαβάστε με προσοχή.



>Πάνω από εννέα: Είστε αρχηγός κράτους ή ελπίζετε να γίνετε ή εν πάση περιπτώσει είστε κατάλληλος να γίνετε. Η λογική και ο μηχανισμός του συστήματος ολοκληρώνονται μέσα σας, ταυτίζονται με σας, είναι ο εαυτός σας. Δεν είστε παρά ένα άδειο κέλυφος... Δεν είστε πλάσμα ανθρώπινο, είστε ένα καταραμένο «Zombi».

>Από έξι ως εννέα: Είστε ένα στοιχείο του συστήματος, ένα γρανάζι που δουλεύει θαυμάσια μέσα στο μηχανισμό του... σας γρασάει η λογική της κουλτούρας... - αφεγάδιαστο προϊόν του δημιουργού σας... Ούτε σείς είστε πλάσμα ανθρώπινο, είστε μόνο ένα μικρό, πλαδαρό «Golem».

>Από τρεις ως έξι: Είστε ένας σκλάβος, ένας υποτελής. Πνίξατε τις αμφιβολίες σας για να μη σας πνίξουν και παρόλα αυτά πεθάνατε μαζί τους. Δεν έχετε ούτε σκέψη ούτε επιθυμίες, απλώς εκτελείτε εντολές... Είστε ένα τίποτα - ένα φτωχό «ρομπότ» που τρίζει.

>Από μία ως τρεις: Είστε ένα σκουλήκι. Το έχετε καταλάβει και δεν θέλετε να το παραδεχτείτε... Ό,τι όμως από σας προκαλεί τη μεγαλύτερη αηδία είναι πως θα θέλατε να φοβόσαστε λιγότερο,

«Ένα πρωί, όταν ξύπνησε από όνειρο κακό, βρέθηκε στο κρεβάτι του μεταμορφωμένος σε μια πελώρια μαμούνα.»

Franz Kafka

«... εκείνος που σκοτώνεται από ξόρκια καμιά φορά καταντά άψυχος σκλάβος του μάγου, που μπορεί να μεταμορφώσει το Zombi του σε ζώο και να πουλήσει το κρέας του στη λαϊκή αγορά.»

Melville J. Herskovits

έτσι που να μπορούσατε να είστε όπως όλοι οι άλλοι. Γεννάτε την αποστροφή. Είστε ανθρώπινο πλάσμα, αυτό όμως ίσως να είναι χειρότερο παρά να μην είσαστε. Δεν το έχετε προσέξει: είστε ένα βρωμερό «μετάλλαγμα».

>Αν δεν θέλετε να είναι καμία από τις πόλεις αληθινή: Τότε σημαίνει πως είστε ικανοποιημένος, λοιπόν, φιλαράκο, δεν θα έπρεπε να είστε, γιατί δεν έχετε καταλάβει τίποτα. Δεν έχετε καταλάβει ότι οι περιγραφές δεν μιλούν για φανταστικές πολιτείες, αλλά για τη δική σας, αυτήν εδώ, και για όλες τις πόλεις. Είναι τάχα δυνατό να μην έχετε καταλάβει πώς είναι αρκετό να προωθήσει κανείς τη λογική του συστήματος για να δώσει συγκεκριμένη μορφή σε ακόμη πιο παραισθητικές φαντασιώσεις από αυτές που περιγράφονται σε τούτα τα φτωχά παραμυθένια χωριουδάκια; Κρατηθείτε γερά, ο δρόμος έχει ανοίξει. Οι «τεχνολογικά αναπτυγμένες» χώρες καλπάζουν ήδη προς αυτή την κατεύθυνση και οι «αναπτυσσόμενες χώρες» τις ακολουθούν από κοντά. Λυπάμαι, λοιπόν, αλλά ο χαρακτηρισμός που σας ταιριάζει είναι ένας και μοναδικός:

είστε ηλίθιος».

περίληψη από: Δώδεκα Ιδανικές πόλεις. Προμηνύματα για τη δεύτερη παρουσία της πολεοδομίας,

Superstudio/Αρχιτεκτονικά Θέματα 7/1973

Τελικά, το έργο, εκτός από τα αντι-ουτοπικά οράματά του αρνείται να εξυμνήσει το ρόλο της αρχιτεκτονικής και του πολεοδομικού σχεδιασμού για την κατασκευή της ζωής στην πόλη και αποτελεί την τέλεια προειδοποίηση του Superstudio, για το πού οδεύουν οι σύγχρονες τάσεις. Οι εξαισίες γραμμικές τομές, τα αξονομετρικά και οι εικονογραφήσεις, που συνοδεύουν το έργο, επιβεβαιώνουν στο θεατή ότι πρόκειται για ένα τέλεια τεχνολογικά σύνολο δομών.

περίοδος '72-'73 // Υπερ-επιφάνεια

Η περίοδος αυτή σηματοδοτείται από μια τολμηρή στροφή στη δουλειά του Superstudio, η οποία ξεκινά με την έκθεση *Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and Promblems in Italian Design*. Η έκθεση αυτή έλαβε χώρα το 1972 στο μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (MOMA) στη Νέα Υόρκη με έφορο της έκθεσης τον Emilio Ambasz. Εκεί τα μέλη του Superstudio παρουσίασαν μια δουλειά, που κινείται στην κατεύθυνση της εγκατάλειψης της αρχιτεκτονικής ως στήριγμα για την ανθρώπινη ύπαρξη. Αντ' αυτού, επιλέγουν να ασχοληθούν με μεγάλα **ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης**, δημιουργώντας μια αρχιτεκτονική βασισμένη στις *Πέντε Θεμελιώδεις Πράξεις: Ζωή, Εκπαίδευση, Τελετή, Αγάπη, Θάνατος -Five Fundamental Acts: Life, Education, Ceremony, Love, Death-*. Το έργο τους αυτό αρχικά το συνέλαβαν ως μια σειρά από πέντε ταινίες από τις οποίες τελικά πραγματοποιήθηκαν μόνο οι δύο, η *Ζωή, Υπερεπιφάνεια -Life, Supersurface-*, εν' όψη της έκθεσης στο MOMA και η *Τελετή -Ceremony-*, ένα χρόνο αργότερα. Οι υπόλοιπες τρεις αναλύθηκαν μόνο σε μορφή κειμένου. Οι *Πέντε Θεμελιώδεις Πράξεις* αντιπροσωπεύουν την τελική θέση της ομάδας για **μεταμόρφωση της αρχιτεκτονικής σε ζωή** και καλούν τους αρχιτέκτονες να εγκαταλείψουν το επάγγελμά τους και να εκφραστούν ζώντας την αρχιτεκτονική.

«Οι συνεχείς αναφορές σε καταλόγους και περιοδικά και η εντελής διδακτική φύση των εκδόσεων αποτελούν βεβαίωση της επιθυμίας να μαρτυρήσουν μια από τις πιο λογικές πράξεις, που ένας διανοούμενος μπορεί σήμερα να διαπράξει: την αυτοκτονία. -Καλύτερα ακόμη αν η αυτοκτονία διαπράττεται δημόσια.-

Ο νέος ρόλος του διανοούμενου θα γεννηθεί μόνο αφού οι ηθικολογίες, οι φιλοδοξίες και οι αξιώσεις του υφιστάμενου ρόλου του εξαφανιστούν, πιθανόν βίαια. Η αυτοκτονία του αρχιτέκτονα και η εξαφάνιση της αρχιτεκτονικής είναι δύο ισοδύναμα φαινόμενα: το να εργαστείς προς το ένα ή προς το άλλο πεδίο είναι απλά θέμα

ποσότητας. Και στις δύο περιπτώσεις, αυτό σημαίνει την εξάλειψη των τυπικών δομών που συνδέονται με την κλίμακα αξιών. Με αυτή την έννοια, το έργο μας έχει χρησιμοποιήσει εργαλεία της αρχιτεκτονικής αντίθετα στη μόδα της εποχής, σταδιακά, μέσω της ασάφειας, δείχνοντας έτσι τη ματαιότητα, τη ψευτιά και την ανηθικότητά της». ²⁴ / Natalini, 1971

Συνεπώς, η ανάλυση του έργου τους γι' αυτή την περίοδο δεν μπορεί παρά να ξεκινήσει από την έκθεση στο MOMA που αποτέλεσε και το σημείο-καμπή στη στροφή που παρατηρείται στις απόψεις τους. Η έκθεση διακρινόταν σε δύο κατηγορίες: η πρώτη είχε τον τίτλο *Αντικείμενα -Objects-*, ενώ η δεύτερη τον τίτλο *Περιβάλλοντα -Environments-*. Στην πρώτη κατηγορία, το Superstudio παρουσίασε ένα πλαστικό φωτιστικό με την ονομασία *Passiflora*, ενώ στη δεύτερη παρουσίασε ένα κατάλογο με εννιά εικόνες, με τίτλο *Microevent/ Microenvironment* και την ταινία τους με τίτλο *Ζωή, Υπερεπιφάνεια*. Σύμφωνα με τα μέλη της ομάδας, τα δύο τελευταία έργα αποτελούν μια «**κριτική επανεξέταση των δυνατοτήτων της ζωής χωρίς αντικείμενα.**»

Για παράδειγμα, μια από τις εννιά εικόνες στο έργο τους *Microevent/ Microenvironment*, με τίτλο *Το Χαρούμενο Νησί -The Happy Island-*, δείχνει μια γυναίκα μαζί με διάφορες οικιακές συσκευές. Η γυναίκα απεικονίζεται θλιβερά εγκαταλελειμμένη μεταξύ των συσκευών της πάνω σε ένα μικρό νησί στη μέση του πουθενά. Η εικόνα αυτή συμπληρώνει μια άλλη με τίτλο *Το Μακρινό Βουνό -The Distant Mountain-*, στην οποία απεικονίζεται ένας έφορος κόσμος, απελευθερωμένος από τα σχεδιασμένα αντικείμενα της μαζικής κατανάλωσης, όπου οι άνθρωποι είναι ελεύθεροι να ζήσουν τις εμπειρίες τους και να πλουτίσουν με αυτές τις ψυχές τους.

Σε ό,τι αφορά στην ταινία του με τίτλο *Ζωή, Υπερεπιφάνεια*, το Superstudio εισάγει με το έργο αυτό, ένα άλλο ακραίο όραμα. Μια **νέα πραγματικότητα**, όπου έχουν χαθεί τα χαρακτηριστικά μιας αρχιτεκτονικής ως αντικείμενο, ως τριών διαστάσεων υποστήριξη της ζωής. Υπάρχει μόνο ένας ουδέτερος, εικονικός κίνναβος ενέργειας και πληροφορίας, ως μια υποτυπώδης οργάνωση του εδάφους. Αποτελεί μετεξέλιξη του *Συνεχούς Μνημείου*, καθώς δεν υπάρχουν φυσικά στοιχεία, που να υποδηλώνουν ξεχωριστές κατασκευές και κτίρια στο χώρο. Κατ' αυτό τον τρόπο, δεν υπάρχει σαν έννοια η "ισότητα της κατοχής χώρου", όπως την είδαμε να χρησιμοποιείται στο *Συνεχές Μνημείο*. **Αν το Συνεχές Μνημείο ορίζει τον μη εσωτερικό χώρο, η Υπερεπιφάνεια υποδηλώνει τον μη εξωτερικό χώρο.**

Αποτελεί τον **υπαρξιακό στοχασμό** της ομάδας για μια κοινωνία ισότητας, μια κοινωνία χωρίς εργασία, μια κοινωνία που προϋποθέτει την ορθολογική κατανομή των πόρων. Συνεπώς, με το έργο αυτό το Superstudio επεξεργάστηκε την υπόθεση μιας "αφαιρετικής" διαδικασίας για την αρχιτεκτονική και ενός διαφορετικού ελέγχου του περιβάλλοντος, χωρίς την απαραίτητη χρήση συστημάτων τριών διαστάσεων.

Όπως δηλώνουν και στο μανιφέστο τους: «*Η χρήση της κατοικίας μέσα από ένα **ΔΙΚΤΥΟ** υπηρεσιών και επικοινωνίας. Οι πόλεις αποτελούν τους **Κόμβους**. Ο κάνναβος είναι ένα συνεχές αλλά όχι ομοιογενές **συστήμα**. Τα κενά αφήνουν χώρο για λιγότερο ή περισσότερο έντονη εξερεύνηση του εδάφους... Πόλεις, όπως η Νέα Υόρκη, αποτελούν ένα διδακτικό παράδειγμα της λειτουργικής χρησιμοποίησης του εδάφους μέσω ενός καρτεσιανού συστήματος... Μια υπόθεση **ελέγχου** του περιβάλλοντος μέσα από τη **χρήση ΕΝΕΡΓΕΙΩΝ** (τεχνητά ποτάμια, θερμικά φράγματα, ακτινοβολίες, κτλ...). Με κατεύθυνση την εξαφάνιση των "μεμβρανών" που χωρίζουν τον εσωτερικό από τον εξωτερικό χώρο...»²⁵ / Superstudio, 1970*

Σε ό,τι αφορά στα πιο τεχνικά χαρακτηριστικά, η ταινία συνδυάζει ένα μονταρισμένο σύνολο κινούμενων εικόνων -animation- και ηθοποιούς σε ένα εξωτερικό περιβάλλον να κινούνται σε έναν **κατοικησιμο, αλλά χωρίς αρχιτεκτονική, χώρο.**

Η ταινία *Τελετή* γυρίστηκε ένα χρόνο αργότερα και πρωταγωνιστούν τα ίδια τα μέλη του Superstudio. Είναι η πρώτη ταινία χωρίς την τεχνική της κινούμενης εικόνας -animation-. Με αυτή την ταινία, περισσότερο χλευάζουν τη σημασία της παράδοσης και την τυπική νοοτροπία της κατασκευής, απεικονίζοντας πόσο αυθόρμητα η ζωή εκρήγνυται γύρω από νέες τελετές. Το ίδιο το σώμα γίνεται το κινούμενο αντικείμενο της αρχιτεκτονικής, αυτάρκες που κατοικείται και κατοικεί στον κόσμο.

Συμπερασματικά, με τα *Ιστογράμματα* τα μέλη του Superstudio προσπάθησαν να απομακρύνουν όλα εκείνα τα καταναλωτικά-εμπορικά χαρακτηριστικά από τα αντικείμενα και την αρχιτεκτονική. Έτσι, όπως και στις "*Suburban Villas*", κάθε περιττή απόφαση αποκλείστηκε από τη διαδικασία σχεδιασμού, μέχρι να φτάσουν στη πιο βασική πρότυπη λύση. Μετά την έκθεση στο MOMA, όμως, οι απόψεις τους άλλαξαν σημαντικά. **Απέρριψαν** εντελώς **το ρόλο του**

«Το ταξίδι είναι οι ίδιοι οι ταξιδιώτες. Αυτό που βλέπουμε, δεν είναι αυτό που βλέπουμε, αλλά αυτό που είμαστε.» / Fernando Pessoa

δημιουργού, του σχεδιαστή, του αρχιτέκτονα και υιοθέτησαν την ανατροπή των κανονιστικών συνθηκών, την αλλαγή των ρόλων. Επεδίωξαν να βρουν την αρχιτεκτονική στην ίδια τη ζωή του κάθε ανθρώπου ξεχωριστά.

«Η αρχιτεκτονική ποτέ δεν αγγίζει τα σπουδαία θέματα, τα θεμελιώδη θέματα της ζωής μας. Η αρχιτεκτονική παραμένει πάντα στο όριο και παρεμβαίνει πάντα σε συγκεκριμένο σημείο στη διαδικασία, συνήθως όταν οι συμπεριφορές έχουν ήδη κωδικοποιηθεί, προτείνοντας απαντήσεις σε ήδη άκαμπτα διαμορφωμένα προβλήματα. Ακόμα και αν οι απαντήσεις αυτές είναι ανατρεπτικές ή αμφιλεγόμενες, η λογική πίσω από την παραγωγή και την κατανάλωσή τους, αποφεύγει κάθε πραγματική αναστάτωση.

Η αρχιτεκτονική δεν παρουσιάζει εναλλακτικές προτάσεις, καθώς χρησιμοποιεί εργαλεία με ακρίβεια προσδιορισμένα για να αποφύγει κάθε παρέκκλιση.

Το σπίτι των εργαζομένων μοιάζει με μια μεγαλοπρεπή βίλα με τον ίδιο τρόπο όπως το σχέδιο ενός ραдикаλιστή αρχιτεκτονα με αυτό ενός ακαδημαϊκού ή πρωτοπορου αρχιτεκτονα: η διαφορά έγγειτε μόνο στις ποσότητες, οι αποφάσεις για την ποιότητα της ζωής έχουν εκ των προτέρων διαμορφωθεί.

Δεχόμενος αυτό το ρόλο του, ο αρχιτέκτονας γίνεται συνένοχος στη σκευωρία του συστήματος.

Έπειτα, ο αρχιτέκτονας της πρωτοπορίας συμπληρώνει έναν από τους πιο άκαμπτα διαμορφωμένους ρόλους.

Αυτή η αβέβαιη ανθρωπολογική και φιλοσοφική θεμελίωση της αρχιτεκτονικής γίνεται το κέντρο της δικιάς μας αναγωγικής διαδικασίας».²⁶ / Superstudio, 1972



Superstudio, *Supersurface* - 1972

περίοδος μετά το 1973

Μετά το 1973, τα μέλη του Superstudio μεταφέρουν το ενδιαφέρον της μελέτης τους στην έρευνα των δομών της αγροτικής ζωής της Ιταλίας. Τα μέλη της ομάδας δουλεύουν πλέον και ατομικά, ενώ κάποιοι στρέφουν το ενδιαφέρον τους και στην διδασκαλία. Έτσι ο Natallini μαζί με τον Alessandro Poli, τον Piero Frassinelli και τον Toraldo di Francia, για παράδειγμα, διδάσκουν στην αρχιτεκτονική σχολή της Φλωρεντίας εισάγοντας το μαθημα *Extra Urban Material Culture*. Το μάθημα αυτό αποτέλεσε ουσιαστικά μια έρευνα πάνω στις πρωτόγονες αγροτικές οικονομίες, τα εργαλεία και τα καταφύγια των αγροτών σε απομονωμένες περιοχές της Ιταλίας. Συνέβαλε στο να αναπτυχθούν οικονομικές και δημιουργικές μεθοδολογίες, που αφορούσαν στην επανάχρηση των υλικών, στην ανακύκλωση των πρώτων υλών, στη μείωση της κατανάλωσης της ενέργειας κτλ. Κατά αυτόν τον τρόπο, δημιούργησε εναλλακτικά μονοπάτια δράσης, που μπορούν να ακολουθηθούν ακόμα και στις μέρες μας για την επίλυση προβλημάτων σχετικών με τα θέματα που προαναφέρθηκαν.

Ταυτόχρονα, τα αποτελέσματα της έρευνας λειτούργησαν ως αρχείο για πολλά εργαλεία, που βρίσκονταν υπό εξαφάνιση κάτω από τη ραγδαία μετάλλαξη του χαρακτήρα της ιταλικής επαρχίας, από αργοτική περιοχή σε τουριστική.

Τα δύο τελευταία έργα του Superstudio ως ομάδα είναι τα *The Wife of Lot* και *Project Zeno*, τα οποία στηρίχτηκαν στη μελέτη των φοιτητών μέσα από το μάθημα *Extra Urban Material Culture* και παρουσιάστηκαν στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1978.

Ανακεφαλιώνοντας, σε ό,τι αφορά στα σημαντικότερα έργα της ομάδας, το *Συνεχές Μνημείο* και οι *Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις* χρησιμοποιούν το παράδειγμα της αρνητικής ουτοπίας. Τα *Ιστογράμματα* υποδεικνύουν μια μέθοδο ορθολογισμού και μινιμαλισμού, ενώ οι *Πέντε Θεμελιώδεις Πράξεις* αποτελούν τον τελευταίο υπαρξιακό στοχασμό της ομάδας. Αυτό που χαρακτηρίζει τη δουλειά τους είναι η συνεχής προσπάθεια για μετεξέλιξη των ιδεών τους μέχρι την απόλυτη κατάσταση, το σημείο μηδέν και την ταύτιση της αρχιτεκτονικής με την ίδια τη ζωή.

Archizoom//////////
////////No-Stop City///
//Archizoom////////

Προκειμένου να γίνει περισσότερο κατανοητή η χρήση της αρνητικής ουτοπίας -δυστοπία- μέσα από την αρχιτεκτονική για την κριτική των κοινωνικών δομών της δεκαετίας του '60, θεωρήσαμε απαραίτητη και την ανάλυση του έργου *No-Stop City* από το Archizoom. Μέσα από το έργο αυτό γίνονται καλύτερα αντιληπτά ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά της ριζοσπαστικής αρχιτεκτονικής.

Πιο αναλυτικά, η *No-Stop City* δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Casabella*, τον Αύγουστο του 1970. Πρόκειται για ένα **μοντέλο ανεστραμμένης αστικής διαστρωμάτωσης**, καθώς η πόλη αναπτύσσεται προς το "κέντρο της γης" και αποτελείται από επάλληλα αυστηρά μονολειτουργικά υπόγεια "στρώματα". Δεν υπάρχουν διάδρομοι κυκλοφορίας και η μετακίνηση επιτυγχάνεται μέσω ασανσέρ. Κάθε ασανσέρ εξυπηρετεί ένα διαμέρισμα-κελί ανά όροφο. Το κελί-κατοικία περιλαμβάνει τα πάντα, εκτός από παράθυρο. Στην επιφάνεια της γης ξεχωρίζει μόνο η φύση, κάτω από τεράστιους γυάλινους θόλους.

«Αυτό το αστικό μοντέλο δεν προσφέρει, ωστόσο, μια εναλλακτική στην πραγματικότητα, αλλά αντ' αυτού αναπαριστά την πραγματικότητα καθώς έχει, κάτω από μια νέα κριτική ματιά»²⁷. Η ουτοπία του Archizoom είναι απλά ένα "εργαλείο". «αναπαριστά τον εαυτό της. Δεν

είναι μια προαπεικόνιση ενός διαφορετικού μοντέλου συστήματος... είναι μια κριτική υπόθεση του ίδιου του συστήματος»²⁷, με υπαινιγμούς ενάντια στον ορθολογισμό του μοντέρνου, οι οποίοι εντοπίζονται στην αφηρημένη επίσημη γλώσσα της κατασκευής, στην έντονα λειτουργική ευελιξία των χώρων και στον εξορθολογισμό των κατόψεων και τομών.

Ταυτόχρονα, η *No-Stop City* είναι ένα μοντέλο κατανόησης των δομικών φαινομένων της πόλης και του κοινωνικού περιβάλλοντος. Τα φωτισμένα και κλιματιζόμενα ουδέτερα επίπεδά της δεν προϋποθέτουν καμία εναλλακτική αρχιτεκτονική ή πολεοδομία. Η καπιταλιστική πόλη ορίζεται ως «**η επέκταση του μοντέλου του εργοστασίου στην κοινωνία**». Αναλύοντας τις παραγωγικές σχέσεις στο εργοστάσιο και κατ'επέκταση στην πόλη, ως ιδανικά μοντέλα υποδεικνύονται η εν σειρά παραγωγή και το σουπερμάρκετ. Γι' αυτό, το Archizoom πρότεινε ένα μοντέλο ανάπτυξης της πόλης που βασίζεται στην λειτουργία του εργοστασίου και του σουπερμάρκετ. Το **σουπερμάρκετ** αγνοεί την τάξη, την αρχιτεκτονική σύνθεση και τον αστικό σχεδιασμό και εξαφανίζει κάθε διαφοροποίηση και ιεραρχία του "ποιοτικού"

χώρου. Με τον ίδιο τρόπο, το Archizoom δημιουργεί μια παγκόσμια πολεοδομία, που εκτείνεται ίδια σε κάθε περιοχή χωρίς να λαμβάνει καμία άλλη μορφή εκτός από αυτή του σφραγισμένου κουτιού, του κλειστού σουπερμάρκετ. Μια μορφή στην ουσία της αόρατη χωρίς εξωτερικές όψεις. Ένας **ομογενοποιημένος και ουδετεροποιημένος** χώρος, που δύναται να εκτείνεται προς κάθε κατεύθυνση, χωρίς πρακτικό περιορισμό, στη λογική μιας πρότασης "ολικής αστικοποίησης". Αυτό είναι εφικτό, καθώς γύρω από τα κελιά δεν υπάρχει κενός χώρος, ούτε διάδρομοι κίνησης με αποτέλεσμα να μπορούν να αναπαράγονται ταχύτατα, καθώς κάθε πρόβλημα σύνθεσης έχει εξαλειφθεί. Με τον τρόπο αυτό, επιτυγχάνεται ο απόλυτος "κορεσμός", η **μεγαλύτερη** πύκνωση.

η δικτατορία του αυτοκινήτου, προϊόντος-οδηγού της πρώτης φάσης της εμπορευματικής αφθονίας, αποτυπώνεται στο έδαφος με την κυριαρχία του αυτοκινητόδρομου, που διαμελίζει τα παλιά αστικά κέντρα και δεσπόζει σε μια διασπορά ολοένα και πιο μεγάλη. Ταυτόχρονα, οι τάσεις ανολοκλήρωτης ανοδιοργάνωσης του αστικού ιστού πολώνονται πρόσκαιρα γύρω από τα «εργοστάσια διανομής», γύρω από τα γιγάντια σουπερμάρκετ τα χτισμένα σε γυμνές εκτάσεις πάνω σε ένα βάθρο πάρκινγκ... (η τεχνική οργάνωση της κατανάλωσης) έχει οδηγήσει την πόλη να τρώει τις σάρκες της./Γκυ Ντεμπόρ

Η κοινωνία του θεάματος, παρ.174

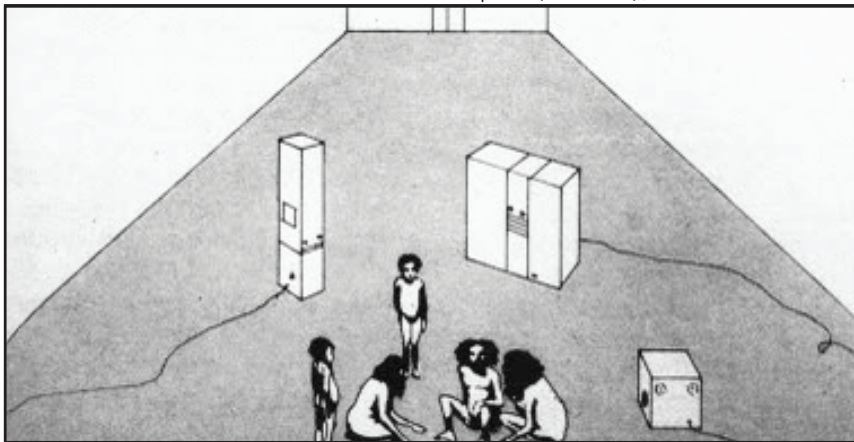
Επομένως, στην "αστική κατασκευή" του Archizoom οι εγκαταστάσεις, που εξυπηρετούν την παραγωγή και κατανάλωση, είναι τοποθετημένες ελεύθερα στο ίδιο επίπεδο. Ο τεχνητός φωτισμός και ο εξαερισμός δημιουργούν ένα πλήρως ομογενοποιημένο περιβάλλον. Το αποτέλεσμα είναι μια πόλη χωρίς εισόδους και εξόδους, χωρίς διαφοροποιημένους χώρους, ως χαρακτηριστικό της **πλήρης ισοτιμίας** μεταξύ των κατοίκων. Τα πάντα είναι διαθέσιμα με τον ίδιο τρόπο σε όλους.

Τελικά, συγκρίνοντας τις δύο πιο γνωστές πόλεις των δύο ομάδων -*No-Stop City* και *Συνεχές Μνημείο*-, παρατηρούμε ότι στην περίπτωση της *No-Stop*

City παρουσιάζονται λεπτομερή σχέδια του εσωτερικού της κατασκευής, σε αντίθεση με το *Συνεχές Μνημείο*, όπου δεν υπάρχει καμία αναφορά για την εσωτερική του διαμόρφωση και λειτουργία. Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, οι εξωτερικές προσόψεις των κατασκευών δεν δίνουν κανένα στοιχείο σχετικά με το σκοπό ή τη λειτουργία τους. Ό,τι βρίσκεται στο εσωτερικό είναι σφραγισμένο. Επίσης, τα έργα υιοθετούν την ίδια συμπεριφορά απέναντι στη φύση, κατά την οποία οι ανθρώπινες κατασκευές και το φυσικό περιβάλλον αντιμετωπίζουν το ένα το άλλο ανταγωνιστικά: «Από τη μια πλευρά η αρχιτεκτονική σταματά να είναι φυσική, ενώ αντίθετα, η φύση σταματά να είναι εκπολιτιστική»²⁷.

«Περπατάς για ώρες και δεν σου είναι ξεκάθαρο, εάν βρίσκεσαι στο κέντρο της πόλης ή ακόμα έξω από αυτή. Όπως μια λίμνη με ριχές ακτές χαμένες στους βάλτους, έτσι η *Penthesilea* εκτίνεται για χιλιόμετρα, μια πόλη-σούπα, αραιωμένη μέσα σε πεδιάδες... Η *Penthesilea* αποτελεί η ίδια τα προάστια του εαυτού της.»

/Αόρατες Πόλεις, Italo Calvino



Παραπομπές

1. Superstudio, *Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object*, IN, no. 2-3, 1971, Lang & Menking, *Superstudio_Life Without Objects*, σελ.120, 121
2. Σταυρίδου Αθηνά, *Ο χώρος χωρίς ιδιότητες. Μια άλλη όψη του δυνητικού χώρου*, διπλωματική μεταπτυχιακού 2000/2, σχολή Αρχιτεκτονικής ΕΜΠ
3. Natalini Adolfo, *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement*, AA School of Architecture, Λονδίνο, 3 Μαρτίου 1971, Lang & Menking, *Superstudio_Life Without Objects*, σελ.165-167
4. Debord Guy, *Η κοινωνία του θεάματος*, μετάφραση Τομάνας Βασίλης, εκδοτική Θεσσαλονίκης, 1986, σελ.13 παρ.14
5. Superstudio, *Superstudio: projects and thoughts*, Domus 479, Οκτώβριος 1969
6. Lang Peter, *Suicidal Desires*, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.47
7. Lang Peter, Menking William, *Only Architecture Will Be Our Lives*, 13/01/2003, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.19
8. Superstudio, *Evasion Design and Invention Design*, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.116
9. Lang Peter, Menking William, *Only Architecture Will Be Our Lives*, 13/01/2003, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.11,19
10. Menking William, *The Revolt of the Object*, P.Lang, W.Menking, *Superstudio_Life Without Objects*, σελ.53
11. Σταυρίδου Αθηνά, *Ο χώρος χωρίς ιδιότητες. Μια άλλη όψη του δυνητικού χώρου*, διπλωματική μεταπτυχιακού 2000/2, σχολή Αρχιτεκτονικής ΕΜΠ
12. Superstudio, από το μανιφέστο *Continuous Monument: an Architectural Model for Total Urbanization*, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.122
13. Chavami Rana, Jesse van Winder, *Mutant Architecture. The complexity of Utopia, makeability and continuity*, δημοσίευση στο Kunstlicht 32, 2011
14. Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant Garde*, London: The MIT Press, 1997, σελ.9
15. Natalini Adolfo, *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement*, AA School of Architecture, Λονδίνο, 3 Μαρτίου 1971, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.166
16. Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant Garde*, London: The MIT Press, 1997, σελ.9
17. Mertins Detlef, *The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass*, Assemblage No.29, 1996, σελ.17, 11
18. Manfredo Tafuri, *'Radical' Architecture and the City*, M. Tafuri, *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*, 1976, σελ.106

19. Toraldo di Francia Cristiano, *Memories of Superstudio*, Ιανουάριος 2003, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 65-71
20. Superstudio, *Evasion Design and Invention Design*, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.117
21. Giedion S., Leger F., Sert J.L., *9 Points on Monumentality*, 1943 (<http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePointsOnMonumentality.pdf>, 08 Apr 2010)
22. Natalini Adolfo, *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement*, AA School of Architecture, Λονδίνο, 3 Μαρτίου 1971, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.167
23. Frassinelli Piero, *Journey to the End of Architecture*, Φλωρεντία, Δεκέμβριος 2002, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 79-83
24. Adolfo Natalini, *SUPERSTUDIO*, AA school of Architecture lecture, Λονδίνο, 3 Μαρτίου 1971, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.31
25. Toraldo di Francia Cristiano, *Memories of Superstudio*, Ιανουάριος 2003, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 65-71
26. Superstudio, 1972 από το μανιφέστο για τις 'Πέντε Θεμελιώδεις Πράξεις' Lang Peter, Menking William, *Only Architecture Will Be Our Lives*, 13/01/2003, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.26
27. Stauffer Marie Theres, *Utopian Reflections, Reflected Utopia/ Urban Designs by Archizoom and Superstudio*, AA Files, no 47, σελ. 32-36
- Raggi Franco, *Radical Visions*, Domus, Μιλάνο, 22 Μαρτίου 2011
 - Natalini Adolfo, *Τι Ωραία που ήταν Ακόμα η Αρχιτεκτονική το 1966. Ακμή και Παρακμή μιας Πρωτοπορίας*, μετάφραση στα ελληνικά Γιακουμακάτος Αντρέας, Αρχιτεκτονικά Θέματα, 40/2006
 - Rouillard Dominique, "Radical" Architecture, B. Tshumi, J. Abram, S. Agacinski, V. Descharrières, A. Fleischer, A. Guiheux, S.Lavin, A. Pélissier, D. Rouillard, *Tschumi Le Fresnoy, Architecture In/ Between*, σελ.119-133
 - Superstudio, *Δώδεκα Ιδανικές πόλεις. Προμηνύματα για τη δεύτερη παρουσία της πολεοδομίας*, Αρχιτεκτονικά Θέματα 7/1973
 - Όργουελ Τζωρτζ, *1984 Ο Μεγάλος Αδερφός*
 - Καλβίνο Ιταλο, *Οι Αόρατες πόλεις*
 - *Common Traits of Dystopian Fiction*, <http://www.netcharles.com/orwell/articles/col-dystopia.htm>, 8-10-12
 - GEORGE ORWELL: DYSTOPIAN NOVEL -1984 - ANIMAL FARM, (<http://rosariomariocapalbo.wordpress.com/2011/04/10/george-orwell-dystopian-novel-1984-animal-farm/>), 10 Απριλίου 2011

03

Δυστοπία & ρήξη με Μοντέρνο	76
Δυστοπία VS Τεχνο-Ουτοπία	80
Δυστοπία VS Σιτουασιονισμός	85

Η πόλη της ταχύτητας είναι η πόλη της επιτυχίας.

*Η γεωμετρία είναι η βάση.
Η μηχανή προέρχεται από τη γεωμετρία.
Έτσι, ολόκληρη η σύγχρονη εποχή μας είναι ιδιαίτερα
γεωμετρική...*

*Η μηχανή χαρίζει την τολμηρότητα στα όνειρά μας.
Μπορούν να πραγματοποιηθούν.*

*Η ορθή γωνία είναι το απαραίτητο και κατάλληλο
εργαλείο για τη δουλειά μας, γιατί μας βοηθάει να
ορίζουμε το χώρο με απόλυτη σαφήνεια.*

Le Corbusier, Βασικές Αρχές της Πολεοδομίας
από το βιβλίο: Μανιφέστα και Προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αι.
/Ulrich Conrads

Ποιές είναι, όμως, οι τάσεις σε πολεοδομικό επίπεδο τη δεκαετία του '60; Έρχονται σε ρήξη με τις ιδέες του Μοντέρνου ή τις συμπληρώνουν; Και ποιά η σχέση των δύο φλωρεντιανών ομάδων με αυτές;

Μετά το Β Παγκόσμιο πόλεμο, η Μοντέρνα αρχιτεκτονική αναδεικνύεται στο "επίσημο" στυλ, το οποίο επιλέγουν πια οι κυβερνήσεις και τα κράτη για τη στέγαση ακόμα και των πιο κεντρικών και αντιπροσωπευτικών τους οργάνων και λειτουργιών. Θεωρείται η δημοκρατική εναλλακτική λύση στο βροντώδη κλασικισμό της ναζιστικής Γερμανίας και η φιλελεύθερη απάντηση στον εκλεκτικισμό της δημόσιας αρχιτεκτονικής της ΕΣΣΔ¹.

Μέσα σε ένα κλίμα έντονης μεταπολεμικής τεχνολογικής ανάπτυξης και εκσυγχρονισμού των δυτικών κοινωνιών, το "διεθνές στυλ" προσπαθεί να δώσει απαντήσεις σε ζητήματα των καιρών, όπως είναι η υπερίσχυση του αυτοκινήτου ως προνομιακού μέσου μεταφοράς, η συγκέντρωση του πληθυσμού στα αστικά κέντρα και η διάδοση του καταναλωτικού προτύπου.

Παρόλα αυτά, από τα πρώτα κιόλας μεταπολεμικά χρόνια αρχίζουν να εμφανίζονται **σημάδια αμφισβήτησης** του, τα οποία εντείνονται τη δεκαετία του 1960.

Το κατεξοχήν πεδίο αμφισβήτησης είναι οι πολεοδομικές ιδέες του Μοντέρνου. Τα βασικότερα στοιχεία που αμφισβητούνται είναι:

- Η αφαιρετική προσέγγιση της έννοιας της πόλης που είναι αδιάφορη για τις εκάστοτε ιδιαίτερες συνθήκες διαμόρφωσής της.
- Η απλουστευτική της ανάλυση με μοναδικό κριτήριο τις τέσσερις αστικές λειτουργίες: *κατοικία, εργασία, αναψυχή και κυκλοφορία*.
- Το *zoning*. Δηλαδή, η διάσπαση της πόλης σε διακριτές λειτουργικές ζώνες.
- Οι μεγάλης έκτασης και δεσποτικού χαρακτήρα παρεμβάσεις ως λύσεις των προβλημάτων της σύγχρονης πόλης.

Ήδη από την 9η συνάντηση των Διεθνών Συνεδρίων Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής (CIAM) στην Aix-en-Provence το 1953 κάνει την εμφάνισή της μια νέα "διάδοχη κατάσταση", η οποία δρα αργότερα σαν συγκροτημένη ομάδα με το όνομα **Team 10**. Κομβικό αίτημα της νέας γενιάς είναι η εγκατάλειψη του μοντερνιστικού ιδεαλιστικού προτύπου σκέψης και «η επιστροφή στα ίδια τα πράγματα»¹.

Πιο συγκεκριμένα, οι **Team 10** πρότειναν την κατάργηση των τεσσάρων λειτουργιών της πόλης. Στις προτάσεις τους, η δομική τάξη του χώρου σε όλες τις κλίμακες του δεν προκύπτει πια σύμφωνα με το διαχωρισμό των επιμέρους λειτουργιών, αλλά με τη μορφή δικτύου ενεργειών και επικοινωνίας¹. Μερικά υλοποιημένα παραδείγματα αυτής της προσέγγισης αποτελούν το συγκρότημα του Ελεύθερου Πανεπιστημίου του Βερολίνου των Κανδύλη, Josic, Woods και το ορφανοτροφείο στο Αμστερνταμ του Van Eyck (1957-60).

Ταυτόχρονα, η ουτοπιστική αντίληψη για την πόλη κυριαρχεί τη δεκαετία του 1960 έχοντας δύο βασικούς θεματικούς άξονες: το νομαδισμό και την παγκοσμιοποιημένη αστική εμπειρία.

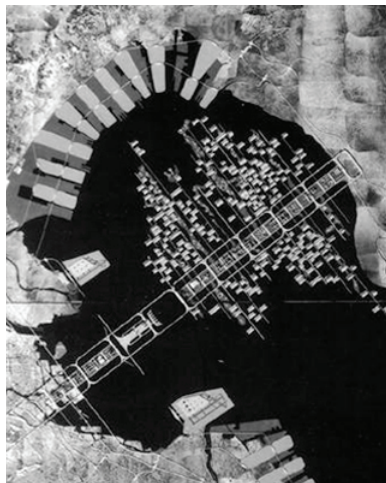
Πρώτος μεταπολεμικός εκπρόσωπος της αντίληψης αυτής ήταν ο Αμερικανός **Richard Buckminster Fuller**, ο οποίος το 1962 προτείνει την πρώτη "γεωδαιτική δομή". Έναν θόλο που μπορούσε να φέρει το ίδιο βάρος του χωρίς κανένα πρακτικό περιορισμό. Ο Fuller, μάλιστα, το 1962 προτείνει την κατασκευή ενός τέτοιου θόλου με διάμετρο 3 χλμ και ύψος 1,6 χλμ για την κάλυψη μιας περιοχής 50 οικοδομικών τετραγώνων με ουρανοξύστες στο Μανχάταν στη Νέα Υόρκη.



Ephemerization: the ability of technological advancement to do "more and more with less and less until eventually you can do everything with nothing.

"Madam, how much does your house weigh?"

/Buckminster Fuller



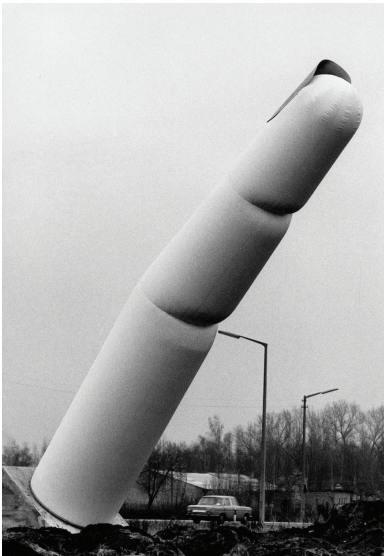
Οι **Ιάπωνες Μεταβολιστές**, μια ομάδα νέων αρχιτεκτόνων στην οποία ανήκαν και οι *Kikutake, Maki, Kurokawa, Kenzo Tange* και *Isozaki*, εμφανίζονται το 1960 και προτείνουν την εγκατάλειψη του master plan και την αντικατάστασή του από τον "σχεδιασμό συστημάτων" ανοιχτών σε μελλοντικές αλλαγές και ανάπτυξη. Η φιλοσοφία σχεδιασμού τους έγκειται στην υπέρβαση του διαχωρισμού του ανθρώπου και της τεχνολογίας, ώστε να μπορούν να συνυπάρξουν σε αρμονική συμβίωση. Στα σχέδιά τους, οι πόλεις αποτελούνται από τρισδιάστατα δομικά στοιχεία μεγάλης κλίμακας με μόνιμη και συνεχή φέρουσα κατασκευή και μεταβαλλόμενες επιμέρους

χρηστικές μονάδες και υπόκεινται σε διαδικασίες οργανικής ανάπτυξης. Οι διαδικασίες αυτές βασίζονται στις βουδιστικές έννοιες της παροδικότητας και της αλλαγής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα πόλεων των μεταβολιστών είναι: η πλωτή πόλη του Kikutake/ 1959 και η εναέρια πόλη του Isozaki/ 1962.

Στο Παρίσι, μια καινούρια έκφανση αυτής της τάσης αντιμετώπισης της πόλης εμφανίζεται μέσα από την ομάδα **GEAM -Groupe d'Etude d'Architecture Mobile-** / 1957-65. Βασικότερος εκπρόσωπος της ομάδας ήταν ο Ισραηλινός *Yona Friedman*. Το σχέδιό του "*Ville Spatiale*" προβλέπει την ανέγερση ενός αστικού χωρικού πλέγματος, που αποτελείται από έναν γιγαντιαίο σκελετό -χωροκάνναβο- ύψους μέχρι είκοσι ορόφους. Οι πυλώνες που στηρίζουν το χωροκάνναβο απέχουν 6-25μ. μεταξύ τους, ενώ στα διάκενα του καννάβου τοποθετούνται οι οικιστικές μονάδες. Η μορφή των μονάδων μπορεί να μεταβάλλεται ανάλογα με τις ανάγκες του χρήστη. Επίσης, η πόλη-κατασκευή αυτή μπορεί να τοποθετείται σε μέρη ακατάλληλα για ανοικοδόμηση, όπως ελώδη εδάφη, ακόμα και πάνω από υπάρχουσες πόλεις, δίνοντας μια λύση στο ζήτημα της εξάπλωσης τους λόγω της συγκέντρωσης του πληθυσμού σε αυτές.

Ένα από τα σημαντικότερα κινήματα της δεκαετίας ήταν αυτό των **σιτουασιονιστών ή καταστασιακών (SI)**. Μια πρωτοβουλία από καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, πολιτικούς και στοχαστές που συγκροτείται γύρω από το περιοδικό *Internationale Situationiste*. Ιδρύθηκαν το 1957 και οι ιδέες τους έπαιξαν σημαντικό ρόλο στις εξεγέρσεις του Μάη του '68. *Βασικό στοιχείο της "εννιάιας πολεοδομίας" των σιτουασιονιστών είναι οι λεγόμενες περιβαλλοντικές κατασκευές, οι οποίες είναι αποτέλεσμα της δημιουργικής δράσης και διαρκούς ανανέωσης από την πλευρά των κατοίκων της πόλης*¹. Η κατασκευή του περιβάλλοντος ταυτίζεται με την ανακάλυψη του τρόπου ζωής και στηρίζεται στο τυχαίο, το εφήμερο και το παροδικό: τη δημιουργία *Situations: καταστάσεων*.

Στην Αγγλία, το **Archigram**, μια ομάδα αρχιτεκτόνων που ιδρύεται το 1961 από τους *Peter Cook, Mike Web* και *David Green*, χρησιμοποιεί την ιδέα της *πόλης-μηχανής*, χωρίς όμως την κοινωνική ευαισθησία που κυριαρχεί στα έργα των σιτουασιονιστών. Οι πόλεις τους χαρακτηρίζονται ως *τεχνολογικές ουτοπίες -τεχνο-ουτοπίες-*, στις οποίες δεν αντιλαμβάνεται κανείς αν είναι το αποτέλεσμα της ραγδαίας τεχνολογικής ανάπτυξης ή η *εναπομείνασα δυνατότητα επιβίωσης του είδους μετά από μια πλανητικών διαστάσεων καταστροφή*¹. Στα σχέδια τους κυριαρχεί η διαστημική εικονογράφηση, με πολλά στοιχεία από τον κόσμο των κόμικς και την ποπ κουλτούρα.



Μια αντίστοιχη ομάδα, με συγγένειες τόσο ως προς το Archigram, όσο και ως προς τους σιτουασιονιστές, δημιουργήθηκε στην Αυστρία με μέλη τους **Hans Hollein, Coop Himme(l)blau** και **Haus-Rucker-Co**. Οι αρχιτέκτονες αυτοί επιζητούν το ξεπέρασμα των ορίων της αρχιτεκτονικής, με στόχο τη συγχώνευση του ανθρώπου με το περιβάλλον του. Επίσης, αποβλέπουν στην ανατροπή της σοβαροφάνειας της επίσημης αρχιτεκτονικής κουλτούρας χρησιμοποιώντας στοιχεία, όπως το χιούμορ, η ειρωνία καθώς και τα πιο ετερόκλητα τεχνολογικά μέσα για να παρέμβουν σε όλες τις κλίμακες, από την κατοικία έως την πόλη. Μερικές από τις επινοήσεις τους είναι: το σπρέι για την αλλαγή του περιβάλλοντος -*Environmental Control Kit*-, το κυβερνητικό κουστούμι ευτυχίας, ο αυτόματος μηχανισμός επέκτασης της πόλης -*City-Expander*- κτλ.

Την ίδια δεκαετία, ο Αμερικανός αρχιτέκτονας **Robert Venturi** τάσσεται υπέρ της απελευθέρωσης της αρχιτεκτονικής από την εγκράτεια του Μοντέρνου και υπέρ ενός νέο-μανιερισμού *-Less is a bore-*. Στο βιβλίο του, που συγγράφει μαζί με τη Denise Scott Brown το 1972, με τον τίτλο *Learning from Las Vegas*, υμνεί την κουλτούρα της εμπορικής πόλης. *Ο λαϊκισμός του Venturi αποτελεί την αμερικανική εκδοχή των ανοιγμάτων προς τη μαζική κουλτούρα, που επιχειρούν περίπου την ίδια εποχή το Archigram και οι Αυστριακοί ομοϊδεάτες του*¹. Διαφέρει όμως σημαντικά από αυτούς, καθώς στην περίπτωση των Ευρωπαίων αρχιτεκτόνων γίνεται πιο εμφανής η διάκριση μεταξύ μιας πρωτοποριακής αισθητικής των έργων τους και των εικόνων της καθημερινής ζωής, γεγονός που δεν συμβαίνει και με το *Las Vegas* του Venturi.

Ενάντια στον φονξιοναλισμό του Μοντέρνου στρέφεται και ο αρχιτέκτονας **Aldo Rossi**. Διατυπώνει το αίτημα για αυτονομία της αρχιτεκτονικής και υποβάθμιση των ζητημάτων κατασκευής και λειτουργίας. Ο Rossi συνέβαλε στην *αποκατάσταση των σχέσεων μεταξύ του αρχιτεκτονικού ορθολογισμού με την ιστορία της τέχνης του κτίζειν*¹. Ταυτόχρονα, στην προσέγγιση αυτή παρά τη συντηρητική της έκφραση, εντοπίζεται μια διάθεση αντίστασης απέναντι στην εμπορευματοποίηση της αρχιτεκτονικής, που εκείνα τα χρόνια γίνεται όλο και πιο έντονη.

Μετά την εξέγερση του Μάη του '68, το μεταμοντέρνο, που με τα γραπτά του κείμενα είχε προαναγγείλει ο Venturi, επικρατεί κυρίως στην αρχιτεκτονική των Ηνωμένων Πολιτειών. Η μανιακή λατρεία της μορφολογικής καθαρότητας παίρνει μεταφυσικές διαστάσεις στα έργα των *«πέντε αρχιτεκτόνων της Νέας Υόρκης»*. Παράλληλα, στην Ευρώπη μετά τα πολιτικά γεγονότα, η αρχιτεκτονική μελετάται ως κτισμένη κοινωνιολογία, ενώ η πόλη προσελκύει το ενδιαφέρον ως πεδίο ανάπτυξης κοινωνικών αγώνων.

Στην Ιταλία, οι δύο Φλωρεντιανές ομάδες **Archizoom** και **Superstudio** αναπαράγουν, όπως έχουμε μελετήσει ήδη, την ιδέα ενός *ομογενούς και ισότροπου χώρου ως πλαίσιο ανάπτυξης παγκοσμιοποιημένων οικονομικών δομών και κοινωνικών σχέσεων*¹. Ο χώρος αυτός, ο οποίος αποδεικνύεται ταυτόχρονα εφιαλτικός, χρησιμοποιείται ως μέθοδος κριτικής του μοντέρνου, το οποίο αποτελεί καθεστηκυία τάξη στα αρχιτεκτονικά δρώμενα μετά τον πόλεμο. Στην κριτική τους αυτή, χρησιμοποιούν εργαλεία και μεθόδους που σχετίζονται με άλλες ουτοπικές ομάδες, όπως η τεχνο-ουτοπία και οι σιτουασιονιστές, τη σχέση μεταξύ των οποίων θα αναλύσουμε στη συνέχεια.

-Δυστοπία & ρήξη με Μοντέρνο

Οι Ιταλοί ραδικαλιστές του '60 αμφισβήτησαν τα ίδια τα θεμέλια της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας του μοντέρνου. Αντιμετώπισαν το θέμα της αρχιτεκτονικής από τις ρίζες του, ερευνώντας από την αρχή την προβληματική της κατοικίας, της ζωής, της χρήσης των αντικειμένων. Η ποικιλία των απαντήσεων που παρήγαγαν ενίσχυσε την κρίση του Μοντέρνου. Αυτό που κατέρρεε σιγά σιγά ήταν η ίδια η ιδέα της Ουτοπίας, όπως είχε οριστεί έως τότε, και του Μοντέρνου σχεδίου για την πόλη του μέλλοντος.

Πιο συγκεκριμένα, το Superstudio "επιτέθηκε" στην ηγεμονική φύση της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής, θεωρώντας ότι εξυπηρετεί μόνο στο να κατηχεί την κοινωνία στην κατεύθυνση του καταναλωτισμού. **Επεδίωξε να αφαιρέσει από την αρχιτεκτονική οτιδήποτε καταπατούσε το δικαίωμα του ανθρώπου να ζει ελεύθερα τη ζωή του.** *«Αντιληφθήκαμε ότι το να συνεχίσουμε να σχεδιάζουμε έπιπλα, αντικείμενα και άλλα παρόμοια για τη διακόσμηση του σπιτιού, δεν ήταν λύση στα προβλήματα της ζωής και ακόμα λιγότερο μπορούσε να εξυπηρετήσει στο να "σώσει" την ψυχή του ατόμου.»* /Superstudio. Αυτή η κριτική της μοντέρνας κοινωνίας και αρχιτεκτονικής αφορά κυρίως στην απόρριψη της δύναμης που βασίζεται στην εκμετάλλευση των δομών του κεφαλαίου, ενώ αποτελεί και μια μομφή στον "εκχυδαϊσμό" του ρασιοναλισμού.

Για να το πετύχουν αυτό, τα μέλη της ομάδας **χρησιμοποίησαν τα χαρακτηριστικά της Μοντέρνας Ουτοπίας στην υπερβολή τους**, αναπαριστώντας και καταγράφοντας την κρίση των αφηγημάτων της μέσα από δυστοπικά έργα, όπως το *Συνεχές Μνημείο*.

Η μηχανή φέρνει μέσα της τον παράγοντα της οικονομίας, που προάγει την επιλογή.

Το σπίτι είναι μια οικιστική μηχανή.

/Le Corbusier, Προοπτική της Αρχιτεκτονικής. Βασικές Αρχές από το βιβλίο: Μανιφέστα και Προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αι./ Ούρλιχ Κόνραντς



Για παράδειγμα, ο απόλυτος **διαχωρισμός** μεταξύ φύσης και κτισμένου περιβάλλοντος στο *Συνεχές Μνημείο* διαφαίνεται και στην "Ville Radieuse" του Le Corbusier. Εκεί ήδη λειτουργεί ένας διαχωρισμός σε επίπεδα -layers- ανάμεσα στη φύση, την οποία αντιλαμβάνεται ως μια ελεύθερη διανομή πάνω στον πλανήτη και στην αρχιτεκτονική της πόλης, η οποία συγκεντρώνεται σε ψηλά κτίρια υψωμένα σε pilotis. Το *Συνεχές Μνημείο*

βάζει ένα τέλος στα προβλήματα της σχέσης φύσης και αρχιτεκτονικής. Είναι ένας οριστικά τεχνητός χώρος που ξεχωρίζει και διασχίζει την φυσική επιφάνεια του πλανήτη. Έτσι, σύμφωνα και με το θεωρητικό της αρχιτεκτονικής Charles Jencks, «...αυτό το μνημείο είναι τοποθετημένο σε εμφανή αντίθεση με τη φύση ενώ προορίζεται να μεταδώσει μια κατάσταση ηρεμίας και γαλήνης.»⁷

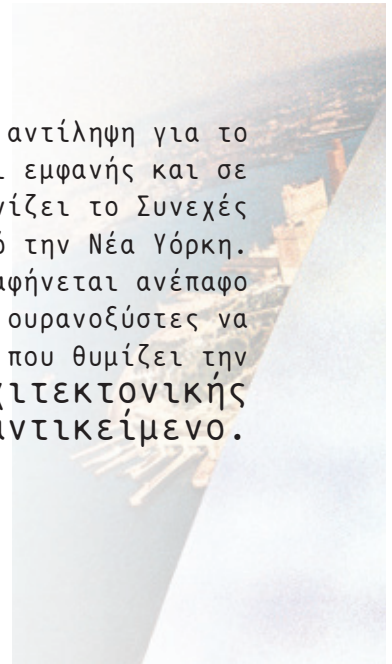
Επιπρόσθετα, το *Συνεχές Μνημείο* είναι στην ουσία μια επάλληλη επιφάνεια σε **κάνναβο**, όπως έχει ήδη αναλυθεί. Ο κάνναβος αποτέλεσε βασική σχεδιαστική δομή του μοντέρνου κινήματος και αναγγέλει, μεταξύ άλλων, την επιθυμία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής να σωπάσει, την εχθρότητά της να διηγηθεί, να φιλολογήσει, να μιλήσει². Η γεωμετρική του αυστηρότητα έρχεται σε αντίθεση με το φυσικό τοπίο, το ισοπεδώνει και το γεωμετρικοποιεί. Ταυτόχρονα, παρουσιάζει μια ομογενοποιημένη επιφάνεια, η οποία αντιστέκεται στο να οικειοποιηθεί κάθε μορφή ζωής, εξαιτίας της "τελειότητάς" της.

Η απόλυτη στάση του καννάβου, η απουσία ιεραρχίας, κέντρου, κλίσης, προσδίδει έμφαση όχι μόνο στον αυτοαναφορικό του χαρακτήρα, αλλά πιο σημαντικά στην απέχθεια της αφήγησής του².

Ταυτόχρονα με τη χρήση του καννάβου, τα μέλη της μοντέρνας avant-garde εξύμνησαν την αρχιτεκτονική του γυαλιού ως *ανάλαφρη, ελιγκρινής, ανοικτή και, πάνω από όλα, προσωρινή*³. Η **αρχιτεκτονική του γυαλιού** εγκωμιάστηκε ως η *κρυστάλλινη έκφραση των πιο ευγενών σκέψεων του ανθρώπου*³. Αποτέλεσε σύμβολο προόδου της αρχιτεκτονικής, δηλώνοντας τον ερχομό μιας πιο διαφανούς και λιγότερο διχασμένης κοινωνίας. Ωστόσο, η επιλογή του γυαλιού από το Superstudio δεν χρησιμοποιείται με τον ίδιο τρόπο. Αν και κάθε εικόνα του *Συνεχούς Μνημείου* υποδηλώνει τη γυάλινη επένδυσή του, δεν υπάρχει καμιά αναφορά για το εσωτερικό του. Παρόλο που είναι επενδεδυμένο με ένα υλικό, του οποίου η διαφάνεια αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό, το *Συνεχές Μνημείο* καλύπτεται από ένα πέπλο μυστηρίου. Με τον τρόπο αυτό, φαίνεται ότι τα μέλη του Superstudio υπονοούν πως οι μοντέρνες υποσχέσεις και φιλοδοξίες δεν επαληθεύτηκαν και αυτό που απέμεινε τελικά είναι μια αρχιτεκτονική, η οποία εξακολουθεί να είναι κοινωνικο-πολιτικά αμετάβλητη και ανεκπλήρωτη.

Superstudio, *Continuous Monument over Manhattan*, 1969

Η ρήξη με τη μοντέρνα αντίληψη για το κτισμένο περιβάλλον είναι εμφανής και σε μια εικόνα, που απεικονίζει το *Συνεχές Μνημείο* να περνά πάνω από την Νέα Υόρκη. Ένα οικοδομικό τετράγωνο αφήνεται ανέπαφο με όλους τους ψηλούς ουρανοξύστες να ξεχωρίζουν, ως ένα δείγμα που θυμίζει την "πρωτόγονη" αντίληψη της **αρχιτεκτονικής ως αντικείμενο**.



Σε ό,τι αφορά στην **τεχνολογία**, αποθεώθηκε από το μοντέρνο ως λυτρωτής από οτιδήποτε μπορούσε να περιορίσει τον άνθρωπο. Η επικράτηση των μηχανών αποτελεί μια νέα κατάσταση στην ανθρώπινη ιστορία συντελώντας και στη γέννηση μιας νέας αισθητικής. *Οι κατασκευές, οι μηχανές φτιάχνονται με αναλογίες, παιχνίδια όγκων και υλικά τέτοια που καθιστούν πολλές από αυτές αληθινά έργα τέχνης*⁴. Τα πάντα, πλέον, μεταφράζονται με τους αισθητικούς κανόνες της μηχανής και τελικά *Το σπίτι είναι μια μηχανή για να κατοικείς, Η πολυθρόνα είναι μια μηχανή για να κάθεται, Οι νιπτήρες είναι μηχανές για να πλένεσαι*⁴. Παρόλα αυτά, η τυποποίηση και τεχνολογική εξέλιξη, αντί να απελευθερώσουν τον άνθρωπο, τον έκαναν δέσμιο των καταναλωτικών προτύπων και αγαθών.

Το Superstudio με το έργο του *Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις* "σατυρίζει" αυτή την τυφλή πίστη στην τεχνολογία δημιουργώντας μηχανοποιημένες κοινωνίες, στις οποίες τα άτομα δεν έχουν κανένα έλεγχο πάνω στο μέλλον τους. Κόσμους, στους οποίους η τεχνολογία καθίσταται ειρηνοποιός και διαμορφωτής της ίδιας της ύπαρξης, της ίδιας της ζωής. Τελικά, το παλιό όνειρο της πόλης ως μια "μηχανή κατοίκησης", κυριολεκτικά πια, υλοποιείται στα σχέδια του Superstudio και στην 9η πόλη: "La Ville -machine habitée": *Η μηχανή φροντίζει για όλα... Η μηχανή είναι αυτάρκης... Η μηχανή παράγει λίπασμα...*



-Δυστοπία VS Τεχνο-ουτοπία

Στα πλαίσια της τεχνο-ουτοπίας, η μελλοντική πόλη συνδυάζει την υπερτεχνολογική φαντασίωση μεγάλης κλίμακας με μια νέα επεξεργασία της έννοιας της τυπολογίας, στο εσωτερικό πολυλειτουργικών και πολυεπικοινωνιακών κελυφών. Το βασικό μοντέλο που προτείνεται είναι **κινούμενες και μεταφερόμενες πόλεις**. Στην κατηγορία αυτή, ξεχωρίζουν οι ουτοπικές συνθέσεις του Archigram, μια ομάδα αρχιτεκτόνων στην Αγγλία, με μέλη τους *Peter Cook, Mike Web, David Green, Warren Chalk, Ron Herron* και *Denis Crompton*. Παραδείγματα πόλεων που έχουν σχεδιάσει αποτελούν οι *"Walking Cities"* /1964 και η *"Plug-in City"* /1964.

Το Archigram εγκαινίασε τη ριζοσπαστική αρχιτεκτονική και επηρέασε σημαντικά το έργο τόσο του Superstudio, όσο και του Archizoom. Η βασικότερη ίσως επιρροή ήταν τα **αστικά οραματα** του Archigram και η **αντίληψη του αυτάρκους σχεδίου**, που τα μέλη της ομάδας εισήγαγαν για πρώτη φορά. Έτσι, το σχέδιο δεν αποτελεί πια μια προταση, υπο κλίμακα ενός ρεαλιστικού σχεδίου, αλλά μια αυτόνομη οντότητα χωρίς απαραίτητα πρακτική εφαρμογή.



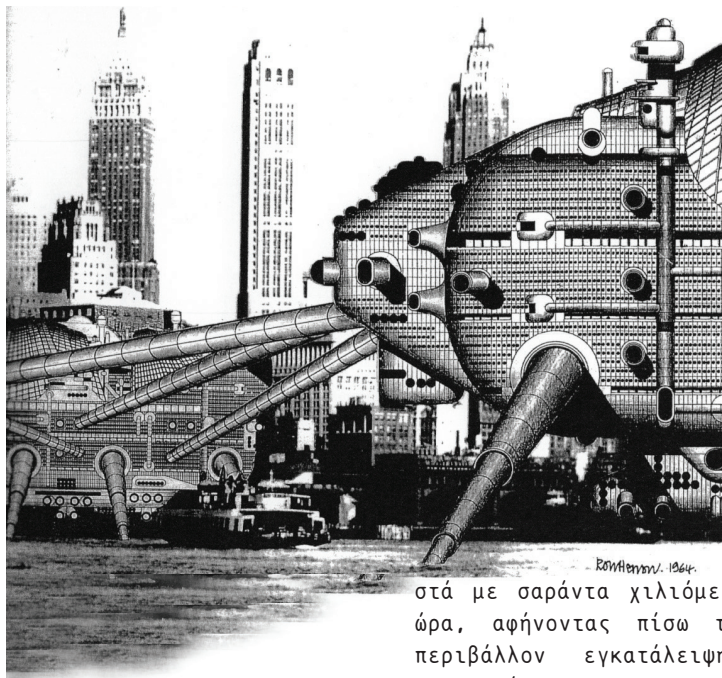
«Όταν ψάχνεις μία λύση για ένα πρόβλημα που σου έχουν πει ότι είναι αρχιτεκτονικό- θυμήσου, η λύση μπορεί να μην είναι κτίριο.»⁵ /Denis Crompton



Επίσης, από την **pop art** **εικονογράφηση** των έργων του Archigram, καθώς και τα κολλάζ καλλιτεχνών, όπως οι Eduardo Paolozzi και Richard Hamilton, οι δύο φλωρεντιανές ομάδες άντλησαν έμπνευση για τα δικά τους έργα.

Σε κοινωνικό επίπεδο, τα μέλη του Archigram επιχειρούν την **απελευθέρωση και χειραφέτηση του ατόμου μέσα από την μαζική παραγωγή και την κατανάλωση.**

Μέσα από τα έργα τους, φαίνεται να προωθούν το καταναλωτικό μοντέλο που προτείνει η Αμερική, τα ΜΜΕ και η ποπ κουλτούρα, ενώ ταυτόχρονα επηρεασμένοι από τις αριστερές ιδεολογίες της εποχής υπονοούν μια α-ταξική κοινωνία. Αυτό πηγάζει από την αντίληψή τους ότι τα καταναλωτικά αγαθά είναι α-ταξικά, παρερμηνεύοντας τη μαζική κατανάλωση και τεχνολογική πρόοδο ως σημάδια γενικότερης κοινωνικής πρόοδου. Αντίθετα, στις προτάσεις του Superstudio, η κοινωνία δεν υπάρχει. Διαλύθηκε πιθανά από τα καταναλωτικά αγαθά, τα οποία στο δικό τους μέλλον δεν υπάρχουν. Το μόνο που επιβιώνει είναι το μνημειακό λείο έδαφος και οι συμβολικές κατασκευές τους.



Η τεχνομορφική αντί-ληψη

της πόλης του Archigram γίνεται αισθητή μέσα από έργα, όπως η *Walking City* του Ron Herron. Σε αυτή, **τεράστια κτίρια-μηχανές** με τη μορφή σκαθαριού απεικονίζονται να περπατούν πάνω από τα συντρίμια του Μανχάταν. Αντίστοιχη αντιμετώπιση της πόλης ως μηχανής συναντάται και στις *Δώδεκα Ισπανικές Πόλεις* του Superstudio. Συνεπώς, στην *7η πόλη: «Ταινιοειδής πόλη συνεχούς παραγωγής»*, στοιχεία της γραμμικής πόλης με την μηχανική φανταστική απεικόνιση των *Walking Cities* μπλέκονται μαζί. Η συνεχής "γραμμή παραγωγής της πόλης" αυτόματα αναπαράγει τον εαυτό της σαν μια ταινία, σαν ένα σκουλήκι που κινείται μπρο-

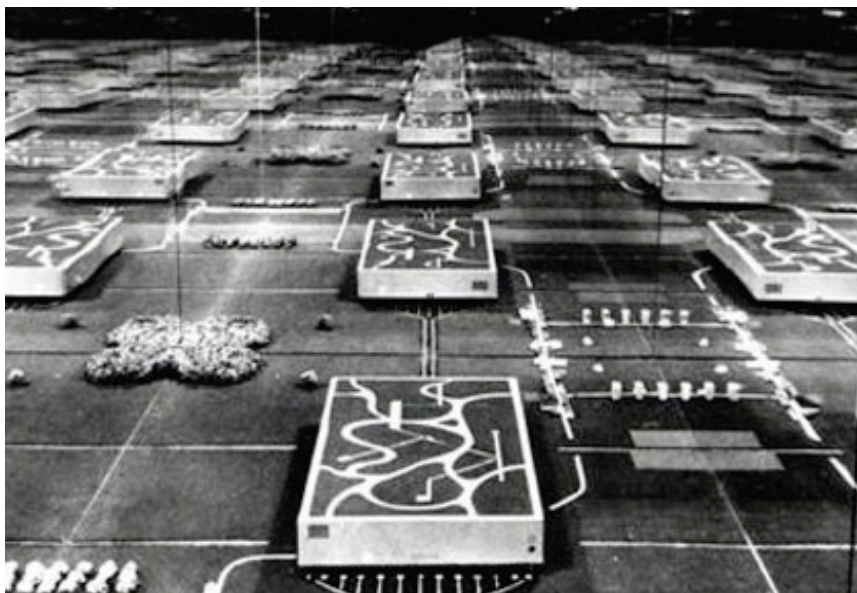
στά με σαράντα χιλιόμετρα την ώρα, αφήνοντας πίσω της ένα περιβάλλον εγκατάλειψης και ερημοποίησης.

Αντίθετα, το *Συνεχές Μνημείο* και η *No-Stop City*, παρόλο που διατηρούν τις τεράστιες διαστάσεις, χαρακτηριστικό των μεγαδομών του Archigram, επιδεικνύουν μια διαφορετική προσέγγιση της τεχνολογίας. Εδώ, τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά δεν είναι ορατά στο εξωτερικό των κατασκευών, αλλά εντάσσονται σε λείες επιφάνειες. Ωστόσο, αρκετές κατόψεις και άλλα σχέδια της *No-Stop City* μπορούν να διαβαστούν ως "αφαιρετικές προσεγγίσεις" διαφόρων τεχνολογικών στοιχείων, όπως η πλακέτα ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή από τον τομέα της πληροφορικής. Και τα δύο έργα αναφέρονται στην "τεχνομορφική αρχιτεκτονική" ως μια συγκεκριμένη ιστορική

φάση στην εξέλιξη του μοντέλου της "ολικής αστικοποίησης". Από την πλευρά του *Συνεχούς Μνημείου*, ως μια ιδιότητα που υπόκειται σε αναθεώρηση, από την άλλη στη *No-Stop City*, ως μια υποδειγματική εγκατάσταση που ενσωματώνεται στο πλήρως αναπτυγμένο σύστημα.

Το θέμα της **ανθρώπινης κινητικότητας** αντιμετωπίζεται με ενθουσιασμό από τα μέλη του Archigram, που θεωρούν την έννοια του νομά βασική στο σχεδιασμό των πόλεών τους. «*Ο νομαδισμός είναι μια κίνηση, ένα γίνεσθαι που πλήττει το στάσιμο, όπως η στασιμότητα είναι μια σύλληψη που σταθεροποιεί τους νομάδες*»⁶. Το ίδιο θέμα, οι Superstudio και Archizoom το προσεγγίζουν

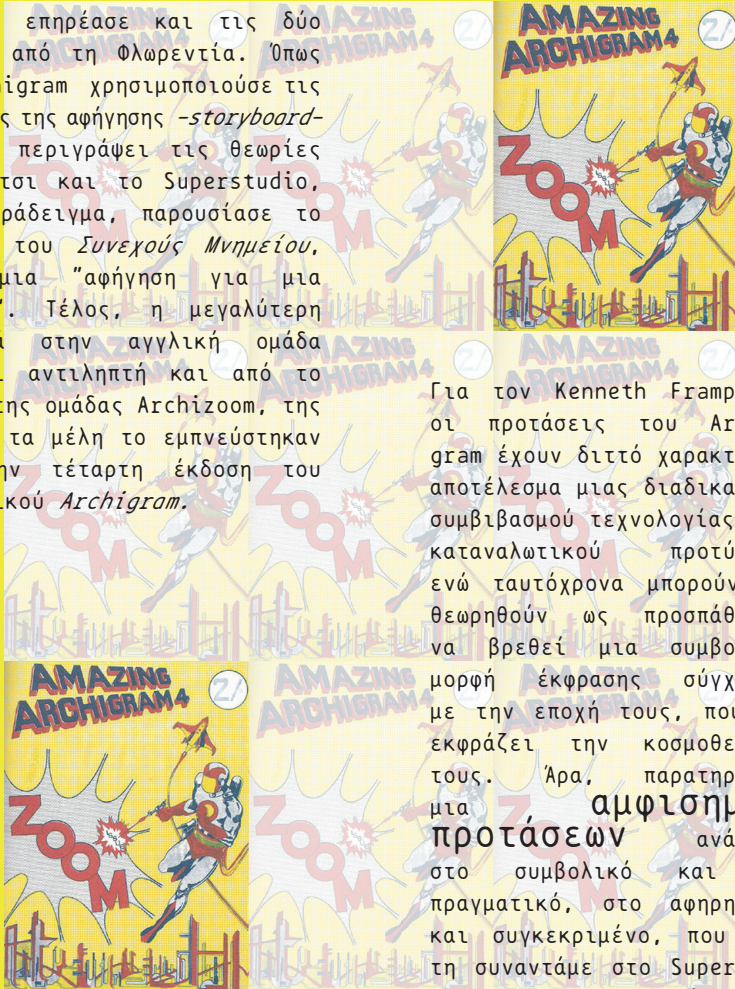
αρνητικά, με μια ειρωνία που έχει κριτικές προθέσεις: η ελευθερία στην *Plug-in City*, η οποία επιτρέπει στις κάψουλες να ενσωματώνονται στην κατασκευή και να αποκολλούνται από αυτή ξανά, απαντάται με ακόμα πιο έντονο τρόπο στη *No-Stop City* του Archizoom, η οποία επιτρέπει την ανάπτυξη κάθε μορφής κατοικίας στο ατελείωτο εσωτερικό της. Ο Natalini έχει δηλώσει σχετικά, ότι το πρόβλημα δεν είναι να βρεις μια κατοικία που μιμείται την κίνηση, που *ακολουθεί τον άνθρωπο, ο οποίος κινείται, ζει, καταναλώνει, πεθαίνει*⁷, αλλά μια κατοικία *πέρα από το πάθος, μια κατοικία ήρεμης γαλήνης, μια κατοικία για όλες τις εποχές*⁷.



Archizoom, *No-Stop City*, 1968

Επιπρόσθετα, η αισθητική και η γλώσσα του περιοδικού Archi-

gram επηρέασε και τις δύο ομάδες από τη Φλωρεντία. Όπως το Archigram χρησιμοποιούσε τις τεχνικές της αφήγησης -*storyboard*- για να περιγράψει τις θεωρίες του, έτσι και το Superstudio, για παράδειγμα, παρουσίασε το "μύθο" του *Συνεχούς Μνημείου*, όπως μια "αφήγηση για μια ταινία". Τέλος, η μεγαλύτερη αναφορά στην αγγλική ομάδα γίνεται αντιληπτή και από το όνομα της ομάδας Archizoom, της οποίας τα μέλη το εμπνεύστηκαν από την τέταρτη έκδοση του περιοδικού *Archigram*.

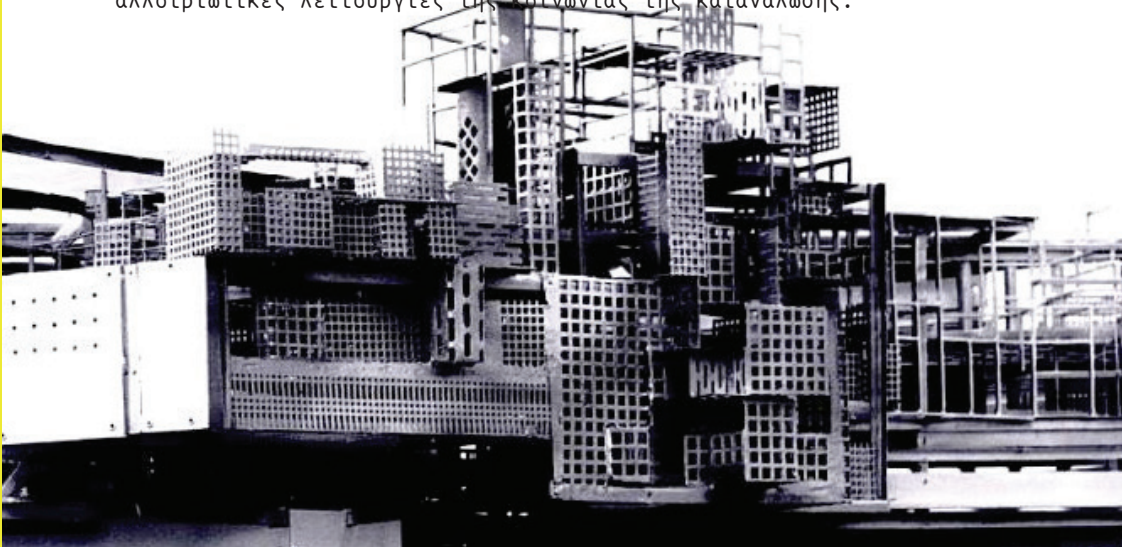


Για τον Kenneth Frampton, οι προτάσεις του Archigram έχουν διττό χαρακτήρα, αποτέλεσμα μιας διαδικασίας συμβιβασμού τεχνολογίας και καταναλωτικού προτύπου, ενώ ταυτόχρονα μπορούν να θεωρηθούν ως προσπάθειες να βρεθεί μια συμβολική μορφή έκφρασης σύγχρονη με την εποχή τους, που να εκφράζει την κοσμοθεωρία τους. Άρα, παρατηρούμε μια **αμφισημία προτάσεων** ανάμεσα στο συμβολικό και το πραγματικό, στο αφηρημένο και συγκεκριμένο, που δεν τη συναντάμε στο Superstudio. Στους τελευταίους, ο συμβολικός χαρακτήρας των έργων είναι ξεκάθαρος και η κριτική του συστήματος και της πρωτοπορίας της εποχής αυστηρή.

-Δυστοπία VS Σιτουασιονισμός

Οι σιτουασιονιστές ή καταστασιακοί ιδρύθηκαν το 1957 από δύο ομάδες, τους *Lettrist International* με επικεφαλής τον Guy Debord και το *International Movement of an Imaginist Bauhaus* με επικεφαλής τον Asger Jorn. Τα μέλη της ομάδας ήταν βαθιά πολιτικοποιημένα και πίστευαν ότι: «...ο αυστηρός επαγγελματισμός των αρχιτεκτόνων και το *design* οδήγησε στην αποστείρωση του αυθορματισμού και του παιχνιδιού.»⁸ /Sadler,1999. Σε επίπεδο πόλης, προτείνουν μια **"ενιαία πολεοδομία"**, η οποία καθορίζεται από την αδιάκοπη σύνθεση γεγονότων- καταστάσεων και δημιουργεί τη βάση για τη *σαν παιχνίδι και καθήκον θεωρούμενη*⁹ δημιουργία μιας στημένης κατάστασης. Ταυτόχρονα, εισάγουν για πρώτη φορά την έννοια του **συμμετοχικού σχεδιασμού** στις διαδικασίες παραγωγής του περιβάλλοντος, γεγονός που αποτελεί την πιο θεμελιώδη κριτική στον ντετερμινισμό του μοντέρνου και πρόταση εξόδου από τις αλλοτριωτικές λειτουργίες της κοινωνίας της κατανάλωσης.

03



Κορυφαία έκφραση των πολεοδομικών τους ιδεών αποτελεί η *New Babylon* του Constant Nieuwenhuis. Πρόκειται για μια αντι-καπιταλιστική ουτοπική πόλη που αποτελείται από μια σειρά μεταβαλλόμενων κατασκευών, μερικές από τις οποίες έχουν το μέγεθος μιας μικρής πόλης -μεγα-δομές-. Βρίσκονται πάνω από το έδαφος και κατοικούνται από τον **homo-ludens**. Μια κοινωνία ανθρώπων αποδεσμευμένων από την βαρετή καθημερινή εργασία. Τα άτομα μετακινούνται από το ένα περιβάλλον αναψυχής στο άλλο, αναζητώντας νέες εμπειρίες και αισθήσεις.

Οι σιτουασιονιστές και το Superstudio σχηματίστηκαν με περισσότερο από επτακόσια μέλη να τους χωρίζουν και με εννιά χρόνια να μεσολοβούν ανάμεσα στην ίδρυσή τους. Παρόλα αυτά, μοιράζονταν ορισμένες κοινές αρχές και ιδεολογίες. Έτσι, σε **ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ**, οι σιτουασιονιστές πίστευαν ότι τα σχέδια του μοντέρνου, η μαζική παραγωγή και η καπιταλιστική γραφειοκρατία υπερίσχυαν της μοντέρνας κοινωνίας και γι' αυτό το λόγο επεδίωξαν να ξεπεράσουν τον καταναλωτισμό και τα θεαματικά εμπορικά χαρακτηριστικά της μαζικής κουλτούρας, εξερευνώντας το εσωτερικό της. Και τα μέλη του Superstudio, όμως, πίστευαν ότι η σύγκλιση της τεχνολογίας και του καταναλωτισμού θα οδηγούσαν την κοινωνία εκτός ελέγχου, δημιουργώντας μια κοινωνία που εξαρτάται από τα καταναλωτικά αγαθά και τη μαζική παραγωγή. Συνεπώς και οι δύο ομάδες ήταν **αντι-καπιταλιστές**, παρόλο που το Superstudio στα πρώτα χρόνια δημιουργίας του είχε και εμπορική δραστηριότητα, σχεδιάζοντας σπίτια και έπιπλα εσωτερικής διακόσμησης. Ακόμα και έτσι, όμως, τα μέλη της ομάδας δεν υιοθετούσαν έναν καθαρά επαγγελματικό χαρακτήρα ως αρχιτέκτονες. Θα ντύνονταν επίσημα απλώς για να προσελκύσουν πιθανή πελατεία, για την οποία θα σχεδίαζαν αντικείμενα με συμβολικό και ποιοτικό περιεχόμενο.

«Η αποξένωση και η καταπίεση μέσα στην κοινωνία δεν μπορούν σε καμία από τις διάφορες μορφές τους να αντιμετωπιστούν αποτελεσματικά, παρά μόνο να παταχθούν μαζί με την ίδια την κοινωνία που τις τρέφει.»

/Σιτουασιονιστές/ Διεθνές Μανιφέστο, 1960

Από το βιβλίο: «Μανιφέστα και προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20ου αι.

/Ούρλιχ Κόνραντς

Η συμβολή των σιτουασιονιστών έγκειται, κυρίως, στην εισαγωγή της έννοιας της **κατάστασης-γεγονότος**. «*Η δημιουργία μιας κατάστασης σημαίνει τη δημιουργία ενός μεταβατικού μικρο-κόσμου και -για μια μοναδική στιγμή στη ζωή μερικών- ενός παιχνιδιού συμβάντων. Δεν πρέπει να διαχωρίζεται από τη δημιουργία ενός σχετικά σταθερού περιβάλλοντος από την ενιαία πολεοδομία*»⁹. Τα μέλη του Superstudio στο έργο τους *Υπερ-επιφάνεια* ασκούν μια κριτική επανεκτίμηση των δυνατοτήτων ζωής χωρίς καταναλωτικά αγαθά. Οραματίζονται ένα δίκτυο ενέργειας και πληροφορίας, εκτεινόμενο προς κάθε κατεύθυνση, που θα κάνει δυνατό το βίο χωρίς εργασία, ζώντας μέσω των καταστάσεων, ακριβώς όπως και ο *homo ludens* στη New Babylon των σιτουασιονιστών. Συνεπώς και οι δύο ομάδες, **οραματίζονται ένα μέλλον στο οποίο οι άνθρωποι θα ζούν με τα αντικείμενα και όχι για τα αντικείμενα.**

Επιπρόσθετα, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η τεχνολογική ανάπτυξη της δεκαετίας του '60 είχε ως συνέπεια να αναπτυχθούν πολλά νέα υλικά επιτρέποντας τον πειραματισμό πάνω σε νέα δεδομένα. Μια νέα κουλτούρα του κυβερνοχώρου άρχισε να δημιουργείται και οι σιτουασιονιστές πίστευαν ότι μπορούσε να χρησιμοποιηθεί *ως υψηλής τεχνολογίας, σχεδόν επιστημονικής φαντασίας ραβδί, με το οποίο να χτυπήσουμε τις ευαισθησίες του εγκατεστημένου μοντερνισμού.* Έτσι, η σιτουασιονιστική πόλη θα σχεδιαζόταν με τρόπο ώστε να συμπεριλαμβάνει την **ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ**, χρησιμοποιώντας ρομπότ για την εκτέλεση των εργασιών, προκειμένου να απελευθερώσουν το χρόνο του ανθρώπου, ο οποίος θα μπορούσε να τον χρησιμοποιήσει "παίζοντας" δημιουργικά. Τα μέλη του Superstudio με το έργο *Δώδεκα ιδανικές πόλεις* δημιουργούν πόλεις πλήρως αυτοματοποιημένες, που μπορούν να αναπαράγουν από μόνες τους ακόμα και την ίδια τη ζωή. Καμιά ανθρώπινη δραστηριότητα δεν απαιτείται και ελάχιστη ανθρώπινη αλληλεπίδραση επιτρέπεται. Στην 4η πόλη: «*Πόλη Διαστημόπλοιο*», για παράδειγμα, οι άνθρωποι είναι συνδεδεμένοι με ένα ηλεκτρονικό προσομοιωτή ζωής, τα ζευγάρια αναπαράγονται αυτόματα και στην ηλικία των 80 χρόνων απομακρύνονται από το διαστημόπλοιο. Αλλά και οι υπόλοιπες "ιδανικές πόλεις" περιγράφουν παρόμοια οράματα που βασίζονται στην τεχνολογία. Επομένως, και οι δύο ομάδες χρησιμοποίησαν την τεχνολογία στα έργα τους για την απελευθέρωση του ατόμου. Το Superstudio όμως τη χρησιμοποίησε για να περιγράψει ένα αντι-ανθρώπινο, δυστοπικό μέλλον.





το θέαμα δεν

είναι σύνολο εικόνων,
αλλά κοινωνική σχέση
ανάμεσα σε πρόσωπα,
διαμεσολαβούμενη από
τις εικόνες..

Γκυ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του
θεάματος*, σ.10 54

Ένα επιπλέον κοινό χαρακτηριστικό των δύο ομάδων είναι ότι έβρισκαν συνεχώς καινούριους τρόπους να προωθήσουν τις ιδέες τους. Για παράδειγμα, ο Debord γύρισε αρκετές ταινίες με τους σιτουασιονιστές, όπως η *"Critique of Separation"* (1961) και η *"Society of the Spectacle"* -*Κοινωνία του θεάματος*- (1973). Όπως έχει ήδη αναλυθεί και τα μέλη του Superstudio συνέλαβαν το έργο τους *Πέντε Θεμελιώδεις Πράξεις* ως μια σειρά από πέντε ταινίες, από τις οποίες τελικά υλοποιήθηκαν μόνο οι δύο: *Ζωή, Υπερεπιφάνεια* και *Τελετή*.

Συμπερασματικά, αν και οι δύο αυτές ομάδες χρησιμοποίησαν διαφορετικούς τρόπους για να αναπαράστησουν τις ιδέες τους, τελικά πίστευαν σε παρόμοια ιδανικά. Και οι δύο επιχείρησαν να επιτεθούν στη σύγχρονη κοινωνία μέσα από εικόνες, σχέδια, ταινίες και πίστευαν ότι ο καταναλωτισμός οδηγούσε στην αποστείρωση του σχεδιασμού.

Ίσως η, μεγαλύτερη διαφορά τους ήταν η **αυτοκριτική προσέγγιση** του ίδιου του έργου τους από το Superstudio. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, η θεωρία οδηγούσε στην πράξη, η οποία οδηγούσε σε μια εκ νέου αξιολόγηση της θεωρίας με σκοπό να οδηγήσουν την αρχιτεκτονική, μέσω μιας μειωτικής διαδικασίας, στην πιο βασική -πρότυπη σημασία-μορφή. Οι σιτουασιονιστές, αντιθέτως, δεν υιοθέτησαν μια τέτοια κριτική, αυτο-αξιολόγηση, αλλά μια πιο αυστηρή διαδικασία κατά την οποία όσοι απομακρύνονταν από τις κεντρικές απόψεις της ομάδας, αποβάλλονταν από αυτή. Επίσης, οι σιτουασιονιστές επιδίωκαν μια επανάσταση διαδίδοντας τις ιδέες τους στην εργατική τάξη, ενώ το Superstudio δημοσίευε τα έργα του σε ευύπολητα ιταλικά και όχι μόνο περιοδικά.

Οι ριζοσπαστικές ιδέες των δύο ομάδων στην περιβαλλοντική επιρροή της αρχιτεκτονικής, το ρόλο της τεχνολογίας και την αναποτελεσματικότητα των πολιτικών συστημάτων να εξαλείψουν τα κοινωνικά προβλήματα, θεωρούνται και σήμερα κεντρικά θέματα προς συζήτηση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής.

Η κοινωνία που στηρίζεται στη σύγχρονη βιομηχανία δεν είναι συμπτωματικά ή επιδερμικά θεαματική, είναι κατ' ουσίαν θεαματιστική. Μεσ στο θέαμα, εικόνα της κρατούσας οικονομίας, ο στόχος δεν είναι τίποτα, η ανάπτυξη είναι το παν. Το θέαμα δε θέλει να καταλήξει σε τίποτα άλλο πέρα από τον ίδιο του τον εαυτό.

/Γκυ Ντεμπόρ, Η κοινωνία του θεάματος

Συμπερασματικά, η ριζοσπαστική αρχιτεκτονική, όπως συνοψίζεται κυρίως από τις αριστερές αρχιτεκτονικές ομάδες της Φλωρεντίας, Archizoom και Superstudio, άσκησε κριτική στα ουτοπικά έργα των αρχών της δεκαετίας του '60, όπως ήταν η *New Babylon* του Constant Nieuwenhuys και οι χωρικο-τεχνολογικές κατασκευές του Yona Friedman και του Archigram, εκτοπίζοντας τη μεγαλομανή αισθητική των προγόνων της. Τα μέλη του Superstudio υιοθέτησαν και **ανέτρεψαν το τόλμημα της ουτοπίας μέσω της υπερ-ταυτοποίησης με τα ιδανικά, την πολιτική, την αισθητική της**. Ενώ λοιπόν κάποιοι οραματίζονταν ένα καπιταλιστικό, τεχνολογικό μέλλον -Archigram-, οι Archizoom και Superstudio αποφάσισαν να αμφισβητήσουν αυτή την ουσιαστικά μοντερνιστική άποψη, τονίζοντας τα χαρακτηριστικά της στην υπερβολή τους. Έτσι, πέρασαν από τις σπηλαιώδεις, οργανικές μορφές, που χρησιμοποίησε για παράδειγμα ο Friedrich Kiesler, στον υπερ-ορθολογισμό -γραμμικότητα, ομοιομορφία- ως κριτική στην λειτουργικότητα του Μοντέρνου.

Προσπαθήσαμε να καταστρέψουμε το σύστημα που υπήρχε για να προετοιμάσουμε τις συνθήκες για ένα νέο, χωρίς διαχωριστικές γραμμές, πολιτισμική αποικιοκρατία, βία και καταναλωτισμό. Ακολουθήσαμε την ουτοπία ενός κόσμου και μιας ζωής απελευθερωμένης από την εργασία, μια -ζωή χωρίς αντικείμενα-¹⁰.

/A.Natalini

Παραπομπές

1. Γεωργιάδης Σωκράτης, *Μετά την Πρωτοπορία*, Αρχιτεκτονικά Θέματα 40/2006
 2. Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant Garde*, London: The MIT Press, 1997, σελ.9
 3. Mertins Detlef, *The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass*, Assemblage No.29, 1996,
 4. Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, μετάφραση Τουρνικιώτης Παναγιώτης
 5. Lanchmayer Herbert, Shoeniq Pasqual, Crompton Dennis, *A Guide to Archigram 1961-1974*
 6. Deleuze- F. Guittari , *Mile Piani Capitalismo e schizoprenia*
 7. Natalini Adolfo, *A House of Calm Serenity*, Vogue, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1969, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 73-77
 8. Sadler S., *The Situationist City*, MIT Press, London, 1999
 9. Debord Guy, Nieuwenhuys Constant, *Σιτουασιονιστικές διατυπώσεις, 1958*, Κόνραντς Ούρλιχ, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αι.*
 10. Natalini Adolfo, *Τι Ωραία που ήταν Ακόμα η Αρχιτεκτονική το 1966. Ακμή και Παρακμή μιας Πρωτοπορίας*, μετάφραση στα ελληνικά Γιακουμακάτος Αντρέας, Αρχιτεκτονικά Θέματα, 40/2006
- Μακρυνικόλλα Νεφέλη, Παπούλιας Γιώργος, *Αμφισβήτηση- Ανατροπή- Ουτοπία/ Ο φαντασιακός κόσμος του '60*, διάλεξη προπτυχιακού ΕΜΠ, 2011/46
 - Γιακουμακάτος Αντρέας, *1967-2006. 40 Χρόνια Αρχιτεκτονικά Θέματα. Η Δεκαετία του 1960 ως Επίκαιρη Παράδοση/ Αναγωγές μιας Επετείου*, Αρχιτεκτονικά Θέματα 40/2006, σελ.40-43
 - Stauffer Marie Theres, *Utopian Reflections, Reflected Utopia/ Urban Designs by Archizoom and Superstudio*, AA Files, no 47, σελ. 32-36
 - Toraldo di Francia Cristiano, *Memories of Superstudio*, Ιανουάριος 2003, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 65-71
 - Rouillard Dominique, *"Radical" Architecture*, B. Tshumi, J. Abram, S. Agacinski, V. Descharrières, A. Fleischer, A. Guiheux, S.Lavin, A. Pélissier, D. Rouillard , *Tschumi Le Fresnoy, Architecture In/ Between*, σελ.119-133
 - Chavami Rana, Jesse van Winder, *Mutant Architecture. The complexity of Utopia, makeability and continuity*, δημοσίευση στο Kunstlicht 32, 2011
 - Bogner Dieter, Lynn Greg, Phillips Lisa, Woods Lebbeus, Frederick J. Kiesler_ *Endless Space*, Hatje Cantz Publishers, 2001



04

εργαλεία Μελέτης	94
Κριτική στη σύγχρονη κοινωνία	104

Το Superstudio υπήρξε ένα κίνημα σιτουασιονιστικό, που αντιμετώπισε την αρχιτεκτονική όχι ως ένα σχεδιασμένο χώρο, αλλά ως μια μεταβλητή επικοινωνιακή εμπειρία. Χρησιμοποίησε τα κλασσικά εργαλεία της αρχιτεκτονικής -σχέδια και μελέτες- για να ασκήσει κριτική, όχι μόνο στην αρχιτεκτονική και τις τρέχουσες ιδέες γύρω από αυτήν, αλλά και στην κοινωνία. Χρησιμοποίησε τα ρητορικά τεχνάσματα της μεταφοράς και της αλληγορίας και τα εργαλεία της ειρωνίας, της φαντασίας και του παραλόγου, κινούμενο σε μια ουδέτερη ζώνη μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής, για να μπορέσει να εισχωρήσει στο χώρο της πολιτικής, της κοινωνιολογίας και της φιλοσοφίας.

Σε αυτήτη ενότητα, θα ανακεφαλαιώσουμε εκείνα τα εργαλεία των μελών του Superstudio, που κατά την άποψη μας δικαιολογούν και ενισχύουν το χαρακτηρισμό του έργου τους ως παραβολή, σύμφωνα και με τον Piero Frassinelli². Ως πρωτοπόροι της εννοιολογικής αρχιτεκτονικής, ο στόχος τους ήταν διδακτικός και κάποια από τα μέσα που χρησιμοποίησαν, όπως τα ξεχωρίσαμε στα πλαίσια της διάλεξης, ήταν η ουτοπία - αντι-ουτοπία / η ασάφεια / η αφαίρεση / η αυτο-κριτική. Δεν προσπαθούμε να τα διαχωρίσουμε, αλλά περισσότερο να τα εντοπίσουμε και να τα τονίσουμε, ώστε να συνειδητοποιήσουμε καλύτερα τη "δύναμη" της δυσ-τοπίας ως μέσο κριτικής.

*«Τα ταξίδια
ποτέ δεν
φτάνουν στο
τέλος τους,
μόνο οι
ταξιδιώτες.»
Jose Saramago*

*Φυσικά υπάρχουν και εκείνο
όλα σαν μια ακόμα*

/Adolfo Natalini

-γιατί ως Παραβολή:::

Η μυθοπλασία δεν αποτελεί απόδραση από την πραγματικότητα, αλλά μπορεί να παράξει μια αφαιρετική πραγματικότητα. Ο Φουκώ σχολίασε αυτή την άποψη στο έργο του παρατηρώντας, «γνωρίζω πολύ καλά ότι δεν έχω τίποτα παρά μόνο μυθοπλασίες». Και για τη **σπουδαιότητα της μυθοπλασίας** συνεχίζει: «δεν εννοώ, ωστόσο, ότι η αλήθεια είναι ανύπαρκτη. Πιστεύω, ότι η πιθανότητα υπάρχει για τη φαντασία έτσι ώστε να λειτουργήσει στην πραγματικότητα, για έναν φανταστικό διάλογο έτσι ώστε να επιφέρει αποτελέσματα στην πραγματικότητα και για να προκαλέσει έναν αληθινό διάλογο, που ακολούθως θα γεννήσει ή θα παράξει κάτι, που δεν υπήρχε έως τότε. Κάποιος φαντάζεται μια ιστορία βάσει μιας πολιτικής αλήθειας, που την καθιστά πραγματική, κάποιος φαντάζεται μια πολιτική, που ακόμα δεν υφίσταται σε μια ιστορική αλήθεια».³

**Ίνοι που δεν βλέπουν πέρα από τη μεταφορά και τα παίρνουν
ια ουτοπική πρόταση, όπως συνέβη και για τη No-stop City.
Τόσο το χειρότερο γι' αυτούς.¹⁸**

Ο Etienne Balibar και ο Jacques Ranciere έχουν επίσης στραφεί στην πολιτική δύναμη, που αποπνέει η κατασκευή των μυθοπλασιών. Για τον Balibar, κάτι τέτοιο περιστρέφεται γύρω από την ανάγκη να προσδιορίσει,

μέσω του πειραματισμού και της εμπειρίας, "φαντασιακούς χώρους" για την πολιτική ζωή. Για τον Ranciere, ομοίως, η μυθοπλασία προσφέρει χώρο για σχεδίαση, που είναι λιγότερο ουτοπικός από εικονικός. Όπως ο ίδιος εξηγεί, «η πολιτική και η τέχνη, ως μορφές γνώσης, κατασκευάζουν "μύθους", δηλαδή υλικούς ανασχηματισμούς συμβόλων και εικόνων, σχέσεων μεταξύ του τί βλέπεται και τί λέγεται, μεταξύ του τί γίνεται και τί μπορεί να γίνει».³

«Η ουτοπία είναι εκεί που η αρχιτεκτονική είναι αποτελεσματικά συνυφασμένη με την πολιτική, εφόσον και οι δύο διακατέχονται από τη φιλοδοξία να σχηματίσουν και να ανασχηματίσουν τις υποδομές της ίδιας της πραγματικότητας»⁴
/Martin Van Schaik

Έτσι, οι φλωρεντιανοί ραδικαλιστές 'απέδειξαν', κατά κάποιο τρόπο, τη δυναμική σχέση πολιτικής και αρχιτεκτονικής, βασιζόμενοι στις κριτικές κοινωνικές θεωρίες του Karl

Marx και Friedrich Engels και στα ανθρωπολογικά κείμενα προσωπικοτήτων, όπως ο Claude Levi-Strauss και ο Bronislaw Malinowsky, χρησιμοποιώντας μέσα από την τέχνη, τη λογοτεχνία κλπ.

«Πού πιστεύεις ότι θα καταλήξεις αν ακολουθήσεις το δρόμο της Ουτοπίας; Πιστεύεις ότι αποτελεί διέξοδο στα λάθη και τη μιζέρια που μας περιβάλλει; Έχεις ξεχάσει ότι αυτός ο δρόμος είναι τόσο μακρύς όσο η ύπαρξη του ανθρώπου και κανείς δεν έχει βρει ένα καταφύγιο κατά μήκος του; Δεν μπορείς να δεις ότι φωτίζεται από λάθος φως; ότι τα βήματα που ακούς να προχωρούν είναι ήχοι των ονείρων; ότι οι λίμνες που μπορείς να αντικρίσεις από εκεί είναι μια οφθαλμαπάτη, μια "λαμπυρίζουσα οφθαλμαπάτη" (fata morgana) που προκαλείται από το εκτυφλωτικό φως του ήλιου;»⁵

/Superstudio, 1972



-(Ου)τοπία

Μέχρι τα πρώτα χρόνια της Μοντέρνας εποχής, ο όρος Ουτοπία γενικά χρησιμοποιούταν για να εκφράσει μια μελλοντική κοινωνία. Ένα μοντέλο ανθρώπινης συνύπαρξης, που δεν είχε προϋπάρξει ιστορικά. Μια κοινωνική **"φαντασία"**, με σκοπό να προτείνει έναν καλύτερο τρόπο ζωής, σε σχέση με τη σύγχρονη, γεμάτη ελαττώματα, κοινωνία.

Τα έργα, που σχεδιάστηκαν από τους Superstudio και Archizoom, "συμμορφώνονται" με αυτή την έννοια της ουτοπίας, καθώς μεταδίδουν την ίδια αίσθηση ανεπάρκειας της πραγματικής καθημερινής ζωής. Επιπρόσθετα, είναι ξεκάθαρο ότι και οι δύο ομάδες δεν είχαν τη διάθεση να δεχθούν την καθεστηκυία τάξη. Αποκλίνουν όμως από αυτή, καθώς πρόθεσή τους δεν ήταν να προτείνουν αλλαγές στις κοινωνικές δομές, ούτε παρότρυναν το κοινό να δράσει με τρόπο, ώστε να υπερβεί την πραγματικότητα. Τα "μοντέλα ολικής αστικοποίησης" δεν "προσδοκούν το μέλλον". Δεν είναι μανιφέστα της Ουτοπίας ως μια εφικτής πιθανότητας, που θα μπορούσε να προτείνει βελτιώσεις για την κοινωνία του μέλλοντος. Περισσότερο, **τα έργα των Archizoom και Superstudio παρουσιάζουν οπτικές μιας αρνητικής Ουτοπίας.**

Τελικά, οι Φλωρεντιανοί αρχιτέκτονες χρησιμοποίησαν την Ουτοπία ως ένα θεωρητικό πλαίσιο για κριτική συζήτηση, που θα **προκαλούσε έναν αληθινό διάλογο.** Στην πραγματικότητα, απέρριψαν τη χρησιμότητά της ως εργαλείο στην αρχιτεκτονική διαδικασία. Ανακατασκεύασαν το μοντέρνο τύπο της Ουτοπίας και τον αντικατέστησαν με το δικό τους: *την Ουτοπία ως εργαλείο κριτικού στοχασμού*⁶. *Το Superstudio... εργαζόταν και σχεδίαζε για μια άλλη κοινωνία, μια ουτοπία, μια διαφορετική κοινωνία που δεν υπήρξε*⁷. Με άλλα λόγια, το Superstudio απέρριψε την ιδέα της αντικατάστασης αυτού του κόσμου με έναν καλύτερο μελλοντικό -ουτοπική άποψη- και αντ' αυτού υιοθέτησε τους ίδιους τους μηχανισμούς του καπιταλιστικού συστήματος, με σκοπό να απομυθοποιήσει όλες τις ιδεολογίες, που είχαν γίνει πλέον συμπεριφορές. Η αρνητική ουτοπία χρησιμοποιήθηκε γενικότερα από τους ριζοσπάστες.

«Η ουτοπία, που χρησιμοποιήθηκε από τη ριζοσπαστική αρχιτεκτονική, δεν αντιπροσωπεύει τόσο ένα βελτιωμένο μοντέλο κοινωνίας για να προτείνει στον κόσμο, όσο ένα εργαλείο για να επιταχύνει την πραγματικότητα, έτσι ώστε να κάνει καλύτερη χρήση αυτής»⁸. /Andrea Branzi

Η αρνητική ουτοπία, όπως την είδαμε μέσα από το *Συνεχές Μνημείο* και τις *Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις*, είναι μια **πράξη καταστροφής**, που υπερβάλλει και στρεβλώνει την παρουσία και την επιρροή της αρχιτεκτονικής στη ζωή του ανθρώπου. Η εικόνα της καταστροφής επιφυλάσσει ένα βαθμό βαρβαρότητας, που δεν είναι ευχάριστος, όπως συμβαίνει στις *Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις*. Ο απώτερος στόχος της καταστροφολογίας όμως, δικαιώνει μια τέτοια επιλογή. **Αποκαλύπτει, μέσω της μεγέθυνσης, τα ελαττώματα του συστήματος -καπιταλισμός συνδυαζόμενος με τη λειτουργική αρχιτεκτονική-**, καθώς και την αποξένωση του κατοίκου της σύγχρονης πόλης και θέτει ένα σημείο, από το οποίο ένα νέο ξεκίνημα της κοινωνίας θα ξεσπάσει. Άρα η **δυσ-τοπία θα γίνει ξανά μια ουτοπία, απομακρύνοντας κάθε κατεστημένο και οδηγώντας τις αξίες σε νέες και βελτιωμένες δομές.**

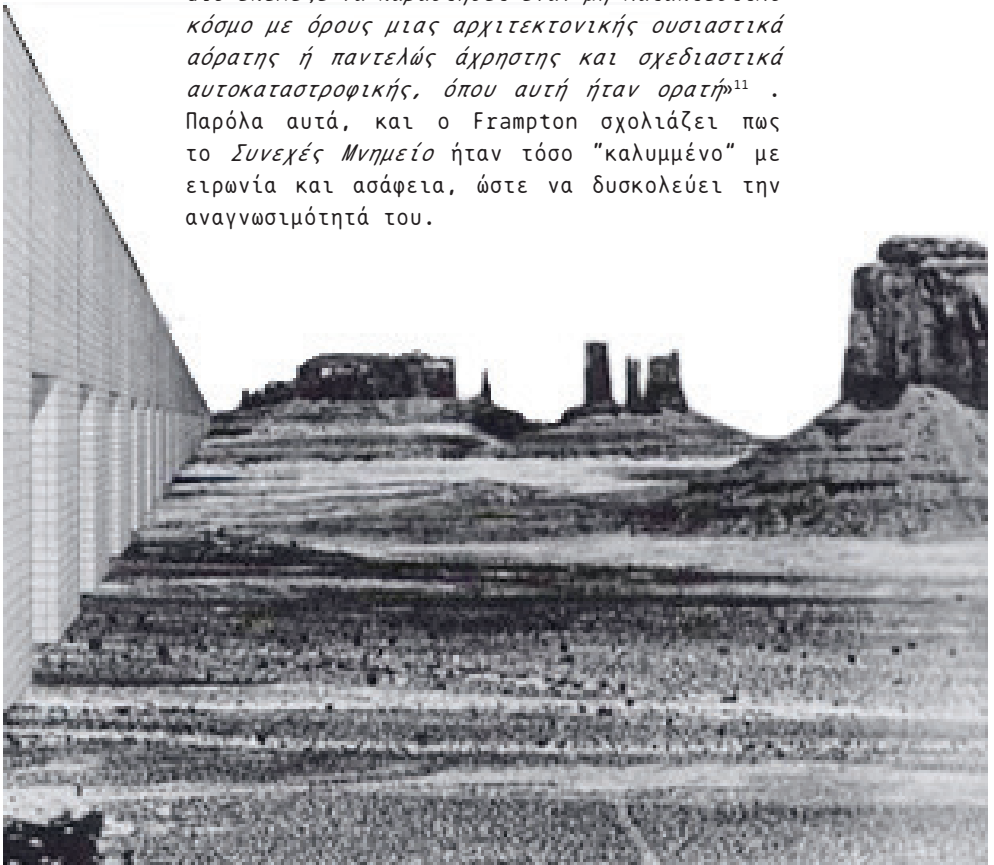
Το *Συνεχές Μνημείο*, αν και αρνητική ουτοπία όπως το χαρακτήριζε και η ομάδα, υπαινίσσεται έναν θετικό ουτοπικό οραματισμό. Και αυτό διότι, το μνημείο ως **tabula rasa**, αντιπροσωπεύει αναμφισβήτητα μια κατάσταση ελπιδοφόρα για τον θεατή, μέσα από την οποία μπορεί να οραματιστεί ένα δικό του μέλλον. Με την άποψη αυτή ενισχύεται παράλληλα και ο συμβολισμός-μεταφορά του έργου, που σαφώς στοχεύει στο διδακτισμό. Μπορεί κάποιος, όμως, να ισχυριστεί εδώ ότι ο συμβολισμός υπονομεύει την αυστηρότητα του έργου. Αυτή την άποψη υποστήριξε ο θεωρητικός Manfredo Tafuri, ο οποίος απέρριψε κατά έναν τρόπο το Superstudio και γενικότερα τη ριζοσπαστική αρχιτεκτονική του '60, δηλώνοντας πως με το έργο της δεν θα επηρέαζε οποιαδήποτε θεσμική μεταρρύθμιση. Για τον μαρξιστή θεωρητικό της αρχιτεκτονικής, το *Συνεχές Μνημείο* αποτελούσε έναν **πολιτικό γρίφο** χωρίς κανένα ουσιαστικό προγραμματισμό, ένα έργο που ενδιαφερόταν αποκλειστικά για την αυτο-προώθησή του και τη στυλιστική του διαιώνιση παρά για μια αληθινή αντικαπιταλιστική δράση. Προκύπτει, έτσι, ένα οξύμωρο σχήμα στο πώς θα ερμηνευτεί ο συμβολισμός του έργου.

Η παράξενη ασυμφωνία, μεταξύ ενθουσιασμού και τρόμου, ήταν το κοινό στοιχείο, που χαρακτήριζε τις ουτοπίες από την πρώτη κιάλας δήλωση του More και σκιαγραφούσε στο σύνολό τους τα αμφιλεγόμενα επιχειρήματα του Superstudio. *Το Συνεχές Μνημείο ήταν μια επιτυχία, ιδιαίτερα διότι ήταν απόλυτα όμορφο, εντελώς ουδέτερο και ο καθένας μπορούσε να δει τις ιδέες του να αντικατοπτρίζονται σε αυτό*⁹, αναφέρει ο Piero Frasinelli, ως μέλος του Superstudio. Αυτό αναπόφευκτα οδηγεί στην **ασάφεια**, η οποία χαρακτηρίζει τόσο τη δουλειά του Superstudio, όσο και κάθε ανθρώπινη έκφραση: το να μπορείς να βλέπεις κάθε έργο, κάθε κόσμο, κάθε δράση να μεταφράζεται διαφορετικά.

Συγκεκριμένα, στο έργο *Συνεχές Μνημείο*, το ζήτημα της ασάφειας αποτελεί το βασικό επαναλαμβανόμενο μοτίβο. **Το μνημείο συνυπάρχει, ταυτόχρονα, σε δύο κόσμους:** αυτόν της κριτικής και της σάτυρας και αυτόν του πρώτου διστακτικού βήματος στο ουτοπικό όραμα. Αυτή η συνεχής διχοτομία ανάμεσα στις εικονογραφικές απεικονίσεις της κόλασης και της ουτοπίας, του αρνητικού και του θετικού είναι που γεννά την ασάφεια μέσα στο έργο και κατ' επέκταση μέσα στην εικόνα. Η εικόνα αποτελεί απλά μια διαλεκτική, που επιδεικνύει και τις δύο όψεις ισοδύναμα μέσω της ασάφειας της και όχι ο προσδιορισμός μιας μελλοντικής αρχιτεκτονικής σύλληψης. *Δεν είναι πια μια μειωτική προσδοκία της πραγματικότητας, αλλά μια ομιλία που έχει κατανοηθεί*¹⁰.

Συνεπώς, η ασαφής φύση του έργου είχε ως αποτέλεσμα την έντονη κριτική από θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής, όπως του Charles Jencks και του Kenneth Frampton. Χαρακτηριστικά ο **Charles Jencks** αναφέρει: «*Στην περίπτωση του Συνεχούς Μνημείου, η ιδέα είναι η ανάμειξη μιας "φασιστικής", "ολικής αστικοποίησης" -όπως το αποκαλούν- και της απόλυτης ισότητας. Όλοι έχουν ακριβώς το ίδιο δωμάτιο ή τον ίδιο λευκό τετράγωνο χώρο μέσα στον κάνναβο, ο οποίος χρησιμοποιείται για κάθε λειτουργία*», ενώ συνεχίζει: «... αυτό το μνημείο είναι τοποθετημένο σε εμφανή αντίθεση με τη φύση, ενώ προορίζεται να μεταδώσει μια κατάσταση ηρεμίας και γαλήνης. Η στατική του τελειότητα συγκινεί τον κόσμο μέσα από την αγάπη, που δημιουργεί, ή τουλάχιστον έτσι ελπίζει. Όπως ένα δελεαστικό παράδοξο, η ευχαρίστηση, συντελείται με το να πειστεί κανείς από κάτι που γνωρίζει πως είναι αμφισβητήσιμο, αν όχι τελείως λάθος»¹¹. Κατά την άποψη του, πρόκειται για μια αρχιτεκτονική επαναστατική και συνάμα δεσποτική.

Όμως, το *Συνεχές Μνημείο* δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται ως αρχιτεκτονική, αλλά ως μέσο κριτικής που χρησιμοποιεί τη γλώσσα της αρχιτεκτονικής για να πετύχει άλλους στόχους από το να κτίσει για χάρη της κατασκευής. Όπως άλλωστε σημειώνει και ο **Kenneth Frampton**, το Superstudio χρησιμοποιεί την έννοια του σχεδιασμού ταυτόχρονα ως μέθοδο παραγωγής αισθητικών αντικειμένων και ως πολιτικό εργαλείο. Η επεξήγηση του Frampton φαίνεται πως βρίσκεται πιο κοντά με τις αρχικές προθέσεις της ομάδας. Έτσι, σύμφωνα με αυτόν «είναι σημαντικό ότι το Superstudio επέλεξε να παραστήσει έναν μη-καταπιεστικό κόσμο με όρους μιας αρχιτεκτονικής ουσιαστικά άορατης ή παντελώς άχρηστης και σχεδιαστικά αυτοκαταστροφικής, όπου αυτή ήταν ορατή»¹¹. Παρόλα αυτά, και ο Frampton σχολιάζει πως το *Συνεχές Μνημείο* ήταν τόσο "καλυμμένο" με ειρωνία και ασάφεια, ώστε να δυσκολεύει την αναγνωσιμότητά του.



Το Superstudio υιοθέτησε μια «**διαδικασία γενικής μείωσης**» -*Reductive Architecture*- προκειμένου να αντιμετωπίσει τη δραστηριότητα του σχεδιασμού. Η μέθοδος αυτή σχεδιασμού ήταν από τις πρώτες θέσεις που διαμόρφωσε ήδη από το 1967 και εφαρμόστηκε στην πλειοψηφία των έργων του έως το 1973.

Πιο συγκεκριμένα, όπως διατυπώνεται στο έργο *Journey into the Realm of Reason*, στόχος της ομάδας ήταν να δημιουργήσει μια διαδικασία σχεδιασμού, ικανή να παράξει με τη μικρότερη δυνατή προσπάθεια, με μια μόνο κίνηση, ισότροπα περιβάλλοντα. Χώρους, δηλαδή, με βασικό χαρακτηριστικό την «**ουδετεροποίηση**» και «ομογενοποίηση». Πρότυπος, «άτοπος», «χωρίς ποιότητες» χώρος, απαλλαγμένος από κάθε μορφή ευαισθησίας και κάθε περιττή διαδικασία. Χώρος στους οποίους ολόκληρη η ζωή προβάλλεται κάτω από την έννοια της αιτίας-λόγου.

Στα *Ιστογράμματα*, η «διαδικασία γενικής μείωσης» - αφαίρεση- επιτυγχάνεται με τη δημιουργία ενός καννάβου τριών διαστάσεων

Continuous Monument

«Να κατασκευάσουμε τους εαυτούς μας με μια σειρά βασικών χειρονομιών μαγικών, μέσα από μια αρχιτεκτονική καθαρότητας και φωτός, όχι ωμής εξυπνάδας, αλλά που να κατανοεί τις αιτίες- τους λόγους. Να σώσουμε την ψυχή μας μέσω της σαφήνειας, στερώντας την αρχιτεκτονική από τις χωρικές, αισθητικές, οικονομικές, λειτουργικές υπερκατασκευές και επανεκτιμώντας την αξία της οργανωμένης της ουσίας .»¹² /Superstudio

από τον οποίο, μεταλλάσσοντας απλώς την κλίμακα, προκύπτουν από αντικείμενα μέχρι ολόκληρα περιβάλλοντα και κτίρια, όπως είναι και το *Συνεχές Μνημείο*.

Συνεπώς γίνεται κατανοητό ότι και το *Συνεχές Μνημείο* βασίστηκε στην ιδέα του «μοναδικού σχεδίου». Μια κυβική μονάδα, επαναλαμβανόμενη δημιουργεί μια ατελείωτη, ομοιόμορφη αρχιτεκτονική κατασκευή, ικανή να τοποθετηθεί σε οποιοδήποτε περιβάλλον.

Τελικά, αυτό το εργαλείο σχεδιασμού, φτάνει στο αποκορύφωμα της έκφρασής του μέσα από το έργο *Πέντε Θεμελιώδεις Πράξεις*, το 1972. Με το έργο τους αυτό, τα μέλη του Superstudio αντιτάχθηκαν στις απόψεις για μια πόλη-θόλο -B. Fuller- ή μια μεταφερόμενη πόλη -Archigram-, προτείνοντας την πρωταρχική τους ιδέα του καννάβου για μια «παγκόσμια διασύνδεση» σε μια «συνολική έκταση» με τη μορφή μιας επιφάνειας. Η κανναβοποιημένη αυτή επιφάνεια ακινητοποιεί την κίνηση των λιμνών και ποταμών, διεισδύει στα βαθιά φαράγγια, στις πεδιάδες και στις ερήμους, σαρώνει τις πόλεις. Η αρχιτεκτονική δεν προσπαθεί να ταιριάζει με τις επιθυμίες και τις φιλοδοξίες των χρηστών. Αντ'αυτού, το ανθρώπινο σώμα έχει προσαρμοστεί ώστε να συνδέεται στην αρχιτεκτονική, η οποία πλέον μειώνεται στην απλή ύπαρξη και δράση ενός μόνο καννάβου.

-Αυτο-κριτική

Η μεγαλύτερη συμβολή του έργου του Superstudio, σύμφωνα με τους Peter Lang και William Menking, δεν έγγεεται τόσο στα έργα αυτά καθ' αυτά, αλλά κυρίως στην διαδικασία παραγωγής τους. Η αυστηρή κριτική ματιά της ομάδας ήταν πάντα συγκεντρωμένη στον δικό της ρόλο μέσα σε μια μεγαλύτερη αλυσίδα παραγωγής. Ταυτόχρονα, αξιοσημείωτη είναι και η αυτοκριτική στην οποία υπέβαλε συνεχώς τη δουλειά της, με σκοπό να εξελίξει τις θεωρίες της και να τις οδηγήσει στα απόλυτα όριά της.

Αναλυτικότερα, η διαδικασία σχεδιασμού, όπως αναφέρουν και τα μέλη του Superstudio, ξεκινούσε με την παραγωγή ιδεών. Στη συνέχεια, ταξινομούσαν τις ιδέες αυτές με τη μορφή κατασκευαστικών συστημάτων και έφτιαχναν με αυτά καταλόγους. Αυτοί οι κατάλογοι αποτελούσαν έπειτα τη βάση για τα σχέδιά τους. Βασική επιδίωξή τους ήταν να ακολουθούν με ακρίβεια το μοντέλο: θεωρία>πρακτική>έλεγχος θεωρίας.

*«η κριτική δραστηριότητα ήταν πάντοτε συνδεδεμένη
δεν είναι ένα εναλλακτικό μοντέλο. προβάλλει αλλά
αλλά 'εύρεση προβλημάτων'»*

Επεδίωκαν, δηλαδή, η θεωρία να οδηγεί στην πράξη, η οποία οδηγεί εκ νέου στην αξιολόγηση της θεωρίας, με σκοπό να οδηγήσουν την αρχιτεκτονική στην πιο βασική πρότυπη μορφή. Στην πορεία συνειδητοποίησαν ότι το να ακολουθηθεί το μοντέλο αυτό δεν ήταν πάντοτε εύκολο. Για το λόγο αυτό, κινήθηκαν τελικά προς μια διαφορετική διαδικασία κατά την οποία θεωρία και πρακτική παρέμεναν δύο διακριτά, αλλά στενά συνδεδεμένα σχήματα και οδηγήθηκαν στην παραγωγή γεγονότων και αντικειμένων, τα οποία προέρχονταν από ένα θεωρητικό σκελετό χωρίς όμως να τον επαληθεύουν απόλυτα.

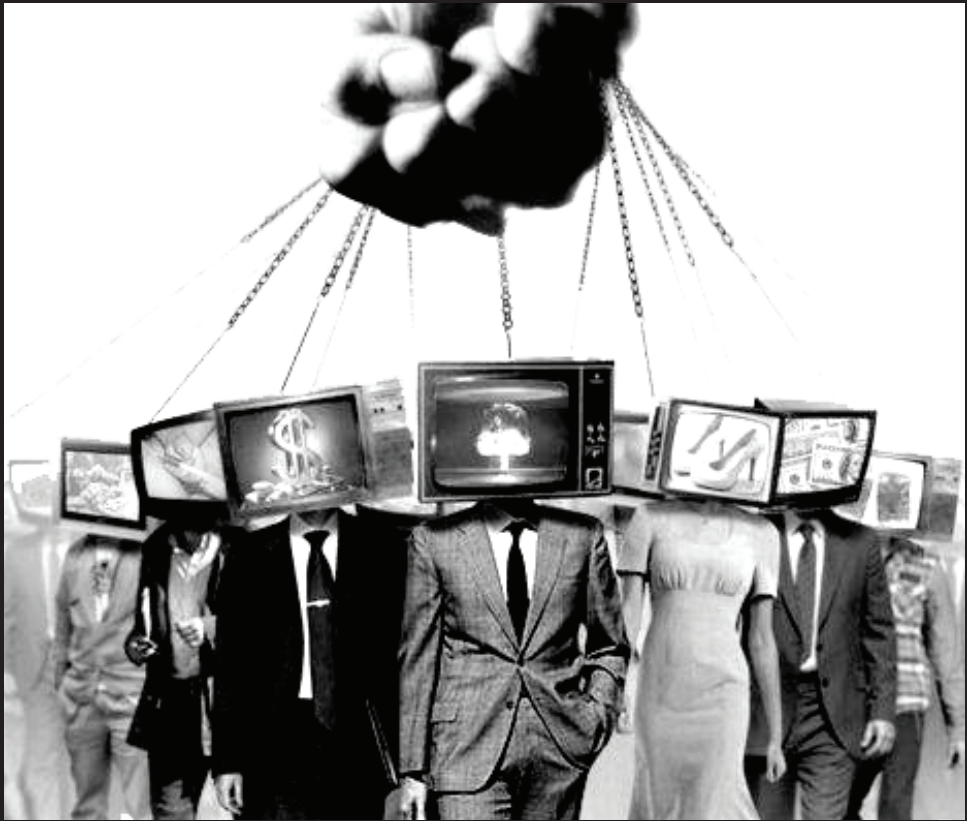
Ο Natalini υποστήριζε ότι η δουλειά τους θα μπορούσε να οριστεί ως σχεδιαστικά συστήματα ροής. Δηλαδή, λειτουργικά συστήματα που συνεργάζονται προκειμένου να επιτελέσουν συγκεκριμένες σύνθετες λειτουργίες. Ο δικός τους τομέας δράσης ήταν το πολιτιστικό και κοινωνικό σύστημα. Με το να συγκρίνουν στοιχεία και να τα τοποθετούν σε συγκεκριμένες θέσεις εστίασης στόχευαν να προκαλέσουν συζητήσεις για το πολιτιστικό και κοινωνικό σύστημα, καθώς και για τα μοντέλα συμπεριφοράς.

*Έδεσμένη με την έννοια της ουτοπίας. η ουτοπία
άλυτα προβλήματα - όχι 'επίλυση προβλημάτων',
/Adolfo Natalini*

*«Η δουλειά μας είναι μια αναγέννηση
των δυνατοτήτων στην θεωρητική,
διευρυμένη αρχιτεκτονική ώστε
να δημιουργηθεί μια γαλήνια
πραγματικότητα, απελευθερωμένη από
πνευματικά και υλικά σκουπίδια: μια
ελεύθερη, λογική πραγματικότητα,
στην οποία όταν όλες οι πρωταρχικές
ανάγκες έχουν καλυφθεί, η δράση
στον τομέα του σχεδιασμού ίσως βρει
τον πραγματικό, δημιουργικό της
χαρακτήρα.»¹³*

**Κριτική/////
////////στη/////
///σύγχρονη//
/κοινωνία////////**

«Πώς μπορεί ένας άνθρωπος να είναι χαρούμενος με την απόσταση τη μιζέρια του κόσμου; Μέσα από τη μιζέρια που είναι χαρούμενη, παρά τη μιζέρια του κόσμου.
ΑΠΟΛΑΥΣΕΙΣ ΑΥΤΟΥ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΕΙΝΑΙ ΕΥΤΥΧΙΣΜΟΣ Η
έλλειψη ικανοποίησης των επιθυμιών μας από την πλ



ρούμενος όταν δεν μπορεί να κρατήσει σε
τη ζωή της γνώσης. Η ζωή της γνώσης είναι η ζωή
... ΜΟΝΟ Η ΖΩΗ ΠΟΥ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΑΠΟΚΥΡΥΨΕΙ ΤΙΣ
ΙΣΜΕΝΗ... Η ώθηση για μυστικισμό έρχεται από την
πλευρά της επιστήμης.»

/ Ludwig Wittgenstein

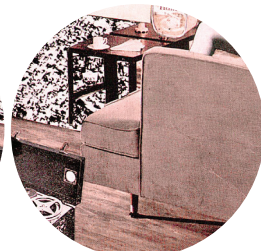
[1889-1951]

Η αρχιτεκτονική του Superstudio αντιπροσωπεύει μια συνεχή διαδικασία κριτικής του σύγχρονου κοινωνικού μοντέλου. Μιας κοινωνίας, η οποία, δρα και διαιώνιζεται μέσω των αντικειμένων της. Τα αντικείμενα συμβολίζουν το κύρος και αποτελούν το μέσο για το άτομο να "επικοινωνήσει" τον ατομικισμό του στα πλαίσια της τεράστιας κλίμακας της παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας. Δηλαδή, αγοράζοντας ένα προϊόν, που πιστεύει ότι ταιριάζει περισσότερο στην προσωπικότητά του, το άτομο μεταδίδει τη "φιλοσοφία" του, η οποία καθορίζεται από την μάρκα του προϊόντος και με αυτό τον τρόπο αυτοπροσδιορίζεται μέσα στην κοινωνία. Το design, συνεπώς, αποτελεί απλά ένα οπτικό κίνητρο προς κατανάλωση, αφού εξυπηρετεί περισσότερο στο να διαφημίσει την εικόνα-φιλοσοφία της εκάστοτε εταιρείας παρά το ίδιο το προϊόν και την ανάγκη που εξυπηρετεί. Χρησιμεύει, δηλαδή, περισσότερο στο να προβάλλει ένα προϊόν, που ταιριάζει στον άλφα ή στο βήτα τρόπο ζωής και άρα να μας προκαλέσει να το αγοράσουμε ανάλογα με τον τρόπο ζωής, που θέλουμε να οικειοποιηθούμε.

Κατά συνέπεια, η σύγχρονη επίπλωση μοιάζει σαν ένας συνεχής αγώνας -από τις εκθέσεις στα περιοδικά- προς την αναζήτηση του πιο ωραίου, του πιο καινούριου, του πιο λειτουργικού. Κάθε **ΟΠΙΤΙ** δομείται ως μια χωρική προβολή των επιθυμιών των κατοίκων του, των αναγκών και φιλοδοξιών του. Και το σπίτι ως ένα σύνολο χώρων, αντικειμένων, εικόνων και προθέσεων ανταποδίδει, υπαγορεύοντας στους κατοίκους του πώς να τροποποιούν τη συμπεριφορά τους. Επομένως, πρόκειται για μια σχέση δράσης-αντίδρασης.

Δεν είμαστε τόσο εμείς που καταναλώνουμε το σπίτι, αλλά και το σπίτι «καταναλώνει» εμάς.¹⁴

Για το λόγο αυτό, τα μέλη του Superstudio προτείνουν μια **ΚΟΙΝΩΝΙΑ**, στην οποία θα είναι δυνατή η ζωή χωρίς εργασία, στην οποία τα αντικείμενα θα έχουν καταστραφεί και οι δομές των πόλεων, όπως τις γνωρίζουμε σήμερα, θα έχουν εξαλειφθεί. Έτσι ο Natalini σε συνέντευξή του στην AA σχολή εξηγεί τί εννοούν με αυτή τους την πρόταση:

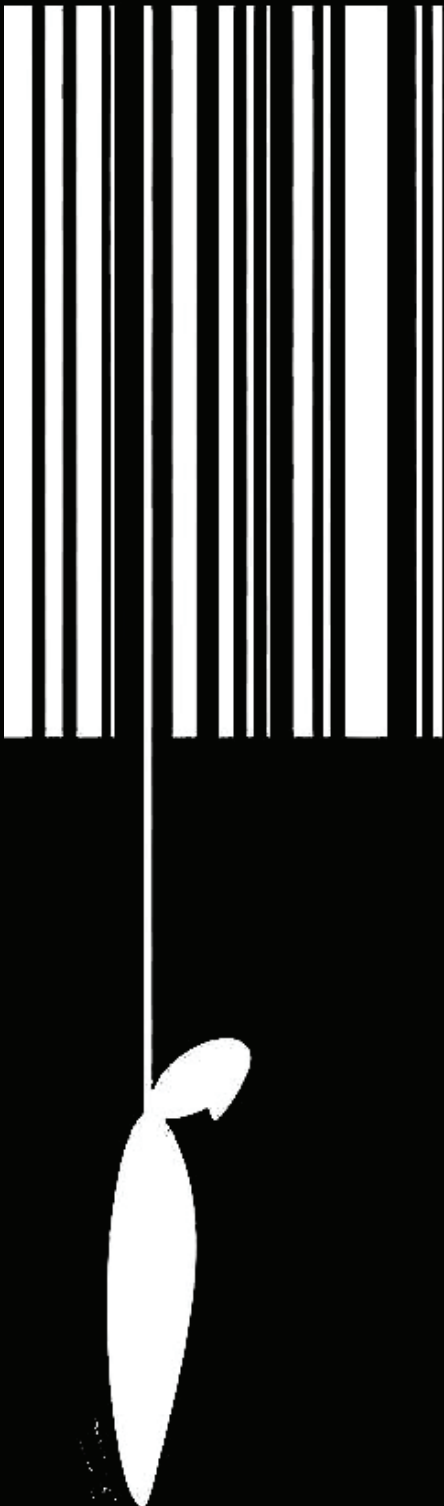


«Με την καταστροφή των αντικειμένων εννοούμε την καταστροφή των χαρακτηριστικών, που προσδίδουν 'status'-κύρος και της δευτερεύουσας σημασίας, που αποδίδουν σε αυτά όσοι είναι στην εξουσία, με σκοπό να ζούμε με τα αντικείμενα, ως ουδέτερα πλέον στοιχεία, και όχι για τα αντικείμενα. Με την εξάλειψη της πόλης εννοούμε την εξάλειψη της συσώ-ρευσης τυπικών μορφών εξουσίας της πόλης ως ιεραρχία και κοινωνικό μοντέλο. Ήστε να βρούμε μια νέα κατάσταση ισότητας, όπου ο καθένας να μπορεί να φτάσει διαφορετικά επίπεδα εξέλιξης σύμφωνα με τις δυνατότητες του, ξεκινώντας από ισοδύναμα σημεία αφετηρίας. Με το τέλος της εργασίας εννοούμε το τέλος της επαναλαμβανόμενης και εξειδικευμένης εργασίας ως μια αποξενωτική διαδικασία, ξένη στη φύση του ανθρώπου. Το λογικό επακόλουθο όλων των παραπάνω θα είναι μια νέα επαναστατική κοινωνία, όπου το αξίωμα από όλους σύμφωνα με τις δυνατότητες του, για όλους σύμφωνα με τις ανάγκες του θα αποτελεί το κίνητρο της νέας ζωής.»

/A.Natalini,1971



Και συνεχίζει: «Το πρόβλημα δεν είναι να επιπλώσουμε χώρους,
και ούτε να σχεδιάζουμε αντικείμενα ευχάριστα και αναλώσιμα..
Το πρόβλημα είναι να επιπλώσουμε ερήμους,
να αφυπνούμε τη συνειδήση από μακρύ, δογματικό ύπνο
και να εξαναγκάζουμε το τέρας προς τα πίσω, όταν αυτό δημιουργήθηκε
από τον ύπνο της λογικής.
Κάποτε, το ασήμι χρησίμευε για την προστασία από βρικόλακες
και λυκανθρώπους·
τώρα χρησιμοποιούμε μάρμαρο, χρώμιο, καθρέπτες και σπάνιες ρίζες
ενάντια σε παρόμοια εφιαλτικά πλάσματα,
αλλά τώρα είναι πιο εύκολο να τα ξεχωρίσεις διότι είναι
εφιάλτες στο φως της μέρας,
γεννημένοι, κάτω από φανταχτερά φώτα, αμπαζούρ και απλίκες, (..)»
είναι επίσης πιο δύσκολο, γιατί τώρα δεν τρομοκρατούν κανένα(ή σχεδόν):
μια πολιτική προοδευτικής νάρκωσης τους ενθαρρύνει,
και μια ψευδαίσθηση ευημερίας τους τρέφει.
Η λέξη-κώδικας είναι ακόμη: άφησε τον εαυτό σου να ξεφύγει,
άφησε τον εαυτό σου να καθοδηγείται από τον **Μεγάλο Αδελφό** που Ίέρει
Καλύτερα από Εσένα,
πάνω από όλα γιατί ο Μεγάλος Αδελφός
είναι ο ίδιος ένα πολιτισμένο άτομο,
που κατανοεί άριστα ότι κάποιος δεν μπορεί να αμφισβητήσει το γούστο
και ότι όλοι έχουν τη δικιά τους προσωπικότητα,
και πως όλοι έχουν το δικαίωμα
να επιλέξουν για τον εαυτό τους, όταν έρχεται η στιγμή
να επιλέξουν, κάλυμμα για το αυτοκίνητο,
τις λυχνίες για το σετ της τηλεόρασης και το κάλυμμα-καπάκι
για το WC...»¹⁶



by Ben Heine

«Δεν επιδιώκουμε να αγνοήσουμε τα πάθη ή τις επιθυμίες, ή να απουσνδέσουμε τους εαυτούς μας από τα αντικείμενα. Αλλά ενδιαφερόμαστε σε μια πιο βαθιά κατοχή των αντικειμένων, μια εσωτερική κατοχή, η οποία σημαίνει συνείδηση και επιθυμία για τα αντικείμενα αυτά καθ'αυτά.»¹⁶

109

/A.Natalini, Vogue, 1969

Συμπερασματικά, τα μέλη του Superstudio προτείνουν να αποστασιοποιηθούμε από βεβιασμένες επιλογές έτσι ώστε να αποφύγουμε τη φθορά μας. Μπορούμε να φανταστούμε το σπίτι σαν έναν άδειο χώρο και συνειδητά να αρχίσουμε να το γεμίζουμε σιγά σιγά, *χωρίς αρχικό πλάνο*, ώστε τα αντικείμενα να γίνουν τα ίδια το μέσο που αυτο-προσδιοριζόμαστε μέσα από τις επιλογές μας... Η επίπλωση, τότε, μετατρέπεται σε *τεχνική αυτογνωσίας*¹⁶.

Επίσης, υποστηρίζουν ότι σε μια εποχή πλεονασμού και ψευδών προβλημάτων, κάθε πράξη που τείνει στην καθαρότητα, κάθε αντικείμενο φτιαγμένο με τα εργαλεία του λόγου-της αιτίας εμφανίζεται ως μαύρη πέτρα που έχει πέσει από τον ουρανό στην έρημο. Καθίσταται επομένως, απαραίτητο *να ψάξουμε γι' αυτές τις μαύρες πέτρες, να τις γυαλίσουμε, να τους δώσουμε ένα συγκεκριμένο σχήμα παραλληλογράμου ή κύβου και να τις φυτέψουμε σε καθιστικά, κρεβατοκάμαρες, στην παραλία, στο γρασίδι και στην άσφαλτο κάποιων "πλατειών της Ιταλίας"*¹⁶.

Και τα μέλη του Archizoom όμως, αντιλαμβάνονται τη σύγχρονη κοινωνία ως προϊόν του βιομηχανικού καπιταλισμού και της κατανάλωσης. «*Το κεφάλαιο επι-*

βάλλει μια ευρεία ιδεολογία στην πόλη, η οποία καθορίζει την ανάπτυξή και τη μορφή της»¹⁷. Επιπρόσθετα, η ιδεολογία αυτή είναι η ίδια αποτέλεσμα «*των πολιτικών εξισορρόπησης των διαφορών των αντιθέτων*» μέσα στο κοινωνικό γίνεσθαι. Για παράδειγμα, τέτοια είναι η αντίθεση μεταξύ αυτών που κατέχουν το κεφάλαιο και των εργαζομένων. Με άλλα λόγια, για το Archizoom η καπιταλιστική πόλη είναι ένα σύμβολο κοινωνικής εξισορρόπησης, το οποίο οδηγεί στην απόλυτη ισοτιμία μέσα από το σχήμα της συμμόρφωσης. Ως εκ τούτου, η πόλη αποτελεί προβολή της παραγωγής και των δομών που τη διέπουν, οι οποίες στα πλαίσια της καπιταλιστικής πόλης ορίζονται ως «*η επέκταση του μοντέλου του εργοστασίου στην κοινωνία*». Για το λόγο αυτό, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η *No-Stop City* προτείνει ένα μοντέλο ανάπτυξης της πόλης, που βασίζεται στη λειτουργία του εργοστασίου και του σουπερμάρκετ στεγάζοντας τους ανθρώπους, όπως τα προϊόντα στα ράφια.

Ανακεφαλαιώνοντας, με την κριτική συμπεριφορά τους απέναντι στο **"συστήμα"**, τόσο το Superstudio όσο και το Archizoom, δεν σκόπευαν να δημιουργήσουν καμία δική τους θεωρία. Σκοπός τους ήταν να επιδείξουν την αντίθεσή τους με

τις τρέχουσες ιδέες, οι οποίες είχαν αναπτυχθεί από το ίδιο το σύστημα. Κατ' αυτό τον τρόπο, έχοντας επίγνωση ότι και οι ίδιοι αποτελούν μέρος του συστήματος αρνήθηκαν να υποστηρίξουν νέα μοντέλα τα οποία εξ' ορισμού απλά θα το διαιώνιζαν.

Για το λόγο αυτό, οι φλωρεντιανές ομάδες **παρέμειναν στον τομέα της κριτικής.** Μια κριτική που δεν είχε όμως το κατηγορηματικό, σοβαρό ακόμα και πολεμικό χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα η μαρξιστική, εκείνη την εποχή. Αντί γι' αυτό, η κριτική τους ήταν "μεταμφιεσμένη" με το πρόσχημα της έγκρισης των σύγχρονων κοινωνικών δομών παρουσιάζοντάς τις στην υπερβολή τους, προκειμένου να προβληματίσουν και να προκαλέσουν την κριτική τους.

« η κριτική δραστηριότητα ήταν πάντοτε συνδεδεμένη με την έννοια της ουτοπίας. Η ΟΥΤΟΠΙΑ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΕΚΑΝΑΚΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ. προβάλλει άλλα προβλήματα - όχι επίλυση προβλημάτων », αλλά 'έυρεση προβλημάτων' »¹³

/Adolfo Natalini, 1971

Παραπομπές

1. Branzi Andrea, *Architecture and Freedom*, A.Branzi, *Radical Notes*, Casabella no.399, Μάρτιος 1975
2. Frassinelli Piero, *Journey to the End of Architecture*, Φλωρεντία, Δεκέμβριος 2002, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 80
3. Scott Felicity, *Architecture or Techno-Utopia: Politics after Modernism*, Cambridge: MIT Press, 2007
4. Chavami Rana, Jesse van Winder, *Mutant Architecture. The complexity of Utopia, makeability and continuity*, δημοσίευση στο Kunstlicht 32, 2011
5. Sara Deyong, *Memories of the urban future - the rise and fall of the megastructure*, έκθεση The Changing of the Avant Garde, New York, MOMA, Terence Riley, 2002, σελ.32
6. Stauffer Marie Theres, *Utopian Reflections, Reflected Utopia/ Urban Designs by Archizoom and Superstudio*, AA Files, no 47, σελ. 32-36
7. William Menking, Olympia Kazi, *Radical Italian Architecture Yesterday and Today*, Architectural Design 77/3, 2007, σελ.100
8. Rouillard Dominique, "Radical" Architecture, B. Tshumi, J. Abram, S. Agacinski, V. Descharrières, A. Fleischer, A. Guiheux, S.Lavin, A. Pélissier, D. Rouillard, *Tschumi Le Fresnoy, Architecture In/ Between*, σελ.119-133
9. Frassinelli Piero, *Journey to the End of Architecture*, Φλωρεντία, Δεκέμβριος 2002, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 79
10. Stauffer Marie Theres, *Utopian Reflections, Reflected Utopia/ Urban Designs by Archizoom and Superstudio*, AA Files, no 47, σελ. 31
11. Lang Peter, Menking William, *Only Architecture Will Be Our Lives*, 13/01/2003, Lang & Menking, *Superstudio_Life Without Objects*, σελ.21
12. Superstudio, *The Single Design: Histograms, Villas, Monuments*, Japan Interior Design no.144, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 110

13. Natalini Adolfo, *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement*, AA School of Architecture, Λονδίνο, 3 Μαρτίου 1971, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*
 14. Natalini Adolfo, *A House of Calm Serenity*, Vogue, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1969, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 73-77
 15. Superstudio, *Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object*, IN, no. 2-3, 1971, Lang & Menking, *Superstudio_Life Without Objects*, σελ.120
 16. Natalini Adolfo, *A House of Calm Serenity*, Vogue, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1969, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ.75
 17. Rouillard Dominique, *"Radical" Architecture*, B. Tshumi, J. Abram, S. Agacinski, V. Descharrières, A. Fleischer, A. Guiheux, S.Lavin, A. Péliissier, D. Rouillard, *Tschumi Le Fresnoy, Architecture In/ Between*, σελ.119-133
 18. Natalini Adolfo, *Τι Ωραία που ήταν Ακόμα η Αρχιτεκτονική το 1966. Ακμή και Παρακμή μιας Πρωτοπορίας*, μετάφραση στα ελληνικά Γιακουμακάτος Αντρέας, *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 40/2006
- Συνέντευξη του Adolfo Natalini, Φλωρεντία, 30/01/2011 (<http://st-ar.nl/deadly-serious---interview-with-adolfo-natalini>)

|



—

ΕΝΟΤΗΤΑ

SUPERstudio:
η Αυτοτομία ως Κριτική

Τί ακολουθεί; τα 70's
Αντί Επιλόγου

Τί ακολουθεί; τα 70's	116
Αντί Επιλόγου	120

Τί ακολουθεί; ; // // // // // // // //
Τα '70s // // // // // // // // // // // // // //
Τα '70' s // // // // // // // // // // // // // //

Με την τακτική του, το Superstudio οδήγησε την αρχιτεκτονική σε ένα "αδιέξοδο", σε ένα σημείο καμψής ή πιθανόν σε ένα σημείο δίχως επιστροφή. Με την τελική του θέση, όπως αυτή εκφράστηκε μέσα από το έργο *Υπερ-επιφάνεια*, ταυτίζει την αρχιτεκτονική με την ίδια τη ζωή του ανθρώπου, απελευθερωμένη από κάθε υλική ανάγκη. Πώς θα μπορούσε να μοιάζει όμως τότε η αρχιτεκτονική, όταν μπορείς να την βιώσεις απλά μέσα από τη διαδικασία της ζωής; Πού, στην πραγματικότητα, όδευε η αρχιτεκτονική τη στιγμή, που δεν "έκτιζε"; Τί είδος αφαιρετικής αρχιτεκτονικής προέκυπτε σε έναν κόσμο, όπου δεν υπήρχε καμία ανάγκη για σχεδιασμό; Τί είδος χώρου ονειρεύεται κανείς, όταν δεν υπάρχει πια διαθέσιμος χώρος;



Με το έργο *Υπερ-επιφάνεια*, τα μέλη της ομάδας προκάλεσαν τέτοια αποσταθεροποίηση στην ίδια την έννοια της αρχιτεκτονικής, ώστε στην πραγματικότητα να μην υπάρχει καμιά διέξοδος να δράσουν μετά από αυτό, να συνεχίσουν τις θεωρητικές τους αναζητήσεις. Είχαν από μόνοι τους οδηγηθεί στη **απόλυτη κάθαρση**, στην απόλυτη αφετηρία. Εκεί όπου *η μόνη αρχιτεκτονική θα είναι οι ίδιες οι ζωές μας*¹. Κατέληξαν, δηλαδή, στο συμπέρασμα ότι το ταξίδι που αξίζει πιο πολύ να πραγματοποιήσει κανείς είναι αυτό **μέσα στον ίδιο τον άνθρωπο**, το μυαλό του, την κουλτούρα του. Κατά συνέπεια, απέρριψαν και το ρόλο του σχεδιαστή και αρχιτέκτονα. Έτσι, μετά το 1973 το Superstudio περνάει στη δεύτερη φάση της δουλειάς του με τη μελέτη εργαλείων της ιταλικής παράδοσης.

Ωστόσο, ο απόλυτος κυνισμός, που περιγράφει η αντι-ουτοπία του Superstudio, επηρέασε τους νέους αρχιτέκτονες της *Architectural Association School* -Bernard Tschumi, Rem **Koolhaas**, Nigel **Coates**, Daniel **Libeskind**, Zaha **Hadid**-, οι οποίοι αποτελούν και τη *νέα ριζοσπαστική γενιά του '70*. Σύμφωνα με την Dominique Rouillard, ήταν ταυτόχρονα αυτοί, που κατά κάποιο τρόπο, έβγαλαν από το "αδιέξοδο" την αρχιτεκτονική πρακτική των ριζοσπαστικών αρχιτεκτόνων της δεκαετίας του '60.

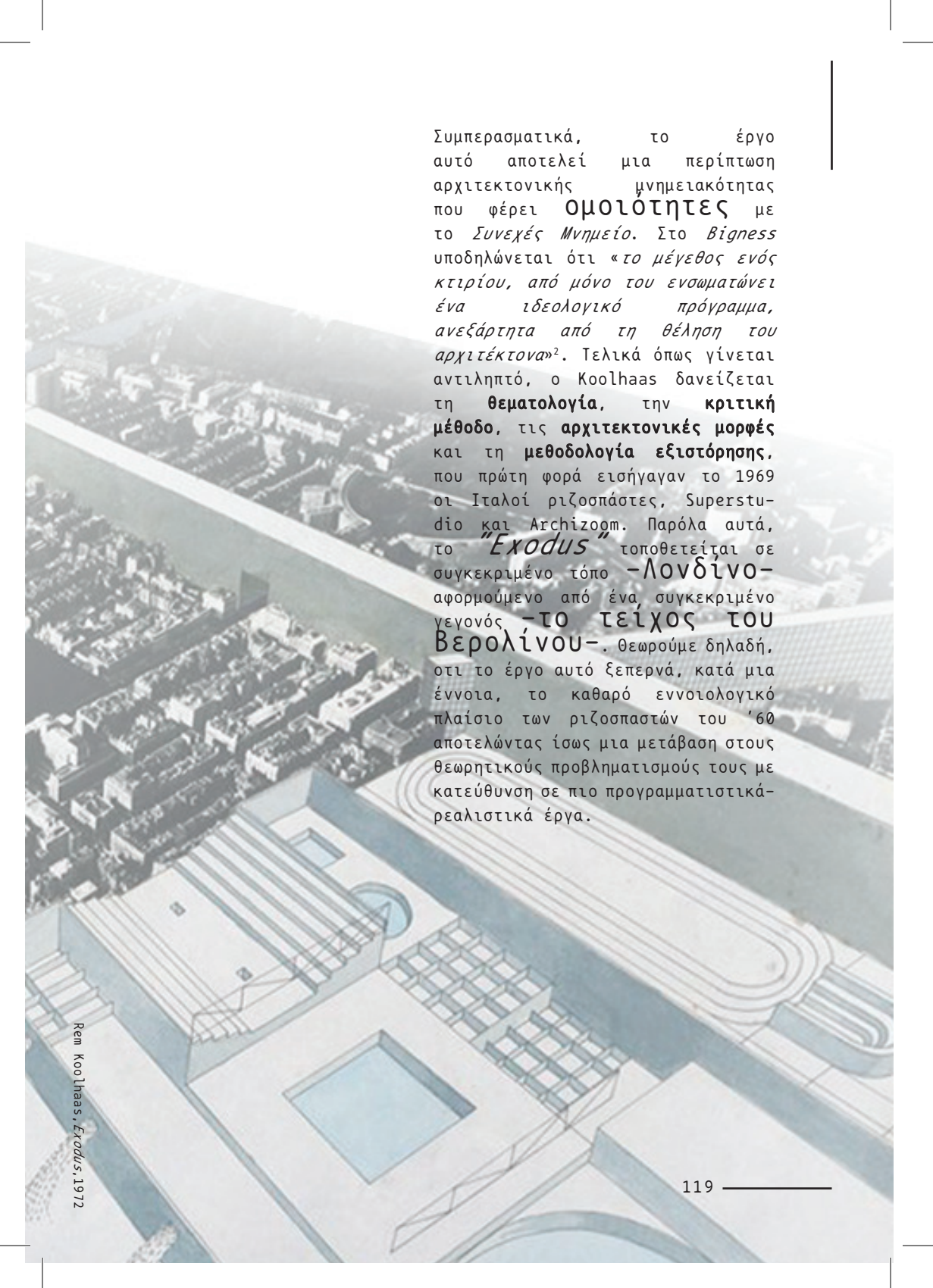
Rem Koolhaas, *Etodius*, 1972



“Φόρος τιμής” στο Συνεχές Μνημείο του Superstudio αποδίδεται από το έργο **“Exodus”** του Rem Koolhaas το 1972. Μέσα από το έργο αυτό γίνεται εμφανής η επιρροή των ριζοσπαστικών αρχιτεκτόνων της δεκαετίας του 1960. Παράλληλα θα μπορούσαμε να το θεωρήσουμε ως μια “μετάβαση” από το “αδιέξοδο” στο οποίο οδηγήθηκαν με τις θεωρίες τους οι αρχιτέκτονες αυτοί.

Το **“Exodus”** αποτελεί τη διπλωματική εργασία του αρχιτέκτονα στην *AA School* και παρουσιάστηκε ενόψει ενός διαγωνισμού που προτάθηκε από το περιοδικό *Casabella* το 1979 με θέμα : «*Η πόλη ως ένα σημαντικό περιβάλλον*». Πρόκειται για μια **αρχιτεκτονική φαντασία**, που “εξιστορεί” το χωρισμό μεταξύ “καλών” και “κακών” τμημάτων της πόλης του Λονδίνου. Προτείνει, δηλαδή, να “διαγραφεί” ένα τμήμα του κεντρικού Λονδίνου, ώστε να μετατραπεί σε ζώνη μητροπολιτικής ζωής. Η ζώνη αυτή προστατεύεται από δύο παράλληλους τοίχους από την παλιά πόλη, δημιουργώντας την αντίθεση και το διχασμό στο αστικό τοπίο. Οι κάτοικοί της γίνονται οι “εθελοντές φυλακισμένοι της αρχιτεκτονικής”, με άμεση συνέπεια τη μετακίνηση του πληθυσμού μεταξύ των δύο τμημάτων της πόλης και επομένως την “αστική έξοδο”.

Εδώ η αρχιτεκτονική με τη μορφή ενός τοίχου χρησιμοποιείται για να διασφαλίσει και να διατηρήσει αυτή τη διάκριση μεταξύ “καλού” και “κακού” Λονδίνου. Έτσι, **όπως στο δυτικό Βερολίνο** εκείνη την περίοδο, **ο τοίχος γίνεται η προϋπόθεση της ελευθερίας μέσα από την αυτοφυλάκιση**. Οι παρατηρήσεις του Rem Koolhaas για το τείχος του Βερολίνου έχουν συνοψιστεί στις μελέτες του με τίτλο *Bigness* και γίνονται εμφανείς μέσα από το *Exodus*.



Συμπερασματικά, το έργο αυτό αποτελεί μια περίπτωση αρχιτεκτονικής μνημειακότητας που φέρει **ομοιότητες** με το *Συνεχές Μνημείο*. Στο *Bigness* υποδηλώνεται ότι «το μέγεθος ενός κτιρίου, από μόνο του ενσωματώνει ένα ιδεολογικό πρόγραμμα, ανεξάρτητα από τη θέληση του αρχιτέκτονα»². Τελικά όπως γίνεται αντιληπτό, ο Koolhaas δανείζεται τη **θεματολογία**, την **κριτική μέθοδο**, τις **αρχιτεκτονικές μορφές** και τη **μεθοδολογία εξιστόρησης**, που πρώτη φορά εισήγαγαν το 1969 οι Ιταλοί ριζοσπάστες, Superstudio και Archizoom. Παρόλα αυτά, το *“Exodus”* τοποθετείται σε συγκεκριμένο τόπο -**Λονδίνο**- αφορμούμενο από ένα, συγκεκριμένο γεγονός -**το τείχος του Βερολίνου**- . Θεωρούμε δηλαδή, ότι το έργο αυτό ξεπερνά, κατά μια έννοια, το καθαρό εννοιολογικό πλαίσιο των ριζοσπαστών του '60 αποτελώντας ίσως μια μετάβαση στους θεωρητικούς προβληματισμούς τους με κατεύθυνση σε πιο προγραμματιστικά- ρεαλιστικά έργα.

**ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ//////////
//////////ΑΝΤΙ//
//////////ΕΠΙΛΟΓΟΥ/////**

Το μεγαλύτερο "κατηγόρῳ" των θεωρητικῶν αρχιτεκτόνων της δεκαετίας του '60 απέναντι στους ριζοσπάστες είναι ὅτι με τα ἔργα τους δεν προτείνουν λύσεις, ἀλλὰ "κινούνται" μόνο στα πλαίσια μιας "αδιέξοδης" κριτικής. Μιας μηδενιστικής αρχιτεκτονικής.

Ο ἴδιος ο Natalini σε συνέντευξή του στις 30 Ιανουαρίου 2011 σε ερώτημα για το κατά πόσο ριζοσπάστης ἢ συντηρητικός ἦταν ὡς αρχιτέκτονας στη διάρκεια της δραστηριοποίησης του , ἀναφέρει: «*Αὐτό που κάνω τώρα είναι μια αντίδραση στην παρούσα κατάσταση και είναι περισσότερο ριζοσπαστική ἀπὸ την αντίθεσή μας ὡς Superstudio ἐνάντια στο "διεθνές στύλ". Διότι ἐκείνη την περίοδο η αντίδρασή μας ἦταν μόνο λεκτική, λογοτεχνική, ἐνῶ τώρα προσπαθῶ να ανταγωνιστώ με κτισμένα ἔργα, ἔτσι είναι πιο δύσκολο...*

...Η διαφορά είναι ὅτι με τα πιο πρόσφατα ἔργα χρησιμοποιούσαμε τα εργαλεία της αρχιτεκτονικής και στα προγενέστερα χρησιμοποιούσαμε τα εργαλεία της τέχνης, της λογοτεχνίας και ἄλλα... »⁴



Κατά πόσο, όμως, με τη δυσ-τοπία οι αρχιτέκτονες αυτοί άσκησαν κριτική στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό γίγνεσθαι ;

Από τη μια, με τη μέθοδο αυτή μίλησαν για μια εννοιολογική αρχιτεκτονική, από την άλλη **Π**όσο ριζοσπάστες ήταν χρησιμοποιώντας αυτό το νέο τρόπο αρχιτεκτονικής έκφρασης ; Πρόκειται για κάτι πρωτοποριακό στον τομέα της αρχιτεκτονικής ή για μια στάση υπεκφυγής προς το κτισμένο περιβάλλον, μέσα στο οποίο ο κάθε άνθρωπος ζει ούτως ή άλλως ;

Μέχρι **Π**οιό σημείο μια τέτοια μέθοδος της αρνητικής σκέψης μπορεί να επιβιώσει ; **Π**οιά τα όρια και που αρχίζει να μπαίνει η καθεαυτή πραγματικότητα με όλες τις παραμέτρους της ;

Χρησιμοποιώντας την έννοια της ασάφειας στα έργα τους, **Μ**ήπως τελικά, απέφυγαν να πάρουν μια ξεκάθαρη θέση απέναντι σε καίρια προβλήματα της εποχής τους ; **Τ**ι σημαίνει το γεγονός ότι απλά εντόπιζαν τα προβλήματα, μιλώντας γι αυτά, χωρίς όμως να προτείνουν μια λύση ;

Ποιός θα μιλήσει για το σχεδιασμό των αναγκών που προκύπτουν όταν ο ίδιος ο αρχιτέκτονας αποποιείται κατά ένα βαθμό το ρόλο του σε αυτή τη διαδικασία ;

Μέσα από τη μελέτη μας, δεν προσπαθήσαμε να δώσουμε απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά, αλλά αντ' αυτού να παρουσιάσουμε τη δυστοπία γενικά ως εργαλείο κριτικής, ως εργαλείο αναθεώρησης και καταγγελίας της κοινωνίας μέσα από τις ουτοπίες των ριζοσπαστικών πρωτοποριών της Ιταλίας του '60 και κυρίως του Superstudio. Να αφήσουμε καθένα να αναρωτηθεί σχετικά και να σκεφτεί πού τον οδηγεί το εργαλείο αυτό, εντοπίζοντας αντίστοιχα τα σύγχρονα προβλήματα, τη σχετικότητα τους ή μη με αυτά που παρουσιάζει μέσα από το έργο του το Superstudio και τους τρόπους αντιμετώπισής τους.

Με τρόπο υπερβατικό και με εργαλείο τους την ασάφεια, την ουτοπία και την αφαίρεση οι "κόσμοι" του Superstudio επιδιώκουν την αναμέτρηση με τις συνέπειες της αλλαγής που εισάγουν τα νέα δεδομένα μιας **μεταβατικής περιόδου**, όπως αυτή του '60. Ταυτόχρονα, θέτουν σε πρώτο πλάνο το αίτημα της **ευτυχίας** ως καθολικού δικαιώματος. *Ένα αίτημα αφελές, ίσως, και με αφέλεια διατυπωμένο, αλλά εντούτοις ζωτικό τόσο για την ικανότητα ανάλυσης όσο και για εκείνη της κριτικής και της πρότασης*³. Αίτημα, το οποίο ο Manfredo Tafuri στιγμάτισε ως "οπισθοδρομικό" το 1973, ενώ ο Banham ως την "αντιηρωική ουτοπία της αισθητικής κοινωνίας"³.

Σήμερα, σε μια νέα εποχή μετάβασης και κρίσης των ιδεολογιών, παρατηρείται μια εκ νέου στροφή στη μελέτη των ουτοπιών αυτής της δεκαετίας, όπως φαίνεται και μέσα από πολλές Μπιενάλε μετά το 2000. *Γεγονός αναπόλησης μιας εποχής, που υποσχόταν απόλυτη ελευθερία σε κάθε πειραματισμό ή μήπως η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της αρχιτεκτονικής, ως εργαλείου αλλαγής ικανού να αντικαθρεφτίζει την υβριδική πολυπλοκότητα του συγχρονου κόσμου;*³

Σε μια εποχή που ηγεμονεύει η ψηφιακή τεχνολογία, που το όνειρο του "ευτυχισμένου τόπου", παραχωρεί τη θέση του στην αναζήτηση του **διαδουκτιακού**, με τον άνθρωπο να επικοινωνεί την ατομικότητά του μέσω των χώρων κοινωνικής δικτύωσης, οι ουτοπίες της μοντέρνας παράδοσης και αυτές του '60 εμφανίζονται αθεράπευτα πεπалаιωμένες.

*Είναι ωστόσο δυνατόν να τις αποκηρύξουμε τελείως χωρίς να στερηθούμε μαζί με αυτές την επιβίωση μιας "απαρχής ελπίδας";!*³



Παραπομπές

1. Frassinelli Piero, *Journey to the End of Architecture*, Φλωρεντία, Δεκέμβριος 2002, Lang & Menking, *Superstudio_ Life without Objects*, σελ. 80
2. Koolhaas Rem, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, Νέα Υόρκη, 1998
3. Fulvid Itrace, *Επιστροφή της Ουτοπίας*, μετάφραση Αντρέας Γιακουμακάτος, Αρχιτεκτονικά Θέματα 40/2006
4. συνέντευξη του Adolfo Natalini, Φλωρεντία, 30/01/2011 (<http://st-ar.nl/deadly-serious---interview-with-adolfo-natalini>)

- Maciocco Giovanni, *The Segregated City*, M. Giovanni, *Fundamental Trends in City Development (Urban and Landscape Perspectives)*, σελ.71
- Giovanni Garcia-Fenech, *Rem Koolhaas and the Voluntary Prisoners of Architecture*, <http://artstor.wordpress.com/2012/09/06/rem-koolhaas-and-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>
- Rouillard Dominique, "Radical" Architecture, B. Tshumi, J. Abram, S. Agacinski, V. Descharrières, A. Fleischer, A. Guiheux, S.Lavin, A. Pélissier, D. Rouillard , Tschumi Le Fresnoy, *Architecture In/ Between*, σελ.119-133



/Βιβλιογραφία

- Καλαφάτη Ελένη, Παπαλεξόπουλος Δημήτρης, *Τάκης Χ. Ζενέτος_ Ψηφιακά Οράματα και Αρχιτεκτονική*, LIBRO, 2006
- Καλβίνο Ιταλο, *Οι Αόρατες πόλεις*, μετάφραση Χρυσοστομίδης Ανταίος, ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, 2004
- Κόνραντς Ούρλιχ, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αι.*, μετάφραση Βαμβαλής Γιώργος, ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ, Αθήνα, 1977
- Μακρυνικόλλα Νεφέλη, Παπούλιας Γιώργος, *Αμφισβήτηση- Ανατροπή- Ουτοπία/ Ο φαντασιακός κόσμος του '60*, διάλεξη προπτυχιακού ΕΜΠ, 2011/46
- Όργουελ Τζωρτζ, *1984 Ο Μεγάλος Αδερφός*, μετάφραση στα ελληνικά Μπάρτη Νίνα, ΚΑΚΤΟΣ, 1999
- Σταυρίδου Αθηνά, *Ο χώρος χωρίς ιδιότητες. Μια άλλη όψη του δυνητικού χώρου*, διπλωματική μεταπτυχιακού 2000/2, σχολή Αρχιτεκτονικής ΕΜΠ

- Bogner Dieter, Lynn Greg, Phillips Lisa, Woods Lebbeus, *Fred-erick J. Kiesler_Endless Space*, Hatje Cantz Publishers, 2001
- Debord Guy, *Η κοινωνία του θεάματος*, μετάφραση Τομάνας Βασίλης, εκδοτική Θεσσαλονίκης, 1986
- Deleuze Gilles , Guattari Félix , *Mille Piani Capitalismo e schizofrenia*, Castelvechi, 2003
- Jencs Charles, *Modern Movement in Architecture*, Penquin Books, Αγγλία, 1987
- Jencks Charles & Kropf Karl, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Μεγάλη Βρετανία 1997
- Koolhaas Rem, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, Νέα Υόρκη, 1998
- Lanchmayer Herbert, Shoeniq Pasqual, Crompton Dennis, *A Guide to Archigram 1961-1974*, εκδόσεις Princeton Architectural Press; Bilingual, 24 Οκτωβρίου 2012
- Lang Peter, Menking William, *Superstudio_Life without Objects*, εκδόσεις Skira, Ιταλία, 2003

- Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, μετάφραση Τουρνικιώτης Παναγιώτης, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2005
- Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia/ Design and Capitalist Development*, μετάφραση στα Αγγλικά Barbara Luigia La Penta, The MIT Press, Αγγλία, 1976
- Maciocco Giovanni, *Fundamental Trends in City Development (Urban and Landscape Perspectives)*, Springer, 2008 Piani Mile, Deleuze- F. Guittari, *Capitalismo e schizofrenia*
- RATGEB, *Από την άγρια απεργία στην γενικευμένη αυτοδιεύθυνση*, μετάφραση στα ελληνικά Ζάκκα Μαρία, Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1976
- Sadler S., *The Situationist City*, MIT Press, London, 1999
- Sara Deyong, *Memories of the urban future – the rise and fall of the megastructure*, έκθεση The Changing of the Avant Garde, New York, MOMA, Terence Riley, 2002, σελ.32
- Scott Felicity, *Architecture or Techno-Utopia: Politics after Modernism*, Cambridge: MIT Press, 2007

/Αρθρογραφία

- Γεωργιάδης Σωκράτης, *Μετά την Πρωτοπορία*, Αρχιτεκτονικά Θέματα 40/2006
- Γιακουμακάτος Αντρέας, *1967-2006. 40 Χρόνια Αρχιτεκτονικά Θέματα. Η Δεκαετία του 1960 ως Επίκαιρη Παράδοση/ Αναγωγές μιας Επετείου*, Αρχιτεκτονικά Θέματα 40/2006, σελ.40-43
- Σταυρίδης Σταύρος, *Οι Χώροι της Ουτοπίας και η Ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό*, περιοδικό Ουτοπία τ.31, Οκτώβριος 1998
- Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Τα Sixties Γράφουν (τη δική τους) Ιστορία*, Αρχιτεκτονικά Θέματα 40/2006
- Branzi Andrea, *Architecture and Freedom*, A.Branzi, *Radical Notes*, Casabella no.399, Μάρτιος 1975
- Chavami Rana, Jesse van Winder, *Mutant Architecture. The complexity of Utopia, makeability and continuity*, δημοσίευση στο Kunstlicht 32, 2011

- Fulvid Irace, *Επιστροφή της Ουτοπίας*, μετάφραση Αντρέας Γιακουμακάτος, Αρχιτεκτονικά Θέματα 40/2006
- Giedion S., Leger F., Sert J.L., *9 Points on Monumentality, (1943)*, (<http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePoints-OnMonumentality.pdf>), 08 Apr 2010
- Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant Garde*, The MIT press, Λονδίνο, 1997 Menking William, Kazi Olympia, *Radical Italian Architecture Yesterday and Today*, Architectural Design, vol.77 issu, 2007
- Mertins Detlef, *The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass*, Assemblage No.29, 1996
- Natalini Adolfo, *Τι Ωραία που ήταν Ακόμα η Αρχιτεκτονική το 1966. Ακμή και Παρακμή μιας Πρωτοπορίας*, μετάφραση στα ελληνικά Γιακουμακάτος Αντρέας, Αρχιτεκτονικά Θέματα, 40/2006
- Raggi Franco, *Radical Visions*, Domus, Μιλάνο, 22 Μαρτίου 2011
- Rouillard Dominique, *"Radical" Architecture*, B. Tshumi, J. Abram, S. Agacinski, V. Descharrières, A. Fleischer, A. Guiheux, S.Lavin, A. Péliissier, D. Rouillard, *Tschumi Le Fresnoy, Architecture In/ Between*, The Monacelli Press, New York, 1999
- Stauffer Marie Theres, *Utopian Reflections, Reflected Utopia/ Urban Designs by Archizoom and Superstudio*, AA Files, no 47, 2002
- Superstudio, *Δώδεκα Ιδανικές πόλεις. Προμηνύματα για τη δεύτερη παρουσία της πολεοδομίας*, Αρχιτεκτονικά Θέματα 7/1973
- Superstudio, *Superstudio: projects and thoughts*, Domus 479, Οκτώβριος 1969
- Superstudio, *Ζωή-Εκπαίδευση-Τελετή-Έρωτας-Θάνατος. Πέντε ιστορίες του Superstudio*, μετάφραση Κ. Κουρεμένος, Αρχιτεκτονικά Θέματα 13/1979

/Εικόνες

Όλες οι εικόνες είναι από το διαδύκτιο.

/Διαδικτυακοί Τόποι.

- *Συνέντευξη του Adolfo Natalini*, Φλωρεντία, 30/01/2011 (<http://st-ar.nl/deadly-serious---interview-with-adolfo-natalini>)
- *1960s Utopian Groups* (<http://www.spatialagency.net/database/1960s.utopian.groups>), 1/2/13
- *Common Traits of Dystopian Fiction*, <http://www.netcharles.com/orwell/articles/col-dystopia.htm>, 8-10-12
- *GEORGE ORWELL: DYSTOPIAN NOVEL -1984 - ANIMAL FARM*, (<http://rosariomariocapalbo.wordpress.com/2011/04/10/george-orwell-dystopian-novel-1984-animal-farm/>), 10 Απριλίου 2011
- Giovanni Garcia-Fenech, *Rem Koolhaas and the Voluntary Prisoners of Architecture*, (<http://artstor.wordpress.com/2012/09/06/rem-koolhaas-and-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>)

/Ταινίες

- *Blade Runner*, Ridley Scott, Warner Bros., 25 Ιουνίου 1982, Η.Π.Α.
- *Brazil*, Terry Gilliam, 20th Century Fox, 20 Φεβρουαρίου 1985, Αγγλία
- *1984*, Michael Radford, 20th Century Fox, 10 Οκτωβρίου 1984, Αγγλία
- *Matrix*, Wachowski Andy & Larry, Warner Bros. Pictures, 31 Μαρτίου 1999, Η.Π.Α.
- *12 Πίθηκοι*, Terry Gilliam, Universal Pictures, 29 Δεκεμβρίου 1995, Η.Π.Α.
- *Eight Miles High*, Bornhak Achim, Warner Bros., 1 Φεβρουαρίου 2007, Γερμανία
- *District 9*, Blomkamp Neill, TriStar Pictures, 13 Αυγούστου 2009, Η.Π.Α., Ν. Ζηλανδία, Καναδάς, Νότιος Αφρική

,,, ήτακ Φεβρουάριος 2012 όταν σε ένα
σπιτάκι στη
Rua da Picania στο Πόρτο αρχίσαμε να
μελετάμε,,,





_Αθήνα, 19 Φεβρουαρίου 2013