

Πολυτεχνείο Κρήτης\_Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

## Από το ανοίκειο στο οικείο

Μια συγκριτική ανάλυση των Centre George Pompidou και Parc de la Villette

Γερομήτσου Ερατώ - Άννα

ερευνητική εργασία  
Επιβλέπων καθηγητής: Παναγιώτης Παρθένιος

Ιούνιος 2014

«Ίσως αποφεύγουμε την οικειότητα γιατί μπορεί να φέρνει στην επιφάνεια παλιά συναισθήματα πόνου, απώλειας, θυμού ή απόρριψης.»

Ελένη-Μαρία Συρίγου, ψυχολόγος  
από άρθρο στο διαδίκτυο

## Εισαγωγικό σημείωμα

### Θεωρητική προσέγγιση

πρώτες αναζητήσεις	σελ. 08
ερμηνεία	σελ. 13
αναγωγή στη αρχιτεκτονική	σελ. 16

### Σκοπός

#### Centre National d' Art et de Culture Georges Pompidou

ο διαγωνισμός	σελ. 28
κοινωνία-τέχνη-πολιτισμός	σελ. 32
concept: στρέφοντας το μέσα · έξω	σελ. 33
ανατρέχοντας · ανατρέποντας το παρόν	σελ. 36
από το ανοίκειο στο οικείο	σελ. 47

#### Parc de la Villette

ο διαγωνισμός	σελ. 56
κοινωνία-τέχνη-πολιτισμός	σελ. 61
concept: εναπόθεση · αλληλοεπικάλυψη · επαλληλία	σελ. 62
ανατρέχοντας · ανατρέποντας το παρόν	σελ. 65
από το ανοίκειο στο οικείο	σελ. 76

### Συμπεράσματα

αντιπαραθέτοντας	σελ. 84
περαιτέρω αναζητήσεις	σελ. 87



**Εισαγωγικό σημείωμα**



Ζούμε σε μια εποχή που κατακλύζεται από την ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας, επηρεάζεται από τη δύναμη της εικόνας και την επιβολή των MME και στηρίζεται στην επικοινωνία μέσω των κοινωνικών δικτύων (social media). Ιδιαίτερα η καλλιτεχνική δημιουργία ακολουθεί καινούργιους δρόμους χάρις στα νέα τεχνολογικά μέσα και με τη βοήθεια οπτικών ερεθισμάτων (effect) ξυπνά έντονα συναισθήματα, προκαλώντας μια υποσυνείδητη ανα-ταραχή. Η ροπή προς την **καινοτομία** και η **ανατροπή** στους παραπάνω τομείς συμβάλλουν στην εξέλιξή τους. Φυσικά, η ροή αυτή συμβαδίζει με τη γενικότερη εξέλιξη της ανθρωπότητας και την πρόοδο των επιστημών όπου κάθε αλλαγή οδηγεί στο καινούργιο, αυτό που προηγουμένως δεν είχε ανακαλυφθεί.

**Αφορμή** για τις πρώτες σκέψεις αυτής της εργασίας αποτέλεσε το βιβλίο του *Bernard Tschumi Event-Cities 3, Concept vs Context vs Content*. Η ιδέα<sup>1</sup> (σύλληψη), το πλαίσιο (ιστορικό, γεωγραφικό, πολιτιστικό, πολιτικό ή οικονομικό) όπου εντάσσεται η αρχιτεκτονική και το περιεχόμενο – ο σκοπός του κτηρίου όταν συναντηθούν αναπτύσσουν τριών ειδών σχέσεις: την αδιαφορία (το ένα αγνοεί το άλλο), την αμοιβαιότητα (το ένα αλληλεπιδρά συμπληρωματικά με το άλλο) και τη σύγκρουση (το ένα ανταγωνίζεται κάποιο άλλο με σκοπό την επιβίωση).

Η σύγκρουση αυτή, υπονοώντας διαφωνίες μεταξύ των στοιχείων του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, επανέφερε τη σκέψη μου στην έννοια της ανατροπής από φιλοδοξία της σύγχρονης πραγματικότητας σε πιθανό στόχο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, μια ανατροπή που παρατήρησα με ενδιαφέρον να επιβεβαιώνεται στην Ιστορία της Τέχνης των προηγούμενων αιώνων. Έτσι, η εκάστοτε χρονική περίοδος, που αντιστοιχεί σε μια περίοδο και για την τέχνη, **ανατρέπει** τις συνήθειες της προηγούμενης σε κοινωνικό επίπεδο και καθιερώνει μια νέα τεχνοτροπία στην τέχνη. Συγκεκριμένα τα αρχιτεκτονικά έργα μπορούν να μελετηθούν ως τελικά αποτελέσματα μιας σειράς διαδικασιών οικονομικών, κοινωνικών, κατασκευαστικών, πολιτικών, ιδεολογικών κλπ και να κριθούν ως *μορφές* συναρτήσει δυνάμεων και παραγόντων που τις δημιουργήσαν μέσα στο χρόνο.<sup>2</sup>

Έχοντας απορρίψει το θεοκρατικό πνεύμα του Μεσαίωνα, η Αναγέννηση, διατηρώντας ως πνευματικό και καλλιτεχνικό υπόβαθρο την κλασική Αρχαιότητα, στρέφει το ενδιαφέρον της στον άνθρωπο ως προσωπικότητα ο οποίος αποκτά πρωτοβουλίες και ελευθερίες σκέψης, επιμόρφωσης και δράσης. Σε αντιδιαστολή με την γεμάτη αναλογίες Αναγέννηση, το Μπαρόκ, παράλληλα με τα απολυταρχικά καθεστώτα της εποχής, εκφράζεται στο χώρο με άξονες συμμετρίας, πομπώδες ύφος και μεγαλοπρέπεια, δημιουργώντας εντυπώσεις απεραντοσύνης, τάξης και απόκλισης από τη φύση σε συνδυασμό με την ασάφεια υλικών και μορφών.

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας βρίσκει τους μηχανικούς εν γένει στάσιμους. Η συστηματική μελέτη και καταγραφή παλαιότερων τεχνοτροπιών και η ανάγκη άμεσης στέγασης των νέων αναγκών με παράλληλη επίλυση προβλημάτων: λειτουργικών, κατασκευαστικών, μορφολογικών, δεν επιτρέπουν την καθιέρωση ενός νέου στυλ. Η στροφή στον 20<sup>ο</sup>

<sup>1</sup> Concept: είναι η ιδέα, η **βασική αρχή** ενός project που διακρίνει την αρχιτεκτονική από το χτίζειν (πρόκειται για διάγραμμα, σκίτσο, κατασκευαστική λεπτομέρεια ή οτιδήποτε άλλο).

<sup>2</sup> Γεώργιος Λάββας, *Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής με έμφαση στον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αιώνα* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2002), 201.

αιώνα ακολουθήθηκε από μια πολυφωνική έξαρση, με βασικό ρεύμα το Μοντέρνο κίνημα (International style). Από τον πληθωρισμό της Art Nouveau ως τις νέες τάσεις για καθαρή οργάνωση χώρου, απλή κυβιστική έκφραση, συσχετισμό εσωτερικής διάρθρωσης-εξωτερικής μορφής, οι νέες εκφράσεις, πραγματοποιήσιμες ή ουτοπικές, αναλύθηκαν μέσω άλλων επιστημονικών θέσεων και θεωριών. Μια από αυτές είναι η θεωρία σχετικά με το **ανοίκειο**.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '70 δεδομένου ότι όλα έχουν ειπωθεί, το ανοίκειο βρίσκει εφαρμογή στην τέχνη, καθώς σχετίζεται με προτάσεις που ανατρέπουν το ήδη γνωστό και το παρουσιάζουν με έναν άλλο τρόπο. Σύμφωνα με τον Viktor Shklovsky<sup>3</sup>, η βασική λειτουργία της τέχνης είναι η κρούση της καθημερινής, ρουτινιάρικης αντίληψης, και τόσο η ανοικείωση όσο και η δυσκολία των μορφών συντείνουν σε αυτό, στη διανοητική ανανέωση. Η ανοικείωση είναι μια διαδικασία κατασκευής του έργου τέχνης σε διάφορα επίπεδα, όπως αφήγηση, μορφή ή εικόνα, σκοπός της οποίας είναι **το γνωστό να ειπωθεί ως άγνωστο**.<sup>4</sup> Έτσι, η τέχνη, δανειζόμενη υλικό από άλλα πεδία και μετασχηματίζοντάς το, αυξάνει τη δυσκολία και συνεπώς το μέγεθος της αντίληψης.

**Γιατί λοιπόν είναι τόσο σημαντική η διαδικασία της ανοικείωσης;**

**Και τι είναι τελικά το ανοίκειο;**

<sup>3</sup> Viktor Borisovich Shklovsky (24/1/1893 – 6/12/1984), Ρώσος κριτικός και συγγραφέας, βασικός υποστηρικτής του Φορμαλισμού και ευρύτερα γνωστός για την ανάπτυξη της ιδέας της ανοικειοποίησης στη λογοτεχνία.

<sup>4</sup> Αντουανέττα Αγγελίδη, "Το παιχνίδι με το ανοίκειο – μια ποιητική του κινηματογράφου," στο *Γραφές για τον κινηματογράφο – Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, 24 (Αθήνα: Νεφέλη, 2005).

**Θεωρητική προσέγγιση**



*\_πρώτες αναζητήσεις*

Είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του Jentsch για την **τέχνη**: «...η αληθινή τέχνη, στο σοφό μέτρο, αποφεύγει την απόλυτη και πλήρη μίμηση της φύσης και των έμβιων όντων, γνωρίζοντας καλά ότι μια τέτοια απομίμηση μπορεί εύκολα να παράγει ανησυχία. Η παραγωγή του ανοίκειου μπορεί πράγματι να υλοποιηθεί στην αληθινή τέχνη, παρεμπιπτόντως, αλλά μόνο με αποκλειστικά καλλιτεχνικά μέσα και καλλιτεχνική πρόθεση.»<sup>5</sup>



*By the water, Pierre-Auguste Renoir*

<sup>5</sup> Ernst Jentsch, "On the psychology of the uncanny (1906), Translated by Roy Sellars," *Angelaki: Home and Family special issue 2*, no. 1 (1995), [http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf).

Ο πρώτος που μελέτησε το ανοίκειο ήταν, στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, ο Γερμανός ψυχίατρος **Ernst Anton Jentsch** (1867 – 1919) (<sup>5</sup>), ο οποίος το απέδωσε στην έλλειψη προσανατολισμού (άγνοια του τόπου όπου κάποιος βρίσκεται). Το ανοίκειο προσδιορίστηκε ως το αίσθημα εκείνο που αναφέρεται σε κάτι καινούργιο, ξένο και εχθρικό που εισβάλλει σε έναν παλιό, γνώριμο και συνηθισμένο κόσμο, και ως εκ τούτου συσχετίστηκε με τη γέννηση *έντονης ανησυχίας*. Παρατηρώντας γεγονότα στην καθημερινή ζωή και τους ανθρώπους γύρω του, ο Jentsch τόνισε ότι το ανοίκειο δεν προξενεί σε όλους την ίδια αντίδραση, ωστόσο *προκαλεί συγκεκριμένα συναισθήματα*, ψυχικές διεργασίες όπως τα αποκαλεί, που κορυφώνονται βιωματικά. Το σύνολο των περιπτώσεων που προκαλούν τέτοια συναισθήματα αφορά είτε σε καταστάσεις ψυχικής αβεβαιότητας που προκύπτουν από φυσιολογικές συνθήκες είτε στον γενικό αποπροσανατολισμό των ψυχικών νοσημάτων, μεταξύ των οποίων εντόπισε ομοιότητες. Ιδιαίτερα στάθηκε στην αμφιβολία που μπορεί να αναπτυχθεί στη συνείδηση ενός ατόμου για το αν ένα εκ πρώτης όψης ζωντανό ον είναι στην πραγματικότητα ζωντανό, και το αντίστροφο.

Η πνευματική αβεβαιότητα, η αμφιβολία για την αληθινή φύση των πραγμάτων, γίνεται το εφιαλτήριο για τον Αυστριακό νευρολόγο και πατέρα της ψυχανάλυσης, **Sigmund Freud** (6/5/1856 – 23/9/1939) (*Das unheimlich*, 1919), για να εξετάσει το συναίσθημα του ανοίκειου και να εντοπίσει τις διαφορετικές καταστάσεις που το προκαλούν. Η μυθιστοριογραφία, με βασικό της τέχνασμα τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος του αναγνώστη από την αμφιβολία αυτή σε κάτι διαφορετικό, και πιο συγκεκριμένα ο E.T.A.Hoffmann<sup>6</sup>, με τη λεπτομερή εργασία του και την ικανότητα αποκρυπτογράφησης χαρακτήρων, έχοντας κατηγοριοποιήσει το ανοίκειο ως ένα ξεχωριστό είδος προς μελέτη, αποτέλεσαν σημείο αναφοράς για τον Freud. Δεν είναι τυχαίο ότι η συστηματική διερεύνηση του Hoffmann για τις σχέσεις οικείου – ανοίκειου επεκτείνονται σε μια εξέταση του ρόλου της αρχιτεκτονικής στην οργάνωση αυτού του συναισθήματος στο χώρο και στην καθιέρωσή της σαν μέσο αφήγησης και χωρικής έκφρασης. Ο Hoffmann, όντας ο ίδιος και μουσικός, βρίσκει στην αρχιτεκτονική την απτή απόδειξη μιας μουσικής αρμονίας που είναι ανέφικτη στον ήχο και γι' αυτό στις ιστορίες του δημιουργεί ο ίδιος το σκηνικό, δηλαδή έναν ξεκάθαρα οριοθετημένο χώρο που καθορίζει συμπεριφορές, όχι μέσω του (λογοτεχνικού) τρόμου αλλά μέσω του (ισοδύναμου στην αρχιτεκτονική) ψυχολογικού ανοίκειου.

---

<sup>6</sup> Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (24/1/1776 – 25/6/1822), ή όπως ήταν γνωστός, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Γερμανός συγγραφέας, ένας από τους σημαντικότερους του ρομαντικού κινήματος, νομικός, συνθέτης, κριτικός μουσικής, σκιτσογράφος, γελοιογράφος.



*Embryo Dreams, Luca de Gaetano*



Η τρομακτική σκέψη είναι μόνο ένας μετασχηματισμός της άλλης φαντασίωσης, που αρχικά δεν είχε κάτι τρομακτικό, αλλά της είχαν αποδοθεί ποιότητες λαγνείας, της φαντασίας της ενδομήτριας ύπαρξης.<sup>7</sup> Σύμφωνα με τους προγεννητικούς ψυχοθεραπευτές, η ενδομήτρια ζωή επηρεάζει τα επίπεδα της ανθρώπινης ψυχής, τόσο συναισθηματικά, πολιτιστικά και πνευματικά όσο και βιολογικά.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *The uncanny*, μετάφραση David Mc Lintock, εισαγωγή Hugh Haughton (UK: Penguin Books, 2003).

Βασισμένος στις αφηγήσεις του E.T.A.Hoffmann, ο Freud συσχέτισε το ανοίκειο με το **σύμπλεγμα ευνουχισμού** και την **απώλεια μελών του σώματος**. Η εικόνα ενός ακρωτηριασμένου μέλους ή μιας σπάνιας πάθησης στο δέρμα είναι ξένα για τους περισσότερους ανθρώπους και κυρίως για τα παιδιά, όταν έρχονται αντιμέτωποι με αυτή για πρώτη φορά. Παράλληλα, η έννοια της απώλειας είναι συνυφασμένη με τον **θάνατο** ο οποίος γεννά τα πιο έντονα συναισθήματα ανοίκειου, καθώς ούτε η επιστημονική κοινότητα ούτε η θρησκεία έχουν δώσει σαφείς απαντήσεις αν αυτός είναι ο αναπόφευκτος προορισμός μας. Μια άλλη εκδοχή του ανοίκειου προκύπτει από το **φαινόμενο του διπλασιασμού** που, σύμφωνα με τον Otto Rank<sup>8</sup>, αποτελεί μια πρώτη ασφάλεια ενάντια στην καταστροφή του εγώ, μια άρνηση στη δύναμη του θανάτου (αθανασία της ψυχής: ο πρώτος διπλασιασμός). Ο διπλασιασμός, αν και αποδίδεται στα πρώτα στάδια της ανάπτυξης της προσωπικότητας, όταν το ναρκισσιστικό εγώ μάχεται ενάντια στο αντικειμενικό εμείς, δεν εξαλείφεται στα επόμενα στάδια ωρίμανσης αλλά μετασχηματίζεται σ' αυτό που ονομάζουμε συνείδηση. Επιπλέον, η γέννηση ανοίκειων συναισθημάτων συνδέεται με την **ακούσια επανάληψη του ίδιου πράγματος**, που περιβάλλει ό,τι θα ήταν αρκετά αθώο με μια παράξενη ατμόσφαιρα και μας επιβάλλει την ιδέα για το μοιραίο και το αναπόφευκτο. Αυτός ο επαναλαμβανόμενος καταναγκασμός εύκολα θα μπορούσε να αποδοθεί σε ενστικτώδεις παρορμήσεις που καθοδηγούν την **παντοδυναμία των σκέψεων** (προαισθήματα, το κακό μάτι). Όλες αυτές οι περιπτώσεις του ανοίκειου μας οδηγούν πίσω στην παλιά ανιμιστική αντίληψη του σύμπαντος.

«...ανιμιστική αντίληψη του σύμπαντος. Αναφέρεται στην πίστη ότι ο κόσμος κατοικείται με τα πνεύματα των ανθρώπων, από την ναρκισσιστική υπερτίμηση των υποκειμενικών ψυχικών διεργασιών, από την πίστη στην παντοδυναμία των σκέψεων και την τεχνική της μαγείας που βασίζεται σε αυτήν την πίστη, από την απόδοση σε διάφορα εξωτερικά πρόσωπα και πράγματα, προσεκτικά διαβαθμισμένων μαγικών δυνάμεων, ή τη *μάννα*, καθώς και από όλες τις άλλες κατασκευές με τη βοήθεια των οποίων ο άνθρωπος, υπό τον απεριόριστο ναρκισσισμό σε αυτό το στάδιο ανάπτυξης, προσπάθησε να αποκρούσει τις έκδηλες απαγορεύσεις της πραγματικότητας.»<sup>9</sup>

Ο Freud καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αυτό που βιώνουμε ως ανοίκειο στην καθημερινή ζωή δεν αναπαράγεται απαραίτητα ως τέτοιο στην τέχνη, διότι στην τέχνη επιτρέπονται ελευθερίες και συμβάσεις. Το ανοίκειο παράγεται όταν είναι αδύνατη η διάκριση μεταξύ φανταστικού και πραγματικού (αντικρουόμενα περιβάλλοντα), όταν ενυπάρχει το ένα στο άλλο. Στα παραμύθια, το ανοίκειο προκύπτει όταν ο κόσμος της φαντασίας (πραγματικό περιβάλλον) προσεγγίζει την αληθινή ζωή, ενώ στην καθημερινή ζωή, το ανοίκειο αποδίδεται σε καταπιεσμένα ένστικτα που επαναλαμβάνονται, σε βρεφικά συμπλέγματα που είχαν κατασταλεί και αναβιώνουν ή σε πρωτόγονες πεποιθήσεις που αν και είχαν επιλυθεί, τώρα ανατρέπονται. Αυτή η συνεχής αναμόχλευση του παρελθόντος από το παρόν επιβεβαιώνει την *εσωτερική, την ενδότερη, τη μυστική φύση του ανοίκειου*.

<sup>8</sup> Otto Rank (22/4/1884 – 31/10/1939), Αυστριακός ψυχαναλυτής, συγγραφέας και δάσκαλος, στενός συνεργάτης του Freud.

<sup>9</sup> Freud, *The uncanny*, μτφ. David Mc Lintock.

*\_ερμηνεία*



Ο διπλασιασμός μέσα από τον καθρέπτη



*Self Decei, Francesca Woodman*

Αναζητώντας την ερμηνεία του όρου στην ελληνική ψυχαναλυτική βιβλιογραφία, τη λογοτεχνία και τις τέχνες προέκυψε μια ταύτιση με την αντίστοιχη ετυμολογική ανάλυση του γερμανικού όρου *unheimlich*:

un – **heim** - lich < heim = οίκος, σπίτι

Έτσι, **οικείος** (*heimlich*) είναι αυτός που σχετίζεται με το σπίτι ή την οικογένεια, σπιτικός, οικογενειακός, εξημερωμένος, ελκυστικός ενώ **ανοίκειος** (*unheimlich*) είναι ο τρομακτικός, ο μη γνωστός, μη οικείος. Για τον Freud ωστόσο η αυτονόητη διαπίστωση πως το ένα είναι το αντίθετο του άλλου δεν επαρκεί καθώς οτιδήποτε νέο, ξένο δεν είναι απαραίτητα και τρομακτικό. Ο αντίστοιχος αγγλικός όρος είναι *uncanny* που σημαίνει πέρα από τη γνώση:

un – **canny** < canny = έξυπνος, πονηρός

Ωστόσο, η ερμηνεία του οικείου θα μπορούσε να επεκταθεί συνειρμικά στη σκέψη μας και έτσι, από το μη ξένο, οικογενειακό, εσώτερο, ενδότερο, να αποδοθεί ως κρυφό, μυστικό, απόκρυφο. Στα ελληνικά ίσως η πιο ακριβής λέξη για αυτή τη σημασία του *heimlich* να είναι **μύχιος**, που σημαίνει επακριβώς κάτι μυστικό, παραπέμποντας στον μυχό (του κόλπου), που στην αρχαία ελληνική κατέχει και τη σημασία του ενδότερου μέρους της οικίας.<sup>10</sup> Μια άλλη παρατήρηση του Freud, τοποθετεί χρονικά το σχηματισμό του ανοίκειου στους πρώιμους χρόνους της ψυχικής ζωής ενός ατόμου ή των προγόνων του. Η πρωταρχική, μυστική, κρυφή φύση του ανοίκειου που συναντάμε στη γλώσσα, με άλλα λόγια το οικείο που μετατρέπεται στο αντίθετό του, υφίσταται επειδή αυτό το ανοίκειο δεν είναι τίποτα καινούργιο ή ξένο αλλά κάτι που, για την ψυχική ζωή, είναι οικείο από πάντα και έγινε ξένο μέσα από τη διαδικασία της *απώθησης*. Συνεπώς το ανοίκειο είναι **δομή, μηχανισμός και όχι περιεχόμενο**.<sup>11</sup> Το ενδιαφέρον συμπέρασμα που προκύπτει από τις πολλαπλές αποχρώσεις της έννοιας *heimlich* είναι ότι στα όριά της αυτή συμπίπτει με το αντίθετό της, γίνεται *unheimlich*.

**οικείος**, -α, -ο: **1)** γνώριμος και φιλικός: \_ατμόσφαιρα/κλίμα/περιβάλλον, **2)** γνώριμος και συνηθισμένος: \_καταστάσεις, **3)** αντίστοιχος, σχετικός: οι περιπτώσεις που αναφέρονται στις \_διατάξεις του νόμου, **4)** αυτός που ταιριάζει, που αναλογεί σε κάτι: το τοποθέτησα στην \_θέση (πρέπουσα)

ΕΤΥΜ. < αρχ. οἰκεῖος < οἶκος ]

**ανοίκειος**, -α, -ο: **1)** αυτός που δεν ταιριάζει, δεν αρμόζει στην περίπτωση: \_συμπεριφορά/δεν περίμενε ποτέ ότι θα δεχόταν \_επιθέσεις για την καταγωγή του **ΣΥΝ.** απρεπής, ακατάλληλος, ανάρμοστος **ΑΝΤ.** οικείος, αρμόζων, προσήκων, πρέπων, κόσμιος, κατάλληλος, **2)** ο μη οικείος, ο ασυνήθιστος: \_ύφος

ΕΤΥΜ. μτγν. αρχική σημασία: αυτός που δεν ανήκει στην οικογένεια < ἄν + οἰκεῖος ]<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, επίμετρο Κύρκος Δοξιάδης (Αθήνα: Πλέθρον, 2009), 48.

<sup>11</sup> Αγγελίδη, *Το παιχνίδι με το ανοίκειο*, 14.

<sup>12</sup> Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας – Με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων* (Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, 1998).

*\_αναγωγή στην αρχιτεκτονική*



*Τα Παραμύθια του Hoffmann, γαλλική όπερα φαντασίας (Les contes d'Hoffmann) του Jacques Offenbach, 1881, μετά το θεατρικό έργο των Jules Barbier και Michel Carré, 1851, βασισμένο σε τρεις ιστορίες του συγγραφέα: The Sandman, Rath Krespel και The Lost Reflection.*



Η τέχνη μπορεί να γίνει ανοίκεια επειδή καλύπτει την πραγματικότητα, μπλοφάρει [...] αποκτά δύναμη να εξαπατά μέσω της προβαλλόμενης επιθυμίας του παρατηρητή.<sup>13</sup>

Η λογοτεχνία ως τέχνη που κινείται ανάμεσα σε δύο πραγματικότητες, αυτή της κοινής αλήθειας και αυτή της φαντασίας, τοποθετεί το ανοίκειο στο πιο οικείο περιβάλλον, την κατοικία. Η οικιακή ζωή, ασφαλές καταφύγιο πολλών αναμνήσεων, όταν διαταράσσεται από ξένα στοιχεία, κατακλύζεται από ανασφάλεια και τρόμο. Έτσι, πολλά παραμύθια, ιστορίες τρόμου και γοτθικά μυθιστορήματα, εξελίσσονται σε ένα στοιχειωμένο ή εγκαταλελειμμένο σπίτι, δημιουργώντας μια τάση γραφής που αντικατέστησε τον ρομαντισμό μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Η αμφισημία της έννοιας του οικείου, μέχρι το σημείο που φτάνει να ταυτίζεται με το αντίθετό της, να γίνεται μυστικό, σκοτεινό, απρόσιτο, επικίνδυνο και γεμάτο τρόμο, ανοίκειο οδηγεί τον Freud στη διαπίστωση ότι από το φιλικό στο στοιχειωμένο σπίτι υπάρχει ένα απλό πέρασμα.<sup>14</sup>

Καμία άλλη ιστορία του E.T.A.Hoffmann δεν εκθέτει τη δομή του ανοίκειου τόσο καλά όσο η ιστορία του Συμβούλου Krespel (Rat Krespel, 1818). Σε αυτήν, η αρχιτεκτονική συσχετίζεται με το ανοίκειο χωρίς να εξαρτάται από τα όνειρα ή το μυστήριο. Ο Krespel χτίζει το σπίτι του χωρίς αρχιτεκτονικές συμβουλές ούτε σχέδια, στη βάση ενός απόλυτα ορθογωνικού σχήματος, αρχικά χωρίς παράθυρα και πόρτα. Αυτά θα τα αποφασίσει ο ίδιος κάνοντας μια βόλτα στον κήπο και επιλέγοντας ποια κομμάτια πέτρας θα κοπούν. Σαν αποτέλεσμα, το εξωτερικό περίβλημα έχει μια ασυνήθιστη εμφάνιση καθώς τα ανοίγματα διαφέρουν εντελώς μεταξύ τους, ενώ η εσωτερική διαρρύθμιση εκπέμπει γαλήνη. Το σπίτι αυτό θα φιλοξενήσει την άρρωστη κόρη του, γι' αυτό ο Krespel επιθυμεί έναν ζεστό χώρο που θα παρέχει άνεση και μία αποκρουστική όψη που θα διώχνει μακριά κάθε απρόσκλητο επισκέπτη ή εχθρό. Η ιστορία, από τη μία πλευρά, αποτελεί σάτιρα στον μύθο του φυσικού αρχιτέκτονα, αποκαθιστώντας τη σοφία των συντεχνιών και της χειροτεχνίας, και από την άλλη, μας εισάγει έντεχνα στο λογοτεχνικό και χωρικό ανοίκειο. Ανατρέποντας τη γενική ροπή των περισσότερων ιστοριών φαντασμάτων, όπου ένα φαινομενικά φιλόξενο σπίτι αποκτά σταδιακά ιδιότητες τρόμου, το σπίτι του Krespel είναι ανοίκειο στο εξωτερικό και φιλικό στο εσωτερικό. Αυτό το δίπολο παραλληλίζει τη συμπεριφορά του ιδιοκτήτη (όψη) και τα συναισθήματά του (εσωτερικό), είναι ο καθρέπτης της ψυχής του.

<sup>13</sup> Anthony Vidler, *The architectural uncanny, Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge – London: The MIT Press, 1992), 35.

<sup>14</sup> Ο.π., 32.

Ένα άλλο νεκρό σπίτι σε μια γαλλική επαρχία εντυπωσιάζει τον Victor Hugo<sup>15</sup>, το σκισάρει με λεπτομέρεια και, όπως ο Hoffmann, δημιουργεί γύρω από αυτό το σκηνικό για το μυθιστόρημά του *Les Travailleurs de la mer* (1866). Πρόκειται για ένα συνηθισμένο σπίτι, μικρό, διώροφο, με δίρριχτη στέγη και καμινάδα, χωρίς κάποιο ίχνος φθοράς εκτός από τα ανοιχτά παράθυρα του ορόφου που του προσδίδουν μια ανθρωπόμορφη αίσθηση (βγαλμένα μάτια). Σε αυτή την κατοικία νιώθουν ασφάλεια μόνο όσοι παραμένουν ανεπηρέαστοι από την αίσθηση του στοιχειωμένου: λαθρέμποροι, εξορισμένοι ή φυγάδες, διότι η ίδια η κατοικία αποκτά ανθρώπινα χαρακτηριστικά και ιδιότητες, μπορεί να ζει, να λειτουργεί, να πεθαίνει. Μετά γίνεται ανοίκεια.

Η ψυχολογία του 20<sup>ου</sup> αιώνα μελετά τις αντιδράσεις και τις συμπεριφορές των λογοτεχνικών ηρώων, που είναι εν δυνάμει πραγματικοί. Τα συναισθήματά τους ως προς το ανοίκειο προκαλούν τις ίδιες αντιδράσεις και στους ήρωες της καθημερινότητας. Για τους ρομαντικούς, το ανοίκειο είναι στενά συνδεδεμένο με το μεγαλειώδες, το ύψιστο, το θείο, **αυτό για το οποίο νιώθουμε δέος**, στο πλαίσιο της φιλοδοξίας και του ανέφικτου (απωθημένο). Όμως, ο τρόμος δεν υπαινίσσεται πάντα το δέος. Ο Freud αναγνώρισε το ανοίκειο ως μια αισθητική κατηγορία που βρίσκεται μέσα στα όρια όλων αυτών που προκαλούν τρόπο, μέσα στο πραγματικό μεγαλείο. Απορρίπτοντας πραγματείες της αισθητικής για το όμορφο, το ελκυστικό, εκείνος ασχολήθηκε με δοκίμια που περιγράφουν αντίθετα συναισθήματα, αυτά της δυσaráσκειας και της αποστροφής.

«Η αίσθηση του ανοίκειου ήταν, λοιπόν, ένα ιδιαίτερα δύσκολο συναίσθημα να προσδιοριστεί με ακρίβεια. Ούτε απόλυτος τρόμος ούτε ήπιο άγχος, το ανοίκειο φάνηκε πιο εύκολο να περιγραφεί ως προς το τι δεν ήταν παρά με οποιαδήποτε άλλη απαραίτητα δική του έννοια. Έτσι, θα μπορούσε εύκολα να διακριθεί από τον τρόπο και όλα τα έντονα συναισθήματα φόβου · δεν αναγνωρίζεται μέσω της παραψυχολογίας – το μαγικό, το παραισθησιογόνο, το μυστικό, και το υπερφυσικό δεν συνεπάγονται απαραίτητα την ανοικειότητα · ούτε ήταν παρών σε ό,τι έμοιαζε περίεργο, παράξενο, αλλόκοτο, ή φανταστικό · ήταν το ακριβώς αντίθετο, τελικά, καρικατούρα και παραμόρφωση, οι οποίες, στην υπερβολή τους, αρνήθηκαν να προκαλέσουν φόβο. Έχοντας κοινές ιδιότητες με όλα αυτά τα συγγενή είδη του φόβου, το ανοίκειο αποκάλυψε την ανειδίκευσή του, που ενισχύθηκε από την πολλαπλότητα των λέξεων που δεν μεταφράζονται και χρησιμοποιούνται για να δείξουν την παρουσία του σε διαφορετικές γλώσσες.»<sup>16</sup>

Όλες οι φοβίες του ανοίκειου ξεκινούν από παθολογικές καταστάσεις – εμμονές με τον θάνατο, τον ευνουχισμό, την απώλεια μελών του σώματος, την επιστροφή στη μήτρα, και επεκτείνονται στο χώρο. Η **αστική αποξένωση**, αποτέλεσμα της αστυφιλίας στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και της συγκέντρωσης πολιτικής και πολιτιστικής δύναμης στα νέα αστικά κέντρα, συνδέεται άμεσα με τη μεγάλη κλίμακα. Συναντάται σε μεγαλουπόλεις με ετερογενή πλήθη και εκτός κλίμακας χώρους που ζητούν σημεία αναφοράς. Σε αυτές το άτομο, παράλληλα με την αγωνία του να

<sup>15</sup> Victor Marie Vicomte Hugo (26/2/1802 – 22/5/1885), Γάλλος μυθιστοριογράφος, ποιητής και δραματουργός, ο πιο σημαντικός και προβεβλημένος εκπρόσωπος του κινήματος του γαλλικού ρομαντισμού.

<sup>16</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 22.

διατηρήσει την ιδιωτικότητα και την ασφάλειά του, αναζητά τα ίχνη του (παρελθοντικές καταστάσεις ή μνήμες από τη φύση, τον τόπο γέννησης, το παρελθόν) μέσα στο προφανές χάος της μοντέρνας αστικής ζωής.

Η πόλη, περιτειχισμένη κατά το παρελθόν, λόγω των χωρικών επιδρομών του μοντέρνου καταλήγει ξένη και λόγω των ρυθμών της ταχύτητας μετατρέπει τους ανθρώπους από κοινωνικά όντα σε μοναχικούς ατομιστές · μοναξιά που γεννά άλλους φόβους, την **αγοραφοβία** και την **κλειστοφοβία**. Αυτές από το εσωτερικό του χώρου περνούν στο εσωτερικό του μυαλού και γίνονται παθολογικές καταστάσεις, είναι η λεγόμενη νεύρωση που μετατρέπεται σε σύγχρονη ασθένεια, επιδημία. Όμως, στη σύγχρονη μητρόπολη, εκτός από τον *ασθενή* κάτοικο, συναντάμε και τον ξεριζωμένο άστεγο ή άπορο, θύματα της άνισης κατανομής του πλούτου και της δύναμης. Αυτοί βιώνουν μια πραγματικότητα αντίστοιχη με τους ήρωες των παραμυθιών (της λογοτεχνίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα) αφού χάνουν την οικειότητα με έναν συγκεκριμένο τόπο · εδώ όμως η καθημερινή ζωή επιβάλλει άλλες συνθήκες καθώς οι σύγχρονοι ήρωες γίνονται μετανάστες εντός των ορίων της πόλης τους.

Στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, επικρατεί μια (άλλοτε) ουτοπική πραγματικότητα – πρόκειται για το παγκόσμιο δίκτυο πληροφοριών, το δια-δίκτυο. Ο άνθρωπος είναι πια πολίτης του κόσμου αφού έχει τη δυνατότητα να βρίσκεται ταυτόχρονα σε πολλά μέρη, *ταξιδεύει* συνέχεια είτε μέσω της εικόνας του υπολογιστή είτε διότι εργάζεται και διαμένει σε διαφορετικά σημεία του πλανήτη. Ομοίως, στη σύγχρονη αρχιτεκτονική τα σύνορα καταργούνται, η εικόνα γίνεται κυρίαρχο εργαλείο και *ταξιδεύει* με ευκολία παντού. Συχνά παρατηρείται αδιαφορία στην επίλυση προβλημάτων, το ενδιαφέρον στρέφεται στις απαιτήσεις των κανόνων της αγοράς και η επικρατούσα τάση δημιουργίας έχει αποκλειστικά μορφολογική προσέγγιση.

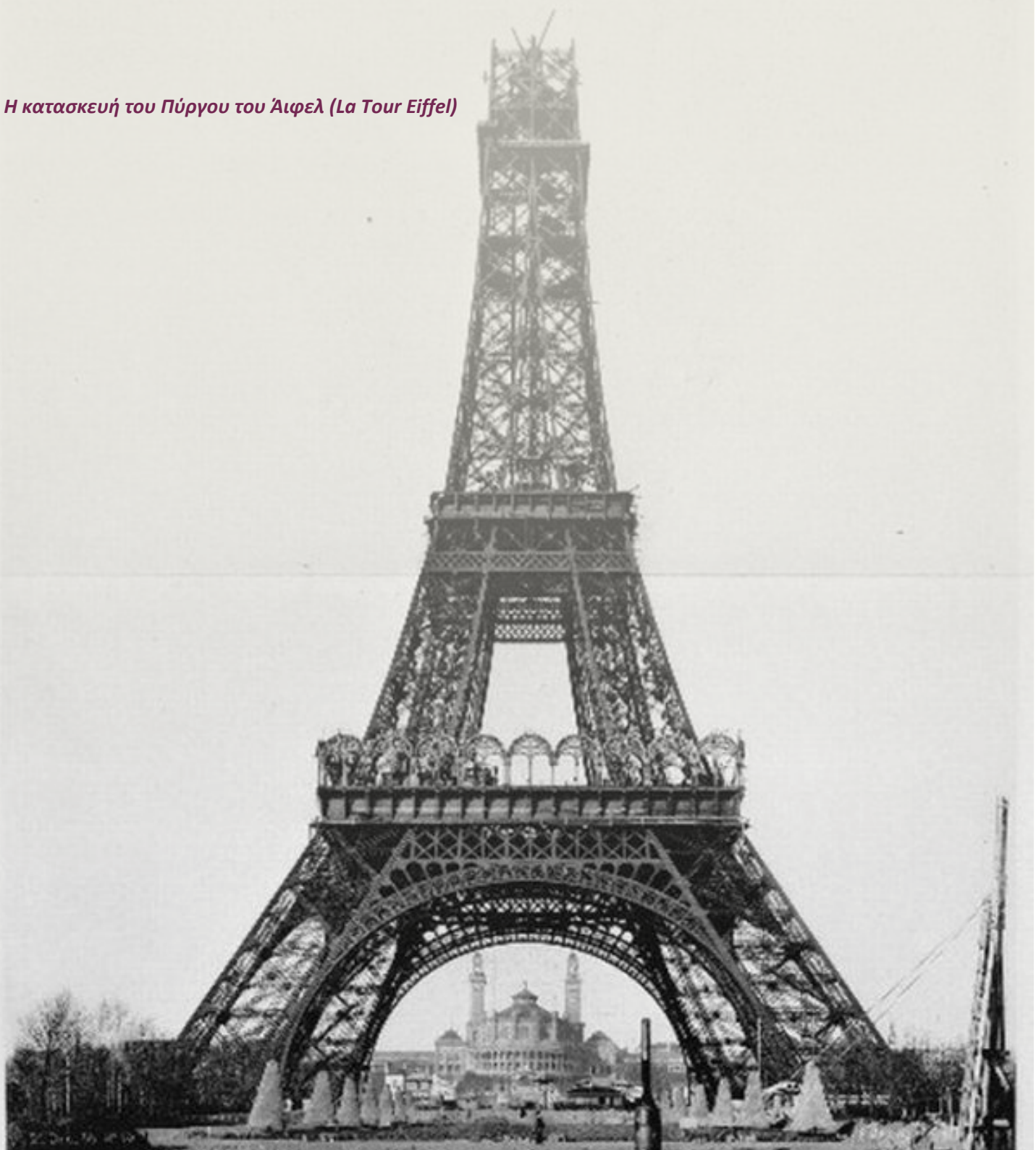
Ο Martin Heidegger είχε δηλώσει πως η ανοικειοποίηση τείνει να γίνει η μοίρα του κόσμου.  
(Letter of humanism, 1947)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 8.

**Σκοπός**



*Η κατασκευή του Πύργου του Άιφελ (La Tour Eiffel)*



Έχοντας εντοπίσει πως η εικόνα είναι κίνητρο προσέγγισης και εντυπωσιασμού, εκφράζοντας κάτι το διαφορετικό, συχνά παράξενο, ανοίκειο, προκαλώντας ενδιαφέρον και εγείροντας έντονα συναισθήματα, διαπίστωσα πως η αρχιτεκτονική έρχεται άλλοτε να επιβεβαιώσει και άλλοτε να υποβαθμίσει την επιμονή στην εικόνα. Στη δεύτερη περίπτωση, ορμώμενη συχνά από την κοινωνικο-πολιτική κατάσταση της εκάστοτε εποχής, σχολιάζει και **καινοτομεί** μέσω της θεωρητικής της προσέγγισης, δηλαδή αυτών που έχει να πει, ασκώντας έντονη επίδραση στις επόμενες γενιές αρχιτεκτόνων.

Στην παρούσα εργασία θέλησα να μελετήσω project δημόσιας κλίμακας που έκαναν ακριβώς αυτό: μέσω της συλλογιστικής τους **ανέτρεψαν γνωστές χωρικές σχέσεις και πυροδότησαν έντονες αντιδράσεις και συναισθήματα**. Αναζήτησα project που σχεδιάστηκαν από αρχιτέκτονες με διεθνή πορεία, καθώς αυτοί λαμβάνοντας την εκτίμηση και το σεβασμό της πολιτείας, τολμούν με μεγαλύτερη ελευθερία να εκφράσουν τις απόψεις τους σε έργα μεγάλης κλίμακας (ο δημόσιος χώρος, προσελκύνοντας καθημερινά πολλούς ανθρώπους, καλλιεργεί το πνεύμα και το ήθος μαζικά).

Η επιλογή της Γαλλίας έγινε για πολλούς λόγους. Αρχικά, είναι μια μεγάλη, σύγχρονη σε πολλούς τομείς Ευρωπαϊκή χώρα με μακρά ιστορία και σημαντική ανάπτυξη στο χώρο των τεχνών. Από την πρωτεύουσά της ξεκίνησε η Γαλλική Επανάσταση του 1789, ως κοινωνική επανάσταση που κατήργησε την απόλυτη μοναρχία στη χώρα και αναδιοργάνωσε τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία, εμπνέοντας τους λαούς όλης της Ευρώπης να ξεσηκωθούν ενάντια στην εκμετάλλευση της μοναρχίας. Πρόκειται λοιπόν για ένα έδαφος πρόσφορο σε νέες ιδέες όπως αποδείχτηκε με την κατασκευή του Πύργου του Άιφελ (La Tour Eiffel) από τον μηχανικό Alexandre Gustave Eiffel. Κτισμένος το 1889, αν και επικρίθηκε από καλλιτέχνες της εποχής για έλλειψη αισθητικής, γρήγορα έγινε μέρος της καθημερινής ζωής των Παριζιάνων και έτσι σήμερα αποτελεί τοπόσημο, σημείο αναφοράς της πόλης και οικονομικο-τουριστικό πόλο έλξης.

Συνεπώς, το Παρίσι φαίνεται να υποδέχεται νέα εγχειρήματα και να αφομοιώνει έργα που αναδεικνύονται σύμβολα της παγκόσμιας αρχιτεκτονικής. Δύο τέτοια έργα, πλέον αναγνωρίσιμα και αποδεκτά, το **Parc de la Villette** του Bernard Tschumi και το **Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou** των Renzo Piano και Richard Rogers εισήγαγαν νέους τρόπους, κανόνες, κώδικες (branding) στην αρχιτεκτονική. Οι νεωτερισμοί αυτοί προκάλεσαν έντονα συναισθήματα έκπληξης, αποστροφής, ενίοτε θαυμασμού σε πλήθος κόσμου. Έτσι, αποδόθηκαν σε αυτά στοιχεία ανοικείωσης (σύμφωνα με τον ορισμό ανοίκειος: τρομακτικός, μη γνωστός, μη οικείος).

Στην αρχιτεκτονική, και εν γένει στην καλλιτεχνική δημιουργία, δεν μπορούμε να αποδώσουμε σε κάποιο σύνολο αντίστοιχων project τον χαρακτηρισμό ανοίκειο, μπορούμε όμως να ανιχνεύσουμε **ανοίκειες ποιότητες**, δηλαδή κοινά χαρακτηριστικά που ζωντανεύουν ανοίκειες εμπειρίες.



*Η πόλη του Παρισιού – La Tour Eiffel, όπως φαίνονται σήμερα από το Κέντρο George Pompidou*

Οδηγός για αυτή τη βιβλιογραφική συγκριτική έρευνα αποτέλεσε το βιβλίο του Anthony Vidler, *The architectural uncanny – Essays in the Modern Unhomely*, στο οποίο αναλύονται τέτοιοι νεωτερισμοί, ανατρεπτικές στρατηγικές και ανοικειωτικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, παράλληλα με τα συναισθήματα που πηγάζουν από τις εμπειρίες ανοίκειου, όπως αναφέρθηκαν στη θεωρητική προσέγγιση.<sup>18</sup>

Έτσι, σκοπός αυτής της έρευνας είναι να εντοπίσει τα **χαρακτηριστικά ανοικείωσης** στα project που αναφέρθηκαν παραπάνω (αφού πρώτα εξετάσει την κοινωνικο-πολιτική κατάσταση της εποχής παράλληλα με τις καλλιτεχνικές τάσεις) και να αναζητήσει τους **μηχανισμούς**, τα **κίνητρα** και τις **αιτίες** που τα εκτόπισαν από τη σφαίρα του ανοίκειου στο οικείο και τελικά σε αυτό που είναι σήμερα: σημεία αναφοράς ενός τόπου και των ανθρώπων του.

Προσεγγίζοντας θεωρητικά τους όρους οικείο-ανοίκειο, έγινε γνωστό ότι η διαδικασία της απώθησης είναι αυτή που μετατρέπει το οικείο σε κάτι ξένο. Στη συνέχεια λοιπόν, αναγνωρίζοντας τον **χρόνο** ως τον πιο βασικό παράγοντα της επιστροφής, της επαναφοράς στο οικείο (ένταξη στην καθημερινή ζωή) εξετάζεται η **συνήθεια** σαν το απόλυτο αισθητικό κριτήριο για τη τέχνη και αναζητείται η κατεύθυνση, κοινή και στα δύο project, που οδηγεί στην οικειοποίηση.

Κλείνοντας, επιχειρείται η αντιστοίχιση με τη φιλοσοφική διάσταση της ερμηνείας του Freud για το ανοίκειο, πραγματοποιείται μια προσπάθεια σύνδεσης της από-δόμησης με τη γνώση, δηλαδή την **αλήθεια** που αναγνωρίζει ο κάθε άνθρωπος μέσα στο διακεκριμένο αρχιτεκτονικό έργο το οποίο, εκτός από τη χρηστική σκοπιμότητά του, επενδύεται με μια υψηλή επικοινωνιακή υπεραξία καθώς γίνεται το μήνυμα. Μπορεί να είναι δυσνόητο και ακατάληπτο στην αρχή (γεγονός που καθυστερεί την αφομοίωση και την οικειοποίηση), όπως ένα φιλοσοφικό κείμενο, αλλά τελικά διαμορφώνει την **αφύπνιση** των συνειδήσεων.

Από τους στόχους αυτής της εργασίας εξαιρείται η αναζήτηση των τροποποιήσεων που υπέστησαν αυτοί οι μηχανισμοί χρονικά λόγω της δυσκολίας εύρεσης σχετικών πηγών (γαλλικού περιοδικού τύπου) και του περιορισμού των δυνατοτήτων μιας ερευνητικής εργασίας. Επιπλέον, εξαιρείται η αναφορά σε ένα αντίθετο παράδειγμα, που παρέμεινε ανοίκειο μέχρι και σήμερα, και η σύγκριση των αιτιών που δυσχέραναν αυτή την αλλαγή, καθώς ένα τέτοιο έργο τελικά αποτυγχάνει να επικοινωνήσει το κοινωνικό μήνυμα.

<sup>18</sup> Στο παράρτημα, αναπτύσσονται σύντομα οι σκέψεις του Vidler σχετικά με τα παράδοξα ζητήματα της αρχιτεκτονικής.

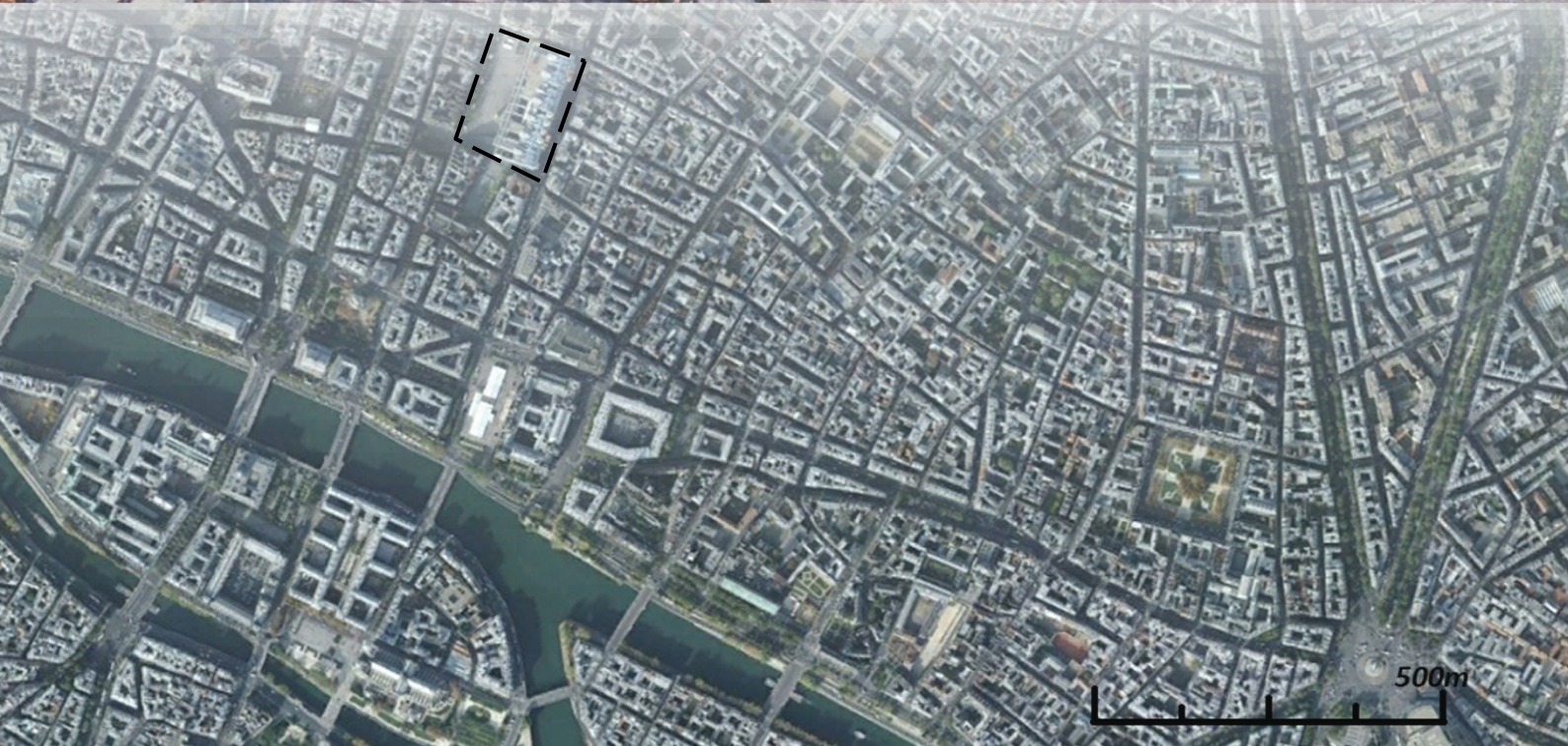


# **Centre National d' Art et de Culture Georges Pompidou**

**Περίοδος κατασκευής:** 1972 – 1977 (διαγωνισμός: 1970 – 1971)

**Αρχιτέκτονες:** Renzo Piano – Richard Rogers







ο διαγωνισμός



TOUT PARIS — Rue Rambuteau (IV<sup>e</sup>, III<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> arr<sup>ts</sup>)

Rue Rambuteau (κάθετη στην Rue du Renard, τον βασικό οδικό άξονα του Pompidou), καρτ ποστάλ εποχής



Διασχίζοντας έναν από τους πλέον πολυσύχναστους δρόμους της Γαλλικής πρωτεύουσας, την οδό Rue du Renard, περίπου 500μ βόρεια του Île de la Cité<sup>19</sup>, αντικρίζει κανείς ένα κτήριο – σύμβολο του μοντέρνου 20<sup>ου</sup> αιώνα και λαμπερό παράδειγμα hi-tech αρχιτεκτονικής, το **Centre National d' Art et de Culture Georges Pompidou**.

Οι πρώτες σκέψεις για ένα κτήριο πολιτισμού στο κέντρο του Παρισιού αποδίδονται στον André Malraux, πρώτο Υπουργό Πολιτισμού της Γαλλίας. Τη δεκαετία του '60, αφού αποφασίζεται η μετεγκατάσταση των αγορών Les Halles<sup>20</sup> νοτιότερα του κέντρου, προτείνεται στην παλιά τους θέση να στεγαστούν οι διάσπαρτοι πολιτιστικοί φορείς της πόλης. Το 1968, ο Charles de Gaulle<sup>21</sup> αντιπροτείνει το οροπέδιο Beaubourg, ενώ το 1969, ο Georges Pompidou<sup>22</sup>, που τον διαδέχεται στην προεδρία, ενστερνίζεται τη δημιουργία ενός πολυτομεακού πολιτιστικού φορέα, συνδυετικού κρίκου για την ανανέωση της ιστορικής πρωτεύουσας, που θα στεγάσει τη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη, τη λογοτεχνία, το σχεδιασμό, τη μουσική και τον κινηματογράφο.

Το οροπέδιο Beaubourg βρίσκεται μέσα στον πυκνό αστικό ιστό του παλαιού Παρισιού, στο βορειοδυτικό άκρο του 4<sup>ου</sup> διοικητικού διαμερίσματος της πόλης και γειτνιάζει με τη συνοικία Marais. Κατά το παρελθόν κατοικήθηκε από προσωπικότητες των επιστημών και των τεχνών, αλλά με το πέρασμα των χρόνων, χάνοντας τη φήμη του, συνδέθηκε κοινωνικά με παθολογικές καταστάσεις όπως η πορνεία και ασθένειες όπως η φυματίωση. Έτσι, το Beaubourg υποβαθμίστηκε, το 1930 γκρεμίστηκαν οι ερειπωμένες κατοικίες και μέχρι το 1960 η περιοχή χρησιμοποιήθηκε ως χώρος στάθμευσης οχημάτων που εξυπηρετούσαν τις αγορές.

Το 1970 ο Pompidou αναλαμβάνει τη διοργάνωση διεθνούς αρχιτεκτονικού διαγωνισμού, που ένα χρόνο αργότερα ανέδειξε την πρόταση συνεργασίας του Ιταλού αρχιτέκτονα **Renzo Piano** με τον Βρετανό **Richard Rogers** και τους μηχανικούς **Ove Arup**. Ο διαγωνισμός καλούσε τους συμμετέχοντες να δημιουργήσουν μια αντι-μνημειακή εγκατάσταση για τις εικαστικές τέχνες ώστε να γίνουν δημοφιλείς και προσιτές στο ευρύ κοινό.

<sup>19</sup> Île de la Cité, ένα από τα δύο εναπομείναντα φυσικά νησιά στον Σηκουάνα μέσα στην πόλη του Παρισιού (το άλλο είναι το Île Saint-Louis). Αποτελεί το σημείο όπου η μεσαιωνική πόλη επανιδρύθηκε και σήμερα, έχοντας πλήθος μνημείων όπως τον Καθεδρικό της Παναγίας των Παρισίων, παραμένει ιστορικά το κεντρικότερο σημείο όλης της πόλης, επικοινωνώντας με αυτήν μέσω γεφυρών στις δύο όχθες του ποταμού.

<sup>20</sup> Les Halles, οι παλιές κεντρικές αγορές χονδρικής πώλησης τροφίμων του Παρισιού, που κατεδαφίστηκαν το 1971 και αντικαταστάθηκαν από ένα μοντέρνο υπόγειο εμπορικό κέντρο, το Forum des Halles.

<sup>21</sup> Charles André Joseph Marie de Gaulle (2/11/1890 – 9/11/1970), Πρόεδρος της Ε' Γαλλικής Δημοκρατίας από το 1958 μέχρι το 1969 οπότε και αποσύρθηκε διότι απορρίφθηκε η πρότασή του για τη μεταρρύθμισή της Γερουσίας και των τοπικών κυβερνήσεων σε εθνικό δημοψήφισμα.

<sup>22</sup> Georges Jean Raymond Pompidou (5/7/1911 – 2/4/1974), Πρωθυπουργός της Γαλλίας από το 1962 μέχρι το 1968 και μετέπειτα Πρόεδρος της Γαλλικής Δημοκρατίας από το 1969 μέχρι το θάνατό του.

Το νέο κτήριο, μαζί με πολλές άλλες δραστηριότητες κινηματογράφου, θεάτρου και προσωρινών εκθέσεων, θα φιλοξενεί το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού (**Musée National d'Art Moderne**), που είναι το μεγαλύτερο μουσείο μοντέρνας τέχνης στην Ευρώπη, μια μεγάλη ανοιχτή δημόσια βιβλιοθήκη πληροφοριών (**Bibliothèque publique d'information**), που έλειπε από την πόλη, και ένα ινστιτούτο μουσικής και ακουστικής έρευνας (**IRCAM**). Αργότερα, το 1972 και αφού ξεκίνησαν οι εργασίες ανασκαφής, στο έργο εντάχθηκε το Κέντρο Βιομηχανικής Δημιουργίας (**Centre de Création Industrielle**).

Κατά τη διάρκεια μιας συνέντευξης στην εφημερίδα *le Monde* στις 17 Οκτωβρίου 1972, ο Georges Pompidou δήλωσε: «Θέλω το Παρίσι να έχει ένα πολιτιστικό κέντρο [...] που λειτουργεί ως μουσείο και κέντρο δημιουργίας, στο οποίο οι εικαστικές τέχνες συμβαδίζουν με τη μουσική, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία, την οπτικοακουστική έρευνα, και ούτω καθεξής. Δεδομένου ότι έχουμε ήδη το Λούβρο, το μουσείο θα είναι φυσικά ένα μουσείο μοντέρνας τέχνης. Η βιβλιοθήκη θα προσελκύσει χιλιάδες αναγνώστες οι οποίοι θα είναι επίσης σε επαφή με τις τέχνες.»<sup>23</sup>

Αναζητώντας έναν χώρο προβολής και προώθησης της τέχνης αλλά και της πληροφορίας που βρίσκονται μπροστά από την εποχή τους, είναι πρωτοποριακές (*avant-garde*), ο διαγωνισμός έθεσε ως βασική απαίτηση την **ευελιξία** και την **ευκολία προσαρμογής** του Κέντρου σε απρόβλεπτες αλλαγές, δηλαδή στις νέες συνθήκες, ανάγκες, τεχνικές και επιθυμίες που συνεχώς θα προκύπτουν. Άλλωστε τα γεγονότα του Μάη του '68, που ταυτίστηκαν με την κοινωνική αλλαγή, συνέβαλαν στη μεταστροφή της στάσης της κοινωνίας από το συντηρητισμό (θρησκεία, πατριωτισμός, σεβασμός στην εξουσία) στις φιλελεύθερες ιδέες (ισότητα, ανθρώπινα δικαιώματα, σεξουαλική απελευθέρωση).<sup>24</sup>

Ακόμα, ως πολιτιστικό κέντρο, τυπικός θεσμός του 20<sup>ου</sup> αιώνα που απαντάει στην ανάγκη των ανθρώπων για μια ξεχασμένη **ενότητα**, αναμένει να ενώσει αποκομμένους κόσμους της τέχνης, διάσπαρτους επιστημονικούς κλάδους, μυαλά προς αναζήτηση νέων ιδεών και ρουτίνες της καθημερινής ζωής. Με άλλα λόγια, μέσα από ένα μικτό κοινό αναζητά νέους αισθητικούς και διανοητικούς ορίζοντες στοχεύοντας στην κατάργηση της πολιτιστικής αποξένωσης των προηγούμενων ετών.

<sup>23</sup> Renzo Piano Foundation, <http://www.fondazione-renzo-piano.org/>.

<sup>24</sup> Μάης του '68, γνωστός και ως Γαλλικός Μάης, όρος που περιγράφει την πολιτική και κοινωνική αναταραχή που ξέσπασε στη Γαλλία κατά τη διάρκεια των μηνών Μαΐου-Ιουνίου 1968, με αφορμή τις κινητοποιήσεις Γάλλων μαθητών και φοιτητών που πήραν επαναστατικό χαρακτήρα ύστερα και από τις απεργίες των εργατών, οδηγώντας σε πολιτική και κοινωνική κρίση, που κατέληξε στη διάλυση της Γαλλικής Εθνοσυνέλευσης και την προκήρυξη εκλογών από τον τότε Πρόεδρο Charles de Gaulle.

ΚΟΙΝΩΝΙΑ

ΤΕΧΝΗ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

**1960 – 1970:** Εποχή ισχυρών αμφισβητήσεων και αναζητήσεων με ποικίλλες εκφράσεις πρωτοπορίας.

Κινήματα όπως ο Μάης του '68 στη Γαλλία που διεκδίκησε φοιτητικά και εργασιακά δικαιώματα, το φεμινιστικό κίνημα που απαίτησε ισότητα και νέο δυναμικό ρόλο των γυναικών στην κοινωνία και οι οικολογικές οργανώσεις που εναντιώθηκαν στην αλόγιστη εκμετάλλευση του περιβάλλοντος, προκαλούν εντάσεις στο πολιτικό σκηνικό διεθνώς.

Το έργο τέχνης γίνεται εφήμερο, λαϊκό και απευθύνεται στους πολλούς. Για το λόγο αυτό, απλουστεύονται τα υλικά, ταυτίζονται με αντικείμενα της καθημερινής ζωής και έτσι η τέχνη βιώνεται εμπειρικά (**happening**). Η **Pop art** (pop=popular=λαϊκός) χρησιμοποιώντας αντικείμενα της καθημερινής ζωής του σύγχρονου αστού (καταναλωτικά προϊόντα, πρόσωπα διασημοτήτων, αφίσες) στα θέματά της κατηγορείται για απουσία κριτικής των μέσων και κοινοτυπία περιεχομένου λόγω του μιμητικού της χαρακτήρα. Η εποχή αυτή κατακλύζεται από τα **ready-mades**. Το **Fluxus** (flux=ροή) δηλώνει πως όλα είναι δυνατά, μέσα στη φυσική ροή της εξέλιξης που θεωρήθηκε διαδικασία συνεχούς αλλαγής και ανάπτυξης. Η Οπτική τέχνη (**Optical art**) δημιουργεί εντυπώσεις κίνησης μέσω ψευδαισθήσεων και οπτικών εφέ και η Κινητική τέχνη (**Kinetics**) παράγει έργα που κινούνται είτε μηχανικά είτε φυσικά. Στα μέσα της δεκαετίας του '60, η κατασκευή του έργου τέχνης αποπροσωποποιείται και η αυτοέκφραση, η υποκειμενικότητα και ο συναισθηματισμός αποκλείονται με τον **Μινιμαλισμό** που επιλέγει πρωταρχικές δομές (καθαρός κύβος) με βασικά χαρακτηριστικά την απουσία εκφραστικού περιεχομένου, την επανάληψη και την ουδετερότητα των επιφανειών.

Αυτή η καθαρή, σκελετική δομή που μοιάζει με τις επιλογές του Kinetics, τα ready-made βιομηχανικά υλικά που επαναλαμβάνονται, η αλλαγή της οπτικής γωνίας πρόσληψης της τέχνης και η εισαγωγή της βιωματικής εμπειρίας, φαίνεται να αποτελούν τις πρωταρχικές επιρροές για τη δημιουργία του Κέντρου Pompidou. Παράλληλα, οι αρχιτέκτονες ενσωματώνουν στις αρχές τους την τεχνολογία, που κυριαρχεί στην αρχιτεκτονική μετά το 1970.

*\_concept: στρέφοντας το μέσα · έξω*





Η ανάγκη προώθησης της σύγχρονης τέχνης και πληροφορίας σε έναν τόπο ανοιχτό στο ευρύ κοινό, ευέλικτο, ευπροσάρμοστο στις πιθανές αλλαγές και εξελίξιμο όπως η κοινωνία (στο κέντρο) μιας μεγάλης Ευρωπαϊκής πρωτεύουσας, έστρεψε τη συλλογιστική της αρχιτεκτονικής ομάδας στην ελευθερία που παρέχει ένας ενιαίος χώρος, καθιστώντας εύκολη την πρόσβαση σε κάθε επίπεδο, άνετη την κυκλοφορία προς όλες τις κατευθύνσεις και μέγιστη την επικοινωνία και αλληλεπίδραση των χρηστών, επισκεπτών ή αναγνωστών.

Η βασική ιδέα του Κέντρου Pompidou έγκειται στον εκτοπισμό όλων των στοιχείων που επεμβαίνουν, διακόπτουν και περιορίζουν το εσωτερικό σώμα ενός κτηρίου, στο εξωτερικό αυτού, με στόχο τη μέγιστη δυνατή **ευελιξία** (χώρος χωρίς περιορισμούς – όχι προσαρμοστικότητα). Επιδιώκοντας μέσα από τη δομή να εκφραστεί ξεκάθαρα το πνεύμα του concept, η ομάδα των αρχιτεκτόνων επέλεξε έναν μεταλλικό **αρθρωτό εξωσκελετό**<sup>26</sup> στήριξης, στα όρια του οποίου ενσωματώνονται όλες οι λειτουργίες κοινής ωφέλειας, όπως επίσης η οριζόντια κυκλοφορία και η κατακόρυφη σύνδεση των επιπέδων. Ο μηχανολογικός εξοπλισμός (αγωγοί ψύξης-θέρμανσης του αέρα, ηλεκτρικά καλώδια, σωλήνες ύδρευσης-αποχέτευσης) γίνεται η συνέχεια της μηχανικής κίνησης των αυτοκινήτων, διαμορφώνοντας την ανατολική όψη, ενώ το σύστημα κατακόρυφης κυκλοφορίας (σκάλες και ανελκυστήρες μέσα σε διαφανείς σωλήνες) συνεχίζει την κίνηση των ανθρώπων από την πλατεία-είσοδο μέχρι τους εξώστες στις υψηλότερες στάθμες, ορίζοντας τη δυτική όψη.<sup>27</sup> Η **χρωματική κωδικοποίηση** αυτών των συστημάτων (μπλε για τον αέρα, πράσινο για το νερό, κίτρινο για την ηλεκτρική ενέργεια και κόκκινο για την κατακόρυφη κυκλοφορία) συμβάλλει στην έντονη παρουσία του κτηρίου μέσα στον ομοιογενή ιστό της περιοχής. Το υπόλοιπο των όψεων τυλίγεται με **διαφάνεια**.

Οι δραστηριότητες του Κέντρου ενσωματώνονται σε έναν ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο όγκο, ο οποίος καταλαμβάνει το μισό της δοσμένης επιφάνειας των 5 στρεμμάτων. Το άλλο μισό αφήνεται ελεύθερο για τη διαμόρφωση μιας **ανοιχτής πλατείας** (piazza), η οποία αποκτά κλίση, βυθίζεται καθώς εισέρχεται στο εσωτερικό του κτηρίου για να οργανώσει το χαμηλότερο επίπεδο της εισόδου. Πλατεία, είσοδος και δρόμος σχηματίζουν έναν ενιαίο χώρο, η συνέχεια του οποίου ενισχύεται από την ανύψωση του όγκου σε **pilotis**. Από αυτό το επίπεδο ξεδιπλώνονται απεριόριστες δυνατότητες αυθόρμητης δράσης · ιδιαίτερα η πλατεία συνιστά έναν σημαντικό χώρο εκτόνωσης του Κέντρου αλλά και της πόλης γενικότερα. Σ' αυτό το **ζωντανό κέντρο πληροφόρησης**, αφίσες ενημερώνουν για τα δρώμενα του Κέντρου και ηλεκτρονικές οθόνες προβάλλουν τις πολιτιστικές εκδηλώσεις και τα τελευταία νέα ανά τον κόσμο · όλες κρέμονται από τον εξωσκελετό στη δυτική όψη, την όψη που απευθύνεται στην πόλη.

<sup>26</sup> Η κατασκευή στο σύνολό της ακουμπά πάνω σε 14 μεγάλου μεγέθους πολυεπίπεδα δικτυώματα χυτού χάλυβα, τα οποία με τη σειρά τους στηρίζονται σε υποστυλώματα στις άκρες των επιπέδων μέσω ενός gerberette (κινητό σύστημα που σταθεροποιεί συνολικά τη δομή μέσω της σύνδεσης μεταξύ δοκού και στύλου). Αυτό το σύνολο δομικών στοιχείων καταργεί την απαίτηση εσωτερικής στήριξης και επομένως, επιτρέπει τη δημιουργία ανοιχτών χώρων. Οι επιφάνειες των 50μ x 170μ, που προκύπτουν, διαμορφώνονται, υποδιαιρούνται και εξοπλίζονται για κάθε πιθανή δραστηριότητα.

<sup>27</sup> Nathan Silver, *The Making of Beaubourg: A Building Biography of the Centre Pompidou Paris* (Cambridge – London: The MIT Press, 1994), 26.

*\_ανατρέχοντας · ανατρέποντας το παρόν*



Η δημόσια ανοιχτή πλατεία του Pompidou

Θέλουμε να πιάσουμε το πολιτικά ενεργητικό πνεύμα της εποχής, μιας εποχής γεμάτης αλλαγές και δράσεις που γίνονται μέρος του concept. Η ιδέα της μετάθεσης του δομικού συστήματος και των εξυπηρετήσεων στο εξωτερικό του κτηρίου με στόχο τη μέγιστη ευελιξία στο εσωτερικό έχει τις ρίζες της στη **μεταβλητότητα** που χαρακτηρίζει την εποχή.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Marcus Fairs, "The Pompidou captured the revolutionary spirit of 1968 – Richard Rogers," *De Zeen Magazine* (July 26, 2013), <http://www.dezeen.com/2013/07/26/richard-rogers-centre-pompidou-revolution-1968/>.

Ο διαγωνισμός για το Κέντρο Pompidou συστήνει στο Γαλλικό κοινό έναν ισχυρό κόμβο του παγκόσμιου δικτύου πολιτιστικών ανταλλαγών και τόπο ανοιχτής δημόσιας συζήτησης (forum). Κλιμακώνοντας μια εποχή (1960 και έκτοτε) που επιλέγει να συνδυάζει πολιτιστικές δραστηριότητες σε μια μεγα-δομή, το Κέντρο περιλαμβάνει το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού, ποικίλους χώρους προσωρινών εκθέσεων και ανοιχτή δημόσια βιβλιοθήκη μαζί με εργαστήρια βιομηχανικού σχεδιασμού, πειραματικό μουσικό στούντιο, θέατρο και κινηματογράφο. Φέρνοντας σε άμεση επαφή ανθρώπους κάθε ηλικίας, θρησκείας ή οικονομικής κατάστασης με την τέχνη, επιδιώκει την καλλιέργεια μιας νέας σχέσης με τον πολιτισμό και, υιοθετώντας την υψηλή τεχνολογία στην κατασκευή και τη λειτουργία, σχολιάζει το παρόν και οραματίζεται το μέλλον.

Η απλή, όμως ιδιαίτερα εφευρετική και ανατρεπτική, κεντρική ιδέα των Piano – Rogers για το Κέντρο Pompidou έρχεται ως απάντηση στον βασικό προβληματισμό της εποχής για τη μνημειακότητα.

**Ένα μνημείο με την πιο παλιά και αυθεντική του έννοια είναι μια ανθρώπινη δημιουργία, έχει ανεγερθεί για τον ειδικό σκοπό να διατηρήσει μοναδικές ανθρώπινες πράξεις ή γεγονότα [...] ζωντανά στις μνήμες των μελλοντικών γενεών.**<sup>29</sup> Από την αρχαιότητα, τα μνημεία αποτελούν φορείς μνήμης και συλλογικότητας, η δε νοητή σύνδεσή τους υποδηλώνει έναν χάρτη μέσα στον οποίο διαμορφώνεται το ηθικά δεμένο και προστατευμένο περιβάλλον της καθημερινής ζωής της πόλης. Ωστόσο, το μοντέρνο φιλοδοξεί να εφαρμόσει μια νέα αστικοποίηση, εκμηδενίζοντας τη δύναμη της μνήμης και εντείνοντας τη σημασία της παροδικότητας ειδικά μέσα από την εικόνα, πλέον καταναλωτικό και εμπορεύσιμο προϊόν που, από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, υπόκειται σε συνεχείς αλλαγές. Υπό αυτές τις συνθήκες, οι αρχιτέκτονες της περιόδου, αφού κατανοούν ότι είναι αδύνατο να προβλέψουν το μέλλον, επικεντρώνονται στον περιορισμό της αλλαγής και της αοριστίας και προτείνουν μια εύπλαστη αρχιτεκτονική ως απάντηση σε πιθανά μελλοντικά προβλήματα.<sup>30</sup> Έχοντας διακρίνει ότι η συνεχής αλλαγή είναι πρακτικά ανέφικτη, οι αρχιτέκτονες Piano – Rogers και οι συνεργάτες τους σχεδιάζουν το Pompidou πάνω σε δύο κύριους άξονες: την **ευελιξία** και την **παροδικότητα**, θέτοντας σε πρώτο πλάνο την **αντι-μνημειακότητα**, βασικό αίτημα του διαγωνισμού.

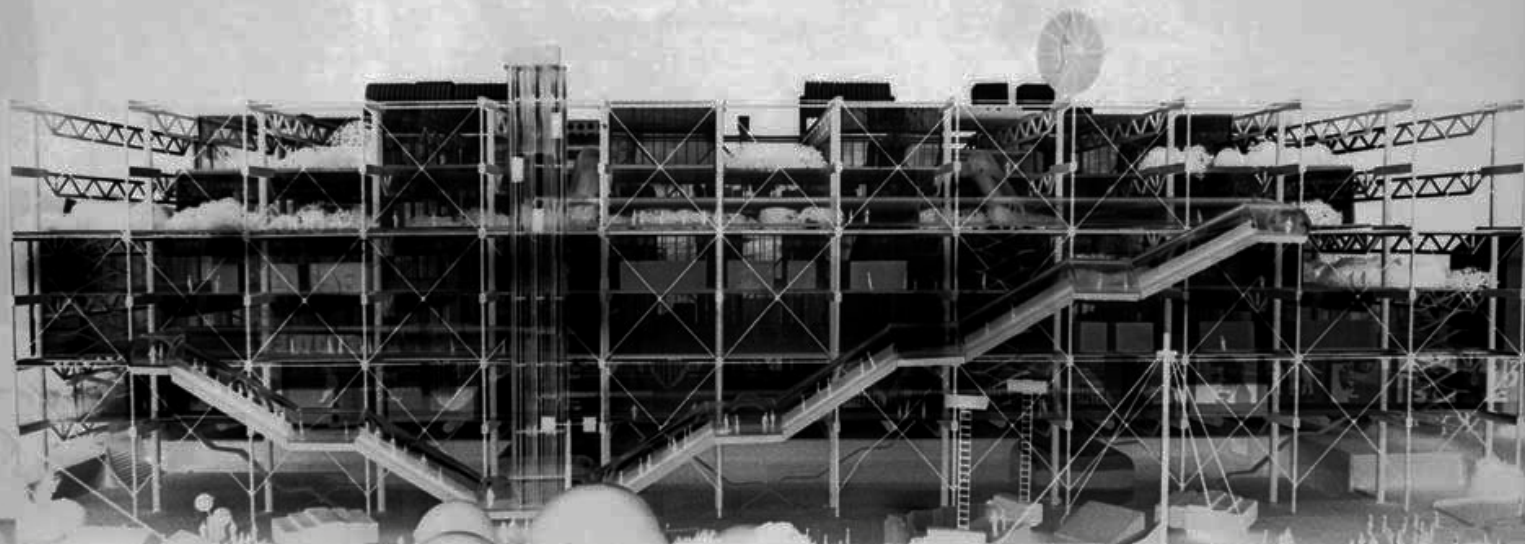
Το μοντέρνο έχοντας διασπάσει την άρρηκτα δεμένη σχέση μνημείου-συνόλου φιλοδοξεί να αποκοπεί η σύγχρονη κοινωνία από τα ποικίλα προβλήματα του παρελθόντος. Η ισχυρή παρουσία του Κέντρου στην καρδιά του μεσαιωνικού Παρισιού εδραιώνει αυτή τη σχέση σε νέες βάσεις, σχολιάζοντας τη σύγκρουση παλαιού και νέου εντός των ιστορικών κέντρων των πόλεων. Εισάγει τη νέα μνημειακότητα, μια μη εξαρτώμενη σχέση ανάμεσα στο κτήριο, τις υποδομές και τους δημόσιους χώρους της πόλης. Σχετίζεται μαζί τους αλλά δεν επιβάλλεται. Αφήνει ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα αλλαγής χρήσης · όπως δήλωσε ο Piano, *τώρα είναι ένα πολιτιστικό κέντρο, μετά από αυτό πιθανώς Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, αργότερα, δεν ξέρω, αγορά τροφίμων;...*<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 177.

<sup>30</sup> Branda, "The Architecture of Information at Plateau Beaubourg", 113.

<sup>31</sup> Silver, *The Making of Beaubourg*, 26.

Μερικές από τις χειρονομίες των αρχιτεκτόνων άλλαξαν κατά την κατασκευή, όπως η διπλή σκάλα εισόδου.



Μακέτα του διαγωνισμού

Οι ιδέες των αρχιτεκτόνων Piano – Rogers βρίσκουν το εννοιολογικό τους υπόβαθρο σε μη υλοποιημένα project της ομάδας των φουτουριστών Archigram<sup>32</sup> και στις θεωρίες του Cedric Price<sup>33</sup>, τα οποία ξεχωρίζουν λόγω της προσαρμοστικότητάς τους στις μεταβαλλόμενες συνθήκες. Η πόλη **Plug-in city** (1964 – Archigram), μια μεγα-δομή πάνω σε ένα πλαίσιο στήριξης από το οποίο μικρότερες μονάδες συνδέονται ή αποσυνδέονται καθώς οι απαιτήσεις αλλάζουν, η πόλη **Walking city** (1964 – Archigram), ένα σύνολο έξυπνων κτηρίων με τη μορφή εντόμων-μηχανών που κινούνται νομαδικά και εξαρτώνται από σημεία-σταθμούς από τα οποία εφοδιάζονται, και το **Fun Palace** (1961 – Price), μια μηχανή σε μέγεθος κτηρίου που στηρίζεται σε ένα δομικό κάναβο υποστυλωμάτων και δοκών με δυνατότητες εσωτερικών αλλαγών αναλόγως τις επιθυμίες των χρηστών, όλα βρίσκουν την πρακτική τους εφαρμογή στο Centre National d' Art et de Culture Georges Pompidou.

<sup>32</sup> Archigram, εξέχουσα πρωτοποριακή αρχιτεκτονική ομάδα που διαμορφώθηκε τη δεκαετία του '60 στην AA (Architectural Association) του Λονδίνου. Άντλησαν έμπνευση από την τεχνολογία με στόχο να εφεύρουν ουτοπικά πρωτοποριακά συστήματα και μηχανισμούς ως εναλλακτικές κατοικίες που παρέχουν ανέσεις, δημιουργώντας έτσι μια νέα πραγματικότητα.

<sup>33</sup> Cedric Price (11/11/1934 – 10/8/2003), Βρετανός αρχιτέκτονας, καθηγητής και συγγραφέας. Άσκησε μεγάλη επιρροή στην αρχιτεκτονική του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, έχοντας καταπιαστεί με ζητήματα όπως την ευελιξία, την απροσδιοριστία, την παροδικότητα και τη συγχώνευση της τεχνολογίας των πληροφοριών, της ψυχαγωγίας και των εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων στην αρχιτεκτονική.



Οι κοινές καταβολές της αρχιτεκτονικής ομάδας των Piano – Rogers αποδόθηκαν σε πολλαπλά επίπεδα στο Κέντρο Pompidou. Ο Piano, βασίζεται σε ενστικτώδεις παρορμήσεις, ενδιαφέρεται για τις ελαφρές κατασκευές και επιθυμεί να τις εξελίξει μέσω της τεχνολογίας. Επιλέγει την απόδοση ιδιαίτερης ταυτότητας και όχι την τυποποίηση, και αυτό το πετυχαίνει σχεδιάζοντας ο ίδιος στοιχεία και εξαρτήματα για κάθε κτήριο. Ο Rogers, επηρεασμένος από τη μαχητικότητα της δεκαετίας του '60, αποκτά κοινωνικές ευαισθησίες και θεωρεί την πόλη καταλύτη της κοινωνικής αλλαγής. Υποστηρικτής της προσαρμοστικότητας και της ευελιξίας, σχεδιάζει με απλότητα χρησιμοποιώντας ελαφρά βιομηχανικά υλικά. Και οι δύο προτιμούν η πολυπλοκότητα να χαρακτηρίζει το εσωτερικό μιας καθαρής, τετράγωνης κάτοψης, στάση που ακολουθούν στο Beaubourg σε μεγάλη κλίμακα.

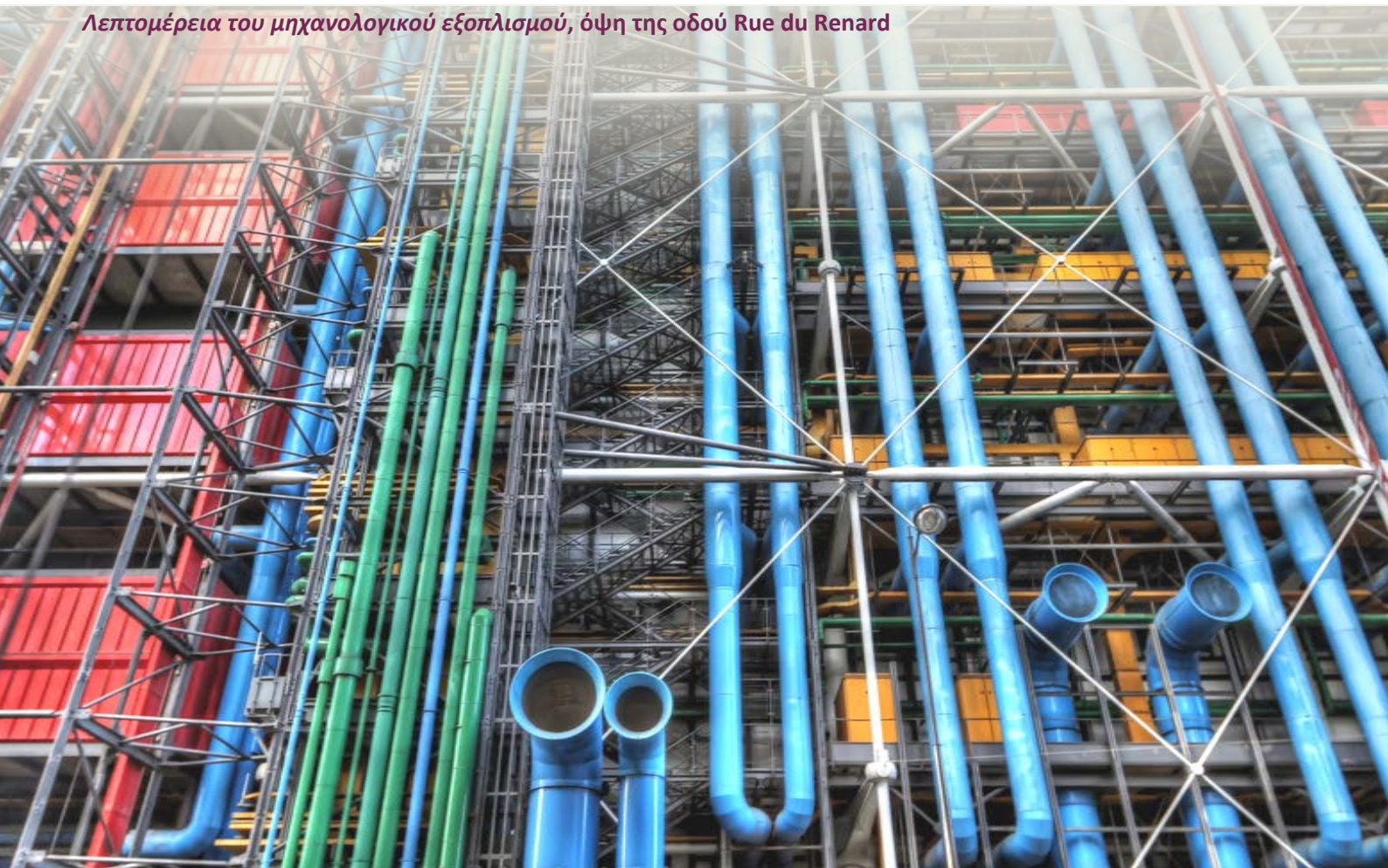
Έτσι, μέσα από την εφεύρεση, την επινοητικότητα και την αιτιολόγηση καταλήγουν στις πηγές τους που θεωρούν ότι τους οδηγούν στην αρχιτεκτονική ομορφιά (την ηθική και όχι την αισθητική) και την αλήθεια.<sup>34</sup> Η απτότητη πίστη στον ορθολογικό σχεδιασμό, ως το μόνο καθοδηγητικό κυρίαρχο στην επιλογή των υλικών και των καλλιτεχνικών πηγών, σχετίζεται με το σχεδιασμό του Κέντρου ως **μηχανή** που, εφόσον διατηρεί ανθρώπινα χαρακτηριστικά, μπορεί να δουλέψει ως τέτοια σε κάθε ιστορική περίοδο.

Πεπεισμένοι για την αρμονική σχέση που η φύση αναπτύσσει με την τεχνολογία και τις επεκτατικές ιδιότητες που προσδίδει η τεχνολογία στο σώμα, οραματίζονται το Pompidou σαν έναν **ζωντανό οργανισμό**, προσεγγίζοντας τις ουτοπίες των φουτουριστών Archigram. Θεωρούν ότι το κτήριο είναι μια συνεχής και εξελικτική **διαδικασία**, ποτέ πλήρης ή κλειστή στη μορφή, επαναφέροντας την ιδέα της απροσδιοριστίας και της ατέλειας που αντιτίθενται στη μνημειακότητα (το μνημείο είναι μια κλειστή και ολοκληρωμένη μορφή). Επιπλέον, διατηρώντας απόσταση καθ' ύψος από τη δημόσια πλατεία, το κτήριο φαίνεται να υιοθετεί επεκτατικές τάσεις, αφού ίπταται στην προσπάθειά του να διαφύγει από τον τόπο. Η κινητικότητα, που αποκτά με την υποστήριξη της τεχνολογίας, ταυτίζεται με τις προσπάθειες των Κυβιστών να κατακερματίσουν το κλασικό σώμα και να το αναμορφώσουν με μοντέρνους όρους (υγιές σώμα και πνεύμα) με στόχο να αναπτύξουν ένα εκφραστικό μοντέλο κίνησης.<sup>35</sup> Το οργανικό πια ον αναλύεται σε επιμέρους τμήματα, μοιάζει με ένα παιχνίδι μαριονέτας ή ένα σημερινό ρομπότ όπου το κάθε αυτόνομο μέλος δίνει κίνηση στο επόμενο, και τελικά δημιουργείται ο δικτυωματικός εξωσκελετός.

<sup>34</sup> Silver, *The Making of Beaubourg*, 22.

<sup>35</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 74.

Λεπτομέρεια του μηχανολογικού εξοπλισμού, όψη της οδού Rue du Renard



Το Pompidou λόγω της απόλυτης αντίθεσης με το περιβάλλον του χαρακτηρίστηκε αρνητικά, σαν μια αξιοσημείωτη παρουσία χωρίς την απαραίτητη ενδυμασία σε επίσημο δείπνο · κοινό και κριτικοί σύγκριναν την αρχιτεκτονική του με ένα εργοστάσιο, ένα ατμόπλοιο ή ακόμα και με κλόουν λόγω της πολυχρωμίας των μεταλλικών στοιχείων που διέκρινε την όψη.<sup>36</sup> Αυτή η σύνθετη μάζα γυαλιού και χάλυβα σίγουρα δεν ανακαλεί την επιβλητική ιερότητα που περιέβαλε τα πολιτιστικά ιερά του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Τα έντονα συναισθήματα που εγείρει η ανοίκεια όψη του Pompidou ταυτίζονται με τη σύγκρουση Concept-Context, μια από τις σχέσεις που σύμφωνα με τον B. Tschumi αναπτύσσονται μεταξύ των τριών στοιχείων της σύνθεσης.

<sup>37</sup> Georges Fradier, "The Georges Pompidou National Centre for Art and Culture, Paris," *Museum international* 30, no. 2 (April 24, 2009), 78.

Μέσα σ' αυτόν τον αρθρωτό εξωσκελετό οι αρχιτέκτονες μεταφέρουν όλα τα δίκτυα που υποστηρίζουν τη λειτουργία και επιλέγουν να τα εκθέσουν σε δημόσια θέα, αντιστρέφοντας παραδοσιακά γνωστές και σταθερές σχέσεις της αρχιτεκτονικής (λειτουργική αποδόμηση). Με αυτή τη χειρνομία, ο εσωτερικός χώρος που προκύπτει για την κάλυψη των προγραμματικών απαιτήσεων αποκτά αναλογίες δημόσιας πλατείας, και τελικά το κτήριο μοιάζει να συγκροτείται από 5 τέτοιες πλατείες (piazzas), κολλημένες η μια πάνω από την άλλη. Αυτές οι αναλογίες, που από τους μοντέρνους αναφέρονται σε ένα σώμα διογκωμένο (όχι απαραίτητα ανθρώπινο σώμα αλλά μια οποιαδήποτε βιολογική ύπαρξη), ενισχύουν την ιδέα της μέγιστης δυνατής ευελιξίας, αναστρεψιμότητας και κίνησης καθώς οι εσωτερικές διαμορφώσεις μπορούν να εναλλάσσονται συνεχώς στους μεγάλους ελεύθερους χώρους που δημιουργούνται (τα κινητά μέρη, τοίχοι ή δάπεδα, μπορούν να εισαχθούν, να αποσυναρμολογηθούν και να επανατοποθετηθούν σε νέες θέσεις). Το σχέδιο εκφράζει την πεποίθηση ότι τα κτήρια θα πρέπει να είναι σε θέση να αλλάζουν για να επιτρέπεται στους ανθρώπους η *ελευθερία να προσαρμόζουν το περιβάλλον τους όπως χρειάζονται*.<sup>38</sup>

Σε θεωρητικό επίπεδο, η ιδέα της μετάθεσης του εσωτερικού ενός κτηρίου στο εξωτερικό αυτού επιβεβαιώνει τη **θεωρία του ανοίκειου**, σύμφωνα με τη οποία η αποκάλυψη όλων εκείνων που *έπρεπε να παραμείνουν κρυφά αλλά τελικά ήρθαν στο φως* αποτελεί μια από τις πρωταρχικές εκδηλώσεις τρόμου, όπως διατυπώθηκαν από τον Freud. Έτσι στην πράξη, από τις πρώτες μέρες λειτουργίας, το Κέντρο προκάλεσε έντονο *αίσθημα δυσφορίας* σε κοινό και κριτικούς λόγω της απόλυτης αντίθεσης με το περιβάλλον του. Χαρακτηρίστηκε αρνητικά εξαιτίας του μεγάλου ύψους σε σχέση με τα γειτνιάζοντα κτήρια και της απροκάλυπτης έκθεσης των χρωματιστών μεταλλικών σωλήνων και του γυαλιού στο άκρο μιας περιοχής με ομοιογένεια και συνέχεια του αστικού ιστού των αριστοκρατικών αρχοντικών του ύστερου Μεσαίωνα και της πρώιμης Αναγέννησης.

Με μια πιο προσεκτική ματιά, το πλαίσιο μεταλλικών στοιχείων, το χωροδικτύωμα που αγκαλιάζει τον βασικό όγκο, έχει διπλό ρόλο. Πρωτίστως λειτουργεί υποστηρικτικά αφού αποτελεί το δομικό σκελετό της κατασκευής, όμως, αφού ενσωματώνει τον μηχανολογικό εξοπλισμό και τις κατακόρυφες και οριζόντιες κινήσεις, μετατρέπεται σε λειτουργικό και αξιοποιήσιμο χώρο. Δεν εξυπηρετεί ούτε το εσωτερικό ούτε το εξωτερικό του Κέντρου, αποτελεί ουδέτερη ζώνη, έναν καινούργιο και αυτόνομο χώρο νοήματος και παρέμβασης. Ενώ συνήθως η επιδερμίδα είναι μια δυσδιάστατη επιφάνεια, στην περίπτωση του Pompidou αφομοιώνοντας την τρίτη διάσταση αποκτά πάχος, στιβαρότητα και γίνεται κατοικήσιμη, ένας ενδιάμεσος χώρος – φίλτρο των χιλιάδων επισκεπτών που συρρέουν καθημερινά, η **αντανάκλαση του εσωτερικού στο εξωτερικό**.<sup>39</sup> Μέσα στα όρια αυτής πραγματοποιείται η κίνηση και η επικοινωνία, πραγματική ή οπτική, από την πλατεία στα διάφορα επίπεδα του Μουσείου, της βιβλιοθήκης και των προσωρινών εκθέσεων μέχρι τους εξώστες των υψηλότερων επιπέδων.

<sup>38</sup> Rogers Stirk Harbour + Partners, <http://www.richardrogers.co.uk/>.

<sup>39</sup> Branda, "The Architecture of Information at Plateau Beaubourg", 94.



Η όψη από τη δημόσια πλατεία



Πίσω από αυτόν τον δομικό εξωσκελετό, οι επιφάνειες που αγκαλιάζουν τον κυρίως όγκο του Pompidou ντύνονται με **διαφάνεια**. Το γυαλί είναι ένα νέο υλικό για το μοντέρνο που απέκτησε ευρεία χρήση και πολλαπλούς συμβολισμούς. Ως απάντηση στη μνημειακότητα του περασμένου αιώνα, το γυαλί προτιμάται διότι αναιρεί ό,τι δημιουργεί και συνεπώς το αποκαθλώνει. Η παρουσία της διαφάνειας υπονοεί την απουσία της όψης · καθώς απουσιάζει το πρόσωπο, δηλαδή η φυσική τομή του εξωτερικού παρατηρητή και της ψυχής του κτηρίου, γνωστοποιούνται στους περαστικούς οι δραστηριότητες και τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό. Με τη δύναμη που αποκτά η διαφάνεια (ακόμα και στην πολιτική σκηνή), το εσωτερικό ταυτίζεται με το εξωτερικό, το μέσα με το έξω, και τελικά αποκαλύπτεται η αλήθεια. Κατ' αυτόν τον τρόπο το Pompidou, προβάλλοντας τον σκελετό, τη δομή και τις λειτουργίες του, σχολιάζει και πιθανώς επικρίνει την παραπλανητική παρουσία των κτηρίων που το περιβάλλουν, καθώς οι μεσαιωνικές τους όψεις, αν και διατηρούν την ιστορική μνήμη, καλύπτουν το εκσυγχρονισμένο εσωτερικό.

Το Κέντρο ενημέρωσης, ψυχαγωγίας και πολιτισμού Georges Pompidou, ένα κτήριο που καθρεφτίζει την αλλαγή, σχεδιάστηκε ως **σύμβολο και φίλτρο της πληροφορίας** μέσα σε μια εποχή ταχύτατων τεχνολογικών εξελίξεων. Οι αρχιτέκτονες Renzo Piano και Richard Rogers οραματίστηκαν μια ενημερωτική μηχανή, γεμάτη δορυφορικά πιάτα και οθόνες πληροφόρησης, με βασικά χαρακτηριστικά την ειλικρίνεια και την πρόσβαση, την αποσύνθεση της κοινωνικής ιεραρχίας, τον εκδημοκρατισμό, τον αυτο-διαφωτισμό.<sup>40</sup> Το Κέντρο ενημερώνει για τα τελευταία νέα της πόλης σχετικά με τις τέχνες, τον πολιτισμό και τις κοινωνικές εξελίξεις, αλλά ταυτόχρονα διαφημίζει γεγονότα (happenings) που εκτυλίσσονται στο εσωτερικό του, με τον ίδιο τρόπο που εργάστηκαν οι Archigram πετυχαίνοντας να δώσουν σταθερή μορφή και κατανοητή εικόνα στην τεχνολογία. Όμως, εκτός από τεχνολογικά εξαρτώμενη ενημερωτική μηχανή, το κτήριο αυτό λειτουργεί σαν συνδετικός κρίκος του ευρύτερου περιβάλλοντος. Ως forum που συνυπάρχει με ένα σύγχρονο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, άλλοτε κλειστός και ελεγχόμενος χώρος, επιτρέπει την μέγιστη κίνηση στο εσωτερικό και αλληλεπίδραση των χρηστών με στόχο την ανταλλαγή γνώσεων. Λόγω του μεγέθους και του πολυτομεακού, πολύγλωσσου και πολυλειτουργικού χαρακτήρα του, θα μπορούσε κανείς να το παρομοιάσει με διεθνές αερολιμένα – έναν μη τόπο όπου όλα είναι πιθανά, όλα μπορούν να συμβούν.

Ο Le Corbusier είχε τονίσει: «Θα είναι ένα μεγάλο πολιτιστικό κέντρο στην καρδιά μιας περιοχής της εργατικής τάξης του Παρισιού, όπου οι άνθρωποι που δεν πηγαίνουν συχνά στα μουσεία, στα θέατρα ή τις βιβλιοθήκες, θα νιώθουν ελεύθεροι (έστω) να το διασχίζουν.»<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Branda, "The Architecture of Information at Plateau Beaubourg", 86.

<sup>41</sup> Fradier, "The Georges Pompidou National Centre for Art and Culture", 77.







από το ανοίκειο στο οικείο



*Το ισόγειο του Ρομπρίδου, πέρασμα αλλά και κόμβος επικοινωνίας*





Το Εθνικό Κέντρο Τέχνης και Πολιτισμού Georges Pompidou είναι ένα κτήριο – σταθμός στην ιστορία της αρχιτεκτονικής καθώς κλιμακώνει και τερματίζει τα καλλιτεχνικά ιδεώδη της δεκαετίας του '60 και ταυτόχρονα αποτελεί προπομπό της υψηλής τεχνολογικά αρχιτεκτονικής του μέλλοντος. Αν και η πρώτη έκπληξη στο βλέμμα των περαστικών εξελισσόταν σε αίσθημα δυσφορίας και ξεσήκωνε αρνητικούς σχολιασμούς ήδη από την πρώτη μέρα λειτουργίας (31 Ιανουαρίου 1977), εντούτοις γρήγορα η αποστροφή μετατράπηκε σε ενθουσιασμό, με αποτέλεσμα μέχρι και σήμερα να μαγνητίζει πλήθος κόσμου από το Παρίσι και τις γύρω επαρχίες. Την εύκολη πρόσβαση ευνοεί η κεντρική του θέση καθώς βρίσκεται πάνω σε μια πολυσύχναστη λεωφόρο και πλησίον του διοικητικού-οικονομικού-εμπορικού τμήματος της πόλης.

**Παρόλο που η ιδέα του μνημείου είναι συνυφασμένη με πολιτιστικές αξιώσεις και ελιτισμό, το Beaubourg παρέχει μια φρέσκια ματιά για το τί είναι μνημείο.**<sup>42</sup> Παρά την αρχική απαίτηση για αναίρεση της μνημειακότητας, τελικά το Pompidou καθιερώθηκε ως ένα από τα σημαντικότερα πολιτιστικά μνημεία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, λόγω της έντονης αντίθεσης με το περιβάλλον του ως προς την κλίμακα και τη μορφή. Οι αρχιτέκτονες ονειρεύτηκαν ένα κτήριο που θα αντιμετώπιζε με ευκολία στο μέλλον κάθε πιθανή λειτουργική ή προγραμματική αλλαγή, μια μηχανή προσαρμοσίμη στις διαρκείς και ταχύτατες αλλαγές, έναν ζωντανό οργανισμό αρθρωμένο πάνω στον μεταλλικό του σκελετό (κινητικό σύστημα). Ωστόσο, η ευελιξία και η παροδικότητα, οι άξονες σχεδίασης, εφαρμόζονται στην πραγματικότητα κυρίως στους χώρους των προσωρινών εκθέσεων (οι απαιτήσεις των καλλιτεχνών που παραχωρούν τις συλλογές τους, διαφοροποιούν τις αναλογίες και τις ποιότητες του χώρου για την βέλτιστη ανάδειξη των εκθεμάτων), γεγονός που πιθανώς συνέβαλε στην ευκολότερη αφομοίωση από τους χρήστες.

Συνεπώς, μια από τις πρωταρχικές επιδιώξεις των αρχιτεκτόνων ήταν η σχεδίαση ενός χώρου που θα εξασφάλιζε στο σύγχρονο άνθρωπο την **οικειοποίηση** με τον πολιτισμό και τη διαρκή και ανεμπόδιστη **πρόσληψη της γνώσης** με διαφορετικούς τρόπους. Μέσα σε αυτόν τον ανοιχτό, ελεύθερο από περιορισμούς και ευέλικτο χώρο, ο επισκέπτης δεν είναι αναγκασμένος να ακολουθήσει καθορισμένες διαδρομές · αυτό τον παρακινεί να περιπλανηθεί και να αξιοποιήσει κάθε πιθανό ερέθισμα. Το ισόγειο, που σχεδιάστηκε ως επικοινωνιακός χώρος, παρέχει ποικίλες αφορμές για ενημέρωση όντας πέρασμα και σύνδεση με τη γύρω περιοχή. Επιπλέον, η ελεγχόμενη οργάνωση των εκθεμάτων του Μουσείου, δηλαδή η αυστηρή χρονολογική σειρά που δομεί την εξέλιξη της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα και τις επιρροές που συνδέουν ή διαφοροποιούν τους καλλιτέχνες κάθε περιόδου<sup>43</sup>, επιτρέπουν στον επισκέπτη να προσαρμόσει την περιήγησή του αναλόγως τις ανάγκες και τις επιθυμίες του. Έτσι, ο καθένας γνωρίζει το Κέντρο με το δικό του προσωπικό τρόπο · ακόμα και αν δεν εισέλθει στο εσωτερικό, μπορεί να χρησιμοποιήσει τις κυλιόμενες σκάλες απλά για να δει τη θέα.

<sup>42</sup> Silver, *The Making of Beaubourg*, x.

<sup>43</sup> Fradier, "The Georges Pompidou National Centre for Art and Culture", 78.



### Το άνοιγμα του εσωτερικού στην πλατεία μέσω του ισογείου

Αν και το μοντέρνο κατέκρινε την απουσία όψης ως έλλειψη προσωπικότητας<sup>44</sup>, το Ρομπρίδου πέτυχε τους σκοπούς του, δηλαδή την εδραίωση μιας νέας σχέσης με τον πολιτισμό και τις τέχνες, επειδή αποκάλυψε το εσωτερικό του και με αυτό τον τρόπο το κατέστησε φιλικό προς το κοινό. Όμως, το άμεσο φυσικό φως δεν είναι επιθυμητό για την αποθήκευση βιβλίων ή την έκθεση ζωγραφικής, γι' αυτό το 1986 τμήματα της όψης επανασχεδιάστηκαν από τους Ιταλούς αρχιτέκτονες Gae Aulenti και Italo Rosa.

<sup>44</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 89.

Στα πέντε επίπεδα του πολιτιστικού κέντρου προσφέρονται απεριόριστες επιλογές δράσης, όπως εκπαίδευση, ενημέρωση, ψυχαγωγία και ανάπαυση όλη τη διάρκεια της ημέρας. Εκτός από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού, που διαθέτει τη μεγαλύτερη συλλογή έργων μοντέρνας τέχνης, το Rompidou φιλοξενεί μια μεγάλη ανοιχτή **Δημόσια Βιβλιοθήκη Πληροφοριών**, όπου κανείς μπορεί να βρει βιβλία ποικίλης ύλης, επιλέγοντας ανάμεσα σε τελευταίες αλλά και παλαιότερες εκδόσεις, περιοδικό τύπο στα Γαλλικά ή σε οποιαδήποτε άλλη από τις 40 γλώσσες που διαθέτει, και δίσκους από το ψηφιακό ή το μουσικό αρχείο. Το **Ινστιτούτο Έρευνας και Συντονισμού Ακουστικής – Μουσικής** αναζητά νέες δυνατότητες στη συνέργεια τεχνολογίας και μουσικής. Προσφέρει θεωρητική και πρακτική κατάρτιση, παρακινώντας συνθέτες και μουσικούς ερευνητές να εμπνευστούν χρησιμοποιώντας τεχνολογικά εργαλεία, αφού πρώτα ερευνήσουν κάθε διαθέσιμο μέσο. Ακόμα, το **Κέντρο Βιομηχανικής Δημιουργίας** ενημερώνει τους πολίτες για σύγχρονα θέματα της πόλης, όπως η αρχιτεκτονική και ο αστικός σχεδιασμός, ή ζητήματα υπευθυνότητας και καταναλωτικής συμπεριφοράς, προσεγγίζοντας τον βιομηχανικό σχεδιασμό, και θέτει προτάσεις για τη βελτίωση της καθημερινής ζωής. Τέλος, το **Παιδικό τμήμα**, με νέες τεχνικές και μεθόδους, προωθεί τη γνώση και την ενασχόληση με την τέχνη μέσω του παιχνιδιού και της αναψυχής, ενισχύοντας την περιέργεια και τη φαντασία και καλλιεργώντας τις απόψεις και την προσωπικότητα των παιδιών.

Ο **χρόνος**, η διάρκεια παραμονής στο Κέντρο, συμβάλλει θετικά στη δημοτικότητα του τόπου. Οι διάφορες δραστηριότητες που αναφέρθηκαν παραπάνω, πλαισιώνονται από εμπορικές χρήσεις περιμετρικά της πλατείας και απασχολούν μια ολόκληρη οικογένεια στη διάρκεια μιας ημέρας. Είναι προσιτές σε όλους τους ανθρώπους, ανεξαρτήτως ηλικίας ή επιπέδου μόρφωσης, και στοχεύουν στην πολυτομεακή και συνεχή ενημέρωση. Αυτή η πολύωρη παραμονή εδραιώνει τη συνήθεια και τελικά ενδυναμώνει το concept.

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του κτηρίου, που συνοψίζει την ομαλή και ανεμπόδιστη ροή στην κίνηση, καλείται **opening-up** στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία. Το opening-up αντανακλάται τους ανθρώπους που στελεχώνουν τους διάφορους τομείς του Κέντρου δίνοντάς του ζωή, συμβάλλει στη συνεργασία των τμημάτων αλλά και την αυτονομία τους, σχετίζεται με την ανοιχτή επικοινωνία του Κέντρου με άλλες χώρες και τέλος, το κυριότερο, ταυτίζεται με το άνοιγμα του εσωτερικού στη δημόσια πλατεία δραστηριοτήτων και τη συνένωση των εσωτερικών χώρων μεταξύ τους, μια επαφή άλλες φορές φυσική και άλλες οπτική. Το Rompidou είναι ένα κέντρο για δημιουργία, κόμβος ατελείωτης δραστηριότητας όπου όλα προκύπτουν φυσικά, οι τέχνες συμβαίνουν παράλληλα, το ίδιο και ο ανοιχτός διάλογος, καθώς αυτό που προωθεί ο χώρος είναι η ανταλλαγή ιδεών, το πείραμα και η αυτό-έκφραση μέσα από τη σύνθεση και το επιχειρείν.





*Fontaine des Automates, Place Stravinsky*

Στην κοντινή Πλατεία Stravinsky βρίσκεται η ομώνυμη κρήνη που διαθέτει πολύχρωμα γλυπτά που κινούνται μηχανικά και εκτοξεύουν νερό. Όλα τα γλυπτά αντιπροσωπεύουν θέματα και έργα του μουσικού Igor Stravinsky<sup>45</sup>, φιλοτεχνημένα από τους καλλιτέχνες Jean Tinguely και Niki de Saint-Phalle.

<sup>45</sup> Igor Fyodorovich Stravinsky (17/6/1882 – 6/4/1971), Ρώσος με Γαλλική και Αμερικανική υπηκοότητα, μουσικός, συνθέτης, πιανίστας και μαέστρος. Ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Προσπαθούσε να μην επαναλαμβάνεται γι' αυτό χρησιμοποίησε από σκληρές διαφωνίες μέχρι ελεύθερες αρμονίες, πάντα στο πλαίσιο της τονικής μουσικής.



Ο πλέον καθοριστικός παράγοντας για την αποδοχή και επιτυχία του Pompidou είναι η ύπαρξη του δημόσιου χώρου, της πλατείας και των δραστηριοτήτων που εγγράφονται σε αυτήν διότι λειτουργούν ενοποιητικά με την υπόλοιπη πόλη αλλά ταυτόχρονα προηγούνται και ενεργοποιούν τις δραστηριότητες του εσωτερικού. Αυτός ο σύγχρονος από κάθε άποψη πολιτιστικός πολυχώρος αναπτύσσει μια νέα σχέση με τον αστικό ιστό της πόλης. Αποστασιοποιείται από τα γειτονικά κτήρια και απομακρύνεται από το έδαφος, με άλλα λόγια διαμορφώνεται ένα αστικό κενό γεγονός που επιτρέπει στον βασικό όγκο να ειδωθεί σαν σύνολο. Έτσι, το Pompidou είναι εύκολα αναγνωρίσιμο, ένα **χωρικό διάγραμμα** όπως το αποκαλούν οι αρχιτέκτονες, που επιθυμούν **οι άνθρωποι να μπορούν να το αποκρυπτογραφήσουν μέσα σε μια στιγμή**.<sup>46</sup> Για τον καλύτερο προσανατολισμό των χρηστών, όλη η κατακόρυφη κίνηση είναι ευδιάκριτη από το δημόσιο χώρο και από απόσταση. Καθώς εξελίσσεται πάνω στη όψη, αλληλεπιδρά με την κίνηση των ανθρώπων πάνω στη πλατεία στην οποία προσδίδει έντονη θεατρικότητα ενισχύοντας τη σημασία της. Από την πρώτη μέρα λειτουργίας, η πλατεία έγινε δημόσιο έδαφος, και σήμερα είναι διαρκώς γεμάτη κόσμο, happenings, συμμετέχοντες και κύκλους θεατών που παρακολουθούν. Ατενίζουν αυτό το **ζωντανό κέντρο πληροφοριών** με την άκρως-τεχνολογική αισθητική<sup>47</sup>, στο εσωτερικό του οποίου η πληροφορία που λαμβάνεται από δορυφόρο αναμεταδίδεται και κοινοποιείται άμεσα μέσω του οπτικο-ακουστικού εξοπλισμού που προσφέρεται στον επισκέπτη.

<sup>46</sup> Renzo Piano Foundation, <http://www.fondazione-renzo-piano.org/>.

<sup>47</sup> Silver, *The Making of Beaubourg*, 187.

## Parc de la Villette

**Περίοδος κατασκευής:** 1984 – 1987 (διαγωνισμός: 1982 – 1983)

**Αρχιτέκτονας:** Bernard Tschumi

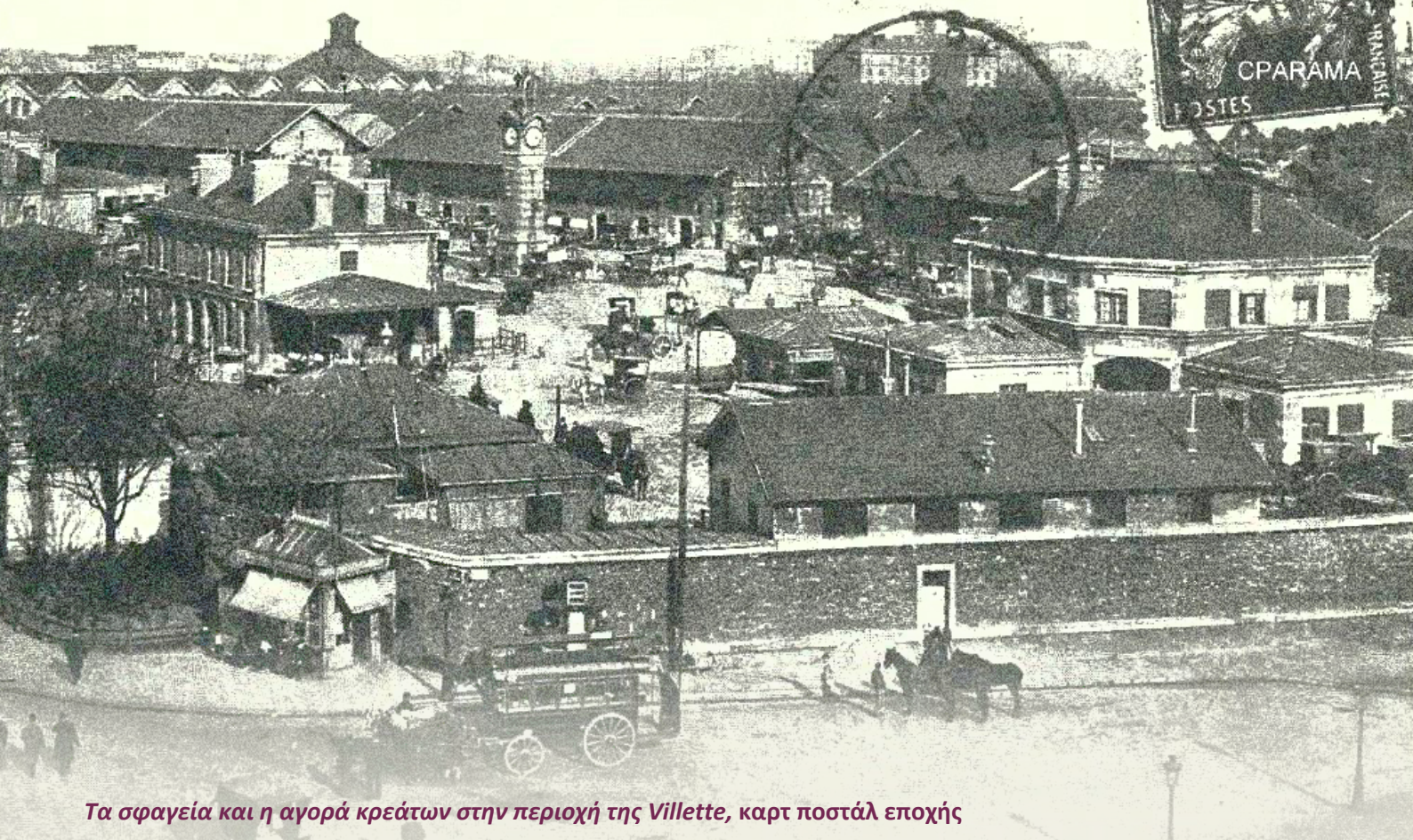




ο διαγωνισμός



434. — PARIS (19') — Les Abattoirs de la Villette.



Τα σφαγεία και η αγορά κρεάτων στην περιοχή της Villette, καρτ ποστάλ εποχής

Στο βορειοανατολικό άκρο του 19<sup>ου</sup> διαμερίσματος του Île-de-France<sup>48</sup> συναντά κανείς τη Villette<sup>49</sup> χτισμένη σε μια πεδιάδα ανάμεσα στους λόφους του Buttes-Chaumont και την Μονμάρτη. Σε έναν από τους μεγαλύτερους εναπομείναντες κενούς χώρους του Παρισιού, μια έκταση μεγαλύτερη του 1χλμ στη μια πλευρά και 700μ στην άλλη, όπου κατά το παρελθόν βρίσκονταν τα σφαγεία<sup>50</sup> και η αγορά κρεάτων του Παρισιού, σήμερα, ανάμεσα στις στάσεις του μετρό Porte de Pantin και Porte de la Villette, απλώνεται ένα από τα σημαντικότερα πάρκα της πόλης, το **Parc de la Villette**, έργο αμφιλεγόμενο του γάλλο-ελβετού αρχιτέκτονα **Bernard Tschumi**.<sup>51</sup> Αποτέλεσμα διεθνούς αρχιτεκτονικού διαγωνισμού του 1982 που έθεσε ως στόχο την σηματοδότηση του οράματος μιας νέας εποχής και την μελλοντική οικονομική και πολιτιστική ανάπτυξη μιας περιοχής – κλειδί για το Παρίσι.

Στα πλαίσια αυτού του πολυλειτουργικού σχεδίου, η Γαλλική Κυβέρνηση, εκτός από τους ανοιχτούς δημόσιους χώρους πρασίνου, υποστήριξε τη δημιουργία της Πόλης των Επιστημών και της Βιομηχανίας (**Cité des Sciences et de l' Industrie**), κτήριο που στεγάζει το Εθνικό Μουσείο Επιστημών, και της Πόλης της Μουσικής (**Cité de la Musique**), ένα Εθνικό Κέντρο για σπουδές μουσικής και χορού, ενώ πρότεινε την αποκατάσταση της παλιάς αγοράς (**Grande Halle**), η οποία λειτουργεί σήμερα ως πολιτιστικό κέντρο πολλαπλών χρήσεων.

Με βασικό άξονα την αναζωογόνηση της Villette, η κυβέρνηση της Γαλλίας, αφού αποφάσισε τη διακοπή της λειτουργίας των σφαγίων, ίδρυσε έναν Οργανισμό υπεύθυνο για το σύνολο του project. Έχοντας προκηρύξει εθνικό διαγωνισμό για τη δημιουργία του Cité des Sciences et de l' Industrie, κατέληξε το 1980 στην πρόταση του Γάλλου Adrien Fainsilber, ενώ λίγο αργότερα, το 1982, ανέθεσε στο γραφείο Reichen Robert Associates την αποκατάσταση του Grande Halle. Το 1983 ολοκληρώθηκε ο διαγωνισμός για το πάρκο υποδεικνύοντας ως επικρατέστερη την πρόταση του Bernard Tschumi, ενώ το 1985 η πρόταση του Cristian de Portzamparc επιλέχθηκε για τη δημιουργία του Cité de la Musique. Η κατασκευή του πάρκου στο σύνολό της ολοκληρώθηκε το 1995.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Île-de-France, η πλουσιότερη και πιο πυκνοκατοικημένη γαλλική περιφέρεια, στο κέντρο της οποίας βρίσκεται η πρωτεύουσα της χώρας, το Παρίσι, το οποίο χωρίζεται διοικητικά σε 20 επιμέρους διαμερίσματα (arrondissements), διαίρεση που αποφασίστηκε από τον Ναπολέοντα ΙΙΙ και εκπονήθηκε μεταξύ 1856-1860 με σχέδια του George-Eugène Haussmann στα πλαίσια της αναδιοργάνωσης της πόλης του Παρισιού.

<sup>49</sup> Villette, σημαίνει *μικρή πόλη*, ονομασία που δόθηκε στην περιοχή λόγω του αγροτικού και παραθεριστικού της χαρακτήρα που διατήρησε ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>50</sup> Τα σφαγεία χτίστηκαν το 1867 σύμφωνα με τις οδηγίες του Ναπολέοντα ΙΙΙ, ενώ το 1974 αυτά και η αγορά μεταφέρθηκαν μακριά από την περιοχή.

<sup>51</sup> Ο Tschumi συμβουλευτήκε τις απόψεις του φιλοσόφου Jacques Derrida κατά την προετοιμασία της πρότάσής του.

<sup>52</sup> Alan Tate, *Great city parks* (London: Spon Press, 2001), 58.





*Cité des Sciences et de l' Industrie, αντικατοπτρισμοί στο γεωδαιτικό θόλο La Géode*

Έχοντας χαρακτηριστεί ως το **αστικό πάρκο για τον 21<sup>ο</sup> αιώνα**, η Villette καλούσε τους κατοίκους σε έναν περίπατο ανακάλυψης ενός συμπλέγματος χρήσεων κυρίως πολιτιστικών όπως χώρους ανοιχτού θεάτρου, εστιατόρια, αίθουσες τέχνης, εργαστήρια μουσικής και ζωγραφικής, παιδικές χαρές, εκθέματα video-computer και πολιτιστικούς κήπους. Ο Δημόσιος Οργανισμός (EPPV) που ήταν υπεύθυνος έθεσε εξ αρχής τους στόχους σύμφωνα με τους οποίους θα γινόταν η *εκτίμηση* των προτεινόμενων λειτουργιών:

- Ενσωμάτωση συμβόλων του παρόντος στο σύγχρονο πάρκο ως αναφορά στην ξεχασμένη τέχνη των κήπων, για την ενίσχυση της συμβολικής έναντι της λειτουργικής διάστασης του πάρκου που είχε ανατραπεί τις τελευταίες δεκαετίες.
- Αποκατάσταση της ασυνέχειας των πάρκων ως αποτέλεσμα των έντονων ρυθμών ζωής-εργασίας, της εποχικότητας και των καιρικών συνθηκών.
- Αναζωογόνηση της περιοχής σύμφωνα με το περιβάλλον, την ιστορία και τις ανάγκες των σύγχρονων κατοίκων και επιπλέον ενίσχυση των εισόδων του πάρκου ως περάσματα από και προς τα περίχωρα.
- Ανάδειξη της περιοχής – συμπλήρωμα του Παρισιού και εξάπλωση προς τα περίχωρα με βασική φιλοδοξία τον συνδυασμό αστικού σχεδιασμού και πολιτιστικής καινοτομίας.

Το πάρκο αυτό δύναται να αποτελέσει σημείο συνάντησης πολλών πολιτισμών που χρειάζονται έναν τόπο έκφρασης της ατομικότητάς τους, ένα σημείο συμφιλίωσης, και επιπλέον μία γέφυρα των δύο κέντρων επιστήμης-τεχνολογίας και μουσικής, όχι με μια επιβλητική κατασκευή ούτε με ένα χαώδες μωσαϊκό μη δομημένου εκλεκτικισμού. Ο **πλουραλισμός**, η πρωταρχική επιδίωξη του διαγωνισμού, ενισχύεται από τρεις παράγοντες: την αστικοποίηση, δηλαδή την κοινωνικοποίηση σε έναν ανοιχτό χώρο με επιλογές δραστηριοτήτων, την απόλαυση, δηλαδή την καλλιέργειας σώματος και πνεύματος, και τον πειραματισμό που σχετίζεται με τη δράση (πρακτική) ως επακόλουθο της αποκτημένης γνώσης (θεωρία). Η ποικιλομορφία χαρακτηρίζει τους θεματικούς κήπους, με την *πόλη – κήπο* γύρω από το Grande Halle που αντανakλά την αίσθηση μιας πολιτισμένης φύσης και μιας πόλης πλήρως αστικοποιημένης, και τον *κήπο μέσα στην πόλη* που αποτελεί έναν χώρο χαλάρωσης και ευεξίας. Σε έναν τόσο πολυφωνικό κόσμο, η **ενότητα**, η δεύτερη βασική επιδίωξη του διαγωνισμού, κρίνεται απαραίτητη για να καταστήσει το εγχείρημα πλήρως λειτουργικό. Η ενότητα αναφέρεται στη συνοχή των στοιχείων του τοπίου όπως το νερό που πρωταγωνιστεί στην περιοχή, ο ρυθμός ανάπτυξης των φυτών και το φυσικό φως, αλλά και στην αρχιτεκτονική σύνθεση.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Lodewijk Baljon, *Designing Parks: an examination of contemporary approaches to design in landscape architecture, based on a comparative design analysis of entries for the Concours International Parc de la Villette Paris 1982-3* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1992), 40.



**1970 – 1980:** Ταραχώδης δεκαετία διεκδικήσεων, προόδου αλλά και οπισθοδρομήσεων.

Κοινωνικές ομάδες που θεωρήθηκαν μειονότητες και περιθωριοποιήθηκαν, όπως οι ομοφυλόφιλοι, συνεχίζουν τον αγώνα τους που πραγματοποιείται παράλληλα με αντιπολεμικές διαδηλώσεις. Ενώ όμως η επιστήμη προοδεύει οργανώνοντας τις πρώτες αποστολές στο διάστημα, η κοινωνία γίνεται πιο συντηρητική, υπερασπιζόμενη τον παραδοσιακό ρόλο της οικογένειας.

Ο **Μεταμοντερνισμός**, αποβάλλοντας την ανάγκη για όμοια χαρακτηριστικά, αναπτύσσει μια πλουραλιστική γλώσσα και, παρόλο που δίνει στους καλλιτέχνες απεριόριστες επιλογές έμπνευσης από το πάρελθόν, αδιαφορεί για την καινοτομία. Έχει προηγηθεί η Εννοιακή τέχνη (**Conceptual art**) ως απάντηση στον μινιμαλισμό, ο οποίος παραιτούμενος από κάθε περιεχόμενο φαίνεται να αποκόπτεται από τη δύσκολη πραγματικότητα. Έτσι, η Εννοιακή τέχνη εισάγει τη γνώση και την επιστήμη στο περιεχόμενό της. Με στόχο την δημοκρατικοποίηση, απλουστεύει τα υλικά της, όμως έχει αντίθετο αποτέλεσμα καθώς προσελκύει ειδικό κοινό, μνημένο στη τέχνη. Στην αρχιτεκτονική, η εισβολή του ηλεκτρονικού υπολογιστή και η παραγωγή εικόνων, επηρεάζουν τη συλλογιστική καθώς προτείνονται συνεχώς νέες ιδέες, όχι για την επίλυση προβλημάτων αλλά για την ικανοποίηση των απαιτήσεων της αγοράς.

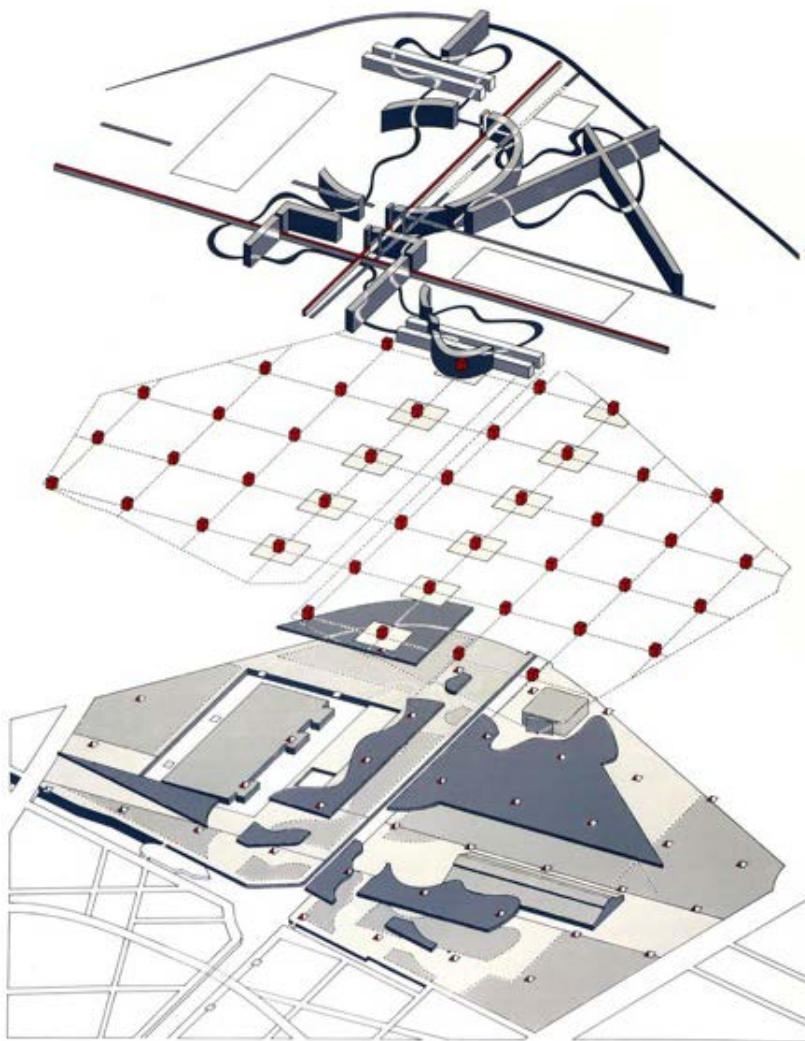
Η Villette πιθανώς επηρεάζεται από την ελευθερία του κινήματος Fluxus εισάγοντάς την στην κίνησή της, ή από τον Μινιμαλισμό που αδιαφορεί για την ύπαρξη περιεχομένου στις απλές γεωμετρικές μορφές του. Στη Villette, αυτές οι μορφές αδιαμφισβήτητα έχουν αναφορές στον ρώσικο κονστρουκτισβισμό, πρόδρομο του κυβισμού. Διατηρώντας στοιχεία πολλών περιόδων, αποτελεί η ίδια παράδειγμα αποδομημένης αρχιτεκτονικής, προοικονομώντας την αρχιτεκτονική του μέλλοντος.

ΚΟΙΝΩΝΙΑ

ΤΕΧΝΗ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

*\_concept: αντιπαράθεση · αλληλοεπικάλυψη · επαλληλία*



Η αλληλοεπικάλυψη των τριών συστημάτων

Η φιλοδοξία μας είναι να αποδομήσουμε αρχιτεκτονικές νόρμες για να ανακατασκευάσουμε την αρχιτεκτονική μέσω διαφορετικών αξόνων · να δείξουμε ότι ο χώρος, η κίνηση και το γεγονός είναι αναπόφευκτα τμήμα μιας μινιμαλιστικής ερμηνείας της αρχιτεκτονικής, και ότι ο προσωρινός διαχωρισμός μεταξύ χρήσης, μορφής και κοινωνικών αξιών προτείνει μια εναλλακτική σχέση μεταξύ του αντικειμένου, της κίνησης και της δράσης. Με αυτόν τον τρόπο, το πρόγραμμα γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της αρχιτεκτονικής και κάθε στοιχείο αυτού του προγράμματος γίνεται στοιχείο μετάθεσης σαν στερεό αντικείμενο.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Bernard Tschumi, *Cinegram folie: le Parc de la Villette* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), 27.

Η ανάγκη εξισορρόπησης και οργάνωσης ενός εδάφους επιβεβαρυμένου, λόγω των βιομηχανικών χρήσεων του παρελθόντος, και ατάκτως δομημένου σήμερα, λόγω της παρουσίας των Cité des Sciences et de l' Industrie και Grande Halle, οδήγησε στη διαμόρφωση της βασικής ιδέας με άξονα τη διάσπαση των προγραμματικών απαιτήσεων σε όλη την έκταση της Villette. Η αποδόμηση του προγράμματος σε περιοχές έντονης δραστηριότητας, σχετικές με τα χαρακτηριστικά του δοσμένου χώρου και τη χρήση, επιτρέπουν τη μέγιστη κίνηση, δίνοντας έμφαση στην ανακάλυψη και παρέχοντας ποικιλία επιλογών.

Αναζητώντας ένα αφαιρετικό σύστημα, μια οργανωτική δομή ανεξάρτητη της χρήσης, χωρίς κέντρο ή ιεραρχία, η ομάδα μελέτης οδηγήθηκε στην επιλογή του ορθοκανονικού κανάβου.<sup>55</sup> Ο **κάναβος** λειτουργεί σαν διαμεσολαβητής, σαν χαλί που ντύνει τον κενό εσωτερικό χώρο, αγκαλιάζει και φιλοξενεί την ετερόκλητη επιλογή κτηρίων. Τα σημεία του κανάβου (σημεία έντασης) είναι γνωστά ως **folies**, και αντιστοιχούν στο σύστημα των σημείων που μαζί με το σύστημα των γραμμών και το σύστημα των επιφανειών αποτελούν τα βασικά στοιχεία σύνθεσης του project (**points – lines – surfaces**).

Ένας τυπικός επισκέπτης, ενώ περιπλανάται στο πάρκο, αντιλαμβάνεται τα **folies** σαν κόκκινα στολίδια μιας άλλης εποχής, στα οποία διαδραματίζονται οι πιο δημοφιλείς δραστηριότητες πολιτισμού, αθλητισμού, αναψυχής. Δύσκολα αντιλαμβάνεται την ύπαρξη του κανάβου των 120μ., όμως η διαδοχή, η μεταφορά από το ένα στο άλλο, συνεπάγεται μια αλληλουχία συμβάντων. Η επαναλαμβανόμενη φύση τους (ένας κύβος με πλευρά 10μ. που αποδομείται), δεδομένης της μοναδικότητας του καθενός, επιτρέπει στον επισκέπτη να διατηρεί τον προσανατολισμό του μέσα στο αχανές πάρκο. Έτσι, τα folies προσδίδουν μετρική και οργανωτική ποιότητα και λειτουργούν ως σημεία αναφοράς. Από αυτά ξεκινούν τα βασικά οριοθετημένα μονοπάτια κίνησης κατά μήκος του πάρκου, που σηματοδοτούν την περιοχή με έναν σταυρό. Το **πέρασμα Βορρά-Νότου** συνδέει τις δύο πύλες του Παρισιού και τις στάσεις του μετρό Porte de Pantin και Porte de la Villette, ενώ το **πέρασμα Ανατολής-Δύσης** ενώνει το Παρίσι με τα προάστια του. Αυτά τα περάσματα λειτουργούν και ως στοές, καθώς μια κατασκευή 5μ. στο πλάτος και ανοιχτή τα καλύπτει σε όλο τους το μήκος. Το σύστημα των κινήσεων εμπλουτίζεται με το **μονοπάτι των θεματικών κήπων**, μια φαινομενικά τυχαία καμπυλόγραμμη πορεία που συνδέει διάφορα τμήματα του πάρκου σε μια προσεκτικά σχεδιασμένη τροχιά. Το μονοπάτι των θεματικών κήπων τέμνει τις γραμμικές κινήσεις σε πολλά σημεία ενδιαφέροντος, παρέχοντας απρόβλεπτες συναντήσεις.<sup>56</sup> Το **σύστημα των επιφανειών** αναφέρεται στις περιοχές πρασίνου, καταλαμβάνει τα 85 από τα 135 στρέμματα του πάρκου και καλύπτει τις ανάγκες για δραστηριότητες που απαιτούν μεγάλες εκτάσεις οριζόντιου χώρου όπως το παιχνίδι, η σωματική άσκηση, η μαζική ψυχαγωγία και οι αγορές. Κάθε επιφάνεια είναι προγραμματικά καθορισμένη. Οι ημι-τελείς επιφάνειες συντίθενται από συμπιεσμένο χώμα και χαλίκι, υλικό πολύ οικείο για τους ντόπιους στην κατασκευή πάρκων.

<sup>55</sup> Tschumi, *Cinegram folie*, IV.

<sup>56</sup> Bernard Tschumi, *Event-Cities 2* (Cambridge MA: The MIT Press, 2000), 57.



*\_ανατρέχοντας · ανατρέποντας το παρόν*



*Ο κήπος των μπαμπού (Le jardin des bambous)*

Ο διαγωνισμός για το Parc de la Villette, για πρώτη φορά στην ιστορία τις αρχιτεκτονικής, ανατρέπει την προγραμματική στο σχεδιασμό πάρκων. Η δεκαετία του '80 άλλωστε είναι μια περίοδος που χαρακτηρίζεται από το ενδιαφέρον της για την ανανεωτική κατασκευή των πόλεων τυπολογικά και μορφολογικά και τη στροφή στην αντίληψη των ανθρώπων για τη φύση, καθώς μετατρέπεται σε οργανικό στοιχείο της πόλης διατηρώντας την στο φόντο ή ενσωματώνοντάς την στο εσωτερικό αυτής. Έτσι, η Villette, ως το **αστικό πάρκο για τον 21<sup>ο</sup> αιώνα** με όραμα την καλλιέργεια νέων απόψεων, στάσεων, διαθέσεων και προοπτικών για την πόλη, προτείνει την αντιπαράθεση και το συνδυασμό μιας ποικιλίας δραστηριοτήτων (εργαστήρια για επιστημονικά πειράματα-παιχνίδια, παιδικές χαρές, εκθέσεις, συναυλίες και δραστηριότητες άθλησης-χαλάρωσης-ευεξίας).

Η βασική ιδέα του διασκορπισμού των διαφόρων δραστηριοτήτων σε όλη την έκταση του πάρκου κρίθηκε από τον Tschumi κατάλληλη για την ιστορική στιγμή, η οποία χαρακτηρίζεται από αταξία, ρευστότητα και κατάρρευση της ενότητας σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο. Οι αρχιτέκτονες της περιόδου αντιτίθενται στο international (style) του μοντέρνου, αποχωρίζονται τάσεις, όπως τον φορμαλισμό και τον φονξιοναλισμό, και αναζητούν ξεχωριστά μονοπάτια, στρατηγικές αποσυναρμολόγησης. Επανρμηνεύοντας τους παραδοσιακούς κανόνες σύνθεσης και ιεραρχίας και επανεξετάζοντας λοιπές αρχιτεκτονικές συμβάσεις μέσω της εναπόθεσης, της μετάθεσης και της αντικατάστασης, η Villette έθεσε ως στόχο την ανατροπή εξιδανικευμένων σχέσεων (αιτία/αποτέλεσμα, μορφή/λειτουργία) και την ανάπτυξη νέων ιδεών όπως η γειτνίαση και η αλληλοεπικάλυψη. Με άλλα λόγια, έθεσε ως στόχο την **αποδόμηση στην αρχιτεκτονική**, την εξάρθρωση των συμβάσεων της και κατά συνέπεια το δανεισμό ιδεών από άλλους κλάδους, όπως η φιλοσοφία, η λογοτεχνία, ο κινηματογράφος.<sup>57</sup>

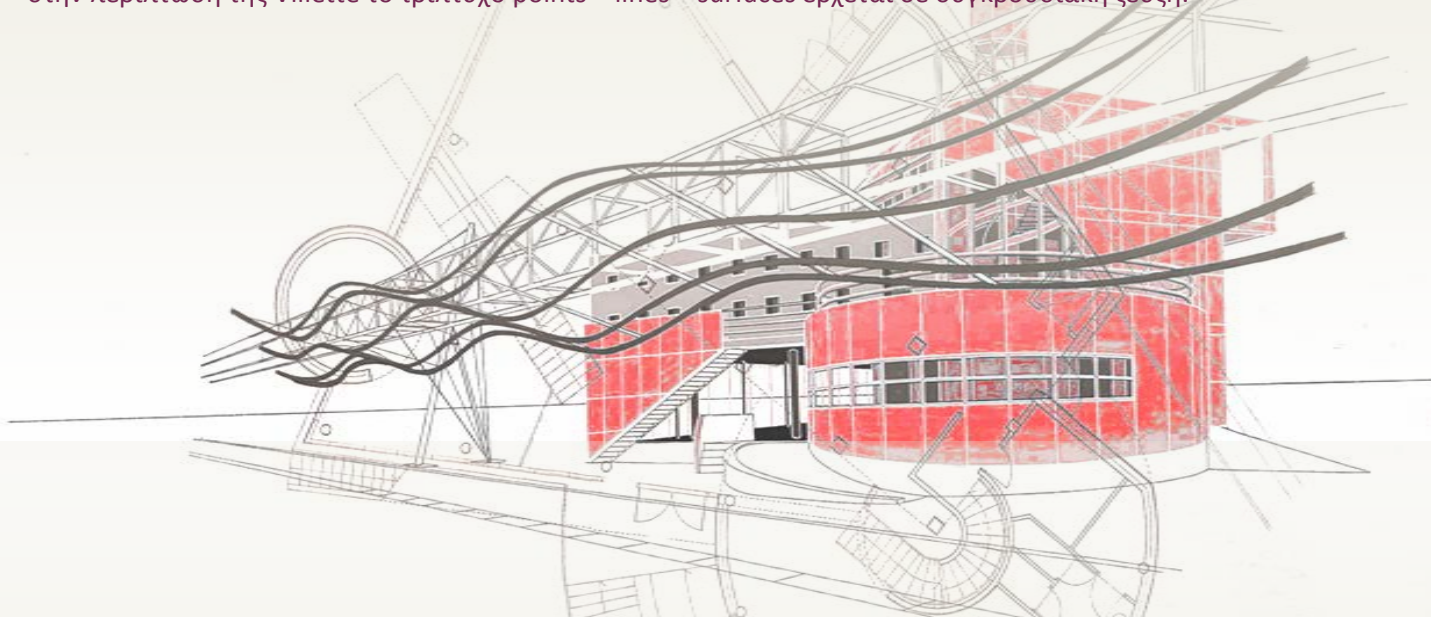
Αυτή η διακειμενική ανατροπή της αυτονομίας, χαρακτηριστικό του μοντέρνου, υποδηλώνει μια στροφή προς το μεταμοντέρνο. Ο αρχιτεκτονικός μεταμοντερνισμός εναντιώνεται στο νόημα, αρνείται ένα καλά ορισμένο σημαινόμενο<sup>58</sup> που εγγυάται την αυθεντικότητα του έργου τέχνης. Το ίδιο συμβαίνει και στη Villette · προσπαθώντας να εκτοπίσει και να απορρυθμίσει το νόημα, αρνούμενη το συμβολικό χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής, διαφωνεί με την αναφορά στο παρόν και τη σχέση με το παρελθόν. Έτσι, ο όρος **πάρκο** χάνει την παγκόσμια σημασία του, διότι πλέον δεν αναφέρεται σε κάτι γνώριμο, σε ένα ιδανικό. Η Villette δεν είναι ούτε κλειστός κήπος ούτε μίμηση της φύσης, αλλά ένας όρος σε συνεχή αλλαγή, εξαρτώμενος από την πολλαπλότητα των νοημάτων που πρόκειται να δεχθεί.

<sup>57</sup> Tschumi, *Cinegram folie*, VII.

<sup>58</sup> *Σημαίνον/Σημαινόμενο*, μαζί συνιστούν το γλωσσικό σημείο, όπου *σημαίνον* είναι ο ήχος μιας λέξης ή η οπτική της αναπαράσταση και *σημαινόμενο* είναι η ενυπάρχουσα έννοια, η σημασία στην οποία αναφέρεται.



Η επιρροή που άσκησε στον Tschumi η μελέτη της σημειωτικής βρίσκει το αρχιτεκτονικό ανάλογό της στη Villette. Η **σημειωτική**<sup>59</sup> αναφέρεται σε στόχους (σημεία) και γραφικά σύμβολα που υποδηλώνουν συγκεκριμένες λειτουργίες κεντρικές στη διαδικασία αποσυναρμολόγησης. Σκοπός της είναι η δημιουργία μορφών με αναγνωρίσιμα αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως κινήσεις, γεγονότα, ακόμα και νοητικές καταστάσεις, που μεταφράζονται σε γραφικές συμβάσεις. Σύμφωνα με τη σημειωτική, οι οριζόντιες λειτουργίες συγκρούονται με τις κατακόρυφες συνδέσεις και στην περίπτωση της Villette το τρίπτυχο points – lines – surfaces έρχεται σε συγκρουσιακή ζεύξη.<sup>60</sup>



Επιπλέον, στη Villette είναι αναγνωρίσιμη η φιλική, διαγραμματική, λήψη-προς-λήψη **τεχνική του montage** που προϋποθέτει την ύπαρξη αυτόνομων μερών ή θραυσμάτων, καθένα από τα οποία διατηρεί την αυτονομία του επιτρέποντας ποικίλους συνδυασμούς. Η τεχνική αυτή πρώτα χρησιμοποιήθηκε στον κινηματογράφο, όπου υποστήριξε καινοτόμες ιδέες όπως την ασυνέχεια των λήψεων ή την αναδρομική αφήγηση. Έτσι, για τη δημιουργία ενός φιλμ, οι διάφορες σκηνές τοποθετούνται σε συνεχή κίνηση, σε μια ροή που ονομάζεται cinegram.<sup>61</sup> Ομοίως, το πάρκο είναι μια σειρά cinegrams, δηλαδή μικρών επεισοδίων που βασίζονται σε ένα ακριβές σύνολο αρχιτεκτονικών, χωρικών και προγραμματικών μετατροπών. Ένα χαρακτηριστικό του montage που έπαιξε σημαντικό ρόλο ήταν οι τεχνικές συρραφής των σκηνών, όπως η γειτνίαση και η εναπόθεση.

<sup>59</sup> Σημειωτική, ή σημειολογία είναι η επιστήμη που μελετά τη συγκρότηση και τη λειτουργία των συμβολικών συστημάτων. Στο αντικείμενό της εμπίπτει οτιδήποτε χρησιμοποιείται με κάποια σημασία και υποκαθιστά κάτι άλλο. Γλώσσα, κυκλοφοριακή σήμανση, μουσική, ιατρική συμπτωματολογία, θέατρο, κοινωνικές συμβάσεις, κινηματογράφος, μόδα, και τελετουργικές συμπεριφορές είναι μερικά μόνο από τα συστήματα διαχείρισης σημασιών που μελετώνται για την επικοινωνιακή τους λειτουργία. Επειδή σημασίες εμπλέκονται σε οποιαδήποτε δραστηριότητα συμμετέχει ο άνθρωπος, και συνεπώς στο σύνολο του πολιτισμού, η σημειωτική διεκδικεί το ρόλο γενικής πολιτισμικής θεωρίας.

<sup>60</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 105.

<sup>61</sup> Tschumi, *Cinegram folie*, VI.



Η εδραίωση ενός εμβρυϊκού μοντέλου πάρκου, όπου το πρόγραμμα, η μορφή και η ιδεολογία είναι συνεκτικά δεμένα μεταξύ τους, είναι αποτέλεσμα τυχαίων ή στοχευμένων επιλογών. Ο Tschumi επηρεάστηκε από το γενικότερο κλίμα διάχυτης πραγματικότητας της εποχής αλλά είναι βέβαιο ότι ακολούθησε βασικούς αρχιτεκτονικούς κανόνες. Δεν εργάστηκε με συντηρητισμό, διατηρώντας την έως τότε κλασική τυπολογία με ανεπαίσθητες αλλαγές, ούτε με απολυτότητα, απορρίπτοντας πλήρως τα χαρακτηριστικά των παραδοσιακών πάρκων, αλλά εντόπισε και ενεργοποίησε αναγνωριστικά τους στοιχεία και θρυμμάτισε συνθετικές ενότητες με στόχο να γίνει το πάρκο ένα από τα μεγαλύτερα κτήρια στον κόσμο – ασυνεχές κτήριο άλλα μοναδική κατασκευή.

**Δεν υπάρχει αρχιτεκτονική χωρίς πόλη, δεν υπάρχει πόλη χωρίς αρχιτεκτονική**<sup>62</sup>, έχει πει ο Tschumi τονίζοντας την ταύτιση που έχουν όλα του τα project με την ιστορία της πόλης στην οποία βρίσκονται. Η αρχιτεκτονική, άρρηκτα συνδεδεμένη με την αστική κατάσταση, είναι μοναδική για τον τόπο, ομοιογενής και συνεκτική, αν και οι πόλεις είναι εν γένει ποικιλόμορφες, ανομοιογενείς και αντιφατικές. Με άλλα λόγια η πόλη καταδεικνύει την αδυναμία της ομοιογένειας, συντίθεται από θραύσματα συνεκτικότητας που συνεχώς υποδιαιρούνται και μπορεί ενδεχομένως να υφίσταται χωρίς αρχιτεκτονική. Όμως, η αρχιτεκτονική δεν μπορεί χωρίς την πόλη, διότι μαζί της αναπτύσσει διάλογο, ενώνει τα θραύσματά της και τα μετατρέπει σε κάτι καινούργιο, επιταχύνοντας ή αλλάζοντας τα αστικά φαινόμενα.<sup>63</sup>

Παρόλο που η Villette αποτελεί σημαντικό κρίκο για τη συνεκτικότητα της πόλης του Παρισιού, είναι εμφανής η απουσία οριοθετημένων σχέσεων με τη γύρω περιοχή και συνεκτικότητας – ομοιογένειας στο εσωτερικό. Η σχεδιαστική λογική της δια-μεσολάβησης (δομή ανεξάρτητη της χρήσης, χωρίς κέντρο ή ιεραρχία), δηλαδή η επιλογή του κανάβου, οδήγησε σε ένα σύστημα με δυνατότητες επ' άπειρον επεκτασιμότητας. Με άλλα λόγια, ο κάναβος αγνοεί το περιβάλλον γύρω του, δεν έχει τέλος αν και αυστηρά καθορισμένος, και καθώς είναι μη-φυσικός, μη-λειτουργικός, αφαιρετικός και στερείται ιστορικής ταυτότητας οδηγεί τελικά σε **χωρική διάχυση**.<sup>64</sup> Παρόλα αυτά, αποτέλεσε το πεδίο συνύπαρξης των τριών συστημάτων points – lines – surfaces, των οποίων η **αλληλοεπικάλυψη** καθιστά σχεδόν αδύνατη κάθε συνθετική απόπειρα ομοιογένειας, διότι, λόγω διαφορετικών προϋποθέσεων και απαιτήσεων αυτονομίας, η κυριαρχία του ενός συστήματος εναντιώνεται στην ύπαρξη κάποιου άλλου. Στη Villette αναγνωρίζει κανείς τα folies τα οποία φιλοξενούν όλες τις δραστηριότητες του πάρκου και συνδέονται μεταξύ τους μέσω γραμμικών κινήσεων και μιας καμπυλόγραμμης πορείας που με τη σειρά τους οδηγούν στις περιοχές ανοιχτών δραστηριοτήτων, τους θεματικούς κήπους. Η σύνθεση όλων αυτών καθιστά το εγχείρημα τουλάχιστον περίπλοκο.

<sup>62</sup> Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)* (Cambridge MA: The MIT Press, 1994), 12.

<sup>63</sup> Alexander Eisenschmidt, "Importing the city into Architecture: An interview with Bernard Tschumi," *Architectural Design* 82, no. 5 (September 13, 2012).

<sup>64</sup> Tschumi, *Cinegram folie*, VI.

Λεπτομέρεια από το Folie R7 (περιλαμβάνει jazz club, γραφεία, χώρους υποδοχής)



**Κανένα project δεν αρχίζει με εικόνα ή μορφή, ούτε καν με μια επίσημη στρατηγική. Τα project πάντα ξεκινούν με μια αστική κατάσταση και ένα πρόγραμμα. Μετά ξεδιπλώνουν δυνατότητες κρυμμένες...**<sup>65</sup> Αυτή η ιδεολογία είναι θεμελιώδης στο έργο του Tschumi, ο οποίος επιλέγει να ερευνήσει πρώτα εκδοχές και παραμέτρους μιας κεντρικής ιδέας και έπειτα να διαλέξει τη μορφή. Δίνει έμφαση στη δράση μέσα και έξω από ένα κτήριο, στις κινήσεις των σωμάτων, ακόμα και στην πολιτική διάσταση της αρχιτεκτονικής. Προτιμά να σχεδιάζει καταστάσεις από το να προσδίδει καταστάσεις μετά το σχεδιασμό. Έτσι, λοιπόν, δουλεύοντας πρωταρχικά το πρόγραμμα της Villette, επέλεξε την αποσπασματική στέγαση των λειτουργιών του πάρκου στα μικρά στολίδια, τα folies. Αυτά, ενώ φέρνουν στην επιφάνεια, παράλληλα αναδεικνύουν το αρχιτεκτονικό μεγαλείο του Tschumi, ως προς τη θεωρητική του σκέψη και τη σχεδιαστική του λεπτότητα.

Με όραμα το μέλλον, τα folies δεν προσδιορίζουν εν τη γενέσει γεγονότα που θα συμβούν σε αυτά, αλλά μόνο τις δράσεις (σταθερές καταστάσεις), που δεν είναι απαραίτητως γεγονότα.<sup>66</sup> Λειτουργούν σαν άδεια κουτιά, **les cases vides**, σαν υποδιαίρεση του εν δυνάμει σχεδιαστικού χώρου όπως το ταμπλό στο σκάκι, άρα είναι έτοιμα να παίξουν ένα παιχνίδι – να γεμίσουν με περιεχόμενο οποιαδήποτε στιγμή. Η προγραμματική αστάθεια πηγάζει από την κοινωνική απο-δόμηση που προώθησε τον εκτοπισμό και την απορρύθμιση κάθε νοήματος, άρα και την ισοπέδωση του όρου *πάρκο*. Συνεπώς, η Villette, αποκομμένη από το παρελθόν (μνήμη) και αρνούμενη το συμβολικό χαρακτήρα της τέχνης, στοχεύει σε μια αρχιτεκτονική για το σημαίνον αντί για το σημαινόμενο και θέτει υπό αμφισβήτηση το θεμελιώδες ζήτημα της αρχιτεκτονικής, τη λειτουργικότητα.

Ένα άλλο στοιχείο που επαναπροσδιορίζεται στο πάρκο είναι η έννοια του χρόνου. Κατά τη διάρκεια της ιστορίας, τα γεγονότα, όπως και οι δημιουργίες της τέχνης, διαδέχονταν το ένα το άλλο στο πλαίσιο μιας εξελικτικής διαδικασίας, έως ότου το μοντέρνο και στη συνέχεια το μεταμοντέρνο άλλαξαν αυτή τη ροή, δίνοντάς της διαφορετική σημασία και τέλη αποκαλυπτικά ή νοσταλγικά. Αυτή η ασάφεια στη ροή του χρόνου παρατηρείται έντονα στη Villette, καθώς η διαδοχή από τη μια δραστηριότητα στην άλλη (από το ένα folie σε κάποιο άλλο) δεν υφίσταται λόγω των απεριόριστων επιλογών και δυνατοτήτων που δίνονται στο χρήστη και τελικά ο χρόνος κίνησης, στάσης, δράσης, επαφής, αλληλεπίδρασης καθίσταται αδύνατον να οριστεί.

<sup>65</sup> Tschumi, *Event-Cities 2*, 11.

<sup>66</sup> *Πρόγραμμα (δράση) – Γεγονός*, ο Tschumi διαχωρίζει αυτούς τους δύο όρους καθώς, όπως τονίζει στην εισαγωγή του βιβλίου *Event-Cities 2*, το πρόγραμμα αναφέρεται σε κοινωνικές συμπεριφορές, συνήθειες και έθιμα και μπορεί να σχεδιαστεί, ενώ το γεγονός αναφέρεται στο απρόβλεπτο που καθορίζεται από τον χρήστη.





*Ένα folie ανάμεσα στους κήπους*

Τα folies αναφέρονται, αν όχι στην πραγματικότητα που είναι κυρίαρχη της λειτουργίας, στην ευχαρίστηση που είναι κυρίαρχη για τον αρχιτέκτονα.<sup>67</sup> Και εδώ ο Tschumi έρχεται σε οριστική ρήξη με την παράδοση. Δηλώνει ότι η ευχαρίστησή του δεν ήταν ποτέ η προσήλωση σε σπουδαία έργα της ιστορίας ή της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, αλλά η απογύμνωση αυτών. Και είναι συνεπής σε αυτό του το project αφού εξετάζει την ιδέα της τάξης, αμφιβάλλει για την ιδέα της ενότητας, δοκιμάζει τα ίδια τα όρια της αρχιτεκτονικής. Ωστόσο για τον Tschumi, η απογύμνωση των μεγάλων έργων τέχνης αναφέρεται στην αναζήτηση της αλήθειας αυτών, της ουσίας, που μέσω της κατανόησης οδηγεί στην ευχαρίστηση, όπως επέρχεται η κάθαρση στην αρχαία τραγωδία.

<sup>67</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 103.



Αναφορικά με το στάδιο υλοποίησης των σχεδίων, όταν τα ζητήματα της αλληλοεπικάλυψης και των θραυσμάτων από το επίπεδο του διαγράμματος μεταφράζονται σε κτήριο και χώρο, τότε παρουσιάζονται προβλήματα για την αρχιτεκτονική. Ο Tschumi αρνείται τις παραδοσιακές μεθόδους που επιτρέπουν το πέρασμα από τη θεωρία στην πρακτική και από το σχέδιο<sup>68</sup> στο κτήριο. Σε μια κλασική αρχιτεκτονική προσέγγιση, οι σημειώσεις στα σχέδια, δυσδιάστατα ή τρισδιάστατα, είναι αποδεκτές ως σημειώσεις γιατί απεικονίζουν κάτι άλλο από και συμπαγές, αλλά στην περίπτωση της Villette χτίζονται αυτούσιες. Η **χτισμένη σημειολογία** υποθάλλει τον κίνδυνο μιας κακής αρχιτεκτονικής διότι τα διαγράμματά δεν είναι πάντα αρχιτεκτονικά. Σύμφωνα με τον Anthony Vidler, η παρα-αρχιτεκτονική της Villette, μια αρχιτεκτονική που στρέφεται ενάντια στον εαυτό της, πιθανώς λανθασμένη και ακατάλληλη, μπορεί να πετύχει μόνο εφόσον δεν παραμένει θεωρητική κατασκευή αλλά εγκατασταθεί σε ολόκληρη την πόλη.

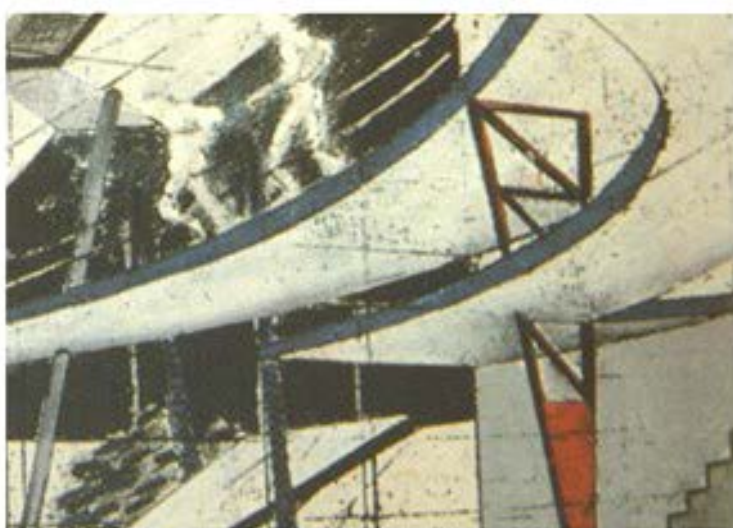
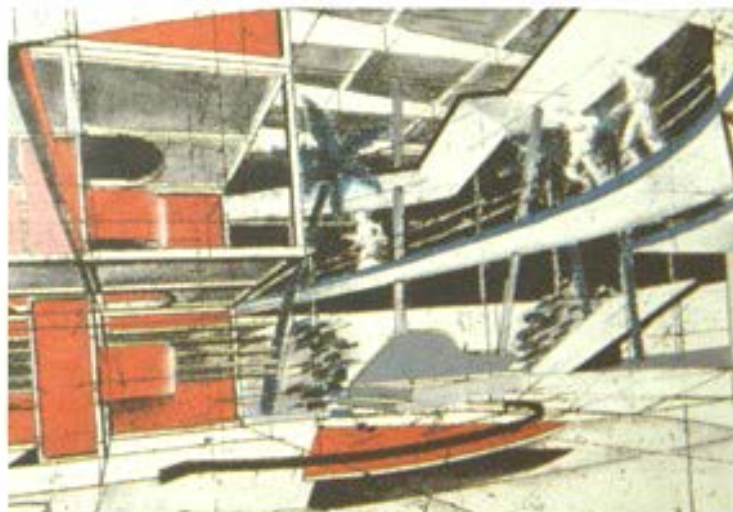
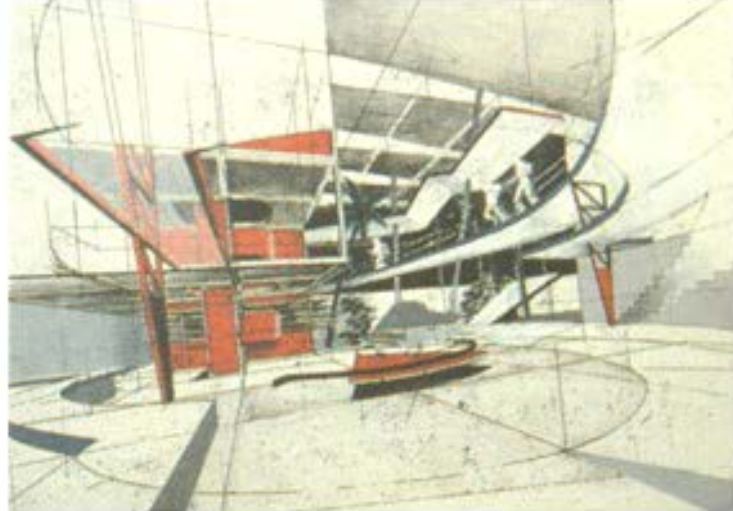
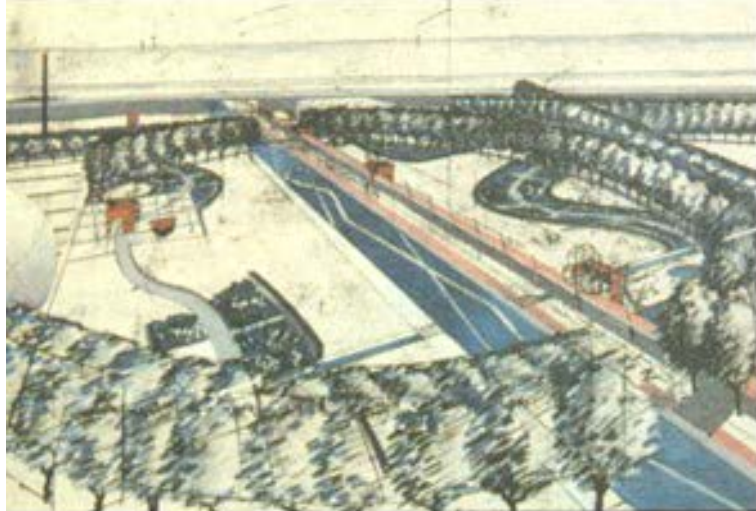
Ωστόσο, η παρα-αρχιτεκτονική, για να τονίσει την ενότητα της συνεχούς αλλαγής, αλληλουχίας και ανατροπής, πρέπει να λάβει δηλωτική σημασία· με άλλα λόγια το σημαίνουν (μορφή) πρέπει να μετατραπεί σε αυτόνομο αντικείμενο. Γι' αυτό ο Tschumi χρησιμοποιεί μια έτοιμη γλώσσα από την οποία αντλεί τα στοιχειώδη και δομικά σύμβολα του κονστρουκτιβισμού και τα μετασχηματίζει σε κάτι άλλο. Κρατώντας μια στάση δεκτική αλλά και κριτική απέναντι στο μοντέρνο, χωρίς νοσταλγία, τα folies δανείζονται βασικά στοιχεία από τον Πύργο του Tatlin, τα οποία αποσυντίθενται και έπειτα ανα-συναρμολογούνται. Έτσι, το κόκκινο χρώμα, που προετοιμάζει μια αρχιτεκτονική αναταραχή (κατ' αντιστοιχία της πολιτικής επανάστασης του Πύργου του Tatlin), και τα σπειροειδή, διαγώνια, κυκλικά, βαθμιδωτά στοιχεία, που εισάγονται βίαια, υπαινίσσονται τη διπλή υπόσταση των folies. Τα καθιστούν, από τη μία, άχρηστα αντικείμενα με πολιτικές αναφορές και, από την άλλη, εκφραστικά αν και ουδέτερα αντικείμενα χωρίς λειτουργία. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι οι πληροφορίες για το πάρκο δίνουν σαφή εικόνα μόνο για το εξωτερικό των folies χωρίς καμία αναφορά στο εσωτερικό τους.

Με ή χωρίς δραστηριότητα, έχουν αρχιτεκτονική σημασία ή, αλλιώς, παρα-αρχιτεκτονική σημασία. Ο κυβικός τους σκελετός, τα αποσυναρμολογημένα στοιχεία τους, η έλλειψη κλασικής γνώσης και η άρνηση του ρομαντισμού προδίδουν μια **αρχιτεκτονική μετουσίωση**.

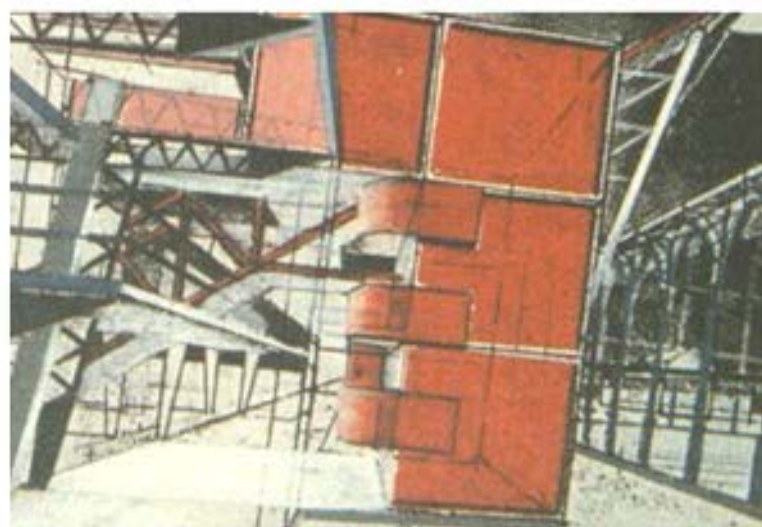
Τα folies βρίσκονται εκεί, απλά για να μιλήσουν.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Ο Tschumi εμπιστεύεται δύο συμπληρωματικές γλώσσες για τα σχέδιά του που αντανakλούν την περίπλοκη στάση του για το μοντέρνο. Η πρώτη είναι ένα σύνολο συμβάσεων που εκφράζουν κινήσεις και δυνάμεις και εκφράζεται με βέλη και γραμμές. Η δεύτερη προέρχεται από συμβάσεις αρχιτεκτονικής αναπαράστασης που έχουν ανακαλυφθεί από τους κονστρουκτιβιστές και σχετίζεται με την κάτοψη και την τομή.

<sup>69</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 110.







από το ανοίκειο στο οικείο



## Το παιδικό παιχνίδι στη Villette



**Points – Lines – Surfaces:** Το εννοιολογικό πέρασμα από το ένα στοιχείο στο άλλο (εξ' ορισμού η σύνδεση ενός σημείου με ένα δεύτερο σχηματίζει τη γραμμή, και με ένα τρίτο σχηματίζει την επιφάνεια) υποδεικνύει μια πιθανή λογική αλληλουχία με άξονα τον τονισμό των δύο διαστάσεων. Έτσι, εναρμονίζονται μεταξύ τους, εναντιώνονται στο σύστημα των κτηριακών όγκων και των folies (3 διαστάσεις) και επέρχεται ισορροπία.

Το Parc de la Villette, εξ' ορισμού θα μπορούσαμε να πούμε, καλείται ως το πάρκο για τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Και όχι άδικα. Πρόκειται για ένα project διεθνούς εμβέλειας που είχε σκοπό την εξυγίανση μιας πρώην βιομηχανικής περιοχής, την οικολογική της αναβάθμιση και την απόδοσή της στην κοινωνία του Παρισιού, στη γειτονιά, στον κάτοικο. Καθοριστικός παράγοντας για την ανάδειξη του project και τη δημοτικότητά του αποτέλεσε η απόσταση του πάρκου από το ιστορικό κέντρο του Παρισιού αφού βρίσκεται εντός του Ile-de-France και είναι εύκολα προσβάσιμο με το μετρό. Η απουσία ορίων ως προς τη γύρω περιοχή επιτρέπει την **ελεύθερη είσοδο** στο χώρο, στις πλευρές που δεν καλύπτονται από υδάτινα κανάλια. Αυτή η ελευθερία παραλληλίζεται με την ευκολία πρόσβασης και διαχείρισης της διαδικτυακής πληροφορίας, διότι στη βιωματική εμπειρία αυτού του αστικού πάρκου δεν υπάρχουν περιορισμοί ούτε κριτήρια. Αν και το Parc de la Villette εισάγει νέα δεδομένα για την απόδοση του όρου στη σύγχρονη πραγματικότητα, *πάρκο* σημαίνει φύση, και στη φύση όλα είναι ανοιχτά – η πρόσβαση, τα δικαιώματα και οι υποχρεώσεις είναι ίδια για όλους.

Το πάρκο αυτό, αχανής έκταση ανάμεσα σε πολυπληθή οικοδομικά τετράγωνα, αποτελεί σήμερα έναν διακριτό πόλο έλξης, ένα τοπόσημο. Η επιλογή του ορθοκανονικού κανάβου, δεν ισορροπεί την αντίθεση μεταξύ δομημένου και αδόμητου χώρου, αφού ως οργανωτική δομή αγνοεί το περιβάλλον γύρω του. Παρ' όλα αυτά, αποτελεί στρατηγικό σχεδιαστικό εργαλείο καθώς αρθρώνει και ενεργοποιεί κρυμμένες δυνατότητες, αναδομεί έναν αποκομμένο κόσμο μέσω ενδιάμεσων χώρων.<sup>70</sup> Το πάρκο, αν και αστικό κενό, τελικά μετατρέπεται σε **συνδεδειγμένο κρίκο της πόλης** του Παρισιού, καθώς το *μη-φυσικό* εγγέεται σε σταθερά μεγάλες αποστάσεις.

Στο σύγχρονο πάρκο, η ταυτόχρονη ύπαρξη πολιτιστικών, ψυχαγωγικών, αθλητικών και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων, υπό το πρίσμα μιας αρχιτεκτονικής που αρνείται την εποχή της και εισάγει νέες προοπτικές στην αντίληψη και κατανόηση του περιβάλλοντος χώρου, παρέχει πολλά πλεονεκτήματα. Το πάρκο εκτός από τους ανοιχτούς χώρους πρασίνου που διαθέτει, περιλαμβάνει το **Εθνικό Μουσείο Επιστημών** και το **Εθνικό Κέντρο για σπουδές μουσικής και χορού**, ενισχύοντας παράλληλες δράσεις. Η ενθάρρυνση για ενασχόληση με τις παραπάνω δραστηριότητες και διαπροσωπική επαφή με ανθρώπους διαφορετικών ηλικιών και εθνικοτήτων συμβάλλει στον εμπλουτισμό των γνώσεων, τη διεύρυνση των οριζόντων, την κοινωνικοποίηση. Μια από τις απαιτήσεις του διαγωνισμού ήταν η εξάλειψη των διακρίσεων, γεγονός που θα αποτελέσει απαίτηση του 21<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς οι διαφορές μεταξύ των ανθρώπων πολλαπλασιάζονται αντί να συμφιλιώνονται· αρκεί να σκεφτεί κανείς πως *διαφορετικός* δεν χαρακτηρίζεται κάποιος σήμερα μόνο λόγω χρώματος αλλά και οικονομικής κατάστασης, πολιτικών πεποιθήσεων, μόρφωσης, επιλογών διαπροσωπικών σχέσεων.

<sup>70</sup> Tschumi, *Cinegram folie*, 24.





Τα στεγασμένα μονοπάτια (στοές), ένα από τα διακριτά στοιχεία της Villette, που είναι παράλληλα με τα όρια του πάρκου, τα υδάτινα κανάλια.

Ο Kevin Lynch διαχωρίζει τα πέντε στοιχεία μιας πόλης που, όπως τονίζει, αν μελετηθούν και σχεδιαστούν ξεκάθαρα, τότε θα δημιουργηθούν πιο εικονικές και ικανοποιητικές ψυχολογικά πόλεις. Η Villette, αν γίνει αντιληπτή σαν μικρογραφία πόλης, διαθέτει αυτά τα στοιχεία, τα οποία είναι τα **μονοπάτια**: κανάλια κίνησης που βοηθούν τον κάτοικο να αντιληφθεί τα υπόλοιπα στοιχεία, οι **άκρες**: γραμμικές διακοπές που ενώνουν ή διαιρούν περιοχές, οι **περιοχές**: τομείς δραστηριοτήτων με διακριτά χαρακτηριστικά, οι **κόμβοι**: στρατηγικά σημεία που συμβάλλουν στη ζεύξη ή τη συγκέντρωση και τα **τοπόσημα**: σημεία αναφοράς που βοηθούν τον προσανατολισμό.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Kevin Lynch, "The city image and its elements," στο *The image of the city*, 46-90 (Cambridge MA: The MIT Press, 1960).

Το κλίμα διάχυτης πραγματικότητας της εποχής, η έλλειψη τάξης και η κοινωνική ρευστότητα ώθησαν τον Tschumi στον κατακερματισμό του προγράμματος. Με άλλα λόγια, οι πιθανές ιστορίες που θα εκτυλιχθούν στο πάρκο απλώνονται σε όλη την έκτασή του και έτσι δημιουργείται **το μεγαλύτερο ασυνεχές κτήριο**, ως απάντηση στην απαίτηση του διαγωνισμού για επίλυση της ασυνέχειας και της εποχικότητας. Οι επισκέπτες στο εξής δεν συνωστιζονται σε έναν μεγάλο κτηριακό όγκο για να ψυχαγωγηθούν, να ενημερωθούν, να αθληθούν, αλλά διασκορπίζονται σε όλη την περιοχή. Ανάμεσα από τα folies υπάρχουν ανοιχτοί μεγάλοι χώροι για συγκεντρώσεις ή δραστηριότητες, όπως συναυλίες, ομαδική άθληση, οργάνωση και εκτόνωση σχολικών εκδρομών και ομαδικών επισκέψεων στα κέντρα μουσικής και επιστημών. Επίσης, κατά τη διάρκεια της νύχτας, τα folies λειτουργούν σαν δείκτες φωτός και σήμανση καλύπτοντας μεγάλες αποστάσεις, οπότε αποφεύγονται οι νεκρές ζώνες (αποτελεί σημαντικό πρόβλημα για τα σύγχρονα αστικά κέντρα) και διευκολύνονται οι νυχτερινοί περίπατοι. Οι μεγάλες αποστάσεις επιτρέπουν την κίνηση, την περιπλάνηση και την ευελιξία στο μέγιστο, αφήνοντας στον περιπατητή ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα ανακάλυψης, καλλιεργώντας το **στοιχείο της έκπληξης**. Σαν σταθερά σημεία πάνω στον ορθοκανονικό κάναβο, που δεν γίνεται αντιληπτός στο επίπεδο του χρήστη, τα folies λειτουργούν συνδετικά, γίνονται τα σημεία αναφοράς και εστίασης, ο κοινός παρονομαστής σε αυτή την περιπλάνηση, και συνεπώς τα σύμβολα της Villette.<sup>72</sup>

Το μόνο στοιχείο του πάρκου που διατηρεί μια ενότητα με το παρελθόν, αν και αποκαλύπτει προθέσεις αποδόμησης και συσχετισμούς με άλλους κλάδους, είναι το **σύστημα των γραμμών**, οι κινήσεις που συνδέουν το πάρκο με την πόλη και τις εσωτερικές δραστηριότητες μεταξύ τους, καθώς περιέχει στοιχεία του κλασικισμού, την ευθεία, και στοιχεία του ρομαντισμού, την πτύχωση. Πιο αναλυτικά, οι **δρόμοι** στη Villette είναι τρεις: ο υδάτινος (το παλιό εμπορικό κανάλι), ο εναέριος (οι σκεπασμένοι, τεμνόμενοι άξονες της ανυψωμένης γέφυρας) και ο επίγειος (το ελικοειδές μονοπάτι που ενώνει τους φιλοσοφικούς κήπους). Αυτή η επίγεια πορεία αποτελεί ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της όλης σύνθεσης διότι φέρει τις αναλογίες μιας κινηματογραφικής ταινίας. Έτσι, στο film η γραμμική αλληλουχία παρατάσσει γεγονότα, κινήσεις και χώρους σε μια εξελικτική διαδικασία συνένωσης, συνδυασμού ή αλληλοεπικάλυψης εικόνων και ήχων. Κάθε λήψη σε αυτήν την αλληλουχία ενισχύει ή αποδυναμώνει την προηγούμενη ή την επόμενη λήψη, και προκαλεί έντονα συναισθήματα έκπληξης ή αποστροφής, καθώς συχνά αλλάζει η οπτική γωνία του παρατηρητή. Ομοίως, στο πάρκο της Villette, μια στροφή κατά τη διάρκεια της περιπλάνησης ή ένα νέο οπτικό ερέθισμα εισάγει τον επισκέπτη σε έναν διαφορετικό κήπο – πρόκειται για θεματικούς κήπους, μιας και όλοι έχουν υποστεί ιδιαίτερη επεξεργασία και διατηρούν ξεχωριστή ταυτότητα.

<sup>72</sup> Tschumi, *Event-Cities* 2, 59.





**Folie P7 (το καφέ)**

Η εμπειρία της εξερεύνησης αυτών είναι σαν ταξίδι γύρω από μια έκθεση, κινούμενος από έργο σε έργο, όλα με ασφάλεια εγκαταλελειμμένα και άνετα χαρακτηρισμένα, σε μια διαδοχική αλληλουχία. Στην πραγματικότητα, είναι δύσκολο να μην τα διαβάσει κανείς σαν μια σειρά από μεγάλης κλίμακας κατοικήσιμα γλυπτά. Σκόπιμα ή όχι, αυτό φαίνεται να ταιριάζει στο Γαλλικό πάθος για θεσμοθετημένη κουλτούρα, την οποία συναντά κανείς οδηγώντας σε μια Γαλλική πόλη όπου όλα μαρκάρονται σαν σε νοητό χάρτη.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Peter Blundell Jones, "1989 August: Parc de la Villette by Bernard Tschumi Architects," *The Architectural Review* (June 7, 2012).

Η αλληλοεπικάλυψη των τριών συστημάτων είναι το στοχευμένο αποτέλεσμα της απόφασης για ελλιπή ανάλυση μεταξύ αυτών στον τρόπο που συγκρούονται και αλληλεπιδρούν, στο πλαίσιο της αναζήτησης μιας **αρχιτεκτονικής μετουσίωσης**. Ένας αφηγητής στο πάρκο, χωρίς γνώσεις ιστορίας της τέχνης, θα αναφερόταν σε πράσινους κήπους ευεξίας, χαλάρωσης, άθλησης και παιχνιδιού, θα διέκρινε τα συνδεδετικά μονοπάτια κίνησης και θα εντυπωσιαζόταν ή θα παραξενευόταν με τους μεμονωμένους χώρους πάνω στις κόκκινες κατασκευές που στεγάζουν διάφορες δραστηριότητες. Η θεωρία της αποδόμησης αναγκάζει τα τρία συστήματα σε διάσπαση και αποχωρισμό, εννοιολογικό και χωρικό, καθώς, στο στάδιο υλοποίησης των διαγραμμάτων, τα συστήματα τοποθετούνται αποστασιοποιημένα και σε διαφορετικά ύψη. Η φιλοδοξία του αρχιτέκτονα ήταν η αρμονική συνύπαρξη αυτών μορφολογικά και λειτουργικά. Έτσι, η εναπόθεση εναρμόνισε ασυμβίβαστες λειτουργίες και δράσεις, ώστε το πάρκο να βιώνεται διαρκώς από διαφορετικές οπτικές γωνίες (το γνωστό να ειπωθεί ως άγνωστο).<sup>74</sup>

Το πιο σημαντικό στοιχείο οικειοποίησης στη Villette είναι ο **χρόνος**. Η αλλαγή των ρυθμών της ζωής συμβαδίζει με την κοινωνική αστάθεια. Επηρεάζεται κυρίως από τις πιέσεις της οικονομίας, καθώς πρώτα αυτή καθορίζει πολλά θέματα στον τομέα της εργασίας, ένα από τα οποία είναι οι ρυθμοί της καθημερινότητας και αναλογικά ο ελεύθερος χρόνος των ανθρώπων. Η πίεση μέσα στα πολυπληθή και πολύβουα αστικά κέντρα χρειάζεται εκτόνωση – το πάρκο είναι ο πιο κατάλληλος χώρος για αυτή την εκτόνωση διότι η επαφή με τη φύση είναι ιδιαίτερα ευεργετική. Η Villette, με τις εναλλακτικές που παρέχει, αυξάνει την επιθυμία για συνεχείς επισκέψεις στο χώρο με κίνητρο την εξερεύνηση κάποιου νέου σημείου της, γεγονός που πολλαπλασιάζει τις βιωματικές εμπειρίες του ανθρώπου και συμβάλλει στην πνευματική ανανέωση. Ακόμα περισσότερο κινούν την περιέργεια τα folies, κενά νοήματος και χρήσης. Η απαξίωση του νοήματος, αν και χρησιμοποιήθηκε από τους κλασικούς, δηλώνει την αποστροφή στην έννοια του **τέλους**<sup>75,76</sup> και την ανάγκη για συνεχή επαγρύπνηση και εξέλιξη. Αυτό κάνει το πάρκο. Απαιτεί την επανάληψη και τη διάρκεια, μέσα από τις οποίες ο χρήστης το ανακαλύπτει και βρίσκει τη δική του αλήθεια μέσα σ' αυτό και βελτιώνεται. Η οικειοποίηση του πάρκου χρειάζεται χρόνο.

<sup>74</sup> Tschumi, *Event-Cities 2*, 58.

<sup>75</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 105.

<sup>76</sup> Το τέλος εδώ αποδίδεται ως τέλειο, ολοκληρωμένο, κλειστό, που έχει φτάσει στο τέρμα της φυσικής του εξέλιξης.

## Συμπεράσματα

αντιπαράθετοντας





Είναι κατανοητό πως με το πέρασμα του χρόνου τα άλλοτε λιγότερο οικεία project, όπως αναλύθηκαν παραπάνω, έγιναν δημοφιλή στη συνείδηση των κατοίκων του Παρισιού και των συχνών επισκεπτών της πόλης. Η Villette, πρωταρχικά, αναζωογόνησε μια νεκρή, πρώην βιομηχανική περιοχή, παρέχοντας χώρους πρασίνου και ευεξίας, ενώ η αλληλεπίδραση με τα Κέντρα Επιστήμης-Τεχνολογίας και Μουσικής έφερε νέες δράσεις για τη γύρω περιοχή. Το Pompidou προσέφερε ένα αστικό κενό, που είχε ανάγκη ο δεμένος ιστός του ιστορικού κέντρου της πόλης ενώ παράλληλα κατέστησε προσιτό στο ευρύ κοινό τον βιομηχανικό πολιτισμό, τη σύγχρονη τέχνη. Αναζητώντας παράλληλους άξονες, είναι σημαντικό να αναφερθώ στα ακόλουθα *σημεία* τα οποία συνθέτουν από κοινού τον οικείο χαρακτήρα των δύο έργων.<sup>77</sup>

Αρχικά, η ευκολία και η ελευθερία πρόσβασης συντέλεσαν στην πολλαπλότητα των επισκέψεων. Τα όρια του πάρκου της Villette και τα πλησιέστερα σε αυτά folies, καθώς επίσης το επίπεδο εισόδου και η πλατεία του Pompidou διατηρούν έναν ανοιχτό χαρακτήρα, όπως θα έπρεπε να είναι κάθε χώρος μαζικής εστίασης. Η πρόσβαση σε αυτά υποστηρίζεται από το δίκτυο συγκοινωνιών και το μετρό της πόλης και ενισχύεται από την καίρια θέση τους, αφού το Pompidou βρίσκεται στην καρδιά της Γαλλικής πρωτεύουσας κοντά σε κεντρικές διοικητικές υπηρεσίες και πόλους πολιτισμού-αναψυχής, ενώ το πάρκο της Villette περιβάλλεται από περιοχές κατοικίας εξυπηρετώντας κυρίως την κλίμακα της γειτονιάς. Η διάθεση ενοποίησης και αλληλεπίδρασης με την ευρύτερη περιοχή που συμβάλλει στην ένταξη στο άμεσο περιβάλλον είναι εμφανής στο Pompidou, όπου το ισόγειο και η πλατεία αποτελούν επικοινωνιακό κόμβο για τους περαστικούς, αλλά και στη Villette, η οποία σαν χαλί με δυνατότητες επεκτασιμότητας αγκαλιάζει τα Κέντρα Μουσικής και Επιστημών.

Αυτοί οι ανοιχτοί χώροι, οι κήποι και η αστική πλατεία, λειτουργούν ταυτόχρονα ως άνοιγμα και σύνδεση με την κοινωνία. Είναι χώροι αναμονής, εκτόνωσης, κατάληξης αλλά και έναρξης δραστηριοτήτων. Εφ' όσον οι καιρικές συνθήκες το επιτρέπουν, οι κήποι της Villette είναι κατάλληλοι να φιλοξενήσουν παιδικά παιχνίδια, μουσικές συναυλίες, υπαίθριες εκθέσεις ή άλλα καλλιτεχνικά γεγονότα, ενώ οι δρόμοι κυκλοφορίας είναι ιδανικοί για αθλητικές δραστηριότητες ή έναν περίπατο που οδηγεί στα folies. Παράλληλα, στην πλατεία του Pompidou διαδραματίζονται δεκάδες γεγονότα όπως αυτοσχέδια θεάματα, μαζικές συγκεντρώσεις ή μικρότερης κλίμακας συζητήσεις. Η πλατεία προετοιμάζει και εισάγει σε ένα πλουραλιστικό εσωτερικό που ανοίγει νέες δυνατότητες. Συνεπώς, είτε στη φύση είτε στο αστικό περιβάλλον, οι λειτουργίες που ενεργοποιούν ανθρώπους κάθε ηλικίας, με διαφορετικά ενδιαφέροντα και πεποιθήσεις, γίνονται τα κίνητρα και οι αιτίες να γεννηθεί το ενδιαφέρον της περιπλάνησης και της αναζήτησης και μια προσμονή για μελλοντικές επισκέψεις.

Ο πιο καθοριστικός παράγοντας για την επιτυχία των δύο εγχειρημάτων, που ταυτόχρονα ανάγεται στον βασικό συνθετικό κορμό του concept, είναι η ελευθερία επιλογών και κινήσεων. Ιδιαίτερα εμφανής στο αστικό πάρκο της Villette, η δυνατότητα του επισκέπτη να επιλέξει δραστηριότητα αλλά και διαδρομή, δηλαδή την κατεύθυνση που θα ακολουθήσει, τον ωθεί να ιεραρχήσει προτεραιότητες και να γνωρίσει το πάρκο με τον δικό του μοναδικό τρόπο

<sup>77</sup> Πρέπει να διευκρινιστεί ότι τα *σημεία* αυτά αναφέρονται στα συγκεκριμένα project, οπότε δεν επιχειρείται κάποιου είδους γενίκευση σε αντίστοιχα αρχιτεκτονικά παραδείγματα.

και σύμφωνα με τις δικές του ανάγκες και επιθυμίες. Ομοίως, στο Εθνικό Κέντρο Τέχνης και Πολιτισμού Georges Pompidou, όπου η ευελιξία τέθηκε ως το πιο βασικό κριτήριο σχεδιασμού, ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να επιλέξει ανάμεσα σε ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων και επιλογών όπως ενημέρωση, εκπαίδευση, ψυχαγωγία και ανάπαυση απολαμβάνοντας τη θέα της πόλης ή ατενίζοντας τους περαστικούς της πλατείας. Η κίνηση και κατά τον ίδιο τρόπο η στάση πραγματοποιούνται σε πολλαπλά επάλληλα μεταξύ τους επίπεδα γεγονός που προσφέρει δυνατότητες πολλαπλών θεάσεων, οπτικές φυγές και διαπερατότητα, συμβάλλοντας στην ταυτόχρονη εποπτεία εσωτερικού και εξωτερικού, ισογείου και ορόφων. Η πολλαπλή κατανόηση ενός χώρου διαμορφώνει μια ολοκληρωμένη αντίληψη για αυτόν και συντελεί στην εξοικείωση.

Τέλος, η εξέλιξη είναι ένας ακόμα παράγοντας που ενισχύει την αφομοίωση. Ένας χώρος στατικός, αμετάβλητος, ανίκανος να δεχτεί την αλλαγή, δεδομένου ότι πρόκειται για δημόσιο έδαφος, δεν έχει πολλά να προσφέρει στους ανθρώπους διότι οι κοινωνίες έχουν την ικανότητα να προσαρμόζονται σε νέα δεδομένα και μέσα από αυτό ωριμάζουν. Έτσι, το Pompidou, ένα κέντρο για τη Μοντέρνα Τέχνη, οφείλει να είναι δεκτικό στις αλλαγές καθώς η ίδια η τέχνη, όπως η τεχνολογία, μεταβάλλεται, εξελίσσεται και ακολουθεί τις επικρατούσες τάσεις. Η Villette, ένας τόπος όπου το φυσικό υπερτερεί του τεχνητού, είναι εκθεσιμμένη στην εποχικότητα και εξαρτάται άμεσα από τις καιρικές μεταβολές. Σαν αποτέλεσμα, είναι ένα έδαφος συνεχώς μεταβαλλόμενο που ακολουθεί τον κύκλο της ζωής.

Γίνεται λοιπόν προφανές ότι κάθε ένα από αυτά τα project, παρά τη ροπή προς την καινοτομία, διαθέτει αδιαμφισβήτητες αρχιτεκτονικές ποιότητες. Ακολουθώντας αυτή τη γενική κατεύθυνση, κάθε έργο, κτήριο ή πάρκο, δημόσιο ή ιδιωτικό, παρέχει στον κόσμο εμπειρίες ευχάριστες, βιωματικές που ξεφεύγουν από τα στεγανά της λειτουργικότητας ή της ιδιότυπης μορφής. Τέτοιες ποιότητες συνδέονται διαισθητικά με κάτι γνώριμο, μια παλιά ευχάριστη εμπειρία, και έτσι μέσα από την κατανόηση (και τη συνήθεια<sup>78</sup>) επέρχεται η αποδοχή, και το ανοίκειο μετατρέπεται στο αντίθετό του, γίνεται οικείο.

---

<sup>78</sup> Η συνήθεια, ως το απόλυτο αισθητικό κριτήριο της τέχνης, αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο.

*\_περαιτέρω αναζητήσεις*



Έχοντας καταστήσει σαφές πως το ανοίκειο, μια αισθητική κατηγορία της τέχνης, διατηρεί μια τάση ροπής προς την έκπληξη και την ταραχή, προτού επιχειρήσω την αναφορά στο σήμερα και επισημάνω πώς συμβάλλει το αντισυμβατικό, το καινούργιο στην αφύπνιση των συνειδήσεων, ανακεφαλαιώνοντας, θα ήθελα να τονίσω τα βασικά σημεία της ερευνητικής μου αναζήτησης με στόχο να επαναφέρω και να επαληθεύσω τη φιλοσοφική διάσταση της ερμηνείας του Freud.

Το Κέντρο Τέχνης και Πολιτισμού Georges Pompidou στρέφοντας το μέσα – έξω αποκάλυψε τη βασική υποστηρικτική δομή και τις δευτερεύουσες λειτουργίες κάθε αρχιτεκτονικής κλειστής κατασκευής. Σε αυτή την ευέλικτη, πλήρως εξελιγμένη τεχνολογικά, κατασκευή, η σύγχρονη τέχνη και επιστήμη επανερμηνεύονται, ενώ παράλληλα γνωστικά πεδία δυσνόητα στο παρελθόν γίνονται προσιτά στο ευρύ κοινό. Το πάρκο της Villette αντιπαραθέτοντας τρία συνθετικά συστήματα διέσπασε το λειτουργικό πρόγραμμα σε όλη την έκταση του δοσμένου χώρου, ισορροπώντας το αστικό στο φυσικό. Η αλληλοεπικάλυψη καταργεί την παραδοσιακή σύνθεση που εκπέμπει καθαρότητα, πληρότητα, οργάνωση και δίνει τη θέση της στην ακαθαρσία, την ατέλεια, την αταξία.

Αναζητώντας τους λόγους για τους οποίους τα εμβληματικά πλέον έργα στην αρχή της λειτουργίας τους ταυτίστηκαν με την απόδοση του ανοίκειου συναισθήματος, οδηγήθηκα στην παρακάτω παραδοχή: Το Pompidou, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, προκάλεσε αντιδράσεις έκπληξης, ταραχής, αποστροφής **εκ του αποτελέσματος (άμεσο συναίσθημα)** λόγω της ιδιότυπης εικόνας και της έντονης αντίθεσης με το ομοιογενές περιβάλλον του. Έτσι, συγκέντρωσε τον αρνητικό σχολιασμό απλών πολιτών, λιγότερο των αρχιτεκτόνων, καθώς το ίδιο το concept ξεχώρισε για την εκφραστική σαφήνεια μεταξύ συνθετικών αρχών και τελικών επιλογών. Αυτή η απλότητα του Pompidou αντιτίθεται στην πολυπλοκότητα και την αμηχανία που αποπνέει η ταυτόχρονη εναπόθεση των τριών συστημάτων στη Villette, παρατήρηση που εντόπισαν θεωρητικοί της αρχιτεκτονικής (**δεύτερη ανάγνωση**). Συνεπώς, είναι η **στρατηγική** των επιλογών που οδήγησε στην εκδήλωση του ανοίκειου συναισθήματος, τακτική που δεν έγινε αντιληπτή από τους κατοίκους της ευρύτερης περιοχής (στην πραγματικότητα δεν γίνεται αντιληπτή από το επίπεδο του παρατηρητή) οι οποίοι, όπως αποδείχτηκε, το αγκάλιασαν και το ενέταξαν άμεσα στην καθημερινότητά τους.

Η ανάγκη των αρχιτεκτόνων να ξεφύγουν από γνωστά μονοπάτια, ανατρέποντας το ήδη γνωστό και παρουσιάζοντάς το με έναν άλλο τρόπο (ρήξη με το παρελθόν) οδηγεί στην παράβαση επίσημων ή άτυπων κανόνων, με άλλα λόγια στη *διάσπαση, την έκρηξη ενός σταθερού και σφιχτού κεντρικού οργανισμού, συστήματος, σώματος*. Το πάρκο της Villette, το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα *αρχιτεκτονικής αποδόμησης*, ενσαρκώνει την ανάγκη αποσταθεροποίησης πάγιων σχέσεων του παρελθόντος, αφήνοντας ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα. Το Κέντρο Pompidou, αν και αποσταθεροποιεί τη λειτουργική διάρθρωση του μοντερνισμού αντιστρέφοντας γνωστές χωρικές καταστάσεις, διατηρεί μια σταθερότητα μέσω της *hi-tech* (υψηλής τεχνολογικά) και *brutal* (ειλικρινούς και στιβαρής, εκτεθειμένης στην όψη) δομής του. Ωστόσο, και στα δύο project, αυτή η αποσταθεροποίηση, η αποσύνθεση ενός συστήματος και η προβολή ενός καλά κρυμμένου κατά το παρελθόν εσωτερικού, επιβεβαιώνει τη φιλοσοφική διάσταση του Freud για την ερμηνεία του ανοίκειου συναισθήματος. Η διάσπαση και μετάθεση του εσωτερικού κορμού στην επιδερμίδα του Κέντρου Pompidou επιβεβαιώνει τη μυστική φύση του ανοίκειου

αποδεικνύοντας πως (το ανοίκειο) δεν είναι τίποτα καινούργιο ή ξένο, αλλά κάτι οικείο από πάντα που έγινε ξένο μέσα από τη διαδικασία της απώθησης. Κατ' αναλογία η Villetta, διασπώντας τις απαιτήσεις του προγράμματος και αντιπαραθέτοντας εγγενώς αγνά συστήματα, αποδυναμώνει τον ορθολογικό έλεγχο και τη σταθερότητα της κανονικότητας αποκαλύπτοντας όλα εκείνα που έπρεπε να παραμείνουν κρυφά αλλά τελικά ήρθαν στο φως.

Σε αυτό το σημείο όμως, πρέπει να γίνει μια σημαντική διευκρίνιση. Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι αρχιτέκτονες Tschumi, Piano και Rogers απομακρύνονται από το παρελθόν, όμως δεν αποκόπτονται από την **παράδοση**. Διότι η *πραγματική παράδοση δεν έχει σχέση με τα λείψανα ενός παρελθόντος που παρήλθε ανεπίστρεπτα. Είναι μια ζωντανή δύναμη που εμψυχώνει και διαπλάθει το παρόν.*<sup>79</sup> Είναι γνωστό πως στην τέχνη, αλλά και σε οτιδήποτε άλλο, μπορούμε να δομούμε μόνο πάνω σε σταθερές βάσεις. Σε μια εποχή που θέλει την τέχνη να ξανα-ανακαλύπτει το ήδη γνωστό και τον καλλιτέχνη να μεταμορφώνεται σε ένα τέρας πρωτοτυπίας που αναγκάζεται να εφεύρει τη δική του γλώσσα, το δικό του λεξιλόγιο και τη δική του τεχνική, οι αρχιτέκτονες αυτοί επιλέγουν μορφές και τεχνικές καθιερωμένες, αλλά αυτή τη φορά διασπασμένες, κομμένες σε κομμάτια. Για αυτούς η παράδοση μετατρέπεται σε ένα ασφαλές πεδίο, που τείνει προς το καινούργιο, ενώ η τέχνη τους γίνεται μοναδική, όχι όμως ακατάληπτη.

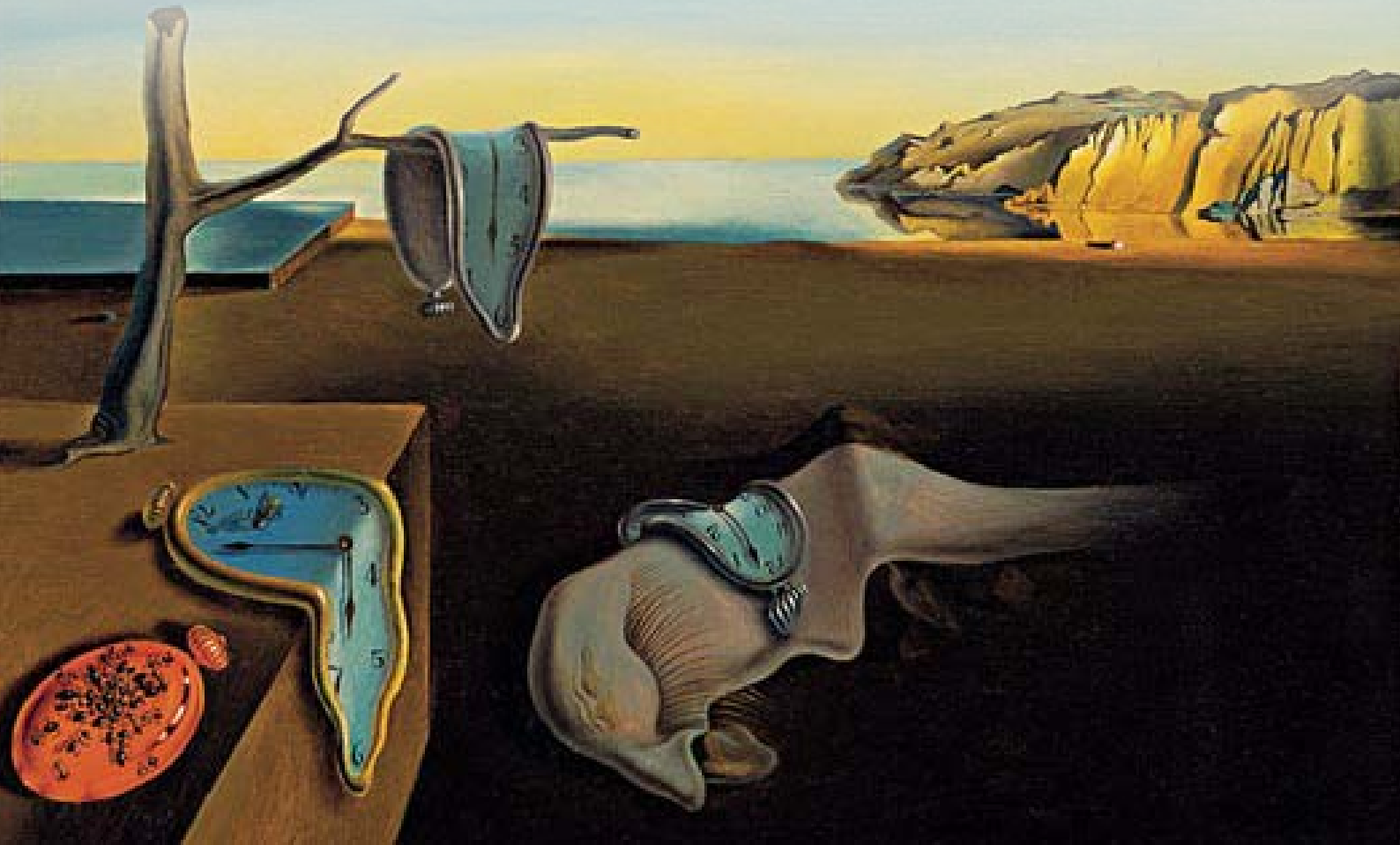
Η παράδοση είναι κάτι τελείως διαφορετικό από τη συνήθεια, ακόμα και από μια εξαιρετική συνήθεια. Γιατί η συνήθεια είναι εξ ορισμού ένα ασυνείδητο απόκτημα και τείνει να γίνεται μηχανική, ενώ η παράδοση είναι το αποτέλεσμα μιας συνειδητής και σκόπιμης αποδοχής.<sup>80</sup>

Η συνήθεια είναι το φυσικό επακόλουθο της ροής του χρόνου. Αν και ο χρόνος, ένα μετρήσιμο για τη φυσική επιστήμη μέγεθος, κυλάει με τον ίδιο πάντα ρυθμό και τίποτα δεν μπορεί να τον διακόψει, τα γεγονότα που τον πλαισιώνουν τον καθιστούν σχετικό και συνεπώς, η χρονική στιγμή που αποκτάται η συνήθεια δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί με ακρίβεια. Όμως, είναι βέβαιο ότι η καθιέρωση της συνήθειας σχετίζεται με την επανάληψη μιας διαδικασίας. Στην περίπτωση που αποκτήσει αρνητική χροιά, με άλλα λόγια στη περίπτωση που ταυτιστεί με τον αυτοματισμό, μια δράση δίχως σκέψη, κάθε προηγούμενη τέτοια επανάληψη αποδεικνύεται πιο επωφελής από την ακόλουθή της. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία αποκλείεται αυτή η περίπτωση. Η έννοια της συνήθειας χρησιμοποιείται μόνο για να εκφράσει την ένταξη μιας δραστηριότητας, μιας διαδικασίας ή ενός τόπου στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, δεν αναφέρεται σε ένα ασυνείδητο απόκτημα. Άλλωστε, σε αυτή την περίπτωση η δράση γίνεται μηχανικά, άρα καταστέλλεται η νόηση και συνεπώς η αφύπνιση των συνειδήσεων.

<sup>79</sup> Igor Stravinsky, *Μουσική ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων*, μετάφραση Μιχάλης Γρηγορίου (Αθήνα: Νεφέλη, 1980), 68.

<sup>80</sup> Ο.π.

*The persistence of memory, Salvador Dalí*<sup>81</sup>



Πείραμα του ψυχολόγου F. C. Bartlett<sup>82</sup> έδειξε ότι η μνήμη είναι επιλεκτική και εξαρτάται από τη σημασία που δίνουμε στο γεγονός. Οι πολιτιστικές υποθέσεις στις οποίες στηρίζεται η μνήμη είναι κοινές μεταξύ ατόμων με ίδιο πολιτιστικό υπόβαθρο, γεννώντας μια σταθερότητα στην ερμηνεία, χωρίς την οποία η κοινωνία θα έφτανε σε αδιέξοδο. Αλλάζει η κουλτούρα, αλλάζουμε κι εμείς και προσαρμοζόμαστε.

<sup>81</sup> Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí (11/5/1904 – 23/1/1989), διακεκριμένος Ισπανός σουρεαλιστής ζωγράφος. Στον πίνακα αυτόν τονίζεται τονίζει τη μη-σχετικότητα και την αστάθεια του χρόνου, χαρακτηριστικό του ονείρου που είναι σύμβολο του Σουρεαλισμού, καθώς τα ρολόγια χάνουν τη δύναμη και την ισορροπία τους στο ευρύτερο περιβάλλον.

<sup>82</sup> Sir Frederic Charles Bartlett (20/10/1886 – 30/9/1969), Βρετανός ψυχολόγος και καθηγητής πειραματικής ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο του Cambridge. Ήταν ένας από τους πρωτοπόρους στην αντιληπτική ψυχολογία.

Τα όρια του χώρου, χειροπιαστό ζήτημα το σύγχρονου διαλόγου, αντικαθιστούν κάθε βασίλειο του πραγματικού, από το εθνικό στο ηθικό, τα κενά του γεμίζουν σώματα που αντιγράφουν εσωτερικά τις εξωτερικές καταστάσεις της πολιτικής και κοινωνικής διαμάχης.<sup>83</sup> Η αρχιτεκτονική, η έκφραση του σώματος της κοινωνίας, διαμορφώνει τους ανθρώπους απευθύνοντας πολλαπλά μηνύματα. Ο απο-δομημένος χώρος γίνεται αποκαλυπτικός. Συγκεκριμένα, το Κέντρο Pompidou φανερώνει την αλήθεια για την κατασκευή και το περιεχόμενό του. Αποδεικνύει ότι υπάρχουν καταστάσεις, την ουσία ή τη δομή των οποίων δεν γνωρίζουμε όπως το εσωτερικό ενός κτηρίου. Κατ' επέκταση αφήνει ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα αναζήτησης επιπλέον καταστάσεων που συγκαλύπτονται, όπως ζητήματα πολιτικής ηθικής για την κάλυψη διαφόρων συμφερόντων. Με τη σειρά του, το αστικό πάρκο στη Villette είναι διδακτικό διότι, καθιστώντας λειτουργική την επαλληλία πολλών αυτόνομων συστημάτων, ενισχύει τη διαφορετικότητα. Η ταυτόχρονη συνύπαρξη ανθρώπων με διαφορές ως προς το χρώμα, τη γλώσσα, τον πολιτισμό, τη θρησκεία είναι σημείο των καιρών μας. Αν και εγείρει συχνά προβλήματα, οργανώνει ένα πολυφωνικό σύστημα που, όπως και στη μουσική, είναι ικανό να παράγει αρμονικές συνθέσεις.

Έτσι αρμονικά εντάχθηκαν τα παραπάνω παραδείγματα στην καθημερινότητα των Παριζιάνων. Σήμερα συνιστούν έναν τόπο βιώσιμο, πλήρως ισορροπημένο στο ευρύτερο περιβάλλον, ικανό να αφυπνίσει, να εμπνεύσει και να κινητοποιήσει. Εκτός από την κοινωνική συμβολή, τα δύο αυτά έργα κατατάσσονται ανάμεσα στα σημαντικότερα παραδείγματα της αρχιτεκτονικής διεθνώς καθώς διαθέτουν ισχυρή ταυτότητα. Μορφολογικά ξεχωρίζουν για τις επιλογές των δημιουργών τους ως προς την κλίμακα και τη λειτουργία, τα υλικά και το χρώμα και συνολικά συμπεριφέρονται σαν να βρίσκονταν στην θέση αυτή από χρόνια, ή αλλιώς λες και η θεωρία εντόπισε την κατάλληλη στιγμή και ένα έδαφος πρόσφορο για να εφαρμοστεί. Σήμερα, το Κέντρο George Pompidou και η Villette είναι σημεία αναφοράς για την πόλη αλλά και για την αρχιτεκτονική ως επιστήμη και τέχνη, αποτελούν σύμβολα ενός τόπου και των ανθρώπων που τα υποδέχτηκαν και τα αγκάλιασαν, τα ενσωμάτωσαν και τα ανέδειξαν.

Κλείνοντας, θα ήθελα να επαναφέρω το ζήτημα της ανοικείωσης που είναι κυρίαρχο στην τέχνη. Τέχνη είναι οτιδήποτε σοκάρει το συνηθισμένο για να επιστρέψει τελικά σε αυτό. Όσο πιο ασυνήθιστο είναι ένα έργο, τόσο πιο ακατάληπτο (συνταρακτικό) είναι και αντίθετα, όσο πιο παλιό, τόσο πιο κατανοητό. Συνεπώς, τα προϊόντα που επικοινωνούν άκοπα και τέλεια, δεν απαιτούν καμία δυσκολία από τη μεριά του δέκτη και φαίνεται να τον αναισθητοποιούν. Αυτό που μένει να επιλέξουμε είναι η **πορεία** που θα ακολουθήσουμε. Ως δέκτες, τον εύκολο δρόμο της συνηθισμένης και εύληπτης πληροφορίας που αναισθητοποιεί ή αυτόν της εξερεύνησης, της εγρήγορσης που ανοίγει νέους ορίζοντες. Ως καλλιτέχνες, την καινοτομία, μια συνειδητή επιλογή που συχνά οδηγεί σε σύγκρουση με τον εαυτό μας ή τη συμβατή λειτουργική οδό της κανονικότητας. Αρκούμαι να επαναλάβω τα λόγια του Viktor Shklovsky από τα οποία άρχισε να ξετυλίγεται αυτή η εργασία:

*η βασική λειτουργία της τέχνης είναι η κρούση της καθημερινής, ρουτινιάρικης αντίληψης, και τόσο η ανοικείωση όσο και η δυσκολία των μορφών συντείνουν σε αυτό, στη διανοητική ανανέωση.*

<sup>83</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, 167.



**Παράρτημα**

## 1\_ Anthony Vidler, *The architectural uncanny – Essays in the Modern Unhomely*: μια σύντομη αναφορά

Ο Vidler αναπτύσσει τα παρακάτω παράδοξα ζητήματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής:

**Θαμμένος ζωντανός:** ένα ενδεχόμενο που σχετίζεται με αρχαίες πόλεις που κάηκαν συνήθως ύστερα από εκρήξεις ηφαιστειών και σήμερα αποτελούν απολιθωμένα θραύσματα (μνημεία θανάτου) μιας ιστορίας που διακόπηκε βίαια. Η αρχαιολογική αληθοφάνεια υποστηρίζει το ανοίκειο καθώς τα ίχνη της καθημερινής ζωής επιβιώνουν με τρομακτική αμεσότητα αποκαλύπτοντας σκοτεινές πτυχές του κλασικισμού και καταρρίπτοντας την αισθητική του.

**Νοσταλγία:** ένα συναίσθημα που τονίζει τη μη-αναστρεψιμότητα του χρόνου και βιώνεται είτε σε ονειρικές καταστάσεις (οικείες εικόνες από το παρελθόν που επανέρχονται με δυσάρεστο τρόπο) είτε στην πόλη και την κατοικία που αλλάζουν μορφή με στόχο την εξυγίανση της κοινωνίας με την απομάκρυνση παθολογικών αιτιών στο μοντέρνο ή την εξασφάλιση ανέσεων με την επικράτηση της εικόνας έναντι της ουσίας στο μεταμοντέρνο.

**Θρυμματισμένη αρχιτεκτονική:** η σταδιακή αλλαγή της μετρικής αναλογικής σχέσης σώματος-κτηρίου της κλασικής αρχιτεκτονικής που διαστρεβλώνεται πρώτα όταν το κτήριο αναλαμβάνει σωματικές φυσικές και πνευματικές ιδιότητες και στη συνέχεια όταν το σώμα κατακερματίζεται μέσα στη σύγχρονη πόλη (ζωντανός οργανισμός) με στόχο την ανάπτυξη ενός εκφραστικού μοντέλου κίνησης.

**Απουσία όψης:** η εισαγωγή των μεγάλων ανοιγμάτων και της πλήρους διαφάνειας που αποκαλύπτει το εσωτερικό (περιεχόμενο-νόημα) ενός κτηρίου, καταργώντας το φυσικό του όριο με το περιβάλλον, όπως η έλλειψη του προσώπου θα αποκαλύπτει τον εσωτερικό ψυχισμό του ανθρώπου. Αυτή η απόφαση δηλώνει την έλλειψη προσωπικότητας του μοντέρνου και επιβεβαιώνει την αδιαφορία του για την όψη.

**Άδεια κουτιά:** η διάσπαση του κτηρίου σε επιμέρους ενότητες ή χώρους για τη μέγιστη ευελιξία και κίνηση και επιπλέον η απουσία περιεχομένου αυτών των χώρων που συμβαδίζει με την κατάργηση των κλασικών κανόνων και τη δοκιμή των ορίων της αρχιτεκτονικής, με στόχο όχι μόνο την απο-δόμηση μορφών και νοημάτων αλλά και την εξάντληση της σωματικότητας.

**Μετατόπιση του εδάφους:** η προσπάθεια των μοντερνιστών να διαμορφώσουν χώρο χωρίς εικόνα, φιγούρα ή μορφή και να εγκαθιδρύσουν μια νέα μνημειακότητα από το άμορφο που υπενθυμίζει την αδυναμία της αρχιτεκτονικής, ως ιδρυτική συμβολική τέχνη, να νοηματοδοτεί αυθαίρετα τις ασαφείς και αφηρημένες μορφές της, σε μια εποχή που χάνει τις αξίες της και δεν μπορεί να παράγει πειστικά μνημεία.

**Κατοικίες για cyborg:** η μετατροπή της κατοικίας από ένα ζεστό φιλικό εσωτερικό σε έναν επικίνδυνο ψυχο-παθολογικό χώρο για μηχανές που εναρμονίζονται με το σώμα και το εξυπηρετούν, ωστόσο το μετατρέπουν τελικά σε αυτόματο απομονωμένο cyborg, έναν κυβερνητικό οργανισμό, τεχνολογικά ελεγχόμενο, αλλοιωμένο και χωρίς ταυτότητα.

**Σκοτεινός χώρος/Διαφάνεια:** το δίπολο φωτεινού-σκοτεινού χώρου που βρίσκει εφαρμογή σε νέες αρχιτεκτονικές στρατηγικές. Η προβολή του ανθρώπινου σώματος πάνω στο έδαφος (σκιά, νεκρό σώμα) οδηγεί στη δημιουργία αρνητικού χώρου που σε απορροφά και καταστρέφει την ταυτότητα (σχιζοφρένεια). Η χρήση της διαφάνειας καταργεί τα όρια των χώρων (παγκοσμιοποίηση), αποτυπώνει το εσωτερικό σε μία επιφάνεια (καθρέπτης) και αποκαλύπτει την αλήθεια (της πολιτικής ζωής), όπως συμβαίνει όταν γυμνά αρχιτεκτονικά στοιχεία προδίδουν την κατασκευαστική δομή. Όμως, η διαφάνεια επειδή καταργεί την ιδιωτική ασφάλεια και δημιουργεί μη-όψεις, αντικαθίσταται από την αδιαφάνεια.

**Μεταστικοποίηση/Ψυχο-μητρόπολη:** η απώλεια του κλασικού τρόπου οργάνωσης των πόλεων που ταυτίζεται με την αποσύνδεση των ιστορικών μνημείων από την καθημερινή ζωή και την ένταξη της φύσης με στόχο τη διεύρυνση του τρόπου σκέψης. Η σύγχρονη μητρόπολη βρίσκεται σε σύγχυση καθώς τα κτήρια της αντιμετωπίζονται με ειρωνική σχεδιαστική διάθεση όσον αφορά τη λειτουργικότητα καθώς δημιουργούνται άβολες συνθήκες διαβίωσης.

**Ονειρισμός:** ο σύγχρονος τρόπος ζωής των πόλεων μέσα στο ιστορικό τους παρελθόν που προτείνεται από τους αρχιτέκτονες που πλέον, έχοντας γνωρίσει την ειδική ψυχο-γεωγραφία του χώρου, το περίπλοκο σύμπλεγμα εμπειρίας-μνήμης, επιλέγουν κομψές λειτουργικές επιλύσεις χωρίς να εμποδίζεται το παιχνίδι εμπειρίας-μνήμης.

**Περιπλανώμενη αρχιτεκτονική:** η αρχιτεκτονική που ταξιδεύει, είτε προσδιορίζεται ανάλογα με τις τάσεις των πόλεων που λειτουργούν ως περάσματα, επηρεάζονται και νοηματοδοτούνται από την μνήμη και την τύχη, δηλαδή την τυχαία συνάντηση αντικειμένων και ανθρώπων, είτε μέσω κινητικών κατασκευών αποστασιοποιείται από σύγχρονες μόδες και την μνημειακότητα για χάρη του κινητού και του νομαδικού.

## 2\_βιβλιογραφία

- Αγγελίδη, Αντουανέττα. "Το παιχνίδι με το ανοίκειο – μια ποιητική του κινηματογράφου." στο *Γραφές για τον κινηματογράφο – Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, 11-35. Αθήνα: Νεφέλη, 2005
- Ανδρουλακάκη, Ελευθερία και Γιοβάνη, Αλεξάνδρα. "Ανοίκειο και χώρος: Από τον Freud στον Libeskind." ερευνητική, επιβλέπων Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Αθήνα: ΕΜΠ, 2010
- Λάββας, Π. Γεώργιος. *Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής με έμφαση στον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αιώνα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2002
- Γεώργιος Δ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας – Με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, 1998
- Παπαβασιλείου, Ηρώ. "Ανοίκειες Παραστάσεις: Λέξεις, Εικόνες, Χώροι." ερευνητική, επιβλέπων Σταύρος Σταυρίδης, Αθήνα: ΕΜΠ, 2012
- Τσίμας, Νίκος, "Προς μια ανοίκεια χωρικότητα: Διερεύνηση της χωρικής έκφρασης του ανοίκειου στο έργο του G. Schneider Haus U R." ερευνητική, επιβλέπων Σταύρος Σταυρίδης, Αθήνα: ΕΜΠ
- 
- Baljon, Lodewijk. *Designing Parks: an examination of contemporary approaches to design in landscape architecture, based on a comparative design analysis of entries for the Concours International Parc de la Villette Paris 1982-3*, 38-40. Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1992
- Branda, Ewan Edward. "The Architecture of Information at Plateau Beaubourg." PhD thesis, επιβλέπουσα Diane Favro. LA: University of California, 2012
- Buchanan, Peter. *Renzo Piano Building Workshop: Complete Works*. 1<sup>st</sup> vol. London: Phaidon Press, 1993
- Derrida, Jacques. "Point de folie – maintenant l' architecture." στο *La case vide: La Villette, Folio VIII*. London: Architectural Association, 1986
- Flusser, Vilém. "Habit: The True Aesthetic Criterion." στο *Writings*, επιμέλεια Andreas Ströhl, μετάφραση Erik Eisel, 90-96. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2002
- Fosnaugh, C. Adam. "Activating the void(s): Exploration in Absences." PhD thesis, The School of Architecture and Interior Design, University of Cincinnati, 2007



- Foster, Hall, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois και Benjamin H.D. Buchloh. *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*. πρόλογος – επιμέλεια Μιλτιάδης Παπανικολάου. Αθήνα: Επίκεντρον, 2009
- Freud, Sigmund. *The uncanny*. μετάφραση David Mc Lintock, εισαγωγή Hugh Haughton. UK: Penguin Books, 2003
- Freud, Sigmund. *Το ανοίκειο*. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, επίμετρο Κύρκος Δοξιάδης. Αθήνα: Πλέθρον, 2009
- Hanser, A. David. *Architecture of France: Reference Guides to National Architecture, 195-199*. Connecticut Greenwood Press, 2006
- Hsu, Linda. "Circulation in museums." PhD thesis, επιβλέπων Charlotte Nichols, New Jersey: Seton Hall University, 2004
- Johnson, P. Ryan. "Not as landscape: Toward a critical practice in landscape architecture." PhD thesis, επιβλέπων Joseph Disponzio, Georgia: University of Georgia, 2006
- Lynch, Kevin. "The city image and its elements." στο *The image of the city*, 46-90. Cambridge MA: The MIT Press, 1960
- Mollard, Claude. "The Georges Pompidou National Centre for Art and Culture, Paris." *Museum international* 31, no.2 (April 24, 2009): 126-129
- Oxford wordpower dictionary*, επιμέλεια Miranda Steel. Oxford University Press, 2000
- Parthenios, Panos. "Conceptual Design Tools for Architects." PhD thesis, Cambridge MA: Harvard Design School, 2005
- Shklovsky, Viktor. "Art as Technique." στο *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, 3-24. University of Nebraska Press, 1965
- Silver, Nathan. *The Making of Beaubourg: A Building Biography of the Centre Pompidou Paris*. Cambridge – London: The MIT Press, 1994
- Stravinsky, Igor. *Μουσική ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων*. μετάφραση Μιχάλης Γρηγορίου. Αθήνα: Νεφέλη, 1980
- Tate, Alan. *Great city parks*, 56-65. London: Spon Press, 2001

Tschumi, Bernard. *Cinegram folie: le Parc de la Villette*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987

Tschumi, Bernard. "The pleasures of architecture." στο *Questions of space: lectures on architecture*, 49-59. London: Architectural Association, 1990

Tschumi, Bernard. *Event-Cities (Praxis)*. Cambridge MA: The MIT Press, 1994

Tschumi, Bernard. *Event-Cities 2*. Cambridge MA: The MIT Press, 2000

Tschumi, Bernard. *Event-Cities 3, Concept vs Context vs Content*. Cambridge MA: The MIT Press, 2004

Velde, J.R.T van der. *Tracing the development of contemporary city-park relationships: Parc de la Villette and Parc André Citroën*. EAAE/ISUF international conference "New urban configurations". Delft: Delft University of Technology, 2012

Vidler, Anthony. *The architectural uncanny, Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge – London: The MIT Press, 1992

Vidler, Anthony. "From the architectural uncanny, Essays in the Modern Unhomely." στο *Architecture Theory since 1968*, επιμέλεια Kenneth Michael Hays, 744-757. London: Columbia Architecture Books - The MIT Press, 2000

### 3\_διαδικτυακές πηγές

Γιακουμακάτος, Ανδρέας. "Η σύγχρονη 'ιδεολογία' της αρχιτεκτονικής. Από την αποδόμηση στην απλή γεωμετρία." *Το Βήμα - Γνώμες* (8 Νοεμβρίου 1998)

<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=104643&h1=true#commentForm>

---

Banhan, Reyner and Partridge, John. "1977 May: The Pompidou Centre, The 'Pompodolium'." *Architectural Design* (March 2, 2012): 269-294

<http://www.architectural-review.com/archive/1977-may-the-pompidou-centre-the-pompodolium/8627187.article>

Blundell Jones, Peter. "1989 August: Parc de la Villette by Bernard Tschumi Architects." *The Architectural Review* (June 7, 2012): 53-59

<http://www.architectural-review.com/archive/1989-august-parc-de-la-villette-by-bernard-tschumi-architects/8630513.article>

Casati, Cesare. "The Parisian Hyde Park Corner." *The Guardian* (October 9, 2007)

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/09/architecture>

Costanzo, Michele. "Twenty years after (deconstructivism): An interview with Bernard Tschumi." *Architectural Design* 79, no. 1 (January 16, 2009): 24-29

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ad.804/abstract>

Eisenschmidt, Alexander. "Importing the city into Architecture: An interview with Bernard Tschumi." *Architectural Design* 82, no. 5 (September 13, 2012): 130-135

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ad.1474/abstract>

Fairs, Marcus. "The Pompidou captured the revolutionary spirit of 1968 – Richard Rogers." *De Zeen Magazine* (July 26, 2013)

<http://www.dezeen.com/2013/07/26/richard-rogers-centre-pompidou-revolution-1968/>

Fradier, Georges. "The Georges Pompidou National Centre for Art and Culture, Paris." *Museum international* 30, no. 2 (April 24, 2009): 77-87

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-0033.1978.tb02120.x/abstract>

- Jentsch, Ernst. "On the psychology of the uncanny (1906), Translated by Roy Sellars." *Angelaki: Home and Family special issue* 2, no. 1 (1995): 7-16  
[http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf)
- Kaika, Maria. "Interrogating the Geographies of the Familiar: Domesticating Nature and Constructing the Autonomy of the Modern Home." *International Journal of Urban and Regional Research* 28, no. 2 (June 2004): 265-286  
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0309-1317.2004.00519.x/abstract>
- Pope, Albert. "The unified project." *Architectural Design* 82, no. 5 (September 13, 2012): 80-87  
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ad.1465/abstract>
- Straeten, Bart van der. "The uncanny and the architecture of Deconstruction." εκδότης Anneleen Masschelein. *Image and Narrative* III, no. 5 (January 2003)  
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/bartvanderstraeten.htm>
- Tzortzi, Kali. "The art museum as a city or a machine for showing art?" *Architectural Research Quarterly* 14, no. 2 (June 2010): 129-138  
<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=7862967>

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την ψυχολόγο, κ. Ελένη-Μαρία Συρίγου για την πολύτιμη βοήθειά της και τους φίλους μου Σοφιανό και Ανίτα για τις φωτογραφίες που μου παραχώρησαν από τα ταξίδια τους στο Παρίσι.