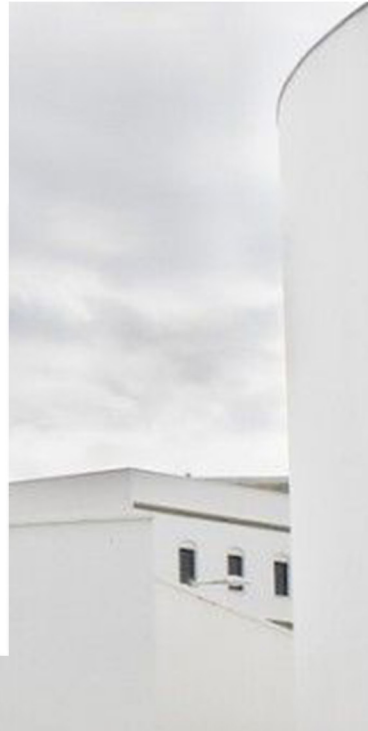


Συνθετικές
μεταγραφές της
Αστικότητας

στο αρχιτεκτονικό έργο των

Álvaro Siza Vieira
και

João Luís Carrilho da Graça



Πέτρος Φούσκας

Συνθετικές Μεταγραφές της Αστικότητας

στο αρχιτεκτονικό έργο των Álvaro Siza Vieira και
João Luís Carrilho da Graça

[Ερευνητική Εργασία]

Επιμέλεια: Πέτρος Φούσκας
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Δήμητρα Χατζησάββα

Ιούλιος 2020

Ευχαριστώ θερμά,

την οικογένειά μου που με στηρίζει σε κάθε μου βήμα,
τους φίλους - συνεργάτες για τις πολύτιμες συμβουλές τους,
αλλά ιδιαίτερα την καθηγήτρια Δήμητρα Χατζησάββα για την
καθοδήγησή της κατά την εκπόνηση αυτής της εργασίας

1	<p><i>Εισαγωγή</i> 08</p> <p><i>Η πορτογαλική αρχιτεκτονική από τα τέλη του 20ου αιώνα έως σήμερα - από τον Fernando Tavora στην νέα γενιά των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων</i></p> <p>1.1 Θεωρητικές προσεγγίσεις της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής 13</p> <p>1.2 Το πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο και οι απαρχές της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής 15</p> <p>1.3 Η ‘Σχολή’ του Πόρτο 19</p> <p>1.3.1 Fernando Tavora, Νεωτερικότητα και ‘Τοπικότητα’ – Παράλληλες Διαδρομές 20</p> <p>1.3.2 Διαφορετικές προσεγγίσεις της ίδιας Ταυτότητας 23</p> <p>1.3.3 Η διεθνοποίηση της ‘Σχολής’ του Πόρτο 28</p> <p>1.4 Η ‘Σχολή’ της Λισαβόνας 30</p> <p>1.4.1 Αρχιτεκτονική, Πόλη και Πολιτική στο έργο του Nuno Teotónio Pereira 31</p> <p>1.4.2 Ο Αστικός χώρος και το ζήτημα της Κατοίκησης στο έργο του Nuno Portas 34</p> <p>1.4.3 Προσεγγίσεις της Αστικότητας και του Δημόσιου Χώρου στο αρχιτεκτονικό έργο του Gonçalo Byrne 37</p> <p>1.5 Συνθετικές Μεταγραφές της Αστικότητας στο αρχιτεκτονικό έργο της νέας γενιάς 39</p> <p>1.5.1 Η περίπτωση των Aires Mateus 40</p> <p>1.5.2 Η σύγχρονη αρχιτεκτονική σκηνή της Πορτογαλίας 47</p> <p>1.6 Συμπερασματικά 52</p>	3
	<p><i>Συνθετικές Μεταγραφές της Αστικότητας στο αρχιτεκτονικό έργο του João Louis Carrilho da Graça</i></p> <p>3.1 Εισαγωγή 92</p> <p>3.2 Επιρροές 94</p> <p>3.3 Βασικές Συνθετικές Μεταγραφές 97</p> <p>3.3.1 Τοπιακές Συνδέσεις – Territorial Connections 97</p> <p>3.3.2 Αστικές Συνδέσεις 102</p> <p>3.3.3 Αρχιτεκτονικοί Διαγωνισμοί 105</p> <p>3.4 Συμπερασματικά 106</p>	
2	<p><i>Συνθετικές Μεταγραφές της Αστικότητας στο αρχιτεκτονικό έργο του Alvaro Siza Vieira</i></p> <p>2.1 Εισαγωγή 56</p> <p>2.2 Επιρροές 57</p> <p>2.3 Βασικές Συνθετικές Μεταγραφές 62</p> <p>2.3.1 Κλίμακα και Γεωμετρία 62</p> <p>2.3.2 Τυπολογία και Δημόσιος χώρος 68</p> <p>2.3.3 Θραύσμα – Ερείπιο, Συναρμογές και Διαπερατότητες μεταξύ Παλιού και Νέου 78</p> <p>2.3.4 Βιωματική Εμπειρία 83</p> <p>2.4 Συμπερασματικά 88</p>	4
	<p><i>Συγκριτικές Συσχετίσεις</i> 108</p>	

Εισαγωγή

Η Πορτογαλική αρχιτεκτονική ως πολιτιστικό φαινόμενο καθρεπτίζει τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές μετατροπές που έλαβαν χώρα στο δυτικότερο μέρος της Ευρώπης, κυρίως μετά την επανάσταση, τον Ιούλιο του 1974, που οδήγησε στην πτώση του ολοκληρωτικού καθεστώτος, το οποίο ήταν στην διακυβέρνηση της χώρας από το 1926. Αυτή η πολιτική αλλαγή είχε ως αποτέλεσμα την άνθιση της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής και την ανάδειξη ζητημάτων που αφορούσαν στην κοινωνική κατοίκηση και τον δημόσιο χώρο.

Στα μέσα της δεκαετίας του 50', εμφανίζονται δύο πόλοι της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στην Πορτογαλία: η **Λισαβόνα** και το **Πόρτο**, θέτοντας τις βάσεις για την διαμόρφωση της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής. Από τα πρώτα έργα του **Fernando Tavora** στο Πόρτο, ξεχωρίζει η διττή φύση της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής. Από την μια πλευρά διακρίνεται η επιθυμία ενσωμάτωσης των αρχών του Μοντέρνου Κινήματος που δεν μπόρεσαν να διαδοθούν την ίδια περίοδο με την υπόλοιπη Ευρώπη, από την άλλη οι παραδοσιακές αξίες και τεχνικές δεν μπορούν εύκολα να υπονομευτούν στον βωμό της διάδοσης των νέων πρωτοποριακών ιδεών. Ο Tavora με την θεωρητική του κατασκευή και με τα έργα του έδωσε την απάντηση, με μια αρχιτεκτονική τοπική, αλλά και σύγχρονη ταυτόχρονα. Μια αρχιτεκτονική που εφαρμόζει τις σύγχρονες πρακτικές, με στραμμένο το βλέμμα στα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του **τόπου** και τις **προϋπάρχουσες δομές του περιβάλλοντος**. Ο **Alvaro Siza Vieira**, 'μαθητής' του Tavora, αφομοίωσε τις απόψεις του και τις εξέλιξε, μετατρέποντας την Πορτογαλική αρχιτεκτονική από τοπική πρακτική σε διεθνές φαινόμενο. Ο Siza με την σειρά του μετέδωσε τις ιδέες του στον δικό του 'μαθητή', τον **Eduardo Souto de Moura**, δημιουργώντας μια κληρονομιά, η οποία αποτελεί ένα πολύτιμο εργαλείο για τη νέα γενιά των Πορτογάλων, και όχι μόνο, αρχιτεκτόνων. Οι τρεις αυτοί αρχιτέκτονες διαμόρφωσαν με το έργο τους έναν διεθνή αναγνωρισμένο όρο που το χαρακτηρίζει, την 'Σχολή του Πόρτο'.

Την περίοδο που ακολούθησε την πολιτική ανατροπή του 74' στην Πορτογαλία και που αρχίζει να γίνεται ευρέως γνωστός ο Siza, στην Λισαβόνα αρχίζει το έργο του ένας νέος αρχιτέκτονας ο **João Louis Carrilho da Graça**. Με ξεκάθαρες επιρροές από τον Siza, αλλά και από άλλους 'δασκάλους' της αρχιτεκτονικής, όπως ο Rem Koolhaas και ο Aldo Rossi αναπτύσσει ένα έργο που κέρδισε επάξια περίοπτη θέση στην εξέλιξη της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής. Με ίδιες ευαισθησίες με τον Siza για τον κοινωνικό ρόλο του αρχιτέκτονα και την σχέση της αρχιτεκτονικής με τον τόπο και το **συγκεκριμένο (context)**, ο Carrilho da Graça, ενδιαφέρεται για τον τρόπο με τον οποίο η πόλη και η αρχιτεκτονική της επεκτείνεται και αναπτύσσει σχέσεις με το **εδafικό πεδίο (territory)**. Την ίδια στιγμή εξελίσσει μία αρχιτεκτονική γλώσσα με έντονο το στοιχείο της αφαίρεσης, αλλά διαφορετικό από αυτό του Siza ή των καθαρά μινιμαλιστικών έργων.

Ο τρόπος με τον οποίο η αρχιτεκτονική ενσωματώνεται σε ένα συγκεκριμένο **περιβάλλον**, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αυτό το περιβάλλον ανασχηματίζεται με την παρουσία της αρχιτεκτονικής είναι γενικά εγγενές χαρακτηριστικό της μεσογειακής αρχιτεκτονικής πράξης. Αυτή η **ένταξη** στην Πορτογαλία έχει επιτευχθεί με ιδιαίτερη λεπτομέρεια και ευαισθησία, συνδυάζοντας ποικίλες κλίμακες, από την κλίμακα της κατοικίας, μέχρι την κλίμακα του **αστικού ή τοπικού εδάφους**. Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά αυτής της διαδικασίας είναι η ενσωμάτωση **αστικών παραμέτρων** στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Η **αστικότητα** δύσκολα μπορεί να οριστεί ώστε να μεταφέρει όλα τα νοήματα που εμπεριέχει. Κάθε αρχιτέκτονας την ερμηνεύει με διαφορετικό τρόπο στα έργα του, ενώ κάθε φορά μεταγράφεται διαφορετικά ανάλογα με το συγκεκριμένο (context) και το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα. Η αστικότητα γεννιέται μέσα από περιβάλλοντα μακράς χρονικής και πολιτισμικής διάρκειας, αλλά δεν εμφανίζεται αποκλειστικά σε αυτά. **Σκοπός** αυτής της ερευνητικής εργασίας είναι η ερμηνεία χαρακτηριστικών της αστικότητας και του τρόπου με τον οποίο αυτά μεταγράφονται συνθετικά στην αρχιτεκτονική των αρχιτεκτόνων Alvaro Siza Vieira και João Louis Carrilho da Graça.

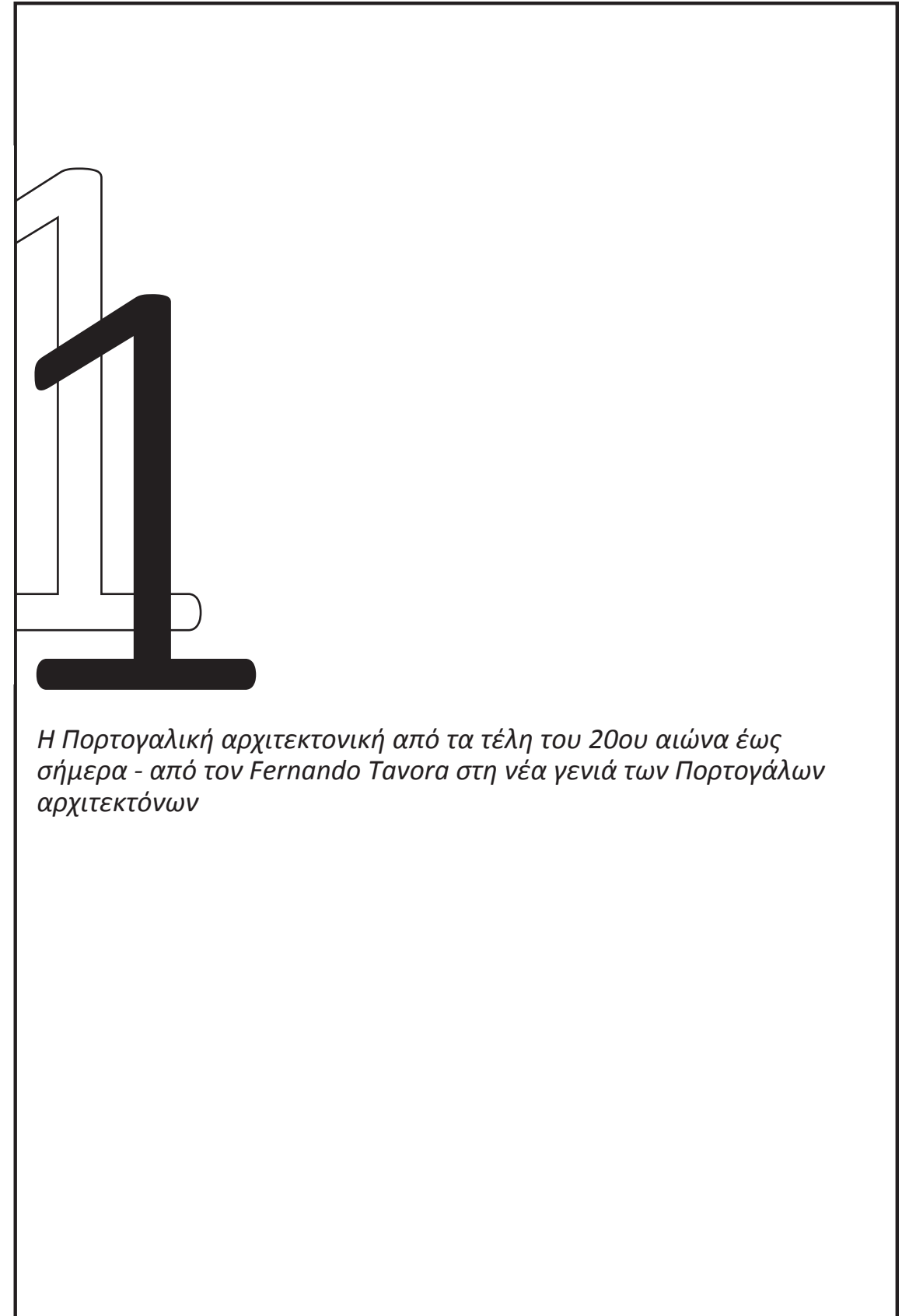
Η σύγχρονη Πορτογαλική αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από την διαχείριση τέτοιων ζητημάτων που εμφανίστηκαν στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, με κυρίαρχο το έργο του Alvaro Siza και εξελίσσονται από νεότερους αρχιτέκτονες μέχρι και σήμερα. Ερμηνεύονται και αναλύονται συνεπώς οι **συνθετικές μεταγραφές της αστικότητας** μέσα από το έργο των Siza και da Graça.

Ο σύγχρονος τρόπος σχεδίασής τους υπογραμμίζει και προβάλλει μια διαφορετική προσέγγιση της μοντέρνας κληρονομιάς, καταφέροντας την ένταξη του έργου τους στην **μεσογειακή πόλη** και **τοπίο** της Πορτογαλίας. Μέσα από την συγκέντρωση διαδικτυακού και έντυπου, βιβλιογραφικού και εικονογραφικού υλικού προβάλλεται η πολλαπλότητα και η περιπλοκότητα της αρχιτεκτονικής τους, πάντα με σταθερές την μοντέρνα κληρονομιά και το υφιστάμενο περιβάλλον. Μέσω σχεδίων, κολλάζ και εικόνων αναλύεται το έργο και το θεωρητικό πλαίσιο των αρχιτεκτόνων σε μια προσπάθεια να τεκμηριωθούν τα χαρακτηριστικά της αστικότητας στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό τους.

Η εργασία δομείται σε **τρία** βασικά κεφάλαια.

Το πρώτο αποτελεί ένα εισαγωγικό κεφάλαιο στο οποίο αρχικά γίνεται μία σύντομη αναφορά στις θεωρητικές προσεγγίσεις της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, όπου αναλύονται έννοιες όπως αυτές του κριτικού τοπικισμού, του κριτικού διεθνισμού και του μεσογειακού μινιμαλισμού. Στην συνέχεια, περιγράφεται το πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο πριν και μετά την επανάσταση του 1974 και οι επιπτώσεις που υπήρξαν στην Πορτογαλική αρχιτεκτονική. Έπειτα, επιχειρείται η εμβάθυνση στα χαρακτηριστικά της **‘Σχολής’ του Πόρτο** με κυρίαρχη προσωπικότητα τον αρχιτέκτονα Alvaro Siza, με σκοπό να κατανοηθεί το περιβάλλον από το οποίο προήλθε και εξελίχθηκε και της **‘Σχολής’ της Λισαβόνας**, ώστε να προσεγγιστεί το έργο των αρχιτεκτόνων που έδρασαν σε αυτήν και από την οποία προέρχεται ο João Louis Carrilho da Graça. Τέλος, το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με αναφορά στο **έργο της νέας γενιάς** των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων. Αναλύονται αντιπροσωπευτικά έργα, όπως αυτά των Aires Mateus, ARX Portugal architectos και Paulo David architectos, τα οποία εξετάζουν και αυτά έννοιες όπως αυτές του τόπου, της αστικότητας, του συγκεκριμένου, της ταυτότητας, επιβεβαιώνοντας την αξία της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς των δύο ‘Σχολών’ και τις δυνατότητες που προσφέρει αυτή η κληρονομιά για την εξέλιξη της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, μέσα από μια ανανεωτική διαδικασία με σταθερές αξίες.

Τα δύο επόμενα κεφάλαια αποτελούν το βασικότερο μέρος της εργασίας όπου επιχειρείται η εμβάθυνση στην αρχιτεκτονική των Alvaro Siza και Carrilho da Graça. Με μια συγκριτική θεώρηση ερμηνεύονται οι επιρροές και το θεωρητικό τους υπόβαθρο και στην συνέχεια αναλύονται τα σημαντικότερα έργα τους, σε μια συνεχή διαλεκτική σχέση με το φυσικό-πολιτιστικό-κοινωνικό πλαίσιο, την πόλη και την αρχιτεκτονική. Συγκεκριμένα, θα εξετασθεί ο **ρόλος της κλίμακας, της γεωμετρίας και του ρυθμού του αστικού ιστού ή του τοπίου, ο δημόσιος χώρος, η τυπολογία, το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα, η σχέση του νέου με τις προϋπάρχουσες δομές του περιβάλλοντος, ως εργαλεία σχεδιασμού**. Τέλος θα διερευνηθούν συγκριτικά οι διαφορετικές προσεγγίσεις των δύο Πορτογάλων αρχιτεκτόνων, αλλά και της νέας γενιάς, σε σχέση με αυτή την προβληματική.



Η Πορτογαλική αρχιτεκτονική από τα τέλη του 20ου αιώνα έως σήμερα - από τον Fernando Tavora στη νέα γενιά των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων

1.1 Θεωρητικές προσεγγίσεις της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής

Τα τελευταία 40 χρόνια η σύγχρονη Πορτογαλική αρχιτεκτονική έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης διάφορων θεωρητικών της αρχιτεκτονικής, οι οποίοι προσπαθούν να ερμηνεύσουν τον τρόπο με τον οποίο οι σύγχρονες πρακτικές μεταφράστηκαν στον Πορτογαλικό χώρο. Τις θεωρητικές τους αναζητήσεις τεκμηριώνουν κυρίως μέσα από το έργο του Alvaro Siza Vieira, ο οποίος καθόρισε την εξέλιξη της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής με ένα αναγνωρισμένο και πολύπλευρο αρχιτεκτονικό έργο σε όλο τον κόσμο.

Ο Josep Maria Montaner, στο βιβλίο του *Ιστορία της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής, Κινήματα, Ιδέες και Δημιουργοί στο Δεύτερο Μισό του 20^{ου} αιώνα* (1993), τοποθετεί το έργο του Fernando Tavora και του Alvaro Siza στον κεφάλαιο «η συνέχεια της κουλτούρας των συμφραζόμενων» μαζί με τις περιπτώσεις του Rafael Moneo (1937-) στην Ισπανία και της ύστερης περιόδου του Aldo Rossi (1931-1997) στην Ιταλία. Αναφέρεται στο έργο του Siza με βάση την σημασία που δίνει στο αστικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται και γενικότερα στο πολιτισμικό πλαίσιο με το οποίο συνδιαλέγεται. Τονίζονται οι έννοιες του ρεαλισμού, της ενσωμάτωσης στην παράδοση του τόπου και στις «προϋπάρχουσες δομές του περιβάλλοντος», όπως είχαν διατυπωθεί ήδη από τον Ιταλό αρχιτέκτονα και θεωρητικό Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). Επίσης σημειώνεται η έννοια του genius loci όπου σύμφωνα με τον Christian Norberg Schulz η αρχιτεκτονική οφείλει να αντιμετωπίζεται ως πολιτισμικό αγαθό με το οποίο θα δημιουργηθούν «σημαντικοί τόποι με την κυριολεκτική και φαινομενολογική σημασία του όρου». Τέλος, περιγράφεται η αρχιτεκτονική του Siza ως ρασιοναλιστική και ταυτόχρονα οργανιστική, προσαρμοστική, απέριτη και ουσιαστική, στοχεύοντας στο ελάχιστο τον τεχνικών και των υλικών (Montaner, 1993: 396, 403).

Ο Ιταλός αρχιτέκτονας και θεωρητικός Vittorio Gregotti (1927-2020) αναφέρει τον Siza, σε ένα άρθρο του που έγραψε γι' αυτόν με αφορμή την βράβευση του τελευταίου με το βραβείο Pritzker (1992), ως τον «πατέρα του νέου αρχιτεκτονικού μινιμαλισμού», όμως έναν μινιμαλισμό μακριά από την έννοια της αφαίρεσης ή του ριζοσπαστισμού. Μια συγκρατημένη, ξεκάθαρη και καθορισμένη βεβαιότητα χαρακτηρίζει τις μορφές του **νέου μινιμαλισμού**. Δηλαδή, μία προσεκτική συγκέντρωση και ικανότητα λεπτομερούς παρατήρησης και απόδοσης χαρακτήρα. Αν και αρχικά φαίνεται ότι η χρήση των **αρχετυπικών δομών** είναι πιο έμμεση, αυτές υπάρχουν πίσω από ένα κρυφό και ακριβές σχέδιο, από το οποίο προκύπτουν μέσω της αφαίρεσης κάποιων στοιχείων, που αποβάλλονται από την καθορισμένη τάξη του σχεδίου και από μία νέα αυστηρή λογική εξωτερικών και εσωτερικών σχέσεων (Gregotti, 1992).

Γενικά, τα έργα των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων εμπεριέχουν στοιχεία του μινιμαλισμού με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα εκτός του Alvaro Siza, τους Eduardo Souto de Moura, João Louis Carrilho da Graça και τους νεότερους Aires Mateus. Ο όρος **μεσογειακός μινιμαλισμός** αναφέρεται στην σύγχρονη μεσογειακή αρχιτεκτονική με μινιμαλιστικές αναφορές. Ο Melhuish C. το 1994 αναφέρθηκε στον μεσογειακό μινιμαλισμό και συγκεκριμένα στην μετάφραση του μινιμαλισμού στην Ιβηρική χερσόνησο, κάνοντας στενή σύνδεση με την τοποθεσία, την χειροτεχνία σε αντίθεση με τον βιομηχανικό σχεδιασμό, το παραδοσιακό λευκό, την απλότητα και την ορθολογική αρχιτεκτονική ενσωματωμένη στο φυσικό τοπίο (Stevanovic, 2013: 183).

Αν ανατρέξει κανείς στο βιβλίο του Kenneth Frampton, *Modern Architecture a critical History* (1980), ο όρος μινιμαλισμός δεν χρησιμοποιείται ως ιδιαίτερη κατηγορία με σαφή χαρακτηριστικά αρχιτεκτονικής έκφρασης. Αντίθετα, ο συγγραφέας ταυτίζει τον όρο, σε ένα βαθμό, με τα χαρακτηριστικά του **κριτικού τοπικισμού** (*critical regionalism*). Αρχικά, ο Frampton παραθέτει ένα κείμενο του Paul Ricoeur στο οποίο σχολιάζεται η διάβρωση που προκαλεί η παγκοσμιοποίηση και η κουλτούρα του καταναλωτισμού στην πολιτιστική ταυτότητα και τίθεται το ερώτημα εάν μια κουλτούρα μπορεί να συμμετάσχει στον σύγχρονο πολιτισμό χωρίς αυτό να σημαίνει ότι θα εγκαταλείψει το πολιτιστικό παρελθόν της. Αυτό το δίπολο εμφανίζεται ξεκάθαρα στον διάλογο μεταξύ του παγκόσμιου πολιτισμού και των πολιτισμών περιφερειακών



περιοχών, όπως της Πορτογαλίας. Γενικά, οι Μεσογειακές χώρες αποτελούν τέτοιες περιοχές καθώς παρακολουθούν τις εξελίξεις και τα ρεύματα που γεννιούνται στην κεντρική Ευρώπη, τα οποία μεταγράφουν και εξελίσσουν στο δικό τους περιβάλλον, δημιουργώντας τοπικές 'σχολές' (π.χ. 'Σχολή' του Πόρτο). «Ο όρος κριτικός τοπικισμός χρησιμοποιήθηκε για να προσδιορίσει την ταυτότητα κάποιων νεότερων τοπικών σχολών που είχαν την πρόθεση να εκπροσωπήσουν και να υπηρετήσουν τις περιορισμένες περιφέρειες μέσα στις οποίες γεννήθηκαν».

Μέσω του κριτικού τοπικισμού οι υπονομευτικές σχέσεις μεταξύ τοπικών και παγκόσμιου πολιτισμού οφείλουν να πάψουν να υφίστανται. Όπως αναφέρει ο Ricoeur «οι εθνικές κουλτούρες πρέπει, σε τελευταία ανάλυση, να αποτελούν σήμερα, περισσότερο από ποτέ, τις τοπικά προσανατολισμένες εκδηλώσεις μιας παγκόσμιας κουλτούρας». Μία εξωστρεφής «παγκόσμια κουλτούρα» που δημιουργεί μια μορφή σύγχρονης πρακτικής σε μορφολογικά και τεχνολογικά ζητήματα (Frampton, 1980: 277). Η σύγχρονη Πορτογαλική αρχιτεκτονική εκφράζει ακριβώς αυτά τα ζητήματα. Μέσα από το έργο των Fernando Tavora και Alvaro Siza διαπιστώνεται η αναζήτηση τοπικότητας μέσα από τις νεωτερικές διεθνείς πρακτικές, δημιουργώντας μία κοινή ταυτότητα. Αυτή ταυτότητα με την εξέλιξη και αναγνώριση του έργου του Siza, αλλά και του έργου της νέας γενιάς των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων, διεθνοποιείται, επηρεάζοντας την σύγχρονη αρχιτεκτονική σε όλο τον κόσμο. Έτσι η έννοια του κριτικού τοπικισμού παύει να περιγράφει το θεωρητικό πλαίσιο της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, καθώς κρίνεται καταλληλότερη έννοια αυτή του κριτικού διεθνισμού.

Ο κριτικός τοπικισμός δεν είναι τόσο ένα στυλ όσο μία **κριτική πρακτική**, βάση σε κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Τέτοια χαρακτηριστικά εντοπίζονται στο έργο των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων, αλλά και των αρχιτεκτόνων στο μεσογειακό χώρο γενικότερα. Παρόλο που αυτή η πρακτική γεννιέται σε μια περίοδο αυστηρής κριτικής του μοντερνισμού, δεν εγκαταλείπει τις προοδευτικές αξίες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, ενώ ταυτόχρονα αποστασιοποιείται από τη «ρυθμιστική βελτιστοποίηση» και τον «απλοϊκό ουτοπισμό» της αρχιτεκτονικής των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα. Η έννοια του κριτικού τοπικισμού μπορεί να χαρακτηριστεί τοπική αφού δίνει έμφαση σε συγκεκριμένους παραμέτρους που σχετίζονται με τον **τόπο** και την **τοπογραφία**, η οποία θεωρείται ως η «τριδιάστατη μήτρα» μέσα στην οποία τοποθετείται το κτήριο. Με αυτόν τον τρόπο, δεν δίνεται σημασία στο κτήριο ως ελεύθερο αντικείμενο, αλλά στο αποτέλεσμα που θα έχει η κατασκευή του κτηρίου στον περιβάλλοντα χώρο. Τέλος ο κριτικός τοπικισμός προωθεί μία πολυδιάστατη αλληλεπίδραση μεταξύ του χρήστη και του χώρου, κατά την οποία ενεργοποιείται το σύνολο των αισθήσεων του. Σε αντίθεση με την αρχιτεκτονική της πρώτης περιόδου του Μοντέρνου Κινήματος, το **απτό** είναι τόσο σημαντικό όσο και το **οπτικό**. Μέσω διαφορετικών επιπέδων φωτισμού και θερμοκρασίας, σε συνδυασμό με διαφορετικές οσμές και ήχους, δημιουργούνται χώροι ποικίλων ποιοτήτων, στους οποίους η πληροφορία υποκαθίσταται από την **εμπειρία** (Frampton, 1980: 288).

Ο William J. R. Curtis περιλαμβάνει και αυτός το έργο του Siza και του Tavora στην τρίτη έκδοση (1996) του βιβλίου του *Η Μοντέρνα Αρχιτεκτονική από το 1900*, στο κεφάλαιο 26: «*Διαχωρισμοί και Συνέχειες στην Ευρώπη της δεκαετίας του 50'*» (*Disjunctions and Continuities in the Europe of the 1950s'*). Τονίζει πως αυτά τα έργα περιόρισαν τον ιστορικό εκλεκτικισμό που επικρατούσε στην Πορτογαλία και υποστήριζε το πολιτικό καθεστώς, μέσα από μία επιστροφή στις τοπικές ρίζες. Ο Tavora αναζήτησε μία αρχιτεκτονική σύγχρονη, αλλά ταυτόχρονα ευαίσθητη προς το πολιτισμικό τοπίο μέσα από την ερμηνεία των αρχών και των τύπων της Πορτογαλικής παράδοσης. Ακόμη ο Curtis προσθέτει ότι ο Siza, ενδιαφερόμενος για τα τοπογραφικά χαρακτηριστικά και τους μεταβατικούς χώρους μεταξύ των κτηρίων, δεν είχε ποτέ την πρόθεση να μιμηθεί την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, αλλά να σχεδιάζει έχοντας υπόψιν την κοινωνική της πλευρά και την σχέση της με το τοπίο και το κλίμα. Σύμφωνα με μία τοπική πρακτική, μακριά από επιφανειακές μιμήσεις παραδοσιακών μορφών, καταρρίπτοντας τα σαφή όρια κάποιου είδους τοπικού στυλ (Agarez, 2018).

1.2 Το πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο και οι απαρχές της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής

Από το τέλος της δεκαετίας του 20' οι Πορτογάλοι αρχιτέκτονες άρχισαν αποσπασματικά να επηρεάζονται από τις νεωτερικές ιδέες καθώς θεωρούσαν τον μοντερνισμό ως τη νέα Ευρωπαϊκή τάση. Η στροφή, ωστόσο, προς τον μοντερνισμό έγινε σαφής με το Εθνικό Συνέδριο της Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής του 1948.¹ Αυτή η καθυστέρηση οφείλεται στην ασταθή πολιτική κατάσταση, την αποδυναμωμένη κρατική μηχανή του φασιστικού καθεστώτος και την απουσία δημοκρατίας λόγω της δικτατορίας. Σταδιακά οι ιδέες του μοντερνισμού άρχισαν να έχουν απήχηση στην κοινωνική και πολιτιστική σκηνή της χώρας. Παρόλα αυτά, λόγω της έλλειψης της κοινωνικής και πολιτικής βάσης του Μοντέρνου Κινήματος, οι αρχιτέκτονες μετά από κάποια σημαντικά έργα συγκρατημένου μοντερνισμού, στράφηκαν σε με μια αρχιτεκτονική πιο συντηρητική και φιλική στις παραδοσιακές αξίες του τότε ολοκληρωτικού καθεστώτος².

Η αρχιτεκτονική αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι και φυσική μαρτυρία της μετατροπής της πολιτικής και πολιτιστικής σκηνής κατά την μεταπολεμική περίοδο. Ο ρόλος της αρχιτεκτονικής ως μια τέχνη του ολοκληρωτισμού που προβάλλει παραδειγματικές αξίες δεν κατάφερε να εδραιωθεί, καθώς αρχίζουν να καλλιεργούνται στην κοινωνία νέες δημοκρατικότερες ιδέες. Σε αυτό το κλίμα οι αρχιτέκτονες στράφηκαν για δεύτερη φορά στις αρχές του μοντερνισμού, επιθυμώντας με βάση τα παραδείγματα άλλων χωρών, να μεταφράσουν τον μοντερνισμό στον Πορτογαλικό χώρο. Έτσι, στα τέλη της δεκαετίας του 50' εμφανίστηκαν συγκρουσιακές σχέσεις μεταξύ των αρχιτεκτόνων και των συντηρητικών ιδεολογιών του καθεστώτος, με αποτέλεσμα οι πρώτοι να συμβιβαστούν στην διάδοση των μοντέρνων αξιών, καθώς ήταν και δύσκολα αποδεκτές από τις βαθιά ριζωμένες παραδοσιακές αξίες του πολιτισμού. Πρόκειται για μια μεταβατική περίοδο της μοντέρνας Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, κατά την οποία οι αρχιτέκτονες μεταγράφουν στα έργα τους συμβολικές αναφορές της Πορτογαλικής παράδοσης, ενώ ταυτόχρονα θέτονται οι βάσεις, ώστε να ενσωματωθούν στην κουλτούρα ιδεώδη της ελευθερίας, της προόδου και της αποδοχής νέων τρόπων σκέψης (Zuquete, 2002).

¹ Το πρώτο Εθνικό Συνέδριο της Αρχιτεκτονικής έλαβε χώρα από τις 28 Μαΐου έως τις 4 Ιουνίου 1948 και διοργανώθηκε από την *Εθνική Ένωση των Αρχιτεκτόνων (Sindicato Nacional dos Arquitectos)*. Το συνέδριο ήταν μια κρατική πρωτοβουλία που είχε στόχο να εκθέσει τα δημόσια έργα των τελευταίων 15 χρόνων, ενώ προσκάλεσε όλους τους οργανισμούς των μηχανικών και των αρχιτεκτόνων. Οι δύο βασικές θεματικές του συνεδρίου ήταν η αρχιτεκτονική σε εθνικό επίπεδο και το πρόβλημα της κατοίκησης. Κατά την διάρκεια του συνεδρίου δημιουργήθηκαν συγκρούσεις μεταξύ των αρχιτεκτόνων, οι οποίες προκλήθηκαν από την πίεση της κρατικής μηχανής να καθιερωθεί μια αρχιτεκτονική με συγκεκριμένες μορφές και τύπους, το οποίο θεώρησαν ότι μπλοκάρει την δημιουργικότητα τους, ενώ τους επιβάλλονταν ιδέες διαφορετικές από αυτές του Μοντέρνου Κινήματος (Marat-Mendes, Carbita, Oliveira: 134).

² Από το 1933, την Πορτογαλία κυβερνούσε το φασιστικό καθεστώς Estado Novo (Νέο Κράτος), το οποίο εξελίχθηκε από την Ditadura Nacional (Εθνική Δικτατορία) που είχε εγκαθιδρυθεί το 1926. Πρωθυπουργός από την ίδρυση του καθεστώτος και μέχρι το 1968 ήταν ο António de Oliveira Salazar (1889-1968), τον οποίο αντικατέστησε ο Marcello Caetano, μέχρι την κατάλυση του στις 25 Απριλίου 1974. Κατά την διάρκεια των 48 χρόνων του καθεστώτος, οι πολιτικές ελευθερίες και ο ελεύθερος λόγος ήταν περιορισμένοι, υπήρχε λογοκρισία στα ΜΜΕ, εκλογές διεξάγονταν σπάνια και τα κόμματα της αντιπολίτευσης ήταν παράνομα. Η αντιπολίτευση είχε το δικαίωμα μόνο για μία μικρή προεκλογική περίοδο να εναντιωθεί δημόσια στο καθεστώς, αλλά πριν τις εκλογές, οι υποψήφιοι της υποχρεώνονταν να παραιτηθούν.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 60' και μετά, η Πορτογαλική αρχιτεκτονική αρχίζει να εξερευνά νέα πεδία. Η κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, η οποία μέχρι τότε θεωρούταν ως 'δόγμα', έδωσε χώρο στην εμφάνιση νέων τοπικών τάσεων. Σε αυτό το κλίμα έντονης αμφιβολίας και κριτικής, οι Πορτογάλοι αρχιτέκτονες κινούνται σε έναν διάλογο μεταξύ της μοντέρνας κληρονομιάς και μιας απελευθερωτικής διαδικασίας που εστιάζει στην ιδιαιτερότητα της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής. Οι ρίζες αυτής της ιδιαιτερότητας βρίσκονται στην προσέγγιση του τόπου, τον οποίο η *Έρευνα της τοπικής Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής* (1961)³, τον περιελάμβανε στο πολιτικό και πολιτιστικό πρόγραμμά της. Η μελέτη της αρχιτεκτονικής των διαφορετικών περιοχών της Πορτογαλίας επέτρεψε στις επικρατέστερες μοντέρνες αξίες να έρθουν πιο κοντά στην λογική των τοπικών κατασκευών. Αυτή την περίοδο διακρίνονται **δύο 'σχολές'**, αυτές του **Πόρτο** με κεντρική φιγούρα τον Fernando Tavora και αργότερα τον 'μαθητή' του, Alvaro Siza και της **Λισαβόνας** με τον Nuno Teotónio Pereira και αργότερα τον Gonçalo Byrne, προβάλλοντας την συγγένεια με τις ανησυχίες της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής εκείνης της περιόδου, δηλαδή **σύγχρονες δομές υπό την αναζήτηση τοπικότητας**. Οι δύο αυτές σχολές δημιούργησαν την βάση για την ανάπτυξη ενός από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής: **την επαναδιατύπωση του μοντέρνου μέσω μιας προσέγγισης του τόπου, της κατασκευαστικής λογικής και των υφιστάμενων κοινωνικών μοντέλων** (Figueira, 2007: 12).

Η πραγματική καμπή της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής έγινε στις αρχές της δεκαετίας του 70' και κυρίως μετά την επανάσταση του 74'⁴ όπου πλέον οι αρχιτέκτονες έχουν ισχυρή παρουσία στην πολιτικο-κοινωνική σκηνή της χώρας, με δύο κυρίαρχους πόλους, την Λισαβόνα και το Πόρτο που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η συνεισφορά της 'Σχολής' του Πόρτο στην **διεθνοποίηση της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής**, η οποία θα αναλυθεί εκτενέστερα σε επόμενη υποενότητα. Η ικανότητα να ξεπεραστούν οι κοινωνικοπολιτικές διακυμάνσεις σε μια χώρα πριν και μετά την επανάσταση μέσω της επαναδιατύπωσης της μοντέρνας κληρονομιάς είναι επίσης χαρακτηριστική στο έργο του αρχιτέκτονα Alvaro Siza. Στην αρχιτεκτονική του είναι εμφανής η προσπάθειά του να εξανθρωπίσει το μοντέρνο μέσα από τις έννοιες της ιστορίας και της μνήμης. Μέσω του **Προγράμματος Κοινωνικής Κατοικίας (SAAL)**, της νέας σοσιαλιστικής κυβέρνησης, ο Siza σχεδιάζει συγκροτήματα κατοικιών με στόχο την αναβάθμιση της ποιότητας ζωής στο αστικό περιβάλλον και τον περιορισμό της έντονης έλλειψης της μαζικής στέγασης με έναν ριζικό επαναπροσδιορισμό του κοινωνικού ρόλου της αρχιτεκτονικής.

³ Η *Έρευνα της τοπικής Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής* ("Inquérito") πραγματοποιήθηκε από τους σύγχρονους Πορτογάλους αρχιτέκτονες στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 50' , διοργανώθηκε από την Εθνική Ένωση Αρχιτεκτόνων, ενώ δέχτηκε και την επίσημη υποστήριξη του καθεστώτος. Οι αρχιτέκτονες διαίρεσαν την χώρα σε έξι γεωγραφικές ζώνες και όρισαν σε κάθε ζώνη μια ερευνητική ομάδα, αποτελούμενη από τρεις αρχιτέκτονες. Μετά από τρεις μήνες επιτόπιας καταγραφής, (τραβήχθηκαν 10.000 φωτογραφίες και εκατοντάδες σχέδια και σημειώσεις), δημοσιεύθηκαν το 1961, οι δύο τόμοι *Arquitectura Popular em Portugal* όπου συγκέντρωναν το υλικό και τα αποτελέσματα της έρευνας. Ακολούθησαν επανεκδόσεις στα 1979, 1988 και 2004. (Cardoso-Maia, 2015). Η έρευνα δημοσιεύθηκε σε μια ιστορικά μεταβατική περίοδο, κατά την οποία οι αρχές του μοντερνισμού δέχονταν αυστηρή κριτική, προωθώντας τους αρχιτέκτονες να ασχοληθούν με την ιστορία και την παράδοση. Παρόλα αυτά, η έρευνα έκρυβε μια κρυφή αντίθεση διότι παρά την επίσημη υποστήριξη του καθεστώτος, η πραγματική πρόθεση αυτού ήταν να δοθεί έμφαση στον λειτουργικό χαρακτήρα της παραδοσιακής Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής (Fernandes, 2015: 190).

⁴ Η Επανάσταση των Γαρυφάλων, γνωστή στην Πορτογαλία και ως 25^ο Απριλίου, ήταν αρχικά ένα στρατιωτικό πραξικόπημα που έλαβε χώρα στις 25 Απριλίου 1974 και κατευθείαν είχε την υποστήριξη του λαού, καθώς χιλιάδες πολίτες βγήκαν στους δρόμους για να γιορτάσουν την κατάλυση του φασιστικού καθεστώτος, που στέφθηκε με επιτυχία. Ονομάστηκε έτσι, χάρη στην Celeste Caeiro, μία υπάλληλο εστιατορίου που μοίραζε γαρυφάλια στους στρατιώτες και στους πολίτες εκείνη την ημέρα. Η επανάσταση οργανώθηκε από ένα κίνημα νέων, χαμηλόβαθμων στρατιωτικών (*Movimento das Forças Armadas – MFA*), το οποίο όμως δεν περίμενε κοινωνικό αντίκτυπο τέτοιου μεγέθους. Συγκεκριμένα, από την ημέρα της επανάστασης η χώρα εισήλθε σε μια παρατεταμένη περίοδο μεγάλων διαδηλώσεων, όπου οι πολίτες απαιτούσαν ριζοσπαστικές πολιτικές αλλαγές, όπως την κατάργηση της κρατικής μυστικής αστυνομίας, της λογοκρισίας και του μονοκομματισμού. Ταυτόχρονα, υπάλληλοι κατέλαβαν καταστήματα από ιδιοκτήτες, αγρότες κατέλαβαν ιδιωτικές εκτάσεις και εργαζόμενοι χαμηλού επιπέδου ανέλαβαν νοσοκομεία και κυβερνητικά γραφεία, απαιτούμενοι καλύτερες συνθήκες εργασίας. Οι εκτεταμένες διαταραχές οδήγησαν στην αποφυλάκιση των πολιτικών κρατούμενων, την ανεξαρτητοποίηση των Πορτογαλικών κτήσεων της Αφρικής, την δημιουργία νέου συντάγματος και την επαναφορά της δημοκρατίας μέσα από μία μεταβατική περίοδο δύο χρόνων, κατά την οποία κυβέρνησε μία σοσιαλιστική κυβέρνηση, αποτελούμενη από διάφορες πολιτικές δυνάμεις. Η 25^η Απριλίου αποτελεί εθνική εορτή ως η ημέρα της ελευθερίας (*Dia da Liberdade*), στην μνήμη των επαναστατικών γεγονότων.

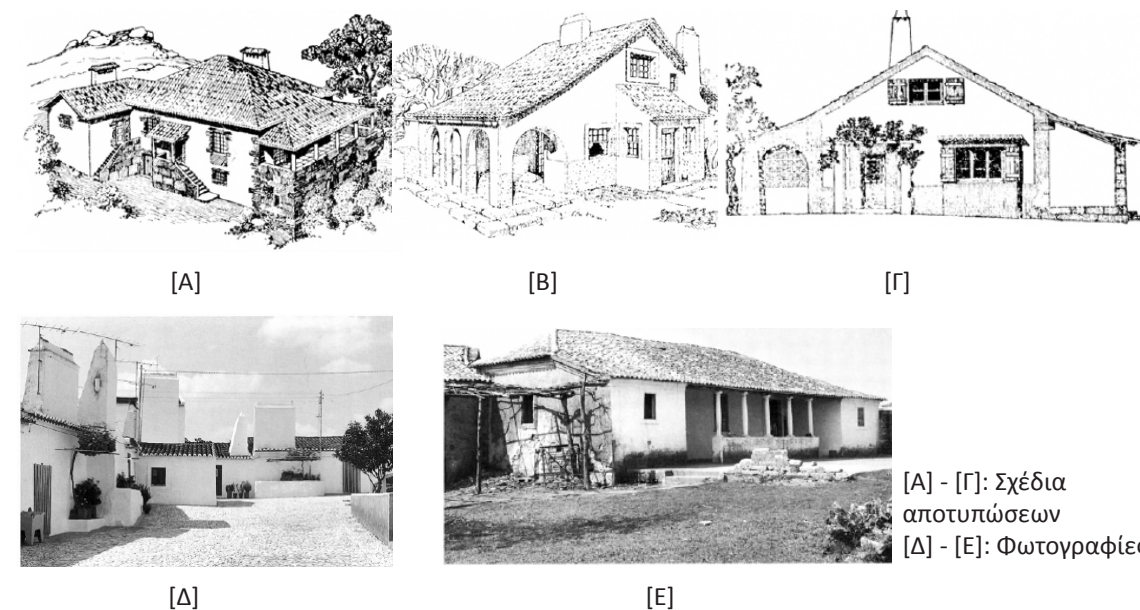
figure 1: *Ινστιτούτο Ογκολογίας* (1933), Carlos Ramos



figure 2: Παραδοσιακός οικισμός Oihão, Πορτογαλία



figure 3: Έρευνα της τοπικής Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής (1961)



[A] - [Γ]: Σχέδια αποτυπώσεων
[Δ] - [Ε]: Φωτογραφίες

figure 4: Η Επανάσταση των Γαρυφάλων (1974)



Πολίτες και στρατιώτες στους δρόμους της Λισαβόνας

Στα μέσα της δεκαετίας του 80', η Πορτογαλία εισέρχεται στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Έτσι, εμφανίζεται ένα αναπόφευκτο ενδιαφέρον για μια πολιτισμική διεθνοποίηση. Τα διεθνή μοντέλα έρχονται αντιμέτωπα με την αυστηρότητα και την επιμονή της Πορτογαλικής κουλτούρας. Η παγκοσμιοποίηση, όμως, γενικοποιεί αξίες, που άλλοτε ήταν βαθιά ριζωμένες στην κοινωνία. Η μνήμη και η ιστορία προσαρμόζονται για χάρη της αποδοχής πολιτιστικών αξιών που συνάδουν με την οικονομία της αγοράς, η οποία καθορίζει μια νέα 'λήθη'. Εμφανίζονται νέες κοινές εικόνες στην αρχιτεκτονική, ένα νέο 'στυλ' που αντικαθιστά την ταυτότητα και τον χαρακτήρα και χαρακτηρίζεται από την παραμέληση των αξιών που προέρχονται από τα πολιτιστικά χαρακτηριστικά, αξίες που καθορίζουν τον ρόλο της αρχιτεκτονικής ως πολιτιστική αναφορά. Το νέο 'στυλ' προβάλλει την τάση της Πορτογαλίας για την ενσωμάτωσή της σε μια παγκόσμια ιδέα, αλλά ταυτόχρονα εμμένει σε παραδοσιακές καταβολές και δυσκολίες να δεχτεί αλλαγές στον τρόπο ζωής και στην κοινωνική κατασκευή. Η αρχιτεκτονική έδωσε χώρο σε αυτόν τον ασαφή διάλογο μεταξύ της ενσωμάτωσης στο νέο πολιτιστικό, κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο και της παραμέλησης της Πορτογαλικής ταυτότητας (Zuquete, 2002: 53-54).

Η γεωγραφική θέση και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της Πορτογαλίας, σε σχέση με την κεντρική Ευρώπη, περιέχει την έννοια του 'ορίου', του 'συνόρου'. Ειδικά, κατά την περίοδο της δικτατορίας η πορτογαλική κοινωνία ήταν αποκομμένη από τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις στην υπόλοιπη Ευρώπη λόγω της πολιτικής του καθεστώτος. Γενικά, οι περιφερειακές περιοχές έχουν ένα προνόμιο, έχουν την δυνατότητα να επιλέξουν να παραμείνουν ανοιχτές στις επιρροές από το 'κέντρο' (κεντρική Ευρώπη, διεθνής εξελίξεις) ή να διακόψουν την επικοινωνία διατηρώντας το δικό τους κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον. «Όσο πιο μακριά από το κέντρο βρίσκεται κάτι, τόσο πιο προνομιακή γίνεται η θέση του», καθώς του επιτρέπεται να παίρνει απόσταση από τα νέα δεδομένα και να τα προσαρμόζει με ισχυρότερη κριτική στάση στο περιβάλλον του. Το 'όριο' προβάλλει ως ένα πεδίο ενσωμάτωσης και όχι απομόνωσης. Ένα πεδίο στο οποίο οι διεθνείς εξελίξεις θα ενεργοποιήσουν τον τοπικό διάλογο, ο οποίος θα προκαλέσει διαδικασίες ανταλλαγής και διαφοροποίησης μεταξύ του 'ορίου' και του 'κέντρου' (Dominguez, 2002: 30-31).

1.3 Η 'Σχολή' του Πόρτο

«Ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής είναι αυτή η «φυσικότητα» στην αρχιτεκτονική φόρμα, η οποία γεννιέται από το Τοπίο, τους περιορισμούς και τον περιβάλλοντα χώρο, που επιδρούν σε αυτήν και την μεταβάλλουν, χωρίς να διαγράψουν την ταυτότητά της ή να καθορίσουν το μέλλον της»

(Leoni, 2018: 176)



figure 5: Tea house (1963), Alvaro Siza

Η 'Σχολή' του Πόρτο αποτελεί διεθνές φαινόμενο ως συνέπεια της επιρροής του έργου του Álvaro Siza Vieira και του Eduardo Souto de Moura σε όλο τον κόσμο. Ο όρος, όμως, 'Σχολή' του Πόρτο υπονοεί όχι μόνο το έργο αυτών των δύο αρχιτεκτόνων, αλλά ορίζει μια **ταυτότητα** που σχετίζει την **αρχιτεκτονική εκπαίδευση** με τις ιδέες και την **αρχιτεκτονική πρακτική** των καθηγητών και των παλιών μαθητών της. Η 'Σχολή' του Πόρτο γεννήθηκε σαν ιδέα της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής με το έργο του Fernando Tavora μεταξύ της δημοσίευσής του *Το πρόβλημα του Πορτογαλικού Σπιτιού* ("O Problema da Casa Portuguesa") το 1945 και την κατασκευή του κτηρίου της αγοράς στην *Santa Maria da Feira* (1959). Η προσαρμογή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στο τοπικό φυσικό - πολιτιστικό **συγκείμενο (context)**, έγινε κοινή τάση την περίοδο 1955 – 1961, τα χρόνια που πραγματοποιούνταν η *Έρευνα της τοπικής Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής*, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα. Στις αρχές της δεκαετίας του 70' ο Siza επανερμηνεύει και εξελίσσει αυτή την ταυτότητα, ενώ ο Kenneth Frampton τον εντάσσει στο ρεύμα του **Κριτικού Τοπικισμού**. Στην δεκαετία του 80' ο Souto Moura θα προβάλει μια προσωπική ερμηνεία της ταυτότητας της 'Σχολής', που αφορά τον συνδυασμό παραδοσιακών και σύγχρονων υλικών και πολιτιστικών και τοπικών αναφορών.

1.3.1 Fernando Tavora, Νεωτερικότητα και 'Τοπικότητα' – Παράλληλες Διαδρομές

Το *πρόβλημα του Πορτογαλικού Σπιτιού* (1945) του Fernando Tavora ήταν ένα πολύ τολμηρό κείμενο για την περίοδο που δημοσιεύτηκε, καθώς έκανε αυστηρή κριτική στην επίσημη αρχιτεκτονική που προωθούσε το πολιτικό καθεστώς. Σε αυτό το κείμενο περιέχονται οι κύριες ιδέες οι οποίες αντικατοπτρίζουν την ταυτότητα της 'Σχολής' του Πόρτο: την επιθυμία να μάθει από το παρελθόν, ενώ σκέφτεσαι το παρόν και τον στόχο να συνδυαστούν τα χαρακτηριστικά του εκάστοτε **τόπου (site)** και το πολιτιστικό **συγκείμενο (context)** με τα διδάγματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής από τον υπόλοιπο κόσμο. Επίσης, αυτό το κείμενο σημείωσε την αρχή της θεωρητικής κατασκευής του Tavora, ο οποίος την εξέλιξε στα επόμενα δέκα χρόνια. Παρουσίασε έναν **'Τρίτο Τρόπο'** ("Third Way"), μια εναλλακτική θεώρηση απέναντι στην τυπολατρία που προωθούσε το καθεστώς, στην διεθνοποίηση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, αλλά και στην μεταμοντέρνα κατάσταση που εμφανίστηκε αργότερα στην υπόλοιπη Ευρώπη και στις Η.Π.Α.. Μία διαδικασία που ανέδειξε μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην τοπική, ανώνυμη αρχιτεκτονική και την αρχιτεκτονική των πρωτοποριακών, μετατρέποντας την Πορτογαλική αρχιτεκτονική ως μέσο ερμηνείας των τόπων. Απαραίτητο είναι, όμως, να τονιστεί ότι στα μέσα των δεκαετιών 40' – 50' το θεωρητικό με το πρακτικό του έργο διαφοροποιούνται. Τα κείμενά του περιέχουν μια σειρά από ιδέες που αρχικά δεν μπορεί να πραγματοποιήσει στα κτήρια του. Στην συνέχεια, τα πρώτα σημάδια της γέννησης μιας νέας Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής εμφανίζονται στο κτήριο της δημοτικής αγοράς της *Santa Maria da Feira* (1959), μια μικρή πόλη, βόρεια της Πορτογαλίας. Το έργο αυτό, εκφράζει ξεκάθαρα τις προθέσεις και το θεωρητικό υπόβαθρο του δημιουργού: η νεωτερικότητα του έργου εκφράζεται στην ποιότητα και ορθότητα των σχέσεων του με την ζωή, σε μία αδιάκοπη ενσωμάτωση όλων των στοιχείων της. Εάν το κτήριο της δημοτικής αγοράς της *Santa Maria da Feira* έδωσε τους 'σπόρους' για την ανάπτυξη της ταυτότητας της 'Σχολής' του Πόρτο, αυτοί θα βρουν έφορο έδαφος κατά την περίοδο 1955 – 1961, όπου θα συμβούν σημαντικά γεγονότα καθοριστικής σημασίας όπως: η Πορτογαλική συμμετοχή στο CIAM X (1956), η συνεργασία του Tavora με τον Álvaro Siza στο γραφείο του Tavora και τα πρώτα άρθρα που δημοσιεύτηκαν για το έργο των δύο αρχιτεκτόνων και τέλος η κατασκευή παραδειγματικών έργων του Tavora, τα οποία έδειξαν ένα νέο δρόμο για την Πορτογαλική αρχιτεκτονική.

Η *Έρευνα της τοπικής Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής* περιείχε χρήσιμες πληροφορίες για μια πραγματικότητα η οποία είχε ήδη αρχίσει να εξαφανίζεται. Την περίοδο που δημοσιεύτηκε το σχετικό βιβλίο, *Arquitetura Popular em Portugal* (1961), υπήρχε μια αυξανόμενη τοπική τάση στην Πορτογαλική αρχιτεκτονική. Ένα τοπικό 'στυλ' στο οποίο παραδοσιακές τεχνικές και υλικά (σε συνδυασμό με νέες τεχνικές και υλικά) χρησιμοποιούνταν με σκοπό να αναζητηθούν αναφορές στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική, ακόμη και αν το πρόγραμμα ή το συγκείμενο (context) του έργου

θα έπρεπε να προωθεί άλλες επιλογές. Αυτό ήταν το αποτέλεσμα μιας ελλιπούς κατανόησης των ιδεών του Tavora, ο οποίος πίστευε σε μια αρχιτεκτονική χωρίς στυλιστικές, αλλά με λειτουργικές ανησυχίες (όχι μόνο όσον αφορά τις χρήσεις, αλλά και την ταυτότητα των ανθρώπων, του τόπου), μια αρχιτεκτονική που απαντά στις κοινωνικο-οικονομικές ανάγκες του ανθρώπου, ενώ μπορεί να γεννηθεί «*υπό τα χαρακτηριστικά του Τοπίου*»: ο Πορτογαλικός χαρακτήρας θα πρέπει να εκφράζει μια νεωτερική απάντηση στα φυσικά και κοινωνικο-οικονομικά χαρακτηριστικά του Τόπου. Έτσι ο **Άνθρωπος** και το **Τοπίο** θα θεωρηθούν τόσο σημαντικά, όσο και οι σύγχρονες τάσεις, επιτρέποντας στο έργο των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων να καλλιεργείται «*μέσα στην Πορτογαλική πραγματικότητα*» (Fernandes, 2015: 187-191).

«*Το έργο γεννιέται από την γνώση του Τόπου, αλλά την ίδια στιγμή, η αρχιτεκτονική μου επαναπροσδιορίζει αυτό το μέρος. Πράγματι, η αρχιτεκτονική είναι η διαδικασία επαναπροσδιορισμού του Τόπου*»

(Leoni – Esposito, 2005: 369)

Σε αυτό το σημείο, είναι απαραίτητο να διαλευκανθεί η διαφορά μεταξύ του **Τοπίου** και του **Τόπου**. Όπως οι Κυρτάτας, Κωνσταντόπουλος, Μπουλώτης (2018: 10) εξηγούν, «*Δύο λέξεις οι οποίες συναρθρώνονται η μία με την άλλη στην ελληνική γλώσσα, ταυτόχρονα ξεγελούν – δεν ταυτίζονται απόλυτα. Από την μια μας βοηθούν να αντιληφθούμε τη συνάφεια που έχει ένα τοπίο με έναν τόπο κι από την άλλη περιγράφουν διακριτές χωρικές συνθήκες, υποδηλώνοντας μια διαφορετική θεώρηση του κόσμου. Το τοπίο αποτελεί μια πολιτισμική έννοια την οποία προσλαμβάνουμε όμως ως **φυσική ενότητα**, ενώ ο τόπος αποτελεί μια πολιτισμική έννοια την οποία εκλαμβάνουμε ως **ταυτότητα**, ως πολυσύνθετη, φυσική, ανθρωπογενή οντότητα*»

figure 6: *Santa Maria da Feira* (1959), Fernando Tavora

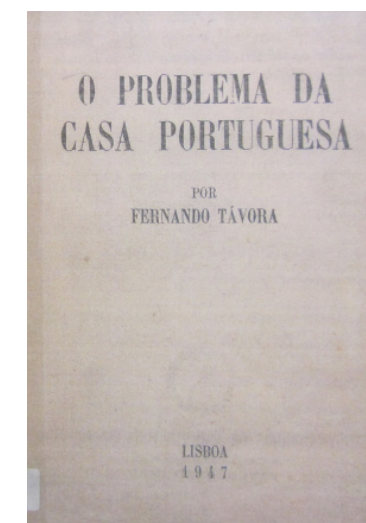


[A]



[B]

figure 7: *Το Πρόβλημα του Πορτογαλικού Σπιτιού* (1945), Fernando Tavora



[A]: Εσωτερική αυλή

[B]: Είσοδος από τον δρόμο

Μία από τις φράσεις του Fernando Tavora που συχνά έχει αναφερθεί και από τους δύο 'μαθητές' του (Siza, Souto de Moura) είναι η εξής: **«Όσο πιο τοπική είναι η αρχιτεκτονική, τόσο πιο παγκόσμια γίνεται»**. Η δύναμη ενός σχεδίου είναι βασισμένη, όχι σε ένα σύστημα σχεδιαστικών γλωσσών που κυριαρχούν στην διεθνή σκηνή, αλλά σε μια συγκεκριμένη απάντηση στην φυσική και κοινωνική κατασκευή και τις συνθήκες του τόπου. Το έργο και των τριών αρχιτεκτόνων περιέχει ένα απρόσωπο στοιχείο, μια θεώρηση κατά την σχεδιαστική διαδικασία του αρχιτεκτονικού έργου η οποία είναι κοινή και για τους τρεις: η **ανώνυμη διάσταση της αρχιτεκτονικής** και η σημασία που δίνεται στις κατασκευαστικές διαδικασίες, οι οποίες είναι σταθερές με την πάροδο του χρόνου και επομένως, έχουν μια αξία που υπερβαίνει την ιστορία (Leoni, 2018: 164).

Ένας από τους λόγους που και οι τρεις αρχιτέκτονες είχαν αναγνώριση στο διεθνές στερέωμα της αρχιτεκτονικής, χωρίς να υποκύψουν ολοκληρωτικά στην διεθνοποίηση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, είναι η ενσωμάτωση στο έργο τους της έννοιας της **ετερωνυμίας** (heteronymy)¹. Η ετερωνυμία αποτελεί την εικόνα του κόσμου που προχωράει χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα πολλές διαφορετικές, μερικές φορές αντικρουόμενες 'αλήθειες' χωρίς τον φόβο αντιφάσεων μεταξύ τους, ενώ έρχονταν ακόμη και σε αντίθεση με τις αρχές που διατύπωνε ο Fernando Tavora: *«Στην αρχιτεκτονική, το αντίθετο, είναι επίσης αληθινό»*. Η ετερωνυμία του Tavora, ήταν μια στρατηγική που στόχευε σε μια κατάσταση ανωνυμίας στην αρχιτεκτονική, σε μια εποχή που κυριαρχούσε η 'προσωπικότητα' του αρχιτέκτονα, πράγμα που μεταφράστηκε ως έλλειψη ενός ατομικού αρχιτεκτονικού ύφους το οποίο χαρακτηρίζει το έργο του, το οποίο του κόστισε για πολύ καιρό την επιτυχία (Leoni, 2018: 169-170). Ωστόσο, προσδιόρισε την αρχιτεκτονική δίνοντας έμφαση σε τρεις σταθερές: την **συλλογική διαδικασία** ως αποτέλεσμα της σχέσης του αρχιτέκτονα με την κοινωνία, την **νεωτερικότητα** με την έννοια της τέλει ενσωμάτωσης όλων των στοιχείων που μπορούν να επηρεάσουν την ολοκλήρωση του έργου και χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα που μπορούν να οδηγήσουν στην καλύτερη επίτευξη του εκάστοτε σκοπού και τέλος την **ποιότητα** του δημιουργημένου χώρου, έχοντας υπόψιν τις **συνθήκες του τόπου**, αλλά και τις **νέες συνθήκες** που κάθε αρχιτεκτονική δραστηριότητα οφείλει να δημιουργήσει. Επιπλέον αυτός ο ορισμός υπονοεί την πλαστική και **καλλιτεχνική αξία** της αρχιτεκτονικής ('ποιοτική, υποκειμενική, μεταβλητή') και την απαραίτητη **τεχνική πλευρά** της ('ποσοτική, αντικειμενική, αμετάβλητη'). Εξάλλου η **'αληθινή' αρχιτεκτονική πρέπει να αντικατροπτίζει την ακριβή ισορροπία και των δύο** (Fernandes, 2015: 191-192).

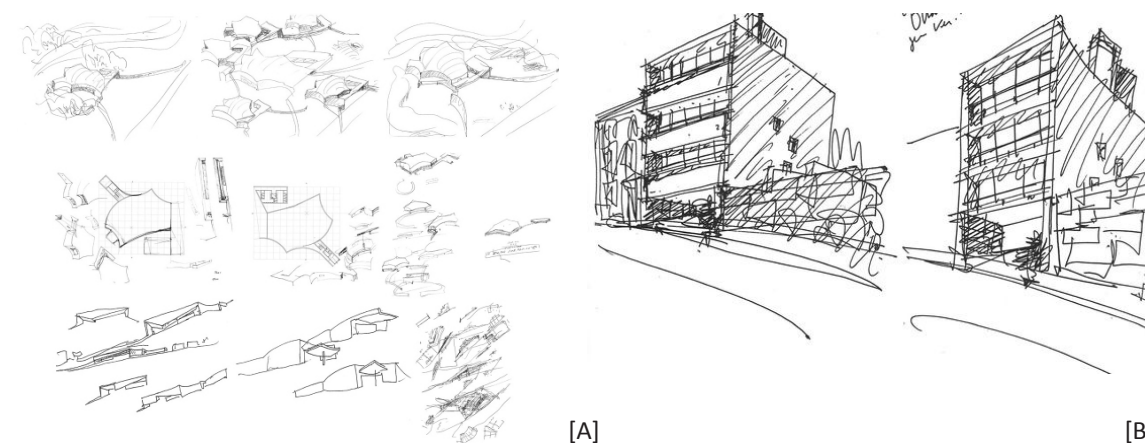
1.3.2 Διαφορετικές προσεγγίσεις της ίδιας Ταυτότητας

Η πρώιμη δουλειά του Alvaro Siza Vieira ανακατασκευάζει αυτές τις θεμελιώδεις θεωρήσεις του Fernando Tavora. Ο Siza παρακολούθησε τα μαθήματα του Tavora στην Σχολή Καλών Τεχνών (σήμερα Σχολή Αρχιτεκτονικής) του Πανεπιστημίου του Πόρτο και στην συνέχεια δούλεψε στο γραφείο του, συμμετέχοντας στον σχεδιασμό έργων που έδωσαν μορφή στις ιδέες οι οποίες μέχρι τότε δεν είχαν ξεπεράσει το πλαίσιο της θεωρίας. Γι' αυτό τον λόγο αποτελεί το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της μετάδοσης και εφαρμογής της μεθοδολογίας του Tavora, πράγμα που θα διαμορφώσει το μέλλον της 'Σχολής' του Πόρτο και θα καθορίσει την ταυτότητα της. Ο Siza προσεγγίζει την έννοια της **νεωτερικότητας** με έναν πολύ ξεκάθαρο τρόπο αποκαλύπτοντας τις επίσημες αναφορές στα κτήριά του, αρχιτεκτονικές γλώσσες και μορφολογίες, τις οποίες τις χρησιμοποίησε ως εργαλεία σχεδιασμού στα πλαίσια μιας διαδικασίας που θα την χαρακτήριζε κανείς ως ένα **'κολάζ'**. Στο έργο του είναι εμφανής μια θεώρηση της αρχιτεκτονικής ως **'παραστατική τέχνη'**⁵, κάνοντας το έργο του μια **εμπειρία** με απροσδόκητες επιδράσεις σε οπτικά, αισθητήρια και γνωστικά επίπεδα. Η προσέγγισή του είναι βασισμένη σε μια στρατηγική ανάγνωσης του **Τόπου (Site)** και του **Προγράμματος (Program)**, σε μια αξιολόγηση που ίσως οδηγήσει στην υποτίμηση των χαρακτηριστικών της περιοχής ή των απαιτήσεων του πελάτη. Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό ότι το έργο του Siza είναι βασισμένο σε δύο θεμελιώδεις θέσεις. Πρώτον, την κριτική στάση με σεβασμό απέναντι στο φυσικό – αστικό – πολιτισμικό **συγκεκριμένο (context)** στο οποίο πρέπει να επέμβει και δεύτερον, την ικανότητα της επεξεργασίας και σύνθεσης των υφιστάμενων αρχιτεκτονικών αναφορών κατά την διάρκεια του σχεδιασμού (Fernandes, 2015: 192). Επιπλέον, οι μέθοδοι του στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό είναι ορθολογικοί και ενστικτώδεις, βασισμένοι στη **χρήση σκίτσων ως ένα πρωταρχικό εργαλείο που επινοεί Μορφή και Χώρο**.

«Τα γρήγορα σκίτσα...βοηθούν στην επίγνωση των πολλαπλών εντάσεων σχετικά με τις πιθανές απαντήσεις σε κάποιο συγκεκριμένο πρόβλημα...βοηθούν στην καθιέρωση μίας διαρκούς διαλεκτικής σχέσης μεταξύ της αρχικής πρόθεσης και της μετέπειτα έρευνας, στο πλαίσιο μίας διαδικασίας πλήρους κατανόησης και αναπαράστασης»

(Sampaio, 2013)

figure 8: Σκίτσα

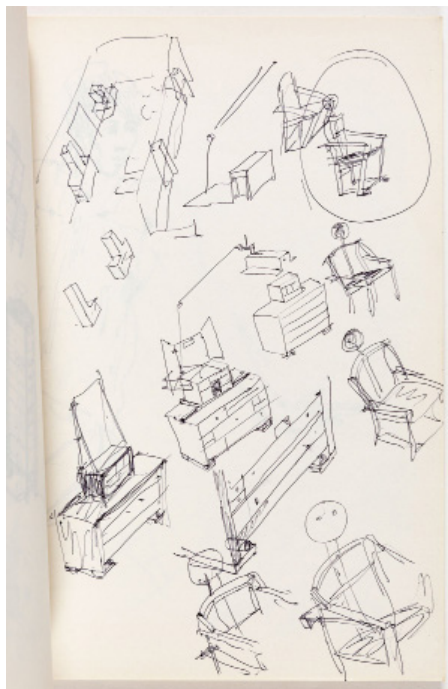


[A], [Γ]: Alvaro Siza

[B]: Eduardo Souto de Moura

¹ Μια εντελώς ιδιαίτερη όσο και πολύπλοκη μορφή της ψευδωνυμίας αποτελεί η ετερωνυμία, τακτική/τεχνική γραφής που ορίζει το 1928 ο Fernando Pessoa ως εξής: Το ψευδώνυμο έργο είναι το έργο του συγγραφέα «αυτοπροσώπως» μείον η υπογραφή του ονόματός του· το ετερώνυμο έργο είναι αυτό του συγγραφέα «εκτός προσώπου του»· είναι το έργο μιας προσωπικότητας εντελώς κατασκευασμένης απ' τον ίδιο, όπως θα ήσαν οι ανταπαντήσεις ενός προσώπου σε κάποιο θεατρικό έργο, γραμμένο με το χέρι του.

⁵ Ο Alvaro Siza δεν θεωρεί ότι η αρχιτεκτονική είναι το αποτέλεσμα μίας συστηματοποιημένης θεωρίας, αλλά μίας καλλιτεχνικής διαδικασίας. Αυτό αποτελεί ένα κοινό χαρακτηριστικό με τον Φιλανδό αρχιτέκτονα Alvar Aalto, ο οποίος σχολιάζει: «Ξεχνάω για λίγο όλα τα προβλήματα, καθώς το αίσθημα της αποστολής και οι αμέτρητες απαιτήσεις που επιβάλλει, απορροφούνται από το υποσυνείδητο μου. Μετά, προχωρώ με μία μέθοδο που σχεδόν μοιάζει σαν αφηρημένη τέχνη. Σχεδιάζω από ένστικτο, όχι αρχιτεκτονικές συνθέσεις, αλλά μερικές φορές παιδικές συνθέσεις. Με αυτόν τον τρόπο, πάνω σε μια αφηρημένη βάση, η κεντρική ιδέα σταδιακά διαμορφώνεται...αυτό που φαίνεται να είναι μόνο ένα παιχνίδι με μορφές, ίσως αργότερα να οδηγήσει στην γέννηση της αληθινής αρχιτεκτονικής μορφής» (Sampaio, 2013). Αυτή η στάση απέναντι στην διαδικασία της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, διακρίνεται στα πρωταρχικά σκίτσα του Siza. Μεγαλύτερη εμβάθυνση σχετικά με αυτό το θέμα θα γίνει στο επόμενο κεφάλαιο.



«Τα σημειωματάρια μου πάντα με συνοδεύουν όπου και αν πάω. Κάνω κάθε είδους παρατήρηση, σκίτσα, ενώ ταυτόχρονα τα χρησιμοποιώ και ως ημερολόγια. Έχω την ευκαιρία να αποδείξω ακούσια ότι μια καρέκλα ίσως έχει περισσότερα κοινά με ένα κτήριο. Για παράδειγμα ο τρόπος που αρθρώνονται τα υλικά, τα μέρη...»

(Neves- Amaral, 2002: 21)

[Γ]

Σχετικά με τα σχέδια του Alvaro Siza, πολλά έχουν γραφεί για να γίνει εδώ μόνο μια γρήγορη αναφορά. Υιοθετούν την ικανότητα του Tavora, να αποτυπώνουν την πολυπλοκότητα της κίνησης και του χρόνου, με έναν βαθμό **αφαίρεσης**, προσαρμόζοντας το πρόγραμμα στην πραγματικότητα, ενώ ταυτόχρονα **δεν περιορίζεται σε μια ρεαλιστική αναπαράσταση**. Επίσης χρησιμοποιείται η προοπτική, απελευθερωμένη, όμως, από την έννοια της διαχείρισης του χώρου, με σκοπό την πρωταρχική αντιληπτική επεξεργασία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Ο Souto de Moura αντιλήφθηκε αυτή την μέθοδο και σχολιάζει: «Αποτελούν ένα είδος **‘αυτόματης γραφής’**, πρωταρχικής δράσης και αναζήτησης που καθιστά την αρχιτεκτονική τελικά να πραγματοποιηθεί» (Leoni, 2004: 24).

Με αυτό τον τρόπο, ο Siza συνδυάζει την μέθοδο του Tavora, η οποία θεωρεί την αρχιτεκτονική πολύ σύνθετη για να μπορέσει να αποτυπωθεί, με μια ροπή προς μια πλαστική εφευρετικότητα. Και οι δύο αρχιτέκτονες προσαρμόζουν διεθνείς αρχιτεκτονικές γλώσσες. Ο Tavora για να αποδώσει στην προσωπική του ταυτότητα ένα ισχυρό υπόβαθρο, ενώ ο Siza για να διευκολύνει την ανάπτυξη μιας αρχιτεκτονικής που ενσωματώνεται όσο είναι δυνατό στην πραγματικότητα.

Η στάση του Souto de Moura αντικατοπτρίζει το παράδειγμα και των δύο, μαζί με θέσεις που είναι εντελώς δικές του. Σε αντίθεση με τον Tavora, φαίνεται να μην δέχεται την αντιμοντέρνα άποψη αυτού, ότι ένα έργο εξελίσσεται χωρίς κάποια προκαθορισμένη φόρμα, αφού ο Moura επιλέγει ένα θεμελιώδη σύγχρονο λεξιλόγιο που λειτουργεί ως το πλαίσιο της δικής του γλώσσας. Η αρχιτεκτονική του Souto de Moura αποτυπώνεται κυρίως με προοπτικά σκίτσα τα οποία κατευθείαν καθορίζουν με καθαρότητα την συνολική ογκοπλασία του κτηρίου και του περιβάλλοντός του. Αυτή η αναπαράσταση διαφέρει από τα προοπτικά σκίτσα του Siza, καθώς στερείται αντιληπτικούς συνειρμούς. Τέλος, ο Souto de Moura λειτουργεί σαν ‘χαμαιλέοντας’ με τα διαφορετικά γραφικά στυλ, από την λιτή σχεδιαστική ικανότητα του Le Corbusier, τις λεπτές γραμμές του Mies Van der Rohe που επιδιώκουν μια κλασική απλότητα, στις παραστατικά παρατιθέμενες μορφές του Aldo Rossi (Leoni, 2004: 24).

Ο Tavora και ο Siza μοιράστηκαν μια κοινή άποψη του ρόλου του χειρόγραφου σκίτσου ως μια πρωταρχική μέθοδο σύλληψης της σύνθεσης κατά την διάρκεια του σχεδιασμού. Παρόλ’ αυτά, οι διαφορές μεταξύ τους έγιναν εμφανείς από το 1958 στα έργα του Siza, που άρχισαν στο γραφείο του Tavora, όπως το *Tea House* (1963) και οι πισίνες στο *Quinta da Conceicao* (1965) και τα δύο στην Leca da Palmeira, στο Πόρτο. Στο έργο του Tavora, παρατηρείται πάντα η πρόθεση να προσαρμοστούν οι λύσεις στον **Άνθρωπο (Man)** και το **Έδαφος - Γη (Land)**, σε μια διαδικασία συνεργασίας και συσχέτισης με το συγκεκριμένο (context). Αντίθετα, στο έργο του Siza, η απάντηση στο δίπολο **Τόπος – Πρόγραμμα (Site – Program)** είναι και πάλι το σημείο εκκίνησης του σχεδιασμού, αλλά η ανάγνωση του Τόπου μπορεί να οδηγήσει σε μια κριτική στάση απέναντι στο συγκεκριμένο, με σκοπό την αποκάλυψη των δυνατοτήτων του, ώστε η εκ νέου ανάγνωσή του μετά την ολοκλήρωση της επέμβασης, να αναδείξει ποιότητες που ήταν κρυμμένες (Fernandes, 2015: 194-195).

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να γίνει μια αναφορά για την σχέση του *Tea House* με το **έδαφος** και το **τοπίο**, καθώς αντικατοπτρίζει μια από τις ‘σταθερές’ που συχνά παρατηρούνται στα σημειωματάρια και στα έργα του Tavora και του Siza: **την τοποθέτηση του κτηρίου σαν τα κτήρια μιας ‘ακρόπολης’**, γιατί όπως γράφει και ο Tavora «Ένα κτήριο μπορεί να ‘καθίσει’ φυσικά σε έναν τόπο με διαφορετικούς τρόπους». Το *Tea House* δεν μπορεί να κατανοηθεί αν παρατηρηθεί ως ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο σε μια τοποθεσία, αλλά μόνο εάν ερμηνευτεί ως το αποτέλεσμα μιας **προσεκτικής ανάγνωσης και τεχνητής επανασύνθεσης του συγκεκριμένου τόπου**, στον οποίο κυριαρχεί ογκοπλαστικά, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί το **συνδεδειγμένο στοιχείο, φυσικό και οπτικό**, μεταξύ εδάφους και θάλασσας. Ο Eduardo Souto de Moura έρχεται να δώσει, πολύ αργότερα, άλλη μια ερμηνεία της έννοιας της τοποθέτησης με τα δύο σπίτια στην *Ponte de Lima* (2001). Με μία ξεκάθαρη χειρονομία τα δύο δίδυμα παραλληλεπίπεδα αναρτώνται στην πλαγιά, προσαρμόζοντάς τα στην κλίση του εδάφους. Η τοποθέτηση των δύο όγκων γίνεται και εδώ σαν τα κτήρια μιας ‘ακρόπολης’ ως μια κίνηση απομάκρυνσης από την μοντέρνα λογική του γεωμετρικού χώρου, ακολουθώντας την **‘κατάρρευση’ του ενός από τα δύο αρχιτεκτονικά σώματα, ώστε να εμπλουτιστεί η ποιότητα του χώρου, αντιτιθέμενη στην καθαρή γεωμετρία τους** (Leoni, 2018: 180). Τέλος, για τον Tavora η έννοια της νεωτερικότητας περιέχει μια διαχρονική αξία η οποία οφείλει να προσαρμοστεί στην κάθε στιγμή, ενώ συνεχώς υπερβαίνει την ιστορία διότι κάθε αρχιτεκτονική που μπορεί να επιτύχει την σωστή ισορροπία μεταξύ της ‘ανάγκης’ και της ‘δυνατότητας’, της ατομικής δημιουργικότητας και του σεβασμού προς την κλίμακα, ανέρχεται σε μια κατάσταση **‘αιώνιας νεωτερικότητας’** (“*eternal modernity*”) (Leoni, 2018: 168). Στην προσέγγιση του Alvaro Siza η παρουσία της νεωτερικότητας τονίζεται από την εκλεκτική χρήση των διάφορων αρχιτεκτονικών γλωσσών, αναζητώντας μια σκόπιμη αντιπαράθεση των διεθνών μοντέλων.

figure 9: *Tea House* (1963), Alvaro Siza



figure 10: *Quinta da Conceicao pools* (1965), Alvaro Siza



Στο τέλος της δεκαετίας του 60' και στις αρχές του 70', οι αρχιτέκτονες της 'Σχολής' του Πόρτο εργάζονταν σε μικρά γραφεία σχεδιάζοντας κτήρια μικρής κλίμακας στα βόρεια της Πορτογαλίας. Αυτή η κλίση προς την μικροκλίμακα συνδέεται με την εννοιολογική και μεθοδολογική επιρροή της τοπικής αρχιτεκτονικής. Αυτό επέτρεψε στους αρχιτέκτονες του Πόρτο όπως οι: Fernando Tavora, Alvaro Siza, Alexandre Alves Costa⁶, Alcino Soutinho και Sergio Fernandez, να ερευνήσουν έναν «*διαχρονικό τρόπο του κτίζειν*», έναν τρόπο που προσεγγίζει την αρχιτεκτονική τους στην πιο γνήσια τοπική κληρονομιά, χωρίς να χάσει τη νεωτερικότητά της. Κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου η έννοια της **κλίμακας** αποτέλεσε ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της 'Σχολής', το οποίο έγινε ξεκάθαρο στο Εθνικό Συνέδριο των Πορτογάλων Αρχιτεκτόνων, στην Λισαβόνα το 1969. Η επανάσταση του Απριλίου, το 1974 σημείωσε το ξεκίνημα του δεύτερου σταδίου της 'Σχολής'. Η δημιουργία του Εθνικού Προγράμματος Κοινωνικής Κατοικίας (SAAL), μόλις δύο μήνες μετά την επανάσταση, καθόρισε την ταυτότητα της 'Σχολής' καθώς ανέδειξε ουσιαστικά ζητήματα της κλίμακας σε σχέση με το **αστικό περιβάλλον** και τον **συμμετοχικό σχεδιασμό**. Οι αρχιτέκτονες του Πόρτο που συμμετείχαν ή συνεργάζονταν με τις ομάδες του SAAL χρειάζονταν μια συγκεκριμένη προσέγγιση για να επιτύχουν τα επιθυμητά αποτελέσματα σε μικρό χρονικό διάστημα. Έτσι οι αρχιτέκτονες δημιούργησαν έναν ανεπίσημο οργανισμό με σκοπό την συνεργασία διάφορων τεχνικών ομάδων. Το SAAL παρείχε ένα ευρύ πεδίο πειραματισμού, στο οποίο μπορούν να εξερευνηθούν νέες ερμηνείες της ταυτότητας της 'Σχολής' όπου η ανάγκη για ορθολογισμό και οικονομία, οδήγησε σε μια αρχιτεκτονική γλώσσα με ξεκάθαρες αναφορές στο Μοντέρνο Κίνημα. Αυτή η τάση θα παραταθεί και μετά το τέλος του προγράμματος. Στο τέλος της δεκαετίας του 70' και στις αρχές του 80', αυτή η **νέο – μοντέρνα προσέγγιση** θα κερδίσει έδαφος ως απάντηση στην εμφάνιση των φορμαλιστικών γλωσσών στην Ευρώπη και στις Η.Π.Α. (**με μεγάλη επιρροή στην Λισαβόνα**), που σχετίζονταν με την Μεταμοντέρνα κατάσταση (Fernandes, 2015: 196-198).

figure 11: Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο του Minho, Alexandre Alves Costa - Sergio Fernandes



figure 12: Πολυκατοικία στην Olivais Norte (1967), Nuno Teotónio Pereira, Λισαβόνα



figure 13: Δύο σπίτια στην Ponte de Lima (2001), Eduardo Souto de Moura



figure 14: Braga Stadium (2003), Eduardo Souto de Moura



figure 15: Μετρό του Πόρτο (2005), Eduardo Souto de Moura



⁶ Ο Alexandre Alves Costa γεννήθηκε το 1939, σπούδασε, όπως και ο Siza, στην Σχολή Καλών Τεχνών του Πόρτο και έκανε πρακτική στο εργαστήριο πολιτικών μηχανικών με τον Nuno Portas. Την δεκαετία του 60' πήρε μέρος στον αγώνα για την κατάλυση του καθεστώτος και στις αρχές της επόμενης δεκαετίας συνεργάστηκε με το δημοτικό συμβούλιο του Πόρτο, χτίζοντας έργα στο Πόρτο, στην Λισαβόνα και σε άλλες πορτογαλικές πόλεις, ενώ συμμετείχε και στο πρόγραμμα κοινωνικής κατοικίας (SAAL) της νέας σοσιαλιστικής κυβέρνησης, πάλι με τον Portas, τον Siza και άλλους Πορτογάλους αρχιτέκτονες. Ταυτόχρονα άρχισε την ακαδημαϊκή του πορεία ως καθηγητής αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και ιστορία της αρχιτεκτονικής.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 80', ο Souto de Moura εξελίσσει το δικό του έργο με την κατασκευή πολλών ιδιωτικών κατοικιών. Παρατηρούνται επιρροές από τον Mies van der Rohe, όπου βρίσκει την άνεση ενός αναπαραγωγικού αρχιτεκτονικού λεξιλογίου. Ωστόσο, αυτή η τάση προς τον Mies θα αναπτυχθεί μέσα σε μια εντελώς δική του συνθετική επεξεργασία. Ο Moura δεν ήταν γοητευμένος από το μενταμοντέρνο (η επικρατέστερη τάση εκείνη την περίοδο), καθώς ήταν πολύ κοντά στα αποτελέσματα που επιδίωκε το παλιό ολοκληρωτικό καθεστώς και επειδή ο ίδιος προερχόταν από μια κουλτούρα που δεν είχε βιώσει τον μοντερνισμό, στην πιο καθαρή εκδοχή του.

«Όλα με οδήγησαν προς τον Mies van der Rohe, το κίνημα De Stijl, η βιομηχανική παραγωγή και η παρουσία του 'κλασικού' συνδυασμένο με σύγχρονα υλικά»

(Leoni, 2018: 178)

Ο Souto Moura εξερευνά μια νεοπλαστική διαδικασία, την οποία χρησιμοποιεί σε συνδυασμό με τα τοπικά υλικά και τεχνικές σε μία καθαρή σύνθεση, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της εξέλιξης της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής. Η επιδίωξη χρήση διακοσμητικών στοιχείων έρχεται να αντισταθμίσει την αυστηρότητα της σύνθεσης, χάνοντας την σοβαρότητα που επιδίωκε ανάμεσα στις έννοιες και τα υλικά (Zuquete, 2002: 56). Η επιτυχημένη χρήση αυτής της μεθοδολογίας σε μνημειακά έργα, όπως το *Braga Stadium* (2003) και τοπικές δουλείες, όπως το *μετρό του Πόρτο* (2005), προβάλλουν την αισθητική και κατασκευαστική ομορφιά των έργων του. Συνδυάζοντας μια κατασκευαστική πολυπλοκότητα με έναν αυστηρό μορφολογικό έλεγχο, αναδεικνύει την επιτυχία της 'Σχολής' του Πόρτο, η οποία αποτελεί τον πυρήνα της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, κατά την διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών.

1.3.3 Η διεθνοποίηση της ‘Σχολής’ του Πόρτο

Η αρχιτεκτονική εκπαίδευση στο Πόρτο συνδέεται άμεσα με το έργο των αρχιτεκτόνων στο Πόρτο. Υπάρχουν ομοιότητες μεταξύ των μεθόδων διδασκαλίας στην Σχολή της Αρχιτεκτονικής και της δουλειάς στα γραφεία των αρχιτεκτόνων, όπου ανεπίσημα συμπληρώνουν την επίσημη εκπαίδευση. Επιτυχημένες γενιές από **φοιτητές – συνεργάτες σε αρχιτεκτονικά γραφεία** θα γίνουν **καθηγητές – αρχιτέκτονες** οι οποίοι με την σειρά τους θα επηρεάσουν νέες γενιές. Το σύστημα αυτό αποδείχθηκε αποτελεσματικό όσο τα γραφεία των αρχιτεκτόνων ήταν σχετικά μικρά. Όμως, κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 80’ υπήρξε μια ραγδαία αύξηση της δουλειάς στα σημαντικότερα γραφεία του Πόρτο, λόγω των περισσότερων και μεγαλύτερων μελετών, οι οποίες περιείχαν πολύπλοκα προγράμματα με αυστηρούς κανονισμούς. Το νέο επαγγελματικό πλαίσιο είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη των περισσότερων γραφείων του Πόρτο όσον αφορά το ανθρώπινο δυναμικό και την οργάνωσή τους, πράγμα που οδήγησε στην αλλαγή της σχέσης των αρχιτεκτόνων με τους εκπαιδευόμενους. Δεν ήταν πλέον δυνατό, οι αρχιτέκτονες να διατηρήσουν την μέχρι τότε μεθοδολογία του αργού ρυθμού της εργασίας που βασιζόταν στις συμμετοχικές διαδικασίες (με τους εκπαιδευόμενους, τους πελάτες, τους τεχνίτες), αλλά αναγκάστηκαν να αναλάβουν πλήρη έλεγχο των διαδικασιών σχεδιασμού (Fernandes, 2015: 198).

Οι ιδέες της ‘Σχολής’ του Πόρτο ήταν πιο συνεκτικές, στο πλαίσιο της Πορτογαλικής πραγματικότητας, όταν αυτό απαιτούσε ξεκάθαρες απαντήσεις. Όταν, στα τέλη της δεκαετίας του 80’, οι επιλογές του Πόρτο σταμάτησαν να υποκινούνται από την αντίδραση σε ένα δυσμενή πολιτικό πλαίσιο (ολοκληρωτικό καθεστώς) ή σε μια δραματική κατάσταση (ανάγκες των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων του προγράμματος SAAL), η ‘Σχολή’ χάνει την εσωτερική συνεκτικότητά της. Οι κριτικές θέσεις των Nuno Portas⁷, Alvaro Siza, Manuel Mendes, και Alves Costa υποδεικνύουν μια αντίδραση σε ένα νέο πλαίσιο, λιγότερο ξεκάθαρο, στο οποίο υπερισχύει μια στερεοτυπική ιδέα της αρχιτεκτονικής της Σχολής, ένα ‘στυλ του Πόρτο’. Αυτή η εσωτερική κριτική οδήγησε στην γενίκευση της άποψης ότι ο όρος ‘Σχολή’ του Πόρτο προβάλλει μια χαμένη ταυτότητα, πράγμα που θεωρείται ως συνέπεια της αλλαγής της κλίμακας των περισσότερων γραφείων του Πόρτο, που αναφέρθηκε παραπάνω. Εντούτοις, η ‘Σχολή’, από το αποτέλεσμα της μετάδοσης **«μεθοδολογιών του τρόπου σκέψης συνδεδεμένου με τον τρόπο πράξης»** (“*a way of thinking connected to a way of doing*”), επεκτείνεται σε ένα πολύπλοκο σύστημα κοινών επιρροών πολλών αρχιτεκτόνων, πραγματοποιημένο μέσω ενός μεγάλου αριθμού κτηρίων, κειμένων και εικόνων. Η λίστα των γνωστών αρχιτεκτόνων δεν είναι πια περιορισμένη σε ονόματα όπως Tavora, Siza, Souto de Moura, αλλά περιλαμβάνει πολλούς άλλους αρχιτέκτονες με δημοσιευμένο έργο. Αυτό προβάλλει ότι δεν υπάρχει μια επικρατούσα άποψη σχετικά με την ιδέα της ‘Σχολής’, αλλά υπάρχουν πολλές θεωρητικές και πρακτικές ερμηνείες για την ταυτότητά της. Ωστόσο, παρατηρούνται νέες κοινές αρχές μεταξύ των κειμένων του Alves Costa και των έργων του Alvaro Siza κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 80’, επιτρέποντας την ανανέωση της ταυτότητας της ‘Σχολής’ μέσω μιας νέας ερμηνείας που δικαιολογείται από την ιστορία της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, τονίζοντας το χαρακτηριστικό της να συνδυάζει ποικίλες αναφορές, πράγμα που χαρακτηρίζει την ιδιαιτερότητά της. Με άλλα λόγια, εξηγεί γιατί **οι αρχιτεκτονικές γλώσσες του Πόρτο διαφέρουν ανάλογα με διεθνείς επιρροές μεταφρασμένες μέσω μιας διαδικασίας κριτικού εκλεκτικισμού, έχοντας υπόψιν σχέσεις μεταξύ περίγυρου, κλίμακας, λειτουργίας, εικόνας και νοήματος** (Fernandes, 2015: 200).

⁷ Ο Nuno Rodrigo Martins Portas γεννήθηκε το 1934 και σπούδασε αρχιτεκτονική στην Σχολή Καλών Τεχνών της Λισαβόνας, αλλά ολοκλήρωσε τις σπουδές του στην Σχολή Καλών Τεχνών του Πόρτο το 1959. Δύο χρόνια πριν άρχισε να εργάζεται στο γραφείο του Nuno Teotonio Pereira, όπου και έμεινε μέχρι το 1974. Την περίοδο 1965 – 1971 δίδαξε στην Σχολή της Λισαβόνας, αλλά το 1983 μεταφέρθηκε στην Σχολή του Πόρτο. Από τα τέλη της δεκαετίας του 70’ αφιερώθηκε στον τομέα του πολεοδομικού σχεδιασμού. Ο Portas αναγνωρίζει την αξία της μελέτης των υφιστάμενων αστικών περιβαλλόντων και των χρήσεων του χώρου, ώστε να είναι κατάλληλα προετοιμασμένοι να δημιουργήσει μια νέα τάξη στο χτισμένο περιβάλλον, μια νέα οργάνωση και κατανομή των δραστηριοτήτων, ανάλογα με τις ανάγκες της καθημερινής ζωής (Portas, 1965). Εκτενέστερη αναφορά θα γίνει στην επόμενη υποενότητα.

Η αρχιτεκτονική του Πόρτο παρουσίασε μια διαχρονική έννοια της νεωτερικότητας, μια φαινομενολογική προσέγγιση που πρόσφερε έναν τρίτο τρόπο απέναντι στην αντίθεση μεταξύ του μετα-μοντέρνου με το νεο-μοντέρνο. Παρουσίασε μια επιπρόσθετη επιβεβαίωση της κληρονομιάς του Μοντέρνου Κινήματος, χρησιμοποιώντας εικόνες και μορφές που δημιουργήθηκαν στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα. Αυτός, όμως, ο εκλεκτικισμός συνυπάρχει με την διττή φύση της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής. Από την μία, τον σεβασμό για την φυσική και πολιτισμική κληρονομιά του Τόπου, «*Η Πορτογαλική σύγχρονη αρχιτεκτονική πρέπει να είναι κατάλληλη για τον εκάστοτε Τόπο και Χρόνο*», από την άλλη, την συνεχή ανάγκη να βρίσκεται σε αντίθεση με το κυρίαρχο πλαίσιο. Πλέον η ‘Σχολή’ του Πόρτο στον τομέα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής αποτελεί ένα εθνικό μοντέλο με διεθνή επιρροή και όχι το αποτέλεσμα ενός φαινομένου ενσωμάτωσης εξωτερικών αναφορών στην Πορτογαλική πραγματικότητα, που ήταν πριν την διεθνοποίηση του έργου των Alvaro Siza και Eduardo Souto de Moura. Έτσι το θεωρητικό πλαίσιο της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής ξεφεύγει από τα όρια του κριτικού τοπικισμού, καθώς πλέον θεωρείται πιο αντιπροσωπευτική έννοια, αυτή του **Κριτικού Διεθνισμού**. Πρέπει όμως να διευκρινιστεί, ότι ο Alvaro Siza ποτέ δεν είχε την πρόθεση και ποτέ δεν προσπάθησε να καθιερώσει μία διεθνή, Πορτογαλική αρχιτεκτονική.

«Η κληρονομιά της Πορτογαλικής παράδοσης μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε συγκεκριμένα προβλήματα. Ότι είναι έγκυρο και χρήσιμο μπορεί να χρησιμοποιηθεί. Οτιδήποτε μόνο ανακαλεί ρομαντικά το παρελθόν δεν είναι ενδιαφέρον».

Alvaro Siza

Αυτή η διεθνοποίηση συνέβει ταυτόχρονα με την ενίσχυση της αναγνώρισης, της εθνικής ταυτότητας της Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής από τον Alexandre Alves Costa, ο οποίος τονίζει τις μόνιμες αξίες της Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής, διατυπώνοντας: «*η Πορτογαλική Αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από την συνάντηση των πολιτισμών*» και ότι το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό είναι «*ο καινοτόμος χαρακτήρας της Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής βρίσκεται στην επανερμηνεία των ξένων μοντέλων και συστημάτων*». Ωστόσο, σήμερα, συνεχίζεται να αναγνωρίζεται το έργο της ‘Σχολής’ ως το αποτέλεσμα μιας μεθοδολογίας που συσχετίζει την διδασκαλία με την πρακτική, τις κοινωνικές ανησυχίες με την διαχρονική κατανόηση της νεωτερικότητας και την χρήση του σκίτσου ως πρωταρχικό εργαλείο της σύνθεσης. Οι αρχές της ταυτότητας της ‘Σχολής’ του Πόρτο, διακρίνονται στις διαφορετικές προσεγγίσεις των Alvaro Siza και Souto de Moura, μοιράζοντας την κληρονομιά του Fernando Tavora.

Με την παγκοσμιοποίηση, η μέθοδος να συνδυάζεις αντιφατικές αναφορές και να συναντάς διαφορετικούς πολιτισμούς δεν μπορεί να θεωρείται πλέον ιδιαιτερότητα της Πορτογαλικής κουλτούρας. Παρόλα αυτά η κληρονομιά της ‘Σχολής’ αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο για την μεθοδολογία αυτής της διαδικασίας, αλλά και ένα πολύτιμο εργαλείο με το οποίο νέες αναφορές της τρέχουσας διεθνούς αρχιτεκτονικής σκηνής θα συνδυαστούν με νέες αξίες των εθνικών ταυτοτήτων. Η νέα γενιά των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων προσεγγίζει αυτή την κληρονομιά με δύο διαφορετικούς τρόπους: είτε την διατήρηση των θεμελιωδών αρχών που την χαρακτηρίζουν, είτε την εύρεση νέων σύγχρονων αξιών με σκοπό την ανανέωση των εννοιών, μεθόδων, μορφών και γλωσσών που κάποτε ίσως να θεωρούνταν μακριά από το ‘στυλ’ του Πόρτο. Για την επιβίωση αυτής της κληρονομιάς, είναι απαραίτητος ένας τρίτος τρόπος, με ίσες αποστάσεις μεταξύ της διατήρησης και της ανανέωσης. Ο σεβασμός προς αυτήν την κληρονομιά, αλλά και η επιθυμία για ανανέωσή της, αναγνωρίζεται στο έργο της νέας γενιάς, στο οποίο θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στην τελευταία υποενότητα αυτού του κεφαλαίου. Σήμερα, όπως πάντα, η σχέση μεταξύ εκπαίδευσης, αρχιτεκτονικής και θεωρίας είναι σημαντική. Η ‘Σχολή’ του Πόρτο χρειάζεται μια ανανέωση της θεωρητικής της κατασκευής, προσαρμόζοντάς την στην κοινωνία της πληροφορίας, αλλά διατηρώντας ταυτόχρονα τις μεθόδους της μετάδοσης του τρόπου σκέψης στον τρόπο πράξης (Fernandes, 2015: 201-203).

1.4 Η 'Σχολή' της Λισαβόνας

«Η έμφαση που δόθηκε στις δυνατότητες της πόλης να ενσωματώνει διαφορετικά στοιχεία, δεν σημαίνει ότι τα προβλήματα της επιλύονται μαγικά. Θα μας επιτρέψει μόνο να μην παραβλέπουμε τα περίπλοκα συστήματα σχέσεων μεταξύ των κλιμάκων επέμβασης και κυρίως να μην παρεμβαίνουμε χωρίς μία σαφή στρατηγική που μπορεί να εκφράσει την αστική δυναμική και τον πολιτισμό»

(Portas, 1969: 129)



figure 16: Εθνικό Μουσείο Machado de Castro (2013), Gonçalo Byrne

Ο δεύτερος σημαντικότερος πόλος της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στην Πορτογαλία, είναι η πρωτεύουσα της χώρας, η Λισαβόνα. Ο όρος 'Σχολή' της Λισαβόνας δεν περιέχει το εννοιολογικό υπόβαθρο που περιέχει η 'Σχολή' του Πόρτο, ενώ πολλοί υποστηρίζουν ότι αυτός ο διαχωρισμός μεταξύ των δύο πόλεων δεν υφίσταται. Συγκεκριμένα ο Siza σχολιάζει: «...πιστεύω κάποιος δεν μπορεί να μιλήσει για μία 'Σχολή' του Πόρτο και μία 'Σχολή' της Λισαβόνας. Υπάρχουν, όμως διαφορετικές τάσεις, μια τάση μπορεί να επικρατεί σε μια πόλη, επηρεάζοντας άλλες πόλεις. Δεν θεωρώ ότι υπάρχει τόσο μεγάλη διαφορά μεταξύ των δύο πόλεων...» (Neves – Amaral, 2002: 11). Παρόλα αυτά, ο όρος 'Σχολή' της Λισαβόνας υιοθετείται σε αυτή την ερευνητική εργασία ως μια μέθοδο με την οποία θα εντοπιστούν οι ομοιότητες και οι τυχόν διαφοροποιήσεις στο έργο των αρχιτεκτόνων που δραστηριοποιούνται στις δύο πόλεις.

1.4.1 Αρχιτεκτονική, Πόλη και Πολιτική στο έργο του Nuno Teotónio Pereira

Εάν ο Fernando Tavora είναι ο 'δάσκαλος' της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής στο Πόρτο, τότε στην Λισαβόνα είναι ο **Nuno Teotónio Pereira** (1922-2015). Ο Pereira σπούδασε στην Σχολή Καλών Τεχνών της Λισαβόνας όπου και αποφοίτησε το 1947. Η νεωτερικότητα του έργου του Pereira αποτελεί ξεκάθαρη απόδειξη της διαχρονικότητάς του. Ήταν σκληρός κριτής του Μοντέρνου Κινήματος και στόχευε σε μια αρχιτεκτονική που θα διατηρούσε τις ρίζες της. Όπως και ο Tavora, υποστήριξε έναν τρίτο τρόπο ο οποίος θα του επέτρεπε να έχει μια κριτική στάση απέναντι στο δόγμα του Μοντερνισμού, ενώ ταυτόχρονα θα γεφύρωνε το χάσμα μεταξύ σύγχρονης και παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ίδιος προώθησε το κείμενο του Tavora *Το πρόβλημα του Πορτογαλικού σπιτιού*. Ο ρόλος του ήταν και διδακτικός καθώς το γραφείο του ήταν ένα μέρος καινοτομίας και συζήτησης έξω από τους ακαδημαϊκούς κύκλους, που εκείνη την περίοδο ήταν παρωχημένοι και κατασταλτικοί σε νέες ιδέες. Το έργο του παρέμεινε πιστό στην πραγματικότητα, στον τόπο και στους ανθρώπους, ενώ μέσα από αυτό διακρίνεται και η κοινωνική και πολιτική θέση του αρχιτέκτονα. Δύο πράγματα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην πορεία του Pereira. Πρώτον, ότι δούλεψε ως εκπαιδευόμενος του Carlo Ramos (1940-1943), μια σημαντική προσωπικότητα της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής των αρχών του 20^{ου} αιώνα και παρακολούθησε μαθήματα στην σχολή του Πόρτο, ξεφεύγοντας από τον ακαδημαϊσμό που προωθούσε η σχολή της Λισαβόνας. Δεύτερον, η εμπειρία του στο γραφείο του μηχανικού Vasco Costa, η οποία επηρέασε τον τρόπο σκέψης του, αποδεσμεύοντας αυτόν από τεχνικούς περιορισμούς και προσανατολίζοντας την προοπτική του σε σχέση με τις κατασκευαστικές τεχνικές. Σε αυτό το περιβάλλον εξάσκησε τις λειτουργικές του ικανότητες και κατανόησε τις κατασκευές σε σχέση με την μορφή. Επίσης αυτό τον οδήγησε στην επιλογή και την χρήση παραδοσιακών και σύγχρονων υλικών χωρίς κάποια προκατάληψη.

Η βασικότερη θεματική του ερευνητικού ενδιαφέροντος του Nuno Teotónio Pereira είναι το **ζήτημα της κατοίκησης**. Αυτό το ζήτημα προβλημάτιζε γενικότερα τους Πορτογάλους αρχιτέκτονες την μεταπολεμική περίοδο, γι' αυτό και αποτέλεσε και μια από τις δύο θεματικές του συνεδρίου του 1948. Στο συνέδριο ο Pereira παρουσίασε με τον Costa Martins μια πρόταση που πρόβαλλε το φαινόμενο του κοινωνικού αποκλεισμού και πρότεινε λύσεις για την πόλη σε εθνικό επίπεδο. Επιπλέον, διοργάνωσε μια έρευνα σε συνεργασία με την Σχολή Καλών Τεχνών της Λισαβόνας για τις συνθήκες διαβίωσης σε πολυκατοικίες και συγκροτήματα κατοικιών στην Λισαβόνα (Tostões, 2016).

Από τις αρχές της δεκαετίας του 60', το πρόβλημα της κατοίκησης των χαμηλών και μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων αποτέλεσε ένα θέμα συνδεδεμένο μεταξύ πολιτικής δράσης και επαγγελματικής πρακτικής. Υπό την αιγίδα της Εθνικής Ένωσης Αρχιτεκτόνων διοργανώθηκε ένα συνέδριο με θέμα *Η κοινωνική πλευρά της κατασκευής κατοικιών*, το οποίο είχε στόχο να δώσει λύσεις στο πρόβλημα της κατοίκησης. Στην οργανωτική επιτροπή ήταν ο πρόεδρος της Ένωσης, ο Nuno Portas, ο Bartolomeu Costa Cabral και άλλοι Πορτογάλοι αρχιτέκτονες. Η παρουσίαση του Nuno Portas αφορούσε τα προβλήματα κατοικίας μιας τυπικής οικογένειας στην Πορτογαλία, η

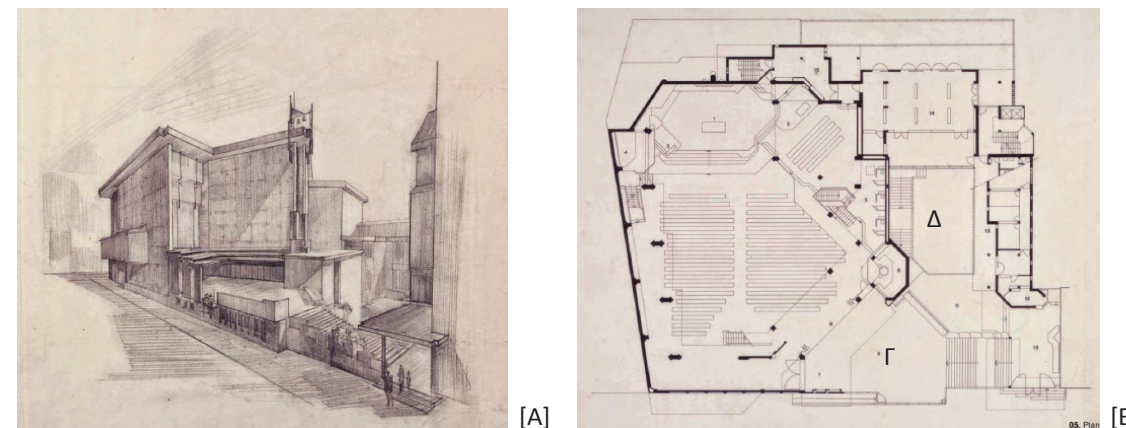
οποία αργότερα αναγνωρίστηκε από τον Nuno Teotónio Pereira ως μια δουλειά που αναδεικνύει ταυτόχρονα κοινωνικά και χωρικά ζητήματα. Ένα από τα αποτελέσματα του συνεδρίου ήταν η πρόταση για την δημιουργία μίας δημόσιας υπηρεσίας κατοικίας και αστικού σχεδιασμού η οποία θα αντιμετώπιζε το ζήτημα της κατοικίας ως ένα κοινωνικό πρόβλημα που απαιτεί άμεσα λύση. Αυτή η θέση έρχεται να αντιταχθεί με την πολιτική του καθεστώτος, καθώς αν και αυτό αναγνώριζε το πρόβλημα, το θεωρούσε ως ένα αναπόφευκτο πρόβλημα που η κοινωνία ήταν ανίκανη να αντιμετωπίσει και όχι ως ένα θεμελιώδες ζήτημα αυτής. Ο Pereira συμφωνεί απόλυτα με την ίδρυση αυτής της υπηρεσίας καθώς θεωρεί ότι μόνο υπό την οργάνωση μίας κεντρικής υπηρεσίας μπορούν τα προγράμματα κατοικίας να πραγματοποιηθούν με επιτυχία. Σύμφωνα με αυτόν, βασικός στόχος της υπηρεσίας πρέπει να είναι η παροχή κατάλληλων κατοικιών στους ανθρώπους που ζουν στα όρια των αστικών περιβαλλόντων σε κακές συνθήκες διαβίωσης και προσθέτει ότι **το πρόβλημα δεν αφορά ποσοτικά ζητήματα, δηλαδή το χτίσιμο όσο το δυνατόν περισσότερων κατοικιών, αλλά οφείλει να αναγνωριστεί ως ένα κοινωνικό σύμπτωμα, ώστε να αντιμετωπιστεί με μια ευρύτερη προοπτική που θα στοχεύει στην οργάνωση αστικών ομάδων** (Bandeirinha, 2016: 8).

Σε αυτό το πλαίσιο, σχεδιάζει με τον Bartolomeu Costa Cabral το μπλοκ κατοικιών *Águas Livres* (1973) στην Λισαβόνα. Αυτό το συγκρότημα αποτελεί κομβικό σημείο στην μοντέρνα Πορτογαλική αρχιτεκτονική διότι έχει χαρακτηριστεί ως ένα από τα σχεδιασμένα παραδείγματα με βάση τις αρχές του Διεθνούς Στυλ στον Πορτογαλικό χώρο. Το λειτουργικό του πρόγραμμα σχεδιάστηκε με σκοπό να εξυπηρετήσει μια μικρή κοινότητα καθώς περιελάμβανε κατοικίες, γραφεία και καταστήματα.

Εκτός από τις πρωτοβουλίες του στο ζήτημα της κατοίκησης, ο Pereira δραστηριοποιήθηκε και στον τομέα της θρησκευτικής αρχιτεκτονικής, επιδιώκοντας μια σύγχρονη αρχιτεκτονική απελευθερωμένη από το στίγμα των ιστορικών στυλ. Από το 1949 άρχισε να σχεδιάζει ιερούς χώρους, αλλά αποκορύφωμα αποτέλεσε ο σχεδιασμός της εκκλησίας *Sagrado Coração de Jesus Church* (1970) για τον οποίο κέρδισε και το βραβείο Valmor (1975). Δεν πρόκειται απλώς για τον σχεδιασμό μιας εκκλησίας, αφού έγινε μια διεξοδική διερεύνηση της ιερότητας του εσωτερικού χώρου και μια έξυπνη **ενσωμάτωσή της στον περίγυρο, προσαρμόζοντάς την στην υφιστάμενη αρχιτεκτονική κλίμακα και ανοίγοντας τον θρησκευτικό στον αστικό χώρο, δημιουργώντας μια νέα αστική δυναμική**. Αυτό συμβαίνει με τον σχεδιασμό μίας μικρής πλατείας – κατώφλι, μεταξύ του δρόμου και της κεντρικής εισόδου και ενός κεντρικού αιθρίου, στο εσωτερικό του οικοδομικού τετραγώνου, που συνδέει δύο διαφορετικά επίπεδα της πόλης. Έτσι το έργο παρέχει ένα νέο δημόσιο χώρο και μία νέα διαδρομή ως μέρη του αστικού ιστού (Santana-Matos, 2010). Αυτή η εκκλησία προβάλλει την απόρριψη των ιστορικών εκκλησιών που χτίστηκαν στην Λισαβόνα την δεκαετία του 50' και αναδεικνύεται σε αστικό επίπεδο μέσω μιας πλατείας που συνδέει δύο δρόμους. Παρόμοια διαχείριση διακρίνεται στην *Almada church* (1967), μια εκκλησία ενσωματωμένη σε ένα πάρκο.

Ο διάλογος του κτηρίου με τον δημόσιο χώρο και την πόλη δεν συναντάται μόνο στις εκκλησίες του Pereira. Το κτήριο γραφείων και καταστημάτων *Franjinhas* (1971) στην Λισαβόνα, είναι ένα **μεταμοντέρνο κτήριο** που δίχασε τους αρχιτέκτονες και την κοινή γνώμη την περίοδο που κτίστηκε και για το οποίο ο Pereira κέρδισε το βραβείο Valmor (1975). Το κτήριο ονομάστηκε έτσι λόγω της πρωτότυπης μορφολογικά όψης του, αποτελούμενη από άνισα σκίαστρα σκυροδέματος, τα οποία θυμίζουν 'κρόσια' (Franjinhas). Τα σκίαστρα δημιουργούν μια διάτρητη 'επιδερμίδα' δημιουργώντας μια διπλή όψη και προβάλλοντας μια καινοτόμα εικόνα στον αστικό ιστό της Λισαβόνας. Όμως η σημαντικότερη κίνηση του αρχιτέκτονα είναι ο διαχωρισμός της όψης σε δύο μέρη. Οι τρεις πρώτοι όροφοι αποτελούν μία βάση με ημιπυλαιοειδή εξώστες με καταστήματα δημιουργώντας μια **ρευστή σχέση με τον δρόμο και την πόλη** και οι υπόλοιποι αποτελούν το κυρίως 'σώμα' του κτηρίου στο οποίο 'απλώνεται' η 'επιδερμίδα' (Tostões, 2016).

figure 17: *Sagrado Coração de Jesus Church* (1970), Nuno Teotónio Pereira



[A]: Σκίτσο του Pereira - Σύνδεση με τον δρόμο, [B]: Κάτοψη, [Γ] Πλατεία - Κατώφλι, [Δ]: Κεντρικό αίθριο - Σύνδεση δύο επιπέδων της πόλης

figure 18: *Águas Livres* (1973), Nuno Teotónio Pereira



figure 19: *Γραφεία Franjinhas* (1971), Nuno Teotónio Pereira



1.4.3 Ο Αστικός χώρος και το ζήτημα της Κατοίκησης στο έργο του Nuno Portas

Ο Nuno Teotónio Pereira συνεργάστηκε, όπως προαναφέρθηκε, με πολλούς σημαντικούς αρχιτέκτονες της Λισαβόνας, οι οποίοι εργάστηκαν τα πρώτα χρόνια της πορείας τους στο ατελιέ του. Δύο από τις σημαντικότερες προσωπικότητες που πέρασαν από το ατελιέ του Pereira είναι οι Nuno Portas και Gonçalo Byrne.

Ο Nuno Portas (1934-) εστιάζει από το 1957 σε ζητήματα της αρχιτεκτονικής, της κατοίκησης και της πόλης, καθορίζοντας την σύγχρονη Πορτογαλική αρχιτεκτονική και αστικό σχεδιασμό. Ο Portas, όπως και ο Pereira, είχε έντονη πολιτική δράση απέναντι στο καθεστώς μέχρι την επανάσταση του 1974. Μετά την επανάσταση μπορούν να διακριθούν τρία στάδια της πορείας του Portas. Με την εγκαθίδρυση της νέας δημοκρατικής κυβέρνησης ο Portas αναλαμβάνει την διεύθυνση της Κρατικής Γραμματείας Κατοικίας και Αστικού Σχεδιασμού, ανοίγοντάς του τον δρόμο για μια πειραματική διαδικασία σχετικά με την κοινωνική κατοίκηση. Από το 1981, στο πλαίσιο της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Πόρτο, μέσω των πειραματικών μεθόδων και λύσεων που μελετούσε πριν την επανάσταση, ανέπτυξε μια μέθοδο η οποία χρησιμοποιεί ένα δομημένο σχέδιο του δημόσιου χώρου (ο δημόσιος χώρος ως επιφάνεια και οι υποδομές του) για έναν λεπτό έλεγχο της ανάπτυξης της πόλης (“*Ground Design*”). Από το 1998, το ερευνητικό ενδιαφέρον του Portas σχετίζεται με ζητήματα που αφορούν την μετατροπή της κοινωνίας, της πόλης, του τοπίου, αλλά και του χώρου με την έννοια ενός ευρύτερου εδαφικού πεδίου (Territory), συμμετέχοντας σε περιφερειακά σχέδια (Brazão, 2018: 4-7).

Ο Portas αναλαμβάνει την διεύθυνση της Κρατικής Γραμματείας Κατοικίας και Αστικού Σχεδιασμού σε μία ασταθή πολιτική κατάσταση όπου η νέα κυβέρνηση δεν μπορούσε να αντιμετωπίσει μόνη της την κρίση της στέγασης. Σε αυτό το πλαίσιο, βρίσκει την ευκαιρία να πραγματοποιήσει τις θεωρητικές του αναζητήσεις σχετικά με το πρόβλημα της κατοίκησης που μαζί με τον Pereira μελετούσαν προεπαναστατικά. Έτσι, γεννιέται το **Εθνικό Πρόγραμμα Κοινωνικής Κατοικίας (SAAL)** ως μια κρατική πολιτική για την στέγαση βασισμένη στον **συμμετοχικό σχεδιασμό**, συμπεριλαμβάνοντας τις τοπικές κοινότητες όχι μόνο σε επίπεδο σχεδιασμού, αλλά και στις διαδικασίες της κατασκευής, εκμεταλλεύοντας την εμπειρία των μελών τους από όταν έχτιζαν οι ίδιοι τα σπίτια τους. Επιπλέον επέτρεπαν στις τοπικές κοινότητες να παραμείνουν στις περιοχές που ζούσαν, ακόμα και αν ο νόμος δεν το επέτρεπε (ξένες ιδιοκτησίες, παράνομη δόμηση). Το τελευταίο αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του SAAL καθώς αναγνωρίζει την **κοινωνική σημασία της διατήρησης των περιοχών κατοικίας που οι ίδιοι οι χρήστες είχαν οικειοποιηθεί και επιλέξει για να κατοικήσουν**.⁸ Η πειραματική προσέγγιση του SAAL σε συνδυασμό με την ασταθή πολιτική κατάσταση και την απουσία ενός νομικού πλαισίου, σε αντίθεση με την πολιτική του προηγούμενου καθεστώτος που τα πάντα εξαρτώνταν από την κυβέρνηση, οδήγησε στην πραγματοποίηση του από τέσσερις διαφορετικούς φορείς: τις ομάδες των αρχιτεκτόνων που είχαν οριστεί για κάθε έργο, τα διοικητικά σώματα του προγράμματος, οι τοπικές κοινότητες – κάτοικοι και τέλος όλα περνούσαν από την οπτική του Nuno Portas, ως διευθυντής της Κρατικής Γραμματείας Κατοικίας.

Μέσω του SAAL μπορεί να εντοπιστεί η διαφορετική κατάσταση που επικρατούσε μεταξύ της Λισαβόνας και του Πόρτο. Οι αρχιτέκτονες στην Λισαβόνα ήταν λιγότερο προετοιμασμένοι για αυτή τη νέα πειραματική διαδικασία, ενώ είχαν να αντιμετωπίσουν μια συνεχώς μεταβαλλόμενη

⁸ «Κατά τον Norberg-Schulz, αυτό που μετατρέπει «ένα σημείο ανάμεσα σε πολλά σημεία» σε «τόπο», επιτρέποντας την ένταξη του ανθρώπου στο περιβάλλον του, είναι η απόδοση χαρακτήρα στον αδιαφοροποίητο χώρο. Η ταυτότητα είναι προϊόν κατασκευής κτισμάτων, οργάνωσης του χώρου, έμπρακτης προβολής του *itago mundi* του ανθρώπου στον περίγυρο του, ώστε αυτός να αναγνωρίζει εαυτόν στο περιβάλλον του, να «**θεάται τον εαυτό του**». «Θέση του εαυτού» που επιτυγχάνεται, βέβαια, όχι μόνο βλέποντας πράγματα, που απεικονίζουν τις νοητικά επεξεργασμένες απόψεις του για τον κόσμο, αλλά και αναγνωρίζοντας στα κτίσματα την εμπλοκή του με τα πράγματα, την ενεργό παρουσία του στον κόσμο. Έτσι «η φύση σχηματίζει ένα εκτεταμένο πλήρες όλον, έναν ‘τόπο’ που ανάλογα με τις επιμέρους συνθήκες έχει μια ιδιαίτερη ταυτότητα» (Λέφας, 2016: 166). «Τόπος ήταν γενικώς εκεί που συμβαίνει η κατοίκηση. Έτσι ο «τόπος» ταυτίστηκε με το φιλικό προς τον άνθρωπο περιβάλλον, ένα περιβάλλον στο οποίο ο άνθρωπος αισθανόταν «**στο σπίτι του**» (Λέφας, 2016: 169).

πόλη – περιφέρεια. Έτσι, οι αρχές του προγράμματος διαστρεβλώθηκαν από την εκτεταμένη κλίμακα της περιοχής που οδήγησε σε πολιτικές και κοινωνικές αστάθειες μεταξύ των φορέων, αλλά και από την έλλειψη πόρων. Αντίθετα, στο Πόρτο η σχετική συνεκτικότητα μέσα στην οργάνωση του SAAL και η μικρότερη κλίμακα της πόλης δεν παραμόρφωσε την λειτουργία του προγράμματος.

Γενικά, παρά τις δυσκολίες στην μεθοδολογία του προγράμματος, οι ομάδες των αρχιτεκτόνων κατάφεραν να παίξουν καθοριστικό ρόλο στην εκτέλεσή του. Ωστόσο, λόγω των οικονομικών προβλημάτων και των αντιπαραθέσεων μεταξύ διοικητικών φορέων (συντηρητικές πολιτικές του παλιού καθεστώτος είχαν κληρονομηθεί μέσα στους διοικητικούς κύκλους) και των τοπικών κοινοτήτων το πρόγραμμα περιορίστηκε. Παρά τις προσπάθειές του να οργανώσει τους κατοίκους, οι διαφωνίες του Portas με τον υπουργό, τον οδήγησαν να εγκαταλείψει την Κρατική Γραμματεία Κατοικίας και το SAAL να τερματιστεί. Καθώς η κοινωνία και η πολιτική συμπλέκονται, το έργο των αρχιτεκτόνων συγκλίνει με μια ριζοσπαστική πολιτική δράση. Η εγγύτητα της πολιτικής με το περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής επηρέασε με μεγάλη ένταση την εξέλιξη, όχι μόνο της κοινωνικής κατοικίας, αλλά και της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής (Brazão, 2018: 44-61).

Ο Nuno Portas από το 1969 με το βιβλίο του *A Cidade Como Arquitectura*, προσεγγίζει μια γενική θεωρία για την αρχιτεκτονική επέμβαση στις μεταβαλλόμενες πόλεις επηρεάζοντας τα αστικά τοπία, καθώς δημιουργούνται ετερογενείς ομάδες αστικών περιοχών που συνδέονται, δημιουργώντας μια ευρύτερη αστική μορφή περιφερειακής κλίμακας. Με την αυξανόμενη πολυπλοκότητα των αστικών τοπίων διάφορες επιστήμες επιχείρησαν να αποκρυπτογραφήσουν αυτό το φαινόμενο. Ο Portas προτείνει οι σχεδιαστές να λειτουργούν βάση μίας διαδικασίας προγραμματικού σχεδιασμού. Το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα (program) πρέπει να αντικατασταθεί με μια **διαδικασία αστικού και αρχιτεκτονικού σχεδιασμού**, η οποία θα δημιουργήσει ένα **νέο ευρύτερο πρόγραμμα** (meta-program) το οποίο θα μπορέσει να ανταποκριθεί και να απορροφήσει τα συνεχώς νέα δεδομένα των πόλεων. Αυτό το πρόγραμμα, θα οργανώσει και θα εφαρμόσει τα επιμέρους έργα (projects) σε ένα (meta-project), το οποίο θα αποτελέσει την απαραίτητη **βάση** με την οποία αυτά θα εκτελεστούν και θα λειτουργήσουν καλύτερα στην πόλη. Εάν τα επιμέρους προγράμματα εφαρμόζονταν χωρίς κάποια σύνδεση μεταξύ τους θα είχαν λιγότερες πιθανότητες να αναβαθμίσουν το αστικό τοπίο στο σύνολό του, σε αντίθεση με την πολύπλευρη προσέγγιση του νέου ευρύτερου προγράμματος. Ο Portas υποστηρίζει πως για να γίνει αυτή η μέθοδος εφικτή πρέπει πρώτα να αναγνωριστεί το κοινό πεδίο του ρόλου των μηχανικών, των αρχιτεκτόνων και των πολεοδόμων ως **οργανωτές του χώρου**, αλλά και να αναθεωρηθεί η αρχιτεκτονική εκπαίδευση. Με την δημιουργία μίας **κοινής αφητηρίας**, στα πλαίσια του νέου αρχιτεκτονικού προγραμματισμού, θα συμπεριληφθούν διαφορετικές ειδικότητες ανάλογα με το στάδιο της σχεδιαστικής διαδικασίας, με σκοπό αυτή η **διεπιστημονική προσέγγιση** να δημιουργήσει την κατάλληλη επέμβαση στην πόλη (Brazão, 2018: 13-15).

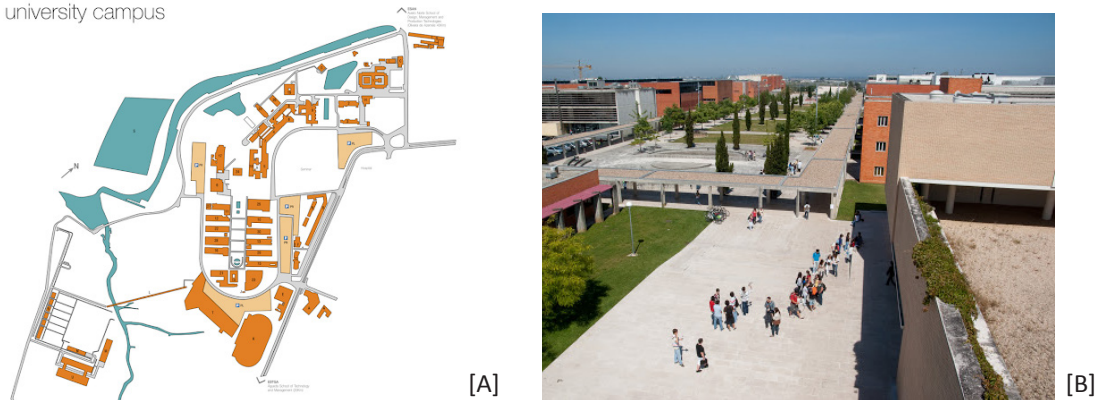
Το Πανεπιστήμιο του Αβέιρο ιδρύθηκε το 1973 και η κατασκευή του άρχισε βάση ενός σχεδίου του 1979, σύμφωνα με μια τυπολογία μεγάλης κλίμακας. Σύμφωνα με αυτό, η ευελιξία των μεγάλων ξεχωριστών κτηρίων θα επέτρεπε την εγκατάσταση του περίπλοκου αρχιτεκτονικού προγράμματος. Ο σχεδιασμός προέβλεπε την κατασκευή δύο ζεύγη παράλληλων, γραμμικών μεγα-κατασκευών τα οποία θα αρθρώνονταν με μία κεντρική πλατεία. Ωστόσο, μέχρι το 1987 μόνο ένα από τα τέσσερα κτήρια είχαν κατασκευαστεί. Το 1987 υπό τον συντονισμό του Nuno Portas, ανατίθεται η ανάπτυξη ενός νέου αστικού σχεδιασμού για την νότια αδόμητη περιοχή της Πανεπιστημιούπολης. Τα νέα κτήρια περικλείονται από μία λεωφόρο σε σχήμα U, της οποίας η γεωμετρία μεταφέρεται σε μια **συνεχή στοά για πεζούς αποτελώντας τον κύριο χώρο κίνησης όπου συνδέει τα κτήρια, ενώ ταυτόχρονα οριοθετεί και τον κεντρικό υπαίθριο χώρο**. Το διακύβευμα της ομάδας αστικού σχεδιασμού με συντονιστή τον Portas ήταν να καταφέρει να διαχειριστεί και οργανώσει τις ανάγκες του Πανεπιστημίου, τους διάφορους αρχιτέκτονες των κτηρίων και τον υφιστάμενο δομημένο χώρο. Πολλοί παράμετροι του σχεδιασμού αποφασίστηκαν μέσω συναίνεσης και διαλόγου μεταξύ των φορέων (π.χ. η εφαρμογή του

κόκκινου τούβλου στις όψεις) ασκώντας έναν **ευρύτερο προγραμματισμό λήψης αποφάσεων**. Αυτή η μεθοδολογία έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία πλούσιων χωρικών ποιοτήτων. Όλα τα στοιχεία που συνθέτουν την Πανεπιστημιούπολη προέρχονται από την οργάνωση του δημόσιου χώρου. Ένα σύστημα από ‘αστικές ενότητες’ προέρχεται από αυτή την οργάνωση, προβάλλοντας μία εφαρμογή της μεθόδου του Portas (“Ground Design”). Το περιεχόμενο του νέου σχεδίου του Πανεπιστημίου του Αβέιρο σχετίζεται με τον ορισμό του Richard Dober για την αρχιτεκτονική των Πανεπιστημιούπολεων. Αυτός ορισμός περιέχει δύο έννοιες: ‘place marking’ και ‘place making’. Η πρώτη αφορά την απόδοση ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα στην Πανεπιστημιούπολη, ο οποίος σχετίζεται με τις παραμέτρους και τους περιορισμούς του τόπου, ενώ η δεύτερη αφορά την κατάλληλη τοποθέτηση των κτηρίων, των κινήσεων και των υπαίθριων χώρων η οποία θα έχει ως αποτέλεσμα ένα συνεκτικό όλον – ένα αποτέλεσμα του “Ground Design”.

Ο νέος σχεδιασμός του Πανεπιστημίου του Αβέιρο με συντονιστή τον Portas, προβάλλει την μέθοδό του στο βιβλίο *A Cidade Como Arquitectura*. Η ομάδα σχεδιασμού παράγει ένα νέο ευρύτερο πρόγραμμα (meta-program), εξελίσσοντας το παλιό. Η μέθοδος του “Ground Design” συνδέει το σχέδιο με το νέο πρόγραμμα, δημιουργώντας τις απαραίτητες προϋποθέσεις ώστε στην συνέχεια κάθε σχολή να εφαρμόσει το δικό της. Αυτή η διαδικασία προσδίδει μία αστική δυναμική στην σύνθεση της Πανεπιστημιούπολης, ενώ ταυτόχρονα μεταγράφονται στην υφιστάμενη λεωφόρο ποιότητες ενός δρόμου της παραδοσιακής πόλης (Brazão, 2018: 22-41).

figure 20: Πανεπιστήμιο του Αβέιρο, Πορτογαλία

university campus



[A]: Γενική κάτοψη
[B]: Πυρήνας της Πανεπιστημιούπολης
[Γ]: Στοά

1.4.3 Προσεγγίσεις της Αστικότητας και του Δημόσιου Χώρου στο αρχιτεκτονικό έργο του Gonçalo Byrne

Ο Gonçalo Byrne (1941-) αποφοίτησε από την Σχολή Καλών Τεχνών της Λισαβόνας, ενώ του δόθηκε και τιμητικός έπαινος από τις σχολές αρχιτεκτόνων του Πολυτεχνείου της Λισαβόνας και του Alghero της Ιταλίας. Την δεκαετία του 60’ ήταν μέλος του κύκλου του Nuno Portas όπου και οι δύο εργάζονταν στο γραφείο του Pereira, ενώ συμμετείχε και στην Έρευνα της τοπικής Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής. Μετά την επανάσταση συμμετείχε στο πρόγραμμα SAAL, κατά την διάρκεια του οποίου, σχεδίασε στο Chelas ένα συγκρότημα 382 κατοικιών, το οποίο αργότερα θα αποκαλούνταν ‘ροζ πάνθηρας’ (1972). Αυτό το συγκρότημα έχει επιρροές από τον μπρουταλισμό και τις μεγάλα-κατασκευές γνωστών Ευρωπαίων αρχιτεκτόνων που κτιζόνταν εκείνη την περίοδο, όπως το *Gallaratese* των Aldo Rossi και Carlo Aymonino (1967-1974) και το *Robin Hood Gardens* των Alison & Peter Smithson (1968-1972). Ήταν μια πρόταση που αποσκοπούσε στον **επαναπροσδιορισμό της αστικότητας**. Σε μια περιοχή όπου τα κτήρια ήταν σαν αυτόνομα αντικείμενα τοποθετημένα σε ανοιχτούς χώρους σε απόσταση από το δρόμο, αυτό το συγκρότημα κατοικιών βασίστηκε στην δημιουργία μίας **εσωτερικής και αυτοτελούς αστικής ενότητας**, εντός της οποίας μπορούν να αναγνωριστούν **παραδοσιακές αστικές δομές**, όπως ο δρόμος, η πλατεία, το οικοδομικό τετράγωνο και ο πεζόδρομος. Η κεντρική πλατεία ανοίγεται στον δρόμο, όπως μια κεντρική πλατεία μιας πόλης, λειτουργώντας ως μεταβατικός χώρος, γύρω από τον οποίο τοποθετούνται τα κτήρια. Οι γωνίες των κτηρίων ‘κόβονται’ ανάλογα με χαράξεις οι οποίες βοηθούν, να εισέλθει ο χρήστης από την πλατεία στον εσωτερικό πεζόδρομο και να προσαρμοστεί το κτήριο στον γύρω αστικό χώρο. Οι όψεις των κτηρίων διακρίνονται από τον **ρυθμό** εξωστών, ανοιγμάτων, κολόνων και εξωτερικών διαδρόμων και κλιμακοστασίων, στοιχεία που τους προσδίδουν μία ορισμένη διαφάνεια στις εσωτερικές λειτουργίες, χωρίς όμως να χάνουν τη γεωμετρική **αίσθηση της μάζας**. Τα παραπάνω σε συνδυασμό με τις χρήσεις (εμπορικές χρήσεις στο ισόγειο, κατοικίες στον όροφο) δίνουν το έναυσμα για την αναγέννηση της αστικής ζωής (Bandeirinha, 2016: 14) (Gonçalo Byrne Arquitectos).

Μετά το τέλος του SAAL και την σταθεροποίηση της πολιτικής αστάθειας που είχε προκαλέσει η επανάσταση, ο Byrne αποστασιοποιείται από την πολιτική δράση και αρχίζει να εργάζεται σε ένα μικρό γραφείο, αναπτύσσοντας την προσωπική του γλώσσα βασισμένη στον τόπο, το πρόγραμμα και σε κατασκευαστικές λύσεις που οφείλουν να είναι ορθολογικές και ρεαλιστικές. Με την συμμετοχή του στον διαγωνισμό για το πολιτιστικό κέντρο του Belem (1988) βρίσκει την ευκαιρία να εργαστεί σε μια ευρύτερη αστική κλίμακα και σε μία τοποθεσία με ιδιαίτερα πολύπλοκα χαρακτηριστικά με μακρά ιστορία, προβάλλοντας την αρχή μιας νέας περιόδου του Byrne με διεθνή αναγνώριση. Το πρώτο βραβείο δόθηκε στον Vittorio Gregotti με αποτέλεσμα να προκληθούν συζητήσεις σε διάφορα δημοσιεύματα για το κατά πόσο κατάλληλη είναι η λύση του Gregotti, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα μνημειακό κτήριο που θύμιζε φρούριο σε αυτό το ιστορικό περιβάλλον. Αντίθετα η λύση του Byrne χαρακτηρίζεται από μία πιο λεπτή ερμηνεία της υφιστάμενης κατάστασης, **διασπώντας το πρόγραμμα** σε μικρότερα μέρη ενσωματώνοντας τα σε ένα **νέο ‘αστικό πλέγμα’**, το οποίο εγκαθιδρύει έναν διάλογο με τα γειτονικά μνημεία και δημιουργεί μια **διαδοχή των δημόσιων χώρων διαφορετικών κλιμάκων**, οι οποίοι αποτελούν μεταβατικούς χώρους μεταξύ των μερών του προγράμματος (Tena: 6).

Ο διαγωνισμός για το πολιτιστικό κέντρο του Belem, προβάλλει την αρχή της φάσης της πορείας του Byrne όπου τα περισσότερα έργα του είναι κτήρια εκπαίδευσης και αποτέλεσμα αρχιτεκτονικών διαγωνισμών. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι η Σχολές των Επιστημών και των Οικονομικών του πανεπιστημίου της Λισαβόνας και το κτήριο της πρυτανείας του πανεπιστημίου του Αβέιρο. Το τελευταίο αποτελεί τμήμα του γενικού σχεδίου για το πανεπιστήμιο του Αβέιρο που αναφέρθηκε παραπάνω. Ο σχεδιασμός του νέου κτηρίου έρχεται να ολοκληρώσει την διαδικασία προγραμματικού σχεδιασμού που καθόρισε ο Nuno Portas, στην οποία συμμετείχαν και πολλοί αρχιτέκτονες της ‘Σχολής’ του Πόρτο. Συγκεκριμένα, υπάρχουν κτήρια των Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Alcino Soutinho Adalberto Dias, μετατρέποντας την Πανεπιστημιούπολη σε ένα ανοιχτό ‘μουσείο’ της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής.

Το κτήριο αντικατοπτρίζει χωρικά και λειτουργικά την ολοκλήρωση της διαδικασίας κατασκευής της πανεπιστημιούπολης, καθώς αποτελεί το κέντρο της, βρίσκεται στον κεντρικό άξονά της και περιλαμβάνει τον χώρο της πρυτανείας και την κεντρική αίθουσα διαλέξεων. Ο Byrne συνδυάζει δύο διαφορετικές τυπολογίες, την διάταξη σε σειρά και την τετραγωνική τυπολογία με ένα κεντρικό αίθριο, επιτρέποντας την δημιουργία ενός συστήματος που **αρθρώνει** πολλούς χώρους με διαφορετικές λειτουργίες. Τα γραφεία, το αίθριο, το σύστημα κυκλοφορίας, οι στοές, καθώς και ο υπερυψωμένος κήπος στην οροφή, νοούνται ως επέκταση του εξωτερικού χώρου, μεταφέροντας στον εσωτερικό την **αίσθηση αστικού βιώματος – μιας εσωτερικής «μικρο-πόλης»** (Gonçalo Byrne Arquitectos).

Συνοψίζοντας, το έργο καθορίζεται από τους κανόνες που είχε θέσει το σχέδιο του Portas, όσον αφορά την **σαφή ιεράρχηση των σχέσεων μεταξύ των κτηρίων και του δημόσιου χώρου**. Γενικά, ο δημόσιος χώρος παίζει σημαντικό ρόλο στο έργο του Byrne, καθώς κάθε αρχιτεκτονική πράξη αποσκοπεί στην δημιουργία δημόσιου χώρου για τους ανθρώπους εκεί που δεν υπάρχει ή την ενεργοποίηση των υφιστάμενων. Για να γίνει αυτό εφικτό, μελετά και προσαρμόζει τις σχέσεις, τα όρια και τον προσανατολισμό των διαφορετικών τμημάτων του προγράμματος ώστε το **κενό** να είναι εξίσου μελετημένο και σχεδιασμένο με το **πλήρες**.

figure 21: 'Ροζ Πάνθηρας' (1972), Συγκρότημα κατοικιών στο Chelas, Gonçalo Byrne



- [A]: Κάτοψη
- [B]: Κεντρική Πλατεία
- [Γ]: Εσωτερικός δρόμος
- [Δ]: Σύστημα κυκλοφορίας - γέφυρες

1.5 Συνθετικές Μεταγραφές της Αστικότητας στο αρχιτεκτονικό έργο της νέας γενιάς

«Η αρχιτεκτονική δεν προέρχεται από τα μήκη, τα πάχη και τα ύψη των δομικών στοιχείων που περικλείουν τον χώρο, αλλά αναδύεται από το κενό, από τον περιβάλλοντα χώρο, από τον εσωτερικό χώρο, στους οποίους ο άνθρωπος κινείται και ζει»

Bruno Zevi

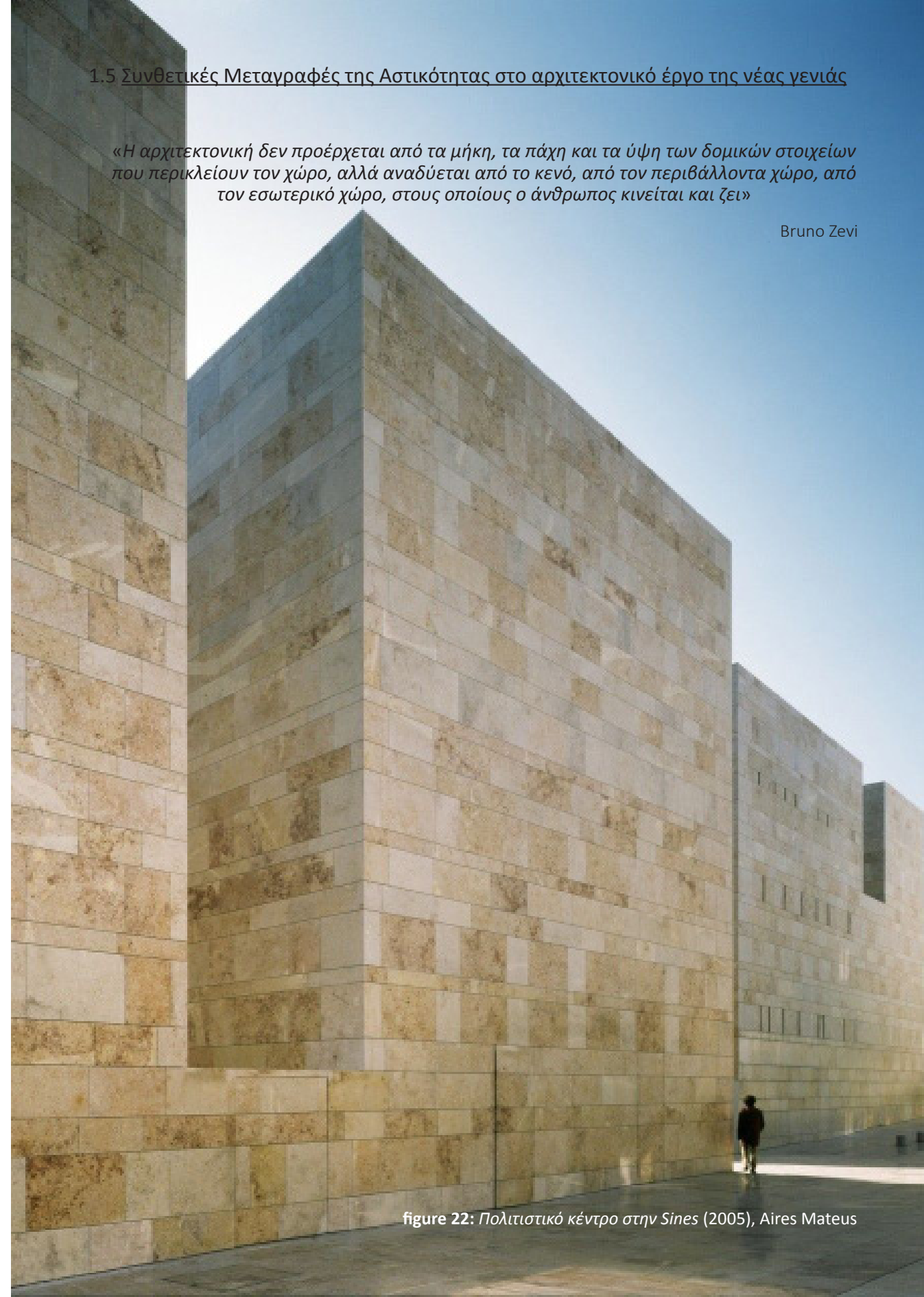


figure 22: Πολιτιστικό κέντρο στην Sines (2005), Aires Mateus

Η σύγχρονη Πορτογαλική αρχιτεκτονική σήμερα βρίσκεται σε μία φάση η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως **Κριτικός Διεθνισμός**. Αυτή η φάση άρχισε από τις αρχές της δεκαετίας του 80' με την διεθνοποίηση του αρχιτεκτονικού έργου των Alvaro Siza και Eduardo Souto de Moura και εξελίσσεται μέχρι και σήμερα. Όλο και περισσότερες επιστημονικές εργασίες και άρθρα δημοσιεύονται για την Πορτογαλική αρχιτεκτονική, αλλά και αρχιτεκτονικά περιοδικά προωθούν τα έργα της νέας γενιάς των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων. Η νέα γενιά είναι πολύ πιο κοντά στις εξελίξεις και πρακτικές της σύγχρονης αρχιτεκτονικής της κεντρικής Ευρώπης σε σχέση με τις δεκαετίες του 60' και του 70' όπου οι αρχιτέκτονες ερευνούσαν έναν διάλογο μεταξύ σύγχρονης αρχιτεκτονικής και τοπικών αναφορών της ανώνυμης αρχιτεκτονικής.

Οι αρχιτέκτονες οφείλουν να αποκαταστήσουν την ανομοιογένεια μεταξύ των παραθαλάσσιων περιοχών και της ενδοχώρας. Μετά την δεκαετία του 80' (είσοδος της Πορτογαλίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση), οι υποδομές των παράκτιων ζωνών της χώρας αναπτύχθηκαν σε αντίθεση με τις ηπειρωτικές περιοχές, όπου τώρα αναδύονται νέες εκπαιδευτικές και πολιτιστικές υποδομές, αρχαιολογικά και οικολογικά πάρκα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μεσαίας κλίμακας πόλεις να αποτελούν αντικείμενο σχεδίων, μελετών και διαγωνισμών όπου οι νέοι αρχιτέκτονες καλούνται να συμμετέχουν. Το έργο τους επηρεάζεται από τις προϋπάρχουσες δομές του περιβάλλοντος, αλλά την ίδια στιγμή τις ξεπερνά με εννοιολογικά αυτόνομες λύσεις οι οποίες, αν και επιλέγουν μία καθαρή και αφαιρετική χωρική αντίληψη και επιλογή υλικών, κοντά στον μινιμαλισμό, ταυτόχρονα δεν αντιτίθενται στην ιστορία, την κλίμακα και τα χαρακτηριστικά του τόπου. Οι περισσότερες προτάσεις προβάλλουν ένα αρχιτεκτονικό ορθολογισμό, ο οποίος προέρχεται από τον περιβάλλοντα χώρο τον οποίο και επαναπροσδιορίζουν (Grande: 70,72).

Σε αυτή την υποενοότητα θα μελετηθούν κάποια από τα έργα της νέας γενιάς των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων, τα οποία σχετίζονται και προβάλλουν την προβληματική αυτής της εργασίας. Επιλέγεται ως κύριος άξονας το έργο του αρχιτεκτονικού γραφείου Aires Mateus, ως ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά γραφεία της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής την οποία προβάλλουν μέσα από το έργο τους σε όλο τον κόσμο. Επιπλέον αναφέρονται και παραδείγματα νεότερων γραφείων, όπως των ARX Portugal Arquitectos και Paulo David Arquitectos. Η αρχιτεκτονική της νέας γενιάς αναδεικνύει μια πιο ανοιχτή κατανόηση ενός τόπου, κυρίως ως συγκεκριμένο εδαφικό και αστικό τοπίο, του οποίου η συνεκτικότητα δεν μεταφράζεται ως ομοιογένεια και η αναζήτηση για ταυτότητα δεν αγνοεί τον πολιτισμικό διεθνισμό του σήμερα.

1.5.1 Η περίπτωση των Aires Mateus

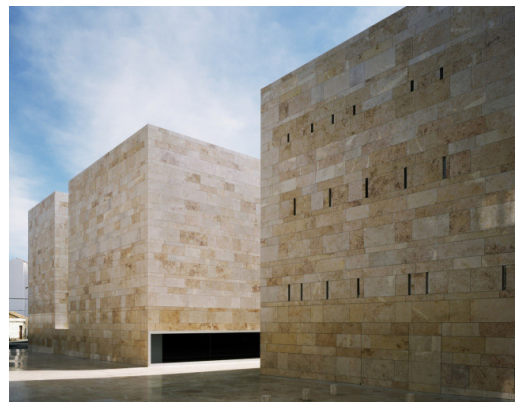
Το αρχιτεκτονικό γραφείο των Aires Mateus έχει έδρα την Λισαβόνα, όπου τα δύο αδέρφια, Manuel και Francesco Mateus, έχουν μεγαλώσει, σπουδάσει και εργαστεί. Κομβικό σημείο στην πορεία τους ήταν η εργασία τους στο γραφείο του **Gonçalo Byrne**, όπου με την καθοδήγησή του δημιούργησαν τα πρώτα τους έργα και επηρέασε τον χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής τους γενικότερα. «...μάθαμε σχεδόν τα πάντα εκεί, βρήκαμε την ευκαιρία να εργαστούμε σε όλα τα στάδια του έργου, από τον σχεδιασμό μέχρι την κατασκευή. Μάθαμε να σκεφτόμαστε με αρχιτεκτονικούς όρους...Για μας ήταν σαν ένα βασικό μάθημα της αρχιτεκτονικής συμπιεσμένο μέσα σε ένα χρόνο. Όλα όσα ξέρουμε, τον τρόπο που κατανοούμε την αρχιτεκτονική, τα μάθαμε από τον Gonçalo. Η γενναιοδωρία του μας επέτρεψε να χτίσουμε τα θεμέλια του γραφείου μας μέσα στο δικό του και να εξελιχθούμε μέσα σε ένα πλαίσιο συμβίωσης» (Tunon, 2011: 13). Το θεωρητικό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής τους, σχετίζεται με τον μεσογειακό μινιμαλισμό με στοιχεία κριτικού τοπικισμού, μεταφρασμένο με ένα σύγχρονο λεξιλόγιο.

Σημαντικό χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής τους είναι η σχέση των **πλήρων – κενών** (figure – ground) και ο τρόπος με τον οποίο αυτή παράγει χώρο. Επίσης, τα έργα τους αποτελούνται από **βασικά γεωμετρικά σχήματα** και συνδυασμό όγκων, **επανάληψη**, ενίσχυση του φωτός μέσω του λευκού χρώματος και σύνδεση της σύνθεσης με το **συγκείμενο** (context). Το τελευταίο θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς με αυτό τον τρόπο επιδιώκεται η **επέκταση της χωρικής δυναμικής του κτηρίου εκτός των ορίων των εσωτερικών του χώρων** και η μετατροπή της φύσης σε στοιχείο ελεγχόμενο και οριοθετημένο εντός του. Το **τοπίο** εισχωρεί στο κτήριο, καταφέροντας να δημιουργηθεί μία διαλεκτική σχέση του περιβάλλοντος με τις καθαρές γεωμετρικές, προκαλώντας στον χρήστη μια **βιωματική εμπειρία**. Εάν η αρχιτεκτονική μπορεί να αναπτύξει σχέσεις με την μνήμη και την ψυχρότητα των ανθρώπων που την κατοικούν, η δυνατότητα για την ύπαρξη 'ζωής' σε αυτήν αυξάνεται. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που η αρχιτεκτονική των Aires Mateus χρησιμοποιεί αναφορές αρχαίων ή κλασικών **αρχέτυπων**, ώστε να έρθουν κοντά σε βαθύτερες εμπειρίες και νοήματα.

Τα έργα των Aires Mateus είναι **μεταβλητά σε κλίμακα** και χαρακτηρίζονται από ένα αυστηρό παιχνίδι μάζας και υλικότητας αποσκοπώντας στην ουσία. Γνωστοί για τη μεταγραφή των **παραδοσιακών πορτογαλικών μορφών** σε επιφάνειες απαλλαγμένες από λεπτομέρεια με μία έμφαση στη γλυπτική λιτότητα. Η προσέγγιση των σχεδιαστικών αρχών τους προέρχεται από την έκκληση για το ένστικτο, τον **τόπο**, τις **προϋπάρχουσες δομές του τόπου** και την εποχή που τους αναλογεί, δηλαδή το τώρα. Με αυτό τον τρόπο, δεν προτείνουν μία σαφή αποδέσμευση από την κληρονομιά της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, αλλά χρησιμοποιούν τους μεγάλους πολιτισμούς του παρελθόντος, φιλτραρισμένους από την κληρονομιά της μοντέρνας και της μεταμοντέρνας κουλτούρας. Με άλλα λόγια, δεν προτείνουν ευθείες αναφορές σε κατασκευαστικές διαδικασίες, αλλά σε τυπολογικές και χωρικές αρχές και αξίες. Έτσι, επιδιώκουν μια αρχιτεκτονική η οποία να είναι σε συνεχή επαφή με τον χρόνο, δίνοντας στο έργο τους μια **διαχρονική ποιότητα** (Cortes, 2016: 25, 27, 41) (Καλφάκη, 2019: 84-88).

Ο συμπαγής αστικός ιστός της παραδοσιακής πόλης αποτέλεσε διαχρονικά πεδίο εφαρμογής της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής. Ειδικά στο έργο των Aires Mateus η **αστική παράμετρος** επηρεάζει ζητήματα κλίμακας, μορφολογίας και διαχείρισης του προγράμματος, αναπτύσσοντας ευέλικτες και ανοιχτές σχέσεις με τα συστήματα χώρων και κυκλοφορίας που δημιουργούνται. Το πολιτιστικό κέντρο στην Πορτογαλική πόλη *Sines* (2005) αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα **ένταξης** σε αστικό περιβάλλον υψηλής πυκνότητας. Βρίσκεται στην αρχή του κεντρικού δρόμου που συνδέει την πόλη με την θάλασσα, τονίζοντας την είσοδο στον ιστορικό αστικό πυρήνα, προβάλλοντας το κτήριο ως **'πύλη της πόλης'**. «Δεν τοποθετήσαμε απλώς το κτήριο στον κεντρικό δρόμο. Ουσιαστικά, ο κεντρικός δρόμος εισχωρεί μέσα στο κτήριο». Το ευρύ πρόγραμμα με ποικίλες λειτουργίες οδηγεί στην κάλυψη όλου του οικοπέδου και συμπληρώνει το αστικό 'μέτωπο' κατά μήκος του δρόμου. Οι πρισματικοί όγκοι εναρμονίζονται τόσο στην κλίμακα όσο και στην υλικότητα με τα τείχη του κάστρου. Ο τρόπος με τον οποίο τοποθετούνται αυτοί οι όγκοι παίζει σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση του χώρου. Το πρόγραμμα αναπτύσσεται σε δύο ενότητες, μία επίγεια και μία υπόγεια, οι οποίες συνδέονται δεξιοτεχνικά με κατακόρυφες συνδέσεις. Την επίγεια ενότητα αποτελούν τέσσερις αναρτημένοι όγκοι οι οποίοι τοποθετούνται παράλληλα και παρεμβάλλονται από αίθρια. Στο επίπεδο της πόλης ένας **πεζόδρομος** χωρίζει τους δύο από τους τέσσερις όγκους του κτηρίου εντάσσοντάς το σε αυτήν. Εσωτερικοί χώροι όπως οι χώροι εργασίας, η βιβλιοθήκη και το αμφιθέατρο, ανοίγονται στον πεζόδρομο και εναλλάσσονται με τους υπαίθριους χώρους, διατηρώντας ταυτόχρονα την διαφάνεια μεταξύ τους, ενώ οι χώροι εκθέσεων βρίσκονται στον όροφο και υπογείως. Με αυτό τον τρόπο, **ο περιβάλλον αστικός χώρος εισέρχεται στο κτήριο**, δημιουργώντας την αίσθηση ότι οι αναρτημένοι όγκοι λειτουργούν ως πλήρη, ενώ ταυτόχρονα επιβεβαιώνεται η πρόθεση των αρχιτεκτόνων να παίξει το κτήριο σημαντικό ρόλο στην καθημερινή ζωή της πόλης ως ένα ενεργό **'αστικό εσωτερικό'** (Cortes, 2016: 31, 33) (Leardini- Lo, 2020: 67).

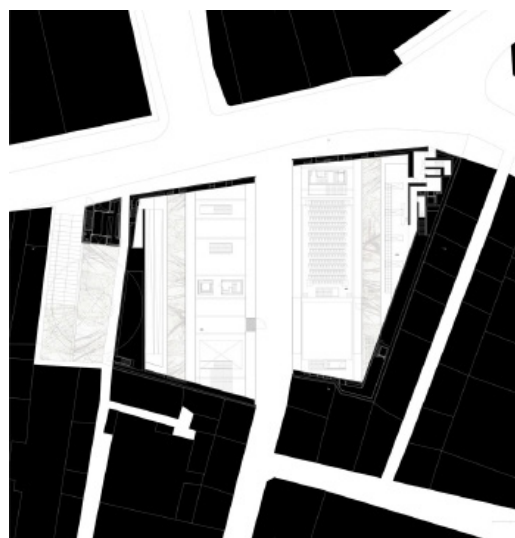
figure 23: Πολιτιστικό Κέντρο στην Sines (2005), Aires Mateus



[A]



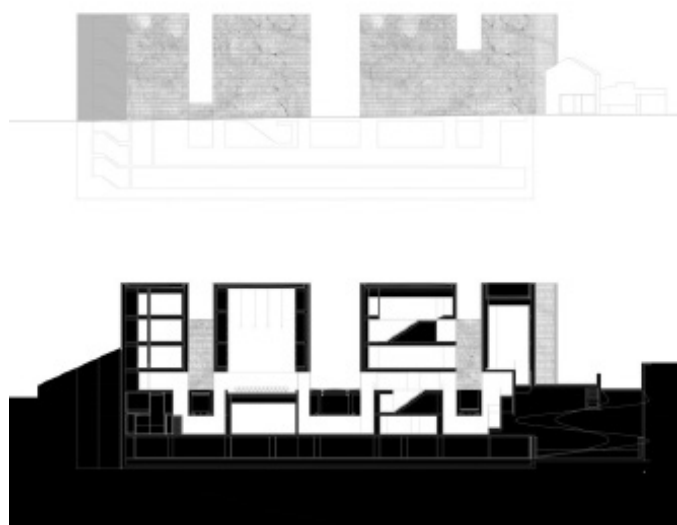
[B]



[Γ]



[Δ]



[A], [B]: Άποψη του κτηρίου από τον κεντρικό δρόμο
 [Γ]: Κάτοψη - Σύνδεση με την πόλη
 [Δ]: Πεζόδρομος - "Ο κεντρικός δρόμος εισχωρεί μέσα στο κτήριο"
 [Ε]: Πρόσοψη και εγκάρσια τομή των όγκων

[E]

Η ικανότητα ένταξης του νέου κτηρίου σε πυκνοδομημένο αστικό περιβάλλον, συσχετίζοντας την αρχιτεκτονική με την αστική κλίμακα δεν συναντάται μόνο σε δημόσια κτήρια. Το σπίτι στην *Alcobaca* (2011), προβάλλει τον τρόπο με τον οποίο ακόμη και μία κατοικία μικρής κλίμακας μπορεί να αναπτύξει σχέσεις με το αστικό συγκείμενο. Η πρόταση διαπραγματεύεται την επανακατασκευή ενός μικρού κελύφους με βασικό άξονα την **διατήρηση της υφιστάμενης κλίμακας του παραδοσιακού αστικού ιστού**, ενώ προστίθεται ένας νέος τοίχος που διαμορφώνει την κλίμακα και την γεωμετρία της επέμβασης σε συνεχή συνομιλία με τον **περίγυρο**. Ο τοίχος, όχι μόνο περικλείει την προσθήκη, αλλά δημιουργεί αυλές και **οπτικές φυγές** προς το γύρω αστικό περιβάλλον και το ποτάμι Βαζα. Ο σχεδιασμός και η τοποθέτηση της προσθήκης παίζουν σημαντικό ρόλο στην διαχείριση της υψομετρικής διαφοράς των δύο επιπέδων του οικοπέδου (το επίπεδο του δρόμου και το επίπεδο του κήπου), συνδέοντάς τα με στόχο την **χωρική συνέχεια** μεταξύ των δύο διαφορετικών χρονικών στιγμών. Επιπλέον, εξωτερικά **παραμένει το ίχνος των παλιών ανοιγμάτων με στόχο την διατήρηση της μνήμης και της εικόνας της πόλης**, αλλά τα νέα ανοίγματα με διαφορετική γεωμετρία και η διαχείριση του εσωτερικού χώρου προσδίδουν μία σύγχρονη ερμηνεία στην σύνθεση του συνόλου (Aires Mateus, 13/04/16).

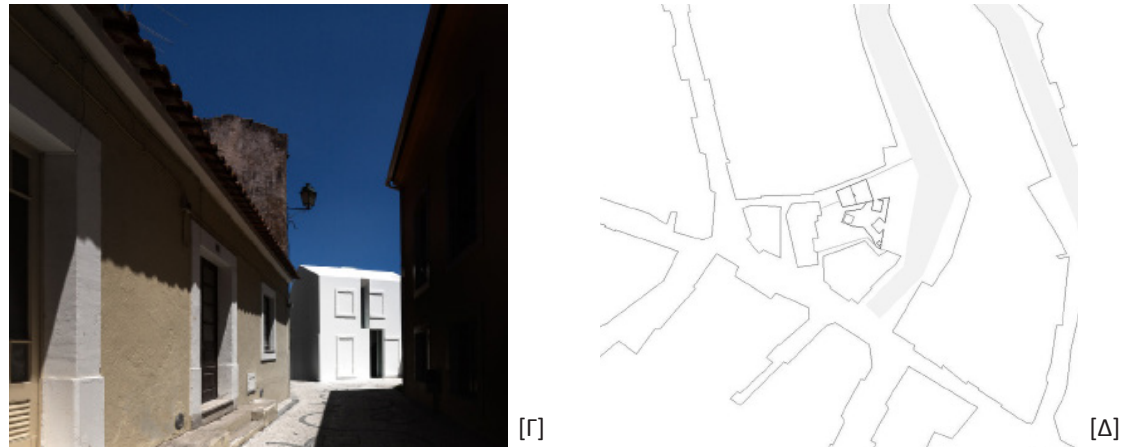
Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφερθεί η κατοικία στην *Estrela* της Λισαβόνας (2017), διότι προβάλλει πώς μπορεί να σχεδιαστεί μία σύγχρονη κατοικία με ιδιόμορφες χωρικές ποιότητες σε ένα περιορισμένο οικόπεδο, **ενταγμένο στα τυπικά οικοδομικά τετράγωνα της Λισαβόνας με στενόμακρες κατοικίες σε γραμμική διάταξη**, σε αντίθεση με τα προηγούμενα παραδείγματα που βρίσκονταν σε πιο ευέλικτα οικόπεδα. Η κατοικία ανακαλεί την τυπολογία των παραδοσιακών σπιτιών από τα οποία περιβάλλεται, καθώς **συμπληρώνει το αστικό 'μέτωπο'** και εντάσσεται στην κλίμακά τους, αλλά ταυτόχρονα **αντιτίθεται μορφολογικά** σε αυτά. Επίσης, η διαχείριση του προγράμματος με τον συνολικό σχεδιασμό της κατοικίας παίζει σημαντικό ρόλο στην σχέση του κτηρίου με την πόλη. Στο κατώτερο επίπεδο, τα οριζόντια ανοίγματα συνδέουν τον δρόμο με τον χώρο διήμευσης και τον πίσω κήπο, ενώ η ταράτσα αποτελεί βασικό ημιυπαίθριο, κοινόχρηστο χώρο, ο οποίος καλύπτεται μερικώς από μία στέγη από σκυρόδεμα. Οι παραβολικές ακμές της στέγης, που δημιουργήθηκαν μέσω μιας κυλινδρικής τομής, στρέφουν την θέαση προς την πόλη, την βασιλική της *Estrela* και το δέλτα του ποταμού Τάγου (Barandy, 2018).

Γενικά η μεθοδολογία των Aires Mateus, σε αντίθεση με άλλους αρχιτέκτονες, είναι **αφαιρετική** και όχι προσθετική. Προσδίδουν στον τοίχο μια εμφανή 'πυκνότητα' τον οποίο μετά 'σκάβουν' για να τον μετατρέψουν σε βιώσιμο χώρο. Η συνθετική τους διαδικασία ξεκινά από τη **δημιουργία διαγραμμάτων** στα οποία εξετάζεται ο σχεδιασμός του κενού, το οποίο προκύπτει από την **αφαίρεση της μάζας**, ενώ επιδιώκεται να γίνεται αντιληπτό όχι σαν 'αρνητικός', αλλά σαν 'θετικός' χώρος, οργανωμένος από σαφείς διαστάσεις, γεωμετρικές και συνθήκες φωτισμού. «Αυτό έχει στόχο την κατασκευή ενός **'καλουπιού'**⁹ συνεχούς ή ασυνεχούς, όπου το κενό βιώνεται ως χώρος, λαμβάνοντας αναφορές από δομές της φύσης (σπήλαια, βράχια) καθώς και από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική» (Καλφάκη, 2019: 87). Δύο έργα που προβάλλουν αυτή την μεθοδολογία είναι η πρόταση των Aires Mateus για την *Βιβλιοθήκη και τα Δημοτικά Αρχεία της Λισαβόνας* (2006) και το *σχολείο στην Vila Nova da Barquinha* (2009), μία μικρή πόλη στην ενδοχώρα της Πορτογαλίας μεταξύ της Λισαβόνας και του Πόρτο. Και τα δύο κτήρια δημιουργούν μία **λαβυρινθώδη δομή**¹⁰, το πρώτο σε κατακόρυφο και το δεύτερο σε οριζόντιο επίπεδο. Συ-

⁹ Ο αρχιτέκτονας Luigi Moretti παρουσίασε σε ένα άρθρο "Strutture e sequenze di spazi" (1952), στο περιοδικό του "Spazio", φωτογραφίες και μοντέλα εσωτερικών χώρων κάποιων κτηρίων. Σε αυτά τα μοντέλα ο εσωτερικός χώρος διαχειρίζεται ως συμπαγές στερεό, χρησιμοποιώντας την εσωτερική επιφάνεια των τοίχων σαν ένα 'καλούπι' ή 'μήτρα'. Αυτά τα μοντέλα στόχευαν αποκλειστικά στην προβολή του εσωτερικού χώρου και του σχήματος του. Ωστόσο, το αποτέλεσμα ήταν μια ασυνήθιστη μορφή, στερεή, μακριά από τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον χώρο. Εξαιτίας αυτού, δεν μπόρεσαν να αποτελέσουν ένα σχεδιαστικό εργαλείο όπως η κάτοψη ή η τομή. Αργότερα, φοιτητές του Bruno Zevi δημιούργησαν παρόμοια μοντέλα. Παρόλα αυτά, το πιο ενδιαφέρον αυτών των μοντέλων είναι η διαχείριση του εσωτερικού χώρου ως μορφικό πλήρες (figure) το οποίο αντιτίθεται στο κενό (ground) των περιμετρικών τοίχων, των οποίων η εσωτερική περίμετρος αποτελεί δομικό στοιχείο του χώρου, ανεξάρτητα με το πάχος τους ή την εξωτερική τους μορφή (Cortes, 2016: 21).

¹⁰ Πρωτοπόρος στην χρήση της λαβυρινθώδους δομής ως συνθετικό εργαλείο είναι ο Ολλανδός αρχιτέκτονας Aldo van Eyck (1918-1999). «Οι ιδέες του για την χρήση γεωμετρικών πλεγμάτων, τον σχεδιασμό ουδέτερων χώρων που διευκολύνουν την πρόσβαση των χρηστών και την προσφυγή σε αρχαιολογικούς όγκους, αναδεικνύουν την 'λαβυρινθώδη διαύγεια'», επηρεάζοντας πολλούς αρχιτέκτονες μέχρι σήμερα. Στο ορφανοτροφείο στο Άμστερνταμ (1960), ο van Eyck υιοθετεί μία ανοιχτή φόρμα, στηριζόμενη σε ένα

figure 24: Σπίτι στην Alcobaça (2011), Aires Mateus



[A]: Ένταξη στην κλίμακα του υφιστάμενου ιστού - διάσπαση της φόρμας, [B] Σύνδεση πάνω από το ποτάμι, [Γ]: Άποψη από την πλευρά της πόλης, [Δ] Σχέδιο ένταξης

figure 25: Σπίτι στην Estrela (2017), Aires Mateus

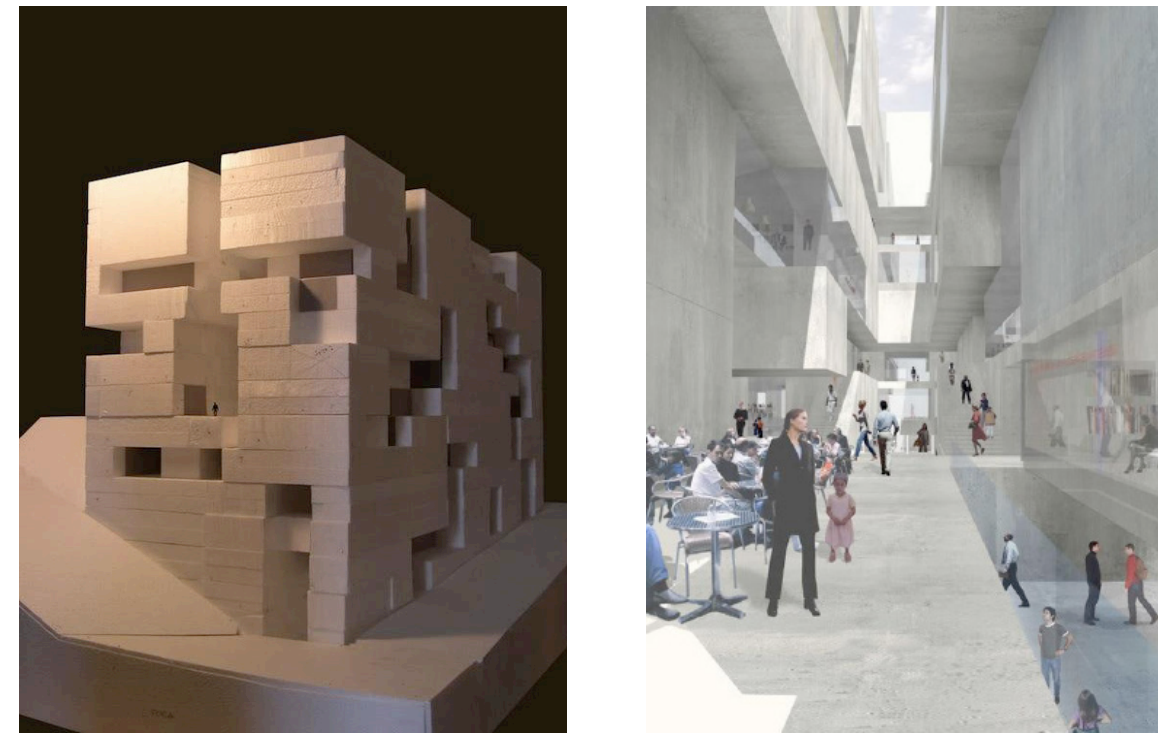


[A]: Ένταξη στην κλίμακα του αστικού ιστού [B]: Οπτική σύνδεση με τοπόσημα της πόλης μέσω της παραβολικής στέγης

γκεκριμένα, στην Βιβλιοθήκη και τα Δημοτικά Αρχεία ένα κατακόρυφο στερεό πρίσμα τρυπιέται και σκάβεται με στόχο την δημιουργία ποικίλων δημόσιων χώρων, προτείνοντας την δημιουργία μιας 'ιστορικής κάθετης πόλης' με έντονο γλυπτικό αποτέλεσμα.

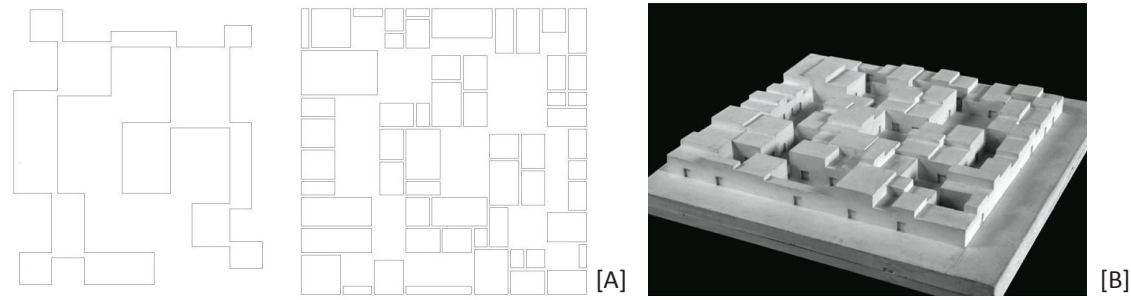
Στο σχολείο στην Vila Nova da Barquinha, από το εσωτερικό ενός αρχικού ορθογωνικού όγκου έχουν αφαιρεθεί μικρότεροι ορθογωνικοί όγκοι, δημιουργώντας ένα **σύστημα προαύλιων χώρων**, οι οποίοι έχουν την ιδιαιτερότητα να συνδέονται στις γωνίες τους. Η σχέση του **κενού** με το **πλήρες** και το διαφορετικό ύψος των όγκων παραπέμπει σε **αστικές δομές μακράς χρονικής διάρκειας**, πράγμα που αποτελεί μία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα σχεδιαστική επιλογή καθώς το σχολείο βρίσκεται εκτός του αστικού ιστού. Από μία άλλη οπτική, το σχέδιο μπορεί να θεωρηθεί ως ένα **ορθογωνικό περίβλημα**, αυτόνομο και καθαρό, αποτελούμενο από μία σειρά δωματίων, που δημιουργεί έναν εσωτερικό υπαίθριο χώρο. Τα περιμετρικά δωμάτια, με τις εξωτερικές προσβάσεις, αναλαμβάνουν κοινόχρηστες λειτουργίες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν και από τους κατοίκους της γύρω περιοχής. Ο υπαίθριος χώρος υποδιαιρείται με τέσσερις όγκους σε μικρότερες αυλές, οι οποίες όμως παραμένουν συνδεδεμένες. Με αυτόν τον τρόπο η περιήγηση του χρήστη στο σύστημα υπαίθριων χώρων φαίνεται να μην έχει αρχή και τέλος, στοιχείο ιδιαίτερα πρωτότυπο σε ένα κτήριο αυτής της κλίμακας. «Η ένταση του νέου περιβάλλοντος προτείνεται με την αρμονική διαδοχή των μεμονωμένων στιγμών», αναφέρουν οι αρχιτέκτονες. Η σαφή και ιεραρχημένη σχέση του κενού με το πλήρες, αναδεικνύεται και με το γεγονός ότι ο επισκέπτης μπορεί να περιηγηθεί σε όλους τους εσωτερικούς χώρους, χωρίς να χρειαστεί να βγει στους εξωτερικούς και αντίστροφα (Cortes, 2016: 29) (Aires Mateus, 15/04/16).

figure 26: Βιβλιοθήκη και Δημοτικά Αρχεία της Λισαβόνας (2006), Aires Mateus



γεωμετρικό πλέγμα που ορίζει τις μονάδες των υπνωτηρίων και τους κοινόχρηστους χώρους (Montaner, 2018: 113). Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται μία δομή αστικού ιστού, ένα πολυκεντρικό δίκτυο ισοδύναμων θέσεων που συνδέονται από ενδιάμεσους χώρους – κατώφλια. Γενικά, πολλά έργα του van Eyck ενσωματώνουν χαρακτηριστικά της αστικότητας, καθώς έχουν ως βάση την δομή της παραδοσιακής πόλης, ή ανταποκρίνονται στην αστική κλίμακα. Σε αντίθεση με τους φονξιοναλιστές συναδέλφους του των CIAM, ο ίδιος δεν θεωρεί την παραδοσιακή πόλη ως ένα κατάλοιπο του παρελθόντος, αλλά ως μια πολύτιμη κληρονομιά, η οποία μπορεί να αντιμετωπιστεί ως εργαλείο για σύγχρονους σχεδιασμούς (Λωρίτη, 2017: 31).

figure 27: Σχολείο στην Vila Nova da Barquinha (2009), Aires Mateus



[A]: Διαγράμματα πλήρων - κενών
[B]: Μακέτα - 'καλούπι'
[Γ], [Δ]: Σχέση με το περιβάλλον
[Ε], [ΣΤ], [Ζ]: Εσωτερικοί προαύλιοι χώροι

“Ένα φυτό, ένα στέγαστρο, τα υλικά του δαπέδου αποτελούν αναγνωρίσιμα στοιχεία για τα παιδιά που σε συνδυασμό με τον διερευνητικό χαρακτήρα τους, συμβάλλουν στην οικειοποίηση του λαβυρινθώδη χώρου”

1.5.2 Η σύγχρονη αρχιτεκτονική σκηνή της Πορτογαλίας

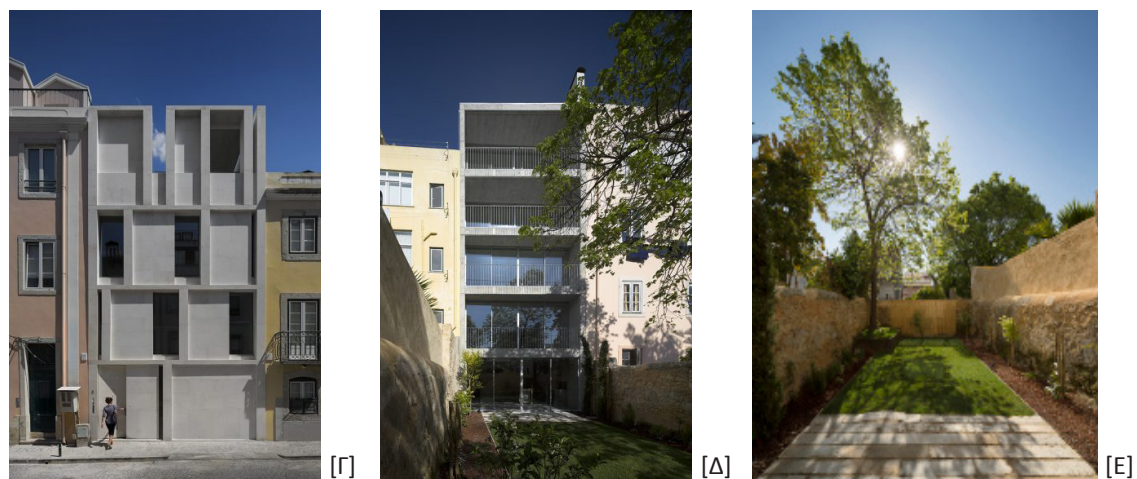
Παρόμοιες αναζητήσεις περί αστικής διάστασης στην αρχιτεκτονική κλίμακα παρατηρούνται σε δύο νεότερα γραφεία, του Paulo David arquitectos και του ARX Portugal arquitectos. Ο Paulo David (1959-) γεννήθηκε στο νησί της Madeira και έφυγε για την Λισαβόνα, ώστε να σπουδάσει αρχιτεκτονική. Μετά τις σπουδές του εργάστηκε στο γραφείο του πρώην καθηγητή του **João Louis Carrilho da Graça** και αργότερα στο γραφείο του Gonçalo Byrne. Το 1996 επέστρεψε στην Madeira όπου άνοιξε το δικό του γραφείο και εργάστηκε ως σύμβουλος στο Δημοτικό Συμβούλιο της πόλης Funchal, βοηθώντας να καθοριστούν τα όρια του ιστορικού κέντρου της πόλης, καθιερώνοντας μία ιστορική διαδρομή από τα βόρεια προς τα νότια της πόλης, ενώ σχεδίασε και αστικό εξοπλισμό. Το 2003 διεύρυνε το μικρό γραφείο του με νέα άτομα, το οποίο εγκαταστάθηκε στο ψηλότερο κτήριο της πόλης από το οποίο μπορεί να επιβλέπει συνεχώς την πόλη. Ο David αντιμετώπισε ποικίλα έργα και ασχολήθηκε με ζητήματα που αφορούν **μοντέλα του εδάφους**, και **αναγνώσεις του τόπου**. Το αρχιτεκτονικό γραφείο ARX Portugal arquitectos ιδρύθηκε το 1991 από τους Nuno και Jose Mateus και η έδρα του βρίσκεται στην Λισαβόνα. Η αρχιτεκτονική τους δεν ακολουθεί μία σταθερή αρχιτεκτονική γλώσσα, αλλά σε κάθε έργο προσπαθεί να ανακαλύψει τα χαρακτηριστικά εκείνα που θα αναδείξουν την συγκεκριμένη εκείνη γλώσσα που είναι κατάλληλη για το νέο πλαίσιο. Αυτό που τους ενδιαφέρει είναι να βρουν τις **διαφορές** και όχι τα κοινά σημεία μεταξύ του κάθε έργου. Είναι σαν να γυρίζουν πάντα στην **αρχή**. Αυτή η προσέγγιση ανοίγει ένα εκτενές πεδίο αναζήτησης, χωρίς αυστηρούς περιορισμούς, παρά μόνο πειραματικές διαδικασίες, κυρίως μέσα από μακέτες εργασίας. Το μέλλον είναι απρόβλεπτο, αλλά μετά από την διεθνοποίηση υπάρχει μία τάση για επιστροφή στο **τοπικό**, το **συγκεκριμένο** (ARX Portugal arquitectos).

Στο ίδιο αστικό περιβάλλον με την **κατοικία στην Estrela** της Λισαβόνας (2017) των Aires Mateus, παρατηρείται μια παρόμοια διαχείριση στον επανασχεδιασμό μιας κατοικίας (2013) του αρχιτεκτονικού γραφείου ARX Portugal, η οποία όμως έρχεται πιο κοντά στην **ταυτότητα** της αρχιτεκτονικής της Λισαβόνας. Σε αντίθεση με το **σπίτι στην Estrela**, οι δύο όψεις του προτεινόμενου κτηρίου αντιμετωπίζονται διαφορετικά. Η πρόσοψη αποτελείται από ένα σύνολο οριζόντιων και κάθετων στοιχείων, όπου σε συνδυασμό με τα ανοίγματα, δημιουργείται ένας ενδιαφέρον **ρυθμός**, προβάλλοντας μια **σύγχρονη ερμηνεία των παραδοσιακών όψεων των κατοικιών της Λισαβόνας**. Επίσης, στους πρώτους ορόφους στην όψη τα πλήρη υπερτερούν των κενών και καθώς ανεβαίνουμε αυτή η αναλογία αντιστρέφεται. Αυτό επιλέγεται για δύο λόγους. Πρώτον, για λόγους ιδιωτικότητας καθώς ο δρόμος που βρίσκεται η κατοικία είναι πολύ στενός με έντονη παρόδια στάθμευση. Δεύτερον, με αυτή την σταδιακή **αποϋλοποίηση της στέψης γεφυρώνεται η διαφορά του ύψους των γειτονικών κτηρίων**. Αντίθετα, στην πίσω όψη επικρατεί η διαφάνεια συνδέοντας τον εσωτερικό χώρο, στον οποίο κυριαρχεί το σκυρόδεμα, με τον εξωτερικό κήπο και προτρέποντας το βλέμμα από τους τελευταίους ορόφους προς τους λόφους της Λισαβόνας και τον Τάγο ποταμό. Ο κήπος έχει αντιμετωπιστεί ως **αρχαιολογικός χώρος** καθώς έχουν διατηρηθεί οι **χρονικές διαστρωματώσεις** από τότε που χτίστηκε το σπίτι. Διακρίνονται οι παραδοσιακές τεχνικές χτισίματος των πέτρινων τοίχων, μετέπειτα στρώσεις από τούβλο, κονιάματα και μπογιά, ενώ οι πέτρες του κατεδαφισμένου σπιτιού χρησιμοποιήθηκαν στο δάπεδο του κήπου (ARX Portugal arquitectos).

Η ιδέα της **‘κάθετης πόλης’** που εμφανίστηκε και στην πρόταση των Aires Mateus για την **Βιβλιοθήκη και τα Δημοτικά Αρχεία της Λισαβόνας** (2006), προβάλλεται και στην **Δημοτική Αγορά** της μικρής πόλης **Abrantes** (2015) και αυτό έργο των ARX Portugal. Το κτήριο βρίσκεται στα όρια του ιστορικού κέντρου σε ένα στενό, κεκλιμένο οικόπεδο, με προσανατολισμό βορρά – νότου, μεταξύ δύο δρόμων. Από την νότια πλευρά υπάρχει και μία πλατεία. Ο βασικός στόχος του σχεδιασμού είναι **να συνδέσει τους δύο δρόμους, οπότε και τα δύο διαφορετικά επίπεδα της πόλης** και να δημιουργήσει μία ανοδική πορεία προς το Μουσείο Αρχαιολογίας και Τέχνης που πρόκειται να χτιστεί στο Μοναστήρι S. Domingos, στο υψηλότερο επίπεδο της πόλης. Στην περιοχή υπάρχουν και άλλα σημαντικά κτήρια, όπως το δημοτικό δικαστήριο και μία παλιά Μονή, η οποία θα μετατραπεί σε μουσείο από τον αρχιτέκτονα João Louis Carrilho da Graça. Από άποψη

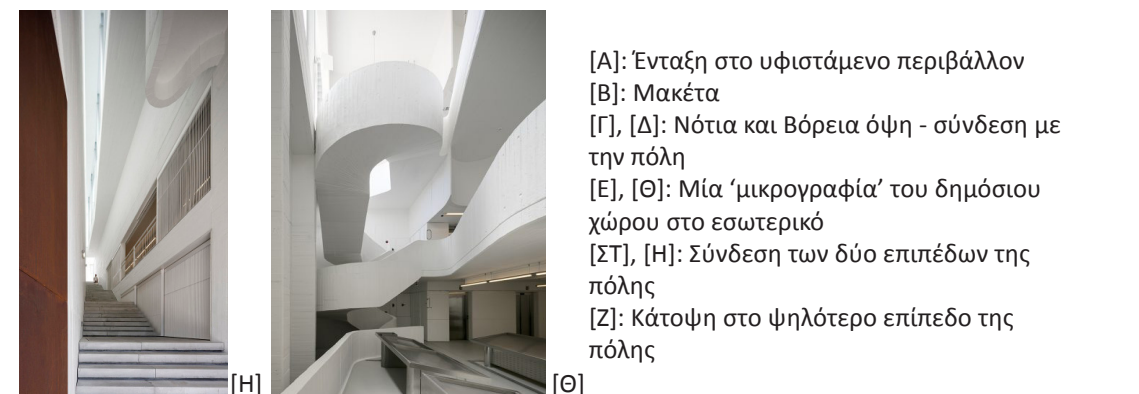
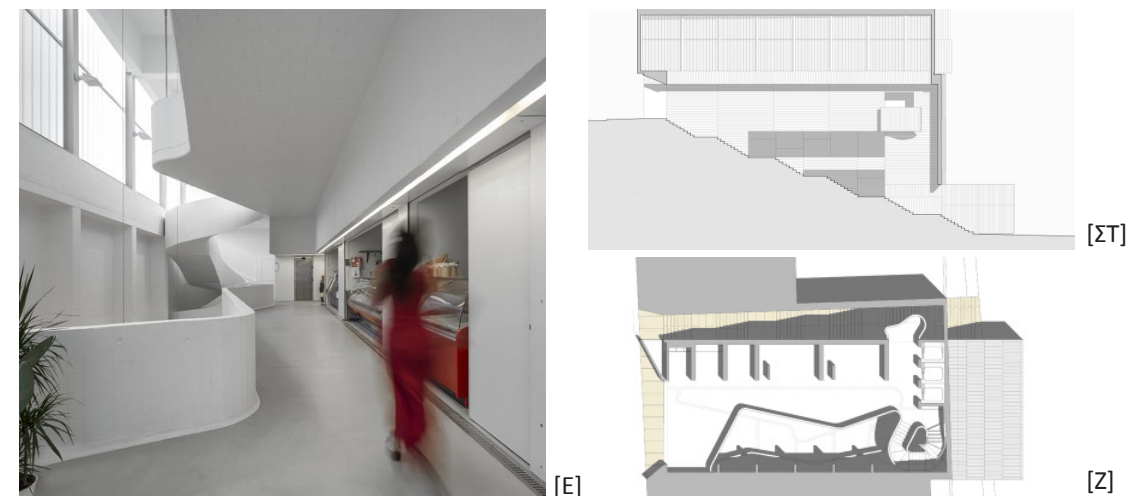
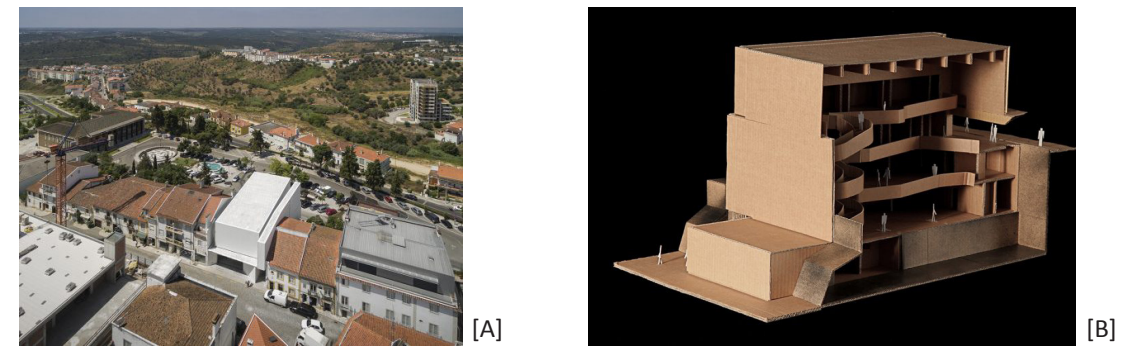
ένταξης το κτήριο έρχεται να κυριαρχήσει στον περίγυρο, πράγμα που ενισχύεται με την χρήση του ασπρισμένου, αδρού σκυροδέματος, αλλά ταυτόχρονα σέβεται τα γειτονικά ύψη, ενώ φαίνεται, από το ύψος του ανθρώπου, μικρότερο απ' ότι είναι στην πραγματικότητα. Τυπολογικά, μία αγορά περιέχει την έννοια του **δημόσιου χώρου**, καθώς συνήθως στους περισσότερους πολιτισμούς λαμβάνει χώρα σε εφήμερες κατασκευές στον δημόσιο χώρο, με αποτέλεσμα **ο χώρος της αγοράς και η πόλη να συμπίπτουν. Η αγορά σχεδιάζεται με στόχο να λειτουργήσει και σαν κτήριο και σαν δρόμος.** Ο επισκέπτης μπορεί να την διασχίσει από την υπαίθρια κλίμακα, στην βόρεια πλευρά, που συνδέει άμεσα τα δύο επίπεδα της πόλης ή να περιηγηθεί στα διάφορα επίπεδα των εσωτερικών χώρων μέσω της σπειροειδούς σκάλας, στη νότια πλευρά. Η τελευταία τοποθετείται από την πλευρά της πλατείας, δίπλα από το κέντρο επισκεπτών που προεξέχει από τον βασικό όγκο του κτηρίου, συνδέοντας το κτήριο με τον δημόσιο χώρο. Ο εσωτερικός χώρος του κτηρίου χαρακτηρίζεται από τις κυματοειδείς πορείες, οι οποίες συνδέονται χωρικά και μορφολογικά με την σπειροειδή σκάλα και σε συνδυασμό με τις **αναμονές προς την πόλη**, δημιουργείται ένας **ενιαίος, ροϊκός δημόσιος χώρος** με πλούσιες χωρικές ποιότητες και πολλαπλές θεάσεις (Griffiths, 2015) (ARX Portugal architectos, 2015).

figure 28: Κατοικία στην Λισαβόνα (2013), ARX Portugal



[A], [Γ]: Μεταγραφή των παραδοσιακών όψεων την πόλης
 [B]: Η 'αποϋλοποίηση' της στέψης ως υπαίθριος κοινόχρηστος χώρος
 [Δ]: Πίσω όψη - διαφάνεια
 [Ε]: Ο κήπος διατηρεί τις χρονικές διαστρωματώσεις του κτηρίου

figure 29: Δημοτική Αγορά της Abrantes (2015), ARX Portugal



[A]: Ένταξη στο υφιστάμενο περιβάλλον
 [B]: Μακέτα
 [Γ], [Δ]: Νότια και Βόρεια όψη - σύνδεση με την πόλη
 [Ε], [Θ]: Μία 'μικρογραφία' του δημόσιου χώρου στο εσωτερικό
 [ΣΤ], [Η]: Σύνδεση των δύο επιπέδων της πόλης
 [Ζ]: Κάτοψη στο ψηλότερο επίπεδο της πόλης

Αξιοσημείωτη ικανότητα των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων είναι συναρμογή αντιθετικών διπόλων. Ένα από αυτά είναι η αρμονική συνύπαρξη της πόλης με την φύση. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από μία **τοπιακή διαχείριση** της προτεινόμενης αρχιτεκτονικής με στόχο να ενταχθεί στο υφιστάμενο περιβάλλον, ενώ ταυτόχρονα ενσωματώνει χαρακτηριστικά της αστικότητας, συσχετίζοντας το τεχνητό με το φυσικό. Αντιπροσωπευτικό έργο αυτής της συσχέτισης είναι το *Κέντρο των Τεχνών*, γνωστό ως *Casa das Mudas* ('Το σπίτι της τυφλής γυναίκας') (2004), μία επέκταση του υφιστάμενου μουσείου από τον Paulo David στο νησί της Madeira. Η πρόταση αποτελεί μία σκούρα, μονολιθική κατασκευή, η οποία φαίνεται να ενσωματώνεται με τον βράχο από βασάλτη στον οποίο εδράζεται. Το κτήριο χαρακτηρίζεται από την τοπιακή διαχείρισή του καθώς μοιάζει να ήταν πάντα εκεί και να γεννήθηκε με φυσικές διεργασίες μέσα στο ηφαιστειογενές τοπίο. Αυτή η σχέση μεταξύ του έντονου τοπίου και της σύγχρονης προσθήκης, αυτή η διπλή ανάγνωση του παλιού και του νέου, είναι ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της επέμβασης, προβάλλοντας τις δυνατότητες της αρχιτεκτονικής σε ένα ιδιαίτερο φυσικό περιβάλλον. Η διττή φύση του μουσείου εμφανίζεται και στην σχέση **έσω - έξω**. Το σκούρο, 'αδρό' εξωτερικό αντιτίθεται του 'ήρεμου' λευκού εσωτερικού (Crembil: 1,3).

Το πρόγραμμα κατανέμεται σε ένα σύστημα διαφορετικών χώρων **ποικίλων ποιτήτων** οι οποίοι διαδέχονται ο ένας τον άλλον δημιουργώντας ένα **συνεκτικό όλον**. Μεγάλοι εκθεσιακοί χώροι διαδέχονται στενόμακρα κλιμακοστάσια ή διαδρόμους, καταλήγοντας σε υπαίθριους χώρους με πανοραμική θέα. Με αυτό τον τρόπο ο επισκέπτης υπόκειται σε μία πλούσια **βιωματική εμπειρία** που ενεργοποιεί όλες του τις αισθήσεις και τον παροτρύνει να περιηγηθεί όλο το κτήριο. Αυτή η διαχείριση του προγράμματος μεταφράζεται συνθετικά με την **διαίρεση του όγκου** του κτηρίου σε μικρότερα γλυπτικά κομμάτια, αντισταθμίζοντας την αρχικά αντιληπτή μονολιθικότητά του. «Μία **πλατφόρμα** από φυσική πέτρα καλύπτει όλο το μουσειολογικό συγκρότημα. Ο σχεδιασμός της αποσκοπεί στην δημιουργία ενός χώρου θέασης και συλλογισμού, επαναφέροντας την **αργή ανάγνωση και αποκατάσταση του τοπίου**, η οποία έχει υπονομευτεί από την κατασκευή σηράγγων και αυτοκινητοδρόμων. Οι χώροι οργανώνονται γύρω από ένα διαμήκη άξονα ο οποίος καταλήγει σε ένα **κεντρικό αίθριο** το οποίο περιβάλλεται από υαλοστάσια. Στο εσωτερικό, ένα σύστημα κυκλοφορίας με διαδρόμους και αίθρια συνδέει ή τέμνει τις διάφορες λειτουργίες, ενώ ταυτόχρονα εντείνει την σχέση του κτηρίου με τα φυσικά στοιχεία του τοπίου, κατακόρυφα σε σχέση με το βουνό και οριζόντια με την θάλασσα» (David, 2011). Η διαίρεση του όγκου και των λειτουργιών, η σχέση του κενού με το πλήρες και η άρθρωση των κλειστών, αίθριων και ημιυπαίθριων χώρων με το σύστημα κυκλοφορίας έχουν ως αποτέλεσμα ο επισκέπτης να μην βιώνει το κτήριο ως έναν ενιαίο μουσειολογικό χώρο, αλλά ως ένα σύμπλεγμα από διαφορετικούς χώρους, στους οποίους διακρίνονται σχέσεις και ποιότητες, που αντιλαμβάνεται όπως και σε μία **συνεκτική αστική δομή**.

Στο Casa das Mudas ο David δεν επηρεάζεται μόνο από τα φυσικά χαρακτηριστικά του τόπου. Στην Madeira υπάρχουν υπόγεια συστήματα λαβυρινθωδών σηράγγων με τα οποία προστατεύονταν οι πρώτοι κάτοικοι του νησιού από τα ακραία καιρικά φαινόμενα που εμφανίζονται στην μέση του Ατλαντικού ωκεανού. Έτσι ο David συνδέει εννοιολογικά το πολύπλοκο πρόγραμμα του μουσείου με αυτές τις λαβυρινθώδεις δομές, δημιουργώντας έναν προστατευμένο μικρόκοσμο. Με αυτό τον τρόπο το μουσείο λειτουργεί ως **αρχιτεκτονική μεταφορά**, ανακαλώντας τις κακές καιρικές συνθήκες του νησιού με ένα 'σκληρό' φυσικό εξωτερικό περιβάλλον σε αντίθεση με ένα πιο φιλικό στον άνθρωπο εσωτερικό, συνδέοντας την αρχιτεκτονική με τον τόπο (Crembil: 3).

figure 30: Casa das Mudas (2004), Madeira, Paulo David



[A], [B]: Ο όγκος από βασάλτη εντάσσεται στο φυσικό τοπίο και 'σκάβεται' για να δημιουργήσει χώρο
 [Γ]: Κεντρικό αίθριο, [Δ]: Κάτοψη ισογείου, [ΣΤ]: Τομή - Σύνδεση με το υφιστάμενο μουσείο
 [Ε], [Ζ], [Η], [Θ]: Μεγάλοι εκθεσιακοί χώροι διαδέχονται στενόμακρα κλιμακοστάσια ή διαδρόμους, καταλήγοντας σε υπαίθριους χώρους με πανοραμική θέα

1.6 Συμπερασματικά

Η άνθιση της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα κέντρισε το ενδιαφέρον θεωρητικών και αρχιτεκτόνων σε μία προσπάθεια να ερμηνεύσουν τον τρόπο με τον οποίο μεταγράφονται οι νέες ιδέες και πρακτικές σε ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό, πολιτιστικό και κοινωνικό πλαίσιο, χωρίς αυτό να διαβρωθεί, αναπτύσσοντας σχέσεις με τον τόπο και την παράδοση. Μέσω της ανάπτυξης των εννοιών του μεσογειακού μινιμαλισμού, του κριτικού τοπικισμού και του κριτικού διεθνισμού, η αντίληψη ενός πολιτιστικού κέντρου που κυριαρχεί στις περιφερειακές περιοχές από τις οποίες περιβάλλεται, δεν υφίσταται, ώστε να κατανοηθεί το περιεχόμενο της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής.

Η μετατροπή της πολιτικής κατάστασης στην Πορτογαλία υπήρξε καθοριστικός παράγοντας στην εξέλιξη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Αν και οι αρχιτέκτονες, πριν την επανάσταση, είχαν έντονη πολιτική δράση ενάντια στις συντηρητικές θέσεις του καθεστώτος, αυτό περιόριζε την δράση τους και υποστήριζε μία ιστορικίζουσα αρχιτεκτονική, η οποία έβρισκε ακόμη έφορο έδαφος στην κοινωνία, η οποία παρουσίαζε αργά βήματα ανανέωσης προς ριζοσπαστικότερες ιδέες. Ο εκδημοκρατισμός έδωσε στους αρχιτέκτονες πλήρη ελευθερία να αναπτύξουν έναν νέο – μοντερνισμό, μεταφρασμένο στον τόπο και την παράδοση. Πλέον το πλαίσιο είναι ιδανικό για την εγκαθίδρυση των αρχών του μοντερνισμού σχετικά με τον κοινωνικό ρόλο της αρχιτεκτονικής και την αντιμετώπιση του ζητήματος της κατοίκησης, τα οποία δεν μπόρεσαν να διαδοθούν την ίδια περίοδο με την κεντρική Ευρώπη.

Η εκτεταμένη αρχιτεκτονική δημιουργία εντοπίζεται στις δύο μεγαλύτερες πόλεις της Πορτογαλίας, στην Λισαβόνα και στο Πόρτο. Ουσιαστικά δεν μιλάμε για δύο ξεχωριστές ‘Σχολές’, καθώς και στις δύο πόλεις οι αρχιτέκτονες δρουν με βάση τις ίδιες ευαισθησίες για τον κοινωνικό ρόλο της αρχιτεκτονικής και την σχέση της με την μεσογειακή πόλη και τοπίο. Όμως, κάθε αρχιτέκτονας εκφράζεται διαφορετικά ανάλογα με τις επιρροές και το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιό του και το πλαίσιο του κάθε έργου. Για παράδειγμα παρατηρείται στους αρχιτέκτονες της Λισαβόνας μία ισχυρότερη επιρροή της μεταμοντέρνας κατάστασης που επικρατούσε από την δεκαετία του 70’ στην κεντρική Ευρώπη και στις Η.Π.Α. Μια ουσιαστική διαφορά των δύο πόλεων είναι η κλίμακά τους. Στο Πόρτο, μέχρι και την δεκαετία του 70’, τα λιγοστά αρχιτεκτονικά γραφεία και η συνεχής επαφή τους με την αρχιτεκτονική εκπαίδευση, δημιούργησαν συνεκτικές ομάδες αρχιτεκτόνων – καθηγητών – φοιτητών, καθορίζοντας τον όρο ‘Σχολή’ του Πόρτο ως μία ταυτότητα. Αυτή η ταυτότητα όρισε μία διαχρονική νεωτερικότητα, ως ένα «*τρίτο τρόπο*» σε αντίθεση με την διατήρηση των μοντέρνων αξιών και της μεταμοντέρνας κατάστασης. Έναν τρόπο που συνδέει την αρχιτεκτονική με τον τόπο και αντιμετωπίζει την μοντέρνα κληρονομιά, όχι ως δόγμα, αλλά ως συνθετικό εργαλείο που μπορεί να συνδυαστεί με ποικίλες αναφορές. Όπως αναφέρει ο Jean – Louis Cohen, το τοπικό αναμετράται με ευρύτερες ποιότητες – αυτή την ενδιάμεση θέση που ονομάζει *κριτικό διεθνισμό*. Έτσι, η επιτυχία της ‘Σχολής’ του Πόρτο έφυγε από τα όρια του Πόρτο και μέσα από το έργο των Alvaro Siza και Eduardo Souto de Moura μετέτρεψε την σύγχρονη Πορτογαλική αρχιτεκτονική, από τοπική πρακτική σε διεθνές φαινόμενο.

Ωστόσο και το έργο των αρχιτεκτόνων της Λισαβόνας καθόρισε σημαντικά την Πορτογαλική αρχιτεκτονική και επηρέασε την νέα γενιά. Όπως ο Siza μαθήτευσε στον Tavora και μετέφερε την γνώση του στον Souto Moura, έτσι και ο Gonçalo Byrne επηρεάστηκε από τον Nuno Teotónio Pereira και επηρέασε αργότερα τους Aires Mateus. Από τα πρώτα έργα του Pereira και του Byrne προβάλλεται η ροπή των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων να μεταφέρουν σχέσεις από την αστική στην αρχιτεκτονική κλίμακα. Αξιοσημείωτη είναι η ικανότητα του Byrne να δημιουργεί μία εσωτερική χωρική πολυπλοκότητα, μεταφράζοντας την εμπειρία του μεσογειακού αστικού βιώματος. Εξίσου σημαντική ήταν η προσφορά του Nuno Portas στην διαμόρφωση του Προγράμματος Κοινωνικής Κατοικίας (SAAL) και στην αντιμετώπιση του δομημένου περιβάλλοντος ως αποτέλεσμα ενός διεπιστημονικού αστικού και αρχιτεκτονικού προγραμματισμού.

Η νέα γενιά των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων κατάφερε να βρει την ισορροπία μεταξύ της διατήρησης της κληρονομιάς των προηγούμενων και της ανανέωσής της. Παρόλο που η νέα γενιά βρίσκεται σε ένα διαφορετικό κοινωνικοοικονομικό πλαίσιο από αυτό που βρίσκονταν οι αρχιτέκτονες που καθόρισαν την ταυτότητα της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, κατάφερε να την διατηρήσει, χωρίς να αναλώνεται σε επαναλαμβανόμενες φορμαλιστικές επιλογές. Η σημασία του έργου της νέας γενιάς δεν συμπίπτει μόνο με τα πλήρη που σχεδιάζουν, αλλά κυρίως με τα κενά τα οποία περικλείουν τα πλήρη και προσδίδουν πλούσιες χωρικές ποιότητες και μεταβάσεις. Με την ίδια λογική, προτεραιότητα δεν έχει η ίδια φυσική κατασκευή, αλλά ο χώρος που δημιουργείται από αυτή. Όλα τα έργα της νέας γενιάς που βρίσκονται σε ιστορικά αστικά περιβάλλοντα αναδεικνύουν σύγχρονες και εύστοχες λύσεις μέσα σε μη ευέλικτα πλαίσια με αυστηρούς περιορισμούς. Ο υφιστάμενος αστικός ιστός επηρεάζει την κλίμακα, την σύνταξη και την γεωμετρία του νέου κτηρίου και την διάσπαση της φόρμας, αλλά ταυτόχρονα εφαρμόζονται σύγχρονες μορφολογικές λύσεις. Με αυτόν τον τρόπο, το κτήριο εντάσσεται στο περιβάλλον του, αλλά την ίδια στιγμή επαναδιαπραγματεύεται το αποτύπωμα της αρχιτεκτονικής στην πόλη με μία σύγχρονη προοπτική.

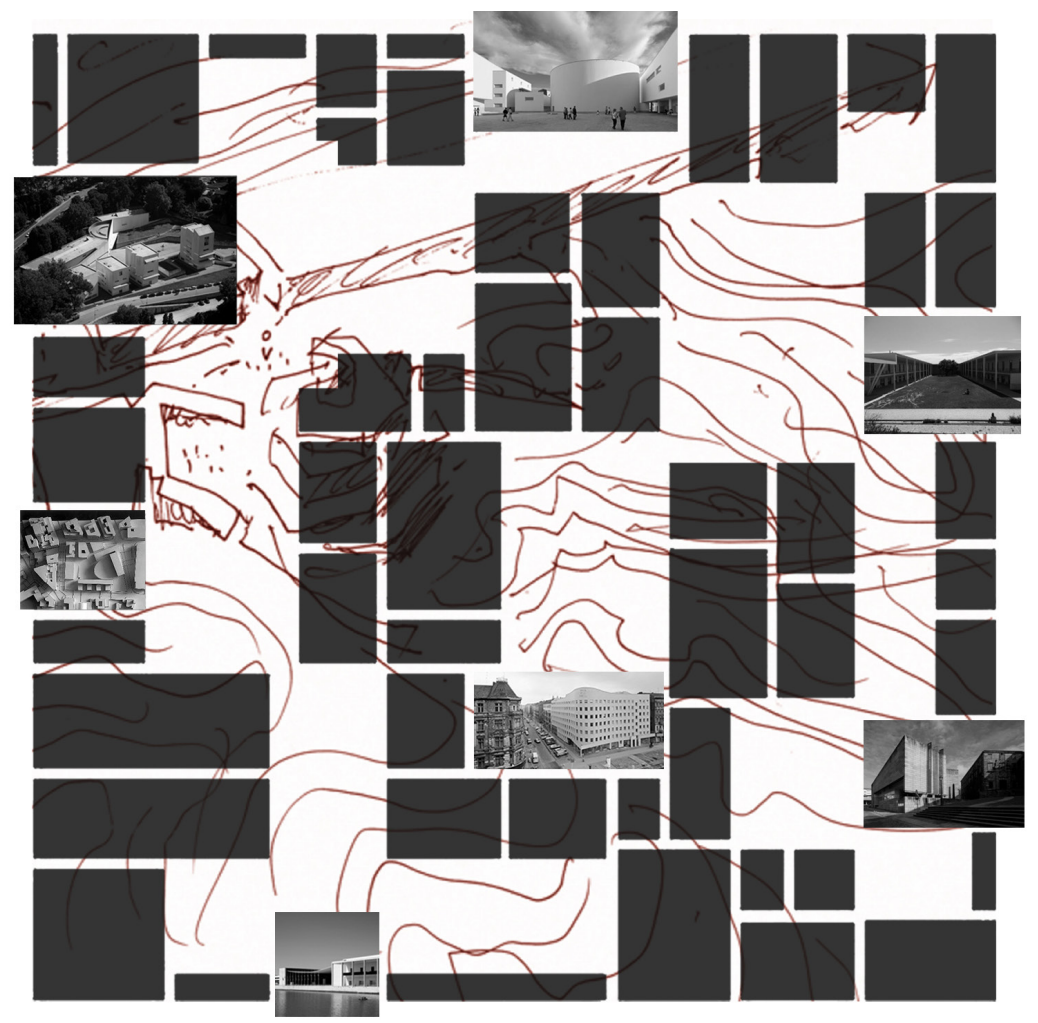
Πολλές φορές τα νέα κτήρια χρησιμοποιούν αρχετυπικές μορφές ώστε να ενταχθούν στο υφιστάμενο περιβάλλον στο οποίο κυριαρχούν, επιθυμώντας να ξεχωρίσουν λόγω των σημαντικών για την πόλη λειτουργιών που έχουν αναλάβει. Παράλληλα εσωκλείουν ένα σύνθετο εσωτερικό χώρο, ερμηνεύοντας τα χαρακτηριστικά της αστικότητας μέσω της ενσωμάτωσης της τυπολογίας ή του ίδιου του δημόσιου χώρου στο εσωτερικό, την δημιουργία αναμονών προς την πόλη, την πολλαπλότητα των διαδρομών, των θεάσεων και των λειτουργιών και τέλος την διαδοχή εσωτερικών και αίθρων χώρων, δημιουργώντας μία χωρική πολυπλοκότητα από ‘ατέρμονους’ ροϊκούς χώρους. Το έργο της νέας γενιάς, επιβεβαιώνει ότι τα χαρακτηριστικά της αστικότητας δεν υπάρχουν μόνο σε αστικά περιβάλλοντα μακράς χρονικής διάρκειας, αλλά μπορούν να εμφανιστούν και σε φυσικά περιβάλλοντα και γενικότερα σε σύγχρονους σχεδιασμούς στην αρχιτεκτονική κλίμακα.

«Το σπίτι είναι πόλη και η πόλη είναι σπίτι. Μια πόλη δεν μπορεί να είναι πόλη αν δεν είναι και πελώριο σπίτι. Ένα σπίτι είναι τότε μόνο σπίτι όταν είναι και μια μικρή πόλη»

Aldo van Eyck

2

*Συνθετικές Μεταγραφές της Αστικότητας στο αρχιτεκτονικό έργο του
Álvaro Siza Vieira*



2.1 Εισαγωγή

Ο Alvaro Joaquim Melo Siza Vieira (Alvaro Siza) γεννήθηκε στο προάστιο Matosinhos, βόρεια του Πόρτο, το 1933. Την περίοδο 1949 – 55 σπούδασε στην Σχολή Αρχιτεκτονικής του Πόρτο, αλλά το πρώτο του χτισμένο έργο ολοκληρώθηκε το 1954 (τέσσερα στίπια στο Matosinhos). Παρόλα αυτά πέρασαν αρκετά χρόνια μέχρι να γίνει ευρέως γνωστός στην διεθνή αρχιτεκτονική σκηνή, με το εστιατόριο *Tea House* (1963) στην Leca de Palmeira. Από τότε και για περίπου 60 χρόνια ακολουθεί μία εξελικτική πορεία με έργα τεράστιας αρχιτεκτονικής αξίας τα οποία αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης ιστορικών και θεωρητικών της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Την περίοδο 1966 – 69 ήταν μόνιμος καθηγητής της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Πόρτο και έχει διδάξει κατά καιρούς σε διάφορες Αρχιτεκτονικές Σχολές ανά τον κόσμο, όπως στην Λωζάνη, στην Πενσυλβάνια, στην Μπογκοτά και στο Graduate School of Design του πανεπιστημίου Harvard, ενώ συνεχίζει να διδάσκει στην Σχολή του Πόρτο. Επιπλέον, έχει συμμετάσχει σε πολλά συνέδρια στην Ευρώπη, την Αμερική και την Ιαπωνία. Τέλος, είναι επίτιμο μέλος της Αμερικανικής Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών, του Βασιλικού Ινστιτούτου Βρετανών Αρχιτεκτόνων, του Αμερικανικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτόνων, της Αρχιτεκτονικής Ακαδημίας της Γαλλίας και της Ευρωπαϊκής Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών. Αποκορύφωμα της καριέρας του ήταν η απονομή του βραβείου Pritzker το 1992.

Ένα από τα πιο αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά του έργου του Siza είναι η ανάγνωση του **τόπου** και του **αστικού ή φυσικού περιβάλλοντος**, με την ικανότητά του να βλέπει τι περιέχει και χρειάζεται το **συγκεκριμένο** στο οποίο επεμβαίνει. Η αρχιτεκτονική του, «*κάνει κάποιον να δει*» και αποκαλύπτει παρά ερμηνεύει την «*αλήθεια*» του τόπου. Ο Siza καταφέρνει να αποκαλύψει τις διάφορες διαστρωματώσεις του κάθε τόπου, ώστε ο νέος σχεδιασμός να συσχετίζεται με αυτές με τέτοιο τρόπο, που το νέο κτήριο αναδύεται ως αναπόσπαστο κομμάτι του συγκεκριμένου περιβάλλοντος, δημιουργώντας μία νέα ολότητα (Gregotti, 1992) (Cortes, 2014).

«Πάντα είχα την εντύπωση ότι η αρχιτεκτονική του Alvaro Siza ξεπήδησε από αρχαιολογικά ευρήματα γνωστά μόνο στον ίδιο – σημάδια αόρατα σε οποιονδήποτε δεν μελέτησε τον τόπο ενδελεχώς, μέσω σκίτσων, με σταθερότητα και συγκέντρωση»

Vittorio Gregotti

Ακόμη ένα σημαντικό χαρακτηριστικό, είναι η αναζήτηση σχετικά με την εμπειρία της κίνησης σαν μία αρχιτεκτονική πορεία, όπου το φως και οι θεάσεις παίζουν θεμελιώδη ρόλο. Όπως η promenade architecturale του Le Corbusier, ο οποίος πιθανό ποτέ δεν την ανέλυσε πλήρως, καθώς η χωρική εμπειρία είναι δύσκολο να αναλυθεί. Δημιουργούνται συστήματα διαφορετικών χώρων ώστε το άτομο να υπόκειται σε διαφορετικές βιωματικές εμπειρίες, οι οποίες εντείνουν και την συνεχή αντίληψη του εξωτερικού περιβάλλοντος από τους εσωτερικούς χώρους. Μία από τις έννοιες που προβάλλουν το έργο του Siza είναι η «*μετατροπή*», καθώς έχει την ικανότητα να ανακαλύπτει νέες σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων, ιδεών, μορφών και εικόνων, τις οποίες χρησιμοποιεί ως εργαλεία σχεδιασμού με μία διαδικασία μετατροπών και ελεύθερων συσχετίσεων. Ο Siza παρέχει παραδειγματικές λύσεις σε διάφορα προβλήματα, στην αρχιτεκτονική και στην αστική κλίμακα, με την **σύγκλιση μεταξύ των αντιθέτων**. Πιο συγκεκριμένα με την συνδιαλλαγή των παρακάτω **διπόλων**: αρχιτεκτονική – φύση, δομημένο περιβάλλον – φυσικό τοπίο, κτήριο – αστικός ιστός και ιστορικό κτήριο – νέο κτήριο. Άλλο ένα ζήτημα είναι η δύσκολη εξισορρόπηση μεταξύ μοντερνισμού και παράδοσης – διεθνούς και τοπικού. Ο Siza βρίσκει την ευκαιρία σε κάθε έργο του να συνδυάζει τέτοιες αντίρροπες έννοιες και ταυτόχρονα να τις διαχειρίζεται με ζητήματα κλίμακας, χαρακτήρα και τυπολογίας (Cortes, 2014).

Μετά από τόσα χρόνια ενεργούς παρουσίας, ο Siza δεν έχει παρουσιάσει φορμαλιστικές επαναλήψεις, που πιθανόν εμφανίζονται σε έργα άλλων αρχιτεκτόνων της διεθνούς αρχιτεκτονικής σκηνής. Αντίθετα, κάθε έργο προβάλλεται ως **μοναδικό**, αλλά πάντα πίσω από την σχεδιαστική διαδικασία κρύβεται η **ταυτότητα** του Siza. Τα έργα του αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της φράσης «*Όσο πιο τοπική είναι η αρχιτεκτονική, τόσο πιο παγκόσμια γίνεται*» (Leoni, 2017: 177), η οποία φυσικά δεν εκφράζει την τοπική μετάφραση διεθνών μορφών, ούτε την επι-

βεβαίωση μίας επίσημης διεθνούς μεθοδολογίας, αλλά την εφαρμογή μίας συνεκτικής μεθόδου που θα αρχίζει από την ιδιαιτερότητα της τοπικής κουλτούρας και θα περιλαμβάνει, χωρίς να εξουδετερώνει και περιπτώσεις άλλων περιοχών, μακρινές ή κοντινές, δυτικές ή ανατολικές και χωρίς να υπονομεύει την αρχική δομή αυτής της μεθόδου. Σε αυτό το κεφάλαιο θα μελετηθούν οι κυριότερες επιρροές που δέχθηκε ο Alvaro Siza, οι οποίες επέδρασαν στην αρχιτεκτονική του σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο και τα σημαντικότερα έργα του, που περιέχουν συνθετικές μεταγραφές της αστικότητας. Τα έργα δομούνται σύμφωνα με κάποια από τα συνθετικά εργαλεία που χρησιμοποιεί ο Siza, τα οποία είναι τα εξής: η κλίμακα, η γεωμετρία, ο δημόσιος χώρος, η τυπολογία, η βιωματική εμπειρία, το θραύσμα – ερείπιο.

2.2 Επιρροές

«Δεν θα μου άρεσε να φτιάχνω ό,τι σχεδιάζω με τα ίδια μου τα χέρια. Ούτε να τα σχεδιάζω όλα από μόνος μου. Αυτό θα τα έκανε στείρα. Τα χέρια, το μυαλό, τα πάντα δεν τελειώνουν στο σώμα του κάθε ανθρώπου και κανένα κομμάτι δεν είναι ανεξάρτητο»

Alvaro Siza

Η πιο καθοριστική επιρροή του Alvaro Siza ήταν η συνεργασία του ως φοιτητής και ως νέος αρχιτέκτονας (1955 – 58) με τον Fernando Tavora, το οποίο αναλύθηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθούν οι επιρροές που δέχθηκε και από άλλους 'δασκάλους' της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, με κυρίαρχη προσωπικότητα τον **Alvar Aalto**. Μέσα από τις συσχετίσεις του Siza με τον Aalto, μπορεί να κατανοηθούν πολλά πράγματα για το θεωρητικό υπόβαθρο του πρώτου. Στο αρχιτεκτονικό έργο του Siza παρατηρείται μια εφαρμογή ή μεταγραφή του αρχιτεκτονικού λεξιλογίου που αναπτύχθηκε από αρχιτέκτονες του Μοντέρνου Κινήματος, όπως των Le Corbusier, A. Aalto, A. Loos και O. Niemeyer. Με αυτόν τον τρόπο τα κτήριά του έχουν ένα μοναδικό χαρακτήρα με κοινή γλώσσα, δημιουργώντας μια δικιά του ξεχωριστή ταυτότητα. Ο Siza απέδειξε την ικανότητά του να αναμειγνύει ποικίλες αναφορές ("*manager of mixtures*"). Η ικανότητα να «*συμπεριληφθούν όλα στο σχέδιο*», η πρόθεση να χρησιμοποιηθούν διεθνή μοντέλα, μετατρέποντάς τα σε εργαλεία σχεδιασμού που μπορούν να μορφοποιηθούν σε νέα πλαίσια και να διασταυρωθούν με ποικίλες αναφορές, συνδυάζοντας αντιφατικές έννοιες. Αυτή η σκόπιμη εκλεκτική χρήση αντιθετικών αναφορών και εικόνων δικαιολογείται από την ικανότητα του αρχιτέκτονα να τις αναμειγνύει, μια ικανότητα που ο Siza βρίσκει και στον Aalto, ενώ την αναγνωρίζει και ως χαρακτηριστικό της Πορτογαλικής ταυτότητας. Αυτό αποτελεί έναν δημιουργικό τρόπο σχεδιασμού, με τον οποίο ποικίλα πολιτισμικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία αλληλεπιδρούν στα πλαίσια ενός προσωπικού συντακτικού, με αποτέλεσμα την δημιουργία πολλαπλών ερμηνειών και την ελαστικοποίηση των ορίων του σχεδιασμού. Επίσης, παρατηρούνται στοιχεία του συνθετικού συντακτικού του A. Loos, όπως η μετωπική τοποθέτηση των όγκων, η χρήση του μαρμάρου στις εσωτερικές επιφάνειες και ο σχεδιασμός των όψεων σύμφωνα με το 'ελάχιστο δυνατό' (Conenna, 2014) (Fernandes, 2015).

Ο Siza δήλωνε θαυμασμό προς τον Alvar Aalto και η αρχιτεκτονική του αποτέλεσε μια επανερμηνεία των θέσεων του Φιλανδού αρχιτέκτονα. Ο Aalto ήταν ένας αρχιτέκτονας που ο Siza ήξερε μόνο από τα βιβλία και για τον οποίο θα έγραφε ένα κείμενο το 1983. Ο Siza αντιμετωπίζει το έργο του Aalto όχι μόνο ως ένα υλικό από το οποίο μπορεί να 'δανειστεί' στοιχεία, αλλά και ως **πολιτισμικό μοντέλο**.

«Δεν νιώθω ότι έχω μια ροπή προς την λαϊκή παράδοση (folklore). Οι παραδόσεις που μας ενδιαφέρουν σχετίζονται κυρίως με το κλίμα, τις υλικές καταστάσεις... Δεν εφαρμόζω επιδεικτικά την Φιλανδική αρχιτεκτονική και δεν βλέπω κάποια διαφορά μεταξύ του τι είναι Φιλανδικό και τι Διεθνές»

(Leoni, 2018: 172-173)

Τα παραπάνω λόγια του Siza για τον Aalto είναι χωρίς αναφορές σε συγκεκριμένα παραδείγματα και εκφράζουν ότι ο Siza αφομοίωσε το ‘διεθνές’ μοντέλο του Aalto και έθεσε το έργο αυτού ως αφετηρία για τον σχεδιασμό των δικών του κτηρίων, βασίζοντάς τα στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε τόπου, σε συνδυασμό με τις προγραμματικές απαιτήσεις, τα διαθέσιμα κατασκευαστικά μέσα, τις πεποιθήσεις και τις ιστορικές του γνώσεις, την κατανόηση της παράδοσης, αλλά και με άλλες μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική, ή η γλυπτική. Είναι μία αρχιτεκτονική, κοινωνικά και πολιτιστικά, εφαρμοσμένη στον χρόνο και στον τόπο, επηρεασμένη από την ιστορία του συγκεκριμένου τόπου, αλλά και του διεπιστημονικού πεδίου της αρχιτεκτονικής. Ταυτόχρονα, η αρχιτεκτονική γίνεται αυτόνομη, χωρίς να μιμείται το περιβάλλον, αλλά δημιουργείται από τις εμπειρίες, τις αναμνήσεις και την γνώση του τόπου και του χρόνου, που ο αρχιτέκτονας ανακαλεί μέσα από μία αναζήτηση για την «ηρεμία», καθώς ο Siza σχολιάζει: «για την σταθερότητα, ένα είδος ηρεμίας, το διαχρονικό και παγκόσμιο πεδίο της τάξης» (Sampaio, 2013).

Ένα σημαντικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τον Siza και φαίνεται να βρίσκει σύμφωνο τον Aalto, είναι η στάση του απέναντι στην θεωρία. Ο Siza αναγνωρίζει την ανάγκη του αρχιτέκτονα να έχει θεωρητικό υπόβαθρο για να ερμηνεύσει τις πολιτιστικές αξίες και τα χαρακτηριστικά της πραγματικότητας, ώστε να μετατραπούν σε συνθετικά εργαλεία με ενεργό ρόλο κατά την σχεδιαστική διαδικασία. «Η θεωρητική υποστήριξη είναι πολύ σημαντική για το πρακτικό έργο. Θα ήταν αδύνατο να κατασκευαστούν καλά κτήρια χωρίς μία ισχυρή θεωρητική βάση». Ωστόσο, έρχεται σε αντίθεση με άλλους αρχιτέκτονες της γενιάς του, όπως ο Ιταλός Aldo Rossi, ο οποίος επιθυμεί να κατασκευάσει μία συστηματοποιημένη, σαφή θεωρία, παράλληλη ή ακόμη και προηγούμενη από την αρχιτεκτονική δημιουργία¹¹. Αντίθετα, οι Siza και Aalto προτείνουν μία θεωρητική συστηματοποίηση που θα προκύψει από **τα αποτελέσματα της αξιολόγησης της αρχιτεκτονικής δημιουργίας**. Χαρακτηριστική είναι η φράση του Siza: «Η επαγγελματική μου εμπειρία δεν είναι τόσο πλούσια και διεθνής, ώστε να μου επιτρέψει την θεωρητικοποίηση της δουλειάς μου». Οι δύο αρχιτέκτονες καλλιεργούν μία συνεχή αμφιβολία απέναντι στην διεθνή θεωρητική κατασκευή, καθώς φοβούνται ότι ίσως περιέχει εννοιολογικές προκαταλήψεις και προδιαθέσεις¹². Γι’ αυτό τον λόγο, αναπτύσσουν μία **εμπειρική προσέγγιση** στην αρχιτεκτονική πρακτική, θεωρώντας ότι **το υφιστάμενο θεωρητικό υπόβαθρο είναι αρκετό για να υποστηριχθούν τα έργα τους**. Αυτή η αμφιβολία τους αποτρέπει από την συστηματοποίηση των θεωρητικών τους υποθέσεων, στις οποίες βασίζονται τα έργα τους καθώς δεν τις θεωρούν αρκετά ασφαλείς. Αντιμετωπίζουν τον τόπο και το λειτουργικό πρόγραμμα ως τα μοναδικά σημεία εκκίνησης του αρχιτεκτονικού έργου. **Η θεωρητική τους προσέγγιση δεν αρχίζει από μία συστηματοποιημένη ιδέα, αλλά κατασκευάζεται σταδιακά, έργο μετά το έργο** (Sampaio, 2013).

«Αν η θεωρία σημαίνει ένα σύνολο κανόνων, τους οποίους μπορείς να καταγράψεις και να επαναχρησιμοποιήσεις, τότε αισιόδοχοι ωραία που δεν έχω θεωρία»

Alvaro Siza

Ο Aalto εξήγησε την δυσκολία που νιώθει να εκφράζει τις ιδέες και τις πεποιθήσεις του με τον λόγο, είτε προφορικό είτε γραπτό, εξαιτίας της πολλαπλότητας των νοημάτων που έχουν οι λέξεις. «Ένας αρχιτέκτονας οφείλει να χειρίζεται τις μορφές και τα υλικά και ό,τι λέει δεν σημαίνει τίποτα. Αυτό που μετράει είναι οτιδήποτε κάνει. Αυτά που πιστεύω για την αρχιτεκτονική μπορείτε να τα δείτε μέσα από το έργο μου και ό,τι λέω μπορείτε απλά να το ξεχάσετε». Ο Siza, επίσης, **θεωρεί τα έργα του τις πιο συγκεκριμένες εκφράσεις της σκέψης του**. Στο βιβλίο του *Imaginar a Evidência* (1998), παραθέτει τα έργα του με έναν κατακερματισμένο τρόπο, το ένα μετά το άλλο και σχολιάζει: «Θα ήθελα να εκφράσω το όραμά μου για την αρχιτεκτονική μέσα από τα έργα που πραγματοποίησα ή μόνο σχεδίασα, καθώς όλες οι σκέψεις μου περιέχονται σε

¹¹ Ο Aldo Rossi αναφέρει στο κείμενο Architecture for Museums: «Προτείνω την κατασκευή μίας θεωρίας σχεδιασμού, μίας θεωρίας του αρχιτεκτονικού έργου ως ένα μέρος της θεωρίας της αρχιτεκτονικής»

¹² Αντίθετα, για τον Le Corbusier και τον Aldo Rossi, η αμφιβολία προέρχεται από την συστηματοποίηση της θεωρίας. Θεωρούν απαραίτητο να διατυπώσουν ένα σύστημα και να αποδεχτούν αργότερα τις αντιθέσεις αυτού με τα έργα τους, ως ένα αποτέλεσμα της σύγκρουσης με άλλα συστήματα και με τις συνθήκες των έργων τους (Sampaio, 2013).

αυτά» (Sampaio, 2013).

Η αρχιτεκτονική του Siza είναι προσωπική και μοναδική, αλλά την ίδια στιγμή φαίνεται σαν να είναι το αυταπόδεικτο αποτέλεσμα μίας ανώνυμης παράδοσης, η οποία προσδίδει στα έργα του έναν ανανεωτικό και ελευθεριακό χαρακτήρα. Τα κτήριά του δεν είναι το αποτέλεσμα μίας σκόπιμης καλλιτεχνικής φιλοδοξίας, αλλά το αποτέλεσμα του τρόπου με τον οποίο **τα πράγματα οφείλουν να είναι**. Αν και χαρακτηρίζονται από την προσωπική του ταυτότητα, ταυτότητα που καθόρισε την ‘Σχολή’ του Πόρτο, δεν προβάλλουν μία προσωπική καλλιτεχνική έκφραση, αλλά επιθυμούν να μεταφέρουν νοήματα. Όπως και τα κτήρια του Aalto, αναδύονται από την καθαρότητα της σκέψης και ολοκληρώνονται με ένα μυστήριο. Οι εικόνες και οι χώροι αποδίδονται με καθαρότητα, αλλά την ίδια στιγμή υπάρχει ένα ευδιάκριτο αίσθημα απροσδιοριστίας, ασάφειας και αβεβαιότητας, που οδηγεί σε πολλαπλές ερμηνείες του έργου του (Pallasmaa, 2015: 23).

Ο Alvar Aalto τόνισε την ανάγκη **ενοποίησης αντιθέσεων** κατά την σχεδιαστική διαδικασία. «Σε κάθε περίπτωση, πρέπει να επιτυγχάνεται η ταυτόχρονη επίλυση των αντίθετων...Σχεδόν κάθε σχεδιαστικό πρόβλημα περιλαμβάνει δέκα, συχνά εκατοντάδες, μερικές φορές και χιλιάδες αντιθετικά στοιχεία που οφείλουν να τεθούν σε λειτουργική αρμονία. Αυτή η αρμονία δεν μπορεί να επιτευχθεί μέσω κάτι άλλου, παρά της τέχνης». Τα κτήρια του Siza πάντα δημιουργούν μία ουσιαστική **συνεκτικότητα**, αλλά ως ένα σύνολο μελετημένων χειρισμών απέναντι στην πολυπλοκότητα των καταστάσεων, όχι ως μία μοναδική τυπική λύση. Κατασκευάζουν μία πειραματική, εν ζωή πραγματικότητα, όπου οι μορφές και τα υλικά δεν χάνουν την συνεκτικότητά τους. Ο ίδιος σχολιάζει: «Τάξη είναι να συνδέεις τα αντίθετα» (Siza, 1997: 205). Επίσης, δεν αποτελούν καλλιτεχνικούς μονόλογους του δημιουργού τους, αλλά γεννιούνται και καθορίζονται από τις διαστρωματώσεις του χρόνου και των έργων άλλων αρχιτεκτόνων. Ο Siza συνεχίζει ένα αδιάκοπο διάλογο με διάφορους αρχιτέκτονες, παλιούς και σύγχρονους. Οι λευκοί σοβατισμένοι τοίχοι ανακαλούν το λευκό της Μεσογειακής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, αλλά και του Bauhaus, ενώ κάποιος άλλος θα έλεγε και το λευκό στους πίνακες του Kazimir Malevich. Οι καμπύλες επιφάνειες θυμίζουν αυτές των Mendelsson, Scharoun, Aalto ή Niemeyer, αλλά δεν είναι ίδιες. Πάντα τα μεγάλα έργα τέχνης μας προτρέπουν να ανακαλέσουμε το παρελθόν από μία νέα οπτική (Pallasmaa, 2015: 27).

Δύο έννοιες που εμφανίζονται στο έργο του Aalto και αργότερα στο έργο του Siza, είναι αυτές του θραύσματος και του ερειπίου. Το θραύσμα εμφανίζεται στο έργο του Aalto μέσω της **διάσπασης των επιφανειών** και τον **διαχωρισμό του όγκου** σε ανεξάρτητες, αλλά συσχετισμένες μονάδες. Στο Σπίτι στο *Muuratsalo* (Φιλανδία, 1953), οι διάφορες μονάδες τοποθετούνται στο έδαφος σαν ‘θραύσματα’, ανακαλώντας ένα ερειπωμένο κτήριο. Το τελευταίο εντείνεται και με τον σχεδιασμό των μονάδων, καθώς μοιάζουν σαν να έχει αφαιρεθεί ύλη από ένα αρχικό στερεό. Επίσης, στο κτήριο *Enso – Gutzeit* (Ελσίνκι, 1962), ο παραλληλεπίπεδος όγκος σκάβεται από την πλευρά του Βυζαντινού Καθεδρικού Ναού, σαν να είναι το αποτέλεσμα μίας κατάρρευσης ώστε να δημιουργηθεί ένα πέρασμα και να φωτιστεί η εσωτερική αυλή, ενώ στο κτήριο της *Nordic Bank Union* (Ελσίνκι, 1965), ο σπασμένος όγκος σχεδιάζεται για να αποκατασταθεί η **συνέχεια στο αστικό ‘μέτωπο’**, συνδέοντας ένα επτάώροφο με ένα τριώροφο κτήριο (Machado, 2013). Σε αυτά, αλλά και σε άλλα έργα του, παρατηρείται μία μέθοδος **διασύνδεσης αντιθετικών στοιχείων** μέσω επιτυχημένων **συναρμογών**. Έτσι, διαπιστώνεται ότι τα **‘όρια’**: η Φιλανδία και η Πορτογαλία, ως περιφερειακές περιοχές βρίσκονται πιο κοντά σε σχέση με την κεντρική Ευρώπη, καθώς και οι δύο προσεγγίζουν την σύγχρονη αρχιτεκτονική με στόχο την αρμονική ένταξη στο ιδιαίτερο περιβάλλον τους, χωρίς να αγνοούν την χρήση τοπικών υλικών και τεχνικών και την αναζήτηση της πολιτιστικής τους ταυτότητας σε περιορισμένα οικονομικά πλαίσια.

figure 31: Σπίτι στο Muuratsalo (1953), Φιλανδία, Alvar Aalto

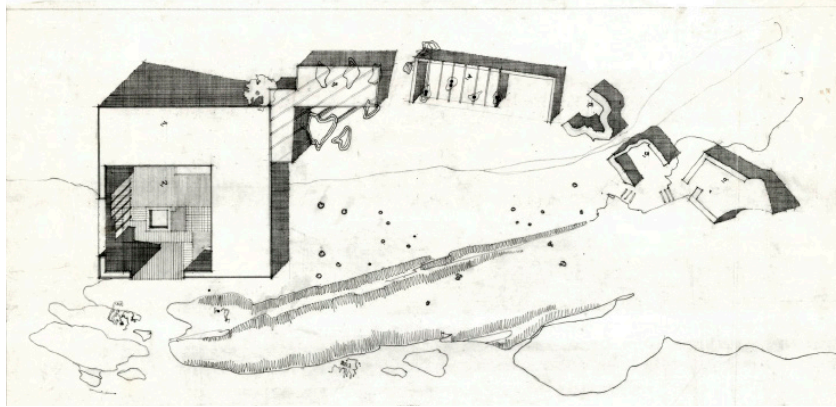


figure 32: Κτήριο Enso – Gutzeit (1962), Ελσίνκι, Alvar Aalto



figure 33: Nordic Bank Union (1965), Ελσίνκι, Alvar Aalto

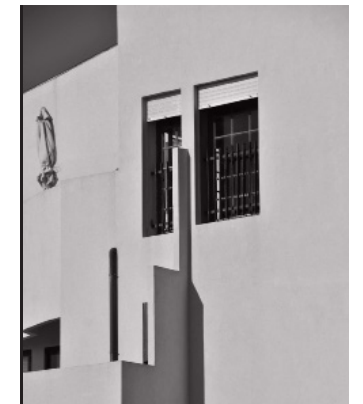
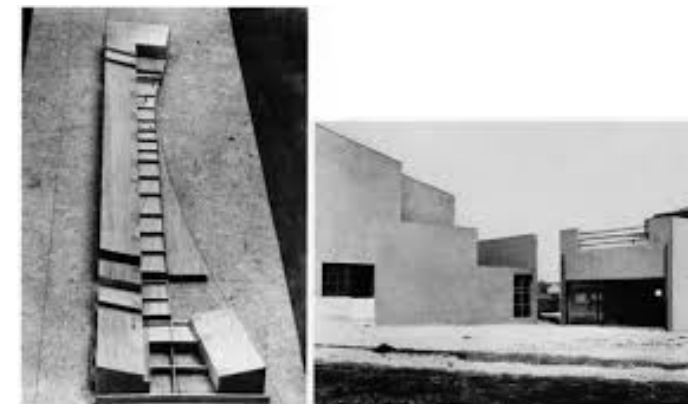


Ο Siza ερμηνεύει την μεθοδολογία του Aalto σχετικά με τον **συνδυασμό αντιθετικών στοιχείων** και την **διάσπαση της φόρμας** σε διάφορα έργα του. Το τελευταίο παίζει σημαντικό ρόλο στην αρχιτεκτονική του Siza, καθώς διαμορφώνει μία εμπειρία στον χρήστη, αντίστοιχη με αυτή του **μεσογειακού αστικού βιώματος**. Τα δύο σπίτια στο πάρκο *Van der Venne*, στην Χάγη (1988) και τα δύο σπίτια, στο βόρειο άκρο του συγκροτήματος κατοικιών στην Πορτογαλική πόλη *Caxinas* (1972) προβάλλουν τις δύο αυτές στρατηγικές αντίστοιχα. Στα πρώτα, ο Siza ρυθμίζει δύο διαφορετικές γλώσσες, έναν εξπρεσιονιστικό όγκο με επένδυση από τούβλο, που θυμίζει ολλανδικό μοντερνισμό και έναν ορθολογικό λευκό όγκο, με μεγάλα ανοίγματα, σύμφωνα με το Διεθνές Στυλ. Ταυτόχρονα, ανταποκρίνεται στις ποικίλες απαιτήσεις του αρχιτεκτονικού προγράμματος και της πόλης με μία επέμβαση. Συγκεκριμένα, το κτήριο βρίσκεται σε ένα τριγωνικό πάρκο, πάνω από ένα υπόγειο parking. Ο σχεδιασμός του ρυθμίζει την είσοδο του parking και εδραιώνει μία οπτική και χωρική σύνδεση του νέου δημόσιου χώρου γύρω του με τον υφιστάμενο αστικό ιστό. Οι εμπορικές χρήσεις αντιμετωπίζονται ως μία ενότητα με το πάρκο, όπου τοποθετούνται στο ίδιο επίπεδο με αυτό και διαμορφώνουν μία βάση, η οποία δημιουργεί μία κοινόχρηστη ταράτσα από όπου έχουν πρόσβαση οι δύο κατοικίες. Τα σπίτια στην *Caxinas* μοιράζονται μία από τις πλευρές μίας μικρής πλατείας που ορίζει την παραλιακή ζώνη των κατοικιών. Σε αυτή την περίπτωση ο **σπασμένος τοίχος** ανακαλεί την έννοια του ερειπίου ή του θραύσματος και χρησιμοποιείται ως **μεταβατικό στοιχείο** για να **‘συρράψει’** τις όψεις των κατοικιών, δημιουργώντας ένα **ενοποιημένο σύστημα από ‘θραύσματα’** (Machado, 2013: 7). Παρακάτω θα γίνει εκτενέστερη αναφορά, ώστε να κατανοηθεί πως η διαχείριση των ‘θραυσμάτων’ στην αστική κλίμακα, μπορεί με το νέο σχεδιασμό να επαναπροσδιορίσει χαρακτηριστικά της αστικότητας ή να τα δημιουργήσει εξ αρχής, αναβαθμίζοντας τον αστικό χώρο.

figure 34: Δύο σπίτια στο πάρκο *Van der Venne*, (1988), Χάγη, Alvaro Siza



figure 35: Δύο σπίτια στην *Caxinas*, (1972), Πορτογαλία, Alvaro Siza



2.3 Βασικές Συνθετικές Μεταγραφές

2.3.1 Κλίμακα και Γεωμετρία

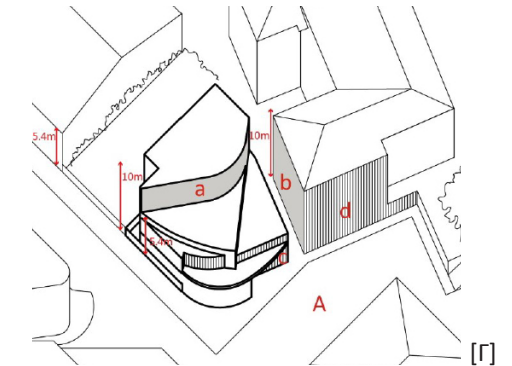
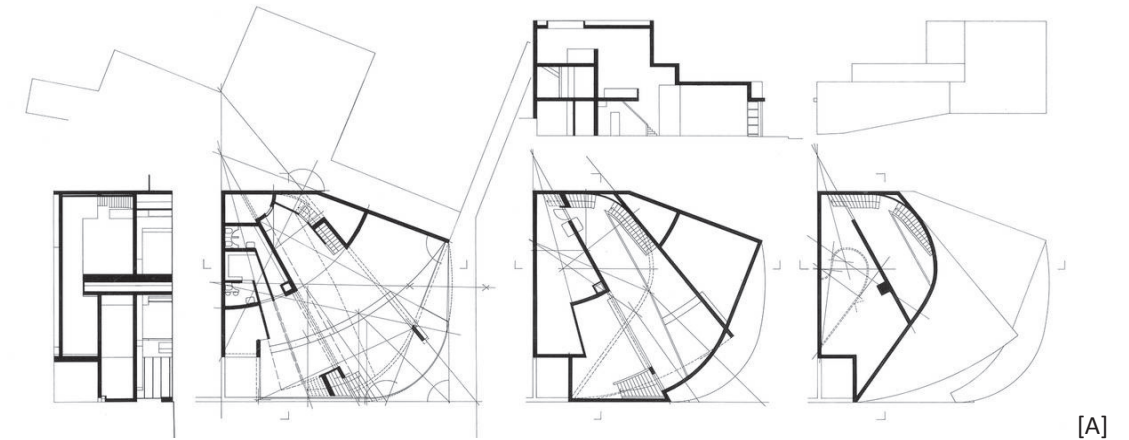
Η κλίμακα του αστικού ιστού είναι ένα από τα πιο χρήσιμα συνθετικά εργαλεία στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Μία από τις αρχικές αποφάσεις που πρέπει να παρθούν κατά την διάρκεια της σχεδιαστικής διαδικασίας είναι η επιλογή της κατάλληλης κλίμακας. Ειδικότερα, όταν βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ιστορικά αστικά περιβάλλοντα, **η κλίμακα και η δομή του υφιστάμενου αστικού ιστού** παίζουν καθοριστικό ρόλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, ενώ μπορούν να προσδώσουν στο έργο ιστορικές και μορφολογικές αναφορές. Χαρακτηριστική είναι η ικανότητα του Alvaro Siza να μετατρέπει και να προσαρμόζει το αρχιτεκτονικό έργο στο παραδοσιακό περιβάλλον της πόλης με μία εντελώς προσωπική ταυτότητα.

Το περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής, η τοποθεσία, ακόμη και οι λεπτομέρειες των δευτερευόντων στοιχείων που ολοκληρώνουν την σύνθεση σχετίζονται με δύο από τα θεμελιώδη εργαλεία της ανθρώπινης δημιουργίας: την **γεωμετρία** και την **σύνταξη**. Τα γεωμετρικά στοιχεία των σχεδίων του Siza προσαρμόζονται στο σχήμα και στις διαστάσεις της περιοχής μελέτης, ειδικότερα όταν αυτή βρίσκεται σε έναν αστικό ιστό με αυστηρά και καθορισμένα όρια. Σε αυτή την περίπτωση οι **ενδιάμεσοι χώροι** δημιουργούν μία ενδιαφέρουσα πλαστικότητα και ευελιξία στον χώρο και στην σχέση του νέου κτηρίου με το συγκείμενο, αντικατοπτρίζοντας την επικοινωνία μεταξύ στατικών στοιχείων της σύνθεσης (δομικά στοιχεία) και δυναμικών (αίθριοι και ημιυπαίθριοι χώροι). Επίσης, το **πρόγραμμα** παίζει σημαντικό ρόλο στην κατάλληλη προσαρμογή του κτηρίου στο περιβάλλον του, ειδικότερα στην περίπτωση των συγκροτημάτων κατοικιών, τα οποία απαιτούν συνήθως αυστηρότερη προσαρμογή, αναπτύσσοντας ή διακόπτοντας σχέσεις μεταξύ της ιδιωτικότητας και της δημόσιας σφαίρας. Αντίθετα, όταν το οικοπέδο βρίσκεται σε μία μεγαλύτερη περιοχή μελέτης, συνήθως σε περιαστικά περιβάλλοντα, η γεωμετρία του κτηρίου αναλαμβάνει έναν πιο ανεξάρτητο και ελεύθερο ρόλο μέσα στην περιοχή, βασισμένη στους **κανόνες της φόρμας** και στον **προσανατολισμό** και στις **θεάσεις** του οικοπέδου. Σε κάθε περίπτωση τα έργα του Siza αναδεικνύουν τον διάλογο μεταξύ της γεωμετρίας και της κλίμακας του νέου κτηρίου με αυτές του υφιστάμενου αστικού ιστού (Conenna, 2014).

Η τράπεζα *Pinto & Sotto Mayor* (1974), βρίσκεται στην πόλη Oliveira de Azemeis, σε ένα γωνιακό οικοπέδο στην παλιά λεωφόρο που συνδέει το Πόρτο με την Λισαβόνα. Η τράπεζα ανοίγεται μπροστά σε μία μικρή πλατεία που συνδέει δύο επίπεδα της πόλης και περιβάλλεται από ιστορικά κτήρια. Ένα σπίτι του 17^{ου} αιώνα, ένα δικαστήριο και ένα γωνιακό κτήριο στα ανατολικά. **Αν και η κλίμακα και ο ρυθμός του περιγύρου μεταφέρονται στην ογκοπλασία της τράπεζας, η αρχιτεκτονική της γλώσσα ανεξαρτητοποιείται από αυτόν.** Αυτή η στρατηγική εντάσσει το κτήριο στον αστικό ιστό, αλλά ταυτόχρονα διασφαλίζει έναν βαθμό αυτονομίας από αυτόν. Γενικά η τράπεζα αποτελεί μία **θραυσμένη μάζα**, η τομή της οποίας αυξάνεται κλιμακωτά με τρεις καμπύλες. Συγκεκριμένα, η δυτική πλευρά της τράπεζας ευθυγραμμίζεται ακριβώς με την πλευρά του δυτικού κτηρίου και η όψη του δρόμου αποτελεί μία συνέχεια της όψης του ανατολικού κτηρίου συμπληρώνοντας το **αστικό μέτωπο**. Η ανώτερη καμπύλη διαμορφώνει το τελικό ύψος της τράπεζας, το οποίο συμπίπτει με αυτό του δυτικού κτηρίου και σχεδιάζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην διακόπτει τον φυσικό φωτισμό του. Επίσης, η όψη προς την πλατεία έρχεται **περασιά** με την βόρεια όψη του δυτικού κτηρίου και εισέρχεται στον εσωτερικό χώρο, ενώ σε συνδυασμό με την καμπύλη πλάκα διαμορφώνει το **κατώφλι** της εισόδου. Σε αυτό το σημείο **αρθρώνονται διαφορετικές γεωμετρίες**, παροτρύνοντας τον επισκέπτη να εισέλθει στο εσωτερικό. Με αυτή την μεθοδολογία ο Siza καταφέρνει να φέρει σε ισορροπία αντιθετικά στοιχεία του περιβάλλοντος μέσω της θραυσμένης μάζας. Αυτή η **διαίρεση της φόρμας** μεταφέρεται και στον εσωτερικό χώρο. Σε αντίθεση με τον τύπο του κτηρίου που οργανώνεται με ένα κεντρικό εσωτερικό αίθριο, η τράπεζα περιέχει ποικίλα, μικρότερα αίθρια, δημιουργώντας ένα σύνθετο εσωτερικό με έντονο το στοιχείο του βάθους. Το ύψος της οροφής και τα όρια της πλάκας

μεταβάλλονται τρεις φορές. Η διάχυση του φωτός στα διάφορα επίπεδα και στα αίθρια εντείνει την ασάφεια στην αντίληψη του εσωτερικού χώρου και 'μαλακώνει' τα όρια του. Έτσι, ο Siza δημιουργεί μία πλούσια χωρική εμπειρία σε περιορισμένες χωρικές δυνατότητες.

figure 36: Τράπεζα Pinto & Sotto Mayor (1974), Alvaro Siza



[A], [Γ]: Γεωμετρικές χαράξεις από τον περίγυρο
[B]: Ένταξη στον αστικό ιστό
[Δ]: Άποψη από τον δρόμο
[Ε]: Εσωτερικό
[ΣΤ]: Είσοδος - Κατώφλι

Στην τράπεζα *Borges & Irmao* (1986) παρατηρείται μία παρόμοια διαχείριση της κλίμακας και της μορφολογίας του νέου κτηρίου σε σχέση με τον υφιστάμενο αστικό ιστό. Όπως και η *Pinto & Sotto Mayor*, βρίσκεται σε μία μεσαίας κλίμακας πόλης, την Vila do Conde και ακολουθεί μία αυτόνομη στάση από το ιστορικό περιβάλλον μέσω των καμπυλωμένων επιφανειών και του λευκού χρώματος, αλλά ταυτόχρονα σέβεται την κλίμακα του και δεν ξεπερνά το ύψος του θρησκευτικού κτηρίου που βρίσκεται στην νότια πλευρά. Η τράπεζα παίρνει απόσταση από τα γύρω κτήρια και διαμορφώνει τον **δημόσιο χώρο**, μέσω της **ράμπας** και της **σκάλας**, με τέτοιο τρόπο, ώστε **το επίπεδο του δρόμου να συνδέεται με το επίπεδο της νότιας πλατείας**, ενώ ταυτόχρονα αφήνει τον απαραίτητο χώρο γύρω από το κτήριο για να γίνεται αντιληπτή η ιδιαιτερότητά του. Η καμπύλη επιφάνεια προτρέπει τον επισκέπτη να κατευθυνθεί από το δρόμο προς την νότια πλατεία και προσαρμόζεται στην πρόσοψη του δρόμου, έρχοντας περασιά με το δυτικό κτήριο και καθορίζοντας το τελικό ύψος του κτηρίου. Όμως, δεν είναι το ύψος, αλλά το μήκος που καθορίζει την κλίμακα της επέμβασης. Όσον αφορά τον εσωτερικό χώρο, ο Siza χειρίζεται τα δομικά στοιχεία, τον φωτισμό, τα έπιπλα ως ενιαίες καμπύλες μορφές. Σε αντίθεση με την *Pinto & Sotto Mayor*, η χωρική πολυπλοκότητα αντικαθίσταται από έναν ενιαίο, ροϊκό χώρο, χωρίς εναλλαγές της κλίμακας, με έντονες γλυπτικές λεπτομέρειες, προσδίδοντας μία ρευστή ατμόσφαιρα (Qian, 2017).

Συμπερασματικά, το κοινό σημείο και των δύο έργων είναι ότι η σύνθεση τους αναφέρεται στην κλίμακα του υφιστάμενου αστικού ιστού, αντιστοιχώντας το ύψος και κάποιες χαράξεις του νέου κτηρίου με αυτά του περιγύρου. Έτσι, **αποτυπώνεται η κλίμακα του αστικού ιστού στην αρχιτεκτονική σύνθεση**, αλλά με διαφορετικό τρόπο, καθώς αυτή διαφέρει σε κάθε περίπτωση. Αρχικά, αν και οι δύο τράπεζες βρίσκονται σε μεσαίας κλίμακας ιστορικές πόλεις, ο ιστός της Oliveira de Azemeis είναι αρκετά πυκνότερος με εναλλαγές στην κλίμακα, σε σχέση με την Vila do Conde. Αυτό μεταφράζεται στην κλίμακα της *Pinto & Sotto Mayor* με μία δυναμική, θραυσμένη μάζα, προερχόμενη από την κλίμακα και τις χαράξεις του αστικού ιστού, σε αντίθεση με την μάζα της *Borges & Irmao*, που φαίνεται να είναι ενιαία και αυτοαναφορική. Επίσης, αυτά τα χαρακτηριστικά μεταφέρονται στον εσωτερικό χώρο, στην πρώτη παρατηρείται ένα σύνθετο εσωτερικό με διαφορετικές χωρικές ποιότητες, ενώ στην δεύτερη ένας ενιαίος ροϊκός χώρος. Σε κάθε περίπτωση ο Siza, αν και ακολουθεί διαφορετική στρατηγική, χρησιμοποιεί ως **βασικό συνθετικό εργαλείο την κλίμακα του υφιστάμενου αστικού ιστού**.

Η αναζήτηση για μια τοπική ταυτότητα δικαιολογεί την ενσωμάτωση του έργου του Alvaro Siza στο ρεύμα του *κριτικού τοπικισμού*, αλλά γίνεται ακατάλληλη όταν πλέον η επιρροή του έργου του ξεπερνάει τα πολιτιστικά του όρια και τον Πορτογαλικό χώρο. Αυτή η τοπική ταυτότητα είναι κατανοητή πλέον ως μια πολύτιμη μνήμη μιας πραγματικότητας που πλέον δεν υπάρχει πια, λόγω της διεθνοποίησης της 'Σχολής' του Πόρτο που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στην δεκαετία του 80', το έργο του Siza εξελίσσεται από τον *κριτικό τοπικισμό* σε έναν *κριτικό εκλεκτικισμό* (Fernandes, 2015). Αντιπροσωπευτικό έργο αυτής της αλλαγής είναι το *συγκρότημα κατοικιών Bonjour Tristesse*¹³ ('Καλημέρα Θλίψη') (1984) στο Βερολίνο, το οποίο αύξησε την διεθνή αναγνώριση, του έργου του Siza και την ικανότητα του να ενσωματώνει την αρχιτεκτονική στα αστικά περιβάλλοντα. Το συγκρότημα κατοικιών σχεδιάστηκε στα πλαίσια της Διεθνούς Έκθεσης Κτηρίων στο Βερολίνο (1987), όπου προσκαλέστηκαν και άλλοι αρχιτέκτονες (Peter Einsmann, Aldo Rossi, James Sterling) να σχεδιάσουν συγκροτήματα κατοικιών (IBA Social Housing), σε οικόπεδα που είχαν βομβαρδιστεί στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το κτήριο του βρίσκεται στην περιοχή Kreuzberg, στην γωνία ενός οικοδομικού τετραγώνου του 19^{ου} αιώνα, όπου τα προϋπάρχοντα κτήρια καταστράφηκαν στον πόλεμο και αντικαταστάθηκαν με ισόγεια καταστήματα που δεν ταίριαζαν με τα ύψη των γύρω κτηρίων και δεν παρείχαν κατοικίες. Το σημαντικότερο χαρακτηριστικό του επταώροφου κτηρίου του Siza είναι **η συνεχόμενη καμπύλη όψη που συνδέει τα κτήρια και συμπληρώνει την γωνία του οικοδομικού τετραγώνου**. Αυτή

¹³ Αυτός ο χαρακτηρισμός δεν δόθηκε από τον Siza, αλλά από το ομώνυμο graffiti, ανώνυμου καλλιτέχνη, που γράφτηκε στην όψη του κτηρίου. Πολύ πιθανό να αναφέρεται στην μεταπολεμική 'μελαγχολία' της αστικής ζωής του Βερολίνου. Αρχικά ο Siza ήθελε να αφαιρεθεί, αλλά μετά συνειδητοποίησε ότι η φρέσκια μπογιά θα ήταν αρκετά ευδιάκριτη σε σχέση με την υπόλοιπη όψη, ενώ εάν βάζονταν όλο το κτήριο θα ήταν οικονομικά αδύνατο. Έτσι, επέλεξε το graffiti να παραμείνει, χαρακτηρίζοντας για πάντα το συγκρότημα.

η γλυπτική χειρονομία μεταφέρεται και στην πίσω όψη με μία κοίλη καμπύλη. Επίσης, άλλο ένα μορφολογικό στοιχείο είναι η διακριτική ανύψωση της καμπύλης στην απόληξη του κτηρίου. Αυτή η δυναμική καμπύλη που αναφέρεται στον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό, κάνει το κτήριο να ξεχωρίζει από το περιβάλλον του, αλλά ταυτόχρονα εντάσσεται σε αυτό με την χρήση του κανάβου στην τοποθέτηση των ανοιγμάτων, προσδίδοντας έναν συγκεκριμένο **ρυθμό** στις όψεις, ίδιο με αυτόν στα κτήρια του περιγύρου (Pascucci, 2014).

figure 37: Τράπεζα *Borges & Irmao* (1986), Alvaro Siza



[A]: Τοπογραφικό διάγραμμα, [B]: Σχέση με τον περίγυρο
[Γ]: Ένταξη στον αστικό ιστό, [Δ]: Σύνδεση των δύο επιπέδων της πόλης, [Ε]: Άποψη από τον δρόμο
[ΣΤ]: Εσωτερικό

figure 38: *Bonjour Tristesse* (1984), Βερολίνο, Alvaro Siza

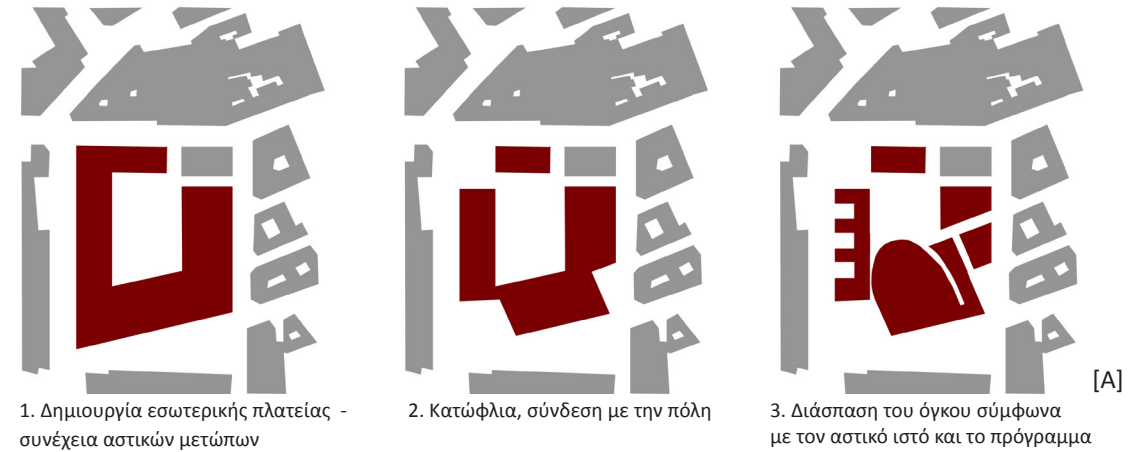


Μέχρι στιγμής διαπιστώθηκε το αποτύπωμα της κλίμακας του αστικού ιστού σε μεμονωμένα κτήρια, σχετικά μικρής κλίμακας. Εξίσου πλούσιο αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα εμφανίζεται και σε μεγαλύτερα δημόσια κτήρια που συνήθως απαιτούν ένα μεικτό λειτουργικό πρόγραμμα και καταλαμβάνουν ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα. Σημαντικό χαρακτηριστικό αυτών των περιπτώσεων είναι ότι δεν αντιμετωπίζονται ως αυτοαναφορικά κτήρια που στοχεύουν να επιβληθούν στο περιβάλλον τους, αλλά ως **συμπλέγματα κλειστών και αίθριων χώρων που συμπληρώνουν τα αστικά κενά**, ερμηνεύοντας τα χαρακτηριστικά της αστικότητας. Το πολιτιστικό κέντρο *Manzana de Revellin* (1997) στην πόλη Ceuta της Ισπανίας, αποτελεί αντιπροσωπευτικό έργο αυτής μεθοδολογίας και αναδεικνύει την ικανότητα του Siza να εντάσσει την αρχιτεκτονική του σε πυκνοδομημένα αστικά περιβάλλοντα, **αρθρώνοντας διαφορετικές κλίμακες και γεωμετρίες σε μία σύνθεση**.

Το συγκρότημα βρίσκεται στο ιστορικό κέντρο, στην περιοχή με την μεγαλύτερη πυκνότητα. Τοποθετείται σε ένα σχεδόν κενό οικοδομικό τετράγωνο, καθώς στην βορειοδυτική πλευρά βρίσκεται το Δημοτικό Μουσείο Αρχαιολογίας και Τεχνών σε νεοκλασικό ρυθμό. Το οικοδομικό τετράγωνο περιβάλλεται από κτήρια διαφορετικών στυλ, κλίμακας και λειτουργιών, των οποίων ο **προσανατολισμός** και οι **διαστάσεις των ελεύθερων μεταξύ τους χώρων** μετατρέπουν την μορφολογία της επέμβασης. Με άλλα λόγια, **ο σχεδιασμός του πλήρους και του κενού, η τοποθέτηση, η γεωμετρία και η κλίμακα των επιμέρους όγκων προέρχονται από την δομή και τον δημόσιο χώρο του αστικού ιστού**. Γενικά, επιλέγεται **περιμετρική τοποθέτηση** των πέντε όγκων, ερμηνεύοντας τον αστικό χαρακτήρα της περιοχής, με **όρια και περάσματα - κατώφλια** μεταξύ της εσωτερικής δημόσιας πλατείας και της πόλης. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο σέβεται τον κánaβο του αστικού ιστού δημιουργώντας τις κατάλληλες **αναμονές προς την πόλη**, με αποτέλεσμα οι περαστικοί να παροτρύνονται να περιηγηθούν στους ενδιάμεσους χώρους μεταξύ των κτηρίων και να σταθούν στην εσωτερική πλατεία, αναζωογονώντας την αστική ζωή.

Η **διαίρεση του προγράμματος** παίζει σημαντικό ρόλο στον σχεδιασμό. Το κεντρικό αμφιθέατρο, ως η σημαντικότερη δημόσια χρήση, διαφέρει σε κλίμακα και σε μορφή από τα υπόλοιπα κτήρια, με την χαρακτηριστική καμπύλη επιφάνεια, η οποία παροτρύνει τον πεζό να εισέλθει στο εσωτερικό του συγκροτήματος, ενώ η νότια πλευρά του συμπληρώνει το **αστικό μέτωπο**, παράλληλα με τον δρόμο. Στον ίδιο άξονα κινείται το ύψος του αμφιθεάτρου καθώς εκεί που βρίσκεται η σκηνή απαιτείται μεγαλύτερο ύψος, ενώ στα ανατολικά είναι ίσο με τα ύψη των γύρω κτηρίων. Οι τέσσερις ανεξάρτητοι χώροι του συνεδριακού κέντρου βρίσκονται στο δυτικό κτήριο, που συμπληρώνει το δυτικό αστικό μέτωπο και έχει πρόσβαση από μία **ημιυπαίθρια στοά** από την πλευρά της πλατείας. Αυτοί οι χώροι συνδέονται με έναν υπόγειο διάδρομο που

figure 39: πολιτιστικό κέντρο *Manzana de Revellin* (1997), Ceuta, Alvaro Siza



[A]: Προσέγγιση συνθετικής διαδικασίας, [B]: Εσωτερική πλατεία [Γ], [ΣΤ]: Απόψεις από τους δρόμους, [Δ] Κατώφλι, [E]: Στοά

καταλήγει στο φουαγιέ του αμφιθεάτρου. Έτσι, δημιουργείται ένας **υπόγειος κοινόχρηστος χώρος που αρθρώνει τα δύο κτήρια**. Τα άλλα τρία κτήρια (Ωδείο, κέντρο εκμάθησης γλωσσών, καταστήματα) αποτελούν μικρότερους όγκους μεταβατικής κλίμακας μεταξύ του συγκροτήματος και της πόλης, όπου η γεωμετρία τους αναφέρεται στην μορφή του υφιστάμενου αστικού ιστού. Τέλος το υφιστάμενο μουσείο προβάλλει το ιστορικό φορτίο της πόλης στο νέο συγκρότημα, αλλά ταυτόχρονα ενσωματώνεται σε αυτό καθώς ο σχεδιασμός των νέων κτηρίων καταφέρνει να ισορροπήσει τις δύο διαφορετικές χρονικές περιόδους (Cortes, 2014).

2.3.2 Τυπολογία και Δημόσιος χώρος

Τα έργα του Alvaro Siza παρουσιάζουν μία προσωπική προσέγγιση σχετικά με το ζήτημα της τυπολογίας. Διακρίνεται μία τυπολογική διαδικασία η οποία στοχεύει σε ένα σύνολο διακριτικών μετατροπών που ξεχωρίζουν περισσότερο για την συγκράτηση παρά την ιδιαιτερότητα τους. Ο Siza ήρθε σε επαφή με αυτά τα ζητήματα από τις σπουδές του με τον Fernando Tavora, ο οποίος εκείνη την περίοδο συμμετείχε στην *Έρευνα της τοπικής Πορτογαλικής Αρχιτεκτονικής* (1961), που αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, καταγράφοντας τις τυπολογίες κτηρίων της Πορτογαλίας. Ο Tavora στα γραπτά του ξεχωρίζει τις έννοιες του τύπου και του στυλ, ορίζοντας την τυπολογία ως «*κάτι από τον χαρακτήρα των ανθρώπων*», ως το αποτέλεσμα κάθε πολιτισμού.

Με αυτό το υπόβαθρο μπορεί να κατανοηθεί το συνεχές ενδιαφέρον του Siza για τις μορφές του παρελθόντος, ιδιαίτερα αυτές που προέρχονται από την Πορτογαλική κουλτούρα, διαμορφώνοντας την στάση του σχετικά με την τυπολογία ως μέρος της σχεδιαστικής διαδικασίας. Με την ανάδυση της σοσιαλιστικής κυβέρνησης ο Siza έχει την ευκαιρία να αντιμετωπίσει μία συγκεκριμένο τυπολογική κατηγορία, την συλλογική κοινωνική κατοικία, ως ένας από τους αρχιτέκτονες του Εθνικού Προγράμματος Κοινωνικής Κατοικίας (SAAL). Στα συγκροτήματα κατοικιών *S. Victor* (1974) και *Saal da Bouca* (1976, 2003) υιοθέτησε την προϋπάρχουσα τυπολογία των σπιτιών σε σειρά (row-houses), επιτρέποντάς του να ασχοληθεί με ζητήματα **ρυθμού** και **επανάληψης** (Meninato, 2018).

Το *συγκρότημα κατοικιών Saal da Bouca* αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά και χαρακτηριστικά έργα του Alvaro Siza, καθώς αντιμετωπίζει εκτός από το θέμα του τύπου και άλλα καίρια ζητήματα σχετικά με την ένταξη της αρχιτεκτονικής στο αστικό περιβάλλον ώστε να **ενσωματωθεί ή να αυτονομηθεί** από αυτό, το παντοτινό δίλημμα μεταξύ διεθνισμού και τοπικότητας και την κοινοτική ζωή των ανθρώπων στον αστικό χώρο, χωρίς να καταστρατηγούνται ζητήματα ιδιωτικότητας. Το συγκρότημα βρίσκεται στο Πόρτο, σε ένα μεγάλο τριγωνικό οικόπεδο, στα βόρεια της εμπορικής περιοχής, ανάμεσα σε μία γραμμή τραίνου και έναν κεντρικό δρόμο. Ο σχεδιασμός αναφέρεται στις προϋπάρχουσες παραδοσιακές νησίδες κατοικιών (ilhas), των οποίων οι κάτοικοι συμμετείχαν ενεργά στην σχεδιαστική διαδικασία. Αυτές οι νησίδες αποτελούσαν πυρήνες ευτελών κατοικιών σε σειρά, που συνδέονταν με έναν διάδρομο και είχαν μία ή δύο εισόδους ανά σειρά. Ένα ξεχωριστό κτήριο έρχονταν παράλληλο με τον δρόμο και οι σειρές των κατοικιών βρίσκονταν στο εσωτερικό του οικοπέδου, ενώ στο πίσω μέρος υπήρχαν υγειονομικές εγκαταστάσεις. Ο Siza δημιούργησε ξανά αυτή την διάταξη, εκσυγχρονίζοντας και προσαρμόζοντας την στις ρασιοναλιστικές αρχές του μοντερνισμού των δεκαετιών του 20' και του 30'. Το βασικό συστατικό στοιχείο είναι η μονάδα κατοικίας η οποία επαναλαμβάνεται γραμμικά για να δημιουργήσει μία 'μπαταρία' κατοικιών, που με την σειρά της επαναλαμβάνεται παράλληλα, δημιουργώντας μεταξύ τους **υπαίθριους κοινόχρηστους χώρους**. Έτσι το συγκρότημα βελτιώνει σε τεράστιο βαθμό την ζωή των κατοίκων, με τους ευρύχωρους διώροφους τύπους κατοικιών (ριζοσπαστική επιλογή για εκείνη την περίοδο) με μπαλκόνια που κοιτούν προς τους κοινόχρηστους χώρους (στοιχείο της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής), σε συνδυασμό με τον καθορισμένο δημόσιο χώρο. Επιπλέον στοιχεία της σύνθεσης είναι οι σκάλες εισόδου των ισόγειων κατοικιών και τα διαχωριστικά στοιχεία στις κατοικίες του τέταρτου ορόφου, τα οποία προσδίδουν έναν συγκεκριμένο ρυθμό στις όψεις. Με αυτό τον τρόπο, ο Siza συνδυάζει την παραδοσιακή

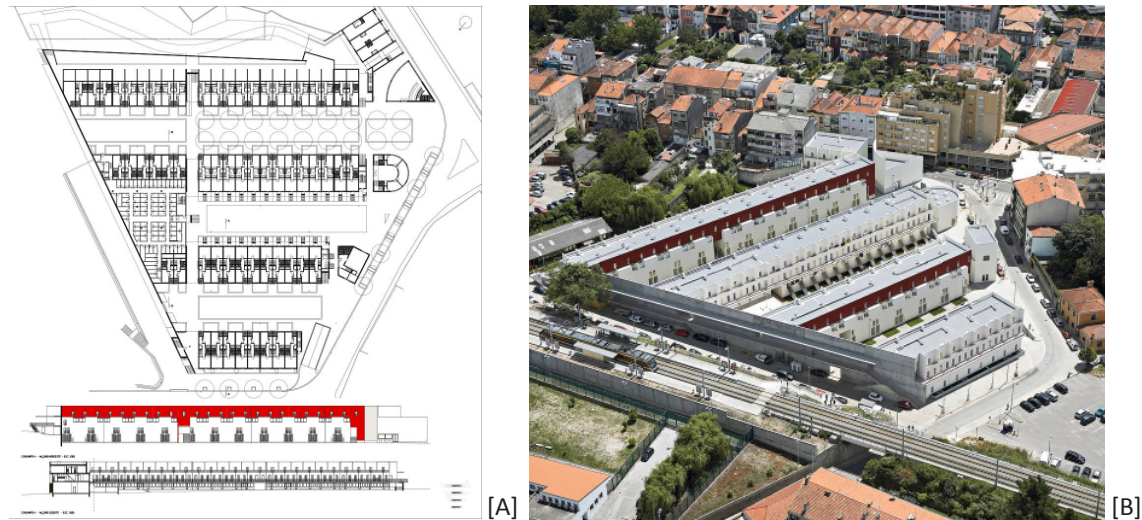
τυπολογία με τα μοντέρνα πρότυπα, διατηρώντας την κατάσταση της νησίδας, ως έναν θύλακα κατοικίας ανεξάρτητο από τον περίγυρο, που όμως δεν τον αγνοεί.

Τα 128 σπίτια δημιουργούν 4 'μπαταρίες', οι οποίες έρχονται παράλληλα στην μία πλευρά του οικοπέδου, του οποίου το τριγωνικό σχήμα, τις κάνει να διαφέρουν σε μήκος. Αυτό αποτελεί το πρώτο χαρακτηριστικό του υφιστάμενου ιστού που επηρεάζει την νέα επέμβαση. Το έργο απαντά και σε έναν άλλο περιορισμό του περιβάλλοντος, την σιδηροδρομική γραμμή. Δημιουργείται ένα **ισχυρό όριο** από την πλευρά της γραμμής, με έναν τοίχο ύψους τεσσάρων ορόφων, ώστε να φιλτράρεται η ηχορύπανση. Έτσι, **το έργο απομονώνεται από το ανεπιθύμητο στοιχείο της πόλης (σιδηροδρομική γραμμή), ενώ από την άλλη πλευρά, συνδέεται με αυτήν μέσω των υπαίθριων κοινόχρηστων χώρων**. Άλλο ένα σημαντικό στοιχείο του σχεδιασμού είναι η πορεία που συνδέει κάθετα τους υπαίθριους κοινόχρηστους χώρους και τρυπάει τις 'μπαταρίες' των κατοικιών, δημιουργώντας μία **ισόγεια ημιυπαίθρια στοά**. Αυτή η πορεία όμως, διακόπτεται από μία ανάβαση που οδηγεί σε έναν υπερυψωμένο υπαίθριο χώρο. Αυτό ίσως να δυσχεραίνει την καθημερινή κίνηση των κατοίκων, αλλά δεν αποτελεί λειτουργικό λάθος καθώς στοχεύει στην **παρότρυνση των κατοίκων να οικειοποιηθούν τον δημόσιο χώρο**. Επιπλέον ο Siza σχεδιάζει κτήρια ιδιαίτερων γεωμετριών, τα οποία τοποθετεί στις άκρες των 'μπαταριών' από την πλευρά του δρόμου, ελεύθερα χωροθετημένα. Αυτά παρέχουν ένα ξεχωριστό τελείωμα στις σειρές των κατοικιών, τονίζουν τα σημεία στα οποία εισέρχεται ο δημόσιος χώρος στο εσωτερικό του συγκροτήματος και ενσωματώνουν την νέα κατασκευή στον υφιστάμενο αστικό ιστό, χωρικά μέσω του σχεδιασμού τους, αλλά και λειτουργικά καθώς παραλαμβάνουν κοινόχρηστες λειτουργίες (βιβλιοθήκη, καταστήματα, χώρος κοινόχρηστων πλυντηρίων) (Cortes, 2014).

Το 1979 το SAAL σταμάτησε την λειτουργία του και η κατασκευή του συγκροτήματος δεν είχε ολοκληρωθεί. Συγκεκριμένα, δεν βρίσκονταν ούτε στα μισά, καθώς δεν είχαν κατασκευαστεί δύο από τις τέσσερις σειρές κατοικιών, ούτε και ο τοίχος – όριο. Πέρασαν σχεδόν τριάντα χρόνια για να ολοκληρωθεί το έργο στην ολότητα του. Ίσως δημιουργηθεί το ερώτημα κατά πόσο ένα σχέδιο παραμένει επίκαιρο και ικανό να ανταποκριθεί στις ανάγκες της πόλης του σήμερα μετά από περίπου τριάντα χρόνια αδράνειας. Ο σχεδιασμός του Siza έρχεται να διαψεύσει αυτές τις ανησυχίες. Ο ίδιος σχολιάζει στο περιοδικό Casabella το 2006: «*Όταν το έργο ολοκληρώθηκε η αντίδραση της αγοράς έδειξε ότι αυτός ο τύπος κατοικίας ανταποκρίνεται πλήρως στους όρους της οικονομικής κατοίκησης, ενώ προσέκλυσε και άλλες κατηγορίες του πληθυσμού, όπως φοιτητές, νέες οικογένειες, νέους επαγγελματίες – πρωταγωνιστές των σύγχρονων πόλεων. Τώρα υπάρχει ένας σταθμός του μετρό στην είσοδο του συγκροτήματος που προσφέρει την σύνδεσή του με την υπόλοιπη πόλη: υπάρχει αυξημένη κινητικότητα των ανθρώπων στην περιοχή, οι υποδομές του συγκροτήματος είναι ανοιχτές από τους δρόμους του περιγύρου. Υπάρχει ένας καλοδιατηρημένος κήπος και αυτοκίνητα, όπως και σε άλλα συγκροτήματα κατοικιών. Δεν είναι ένα τέλειο έργο, αλλά αυτό είναι που είναι σημαντικό;*»

Ο Siza είχε την ευκαιρία να χρησιμοποιήσει και άλλες τυπολογικές επιλογές σε πολλά έργα του, όπως την τυπολογία Π που ορίζει έναν προαύλιο χώρο. Αυτή η τυπολογία εμφανίζεται αμέτρητες φορές κατά την διάρκεια της ιστορίας της αρχιτεκτονικής. Αν και πολλές φορές προβάλλει μνημειακότητα και συμμετρία, ο Siza καταφέρνει με λεπτούς χειρισμούς να αποσταθεροποιήσει αυτό τον τύπο, διευρύνοντας τα όρια του, με **διατάραξη της συμμετρίας και της ορθοκανονικότητας και την προσαρμογή του στην κλίμακα του κάθε έργου**. Πολλές φορές προτείνει την κλίση των δύο πτερύγων της τυπολογίας, δίνοντας στον προαύλιο χώρο ένα τραπεζοειδές σχήμα. Αυτό δημιουργεί στον χώρο μία θεατρική προοπτική, προκαλώντας την ψευδαίσθηση ότι είναι μεγαλύτερος από ότι είναι στην πραγματικότητα. Με τους προαύλιους χώρους σε διάφορα έργα, ο Siza προτείνει μία νέα τυπολογική μέθοδο, έναν *υπό-τυπο*. Όλα τα παραδείγματα προέρχονται από την ίδια κεντρική ιδέα της δημιουργίας ενός **κοινόχρηστου υπαίθριου χώρου αναφοράς**, που οργανώνει την σύνθεση, αλλά το καθένα εξελίσσεται διαφορετικά. Με μία πρώτη ανάγνωση οι **τυπολογικές μεταβολές και παραλλαγές** ίσως να φαίνονται ελάχιστες σαν να έχουν επιλεγεί και επιμεληθεί με μεγάλη προσοχή. Οι διαστάσεις των στοιχείων, η διάταξη και το ύψος των τοίχων, οι προεξοχές και οι αναδιπλώσεις της οροφής,

figure 40: Συγκρότημα κατοικιών Saal da Bouca (1976 - 2003), Alvaro Siza



[A]: Κάτοψη ισογείου και δύο τυπικές όψεις
[B]: Σχέση με την πόλη
[Γ], [Δ]: Κοινόχρηστοι προαύλιοι χώροι
[Ε], [ΣΤ]: Στοά - πορεία συρραφής των 'μπαταριών'
[Ζ]: Κτήριο κοινόχρηστων λειτουργιών - πέρασμα προς την πόλη

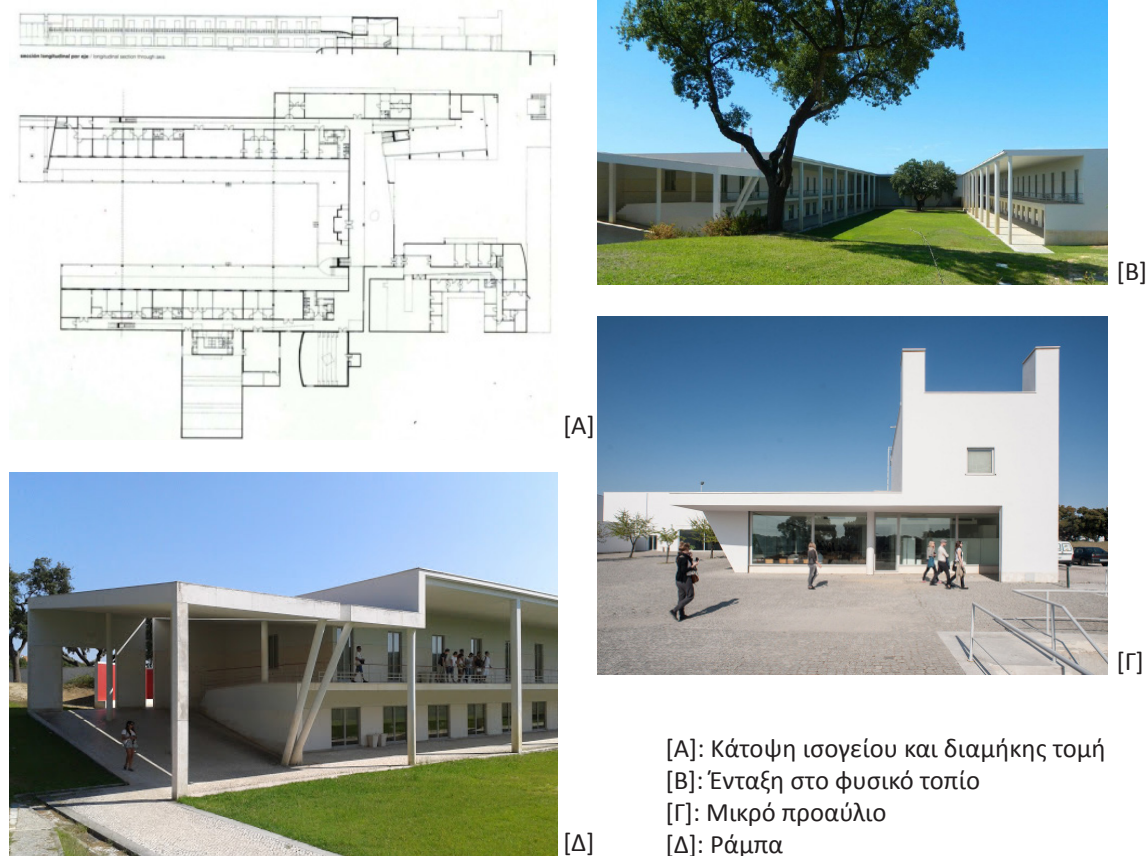
οι **βαθμοί της διαπερατότητας** είναι μερικές από τις αμέτρητες μεταβλητές που ερευνούνται. Ο Siza αναγνωρίζει την ικανότητα μετατροπής του χώρου όταν αγνοείται η ορθογωνικότητα, το οποίο αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την μορφή του κτηρίου. Τα έργα του μελετούν προσεκτικά το πρόγραμμα, τις ανάγκες του πελάτη και τα χαρακτηριστικά του υφιστάμενου περιβάλλοντος. **Μόνο όταν επιλυθούν αυτά τα ζητήματα, θα προσαρμοστούν στον σχεδιασμό οι τυπολογικές μεταβολές, οι οποίες θα διαμορφώσουν και την ιδιαιτερότητα του κάθε έργου** (Meninato, 2018).

Τα πιο σημαντικά έργα του Siza που προβάλλουν αυτά τα ζητήματα είναι η *Παιδαγωγική Σχολή στην Setubal* (1993), η *Πρυτανεία του Πανεπιστημίου του Alicante* (1998) και η *Αρχιτεκτονική Σχολή του Πόρτο* (1994). Εκτός από την τυπολογία Π χρησιμοποιεί ως συνθετικό εργαλείο τους **ασταθείς αρχιτεκτονικούς τύπους**, όπως είναι το αίθριο (εσωτερικό ή εξωτερικό), ο ημιυπαίθριος διάδρομος και η στοά. Η τελευταία αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο των αστικών ιστών από τον μεσαίωνα μέχρι και σήμερα με διάφορες μορφές. Έτσι, σε συνδυασμό με το πολυλειτουργικό πρόγραμμα, τους κοινόχρηστους χώρους και την διαπερατότητα μεταξύ των εσωτερικών και εξωτερικών χώρων δημιουργείται μία **αστική ατμόσφαιρα**. Επίσης ο Siza χρησιμοποιεί συγκεκριμένες μορφές, που παρά την αφαίρεση τους, περιέχουν αναγνωρίσιμες μορφολογικές αναφορές (π.χ. υποστυλώμα λεπτής, τετραγωνικής διατομής χωρίς βάση ή στέψη).

Η *Παιδαγωγική Σχολή στην Setubal* επανερμηνεύει τον τύπο εκπαιδευτικών κτηρίων με επιμήκεις πτέρυγες αποτελούμενες από διαδοχικές αίθουσες που συνδέονται με έναν διάδρομο. Εδώ, το ενδιαφέρον έγκειται στους υπαίθριους κοινόχρηστους χώρους που ορίζουν οι πτέρυγες και στον τρόπο με τον οποίο **η τυπολογία μεταβάλλεται με στόχο να αναπτύξει ανοιχτές σχέσεις με το κεκλιμένο φυσικό τοπίο**. Υπάρχουν δύο προαύλια, διαφορετικής κλίμακας, που διαχωρίζονται από τον χώρο υποδοχής – εσωτερικό αίθριο, ο οποίος συνδέει τις δύο πτέρυγες. Το μεγαλύτερο προαύλιο περιβάλλεται από μία συνεχής στοά με υποστυλώματα διπλού ύψους. Στον δεύτερο όροφο, μέσα στην στοά, υπάρχει ένας διάδρομος – εξώστης που συνδέει τις αίθουσες του ορόφου. Ο Siza έχει καταφέρει να εξουδετερώσει την μνημειακότητα της τυπολογίας Π και της αναφοράς στην κλασική στοά με διάφορες κινήσεις, όπως με **την αποσταθεροποίηση της συμμετρίας, τις πολλαπλές κλίμακες των εσωτερικών και υπαίθριων χώρων του έργου και την απλότητα και πλαστικότητα των δομικών στοιχείων** (Cortes, 2014). Αν και η συμμετρία διαταράσσεται, δεν εγκαταλείπεται. Για παράδειγμα το δώμα της μίας πτέρυγας είναι μακρύτερο από της άλλης, αλλά στο σημείο που έρχονται περασιά το πρώτο γίνεται κεκλιμένο, ανάλογα με την κλίση του εδάφους, δηλώνοντας τις αρχικές αναλογίες της τυπολογίας και προβάλλοντας ένα ενδιαφέρον μορφολογικό αποτέλεσμα στην όψη. Βεβαίως, αυτή η μετατροπή της τυπολογίας έχει και λειτουργικό σκοπό, καθώς σε αυτό το σημείο η στοά στρίβει, ώστε να οδηγήσει τον χρήστη σε μία ράμπα που συνδέει το επίπεδο του κεντρικού προαυλίου με τον διάδρομο του δεύτερου ορόφου και το φυσικό λοφώδες περιβάλλον. Επιπλέον, ένα από τα υποστυλώματα της στοάς παίρνει μία έντονη κλίση, τονίζοντας αυτή την μετατροπή και παροτρύνοντας το χρήστη να στρίψει.

Στο κτήριο της *Πρυτανείας του Πανεπιστημίου του Alicante* παρατηρείται μία παρόμοια διαχείριση της τυπολογίας Π, του αιθρίου και της στοάς, στο πλαίσιο όμως μίας διαφορετικής στρατηγικής. Η πόλη Alicante βρίσκεται στην νότια Ισπανία που χαρακτηρίζεται από θερμό κλίμα με έντονη ηλιοφάνεια τους περισσότερους μήνες του χρόνου. Έτσι, σε αντίθεση με την εξωστρέφεια της Σχολής στην Setubal, επιλέγεται ο σχεδιασμός ενός **εσωστρεφούς κτηρίου** με ένα σχεδόν τυφλό, απλό εξωτερικό όριο σε αντίθεση με την πλούσια εσωτερική οργάνωση, ώστε να προφυλαχθούν οι χρήστες από το έντονο κλίμα. Όπως και στην Setubal, η τυπολογία Π τροποποιείται έτσι ώστε να δημιουργηθούν δύο πτέρυγες, των οποίων η σύνδεση θα ορίζει δύο αίθρια διαφορετικής κλίμακας. Τα αίθρια και εδώ αποτελούν το βασικό στοιχείο της σύνθεσης ως **ενδιάμεσοι κοινόχρηστοι χώροι που προωθούν την κοινοτική ζωή των φοιτητών και καθηγητών**. Εκτός από την εσωστρέφειά τους διακρίνονται και άλλες σημαντικές διαφορές, όπως το τραπεζοειδές σχήμα τους που δημιουργείται από την κλίση των πτερυγών. Αυτό αποτελεί συχνή τακτική του Siza, όπως προαναφέρθηκε. Τα κεντρικά αίθρια χωρίζεται σε δύο τμή-

figure 41: Παιδαγωγική Σχολή στην Setubal (1993), Alvaro Siza



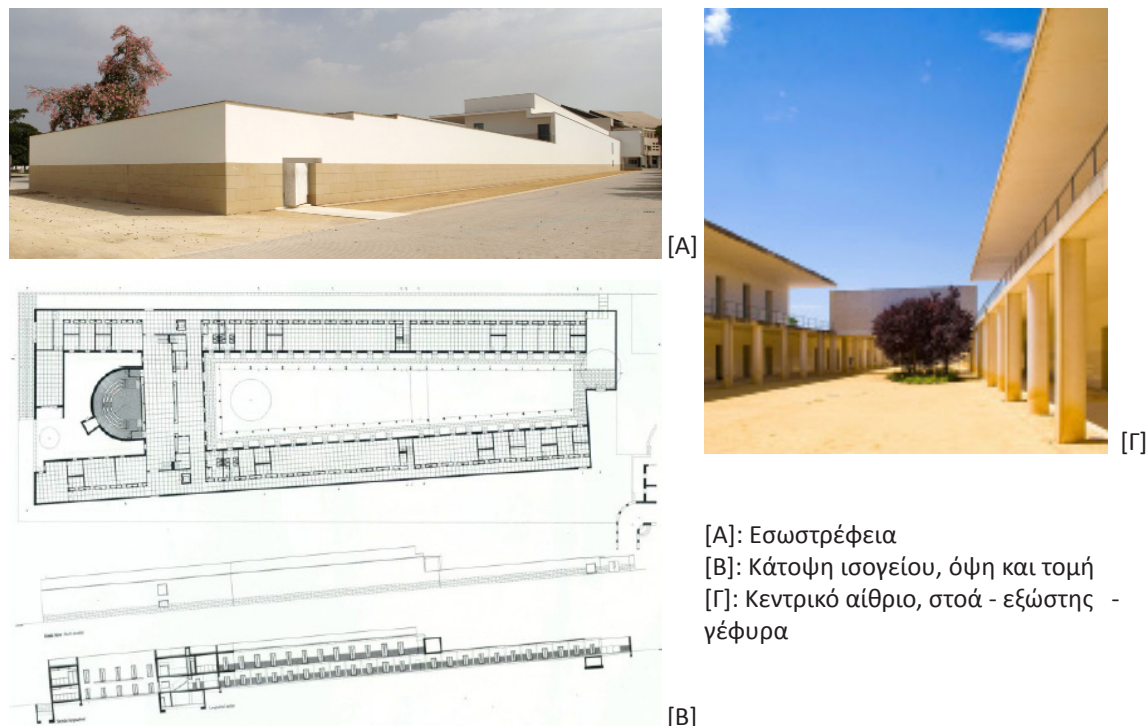
[A]: Κάτοψη ισογείου και διαμήκης τομή
 [B]: Ενταξη στο φυσικό τοπίο
 [C]: Μικρό προαύλιο
 [D]: Ράμπα

ματα. Οι πτέρυγες του πρώτου είναι ισόγειες, ενώ του δεύτερου διαθέτουν και άλλον ένα όροφο. Επίσης, το πρώτο περιβάλλεται από μία ισόγεια στοά και διαχωρίζεται νοητά από το δεύτερο με μία μικρή γέφυρα που συνδέει τις δύο πτέρυγες στο επίπεδο του ορόφου. Η στοά του πρώτου τμήματος συνεχίζεται στο ισόγειο επίπεδο του δεύτερου τμήματος, σε αντίθεση με την Σχολή στην Setubal που διαθέτει διπλό ύψος.

Το αίθριο και η στοά διπλού ύψους εμφανίζεται και στο *Πορτογαλικό Περίπτερο* (1997) για την Διεθνή Έκθεση του 1998 στην Λισαβόνα (Expo98). Το περίπτερο βρίσκεται στο λιμάνι της πόλης μεταξύ του αστικού ιστού και του Τάγου ποταμού. Έτσι ο Siza βρίσκει την ευκαιρία σε συνδυασμό με το πρόγραμμα να αναπτύξει μία εντελώς αστική στρατηγική, σε αντίθεση με τα δύο προηγούμενα εκπαιδευτικά κτήρια που βρίσκονταν σε περιστασιακά περιβάλλοντα και απαιτούσαν μεγαλύτερο βαθμό ιδιωτικότητας. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο γύρω αστικός ιστός αναπτύχθηκε ταυτόχρονα με την κατασκευή του κτηρίου, με αποτέλεσμα ο Siza να μην αντιμετωπίζει το έργο ως τον σχεδιασμό ενός κτηρίου αλλά την δημιουργία ενός τόπου. Το περίπτερο περιλαμβάνει δύο μέρη. Ένα διώροφο κτήριο, που οργανώνεται γύρω από δύο **αίθρια** (ένα περικλειστο στο κέντρο του κτηρίου και ένα ανοιχτό στην βόρεια πλευρά) και μία **δημόσια στεγασμένη πλατεία**.

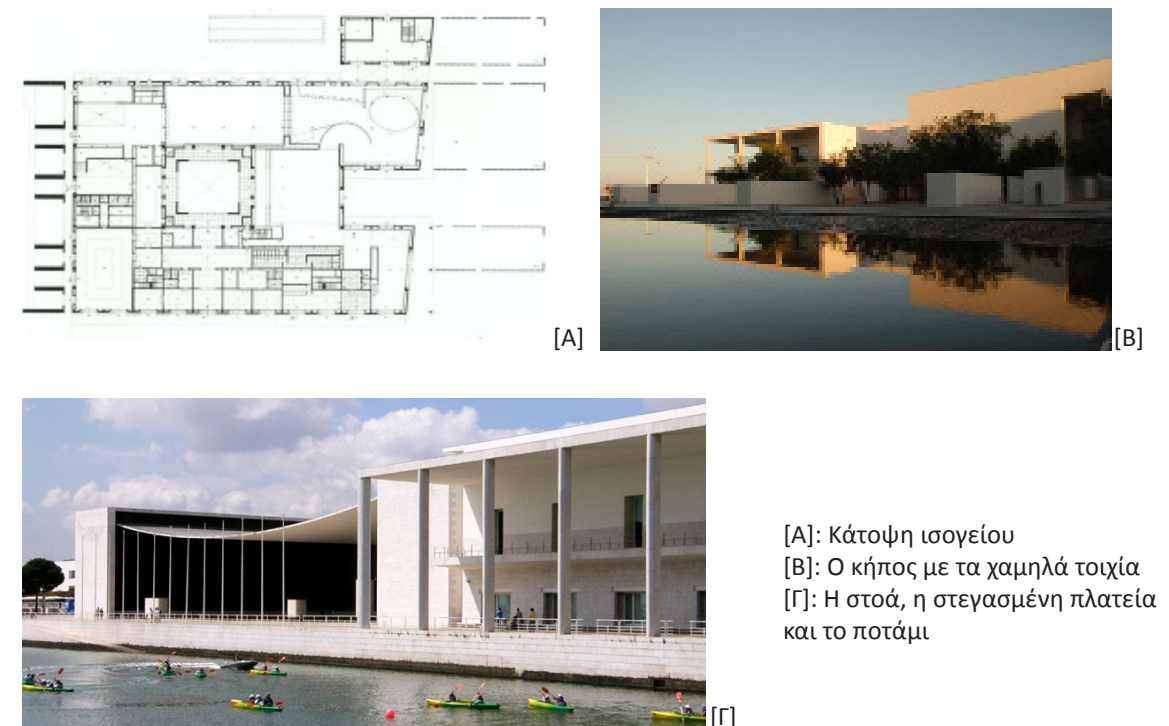
Γενικά, το έργο έχει σχεδιαστεί με στόχο την δημιουργία **μεταβατικών δημόσιων χώρων μεταξύ της πόλης, του κτηρίου και του ποταμού**. Συγκεκριμένα, στην ανατολική πλευρά, υπάρχει μία στοά με υποστυλώματα διπλού ύψους και ένας συνεχής εξώστης, όπως στην Σχολή της Setubal, που κοιτούν το ποτάμι, ώστε να δημιουργηθεί ένας χώρος για στάση και ξεκούραση. Στην βόρεια πλευρά, δημιουργείται ένα ανοιχτός κήπος που οργανώνεται από χαμηλούς τοίχους σε λαβυρινθώδη διάταξη, στοιχείο που αντισταθμίζει την μεγάλη κλίμακα του έργου. Τέλος, στην νότια πλευρά υπάρχουν δύο στοές, οι οποίες συγκρατούν με ασφάλεια καλώδια την πλάκα από σκυρόδεμα που καλύπτει την δημόσια πλατεία. Οι στοές είναι επενδυμένες από πολύχρωμα πλακίδια (χαρακτηριστικό της παραδοσιακής Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής), ενώ η πλάκα βάφεται σε λευκό χρώμα, όπου σε συνδυασμό με το πάχος της (μόλις 20 εκ.) δίνεται η αίσθηση ότι αποτελεί μία ελαφριά κατασκευή (Santana-Matos, 2010).

figure 42: Πρυτανεία του Πανεπιστημίου του Alicante (1998), Ισπανία, Alvaro Siza



[A]: Εσωστρέφεια
 [B]: Κάτοψη ισογείου, όψη και τομή
 [C]: Κεντρικό αίθριο, στοά - εξώστης - γέφυρα

figure 43: Πορτογαλικό Περίπτερο Διεθνούς Έκθεσης Expo 98' (1997), Alvaro Siza

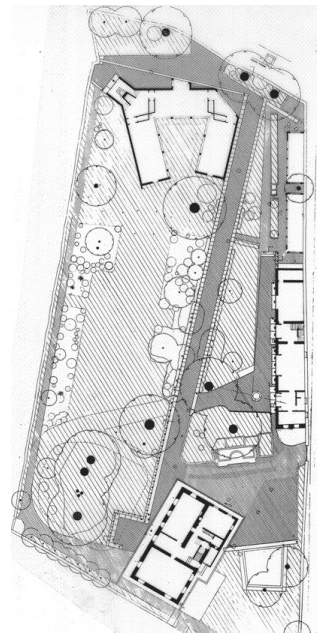


[A]: Κάτοψη ισογείου
 [B]: Ο κήπος με τα χαμηλά τοίχια
 [C]: Η στοά, η στεγασμένη πλατεία και το ποτάμι

figure 44: Αρχιτεκτονική Σχολή του Πόρτο (1994), Alvaro Siza



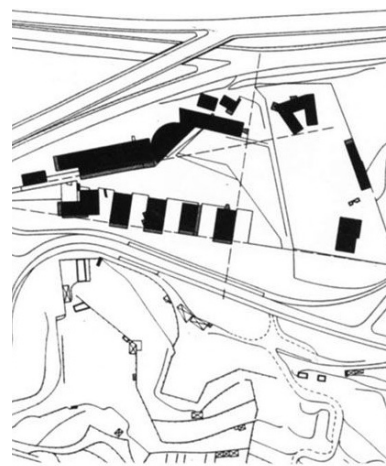
[A]



[B]



[Γ]



[Δ]



[E]

[A]: Μεταγραφή τοπικής αρχιτεκτονικής, σχέση με το φυσικό τοπίο και το ποτάμι
[B]: Σχέση του περιπτέρου Carlos Ramos με τα υφιστάμενα κτήρια και διαδρομές
[Γ]: Άποψη των γραφείων και εργαστηρίων
[Δ]: Σχέδιο γενικής διάταξης
[E]: Ενδιάμεση πλατεία

Το περίπτερο σχεδιάζεται ώστε να αναπτύξει σχέσεις με το γύρω αστικό περιβάλλον και το ποτάμι. Η δημιουργία των περιμετρικών μεταβατικών χώρων (κήπος, στοά) και της δημόσιας πλατείας επιτρέπει στον περαστικό να διασχίσει, να σταθεί και να ανακαλύψει το περίπτερο και το γύρω περιβάλλον. Η πλατεία κατανέμει τις κινήσεις σε όλες τις κατευθύνσεις, μέσα και έξω από το κτήριο. Η προνομιακή της θέση και η σκιά που δημιουργεί η καμπύλη πλάκα, την καθιστούν το ιδανικό σημείο συνάντησης, σε ένα περιβάλλον που δημιουργήθηκε με αφορμή την Διεθνή Έκθεση, αλλά μετατράπηκε σε χαρακτηριστικό και ενεργό μέρος της πόλης.

Η τυπολογία Π με κεκλιμένες πτέρυγες, που δημιουργούν ένα τραπεζοειδές αίθριο εμφανίζεται σε μικρότερη κλίμακα, στο *Περίπτερο Carlos Ramos* (1986), το οποίο βρίσκεται δίπλα στα καινούργια κτήρια της *Αρχιτεκτονικής Σχολής του Πόρτο* (1994). Το ενδιαφέρον όμως, δεν βρίσκεται στην χρήση της συγκεκριμένης τυπολογίας, αλλά στον τρόπο με τον οποίο το περίπτερο και η Σχολή συσχετίζονται με τα φυσικά και ανθρωπογενή χαρακτηριστικά του υφιστάμενου περιβάλλοντος και δημιουργούν δημόσιο χώρο. Το περίπτερο και η Σχολή βρίσκονται δυτικά του κέντρου του Πόρτο, σε έναν μεγάλο κήπο με πυκνή βλάστηση και κεκλιμένο έδαφος, οργανωμένο σε αναβαθμούς. Την βόρεια πλευρά διασχίζει ένας αυτοκινητόδρομος, ενώ από την νότια φαίνεται το δέλτα του ποταμού Ντουέρο.

Ο σχεδιασμός του περιπτέρου επηρεάζεται από τα υφιστάμενα κτήρια, διαδρομές και τοίχους που υπάρχουν στην περιοχή. Οι διασυνδεδεμένοι χώροι των εργαστηρίων φωτίζονται από τις μεγάλες διάφανες επιφάνειες του αιθρίου, δημιουργώντας πολλαπλές θεάσεις μεταξύ τους, οι οποίες δημιουργούν ένα αίσθημα ενότητας μεταξύ των τριών πτερύγων του περιπτέρου. Αντίθετα, περιμετρικά υπάρχουν πολύ μικρά ανοίγματα, όπου κρίθηκαν απαραίτητα, ώστε να προστατευτούν οι εσωτερικοί χώροι από την ηχορύπανση του αυτοκινητόδρομου. Η είσοδος βρίσκεται στην γωνία του κτηρίου, στην κατάληξη μίας διαδρομής του κήπου, η οποία **ρυθμίζει την σύνδεση** με το νέο συγκρότημα της Σχολής, που βρίσκεται στα δυτικά. Ο Siza χρησιμοποιεί το περίπτερο ως **σημείο έναρξης** και έχοντας υπόψιν τα υφιστάμενα τοιχεία που συγκρατούν το κεκλιμένο έδαφος, δημιουργεί ένα είδος «**αρχαιολογικού χάρτη**» που των χρησιμοποιεί σαν βάση για τον σχεδιασμό. **Αυτή η βάση είναι που οργανώνει και συσχετίζει τα αντιθετικά ή αυτόνομα στοιχεία του προγράμματος.** Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα κατανέμεται σε δύο πτέρυγες κτηρίων, που δημιουργούν μία **ενδιάμεση τριγωνική πλατεία**. Μπορεί να θεωρηθεί ότι το γενικό σχέδιο της Σχολής αποτελεί μία μεταφορά της τυπολογίας του Περιπτέρου σε μεγαλύτερη κλίμακα. Έτσι, η σύνθεση αναπτύσσεται με βάση τους γεωμετρικούς της κανόνες, οι οποίοι τροποποιούνται κάθε φορά ανάλογα με τις ανάγκες του προγράμματος. Η βόρεια πτέρυγα είναι συνεχής, ώστε να απομονώνει τον αυτοκινητόδρομο από την πλατεία και περιλαμβάνει τις διοικητικές λειτουργίες, αμφιθέατρα, έναν ημικυκλικό χώρο εκθέσεων και την βιβλιοθήκη. Αντίθετα, η νότια πτέρυγα αποτελείται από τέσσερις, ελεύθερα χωροθετημένους, κατακόρυφους όγκους που περιλαμβάνουν τα γραφεία των καθηγητών και τα εργαστήρια. Η τοποθέτηση των όγκων παίζει καίριο ρόλο στην στρατηγική, καθώς γίνεται με γνώμονα την εκμετάλλευση της θέας από την πλατεία προς το δέλτα του ποταμού, χωρίς όμως να διαταράσσεται η **χωρική πυκνότητα** της σύνθεσης. Ας θυμηθούμε το *Tea House* (1963) που αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, καθώς και εδώ οι όγκοι είναι τοποθετημένοι σαν τα κτήρια μίας 'ακρόπολης' που 'κοιτούν' το φυσικό τοπίο. Επίσης, οι όγκοι συνδέονται με έναν υπόσκαφο επιμήκη διάδρομο, τρία μέτρα κάτω από το επίπεδο της πλατείας. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η λειτουργικότητα των φαινομενικά ασύνδετων όγκων, χωρίς να διακόπτεται η **θέαση προς το τοπίο**. Ο διάδρομος καταλήγει σε μία μικρότερη πλατεία, από την οποία μία ράμπα συνδέεται με την βόρεια πτέρυγα. Στα δυτικά, οι δύο πτέρυγες συγκλίνουν και δημιουργούν την **είσοδο – κατώφλι** του συγκροτήματος από τον δρόμο προς την πλατεία. Ο σχεδιασμός αυτών των αυτόνομων κτηρίων, που όμως δεν παύουν να αποτελούν μία ολότητα, η σχέση του πλήρους με το κενό και το σύστημα κυκλοφορίας επιβεβαιώνει για άλλη μία φορά ότι «*ο Siza δεν σχεδιάζει απλώς μία Αρχιτεκτονική Σχολή, αλλά κατασκευάζει ένα κομμάτι μίας πόλης*» (Cortes, 2014).

Η ικανότητα του Siza να κατασκευάσει μια 'πόλη' από την αρχή και γενικά η στάση του απέναντι στην διαδικασία της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, προβάλλεται και από το **συγκρότημα κοινωνικής κατοικίας Quinta da Malagueira** (1977). Το συγκρότημα ήταν μέρος ενός ευρύτερου πολεοδομικού σχεδίου της περιοχής Enoira. Αντικείμενο του έργου ήταν η κατασκευή 1.200 κατοικιών λαμβάνοντας υπόψιν τα πολιτιστικά χαρακτηριστικά της περιοχής. Η Enoira έχει ισχυρό Ρωμαϊκό παρελθόν, το οποίο επηρέασε την στρατηγική του νέου σχεδίου. Ο Siza κατανέμει τις κατοικίες γύρω από τέσσερις βασικούς δρόμους, κάθετους μεταξύ τους, χαρακτηριστικό στοιχείο της ρυμοτομίας των ρωμαϊκών πόλεων. Όπως σε κάθε έργο του, έτσι και σε αυτό, θεωρεί την **τοπογραφία**, το **έδαφος** και τα **υφιστάμενα στοιχεία της περιοχής** ως σημαντικά εργαλεία για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Στα πρωταρχικά του σκίτσα καταγράφονται υφιστάμενα δέντρα, βράχια, μονοπάτια και ανεμόμυλοι. Έτσι, η μελέτη αυτών των στοιχείων σε συνδυασμό με τα τοπογραφικά χαρακτηριστικά αναδεικνύει μία τακτική με την οποία θα αποφευχθεί η κατασκευή έτερων τόπων και θα δημιουργηθεί το αίσθημα του ανήκειν στους μελλοντικούς κατοίκους. Όπως ο ίδιος αναφέρει, «*οι αρχιτέκτονες δεν ανακαλύπτουν τίποτα, απλώς μεταμορφώνουν την πραγματικότητα*». Από τυπολογική άποψη, οι κατοικίες είναι ισόγειες με έναν κήπο στην πίσω πλευρά, δημιουργώντας ένα συνεχές μέτωπο από την πλευρά του δρόμου. Η επανάληψη, το λευκό χρώμα και η τοποθέτησή τους σύμφωνα με το κεκλιμένο έδαφος, δημιουργεί ένα συνεκτικό όλο, που ανακαλεί τις παραδοσιακές αστικές δομές της Μεσογείου. Ομοίως με το συγκρότημα κατοικιών Vouca, σχεδιάζει τις κατοικίες σύμφωνα με τις συζητήσεις που είχε με τους κατοίκους της περιοχής. Ακόμη και μετά την ολοκλήρωση των σχεδίων, κατασκευάζει μοντέλα των κατοικιών σε πραγματική κλίμακα για να δει την αντίδραση των μελλοντικών χρηστών.

Η **ενδιάμεση θέση** μεταξύ τοπικού και διεθνούς, ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του **κριτικού διεθνισμού**, περιλαμβάνει μεγάλο μέρος του έργου του Siza. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την διαμόρφωση **υβριδικών στοιχείων**, που χαρακτηρίζουν την ιδιαιτερότητα των έργων του. Για παράδειγμα στο **συγκρότημα κατοικιών Quinta da Malagueira** σχεδιάζει μεγάλα αναρτημένα τοιχία με αγωγούς, οι οποίοι μεταφέρουν αέριο, νερό και τις γραμμές τηλεφώνου και ρεύματος. Η συνθετική ιδέα των τοιχίων προέρχεται από τα Ρωμαϊκά υδραγωγεία, ως αρχαία τοπική δομή, κατασκευασμένη όμως από πλαίσια σκυροδέματος, ως μοντέρνα μορφή. Το σημαντικότερο όμως χαρακτηριστικό των τοιχίων, δεν είναι η λειτουργία τους ως αναγκαία υποδομή, αλλά η αντιμετώπισή τους ως συνθετικό εργαλείο του γενικού σχεδίου, καθώς λειτουργούν ως πύλες, στοές, προσόψεις, στέγαστρα, αλλά και ως τοπόσημα (Amirjani, 2018). Έτσι, **τα τοιχία αποτελούν το συνδετικό στοιχείο των κατοικιών και των ενδιάμεσων ελεύθερων χώρων του συγκροτήματος και προβάλλουν αναγνωρίσιμους τύπους, οι οποίοι εμφανίζονται σε έναν αστικό ιστό και ενισχύουν την εμπειρία και τον προσανατολισμό του ανθρώπου**. Συμπερασματικά, η εικόνα που προβάλλεται με το **συγκρότημα Quinta da Malagueira** συνεισφέρει στην κατανόηση μιας στρατηγικής σχεδιασμού κοινωνικής κατοικίας, αναπτύσσοντας έναν εντυπωσιακό διάλογο μεταξύ του ανθρώπου και του δομημένου χώρου, του παρελθόντος και του παρόντος και εκπληρώνοντας την ανάγκη του τόπου για **ταυτότητα** και **διαχρονικότητα**.

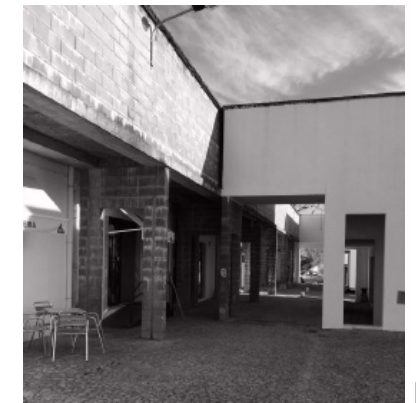
figure 45: Συγκρότημα κοινωνικής κατοικίας Quinta da Malagueira (1977), Alvaro Siza



[A]



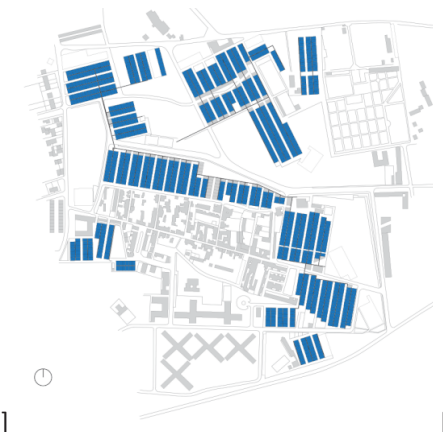
[B]



[Γ]



[Δ]



[E]

- [A]: Επανάληψη των μονάδων κατοικίας στο κεκλιμένο έδαφος
- [B]: Συνεχές αστικό μέτωπο, χαρακτηριστική η επανάληψη των καμινάδων
- [Γ]: Οι αγωγοί ως συνδετικό στοιχείο των κατοικιών που δημιουργεί ενδιάμεσους χώρους
- [Δ]: Οι αγωγοί ως πύλη - πέρασμα
- [E]: Σχέδιο γενικής διάταξης

2.3.3 Θραύσμα – Ερείπιο, Συναρμογές και Διαπερατότητες μεταξύ Παλιού και Νέου

«Το να είσαι ικανός να συνδέεις διαφορετικά στοιχεία είναι πολύ σημαντικό, καθώς η σύγχρονη πόλη είναι ένα πολύπλοκο σύστημα αποτελούμενο από διαφορετικά θραύσματα. Σε μία πόλη το πρόβλημα έγκειται στην ικανότητα να δημιουργείς μία ενότητα από ερείπια, κτήρια διαφορετικών χρονικών περιόδων, θραύσματα... Τώρα αναγνωρίζουμε την πολυπλοκότητα της πόλης και είναι θετικό ότι αυτή υπάρχει...»

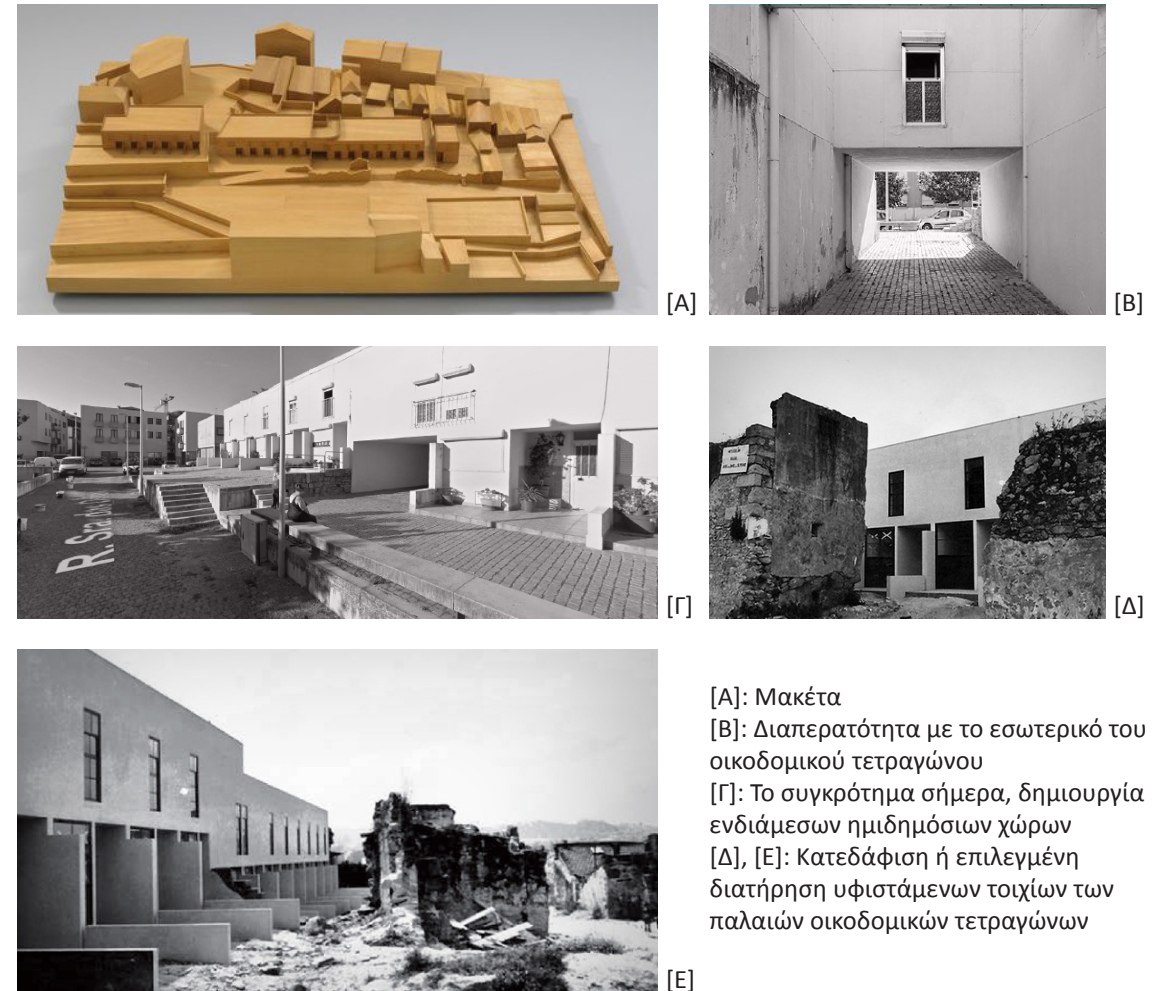
Alvaro Siza

Την δεκαετία του 70', στα έργα του Alvaro Siza, οι έννοιες του ερειπίου και του θραύσματος εμφανίζονται στην αναζήτησή του για μία μεθοδολογία που περιελάμβανε το παρελθόν της πόλης και τα κατάλοιπα της, ως σημαντικά εναρκτήρια εργαλεία για την ανάγνωση του αστικού χώρου και την στρατηγική της νέας επέμβασης. Τα 'ερείπια' που προϋπάρχουν στην περιοχή μελέτης, διατηρούνται ως σημαντικές αναφορές για το νέο έργο. Προτείνονται νέες 'θραυσματικές' μορφές, όπου οι διασπασμένες επιφάνειες χρησιμοποιούνται για να συσχετίσουν ή να ενοποιήσουν διαστρωματώσεις του **ιστορικού παλίμψηστου** της πόλης. Επίσης, δημιουργούνται και τα 'νέα ερείπια', που λειτουργούν ως αρθρώσεις μεταξύ υφιστάμενων και νέων κτηρίων. Όπως προαναφέρθηκε, τέτοια ζητήματα αναφέρονται και στο έργο του Fernando Tavora και του Alvar Aalto, αρχιτέκτονες που επηρέασαν την πορεία του Siza. Για τον Siza **δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ της αρχιτεκτονικής και της αστικότητας**. Ο μετασχηματισμός των μνημείων της πόλης με το πέρασμα του χρόνου και η πεποίθηση ότι η ανάγνωση της πόλης θα πρέπει να γίνεται μέσω της αλληλοσυσχέτισης των ξεχωριστών τμημάτων της, προβάλλουν την σχέση του έργου του με το 'θραύσμα' και το κολλάζ (Machado, 2013: 5).

Στην αποκατάσταση της περιοχής Senhora das Dores, στο *συγκρότημα κατοικιών S. Victor* (1977), η διαχείριση του 'θραυσμένου' υφιστάμενου αστικού ιστού προβάλλει τον μη διαχωρισμό μεταξύ της αρχιτεκτονικής και του αστικού σχεδιασμού. Πάνω από τους ερειπωμένους τοίχους που οριοθετούσαν τα παλιά οικοδομικά τετράγωνα ("ilhas"¹⁴), βρίσκονται επιμήκεις σειρές κατοικιών, με προσανατολισμό βορρά – νότου, παράλληλες στον δρόμο S. Dionísio, των οποίων οι πίσω όψεις βλέπουν προς τον εσωτερικό ανοιχτό χώρο του οικοδομικού τετραγώνου, που ο Siza δημιουργεί και επιθυμεί να τον μετατρέψει σε **διαπερατό και προσβάσιμο χώρο** από την υπόλοιπη πόλη. Οι δύο δρόμοι, S. Dionísio και Senhora das Dores που περικλείουν το οικοδομικό τετράγωνο, ανατολικά της περιοχής, παίζουν κίριο ρόλο στην στρατηγική της επέμβασης (Machado, 2013: 8-9). Κυρίως ο δεύτερος, καθώς παράλληλα σε αυτόν βρίσκονται οι νέες κατοικίες που συμπληρώνουν το οικοδομικό τετράγωνο **οργανώνοντας τον κατακερματισμένο αστικό ιστό**. Η σημαντικότερη όμως κίνηση, δεν είναι τα ίδια τα κτήρια των κατοικιών, αλλά ο σχεδιασμός του δημόσιου και ημιδημόσιου χώρου γύρω από αυτά. Ο Siza καταφέρνει με τον σχεδιασμό των ενδιάμεσων χώρων, να δώσει λύση στις υψομετρικές διαφορές της περιοχής και να δημιουργήσει **μεταβατικούς χώρους – κατώφλια** μεταξύ της ιδιωτικότητας και της δημόσιας σφαίρας και **εγκάρσιες διαδρομές μεταξύ των δρόμων και του εσωτερικού του οικοδομικού τετραγώνου**. Με αυτό τον τρόπο, οι δημόσιοι και οι ημιδημόσιοι χώροι λειτουργούν ως **άρθρωση** του υφιστάμενου αστικού ιστού με τα νέα κτήρια. Εκτός της σειράς κατοικιών στα ανατολικά της περιοχής, προτάθηκαν και άλλες μικρότερες που συμπληρώνουν τον αστικό ιστό. Δύο παράλληλες σειρές σπιτιών, δυτικά της περιοχής, δίπλα στον δρόμο Fontainha, εισχωρούν στο οικοδομικό τετράγωνο, ανακαλώντας τα ίχνη των παλιών ilhas. Διάφορα, μικρότερα κτήρια συμπληρώνουν τους κενούς χώρους, όπως ένα κτήριο στο τέλος του δρόμου S. Dionísio, δημιουργώντας ταυτόχρονα περάσματα και στοές, που ενισχύουν την **διαπερατότητα** στον αστικό ιστό.

¹⁴ "Ilhas" στα Πορτογαλικά σημαίνει «νησιά» και αναφέρονται στα παλιά οικοδομικά τετράγωνα μικρών και ευτελών κατοικιών που στέγαζαν τους μετανάστες, οι οποίοι είχαν έρθει στην πόλη κατά την βιομηχανική επανάσταση. Αποτελούνταν από μία ή δύο σειρές κατοικιών και είχαν μία πρόσοψη.

figure 46: Συγκρότημα Κατοικιών S. Victor (1977), Alvaro Siza



[A]: Μακέτα
[B]: Διαπερατότητα με το εσωτερικό του οικοδομικού τετραγώνου
[Γ]: Το συγκρότημα σήμερα, δημιουργία ενδιάμεσων ημιδημόσιων χώρων
[Δ], [Ε]: Κατεδάφιση ή επιλεγμένη διατήρηση υφιστάμενων τοιχίων των παλαιών οικοδομικών τετραγώνων

figure 47: Αποκατάσταση του οικοδομικού τετραγώνου B - Chiado (1989 -), Alvaro Siza



[A]: Ράμπα σύνδεσης δύο περιοχών της πόλης
[B]: Πέρασμα προς το εσωτερικό του οικοδομικού τετραγώνου
[Γ]: Ενεργός δημόσιος χώρος

Η σειρά των νέων κατοικιών τέμνει **ερείπια υφιστάμενων τοίχων**, οι οποίοι διατηρούνται ως σημαντικά στοιχεία που οργανώνουν το εσωτερικό του οικοδομικού τετραγώνου και τρυπιούνται, όπου κρίνεται απαραίτητο για την κυκλοφορία. Ενδιαφέρον μορφολογικό στοιχείο αποτελούν οι τοίχοι που διαχωρίζουν τις διαφορετικές κατοικίες. Σχεδιάζονται σαν θραύσματα, σπασμένα σε δύο μέρη, ώστε να συσχετίσουν το νέο κτήριο με τις υφιστάμενες ερειπωμένες δομές (Machado, 2013: 10). Ίδια στρατηγική διακρίνεται και στις κατοικίες στην πόλη Saxinas (1972), που αναφέρθηκαν στην αρχή του κεφαλαίου, όπου το 'νέο ερείπιο' (σπασμένος τοίχος) ενοποιεί τις όψεις των κατοικιών. Συγκεκριμένα το συγκρότημα στην Saxinas οργανώνει μία στενή περιοχή μεταξύ δύο δρόμων, όπου υπάρχει ήδη ένα αυθαίρετο κτήριο στο οποίο λειτουργούσε μία μικρή καφετέρια. Το κτήριο δεν κατεδαφίζεται για να κατασκευαστεί η νέα επέμβαση, αλλά αυτή το ενσωματώνει στον σχεδιασμό της (Siza, 1997: 157).

Η διαπερατότητα που δημιουργούν τα κτήρια, δημιουργώντας πολλαπλές προσπελάσεις και εμπλουτίζοντας την εμπειρία των ανθρώπων μέσα στον αστικό ιστό αποτέλεσε χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου του Siza¹⁵. Γενικά, μία νέα επέμβαση μπορεί με την βοήθεια του μοντέρνου λεξιλογίου να δημιουργήσει διαφορετικούς συνδυασμούς και προσαρμογές του νέου κτηρίου στον αστικό ιστό και να προτείνει νέες δυνατότητες διαπερατότητας. Αυτό επιτρέπει την προσπελασιμότητα μέσα από τα κτήρια, δημιουργώντας νέα συστήματα κυκλοφορίας. Έτσι, **οι νέες δυνατότητες προσπελασιμότητας, που έχουν δημιουργηθεί με την αρχιτεκτονική σύνθεση, επιτρέπουν την σύνδεση διάφορων στοιχείων της πόλης, όπως έναν δρόμο με μία πλατεία ή δύο δρόμους μεταξύ τους**. Επίσης, τα νέα συγκροτήματα κατοικιών, στην προσπάθειά τους να ενταχθούν στα πολύπλοκα αστικά περιβάλλοντα, πειραματίζονται με νέες μορφές και τύπους. Για παράδειγμα μπορεί να έχουν διπλό προσανατολισμό ή να εντάσσονται στον αστικό ιστό με ποικίλους τύπους, όπως L ή T, δημιουργώντας **ενδιάμεσους δημόσιους και ημιδημόσιους χώρους** (Ramos-Matos, 2008).

Σχετικά με τα παραπάνω, ένα σημαντικό παράδειγμα που δεν πρέπει να παραληφθεί, είναι η αποκατάσταση του οικοδομικού τετραγώνου B της περιοχής *Chiado*, στο κέντρο της Λισαβόνας, η οποία καταστράφηκε από μία πυρκαγιά το 1988. Ο νέος σχεδιασμός διαφέρει από την κατάσταση που προϋπήρχε της φωτιάς, καθώς αποσκοπεί στην αναβάθμιση του δημόσιου χώρου, ο οποίος μπορεί να λειτουργήσει ως μία **μεταβατική πλατφόρμα μεταξύ των περιοχών Chiado και Carmo**. Συγκεκριμένα, το έργο περιλαμβάνει την αποκατάσταση οχτώ κτηρίων που συνιστούν το οικοδομικό τετράγωνο και την **οργάνωση του εσωτερικού του ως δημόσιο χώρο**. **Ο δημόσιος χώρος αρθρώνει τα διαφορετικά επίπεδα της πόλης σε συνδυασμό με δημόσιες στοές μέσα από τα κτήρια, οι οποίες τον καθιστούν διαπερατό από τους περιμετρικούς δρόμους**. Επίσης, το έργο προβλέπει την κατασκευή μίας ράμπας που θα συνδέει το ανώτερο επίπεδο της περιοχής, δίπλα στην Μονή Carmo. Με αυτό τον τρόπο, τα κτήρια έχουν τεράστιο αντίκτυπο στον υφιστάμενο αστικό ιστό, καθώς αναδύονται νέες δυνατότητες προσπέλασης και στάσης στον δημόσιο χώρο (Santana-Matos, 2010).

Ας θυμηθούμε το IBA Social Housing στο Βερολίνο, καθώς ο Siza προβάλλει και εκτός Πορτογαλικού χώρου, την διαπερατότητα σε οικοδομικά τετράγωνα κατοικιών, ενσωματώνοντας εσωτερικά υφιστάμενα κτήρια και προτείνοντας διαφορετικές **προσπελάσεις** στην πόλη. Στην αποκατάσταση ενός οικοδομικού τετραγώνου του διαγωνισμού *Fraenklufer*, τα κτήρια A, B και Γ καταλαμβάνουν το εσωτερικό, ενώ το κτήριο Δ, επανασυνθέτει την περίμετρο του τετραγώνου, στην γωνία των δρόμων Fraenkluferstrasse και Admiralstrasse, όπου με δύο περάσματα (όπως στο κτήριο στο τέλος του δρόμου S. Dionisio) οδηγεί στο εσωτερικό του τετραγώνου. Το κτήριο B, επίσης ανακαλεί την στρατηγική της περιοχής Senhora das Dores στο Πόρτο. Επιλέγεται η τυπολογία L, που γενικά συνηθίζεται στην πόλη, ανοίγοντας ένα νέο μέτωπο στο εσωτερικό του τετραγώνου με έναν μεγάλο διάτρητο τοίχο. Τέλος, το κτήριο F τοποθετείται στην γωνία

¹⁵ Διαπερατότητα υπήρχε και στην μεσαιωνική Λισαβόνα, της οποίας τα τείχη δημιουργούσαν διαδοχικούς ομόκεντρους περιμέτρους για την άμυνα και τον διαχωρισμό της πόλης με την ύπαιθρο. Τα τείχη τέμονταν από πύλες και στοές, οι οποίες διατηρούνται μέχρι σήμερα και έχουν ενσωματωθεί στο σύστημα κυκλοφορίας των πεζών και των αυτοκινήτων της πόλης. Άλλο ένα στοιχείο που δημιουργεί οπτικές φυγές μέσα στην πόλη είναι οι αψίδες της Λισαβόνας, που επιτρέπουν την εστιασμένη, μακρινή, αποσπασματική ή συνολική αναπαράσταση του αστικού περιβάλλοντος (Ramos-Matos, 2008).

των δρόμων Fraenkluferstrasse και Kholfurterstrasse όπου επανασυνθέτει αυτή την γωνία του οικοδομικού τετραγώνου (Machado, 2013: 12-13).

Τα κτήρια του Alvaro Siza αποτελούν φορείς **χώρου** και **φωτός** που συνδέουν τα θραύσματα της πόλης ή του τοπίου. Εκτός από τα συγκροτήματα κατοικιών που αναφέρθηκαν παραπάνω, αυτή η τακτική διακρίνεται και σε δημόσια κτήρια μεγαλύτερης κλίμακας, όπως στο *Galician Centre of Contemporary Art* (1994), στην ισπανική πόλη Santiago de Compostela. **Ο σχεδιασμός του αναδεικνύει ξεκάθαρα τον τρόπο με τον οποίο η αρχιτεκτονική μπορεί να αναβαθμίσει τον κατακερματισμένο αστικό χώρο**. Από την μία πλευρά της περιοχής μελέτης βρίσκεται το ιστορικό κέντρο της πόλης. Έτσι, ο Siza χρησιμοποιεί την θραυσματική φόρμα, ώστε να ανταποκριθεί στις **πολλαπλές κλίμακες** και την **τυπολογία του μεσογειακού ιστού και βιώματος**. Επιπλέον με αυτόν τον τρόπο εμπλουτίζει την εμπειρία του χρήστη στον ιστορικό χώρο και τον τοποθετεί πάλι στο κέντρο της αρχιτεκτονικής. Το εξωτερικό επικαλύπτεται από ένα ανοιχτόχρωμο είδος γρανίτη σύμφωνα με την κατασκευή, η οποία αναρτάται, επιτρέποντας διάφορες **διαδρομές και επίπεδα της πόλης να εισχωρήσουν στο εσωτερικό του κτηρίου**, υπό διαφορετικές αντιληπτικές προοπτικές. **Χωρικές εναλλαγές**, διαφορετικές θεάσεις και εναλλαγές στην προοπτική, αναπτύσσουν έναν διάλογο μεταξύ αρχιτεκτονικής και χρήστη υπό **οπτικούς και απτικούς όρους**.

Ο **κατακερματισμός της φόρμας** δεν γεννιέται από προσωπικές επιθυμίες του αρχιτέκτονα, αλλά αναδύεται σύμφωνα με τον υφιστάμενο αστικό χώρο και τις δυνατότητες που αυτός παρουσιάζει, τις οποίες ερμηνεύει, ώστε για άλλη μια φορά να αποκατασταθεί η **συνέχεια**, χωρική και οπτική. Συγκεκριμένα, οι **κήποι** της Μονής Santo Domingo de Bonaval, όπου το νέο κτήριο βρίσκεται, είναι το στοιχείο που δίνει νόημα στην επέμβαση. Ο ίδιος ο Siza επανασχεδίασε τον κήπο, ο οποίος έπαιξε καίριο ρόλο στον χειρισμό όλης της επέμβασης, καθώς αποτελεί πλέον αναπόσπαστο κομμάτι της. Συγκεκριμένα αναφέρει: «...*Τοποθέτησα το μουσείο παραπλεύρως της Μονής, για να δημιουργηθεί μία **πύλη** προς τον κήπο μεταξύ των δύο κτηρίων, πράγμα που είναι η βασική θεματική, ακόμη και για την τελική μορφή της αρχιτεκτονικής*. Κατεβαίνεις από το ψηλότερο επίπεδο με μία τεθλασμένη κίνηση (*zigzag*), μέσω μίας ράμπας, προς το μουσείο, του οποίου η μορφή και η εσωτερική διάρθρωση των χώρων συνεχίζουν αυτή την κίνηση». Εκτός από τους κήπους, καταλυτικό ρόλο στον σχεδιασμό είχε η Μονή. Το σχέδιο της βασίζεται σε δύο άξονες, όπου ο ένας περιστρέφεται ελαφρά σε σχέση με τον άλλο. Έτσι, ένα κομμάτι της εκκλησίας αποκολλάται από τον βασικό πυρήνα της Μονής, δημιουργώντας μία πλατφόρμα σε ψηλότερη στάθμη από τον δρόμο, από την οποία έχουν πρόσβαση και τα δύο μέρη της Μονής. Ο Siza, με στόχο την ενότητα του δημόσιου χώρου, δημιουργεί την δική του **πλατφόρμα – είσοδος του νέου μουσείου**. Αυτή σχεδιάζεται έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα **ημιυπαίθριο δημόσιο κατώφλι, που τρυπάει τον όγκο του νέου κτηρίου και συνδέει το επίπεδο της πόλης με τις εισόδους του μουσείου και της Μονής και ταυτόχρονα αφήνει το απαραίτητο πέρασμα προς την είσοδο του κήπου**. Η περιστροφή του νέου κτηρίου σε σχέση με την Μονή γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε το πέρασμα προς τον κήπο να γίνεται αντιληπτό ως ένα 'χωνί', που παροτρύνει την **προσπελασιμότητα από τον κήπο προς την πόλη**.

Με τον κατακερματισμό της μάζας, το μουσείο μπορεί να θεωρηθεί ως το τελευταίο *zigzag* της καθόδου από τον κήπο. Συγκεκριμένα, αποτελείται από τρεις όγκους, έναν επιμήκη, ορθογωνικό (εκθεσιακοί χώροι), παράλληλο με την Μονή, έναν τετράγωνο (αίθουσα συνεδριάσεων, βιβλιοθήκη) στον ίδιο άξονα, που ανοίγεται προς τον κήπο και έναν παράλληλο με τον δρόμο (είσοδος, γραφεία). Με αυτόν τον τρόπο, ο Siza δημιουργεί μία **δυναμική στροφή** του κτηρίου με την αποκόλληση του άξονα του τρίτου όγκου από τον άξονα των άλλων δύο. Ενδιαφέρον αποτέλεσμα αυτής της περιστροφής είναι ο τριγωνικός υπολειμματικός χώρος που δημιουργείται μεταξύ των τριών όγκων, τον οποίο ο Siza τον αντιμετωπίζει ως τον πυρήνα του κτηρίου, καθώς μετατρέπεται σε ένα εσωτερικό αίθριο. Αυτό φτάνει το τελικό ύψος του κτηρίου και παραλαμβάνει φυσικό φως, οριζόντια από μία σχισμή στο φουαγιέ και κάθετα από ένα κενό στον τοίχο που διαχωρίζει το φουαγιέ από την κεντρική σκάλα, όπου εισέρχεται φως από ένα ψηλό άνοιγμα. Το αίθριο και η σκάλα, αν και οπτικά διαχωρίζονται, συνδέονται σε ψηλότερο

επίπεδο μέσο του φωτός. Με αυτούς τους χειρισμούς ο Siza καταφέρνει να μετατρέψει το σημείο σύγκρουσης των διαφορετικής γεωμετρίας θραυσμάτων, σε έναν χώρο πλούσιας χωρικής ποιότητας με συνθετική και λειτουργική σημασία. Τέλος, το σύστημα κυκλοφορίας των εσωτερικών χώρων αντιμετωπίζεται επίσης σαν μία τεθλασμένη κίνηση, που καταλήγει μέσω μίας υπαίθριας ράμπας, στην ταράτσα, που προορίζεται για υπαίθρια έκθεση γλυπτών, με την πανοραμική θέα της πόλης (Cortes, 2014).

figure 48: Galician Centre of Contemporary Art (1994), Alvaro Siza



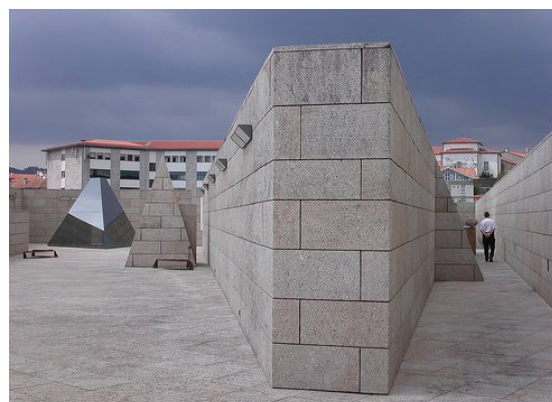
[A]



[Γ]



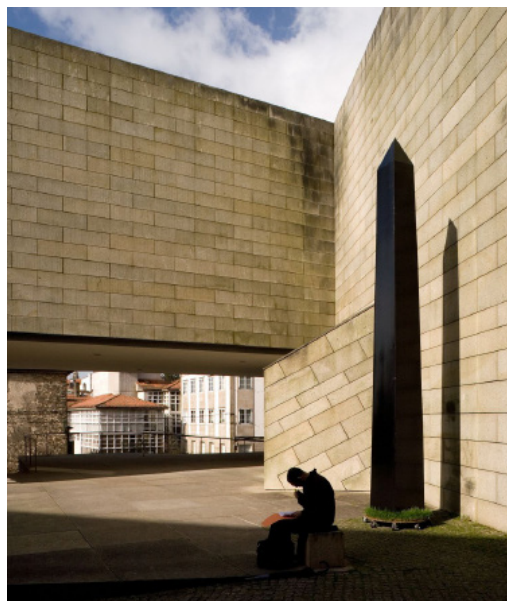
[Δ]



[ΣΤ]



[B]



[E]

- [A]: Ένταξη στον ιστορικό ιστό
- [B]: Κάτοψη του Μουσείου και του περιγύρου
- [Γ]: Άποψη από τον δρόμο
- [Δ]: Κάθοδος από τους κήπους
- [E]: Κατώφλι εισόδου
- [ΣΤ]: Η ταράτσα με τα γλυπτά

2.3.4 Βιωματική Εμπειρία

«Οι αρχιτεκτονικοί χώροι και λεπτομέρειες είναι πάντα προσκλήσεις και προτάσεις. Μας προσκαλούν να εισέλθουμε, να κοιτάξουμε από το παράθυρο, να ανεβούμε την σκάλα, να στηριχτούμε στην άκρη του τοίχου ή να ξαπλώσουμε στον καναπέ. Η αρχιτεκτονική αποτελείται από ρήματα και βιώνεται πλήρως από δράσεις, όχι από απλές οπτικές παρατηρήσεις»

Junani Pallasmaa

Η αρχιτεκτονική του Alvaro Siza είναι ταυτόχρονα **ποιητική**, συνδυάζοντας αρμονικά, αισθητικά κριτήρια και την υποσυνείδητη επικοινωνία νοημάτων και **απτή**, φτιαγμένη από αισθήσεις και λεπτομέρειες, παροτρύνοντας την **επαφή** όσο και την **όραση**. Οι μορφές, οι επιφάνειες, τα υλικά, το φως δημιουργούν ατμόσφαιρες που διεγείρουν όλες τις αισθήσεις. Οι χώροι αγκαλιάζουν τον χρήστη και δεν έρχονται αντιμέτωποι με αυτόν (Pallasmaa, 2015). Επίσης, δεν μπορούν να περιγραφούν μόνο με εικόνες, διότι πρέπει να βιωθούν μέσα από την **εμπειρία ενός περιπάτου** (η σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικής και του τόπου μπορεί μόνο να γίνει αντιληπτή από έναν χρήστη **εν κινήσει**) και ενός ταξιδιού μέσα από την **μνήμη** (κατανοώντας την εξέλιξη του έργου του Siza και της κριτικής χρήσης εξωτερικών αναφορών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής σε έναν συγκεκριμένο τόπο και προγραμματικό πλαίσιο). Τα κτήριά του είναι μοναδικά και ανυπέβλητα, ακόμη και από αυτούς που επιδιώκουν να ακολουθήσουν τα διδάγματά του, οι μέθοδοί του είναι παιδαγωγικοί, αλλά δεν υποδεικνύουν κάποιον ξεκάθαρο δρόμο (Fernandes, 2015), όπως αναφέρει και στα οχτώ σημεία: «οι δρόμοι δεν είναι ξεκάθαροι» (Siza, 1997: 206).

Αυτή η μεθοδολογία επιβεβαιώνεται και από τα σκίτσα του Siza, καθώς αυτά δεν είναι μόνο αναπαραστάσεις της αρχιτεκτονικής και των λεπτομερειών, αλλά και της ζωής σε αυτούς τους χώρους, οι οποίοι θα έλεγε κανείς ότι προβάλλονται με θεατρική, κινηματογραφική ατμόσφαιρα. Που και που, εμφανίζεται μία ανθρώπινη φιγούρα, η οποία βιώνει τον προτεινόμενο χώρο. Πολλές φορές ο Siza απεικονίζει και τον ίδιο, τα πόδια του, τα χέρια του, να σκισάρει με τα μολύβια του, λες και είναι ο ίδιος παρών στον χώρο που σχεδιάζει. Στην πραγματικότητα, αυτό οφείλει να κάνει κάθε αρχιτέκτονας. Να τοποθετεί τον εαυτό του στον χώρο που σχεδιάζει και να γίνεται χρήστης αυτού. Είναι αδύνατο για έναν 'ξένο' να δημιουργεί 'αληθινή' αρχιτεκτονική (Pallasmaa, 2015: 24).

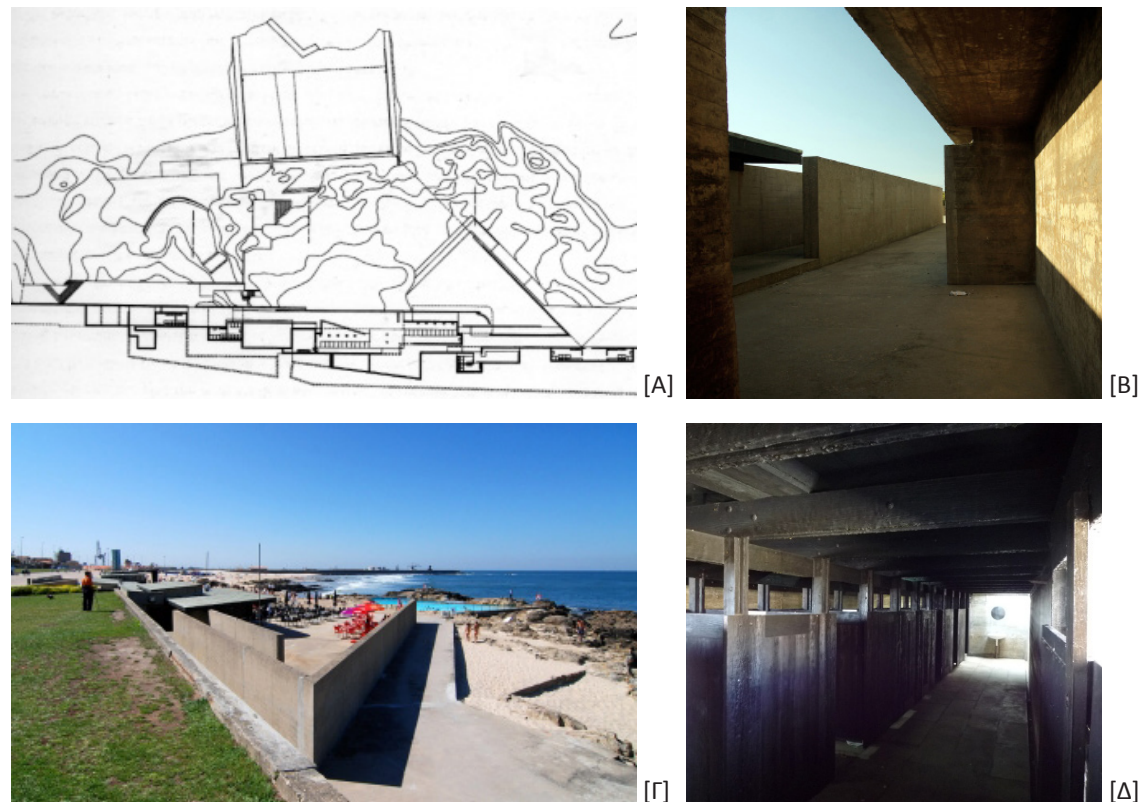
Είναι δύσκολο για οποιονδήποτε να περιγράψει την αρχιτεκτονική του Siza. Όπως δεν μπορεί να περιγραφεί πλήρως με εικόνες, έτσι είναι δύσκολο να συμβεί και με τον γραπτό λόγο. Τα έργα του περιλαμβάνουν μία μοναδική χρονική διάσταση, η οποία απορρέει από την φυσική εμπειρία του ατόμου με τα κτήρια και το περιβάλλον τους, αλλά και από την ικανότητα του Siza να καθιερώνει ένα είδος αυτόνομης **μνήμης του σχεδίου**, παρούσα μέχρι την τελική κατασκευή, η οποία είναι χτισμένη από την συσσώρευση και την επεξεργασία των διαδοχικών ανακαλύψεων, που συνιστούν και εργαλεία για μεταγενέστερες κατασκευές. Τίποτα δεν σχεδιάζεται από μόνο του, αλλά πάντα σε σχέση με το ανήκειν. Πάνω απ' όλα, ο Siza προέρχεται από την βόρεια Πορτογαλία, πετρώδης, 'καθαρή', λιτή και οικεία, όπου το φως του Ατλαντικού είναι συνεχές και αποκαλύπτει την αδρότητα των επιφανειών, κάθε αλλαγή στον δρόμο γύρω από κτήρια, κάθε θραύσμα (Gregotti, 1992).

Σε αυτό το περιβάλλον σχεδιάζει τις **δημόσιες πισίνες Leça** (1966), στο προάστιο Leça de Palmeira βόρεια του Matosinhos, ένα από τα σημαντικότερα πρώτα έργα του που δέχθηκε παγκόσμια αναγνώριση. Το έργο βρίσκεται σε βραχώδη φυσικό τοπίο, μεταξύ του παραλιακού δρόμου και του ωκεανού, προβάλλοντας αριστοτεχνικά την **σύγκλιση** μεταξύ του σχεδίου και της φύσης – του τεχνητού με το φυσικό, καθώς και την **μετάβαση** από την πόλη στην θάλασσα. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει ένα μικρό κτήριο αποδυτηρίων, μία καφετέρια και δύο πισίνες, μία παιδική και μία για ενήλικες. Δύο είναι οι σημαντικότερες κινήσεις του σχεδιασμού. Πρώτον, το κτήριο των αποδυτηρίων βυθίζεται κάτω από τον δρόμο, ώστε να προφυλαχθεί η **συνεχής οπτική σύνδεση της πόλης με τις πισίνες και τον ορίζοντα**. Δεύτερον, διατηρήθηκε το μεγαλύ-

τερο μέρος των υφιστάμενων σχηματισμών των βράχων, ώστε οι πισίνες να ενταχθούν πλήρως στο **φυσικό τοπίο** και να το σεβαστούν, χωρίς όμως να το μιμηθούν. Αυτό το βοηθάει και το υλικό της επέμβασης. Επιλέγεται το αδρό σκυρόδεμα, σε πιο ανοιχτό τόνο από την απόχρωση των βράχων. Με αυτό τον τρόπο, οι επεμβάσεις είναι **διακριτές** στον βαθμό που χρειάζεται ώστε να μην επικρατεί σύγχυση σε σχέση με τους βράχους, ενώ ταυτόχρονα, η αδρότητα του σκυροδέματος φαίνεται να ταιριάζει απόλυτα με την αδρότητα των βράχων, δίνοντας την αίσθηση ότι τα τοιχία βρίσκονταν πάντα εκεί.

Οι επισκέπτες εισέρχονται από μία μικρή ράμπα, παράλληλη με τον δρόμο. Καθώς περπατούν μέσα στους διαδρόμους προς τον χώρο των αποδυτηρίων, οι τοίχοι από αδρό σκυρόδεμα αρχίζουν να διακόπτουν την θέα προς την πόλη και τον ωκεανό, μέχρι οι επισκέπτες να καταλήξουν στον εσωτερικό χώρο. Εκεί, η όραση αντικαθίσταται από την **ακοή** και την **αφή**, καθώς ο ήχος και ο αέρας του ωκεανού εισέρχεται από τα ελάχιστα ανοίγματα και το αδρό σκυρόδεμα των τοίχων και τα ξύλινα δευτερεύοντα δομικά στοιχεία και πόρτες παροτρύνουν τους χρήστες να ψηλαφίσουν τον χώρο. Στην συνέχεια εξέρχονται από το κτήριο, η οπτική τους 'επαναφέρεται', όπου από την μία πλευρά βλέπουν το κτήριο στην ολότητά του και από την άλλη, τις πισίνες και τον ωκεανό, που γίνονται ξανά τα κυρίαρχα στοιχεία. Οι πισίνες δεν είναι τίποτε άλλο παρά χαμηλά τοιχία σκυροδέματος ανάμεσα στα βράχια, ικανά να παγιδεύσουν το θαλασσινό νερό. Η πισίνα των ενηλίκων συνδέεται οπτικά με τον ωκεανό και δημιουργεί την αίσθηση ότι δεν αποτελεί ένα τεχνητό όριο (Balters, 2011) (Ouroussoff, 2007). Συνοψίζοντας, το άτομο από την κατάβαση του από την πόλη μέχρι την άφιξη στις πισίνες, βιώνει μία εμπειρία που ενεργοποιεί όλες του τις αισθήσεις μέσα σε ένα περιβάλλον, όπου το **φυσικό** και το **τεχνητό** έρχονται σε απόλυτη αρμονία.

figure 49: Δημόσιες πισίνες Leça (1966), Alvaro Siza



[A] Ένταξη του προγράμματος στο φυσικό τοπίο, [B]: Μεταβάσεις
[Γ]: Άποψη από το επίπεδο του δρόμου, [Δ]: Ο χώρος των αποδυτηρίων

Μία εξίσου έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ της αρχιτεκτονικής και του ατόμου, μπορεί να παρατηρηθεί σε ένα από τα σημαντικότερα τελευταία έργα του Siza, το *Μουσείο για το Ibero Camargo Foundation* (2008), στο Porto Alegre της Βραζιλίας. Αν και με μία πρώτη ανάγνωση, τα δύο έργα φαίνονται εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους (οι πισίνες είναι ένα ελάχιστα επεμβατικό τοπιακό έργο, ενώ το μουσείο είναι ένα αυτόνομο γλυπτό), μπορούν να προσεγγιστούν από παρόμοια οπτική. Εξάλλου, όπως έχει ήδη κατανοηθεί, όλα τα έργα του Siza είναι μοναδικά.

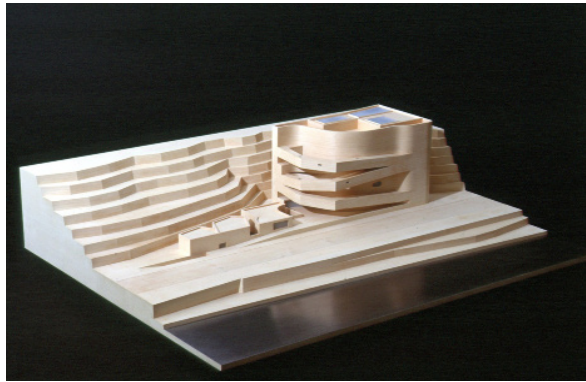
Το κτήριο βρίσκεται δίπλα στον ποταμό Guaiba, μεταξύ των οποίων διαπερνά ένας κεντρικός δρόμος. Ο Siza καταφέρνει, από άποψη κλίμακας, να ενσωματώσει το κτήριο στο τοπίο, κατασκευάζοντάς το στις παρυφές ενός λόφου με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην διακόπτεται η οπτική σύνδεση με το γειτονικό πάρκο. Οι ποικίλοι εκθεσιακοί χώροι του μουσείου διεισδύουν και διαδέχονται ο ένας τον άλλον δημιουργώντας μία εντυπωσιακή **κάθετη σύνθεση**. Ταυτόχρονα, αποτελεί ένα ανεξάρτητο αντικείμενο με μία **γλυπτική εμφάνιση** (Burkhardt, 2014). Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι οι ράμπες από σκυρόδεμα που προεξέχουν δυναμικά από το κύριο σώμα του κτηρίου, στο οποίο στηρίζονται. Το κύριο σώμα φαίνεται αρχικά να αποτελούσε ένα ορθογωνικό πρίσμα, από το οποίο έχει **αφαιρεθεί** ένα κομμάτι, δημιουργώντας ένα μεγάλο κενό, σε καμπύλο σχήμα, μεταξύ των ραμπών και του πρίσματος. Με αυτό το τρόπο, οι ράμπες τονίζουν την αντίθεση μεταξύ καμπύλων και ίσιων γραμμών. Εκτός από το εντυπωσιακό γλυπτικό αποτέλεσμα, **οι ράμπες και το κενό, δημιουργούν στο επίπεδο της πόλης έναν ενδιάμεσο ανοιχτό δημόσιο χώρο, πλούσιος χωρικής ποιότητας**. Ο δημόσιος χώρος αποτελεί το κέντρο του συστήματος κυκλοφορίας του κτηρίου (Kim-Seo, 2014: 128).

Οι αιωρούμενες ράμπες και η χρήση του λευκού σκυροδέματος, μπορεί να θεωρηθεί επιρροή από την μοντέρνα Βραζιλιάνικη αρχιτεκτονική του Oscar Niemeyer και της Lina Bo Bardi. Δεν είναι όμως μόνο η τοπική αρχιτεκτονική που καθόρισε το τελικό αποτέλεσμα. Όπως έχει αναφερθεί, ο Siza μεταφέρει τις μνήμες και τις εμπειρίες του στο χαρτί μέσω μίας διαδικασίας γρήγορων σκίτσων, τα οποία σταδιακά διαμορφώνουν την κεντρική ιδέα. Στα πρώτα του σκίτσα για το μουσείο, διακρίνεται η πρόθεση για ένα κατακόρυφο κτήριο, ενώ αργότερα εμφανίζονται οι ράμπες. Πολύ πιθανό να έχουν εγγραφεί στην μνήμη του ως ασταθής τύπος που χρησιμοποιείται συχνά σε μουσεία και χώρους εκθέσεων. Έτσι, ο Siza ανάλογα με το αντικείμενο του κάθε έργου, ανακαλεί, από ένα σύνολο αναφορών που έχουν εντυπωθεί στην μνήμη του και έχουν κριθεί επιτυχημένες, το στοιχείο που είναι καταλληλότερο για τον εκάστοτε σχεδιασμό. Αυτό μπορεί να είναι οτιδήποτε, μία εικόνα, ένας τύπος, ένα υλικό.

Μόλις κάποιος βρεθεί μέσα στις ράμπες, δεν αντιλαμβάνεται τον εξωτερικό χώρο που τις περιβάλλει, καθώς το αίσθημα ότι βρίσκεται αναρτημένος στον 'αέρα' εξαφανίζεται. Αντίθετα, δημιουργείται ένα αίσθημα σύγχυσης και **έλλειψης της αντίληψης του χώρου**. Αυτό αποτελεί ένα ανορθόδοξο χαρακτηριστικό για τον περαστικό που τις βλέπει από το έδαφος, αναρτημένες από τον βασικό όγκο του κτηρίου. Έτσι γεννιέται το εύλογο ερώτημα: «*Ποιός είναι ο λόγος αυτής της κατασκευαστικής πολυπλοκότητας, εάν δεν παροτρύνει διαφορετικές θεάσεις και δεν προσφέρει το αίσθημα της ανύψωσης;*» Η απάντηση δίνεται από την διαχείριση των εσωτερικών χώρων και τις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους. Αρχικά, το βασικό χωρικό σύστημα φαίνεται να θυμίζει αυτό του *Μουσείου Guggenheim* του F. L. Right. Δηλαδή, ο επισκέπτης μπορεί να ανέβει από την ράμπα του κεντρικού αιθρίου και να δει τα εκθέματα μέχρι τον τελευταίο όροφο ή να ανέβει σε αυτόν με τον ανελκυστήρα και να αρχίσει την κατάβαση. Ωστόσο, η χωρική εμπειρία στο *Ibero Camargo* είναι εντελώς διαφορετική, καθώς **το άτομο δεν έχει συνεχή οπτική επαφή με το κεντρικό αίθριο**, σε αντίθεση με το *Guggenheim*, όπου ποτέ δεν χάνει την αντίληψη του χώρου στην ολότητά του (Leonidio, 2009).

Συγκεκριμένα, το χωρικό σύστημα του *Ibero Camargo* διαχωρίζεται σε τρεις διακριτές χωρικές ενότητες. Τους εκθεσιακούς χώρους στο πίσω μέρος του κτηρίου, το κεντρικό αίθριο, όπου βρίσκονται οι εσωτερικές ράμπες και ο εσωτερικός χώρος των αναρτημένων ραμπών εξωτερικά του κτηρίου. Αυτό το σύστημα έχει ως απόρροια την **εναλλαγή τριών διαφορετικών χωρικών ποιοτήτων που προκαλούν διαφορετικές εμπειρίες στον επισκέπτη**. Στους εκθεσιακούς χώρους επικρατεί μία ενοποιημένη, καθαρή και μονότονη γεωμετρία. Στο αίθριο,

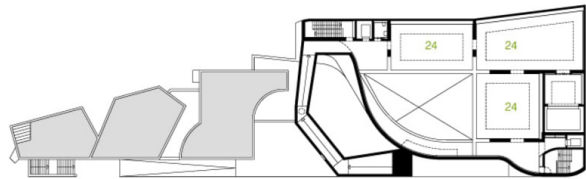
figure 50: *Ibere Camargo Museum* (2008), Alvaro Siza



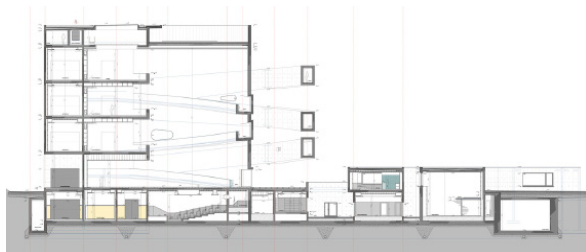
[A]



[B]



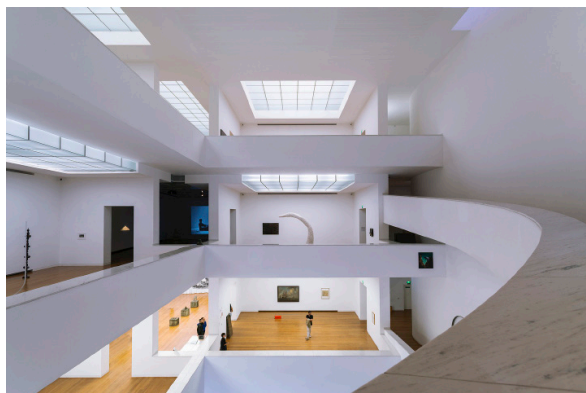
[Γ]



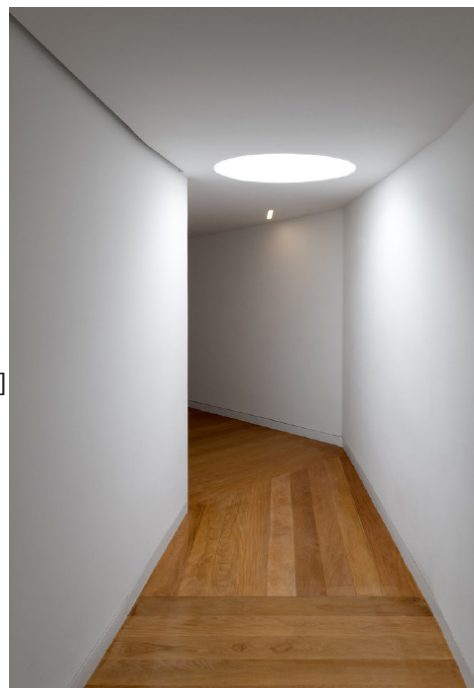
[Δ]



[E]



[ΣΤ]



[Ζ]

[A]: Μακέτα - σχέση με την πλαγιά και το ποτάμι

[B]: Ενδιάμεσος χώρος εισόδου

[Γ]: Κάτοψη 4ου επιπέδου

[Δ]: Διαμήκης τομή

[E]: Μικρά ανοίγματα

[ΣΤ]: Αίθριο και εκθεσιακοί χώροι - σύνδεση διαφορετικών γεωμετρικών

[Ζ]: Εσωτερικό αναρτημένων ραμπών

οι εσωτερικές ράμπες προσφέρουν πολλαπλές θεάσεις και σε αντίθεση με τους εκθεσιακούς χώρους, αποφεύγεται ο παραλληλισμός και η ορθοκανονικότητα. Τέλος, οι κλειστές αναρτημένες ράμπες αποτελούν χώρους χαμηλού ύψους με οπτική και ακουστική απομόνωση. Κανένα έργο δεν έχει εκτεθεί στους λευκούς τοίχους τους και λίγα, πολύ μικρά ανοίγματα προσφέρουν στιγμιαίες και ανεπαρκείς οπτικές φυγές προς το εξωτερικό περιβάλλον. Ο ρόλος αυτών των ανοιγμάτων είναι διφορούμενος, καθώς μπορεί να παρέχουν στρατηγικές θεάσεις του τοπίου ή απλά τον απαραίτητο φυσικό φωτισμό. Το μόνο σίγουρο είναι ότι δεν επιχειρείται μία ολική απόκρυψη του εξωτερικού από τον εσωτερικό χώρο, αλλά η αινιγματική και ανορθόδοξη **συνύπαρξη** μεταξύ τους. Μεταξύ αιώρησης και σταθερότητας, λες και **το κενό μεταξύ των ραμπών είναι ταυτόχρονα και πλήρες**. Για άλλη μια φορά επιβεβαιώνεται η τακτική **σύγκλισης των αντίθετων**. Η καθαρή εξωτερικότητα (αιωρούμενες ράμπες), βιώνεται με πλήρη εσωτερικότητα. Το ίδιο συμβαίνει και με τα δύο συνθετικά στοιχεία του έργου. Οι επιφάνειες που καθορίζουν την ορθοκανονικότητα του κτηρίου και η καμπύλη επιφάνεια που οριοθετεί το κενό του αιθρίου και προβάλλεται στο εξωτερικό του κτηρίου (Leonidio, 2009).

Οι πισίνες *Leca* και το μουσείο *Ibere Camargo* είναι δύο πολύ διαφορετικά έργα, που όμως αντιμετωπίζουν ίδια ζητήματα. Και τα δύο έργα σέβονται το αστικό περιβάλλον και το τοπίο που βρίσκονται και δημιουργούν επισκέψιμους χώρους που αναβαθμίζουν την ποιότητα του αστικού χώρου. Με μία χωρική πολυπλοκότητα, αποτελούμενη από διαδοχικούς ανοιχτούς και κλειστούς χώρους διαφορετικής κλίμακας, αποδεικνύεται ότι η συνεχής ταύτιση της κίνησης με την όραση, δεν αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την αντίληψη του χώρου.

«Σε έναν κόσμο που τα πάντα μετατρέπονται σε εικόνες, ο Siza επιβεβαιώνει την ικανότητά του να μετατρέπει τις εικόνες σε πράγματα. Φυσικά δεν είναι απλά πράγματα, ούτε ξεκάθαρα, ούτε επιφανειακά, αλλά πάντα είναι πολύ πιο ουσιαστικά από τις απλές εικόνες»

(Leonidio, 2009)

2.4 Συμπερασματικά

Ο Alvaro Siza καταφέρνει κάθε φορά να αποκαλύψει και να καταγράψει τα κρυμμένα χαρακτηριστικά του κάθε τόπου ή αυτά που κάποιος, ο οποίος ίσως δεν έχει τις ίδιες ευαισθησίες και καταβολές, δεν θα τους έδινε την ίδια σημασία. Αυτά μπορεί να είναι φυσικά στοιχεία του τοπίου, χαρακτηριστικά του πολιτισμού και της καθημερινής ζωής, παραδοσιακές τεχνικές, επαναλαμβανόμενες μορφές ή τυπολογίες στην εκάστοτε περιοχή. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργεί έναν χάρτη, μία βάση, απαραίτητη για την εκκίνηση της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Με αυτά τα εργαλεία σε συνδυασμό με τις προσωπικές του εμπειρίες και γνώσεις, αλλά και με την κληρονομιά άλλων αρχιτεκτόνων, παλιών και νέων, καταφέρνει να διαλέξει τα κατάλληλα στοιχεία που θα διαμορφώσουν, με μία διαδικασία μετατροπών και συναρμογών, την στρατηγική του έργου. Έτσι, τα έργα του μεταφέρουν την προσωπική του ταυτότητα και αντίληψη απέναντι στην αρχιτεκτονική, αντιμετωπίζοντας παρόμοια ζητήματα, όμως καθένα από αυτά είναι μοναδικό. Πολλοί θεωρητικοί έχουν μελετήσει το έργο του με στόχο να το συστηματοποιήσουν. Ο ίδιος θεωρεί απαραίτητη την ύπαρξη θεωρητικού υπόβαθρου του κάθε αρχιτέκτονα, ώστε να μπορέσει κάθε φορά να ερμηνεύσει τα δεδομένα του προβλήματος. Ωστόσο, δεν αποσκοπεί στην κατασκευή νέας θεωρίας, που θα χρησιμοποιηθεί ως κανόνας για την αρχιτεκτονική πράξη, αλλά στην μεταγενέστερη από τα έργα, θεωρητικοποίηση, που θα προκύψει από την αξιολόγησή τους.

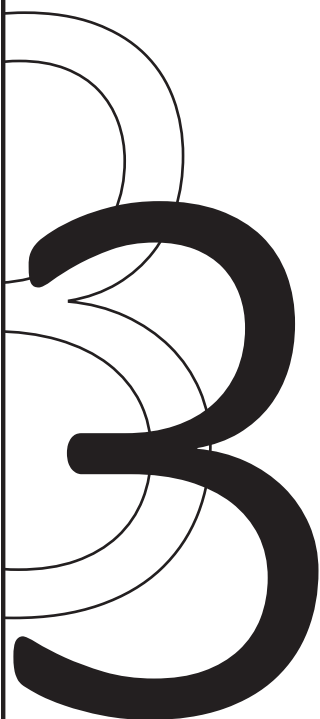
Ο Siza σε επεμβάσεις μέσα σε αστικά περιβάλλοντα υψηλής πυκνότητας μεταφέρει και επανεγράφει στις προτάσεις του την κλίμακα, την σύνταξη, την γεωμετρία και τον ρυθμό του υφιστάμενου αστικού ιστού για να επιτευχθεί η αρμονική ένταξη του νέου κτηρίου. Ταυτόχρονα όμως, σε συνδυασμό με το σύγχρονο μορφολογικό λεξιλόγιο, δημιουργούνται πρωτότυπες μορφές που καθορίζουν τα έργα του σε αναγνωρίσιμα κτήρια της πόλης. Επίσης, στόχος αυτών των επεμβάσεων είναι η δημιουργία μεταβατικών δημόσιων χώρων μεταξύ της πόλης και των κτηρίων ή η ενεργοποίηση των υφιστάμενων. Γενικά, τα έργα που αναλύθηκαν παρουσιάζουν τοπικές λύσεις που αφορούν διεθνείς προβληματισμούς σχετικά με την ανακατασκευή και την πυκνότητα των αστικών κέντρων, ανακαλώντας τον συγκεκριμένο χαρακτήρα του υφιστάμενου αστικού περιβάλλοντος.

Σε περιστασιακά περιβάλλοντα ή σε αστικά περιβάλλοντα χαμηλότερης πυκνότητας παρατηρείται μία πιο χαλαρή σχέση του νέου κτηρίου με τον περίγυρο. Η σύνθεση γίνεται με βάση τους κανόνες της φόρμας, τον προσανατολισμό και τις θεάσεις του οικοπέδου και με την σύνδεση του κτηρίου με άλλα σημαντικά φυσικά ή ανθρωπογενή στοιχεία της περιοχής. Ένας από τους σημαντικότερους στόχους του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού είναι η δημιουργία δημόσιου χώρου, είτε πρόκειται για ένα μεγάλο δημόσιο κτήριο, είτε για ένα εκπαιδευτικό κτήριο. Επιπλέον, χρησιμοποιούνται γνωστές τυπολογίες οι οποίες μετατρέπονται ανάλογα με τις ανάγκες του προγράμματος και τα χαρακτηριστικά της περιοχής. Ακόμη, χρησιμοποιούνται ασταθείς αρχιτεκτονικοί τύποι, όπως είναι το αίθριο, η στοά, η ράμπα, στοιχεία τα οποία πολλές φορές ανακαλούνται από προϋπάρχουσες αστικές δομές. Αυτά ενσωματώνονται στον σχεδιασμό για να αντιμετωπιστεί ο κατακερματισμός και η ανομοιογένεια του αστικού ιστού και ταυτόχρονα προσδίδουν αστική συνεκτικότητα στις σύγχρονες κατασκευές.

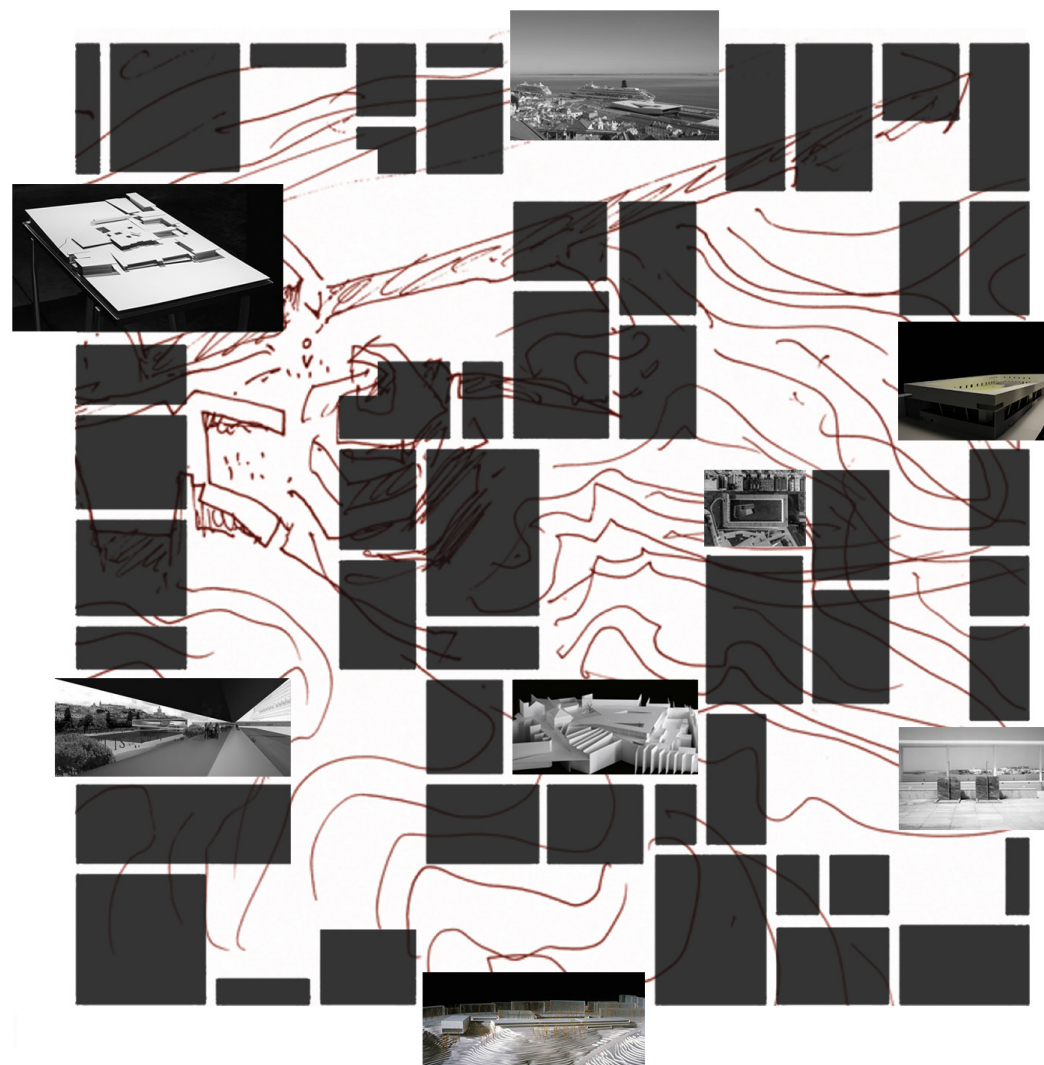
Στην προσέγγιση του Siza για την πόλη και την αρχιτεκτονική, ο τόπος μετατρέπεται μέσω του σχεδιασμού ιδιαίτερων γεωμετριών και μορφών που ανακαλούν τις πολλαπλές κλίμακες και τις διαστρωματώσεις του θραυσμένου αστικού ιστού, κατασκευάζοντας μία εντελώς προσωπική ταυτότητα. Η ανάγνωση όμως των θραυσμάτων της πόλης δεν στοχεύει σε τυχόν μιμητικές ανακατασκευές κτηρίων του παρελθόντος, αλλά αποτελεί μία προσέγγιση του αστικού σχεδιασμού, όπου αντικαθιστά κριτήρια συμβατικών μεμονωμένων αναπλάσεων και διακόπτει την εξ ολοκλήρου εξάλειψη προϋπαρχουσών δομών της πόλης. Στα έργα που μελετήθηκαν χρησιμοποιούνται καθαρές γραμμές που ρυθμίζουν το σύνολο των συνθέσεων και το κατακερματισμένο αστικό περιβάλλον. Σε κάθε περίπτωση η συνθετική στρατηγική διαφέρει, αλλά όλες έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό, τον σαφή διαχωρισμό των χρονικών διαστρωματώσεων της πόλης. Αυτές οι γραμμές εξαπλώνονται από το σημείο που γεννήθηκαν

και διαμορφώνουν τον εσωτερικό χώρο, αλλά και τον περίγυρο, δημιουργώντας συνέχειες, διασταυρώσεις και συγκρούσεις. Επίσης, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός συμβάλλει στην σύνδεση περιοχών ή ασύνδετων δημόσιων χώρων της πόλης ή στην δημιουργία νέων δημόσιων χώρων στο εσωτερικό των οικοδομικών τετραγώνων, μέσω της διαπερατότητας των κτηρίων. Έτσι, δημιουργούνται νέες προσπελάσεις στην πόλη μέσα από τα κτήρια γεφυρώνοντας τον αρχιτεκτονικό με τον αστικό σχεδιασμό.

Τέλος, ο Siza εξελίσσει την promenade architecturale του Le Corbusier και κατά την διάρκεια μιας συνεχής πορείας στα έργα του, επηρεάζει ταυτόχρονα την όραση, την ακοή και την αφή. Η εμπειρία του χρήστη στους χώρους συνιστάται από την διέγερση όλων των αισθήσεων και έντονων συναισθημάτων. Αυτά τα καταφέρνει με τον συνδυασμό ποικίλων χωρικών καταστάσεων σε μία σύνθεση, δημιουργώντας μια χωρική πολυπλοκότητα. Στην προσπάθειά του να συγκλίνει τα αντίθετα, δημιουργεί συνέχειες και ασυνέχειες, προκαλώντας μεγάλες εντάσεις στο σχέδιο, αλλά και σε αυτόν που βιώνει τον χώρο. Όπως και η εμπειρία σε μία πόλη δεν είναι ενιαία και ομοιογενής, έτσι και στα κτήριά του, οι επιμέρους χώροι είναι διαφορετικοί, βασισμένοι όμως σε ένα συνεκτικό σχέδιο, συγκροτώντας μια ολότητα.



*Συνθετικές Μεταγραφές της Αστικότητας στο αρχιτεκτονικό έργο του
João Luís Carrilho da Graça*



3.1 Εισαγωγή

Ο João Luís Carrilho da Graça γεννήθηκε το 1952 στο Portalegre της Πορτογαλίας, έναν δήμο στην ενδοχώρα, βορειοανατολικά της Λισαβόνας. Αποφοίτησε από την Σχολή Καλών Τεχνών της Λισαβόνας το 1977 και στην συνέχεια υπήρξε βοηθός καθηγητής στο Πολυτεχνείο της Λισαβόνας μέχρι το 1992. Από το 2001 είναι καθηγητής στο Αυτόνομο Πανεπιστήμιο της Λισαβόνας και στο Πανεπιστήμιο της Εβόρα, όπου μέχρι το 2010 ήταν υπεύθυνος για τα προγράμματα σπουδών τους και δημιούργησε το Διδακτορικό Πρόγραμμα στο τελευταίο. Επίσης, έχει κερδίσει ή προταθεί για διάφορα βραβεία στην Πορτογαλία και στο εξωτερικό, ένα από αυτά είναι το Mies van der Rohe European Prize in Architecture και έχει προσκληθεί σε διάφορα πανεπιστήμια και συνέδρια ανά τον κόσμο.

Η αρχιτεκτονική του Carrilho da Graça λαμβάνει σοβαρά υπόψιν τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνεται στο υφιστάμενο περιβάλλον. Ο Graça αντιμετωπίζει αυτό το περιβάλλον μέσω μιας έννοιας που έχει απασχολήσει κατά καιρούς αρχιτέκτονες και θεωρητικούς, αυτή του εδαφικού πεδίου (*territory*)¹⁶. Η αρχιτεκτονική του δεν στοχεύει μόνο στην κάλυψη των αναγκών του προγράμματος, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί δεσμούς με τον περίγυρο, καθορίζει διαδρομές και οπτικές φυγές ή απλώς κατασκευάζει μία πλατφόρμα με στόχο την αδιάκοπη θέαση του τοπίου και του ορίζοντα (Cortes, 2013). Ο da Graça θεωρεί το εδαφικό πεδίο ως την βάση για την ανθρώπινη δραστηριότητα, τις εντάσεις και τις συγκρούσεις της, ως μηχανισμούς για την ενεργοποίηση της αρχιτεκτονικής πράξης. Με άλλα λόγια αποτελεί μία ειδική κατασκευή που περιλαμβάνει το πρωταρχικό σύστημα σχέσεων, αναγκαίο για την ύπαρξη ζωής. Η έννοια του εδαφικού πεδίου ξεπερνάει το πλαίσιο της έννοιας του τόπου. Ανεξαρτήτως εάν ένα κτήριο βρίσκεται στην Λισαβόνα ή στην Νέα Υόρκη, υπάρχει πάντα ένα βασικό σημείο αναφοράς, το εδαφικό πεδίο, με τα δικά του χαρακτηριστικά. Το κλίμα, την κίνηση του ήλιου, την βλάστηση και τις καλλιέργειες, τα κτήρια και τους ανθρώπους που ζουν σε αυτά. Τα έργα του Carrilho da Graça στοχεύουν στην επανα - ανακάλυψη εκείνων των χαρακτηριστικών ενός εδαφικού πεδίου που χάθηκαν με το πέρασμα του χρόνου και την ανθρώπινη δραστηριότητα. Το αποτύπωμά τους σε ένα πεδίο, επιχειρεί να ανακαλέσει την πρωταρχική του κατάσταση, ανακαλύπτοντας τον τρόπο

¹⁶ Η ερμηνεία του εδαφικού πεδίου (*territory*) διαφοροποιείται ανάλογα με την γλώσσα, το γνωστικό αντικείμενο και την κλίμακα εξέτασής της. Η εμφάνισή της στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και της γεωγραφίας οφείλεται στην θεώρηση ότι ο χώρος δεν γίνεται αντιληπτός ως απλό υπόβαθρο της ανθρώπινης δραστηριότητας, αλλά αποτελεί πολιτισμική και κοινωνική κατασκευή, που διαμορφώνεται και διαμορφώνεται από τα **υποκείμενα** και τα **πολιτιστικά φαινόμενα**. Το *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture* αναφέρει πως το *territory*: «δεν αφορά πλέον ένα σχήμα, αλλά επίσης ένα σύνθετο σύστημα σχέσεων και γεγονότων που καθορίζονται από διαδοχικά στρώματα αναφορών (φυσικά, βιολογικά, οικονομικά, πολιτιστικά, πολιτικά, κτλ.) και τα μεγάλης κλίμακας δίκτυα (μεταφορές, ενέργεια, οικονομικές ροές, κτλ.) που το συνθέτουν, μεταξύ των οποίων απελευθερώνονται ταυτόχρονες διαδικασίες δράσης και αντίδρασης».

Στον τομέα της ανθρωπογεωγραφίας το *territory* συνδέεται και με το πολιτισμικό τοπίο (βλ. Carl O. Sauer, *The Morphology of Landscape*, 1925). Το πολιτισμικό τοπίο συμπυκνώνει την χωρολογική σύνθεση των μορφών που παράγει η δραστηριότητα μίας πολιτισμικής ομάδας, σε δεδομένη χρονική περίοδο. Το τοπίο και ιδιαίτερα το πολιτισμικό τοπίο σαν έννοιες συγκλίνουν προς το *territory*, όπως το αντιλαμβάνεται ο Vittorio Gregotti. Ο Gregotti προτείνει μία αρχιτεκτονική που θα δομείται μέσα από την ερμηνευτική προσέγγιση του περιβάλλοντός της και του τοπίου. Ο κριτικός τοπικισμός και η πολιτισμική διάσταση του τόπου που αντιπροσωπεύει ο Gregotti ανάγει τον **τόπο** ως **τοπίο**, καθώς το τοπίο αποτελεί τον **πυκνωτή** του μορφολογικού υλικού, του οποίου τα στοιχεία πρέπει να περιγραφούν, προκειμένου να επιτευχθεί **εστιασμένη αρχιτεκτονική επέμβαση σε συγκεκριμένες γεωγραφικές καταστάσεις** (Σημαιοφορίδης: 2005). Επίσης, το *territory* του Gregotti είναι ένα **συγκεκριμένο εδαφικό πεδίο**, όπου σε δεδομένη χρονική στιγμή θα εφαρμοστεί η αρχιτεκτονική πράξη της **μετατροπής** του. Η μετατροπή του θα συμπυκνώνει, σε δεδομένη χρονική στιγμή, τη χωρική ερμηνεία, ανασύσταση ή μετατροπή των επάλληλων **διαστρωματώσεων της μνήμης** που εντοπίζονται στο περιβάλλον (Τζάθα, 2017: 22, 26, 27).

Ο Kenneth Frampton αναγνωρίζει τον Gregotti, ως τον πρώτο που αναγνώρισε ότι το διακύβευμα της κρίσης του μοντέρνου κινήματος κρίνεται πρώτον γύρω από το **έδαφος – γη (Land)** και ύστερα στο εσωτερικό της **παραδοσιακής πόλης**. Συγκεκριμένα, ο Gregotti εστιάζει στις **περιφερειακές ενδιάμεσες εκτάσεις της μοντέρνας μεγάλης πόλης**, οι οποίες αντανάκλουν την πύκνωση της πολιτιστικής και φυσικής επιρροής. Αυτές τις περιφερειακές και ενδιάμεσες περιοχές περιγράφει με τον όρο *territory*. Αναπτύσσοντας τον όρο καταγγέλλει τον «καθοριστικό διαχωρισμό του εδάφους με το κτήριο...» ως το στοιχείο εκείνο, «που έχει διαβρώσει ολόκληρες περιοχές και τοπία...» (Τζάθα, 2017: 23). Στην Πορτογαλία, όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, τέτοια ζητήματα υπάρχουν στο έργο του Fernando Tavora και του Nuno Portas. Ο πρώτος υποστηρίζει ότι ο Πορτογαλικός χαρακτήρας θα πρέπει να εκφράζει μια νεωτερική απάντηση στα φυσικά και κοινωνικο-οικονομικά χαρακτηριστικά του τόπου. Έτσι ο **άνθρωπος (Man)** και το **έδαφος - γη (Land)** θα θεωρηθούν τόσο σημαντικά, όσο και οι σύγχρονες τάσεις, επιτρέποντας στο έργο των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων να καλλιεργείται «μέσα στην Πορτογαλική πραγματικότητα» (Fernandes, 2015). Ο δεύτερος, αναφέρει ότι μόνο μέσω της διεπιστημονικής προσέγγισης του **αστικού και αρχιτεκτονικού προγραμματισμού**, θα υπάρξει η κατάλληλη επέμβαση στις περιφερειακές, ενδιάμεσες περιοχές – *territory*.

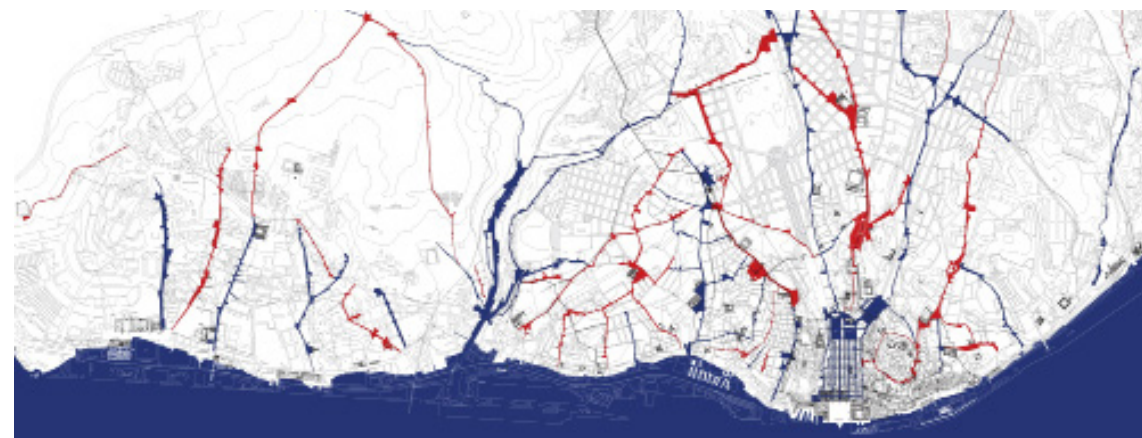
με τον οποίο ο άνθρωπος το βιώνει, με τον ίδιο τρόπο που το βίωσε ο πρώτος άνθρωπος που το επισκέφτηκε (Torrecillas, 2013).

«Με ενδιαφέρει η αναζήτηση για τις ρίζες μας, την βασική ουσία που μας ενεργοποιεί. Τόσο που πάντα προσπαθώ να κατασκευάσω μία υπόθεση μιας προϋπάρχουσας αρμονίας»

Carrilho da Graça

Στο άρθρο *Metamorphosis*, 2002, ο Carrilho da Graça εξηγεί πως οι διαδρομές που χρησιμοποιούνταν από τους ανθρώπους κατά τους προϊστορικούς χρόνους, ακολουθούσαν τις κορυφογραμμές στα ψηλότερα σημεία του εδάφους μεταξύ των κοιλάδων. Αυτές οι διαδρομές παραμένουν, επηρεάζοντας την διαμόρφωση του δομημένου περιβάλλοντος του εδαφικού πεδίου. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί το πεδίο της Λισαβόνας, όπου ο da Graça εργάζεται από τα τέλη της δεκαετίας του 70' μέχρι σήμερα, αρχικά μόνος του ή με τον Goncalo Byrne, ενώ αργότερα με την δική του ομάδα (Carrilho da Graça arquitectos), συμμετέχοντας σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς και κατασκευάζοντας σημαντικά δημόσια κτήρια. Βασικό ερευνητικό ενδιαφέρον ήταν **ο τρόπος με τον οποίο επεκτείνονταν η πόλη στο λοφώδες τοπίο της Λισαβόνας** (Graça, 2019). Το 2015 διεξάχθηκε στην Λισαβόνα μία έκθεση, όπου παρουσιάστηκε μέρος του έργου του da Graça. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν οι θέσεις του για την σχέση του εδαφικού πεδίου με την αρχιτεκτονική μέσω χαρτών και μοντέλων της Λισαβόνας, αλλά και μακετών επιμέρους έργων στην αστική και αρχιτεκτονική κλίμακα. Αυτά τα μοντέλα αναδεικνύουν τα χαρακτηριστικά της τοπογραφίας και του δομημένου περιβάλλοντος του εδαφικού πεδίου και ως εκ τούτου την δομή της πόλης και της αρχιτεκτονικής της (Segueira-Rato, 2016) Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθούν οι **πολύπλευρες επιρροές** που δέχθηκε ο Carrilho da Graça και καθόρισαν την εξέλιξή του και τα σημαντικότερα έργα του, ανάλογα με τις σχέσεις που αναπτύσσουν με την πόλη και το εδαφικό πεδίο, φυσικό ή ανθρωπογενές.

figure 51: Χάρτης και μοντέλα του εδαφικού πεδίου (*territory*) της Λισαβόνας, Carrilho da Graça



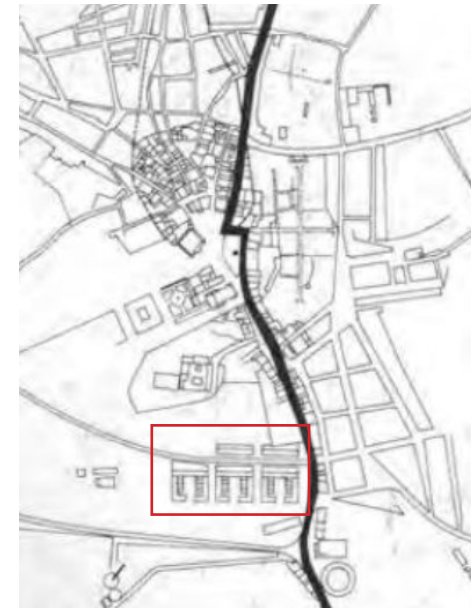
3.2 Επιρροές

Τα επακόλουθα των επαναστατικών γεγονότων βρήκαν τον Carrilho da Graça να σπουδάζει στην Σχολή Καλών Τεχνών της Λισαβόνας. Η σχολή, σε αντίθεση με την σχολή του Πόρτο, η οποία έμεινε ανοιχτή και ανέπτυξε έναν πιο ενεργό ρόλο στην κοινωνική κατάσταση με την συνεργασία της με τις ομάδες του προγράμματος κοινωνικής κατοικίας (SAAL), έκλεισε για ένα μικρό χρονικό διάστημα, ως μια πιο ριζοσπαστική απόφαση των φοιτητών της. Αργότερα, άνοιξε ξανά, καθώς οι φοιτητές, μεταξύ αυτών και ο da Graça, προσκάλεσαν νέους καθηγητές να διδάξουν στην σχολή (Graça, 05/19). Την δεκαετία που ακολούθησε, η γενιά του da Graça στην Λισαβόνα δέχθηκε μεγάλη επιρροή από την μεταμοντέρνα κατάσταση, μεταφρασμένη με ιστορικές αναφορές και έναν συγκρατημένο πλουραλισμό. Αντίθετα, ο da Graça έρχεται πιο κοντά στους Alvaro Siza, Souto de Moura και άλλους αρχιτέκτονες της 'Σχολής' του Πόρτο. Όπως και οι περισσότεροι Πορτογάλοι αρχιτέκτονες, δηλώνει θαυμασμό προς τον Siza και αναφέρει γι' αυτόν: «Επαναπροσδιόρισε την αρχιτεκτονική ως μία καθαρά καλλιτεχνική δραστηριότητα, ποιητική και αμφιλεγόμενη, τόσο οικεία, όσο ένα sketchbook και τόσο διεθνή, όσο οι σχέσεις που δημιουργεί. Αυτή η υποκειμενικότητα της σύνθεσης σε αντίθεση με την πολυπλοκότητα του δομημένου περιβάλλοντος δεν υπήρξε ποτέ με τόση καθαρότητα στην αρχιτεκτονική» (Byrne, 2019). Επίσης τονίζει την τεράστια επιρροή που είχε, όχι μόνο σε αυτόν, αλλά και σε όλους τους αρχιτέκτονες: «Από όλους του αρχιτέκτονες στην ιστορία της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, αυτός έχει την ευρύτερη διεθνή αναγνώριση και τον μεγαλύτερο αντίκτυπο. Επίσης, αναλαμβάνει μεγάλες προκλήσεις. Μας έδειξε τον τρόπο σκέψης για την αρχιτεκτονική και όλοι πήραμε πολλά μαθήματα από αυτόν...Στον τομέα της αρχιτεκτονικής είναι δύσκολο να βρεις παραλληλισμούς, επειδή θεωρώ ότι είναι μοναδικός». Ένα κοινό χαρακτηριστικό των δύο αρχιτεκτόνων είναι η επέκταση ή κατάργηση των ορίων της αρχιτεκτονικής, χωρικά, αντιληπτικά και κατασκευαστικά. Ο da Graça αναφέρει «Πιστεύω ότι είναι εκπληκτική η ικανότητα να επεκτείνεις τα όρια της αρχιτεκτονικής όσο το δυνατόν περισσότερο...μέσω διαφορετικών πρωτοποριακών πρακτικών, προκαλώντας αξιοθαύμαστα αποτελέσματα» (Graça, 2020).

Όπως και οι αρχιτέκτονες της 'Σχολής' του Πόρτο, ο da Graça αντιμετωπίζει την μοντέρνα κληρονομιά, όχι ως ολοκληρωτική, περιοριστική ή δογματική μέθοδο, αλλά ως ένα απαραίτητο εργαλείο που προσφέρει ποικίλες εκφράσεις και νοήματα, μέσα από μία εμπειρική διαδικασία που προσδίδει στο έργο την εσωτερική ενότητα του προγράμματος και την ανάπτυξη σχέσεων με το περιβάλλον. Οι δομές και τα χαρακτηριστικά του εδαφικού πεδίου (*territory*) ερμηνεύονται ως μία **βάση** για την εκκίνηση της νέας επέμβασης. Μεταξύ ενός **ρασιοναλισμού** και μίας **ευαισθησίας** για τις μορφές και τους χώρους, τα έργα του Carrilho da Graça προβάλλουν έναν εκφραστικό ριζοσπαστισμό, γεφυρώνοντας τις 'Σχολές' της Λισαβόνας και του Πόρτο. Αυτό τονίζει την σημασία της πρακτικής πλευράς της αρχιτεκτονικής του, αλλά και την σημασία κατασκευής ιδεών και μορφών. Τα σχέδια του da Graça αποκαλύπτουν μία καθαρή και μοναδική σύνθεση του τόπου και του προγράμματος, κατασκευασμένη από **απλές γεωμετρικές φόρμες**. Με αυτόν τον τρόπο, αποκαλύπτονται νέες δυνατότητες ανάγνωσης του τοπίου, ενώ η αρχιτεκτονική σχεδιάζεται δίνοντας την αίσθηση ότι ήταν πάντα εκεί, λες και **αυτό που χτίζεται δεν είναι ένα αρχιτεκτονικό έργο, αλλά το ίδιο το τοπίο** (Byrne, 2019).

Πριν ακόμη αποφοιτήσει, ο Carrilho da Graça εργαζόταν στο αρχιτεκτονικό γραφείο του Artur Pires Martins (1914-2000), ο οποίος είχε σπουδάσει στο Μιλάνο με τον Aldo Rossi (1931-1997). Ο da Graça, επηρεασμένος από τον ιταλικό ρασιοναλισμό του Rossi και μετά από ένα ταξίδι στην Ιταλία, σχεδιάζει με τον Martins ένα από τα πρώτα του έργα, το **συγκρότημα κατοικιών στο Alter do Chão** (1978), ένα μικρό χωριό δυτικά του Portalegre. Ο σχεδιασμός του κινείται ανάμεσα στα συγκροτήματα κατοικιών του Siza και του Rossi (Graça, 05/19). Το συγκρότημα σχεδιάζεται πάνω σε έναν ορθοκανονικό κάναβο, ανακαλώντας το ρωμαϊκό παρελθόν της περιοχής και συμπληρώνοντας τον γύρω αστικό ιστό. Το μεσογειακό κλίμα και ο αγροτικός χαρακτήρας της τοπικής οικονομίας, παρότρυναν τις σειρές των κατοικιών να δημιουργούν μικρούς κήπους και ημιδημόσιες πλατείες, όπου σε συνδυασμό με τα μικρά καταστήματα στην βόρεια πλευρά, προωθούν την μεσογειακή αστική ζωή (Graça, 01/19). Οι εισοδοί στις πλατείες και κατ'

figure 52: Συγκρότημα κατοικιών στο Alter do Chão (1978), Carrilho da Graça



[A]: Τοποθέτηση του συγκροτήματος στον οικισμό
[B]: Άποψη από τον κεντρικό δρόμο
[Γ]: Εσωτερική πλατεία
[Δ]: Αυλές κατοικιών

figure 53: Σχολή Επικοινωνίας στην Λισαβόνα (1993)



επέκταση στις αυλές των κατοικιών βρίσκονται στην νότια πλευρά, αντιδιαμετρικά του κεντρικού δρόμου, ενισχύοντας την ιδιωτικότητα. Ωστόσο υπάρχει μία μικρή στοά που συνδέει το επίπεδο των πλατειών με το επίπεδο του δρόμου.

Ο Carrilho da Graça δέχθηκε επιρροές και από αρχιτέκτονες της ίδιας γενιάς από διαφορετικά περιβάλλοντα, οι οποίοι απέκτησαν διεθνή αναγνώριση τα επόμενα χρόνια. Για παράδειγμα μελέτησε τα πρώτα έργα του Ολλανδού Rem Koolhaas (1944-) τα οποία έχουν επιρροές από τον ρωσικό κονστρουκτιβισμό. Τέτοια στοιχεία διακρίνονται στα πρώτα μεγάλα έργα του da Graça, όπως το *Περιφερειακό Κέντρο Κοινωνικής Προστασίας στο Portalegre* (1989), οι *δημοτικές πισίνες στο Campo Maior* (1990) και η *Σχολή Επικοινωνίας στην Λισαβόνα* (1993) (Graça, 05/19). Χαρακτηριστικό στοιχείο αυτών των έργων είναι ο συνδυασμός βασικών γεωμετρικών μορφών. Επίσης, σημαντική επιρροή υπήρξε το έργο των Ιαπώνων αρχιτεκτόνων. Ο da Graça ξεχωρίζει την Kazuyo Sejima σχετικά με τις δυνατότητες που προσφέρει η ανακατασκευή της αρχιτεκτονικής με το ελάχιστο 'υλικό'. Τα έργα της δημιουργούν μία απρόσμενη ελαφρότητα, σχεδόν αυλότητα και πρωτοποριακή καθαρότητα, ανεξάρτητα με τα υλικά. Αυτά τα χαρακτηριστικά, ο da Graça τα εντοπίζει στην Πορτογαλία, στα έργα του Eduardo Souto de Moura, τα οποία έχουν εμπειριστατωμένες αναλύσεις της αρχιτεκτονικής πρακτικής σε συνδυασμό με έναν καθορισμένο και εκλεπτυσμένο τρόπο του κτίζειν, τόσο διαυγή, που έχει επηρεάσει πολλούς αρχιτέκτονες. Η ικανότητα να χρησιμοποιείς ελάχιστες πηγές προκαλώντας μεγάλα αποτελέσματα και αναδεικνύοντας προϋπάρχουσες ποιότητες, αποτελεί απαραίτητο χαρακτηριστικό για τον Graça.

«Επιθυμώ να ανακαλύψω την βασική δομή των πραγμάτων ή να φτάσω στο σημείο της απλότητας που σου δίνει πρόσβαση στα πάντα...το ιδανικό θα ήταν να φτάσω σε ένα σημείο όπου τοποθετώντας μία πέτρα σε έναν συγκεκριμένο τόπο, θα επιλύσει όλα τα προβλήματα»

Carrilho da Graça

Τέλος, αν και τα νεότερα έργα του προκαλούν την αίσθηση της ελαφρότητας, η **υλικότητα** αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι τους. Η ελαφρότητα δημιουργείται από τους **λεπτούς χειρισμούς της φόρμας** και όχι την απουσία υλικού. Η υλικότητα για τον da Graça παίζει θεμελιώδη ρόλο για την διαμόρφωση της **αρχιτεκτονικής γλώσσας** του κάθε έργου. *«Η αρχιτεκτονική κτίζεται με τα υλικά και πρέπει να έχουμε στο μυαλό ότι η αρχιτεκτονική γλώσσα σχετίζεται με το υλικό που χρησιμοποιείται στην κατασκευή ενός κτηρίου. Όλη η ύλη έχει τους δικούς της κανόνες και ιδιαιτερότητες, πράγμα που αναπτύσσει ένα είδος γλώσσας»* (Torrecillas, 2013).

figure 54: Περιφερειακό Κέντρο Κοινωνικής Προστασίας στο Portalegre (1989), Carrilho da Graça



3.3 Βασικές Συνθετικές Μεταγραφές

3.3.1 Τοπιακές Συνδέσεις – Territorial Connections

«Το κτήριο αποτελεί κατά κύριο λόγο μία υλοποίηση τοπιακών συνδέσεων»

Carrilho da Graça

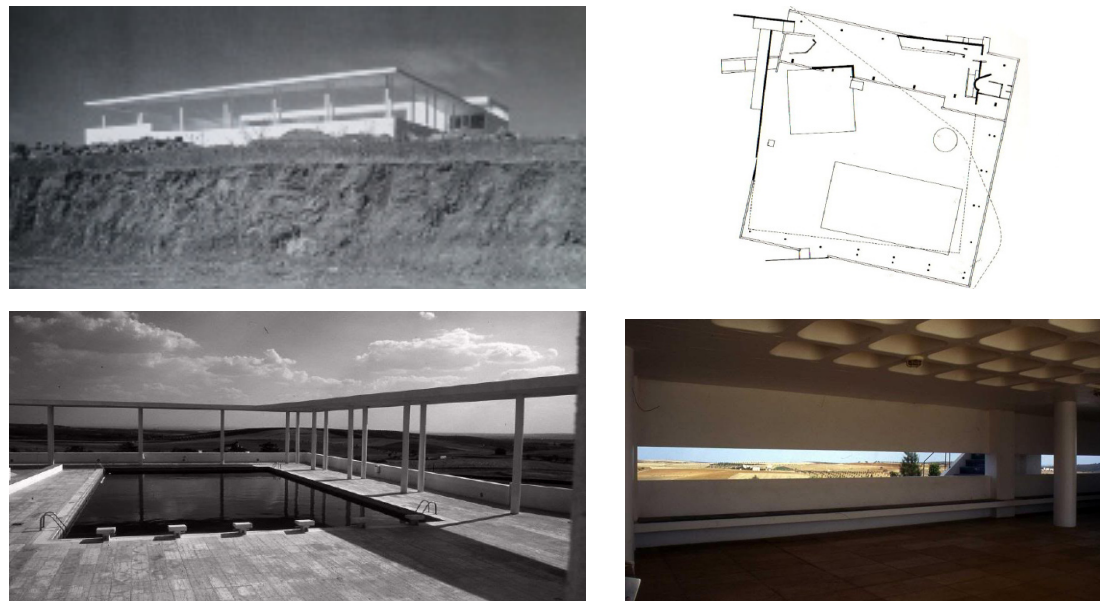
Τα έργα του Carrilho da Graça αποτελούν ένα παιχνίδι **βασικών γεωμετρικών μορφών** που αναζητούν την προέλευσή τους στις σχέσεις τους με το εδαφικό πεδίο (*territory*), συγκεντρώνοντας και εσωτερικεύοντας αυτές σε έναν καθορισμένο χώρο και κλίμακα. Το αποτέλεσμα είναι ένα σύνολο από απλές καθαρές μορφές, προερχόμενες από την μοντέρνα κληρονομιά (De Stijl, Mies κλπ.) που δημιουργούν **διασταυρώσεις, μετατοπίσεις και επιμηκύνσεις**. Η συγκρατημένη χρήση υλικών, υφών και χρωμάτων σε συνδυασμό με την διαχείριση των λεπτομερειών, επεκτείνουν αυτό το παιχνίδι προσδίδοντας έναν πιο σύγχρονο διεθνή χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον Carrilho da Graça, κατά την διαδικασία του σχεδιασμού, πραγματοποιούνται κάποιες ενέργειες με τον ίδιο τρόπο που γράφεται ένα ποίημα ή τραβιέται μία φωτογραφία. Αυτές οι αποφάσεις προηγούνται της υλοποίησης του κτηρίου και καθορίζουν τα σημεία **'θέασης' (belvedere)**, ώστε με την ολοκλήρωσή του να δημιουργηθούν καινούργιες 'εικόνες' που συνδέουν την αρχιτεκτονική με το *territory* (Byrne, 2019).

Το Περιφερειακό Κέντρο Κοινωνικής Προστασίας (1989) στο Portalegre σχεδιάζεται με βάση δύο μακρινές **οπτικές φυγές που διασταυρώνονται στην θέση του κτηρίου**. Η μία προς την πόλη και τον ορίζοντα του ιστορικού κέντρου και η άλλη προς την κοιλάδα και το βουνό Penha, δηλαδή το φυσικό έδαφος στο οποίο βρίσκεται η πόλη. Αυτά τα δύο αποτελούν διαφορετικά στοιχεία της ίδιας πραγματικότητας όπου το κτήριο δεν τα ιεραρχεί, αλλά επιτρέπει την ταυτόχρονη θέασή τους από ένα μικρό πλάτωμα. Ο ανασχεδιασμός της πλατείας και η σχέση της με το κτήριο την αναβαθμίζουν, προσδίδοντας αστικό χαρακτήρα. Επίσης, η πλατεία είναι σε ψηλότερο επίπεδο από τον δρόμο, δημιουργώντας την επιφάνεια θέασης προς την κοιλάδα (*belvedere*), η οποία λειτουργεί και ως κατώφλι του κτηρίου. Τέλος, **η όψη από την πλευρά της κοιλάδας, είναι καμπύλη λες και είναι η τελευταία κλίση του φυσικού εδάφους που συνδέεται με το κτήριο** (Graça, 01/19).

Η **θέαση (belvedere)** και το **καδράρισμα του τοπίου (framing)**, δύο αντιθετικές έννοιες, συνδυάζονται στις *δημοτικές πισίνες στο Campo Maior* (1990), όπου τονίζουν την διαφορά μεταξύ φυσικού και τεχνητού περιβάλλοντος. Η τοποθέτηση των υδάτινων επιφανειών σε μία υπερυψωμένη τετράγωνη **πλατφόρμα**, ένα είδος *«αγκυροβολημένου πλοίου»*, ενισχύει την εκτεταμένη οριζοντιότητα των ανοιγμάτων και του περιμετρικού στεγάστρου. Το στέγαστρο ορίζει τον χώρο, ενισχύει την οπτική σύνδεση με το τοπίο, δημιουργώντας διαφορετικές καδραρισμένες εικόνες και δίνει έναν ρυθμό με τα μονά ή διπλά υποστηλώματα. Με αυτόν τον τρόπο, η θέση του κτηρίου στην άκρη του απότομου κρημού δεν αποτελεί πια όριο, καθώς οι υδάτινες επιφάνειες μετατρέπονται σε στατικές και αφηρημένες, ως την αρχή της απέραντης ξηρής πεδιάδας του Alentejo (Byrne, 2019).

Ένα από τα συνθετικά εργαλεία που χρησιμοποιεί ο Carrilho da Graça σε πολλά έργα του είναι οι ελεύθεροι οριζόντιοι τοίχοι, σαν **επιμηκυνόμενες λωρίδες που 'αιωρούνται' πάνω από το έδαφος**. Ο Graça καταφέρνει, παρά την ακραία απλούστευση, να **μεταγράψει** ένα τόσο αρχετυπικό στοιχείο της κατασκευής με πρωτοτυπία, προσδίδοντας στα έργα του έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα. Αυτά τα επίπεδα, κυρίως **γραμμικά στοιχεία** τοποθετούνται στο τοπίο, το συλλαμβάνουν και το μετατρέπουν σε μία ισοδύναμη επίπεδη σύνθεση. Ως εκ τούτου, κατά κάποιο τρόπο εξουδετερώνεται η προοπτική του τοπίου, μέσω της διακοπής της αντιληπτικής του συνέχειας, **απομακρύνοντάς το από την φυσική του κατάσταση και εμπλέκοντάς το στην τεχνητή επιφάνεια της αρχιτεκτονικής**. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι αυτά τα γραμμικά στοιχεία δεν περιορίζουν μία θέαση, αλλά την καθοδηγούν, *«όπως οι γραμμές του τετραδίου*

figure 55: Δημοτικές Πισίνες στο Campo Maior (1990), Carrilho da Graça



καθοδηγούν την γραφή». Συγκεκριμένα, αποτελούν οριζόντιες λωρίδες, μερικές φορές με κεκλιμένη άκρη, ενώ άλλες φορές αλληλεπιδρούν και με κάθετες γραμμές, **αναθεωρώντας το τοπίο και μεταγράφοντάς το στην αρχιτεκτονική** (Cortes, 2013).

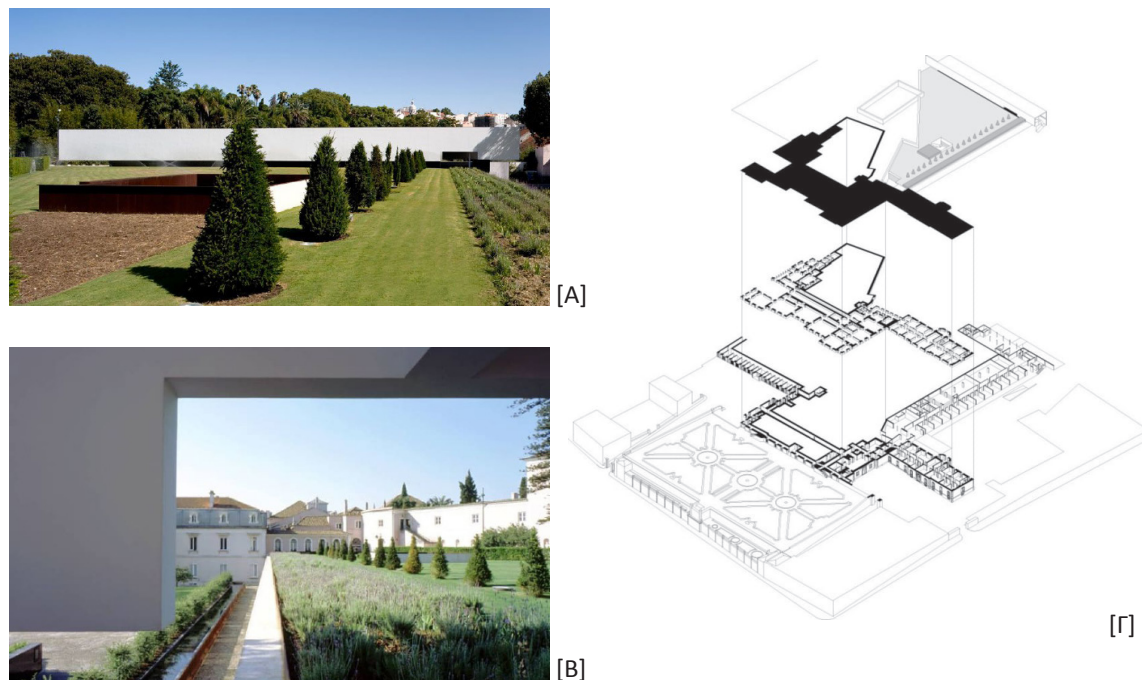
Αντιπροσωπευτικό έργο των παραπάνω θέσεων είναι το *Κέντρο στο Παλάτι Belem* (2002), στην Λισαβόνα. Ο σχεδιασμός της επέκτασης επιτρέπει την σύνδεση των επιμέρους κτηρίων της περιοχής μέσω ενός υπόσκαφου κτηρίου, το οποίο δημιουργεί έναν κήπο – πλατφόρμα με γρασίδι, που λειτουργεί σε συνδυασμό με τους υφιστάμενους κήπους του παλατιού. Η πλατφόρμα αποτελεί το νέο επίπεδο αναφοράς του έργου, το οποίο οργανώνει το σύστημα κυκλοφορίας και δημιουργεί τους ημιυπόγειους χώρους που συνδέονται με το παλάτι.

«*Η οριζόντια επιφάνεια με γρασίδι, υλική και αφηρημένη, αποτελεί την απαραίτητη συνθήκη σε ένα θραυσματικό και σχεδόν χασοκό περιβάλλον*»

Carrilho da Graça

Η πρόταση διατηρεί τα μοναστικά κελιά και τους κήπους σε ιταλικό στυλ ως θραύσματα μνήμης, που επιστρέφουν μέσω μίας διαδοχής φωτός και σκιάς, παρουσίας και απουσίας. Οι γεωμετρικές επιφάνειες, που συγκροτούν την αρχιτεκτονική της πρότασης, θυμίζουν αφηρημένο πίνακα του Malevich, καθώς είναι ταυτόχρονα σαφείς και αφηρημένες. Σε συνδυασμό με την υφή και το χρώμα της πλατφόρμας και την καθαρότητα της λευκής επιφάνειας, αλληλεπιδρούν αρμονικά με το περιβάλλον και αναδιαμορφώνουν το τοπίο. Σημαντικό χαρακτηριστικό της λευκής επιφάνειας που οριοθετεί την πλατφόρμα – κήπο και συλλαμβάνει το τοπίο, είναι η απόσταση που παίρνει από το έδαφος. Με αυτό τον τρόπο εξουδετερώνει την βαρύτητα, τονίζοντας την ελαφρότητά της, λες και στηρίζεται σε μία βάση σκιάς, ένα κενό που την τέμνει οριζόντια. Επίσης, η λευκή επιφάνεια λειτουργεί ως θραύσμα μίας μεγαλύτερης θραυσματικής ολότητας στην οποία αναφέρεται, καθώς φαίνεται να μην έχει ολοκληρωθεί. Θυμίζει μία αναρτημένη οθόνη που αρνείται τον τεκτονικό της ρόλο και προβάλλει μία πιθανή δυνατότητα μελλοντικής ανακατασκευής ή μία **ημιτελή μονιμότητα**. Ακόμη, η ουδέτερη όψη της ανακαλεί στην μνήμη **γεωγραφικά χαρακτηριστικά των όχθων του Τάγου**, αλλά και την αρχιτεκτονική των **παραδοσιακών οικισμών** της περιφέρειας Alentejo. Έτσι, το κτήριο λειτουργεί ως **θραύσμα μνήμης που μεταγράφει περισσότερο νοητικά και όχι κυριολεκτικά, τα χαρακτηριστικά του αστικού και τοπιακού περιβάλλοντος**. Η απλότητα που κυριαρχεί στην προτεινόμενη αρχιτεκτονική την κάνει να διατηρεί την 'ηρεμία' του τόπου και σε συνδυασμό με την έντονη πλαστικότητα της, συλλαμβάνει το τοπίο και συνεισφέρει στην ανάγνωση του συγκροτήματος στην ολότητα του (Gorgeri, 2014: 42-46).

figure 56: Κέντρο στο Παλάτι Belem (2002), Carrilho da Graça



[A]: Οι γραμμικές επιφάνειες συλλαμβάνουν / υπογραμμίζουν το τοπίο και ενωποιούν το κατακερματισμένο περιβάλλον.

[Γ]: Αξονομετρική απεικόνιση του Παλατιού, των κήπων και της πρότασης

Δύο νεότερα έργα που αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο η αρχιτεκτονική συνομιλεί με την πόλη και το εδαφικό πεδίο (*territory*) είναι το *Πολιτιστικό Κέντρο Planalto do Ingote* (2004) στην Coimbrã και ο *Σταθμός Κρουαζιερόπλοιων της Λισαβόνας* (2018). Ταυτόχρονα, προβάλλουν την εξέλιξη του έργου του da Graça, σε σχέση με τα πρώτα του έργα στο Portalegre και στο Campo Maior, σε ζητήματα συνθετικών επιλογών, σύνταξης και υλικών.

Το *Πολιτιστικό Κέντρο Planalto do Ingote*, όπως και το *Περιφερειακό Κέντρο Κοινωνικής Προστασίας στο Portalegre*, βρίσκεται στα όρια μεταξύ του αστικού ιστού και του φυσικού περιβάλλοντος, στην πλαγιά ενός λόφου με πανοραμική θέα του τοπίου. Η πρόταση αναλύεται σε δύο επίπεδα κλίμακας της στρατηγικής. Πρώτο είναι η αρμονική **ένταξη στο εδαφικό πεδίο** και ο σχεδιασμός του χώρου ως **σημείο θέασης του τοπίου**. Δεύτερο είναι η αστική διάσταση του σχεδιασμού με την αντιμετώπιση του έργου ως **διαμεσολαβητής μεταξύ του αστικού ιστού και του φυσικού τοπίου**, την δημιουργία δημόσιου χώρου και την ανάπτυξη μεσογειακού αστικού βιώματος, όσον αφορά την σχέση μεταξύ δομημένου και αδόμητου χώρου. Πρώτη κίνηση του σχεδιασμού είναι η κατασκευή μιας **πλατφόρμας**, η οποία αποτελεί την **βάση** για το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα και δημιουργεί δημόσιο χώρο. Σημαντικό ρόλο έπαιξε ο **διαχωρισμός του προγράμματος** σε ξεχωριστά κτήρια που επιτελούν έναν διαφορετικό ρόλο. Η τοποθέτηση αυτών έγινε με ελαφρές περιστροφές και κλίσεις ανάλογα με την **τοπογραφία** και τον **αστικό ιστό** και με στόχο την δημιουργία ενός κεντρικού δημόσιου χώρου και την καθοδήγηση του βλέμματος

προς το τοπίο. Το κτήριο των κατοικιών οριοθετεί την ανατολική πλευρά του οικοπέδου, το κτήριο του θεάτρου σηματοδοτεί και ορίζει την είσοδο της πλατείας και το κτήριο του αθλητικού κέντρου και των κοινωνικών υπηρεσιών συμπληρώνει την δυτική πλευρά του συγκροτήματος, συνδέοντάς το με την πόλη. Γενικά, η τοποθέτηση των κτηρίων γεννά μία σειρά σχέσεων που ανακαλεί την εικόνα μίας **‘ακρόπολης’**, αποτελούμενη από ευδιάκριτα αντικείμενα.

Ο Σταθμός Κρουαζιερόπλοιων της Λισαβόνας (2018) βρίσκεται στην προβλήτα του λιμανιού της πόλης που κατασκευάστηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Το κτήριο αποτελεί πρότυπο αντιμετώπισης του ζητήματος της **κλίμακας** καθώς λειτουργεί ως **διαμεσολαβητής**, σαν μία ‘πλατφόρμα μεταφόρτωσης’, μεταξύ της ιστορικής συνοικίας Alfama και των ογκωδών κρουαζιερόπλοιων. Ο αστικός ιστός εκτείνεται αμφιθεατρικά πάνω στις πλαγιές των λόφων ‘κοιτώντας’ προς το δέλτα του Τάγου. Το κτήριο τοποθετείται μεταξύ της πόλης και του ποταμού και ‘επιστρέφει το βλέμμα’ προς αυτήν. Αυτό συμβαίνει με μία **γλυπτική τοπογραφία** που καλύπτει όλο το πρόγραμμα. Αν και με μία πρώτη ανάγνωση μπορεί η πρόταση να κριθεί περισσότερο κτηριοκεντρική, αυτή η νέα τοπογραφία **ανασηκώνεται από το έδαφος**, δημιουργώντας ημιυπαίθριες **στοές** που συνδέουν τον εσωτερικό χώρο με την πόλη, αποκαλύπτοντας τις προσβάσεις του. Ταυτόχρονα, επεκτείνει τον δημόσιο χώρο από το επίπεδο της πόλης στην ταράτσα του κτηρίου, καθορίζοντας ένα **νέο σημείο θέασης του πεδίου της Λισαβόνας**. Επίσης, μετατρέπεται ο εξωτερικός χώρος, που ήταν μη προσβάσιμος, σε ένα **πάρκο**, ενώ στην δυτική πλευρά του κτηρίου, όπου βρίσκεται και η τεθλασμένη **ράμπα** εισόδου/εξόδου, σχεδιάστηκε μία **πλατεία**. Το πάρκο, η πλατεία και η ταράτσα είναι ανοιχτά για την πόλη και προσφέρουν την δυνατότητα να φιλοξενήσουν διάφορες δημόσιες δραστηριότητες. Έτσι, το κτήριο εκτός της βασικής του λειτουργίας ως σταθμός πλοίων, επιχειρεί να είναι καθ’ όλη την διάρκεια του χρόνου ενεργό. Ο επισκέπτης βρίσκεται σε συνεχή επαφή με το γύρω περιβάλλον, από την τεθλασμένη ράμπα, στις αναρτημένες στοές που δίνουν πρόσβαση στα πλοία, μέχρι και την ταράτσα (Vada, 2018). Τέλος, αυτή τοπογραφία είναι κατασκευασμένη από ένα ιδιαίτερο σκυρόδεμα αναμειγμένο με σκόνη και θραύσματα από φελλόδεντρα της περιοχής. Έτσι, συνδυάζονται οι σύγχρονες πρακτικές με ένα στοιχείο του τόπου, δημιουργώντας ένα υλικό με ισχυρή κατασκευαστική ικανότητα (40% ελαφρύτερο από το συμβατικό σκυρόδεμα), ενώ αποκτά έναν ιδιαίτερο χρωματισμό και υφή, τα οποία φαίνεται να εναρμονίζονται απόλυτα με τον γραφικό ιστορικό ιστό (Graça, 2018). Συνοψίζοντας, το κτήριο αποτελεί έναν φαινομενικά θραυσμένο, πλεούμενο όγκο, που η **τοποθέτησή** του και οι λεπτές τομές και χειρισμοί της φόρμας του, γεννούν **μεταβατικές περιοχές** και χώρους μεταξύ της πόλης και του ποταμού, επιβεβαιώνοντας την φράση του δημιουργού: *«το ιδανικό θα ήταν η τοποθέτηση μίας ‘πέτρας’ σε έναν συγκεκριμένο τόπο να επιλύσει όλα τα προβλήματα»*.

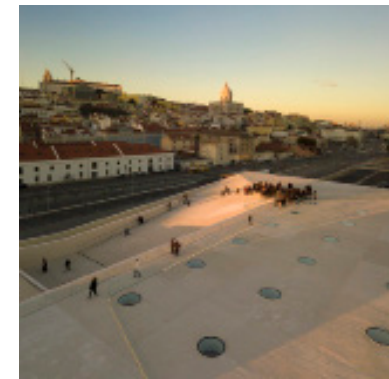
figure 57: Πολιτιστικό Κέντρο Planalto do Ingote, Carrilho da Graça



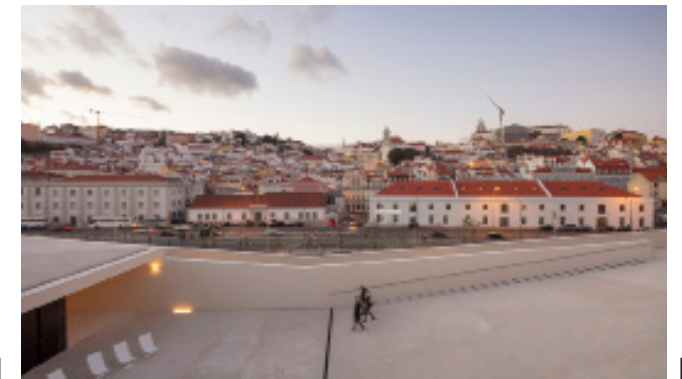
figure 58: Σταθμός Κρουαζιερόπλοιων της Λισαβόνας (2018), Carrilho da Graça



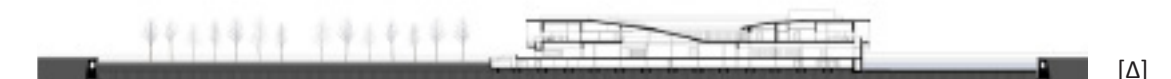
[A]



[B]



[Γ]



[Δ]



[E]



[ΣΤ]

[A]: Το κτήριο λειτουργεί ως διαμεσολαβητής μεταξύ των κλιμάκων της πόλης και των κρουαζιερόπλοιων
 [B], [Γ]: ‘Ανυψωμένος’ δημόσιος χώρος - σχέση με το πεδίο της Λισαβόνας
 [Δ]: Διαμήκης τομή
 [E]: Άποψη από το πάρκο
 [ΣΤ]: Στοές πρόσβασης μεταξύ των πλοίων και του σταθμού

3.3.2 Αστικές Συνδέσεις

«Ο πρωταρχικός στόχος κάθε αρχιτεκτονικού έργου θα έπρεπε να ορίζει τι είναι ουσιώδες – και τίποτε άλλο – μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, για έναν συγκεκριμένο τόπο. Ειδικότερα αυτό ισχύει στην περίπτωση ενός δημόσιου κτηρίου, που περιλαμβάνει μία ενεργή και σε εξέλιξη αλληλεπίδραση με την πόλη»

Carrilho da Graça

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω μία από τις βασικότερες επιρροές του Carrilho da Graça ήταν το έργο του Alvaro Siza. Η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με τον αστικό ιστό και η δημιουργία ή η αναβάθμιση του δημόσιου χώρου αποτέλεσαν κοινό πεδίο αναζητήσεων. Ειδικά τα πρώτα χρόνια της επαγγελματικής του πορείας, ο Graça ακολουθούσε πιστά το παράδειγμα του Siza (Graça, 05/19). Αντιπροσωπευτικό έργο αυτής της τακτικής είναι η *τράπεζα στην Anadia* (1988), μία μικρή πόλη νότια του Πόρτο. Το κτήριο βρίσκεται δίπλα στην κεντρική πλατεία της πόλης και συμπληρώνει το οικοδομικό τετράγωνο και την ημιτελή συμμετρία της πρόσοψης του γειτονικού κτηρίου. Γενικά, ο da Graça προσέγγισε το έργο ως ένα σημείο συνάντησης, με τον ίδιο τρόπο που η αρχιτεκτονική των ναών διαμορφώνει έναν **εσωτερικό δημόσιο χώρο**. Το κυρίαρχο συνθετικό στοιχείο είναι ένας **κύβος** που ενσωματώθηκε στην γωνία του οικοδομικού τετραγώνου. Ο κύβος τείνει να **αποϋλοποιηθεί** με την χρήση εκτεταμένων γυάλινων επιφανειών, τον λειασμένο γρανίτη και τον **κατακερματισμό των όψεων**. Η όψεις αντισταθμίζουν την γεωμετρία του κύβου και την κατακορυφότητα των δομικών στοιχείων και διασπώνται, ανταποκρινόμενες στην μορφή του υφιστάμενου αστικού ιστού (Graça, 01/19).

Μια διαφορετική προσέγγιση σχετικά με ζητήματα ένταξης και δημόσιου χώρου παρατηρείται στην πρόταση του Carrilho da Graça για την *Δημοτική Βιβλιοθήκη και τα Αρχεία της Περιφέρειας* στην Angra do Heroismo, Azores (2010)¹⁷. Το οικόπεδο βρίσκεται μέσα στον πυκνό αστικό ιστό της πόλης, είναι κεκλιμένο με ακανόνιστο σχήμα και στην βορειοανατολική πλευρά υπάρχει ένα ιστορικό κτήριο, το Silver e Paulo Palace. Σε αυτό το πολύπλοκο περιβάλλον, ο da Graça καταφέρνει με μία κίνηση, δομώντας όλο το οικόπεδο, να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του προγράμματος για πολλαπλούς χώρους, αλλά και στην ανάγκη της πόλης για δημόσιο χώρο. Η πρόταση εκμεταλλεύεται την κλίση του εδάφους, δημιουργώντας ένα **πράσινο δώμα – δημόσιο χώρο**. Ταυτόχρονα σέβεται τον ιστορικό κτήριο παίρνοντας απόσταση από αυτό και το αναδεικνύει, δημιουργώντας μία **πλατεία** μεταξύ αυτού και του δώματος. Επίσης, η αστική διάσταση της πλατείας ενισχύεται από την **υπαίθρια σκάλα** από την οποία γίνεται η πρόσβαση στο πράσινο δώμα, ενώ στο ίδιο σημείο βρίσκεται η κεντρική είσοδος του κτηρίου. Από τις υπόλοιπες πλευρές οι όψεις του κτηρίου συμπληρώνουν τα **αστικά μέτωπα** και επιτρέπουν θεάσεις προς τους εσωτερικούς χώρους, οι οποίοι όμως φωτίζονται κυρίως από τα δύο **τριγωνικά αίθρια** που διατρέχουν το συνολικό ύψος.

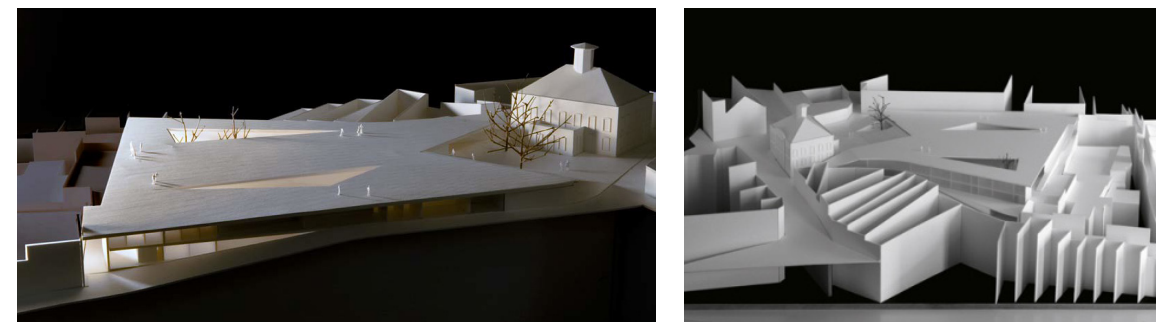
Ο Carrilho da Graça χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως ρεαλιστή και στην αρχιτεκτονική πρακτική του και στον ρόλο του ως καθηγητή. Υποστηρίζει πως πολλές φορές μπορεί να γίνει πιο ρεαλιστής και από τους μηχανικούς. Υποστηρίζει βέβαια την υποκειμενική πλευρά της δημιουργικότητας, αλλά τελικά σχολιάζει πως για να επιτευχθεί μία ενδιαφέρουσα σύνθεση πρέπει να είναι κανείς ορθολογιστής, «*Πάντα ο ορθολογισμός μου εκδηλώνονταν στο έργο και στην διδασκαλία μου*». Γι' αυτό τον λόγο ο Graça αντιμετωπίζει την αρχιτεκτονική αχώριστα από την κατασκευή. Θεωρεί ότι ο αρχιτέκτονας πρέπει να μπορεί να επικοινωνεί με όλες τις ειδικότητες. Για να επιτευχθεί αυτό οφείλει να γνωρίζει σε βάθος τις κατασκευαστικές διαδικασίες που περιλαμβάνει ένα έργο. Η κατανόηση της αρχιτεκτονικής ως κατασκευαστική διαδικασία, είναι που της προσδίδει ένα ρόλο στην κοινωνία και κατά κάποιο τρόπο δικαιολογεί την ύπαρξη μιας τόσο συγκεκριμένης ειδικότητας, όπως των αρχιτεκτόνων (Torrecillas, 2013).

¹⁷ Η πρόταση που πραγματοποιήθηκε (2016) είναι του γραφείου Inês Lobo Arquitectos Lda, ένα από τα πιο ενεργά γραφεία της νέας γενιάς των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων με έδρα την Λισαβόνα. Ομοίως με την πρόταση του Graça, στόχος είναι η ενσωμάτωση στην κλίμακα του αστικού ιστού και η δημιουργία δημόσιου χώρου. Συγκεκριμένα, η μορφή του κτηρίου καθορίστηκε από την καθαρή γεωμετρία των δύο πλατειών που δημιούργησε.

figure 59: Τράπεζα στην Anadia (1988), Carrilho da Graça



figure 60: Δημοτική Βιβλιοθήκη και Αρχεία της Περιφέρειας στην Angra do Heroismo (2010), Carrilho da Graça

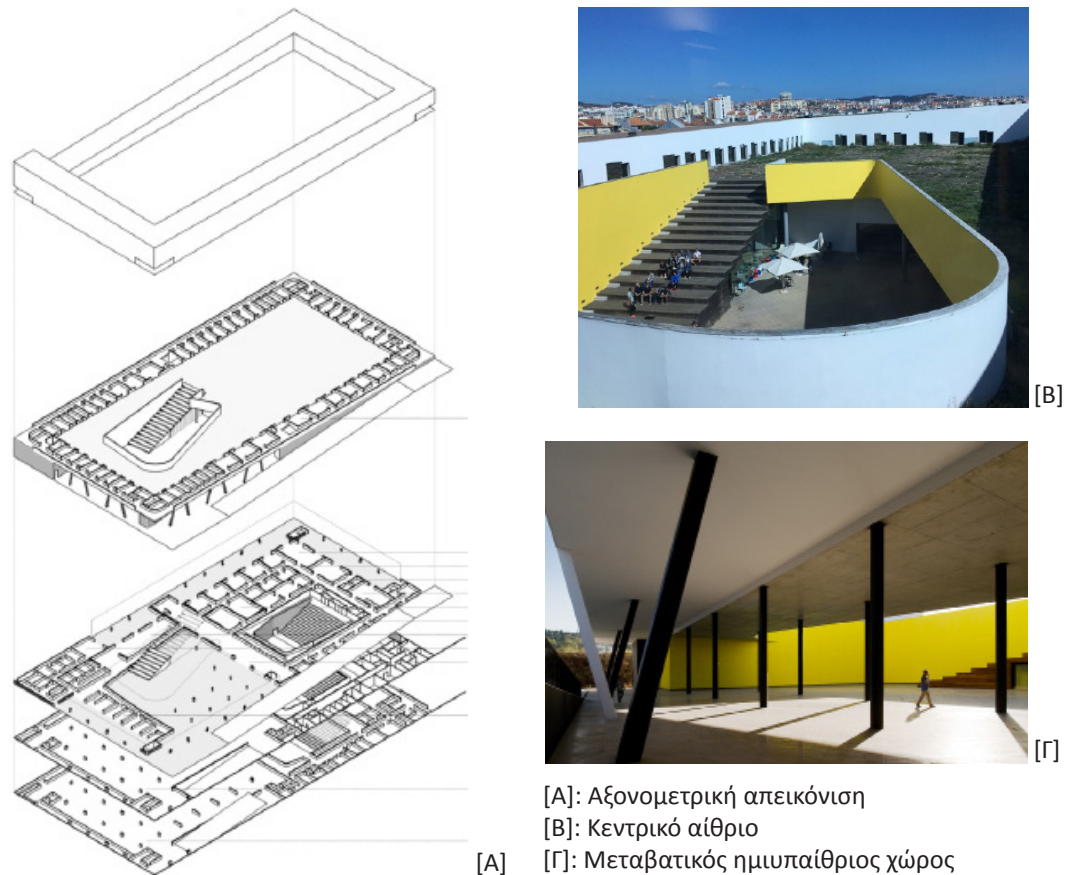


«Σήμερα ένας αρχιτέκτονας δεν μπορεί να εργαστεί χωρίς τους ειδικούς, ώστε να συνδέσει την ιδέα του έργου με τα απαραίτητα τεχνικά μέρη του»

Carrilho da Graça

Ένα έργο που το λειτουργικό του πρόγραμμα επιβάλλει την γνώση συγκεκριμένων τεχνικών λεπτομερειών για να δημιουργηθούν οι κατάλληλοι χώροι που θα το φιλοξενήσουν είναι η *Σχολή Μουσικής της Λισαβόνας* (2012). Όμως την δεδομένη στιγμή δεν μας ενδιαφέρουν τα ζητήματα της κατασκευής, αλλά η ανοιχτή σχέση που έχει το κτήριο με τον περίγυρο. Αν και η εικόνα του προβάλλει μία σχετική αυτονομία, ενδιαφέρον παρουσιάζει η **μετάβαση** από τον εξωτερικό στον εσωτερικό χώρο μέσω **ενδιάμεσων κοινόχρηστων χώρων**. Η Σχολή βρίσκεται βορειοδυτικά του κέντρου της πόλης σε μία περιοχή «*περιαστικής κεντρικότητας*». Ο da Graça χωρίς να έχει περιορισμούς ή αναφορές από το γύρω περιαστικό περιβάλλον δημιουργεί ένα εσωστρεφές κτήριο για να το προφυλάξει από την εξωτερική ηχορύπανση και να πετύχει την κατάλληλη ακουστική. Αυτό συμβαίνει με έναν συνεχή όγκο που αυξάνεται σταδιακά σε ύψος και δημιουργεί ένα εξωτερικό **αίθριο** με γρασίδι στον δεύτερο όροφο (Graça, 2012). Η είσοδος στο κτήριο γίνεται από το ισόγειο όπου ο όγκος τρυπιέται, δημιουργώντας έναν ημιυπαίθριο χώρο με κάθετα και πλάγια υποστηλώματα. Αυτός ο ενδιάμεσος χώρος αποτελεί σημείο αναφοράς για το κτήριο, καθώς είναι το **κατώφλι** της σχολής και συνδέεται με το αίθριο με μία **εξωτερική ανάβαση**. Η κλίμακα και η υλικότητα της ανάβασης παροτρύνει τον επισκέπτη να ανέβει στο αίθριο με γρασίδι, όπου οι αίθουσες διδασκαλίας της σχολής προαυλίζονται. Οι όψεις του κτηρίου από το αίθριο είναι λευκές και επίπεδες και τα όμοια ανοίγματά τους, σε ίσες αποστάσεις, δημιουργούν έναν **αυστηρό ρυθμό**.

figure 61: Σχολή Μουσικής της Λισαβόνας (2012), Carrilho da Graça



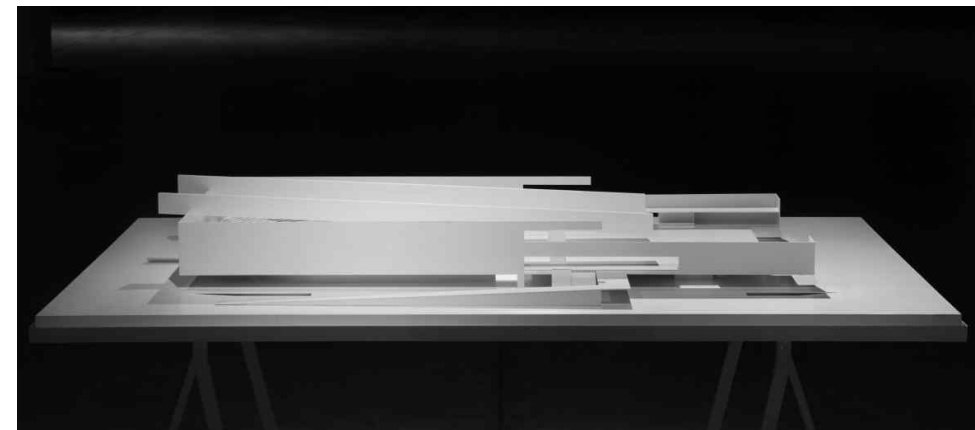
3.3.3 Αρχιτεκτονικοί Διαγωνισμοί

Ο Carrilho da Graça έχει συμμετάσχει σε πολλούς διαγωνισμούς με προτάσεις που δεν έχουν πραγματοποιηθεί, αλλά αξίζει να αναφερθούν κάποιες, καθώς παρουσιάζουν ενδιαφέρουσες συνθέσεις με αστικές παραμέτρους. Ας θυμηθούμε την Πανεπιστημιούπολη του Αβέιρο και το *κτήριο της Πρυτανείας* (1994) που σχεδίασε ο Gonçalo Byrne, καθώς ο da Graça συμμετείχε και αυτός στον σχετικό διαγωνισμό. Σε αντίθεση με τον Byrne, χρησιμοποίησε μόνο την τετραγωνική τυπολογία, η οποία σε αυτήν την περίπτωση ορίζει μία υπαίθρια πλατεία με αστικό χαρακτήρα. Γύρω από την πλατεία αναπτύσσεται το σύστημα κυκλοφορίας με ράμπες που διατρέχουν το εσωτερικό και το εξωτερικό του κτηρίου και δημιουργούν σχέσεις με το εσωτερικό και το υπαίθριο αμφιθέατρο.

Στον διαγωνισμό για το *Πολιτιστικό Κέντρο του Μακάο* (1994) στην Κίνα, ο Graça τοποθετεί μία κατακόρυφη σύνθεση στις πλατφόρμες του λιμανιού που είχε σχεδιάσει ο Alvaro Siza. Η πόλη του Μακάο είχε έλλειψη ελεύθερου χώρου πράγμα που οδήγησε στην επιλογή της τοποθεσίας. Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της σύνθεσης είναι η μεγάλη στοά που κοιτά προς την ενδοχώρα της Κίνας και στην θάλασσα. Η στοά σηματοδοτεί την είσοδο στο πεδίο (territory) του Μακάο και αποτελεί ένα φίλτρο μεταξύ της απέραντης θάλασσας και της πόλης. Μία πύλη του πεδίου, το οποίο θεωρούνταν για πολλά χρόνια η σύνδεση μεταξύ Δύσης και Ανατολής.

Τέλος, στον διαγωνισμό για το *Περίπτερο της Διεθνούς Έκθεσης* (Expo'98), όπου όπως είδαμε πραγματοποιήθηκε το σχέδιο του Siza, συμμετείχε και ο Carrilho da Graça με μία εντελώς ξεχωριστή πρόταση. Και εδώ παρατηρείται η τάση του Graça να αποκολλά το κτήριο από το έδαφος. Οι δημόσιες προσβάσεις γίνονται από μία αναρτημένη πλατεία και από διαδρομές (esplanades) με θέα τον Τάγο, παρόμοιες με αυτές του Παλατιού Corte – Real που καταστράφηκε από σεισμό το 1755. Ίχνη του Παλατιού διατηρούνται αποσπασματικά στην νέα πρόταση. Κυρίαρχο κατασκευαστικό στοιχείο είναι η ενιαία στέγη (120x90 μ.) που αναρτάται από δύο δικτυωματικές δοκούς (Graça, 01/19).

figure 62: Περίπτερο της Διεθνούς Έκθεσης (1997), Carrilho da Graça

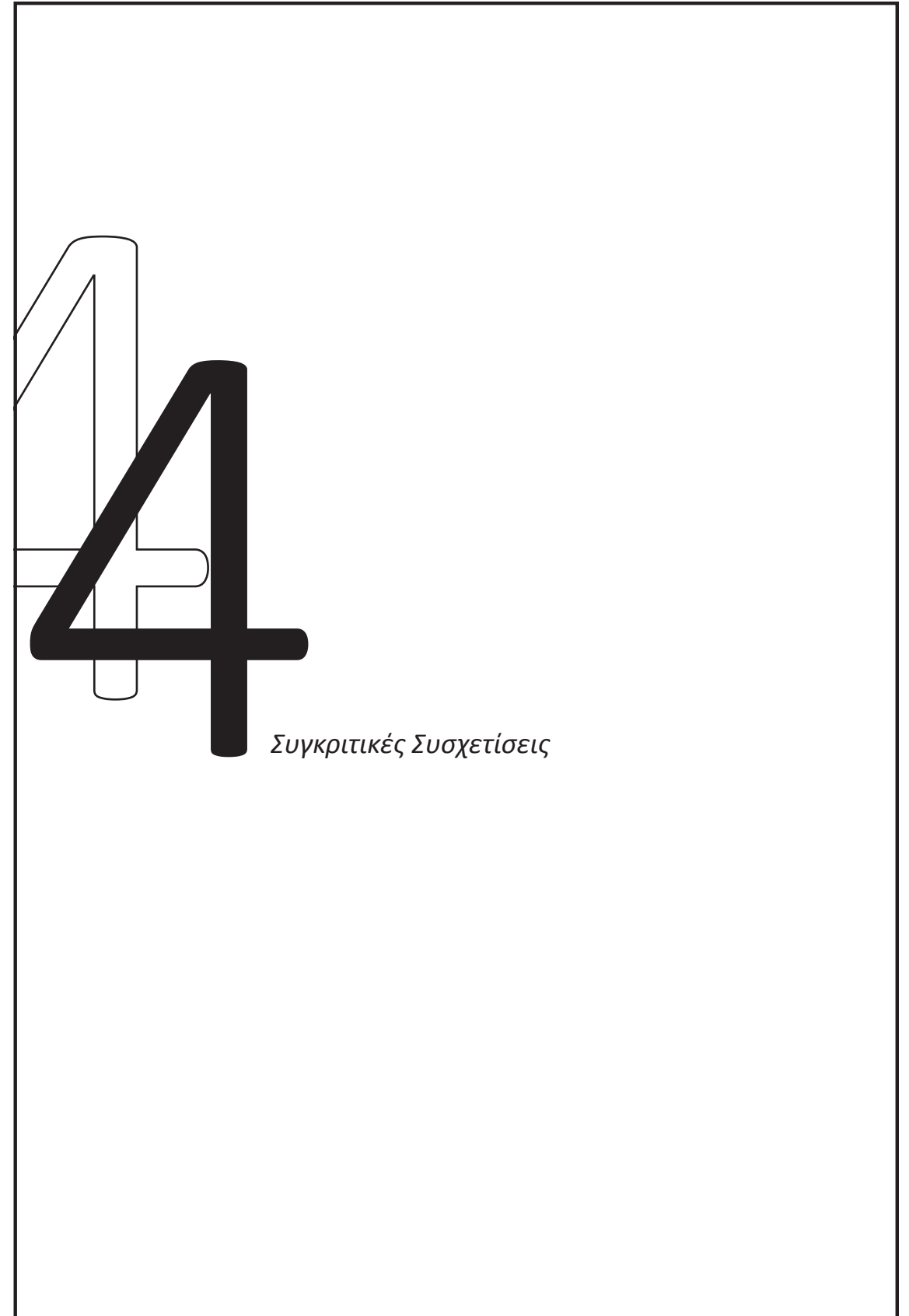


3.4 Συμπερασματικά

Ο João Luís Carrilho da Graça αποφοίτησε από την Σχολή Καλών Τεχνών της Λισαβόνας σε μία περίοδο σημαντικών γεγονότων στην διεθνή αρχιτεκτονική σκηνή, όπως το θεωρητικό και χτισμένο έργο του Aldo Rossi, τα πρώτα έργα του Rem Koolhaas, ενώ το βιβλίο *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966, του Robert Venturi, ήταν ήδη διαδεδομένο παγκοσμίως. Την ίδια στιγμή, το έργο του Alvaro Siza Vieira είχε αρχίσει να γίνεται γνωστό σε διεθνές επίπεδο. Έτσι, ο da Graça τολμά να διαμορφώνει τα πρώτα του έργα με έναν συνδυασμό πολλαπλών αναφορών, μεταφρασμένων πάντα στον τόπο και το πρόγραμμα. Ταυτόχρονα, τον ενδιαφέρει η σχέση της πόλης και της αρχιτεκτονικής της με το συγκεκριμένο εδαφικό πεδίο (*territory*) στο οποίο βρίσκονται. Η ένταξη της αρχιτεκτονικής του στο εδαφικό πεδίο γίνεται με την χρήση αρχετυπικών γεωμετρικών μορφών, προσπαθώντας με την ελάχιστη κίνηση να μετατρέψουν το περιβάλλον, προκαλώντας το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Ένα σημαντικό συνθετικό εργαλείο είναι τα επίπεδα γραμμικά στοιχεία (οριζόντιο τοίχιο, σύστημα δοκός επί στύλου), που συλλαμβάνουν/υπογραμμίζουν το αστικό ή φυσικό τοπίο, δημιουργούν συγκεκριμένες οπτικές φυγές και εικόνες και το μετατρέπουν σε μία επίπεδη σύνθεση, η οποία αντιπαραβάλλεται αρμονικά με την αρχιτεκτονική.

Ο Carrilho da Graça αναζητά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τόπου, φυσικά ή ανθρωπογενή, όπως η κλίμακα του αστικού ιστού και του φυσικού τοπίου, ένα τοπικό υλικό, μία προϋπάρχουσα διαδρομή ή οπτική σύνδεση, μία τυπολογία της τοπικής αρχιτεκτονικής. Αυτά του επιτρέπουν να συνδέσει την νέα αρχιτεκτονική με το παρελθόν, δημιουργώντας μία «υπόθεση μιας προϋπάρχουσας αρμονίας». Ταυτόχρονα τονίζει την αναγκαιότητα της λογικής και ορθολογιστικής σκέψης κατά την διάρκεια του σχεδιασμού και την συνεχή αναζήτηση για καινοτόμες κατασκευαστικές τεχνικές και νέα υλικά, ώστε να αποδώσουν την απαραίτητη γι' αυτόν σύγχρονη εικόνα της αρχιτεκτονικής. Με αυτό τον τρόπο, η αρχιτεκτονική του da Graça καταφέρνει να γεφυρώσει το παρελθόν με το παρόν μέσα από μία αντιφατική διαδικασία. Δηλαδή, από την μία πλευρά υπάρχει μία φαινομενολογική διάσταση λόγω της αναζήτησης για το πρωταρχικό, την ένταξη του κτηρίου στο περιβάλλον του και την σύνδεσή του με το έδαφος και τα υλικά. Από την άλλη πλευρά, δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο αποτύπωμα που θα έχει το κτήριο στην πόλη και το περιβάλλον του μέσω μίας εκφραστικής γλώσσας που έχει καθοριστεί από τον εξορθολογισμό και απλούστευση της κατασκευής και τις σύγχρονες κατασκευαστικές μεθόδους και υλικά. Αυτή η αντίφαση αναδεικνύεται ξεκάθαρα από τον τίτλο της συνέντευξης που έδωσε ο da Graça για το τεύχος N° 170 του περιοδικού *El Croquis*: «*Η Ποιητική του Πραγματισμού*» (“*the Poetry of Pragmatism*”).

Συγκεκριμένα, πολλές φορές επιλέγεται η ένταξη του κτηρίου στο περιβάλλον του μέσω μίας πλατφόρμας, η οποία προσαρμόζεται στην τοπογραφία. Κάποιες φορές αποτελεί την βάση για την τοποθέτηση του αρχιτεκτονικού προγράμματος και του δημόσιου χώρου, ενώ άλλες φορές καλύπτει το πρόγραμμα, ώστε να δημιουργηθεί ένα νέο επίπεδο που θα συνδέσει διαφορετικά μέρη του σχεδιασμού ή του υφιστάμενου περιβάλλοντος. Σε κάθε περίπτωση επιτυγχάνεται η χωρική ή οπτική συνέχεια με τον περίγυρο και η προσαρμογή στην κλίμακα και την τοπογραφία του αστικού ή τοπιακού εδάφους. Τα κτήρια του da Graça αποτελούν ‘διαμεσολαβητές’ μεταξύ των διαφορετικών κλιμάκων της πόλης ή μεταξύ της πόλης και του φυσικού περιβάλλοντος. Αυτό ενισχύεται και με τον σχεδιασμό μεταβατικών αίθριων και ημιυπαίθριων χώρων που δημιουργούνται με τις προσεκτικές προσθήσεις, αφαιρέσεις και μετατοπίσεις της φόρμας ή την χρήση τύπων όπως η στοά και το αίθριο.





Στην παρούσα ερευνητική εργασία μελετήθηκε το αρχιτεκτονικό έργο των Alvaro Siza Vieira και João Luis Carrilho da Graça, στα πλαίσια της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, η οποία παρουσιάζει μεγάλη άνθιση από την δεκαετία του 70' μέχρι και σήμερα. Αφορμή για την επιλογή του αντικείμενου της εργασίας αποτέλεσε η αναγνώριση της ικανότητας του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού τους να μεταγράφει αστικές παραμέτρους κατά την διάρκεια της συνθετικής διαδικασίας. Το αρχιτεκτονικό έργο των Alvaro Siza και Carrilho da Graça προβάλλει ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, την μεταγραφή του σύγχρονου τρόπου σχεδίασης ανάλογα με τα φυσικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά του τόπου. Το περιβάλλον όπου θα δημιουργηθεί η αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται και από τους δύο ως ένα συγκεκριμένο εδαφικό ή αστικό τοπίο, το οποίο υπογραμμίζουν και σέβονται, αλλά την ίδια στιγμή τολμούν να το μετατρέψουν με την υλοποίηση του έργου τους. Αυτή η 'μετατροπή' συμβαίνει πάντα με στόχο την αποκατάσταση κάποιας ασυνέχειας ή κάποιας αποτυχημένης ανθρώπινης παρέμβασης στο υφιστάμενο περιβάλλον ή την αποκάλυψη κάποιας δυνατότητας, που ήταν κρυμμένη και με την ενσωμάτωσή της στον σχεδιασμό, αναδιαμορφώνει τον τόπο υπό μία νέα προοπτική. Η μελέτη των χαρακτηριστικών του φυσικού τοπίου και του δομημένου περιβάλλοντος αποτελεί κοινό σημείο αναφοράς, ώστε να συγκεντρωθούν τα απαραίτητα εργαλεία που θα εκκινήσουν την συνθετική διαδικασία και θα συνδέσουν την αρχιτεκτονική με τον τόπο. Στην συνέχεια, με τον συνδυασμό ποικίλων αναφορών της σύγχρονης και τοπικής αρχιτεκτονικής, ολοκληρώνουν τον σχεδιασμό σύμφωνα με τις επιρροές τους και την προσωπική τους ταυτότητα. Η μελέτη του έργου των δύο αρχιτεκτόνων και της νέας γενιάς, οδήγησε στην εξαγωγή κάποιων κοινών χαρακτηριστικών σχετικά με τον τρόπο που μεταγράφονται οι αστικές παράμετροι στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

ΕΝΤΑΞΗ

Ο Alvaro Siza μεταφέρει και επανηγράφει στις προτάσεις του την κλίμακα, την σύνταξη και την γεωμετρία του υφιστάμενου αστικού ιστού για να επιτευχθεί η αρμονική ένταξη του νέου κτηρίου. Αυτό γίνεται κυρίως με την διάσπαση της φόρμας της νέας σύνθεσης προκειμένου να δημιουργήσει συνδεδετικά ενδιάμεσα με το αστικό και τοπιακό συγκείμενο. Αυτή η τακτική εμφανίζεται είτε σε επίπεδο όψης είτε στην συνολική ογκοπλασία του κτηρίου. Σε κάθε περίπτωση το αποτέλεσμα παρουσιάζει πρωτότυπο μορφολογικό ενδιαφέρον με ιδιαίτερη ποιητική πλαστικότητα. Τα πρώτα έργα του Carrilho da Graça εμφανίζουν παρόμοια τακτική σχετικά με το ζήτημα της ένταξης σε αστικό περιβάλλον, επιβεβαιώνοντας την μεγάλη επιρροή που δέχθηκε από τον Siza στα πρώτα χρόνια της πορείας του. Τα νεότερα όμως έργα του παρουσιάζουν μία διαφορετική στάση, καθώς η ένταξη του νέου κτηρίου δεν επιτυγχάνεται με την διάσπαση της φόρμας. Αντίθετα, επιχειρείται η κατάλληλη τοποθέτηση ενός αρχιτεκτονικού στερεού, του οποίου η επεξεργασία και η κλίμακα έχουν μελετηθεί προσεκτικά, ώστε να ενταχθεί αρμονικά στο περιβάλλον, αλλά ταυτόχρονα να προκαλέσει την μεγαλύτερη ένταση με τους ελάχιστους χειρισμούς. Γενικά, μία σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο αρχιτεκτόνων είναι ότι ο Siza επιδιώκει την αρμονική ένταξη στον τόπο με μία πλαστική ποιητική χαλαρότητα, ενώ ο da Graça δημιουργεί μία μεγαλύτερη προγραμματική εντατικοποίηση διαχειρίζοντας πιο ορθολογικά την σύγχρονη πολυπλοκότητα. Ωστόσο, μία παρόμοια συνθετική στρατηγική παρατηρείται στους δύο αρχιτέκτονες όταν εντάσσουν στο φυσικό τοπίο ένα σύνολο από αρχιτεκτονικά στερεά. Η τοποθέτησή τους γίνεται ανάλογα με την τοπογραφία και την διασφάλιση των οπτικών θεάσεων προς το τοπίο. Το σημαντικότερο όμως χαρακτηριστικό είναι ότι οι όγκοι τοποθετούνται με λεπτές περιστροφές και κλίσεις, με αποτέλεσμα να ανακαλείται η εικόνα μιας 'ακρόπολης' αποτελούμενης από ευδιάκριτα 'αντικείμενα' που 'κοιτούν' το τοπίο. Με αυτό τον τρόπο, σε συνδυασμό με τους ενδιάμεσους ελεύθερους χώρους μεταξύ των όγκων, μεταγράφεται η εμπειρία του μεσογειακού αστικού βιώματος στην προτεινόμενη αρχιτεκτονική.

ΧΩΡΙΚΗ ΠΟΛΥΠΛΟΚΟΤΗΤΑ

Η μεταγραφή του μεσογειακού αστικού βιώματος γίνεται με περισσότερο άμεσο και δι-
αυγή τρόπο στο εσωτερικό των κτηρίων με την δημιουργία μίας εσωτερικής χωρικής πολυπλο-
κότητας. Η διάσπαση της φόρμας στον εσωτερικό χώρο έχει ως αποτέλεσμα την διαίρεση του
αρχιτεκτονικού προγράμματος σε επιμέρους χωρικά συστήματα. Αυτά διαμορφώνονται ανάλογα
με την κλίμακα των διαφορετικών χώρων του προγράμματος και με την σύνταξη διάφορων τυπο-
λογιών (διάταξη, σε σειρά, γύρω από ένα κεντρικό αίθριο, συστήματα αίθριων – ημιυπαίθριων
– κλειστών χώρων). Πολλές φορές χρησιμοποιείται ο κάναβος για την οργάνωση της κάτοψης,
ο οποίος όμως διαταράσσεται, δημιουργώντας ιδιόμορφες χωρικές ποιότητες. Ταυτόχρονα, η
διαχείριση της τομής παίζει εξίσου σημαντικό ρόλο για την δημιουργία μίας πλούσιας χωρικής
εμπειρίας, μέσω πολλαπλών επιπέδων και οπτικών φυγών. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα
αυτής της τακτικής είναι του Alvaro Siza και κάποια έργα της νέας γενιάς.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ – ΔΙΑΠΕΡΑΤΟΤΗΤΑ

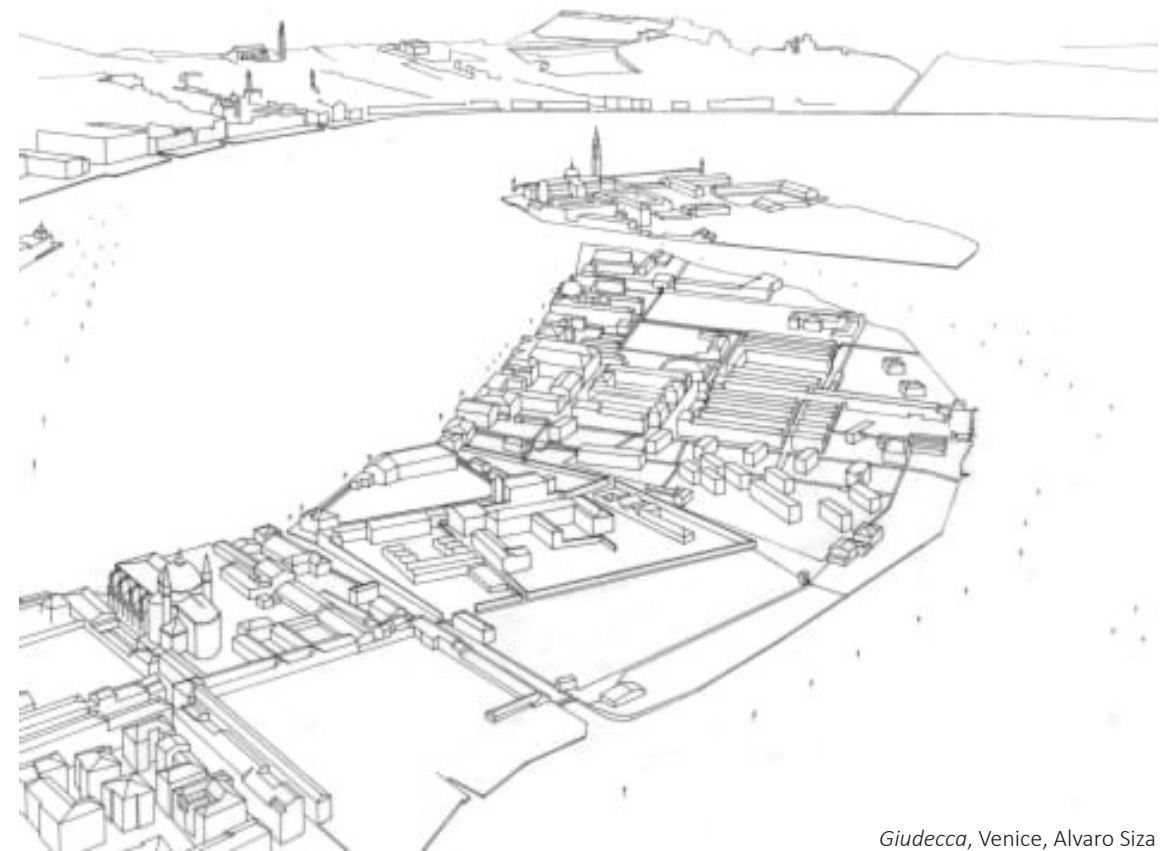
Ο δημόσιος χώρος ως κενός χώρος συνδέεται με την αστική αντιμετώπιση του
αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Οι Πορτογάλοι αρχιτέκτονες αντιμετωπίζουν τον δημόσιο χώρο
ως συνθετικό εργαλείο της αρχιτεκτονικής που τους επιτρέπει να συνδέσουν το κτήριο με τον
αστικό χώρο. Συγκεκριμένα, το έργο των δύο αρχιτεκτόνων και της νέας γενιάς στοχεύει στην
δημιουργία νέων δημόσιων χώρων ή στην ενεργοποίηση των υφιστάμενων. Ο σχεδιασμός των
κτηρίων του Alvaro Siza συμβάλλει στην σύνδεση περιοχών ή ασύνδετων δημόσιων χώρων της
πόλης ή στην δημιουργία νέων δημόσιων χώρων στο εσωτερικό των οικοδομικών τετραγώνων,
μέσω της διαπερατότητας των κτηρίων. Έτσι, δημιουργούνται νέες προσπελάσεις στην πόλη
μέσα από τα κτήρια γεφυρώνοντας τον αρχιτεκτονικό με τον αστικό σχεδιασμό. Ένα κοινό
χαρακτηριστικό είναι ότι και οι δύο αρχιτέκτονες χρησιμοποιούν τον δημόσιο χώρο, όπου τους
επιτρέπει το περιβάλλον, για να αναδείξουν το αρχιτεκτονικό έργο. Επίσης, ο Carrilho da Graça
καθορίζει μέσω των κτηρίων του, πορείες που συναντούν μεταβατικούς κοινόχρηστους χώρους
και συνήθως ξεκινούν ή καταλήγουν σε έναν δημόσιο χώρο που έχει σχεδιαστεί με τέτοιο τρόπο,
ώστε να αναπτύσσονται οπτικές σχέσεις με την πόλη και το εδαφικό πεδίο (territory). Συνήθως,
οι μεταβατικοί χώροι αποτελούν ένα αίθριο (εσωτερικό ή εξωτερικό), ή μία στοά. Και οι δύο
τύποι εμφανίζονται στο έργο των Siza και da Graça, αλλά τροποποιούνται ανάλογα με το αρχι-
τεκτονικό πρόγραμμα και το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο των δύο αρχιτεκτόνων. Στα έργα του Graça
παρατηρείται μία πιο σύγχρονη προοπτική ανάλογα με την ιδιαίτερη εκφραστική γλώσσα που
προβάλλουν.

ΡΥΘΜΟΣ

Ο τύπος της στοάς εκτός από τον ρόλο του ως μεταβατικός χώρος, μπορεί να εξετασθεί
και υπό την έννοια του ρυθμού. Η στοά που εμφανίζεται στα αστικά μέτωπα δημιουργεί με τα
υποστυλώματά της έναν συγκεκριμένο ρυθμό που κατευθύνει το βλέμμα του περαστικού και
ορίζει μία συγκεκριμένη εμπειρία στην πόλη. Οι δύο αρχιτέκτονες, μεταγράφοντας τον τύπο
της στοάς στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, μεταφέρουν και αυτή την εμπειρία. Ο ρυθμός μπορεί
να εμφανιστεί με ποικίλους τρόπους. Γενικά, η παραδοσιακή μεσογειακή πόλη χαρακτηρίζεται
από τα σύνολα των τυπικών κατοικιών της ανώνυμης αρχιτεκτονικής. Η επανάληψη αυτών των
τυπολογιών δημιουργούν συνεκτικές αστικές δομές και ορίζουν έναν ρυθμό που διαμορφώνει τα
αστικά μέτωπα των δρόμων. Ο Alvaro Siza και ο Carrilho da Graça μεταγράφουν τα χαρακτηριστικά
των παραδοσιακών αστικών δομών στα νέα συγκροτήματα κατοικιών που σχεδίασαν στα πλαίσια
του Προγράμματος Κοινωνικής Κατοικίας (SAAL). Αυτά τα συγκροτήματα ανταποκρίνονται στις
ανάγκες των σύγχρονων κατοικιών, αλλά την ίδια στιγμή η επανάληψη των επιμέρους μονάδων,
η σχέση του πλήρους – κενού (figure – ground) και η μεταφορά στοιχείων από την ανώνυμη

αρχιτεκτονική, όπως μία σκάλα ή μία καμινάδα, ανακαλούν τις παραδοσιακές αστικές δομές και
διαμορφώνουν έναν ρυθμό. Επίσης, ο ρυθμός εμφανίζεται και σε άλλα έργα, σε επίπεδο όψης,
με την μεταγραφή των προσόψεων του περίγυρου, στην όψη του νέου κτηρίου με μία σύγχρονη
προοπτική.

Εν κατακλείδι, οι Πορτογάλοι αρχιτέκτονες απέδειξαν την ικανότητά τους να
αντιμετωπίζουν ζητήματα ένταξης σε φυσικά ή αστικά περιβάλλοντα με ευαισθησία, χωρίς να
στερούνται πρωτοποριακών λύσεων. Η μεταγραφή των αστικών παραμέτρων στον αρχιτεκτονικό
σχεδιασμό αναδεικνύει την δυνατότητα να λυθούν ζητήματα του αρχιτεκτονικού προγράμματος,
να δημιουργηθούν ενδιαφέρουσες χωρικές και οπτικές σχέσεις μεταξύ εσωτερικού και
εξωτερικού χώρου, αλλά το σημαντικότερο, να επιτευχθεί ένα γενικότερο θετικό αποτύπωμα
συνέχειας στην πόλη.



Giudecca, Venice, Alvaro Siza

*«Κατά κάποιον τρόπο όλες οι πόλεις είναι η πόλη μου...σε κάθε πόλη υπάρχει
κάτι που συνδέει τα πάντα, αλλά ταυτόχρονα κάτι που τα διαχωρίζει...η ουσία κάθε πόλης
αναδύεται από μία αρχαία αλημεία, σχεδόν ανεξήγητη και πέρα από την γεωγραφία και την
καταγεγραμμένη ιστορία...όλες οι πόλεις είναι η πόλη μου, στην οποία πάντα επιστρέφω. Όλα
είναι διαφορετικά τότε επειδή ξέρω τι διαφέρει. Ανοίγω τα μάτια μου και πάλι είμαι ένας
έκπληκτος ξένος, ικανός να δει: να πράξει!»*

Alvaro Siza, *The City*

Βιβλιογραφία και πηγές εικόνων

Ελληνική και Ξένη Βιβλιογραφία

- Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, 1980, ελληνική έκδοση: εκδόσεις Θεμέλιο, μετάφραση: Θόδωρος Ανδρουλάκης, Μαρία Πάγκαλου, 2009
- Montaner Josep Maria, *Ιστορία της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής, Κινήματα Ιδέες και Δημιουργοί στο Δεύτερο Μισό του 20^{ου} Αιώνα*, 1993, ελληνική έκδοση: εκδόσεις Νεφέλη, μετάφραση: Μαρία Παλαιολόγου, Ανδρέας Γιακουμακάτος, 2018
- Κυρτάτας Δημήτρης, Κωνσταντόπουλος Ηλίας, Μπουλώτης Χρήστος, *Τόπος – Τοπίο, τιμητικός τόμος για τον Δημήτρη Φιλιππίδη*, ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 2018
- Λέφας Παύλος, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, από τον Heidegger στον Koolhaas*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2016
- Portas Nuno, *A Cidade como Arquitectura*, Livros Horizonte, Lisboa, 1969
- Marat – Mendes Teresa, Cabrita Amelia, Oliveira Vitor, *Teaching Urban Morphology in Portugal*, New Urban Configurations [online], Theme 1 – Innovation in building typology, σελ. 131-136
- Leardini Paola, Lo Adrian, *Living in the edge*, Urban Corporis: The City and the Skin [online], M. Milocco Borlini – L. di Loreto – C. Amadori, I.U.V.A.S. Φλωρεντία, 2020
- Pallasmaa Junani, *The riches of restraint*, Siza by Siza, Fundacion Compostela Arquitectura [online], 2015
- Siza Alvaro, *Architecture writings*, Skira editore, editor Luca Molinary, translation Dekryptos, Γένοβα, 1997
- Meninato Pablo, *Subtle transformations – Alvaro Siza*, Chapter 6: Typological Alterations, Unexpected Affinities: The history of type in architectural project, from Laugier to Duchamp [online], New York, 2018

Άρθρογραφία – Ακαδημαϊκές Δημοσιεύσεις

- Gregotti Vittorio, *Thoughts on the works of Alvaro Siza*, 1992
- Agarez Ricardo Costa, *Peripheral and Central Stances in Portuguese Architecture Culture*, 2018
- Vladimir Stevanovic, *A Reading of Interpretative Models of Minimalism in Architecture*, METU JFA 2013/2 (30:2), σελ. 181
- Leoni Giovanni, *Cosmopolitanism versus Internationalism: Tavora, Siza and Souto Moura*, Chapter 9, 2018
- Leoni Giovanni, *In search of a rule. The architecture of Eduardo Souto Moura*, 2004, Electa Architecture
- Fernandes Eduardo, *The Cognitive Methodology of the Porto School: Foundation and evolution to the present day*, Athens Journal of Architecture – Volume 1, Issue 3, 2015
- Conenna Claudio, *The architecture of Alvaro Siza. Magnanimous communication even beyond appearances*, 2014
- Maia Maria Helena, Cardoso Alexandra, *Tradition and Modernity. The Historiography of the Survey on Regional Architecture*, 2015
- Bandeirinha José António, *Nuno Teotónio Pereira 1950-1970. Architecture as a political practice*. Estudo Prévio. Lisbon: CEACTION/UAL- Centro de Estudos de Arquitetura, Cidade e Território of Universidade Autónoma de Lisboa, 2016. ISSN: 2182-4339 [διαθέσιμο στο: www.estudoprevio.net]
- Tostões Ana, *Nuno Teotónio Pereira, Unprecedented realism in architecture and in life*. Estudo Prévio. Lisboa: CEACTION/UAL- Centro de Estudos de Arquitetura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa, 2016. ISSN: 2182-4339 [διαθέσιμο στο: www.estudoprevio.net]
- Tena Luis, *Για την αρχιτεκτονική του Gonçalo Byrne*, (n.d.)
- Crembil Gustavo, *Casa das Mudanças, Madeira, Portugal, Paulo David*, (n.d.), Case Studies S15
- Qian Chen, *Influence of Existing Urban Scale on Contemporary Architectural Design: a Contrast Reading on Two Bank Projects of Alvaro Siza*, 2017, UIA Seoul World Architects Congress
- Sampaio Catarina Gomes, *Alvar Aalto and Álvaro Siza: Theory and Project Methodology*, 2013, Alvar Aalto Museum

Ramos Tania Beisl, Matos Madalena Cunha, *Permeabilities and Porticos in Modern Urban design. Brazil and Portugal*, 2008

Santana Catia, Matos Madalena Cunha, *Buildings and Urban Form: Investigating buildings with a positive urban transformation dimension*, 2010

Amirjani Rahmatollah, *Alvaro Siza's Design Strategy: An Insight into Critical Regionalism*, 2018, World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Architectural and Environmental Engineering Vol:12, No:10

Leonidio Otavio, *Alvaro Siza Vieira: Another Void*, 2009

Kim Sung Chang, Seo Kyung Wook, *The Architectural Expression of Space and Form Created by the Light in the Works of Alvaro Siza*, 2014, Journal of Building Construction and Plannign Research

Byrne Gonçalo, *Strange Lightness*, 2019, Catálogos de arquitectura contemporánea- Carrilho da Graça

Carrilho da Graça, *Works and Projects*, 10/01/19, Catálogos de arquitectura contemporánea- Carrilho da Graça

Gorgeri Fabiola, *A palpitating beauty*, 2014, luce e materia, Firenze Architettura

Περιοδικά – Συνέδρια

Figueira Jorge, *The Perfect Periphery*, 2007, Architecture and Urbanism No.439

Zuquete Ricardo, *A gleaner*, 2002, Arquitectonics, Mind Land & Society, Edicions UPC

Neves Victor – Amaral Renata, *An interview with Alvaro Siza*, 2002, Arquitectonics, Mind Land & Society, Edicions UPC

Dominguez Luis Angel, *Architecture in Limes*, 2002, Arquitectonics, Mind Land & Society, Edicions UPC

Grande Nuno, *Portugal: News from the Far – West*, Architecture and Urbanism

Tunon Emilio, *A conversation with Manuel and Francisco Aires Mateus*, 2011, El Croquis 154, Aires Mateus

Cortes Juan Antonio, *Building the mould of space*, 2016, El Croquis 186, Aires Mateus

Cortes Juan Antonio, *Master Lessons, Eleven architectural issues in the work of Alvaro Siza*, 2014, El Croquis

Machado C. *Alvaro Siza and the Fragmented City*, 2013, Athens, ATINER'S Conference Paper Series, No: ARC2013-0752

Torrecillas Antonio Jimenez, *The poetry of pragmatism*, 2013, El Croquis 170, João Luís Carrilho da Graça

Cortes Juan Antonio, *Connecting to the territory, ruling lines on the landscape*, 2013, El Croquis 170, João Luís Carrilho da Graça

Ερευνητικές εργασίες

Καλφάκη Μαρία, *Μεσογειακός Μινιμαλισμός, μέσα από το έργο των Aires Mateus*, Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2019, επιβλέπων καθηγητής: Αλέξιος Τζομπανάκης

Λωρίτη Μαρία, *Σχεδιάζοντας με το 'κενό' στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*, Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2017, επιβλέπουσα καθηγήτρια: Χατζησάββα Δήμητρα

Τζάθα Ξανθίππη, *Η έννοια του territory, ως χωρικό πεδίο σύστασης υβριδισμών για την γεωγραφία και την αρχιτεκτονική*, Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2017, επιβλέπουσα καθηγήτρια: Χατζησάββα Δήμητρα

Διαδικτυακοί Τόποι

Paulo David Arquitectos, *Flashback: Arts Centre - Casa Das Mudás* / Paulo David, [διαθέσιμο από τις 28/10/11, στο <https://www.archdaily.com/179031/flashback-arts-centre-casa-das-mudas-paulo-david>]

Gonçalo Byrne Arquitectos, [διαθέσιμο στο <https://www.goncalobyrnearquitectos.com/>]

Aires Mateus, *House in Alcobaca* / Aires Mateus, [διαθέσιμο από τις 13/04/16, στο <https://www.archdaily.com/785384/house-in-alcobaca-manuel-and-francisco-aires-mateus>]

Aires Mateus, *School in Vila Nova da Barquinha* / Aires Mateus, [διαθέσιμο από τις 15/04/16, στο <https://www.archdaily.com/785390/school-in-vila-nova-da-barquinha-aires-mateus>]

Barandy Kat, *House in estrela by aires mateus features a parabolic concrete roof*, [διαθέσιμο από τις 05/11/18, στο <https://www.designboom.com/architecture/aires-mateus-estrela-house-lisbon-11-05-18/>]

ARX Portugal arquitectos, [διαθέσιμο στο <https://arx.pt/projecto/casa-em-lisboa/>]

ARX Portugal arquitectos, *Abrantes Municipal Market* / ARX Portugal, [διαθέσιμο από τις 20/07/15, στο <https://www.archdaily.com/770360/abranes-municipal-market-arx-portugal>]

Griffiths Alyn, *ARX Portugal completes whitewashed concrete market that connects streets above and below*, [διαθέσιμο από τις 22/07/15, στο <https://www.dezeen.com/2015/07/22/arx-portugal-whitewashed-concrete-abranes-municipal-market-connects-streets/>]

Pascucci Denim, *Wohnhaus Schlesisches Tor (Bonjour Tristesse)* / Álvaro Siza Vieira + Peter Brinkert, , [διαθέσιμο από τις 25/06/14, στο <https://www.archdaily.com/519337/ad-classics-wohnhaus-schlesisches-tor-bonjour-tristesse-alvaro-siza-vieira-peter-brinkert>]

Siza Alvaro, *The "SAAL of Bouça" thirty years later*, Casabella 765, 12/09/06, σελ. 29, [διαθέσιμο στο <https://www.archiweb.cz/en/b/socialni-bydleni-saal-bouca>]

Ouroussoff Nicolai, *Álvaro Siza: A Modernist with a spirit of introspection*, New York Times, [διαθέσιμο από τις 06/08/07, στο <https://www.nytimes.com/2007/08/06/travel/06iht-8siza.6996514.html>]

Balters Sofia, *Leça Swimming Pools* / Álvaro Siza Vieira, [διαθέσιμο από τις 06/08/11, στο <https://www.archdaily.com/150272/ad-classics-leca-swimming-pools-alvaro-siza>]

Burkhardt François, *Ibere Camargo Museum*, [διαθέσιμο από τις 24/06/14, στο <https://www.area-arch.it/en/ibere-camargo-museum/>]

Sequeira Marta, Rato Susana, *CARRILHO DA GRAÇA: LISBON*, [διαθέσιμο από τις 17/04/16, στο <https://divisare.com/projects/315594-joao-luis-carrilho-da-graca-carrilho-da-graca-lisbon>]

Carrilho da Graça, *TESTEMUNHO JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA (LISBOA) - EXPOSIÇÃO SIZA (2019) | SERRALVES*, [διαθέσιμο από τις 07/04/20, στο <https://www.youtube.com/watch?v=zKqWAUmDUPw>]

Carrilho da Graça, *João Luís Carrilho da Graça and the Power of Curiosity in Architecture*, [διαθέσιμο από 05/19, στο <https://www.archdaily.com/917617/joao-luis-carrilho-da-graca-and-the-power-of-curiosity-in-architecture>]

Vada Pedro, *Lisbon Cruise Terminal* / Carrilho da Graça Arquitectos, [διαθέσιμο από το 2018, στο <https://www.archdaily.com/897598/lisbon-cruise-terminal-carrilho-da-graca-arquitectos>]

Carrilho da Graça, *Carrilho da Graça | Architect (EN)*, [διαθέσιμο από 03/07/18, στο <https://www.youtube.com/watch?v=prMrpRRYzqg>]

Carrilho da Graça, *School Of Music In Lisbon* / João Luís Carrilho da Graça, [διαθέσιμο από το 2012, στο <https://www.archdaily.com/206489/school-of-music-in-lisbon-joao-luis-carrilho-da-graca>]

Πηγές εικόνων

[Εξώφυλλο] <https://teatrorevellin.es/teatro-auditorio-revellin/>

[1] <https://www.flickrriver.com/photos/biblarde/32874616377/>

[2] <https://olhares.com/olhao-cidade-cubista-foto2987393.html>

[3] <https://books.openedition.org/etnograficapress/2598>

[4] <https://twitter.com/valenteana/status/1121295732923949056/photo/2>

https://www.reddit.com/r/europe/comments/4gcqsq/42_y_ago_portugal_freed_itself_from_dictatorship/

[5] <https://www.archdaily.com/355077/ad-classics-boa-nova-tea-house-alvaro-siza>

[6] <https://www.flickr.com/photos/jonbuono/29736796546/>

<https://arhitrip.wordpress.com/page/3/>

[7] Problema do casa port <https://revisitavora.wordpress.com/2018/06/27/o-problema-da-casa-portuguesa-fernando-tavora-2/>

[8] <https://www.bmiaa.com/raw-material-a-view-of-the-archive-of-alvaro-siza-at-serralves-museum/>

<https://notnew.tumblr.com/post/23032378384/siza-sketches-via-alvaro-siza-vieira-awards>

<https://gr.pinterest.com/pin/539306124105907368/>

[9] https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g1066094-d1506760-i246079739-Restaurante_Casa_de_Cha_da_Boa_Nova-Leca_da_Palmeira_Porto_District_Nor.html

[10] <https://gr.pinterest.com/pin/193232640248542415/>

[11] <http://www.habitarportugal.org/PT/projecto/escolas-de-ciencias-e-ciencias-sociais-da-universidade-do-minho/>

[12] <http://images-from-my-world.blogspot.com/2014/11/architecture-by-nuno-teotonio-pereira.html>

[13] <https://divisare.com/projects/287530-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-two-houses-in-ponte-de-lima>

[14] <https://www.stone-ideas.com/11843/architecture-stadium-in-abandoned-quarry/>

[15] <https://gerador.eu/casa-da-arquitectura-lanca-itinerario-souto-de-moura-com-visitas-a-diversas-obras/>

[16] <https://gr.pinterest.com/pin/345158758940441226/>

[17] <http://hiddenarchitecture.net/sagrado-coracao-de-jesus-churc/>

[18] <https://www.pinterest.cl/pin/348395721157980347/>

[19] <https://www.archdaily.com/928382/lisbon-city-guide-24-places-to-see-in-portugals-capital/5dc43be43312fd-c82f000041-lisbon-city-guide-24-places-to-see-in-portugals-capital-image>

[20] <https://gr.pinterest.com/pin/512073420116656439/>

<http://cag27.web.ua.pt/venue/university-map/>

<http://ricta2016.web.ua.pt/index.php/university-of-aveiro/>

[21] https://static1.squarespace.com/static/5b4756d84eddec2dcb823f38/t/5cf64a2a5e301d000125836b/1559644718438/Pantera_Site.pdf

[22] <https://www.archdaily.com/131837/sines-center-for-the-arts-aires-mateus>

[23] <https://www.archdaily.com/131837/sines-center-for-the-arts-aires-mateus>

[24] <https://www.archdaily.com/785384/house-in-alcobaca-manuel-and-francisco-aires-mateus>

[25] <https://www.archdaily.com/908196/house-in-estrela-aires-mateus>

[26] <https://afasiaarchzine.com/2011/03/aires-mateus-15/>

[27] <https://gr.pinterest.com/pin/425871708487010717/>

<https://www.archdaily.com/785390/school-in-vila-nova-da-barquinha-aires-mateus>

[28] <https://arx.pt/en/project/moradia-em-lisboa/>

[29] <https://arx.pt/en/project/mercado-municipal-de-abrantes/>

[30] <https://www.archdaily.com/179031/flashback-arts-centre-casa-das-mudas-paulo-david>

[31] <http://navi.finnisharchitecture.fi/muuratsalo-experimental-house/>

https://www.flickr.com/photos/h_ssan/4841412192

<https://www.archdaily.com/214209/ad-classics-muuratsalo-experimental-house-alvar-aalto>

[32] <https://gr.pinterest.com/pin/409264684856844587/>

[33] <https://gr.pinterest.com/pin/473511348296339543/>

[34] <http://spacesofconflict.blogspot.com/2018/04/two-houses-in-van-der-venne-park.html>

[35] http://jpqueiroga.com/photography/alvaro_siza_vieira/index.html#02

[36] <https://www.area-arch.it/en/pinto-sotto-mayor-bank/>

<https://www.moma.org/collection/works/161423>

<https://artchist.wordpress.com/2016/02/17/pinto-sotto-mayor-bank-in-oliveira-de-azemeis-by-alvaro-siza/>

[37] <https://miesarch.com/work/1733>

http://jpqueiroga.com/photography/alvaro_siza_vieira/index.html

<https://gr.pinterest.com/pin/319755642269553745/>

<https://www.dn.pt/artes/o-banco-circular-que-levou-portugal-a-admirar-siza-vieira-8469337.html>

<https://gr.pinterest.com/pin/441563938454333640/>

[38] <https://www.metalocus.es/en/news/announced-online-access-alvaro-siza-archive>

[39] [A]: προσωπική επεξεργασία

<http://www.arquitecturaviva.com/Info/News/Details/2449>

<https://www.pinterest.pt/pin/512073420121407911/>

<https://ducciomalagamba.com/en/architects/alvaro-siza/539-manzana-revellin-cultural-centre-ceuta/>

<https://elpueblodeceuta.es/art/6590/tres-locales-de-la-manzana-del-revellin-estan-en-manos-de-bmn>

<https://www.pinterest.co.uk/pin/545217098635117063/>

[40] https://www.youtube.com/watch?v=jLjIOJwnh80&list=RDjLjIOJwnh80&start_radio=1

https://www.archdaily.com/45742/ad-photographers-fernando-guerra/picture-19?next_project=no

<https://myarchitecturalguide.wordpress.com/2018/10/08/housing-complex-saal-bouca/>

[41] <https://gr.pinterest.com/pin/500321839828524303/>

<https://gr.pinterest.com/pin/479140847829447253/>

<http://www.studiovarela.com/arquiruta-por-portugal/>

<https://www.flickr.com/photos/jonhefel/10665286884>

[42] <https://gr.pinterest.com/pin/144326363041489035/>

<https://fernandocarrasco.photoshelter.com/image/I0000KXrbn9Oj.C8>

- [43] <https://www.archdaily.com/583307/ad-classics-expo-98-portuguese-national-pavilion-alvaro-siza>
- [44] <https://br.pinterest.com/pin/135037688796483188/>
<https://gr.pinterest.com/pin/279786195586314133/>
<http://spain.aricaustermann.com/tag/school/>
https://www.flickr.com/photos/see_jay/5996989671
- [45] <https://sannamerilainen.wordpress.com/tag/alvaro-siza/>
<https://www.bmiaa.com/siza-by-siza-by-amag-publisher-six-works-revisited-by-the-own-author/>
<http://www.studiovarela.com/arquiruta-por-portugal/>
<https://danielpenasosa.com/housing-precedent-analysis>
- [46] <https://gr.pinterest.com/pin/404972191465454504/>
<https://ofhouses.com/post/121110481405/188-%C3%A1lvaro-siza-saal-barrio-de-s%C3%A0o-victor>
<https://www.flickr.com/photos/stankuns/36167997080>
- [47] <https://architecturewithin.wordpress.com/2014/03/10/chiado-courtyard-a-and-b-part-i-a-route-inside-the-blocks-3/>
- [48] <https://gr.pinterest.com/pin/411235009722914420/>
<http://photosandgraphicsindex.blogspot.com/2010/03/architect-day-alvaro-siza.html>
<https://afasiaarchzine.com/2017/07/alvaro-siza-53/alvaro-siza-cgac-santiago-de-compostela-17/>
<https://www.pinterest.pt/spedro297/%C3%A1lvaro-siza-centro-galego-de-arte-contempor%C3%A2nea/>
<https://divisare.com/projects/343892-alvaro-siza-vieira-chen-hao-centro-gallego-de-arte-contemporanea>
<https://www.archdaily.com/875977/alvaro-sizas-galician-center-of-contemporary-art-through-the-lens-of-fernando-guerra>
- [49] <https://gr.pinterest.com/pin/533606255825735783/>
<https://www.archiweb.cz/en/b/primorske-koupaliste-piscina-das-mares-de-le-a-da-palmeira>
<https://www.archdaily.com/150272/ad-classics-leca-swimming-pools-alvaro-siza>
- [50] <https://www.archdaily.com.br/br/755899/fundacao-ibere-camargo-bases-e-variaco-es-alvaro-siza>
<https://arcspace.com/feature/ibere-camargo-museum-icm/>
- [51] <https://divisare.com/projects/315594-joao-luis-carrilho-da-graca-carrilho-da-graca-lisbon>
- [52] https://issuu.com/noelurban/docs/cat_logos_de_arquitectura_contempor_005ac3afd80b95
google maps
- [53] <https://www.secil-group.com/prizes/arquitetura-1994/?lang=en>
<https://informaco-es-servicos.lisboa.pt/contactos/diretorio-da-cidade/escola-superior-de-comunicacao-social>
- [54] https://issuu.com/noelurban/docs/cat_logos_de_arquitectura_contempor_005ac3afd80b95
- [55] <http://hiddenarchitecture.net/campo-maior-swimming-poo/>
- [56] <https://gr.pinterest.com/pin/365987907201766042/>
<https://divisare.com/projects/16356-joao-luis-carrilho-da-graca-centro-di-documentazione-e-informazione>
- [57] <https://www.pinterest.co.kr/pin/513832638721957450/>
- [58] <https://www.archdaily.com/897598/lisbon-cruise-terminal-carrilho-da-graca-arquitectos>
https://www.carrilhodagraca.pt/lisbon_cruise_terminal
<https://www.archilovers.com/projects/31933/lisbon-cruise-terminal.html>
- [59] https://issuu.com/noelurban/docs/cat_logos_de_arquitectura_contempor_005ac3afd80b95
google earth
- [60] <https://www.flickr.com/photos/46680094@N03/4833848936>
<https://librerie.libri.it/croquis-170-joao-luis-carrilho-da-graca>
- [61] <https://www.archdaily.com/206489/school-of-music-in-lisbon-joao-luis-carrilho-da-graca>
<https://ksrarchitects.com/ksr-does-lisbon/>
- [62] <https://www.carrilhodagraca.pt/exhibition>
- [Giudecca, Venice, Alvaro Siza] <https://artchist.wordpress.com/2016/09/17/campo-di-marte-in-venezia-by-alvaro-siza/campo-di-marte-in-venezia-by-alvaro-siza-1/>
- [Collages μεταξύ των κεφαλαίων] προσωπική επεξεργασία

Ο τρόπος με τον οποίο η αρχιτεκτονική ενσωματώνεται σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αυτό το περιβάλλον ανασχηματίζεται με την αρχιτεκτονική είναι γενικά εγγενές χαρακτηριστικό της μεσογειακής αρχιτεκτονικής πράξης. Αυτή η ένταξη στην Πορτογαλία έχει επιτευχθεί με ιδιαίτερη λεπτομέρεια και ευαισθησία, από την κλίμακα της κατοικίας, μέχρι την κλίμακα του αστικού ή τοπιακού εδάφους. Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά αυτής της διαδικασίας είναι η ενσωμάτωση αστικών παραμέτρων στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Η αστικότητα δύσκολα μπορεί να οριστεί ώστε να μεταφέρει όλα τα νοήματα που εμπεριέχει, καθώς μεταγράφεται διαφορετικά ανάλογα με τον αρχιτέκτονα, το συγκεκριμένο (context) και το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα. Σκοπός αυτής της ερευνητικής εργασίας είναι η ερμηνεία χαρακτηριστικών της αστικότητας και του τρόπου με τον οποίο αυτά μεταγράφονται συνθετικά στην αρχιτεκτονική των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων Alvaro Siza Vieira και João Louis Carrilho da Graça. Η εργασία δομείται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο γίνεται μία σύντομη αναφορά στις θεωρητικές προσεγγίσεις της σύγχρονης Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, κυρίως μέσα από το έργο του Alvaro Siza. Έπειτα, περιγράφεται το πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο πριν και μετά την επανάσταση του 1974 και στην συνέχεια, επιχειρείται η εμβάθυνση στα χαρακτηριστικά των δύο πόλων της Πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, του Πόρτο και της Λισαβόνας. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με αναφορά στο έργο της νέας γενιάς των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων. Στα δύο επόμενα κεφάλαια αναλύονται τα σημαντικότερα έργα των Siza και da Graça, όπου ερμηνεύεται ο τρόπος και τα εργαλεία με τα οποία μεταγράφονται χαρακτηριστικά της αστικότητας στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, σε μια συνεχή διαλεκτική σχέση με το φυσικό-πολιτιστικό-κοινωνικό πλαίσιο, την πόλη και την αρχιτεκτονική. Τέλος, θα διερευνηθούν συγκριτικά οι διαφορετικές προσεγγίσεις των δύο αρχιτεκτόνων, αλλά και της νέας γενιάς, σε σχέση με αυτή την προβληματική.