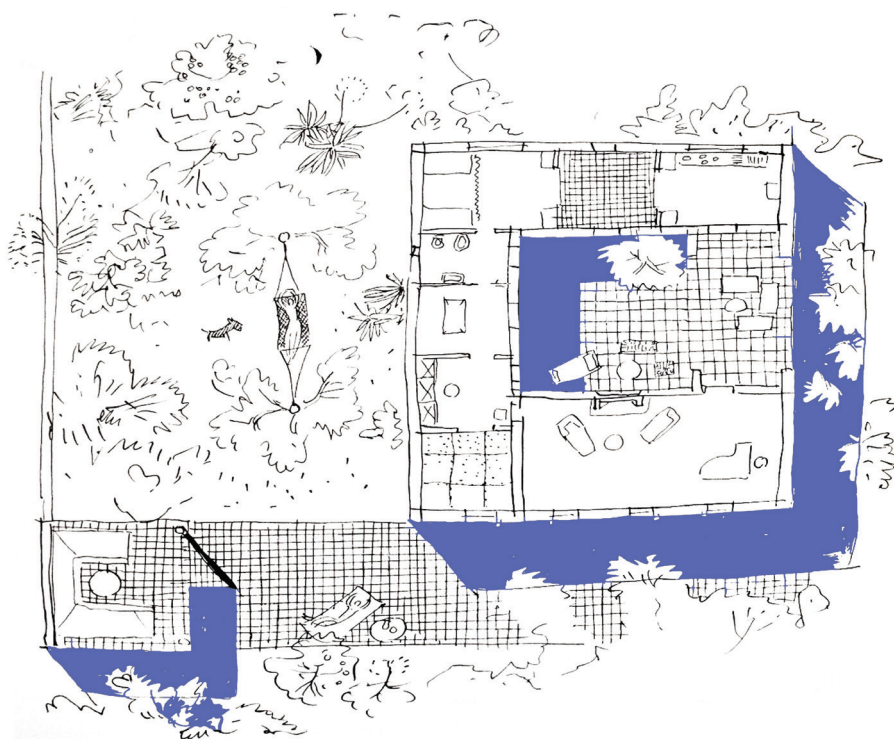


ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΕΣ ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ

Η επανερμηνεία του «χαμηλού» μέσα από το
έργο του αρχιτέκτονα Bernard Rudofsky



Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή μου για όλα τα εφόδια που μου έδωσε καθ'όλη την πορεία των σπουδών μου, τους γονείς μου και τον Αντώνη που κουράστηκε να ακούει για τον Rudofsky.

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΟ ΕΤΟΣ 2024-2025

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΕΣ ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ

Η επανερμηνεία του «χαμηλού» μέσα από το
έργο του αρχιτέκτονα Bernard Rudofsky

Φοιτήτρια: Μανουσάκη Ειρήνη
Επιβλέπων διδάσκων: Τζομπανάκης Αλέξιος

Περιεχόμενα

	Εισαγωγή	09
	Κεφάλαιο 1	
	Μεσόγειος - Εννοιολογική προσέγγιση του όρου	
1.1	Τι είναι η Μεσόγειος; Όρισμοί και Όρια	12
1.2	Χαρακτηριστικά της Μεσογείου	14
1.3.	Μεσόγειος Τόπος	18
	Κεφάλαιο 2	
	Μοντέρνο και η σχέση του με την ανώνυμη αρχιτεκτονική	
2.1.	Μεσόγειος, Μοντέρνο και εγγύτητα	22
2.2.	Ψαρευόντας στο «χαμηλό»: Η στροφή του Μοντέρνου προς τη Μεσόγειο	23
2.3.	Εκθέσεις και εκδόσεις της ανώνυμης αρχιτεκτονικής της περιόδου ως ερευνητικό υλικό	25
	Κεφάλαιο 3	
	Rudofsky - Ένα διαφορετικό ταξίδι στην Ανατολή	
3.1	Γενεαλογίες	36
3.2	Μεσόγειος στην πράξη: Τα έργα του Bernard Rudofsky	40
3.2.1	Συντακτικό Rudofsky - Το ασκεπές δωμάτιο	40
3.2.2	Σε συνδιαλλαγή με τον τόπο	61
3.3	Αλληλοεπικαλύψεις: Επιρροές σε έργα άλλων αρχιτεκτόνων	68
3.4	Εξαγωγή του μεσογειακού μύθου: τα έργα του Bernard Rudofsky στην Αμερική	74
	Συμπεράσματα	84
	Βιβλιογραφία	86
	Πηγές εικόνων	90

Εισαγωγή

Διαχρονικά, η ιστορία και θεωρία της αρχιτεκτονικής επικεντρώνει το πεδίο μελέτης της στα έργα των εξαιρετικών. Σπανίως η θεματολογία αυτών των μελετών παρεκκλίνει από τη συγκεκριμένη κατηγορία, επικεντρώνεται σε θέματα που αφορούν το «σύνηθες». Ωστόσο, αν προσπαθήσει κανείς να διαμορφώσει μια συνολική εικόνα του δομημένου περιβάλλοντος, το ποσοστό που είναι ελεγχόμενο από σχεδιαστές και αρχιτέκτονες αντιπροσωπεύει ένα μικρό και συχνά ασήμαντο μέρος της κατασκευαστικής δραστηριότητας οποιασδήποτε εποχής (Rapoport,1972:11).

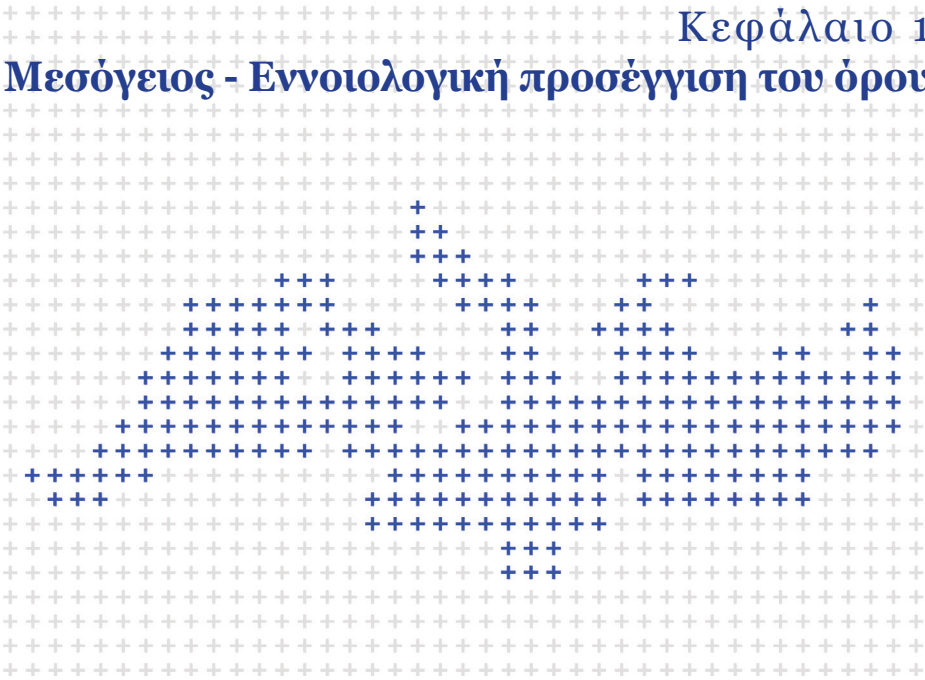
Το 1964, ο Bernard Rudofsky δημοσιεύει τον κατάλογο Αρχιτεκτονική χωρίς αρχιτέκτονες / Architecture without Architects, για την ομώνυμη έκθεση επαναφέροντας στο τραπέζι τη συζήτηση για το ανώνυμο. Ο ίδιος δηλώνει πως, «Είναι τόσο ελάχιστα αναγνωρίσιμη που δεν έχουμε καν όνομα να την προσδιορίσει. Αν θέλουμε να της αποδώσουμε μια γενική προσφώνηση, θα την ονομάζαμε ιδιωματική, ανώνυμη, αυθόρμητη, γηγενή, αγροτική, ανάλογα με την απαιτούμενη περίπτωση» (Rudofsky,1964: 2). Την περίοδο του Μοντέρνου, περιόδος επανάστασης της αρχιτεκτονικής πορείας, το «ανώνυμο» παραμένει στο προσκήνιο με εξαίρεση την περίπτωση της περιφέρειας. Οι εμπειρίες αρχιτεκτόνων του Μεσογειακού Μοντερνισμού ανέδειξαν την ανώνυμη αρχιτεκτονική ως πιθανή απάντηση σε ερωτήματα για τον νέο τρόπο κατοίκησης, υποστηρίζοντας πως η συγκεκριμένη παράδοση ίσως συνιστά το πλέον γόνιμο έδαφος αναφοράς.

Η παρούσα έρευνα λαμβάνει ως αφετηρία τη Μεσόγειο. Η Μεσόγειος, ως συγκείμενο, ο τόπος πάνω στον οποίο ξεδιπλώνονται αρκετοί πολιτισμοί, αποτελεί μία διαχρονική σταθερά για την προέλευση και την ανάπτυξη της νεωτερικότητας. Το πρώτο κεφάλαιο εστιάζει στην κατανόηση της Μεσογείου ως τόπου, όχι απλώς ενός γεωγραφικού χώρου, αλλά ως ένα πολυσύνθετο και δυναμικό πολιτισμικό σύνολο. Ένα σύνολο - υποσυνόλων όπου τα μέρη του, το νοηματοδοτούν και ταυτόχρονα νοηματοδοτεί τα υποσύνολα σε βάθος χρόνου. Το δεύτερο κεφάλαιο, εξετάζει τη σύνθετη σχέση ανάμεσα στη Μεσόγειο, το Μοντέρνο Κίνημα και την ανώνυμη-λαϊκή αρχιτεκτονική, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο η νεωτερικότητα βρέθηκε σε διάλογο με την παράδοση και το «χαμηλό». Τέλος, το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην μελέτη του αρχιτέκτονα Bernard Rudofsky, ενός εκ των βασικών εκπροσώπων του Μεσογειακού Μοντερνισμού. Μέσα από την προσωπική και συνειδητή κατανόηση της Μεσογείου, ο Rudofsky μας εισάγει στα λεπτά χαρακτηριστικά της και επιχειρεί την επανερμηνεία του «χαμηλού» μέσω των θεωρητικών και αρχιτεκτονικών αντανakλάσεων του έργου του.

✱ Με τον όρο «χαμηλό» υποδηλώνεται η ανώνυμη ή λαϊκή ή αγροτική αρχιτεκτονική.



Εικ.1. Περιοχή La Chanca της Almeria (1956)
Φωτογράφος Carlos Pérez Siquier



1.1 Μεσόγειος: Ορισμοί και Όρια

«Τι είναι η Μεσόγειος; Είναι χίλια πράγματα μαζί. Δεν είναι ένα μόνο τοπίο αλλά αμέτρητα τοπία. Δεν είναι μία θάλασσα αλλά διαδοχή θαλασσών. Δεν είναι ένας πολιτισμός, αλλά πολιτισμοί που συσσωρεύονται ο ένας πάνω στον άλλο» (Braudel, 1990).

Η Μεσόγειος, έχει πολλά διαφορετικά ονόματα, τα οποία διαμορφώνονται ανάλογα απο τους λαούς των οποίων τις ακτές περιβρεχει. Οι αρχαίοι λαοί, όπως οι Σουμέριοι και οι Αιγύπτιοι, την αποκαλούσαν Υπερκείμενη θάλασσα λόγω της θέσης της σε σχέση με την χώρα τους. Ο Ηρόδοτος, όπως και οι Φοίνικες, την αποκαλεί η Μεγάλη Θάλασσα συγκριτικά με τις γύρω θάλασσες που είναι μικρότερες, ενώ στο κείμενο De mundo του Αριστοτέλη, αναφέρεται με την ονομασία Εσωτερική Θάλασσα (έσω θάλασσα). Ωστόσο, αν μπορούσε να της αποδοθεί ένας πιο ευρύς ορισμός η Μεσόγειος (Mediterraneus) απορρέει από την αντίθεση της λέξης maritimus (θαλάσσιος) και υποδηλώνει έναν χώρο στο κέντρο της ηπείρου που περιτριγυρίζεται από στεριά, δηλαδή το εσωτερικό των χωρών.

Παρά τις διαφορετικές ονομασίες, παραμένει ασαφές μέχρι που φτάνει η Μεσόγειος, ποια είναι ακριβώς τα όρια της τόσο σε στεριά όσο και στη θάλασσα. Σύμφωνα με τον Fernand Braudel, «δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα μέχρι που φτάνει η Μεσόγειος, πόσο μεγάλη έκταση των παραλίων καταλαμβάνει, ποια είναι τα όρια της στην στεριά, ποια τα θαλάσσια σύνορα της» (Braudel, 1990:10). Ο περιορισμός της σε «αυστηρά» γεωγραφικά όρια εμφανίζεται άτοπος. Με μία πρώτη ματιά ο χάρτης της απλώνεται από το Γιβραλτάρ ως τον Ισθμό του Σουέζ και την Ερυθρά θάλασσα. Οι αρχαίοι φιλόσοφοι υποστηρίζουν πως η Μεσόγειος εντοπίζεται στο πρώτο ελαιόδεντρο που συναντά κανείς όταν έρχεται από τον βορρά και φτάνει ως τις πρώτες συστάδες φοινικόδεντρων που αναδύονται μέσα από την έρημο. Όμως, όπως σημειώνει ο Matvejevic τα σύνορα της δεν εγγράφονται ούτε στο χώρο ούτε στον χρόνο. Πώς να τα ορίσεις και σε σχέση με τι; Δεν είναι ιστορικά, ούτε εθνικά, ούτε εθνολογικά, ούτε κρατικά: κύκλος από κιμωλία που ακατάπανυστα χαράσσεται και σβήνει, που άνεμοι και κύματα, έργα και οράματα τον πλαταίνουν ή τον περιστέλλουν (Matvejevic, 1998:17).

Η Μεσόγειος δεν είναι μόνο γεωγραφία, η ύπαρξη της δεν ταυτίζεται χρονικά ούτε εννοιολογικά με την γέννηση των συνόρων. Είναι ένας τόπος όπου το παλιό συναντά το υπερσύγχρονο. Είναι μία συνάντηση με πράγματα πολύ παλιά, που είναι όμως ακόμη ζωντανά και συνυπάρχουν με το υπερ-μοντέρνο: δίπλα στην Βενετία σε λανθάνουσα ακινησία βρίσκεται το Μεστρέ, η πόλη της βαριάς βιομηχανίας (Matvejevic, 1998:154). Αυτή η συνύπαρξη αρχαίου και σύγχρονου υποδηλώνει ότι η Μεσόγειος αποτελεί ένα σταυροδρόμι όπου άνθρωποι, εμπορεύματα, ιδέες, τέχνες ακόμη και φυτά συναντήθηκαν και αφομοιώθηκαν μαζί της μέχρι το σημείο που αποτέλεσαν κομμάτι της ταυτότητας της.

«Αν ο Ηρόδοτος, ο πατέρας της ιστορίας που έζησε τον 5ο αιώνα μ.Χ., επέστρεφε θα γνώριζε την μία έκπληξη μετά την άλλη. [...] Πορτοκαλιές, λεμονιές, μανταρινιές, δεν θυμόταν να τους έχει ξαναδεί στην ζωή του. Μα την αλήθεια! Προέρχονται από την Άπω Ανατολή και έφτασαν εδώ με τους Άραβες.[...] Και τα κυπαρίσσια, ούτε απ’ αυτά είδε ποτέ του γιατί είναι περσικά. [...] Η Ριβιέρα χωρίς τις πορτοκαλιές, η Τοσκάνη χωρίς τα κυπαρίσσια, θα ήταν σαν καλάθια μανάβηδων χωρίς κόκκινες πιπεριές... τι πιο αδιανόητο για μας σήμερα» (Braudel, 1990) ;

Αν έπρεπε να επιλέξουμε μία σταθερά για να ορίσουμε την περιοχή και με βάση την παραπάνω διατύπωση του Fernand Braudel, η απάντηση βρίσκεται στους πολιτισμούς που γεννήθηκαν και ήρθαν σε αλληλεπίδραση μαζί της. Τα τρία «μακρόπνοα πεπρωμένα» που την καθόρισαν είναι αρχικά η Δύση , το Ισλάμ, το ελληνικό σύμπαν. Πιο συγκεκριμένα, η Δύση ταυτίζεται με την Ρώμη, το κέντρο του παλιού λατινικού και μετέπειτα καθολικού σύμπαντος Το Ισλάμ ή αλλιώς η Αντι-Δύση, με όλες τις αμφισημίες που περιέχει κάθε βαθιά αντιπαράθεση που είναι συγχρόνως αντιπαλότητα, εχθρότητα και δάνειο. Τέλος ,το ελληνικό σύμπαν ταυτόσημο με την ορθοδοξία της βαλκανικής χερσονήσου αλλά και της Κωνσταντινούπολης. Τρεις πολιτισμοί, πρωταγωνιστές που αλληλεπιδρούν συνεχώς, με συχνές συγκρούσεις αλλά και ανταλλαγές ιδεών, εμπορευμάτων και πολιτιστικών στοιχείων, διαμορφώνοντας τη μακραίωνη ιστορία της περιοχής, συνθέτοντας το πολύπλοκο μωσαϊκό της και ξεδιπλώνοντας τα χαρακτηριστικά του.



Εικ.2 Αλ Ιντρίζι: κυκλικός χάρτης του κόσμου του 12ου αιώνα. Ο νότος είναι στραμένος προς τα επάνω, ο βορράς προς τα κάτω, υποδεικνύοντας πως κάθε περιοχή αντιλαμβάνονταν διαφορετικά τη Μεσόγειο.

1.2 Χαρακτηριστικά της Μεσογείου

α/Ετερογένεια

Η ετερογένεια είναι ίσως το πιο κεντρικό χαρακτηριστικό της Μεσογείου, τόσο σε φυσικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο. Ο F. Braudel, υπογραμμίζει την πολυμορφία του τοπίου και των πολιτισμών. Ενώ ο P. Matvejevic αναφέρει πως η μεσογειακή γη άλλη εντύπωση μας δίνει όταν την προσεγγίζουμε από την θάλασσα και άλλη όταν την περπατάμε. Αυτή η ετερογένεια δημιουργείται από την γεωγραφική ποικιλία που διασπάται σε αμέτρητους μικροχώρους, καθιστώντας δύσκολο να οριστούν σταθερά όρια. Η ερμηνεία αυτής της ετερογένειας συνοψίζεται στην ατελείωτη συνάθροιση τυχαίων περιστατικών, ατυχημάτων, επαναλαμβανόμενων επιτυχιών (Braudel, 1990:12).

Αν υπάρχει μια μεσογειακή πολυφωνία, αυτή είναι το προϊόν της διαρκούς παρουσίας των αρχαίων πολιτισμών, οι οποίοι, χαράσσοντας το έδαφος και καταλαμβάνοντας το, δημιούργησαν το πολιτισμικό υπόβαθρο του μεσογειακού ορίζοντα (Τζομπανάκης, 2012:20). Καθώς η ιστορία κυλά ,εκείνοι παραμένουν αγκιστρωμένοι στον γεωγραφικό τους χώρο με αποτέλεσμα η ακινησία τους να δημιουργεί την μακρά διάρκεια που γίνεται η πραγματικότητα τους. Οι πολιτισμοί δεν είναι θνητοί, παρά τις απόψεις του Valery. Αντέχουν παρ’ όλες τις μεταμορφώσεις και τις καταστροφές. Την κατάλληλη στιγμή ξαναγεννιούνται από τις στάχτες τους. Έτσι η αναγέννηση αυτών των «μονιμοτήτων», που ξαναφυτρώνουν σαν την αγριάδα, αναμειγνύεται με τις παροδικότητες διαμορφώνοντας μία νέα πλέξη πολιτισμικών δομών, ένα παλίμψηστο.

β/Μικρόκοσμοι

Η Μεσόγειος, επομένως, είναι δυνατό να περιγραφεί μέσα από εικόνες που, τις περισσότερες φορές, είναι αντιφατικές ή αλληλεπικαλυπτόμενες, δημιουργώντας έτσι ένα παράδοξο, το οποίο είναι γνωστό στους μεσογειακούς τόπους: ότι η γειτνίαση ή η γεωγραφική εγγύτητα δεν αποτελούν απαραίτητα την ένδειξη του ανήκειν. Όπως επισημαίνει ο Matvejevic, «δεν υπάρχει μία και μόνη μεσογειακή κουλτούρα· υπάρχουν πολλές μέσα σε μία και μόνη Μεσόγειο» (Matvejevic, 1998:17). Η περιοχή αποτελείται από αμέτρητους μικρόκοσμους. Αυτοί οι μικρόκοσμοι είναι γεωγραφικές, πολιτισμικές και κοινωνικές μονάδες που διατηρούν τη δική τους ταυτότητα και χαρακτήρα, ενώ παράλληλα συμμετέχουν στο ευρύτερο μεσογειακό σύνολο. Οι ομοιότητες που εμφανίζουν οφείλονται στην εγγύτητα της κοινής θάλασσας ενώ οι διαφορές σε ιστορικά γεγονότα είτε σε διαφορετικές πεποιθήσεις, έθιμα, θρησκείες κ.α. Κάθε νησί, πόλη και χωριό έχει τη δική του μοναδική ιστορία και ταυτότητα, που όμως είναι μέρος ενός ευρύτερου «οικοσυστήματος» αλληλεξάρτησης.

Οι Horden και Purcell, εμβαθύνουν σε αυτή την ιδέα της τοπογραφικής κατακερμάτισης-μικροκόσμων,εστιάζονταςστηνέννοιατηςμικροοικολογίας. Όπως αναφέρουν, η Μεσόγειος είναι ένα δίκτυο μικροοικολογικών ζωνών που συνδέονται με την ανταλλαγή αγαθών, ιδεών και πληθυσμών, ενώ παράλληλα η κάθε ζώνη διατηρεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Η αλληλεπίδραση αυτή δίνει στη Μεσόγειο μια ενότητα που στηρίζεται όχι στην ομοιομορφία αλλά στην πολυδιάστατη και αλληλοεξαρτώμενη φύση των διαφορετικών τοπικών οικοσυστημάτων, προσφέροντας παράλληλα ευελιξία και προσαρμοστικότητα στις μεταβαλλόμενες ιστορικές και περιβαλλοντικές συνθήκες (Horden -Purcell, 2006:735).



Εικ.3 Παλίμψηστο.
Η συνύπαρξη της ανώνυμης αρχιτεκτονικής με τη μεταγενέστερη φάση της περιοχής. Περιοχή της Almeria (1956) - Φωτογράφος Carlos Pérez Siquier



Εικ.4
Περιοχή La Chanca της Almeria (1956) - Φωτογράφος Carlos Pérez Siquier

Η Μεσόγειος δεν είχε ποτέ ένα σταθερό κέντρο. Αντίθετα, χαρακτηρίζεται από πολυκεντρικότητα, όπου πολλά διαφορετικά πολιτικά, οικονομικά και πολιτιστικά κέντρα αναπτύχθηκαν και αλληλεπίδρασαν μεταξύ τους. Ο P. Matvejevic παρουσιάζει τη Μεσόγειο ως παρασυρμένη από τους κύκλους της ιστορίας που κλείνουν μόνοι τους, είτε εξαιτίας κάποιας ανωτέρας βούλησης, με αποτέλεσμα τα κέντρα της συνεχώς να μετατοπίζονται ανάλογα με την εποχή, τον πολιτισμό και την πολιτική εξουσία. Τον 14ο και 15ο αιώνα, η Βενετία ήταν η πλουσιότερη πόλη της Ιταλίας, της Ευρώπης και της Μεσογείου. Η Αναγέννηση ξεκίνησε από τη Φλωρεντία, ενώ το μπαρόκ από τη Ρώμη και την ακμάζουσα Ισπανία επηρέασε ολόκληρη την Ευρώπη, ακόμα και τις προτεσταντικές περιοχές του Βορρά. Παράλληλα, τα τζαμιά της Κωνσταντινούπολης έφεραν επιρροές από την Περσία και την Ινδία. Η ύπαρξη της πολυκεντρικότητας φέρει και την ευθύνη της ανάπτυξης του κάθε κέντρου, καθώς όπως αναφέρει ο F.Braudel, «η πολυτέλεια που ξαναζούμε σήμερα, με το πνεύμα μας, η στην πραγματικότητα κατά μήκος του canal Grande, του πιο όμορφου δρόμου στον κόσμο ή στην πλατεία του San Marco, αυτή η πολυτέλεια δεν εξηγείται χωρίς την μακρινή εκμετάλλευση του άλλου» (Braudel, 1990:71).

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, οι μεσογειακές αντινομίες κάθε εποχής -όπως η Αθήνα και η Σπάρτη, η Ρώμη και οι Βάρβαροι, η Ανατολή και η Δύση, η Βόρεια ακτή και η Νότια ακτή, ο Χριστιανισμός και το Ισλάμ, οι μητροπόλεις και αποικίες τους - σε συνδυασμό με την άρνηση των πληθυσμών να απαλλαχθούν από τις αγκυλώσεις τους και την ταυτόχρονη ανάγκη τους να συμμετάσχουν στον σύγχρονο κόσμο, δημιούργησε το πρόσφορο έδαφος για την γέννηση πολλών πόλεων-κέντρων της εσωτερικής θάλασσας. Κάθε πόλη ή νησί μπορούσε να λειτουργήσει ως κέντρο μιας ευρύτερης περιοχής, συνδέοντας διαφορετικές γεωγραφικές, εθνολογικές και πολιτισμικές περιοχές.

«Οι μεσογειακές ακτές, άργησαν να αντιμετωπίσουν το νεωτεριστικό πνεύμα , να ανταποκριθούν στις προκλήσεις του και να υιοθετήσουν τις μορφές του: έμειναν προσκολλημένες στις παραδόσεις τους, δέσμιες ενός συντηρητικού πνεύματος που αντλούσε το κύρος τους από μία κληρονομιά σεβαστή αλλά παρωχημένη.[...] Τα φώτα των νέων καιρών δεν φωτίσαν το χώρο αυτό παρά σποραδικά, με καθυστερήσεις που δύσκολα μπορούν να υπερκαλυφθούν» (Matvejevic, 1998:100).

«ΗετερόκλητηΜεσόγειοςπαρουσιάζεταισανμίαεικόνασυνεκτική, σαν σύστημα που όλα μπερδεύονται για να ανασυντεθούν σε μία πρωτότυπη ενότητα». (Braudel, 1990:11)

Πράγματι παρά τηνετερογένεια,υπάρχειμίααξιοσημείωτησυνεκτικότητα στη Μεσόγειο. Η συνεκτικότητα αυτή που λειτουργεί ως ένας ενιαίος χώρος επιτυγχάνεται μέσω της συνδεσιμότητας που παρέχει η θάλασσα, η οποία λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας, εμπορίου και πολιτισμικών ανταλλαγών. Η θάλασσα αυτή ήταν ανέκαθεν ένα σημείο σύνδεσης και όχι διαχωρισμού, ενώνοντας τις διαφορετικές κοινότητες γύρω από τις ακτές της. Μέσα από αυτή τη διαρκή αλληλεπίδραση, οι πληθυσμοί ανέπτυξαν κοινές πρακτικές, γλώσσες εμπορίου και πολιτισμικούς δεσμούς, παρά τις τοπικές διαφορές. Η ενότητα της μεσογειακής ιστορίας έγκειται, παραδόξως, στη στροβιλώδη τροποποιησιμότητά της, στις διασπορές των εμπορών και των εξορίστων, στους ανθρώπους που έσπευσαν να διασχίσουν την επιφάνεια της. [...] Η παρουσία τους μπορεί να έχει ένα μεταμορφωτικό αποτέλεσμα πάνω σε αυτές τις διαφορετικές κοινότητες, εισάγοντας κάτι από την κουλτούρα μιας ηπείρου στις παρυφές μιας άλλης (Abulafia,2011). Έτσι, Η θάλασσα αυτή συνδέει όχι μόνο τα λιμάνια και τις πόλεις, αλλά και τις ιδέες, τις θρησκείες και τις πολιτισμικές τάσεις που κυκλοφορούν μεταξύ τους. Η έννοια της συνεκτικότητας δεν είναι μία στατική δύναμη, αλλά δημιουργείται από τις διαρκείς ανταλλαγές και τις επαφές. Σύμφωνα με τον Braudel, Μεσόγειος σημαίνει θαλάσσιοι και χερσαίοι δρόμοι που συνδέονται μεταξύ τους, δρόμοι όπως οι πόλεις, μικρές, μεσαιές μεγάλες, όλες ενωμένες μεταξύ τους [...] με αυτό το σύστημα ολοκληρώνεται η κατανόηση της μεσογείου που είναι με όλη την σημασία της λέξης χώρος- κίνηση (Braudel, 1990:69).



Εικ.5 Ο Πορτολάνος της Μεσογείου. Dulcert's Portolano 1339, Bibliotheque Nationale de France

1.3 Μεσόγειος τόπος

Η απαρχή του πολιτισμού εμφανίζεται στην περιφέρεια της Μεσογείου ήδη σε αστική μορφή καθώς οι κάτοικοι φαίνεται να έχουν μία αστική κλίση, πιθανότητα λόγω αναγκών. Η ενότητα της Μεσογείου δεν βασίζεται τόσο στις κλιματικές , γεωλογικές ή γεωγραφικές συγγένειες αλλά σε ένα πρώιμο δίκτυο πόλεων και χωριών. Γύρω από αυτό το δίκτυο συστάθηκε ο μεσογειακός τόπος. Οι πόλεις δεν γεννιούνται από την ύπαιθρο, αλλά η ύπαιθρος από τις πόλεις τις οποίες μόλις και επαρκεί για να θρέψει (Maurice, 1990:177) Στη Μεσόγειο ακόμα και ο μικρότερος οικισμός παρουσιάζεται ως ένας αστικός μικρόκοσμος, όπου όλη η κοινωνική ζωή οργανώνεται σε σχέση με την ομάδα. Οι αρχαίοι μεσογειακοί οικισμοί αποτέλεσαν ανέκαθεν σαφείς αστικές μορφές, ακόμη και στην περίπτωση της παρουσίας ελάχιστων κατοίκων. Πρόκειται για αρκετά ετερογενείς συσσωματώσεις που προκύπτουν από τη σύνθεση πολλών πολιτισμών, με ένα σημείο ομοιότητας: προκύπτουν μέσω ενός απλού σειριακού συνδυασμού ενός βασικού χωρικού κυττάρου και στη συνέχεια εξελίσσονται σε οργανικές, δαιδαλώδεις και σύνθετες μορφές. Ο Maurice Aymard αναφέρεται στη σημασία της κατοικίας και της πόλης, ως τα βασικά κύτταρα αυτών των μικρόκοσμων:

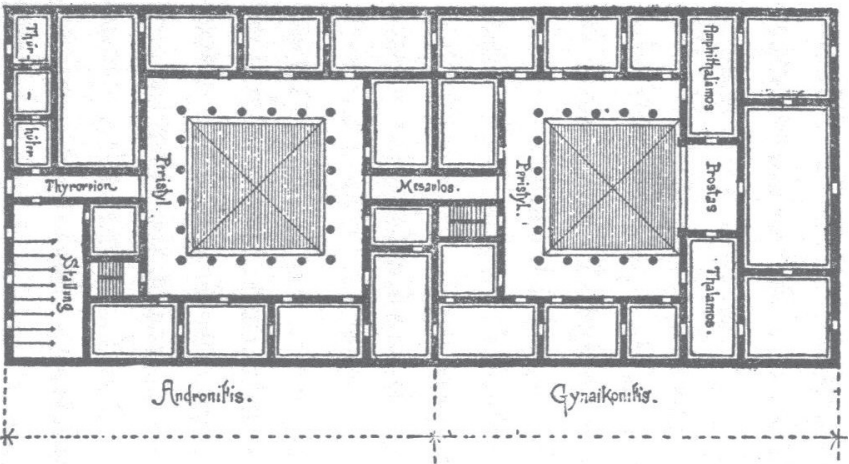
«Το σπίτι είναι καμιά φορά πολύ απλό, στοιχειώδες: φτάνει ένα δωμάτιο τρία επί τρία, με μόνο άνοιγμα μία πόρτα, όπως στις αρχαϊκές ελληνικές πόλεις, όπως σε όλο το Μαγκρέμπ, στη Σικελία ή στα «bassi» της Νάπολης. Ωστόσο μόλις είναι δυνατόν, το σπίτι μεγαλώνει, υποδιαιρείται, προσαρτά έναν κλειστό χώρο – την αραβική «zariba»-, αναπτύσσεται γύρω από μία εσωτερική αυλή- το «atrium» ή η «cortile» στις κατοικίες των πατρίκιων-, προφυλαγμένη από τα αδιάκριτα βλέμματα. Όλα αυτά οριζόντια μάλλον παρά στο ύψος.» (Maurice, 1990: 185)

Πέρα από τη βασική του λειτουργία, τη συγκέντρωση της οικογένειας και των υλικών αγαθών στην ίδια στέγη, το σπίτι τη διαχωρίζει σαφώς από το έξω και υπερασπίζεται εκείνο το ουσιαστικό αγαθό που είναι ανώτερο από όλα τα άλλα, την τιμή της οικογενειακής ομάδας και του αρχηγού της. Τα γεωγραφικά του όρια συνδέονται άμεσα με αυτά της τιμής, υποδεικνύοντας πως η κουλτούρα είναι αυτή που ορίζει τα χωρικά δεδομένα. Το σπίτι νοείται ως ο κατεχοχόν εσωτερικός χώρος, ιδιωτικός, γυναικείος τόπος συννυφασμένος με την ιερότητα. Η απλή σειριακή προσθήκη όγκων που οργανώνονται έτσι ώστε να γεννηθεί το κεντρικό αίθριο αποδομείται σε επιμέρους χωρικές ποιότητες που οδηγούν από τον δημόσιο χώρο στον ημι-δημόσιο και τον ιδιωτικό. Η κίνηση πραγματοποιείται από πλαστικά στοιχεία όπως οι σκάλες, οι στοές, οι λότζιες και οι πέργκολες που αποτελούν προσθήκες της γενικής δομής. Ενώ ο οικιακός τοίχος, ως γραμμή διαχωρισμού, καθορίζει σαφώς τα όρια αυτών των δύο κόσμων και το κατώφλι, ως φραγμός και ιερό σύνορο είναι μερικά από τα στοιχεία που συνθέτουν τα επίπεδα αδιαφάνειας του μεσογειακού τόπου.

Σε αντίθεση με την εσωστρέφεια της κατοικίας, έρχεται ο δημόσιος χώρος που οργανώνεται για την ανταλλαγή αγαθών μέσα από ένα σύστημα αναγνωριστικών σημείων. Κύριος πρωταγωνιστής είναι η πλατεία: «μια σταθερά της μεσογειακής πολυεδομίας από την εποχή της ελληνικής «αγοράς» και του ρωμαϊκού «forum» [...] αλλά πάντοτε, και στο παραμικρό κεφαλοχώρι, είναι αρκετός ένας περιορισμένος χώρος [...] για να συναντη-

θούν οι άντρες και να δώσουν ζωή στην πλατεία». Με διαφορετική διευθέτηση από την ελληνική πόλη, η μουσουλμανική ανοίγει τις πύλες της πόλης και ο τόπος της συγκέντρωσης αντικαθίσταται από το κεντρικό τζαμί και την αυλή του , που περιστοιχίζεται από «μεντρεσέδες», «χάνια» και λουτρά. Αντιλαμβάνεται κανείς πώς η περιοχή της μεσογείου είναι πλούσια σε κοινούς τυπολογικούς κανόνες αλλά και βαθιές παραλλαγές που εκδηλώνονται στους ευρωπαϊκούς, βαλκανικούς και μουσουλμανικούς οικισμούς, δηλαδή στα τρία οικιστικά και πολιτιστικά σύνολα που χωρίζουν την επικράτεια της.

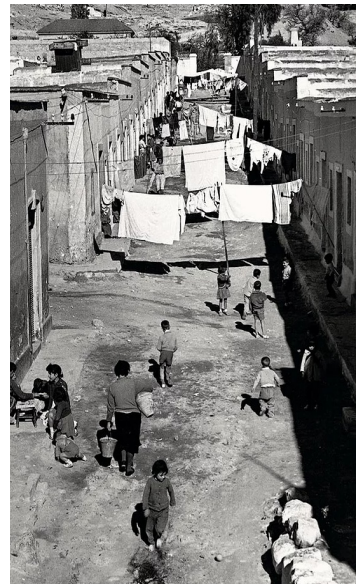
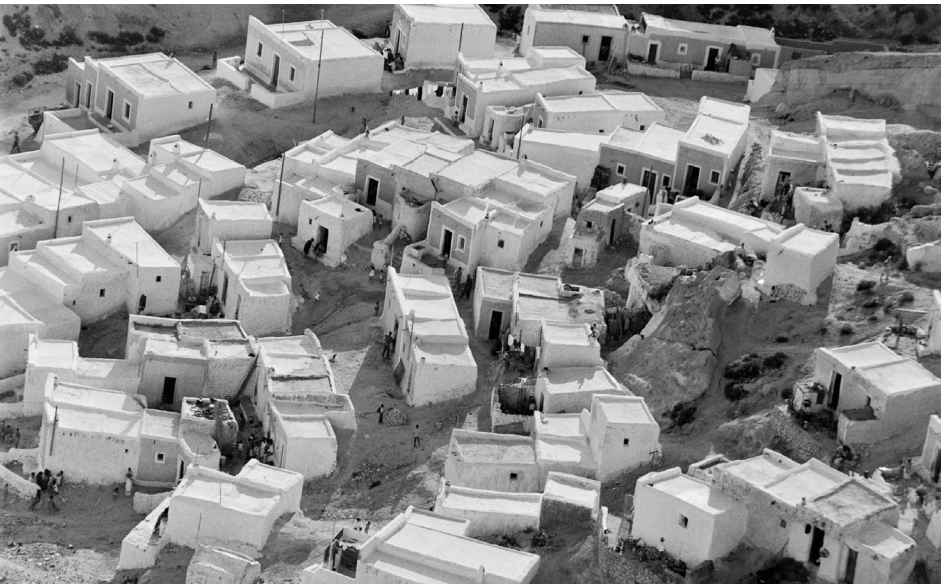
Η σχέση αυτή μεταξύ της εσωστρέφειας της κατοικίας σε συνάρτηση με την ανοικτότητα του δημόσιου χώρου, περιγράφει την υπόσταση του μεσογειακού τόπου. Πρόκειται για μία σχέση αλληλοσυμπλήρωσης που χαρακτηρίζεται μερικές φορές από ρευστότητα. Αν και υπάρχουν τα χωρικά «όρια», συχνά γίνονται ασαφή ή και αναιρούνται, όπως στην περίπτωση του δρόμου όπου μέρος αυτού η κατοικία δανείζεται και οικειοποιείται.



Εικ.6
Κάτοψη του ελληνικού οίκου όπως περιγράφεται από τον Βιτρούβιο

Εικ.7
Μεσογειακός τόπος και η ανώνυμη αρχιτεκτονική. Περιοχή La Chanca της Almeria (1956) - Φωτογράφος Carlos Pérez Siquier

Εικ.8
Η οικειοποίηση του δημοσίου χώρου του μεσογειακού τόπου. Περιοχή La Chanca της Almeria (1956)- Φωτογράφος Carlos Pérez Siquier



Εικ.9 Η οικειοποίηση του δημοσίου χώρου του μεσογειακού τόπου. Περιοχή La Chanca της Almería (1956)- Φωτογράφος Carlos Pérez Siquier



Κεφάλαιο 2

Μοντέρνο και η σχέση του με την ανώνυμη αρχιτεκτονική

«Η λαϊκή αρχιτεκτονική δεν περνά από κύκλους μόδας. Είναι σχεδόν αμετάβλητη, πράγματι, ασυμβίβαστη, αφού εξυπηρετεί τον σκοπό της στην τελειότητα. Κατά κανόνα, η προέλευση των αυτοχθόνων οικοδομικών μορφών και των μεθόδων κατασκευής χάνεται στο μακρινό παρελθόν».

Bernard Rudofsky

2.1 Μεσόγειος , Μοντέρνο και εγγύτητα

Σε πρώτη ανάγνωση, η σχέση του κινήματος με την ανώνυμη-λαϊκή αρχιτεκτονική μοιάζει αμφιλεγόμενη, καθώς η σκέψη του μοντερνισμού παραπέμπει σε μία αρχιτεκτονική προσκολλημένη στις τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής παρά σε επιρροές εκπορευόμενες από την ανώνυμη αρχιτεκτονική. Παρά τη προσπάθεια επιβολής μίας φαινομενικής ομοιογένειας (1), η παραπομπή είτε σχετίζεται με τη μηχανοποίηση, τα σύγχρονα υλικά είτε με την καθαρότητα των όγκων, τη σχέση με το συγκείμενο (context), την ιστορία, την κληρονομιά των προγόνων, και οι δύο θέσεις είναι η έκφραση της πολυπλοκότητας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Εδώ θέλουμε να επαναλάβουμε έντονα ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ένα μόνο Μοντέρνο – Μοντέρνο Κίνημα, που νοείται ως ένα μονολιθικό σώμα με γραμμική ιστορία , το μόνο και μοναδικό διερμηνέα του νεωτερισμού, αλλά για περισσότερα (Μοντέρνο) που έχουν ενσωματώσει τις πληθυντικές ψυχές της μοντέρνας επανάστασης, ανάμεσα και στις οποίες, και η ρομαντική ψυχή (Τζομπανάκης, 2012:38).

Η νεωτερικότητα ανέκαθεν λάμβανε υπόψη, την αξία κάθε είδους «δεύτερης κατηγορίας» αρχιτεκτονικής γεγονός που συνδέεται με τις κοινωνικές αλλαγές και την εμφάνιση νέων τεχνολογικών καινοτομιών και φιλοσοφικών προσεγγίσεων. Στην πραγματικότητα, από την ύστερη Αναγέννηση μέχρι το Μοντέρνο, παρατηρείται μία σταδιακή απομάκρυνση από την «υψηλή» παραδοσιακή αρχιτεκτονική, εκείνη των αρχιτεκτόνων της Δύσης, με μία πιο ανοιχτή μετάβαση, η οποία τελικά οδήγησε στην πλήρη υιοθέτηση των γλωσσών και των άτυπων, ιδιωματικών τεχνικών των πρωτοπόρων καλλιτεχνών.

Ο Alan Colquhoun, στο άρθρο του «Η έννοια του τοπικισμού» αναφέρει πώς ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα, μια από τις κύριες κατευθύνσεις της αρχιτεκτονικής κριτικής είναι ο τοπικισμός. Ο ορθολογισμός ήταν μόνο η μία πλευρά του μοντέρνου κινήματος (Colquhoun, 2007:141). Στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο, η έννοια του τοπικισμού ανταποκρίνεται σε πολύ συγκεκριμένες τοπικές συνθήκες όπως είναι η σχέση με το τοπίο, την τοποθεσία και την παράδοση. Η περιγραφή του σκιαγραφείται ως πολιτιστική τάση πάνω στην οποία ξεδιπλώνεται το έργο, η πρακτική και η θεωρία ενός αρχιτέκτονα ή μιας ομάδας αρχιτεκτόνων, παρά ένας εξισωτικός μορφολογικός κανόνας (Σημαιοφορίδης, 2005: 23).

Στην Μεσογείο, οι σχέσεις μεταξύ νεωτερικότητας και παραδοσιακών τοπικών παραδόσεων, υπήρξαν δύσκολες και συγκρουσιακές σε σύγκριση με τις δυτικές περιοχές. Οι περιθωριακές περιοχές, όπως αναφέρει ο Γ. Σημαιοφορίδης, διακρίνονται από μία πολιτιστική ταυτότητα η οποία δεν επιτρέπει με ευκολία την ανάμειξη των ιδιομορφιών. Ως αποτέλεσμα, «συνήθως, μέσα σε ένα κλίμα ανασφάλειας και σε περιόδους έντονων κοινωνικοοικονομικών μεταβολών, οι τοπικές куλτούρες έχουν την τάση να αναδιπλώνονται στον εαυτό τους ανακαλώντας την παράδοση και τις αναλλοίωτες αξίες, προκειμένου να δημιουργήσουν ένα προστατευτικό τείχος απέναντι στην αστάθεια και τη ρευστότητα της εποχής» (Χατζησάββα, 2009:116). Σε ένα ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο, ο τοπικισμός αφορά ένα φιλτράρισμα, μία κριτική αντίδραση στη μετάβαση από έναν προ-μοντέρνο σε έναν μοντέρνο κόσμο.

1. Τον Φεβρουάριο του 1932, η έκθεση «Το Διεθνές Στυλ: η αρχιτεκτονική από το 1922» στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης είχε την πρόθεση να επιβάλει έναν κανόνα: μία συγκεκριμένη κυβιστική αρχιτεκτονική, επίπεδη, με λευκές όψεις και μεταλλικές ή γυάλινες επιφάνειες, απλή και φονξιοναλιστική.

Οι επιμελητές της έκθεσης Philip Johnson και Henry - Russell Hitchcock δεν ήταν πραγματικά ενδιαφερόμενοι να αναγνωρίσουν τις περιφερειακές ή εθνικές επαναλήψεις της νεωτερικότητας, επειδή δεν ενίσχυαν το επιμελημένο επιχείρημα τους ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική αποτελούσε ένα διεθνές στυλ.

(Montaner, 2014:30)

2.2 Ψαρεύοντας στο «χαμηλό» : Η στροφή του Μοντέρνου προς τη Μεσόγειο

Η δεκαετία του 1920, συστήνεται ως περίοδος αναβρασμού της ιδεολογικής πάλης που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο κύριων κατευθύνσεων του μοντέρνου: της ορθοδοξίας της μεθοδολογικής αυστηρότητας και των ιδεών του αντι – ρασιοναλιστικού πνεύματος. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντοπίζονται τα πρώτα ψήγματα τοπικισμού, ενώ παράλληλα παρατηρείται ο προσανατολισμός της μοντέρνας γραφής στο Νότο. Αυτή η επανάσταση του κώδικα σηματοδοτεί το τέλος του οικουμενισμού του μοντερνισμού-Διαφωτισμού φέρνοντας στην επιφάνεια τις επιθυμίες για εκδήλωση των χθονίων δυνάμεων, αποδεικνύοντας σωληρά ότι δεν υπάρχει μονοφωνία της έννοιας της νεωτερικότητας, [...], ότι υπάρχει επίσης μια περιφέρεια που έχει επιτέλους την ιστορική νομιμότητα να αναζητήσει τη δική της νεωτερικότητα, και όπου στην πραγματικότητα δικαιούται αυτού του νεωτερισμού. (Τζομπανάκης, 2012:38)

Στην κοινή αναζήτηση πιθανών εναλλακτικών λύσεων τη δεκαετία του '20 και '30 με αφετηρία την ιταλική χερσόνησο, ξεκινάει η μελέτη ξεχασμένων παραδειγμάτων, όπως το ενδιαφέρον για την ελάχιστος κλίμακας αρχιτεκτονική / architettura minore, την «λαϊκή» ή «αυθόρμητη» ή «αγροτική» , που συνέβαλε στην πολιτιστική εκ νέου απομνημόνευση του «μύθου» της Μεσογείου. (Miodini,2019:38) Η μελέτη του «λαϊκού» παραδοσιακού κτίσματος γεννάει την πολυπόθητη μεσογειακότητα (2) ως απάντηση που βοηθεί πολλούς νέους αρχιτέκτονες, πεπεισμένους ότι μπορούν να βρουν στο Μεσόγειο τόπο τις αυθεντικότερες ρίζες της νεωτερικότητας. Ωστόσο, ο μοντέρνος λόγος γύρω από το «λαϊκό» υπήρξε, στην πραγματικότητα, μια δυναμική έννοια. Το νόημά του μεταβαλλόταν συνεχώς μέσα σε συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές πρακτικές, εδραιωμένες σε τοπικές, πολιτικές και συγκειμενικές συνθήκες. Η σύνθεση του «λαϊκού» και του «μοντέρνου» διέφερε από τόπο σε τόπο και σε διαφορετικές περιόδους. Σε ένα γενικό πλαίσιο, η αναφορά στο «λαϊκό» της συγκεκριμένης περιόδου αφορά την ανάγκη δημιουργίας μιας τοπικής αρχιτεκτονικής έκφρασης, η οποία συνδέεται με δύο κύριες κατευθύνσεις.

Η πρώτη περιστρέφεται γύρω από την ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας, όπου ο τόπος και η εμπιστοσύνη σε αυτόν παρουσιάζεται ως η ιδανική μορφή αντίστασης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κατηγορίας είναι ο ιταλικός ρασιοναλισμός. Η έννοια της μεσογειακότητας/ Mediterraneità χρησιμοποιήθηκε από τον ιταλικό ρασιοναλισμό ως στοιχείο εθνικής υπεροχής. Οι ρασιοναλιστές επικεντρώθηκαν σε μία πιο αόριστη μεσογειακότητα, που έγινε ταυτόσημη γύρω από αρχιτεκτονικούς τύπους κτηρίων ή στοιχεία, όπως ανοιχτές βεράντες, κήπους στα δώματα, μπαλκόνια, στοές, αίθρια και αυλές (Lejeune-Sabatino, 2016: 45). Ενώ, η δεύτερη κατεύθυνση στρέφεται προς τις μεμονωμένες και προσωπικές αναζητήσεις των δημιουργών του μοντέρνου, που κατευθύνουν το έργο τους σε συνάρτηση με την τοπική και τοπογραφική ιδιομορφία που είναι συνυφασμένη με μία τοποθεσία.

2. Η Μεσογειακότητα ορίζεται ως η δυνατότητα των τοπικών - συνήθως παραδοσιακών οικισμών να διατηρήσουν σε διάλογο τόσο την υπερβατική διαχρονικότητα όσο και την εθνική ιδιαιτερότητα τους, την ριζοσπαστικότητα και αλλά τον τοπικισμό, την αθωότητα και την ελευθερία από τον εκμαθημένο και καλλιεργημένο συμβολισμό, το αίτημα της αφαίρεσης και την αναζήτηση του νοήματος.

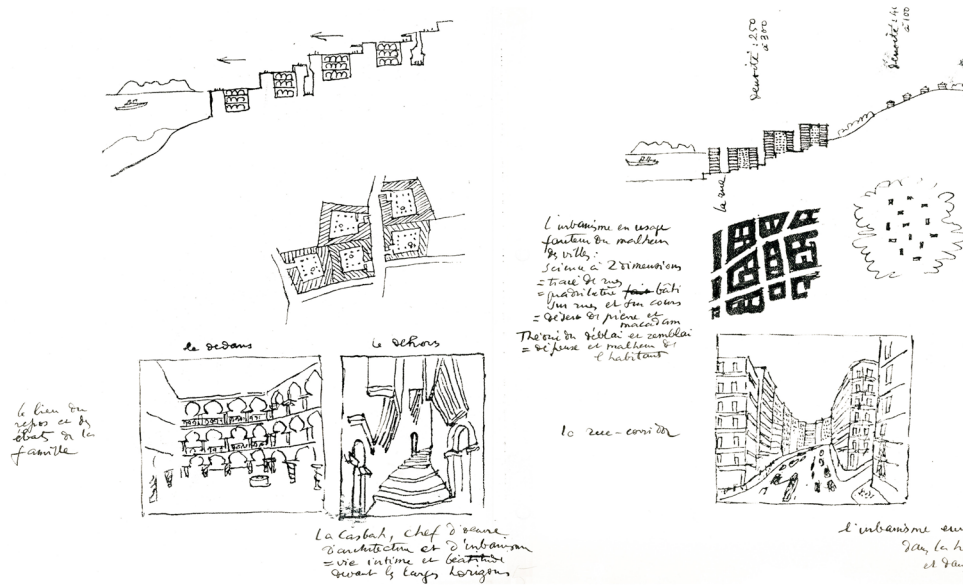
Εικ.10 Σκίτσο του Louis Kahn, περιοχή Δελφών (1951)

Εικ.11 Σκίτσο του Le Corbusier, Ακρόπολη των Αθηνών



Όπως αναφέρει ο Bernard Rudofsky, «πριν από πενήντα χρόνια η σύγχρονη αρχιτεκτονική προσανατολισμένη προς το νότο, σαν ηλιανθος. Στα νιάτα του, ο πουριτανός Le Corbusier ανακάλυψε την ανθρωπιστική επιρροή της Μεσογείου, της θάλασσας που, στο θάνατο, κυριολεκτικά διεκδίκησε ως δική του» (Rudofsky, 1974).

Ο Le Corbusier, αντιπροσωπεύει ένα εμβληματικό παράδειγμα για τις στενές σχέσεις των πρωτοπόρων του 20ου αιώνα με τα «χαμηλά» στρώματα της αρχιτεκτονικής της Μεσογείου, αντλώντας μεγάλο ποσοστό της έμπνευσης και της ποιητικής του με το νεανικό του ημερολόγιο του Ταξιδιού του στην Ανατολή. Την περίοδο του 1930 και ενώ έχουν περάσει αρκετά χρόνια από την πρώτη επαφή του Le Corbusier με τη Μεσόγειο, γίνεται όλο και πιο έντονη η ένταξη «των μεσογειακών αρχών» στην αρχιτεκτονική του, ως η αυθεντική πηγή του μοντέρνου, αναφέροντας χαρακτηριστικά, «μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου ταξιδιού προς την Ελλάδα συνειδητοποίησα ότι η Μεσόγειος ήταν η άπειρη δεξαμενή πληροφοριών χρήσιμων για την ιστορία μας. Ωστόσο, δεν ήξερα ότι τα κυκλαδίτικα σπίτια, αυτά τα λευκά λουλούδια, μας επιβεβαίωσαν, για την παρηγοριά μας ότι εξακολουθούσαν να ανθίζουν» (Le Corbusier, 1939).



Εικ.12
Casbah, Maniere de penser l'urbanisme - Le Corbusier (1946). Η αραβική πόλη και η ευρωπαϊκή πόλη σε σχέδια του αρχιτέκτονα.

Εικ.13
Ο J.L.Sert, W.Gropius και Le Corbusier στην έβδομη συνάντηση του CIAM. Είναι η πρώτη επαφή του Sert με το "επίσημο" μοντέρνο

2.3 Εκθέσεις και εκδόσεις της ανώνυμης αρχιτεκτονικής της περιόδου ως ερευνητικό υλικό

Η δυναμική που αποκτά η αναφορά της περιόδου στην τοπική παράδοση, γίνεται μια ανοιχτή κριτική ορισμένων πτυχών της νεωτερικότητας, προάγοντας μια κουλτούρα αντίστασης που ανοίγει νέους δρόμους και διατυπώνει νέες προτάσεις μεταφρασμένες σε εκθέσεις και εκδόσεις αρχιτεκτονικών ιδεών των αρχιτεκτόνων της περιόδου.

α/Giuseppe Pagano – Architettura Rurale Italiana

Το 1936, στη Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής VI Triennale του Μιλάνου, ο Giuseppe Pagano, σε συνεργασία με τον Guarniero Daniel, παρουσίασε την ορόσημη έκθεση L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo/ Αγροτική αρχιτεκτονική στην λεκάνη της Μεσογείου(3). Οι επιμελητές συγκέντρωσαν τα φωτογραφικά αποτελέσματα μιας συστηματικής έρευνας σχετικά με την ανώνυμη αρχιτεκτονική και τα αγροτικά κτίρια που εκτείνονται στην ιταλική χερσόνησο, δείχνοντας ενδιαφέρον για τον τύπο και όχι τη χρονολογία. Τα κτίρια παρουσιάστηκαν ως «διαχρονικά», με τους Pagano και Daniel να αγνοούν τις ημερομηνίες και στυλιστικές ταξινομήσεις. Στις σελίδες του καταλόγου της έκθεσης οι επιμελητές αναφέρουν:

«Θέλουμε μόνο να επιστήσουμε την προσοχή των πραγματικά ζωντανών αρχιτεκτόνων σε αυτές τις αυθόρμητες λύσεις,[...] ελεύθερες από κάθε μη αναγκαία συμμετρική επανάληψη. Αυτή η καθαρή αρχιτεκτονική είναι η αυτόχθονη γλώσσα του μεσογειακού πολιτισμού· μια γλώσσα που μιλά πρωτίστως με αμερόληπτο ορθολογισμό και αντλεί από την ίδια τη λειτουργική λογική τον λόγο για μια λυρική καλλιτεχνική έκφραση. Ένας τρόπος έκφρασης που βρίσκεται πολύ κοντά –ηθικά και σχεδόν τυπικά– στο πιστεύω των μοντέρνων αρχιτεκτόνων» (Daniel - Pagano, 1936: 71).

Η προσέγγισή του G.Pagano ήταν πιο ευθύς και λιγότερο «ποιητική», απαλλαγμένη από τη νοσταλγική γραφικότητα του παρελθόντος που χαρακτήριζε τους Ιταλούς ρασιοναλιστές, φανερώνοντας τα πρώτα στοιχεία της ρεαλιστικής θεώρησης που εντοπίζονται στην Ιταλία του '30. Όχι μόνο επιδίωκε να αναδείξει στην στοιχειώδη γεωμετρία της αυθόρμητης αρχιτεκτονικής μια εγγύτητα με το μοντέρνο και τη σχέση της με την παράδοση, αλλά πρωτίστως στόχευε στην ευαισθητοποίηση και την εκτίμηση του δομημένου περιβάλλοντος. Έτσι, ο νεωτερισμός του G.Pagano επεδίωκε την οικουμενικότητα σε συνδυασμό με την τοπικότητα σε μια εποχή που αυτά φαντάζουν ασυμβίβαστα (Sabatino, 2010: 96).

3.Αφετηρία για τη δημιουργία της έκθεσης αποτέλεσε η δημοσίευση του άρθρου του Giuseppe Pagano, Documenti Di Architettura Rurale / Έγγραφα της αγροτικής αρχιτεκτονικής το 1935 στο περιοδικό Casabella, ως μία κριτική στάση απέναντι στη σπάνια προσοχή που είχαν καταβάλει οι ιστορικοί και αρχιτέκτονες της περιόδου προς αυτήν την παράδοση.

Εικ.14 & 15 Το εξώφυλλο της έκδοσης και η έκθεση Architettura Rurale nel bacino del Mediterraneo

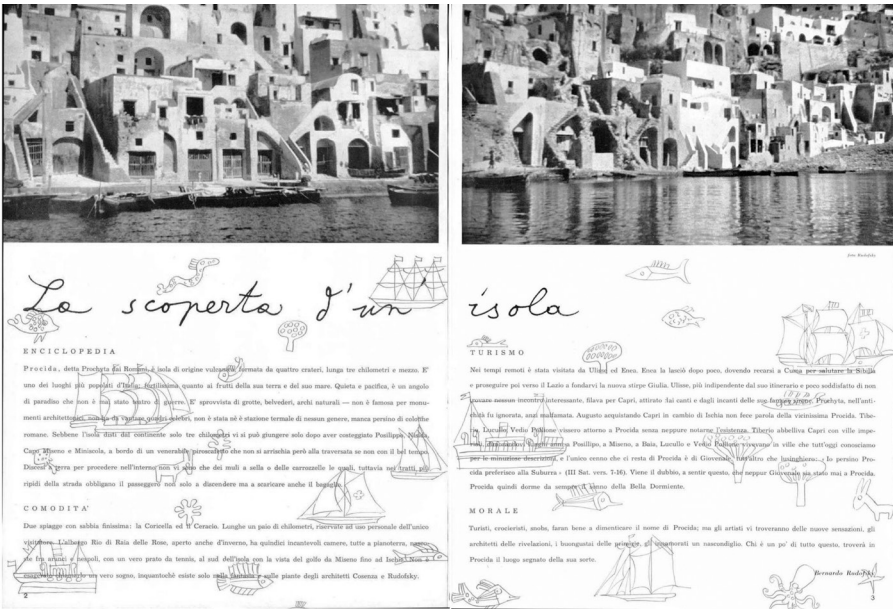
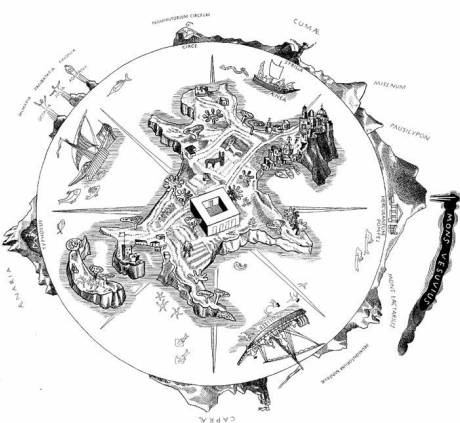


Η πολιτιστική υπεροχή της αρχιτεκτονική της Μεσογείου στη συζήτηση για την προέλευση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής είχε ειπωθεί ακόμη νωρίτερα από τον Gio Ponti σε άρθρα που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό Domus και συλλέχθηκαν το 1933 στο σύντομο τόμο La casa all' italiana. Καθώς και σε συνεργασίες με διάφορους αρχιτέκτονες όπως τον Bernard Rudofsky. Στα πλαίσια της διετής συνεργασίας του με το περιοδικό Domus και τον Gio Ponti, ο Bernard Rudofsky το 1938 δημοσιεύει το άρθρο Scoperta di una isola/ Ανακάλυψη ενός νησιού και το άρθρο Origine dell' abitazione/Οι ρίζες της κατοικίας.

Τα συγκεκριμένα άρθρα αποτελούν δείγμα της μελέτης του για μία «αρχιτεκτονική χωρίς αρχιτέκτονες» στο νησί της Procida και της Σαντορίνης αντίστοιχα, με παρόμοια γραμμή σκέψης με εκείνη της έκθεσης του Giuseppe Pagano. Στο άρθρο Origine dell' abitazione αναφέρει, «οι τοίχοι αυτών των προϊστορικών κατασκευών αποτελούσαν τα ίδια ακανόνιστα τετράγωνα που εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται σήμερα, παρόλο που οι στέγες κατέρρευσαν» (Rudofsky, 1938:18).

Εικ.16 Bernard Rudofsky, άρθρο La scoperta di una isola (1938)

Εικ.17-18 Bernard Rudofsky, άρθρο Origine dell' abitazione (1938), η κατοικία με το αϊθριο ως το κέντρο του κόσμου

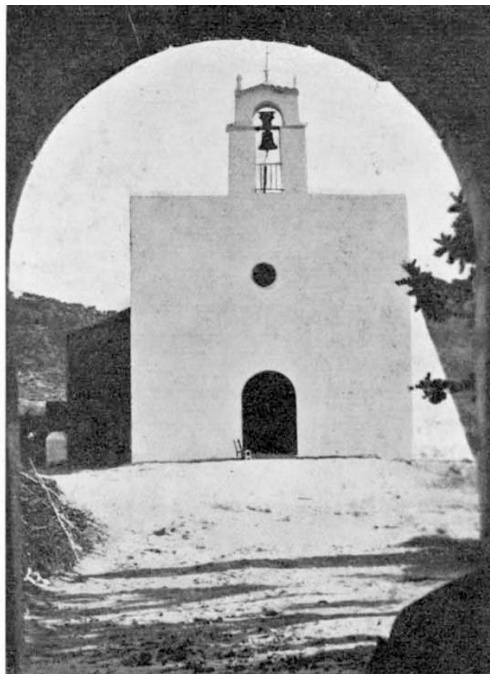


Την ίδια περίοδο, στην Ισπανία, ο Josep Lluís Sert και οι αρχιτέκτονες του GATCPAC διέκριναν στην ιδιωματική αισθητική και τεκτονική του νησιού της Ίμπιζα, τα μέσα για τη μεσογειοποίηση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Το 1930 ιδρύουν το περιοδικό AC - Documentos de Actividad Contemporánea, το οποίο δημοσίευσε το ειδικό τεύχος 18 (1935), επικεντρωμένο στη λαϊκή κουλτούρα. Στις σελίδες του δημοσιεύθηκε το διάσημο δοκίμιο του J.L.Sert με τίτλο Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna/ Μεσογειακές ρίζες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Μερικούς μήνες αργότερα, στο 21ο τεύχος (1936), σε ένα πολύ ειδικό άρθρο, επικεντρώθηκε στην έρευνα για την παραδοσιακή αγροτική κατοικία της Ίμπιζα που έκανε ο Raoul Hausmann και ο Erwin Heilbrunner. Ωστόσο, η έννοια της παράδοσης που υπονοείται σε αρκετά κείμενα του AC, υπήρξε περισσότερο μια στρατηγική για να διευθετηθούν οι ρίζες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στη Μεσόγειο, παρά μια πραγματική επιθυμία κατανόησης των τρόπων ζωής ενός λαού με χιλιετή ιστορία και συμβολής στην πρόδοό του.

Ο Josep Lluís Sert αναφέρει στο άρθρο, «από τεχνικής απόψεως, η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι εν μέρει αποτέλεσμα της συμβολής των βόρειων χωρών. Αλλά από πνευματικής, είναι το στυλ της μεσογειακής αρχιτεκτονικής που επηρεάζει τη νέα αρχιτεκτονική. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι μια επιστροφή στις αγνές και παραδοσιακές μορφές της Μεσογείου. Είναι η νίκη της Λατινικής Θάλασσας.» (Sert, 1995:217) Η δήλωση του καταλανού αρχιτέκτονα Josep Lluís Sert, περί διαφοροποίησης - μεταξύ της τεχνολογίας ως επίτευγμα των βόρειων χωρών και της πνευματικότητας ως μια αποκλειστικά νότια ικανότητα - ενώ πρόκειται για κριτική προς το φορμαλισμό της Νέας Αρχιτεκτονικής, στον πυρήνα της φανερώνει την ανάγκη των μεσογειακών μοντερνιστών να εντοπίσουν την ουσία της νεωτερικότητας στα εδάφη τους. Ως αποτέλεσμα, αποδεικνύει τη χρήση της θεματικής της Μεσογείου ως ένα είδος προσωπίο, ώστε να αναγνωριστεί ότι υπάρχει και αυτή η πτυχή του μοντέρνου που εκπροσωπείται από τους νότιους.



Εικ.19 Εξώφυλλα του περιοδικού A.C. Documentos de Actividad Contemporánea, το 18ο (1935) και το 21ο (1936), εστιάζοντας στην ανώνυμη, αγροτική αρχιτεκτονική της Ίμπιζας



Ibiza (Baleares). — San Agustín, Iglesia.

Foto Viñets

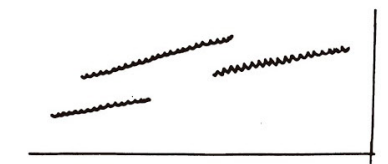


Ibiza (Baleares). — Casa en San José.

Foto Viñets



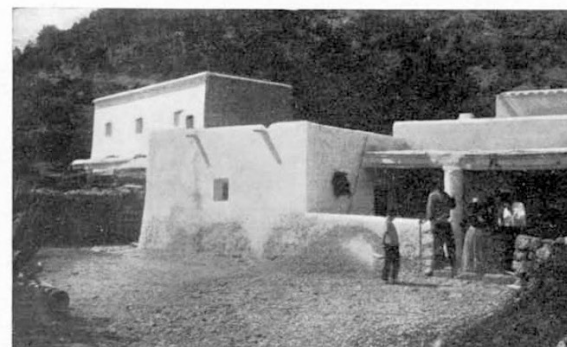
Ibiza. — Vivienda rural.



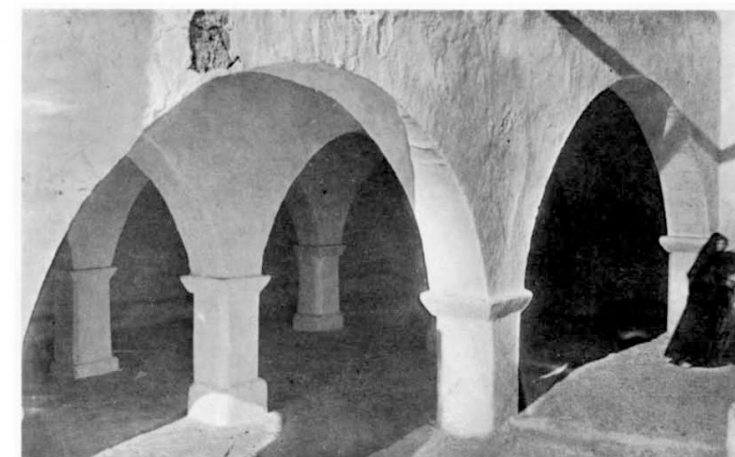
Esquema



Ibiza. — Vivienda rural.

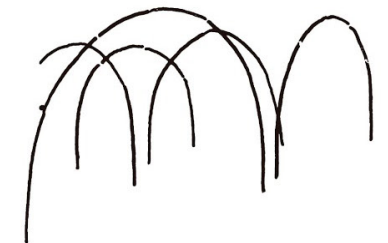


Ibiza. — Vivienda rural.



Ibiza. — Pórticos de la Iglesia de Santa Eulalia.

Foto Viñets



Esquema

Cada una de estas dos composiciones sin plan preconcebido obedece a una ley armónica. (Repetición de elementos de una misma familia)

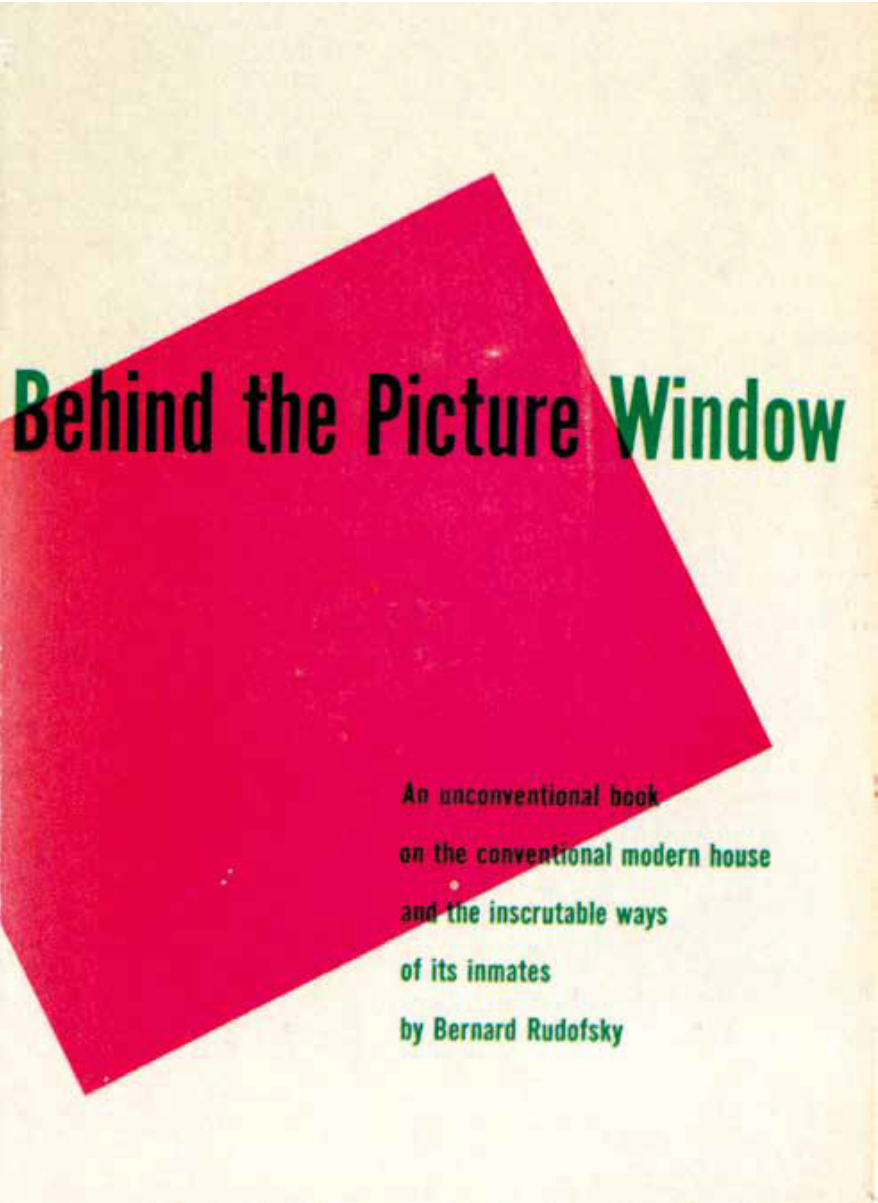
Εικ.20-21 Τεύχος 18ο του περιοδικού A.C. Documentos de Actividad Contemporánea, με ανάλυση των τυπολογιών της ανώνυμης αρχιτεκτονικής

Μεταπολεμικά, ακολουθεί η περίοδος αναθεώρησης του μοντέρνου, καθώς εκδηλώνεται η επαναξιολόγηση των συμβολικών και πολιτισμικών αξιών της αρχιτεκτονικής. Η μετατροπή του μοντέρνου κινήματος από μία επανάσταση σε μία μανιέρα, οδήγησε στην απογοήτευση της νέας γενιάς αρχιτεκτόνων και στην απότομη και πιο ουσιαστική στροφή στο τοπικό. Οι αρχιτέκτονες του Team X ενώ συμμερίζονται τις γενικές αρχές του μοντερνισμού θα ασκήσουν κριτική στη μεγάλη κλίμακα των φονξιοναλιστικών επεμβάσεων επιζητώντας την ποιότητα του οικείου περιβάλλοντος (Χατζησάββα, 2009:89). Συνεπώς, τη δεκαετία του '50 οι προϋπάρχουσες μοντερνιστικές χωρικές ποιότητες θα αντικατασταθούν από το απλό, αξιόπιστο και αυθεντικό.

Κεντρική μορφή αυτής της περιόδου είναι ο Bernard Rudofsky, ο οποίος το 1955 δημοσιεύει το βιβλίο Behind the Picture Window (4) επισημαίνοντας την υποδούλωση της αρχιτεκτονικής σε μία κουλτούρα κατανάλωσης και προβάλλοντας την ανάγκη να εκσυγχρονιστεί και να βελτιωθεί ο τρόπος ζωής. «Ήταν ατυχία που, τις τελευταίες δεκαετίες, η αρχιτεκτονική σκέψη κυριαρχείται από επαγγελματίες από ψυχρές περιοχές και μόλις πρόσφατα συνειδητοποιήσαμε το μέγεθος της απανθρωποποίησης που έχουν προκαλέσει» (Scott, 2000:221). Παράλληλα, δημοσιεύονται έργα όπως το Native Genius in Anonymous Architecture / Εγγενής Ιδιοφυΐα στην Ανώνυμη Αρχιτεκτονική (1957) της Sibyl Moholy-Nagy και η μελέτη του Aldo van Eyck σχετικά με την The Architecture of Dogon / Αρχιτεκτονική των Ντόγκον (1961), τα οποία συνέβαλαν στη διεύρυνση του ενδιαφέροντος για την ανώνυμη και λαϊκή αρχιτεκτονική. Κατά τη δεκαετία του '60, η έννοια του τόπου συμπεριλαμβάνεται πιο συστηματικά στο αρχιτεκτονικό σκεπτικό λόγω της ανάπτυξης των υπαρξιστικών και φαινομενολογικών θεωρήσεων. Έτσι, το αυξανόμενο ενδιαφέρον για το «χαμηλό» αναγνωρίζεται ως ένα μορφολογικό ερέθισμα στα χέρια των αρχιτεκτόνων προς μια παγκόσμια αρχιτεκτονική ιδέα.

Η παλίρροια του ενδιαφέροντος για την λαϊκή αρχιτεκτονική κορυφώθηκε με την έκθεση Architecture without architects / Αρχιτεκτονική χωρίς αρχιτέκτονες του Bernard Rudofsky. Πρόκειται για μια σημαντική ώθηση μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο στις μεταβαλλόμενες αντιλήψεις σε χώρες εκτός Μεσογείου σε σχέση με τον εποίκοδομητικό ρόλο που μπορούν να παίξουν τα κτήρια του νότου στη διαμόρφωση του μεταπολεμικού μοντερνισμού (Lejeune-Sabatino, 2016: 41).

4. Το βιβλίο Behind the Picture Window αφορά μία σάπια απέναντι στις δυνάμεις που ασκούν επιρροή στην μοντέρνα αρχιτεκτονική, ιδιαίτερα τις ταχέως μετασχηματισμένες τεχνολογικά και περιβαλλοντικά αναδυόμενες τεχνικές. Το βιβλίο αυτό αποτελεί συνέχεια της έκθεσης Are Clothes Modern?, το 1944 στο MoMa, με αρχικό τίτλο Are Houses Modern?, που αν και δεν πραγματοποιήθηκε επιβεβαίωσε το κύριο προβληματισμό του Rudofsky για την μοντέρνα κατοικία που κρυβόταν πίσω από το ένδυμα.



Εικ. 22 Bernard Rudofsky, εξώφυλλο έκδοσης Behind the Picture Window (1955)

2.4 Architecture without architects / Αρχιτεκτονική χωρίς αρχιτέκτονες (1964)

Τον Νοέμβριο του 1964, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA) της Νέας Υόρκης φιλοξενεί την έκθεση Architecture Without Architects / Αρχιτεκτονική Χωρίς Αρχιτέκτονες του Bernard Rudofsky. Ειρωνικά, η έκθεση αυτή πραγματοποιήθηκε στον ίδιο χώρο που, λίγες δεκαετίες νωρίτερα, είχε υποστηρίξει και προωθήσει το Διεθνές Στυλ στην αρχιτεκτονική. Η ιδέα για την έκθεση είχε προταθεί από τον Rudofsky ήδη από το 1941, πιστεύοντας θα έδινε μία πρόταση διαφορετική από τα συνήθη. Ωστόσο, για ένα μουσείο όπως το MoMA - που είχε ταυτιστεί με τη μοντέρνα τέχνη - η πρότασή του φάνταζε ακατάλληλη ή πιο πιθανόν αντι-μοντέρνα. Ως αποτέλεσμα, το φωτογραφικό υλικό που είχε παρουσιάσει αποθηκεύτηκε στα αρχεία του μουσείου, όπου και παρέμεινε για 23 χρόνια μέχρι τον εγκαινιασμό της έκθεσης στις 11 Νοεμβρίου 1964.

Η έκθεση παρουσιάζει ένα σύνολο εικόνων ως έρευνα αρχιτεκτονικών μορφών και λύσεων με κοινή ομοιότητα την κατασκευή από μη αρχιτέκτονες σε απομακρυσμένα μέρη του κόσμου. Δεν αποσκοπεί στην διανομή ενός σχεδιασμένου οράματος, αλλά αφορά το πλούσιο φωτογραφικό και εικονογραφικό υλικό από τα ταξίδια μελέτης του τη δεκαετία του 1920 και του 1930, καθώς και από τη διδακτορική του διατριβή. Ο τρόπος παρουσίασης δεν ακολουθούσε μια γραμμική αφήγηση, αντιθέτως είχε την μορφή ενός λαβύρινθου από πάνελ διαφορετικών υψών, στα οποία προβάλλονται μεγάλες φωτογραφίες ανώνυμων αρχιτεκτονικών έργων. Οι 122 φωτογραφίες παρουσιάζονταν χωρίς κορνίζες ή περιγραφές, αφήνοντας το κοινό να αναστοχαστεί.

Εικ.23
Bernard Rudofsky, Έκδοση Architecture without architects (1964)



Κατα την είσοδο του στην έκθεση, ο επισκέπτης ερχόταν σε πρώτη επαφή με την εξής λεζάντα: «Το πρόσωπο μιας χώρας, μιας πόλης, δεν είναι προϊόν σχεδιασμού αλλά αντανάκλαση ενός τρόπου ζωής. Κάθε κοινωνία έχει την αρχιτεκτονική που της αξίζει. Εάν η δική μας μερικές φορές μας κάνει δυστυχισμένους, είναι επειδή η τεχνολογία και ο πλούτος δεν παράγουν απαραίτητως τα καλύτερα αποτελέσματα» (Rudofsky, 1964). Μέσα από την συγκεκριμένη τοποθέτηση, ο Rudofsky εισάγει τον επισκέπτη σε μια «υποβαθμισμένη πραγματικότητα» ικανή να διαφύγει από τον φορμαλισμό των Μοντέρνων. Για τον ίδιο, η έκθεση αποτελεί μία αντίσταση της κυριαρχίας των αρχιτεκτόνων που έγιναν όπως αποκαλεί ο ίδιος υπηρέτες μιας τεχνοκρατικής νεωτερικότητας.

Το βιβλίο και η έκθεση, αντιπροσωπεύουν την κορύφωση της έντονης διάχυσης των μεσογειακών ιδεωδών μέσω των μέσων ενημέρωσης στη διεθνή αρχιτεκτονική κουλτούρα μεταξύ της δεκαετίας του 1930 και της δεκαετίας του 1960. Συνεπώς, η απήχηση τους μαρτυρά τη γοητεία που ασκούσαν σε πολλούς αρχιτέκτονες και κριτικούς της εποχής οι ανώνυμες, λαϊκές ή παραδοσιακές κατασκευές, ως αποτέλεσμα μιας πιο αυθεντικής αρχιτεκτονικής έκφρασης. Ο Rudofsky δεν περιόρισε τη μελέτη του για το «χαμηλό» στη Μεσόγειο, ωστόσο η έρευνά του αναμφίβολα ξεκινούσε από τη σχέση του με αυτό το γεωγραφικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Το 1965, ο Gio Ponti σχολιάζει στο περιοδικό Domus για την έκθεση:

«Δεν ήταν η κριτική ερμηνεία, ούτε η πολυμάθεια, που καθοδήγησε αυτήν την επιλογή των εικόνων του B. Rudofsky, αλλά μια συγκινητική αγάπη για την αρχιτεκτονική, η οποία θα εξαπλωθεί σε όλους μας που αντιλαμβανόμαστε τον πολιτισμό όχι ως κάτι που «παράγεται» αλλά ως κάτι που λαμβάνεται, βλέποντας, ακούγοντας, αγαπώντας. Πόσα πράγματα αγαπάμε ήδη, ανακαλύφθηκαν σε αυτές τις σελίδες ή τα ξανα αγαπήσαμε αφού τα βρήκαμε εδώ.»



Εικ.24-25
Bernard Rudofsky, φωτογραφίες της έκθεσης Architecture without architects MoMA, Νέα Υόρκη, Νοέμβριος 1964 - Φεβρουάριος 1965, φωτογράφος Rolf Petersen



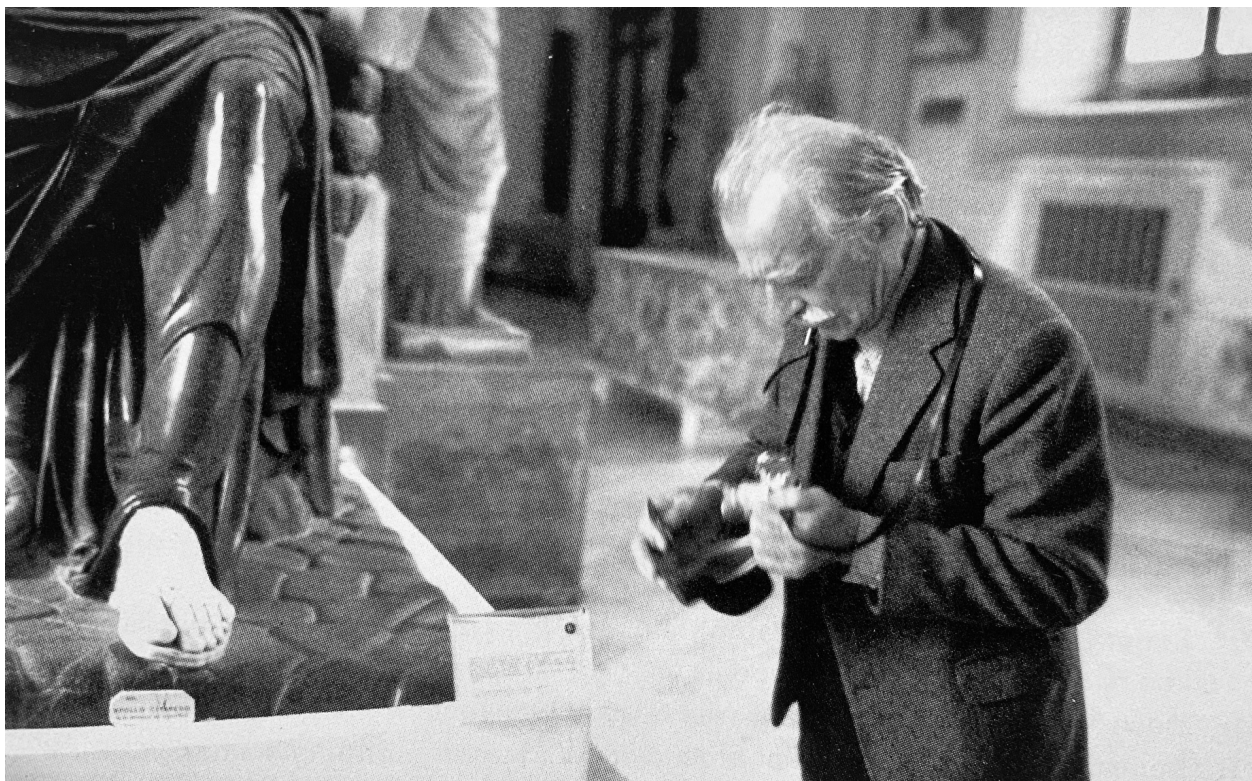
Κεφάλαιο 3

Rudofsky - Ένα διαφορετικό ταξίδι στην Ανατολή

«Αν αποφασίσουμε ποτέ να βγούμε από το χάος στο οποίο βρίσκεται η λεγόμενη μοντέρνα αρχιτεκτονική, πρέπει να ξεκινήσουμε ξανά από την αρχή, για να ξεκινήσουμε από την αφετηρία».

Bernard Rudofsky

Εικ.26 Bernard Rudofsky, φωτογραφίζοντας το υπόδημα εκθέματος στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νάπολης, φωτογραφία Antonio Niego



3.1 Γενεαλογίες

Ο Bernard Rudofsky υπήρξε ένας από τους πρώτους που άσκησε μία συνολική και ανοικτή κριτική απέναντι στις ρίζες των επίσημων αρχιτεκτονικών γλωσσών, υποστηρίζοντας και προβάλλοντας το ανώνυμο κτήριο της Μεσογείου ως ένα πιθανό μοντέλο καταγωγής. Το σκεπτικό και η αρχιτεκτονική του πρόθεση, διαμορφώθηκε από ένα σύνολο παραγόντων.

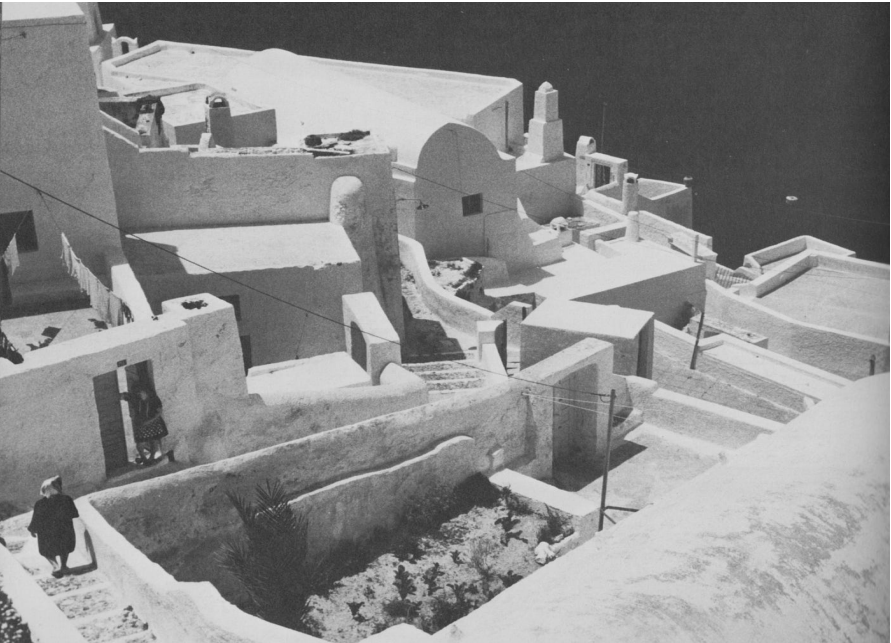
Το 1922, όταν ο Bernard Rudofsky εισάγεται στην σχολή Technische Hochschule της Βιέννης, το Μοντέρνο Κίνημα ήταν ήδη διαδεδομένο και αναγνωρισμένο. Ωστόσο μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η Βιέννη χαράσσει μία διαφορετική «μοντέρνα» πορεία, με την αποστασιοποίηση της από τη ριζοσπαστική πρωτοπορία, ταυτόσημη με το μύθο της μηχανής. Σε αυτό το πλαίσιο, η «αρχιτεκτονική χωρίς αρχιτέκτονες» του Bernard Rudofsky βρίσκεται στο μεταίχμιο του έντονου πολιτιστικού μετασχηματισμού της Βιέννης και επηρεάζεται από τα έργα των βιεννέζων αρχιτεκτόνων όπως του Adolf Loos (5), Gottfried Semper, Camillo Sitte, Alois Riegl, Josef Frank,. Οι συγκεκριμένοι αρχιτέκτονες ανέδειξαν τη σημασία του «οικιακού» και ενσωμάτωσαν διακοσμητικά στοιχεία και καθημερινά αντικείμενα, σε «μοντέρνα» κτίρια, συνεχίζοντας την παράδοση ποιότητας στις εφαρμοσμένες τέχνες. Σε αυτόν τον βιεννέζικο πολιτισμό, σταυροδρόμι της πρώην Αυτοκρατορίας του Αμβούργου, αναπτύχθηκε ένα κριτικό και αντιδογματικό όραμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με στόχο την ικανοποίηση των υλικών αναγκών των κατοίκων. Μία αρκετά διαφορετική αντίληψη από αυτή του Βορειοευρωπαϊκού Μοντέρνου Κινήματος και πολύ παρόμοια με εκείνη της γαλλικής, ιταλικής και ισπανικής πρωτοποριακής συνομιλίας.

Το 1925, χρονολογείται το πρώτο του ταξίδι B.Rudofsky στα νότια γεωγραφικά πλάτη με διαφορετική οπτική. Αφετηρία του ταξιδιού αποτέλεσε η Βουλγαρία και η Τουρκία, με στάσεις στην Κωνσταντινούπολη, την Μικρά Ασία και την Μαύρη θάλασσα. Το 1926 και 1927 επισκέπτεται επανειλημμένως την Ιταλία και την Γαλλία, ενώ το 1929 επιστρέφει στην Μαύρη Θάλασσα και την Κωνσταντινούπολη, διασχίζοντας και την Ελλάδα από την Αθήνα μέχρι τις Κυκλάδες. Σημείο αναφοράς του ταξιδιού του, η παραμονή στο νησί της Σαντορίνης, και η ανακάλυψη του μεσογειακού πρωτογονισμού της ιδιότυπης αρχιτεκτονικής της περιοχής, που αποτέλεσε το αντικείμενο της διδακτορικής του διατριβής το 1931 με τίτλο: Ένας πρωτόγονος τύπος κατασκευής σκυροδέματος στις νότιες Κυκλάδες / Eine primitive Beton bauweise auf den südlichen Kykladen.

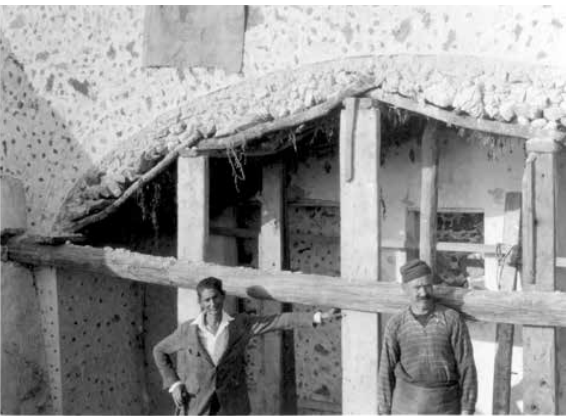
5.Η επιρροή του Adolf Loos δεν περιορίζεται μόνο στο αντικείμενο της αρχιτεκτονικής. Πέρα από την αρχιτεκτονική, η μελέτη υποδημάτων και ενδυμασίας ήταν από τα κύρια ενδιαφέροντα του Rudofsky.

Για τον Bernard Rudofsky, η Ελλάδα αποτέλεσε ορόσημο του ταξιδιού του στην Ανατολή. Αντίθετα με πολλούς αρχιτέκτονες της εποχής, που εστίασαν στον κλασικισμό των ερειπίων της Ακρόπολης, η κορυφαία εμπειρία του ήταν «η προϊστορική Πομπηία» της Θήρας. Στις κατοικίες της Σαντορίνης ανακάλυψε το αρχέγονο μυστικό της προέλευσης του «κατοικείν», δηλώνοντας πως,

«δεν γνωρίζω καμία άλλη οικοδομική τεχνική που να επιτυγχάνει τέτοια απλότητα όπως αυτά τα δωμάτια όσον αφορά την κατασκευή, τα υλικά και τη χρωματική θεματολογία» (Rudofsky, 1931:27).



Εικ.27-28-29-30
Η ανώνυμη αρχιτεκτονική της Σαντορίνης - Διδακτορική διατριβή του αρχιτέκτονα B.Rudofsky: Ένας πρωτόγονος τύπος κατασκευής σκυροδέματος στις νότιες Κυκλάδες



Η επίσκεψη σε ερείπια και χώρες με πλούσια καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική κληρονομιά, το λεγόμενο Grand Tour, αποτελούσε θεμελιώδης βήμα για την εκπαίδευση των αρχιτεκτόνων της περιόδου. Ωστόσο, ο Bernard Rudofsky ως μαθητής προσελκύεται από το ασυνήθιστο με τα ταξίδια του να έχουν πολύ διαφορετικές αναζητήσεις από αυτές των μοντέρνων συναδέλφων του που παραδοσιακά αφιερώνονται στην επίσκεψη των σημαντικότερων ορόσημων και μνημείων στην ιστορία της επίσημης αρχιτεκτονικής. Πέρα από την ελληνική επικράτεια που συνετέλεσε στις πρώτες υλοποιημένες σκέψεις για το «χαμηλό» και στα υπόλοιπα ταξίδια του παρατηρείται μία αποστροφή προς την μελέτη των «στυλ» του παρελθόντος και μία προσήλωση προς το ανώνυμο. Το 1925 στο ταξίδι για τον Δούναβη, δεν καταγράφει στο βιβλίο του, τις διάσημες αρχιτεκτονικές μορφές που βρίσκονται στις μεγάλες πόλεις που επισκέφθηκε, αλλά αναφέρεται σε αγροτικά, εργατικά στρώματα και ανώνυμα κτίρια. Ακόμα και τον επόμενο χρόνο, όταν πηγαίνει στη Γαλλία, το μεγαλύτερο μέρος των σχεδίων του κατακλύζεται από την προσοχή του σε μικρές εκκλησίες και τοπία.

Η άρνηση για τη μελέτη των μορφών του παρελθόντος, τον οδηγεί το 1923 να ταξιδέψει στη Σουηδία για να επισκεφθεί τα πιο πρόσφατα παραδείγματα αρχιτεκτονικής των Gunnar Asplund και Sigurd Lewerentz, και στην πρώτη έκθεση του Bauhaus στη Βαϊμάρη για να έρθει σε επαφή με την Νέα Αρχιτεκτονική. Η έρευνα γύρω από το μοντέρνο στην πρώτη έκθεση του Bauhaus αφήνει τον Bernard Rudofsky απογοητευμένο, όπου γράφει σχετικά για αυτήν την εμπειρία, «ένα καλοκαίρι, η περιέργεια με οδήγησε στη Βαϊμάρη όπου μόλις είχε ανοίξει η πρώτη έκθεση Bauhaus. Αυτή ήταν η πρώτη μου προαίρεση για τον κακό αέρα που ήταν έτοιμος να φυσήξει πάνω από το πεδίο της αρχιτεκτονικής. Η Βαϊμάρη, και αργότερα το Ντεσάου, ανακάλυψα πως διέθετε όλη τη γοητεία ενός σωφρονιστηρίου για ανηλίκους» (Rudofsky, 1981).

Την περίοδο του '30 μετά το τέλος των νεανικών του ταξιδιών, ενώ οι μοντερνιστές αρχιτέκτονες ανακαλύπτουν πως η λιτότητα της ανώνυμης αρχιτεκτονικής της Μεσογείου και οι βασικές συνθετικές αρχές της έρχονται σε πλήρη συνάφεια με τα δικά τους προγράμματα, ο Bernard Rudofsky αποφασίζει να εγκατασταθεί στο νησί Κάπρι της Ιταλίας, μετέπειτα στη Νάπολη και την Προσίντα, ως το ιδανικό μέρος για να πειραματιστεί με τις προσωπικές του ιδέες αρχιτεκτονικής. Αν και τα έργα του στην Ιταλία μπορεί να μεταφραστούν λανθασμένα ως παράγωγο του ιταλικού ρασιοναλισμού της δεκαετίας του '30, το έργο του αποτελεί προϊόν προσωπικής αναζήτησης. Ο Bernard Rudofsky ταξίδεψε στη Μεσόγειο για να συλλέξει χρήσιμες εικόνες, ιστορίες, αντικείμενα και έθιμα της ζωής.

Η αλληλεπίδραση με την Μεσόγειο συνδυαστικά με την επαφή του με το κίνημα Lebensreform (6), γέννησε το ενδιαφέρον για αρκετούς τομείς πέραν της αρχιτεκτονικής όπως την φωτογραφία, την ανθρωπολογία και τις πρωτογενείς δραστηριότητες ταυτιζόμενες με την τέχνη της ζωής: την ένδυση (Are Clothes Modern? / Είναι Μοντέρνα τα ρούχα;, έκθεση 1944 και έκδοση 1947), το φαγητό (Now I Lay Me Down to Eat / Τώρα ξαπλώνω για να φάω, έκδοση βιβλίου 1980), τον ύπνο και το μπάνιο (Sparta-Sybaris / Σπάρτη-Σύβαρις, έκδοση βιβλίου 1987). Ως κριτικός εργάστηκε με μία πληθώρα θεμάτων, από την μόδα στον αστικό σχεδιασμό (7) και από εκεί στην φιλοσοφία της αισθητικής. Πιο σημαντική η κριτική που άσκησε απέναντι στο Μοντέρνο καθώς σε σχέση με πολλούς υποστηρικτές του, ο Rudofsky δεν αποστασιοποιείσαι τον εαυτό του από το παρελθόν, αντιθέτως έλαβε σοβαρά υπόψη το πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο.

6. Το κίνημα χρονολογείται από τα τέλη του 19ου με αρχές 20ου αιώνα σε Γερμανία και Αυστρία. Με το οποίο ο Bernard Rudofsky έρχεται σε επαφή κατά τη διάρκεια της μαθητείας του στο Βερολίνο, μεταξύ 1928 και 1930. Προωθούσε έναν τρόπο ζωής κοντά στη φύση, δίνοντας έμφαση μεταξύ άλλων στη φυσική ευεξία του σώματος στους τομείς της διατροφής, της ένδυσης, της αρχιτεκτονικής.

7. Πιο συγκεκριμένα: εκθέσεις Roads (1961), Stairs (1963), βιβλίο Streets for people (1969).



Εικ.31

Γυναίκα που βάφει, περιοχή Frigiliana, Malaga, φωτογραφία από τον B. Rudofsky

Εικ.32

Η είσοδος με σκαλοπάτια, τυπική της κατοικίας της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, περιοχή Puglia, φωτογραφία από τον B. Rudofsky

3.2. Μεσόγειος στην πράξη: Τα έργα του Bernard Rudofsky

Ο Bernard Rudofsky υπήρξε μια πολυσιδής προσωπικότητα, επηρεασμένη από το βιεννέζικο περιβάλλον της εκπαίδευσής του και τις σύγχρονες τάσεις της εποχής. Ενδιαφερόταν για μία ευρεία γκάμα γνωστικών πεδίων και, παρότι έγινε περισσότερο γνωστός για το ερευνητικό και θεωρητικό του έργο, υπήρξε και σχεδιαστής, προσπαθώντας να υλοποιήσει τις ιδέες του στην πράξη. Η αρχιτεκτονική του παραγωγή είναι ποσοτικά περιορισμένη, με έργα που χαρακτηρίζονται από ουδετερότητα και έλλειψη ιδιαίτερων πειραματισμών. Λειτουργούν ως απλά δοχεία ζωής όπου στο σύνολό τους, ως «σύγχρονα αρχέτυπα», αποτελούν την απάντηση στους πρωταρχικούς λόγους της ύπαρξής τους : τη λιτότητα, την ιδιωτικότητα και τον αυθορμητισμό. Η περίοδος των έργων του διακρίνεται σε δύο φάσεις, την ιταλική περίοδο, κατά την παραμονή του στην Ιταλία (1930-1938) και την αμερικάνικη περίοδο (1938-).

3.2.1 Συντακτικό Rudofsky - Το ασκεπές δωμάτιο

Ο συλλογισμός του αρχιτέκτονα σχετικά με την μεσογειακή κατοίκηση έγκειται στην έννοια του δωματίου ως καθαρή αρχιτεκτονική οντότητα. Βασικό σημείο εκκίνησης για τον ίδιο οι πρωτόγονες απαρχές αυτού που γνωρίζουμε ως αρχιτεκτονική, πως η πιο καθοριστική αντιληπτική ποιότητα ενός αρχιτεκτονικού χώρου είναι η περίκλειση από τοίχους (8). Ένας αρχιτεκτονικός χώρος γεννάται διαμέσου της περικλεισης. Έτσι, εάν η αρχιτεκτονική είναι εκείνη που δίνει νόημα στο χώρο, το δωμάτιο - ο χώρος ουσιαστικά που περικλείεται - είναι η βάση της ανθρώπινης κατοίκησης. Μία σειρά σκαριφημάτων και μελετών κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 αποτελούν υλικό της υποστήριξης του πως και ένας περικλειστος ανοικτός χώρος, χωρίς σκεπή, αποτελεί εξίσου ένα αυτούσιο δωμάτιο. Ένα από αυτά τα σκαριφήματα παρουσιάζεται συγκεκριμένα στο άρθρο Problema το 1938 και μετέπειτα στο εξώφυλλο του περιοδικού Interiors το 1946.

Υπογραμμίζοντας την σημασία που κατέχει το αίθριο στην μεσογειακή κατοίκηση, ο Rudofsky αναφέρει πως, στις μεσογειακές πόλεις της Βόρειας Αφρικής και της Νότιας Ευρώπης, οι ιδιωτικοί αίθριοι χώροι συνήθως διέθεταν συνολική κάλυψη μεγαλύτερη εκείνης του συνόλου των δρόμων, των πλατειών και των λεωφόρων. Το αίθριο, ήταν μια αρχή που απασχόλησε αρκετούς δασκάλους του μοντέρνου, όπως ο Le Corbusier, ο J. Luis Sert και ο Luis Barragan, ως ανάγκη για χωρική απομόνωση και εσωστρέφεια. Ωστόσο, σε αντίθεση με εκείνους, ο Rudofsky προσέγγισε με ιδιαίτερη ευαισθησία τη σχέση εσωτερικού και εξωτερικού χώρου που γεννάει ο συγκεκριμένος χώρος, αναδεικνύοντας τη ρευστότητα μεταξύ των ορίων του.

«Σε εκείνες τις περιοχές της ηπείρου όπου οι άνθρωποι δεν οδηγούνται από ένα άσχημο κλίμα και βαριά πτώση αιθάλης για να καταφύγουν σε κλιματιζόμενα δωμάτια, το αληθινό αίθριο παρέχει μερικές φορές επιπλέον χώρο στο δάπεδο.»

Bernard Rudofsky, 1955:140

8. Η ίδια πρωτεύουσα και θεμελιώδης ανάγκη εντοπίζεται και στην περίπτωση των αμυντικών τειχών και ορίων. Όπως επισημαίνει ο ίδιος ο B. Rudofsky η άμεση ανάγκη προσδιορισμού των συνόρων είναι στενά συνδεδεμένη με την αρχιτεκτονική και την αστικότητα, όπως φαίνεται από τον λατινικό όρο *urbs* που σημαίνει πόλη με τείχη.

Εικ.33
Η χαρακτηριστική δομή με τις κατοικίες με αίθρια στην περιοχή Μαρακές, φωτογραφία από τον αρχιτέκτονα



Φανερά επηρεασμένος από τους Ρωμαίους και τους Έλληνες υποστήριξε πως το αίθριο αποτελεί ένα υπαίθριο ανοιχτό σαλόνι. Οι ιδανικές αναφορές του τα σπίτια της Πομπηίας ή της Ισλαμικής αυλής θα διαμορφώσουν την ιδέα του για το ασκεπές δωμάτιο. Ένας χώρος προστατευμένος από τοίχους, με οροφή τον ουρανό, όπου η καθημερινή ζωή διαδραματίζεται ελεύθερα και με ιδιωτικότητα, συμβολίζει την ουσία της κατοικίας. Στα σχέδια του απεικονίζεται ένα δωμάτιο με πάτωμα το γρασίδι, στο εσωτερικό του οποίου υπάρχει ένα πιάνο, ένα κρεβάτι, δύο καρέκλες και ένα δέντρο, όπου εκεί είναι δυνατό να επιτευχθεί η πνευματική ολοκλήρωση. Ο Rudofsky θα πάρει τους κήπους της αρχαιότητας ως μοντέλο μελέτης, θεωρώντας τα όπως θα αναφέρει και ο ίδιος, «τέλεια παραδείγματα για το πώς η μικροσκοπική και σχεδόν αποκρουστική γη μπορεί να μετατραπεί, με κάποια ευρηματικότητα, σε όαση ευχαρίστησης».

Παρακάτω μία σειρά παραδειγμάτων αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η θεωρία του αρχιτέκτονα για το ασκεπές δωμάτιο εξελίσσεται και ωριμάζει. Για να ενισχύσει την θεωρία του, αξιοποιεί επιπλέον στοιχεία της μεσογειακής κατοίκησης όπως ο τοίχος, η πέργκολα, οι σκάλες τα οποία λειτουργούν ως εργαλεία σύνθεσης. Με αφετηρία το ρωμαϊκό atrium (ή αιθρίο), ως η πρώτη του προσέγγιση σε αυτό που ονόμασε «εξωτερικό δωμάτιο», αναπτύσσεται σε κήπους μονοκατοικιών της Βραζιλίας και κορυφώνεται, με την αποδόμηση του κήπου, και την ανασύνθεση του ως αυτόνομη κατοικία, σχηματίζοντας το rudofsky-ανο μανιφέστο για τη σύγχρονη κατοίκηση.

Εικ.34
Εξώφυλλο περιοδικού Interiors (1946)

Εικ.35
Σκίτσο του αρχιτέκτονα στο άρθρο Variazioni, Domus (1938)



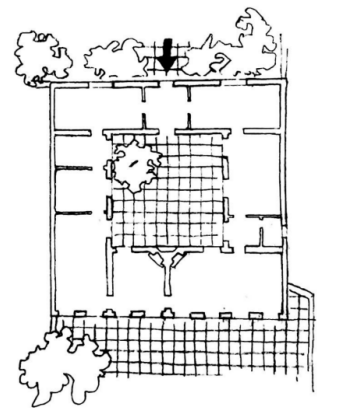
α/ Una Casa per Procida (1934-1935),
το δοχείο για μία τέλεια ζωή

Το 1938 δημοσιεύεται στο περιοδικό Domus, το άρθρο του Bernard Rudofsky με τίτλο: Non ci vuole un nuono modo di construire, ci vuole un nuono modo di vivere/Δεν Χρειαζόμαστε έναν νέο τρόπο οικοδόμησης, χρειαζόμαστε έναν νέο τρόπο ζωής. Το συγκεκριμένο άρθρο αποτελεί παρουσίαση της κατοικίας Casa a Procida, του πιο ολοκληρωμένου σχεδίου από μία σειρά πολυάριθμων σχεδίων για κατοικίες (9) που σχεδίασε ο Rudofsky για το ίδιο και την σύζυγο του Berta. Αν και πρόκειται για μία θεωρητική άσκηση του αρχιτέκτονα, το Casa a Procida αποτελεί τον πυρήνα ολόκληρης της θεωρίας του για την κατοίκηση. Μέσω της δήλωσης του για ανάγκη αλλαγής της νοοτροπίας που αντιλαμβανόμαστε την κατοίκηση, ασκεί κριτική σε μια αρχιτεκτονική χειραφετημένη από τις θεμελιώδεις αρχές της μηχανοποιημένης νεωτερικότητας και κινείται περισσότερο προς την διερεύνηση μιας εύκολης σχέσης μεταξύ κλίματος, πολιτισμού και ζωής στις μεσογειακές χώρες.

Το έργο στην Procida, αφορά την ιδανική κατοικία και αποτελεί έμπνευση του πρώτου ταξιδιού του στο νησί το καλοκαίρι του 1934. Το σχέδιο αποτελεί την μετεξέλιξη ενός προηγούμενου έργου του Casa B a Capri (1932-1933), ενός κτηρίου που διέφερε από το μεταγενέστερο λόγω της μικρότερης συνθετικής ωριμότητας και της λιγότερο ριζοσπαστικής φύσης των χώρων και λειτουργιών (9). Ωστόσο, αν και τα σχέδια της κατοικίας ολοκληρώθηκαν το Φεβρουάριο του 1935, οι κατασκευαστικές εργασίες δεν ξεκίνησαν ποτέ. Αρχικά, λόγω της τοποθεσίας που χαρακτηρίστηκε ως στρατιωτικά ευαίσθητη και της εσωστρεφής σχεδίασης του έργου - με τα ελάχιστα ανοίγματα που το καθιστούσαν ύποπτο - με αποτέλεσμα η άδεια να εκδοθεί 14 χρόνια αργότερα, όταν τελείωσε ο πόλεμος. Το συγκεκριμένο έργο αφορά το μανιφέστο της αρχιτεκτονικής σκέψης του Rudofsky αφενός λόγω της ωριμότητας και της ριζοσπαστικότητας του σχεδιασμού του και αφετέρου εξαιτίας της μη υλοποίησης του.

Ιταλική Περίοδος

9.Οι μόνες πληροφορίες που υπάρχουν για το συγκεκριμένο έργο είναι μία φωτορεαλιστική απεικόνιση στο άρθρο Caprischer, Anacaprischer το 1932 στο Domus.

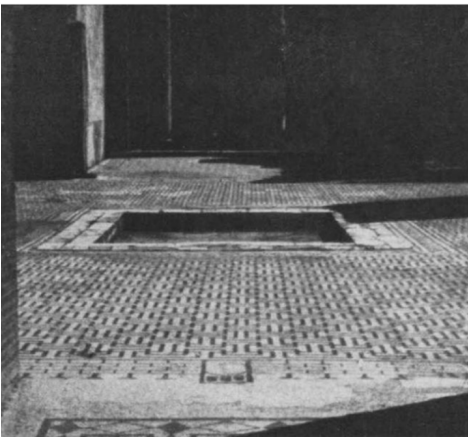
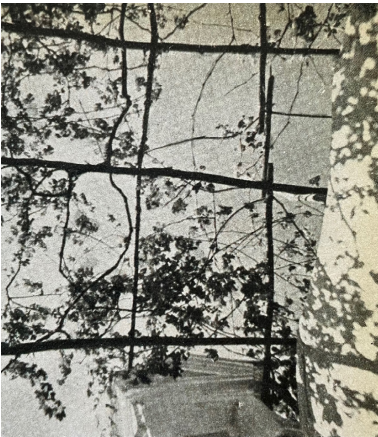
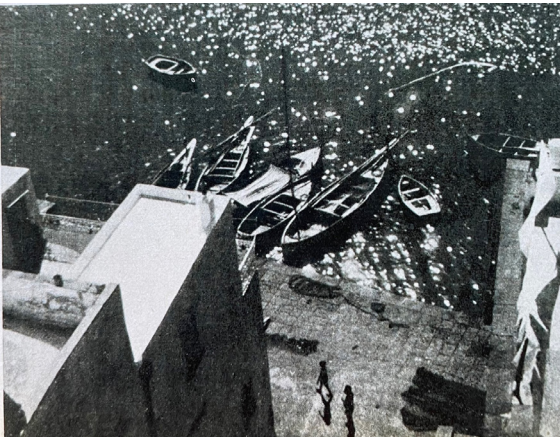
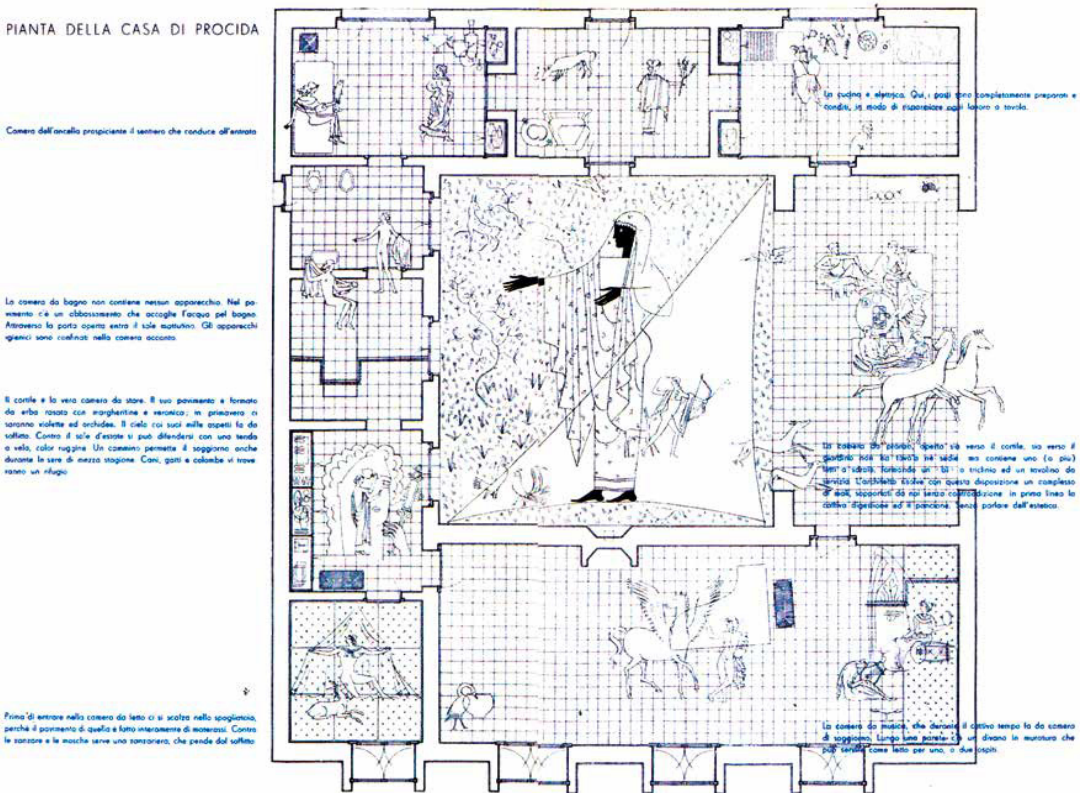


Εικ.36-37-38
Λεπτομέρειες ανάλυσης του τόπου
της περιοχής Procida

Εικ.39 (επόμενη σελίδα)
Κάτοψη κατοικίας Casa a Procida

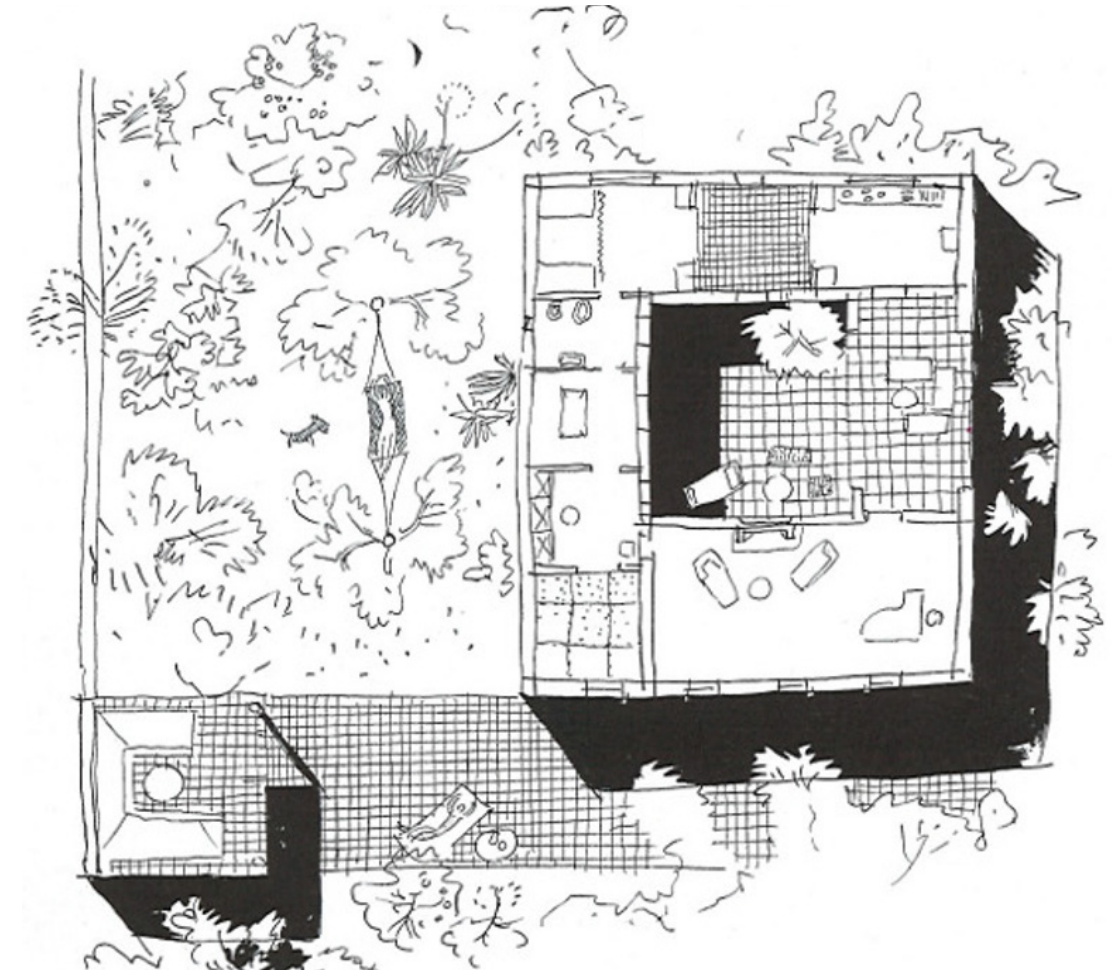
Η τοποθεσία του βρισκόταν στην κορυφή ενός λόφου του νησιού, με νότιο-ανατολική θέαση προς τη Μεσόγειο θάλασσα. Η κατοικία περιβάλλεται από τοίχους υποδηλώνοντας την έννοια της περικλεισης. Το σχέδιο βασίζεται σε μία τυπική μονάδα κύβου της ανώνυμης αρχιτεκτονικής της Μεσογείου, διαστάσεων 25x25 μέτρων και οργανώνεται γύρω από ένα αίθριο, χαρακτηριστική τυπολογία της περιοχής. Το ασκεπές δωμάτιο λειτουργεί ως το κύριο δωμάτιο διημέρευσης, με την επίπλωση να είναι ελάχιστη, ενώ τα υπόλοιπα δωμάτια το περιβάλλουν, υπογραμμίζοντας έτσι τον κεντρικό ρόλο του. Ανάμεσα στις σημειώσεις που παραθέτει ο αρχιτέκτονας για τους χώρους της κατοικίας αναφέρει:

«Η αυλή είναι το πραγματικό δωμάτιο για να μείνετε. Το πάτωμά της αποτελείται από κομμένο γρασίδι, την άνοιξη θα υπάρχουν βιολέτες και ορχιδέες. Ο ουρανός με τις χιλιάδες όψεις του λειτουργεί ως ταβάνι. Μπορείτε να υπερασπιστείτε τον εαυτό σας από τον ήλιο του καλοκαιριού με ένα υφασμάτινο κάλυμμα σε χρώμα σκουριάς. Ένα τζάκι σας επιτρέπει να μείνετε ακόμη και κατά τη διάρκεια της βραδιάς του χειμώνα. [...] Η τραπεζαρία, ανοιχτή τόσο στην αυλή όσο και στον κήπο, δεν έχει τραπέζι ή κάθισμα, αλλά περιέχει ένα (ή περισσότερα) κρεβάτια καταστρώματος, σχηματίζοντας ένα «βήτα» ή τρικλίνιο και ένα τραπέζι υπηρεσίας» (Rudofsky, 1938:6)



Στο άρθρο, ο αρχιτέκτονας δεν παρουσιάζει απλώς το σχεδιασμό μιας ιδανικής κατοικίας αλλά διατυπώνει έναν κριτικό στοχασμό απέναντι στις καθημερινές συνήθειες και προτεραιότητες της δυτικής κοινωνίας. Εστιάζει στην αποξένωση του ανθρώπου από την φύση, στην υπερβολική προσκόλληση για λειτουργικότητα εις βάρος της ποιότητας ζωής, σε αποστειρωμένες και μηχανικές συνήθειες σε αντιπαραβολή με τις πιο ανθρώπινες, παραδοσιακές μορφές κατοίκησης που γνώρισε στη Μεσόγειο. Παράλληλα, κάνει σύντομες παραθέσεις για τα στοιχεία σύνθεσης που απαρτίζουν την κατοικία, εξηγώντας την προέλευση κάθε επιλογής όπως η απουσία των σκαλοπατιών όπου για τον ίδιο δεν έχουν θέση σε μία παραθεριστική κατοικία αλλά οφείλουν να κατασκευάζονται εξωτερικά ως στοιχεία του τοπίου. Ενώ, σε ένα σύντομο σχόλιο αναφέρει για τον τρόπο τοποθέτησης των ελάχιστων ανοιγμάτων στον νότο - στο ύψος μιας καρέκλας - για άμεση οπτική σύνδεση με τον εξωτερικό χώρο.

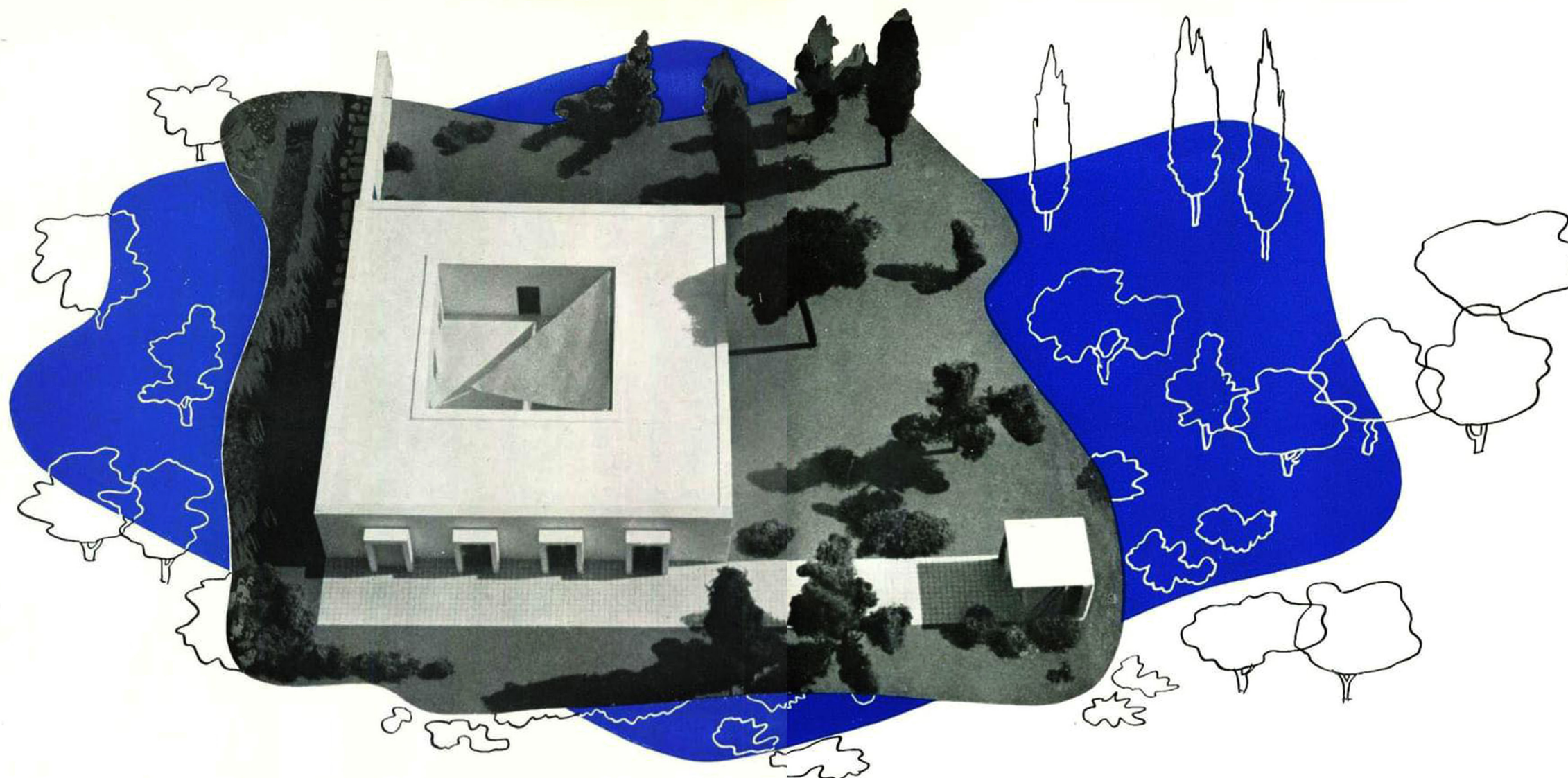
Ο Attilio Podestà, δηλώνει πως η κατοικία ήταν ελεύθερη και με «ασαφείς τάσεις», ήταν αποτέλεσμα «μιας πνευματικής στάσης που αποκαλύπτει την ηθική της κατασκευής, όπως η αυθόρμητη βλάστηση της καρδιάς και του νου. [...] Ίχνη καθαρής και μη μολυσμένης πολυπλοκότητας των οικοδόμων των αρχαίων σπιτιών της Πομπηίας και του ελληνικού αρχιπελάγους, που δεν είχαν θεωρίες ή σχολές, υπάρχουν σε αυτόν τον σύγχρονο αρχιτέκτονα, ο οποίος, που αν και σήμερα δεν είναι ικανός να αναπαράγει την αφελή φινέτσα τους, καταφέρνει να τη μετατρέψει σε ποίηση».



Εικ.40-41-42
Σχέδια της κατοικίας Casa a Procida



Εικ.43 (επόμενη σελίδα)
Απόσπασμα από το άρθρο -
Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere, περιοδικό Domus (1938)



Bernardo Rudofsky

non ci vuole un nuovo modo di costruire

(commento al disegno di una casa)

«Come la gente può aspettarsi una buona architettura finché veste tali abiti?»

WILLIAM MORRIS

Da molto tempo abbiamo perso il contatto col suolo.

Il signore che tornando dalla cavalcata mattutina può togliersi i gambali di cuoio solo con apparecchi adatti,

la signora che porta scarpe con tacchi più o meno alti che invitano a sedersi o a sdraiarsi, ma non sono fatti per camminare,

la donna sportiva che mette i suoi piedi in tre paia di calzini doppi di lana per stringerli dopo in scarpe-baule chiodate ed olenti,

o il suo opposto, la ballerina saltellante e balzellante, che calza le cosiddette scarpe da ballo fatte apposta per le suddette azioni — il colmo della mala grazia, — tutti hanno perso il contatto del suolo sotto ai piedi.

Essi non conoscono più la gioia di sentirsi vellicare la pianta del piede da sabbia, da erba ben rasata, da un marmo levigato. Sugli epitaffi romani è esaltata l'andatura del defunto. Ovidio canta la grazia d'una nobile andatura. L'asfalto non è suolo per i piedi ma per veicoli.

ci vuole un nuovo modo di vivere

(all'isola di Procida)

Questa, che illustriamo, è una casa di campagna.

Alla casa di campagna non appartiene la scala. Le scale sono i requisiti i più preziosi dell'architettura monumentale: dovrebbero costruirsi all'aperto, elementi di paesaggio.

In una piccola casa, su una scala stretta ripida non si può incedere ma saltellare.

E le finestre, quanto sono meschine e profondamente borghesi. Le finestre sono aperture nei muri ad un'altezza a piacere, spesso applicate nel soffitto, che consentono una certa misura d'aria e di luce. Nei paesi meridionali le finestre sono poste all'altezza dei sedili, queste sono ancora le più simpatiche (vi sono sedute delle donne con occhi ardenti). Nelle regioni più nordiche la

finestra incomincia dalla mezza persona in su. Lassù è la preferita di uomini sazi che tentano di riempire l'apertura colla testa appoggiata.

Non sempre la finestra è situata comodamente. Talvolta degli scalini conducono ad essa. Nel Palazzo Pitti ci sono perfino rampanti elegantemente curvati. Oggi esistono delle finestre incalcolabilmente grandi ed incomprensibilmente belle, però restano sempre finestre.

La casa antica quasi non conosceva finestre. L'unica apertura degna d'una camera era la porta, perché si poteva attraversarla.

(Questa è una casa di campagna per una donna).

β/ Un Albergo nel Bosco a San Michele (1938)
Ένα μικρο-αστικό σύστημα της Μεσογείου

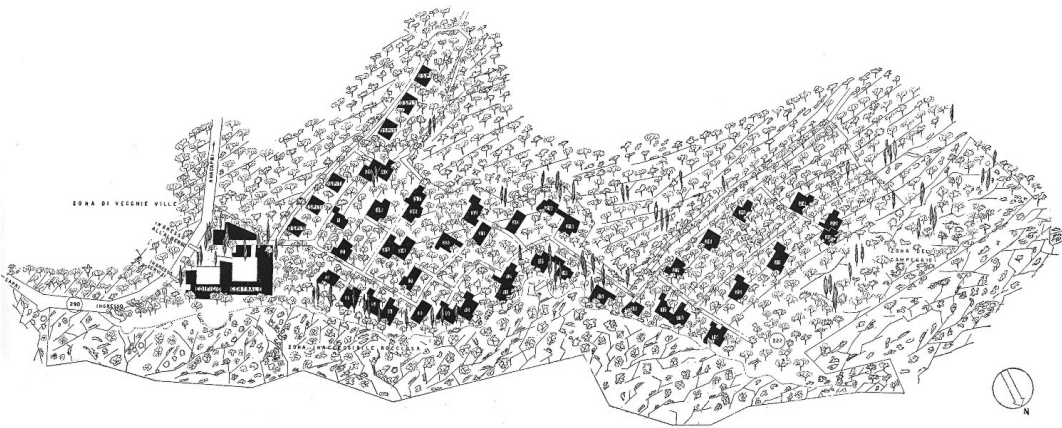
Το 1937, ο Gio Ponti προσκαλεί τον Bernard Rudofsky να συνεργαστεί μαζί του για το έργο Albergo San Michele στο Κάπρι, μία πρόσκληση που θα μεταφέρει τον αρχιτέκτονα στο Μιλάνο τον Οκτώβρη του ίδιου έτους. Το ενδιαφέρον για την συγκεκριμένη συνεργασία οφείλεται πιθανότατα, στη δημοσίευση των άρθρων του Gio Ponti στο Domus, αφιερωμένα στα έργα του Rudofsky και Cosenza. Οι δύο αρχιτέκτονες συνεργάστηκαν για την ανάπτυξη του Albergo San Michele στο νησί Κάπρι, που προσπάθησαν να προτείνουν μια ιδανική ύπαρξη, με σαφείς αναφορές στην Casa per Procida. Το έργο αφορούσε ένα παραθεριστικό συγκρότημα σχεδιασμένο έτσι ώστε να αποσυναρμολογηθεί σε μεμονωμένες ενότητες, τα δωμάτια, τα οποία τοποθετούνται διάσπαρτα μέσα στο δάσος σαν να είναι πολλές, μικρές κατοικίες της ανώνυμης αρχιτεκτονικής. Σύμφωνα με τον Gio Ponti,

«Η ιδέα ενός ξενοδοχείου με μεμονωμένα δωμάτια ή «κελιά» στο μαγευτικό περιβάλλον ενός πάρκου [...] μου φάνηκε ότι [...] ταιριάζει στο Κάπρι για όσους επιθυμούν να δουν τον τρόπο ζωής του Κάπρι [...]. Κάναμε μια προσπάθεια να έχουμε κατά νου όχι μόνο το τοπίο, αλλά τη ζωή του Κάπρι με τις ιδιαίτερες γοητίες του» (Ponti, 1940:275).

Κάθε ιδανικό σπίτι διαθέτε συγκεκριμένο όνομα και ένα αίθριο που περιβαλλόταν από τοίχο, προσφέροντας ιδιωτικότητα συσχετιζόμενη με τη φύση. Ως ένα τυπικό χωριό της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, τα δωμάτια επικοινωνούν με μονοπάτια, τα οποία οδηγούν σε έναν χώρο συλλογικής συνάντησης, μία πλατεία. Στην πραγματικότητα, η πλατεία αυτή ήταν ένα μεγάλο αίθριο γύρω από το οποίο πλαισιώθηκε η κύρια δομή του συγκροτήματος, απαρτιζόμενη από τις κύριες λειτουργίες. Πρόκειται για μία τυπολογία που αργότερα θα γίνει τυπική στην αρχιτεκτονική θέρετρων (Lejeune-Sabatino, 2016: 239).

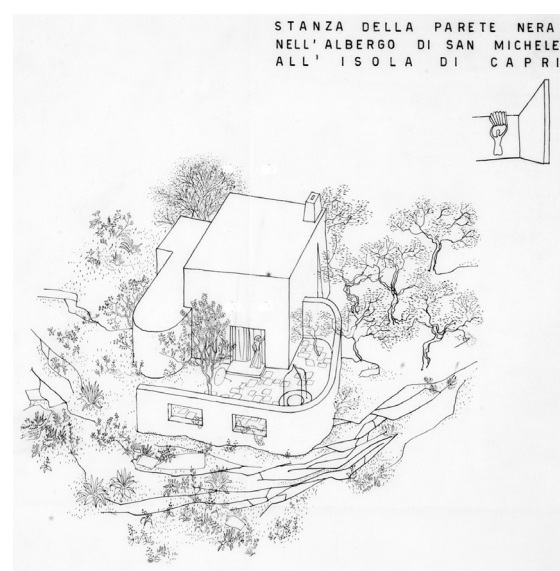
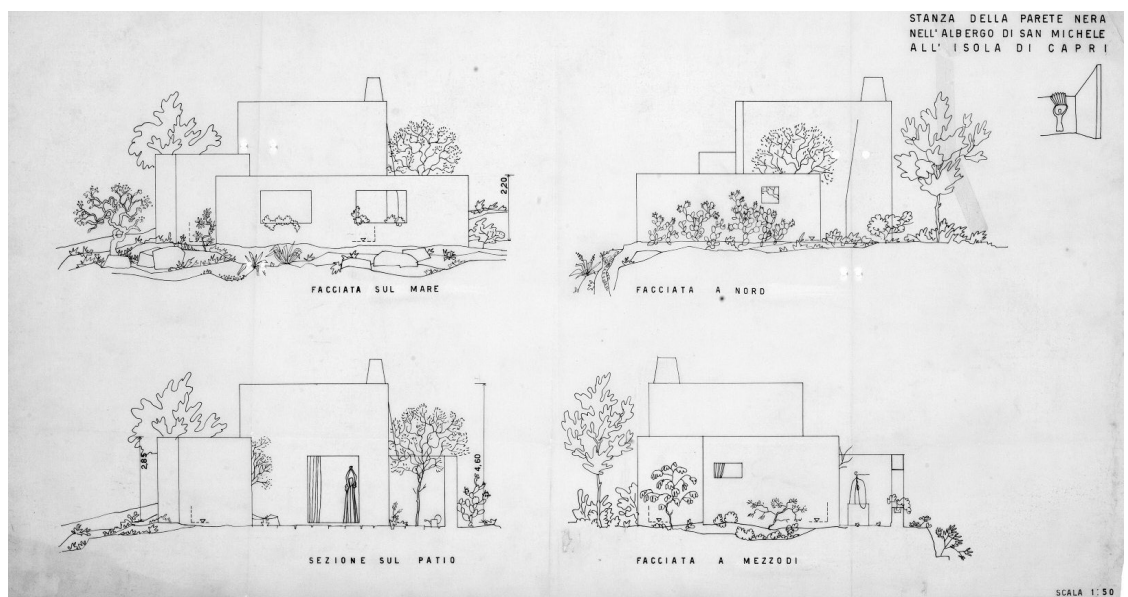
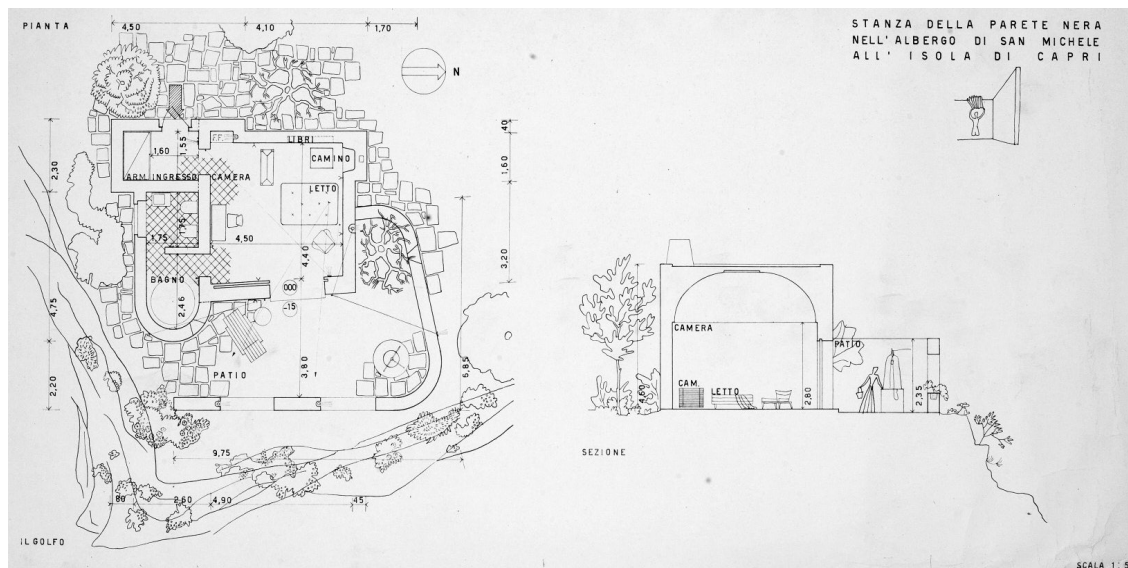
Το έργο αποτελεί τον συγκερασμό των προσωπικών αναζητήσεων των δύο αρχιτεκτόνων, διαμορφώνοντας μία ενιαία πρόταση. Ήδη από το 1937, ο Rudofsky επεξεργάζεται την ιδέα ενός ξενοδοχείου αποτελούμενου από “κατοικίες - δωμάτια” στην πρόταση του για το μικρό ξενοδοχείο στο Ποζιτάνο / L' Alberghetto di Positano. Η λευκή, ανώνυμη αρχιτεκτονική του Bernard Rudofsky έρχεται σε διάλογο με την έγχρωμη Μεσόγειο του Gio Ponti. Πρόκειται για ένα κράμα ετερογενών στοιχείων όπως: η λιτότητα των όγκων, οι οπές στα τοιχεία, η ιδέα της μπανιέρας βυθισμένης στο δάπεδο ως αναφορά στην ανώνυμη αρχιτεκτονική της Σαντορίνης έρχεται σε επαφή με τα πολύχρωμα κεραμικά πλακάκια και έπιπλα της ιταλικής παράδοσης. Το έργο δεν υλοποιήθηκε, ωστόσο σώζονται αρκετές σχεδιαστικές παραλλαγές, με την τελική πρόταση να δημοσιεύεται σε άρθρα των περιοδικών Architettura και Stile, με τίτλο Ιδανικό Ξενοδοχείο για Ερωτευμένους της Δαλματίας / Albergo ideale per gli innamorati della Dalmazia. Η συνεργασία μεταξύ των αρχιτεκτόνων αναδεικνύει μια βαθιά ανταλλαγή προθέσεων, πλούσια σε αρχιτεκτονικές και χωρικές λύσεις που εμβαθύνουν τον θεωρητικό προβληματισμό και την προσέγγιση του Gio Ponti στο σχεδιασμό.

Ιταλική Περίοδος



Εικ.44
L'Albergo nel bosco, γενική διάταξη του ξενοδοχείου

Εικ.45
Σχέδιο Albergo ideale per gli innamorati della Dalmazia, παραλλαγή του L'Albergo nel bosco στο περιοδικό Stile (1941)

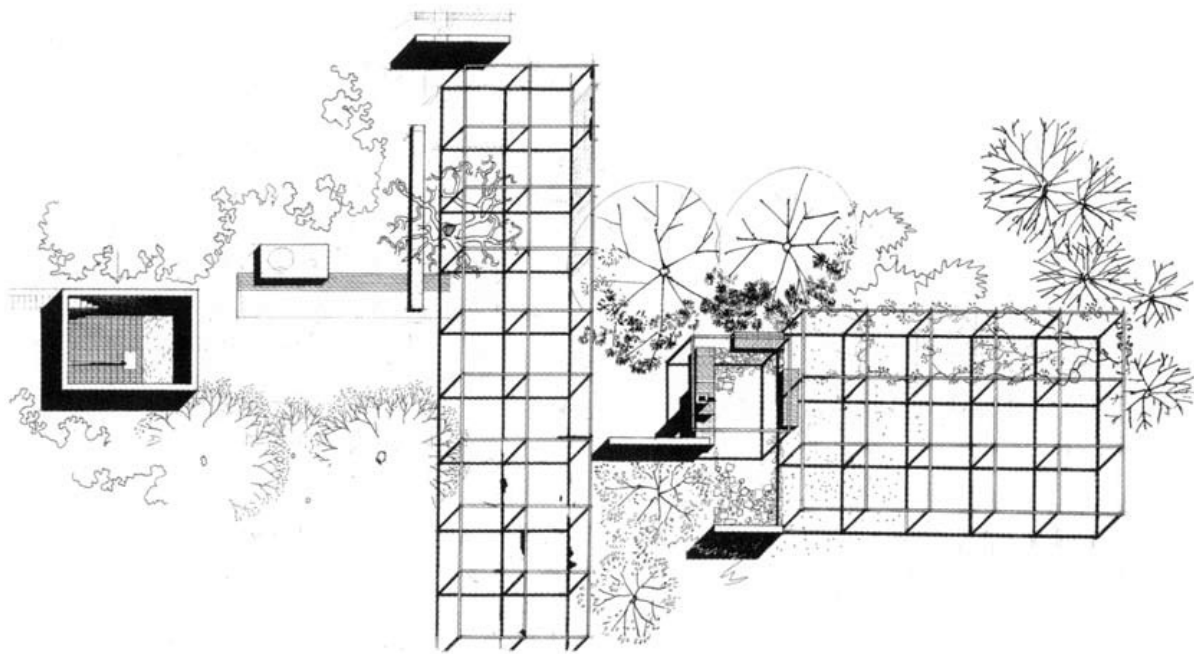


Εικ.46
Κάτοψη και τομή του δωματίου
stanza della parete nera

Εικ.47
Όψεις και τομή στο αίθριο του
δωματίου stanza della parete nera

Εικ.48
Αξονομετρικό σχέδιο δωματίου
stanza della parete nera

Εικ.49-50
Σχέδια δωματίου Stanza del Bel-
vedere, Gio Ponti, Hotel du Cap,
περιοδικό Stile (1939)



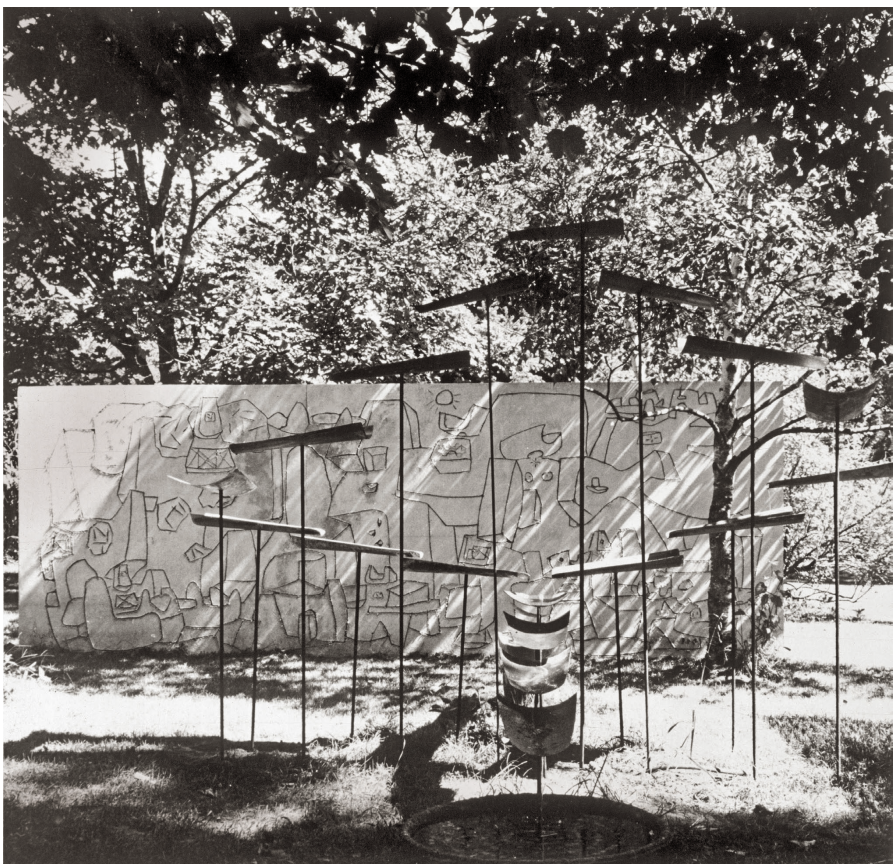
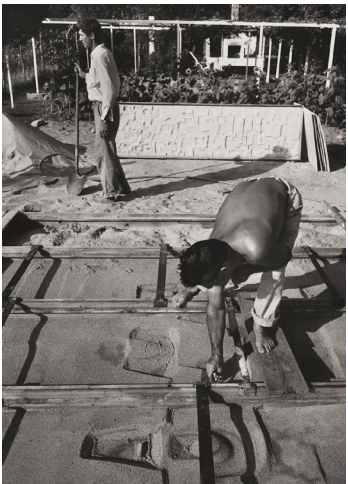
Το 1950, ο Bernard Rudofsky και ο Constantino Nivola συνεργάζονται για την κατασκευή του κήπου της κατοικίας/ατελιέ του γλύπτη, το οποίο υλοποιείται μεταξύ άνοιξης και καλοκαιριού του ίδιου έτους. Η δημιουργική σύμπραξη μεταξύ των δύο καλλιτεχνών είχε ήδη δοκιμαστεί σε προηγούμενα εγχειρήματα (10), όπως η έκθεση Are Clothes Modern?. Ωστόσο, με την αγορά μιας παλιάς αγροικίας στα Hamptons του Long Island από τον C.Nivola, επανενώνονται σε μία εκ νέου δημιουργία.

«Μερικά χρόνια πριν, ένας φίλος κι εγώ... χτίσαμε αυτό που εγώ ονομάζω Wohngarten – δηλαδή έναν “κήπο-κατοικία”. Περιλάμβανε μια πέργκολα, ένα σολάριουμ και ένα μεγάλο τζάκι – μια αληθινή υπαίθρια κουζίνα... Και το κόστος ήταν μόλις 80 δολάρια» (Rudofsky, 1952:2).

Ο ίδιος ο Rudofsky ονομάζει το έργο "κήπος-κατοικία", επιβεβαιώνοντας τη σταθερή του ενασχόληση με το θεματικό πεδίο του ασκεπούς δωματίου και την ιδιωτικότητας του. Ο ίδιος αναφέρει πως, «Μόνο σε έναν hortus conclusus είναι δυνατό να έρθεις σε επαφή με τα φυσικά στοιχεία – τον ήλιο, τον αέρα – και να παραμείνεις σε έναν ιδιωτικό τόπο» . Στην πράξη, παρατηρούμε έναν κατακερματισμένο χώρο, που με τη χρήση συνθετικών στοιχείων, διαμορφώνονται καταστάσεις χωρικής πυκνότητας οι οποίες προσλαμβάνονται είτε αποσπασματικά είτε ως μέρος μιας συνολικής εμπειρίας.

Εικ.51
Κάτοψη κατοικίας - κήπου Nivola

Εικ.52
Δημιουργία καλουπού με την μέθοδο χύτευσης άμμου / Sand-casting από τον Constantino Nivola



Η τυπική διαλεκτική σχέση ανάμεσα σε κατοικία και κήπο που αντιστοιχεί με το πλήρες και κενό δεν υπάρχει. Αντιθέτως, αυτά τα δύο μέρη συνεργάζονται και σε ορισμένες καταστάσεις ταυτίζονται.

Το έργο αποτελείται από ένα solarium, έναν υπαίθριο χώρο διημέρευσης εξοπλισμένο με τζάκι, ελεύθερα κτιστά καθιστικά και τοιχία, τοποθετημένα μέσα σε ένα σύστημα από πέργκολες σε κάνναβο. Αυτές δημιουργούν ελεύθερες πορείες, στις οποίες βρίσκονται διάσπαρτα τοποθετημένα έργα του γλύπτη Constantino Nivola. Η ελευθερία που δόθηκε στον αρχιτέκτονα είχε ως αποτέλεσμα να εκφράσει τις θεωρίες του στο έπακρο. Αν και το έργο αφορούσε απλώς την διαμόρφωση του κήπου της κατοικίας/ατελιέ του καλλιτέχνη, κατάφερε να ενσαρκώσει την ακραία εκδοχή της κατοικίας στην ύπαιθρο. Χάρη στην προσεγμένη χρήση των συνθετικών εργαλείων του, ο κήπος αυτομάτως μετατρέπεται σε κατοικία.

«Οι κήποι, ανά τους αιώνες, εκτιμήθηκαν κυρίως για την οικειότητα και τη γεωμετρική τους τάξη [...]. Η οικειότητα, τόσο λίγο εκτιμημένη σήμερα, ήταν η κυρίαρχη νότα των αρχαίων κήπων, η δομή των οποίων έχει διατηρηθεί, για παράδειγμα, στο Herculaneum, την Πομπηία και την Ostia. Είναι μικροί κήποι, ωστόσο περιλαμβάνουν όλα τα στοιχεία ενός χαρούμενου περιβάλλοντος [...]. Αυτοί οι κήποι ήταν αναπόσπαστο μέρος του σπιτιού. Ήταν όλοι πραγματικοί "οικιστικοί κήποι", υπαίθρια δωμάτια χωρίς στέγη, αλλά πάντα θεωρούνταν δωμάτια» (Rudofsky, 1955:159).

Εικ.53
Ο τοίχος ως όριο, μαζί με έργο ενός αυτοσχέδιου συντριβανιού που παίζει μουσική, του γλύπτη Constantino Nivola

10. Η φιλία του Nivola και του Rudofsky ξεκινά στο Μιλάνο, όταν εργάζονταν στο περιοδικό Domus (1937–1938). Συναντιούνται ξανά στη Νέα Υόρκη το 1941 και συνεργάζονται στην έκθεση Are Clothes Modern?. Η σχέση τους ενισχύεται μέσα από κοινή δράση σε περιοδικά όπως The New Pencil Points και Interiors, όπου διαδοχικά κατείχαν θέσεις σε καλλιτεχνική και διευθυντική επιμέλεια.

Ο Rudofsky περιγράφει τα συνθετικά εργαλεία του έργου στα άρθρα The Bread of Architecture και Giardino, stanza all'aperto με τη μορφή σχολίων, ενώ το σχέδιο δημοσιεύεται και στο Architectural Review :

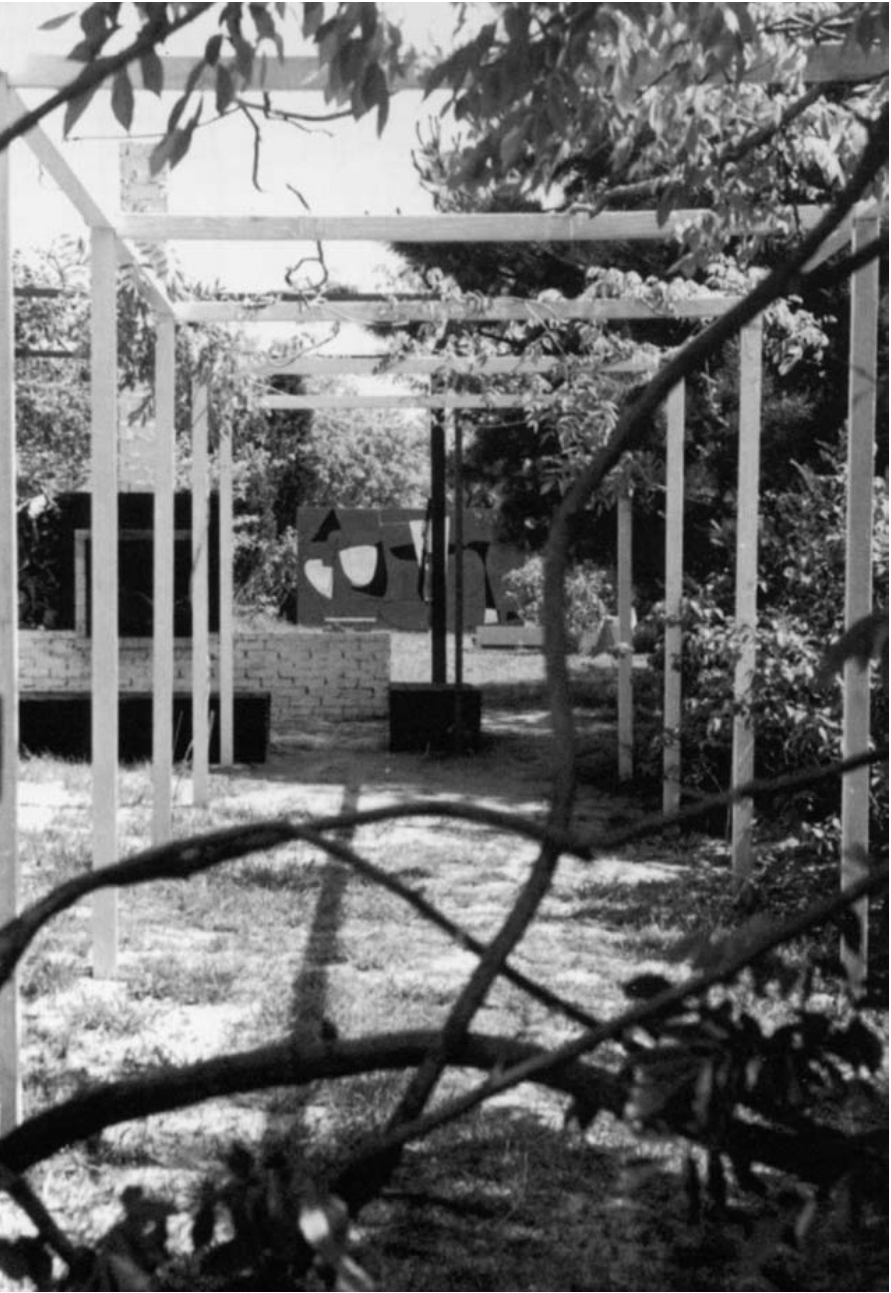
«Ακόμα και για να εκτιμήσει κανείς το παιχνίδι του φωτός, τα σχήματα των σύννεφων, πρέπει να παρατηρεί τον ουρανό όχι από έναν αδιαμόρφωτο κήπο, αλλά ανάμεσα σε τέσσερις τοίχους, κατά προτίμηση λευκούς, που σχηματίζουν ένα κάδρο εξίσου ορισμένο με εκείνο ενός πίνακα. Ο τοίχος είναι το ψωμί της αρχιτεκτονικής» (Rudofsky,1952).

Ο τοίχος εμφανίζεται στο έργο αφενός ως όριο και προστασία της ιδιωτικότητας , αφετέρου ως φορέας νοημάτων. Ο χαρακτηριστικός τοίχος με την τετράγωνη οπή, μέσα από την οποία περνάνε τα κλαδιά μιας προϋπάρχουσας (;) μηλιάς, αποτελεί το μήνυμα αντίστασης της τοπικότητας στην μοντέρνα αρχιτεκτονική. Μέσα σε ένα λαϊκό πλαίσιο, θα θεωρούσαμε ως δεδομένο πως ο τοίχος κατασκευάστηκε ως στήριξη για την μηλιά. Ωστόσο, στην συγκεκριμένη περίπτωση μας βάζει σε σκέψη. Ποιό προσαρμόζεται σε ποιό, η φύση ή η αρχιτεκτονική; Ο Rudofsky δεν δίνει μία ξεκάθαρη απάντηση αλλά ενσαρκώνει την ιδέα πως αρχιτεκτονική και φύση βρίσκονται σε μία συνεχή διαπραγμάτευση, άλλοτε συγκρουόμενες, άλλοτε συνυπάρχουσες. Η συγκεκριμένη αρχιτεκτονική πρόθεση του αρχιτέκτονα εμφανίζεται ήδη στα σχέδια της δεκαετίας του '30 για τα μπανγκαλόου στην Αντίμπ, που σχεδιάστηκαν μαζί με τον Gio Ponti. Ο B. Rudofsky συνεχίζει στο άρθρο:

«Σε έναν κήπο, ένας τοίχος αποκτά χαρακτήρα γλυπτού. Επιπλέον, αν είναι εξαιρετικά ακριβής και κατάλευκος, συγκρούεται, όπως πρέπει, με τις φυσικές μορφές της βλάστησης και παράγει ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο θέαμα σκιών και αντανakλάσεων. Και εκτός του ότι λειτουργεί ως οθόνη προβολής για τα περιβάλλοντα φυτά, ο τοίχος δημιουργεί μια αίσθηση τάξης [...] Ένα παλιό μηλό-δένδρο διαπερνά έναν από τους τοίχους και του προσδίδει, νομίζω, μια ιδιάζουσα μνημειακή ποιότητα» (Rudofsky,1952).



Εικ.54
Ο τοίχος με την τετράγωνη οπή και η αλληλεπίδραση με την μηλιά



Εικ.55
Οι πέργκολες σε κάνναβο, σχηματίζοντας πορείες κίνησης

Το ασκεπές δωμάτιο εμφανίζεται, ως αρχιτεκτονικό στοιχείο της κατοικίας-κήπου, με τη μορφή του solarium: ένα περικλειστο κουτί προσβάσιμο μέσω μιας εξωτερικής ξύλινης σκάλας, που οδηγούσε σε μία δεύτερη εσωτερική σκάλα τοιχοποιίας, κατέληγε σε δάπεδο από κόκκινους οπτόπλινθους και γρασίδι. Επιπρόσθετα στοιχεία του έργου είναι οι πέργκολες σε κάνναβο, κατασκευασμένες από λεπτά, ξύλινα, λευκά δοκάρια, που ορίζουν νοητά τα όρια των κύβων-δωματίων. Όπως συμβαίνει στον υπαίθριο χώρο διημέρευσης. Αν και δεν ορίζεται χωρικά με τον τυπικό τρόπο, η χρήση του υπαίθριου τζακιού και των κτιστών πάγκων-καθιστικών γύρω του υποδηλώνουν το ρόλο του συμβολικά. Το υπαίθριο τζάκι που τοποθετείται, για τον Rudofsky, αναπαριστά την εστία που αποκαλύπτει τον οικιακό και φιλικό χαρακτήρα του χώρου. Στο βιβλίο Behind the picture window αναφέρει για τον θεμελιώδη ρόλο τους :

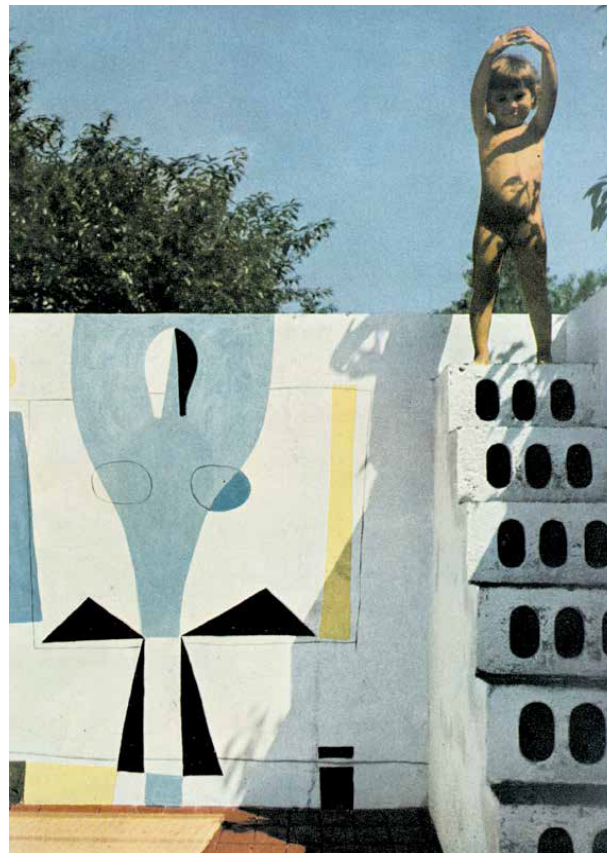
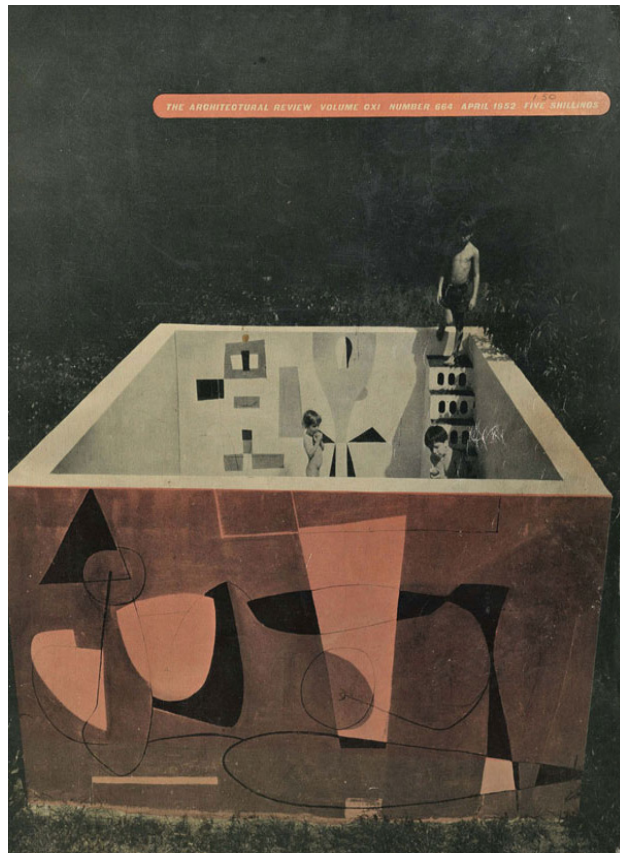
«(η κουζίνα) ήταν, και σε μερικές φορές είναι ακόμη, το κέντρο της ζωής του σπιτιού. Στο μακρινό παρελθόν, η εστία ήταν και βωμός και θυσιαστήριο. Η προσευχή και η θυσία των ζώων ήταν άμεσα συνδεδεμένες, και η επίκληση στους θεούς συνδεόταν με ένα οικογενειακό συμπόσιο [...]. Μπορεί έτσι, με έμμεσο τρόπο, να επανέλθει στην ευγενή θέση που κατείχε στις παλαιότερες εποχές – ένα ιερό και ένας βωμός στη ζωογόνο δύναμη» (Rudofsky, 1955:10-32).

Εικ.56

Το ασκεπές δωμάτιο / solarium ως εξώφυλλο του περιοδικού The Architectural Review (1952)

Εικ.57

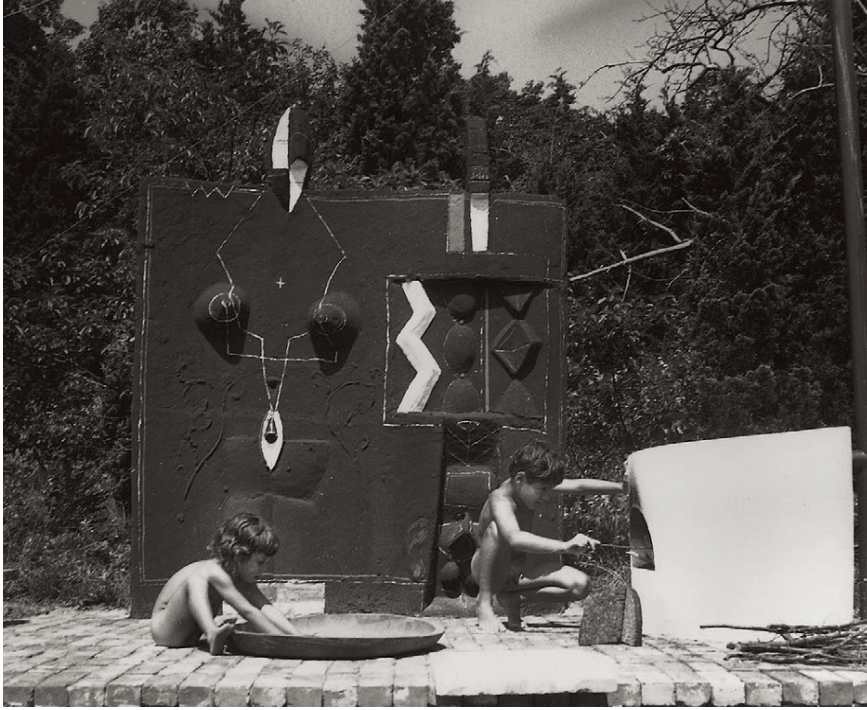
Το ασκεπές δωμάτιο ως παιδότοπος στο Harper's Bazaar



Εικ.58

Οι πέργκολες σε κάνναβο, πορεία προς το ασκεπές δωμάτιο / solarium

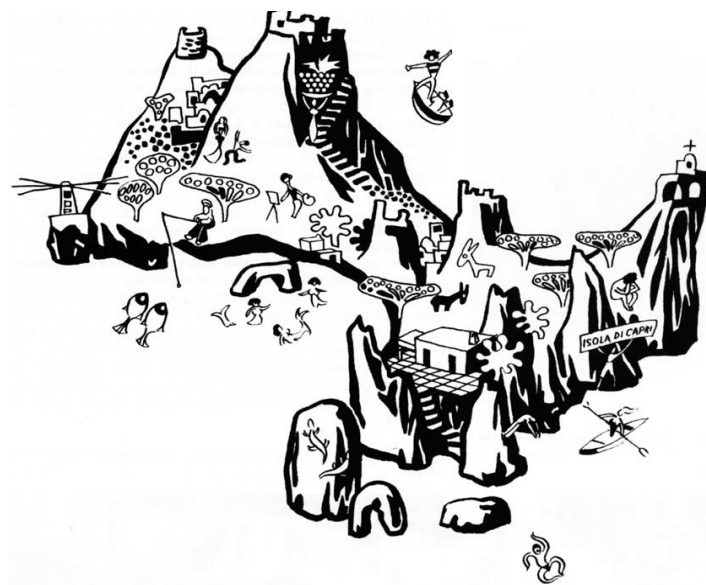
Σε πρώτο επίπεδο, οι κινήσεις του αρχιτέκτονα στο έργο εκφράζουν την συνέχεια και ωρίμανση των μελετών του από τη δεκαετία του '30, ενώ σε δεύτερο επίπεδο και πιο ουσιαστικό πως το έργο λαμβάνει νόημα και λειτουργεί μέσα από τις δραστηριότητες και τον τρόπο ζωής των ανθρώπων. Χωρίς την ανθρώπινη παρουσία, το αρχιτεκτονικό σχήμα "κήπος-κατοικία", ενσαρκώνει μόνο το ένα σκέλος της έννοιας, δηλαδή του κήπου. Ο κήπος μετατρέπεται σε κατοικία μέσα από τις εικόνες του Τίνο, της Ruth, των παιδιών, στα καλέσματα με φίλους που κάθονται στους πάγκους, βιώνουν τα δωμάτια του υπαιθρου, και δίνουν ζωή και σημασία στον τόπο. Σύντομα ο κήπος-κατοικία έγινε κέντρο κοινωνικής ζωής όπου καλλιτέχνες ήταν τακτικοί επισκέπτες όπως οι Jackson Pollock, Lee Krasner, Willem de Kooning, Mark Rothko, Franz Kline, Saul Steinberg, Le Corbusier κ.α. Η συγκεκριμένη φράση του B.Rudofsky, συνοψίζει την σημασία του έργου, «σε έναν εξαιρετικά σχεδιασμένο κήπο - κατοικία, θα πρέπει κανείς να μπορεί να εργάζεται, να κοιμάται, να μαγειρεύει και να τρώει, να παίζει και να τεμπελιάζει» (Rudofsky:1952).



Εικ.59-60
Η παρουσία των παιδιών που παίζουν στον κήπο και της συζύγου του Nivola

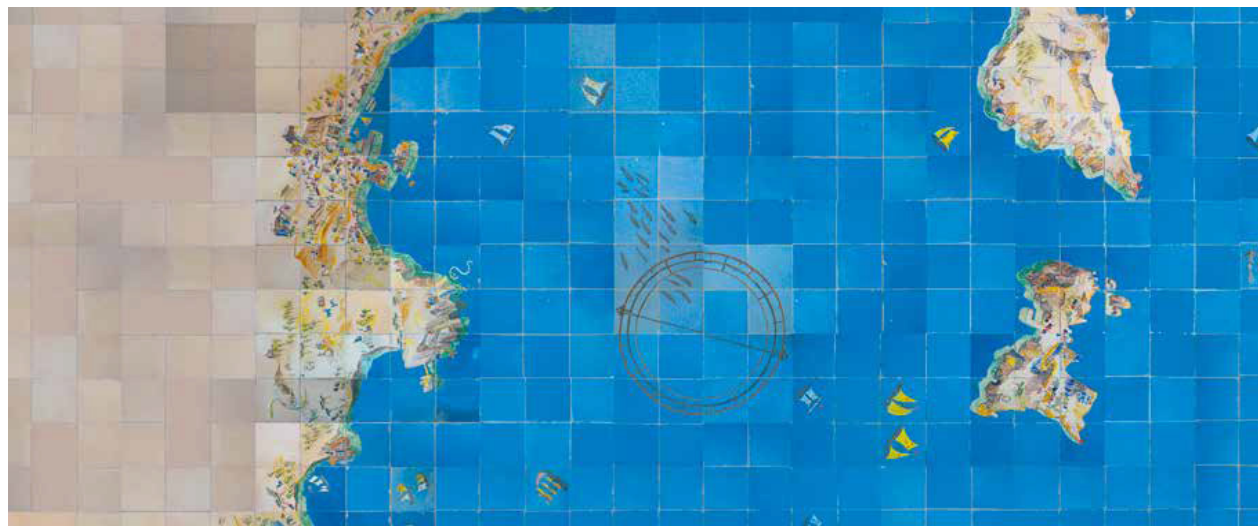


Εικ.61-62
Η περιοχή της εστίας σε κάλεσμα των φίλων την δεκαετία του '60



«Ο αρχιμάστορας ήξερε να κτίζει μόνο όπως κτίζουν στην εποχή του. Ωστόσο, αυτός που μπορεί να κτίζει σε οποιοδήποτε στυλ του παρελθόντος, που έχει χάσει κάθε σύνδεση με την εποχή του, αυτός είναι αρχιτέκτονας».

Adolf Loos



Εικ.63
Σκίτσο της περιοχής του Capri, από τον Bernard Rudofsky

Εικ.64
Το δάπεδο της αίθουσας bar, της κατοικίας Villa Oro. Αφορά αναπαράσταση των ακτών του κόλπου της Νάπολης

3.2.2 Σε συνδιαλλαγή με τον τόπο

Τα αρχιτεκτονικά έργα του Bernard Rudofsky αντικατοπτρίζουν το θεωρητικό πλαίσιο που παρουσιάζεται στα άρθρα του, δημοσιευμένα στο περιοδικό Domus. Το ασκεπές δωμάτιο αποτελεί το βασικό του εργαλείο, ωστόσο σε ορισμένες περιπτώσεις λόγω επιμέρους μεταβλητών, οδηγείται σε διαφορετικές εκφραστικές δυνατότητες οι οποίες κοιτάνε πάντα τον ίδιο ορίζοντα. Αυτός ο ορίζοντας αφορά την αναζήτηση ριζών και συνδέσεων μεταξύ αρχιτεκτονικής και τόπου, πολιτισμού και τρόπων ζωής. Πέρα από την ικανότητα του να αξιοποιεί τα μορφολογικά στοιχεία της μεσογειακής λαϊκής αρχιτεκτονικής, ενσωματώνοντας τα σε ένα μοντερνιστικό αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο, έχει επίσης διδαχθεί τη λεπτότητα σε σχέση με το έδαφος, πάνω στο οποίο εντάσσεται το κτίσμα και αναδεικνύοντας με ευαισθησία τις ιδιομορφίες του.

Η ιταλική περίοδος του Rudofsky σημαδεύεται από τη συνεργασία με τον Gio Ponti και με τον αρχιτέκτονα Luigi Cosenza. Μεταξύ του 1934 -1938, ο B.Rudofsky και ο L.Cosenza ανέπτυξαν μια σύντομη ωστόσο γόνιμη επαγγελματική συνεργασία, που ξεκίνησε όταν ο L.Cosenza κάλεσε τον αυστριακό αρχιτέκτονα να συνεργαστεί μαζί του στους διαγωνισμούς για το Palazzo Littorio και το Auditorium στη Ρώμη. Οι δύο αρχιτέκτονες εργάστηκαν πάνω σε μερικά έργα (11) εκ των οποίων συμπεριλαμβάνονται και δύο παραθεριστικές κατοικίες, η Villa Oro στο Posillipo και η Villa a Positano στο Positano. Η μαρτυρία του L.Cosenza είναι απαραίτητη για την κατανόηση των κινήτρων που δικαιολογούν τις αποφάσεις που λαμβάνονται στα έργα,

11. Στο στούντιο του L. Cosenza στη Νάπολη, οι δύο αρχιτέκτονες εργάστηκαν για το έργο για ένα τένις κλαμπ που βρίσκεται κοντά στη Villa Comunale in via Caracciolo στην ίδια πόλη.

«ο B.Rudofsky και εγώ είχαμε αποφασίσει να μεταναστεύσουμε στη νήσο Προτσίντα [...]. Η επιλογή αυτού του τόπου δεν αποσκοπούσε μόνο να μας απομονώσει από την αστική παρακμή, μάλλον, πάνω απ' όλα, μας ενδιέφερε να εμβαθύνουμε στις δημιουργικές διαδικασίες των τοπικών αρχιτεχνιτών [...]. Μέσα από την ερμηνεία τρόπων ζωής πιο ελεύθερων και ορθολογικών, έπρεπε να βρούμε μια γλώσσα που να μας επιτρέπει να τους μεταφράσουμε σε σύγχρονους όρους και να τους εκφράσουμε με σεβασμό στις πιο απαιτητικές λειτουργίες (Cosenza, 1969).

Η σχεδιαστική τους προσέγγιση, λοιπόν, ξεκινά με την αφομοίωση των μαθημάτων της ιστορίας και της παράδοσης του τόπου και στοχεύει στην προβολή μιας νεωτερικότητας σε συνέχεια με το παρελθόν. Παρακάτω, αναλύονται οι δύο παραθεριστικές κατοικίες των αρχιτεκτόνων.

Η Villa Oro είναι η πιο γνωστή αρχιτεκτονική του Bernard Rudofsky και το μοναδικό του κτήριο στην περιοχή του Ποσίλιπο, κατά τη συνεργασία με τον Luigi Cosenza. Υλοποιήθηκε την περίοδο 1934-1937 και αναγνωρίζεται ως μεσογειακό σύμβολο της ιταλικής μοντέρνας αρχιτεκτονικής των ετών του 1930. Ήδη από την περίοδο μελέτης του, το έργο εκτιμήθηκε καθώς δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Casabella το 1936 και αμέσως μετά την αποπεράτωση του στο περιοδικό Domus το 1937. Ο Gio Ponti έγραψε χαρακτηριστικά:

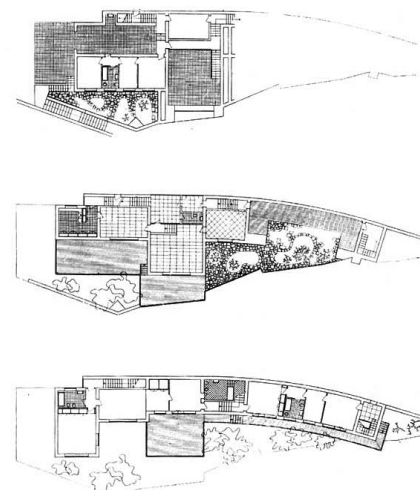
«Αυτό το σπίτι [...] είναι ίσως το ωραιότερο μοντέρνο κτήριο μας, σε σχέση με τις κατοικίες [...]. Σε αυτήν τη χώρα απaráμιλλης ομορφιάς [...] θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει τον τόπο μιας βαθιάς αρχιτεκτονικής συνείδησης [...]. Η Villa Oro [...] προορίζεται να λάβει πραγματικά τεράστια αναγνώριση, μακριά από εδώ, και, μέχρι να συμβεί αυτό, είμαστε ενθουσιασμένοι που είμαστε οι πρώτοι που το καταθέτουμε.»

Οι αρχιτέκτονες έρχονται αντιμέτωποι με ιδιαίτερους εδαφικούς περιορισμούς καθώς ο χώρος ήταν αρκετά στενός, σε μία απότομη πλαγιά, ύψους 40 μέτρων πάνω από την θάλασσα, με πανοραμική θέα του κόλπου της Νάπολης. Οι περιορισμοί αυτοί θα οδηγήσουν σε μία ισχυρή χωρική χειρονομία: (οι αρχιτέκτονες) επεκτείνουν την σκληρή όψη του πετρώδους τοπίου, δημιουργώντας την οπτική ενός αναλημματικού τοιχίου το οποίο αποτελεί μέρος του κτηρίου ενώ δημιουργεί την πλατφόρμα πάνω στην οποία τοποθετούνται οι λευκοί, κυβιστικοί όγκοι (Lejeune-Sabatino, 2016: 242). Πρόκειται για μία παραθεριστική κατοικία 22 δωματίων που εξελίσσεται σε τρία επίπεδα ως διακριτές λειτουργικές ενότητες με αλληλεπιδρώσες οικιστικές καταστάσεις. Στον όροφο τοποθετούνται οι χώροι διανυκτέρευσης, στο μεσαίο επίπεδο οι χώροι διημέρευσης και στο υπόγειο οι βοηθητικοί και αποθηκευτικοί χώροι. Η κατακόρυφη κίνηση εξυπηρετείται μέσω τριών περιφερειακών αναβάσεων, που επιτρέπουν την ανεξάρτητη πρόσβαση σε αυτόνομες κατοικίες. Η συγκεκριμένη διάταξη αποσκοπεί αφενός στην μέγιστη οικονομία χώρου και αφετέρου παραπέμπει στην ανώνυμη αρχιτεκτονική της μεσογείου, όπου τα σκαλοπάτια τοποθετούνταν εξωτερικά, ως πρόσθετα στοιχεία του κτίσματος.

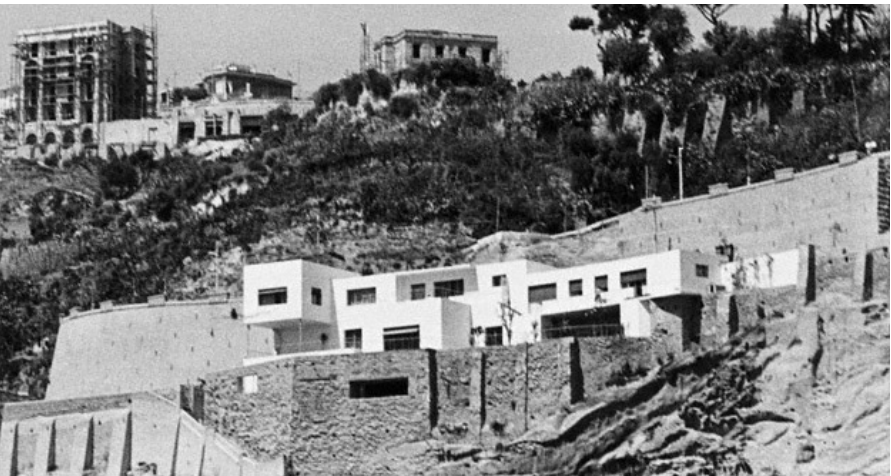
Η σύνθεση του έργου βασίζεται στην τοπολογική έρευνα να υπερισχύει έναντι της τυπολογικής επιβεβαίωσης, καθώς εμφανίζει αρκετή συνάφεια με την δομή και την μορφολογία των ανώνυμων κτηρίων του κόλπου της Νάπολης. Η κατοικία αναπτύσσεται κατακόρυφα, καθώς ανεβαίνει προς τα πάνω, οι όγκοι τείνουν να υποχωρούν αλλά να εφάπτονται στον φυσικό βράχο και έτσι δημιουργούνται μικροί υπαίθριοι χώροι. Οι κατώτεροι χώροι που χρησιμοποιούνται ως βοηθητικοί χώροι στην Villa Oro, εμφανίζουν συνάφεια με τις παραθαλάσσιες κατοικίες της Corricella όπου αντίστοιχα χρησιμοποιούνται ως αποθήκη για βάρκες ή αλιευτικά εργαλεία, και συνήθως είναι πλήρως λαξευμένοι στο τούφα/ηφαιστειακό πέτρωμα. Ως αποτέλεσμα, το υπόσκαφο κομμάτι υποχωρεί καθώς ανεβαίνει η κατασκευή, δίνοντας την θέση του στο χτιστό τμήμα.

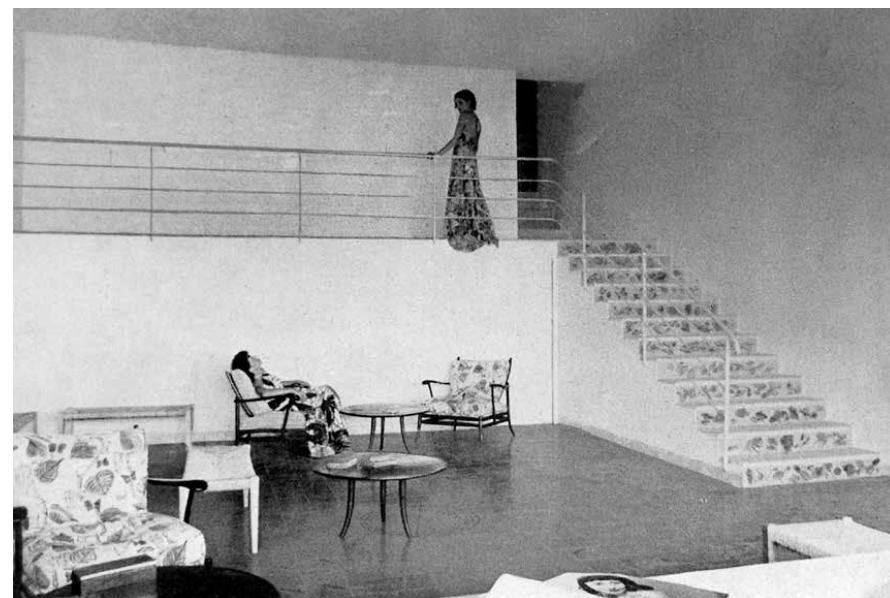
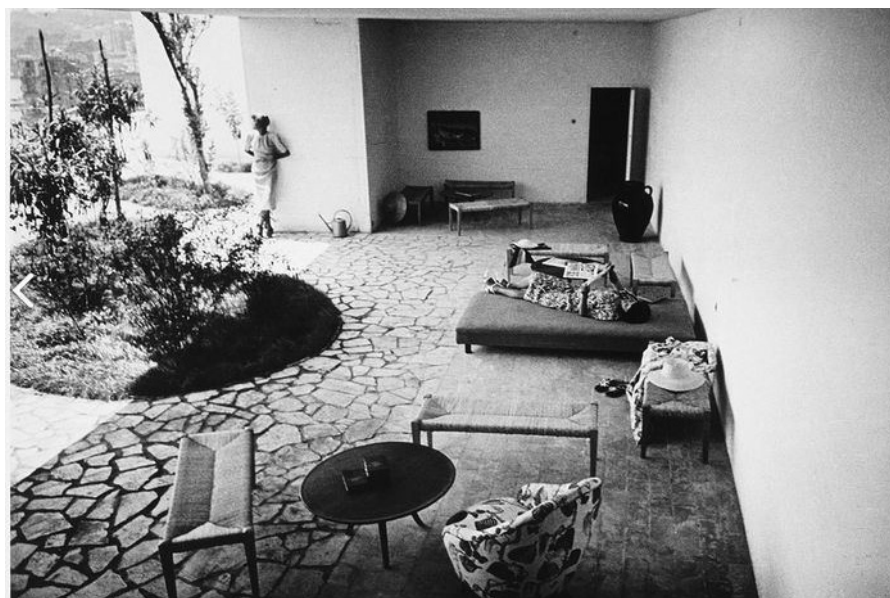
Το κτήριο αποτελεί μία αντισυμβατική σύνθεση, καθώς συνδυάζει φαινομενικά αντίθετα στοιχεία: την αυθόρμητη λογική της ανώνυμης αρχιτεκτονικής και την πρωτοποριακή ορθολογική τάξη του Μοντέρνου κινήματος. Σε πρώτη ανάγνωση, γίνεται εμφανής η εσκεμμένη υλική αντίθεση των μερών της κατασκευής: από την μία πλευρά η τραχιά και πορώδης βάση του εδάφους και από την άλλη οι λευκοί, καθαροί όγκοι. Ωστόσο, η αντίθεση συνεχίζεται και βαθύτερα με την επιλογή των χωρικών εργαλείων. Παρά την έμπνευση της παραθεριστικής κατοικίας από την ανώνυμη αρχιτεκτονική της περιοχής, η σύνθεση ενσωματώνει βασικές συνθετικές αρχές του Μοντέρνου κινήματος. Παρατηρείται η παρουσία του Raumplan με το παιχνίδι πλήρες και κενού, της ελεύθερης κάτοψης ενώ η ακολουθία των δωματίων και η διαδρομή εξυπηρέτησης που αγκαλιάζουν διαφορετικά επίπεδα μοιάζουν με ένα μεσογειακό αρχιτεκτονικό περίπατο/ promenade architecturale. Με αυτές τις προσεγμένες κινήσεις, οι αρχιτέκτονες κατάφεραν να γεφυρώσουν δύο κόσμους: τον επίσημο κόσμο της δυτικής αστικής τάξης και τον λαϊκό κόσμο της δημοτικής αρχιτεκτονικής των μεσογειακών αστικών συγκροτημάτων, υποδεικνύοντας ότι αυτά τα δύο μέρη δεν είναι και τόσο αντιθετικά όσο φανταζόμαστε.

Εικ.65
Σχέδια κατόψεων της Villa Oro



Εικ.66-67-68-69
Απεικονίσεις της ένταξης της κατοικίας στο φυσικό βράχο, απεικονίζεται η αντίθεση του λευκού με το πέτρωμα της περιοχής και η "ελεύθερη" τοποθέτηση των όγκων με έμπνευση από την ανώνυμη αρχιτεκτονική της περιοχής





Εικ.70-71-72
Υπαιθριοι χώροι της Villa Oro

Εικ.73
Εσωτερικός χώρος - αίθουσα bar
της Villa Oro

β/ Villa a Positano (1936)

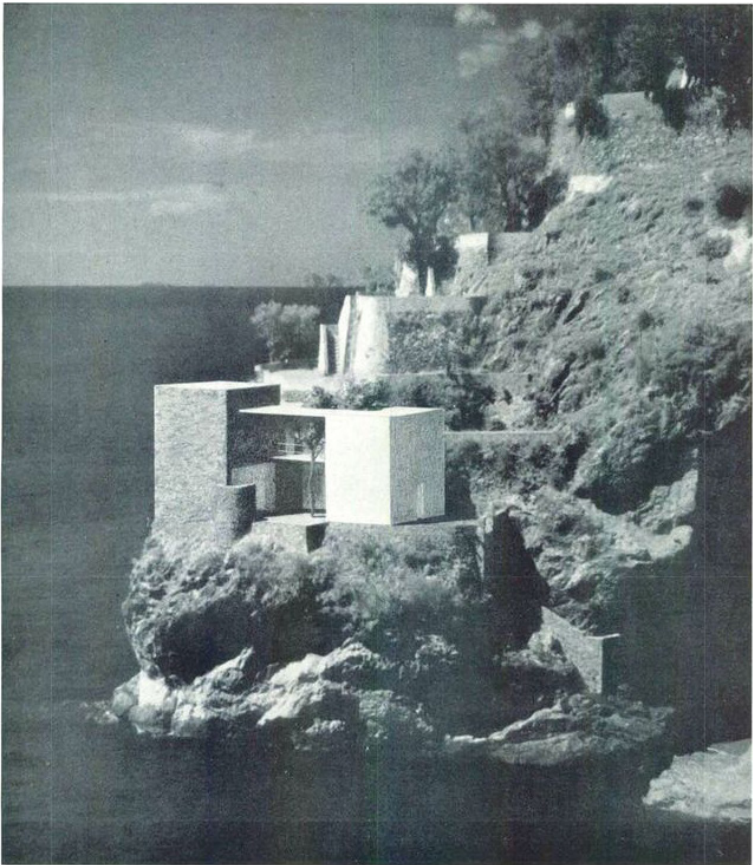
Την περίοδο όπου η Villa Oro βρισκόταν στην τελική φάση κατασκευής της, οι Bernard Rudofsky και Luigi Cosenza αναλαμβάνουν ένα ακόμη έργο για μία παραθεριστική κατοικία στο Ποζιτάνο, η οποία θα δημοσιευτεί από τον Gio Ponti στο περιοδικό Domus το 1937, αφιερωμένη σε έναν «ιδανικό πελάτη». Η κατοικία σχεδιάστηκε ως ένα πραγματικό «σπίτι στον βράχο», όπου λόγω της ριζοσπαστικής φύσης της πρότασης δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ, αποτελώντας μία άπιαστη ουτοπία ή καλύτερα μία μεσογειακή παρωδία. Στο κείμενο υπάρχει ο σχολιασμός του πελάτη:

«Μία κατοικία χωρίς πόρτες και σχεδόν χωρίς τοίχους, η κουζίνα περιορισμένη σε ένα πάγκο, μία μεταλλική σκάλα και αυτά τα δύο δέντρα στο δωμάτιο που ξεπροβάλλουν από το δάπεδο. Πώς μπορεί κανείς να ζήσεις σε αυτό το σπίτι;» (Ponti, 1937)

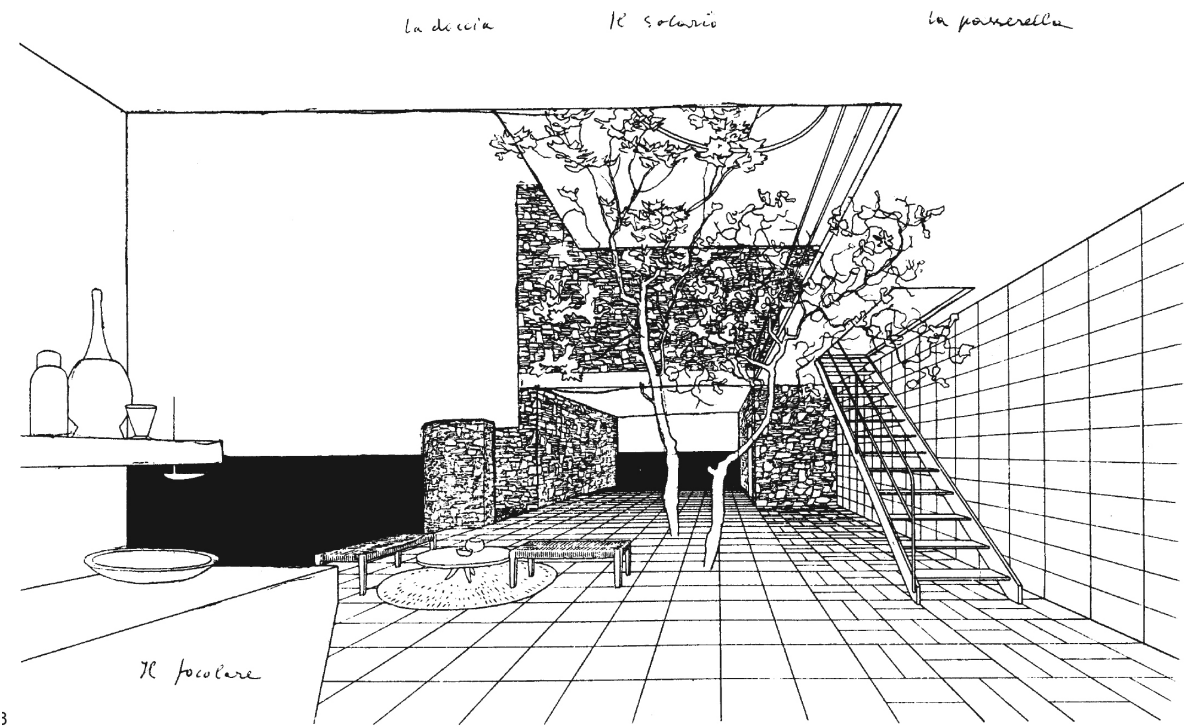
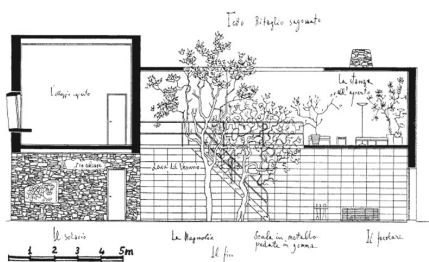
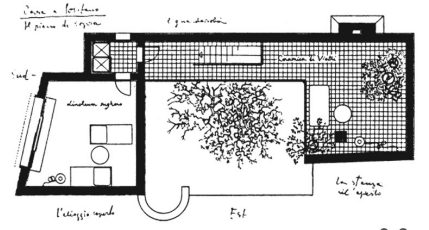
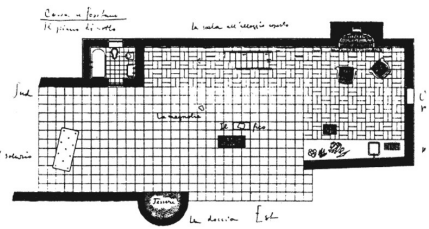
Συμφωνα με την περιγραφή του Gio Ponti, η Villa Positano είναι μία «σκηνή από πέτρα και τοιχοποιία, ή καλύτερα μία εγκατάσταση όπου οι διαφορετικές λειτουργίες βρίσκουν τη δική τους διαμονή σε στοιχειώδεις όγκους, που χρησιμοποιούν τη φύση ως οικοδομικό υλικό: η μανόλια και η συκιά που αναδύονται από το πάτωμα του καθιστικού, ο τοίχος της λάβας του Βεζούβιου, ο ισχυρός κύβος σε ασβεστόλιθο ως τεχνητή συνέχεια του βράχου». Ένα αρχετυπικό καταφύγιο ως κράμα της νεωτερικότητας και του πρωτογονισμού, όπου οι δύο μονολιθικοί όγκοι πλαισιώναν στο κέντρο τους ένα περιβάλλον καθιστικού, εντελώς ανοιχτό προς τον ορίζοντα, το οποίο οριοθετείται στην κορυφή του από μία λεπτή επίπεδη επιφάνεια, την οποία διαπερνούσαν τα φυλλώματα των δέντρων. Το σχέδιο για την κατοικία στο Positano αποτελεί μια επαναδιαπραγμάτευση της έννοιας της κατοίκησης, προσεγγίζοντας την ως εμπειρία υπαίθριου χώρου. Με την απόρριψη κάθε μορφής μηχανοποιημένης άνεσης, οι αρχιτέκτονες επιδιώκουν να εκφράσουν μια σύγχρονη αντίληψη της μοντερνικότητας, βασισμένη στην ικανοποίηση των απολύτως βασικών αναγκών: μία εστία, μία εσοχή, μία βεράντα, μία σκάλα και με μόνο στολίδι τη γεωμετρία και την επαφή με το τοπίο.

Ο σχεδιασμός αυτής της κατοικίας φανερώνει εμφανείς συγγένειες με την Casa a Procida, όπως η συγχώνευση εσωτερικού και εξωτερικού σε ένα συνεκτικό χώρο, σε άμεση επαφή με τη φύση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ασκεπές δωμάτιο, όπου η φύτευση διαπερνά το πέτρινο δάπεδο. Το δομημένο τμήμα της κατοικίας περιορίζεται και αυτό στο ελάχιστο, τόσο που τα κλειστά δωμάτια μειώνονται σε ένα υπνοδωμάτιο στον επάνω όροφο και ένα μικρό μπάνιο στο ισόγειο. Η κουζίνα είναι ένας απλός πάγκος, ενώ ο εξωτερικός χώρος μετατρέπεται και εδώ στο κύριο δωμάτιο του σπιτιού, το καθιστικό. Ακόμη, ο χώρος για πλύσιμο αποτελείται από μια ανοιχτή θέση, αυτή που προτείνεται στις εικόνες του άρθρου στο Domus, τη θάλασσα, χαρακτηριστικό των κατοικιών των ψαράδων της περιοχής.

Ιταλική Περίοδος



UNA VILLA PER POSITANO E PER... ALTRI LIDI
DEGLI ARCHITETTI LUIGI COSENZA E BERNARDO RUDOFKY DI NAPOLI



Εικ.74
Φωτομοντάζ της κατοικίας σε σχέση με το τοπίο

Εικ.75
Κατόψεις της κατοικίας

Εικ.76
Σκαρίφημα του εσωτερικού χώρου του ισόγειου της κατοικίας

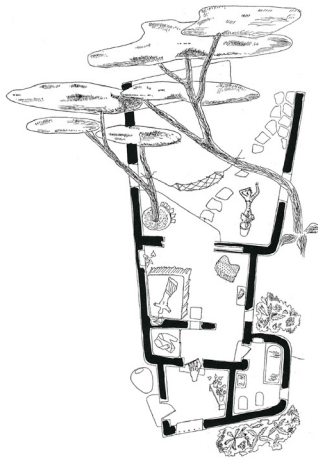
3.3 Αλληλοεπικαλύψεις: Επιρροές σε έργα άλλων αρχιτεκτόνων

Το 1937, ο Gio Ponti παρουσιάζει στο περιοδικό Domus δύο έργα των Bernard Rudofsky και του Luigi Cosenza: την Κατοικία για το Ποζιτάνο και για άλλες παραθαλάσσιες τοποθεσίες / Una casa per Positano e per altri lidi και την Κατοικία στο Ποζιλίπο / Casa a Posilipo. Τα άρθρα αυτά αποτέλεσαν το έναυσμα της συνεργασίας των δύο αρχιτεκτόνων, καθώς κέντρισαν το ενδιαφέρον του G.Ponti, ο οποίος προσκάλεσε τον B.Rudofsky να ενταχθεί στην συντακτική ομάδα του Domus και στο εργαστήριο του.

Η συνεργασία τους αποτυπώνεται στα τεύχη Φεβρουαρίου, Μαρτίου και Απριλίου του 1938, ενώ στην συνέχεια οι δύο αρχιτέκτονες εργάζονται από κοινού για την ανάπτυξη του ξενοδοχείου Albergo nel Bosco a San Michele. Η κοινή τους πορεία διακόπτεται μερικούς μήνες αργότερα, εξαιτίας της εσπευσμένης αναχώρησης του B.Rudofsky από την Ιταλία τον Απρίλιο του 1938. Ωστόσο, ο G. Ponti ολοκληρώνει και δημοσιεύει τα έργα στα οποία είχαν συνεργαστεί, αναπτύσσοντας το σχέδιο για μια «μικρή ιδανική κατοικία»/ Una piccola casa ideale (1939), στην οποία εφαρμόζονται οι ίδιες βασικές αρχές των δωματίων του Albergo nel Bosco.

Η επιρροή του Rudofsky στον Ponti, είναι εμφανής και σε μεταγενέστερα έργα του, ιδιαίτερα στις παραθεριστικές κατοικίες όπως Villa Marchesano, Villa Planchart, Villa Nemazee. Στις κατόψεις των κατοικιών τοποθετεί τον άνθρωπο στο κέντρο, καταγράφει σημειώσεις για τις οπτικές φυγές και την οπτική αλληλεπίδραση που απελευθερώνει το βλέμμα του κατοίκου, ενώ η φύση και το αίθριο αποκτούν κομβικό ρόλο στο εσωτερικό των κατοικιών. Το 1954, στις σελίδες του περιοδικού Aria d'Italia, ο G. Ponti θα παραδεχθεί πως: «**Η Μεσόγειος δίδαξε τον Rudofsky, ο Rudofsky εμένα**» (Ponti, 1954). Μία αναγνώριση ότι μία εκ νέου μεσογειακή χωρική εμπειρία μεταφέρθηκε στον ίδιο μέσω του Rudofsky, και καθόρισε τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν τη σύζευξη ανθρώπου, φύσης και αρχιτεκτονικής.

Μέσα από τη φιγούρα του Gio Ponti, μπορούμε να υποθέσουμε μια έμμεση επιρροή του Rudofsky στο έργο της ιταλο βραζιλιάνας αρχιτέκτονα Lina Bo Bardi. Η Lina Bo υπήρξε συνεργάτιδα του Ponti και συντάκτρια στα περιοδικά Domus και Stile από τα τέλη του 1939 έως το 1946. Το 1940, στο τεύχος 152 του Domus παρουσιάζεται το έργο με τίτλο Casa sul mare di Sicilia, το οποίο δημοσιεύτηκε από την Lina Bo και τον Carlo Pagani. Το έργο εμφανίζει εντυπωσιακή ομοιότητα, τόσο σε μορφολογική όσο και σε γραφιστική αναπαράσταση με το Casa a Procida του Rudofsky, δημοσιευμένο το 1938 στο τεύχος 123 του Domus. Πιο συγκεκριμένα, πέρα από την κάτοψη με το ρωμαϊκό atrium και τις φιγούρες με αρχαίες ενδυμασίες —όπου η επιρροή του Rudofsky είναι σαφής— εντοπίζονται και επιπλέον στοιχεία, όπως ο περιμετρικός τοίχος που προφυλάσσει την κατοικία αλλά και ο «εξωτικός κήπος», όπως χαρακτηρίζεται στα σχέδια της Casa sul mare di Sicilia, με αρκετή συνάφεια προς τα σκαριφήματα του Rudofsky για το «ασκεπές δωμάτιο». Η μόνη διαφοροποίηση είναι ότι, αντί για τα έπιπλα που συνθέτουν το καθιστικό του Rudofsky, η Bo Bardi χρησιμοποιεί πρωτόγονες καλύβες.



Εικ.77
Σκίτσο του G.Ponti για το ξενοδοχείο Hotel du Cap, Antibes (1939). Εμφανίζει ομοιότητα με τα σκίτσα του B.Rudofsky

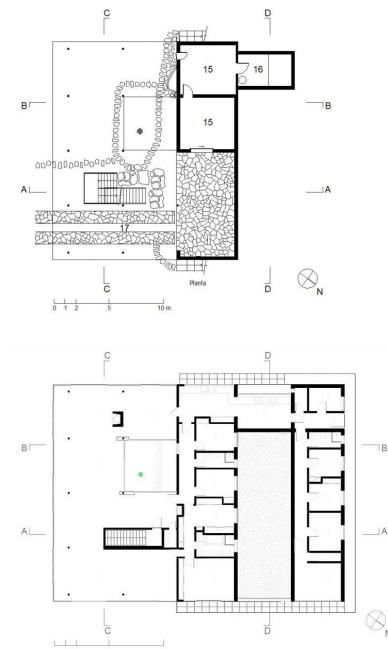


Εικ.78
Η κύρια πρόσβαση στο ισόγειο της κατοικίας Casa de Vidro

Ανάλογη συσχέτιση μπορεί να εντοπιστεί και στο Casa de Vidro (1951), με το πίσω μέρος του έργου να θυμίζει όχι μόνο τα συγκεκριμένα σχέδια αλλά και τα έργα του Rudofsky που δημοσιεύτηκαν στα περιοδικά του Ponti. Η σκάλα παραπέμπει και στη Villa a Positano, ενώ η ίδια η χωροθέτηση των χώρων διημέρευσης και των υπνοδωματίων. εμφανίζει σαφή ομοιότητα με την κάτοψη του Casa sul mare di Sicilia. Επιπλέον, η αντίθεση ανάμεσα στο μοντέρνο μπροστινό τμήμα εξ' ολοκληρου με γυαλί και στον πιο λαϊκό και αυθόρμητο όγκο στο πίσω μέρος του κτηρίου, ίσως συνιστά μια έμμεση αναφορά στη μεταφορά που επιχειρεί ο B.Rudofsky και ο L. Cosenza στη Villa Oro. Η ίδια η Bo Bardi έχει αναφερθεί στο βιβλίο της έκθεσης Brazil Builds, σημειώνοντας πως της φάνηκε σαν «ένας φάρος που έλαμπε μέσα σε ένα πεδίο θανάτου», υπονοώντας το πόσο καθοριστική υπήρξε η έκθεση για την πορεία της. Στις σελίδες του βιβλίου παρουσιάζονται, μεταξύ άλλων, και οι παραθεριστικές κατοικίες Casa Arnstein και Casa Frontini, παραδείγματα της μεσογειακής ποιητικής του Rudofsky. Έτσι, μπορούμε και πάλι να υποθέσουμε μια έμμεση, αλλά ουσιαστική, επιρροή του Rudofsky στο έργο της Bo Bardi.

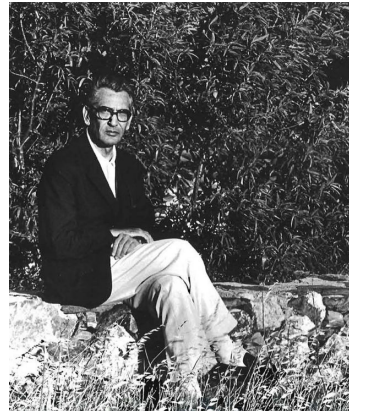
Η επιρροή του Rudofsky ξεπερνά, ωστόσο, τα όρια της Ιταλίας και της Βραζιλίας. Το 1984, ο αρχιτέκτονας J. Antonio Coderch (12) παραχωρεί μία συνέντευξη στον αρχιτέκτονα και ιστορικό Antonio Pizza de Nanno, ο οποίος του θέτει το ερώτημα ποιού μοντέρνου αρχιτέκτονα το έργο θεωρεί ο ίδιος άξιο την παρούσα χρονική περίοδο:

«**Η απάντηση ήταν άμεση, αποφασιστική, κατηγορηματική: Rudofsky. Περίμενα να ακούσω μερικά από τα πιο συνήθη ονόματα στη διεθνή σκηνή σύμφωνα με τις προτιμήσεις και τις τάσεις. Ωστόσο, ένας από τους πιο διάσημους ισπανούς αρχιτέκτονες της περιόδου με πληροφόρησε για έναν αρχιτέκτονα για τον οποίο δεν γνώριζα ελάχιστα έως και τίποτα.**» (Pizza :2013)

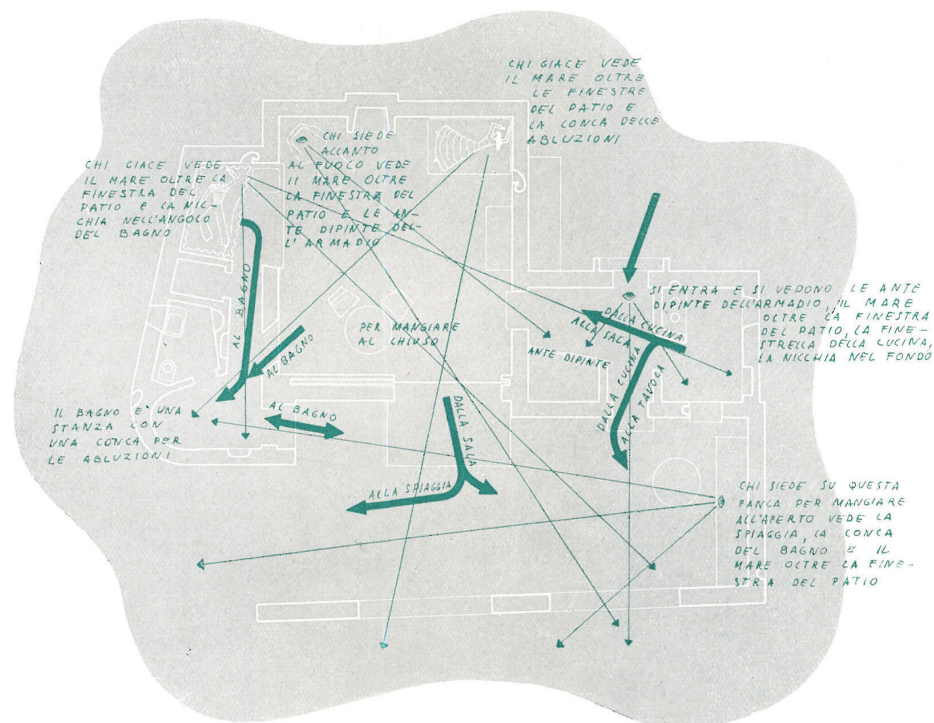
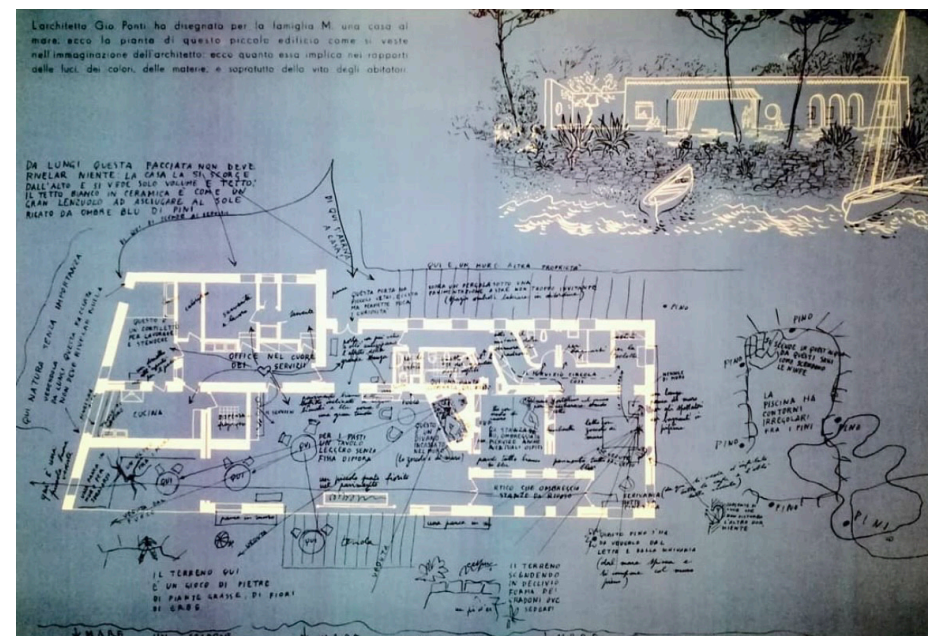


Εικ.79-80
Κάτοψη ισόγειου και ορόφου της κατοικίας Casa de Vidro

12. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο J.Antonio Coderch συνεργάστηκε με τον Bernard Rudofsky στην La Casa Frigiliana. Το έργο υλοποιήθηκε την περίοδο 1970-1971 υπο την καθοδήγηση του Rudofsky με τη συνδρομή του Coderch, ο οποίος υπέγραψε το έργο. Πρόκειται για το τελευταίο έργο του Rudofsky το οποίο προοριζόταν ως προσωπική κατοικία για τον ίδιο και την σύζυγο

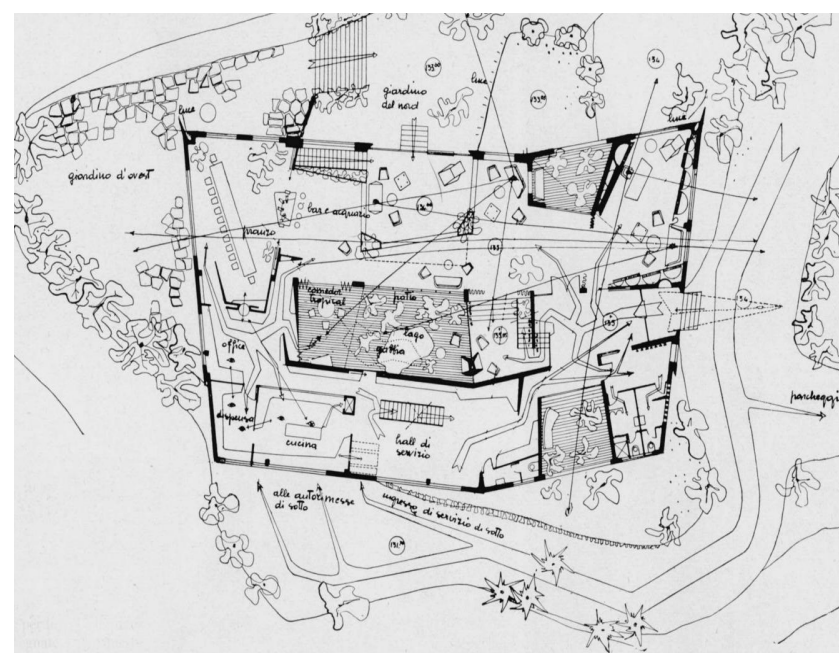


Εικ.81
Ο Αρχιτέκτονας J.Antonio Coderch



Εικ.82-83
Αναπαραστάσεις του εσωτερικού χώρου της κατοικίας Una piccola casa ideale , Gio Ponti (1939)

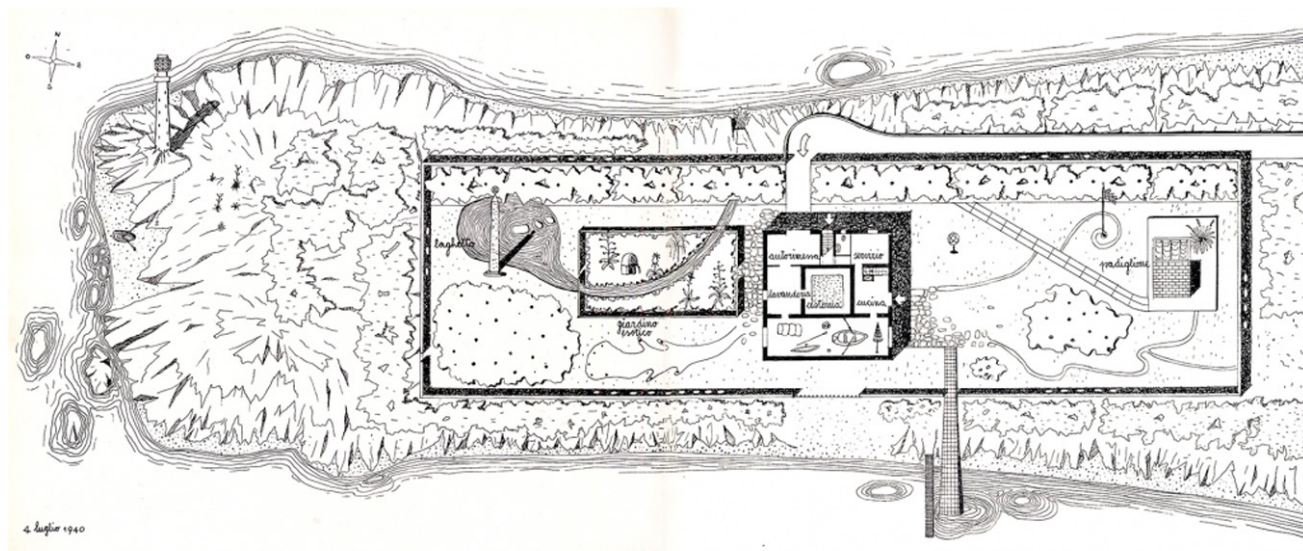
Εικ.84
Κάτοψη της κατοικίας Una piccola casa ideale με λεπτομέρειες των οπτικών φυγών και των μονοπατιών, Gio Ponti (1939)



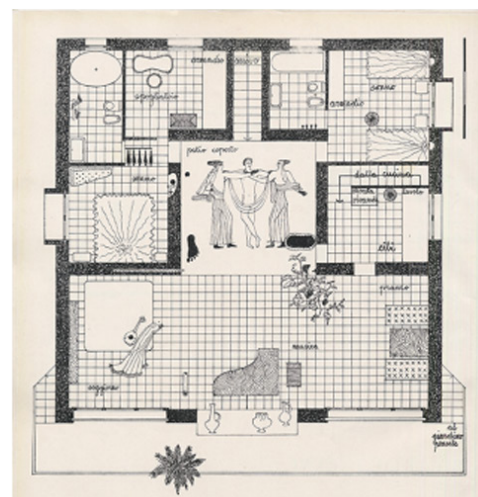
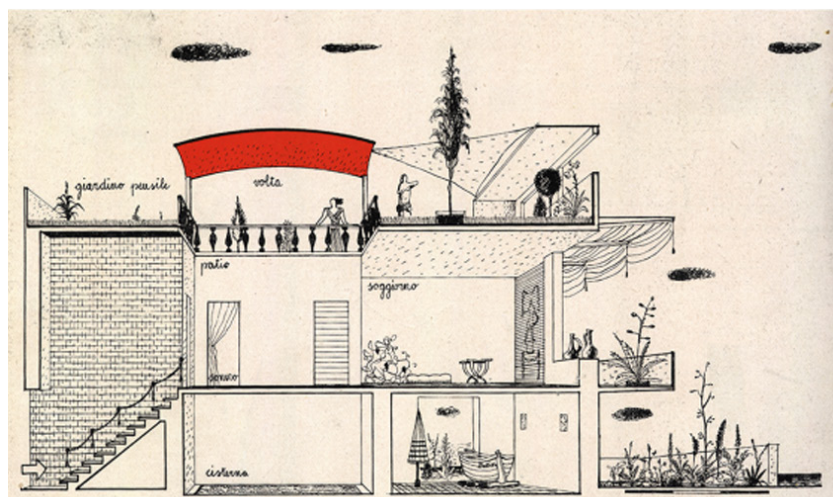
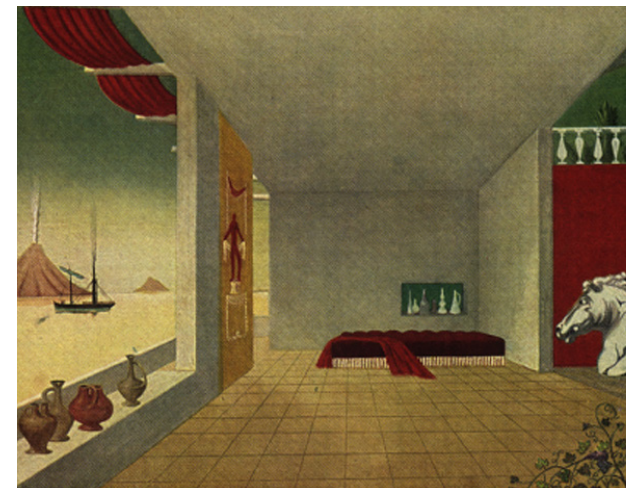
Εικ.85
Απεικόνιση και κάτοψη της κατοικίας Villa Marchesano με σημειώσεις των οπτικών φυγών από τον Gio Ponti

Εικ.86
Κάτοψη της κατοικίας Villa Nema-zee με λεπτομέρειες των οπτικών φυγών με το τοπίο, Gio Ponti

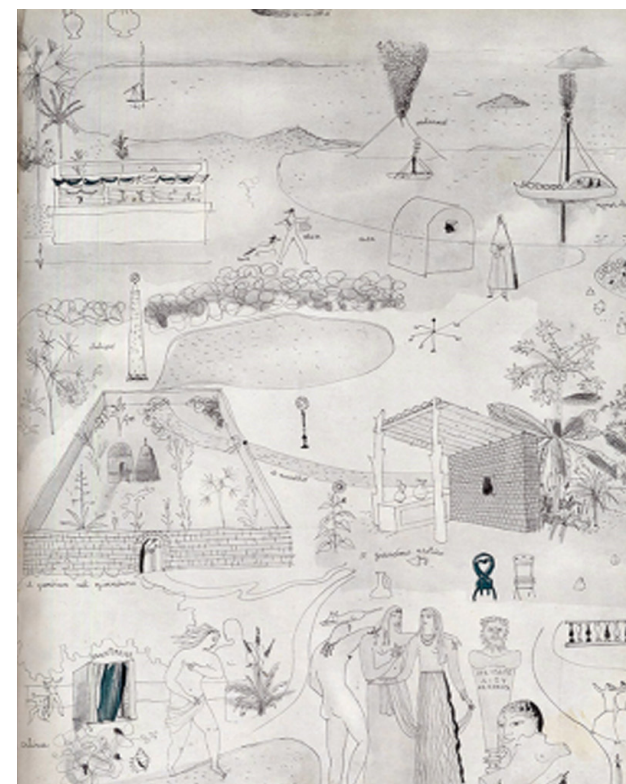
Εικ.87
Κάτοψη της κατοικίας Villa Planchart



Εικ.88
Κάτοψη κατοικίας Casa sul mare di Sicilia, Lina Bo - Carlo Pagani, Domus (1940)



Εικ.89-90
Τομή και κάτοψη κατοικίας Casa sul mare di Sicilia, Lina Bo - Carlo Pagani, Domus (1940)



Εικ.91-92-93
Σχέδια απεικόνισης της κατοικίας Casa sul mare di Sicilia, Lina Bo - Carlo Pagani, Domus (1940)

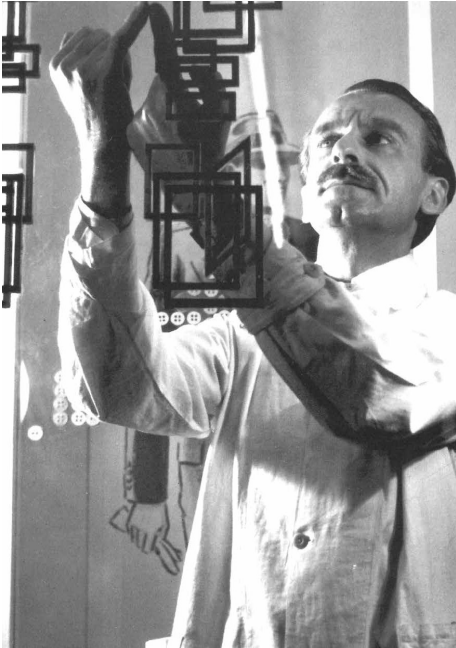
**3.4 Εξαγωγή του μεσογειακού μύθου:
Τα έργα του Bernard Rudofsky στην Αμερική**

Τον Απρίλιο του 1938, λόγω του Δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου, ο Αυστριακός αρχιτέκτονας αναχωρεί για την Νότια Αμερική, με την παραμονή του στην Βραζιλία για το διάστημα 1939-1941 και στη συνέχεια την εγκατάσταση του στις Ηνωμένες Πολιτείες. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Βραζιλία, χάρη των επαφών με την κοινότητα των ευρωπαίων μεταναστών, δημοσιεύει για το περιοδικό Architectural Review ολόκληρο το έργο του Villa Oro καθώς και τμήμα της διδακτορικής του διατριβής στη Σαντορίνη, δίνοντας του την ευκαιρία για την πραγματοποίηση τριών εξοχικών κατοικιών. Αυτές οι κατοικίες μπορούν να θεωρηθούν ως τα αληθινά επιτεύγματα της έννοιας του ασκεπούς δωματίου. Ακόμη και στη δεύτερη φάση με την εγκατάσταση του στις Ηνωμένες Πολιτείες, διοργανώνει εκθέσεις και εκδόσεις βιβλίων ως εργαλεία υπεράσπισης των απόψεων του, ως ωρίμανση του θεωρητικού του έργου που είχε αφετηρία τις σελίδες του Domus. Ολόκληρη η περίοδος δραστηριότητας του Rudofsky στις Η.Π.Α. χαρακτηρίζεται από αυτήν την παραδοξότητα: ζώντας σε ένα μέρος και μία κοινωνία που δεν μοιράζεται, εντοπίζοντας εργαλεία για να της αντιταχθεί, αναζητώντας συμμαχίες και υποστηρικτές που μπορούν να βοηθήσουν.

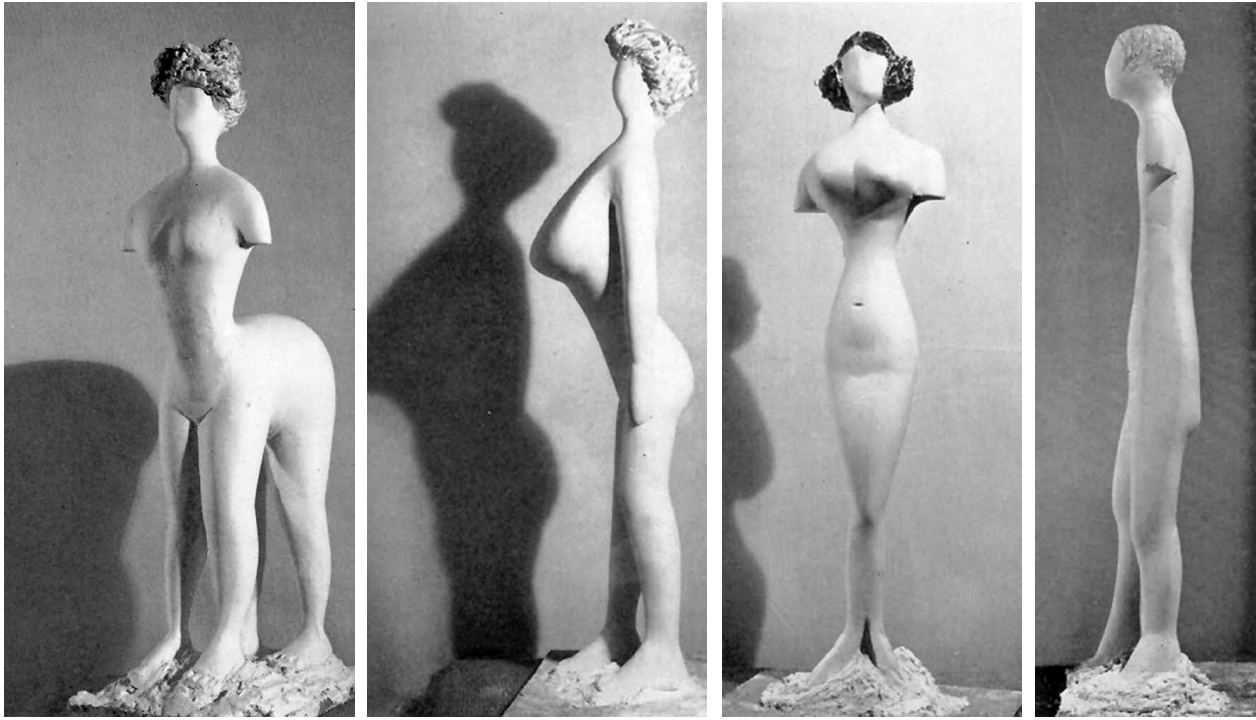
Are Clothes Modern? / Είναι τα Ρούχα Μοντέρνα;

Τον Νοέμβριο του 1944 εγκαινιάστηκε η έκθεση Are Clothes Modern? και στη συνέχεια επεκτάθηκε στο ομώνυμο δοκίμιο του 1947. Πρόκειται για μία προσπάθεια απεικόνισης των ομοιοτήτων ανάμεσα σε παραδείγματα του ανθρώπινου σώματος σε «πρωτόγονους» και σε «σύγχρονους» πολιτισμούς. Η βασική στρατηγική περιλάμβανε την αντιπαράθεση μεταξύ εικόνων των παραδοσιακών εθνογραφικών αντικειμένων με παρόμοια επίσημα που παράγονται σε σύγχρονες βιομηχανικές κοινωνίες, με στόχο την αμφισβήτηση αυτών στον επισκέπτη και τη δημιουργία προβληματισμού. Σύμφωνα με τον Rudofsky, η ένδυση, μία από τις κατηγορίες που ανήκουν στο βιομηχανικό σχεδιασμό, επεκτείνει την εμφανής ανάγκη για διερεύνηση της σχέσης μεταξύ αρχιτεκτονικής και ένδυσης. Όπως αναφέρει ο ίδιος, «δεν είναι εκπληκτικό το γεγονός ότι τα ρούχα, ένα από τα βασικά στοιχεία της ζωής, έχουν αντέξει σε οποιαδήποτε λογική έρευνα, όπως αυτή που κάνουμε για το φαγητό ή το καταφύγιο; Είναι ακόμη πιο μπερδεμένο αν σκεφτούμε ορισμένες εντυπωσιακές ομοιότητες ενδυμασίας και αρχιτεκτονικής» (Rudofsky, 1944: 4).

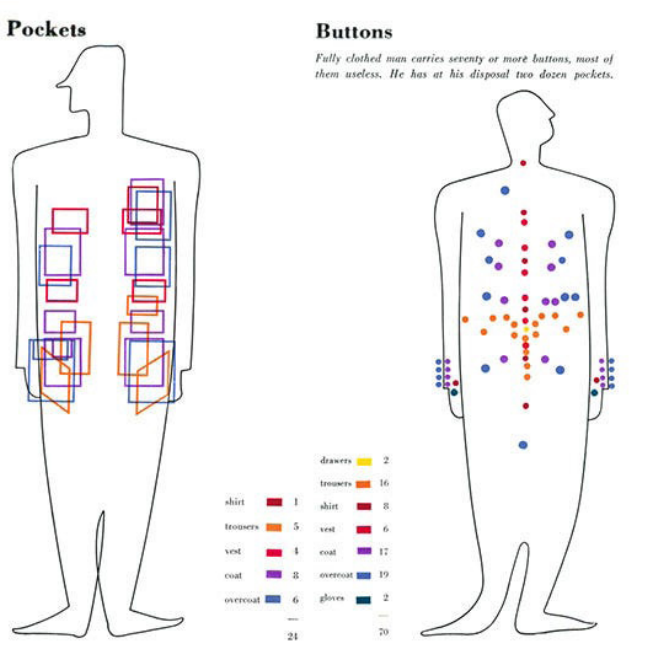
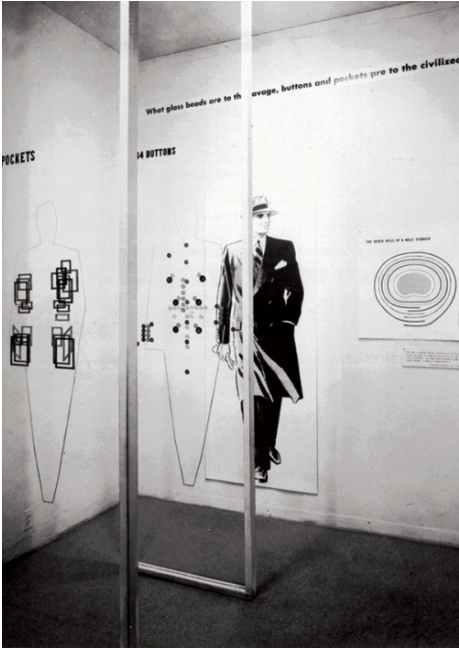
Στο τεύχος Απριλίου 1938 του περιοδικού Domus δημοσιεύεται ένα κείμενο, έστω και ανυπόγραφο, που περιέχει ξεκάθαρα τη σκέψη του αρχιτέκτονα, η οποία θα αναπτυχθεί μερικά χρόνια αργότερα στην έκθεση Are Clothes Modern?, με τίτλο Η Μόδα: Απάνθρωπο ντύσιμο. Στο συγκεκριμένο κείμενο εκφράζει τις έννοιες που το 1944 θα γίνουν οι ενότητες γύρω από τις οποίες θα ξεδιπλωθεί η έκθεση. Έτσι, δεν είναι τυχαίο, ότι η συγκεκριμένη έκθεση υπήρξε η αντιπρόταση του αρχιτέκτονα, κατόπιν της απόρριψης της έκθεσης «Αρχιτεκτονική χωρίς αρχιτέκτονες / Architecture without Architects». Με το πρόσχημα της θεματικής του ενδύματος, ο Rudofsky προσπαθεί να ασκήσει κριτική στους λανθασμένους τρόπους ζωής του δυτικού πολιτισμού.



Εικ.94
Ο Bernard Rudofsky καθώς στήνει την έκθεση Are Clothes Modern?



Εικ.95-96-97-98
Γύψινες φιγούρες κατασκευασμένες από τον C.Nivola που αναπαριστούν το γυναικείο σώμα όπως θα φαινόταν αν χωρούσε στα ενδύματα τεσσάρων περιόδων της μόδας



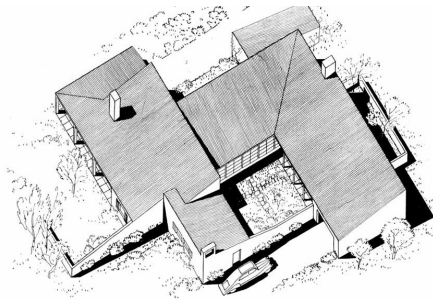
Εικ.99-100
Αναπαράσταση των κουμπιών και των τσεπών του σύγχρονου αντρικού ενδύματος, πόσο είναι αναγκαία;

2+1 Κατοικίες με ασκεπή δωμάτια

Κατα την παραμονη του στη Βραζιλια το 1938-1940, ο Bernard Rudofsky αναλαμβάνει την κατασκευή τριών παραθεριστικών κατοικιών, την Casa Hollenstein (1939-40) στην Ιταπεςερίκα, στην πολιτεία Μίνας Ζεράις, την Casa Frontini και την Casa Arnstein (1939-41) στο Σάο Πάολο. Οι κατοικίες αυτές πλέον έχουν τροποποιηθεί ή κατεδαφιστεί. Πιο συγκεκριμένα , η Casa Hollenstein και η Casa Frontini έχουν κατεδαφιστεί, ενώ η Casa Arnstein έχει τροποποιηθεί με αφαίρεση τοιχών της. Οι κατοικίες αυτές θεωρήθηκαν πολυ σημαντικα αρχιτεκτονικά έργα που αφορούν την ωρίμανση και εφαρμογή της μελέτης του Rudofsky σχετικά με τη Μεσόγειο. Η Lisa Ponti παρουσιάζει στις σελίδες του Domus τα βραζιλιάνικα σπίτια του Rudofsky ως «Οι πιο επιθυμητές βίλες στον κόσμο». Στο άρθρο της δηλώνει, «αυτός ο εξαιρετικά ευαίσθητος Αυστριακός που είναι ο Rudofsky [...]. Οι αρχιτεκτονικές του [...], δεν παραπέμπουν μόνο στην αρχιτεκτονική αλλά και στην εξαγνισμένη έκφραση μιας «ευτυχισμένης ζωής» (Ponti, 1949)

Η Casa Hollenstein είναι το έργο για το οποίο υπάρχει το λιγότερο τεκμηριωμένο υλικό καθώς κτίστηκε με απόλυτη ελευθερία σε ένα περιβάλλον που δεν υπήρχαν άδειες και κανονισμοί. Το συγκεκριμένο έργο αφορούσε την επέκταση μιας υφιστάμενης κατοικίας σε ένα αγρόκτημα, στην πολιτεία Μίνας Ζεράις. Το σχέδιο συμπεριλαμβανομένων των καλυμμένων χώρων, διαρθρωνόταν σε δύο νότια σώματα που ενώνονταν μεταξύ τους με έναν τοίχο. Η περίκλειση τους γεννούσε μία εσωτερική αυλή. Η κατοικία είχε πέντε υπνοδωμάτια, εκ των οποίων το ένα με σκεπαστή βεράντα και καθιστικό με θέα σε μία εξωτερική βεράντα καλυμμένη από μία κεκλιμένη στέγη και εξοπλισμένο τζάκι. Τα μοντέρνα χαρακτηριστικά της είναι περιορισμένα, καθώς πρόκειται για μια παραθεριστική κατοικία που έκανε χρήση τοπικών κατασκευαστικών τεχνικών με εργατικό δυναμικό τους εργάτες του κτήματος.

Αντιθέτως, οι παραθεριστικές κατοικίες στο Σάο Πάολο παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μεταχείριση της ιδιωτικότητας, τον βαθύ σεβασμό στη ζωή των κατοίκων τους και για την έξυπνη εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που προσέφεραν το κλίμα και η τοπική βλάστηση.

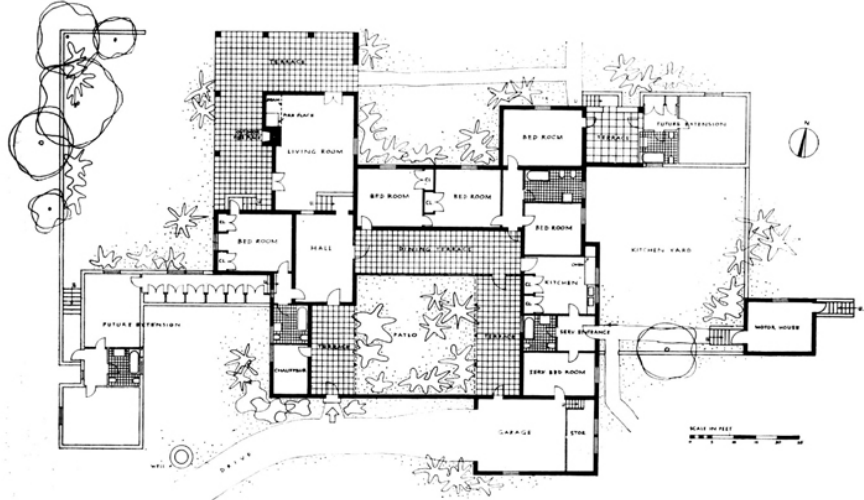


Εικ.101
Αξονομετρικό σχέδιο κατοικίας Casa Hollenstein



Εικ.102-103
Φωτογραφίες της κατοικίας Casa Hollenstein , New Pencil Points

Εικ.104
Κάτοψη της κατοικίας Casa Hollenstein , New Pencil Points



Αν και εκ πρώτης όψεως, τα εσωτερικά των κατοικιών μοιάζουν αρκετά συμβατικά, ήταν στα ασκεπή δωμάτια/κήπους που εκδηλώνονται οι θεωρίες του Rudofsky. Ο Philip Goodwin συμπεριέλαβε τα δύο έργα στην έκθεση και στον κατάλογο Brazil Builds που οργανώθηκε από το MoMA, σημειώνοντας, «(οι δύο κατοικίες) συνδυάζουν την πληρέστερη και πιο ικανοποιητική χρήση μιας μικρής επιφάνειας γης με όλη την ιδιωτικότητα και, ταυτόχρονα, όλη την ανοιχτότητα που θα μπορούσε κανείς να επιθυμεί» (Goodwin, 1943).

Η Casa Frontini παρουσιάζει παρόμοια κάτοψη με την Casa a Pro-cida με την διαφορά ότι περιλαμβάνει επιπλέον εξέχοντες όγκους όπως την αίθουσα μουσικής, το γραφείο και τους βοηθητικούς χώρους. Ο πυρήνας της διώροφης κατοικίας ήταν το κεντρικό αίθριο, δηλαδή το ασκεπές δωμάτιο που λειτουργούσε ως το κύριο καθιστικό της κατοικίας. Οι κινήσεις περιστρέφονται γύρω του με τον χώρο της τραπεζαρίας να άνοιγε προς το αίθριο, ενώ η τέταρτη πλευρά του ήταν ένας τυφλός τοίχος στον οποίο είχε τοποθετηθεί ένα τζάκι. Η τραπεζαρία διέθετε υπαίθρια ταράτσα συνδεδεμένη με ένα μικρό κήπο που περιλάμβανε την πισίνα των παιδιών. Στην κύρια όψη του ισογείου, υπήρχε ένα μεγάλο άνοιγμα με τέσσερα συρόμενα χωνευτά κουφώματα ώστε το εσωτερικό καθιστικό και η αίθουσα παιχνιδιού να ανοίγουν πλήρως προς τον μπροστινό κήπο από την πλευρά του δρόμου. Ωστόσο, η ιδιωτικότητα ήταν θεμελιώδης των θεωριών του Rudofsky, ο οποίος υποστήριζε πως η οικιακή συμπεριφορά πρέπει να είναι intro muros (“εντος των τοιχών”), εξού και η παρουσία περιμετρικού τοίχου στην κατοικία για την αποφυγή των εξωτερικών βλεμμάτων. Στον όροφο τοποθετήθηκαν όλοι οι χώροι διανυκτέρευσης.



UMRISS

Der wohltemperierte Wohnhof
Das Haus als Universum
Architektur: roh oder gekocht?
Der Stand der Dinge/Wohnbau im Wandel
Schauspiel nach schrägen Wänden
Ausbruch aus der Vernunft
UMRISS-Gespräch mit Bernard Rudofsky

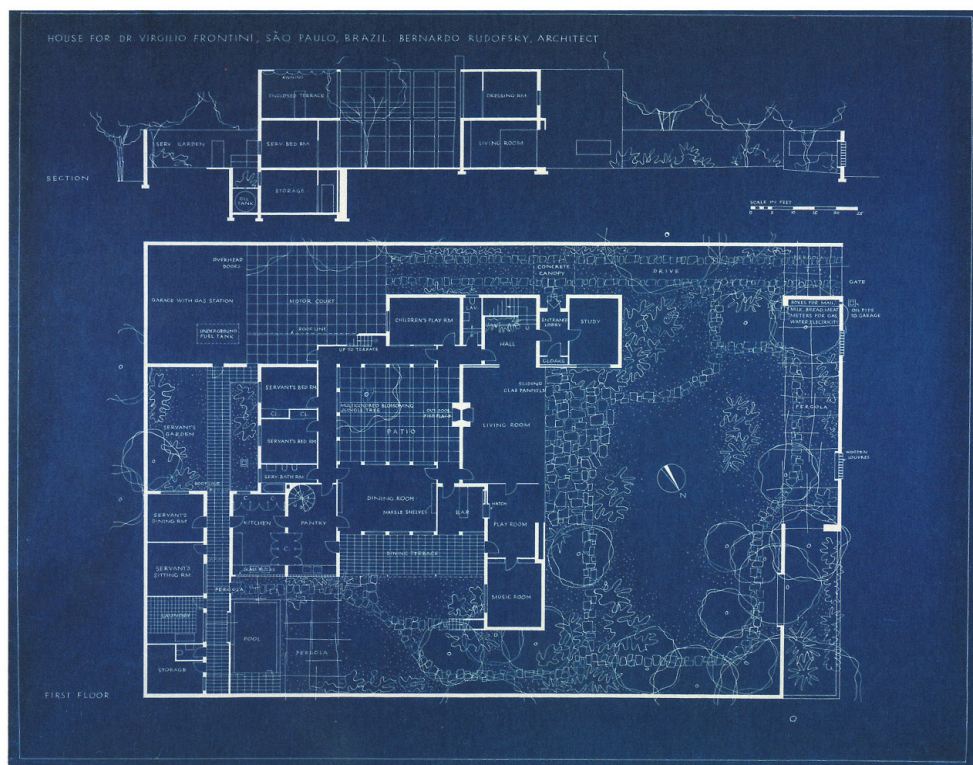
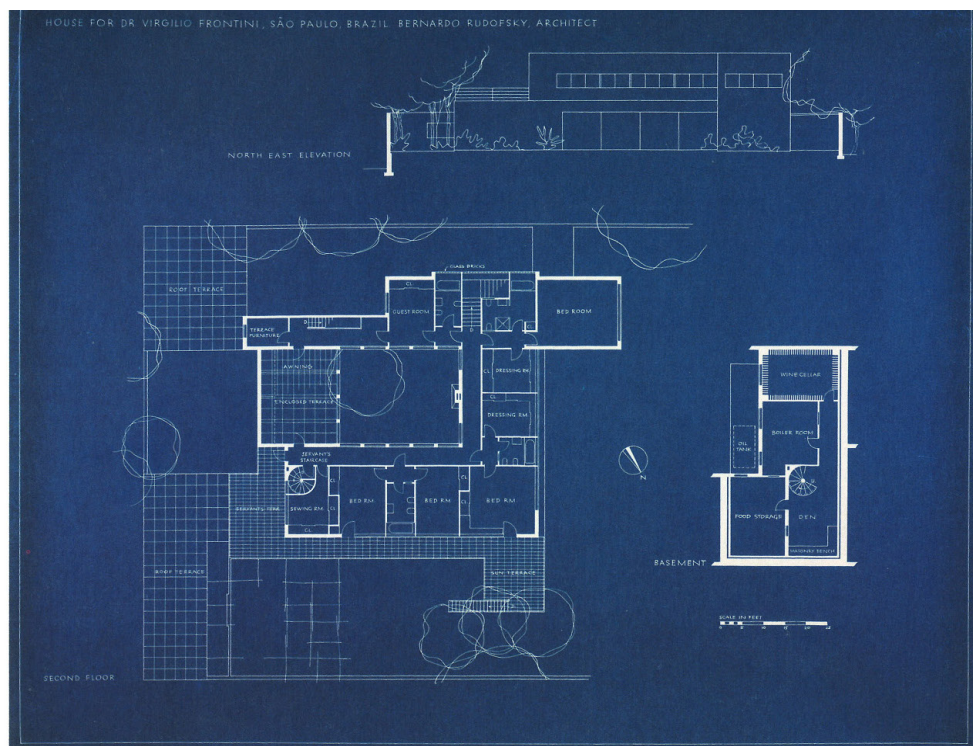
Umkehr zum Wohnen



English Summary Page 51

Εικ.105
Προοπτικό σχέδιο κατοικίας Casa Frontini, εξώφυλλο περιοδικού Umriess (1986)

Εικ.106
Φωτογραφία του καθιστικού - ασκεπές δωματίου κατοικίας Casa Frontini



Εικ.107-108
Κατόψεις ισογείου και ορόφου
και σχέδια δώρων και τμών της
κατοικίας Casa Frontini

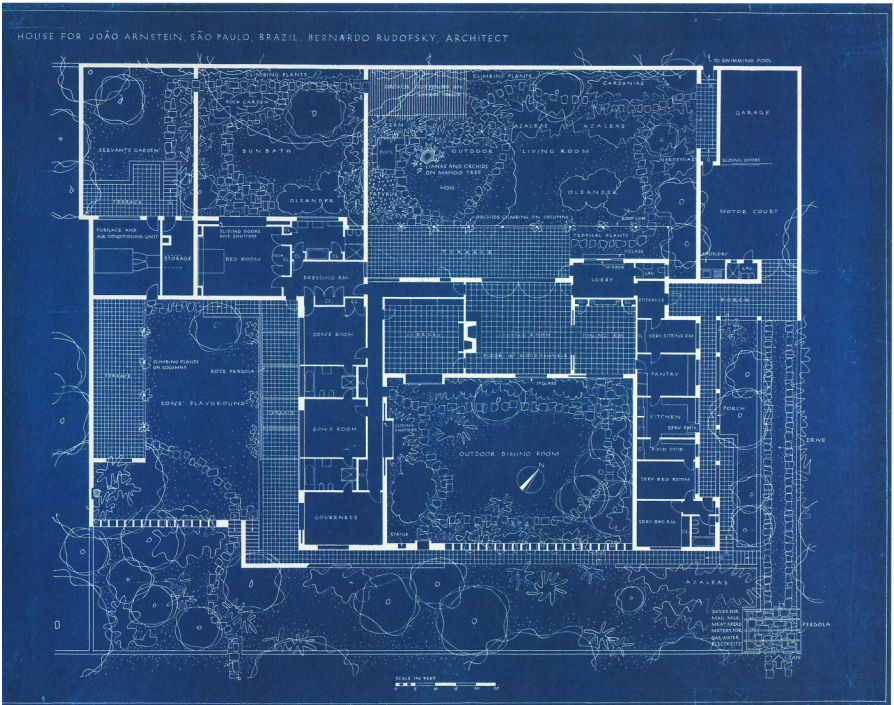
Εικ.109-110
Φωτογραφίες της κατοικίας
Casa Frontini

Η **Casa Arnstein** παρουσιάζει παρόμοια συνθετικά στοιχεία με την Casa Frontini. Πρόκειται για μία μονώροφη κατοικία που εκτείνεται πλατιά στο οικόπεδο και περιβάλλεται απο περιμετρικό τοίχο. Σε ορισμένα σημεία, περιλαμβάνει διάτρητους κυβόλιθους (κλωστρά) ώστε να διασφαλίσει η ιδιωτικότητα αλλά και να υποδηλώσει στους περαστικούς τις απολαύσεις των κρυμμένων κήπων. Ωστόσο, αυτό που καθιστά το έργο ξεχωριστό είναι η αλληλουχία των ασκεπών δωματίων και η σχέση αυτών με τα εσωτερικά δωμάτια, η σχέση αυτή αποτυπώνεται και στα σχέδια του Rudofsky, στα οποία κάθε ασκεπές δωμάτιο φέρει μία ονομασία σχετική με τη λειτουργία του.

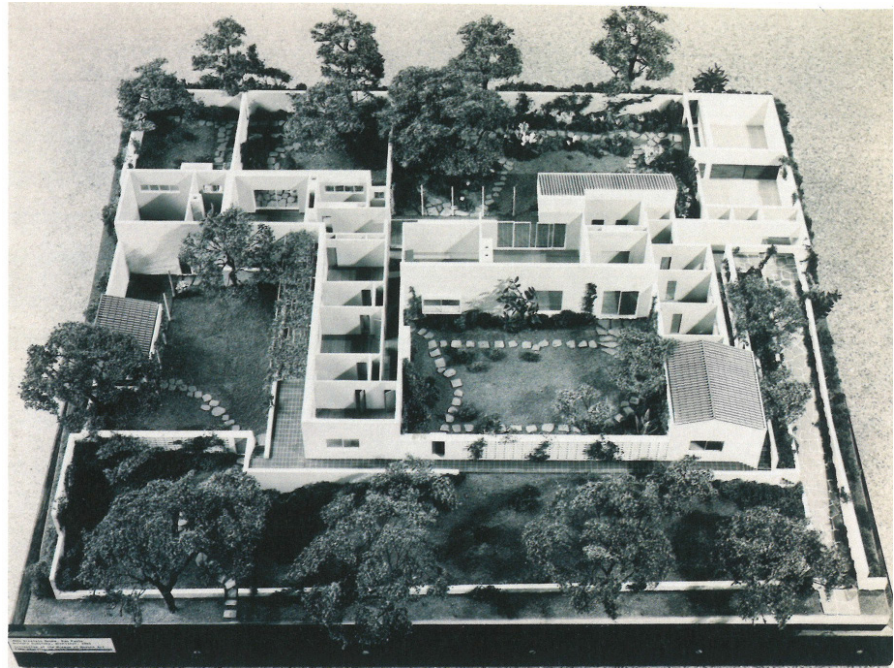
«Η βασική ιδέα της κατοικίας εξηγείται σε αυτή τη φωτογραφία που αναπαριστά μία αλληλουχία από εξωτερικά δωμάτια πίσω από έναν κλειστό τοίχο, στο φόντο υπάρχει ακόμη ένας κήπος»(Rudofsky, 1943:48-65).



Εικ.111
Φωτογραφία πορείας της κατοικίας Casa Arnstein, από το ασκεπές δωμάτιο του εξωτερικού καθιστικού προς το ασκεπές δωμάτιο "ηλιοθεραπείας" που ονόμασε ο Bernard Rudofsky στις κατόψεις



Εικ.112
Κάτοψη της κατοικίας Casa Arnstein, πάνω στην οποία υπάρχουν σημειώσεις του σκεπτικού του Bernard Rudofsky σχετικά με τα ασκεπή δωμάτια- κήπους



Εικ.113
Μακέτα της κατοικίας Casa Arnstein



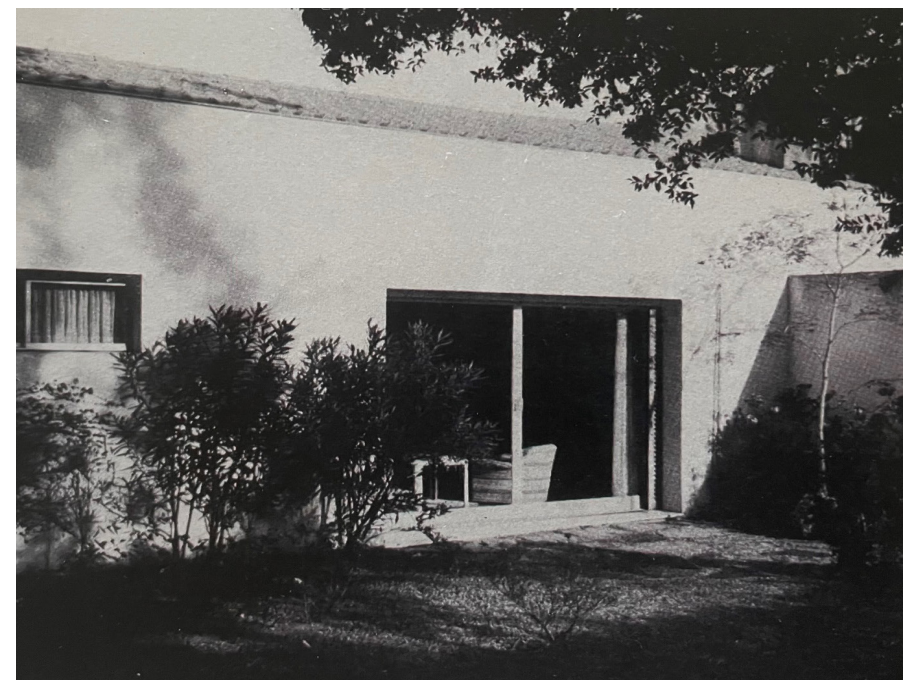
Εικ.114
 Φωτογραφία προς το ασκεπές
 δωμάτιο-παιδότοπο των παιδιών
 και η "κρυφή" όψη απο την πλευρά
 του δρόμου με τη χρήση κλωστών



Εικ.116
 Φωτογραφία της ημιυπαίθριας
 ζώνης μπροστά απο τα παιδικά
 δωμάτια της Casa Arnstein



Εικ.115
 Φωτογραφία της ημιυπαίθριας
 ζώνης καθιστικού της Casa Arnstein



Εικ.117
 Φωτογραφία του κήπου - δωματιού
 ηλιοθεραπείας της Casa Arnstein

Συμπεράσματα

Διαχρονικά, η ιστορία της αρχιτεκτονικής ασχολείται σε μεγαλύτερο βαθμό με τα έργα των αρχιτεκτόνων και των καλλιτεχνών, παρότι αυτά αποτελούν ένα μικρό μόνο τμήμα του δομημένου περιβάλλοντος. Η εφαρμογή της αρχιτεκτονικής από τον κόσμο του ανώνυμου δεν απασχολεί με την ίδια ένταση, παρόλο που στηρίζεται κατ' αποκλειστικότητα στην ανάγκη, στην αυθόρμητη δημιουργία, και όχι σε κάποια πρόθεση προβολής. Η απομάκρυνση του μοντέρνου κινήματος από τη μελέτη των παραδειγμάτων του παρελθόντος θα οδηγήσει σε δύο βασικές κατευθύνσεις. Η πρώτη αφορά τους αρχιτέκτονες που αντλούν έμπνευση από την τεχνολογία και την ελευθερία που τους προσδίδουν τα νέα υλικά. Η δεύτερη κατεύθυνση, που αναπτύσσεται κυρίως στην περιφέρεια, στρέφεται στις ρίζες για να διαμορφώσει μια δική της εκδοχή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για τον λεγόμενο «μεσογειακό μοντερνισμό».

Σε αυτό το πλαίσιο καθοριστικός είναι ο ρόλος της Μεσογείου. Η Μεσόγειος, φαινομενικά μια απλή υδάτινη επιφάνεια, αποτελεί στην πραγματικότητα έναν τόπο μακραίωνης διάρκειας, με ετερόκλητα χαρακτηριστικά. Παρά την ύπαρξη πολλών πολιτισμών με διαφορετικά ήθη, έθιμα και αξιακούς κώδικες, παραμένει ένας ενιαίος τόπος, καθώς συντηρείται από το δίκτυο των πόλεων της, οι οποίες αλληλοτροφοδοτούνται. Βασικό κύτταρο της πόλης είναι η κατοικία, η οποία σε ολόκληρη την επικράτεια της Μεσογείου εμφανίζει κοινά τυπολογικά χαρακτηριστικά. Οι μεσογειακοί μοντερνιστές τα αναγνώρισαν και δημιούργησαν εκθέσεις, εκδόσεις και έργα με στόχο να μεταφράσουν την αρχιτεκτονική σε νέα μορφή, χωρίς όμως να απορρίψουν τις ρίζες τους.

Κατά τη δεκαετία του 1950, ο αποστειρωμένος μοντερνισμός χάνει τη δυναμική του και οι αρχιτέκτονες αρχίζουν να αναζητούν το οικείο. Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερη σημασία έχει η έκθεση του Bernard Rudofsky Architecture without Architects (1964). Η έκθεση αφορά μια γενίκευση της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, η αφετηρία της όμως βρίσκεται στον μεσογειακό χώρο. Την επόμενη δεκαετία αρχίζει να ωριμάζει και να οριστικοποιείται το πλαίσιο όπου το μοντέρνο και η ανώνυμη αρχιτεκτονική συμβαδίζουν, με ιδιαίτερη έμφαση στον κριτικό τοπικισμό. Παρά την επιρροή που άσκησε η έκθεση, ο Rudofsky δεν συνέβαλε στο θεωρητικό πλαίσιο, αν και το έργο του υπηρετεί ακριβώς αυτή την κατεύθυνση.

Ο ίδιος, ήδη από τα φοιτητικά του χρόνια, ταξιδεύει στη Μεσόγειο χωρίς να ενδιαφέρεται για τη μελέτη της μνημειακής αρχιτεκτονικής, όπως οι περισσότεροι αρχιτέκτονες του Grand Tour. Αντιθέτως, απασχολείται στα ανώνυμα κτίσματα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα να αποτελεί τη διδακτορική του διατριβή στις Κυκλάδες, εστιάζοντας στις κατοικίες της Σαντορίνης. Μέσα από αυτήν τη μελέτη αντιλαμβάνεται τον τρόπο ζωής των ανθρώπων μεταφρασμένο σε χωρικές κινήσεις.

Οι αναφορές του επικεντρώνονται στον τύπο της κατοικίας με αίθριο, αντλώντας έμπνευση από την Πομπηία και την ισλαμική αυλή. Ουσιαστικά, αποδομεί τα χαρακτηριστικά της μεσογειακής κατοίκησης – τον τοίχο, την πέργκολα, τις σκάλες, το αίθριο και συντάσσει τη θεωρία του για το ασκεπές δωμάτιο. Για τον Rudofsky, ο χώρος που περικλείεται από τέσσερις τοίχους και στερείται οροφής- ως «οροφή» τον ουρανό, αποτελεί εξίσου ένα δωμάτιο, δημιουργώντας επιπλέον χώρο στο δάπεδο, στοιχείο που χρησιμοποιείται ιδιαίτερα στους μεσογειακούς πολιτισμούς. Ο Rudofsky αναγνωρίζει αυτά τα στοιχεία και τα μετουσιώνει σε νέους όρους, χωρίς να τα μιμείται στα αρχιτεκτονικά του παραδείγματα. Το 1974, σε διάλεξή του προς φοιτητές αρχιτεκτονικής στο πανεπιστήμιο RIBA, ο Rudofsky τόνισε:

«Ελπίζω να μην χρειάζεται να σας διαβεβαιώσω ότι η ανώνυμη αρχιτεκτονική δεν υπάρχει για να αντιγράφεται, να προσαρμόζεται ή να υιοθετείται περισσότερο απ' ό,τι η ιστορική αρχιτεκτονική. Το μάθημά της, αν υπάρχει κάποιο, βρίσκεται αλλού» (Rudofsky, 1974).

Η φράση αυτή συμπυκνώνει το νόημα της σκέψης του: η ανώνυμη αρχιτεκτονική δεν είναι σύνολο μορφών ή τύπων προς μίμηση, αλλά τρόπος κατανόησης του πώς οι κοινωνίες ζουν και πώς οι ανάγκες τους μεταφράζονται σε χωρικά εργαλεία. Ο ρόλος του αρχιτέκτονα είναι να ερευνά αυτά τα εργαλεία, να τα φέρνει στην επιφάνεια και να τα ερμηνεύει δημιουργικά, χωρίς να τα αντιγράφει. Η αξία του έργου του Rudofsky έγκειται στο ότι υπενθυμίζει συνεχώς πως η αρχιτεκτονική είναι ένα πεδίο διαρκούς επαναδιαπραγματεύσης. Τα ερωτήματα που θέτει – πώς να διαχειριστούμε το ιστορικό πλαίσιο, πώς να το μεταφράσουμε με νέα ματιά – παραμένουν επίκαιρα και ανοικτά.

Η ανώνυμη αρχιτεκτονική συνεχίζει να προσφέρει «αφορμές» ακόμη και σε σύγχρονα παραδείγματα, όπως οι «αναμονές» στις κατοικίες στις μεσογειακές πόλεις. Παρότι η ύπαρξή τους σε ένα νεόδομητο κτήριο δεν είναι λογική, αντανακλούν τη ανάγκη για συνέχεια και τη μέριμνα για τις επόμενες γενιές. Η συγκεκριμένη πρακτική, αποτυπωμένη σε χωρική μορφή, αποτελεί ένδειξη ότι η ανώνυμη αρχιτεκτονική προσφέρει συνεχώς νέο λεξιλόγιο στα χέρια των αρχιτεκτόνων. Εκείνοι, καλούνται να την μελετήσουν, να την ερμηνεύσουν και να την ενσωματώσουν δημιουργικά στον σχεδιασμό τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Abulafia David, Η Μεγάλη Θάλασσα: Οι περιπέτειες των λαών της Μεσογείου, εκδ.Ψυχογιός, Αθήνα, 2012

Abulafia David, Η Μεσόγειος στην Ιστορία, εκδ.Πατάκη, Αθήνα, 2004
Braudel Fernand, Μεσόγειος Α/ Ο Ρόλος του Περίγυρου, εκδ.Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005

Braudel Fernand, Μεσόγειος Β/ Συλλογικά Πεπρωμένα, εκδ.Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2002

Braudel Fernand, Μεσόγειος Γ/ Γεγονότα, Πολιτική, Άνθρωποι, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2006

Braudel Fernand - Aymard Maurice - Coarelli Filippo, Η Μεσόγειος. Ο χώρος και η Ιστορία, εκδ.Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1990

Braudel Fernand - G.Duby , Η Μεσόγειος. Άνθρωποι και Πολιτισμική Κληρονομιά, εκδ.Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1990

Matvejevitch Predrag, Μεσογειακή Σύνοψη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 1998

Horden Peregrine - Purcell Nicholas, Μεσόγειος. Θάλαττα πονηροδιδάσκαλος, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 2004

Horden Peregrine - Purcell Nicholas, The Mediterranean and “the New Thalassology”, εκδ. American Historical Review, 2006

Frampton Kenneth, Μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ιστορία και Κριτική, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009

Σημαιοφορίδης Γιώργος, Διελεύσεις. Κείμενα για την αρχιτεκτονική και την μετάπολη, εκδ. Metapolis Press, Αθήνα, 2005

Montaner Josep Maria- Γιακουμάτος Αντρέας, Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, εκδ.Νεφέλη, Αθήνα, 2014

Pizza Antonio, J. Ll. Sert and Mediterranean Culture, εκδ. Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1997

Rudofsky Bernard, Behind the Picture Window , εκδ. Oxford University Press, New York, 1955

Rudofsky Bernard, Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture, εκδ. The Museum of Modern Art, New York, 1964

Rudofsky Bernard, Streets for People: A primer for Americans, εκδ. Doubleday & Co, Garden City, New York, 1984

Pizza Antonio, Imagining the mediterranean house. Italy and Spain in the 50's, εκδ. Fundación Ico & Ediciones asimétricas, Madrid, 2019

Lejeune Jean François - Sabatino Michelangelo, Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities, εκδ. Routledge, New York, 2010

Leal Joana Cunha - Maia Maria Helena - Farre Begoña, Southern Modernisms. Critical Stances through Regional Appropriations, εκδ. Litoporto, Porto Portugal, 2015

Leal Joana Cunha - Maia Maria Helena - Cardoso Alexandra, To and Fro: Modernism and Vernacular Architecture, εκδ. CESAP/CEAA, Porto Portugal, 2013

Guarneri Andrea Bocco - Crow Thomas - Platzer Monika - Scott Felicity - Steiner Dietmar - Welzig Maria - Wit Wim de - Zardini Mirko , Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage, εκδ. Birkhäuser Verlag, Basel, 2007

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky architetto, εκδ. Clean Edizioni, Napoli, 2015
Rossi Ugo, Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno, εκδ. Lettera Ventidue, Siracusa, 2015

Goodwin Philip L. , Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942, εκδ. The Museum of Modern Art, New York, 1943

Maglio Andrea - Mangone Fabio - Pizza Antonio. Immaginare il mediterraneo.Architettura arti fotografia, εκδ. artstudiopaparo, Napoli, 2017

Sabatino Michelangelo, Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy, εκδ. University of Toronto Press, Toronto, 2010

Rapoport Amos, Vivienda y cultura, εκδ. Gustavo Gili , Barcelona, 1972
Daniel Guarnero - Pagano Giuseppe, Architettura Rurale Italiana. Quaderni della triennale, εκδ. Hoepli, Milano 1936

ΑΡΘΡΑ - ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

Lafuente Sanchez Victor A., Gio Ponti and Bernard Rudofsky. The Mediterranean house and its representation in the journal domus, περ. EGA revista de expresión gráfica arquitectónica, n. 26, 2015

Vergara Marisa Garcia - Pizza Antonio, The Mediterranean and Modern architecture: the dissemination of a myth in architectural media, περ. The Journal of Architecture, n. 26:8, 2021

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky. Imparare dagli “altri”,περ. FAMagazine, τεύχος 27, luglio-settembre 2016

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky. 2+2=4, περ. FAMagazine, April 2019

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky, Tino Nivola: Costruire con pochi mattoni, qualche blocco di cemento e alcuni pali. Casa-Giardino Nivola, Long Island, NY (1950), περ. Firenze Architettura, n. 1, 2015

Rossi Ugo, The Street As a Living Space,περ. L’architettura delle città. The Journal of the Scientific Society, vol.7 no.10, 2017

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky: Paesaggi dal mondo, περ. Ανάγκη 83.Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto. Gennaio 2018

Guarneri Andrea Bocco, Appunti sul rapporto tra Bernard Rudofsky e il Mediterraneo ovvero, come un’attrazione fisica e istintiva può contenere i germi di un percorso intellettuale e creativo dei più fertili del Novecento, περ. Firenze Architettura, n. 1 periodico semestrale, 1.2011

Miodini Lucia. Il racconto dell’abitare mediterraneo. Narrazione e progetto nell’ ideario architettonico pontiano, περ. FAMagazine, n. 45/46, 2019
De Pasquale Giorgia, A Mediterranean Lesson for Contemporary Architecture, περ. Athens Journal of Mediterranean Studies,Volume 5, Issue 4 , October 2019

Rossi Ugo, Gio Ponti and Bernard Rudofsky: An Inevitable Encounter, Gio Ponti Archi-Designer

Miodini Lucia, Architettura e paesaggio. Luoghi e opere nella cultura progettuale di Gio Ponti, περ. Engramma, n.175, Settembre 2020
De Maio Fernanda, 1 villa, 3 alberghi. Le occasioni di Gio Ponti a Napoli, περ. Engramma, n.175, Settembre 2020

Catalano Sarah, Lina Bo (Bardi) e l’aura di Gio Ponti, περ. Engramma, n.175, Settembre 2020

Τζομπανάκης Αλέξιος, Nivola Wohngarten. Bernard Rudofsky Long Island/NY- ΗΠΑ,1949-1950, βιβλ. Αφιετηρίες, Τόμος 2, εκδ. Δομές, Αθήνα, 2017

Τζομπανάκης Αλέξιος, Intertwining hegemonies between center and periphery: The Case- Study of Greek Modern Architecture, βιβλ. Southern Modernisms. Critical Stances through Regional Appropriations, εκδ. Litoporto, Porto Portugal, 2015

Scott Felicity , Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling, βιβλ. Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture, εκδ. CCA & MIT Press, 2000

Colquhoun Alan, The Concept of Regionalism,βιβλ. Architectural Regionalism Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition, Vincent B. Canizaro, εκδ. Princeton Architectural Press, 2007

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ & ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Lanzetta Alessandro, Opaco Mediterraneo. Modernita informale, εκδ. Libria, Melfi Ιταλία,2016

Τζομπανάκης Αλέξιος, Labirinti mediterranei. Tessuto,paesaggio e spazialità tra Europa e periferie ellenica, εκδ. Alinea, Firenze, 2012
Χατζησάββα Δήμητρα, Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές, σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Σειρηνίδου Βάσω, Πέρα από τη θάλασσα. Η Μεσόγειος ως διανοητική κατηγορία, περ.έκδοση Διαχρονία, Πόλη και Ύπαιθρος στην Μεσόγειο. Περιοδική έκδοση του συλλόγου μεταπτυχιακών φοιτητών Ιστορίας-Αρχαιολογίας και Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, 2012

Oliviero Alessia, L’interno mediterraneo attraverso l’occhio critico del regista, dottorato di ricerca internazionale in filosofia dell’interno architettonico, Università degli Studi di Napoli, 2014

Λιουδάκη Εμμανουέλα - Πατεράκη Ελένη, Medi- Terrain Μεσογειακές διαγώνιες διελεύσεις,Ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, Σεπτέμβριος 2018

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ- ΣΥΝΕΔΡΙΑ

Guarneri Andrea Bocco, Un catálogo de posibilidades. La herencia intelectual de Bernard Rudofsky, Συνέδριο Bernard rudofsky: Desobediencia critica a la modernidad.Arquitectura sin Arquitectos, 50 años después, Centro José Guerrero, Granada,09/10/2013

Scott Felicity, Giros y anomalías: Replicas de Bernard Rudofsky a Estados Unidos, Συνέδριο Bernard rudofsky: Desobediencia critica a la modernidad.Arquitectura sin Arquitectos, 50 años después, Centro José Guerrero, Granada,09/10/2013

Ferlenga Alberto, Arquitectos sin arquitecturas. Arquitectura ordinaria y cultura arquitectonica en el siglo XX, Συνέδριο Bernard rudofsky: Desobediencia critica a la modernidad.Arquitectura sin Arquitectos, 50 años después, Centro José Guerrero, Granada,09/10/2013

Pizza Antonio, Casas mediterráneas en España. La aportación de Rudofsky, entre Sert y Coderch, Συνέδριο Bernard rudofsky: Desobediencia critica a la modernidad.Arquitectura sin Arquitectos, 50 años después, Centro José Guerrero, Granada,09/10/2013

Cosenza Giancarlo, Arquitectura sin arquitectos, mas de cuarenta años dialogando,Συνέδριο Bernard rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad.Arquitectura sin Arquitectos, 50 años después, Centro José Guerrero, Granada,09/10/2013

Nitzsche Ana Paula, Casa Arnstein 1939-1941. The entanglement of architecture and nature in Bernard Rudofsky’s patio house in Sao Paulo, 2016

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ.1
<https://www.fundacionmapfre.org/en/art-and-culture/collections/carlos-perez-siquier/la-chanca-1956-1962/la-chanca-almeria-33>

Εικ.2
<https://www.um.edu.mt/newspoint/news/2016/05/masterofartsinmediterraneanstudies>

Εικ.3
<https://www.centroperezsiquier.org/almeria-1956-1975>

Εικ.4
<https://www.centroperezsiquier.org/la-chanca-1956-1962?lightbox=-dataItem-jonmrnvu>

Εικ.5
<https://definingeurope.sites.uu.nl/2020/09/maps-of-europe-at-the-bnf>

Εικ.6
<http://www.antropoweb.cz/en/women-in-the-art-of-classical-ancient-greece-the-possibility-of-interpretation-by-using-gender-studies-and-feminist-theories>

Εικ.7
<https://www.centroperezsiquier.org/la-chanca-1956-1962?lightbox=-dataItem-jonmrnvu2>

Εικ.8
<https://www.centroperezsiquier.org/la-chanca-1956-1962?lightbox=-dataItem-jonmrnv2>

Εικ.9
<https://www.centroperezsiquier.org/la-chanca-1956-1962?lightbox=-dataItem-jonmrnv1>

Εικ.10
https://www.researchgate.net/publication/336106177_A_Mediterranean_Lesson_for_Contemporary_Architecture/figures?lo=1

Εικ.11
<https://doma.archi/articles/180-meres-sthn-anatolh-h-to-ma8hma-toyle-corbusie>

Εικ.12
<https://nearcicutuclab.gr/wp-content/uploads/2023/01/A.KΩΤΣΑΚΗ-Επιμελεια-Le-Corbusier-Συναντησεις-με-τη-Μεσογειο.pdf>

Εικ.13
https://elpais.com/cultura/2019/06/04/actualidad/1559663372_528528.html

Εικ.14
Daniel Guarnero - Pagano Giuseppe, Architettura Rurale Italiana. Quaderni della triennale, εκδ. Hoepli, Milano 1936, εξώφυλλο

Εικ.15
Daniel Guarnero - Pagano Giuseppe, Architettura Rurale Italiana. Quaderni della triennale, εκδ. Hoepli, Milano 1936, σελ.5

Εικ.16-17-18
Guarneri Andrea Bocco - Crow Thomas - Platzer Monika - Scott Felicity - Steiner Dietmar - Welzig Maria - Wit Wim de - Zardini Mirko , Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage, εκδ. Birkhäuser Verlag, Basel, 2007, σελ. 232-234

Εικ.19
<https://upcommons.upc.edu/server/api/core/bitstreams/de2db71c-72d4-4423-8f61-3758cbfa467c/content>

Εικ.20
<https://hasxx.blogspot.com/2020/05/raices-mediterraneas-de-la-arquitectura.html>

Εικ.21
<https://hasxx.blogspot.com/2020/05/raices-mediterraneas-de-la-arquitectura.html>

Εικ.22
Rossi Ugo, Bernard Rudofsky architetto, εκδ. Clean Edizioni, Napoli, 2015, σελ. 166

Εικ.23
Rudofsky Bernard, Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture, εκδ. The Museum of Modern Art, New York, 1964, σελ. 30

Εικ.24-25
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3459/installation_images/18688

Εικ.26
<http://www.beaudouin-architectes.fr/2016/04/bernard-rudofsky/>

Εικ.27-28
Rossi Ugo, Bernard Rudofsky architetto, εκδ. Clean Edizioni, Napoli, 2015, σελ. 51

Εικ.29-30
<https://medium.com/@tlukejones/afterthoughts-on-vernacular-and-spontaneity-63730aaade89>

Εικ.31
https://issuu.com/isabellafordd/docs/ford_ortega_02/s/16871020

Εικ.32
Rudofsky Bernard, Streets for People: A primer for Americans, εκδ. Doubleday & Co, Garden City, New York, 1984, σελ. 236

Εικ.33
<https://arquitecturarafael.blogspot.com/2014/04/intervencion-quirurgica.html>

Εικ.34
<https://svapicsandmags.com/wp-content/uploads/2011/05/interiors-may-1946.jpg>

Εικ.35
<https://arquitecturaviva.com/articles/bernard-rudofsky-la-sensualidad-espartana>

Εικ.36-37-38
https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3973

Εικ.39
<https://touton-architectes.fr/2020/12/14/bernard-rudofsky-villa-sur-lille-de-procida-italie/#pid=3>

Εικ.40-41
<https://touton-architectes.fr/2020/12/14/bernard-rudofsky-villa-sur-lille-de-procida-italie/#pid=3>

Εικ.42
<https://touton-architectes.fr/2020/12/14/bernard-rudofsky-villa-sur-lille-de-procida-italie/#pid=1>

Εικ.43-44
<https://www.adfwebmagazine.jp/en/architect/when-gio-ponti-pictured-the-italian-vacation-dream-house>

Εικ.45-46-47

https://aseriesofrooms.com/?fbclid=PAZXhobgNhZWoCM-TEAAad-FijfV7B3om65kfyGILPRMPYuLyID1U9xRvM9hIUa-I8w5Y-cOOZ-rKVL9oQ_aem_cAYIEAFkkz1Z7IDUogKFsw#/asset/-OO1iid-PAcAFtRA7qZU3

Εικ.48-49

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky architetto, εκδ. Clean Edizioni, Napoli, 2015, σελ. 118-119

Εικ. 50

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky architetto, εκδ. Clean Edizioni, Napoli, 2015, σελ.169

Εικ. 51 -52-53

<https://www.upstatediary.com/costantino-nivola>

Εικ.54

<https://improvisedlife.com/2014/06/19/constantino-nivola-tree-growing-wall-sculpture>

Εικ. 56-57

<https://www.abitare.it/en/gallery/events/costantino-nivola-in-mos-tra-a-new-york/?foto=4#gallery>

Εικ.58

<https://www.abitare.it/it/gallery/eventi/costantino-nivola-in-mos-tra-a-new-york/?foto=6>

Εικ.59-60

<https://www.upstatediary.com/costantino-nivola>

Εικ. 61

<https://www.domusweb.it/en/architecture/gallery/2020/08/03/architecture-of-the-sun-and-nudist-architecture-as-a-solution-to-post-pandemic-urban-design.html>

Εικ. 62

<https://happymag.tv/claire-a-nivola-the-house-in-the-country-a24>

Εικ.63

Maglio Andrea - Mangone Fabio - Pizza Antonio. Immaginare il mediterraneo.Architettura arti fotografia, εκδ. artstudiopaparo, Napoli, 2017, σελ. 198

Εικ.64

https://www.academia.edu/39849711/The_Mediterranean_is_not_a_Myth_Bernard_Rudofsky_s_Mediterranean_Eutopias

Εικ.65-66-67-68-69

https://www.urbipedia.org/hoja/Villa_Oro

Εικ.70

<http://www.beaudouin-architectes.fr/2016/04/bernard-rudofsky/>

Εικ.71

<http://www.beaudouin-architectes.fr/2016/04/bernard-rudofsky/>

Εικ.72

<http://www.beaudouin-architectes.fr/2016/04/bernard-rudofsky/>

Εικ.73

<https://upcommons.upc.edu/server/api/core/bitstreams/d99932a2-ba16-4648-8f9c-9830d411fb86/content>

Εικ.74-75-76

<https://www.luigiarcopintoarchitetto.com/?p=632>

Εικ.77

https://aseriesofrooms.com/?fbclid=PAZXhobgNhZWoCM-TEAAad-FijfV7B3om65kfyGILPRMPYuLyID1U9xRvM9hIUa-I8w5Y-cOOZ-rKVL9oQ_aem_cAYIEAFkkz1Z7IDUogKFsw#/asset/-OO1iid-PAcAFtRA7qZU3

Εικ.78

<https://arquitecturaviva.com/works/casa-de-vidrio-3>

Εικ.79-80

<https://www.ai-architect.com/product/casa-de-vidrio-lina-bo-bardi>

Εικ.81

<https://www.archdaily.mx/mx/970609/el-festival-de-arquitectura-48h-open-house-barcelona-2021-celebra-la-obra-de-jose-antonio-coderch/61718d73f91c81f8d500002c-el-festival-de-arquitectura-48h-open-house-barcelona-2021-celebra-la-obra-de-jose-antonio-coderch-image>

Εικ.82-83-84

<https://www.adfwebmagazine.jp/en/architect/when-gio-ponti-pictured-the-italian-vacation-dream-house>

Εικ.85-87

https://aseriesofrooms.com/?fbclid=PAZXhobgNhZWoCM-TEAAad-FijfV7B3om65kfyGILPRMPYuLyID1U9xRvM9hIUa-I8w5Y-cOOZ-rKVL9oQ_aem_cAYIEAFkkz1Z7IDUogKFsw#/asset/-OO1iid-PAcAFtRA7qZU3

Εικ.86

<https://hiddenarchitecture.net/villa-namazee>

Εικ. 88-89-90-91-92-93

https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3976

Εικ.94

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky architetto, εκδ. Clean Edizioni, Napoli, 2015, σελ. 148

Εικ. 95-96-97-98

https://misbotasblancas.substack.com/p/002-el-cuerpo?utm_campaign=post&utm_medium=web

Εικ. 99

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3159?installation_image_index=9

Εικ. 100

https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/04/05/announcing-items-is-fashion-modern

Εικ.101-102-103-104

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky architetto, εκδ. Clean Edizioni, Napoli, 2015, σελ. 130-131

Εικ.105

https://issuu.com/isabellafordd/docs/ford_ortega_02/s/16871022

Εικ.106

<https://www.flickr.com/photos/midcentarc/49966764097/in/album-72157714561603302>

Εικ.107-108

https://issuu.com/isabellafordd/docs/ford_ortega_02/s/16871022

Εικ.109-110

<https://arquivo.arq.br/projetos/residencia-virgilio-frontini>

Εικ.111

<https://www.flickr.com/photos/midcentarc/49966487251>

Εικ.112

https://issuu.com/isabellafordd/docs/ford_ortega_02/s/16871022

Εικ.113-114-115-116-117

Rossi Ugo, Bernard Rudofsky architetto, εκδ. Clean Edizioni, Napoli, 2015, σελ. 135-136

Η μελέτη εξετάζει τη σημασία της ανώνυμης και λαϊκής αρχιτεκτονικής στη διαμόρφωση της νεωτερικότητας, με αφετηρία τον μεσογειακό χώρο. Η Μεσόγειος, ως τόπος διαρκούς πολιτισμικής αλληλεπίδρασης, αποτελεί υπόβαθρο όπου η παράδοση και το «χαμηλό» συνδιαλέγονται με το Μοντέρνο Κίνημα. Αναδεικνύεται η συμβολή του Bernard Rudofsky, ο οποίος, μέσα από το έργο του και την έκθεση *Architecture without Architects* (1964), επανέφερε τη συζήτηση για την αξία της ανώνυμης αρχιτεκτονικής. Μέσα από την προσωπική του ανάγνωση της Μεσογείου, ο Rudofsky πρότεινε μια ερμηνεία που υπερβαίνει το δίπολο παράδοση–μοντερνισμός, αναζητώντας τα διαχρονικά στοιχεία της κατοίκησης και τα χαρακτηριστικά του τόπου.

Η εργασία χαρτογραφεί τη σχέση Μεσογείου, Μοντέρνου Κινήματος και ανώνυμης αρχιτεκτονικής, αναδεικνύοντας πώς το «σύννηθες» και το «ανώνυμο» αποτελούν γόνιμο έδαφος θεωρητικών και αρχιτεκτονικών προσεγγίσεων. Παράλληλα, διερευνά τρόπους με τους οποίους η σύγχρονη αρχιτεκτονική αντλεί έμπνευση από την παραδοσιακή κατοίκηση, επανεντάσσοντας τις αξίες του τόπου και της μνήμης στον σχεδιασμό. Η ανάλυση οργανώνεται σε τρία επίπεδα: την κατανόηση της Μεσογείου ως πολιτισμικού συνόλου, τη διερεύνηση της σχέσης της με το Μοντέρνο και την ερμηνεία του έργου του Rudofsky. Μέσα από αυτή την τριπλή ανάγνωση, αναδεικνύεται η επικαιρότητα της ανώνυμης αρχιτεκτονικής ως ζωντανού πεδίου θεωρίας και πράξης.

Επιμέλεια: Μανουσάκη Ειρήνη
Επιβλέπων διδάσκων: Τζομπανάκης Αλέξιος