

BARRAGAN-FEHN-ATELIER66

CARLO SCARPA

ANDO-ZUMTHOR-LATINA

ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑ Μ. // ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΥ Ε.



CARLO SCARPA

BARRAGAN-FEHN-ATELIER66

ANDO-ZUMTHOR-LATINA

ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ / ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΧΑΝΙΑ 2016

Μαντώ Καποδίστρια // Έφη Σταθοπούλου

CARLO SCARPA. ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Επιβλέπων καθηγητής
Νικόλαος Σκουτέλης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

09 ΠΡΟΛΟΓΟΣ

11 CARLO SCARPA. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

15 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

27 Κ1. CARLO SCARPA. ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ

29 ΧΩΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΡΩΜΑΤΩΣΗ

35 ΥΛΙΚΗ ΔΙΑΣΤΡΩΜΑΤΩΣΗ

43 ΥΓΡΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΚΑΙ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ

49 Ο ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

55 Κ2. ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

57 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ «ΤΟΠΙΚΙΣΜΟΥ» / ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ

63 LUIS BARRAGAN / CASA BARRAGAN

73 SVERRE FEHN / HEDMARK MUSEUM

81 Δ. Σ. ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗ / ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 118

89 TADAO ANDO / WATER TEMPLE

99 PETER ZUMTHOR / ST. BENEDICT CHAPEL

107 VINCENZO LATINA / CORTE INTERNA ALL' ISOLATO AI BOTTARI

115 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

123 ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

129 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

137 ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αφετηρία αυτής της ερευνητικής εργασίας αποτελεί το έργο του Ιταλού αρχιτέκτονα Carlo Scarpa. Το στοιχείο που μας ώθησε να ασχοληθούμε με τον συγκεκριμένο αρχιτέκτονα είναι η σχεδιαστική του λογική, ο τρόπος σκέψης. Ο Scarpa δεν υποτάχθηκε στις αρχές που επέβαλε το μοντέρνο κίνημα της εποχής του. Αντιθέτως, ανέπτυξε μία δική του, ξεχωριστή αρχιτεκτονική προσέγγιση.

Αρχικά, παρουσιάζουμε μία σύντομη βιογραφία του Carlo Scarpa, με αναφορές στα στοιχεία που διαμόρφωσαν την αρχιτεκτονική του ταυτότητα. Στη συνέχεια, αναλύουμε μέσω παραδειγμάτων τις βασικές αρχές και τα χαρακτηριστικά που διέπουν το έργο του. Τα υλικά, οι κατασκευαστικές τεχνικές, ο χειρισμός του φωτός και η σχέση με το περιβάλλον είναι μερικά από αυτά.

Σύμφωνα με τον Kenneth Frampton, ο Carlo Scarpa θεωρείται ο κύριος εκπρόσωπος του «κριτικού τοπικισμού» στην Ιταλία. Έτσι, το δεύτερο κεφάλαιο ξεκινά με μία σύντομη αναφορά στις θεωρίες που αναπτύχθηκαν γύρω από την έννοια του «τοπικισμού» γενικότερα, για να καταλήξουμε στον «κριτικό τοπικισμό», το νεωτερικό ρεύμα που κέρδισε έδαφος ως βασική δύναμη στη διαμόρφωση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και την επανασύνδεση του σχεδιασμού με συγκεκριμένα πολιτιστικά και φυσικά χαρακτηριστικά. Έχοντας παρουσιάσει το θεωρητικό υπόβαθρο, αναλύουμε πρώιμα έργα αρχιτεκτόνων που έδρασαν σε διαφορετικές περιόδους, χώρες, ακόμα και ηπείρους, και στα οποία εντοπίζουμε κοινές προσεγγίσεις με το έργο του Carlo Scarpa. Πώς ο τρόπος επεξεργασίας του έργου

του βρίσκει εφαρμογή στο έργο των Luis Barragán, Sverre Fehn, Δημήτρη και Σουζάνα Αντωνακάκη, Tadao Ando, Peter Zumthor και Vincenzo Latina; Σκοπός είναι να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο κάθε αρχιτέκτονας προσαρμόζει τα κοινά αυτά χαρακτηριστικά στην αρχιτεκτονική του τόπου του.

Έχοντας ως κοινή αφετηρία τη σημασία του «τόπου», τις μνήμες και τα βιώματά τους, οι αρχιτέκτονες που εξετάζουμε σχεδιάζουν κτίρια που δεν ακολουθούν πιστά τις σχεδιαστικές τάσεις της εποχής τους, χώρους που αντιστέκονται στη λογική της παγκοσμιοποίησης και εξελίσσουν την τοπική ταυτότητα. Πρόθεσή μας είναι να τονίσουμε τη σημασία της κριτικής επιλογής και εφαρμογής των στοιχείων εκείνων που διατηρούν τον χαρακτήρα ενός τόπου, μέσα από μία σύγχρονη προσέγγιση, εξελίσsonτας το τοπικό ιδίωμα.

CARLO SCARPA

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

“Αν η αρχιτεκτονική είναι καλή, αυτός που τη βλέπει και την ακούει, θα αισθανθεί τα καλά στοιχεία της χωρίς να χρειαστεί να την παρατηρήσει”.

Carlo Scarpa, 1906-1978



Ο Carlo Scarpa γεννήθηκε στη Βενετία στις 2 Ιουνίου του 1906, και ήταν γιος δασκάλου. Σε ηλικία 2 χρονών, η οικογένεια μετακόμισε στη Βιτσέντσα, όπου ο Scarpa παρακολούθησε Τεχνικό Λύκειο. Το 1919, μετά τον θάνατο της μητέρας του, επέστρεψε στη Βενετία, και το 1923 ξεκίνησε τις σπουδές του στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών.

Μετά την αποφοίτησή του, το 1926, ξεκίνησε την ακαδημαϊκή του καριέρα, διδάσκοντας αρχιτεκτονικό σχέδιο στην Ακαδημία. Αργότερα, εργάστηκε στο IUAV, καταλαμβάνοντας διαφορετικές θέσεις, ενώ το 1972 διορίστηκε διευθυντής του Ινστιτούτου. Παρ' όλα αυτά, ο Scarpa δεν ολοκλήρωσε ποτέ μία πλήρη αρχιτεκτονική εκπαίδευση και γι' αυτό το λόγο, δεν αναγνωρίστηκε ποτέ ως αρχιτέκτονας.

Ασχολήθηκε επίσης με την κατασκευή των υαλικών Μουράνο, ως εργαζόμενος στην εταιρεία Carrellini και στο εργοστάσιο υαλικών του Paolo Venini. Το 1948 ξεκίνησε μια μακρόχρονη συνεργασία με τη Μπιενάλε της Βενετίας, στα πλαίσια της οποίας ανέλαβε ανακαινίσεις του ιταλικού περιπτέρου και την οργάνωση αρκετών εκθέσεων.

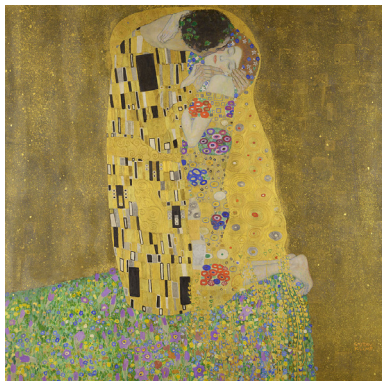
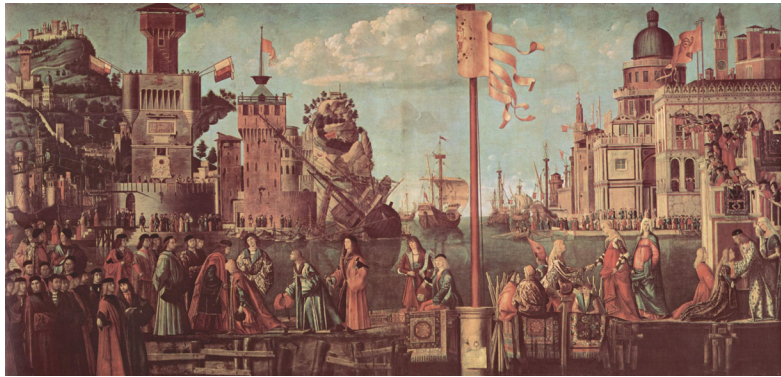
Εκτός από το χώρο της αρχιτεκτονικής και των υαλικών, ασχολήθηκε και με το βιομηχανικό σχεδιασμό, και εργάστηκε ως σύμβουλος στις εταιρείες επίπλων Cassina και B&B. Η συνεργασία αυτή, στάθηκε μάλιστα η αφορμή για το πρώτο του ταξίδι στην Ιαπωνία το 1969.

Μια σειρά από ατομικές εκθέσεις του έδωσαν την ευκαιρία να παρουσιάσει τη δουλειά του στο εξωτερικό. Στο τέλος της δεκαετίας του '60, ενώ στην Ιταλία το πολιτιστικό και πολιτικό κλίμα έτεινε να τον περιθωριοποιήσει, το κύρος του αυξανόταν διεθνώς.

Ο Carlo Scarpa πέθανε το 1978 μετά από ατύχημα στο Σεντάι, κατά τη διάρκεια του δεύτερου ταξιδιού του στην Ιαπωνία.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ CARLO SCARPA



02. Vittore Carpaccio, Legend of Saint Ursula (1498)

03. Canaletto, Piazza San Marco (1720)

04. Gustav Klimt, The Kiss (1908)

ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής του κατέχουν οι μνήμες και οι προσλαμβάνουσές του από την περιοχή του Βένετο. Η ιστορική διαστρωμάτωση της Βενετίας συνέθεσε όλο το ήθος του. Εκεί ήρθε σε επαφή με τη βυζαντινή, τη γοτθική και την κλασική αρχιτεκτονική. Είναι επηρεασμένος από κτίρια όπως ο βυζαντινός ναός του San Marco στη Βενετία και το Palazzo Chiericatti στη Βισσέντζα, έργο του Andrea Palladio (1508–1580), για τον οποίο έχει δηλώσει ότι αποτέλεσε τη μεγαλύτερη πηγή έμπνευσής του.

Στον βενετσιάνικο τοπικισμό του Scarpa η καινοτομία διαπερνά το αρχιτεκτονικό ιδίωμα. Μέσα στο συνονθύλευμα κτιρίων διαφορετικών εποχών και στυλ που εκφράζουν το παλίμψηστο της Βενετίας, ο ίδιος θεωρεί πως «Παραδόξως η Βενετία είναι μια πόλη που θα μπορούσε να δεχτεί τα πιο μοντέρνα κτίρια».¹ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Scarpa ανέπτυξε μια αρχιτεκτονική, η σύγχρονη γλώσσα της οποίας θα μπορούσε να διαβαστεί ως μια εξέλιξη της ιστορίας της πόλης και των τοπικών ιδιαιτεροτήτων. Συμπεριέλαβε στην αρχιτεκτονική του την οριζοντιότητα που δημιουργεί το υδάτινο στοιχείο, όπως και την ατμόσφαιρα του βενετσιάνικου φωτός. Ο Ιταλός ιστορικός και κριτικός τέχνης Giuseppe Mazzariol θεωρεί ότι ο Scarpa χρησιμοποιούσε μια σύγχρονη γλώσσα της εποχής του, αλλά η πρόθεσή του ήταν να επανασυνθέσει μια προηγούμενη πραγματικότητα και να τη διαβιβάσει σε μια μελλοντική στιγμή. Το αρχιτεκτονικό του λεξιλόγιο είναι η εξέλιξη της σχέσης του με τη Βενετία.

Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξή του, εκτός από τα βιώματά του, κατέχουν οι σπουδές του και οι επιρροές από άλλους αρχιτέκτονες, παλαιότερους, αλλά και σύγχρονους του. Σπουδάζοντας στη Σχολή

Καλών Τεχνών της Βενετίας την περίοδο της μετάβασης από τον κλασικισμό στην Art Nouvelle έστρεψε το ενδιαφέρον του στη Σχολή της Βιέννης του αρχιτέκτονα Otto Wagner (1841-1918) και στους Αυστριακούς αποσχιστές, οι οποίοι είχαν επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από τον Βιεννέζο ζωγράφο Gustav Klimt, το έργο του οποίου συνθέταν δάνεια από τη βυζαντινή και ιαπωνική τέχνη, επιρροές από τη λογοτεχνία, τη μουσική, τον ιμπρεσιονισμό και διάφορα κλασικά στοιχεία. Αποτελούνταν δηλαδή από ετερογενή στοιχεία τα οποία συνέδεε μία νεωτερικότητα.² Όπως θα δούμε και στη συνέχεια αντίστοιχα ετερογενή στοιχεία εντοπίζονται και στο έργο του Carlo Scarpa. Από τους αποσχιστές επηρεάστηκε κυρίως από τον αρχιτέκτονα και βιομηχανικό σχεδιαστή Josef Hoffman (1870-1956), ο οποίος σύμφωνα με τον Scarpa επέμεινε στη χρήση του εφευρετικού στοιχείου, κυρίως στη βάση της ρασιοναλιστικής θεώρησης³ και τον ενδιέφερε η χειροτεχνική παραγωγή διακοσμητικών αντικειμένων, κάτι που έκανε και ο ίδιος όσο ασχολήθηκε με την τέχνη των υαλικών Murano και την κατασκευή επίπλων.

Η Art Nouvelle, ως έκφραση του έργου των αποσχιστών, συνδέθηκε με την ιαπωνική και τη γοτθική τέχνη, όσον αφορά τη μίμηση των φυσικών μορφών αλλά και την αναζήτηση περίπλοκων διακοσμητικών θεμάτων. Με κύρια χαρακτηριστικά τον δομικό ορθολογισμό, την ειλικρίνεια στην κατασκευή, την απουσία του διακόσμου των «ιστορικών» ρυθμών, τη μίμηση φυτικών, ζωικών και γεωμετρικών μοτίβων και την περαιτέρω έμφαση στην καμπύλη, την έλλειψη και τις ελεύθερες ασύμμετρες γραμμές,⁴ δημιούργησε αρχιτεκτονικές δομές πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, και σε ορισμένες περιπτώσεις, ιδιαίτερα πρωτότυπες.

Την περίοδο μεταξύ της δεκαετίας του '40 και του '50 έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το έργο του Αμερικανού αρχιτέκτονα Frank Lloyd Wright (1867-1959), μέσω του οποίου ήρθε σε επαφή με την αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας. Η σχέση του με το έργο του Wright απασχόλησε αρκετούς ιστορικούς, με κύριους τον Francesco Dal Co και τον Manfredo Tafuri. Ο Dal Co αποκαλούσε και τους δύο «επίμονους παρατηρητές» και «συλλέκτες εικόνων». Το στοιχείο που τους συνδέει περισσότερο θα μπορούσε ίσως να εντοπιστεί στη σχέση που είχαν αναπτύξει με την ανατολίτικη παράδοση και ειδικότερα με αυτή της Ιαπωνίας. Ο Scarpa σύμφωνα με τον Tafuri ενδιαφερόταν για την «τέχνη της ασυνέχειας» που εμφανίζεται στο έργο του Wright και αποτελεί απόρροια της Ιαπωνίας στο έργο του.

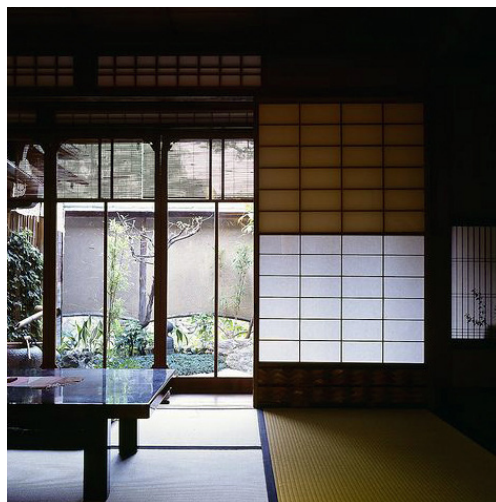
Το Περίπτερο της Βενεζουέλας (1956) σχεδιάστηκε από τον Carlo Scarpa, στα πλαίσια της Biennale και αποτελεί απόδειξη της επιρροής του από το Unity Temple (1908) του Frank Lloyd Wright.



(πάνω)
05. Carlo Scarpa, Venezuelan Pavillion (1954-56)

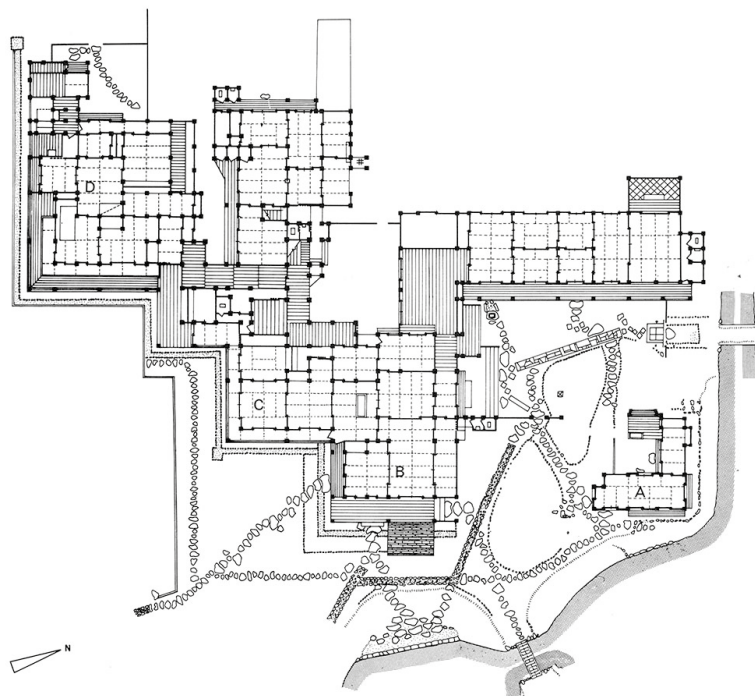
(κάτω)
06. F. L. Wright, Unity Temple (1905-08)





07. Αίσθηση στο εσωτερικό της machiya

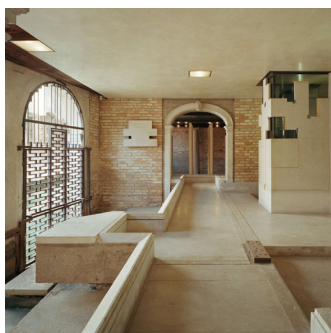
08. Κάτοψη της Katsura Imperial Villa, Κιότο (1645)



Ο Scarpa εκτιμά στην ιαπωνική αρχιτεκτονική τους τρόπους άρθρωσης των χώρων. Οι διάφορες χωρικές αλληλουχίες, αποτελούνται από απλά υλικά, δεδομένου ότι αυτή η σύζευξη έχει αρθρωθεί και διακοσμηθεί την ίδια στιγμή.⁵ Η ακρίβεια με την οποία συνδυάζονται τα υλικά τόσο στο έργο του Scarpa όσο και στην παραδοσιακή κατοικία (machiya) του Κιότο αποτελεί και το βασικότερο στοιχείο ομοιότητάς τους. Το φως που μπαίνει μέσα στα κτίρια της περιοχής του Βένετο έχει μια ομοιότητα με το φως που βάζει η αυλή (tsuhoiwa) στη machiya της Ιαπωνίας. Γεμίζει το χώρο μυστικά με μια ψυχρή ηρεμία χωρίς να δημιουργεί μεγάλες αντιθέσεις.⁶ Την ίδια ατμόσφαιρα και λειτουργική ικανότητα παρατήρησε στη Villa Katsura στο Κιότο της Ιαπωνίας, έργο που είχε επηρεάσει πολλούς αρχιτέκτονες του μοντέρνου.

Στο έργο του Scarpa εντοπίζονται σημεία ανατολίτικης προέλευσης όπως ο χειρισμός του χώρου, η σχέση του χώρου με το χρόνο, οι εναλλαγές φωτός και σκιάς, η επικάλυψη και η συνέχεια των χρωματικών τόνων.⁷ Στην ιαπωνική, αλλά και στην κινέζικη κουλτούρα, εκτιμούσε την απλότητα περιεχομένου, την ουσιαστικότητα και την αισθητική που θεωρείται δεδομένη. Ο Scarpa χρησιμοποιούσε στοιχεία με διάφορες καταβολές το καθένα, τα οποία διαχειριζόταν σε νέα απόδοση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι τεμνόμενοι κύκλοι που χρησιμοποιούσε ως διακοσμητικό, επιρροή τόσο από την κινέζικη κουλτούρα, όσο και από την μεταφορική τομή στις διπλές κολώνες της όψης του Palazzo Chiericatti, που αναφέραμε και προηγουμένως.

Μέχρι τα τέλη του 1950 ο ίδιος, όπως και ο Αμερικάνος σύγχρονός του Louis I. Kahn (1901-1974), είχε αρχίσει να αποστασιοποιείται από την αισθητική του φονξιοναλισμού και της τεχνολογίας της μηχανής του μοντέρνου κινήματος. Ο Scarpa στο έργο του εξυψώνει την ανομοιότητα, ενώ το μοντέρνο προωθεί την εναρμόνιση και την ακύρωση των διαφορών.



- 09** Μουσείο Castelvechio, Βερόνα (1958-74)
- 10** Κοιμητήριο Brion, Τρεβίζο (1969-78)
- 11** Ίδρυμα Querini Stampalia, Βενετία (1961-63)
- 12** Μουσείο Antonio Canova, Ποσάνιο (1955-57)
- 13** Banca Popolare, Βερόνα (1973-81)

ΤΟ ΕΡΓΟ

Το έργο του Carlo Scarpa, με ελάχιστες εξαιρέσεις, επικεντρώνεται στο γόνιμο τοπίο μεταξύ της Αδριατικής και της οροσειράς των Δολομιτών, καθώς και στις πόλεις του, τη Βενετία, τη Βιτσέντσα και τη Βερόνα. Σχεδιάζε με γνώμονα την κουλτούρα, την ιστορία, το κλίμα και την κτιστή παράδοση του Βένετο, το τοπίο που αποτέλεσε το κτισμένο περιβάλλον του Palladio.⁸

Ο Scarpa ασχολήθηκε κυρίως με επεμβάσεις σε υφιστάμενα κελύφη. Λίγα ήταν τα κτίρια που σχεδίασε εξ αρχής. Ως κορυφαία έργα του θεωρούνται η αποκατάσταση και μετατροπή σε δημοτικό μουσείο τέχνης του Castelvechio στη Βερόνα (1958-64, 1967-74) και ο σχεδιασμός του ιδιωτικού κοιμητηρίου της οικογένειας Brion στο Τρεβίζο (1969-78). Από το 1953 μέχρι και το θάνατό του το 1978, πραγματοποίησε πληθώρα έργων που συνέβαλαν στην ωρίμανση των ιδεών του. Ο σχεδιασμός και η οργάνωση των εκθεσιακών χώρων του Palazzo Abatellis στο Παλέρμο (1953-54) και η επέκταση της γλυπτοθήκης για το Μουσείο Antonio Canova στο Ποσάνιο (1955-57) αποτέλεσαν κτίρια όπου το φως, ο χώρος, και η δομή τέθηκαν σε διάλογο με τα έργα τέχνης. Σημαντικά έργα του είναι επίσης, το showroom της εταιρίας Olivetti στην πλατεία San Marco στη Βενετία (1957-58), η αποκατάσταση και ο επανασχεδιασμός τμημάτων του ισογείου και της αυλής του Ιδρύματος Querini Stampalia στη Βενετία (1961-63) και ο σχεδιασμός της Banca Popolare (1973-81) στη Βερόνα, σε συνεργασία με τον Ιταλό αρχιτέκτονα Arrigo Rudi. Έργα της ίδιας περιόδου είναι και ο σχεδιασμός της πρόσοψης του Gavi-na Showroom στη Μπολόνια (1961-63), η πολυκατοικία Casa Borgo στη Βιτσέντσα (1974-79) και η κατοικία του δικηγόρου Ottolenghi στη Βερόνα (1974-78).



Οι βάσεις του έργου του περνούν μέσα από τα αναδυόμενα στρώματα της παράδοσης χωρίς όμως να επηρεάζονται από αυτή. Χρησιμοποιώντας όρους, του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα, καθιερώνει τον διάλογο μεταξύ ιστορίας και αρχιτεκτονικής, την επιστροφή στη λογική της βιοτεχνίας και την επί τόπου εφεύρεση ως ύστατες δημιουργικές πράξεις στον τομέα της αρχιτεκτονικής. Αντιμέτωπος με την ανάγκη παρέμβασης στον ιστορικό ιστό των ιταλικών πόλεων, ο Scarpa επινόησε συμβολικά ταξίδια μέσα στο χρόνο και το χώρο αποκαλύπτοντας τα διάφορα στρώματα του παρελθόντος, ανακαλύπτοντας εκ νέου την ισχύ των κυριότερων στοιχείων του και αναιρώντας νεότερες προσθήκες. Ασχολήθηκε με τη χρήση σύγχρονων μέσων και όχι με την επανάληψη παλαιότερων μορφών.

Η νεωτερικότητα του Carlo Scarpa γίνεται αντιληπτή ως μία αβίαστη προσθήκη σύγχρονων στοιχείων σε μια διαχρονική βάση και στην ερμηνεία της υφής και του βάρους των υλικών, των χαράξεων και των κατασκευαστικών λεπτομερειών μέσω της μνήμης. Μελετώντας το έργο του καταλήγουμε σε ορισμένα συνθετικά στοιχεία – σχεδιαστικές λογικές, οι οποίες αποτελούν μία ξεχωριστή αρχιτεκτονική προσέγγιση, με ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια. Η χωρική και υλική διαστρωμάτωση, η ιδιαίτερη σχέση με το νερό και την τοπογραφία και ο χειρισμός του φωτός είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου του Scarpa, τα οποία δεν υποτάσσονται στις αρχές που επέβαλε το μοντέρνο κίνημα.

CARLO SCARPA

ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ



ΧΩΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΡΩΜΑΤΩΣΗ

Σύμφωνα με τον Ιταλό ιστορικό τέχνης Sergio Bettini, οι καταστάσεις που δημιουργεί ο Scarpa μιλούν ξεκάθαρα για την απουσία οποιασδήποτε συστηματικής τάξης, χαρακτηριστικό που ξεχωρίζει το έργο του από τα περισσότερα επιτεύγματα του «μοντέρνου» κινήματος. Ο τρόπος με τον οποίο ο Scarpa συνθέτει τα έργα του είναι γνωστός με τον όρο «layering», δηλαδή διαστρωμάτωση. Η έννοια της διαστρωμάτωσης περιγράφει τη φυσική σύνθεση των διαφόρων επιπέδων που ορίζουν το χώρο, καθώς και την παράλληλη παρουσία πολιτιστικών αναφορών και σχέσεων.

Η λογική της διαστρωμάτωσης στο έργο του Scarpa επιτυγχάνεται με τα εξής βήματα: διαχωρισμός, αποκοπή, αντίθεση.⁹ Μέσα από αυτή τη διαδικασία προκύπτουν τα λεγόμενα θραύσματα, ιδιαίτερα υλικά αντικείμενα που εκφράζουν τον διάλογο ανάμεσα στο παλιό και το νέο, δημιουργώντας ένα είδος παλίμψηστου. Είναι η εισαγωγή μίας νέας οντότητας για την ολοκλήρωση του συνόλου και την επίτευξη της συνέχειας. Η μέθοδος που ακολουθεί ο Scarpa διαχωρίζει και ταυτόχρονα ενοποιεί τα θραύσματα, διατηρώντας την αυτονομία τους και διαμορφώνοντας παράλληλα ιεραρχίες και διαλεκτική σχέση μεταξύ τους. Αν και το έργο του αποτελείται από θραύσματα, δεν είναι αποσπασματικό. Όπως είχε δηλώσει και ο ίδιος, «Για να επιτύχουμε κάτι, πρέπει να επινοήσουμε σχέσεις».¹⁰ Έτσι, η ανάγνωση του όλου μέσα από τα επιμέρους στοιχεία που το αποτελούν επιτυγχάνεται μέσω χωρικών σχέσεων. Η αρχιτεκτονική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Scarpa δεν αποσκοπεί στην αποδόμηση του χώρου σε επιφάνειες, αλλά στη δυνατότητα να ανακαλύψει συνδέσεις για να επανασυνθέσει το «όλον». Έτσι, οι επιφάνειες παίρνουν το ρόλο κατασκευαστικών αρθρώσεων.¹¹



Στα έργα του, η δημιουργία ροής δεν είναι άμεση. Ο Scarpa διαφοροποιεί τα μέρη, τους χώρους, τα υλικά και τα χρώματα, και στη συνέχεια στρέφει την προσοχή στη μοναδικότητα του κάθε στοιχείου, φανερώνοντας την αρχιτεκτονική λεπτομέρεια σε διάφορες κλίμακες. Την ίδια στιγμή όμως, κάθε κομμάτι συνδέεται με ένα άλλο μέσα από ένα σύνολο συστατικών που δημιουργούν ροή μεταξύ τους. Η χρήση παράλληλων επιφανειών-επιπέδων, με διαστήματα μεταξύ τους, μειώνει το εστιακό βάθος και προσδίδει διαφάνεια στον χώρο μέσω της αποσπασματικής εξαφάνισης και επανεμφάνισης του ενός επιπέδου πίσω από το άλλο.¹²

Χαρακτηριστική είναι η μπροστινή όψη του κτιρίου της Banca Popolare, η οποία αποτελεί μία σύνθεση διαφορετικών επιπέδων που διακρίνονται μεταξύ τους με τη βοήθεια του κενού, το οποίο σε δεύτερο πλάνο δημιουργεί μία σκιασμένη επιφάνεια. Παρατηρείται επίσης μια προοδευτική αποβολή της αίσθησης του βάρους στην όψη, καθώς ο όγκος του τοίχου σπάει με τα ορθογώνια ανοίγματα χαμηλά και τα στρογγυλά ανοίγματα προς τα πάνω, ενώ κορυφώνεται με μία γυάλινη όψη στον δεύτερο όροφο. Τα πραγματικά ανοίγματα των παραθύρων είναι τετραγωνισμένα, και βρίσκονται σε απόσταση από τα στρογγυλά ανοίγματα του εξωτερικού τοίχου. Έτσι, ο εξωτερικός τοίχος λειτουργεί ως διπλό κέλυφος, στοιχείο που ο Scarpa πιθανώς δανείζεται από την κινέζικη αρχιτεκτονική και τους Αμερικάνους Louis Kahn και Robert Venturi.

16. Louis Kahn, National Assembly Building (1961-1982)

17-18. Banca Popolare / Τα διαφορετικά επίπεδα της όψης.



Με παρόμοιο τρόπο χειρίζεται και την όψη προς την αυλή στο Μουσείο Castelvecchio. Η ιδέα του «layering», δηλαδή η σύνθεση σε διάφορα επίπεδα, είναι εμφανής. Ωστόσο, τα νέα ανοίγματα και οι γυάλινες επιφάνειες βρίσκονται πίσω από την όψη του υφιστάμενου κτιρίου, σε αντίθεση με τη Banca Popolare. Αφήνει μία ικανοποιητική απόσταση για την τοποθέτηση των ανοιγμάτων, αποδίδοντας βάθος στον χώρο, ενώ παράλληλα τονίζει την αντίθεση μεταξύ παλιού και νέου.

Στο Castelvecchio, ο Scarpa προχώρησε στην κατεδάφιση τμημάτων του κτιρίου για να δημιουργήσει κενά μεταξύ των διαφορετικών κατασκευών, προβάλλοντας τις διαφορετικές φάσεις της ιστορίας του κτιρίου. Συγκεκριμένα, αφαίρεσε το τελευταίο τμήμα της πτέρυγας του Ναπολέοντα, αποκαθιστώντας το κενό που υπήρχε εκεί κατά τον 18ο αιώνα. Η πτέρυγα είχε ανακατασκευαστεί το 1920 σε στυλ 16ου αιώνα από τον Ιταλό ιστορικό Antonio Avena, τότε διευθυντή του μουσείου. Ο Scarpa αφαίρεσε κάθε ίχνος αυτής της επέμβασης, επιστρέφοντας το κτίριο στη μορφή που είχε κατά τον 13ο αιώνα και αποκαλύπτοντας έτσι σημαντικά αρχαιολογικά ευρήματα, όπως μεσαιωνικές τοιχογραφίες.

Ο Scarpa στα έργα του χρησιμοποιεί πολλαπλά επίπεδα για την οργάνωση του χώρου, δημιουργώντας μία σύνθετη εικόνα. Με τον τρόπο που χειρίζεται τις διάφορες επιφάνειες, το έργο του δεν φαίνεται αποσπασματικό, αν και αποτελείται από πολλά επιμέρους στοιχεία. Κάθε ένα από αυτά είναι τμήμα ενός κολλάζ, ενώ παράλληλα τονίζεται και η ατομικότητά του. Ο ίδιος πιστεύει ότι η σύνθεση δεν σημαίνει την ακύρωση των διαφορών, αλλά την ανάδειξή τους. Η έννοια της συνέχειας στο έργο του Scarpa δηλώνει τη ροή μεταξύ των χώρων, των υλικών και πάνω απ' όλα της συνολικής ιδέας.



ΥΛΙΚΗ ΔΙΑΣΤΡΩΜΑΤΩΣΗ

Η διαστρωμάτωση και η έννοια του θραύσματος εμφανίζονται και στον τρόπο με τον οποίο ο Scarpa πειραματίζεται με τα υλικά. Δεν χρησιμοποιεί τα θραύσματα σαν μια απλή διάταξη των υλικών, αλλά τα ενισχύει δίνοντάς τους επικοινωνιακή σημασία. Τονίζει τον διαχωρισμό μεταξύ τους με την τεχνική του κολλάζ, επιρροή από τον Γάλλο καλλιτέχνη George Braque (1882-1963) και τον κυβισμό. Επηρεασμένος, επίσης, από τον Αυστριακό αρχιτέκτονα Joseph Maria Olbrich (1867-1908) στη χρήση των υλικών, δίνει έμφαση στο ίδιο το υλικό ως δομικό στοιχείο και όχι απλά σαν διακοσμητικό.

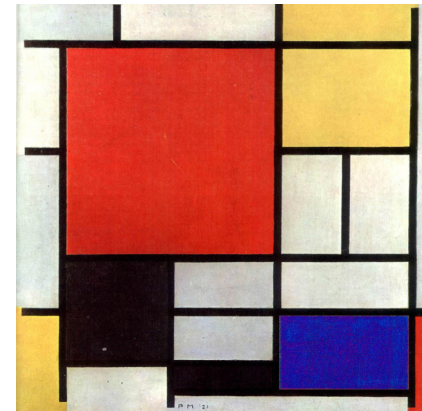
Ο μετασχηματισμός της οροφής στο Castelvecchio είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Η τελική μορφή διασπάται σε επιφάνειες υλικών (ρωμαϊκά κεραμίδια, χαλκός) και η δομή της στέγης γίνεται ορατή με τη βοήθεια μίας ορθογώνιας αλλά ακανόνιστου σχήματος τομής. Δύο τεράστια ξύλινα δοκάρια είναι τα μόνα απομεινάρια της παλιάς σύνδεσης της οροφής.

Τον απασχολούσαν ιδιαίτερα τα ιστορικά υλικά, αλλά απέφευγε τη μίμηση τους, καθώς πίστευε ότι οι αρχιτεκτονικές λύσεις απαντούν στις ανάγκες μίας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου και του εκάστοτε τρόπου ζωής. Ήταν αντίθετος προς οποιαδήποτε μίμηση της αρχιτεκτονικής παράδοσης, αφού μπορούσε να δικαιολογήσει τη συνύπαρξη της δικής του γλώσσας με αρχιτεκτονικά στυλ του παρελθόντος, χρησιμοποιώντας σύγχρονα υλικά και τεχνικές, με σεβασμό και ευαισθησία προς το υπάρχον.¹³ Οι πειραματισμοί με τις κατασκευαστικές τεχνικές, αν και είναι καινοτόμοι, έχουν πλήρη συναισθηση των παλαιότερων παραδόσεων. Ίσως το ότι στο ξεκίνη-



μα της καριέρας του προτιμούσε να «μελετά» μαζί με τους τεχνίτες των υαλικών Murano αντί να υποκύψει στους περιορισμούς της ακαδημαϊκής κουλτούρας, σχετιζόταν με την επιθυμία του να χρησιμοποιήσει την κατάρτιση και την πρακτική εφαρμογή για την ανάπτυξη της εμπειρίας του στον τρόπο χρήσης των υλικών.

Ο Scarpa κάνει αναφορά στο πάχος του υλικού με τη δημιουργία μίας ορατής διατομής ή μέσω γωνιακών κοψιμάτων, με τα οποία προσδίδει ένταση στις γωνιακές αρθρώσεις.¹⁴ Δίνει ξεχωριστή υπόσταση στους όγκους, οι οποίοι γίνονται αντιληπτοί ως συνθέσεις επιφανειών και έτσι ενοποιούνται με το άμεσο περιβάλλον τους. Επηρεασμένος από το De Stijl αντιστρέφει την κλασική παράδοση και αντί να δημιουργεί «θετικές» συνδέσεις (γωνίες, αρθρώσεις), δημιουργεί «αρνητικούς» χώρους (αρμοί, σκοτίες).



Το κίνημα De Stijl έθεσε την θεμελιώδη αρχή της γεωμετρίας της ευθείας γραμμής, του τετραγώνου και του ορθογωνίου, σε συνδυασμό με μια ισχυρή ασυμμετρία. Χαρακτηριστική είναι η κυρίαρχη χρήση καθαρών βασικών χρωμάτων (κόκκινο, κίτρινο, μπλε) σε συνδυασμό με μαύρο και άσπρο, και τη σχέση μεταξύ θετικών και αρνητικών στοιχείων σε μια διάταξη από μη αντικειμενικές φόρμες και γραμμές.

(αριστερά)

21. Ίδρυμα Querini Stampalia / Η επιρροή του Scarpa από το De Stijl στον χειρισμό των υλικών.

(σε αυτή τη σελίδα)

22. Piet Mondrian, Composition (1921)



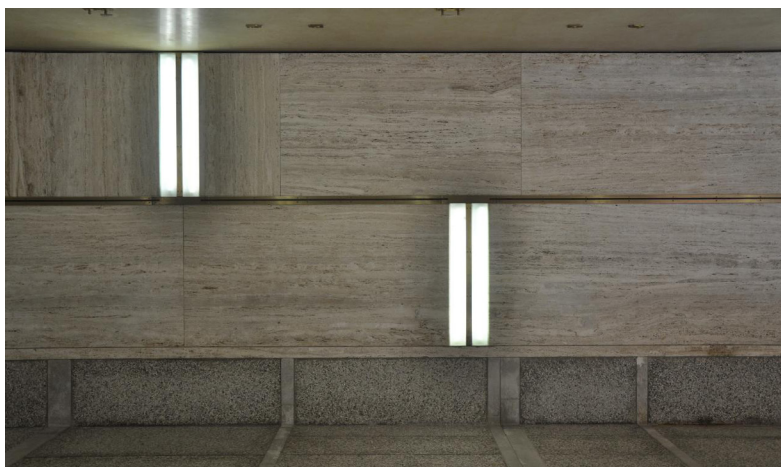
23-24. Ίδρυμα Querini Stampalia
Σύστημα θέρμανσης και άποψη
αίθουσας.

(δεξιά)

25-26. Ίδρυμα Querini Stampalia
Επένδυση της σκάλας και των τοίχων,
διαλεκτική σχέση παλιού και νέου.

Κάτι συμβατικό μεταμορφώνεται
μέσω της προσοχής στη μορφή
και το υλικό, όπως το σύστημα
θέρμανσης στο Ίδρυμα Querini
Stampalia.

Στην αίθουσα διαλέξεων το
υλικό του δαπέδου διακόπτεται
από λεπτές λωρίδες μαρμάρου,
ενώ στους τοίχους συναντάμε
οριζόντια και κατακόρυφα στοιχεία
από ορείχαλκο, σε συνδυασμό με
τεχνητό φωτισμό.

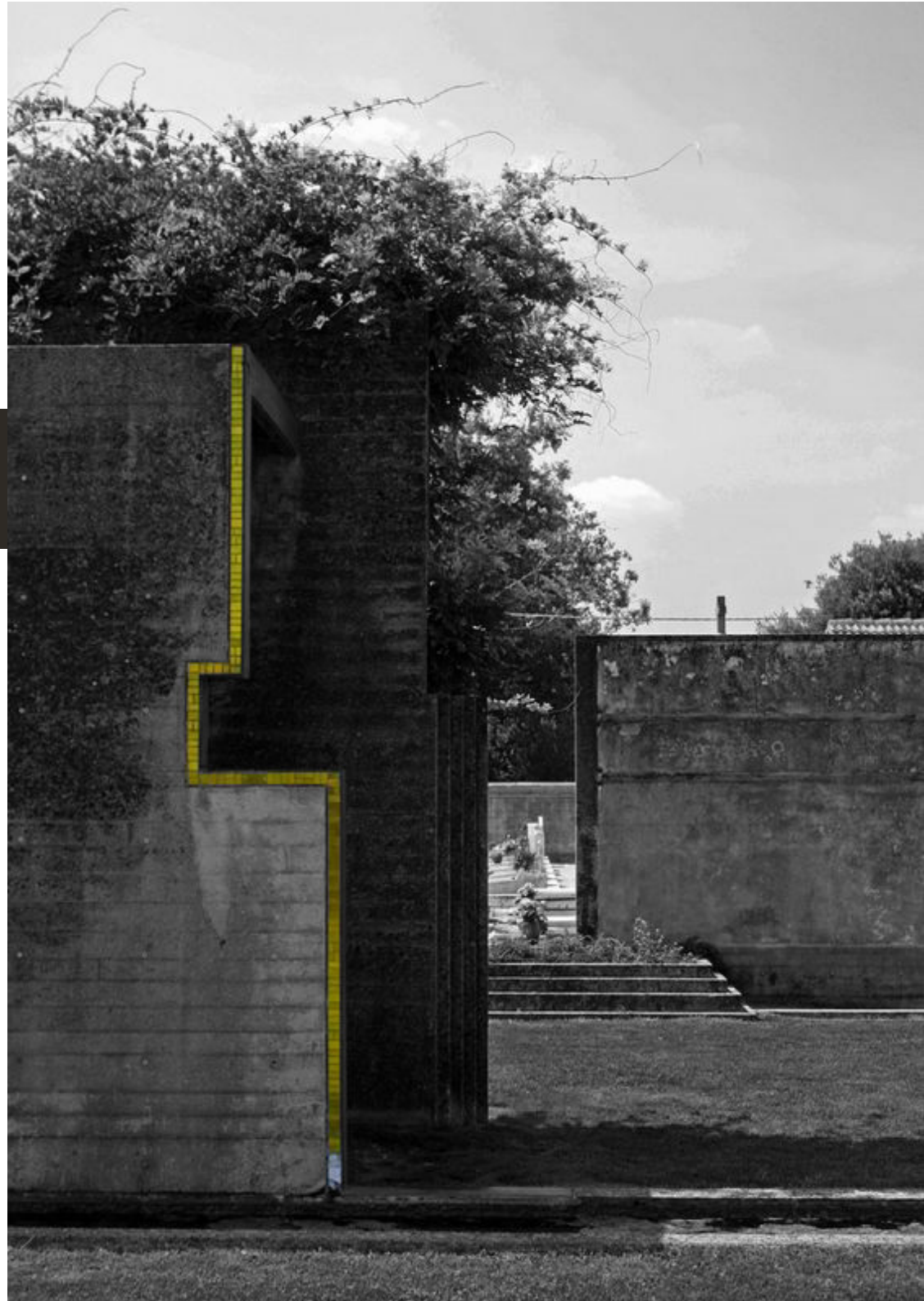


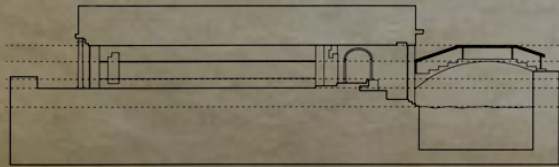
Στο Ίδρυμα Querini Stampalia, η σκάλα που οδηγεί από την είσοδο στη βιβλιοθήκη, είναι μία σύνθεση του παλιού με το νέο, τα οποία αντιμετωπίζονται με την ίδια ευαισθησία. Το ρίχτι της σκάλας αποτελείται από δύο τμήματα, αφήνοντας ένα κενό στο κέντρο και στα άκρα όπου τοποθετείται η κουπαστή, από το οποίο μπορεί κανείς να διακρίνει την παλιά πέτρινη σκάλα. Με την ίδια λογική, οι λεπτές πλάκες από τραβερτίνο λίθο που καλύπτουν τους τοίχους στο Querini Stampalia, αφήνουν ένα κενό μεταξύ τους αποκαλύπτοντας το αρχικό υλικό που βρίσκεται από πίσω και δημιουργούν μία γραμμική συνέχεια μεταξύ των χώρων.

Όμως, η χρήση των υλικών ποικίλει ανάλογα με τον σκοπό που αυτά εξυπηρετούν. Με τη χρήση ενιαίων υλικών ο Scarpa επιτυγχάνει τη συνέχεια μεταξύ των χώρων, ενώ με την ένωση διαφορετικών υλικών, ο Scarpa διασπά έναν όγκο σε επιφάνειες (δάπεδο, τοίχος, οροφή), δίνοντας έμφαση στον χώρο. Στόχος του αρχιτέκτονα είναι να προβάλει την εγγενή ποιότητα των υλικών και παράλληλα να τονίσει την υποβλητική λειτουργία τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μίας σύνθετης εικόνας.

27-28. Κοιμητήριο Brion

Με την αλλαγή υλικού στην περίπτωση του φινιρίσματος, ο Scarpa δίνει έμφαση στο περίγραμμα του όγκου.





ΥΓΡΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΚΑΙ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ

Ο διάλογος που αναπτύσσει ο αρχιτέκτονας με το περιβάλλον είναι σημαντικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής. Η ενσωμάτωση αυτού του διαλόγου στα έργα του Scajra, αποτελεί θεμελιώδη απάντηση στον «τόπο». Η αρχιτεκτονική του έγινε μανιφέστο εξολοκλήρου από το περιβάλλον στο οποίο έλαβε χώρα. Το νερό ως ενυπάρχον στοιχείο της Βενετίας είναι παρόν σε πολλά από τα έργα του. Όπως είχε δηλώσει και ο ίδιος, «Είμαι στοργικός με το νερό, ίσως επειδή είμαι Βενετσιάνος».¹⁵

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Ιδρύματος Querini Stampalia, όπου οι πολλαπλές υγρές αναφορές, που δημιουργούνται με τη χρήση του νερού, παραπέμπουν στην τοπογραφία της Βενετίας. Διατηρώντας την υφιστάμενη οριζοντιότητα της Βενετίας, οι μεταβατικοί χώροι παρέχουν μια επέκταση του κτιρίου στον δρόμο. Η κύρια είσοδος στο Querini Stampalia γίνεται μέσω μιας μικρής πεζογέφυρας που οδηγεί από το γειτονικό campiello (τυπική βενετσιάνικη πλατεία) απευθείας στο φουαγιέ του ισόγειου. Η γέφυρα είναι ελαφρώς έκκεντρη, έτσι ώστε η είσοδος να βρίσκεται ελάχιστα κάτω από το επίπεδο της πλατείας, φέρνοντας τον επισκέπτη πιο κοντά στη στάθμη του νερού. Στην κεντρική αίθουσα, βρίσκουμε μια παρόμοια λογική στη διάρθρωση των επιπέδων, καθώς το δάπεδο κατακερματίζεται σταδιακά, ώσπου συναντά τα αψιδωτά ανοίγματα της όψης που είχαν αρχικά σχεδιαστεί για τις γόνδολες, δίνοντας μία αίσθηση τεχνητής τοπογραφίας που βυθίζεται στο νερό. Τα διαφορετικά επίπεδα του δαπέδου ανταποκρίνονται στις γεωγραφικές συνθήκες, προστατεύοντας το εσωτερικό του κτιρίου από την αυξομείωση της στάθμης του νερού.

29. Ίδρυμα Querini Stampalia / Εγκάρσια τομή

30. Ίδρυμα Querini Stampalia / Διαμόρφωση επιπέδων

Το υγρό στοιχείο συναντάται και στην αυλή του Ιδρύματος. Εκεί, η υδάτινη σύνθεση με το σιντριβάνι και τη δεξαμενή νερού σε συνδυασμό με την πλατφόρμα κίνησης, παραπέμπει στο σύστημα των καναλιών της Βενετίας. Το επίμηκες στοιχείο της πλατφόρμας φαίνεται να επαναλαμβάνει την αίσθηση που δίνει το κανάλι στο μπροστινό τμήμα του κτιρίου, καθώς είναι παράλληλο σε αυτό.¹⁶

Αξίζει να αναφερθεί ότι, όταν ο Giuseppe Mazzaioi ζήτησε από τον Scarpa να κρατήσει το νερό εκτός του κτιρίου, εκείνος αρνήθηκε λέγοντας ότι «το νερό πρέπει να είναι μέσα, όπως παντού στην πόλη. Απλώς, πρέπει να το ελέγχουμε και να το χρησιμοποιήσουμε σαν μία λαμπερή και αντανakλαστική ύλη».¹⁷

Στην περίπτωση του κοιμητηρίου Brion, η χρήση του υδάτινου στοιχείου αποκτά συμβολικό χαρακτήρα και είναι επακόλουθο του ταξιδιού του στην Ιαπωνία το 1969. Εδώ, τα στοιχεία της φύσης χρησιμοποιούνται ως υλικά για τη σύνθεση. Ο συνδυασμός του νερού και της πέτρας αναβιώνει μία από τις πιο συμβολικές σχέσεις των βουδιστικών κήπων, όπου τα δύο αυτά στοιχεία συνδέονται αναπαριστώντας το μυστήριο της ζωής. Η αλληγορική σημασία του υγρού στοιχείου τονίζεται με τη δεξαμενή νερού που περιβάλλει τον χώρο διαλογισμού (meditation pavilion). Οι πέτρινες πλάκες του δαπέδου, βρίσκονται σε ελάχιστη απόσταση από το νερό, ενώ κάποιες από αυτές βυθίζονται σταδιακά. Το νερό είναι το στοιχείο που μεσολαβεί συμβολικά μεταξύ των αρχιτεκτονικών μερών.

31. Ίδρυμα Querini Stampalia
Η διαμόρφωση της αυλής.

(δεξιά)

32-33. Κοιμητήριο Brion

Τα υλικά που εισχωρούν στο νερό μοιάζουν να βυθίζονται τις «ρίζες» τους στο έδαφος.





Εκτός από την Ιαπωνία, ο σχεδιασμός έχει επιρροές και από το Ισλάμ, όπου το νερό συμβολίζει την πηγή της ζωής και την πνευματική κάθαρση. Το κοιμητήριο *Brion* αποτελεί μία σειρά επεισοδίων που περιγράφουν το ταξίδι από τη ζωή στον θάνατο.¹⁸ Το νερό είναι το στοιχείο που συμβολίζει αυτή την κατεύθυνση, έχοντας θρησκευτικές και πολιτισμικές αναφορές. Όμως, και σ' αυτή την περίπτωση, το βενετσιάνικο στοιχείο δεν λείπει από τη σύνθεση. Ο Scarpa χρησιμοποιεί κανάλια και στενά περάσματα, χαρακτηριστικά του τοπίου της Βενετίας, για να κατευθύνει το νερό από το παρεκκλήσι απ' όπου πηγάζει προς τον χώρο διαλογισμού. Καθ' όλη αυτή την πορεία, οι αντανakλάσεις των όγκων και του τοπίου στο νερό, κάνουν τον επισκέπτη να συλλογιστεί και να δώσει τη δική του ερμηνεία στον χώρο. Ο σχεδιασμός βιώνεται τόσο σωματικά, όσο και πνευματικά.

Μελετώντας τα δύο αυτά έργα, συμπεραίνουμε ότι η χρήση του υδάτινου στοιχείου από τον Carlo Scarpa είναι αποτέλεσμα όχι μόνο της σχέσης του με τη Βενετία και της ανταπόκρισης του κτιρίου στην τοπογραφία της, αλλά συνδέεται και με τις φιλοσοφικές του αναζητήσεις, αποκτώντας συμβολικό χαρακτήρα. Εντάσσει στον σχεδιασμό στοιχεία από ξένες κουλτούρες, τα οποία όμως προσαρμόζει στις δικές του αντιλήψεις και σχεδιαστικές προθέσεις.

33-36. Κοιμητήριο Brion / Η πορεία του νερού από το παρεκκλήσι προς το χώρο διαλογισμού.



«Μία ευρεία πηγή φωτός, τοποθετημένη ψηλά και όχι μεγάλης έντασης, είναι αυτή που κάνει τις λεπτομέρειες των σωμάτων να φαίνονται πιο ελκυστικές».

Carlo Scarpa

37. Μουσείο Antonio Canova / Τριεδρο γωνιακό παράθυρο.

38. Μουσείο Antonio Canova / Άποψη του εσωτερικού της γλυπτοθήκης.



Ο ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

Για τον Scarpa το φως, φυσικό ή τεχνητό, αποτελεί βασικό συνθετικό εργαλείο. Κοινό χαρακτηριστικό των επεμβάσεών του είναι η σαφής διάκριση μεταξύ των διαφόρων επιπέδων, τελικός γλύπτης των οποίων είναι το φως, που συχνά χρησιμοποιείται ως στοιχείο καθοδήγησης στα βάθη ενός κτιρίου. Χειρίζεται τα ανοίγματα ως ευαίσθητες μεταβατικές ζώνες, οι οποίες έχουν την ικανότητα να ανταποκρίνονται στις ιδιαίτερες συνθήκες που επιβάλλει η τοποθεσία, το κλίμα και το φως.

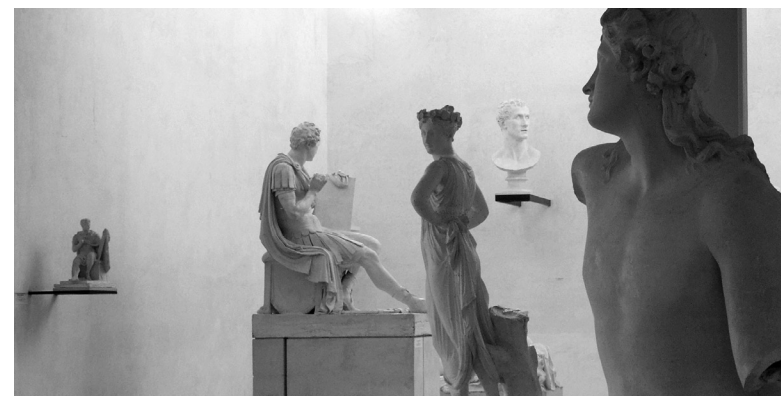
Ο Scarpa χρησιμοποιεί χρωματιστές επιφάνειες, λευκούς τοίχους, νερό και άλλες τεχνικές για να διαχέει το φως στον χώρο, σε συνδυασμό με άμεσες, έμμεσες και τεχνητές πηγές. Όλα αυτά, τοποθετημένα υπό σωστές γωνίες μεταξύ τους, σε συνδυασμό με γωνιακά παράθυρα, μετατρέπουν τους τοίχους σε συστήματα φωτισμού που χρωματίζουν το φως μέσα από τις δικές τους υλικές υφές.¹⁹ Η διαμόρφωση των γωνιακών παραθύρων επιτρέπει τη διείσδυση του φωτός απ' όλες τις κατευθύνσεις. Σε αντίθεση με τα συμβατικά παράθυρα, το φως διαχέεται και στους ίδιους τους τοίχους. Ο Ιταλός αρχιτέκτονας και στοχαστής Sergio Los θεωρεί ότι η μοντέρνα επινόηση των γωνιακών παραθύρων, όπως την υιοθέτησε ο Scarpa, προέρχεται από τη γραμμική διαδοχή των αρχών που υπογράμμισε ο Palladio ως τη βάση της δικής του αρχιτεκτονικής του Βένετο τον 16ο αιώνα. Στο βιβλίο του «I quattro libri dell' architettura» (1570), ο Palladio εξηγεί γιατί το μέγεθος των παραθύρων πρέπει να επιλέγεται λαμβάνοντας υπ' όψιν το κλίμα στο Βένετο. «Τα παράθυρα δεν πρέπει να παίρνουν λιγότερο ή περισσότερο φως, ούτε να είναι λιγότερα ή περισσότερα στον αριθμό από αυτό που απαιτούν οι ανάγκες. Γι' αυτό το λόγο, πρέπει να δίνεται μεγάλη προσοχή στο μέγεθος των δωματίων που θα παραλάβουν το φως [...]».²⁰

Στα έργα του Scarpa κάθε παράθυρο είναι διαφορετικό, γιατί όχι μόνο ο προσανατολισμός του είναι διαφορετικός, αλλά και γιατί το μέγεθος και το σχήμα του χώρου που φωτίζει ποικίλλει. Τα διάφορα συστήματα με σχάρες και οι ασύμμετροι συνδυασμοί οριζόντιων και κατακόρυφων στοιχείων είναι τρόποι σχεδιασμού με το φως, που του δίνουν μορφή και το μετατρέπουν σε γεγονός. Η αντίληψή του Scarpa για το φως δεν σχετίζεται μόνο με τη διεύθυνση και την ένταση αλλά και με το χρώμα. Σκεφτόταν ακόμα και τη δυνατότητα να δώσει μορφή στο φως, δουλεύοντάς το σαν στερεό. Για παράδειγμα, οι φωτεινοί κύβοι του Scarpa στο Μουσείο Antonio Canova ερμηνεύονται σαν γλυπτά. Η σχέση τους με τον χώρο δεν είναι πλαστική αλλά χρωματική και δημιουργείται μέσω των απαλών και μετατοπισμένων αντανakλάσεων πάνω στους τοίχους.

Στον σχεδιασμό των μουσείων, ο Scarpa δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση ανάμεσα στο φως και το έργο τέχνης, ασκώντας με τον τρόπο του ένα είδος κριτικής. Ο Sergio Los έχει γράψει ότι το φως αποκτά αφηγηματική λειτουργία στον τρόπο με τον οποίο ο Scarpa επιλέγει να εκθέσει τα γλυπτά. Με τον ακριβή φωτισμό, τους δίνει νέα υπόσταση και σε συνδυασμό με την οργάνωση του χώρου και την κατασκευή, αποτελούν το τυπολογικό περιεχόμενο του μουσείου.²¹ Για να το κατανοήσουμε αυτό καλύτερα, θα δούμε πώς χειρίζεται το φως σε δύο χαρακτηριστικά έργα του, το Μουσείο Antonio Canova στο Ποσάνιο και το Μουσείο Castelveccchio στην Βερόνα.

Το έργο του Scarpa στο Canoviano αποτελεί προσθήκη στη νεοκλασική βασιλική που σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Francesco Lazzari το διάστημα 1832-36. Η βασιλική έχει προσανατολισμό B-N, με αποτέλεσμα να δέχεται ένα ομοιόμορφο φως από τα ανοίγματα της οροφής, το οποίο δίνει έμφαση στη γεωμετρική αξονικότητα του χώρου. Από τον προθάλαμο της βασιλικής, ο επισκέπτης οδηγείται σε έναν εκθαμβωτικά λευκό χώρο, όπου είναι τοποθετημένα τα γλυπτά. Το φως δουλεύει αρμονικά με κάθε ένα ξεχωριστά, ορίζοντας τη θέση

του έργου τέχνης στο χώρο, αλλά και σε σχέση με τα υπόλοιπα.²² Τα τριεδρα γωνιακά παράθυρα που φωτίζουν την ψηλοτάβανη αίθουσα αποτελούν, τεκτονικά και περιβαλλοντικά, το πιο σημαντικό στοιχείο της επέμβασης του Scarpa στο κτίριο. Η διαμόρφωσή τους εισάγει φως απ' όλες τις κατευθύνσεις, με αποτέλεσμα κάποια από τα γλυπτά, όπως αυτό του George Washington, να φωτίζονται με διαφορετικούς τρόπους την ίδια χρονική στιγμή. Έτσι, η μία πλευρά του αγάλματος βρίσκεται στο φως και η άλλη στη σκιά.



39. Μουσείο Antonio Canova / Ο φωτισμός των γλυπτών.



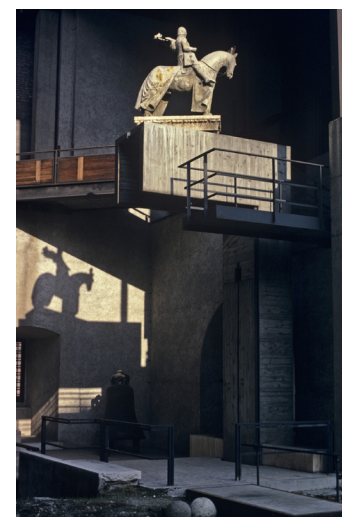
40. Μουσείο Antonio Canova / Το εσωτερικό της βασιλικής.



41. Μουσείο Castelvechio
Άποψη της αίθουσας «sacello»,
έντονος φωτισμός.

42. Μουσείο Castelvechio
Η κύρια αίθουσα της έκθεσης,
ήπιος φωτισμός.

Το Μουσείο Castelvechio χαρακτηρίζεται επίσης από τις έντονες αντιθέσεις μεταξύ φωτός και σκιάς. Προχωρώντας στον πρώτο εκθεσιακό χώρο, η προσοχή του επισκέπτη στρέφεται κατευθείαν στο εσωτερικό της αίθουσας «sacello» που θυμίζει σπηλιά και αποτελεί προσθήκη του Scarpa στο υφιστάμενο κέλυφος. Το φως σε αυτόν τον χώρο μοιάζει να προέρχεται από μία διαφορετική φύση. Οι μαύροι τοίχοι και το σκούρο καφέ πλακάκι του δαπέδου φωτίζονται με ένταση από ένα ευρύ άνοιγμα στην οροφή, δημιουργώντας έντονη αντίθεση με το ήπιο φως της κύριας αίθουσας της έκθεσης. Η ύπαρξη οριζόντιου και κάθετου φωτισμού ταυτόχρονα ενισχύει δυναμικά τη διάκριση μεταξύ των δύο χώρων. Σε αυτή τη γραμμική αλληλουχία χώρων, η θέση και ο προσανατολισμός του κάθε γλυπτού είναι αναπόσπαστο κομμάτι της συνολικής αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Το φως αναδεικνύει τις ατομικές ποιότητες του έργου τέχνης.



43. Μουσείο Castelvechio
Το άγαλμα του Cangrande,
έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς.

ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ «ΤΟΠΙΚΙΣΜΟΥ»
Σύντομη αναφορά

Ο Αμερικάνος ιστορικός Lewis Mumford στο βιβλίο του «The South in Architecture» (1941) γράφει ότι «ο τοπικισμός δεν είναι θέμα χρήσης των διαθέσιμων τοπικών υλικών ή αντιγραφής των απλών κατασκευαστικών δομών που χρησιμοποιούσαν οι πρόγονοί μας [...]. Οι τοπικές μορφές είναι αυτές που βρίσκονται πιο κοντά στις πραγματικές συνθήκες ζωής και κάνουν τους ανθρώπους να νιώθουν άνετα στο περιβάλλον τους. Δεν χρησιμοποιούν απλώς το έδαφος, αλλά αντανakλούν την εκάστοτε πολιτισμική κατάσταση της περιοχής».²³

Το 1979 ο Νορβηγός θεωρητικός Christian Norberg-Schulz υποστήριξε ότι για να είναι τόπος ένας χώρος οφείλει να έχει κάποια διακριτά φυσικά ή πολιτιστικά χαρακτηριστικά. Για να καταστήσει σαφή τη θέση του χρησιμοποίησε τον όρο «*genius loci*». «Η φύση σχηματίζει ένα εκτεταμένο πλήρες όλον, έναν τόπο που ανάλογα με τις επιμέρους συνθήκες έχει μία ιδιαίτερη ταυτότητα»,²⁴ τονίζει ο Schulz. Στο τέλος της δεκαετίας του 1980 είχε γίνει πια σαφές ότι η συζήτηση περί *genius loci* είχε συμβάλει στη δημιουργία ή είχε επηρεάσει τη διαμόρφωση ενός αριθμού ρευμάτων της αρχιτεκτονικής σκέψης και πράξης. Ανάμεσά τους εξέχουσα θέση είχε ο κριτικός τοπικισμός, ένα ρεύμα κατά βάση νεωτερικό, που εμπνεόταν από τις τοπικές συνθήκες της ευρύτερης περιοχής.

Στην ερώτηση «πώς να γίνεις μοντέρνος και να επιστρέψεις στις ρίζες;», ο Αλέξανδρος Τζώνης και η Liane Lefaivre πρότειναν ως λύση τον «κριτικό τοπικισμό» και ήταν οι πρώτοι που χρησιμοποίησαν αυτόν τον όρο στο άρθρο τους «The Grid and the Pathway» (1981). Σύμφωνα με τους ίδιους, «Ο στόχος του κριτικού τοπικισμού είναι να μειώσει την επίδραση της παγκοσμιότητας του πολιτισμού μέσα από στοιχεία που είναι έμμεσα δανεισμένα από τις ιδιαιτερότητες του κάθε τόπου, όπως η ένταση και η ποιότητα του τοπικού φωτός, η τεκτονική που προκύπτει από μια ειδική κατασκευαστική δομή, ή ακόμα και η τοπογραφία της γης. Ο κριτικός τοπικισμός δεν έχει τίποτα να κάνει

με τις απλουστευτικές επιστροφές σε υποτιθέμενες μορφές κάποιου χαμένου ιθαγενούς στυλ».²⁵ Αυτή η προσέγγιση φαίνεται να λαμβάνει ερεθίσματα από τα γραπτά του Lewis Mumford, ο οποίος θρηνεί την απώλεια του τόπου.

Το 1983 ο Ιταλός αρχιτέκτονας και κριτικός Vittorio Gregotti, δήλωνε τα εξής: «Ο χειρότερος εχθρός της σύγχρονης αρχιτεκτονικής είναι η ιδέα του χώρου, θεωρούμενου μόνο από την άποψη των οικονομικών και τεχνικών απαιτήσεων του, αδιαφορώντας για τις ιδέες της τοποθεσίας. Το δομημένο περιβάλλον γύρω μας είναι, πιστεύω, η φυσική αναπαράσταση της ιστορίας του, και ο τρόπος με τον οποίο αυτό έχει συσσωρεύσει διαφορετικά επίπεδα νοήματος για να διαμορφώσει τη συγκεκριμένη ποιότητα της τοποθεσίας, όχι μόνο για ό,τι φαίνεται πως είναι με όρους αντίληψης, αλλά για ό,τι είναι με όρους της δομής».²⁶

Την ίδια χρονιά ο Βρετανός αρχιτέκτονας και ιστορικός Kenneth Frampton ακολουθεί το παράδειγμα των Τζώνη και Lefavre και γράφει το πρώτο του άρθρο για τον κριτικό τοπικισμό, προσδίδοντάς του όμως υψηλότερη αίσθηση της αναγκαιότητας και υπογραμμίζοντας την κριτική του φύση απέναντι στην μονοτονία του ατόπου. Στα τελευταία του άρθρα, ανακαλεί το δοκίμιο του Γάλλου φιλοσόφου Paul Ricoeur «Universal Civilization and National Cultures» (1955), όπου προειδοποιεί για το φαινόμενο της οικουμενοποίησης, το οποίο συνεπάγεται την καταστροφή της παραδοσιακής κουλτούρας. Συγκεκριμένα, θεωρεί ότι η διατήρηση οποιασδήποτε αυθεντικής κουλτούρας στο μέλλον θα εξαρτηθεί τελικά από την ικανότητά μας να δημιουργήσουμε ζωντανές μορφές τοπικής κουλτούρας, υιοθετώντας παράλληλα τις ξένες επιδράσεις.²⁷ Ο Frampton συμφωνεί με τον Γερμανό φιλόσοφο Martin Heidegger (1889-1976) όσον αφορά την απώλεια της εγγύτητας, η οποία απομάκρυνε τους ανθρώπους από μια αίσθηση του τόπου και του που ανήκουν. Στο βιβλίο του «On Reading Heidegger» (1974) υποστηρίζει ότι οι

αρχιτέκτονες πρέπει να είναι υπεύθυνοι για τη δημιουργία τόπων, σε μικρή κλίμακα και με όρους τοποθεσίας, προκειμένου ο άνθρωπος να βρει ένα νόημα εν μέσω της αποκεντρωτικής πολεοδομίας του ύστερου καπιταλισμού.

Ο Frampton θεωρεί πως ο κριτικός τοπικισμός δεν είναι τόσο ένα στυλ όσο μία κριτική προσέγγιση προσανατολισμένη σε κάποια κοινά χαρακτηριστικά.²⁸ Συνοπτικά, ο κριτικός τοπικισμός έχει τα εξής γνωρίσματα:

1. Στέκεται αρνητικά απέναντι στον εκσυγχρονισμό, αλλά αρνείται ακόμη να εγκαταλείψει τις προοδευτικές όψεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής κληρονομιάς.
2. Εκδηλώνεται ως μία συνειδητά οριοθετημένη αρχιτεκτονική, η οποία δίνει βάρος στο ζωτικό χώρο που δημιουργείται από την τοποθέτηση του έργου σε μία συγκεκριμένη τοποθεσία.
3. Δεν στοχεύει σε μία υποβαθμισμένη σκηνογραφική αναπαράσταση του κτισμένου περιβάλλοντος, αλλά στην πραγματοποίηση της αρχιτεκτονικής περισσότερο ως τεκτονικό γεγονός.
4. Θεωρείται «τοπικός» στον βαθμό που δίνει έμφαση σε ορισμένους παράγοντες που έχουν σχέση με την ιδιαιτερότητα του τόπου. Το φως αποτελεί πρωταρχικό παράγοντα, ο οποίος αναδεικνύει τον όγκο και την τεκτονική αξία του έργου. Αυτό έχει ως επακόλουθο την ανάγκη για ανταπόκριση στις κλιματικές συνθήκες.
5. Έχει ευαισθησία απέναντι σε συμπληρωματικές αισθήσεις, αφού το περιβάλλον δεν βιώνεται μόνο οπτικά.
6. Είναι αντίθετος στη συναισθηματική απομίμηση του τοπικού ιδιώματος, αλλά εισάγει επανερμηνευμένα παραδοσιακά στοιχεία, ακόμα και από ξένες πηγές.



LUIS BARRAGAN (1902-1988)
Casa Barragán



(στην προηγούμενη σελίδα)

44. Άποψη του εσωτερικού της Casa Barragán.

(σε αυτή τη σελίδα)

45. Ένταξη της κατοικίας στον αστικό ιστό.

46. Άποψη της αυλής, χρήση ψηλών τειχών για απομόνωση και ιδιωτικότητα.

Η αρχιτεκτονική του Luis Barragán, απλή και πλούσια σε χρώμα, αποτελεί έναν συνδυασμό πολιτιστικών και θρησκευτικών παραδόσεων του Μεξικού, μεσογειακών στοιχείων που εντοπίζονται στην ισπανική αποικιακή αρχιτεκτονική του Μεξικού, στοιχείων του μοντέρνου κινήματος, ενώ έχει αναφορές και στο De Stijl. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Casa Barragán, κατοικία και εργαστήριο του αρχιτέκτονα, που ολοκληρώθηκε το 1948 και βρίσκεται σε ένα εργατικό προάστιο της πόλης του Μεξικού. Σε αυτό το έργο εντοπίζονται επίσης επιρροές από τον φραγκικό μυστικισμό και την ισλαμική αρχιτεκτονική. Η ιδιαιτερότητα του κτιρίου έγκειται στην επιτυχημένη απόδοση τοπικών στοιχείων με σύγχρονο τρόπο.

Τα κτίριά του παρουσιάζουν τις τυπικές καθαρές γραμμές του μοντέρνου κινήματος, αν και τελικά παρέκκλινε από αυτό. Αντιπρόθετος στον φονξιοναλισμό, προσπαθούσε να επιτύχει μια «συναισθηματική αρχιτεκτονική». Μετεξέλιξε την τεχνοτροπία που επικρατούσε διεθνώς σ' ένα εξαιρετικά ευαίσθητο, ποιοτικά και αισθητικά, μεξικάνικο στυλ. Επανερμηνεύοντας στοιχεία που έλκουν την καταγωγή τους βαθιά μέσα στη μεξικανική παράδοση και τον πολιτισμό, όπως το νερό, η βλάστηση, το φως και το χρώμα, εισήγαγε στο έργο του μια πνευματική διάσταση. Όπως γράφει ο ίδιος, «[η] μοντέρνα αρχιτεκτονική πρέπει να προσπαθήσουμε να δημιουργήσουμε τις ίδιες θελκτικές διαστάσεις κατόψεως, χώρους και όγκους που υπάρχουν στην προ-Κολομβιανή, αποικιακή, και λαϊκή αρχιτεκτονική, αλλά δίνοντάς τους μια πραγματικά σύγχρονη έκφραση. Προφανώς αυτό σημαίνει πως δεν μπορούμε να επαναλάβουμε αυτές τις μορφές, αλλά μπορούμε να συγκεντρωθούμε στην ανάλυση της αίσθησης ευχαρίστησης αυτών των κήπων, των αυλών και των χώρων[...].»²⁹

Τον απασχόλησε ιδιαίτερα η σχέση μεταξύ εξωτερικού και εσωτερικού χώρου, ο συνδυασμός των τοπικών υλικών και η αλληλεπίθεση καθαρών επιπέδων. Ένα από τα ζητούμενά του ήταν



47. Σχέση εσωτερικού - εξωτερικού χώρου.

48. Η ατμόσφαιρα που δημιουργεί το φυσικό φως στο εσωτερικό της κατοικίας.

η ενίσχυση της βιωματικής εμπειρίας των χώρων. Γι' αυτό, όπως βλέπουμε και στην κατοικία του, η κάτοψη δεν αναπτύσσεται με μια ξεκάθαρη πορεία κίνησης, αλλά ανοικτοί και κλειστοί μεταβατικοί χώροι (αίθρια, διάδρομοι, αυλές) διατάσσονται πριν από κάθε βασικό λειτουργικό χώρο. Πρότεινε μια νέα σχέση ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο, αντιμετωπίζοντας αυτά τα δυο στοιχεία σαν μια αδιαίρετη ενότητα. Έτσι, και στην κατοικία του, επιθυμώντας να λειτουργεί ως χώρος ηρεμίας και όντας αντίθετος στην παραβίαση της ιδιωτικότητας, έθεσε όρια προς τον εξωτερικό κόσμο, εξασφαλίζοντας την απομόνωση, αλλά και την ομαλή μετάβαση από το δημόσιο στο ιδιωτικό. Κατάλληλα διαμορφωμένα ανοίγματα στα τοιχεία του πίσω μέρους του σπιτιού, δημιουργούν μια φυσική σχέση ανάμεσα στο χαμηλότερο επίπεδο και τον κήπο, έτσι ώστε να γίνεται αντιληπτό ως μια ενότητα.

Τα παράθυρα και οι φεγγίτες επιτρέπουν τη διείσδυση του φυσικού φωτός καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας. Τοίχοι ευθείς, επιμήκεις με γεωμετρική διαδοχή ανοιγμάτων επιτρέπουν στο φως να φλερτάρει μαζί τους. Η φαινομενικά απλή τυπολογία των ανοιγμάτων μελετάται ώστε να κατευθύνει, να οριοθετεί και να εγκλωβίζει το φως. Στις περισσότερες κατοικίες που σχεδιάζει, η σκιά πλάθει το εσωτερικό δημιουργώντας ένα βάθος στο οποίο όλα τα περιγράμματα διευρύνονται, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα ηρεμίας.³⁰ Σύμφωνα με τον ίδιο «οι αρχιτέκτονες ξεχνούν την ανάγκη των ανθρώπων για το ημίφως, το φως εκείνο που χαρίζει την ηρεμία».³¹ Φως όμως, σημαίνει χρώμα. Δε μπορεί να υπάρξει το δεύτερο χωρίς την ύπαρξη του πρώτου. Έτσι, το χρώμα και η υφή του υλικού αποτελούν εξίσου σημαντικούς παράγοντες στον χαρακτήρα και την ατμόσφαιρα του χώρου που δημιουργείται.³² Τα έργα του χαρακτηρίζονται από τη χρήση πρωτογενών υλικών όπως η πέτρα, το ξύλο και το σκυρόδεμα που η υφή τους αλλάζει στο πέρασ του χρόνου λόγω της πατίνας. Τα χρώματα έντονα και δυναμικά, επιβάλλονται στο τοπίο, συνομιλούν



μαζί του, φιλτράρουν και αντανακλούν το φως, προσδίδοντας θεατρικότητα στους εσωτερικούς χώρους, μεταμορφώνοντας τις επιφάνειες και τα υλικά κατά τη διάρκεια της ημέρας. Η πολιτιστική έξαρση του Βαργαγράμ είναι εμφανής στο τολμηρό ροζ, κίτρινο και λιλά χρώμα. Χειριζόταν τις αποχρώσεις της μεξικάνικης αρχιτεκτονικής με τέτοιο τρόπο που η ανάκλαση του φωτός δημιουργούσε έναν διάλογο ανάμεσα στο δομημένο χώρο και τα υλικά.

Θεμελιώδες επίσης συστατικό στα σχέδιά του αποτελεί η μόνιμη παρουσία του νερού σ' αυτά, το οποίο αντανακλά και διπλασιάζει τις γεωμετρικές γραμμές των τοίχων τονίζοντας έτσι την ποιητική του χώρου: «Το νερό είναι μουσική, το νερό είναι ανάπαυση, το νερό είναι ευχαρίστηση. Αλλά το νερό είναι επίσης φως [...]».³³ Το νερό αφήνεσαι να το ακούσεις και να το ανακαλύψεις. Συνομιλεί με γλυπτά, κυλά μέσα από σχισμές, σχηματίζει μικρά ρυάκια και γεμίζει κρήνες, στέρνες και πισίνες, με τα όριά τους να χάνονται, να συγχέονται με τη γραμμή του ορίζοντα.



49-50. Απόψεις του εσωτερικού της κατοικίας, χρήση έντονων, τοπικών χρωμάτων.



Ο Barragán και ο Scarpa εμφανίζουν κοινά στοιχεία στην αρχιτεκτονική τους, αν και το έργο τους αναπτύχθηκε σε διαφορετικά περιβάλλοντα. Εξέλιξαν την παραδοσιακή κουλτούρα του τόπου τους, δημιουργώντας ένα κράμα διεθνούς και τοπικού. Έδρασαν την ίδια χρονική περίοδο, εκφράζοντας και οι δύο ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το De Stijl, όσον αφορά τα πολλαπλά χωρικά επίπεδα. Τονίζουν κατακόρυφα και οριζόντια στοιχεία της σύνθεσης με την επιλεκτική χρήση μονόχρωμων επιφανειών. Στις μνήμες και τα βιώματά τους υπάρχει έντονο το υγρό στοιχείο. Τα κανάλια της Βενετίας και οι στέρνες των αλόγων στο Μεξικό είχαν ως αποτέλεσμα την ευρεία χρήση του νερού στα έργα τους. Χρησιμοποιούν υδάτινες επιφάνειες με τέτοιο τρόπο ώστε να ανακλούν και να διαχέουν το φως στον χώρο. Με ανάλογη λογική χρησιμοποιούν τις υφές και τα χρώματα. Οι αποχρώσεις που επιλέγουν, δείχνουν την επιρροή από τα χρώματα του Μεξικού και το υγρό κλίμα της Βενετίας αντίστοιχα. Η ποιότητα της ατμόσφαιρας στο Μεξικό παρουσιάζει ομοιότητα με αυτή του Βένετο. Επομένως, οι δύο αρχιτέκτονες συνδέονται αναπόφευκτα, χωρίς να το επιδιώκουν.

51. Casa Barragán / Η χρήση του υγρού στοιχείου στην αυλή.



SVERRE FEHN (1924-2009)
Hedmark Museum



(στην προηγούμενη σελίδα)

52. Μουσείο Hedmark / Άποψη του εσωτερικού.

(σε αυτή τη σελίδα)

53. Μουσείο Hedmark / Άποψη της αυλής.

54. Η σχέση του μουσείου με τα ερείπια.

Ένας από τους βασικότερους σκοπούς της αρχιτεκτονικής για τον Νορβηγό Sverre Fehn είναι η ανακάλυψη, η ερμηνεία και η διατήρηση του τόπου, των νοημάτων και των αναμνήσεων που αυτός κουβαλά, και στη συνέχεια η μετάφραση και η έκφρασή τους μέσω του κτιρίου, ώστε να καταστήσει τον τόπο κατανοητό στον χρήστη. Το κτίριο εκτός από συνέχεια του τοπίου θέλει να αποτελεί και συνέχεια της ιστορίας του. Γι' αυτό προσπαθεί να επαναφέρει παλιές μνήμες, κρυμμένες ποιότητες του τόπου και να προσδώσει σε αυτές ένα νέο νόημα, ικανό να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του χρήστη με τον τόπο. Ο ποιητικός μοντερνισμός του Fehn στηρίζεται στον συνδυασμό τοπικών και παγκόσμιων στοιχείων. Συνδυάζει τις ιδέες του μοντερνισμού με μία ευαισθησία προς το τοπίο και τη νορβηγική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, το κλίμα και τον τόπο, δημιουργώντας σχέσεις ώστε οι κατασκευές του να έχουν αίσθηση του τόπου στον οποίο ανήκουν.

«Πάντα πίστευα ότι έτρεχα μακριά από την παραδοσιακή νορβηγική αρχιτεκτονική, αλλά σύντομα συνειδητοποίησα ότι λειτουργούσα εντός του πλαισίου της. Το πώς ερμηνεύω τον τόπο, το φως, και τα οικοδομικά υλικά του έργου, έχει άμεση σχέση με την καταγωγή μου».³⁴

Ο σχεδιασμός μουσείων καταλαμβάνει μεγάλο μέρος του έργου του Sverre Fehn. Τα μουσεία είναι έργα τα οποία ανήκουν στο περιβάλλον τοπίο και ταυτόχρονα έρχονται σε αντίθεση με αυτό, δημιουργώντας ένα είδος τοπικιστικού μοντερνισμού που ενσαρκώνει το πνεύμα της Νορβηγίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Μουσείο Hedmark (1969-73), στην πόλη Χάμαρ της Νορβηγίας, το οποίο τοποθετήθηκε πάνω στα ορατά ερείπια ενός μεσαιωνικού φρουρίου. Ο Fehn χρησιμοποίησε το περίγραμμα της υπάρχουσας δομής για να σχηματίσει τη βάση για το νέο μουσείο.



55-56. Ράμπα,
"αιωρούμενη"
πορεία κίνησης.

Ο χρόνος καθίσταται ρητό θέμα του έργου. Εμπνευσμένος από το μουσειολογικό έργο του Carlo Scarpa, καθιστά το Hedmark παλίμψηστο, στο οποίο μία ελαφριά ξύλινη ανωδομή ισορροπεί με λεπτότητα πάνω από τα βαριά πέτρινα θεμέλια ενός αρχοντικού του 14ου αιώνα. Η νέα επένδυση με ξύλινες σανίδες, που στην πραγματικότητα αποκαθιστά τον αρχικό όγκο του κτιρίου, διακόπτεται σε ορισμένα σημεία ώστε να αποκαλύπτει το ασυνεχές περίγραμμα των αρχικών ερειπίων. Η διαλεκτική παλαιού και νέου διαμεσολαβείται και από ένα τρίτο στοιχείο. Η αναρτημένη ράμπα από σκυρόδεμα, που ξεκινάει από την αυλή και στη συνέχεια εισχωρεί στο εσωτερικό του κτιρίου, αφήνει ανέπαφα τα ερείπια, δημιουργώντας μία πορεία στην ιστορία του τόπου. Σχεδίασε, λοιπόν, ένα «αιωρούμενο» κτίριο, το οποίο επιτρέπει τη συνεχή επαφή του επισκέπτη με τα αρχαιολογικά ευρήματα και τις εκσκαφές που πραγματοποιούνται γύρω από αυτό.

Όπως φαίνεται και από τα παραπάνω, ο Sverre Fehn δείχνει ιδιαίτερη ευαισθησία στην αλληλεπίδραση μεταξύ στέψης και βάσης. Η αλλαγή στη δομική γλώσσα μεταξύ του ανώτερου και του κατώτερου επιπέδου του κτιρίου, χαρακτηρίζεται από την ξύλινη δετή στέγη και τη συμπαγή πέτρινη βάση που δημιουργούν έναν καθαρό οριζόντιο διαχωρισμό.³⁵ Στο εσωτερικό, αυτός ο διαχωρισμός προσανατολίζει τον επισκέπτη σε σχέση με τη γη και τον ουρανό. Αναλαμβάνει, δηλαδή, τον ρόλο της γραμμής του ορίζοντα σε έναν κλειστό χώρο, δημιουργώντας έμμεσα μία σύνδεση με το φυσικό περιβάλλον. «Όσα χτίζουμε πρέπει να προσαρμόζονται σε σχέση με το έδαφος, επομένως η γραμμή του ορίζοντα έχει σημαντικό ρόλο στον σχεδιασμό».³⁶

Τέλος, για τον Fehn το φως αποτελεί επίσης σημαντικό στοιχείο της σύνθεσης. Αυτό γίνεται αντιληπτό από τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τα ανοίγματα στο μουσείο, ώστε να αποδώσει στο εσωτερικό την ένταση και το χρώμα του νορβηγικού φωτός. Στο Hedmark απουσιάζουν τα κουφώματα. Τα ανοίγματα, καθώς και τμήματα της



υφιστάμενης δομής που έχουν υποχωρήσει, καλύπτονται με γυάλινες επιφάνειες, οι οποίες παίρνουν απόσταση από τα ερείπια. Έτσι, το γυαλί δημιουργεί μία αντίθεση με τη στιβαρότητα των πέτρινων τοίχων, αφήνοντας το φυσικό φως και τον αέρα να διεισδύσουν στο εσωτερικό του κτιρίου.

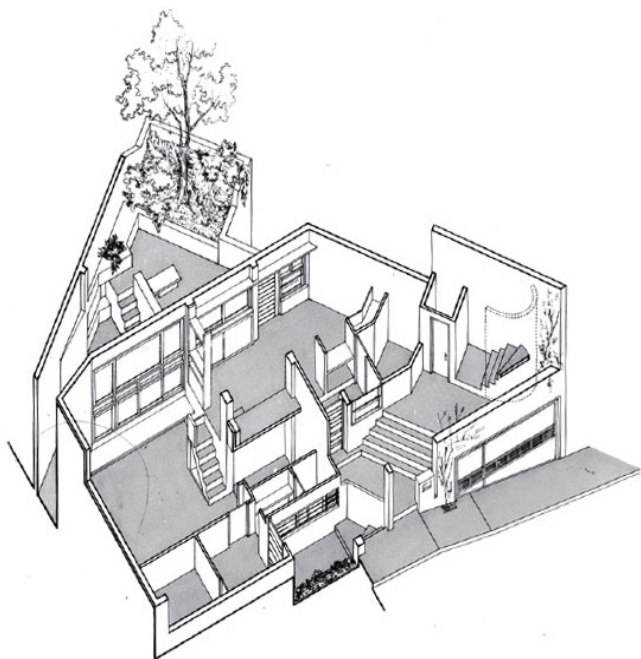
Μελετώντας το έργο του Sverre Fehn στο σύνολό του, παρατηρούμε ορισμένες κοινές προσεγγίσεις με τον Carlo Scarpa. Βασικό στοιχείο στη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής ταυτότητας και των δύο είναι η επιρροή από την καταγωγή τους, το περιβάλλον της Νορβηγίας και της Ιταλίας αντίστοιχα. Έτσι, στοχεύουν στη διατήρηση και τη μετάφραση του «τόπου» μέσω των κτιρίων τους. Ένα ακόμα συνθετικό στοιχείο που «συνδέει» τους δύο αρχιτέκτονες είναι ο χειρισμός του φωτός και η απόδοση μίας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας στο χώρο μέσω των διαφόρων ανοιγμάτων. Τέλος, ο Fehn επηρεάστηκε σημαντικά από το μουσειολογικό έργο του Scarpa, κυρίως από την επέμβαση στο Castelvecchio, και ανέπτυξε μία ιδιαίτερη διαλεκτική σχέση μεταξύ παλιού και νέου, προσδίδοντας στο κτίριο έναν χαρακτήρα παλίμψηστου.

57. Οριζόντιος διαχωρισμός / Βάση και στέψη

58. Η διαμόρφωση των ανοιγμάτων



ΔΗΜΗΤΡΗΣ & ΣΟΥΖΑΝΑ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗ (1933,1935)
Πολυκατοικία στην οδό Εμμ. Μπενάκη 118



(στην προηγούμενη σελίδα)
59. Η πρόσοψη της πολυκατοικίας.

(σε αυτή τη σελίδα)
60. Αξονομετρικό

61. Απόψεις από το εσωτερικό των διαμερισμάτων.
 Το νησιωτικό ιδίωμα κυριαρχεί στη διαμόρφωση.

Τα έργα του Δημήτρη και της Σουζάνας Αντωνακάκη (Εργαστήριο 66) ανταποκρίνονται στην ταπεινή παράδοση της ανώνυμης αρχιτεκτονικής, τις διαθέσιμες τοπικές τεχνικές και τεχνολογικές συνθήκες και τα δεδομένα του φυσικού ή αστικού τοπίου, του κλίματος και των υλικών. Ο Αλέξανδρος Τζώνης θεωρεί το έργο τους έναν συνδυασμό της τοπογραφικής πορείας του Δημήτρη Πικιώνη με τον «διεθνή» κάνναβο του Άρη Κωνσταντινίδη. Η διαλογική αυτή αντίθεση αντικατοπτρίζει το ρήγμα ανάμεσα στην κουλτούρα και τον πολιτισμό.

Το έργο που εκφράζει αμεσότερα αυτή τη δυαδικότητα είναι η πολυκατοικία της οδού Μπενάκη (1973). Αξιοποιούν ευφάνταστα τη δυσμενή νομοθεσία και εξαντλούν σχεδόν όλα τα περιθώρια εξέλιξης του κτιριακού αυτού είδους από πλευράς τυπολογίας, μορφής και εναλλακτικών τρόπων παραγωγής. Αντιμετωπίζουν την αρχιτεκτονική ως σύνθετο φαινόμενο, επηρεασμένοι από το διεθνές Team X και τις υποθήκες του Δ. Πικιώνη, και σε συνδυασμό με δικές τους βιωμένες μνήμες από την ελληνική λαϊκή παράδοση, εισάγουν μια διαφορετική άποψη για την πολυκατοικία.

Αναλύοντας τη δουλειά τους βλέπουμε να επαναλαμβάνονται δύο βασικές οργανωτικές αρχές: ο κάνναβος και η πορεία. Η πολυκατοικία της οδού Μπενάκη πρόκειται για μία σύνθεση σε διαφορετικά επίπεδα, όπου μία δαιδαλώδης πορεία, παρμένη από το ελληνικό νησιωτικό ιδίωμα, έχει υφανθεί μέσα στον κανονικό κάνναβο του φέροντος σκελετού από σκυρόδεμα.³⁷ Οι ίδιοι πιστεύουν ότι η πορεία είναι μία δήλωση η οποία, ακόμη και στο κενό, μεταφέρει τον απόηχο της φωνής, της συνάντησης και συνεύρεσης.

Βασικός στόχος της σύνθεσης είναι η δημιουργία μιας ροής χώρων όπου η κίνηση μετατρέπεται σε πορεία, τόσο σε κλίμακα κτιρίου όσο και σε κλίμακα δωματίου. Πρόκειται για μια μεταφορά από τη λαϊκή αρχιτεκτονική, όπου κάθε γωνία αποκτά τον χαρακτήρα ενός βιωμένου τόπου συνάντησης, ενός επεισοδίου.³⁸

Τα διαμερίσματα δεν περιορίζονται σε έναν όροφο, αλλά εκτείνονται σε περισσότερα επίπεδα, και καθένα από αυτά είναι διαρρυθμισμένο διαφορετικά ώστε να ανταποκρίνεται στις ανάγκες του κάθε ιδιοκτήτη. Βασική επιδίωξη στην οργάνωση των χώρων ήταν όλα τα διαμερίσματα να είναι διαμπερή ώστε να εξασφαλίζεται η μεσημβρία από την πίσω όψη και θέα στον λόφο από την πρόσοψη, ώστε να συνδεθούν οι κατοικίες με το υπαίθρο και με το άμεσο περιβάλλον του δρόμου, τον δημόσιο χώρο. Έτσι, η κάτοψη οργανώνεται γύρω από έναν κεντρικό κοινόχρηστο χώρο, ο οποίος επικοινωνεί με τα μπαλκόνια στην βόρεια και νότια πλευρά εξασφαλίζοντας διαμπερή αερισμό. Γύρω από τον κεντρικό πυρήνα που λειτουργεί ως εσωτερικό αίθριο, διατάσσονται οι συγκεκριμένοι χώροι των διαμερισμάτων με τη βοήθεια της πολύπλοκης πορείας κίνησης³⁹ που αναφέρθηκε παραπάνω.



62. Εσωτερικό διαμερίσματος, το οποίο αναπτύσσεται σε διαφορετικά επίπεδα.

(δεξιά)

63-64. Η σχέση των διαμερισμάτων με την κλειστή εσωτερική αυλή.

Τους ενδιαφέρουν οι σχέσεις που δημιουργούν οι χώροι μεταξύ τους, ο βαθμός επικοινωνίας μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, καθώς και οι καθ' ύψος σχέσεις που δημιουργούν όρια. Οι ημι-υπαίθριοι, οι υπαίθριοι χώροι και τα όρια μεταξύ τους είναι εναρκτήρια σημεία της σύνθεσής τους, καθώς σχεδιάζουν «αρνητικά», πρώτα τους υπαίθριους μεταβατικούς χώρους και μετά το κτίριο. Έτσι, οι χώροι κίνησης αποκτούν ιδιαίτερη σημασία. Σε όλα τα διαμερίσματα υπάρχει ένας μεγάλος διαμπερής χώρος που βλέπει στον δρόμο και προεκτείνεται συνήθως στην επόμενη στάθμη σαν μια κλειστή εσωτερική αυλή με την οποία επικοινωνούν όλοι οι χώροι. Η πολυπλοκότητα των επιπέδων και των σχέσεων κλειστού και ανοικτού χώρου εκφράζεται στις όψεις με γραφική διάθεση και ένα μορφολογικό λεξιλόγιο που αντλεί στοιχεία από την αυτογενή παράδοση.⁴⁰



Η επιλογή των υλικών και των χρωμάτων έχει καθοριστική σημασία στο έργο του Εργαστηρίου 66. Απαρνούνται το δόγμα του λευκού χρώματος που επιβάλλει το διεθνές στυλ και επιστρέφουν στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της ηπειρωτικής Ελλάδας. Έτσι, τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν στην πολυκατοικία είναι το ανεπίχριστο σκυρόδεμα, ο σοβάς βαμμένος σε έντονα χρώματα και το ξύλο.

Οι βιωμένες μνήμες και η παράδοση του τόπου διαμόρφωσαν σημαντικά την αρχιτεκτονική ταυτότητα του Δημήτρη και της Σουζάννας Αντωνακάκη, όπως και του Carlo Scarpa. Οι ελληνικές και κρητικές ρίζες του Εργαστηρίου 66 και η επιρροή της Βενετίας στον Scarpa, είχαν ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη μίας στρατηγικής σχεδιασμού σε σχέση πάντα με τον τόπο, τα υλικά και το φως της Μεσογείου. Μελετώντας, λοιπόν, το έργο τους, διαπιστώνουμε αρκετά κοινές προσεγγίσεις. Δηλώνουν εξίσου επηρεασμένοι από το πρώιμο έργο του Le Corbusier, ενώ η πολυπλοκότητα των επιπέδων είναι απόρροια της επιρροής τους από το De Stijl και το έργο του ζωγράφου Piet Mondrian, αφού σχεδιάζουν με «αρνητικούς» χώρους. Στο έργο τους βλέπουμε να επαναλαμβάνεται επίσης η συνθετική αρχή του καννάβου, σε διάφορες κλίμακες. Η χρήση πρωτογενών υλικών, οι υφές και τα χρώματα, δημιουργούν μία δυναμική ισορροπία στα έργα τους, ενώ παράλληλα τα εντάσσουν στο άμεσο περιβάλλον τους. Η πολυπλοκότητα του εσωτερικού, η μικροκλίμακα, η τρισδιάστατη αντίληψη του χώρου, η δημιουργία ροής και η σχέση εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, είναι επίσης κοινά τους χαρακτηριστικά. Αν και δεν απαρνήθηκαν το μοντέρνο, ανέπτυξαν ένα δικό τους λεξιλόγιο για να συνομιλήσουν με το περιβάλλον των κτιρίων τους.



TADAO ANDO (1991)
Water Temple



(στην προηγούμενη σελίδα)

65. Water Temple, Χιόγκο, Ιαπωνία (1991)

(σε αυτή τη σελίδα)

66. Ένταξη του κτιρίου στο φυσικό περιβάλλον.

67. Το ανηφορικό μονοπάτι συμβολίζει την πνευματική διαδικασία της καθάρσης.

Ο Tadao Ando επιχειρεί στο σύνολο του έργου του την αποκατάσταση της ενότητας του παρελθόντος του τόπου με τη σύγχρονη κοινωνία, συνδυάζοντας την ιδιοσυγκρασία της τοπικής παραδοσιακής κουλτούρας με τον μοντερνισμό. Επιλέγει να αποκαταστήσει αυτή την ενότητα με βασικά εργαλεία το μπετόν, το φως και το φιλοσοφικό του υπόβαθρο, αποφεύγοντας τη χρήση αυτούσιων παραδοσιακών αρχιτεκτονικών μορφών και υλικών που θα κατέληγαν σε άκριτο μιμητισμό.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Water Temple (1991), το οποίο διαφέρει από τους παραδοσιακούς ξύλινους ναούς της Ιαπωνίας, καθώς η κατασκευή του είναι από εμφανές σκυρόδεμα. Είναι ένα κτίριο που παραπέμπει σε παραδοσιακές φόρμες και σύμβολα, διατηρώντας παράλληλα μία απόσταση από αυτά μέσω της αφαίρεσης. Όπως έχει πει και ο ίδιος, «[...] η μέθοδος που έχω επιλέξει είναι να εφαρμόζω το λεξιλόγιο και τις τεχνικές που έχουν αναπτυχθεί από έναν ανοιχτό, οικουμενικό μοντερνισμό, σε μία κλειστή σφαίρα από επιμέρους τρόπους ζωής και τοπικές διαφοροποιήσεις [...]».⁴¹

Στο Water Temple, όπως και στα περισσότερα έργα του Ando με θρησκευτικό χαρακτήρα, την αρχιτεκτονική του έρχεται να συμπληρώσει η έννοια του συμβολισμού. Για να προσεγγίσει κανείς το κτίριο, ακολουθεί μία διαδρομή κατά την οποία, αν και κινείται σε ανοιχτό χώρο, προχωρά προς έναν αφηρημένο στόχο. Ταυτόχρονα, το μακρύ αυτό ανηφορικό μονοπάτι επαναλαμβάνει το θέμα του παραδοσιακού κήπου στο σπίτι του τσαγιού (roji), ως κίνηση προς την πνευματική διαδικασία που πρόκειται να ακολουθηθεί. Στο τέλος της διαδρομής βρίσκεται μία οβάλ λίμνη, καλυμμένη με λωτούς, που παραπέμπει στη διαδικασία της πνευματικής καθάρσης μέσω της ηρεμίας του υγρού στοιχείου. Παράλληλα, η αντανάκλαστική επιφάνεια της λίμνης δημιουργεί ένα οπτικό εφέ συνέχειας με το τοπίο. Έτσι, λοιπόν, η συμβολική υπόσταση των φυσικών στοιχείων



68. Οι καμπύλοι τοίχοι οριοθετούν το μονοπάτι σε σχέση με την οβάλ λίμνη.

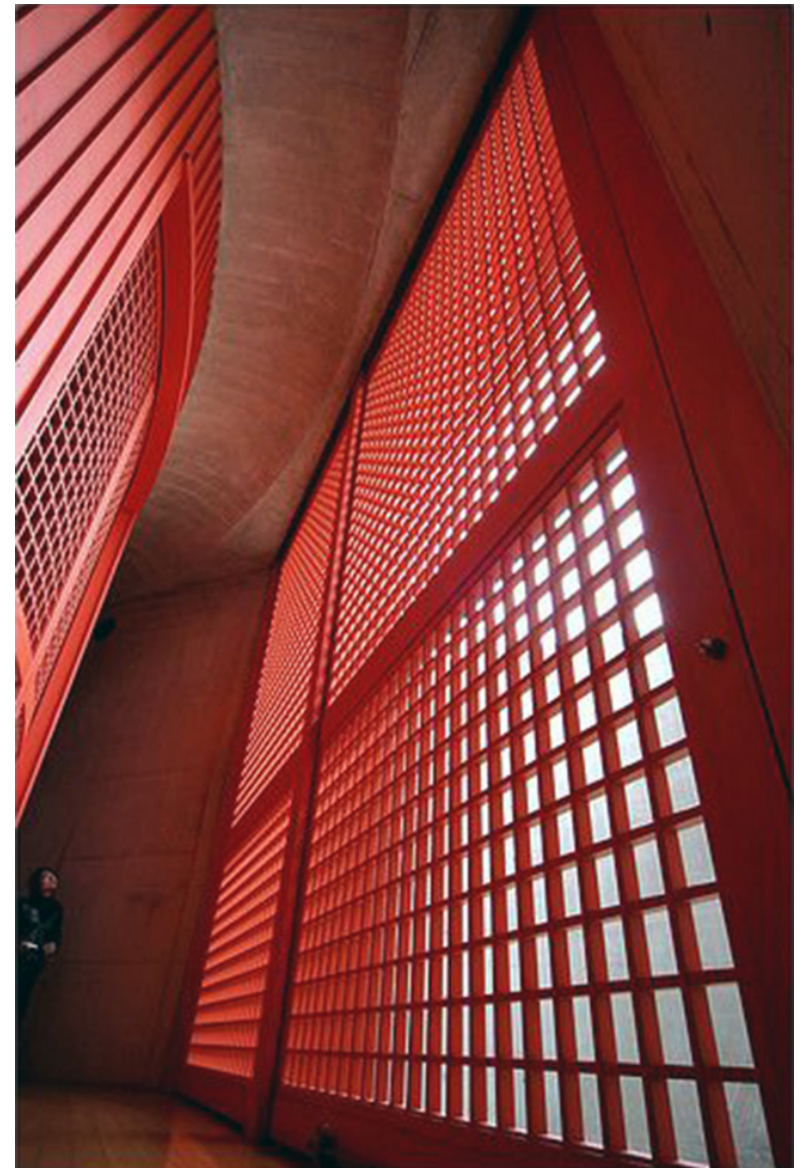
69. Η είσοδος στο Ναό / Ζώνη μετάβασης από το "κοσμικό" στο "ιερό".

συμπληρώνει την ύπαρξή τους, δημιουργώντας μία δυναμική σχέση μεταξύ τους που παράγει χωρικές ποιότητες.

Η είσοδος στο ιερό γίνεται με την κατάβαση μίας επιμήκους σκάλας, η οποία χωρίζει τη λίμνη στα δύο και λειτουργεί ως ενδιάμεσο διάστημα μεταξύ των δύο εκατέρωθεν χώρων, δημιουργώντας μία ζώνη μετάβασης από το δημόσιο-κοσμικό στο ιδιωτικό-ιερό. Όπως δηλώνει και ο Tadao Ando, «η πορεία εισόδου είναι μία σειρά κινήσεων που σταδιακά αδειάζουν το μυαλό και προετοιμάζουν τον δρόμο για τον διαλογισμό [...]».⁴²

Φτάνοντας στο εσωτερικό του Water Temple, ο επισκέπτης αντικρίζει έναν καθηλωτικό χώρο, η ιερότητα του οποίου εντείνεται με το έντονο κόκκινο χρώμα των τοίχων, το οποίο στη βουδιστική παράδοση συμβολίζει τη δύναμη της ζωής και χαρακτηρίζει τους ιερούς χώρους. Στη συνέχεια, κινείται ανάμεσα στους καμπύλους τοίχους που οριοθετούν το ιερό, επιρροή του Ando από την παραδοσιακή κατοικία (sukiya), που διακρίνεται για τον χειρισμό πολλαπλών χωρικών επιπέδων ως εκφραστικών μέσων. Ο Ando δεν καταφεύγει στην απλή προσομοίωση των παραδοσιακών ξύλινων κατασκευών ή τη χρήση υποβλητικών τοπικών στοιχείων. Αντιθέτως, η αρχιτεκτονική του δημιουργεί μία αναζωογονημένη ιαπωνική αίσθηση για την αλληλεπίδραση του φωτός, των υλικών και των λεπτομερειών.

Τα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο Ando για την απόδοση των παραδοσιακών εννοιών είναι το κυρίαρχο εμφανές σκυρόδεμα που συνδυάζεται με ξύλο και γυαλί, και τα στοιχεία της φύσης, νερό και φως. Αποσκοπώντας στη χειραγώγηση της αίσθησης του χώρου μέσω του χειρισμού του φωτός, επιλέγει το σκυρόδεμα ως δομικό υλικό γιατί θεωρεί πως είναι το καταλληλότερο για τη δημιουργία επιφανειών που θα τις χαρακτηρίζει το φως του ήλιου⁴³, κάνοντας τους τοίχους αφηρημένους και προσεγγίζοντας το έσχατο όριο του χώρου. Έτσι, ο χώρος αποκτά διαύγεια μέσα από το φως, στοιχείο



70-71. Το έντονο κόκκινο χρώμα εντείνει την ιερότητα του χώρου, σύμφωνα με τη βουδιστική παράδοση.



ιδιαίτερα συνδεδεμένο με τον χαρακτήρα της ιαπωνικής αγροικίας (minka), στην οποία το φως φιλτράρεται μέσα από μία σειρά ανοιγμάτων στην οροφή που παράγουν έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς.

Συγκεκριμένα, με την τοποθέτηση του φωταγωγού στο δυτικό τμήμα του υπόγειου κτίσματος, ο Ando εισάγει το φυσικό φως στο εσωτερικό και έπειτα το εμπλουτίζει με πληθώρα σκιών. Κατά μήκος της διαδρομής κίνησης προς το ιερό, οι βαριές σκιές κάνουν τους τοίχους να μοιάζουν άυλοι, δημιουργώντας έτσι την εντύπωση της προοδευτικής αποδέσμευσης από το υλικό περιβάλλον. Αντίστοιχα, στην κύρια αίθουσα ο χαμηλός φωτισμός παράγει μια στοχαστική ατμόσφαιρα, με τις σκιές να ενισχύουν την πνευματική εμπειρία. Στο εσωτερικό των κτιρίων του, ο Ando σκοπεύει να δημιουργήσει μία φυσική σχέση (Shinto) μεταξύ του ατόμου, του δομικού υλικού και των φυσικών φαινομένων. Το κτίριο είναι γι' αυτόν μία εμπειρία που πρέπει να βιώνεται με το σώμα αλλά και με το πνεύμα.⁴⁴

Λαμβάνοντας υπ' όψιν το Water Temple του Ando και το κοιμητήριο Brion του Scarpa, αλλά και το συνολικό τους έργο, καταλήγουμε σε ορισμένα κοινά στοιχεία, με αφετηρία την επιρροή και των δύο αρχιτεκτόνων από την ιαπωνική παράδοση. Τα πολλαπλά χωρικά επίπεδα και η αίσθηση που προσδίδουν στο χώρο μέσω του χειρισμού και του φιλτραρίσματος του φωτός, με αποτέλεσμα τις έντονες αντιθέσεις μεταξύ φωτός και σκιάς, είναι επίσης κοινά τους χαρακτηριστικά. Όμως, το σημαντικότερο στοιχείο που «συνδέει» τον Ando και τον Scarpa είναι η συμβολική χρήση του νερού. Τόσο στο Water Temple όσο και στο κοιμητήριο Brion, το υγρό στοιχείο συμβολίζει την πνευματική διαδικασία της κάθαρσης, που σε συνδυασμό με μία πορεία εισόδου στα κτίρια προετοιμάζει τον επισκέπτη για τη διαδικασία του διαλογισμού. Το στοιχείο του συμβολισμού στο έργο τους είναι επίσης απόρροια του φιλοσοφικού τους υπόβαθρου και των προσωπικών τους αναζητήσεων.

72. Χώρος κίνησης περιμετρικά του ιερού / Στο εσωτερικό κυριαρχούν οι έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς.



PETER ZUMTHOR (1943)
St. Benedict Chapel



(στην προηγούμενη σελίδα)
73. St. Benedict Chapel, Ελβετία (1988)

(σε αυτή τη σελίδα)
74. Η ξύλινη επένδυση της όψης.
 Η παλαιώση του υλικού.

75. Ένταξη του κτιρίου στο αλπικό τοπίο.



Ο Ελβετός Peter Zumthor θεωρεί ότι ο σχεδιασμός ενός κτιρίου δεν σχετίζεται με ένα αρχιτεκτονικό στυλ, αλλά με τον χώρο, τη χρήση, το περιβάλλον, την ιστορία και τις αισθήσεις. Τα βιώματά του έχουν διαμορφώσει την ευαισθησία και εμμονή του για τις φυσικές και αισθητικές ποιότητες των υλικών, αλλά και των ιδιαίτερων λεπτομερειών. Σχεδιάζει κτίρια που αναπτύσσονται φυσικά στον χρόνο και αποτελούν κομμάτι της μορφής και της ιστορίας του χώρου, κτίρια που αναπτύσσουν έναν ουσιώδη διάλογο με την υφιστάμενη κατάσταση.

Ένα από τα έργα του που εκφράζει αυτόν τον διάλογο είναι το St. Benedict Chapel. Το παρεκκλήσι σχεδιάστηκε το 1988 και βρίσκεται στο ελβετικό χωριό Sumvitg. Δεν συμμορφώνεται σύμφωνα με κάποια παγκόσμια ομοιομορφία, ούτε ικανοποιεί κάποια ρομαντική εικόνα του πώς θα έπρεπε να είναι η τοπική αρχιτεκτονική. Σκοπός του Zumthor είναι μια αναφορά στην παραδοσιακή εκκλησία που προκαλεί το ενδιαφέρον του παρατηρητή, χωρίς όμως να επιβάλλεται σε αυτόν. Ήθελε να δημιουργήσει μια ήρεμη σύνθεση που αντανakλά τα τοπικά υλικά και τρόπους κατασκευής, χωρίς όμως να επιζητά μια νοσταλγική επιστροφή σε υποθετικές χαμένες δεξιότητες των προβιομηχανικών τεχνικών. Πάντρεψε την παράδοση με σύγχρονα υλικά και τεχνικές, δίνοντας ιδιαίτερη βάση στην ποιότητα της κατασκευής.

Για τον Zumthor ο τόπος αποτελεί ένα ιδιαίτερο συνονθύλευμα φυσικών στοιχείων, φωτός, υλικών, θέας, καιρικών φαινομένων, τοπογραφίας αλλά και μνήμης και ιστορίας, που επηρεάζει το σχεδιασμό.⁴⁵ Τα υλικά και η ποιότητα κατασκευής του κτιρίου σχετίζονται άμεσα με το περιβάλλον του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «Τα υλικά και η κατασκευή θα πρέπει να σχετίζονται με τον τόπο και καμιά φορά ακόμα και να προέρχονται από αυτόν. Διαφορετικά έχω την αίσθηση ότι το τοπίο δεν δέχεται το νέο κτίριο».⁴⁶



Για τον ίδιο τα υλικά είναι ένα ιδιαίτερο εργαλείο σχεδιασμού, με πρωτεύοντα ρόλο κατά τη σχεδιαστική διαδικασία. Θεωρεί ότι η έννοια της υλικότητας εμπεριέχει μνήμες και συναισθήματα. Έτσι, επιλέγει τη χρήση συγκεκριμένων υλικών για να αποδώσει μια ιδιαίτερη αίσθηση και νόημα στο έργο του. Είχε ασχοληθεί από πολύ νωρίς με αποκαταστάσεις ιστορικών κτιρίων, μελετώντας τον τρόπο παλαίωσης των υλικών. Οι χρωματικές παλέτες που προκύπτουν από τη χρήση, την επεξεργασία και τη φθορά τους είναι αυτά που σύμφωνα με τον ίδιο χαρίζουν την ιδιαίτερη αύρα του κτιρίου.⁴⁷ Γι' αυτό το λόγο αντί για τη χρήση επιπλέον χρωμάτων φαίνεται να προτιμά τις φυσικές αποχρώσεις των υλικών. Στο έργο του *St. Benedict Chapel* μελέτησε ο ίδιος τον τρόπο παλαίωσης του ξύλου, τους διαφορετικούς χρωματισμούς και υφές που δημιουργούνται κατά το πέρασμα των χρόνων.⁴⁸

Τα υλικά, το φως και το τοπίο είναι συνυφασμένα στο *St. Benedict Chapel*. Παρά τον ελλειψοειδής μορφής σχεδιασμό του, που δεν παραπέμπει σε κάποια παραδοσιακή μορφή, και τη χρήση νέων τεχνικών κατασκευής, το εκκλησάκι ενσωματώνεται φυσικά στο περιβάλλον του. Με τη χρήση υλικών που εντοπίζονται στην τοπική αρχιτεκτονική, όπως οι πέτρες και οι ξύλινες σανίδες της όψης, αναγνωρίζεται σε αυτό η τοπική αρχιτεκτονική των Άλπεων.

Η σχέση του εσωτερικού με το εξωτερικό είναι ένα βασικό ερώτημα για τον ίδιο κατά τη σχεδιαστική διαδικασία. Προσπαθεί να σχεδιάζει κτίρια όπου το εσωτερικό γίνεται αντιληπτό ως μια κρυμμένη μάζα που δεν αναγνωρίζεται βλέποντας την εξωτερική τους μορφή. Το ίδιο φαίνεται να κάνει και στο *St. Benedict Chapel*. Το σκούρο εξωτερικό κέλυφος δεν υπονοεί σε καμία περίπτωση τη φωτεινή αίσθηση του ανοιχτόχρωμου εσωτερικού, όπου εντύπωση προκαλεί η κατασκευαστική απλότητα της ξύλινης δομής του κτιρίου. Περιμετρικά τοποθετούνται μεγάλα ξύλινα υποστυλώματα για τη στήριξη της επίσης ξύλινης οροφής και δεν αποκρύπτονται,



ως είθισται, μέσα στην τοιχοποιία. Στο σημείο όπου οι ψηλοί τοίχοι συναντούν την οροφή, τοποθετεί περιμετρικά μια σειρά από φεγγίτες που επιτρέπουν τη διείσδυση φυσικού φωτός στο εσωτερικό, συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός ατμοσφαιρικού χώρου, αποκομμένου από τον έξω κόσμο.⁴⁹ Ο συνδυασμός της ηρεμίας και της κλίμακας του εσωτερικού παρέχει ένα μέρος κατάλληλο για περισυλλογή και απομόνωση. Το St. Benedict Chapel άπτεται των τοπικών κατασκευαστικών παραδόσεων με έναν αντισυμβατικό τρόπο, δέχεται άμεσα το φυσικό φως και βρίσκεται σε αρμονία με το τοπίο.

Θέλοντας να επιτύχουν μια αισθητηριακή αρχιτεκτονική, τόσο ο Peter Zumthor όσο και ο Carlo Scarpa, λαμβάνουν υπ' όψιν τους τον χώρο και την ιστορία του, το τοπικό φως και τα τοπικά υλικά. Μελετώντας το υπόβαθρο και των δυο, προκύπτει πως έχοντας αναπτύξει από μικρή ηλικία μια ιδιαίτερη σχέση με τη χειροτεχνία, ήταν και οι δυο γνώστες των υλικών και των ιδιοτήτων τους. Σεβόμενοι την παράδοση εισήγαγαν τη χρήση νέων μέσων κατασκευής και απέφυγαν την επανάληψη παλαιότερων μορφών. Ο χειρισμός του φωτός στα έργα τους δημιουργεί μια υποβλητική ατμόσφαιρα. Ο κατακόρυφος φωτισμός του St. Benedict Chapel μοιάζει να προέρχεται από μια άλλη φύση, ακολουθώντας μια αντίστοιχη λογική με αυτή της μικρής αίθουσας «sacello» που συναντήσαμε στο Castelvecchio του Scarpa.

(στην προηγούμενη σελίδα)

76. Άποψη από το εσωτερικό της εκκλησίας.

(σε αυτή τη σελίδα)

77. Ο εμφανής ξύλινος σκελετός της κατασκευής.



VINCENZO LATINA (1964)
Corte interna all' isolato ai Bottari



Ο Vincenzo Latina αποτελεί παράδειγμα της νέας ιταλικής αρχιτεκτονικής, η οποία χαρακτηρίζεται από μία ισορροπημένη αντίληψη της διεθνούς πραγματικότητας και ταυτόχρονα της δικής της κληρονομιάς.⁵⁰ Είναι ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένος στο πρόβλημα της ένταξης νέων αρχιτεκτονικών δομών στο αστικό τοπίο των ιστορικών πόλεων, καθώς και στη δημιουργία δομών με έντονο τοπικό και μεσογειακό χαρακτήρα, που προσεγγίζει όμως με κριτική διάθεση χωρίς επιδεικτικές ή τετριμμένες αναφορές. Εκφράζεται με ευαισθησία και προσοχή όσον αφορά την πολιτιστική και αστική κληρονομιά, με την οποία καταφέρνει να δημιουργήσει μια σημαντική σχέση αλληλεπίδρασης και διαλόγου.

Ένα από τα έργα που εκφράζει τη σχέση του Latina με την ιστορία του τόπου είναι η επέμβαση στη συνοικία Bottari στην Ορτυγία, την ελληνική καρδιά των Συρακουσών, και αποτελεί τμήμα μιας αρχαίας αποικίας Κορινθίων. Ο επανασχεδιασμός της χωρίζεται σε δύο φάσεις και είναι μέρος των έργων που πραγματοποιήθηκαν για να ανακτήσουν τα πιο εσωστρεφή τμήματα των οικοδομικών τετραγώνων στο ιστορικό κέντρο της πόλης.

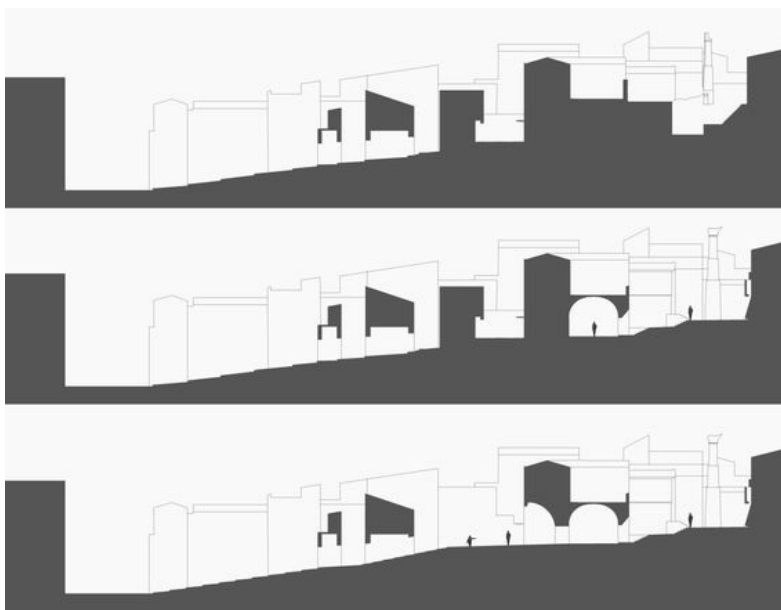
Η συνοικία διατηρεί το αρχικό ελληνικό οδικό δίκτυο. Οι μεταγενέστερες επικαλύψεις σέβονται τα εσωτερικά όρια των αρχαίων δομών. Η αρχιτεκτονική πρόταση του Latina αφορά μία πορεία φωτός και αέρα στην καρδιά μιας περιοχής που έχει χρησιμοποιηθεί, για αρκετές δεκαετίες, κυρίως ως χωματερή. Αυτό συνεπάγεται αρχικά τη «στοχευμένη» κατεδάφιση των πρόσφατων κατασκευών. Το έργο αποτελεί μία «ευαίσθητη» επέμβαση, αφού τα αρχιτεκτονικά θραύσματα που κρύβονται κάτω από τα απορρίμματα αποκαλύπτονται και ανακτώνται. Η διαδικασία αυτή μετέτρεψε την περιοχή σε λατομείο, όπου η ανάκτηση των αρχαίων δομών έγινε υλικό για την κατασκευή της νέας.

(στην προηγούμενη σελίδα)

78. Άποψη της εσωτερικής αυλής στη συνοικία Bottari.

(σε αυτή τη σελίδα)

79-80. Η πρώτη και η δεύτερη φάση της επέμβασης, αντίστοιχα.



Ο Latina επαναφέρει το Ιπποδάμιο στοιχείο, τονίζοντας τον προσανατολισμό Α-Δ που χαρακτήριζε το οδικό σύστημα των Συρακουσών. Του δίνει όμως σύγχρονη μορφή χωρίς ρομαντισμούς, δημιουργώντας μία πορεία στον χρόνο και ενδιαφέρουσες σχέσεις μεταξύ ανοιχτών και κλειστών χώρων. Ο στενός δρόμος που περνά μέσα από την αυλή φαίνεται να είναι μια πράξη «επανίδρυσης», ως άμεσος απόγονος των στενών που διέτρεχαν το αρχαίο σύστημα. Με αυτόν τον τρόπο η καρδιά του οικοδομικού τετραγώνου ανοίγει προς την κατεύθυνση των άκρων του. Η πορεία στο εσωτερικό του ορίζει την ανώμαλη δομή των χώρων και αναδεικνύει τις διαφορετικές αρχιτεκτονικές παρουσίες. Χαρακτηριστική είναι η θολωτή αίθουσα που χρονολογείται από τον 15ο αιώνα, και μετατρέπεται σε κομβικό σημείο για την είσοδο στην καρδιά του οικοδομικού τετραγώνου.

Οι αντηρίδες και οι προσόψεις των κτιρίων σηματοδοτούν τα όρια της περιοχής και διατηρούν τους διαφοροποιημένους όγκους και την τυπική ποικιλία του περιβάλλοντα χώρου. Ο ρόλος τους είναι αυστηρά λειτουργικός, καθώς χρησιμεύουν για τη σταθεροποίηση και την αποκατάσταση της υπάρχουσας τοιοχοποιίας, ενώ αποτελούν παράλληλα φορέα μνήμης των γεγονότων που χαρακτήρισαν τη μακρά ιστορία της περιοχής. Η βάση της αντιστήριξης είναι μία ζώνη από πέτρες οι οποίες προέρχονται από την επιτόπου ανάκτηση και πάνω στις οποίες τοποθετήθηκε το νέο αρχιτεκτόνημα.

81. Η λευκή πύλη συμβολίζει το Ιπποδάμιο στοιχείο.

82. (τομές) Τα στάδια της επέμβασης και οι κατεδαφίσεις που χρειάστηκε να πραγματοποιηθούν.



Ο Vincenzo Latina θα μπορούσε να θεωρηθεί ο Carlo Scarpa των Συρακουσών, αφού προσεγγίζει την ιταλική παράδοση μέσα από μία ισορροπημένη αντίληψη της διεθνούς πραγματικότητας. Ο Latina, μέχρι στιγμής, έχει ασχοληθεί κυρίως με επεμβάσεις σε υφιστάμενα κελύφη, όπως και ο Scarpa. Αναπτύσσουν και οι δύο μία ιδιαίτερη σχέση με την ιστορία του τόπου. Έτσι, στις επεμβάσεις τους ακολουθούν μία προσέγγιση όπου είναι έντονη η διαλεκτική σχέση μεταξύ του παλιού και του νέου. Στη συνοικία Bottari, ο Latina επιχειρεί μία επαναφορά της αρχικής κατάστασης, μέσω της αφαίρεσης των πρόσφατων δομών, όπως έκανε και ο Scarpa στο Μουσείο Castelvecchio. Και οι δύο αποκαλύπτουν τα αρχιτεκτονικά θραύσματα, δίνοντάς τους μία σύγχρονη μορφή χωρίς ρομαντισμούς. Το έργο και των δυο εντοπίζεται στο μεσογειακό περιβάλλον της Ιταλίας, με αποτέλεσμα να αποκτά εκ των πραγμάτων κοινά χαρακτηριστικά. Το παιχνίδι με το φως, οι έντονες αντιθέσεις και οι εναλλαγές φωτός και σκιάς είναι ένα από αυτά. Σημαντικό ρόλο και για τους δύο αρχιτέκτονες έχει επίσης η σχέση μεταξύ ανοιχτού και κλειστού χώρου, και η σύνδεση των κτιρίων τους με το άμεσο περιβάλλον.

83. Η βάση της αντιστήριξης / Άποψη της αυλής από τη θολωτή αίθουσα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αναλύοντας το έργο του Carlo Scarpa, συμπεραίνουμε ότι ο τρόπος σκέψης και σχεδιασμού στηρίχθηκε σε ένα ιδιαίτερο υπόβαθρο προσωπικών αναζητήσεων. Είναι δύσκολο να διακρίνουμε επιγόνους, αφού δεν ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο στυλ, αλλά έναν δικό του μοναδικό τρόπο εργασίας. Κάθε στοιχείο στο έργο του, εκφράζει την ταυτόχρονη ύπαρξη διαφορετικών επιρροών. Συνεπώς, η κατανόηση του έργου του προϋποθέτει την αναζήτηση αυτών των επιρροών. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που άργησε να αναγνωριστεί από την «αρχιτεκτονική κοινότητα».

Έχοντας ως αφετηρία το έργο του Scarpa, επιλέγουμε να τον παραλληλίσουμε με αρχιτέκτονες που παρουσιάζουν αντίστοιχα χαρακτηριστικά, όσον αφορά την αρχιτεκτονική προσέγγιση, ανεξαρτήτως γεωγραφικής θέσης. Σκοπός είναι να κατανοήσουμε τη σημασία του «τόπου» στο έργο τους, σε συνδυασμό με επιρροές από διαφορετικές κουλτούρες.

Μελετώντας, λοιπόν, τα χαρακτηριστικά των αρχιτεκτόνων που αναλύσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, παρατηρούμε πως σε ένα γενικό πλαίσιο έχουν διαμορφώσει κοινές αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις. Παρά τη διαφορετική κλίμακα και τυπολογία των έργων, σχεδιασμένων από αρχιτέκτονες που έδρασαν σε διαφορετικές περιόδους, χώρες και ηπείρους, γίνεται αντιληπτή η ύπαρξη κοινών στοιχείων στο αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα.

Η επιρροή από την καταγωγή, δηλαδή οι μνήμες και τα βιώματα του τόπου, αποτέλεσε για τον καθένα ξεχωριστά αφετηρία για τη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής του ταυτότητας. Χωρίς να ακολουθούν πιστά τις τάσεις που επέβαλε το διεθνές στυλ του μοντέρνου κινήματος, προσεγγίζουν την παράδοση του τόπου δίνοντάς της μία σύγχρονη μορφή χωρίς ρομαντισμούς και διαχωρίζοντάς την από το τοπικό ιδίωμα. Εντάσσουν στο σχεδιασμό στοιχεία από ξένες κουλτούρες, τα οποία όμως προσαρμόζουν στις δικές τους αντιλήψεις και σχεδιαστικές προθέσεις, δημιουργώντας

ένα κράμα «διεθνούς και τοπικού».

Το χωρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασαν διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο. Τα έργα τους δεν εντάσσονται στο περιβάλλον μεγάλων αστικών ιστών. Αντιθέτως, συνομιλούν με την παράδοση μιας τοπικής κοινωνίας, στα πλαίσια της οποίας διαμόρφωσαν τις μνήμες και τα βιώματά τους.

Η σχέση των αρχιτεκτόνων με το περιβάλλον είναι εμφανής, τόσο σε επίπεδο τοπογραφίας, όσο και σε επίπεδο ροής μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου. Ο Luis Barragán αντιμετωπίζει αυτά τα δυο στοιχεία σαν μια αδιαίρετη ενότητα, θέλοντας να ενισχύσει τη βιωματική εμπειρία του χώρου. Για τον Δημήτρη και τη Σουζάνα Αντωνακάκη, οι μνήμες από τη χρήση του υπαίθριου χώρου στον ελληνικό χώρο, είχαν ως αποτέλεσμα, οι ημι-υπαίθριοι, υπαίθριοι χώροι, καθώς και τα όρια μεταξύ τους, να αποτελούν αφετηρία της σύνθεσης. Στην περίπτωση του Scarpa, το περιβάλλον της Βενετίας, όπου κυριαρχεί το υγρό στοιχείο, κατέχει σημαντικό ρόλο στο σχεδιασμό των περισσότερων έργων του. Σε ορισμένες περιπτώσεις όμως, η χρήση του νερού από τον ίδιο, όπως και από τον Tadao Ando, διαφέρει από των υπολοίπων. Η επιρροή της Ιαπωνίας στους δύο αρχιτέκτονες εισήγαγε μια συμβολική διάσταση στο χειρισμό του νερού. Επομένως, συμπεραίνουμε ότι οι προσλαμβάνουσες του κάθε αρχιτέκτονα είναι αυτές που καθορίζουν τον τρόπο αντιμετώπισης του περιβάλλοντος στο έργο του.

Ένα ακόμα κοινό στοιχείο στο έργο τους είναι η προσέγγιση του φωτός, φυσικού και τεχνητού, το οποίο εξαρτάται από τις συνθήκες του τόπου. Παρατηρώντας τη γεωγραφική θέση των περιοχών στις οποίες έδρασε ο καθένας, διαπιστώνουμε ότι στις περιπτώσεις των πιο εύκρατων και τροπικών περιοχών, η ένταση του φυσικού φωτός επιτρέπει το παιχνίδι φωτός και σκιάς, κάτι που παρατηρούμε στο έργο του Scarpa. Στην περίπτωση του Fehn, όπου το κλίμα αποκτά πιο ηπειρωτικά χαρακτηριστικά, το φως είναι πιο ψυχρό και

με λιγότερη ένταση. Για το λόγο αυτό, γίνεται χρήση μεγαλύτερων ανοιγμάτων στα έργα του. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχεδιαστική πρόθεση του Fehn για το νορβηγικό περίπτερο της Μπιενάλε. Θέλοντας να προσδώσει στο χώρο την ατμόσφαιρα που δημιουργεί το νορβηγικό φως, δημιουργεί εσκεμμένα ένα πέπλο σκιάς, αποφεύγοντας τις έντονες αντιθέσεις. Έτσι, ενώ το έργο του τοποθετείται στο μεσογειακό περιβάλλον της Βενετίας, το αποτέλεσμα που παράγει με το χειρισμό του φωτός είναι τελείως διαφορετικό από αυτό του Scarpa. Αντίστοιχα, ο Zumthor στο St. Benendict επιλέγει τη χρήση ενιαίων ανοιγμάτων, τα οποία ανταποκρίνονται στις ανάγκες που δημιουργούν οι τοπικές συνθήκες.

Στις περιπτώσεις των Carlo Scarpa, Luis Barragán και Tadao Ando, το κλίμα τούς επιτρέπει να αντιμετωπίζουν το φως σαν μάζα, την οποία πλάθουν με την εισαγωγή στοιχείων σκίασης. Οι έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς δημιουργούν ένα οπτικό παιχνίδι που προσδίδει δραματικό χαρακτήρα στο χώρο. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι οι αρχιτέκτονες αποσκοπώντας στη δημιουργία μίας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας στο χώρο, χρωματίζουν το τοπικό φως που εισέρχεται στο εσωτερικό του μέσω των υλικών και των υφών που επιλέγουν. Χρησιμοποιούν διάφορες τεχνικές χειρισμού του ίδιου του φωτός, αλλά και των ανοιγμάτων, σε συνδυασμό ακόμα και με υδάτινες επιφάνειες.

Τα υλικά και τα χρώματα είναι επίσης ένα ιδιαίτερο εργαλείο σχεδιασμού με πρωτεύοντα ρόλο κατά τη σχεδιαστική διαδικασία. Η χρήση τοπικών υλικών, καθώς και η γνώση των ιδιοτήτων και των κατάλληλων τεχνικών για τον χειρισμό τους, χαρακτηρίζουν τόσο το έργο του Carlo Scarpa, όσο και το έργο του Peter Zumthor, ο οποίος θεωρεί ότι η έννοια της υλικότητας εμπεριέχει μνήμες και συναισθήματα. Όμως, τα υλικά καθώς και οι τεχνικές επεξεργασίας τους μπορεί να διαφέρουν από περιοχή σε περιοχή. Το υλικό που συναντάμε στα έργα τους και τους συνδέει τόσο μεταξύ τους, όσο και

με την παγκόσμια κουλτούρα, είναι το σκυρόδεμα· ένα διεθνές υλικό το οποίο ξεκίνησε να χρησιμοποιείται ευρέως τον τελευταίο αιώνα. Η δημιουργική χρήση του σκυροδέματος δίνει μία ξεχωριστή ταυτότητα στο υλικό. Οι αρχιτέκτονες καταφέρνουν να του προσδώσουν τοπικό χαρακτήρα, ακόμα και χρωματίζοντάς το, όπως ο Luis Barragán και το Εργαστηρίου 66, οι οποίοι απαρνιούνται το δόγμα του λευκού χρώματος που επιβάλλει το διεθνές στυλ και δημιουργούν ένα χρωματολόγιο επηρεασμένο από τα χρώματα που συναντούν στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική του τόπου τους.

Στην περίπτωση του Sverre Fehn και του Vincenzo Latina, οι οποίοι ασχολήθηκαν με αποκαταστάσεις και επεμβάσεις σε υφιστάμενα κελύφη, όπως ο Carlo Scarpa, παρατηρείται μία ιδιαίτερη διαλεκτική σχέση μεταξύ παλιού και νέου, όχι μόνο σε ό,τι αφορά τα υλικά. Η συνολική τους αντιμετώπιση υποδηλώνει τον σεβασμό τους στην ιστορία του τόπου χωρίς όμως να επαναλαμβάνουν μορφές του παρελθόντος.

Καταλήγουμε, λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι τα στοιχεία που αποτέλεσαν τη βάση της αρχιτεκτονικής προσέγγισης των αρχιτεκτόνων που αναλύσαμε, αφορούν το περιβάλλον, την τοπογραφία, τα υλικά, τις παραδοσιακές τεχνικές, το φως και την ιστορία του τόπου. Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι επίσης και τα θέματα που εξετάζει ο κριτικός τοπικισμός.

Ο όρος «κριτικός» υποδηλώνει μια αναστοχαστική κατανόηση της ιδέας του τόπου, όπου σημαντική είναι η κριτική επιλογή και εφαρμογή των στοιχείων εκείνων που διατηρούν το τοπικό, μέσα από μία σύγχρονη προσέγγιση, διαχωρίζοντάς το από το τοπικό ιδίωμα. Μόνο έτσι, δημιουργείται μία σχέση συνέχειας και όχι ρήξης με την παράδοση. Για να γίνει απόλυτα κατανοητή η σημασία του τόπου αξίζει να αναρωτηθεί κανείς πώς θα φαινόταν ένα έργο γέννημα του κριτικού τοπικισμού ενταγμένο σε ένα διαφορετικό περιβάλλον. Για την κατανόηση του παγκόσμιου, είναι απαραίτητη η εκτίμηση

της μοναδικότητας της ταυτότητας του τοπικού. Πώς θα μπορούσε κανείς να σχεδιάσει ή να χτίσει σε έναν δεδομένο τόπο με μία αμιγώς διεθνή προοπτική, και αντιστρόφως; Πώς θα βίωνοταν η κατοικία του Luis Barragán στο αλπικό τοπίο του Peter Zumthor, ακόμα και στο ελληνικό μεσογειακό κλίμα του Εργαστηρίου 66; Μάλλον τα χρώματα της κουλτούρας του Μεξικό θα φάνταζαν αρκετά ξένα. Η οποιαδήποτε αναζήτηση του διεθνούς αποκτά υπόσταση μέσα από τη σχέση με το τοπικό. Το τοπικό είναι αυτό που συνθέτει το παγκόσμιο «όλον».

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. «Un architetto a regola d'arte», Συνέντευξη από τη Barbara Radice, 31 October 1978
2. Pierconti J.K. Mauro, «Carlo Scarpa e il Giappone», *Architetti e architetture*, no.21, Electa, Milano, 2007, σελ.17
3. Dal Co Francesco and Mazzariol Giuseppe, «Carlo Scarpa. The complete works», translation Richard Sadleir, Electa/Rizzoli, New York, 2002, σελ.280
4. http://morfologia.arch.duth.gr/3o_etos/3o_exam_VI/eklektikismos.pdf
5. Pierconti J.K. Mauro, «Carlo Scarpa e il Giappone», *Architetti e architetture*, no.21, Electa, Milano, 2007, σελ.54
6. Dal Co Francesco and Mazzariol Giuseppe, «Carlo Scarpa. The complete works», translation Richard Sadleir, Electa/Rizzoli, New York, 2002, σελ.220
7. Morena Francesco, «Il Giappone di Carlo Scarpa», *orient art*, 26 May 2011
8. Hawkes Dean, «The Environmental Imagination. Technics and poetics of the architectural environment», Routledge, New York, 2008, σελ.111
9. Schultz Anne-Catrin, «Carlo Scarpa. Layers, Edition Axel Menges», Axel Menges, Stuttgart/London, 2007, σελ.9
10. Schultz Anne-Catrin, «Carlo Scarpa. Layers», Axel Menges, Stuttgart/London, 2007, σελ.16
11. Los Sergio, «Carlo Scarpa», Taschen, Cologne, 1993, σελ.13
12. Schultz Anne-Catrin, «Carlo Scarpa. Layers», Axel Menges, Stuttgart/London, 2007, σελ.10
13. Tezcan Natarsha, «Responding to sites with existing fabric: A comparative analysis of Carlo Scarpa and Peter Zumthor», UNSW Built Environment, Australia, 2014, σελ.17
14. Schultz Anne-Catrin, «Carlo Scarpa. Layers», Axel Menges, Stuttgart/London, 2007, σελ.16
15. Dal Co Francesco and Mazzariol Giuseppe, «Carlo Scarpa. The complete works», translation Richard Sadleir, Electa/Rizzoli, New York, 2002, σελ.286
16. Soroka Ellen C., «Carlo Scarpa. Connections in Design: A Generic Attitude», MIT, Massachusetts, 1979, σελ.30
17. «Carlo Scarpa' s surprisingly traditional legacy», de.phaidon.com, 17 July 2014

18. Turek Slawomir, «Carlo Scarpa. The symbolism of water and the meaning of life and death in the Brion Cemetery», London, 2014, σελ.14
19. Los Sergio, «Carlo Scarpa», Taschen, Cologne, 1993, σελ.36
20. Hawkes Dean, «The Environmental Imagination. Technics and poetics of the architectural environment», Routledge, New York, 2008, σελ.111
21. Los Sergio, «Carlo Scarpa», Taschen, Cologne, 1993, σελ.31
22. Hawkes Dean, «The Environmental Imagination. Technics and poetics of the architectural environment», Routledge, New York, 2008, σελ.111
23. Canizaro Vincent B. editor, «Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition», Princeton Architectural Press, New York, 2007, σελ.397
24. Λέφας Παύλος, «Αρχιτεκτονική και κατοίκηση. Από τον Heidegger στον Koolhaas», Πλέθρον, Αθήνα, 2008, σελ.165
25. Παπαχριστοδούλου Μαρία, «Δεσμοί Αρχιτεκτονικής και Τόπου», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2014
26. Frampton Kenneth, «Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική», μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ.290
27. Frampton Kenneth, «Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική», μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ.278
28. Frampton Kenneth, «Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική», μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ.288
29. «Luis Barragán y el regreso a las Fuentes», Συνέντευξη από τον Damian Bayon, Plural, no.48, Mexico City, September 1975, σελ.29
30. Μποσγανά Μαρία, «Αρχιτεκτονική και φως – Luis Barragán», Σεπτέμβριος 2011
31. Frampton Kenneth, «Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική», μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ.282
32. Μποσγανά Μαρία, «Αρχιτεκτονική και φως – Luis Barragán», Σεπτέμβριος 2011
33. «Color as a structure. The Newest House by Luis Barragán», Συνέντευξη από την Marie Pierre Toll, House and Garden, no.9, New York, September 1981, σελ.134-141
34. www.pritzkerprize.com/1997/bio
35. Morton Jill, «The poetics of the between», University of Dundee, Scotland, 2013, σελ.34
36. Morton Jill, «The poetics of the between», University of Dundee, Scotland, 2013, σελ.32
37. Frampton Kenneth, «Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική», μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ.288
38. Φιλίππιδης Δημήτρης, «Νεοελληνική Αρχιτεκτονική», Μέλισσα, Αθήνα, 1984, σελ.376
39. www.culture2000.tee.gr
40. www.culture2000.tee.gr
41. Martin Kristin Ellen, «Tadao Ando and his approach to Critical Regionalism», wordpress, 29 April 2013
42. «Tadao Ando 1983-2000», El Croquis, no.44/58, May 2000, σελ.14-15
43. Frampton Kenneth, «Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική», μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ.286
44. Wu Xianghua, «Concrete Resistance: Ando in the context of critical regionalism», 10 May 2006, σελ.11
45. Ραβάνη Δήμητρα, «Κατασκευάζοντας Ατμόσφαιρες. Peter Zumthor-Sтивен Holл», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2014, σελ.104
46. Zumthor Peter, «Thinking Architecture», 3rd expanded edition, Birkhäuser, Berlin, 2010, σελ.99
47. Ραβάνη Δήμητρα, «Κατασκευάζοντας Ατμόσφαιρες. Peter Zumthor-Sтивен Holл», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2014, σελ.104
48. Ραβάνη Δήμητρα, «Κατασκευάζοντας Ατμόσφαιρες. Peter Zumthor-Sтивен Holл», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2014, σελ.104
49. Λιάτσος Βασίλης, «Ιεροί Τόποι, Σύγχρονη Θρησκευτική αρχιτεκτονική στον 20ο αιώνα», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2010, σελ.97
50. www.athensvoice.gr/article/event/vincenzo-latina

CARLO SCARPA

1. Bruschi Greta, Faccio Paolo, Pratali Maffei Sergio, Scaramuzza Paola, «Il calcestruzzo nelle architetture di Carlo Scarpa. Forme, Alterazioni, Interventi», Editrice Compositori, Bologna, 2005
2. Cadwell Michael, «Strange Details», The MIT Press, Cambridge, 2007
3. Dal Co Francesco and Mazzariol Giuseppe, «Carlo Scarpa. The complete works», translation Richard Sadleir, Electa/Rizzoli, New York, 2002
4. Dal Co Francesco, et. al, «Carlo Scarpa (Architecture and Urbanism)», A+U Publishing, Tokyo, 1985
5. Else Stephanie, «Richard Murphy and Carlo Scarpa: A Regional-Modernist Dialogue», University of Dundee, Scotland, 2012
6. Hawkes Dean, «The Environmental Imagination. Technics and poetics of the architectural environment», Routledge, New York, 2008
7. Los Sergio, «Carlo Scarpa», Taschen, Cologne, 1993
8. Morena Francesco «Il Giappone di Carlo Scarpa», orient art, 26 May 2011
9. Morris Roderick Conway, «The Dramatic Galleries of Carlo Scarpa, Architect : A Choreographer of Light», The New York Times, New York, October 2000
10. Pierconti J.K. Mauro, «Carlo Scarpa e il Giappone», Architetti e architetture, no.21, Electa, Milano, 2007
11. Rab Samia, «Carlo Scarpa' s Re-design of Castelvechio in Verona», 86th ACSA annual meeting and technology conference, 1998
12. Schultz Anne-Catrin, «Carlo Scarpa. Layers», Axel Menges, Stuttgart/London, 2007
13. Stott Rory, «Spotlight: Carlo Scarpa», Archdaily, 2014
14. Soroka Ellen C., «Carlo Scarpa. Connections in Design: A Generic Attitude», MIT, Massachusetts, 1979
15. Tezcan Natarsha, «Responding to sites with existing fabric: A comparative analysis of Carlo Scarpa and Peter Zumthor», UNSW Built Environment, Australia, 2014
16. Turek Slawomir, «Carlo Scarpa. The symbolism of water and the meaning of life and death in the Brion Cemetery», London, 2014
17. «Un architetto a regola d'arte», Συνέντευξη από τη Barbara Radice, 31 october 1978

18. Νούσκα Ολυμπία, «Collage Architecture», Kingston University, London, 2007
19. Θεοδωράκης Τάσος, «Πόλη, Παλίμψηστο, Ταυτότητα», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2012
20. www.carloscarpa.es
21. http://morfologia.arch.duth.gr/3o_etos/3o_exam_VI/eklektikismos.pdf

ΤΟΠΙΚΙΣΜΟΣ

1. Arnold Dana editor, Altan Ergut Elvan and Turan Ozkaya Belgin, «Rethinking Architectural Historiography», Routledge, New York, 2006
2. Baumeister Ruth & Lee Sang editors, «The Domestic and the Foreign in Architecture», 010 Publishers, Rotterdam, 2007
3. Canizaro Vincent B. editor, «Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition», Princeton Architectural Press, New York, 2007
4. Fischer Ole W., «Slow Architecture? - The Myth of Local Resistance to Globalization in Architecture: A Critique», invited lecture at the peer-reviewed ACSA conference "Local Identities / Global Challenges", Houston, TX, USA, 2011
5. Frampton Kenneth, «Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική», μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009
6. Francis Mallgrave Harry, Goodman David, «An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present», Wiley-Blackwell, UK, 2011
7. Gonzalez de Canales Francisco, «Experiments with Life Itself: Radical Domestic Architectures between 1937 and 1959», ACTAR Publishers, Barcelona, 2011
8. «Kenneth Frampton & Paul Ricoeur: A Dialogue», wordpress, 2011
9. Leach Neil, «Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory», Routledge, New York, 1997
10. Lefaivre Liane & Tzonis Alexander, «Architecture of Regionalism in the Age of Globalization: Peaks and Valleys in the Flat World», Routledge, New York, 2012
11. Mackay-Lyons Brian, edited by Robert McCarter, «Local Architecture: Building Place, Craft, and Community», Princeton Architectural Press, New York, 2014

12. Ratti Carlo, Haw Alex, Picon Antoine, Claudel Matthew, «The power of networks: Beyond Critical Regionalism», The Architectural Review, July 2013
13. Sharr Adam, «Heidegger for Architects», Routledge, New York, 2007
14. Slessor Catherine, «Editorial View: Reframing Critical Regionalism for the Current Age», The Architectural Review, July 2013
15. Λέφας Πάυλος, «Αρχιτεκτονική και κατοίκηση. Από τον Heidegger στον Koolhaas», Πλέθρον, Αθήνα, 2008
16. Παπαχριστοδούλου Μαρία, «Δεσμοί Αρχιτεκτονικής και Τόπου», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2014

LUIS BARRAGAN

1. «Color as a structure. The Newest House by Luis Barragán», Συνέντευξη από την Marie Pierre Toll, House and Garden, no.9, New York, September 1981
2. Frampton Kenneth, «Μοντέρνα Αρχιτεκτονική», μετάφραση Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Πάγκαλου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009
3. «LEGORETTA+LEGORETTA. Όψεις και Χρώμα. Μυστήριο και Μαγεία στην Αρχιτεκτονική», Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2008
4. «Luis Barragán y el regreso a las Fuentes», Συνέντευξη από τον Damian Bayon, Plural, no.48, Mexico City, September 1975
5. Megan Sveiven, «AD Classics: Casa Barragan / Luis Barragan», Archdaily, January 2011
6. Santa Ana Lucia, «The legacy of Luis Barragan Morfin in Ricardo Legorreta and Antonio Attolini architecture», 55th SAH Annual Meeting, New Orleans, LA, 2013
7. Street-Porter Tim, «CASA MEXICANA», Stewart, Tabori & Chang, New York, 1989
8. Turkel Dan, «Luis Barragán and the Paradox of a Mexican Modernity», 2013
9. Μποσγανά Μαρία, «Αρχιτεκτονική και φως – Luis Barragán», Σεπτέμβριος 2011
10. Casa Luis Barragan, «World Heritage Scanned nomination», whc.unesco.org, Μεξικό, 2004
11. «Luis Barragán House And Studio», www.worldheritagesite.org

SVERRE FEHN

1. Arkitektur N., «Hedmark Museum, Hamar 1967-2005», architecture Norway, 2009
2. Bradley Page, «Valued but broken: Reconstructing Damaged Built Heritage», diploma thesis, Victoria University of Wellington, 2013
3. Mings Josh, «The story of building: Sverre Fehn' s Museums», Tulane University School of Architecture, New Orleans, 2011
4. Morton Jill, «The poetics of the between», University of Dundee, Scotland, 2013
5. Phelan Shane, «Sverre Fehn: Conducting a Nordic light within the Venetian climate», Dublin School of Architecture, Dublin, May 2013
6. Shields Jennifer A.E., «Collage and Architecture», Routledge, New York, 2014
7. Zenfa Aleksandra, «Sverre Fehn – Bispegaard Museum», wordpress, April 2014
8. Βούλγαρη Μαρία Βασιλική, «Αναζητώντας την Συνέχεια με τον Φυσικό Τόπο...», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, 2015
9. www.pritzkerprize.com/1997/bio

ΔΗΜΗΤΡΗΣ & ΣΟΥΖΑΝΑ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗ

1. Metallinou, Vasilgia Angelos, «Regionalism and Greek architecture : the architecture of Dimitris and Suzana Antonakakis», MIT, Massachusetts, 1984
2. Ζάχος Θεόφιλος, Μηντσούλη Αλεξάνδρα, «Το αίσθημα του χώρου», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, 2013
3. Τσιράκη Σοφία, σχεδιασμός και επιμέλεια έκδοσης, «Εξι διαλέξεις για την κατοίκηση: Κατοικία, Αστική Πολυκατοικία, Συλλογική Κατοικία», Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Αθήνα, Απρίλιος 2013
4. Φεσσά – Εμμανουήλ Ελένη, «Η Αθήνα στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα: Πολεοδομική μεταμόρφωση & αρχιτεκτονική δημιουργία», greekarchitects, Ιανουάριος 2010
5. Φιλιππίδης Δημήτρης, «Νεοελληνική Αρχιτεκτονική», Μέλισσα, Αθήνα, 1984
6. «Πολυκατοικία στην Μπενάκη, Εργαστήριο 66 - Σουζάνα Αντωνακάκη, Δημήτρης Αντωνακάκης _ 1973», ΔΟΜΕΣ INDEX

7. www.a66architects.com
8. www.culture2000.fee.gr/ATHENS/GREEK/BUILDINGS/BUILD_TEXTS/B136_t.html

TADAO ANDO

1. ArchiTeam, «Water Temple (Shingonshu Honpukuji)», Architravel, January 2013
2. Erzen Jale Nejdet, «Tadao Ando' s Architecture in the Light of Japanese Aesthetics», METU Journal Of The Faculty Of Architecture, Ankara, 2004
3. Hien Pham Thanh, «Abstraction and Transcendence: Nature, Shin-tai, and Geometry in the Architecture of Tadao Ando», University of Cincinnati, Ohio, 1998
4. Martin Kristin Ellen, «Tadao Ando and his approach to Critical Regionalism», wordpress, April 2013
5. Ramirez Andrea, «Visionaries, Tadao Ando», Random House, United States, 2011
6. «Tadao Ando 1983-2000», El Croquis, no.44/58, May 2000
7. Wu Xianghua, «Concrete Resistance: Ando in the context of critical regionalism», 10 May 2006
8. Κοππασπούλου Κυριακή Λυδία, «Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού-μα στη σύγχρονη ιαπωνική αρχιτεκτονική, μέσα από το έργο του Tadao Ando», Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Αθήνα, Ιούλιος 2015

PETER ZUMTHOR

1. Brouwer Will, «The key tenets of Critical Regionalism: Do they apply to the work of Peter Zumthor?», ISSU
2. Lockhart-Krause Jesse, «Saint Benedict's Chapel», wordpress, 2014
3. Saieh Nico, «Multiplicity and Memory: Talking About Architecture with Peter Zumthor», Συνέντευξη από τον Marco Masetti, Haldenstein, Graubünden, Switzerland, 9th December 2009, Archdaily, November 2010
4. «The Architecture Of Northern Switzerland, by Peter Zumthor», The Architectural Review, 5 July 2011
5. Zumthor Peter, «Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects», Birkhäuser, Berlin, 2006

6. Zumthor Peter, «Thinking Architecture», 3rd expanded edition, Birkhäuser, Berlin, 2010
7. Λιάτσος Βασίλης, «Ιεροί Τόποι, Σύγχρονη Θρησκευτική αρχιτεκτονική στον 20ο αιώνα», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2010
8. Ραβάνη Δήμητρα, «Κατασκευάζοντας Ατμόσφαιρες. Peter Zumthor-Sтивен Holl», Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2014

VINCENZO LATINA

1. «Collegamento Tra La Corte Dei Bottari E Via Ruggero Settimo Attraverso Il Ronco Dei Cassari», Divisare
2. «Corte interna all'isolato ai Bottari», Divisare
3. «Παραλλαγή, Αλληλουχία, Επαλληλία. Διάρκεια και Μετασχηματισμός στην αρχιτεκτονική», διάλεξη του Vincenzo Latina στην Αθήνα, 2014
4. www.vincenzolatina.com
5. www.athensvoice.gr/article/event/vincenzo-latina

E1 <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-1116/carlo-scarpa-el-oficio-de-la-memoria>

E2 https://en.wikipedia.org/wiki/Legend_of_Saint_Ursula

E3 https://en.wikipedia.org/wiki/Piazza_San_Marco

E4 [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_\(Klimt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_(Klimt))

E5 <https://gr.pinterest.com/pin/72409506484429742/>

E6 <http://mapio.net/>

E7 <https://www.flickr.com/photos/flickrized/7300980394/>

E8 <http://www.archigraphie.eu/wp-content/uploads/2010/03/Katsura.jpg>

E9 <https://ttuporter.wordpress.com/tag/carlo-scarpa/>

E10 <http://www.urbanarchnow.com/2012/09/carlo-scarpas-brion-vega-cemetery.html>

E11,24,31 <http://designlifefnetwork.com/interior-alchemy-carlo-scarpas-palazzo-querini-stampalia/>

E12 https://it.wikipedia.org/wiki/Gipsoteca_canoviana

E13 <http://thelongroadtovenice.com/2011/07/31/verona-alla-scarpa-or-as-much-of-it-as-i-could-see/>

E14 <http://www.archilovers.com/projects/37469/negozio-olivetti.html>

E15 <http://www.brocketestoni.com/2015/10/italian-architect-carlo-scarpa/>

E16 <http://www.rupho.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=24&p=0&a=3&at=0>

E17 <http://thelongroadtovenice.com/2011/07/31/verona-alla-scarpa-or-as-much-of-it-as-i-could-see/>

E18 <https://www.flickr.com/photos/krustacean/1203282166/>

E19 <http://shftoptplus-uts.blogspot.gr/2014/08/castelvecchio-museum-carlo-scarpa.html>

E20 <https://www.flickr.com/photos/pg/4929165450/in/photostream/>

E21 <http://www.brocketestoni.com/2015/10/italian-architect-carlo-scarpa/>

E22 <http://lisathatcher.com/2012/07/01/piet-mondrian-line-over-form/>

E23 <https://www.flickr.com/photos/124144647@N02/14439092652/in/set-72157644831907427/>

E25 <http://www.houzz.com/photos/1513519/Querini-Stampalia-Foundation-modern-staircase-other-metro>

E26 <http://www.themilanese.com/?p=1066>

E27 <https://www.behance.net/gallery/Lamore-secondo-Carlo-Scarpa/8456477>

- E28** <https://www.flickr.com/photos/27655859@N06/3789717189/>
- E29** <https://www.flickr.com/photos/frei/5268060653/>
- E30** <https://baptistlaversanne.wordpress.com/2013/11/06/foundation-querini-stampalia-carlo-scarpa/>
- E32** <http://www.livingby.co/post/66185548200/wellwornwellwell-bri-on-cemetery-carlo-scarpa>
- E33** <http://www.admagazine.fr/lieux/articles/la-venise-de-carlo-scarpa-photographie-par-olivier-amsellem/740>
- E34** <http://www.thegorgeousdaily.com/carlo-scarpas-cemetery>
- E35** <https://www.flickr.com/photos/52212202@N00/254677548>
- E36** <http://www.artandarchitecture.org.uk>
- E37** www.freedly.com
- E38** Stefan Buzas, Judith Carmel-Arthur, «Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno», Edition Axel Menges, Stuttgart/London, 2014
- E39** https://it.wikipedia.org/wiki/Gipsoteca_canoviana
- E40** <http://www.diarioinviaggio.it/2014/11/24/gipsoteca-museo-canova-possagno>
- E41,42** Alba Di Lieto, Paola Marini, Valeria Carullo, «Carlo Scarpa, Museo Castelvecchio, Verona», Edition Axel Menges, Stuttgart/London, 2016
- E43** <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/68185>
- E44,47** <http://www.archdaily.com/102599/ad-classics-casa-barragan-luis-barragan>
- E45** <http://www.albertomoncada.com/Portfolio/INTERIORS/i-nD5Rggs>
- E46** <http://www.outtraveler.com/destination-guide/mexico-city/2015/03/03/spotlight-mexico-city-casa-barragan%C3%A1n>
- E48** <http://www.casaluisbarragan.org/lacasa/taller1f.html>
- E49,50** <http://www.lgmstudio.com/index.php?/reciente/casa-luis-barragan/>
- E51** <https://www.flickr.com/photos/>
- E52,55** <http://architecturenorway.no/stories/photo-stories/bi-net-hamar-09/>
- E53** Josh Mings, «The Story of Building. Sverre Fehn's Museums», John William Lawrence Travel Fellowship, 2011
- E54** <https://www.behance.net/gallery/Hedmark-Museum-Hamar/8537447>
- E56** https://prattc.files.wordpress.com/2013/08/img_3134.jpg
- E57** <https://www.tumblr.com/tagged/sverre-fehn>
- E58** <http://architecturenorway.no/stories/photo-stories/bi-net-hamar-09/>
- E59,60** <http://domesindex.com/buildings/polykatoikia-sthn-mpenakh/>
- E61,63,64** «Εξ διαλέξεις για την κατοίκηση: Κατοικία, Αστική Πολυκατοικία, Συλλογική Κατοικία», Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Απρίλιος 2013: <http://www.greekarchitects.gr>
- E63** http://www.culture2000.tee.gr/ATHENS/ENGLISH/buildings/build_texts/b136_t.html
- E65** <https://gr.pinterest.com/pin/354588170642993828/>
- E66,68** <http://kwc.org/photos/tadao-ando/water-temple-shingon-shu-honpukuji/>
- E67,72** <https://tracygan.files.wordpress.com/2010/04/pro>
- E69** <http://www.jaredlockhart.com/outonsite/sunday-on-awaji-island/>
- E70** https://www.flickr.com/photos/43355952@N06/galleries/72157622781015956/#photo_3384225863
- E71** <https://www.flickr.com/photos/eager/5298029365/in/album-72157624581985154/>
- E73,77** <http://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>
- E74** <https://www.flickr.com/photos/fb81/7326361792/lightbox/>
- E75** http://architectuul.com/architecture/view_image/saint-benedict-chapel/13231
- E76** <http://www.archdaily.com/419367/a-photographer-s-journey-through-peter-zumthor-valley/>
- E78** <http://www.chipsmachine.com/vincenzolatina/>
- E79,82,81,83** <http://divisare.com/projects/15320-lamberto-rubino-maurizio-montagna-vincenzo-latina-corte-interna-all-isolato-ai-bottari>
- E80** <http://divisare.com/projects/15323-vincenzo-latina-collegamento-tra-la-corte-dei-bottari-e-via-ruggero-settimo-at-traverso-il-ronco-dei-cassari>



