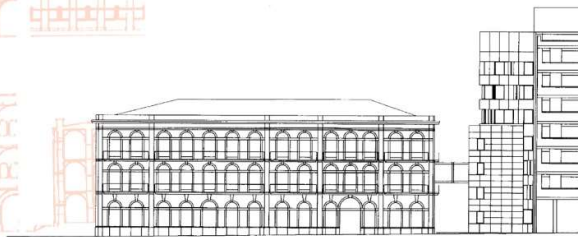
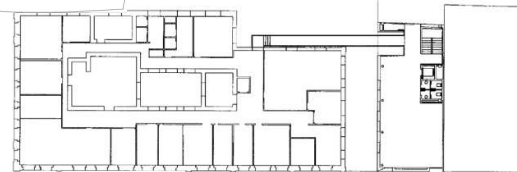
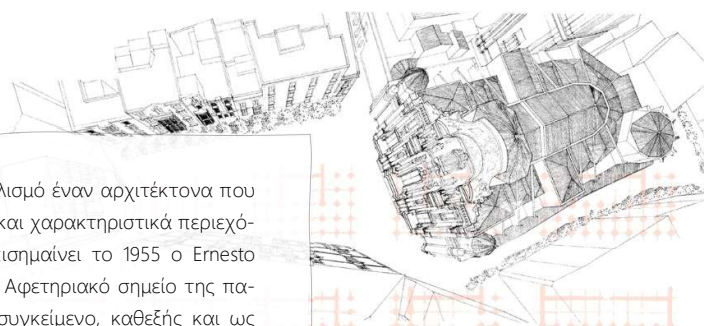
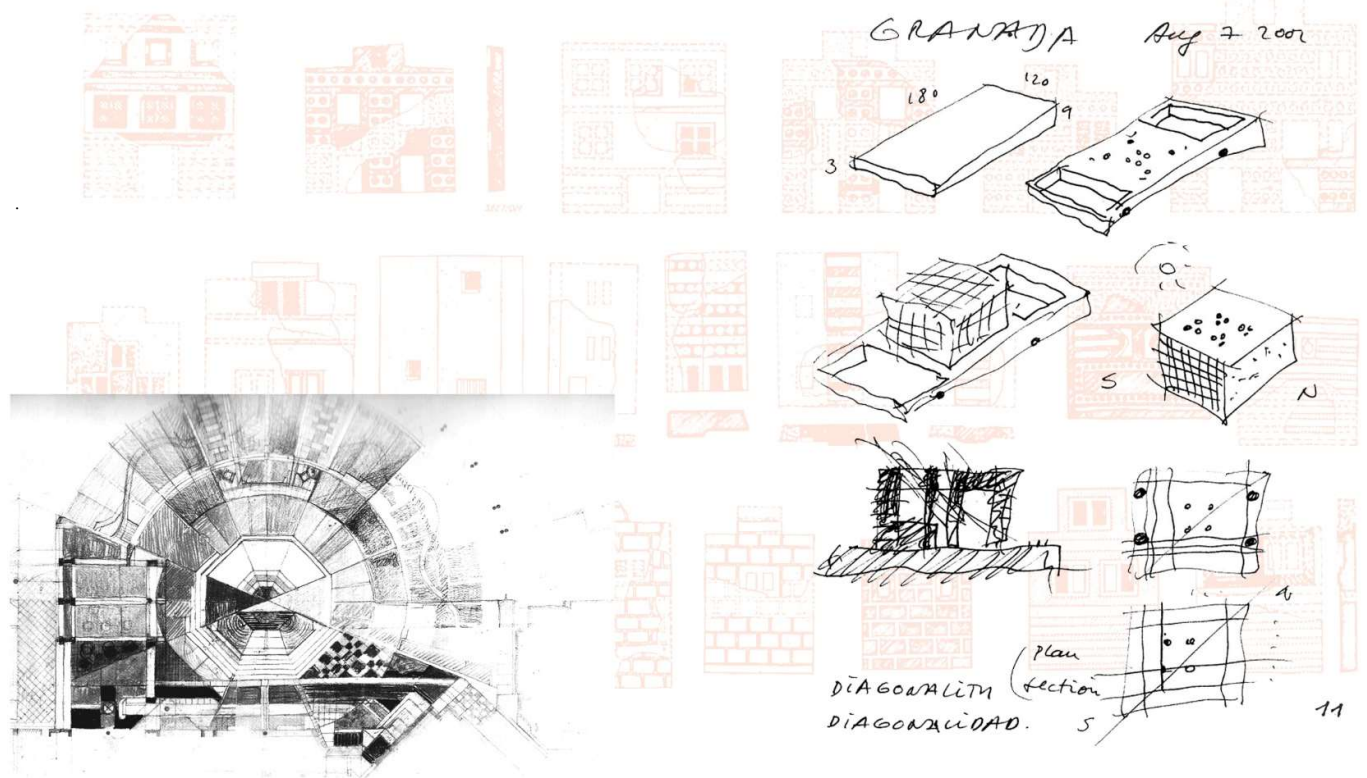


«Θα μπορούσε κανείς να κατηγορήσει για formalισμό έναν αρχιτέκτονα που δεν ενσωματώνει στο έργο του τα συγκεκριμένα και χαρακτηριστικά περιεχόμενα που υποδεικνύονται από το ambiente», επισημαίνει το 1955 ο Ernesto Nathan Rogers στο περιοδικό *Casabella continuità*. Αφετηριακό σημείο της παρούσας ερευνητικής εργασίας αποτελεί ο όρος συγκεκριμένο, καθεξής και ως context ή τοπικό πλαίσιο. Στο πρώτο μέρος του εισαγωγικού κεφαλαίου εντοπίζεται το κοινωνικοοικονομικό περικείμενο που επικράτησε στη Μεσόγειο στις αρχές του 20ου αιώνα. Παρουσιάζονται επιλεκτικά θέσεις σχετικά με το συγκεκριμένο με χρονολογική σειρά, όπως έχουν διατυπωθεί στη θεωρία για την πόλη μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Εν συνέχεια, εισάγονται τα σύγχρονα αρχιτεκτονικά ρεύματα του Κριτικού Τοπικισμού και του Μινιμαλισμού. Με βάση τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις, στο δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται μια διαλογή έργων εκπροσώπων των δύο αρχιτεκτονικών ρευμάτων από το 1980 έως και το 2000. Μέσω αυτής της διαδικασίας σε συνδυασμό με το θεωρητικό πλαίσιο γίνεται μια προσπάθεια αναζήτησης εργαλείων ενσωμάτωσης της παραγόμενης αρχιτεκτονικής, στο εκάστοτε τοπικό πλαίσιο, επισημαίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον ρόλο του ως συνθετικό εργαλείο στη σύγχρονη αρχιτεκτονική.





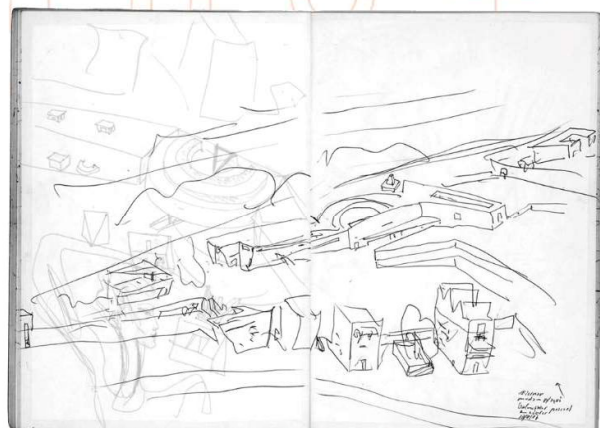
Κριτική ενταξη στο συγκείμενο

Διαλεκτικές σχέσεις στη σύγχρονη αρχιτεκτονική έρευνα



Κλουβιδάκη Εμμανουέλα

Επιβλέπων: Τζομπανάκης Αλέξιος



Εισαγωγή

- I. Ιστορική αναδρομή/ Θεωρητικές προσεγγίσεις
 - α. περικείμενο/ συγκείμενο/ αντικείμενο
 - 1926-1943 Ιταλικός Ρασιοναλισμός
 - 1929-1931 GATCPAC
 - 1945, Προϋπάρχουσες περιβαλλοντικές δομές, Ernesto Nathan Rogers
 - 1966, Ιταλικός Νέο-Ρασιοναλισμός, 1966
 - 1966, Κοντεξτουαλισμός, Collin Rowe
 - β. σχεδιασμός και παρελθόν/ παρόν και μέλλον
 - 1978, Για την τυπολογία, Rafael Moneo
 - 1980, Κριτικός Τοπικισμός
 - 1990, Μινιμαλισμός
 - γ. συμπερασματικά
 - Alvaro Siza, Rafael Moneo, Aldo Rossi
 - Campo di Marte (Ιταλία)

II. Κριτική ένταξη στο context

- α. concept/ context /content – Bernard Tschumi
- β. Κριτικός Τοπικισμός, Μινιμαλισμός και συγκείμενο
- Μεσόγειος τέλη του 20ου αι. (Ισπανία - Πορτογαλία – Ιταλία – Ελλάδα)

Κριτικός Τοπικισμός

Τοπικισμός Liane Lefaivre & Αλέξανδρος Τζώνης
Εργαστήριο 66 (Ελλάδα),
Ερμηνευτικός Κοντεξτουαλισμός
Rafael Moneo (Ισπανία),
Alvaro Siza (Πορτογαλία)

Μινιμαλισμός

Νεομοντερνικός Μινιμαλισμός
Alberto Campo Baeza (Ισπανία) ,
Μεταμινιμαλισμός
Nieto Sobejano (Ισπανία),
Aires Mateus (Πορτογαλία)

- γ. συμπερασματικά
Ignacio Mendara Corsini (Ισπανία)

Συμπέρασμα

context hic et nunc συγκείμενο κοντεξτουαλισμός preesistenze ambientali

«Η έννοια του «αστικού συγκειμένου» [context] και του κοντεξτουαλισμού [contextualism] που εξ' αυτής προκύπτει, έρχεται να αποτελέσει ένα είδος συγχρονικής κοινής συνισταμένης μεταξύ του υφιστάμενου και του νέου, ένα μορφολογικό ζήτημα ένταξης σε ένα δεδομένο αστικό hic et nunc, το οποίο δεν σχετίζεται με την διεργασία της αστικής διαστρωμάτωσης αλλά με την τελική της μορφή. [...]

Τοιουτοτρόπως επανερχόμαστε στις αναλύσεις του E. N. Rogers σχετικά με τις «προϋπάρχουσες περιβαλλοντικές δομές» [preesistenze ambientali] (Rogers 1955) ως δομικά στοιχεία της πόλης [...]

Η έννοια του αστικού συγκειμένου ως συγχρονικό μορφολογικό δεδομένο αλλά και ως διαχρονική ιστορική συνέχεια».

Τζομπανάκης Αλέξιος, 2019

Το θαλάσσιο μέτωπο και η σύγχρονη μεσογειακή πόλη

Εισαγωγή

Τα μέσα της δεκαετίας του '50 αποτελούν εναρκτήρια περίοδο ενασχόλησης με το αστικό συγκείμενο μέσα από τα editorials του Ernesto Nathan Rogers στο περιοδικό *Casabella* *continuità*. Επικρίνεται η τάση της πρώτης γενιάς μοντερνιστών να αντιμετωπίζουν κάθε έργο ως ένα μεμονωμένο πρόβλημα και προτείνεται μια διαλεκτική σχέση μεταξύ επέμβασης και προϋπάρχοντος δομικού και ιστορικού περιβάλλοντος.

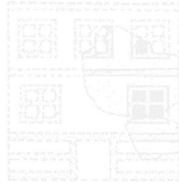
Το 1926 με την εμφάνιση του Ιταλικού Νεορασιοναλιστικού κινήματος με την ονομασία «Tandeza» θα αναγνωριστεί η αξία της γνώσης πάνω στο δομικό προϋπάρχον ώστε να παραχθεί αρχιτεκτονική, η τάση αυτή θα γίνει ευρύτερα γνωστή με την συνεισφορά του Aldo Rossi στην XV Triennale στο Μιλάνο το 1973. Η αρχιτεκτονική των νεορασιοναλιστών επηρεασμένη από τις μαρξιστικές τους πεποιθήσεις, φωτίζει την κοινωνική διάσταση της αρχιτεκτονικής και αντιτίθεται στην εμπορευματοποίηση και τον καταναλωτισμό των πολυπληθών αστικών περιοχών. Μέσω της γνώσης των παραδοσιακών μορφών και τη χρήση των ιστορικών τυπολογιών, αλλά όχι απαραίτητα τη μορφολογική αναπαραγωγή τους, αναδιατυπώνουν την αρχιτεκτονική μέσω της βαθιάς κατανόησης του ιστορικού παρελθόντος. Οι ρασιοναλιστές παράγουν νέους συνθετικούς κανόνες με την αξιοποίηση νέων τεχνολογιών και υλικών και αντιτίθενται στην αρχή «η μορφή πρέπει να ακολουθεί την λειτουργία».

Σε χρονολογική ακολουθία το Urban Studio του πανεπιστημίου του Cornell με καθηγητή τον Collin Rowe εξετάζει το ζήτημα της ενσωμάτωσης αλλά αυτή τη φορά μορφολογικά. Επέρχεται της θεωρίας του Rogers και αναφέρεται στοχαστικά και κριτικά απέναντι στο μοντέρνο κίνημα, αναλύει ζητήματα απουσίας ιστορικότητας και εντοπιότητας προς το άμεσο περιβάλλον. Σε συνέχεια αυτής της θεωρητικής ανησυχίας, αναγνωρίζει δύο βασικές ερμηνείες μορφολογικής εξέλιξης: ως μεμονωμένο χωρικό αντικείμενο και ως τόπος που συντίθεται από ιστό και δημιουργεί αναγνωρίσιμους χώρους (δρόμους, πλατείες, συνδέσεις). Ως λύση αυτής της δυαδικότητας, προτείνει την κοντεξτουαλιστική θεωρία.

Το θεωρητικό πλαίσιο ολοκληρώνεται με τη θεωρία του Rafael Moneo «Για την τυπολογία» που διατυπώθηκε στο 13ο έντυπο του *Oppositions* το 1978. Σύμφωνα με τη θεωρία η διαδικασία σχεδιασμού διαχωρίζεται σε δυο αναγνωρίσιμα στάδια μορφολογικής εξέλιξης με πρωτεύον το στάδιο της αφαίρεσης και της αποκατάστασης και δευτερεύον της μετατροπής και του εντοπισμού του τύπου.

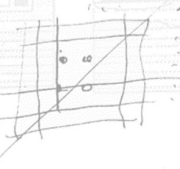
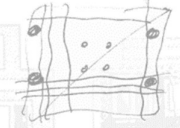
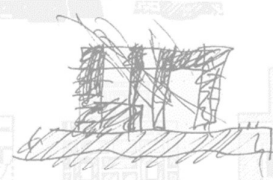
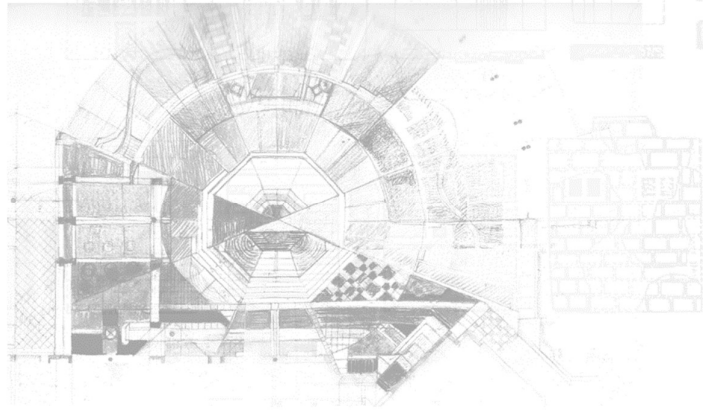
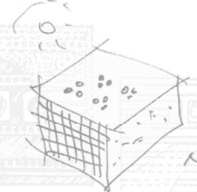
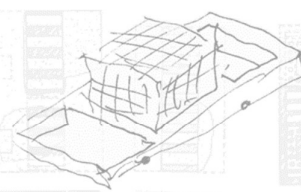
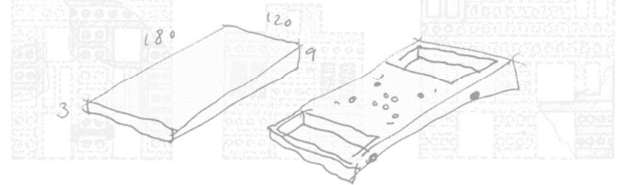
Αφετηριακό σημείο της παρούσας ερευνητικής εργασίας αποτελεί ο όρος συγκείμενο, καθεξής και ως context ή τοπικό πλαίσιο. Στο πρώτο μέρος του εισαγωγικού κεφαλαίου εντοπίζεται το κοινωνικοοικονομικό περικείμενο που επικράτησε στη Μεσόγειο στις αρχές του 20ου αιώνα και συγκεκριμένα στον Ιταλικό Ρασιοναλισμό με την εμφάνιση του gruppo 7 και τον Ισπανικό Ρασιοναλισμό με τη συνεισφορά της Καταλανικής ομάδας GATCPAC. Παρουσιάζονται επιλεκτικά θέσεις σχετικά με το συγκείμενο με χρονολογική σειρά, όπως έχουν διατυπωθεί στη θεωρία για την πόλη μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η επιλογή της χρονικής περιόδου ενασχόλησης των αρχιτεκτονικών έργων που αναλύονται στο δεύτερο κεφάλαιο βασίστηκε στις σημαντικές κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αλλαγές στον Μεσογειακό χώρο εκείνη την περίοδο. Συγκεκριμένα, το 1981 η Ελλάδα έγινε κράτος μέλος της Ευρωπαϊκής ένωσης και το 1986 ακολούθησαν δυο ακόμα μεσογειακές χώρες η Ισπανία και η Πορτογαλία, συνέβαλαν επίσης οι μεταβάσεις από αυταρχικά καθεστώτα σε δημοκρατικές κυβερνήσεις σε Ισπανία και Πορτογαλία και η Ελλάδα με τη Μεταπολίτευση, τέλος, οι Ολυμπιακοί

αγώνες στη Βαρκελώνη το 1992 που οδήγησαν στην αναμόρφωση του αστικού της τοπίου. Επιπλέον, σημαντικό ρόλο αποτέλεσε η διατήρηση, και στο αντικείμενο μελέτης, της σχέσης με το συγκείμενο στην αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική. Το 1983 εισήχθη στο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο ο όρος Κριτικός Τοπικισμός από τον Kenneth Frampton με το δοκίμιο του «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance» βασισμένο στην θεωρία του Paul Ricouer. Η ενδελεχής ενασχόληση με το υφιστάμενο περιβάλλον είναι εμφανής στις σχεδιαστικές επιλογές των αρχιτεκτόνων της εποχής και όπως θα αναλύσουμε στη συνέχεια διατηρείται περίπου έως το 2000 με την επικράτηση του ρεύματος του Μεταμινιμαλισμού από που αρχίζει σταδιακά να μειώνεται η ενασχόληση των αρχιτεκτόνων με το τοπικό πλαίσιο. Δεδομένων αυτών εισάγονται τα σύγχρονα αρχιτεκτονικά ρεύματα του Κριτικού Τοπικισμού και του Μινιμαλισμού και γίνεται μια διαλογή έργων εκπροσώπων των δύο αρχιτεκτονικών ρευμάτων από το 1980 έως και το 2000. Μέσω αυτής της διαδικασίας σε συνδυασμό με το θεωρητικό πλαίσιο γίνεται μια προσπάθεια αναζήτησης εργαλείων ενσωμάτωσης της παραγόμενης αρχιτεκτονικής, στο εκάστοτε τοπικό πλαίσιο, επισημαίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον ρόλο του ως συνθετικό εργαλείο στη σύγχρονη αρχιτεκτονική.



GRANADA

Aug 7 2007



DIAGONALITY (plan section)
DIAGONALIDAD. 5

11



I. Ιστορική αναδρομή/ Θεωρητικές προσεγγίσεις
α. περιεχόμενο/ συγκείμενο/ αντικείμενο

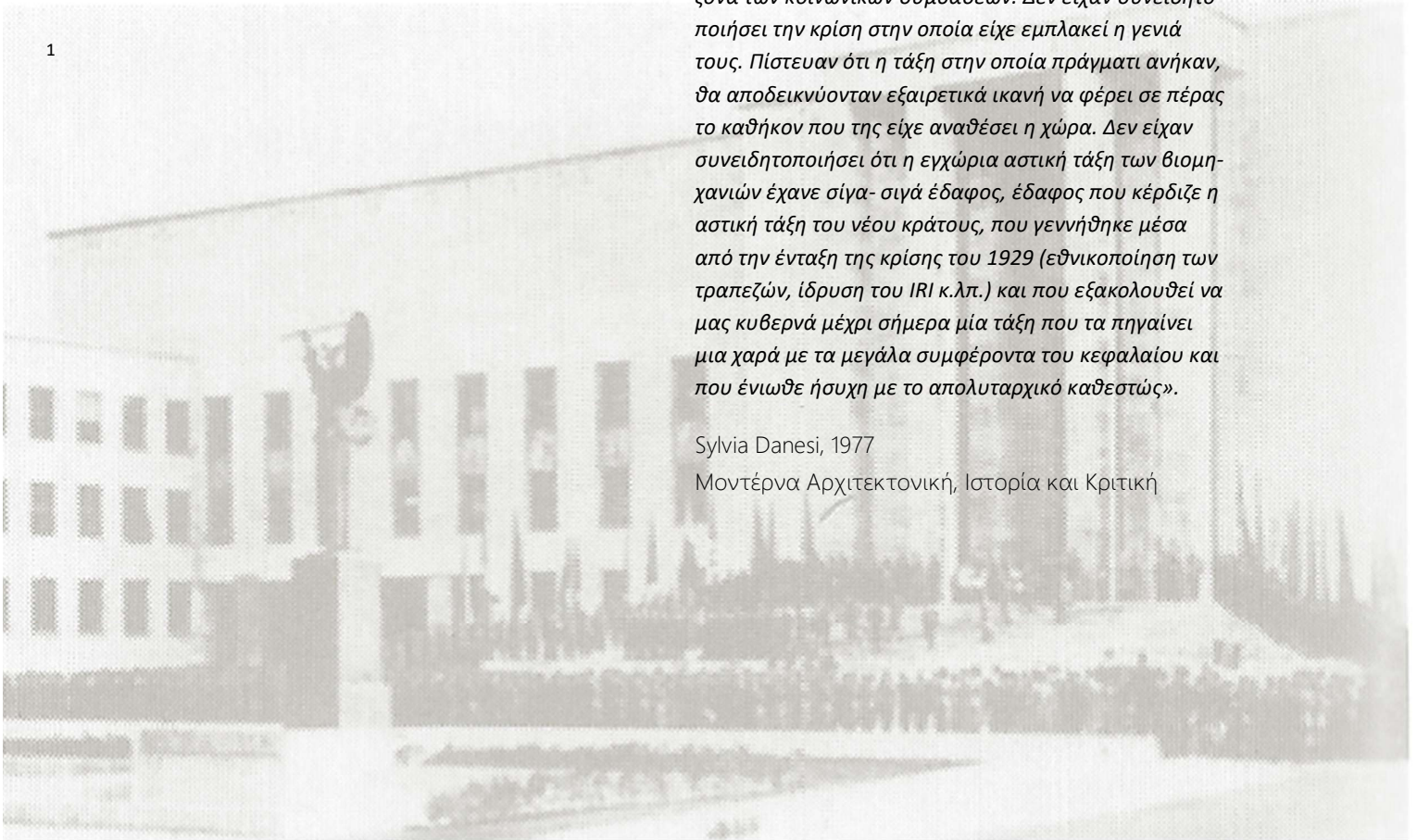
Ιταλικός Ρασιοναλισμός 1926-1943

1

«Και οι δύο εκφράζουν τη βαθιά τους πίστη στον καθοδηγητικό ρόλο της μεσαίας τάξης, όπως και στην οργάνωση της ικανότητας στις διοικητικές λειτουργίες ως άξονα των κοινωνικών συμβάσεων. Δεν είχαν συνειδητοποιήσει την κρίση στην οποία είχε εμπλακεί η γενιά τους. Πίστευαν ότι η τάξη στην οποία πράγματι ανήκαν, θα αποδεικνύονταν εξαιρετικά ικανή να φέρει σε πέρας το καθήκον που της είχε αναθέσει η χώρα. Δεν είχαν συνειδητοποιήσει ότι η εγχώρια αστική τάξη των βιομηχανιών έχανε σίγα- σιγά έδαφος, έδαφος που κέρδιζε η αστική τάξη του νέου κράτους, που γεννήθηκε μέσα από την ένταξη της κρίσης του 1929 (εθνικοποίηση των τραπεζών, ίδρυση του IRI κ.λπ.) και που εξακολουθεί να μας κυβερνά μέχρι σήμερα μία τάξη που τα πηγαίνει μια χαρά με τα μεγάλα συμφέροντα του κεφαλαίου και που ένιωθε ήσυχη με το απολυταρχικό καθεστώς».

Sylvia Danesi, 1977

Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική

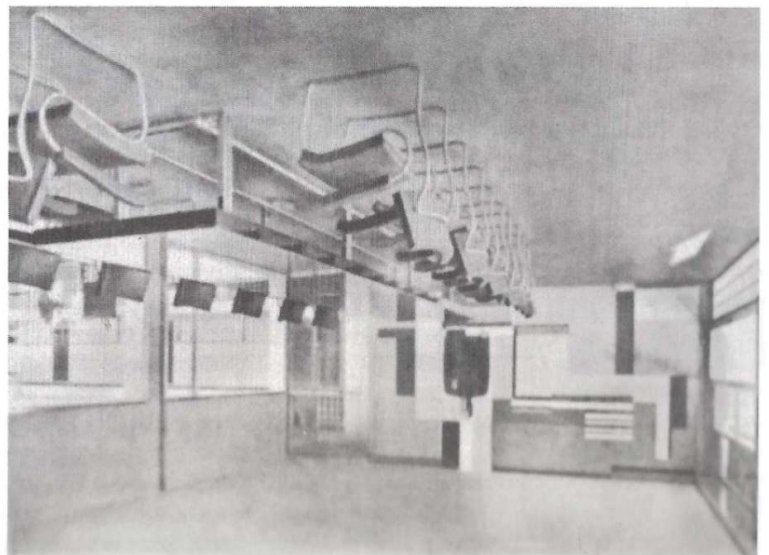
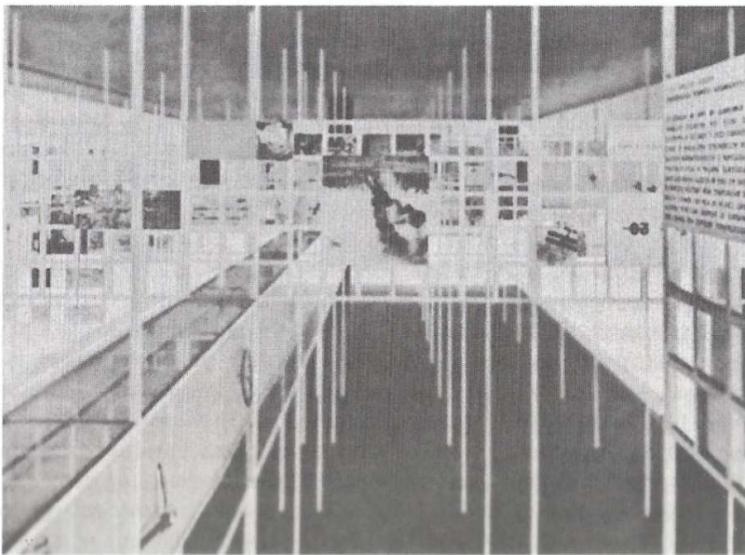


Το 1926 γεννήθηκε το δεύτερο προοδευτικό μεταπολεμικό κίνημα αρχικά με την εμφάνιση του gruppo 7 και σύντομα συγκροτήθηκε ως επίσημο σώμα. Τα μέλη αυτής της ομάδας, που περιλάμβανε τους Adalberto Libera, Luigi Figini και Gino Pollini και άλλους 4 αρχιτέκτονες, μόλις είχαν αποφοιτήσει απ' το Πολυτεχνείο του Μιλάνο και πολλοί εξ' αυτών συντάκτες του ιταλικού περιοδικού Quadrante. Οι στόχοι τους συνοψίζονταν το 1926 στο περιοδικό Rassegna Italiana μεταξύ άλλων έγραφαν επικρίνοντας τους φουτουριστές:

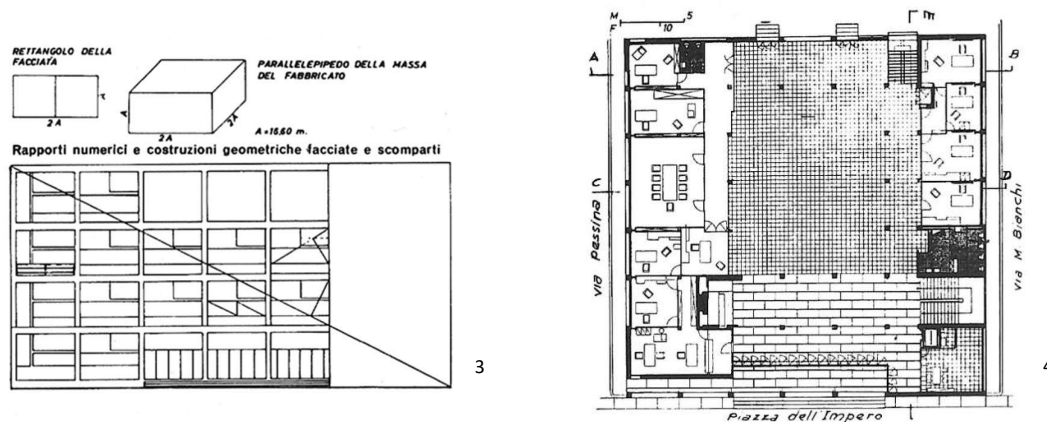
«Το γνώρισμα της παλαιότερης πρωτοπορίας ήταν μια εγκεφαλική ορμή και μια μάταιη αισθητική μανία...το χαρακτηριστικό της σημερινής νεολαίας είναι ο πόθος για διαύγεια και σοφία...δεν σκοπεύουμε να κόψουμε του δεσμούς μας με την παράδοση... η νέα αρχιτεκτονική πρέπει να είναι το αποτέλεσμα μιας στενής σχέσης μεταξύ λογικής και ορθολογισμού» (Frampton, 2009: 185).

Το πρόγραμμα των ρασιοναλιστών, με τον συγκερασμό του κλασικού πνεύματος και του σχεδιασμού κτηρίων με γνώμονα την λειτουργικότητα, παρουσιάζει εμφανή επιρροή από τα άρθρα του Le Corbusier στο L'Esprit Nouveau. Ο κριτικός τέχνης Edoardo Persico και ο αρχιτέκτονας Guiseppe Pagano διευθυντής και αρχισυντάκτης του περιοδικού Casabella από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, αποτέλεσαν τους διανοητικούς καθοδηγητές του κινήματος (Colquhoun, 2002: 184). Την επόμενη χρονιά, σε άρθρο του gruppo 7 στο ίδιο περιοδικό δηλώνουν πως στην αρχιτεκτονική τους υπάρχει συμβατότητα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, την επανερμηνεύουν, την αλλάζουν μορφολογικά αλλά δεν στρέφονται αντίθετα προς την παράδοση, το κλασικό υπόστρωμα της αρχιτεκτονικής της εποχής προσλαμβάνει νέα χαρακτηριστικά (Molinari, 2008: 57). Ο αρχιτέκτονας Luca Molinari το 2008 παραθέτει στο βιβλίο του *Continuità: a response to identity crises* ένα απόσπασμα από άρθρο των gruppo 7 στο περιοδικό Rassegna Italiana:

«Στην Ιταλία το πνεύμα της παράδοσης, και όχι οι μορφές της που είναι ένα διαφορετικό θέμα, είναι βαθιά ριζωμένο που η νέα αρχιτεκτονική προφανώς και σχεδόν μηχανικά δεν μπορεί παρά να διατηρήσει μια ταυτότητα που είναι τυπικά δική μας» (Molinari, 2008: 57).



Στη βόρεια Ιταλία υπό την επίδραση της Ρώμης ο Ρασιοναλισμός παρουσίασε μια σχετική εξέλιξη με σημαντικά έργα, τόσο ιδιωτικά όσο και δημόσια, από τους Figini και Pollini. Η κατοικία του Figini στο Μιλάνο το 1934-35 ήταν ένα από αυτά, και από τον Guiseppe Terragni η Casa del Fascio στο Como το 1932-36. Ο Terragni κατατάσσεται στη «δεύτερη γενιά» αρχιτεκτόνων και τα έργα του χαρακτηρίζονται από αφαίρεση και ερμητισμό (Montaner, 2014: 78,200). Μέσω της κατοικίας στο Como εδραιώθηκαν οι ρασιοναλιστικές φόρμες και το έργο του Terragni ξεχώρισε για την περίπλοκη αλληλεπίδραση της επιφάνειας και του δομικού πλαισίου, όπως στην ανατολική πρόσοψη της Casa del Fascio σημερινή Casa del Popolo και στην Casa Giuliani-Frigerio στο Como (1939) (Colquhoun, 2002: 184-185).



Οι κλασικίζουσες αναφορές του επικρίθηκαν από τον Pagano ως φορμαλιστικές και ότι εκπροσωπούν μια «αριστοκρατική ευαισθησία» (Colquhoun, 2002: 184,185). Ο σκελετός του κτηρίου από σκυρόδεμα, η όψη σχεδιασμένη βάση ενός συστήματος αναλογιών με τρόπο που να υποδηλώνει την παρουσία του εσωτερικού κλειστού αίθριου το οποίο στη συνέχεια μεταβλήθηκε σε κεντρική διώροφη αίθουσα συναθροίσεων καλυμμένη από γυαλί και σκυρόδεμα. Η πρόσβαση σε αυτό γινόταν μέσα από γυάλινες πόρτες που λειτουργούσαν με μηχανισμό ώστε να ανοίγουν ταυτόχρονα, μένοντας συνεπείς στις θέσεις τους, οι ρασιοναλιστές αξιοποιούν νέα εργαλεία που επινόησαν οι ίδιοι. Ο Terragni προχωράει σε υπερύψωση πάνω σε λίθινη βάση και το περιγράφει ως piano rialzato εκδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο την μνημειακότητα της κατασκευής (Frampton, 2009: 185, 156).

Pagano και Terragni είχαν τις ίδιες πολιτικές πεποιθήσεις, η σύγκρουση τους ομοιάζει, από τον Alan Colquhoun στο *Modern architecture*, με αυτή που είχε διχάσει τον Hannes Meyer και τον Le Corbusier, μεταξύ ενός ηθικολογικού αυστηρότητας από τη μία πλευρά και ενός ιδεαλιστικού αισθητικισμού από την άλλη (Colquhoun, 2002: 184-185). Άλλα σημαντικά δημόσια έργα των ρασιοναλιστών είναι το Πανεπιστήμιο της Ρώμης, με υπεύθυνο αρχιτέκτονα τον Marcello Piacentini, το κτήριο φυσικής που ανατέθηκε ατομικά στον Pagano, έργα για το Υπουργείο Επικοινωνιών, συμπεριλαμβανομένου ενός νέου σιδηροδρομικού σταθμού στη Φλωρεντία από το Gruppo Toscana, οι νέες πόλεις που χωροθετήθηκαν στους βαλτότοπους της Ποντίνας νότια της Ρώμης. Η περισσότερο δημοφιλής πόλη ήταν η Sabaudia, στον σχεδιασμό της δόθηκε ίση προσοχή στα κοινωνικοοικονομικά και συμβολικά-αισθητικά ζητήματα, η πόλη σχεδιάστηκε από μια ομάδα αρχιτεκτόνων υπό τη καθοδήγηση του Luigi Piccinato (Colquhoun, 2002: 184). Στο πρώτο δείγμα από τα αρχιτεκτονικά του έργα παρατηρούμε μια στροφή προς τα βιομηχανικά θέματα.

Το ιταλικό ρασιοναλιστικό κίνημα ονομάστηκε το 1930 MIAR (Movimento Italiano per l' Architettura Razionale) και μετά από 1 χρόνο ακολούθησε η έκθεση των gruppo 7 στην Galleria d' Arte του Bardi, στη Ρώμη. Σε αυτή την έκθεση έγινε σαφές ότι η αρχιτεκτονική των ρασιοναλιστών εξέφραζε τις φασιστικές

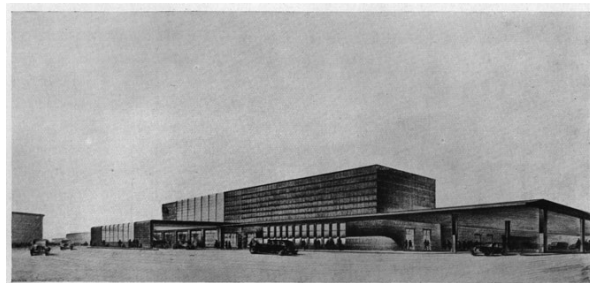
επαναστατικές αρχές και ζητούσε την υποστήριξη του Μουσσολίνι. Η Εθνική Ένωση Αρχιτεκτόνων, αποκήρυξε το έργο των ρασιοναλιστών καθώς δεν πορευόταν με την ρητορική του φασισμού (Frampton, 2009: 186). Το 1934 ο Μουσσολίνι ανακοίνωσε καθυστερημένα την υποστήριξή του προς τους ρασιοναλιστές. Αλλά με την αύξηση του πατριωτικού συναισθήματος κατά το ξέσπασμα του Β' Ιταλο-Αβησσυνιακού Πολέμου, το κόμμα στράφηκε προς τα δεξιά, και προς το τέλος της δεκαετίας του 1930 οι παραδοσιακοί, υπό την ηγεσία του Piacentini, έγιναν η κυρίαρχη αρχιτεκτονική φατρία στην Έκθεση E42 κοντά στη Ρώμη το 1942 (τώρα ονομάζεται EUR). Οι περισσότεροι από τους ρασιοναλιστές εγκατέλειψαν την Μοντερνιστική τους θέση υπέρ του κλασικισμού (Colquhoun, 2002: 185).

«Είναι αλήθεια ότι ακόμα κι αν ένα σπίτι μειώνεται με τον πιο υπέροχο τρόπο σε κουτί, εξακολουθεί να είναι ένα σπίτι, αλλά αυτή τη στιγμή και ειδικά για εμάς τις λατινικές ψυχές, αυτή η έννοια δεν μας έχει συγκινήσει ακόμη. Αλλά μόνο προς το παρόν, γιατί, αν και ο ορθολογισμός έχει βρει μια φόρμουλα, δεν έχει ακόμη ύφος» (Portaluppi, 1932).

Ο Ιταλικός ρασιοναλισμός και τα έργα των gruppo 7 με την ορθολογιστική αρχιτεκτονική, μιλούν για συμβατότητα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Ωστόσο, το 1930 ο Piacentini είχε μιλήσει για τον περιορισμένο πολιτισμό των Σκανδιναβικών χωρών όπως αποδεικνύεται μέσω της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Στη δική του ομιλία στον Ροταριανό Όμιλο της Τεργέστης, ο Rogers δήλωσε: «Τόσο στη Σκανδιναβία, που στερείται καλλιτεχνικής μορφής, όσο και στην Ιταλία, που έχει πάρα πολλές, η παράδοση των μορφών επηρεάζει τη γένεση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής» (Molinari, 2008: 60).



5

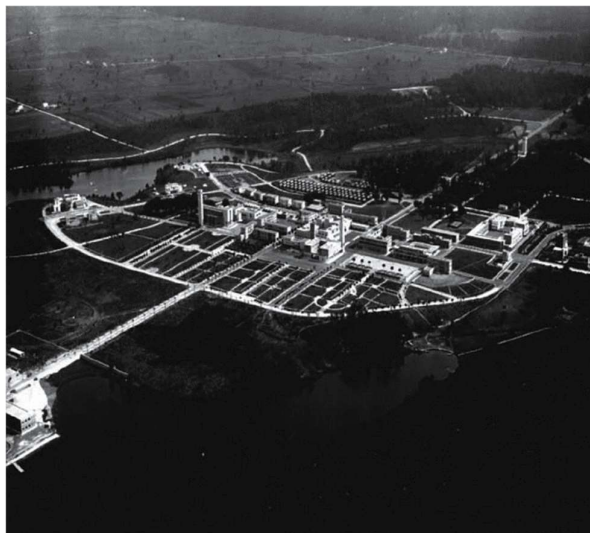


PROGETTO MICHELUCCI-BARONI-BERARDI-GAMBERINI-GUARNIERI LUSANNA. - 1° PREMIO. - VEDUTA DALL'ANGOLO DI VIA NAZIONALE.

6



7

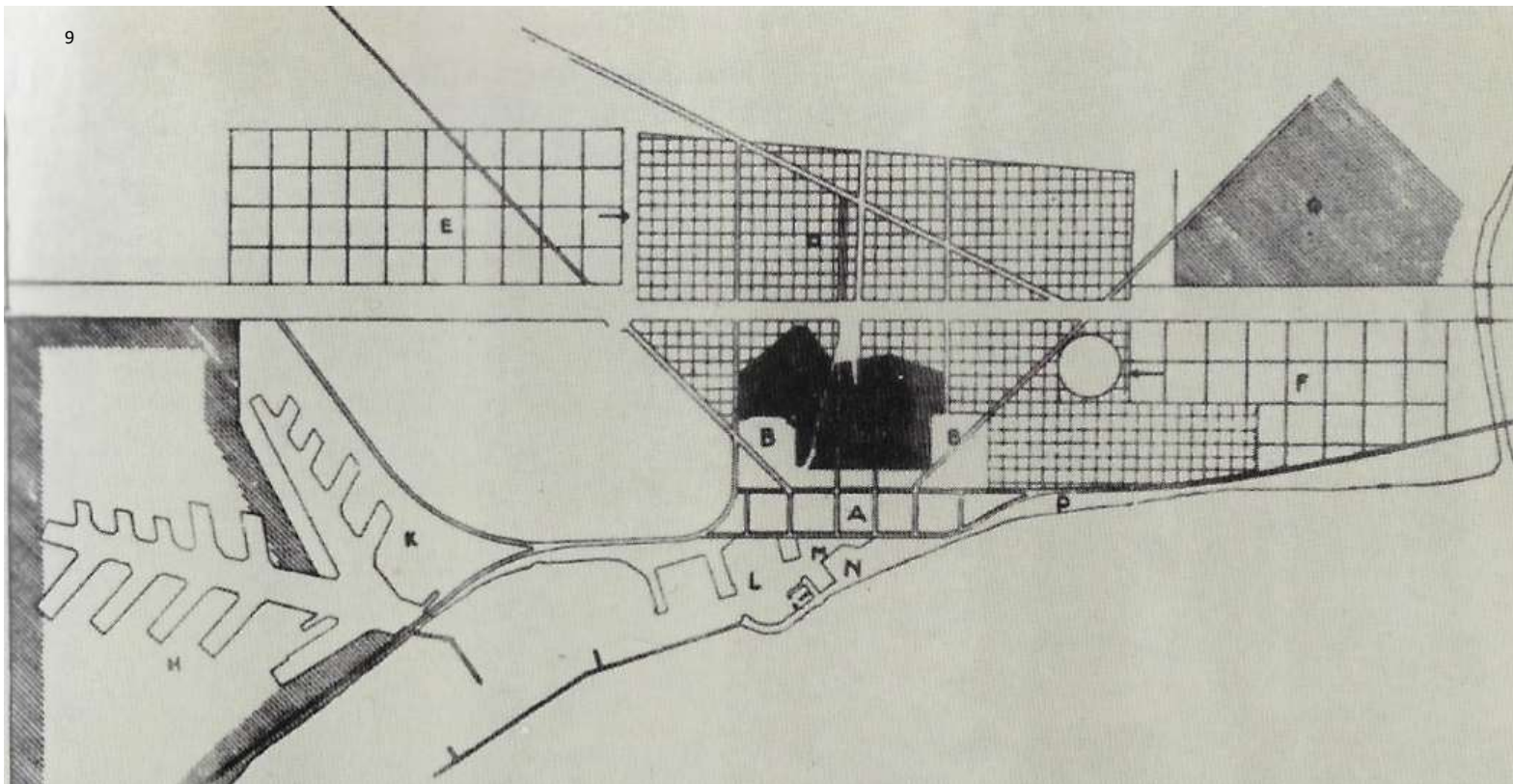


8

GATEPAC 1926-1943

«Η ολέθρια άρνηση της «αισθητικής» προσεγγίζει με τη ρητή καταδίκη της αυτονομίας της τέχνης και τέλος, μια ανιδιοτελή εμπιστοσύνη στην τεχνολογία και τον πολεοδομικό σχεδιασμό, στο φόντο μιας ξεκάθαρης παραγωγικής ώθησης.».

(Pizza, 2012: 57)



To 1929 μια ομάδα νέων Ισπανών αρχιτεκτόνων (Josep Lluís Sert, Francesc Fàbregas, Ricardo de Churruga, Germán Rodríguez Arias, Josep Torres Clavé) εκθέτουν τα πρώτα τους έργα στην Πινακοθήκη Fayans. Από τότε και για τα επόμενα περίπου 8 χρόνια, μια σειρά από γεγονότα προκαλούν ριζική αλλαγή στη σκηνή της αρχιτεκτονικής της Βαρκελώνης. Τον Οκτώβριο του 1930 πραγματοποιείται άλλη μια σημαντική έκθεση στη Χώρα των Βάσκων και λίγο αργότερα οργανώνεται το μαχητικό κίνημα σοσιαλιστών αρχιτεκτόνων GATCPAC (Gausa & Cervello & Maurici, 2002: H), το οποίο γενικεύεται σε όλη την Ισπανία ως το ισπανικό τμήμα των CIAM υπό την συντομογραφία GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Tecnicos Espanoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporanea). Μια απ' τις καθορίστικες θεωρητικές μελέτες που τους καταξίωσε ήταν το Ρυθμιστικό Σχέδιο της Βαρκελώνης το 1933 σε συνεργασία με τον Le Corbusier. Θέτοντας τον περιορισμό οι όροφοι να μην ξεπερνούν τους δυο καταφέρνουν η περιοχή κατοικίας να φτάνει την πυκνότητα των χιλίων ατόμων ανά εκτάριο (Frampton, 2009: 185,228). Το 1931 ανακηρύσσεται η Δεύτερη Ισπανική Δημοκρατία, σηματοδοτώντας ότι η νέα ρασιοναλιστική αρχιτεκτονική στην Καταλονία και την Ισπανία συνδέεται από εδώ και στο εξής με μια προοδευτική και δημοκρατική κουλτούρα (Gausa & Cervello & Maurici, 2002: H). Στη συνεδρίαση ίδρυσης του GATEPAC στη Σαραγόσα τον Οκτώβριο του 1930 διατυπώθηκε η πρόθεση να εκδοθεί ένα περιοδικό από τις τρεις ρασιοναλιστικές ομάδες στη Βαρκελώνη, τη Μαδρίτη και το Σαν Σεμπασιάν, που συνιστούσε κοινό σύνδεσμο, όργανο των ανησυχιών και των ενδιαφερόντων τους. Το A.C. Documentos de actividad contemporánea περιλάμβανε στα 25 τεύχη του, που εκδόθηκαν μεταξύ 1931 και 1937, θέματα για την τέχνη, τον εσωτερικό σχεδιασμό, τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο, την πόλη, τον γραφιστικό σχεδιασμό και τα Διεθνή Συνέδρια Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, CIAM (Granel, Rovira, Sanz, Pizza, 2008).

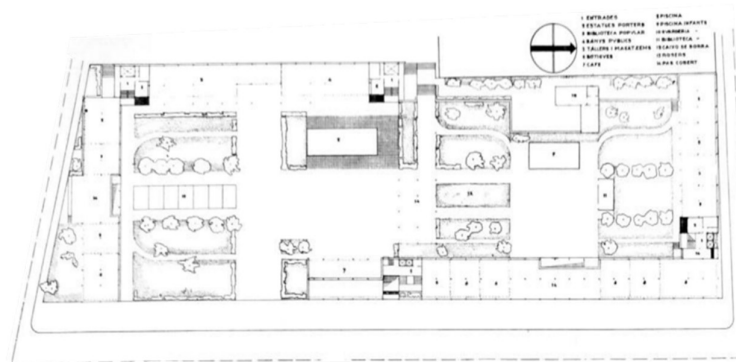
Το σπουδαιότερο έργο της Καταλανικής ομάδας ήταν το επτάώροφο κοινοτικό συγκρότημα Casa-Bloc, ένας τύπος κτηρίου που προέκυψε από το πρότυπο της οδοντωτής διάταξης της Ville Contemporaine του Le Corbusier και το λειτουργικό πρόγραμμα είχε προβλέψει τις εξής χρήσεις: κατοικία, βιβλιοθήκη, παιδικό σταθμό, νηπιαγωγείο και πισίνα (Frampton, 2009: 185,228). Σύμφωνα με τον κατάλογο της αρχιτεκτονικής πολιτιστικής κληρονομιάς της Καταλονίας το Casa-Bloc ακολουθεί την "redent" τυπολογία του Le Corbusier στη Ville Radieuse και προτείνεται ως μια ανοιχτή και απομονωμένη δομή, οικιστικό πρωτότυπο για τη Βαρκελώνη που προβλέπεται στο σχέδιο Macià. Η αρχική ιδέα ήταν η αξιοπρεπής στέγαση εργατών, ακολουθώντας αυτό που πρότεινε ο κεντροευρωπαϊκός ορθολογισμός των αρχών του εικοστού αιώνα με τη σαφή επιρροή της Immeuble-Villa του Le Corbusier, αλλά στη συνέχεια αξιοποιήθηκε ως οικιστική μονάδα για να καλύψει τις ανάγκες στέγασης όλης της περιοχής (Ornaque Mor, arquitecturacatalana).



Το συγκρότημα χωροθετείται στην περιοχή Sant Andreu, στα περίχωρα της Βαρκελώνης, σε τοποθεσία 170 μέτρων. Η κτηριακή μονάδα διατάσσεται σε σχήμα S και αποτελείται από 5 διασυνδεδεμένα μπλοκ που αρθρώνονται μεταξύ τους μέσω των κάθετων πυρήνων κίνησης. Η όψη κατανέμεται τριμερώς, με διάδρομο βεράντα ανά δυο ορόφους, δίνοντας το συνολικό συγκρότημα των έξι ορόφων. Η θέση και η κατεύθυνση των σπιτιών, με προσανατολισμό βορρά- νότου, είναι κατάλληλα διαμορφωμένες ώστε να επωφελούνται τον φυσικό φωτισμό και αερισμό, με την κουζίνα και το μπάνιο στο ισόγειο να λειτουργούν ως φίλτρα μεταξύ των κοινόχρηστων και ιδιωτικών χώρων. Τα ψηλά παράθυρα διασφαλίζουν και αυτά τον αποτελεσματικό αερισμό και τον φωτισμό, προστατεύοντας ταυτόχρονα την ιδιωτικότητα των χώρων.

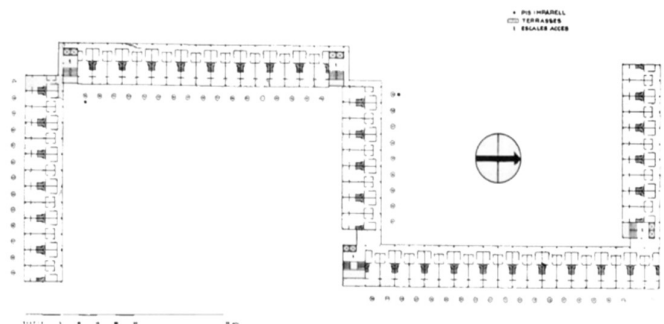
Η πρόσβαση στα σπίτια γίνεται από τις υπερυψωμένες στοές που αφήνουν τους αντίστοιχους πυρήνες και διασχίζουν οριζόντια όλο το σύνολο. Τα duplex κατανέμονται στο ισόγειο με τουαλέτα, κουζίνα, σαλόνι-τραπεζαρία και βεράντα, ενώ στον επάνω όροφο βρίσκονται τα δωμάτια. Οι αρχιτέκτονες του GATPAC υιοθέτησαν τις αρχές που προέκυψαν από το IV Συνέδριο του CIRPAC, εφαρμόζοντας κατασκευές από πλαστικοποιημένο χάλυβα που διαχωρίζονται από το περίβλημα του κτηρίου. Αυτή η τεχνική μειώνει το βάρος του κτίσματος, καθώς οι τοίχοι μπορούν να είναι λεπτότεροι. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την εξοικονόμηση στα θεμέλια, διότι απαιτείται χαμηλότερο ύψος. Αυτή η προσέγγιση διευκολύνει την ανύψωση των κτηριακών μπλοκ από το έδαφος, επιτρέποντας την ελεύθερη κυκλοφορία μεταξύ των αστικών χώρων που δημιουργούνται, διασυνδέοντάς τους αποτελεσματικά μεταξύ τους. Η επίπεδη στέγη είχε σχεδιαστεί με τον ίδιο τρόπο που είχαν οικοδομηθεί άλλα κτήρια δημόσιου χαρακτήρα για συνεταιριστικές οργανώσεις, κοινοτικές βιβλιοθήκες, βρεφονηπιακούς σταθμούς, δομές που στεγάζουν εργατικά σωματεία κ.λπ. Οι εργασίες διακόπηκαν κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου και συνέχισαν αργότερα τροποποιώντας τον αρχικό σχεδιασμό και προσθέτοντας μια χαμηλού ύψους μονάδα, το λεγόμενο "μπλοκ φάντασμα", που αντικατέστησε τη σχηματική διάταξη του S σε 6. Το 2008, το μπλοκ φάντασμα καταστράφηκε, έχοντας συνολικά 169 σπίτια και 14 εγκαταστάσεις (Ornaque Mor, arquitecturacatalana).

Αν ο πυρήνας κινήματος δημιουργήσει ένα είδος τοπικού "συμβουλίου" επιρροών από το Μοντέρνο Κίνημα, οι προσεγγίσεις που αναπτύχθηκαν καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα. Από την πλέον καθαρολογική προσέγγιση, που επικεντρώνεται στην εφαρμογή των πιο εννοιολογικών και ακόμη δογματικών πτυχών του ρασιοναλισμού (ειδικά των θεωριών του Le Corbusier), έως τις πιο εκλεκτικές προσεγγίσεις, ανοικτές σε ποικίλες αναφορές. Αυτές μπορεί να περιλαμβάνουν στιλιστικές επιλογές, ένας Art Deco προσανατολισμός προς τον "κυβισμό", καθώς και αποχρωματισμένες εκδοχές της Εξπρεσιονιστικής αισθητικής και άλλες σημασιολογικές αναφορές (Gausa & Cervello & Maurici, 2002: Η).

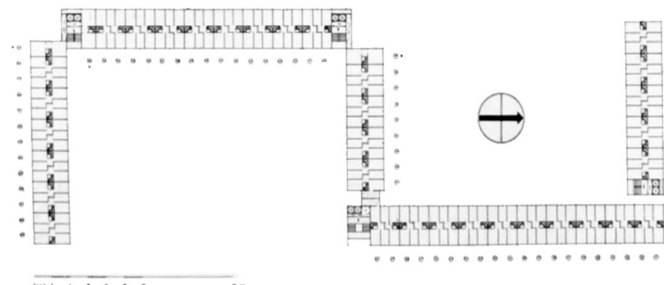


Planta baja.

Entradas, 2 Viviendas porteros, 3 Biblioteca popular, 4 Baños públicos, 5 Talleres i almacenes, 6 Tiendas, 7 Café, 8 Piscina, 9 Piscina infantil, 10 Guardería infantil, 11 Biblioteca, 12 Cajones de arena, 13 Rosaleda, 14 Pasa cubierto.



Planta pisos. Planta inferior de las viviendas con los corredores de acceso.

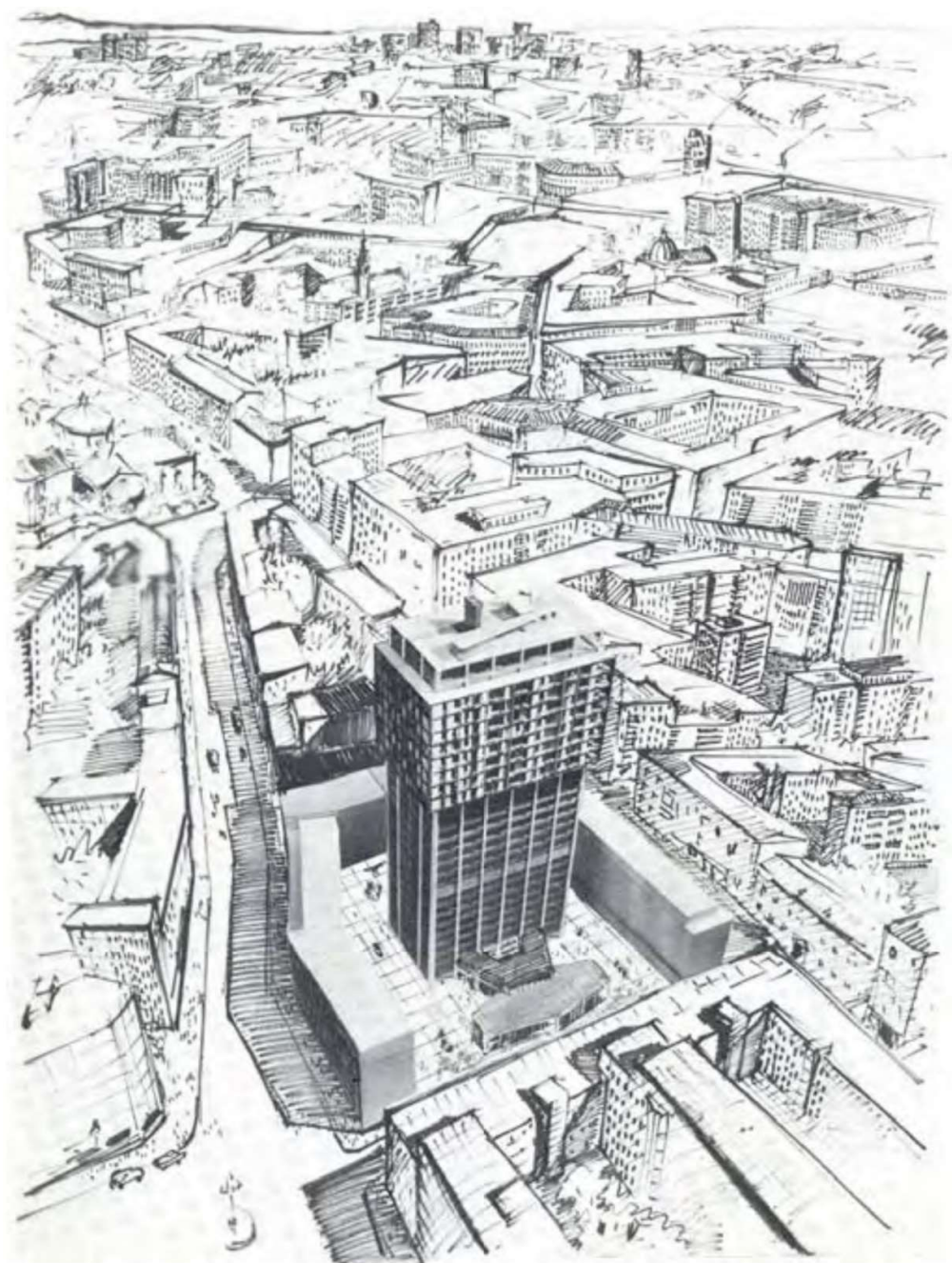


Planta pisos. Planta superior de las viviendas, con los dormitorios.

Bloque de viviendas obreras que se construirá en Barcelona por el Instituto contra el paro forzoso. — Proyecto del Gatepac (G. E.)

α. περικείμενο/ συγκείμενο/ αντικείμενο

Preesistenze Ambientali 1945



14

Η ενασχόληση με το αντικείμενο της ενσωμάτωσης στην αρχιτεκτονική θεωρία εμφανίζεται ως μια κριτική απέναντι στην τάση της πρώτης γενιάς μοντερνιστών να αντιμετωπίζουν κάθε έργο ως ένα μεμονωμένο πρόβλημα. Την δεκαετία του 1960 στο περιοδικό *Casabella continuità* ο Ιταλός αρχιτέκτονας, συγγραφέας και εκπαιδευτικός Ernesto Nathan Rogers επικρίνει την τάση αυτή να αντιμετωπίζουν το αρχιτεκτονικό έργο ως αντικείμενο αδιαφορώντας για την τοποθεσία. Εισήγαγε στον αρχιτεκτονικό διάλογο του όρους «*preesistenza ambientali*», που μεταφράζεται ως «*pre-existences*» και «προϋπάρχουσες περιβαλλοντικές δομές», και «*ambiente*», το «περιβάλλον» όπου παραπλανητικά έχουν ταυτιστεί με το αγγλοσαξονικό «*context*». Ο Rogers περιγράφει την αρχιτεκτονική διαδικασία ως επικοινωνιακή αλληλενέργεια με το περιβάλλον, απτή και ιστορική συνέχεια:

«η κατανόηση της ιστορίας είναι απαραίτητη για τη διαμόρφωση του αρχιτέκτονα, αφού πρέπει να μπορεί να εισάγει το δικό του έργο στο *preesistenza ambientali* και να το λάβουμε, διαλεκτικά, υπόψη» (1961, 96).

Ο όρος *preesistenza ambientali* για τον Rogers αποτελεί προφανή ιστορική συνέχεια από την πόλη και την εντυπωμένη εμπειρία των κατοίκων της. Η απόδοση της ιστορική σημασία στο «περιβάλλον» για τον ίδιο προήλθε από μια ποικιλία πηγών. Μια από αυτές αποτελεί το «*Tradition and the Individual Talent*», δοκίμιο του ποιητή T. S. Eliot:

«Τα υπάρχοντα μνημεία σχηματίζουν μια ιδανική τάξη μεταξύ τους, η οποία τροποποιείται με την εισαγωγή του νέου (του πραγματικά νέου) έργου τέχνης ανάμεσά τους. Η υπάρχουσα οδηγία ολοκληρώνεται πριν φτάσει η νέα εργασία. Για να παραμείνει η τάξη μετά την επέλευση της καινοτομίας, ολόκληρη η τάξη πρέπει να τροποποιηθεί, αν όχι ελαφρώς και έτσι οι σχέσεις, οι αναλογίες, οι αξίες κάθε έργου τέχνης προς το σύνολο αναπροσαρμόζονται, και αυτό είναι η συμμόρφωση μεταξύ του παλιού και του νέου. Όποιος έχει εγκρίνει την ιδέα αυτής της οδηγίας, για τη μορφή στην ευρωπαϊκή, την αγγλική λογοτεχνία δεν θα βρει παράλογο ότι το παρελθόν θα πρέπει να μεταβάλλεται από το παρόν όσο το παρόν να κατευθύνεται από το παρελθόν» (Forty, 2004: 132).

Μετά από δύο μόλις τεύχη, στο άρθρο του με πλήρες όνομα «*Le preesistenza ambientali e i temi pratici contemporanei*» ο Rogers δεν περιορίστηκε στην εισαγωγή και την εξήγηση αυτής της νέας φράσης, αλλά προσπάθησε να παράσχει τα πολιτιστικά εργαλεία που απαιτούνται για την εφαρμογή του, σύμφωνα με την έννοια των «προϋπάρχουσών περιβαλλοντικών δομών». Είπε ότι το σύγχρονο έργο θα πρέπει να είναι «ολοένα και πιο ολοκληρωμένο στις πολιτιστικές αξίες που είναι ιστορικά εγγενείς στις νέες μορφές», επιτρέποντάς του να ταυτιστεί με τις «περιβαλλοντικές και ιστορικές συνθήκες στις οποίες εκδηλώνεται».

Αυτές οι «προϋπάρχουσες περιβαλλοντικές δομές» αποτελούνταν από ένα περίπλοκο και διφορούμενο υπόβαθρο το οποίο η σύγχρονη αρχιτεκτονική έπρεπε να εξετάσει για να δημιουργήσει τα δικά της έργα σε συνέχεια με το περιβάλλον της. Ήταν απαραίτητο να ξεκινήσουμε από αυτό που υπήρχε ήδη. Ένας χώρος πλούσιος σε ιστορία, φύση, τοπίο, παραδόσεις και γλώσσα που ο σύγχρονος αρχιτέκτονας θα μπορούσε τουλάχιστον να επιχειρήσει να δώσει ζωή σε μια «νέα παράδοση», καθολική και κυκλική στη ροή της.

Πώς όμως θα μπορούσε να διασφαλιστεί αυτή η νέα δράση χωρίς να διακινδυνεύσουμε την κάθοδο στον «φορμαλισμό»; Αυτό φαίνεται να είναι ένα κεντρικό ερώτημα και πιθανώς το πιο λεπτό και διφορούμενο σημείο σε όλες τις θεωρητικές και λειτουργικές σκέψεις του Rogers. Η διαδικασία *urban planning/ design* (πολεοδομικού σχεδιασμού/σχεδίασης) πρέπει να υποβληθεί σε μια ετερόδοξη, προβληματική και

ανεξάντλητη θεώρηση της πραγματικότητας, όπως επισημαίνεται τακτικά από τον Rogers (υπό την επιρροή του Paci). Οι επιλογές του σχεδιαστή πρέπει να λαμβάνουν υπόψη μια ισχυρή ηθική αδιαλλαξία ικανή να μεσολαβεί μεταξύ της «ομορφιάς» και της «χρησιμότητας» προκειμένου να δημιουργηθεί μια πραγματικά «λειτούργικη» φιλοσοφία.

Αυτά είναι τα κριτήρια που αφορούν τη «συνοχή και τη συνέχεια» που ο Paci θα προσδιόριζε σε ένα κείμενο για τους BBPR στα τέλη της δεκαετίας του 1950, αναφέροντας το έργο τους ως την τέλεια ενσάρκωση αυτής της δράσης. Αλλά το πιο σημαντικό, αυτά τα λόγια λειτούργησαν ως συμπέρασμα στο πολιτιστικό ταξίδι που τοποθέτησε το εκδοτικό και θεωρητικό έργο του Rogers σε τέλεια συνέχεια με αυτό που πραγματοποίησαν οι Pagano και Persico (Molinari, 2008: 110-113).

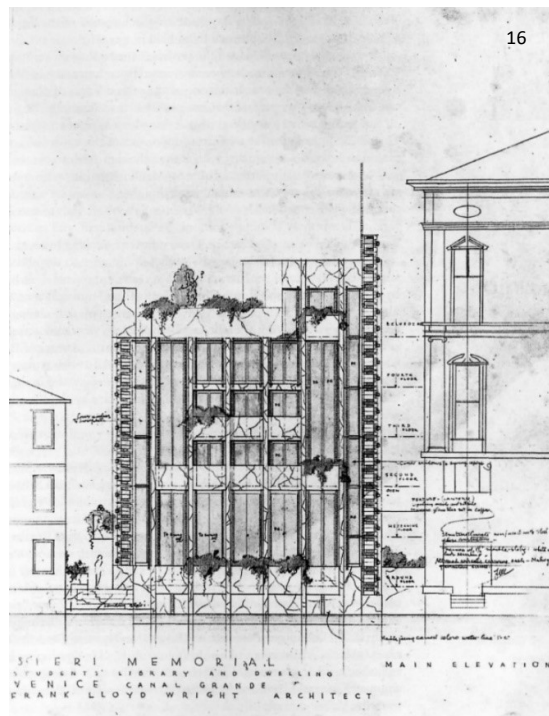
Είναι αυτή η αίσθηση ότι όλο το έργο ασκεί επιρροή στην παρούσα συνείδηση του ιστορικού παρελθόντος που ήταν τόσο ουσιαστικό για την έννοια του «ambiente» του Rogers και η ειδοποιός διαφορά με το αγγλικό «context». Με τις δυο ακόλουθες φράσεις ο Rogers ασκεί κριτική στην μοντέρνα αρχιτεκτονική αντιπροτείνοντας την διαλεκτική σχέση έργου και «προϋπαρχουσών περιβαλλοντικών δομών»:

«Θα μπορούσε κανείς να κατηγορήσει για φORMALIΣΜΟ έναν αρχιτέκτονα που δεν ενσωματώνει στο έργο του τα ιδιαίτερα και χαρακτηριστικά περιεχόμενα που προτείνει το ambiente» (1955).

«Ας αντισταθούμε στον επηρεασμένο κοσμοπολιτισμό που στο όνομα ενός ακόμα ρηχά αισθητού οικουμενικού στυλ που εγείρει την ίδια αρχιτεκτονική στη Νέα Υόρκη, το Τόκιο ή το Ρίο, πανομοιότυπη αρχιτεκτονική τόσο στη χώρα όσο και στην πόλη. Ας επιδιώξουμε μάλλον να συνδυάσουμε τα έργα μας στο preesistenza ambientale, τόσο στο φυσικό περιβάλλον όσο και σε αυτά που δημιουργήθηκαν ιστορικά από την ανθρώπινη ιδιοφυΐα» (1956) (Forty, 2004: 133).

Η αρχιτεκτονική είναι μια επιστήμη που ανακαλύπτει τη νεωτερικότητα στην ίδια της την ουσία και αυτή ακριβώς η αποκατάσταση της παράδοσης και της ιστορίας δεν είναι μια πράξη σκέτου φORMALIΣΜΟΥ ή στιλιστικής ιδιοτροπίας, για αυτό που επιδιώκεται να εκμαιευθεί από την ιστορία είναι η ικανότητα της να συνεισφέρει μια μέθοδο (Montaner, 2014: 209, 210). Για τον Rogers η λέξη παράδοση σήμαινε μια «συνέχεια διαλεκτικών σχέσεων, έναν ανοιχτό λογαριασμό, χωρίς ελπίδα ολοκλήρωσης» (Molinari, 2008: 61).

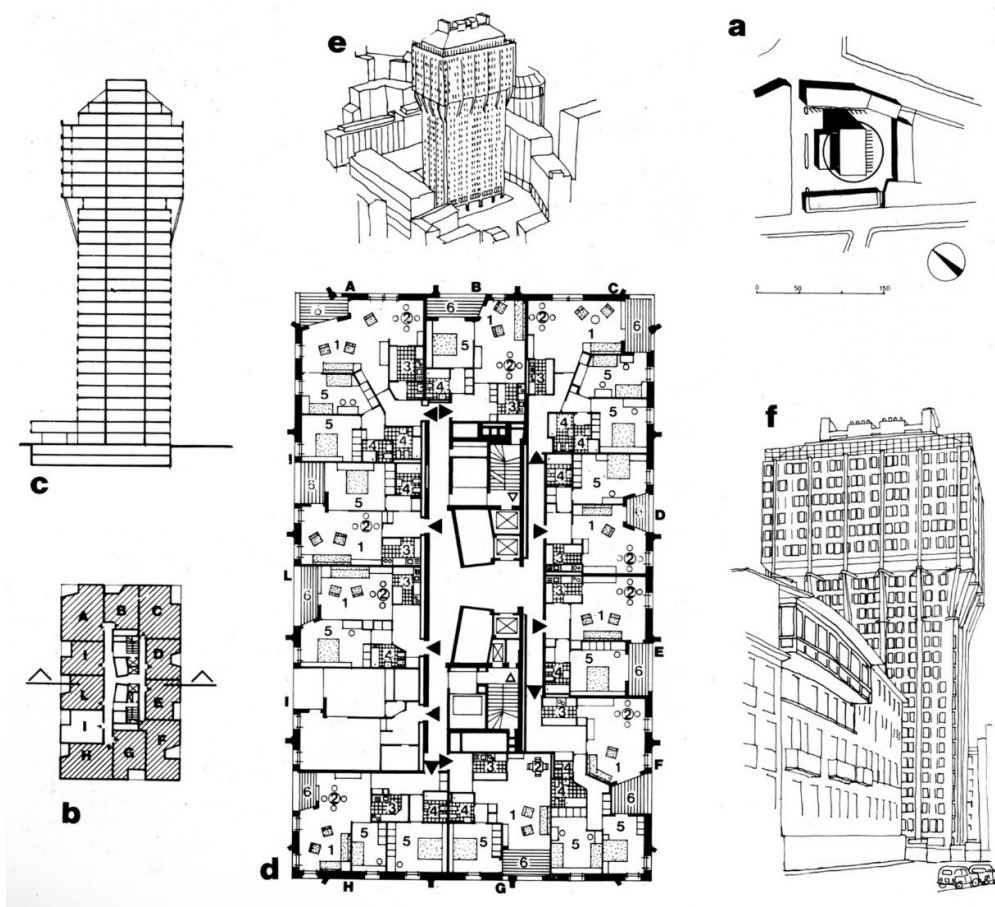
Το 1954 στη Βενετία, ένα σχέδιο του Frank Lloyd Wright προκάλεσε αρκετές διαφωνίες στην Ιταλία αλλά και στη διεθνή συζήτηση, για το οποίο πήρε θέση ο Rogers, αν έχουν θέση σύγχρονα έργα σε ιστορικό περιβάλλον. Το έργο ήταν προγραμματισμένο να χωροθετηθεί στο Μεγάλο Κανάλι και έλαβε δριμύ κριτική όσον αφορά το κατά πόσο η επέμβαση έλαβε επαρκώς υπόψιν το περιβάλλον της. Το κτήριο δεν κατασκευάστηκε ως επί το πλείστον λόγω πολιτικών αντιρρήσεων για την κατασκευή ενός αμερικάνικου κτηρίου στην Ιταλία (Forty, 2004: 133). Ο Rogers ερμήνευσε ένα δεύτερο, σημαντικό εννοιολογικό σημείο διαφοράς σχετικά με το θέμα των «προϋπαρχόντων περιβαλλοντικών δομών», δηλώνοντας ότι «ακόμη και ο F.L. Wright και ο Le Corbusier, αν και ευαίσθητοι στις προτάσεις ενός «φυσικού περιβάλλοντος» δεν είχαν ούτε την ευκαιρία, ούτε την επιθυμία, ούτε τη συνείδηση των πιθανών δεσμών με ένα πολιτιστικό περιβάλλον. Οι ίδιοι πολεοδομικοί σχεδιασμοί (...) προκύπτουν ως οράματα εγγενή σε μια παλαιότερη εποχή, αδιάφορα για το τώρα. σχετικό με τη ζωή μας) είναι μια μάλλον πρόσφατη προσθήκη στην αρχιτεκτονική σκέψη. (...) Εάν (σεμνά) παραδεχτούμε ότι λειτουργούμε εντός των αρμοδιοτήτων μιας μεθοδολογίας που προωθείται από τον Gropius, είναι εύκολο να αναγνωρίσουμε ότι μια σημαντική εξέλιξη είναι δυνατή καθώς συνεχίζουμε στο μονοπάτι που επιλέξαμε» (Molinari, 2008: 113).



Η πρωτοτυπία και η εξέλιξη αυτής της δραστηριότητας έπαιξε διφορούμενα στην υπεράσπιση του έργου των Δασκάλων και στη δημιουργία εργαλείων για μια «συνέχεια», που στην πραγματικότητα αντιπροσώπευε την πτώση της. Η λεπτή κριτική του Rogers απηχούσε τα πρώτα του αμφιλεγόμενα editorials στο Domus πάνω στην αφηρημένη φύση της πρωτοποριακής κουλτούρας, στο όνομα μιας πραγματικής «ανθρωπότητας» ικανής να μετατρέψει την «ανθρώπινη κλίμακα» σε αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας σχεδιασμού. Η έννοια της συνέχειας, όταν εφαρμόστηκε απευθείας στο έργο, έγινε ένας τρόπος ακρόασης και μεσολάβησης μεταξύ κρίσης και βαθιάς μεταμόρφωσης. Ο Rogers θεώρησε ότι η πρακτική της προσοχής σε προϋπάρχουσες περιβαλλοντικές δομές είναι η λύση σε αυτήν την κρίση της πραγματικότητας, χρησιμοποιώντας το Modern project, συνειδητοποιούσε όλο και περισσότερο ότι το ζήτημα των «προϋπαρχόντων περιβαλλοντικών δομών» ήταν το καθοριστικό χαρακτηριστικό της ιταλικής αρχιτεκτονικής στη διεθνή συζήτηση (Molinari, 2008: 110-113). Το ambiente αποτελούσε θέμα συζήτησης μεταξύ του κύκλου των αρχιτεκτόνων του Μιλάνου, ιδιαίτερα όσοι είχαν μια σύνδεση με το Casabella έκαναν αναφορές στα γραπτά τους, άξια παρατήρησης είναι το «Il Territorio dell' Architettura» του Vittorio Gregotti (1966) και το «The Architecture of the City» του Aldo Rossi (1966), το τελευταίο έργο έχει λάβει την περισσότερη αναγνωσιμότητα από κάθε άλλη ιταλική αρχιτεκτονική κριτική και για την κατανόηση του κρίνεται αναγκαία η αφομοίωση του όρου ambiente όπως τον εισήγαγε ο Rogers (Forty, 2004: 133, 134).

Το 1934 ιδρύεται στο Μιλάνο το γραφείο BBPR, των Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti και Ernesto Nathan Rogers, μέλη των CIAM. Πραγματοποιεί το 1958 το εμβληματικότερο έργο της αρχιτεκτονικής τους πορείας τον Πύργο Velasca στο Μιλάνο. Μια διακριτή κτηριακή μονάδα μεγάλου ύψους και μοντέρνας κατασκευής, όπου εξαιτίας της θέσης της στο ιστορικό κέντρο, υιοθετήθηκαν σαφείς αναφορές σε ιστορικά στοιχεία και μορφές. Την περίοδο 1950-51 οι μελέτες προβλέπουν σε διαφορετικές επιλύσεις τελικά επιλέγεται ένας ουρανοξύστης μεταλλικής κατασκευής με επενδύσεις κρυστάλλων, καθώς και δύο διαφορετικά σώματα, από τα οποία το ανώτερο θα έπρεπε να έχει μια περιμετρική προεξοχή κατά τρία μέτρα μεγαλύτερη από τη διάσταση του κατώτερου σώματος. Αυτή η διαφοροποίηση ήταν αναγκαία εξαιτίας των

διαφορετικών λειτουργιών: γραφεία από τον δεύτερο έως τον δέκατο όροφο και κατοικίες στους ανώτερους ορόφους. Λόγω του κόστους -μια μεταλλική κατασκευή ήταν περίπου 25% πιο ακριβή από μια οπλισμένου σκυροδέματος- το 1952 μελετάται μια λύση σκυροδέματος που θα πρόσδιδε στον ουρανοξύστη περισσότερο βάρος και σταθερότητα. Οι προσόψεις, με ένα σύστημα παραθύρων επιτηδευμένα τυχαίας διάταξης, θέλουν να εκφράσουν κάποια βασικά στοιχεία της μιλανέζικης αρχιτεκτονικής, όπως τα παράθυρα, τα μπαλκόνια, την υφή των υλικών ή τα παιχνίδια του φωτός και της σκιάς. Όλη η διακοσμητική επεξεργασία που προβλέπεται στη μελέτη εφαρμογής αυτού του κτηρίου, επενδυμένου με προκατασκευασμένα πανέλα από βερονέζικο ροζ μάρμαρο, χρησίμευε για την ανάδειξη μιας ενοποιημένης εικόνας του πύργου, ενώ ενίσχυε τον διανοητικό συσχετισμό της μορφής του με μια κατασκευή της μεσαιωνικής πόλης: πυργίσκοι, οχυρώματα κ.λπ. Η ύψιστη έκφραση της σκέψης του Rogers πάνω στα «περιβαλλοντικά δεδομένα του παρελθόντος», στην προσπάθεια να συντεθεί και να εκφραστεί, χωρίς μιμητισμούς, ο άρρητος χαρακτήρας της πόλης. Είναι μια τέλεια σύνθεση παράδοσης και μοντερνισμού: παρά το γεγονός ότι ο κτηριακός όγκος παραπέμπει προφανώς σε ιστορικές αναφορές, πρόκειται για μια καθαρά μοντέρνα τυπολογία, του ουρανοξύστη, που υλοποιείται με μια προηγμένη δομή -οπλισμένο σκυρόδεμα υπολογισμένο με τη βοήθεια του μηχανικού Arturo Danusso και βασίζεται σε μια μοντέρνα κάτοψη, ελεύθερη και ευέλικτη. Για τη μορφή αυτού του ουρανοξύστη υπήρξε σαφώς σημαντική αναφορά στους μεσαιωνικούς πύργους του Castello Sforzesco, για την αποκατάσταση του οποίου οι BPPR εργάζονταν από το 1945 (Montaner, 2014: 212-217).



α. περικείμενο/ συγκείμενο/ αντικείμενο

Ιταλικός Νέο-Ρασιοναλισμός, 1966



Το Ιταλικό Νεορασιοναλιστικό κίνημα, το λεγόμενο «Tandeza» αποτέλεσε μια προσπάθεια αποκόλλησης της αρχιτεκτονικής όσο και της πόλης από τις διαβρωτικές επιπτώσεις του υπερκαταναλωτισμού των μεγαλουπόλεων (Mallgrave, 2011: 29). Οι θέσεις του κινήματος οργανώθηκαν γύρω από τις ιδέες που διατύπωσε ο Rossi στο *L'architettura della città* και τα παραγόμενα έργα του Ernesto Nathan Rogers στο Μιλάνο, τα editorials του ίδιου στο περιοδικό *Casabella continuità* και κυρίως με το βιβλίο του Giorgio Grassi *La costruzione logica dell'architettura* (1967) και το Istituto Universitario di Architettura di Venezia υπό τη διεύθυνση και το ερευνητικό έργο του G.Samona. (Frampton, 2009: 261), (Χατζησάββα, 2023: 96). Ο Frampton κάνει μια εκτενέστερη ανάλυση στο βιβλίο του Μοντέρνα αρχιτεκτονική για το *L'architettura della città* του Rossi και το *La costruzione logica dell'architettura* του Giorgio Grassi. Το πρώτο υπογράμμισε τον ρόλο που παίζουν οι καθιερωμένοι τύποι κτηρίων στη μορφολογική εξέλιξη της πόλης. Το δεύτερο προσπαθούσε να διατυπώσει τους συνδυαστικούς κανόνες που είναι απαραίτητοι για την αρχιτεκτονική σύμφωνα με τον Grassi. (Frampton, 2009: 261). Η χρήση των ιστορικών τυπολογιών επιβάλλει μια αναλογία μεταξύ παραδοσιακών χρήσεων, με τις οποίες συνδέονται αυτές οι μορφές, και της σύγχρονης αναπροσαρμογής τους. Η αρχιτεκτονική των νεορασιοναλιστών μόνο μέσω αυτής της αυτονομίας σχετίζεται με την κοινωνική πρακτική, γεγονός που υπονοεί την ομολογία μεταξύ των κωδικών και των κοινωνικών πρακτικών που μπορούν να εξασφαλίσουν οι σταθερές αρχές κάτω από τις μορφές (Χατζησάββα, 2023: 97).

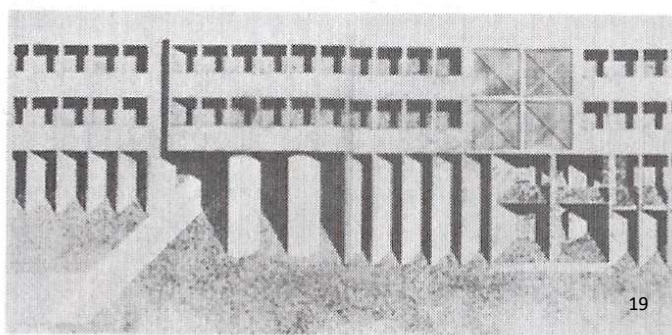
Ο Rossi απέναντι απ' την «λογική» ματιά προς την αρχιτεκτονική τονίζει την πολιτισμική αλλοίωση που προκαλούν οι ορθολογικές πρακτικές. Αντ' αυτού, προτείνει μια αρχιτεκτονική που να περιστρέφεται γύρω από τα ιστορικά αρχιτεκτονικά στοιχεία που κατά τον ίδιο μπορούν να διαπεράσουν τα ορθολογιστικά αρχιτεκτονικά πρότυπα και να δημιουργήσουν κάτι ανώτερο (Frampton, 2009: 261).

Πεποίθηση λοιπόν των ρασιοναλιστών είναι ότι το σύστημα της αρχιτεκτονικής προϋπάρχει μιας συγκεκριμένης αρχιτεκτονικής περιόδου και είναι ακριβώς μέσα από τις προγενέστερες φόρμες που το σύστημα μπορεί να παράγει νόημα. (Frampton, 2009: 261). Ο Rossi έχοντας κατανοήσει βαθιά τις αρχές του κινήματος, το 1973 ορίστηκε επιμελητής της XV Triennale του Μιλάνου. Η έκθεση ανέδειξε πολλούς νέους σχεδιαστές και το πιο σημαντικό γεγονός ήταν ο κατάλογος της έκθεσης, *Architettura Razionale* (Ορθολογική Αρχιτεκτονική), που θα χρησίμευε πλέον ως μανιφέστο για ένα νέο κίνημα. Η πρόταση του Rossi για τον ορθολογισμό και την τυπολογία ήταν η χρήση τους ως "έναν πιο συγκεκριμένο τρόπο εργασίας" (Mallgrave, 2011: 29).

«Ο χώρος από ουδέτερο πεδίο των καθολικών και ορθολογικών αρχών του μοντερνισμού μετατρέπεται σε τόπο που αναγνωρίζει την δέσμευση από τα συμφραζόμενα και εντάσσεται σε αυτά. Πρόκειται για ένα αποσπασματικό τόπο που προσδιορίζει τους κώδικες της σημειωτικής αναφοράς του, για έναν τόπο κύρια συμβολικό ο οποίος προηγείται από αυτόν που τον καταλαμβάνει (άνθρωπο ή πράγμα). Είναι ένα τόπος που απευθύνεται στην νοητική, εποπτική πλευρά του ανθρώπου, που ενεργοποιεί κύρια τη μνήμη του σε βάρος όλων των υπόλοιπων αισθήσεων» (Χατζησάββα, 2023: 96).

Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των νέο-ρασιοναλιστικών αρχών αποτελεί το συγκρότημα διαμερισμάτων Gallarate, στις παρυφές του Μιλάνου το 1973, αποτέλεσε για τον Rossi μια ευκαιρία αναφοράς στην αρχιτεκτονική της παραδοσιακής μιλανέζικης πολυκατοικίας. Κατά παρόμοιο τρόπο, το δημαρχείο της Τεργέστης, που σχεδίασε με τη μορφή φυλακής το 1973, αποτελούσε φόρο τιμής στην τοπική οικοδομική παράδοση του 19^{ου} αιώνα. Για τη συμμετοχή του στο σχεδιασμό του συγκροτήματος Gallarate έγραφε:

«Στο σχέδιο μου για την πολυκατοικία Gallarate του Μιλάνου (1969-73) υπάρχει μια αναλογική σχέση με ορισμένα έργα μηχανικής, που αναμειγνύουν ελεύθερα την τυπολογία του διαδρόμου με το σχετικό με αυτήν συναίσθημα, που δοκιμάζω πάντα ως προς την αρχιτεκτονική των παραδοσιακών میلانέζικων λαϊκών πολυκατοικιών, όπου οι διάδρομοι υποδηλώνουν ένα τρόπο ζωής βουτηγμένο στα καθημερινά πράγματα, στους στενούς οικογενειακούς δεσμούς και τις ποικιλόμορφες προσωπικές σχέσεις. Ωστόσο, ο Fabio Reinhart με ανάγκασε να ξεκαθαρίσω μια άλλη πλευρά του σχεδίου αυτού, καθώς πηγαίναμε με το αυτοκίνητο στο San Bernardino Pass, μια διαδρομή που κάναμε συχνά για να φτάσουμε στη Ζυρίχη από την κοιλάδα Ticino. Ο Reinhart παρατήρησε το στοιχείο της επανάληψης στο σύστημα των σηράγγων με τις ανοιχτές πλευρές και συνεπώς τη διάταξη που ενυπήρχε σε αυτές. Κατάλαβα... πόσο θα έπρεπε να έχω επίγνωση αυτής της ιδιαίτερης δομής...χωρίς αναγκαστικά να σκοπεύω να την εκφράσω σε ένα αρχιτεκτονικό έργο».



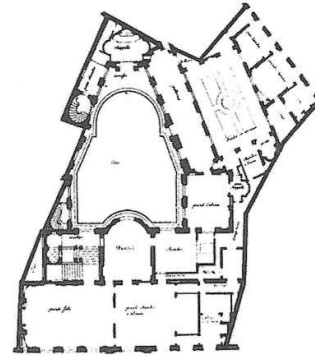
Αυτή η αναλογική αντίληψη που, όπως είπε ο ίδιος ο Rossi, αιωρείται ανάμεσα στην «καταγραφή και τη μνήμη», διαπερνά ολόκληρο το έργο του, από το μνημείο της αντίστασης, που σχεδιάστηκε για το Cuneo το 1962 και θυμίζει πολεμικό καταφύγιο, μέχρι το κοιμητήριο της Modena του 1971, με τις αναφορές του όχι μόνο στο παραδοσιακό οστεοφυλάκιο αλλά και, συνειρμικά, στο εργοστάσιο και στο παραδοσιακό αγρόκτημα της περιοχής της Λομβαρδίας (Frampton, 2009: 261).

Η «τυπολογική διαδικασία της ουσιοποίησης» του Rossi (Mallgrave, 2011: 27-29), δίνει έμφαση στο σημείο σε σχέση με το νόημα, το στοιχείο της σχέσης στο εσωτερικό ενός όλου (δομής) και όχι η παραπομπή σε κάποιο πρωταρχικό νόημα (ουσία) (Χατζησάββα, 2023: 96). Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, η La Tendenza ορίζεται από τους αυστηρούς δεσμούς της με ιστορικούς τύπους (όχι συγκεκριμένες μορφές), την εστίασή στην πόλη, την αστική μορφολογία, τη μνημειακότητά (Mallgrave, 2011: 27-29). Όλα τελούν υπό ένα καθεστώς σχέσης, και το νόημα είναι εσωτερικό στην απεριόριστη αλληλοαναφορά σε ένα ορισμένο πλαίσιο. Για τους νέο-ρασιοναλιστές, το πλαίσιο αυτό που επιτρέπει αναρίθμητες αλληλεπιδράσεις είναι η πόλη, που είναι η δομή, ταυτότητα, το σύνολο στο οποίο συγκλίνουν οι διαφορετικές προοπτικές. Πρόκειται για μια πόλη που αποδεσμεύεται από την οργανικότητα της και γίνεται ένα φορμαλιστικό, κλειστό, αυτοαναφερόμενο, αυτόνομο σύστημα στις αλληλεπιδράσεις του με τους τόπους (Χατζησάββα, 2023: 96).

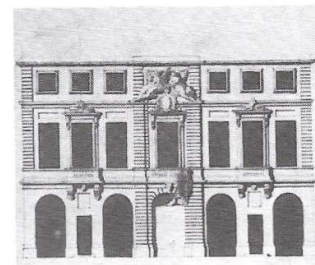
Απορρίπτοντας τα συμβολικά όρια του πρώιμου λειτουργισμού (όπου η μορφή απλώς συμβόλιζε τη λειτουργία), ο Gandelsonas πρότεινε την εναλλακτική του "νέο-λειτουργισμού", στη ουσία μια νέα σύνθεση που ενώνει τις νέο-ρασιοναλιστικές και νεο-ορθολογιστικές κριτικές γύρω από το ζήτημα της σημασίας. Στην ουσία, η ιδέα του νεο-λειτουργισμού θα επιδίωκε να εισάγει «το πρόβλημα της σημασίας στη διαδικασία του σχεδιασμού με έναν συστηματικό και συνειδητό τρόπο», προφανώς στο πλαίσιο της σημειωτικής θεωρίας (Mallgrave, 2011: 29).

α. περικείμενο/ συγκείμενο/ αντικείμενο

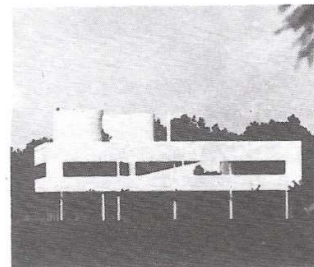
Κοντεξτουαλισμός, 1966



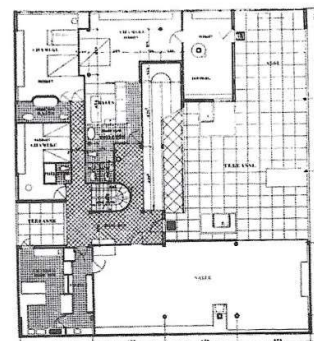
Παρίσι, Hôtel de Beauvais, κάτοψη



Hôtel de Beauvais, πρόσοψη



Le Corbusier: Villa Savoye στο Poissy



Villa Savoye, κάτοψη

20

Η πρώτη αξιοσημείωτη εμφάνιση της λέξης «context» στο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο φαίνεται να ήταν η αναφορά του Christopher Alexander στο *Synthesis of form* το 1964, χρησιμοποίησε το «context» ως συνώνυμο του «environment». Στην παρουσίαση του βιβλίου επισημαίνει:

«κάθε σχεδιαστικό πρόβλημα ξεκινά με μια προσπάθεια να επιτευχθεί η καταλληλότητα μεταξύ δύο οντοτήτων: της εν λόγω μορφής και του context της. Η μορφή είναι η λύση στο πρόβλημα, το context ορίζει το πρόβλημα». Αυτή η μηχανιστική σχέση αμβλύνεται αργότερα στο βιβλίο — ο στόχος του σχεδιασμού, γράφει, δεν είναι να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, αλλά «να αποτρέψει την ασυμφωνία μεταξύ της μορφής και του πλαισίου».

Παρόλα αυτά, ο σκοπός του βιβλίου ήταν να επινοήσει ένα σχέδιο για την ταξινόμηση των μεταβλητών που αποτελούσαν το context έτσι ώστε να αναπτυχθεί μια μέθοδος σχεδιασμού απαλλαγμένη από όλες τις προκαταλήψεις που, κατά τη γνώμη του, είχαν εμποδίσει τις προηγούμενες προσπάθειες να επιτευχθεί πραγματικά λειτουργικός σχεδιασμός. Η επιλογή του «context» από τον Alexander αντί του πιο συνηθισμένου «περιβάλλοντος» μπορεί να οφειλόταν στην επιθυμία του να συμπεριλάβει πολιτιστικές μεταβλητές, αλλά κατά τα άλλα η αυστηρά λειτουργική χρήση του όρου είχε ελάχιστη σχέση με την μετέπειτα ιστορία του (Forty, 2000: 135).

Ο Stuart Cohen συμφοιτητής του Collin Rowe αρθρογραφεί στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Oppositions* το 1974 για το φυσικό και το πολιτισμικό context. Διατυπώνει πως ιδέα της συμπερίληψης μέσω αναγνώρισης ή αναπαραγωγής των χαρακτηριστικών στοιχείων ενός τοπικού φυσικού περιβάλλοντος είναι μια εμπειρική θεωρία, ή μάλλον ένα σύνολο στρατηγικών σχεδιασμού που προέρχεται από τις αστικές θεωρίες του Collin Rowe και ονομάζεται κοντεξτουαλισμός. Αυτές οι στρατηγικές δεδομένου ότι ασχολούνται σε μεγάλο βαθμό με αστικά μοντέλα, είναι σχετικά αποκομμένες από αναφορές σε συγκεκριμένη αρχιτεκτονική εικονογραφία. Για παράδειγμα, ζητήματα χωροταξίας που αφορούν τη σχέση ενός κτηρίου με ένα άλλο δε θα θεωρούνται ότι προδιαγράφουν το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο ενός κτηρίου, δηλαδή το στυλ του.

Το 1966, μέσα από το στούντιο Urban Design, του Πανεπιστημίου του Cornell, ο Collin Rowe εισάγει στην αρχιτεκτονική θεωρία του όρους «contextualism» και «contextualist», δανειζόμενους από το λογοτεχνικό κίνημα του New Criticism, όπου είχαν αρνητική σημασία και τους δίνει θετικό πρόσημο στη αρχιτεκτονική. Αναπτύσσει μια κριτική στη μοντερνιστική αρχιτεκτονική, δανειζεται κάποια κοινά παραδείγματα με τον Rogers, όμως διατυπώνει μια διαφορετική θεωρία. Ενώ ο Rogers είναι επικεντρωμένος στην διαλεκτική ιστορική συνέχεια μέσω της αρχιτεκτονικής, ο Rowe δίνει έμφαση στις μορφολογικές ιδιότητες των αρχιτεκτονικών έργων χωρίς να εξετάζει το ιστορικό περιβάλλον. Ως εκ τούτου, η διάσταση που δίνει στη θεωρία του περιορίζεται στην σχέση του κτηρίου, «αντικείμενου» και του χώρου τον οποίο θα καταλάβει, κάτι που αντιπαραβάλλεται με την θεωρία του Rogers ότι το περιβάλλον δομείται από αντικείμενα, «μνημεία». Ένα προτιμώμενο κτηριακό υπόδειγμα που αποτυπώνει τις ιδέες του Rowe είναι το Hotel de Beauvais (1652-55) του Antoine Le Pautre στο Παρίσι, όπου το πρότυπο γαλλικό αρχοντικό συμπίεστηκε και παραμορφώθηκε για να ενσωματωθεί στην ακανόνιστη τοποθεσία χωρίς να χάσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τύπου και το συνέκρινε με τη Villa Savoye του Le Corbusier, ένα απομονωμένο πρωτεύον στερεό, όπου φαίνεται να αγνοεί το απεριόριστο χωρικό πεδίο που καταλαμβάνει. Οι «ελευθερίες» του Hôtel de Beauvais προέρχονται από την ισοδύναμη σταθερότητα του κεντρικού αίθριου, της αυλής των τιμών, με την ισόγεια στάθμη καταστημάτων είναι εξωτερικά κάτι σαν μικρό ρωμαϊκό palazzo μετατοπισμένο στο Παρίσι και ως μια εκδοχή ακόμη πιο περίτεχνη κάποιας κατηγορίας ελεύθερων κατόψεων ή ανοιχτής διαρρύθμισης, δύναται πιθανώς να προκαλέσει συγκρίσεις με τον ίδιο το μεγάλο δάσκαλο και υποστηρικτή της ελεύθερης κάτοψης. Η στρατηγική που

συνδυάζει τις επιτόπιες εκχωρήσεις -συμβιβασμούς και υποχωρήσεις λόγω παραμέτρων- με μια διακήρυξη ανεξαρτητοποίησης από οτιδήποτε τοπικό και ειδικό θα μπορούσε να αποτυπώνεται αενάως, να αποδίδεται επ' αόριστων (Rowe, Koetter, 2020: 192,193).

Στο πρώτο δημοσιευμένο κοντεξτουαλιστικό μανιφέστο στο περιοδικό Casabella, ένας πρώην μαθητής του Πανεπιστημίου του Cornell, ο Thomas Schumacher, έγραψε: «Είναι ακριβώς οι τρόποι με τους οποίους οι εξιδανικευμένες μορφές μπορούν να προσαρμοστούν σε ένα context ή χρησιμοποιούνται ως «κολλάζ» που ο κοντεξτουαλισμός επιδιώκει να εξηγήσει, και είναι τα συστήματα γεωμετρικής οργάνωσης που μπορούν να αφαιρεθούν από οποιοδήποτε δεδομένο τοπικό πλαίσιο που ο κοντεξτουαλισμός επιδιώκει να θεωρήσει ως εργαλεία σχεδιασμού». Το ενδιαφέρον του Rogers και του Rossi για το ambiente δίνει έμφαση στην «ιστορία», ενώ η ανησυχία του στούντιο Cornell για το context ήταν μορφολογική, σημαδεύτηκε ιδιαίτερα από τη μελέτη των σχέσεων πλήρους/κενού. Εκεί που οι Ιταλοί ήταν πολέμιοι, χαρακτηριζόμενοι από μια όχι τόσο άμεσα ορατή τάση προς στο Μοντέρνο, ο στόχος του Rowe ήταν ο συμβιβασμός, μεταξύ της μοντερνιστικής και της προμοντερνιστικής πόλης (Forty, 2000: 135). Ο Rowe συνόψισε την προσέγγιση του στούντιο:

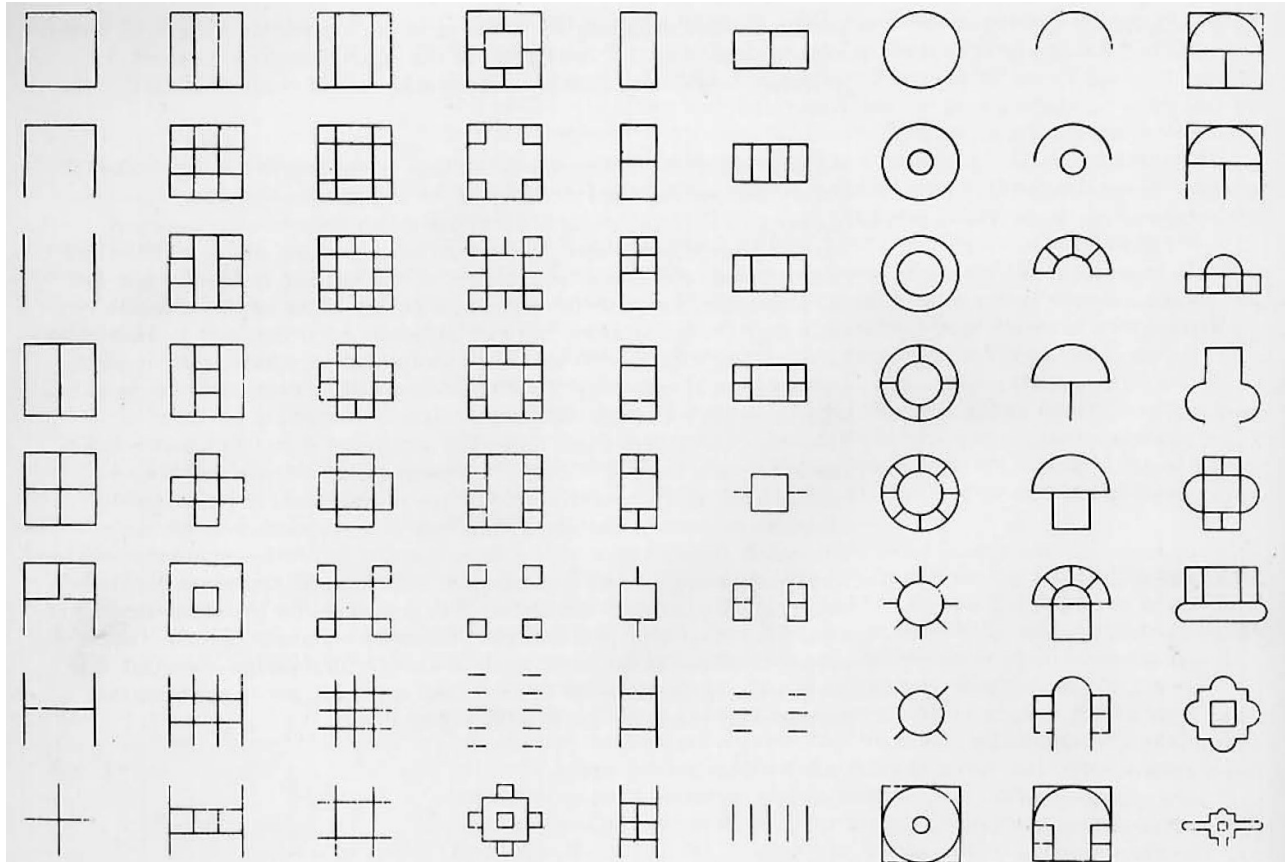
«Αν όχι συντηρητικό, ο γενικός τόνος του ήταν ριζοσπαστικός. (...) Το ιδανικό της ήταν μια διαμεσολάβηση μεταξύ της πόλης της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής — ένα κενό με αντικείμενα — και της ιστορικής πόλης — ενός στερεού με κενά» (1996).

Ο Bernard Tschumi στο δοκίμιο του *Μοντάζ: αποδημώντας το κολλάζ* αποσαφηνίζει τις θέσεις του Rowe:

«Η διεργασία παραμόρφωσης ενός (αρχιτεκτονικού τύπου) προκειμένου αυτός να ταιριάζει στους περιορισμούς μιας τοποθεσίας – ενός γηπέδου χωροθέτησης- ή να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις ενός κτηριολογικού προγράμματος, αποτελεί ένα αυστηρά λογικό εγχείρημα. Επιτρέψτε μου εδώ να παραφράσω τον Rowe υπό μια πιο σύγχρονη εκδοχή: το να παραμορφωθεί μια σύλληψη και ιδέα – για να καταφέρει να ταιριάζει στο περιβάλλον και τα συγκείμενα ενός οικοπέδου ή να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του περιεχομένου του- συνιστά ένα στρατηγικό εγχείρημα» (Rowe, Koetter, 2020: 77).

Στο βιβλίο *Collage city* το 1978, Rowe και Koetter καταθέτουν τις θέσεις του κοντεξτουαλισμού του Cornell, χωρίς να κάνουν κάποια αναφορά στους όρους «context» ή «contextualism». Μέχρι εκείνη τη στιγμή, όμως, το «context» είχε εδραιωθεί στο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο. (Forty, 2000: 135). Ο Rowe και ο Koetter απέφυγαν ήδη τις λέξεις «context» και «contextual» από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, ωστόσο ήταν περίπου αυτή τη στιγμή, σαν να δίνουν βάρος στη ιδέα επιθυμώντας να της δώσουν ευρύτερη αξιοπιστία, ότι το ιταλικό ambiente καταλήφθηκε και εντάχθηκε στο αμερικανικό «context» (Forty, 2000: 136).

On typology Rafael Moneo



21

«Εξετάζοντας τα αρχιτεκτονικά αντικείμενα ως ομάδες, ως τύπους, επιδεκτικά στη διαφοροποίηση στις δευτερεύουσες πτυχές τους, μπορούν να εκτιμηθούν οι μερικές απαρχές που εμφανίζονται σε αυτά, και κατά συνέπεια κάποιος μπορεί να δράσει για να τα αλλάξει. Ο τύπος μπορεί έτσι να θεωρηθεί ως το πλαίσιο εντός του οποίου λειτουργεί η αλλαγή. Από αυτή την άποψη, ο τύπος, αντί να είναι ένας «παγωμένος μηχανισμός» για την παραγωγή αρχιτεκτονικής, γίνεται ένας τρόπος άρνησης του παρελθόντος, καθώς και τρόπος για να στραφεί το βλέμμα προς το μέλλον».

Rafael Moneo, 1978

Oppositions: On typology

Τι είναι ο τύπος;

Ο Moneo προχωράει σε μια εκτενή ανάλυση των εννοιών και διατυπώνει έναν ορισμό για τον τύπο. Ως μια έννοια που περιγράφει μια ομάδα αντικειμένων που χαρακτηρίζονται από την ίδια τυπική δομή. Όπως αναφέρει: «Δεν είναι ούτε ένα χωρικό διάγραμμα ούτε ο μέσος όρος μιας σειριακής λίστας». Διακρίνοντας αντικείμενα με ενδογενείς δομικές ομοιότητες και ομαδοποίηση τους. Τύπο για τον Moneo αποτελεί είναι η διαδικασία αυτής της οργάνωσης της σκέψης σε ομάδες.

Τι ακριβώς είναι μια τυπική δομή;

Ο ορισμός που δίνει η Gestalt μειώνει την ιδέα του τύπου ως τυπική δομή σε απλή αφηρημένη γεωμετρία. Επομένως χρειάζεται και η τυπική δομή και η απλή αφηρημένη γεωμετρία. Μια τυπολογική σειρά που δημιουργείται από τη σχέση μεταξύ των στοιχείων που ορίζουν το σύνολο. Η αλληλεπίδραση των στοιχείων αυτών καθορίζει μια ακριβή τυπική δομή. Η αλλαγή της σχέσης μεταξύ των στοιχείων που καθορίζουν την επίσημη δομή ορίζει το πως μετατρέπεται ένας τύπος. Όπως η τυπική συνέχεια των στοιχείων του τρούλου αλλάζει από την Αναγέννηση στον Διαφωτισμό.

Επιχείρημα κατά της τυπολογίας, μηχανική αναπαραγωγή που αρνείται την αλλαγή και τονίζει μια σχεδόν αυτόματη επανάληψη. Η ίδια η έννοια του τύπου υπονοεί την ιδέα της αλλαγής ή του μετασχηματισμού. Ο αρχιτέκτονας προσδιορίζει τον τύπο με τον οποίο εργάζεται, αλλά αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα τη μηχανική αναπαραγωγή. Η ίδια η τυπολογική προσέγγιση δεν απαιτεί συνεχή αλλαγή, οι προκύπτουσες αρχιτεκτονικές φόρμες διατηρούν επίσημα χαρακτηριστικά με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτρέπουν την παραγωγή έργων αρχιτεκτονικής με μια επαναλαμβανόμενη διαδικασία. Αλλά η συνέπεια και η σταθερότητα των μορφών σε τέτοιες περιπτώσεις δεν χρειάζεται να αποδοθεί στην έννοια του τύπου.

Εξετάζοντας τα αρχιτεκτονικά αντικείμενα ως ομάδες, ως τύπους, ευαίσθητα στη διαφοροποίηση στις δευτερεύουσες πτυχές τους, μπορούν να οδηγήσει στην αποκάλυψη του αρχέτυπου που εμφανίζονται σε αυτά, με τον εντοπισμό μπορεί προχωρήσει στην διαφοροποίηση από αυτά. Ο τύπος μπορεί έτσι να θεωρηθεί ως το πλαίσιο εντός του οποίου λειτουργεί η αλλαγή. Με αυτόν τον τρόπο αποκολλούμαστε από το παρελθόν και στρέφεται το βλέμμα προς το μέλλον. Σε αυτήν τη συνεχή διαδικασία μετασχηματισμού, ο αρχιτέκτονας προχωράει σε αλλαγές χρήσεων, παραμορφώσεις, κλίμακας, συνδυασμό νέων τύπων με παλαιότερους. Συχνά νέες τεχνικές ή αλλαγές στην κοινωνία, ωθούν τον αρχιτέκτονα στη δημιουργία ενός νέου τύπου, σύμφωνα με μια διαλεκτική σχέση με την ιστορία. Αλλά μερικές φορές η εφεύρεση ενός νέου τύπου είναι τα αποτελέσματα μιας εξαιρετικής προσωπικότητας, ικανής να εισέλθει στην αρχιτεκτονική με τη δική της φωνή. Όταν ένας αρχιτέκτονας είναι σε θέση να περιγράψει ένα νέο σύνολο επίσημων σχέσεων που δημιουργεί μια νέα ομάδα κτηρίων ή στοιχείων, τότε η συμβολή του αρχιτέκτονα έχει φτάσει στο επίπεδο της γενικότητας και της ανωνυμίας που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική ως πειθαρχία (Moneo. 1978: 23-28).

Με την ταχεία ανάπτυξη της οικοδομικής βιομηχανίας, οι κατασκευές μεγάλης κλίμακας αγνόησαν την ιστορική παράδοση, κατέστρεψαν την αστική υφή και σταδιακά αποσύνδεσαν την αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική. Ο Rafael Moneo πιστεύει ότι οι αρχιτέκτονες πρέπει να έχουν τις ρίζες τους στο πολιτιστικό υπόβαθρο της χώρας τους για να αναλύσουν τον ορθολογισμό του χώρου και να δημιουργήσουν σύγχρονη τοπική αρχιτεκτονική που ανήκει στη χώρα τους. Ο Moneo δίνει μεγάλη σημασία στην ιστορική παράδοση και τον κοινωνικό πολιτισμό και συμμετέχει ενεργά στην αρχιτεκτονική πρακτική. Η μελέτη των έργων του που συνδυάζουν τον σύγχρονο ορθολογισμό και τον παραδοσιακό ανθρωπισμό μπορεί να αποτελέσει μια αναφορά

για την επίλυση των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν οι αρχιτεκτονικοί κύκλοι. Εισάγουμε εν συντομία τη θεωρία τύπου Moneo με τη σύγκριση και την ανάλυση.

Υπάρχουν δύο ξεχωριστά στάδια στη διαδικασία σχεδιασμού, ένα στάδιο τυπολογίας και μια φάση επίσημης παραγωγής, έτσι ώστε οι αρχιτέκτονες να είναι ελεύθεροι να ασχοληθούν με τους τύπους. Ο Moneo εξηγεί δύο διαδικασίες στη διαδικασία της αρχιτεκτονικής πρακτικής: αφαίρεση και αποκατάσταση τύπου, μετατροπή τύπων και εντοπισμό. Η αφαίρεση τύπων και η αποκατάσταση αντιπροσωπεύουν τη σχέση μεταξύ του σχεδιασμού και του παρελθόντος, ενώ η μετατροπή και ο εντοπισμός των τύπων δείχνει την αλληλεπίδραση μεταξύ σχεδίου και παρόντος και μέλλοντος.

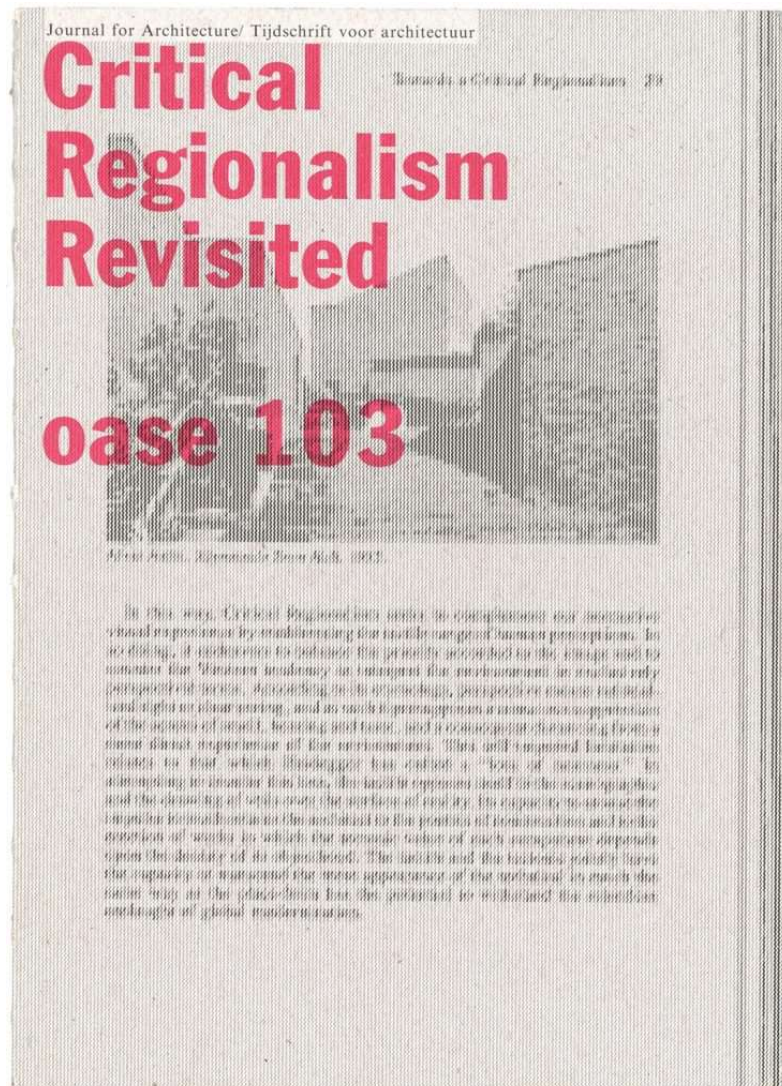
Στο στάδιο της άντλησης και αποκατάστασης τύπου, είναι απαραίτητο να αναλυθούν οι συνθήκες του χώρου και οι πραγματικές ανάγκες του έργου. Είναι για να προχωρήσει στην ανακάλυψη του είδους που ταιριάζει με την ψυχολογία των ανθρώπων από την προσωπική εμπειρία, το ιστορικό περιβάλλον και το πραγματικό περιβάλλον για να αφαιρεθεί το πρωτότυπο που εφαρμόζεται στο νέο σχέδιο. Στη φάση του μετασχηματισμού τύπου και του εντοπισμού, το εξαγόμενο πρωτότυπο θα πρέπει να μετατραπεί σε μια πραγματική μορφή και σε μια σειρά σχεδίων. Ο σχεδιαστής επιλέγει τον τύπο ανάλογα με τις συγκεκριμένες απαιτήσεις του σχεδιασμού, συμπεριλαμβανομένης της παραμόρφωσης και της μετατροπής του τύπου σύμφωνα με την πραγματική κατάσταση, καθώς και της διαδικασίας εντοπισμού της δομής της επιφάνειας στο περιβάλλον (He, Qi, 2019: 2,3).

Κριτικός τοπικισμός

«Στον Κριτικό τοπικισμό, ο τόπος θεωρείται μοχλός μιας συνεχιστικής αντίληψης για την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική είναι κατανοητή ως κριτική συνεισφορά στην μορφή του αστικού χώρου, ως αναζήτηση της πολιτιστικής συνέχειας της πόλης και της αρχιτεκτονικής. Ο τόπος θεωρείται το σταθερό υπόβαθρο της χωρικής ταυτότητας, όπως πλέον στο πλαίσιο μιας διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα σε κουλτούρα και πολιτισμό.»

Sylvia Danesi, 1977

Frampton Kenneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική



Το 1961, ο Paul Ricouer στο *Ιστορία και Αλήθεια* έγραψε ένα είδος μανιφέστου όπου οι ανησυχίες του είναι εμφανείς για το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης ως μια πρόοδος της ανθρωπότητας, αλλά και ως ένα είδος υποβόσκουσας καταστροφής, καθώς έθετε σε κίνδυνο τη διαφορετικότητα των παραδοσιακών της πολιτισμών, δηλαδή τις βάσεις στις οποίες ερμηνεύεται η ζωή. Το παράδοξο στην διαπίστωση του Ricouer διατυπώνεται ως εξής: «ήταν ζωτικής σημασίας να γίνουμε μοντέρνοι, αλλά ήταν εξίσου κρίσιμο να επιστρέψουμε στις παραδοσιακές πηγές ταυτόχρονα».

Περίπου 20 χρόνια αργότερα, ο Kenneth Frampton γράφει ένα επιδραστικό δοκίμιο για τη Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, με τίτλο «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance» (1983),» , εκφράζοντας τις ίδιες ανησυχίες και παραθέτοντας τον Paul Ricouer στην εισαγωγή του εξετάζοντας ζητήματα όπως η διαφορά και η ταυτότητα και η συνείδηση του τόπου. Ο Frampton επιδιώκει να αναδείξει μία ανανεωμένη τοπική αρχιτεκτονική που στηρίζεται σε γεωγραφική και πολιτισμική δομή (Rodrigues, 2016: 2). Ο υπότιτλος του δοκιμίου υπογραμμίζει τη συνεχιζόμενη επιρροή του Adorno και της Hannah Arendt στη σκέψη του, αλλά ο Frampton τώρα έφερε κάτι νέο στο τραπέζι. Ξεκίνησε κάνοντας μια διάκριση μεταξύ πολιτισμού (μια έννοια που κυβερνάται από την εργαλειακή λογική) και κουλτούρας (η δημιουργική έκφραση ενός πολιτισμού). Ενάντια στον τρέχοντα νεο-πρωτοποριασμό, πρότεινε τη θέση του κρητικού τοπικισμού ως την οπισθοφυλακή, μια που μπορούσε να «αποδημήσει» τον επιφανειακό κόσμο της κουλτούρας που κληρονόμησε καθώς και να μετριάσει τις θετικιστικές ή τεχνολογικές δυνάμεις της καθολικής πολιτισμικότητας (Hays, 1998).

Σύμφωνα με τον Kenneth Frampton ο κριτικός τοπικισμός το '70 αποδίδεται από την σχολή της Φρανκφούρτης, την Hannah Arendt και την ερμηνευτική οντολογία του Heidegger. Ο ίδιος θα ερμηνεύσει την σύγχρονη αρχιτεκτονική με δυο οπτικές. Η πρώτη αφορά μια αντίδραση στην ολοκληρωτική αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής, προτείνοντας μια κριτική στάση στις προσταγές της παγκόσμιας παραγωγής και κατανάλωσης, επηρεασμένος από την σχολή της Φρανκφούρτης. Ενώ η δεύτερη εισάγει την έννοια του τοπικισμού από τον Heidegger. (Frampton, 2009, 277). Ο τόπος παραμένει, μέσα από μια Χαϊντεγκεριανή οπτική, η οντολογική δυνατότητα κάθε χώρου, η προτεραιότητα για τον δεσμό μας με τον κόσμο. Στο έργο του, η κριτική σχέση με τον τόπο συνδέει ακριβώς την κατοίκηση με το κτίζειν και το σκέπτεσθαι, χωρίς ωστόσο να αναφέρεται στο τοπικό ιδίωμα με όρους οντολογικής ανάσυρσης πρωταρχικών νοημάτων ή μίμησης παραδοσιακών μορφών, σε σχέση με την απώλεια της εγγύτητας του περίγυρου και την εμπειρία του φυσικού, σωματικού στοιχείου. Η ποιητική, τεκτονική ένταξη της νέας επέμβασης σε ένα υπάρχον πλαίσιο θα προκαλέσει την ήπια συμβιωτική μετατροπή αυτού του τόπου.

Η αναφορά του Kenneth Frampton στο άρθρο των Liane Lefavre και Αλέξανδρου Τζώνη για τον Κριτικό Τοπικισμό των αρχιτεκτόνων Δημήτρη και Σουζάνας Αντωννάκη με τίτλο «Ο κάναβος και η πορεία» θα είναι η αφορμή για την προσθήκη ενός νέου κεφαλαίου με τίτλο «Κριτικός Τοπικισμός: μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολιτιστική ταυτότητα» στη δεύτερη έκδοση του βιβλίου «Μοντέρνα Αρχιτεκτονική – Ιστορία και Κριτική (1987: 277-288), και θα σημάνει την αρχή μια σειράς άρθρων με αναφορά σε αυτόν τον όρο, ως ένα εργαλείο κατανόησης και ταξινόμησης του έργου σημαντικών αρχιτεκτόνων (Χατζησάββα, 2023, 63). Αν η μορφή του τόπου παραπέμπει στο προηγούμενο ενδιαφέρον του για τον Heidegger και μειώνει τον αχαλίνωτο ιστορισμό με μια συγκεκριμένη συντηρητική ή αποκλειστική στρατηγική, οι προβληματισμοί σχετικά με την τοπογραφία, το πλαίσιο, το κλίμα και το φως (που ο Frampton βρήκε ιδιαίτερα εμφανείς στην αρχιτεκτονική του Jørn Utzon και του Alvar Aalto) φέρνουν στο νου τις οικολογικές ευαισθησίες που είχαν παρακαμάσει για πάνω από μια δεκαετία. Ωστόσο, το σημαντικότερο σημείο αυτών των προσφορών είναι η νέα έμφαση του Frampton στην απτική και την τεκτονική. Αν η πρώτη επισείει την προσοχή στο γεγονός ότι η αρχιτεκτονική είναι πολύ περισσότερο από απλά μια οπτική ή σημειολογική τέχνη, η τεκτονική αφορά τη μορφή ή την λεπτομέρεια της κατασκευής και έτσι λειτουργεί τόσο ως «ένας δυναμικός τρόπος για την απόσταξη του

παιχνιδιού μεταξύ υλικού, χειροτεχνίας και βαρύτητας» όσο και ως «η παρουσίαση μιας δομικής ποιητικής παρά η αναπαράσταση μιας πρόσοψης». Με αυτόν τον τρόπο, η απτική και η τεκτονική αντιμάχονται αυτό που θεωρούσε ως σκηνογραφική φύση του μεταμοντέρνου ιστορισμού καθώς και της αναδυόμενης σχολής της αποδόμησης (Hays, 1998: 101,102).

Ο Frampton αναφέρεται σε αρχιτέκτονες όπως ο Kahn, ο Siza, ο Scarpa, ο Utzon, Botta κ.α. , μιλώντας για την γραφή τους, βασισμένη σε τοπικά στοιχεία ξαναδουλεμένα σε επίπεδο αρχών και όχι μορφών. Μια αρχιτεκτονική ως τεκτονικός γεγονός παρά ως υποβάθμιση του χτισμένου περιβάλλοντος. Δίνει έμφαση στο κτήριο ως ελεύθερο αντικείμενο και αποδυναμώνει το βάρος του ζωτικού χώρου τοποθετώντας το στη συγκεκριμένη τοποθεσία. Ο ισχυρισμός που εισάγει ο Kenneth Frampton την εποχή που επικρατεί ο μεταμοντερνισμός, είναι ότι δεν είναι δυνατή πια η κατανόηση της αρχιτεκτονικής μέσα σε ένα σύστημα με την κοινά αποδεκτή αντίληψη ενός κυρίαρχου πολιτιστικού κέντρου γύρω από εξαρτημένους και κυριαρχούμενους δορυφόρους. (Χατζησάββα, 2009: 99-105). Σύμφωνα με τον Ιταλό αρχιτέκτονα Vittorio Gregotti, η σύγχρονη πραγματικότητα κινείται με αδιαφορία για τον τόπο και τα ιστορικά ίχνη της αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για μητόπους χωρίς δεσμούς ανήκειν, ατοπικές τυπολογίες «όπου ο σχεδιασμός τέτοιων χώρων αδυνατεί να διαμεσολαβήσει με τον περίγυρο και το έδαφος, με την γεωγραφία, την τεχνική και το ιστορικό βάθος που το περιστοιχίζει» (Gregotti,1996: 82). Βλέπει το πέρασμα της αρχιτεκτονικής στη γη, στο έδαφος ως πολιτισμική και οικολογική αναγκαιότητα, ως τον μοναδικό τρόπο ώστε να εμπλουτιστεί η αρχιτεκτονική με ιστορικό και νοηματικό βάθος. Ο Frampton αποτιμά αυτή του τη συνεισφορά:

«Ο Gregotti ήταν ο πρώτος που αναγνώρισε ότι η γη είναι αυτή που διακυβεύεται σήμερα παρά η παραδοσιακή πόλη. Η μνήμη του τόπου χρησιμεύει ως έμπνευση για τη σκέψη του Gregotti, εφόσον γι' αυτόν η γεωλογική και η μυθική ιστορία μιας περιοχής είναι απαραίτητες για την εξέλιξη και την αναγνώριση της τρέχουσας χρήσης της. Πρόκειται για μια ρεαλιστική προσέγγιση της δομημένης φόρμας» (Frampton, 1996: ix).

Οι αρχιτέκτονες του κοντεξτουαλισμού εστιάζουν στην ιστορία που αποθηκεύεται στα τοπία, τις πόλεις και τα κτήρια, και στα αντικείμενα που συνθέτουν την καθημερινή ζωή. Η προσέγγισή τους είναι εμπειρική, προτιμώντας την πρακτική αντί για τη συμβολική διάσταση της μνήμης. Στην έννοια του «context», διεξάγουν έναν ανοιχτό διάλογο με το υφιστάμενο περιβάλλον, αναδεικνύοντας την πλούσια ιστορική στρώση που συνθέτει την ειδική ταυτότητα του τόπου. Προσπαθούν να σχεδιάσουν νέες αρχιτεκτονικές επεμβάσεις σε ιστορικά περιβάλλοντα, διαπραγματευόμενοι ζητήματα ένταξης και ταυτότητας χωρίς να περιορίζονται από την ιστορική μορφή ή τη μνημονική αναπαράσταση (Gregotti,1996: 82).

β. σχεδιασμός και παρελθόν/ παρόν και μέλλον

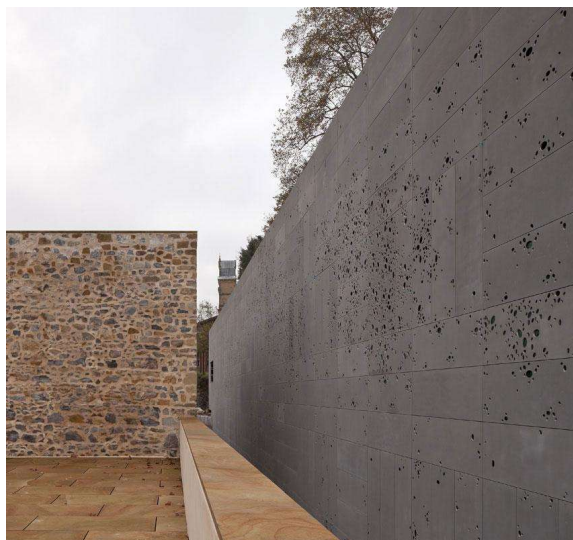
Μινιμαλισμός

Νεομοντερνικός Μινιμαλισμός



23

Μεταμινιμαλισμός



24

Η εμφάνιση του μινιμαλιστικού σχεδιασμού ήταν εγκάρσια και παρενθετική, από τα πρώτα έργα του Donald Judd στον τομέα των επίπλων το 1978, έως τη σχεδιαστική συνέπεια του AG Fronzoni, από το 1964, από τις διάσημες καρέκλες και τα θεατρικά σκηνικά που σχεδίασε ο Robert Wilson μέχρι τα βιομηχανικά σχέδια των Claudio Silvestrin και John Pawson στα τέλη της δεκαετίας του '90 (Bertoni, 2002: 7,8). Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται προς τα σχεσιακά αντικείμενα και την υλικότητα στις αρχές του νέου αιώνα καθώς και η ανάγκη επιστροφής στην άμεσα εκτεθειμένη υλική παρουσία της αρχιτεκτονικής (Χατζησάββα, 2023: 238). Πρόκειται για την αποκατάσταση μιας ποιητικής της απλότητας, της σιωπής και των συμφραζομένων, που προτείνει την εγκράτεια αντί της αφθονίας, τη μείωση αντί του πλεονασμού, την ενότητα αντί της διασποράς, την τοπική απλότητα αντί των διαπολιτισμικών φιλοδοξιών (Montaner, 2014, 519).

Οι αρχιτέκτονες του Μινιμαλισμού, Νεομινιμαλισμού και Μεταμινιμαλισμού διαμορφώνουν μια σταθερή αρχιτεκτονική τάση με ξεκάθαρα χαρακτηριστικά, τα οποία συχνά συγχέονται με τα αισθητικά στοιχεία της ποιητικής πλαστικότητας των αρχιτεκτόνων του Κοντεξτουαλισμού, του Κριτικού Τοπικισμού και της Φαινομενολογίας. Ο Μινιμαλισμός, ωστόσο, ανήκει στην ορθολογική παράδοση και απορρίπτει τα ρομαντικά στοιχεία, μην ενδιαφερόμενος για την ενσωμάτωση των χωρικών προτάσεων του στον τόπο και το τοπίο αναφοράς τους, καθώς και για τις ατμοσφαιρικές συνθετικές διατάξεις.

Η βασική συνθετική αρχή του Μινιμαλισμού εστιάζεται στην επίτευξη μέγιστης έντασης της χωρικής εμπειρίας με τη χρήση λιγότερων μέσων, με την επανάληψη περιορισμένου αριθμού συνθετικών στοιχείων και ελάχιστων παραλλαγών. Ο ρυθμός αυτής της συνθετικής επανάληψης δομείται μέσα από ένα ενδιάμεσο κενό με σημαντική σημασία. Η γεωμετρική αυστηρότητα και η οικονομία των συνθετικών μέσων, καθώς και η συνοχή και η απλότητα της φόρμας, αποτελούν σταθερά χαρακτηριστικά της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής. Τα κτήρια του Μινιμαλισμού χαρακτηρίζονται από έντονη αυτοαναφορικότητα, απουσία εξωτερικών αναφορών (ιστορικών, συμβολικών, εκφραστικών) και έλλειψη αφήγησης (Χατζησάββα, 2023: 238).

Η συμβολή του Massimo Vignelli φαίνεται οριστική στην προσπάθεια να επιτευχθεί ένας συνολικός ορισμός του μινιμαλιστικού φαινομένου στην αρχιτεκτονική:

«Ο μινιμαλισμός είναι μια επιθυμία για την ουσία των πραγμάτων, όχι για την εμφάνιση. Είναι μια επίμονη αναζήτηση για την καθαρότητα, η έκφραση μιας αμόλυντης οντότητας, η αναζήτηση για ηρεμία και σιωπή, σε όρους παρουσίας, για την βαθύτητα των χώρων, του χώρου ως απεραντοσύνης. Ο μινιμαλισμός υπερβαίνει τον χρόνο- είναι διαχρονικός, είναι φτιαγμένος από ευγενή, απλά υλικά, είναι η ακινησία της τελειότητας, αντιπροσωπεύει την ουσία αυτή καθαυτή, διαβάστε τον όγκο χωρίς άχρηστες αμφιβολίες, όχι κακό αλλά εντελώς ορισμένο ως σύνολο, στη δική του ύπαρξη» (Bertoni, 2002: 57).

Η χρήση βιομηχανικών κυρίως υλικών τεχνικής ακριβείας, η μονοχρωματικότητα, καθώς και η επιδίωξη για ενιαίους χώρους χωρίς περιττούς κατακερματισμούς, οδηγούν συχνά αυτές τις προτάσεις σε μια επιδιωκόμενη αλλοίωση της κλίμακάς τους. Σε όλους τους αρχιτέκτονες ξεχωρίζει η υπεροχή της υλικότητας, η αρχιτεκτονική του Francesco Venezia, οι προτάσεις του για ελεύθερους χώρους όπως η πλατεία Lauro και ο κήπος Gibellina, που δημιουργήθηκαν με βάση την εκφραστικότητα των γεωμετρικών χαράξεων των ίδιων των υλικών (Montaner, 2014, 519). Η αρχιτεκτονική τάση του μινιμαλισμού που συναντάται με κάποια διαφορετικά χαρακτηριστικά σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, με κύριους ωστόσο σταθμούς έκφρασης στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και του 1990 και με μια ισχυρή επιστροφή στις δυο πρώτες δεκαετίες του νέου αιώνα (Χατζησάββα, 2023: 238).

Η απόσυρση από τον περίγυρο και η εσωστρέφεια, παράλληλα με την ελεγχόμενη σχέση με το περιβάλλον, απομακρύνει αυτές τις προτάσεις από τις κοντεξτουαλιστικές προσεγγίσεις της αρχιτεκτονικής. Στον

Μινιμαλισμό καταλύεται κάθε συνθετική πλευρά που δεν είναι άμεσα συσχετισμένη με την αντιληπτική πραγματικότητα ή τη δομική της λογική. Το νόημα δηλαδή της αρχιτεκτονικής σύνθεσης παράγεται μέσα από την παρουσία της αυστηρής υλικότητας του χωρικού αντικειμένου. Ο ενεργός χώρος και όχι η μορφή είναι συνεπώς η κεντρική έννοια για τον Μινιμαλισμό, καθώς επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο ένας θεατής βιώνει ή προσλαμβάνει ένα έργο μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Η σημασία του μινιμαλιστικού κτηρίου ανάγεται στην πράξη της αντίληψής του, που κινητοποιείται μέσα από τα ελάχιστα δεδομένα του εξωτερικού κόσμου (Χατζησάββα, 2023: 239).

Η φύση, ο χώρος, το μεταβαλλόμενο φως, η απεραντοσύνη του ουρανού, η μεταβαλλόμενη θάλασσα, η ζεστασιά του εδάφους και η δράση του ανθρώπου, οι σκέψεις και τα συναισθήματα ανακαλύπτουν ξανά μια ασυνήθιστη ευρύτητα και βάθος (Bertoni, 2002: 57). Σε αυτό το πλαίσιο της έντεχνης απλότητας, της ασκητικής οικονομίας και της μείωσης της αρχιτεκτονικής ρητορικής στις στοιχειώδεις φόρμες της αντίληψης της *gestalt*, οι μινιμαλιστές θέτουν την εμπειρία στα όριά της. Ο χώρος επιτέλεσης αυτής της *in situ* εμπειρίας προσλαμβάνει κρίσιμη σημασία στο αισθητικό λεξιλόγιο του Μινιμαλισμού. Δεν πρόκειται για ένα αφηρημένο χώρο, αλλά για μια απτή πραγματικότητα που συμβαίνει σε έναν συγκεκριμένο τόπο (Χατζησάββα, 2023: 239).

Η πρόσodός του με την πάροδο του χρόνου, που χωρίζονται από πραγματικές ή φαινομενικές παύσεις, ή μεταφέρονται από τον έναν κλάδο στον άλλο, δημιουργώντας μια σταδιακής διαμόρφωσης μινιμαλιστική ταυτότητα, ή «ελάχιστη απλότητα», που χαρακτηρίζεται από ατελείωτες μεταθέσεις και μεγάλη ποικιλία κινήτρων (Bertoni, 2002: 7,8). Οι μινιμαλιστικές προτάσεις σημειώνουν την παρουσία της στερεότητας της αρχιτεκτονικής, αδειάζουν το χώρο από τα περιττά, απελευθερώνοντας τον τόπο από προηγούμενες αναφορές. Αυτή η στάση δίνει σαφή προτεραιότητα στην κατασκευαστική πρακτική, πλευρά της αρχιτεκτονικής, χωρίς ευρύτερες ειδικές αναζητήσεις.

Ο Μινιμαλισμός στην αρχιτεκτονική, αρχικά επηρεασμένος από τον ορθολογικό μοντερνισμό του Mies van der Rohe, εμπλουτίστηκε από τη γλυπτική και μουσική της δεκαετίας του '60. Η μοντερνιστική επίδραση της *gestalt* σχετικά με τη διάκριση μορφής και υποβάθρου παραμένει σημαντική. Μινιμαλιστικά στοιχεία συναντώνται και σε έργα Φαινομενολογίας και Κριτικού Τοπικισμού, με διαφορές από τον κλασικό Μινιμαλισμό. Αρχιτέκτονες όπως οι David Chipperfield και John Pawson χρησιμοποιούν την επανάληψη συνθετικών στοιχείων με έμφαση στην απλότητα, τη γεωμετρική ακρίβεια και την πνευματικότητα.

Με τη μετάβαση στον 21ο αιώνα, η Μινιμαλιστική αρχιτεκτονική εξελίχθηκε σε Μεταμινιμαλιστική, με έμφαση στη σχέση του κτηρίου με το περιβάλλον. Η Νεομοντερνική Μινιμαλιστική αρχιτεκτονική αποφεύγει τις μεταβατικές περιοχές, ενώ η Μεταμινιμαλιστική επικεντρώνεται σε συνεχείς διαβαθμίσεις υλικότητας και χωρικότητας, και στις σχέσεις μεταξύ των δομών και του περιβάλλοντος. (Χατζησάββα, 2023: 240). Κυρίαρχα χαρακτηριστικά μεταξύ των οπαδών περιλαμβάνουν τη βραχύτητα της αναγνώρισης, μια επιφανειακή έλλειψη προσοχής στη βαθιά φύση των μεθόδων και οποιαδήποτε ικανότητα πλήρους ελέγχου και μέχρι την παραμικρή λεπτομέρεια του λόγου για την επιλογή που δεν είναι μόνο φορμαλιστική, αλλά και ηθική (Bertoni, 2002: 50).

Ο Franco Bertoni παραθέτει στο βιβλίο του *Minimalist Architecture* ένα απόσπασμα από τα λόγια του Fernand Braudels στην προσπάθειά του να θέσει ένα ορισμό στο μεσογειακό σχεδιασμό:

«Πώς μπορούμε να ορίσουμε τη μεσογειακή φύση του σχεδιασμού; Μια προσπάθεια, ή όπως κάποιος λένε μια ψευδαίσθηση, να χτίζουμε απλά και αρμονικά, σε συμφωνία με τα χαρακτηριστικά και τα υλικά του τόπου και με την πλήρη έλλειψη περιττότητας και θορύβου που αποσπούν από μια πλήρη και ολοκληρωμένη εξύμνηση μιας γενναιοδωρης και παρηγορητικής φύσης. Σε ορισμένες πτυχές, η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική έχει ανακτήσει το χαμένο νόημα μιας παραδοσιακής,

φτωχής αρχιτεκτονικής, μιας που είχε εξελιχθεί αργά με την πάροδο του χρόνου χωρίς τη βοήθεια των αρχιτεκτόνων, και που μπορούσε να επιβεβαιώσει μια «νεωτερικότητα που δεν είχε σκοπό να εκπλήξει, που δεν φοβόταν να επαναπροτείνει "στοιχειώδη" μοντέλα, απόλυτα της κατοικισιμότητας» (Bertoni, 2002: 50).

Η αρχιτεκτονική των Aires Mateus και Nieto Sobejano, σε μια μεσογειακή εκδοχή του Μεταμινιμαλισμού, εστιάζει στη συνδυασμένη απλότητα και τη σχέση με το περιβάλλον. Ο "Απτικός Μινιμαλισμός", όπως ορίζεται από τον William Curtis, επιδιώκει την οπτική ένταση και τη συνεκτική γεωμετρική τάξη, αντιδρώντας σε χαρακτηριστικά πέρα από το άμεσο περιβάλλον τους. Οι αρχιτέκτονες αυτοί εξερευνούν το κενό και τη σιωπή ως μέρη της αρχιτεκτονικής εμπειρίας, προσφέροντας μια αφαιρετική προσέγγιση που συνδυάζει την αισθητική με την ουσιαστικότητα των υλικών (Χατζησάββα, 2023: 246).

γ. συμπερασματικά

Αναλύοντας τις παραπάνω αρχιτεκτονικές θεωρίες και κινήματα γίνεται σαφές ότι κοινή συνισταμένη σε όλες είναι το ενδιαφέρον για το συγκείμενο με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Η σχέση με την παράδοση, το ενδιαφέρον για την τοποθεσία, η γνώση επάνω στην ιστορία ή επάνω στους τύπους ως εχέγγυο για την ανάπτυξη θεωριών ή την παραγωγή αρχιτεκτονικής. Θα ξεκινήσουμε από την κοινή συνισταμένη όλων, τη σχέση με την παράδοση, που μέσω των παραδειγμάτων τους είτε την ερμηνεύουν μορφολογικά, είτε τη χρησιμοποιούν για να ενισχύσουν τις θέσεις τους.

Οι Ιταλοί ρασιοναλιστές επανερμηνεύουν την παράδοση αλλά την αλλάζουν μορφολογικά, εκφράζοντας την ανάγκη να εδραιωθεί η δύναμη που απαιτείται για τη δημιουργία μιας ιταλικής και φασιστικής παράδοσης.

«Το παρελθόν μας και το μέλλον μας δεν είναι ασυμβίβαστα. Δεν επιθυμούμε να αγνοήσουμε την κληρονομία της παράδοσης μας. Η παράδοση όμως αυτή μετασχηματίζεται και παίρνει νέες μορφές, που λίγοι μόνο μπορούν να αναγνωρίσουν» (gruppo 7, Σημείωση στο Rassegna Italiana, 1926).

Αυτός ο δεσμός με την ιστορία δεν αρνήθηκε ποτέ ούτε τα ισχυρότερα μοντερνιστικά στοιχεία της Ιταλίας. Αντίθετα, έγινε σταδιακά ένας από τους τομείς στους οποίους η σύγχρονη ιταλική αρχιτεκτονική έχτισε μια από τις πιο ώριμες και σημαντικές ταυτότητές της (Molinari, 2008: 58). Το ισπανικό ρασιοναλιστικό κίνημα GATCPAC, εστίαζε και αυτό στην καθαρότητα των μορφών, αντιμέτωποι με τον μοντέρνο δογματισμό, προτίμησαν να προωθήσουν την αξία της διαδικαστικής παράδοσης, διεκδικώντας την κατασκευαστική σαφήνεια και ορθότητα ως μορφή ρασιοναλισμού, χωρίς να απαρνηθούν έναν τυπικό ρασιοναλισμό που οφείλεται ξεκάθαρα στη νέα καθαρολογική παράδοση (Gausa & Cervello & Maurici, 2002: Η). Εκείνη την εποχή η επικρατούσα άποψη επηρεασμένη από τον Διαφωτισμό επανάφερε στην συζήτηση ζητήματα «σχέσης μεταξύ λογικής και ορθολογισμού» (Frampton, 2009: 185). Τα δυο κινήματα είχαν κοινή άποψη σε μορφολογικά ζητήματα, αλλά το GATCPAC ήταν προσανατολισμένο περισσότερο σε κοινωνικά ζητήματα βρίσκοντας αρχιτεκτονικές λύσεις.

Στον αντίποδα, σύμφωνα με τον Ernesto Nathan Rogers, ο όρος «ορθολογικό» θα πρέπει να αντικατασταθεί από τη λέξη «λειτουργικό»: « Η ομορφιά βρίσκεται στη λειτουργία, ή μάλλον στην εξιδανίκευση αυτού που είναι χρήσιμο. Πρέπει να διαβεβαιώσουμε στον εαυτό μας ότι η χρησιμότητα είναι, για τους περισσότερους, απαραίτητη προϋπόθεση, αλλά δεν αρκεί (Molinari, 2008: 210,211). Και συμπληρώνει «Ορθολογικό»; Αγαπητέ μου! Πάτησα το πιο επικίνδυνο κουμπί...Η ορθολογική αρχιτεκτονική έχει μια καθαρά διαλεκτική αξία που της προσδίδει η αμφιλεγόμενη ουσία της, η οποία δεν μπορεί να γίνει κατανοητή με απόλυτο ή δογματικό τρόπο» (Molinari, 2008: 210,211). Το κείμενο φαίνεται να επαναλαμβάνει τα ίδια τα ζητήματα που έθιξαν ταυτόχρονα οι Marcello Piacentini και Piero Portaluppi σχετικά με την ακατάλληλη χρήση του όρου. Όσον αφορά τη σχέση με την παράδοση, για τον Roger το ζήτημα είναι δομικό (ζήτημα δομής εξέλιξης του αστικού χώρου) , η γνώση και η αποκατάσταση ιστορίας και παράδοσης. Για τον Rogers η λέξη παράδοση σήμαινε μια «συνέχεια διαλεκτικών σχέσεων, έναν ανοιχτό λογαριασμό, χωρίς ελπίδα ολοκλήρωσης» (Molinari, 2008: 61). Ο Rogers εισάγει τις έννοιες «preesistenza ambientale» και «ambiente», στο βιβλίο *Η αρχιτεκτονική της πόλης* του Aldo Rossi που αποτελεί μια εκτεταμένη έρευνα για την έννοια του ambiente. Για την αγγλική έκδοση του βιβλίου ο όρος ambiente μεταφράζεται ως context, η πρόθεση του Rogers δεν ήταν να χρησιμοποιήσει τη λέξη contesto ή context αλλά το ambiente, επομένως οι αντιρρήσεις του αφορούν αυτόν τον ιταλικό και όχι τον

αγγλικό όρο. Συγχέεται συχνά με τον κοντεξτουαλισμό και τις θεωρίες του Colin Rowe και άλλων του Πανεπιστημίου του Cornell αλλά αυτό είναι άτοπο, όπως και το παράδοξο που παρουσιάζεται στην αγγλική έκδοση σχετικά με το πως κάποιος θα μπορούσε να επικρίνει το «context» και να επιχειρηματολογήσει, αποτελεί απώρροια της μετάφρασης και δεν προκύπτει από το ιταλικό πρωτότυπο. Η κριτική του Rossi για το *l'ambiente* του Rogers ήταν ότι ήταν αρκετά ευρύ. Σύμφωνα με τον Rossi θα μπορούσε να γίνει συγκεκριμένο αν μελετούσε κανείς τις ίδιες, τις αρχιτεκτονικές μορφές αυτόνομα, ανεξάρτητα από τις λειτουργίες τους, γιατί σε αυτές τις μορφές ήταν το μόνο απτό σημείο επαφής μεταξύ των οικονομικών διαδικασιών των πόλεων, από τη μία πλευρά, τεκμηριωμένη μέσα από τις επαληθεύσιμες ιστορίες ανάπτυξης και διχοτόμησης της γης, και από την άλλη πλευρά την ασάφεια της «συλλογικής ιστορικής συνείδησης» της πόλης που ήταν το *pree-sistenze ambientali* του Rogers (Forty, 2004: 133,134). Οι ιδέες του Rogers θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής: «Θα έχουμε διαχειριστεί καλά την κληρονομιά των δασκάλων και θα έχουμε συνεχίσει το νόημα του μηνύματος τους εάν καταφέρουμε να δομήσουμε ρεαλιστικά την αρχιτεκτονική μας κουλτούρα και εάν, εξερευνώντας καλύτερα αφενός την έννοια της παράδοσης, αφετέρου την έννοια του μέλλοντος, μπορέσουμε να ξεκαθαρίσουμε του στόχους του παρόντος. Δεν θέλω να κάνω κανέναν απολογισμό, η ζωή, που είναι μεταβολή, δεν το επιτρέπει». Σε αυτό το κείμενο ξεχωρίζουν οι έννοιες του ρεαλισμού (πραγματικότητα), της παράδοσης, του μέλλοντος και της όλο και μεγαλύτερης ωφέλειας, καθώς επίσης και η έννοια της πανταχού παρούσας συνείδησης της μεταβλητότητας. Roger και Rossi χρησιμοποιούν την γνώση του παρελθόντος και ως θεωρητικό υπόβαθρο για την ανάπτυξη της δικής τους αρχιτεκτονικής και θεωρίας. Με αυτή την έννοια η δουλειά του Rogers, όπως και τον διαδόχων του Rossi, Grassi, Aymonino, Tafuri κ.α., αποτελεί προσπάθεια δόμησης μιας θεωρίας της σύγχρονης αρχιτεκτονικής που να ανταποκρίνεται στις εσωτερικές ανάγκες της επιστήμης και ταυτόχρονα να ευθυγραμμίζεται με τους κοινωνικούς, πολιτισμικούς και πολιτικούς στόχους που η αριστερή αντιπολίτευση είχε προβάλει ως απάντηση στην επέκταση του μεταπολεμικού καπιταλισμού (Montener, 2014: 211).

Στην αρχιτεκτονική των ρασιοναλιστών η πόλη αντιμετωπίζεται ως ένα στατικό παλίμψηστο χρονικών και μορφολογικών συσσωρεύσεων, μια πλατειαστική σχέση μεταξύ μερών, θέσεων, χωρίς στοιχείο κατεύθυνσης, ούτε ιστορικό ή κοινωνικό βάθος. Ο αρχιτεκτονικός τόπος όντας θέση σε μια δομή (πόλη) και στα πλαίσια μια σχέσης, κύρια μορφολογικό-συμβολικής, αποκόπτεται από το άμεσο κοινωνικό και ιδεολογικό του περιβάλλον. Το νόημα αυτού του τόπου και η σημασία του εξαρτάται από τις σχέσεις του με τους άλλους τόπους. Σε αντιδιαστολή βρίσκονται οι θέσεις του Rowe, εδώ δεν είναι πλέον ο συγκεκριμένος τόπος που έχει σημασία ως το γεωλογικό έδαφος στήριξης του νοήματος, αλλά οι μεταξύ των τόπων σχέσεις και διαδικασίες, το τοπικό είναι δηλαδή αντιληπτό ως σχεσιακή κατάσταση σε ένα συγκεκριμένο. Τοπογραφίες και χαρτογραφίες απομονώνουν τα μορφολογικά, υλικά, φυσικά, αφηρημένα, χαρακτηριστικά ενός τόπου, αυτά που είναι δηλαδή ικανά να συσχετιστούν και να συγκριθούν με άλλα σύνολα, στο πλαίσιο μιας δομής. (Χατζησάββα, 2023: 96). Ο Colin Rowe και ο φορμαλισμός συναντώνται στον αρχιτεκτονικό λόγο με τη τάση να εξισώνεται ο Rowe με μια περιορισμένη, ειδική εκδοχή του φορμαλισμού είναι το αποτέλεσμα των πρώτων του δοκιμών, τα οποία έχουν φτάσει να αποτελούν παράδειγμα ενός ξεχωριστού είδους ιστορικής κριτικής που βασίζεται στην επίσημη ανάλυση καθώς και στις τεχνικές σχεδιασμού που προέκυψαν από την διδασκαλία του στο Πανεπιστήμιο του Texas και του Cornell (Linder, 2004: 19).

Ο φορμαλιστικός φιλελευθερισμός της αστικής προσέγγισης των Collin Rowe και Fred Koetter βρίσκεται σε μια ενδιάμεση θέση ανάμεσα στον ρασιοναλισμό και τον ρεαλισμό, που επικρίνει τον αδιαφοροποίητο χώρο της ζωνοποιημένης πόλης του μοντερνισμού και τη σαφή διάκριση ανάμεσα σε *figure* και *ground* των μοντερνιστικών κτηρίων που αντιμετωπίζει τα κτήρια ως ελεύθερα αντικείμενα. Ο Collin Rowe θα αναζητήσει

τις βαθιές δομές, τις αμετάβλητες μορφές που επιτρέπουν να αναδειχθεί η αιτία ύπαρξης της πόλης στο χρόνο (Χατζησάββα, 2023: 116).

Το collage city έχει δεχθεί κριτική ότι μετατοπίζει τις ανησυχίες του φορμαλισμού από τη «αντικειμενοποίηση», έναν εντατικό έλεγχο των τυπικών διαμορφώσεων των μεμονωμένων κτηρίων, στον «κοντεξτουλισμό» -μια εκτενής επεξεργασία της συμπτωματικής ετερογένειας της αμερικανικής αστικής ανάπτυξης και της αλλοιωμένης μορφής των μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο Ευρωπαϊκών πόλεων. Μια ρεαλιστική αμφιθυμία (ή ένας φιλελεύθερος πραγματισμός) φαινόταν να αντικαθιστά την αφηρημένη ακρίβεια της τυπικής ανάλυσης. Η επίθεση του Rowe στο Collage City στην «η αντικειμενοκεντρική εμμονή της σύγχρονης αρχιτεκτονικής», αναφέρεται συχνά ως απόδειξη μιας σημαντικής αλλαγής στην άποψή του και ορισμένα άλλα γραπτά φαίνεται επίσης να υποστηρίζουν την έννοια της μεταμοντέρνας μετατροπής (Linder, 2004: 21).

Ο Bernard Tschumi διατυπώνει στο βιβλίο *Η πόλη ως κολλάζ*:

«Όταν ο Rowe ομιλεί περί παραμόρφωσης των τύπων ώστε να προσαρμοστούν και να ταιριάζουν σε έναν τόπο ή με ένα πρόγραμμα, τη διεργασία που κατονομάζει θα την αποκαλώ «συγκεκριμένοθετώ μια σύλληψη», δηλαδή εντάσσω μια έννοια εντός ενός υπάρχοντος πλαισίου» (Tschumi, 2020: 77-78).

Μια μορφολογική διάκριση των τύπων παρατηρείται και από τον Rafael Moneo. Ο Moneo αναφέρει δύο στάδια στη διαδικασία της αρχιτεκτονικής πρακτικής: αφαίρεση και αποκατάσταση του τύπου, μετατροπή των τύπων και εντοπισμό. Η αφαίρεση τύπων και η αποκατάσταση αντιπροσωπεύουν τη σχέση μεταξύ του σχεδιασμού και του παρελθόντος, ενώ η μετατροπή και ο εντοπισμός των τύπων δείχνει την αλληλεπίδραση μεταξύ σχεδίου, παρόντος και μέλλοντος. Ο ίδιος πιστεύει ότι οι αρχιτέκτονες πρέπει να έχουν τις ρίζες τους στο πολιτιστικό υπόβαθρο της χώρας τους για να αναλύσουν τον ορθολογισμό του χώρου και να δημιουργήσουν σύγχρονη τοπική αρχιτεκτονική που ανήκει στη χώρα τους. Ο Moneo δίνει μεγάλη σημασία στην ιστορική παράδοση και τον κοινωνικό πολιτισμό και συμμετέχει ενεργά στην αρχιτεκτονική πρακτική. Η μελέτη των έργων του που συνδυάζουν τον σύγχρονο ορθολογισμό και τον παραδοσιακό ανθρωπισμό μπορεί να αποτελέσει μια αναφορά για την επίλυση των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν οι αρχιτεκτονικοί κύκλοι. Είναι ένας αρχιτέκτονας που αναγνωρίζει και κατανοεί σε βάθος τα ιδιόμορφα χαρακτηριστικά μια περιοχής, με ένα ανοιχτό κοντεξτουαλιστικό ενδιαφέρον για τον ιστορικό τόπο και τύπο (Χατζησάββα, 2009: 71). Σε συνέχεια των θεωριών που αναλύθηκαν παραπάνω εντοπίζονται κοινά και διαφορές στα αρχιτεκτονικά ρεύματα του Κριτικού Τοπικισμού και του Μινιμαλισμού.

Παρά το γεγονός ότι ο Μινιμαλισμός και η αρχιτεκτονική του Κριτικού Τοπικισμού μοιράζονται αρχές όπως η οικονομία των πόρων, η απλότητα στη μορφολογία και η έμφαση στην εμπειρία, διαφέρουν σημαντικά στην αυτοαναφορικότητα που είναι χαρακτηριστικό του Μινιμαλισμού. Τα μινιμαλιστικά κτήρια δείχνουν περιορισμένη πρόθεση να ενσωματωθούν ή να αλληλεπιδράσουν με το περιβάλλον τους. Η αυστηρή υλική παρουσία των μινιμαλιστικών δομών επικεντρώνεται κυρίως στην οπτική και κιναισθητική αντίληψη, αποφεύγοντας χαρακτηριστικά όπως η αίσθηση αφής, η υπολογισμένη φθορά, η ατμόσφαιρα και οι τεκτονικές λεπτομέρειες, που είναι γνώριμα στους κοντεξτουαλισμούς. Τα μινιμαλιστικά κτήρια έχουν μια μελετημένη απλότητα και διαμορφώνουν έναν συγκεκριμένο χώρο που καλεί σε βιωματική εμπειρία, χωρίς όμως να ερμηνεύουν τον τόπο που συναντούν (Χατζησάββα, 2023: 241,242). Οι μινιμαλιστές από τον Rossi, θα εκτιμούσαν τις βασικές τυπολογίες και τη διαχρονικότητα της κατασκευής, ενώ η προηγούμενη κοινωνιολογική τους εκπαίδευση τους προσέφερε μια προοπτική που εξαφανιζόταν από την πρακτική (Hays, 1998: 192)

Σε συνέχεια της ανάλυσης των διαλεκτικών σχέσεων με το τοπικό πλαίσιο θα διερευνηθεί ένα συνεργατικό παράδειγμα που έχουν επιμεληθεί από κοινού εκπρόσωποι των παραπάνω θεωριών, κινημάτων ή αρχιτεκτονικών ρευμάτων στο Μεσογειακό χώρο. Το 1983 στη Βενετία, προκηρύχθηκε διαγωνισμός από το IACP σε συνεργασία με τον δήμο για τη διαμόρφωση ενός έργου κοινωνικής στέγασης στη ανατολική πλευρά του νησιού Giudecca, μια πολύ υποβαθμισμένη κατοικημένη περιοχή. Το έργο αυτό, της αστικής αναγέννησης του Campo di Marte, κερδήθηκε από το τον Alvaro Siza όμως στο διαγωνισμό αναφερόταν ότι μπορεί να γίνει και συνδυασμός των μελετών (Divisare, 2016).

Το σχέδιο του Álvaro Siza ολοκληρώθηκε το 1995. Λόγω τροποποιήσεων στο πρόγραμμα που καθορίστηκαν από την ATER, υπογράφηκε νέο συμβόλαιο το 1997, η εκτελεστική διαδικασία τότε διαιρέθηκε σε τρεις φάσεις και, στη συνέχεια, σε δύο. Η πρώτη φάση κατασκευάστηκε μεταξύ 2004 και 2007. Η δεύτερη φάση του εκτελεστικού σχεδίου υποβλήθηκε το 2007 και η κατασκευή ξεκίνησε το 2009. Η επιχείρηση σταμάτησε λόγω της απόσυρσης του εργολάβου από το έργο. Το συγκρότημα του Rafael Moneo, το οποίο ολοκλήρωνε τον περιβάλλοντα χώρο της προαναφερθείσας πλατείας, δεν έχει ακόμη ανατεθεί (Melâneo, 2011).

Στην περιοχή μελέτης, οι υπάρχουσες σχέσεις αναδιοργανώνονται, προκειμένου να εδραιωθεί και να διευκρινιστεί ο χαρακτήρας του Campo di Marte, ως αναπόσπαστο μέρος της Giudecca, καθιερώνεται ένας σταθερός σύνδεσμος μεταξύ του Καναλιού και της Λιμνοθάλασσας. Η σύνδεση ανατολής-δύσης ευθυγραμμίζεται σύμφωνα με το σχέδιο και την τρέχουσα κατάσταση του. Τα προϋπάρχοντα στοιχεία συνδέονται με το έργο, τον ανοιχτό χώρο και τον αστικό ιστό. Οι δυο κάθετες αρτηρίες που συνορεύουν με την περιοχή είναι η Calle Michelangelo και η Isola La Grazia. Η διασταύρωση αυτών των δύο αρτηριών αποτελεί το κέντρο του τομέα. Ο σύνδεσμος μεταξύ των συγκλινόντων κατασκευών, υφιστάμενων και μελλοντικών, καθιστά αυτή τη διασταύρωση ένα σημαντικό σημείο σχέσεων και ταυτόχρονα ένα σημείο διέλευσης και παραμονής. Ωστόσο, η συνεχής ροή εναλλακτικών διαδρομών διατηρείται, όπως και η ποικιλία των χώρων χωρίς καμία υπερβολική ιεραρχία.

Το έργο ήρθε ξανά στο προσκήνιο τον Μάιο του 2016 όταν ο Rafael Moneo κλήθηκε να γράψει έναν κείμενο για την έναρξη της Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας και μιλάει για το νικητήριο έργο:

«Η βαθιά αίσθηση της πραγματικότητας του Siza αντικατοπτρίζεται στον σεβασμό του για τη γειτονιά όπου επεμβαίνει, για τους ανθρώπους που την κατοικούν—για το χτισμένο, με μια λέξη. Κάτι που τον παρακινεί, σε αυτή την περίπτωση, να αποποιηθεί την έλξη που πάντα προσφέρει το νέο».

Το πρώτο βήμα της διαδικασίας ήταν τα κτήρια των Aymonino και Rossi. Το κτήριο Aymonino έχει σχήμα Η, διαθέτει 4 ορόφους και είναι προσβάσιμο μέσω δύο εισόδων, δύο σκαλών και δύο ανελκυστήρων: περιλαμβάνει διάφορες τυπολογίες κατοικιών που διέθεταν και αποθήκη. Η διαφανής πυραμοειδής κάλυψη επιτρέπει τον φωτισμό των υπηρεσιακών χώρων (διάδρομοι, σκάλες) και εξασφαλίζει έναν καλυμμένο ημι-δημόσιο διάδρομο έξω.

Το κτήριο του Aldo Rossi έχει σχήμα ανεστραμμένου U, με 4 ορόφους και μια σοφίτα, όπως συνήθίζεται στις αρχιτεκτονικές κατοικιών του Rossi. Η κάλυψη των δύο κτηρίων είναι θολωτή, κατασκευασμένη με καμπυλωτές μεταλλικές πλάκες και βεράντες συνδέουν τα δύο κτήρια. Εσωτερικά, τα διαμερίσματα χωρίζονται σε 45, 66 και 95 μ², συμπεριλαμβανομένων δύο, εξοπλισμένων για άτομα με αναπηρία: η ιδιαίτερη προσοχή στα άτομα με περιορισμένη κινητικότητα υπογραμμίζεται από την προσαρμοστικότητα κάθε χώρου.

Η τρίτη παρέμβαση, γίνεται από τον Πορτογάλο αρχιτέκτονα Siza: το λευκό μαρμάρινο κτήριο συνδέει το σχήμα του με τις παρεμβάσεις των Ιταλών αρχιτεκτόνων και δημιουργεί με αυτούς μια τυπική και

διαστασιακή γειτονική σχέση. Εξωτερικά, έχει απλές γραμμές, ύψος τριών ορόφων στο ισόγειο χωρίς προεξοχές, απλά παράθυρα σε τυπικό βενετσιάνικο στυλ και από ένα μπαλκόνι περιστραμμένο κατά 90 μοίρες. Εσωτερικά, τέσσερα κλιμακοστάσια, το καθένα με έναν ανελκυστήρα, εξασφαλίζουν πρόσβαση σε 32 διαμερίσματα διαφόρων μεγεθών. Ιδιαίτερη φροντίδα έχει δοθεί στις υλικές και λειτουργικές λεπτομέρειες: υπάρχουν ξύλινα δάπεδα, ποιοτικά φινιρίσματα, θέρμανση και έξυπνες λύσεις για τη χρηστικότητα από άτομα με αναπηρία σε όλους τους χώρους.



25

Η υλοποίηση αυτού του πρώτου μέρους θα πρέπει να ακολουθήσει από το δεύτερο, το οποίο θα περιλαμβάνει άλλα 19 καταλύματα. Το ενδιαφέρον για τη συνέχιση αυτού του έργου επιβεβαιώνεται επίσης από την απόφαση να φιλοξενηθεί εκεί το Πορτογαλικό Περίπτερο στην 5η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής της *La Biennale di Venezia*, ακριβώς μέσα στην αυλή του έργου του Siza, ελπίζοντας να υπερτονίσουν την ανάγκη για την ολοκλήρωση της αστικής αναμόρφωσης (Divisare, 2017).

Ο Alvaro Siza στην περίληψη του κτηριολογικού του συγκροτήματος αναφέρει:

«Το έργο δεν επιδιώκει τη ρήξη, αλλά την τυπολογική εδραίωση του Campo di Marte προωθώντας την ενσωμάτωσή του στη Giudecca, διορθώνοντας τη σύνδεση ανατολής-δύσης του νησιού σύμφωνα με την παρούσα κατάσταση και τον επίσημο σχεδιασμό, και, συνολικά, συσχετίζοντας τις ήδη δομημένες περιοχές με τους ανοιχτούς χώρους για τη μέγιστη βελτίωση της διαδικασίας σε φάσεις και τον καθορισμό των στοιχείων του έργου» (Massimo Benetti, 2020).



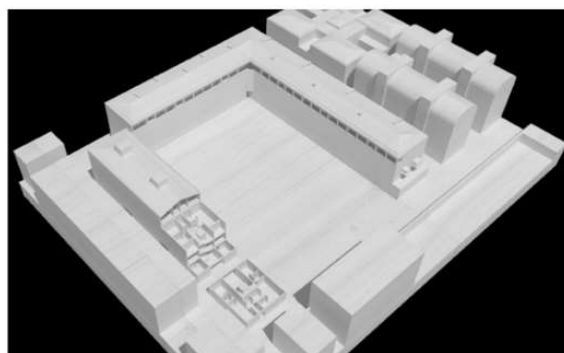
Moneo competition entry (1st phase)



Urban scheme by Alvaro Siza (winner of 1st phase)



Housing proposal Moneo (2nd phase)



Model of proposal by Moneo, Siza, Rossi y Aymonino

Η γενική διάταξη του νικητήριου έργου, του Siza, τροποποιήθηκε εν μέρει κατά την εκπόνηση των κτηριακών έργων. Επιλέχθηκε η υλοποίηση του συγκροτήματος κατά μέρη: τα έργα συντονίστηκαν από τον Moneo και χωρίστηκαν σε οικοπέδα που ανατέθηκαν στους Agmonino, Rossi και Siza και στον ίδιο το Moneo. Το αποτέλεσμα είναι ένα «κανονικό» αστικό σχέδιο, με μέρη που αντιπαρά τίθενται και μέρη που εναρμονίζονται μεταξύ τους. Στο συγκρότημα του Agmonino και του Rossi, ο καθένας έλαβε υπόψη του τις από κοινού επιδράσεις των δύο συγκροτημάτων, σχεδόν ενσωματωμένων σε ένα ενιαίο σχέδιο.

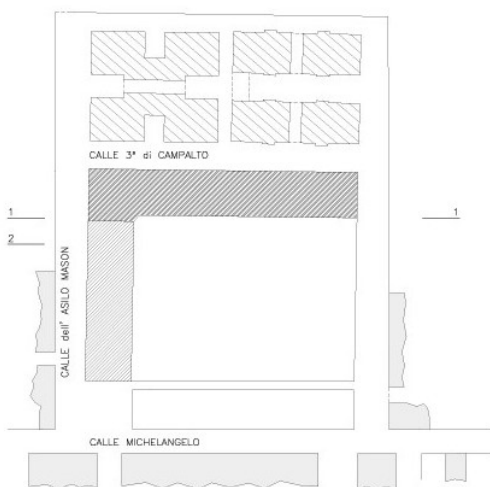
Για τον σκοπό αυτό, μελέτησε προσεκτικά την αστική ανάλυση που αναπτύχθηκε από την Egle Trincanato, διακεκριμένη ερευνήτρια στο Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), στο βιβλίο της Venezia Minore, που δημοσιεύθηκε το 1948. Από εκείνη τη μελέτη έμαθε πώς να αναγνωρίζει τους τυπολογικούς αναλλοίωτους παράγοντες του λαϊκού οικιστικού ιστού, που σχημάτιζαν το εσωτερικό του νησιού Giudecca, και από τον οποίο αναδείχθηκαν, σε αντίθεση, οι μεγαλοπρεπείς εκκλησίες και παλάτια που τοποθετήθηκαν στα όρια του καναλιού και της λιμνοθάλασσας. Αυτή η τυπο-μορφολογική ανάλυση που προτάθηκε από την Trincanato, εντός της «Σχολής της Βενετίας» στα τέλη της δεκαετίας του '40, προανήγγειλε το έργο των Giuseppe Samona, Saverio Muratori και Aldo Rossi τις επόμενες δεκαετίες.



27



28



REALIZZATO
IN FASE DI REALIZZAZIONE

0 10 20M

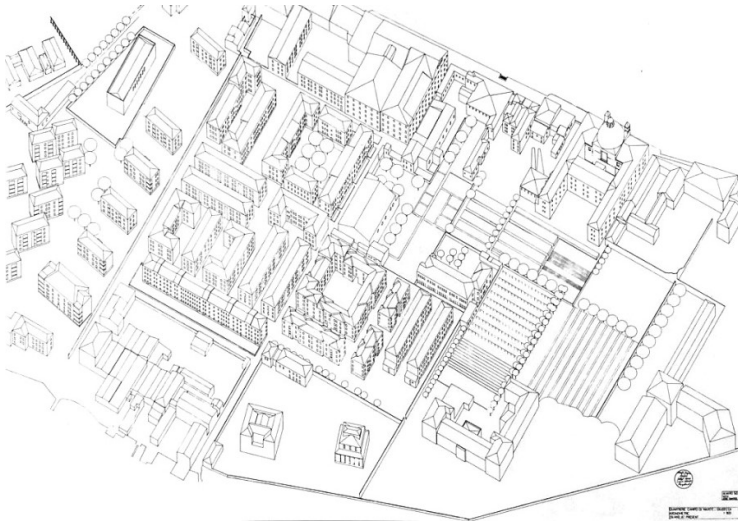
29



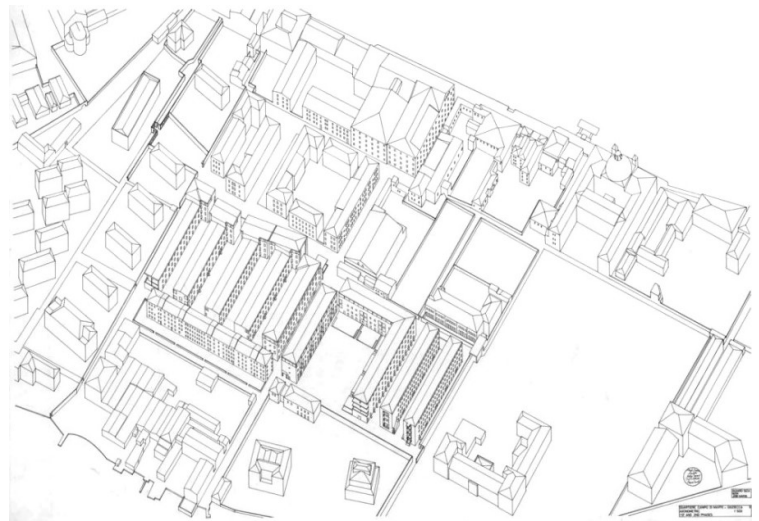
30

Ο Siza επίσης αφομοίωσε αυτή την επιρροή και επέλεξε, στο γενικό του σχέδιο, για μια συνεκτική αστική σύνθεση, ομοιομορφία ύψους και παράθυρα διατεταγμένα σε σταθερό ρυθμό κατά μήκος των εκτεταμένων προσόψεων. Αυτό το είδος «μετα-σχεδίου» ερμηνεύτηκε αργότερα από τους Aldo Rossi, Carlo Aymonino και Rafael Moneo.

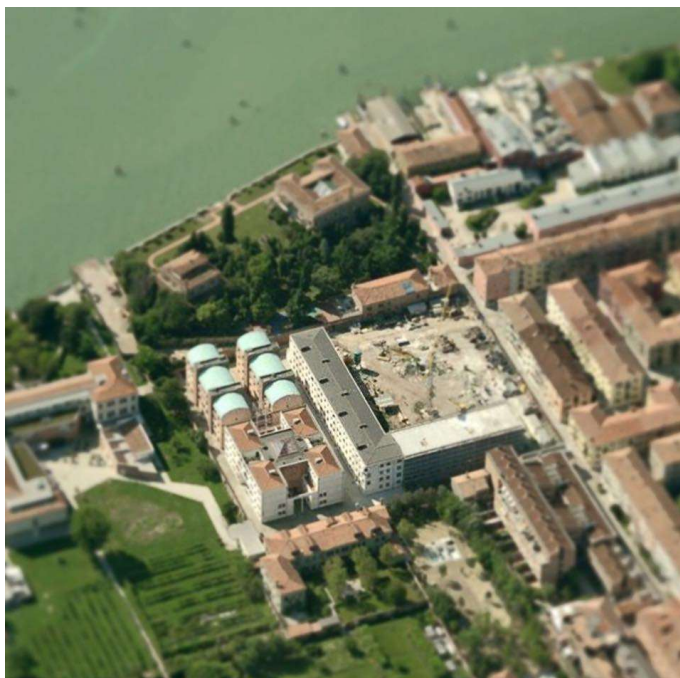
Το 2015, η Πορτογαλία πρότεινε στην ATER Venezia να εγκαταστήσει την επίσημη αντιπροσωπεία της στη Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας το 2016 στο ημιτελές μπροστινό μέρος του τετραγώνου που σχεδιάστηκε από τον Álvaro Siza, γεγονός που βοήθησε στην ολοκλήρωσή του και, προβλέψιμα, στη μελλοντική κατασκευή της παρακείμενης πλατείας. Σε αυτή τη διαδικασία, ο Siza επέστρεψε στο Campo di Marte τον Φεβρουάριο του 2016 και συνάντησε μερικούς από τους κατοίκους που ζούσαν στο ολοκληρωμένο μέρος του έργου του. Η συνάντηση τον έκανε να κατανοήσει πώς ο πληθυσμός είχε προσαρμόσει τους κτηριακούς τύπους, αλλά και τους συλλογικούς χώρους. Επισκεπτόμενος διάφορους τοπικούς κατοίκους, ο Siza συζήτησε, κάπνισε και τσούγκρισε τα ποτήρια τους κατά τη διάρκεια ενός ζωντανού απογεύματος συντροφικότητας. Εκεί άκουσε, σε τοπική διάλεκτο, ότι η Giudecca είναι το τελευταίο νησί όπου ζουν οι αυθεντικοί Βενετιάνοι, σε αντίθεση με τον επιταχυνόμενο αποπληθυσμό και τουριστικοποίηση του κεντρικού νησιού γύρω από το Μεγάλο Κανάλι. Στο Campo di Marte, ο Siza τελικά συνειδητοποίησε γιατί άξιζε να μελετήσει την αστική μορφή και την κοινωνική ζωή της Venezia Minore, όπου είναι ακόμα δυνατό να χτίζονται πραγματικοί γειτονικοί δεσμοί (Divisare, 2016).



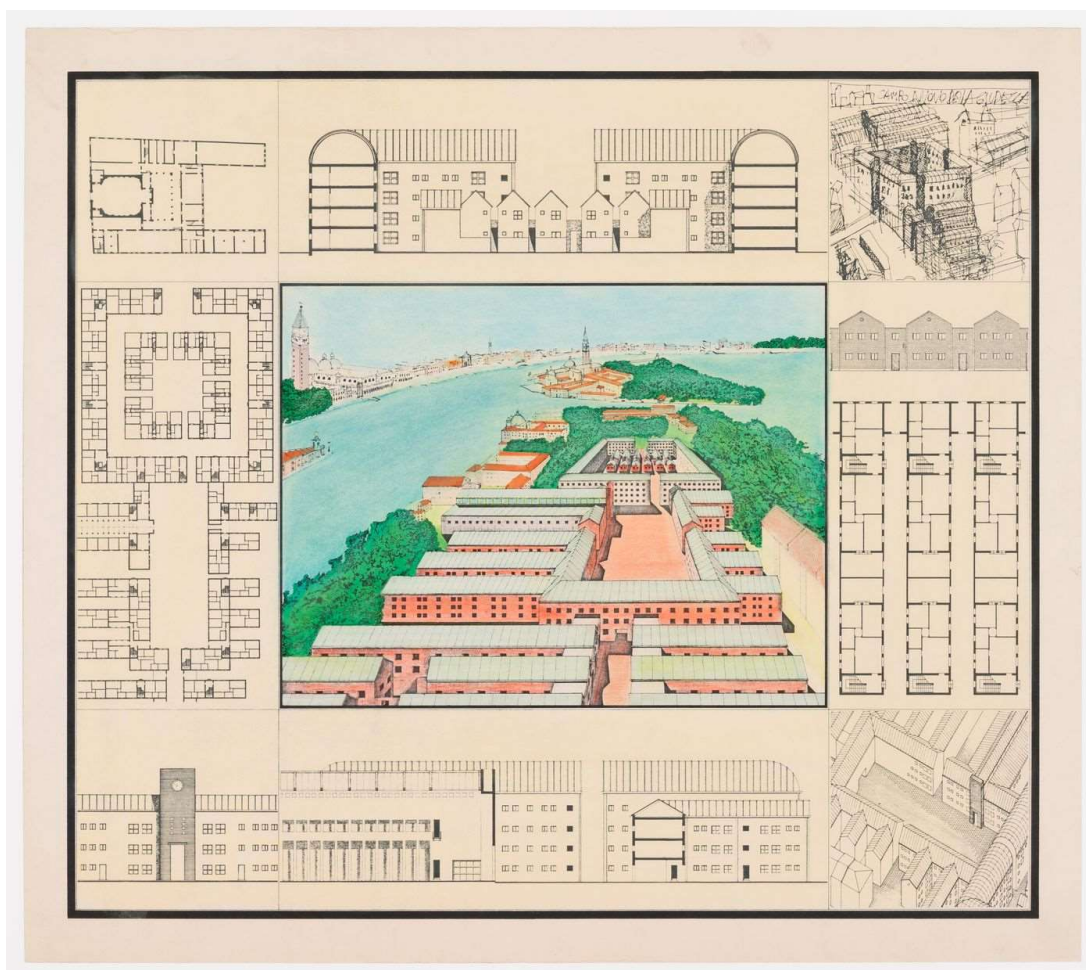
31



32



33

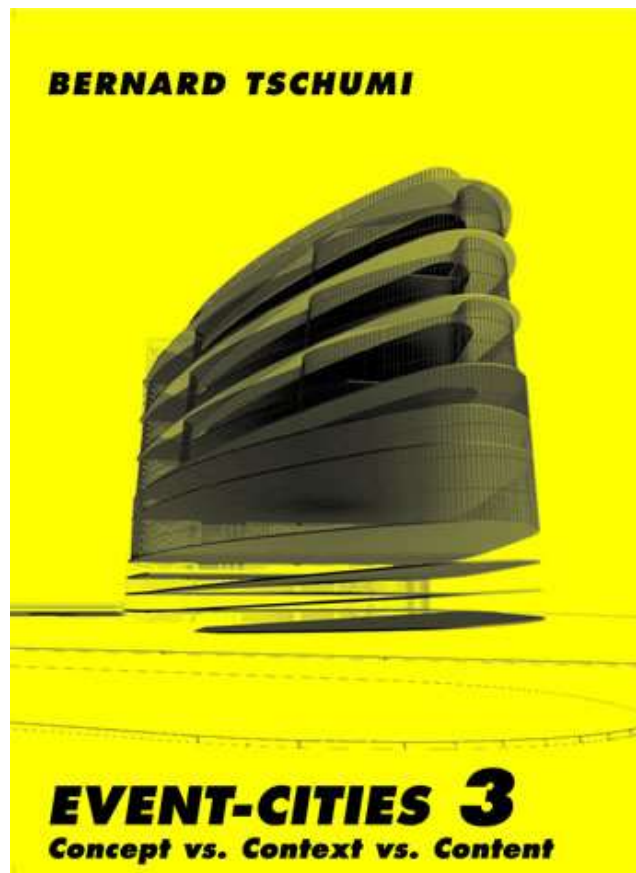


34

II. Κριτική ένταξη στο context

concept, context, content

Bernard Tschumi



35

Στο βιβλίο του *Event-Cities*, ο Bernard Tschumi παρουσιάζει μια πρωτοποριακή προσέγγιση στην αρχιτεκτονική θεωρία μέσα από την έννοια του concept vs context vs content. Αυτή η αντιπαράθεση δεν αποτελεί απλώς έναν θεωρητικό συλλογισμό, αλλά έναν πρακτικό οδηγό που αναδιαμορφώνει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και σχεδιάζουμε τον αστικό χώρο. Ο Tschumi υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι μόνο η δημιουργία μορφών και δομών, αλλά και η δημιουργία γεγονότων που αλληλοεπιδρούν με το περιβάλλον τους. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στην ιδέα (concept), το συγκεκριμένο (context) και το περιεχόμενο (content) δημιουργεί μια δυναμική σχέση που νοηματοθετεί τους χώρους. Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε πώς αυτή η προσέγγιση μπορεί να αλλάξει τη νοηματική κατανόηση και εφαρμογή της αρχιτεκτονικής, προσφέροντας νέα εργαλεία, μετασχηματίζοντας ή μεταγράφοντας παρελθοντικά.

Concept: έννοια, σύλληψη, ιδέα

1: κάτι που συλλαμβάνει ο νους: σκέψη, προαίρεση

2: μια αφηρημένη ή γενική ιδέα γενικευμένη και αποδεσμευμένη από συγκεκριμένες περιστάσεις

Context: πλαίσιο ένταξης, συγκεκριμένα

1: οι αλληλένδετες συνθήκες εντός των οποίων κάτι συμβαίνει ή ενυπάρχει και προκύπτει: περιβάλλον περίγυρος

Content: περιεχόμενο

1: κάτι που περικλείεται

2: τα γεγονότα και δρώμενα, οι απτές και υλικοτεχνικές λεπτομέρειες καθώς και οι πληροφορίες σε ένα έργο τέχνης (Rowe, Koetter, 2020, 78).

Τύπος:

«Ως τύπος ορίζεται ένα αντικείμενο εκ του οποίου μπορεί οιοσδήποτε να συλλάβει έργα αρχιτεκτονικής που δεν ομοιάζουν μεταξύ τους» (Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique*, 1825).

Σύλληψη: [concept] μπορεί να είναι μια ιδέα από την οποία ο καθένας μπορεί να σχεδιάσει κτήρια που δεν ομοιάζουν μεταξύ τους.

Πρόγραμμα:

Ένα αρχιτεκτονικό πρόγραμμα συνιστάται ως κατάλογος των απαιτούμενων βοηθητικών λειτουργιών, υποδεικνύει τις σχέσεις αυτών, αλλά δεν προτείνει ούτε το συνδυασμό τους ούτε την αναλογία τους (Rowe, Koetter, 2020, 78).

Ιδέα έναντι συγκεκριμένου (concept vs. context)

Δεν υπάρχει αρχιτεκτονική χωρίς ένα concept, μια γενική ιδέα, ένα διάγραμμα ή ένα parti (η κεντρική ιδέα ή σχέδιο ενός αρχιτεκτονικού σχεδιασμού) που να δίνει συνοχή και ταυτότητα σε ένα κτήριο. Η διάκριση της αρχιτεκτονικής με ένα απλό κτήριο διακρίνεται στην ιδέα του και όχι στη φόρμα. Ωστόσο αρχιτεκτονική χωρίς συγκεκριμένο δεν υφίσταται πέραν της ουτοπίας. Ένα αρχιτεκτονικό έργο είναι πάντα in situ, ή «in situation», χωροθετημένο σε μια τοποθεσία και σε μια ρύθμιση (Within a setting). Το τοπικό πλαίσιο μπορεί να είναι ιστορικό, γεωγραφικό, πολιτιστικό, πολιτικό ή οικονομικό. Δεν είναι ποτέ μόνο θέμα της οπτικής του διάστασης ή του τι ονομάζονταν οι δεκαετίες του 1980 και του 1990 Κοντεξτουαλισμό, με έναν υπονοούμενο αισθητικό συντηρητισμό.

Ιδέα έναντι περιεχομένου (concept vs. content)

Δεν υπάρχει αρχιτεκτονικός χώρος χωρίς κάτι να λαμβάνει χώρα σε αυτόν, δεν υπάρχει χώρος χωρίς περιεχόμενο. Οι περισσότεροι αρχιτέκτονες ξεκινάνε με ένα πρόγραμμα που αποτελεί μια λίστα από τις απαιτήσεις των χρηστών που περιγράφουν τον επιδιωκόμενο σκοπό του κτηρίου. Σε διάφορες στιγμές της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, έχει υποστηριχθεί ότι το πρόγραμμα ή η λειτουργία μπορεί να είναι ο δημιουργός της φόρμας, ότι «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία» ή ίσως ότι «η μορφή ακολουθεί το περιεχόμενο». Προκειμένου να αποφευχθεί η εμπλοκή σε έναν λόγο της μορφής καθαυτής ή της μορφής έναντι του περιεχομένου, η λέξη «μορφή» αντικαθίσταται εδώ με τη λέξη «ιδέα». Επομένως, μπορεί κανείς να αντικαταστήσει το «η μορφή ακολουθεί το περιεχόμενο» με μια εναλλακτική διατύπωση, δηλαδή, «η ιδέα ακολουθεί το περιεχόμενο»;

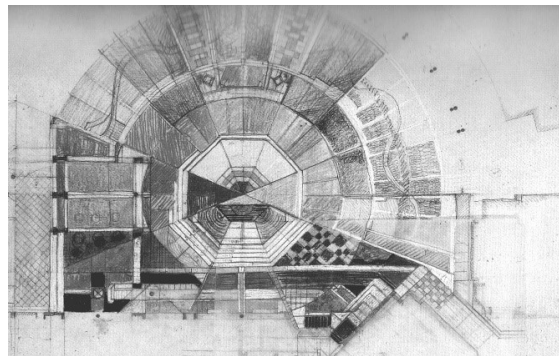
Η ιδέα για ένα κτήριο, ωστόσο, μπορεί να προηγείται της εισαγωγής ενός προγράμματος ή περιεχομένου, καθώς ένα ουδέτερο δοχείο μπορεί να φιλοξενήσει οποιονδήποτε αριθμό δραστηριοτήτων. Αντίθετα, ένα δεδομένο προγραμματικό στοιχείο μπορεί να επιδεινωθεί ή να θερμανθεί σε τέτοιο βαθμό ώστε να γίνει η ιδέα του κτηρίου. Για παράδειγμα, στο Μουσείο Solomon R. Guggenheim, ο Frank Lloyd Wright παίρνει ένα έμμεσο στοιχείο του προγράμματος -την κίνηση μέσα από ένα κτήριο με γραμμικό τρόπο από την είσοδο στην έξοδο- και το συλλαμβάνει με τη μορφή μιας συνεχούς ράμπας που χαρακτηρίζει τελικά το μουσείο. Το γεγονός ότι η διαμόρφωση της ράμπας μπορεί ή όχι να προέρχεται από μια τυπολογία στάθμευσης-γκαραζ είναι δευτερεύον στον καθορισμό της συνολικής ιδέας του κτηρίου.

Το παραπάνω παράδειγμα υποδηλώνει ότι η σχέση μεταξύ συγκεκριμένου και ιδέας, μπορεί επίσης να είναι σχέση αδιαφορίας, αμοιβαιότητας ή σύγκρουσης. Ένα πρόγραμμα ή περιεχόμενο μπορεί επίσης να είναι χρηστικό ή συμβολικό. Οι σχέσεις της αδιαφορίας, της αμοιβαιότητας ή της σύγκρουσης ισχύουν και στις δύο περιπτώσεις. Κατά συνέπεια, το περιεχόμενο μπορεί να χαρακτηρίσει ή να αποκλείσει έννοιες.

Περιεχόμενο έναντι συγκεκριμένου (content vs. context)

Τι γίνεται με τη σχέση μεταξύ περιεχομένου και συγκεκριμένου; Οι συζητήσεις σχετικά με τις χρήσεις που είναι κατάλληλες σε έναν δεδομένο χώρο γίνονται γενικά έξω από την αρχιτεκτονική, δηλαδή μέσα στην κοινωνία. Αυτή η κατασκευή ενός αεροδρομίου εντός του φυσικού καταφυγίου ή ενός εμπορικού κέντρου σε μια ιστορική συνοικία είναι γνωστά παραδείγματα πολεμικών αντιπαραθέσεων πλαισίου και περιεχομένου. Ωστόσο, τέτοιες αντιθέσεις μπορούν να οδηγήσουν σε προκλητικές αρχιτεκτονικές ή κοινωνικές έννοιες, όπως αποδεικνύεται από τις στρατιωτικές λωρίδες προσγείωσης που χτίστηκαν μέσα σε σήραγγες στις ελβετικές Άλπεις κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ή στο μεγάλο εμπορικό κέντρο που κατασκευάστηκε κάτω από το Λούβρο στο Παρίσι. Η σχέση μεταξύ περιεχομένου και πλαισίου μπορεί επίσης να αφορά την αδιαφορία, την αμοιβαιότητα ή τη αντίφαση (Tschumi, 2004: 11,12).

Κριτικός Τοπικισμός



36

«Ο Μαρωνίτης σε ένα κείμενο του για τη «Γλώσσα του Σεφέρη και τη γλώσσα της ποίησης» γράφει ότι η απλότητα της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη μοιάζει να προσφέρεται σε όλους χωρίς να είναι φορτωμένη με τίτλους ιδιοκτησίας, γιατί «ριζώνει σε χώμα πατρικό που το αναγνωρίζει ο καθένας δικό του». Αυτό το ρίζωμα σε «χώμα πατρικό» που αναγνωρίζει κάποιος ήδη στην πρώτη επαφή του με το έργο των Αντωνακάκη, προσφέρεται γενναιόδωρα σαν ένα πολύτιμο αρχιτεκτονικό υπόστρωμα σε εμάς, παραμένοντας την ίδια ώρα προσωπικό, κουβαλώντας μια ξεκάθαρη πορεία προέλευσης».

Πολυχρονόπουλος, 2018

Ίχνη αρχιτεκτονικής διαδρομής, Σουζάνα Αντωνακάκη και Δημήτρης Αντωνακάκης

Τοπικισμός Liane Lefaivre & Αλέξανδρος Τζώνης

Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης, 1981

Εργαστήριο 66

Σουζάνα Αντωνακάκη, Δημήτρης Αντωνακάκης, Μπούκη Μπαμπάλου Νουκάκη, Αντώνης Νουκάκης, Θεανώ Φωτίου

Ρέθυμνο, Ελλάδα

Το κτήριο της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, σχεδιασμένο από το αρχιτεκτονικό γραφείο Εργαστήριο 66, βρίσκεται στην πόλη του Ρεθύμνου. Αυτή η τοποθεσία επιλέχθηκε στρατηγικά ώστε να προσφέρει εύκολη πρόσβαση και να ενσωματώνεται αρμονικά με το αστικό και φυσικό περιβάλλον της περιοχής.

Concept

Το φυσικό ανοικτό αμφιθέατρο-πλατεία ως σημείο αναφοράς των δραστηριοτήτων που αναφέρονται άμεσα στους χώρους διδασκαλίας, εκεί που συναντώνται οι φοιτητές με τους διδάσκοντες.

Context

Η ανοιχτή σύνθεση του πανεπιστημιακού συγκροτήματος εγγράφεται στο φυσικό περιβάλλον και υποτάσσεται στα υπάρχοντα αιωνόβια δέντρα. Η πανεπιστημιακή ζωή αναπτύσσεται στους κλειστούς αλλά και στους υπαίθριους χώρους του συγκροτήματος: πλατείες και δρόμους που προσφέρονται για συναντήσεις και περίπατο και παραπέμπουν σε γνώριμες στον ελληνικό χώρο σχέσεις φιλοσοφίας και περιπάτου.

Content

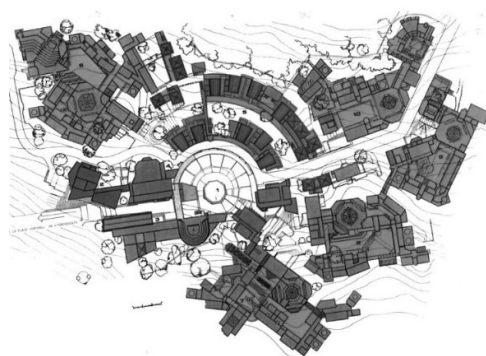
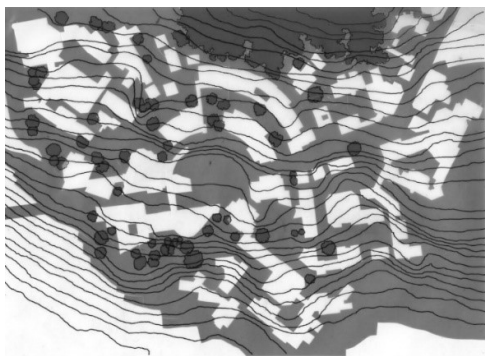
Τα τμήματα και οι τομείς που τους αντιστοιχούν, αναπτύσσονται ακτινωτά γύρω από αυτή την πλατεία. Οι Αντωνακάκη, διατύπωσαν ένα λεξιλόγιο που αφορούσε τις διαφορετικές ενότητες του κάθε τμήματος: διοίκηση, γραφεία διδασκόντων, αίθουσα συνελεύσεων τμήματος, συνδυασμένη με τα εργαστήρια, οι χώροι σεμιναρίων και αίθουσα συνελεύσεων τομέα. Αυτά τα στοιχεία επαναλήφθηκαν πέντε φορές συντεθειμένα με διαφορετικούς τρόπους, εκφράζοντας με ακρίβεια το πρόγραμμα που είχε δοθεί από το κτηριολογικό πρόγραμμα. Οι αίθουσες διδασκαλίας επαναλήφθηκαν με μικρές παραλλαγές δέκα φορές, τα πέντε τμήματα διδασκαλίας με τις αντίστοιχες πλατείες τους αυτονομούνται και σηματοδοτούνται από τα κτήρια των συνελεύσεων των Τμημάτων, που καλύπτονται με υπερυψωμένη πολυγωνική στέγη (Α66: Σουζάνα και Δημήτρης Αντωνακάκη, Αντώνης Νουκάκης και Θεωρή Φωτίου).



Η επιλογή του Εργαστηρίου 66 για την χωροθέτηση των κτηρίων γίνεται στρατηγικά σε ώστε να προσφέρει εύκολη πρόσβαση και να ενσωματώνεται αρμονικά με το φυσικό τοπίο. Τα κτήρια διατάσσονται στο χώρο του Πανεπιστημίου βάση αναγλύφου συμπαρασέρνοντας την γεωμετρία των αρθρωτικών κτισμάτων γύρω από την κεντρική πλατεία σε ημικυκλική. Η συγκεκριμένη μελέτη διέπεται από τα χαρακτηριστικά μιας δυναμικής αντίστιξης ανάμεσα στην «πορεία» και τον «κάναβο». Τα επιμέρους κέντρα που τοποθετούν τα κτήρια σε 5 μικρούς κανάβους-κέντρα όσα και τα τμήματα διδασκαλίας. Το πράσινο διαχέεται ανάμεσα στα κτήρια προερχόμενο από μεγαλύτερες μάζες που σταδιακά όσο συγκλίνουν στο κεντρικό πύρρηνα-πλατεία αραιώνουν.



38



39

Ερμηνευτικός κοντεξτουαλισμός

Παράρτημα του Δημαρχείου της Murcia, 1998

Rafael Moneo

Μούρθια, Ισπανία

Concept

Σχεδιασμένο από τον Rafael Moneo, το παράρτημα του Δημαρχείου της Murcia αποτελεί μια σημαντική αρχιτεκτονική προσθήκη που βρίσκεται στο ιστορικό κέντρο της πόλης, συγκεκριμένα στην πλατεία Cardinal Belluga. Αυτή η πλατεία είναι γνωστή για την καθεδρική εκκλησία του 16ου αιώνα και το Επισκοπικό Μέγαρο που χρονολογείται από το 1768 (architectuul, 2013). Ο Moneo αντιμετώπισε μια σημαντική σχεδιαστική πρόκληση: να ενσωματώσει ένα σύγχρονο θεσμικό κτήριο σε έναν χώρο που κυριαρχείται από δύο σημαντικά ιστορικά θρησκευτικά κτήρια. Η Plaza Belluga, η οποία περιλαμβάνει το παλάτι του καρδινάλιου με το ίδιο όνομα και τη μνημειακή πρόσοψη του καθεδρικού ναού, περιβάλλεται από κτήρια που οι τοπικοί αστοί είχαν ανεγείρει παλαιότερα για να απολαμβάνουν αυτή την προνομιακή τοποθεσία. Η κατεδάφιση μιας από αυτές τις κατοικίες διατάραξε την μέχρι τότε κατάσταση απομόνωσης που χαρακτήριζε τον τόπο. Αυτό το νέο κτήριο του δημαρχείου κλείνει και πάλι την πλατεία και αναβιώνει το εορταστικό μπαρόκ πνεύμα της. Συνειδητοποιώντας τη σημασία που είχε η Εκκλησία τον 18ο αιώνα, το ίδρυμα που επιδιώκει να εκπροσωπήσει την πολιτική εξουσία εισέρχεται στον κύριο αστικό χώρο της πόλης ως προνομιούχος θεατής (rafaelmoneo.com).

Context

Χωρίς πρόσβαση από την πλατεία, το νέο κτήριο έχει την είσοδό του σε μία από τις πλευρές, κλείνοντας τον δρόμο που το ενώνει με την παλιά πόλη. Οι χαμηλότεροι όροφοι ανοίγουν σε μια αγγλική αυλή που βλέπει στην πλατεία του καθεδρικού ναού. Η πλακόστρωση της πλατείας υπογραμμίζει την ενσωμάτωση του κτηρίου στο περιβάλλον. Ομόκεντροι κύκλοι από βασαλτικά λιθόστρωτα περιγράφουν την κοίλη επιφάνεια του χώρου, ενώ μια ακτινωτή ζώνη από τραβερτίνη εκδηλώνει την διαγώνια σχέση μεταξύ των κέντρων πολιτικής και εκκλησιαστικής εξουσίας. Αυτό το σκοτεινό χαλί πλαisiώνει την αμμώδη πρόσοψη του δημαρχείου, της οποίας η υφή αιχμαλωτίζει τον ζωντανό ήλιο της Murcia και τονίζει τη σταθερότητα των στηλών που δομούν την πρόσοψη.

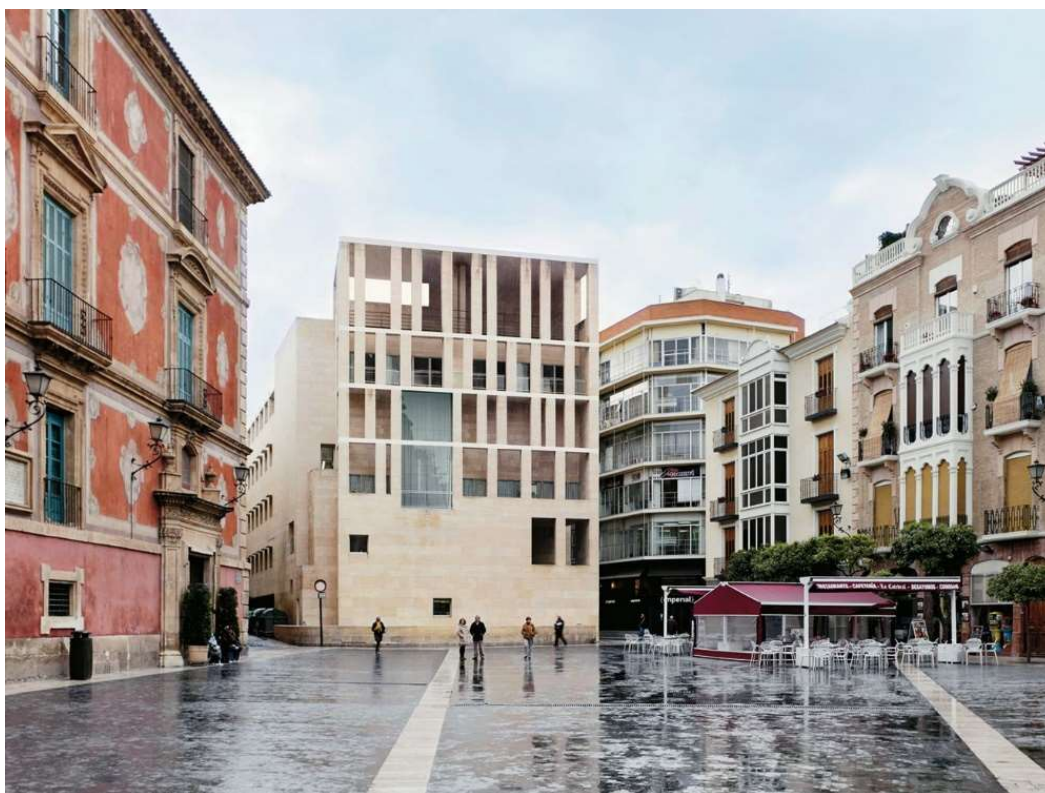
Για να ανταποκριθεί στις προκλήσεις και τις δυνατότητες οικοδόμησης σε ένα τόσο ευαίσθητο σημείο, η πρόσοψη που βλέπει προς τον καθεδρικό ναό σχεδιάστηκε ως ένας άμβωνας. Όντας απλός θεατής, και υποχωρώντας στις προϋπάρχουσες κατασκευές, το δημαρχείο δεν έχει πόρτες προς την πλατεία. Η είσοδος στους δημοτικούς χώρους γίνεται από μία από τις πλευρές, κλείνοντας έτσι τον δρόμο που συνδέει το δημαρχείο με την παλιά πόλη. Η πρόσοψη του άμβωνα ούτε επιθυμεί ούτε είναι σε θέση να ανταγωνιστεί τις κλασικές τάξεις των γειτόνων της. Χωρίς να δημιουργεί συμμετρίες, το κύριο χαρακτηριστικό της είναι το μπαλκόνι της γκαλερί, το οποίο εμπλέκεται σε διάλογο με τον κύριο όροφο του παλατιού (rafaelmoneo.com).. Ο Moneo τη σχεδίασε με μεγάλη προσοχή ώστε να δημιουργήσει έναν οπτικό διάλογο με την περιβάλλουσα ιστορική αρχιτεκτονική. Παρομοίωσε τη διάταξη των στηλών με μια μουσική παρτιτούρα, δημιουργώντας έναν ρυθμικό και αρμονικό συνδυασμό σε ένα σύστημα οριζόντιων επιπέδων που δημιουργούνται από τις πλάκες των ορόφων (architectuul, 2013).

Content

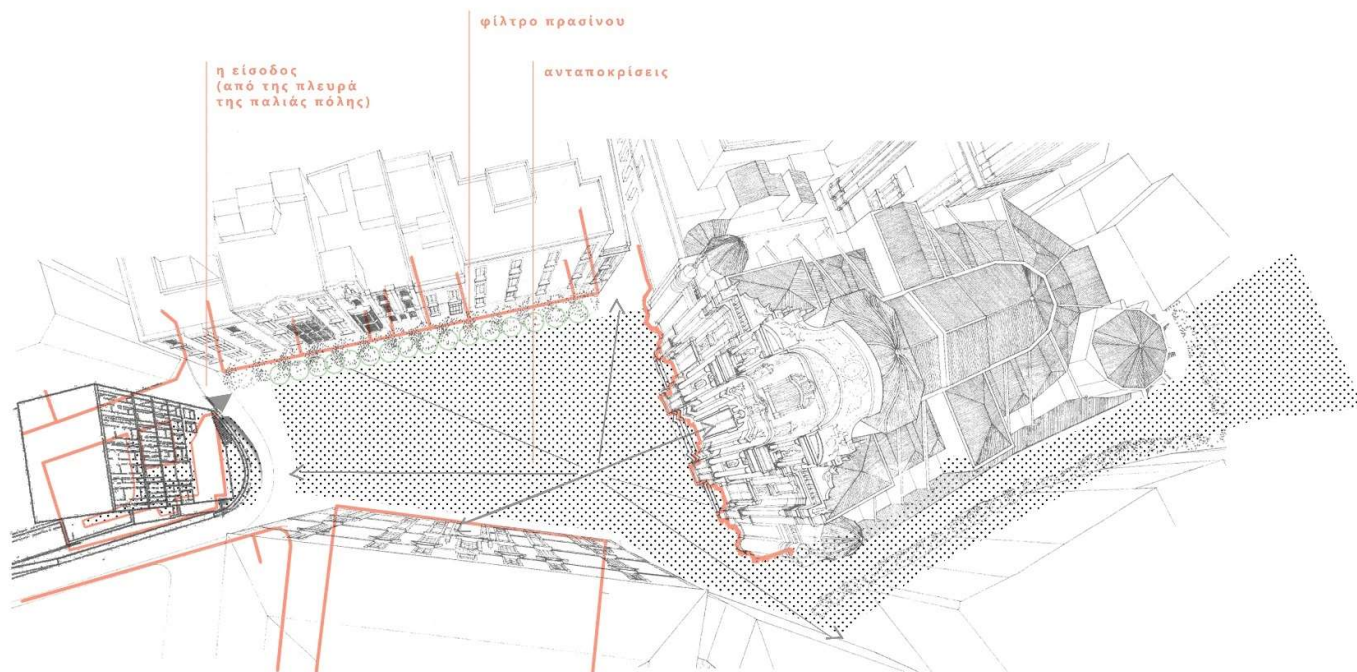
Επιπλέον, ένα γυάλινο μπαλκόνι διακόπτει τη συμμετρία της πρόσοψης, παρέχοντας μια πλατφόρμα από την οποία ο δήμαρχος μπορεί να απευθυνθεί στο κοινό. Το κτήριο περιλαμβάνει διάφορες αίθουσες συνεδριάσεων και συσκέψεων, καθώς και ένα καφέ που είναι προσβάσιμο μέσω ενός ανοίγματος στην πρόσοψη, ενισχύοντας τη λειτουργικότητα και την ελκυστικότητά του (architectuul, 2013). Για να επιτύχει αρμονία με το περιβάλλον, το εξωτερικό του κτηρίου είναι κατασκευασμένο από τούβλο και ντόπιο ψαμμίτη, χαρακτηριστικό της περιοχής της Murcia. Στο εσωτερικό, ο Moneo επέλεξε έναν συνδυασμό ξύλινων πάνελ και

στόκου για τους τοίχους, και έναν συνδυασμό πέτρας και ξύλου για τα πατώματα. Επίσης, συμμετείχε συμβουλευτικά στην επιλογή της εσωτερικής επίπλωσης. Σε διάλογο με τον καθεδρικό ναό και το παλάτι του Cardinal Belluga, το νέο δημαρχείο κλείνει την υπόλοιπη πλευρά της πλατείας και ανακτά τον εορταστικό χαρακτήρα που είχε αυτή η τοποθεσία παλαιότερα.

Η γεωμετρία της κάτοψης είναι το αποτέλεσμα της σύγκλισης πολλών αυτόνομων ορθογώνιων σχημάτων, καθένα από τα οποία φιλοξενεί ένα συγκεκριμένο σύνολο δραστηριοτήτων. Αυτές που έχουν επαφή με το κοινό καταλαμβάνουν το ισόγειο και το υπόγειο, το οποίο οδηγεί σε μια αγγλική αυλή με άμεση πρόσβαση στην πλατεία. Οι επάνω όροφοι επαναλαμβάνουν μια δομή γραφείων που ακολουθεί τις διευθύνσεις των δρόμων και την πρόσοψη της πλατείας, που είναι κρατημένοι για τους πιο αντιπροσωπευτικούς χώρους (rafaelmoneo.com).



40





Αρχιτεκτονική σχολή του Πόρτο, 1985 – 1996

Alvaro Siza

Πόρτο, Πορτογαλία

Η Αρχιτεκτονική σχολή του Πόρτο ανατέθηκε στον Alvaro Siza το 1995. Η τοποθεσία της σχολής οριοθετείται από έναν αυτοκινητόδρομο στα βόρεια και έχει θέα στις εκβολές του ποταμού Douro στα νότια. Το περιτειχισμένο κτήμα του Quinta da Povoas και του Carlos Ramos Pavilion σχηματίζουν ένα ανατολικό όριο στην τοποθεσία.

Concept

Η αρχική φάση της ανάθεσης του Siza σε αυτό το έργο ήταν το Carlos Ramos Pavilion, ένα μικρό κτήριο σε σχήμα U που αρχικά εξυπηρετούσε ως παράρτημα της σχολής (Hays, 1998: 209). Η σχολή σχεδιάστηκε με στόχο να ενισχύσει τη δημιουργικότητα των φοιτητών και να προσφέρει ένα περιβάλλον που προάγει τη μάθηση και την έρευνα. Το πρόγραμμα, σχεδιασμένο να εξυπηρετεί 500 φοιτητές, οργανώνεται σε δύο πτέρυγες κτηρίων που σχηματίζουν μια υπερυψωμένη τριγωνική πανεπιστημιούπολη (Levene, Fernando Marquez Cecilia, 1994: 68,69).

Context

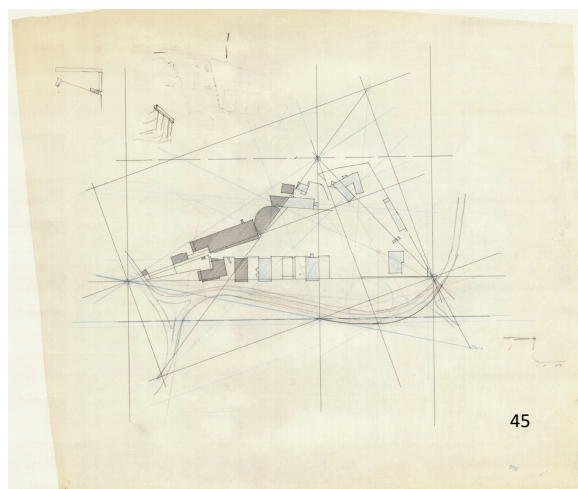
Η λαϊκή αρχιτεκτονική της περιοχής συνδυασμένη με την μακρόχρονη αγάπη του για το ποικιλόμορφο έργο των πρώιμων μοντέρνων αρχιτεκτόνων όπως οι Le Corbusier, Walter Gropius, Adolf Loos και Alvar Aalto (Hays, 1998: 209). Καθώς η διαμόρφωση του χώρου λειτουργεί με την υπάρχουσα τοπογραφία αναβαθμών, απαιτήθηκε ελάχιστη κίνηση του εδάφους και εκτεταμένη χρήση των προϋπαρχόντων πέτρινων τοίχων και εξεδρών. Παρεμβάσεις μικρής κλίμακας αρθρώνουν τη σχέση μεταξύ του Quinta da Povoas και των νέων εγκαταστάσεων, οδηγώντας στην πύλη εισόδου του Carlos Ramos Pavilion (Levene, Fernando Marquez Cecilia, 1994: 68,69). Στο ντοκιμαντέρ του Michael Blackwood για την αρχιτεκτονική του Siza που κυκλοφόρησε το 2004 με όνομα «Alvaro Siza: Transforming Reality», διατυπώνεται η προσέγγισή του, επικεντρώνεται στη δημιουργία χώρων που ενσωματώνουν φυσικά στοιχεία και ανταποκρίνονται στις ανάγκες των χρηστών. Η χρήση φυσικού φωτός και η οπτική σύνδεση με το εξωτερικό περιβάλλον είναι βασικά στοιχεία του σχεδιασμού.

Content

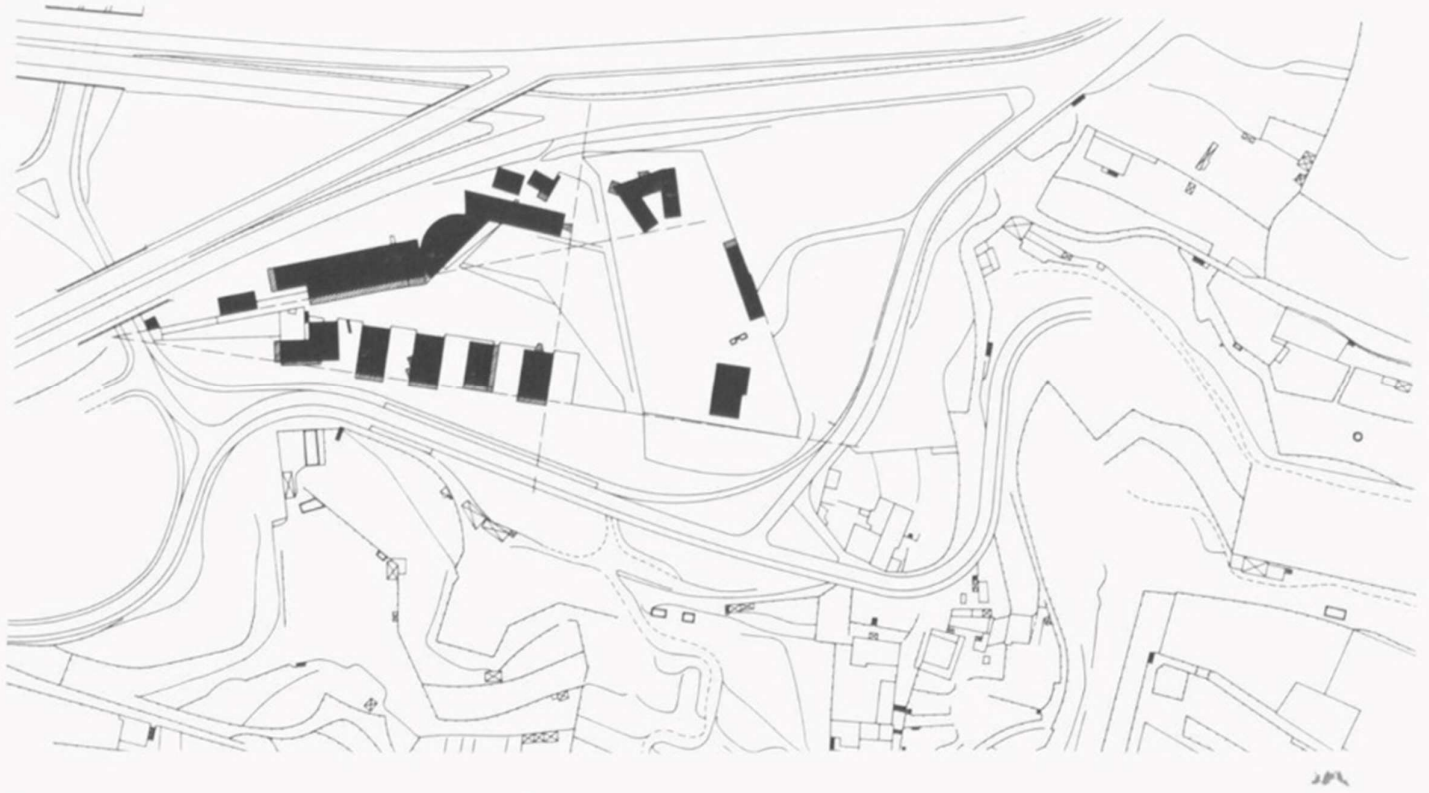
Οι συνεχείς μορφές της βόρειας πτέρυγας θωρακίζουν τον χώρο από τον παρακείμενο αυτοκινητόδρομο και περιλαμβάνουν: χώρους διοίκησης, αμφιθέατρα, μια ημικυκλική γκαλερί εκθέσεων και μια βιβλιοθήκη. Τα τέσσερα αυτόνομα περίπτερα της νότιας πτέρυγας περιέχουν ατελιέ και γραφεία καθηγητών στο ισόγειο. Η τοποθέτηση αυτών των όγκων δημιουργεί ποικίλα ανοίγματα προς τον ποταμό και το νότιο περιθώριο του χωρίς να διαταράσσεται η χωρική πυκνότητα της τριγωνικής πανεπιστημιούπολης. Αυτοί οι όγκοι ποικίλλουν σε ύψος και συνδέονται μεταξύ τους στη βάση με μια διαμήκη στοά που βρίσκεται 3 μέτρα κάτω από το επίπεδο του κεντρικού ανοιχτού χώρου. Οι δύο πτέρυγες των κτηρίων συγκλίνουν προς τα δυτικά σχηματίζοντας την κύρια είσοδο στο συγκρότημα (Levene, Fernando Marquez Cecilia, 1994: 68,69). Ο Siza πειραματίστηκε με λεπτές οπτικές ψευδαισθήσεις, κεκλιμένα παράθυρα και ρητορικά παιχνίδια στη λεπτομέρεια. Η χρήση κεκλιμένων στεγών και μακριών παραθύρων δημιούργησε επίσης την ψευδαισθήση ότι τα κτήρια είναι είτε μεγαλύτερα είτε μικρότερα από ό,τι είναι στην πραγματικότητα, ανάλογα με τον τρόπο προσέγγισής τους (Hays, 1998: 209).



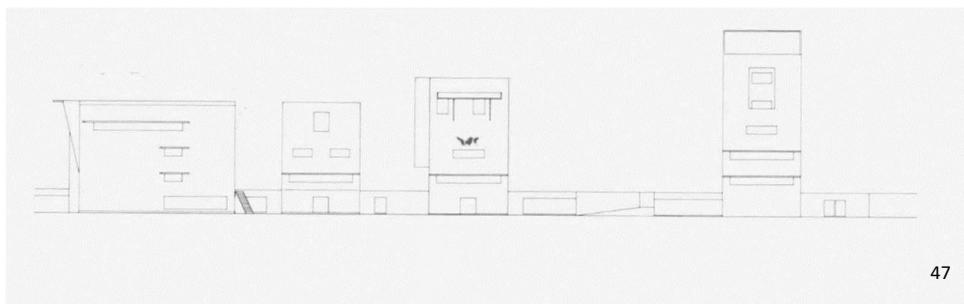
44

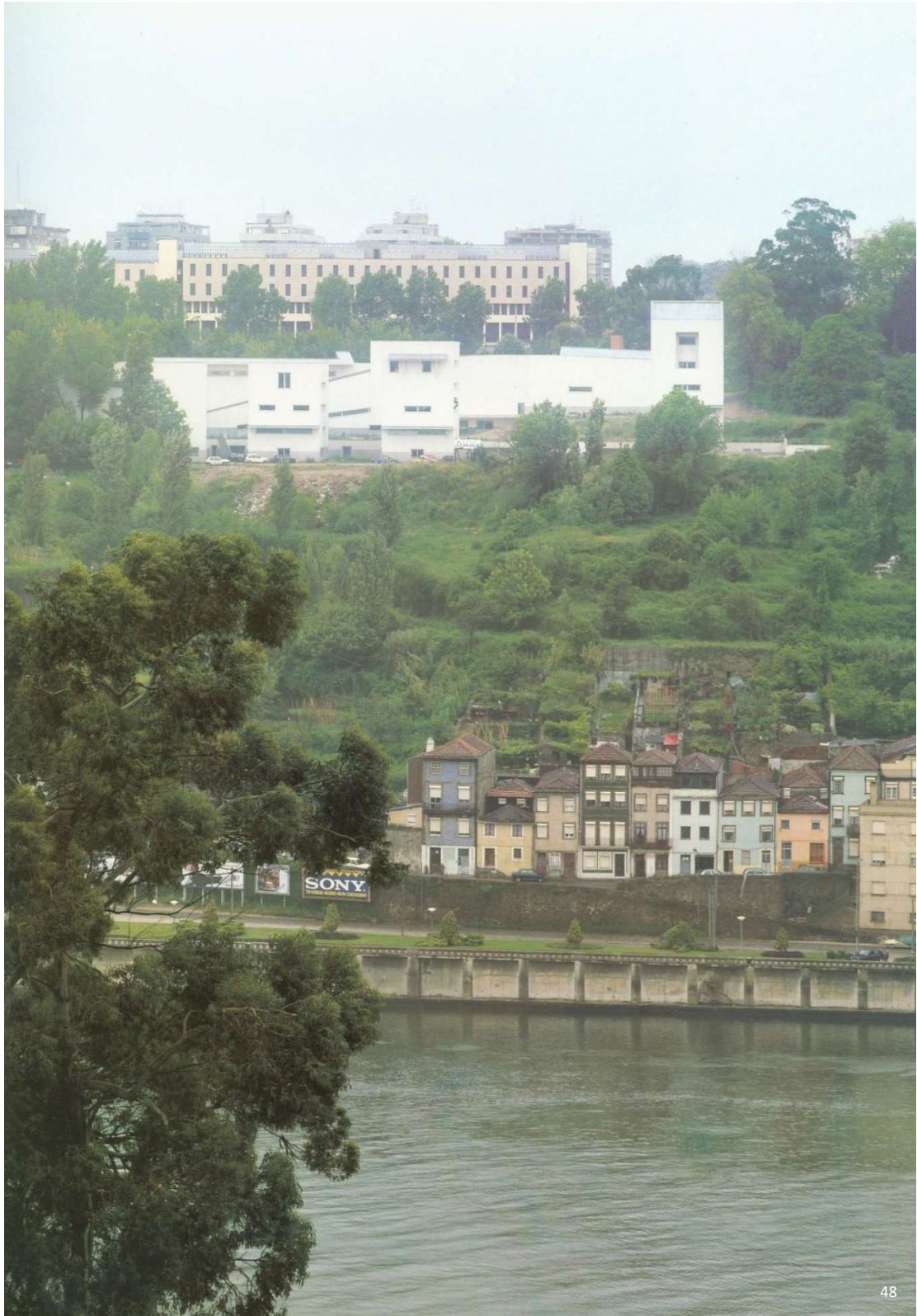


45



plano de situación / site plan





Μινιμαλισμός

Νεομοντερνικός Μινιμαλισμός

"Προτείνω μια Ουσιώδη Αρχιτεκτονική της Ιδέας, του Φωτός και του Χώρου.

Ιδέα.

Μια Αρχιτεκτονική που γεννιέται από μια Ιδέα. Χωρίς μια Ιδέα, η Αρχιτεκτονική θα ήταν άσκοπη, μόνο κενή μορφή. Μια Ιδέα που είναι ικανή να εξυπηρετήσει (λειτουργία), να ανταποκριθεί σε έναν τόπο (πλαίσιο), να επιλυθεί γεωμετρικά (σύνθεση), να υλοποιηθεί φυσικά (κατασκευή).

Φως.

Μια Αρχιτεκτονική γεννιέται από το Φως. Χωρίς το Φως η Αρχιτεκτονική δεν είναι τίποτα. Το Φως είναι ένα ουσιώδες υλικό στην κατασκευή της Αρχιτεκτονικής. Το Φως είναι αυτό που δημιουργεί μια σχέση, μια ένταση μεταξύ του ανθρώπου και του αρχιτεκτονικού χώρου.

Χώρος.

Μια Αρχιτεκτονική μεταφράζεται σε έναν Ουσιώδη Χώρο. Ο Χώρος διαμορφώνεται από τη Μορφή μέσω του ελάχιστου, αναγκαίου αριθμού στοιχείων που είναι ικανά να μεταφράσουν την Ιδέα με ακρίβεια. Ένας Χώρος είναι ικανός να αγγίξει τους ανθρώπους. Περισσότερα με λιγότερα".

Alberto Campo Baeza, ESSENCIALITY, more with less, 1992

Κτήρια γραφείων της τράπεζας Caja Granada, 1992-2001

Alberto Campo Baeza

Γρανάδα, Ισπανία

Concept

Η ιδέα του "impluvium de luz" (φωτεινό φρέαρ), όπου οι εσωτερικοί χώροι συγκεντρώνουν και ανακλούν το φυσικό φως για να βελτιώσουν τον φωτισμό των γραφειακών χώρων. Εμπνευσμένο από τα ρωμαϊκά σπίτια με τα impluvium, για να επιτευχθεί ο φυσικός φωτισμός, λειτουργεί ως κεντρικός άξονας του κτηρίου, το φως ως εργαλείο που δίνει πνευματική διάσταση στο χώρο και μέσω της διαφάνειας δίνεται η αίσθηση ενότητας (campobaeza.com).

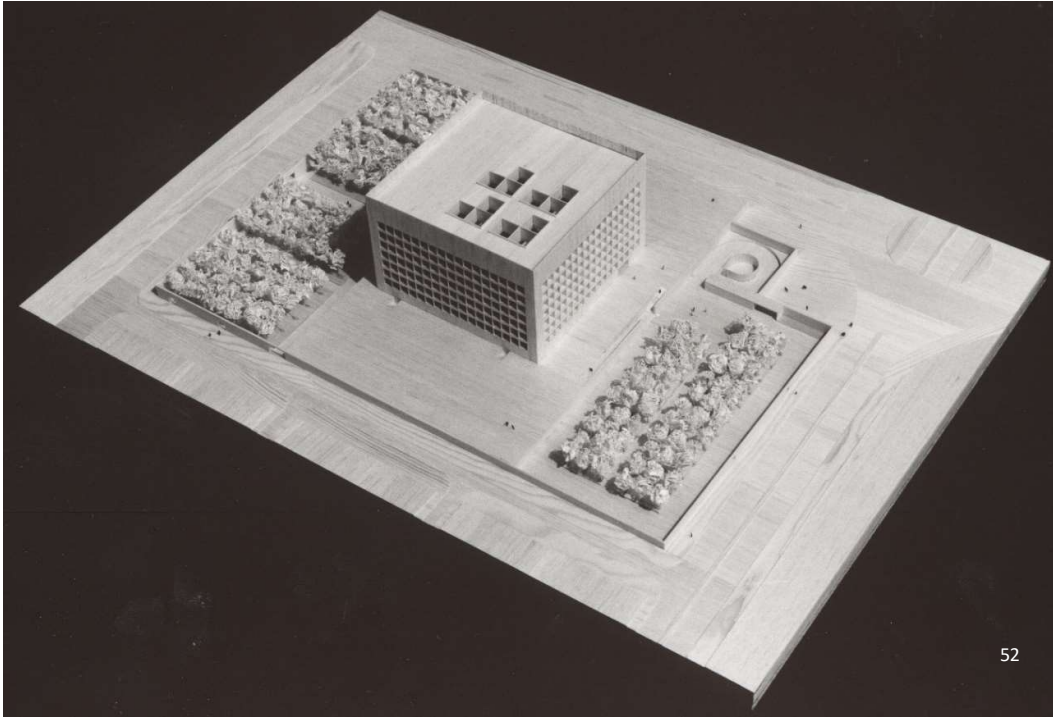
Context

Το κτήριο είναι σχεδιασμένο ως ένας χώρος που συνδυάζει λειτουργικότητα και αισθητική μέσω του σχεδιασμού του. Η χρήση του σκυροδέματος και του αλαβάστρου στις κατασκευαστικές λεπτομέρειες αποτελεί όχι μόνο στοιχείο δομικής ακεραιότητας αλλά και αισθητικής αξίας, διαμορφώνοντας έναν χώρο που ενσωματώνει τη φυσική φωτεινότητα σαν κεντρικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής εμπειρίας. Οι δύο αντίθετες προσόψεις, με τη μία να λειτουργεί ως φιλτράρισμα του έντονου φωτός και η άλλη να δέχεται ομοιόμορφο φως, ενισχύουν τη λειτουργική και αισθητική σύνθεση του κτηρίου. Το εσωτερικό είναι διαμορφωμένο σύμφωνα με το ρυθμό του καθεδρικού ναού της πόλης με τους τέσσερις πυλώνες να είναι όμοιοι σε διαστάσεις με αυτούς του ναού. Το αποτέλεσμα είναι ένας χώρος που συνδυάζει την αρχιτεκτονική πρόκληση με την ανθρώπινη εμπειρία, προσφέροντας ένα περιβάλλον που είναι ταυτόχρονα λειτουργικό και ευχάριστο για τους χρήστες του (campobaeza.com).

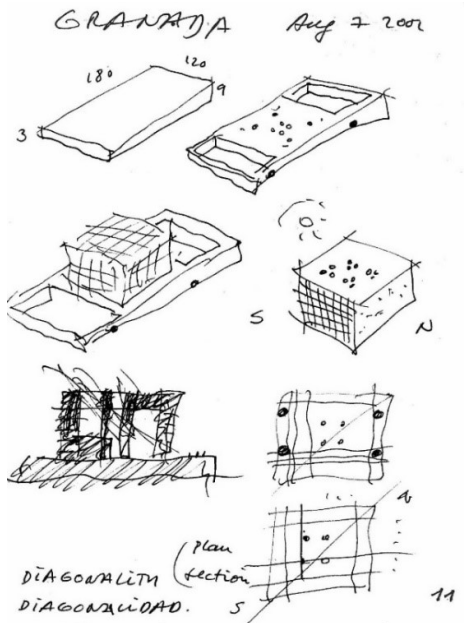
Content

Στον πυρήνα αυτού του κτηρίου λύνονται θέματα παρκαρίσματος, αρχείων και κέντρου επεξεργασίας δεδομένων. Ο κύβος γύρω από την κεντρική αυλή οργανώνει τα γραφεία σε επτά ορόφους. Η κατασκευή του κύβου με τον οπλισμένο σκελετό διαστάσεων 3 x 3 x 3 μέτρα λειτουργεί ως μηχανισμός για τη συλλογή του φωτός, το κύριο θέμα του κτηρίου. Οι δύο προς νότο προσόψεις λειτουργούν ως «brise-soleil», διαμορφώνοντας το έντονο φως στις περιοχές των ανοιχτών γραφείων. Οι δύο προς βορρά, προσφέρουν στα ατομικά γραφεία ομοιόμορφο και συνεχές φως, κλείνουν προς το εξωτερικό με πέτρα και γυαλί. Η κεντρική εσωτερική αυλή, το «impluvium de luz», συλλέγει το στερεό φως του ήλιου μέσω των φωταγωγών και αντανακλώντας το στα αλάβαστρα των παραθύρων ανοικτών προς νότο, αυξάνει τον φωτισμό των κλειστών βορινών γραφείων. Η οροφή στηρίζεται σε τέσσερις μεγάλες στήλες από οπλισμένο σκυρόδεμα. Λειτουργικά, το κτήριο είναι συμπαγές, ευέλικτο και απλό. Συνολικά, πρόκειται για μια κατασκευή από σκυρόδεμα και πέτρα που παγιδεύει το φως του ηλίου στο εσωτερικό της για να εξυπηρετήσει τις λειτουργίες που διεξάγονται μέσα σε αυτό το «impluvium de luz» (campobaeza.com).

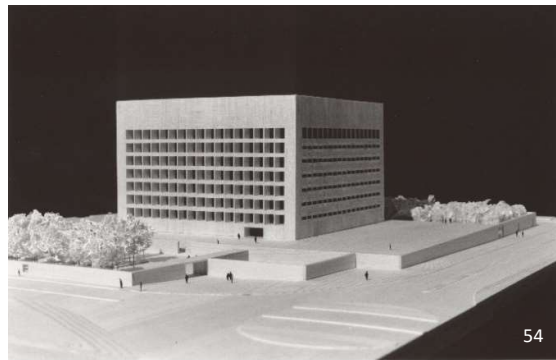




52



53



54

Γραφεία Πρυτανείας του Πανεπιστημίου Vigo, 1996 - 1999

Nieto Sobejano Arquitecto

Vigo, Ισπανία

Στη γωνία των οδών Areal και Oporto στέκεται το κτήριο που στεγάζει το γραφείο του πρύτανη του Πανεπιστημίου του Vigo, το οποίο ήταν κάποτε η έδρα της στρατιωτικής διοίκησης της πόλης. Τα κεντρικά γραφεία του Πανεπιστημίου Vigo βρίσκονται σε ένα ανακαινισμένο κτήριο του 19ου αιώνα. Ένα μικρό, στενό διπλανό οικόπεδο επιλέχθηκε για την επέκταση των διοικητικών και δημόσιων υπηρεσιών.

Concept

Το πανεπιστήμιο είχε ξεπεράσει τον διαθέσιμο χώρο για διοικητική χρήση και για να αντιμετωπίσει το πρόβλημα χώρου, αποφάσισε να οργανώσει έναν διαγωνισμό. Η επέκταση έπρεπε να κατασκευαστεί στον κενό χώρο μεταξύ της νότιας πρόσοψης του υπάρχοντος γραφείου του πρύτανη και του γειτονικού κτηρίου στο Oporto (architecturaviva, 2024). Δύο συνθήκες έπρεπε να επιλυθούν στο νέο κτήριο: ένας φυσικός σύνδεσμος με το παλιό κτήριο και η διεπαφή μεταξύ κατασκευών διαφορετικών κλιμάκων ως συνέπεια του υπάρχοντος οκταώροφου διαχωριστικού τοίχου, ο οποίος είναι ορατός από απόσταση (nietosobejano.com).

Context

Εκτός από την αύξηση της επιφάνειας δαπέδου, το έργο έπρεπε να λύσει τη συγκρουσιακή συνάντηση δύο κατασκευών που διαφέρουν ευρέως τόσο σε κλίμακα όσο και σε κατάσταση. Μια μεταλλική γέφυρα από πάνω, σε επίπεδο δεύτερου ορόφου, συνδέει τον προϋπάρχοντα όγκο με την επέκταση. Το προκύπτον κενό σε αυτό το σημείο εισόδου δημιουργεί μια κάθετη επικοινωνία μεταξύ των κατώτερων ορόφων, που εκφράζεται εντυπωσιακά στην πρόσοψη. Η συνολική προσοχή στη λεπτομέρεια και η ακρίβεια της εκτέλεσης στοχεύουν στην ανάδειξη της παρουσίας νέας αρχιτεκτονικής δίπλα σε ένα προϋπάρχον κτήριο που από μόνο του φιλοδοξεί να αντανakλά, μέσω της δυαδικότητάς του, τις αντιφάσεις που χαρακτηρίζουν το σπασμένο προφίλ της πόλης του Vigo (architecturaviva, 2024).

Content

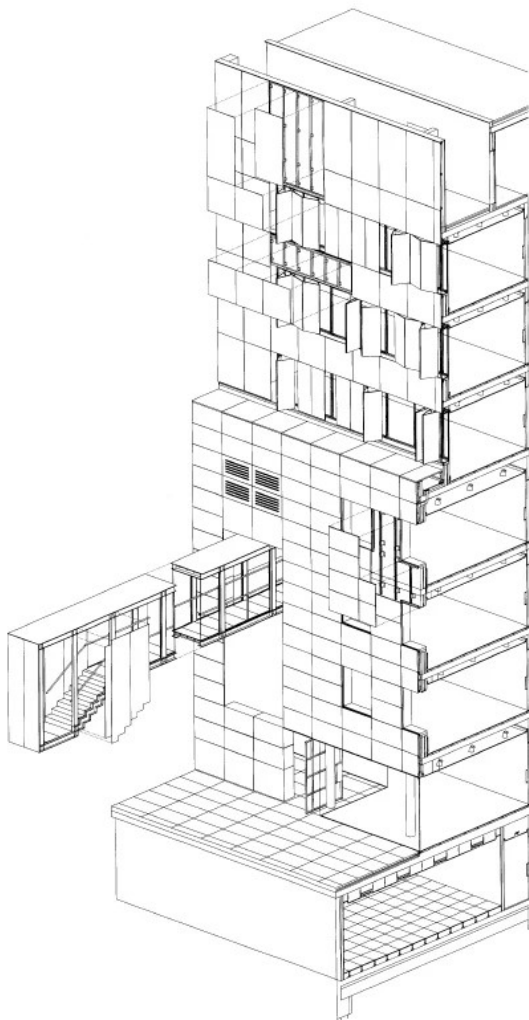
Για να καλύψουν όλες τις απαιτήσεις, οι αρχιτέκτονες συνέλαβαν ένα κτήριο ριζικά χωρισμένο σε δύο αντιτιθέμενους όγκους. Οι τέσσερις κατώτεροι όροφοι σχηματίζουν μια συμπαγή μάζα από γρανίτη που εισέρχεται σε διάλογο με το αρχικό γραφείο του πρύτανη. Το ανώτερο μέρος, με τα τρία επίπεδα γραφείων και έναν ξεχωριστό όροφο για υπηρεσίες, εμφανίζεται ως μια ελαφριά και ενιαία οντότητα, κοιτάζοντας τη θάλασσα και τονίζοντας την κάθετη διάσταση του κτηρίου που καλύπτει τον τοίχο που βρισκόταν σε έξαρση. Για μεγαλύτερη ευελιξία χρήσης των κύριων χώρων, οι κυκλικοί πυρήνες, τα λουτρά και οι εγκαταστάσεις συγκεντρώνονται σε ένα μόνο μπλοκ. Το κενό μεταξύ των κτηρίων γίνεται δημόσιος χώρος, ένας νέος πεζόδρομος που παρέχει πρόσβαση στις εγκαταστάσεις.

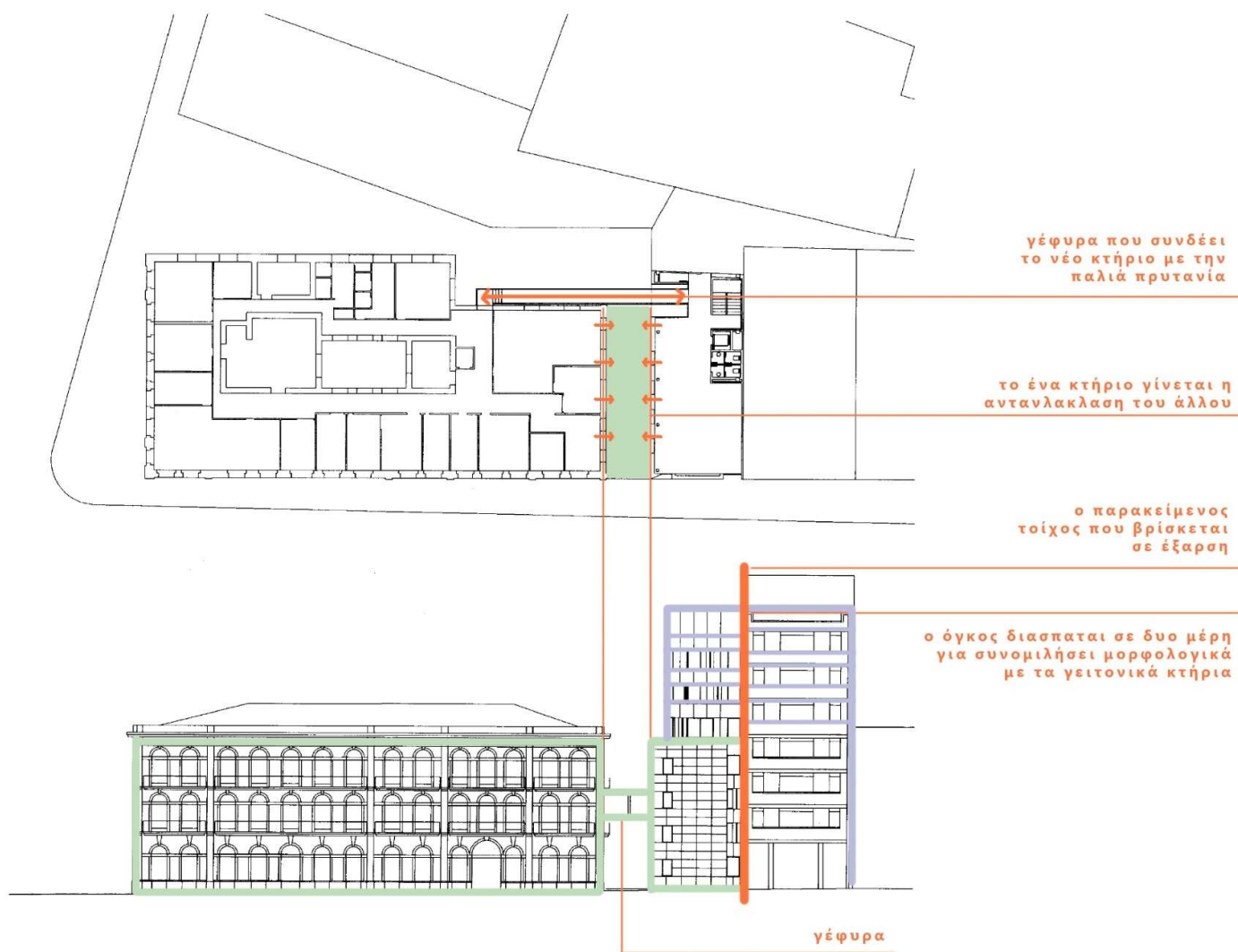
Τα υλικά και τα συστήματα κατασκευής που χρησιμοποιήθηκαν για το κέλυφος επιλέχθηκαν για να ενισχύσουν την ιδέα από την οποία υλοποιείται το έργο. Μια επένδυση από γρανίτη που θυμίζει την πέτρα που χρησιμοποιήθηκε για τις προσόψεις του παλαιότερου κτηρίου δημιουργεί τη στερεά εικόνα του κατώτερου όγκου. Ο ανώτερος όγκος, αντιθέτως, μοιάζει με ένα ελαφρύ κουτί, χάρη στην επένδυση από ξύλο *eyoung* της αρθρωτής του περίφραξης. Τα παράθυρα εδώ έχουν πτυσσόμενα και συρόμενα παντζούρια, τα οποία, όταν

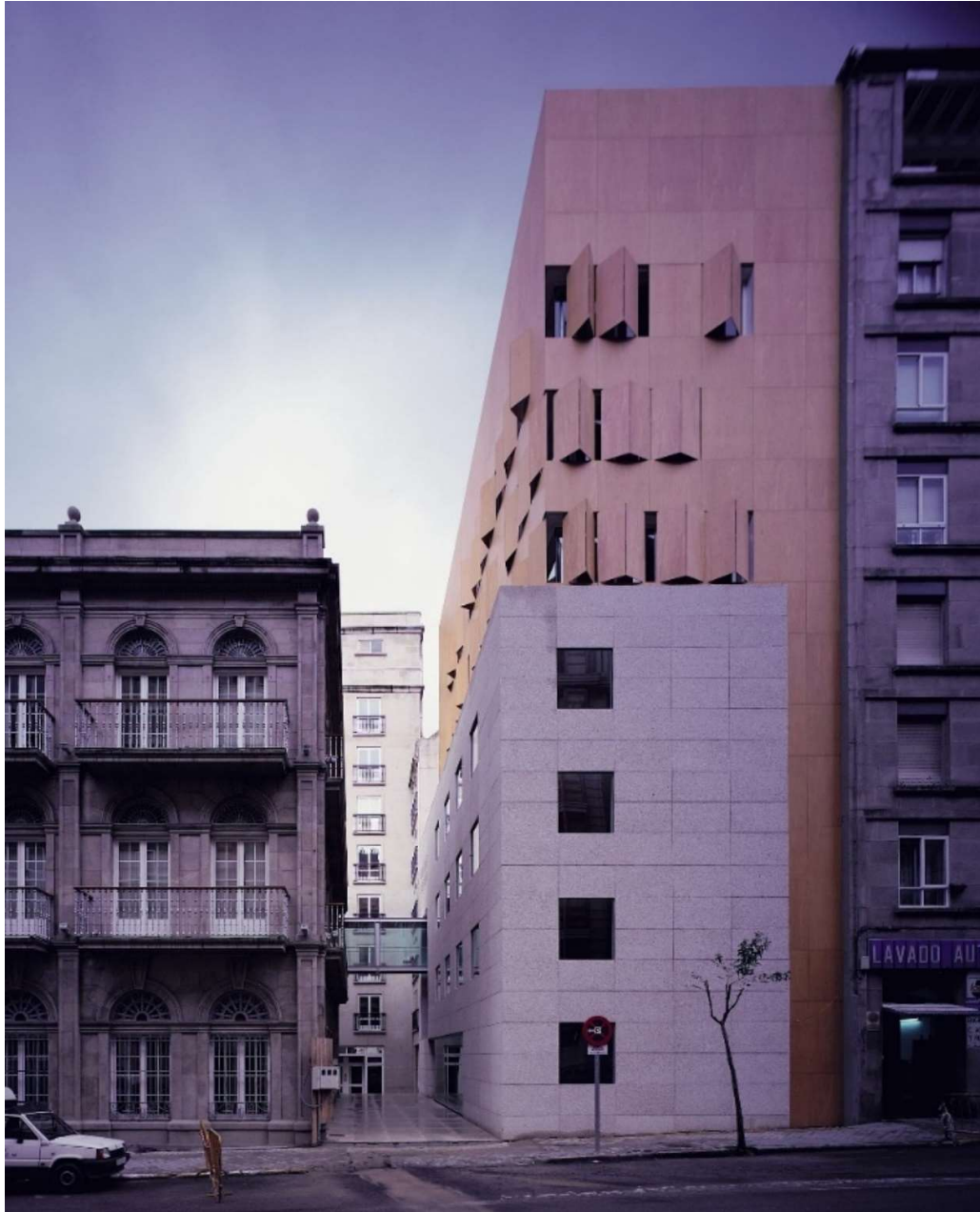
κλείνουν, είναι επίπεδα με το επίπεδο της πρόσοψης. Η επιδερμίδα αυτού του όγκου που στεφανώνει την επέκταση μπορεί, επομένως, να είναι λεία και ερμητική, ή να ανοίγει για να εμφανίσει τις πτυχές του ακορντεόν των παντζουριών (arquitecturaviva.com).

Ένας δημόσιος χώρος πλάτους πέντε μέτρων δημιουργεί μια σχέση καθρέφτη μεταξύ της νέας και της παλιάς αρχιτεκτονικής. Η επέκταση είναι χωρισμένη ογκομετρικά σε δύο σώματα με σαφώς διαφοροποιημένες επεξεργασίες και χαρακτηριστικά: οι κάτω όροφοι επενδυμένοι με πέτρα συνομιλούν με το υπάρχον ιστορικό κτήριο, ενώ η ανώτερη ζώνη, επενδυμένη με πάνελ από κόντρα πλακέ, βοηθά στην ανάδειξη της κάθετης διάστασης που επιβάλλεται από το μικρό οικόπεδο.

Τα υλικά είναι αποτέλεσμα της ιδέας που γεννά το έργο: γκρι γρανίτης κάτω και πάνελ από κόντρα πλακέ πάνω: μια οθόνη που μπορεί να κλείσει σαν κουτί τα Σαββατοκύριακα ή να ανοίξει τυχαία κατά τη διάρκεια του εργάσιμου χρόνου, μετατρέποντας σε έναν νέο κατοικημένο διαχωριστικό τοίχο με μια συνεχώς μεταβαλλόμενη εξωτερική όψη (nietosobejano.com).







Γραφεία πρυτανείας του Πανεπιστημίου της Λισαβόνας, 1998- 2001

Aires Mateus

Λισαβόνα, Πορτογαλία

Concept

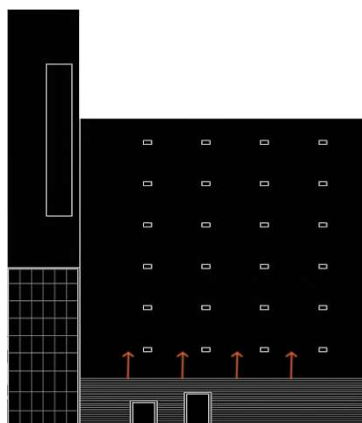
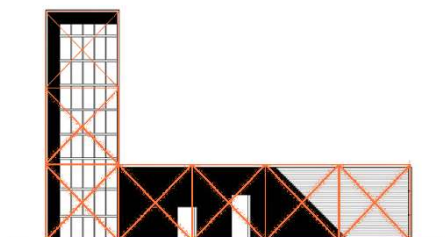
Στο έργο για τα νέα γραφεία πρυτανείας του Πανεπιστημίου της Λισαβόνας, ο στόχος είναι να διαμορφώσει ένα νέο οικοδομικό τετράγωνο που θα είναι ανοιχτό προς τη πόλη. Εκεί είναι πιθανότατα που οι Aires Mateus ενδιαφέρθηκαν για την ιδέα του αρνητικού χώρου (negative space), την εκσκαφή ή την αφαίρεση. Ωστόσο, δεν ήταν ακόμα μια ενοποιημένη στρατηγική έργου εκείνη τη στιγμή (Levene & Fernando Marquez Cecilia, 2011:7).

Context

Τα γραφεία στη Λισαβόνα, το Πολιτιστικό Κέντρο του Sines και πιο πρόσφατα τα κτήρια Laguna Furnas στις Αζόρες αντιπροσωπεύουν το πιο σημαντικό αποτέλεσμα αυτής της έρευνας για την πλαστική-ογκώδη αξία του υλικού, και ταυτόχρονα για τη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου ως ανεξάρτητης οντότητας που μπορεί να συνοψίσει αμφίδρομες αλλά όχι απαραίτητα αντιφατικές ποιότητες. Στο κέντρο της αρχιτεκτονικής τους, οι Aires Mateus δημιουργούν χώρους που μπορούν να είναι περίπλοκοι και αρθρωτοί, οριζόντιοι ή κάθετοι, μονοκατευθυντικοί ή κινούμενοι από διάφορους κεντρομόλους ή φυγόκεντρους άξονες. Ενώ το υλικό γίνεται όλο και πιο αφηρημένο, ο χώρος γίνεται συγκεκριμένος και σχεδόν χειροπιαστός. Οι δύο αρχιτέκτονες συνδέουν τα δύο στοιχεία σε ένα πρωταρχικό και συμπληρωματικό ζευγάρι που αρκεί για να επιτρέψει τη συνεχή σχεδιαστική επεξεργασία. (Turnini, 2011: 72). Το κτήριο χρησιμοποιείται για να επανασηματίσει την τοπογραφία, εισάγοντας μια μεγάλη σκάλα που οδηγεί στην πλατεία, καλυμμένη με ένα μπλοκ (Levene & Fernando Marquez Cecilia, 2011:7).

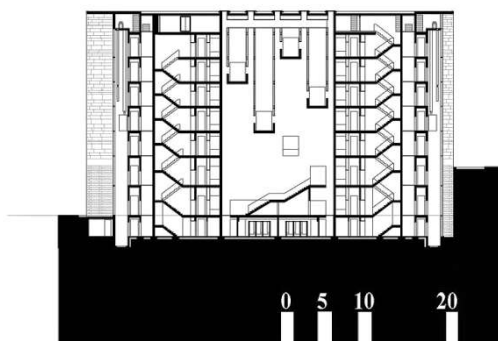
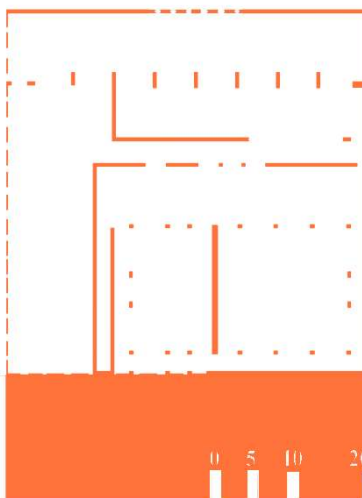
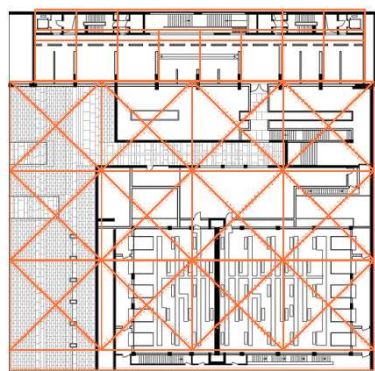
Content

Ο ένας όγκος είναι ένα κάθετο σώμα που φιλοξενεί τα γραφεία και τις υπηρεσίες, ενώ έχει το ίδιο ύψος με το γειτονικό κολλέγιο. Ο δεύτερος όγκος είναι μια οριζόντια πλατφόρμα σε μορφή σκάλας ή πλατείας, η οποία φιλοξενεί τις αίθουσες συνεδριάσεων. Το κτήριο είναι επενδυμένο με ανοιχτόχρωμη πέτρα και αποκτά διαφορετική εμφάνιση ανάλογα με τη γωνία θέασης του παρατηρητή. Η επένδυση διακόπτεται από κενά, ιδίως στην πλευρική όψη προς την πλατεία, χρησιμοποιώντας επίπεδες γυάλινες πλάκες για αυτό το σκοπό. Το εξωτερικό σχέδιο αντικατοπτρίζει την εσωτερική δομή του κτηρίου, χαρακτηριζόμενη από απ' τα κενά και τα πλήρη. Τα συχνά διπλά ύψη στην εσωτερική ενοποιούν τους ορόφους, ενώ το ηλιακό φως που φιλτράρεται μέσα από τα κοψίματα στην πρόσοψη ενισχύει την υλικότητα του χώρου. (Turnini, 2011: 72). Πέρα από αυτό το όριο, έξω από το κτήριο, αποκαλύπτεται μια πλούσια διαμόρφωση χώρου, που περιβάλλεται από δάπεδα και οροφές σε διαφορετικά ύψη, φωτιζόμενη από διάφορες πηγές φωτός. «Είναι μια «άμεση, εμμονική, σταθερή» έρευνα που επικεντρώνεται στο σχεδιασμό του κενού και στη δυνατότητα να κάνει τον εσωτερικό χώρο μνημειώδη, δουλεύοντας στην εφεύρεση απροσδόκητων χώρων και στη δυσκολία να αντιληφθεί κανείς τις πραγματικές του διαστάσεις».



59

επανασχηματισμός
της τοποθεσίας -
επέκταση
δημοσίου χώρου



60, 61



γ. συμπερασματικά

Πολιτιστικό κέντρο στο Τολέδο, 1998-2001

Ignacio Menandro Corsini

Τολέδο, Ισπανία

Concept

Η πρώην εκκλησία του Αγίου Μάρκου, στρυμωγμένη στην ιστορική συνοικία του Τολέδο, στο ψηλότερο σημείο της πόλης, παρέμεινε εγκαταλελειμμένη για πολλά χρόνια. Μετά από εθνικό διαγωνισμό αρχιτεκτονικών ιδεών, δημιουργήθηκε το αρχείο της πόλης με αίθουσες σεμιναρίων, ενώ η ίδια η εκκλησία έχει μετατραπεί σε πολιτιστικό κέντρο (Schittich, 2003, 42). Ο στόχος του έργου για την ανασχεδίαση της πλατείας και την κατασκευή του κτηρίου του Δημοτικού Αρχείου είναι να απελευθερώσει τον χώρο που καταλαμβάνεται από τα αυτοκίνητα και να διαθέσει ένα κτήριο που μπορεί να διατάξει και να αναδείξει τους όγκους και το θόλο του ναού, σε μια κλίμακα που είναι πιο ευκολά αντιληπτή από τους περαστικούς που βρίσκονται στην πλατεία (Mònica Oliveres i Guixer, 2018).

Context

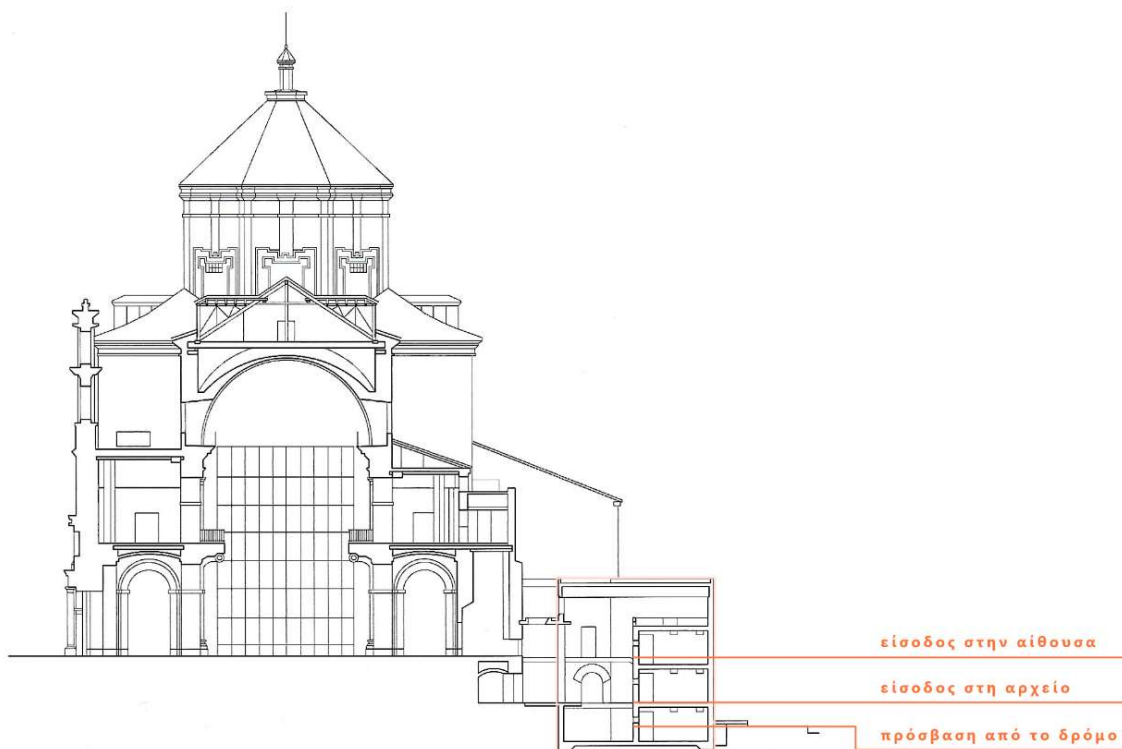
Στα μέσα του 20ού αιώνα, ο κίνδυνος της επερχόμενης κατάρρευσης του Convento de la Trinidad στο Τολέδο οδήγησε στην κατεδάφισή του, αφήνοντας ένα κενό χώρο δίπλα στην εκκλησία, ο οποίος, χωρίς καμία πρόθεση να γίνει πλατεία, καταλαμβάνεται από αυτοκίνητα. Δανείζεται το όνομα του διπλανού δρόμου και κυριαρχείται από την αναπόφευκτη θέα των γυμνών τοίχων του μοναστηριού, μιας ανεξήγητης προοπτικής του κτηρίου, που κατακερματίζεται και απορρίπτεται από μια αυθαίρετη και άναρχη αλλά μακροχρόνια κατάληψη ως χώρος στάθμευσης. Τα αρχαιολογικά ευρήματα που αποκαλύφθηκαν κατά τη διάρκεια των εργασιών εκθέτονται τώρα στους περαστικούς μέσω μιας σειράς περιπατητικών διαδρόμων που κρέμονται πάνω από τις κατασκευές του χώρου, δημιουργώντας μια ακολουθία αυλών που παρέχουν εισόδους στο αρχείο ή επιστροφή στην πλατεία μέσω μιας άλλης, μικρότερης. Εδώ η μνήμη του τόπου αναδύεται από το έδαφος και η βόλτα γίνεται ένα περίπατος μέσα από την ιστορία (Mònica Oliveres i Guixer, 2018).

Content

Το μοναστήρι ανοικοδομήθηκε το 1220, αργότερα καταστράφηκε και στη συνέχεια ξαναχτίστηκε στα μέσα του 16ου αιώνα. Ο ναός, χρονολογείται από τον 17ο και 18ο αιώνα και αποτελεί τυπικό εκκλησιαστικό οικοδόμημα της εποχής του, δείγμα πρώιμης μπαρόκ ισπανικής αρχιτεκτονικής. Μετά τη διαδικασία της εκκοσμίκευσης, τα κτήρια χρησίμευσαν ως στρατιωτική βάση και καταστράφηκαν ξανά το 1960. Η εκκλησία παρέμεινε για μερικά ακόμη χρόνια στα χέρια των Τριαδιστών, αλλά το 1980, ολόκληρο το συγκρότημα αποκτήθηκε από την κυβέρνηση. Μετά τη στερέωση των ερειπίων και την ενοποίηση του υπεδάφους και των θεμελίων, αποκαταστάθηκε το εσωτερικό του ναού και οι όψεις που είχαν εκτεθεί μετά την κατεδάφιση της μονής. Παρά την επεξεργασία στην οποία υποβλήθηκαν οι όψεις, η εικόνα μιας εκκλησίας παραμένει. Ο σηκός έχει μετατραπεί σε αμφιθέατρο με σταθερά καθίσματα, ενώ τα δύο κλίτη χρησιμοποιούνται για εκθέσεις. Τα αρχεία βρίσκονται έναν όροφο πιο κάτω, μισοθαμμένα στο έδαφος. Από απόσταση, οι τοίχοι ύψους δέκα μέτρων που περικλείουν τα αρχεία προσδίδουν στην εκκλησία την εμφάνιση ενός οχυρωματικού οικοδομήματος. Η κλειστή τσιμεντένια πρόσοψη, που ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυριών σε αυτήν την παραδοσιακά σκεπτόμενη πόλη, έχει ένα ζεστό χρυσό χρώμα που ταιριάζει με τον περιβάλλοντα αστικό ιστό. Οι επισκέπτες εισέρχονται στο συγκρότημα από ένα ψηλό, φαρδύ άνοιγμα.

Η τσιμεντένια πλάκα δαπέδου στο εσωτερικό υψώνεται πάνω από ρωμαϊκές και μεσαιωνικές ανασκαφές, επιτρέποντας μια άποψη αυτών των σημείων του παρελθόντος. Οι επισκέπτες εισέρχονται στα αρχεία των πολιτών στους ορόφους των γκαλερί, από όπου μπορεί κανείς να κοιτάξει κάτω στο αναγνωστήριο. Το φως της ημέρας εισέρχεται στον ψηλό χώρο με ελεγχόμενη μορφή μέσω των φώτων οροφής και των μικρών ανοιγμάτων, προκαλώντας μια μυστικιστική, σχεδόν μοναστηριακή ατμόσφαιρα μέσα. Με απλά, συγκρατημένα μέσα, η νέα αρχιτεκτονική έχει ενσωματωθεί προσεκτικά στον υπάρχοντα ιστό. Παλιά και νέα διακρίνονται ωστόσο μέσα από την επιλογή των υλικών (Schittich, 2003, 42).

Η ανάγκη αύξησης του διαθέσιμου χώρου για την αποθήκευση των τρεχόντων διοικητικών εγγράφων που παράγονται από τα δημοτικά γραφεία οδήγησε στην εγκατάσταση κινητών ραφιών στον τρίτο όροφο, σχεδόν διπλασιάζοντας τη χωρητικότητά του. Επιπλέον, ήταν αναγκαίο να δοθεί κατάλληλη εγκατάσταση για τη φιλοξενία της βιβλιοθήκης του Luis Alba, η οποία είχε προμηθευτεί ο Δήμος, με σκοπό την εξασφάλιση της διατήρησης και της δημόσιας προσβασιμότητάς της. Επιπλέον, ήταν απαραίτητο να επεκταθεί ο χώρος που είχε διατεθεί για την ειδικευμένη βιβλιοθήκη του αρχείου (Mariano García Ruipérez, 2018).

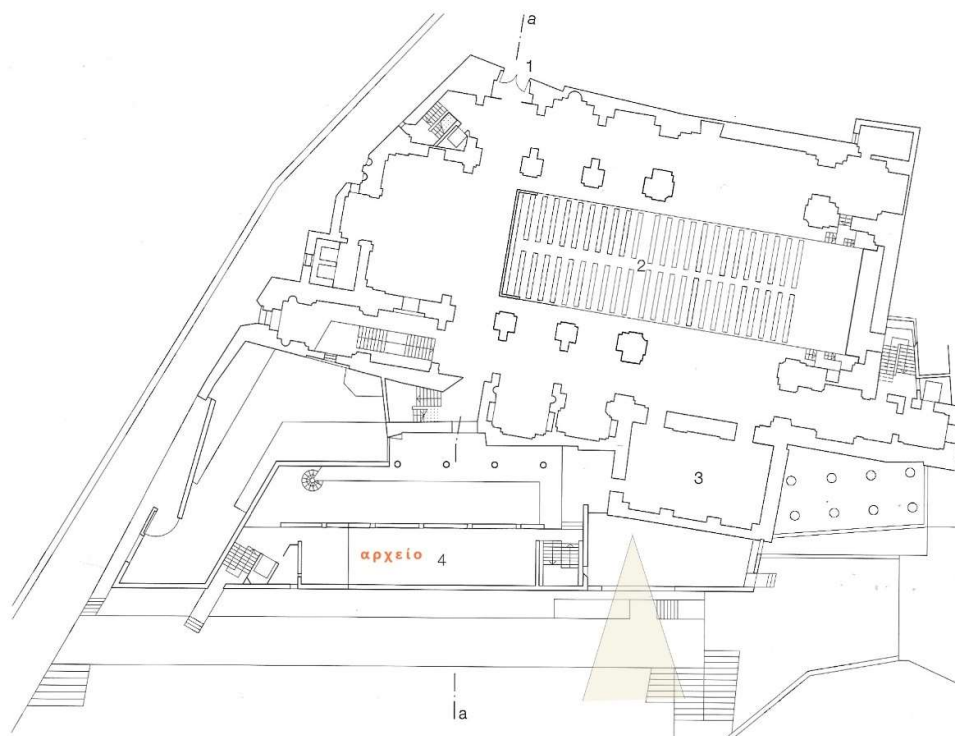




63



64



- 1 είσοδος στη κύρια αίθουσα
- 2 κύρια αίθουσα
- 3 μικρή αίθουσα
- 4 αρχείο
- 5 είσοδος στην αυλή του αρχείου
- 6 αυλή
- 7 είσοδος στο αρχείο
- 8 κενό πάνω απ το αναγνωστήριο
- 9 διαχειριστής
- 10 περίπτερο





68



69



Μετά από την εξέταση του έργου του Ignacio Menandro Corsini ακολουθεί μια ανάλυση και συσχέτιση των σχεδιαστικών του αρχών με τα ρεύματα του Κριτικού Τοπικισμού και του Μινιμαλισμού. Διατηρεί κοινό ενδιαφέρον για τον περιβάλλον όπως συναντάται στον Απτικό Μινιμαλισμό που ενδιαφέρεται για την γεωμετρική τάξη, και όχι τον μετασχηματισμό του που συμβαίνει στην αρχιτεκτονική του Siza, με τη χρήση καθαρών μορφών αναδεικνύει τον τόπο και στην συνέχεια αξιοποιεί το υπάρχον τοπικό πλαίσιο για την εξασφάλιση της λειτουργικότητας, συγκεκριμένα οι είσοδοι από χώρο σε χώρο διαρθρώνονται σε 3 διαφορετικά επίπεδα ανάλογα με το σημείο που βρίσκεται ο επισκέπτης κάθε φορά. Αναδεικνύεται μια αφοσίωση στη σχέση με την ιστορία συγγενική με αυτή του Κριτικού Τοπικισμού που ενδιαφέρεται για την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς, ενώ απ' την άλλη πλευρά ο Μινιμαλισμός αξιοποιεί αυτή τη γνώση ώστε να μεταφραστεί στη χωρική εμπειρία του χρήστη. Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί τα υλικά εφαρμόζοντας σύγχρονες τεχνικές και υλικά κατασκευής μοιράζεται κοινά στοιχεία με τη μινιμαλιστική προσέγγιση. Ταυτόχρονα τον απασχολεί η διάκριση παλιού και νέου μέσω της επιλογής του υλικού.

Σε συνέχεια αυτής της συγκριτικής ανάλυσης του συγκεκριμένου και των αρχιτεκτονικών επεμβάσεων, εντοπίστηκαν αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά και εργαλεία που σχετίζονται με το context στα κτήρια που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Σουζάνα Αντωννάκη – Δημήτρης Αντωννάκης

Αυτή η βαθιά σχέση με τον τόπο κάνει την αρχιτεκτονική τους να μοιάζει τόσο οικεία, ώστε να προσφεύγουμε σε αυτή οι νεότεροι χωρίς το φόβο του δανεισμού ή της μίμησης (Πολυχρονόπουλος, 2018: 7). Είναι πολύχρωμα στοιχεία που δένουν την αρχιτεκτονική τους με το τοπίο και τους ανθρώπους, και πηγάζουν απευθείας από μια βαθιά παράδοση της Μεσογείου και την ίδια ώρα πειθαρχούν μέσα στη γεωμετρική απλότητα και την κατασκευαστική συνέπεια που διακρίνει το σύνολο των έργων τους. Κάθε μικρό ή μεγάλο στοιχείο γειώνεται στο έδαφος της Μεσογείου.

Για τον Jean Louis Cohen, «αυτή η σκηνή, ποιητική και τραγική ταυτόχρονα Μεσόγειος παραμένει σταθερά ορίζοντας στον οποίο εγγράφεται όλη η δουλειά των Δημήτρη και Σουζάνας Αντωννάκη. Είναι η πηγή που εμπνέει και συντηρεί ένα ιδιόμορφο «μεσογειακό μπρουταλισμό». Οι ρασιοναλιστικές επιρροές του μοντερνισμού, ήδη από τα πρώτα έργα τους, προσαρμόζονται στις ανάγκες και τις ιδιομορφίες που γεννούν το έντονο φως και η πλαστικότητα του μεσογειακού τοπίου, όπως φανερώνει η επιλογή συγκεκριμένων συνθετικών χειρισμών στο αρχαιολογικό μουσείο Χίου (1965), στον οικισμό στο Δίστομο (1969) και σε άλλα σημαντικά έργα εκείνης της περιόδου. Πάνω από όλα πριν την πρώτη γραμμή στο χαρτί, αναζητείται το «οικείο» της καθημερινότητας, πολύμορφο και δυναμικό.

Rafael Moneo

Ο Moneo θα συνδυάσει τον τόπο με την συγκεκριμένη περίσταση και τους περιορισμούς που παρέχει ένα συγκεκριμένο περιβάλλον (υλικά, κατασκευαστικές τεχνικές, μνημονικά και αστικά δεδομένα και δομές). Η έμφαση στις συγκεκριμένες συνθήκες ενός έργου, που επιτρέπει την απόδοση νέου νοήματος σε ήδη υπάρχουσες τυπολογικές και μορφικές δομές. Σύμφωνα με την συνεχιστική σκέψη του: «κατασκευάζουμε πάντα κάτι σε κάτι που είναι ήδη κατασκευασμένο», αντιμετωπίζει δηλαδή ως τμήμα συνέχεια της κατασκευής της πόλης. Πρόκειται για μια κοντεξτουαλιστική αντίληψη της υλικής, πολιτισμικής και συμβολικής κατανόησης του τόπου. Για το Moneo, ο τόπος είναι ταυτόχρονα το συνεχιστικό έδαφος που φυτεύονται οι ρίζες ενός κτηρίου αλλά και το άμεσο και πολύπλοκο περιβάλλον που υποδέχεται τη βίαιη κατάληψη και την επιβολή που αποκαλείται αρχιτεκτονική (Moneo, 1992: 46-53). Ο αρχιτέκτονας θέτει δηλαδή την ανθρώπινη εμπειρία σε προτεραιότητα, αλλά με μια πολιτισμική κατανόηση που πηγάζει από τη βαθιά γνώση του σε θέματα

ιστορίας και κατασκευής της αρχιτεκτονικής. Η θεωρητική του κατάρτιση τον βοηθά στην συνολική και ευρύτερη επαναξιολόγηση του παρελθόντος για την ελεύθερη αξιοποίηση του από την πρακτική της αρχιτεκτονικής. Αντισταθμίζεται την ιστορική μνήμη ως συσώρευση, ως ένα ίζημα πολλαπλών εμπειριών, γεγονός που του επιτρέπει την ευρηματική αναπροσαρμογή και τον επανασχεδιασμό των ιστορικών δομών, ανάλογα με τις περιστάσεις σε διαφορετικές χωρικές εκδοχές. Σε αυτές λοιπόν τις κοντεξτουαλιστικές μελέτες η ταυτότητα του τόπου δεν αποτελεί μια σταθερή συνθήκη που πρέπει να αποδοθεί, αλλά μια συνεχώς διαπραγματεύσιμη περιοχή συμφραζομένων. Στις φαινομενολογικές και κοντεξτουαλιστικές προσεγγίσεις, η σύνδεση του χώρου και του τόπου με την έννοια της ταυτότητας παραμένει κυρίαρχη όπως η ιδιοσυγκρασιακή ερμηνευτική χειρονομία του δημιουργού που κατευθύνει τον σχεδιασμό. Η απομάκρυνση από αυτή τη στάση θα έρθει με τη δομιστική και τη γλωσσολογική κατανόηση της αρχιτεκτονικής (Χατζησάββα, 2023: 72,73).

Alvaro Siza

Ο Siza τονίζει την σημασία της ενσωμάτωσης του κτηρίου στο φυσικό του τοπίου. Η τοποθεσία της σχολής σε ένα λόφο επιτρέπει πανοραμικές θέες, ενώ η αρχιτεκτονική σχεδίαση εξασφαλίζει ότι το κτήριο συνυπάρχει αρμονικά με το περιβάλλον του. Ο Siza χρησιμοποιεί υλικά που συνάδουν με την τοπική αρχιτεκτονική και το φυσικό τοπίο, ενισχύοντας την αίσθηση του ανήκειν και της συνέχειας με την παράδοση. Προκειμένου να εντάξει την νέα κτηριολογική επέμβαση στο υπάρχον μεταβλητό περιβάλλον, επικαλείται την αρχή της «μετασχηματιζόμενης τοποθεσίας». Στη σκέψη η τοποθεσία δεν είναι ένα καθορισμένο πράγμα. (Χατζησάββα, 2023: 69), φυσική και ήπια τροποποίηση του τόπου.

Η Λειτουργικότητα και η Αισθητική

Η λειτουργικότητα και η αισθητική είναι αλληλένδετες στην προσέγγιση του Siza. Η σχολή σχεδιάστηκε έτσι ώστε να είναι πρακτική και λειτουργική για τους φοιτητές και τους καθηγητές, προσφέροντας ευρύχωρους και ευέλικτους χώρους. Τα αμφιθέατρα, οι αίθουσες διδασκαλίας και οι εργαστήρια είναι διαμορφωμένα ώστε να διευκολύνουν τη μάθηση και την αλληλεπίδραση. Παράλληλα, η αισθητική του κτηρίου, με τις καθαρές γραμμές και τις λιτές μορφές, προσδίδει μια αίσθηση κομψότητας και ηρεμίας.

Ο Ρόλος του Φυσικού Φωτός

Ο Siza δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη χρήση του φυσικού φωτός, το οποίο θεωρεί ουσιαστικό για τη δημιουργία ενός ευχάριστου και παραγωγικού περιβάλλοντος. Η διάταξη των παραθύρων και των ανοιγμάτων επιτρέπει την άφθονη εισροή φυσικού φωτός, ενώ παράλληλα προστατεύει από την άμεση ηλιακή ακτινοβολία. Το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς μέσα στους χώρους δημιουργεί μια δυναμική ατμόσφαιρα που ενθαρρύνει τη συγκέντρωση και τη δημιουργικότητα.

Η Σχέση του Χτισμένου με το Φυσικό

Τέλος, ο Siza εξετάζει τη σχέση του χτιστού περιβάλλοντος με το φυσικό τοπίο. Η αρχιτεκτονική της σχολής προωθεί μια διαρκή συνομιλία ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό, με τις αυλές και τους κήπους να αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του σχεδιασμού. Οι χώροι αυτοί προσφέρουν ευκαιρίες για ξεκούραση και αναστοχασμό, ενώ παράλληλα λειτουργούν ως επέκταση των εσωτερικών χώρων (Blackwood, 2004).

Η αρχιτεκτονική του γίνεται κατανοητή ως συνεχής, ενώ στην πραγματικότητα είναι φτιαγμένη από ασυνέχειες, διασπάζει τη μάζα του κτηρίου με τρόπο που την καθιστά ένα αστικό σύμπλεγμα εναρμονισμένο στον τόπο και στο τοπίο (Χατζησάββα, 2023: 70).

Alberto Campo Baeza

Ο Alberto Campo Baeza έχει την ίδια χωρικά αέρινη, ασκητική και χωρίς ίχνη ανθρώπινων ενεργημάτων αντίληψη για την αρχιτεκτονική. «Για να φτιάξεις ένα σπίτι παίρνεις μια χούφτα αέρα και το κρατάς με μερικούς τοίχους» (Rodeia&Baeza, 2004: 46), επισημαίνει. Το ελεγχόμενο φως και η απόλυτα γεωμετρική αφαίρεση, κυριαρχούν στη δουλειά του, «το σπίτι είναι η κατασκευή μιας φωτεινής σκιάς». Οι γεωμετρικής ακριβείας κατοικίες του, με τους λευκούς ερμητικούς τοίχους και τα αίθρια, περικλείουν έναν καλά προστατευμένο κόσμο που εγκλείει τον δικό του ιδιαίτερο, εσωστρεφή τόπο (Χατζησάββα, 2023: 243).

Nieto Sobejano

Οι αρχιτέκτονες οργανώνουν μεταβατικούς χώρους, αποστάσεις και οπτικές φυγές ανάμεσα στο παλιό και το νέο κτήριο, μνημονικά κενά και σχεδιασμό στη μεθόριο της μνήμης και της επινόησης. Ο κατοικημένος τοίχος είναι λοιπόν και πάλι το υλικό ενδιαμέσο, μια συγκρατημένη γραφή που διαχειρίζεται μια πολλαπλότητα χωρικών συνδυασμών (Χατζησάββα, 2023: 246).

Aires Mateus

Ο περίγυρος, σε αντίθεση με τον Νεομοντερνικό Μινιμαλισμό δεν αντιμετωπίζεται ως περιορισμός, αλλά ως μια υπαρκτή πολυπλοκότητα ικανή να τροφοδοτήσει δυναμικά τον σχεδιασμό. Ο Stan Allen αναφέρει ότι στον Μεταμινιμαλισμό το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την καθαρότητα της φόρμας και την ιδέα που υποκρύπτει, στη διαδικασία κατασκευής του νοήματος, άρα σε μια κατάσταση πεδίου που λαμβάνει υπόψη εξωτερικά ερεθίσματα όπως η κίνηση, η σωματικότητα, η ρευστότητα, η ευπαθής ύλη, δεδομένα που ο Μινιμαλισμός είχε απομονώσει (Allen, 1997: 26). Οι αυστηροί προσχεδιασμένοι κανόνες μετασχηματισμού του συνθετικού υλικού δίνουν δηλαδή τη θέση τους σε ανοιχτούς συνδυασμούς, ικανούς να παραλάβουν πολύπλοκες διαδικασίες οικειοποίησης του χώρου (Χατζησάββα, 2023: 244).

Επαναληπτικές διαδικασίες και συνδυασμοί αυτών των δύο ταυτόχρονων κινήσεων, της αφαίρεσης και της συμπίεσης, κωδικοποιούνται διαγραμματικά με τις εναλλασσόμενες λειτουργικές θέσεις του πλήρους και του κενού. Το όριο της μίας συνθήκης γίνεται το περίγραμμα της άλλης, μια επαναληπτική και εντατική σύνταξη ευδιάκριτων δομών που δίνει έμφαση στο μόνιμα ενδιάμεσο κενό το οποίο οργανώνει το βίωμα και την αντίληψη του χώρου. Όπως μπορεί κανείς να συναγάγει από τα παραπάνω, οι Aires Mateus αντιλαμβάνονται τον χώρο ως το βασικό δομικό υλικό της αρχιτεκτονικής τους.

«Η αρχιτεκτονική του κοντεξτουαλισμού υπολογίζει στα αποτυπώματα, στα παλίμψηστα ίχνη που αφήνουν τα χωρικά ενεργήματα στον τόπο, υπολογίζει την φθαρτότητα των υλικών, στο διάλογο με τα πράγματα που συναντά. Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική, αντίθετα, επιδιώκει την αυτοαναφορικότητα και την απουσία εξωγενών οικείων αναφορών» (Χατζησάββα, 2023: 70).

Συμπέρασμα

Ως απόρροια των δύο παραπάνω κεφαλαίων, θα αναλύσουμε τις διαλεκτικές σχέσεις όλων των αρχιτεκτονικών θεωριών, ρευμάτων και θέσεων που παρουσιάστηκαν. Θα διερευνήσουμε πώς οι διαφορετικές αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις συνδέονται μεταξύ τους, αποκαλύπτοντας κοινά χαρακτηριστικά και επιρροές. Αυτές οι διασυνδέσεις δεν είναι μόνο ιστορικά ενδιαφέρουσες, αλλά αποτελούν σύγχρονα εργαλεία που επιτρέπουν στους αρχιτέκτονες να ενσωματώνουν ποικίλες ιδέες και πρακτικές στα έργα τους.

Συγκεκριμένα, ο Ιταλικός Ρασιοναλισμός με την έμφαση στην απλότητα και λειτουργικότητα έχει συγγενικές μορφολογικές σχέσεις με τον μινιμαλισμό. Η ενασχόληση με την κοινωνική διάσταση στην αρχιτεκτονική και η ενσωμάτωση τοπικών στοιχείων των Ισπανών ρασιοναλιστών παρουσιάζει κοινά με την αρχιτεκτονική των Αντωννκάκη ενώ η καθαρότητα των μορφών τις συνδέει με το μινιμαλισμό, ταυτόχρονα ο Κριτικός Τοπικισμός δίνει μεγαλύτερη έμφαση στα τοπικά υλικά και τεχνικές ενώ ο Ισπανικός ρασιοναλισμός αναπαράγει τοπικές μορφές με τις δικές του κατασκευαστικές αρχές. Στην κοντεξτουαλιστική προσέγγιση του Collin Rowe, η σχέση με το περιβάλλον, η συνέχιση της αστικής εμπειρίας και η διαλεκτική σχέση παλιού και νέου συναντώνται στις αρχιτεκτονικές εφαρμογές των εκπροσώπων του Ερμηνευτικού Κοντεξτουαλισμού. Επιπλέον, χαρακτηριστικά όπως η διατήρηση της σχέσης και η ενσωμάτωση στο περιβάλλον που δανείζονται οι Siza, Corsini, Moneo και Αντωννκάκη συναντώνται στη θεωρία του Rogers για τις «προϋπάρχουσες περιβαλλοντικές δομές». Ο Ιταλικός Νέο-ρασιοναλισμός, μοιράζεται με τον Κριτικό Τοπικισμό κοινό ενδιαφέρον την τοπική παράδοση και την τυπολογία. Στη θεωρία του Moneo για την τυπολογία που διατυπώνεται στο *Oppositions*, είναι εμφανές το ενδιαφέρον της τυπολογικής μελέτης ώστε να μετασχηματιστεί στη συνέχεια, συνδυάζοντας μια σύγχρονη τυπολογική μελέτη *in situ* το παραπάνω εργαλείο αποτελεί εργαλείο της αρχιτεκτονικής του Κριτικού Τοπικισμού. Συμπληρωματικά, στο ίδιο αρχιτεκτονικό ρεύμα βρίσκει ομοιότητες η ανάλυση του Bernard Tsumi για το αμφίδρομο ενδιαφέρον σχέσης χώρου, λειτουργίας και εννοιολογικού πλαισίου. Στην άλλη πλευρά, για τον μινιμαλισμό, δίνει έμφαση στην ουσία των μορφών και στη λειτουργία διαχωρίζοντας τον από την Κοντεξτουαλιστική θεωρία του Rowe και το *presistenze ambientali* του Rogers.

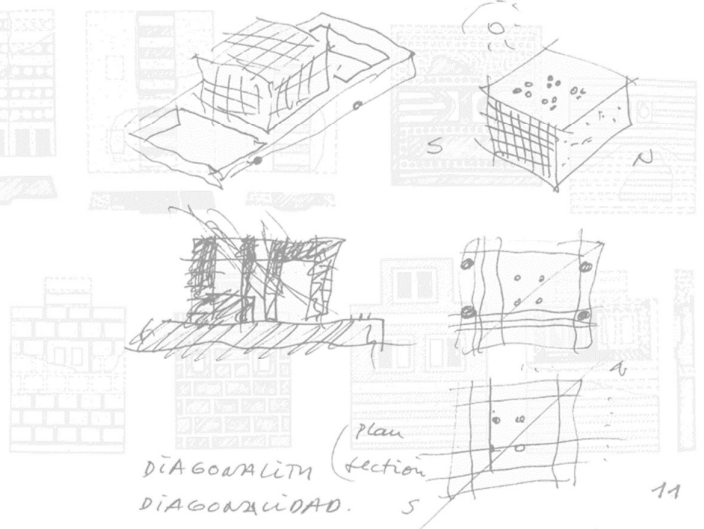
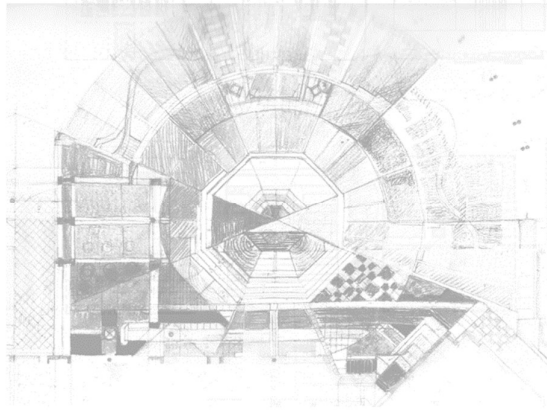
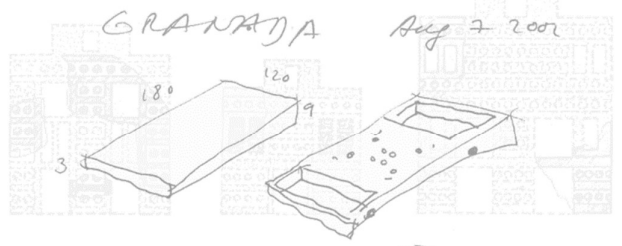
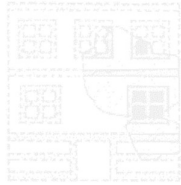
Συμπερασματικά, μέσα από τα παραπάνω παραδείγματα και τη γνώση σφαιρικά γύρω από το ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο παρατηρούμε ότι τα όρια στην παραγόμενη αρχιτεκτονική μεταξύ του ενός ρεύματος και του άλλου είναι διακριτά και διαχωρισμένα καθώς υπάρχουν εγγενείς διαφορές μεταξύ τους όμως η αλληλεπίδραση με τον συγκεκριμένο είναι συνεχής και κάθε φορά μετασχηματίζεται σύμφωνα με τον τρόπο που οι σχεδιαστικές αρχές του εκάστοτε αρχιτέκτονα επιλέγουν τη συνδιαλλαγή με αυτό. Αυτό που δεν είναι διακριτό είναι η κατηγοριοποίηση ενός αρχιτέκτονα ή ενός αρχιτεκτονήματος σε ένα μόνο αρχιτεκτονικό ρεύμα, καθώς ένα αρχιτεκτόνημα δεν είναι μονοσήμαντο και μπορεί να προσεγγιστεί από διαφορετικές πλευρές που η κάθε μια μπορεί να έχει συγγένειες στο ίδιο ή σε διαφορετικά αρχιτεκτονικά ρεύματα, κινήματα και διατυπωμένες ιδέες. Όπως ο Alvaro Siza και ο Ignacio Menandro Corsini, κατατάσσονται κυρίως στο ρεύμα του Ερμηνευτικού Κοντεξτουαλισμού, αλλά παρουσιάζουν στοιχεία στην αρχιτεκτονική τους συγγενικά με τον μινιμαλισμό. Αυτό οδήγησε και τους Malgrave και Goodman να συμπεριλάβουν τον Siza στο βιβλίο τους *An introduction to architectural theory* και στην ενότητα του Μινιμαλισμού. Στοιχεία που δανείζονται και οι δύο αρχιτέκτονες από τον μινιμαλισμό είναι η απλότητα και η καθαρότητα των μορφών με απουσία διακοσμητικών στοιχείων, την γεωμετρία, το ενδιαφέρον για την λειτουργικότητα και τη χρήση του φωτός ως χωρική εμπειρία. Ταυτόχρονα, διατηρούν διαλεκτική σχέση με τον τόπο και το τοπίο, μια ήπια σχέση με τον περιβάλλον και χρησιμοποιούν τοπικά υλικά δημιουργώντας κτήρια που ανακλούν την πολιτισμική παράδοση, όλα στοιχεία που τους κατατάσσουν ως εκπροσώπους του ευρύτερου αρχιτεκτονικού ρεύματος του Κριτικού Τοπικισμού. Η σχέση Κριτικού Τοπικισμού - συγκεκριμένου και κατ' επέκταση το εργαλείο που αντλείται από τα παραπάνω έργα είναι το διατηρούμενο ενδιαφέρον για ήπια ενσωμάτωση στο φυσικό περιβάλλον, η χρήση

τοπικών υλικών και η διατήρηση πολιτισμικής ή ιστορικής αναφοράς. Η σχέση μινιμαλισμού – συγκεκριμένου βασίζεται στην καθαρότητα των μορφών ώστε να αναδειχθεί το περιβάλλον, ενδιαφέρον για μεταγραφή μορφών του παρελθόντος με την μορφή της χωρικής εμπειρίας, οικονομία των υλικών και επιλογή με βάση τα τοπικά υλικά και τις παραδοσιακές τεχνικές της εκάστοτε περιοχής.

Με την γνωστική εμβάθυνση στα παραπάνω χαρακτηριστικά, την διαλογή, τον συνδυασμό ή τον μετασχηματισμό τους, στη σημερινή Μεσογειακή αρχιτεκτονική της ανάμειξης των σύγχρονων στυλ, οδηγούμαστε σε μια αρχιτεκτονική που θα λαμβάνει υπόψιν της το συγκεκριμένο σαν εργαλείο ενσωμάτωσης της παραγόμενης αρχιτεκτονικής στον τόπο με τον οποίο καλείται να συνδιαλλαγεί. Με την παρουσία αυτής της διαλεκτικής σχέσης οδηγούμαστε σε μια αρχιτεκτονική με χωρική ταυτότητα και εντοπιότητα. Εκμεταλλευόμενοι αυτά τα εργαλεία, τη γνώση από το παρελθόν, τα σημεία που συγκλίνουν οι θεωρίες και αντιμετωπίζοντας με κριτική ματιά τα σημεία που απορρίπτει η μια θεωρία την άλλη ή αποκλίνουν το ένα ρεύμα το άλλο καθώς είναι στη κρίση του καθένα μας να επιλέξει με ποιο να συνδιαλλαγεί. Όπως διατυπώνει ο Tschumi στο *Event cities*:

«Μέσα στην αρχιτεκτονική, η έννοια και το πλαίσιο είτε είναι αδιαχώριστα, είτε συγκρούονται. Το περιβάλλον μπορεί να μην συνδέεται με την ιδέα αλλά μπορεί να αμβλύνει ή να μειώνει την ακρίβεια μιας ιδέας.»

Η παρούσα μελέτη δομείται καθ' εξής: ανάλυση του κοινωνικοοικονομικού περιεχομένου, μελέτη της ιστορίας, γνώση επάνω στον τύπο, κατανόηση της θεωρίας, αφομοίωση του συγκεκριμένου, συνδυάζοντας το *concept*, *context*, *content* κατά Tschumi, μελέτη αναφορών, *in situ* έρευνα, αποτύπωση του βιώματος και άσκηση επί χάρτου. Τώρα, ξαναδιαβάζοντας την παραπάνω πρόταση σκεπτόμενοι αυτή τη φορά αντί της έρευνας, ό,τι παράγουμε αρχιτεκτονική, αυτό συνοψίζω ως «κριτική ένταξη στο συγκεκριμένο».



Για την αποφώνηση δανείζομαι ένα απόσπασμα από μια ομιλία της Σουζάννας Αντωννάκη το 2016 στο Δημοκράτειο Πανεπιστήμιο.

«Όσο για μας ήρθαμε πολύ νωρίς και πολύ αργά.
Θα κάνουμε ό,τι πιο δύσκολο και άδοξο: τη μετάβαση...

Για να κτίσεις κάτι που θ' αντέξει στο χρόνο χρειάζεται βάση σταθερή. Το μέλλον μας βασανίζει και το παρελθόν μας συγκρατεί. Να, γιατί μας διαφεύγει το παρόν.»

- Gustave Flaubert

Βιβλιογραφία

1. Molinari Luca, Continuità: a response to identity crises. Ernesto Nathan Rogers and Italian architectural culture after 1945, 2008
2. Forty Adrian, Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture, Thames & Hudson, 2000
3. Μπούρας Χαράλαμπος, Φιλιππίδης Δημήτρης, Αρχιτεκτονική, Εκδοτικός οίκος μέλισσα, 2013
4. Linder Mark, Nothing Less Than Literal: Architecture after Minimalism, The MIT Press, London, 2004
5. Bertoni Franco, Minimalist Architecture, Birkhauser, 2002
6. Tschumi Bernard, Event Cities 3, Concept vs. Context vs. Content, The MIT Press, 2004
7. Mallgrave Harry Francis, Goodman David, An Introduction to Architectural Theory 1968 to the Present, Wiley-Blackwell, 2011
8. Hays K. Michael, Architecture Theory since 1968, Columbia Books of Architecture, 1998
9. Χατζησάββα Δήμητρα, Σύγχρονες Αρχιτεκτονικές Θεωρήσεις, σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής, University Studio Press, 2023
10. Gausa Manuel, Cervello Marta, Pla Maurici, Barcelona: A Guide to its Modern Architecture, Actar, 2002
11. Montaner Joseph Maria, Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, Κινήματα Ιδέες και Δημιουργοί στο Δεύτερο Μισό του 20^{ου} Αιώνα, Νεφέλη, 2014
12. Frampton Kenneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, Θεμέλιο, 2009
13. Colquhoun Alan, Modern Architecture, Oxford University Press, 2002
14. Πολυχρονόπουλος Δημήτρης, Ίχνη αρχιτεκτονικής διαδρομής Σουζάνα Αντωνακάκη και Δημήτρης Αντωνακάκης, futura, 2018
15. Rowe Colin, Koetter Fred, Collage City, Η πόλη ως κολλάζ, Εκδόσεις Παπαζήση, 2020
16. Schittich Cristian, Building in Existing Fabric, Birkhäuser Edition Detail, 2003
17. Hays K. Michael, Oppositions reader, Princeton Architectural Press, 1998
18. Turrini Davide, MANUEL AIRES MATEUS, Un tempio per gli Dei di pietra, Casa Editrice Libria, 2011

Διδακτορικές διατριβές

Lattante Valeria, Ernesto Nathan Rogers e le preesistenze ambientali: Itinerario teorico, 1948-1964, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2013, Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile e Architettura

Χατζησάββα Δήμητρα, Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές, σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αι. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), 2009, σελ. 99-105

Περιοδικά

do.co,mo.mo Portugal

Pizza Antonio, do.co,mo.mo Portugal, Contemporary Activity. The GATEPAC Magazine (1931-1937), Issue 47, 2012

El Croquis

Levene Richard C. y Fernando Marquez Cecilia, Alvaro Siza Vieira 1958 – 1994, El Croquis, 1994, Issue 68/69

Levene Richard C. y Fernando Marquez Cecilia, Aires Mateus 2002 – 2011, El Croquis, Issue 154

Oppositions

Moneo Rafael, Oppositions: On typology, The MIT Press, 1978

Άρθρα στο διαδίκτυο

He Ming, Qi Jingyi, Study on the Theory of Rafael Moneo Architectural Typology, School of Architecture and Design, Southwest Jiaotong University, China, 2019

Omar Ornaque Mor, Llobet i Ribeiro Xavier, Bloc House, Arquitectura catalana: The Digital Space for Modern and Contemporary Catalan Architecture

<https://www.arquitecturacatalana.cat/en/works/casa-bloc>

Τζομπανάκης Αλέξιος, Το θαλάσσιο μέτωπο και η σύγχρονη μεσογειακή πόλη, TEE TKM, 2019

<https://www.teetkm.gr/%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%B1%CE%BB%CE%AC%CF%83%CF%83%CE%B9%CE%BF-%CE%BC%CE%AD%CF%84%CF%89%CF%80%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CF%83%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%B7-%CE%BC%CE%B5%CF%83%CE%BF/>

Alonso del Val, Miguel Ángel, AA 28 NIETO SOBEJANO, Universidad de Navarra, 2005

<https://www.unav.edu/documents/29070/371903/aa28.pdf>

Urrutia Núñez Ángel, Gatepac y movimiento moderno, Junta de Castilla y León, 2012

<https://web.archive.org/web/20120310021503/http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/contextos/8258.htm>

Granell Enrique, Rovira Josep María, Sanz José Ángel, Pizza Antonio de Nano, A.C. La revista del GATEPAC (1931-1937) en el Museo Reina Sofía, 2018, Revista de Arte- Logopress

<https://www.revistadearte.com/2008/10/29/ac-la-revista-del-gatepac-1931-1937-en-el-museo-reina-sofia-2/>

Rodrigues Ana Luísa, The problem of Identity in architecture Towards, University of Minho, 2016

<https://core.ac.uk/download/pdf/154275325.pdf>

Melâneo Paula, Restructuring of the Campo di Marte, Giudecca, Venice, 2011

<http://www.jornalarquitectos.pt/en/journal/national-representations/restruturacao-do-campo-di-marte-giudecca-veneza-italia>

Divisare, ÁLVARO SIZA VIEIRA, CAMPO DI MARTE, 2016

<https://divisare.com/projects/321659-alvaro-siza-vieira-alberto-lagomaggiore-atelier-xyz-campo-di-marte>

Zandri Lorenzo, Zandri Emiliano, CARLO AYMONINO, ALDO ROSSI, ÁLVARO SIZA VIEIRA, CAMPO DI MARTE SOCIAL HOUSING, 2018

<https://divisare.com/projects/339712-carlo-aymonino-aldo-rossi-alvaro-siza-vieira-lorenzo-zandri-emiliano-zandri-za-campo-di-marte-social-housing>

Benetti Massimo, Housing Development at Giudecca Island (II), 2020

<https://hiddenarchitecture.net/housing-development-at-giudecca-island/>

A66 architects, School of philosophy University of Crete

<https://a66architects.com/projects/school-of-philosophy-university-of-crete/>

Architectuul, City Hall of Murcia

<https://architectuul.com/architecture/city-hall-of-murcia>

Moneo Rafael, City Hall of Murcia

<https://rafaelmoneo.com/en/projects/murcia-city-hall/>

Arquiteturaviva, City Hall Extension in Murcia

<https://arquitecturaviva.com/works/ampliacion-del-ayuntamiento-murcia>

Domus web, Rafael Moneo Arquitecto

<https://www.domusweb.it/en/speciali/best-architecture-firms/2019/rafael-moneo-arquitecto.html>

Albetro Campo Baeza, Caja Granada

<https://www.campobaeza.com/es/caja-granada/>

Nieto Sobejano

https://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=28&t=UNIVERSITY_OFFICES

Πηγές εικόνων

Εξώφυλλο

Προσωπικό κολλάζ

I.Ιστορική αναδρομή/ Θεωρητικές προσεγγίσεις

I.1-4 Frampton Kenneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, Θεμέλιο, 2009

I.5 Città Universitaria, vista aérea de conjunto

https://www.researchgate.net/figure/Figura-6-La-Roma-de-Mussolini-plan-general-1931-sector-urbano-central-Bianchi-1933_fig2_367081159

I.6 Aerial view of the 'new town' of Sabaudia, 1933-34

https://www.researchgate.net/figure/Aerial-view-of-the-new-town-of-Sabaudia-1933-34-arch-Gruppo-Piccinato-Luigi_fig1_325461719

I.7 Drawing of Florence railway station, Gruppo Toscano project. Architettura 13, no. 4

https://www.researchgate.net/figure/Drawing-of-Florence-railway-station-Gruppo-Toscano-project-Architettura-13-no-4_fig1_335804643

I.8 Institute of Physics by Giuseppe Pagano Pogatschnig (1932-1935).

https://www.researchgate.net/figure/Institute-of-Physics-by-Giuseppe-Pagano-Pogatschnig-1932-1935-Particular-of-the_fig9_331291046

I.9-11 Gausa Manuel, Cervello Marta, Pla Maurici, Barcelona: A Guide to its Modern Architecture, Actar, 2002, H, H17

I.12 Le Corbusier's urban planning

<https://www.manolisvenierakis.com/le-corbusier-urban-planning>

I.13 Lejeune Jean-Francois, Madrid versus Barcelona: Two Visions for the Modern City and Block (1929-36)

<https://www.athensjournals.gr/architecture/2015-1-4-2-Lejeune.pdf>

I.14 Molinari Luca, Continuità: a response to identity crises. Ernesto Nathan Rogers and Italian architectural culture after 1945, 2008, 115

I.15,16 Masieri Memoria House

<https://www.archiweb.cz/en/b/masieri-memorial-nerealizovany-projekt-na-canal-grande>

I.17 Velasca Tower: The Intersection of Technology and Historicism by BBRP Architects, 2020

<https://archeyes.com/velasca-tower-technology-vs-historicism/>

I.18 Maglica Igor, Όλα τα βιβλία της Η αρχιτεκτονική της πόλης

https://www.architettilombardia.com/pagine/le_architetture_di_pier_carlo_bontempi.asp

I.19 συγκρότημα διαμερισμάτων Gallarate, Frampton Kenneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, Θεμέλιο, 2009, σελ. 261

I.20 Hotel de Beauvais, Rowe Colin, Koetter Fred, Collage City, Η πόλη ως κολλάζ, Εκδόσεις Παπαζήση, 2020, σελ.192

I.21 Moneo Rafael, Oppositions: On typology, The MIT Press, 1978, σελ. 22

I.22 Frampton, Potter, Martens – and exemplification

<https://hyphenpress.co.uk/2019/06/25/frampton-potter-martens-and-exemplification/>

I.23 Eduardo Souto de Moura, Centro Cultural Casa das Artes

<https://arquitecturaviva.com/obras/centro-cultural-casa-das-artes>

I.24 Nieto Sobejano Arquitectos, San Telmo Museum

<https://divisare.com/projects/168143-nieto-sobejano-arquitectos-fernando-alda-san-telmo-museum-extension>

I.25 Campo di Marte Venezia

<https://atlas.landscapefor.eu/category/luoghi-urbani/poi/7053-campo-di-marte/6913-gli-esiti-lottizzati-di-un-grande-concorso/>

I.26 Rafael Moneo, Campo di Marte

<https://static.labiennale.org/files/architettura/Documenti/brochure-moneo-en.pdf>

I.27,28 Housing development at Giudecca Island

<https://hiddenarchitecture.net/giudecca/>

I.29 <http://www.jornalarquitectos.pt/en/journal/national-representations/reestruturacao-do-campo-di-marte-giudecca-veneza-italia>

I.30 Divisare, ÁLVARO SIZA VIEIRA, CAMPO DI MARTE, 2016

<https://divisare.com/projects/321659-alvaro-siza-vieira-alberto-lagomaggiore-atelier-xyz-campo-di-marte>

I.31, 32, 33 Housing development at Giudecca Island (II)

<https://hiddenarchitecture.net/housing-development-at-giudecca-island/>

I.34 <https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&query=Campo+di+Marte&=1717342843237>

II. Κριτική ένταξη στο context

II.35 <https://www.penguinrandomhouse.com/books/663586/event-cities-3-by-bernard-tschemi/>

II.36 <https://a66architects.com/>

II.37 Προσωπικό διάγραμμα

II. 38,39 <https://a66architects.com/>

II. 40 Rafael Moneo, Murcia City Hall

<https://rafaelmoneo.com/en/projects/murcia-city-hall/>

II.41 Προσωπικό διάγραμμα

II.42,43 Rafael Moneo, Murcia City Hall

<https://rafaelmoneo.com/en/projects/murcia-city-hall/>

II.44 Προσωπικό διάγραμμα

II.45-48 Levene Richard C. y Fernando Marquez Cecilia, Alvaro Siza Vieira 1958 – 1994, El Croquis, 1994, Issue 68/69

II.49,50 Alberto Campo Baeza, Caja Granada

<https://www.campobaeza.com/es/caja-granada/>

II.51 Προσωπικό διάγραμμα

II.52-54 Alberto Campo Baeza, Caja Granada

<https://www.campobaeza.com/es/caja-granada/>

II.55 Nieto Sobejano, Rectorado de la Universidad, Vigo

<https://arquitecturaviva.com/works/rectorado-de-la-universidad-vigo>

II.56 Προσωπικό διάγραμμα

II.57,58 Nieto Sobejano, Rectorado de la Universidad, Vigo

<https://arquitecturaviva.com/works/rectorado-de-la-universidad-vigo>

II.59,60 Aires Mateus Associados Reitoria Universidade Nova

<https://architetturamybook.blogspot.com/p/ama-reitoria-universidade-nova.html?m=1>

II.61 Προσωπικό διάγραμμα

II.62 Manuel Aires Mateus, Great contemporary architects

<https://www.minocaggiula.com/en/aires-mateus-2/>

II.63,64 Mònica Oliveres i Guixer, Plaza del Salvador, Toledo, 2018

<https://www.publicspace.org/works/-/project/b011-plaza-del-salvador>

II.65,66 Schittich Cristian, Building in Existing Fabric, Birkhäuser Edition Detail, 2003, σελ.44,45

II.67 Mònica Oliveres i Guixer, Plaza del Salvador, Toledo, 2018

<https://www.publicspace.org/works/-/project/b011-plaza-del-salvador>

II.68,69 Mònica Oliveres i Guixer, Plaza del Salvador, Toledo, 2018

<https://www.publicspace.org/works/-/project/b011-plaza-del-salvador>

II.70 Schittich Cristian, Building in Existing Fabric, Birkhäuser Edition Detail, 2003, σελ.43

Ντοκιμαντέρ

Blackwood Michael, «Alvaro Siza: Transforming Reality», 2004

https://www.youtube.com/watch?v=-tlyzcJuxyM&ab_channel=MORETHANCONCRETE