

Πολυτεχνείο Κρήτης

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ακαδημαϊκό Έτος 2014-2015

Ερευνητική εργασία

Ζωγραφική Αρχιτεκτονική
Η περίπτωση της Zoe Zenghelis και των OMA

Εκπόνηση: Σαχπατζίδου Δέσποινα

Επίβλεψη: Μουτσόπουλος Αθανάσιος

ΕΥΧΑΡΙΣΤΩ

Τους καθηγητές μου, οι οποίοι μου δίδαξαν να αναζητώ, να ερευνώ, να σκέφτομαι και να προβληματίζομαι, καθώς και τους γονείς μου και τους φίλους μου για την στήριξη και τις συμβουλές τους για την εκπόνηση αυτής της εργασίας.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή

1.1 Αντικείμενο.....	5-6
1.2 Μέθοδος.....	6
1.3 Αρχιτεκτονική_Ζωγραφική_Κοινή πορεία_Συσχετισμός.....	7-34

2. Οι αρχιτέκτονες της Ουτοπίας

2.1 Η Επανάσταση στην αρχιτεκτονική πραγματικότητα.....	37-39
2.2 Étienne-Louis Boullée_ Ταφική αρχιτεκτονική.....	40-45
2.3 Claude-Nicolas Ledoux_ Γεωμετρία και Συμβολισμός.....	46-48
2.4 Antonio Sant' Elia_ La Citta Nuova.....	49-55
2.5 Lebbeus Woods_ Το πλαίσιο δράσης, οι έννοιες μελέτης.....	56-62
2.6 Brodsky & Utkin_ Εναλλακτική αρχιτεκτονική επί χάρτου.....	63-66

3. Αρχιτέκτονες και ζωγράφοι

3.1 OMA.....	69-74
3.2 Zoe Zenghelis.....	75-98
3.3 Συμπεράσματα για τη δουλειά της Zoe Zenghelis.....	99-104

4. Zaha Hadid: Αρχιτέκτονας ως ζωγράφος

Zaha Hadid.....	107-122
-----------------	---------

5. Συμπεράσματα.....125-128

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

1.1 Αντικείμενο

Η ζωγραφική έκφραση κατά τη διαδικασία επεξεργασίας της αρχιτεκτονικής πρότασης αποτελεί μορφή χειρωνακτικής έκφρασης της βούλησης του αρχιτέκτονα. Πρόκειται για μια στιγμιαία ματιά για το μέλλον της πρότασής του. Ως εικαστικά μέσα και παράλληλα με τα σχέδια και τα προπλάσματα χρησιμοποιούνται ζωγραφικές απεικονίσεις, οι οποίες πέρα από το ότι αποτελούν έργο επεξεργασίας εκφράζοντας τις προθέσεις του δημιουργού για την εξέλιξη του θέματος, αναπαριστούν τη μορφή – μερική ή ολική- της πρότασης σε κάποιο συγκεκριμένο στάδιο, αρχικό ενδιάμεσο ή τελικό.

Οι τρόποι αναπαράστασης είναι διάφοροι από τη γραφή, το διάγραμμα έως το σκίτσο, το προσχέδιο, το πρόπλασμα και μπορεί να χρησιμοποιούνται σε όλα τα στάδια ενός έργου από τη σύλληψη, τη μελέτη, την επεξεργασία, μέχρι την εφαρμογή και την υλοποίηση για λόγους περιγραφικούς, επεξηγηματικούς και επικοινωνιακούς. Οι εικονογραφικές αποδόσεις ενός έργου εκκινούν κυρίως από την ανάγκη να σχηματοποιηθεί το αρχιτεκτονικό πρόβλημα στη βάση προβλέψεων για τη φυσική παρουσία του κτίσματος.¹

Το σκίτσο είναι πιο κοντά στην έμπνευση και σαν διαδικασία είναι ιδιαίτερα προσωπική, ενώ το σχέδιο προϋποθέτει μια σχετική ακρίβεια, η οποία συνεπάγεται μια σειρά συμβάσεων και κοινών αποδοχών, οι οποίες αφορούν άμεσα πολλούς. Με τα σχέδια ο

¹ Πέππα, Ευαγγελία, *Συστήματα Αναπαραστάσεων και επίλυση Προβλημάτων Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2011.

αρχιτέκτονας ανακαλύπτει, σχηματοποιεί, οπτικοποιεί, τεκμηριώνει, επικοινωνεί, εξελίσσει μέρος ή όλο το μελετούμενο ή ανεγειρόμενο έργο του. Τέλος, η έκφραση του αρχιτέκτονα μέσα από τα σχέδια πολλές φορές δημιουργεί από μόνη της ένα έργο τέχνης, το οποίο μοιάζει περισσότερο με πίνακα παρά με κάποιο αρχιτεκτονικό σχέδιο.

1.2 Μέθοδος

Εξετάζεται η εμπλοκή της ζωγραφικής στη μελέτη και εφαρμογή αρχιτεκτονικών προγραμμάτων κάνοντας παράλληλα ταύτιση με τις εκάστοτε επιρροές από ζωγράφους και τα έργα τους.

Μελετώνται συγκεκριμένα παραδείγματα αρχιτεκτόνων, δίνοντας περισσότερο έμφαση στη δουλειά του γραφείου OMA με την Zoe Zenghelis, των οποίων η επαγγελματική πρακτική έδωσε σημαντικό ρόλο στη ζωγραφική ως εργαλείο αναπαράστασης του αρχιτεκτονικού προϊόντος. Η επιλογή των παραδειγμάτων είναι συγκεκριμένη και επεξεργάζεται ένα συγκεκριμένο μοτίβο.

1.3 Αρχιτεκτονική_Ζωγραφική_Κοινή πορεία_Συσχετισμός

Αναμφισβήτητα, αμέτρητες φορές στη ζωγραφική συναντάμε χωρικές αναπαραστάσεις εκφρασμένες με τέτοιο τρόπο που στη αρχιτεκτονική δεν το συναντάμε. Η καθαρότητα των αναπαραστάσεων αυτών μας στρέφει άθελα προς τον κόσμο της ζωγραφικής. Είναι γεγονός, ότι η ζωγραφική έχει προσελκύσει ακόμα και τους πιο εγκρατείς- αυστηρούς ιστορικούς αρχιτεκτονικής, όταν εκείνοι προσπαθούν να εξηγήσουν κάποια έντονα στοιχεία που υπάρχουν σε αρχιτεκτονικά έργα, τα οποία είναι αποτελέσματα κάποιων τάσεων της εποχής, όπως είναι το Μπαρόκ και το Ροκοκό. Είναι ανάγκη να τονίσουμε ότι ενώ υπάρχουν πολλές περιπτώσεις όπου ένας πίνακας γίνεται αρχιτεκτονικός και ένα κτίριο ζωγραφικό, η βάση αυτών των δυο τεχνών διακρίνεται από την ανικανοποίητη ανάγκη της μίας για την άλλη.

Όπως αναφέραμε, η ζωγραφική έχει την τάση να εκφράζει με μεγαλύτερη καθαρότητα-σαφήνεια τους χώρους, κάτι που οι αρχιτέκτονες αδυνατούν να το πραγματοποιήσουν. Οπότε πολλά στοιχεία εμφανίζονται πρώτα στο πεδίο της ζωγραφικής και έπειτα στο χώρο της αρχιτεκτονικής. Επομένως, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η ζωγραφική είναι η πιο αληθινή πηγή έμπνευσης για την αρχιτεκτονική, όταν υπάρχουν περιπτώσεις που δείχνει κάποιο χώρο με αρχιτεκτονικούς κανόνες και δημιουργεί επίπεδες επιφάνειες που μοιάζουν οικοδομημένες. Άλλωστε, έχουν υπάρξει κατά καιρούς ζωγράφοι, οι οποίοι μετέπειτα έγιναν αρχιτέκτονες,

αν και συνηθέστερο είναι το αντίστροφο φαινόμενο, και εκφράζουν τις ανθρώπινες σχέσεις ως σύνολα χώρων και όγκων.²

Η ιστορική αναδρομή στη σχέση ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής δεν είναι εύκολη, καθώς δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία και αποδείξεις που να δείχνουν ξεκάθαρα αυτή την αμφίδρομη σχέση. Αντίθετα, στην περίοδο της αναγέννησης υπάρχουν αρκετά στοιχεία και το σημαντικότερο η προοπτική. Έτσι, συλλέγοντας στοιχεία για τη ζωγραφική από την αρχαιότητα, θα έχουμε και τον πρώτο συσχετισμό στο επίπεδο της αρχιτεκτονικής καθώς η ζωγραφική αποτελεί πηγή έμπνευσης για την αρχιτεκτονική.

Στην Ελλάδα χαρακτηριστική περίοδο που είχαμε τη δράση ενός αρχιτέκτονα-ζωγράφου ήταν η εποχή του Πικιώνη. Όπως όλοι οι σημαντικοί δημιουργοί, ο Δημήτρης Πικιώνης, υπήρξε ένα εξαιρετικά ανήσυχο πνεύμα που αναζητούσε αφορμές για την προώθηση της τέχνης μέσα από τα διαφορετικά της πρόσωπα. Με αξιοπρόσεκτη σεμνότητα και διάθεση να προσέγγιση βιωματικά κάθε εικαστική πράξη, ο Πικιώνης γοητεύεται από την ενέργεια του ελληνικού τοπίου και συγκινείται από την αυθεντικότητα της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Πριν ολοκληρώσει τις σπουδές του στο ΕΜΠ, γίνεται το 1906 ο πρώτος μαθητής του Κωνσταντίνου Παρθένη και ενθουσιάζεται με την ανανεωτική διάθεση που φέρνει ο σπουδαίος ζωγράφος στις παραδοσιακές αξίες της ελληνικής ζωγραφικής. Η μοντερνιστική ανανέωση τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα τόσο σε σχέση με τη ζωγραφική όσο και με την αρχιτεκτονική. Το ελληνικό φως τον

² Π.χ. Γιώργος Λαζόγκας, Νίκος Ναυρίδης, Αλέξανδρος Ίσαρης και Κυριάκος Κρόκος.

μαγνητίζει και προσπαθεί να το συλλάβει εικαστικά, αποδίδοντας την οξύτητά του, με αξιοπρόσεχτη συνέπεια.

Την εποχή που ο Πικιώνης διαμόρφωνε τον χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής του, ο μοντερνισμός άλλαξε τη φυσιογνωμία των τεχνών, κι αυτό δεν ήταν δυνατό να αφήσει αδιάφορο τον συγκεκριμένο αρχιτέκτονα. Από τις ατελείωτες συζητήσεις με τον Χατζηκυριάκο Γκίκα για τις κατακτήσεις του κυβισμού, τους ζωγραφικούς πειραματισμούς για να αποδοθούν οι σεζανικές αντιθέσεις ως τις απηχήσεις του Bauhaus και του International style, ο δημιουργός κατανοεί και επινοεί τις δικές του προτάσεις. ο Πικιώνης έχει κάνει ένα αρχείο με τα έργα του, τα οποία τα έχει χωρίσει σε ενότητες. «Αν πρέπει να κάνει κανείς μια γρήγορη αποτίμηση αυτού του αρχείου τότε πιθανόν η ενότητα *Της Φαντασίας* να είναι αυτή που περιέχει την πιο σημαντική πλευρά του εικαστικού έργου του Δημήτρη Πικιώνη. Σ' αυτή την ενότητα θα βρούμε και την –εξαιρετικά σημαντική– υποενότητα *Αττικά*. Τα Αττικά είθισται να συνδέονται με το κείμενο-μανιφέστο του δημιουργού, «Συναισθηματική Τοπογραφία» και, επίσης, θεωρείται ότι φέρουν τους σπόρους που θα μεταφυτευτούν στη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου της Ακρόπολης.»³

Η σχέση με τη ζωγραφική αναγνωρίζεται σε πολλές δημιουργίες του Δημήτρη Πικιώνη και διαφαίνεται ειδικά ένα σημαντικό έργο, που έχει γνωρίσει και διεθνή καταξίωση. Πρόκειται για τα μονοπάτια γύρω από την Ακρόπολη στο λόφο του Φιλοπάππου (1951-57). Από τη δεκαετία του '30 στο μυαλό του

³ Μουτσόπουλος, Αθανάσιος, *Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2010.



Εικόνα 1 Δημήτρης Πικιώνης, Από την Ενότητα «ΑΤΤΙΚΑ», (1930-1950), Μελάνι.



Εικόνα 2 Δημήτρης Πικιώνης, Από την Ενότητα «ΑΤΤΙΚΑ», (1930-1950), Μελάνι.

Πικιώνη γεννιέται η ιδέα για τη «χάραξη μιας βόλτας» γύρω από την Ακρόπολη. Η χάραξη προϋποθέτει αυστηρό αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και η βόлта ενέχει το στοιχείο μιας ψυχολογικής προσέγγισης του χώρου, στοιχεία που ο Πικιώνης κατάφερε να τα συνδυάσει πετυχημένα.

Μπορούμε να ξεκινήσουμε με την θεατρική αρχιτεκτονική, η οποία υπήρχε από την αρχαιότητα και συνεχίζει μέχρι σήμερα. Τα θεατρικά κτίσματα εξελίσσονται διαρκώς αντανakλώντας την ίδια την εξέλιξη του θεατρικού είδους και την εκάστοτε κοινωνική διάρθρωση. Η θεατρική αρχιτεκτονική καθίσταται με τη σειρά της έργο τέχνης και αυτοτελές θέαμα με τους ρυθμούς, τη διακόσμηση και ιδιαίτερη γωνία θέασης κάθε εποχής.

Συγκεκριμένα, το σκηνικό είναι μια όσο το δυνατόν πιστή αναπαράσταση της αλήθειας. Για την επίτευξη αυτή της αναπαράστασης χρησιμοποιείται η ζωγραφική στο μέγιστο βαθμό. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί ότι για να μπορέσουν να κάνουν τα σκηνικά όσο το δυνατόν πιο αληθοφανή χρησιμοποιούν διάφορες τεχνικές προοπτικής απεικόνισης, Έτσι καταφέρνουν να τοποθετούν τον θεατή σε έναν κόσμο φτιαχτό και ταυτόχρονα αληθινό. Αυτό αναμφίβολα δείχνει ότι η έννοια και οι αρχές της προοπτικής ήταν γνωστές από πολύ παλιά και ας μην κάνει την εμφάνισή της στις αναπαραστάσεις της τότε εποχής. Προφανώς ήταν επιλογή τους να μην την χρησιμοποιούν.

Ένα ακόμα εξίσου σημαντικό στοιχείο που δείχνει ότι οι αρχαίοι Έλληνες αγνοούσαν την ευθύγραμμη προοπτική είναι το



Εικόνα 3 Πλακόστρωτο Πικιώνη.



Εικόνα 4 Πλακόστρωτο Πικιώνη.

Κλαύδιου Πτολεμαίου⁴ «Γεωγραφία». Στο έργο αυτό, το οποίο ο Πτολεμαίος το ολοκλήρωσε το 2^ο αιώνα π.Χ., μελετά την χαρτογραφική παράσταση μιας σφαίρας σε μια επιφάνεια. Επομένως, αγνοούσαν την ευθύγραμμη προοπτική από τη στιγμή που είχαν φτάσει τις γνώσεις τους σε υψηλότερο επίπεδο από αυτό.

Σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε ότι στην θεατρική σκηνογραφία το σκηνικό που δημιουργούν είναι παραπλανητικό, καθώς δεν υπακούει πιστά στους κανόνες της προοπτικής. Ειδικότερα, υπάρχουν αρκετά σημεία φυγής, ανάλογα με την εικόνα και την αίσθηση που θέλουν να προσδώσουν σε κάθε σημείο του θεάτρου. Δηλαδή, επειδή ο άνθρωπος βρίσκεται σε συνεχή κίνηση, δε γίνεται να υπάρχει μόνο ένα σημείο φυγής, γιατί τότε θα μιλάμε για έναν ζωγραφικό πίνακα κι όχι για προσπάθεια απόδοσης του χώρου. Έτσι, ο καλλιτέχνης επιλέγει τη δημιουργία επιμέρους ψευδαισθήσεων ανάλογα με την οπτική γωνία που βρίσκεται ο θεατής και καταλήγει σε μια σύνθετη προοπτική, λύνοντας το πρόβλημα κατά προσέγγιση και σε συμμετρία με την εκάστοτε προοπτική γωνία. Όπως είναι γνωστό, τα πρώτα αρχαία δείγματα ζωγραφικής έγιναν και υπάρχουν από τους αρχαίους στους τοίχους που με αυτό τον τρόπο διακοσμούσαν το χώρο τους. Τότε πρωτοεμφανίστηκαν και τα πρώτα δείγματα διαφόρων τοπίων, στρέφοντας το ενδιαφέρον τους από τις ανθρώπινες μορφές στο φυσικό περιβάλλον. Αυτό το βλέπουμε και από κάποια

⁴ Ήταν ονομαστός Έλληνας φυσικός φιλόσοφος, που έζησε 90-168μ.Χ. στην Αίγυπτο. Από τους μεγαλύτερους αστρονόμους όλων των αιώνων και συγχρόνως ο μεγαλύτερος γεωγράφος της αρχαιότητας.



Εικόνα 5 Τοιχογραφία από την Πομπηία



Εικόνα 6 Το έργο “Choix se peintures de Pompei”

του έργου του Πλίνιου του Πρεσβύτερου , Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής. Ειδικότερα, αναφέρει ότι «Στα αίθρια βρίσκονταν ομοιώματα προορισμένα για την κοινή θέα, όχι αγάλματα φτιαγμένα από ξένους τεχνίτες, ούτε χάλκινα ούτε μαρμάρινα, αλλά εκμαγεία προσώπων από κερί φυλαγμένα το καθένα σε ξεχωριστό αρμάρι.»⁵. Στη συνέχεια μας δίνει ένα σημαντικό στοιχείο που έχει συμβάλει στην αρχιτεκτονική και κάνει ένα κτίσμα έργο τέχνης. Πρόκειται για το στοιχείο φως και σκιάς και συγκεκριμένα στο έργο του αναφέρει ότι «Τελικά η ίδια η τέχνη από μόνη της κατάκτησε την αυτονομία της ανακαλύπτοντας το φως και τις σκιές και την αντίθεση των χρωμάτων μεταξύ τους που εντείνεται με την εναλλαγή τους.»⁶ . Επιπρόσθετα, ο Πλίνιος παραπονιέται ότι στην εποχή του η ζωγραφική είναι μια τέχνη που πεθαίνει και γι' αυτό σκοπός ήταν οι τότε αναπαραστάσεις να είναι μεγαλειώδεις ώστε να εντυπωσιάζουν τους ανθρώπους. «Στην τέχνη από λίγους υστερούσε και δεν γνωρίζω αν έβλαψε τον εαυτό του επιδιώκοντας ταπεινά θέματα, όμως από αυτά πέτυχε τη μεγαλύτερη δόξα. Ζωγράφισε κουρεία, τσαγκαράδικα, γαϊδαράκους, τρόφιμα και παρόμοια, κι από αυτά πήρε το παρατσούκλι «Ρυπαρογράφος» .»⁷.

⁵ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*, 35^ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», μτφρ. Τ. Ρούσσος- Α. Βλ. Λεβίδης, Εκδόσεις Άγρα, 1994, σελ.27

⁶ Όπως παραπάνω, 1994, σελ. 43

⁷ Ό.π, σελ. 99



Εικόνα 7 Νωπογραφία περιγραφή από το Triclinium

Σε κάποιο άλλο σημείο του βιβλίου γράφει: «Αντίθετα, λέει ο Βάρρων, ένας πίνακας του Σεραπίωνα κάλυπτε όλους τους εξώστες στην περιοχή κοντά στα Παλαιά Μαγαζιά. Ζωγράφιζε θαυμάσια σκηνογραφίες, αλλά δεν μπόρεσε να ζωγραφίσει άνθρωπο. Αντίθετα, ο Διόνυσος δεν ζωγράφιζε τίποτα άλλο από ανθρώπους και ονομάστηκε «Ανθρωποφάγος».⁸ Αναφέρει χαρακτηριστικά και το ακόλουθο απόσπασμα: «Δεν θα πρέπει να αποσιωπήσουμε και τον Στούδιο που πρώτος καθιέρωσε στην εποχή του θεϊκού Αυγούστου την τόσο χαριτωμένη διακόσμηση των τοίχων με αναπαραστάσεις από βίλες, λιμάνια, τοπία κήπων, ιερά άλση, δάση, λόφους, λιμνούλες, πορθμούς, ποτάμια, γιαλούς και ό,τι καθείς προαιρείται, προσθέτοντας κι ανθρώπινες μορφές να περιδιαβάζουν πεζή ή με πλεούμενα, να οδεύουν στην ξηρά προς τις αγροικίες τους καθάλα σε γαϊδούρια ή με αμάξια, άλλοι να ψαρεύουν, να πιάνουν πουλιά, να κυνηγούν ή ακόμη να τρυγούν σταφύλια.»⁹. Όπως αντιλαμβανόμαστε, ο Στούδιος ήταν ζωγράφος τοιχογραφιών. Επομένως, ο Στούδιος μπορεί να ήταν εκείνος που διέδωσε την τέχνη των τοιχογραφιών και τις ακολούθησαν οι επόμενες γενεές.

Ένα, επίσης, σημείο στο βιβλίο του Πλίνιου που δείχνει αρχιτεκτονικά κτίσματα είναι: «Μήπως δεν υπάρχουν στην Αφρική και την Ισπανία τοίχοι φτιαγμένοι από χώμα που τους λένε καλουπωτούς, , οι οποίοι αντί να χτίζονται κανονικά, κατασκευάζονται στοιβάζοντας χώμα μέσα σε ένα καλούπι φτιαγμένο από ένα σανίδωμα από την κάθε πλευρά, κι αντέχουν

⁸ Ό.π., σελ. 99

⁹ Ό.π., σελ. 101

*στους αιώνες, άφθαρτοι από βροχές, ανέμους και φωτιές, ισχυρότεροι από οποιαδήποτε πελεκητή πέτρα. Ακόμα και τώρα βλέπει κανείς στην Ισπανία τα φυλάκια του Αννίβα και τους χωματίινους πύργους χτισμένους στις ράχες των βουνών.»*¹⁰. Παρατηρούμε ότι στο απόσπασμα αυτό είναι η πρώτη φορά που έχουμε καθαρή εικόνα αρχιτεκτονικής. Φτιάχνανε τείχη για να απομακρύνουν τους εισβολείς και να κρατήσουν την πόλη τους ασφαλή.

Να σημειωθεί ότι οι πρώτοι Έλληνες καλλιτέχνες πριν το 500 π.Χ. είχαν σαν πρότυπο μίμησης τους Αιγυπτιακούς καλλιτεχνικούς κανόνες. Επομένως, όλα τα έργα τέχνης εκείνης της εποχής ήταν επηρεασμένα και έμοιαζαν με τα Αιγυπτιακά. Τα γλυπτά είναι κατά κανόνα δισδιάστατα, δεν είναι περίοπτα, δεν απεικονίζουν ένα συγκεκριμένο άνθρωπο, αλλά έναν άνθρωπο στυλιζαρισμένο, έναν άνθρωπο πρότυπο. Στην Αιγυπτιακή ζωγραφική οι καλλιτέχνες ακολουθούν επίσης καθιερωμένους συμβατικούς κανόνες. Η αίσθηση της τάξης και η έλλειψη στυλιστικής εξέλιξης καθρέπτιζαν τη σταθερή και συντηρητική φύση της αιγυπτιακής κοινωνίας. Η Τρίτη διάσταση απουσιάζει. Οι δισδιάστατες απεικονίσεις της ανθρώπινης μορφής παρουσιάζονταν με ιδιότυπο τρόπο. Επομένως, οι Αιγύπτιοι δεν χρησιμοποιούσαν την προοπτική. Άλλωστε οι κανόνες γραμμικής προοπτικής ορίστηκαν από τον Δημόκριτο και τον Αναξαγόρα, στη διάρκεια του 4^{ου} αιώνα π.Χ.. Βέβαια θεωρείται ότι η γραμμική προοπτική είναι αρχική

¹⁰ Ο.π., σελ. 137

κατάκτηση των σκηνογράφων της αρχαιότητας με κύριο εκπρόσωπο τον Αγάθαρχο τον 5^ο αι π.Χ..

Ο 15^{ος} και 16^{ος} αιώνας είναι μια περίοδος αλλαγής για τον πολιτισμό και τις τέχνες. Η μελέτη και η επεξεργασία των πληροφοριών που εμπεριέχονται στην πραγματεία του Βιτρούβιου, διαμόρφωσαν ένα λεξιλόγιο που επικράτησε αυτή την περίοδο. Το περιεχόμενο των έργων τέχνης διαφοροποιείται, αφού δεν σχετίζεται πλέον με θέματα θρησκευτικού και εκκλησιαστικού περιεχομένου. Επιπλέον, οι γλύπτες, οι αρχιτέκτονες και οι ζωγράφοι δεν αντιμετωπίζονται πλέον σαν τεχνίτες αλλά σαν καλλιτέχνες, των οποίων η δημιουργικότητα κερδίζει τον θαυμασμό όλων. Ως καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των εξελίξεων αυτών προκύπτει μια νέα, πολυδιάστατη εκφραστικότητα στην απεικόνιση του χώρου. Κάτι που επιτυγχάνεται με την ολοκληρωμένη γνώση της τέχνης της προοπτικής. Άλλα αξιώματα της Αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής είναι η συμμετρία, η αναλογία και η έμφαση στο κέντρο, τα οποία απορρέουν από την αναζήτηση της τελειότητας διαμέσου της χρήσης βασικών γεωμετρικών σχημάτων, ενίσχυσαν την επίδειξη της υπεροχής της ανθρώπινης λογικής και επηρέασαν τόσο το σχεδιασμό των αστικών κτιρίων όσο και τη σχέση των κτιρίων με την ύπαιθρο.

«Οι αρχιτέκτονες είναι καλλιτέχνες. Το μέσον που χρησιμοποιούν λέγεται φαντασία. Κι όμως εκεί που ο ζωγράφος μιμείται έναν νέο κόσμο, ο αρχιτέκτων παρεμβαίνει στο πραγματικό, εγκαθιδρύοντας νέες οντότητες. Κάθε αρχιτεκτονική σχεδίαση περιέχει έναν ουτοπικό πυρήνα. Απορρίπτει εκείνον που υπάρχει, εν ονόματι εκείνου που θα έρθει ή πρέπει να έρθει.

στόσο, τα προσχέδια του μέλλοντος έχουν να συνυπάρξουν με την παρούσα πραγματικότητα. Αλλιώς, κάπου θα συγκρουστούν με όρια- όρια χρονικά ή χωρικά. Ο σχεδιαστής οφείλει να επιδιώξει την επέκταση αυτών των ορίων, επεκτείνοντας κάποιο στοιχείο της κατασκευής του: σύμπλεγμα κτιρίων, πλατεία, αρχιτεκτονική τοπίου, πολεοδομία, κοινωνικά συστήματα.»¹¹. Όσο όμως πλαταίνει ο ορίζοντας, τόσο πιο πολύς χρόνος απαιτείται για την εφαρμογή των σχεδίων. Τελικά, το υλικό προβάλλει πολλές αντιστάσεις και τα σχέδια γίνονται εξωπραγματικά. Αυτό είναι το σημείο στο οποίο η φαντασία του αρχιτέκτονα κάνει το άλμα στην ουτοπία. Τα λόγια εκεί έρχονται ταχύτερα από την απεικόνιση στο χαρτί. Προοπτικά, μακέτες και, σήμερα πια, προσομοιώσεις στον υπολογιστή, παρακάμπτουν τα εμπόδια. Κάπως έτσι η ουτοπική σκέψη και οι σχεδιασμοί της έγιναν σταθερό συστατικό των πραγματειών. Δίχως, αρχικά, να στοχεύουν στο μέλλον. Αντίθετα, πρώτος στόχος ήταν το παρελθόν, με την παλιά ευρωπαϊκή κοινωνία να ψάχνει μια νέα εποχή στο φάντασμα κάποιας αρχέγονης, χρυσής εποχής, της οποίας προσδοκούσε την επιστροφή. Γι' αυτό και οι πιο φανταστικές, ουτοπικές πραγματείες ασχολούνται με αρχαίες κατασκευές. Χρειάστηκε να έρθει η Γαλλική Επανάσταση, ώστε αρχιτεκτονικές και κοινωνικές ουτοπίες σαν εκείνες του Boullée και του Ledoux να αποτινάξουν τα χαλινάρια του ιστορικισμού. Και ήταν οι αρχιτέκτονες του 20^{ου} αιώνα, όπως ο Sant' Elia, που έκαναν τη μελλοντική αρχιτεκτονική κύριο θέμα των ερευνών τους.

¹¹Bierman, Veronica, Klein, Barbara Borngasser, Evers, Bernd κ.ά., Καρβέλης, Σταύρος(επιμέλεια), *Αρχιτεκτονική θεωρία, Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μτφρ. Μαρτινίδης, Πέτρος, Εκδόσεις Taschen, 2005, σελ. 18

Το κίνημα του De Stijl αποτελεί ίσως το πιο σημαντικό δείγμα μιας αμιγώς ολλανδικής εκφοράς καλλιτεχνικού, εικαστικού και αρχιτεκτονικού λόγου. Και αυτό συμβαίνει παρά το γεγονός ότι η εμβέλεια του φαινομένου δεν περιορίστηκε στα στενά γεωγραφικά όρια της Ολλανδίας. Ο λόγος για τον οποίο το De Stijl αποτελεί ένα σημείο στο οποίο πρέπει να σταθεί κανείς μιλώντας για την ολλανδική καλλιτεχνική κουλτούρα δεν είναι τόσο προφανής όσο φαίνεται εξ' αρχής. Σίγουρα, ο λόγος γίνεται για ένα καινοτόμο καλλιτεχνικό κίνημα το οποίο προσέφερε στην παγκόσμια πολιτισμική πραγματικότητα μια ισχυρή και άμεσα αναγνωρίσιμη εικονογραφία. Η μεγάλη ιδιαιτερότητα του De Stijl έγκειται στο γεγονός ότι απέκτησε ένα παγκόσμιο ακροατήριο και επηρέασε διαχρονικά τάσεις, ρεύματα και εξελίξεις. Έτσι μοιάζει κάποιες φορές να σκιάζει το γεγονός ότι βασίζεται σε πολύ συγκεκριμένες εξελίξεις που συντελέστηκαν στην ολλανδική κοινωνία στα τέλη του 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αιώνα. Οι αφετηρίες του De Stijl βρίσκονται στις διεργασίες που οδήγησαν την ολλανδική κοινωνική, επομένως και την πολιτιστική πραγματικότητα στη γενναία υιοθέτηση ενός συστήματος εκσυγχρονισμού και εκμοντερνισμού, αναφορικά με το μοντέρνο κίνημα της περιόδου εκείνης.

Ο λόγος γίνεται για την ολλανδική παράδοση της «συλλογικής τέχνης» ή της «τέχνης της κοινότητας», η οποία εμφανίστηκε το 1890 και προσπάθησε να οργανώσει ένα νέο ακροατήριο, αφουγκραζόμενη τις επερχόμενες αλλαγές μέσα από μνημειακές μορφές δημόσιας τέχνης σε δημόσιες επιφάνειες, όπως οι εξωτερικές τοιχογραφίες, η χρήση έγχρωμου γυαλιού και άλλες απλές εικαστικές τεχνικές. Ο ολλανδικός όρος

“*gemeenschapskunst*” «συλλογική τέχνη» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1891 από τον Jan Veth¹² για να περιγράψει μια σειρά από τοιχογραφίες του Antoon Derkinderen στο δημαρχείο της πόλης Hertogenbosch της Ολλανδίας. Ο όρος δε «συλλογική τέχνη» είχε πολύ συγκεκριμένες αναφορές στην εκκλησιαστική διδασκαλία ενάντια στην εκκοσμίκευση της τέχνης και της κοινωνίας και στην εφαρμογή φιλελεύθερων πολιτικών. Προκαλούσε αναπόφευκτα, έντονες αντιδράσεις για αρκετά χρόνια, μέχρι να αντικατασταθεί από τον όρο «μνημειακή τέχνη» με την αλλαγή του αιώνα¹³. Οι βασικές ιδέες ωστόσο πίσω από την ‘μνημειακή τέχνη’ παρέμεναν οι ίδιες, όπως άλλωστε συνέβαινε και με το κοινό που τις ενστερνιζόταν. Σε εικαστικό επίπεδο, η ‘μνημειακή τέχνη’ δεν ήταν άλλο από μια πρώιμη εκδοχή αυτού που θα ονομαστεί λίγο αργότερα *de stijl*, απλές φόρμες, βασικά χρώματα, ορθογωνική οργάνωση και ανύπαρκτη επιτήδευση, κάτι που οι εμπνευστές του έβλεπαν ως μια προβολή παραδοσιακών πουριτανικών ηθών σε μια κοινωνία που ετοιμαζόταν να ‘παραστρατήσει’ και να αγκαλιάσει νέα, φιλελεύθερα πρότυπα.

Εδώ πρέπει να τονίσουμε ότι αυτό που εξελίχθηκε αργότερα σε *De Stijl* ξεκίνησε ως ρεύμα αντίστασης απέναντι στο νέο, στο προοδευτικό, στο εκκοσμιευμένο. Συνήθως τα ρεύματα που αφορούν την τέχνη ειδικά χαρακτηρίζονται από μια ακριβώς αντίθετη τάση, από μια διάθεση σύγκρουσης με το παλιό, αντίστιξης προς την παράδοση και έντονης, ορισμένες φορές και βιαστικής και επιπόλαιας ταύτισης με το καινούριο. Η ‘συλλογική

¹² Jan Veth, 1864-1925, Ολλανδός καλλιτέχνης και ιστορικός τέχνης.

¹³ White, Michael, ‘*De Stijl and Dutch Modernism*’, Manchester University Press, Manchester, 2003, σελ. 10.

τέχνη' διαφέρει χαρακτηριστικά, τουλάχιστον στην αφετηρία της. Η μετέπειτα εξέλιξή της και η διάδοση της εκδοχής της που ονομάστηκε *de stijl* σε όλο τον κόσμο την ενέταξαν σε ένα ευρύτερο παγκόσμιο καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό πλαίσιο.

Πολύ κοντά στην απόσταση από τα πράγματα που το χαρακτηρίζει βρίσκεται άλλη μια ιδιότητα του De Stijl. Ο λόγος γίνεται για μια διάθεση γενικής αφαίρεσης, η οποία δεν περιορίζεται στο συνθετικό και εκφραστικό επίπεδο, αλλά εδράζεται κυρίως σε ένα ευρύτερο υπαρξιακό επίπεδο, στον ίδιο το λόγο δημιουργίας του De Stijl. Έτσι η αφαίρεση δεν εκφράζεται μόνο με μια συνθετική 'στοιχειοποίηση', αλλά με μια γενικότερη τάση να υιοθετεί τμήματα και σημεία από άλλα κινήματα και να διατυπώνει έναν έντονο λόγο, ο οποίος όμως δεν έχει πάντα πλήρη συνοχή και δεν συγκροτεί ένα οργανωμένο σώμα καλλιτεχνικής σκέψης.

Η *στοιχειοποίηση* με την έννοια του *elementarisation* είναι ένα από τους κομβικούς όρους του De Stijl. Πρόκειται για μια πρώιμη έκφραση μινιμαλισμού στα εκφραστικά μέσα του De Stijl. Τα περιττά αφαιρούνται από την σύνθεση και μένουν μόνο τα ουσιώδη, τα στοιχειώδη. Οι σχέσεις και τα δάνεια με την αφηρημένη τέχνη της εποχής είναι προφανή. Η *στοιχειοποίηση* όμως δε σταματά εδώ. Έχει να κάνει και με μια διαδικασία αποσυσχετισμού πολύπλοκων συνόλων στα απλά στοιχεία από τα οποία είχαν αρχικά συνδεθεί. Οι αναφορές σε κοινωνικά ζητήματα είναι κυρίαρχες στο σημείο αυτό. Η τέχνη, σύμφωνα με το De Stijl πρέπει να αποσυσχετιστεί από τα τετριμμένα κοινωνικά ζητήματα και πρέπει να αναχθεί σε υψηλότερα πεδία, αυτά της διανόησης,

αναζητώντας ένα ουτοπικό μέλλον. Η συνάφεια με τα κινήματα της *avant garde* των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα γίνεται αντιληπτή στο σημείο αυτό. Στο ίδιο σημείο όμως βασίζεται και η εντονότερη ίσως κριτική που γίνεται στο De Stijl. Είναι η κριτική που εστιάζει στην ασάφεια του De Stijl, το οποίο ενώ φαινομενικά έχει ως στόχο να ενώσει την κοινωνία σε μια συλλογική δράση ενάντια στον ατομικισμό, ταυτόχρονα προτείνει βασικούς θεωρητικούς αποσυσχετισμούς, επιτρέπει προσωπικούς ανταγωνισμούς δημιουργών του και υπαινίσσεται μια μηδενιστική διάθεση απέναντι στην πραγματικότητα.

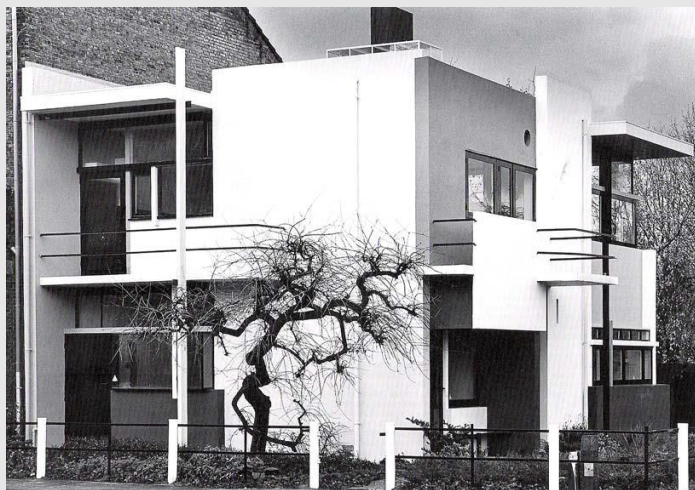
Σε αντιδιαστολή με την ‘στοιχειοποίηση’, βρίσκεται ο δεύτερος κομβικός όρος του De Stijl, η ‘ενσωμάτωση’. Πρόκειται για την αντίστροφη πορεία από την *στοιχειοποίηση*, σύμφωνα με την οποία τα στοιχειώδη σώματα ενοποιούνται πάλι δίνοντας ένα ‘συντακτικά αδιαίρετο, μη ιεραρχημένο σύνολο. Η ενοποίηση και η ενσωμάτωση έχουν και εδώ δύο, τουλάχιστον, αναφορές. Η πρώτη έχει να κάνει με τη σύζευξη όλων των μορφών έκφρασης και δημιουργίας σε μια ενιαία μορφή έκφρασης. Το παράδειγμα της σύζευξης τέχνης και αρχιτεκτονικής, εικαστικών και κατασκευής αποτελεί μια από τις επιτυχίες του De Stijl. Παρ’ όλα αυτά ο κριτικός αντίλογος απέναντι στο De Stijl υπενθυμίζει ότι η σύζευξη διαφόρων τεχνών και τρόπων έκφρασης αποτέλεσε βασικό στόχο του ολλανδικού Μοντερνισμού, ο οποίος προηγήθηκε του De Stijl τουλάχιστον κατά δυο δεκαετίες.

Η δεύτερη αναφορά της ενοποίησης έχει κοινωνικό χαρακτήρα και προτείνει τη συμμετοχή των μεγάλων κοινωνικών μαζών σε μια κοινή πορεία, μια κοινή έκφραση, μια κοινή

δημοκρατική τέχνη. Οι πολιτικές και ιδεολογικές νύξεις, αν και χωρίς μεγάλη ένταση όπως στον κονστρουκτιβισμό, είναι παρούσες. Εκφράζουν την πλειοψηφία των πολύ συγκεκριμένων πεποιθήσεων των πρωταγωνιστών του De Stijl, όπως των Wils και Van't Hoff, αλλά και τις πιο ελεύθερες, όχι όμως και λιγότερο στοχευμένες, φιλοσοφικές προσεγγίσεις των Mondrian και Van Doesburg. Εντάσσονται, δε, στο ευρύτερο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της περιόδου μετά το τέλος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου.

Χωρίς να ανήκει στην συντακτική ομάδα του περιοδικού 'de stijl', ο Gerrit Rietveld είναι ένας από τους πιο σημαντικούς πόλους αναφοράς. Το παράδειγμα του Rietveld είναι ιδιαίτερα σημαντικό όταν εξετάζει κανείς το De Stijl. Ως αρχιτέκτονας, ο Rietveld εξέφρασε την πιο δημιουργική μεταφορά του De Stijl στο χώρο και το ευρύτερο αρχιτεκτονικού πεδίο. Ο Rietveld χρησιμοποιεί να ιδιότυπο για την εποχή λεξιλόγιο για να περιγράψει τις ιδιότητες και τους στόχους του De Stijl, μέσα από την ερμηνεία του διάσημου πια ξύλινου συνδέσμου του Rietveld.

Ο όρος '*verbinding*' κυριολεκτικά σημαίνει τη 'σύνδεση' και αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο τρία ευθύγραμμα στοιχεία συνδέονται μεταξύ τους χωρίς να σταματούν στο σημείο σύνδεσής τους. Πρόκειται για έναν σύνδεσμο, ο οποίος επιτρέπει την οπτική, τουλάχιστον, ανεξαρτησία του καθενός από τα τρία στοιχεία και τη διατήρηση διακριτικής ταυτότητας ενώ τονίζεται ιδιαίτερα η



Εικόνα 8 G. T. Rietveld, Οικία Schroeder, Ουτρέχτη, 1924



Εικόνα 9 G. T. Rietveld, Οικία Schroeder, Ουτρέχτη, 1924 (λεπτομέρεια)

αλληλεξάρτηση του από τα άλλα δύο μέλη του συνδέσμου. Ο δεύτερος όρος είναι ο όρος *'samenwerking'*, ο οποίος μεταφράζεται ως *'συνεργεία'* ή *'συνεργασία'* και έχει να κάνει με τη συλλογική διάσταση του De Stijl, την κοινή ευθύνη και τη συνεργασία των διακριτών τμημάτων για την επίτευξη ενός στόχου-συνδέσμου. Η κοινωνική αναφορά της *'συνεργασίας'* είναι προφανής και προβάλλει με σαφήνεια την επιδίωξη της απαραίτητης αντίστασης ενάντια στον ατομικισμό, όπως αυτή εκφράστηκε στο μανιφέστο του De Stijl. Και μάλιστα αυτή η συνεργασία επεκτείνεται σε όλο το εύρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας και σε ολόκληρο το αντικείμενό της, καινούριας για την εποχή, βιομηχανικής παραγωγής. Κτίρια, έπιπλα, αντικείμενα και πίνακες ζωγραφικής όφειλαν να αντανakλούν την φιλοσοφική ενότητα του De Stijl και να την κάνουν εμφανή μέσα από μια πολύ συγκεκριμένη οπτική ταυτότητα.

Μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι υπάρχει άμεση σχέση ανάμεσα στους δυο όρους που χρησιμοποιεί ο Rietveld για να περιγράψει τον σύνδεσμό του και στους δυο κομβικούς όρους του De Stijl. Η *στοιχειοποίηση (elementarisation)* και η ενσωμάτωση (*integration*) δίνουν ταυτόσημο νόημα με τους όρους του Rietveld. Ο Rietveld χρησιμοποιεί κι έναν ακόμα όρο, τον ολλανδικό όρο *'beelding'*, ο οποίος μεταφραζόμενος επιχειρεί να προσεγγίσει την έννοια του *πλαστικισμού*. Δεν υπάρχει ακριβής μετάφραση σε άλλη γλώσσα. Μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι η έννοια του *'beelding'* προσπαθεί να συνδέσει την υλικότητα του συνδέσμου, με την οπτική του εμβέλεια και το κατασκευαστικό του δυναμικό. Ως διαδικασία έρχεται να κάνει για άλλη μια φορά ευθείες αναφορές στις γνώριμες πια έννοιες της κοινωνικής διαδραστικότητας, της

συλλογικής δράσης και της ιδανικής κοινωνίας. Μια νέα εκδοχή του πλαστικισμού, η οποία θα ονομαστεί ως 'νέος πλαστικισμός', '*nieuwe beelding*', θα αποδοθεί το έργο του Mondrian, όταν αυτό εισέρχεται στην περίοδο της ωριμότητάς του. Ο όρος θα αποδοθεί στο Mondrian από τον M.H.J.Schoenmaekers, ενώ η ουσιαστική απόδοσή του εκφέρεται καλύτερα με τον αγγλικό όρο 'new imaging', η 'νέα εικονοποίηση' αν πρέπει να αποδοθεί στα ελληνικά με όλες τις έννοιες που συνεπάγονται ενός τέτοιου όρου.

Ο σύνδεσμος του Rietveld είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό δείγμα της οπτικής ταυτότητας του De Stijl. Η μορφοπλαστική έκφραση όλων των παρακάτω, δηλαδή όλων των άυλων ιδιοτήτων και προσεγγίσεων σχετικά με το De Stijl κωδικοποιείται σε απλούς οπτικούς κανόνες. Η γεωμετρία των σχημάτων είναι απλή, προτιμάται η χρήση της ευθείας γραμμής και της κάθετης αλληλοτομίας των πρωτογενών μορφών. Οι οργανωτικού κάρναβοι είναι ορθογωνικοί. Τα χρώματα περιορίζονται στα τρία βασικά κόκκινο, κίτρινο και μπλε καθώς και στο άσπρο και το μαύρο. Η προσπάθεια αποβολής καθετί περιττού είναι σαφής. Το ίδιο σαφές είναι και η προσπάθεια του De Stijl να υπερβεί τα στενά όρια ενός καλλιτεχνικού κινήματος και να αναχθεί σε πρότυπο κοινωνικής οργάνωσης και τάξης. Η εφαρμογή του, άλλωστε, σε ένα εκπληκτικό εύρος δημιουργίας και η γιγαντιαία δημόσια παρουσία του συνηγορούν στις παραπάνω προθέσεις των δημιουργών του De Stijl. Η ευανάγνωστη οπτική γλώσσα του εφαρμόζεται στην πόλη, εμφανίζεται στη διαφήμιση, στα εσωτερικά των σπιτιών, στις εκθέσεις βιομηχανικών προϊόντων.

Η σχέση τέχνη και αρχιτεκτονική δεν έχει επαρκώς μελετηθεί. Μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα η τέχνη ομιλεί για το χώρο μέσω της ψευδαίσθησης της δισδιάστατης ζωγραφικής επιφάνειας καθώς και της μίμησης της ανθρώπινης μορφής στη γλυπτική. Ωστόσο, ήδη από το 1950, ευρύτατες μεταμορφώσεις στην κοινωνική και αισθητική σφαίρα οδήγησαν στην κατάρρευση των αξιών του μοντερνισμού, το οποίο σήμανε τόσο το τέλος της έκφρασης μέσω της αφαίρεσης, όσο και το τέλος της διερεύνησης του ζωγραφικού ψευδαισθητικού χώρου.

Με την εμφάνιση των νέων κινημάτων της χωρικής και κινητικής τέχνης, η καλλιτεχνική δραστηριότητα όλο και περισσότερο χρησιμοποιούσε ως καθοριστικό μέσο τον πραγματικό χώρο και χρόνο, μετατοπίζοντας την έμφαση από το χώρο της αναπαράστασης στην εμπειρία του άμεσου γεγονότος.

Οι ποικίλες καλλιτεχνικές δραστηριότητες στο χώρο, άρχισαν να προσφέρουν μια πλούσια και νέα αρχιτεκτονική εμπειρία, εντελώς διαφορετική από εκείνη που μας προσφέρει η κλασική αρχιτεκτονική. Συγκεκριμένα, δεν πρόκειται για την μεγάλης κλίμακας γλυπτική στο δημόσιο χώρο της πόλης, αλλά για τα έργα εκείνα που ενσωματώνονται σε μια κατάσταση περιβάλλοντος και χαρακτηρίζονται ως παροδικά και εφήμερα. Έτσι, παράγεται ένα νέο είδος αρχιτεκτονικής από μια έντεχνη και καλλιτεχνική δραστηριότητα που έχει ως βασικό συστατικό το χώρο, έπειτα την επιθυμία και τέλος τα γεγονότα που συμβαίνουν στο χώρο αυτό. Πρόκειται για την «αρχιτεκτονική της τέχνης», η

οποία μοιάζει να διατηρεί κάποια συγγένεια με την παράδοση της «εννοιολογικής αρχιτεκτονικής». ¹⁴

Η θεωρητική αρχιτεκτονική του 18^{ου} αιώνα και οι αρχές της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα θεμελίωσαν βασικές έννοιες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, αξιοποιώντας την ισχυρή σχεδιαστική παράδοση του Μπαρόκ και ακολουθώντας πάντα τις ζωγραφικές συμβάσεις αναπαράστασης του χώρου. Σήμερα, η εγκατάλειψη

¹⁴ «Η απόλαυση της αρχιτεκτονικής συνδέεται στενά με αυτό που αποκαλούμε φαντασία του χώρου. Υπάρχουν δυο τρόποι να απολαύσει κανείς την αρχιτεκτονική: στον πραγματικό χώρο και στο χώρο της αναπαράστασης. Αν η εκλογίκευση του πρώτου ανήκει αποκλειστικά στη δικαιοδοσία της (επίσημης) ιστορίας της αρχιτεκτονικής, η διερεύνηση του δεύτερου απαιτεί την κατάδυση στις περιοχές εκείνες που η αρχιτεκτονική συναντά τις άλλες τέχνες: τις εικαστικές και παραστατικές τέχνες, τις τέχνες του λόγου, του κινηματογράφου και της μουσικής. Ο χώρος της αναπαράστασης είναι συνήθως ο χώρος μέσα στα σχέδια των αρχιτεκτόνων, τόσο σ' εκείνα που πραγματοποιούνται όσο και σ' εκείνα που από ατυχία, λάθος ή πρόθεση δεν πραγματοποιούνται ποτέ. Υπάρχουν σχέδια αρχιτεκτόνων που αρνούνται την απόλαυση, όπως εκείνα του Le Corbusier. Υπάρχουν άλλα που ενεργοποιούν την φαντασία του χώρου περισσότερο από έναν περίπατο σ' ένα πραγματικό κτίριο. Αυτή την τελευταία δυνατότητα αξιοποίησε η κατηγορία εκείνη των ηθελημένα μη υλοποιησίων μελετών που είναι γνωστή και ως θεωρητική, υποθετική, ουτοπική, οραματική (*visionary*) ή εννοιολογική αρχιτεκτονική. Κοινό στοιχείο των διαφορετικών αυτών τάσεων είναι η αποδέσμευση από τις συγκεκριμένες συνθήκες οικοδόμησης και η διερεύνηση με τα εκφραστικά μέσα των άλλων τεχνών (κυρίως της ζωγραφικής) πρωτότυπων σχέσεων εμπειρίας του χώρου, που προάγουν την αρχιτεκτονική ως σύστημα γνώσης. Η αρχιτεκτονική εδώ εμφανίζεται σε μια εξιδανικευμένη μορφή ως καθαρή τέχνη, επειδή, απελευθερωμένη από τις συμβάσεις της οικονομίας και χρήσης, διατηρεί απεριόριστες δυνατότητες έκφρασης. Γι' αυτό το λόγο, η θεωρητική αρχιτεκτονική πάντα προηγείται της κτισμένης, διαμορφώνοντας ένα πρωτότυπο μορφών, νοήματος, προθέσεων πάνω στο οποίο θα εγγραφούν οι μελλοντικές εξελίξεις. Για παράδειγμα, μεγάλο μέρος της μοντέρνας αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα βασίστηκε σε έννοιες και εμπειρίες του χώρου που πρωτοδιατυπώθηκαν στα ουτοπικά σχέδια του επαναστατικού κλασικισμού του 18^{ου} αιώνα, στις θεωρητικές μελέτες του Piranesi, του Robert Adam και του Joseph Gandy, στις υποθετικές προτάσεις του φουτουρισμού του Sant' Elia, του κονστρουκτιβισμού του Chernikov, στα εξπρεσιονιστικά έργα του Bruno Taut και του Hans Poelzig, στις πολεοδομικές φαντασίες του Frank Lloyd Wright, του Tony Garnier και του Constant ή ακόμα, στα σχέδια του Hugh Ferriss, του John Hejduk και πολλών άλλων.» Summerson, John, *"The Vision of J.M. Gandy", Heavenly Mansions, New York, 1963, σελ.111.*

από τις εικαστικές τέχνες των ιλουζιονιστικών τρόπων απεικόνισης του χώρου και το άνοιγμα στον πραγματικό χώρο και χρόνο, αλλάζει εντελώς τους τρόπους συγκρότησης και μετάδοσης της αρχιτεκτονικής εμπειρίας.

Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη τέχνη μπορεί να θεωρηθεί ως συνέχεια της ουτοπικής αρχιτεκτονικής, όχι πια προσανατολισμένη στην πίστη του Διαφωτισμού, στην αλήθεια, στο λόγο, στην επιστήμη ή στην πρόοδο, αλλά μεταλλαγμένη σε ουτοπία της καθημερινής ζωής.

Πρόκειται για ένα νέο είδος τέχνης, όπου έχουμε τη μετάβαση από τις τέχνες του επιπέδου σε εκείνες του πραγματικού χώρου και χρόνου. Αυτό το είδος το βρίσκουμε στο έργο του Lucio Fontana. Θεμελιώνεται θεωρητικά και πρακτικά η «τέχνη του χώρου» ως μια νέα περιοχή εικαστικής έρευνας. Η θεωρητική θεμελίωση γίνεται σε μια σειρά μανιφέστων, από το *Λευκό Μανιφέστο* του 1946 μέχρι το *Μανιφέστο για το Κίνημα Χώρου για την Τηλεόραση*, του 1952. Σε αυτά υποστηρίζει ότι η νέα «τέχνη του χώρου», η χωρική αρχιτεκτονική είναι μια απόπειρα υπαρκτικής ολοκλήρωσης του ανθρώπου διαμέσου της σύνθεσης των φυσικών στοιχείων του χρώματος, του ήχου, της κίνησης, του χρόνου και του χώρου.

Σήμερα έχουμε την τέταρτη διάσταση της αρχιτεκτονικής. Η τέταρτη διάσταση δεν είναι λοιπόν η τέχνη της ζωγραφικής και της γλυπτικής που μέχρι τότε απλά συμπλήρωναν την αρχιτεκτονική, αλλά η νέα χωρική τέχνη, χωρίς την οποία η αρχιτεκτονική παραμένει ελλιπής.

«Η αρχιτεκτονική είναι όγκος, βάση, ύψος και βάθος, περιεχόμενα μέσα στο χώρο, η ιδανική τέταρτη διάσταση της αρχιτεκτονικής είναι η τέχνη.

Η γλυπτική είναι όγκος, βάση, ύψος και βάθος.

Η ζωγραφική είναι περιγραφή.»¹⁵

Η αρχιτεκτονική είναι ελλιπής γιατί είναι μια «βαριά» μνημειακή, γεωκεντρική τέχνη, καθορισμένη από τη λειτουργικότητα και όχι από ένα ανθρώπινο πρόβλημα: «Οι αρχιτέκτονες είναι υπεύθυνοι για την κρίση στην τέχνη ως μια εφαρμογή με τη διακοσμητική έννοια. Τους ενδιαφέρει μόνο ένα λειτουργικό και όχι ένα ανθρώπινο πρόβλημα. Η ελαφριά αρχιτεκτονική, η πλαστική αρχιτεκτονική είναι τα νέα προβλήματα της μοντέρνας τέχνης. (...) ο αρχιτέκτονας μπορεί και θα δημιουργήσει τη νέα αρχιτεκτονική μόνο με τη βοήθεια των καλλιτεχνών που έχουν κατανοήσει το σημείο όπου έχει φτάσει η αρχιτεκτονική».¹⁶

Οι ζωγράφοι δε θα έφταναν ποτέ στην ανακάλυψη του φωτός ως ενέργειας στο χώρο, διερευνώντας απλά τη φύση του χρώματος. Το αυξημένο ενδιαφέρον για τις έννοιες της κίνησης, της ενέργειας και του ρυθμού δημιούργησε τη συνείδηση ότι το φως δεν είναι απλά μια αντανάκλαση που δίνει χρώμα, αλλά ένα κινητικό μέσο που με τις συνεχείς και ταχύτατες μεταβολές του επιδρά άμεσα στις αισθήσεις. Γι' αυτό, ενώ πολλοί καλλιτέχνες και ερευνητές ήδη από τον 18ο αιώνα (Father Castel,

¹⁵ Crispolti, Enrico & Siligato, Rosella, *Fontana Lucio*, Electa, Milan, 1998, σελ. 175

¹⁶ Fontana, Lucio, *Why I am a spatial Artist*, 1952, σελ. 177

D.D.Jameson, Hoffman, A.W.Rimington, A.Scriabin κ.ά.) και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Thomas Wilfred, Hirschfeld Mack, Alexander Laszlo κ.ά.) πειραματίστηκαν με κατασκευές οργάνων φωτός που παρείχαν μουσική σε μορφή «κινούμενου» φωτός πάνω σε δισδιάστατες οθόνες, χρειάστηκε η κατασκευή μιας κινητικής μηχανής, όπως ο Διαμορφωτής χώρου-φωτός (1922-1930) του Moholy-Nagy, για να παρατηρηθεί το αποτέλεσμα στον πραγματικό χώρο. Όπως γράφει ο ίδιος στην «Αρχιτεκτονική του Φωτός» (1936) «από την εφεύρεση της φωτογραφίας και δώθε η κατεύθυνση εξέλιξης της ζωγραφικής ήταν από τη χρωστική ύλη προς το φως. Αυτό σημαίνει ότι όπως κανείς ζωγραφίζει με πινέλα και μπογιά, στους σημερινούς καιρούς θα μπορούσε να ζωγραφίσει απευθείας με το φως, μετασχηματίζοντας τις δισδιάστατες ζωγραφισμένες επιφάνειες σε αρχιτεκτονική φωτός)(light architecture).».¹⁷

Η απελευθέρωση του χρώματος από τις φόρμες της ζωγραφικής και η ανεμπόδιστη παρουσία του στο χώρο ήταν ένα από τα κύρια προβλήματα που απασχόλησαν τον Fontana στις «έννοιες χώρου» (*Concetto Spaziale*): η κυριολεκτική διάνοιξη του τελάρου με τη μορφή διατρήσεων και σχισμών αποκαλύπτει το εξωτερικό φως του περιβάλλοντος χώρου ως μέρος της χρωματικής αντίληψης του ζωγραφικού έργου. Οι σχισμές και οι διατρήσεις είναι συμβολικές και κυριολεκτικές χειρονομίες που εκφράζουν ακριβώς τη στοιχειώδη και ακαριαία δύναμη του φωτός να περιγράφει ταυτόχρονα ένα φυσικό και νοητικό χώρο.

¹⁷ Kostelanetz, Richard (Επιμέλεια), *Moholy-Nagy: an anthology*, Da Capo Press, New York, 1970, σελ. 155

Οι αρχιτέκτονες

της Ουτοπίας

2.1 Η Επανάσταση στην αρχιτεκτονική πραγματικότητα

“Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des oppositions, des accidents qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble”¹⁸

(Χρειάζεται κανονικότητα αλλά και λατρεία του αλλόκοτου, σχέσεις και αντιθέσεις, ατυχήματα, τα οποία δίνουν μια ποικιλία στην εικόνα, μια μεγάλη τάξη στις λεπτομέρειες, σύγχυση, σύγκρουση μέσα στο σύνολο)

M.A. Laugier

Οι τρεις χαρακτηριστικοί ουτοπικοί αρχιτέκτονες, των οποίων το έργο επηρέασε και άλλους, τυγχάνει να είναι όλοι τους Γάλλοι. Ειδικότερα, αναφερόμαστε στους αρχιτέκτονες Étienne-Louis Boullée (1728-1799), Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) και Jean-Jacques Lequeu (1772-1837). Πρόκειται για αρχιτέκτονες – φιλόσοφους-στοχαστές, των οποίων οι ιδέες αντικατόπτριζαν μερικές από τις ριζοσπαστικές πτυχές της φιλελεύθερης αστικής ιδεολογίας, με τον πυρήνα της λογικής και της αφοσίωσης στο τρίπτυχο ελευθερία, ισότητα και αδελφoσύνη. Οι δομές που φαντάστηκαν και τα σχέδια των πόλεων που πρότειναν ήταν αναμφισβήτητα μερικά από τα πιο φιλόδοξα και επαναστατικά-καινοτόμα της εποχής τους. Στην έξαψη της φαντασίας του, τα κτίρια που οραματίστηκαν ήταν απολύτως αδύνατο να κτιστούν

¹⁸ M.A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Χάγη, 1765, σ. 31

είτε σύμφωνα με τις τεχνικές προδιαγραφές της τότε εποχής είτε ακόμα και της δικής μας.

Σύμφωνα με την δουλειά του ιστορικού τέχνης E.Kaufmann, που ανακάλυψε εκ νέου την δουλειά των συγκεκριμένων αρχιτεκτόνων στο τέλος του 18^{ου} αιώνα στη Γαλλία, την ανέδειξε ως παραδειγματική ενός Πρωτο-Μοντερνισμού και την ονόμασε «Επαναστατική», δημιουργώντας προφανείς συνειρμούς με την σύγχρονη τους πολιτική- κοινωνική εξέγερση, την Γαλλική Επανάσταση.

Ο χαρακτηρισμός του Kaufmann στοχεύει στον τονισμό ενός μετασχηματισμού, μιας ασυνέχειας και μιας μετάβασης που ο ίδιος ανιχνεύει και υποστηρίζει ότι λαμβάνει χώρα με τους «Επαναστάτες» αρχιτέκτονες: το ιστορικό πέρασμα από την ετερόνομη Μπαρόκ αλληλουχία του 17^{ου} αιώνα και εν μέρει του 18^{ου} αιώνα στην μοντερνιστική αυτόνομη αρχιτεκτονική, η οποία ακούει μόνο στους προσίδιους νόμους της, όπως αυτή εκφράζεται καθαρότερα στον 20 αιώνα. Επιπρόσθετα, ο Kaufmann θέλει να υποδηλώσει τον ιδεαλιστικό χαρακτήρα μιας αρχιτεκτονικής σκέψης που είναι, σύμφωνα με τον ίδιο, διαποτισμένη από τα νέα ιδεώδη της εποχής του Διαφωτισμού και της Γαλλικής Επανάστασης. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στην ατομικότητα (individualism), στην απλότητα, στην ειλικρίνεια, στη μνημειακότητα, στην αυστηρότητα και στην εκφραστική προθετικότητα των νέων μορφών που συνοψίζουν το τέλος της Μπαρόκ εποχής και τη θεμελίωση μιας νέας παράδοσης στην

αρχιτεκτονική, η οποία υπακούει σε εντελώς νέες αρχές σύνθεσης.¹⁹

Στο σημείο αυτό να αναφέρουμε ότι το έργο που ξεκίνησαν οι Γάλλοι ουτοπιστές αρχιτέκτονες είχε επηρεάσει και μετέπειτα άλλους. Αυτή η αναζήτηση του ιδεατού κόσμου, ήταν έναυσμα και μετά από χρόνια και από άλλους αρχιτέκτονες. Στη συγκεκριμένη εργασία θα μελετήσουμε τον Ιταλό Antonio Sant'Elia που σχεδίασε την La Citta Nuova, την οποία την συνόδευσε και με ένα κείμενο. Μετά από δύο αιώνες έρχεται στο προσκήνιο ένας ακόμα ουτοπιστής αρχιτέκτονας που αξίζει να αναφέρουμε και είναι ο Lebbeus Woods. Αυτός πλέον επηρεασμένος από τις συνεχείς αλλαγές σε πολιτικό επίπεδο φτιάχνει σχέδια και χώρους ιδανικούς για κατοίκηση. Αυτό βέβαια είναι μόνο στη φαντασία του και το χαρτί, καθώς τίποτα από αυτά δεν είναι υλοποιήσιμα, αφού τα έχει εξιδανικεύσει για κάθε συνθήκη.

¹⁹ Kaufmann, Emil, «Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu», *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, Volume 43, Part 3, Philadelphia, 1952, σελ 433-434 και σελ. 436-473.

2.2 Étienne-Louis Boullée_ Ταφική αρχιτεκτονική

Ο Étienne-Louis Boullée (1728-1799) γεννήθηκε στο Παρίσι στις 12 Φεβρουαρίου του 1728, στις απαρχές της ανάπτυξης και διάδοσης του Διαφωτισμού στη Γαλλία. Παρέμεινε στον τόπο αυτόν σχεδόν όλη του τη ζωή χωρίς ιδιαίτερες μετακινήσεις ή ταξίδια. Ο πατέρας του ήταν αρχιτέκτονας, ορκωτός ειδικός των κτιρίων του βασιλιά από το 1732 και ώθησε τον υιό του στην σπουδή της αρχιτεκτονικής .

Ο Boullée από μικρός είχε δείξει ισχυρή κλίση προς την τέχνη της ζωγραφικής και το τελικό αποτέλεσμα των τάσεων αρχιτεκτονικής-ζωγραφικής ήταν μια μεικτή φοίτηση- εκπαίδευση σε σημαντικούς ανθρώπους εκείνης της εποχής, όπως ο J.F. Blondel, σπουδαίος παιδαγωγός και αρχιτέκτων του 18^{ου} αιώνα , ο G. Boffrand, αρχιτέκτων και θεωρητικός, ο Jean –Laurent LeGeay, αρχιτέκτων και σχεδιαστής- χαράκτης, και ο Jean-Baptiste Pierre , που ήταν ζωγράφος του βασιλιά.²⁰

Από πολύ νωρίς ο Boullée επιδίδεται στην διδασκαλία (1747) και σταδιακά καταλαμβάνει μια σειρά δημόσιων αξιωμάτων. Εισέρχεται στην Ακαδημία το 1762 και εκλέγεται μέλος της πρώτης τάξης το 1780. Παράλληλα, ολοκληρώνει μια σειρά ιδιωτικών κυρίως και δημόσιων αρχιτεκτονικών έργων (όπως ξενοδοχεία, το

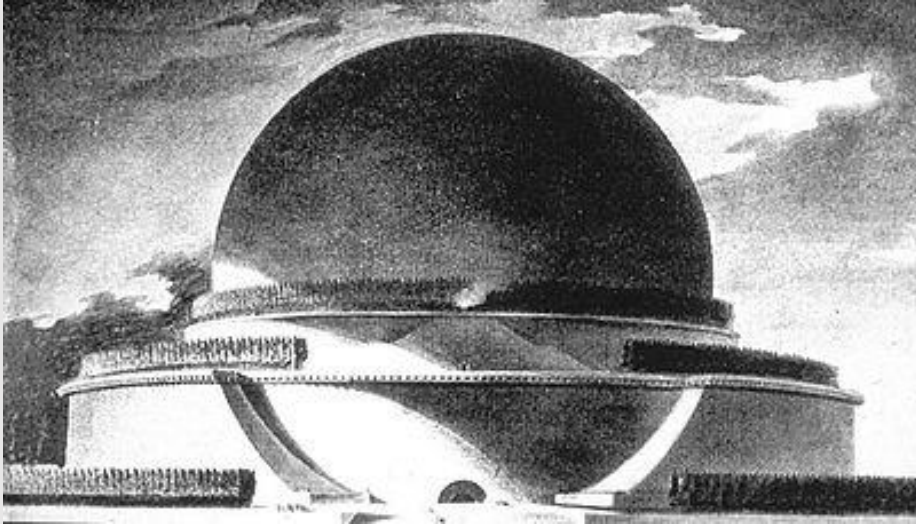
²⁰ Ό.π., σελ 453-454.

Chapelle du Calvaire-St-Roch, την είσοδο του Hopital de Charite) και επεξεργάζεται σχεδιαστικές προτάσεις για δημόσια κτίρια.²¹

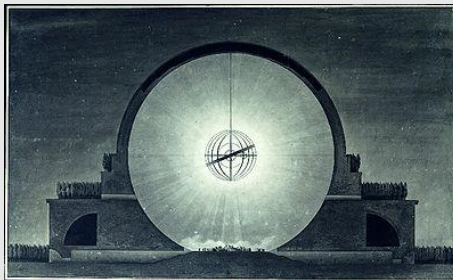
Τα χαρακτηριστικά των κτισμένων έργων του Boullée , εκ των οποίων ελάχιστα σώζονται σήμερα στον πραγματικό χώρο, φανερώνουν έναν «κλασικισμό», ο οποίος εν μέρει εγγράφεται στην τάση αντίδρασης στις υπερβολές του ροκοκό που σφραγίζει την άνοδο του Νεοκλασικισμού μετά το 1750 στην Ευρώπη και συγκεκριμένα στην Γαλλία και στη Γερμανία.

Ο Boullée θα ήταν ένας σοβαρός εκπρόσωπος μιας Νεοκλασικής αρχιτεκτονικής, όπως άρχισε να αναπτύσσεται και να διαμορφώνεται την περίοδο του Διαφωτισμού, αν βέβαια το έργο του παρέμενε στα παραπάνω πλαίσια. Όμως, ο Boullée έμελλε να αποδειχθεί κάτι περισσότερο από αυτό, στις αρχές της δεκαετίας του 1780 αποσύρεται από την αρχιτεκτονική πρακτική και ταυτόχρονα παραιτείται από κάποιες δημόσιες θέσεις που κατείχε και αφιερώνεται στο έργο που επρόκειτο να τον χαρακτηρίσει ως επαναστάτη και οραματιστή. Έτσι, ξεκίνησε να δημιουργεί ένα σύνολο «φανταστικών» και «ουτοπικών» σχεδίων και παράλληλα επεξεργαζόταν και το αντίστοιχο θεωρητικό κείμενο που τα συνοδεύει. Όλη αυτή η διαδικασία διήρκησε μέχρι το 1793.

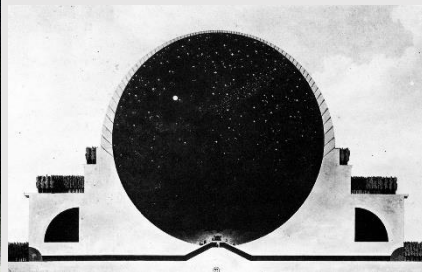
²¹ Ό.π., σελ 456-458



Εικόνα 10 Boullée, Κενοτάφιο του Νεύτωνα, αρχικό σχέδιο του 1784



Εικόνα 11 Κενοτάφιο του Νεύτωνα, μνημειώδης ίδιος κυκλική αίθουσα φωτισμένη από ένα σφαιρικό αστρολάβο στο κέντρο.



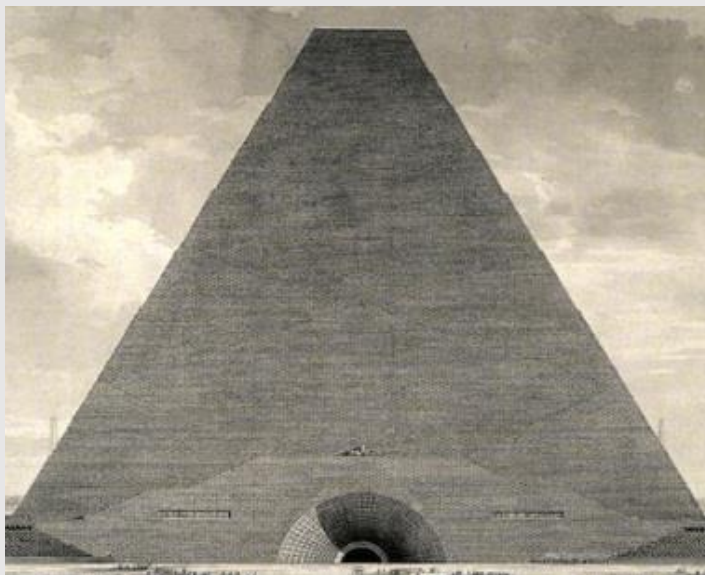
Εικόνα 12 Κενοτάφιο του Νεύτωνα, ο χώρος βυθισμένος στην έναστρη νύχτα.

Ο Boullée υπήρξε ένας από τους αρχιτέκτονες που πρόσθεσαν την συμβολική διάσταση στην οντότητα της πόλης. Η πιο ολοκληρωμένη μελέτη της σχέσης αρχιτεκτονικής και τοπίου εμφανίζεται στο έργο του, το οποίο ουσιαστικά δημιούργησε ένα νέο είδος ταφικής αρχιτεκτονικής μέσω της έκφρασης του Νεοκλασικού οράματος για ένα υψηλό, ταφικό τοπίο. Καθώς ήταν από τους πρώτους που συνέλαβαν αυτή την ιδέα και εμπνεύστηκαν σε σημαντικό βαθμό από τη φύση για το σχεδιασμό ταφικών μνημείων, υλοποίησε αυτές τις αρχές με τον πιο εμβληματικό τρόπο στο σχεδιασμό του αφιερωμένου στον Isaac Newton κενотаφίου. Στο κείμενό του “Architecture, Essay on Art” απευθυνόμενος στον ίδιο τον Newton αναφέρει : « Ήταν οι δικές σου ιδέες που με ενέπνευσαν να σχεδιάσω το ταφικό μνημείο στο σχήμα της ίδιας της γης [...] στο μυαλό μου όλη η μεγαλοπρέπεια της φύσης [...] φωτισμός του μνημείου, που θα έπρεπε να ομοιάζει με αυτόν του έναστρου ουρανού, παρέχεται από τους πλανήτες και τα αστέρια που διακοσμούν το θόλο του ουρανού.». Η σύλληψη του θόλου προέρχεται από το ρωμαϊκό Πάνθεον. Στη συνέχεια επειδή συνέχισε να ασχολείται με τα ταφικά μνημεία σχεδίασε μετέπειτα κενοτάφια με αιγυπτιακό ρυθμό.

Η ταυτόχρονη ανάπτυξη του επαναστατικού έργου του Boullée και της έκρηξης της Γαλλικής Επανάστασης ενισχύει την υπόθεση ότι η εποχή ανάμεσα στα χρόνια 1760-1800 είναι μια εποχή μετάβασης και μετασχηματισμών, όπου , αφενός συνοψίζονται θεμελιώδεις ιδέες του Διαφωτισμού με πρωτογενή καθαρότητα και την ίδια στιγμή γεννιέται το ιδεατό ίχνος μερικών



Εικόνα 13 *Boullée*, Τομή για ένα Κενοτάφιο σε Αιγυπτιακό ρυθμό (1786).



Εικόνα 14 *Boullée*, Σχέδιο-όψη για ένα Κενοτάφιο σε Αιγυπτιακό ρυθμό (1786).

εννοιολογικών δομών της αρχιτεκτονικής σκέψης που θα διατρέξουν και τον Μοντερνισμό του 20^{ου} αιώνα. Σε κάθε περίπτωση, η δημοσιοποίηση του έργου του Boullée τον 20^ο αιώνα αποκάλυψε έναν μοναδικό αρχιτέκτονα σχεδιαστή, με ιδιαίτερες ικανότητες σύλληψης, απόδοσης και έκφρασης οραματικών και υψηλών ιδεών τόσο στο επίπεδο των αρχιτεκτονικών- ζωγραφικών σχεδίων- έργων τέχνης όσο και στο επίπεδο της άρθρωσης, της οργάνωσης και της δόμησης της αρχιτεκτονικής σκέψης σε λόγο- κείμενο.

2.3 Claude-Nicolas Ledoux_ Γεωμετρία και Συμβολισμός

Ο Ledoux γεννήθηκε στην περιοχή Dormas, που βρίσκεται στην Καμπανία της Γαλλίας, στις 21 Μαρτίου του 1736. Ο Ledoux ήταν υπότροφος μαθητής σε ένα από τα πιο γνωστά ιδρύματα δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης του Παρισιού, το κολλέγιο Beauvais. Ξεκίνησε την καριέρα του με έργα στο Παρίσι, αλλά γρήγορα η δράση του επεκτάθηκε στη γαλλική επαρχία. Σύντομα αφιερώθηκε στην τέχνη της χαρακτηριστικής . Έπειτα αποφάσισε ότι θέλει να ασχοληθεί με την αρχιτεκτονική και πήγε στο σχολή του Jacques-Fram. Τέλος, προικισμένος με ιδιαίτερη φαντασία, με ενθουσιασμό και επιμονή, ο Ledoux θα επιδιώξει να αναπτύξει τη λογοτεχνική κατάρτισή του, την φιλοσοφική περιέργειά του και την πολιτική του σκέψη.

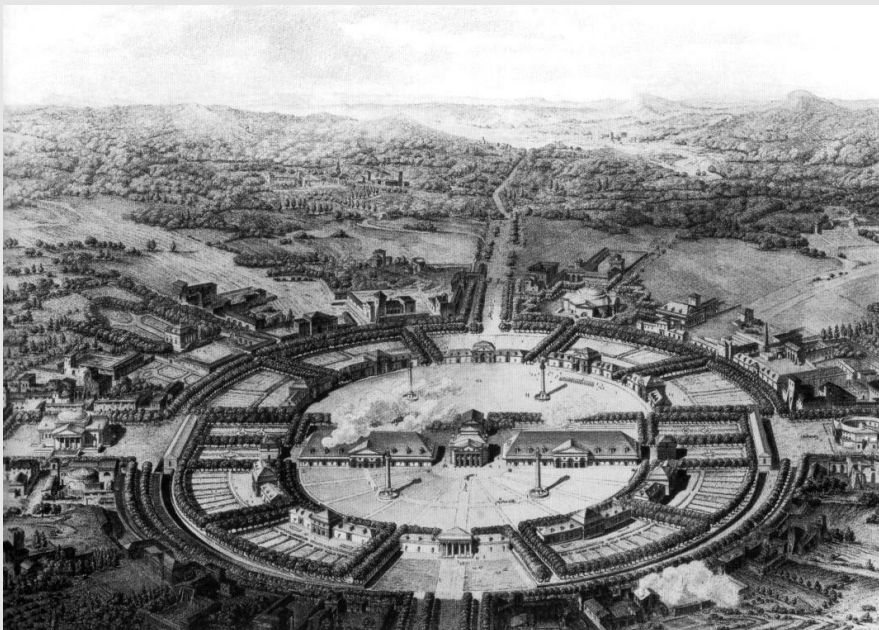
Η κατασκευή μιας νέας πόλης, που πρέπει να συμπληρώσει τον κύκλο, και η εκκεντρικότητα κάποιων προγραμμάτων, συμμετέχουν στο ουτοπικό όραμα του Ledoux. Ο οραματιστής αυτός αρχιτέκτονας, φαντάζεται πόλεις και κτίρια ενσωματώνουν αξίες και αρετές. Έτσι η σύλληψη της ιδανικής πόλης Chaux είναι πρωτοποριακή για την εποχή. Πρόκειται για την πρώτη πόλη που οργανώνεται γύρω από βιομηχανία. Είναι η πρώτη φορά που η εργασία και οι βιομηχανικές λειτουργίες τοποθετούνται στο κέντρο του αστικού μηχανισμού. Η κινητήρια δύναμη της οικονομικής δραστηριότητας των πόλεων της εποχής εκείνης ήταν το εμπόριο. Η πολεοδομία αυτής της εποχής είχε υιοθετήσει τη χάραξη νέων αξόνων και την κατασκευή ανοικτών ή σκεπαστών αγορών. Επίσης,

να τονίσουμε ότι με βάση το σχεδιασμό η ανάπτυξη της πόλης δεν περιορίζεται, γιατί η κυκλική δομή επιτρέπει την εξάπλωσή της.

Ο Ledoux είναι γενικά επηρεασμένος από τα γεωμετρικά σχήματα. Γι' αυτό το λόγο χρησιμοποιεί καθαρά σχήματα, τα οποία γι' αυτόν έχουν κάποιον συμβολισμό. Έτσι ένα σχέδιο που συνοδεύει την πόλη Chaux και ο αρχιτέκτονας αναφέρεται και συμβολίζει την μετέπειτα ζωή. Συγκεκριμένα, υπάρχει η γη αιωρούμενη, η οποία περιβάλλεται από σύννεφα. Γύρω της σε τροχιά υπάρχουν άλλοι πλανήτες. Όλα αυτά βρίσκονται πάνω από το νεκροταφείο της πόλης Chaux, και θέλει να τονίσει ότι σχεδιάζει έναν νέο κόσμο όπως αυτό που ζούμε ήδη.

Ένα ακόμα έργο που έχει κάνει με σκοπό να περάσει ένα μήνυμα είναι και συμβολική παρουσίαση του εσωτερικού του θεάτρου μέσα από την κόρη του οφθαλμού (Θέατρο Besancon 1800). Είναι ένα γνωστό έργο του Ledoux, που είχε σκοπό να τονίσει την καλή οπτική επαφή των θεατών με την σκηνή από όλες τις θέσεις του θεάτρου. Η δέσμη του φωτός (οπτικές ίνες) αναφέρεται σε αυτή την ορατότητα.²²

²² Prak Niels L., *The visual Perception of the Built Environment*, Delft University Press, 1977, σελ. 2.



Εικόνα 15 C.N.Ledoux, Προοπτική άποψη της πόλης Chaumont.



Εικόνα 16 C.N.Ledoux Το νεκροταφείο της πόλης Chaumont.



Εικόνα 17 Θέατρο Besancon 1800.

2.4 Antonio Sant' Elia_ La Citta Nuova

Έναν αιώνα μετά έρχεται στο προσκήνιο ένας άλλος ουτοπικός αρχιτέκτονας και είναι ο Antonio Sant' Elia. Αυτός ο Ιταλός καλλιτέχνης γεννήθηκε το 1888 στο Κόμο της Λομβαρδίας και είναι ένα από τα βασικά μέλη του φουτουρισμού. Το 1906 σε ηλικία 17 ετών πήρε το δίπλωμα του εργολάβου οικοδομών από την τεχνική σχολή Instituto Gabriele Castelli. Αμέσως μετακομίζει στο Μιλάνο και εργάζεται στο δήμο ως σχεδιαστής. Το 1909 μετά από τη δημοσίευση μιας μελέτης για τη μια βίλλα στο περιοδικό La Casa αποφασίζει να παρακολουθήσει μαθήματα αρχιτεκτονικής στην Ακαδημία Μπρέρα. Για την εν λόγω αναγνώρισή του, ως αρχιτέκτονας του Φουτουρισμού, ο Antonio Sant' Elia έγραψε το «Μανιφέστο της Φουτουριστικής αρχιτεκτονικής» (“Manifesto of Futurist Architecture”) το 1914, στο οποίο αναγράφεται σοβαρή κριτική για τον νεοκλασικισμό και την αναβίωση των παλαιών αρχιτεκτονικών εννοιών.

La Citta Nuova

Αυτά τα σχέδια δεν είναι απόλυτα σύμφωνα με τους κανόνες του. Ενώ στο Messaggio(Μήνυμα) έπαιρνε θέση ενάντια σε κάθε αναμνηστική αρχιτεκτονική και άρα ενάντια σε κάθε στατική και πυραμοειδή μορφή, τα σχέδια του είναι γεμάτα από τέτοιες μνημειακές εικόνες. Ειδικότερα, και στο Μήνυμα και στο Μανιφέστο ο Antonio Sant' Elia έκανε επίθεση εναντίον του αρχαϊκού επιπέδου της πολεοδομίας, που είχε μείνει अपαραάλλαχτη

από τον 18^ο αιώνα. Οι στατικές μορφές που προσιδιάζουν στους παραδοσιακούς αρχιτεκτονικούς ρυθμούς (κατακόρυφες και οριζόντιες γραμμές, κύβοι και πυραμίδες) κατηγορούνταν ως ασυμβίβαστες με τη μοντέρνα ευαισθησία και μαζί τους απορρίπτονταν και όσα υλικά ήταν συμπαγή, ογκώδη, ανθεκτικά, απαρχαιωμένα και πολυδάπανα. Ο Antonio Sant'Elia πρότεινε ωστόσο κάτι περισσότερο από μια αλλαγή. Προπαγάνδιζε μια εντελώς καινούρια στάση απέναντι στην αρχιτεκτονική, μια στάση που στηριζόταν στην ακράδαντη πεποίθηση ότι κάθε γενιά πρέπει να οικοδομεί το δικό της περιβάλλον κι όχι να κληρονομεί το σκηνικό του παρελθόντος.

Σ' αυτά τα σχέδια αναδεικνύεται το όραμα του για μια βιομηχανοποιημένη πόλη του μέλλοντος, η οποία αποτελείται από τεράστιους μονολιθικούς ουρανοξύστες, πολυκατοικίες με κλιμακωτά ρετιρέ, ένα δίκτυο οδογεφυρών, κτίρια με βεράντες γέφυρες και διαβάσεις πεζών. Ο Antonio Sant'Elia από τη αρχή κιόλας είχε συλλάβει με εκπληκτική ενάργεια τις εκφραστικές δυνατότητες που πρόσφερε το αρχιτεκτονικό σχέδιο, αξιοποιώντας επιδέξια το φως και τη σκιά για να τονίσει τη γλυπτική ποιότητα των σχεδίων του και χρησιμοποιώντας ελαφρές στρώσεις χρώματος για να δώσει μια αίσθηση ρευστού χώρου. Από τη στιγμή που απαλλάχτηκε από τη σαγήνη που ασκούσε πάνω του η εξεζητημένη και ιεροπρεπής διακόσμηση, αποκαλύφθηκαν οι ξεκάθαρες αδρές γραμμές της Νέας Πόλης του. Πλέον κύριο στοιχείο των σχεδίων του είναι οι απλές και καθαρές γραμμές, καθώς έχουν αφαιρεθεί κάθε επιφανειακή λεπτομέρεια και μπαρόκ στολίδια.

Αυτό το κείμενο συνοδεύει τα σχέδια του για την Citta Nuova, το οποίο προσδιορίζει την ακριβή μορφή που πρέπει να υιοθετήσει η αρχιτεκτονική στο μέλλον. Σ' αυτό χαρακτηριστικά αναφέρει: «επιδίωξή μας πρέπει να είναι η ανύψωση της νέας χτισμένης μορφής σε ένα επίπεδο πνευματικής υγείας, αξιοποιώντας τα πλεονεκτήματα της επιστήμης και της τεχνολογίας... καθιερώνοντας νέες μορφές, νέες γραμμές, νέους λόγους ύπαρξης, που θα προκύψουν αποκλειστικά και μόνο από τις ιδιαίτερες συνθήκες του μοντέρνου τρόπου ζωής και από την προβολή του ως αισθητικής αξίας στην ευαισθησία μας» καθώς και ότι «Πρέπει να επινοήσουμε και να ξαναχτίσουμε από την αρχή τη σύγχρονη πόλη μας, σαν ένα απέραντο και πολύβουο ναυπηγείο, ζωντανό, κινητικό και πάντοτε δυναμικό και το σύγχρονο κτίριο σαν μια γιγάντια μηχανή»²³. Έκτοτε ο Antonio Sant'Elia προχώρησε στο Φουτουρισμό και το 1915 υπέγραψε το πολιτικό μανιφέστο *Manifesto dell' architettura futurista* μαζί με τους Boccioni, Marinetti, Piatti και Russolo. Καλό είναι να αναφερθεί ότι ο Antonio Sant'Elia επηρέασε πολλούς αρχιτέκτονες και σχεδιαστές και κυρίως τους Ρώσους κονστρουκτιβιστές επαναστάτες.²⁴

²³ Meyer, Esther da Costa, *The work of Antonio Sant' Elia, Retreat into the Future*, Yale University, New Haven, 1995, σελ. 142

²⁴ Ο κονστρουκτιβισμός είναι μία από τις σημαντικότερες κατευθύνσεις στην πορεία της «ρωσικής πρωτοπορίας», χαρακτηρίζει τη δεκαετία του 1920 και αποτελεί το τελευταίο μεγάλο κίνημα της «ρωσικής πρωτοπορίας». Ο όρος προέρχεται από τη λατινική λέξη «constructio» (κατασκευή) και πρωτοεμφανίστηκε στις αρχές του 1920. Η κατασκευή ως εικαστική εγκατάσταση έχει την καταγωγή της σ' έναν σημαντικό καλλιτέχνη της ρωσικής πρωτοπορίας, τον Βλαντιμίρ Τάτλιν ο οποίος στο διάστημα 1914 έως 1917 δημιούργησε τα λεγόμενα αντι-ανάγλυφα έργα του. Θεωρητικός του ρωσικού αυτού κινήματος ήταν ο Αλεξέι Γκαν που το 1922 εξέδωσε μια μπροσούρα με τον τίτλο «Κονστρουκτιβισμός». Τον Ιανουάριο 1922 πραγματοποιήθηκε στο «Καφέ των Ποιητών» στη Μόσχα η έκθεση «Κονστρουκτιβιστές» στην οποία οι Κωνσταντίν Μεντουνέτσκι και αδελφοί Στένμπεργκ

Η νέα αρχιτεκτονική θα βασιζόταν «στον υπολογισμό, την αποκοτιά και την απλότητα». Υλικά θα ήταν εκείνα που θα πρόσφεραν την ελαστικότητα την αλαφράδα της μοντέρνας εποχής: το μπετόν αρμέ, το ατσάλι, το γυαλί, το χαρτόνι, η κλωστή και όλα τα σύγχρονα υποκατάστατα της πέτρας, του ξύλου και του τούβλου. Ο Antonio Sant'Elia προσπάθησε να τονίσει ότι αυτή η νέα αρχιτεκτονική δε θα ήταν στεγνά ωφελιμιστική και της επιφύλαξε τις ιδιότητες της τέχνης: «σύνθεση και έκφραση».

Οι γραμμές έπρεπε να είναι δυναμικές, λοξές και ελλειπτικές. Στη θέση των στολισμών του παρελθόντος, το μόνο διακοσμητικό στοιχείο θα προερχόταν από «τη χρήση και τη διάταξη των υλικών που θα αφήνονται ακατέργαστα ή γυμνά ή θα βάφονται έντονα». Πάνω από όλα η αρχιτεκτονική θα ήταν η ωραιότερη έκφραση του μηχανικού κόσμου. Οι αρχιτέκτονες δε θα αντλούσαν πλέον έμπνευση από τη φύση αλλά από τον τεχνητό κόσμο. Σήμερα, εκ των υστέρων, ίσως να απορρίπτουμε υπερβολικά αβασάνιστα αυτή την πίστη στη τεχνολογία, θεωρώντας την αφελή και απερίσκεπτη, αν όχι και επικίνδυνη. Είχε ωστόσο τις ρίζες της στην πεποίθηση του Sant'Elia ότι η ανθρωπότητα βρισκόταν στο σημείο της προσπάθειας να εναρμονιστούν το περιβάλλον και ο

παρουσίασαν ελεύθερες κατασκευές βασισμένες στη φόρμα, όπου η χρήση βιομηχανικών υλικών και η προσήλωση στην καθαρή υφή (καθαρό υλικό) κυριαρχούσε στην δημιουργία έργων που έτειναν πλέον προς μια τέχνη με χρηστική αξία. Ο κονστρουκτιβισμός είναι σε μεγάλο βαθμό πολιτικοποιημένη τέχνη. Όπως και η μαρξιστική θεωρία, ο κονστρουκτιβισμός υποστηρίζει τον υλισμό έναντι στον ιδεαλισμό. Οι κονστρουκτιβιστές ανέλαβαν να υλοποιήσουν το σχέδιο της δημιουργίας νέων συνθηκών για τη ζωή των ανθρώπων με τη βοήθεια μιας νέας αισθητικής που βασίζεται στη δημιουργία απλών, λογικών και λειτουργικών μορφών και κατασκευών. Υπάρχουν διάφορες εκδοχές του εικαστικού κονστρουκτιβισμού, από την ζωγραφική του εκδοχή (Ποπόβα, Σοφρόνοβα), την πλαστική (Μιτούριτς) ως την αρχιτεκτονική (Κλούτσις, Ρότσενκο).

άνθρωπος με ελευθερία, δηλαδή να μετατραπεί ο κόσμος των αντικειμένων σε άμεση προβολή του κόσμου του πνεύματος.

Τα σχέδια για την Νέα Πόλη έχουν ουσιαστικά χαρακτήρα οράματος και σχετίζονται άμεσα με αυτά που περιγράφονται στο Μήνυμα και στο Μανιφέστο. Τα καλοφτιαγμένα γραμμικά σχέδια πολυεπίπεδων πολεοδομικών συγκροτημάτων ενσαρκώνουν την περιγραφή της φουτουριστικής πόλης ως ενός τεράστιου και πολυθόρυβου ναυπηγείου. Το φουτουριστικό κτίριο θα αναδυόταν μέσα από το πολυδαίδαλο συγκοινωνιακό δίκτυο που θα απλωνόταν από κάτω του. Επρόκειτο για ένα συγκρότημα στο οποίο τα κτίρια και η κυκλοφορία των τροχοφόρων και των πεζών θα μοιράζονταν τον ίδιο χώρο αλλά θα λειτουργούσαν ξεχωριστά, και τα σχέδια του Sant'Elia δίνουν στην όλη ιδέα μια ορθολογικότητα που ακόμα και σήμερα λείπει από τους πολεοδόμους.

Τα κτίρια θα σχημάτιζαν πολυώροφα συμπλέγματα, με το κάθε στοιχείο τους στη μηχανική της απλότητας. Ένα ενδεικτικό και προφητικό γνώρισμα είναι η αναβαθμιδωτή κατανομή των κτηρίων, προορισμένη να διευκολύνει την πρόσβαση του φωτός και να δίνει περισσότερη ποικιλία στο περίγραμμα. Αυτό το γνώρισμα έγινε αργότερα κανόνας στους ουρανοξύστες που κτίστηκαν στην Νέα Υόρκη στη δεκαετία του 1930. Με τα ανισοϋψή του επίπεδα, ο Sant'Elia οραματιζόταν μια πόλη στην οποία όλες οι βασικές υπηρεσίες θα γίνονταν χαρακτηριστικό και οργανικό τμήμα του αστικού κέντρου. Στην Πόλη αυτή ο αρχιτέκτονας είχε ένα απόλυτο τεχνητό περιβάλλον, όπου είχε αποκλειστεί κάθε αναφορά στη φύση. Είναι άλλωστε φανερό ότι τα σχέδια για την Νέα Πόλη δεν περιέχουν συνήθως καμία υπόνοια ανθρώπινης παρουσίας. Όπου



Εικόνα 18 Antonio Sant' Elia, La Citta Nuova, project, 1914.

εμφανίζονται μερικές μικροσκοπικές φιγούρες χρησιμεύουν απλώς ως ένδειξη της τεράστιας κλίμακας των κτηρίων και όχι ως ανθρώπινο μέτρο.

Έχει δοθεί υπερβολική βαρύτητα στη φαινομενική ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα στη δήλωση του Sant'Elia ότι είχε πρόθεση να φτιάξει το φουτουριστικό σπίτι «σαν μια γιγάντια μηχανή» και τη φράση του Le Corbusier “Une machine a vivre” (μια μηχανή διαβίωσης). Η μηχανή του Le Corbusier βασιζόταν στην απρόσκοπτη λειτουργία και την άνεση , ενώ για τον Sant'Elia η κατοικία έπρεπε να συνεχίζει τον βομβαρδισμό που δέχονταν οι ανθρώπινες αισθήσεις στο εργοστάσιο ή στο δρόμο. Έτσι, ο Antonio Sant'Elia οραματιζόταν μια πυκνή ζωή. Κάθε μόριο του αστικού χώρου έπρεπε να αξιοποιηθεί και να κερδηθεί περισσότερος χώρος χάρη σε υπερυψωμένα μεταφορικά επίπεδα, υπόγειες και κρεμαστές κατασκευές. Έδινε ιδιαίτερη προσοχή στην «επιστημονικής φαντασίας» ιδέα να κατασκευαστούν αεροδρόμια πάνω σε σιδηροδρομικούς σταθμούς, καθώς και σε περίπλοκα υπόγεια σιδηροδρομικά δίκτυα. Αλλά και ανελκυστήρες θα αποκτούσαν πιο περίοπτη θέση. Δεν θα κρύβονταν πια στα κλιμακοστάσια, αλλά θα ήταν φανερά στις προσόψεις από γυαλί και σίδερο.

Δεν υπάρχουν σχέδια που να δείχνουν τα θεμέλια των κτηρίων αυτής της Νέας Πόλης και ο Sant'Elia δεν άφησε καμία ένδειξη για το πώς θα διαρρυθμίζονταν οι εσωτερικοί χώροι των «γιγάντιων μηχανών» του. Το γεγονός αυτό ενισχύει την εντύπωση ότι ακόμα και για τον ίδιο η Νέα Πόλη ήταν όνειρο και όχι εφικτή πραγματικότητα.

2.5 Lebbeus Woods_ Το πλαίσιο δράσης, οι έννοιες μελέτης

“They will tear down your building in twenty-five years. All that will remain are its ideas.”

(Θα σου κατεδαφίσουν το κτίριο σε 25 χρόνια. Το μόνο που θα μείνει είναι η ιδέα.)

Luis Sullivan²⁵

“...but what if it never gets built?”

...Τι θα γίνει όμως, αν δεν κτιστεί ποτέ;)

Ανώνυμος

Ο Lebbeus Woods (1940-2012), αφού πρώτα σπούδασε αρχιτεκτονική και μηχανική στο University of Illinois και στο Purdue University αντίστοιχα, έγινε γνωστός ως αρχιτέκτονας και καλλιτέχνης παρόλο που δεν απόκτησε ποτέ πτυχίο αρχιτεκτονικής, αλλά ούτε και άδεια άσκησης επαγγέλματος. Στα πρώτα χρόνια της πρακτικής του δραστηριότητας εργάζεται στο γραφείο του Eero Saarinen σαν αρχιτέκτονας πεδίου στο κτίριο Ford Foundation στη Νέα Υόρκη, ενώ από το 1976 και έπειτα επιδίδεται με αφοσίωση

²⁵ Woods, L.(2008), *Visionary Architecture*.

Πηγή: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/12/11/visionary-architecture/>

στη θεωρία της αρχιτεκτονικής, καθώς επίσης και σε έργα της ονομαζόμενης Πειραματικής Αρχιτεκτονικής. Το 1988 μάλιστα, γίνεται συνιδρυτής του Ινστιτούτου Έρευνας για την Πειραματική αρχιτεκτονική, ενός μη κερδοσκοπικού ιδρύματος για την προώθηση της θεωρίας και πρακτικής του κλάδου αυτού. Ως θεωρητικός, πλέον, διδάσκει αρχιτεκτονική στην Cooper Union της Νέας Υόρκης (2001-2012), ενώ παράλληλα επισκέπτεται ως καθηγητής και λέκτορας μερικά από τα μεγαλύτερα πανεπιστήμια της Ευρώπης και της Αμερικής (1985-2010).

Ο Lebbeus Woods δεν σχεδίασε ποτέ κτίρια που υλοποιήθηκαν. Δεν σχεδίαζε καν με στόχο να διατυπώσει αρχιτεκτονικές προτάσεις. Το θεωρητικό του έργο, τα κείμενα και τα χειμαρρώδη του σχέδια, περισσότερο συγγενή με τεχνικές που μας θυμίζουν τα κόμικς και την επιστημονική φαντασία. Ο Woods μέσα από την αρχιτεκτονική του επιδιώκει να ξεπεράσει τους τυποποιημένους και καθιερωμένους κανόνες και να κατακτήσει νέες μορφές χώρου, χώρου συνεχώς μεταβαλλόμενου ανάλογα με τις ανάγκες της πραγματικότητας, χώρου του συνεχή πειραματισμού. Στρέφεται λοιπόν στην ονομαζόμενη Πειραματική αρχιτεκτονική ή Experimental Architecture, έναν κλάδο της αρχιτεκτονικής αντικείμενο του οποίου αποτελεί η έμφαση στην εννοιολογική (conceptual) αξία των έργων μέσα από τη ρήξη με μια συμβατική και ολοκληρωμένη τυπικά θεώρηση αυτών. Στην κατεύθυνση αυτή πειραματίζεται με νέα και πρωτοποριακά εργαλεία σχεδιασμού.

Ο ίδιος εντοπίζει την καινοτομία της σκέψης του στην πεποίθησή του ότι είναι ευθύνη της αρχιτεκτονικής να

ανταποκριθεί στις αλλαγές που επηρεάζουν την ανθρώπινη κατάσταση και ότι αυτή η ευελιξία απαιτεί όχι μόνο την τυπική καινοτομία, αλλά κυρίως την ανεύρεση νέων χωρικών τύπων, τύπων του πειραματισμού ή τύπων οραματικών σύμφωνα με τον ίδιο. «Οι χώροι αυτοί δεν είναι αναδιατυπώσεις των ήδη γνωστών κτιριολογικών τύπων, αλλά εξολοκλήρου νέες μορφές, οι οποίες δεν εφευρίσκονται αυθαίρετα και για χάριν οποιουδήποτε νεωτερισμού ή συμφέροντος, αλλά μόνο όταν καθίστανται απαραίτητες για την κάλυψη των μεταβαλλόμενων βιοτικών αναγκών κάθε κοινωνικής ομάδας, όπως διαμορφώνονται κάθε φορά από την τεχνολογική, πολιτιστική και πολιτική σκηνή.».

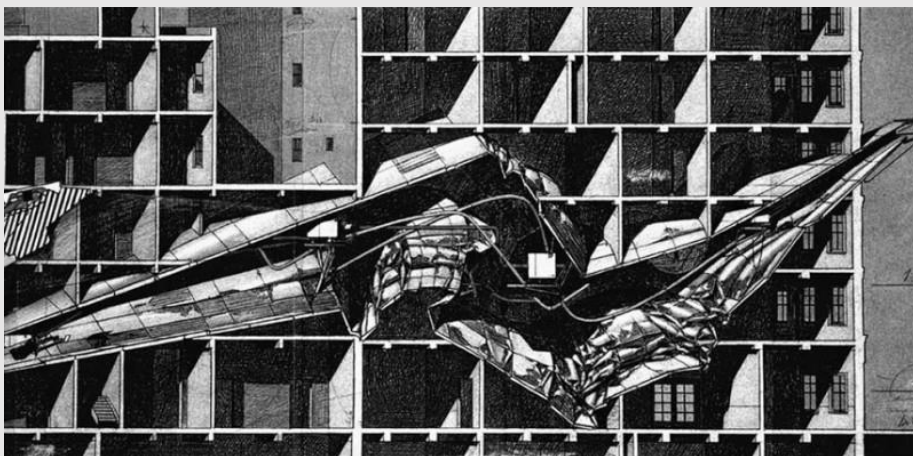
Ο Woods προσδιορίζει τρία σημεία χαρακτηριστικά της οραματικής αυτής αρχιτεκτονικής, όπως είναι:

- Η πρόταση νέων κανόνων σχεδίασης και παράλληλα ριζοσπαστικών ιδεών και αλλαγών για τις αστικές συνθήκες.
- Το εύρος του σχεδιασμού που κινείται σε όλες τις κλίμακες (από την ανθρώπινή μέχρι τις αστικές συνθήκες) και οι σχέσεις, πραγματικές και φιλοσοφικές, μεταξύ όλων των συστατικών στοιχείων του περιβάλλοντος ώστε να αντιμετωπιστεί αυτό ως μια ολότητα.
- Η ανακάλυψη νέων τύπων κτιρίων καθώς οι υπάρχοντες δεν μπορούν να ικανοποιήσουν τους ανανεωτικούς κανόνες αστικού σχεδιασμού, δημιουργώντας έτσι νέες σχέσεις μεταξύ των χρηστών αλλά και μεταξύ αυτών και του περιβάλλοντός τους.

Στόχος του Lebbeus Woods είναι όχι τόσο η μελλοντική υλοποίηση των έργων του, όσο η σαφής διατύπωση και η δοκιμή μιας σειράς από αρχιτεκτονικές αρχές και ιδέες για το σχεδιασμό.

Η αιτία ύπαρξης των πειραματικών αρχιτεκτονικών έργων αφορά στα πρακτικά οφέλη που προκύπτουν ή όχι από αυτή, αλλά και σε πιο κρίσιμους λόγους. Μια κοινωνία που δεν είναι πρόθυμη να ανεχτεί τις ενδεχόμενες αποτυχίες που ο πειραματισμός ελλοχεύει, η ίδια αυτή κοινωνία είναι καταδικασμένη να παραμείνει στάσιμη. Με αυτή την έννοια, στο σημερινό κόσμο που δέχεται τις πιέσεις μια διαρκούς αλλαγής, ζωτική, αναπτυσσόμενη και βιώσιμη θα μπορούσε να θεωρηθεί η κοινωνία εκείνη η οποία ανέχεται και στηρίζει ενεργά τον πειραματισμό ως τη μόνη διέξοδο από τις δυσκολίες που μια αλλαγή επιφέρει και την είσοδο στις ευκαιρίες που θα συντελέσουν στην ενίσχυση και την εμβάθυνση της ανθρώπινης εμπειρίας.

Στο πλαίσιο του σύγχρονου οικουμενικού πολιτισμού, οι ευρύτερες κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και πολιτισμικές μεταβολές, όπως επίσης και η ολοένα αυξανόμενη εισαγωγή τεχνολογικών τεχνολογικών καινοτομιών στην ανθρώπινη καθημερινότητα επηρεάζουν πλέον με ποιοτικό τρόπο την κοινωνική δομή, η οποία καλείται να επαναπροσδιοριστεί και τελικά να προσαρμοστεί στους όρους μιας συνεχώς μεταβαλλόμενης πραγματικότητας. Μέσα στις συνθήκες αυτές ο χώρος μετατρέπεται σε τόπο εκτόνωσης αυτών των τάσεων



Εικόνα 19 Lebbeus Woods, Berlin Free Zone, Aedes Gallerie, Βερολίνο, 1991.



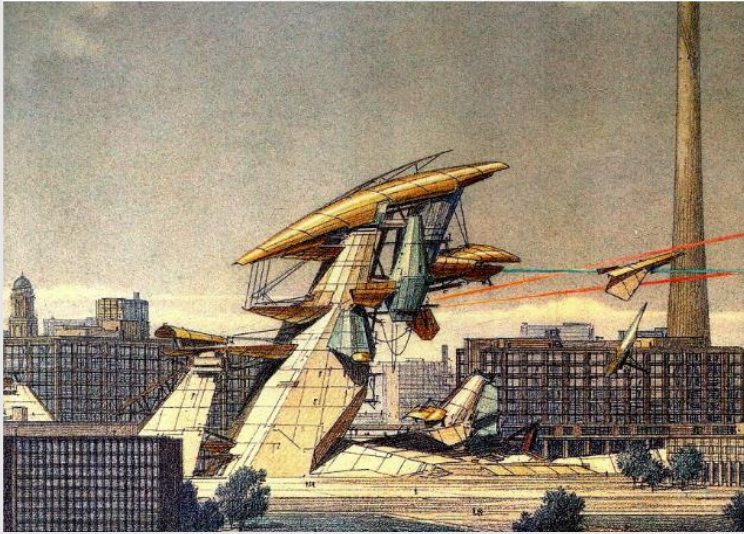
Εικόνα 20 Lebbeus Woods, San Francisco Project: Inhabiting the Quake, Quake City, 1995.

προκειμένου να μην χάνουν την αξία που φέρουν για την ανθρωπίνη ύπαρξη.

Ο Lebbeus Woods μελετούσε τις πόλεις σε κρίση και οι χώροι που απεικονίζει ως μεταφυσικός αρχιτέκτων στα όρια της αρχιτεκτονικής είναι χώροι, κτίρια και αστικά τοπία που μοιάζουν να έχουν εγκαταλειφθεί κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες απεικονίζονται ως ερείπια, εμφανίζονται έρημα ή κατοικούνται κρυφά διότι σε εποχές κρίσης προέχει η επιβίωση, η αναδίπλωση, η άμυνα και η προστασία από κινδύνους που ελλοχεύουν.

Στα προφητικά κείμενά του οι έννοιες free-zone και freespace, καθώς και της ατομικής αυτονομίας αναφέρονται σε μια μελλοντική στιγμή κατά την οποία, ενώ οι πολυεθνικές εταιρείες των αγορών θα κατακτούν έδαφος, το μοναδικό ισχυρό αντίπαλο δέος θα είναι η συγκρότηση και η άνθιση ενός δικτύου τέτοιων μικρών «αυτόνομων ζωνών». Οι ανεπίσημοι χώροι που τον απασχολούν ίσως και να αποτελούν κιβωτό ζωής και διάσωσης ενός πολιτισμού. Στα σχέδιά του απεικονίζει βίαιες εισβολές τμήματος κτιρίου ή πόλης και υπαινίσσεται λειτουργίες που υποστηρίζονται μέσα από άλλους μηχανισμούς.

Στην τομή του πολυώροφου κτιρίου, που απεικονίζεται στην εικόνα, αποκαλύπτεται μια νέα παρουσία, η οποία προσαρμόζεται στο περιβάλλον που την υιοθετεί, θυμίζοντας μας πως στη φύση δεν υφίσταται κενό και πως το κενό πάντα καταλαμβάνεται από κάποιον άλλο οργανισμό. Οργανώνοντας έτσι ένα νέο οικοσύστημα, ο όγκος εμφανίζεται να είναι ενσωματωμένος στην αρχική δομή του κτιρίου, το οποίο λειτουργεί ως «ξενιστής» ή καλύτερα να έχει καρφωθεί σκίζοντας τα σπλάχνα του.



Εικόνα 21 Lebbeus Woods Πύργος πειραματικής μορφής για την πόλη.



Εικόνα 22 Lebbeus Woods Γέφυρες και αντεστραμμένοι πύργοι.



Εικόνα 23 Lebbeus Woods, Αντεστραμμένοι πύργοι.

2.6 Brodsky & Utkin_Εναλλακτική αρχιτεκτονική επί χάρτου

Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, η τάση που υπήρχε για την αρχιτεκτονική «επί χάρτου» συνεχίζει να υφίσταται απλά με μια παραλλαγή. Συγκεκριμένα, θα μιλήσουμε για την τάση των αρχιτεκτόνων να κάνουν τα σχέδια τους καλλιτεχνικά, αλλά όχι με τη βοήθεια της ζωγραφικής, αλλά χρησιμοποιώντας ένα άλλο είδος τέχνης, τη χαρακτική. Αυτό το είδος αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στη Ρωσία, και γνωστοί αντιπρόσωποί της είναι οι Alexander Savvich Brodsky και Ilya Utkin.

Ο Alexander Savvich Brodsky είναι Ρώσος αρχιτέκτονας και γλύπτης. Σπούδασε στην Αρχιτεκτονική της Μόσχας, όπου αποφοίτησε το 1978. Ήταν βασικό μέλος των οραματιστών αρχιτεκτόνων και συνεργάστηκε με τον Ilya Utkin σε χαρακτηριστικά σχέδια, από το 1978 μέχρι το 1993. Όμοια, ο Ilya Utkin σπούδασε και αποφοίτησε το 1978 από την ίδια σχολή Αρχιτεκτονικής στη Μόσχα. Παρόλο που στη σχολή τους ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τους κονστρουκτιβισμό, δηλώνουν ότι εκτίμησαν τα έργα, αλλά δεν έχουν επηρεαστεί και ούτε έχουν εμπνευστεί από το ρεύμα αυτής της εποχής.

Εδώ πρέπει να τονίσουμε ότι οι Δυτικοί υποστήριζαν πως στην Σοβιετική Ένωση δεν υπήρχαν υλικά, παρά μόνο χαρτί, το οποίο δεν υπάρχει άφθονο, και γι' αυτό το λόγο ξεκίνησαν να κάνουν την αρχιτεκτονική «επί χάρτου». Έτσι οι Brodsky και Utkin, υποστηρίζουν ότι όσοι ξεκίνησαν να κάνουν την εναλλακτική μορφή αρχιτεκτονικής επί χάρτου δεν την έκαναν από ανάγκη και επειδή

ήταν έτσι η κατάσταση της χώρας, αλλά επειδή είχαν πάντα την τάση να κάνουν το συγκεκριμένο είδος αρχιτεκτονικής.²⁶ Έτσι κι αυτοί ξεκίνησαν με αυτή την τάση και στη συνέχεια έκαναν χαρακτηριστικά έργα. Άλλωστε, η χαρακτηριστική ήταν μια τέχνη που υπήρχα από παλιά. Παλαιότερα, πριν την ανακάλυψη της φωτογραφίας, τα αρχιτεκτονικά σχέδια ήταν γκραβούρες²⁷ ή χαρακτηριστικά σε χαλκό. Γνωστός για τα χαρακτηριστικά ήταν ο Giovanni Battista Piranesi²⁸. Έτσι ερευνώντας για τον τρόπο απεικόνισης των σχεδίων εκείνης της εποχής, η τέχνη της χαρακτηριστικής του κέρδισε το ενδιαφέρον και αποφάσισαν στο μέλλον να απεικονίζουν τα σχέδια τους με αυτό τον τρόπο. Γι' αυτό έγιναν γνωστοί καθώς ήταν και οι πρώτοι που χρησιμοποίησαν αυτή την τεχνική ως το 1940, αφού η τεχνολογία είχε αναπτυχθεί και θεωρούσαν αυτό το είδος απεικόνισης ξεπερασμένο.

Η συγκεκριμένη ομάδα δεν έχει υλοποιήσει πολλά έργα, έχουν παραμείνει μόνο στο χαρτί. Όμως, έχουν συμμετάσχει σε πολλούς διαγωνισμούς και έχουν πλούσιο υλικό, τα οποία τα έχουν εκθέσει ανά διαστήματα. Οι δυο τους είχαν ασχοληθεί γενικά με τη δημιουργία φανταστικών πόλεων με παράξενες δομές. Στα σχέδια χαρακτηρίζονται από κλασικούς θόλους, τεράστιους γυάλινους

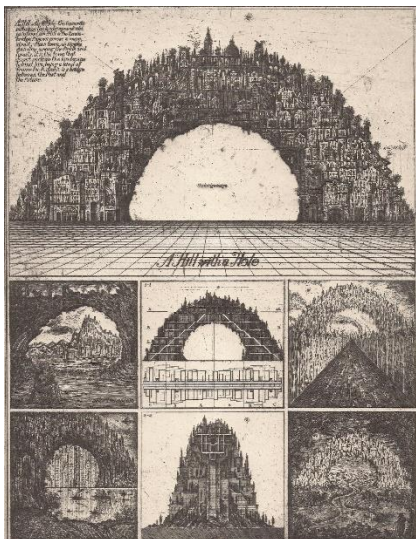
²⁶ Gambrell, Jamey, "Brodsky & Utkin: Architects of the Imagination", *The Print Collector's Newsletter* XXI, 1990.

²⁷ Μέθοδος χαρακτηριστικής πάνω σε σκληρό υλικό.

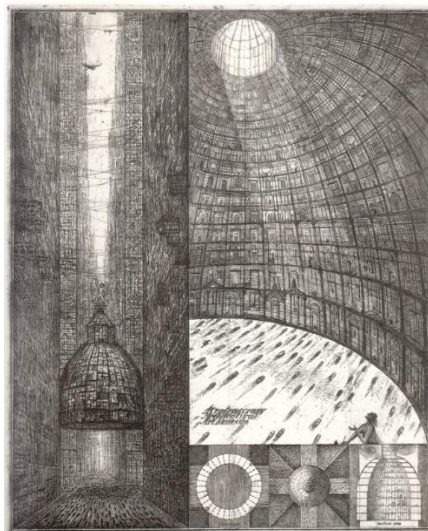
²⁸ Ιταλός καλλιτέχνης διάσημος για τα χαρακτηριστικά και τις γκραβούρες του. Έζησε την περίοδο 1720-1778. Σπούδασε αρχιτεκτονική υπό την επίβλεψη του θείου του Matteo Lucchesi, ο οποίος ήταν μηχανικός με ειδικότητα στις ανασκαφές. Το 1740 κατοικούσε στη Ρώμη και έμαθε την τέχνη της χαρακτηριστικής και της γκραβούρας από τον Guiseppe Vasi.

Κεφάλαιο 2

πύργους και από άλλα στοιχεία που είχαν ως οραματιστές, όπως τάφους που υπήρχαν στα σχέδια του Le Corbusier.



Εικόνα 25 Brodsky και Utkin, Ένας με μια τύπη.



Εικόνα 26 Brodsky και Utkin, ένα σύγχρονο λόφος μουσείο για την τέχνη της αρχιτεκτονικής.



Εικόνα 27 Giovanni Battista Piranesi, Piazza del Popolo, χαρακτηριστικό. 1750.



Εικόνα 28 Giovanni Battista Piranesi, θέα από το Palazzo Mancini, χαρακτηριστικό, 1752

Αρχιτέκτονες &

Ζωγράφοι

3.1 OMA

Το Office for Metropolitan Architecture (OMA) είναι μια αρχιτεκτονική εταιρεία, η οποία ορίζεται από ένα μεγάλο αριθμό συνεργατών. Η εταιρεία ιδρύθηκε το 1975 από τον Ολλανδό αρχιτέκτονα Rem Koolhaas²⁹ και τον Έλληνα αρχιτέκτονα Ηλία Ζέγγελης³⁰, καθώς και τη Ζωή Ζέγγελη και την Madelon Vriesendorp. Το γραφείο έχει την έδρα του στο Rotterdam και άνοιξε το 1981. Ο Rem Koolhaas και ο Ηλίας Ζέγγελης άρχισαν να συνεργάζονται μαζί στις αρχές του 1970 στην Architectural Association³¹ στην έδρα σχολικής αρχιτεκτονικής του Λονδίνου,

²⁹ Ο Rem Koolhaas δεν σπούδασε αρχιτεκτονική στις μικρές ολλανδικές επαρχιακές πόλεις όπως το Delft και το Eindhoven, γιατί εκείνη την εποχή οι ορίζοντες των σχολών αυτών ήταν περισσότερο στραμμένοι στην Ολλανδική πραγματικότητα και λιγότερο στη διεθνή σκηνή. Ακόμα και όταν υπήρχαν αναφορές στις διεθνείς εξελίξεις της αρχιτεκτονικής, δεν είχαν την κρίσιμη εκείνη μάζα αλλά και το ερευνητικό βάθος που είχαν, και σε μεγάλο βαθμό ακόμα έχουν, οι σχολές στα μεγάλα μητροπολιτικά αστικά κέντρα του κόσμου. Ο Rem Koolhaas σπούδασε στο Λονδίνο στην Architectural Association και λίγο αργότερα στη Νέα Υόρκη. Αφού τελείωσε τις αρχιτεκτονικές σπουδές του και αφού εργάστηκε ως δημοσιογράφος μέχρι το 1972 στο Λονδίνο, οργάνωσε μια ομάδα σκέψης, η οποία αποτέλεσε και τον πυρήνα του γραφείου του, που δημιούργησε και είναι γνωστό ως OMA.

³⁰ Ο Ηλίας Ζέγγελης γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε στην περίφημη Architectural Association (AA) στο Λονδίνο. Ξεκίνησε σ' αυτήν το διδακτικό έργο του, δύο μόλις χρόνια μετά την αποφοίτησή του. Αργότερα δίδαξε στην Αμερική, διαδοχικά στο Syracuse University, στο Columbia University, στο Princeton και στο UCLA. Στη συνέχεια επέστρεψε στην Ευρώπη για να διδάξει στην Kunst Akademie στο Νττίσελντορφ, στο Berlage Institut στο Ρότερνταμ και στη Mendrisio Accademia di Architettura στην Ελβετία. Αργότερα, ανακηρύχθηκε επίτιμος καθηγητής της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Βόλου. Τέλος, υπήρξε μέντορας του Rem Koolhaas και της Zaha Hadid, δυο εκ των μεγαλύτερων αρχιτεκτόνων της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, με τους οποίους και συνεργάστηκε.

³¹ Η Architectural Association του Λονδίνου, που συχνά αναφέρεται και ως AA, είναι η παλαιότερη ανεξάρτητη σχολή αρχιτεκτονικής στο Ηνωμένο Βασίλειο. Ιδρύθηκε το 1847 και έχει συνεισφέρει στην εξέλιξη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής κουλτούρας με το έργο της.



Εικόνα 29 Οι ιδρυτές του γραφείου OMA, Rem Koolhaas, Ηλίας Ζέγγελis, Zoe Zenghelis, Madelon Vriesendorp αντίστοιχα.

όπου ο Rem Koolhaas ήταν φοιτητής και ο Ηλίας Ζέγγελης καθηγητής.

Το πρώτο ολοκληρωμένο έργο της ομάδας αυτής το 1975 ήταν ένα έργο μανιφέστο. Το γεγονός αυτό από μόνο του δεν εκπλήσσει σήμερα, όταν κανείς γνωρίζει την εμβέλεια του έργου του Koolhaas, ίσως σε ένα βαθμό να θεωρείται και αναμενόμενο. Ο αντίκτυπος στην εποχή εκείνη δεν ήταν ιδιαίτερα μεγάλος. Το γεγονός ότι έχει ήδη αρχίσει να εμφανίζεται το φαινόμενο του μεταμοντέρνου με θεωρίες αρχικά και σίγουρα με κάποιο «θόρυβο» στις συζητήσεις επισκίαζε την ίδια την ουσία. Το μανιφέστο ονομάστηκε «Έξοδος ή Οι οικειοθελώς φυλακισμένοι της αρχιτεκτονικής» και εκφράστηκε από μια σχεδιαστική πρόταση για το κέντρο της πόλης του Λονδίνου. Είχε προηγηθεί ένα άλλο πειραματικό έργο που επαναδιαπραγματευόταν το τείχος του Βερολίνου για μια αντίστοιχη πολεοδομική πρόταση. Στο ψυχροπολεμικό κλίμα της εποχής, όμως, δεν δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στην πρόταση αυτή. Η γλώσσα του μανιφέστου αυτού, λεκτική και σχεδιαστική, ήταν προκλητική και ειρωνική. Έδινε ωστόσο σαφές στίγμα για όσα θα ακολουθούσαν από τον ίδιο το δημιουργό.

Το 1978 ο Rem Koolhaas εξέδωσε το βιβλίο *Delirious New York*. Ένα χρόνο μετά και αφού η ομάδα εργασίας που είχε συστήσει έχει πάρει το όνομα OMA, υποβάλλει την ομαδική συμμετοχή του για την επέκταση τμήματος του ολλανδικού κοινοβουλίου στη Χάγη. Η μελέτη αυτή είχε τεράστιο αντίκτυπο. Μέσα σε ένα πλαίσιο αντεγκλήσεων και υπόγειων κατηγοριών για το χαρακτήρα της διαδικασίας ανάθεσης του έργου και παρόλο που

δεν υλοποιήθηκε ποτέ, η μελέτη του Koolhaas ανέδειξε για πρώτη φορά την αρχιτεκτονική παρουσία του. Το αποτέλεσμα ήταν να αναλάβει αρκετά έργα σε ολλανδικό πια έδαφος, κάτι που τον οδήγησε να μεταφέρει την έδρα του OMA από το Λονδίνο στο Ρότερνταμ. Τα πρώτα υλοποιημένα έργα του γραφείου ήταν το κτίριο για το Ολλανδικό Χοροθέατρο στη Χάγη και το στρατηγικό σχέδιο για την περιοχή IJ-plein στο Άμστερνταμ.

Πρέπει να τονιστεί, ότι αρχικά το γραφείο δεν παρουσίασε κάποιο ιδιαίτερο κτισμένο έργο για μια δεκαετία, καθώς ασχολούταν με την «αρχιτεκτονική επί χάρτου» (paper architecture). Ωστόσο η παρουσία του γραφείου γινόταν ολοένα και περισσότερο αισθητή στην ευρωπαϊκή αλλά και στην διεθνή αρχιτεκτονική συζήτηση. Ο λόγος ήταν ένα πλήθος συμμετοχών σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, οι οποίοι αποτελούσαν ριζοσπαστικές θεωρήσεις του μοντέρνου κινήματος, κριτικές και πολεμικές απέναντι στο ακμάζον μεταμοντέρνο της εποχής. Συνέχιζαν με ένα σαφή τρόπο τα κείμενα, την οπτική και σχεδιαστική επικοινωνία που είχε εγκατασταθεί με το *Delirious New York*³². Τις ιδέες για τα αρχιτεκτονικά έργα τις είχαν ο Ηλίας Ζέγγελης και ο Rem Koolhaas. Στη συνέχεια η Ζωή Ζέγγελη και η Madelon Vriesendorp αναλάμβαναν να κάνουν τις κατόψεις, τα προοπτικά και ζωγραφικά σχέδια. Ως ζωγράφοι έδιναν ένα πιο καλλιτεχνικό τόνο στα σχέδια αυτά, με αποτέλεσμα τα σχέδια να τα εκθέτουν στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης και στο

³² Το 1978 ο Koolhaas εκδίδει το βιβλίο *Delirious New York*. Πρόκειται για ένα βιβλίο που αναλύει κριτικά το νέο μοντέλο της σύγχρονης πόλης, με βάση το νέο κύτταρο της πόλης, το πολυσύνθετο ψηλό κτήριο – τον ουρανοξύστη. Συγκεκριμένα, εμπεριέχεται ένα Μανιφέστο που αναλύει το μεγαλείο της Νέας Υόρκης ως πρωτεύουσα της πρωτοποριακής αρχιτεκτονικής.

Guggenheim. Έτσι το γραφείο το πρώτο διάστημα είχε οικονομικούς πόρους από τις πωλήσεις αυτών των σχεδίων. Επίσης, πέρασαν κάποια χρόνια μέχρι ο οπτικός λόγος του Rem Koolhaas να αποκτήσει τη χωρική διάσταση ενός κτιρίου. Έτσι, προκειμένου να αποφύγουν την ταύτιση του γραφείου με την αρχιτεκτονική επί χάρτου, καθώς ήταν αρνητικό για την ανάπτυξη και εξέλιξη του γραφείου, τα έργα που αναλάμβαναν ήταν πλέον υλοποιήσιμα και έτσι σταμάτησε να υπάρχει ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας στα σχέδια και επικράτησε το καθαρά αρχιτεκτονικό πνεύμα.

Παράλληλα, ένας μεγάλος αριθμός νέων αρχιτεκτόνων περνάει από το γραφείο OMA, όπου αποκτά τη σχεδιαστική και την πραγματική εμπειρία της αρχιτεκτονικής στα πλαίσια, τον ρυθμό και την εμβέλεια που αντιστοιχούσε στο γραφείο της περιόδου εκείνης. Το γραφείο OMA είναι ένας χώρος εκπαίδευσης για πολλούς νέους αρχιτέκτονες από την Ολλανδία αλλά και ολόκληρο τον κόσμο, οι οποίοι αργότερα θα κτίσουν τη δική τους ιστορία, συνεχίζοντας σε μεγάλο βαθμό συζητήσεις, προβληματισμούς και πρακτικές του OMA. Τέτοιο παράδειγμα είναι η Zaha Hadid, η οποία συνεργάστηκε με το γραφείο και στη συνέχεια άρθρωσε το δικό της αρχιτεκτονικό λόγο και διαμόρφωσε τις εξελίξεις τα επόμενα χρόνια.



3.2 Zoe Zenghelis

Γεννήθηκε στην Αθήνα στις 4 Σεπτεμβρίου του 1937. Σπούδασε σχέδιο και ζωγραφική με τον Ορέστη Κανέλλη και στη συνέχεια σπούδασε εσωτερική διακόσμηση, ζωγραφική και σκηνογραφία στη Regent Street Polytechnic, στο Λονδίνο το 1960. Όπως αναφέρθηκε αποτελεί ένα από τα τέσσερα μέλη του Γραφείου Metropolitan Architecture, και ταυτόχρονα το λιγότερο γνωστό. Παρ' όλα αυτά η καλλιτεχνική της συμβολή στα πρώτα έργα του γραφείου ήταν στην πραγματικότητα εξαιρετικά σημαντική, δεδομένης της έλλειψης χτισμένων έργων που ώθησε το γραφείο να βασίζεται μόνο σε σχέδια, ζωγραφιές και κείμενα με σκοπό να κοινοποιήσει το έργο του. Αφού ξεκίνησε την καριέρα της ως ιδρυτής του OMA, σταδιακά εργάστηκε περισσότερο για τα έργα της και λιγότερο για τις παρουσιάσεις αρχιτεκτονικών μελετών. Κάποια από τα αρχιτεκτονικά έργα που ασχολήθηκε όσο ήταν στο γραφείο είναι:

- Exodus, the Voluntary Prisoners of Architecture, Διαγωνισμός, 1972
- Captive Globe, 1972
- Ξενοδοχείο Sphinx, Times Square, Νέα Υόρκη, 1975-76
- The Egg of Columbus Center, 1975-76
- Roosevelt Island, Διαγωνισμός 1975-76
- Welfare Palace Hotel, 1976
- Το Κοινοβούλιο της Χάγης, Διαγωνισμός 1978
- Lutzwowstrasse Berlin, Διαγωνισμός, 1980
- Πάρκο la Villette, Παρίσι, Διαγωνισμός 1982-83



Exodus, ή the Voluntary Prisoners of Architecture, 1972

Το αρχιτεκτονικό έργο Exodus, ή the Voluntary Prisoners of Architecture είναι αποτέλεσμα ενός διαγωνισμού που έγινε στο περιοδικό *Casabella* για τα οράματα της πόλης του Λονδίνου. Πρόκειται, για μια δυστοπία³³ του ψυχρού πολέμου του Βερολίνου και την επίδραση που είχε το Τείχος του Βερολίνου στους πολίτες του, τόσο στο σωματικό όσο και στο συναισθηματικό κόσμο των ανθρώπων. Ο Koolhaas υποστήριξε ότι η ψυχολογική και η συμβολική επίδραση του Τείχους του Βερολίνου ήταν πολύ μεγαλύτερη από αυτή του ίδιου του δημιουργήματος.³⁴

Ο τόπος που έγινε το έργο ήταν το Λονδίνο. Στο κείμενο που συνόδευε τα σχέδια, ο Koolhaas αφηγούταν την ιστορία της πόλης του Βερολίνου. Συγκεκριμένα, βλέπει την πόλη να χωρίζεται σε δυο τμήματα, το καλό ήμισυ (Good Half) και το κακό ήμισυ (Bad Half). Το κακό ήμισυ προσπαθεί διαρκώς να διαφύγει στο καλό ήμισυ της πόλης. Έτσι με σκοπό να σταματήσουν αυτή τη συνεχή μαζική μετανάστευση προς το καλό ήμισυ, οι αρχές έχτισαν έναν τοίχο με σκοπό να τα διαχωρίσουν αυτά τα δυο. Στόχος της πρότασης είναι να υπάρχει ένας τείχος που να διαχωρίζει αποτελεσματικά και δυναμικά και ταυτόχρονα να δημιουργεί με θετικές προθέσεις

³³ Η παρουσίαση μια μελλοντικής κοινωνίας ή ενός κόσμου που έχει καταστραφεί και δυστυχεί. Όπως οι ουτοπίες έτσι και οι δυστοπίες αποτελούν προϊόν φαντασίας και χρησιμοποιήθηκαν με την πάροδο του χρόνου εκτός λογοτεχνίας για να περιγράψουν ένα αρνητικά θεωρούμενο κοινωνικό ή πολιτικό σύστημα. (Πηγή: <https://el.wikipedia.org/wiki/Δυστοπία>)

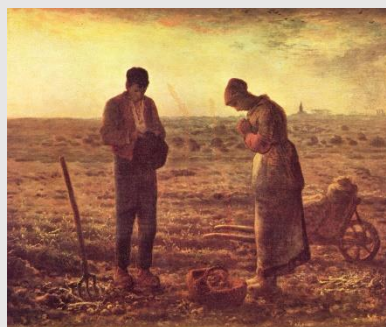
³⁴ Koolhaas, Rem & Mau, Bruce, Sigler, Jennifer (Επιμέλεια), *SMLXL, Small, Medium, Large, Extra-Large: Office for Metropolitan Architecture*, The Mocanelli Press, New York, 1998, σελ.5.



Εικόνα 32 Zoe Zenghelis, Rem Koolhaas, Άποψη της λωρίδας.



Εικόνα 33 Zoe Zenghelis Κολλάζ που δείχνει το τοίχο και την κατανομή εργασιών στους εθελοντές.



Εικόνα 34 Jean-Francois Millet, "The Angelus", 1857, πίνακας με λάδι.

στην κοινωνία.

Η πρόταση για τον διαγωνισμό αυτό ήταν να δημιουργηθεί ένα κενό-λωρίδα στην καρδιά του Λονδίνου. Αυτό το κενό-λωρίδα είναι συγκεκριμένα ένας τοίχος, όπου οι κάτοικοι είναι οι εθελοντές κρατούμενοι της αρχιτεκτονικής αυτής. Ειδικότερα, σκοπός είναι όχι να παγιδούνται και να πιέζονται από αυτό, αλλά να τους παρέχει προστασία.³⁵ Ο Koolhaas βλέπει αυτή την λωρίδα σαν έναν διάδρομο προσγείωσης για τη νέα αρχιτεκτονική από διαλεκτά αρχιτεκτονικά μνημεία. Θεωρεί ότι θα είναι η είσοδος για το Λονδίνο. Πρόκειται σαν έναν χώρο υποδοχής, που μας οδηγεί σε μια κεντρική περιοχή. Στη συνέχεια υπάρχει μια πλατεία τεχνών και έπειτα ένα πάρκο με τέσσερα στοιχεία (λουτρά, πάρκο επιθετικότητας, διανομές και ινστιτούτο Βιολογικών συναλλαγών).³⁶

Να σημειωθεί ότι υπάρχουν δεκαοχτώ σχέδια για το έργο αυτό, υδατογραφίες και κολλάζ, τα οποία αποδίδουν έναν πιο καλλιτεχνικό τόνο. Αυτά τα σχέδια έχουν δημιουργηθεί από τις Zoe Zenghelis και Madelon Vriesendorp.

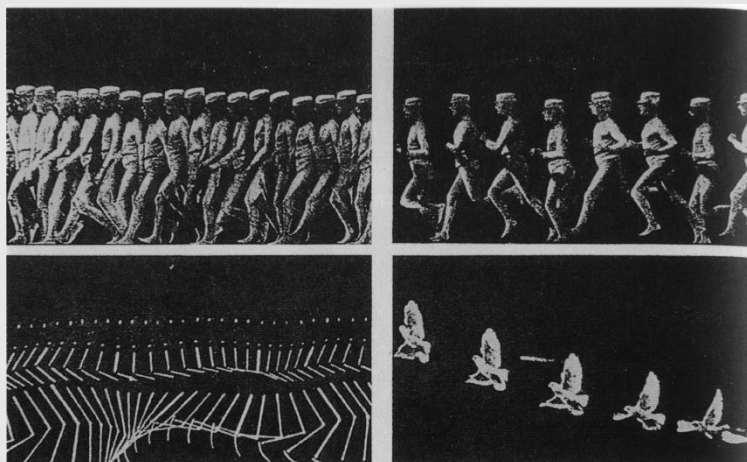
Η παραπάνω εικόνα-σχέδιο είναι κολλάζ όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε καθώς οι άνθρωποι που υπάρχουν στο πρώτο πλάνο είναι από τον πίνακα “The Angelus” του Jean-Francois Millet. Επιπλέον και το επόμενο σχέδιο αποτελεί ένα είδος κολλάζ, καθώς

³⁵ Ο.π., σελ.9

³⁶ Ο.π. σελ. 11



Εικόνα 35 Zoe Zenghelis, Εκπαίδευση των νεοαφιχθέντων, κολλάζ.

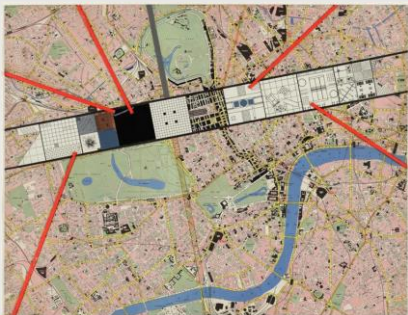


Εικόνα 36 Etienne-Jules Marey: χρονοφωτογραφία που δείχνει την κίνηση των οργανισμών, 1880.

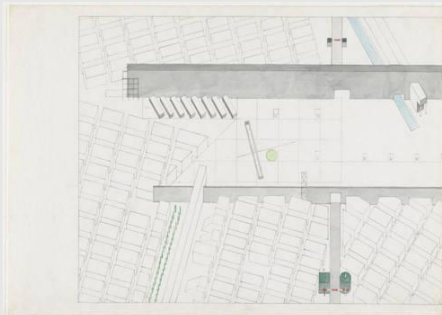
η χρήση του μας δίνει μια εντελώς νέα αντίληψη του χώρου σε σχέση με τα υπόλοιπα σχέδια.

Στο συγκεκριμένο κολλάζ μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε τη σχέση αυτού του σχεδίου με την επιρροή που έχει δεχτεί από τον Etienne- Jules Marey. Η χρήση των ανθρώπων στην αριστερά πλευρά του κολλάζ θυμίζουν πολύ την επαναστατική τεχνική του Marey να καταγράφει τις διάφορες φάσεις της κίνησης σε μια φωτογραφική επιφάνεια.

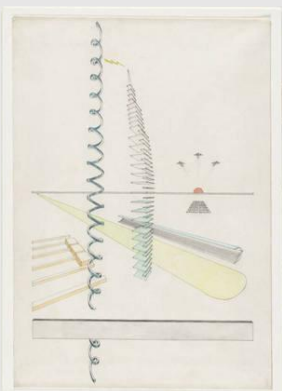
Άλλα σχέδια από το ίδιο project.



Εικόνα 37 Κάτοψη της λωρίδας.



Εικόνα 38 Λεπτομέρεια της λωρίδας.



Εικόνα 39 Το πάρκο με τα τέσσερα στοιχεία.



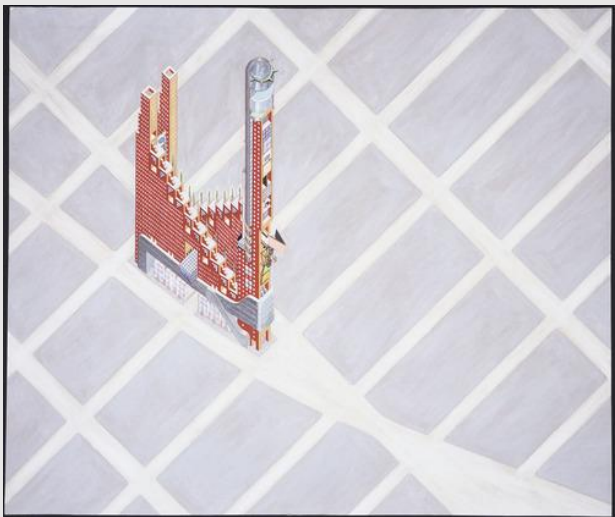
Εικόνα 40 Προοπτικό σχέδιο, Ινστιτούτο Βιολογικών συναλλαγών του project.

Ξενοδοχείο Sphinx, Times Square, Νέα Υόρκη

Το συγκεκριμένο έργο είναι αστικό ξενοδοχείο, που βρίσκεται στην περιοχή του Μανχάταν, ως μοντέλο για την μαζική στέγαση και σχεδιάστηκε το 1975-76 από τον Ηλία και τη Ζωή Ζέγγελη. Κάθε μέρος του ξενοδοχείου έχει και μια ξεχωριστή λειτουργία, όπως ακριβώς γίνεται σε φωλιά σφίγγας, εξού και η ονομασία του έργου. Οι κυλιόμενες σκάλες που υπάρχουν σε οδηγούν σε θέατρα, αμφιθέατρα και αίθουσες χορού, ενώ οι δυο πύργοι έχουν διαμερίσματα σε μορφή στούντιο. Σε κάποιο άλλο σημείο του συγκροτήματος υπάρχουν κοινωνικές λέσχες, ενώ στην κορυφή του μπροστινού πύργου υπάρχουν αθλητικές εγκαταστάσεις και χώροι χαλάρωσης. Στο ισόγειο υπάρχουν και διαμερίσματα με κήπους, ώστε να προσελκύσει τους πολίτες και να τους παρέχει όλες τις δυνατές ανέσεις. Τέλος χαρακτηριστικό σε αυτό το έργο αποτελούν τα ορθογώνια σε σειρά παράθυρα και φεγγίτες.³⁷ Στόχος ήταν η θέα προς την πόλη, γι' αυτό άλλωστε ο Ηλίας και η Ζωή Ζέγγελη είχαν αναφέρει ότι « Ακόμα και όταν είσαι σε καθιστή θέση, υπάρχει ένα μικρό παραθυράκι-φινιστρίνι, το οποίο σου επιτρέπει να έχεις θέα προς τα έξω και να βλέπεις την πόλη από κάτω».³⁸

³⁷ Koolhaas, Rem, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, United States of America, The Monacelli Press, 1994, σελ. 297

³⁸ "Below the part reflecting the face from a sitting position, a small porthole affords a view out towards the city below."



Εικόνα 41 Zoe Zenghelis, Ηλίας Ζέγγελης, Hotel Sphinx, προοπτικό σχέδιο.



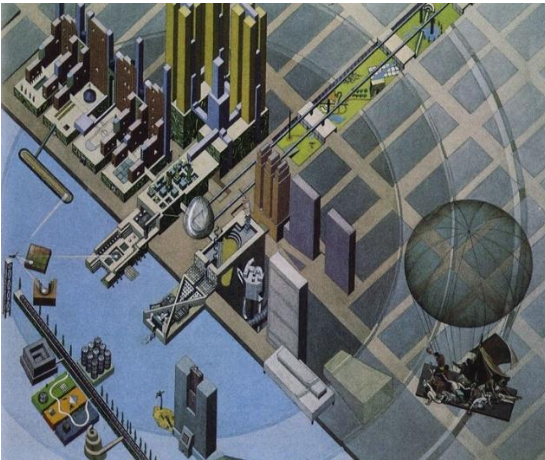
Εικόνα 42 Zoe και Ηλίας Zenghelis. Άποψη του πλανητάριου με πισίνα, 1975.



Εικόνα 43 Η κορυφή του ξενοδοχείου Sphinx, αξονομετρικό.

The Egg of Columbus Center

Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μια διερεύνηση που έκαναν ο Koolhaas και ο Ηλίας Ζέγγελης για το Μανχάταν. Πρόκειται για την σύντηξη και την συμπίεση πολλών στοιχείων και στρατηγικών μεθόδων που υπάρχουν στη συγκεκριμένη πόλη, τα οποία προσπάθησαν να τα ενσωματώσουν και να τα ενώσουν στο συγκεκριμένο project. Ο αστικός ιστός την πόλης αυτής είναι ίδιος με αυτό του Μανχάταν. Ειδικότερα, χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η υπερκάλυψη των ορθογώνιων τετραγώνων της πόλης. Επίσης, υπάρχει και το σύστημα ζωνών που είναι προσανατολισμένο παράλληλα στο ποταμό East River. Με αυτό τον τρόπο δημιουργούνται δρόμοι που έχουν στην προοπτική τους το ποτάμι.



Εικόνα 44 Zoe Zenghelis, Προοπτικό της πόλης «The Columbus Center»,



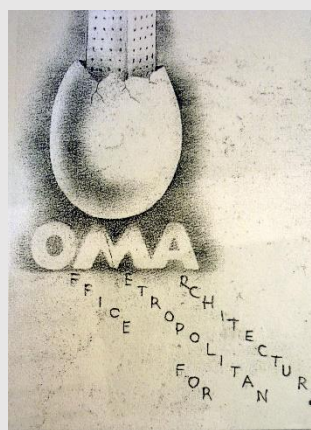
Εικόνα 45 , Zoe Zenghelis, Egg of The Egg of Columbus Center, λεπτομέρεια σε αξονομετρικό.



Εικόνα 46 Salvador Dali, "Metamorphosis of Narcissus", 1937, πίνακας σε λάδι.



Εικόνα 47 Dalí, "Metamorphosis of Narcissus", 1937, (λεπτομέρεια), πίνακας σε λάδι.



Εικόνα 48 Manifesto of the Office for Metropolitan Architecture, σήμα κατατεθέν, 1975.

Αυτό το αρχιτεκτονικό έργο, δεν υλοποιήθηκε, αφού ανήκει στα πρώτα σχέδια του γραφείου OMA. Αποτέλεσε όμως να έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς για ακόμη μια φορά έχουν επηρεαστεί από κάποιο ζωγράφο και έχουν δημιουργήσει ένα δικό του έργο τέχνης. Το αυγό που υπάρχει στην είσοδο της πόλης δεν είναι τυχαίο. Αντίθετα, έχουν εμπνευστεί από το γνωστό πίνακα του S.Dali, "Metamorphosis of Narcissus", όπου πρόκειται για ένα αυγό στο οποίο ξεπροβάλλει ένα λουλούδι. Έτσι, το συγκεκριμένο στοιχείο αποτέλεσε σημείο αναγνωρισιμότητας για αυτό το project. Γι' αυτό το λόγο το βλέπουμε να υπάρχει στην πύλη της πόλης. Στη συνέχεια για να ενισχύσουν αυτό το στοιχείο δημιούργησαν και ένα λογότυπο του γραφείου που έχει όμοιο ύφος με τον πίνακα του Dali.

Captive Globe

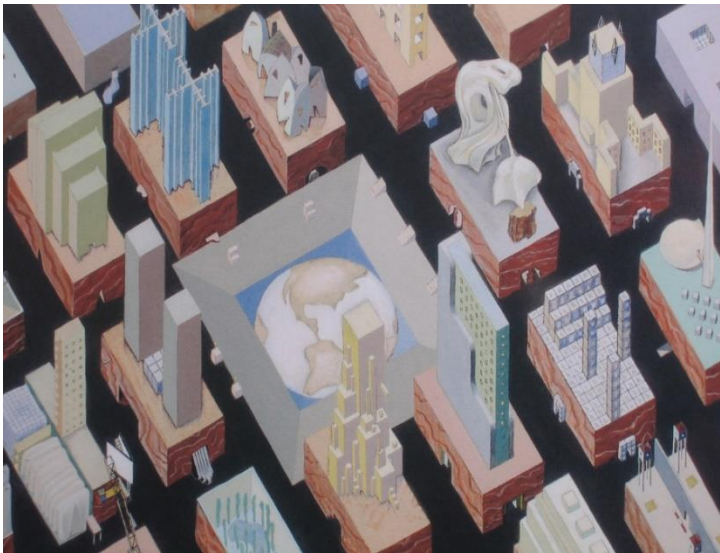
Αυτό το project το έκαναν ο Rem Koolhaas και ο Ηλίας Ζέγγελις. Στην εκπόνηση των σχεδίων συνέβαλε και η Zoe Zenghelis. Πρόκειται για μια πόλη που δείχνει εννοιολογικά με γρήγορο ρυθμό την ζωή, το θάνατο και την αιώνια αναγέννηση της μητρόπολης. Παρατηρούμε ότι στη μέση της εικόνας υπάρχει θαμμένη μια σφαίρα. Σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες του έργου τα τριγύρω τετράγωνα αποτελούν ένα δίκτυο από blocks, κάθε ένα από τα οποία είναι ένα νησί. Τα νησιά αυτά έχουν γόνιμο έδαφος για ιδεολογίες.³⁹ Κάθε τετράγωνο είναι η βάση για ένα ιδεολογικό εργαστήρι, το οποίο αντικατοπτρίζεται στην εκάστοτε αρχιτεκτονική του κτιρίου. Είναι η πρωτεύουσα του Εγώ, όπου η επιστήμη της τέχνης της ποίησης και των μορφών της τρέλας ανταγωνίζονται υπό ιδανικές συνθήκες για να εφεύρουν, να καταστρέψουν και να αποκαταστήσουν τον κόσμο της φαινομενικής πραγματικότητας.⁴⁰ Έτσι, κάθε επιστήμη έχει το δικό της οικόπεδο-νησί. Επίσης, να τονίσουμε ότι τον ίδιο αστικό ιστό της πόλης αυτής τον είχαν μελετήσει και στο προηγούμενο έργο “The Egg of Columbus Center”.

Τώρα όσον αφορά το κύριο σχέδιο για το έργο αυτό, καλό είναι να επισημάνουμε ότι για ακόμη μια φορά χρησιμοποιούν στοιχεία από άλλους ζωγράφους ή και αρχιτέκτονες. Παρατηρώντας

³⁹ Koolhaas & Mau, *SMLXL*, σελ.27-28.

⁴⁰ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, σελ. 294.

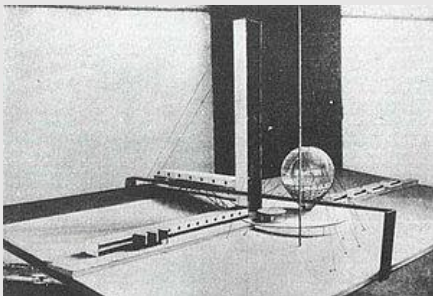
την εικόνα προσεχτικά είναι εύκολο να διακρίνουμε τις επιρροές του από τον Le Corbusier, καθώς υπάρχει ο γνωστός «αρχιτεκτονικός περίπατος»⁴¹ που έχει χρησιμοποιήσει ο Le Corbusier στα αρχιτεκτονικά του έργα. Αφού αναφέραμε ότι πρόκειται για μια πόλη που έχει όλες τις τέχνες λογικό είναι να υπάρχουν επιρροές από Dali και Leonidov⁴². Επιπρόσθετα, στο σχέδιο αυτό υπάρχουν και οι Δίδυμοι Πύργοι.



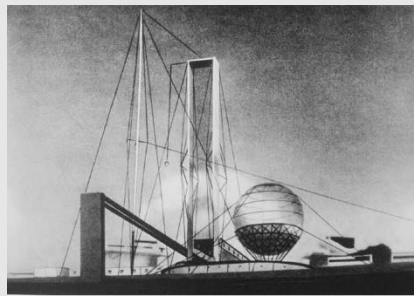
Εικόνα 49 Zoe Zenghelis, The City of Captive Globe,

⁴¹ Ο «αρχιτεκτονικός περίπατος» είναι μια βασική ιδέα, που έχει αναπτύξει ο Le Corbusier σε όλα του σχεδόν τα σχέδια, για την ανάπτυξη του χώρου και της κίνησης σε αυτόν.

⁴² Ivan Leonidov (1902-1959) ήταν Ρώσος αρχιτέκτονας, μια από τις πιο ιδιαίτερες φιγούρες στο κίνημα της ρώσικης πρωτοπορίας και του κονστρουκτιβισμού.



Εικόνα 50 Ivan Leonidov, Μακέτα του Ινστιτούτου Λένιν, 1927.



Εικόνα 51 Ivan Leonidov, Νεκροφυλάκειο, ουτοπικό σχέδιο.



Εικόνα 52 Salvador Dali, Millet architectonic.



Εικόνα 53 Minoru Yamasaki, Δίδυμοι Πύργοι, αρχιτέκτονας:

Roosevelt Island

Το έργο Roosevelt Island είναι ένα νησί μήκους 3 χιλιομέτρων και 200 μέτρων πλάτους, που βρίσκεται στο East River. Πρόκειται για ένα μικρό νησί που το διατρέχει η μνημειακή γέφυρα Queensboro, ώστε να μπορεί κάποιος να πηγαίνει από το Μανχάταν στην περιοχή Queens. Να τονίσουμε ότι δεν υπήρχε κάποια έξοδος για το νησί αυτό. Έτσι η ομάδα OMA έκαναν αυτό το project ώστε να δώσουν ζωή στη συγκεκριμένη περιοχή. Αρχικά, αυτό το μέρος ήταν περιοχή νοσοκομείων και άσυλων, γενικά ήταν χώρος για τους ανεπιθύμητους. Από το 1965 όμως άρχισε να αστικοποιείται και έτσι έπρεπε να δημιουργηθεί μια μικρή πόλη, ως συνέχεια της πόλης του Μανχάταν.⁴³



Εικόνα 54 Zoe Zenghelis, New Welfare Island, αξονομετρικό σχέδιο.

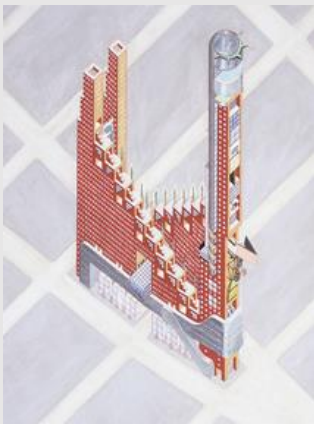
⁴³ Ο.π., σελ. 300.



Εικόνα 55 Raymond Hood, RCA Building (ή 30 RockfellerCenter).



Εικόνα 56 Έδρα των Ηνωμένων Εθνών.



Εικόνα 57 Zoe Zenhgelis, Hotel Sphinx, αξονομετρικό.



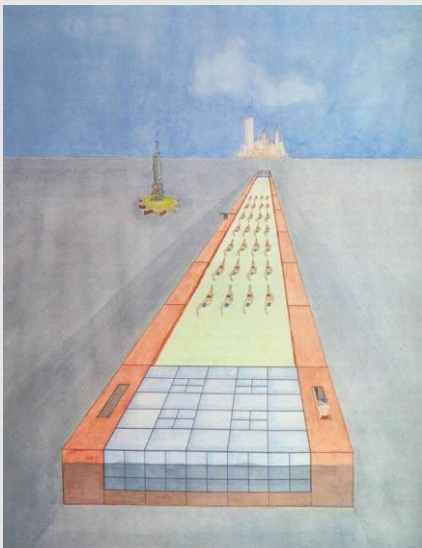
Εικόνα 58 Σήμα κατετεθέν – επιγραφή της εταιρίας Pepsi-Cola.

Στο συγκεκριμένο έργο για να ενώσουν το νησί από το βορρά προς το νότο δημιούργησαν έναν ακόμα οδικό άξονα που ξεκινάει από τη γέφυρα και κατευθύνεται προς το νότιο τμήμα του νησιού. Καθώς οδηγούμαστε χαμηλά παρατηρούμε ότι υπάρχει η αρχιτεκτονική του σουπρεματισμού⁴⁴ και ένα λιμάνι με γιοτ. Λίγο πιο κάτω υπάρχει η λεγόμενη “Chinese” πισίνα, της οποίας χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι η μισή είναι χτισμένη έξω από το νησί. Συγκεκριμένα, υπάρχει ένα στοιχείο αλουμινίου που ακολουθεί την ακτογραμμή και έτσι είναι εύκολο να διακρίνουμε το κομμάτι που βρίσκεται έξω από αυτή⁴⁵. Στη συνέχεια, βλέπουμε το Welfare Palace Hotel, το οποίο θα το αναλύσουμε μετέπειτα. Παρατηρώντας λίγο πιο προσεχτικά θα δούμε ότι στα αριστερά υπάρχει και το έργο Hotel Sphinx που αναφέραμε πιο πριν. Ακριβώς απέναντί του υπάρχει το κτίριο RCA Building. Δεξιά από το ποτάμι, στην περιοχή Queens υπάρχει το σήμα κατατεθέν της εταιρίας Pepsi-Cola. Τέλος υπάρχει και μια πλωτή πισίνα.

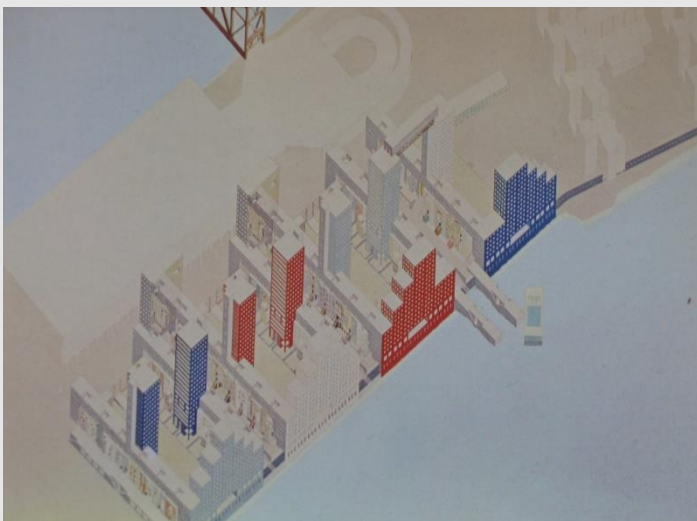
Να επισημάνουμε ότι με το συγκεκριμένο έργο, μετά από κάποιο διάστημα, απασχολήθηκαν ξανά με σκοπό να το βελτιώσουν. Έτσι έκαναν κάποιες αλλαγές και αναπλάσεις στο project αυτό. Ειδικότερα, το τμήμα που βρίσκεται στη γέφυρα και αποτελεί την είσοδο για το νησί το άλλαξαν και δημιούργησαν μια μονάδα με ουρανοξύστες, καθώς ήθελαν να είναι πιο έντονη η επιρροή τους από τον αστικό ιστό του Μανχάταν.

⁴⁴ Ο σουπρεματισμός είναι το πρώτο κίνημα της καθαρής γεωμετρικής αφαίρεσης.

⁴⁵ Koolhaas & Mau, *SMLXL*, σελ. 31-34.



Εικόνα 59 Πλωτή πισίνα, σχέδιο προοπτικό της Zoe Zenghelis.



Εικόνα 60 Zoe Zenghelis, R.Koolhaas, Ανάπλαση της περιοχής στην είσοδο από τη γέφυρα.

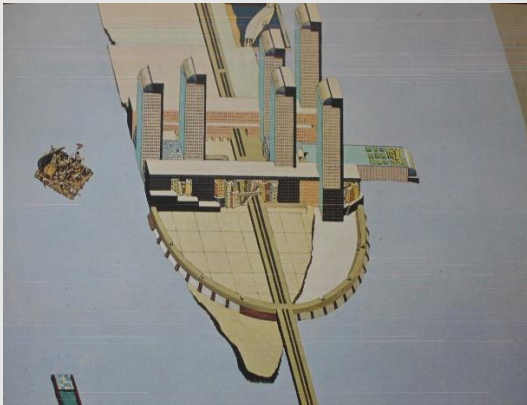
Welfare Palace Hotel

Πρόκειται για τη λεγόμενη «Πόλη μέσα στην Πόλη»⁴⁶. Αναφέρεται για ένα συγκρότημα από ουρανοξύστες, ώστε να μπορούν να φιλοξενήσουν 10.000 ανθρώπους και πόσους ακόμα επισκέπτες την ημέρα. Πρόκειται για ένα σύμπλεγμα από 6 ουρανοξύστες, που είναι έτσι τοποθετημένα ώστε να σχηματίζουν ένα V. Είναι τοποθετημένα σε αυτή η διάταξη, με σκοπό να τονίζουν και να δείχνουν την πόλη του Μανχάταν. Καλό είναι να αναφέρουμε ότι τα κτίρια καθώς απομακρύνονται από το Μανχάταν, γίνονται όλο και ψηλότερα.⁴⁷

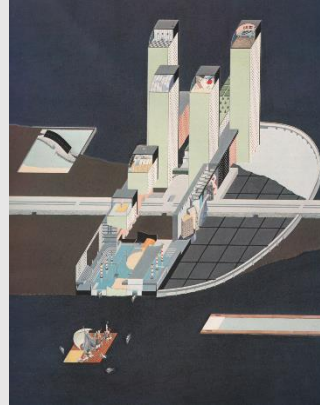
Όπως σε όλα τα σχέδια των OMA εκείνη την περίοδο, έτσι και αυτό υπάρχει ένα στοιχείο που το έχουν πάρει από κάποιον άλλον καλλιτέχνη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε μια σχεδία, η οποία συγκρούεται με την σχεδία της Μέδουσας του Γάλλου ρομαντικού ζωγράφου Jean-Louis-Theodore Gericault.

⁴⁶ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, σελ. 304.

⁴⁷ Koolhaas & Mau, *SMLXL*, σελ.34-36.



Εικόνα 61 Zoe Zenghelis ,Προοπτικό σχέδιο του Welfare Palace Hotel.



Εικόνα 62 Αξονομετρικό του συγκροτήματος Welfare Palace Hotel.



Εικόνα 63 Jean-Louis-Theodore Gericault, Η σχεδία της Μέδουσας, 1819, ελαιογραφία.

Lutzowstrasse, Βερολίνο

Είναι ένας διαγωνισμός που έγινε το 1980, στον οποίο συμμετείχε η ομάδα OMA με την δική τους ιδέα. Ο χώρος που δόθηκε για το συγκεκριμένο project ήταν αρκετά προβληματικός καθώς από τη μία πλευρά υπήρχε ένας τριγωνικός χώρος και στην άλλη άκρη ο χώρος κατέληγε σε ένα πάρκο. Εξίσου σημαντικό στοιχείο που έπρεπε να λάβουν υπόψη τους ήταν ενδιάμεσα ότι υπήρχαν πέντε κτίρια ιδιωτικών κατοικιών ύψους 15 μέτρων περίπου. Επομένως έπρεπε η σύνθεση τους να εντάσσεται όσο το δυνατόν καλύτερα στο περιβάλλον. Είναι η πρώτη φορά που τα σχέδια τους δεν ήταν τόσο ουτοπικά, αλλά αντίθετα είχαν μελετήσει το κάθε στοιχείο σε αυτή τη σύνθεση. Δυστυχώς δεν κέρδισαν στο διαγωνισμό παρόλο που είχαν κάνει έναν λεπτομερή σχεδιασμό σε όλο το αρχιτεκτονικό έργο.

Να επισημάνουμε ότι αυτή τη φορά τα σχέδια τους δεν είχαν κολλάζ, αλλά το καλλιτεχνικό στοιχείο της Zoe Zenghelis υπάρχει σε μεγάλο βαθμό, καθώς ήταν αυτή που έφτιαξε τις τρισδιάστατες απεικονίσεις του project. Άλλωστε η καθαρότητα των σχημάτων και τα χρώματα που χρησιμοποιεί για να αποδώσει τους όγκους είναι χαρακτηριστικά της δουλειάς της.



Εικόνα 64 Zoe Zenghelis, Άποψη του έργου Lutzowstrasse στο Βερολίνο, (Αξονομετρικό),



Εικόνα 65 Zoe Zenghelis, Lutzowstrasse στο Βερολίνο, λεπτομέρεια με χρώμα.

3.3 Συμπεράσματα για τη δουλειά της Zoe Zenghelis

Είναι γνωστό πως η αφετηρία στη δημιουργία ενός κτιρίου είναι μια ιδέα που γεννιέται στο μυαλό ενός αρχιτέκτονα και ενσαρκώνεται σχεδιαστικά στο χαρτί. Ο αρχιτέκτονας για να προωθήσει την ιδέα του συχνά καταφεύγει στο χώρο της ζωγραφικής ανακαλύπτοντας στη δυναμική του χρώματος και δεν είναι λίγες φορές που το εικαστικό έργο συναγωνίζεται την αρχιτεκτονική κατασκευή. Είναι σύνηθες, λοιπόν, σε μια έκθεση αρχιτεκτονικής να πρωταγωνιστεί το σχέδιο ή και η ζωγραφική με χρώμα. Η συνεργασία της Zoe Zenghelis με το γραφείο OMA αποκάλυψε τη συγγένεια της ζωγραφικής με την αρχιτεκτονική.

Όπως παρατηρούμε στα αρχιτεκτονικά σχέδια της Zoe Zenghelis υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό. Υπάρχει η καθαρότητα των σχεδίων της. Βλέπουμε ότι οι μορφές των κτιρίων επιτυγχάνεται αρχικά από τις καθαρές γραμμές. Τα σχέδια της μας δίνουν την έννοια του χώρου, του κτισμένου περιβάλλοντος. Με τη χρήση χρωμάτων και της τονικότητας επιτυγχάνεται η τρισδιάστατη μορφή των όγκων. Σε αυτό συμβάλλει και η σχέση φωτός και σκιάς που υπάρχουν στα σχέδια της. Επιπρόσθετα, παρατηρούμε ότι οι γραμμές των όγκων είναι τονισμένες, μάλλον με κάποιο πενάκι και στη συνέχεια προσθέτει το χρώμα για την απόδοση της υφής και των υλικών.

Αναφέροντας το φωτισμό, να τονίσουμε ότι αποτελεί το κύριο μέσο με το οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το φυσικό και δομημένο κόσμο που τον περιβάλλει. Το φως ως το κατεξοχήν άυλο



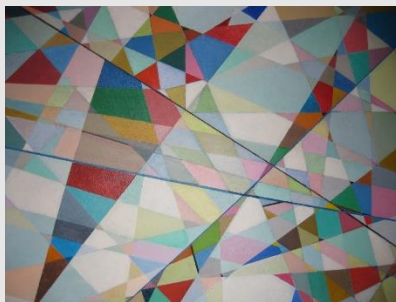
Εικόνα 66 Πίνακας της Zoe Zenghelis.



Εικόνα 67 Πίνακας της Zoe Zenghelis.



Εικόνα 68 Πίνακας της Zoe Zenghelis.



Εικόνα 69 Πίνακας της Zoe Zenghelis.

υλικό της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, με τρόπο επιδέξιο και συχνά συναρπαστικό, ορίζει το χώρο, αναδεικνύει τα χρώματα, αποκαλύπτει τις περίπλοκες λεπτομέρειες της υφής και της φόρμας και έχει τη μοναδική ικανότητα να μεταβάλλει την αντίληψη του χρόνου, της εποχής και του οπτικού βάθους. Απευθύνεται με τρόπο άμεσο και πολυσύνθετο στα ανθρώπινα συναισθήματα και τα διαμορφώνει. Αλλά γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, επειδή ακριβώς το φως επενδύεται με έναν κόσμο από νοήματα, από αισθητικές και επιστημονικές σημασίες, από φιλοσοφικές, ηθικές, θρησκευτικές, ψυχικές αναφορές η ενσυνείδητη χρήση του και ακόμη περισσότερο ο συνθετικός προορισμός του, είναι κάθε άλλο παρά απλός.

Όμοια στοιχεία υπάρχουν και στους ζωγραφικούς της πίνακες. Η καθαρότητα των όγκων είναι εμφανής και σε αυτά τα έργα της. Οι γραμμές που χρησιμοποιεί είναι σταθερές και σίγουρες, λιτές και ξεκάθαρες, αποδίδοντας με ακρίβεια την ατμόσφαιρα του χώρου, λόγω της χρήσης του φωτός και τις διαβαθμίσεις των σκιάσεων. Οι πίνακες της μας δίνουν την αίσθηση του χώρου, οπότε είναι κατανοητό ότι η αρχιτεκτονική την έχει επηρεάσει και στο ζωγραφικό της έργο. Μοιάζει προφανής η επιρροή της από το μοντέρνο κίνημα και αναμφίβολα έχει επηρεαστεί από γνωστούς ζωγράφους, όπως ο Picasso.

«Στη ζωγραφική μου υπάρχει και το αρχιτεκτονικό στοιχείο, επειδή ήμουν μέσα σε αυτό το κλίμα, σε αυτό το περιβάλλον, έγινε αφετηρία για την προσωπική δουλειά μου. Θέλω να εκφράσω την ποίηση του χτισμένου περιβάλλοντος, να βρω επιτυχημένες σχέσεις μεταξύ σχήματος και γραμμής,

γραμμής και φωτός, φωτός και σκιάς, σκιάς και χρώματος. Η ζωγραφική μου δημιουργεί ατμόσφαιρα. Επιδιώκω, μέσω αυτής, να φέρω ανάταση, γαλήνη και χρωματική αρμονία. Προσπαθώ να μετατρέψω τα αρνητικά αισθήματα που υπάρχουν στον κόσμο, όπως η μοναξιά, η μελαγχολία, σε κάτι θετικό, θελκτικό και ελκυστικό. Άλλωστε και η μελαγχολία μπορεί να είναι θετική. Υπάρχει μια ευχαρίστηση στη μελαγχολία. Εμένα μου αρέσει να μελαγχολώ. Ιδίως όταν το βλέπεις στην τέχνη, είναι πολύ όμορφο, σε συγκινεί. Όπως σε ορισμένα έργα του Μονέ και άλλων ιμπρεσιονιστών ή σε τοπία του Γκέινσμπορο, του Τέρνερ. Όλα αυτά τα στοιχεία όμως τα εξελίσσω κατά τέτοιο τρόπο, ώστε δεν έχουν νόημα αρχιτεκτονικό.»⁴⁸

Και στα αρχιτεκτονικά αλλά και στα ζωγραφικά έργα η Zoe Zenghelis προωθεί την γεωμετρική αντίληψη του χώρου και των μορφών. Υπάρχει μια βαθιά επίγνωση της μοντερνιστικής προσέγγισης που ευνοεί την καθαρή και αυστηρή οργάνωση του χώρου.

Τα σχέδια της κατά τη διάρκεια που συνεργαζόταν με το γραφείο OMA μπορούν να χαρακτηριστούν ως έργα τέχνης. Πρόκειται για σχέδια-εκθέματα, αφού άλλωστε έχουν τα έχουν εκθέσει και σε μουσεία, και να δίνουν στο project την απαραίτητη πληροφορία, ώστε να πιστεύει κανείς ότι είναι ήδη υλοποιησιμα

⁴⁸ Ασπραπέλλου Μαριλένα, Ζωή Ζέγγελη, Χρώμα Ζωής, BHMagazino, τεύχος 444, πηγή: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=264914>

έργα. Η καθαρότητα των σχεδίων και οι έντονες-σίγουρες γραμμές που υπάρχουν στα σχέδια δημιουργούν στον επισκέπτη έντονα συναισθήματα, όπως αυτά που δημιουργεί και ένας πίνακας.

Κατά τη διάρκεια της συνεργασίας της Zoe Zenghelis με το γραφείο OMA φαίνεται η ανάγκη και των δυο να απομακρυνθούν από τις μέχρι τότε συντηρητικές μεθόδους απεικόνισης σχεδίων. Βλέπουμε την επιρροή της ζωγραφικής στην αρχιτεκτονική, και παρατηρούμε ότι πλέον το γραφείο OMA αποκτά έναν νέο δικό του τρόπο απεικόνισης και επεξεργασίας σχεδίων που δεν συνάδει με τις παραδόσεις της εποχής εκείνης.

Αρχίζει η Zoe Zenghelis και χρησιμοποιεί νέες μεθόδους αναπαράστασης και αρχίζει να χρησιμοποιεί και αρκετά υλικά στα σχέδια δημιουργώντας κολλάζ. Σκοπός αυτής της τεχνικής είναι να μπορέσει να αποδώσει στον εκάστοτε πελάτη την αληθοφάνεια του έργου. Προσπαθεί να δημιουργήσει την αίσθηση του πραγματικού, το πώς θα είναι το κτίριο όταν κτιστεί. Επομένως αντιλαμβανόμαστε ότι πλέον έδιναν μεγάλη σημασία στα υλικά του κτιρίου. Βέβαια, η υλικότητα των κτιρίων πολλές φορές την επιτύγχανε μόνο και με το χρώμα και την τονικότητα των σχεδίων. Πολλές φορές με τη χρήση του δημιουργούσε και κάποια σχέδια τα οποία σε παραπέμπουν σε κάτι πιο καλλιτεχνικό. Έτσι για ακόμα μια φορά δείχνει την επιρροή της από διάφορους ζωγράφους.

*«Οι φοιτητές έρχονταν σε εμάς για να μάθουν να μη βλέπουν
ένα σχέδιο σαν μαύρες γραμμές πάνω σε ένα άσπρο χαρτί.
Να μπορούν να ζωγραφίσουν όλα τα υλικά, μάρμαρο, γυαλί,*

καθρέπτες, μέταλλα, για να μπορούν να εκφράσουν στον πελάτη την αλήθεια. Τώρα όλα γίνονται με τους υπολογιστές. Γι' αυτό έχουν και τόσο μεγάλη αξία αυτά τα έργα του ΟΜΑ.»⁴⁹

⁴⁹ Ο.π.

Zaha Hadid

Αρχιτέκτονας Ως Ζωγράφος

Zaha Hadid

Η Zaha Hadid γεννήθηκε το 1950 στη Βαγδάτη στο Ιράκ. Πρώτα σπούδασε μαθηματικά και το 1972 σπουδάζει αρχιτεκτονική. Τα σχέδια της φαίνεται να είναι συχνά εμπνευσμένα από την Αραβικά καλλιγραφία, καθώς και τα περίπλοκα μοτίβα των ιρακινών ταπετσαριών και χαλιών της παιδικής της ηλικίας. Ήταν μαθήτρια του Ηλία Ζέγγελη. Να τονιστεί ότι το 1977 εντάχθηκε στην ομάδα OMA και συνεργάστηκε με τον Rem Koolhaas και τον Ηλία Ζέγγελη. Εκεί ξεκίνησε την πρακτική της και το 1980 αποχώρησε από την ομάδα και άνοιξε το δικό της γραφείο. Ήταν η αρχή για να βρει τον δικό της χαρακτήρα ως αρχιτεκτόνισσα. Το μοναδικό στοιχείο που παρέμεινε αμετάβλητο κατά τη διάρκεια αυτής της πορείας είναι η σχέση της με το αρχιτεκτονικό σχέδιο και τη ζωγραφική-σκίτσο.



Εικόνα 70 Φωτογραφία της Zaha Hadid.

Το αρχιτεκτονικό της έργο καλύπτει όλους τους τομείς του σχεδιασμού, από αστική κλίμακα μέχρι εσωτερικούς χώρους και έπιπλα. Βέβαια η Zaha Hadid έγινε κυρίως γνωστή για τα σκίτσα της, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας ή εκτέλεσης ενός έργου, τα οποία εκτίθενται σε μερικά από τα πιο σημαντικά μουσεία. Απέδειξε πως τα σχέδια μπορούν να χτιστούν, γι' αυτό και κρατούσε τα σχέδια της και τα εμπλούτιζε με νέα, μέχρι να πραγματοποιηθούν. Επομένως, αντιλαμβανόμαστε ότι πλέον ξεφύγαμε από την αρχιτεκτονική επί χάρτου που επικρατούσε μέχρι εκείνη την περίοδο. Έτσι, η Zaha Hadid συγκαταλέγεται στους *Αποδομηστές*⁵⁰. Η ίδια όμως πιστεύει πως αυτός είναι ένας συντηρητικός χαρακτηρισμός και σημασία έχει το πώς ερμηνεύεις το έδαφος και την περιοχή, το πώς ανταποκρίνεσαι στην πόλη σε ένα νέο γεωμετρικό πλάνο για το έδαφος και το πώς δημιουργείς χώρους. Προσπάθησε να πραγματοποιήσει το όραμα των Σουπρεματιστών. Η ίδια δηλώνει «ό,τι έμαθα από το Malevich και τον Σουπρεματισμό είναι η όλη ιδέα της ρευστότητας και του θρυμματισμού του σχεδίου, όλη η ιδέα της τυχαιότητας που στην πραγματικότητα είναι πολύ υπολογισμένη»⁵¹. Είναι από τους πρώτους αρχιτέκτονες που εισήγαγε την τεχνολογία και κυρίως το τρισδιάστατο μοντέλο στα σχέδια της. Με τη βοήθεια της τεχνολογίας καταφέρνει να δώσει περίπλοκους συνδυασμούς γεωμετρίας στα σχέδια της, όπως επίσης να παραστήσει προοπτικά

⁵⁰ Όρος που προκύπτει από τον ντεκοστρουκτιβισμό. Χαρακτηρίζεται από «θρυμματισμένες» ιδέες και από ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την «χειραγώγηση» των ιδεών σχετικά με την επιφάνεια της δομής, με χρησιμοποίηση μη-ευθυγραμμισμένων μορφών, οι οποίες εξυπηρετούν στο να παραμορφώνουν και να εξαρθρώνουν κάποια από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως τη δομή και το περίβλημα.

⁵¹ Luis Roho de Castro, «Συζήτηση με την Zaha Hadid», *El Croquis* 52, 1995.

και αξονομετρικά για να δώσει δυναμική στο χώρο. Τα κτίρια της Zaha Hadid διακρίνονται από ρευστότητα, δυναμικότητα και φωτεινότητα και μπορούν να μελετηθούν χωριστά ως έκφραση διασυνδεσιμότητας και συλλογικά σε μια οικογένεια σχεδιασμού που μοιράζονται κοινά πιστεύω και ιδιορρυθμίες.

Τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής της είναι:

- ***Οι κατασκευές της απελευθερώνονται από τους νόμους της βαρύτητας.*** Δίνουν την αίσθηση πως εφαρμόζουν απόλυτα στο οικόπεδο που χτίζονται αλλά παράλληλα οι καμπύλες και το σχήμα τους δίνουν την αίσθηση πως δεν εφάπτονται στο έδαφος.
- ***Ο χώρος αναδιπλώνεται και ρευστοποιείται.*** Οι τοίχοι χρησιμοποιούνται και ως πατώματα, διαχωριστικά στοιχεία, οροφές. Υπάρχει η αίσθηση αρκετές φορές πως το κτίριο σχεδιάστηκε με ελάχιστες γραμμές, οι οποίες αναδιπλώνονται και εμπλέκονται μεταξύ τους.
- ***Παρουσιάζεται έντονη ρευστότητα τόσο από το κτίριο στο περιβάλλον όσο και αντίστροφα.*** Το κτίριο δίνει την αίσθηση της συνεχούς κίνησης. Ενσωματώνεται στο χώρο και το περιβάλλον όπου χτίζεται.
- ***Οι βασικοί άξονες του περιβάλλοντος καθορίζουν τους άξονες των όγκων του κτιρίου.*** Βασικοί άξονες κίνησης, σημαντικά μνημεία, είτε άλλα στοιχεία χρησιμεύουν σαν χαράξεις έτσι ώστε να δημιουργηθούν οι κύριοι όγκοι του κτιρίου. Μελετά την ενέργεια των ελεύθερων μορφών στο χώρο που χτίζει και όχι τόσο το οικόπεδο στο οποίο χτίζει.

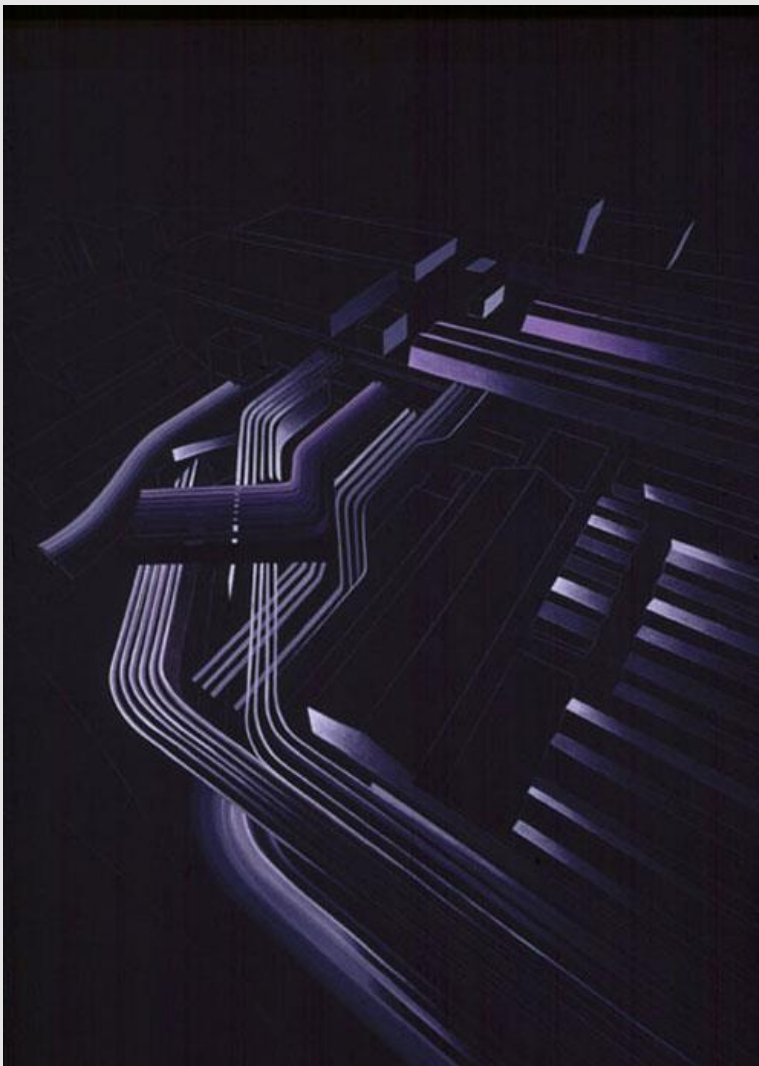
- **Έντονη χρήση τόσο του σκίτσου όσο και της τεχνολογίας, χρήση διαφόρων προγραμμάτων σχεδίασης.** Από τους πρώτους αρχιτέκτονες που εισήγαγε τα σχεδιαστικά προγράμματα στη δουλειά της τόσο στη δισδιάστατη μορφή όσο και στην τρισδιάστατη. Έδωσαν την δυνατότητα στα σκίτσα της να πάρουν μορφή και όγκο.
- **Έντονη παραμόρφωση των σχημάτων που χρησιμοποιεί στα κτίρια, έντονες γεωμετρίες.** Τα κτίρια της χαρακτηρίζονται ως εκθέματα, γι' αυτό και το MAXXI⁵² αρχικά άνοιξε τις πόρτες του χωρίς να φιλοξενεί κάποια έκθεση.
- **Παραμόρφωση της κλίμακας.**
- **Οι επιφάνειες των επιπέδων είναι γυμνές και ακριβείς, σε αντίθεση με τις οξείες γωνίες των μορφών.**
- **Το κτίριο παρουσιάζει διαφάνεια.** Ασάφεια στα όρια του δημοσίου και ιδιωτικού χώρου. Δίνεται η αίσθηση πως ο δημόσιος χώρος εισχωρεί μέσα στο κτίριο. Ακόμα και τα ανοίγματα των κτιρίων της επιτρέπουν επαφή του εξωτερικού χώρου με τον εσωτερικό και το αντίστροφο.
- **Οι εσωτερικοί χώροι παρουσιάζουν μια πολυπλοκότητα, τόσο στους ίδιους τους χώρους όσο και στην κίνηση μέσα σε αυτούς.** Δίνουν την αίσθηση του απρόσμενου και της έκπληξης καθώς δημιουργούν και νέες χωρικές εμπειρίες.

⁵² Πρόκειται για το μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Ρώμη. Για το συγκεκριμένο μουσείο χρειάστηκαν δέκα χρόνια για να υλοποιηθεί. Περιλαμβάνει δύο μουσεία, το «MAXXI art» και το «MAXXI architecture».

Το πιο αντιπροσωπευτικό αρχιτεκτονικό έργο της Zaha Hadid που τηρεί και εμφανίζονται έντονα όλα τα παραπάνω γνωστικά χαρακτηριστικά που αναφέραμε είναι το Κέντρο της Σύγχρονης Τέχνης στη Ρώμη. Πρόκειται για έναν διαγωνισμό που κέρδισε το 1998, στον οποίο είχαν συμμετάσχει τα μεγαλύτερα ονόματα αρχιτεκτόνων, όπως ο Steven Hall, Toyo Ito, Rem Koolhaas και Jean Nouvel. Η κριτική επιτροπή είχε δηλώσει ότι *«πρόκειται για το καλύτερο δημιούργημά της, για ένα ώριμο έργο αρχιτεκτονικής, απόσταγμα χρόνων πειραματισμού, για την πεμπτουσία της συνεχούς προσπάθειας της Zaha να δημιουργήσει ένα τοπίο ως μια σειρά από ρευστούς χώρους σχεδιασμένους με μια ελεύθερη γραμμή που αναπτύσσεται στο χώρο»*⁵³. Απεικονίζοντας αρχιτεκτονική μέσα από τις ζωγραφιές της, η Zaha Hadid προκάλεσε πολλές φορές τους έμπειρους συναδέλφους της να αμφισβητήσουν τη λειτουργικότητα και το ρεαλισμό των σχεδίων της.

Τα πρώτα της αρχιτεκτονικά σχέδια ήταν εμφανώς επηρεασμένα από το γραφείο OMA καθώς εκείνη την περίοδο συνεργαζόταν μαζί τους. Με το πέρασμα του χρόνου άλλαξε το μοτίβο αυτό και αφέθηκε σε πιο ελεύθερες φόρμες και καμπύλες που είναι πλέον και το χαρακτηριστικό της γνώρισμα.

⁵³ <http://www.designmadness.gr/2011/03/11/maxxi-by-zaha-hadid/>



Εικόνα 71 Zaha Hadid, Σχέδιο του κτιρίου MAXXI, 1999-2009.

Malevich's Tektonik , Λονδίνο, 1976-77

Το Malevich's Tektonik είναι η πτυχιακή εργασία της Zaha Hadid για τη σχολή Architectural Association. Ο τίτλος φέρει το όνομα του γνωστού Ρώσου σουπρεματιστή καλλιτέχνη Malevich⁵⁴, ο οποίος ήταν και ο εμπνευστής της για αυτή την εργασία. Το θέμα στα σχέδια είναι ένα ξενοδοχείο στο Hungerford Bridge στο Λονδίνο. Είναι απόλυτα επηρεασμένη η Zaha από τα λόγια του Malevich, ο οποίος είχε αναφέρει «Μπορούμε να αντιληφθούμε το χώρο μόνο όταν απελευθερωθούμε από τη γη, όταν το σημείο στήριξης εξαφανίζεται». Το συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό έργο δεν έχει ποτέ χτιστεί. Στο σχέδιο κάτω δεξιά, τα χρώματα που χρησιμοποιεί άσπρο, μαύρο, κόκκινο και μπλε, έχουν σκοπό να διαχωρίσουν τα επίπεδα του όγκου. Στην κάτω αριστερή πλευρά φαίνονται καθαρά οι σύνθετες δομές οι οποίες έχουν κατακερματιστεί, ακολουθώντας ταυτόχρονα τον τρόπο που ζωγραφίζει ο Malevich.⁵⁵

⁵⁴ Είναι ζωγράφος που γεννήθηκε το 1878 στην Ουκρανία. Το 1902-1904 σπούδασε πλαστικές τέχνες, γλυπτική και αρχιτεκτονική στη Μόσχα. Αρχικά ζωγράφιζε φουτουριστικά και στη συνέχεια επηρεάστηκε από τον κυβισμό. Το 1913 επινόησε τον Σουπρεματισμό ως καθαρή μορφή κυβισμού. Έκτοτε είναι γνωστός και άμεσα συνδεδεμένος με το κίνημα αυτό.

⁵⁵ Betsky Aaron, *Zaha Hadid- The Complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson Ltd, London, 1998, σελ.16.



Εικόνα 72 Zaha Hadid Άποψη του Malevich's Tectonik.



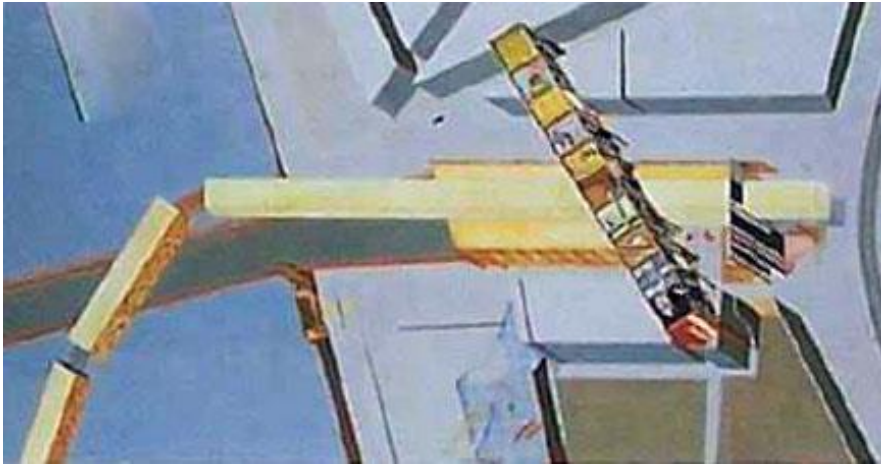
Εικόνα 73 Zaha Hadid, Μακέτα του Malevich's Tectonik.



Εικόνα 74 Kazimir Malevich, Σουπρεματισμός, 1916.

Museum of the Nineteenth Century, London, 1977-78

Πρόκειται για το πρώτο της ιδεολογικό και ταυτόχρονα καλλιτεχνικό έργο, στο οποίο αναζήτησε να καθιερώσει τις κυρίαρχες αρχές του ρόλου, ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να έχει άμεση σχέση με το περιβάλλον και την πόλη. Αναζητεί την αμφίδρομη αυτή σχέση με το τοπίο. Στη δημιουργία αυτού του έργου έπαιξαν σημαντικό ρόλο τα ιστορικά και κοινωνικά στοιχεία της περιόδου εκείνης.⁵⁶



Εικόνα 75 Zaha Hadid, Αξονομετρικό του έργου Museum of the Nineteenth Century.

⁵⁶ Ο.π. σελ.17.

Επέκταση του ολλανδικού Κοινοβουλίου, Χάγη, 1978-79



Εικόνα 76 Zaha Hadid, Rem Koolhaas και Ηλίας Ζέγγελης, Αξονομετρικό του έργου Επέκταση Του Ολλανδικού Κοινοβουλίου.

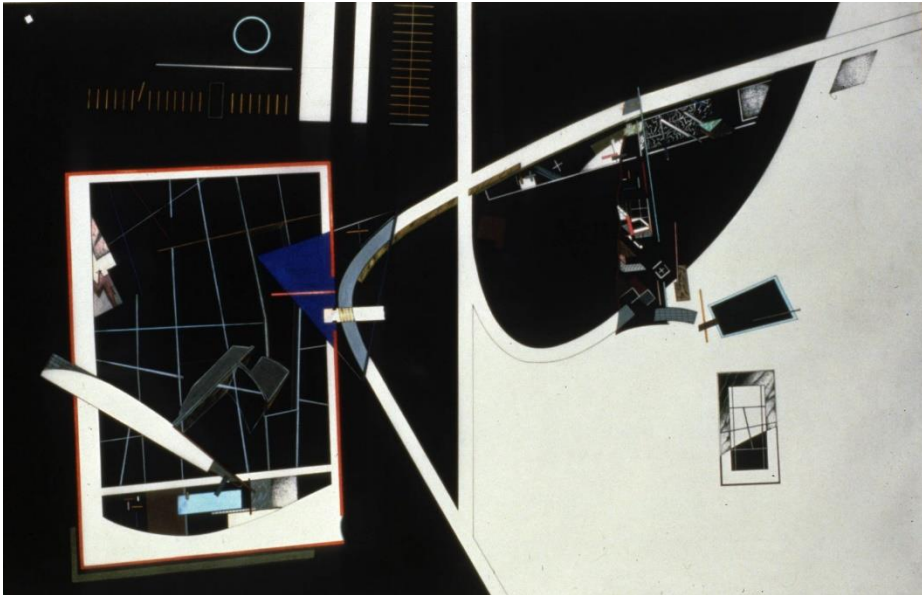


Εικόνα 77 Pablo Picasso, Guitar, 1912, χαρτόνι, μουσαμάς, μολύβι και σπάγκο.

Είναι το πρώτο αρχιτεκτονικό έργο, στο οποίο η Zaha Hadid συνεργάστηκε με το γραφείο OMA, και συγκεκριμένα με τον Rem Koolhaas και τον Ηλία Ζένγκελη. Πρόκειται για έναν διαγωνισμό, όπου δημιούργησαν ένα φρούριο στο κέντρο της Χάγης. Συγκεκριμένα, είναι ένα συγκρότημα που φιλοξενεί το Ολλανδικό κοινοβούλιο και τη κυβέρνηση.⁵⁷ Ο τρόπος που έχει γίνει αυτό το έργο θυμίζει το έργο του Picasso , The Guitar 1912. Αναφερόμαστε στο πρώτο έργο Guitar όπου ο Picasso χρησιμοποίησε διαφορετικά υλικά. Έτσι και οι τρεις αρχιτέκτονες του έργου αυτού ασχολήθηκαν με ένα τμήμα ο καθένας. Παρατηρούμε ότι το project εκτείνεται σε δύο άξονες, τον οριζόντιο και τον κατακόρυφο. Ο καθένας έδωσε το δικό του στοιχείο και έχουμε αυτό το αποτέλεσμα. Να τονίσουμε ότι στο συγκεκριμένο έργο συμμετείχε και η Zoe Zenghelis.

⁵⁷ Ο.π. , σελ.17.

Κατοικία του Ιρλανδού Πρωθυπουργού, Δουβλίνο (Phoenix Park),
1979-80



Εικόνα 78 Zaha Hadid, Σύνθετο σχέδιο.

Αυτό το project είναι το πρώτο που είχε πλέον αναλάβει ολοκληρωτικά η Zaha, ενώ βρισκόταν εκείνη την περίοδο στο γραφείο OMA. Εδώ βλέπουμε ότι οι φόρμες αρχίζουν σιγά σιγά να περιπλέκονται, κάτι που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική της Zaha.

Σκοπός ήταν να δημιουργήσουν μια κατοικία, όπου θα έδιναν βαρύτητα στην απελευθέρωση από τη δημόσια ζωή. Και τα δυο κτίρια ενώνονται από ένα δρόμο και μια διάβαση πεζών, τα οποία είναι αυτά που κρατάνε και την ιδιωτική ζωή.⁵⁸ Σε αυτό το έργο η Zaha βρήκε μια καινούρια επιρροή, και γι' αυτό αρχίζει και ξεφεύγει από το μοτίβο του είχαν μέχρι εκείνη τη στιγμή οι συνεργάτες στο γραφείου OMA. Επηρεάζεται από το Ρώσο καλλιτέχνη, σχεδιαστή, φωτογράφο και αρχιτέκτονα του μοντέρνου κινήματος Lissitzky, ο οποίος είχε συνεργαστεί και με τον Malevich.

⁵⁸ Ο.π., σελ.18.



Εικόνα 79 Zaha Hadid, Εναέρια άποψη του έργου.



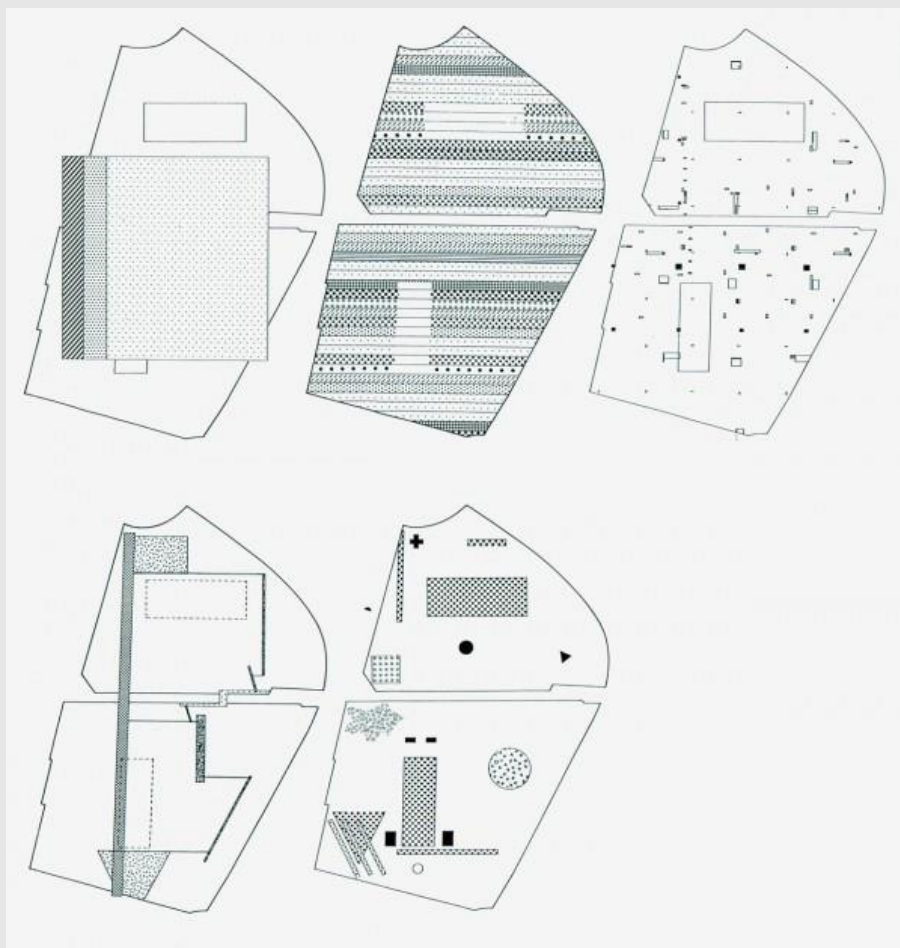
Εικόνα 80 El Lissitzky ,Ο Νέος Άνθρωπος, 1923.

Πάρκο la Villette, Παρίσι, 1982-83

Είναι ένα διαγωνισμός που αφορά την κατασκευή ενός πάρκου λίγο πιο έξω από το κέντρο του Παρισιού, που θα έχει δημόσιες εγκαταστάσεις, οι οποίες θα αφορούν τις επιστήμες και τη μουσική. Τη πρώτη θέση στο διαγωνισμό αυτό την κέρδισε το έργο του Bernard Tschumi. Στο έργο που συμμετείχε η Zaha Hadid με το γραφείο OMA, είχαν δημιουργήσει κάποιους κινητούς κήπους, που θα κινούνταν σε ελεγχόμενες ή τυχαίες τροχιές, οι οποίες θα άλλαζαν ανάλογα με την εποχή.⁵⁹ Πρόκειται για ένα μικρό γαλαξία, όπου στην τροχιά του υπάρχουν κήποι, εστιατόρια, περίπτερα και χώροι για πικνίκ. Είναι ένας κήπος «ανακάλυψης», ο οποίος συμπυκνώνει όλες τις λειτουργίες και τα τοπία του πάρκου.⁶⁰

⁵⁹ Ο.π., σελ.19

⁶⁰ Koolhaas & Mau, *SMLXL*, σελ. 921-933.



Εικόνα 81 Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Σχέδια για το πάρκο, 1^ο αρχική πρόθεση, 2^ο οι λωρίδες που δείχνουν τα είδη φωτών, 3^ο πλέγματα, 4^ο η πρόσβαση και η κυκλοφορία, 5^ο αξιοθέατα και χώροι έκθεσης.

Συμπεράσματα

5. Συμπεράσματα

Τελικά η ζωγραφική τι σχέση μπορεί να έχει με την αρχιτεκτονική; Κατά τη διάρκεια της μελέτης αυτής παρατηρήθηκε πως και οι δύο τέχνες είναι άμεσα συνυφασμένες μεταξύ τους, καθώς έχουν και μια κοινή εξέλιξη στην πορεία των χρόνων. Παρατηρούμε ότι αυτές οι δύο τέχνες παρόλο που είχαν κοινά ρεύματα ποτέ δεν ήταν άμεσα συνδεδεμένες.

Όταν υπήρξε η θέληση για συνεργασία καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων, οι δύο πλευρές αντιλήφθηκαν τα κοινά γνωρίσματα-στοιχεία αυτών των τεχνών και έτσι δημιουργήθηκε η ανάγκη για συνεργασία τους. Στην αρχή μελετήσαμε μόνο αρχιτέκτονες που κατείχαν και γνώση της ζωγραφικής. Έτσι τα σχέδια τους ήταν περισσότερο καλλιτεχνικά και ουτοπικά. Αναφερθήκαμε ιδιαίτερα στην «αρχιτεκτονική επί χάρτου», όπου τα σχέδια και τα project δεν είναι υλοποιήσιμα. Μιλήσαμε για τους ουτοπικούς αρχιτέκτονες που οι ιδέες τους για νέες πόλεις και κτίρια ήταν επηρεασμένες από τις πολιτικές εξελίξεις της κάθε περιόδου και δεν ήταν εφικτό να είναι πραγματοποιήσιμες οι ιδέες τους.

Στη συγκεκριμένη ερευνητική εργασία, αναφερθήκαμε στην περίπτωση της Zoe Zenghelis και τη συνεργασία της με το γραφείο OMA, στο οποίο υπήρξε και ιδρυτικό μέλος. Την περίοδο που συνεργαζόταν με το γραφείο, τα ουτοπικά σχέδια που έκαναν αποτελούσαν τμήμα της «αρχιτεκτονικής επί χάρτου». Άλλωστε και ο ίδιος ο Ηλίας Ζέγγελης είχε αποκαλέσει τα έργα του «αρχιτεκτονική επί χάρτου» και ότι προσπάθησαν να ξεφύγουν από

αυτό το μοτίβο τα τελευταία χρόνια, αφού όμως είχε αποχωρήσει η Zoe Zenghelis από την ομάδα. Είπε χαρακτηριστικά «Τα δυο τελευταία χρόνια, έχουμε εργαστεί αποκλειστικά σε έργα που έχουν απτές πιθανότητες να κατασκευαστούν. Εννιά από αυτά έχουν κατασκευαστεί τους τελευταίους δώδεκα μήνες. Ένα είναι υπό κατασκευή αυτή τη στιγμή και προσδοκούμε περισσότερα θα κατασκευαστούν το τρέχον έτος. Η παρούσα έκθεση εικονογραφεί τη φάση αυτή στο έργο μας και ελπίζουμε να επικυρώσουμε την τεχνική κατάρτιση ως εικονογράφοι ενός έργου στην πραγματικότητα και όχι μόνο στο χαρτί.»⁶¹.

Αναφερθήκαμε στις τεχνικές που χρησιμοποιεί και κάνουν τα σχέδια της μοναδικά και έχουν άμεση σχέση και με τα ζωγραφικά της έργα. Το φως, οι σκιές, το χρώμα και το κολλάζ είναι τα στοιχεία που ξεχώρισαν τα αρχιτεκτονικά σχέδια και έδωσαν μια άλλη νότα στη συλλογή των έργων του γραφείου. Είναι μοναδικά καθώς είναι σχέδια που δεν έχουν γίνει με τη βοήθεια κάποιου νέου μέσου τεχνολογίας (όπως υπολογιστή) και η υλοποίησή τους αποτελεί βαθιά γνώση κανόνων που υπάρχουν στα εικαστικά, όπως είναι το προοπτικό και το αξονομετρικό σχέδιο.

Αναμφίβολα, παρατηρήσαμε ότι από τις δεκαετίες '60 και '70 έχει αλλάξει ο ρόλος του καλλιτέχνη και του αρχιτέκτονα, τα

⁶¹ "For the last two years, we have worked exclusively on projects that have tangible chances of being built. Nine of these have been designed in the last twelve months. One is now under construction, and it is our expectation that more will be so during this year. This present exhibition illustrates this phase in our work, and we hope ratifies at the same time the technique of drawing as illustrator of a reality project to exist outside the paper." (Gargiani, Roberto, *Rem Koolhaas/ OMA: The Construction of Marveilles*, Epfel Press, 2008, σελ.63)

μέσα και οι μέθοδοι δημιουργίας, η στάση απέναντι στην αναπαράσταση και την πραγματικότητα. Πλέον οι καλλιτέχνες και οι αρχιτέκτονες αναρωτιούνται για την ταυτότητα του ενδιαμέσου χώρου τέχνης και αρχιτεκτονικής. “Η αρχιτεκτονική της τέχνης” και “τέχνη της αρχιτεκτονικής”, μέσα στα θεσμικά και γνωστικά όρια τους, μοιράζονται κοινές μεθόδους εργασίας και πρακτικές σχεδιασμού του καθημερινού χώρου. Η σύγκλιση αυτή, που τροφοδοτείται από τη σημερινή καλλιτεχνική παραγωγή και από ισχυρά δίκτυα συνεργασιών ανάμεσα σε αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες, δημιουργεί νέες δυνατότητες για την πρακτική της αρχιτεκτονικής, αλλά και επιδρά στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την ίδια την αρχιτεκτονική ως σύστημα γνώσης. Η αλλαγή των τρόπων με τους οποίους συζητάμε και κατανοούμε σήμερα τη σχέση τέχνης και αρχιτεκτονικής, μας οδηγεί σ’ έναν επαναπροσδιορισμό του ρόλου και της θέσης των εικαστικών τεχνών στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση.

«Πρέπει να ξέρεις να ζωγραφίζεις για να κάνεις όλα αυτά τα περίπλοκα σχέδια που βγαίνουν από έναν υπολογιστή. Για παράδειγμα. Σαν αυτά της Zaha. Πρέπει οπωσδήποτε να έχεις παιδεία στο σχέδιο και να είσαι καλός σχεδιαστής, αλλιώς δεν μπορείς να βάλεις τίποτε στο κουτί. Για να κάνεις κάτι καλά, πρέπει να έχεις γνώση.»⁶²

Στη συνέχεια στραφήκαμε στην αρχιτεκτονική δουλειά της Zaha Hadid, η οποία όντας μαθήτρια του Ηλία Ζένγκελη και αφού συνεργάστηκε με το γραφείο OMA ήταν αναπόφευκτη η επιρροή

⁶² Αστραπέλλου ό.π.

της από τη δουλειά του γραφείου. Έτσι στα πρώτα της βήματα το στυλ της δουλειάς της είναι πανομοιότυπο με των ΟΜΑ. Μετέπειτα, η ίδια βρήκε το στυλ της και μέχρι και σήμερα αλλάζει τον τρόπο απεικόνισης των σχεδίων της. Παρόλα αυτά, έχει κρατήσει ένα κοινό στοιχείο. Πάντα στα σχέδια της υπάρχει η σχέση της ζωγραφικής με την αρχιτεκτονική. Βέβαια, η Zaha συνδυάζει τα στοιχεία, όπως οι έντονες γραμμές, οι καμπύλες, την τεχνολογία για να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης, το οποίο το αντιλαμβάνεται ο θεατής από την πρώτη στιγμή. Μεγάλη διαφορά της Zaha είναι ότι πλέον τα σχέδια της είναι υλοποιήσιμα, αν και έχουν ιδιαίτερες φόρμες και μορφές.

Συνοψίζοντας όλα αυτά, πλέον από τη στιγμή που έχει αλλάξει ο ρόλος του αρχιτέκτονα και το γνωστικό του επίπεδο έχει διευρυνθεί, είναι απαραίτητο να διαθέτει και τη σωστή εικαστική παιδεία. Αναμφισβήτητα, η σωστή απεικόνιση του χώρου είναι αναπόσπαστο κομμάτι της δουλειάς. Άλλωστε στη συγκεκριμένη δουλειά αυτό που κάνει να την ξεχωρίζει από τις άλλες είναι το γεγονός ότι αντιλαμβανόμαστε το χώρο έτσι όπως πράγματι είναι, δηλαδή τρισδιάστατος. Επίσης, η σωστή ρεαλιστική απεικόνιση των κτιρίων είναι απαραίτητη. Με αυτόν τον τρόπο, η εικαστική εκπαίδευση στρεφόμενη στη διερεύνηση της απεικόνισης του χώρου μέσα από διάφορες μεθόδους αναπαράστασης, μπορεί να ευαισθητοποιήσει σε διαφορετικούς τρόπους κατανόησης του καθημερινού χώρου, να εστιάσει σε νοήματα και πρακτικές που διευρύνουν ένα υπόβαθρο σχεδιαστικής πράξης, ή και ακόμα, που διευρύνουν το χώρο άσκησης και συζήτησης της αρχιτεκτονικής.

Βιβλιογραφία

Βιβλιογραφία

Αστραπέλλου, Μαριλένα, «Ζωή Ζέγγελη, Χρώμα Ζωής», *BHMagazino*, τεύχος 444, 2009.

Γκράσι, Τζόρτζιο , *Κείμενα για την αρχιτεκτονική* , μτφρ. Κ. Πατέστος, εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα, 1998.

Μιχελής, Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Τεχνικό Επιμελητήριο της Ελλάδος, 1940.

Μονεστιρόλι, Αντόνιο, *Η αρχιτεκτονική της πραγματικότητας*, μτφρ. Κ. Πατέστος Κατστανιώτης, Αθήνα, 2009.

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*, 35^ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», μτφρ. Τ. Ρούσσο- Α. Βλ. Λεβίδης, Εκδόσεις Άγρα, 1994.

Τισνταλ, Κάρολαϊν & Μποτσόλα, Άντζελο *Φουτουρισμός*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα, 1984.

Χαραλαμπίδης, Άλκης, *Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα*, 3 τόμοι, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1990-1995.

Betsky, Aaron, *Zaha Hadid- The Complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson Ltd, London, 1998.

Bierman, Veronica, Klein, Barbara Borngasser, Evers, Bernd κ.ά., Καρβέλης, Σταύρος(επιμέλεια), *Αρχιτεκτονική θεωρία, Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μτφρ. Π. Μαρτινίδης, Εκδόσεις Taschen, 2005,

Βιβλιογραφία

Cassanelli, Roberto, Ciapparelli, Pier Luigi, Colle, Enrico & David, Massimiliano, *Houses and Monuments of Pompeii, The work of Fausto and Felice Niccolini*, μτφρ. Getty Trust Paul, Getty Publications, 2002.

Chamot, Mary & Bodkin, Thomas, *The arts: painting, the graphic arts, sculpture and architecture*, Odhams Press, London, 1948.

Crispoliti, Enrico & Siligato, Rosella, *Fontana Lucio*, Electa, Milan, 1998.

Dochantschi, Markus (Επιμέλεια), *Zaha Hadid- Space for Art: Contemporary Arts Center*, Lars Muller Publishers, Cincinnati, 2004.

Enwezor, Okwui, Patteuw, Veronique (Επιμέλεια), *What is OMA*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003.

Flom, Lorrie. "The Reality of Experimental Architecture: An Interview with Lebbeus Woods", περιοδικό *CARNEGIE*, 2004.

Fontana, Lucio, *Why I am a spatial Artist*, 1952.

Friedman, Mildred & Jaffe, Hans L. C., *De Stijl: 1917-1931: Visions of Utopia: Minneapolis, Walker Art Center*, Phaidon, Oxford, 1982.

Gallet, Michel, *Claude Nicolas Ledoux 1736-1806*, Picard, Paris, 1980.

Gambrell, Jamey, "Brotsky & Utkin: Architects of the Imagination", *The Print Collector's Newsletter XXI*, 1990.

Gargiani, Roberto, *Rem Koolhaas/ OMA: The Construction of Marveilles*, Epfel Press, 2008.

Hadid, Zaha & Rudy, Andreas, *Zaha Hadid: car park and terminus Strasbourg*, Lars Muller Publishers, 2004.

Holl, Steven, *Steven Holl: Architecture spoken*, Rizzoli International Publications, New York, 2007.

Jaffe, Hans L. C., *De Stijl*, Thames and Hudson, London, 1970.

Johnson, Joshua, *“Lebbeus Woods at The Drawing Center”*, Concentric Fields, 1987.

Kaufmann, Emil, «Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu», *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, Volume 43, Part 3, Philadelphia, 1952.

Koolhaas, Rem & Mau, Bruce, Sigler, Jennifer (Επιμέλεια), *SMLXL, Small, Medium, Large, Extra-Large: Office for Metropolitan Architecture*, The Mocanelli Press, New York, 1998.

Koolhaas, Rem, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, United States of America, 1994.

Kostelanetz, Richard, *Moholy-Nagy: an anthology*, Da Capo Press, New York, 1970.

Levene, Richard C. & Marquez, Fernando Cecilia, *OMA/Rem Koolhaas 1987-1993*, El Croquis 53, Madrid, 1994.

Levene, Richard C. & Marquez, Fernando Cecilia, *OMA/Rem Koolhaas 1992-1996*, El Croquis 79, Madrid, 1996.

Βιβλιογραφία

Levene, Richard C. & Marquez, Fernando Cecilia, *Zaha Hadid*, El Croquis 52, 1995.

Lipchitz, Jacques & Durham, Robert L., *Art in architecture by Louis Redstone*, Mc Graw-Hill, New York, 1968.

Luis Roho de Castro, «Συζήτηση με την Zaha Hadid», *El Croquis* 52, 1995.

Luis Roho de Castro, «Συζήτηση με την Zaha Hadid», *El Croquis* 103, 2001.

Madec, Philippe, *Boullée*, Hazan, Paris, 1986.

Meyer, Esther da Costa, *The work of Antonio Sant' Elia, Retreat into the Future*, Yale University, New Haven, 1995.

Prak Niels L., *The visual Perception of the Built Environment*, Delft University Press, 1977.

Raynsford, Anthony, *Mirrors within the Wall: Enlightenment Authority and the Dialectics of Visual Desire in Ledoux's Project for the Saline de Chaux*, 1998,

Reichardt, Jasia & Frampton, Kenneth, *Zoe Zenghelis*, εκδόσεις Ώρα, Αθήνα, 1988.

Restany, Pierre, Zevi, Bruno & SITE, *Architecture as art*, St. Martin's Press, New York, 1980.

Summerson, John, *The Vision of G.M.Gandy*, Norton, New York, Heavenly Mansions, 1963.

Troy, Nancy J., *The De Stijl environment*, MIT Press, Cambridge Mass, 1983.

Vidler, Anthony, *Architecture premier volume- C. N. Ledoux*, Princeton Architectural Press, New York, 1983.

Vidler, Anthony, *L'espace des lumieres, Architecture et Philosophie de Ledoux a Fairier*, εκδόσεις Picard, Paris, 1995.

Warncke, Carsten-Peter, *The Ideal as Art: De Stijl 1917-1931*, Taschen, Koln, 1994.

Webb, Michael (επιμέλεια), Sorkin, Michael & Woods, Lebbeus, *Temple Island: a study*, Architectural Association, London, 1987.

White, Michael, *'De Stijl and Dutch Modernism'*, Manchester University Press, Manchester, 2003.

White, Michael, *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester University Press, Manchester, 2003.

Wiebenson, Dora & Placzek Adolf, *Architectural theory and practice from Alberti to Ledoux*, Architectural Publications, Chicago, 1982.

Wong, Jennifer & Doh Young Kim, *"1970s Lebbeus Woods: Experimental Architecture"*, 2010.

Woods, Lebbeus, *Lebbeus Woods: anarchitecture – architecture is a political art*, St. Martin Press, London, 1992.

Woods, Lebbeus, *Radical reconstruction*, Princeton Architectural Press, New York, 1997.

Διδακτορικές διατριβές – Διπλωματικές εργασίες

Βασιλείου, Άννα & Χαρίση, Αναστασία, *Το αίνιγμα του Lebbeus Woods, What if...*, ερευνητική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014.

Μεσημέρη, Ευλαμπία, *Το ζήτημα του χώρου στη θεωρία του Lebbeus Woods: η αρχιτεκτονική της αποσύνθεσης και τα free-spaces ως νέα μοντέλα αστικότητας*, Διπλωματική εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2011.

Μουτσόπουλος, Αθανάσιος, *Η γεωμετρική αναπαράσταση του χώρου ως συμβολική μορφή- Η ζωγραφική αναπαράσταση του χώρου και της αρχιτεκτονικής στο Βυζάντιο και την Ιταλία κατά τον 13^ο – 15^ο αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2004.

Πέππα, Ευαγγελία Δ., *Συστήματα Αναπαραστάσεων και επίλυση Προβλημάτων Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού- Από τη γεωμετρική αναπαράστασης της μορφής σε δομές αναπαράστασης αρχιτεκτονικής γνώσης*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2011.

Τέλλιος, Αναστάσιος Δ., *Η σχέση αρχιτεκτονικής και εικόνας στο έργο των Ολλανδών αρχιτεκτόνων της περιόδου 1980-2000*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2007.

Τερζόγλου, Νικόλαος-Ιων, *Εννοιολογικές δομές της αρχιτεκτονικής σκέψης*, Leon Batista- Étienne-Louis Boullée - Le Corbusier, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2005.

Συλλογικές εργασίες – Εκθέσεις

Κούρος, Πάνος, *Πράξεις συνεκφώνησης: κείμενα για την αρχιτεκτονική της τέχνης*, Futura, Αθήνα, 2008.

Φασιανός – Παπαϊωάννου: *το χρώμα και το φως στη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική*, επιμ. Τάκης Μαυρωτάς, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β & Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα, 2009.

Abraham, Raimund, Eisenman, Peter, Hejduk, John, Meier, Richard, OMA, Pelli, Cesar & Scolari, Massimo, *Τάσεις στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*, Έκθεση, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1982.

Gross, Molly, *Lebbeus Woods: Architect, The Drawing Center, Main gallery*, New York, 2014.

Rosenau, Helen, *Boullée's treatise on architecture: a complete presentation of the Architecture essai sur l'art*, Tiranti, London, 1953.

Μουτσόπουλος, Αθανάσιος, *Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2010.

Ιστοσελίδες

Αναστασόπουλος, Νίκος, (2014), «Η αρχιτεκτονική, το πολιτικό και ο Lebbeus Woods», *Αρχιτέκτονες*, (<http://www.sadas-pea.gr/i-architektoniki-to-politiko-ke-o-lebbeus-woods-architektones/> τελευταία πρόσβαση 28/09/2015)

Αστραπέλλου, Μαριλένα,(2008), «Ζωή Ζέγγελη, Χρώμα Ζωής» (<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=264914> τελευταία πρόσβαση στις 25/09/2015)

Design Madness, (2011), Zaha Hadid: MAXXI δια χειρός, (<http://www.designmadness.gr/2011/03/11/maxxi-by-zaha-hadid/> τελευταία πρόσβαση στις 3/09/2015).

Johnson, Craig B, (2007), Utopia and the Dirty Secret of Architecture: (http://artsonline.monash.edu.au/colloquy/download/colloquy_issue_fourteen_december_2007/johnson.pdf τελευταία πρόσβαση στις 25/09/2015)

Lambert, Leopold, (2011), “Integral text of Exodus”, *The Funambulist*: <http://thefunambulist.net/2011/04/14/great-speculations-integral-text-of-exodus-by-rem-koolhaas-elia-zenghelis-madelon-vreisendorp-and-zoe-zenghelis/> τελευταία πρόσβαση στις 28/09/2015)

MOMA, (2002), The Collection,
(<http://www.moma.org/collection/works/86481?locale=en>
τελευταία πρόσβαση στις 25/09/2015)

OMA, (2015), Projects: (<http://oma.eu/projects/luetzowstrasse-housing> τελευταία πρόσβαση στις 25/09/2015)

Woods,L. (2007), The Corporate Model:
(<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2007/11/25/the-corporate-model/> τελευταία πρόσβαση στις 28/08/2015).

Woods, L. (2008), Visionary Architecture:
(<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/12/11/visionary-architecture/> τελευταία πρόσβαση στις 1/10/2015)

Woods,L. (2010), Of a Human Nature:
(<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/03/31/of-a-human-nature/> τελευταία πρόσβαση στις 11/09/2015)

Zenghelis, Zoe, (2007-2015), Architecture:
(<http://zoezenghelis.com/artwork/Architecture-2> τελευταία πρόσβαση στις 27/09/2015)

Zenghelis, Zoe, (2007-2015), Paintings:
(<http://zoezenghelis.com/artwork/Paintings-1#.VfnXShHtmko> τελευταία πρόσβαση στις 25/09/2015)

Πηγές εικόνων

1. <http://www.benaki.gr/index.asp?id=102040503&lang=gr#>
2. Ό.π.
3. Προσωπικό αρχείο
4. <http://blogs.sch.gr/tgiakoum/archives/5042>
5. <https://cbohn15.wordpress.com>
6. Cassanelli, Roberto, Ciapparelli ,Pier Luigi, Colle, Enrico & David, Massimiliano, *Houses and Monuments of Pompeii, The work of Fausto and Felice Niccolini*, μτφρ. Getty Trust Paul, Getty Publications, 2002, σελ. 22.
7. Ό.π., σελ. 46.
8. Τέλλιος, Αναστάσιος Δ., *Η σχέση αρχιτεκτονικής και εικόνας στο έργο των Ολλανδών αρχιτεκτόνων της περιόδου 1980-2000*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2007, σελ.341.
9. Ό.π. σελ.341.
10. https://el.wikipedia.org/wiki/Κενοτάφιο_του_Νεύτωνα
11. Ό.π.
12. <https://mariusguillemot.wordpress.com/>
13. <http://www.lifo.gr/team/sansimera/35801>
14. <http://www.lifo.gr/team/sansimera/35801>
15. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude-Nicolas_Ledoux_Die_Salinenstadt_Chaux.jpg

16. <http://a-l-ancien-regime.tumblr.com/post/31941261731/claude-nicolas-ledoux-élèvement-du-cimetière-de>
17. Raynsford, Anthony, *Mirrors within the Wall: Enlightenment Authority and the Dialectics of Visual Desire in Ledoux's Project for the Saline de Chaux*, 1998, σελ. 25.
18. Meyer, Esther da Costa, *The work of Antonio Sant' Elia, Retreat into the Future*, Yale University, New Haven, 1995, σελ. 78.
19. <http://www.sadas-pea.gr/i-architektoniki-to-politiko-ke-o-lebbeus-woods-architektones/>
20. Gross, Molly, *Lebbeus Woods: Architect, The Drawing Center*, Main gallery, New York, 2014, σελ. 5.
21. http://4.bp.blogspot.com/_6H50CxPPUsw/S_4weJEnT2I/AAAAAAAH8/jEaRofOAmUQ/s1600/woods.jpg
22. <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/09/15/underground-berlin-the-film-treatment/>
23. Ό.π.
24. Gambrell, Jamey, "Brodsky & Utkin: Architects of the Imagination", *The Print Collector's Newsletter XXI*, 1990.
25. Ό.π.
26. Ό.π.
27. http://www.metmuseum.org/toah/hd/pira/hd_pira.htm
28. Ό.π.
29. Koolhaas, Rem & Mau, Bruce, Sigler, Jennifer (Επιμέλεια), *SMLX*, The Mocanelli Press, New York, 1998.

30. Koolhaas, Rem, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, United States of America, 1994.
31. Ό.π.
32. http://collageandarchitecture.com/wp-content/uploads/2012/02/Rem_Koolhaas.pdf
33. <http://theeyestheysee.tumblr.com/post/2372126722/office-for-metropolitan-architecture-oma>
34. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Angelus_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Angelus_(painting))
35. Koolhaas, Rem & Mau, Bruce, Sigler, Jennifer (Επιμέλεια), *SMLXL, Small, Medium, Large, Extra-Large: Office for Metropolitan Architecture*, The Mocanelli Press, New York, 1998, σελ.6-7.
36. <https://itsallaboutrhythm.wordpress.com/category/pioneering/>
37. http://collageandarchitecture.com/wp-content/uploads/2012/02/Rem_Koolhaas.pdf
38. Ό.π.
39. Ό.π.
40. Ό.π.
41. Koolhaas, Rem, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, United States of America, 1994, σελ.298.
42. <http://zoezenghelis.com/artwork/7#.VglXzvntmko>
43. MOMA, Zoe Zeghelis, *The Collection*, <http://www.moma.org/collection/works/943?locale=en>

44. http://zoezenghelis.com/artwork/11#.VgIYg_ntmko
45. Ό.π.
46. https://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphosis_of_Narcissus
47. Ό.π.
48. Enwezor, Okwui, Patteeuw, Veronique (Επιμέλεια), *What is OMA*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003, σελ.26.
49. Koolhaas, Rem, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, United States of America, 1994, σελ.295.
50. https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Leonidov
51. <http://thecharnelhouse.org/2013/02/16/ivan-leonidov/>
52. <http://webneel.com/i/0/20-millet-architectonic-surreal-paintings-by-salvador-dali/09-2013/d?n=9210>
53. https://en.wikipedia.org/wiki/Construction_of_the_World_Trade_Center
54. Koolhaas, Rem, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, United States of America, 1994, σελ.302.
55. https://en.wikipedia.org/wiki/30_Rockefeller_Center
56. https://en.wikipedia.org/wiki/Headquarters_of_the_United_Nations
57. Koolhaas, Rem, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, United States of America, 1994, σελ.298.
58. <http://hdwallpapersys.com/pepsi-logo-wallpapers.html>
59. Ό.π. σελ.309.

60. http://zoezenghelis.com/artwork/9#.Vgl3V_ntmko
61. http://zoezenghelis.com/artwork/10#.Vgl67_ntmko
62. Koolhaas, Rem, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, United States of America, 1994, σελ.305.
63. https://el.wikipedia.org/wiki/Η_Σχεδία_της_Μέδουσας
64. <http://www.moma.org/collection/works/86481?locale=en>
65. <http://zoezenghelis.com/artwork/4#.Vgl8rPntmko>
66. <http://zoezenghelis.com/artwork/14#.Vgl9OPntmko>
67. http://zoezenghelis.com/artwork/30#.Vgl9p_ntmko
68. <http://zoezenghelis.com/artwork/39#.Vgl9yPntmko>
69. <http://zoezenghelis.com/artwork/34#.Vgl94vntmko>
70. <http://www.zaha-hadid.com/>
71. <http://www.zaha-hadid.com/architecture/maxxi/>
72. Betsky, Aaron, *Zaha Hadid-The Complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson Ltd, London, 1998, σελ.16.
73. Ό.π.
74. Ηλιοπούλου, Αναστασία-Μαρία, (2013), «Σουπρεματισμός: ένα κίνημα γεμάτο αινίγματα», *ArtMag*:
<http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5097-suprematism>
75. Betsky, Aaron, *Zaha Hadid-The Complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson Ltd, London, 1998, σελ.17.
76. Ό.π.

77. http://www.curatedobject.us/the_curated_object_/2011/01/exhibitions-nyc-picasso-guitars-19121914-moma-the-curated-object.html
78. Betsky, Aaron, *Zaha Hadid-The Complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson Ltd, London, 1998, σελ.18.
79. Ό.π.
80. <http://www.moma.org/collection/works/88312>
81. Koolhaas, Rem & Mau, Bruce, Sigler, Jennifer (Επιμέλεια), *SMLX*, The Mocanelli Press, New York, 1998.