

πολυτεχνείο κρήτης-σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών

σχεδιάζοντας με το 'κενό' στη σύγχρονη αρχιτεκτονική

λωρίτη μαρία

επιβλέπουσα διδάσκουσα:χατζησάββα δήμητρα

δεκέμβριος 2017

τίτλος ερευνητικής εργασίας
σχεδιάζοντας με το 'κενό' στη σύγχρονη αρχιτεκτονική

λωρίτη μαρία
επιβλέπουσα διδάσκουσα:χατζησάββα
δήμητρα

δεκέμβριος 2017
πολυτεχνείο κρήτης-σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών

περιεχόμενα

0/εισαγωγή	6
1/εννοιολογικές καταβολές στη σχέση πλήρους-κενού	
1.1/εννοιολογικοί προσδιορισμοί του 'κενού' στην θεωρητική σκέψη	13
1.2/χάρτες Nollí, το κενό στην αστική αντίληψη	16
1.3/gestalt, διαλεκτική σχέση πλήρους-κενού	18
1.4/συμπερασματικά	22
2/σχέσεις ανάμεσα σε πλήρες-κενό /Διαλεκτική άρθρωση-γεφύρωση ως σύνδεση	
2.1/εισαγωγή	25
2.2/στρουκτουραλισμός, κενό και πλήρες σε διαλεκτική άρθρωση	25
2.2α/το παράδειγμα του Aldo Van Eyck	28
2.2β/συμπερασματικά	36
2.3/κριτικός Τοπικισμός, κενό και πλήρες σε άρθρωση με διαλεκτική αντίφαση	
2.3.1/κριτικός Τοπικισμός,εισαγωγικά	37
2.3.2/κριτικός Τοπικισμός,ημιυπαίθριοι και κατώφλια	39
2.3.3α/Σουζάννα και Δημήτρης Αντωνάκης, ημιυπαίθρια κενά	43
2.3.3β/Χρήστος Παπούλιας,ενδιάμεσα μνημονικά και τοπικά κενά	48
2.3.3γ/συμπερασματικά	50
2.3.4α/Wang Shu,το κενό σαν ιστορική μνήμη	52
2.3.4β/Tadao Ando,το χωροχρονικό κενό 'Ma'	55
2.3.4γ/συμπερασματικά	66
2.3.5α/Nieto Sobejano Architectos,το κενό σαν αστική μνήμη	66
2.3.5β/Aires Mateus,το κενό ως αστική εκσκαφή	71
2.3.5γ/συμπερασματικά	79

3/σχέσεις ανάμεσα σε πλήρες-κενό /Από την συμπαράθεση, στην ανατροπή της ιεραρχίας και στην τοπολογική δυναμική συσχέτιση	
3.1/η αποσπασματική συμπαράθεση πλήρους-κενού με στόχο την αντίφαση και την πολυπλκότητα -Collage city Colin Rowe	82 90
3.1α/συμπερασματικά	
3.2/αποδόμηση,η αποσταθεροποίηση της ιεραρχίας, το κενό σημαντικότερο από το πλήρες	91 98
3.2α/συμπερασματικά.	
3.3/τοπολογία,η εισαγωγή της παραμέτρου του χρόνου στη σχέση πλήρους κενού	99 99
3.3.1/τοπολογία,εισαγωγικά	
3.3.2/ εκδίπλωση και αμοιβαίος μετασχηματισμός στη σχέση πλήρους κενού	101
3.3.2α/Peter Eisenman ,η σχέση πλήρους-κενού με όρους Figure/Figure	101 108
3.3.2β/ Field Conditions,πλήρες-κενό σε ρευστή δομή	113
3.3.2γ/ Unstudio, πλήρες-κενό σε ρευστή δομή,Mixage	118
3.3.2δ/συμπερασματικά	
3.3.3/ το κενό σε τοπολογική και τοπιακή συνέχεια με το πλήρες	119
3.3.3α/ Rem Koolhaas,το ενεργό κενό σε ελεύθερη τομή, το κτίριο ως συνεχής πορεία	119
3.3.3β/ SANAA ,τοπολογική συνέχεια,το κενό και το πλήρες σε πολλαπλούς συνδυασμούς	124 128
3.3.3γ/ συμπερασματικά	129
συμπεράσματα εργασίας	132
βιβλιογραφία	140

0/εισαγωγή

Η παρούσα ερευνητική εργασία πραγματεύεται το θέμα του κενού καθώς και τον ρόλο του ως συνθετικού εργαλείου για την σύγχρονη αρχιτεκτονική. Η εργασία επιχειρεί την ανάλυση σύγχρονων κινήματων και θεωρήσεων της αρχιτεκτονικής μέσα από το πρίσμα της σχέσης που ανέπτυξαν με το 'κενό' ως χώρο και ως συνθετική παράμετρο. Στην προσπάθεια αυτή, πραγματοποιήθηκε η κατανόηση της λειτουργίας του κενού στις σύγχρονες αρχιτεκτονικές θεωρήσεις καθώς και η μελέτη της απόδοσης του στοιχείου του 'κενού' σε αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αρχιτεκτόνων και κτιρίων. Η εργασία εστιάζει στον διαφορετικό τρόπο με τον οποίον χειρίζονται ανά περίοδο και σχολή σκέψης αυτά τα παραδείγματα το κενό ως βασική συνθετική παράμετρο της αρχιτεκτονικής τους.

Η εργασία δομείται σε ένα **εισαγωγικό κεφάλαιο** που μελετά τις εννοιολογικές καταβολές της σχέσης πλήρους – κενού στην αρχιτεκτονική και στα **δύο βασικά κεφάλαια** που καταπιάνονται με τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ του κενού και του πλήρους, τόσο σε επίπεδο θεωρητικό όσο και σε επίπεδο αρχιτεκτονικής σύνθεσης.

Στο **πρώτο εισαγωγικό κεφάλαιο** πραγματοποιείται αρχικά μια μικρή ιστορική αναδρομή σε εννοιολογικές παραμέτρους σχετικά με τον κενό χώρο. Έπειτα γίνεται αναφορά στους χάρτες Nollι και στην χρήση του διαγράμματος figure-ground ως μεθόδους ανάγνωσης των χωρικών ποιοτήτων του αστικού ιστού. Τέλος, μελετάται η σχέση μορφής-υπόβαθρου (figure-ground) στο πλαίσιο της θεωρίας Gestalt.

Στο **δεύτερο κεφάλαιο** της ερευνητικής, μελετάται η σχέση πλήρους-κενού σε διαλεκτική άρθρωση. Πιο συγκεκριμένα, στον στρουκτουραλισμό αναλύεται η σημασία του κενού χώρου ως γέφυρα σύνδεσης και ως αρθρωτικό σύνδεσμο αντιθέσεων. Ακόμη, στον κριτικό τοπικισμό το κενό λειτουργεί ως κατώφλι μεταβατικό στην άρθρωση κενού και πλήρους. Ο συγκεκρισμός των στοιχείων εντοπιότητας και των επιρροών της διεθνούς κουλτούρας αναλύεται εδώ, μέσω παραδειγμάτων τόσο από το εγχώριο, όσο και το διεθνές περιβάλλον. Τέλος, εξετάζεται η αμοιβαία και σαφής σχέση κενού-πλήρους που εντοπίζεται στην μινιμαλιστική αρχιτεκτονική, μέσω της μελέτης αρχιτεκτονικών έργων.

Τέλος, στο **τρίτο κεφάλαιο**, μελετάται η σχέση πλήρους κενού μέσω

της αποσπασματικής συμπαράθεσης, με στόχο την αντίφαση και την πολυπλοκότητα όπως αυτή υποστηρίχθηκε από την κατεύθυνση της μεταμοντέρνας κατάστασης. Το κενό σε αυτήν την περίπτωση μετατρέπεται σε κενό πολιτισμικού νοήματος ή ιστορικό κενό με στόχο τη δημιουργία μιας συνδηλωτικής αρχιτεκτονικής γλώσσας. Στη συνέχεια, εξετάζεται η ανατροπή της ιεραρχίας των αντιθέσεων στη σχέση κενού-πλήρους, στα πλαίσια της αποδόμησης, με τον κενό χώρο να υπερτερεί σε σημασία από τον πλήρη και να ανατρέπει τις συμβατικές αντιθέσεις. Τέλος, με την εισαγωγή της παραμέτρου του χρόνου, η σχέση κενού πλήρους προκύπτει από αμοιβαίο μετασχηματισμό με την μετατροπή των αρχιτεκτονικών έργων από αντικείμενα με σταθερή γεωμετρία, σε ρέουσες μορφές όπου κενό και πλήρες βρίσκονται σε τοπολογική συνέχεια.



εικόνα 1

σχεδιάζοντας με το 'κενό'
στη σύγχρονη αρχιτεκτονική

σχεδιάζοντας με το 'κενό' στη σύγχρονη
αρχιτεκτονική

ς με το 'κενό' στη σύγχρονη
κή

σχεδιάζοντας με το 'κενό'
σύγχρονη αρχιτεκτονική

σχεδιάζοντας με το 'κενό' στη σύγχρονη
αρχιτεκτονική

σχεδιάζοντας με το 'κενό'
αρχιτεκτονική

σχεδιάζοντας
με το 'κενό'

1/εννοιολογικές καταβολές στη σχέση πλήρους-κενού

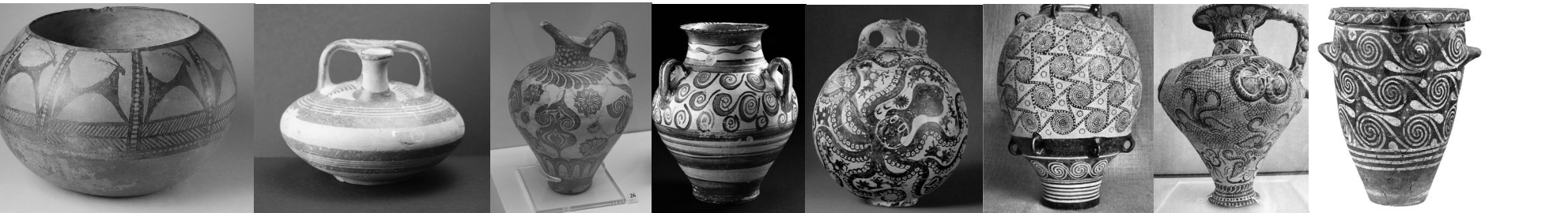
1.1/εννοιολογικοί προσδιορισμοί του 'κενού' στην θεωρητική σκέψη

Ο κεντρικός ρόλος του 'κενού' στις θεωρήσεις περί χώρου εδραιώθηκε και από τους ιδρυτές της ατομικής θεωρίας Λεύκιππο και Δημόκριτο, που έδωσαν στο κενό έναν χαρακτήρα ανάλογο με εκείνο των σκληρών και αιώνιων ατόμων. Η ταύτιση του πραγματικού, αν και άδειου, χώρου με το τίποτα οδήγησε όμως σε παράδοξα και δυσεπίλυτα αινίγματα που περιέβαλαν από την πρώτη στιγμή τις αντιλήψεις περί χώρου. Ήταν δηλαδή το κενό ένα τίποτα, κάτι που δεν μπορούσε να υπάρχει, ή μήπως ήταν κάτι; Και αν είναι τίποτα, πώς μπορεί να γίνει αντιληπτό αυτό το τίποτα; Σε αυτό το ερώτημα έδωσαν απάντηση φιλόσοφοι όπως ο Εμπεδοκλής, ο Αναξαγόρας, ο Αριστοτέλης, ο Καρτέσιος και ο Λάιμπνιτς, οι οποίοι απέρριψαν την ύπαρξη του κενού. Στο Μεσαίωνα μάλιστα οι περισσότεροι στοχαστές θεωρούσαν ότι η φύση αποστρέφεται το κενό. Θεολογικές απόψεις εμπλέκονται συχνά στις ιδέες για το κενό, μια και ο πανταχού παρών Θεός πρέπει να υπάρχει ακόμα και σε χώρο όπου δεν υπάρχουν σώματα. Για τον φιλόσοφο του 17ου αιώνα Χένρι Μουρ, παραδείγματος χάριν, ο χώρος είναι πλήρης Θεού, και κατά κάποιον τρόπο είναι ο ίδιος ο Θεός. Ο Νεύτων θεώρησε δυνατή την ύπαρξη κενού σε ακίνητο και απόλυτο χώρο, αλλά κι αυτός πίστευε στην πανταχού παρουσία του Θεού με την απόλυτη έννοια της λέξης, ότι δηλαδή ο Θεός είναι παρών και σε χώρους όπου δεν υπάρχει κανένα σώμα.

Μία σημαντική εκδοχή των Ατομικών και του Δημόκριτου είναι αυτή της ύπαρξης του κενού, ως απόρροια της θεμελιακής ανάγκης της σύστασης ενός κενού χώρου, όπου θα κινούνται τα άτομα. Βασικό χαρακτηριστικό του χώρου αυτού είναι η απειρία, δηλαδή η ύπαρξη ενός χώρου χωρίς πέρατα. Αξιοσημείωτη είναι, δε, η αδυναμία του να μετατρέψει την άποψη του Παρμενίδη για την μη αποδοχή του κενού. Υποστήριζε απλά τη δοξασία του αυτή λέγοντας ότι υπάρχει το μη ον όσο και το ον. Επίσης, οι Ατομικοί, σκεπτόμενοι την ύπαρξη του απείρου κενού σε συνδυασμό με την απειρία των ατόμων, πίστευαν ότι είναι αναπόφευκτη η κίνηση των ατόμων προς όλες τις κατευθύνσεις. Αυτό θα οδηγήσει σε συγκρούσεις και σε πολλαπλούς συνδυασμούς. Έτσι δημιουργήθηκαν βαθμιαία συσσωρεύσεις ατόμων με αποτέλεσμα την δημιουργία του

κόσμου. Καθώς επίσης θεωρούν ότι η ύλη των όντων είναι τα άτομα, συμπεραίνουν ότι το κενό (το 'μη ον') είναι αυτό που προκαλεί τις διαφορές τους. Κατά το Δημόκριτο οι διαφορές αυτές είναι τρεις, τις οποίες ονομάζει «ρυθμό, τροπή, διαθιγή» που είναι με άλλα λόγια οι έννοιες σχήμα, θέση, διάταξη. Για παράδειγμα, το Α διαφέρει από το Ν ως προς το σχήμα, το ΑΝ διαφέρει από το ΝΑ ως προς τη διάταξη και το Α διαφέρει από το Η ως προς τη θέση. Οι Ατομικοί δέχονταν την ύπαρξη, του αντικειμενικού χώρου όχι ως αξίωμα (ως κάτι που δεν χρειάζεται απόδειξη), αντιθέτως τη θεμελιώναν επικαλούμενοι επιχειρήματα που προέρχονται από τα δεδομένα της εμπειρίας. Χρησιμοποιούσαν ένα είδος πειράματος που το προσέφερε η καθημερινή ζωή: το ότι ένα αγγείο με στάχτη χωράει μέσα του την ίδια (σχεδόν) ποσότητα νερού που χωρά και όταν δεν έχει στάχτη στο εσωτερικό του.

Ο Αριστοτέλης όριζε ως κενό έναν χώρο όπου δεν υπήρχαν σώματα. Έδινε συνεπώς ορισμό σε κάτι που θεωρούσε ανύπαρκτο, αφού πίστευε πως υπάρχουν παντού σώματα διαφόρων πυκνοτήτων, έτσι ώστε να μην υπάρχει πουθενά άδειος χώρος. Ο ορισμός αυτός του κενού υπονοεί βέβαια πως η ύλη και το κενό είναι πράγματα πολύ διαφορετικά και πως τα σώματα είναι συμπαγή. Αυτή ακριβώς είναι και η άποψη που θεωρούμε προφανή στην καθημερινή ζωή μας. Βέβαια στην καθημερινή μας ζωή λέμε άδειο έναν χώρο όχι όταν δεν περιέχει κανένα απολύτως αντικείμενο, αλλά όταν δεν περιέχει κάτι που νομίζουμε πως πρέπει να είναι εκεί. Λέμε δηλαδή πως μια κανάτα είναι άδεια όταν δεν περιέχει κάποιο υγρό, χωρίς να λαμβάνουμε υπόψη ότι περιέχει αέρα. Κενό λοιπόν είναι ό,τι απομένει μετά την αφαίρεση όλων εκείνων που μπορούν να αφαιρεθούν από έναν χώρο. Το κενό δεν περιέχει συνεπώς πραγματικά σωματίδια, αναπόφευκτα όμως περιέχει εικονικά σωματίδια. Περιέχει επίσης βαρυτική ενέργεια, μια και αυτή απορρέει από την καμπυλότητα του χώρου σε μια δεδομένη περιοχή.



Στις αρχές των ιστορικών χρόνων, οι πρώτοι αγγειοπλάστες της καινούργιας εποχής τιθάσευαν με χρώμα την επιφάνεια των αγγείων που κατασκεύαζαν στον τροχό. Οριζόντιες και κάθετες γραμμές, ρόμβοι και τρίγωνα, στίγματα και ρόδακες γέμιζαν το χώρο, αποτυπώνοντας μια φρεσκοκατακτημένη ικανότητα. Τα πρώτα τους έργα αντανakλούσαν τη χαρά αυτής της κατάκτησης, τη χαρά της αλλαγής, εκφρασμένη με ταπεινότητα, μέτρο και λιτότητα. Κι έπειτα, χρόνο το χρόνο, όσο η ικανότητα προχωρούσε και το χέρι σιγούρευε την κίνηση, τα αγγεία όλο και γέμιζαν. Με τον καιρό, ο άγραφος χώρος λιγόστευε. Οι γραμμές και τα σχέδια γέμιζαν ασφυκτικά κάθε διαθέσιμη επιφάνεια και το αλλοτινό μέτρο έδινε τη θέση του σ' ένα διακοσμητικό παραλήρημα, υπαγορευμένο όχι πια από την ανάγκη της έκφρασης, αλλά απ' το φόβο του κενού. Το κενό δεν γέμιζε επειδή ο καλλιτέχνης είχε κάτι ιδιαίτερο να παραστήσει, κάτι να μοιραστεί, αλλά επειδή έπρεπε να το διαχειριστεί. Η άδεια επιφάνεια προξενούσε έναν ιδιότυπο φόβο που καταγράφηκε στην ιστορία της δυτικής τέχνης ως «φόβος του κενού» ή horror vacui. Η έννοια του φόβου του κενού, αποτυπώνεται εμφανώς στην τέχνη της Βικτωριανής εποχής. Παρατηρώντας τα έργα ζωγράφων όπως ο Ιερώνυμος Μπος, ο Πίτερ Μπρίγκελ και ο Ζαν Ντουβέ καταλαβαίνουμε την ανάγκη τους να γεμίσουν τον 'σχεδιαστικό χώρο' με στοιχεία-ανθρώπινες φιγούρες, ζώα, κτίρια, δέντρα-σε σημείο όπου ελάχιστα τμήματα του καμβά μένουν κενά. Αυτή η αδυναμία διαχείρισης του κενού, επεκτάθηκε και στην διακόσμηση των εσωτερικών χώρων. Σταδιακά, οι σχεδιαστές άρχισαν να παρατηρούν πως αυτή η τάση έτεινε να μπερδεύει και να αποπροσανατολίζει τους χρήστες, σε αντίθεση με ένα καθαρό σχέδιο, στο οποίο τα βασικά στοιχεία θα διακρίνονται ευκολότερα. Όπως οι παύσεις ανάμεσα στις μουσικές νότες, τα κενά ανάμεσα στα στοιχεία θα λειτουργούσαν υποστηρίζοντας τον ρυθμό. Με τη συνειδητοποίηση αυτή, η σχέση πλήρους-κενού, άρχισε να αποτελεί ένα εργαλείο τόσο για την ανάγνωση όσο και για τον σχεδιασμό της σύνθεσης.



1.2/Χάρτες Nolli, το κενό στην αστική αντίληψη

Μια πρώτη προσπάθεια προσανατολισμένη στη μελέτη της έννοιας του κενού, στα πλαίσια της αστικής αντίληψης ξεκίνησε με το σχέδιο που ονομάστηκε *“Pianta Grande di Roma”*, το οποίο άρχισε να χωρομετράται το 1736 και χαράχτηκε το 1748, από τον Giambattista Nolli, Ιταλό αρχιτέκτονα και τοπογράφο, και αργότερα έγινε παγκοσμίως γνωστό ως χάρτης Nolli. Η σημασία του χάρτη Nolli για τους ιστορικούς μελετητές και εν ενεργεία αρχιτέκτονες είναι ότι δίνει μια μοναδική αντίληψη του “εγγενούς χαρακτήρα” της Ρώμης. Αποκαλύπτει έντονα την τοπογραφική και χωρική δομή της πόλης αναιρώντας την τάση εξέτασης των χωρικών αντικειμένων ως απομονωμένα μνημεία αποκομμένα από το πλαίσιο που τους δίνουν ζωή και νόημα. Ο χάρτης Nolli παρέχει άμεση και διαισθητική κατανόηση της αστικής μορφής της πόλης μέσα από την απλή αλλά αποτελεσματική γραφιστική μέθοδο, αυτή του *ichnographic*, αναπαριστώντας τα πλήρη με σκούρο γκρι χρώμα και τα κενά με λευκό ή φωτεινές αποχρώσεις του γκρι που εκπροσωπούν τον δημόσιο χώρο (βλάστηση, μοτίβα της πεζοδρόμησης και άλλα παρόμοια αστικά χαρακτηριστικά). Η πόλη, έτσι εκλαμβάνεται ως μια τεράστια συμπαγής μάζα από την οποία κάποια τμήματα ανασκάπτονται για να δημιουργηθούν δημόσιοι χώροι. Στους χάρτες αυτούς, η ιδέα του πλήρους / κενού είναι στενά



Εικόνα 3

συνυφασμένη με την έννοια του figure / ground. Οι ανοιχτόχρωμες και σκουρόχρωμες αποχρώσεις που χρησιμοποιούνται συμβάλλουν στο να αναπαρίσταται ο δημόσιος αδόμητος χώρος ισάξιος με τον δομημένο. Στο παράδειγμα της Ρώμης, ο δημόσιος ή ημι-δημόσιος χώρος κατέχει ένα διακριτό και αναγνωρίσιμο χαρακτήρα, ανεξάρτητα από το αν πρόκειται για εσωτερικό εκκλησίας, προαύλιο παλατιού ή δημόσιο αστικό χώρο. Η Piazza Navona, για παράδειγμα, μπορεί εύκολα να χαρακτηριστεί ως “figure” στοιχείο στον αστικό ιστό, με τα γύρω κτίρια να υιοθετούν τον ρόλο ενός back up πεδίου ή “ground” στα οποία έχει τοποθετηθεί σαν στοιχείο, ή μάλλον, έχει αφαιρεθεί με γλυπτικό τρόπο. Αντίθετα, η σύγχρονη πόλη αντιστρέφει αυτή την εννοιολογική ανάγνωση, ώστε το κτίριο να θεωρείται πάντα το ενεργό, πλήρες αντικείμενο, ενώ ο χώρος γύρω του να αναπαριστάται ως ένα είδος υπολειπόμενου, άμορφου δοχείου, που παρέχει το σκηνικό για το αντικείμενο. Στη Ρώμη, τα πλήρη και τα κενά τμήματα της πόλης έχουν την ικανότητα να ερμηνευτούν είτε ως figure είτε ως ground στοιχεία. Τέλος, ο χάρτης ενσαρκώνει την αρχή του contextual σχεδιασμού που γίνεται εμφανής μέσω του παραδείγματος της πόλης της Ρώμης, στην κλίμακα του κτιρίου και την κλίμακα της πόλης στο σύνολό της. Η σχέση μεταξύ του «μέσα και έξω», του δομημένου και μη τόπου, αποτελούν τα διακριτικά γνωρίσματα που ο Norberg-Schulz αποκάλεσε «genius loci» της Ρώμης. Η διαλεκτική που αναπτύσσεται μεταξύ των κτιρίων και των συγκειμένων περιγύρων, μια αμφίδρομη σχέση, προτείνει την δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ πλήρων και κενών, στοιχείων figure και στοιχείων ground, νέων και παλιών τμημάτων της πόλης. Η εξέλιξη του αστικού ιστού και της τυπικής και χωρικής δομής του, ως εκ τούτου, δεν θεωρείται, μια στατική πρόταση, αλλά μάλλον ένα δυναμικό, έντονα φορτισμένο πεδίο ανταγωνιστικών πιέσεων, μεταξύ των θεμάτων, των αναγκών και των επιθυμιών, τόσο της πόλης όσο και των πολιτών.

1.3/Gestalt, διαλεκτική σχέση πλήρους-κενού

Πώς όμως λειτουργεί ο μηχανισμός της οπτικής αντίληψης σύμφωνα με τον οποίο διαχωρίζονται το figure από το ground; Οι διαπιστώσεις ότι η αντίληψη οφείλει πολλά στην μάθηση και στην αποκτημένη ατομική και κοινωνική εμπειρία δεν αποκλείουν την πιθανότητα να υπάρχουν συγκεκριμένες οργανωτικές αρχές αντίληψης που λειτουργούν ανεξάρτητα από αυτές. Στο πλαίσιο αυτό, συστάθηκαν τον προηγούμενο αιώνα δύο απόψεις, των εμπειριστών και των νατιβιστών, με ηγετικές φυσιογνώμίες αντίστοιχα τον Hermann von Helmholtz και τον Ewald Hering. Η νατιβιστική τάση υποστηρίχθηκε από την 'Ψυχολογία της μορφής' ή Gestalt που εδραίωσε την οπτική επικοινωνία στην αρχιτεκτονική του μοντερνισμού. Η σχολή αυτή, επισήμανε το γεγονός ότι οι εντυπώσεις και οι παραστάσεις παρουσιάζονται εξ αρχής συγκροτημένες σε 'μορφώματα', προβάλλοντας έτσι το αίτημα της ύπαρξης αισθητηριακών πεδίων οργανωμένων από εγγενείς εγκεφαλικούς μηχανισμούς.

Για την θεωρία οπτικής αντίληψης της Gestalt, η αντικειμενική πραγματικότητα και η υποκειμενική ανταπόκριση θεωρούνται ένα και το αυτό. Έμφαση δίνεται στον τρόπο που εμφανίζονται στην όραση τα πράγματα. Αυτή η έμφαση οδήγησε σε επισημάνσεις οπτικών φαινομένων για τα οποία εμπειρία μπορεί να έχει ο καθένας. Η γερμανική λέξη Gestalt συχνά μεταφράζεται με τη σημασία της «διαμόρφωσης» ή τής «μορφής». Η φράση κλειδί για την αντίληψη, από την άποψη της Gestalt, είναι ότι «το όλον είναι μεγαλύτερο από το άθροισμα των μερών», με συνεπακόλουθο αυτής της πεποίθησης ότι κάθε προσπάθεια διαχωρισμού της αντίληψης στα στοιχειακά της μέρη, είναι μάταιη. Η θεωρία της Gestalt εμπεριέχει ένα έντονο στοιχείο από τις θεωρίες της πολιτιστικής εντοπιότητας (Weintraub και Walker, 1966). Εξηγεί τον τρόπο αντίληψης του κόσμου με τους όρους της υπαρξιακής δομής του ανθρώπου. Οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τα αντικείμενα με έναν ειδικό τρόπο επειδή εκείνοι υπάρχουν κατά ένα δεδομένο τρόπο. Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό της θεωρίας της Gestalt είναι η προσπάθεια συσχετισμού των αρχών οργάνωσης της οπτικής αντίληψης, με μια ειδική έννοια λειτουργίας δράσεων επί του φλοιού του εγκεφάλου (cortical). Η πιο ενδιαφέρουσα θέση είναι

ο ισχυρισμός ότι η εμπειρία ενός αντικειμένου και η παράσταση του αντικειμένου είναι ισόμορφες, με την έννοια γεγονότων που συμβαίνουν και τα δύο στον εγκέφαλο. Δηλαδή, είναι δύο απλώς διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους ο άνθρωπος αντιμετωπίζει το ίδιο πράγμα. Οι επί του φλοιού του εγκεφάλου δράσεις που λειτουργούν ως υπόστρωμα της αντίληψης, θεωρούνται «πεδία δυνάμεων», δυνάμεων υποθετικών, περίπου σαν των μαγνητικών γραμμών που περιβάλλουν ένα μαγνήτη. Μεταξύ των αντιληπτικών φαινομένων τα οποία τονίζονται από τους θεωρητικούς της Gestalt, περιλαμβάνονται ορισμένες αρχές που διέπουν την οπτική οργάνωση δύο διαστάσεων. Ο «Νόμος της Καλής Μορφής» (good figure law) και οι αρχές της «Ομαδοποίησης (grouping) των αντικειμένων», υπήρξαν αποτέλεσμα ανάλυσης των πεδίων δύναμης. Σύμφωνα με αυτές τις αρχές ή νόμους, τα διάφορα στοιχεία παρουσιάζονται ομαδοποιημένα κατά κάποιον τρόπο, μερικά σαν να ανήκουν σε μια ενότητα, ενώ άλλα γίνονται αντιληπτά, σαν μέρη ευρύτερων δομών.¹

Σύμφωνα με την θεωρία της Gestalt, η πρώτη βασική οργάνωση είναι ότι ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τα αντικείμενα επί ενός πεδίου βάθους (background). Όπως περιγράφεται σε διάφορες μελέτες της Gestalt, οι μορφές γίνονται οπτικά αντιληπτές σαν να «στηρίζονται» πάνω ή πριν ή μπροστά από ένα φόντο-έδαφος. Αυτό το φαινόμενο ονομάζεται Μορφή/Φόντο (figure/ground).

Η σχέση figure/ground, προκύπτει από το κλείσιμο ή το υπονοούμενο κλείσιμο (τελειώση) των ορίων που χωρίζουν μια περιοχή από μια άλλη. Οι δύο περιοχές χωρίζονται από ένα κοινό όριο ή περίγραμμα. Η μορφή φαίνεται να έχει ορισμένο σχήμα ή φόρμα και να βρίσκεται πλησιέστερα προς τον θεατή, ενώ το φόντο φαίνεται πιο μακριά ως επιφάνεια ή ως χώρος. Έτσι το φόντο μοιάζει να εκτείνεται πίσω από τη μορφή, η οποία στον τρισδιάστατο χώρο φαίνεται μετέωρη σαν σχήμα ή αντικείμενο. Το χρώμα και οι ποιότητες της επιφάνειας της μορφής φαίνονται πιο συγκεκριμένες και στέρεες από εκείνες του φόντου. Οπτικά δεσπόζουσα είναι η μορφή, ενώ το φόντο είναι συνήθως ευρύτερο και απλούστερο. Αναγνωρίζονται έτσι οι βασικές δομές που ορίζουν τις μορφές. Το κενό σε αυτές τις δομές άλλοτε είναι το φόντο και άλλοτε το αντικείμενο, ορίζοντας αντίστοιχα και αξεδιάλυτα το πλήρες.

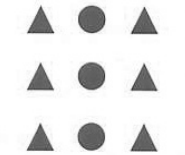
¹ Βακαλό, Εμμανουήλ-Γεώργιος, *Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών*, Αθήνα: Νεφέλη, 1988 σελ 20



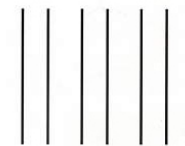
Ο **''Νόμος της Καλής Μορφής''** ή **''Νόμος της Σωστής Διαμόρφωσης''**, αφορά την αντιληπτική ικανότητα αναγνώρισεως μιας οπτικής διαμόρφωσης από ένα ελάχιστο ποσοστό πληροφοριών ή ερεθισμάτων. Ο καθένας οργάνωνει το αντιληπτικό του περιβάλλον έτσι ώστε αυτό να φαίνεται όσο είναι δυνατόν απλό και τακτικό. Σύμφωνα με αυτόν το νόμο, οι «καλές μορφές» χαρακτηρίζονται από ισορροπία, από τη δυνατότητα απομνημόνευσής τους, από απλότητα και συμμετρία με τη γενική έννοια του όρου. Μια περιοχή δεν χρειάζεται να είναι τελείως περικλειστη (περιγεγραμμένη) για να σχηματιστεί μορφή. Αν ένα ασυμπλήρωτο τετράγωνο σχήμα προβληθεί στιγμιαία πάνω σε μια οθόνη, από όποιον ζητηθεί να το αναπαραστήσει θα σχεδιάσει συνήθως ένα συμπληρωμένο τετράγωνο. Προχωρώντας σε αυτό τον συλλογισμό: δύο συνορεύουσες πλευρές αρχίζουν να ορίζουν χαλαρά κάποιο σχήμα.



Η αρχή της **''Οικειότητας''** ή **''Συγγένειας''** θέτει το αξίωμα ότι αν σχετικώς μη οικεία σχήματα επιδειχθούν για σύντομο χρόνο και ακολούθως ζητηθεί από τους παρατηρητές να τα αναπαραστήσουν, η τάση θα είναι να φανούν στην αναπαράσταση σχήματα πιο συγγενή μεταξύ τους ή με γνωστές παραστάσεις, απ' όσο ήταν τα αρχικά.



Οι αρχές της **''Ομαδοποίησης των Αντικειμένων''** βασίζονται στην τάση του ανθρώπινου ματιού να ομαδοποιεί τα οπτικά στοιχεία. Τα διάφορα στοιχεία γίνονται αντιληπτά οπτικά σαν να έχουν οργάνωση ή τάξη, και όχι σαν να είναι απομονωμένα. Μερικές από τις αρχές που διέπουν την ομαδοποίηση οπτικών στοιχείων, είναι η γειτνίαση, η ομοιότητα, η συνέχεια και η φαινομενική κίνηση (apparent motion).



Η αρχή της **''Γειτνίασης''**, δέχεται σαν αξίωμα ότι τα οπτικά στοιχεία που βρίσκονται κοντά το ένα στο άλλο, φαίνονται να «ανήκουν» το ένα στο άλλο. Η αρχή της Ομοιότητας, δέχεται σαν αξίωμα ότι υπάρχει η τάση τα παρόμοια μεταξύ τους οπτικά στοιχεία να ομαδοποιούνται, με τον αποκλεισμό των ανόμοιων, από την οπτική αντίληψη.



Η αρχή της **''Συνέχειας''**, που μερικές φορές αναφέρεται και ως αρχή της **''Ακολουθίας ή της Καλής ακολουθίας''**, συνδέεται στενά με την ιδέα της συμπλήρωσης /τελείωσης. Για την αρχή της συνέχειας, θεωρείται αξίωμα ότι τα οπτικά στοιχεία τείνουν να γίνονται αντιληπτά ως μέρος μιας ομάδας, όταν προχωρούν ακολουθώντας την χαρακτηριστική κατεύθυνση εκείνων με τα οποία συνορεύουν .

Οι αρχές της γειτνίασης, της ομοιότητας και της συνέχειας, αφορούν την στον χώρο οργάνωση των οπτικών στοιχείων. Έντελώς διαφορετικά, η Φαινομενική Κίνηση, έχει να κάνει με την οργάνωση των οπτικών στοιχείων στον χρόνο και συνίσταται από μια χρονική σειρά διαδοχής ακίνητων εικόνων.

εικόνα 4

«Σταδιακά λοιπόν, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τις μορφές των αρχιτεκτονικών στοιχείων στη δομή (ge-stalt) και την ποιότητα του χώρου που αυτά ορίζουν.»²

Οι μελέτες που αφορούν στην οργάνωση δομημένου-αδόμητου (figure ground) συχνά εστιάζουν είτε στη διαδικασία της αντιληπτικής ομαδοποίησης, είτε σε αυτή του οπτικού διαχωρισμού που προκαλείται ανάμεσα στα δύο μέρη. Στην πραγματικότητα, αυτές οι δύο διαδικασίες είναι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος: Όταν τα φαινομενικά αντικρουόμενα στοιχεία της εξεταζόμενης εικόνας οργανωθούν συνεκτικά, λειτουργούν ομαδοποιημένα και παράλληλα εξέχουν από το υπόβαθρο. Ο διαχωρισμός του σχήματος figure-ground ή κενό-πλήρες, χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι το πλήρες γίνεται αντιληπτό και ξεχωρίζει από το υπόβαθρο, που οριοθετείται από ένα κλειστό περίγραμμα. Οι δύο εναλλακτικές μορφές που απεικονίζονται σε μία επιφάνεια figure-ground (μορφή-φόντο ή κενό-πλήρες), δεν μπορούν να γίνουν ταυτόχρονα αντιληπτές από την όραση. Το ανθρώπινο μάτι θα αναγνωρίζει κάθε φορά ή τη μία ολοκληρωμένη φόρμα (για παράδειγμα αυτή που συμβολίζει το πλήρες) ή την άλλη (το κενό).³

Στην αρχιτεκτονική, και κυρίως στο επίπεδο του αστικού σχεδιασμού, όπως παρατηρήσαμε και στο παράδειγμα του χάρτη Nolli, το εργαλείο του **''figure-ground''** χρησιμοποιείται ως χωρικό αντικείμενο και υπόβαθρο. Δηλαδή, επεξεργάζεται δομές που μετασχηματίζουν τη σχέση του δομημένου με το περίγυρό του και αντιστρέφει αυτή τη σχέση. Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να θεωρήσουμε την αρχιτεκτονική πρόταση ως φιγούρα στο υπόβαθρο του παραγωγικού τοπίου και μέσα από μια δομή μετασχηματισμού να καταλήξουμε στο αντίθετο: το τοπίο ως φιγούρα στο υπόβαθρο του αστικού τοπίου. «Η σαφής οριοθέτηση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου από τον περίγυρό του θα οδηγήσει στις αναζητήσεις της διαφάνειας,

² Χατζησάββα,Δήμητρα, «Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα»,διδακτορική διατριβή,ΑΠΘ,Θεσσαλονίκη,2009, σελ 52

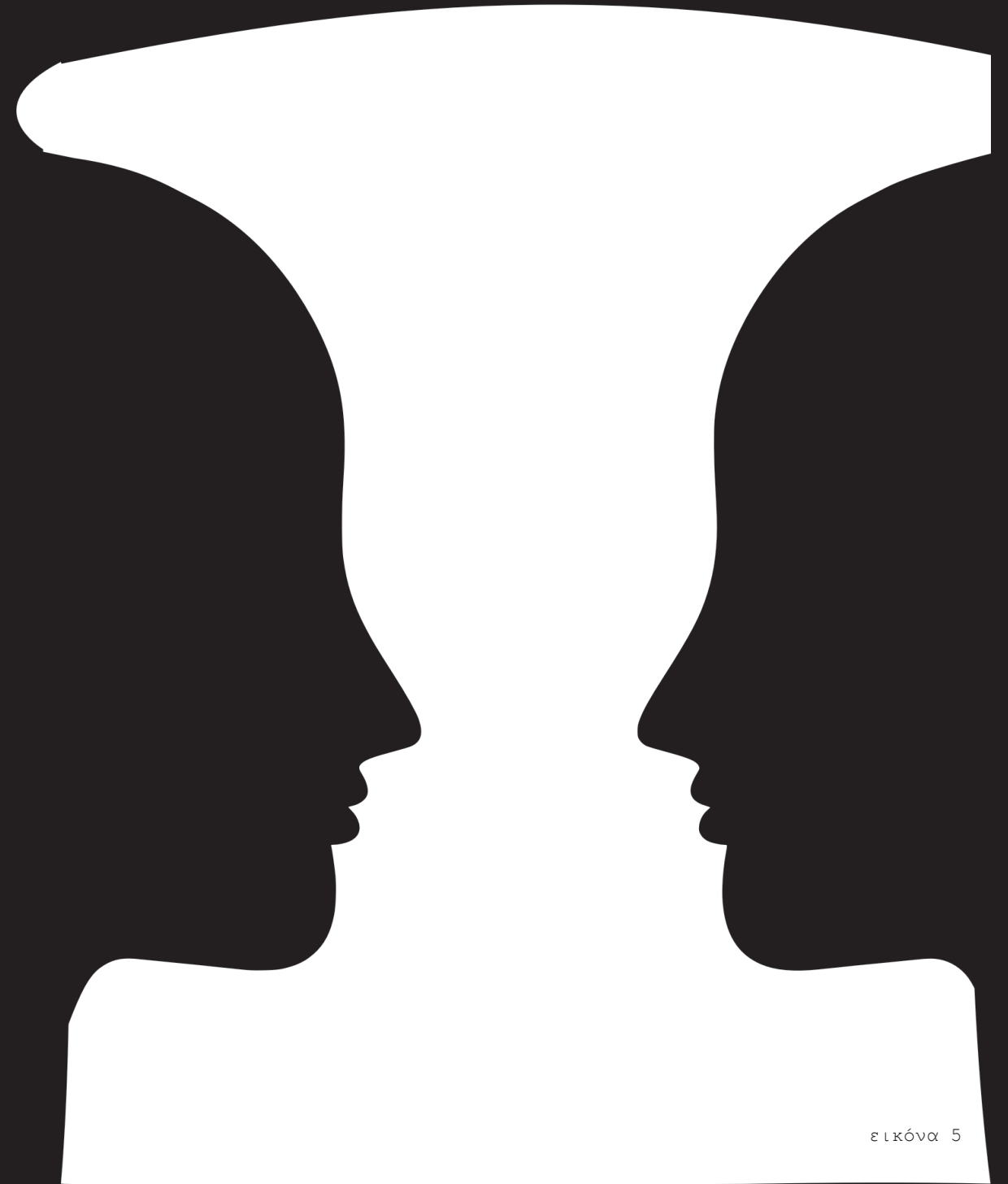
³ Αυτό το φαινόμενο αποτυπώνεται στο διάσημο βάζο του Rubin: Η δισταθής αντίληψη της εικόνας, είτε ένα βάζο είτε δύο σιλουέτες προσώπου εξαρτάται από το αν τα σύνορα θεωρούνται τμήμα που ανήκει στην εσωτερική λευκή ή στην εξωτερική μαύρη περιοχή. Μία αλλαγή στην εκχώρηση των συνόρων ιδιοκτησίας του περιγράμματος οδηγεί και σε διαφορετική οπτική ερμηνεία.

του κυβιστικού χωροχρόνου και της νέας χωρικής αντίληψης του μοντερνισμού.»⁴

1.4/συμπερασματικά

Η έννοια του κενού τόσο στον θεωρητικό όσο και στον λόγο για την χωρική αντίληψη και τον χώρο θεωρείται μια έννοια που έρχεται να ορίσει, να συν-πληρώσει και να δώσει περίγραμμα στο πλήρες. Στα επόμενα κεφάλαια η ερευνητική θα εστιάσει σε αυτή τη σχέση ανάμεσά τους και κυρίως στις διαφορετικές θέσεις και ρόλους που οργανώνει το κενό στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό από την μεταπολεμική περίοδο ως πρόσφατα.

⁴ Χατζησάββα,Δήμητρα, «Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα» ,διδακτορική διατριβή,ΑΠΘ,Θεσσαλονίκη,2009, σελ 52



εικόνα 5

2/σχέσεις ανάμεσα σε πλήρες-κενό / Διαλεκτική άρθρωση-γεφύρωση ως σύνδεση

2.1/εισαγωγή

Η σαφής και ιεραρχημένη διάκριση ανάμεσα στη μορφή/figure και το υπόβαθρο/ground, το πλήρες και το κενό στην αρχιτεκτονική του μοντερνισμού θα δώσει τη θέση της μεταπολεμικά στην αρθρωτική συνύπαρξη ανάμεσά τους.

2.2/στρουκτουραλισμός, κενό και πλήρες σε διαλεκτική άρθρωση

Ένα από τα πρώτα αρχιτεκτονικά ρεύματα που εστίασε στη σχέση άρθρωσης και όχι πια ιεράρχησης ανάμεσα στους όρους, της ως τότε αντιθετικής σχέσης πλήρους-κενού, είναι ο ολλανδικός μεταπολεμικός μοντερνισμός. Ο Στρουκτουραλισμός στην αρχιτεκτονική και την πολεοδομία έχει τις ρίζες του στα μεταπολεμικά αρχιτεκτονικά Διεθνή Συμβούλια για την Μοντέρνα Αρχιτεκτονική (CIAM). Μεταξύ 1928 και 1959, τα συνέδρια CIAM ήταν ένα σημαντικό βήμα για τη συζήτηση πάνω στα θέματα της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας.⁵

Διάφορες ομάδες με συχνά αντικρουόμενες απόψεις ήταν ενεργές σε αυτόν τον οργανισμό. Υπήρξαν μέλη που υποστήριζαν μια καθαρά επιστημονική προσέγγιση για την αρχιτεκτονική, απαλλαγμένη από αισθητικά χαρακτηριστικά (ορθολογιστές), μέλη που υποστήριζαν πως η αρχιτεκτονική αποτελεί μορφή τέχνης (Le Corbusier), μέλη που ήταν υπέρμαχοι του υψηλού ή χαμηλού όρου δόμησης στα κτίρια (Ernst May), αρχιτέκτονες που πρότειναν την ανοικοδόμηση των κατεστραμμένων από τον πόλεμο τμημάτων των πόλεων σε συνεργασία με μερίδα του πληθυσμού (Team X). Από αυτά, μεμονωμένα μέλη μιας μικρής ομάδας που αποσχίστηκε από την Team X έθεσε τα θεμέλια για τον Στρουκτουραλισμό. Ως ομάδα, η Team X ήταν ενεργή από το 1953 και δύο διαφορετικά ρεύματα προέκυψαν από

⁵ Η διακήρυξη του CIAM του 1928, υποστήριζε ότι η αρχιτεκτονική ήταν αναπόφευκτα εξαρτημένη από τα γενικότερα ζητήματα της πολιτικής και της οικονομίας και ότι, χωρίς καθόλου να απομακρυνθεί από την πραγματικότητα του εκβιομηχανισμένου κόσμου, θα έπρεπε να εξαρτάται, στο επίπεδο της ποιότητάς της, όχι από τους τεχνίτες, αλλά από την υιοθέτηση σε παγκόσμια κλίμακα των ορθολογικοποιημένων μεθόδων παραγωγής. Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική ιστορία και κριτική* (1988), μτφρ.Θ.Ανδρουλάκης/ Μ. Πάγκαλου, Αθήνα:Θεμέλιο, 2009, σελ 241

αυτήν: ο Νέος Μπρουταλισμός των αγγλικών μελών (Alison και Peter Smithson) και ο Στροκτουραλισμός των Ολλανδών (Aldo van Eyck και ο Jacob Bakema). Ο ρόλος της ολλανδικής αρχιτεκτονικής καθόλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα υπήρξε σημαντικός διεθνώς, γιατί μέσω μιας τεχνικά σφριγηλής αρχιτεκτονικής εξέφρασε μια άμεση και μετρημένη μορφοπλαστική ένταση που χωρίς να υποκύπτει ποτέ στον ιστορικισμό και στις φορμαλιστικές υπερβολές, αντιπροσωπεύει μια κριτική αναθεώρηση του φονξιοναλισμού.⁶

Την περίοδο αυτήν, κρίθηκε αναγκαία η στροφή του ενδιαφέροντος προς τις πρωτόγονες αρχέτυπες δομές αλλά και η προσέγγιση της αρχιτεκτονικής με τρόπο πιο κοντά στον άνθρωπο και τις ανάγκες του. Η άρθρωση αυτών των βασικών δομών με σαφείς, θεμελιώδεις διατάξεις που προέρχονται από ανθρωπολογικές μελέτες θα κυριαρχήσει αυτή την εποχή προκειμένου να επαναφέρει στην αρχιτεκτονική την ειλικρίνεια και την σταθερότητα σε μια εποχή που τα πειραματικά προτάγματα του μοντερνισμού άρχισαν να καταρρέουν.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η φόρμα του κενού αλλά και η φόρμα του πλήρους αποτελούν διακριτές δομές με ξεκάθαρα όρια μεταξύ τους αλλά και με δυνατότητα αρθρωτικής διασύνδεσης ανάμεσά τους.

Σε αυτές τις προσεγγίσεις το ενδιαμέσο όριο συχνά καταλαμβάνεται από μια αρθρωτική δομή, το κενό ανάμεσα σε πλήρη, μια ενδιαμέση περιοχή που λειτουργεί ως ζώνη μετάβασης μεταξύ ενός πριν κι ενός μετά και, κατά συνέπεια, διαθέτει χωρική υπόσταση. «Στο σύστημα αυτών των δομικών σχέσεων του χώρου εντοπίζονται δυαδικότητες, οι οποίες αφορούν κατά περίπτωση σε διαφορετικές χωρικές συνθήκες (κενό-πλήρες, ανοιχτό-κλειστό), σε συνέπειες της μορφολογίας και της σύνταξης του χώρου (φως-σκιά, μέσα-έξω) ή στις κοινωνικές διαφοροποιήσεις του (ιδιωτικό - δημόσιο, πόλη-φύση) κ.ά. Το όριο, η ενδιαμέση γραμμή ή περιοχή, καθορίζει την ύπαρξη ή μη ύπαρξη σχέσης μεταξύ των μερών της κάθε δυαδικότητας. Έχει τη δυνατότητα να εξομαλύνει τη μετάβαση ή να διαχωρίζει τη μια χωρική ενότητα από την άλλη. Το

⁶ Montaner, Josep Maria, *Despues del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* (1999), Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής κινήματα ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, μτφρ. Μ. Παλαιολόγου, Α. Γιακουμάτος, Αθήνα: Νεφέλη, 2014, σελ 112

εικόνα 6

Ο δομημένος χώρος συγκροτείται από ένα σύστημα σχέσεων, που επιτρέπει συγκεκριμένες κινήσεις και θεάσεις, οι οποίες αντιδιαστέλλονται ή και αντιτίθενται στην απειρία των κινήσεων και των θεάσεων που θα μπορούσαν, θεωρητικά, να αναπτυχθούν στο «κενό». Πεπονής (2003): σ.170

Έτσι το «κενό» ή διαφορετικά: αυτό που «προϋπάρχει της οργάνωσης του χώρου» κατακερματίζεται σε υποσύνολα, που αφενός ορίζουν και αφετέρου περιορίζουν τις κινήσεις και τις θεάσεις στο χώρο. Συνεπώς, μέσω της οργάνωσης του χώρου προκύπτουν οριοθετημένες ενότητες που αλληλεπιδρούν και σχετίζονται μεταξύ τους. Για τον λόγο αυτόν, η έννοια του ορίου είναι ιδιαίτερα σημαντική τόσο στο επίπεδο της αντίληψης του χώρου, όσο και στο επίπεδο του σχεδιασμού. Κατά μία άποψη, το όριο δεν είναι αυτό στο οποίο κάτι σταματά, αλλά εκείνο, από όπου κάτι αρχίζει να εκδιπλώνει την ουσία του. Heidegger (2088) σ.28

Η ιδιότητά του να αποτελεί αφενός τέλος για κάτι και αφετέρου αρχή για κάτι άλλο προσδίδει στο όριο μια διττή ταυτότητα. Σε αυτό, δύο ενότητες αντιτίθενται, συμπληρώνονται, αλληλεπικαλύπτονται, μεταλλάσσονται. Συνεπώς το όριο ως ενδιαμέσος τόπος συνιστά κρίσιμη (απόληξη) άρθρωση της κάθε ενότητας.

s h a d o w l i g h t

p u b l i c p r i v a t e

n a t u r e c i t y

s o l i d v o i d

ανθρώπινο σώμα είναι ο παράγοντας που – ως χρήστης, παρατηρητής ή περιπατητής – πραγματοποιεί τη μετάβαση από το ένα μέρος στο άλλο διαμέσω του 'κενού' στοιχείου που μεσολαβεί. Με τον τρόπο αυτόν, η κίνηση στον χώρο και η μετάβαση του σώματος καθιστά αντιληπτή τη σχέση των δύο ενοτήτων εκατέρωθεν του ορίου.»⁷

Οι ενδιάμεσοι χώροι είναι ο τόπος, όπου αλληλεπιδρούν μεταξύ τους χωρικές ενότητες με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η μετάβαση από το ένα χωρικό στοιχείο στο άλλο προϋποθέτει το πέρασμα από την ενδιάμεση ζώνη. Έτσι το ενδιάμεσο αποκτά δική του χωρική υπόσταση και λειτουργεί συνδετικά ή διαχωριστικά για τα δύο μέρη. Ανάλογα με τη λειτουργία του, ως χωρική συγκρότηση έχει την πρόθεση να ενώσει, να προετοιμάσει, να επεκτείνει, να διανείμει ή τέλος, να συνδυάσει κάποια από τα παραπάνω. Σε κάθε περίπτωση, στην έννοια του ενδιάμεσου περιέχονται κάποιες πρωτογενείς συγκροτήσεις χώρων, οι οποίες γίνονται αντιληπτές μέσω μιας μετάβασης, δηλαδή μέσω της μετακίνησης του σώματος.

2.2α/το παράδειγμα του Aldo Van Eyck

Από τους Ολλανδούς αρχιτέκτονες της τρίτης γενιάς, ο Aldo Van Eyck, ήταν εκείνος με τη μεγαλύτερη επιρροή. Το έργο του Van Eyck βασίστηκε στον συγκεκριισμό αντίθετων στοιχείων. «Το ενδιαφέρον του Van Eyck για τη μετάβαση, για την αξιοποίηση των «διαμεσολαβούντων χώρων», που θα λειτουργούσαν συμβολικά ανάμεσα σε τόσο οικουμενικά στοιχεία–όπως το «μέσα και το έξω», «το σπίτι και η πόλη»– γίνεται ολοφάνερο στο έργο του γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1950».⁸

Στα κτίριά του καταπιάστηκε με τη μελέτη διπόλων όπως παρελθόν–παρόν, κλασικό και μοντέρνο, αρχετυπικό και πρωτοποριακό, απλότητα και πολυπλοκότητα, οργανικό και γεωμετρικό σχήμα. Θεωρούσε ότι η διατήρηση της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ αυτών των αντιθετικών στοιχείων ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για την ανάπτυξη μιας πραγματικά σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Στηριζόμενος

⁷ Μαντε Ελίζα, Σιερρα Αρτεμής, «Προθέσεις μετάβασης, η παλέτα του ενδιάμεσου, αρχές διαχείρισης ενδιάμεσων μεταβατικών χώρων», ερευνητική εργασία, επίβλεψη: Χατζισάββα Δ., Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 2011, σελ. 7

⁸ Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική ιστορία και κριτική* (1980), μτφρ. Θ. Ανδρουλάκης/ Μ. Πάγκαλου, Αθήνα: Θεμέλιο, 2009, σελ. 247



εικόνα 8

στη διαλεκτική φιλοσοφία του Martin Buber, ο Van Eyck συνέλαβε την έννοια του 'ένδιάμεσου' (in-between) ως ένα τόπο όπου διαφορετικά πράγματα μπορούν να συναντηθούν και να ενωθούν, ή πιο συγκεκριμένα, ως «ένα κοινό έδαφος όπου αντικρουόμενες πολικότητες μπορούν να μετατραπούν σε δίδυμα φαινόμενα (twin phenomena)».⁹

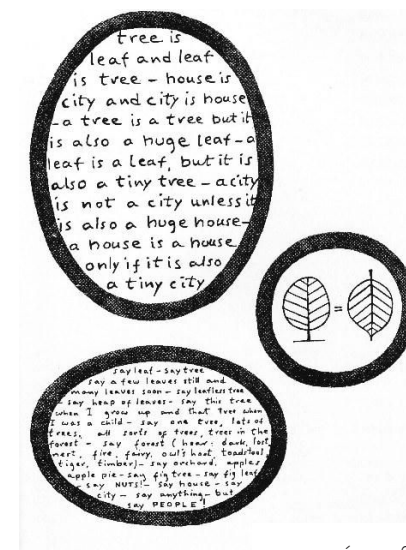
Ο ενδιάμεσος κενός χώρος δεν θα έπρεπε να θεωρηθεί αμελητέος καθώς διατηρώντας σταθερά τα όριά του, συνδέει τα επί μέρους πλήρη, λειτουργώντας ως κατώφλι. Στους χώρους αυτούς, όπου οι δύο αντίρροπες καταστάσεις συναντώνται, δημιουργείται μια διφορούμενη ατμόσφαιρα που προσομοιάζει στην διφυή φύση του ανθρώπου. Το ενδιάμεσο είναι «ο χώρος καθ' ομοίωσιν του ανθρώπου», ένας τόπος που, όπως ο άνθρωπος, «αναπνέει και εκπνέει».

Η σύγχρονη αρχιτεκτονική καταπιάνεται συχνά με τις εναλλακτικές λύσεις που εμφανίζονται συχνά ως ζεύγη αντίρροπων καταστάσεων. Δομή και χάος, διάκοσμος και καθαρότητα, ορθολογιστική και διαισθητική αντίληψη. Αρκετά συχνά έχει αποδειχθεί ότι αυτές οι εναλλακτικές λύσεις είναι στην πραγματικότητα συμπληρωματικές. Από τις αρχές του 20ου αιώνα εκδηλώνεται ο διαχωρισμός μεταξύ της ορθολογικής αντίληψης του αρχιτεκτονικού έργου (αρχέτυπο Πυραμίδας) και της εμπειρικής (αρχέτυπο Λαβυρίνθου). Σχετικά με τις αναφορές αυτές, η Πυραμίδα αντιπροσωπεύει την ορθολογική εποπτική χωρική κατανόηση ενώ ο λαβύρινθος αντιπροσωπεύει το βιωματικό αρχέτυπο αντίληψης του αρχιτεκτονικού έργου, την εμπειρική αναγνωριστική διαδικασία, κατά την οποία ο χρήστης μπορεί να περιπλανηθεί στον ενδιάμεσο ημιυπαίθριο χώρο, να βιώσει το κτίριο από κοντινή απόσταση και μέσω απτικής σχέσης. Ο όρος «Λαβυρινθώδης Καθαρότητα» του van Eyck, αποτελεί την άρθρωση των δύο αυτών αντιθετικών αρχετύπων, του ορθολογικού και του εμπειρικού, της απλότητας και της πολυπλοκότητας.

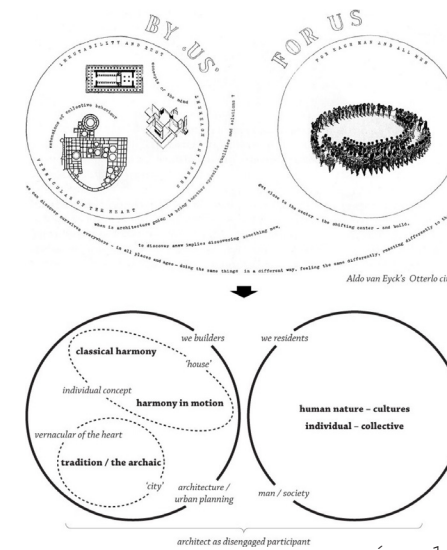
9 Δίδυμο φαινόμενο, μια έννοια που εισήγαγε ο Van Eyck, πηγάζει από την αντίληψη ότι τα πραγματικά δίπολα (υποκείμενο και αντικείμενο, εσωτερικό και εξωτερικό, κενό και πλήρες, μέρος και σύνολο) δεν είναι αντικρουόμενα στοιχεία που λειτουργούν από μόνα τους, αλλά διακριτά τμήματα που απαρτίζουν μία κοινή οντότητα, που έχει πάντα διτιό χαρακτήρα.

Σημαντικό σημείο στο έργο του αποτελεί η αντιλήψη του για την αστικότητα καθώς θεωρεί αλληλένδετες τις σχέσεις ανάμεσα στο κτίριο και την πόλη.¹⁰

Η στάση του Van Eyck ως προς την αστική κληρονομιά ήταν διτιτή. Από τη μία πλευρά μερικά από τα σημαντικότερα έργα του είχαν βάση τη δομή της παραδοσιακής πόλης, από την άλλη ο ίδιος πάντα θεωρούσε τα έργα του αστικής κλίμακας, ως εποικοδομητική συμβολή στην υπάρχουσα πόλη.



εικόνα 9



εικόνα 10

10 Σε αντίθεση με τους φονξιοναλιστές συναδέλφους του των CIAM, ο ίδιος δεν θεωρεί την παραδοσιακή πόλη ως ένα κατάλοιπο του παρελθόντος, καταδικασμένο να εξαφανιστεί, προκειμένου να ανοίξει ο δρόμος για νέες ορθολογικές δομές, αλλά ως μια πολύτιμη κληρονομιά, ως θησαυρό της περιβαλλοντικής εμπειρίας. Αναγνώρισε λοιπόν τις παραδοσιακές πόλεις και τους οικισμούς ως πρότυπα που μαρτυρούν τις ανθρώπινες διαπροσωπικές επαφές, ως δομημένες εκφράσεις των ανθρώπινων αξιών.

Το πιο εύγλωττο αποτέλεσμα της πρώτης στάσης ήταν το *Ορφανοτροφείο του Άμστερνταμ*, (1957–1961), ένα «μεγάλο σπίτι», το οποίο έχει σχεδιαστεί ως μια μικρογραφία πόλης. Απορρίπτοντας τις ορθολογιστικές λύσεις των CIAM σχεδίασε μια πολύπλοκη διαμόρφωση εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, συγκεντρωμένων σε ένα δίκτυο ελικοειδών, εσωτερικών δρόμων. Η πλοκή των εσωτερικών και των εξωτερικών χώρων, ανοικτών και κλειστών, μικρών και μεγάλων, δημόσιων και ιδιωτικών, έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός πραγματικού αστικού ιστού, ενός πολυκεντρικού δικτύου ισοδύναμων θέσεων, αλληλένδετων μέσω «ενδιάμεσων χώρων» ή «κατωφλιών».

Μελετώντας ανθρωπολογικά αφρικανικούς πολιτισμούς, κατάφερε να δημιουργήσει ένα συνθετικό λεξιλόγιο βασισμένο σε αρχαιτυπικές δομές, που εφαρμόζεται τόσο σε επίπεδο διάταξης όσο και στα επιμέρους δομικά στοιχεία του ορφανοτροφείου. Υιοθετείται μια ανοιχτή φόρμα, στηριζόμενη σε ένα γεωμετρικό πλέγμα που ορίζει τις μονάδες των υπνωτηρίων, τους κοινόχρηστους χώρους και τους χώρους εστίασης. Τα θολωτά κελύφη που χρησιμοποιεί, παραπέμπουν στην αρχαιτυπική ιδέα της στέγασης. Επιπλέον, η συνοχή αυτής της «μικρής πόλης» επιβεβαιώνεται από μια διαρθρωτική αναλογία μεταξύ μέρους και συνόλου. Τόσο το κτίριο στο σύνολό του όσο και οι δομές από τις οποίες αποτελείται, συνθέτουν ένα σύστημα από δωμάτια που ενώνονται από δρόμους και πλατείες, που εξασφαλίζουν οπτικές φυγές. Οι ενδιάμεσοι ημιυπαίθριοι χώροι που δημιουργούνται, επιτρέπουν την εκτόνωση των παιδιών σε ένα προστατευμένο περιβάλλον. Επίσης, διευκολύνουν την κοινωνικοποίηση, αφού η εισαγωγή τους σε πολλά σημεία της σύνθεσης συμβάλλει στη δημιουργία ενός κτιριακού μοντέλου που θυμίζει περισσότερο πόλη παρά ίδρυμα, καθιστώντας τη μετάβασή τους προς τον έξω κόσμο ευκολότερη.

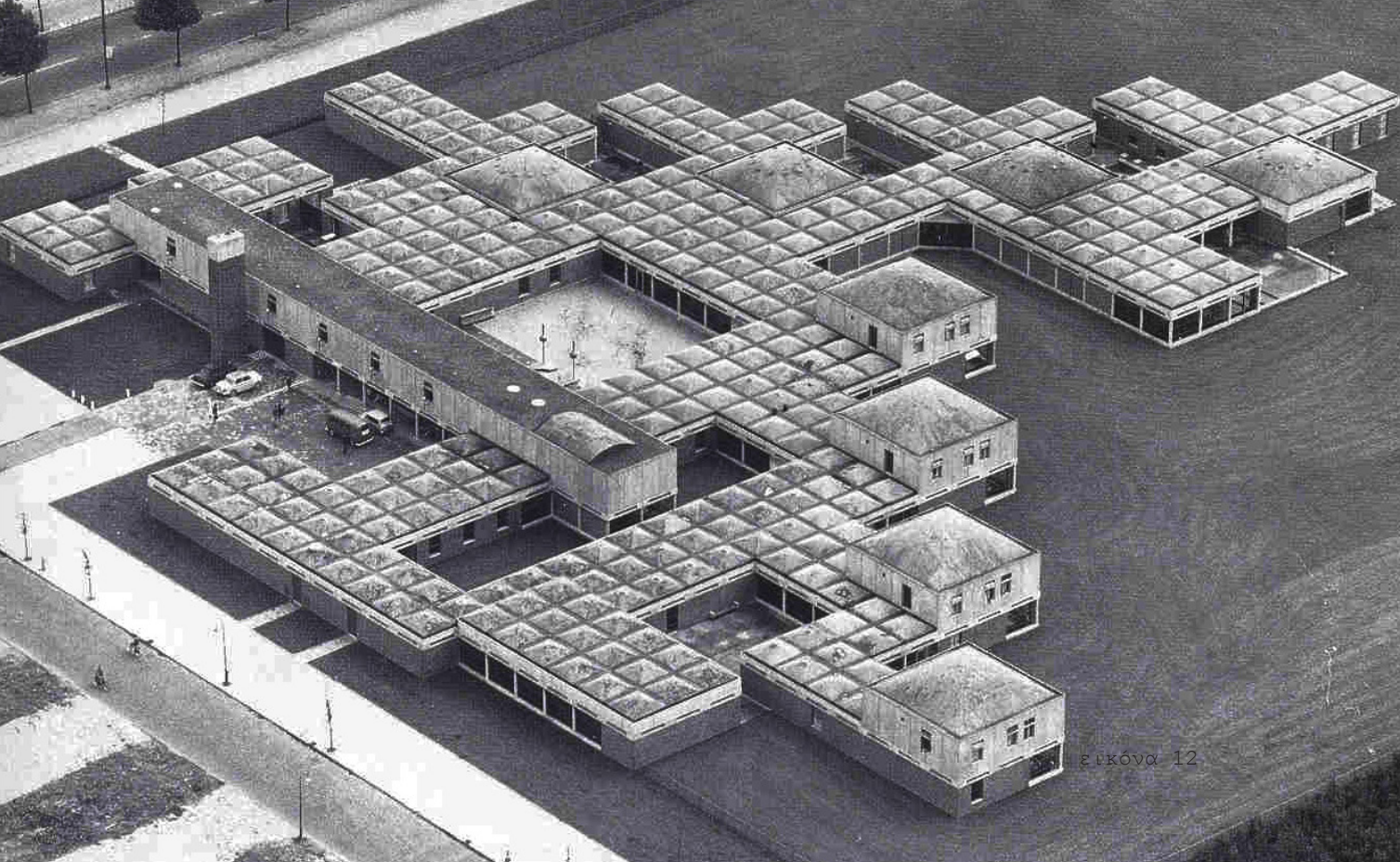
Θεωρήθηκε μάλιστα προτιμότερο να χωροθετηθεί το σύμπλεγμα του ορφανοτροφείου στο άκρο του οικοδομικού τετραγώνου σε άμεση επαφή με τη δημόσια σφαίρα, εκεί όπου αρχίζει η διαδικασία εισαγωγής του χρήστη, η οποία σηματοδοτείται με την ένταξη ενός μεγάλου ανοικτού τετραγώνου χώρου στάσης, συμβολίζοντας τη μετάβαση από την εξωτερική στην εσωτερική πραγματικότητα. Πρόκειται για έναν ενδιάμεσο τομέα που οδηγεί σε ένα μονοπάτι σταδιακής εισόδου, συμβάλλοντας στην άμβλυνση του άγχους που

προκαλεί η απότομη μετάβαση, ειδικά σε αυτά τα παιδιά. Η δουλειά του συνθέτη είναι να παρέχει ένα καταφύγιο για τα παιδιά που φιλοξενούνται, να συμβάλλει στη δημιουργία της αίσθησης του ανήκειν – ως εκ τούτου, να δημιουργήσει μια αρχιτεκτονική του τόπου. Στο ορφανοτροφείο λειτουργούν οκτώ τμήματα, το καθένα σηματοδοτείται από έναν μεγάλο θόλο στον οποίο τα παιδιά ζουν σε ηλικιακές ομάδες – ο αριθμός των παιδιών που έρχονται και αυτών που αποχωρούν αλλάζει πολύ συχνά, ώστε να είναι δυνατή η συνύπαρξή τους σε μία μόνο ομάδα. Ωστόσο, αυτή η ομαδοποίηση δεν συνιστά καθόλου μια περιοριστική ιεραρχία. Όλα τα τμήματα, οι χώροι υπηρεσίας και τα δωμάτια που αφορούν σε ειδικές δραστηριότητες εκβάλλουν σε ένα μεγαλύτερο εσωτερικό δρόμο με τέτοιο τρόπο, που να ευνοείται η ανάμιξη και η μετακίνηση από τη μία υπηρεσία στην άλλη, και η επαφή ανάμεσα στα παιδιά. Ο εσωτερικός δρόμος, είναι ανά δύο βήματα σε υψηλότερη ή χαμηλότερη στάθμη, όπου διευρύνεται και δημιουργεί εσωτερικές πλατείες. Αυτές οι μικρές διαφορές στο επίπεδο είναι τεχνητές, διότι η περιοχή είναι εντελώς επίπεδη. Ο δρόμος είναι ακόμα ένα ενδιάμεσο, στην πραγματικότητα, το κτίριο σχεδιάστηκε ως ένα ρυθμιστικό μοντέλο ενδιάμεσων χώρων, ξεκάθαρα ορισμένων μεταξύ τους. Οι ενδιάμεσες αυλές – χώροι εκτόνωσης, αναπτύσσονται κατά μήκος του εσωτερικού δρόμου και είναι προσβάσιμες από αυτόν, καθώς και από τις εγκαταστάσεις μεταξύ των οποίων εκτείνονται. Η αλληλουχία κενού πλήρους στο σύνολο του κτιρίου παράγει μια «λαβυρινθώδη καθαρότητα»¹¹, στοιχείο αναπόσπαστο στην αρχιτεκτονική του van Eyck.



εικόνα 11

¹¹ Van Eyck, Aldo, «Beyond visibility about place and occasion, the in-between realm right-size and labyrinthian clarity»(1962) στο *The Situationist Times*, n. 4, Παρίσι: The Situationist Times, Οκτώβριος, 1963

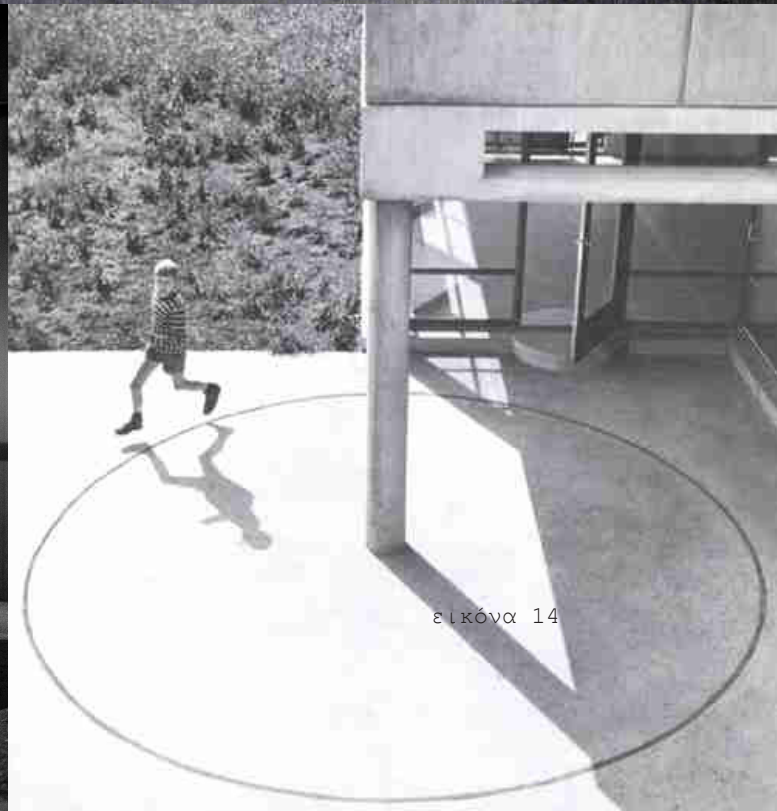


εικόνα 12

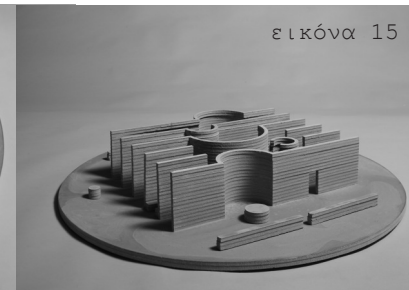
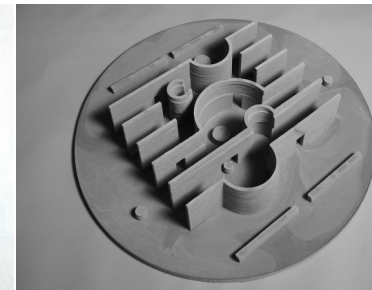
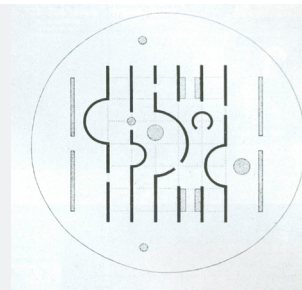
Άλλο ένα παράδειγμα ενσωμάτωσης της αστικής δομής σε αρχιτεκτονικό έργο, είναι το *Εκθεσιακό περίπτερο Sonsbeek*, στο Άρνεμ το 1965-6. Εξωτερικά, το κτίριο αποτελεί μια απλή ορθοκανονική κατασκευή, στο εσωτερικό του όμως ξεδιπλώνεται ένα σπειροειδές σύστημα από δαιδαλώδεις δρόμους και πλατείες, ένας λαβύρινθος αποτελούμενος από ευθύγραμμα και καμπυλόμορφα στοιχεία, κυρτές και κοίλες επιφάνειες που καθώς διασχίζεται, προσφέρει πολλαπλές μερικές θεάσεις. Η δυναμική του εσωτερικού χώρου παράγεται από την διαδοχή καμπύλων τοιχωμάτων που προκύπτουν μέσα από την βασική δομή των ορθοκανονικών τοιχωμάτων. Ο Van Eyck επιθυμούσε αυτό το μικρό κτίριο για να έχει, όπως και το Ορφανοτροφείο, «κάτι από την εγγύτητα, την πυκνότητα και την πολυπλοκότητα της αστικής συνθήκης». Ήθελε να προσομοιάζει στη μορφή του αστικού ιστού, «υπό την έννοια ότι οι άνθρωποι και τα αντικείμενα μπορούν να συναντώνται, να συγκλίνουν και να συγκρούονται εκεί». Έτσι, σχεδίασε μια μικρή πόλη για τα γλυπτά και τους ανθρώπους, ένα «σύνολο σημείων» που θα εξασφαλίζει την πρόσβαση στον επισκέπτη και θα διευκολύνει την οπτική σχέση από διαφορετικές γωνίες.



εικόνα 13



εικόνα 14



εικόνα 15



2.2β/συμπερασματικά

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε πως στο αρχιτεκτονικό ρεύμα του ολλανδικού στρουκτουραλισμού, η σχέση πλήρους-κενού είναι σε αρθρωτική διαλεκτική με τα δύο μέρη να υιοθετούν ξεκάθαρα όρια μεταξύ τους. Το κενό λειτουργεί συνήθως σαν γέφυρα μεταβατικής άρθρωσης μεταξύ των επιμέρους πλήρων δομών. Στις κτιριακές συνθέσεις οι κενοί χώροι κατακερματίζονται σε μικρότερα υποσύνολα και διασκορπίζονται στη σύνθεση λειτουργώντας ως ρυθμιστές των μεταβατικών κινήσεων και των θεάσεων στο χώρο. Το όριο ανάμεσα στα δύο αντιθετικά τμήματα λειτουργεί ως ένας ενδιάμεσος τύπος που έχει κρίσιμη σημασία στη σύνθεση, αφού αποτελεί κατώφλι άρθρωσης της κάθε ενότητας. Στο έργο του Aldo Van Eyck παρατηρούμε την εφαρμογή αυτού του μοντέλου σχέσης ανάμεσα σε πλήρεις και κενούς χώρους. Ο αρχιτέκτονας χωροθετώντας κενούς χώρους που συχνά μεταφράζονται σε ημιυπαίθριες δομές χωρικής αλλά και εννοιολογικής διασύνδεσης επιτυγχάνει ένα σύστημα αντιληπτικά καθαρής όσο και χωρικά πολύπλοκης σύνθεσης με αστικά χαρακτηριστικά. Ο χειρισμός της σχέσης κενού-πλήρους στα παραδείγματα που εξετάστηκαν, πραγματώνει την πρόθεση του αρχιτέκτονα για την εισαγωγή του μοντέλου οργάνωσης της πόλης στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και αποσκοπεί είτε στη δημιουργία ενός οικείου περιβάλλοντος προστασίας για τα παιδιά (ορφανοτροφείο) είτε στην σύνθεση κοινών τόπων συνάντησης ανθρώπων και τέχνης (εκθεσιακό περίπτερο).

2.3/κριτικός Τοπικισμός, κενό και πλήρες σε άρθρωση με διαλεκτική αντίφαση

2.3.1/Κριτικός Τοπικισμός, εισαγωγικά

Η χρήση του κενού ως ενδιάμεσου διαρθρωτικού χώρου συναντάται εκτεταμένα και σε μία άλλη αρχιτεκτονική τάση, που στόχο της είχε να συγκεράσει τον απόηχο του μοντέρνου κινήματος με την πολιτιστική ταυτότητα. Ορόσημο για το ξεκίνημα του κριτικού τοπικισμού θεωρείται η αντίφαση που δημιουργείται όταν ένα έθνος, με τα δικά του πολιτισμικά χαρακτηριστικά καλείται να συνδιαλλαγεί με την παγκόσμια κοινότητα και το φαινόμενο της διεθνοποίησης που αυτή επιφέρει. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση ο ενιαίος, διεθνής πολιτισμός απειλεί με ομοιογενοποίηση και διάβρωση των επί μέρους πολιτιστικών στοιχείων και των τοπικών αρχιτεκτονικών ιδιωμάτων. Οδηγεί με άλλα λόγια στη δημιουργία μιας ανθρωπότητας που προσεγγίζοντας μαζικά μια βασική καταναλωτική συμπεριφορά προσεγγίζει επίσης μαζικά ένα συγκεκριμένο επίπεδο υποκουλτούρας. Τίθεται λοιπόν το εξής ερώτημα: Είναι άραγε απαραίτητο, για να μπει στον δρόμο του εκσυγχρονισμού ένα έθνος, να αποβάλλει όλα τα πολιτιστικά χαρακτηριστικά του παρελθόντος του, τα χαρακτηριστικά αυτά που αποτελούσαν και τον λόγο ύπαρξής του; Ο Γάλλος φιλόσοφος Paul Ricoeur στο δοκίμιό του «Universal Civilization and National Cultures»¹², υποστηρίζει ότι η διατήρηση οποιωνδήποτε αυθεντικών χαρακτηριστικών στο μέλλον θα εξαρτηθεί τελικά από την ικανότητά μας να δημιουργήσουμε ζωντανές μορφές τοπικού χαρακτήρα, υιοθετώντας παράλληλα τις ξένες επιδράσεις, τόσο σε επίπεδο κουλτούρας όσο και σε επίπεδο πολιτισμού.¹³

¹² Ricoeur, Paul, «Universal Civilization and National Cultures», στο *History and Truth*, Σικάγο: Northwestern University Press, 1965

¹³ Όπως υποστηρίζει και Ricoeur στο *Universal Civilization and National Cultures*, «από τη μια το έθνος πρέπει να ριζώσει στο έδαφος του παρελθόντος του να σφυρηλατήσει ένα εθνικό πνεύμα και να προβάλλει την πνευματική και πολιτιστική του ταυτότητα στο πρόσωπο του αποικιοκράτη και από την άλλη, για να μπορέσει να συμμετάσχει στον σύγχρονο πολιτισμό, είναι ταυτόχρονα απαραίτητο να συμμεριστεί τον επιστημονικό, τεχνικό και πολιτικό ορθολογισμό, κάτι που συχνά απαιτεί την καθαρή και πλήρη εγκατάλειψη ολόκληρου του πολιτικού παρελθόντος του».

Ο Κριτικός Τοπικισμός είναι μια προσέγγιση για την αρχιτεκτονική που προσπαθεί να αντιμετωπίσει την απουσία τοπικής αναφοράς και την έλλειψη ταυτότητας στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, με την μετάφραση και την χρήση ιδιωματικών αναφορών σχετικών με το πλαίσιο ένταξης του εκάστοτε κτιρίου. Ο κριτικός τοπικισμός δεν είναι ένας μιμητικός τοπικισμός. Ο τελευταίος αναφέρεται στην τοπική αρχιτεκτονική, χωρίς αναφορά στην καθολική διεθνή σκηνή. Κριτικός τοπικισμός θεωρείται ένα συγκεκριμένο είδος σύγχρονης μεταφραστικής στρατηγικής σε σχέση με το συγκεκριμένο τοπικό έδαφος που παρουσιάζεται ως απάντηση στις αναπτυσσόμενες χώρες και στο διεθνές στυλ. Στα πλαίσια της μεταφραστικής αυτής στρατηγικής, σε μία σύνθεση, εξίσου αποδεκτό με τη συνεκτική αρμονία, είναι και κάτι που εκ πρώτης όψεως φαντάζει παράδοξο. Ο κριτικός τοπικισμός δεν είναι τόσο ένα στυλ, όσο μια κριτική κατηγορία, προσανατολισμένη σε κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Πρέπει να κατανοηθεί ως μια περιθωριακή πρακτική, η οποία παρότι στέκεται κριτικά απέναντι στον εκσυγχρονισμό, εντούτοις αρνείται ακόμη να εγκαταλείψει τις ελευθερωτικές και προοδευτικές όψεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής κληρονομιάς.¹⁴ Από αυτήν την άποψη, εκδηλώνεται ως μία συνειδητά οριοθετημένη αρχιτεκτονική που αντί να δίνει έμφαση στο κτίριο ως ελεύθερο αντικείμενο, ρίχνει το βάρος στον ζωτικό χώρο που θα δημιουργηθεί από την τοποθέτηση του έργου στην συγκεκριμένη τοποθεσία. Δίνει, δηλαδή, πάντοτε έμφαση σε ορισμένους παράγοντες που έχουν σχέση με την ιδιαιτερότητα του τόπου, από την τοπογραφία, μέχρι την ποικιλόμορφη δράση που έχει το φως κάθε τόπου στην κατασκευή και κατά συνέπεια τις κλιματικές συνθήκες της εκάστοτε τοποθεσίας. Επανερμηνεύοντας παραδοσιακά στοιχεία ως διαζευκτικά επεισόδια μέσα στο σύνολο και αντλώντας καμία φορά τέτοια στοιχεία και από ξένες πηγές, ο κριτικός τοπικισμός, θα επιδιώξει να καλλιεργήσει μια σύγχρονη, τοπικά προσανατολισμένη κουλτούρα, χωρίς να γίνεται αδικαιολόγητα εσωστρεφής είτε στο επίπεδο της μορφολογικής αναφοράς, είτε στο επίπεδο της τεχνολογίας.

¹⁴ Frampton, Keneth, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική: ιστορία και κριτική*, μτφρ.Θ.Ανδρουλάκης,Μ.Παγκάλου,Αθήνα:Θεμέλιο,2009 σελ.277-288

2.3.2/κριτικός Τοπικισμός,ημιυπαίθριοι και κατώφλια

Στον κριτικό τοπικισμό, ο κενός χώρος λειτουργεί και πάλι ως ημιυπαίθριος χώρος άρθρωσης δύο ή περισσότερων χωρικών ενοτήτων, όμως σε αντίθεση με το ρεύμα του στρουκτουραλισμού, σε αυτήν την περίπτωση το κενό μπορεί να γεφυρώνει και στοιχεία αντιφατικά μεταξύ τους. Η κριτική μεταφραστική απόσταση του δίνει αυτή τη δυνατότητα. Στον στρουκτουραλισμό το τοπικό στοιχείο αποδίδεται αρχετυπικά μέσω ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος και όχι πολιτισμικά. Στην περίπτωση του κριτικού τοπικισμού, αρθρώνονται τα πολιτιστικά στοιχεία του τόπου είτε μέσω της χρήσης τεκτονικών παραδόσεων που εντοπίζονται σε συγκεκριμένες περιοχές είτε με την μετατροπή του ημιυπαίθριου χώρου σε στοιχείο που ανασύρει την αστική μνήμη.

Ο ημιυπαίθριος χώρος σε αυτή την περίπτωση,αποτελεί συχνά το μεταβατικό κενό στην αρχιτεκτονική σύνθεση,και αποτελεί το όριο, ανάμεσα στα επιμέρους πλήρη αυτής.Λειτουργεί υποστηρικτικά ως προς την ανάδειξη των κτιριακών μαζών που το πλασιώνουν,και λειτουργεί ως χώρος ρυθμιστής,που οργανώνει τόσο την ογκοπλαστική διάρθρωση του κτιρίου,όσο και το δίκτυο των πορειών,τις λειτουργίες και κατ'επέκταση την καθημερινή ζωή των χρηστών.

Το μόρφωμα ενός ενδιάμεσου χώρου μπορεί να ενώνει, να διαχωρίζει, να διανέμει, να προετοιμάζει, να επεκτείνει κ.ο.κ. Με άλλα λόγια μπορεί να λειτουργεί ως γέφυρα, σκάλα, διάδρομος, κέλυφος ή κατώφλι χωρίς όμως να διατηρεί τα τυπολογικά χαρακτηριστικά καθενός από τα παραπάνω.¹⁵

Όταν οι λειτουργικές ενότητες που συνδέονται έχουν διαφορετικό χαρακτήρα, ο ημιυπαίθριος χώρος λειτουργεί ως κατώφλι. Το κατώφλι ειδοποιεί και προετοιμάζει για την είσοδο. Είναι ένας μεταβατικός

¹⁵ Μορφώματα και όχι τύποι ή τυπολογικές συγκροτήσεις, επειδή πρέπει να έχουν πολύ μεγάλη γενικότητα, να μην έχουν καμία «σταθεροποίηση» και να είναι ανοιχτά. Μια τυπολογική συγκρότηση χρησιμοποιεί μορφώματα χώρου. Φατούρος, Δ.Α.,«Μορφώματα Χώρου»,στο *Θέματα Χώρου και Τεχνών*,τχ. 22,Αθήνα:Λιβάνη, 1991

τόπος και ένας μεταβατικός χρόνος ανάμεσα σε ένα πριν και ένα μετά.¹⁶ Σε αυτό εκπληρώνεται μια εμπειρία αλλαγής, είτε αυτή αφορά στις χωρικές συνθήκες, είτε αποκτά συμβολική ή ανθρωπολογική αξία. Είναι το «μαγικό όριο» όπου ο κόσμος αναστρέφεται,¹⁷ ο τόπος συνάντησης και μετάβασης ανάμεσα σε δύο κοινωνικά προσδιορισμένους χώρους, όπου οι κανόνες, οι συμπεριφορές και ο συμβολισμός εναλλάσσονται και κατά συνέπεια επαναπροσδιορίζουν την ταυτότητα του ίδιου του χώρου. Το κατώφλι είναι ταυτόχρονα ο χώρος εξασθένησης μιας χωρικής ενότητας και ο χώρος προετοιμασίας για την είσοδο στην επόμενη. Όσο μεγαλύτερος είναι ο ενδιαμέσος χώρος επιρροής των δυο διαφορετικών ποιοτήτων εκατέρωθέν του, τόσο αποκτά νόημα ως χωρική διαδικασία προετοιμασίας, αλλαγής, εισόδου και εξόδου. Η προετοιμασία διάβασης αποκτά συχνά χαρακτηριστικά τελετουργίας. Με τον σχεδιασμό του κατωφλιού, η είσοδος σε ένα χώρο χάνει τη σημασία της ως μεμονωμένη και απότομη στιγμή και επεκτείνεται, δημιουργώντας μια αλληλουχία περιοχών, οι οποίες δεν ανήκουν ξεκάθαρα στο εσωτερικό, αλλά είναι σαφώς λιγότερο δημόσιες. Συνιστά τη χωρική συνθήκη για συνάντηση και διάλογο μεταξύ περιοχών διαφορετικού τύπου, όπου μέσα από διαφοροποιημένες διεκδικήσεις αναμειγνύονται στοιχεία των δύο γειτονικών περιοχών.¹⁸

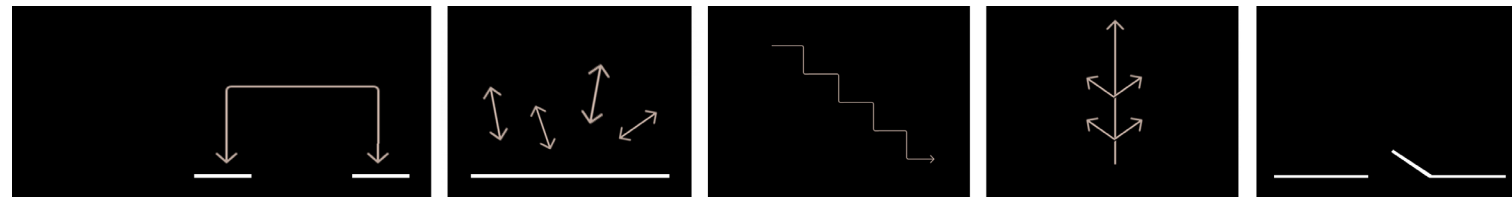
Στα πλαίσια της διαδικασίας μετάβασης και ανάλογα με την

16 Είναι τελικά το κατώφλι μία διάβαση αλλά και το σημάδι της; Ένας τόπος και ένας χρόνος μεταβατικός ανάμεσα σε ένα πριν κι ένα μετά, ένα εδώ κι ένα εκεί; Η μήπως, ταυτόχρονα, είναι το κατώφλι μια συνολική εμπειρία κοινωνικά εννοηματοωμένη, εμπειρία συμβολικής και πραγματικής μετάβασης, εμπειρία αλλαγής; Σταυρίδης, Σταύρος, *Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλιού*(1999), Αθήνα:Στάχυ,2001, σελ.107

17 Η σημασία και η συμβολική αξία του κατωφλιού στο εσωτερικό του συστήματος δεν είναι δυνατό να γίνουν πλήρως κατανοητές αν δε γίνει φανερό πως το κατώφλι οφείλει τη λειτουργία του ως μαγικού ορίου στο γεγονός ότι αποτελεί τόπο συνάντησης αντιθέτων και ταυτόχρονα τόπο μιας λογικής αντιστροφής και πως, σαν αναγκαίο σημείο συνάντησης και μετάβασης ανάμεσα σε δύο χώρους, προσδιορισμένους από τις κινήσεις ενός κοινωνικά χαρακτηρισμένου σώματος, αποτελεί την περιοχή όπου ο κόσμος αναστρέφεται. Bourdieu,Pierre, *The Logic of Practice*, κεφ. The Kabyle house or the world reversed, Cambridge:Polity Press,1990, σελ. 282

18 Το κατώφλι είναι εξίσου σημαντικό για την κοινωνική επαφή όσο οι χοντροί τοίχοι για την ιδιωτικότητα. Hertzberger,Herman,*Μαθήματα για Σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής*(1991), κεφ. Το Ενδιάμεσο,μτφρ.Τ.Τσοχαντάρη, Αθήνα:Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π.,2002, σελ.35

κατεύθυνση σε κάθε περίπτωση, αφαιρούνται στοιχεία του προηγούμενου χώρου, ενώ, ταυτόχρονα και σε σχετική αναλογία, προστίθενται σταδιακά κάποια στοιχεία του επομένου. Το κατώφλι αποτελεί το κλειδί για τη μετάβαση και τη σύνδεση δύο περιοχών με διαφοροποιημένους κοινωνικούς κώδικες που διεκδικούν με διαφορετικό τρόπο την οικειοποίηση του ενδιαμέσου. Ο ενδιαμέσος αυτός χώρος, προειδοποιεί σαφώς για την είσοδο, ενώ άλλες φορές αυτό γίνεται αντιληπτό έμμεσα, βάσει στοιχείων που είναι περισσότερο ή λιγότερο εμφανή. Ο χρόνος κίνησης ή παραμονής μέσα σε ένα κατώφλι παίζει σημαντικό ρόλο ως διαδικασία μετάλλαξης.¹⁹ Συνεπώς, το κατώφλι ως μεταβατικό χωρικό ενδιαμέσο επηρεάζεται σημαντικά από τη διάρκεια παραμονής μέσα σε αυτό, δηλαδή από τον χρόνο μετάβασης και σταδιακής μετάλλαξης.



εικόνα 16

Στην χώρας μας, σύμφωνα με το Κριτικό αίτημα του τοπικισμού, το αίτημα της 'ελληνικότητας', με το μεταφυσικό του υπόβαθρο και τον εθνοκεντρικό του χαρακτήρα εκφράζεται με ένα νέο τρόπο προσέγγισης, περισσότερο ελεύθερο και κριτικό.²⁰

Ο χειρισμός του υπαίθριου και ημιυπαίθριου χώρου της στεγασμένης αυλής είναι σημαντικός, με τις αυλές, τα υπόστεγα στοές, τους ημιυπαίθριους χώρους να αποτελούν τα 19 Η ιδέα ότι οι κοινωνικές σχέσεις μπορεί ίσως να τονωθούν μέσα από την αποτελεσματική εφαρμογή των αρχιτεκτονικών μέσων απαντάται ήδη στο Team X και ιδιαίτερα στο Forum. Herman Hertzberger, *Μαθήματα για Σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής*, κεφ. Ο Δρόμος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., σελ.48 20 Στον ελληνικό μεσογειακό χώρο, η ανάγκη ύπαρξης ημιυπαίθριου και υπόστεγου χώρου είναι απαραίτητη κυρίως για κλιματολογικούς λόγους, καθώς ο 'βίος των ελλήνων είναι υπαίθριος' και δευτερευόντως διότι αποκαθιστά την σχέση του ανθρώπου με το τοπίο, αφήνοντας τη φύση να διεισδύσει μέσα στην κατοικία.



Οι ημιυπαίθριοι χώροι μιας κατοικίας συχνά λειτουργούν ως κατάφλια, ως μια ευρύτερη περιοχή όπου το μέσα και το έξω αλληλεπιδρούν ωσμοτικά. Στη διάλεξή του με θέμα «Εσωτερικός χώρος και σύγχρονη αρχιτεκτονική», ο Δ. Φατούρος αναφέρεται στην περίπτωση της κατοικίας-στοάς. Πιο συγκεκριμένα, το κτίσμα δεν παρουσιάζεται στο χώρο σαν κάτι συμπαγές που αποκρύπτει οποιαδήποτε πληροφορία για το εσωτερικό του, αλλά σαν μια μορφή που τείνει σε μια επιμέρους κάλυψη του υπαίθριου χώρου, χωρίς όμως να δίνει την αίσθηση μιας ημιμόνιμης κατασκευής.



Ο Κωνσταντίνιδης θεωρεί ότι «ο οίκος είναι μια αυλή που γύρω της τοποθετούνται οι κλειστοί χώροι». Η αυλή και το σπίτι είναι δύο στοιχεία αλληλένδετα μεταξύ τους, ώστε το ένα να συμπληρώνει το άλλο. Η αυλή τοποθετείται στον χώρο με τέτοιο τρόπο, ώστε ο άνθρωπος να νιώθει ότι βρίσκεται μέσα στη φύση. Γενικότερα, η αυλή και η κατοικία στους μεσογειακούς τόπους όπου κυριαρχεί ένα εύκρατο και φιλικό για τον άνθρωπο κλίμα, είναι μια αυτονόητα τυπική διάταξη, μια οργανική σύνθεση, που λύνει εύστοχα ένα πρόβλημα ζωής και κοινωνικής συμβίωσης.

εικόνα 17

βασικά συνθετικά στοιχεία της ελληνικής λαϊκής αρχιτεκτονικής. Τα κενά αυτά, είναι οι σημαντικές παύσεις στη συνθετική διαδικασία, τα σημεία στα οποία ανασαίνει η μάζα των κτιρίων.

Για να γίνει κατανοητή η επιρροή του κριτικού τοπικισμού όπως και του μπρουταλιστικού στρουκτουραλισμού σε σχέση με την ιδιότυπη χρήση του ενδιαμέσου κενού χώρου, θα γίνει αναφορά στο έργο των αρχιτεκτόνων Δημήτρη και Σουζάννα Αντωνακάκη καθώς και του Χρήστου Παπούλια. Έπειτα θα μελετηθούν περιπτώσεις με ανάλογες προσεγγίσεις από τον διεθνή χώρο σε σχέση με την ίδια προβληματική, πιο συγκεκριμένα των Ασιατών Wang Su και Tadao Ando καθώς και των Μεσόγειων Nieto Sobejano Architectos και Aires Mateus.

2.3.3α/Σουζάννα και Δημήτρης Αντωνακάκη, ημιυπαίθρια κενά

Η δουλειά του Δημήτρη και της Σουζάννας Αντωνακάκη, έχει τοποθετηθεί από τον J.L.Cohen στον μεσογειακό μπρουταλισμό²¹, ενώ από τον K. Frampton στο ρεύμα του κριτικού τοπικισμού. Ο Jean Luis Cohen αναφέρεται στον «μεσογειακό μπρουταλισμό», χαρακτηρίζοντας έτσι τη «συμπυκνωμένη σκέψη η οποία τους ακολουθεί εδώ και τρεις δεκαετίες ως προς τον τόπο, το τοπίο και την κατασκευή». Επεξηγεί ότι «αρμόζει να αναφέρεται κανείς όχι μόνο στις ελληνικές και κρητικές καταγωγές του έργου τους αλλά και σε μια πρόταση πιο οικουμενική, η οποία προσεγγίστηκε μεταξύ των χρόνων του 1920 και του 1940 από κάποιους αρχιτέκτονες του "μοντέρνου κινήματος"» και παραπέμπει στις «στρατηγικές οι οποίες οδήγησαν ορισμένους αρχιτέκτονες να συλλογιστούν για τους τόπους, τα υλικά και το φως της μεσογειακότητας αναζητώντας πριν απ' όλα σε αυτή τη στοχαστική προσέγγιση της ιστορίας, την εικόνα ενός χαμένου ρυθμού».

21 Μπρουταλισμός: ακατέργαστο μπετόν, που αφήνεται έτσι για να φανεί η ηθική έννοια της ειλικρίνειας του οικοδομικού υλικού. Οι βασικές ιδέες του διατυπώνονται στην Αγγλία από τους Alison Smithson και Bahnam το 1954. Δεν αρνούνται τις αρχές του μοντερνισμού, απαιτούν όμως περισσότερη ειλικρίνεια στον κατασκευαστικό και απλότητα- λιτότητα στο μορφολογικό τομέα. (σπίτι Jaoul, le Corbusier), Λάββας, Γεώργιος, *Σύντομη ιστορία της αρχιτεκτονικής 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS, 1986, σελ 221-222

Στο έργο τους, επιχειρούν να προσαρμόσουν το οικουμενικό λεξιλόγιο στο τοπικό, χωρίς αυτό να αποτελεί μια πράξη τοπικισμού, αλλά αντιθέτως, μια τολμηρή κίνηση πρόσμιξης μέσω της οποίας αναδεικνύεται η αντίθεση ανάμεσα σε στοιχεία και κατασκευές δίχως ιστορική ταυτότητα και συγκεκριμένη καταγωγή. Τέσσερις βασικές οργανωτικές αρχές χαρακτηρίζουν τη δουλειά τους και καθιστούν σαφή τη σημασία του κενού στη σύνθεσή τους.

Αρχικά, η οργάνωση, ή πιο σωστά η σύνταξη, του χώρου βασίζεται σε μια μετάβαση από τη μια κατηγορία χώρου στην άλλη, με διαφορετικό κάθε φορά βαθμό πολυπλοκότητας. Η σχέση ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο και ο βαθμός επικοινωνίας τους καθώς και οι καθ ύψος σχέσεις, δημιουργούν μεταβατικά όρια. Η ερμηνεία αντίληψης της οργάνωσης του χώρου, ο τρόπος που οργανώνονται οι κινήσεις και οι στάσεις, ο τρόπος που τοποθετούνται τα όρια και η επεξεργασία που υφίστανται, δημιουργώντας συνέχειες και ασυνέχειες με σημασία βάζουν τον άνθρωπο να μετέχει ενεργά στην αρχιτεκτονική τους και να μην είναι απλά θεατής.

Ακόμη, ο χώρος είναι συνήθως πολυσήμαντος και στους λεγόμενους κύριους χώρους, όπως το καθιστικό ενός σπιτιού ή ένα πανεπιστήμιο και στους απλούς ή δευτερεύοντες, όπως ένας διάδρομος ή ένα κανάλι μεταφοράς επικοινωνίας. Για τον λόγο αυτόν ένας διάδρομος στην αρχιτεκτονική των Αντωνάκη δεν είναι απλώς ένας διάδρομος, αλλά ένας δημιουργικός και με ερεθίσματα χώρος.

Τρίτον, τα ζεύγη «κλειστό-ανοικτό» και «ιδιωτικό-δημόσιο» χρησιμοποιούνται με διαφορετικό τρόπο και μεταμορφώνουν τις συμβατικές πλευρές και ερμηνείες αυτού που αποκαλείται λειτουργία. Γι' αυτό και η σχέση του κτιρίου με τον δρόμο ανάγεται σε ζήτημα πρώτης σημασίας και ενδιαφέροντος.

Τέταρτον, τα υλικά και οι μέθοδοι κατασκευής ανταποκρίνονται στις ανάγκες και στις δυνατότητες του ελληνικού περιβάλλοντος, και συγχρόνως συμβαδίζουν με τη σύγχρονη τεχνολογία. Η κατασκευή και τα υλικά συνδυάζονται με το φυσικό και το τεχνητό περιβάλλον, χωρίς να έχουν ένα 'λαϊκίζον' υπόβαθρο ή άποψη. Ως αποτέλεσμα της χρήσης με συνέπεια αυτών των οργανωτικών αρχών, κάθε έργο τους έχει συνοχή, χωρίς

αυτό να σημαίνει πως οι προτάσεις μοιάζουν μεταξύ τους.

Επιπλέον, για τους Αντωνάκη, σύμφωνα με τον Κοτιώνη, η υποβολή σε συνεχή δοκιμασία των ορίων ανάμεσα στο κτιριακό και το ανθρώπινο σώμα είναι μια ουσιώδης συμβολή του έργου τους στην αρχιτεκτονική. Στο έργο τους, το παιχνίδι της κλίμακας, υπηρετεί την αμοιβαία μεταφορά του σώματος.²² Αυτό δηλώνει την άμεση σχέση που έχει ο κριτικός τοπικισμός με το πολιτισμικό στοιχείο και την έννοια της οικειότητας, που εκδηλώνεται στο επίπεδο των μεταβατικών χώρων και ορίων.

«Έτσι αντιλαμβανόμαστε ότι για τους Αντωνάκη, οι ημιυπαίθριοι, οι υπαίθριοι χώροι και τα όρια μεταξύ τους είναι τα εναρκτήρια σημεία της σύνθεσής τους καθώς σχεδιάζουν «αρνητικά», πρώτα τους υπαίθριους χώρους και μετά το κτίριο. Με αποτέλεσμα, οι χώροι κίνησης να αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, όπως και στον μοντερνισμό, αλλά με αντίθετη αντιμετώπιση. Στον μοντερνισμό, στο «κτίριο-μηχανή» η κίνηση είναι το συνδεδετικό στοιχείο του οργανισμού του κτιρίου, (όπως στη Villa Savoye του le Corbusier) ενώ στον κριτικό τοπικισμό, η κίνηση ως άρθρωση των χώρων είναι ανταγωνιστική προς τους ίδιους τους χώρους.»²³

Πλέον το μεταβατικό και το ενδιαμέσο κενό, είτε αποτελεί χώρο στάσης είτε διάδρομο κίνησης, είναι το κύριο, επιτρέποντας έτσι την υποστολή του κύριου σε βοηθητικό.

Ένα παράδειγμα ένταξης των παραπάνω αρχών σε κτιριολογική δομή αποτελεί η κατοικία στον Οξύλιθο, στην Εύβοια το 1973. Χτισμένη σε μια απότομη πλαγιά, οι χώροι της είναι ενταγμένοι σε ζώνες με άξονα Ανατολή-Δύση με κατεύθυνση παράλληλη στην κλίση

²² «Το κτίριο με το σώμα του θέλει να πλησιάσει τον άνθρωπο για να τον φροντίσει και να του κάνει οικεία την εν οίκω ζωή. Επειδή το κτιριακό σώμα κυριολεκτικά ακινητεί, μεταφορικά καλείται να κινηθεί προς το ανθρώπινο σώμα προκειμένου να παρέχει τη φροντίδα της οίκησης... το σώμα όμως, για να διαφυλάξει την κίνησή του μέσα σε αυτό, αποτυπώνει πάνω στην κτιριακή μάζα ίχνη κατοίκησης, μορφοποίησης από το πέρασμα, το ακούμπημα και την εντατική χρήση.» Κοτιώνης, Ζήσης, *Η τρέλα του τόπου*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2004, σελ 45-48

²³ Κατραμαδάκη, Αρετή Βασιλική, «Σύγχρονες μεταφράσεις της ανώνυμης αρχιτεκτονικής στη μεταπολεμική Ελλάδα», Πολυτεχνείο Κρήτης, ερευνητική εργασία, επίβλεψη: Χατζησάββα Δ., Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 2015, σελ. 95

του εδάφους, που συμπίπτει με την κατεύθυνση των ανέμων της περιοχής. Στις ζώνες εναλλάσσονται οι υπαίθριοι – ημιυπαίθριοι και οι κλειστοί χώροι. Τρεις ζώνες υπαίθριων-ημιυπαίθριων, με διαφορετικό χαρακτήρα, πλαισιώνουν τους κλειστούς χώρους, προσφέροντας διαφορετική θέα και προσανατολισμό. Ο υπαίθριος χώρος προσφέρεται έτσι, ως χώρος ζωής σε διάφορες ώρες της ημέρας και με διαφορετικές καιρικές συνθήκες.

Άλλο ένα παράδειγμα είναι ο *Οικισμός προσωπικού εταιρείας μεταλλείων στο Δίστομο*, το 1969. Οι παραλλαγές των μονάδων, που σχηματίζουν τις ενότητες του κτισμένου χώρου και διαμορφώνουν τους δρόμους, έχουν στόχο αφενός την εξωτερική ομοιογένεια, απαραίτητη για την επιζητούμενη αστικότητα (urbanity) και αφετέρου την ποικιλία των τύπων που καλύπτουν τις διαφορετικές ανάγκες στο εσωτερικό των ενοτήτων. Το συγκρότημα σχεδιάστηκε με ένα σύστημα από διαδοχικές παράλληλες ζώνες όπου εναλλάσσονται χώροι ιδιωτικοί και δημόσιοι, υπαίθριοι και κλειστοί.²⁴ Οι ζώνες που έχουν όλες το ίδιο πλάτος, ορίζονται από παράλληλες με αυτές λιθοδομές 0,50μ. Οι διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, μηχανικοί, υπάλληλοι, εργοδηγοί και εργάτες, στεγάστηκαν ανάλογα με τις ανάγκες τους σε χώρους, που επέτρεπαν τη συνάντηση και την εκτόνωση σε οργανωμένα για αυτό το σκοπό τμήματα και όχι σε ολοκληρωμένες απομονωμένες περιοχές.

Τέλος, ένα επιπλέον στοιχείο που επιδιώκουν στην αρχιτεκτονική τους, είναι η έκπληξη, το ξάφνιασμα, η αποκάλυψη ενός μυστηρίου, στοιχείο που εξάπτει την περιέργεια, η οποία σε βοηθά να ανακαλύπτεις πράγματα.

24 Η ποικιλία, οι υφές και τα χρώματα των υλικών, η συνεχής μετατόπιση των κάθετων επιπέδων και οι πολλαπλές μεταβάσεις καθ' ύψος οδηγούν στην ανακάλυψη ενός νέου σχεδιασμένου χώρου, ο οποίος είναι ήδη οικείος. Πάγκαλος, Παναγιώτης, «Διερευνώντας τον κριτικό τοπικισμό στο έργο των Δημήτρη και Σουζάννας Αντιωνακάκη.» στο *Εργάζομαι άρα κατοικώ: Η περίπτωση του συγκροτήματος κατοικιών των μεταλλείων Μπάρλου στο Δίστομο Βοιωτίας των Δ. & Σ. Αντιωνακάκη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πάτρα, 2012

εικόνα 18



2.3.3β/Χρήστος Παπούλιας, ενδιάμεσα μνημονικά και τοπιακά κενά

Άλλο ένα παράδειγμα κριτικού τοπικισμού στον Ελλαδικό χώρο είναι αυτό του αρχιτέκτονα Χρήστου Παπούλια. Τα έργα του συνδέθηκαν με την έννοια του τόπου και της εννοιολογικής αφαίρεσης, αλλά και με τη χρήση του κενού ως εργαλείου ενίσχυσης της μνήμης.

Ο Χρ. Παπούλιας υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να είναι σε συνεχή διάλογο με τον τόπο, θέτοντας ερωτήματα για το ποια είναι η έννοια του τόπου. Ο τόπος δεν είναι ποτέ ο ίδιος δεν μπορεί να φτιαχτεί βάσει κανόνων, συνεχώς αλλάζει, έτσι είναι δύσκολη η ανάλυσή του, διότι υπάρχει καλυμμένη και η έννοια του χρόνου. Ο Ales Vodopivec, στο βιβλίο *Υπερτόπος*, υποστηρίζει ότι ο Χρ. Παπούλιας χτίζει «αποκαλύπτοντας ξανά τους κανόνες ενός τόπου, και κατόπιν αφήνει τους 'νόμους' αυτούς να διέπουν τη δουλειά του».

Χρησιμοποιεί μεθόδους σαν αρχαιολόγος, ανασκάπτει τα βαθύτερα στρώματα, αναζητώντας το παρελθόν για να μπορέσει να προσδιορίσει τη σημερινή λογική του χώρου. Με αποτέλεσμα, η αρχιτεκτονική και η τοποθεσία να γίνονται μια αδιαίρετη οντότητα.²⁵

Το κάθε έργο αποτελεί μια αφήγηση, είναι η προσωπική ερμηνεία για το πνεύμα του συγκεκριμένου χώρου, έτσι η μορφή των κτιρίων του απορρέει από την ανάλυση και τη γνώση όλων των στοιχείων της τοποθεσίας και της ιστορίας της. Ο διάλογος που αναπτύσσεται ανάμεσα στα χαρακτηριστικά του εκάστοτε τόπου και της κτιριακής επέμβασης που πραγματοποιείται σε αυτόν, φαναιρώνει την δυνατότητα ένταξης του έργου του στο ρεύμα του κριτικού τοπικισμού. Τα αρχιτεκτονήματά του είναι συχνά απλά, σεμνά και γεωμετρικά σχήματα που αποφεύγουν τις περιττές ρητορείες. «Ωστόσο οι ενέργειές του στον χώρο δεν είναι φορμαλιστικές προεκτάσεις των μοντερνιστικών τάσεων με στόχο να αποδείξουν την αυτονομία και τη σαφήνεια της γλώσσας. Το ενδιαφέρον του δεν

²⁵ Το αποτέλεσμα είναι συχνά όχι τόσο μια οντότητα όσο ένα θέαμα που δείχνει την πλήρη κατανόηση της τοποθεσίας και την ευαισθησία και το σεβασμό του αρχιτέκτονα απέναντι στο χώρο. Βλέπε παράδειγμα πρότασης για το Μουσείο της Ακρόπολης, Παπούλιας, Χρήστος, *Υπερτόπος: δυο αρχιτεκτονικές μελέτες*, Αθήνα: Futura, 1999, σελ. 88

στρέφεται στη γλώσσα της αρχιτεκτονικής αλλά στη σιωπή της».²⁶

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της αρχιτεκτονικής του είναι *Η επέκταση της θερινής κατοικίας στην Ύδρα*. «Η τοποθεσία που ανέλαβε να σχεδιάσει ο Χρήστος Παπούλιας την θερινή κατοικία, το 1989, βρίσκεται στον όρμο του Μώλου, μια πλαγιά με αναβαθμούς που καταλήγει σε μια στενή επίπεδη λωρίδα γης, όπου υπήρχαν μονάχα δύο σπίτια (ένα ψαράδικο και ένα εξωτερικό κτίσμα). Τα ζητούμενα του σχεδιασμού ήταν μια προσθήκη που θα διατηρούσε την απλότητα των παλιών κτισμάτων, το απομονωμένο σπίτι να είναι άυταρκες και να χτιστεί με γνώμονα την αγάπη της ιδιοκτήτριας για την θάλασσα.»²⁷

Ο αρχιτέκτονας, επέλεξε να τοποθετήσει την κατοικία στον τελευταίο αναβαθμό, κατά μήκος της ξερολιθιάς. Η προσθήκη συμπεριλάμβανε δύο μικρά δωμάτια με δώμα, η πρόσοψη των οποίων στρέφεται προς την θάλασσα, με τον αναλημματικό τοίχο του σπιτιού να συνορεύει με μια ξερολιθιά. Το εξωτερικό κέλυφος χρησιμοποιείται εκ νέου και πραγματοποιείται η προσθήκη δύο ακόμη κύβων, διαφορετικών διαστάσεων, που συνθέτουν ένα σύνολο τοπογραφικών και γεωμετρικών λύσεων που απηχούν τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά του νησιού. Οι άξονες που ορίζουν την ένταξη των τριών κυβικών στοιχείων διατάσσονται ομαλά στην υπάρχουσα καμπυλότητα του όρμου και του εδάφους. Ο αναλημματικός τοίχος ακουμπά σε δύο ακόμη πέτρινους κύβους που στεγάζοντας τη στέρνα και τη γεννήτρια. Ο ένας κύβος στρέφεται στη θάλασσα ενώ ο άλλος στο βουνό.²⁸

Η κατοικία συντήθεται ως αλληλουχία πλήρων και κενών κυβικών στοιχείων που συνθέτουν ένα ευρύτερο σύστημα. Ο ρυθμός της αλληλουχίας αυτής εξαρτάται από τις αναλογίες τους και την σχετική τους θέση, και λειτουργεί διαλεκτικά με το τοπίο αποτελώντας ένα τεχνητό σύνορο μεταξύ ξηράς και θάλασσας. «Η σχέση με τον τόπο και το τοπίο ορίζεται ως ρύθμιση της απόστασης ανάμεσα στα

²⁶ Ο.Π., σελ. 159

²⁷ Κατραμαδάκη, Αρετή Βασιλική, «Σύγχρονες μεταφράσεις της ανώνυμης αρχιτεκτονικής στη μεταπολεμική Ελλάδα», Πολυτεχνείο Κρήτης, ερευνητική εργασία, επίβλεψη: Χατζησάββα Δ., Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 2015, σελ. 110

²⁸ Ως εάν η δραματική σύγκρουση του όλου, τοποθετημένη ανάμεσα στη θάλασσα και στη ξηρά, να έχει κλειστεί ανάμεσα στις διαρκείς ανάγκες της ανθρώπινης οντότητας. Παπούλιας, Χρήστος, *Υπερτόπος: δυο αρχιτεκτονικές μελέτες*, Αθήνα: Futura, 1999, σελ. 34-35

πράγματα, δημιουργώντας απρόσμενες συνδέσεις ανάμεσά τους.»²⁹

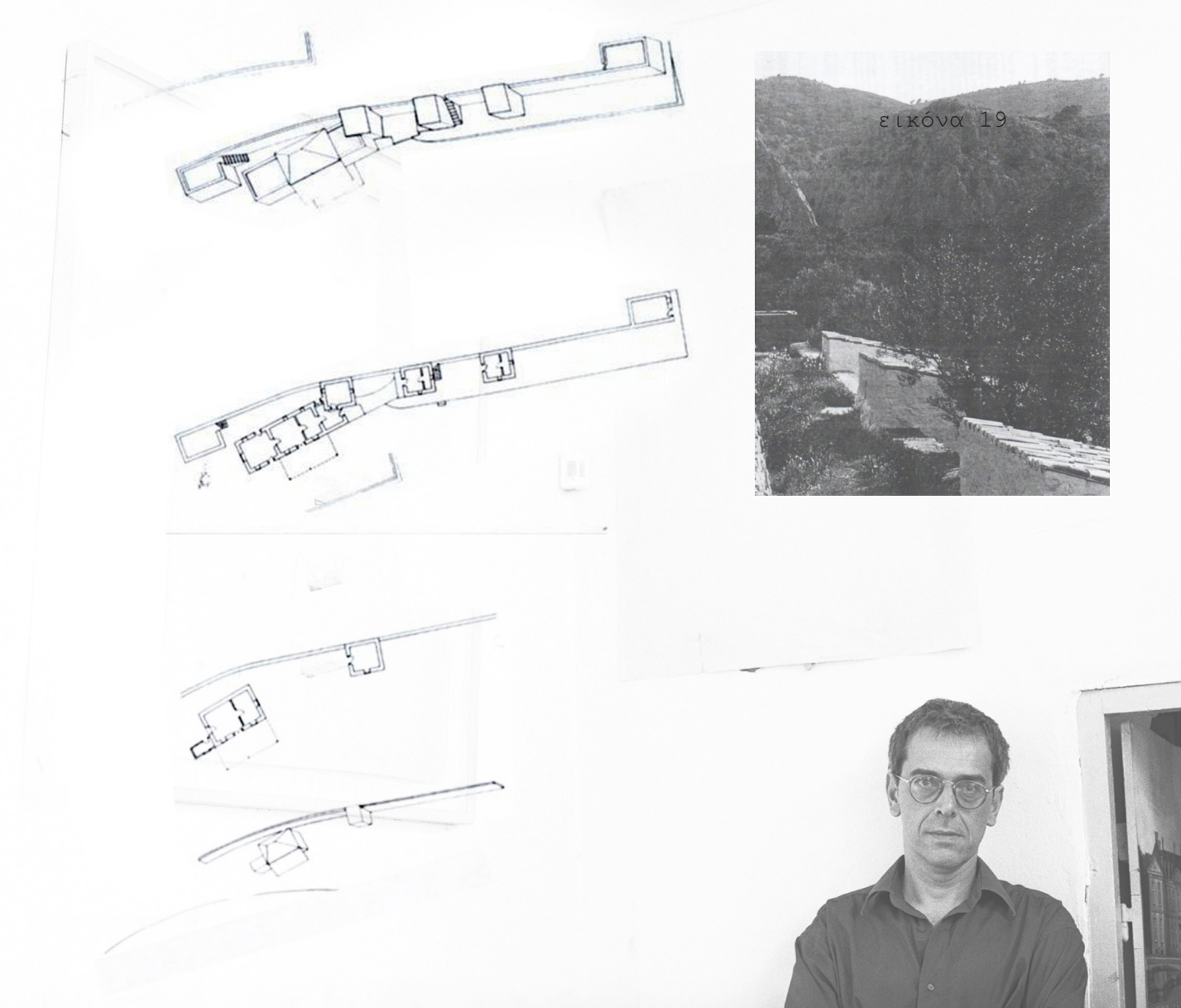
Ο ογκοπλαστικός κατακερματισμός που παράγεται από την εναλλαγή πλήρους και κενού χώρου, μπορεί να αναγνωστεί ως μία γραμμική διασπορά κυβικών όγκων, παρόμοιων με αυτούς που προϋπήρχαν στο τοπίο. Με τον σχεδιασμό αυτό, γίνεται κατανοητό αυτό που ο ίδιος ο Χρ. Παπούλιας παραθέτει σε συνέντευξη του³⁰: «Τις μορφές μου τις δίνουν τα στοιχεία του τόπου, δεν υπάρχει κάτι προγραμματισμένο *a priori*». Συμπληρώνοντας ότι «(...) σε εμάς η αφαίρεση και το ελάχιστο είναι στοιχεία του τόπου και της κουλτούρας μας. Μόνον αυτά μπορούν να διεθνοποιηθούν και ίσως και να επηρεάσουν τις εξελίξεις.

2.3.3γ/συμπερασματικά

Μελετώντας τις δύο περιπτώσεις που προηγήθηκαν παρατηρούμε τρόπους με τους οποίους ο μεταβατικός κενός χώρος λειτουργεί ως βασικό συνθετικό στοιχείο στα πλαίσια του κριτικού τοπικισμού, στη χώρα μας. Στο έργο των Αντωνακάκη, το μεταβατικό κενό ταυτίζεται με τον ημιυπαίθριο χώρο, που εκδηλώνεται είτε ως χώρος στάσης είτε ως πορεία, και συνθέτει ένα αστικό δίκτυο που συχνά αποτελεί το εναρκτήριο σημείο για την σύνθεσή τους. Το δίκτυο αυτό, γίνεται φορέας έντονων πολιτισμικών στοιχείων και συνθέτει μια επιθυμητή μικροκλίμακα, που ενισχύει την αίσθηση οικειότητας στον χρήστη. Στο έργο του Χρ. Παπούλια, το μεταβατικό κενό που χωροθετείται ανάμεσα στους κτιριακούς όγκους, λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς τα υπάρχοντα τοπικά κενά, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο την μνήμη του τόπου, με λιτούς και αφαιρετικούς χειρισμούς.

29 Χατζησάββα, Δήμητρα, «Ο τόπος ως επιλεκτικό τοπίο δράσης για τη σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική», στο *Ελληνική Αρχιτεκτονική στον 20ό και στον 21ο Αιώνα - Ιστορία - Θεωρία-Κριτική* (22/24 Μαΐου 2014), Πρακτικά από το συνέδριο ιστορίας της αρχιτεκτονικής, σελ. 697-710, Αθήνα: Gutenberg

30 Χατζησάββα, Δήμητρα, «Συνέντευξη με τον Χρήστο Παπούλια», στο *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, τεύχος 2, σελ. 18-19. Ιανουάριος-Μάρτιος 2000



2.3.4α/Wang Shu, το κενό σαν ιστορική μνήμη

Ένας ακόμη αρχιτέκτονας που χρησιμοποιεί τους ενδιαμέσους χώρους, ως εργαλεία ενίσχυσης του τοπικού χαρακτήρα, είναι ο Wang Shu και το γραφείο Amateur Architecture Studio. Στο έργο τους προσπαθούν να συνδιαλλαγούν με την ιστορική μνήμη, την ταυτότητα του κινεζικού πολιτισμού και ιδιαίτερα των μικρών αγροτικών περιοχών που έχουν αλλοτριωθεί λόγω της υπεραστικοποίησης. Κεντρικός άξονας της δημιουργίας τους είναι η ανάδειξη μιας τελετουργικής αντιμετώπισης του κτιρίου από τον χρήστη, με πορείες, στάσεις αλλά και υλικές επιδερμίδες που 'θυμίζουν' στον άνθρωπο τη σχέση του με τη φύση, την πολιτιστική του κληρονομιά και τελικά την ταυτότητά του που έχει χάσει.

Ένα καλό παράδειγμα αυτών των στρατηγικών αποτελεί το *Ningbo Historic Museum*. Το μουσείο, χωροθετημένο στην βορειοδυτική άκρη της πλατείας δίνει την αίσθηση μιας φόρμας βασισμένης στην τυχαιότητα. Αν και φαινομενικά πρόκειται για ένα κουτί, οι πλευρές του είναι κεκλιμένες και μεγάλα τμήματά του μοιάζουν να έχουν αφαιρεθεί. Τα υλικά του μοιάζουν άτακτα τοποθετημένα και με απουσία συνέχειας μεταξύ τους. Η όψη χαρακτηρίζεται από μικρά και αυθόρμητα τοποθετημένα ανοίγματα που δεν φανερώνουν τίποτα από το εσωτερικό του κτιρίου.

Η αμηχανία του μουσείου δίπλα στον μεγάλο όγκο των κυβερνητικών κτιρίων, με τα οποία γειτνιάζει, αποδίδει μια εύθραυστη και

συγκινητική εικόνα που σε κάνει να αναρωτιέσαι, πλησιάζοντας στην είσοδο, αν το μουσείο εκφράζει ένα διαφορετικό είδος δυναμικής, μιας δυναμικής που αγκαλιάζει το ανοίκειο.

Για να το πετύχει τη σύνδεση με το παραδοσιακό ιστορικό στοιχείο, ο Wang Shu επέλεξε, όσον αφορά στην οργάνωση της σχέσης κενού-πλήρους, να εμπνευστεί από την γεωμορφολογία της περιοχής και συγκεκριμένα τα βουνά και το νερό, αποδίδοντας στο κτίριο την αίσθηση της τοπικότητας και της συνοχής με το παρελθόν. Το σύνολο του κτιριακού όγκου του μουσείου εκλαμβάνεται ως μια ορεινή τοπογραφία. Παρότι όλο το κτίριο εντάσσεται σε ένα έντονα μονολιθικό πρίσμα, τμήματα των αρχικά παραλληλόγραμμων όγκων, αυξάνουν τη διάστασή τους στην καθ' ύψος ανάπτυξή τους συνθέτοντας ένα ακανόνιστου σχήματος κενό, στο τελευταίο επίπεδο. Ο κενός χώρος σε αυτό το σημείο υπερτερεί του πλήρους. Το δυναμικό αυτό αίθριο που χωροθετείται έκκεντρα του κτιρίου και διατρέχει όλα τα επίπεδα της σύνθεσης, συντελεί στη δημιουργία μικροκλίμακας.

Η αίσθηση που προκαλεί η κεντροβαρική αυτή οπή, που διατρέχει κάθετα το κτίριο αποτελεί γλαφυρή έκφραση της απώλειας, που χαρακτηρίζει τη σχέση του σύγχρονου ανθρώπου με την ιστορία του αλλά και με τη φύση.

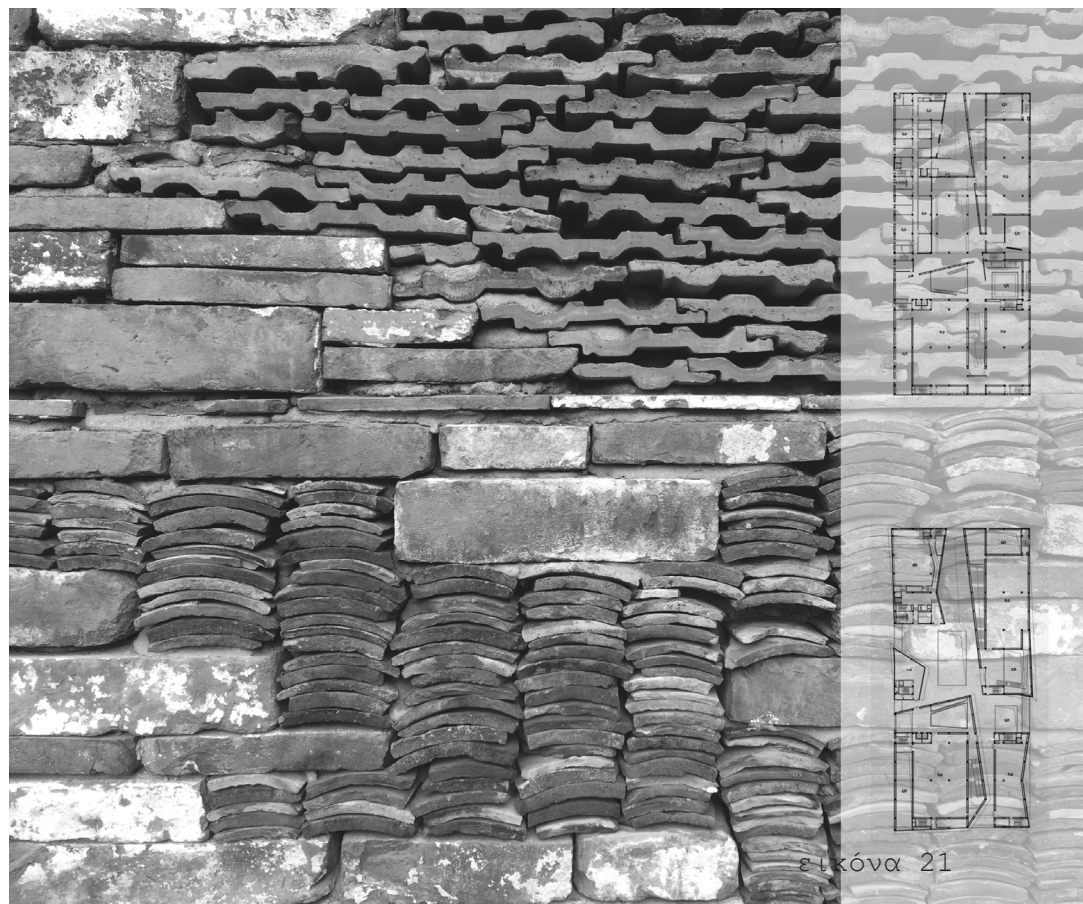
«Στην κατάληξη του αιθρίου, στο ανώτερο επίπεδο της σύνθεσης, η κίνηση γίνεται κατά κύριο λόγο υπαίθρια και υπερτερούν οι δημόσιοι χώροι. Η χειρονομία αυτή του αρχιτέκτονα έχει και τοπολογικό ενδιαφέρον καθώς προσφέροντας πλατώματα για στάση, παρατηρείται η αίσθηση της διάβρωσης, που μετατρέπει τους όγκους σε σκισμές βράχων.»³¹

εικόνα 20



31 Καραδημητρίου Ι., Λωρίτη Μ., «Nighbo Historic Museum», εργασία στα πλαίσια του μαθήματος Σύγχρονες αρχιτεκτονικές θεωρήσεις, επιβλέπουσα Χατζησάββα Δ., Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 2015

Το μουσείο συνδέεται επίσης με το ρεύμα του κριτικού τοπικισμού, μέσω της επιλογής του αρχιτέκτονα όσον αφορά στην υλικότητα των επιφανειών και στην τεκτονική επεξεργασία των αρχιτεκτονικών στοιχείων. Οι τοίχοι του κτιρίου, έχουν κατασκευαστεί με την τεχνική *wa rai*, η οποία επιλέγεται ως μια μορφή κινέζικης λαϊκής αειφόρου κατασκευής. Για την τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκαν εκατομμύρια κομμάτια τούβλων και κεραμιδιών από διαφορετικές δεκαετίες, που συλλεχθήκαν από τα χωριά που κατεδαφίστηκαν. Τα υπολείμματα από τα διαλυμένα παρελθοντικά κτίρια που έχουν συλλεχθεί, αφομοιώνονται για την κατασκευή των νέων τοίχων με την τεχνική του *rammed earth*. Ενώ η λαξευτή γη χρησιμοποιείται παραδοσιακά ως πλήρωση σε τοίχους, ο Wang έχει εφεύρει εκ νέου την τεχνική, χρησιμοποιώντας τα εναπομείναντα ερείπια από τις επαρχιακές περιοχές για πλήρωση.



εικόνα 21

2.3.4β/Tadao Ando, το χωροχρονικό κενό 'Ma'

Η έννοια του χωροχρονικού κενού, ή αλλιώς *ma*, αποτελεί σημαντική έκφραση του ενδιαμέσου διάκενου, και όχι τυχαία αφού συγκεντρώνει στοιχεία της ιαπωνικής φιλοσοφίας που βρίσκουν εφαρμογή τόσο στην αρχιτεκτονική σύνθεση όσο σε πνευματικό επίπεδο. Ο όρος *ma*, είναι μια ιδιαίτερη έννοια που προσδιορίζει κατά ένα μεγάλο βαθμό την Ιαπωνική κουλτούρα και έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην μέχρι τώρα εξέλιξή της, από τα χρόνια της αρχαιότητας.³²

Σε αυτή την έννοια το κενό, αντί να αντιμετωπίζεται ως κάτι αρνητικό ή ανεπιθύμητο, αποτελεί μια πολυπόθητη κατάσταση του νου που οι Βουδιστές επιδιώκουν να κατακτήσουν μέσω αυστηρών διαδικασιών, όπως ο διαλογισμός.³³

Όσον αφορά στην ένταξή του στην Ιαπωνική ιστορία, το *ma*, είναι μια έννοια που εισάγεται και υιοθετείται από την Ιαπωνική κουλτούρα, για να ορίσει το κενό, την παύση, το ενδιαμέσο διάστημα, την ησυχία και την απόσταση, είναι η ουσία της ιαπωνικής αισθητικής, το καθαρό αλλά και απαραίτητο κενό μεταξύ όλων των πραγμάτων. Θα μπορούσαμε μάλιστα να το χαρακτηρίσουμε και ως ένα κενό γεμάτο δυνατότητες, σαν μια υπόσχεση που δεν έχει ακόμα εκπληρωθεί.³⁴

³² Ιστορικά, παρόλο που αποτελεί την πεμπτουςία της Ιαπωνικής αισθητικής, το *ma* έχει τις ρίζες του στη Θρησκεία Shintō και την Κινεζική φιλοσοφία του Ταοΐσμου, του Κομφουκιανισμού και του Βουδισμού. Η έννοια του κενού προϋπάρχει βέβαια του ορισμού του *ma*, καθώς η ανυπαρξία ή αλλιώς η κενότητα αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο ζήτημα και ιδανικό στις ανατολικές φιλοσοφίες.

³³ Στη σφαίρα της Θρησκείας Shintō, οι θεοί ή καλύτερα τα πνεύματα, γνωστά ως *kami* στην ορολογία της, δεν αποτελούν αντικείμενο προσωποποίησης. Αντιθέτως, υφίστανται πάντα και παντού, ως αφηρημένες ατμόσφαιρες, με μόνη υλική υπόσταση την προσωρινή πάντοτε κατοίκησή τους σε δέντρα ή βράχους. Έτσι, πρακτικά οι πρώτοι ιεροί χώροι οριοθετούνται από πασσάλους και σχοινιά που υποδηλώνουν την ύπαρξη ενός *kami*. Ωστόσο, όταν το *kami* αποχωρεί από το σημείο αυτό, ο χώρος πάει να είναι πλέον 'ζωντανός', εκκενώνεται και επανέρχεται στην προηγούμενη, άδεια κατάστασή του, ορίζοντας μια ακόμα χωροχρονική έκφανση του *ma*.

³⁴ Κοπτισοπούλου, Κυριακή Λυδία, «Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού-*ma* στη σύγχρονη Ιαπωνική Αρχιτεκτονική, μέσα από το έργο του Tadao Ando», ερευνητική εργασία, επίβλεψη: Γκανιάτσας Βασίλειος, ΕΜΠ Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, Αθήνα, 2015, σελ 12

Ένα κρίσιμο σημείο, είναι η αντίληψη του ma ως χωροχρονικής διάστασης, καθώς για τους Ιάπωνες ο χώρος και ο χρόνος συνδέονται αλληλένδετα. Στον Ιαπωνικό τρόπο σκέψης, ο χρόνος αποτελεί μέρος του χώρου και είναι απαραίτητος για τη βιωματική του εμπειρία. Η πραγματικότητα είναι συνεχώς ρέουσα και μεταβλητή και αυτή ακριβώς η μεταβλητότητα είναι απαραίτητη για την κίνηση και την εξέλιξη και με τη σειρά της προϋποθέτει την ύπαρξη κενότητας, δηλαδή του ma, αλλιώς όλα θα παρέμεναν στατικά. Συμπεραίνουμε λοιπόν, ότι ο χώρος φαινομενικά είναι κενός αλλά ουσιαστικά είναι γεμάτος με μια αναμένουσα ακινησία που διατηρεί τις πιθανότητες για αλλαγή.³⁵

Η αρχιτεκτονική ως δημιουργός χώρων δεν μένει ανεπηρέαστη από την έννοια του ma. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το ma αναγνωρίζεται ως ένα κενό χωρίς σαφή όρια που διατηρεί άπειρες δυνατότητες ερμηνείας.³⁶ Εν γένει, το ma σε αρχιτεκτονικούς όρους εντοπίζεται σε χώρους που διακρίνονται για την απλότητά τους και την πνευματικότητά τους, σε χώρους πειραματικούς, που εγείρουν τη φαντασία και τη βιωματική εμπειρία μέσω της κενότητάς τους, σε χώρους που προξενούν το αίσθημα του μυστηρίου και σε χώρους που επιτυγχάνουν την οπτική σύνδεση μεταξύ των κενών και ενδιάμεσων χώρων.

Ένας αρχιτέκτονας του οποίου οι μελέτες υπερβαίνουν την απλή τοπικιστική αναφορά, στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας, και παράγουν μια δυναμική αφήγηση της ταυτότητάς της είναι ο Tadao Ando. Στη δουλειά του η χρήση του φωτός και του αέρα, η σχέση των κατασκευών του με τη φύση ενσωματώνουν πλήρως την ιαπωνική φιλοσοφία και την αισθητική της απλότητας, του κενού, του wabi-sabi.³⁷ Σύμφωνα με τον Kenneth Frampton, ο Tadao Ando

35 Το χωροχρονικό ma συμβολίζεται με την παρουσία αντικειμένων όπως λέξεις, κινήσεις, χτύποι τυμπάνων και πέτρες στους παραδοσιακούς κήπους. Το αντικείμενα αυτά, συμβολίζουν την παρουσία της απουσίας, από την οποία ωστόσο παίρνουν και σημασία.

36 Με αυτόν ακριβώς τον τρόπο, μπορούν να αναγνωστούν αφενός οι σχεδόν άδαιοι, μυστηριακοί χώροι των ναών και αφετέρου τα εσωτερικά των κατοικιών, που χαρακτηρίζονται από την απουσία σταθερών χωρισμάτων και διακοσμητικών στοιχείων. Όλα τα ελαφριά και κινητά στοιχεία που καθιστούν τόσο ξεχωριστή την παραδοσιακή Ιαπωνική αρχιτεκτονική, συμβάλλουν στη δημιουργία ενιαίων χώρων, χωρίς συγκεκριμένη χρήση, προσφέροντας την ευκαιρία στο χρήστη να προσαρμόσει το χώρο ανάλογα με τις ανάγκες του τη δεδομένη στιγμή.

37 Αισθητική άποψη που επικεντρώνεται στην αποδοχή της παροδικότητας και

είναι ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους του ρεύματος του Κριτικού Τοπικισμού, αφού στο σύνολο του έργου του επιχειρεί την αποκατάσταση της ενότητας του παρελθόντος του τόπου και με τη σύγχρονη κοινωνία, συνδυάζοντας την ιδιοσυγκρασία της τοπικής παραδοσιακής κουλτούρας με τον μοντερνισμό, την Ανατολή με τη Δύση, με σκοπό να δώσει απάντηση στην κρίση της εποχής και να προτείνει μελετημένες και καινούριες προσεγγίσεις και τρόπους έκφρασης.

Η Ιαπωνική ιστορία αποτελεί θεμέλιο πάνω στο οποίο βασίζεται το αρχιτεκτονικό στυλ του Tadao Ando, με τη φιλοσοφία, τη φύση και την κουλτούρα, να επηρεάζουν καταλυτικά τις μορφολογικές επιλογές του, δημιουργώντας μια συνδετική και εξελικτική σχέση μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Στα έργα του Ando, η διαδικασία σχεδιασμού είναι εξαρχής σφαιρική και υπάρχει μια ξεκάθαρη χωρική και οπτική ιδέα που καθορίζει όλο το σχεδιασμό μέχρι το τελικό στάδιο. Κατ'επέκταση, η σύλληψη της ιδέας περιλαμβάνει και την υλικότητα αλλά και την ένταξη των φυσικών στοιχείων που έρχονται να συμπληρώσουν τη μορφή.

«Οι σχεδιαστικές αρχές του Ando καθορίζονται κατά κύριο λόγο από τις θεωρητικές έννοιες ma, oku³⁸ και en³⁹, οι οποίες οδηγούν στη διαμόρφωση συγκεκριμένων αισθητικών ποιοτήτων. Συγκεκριμένα, το ma προσδιορίζει χώρους στάσης-κίνησης, μάζας-κενού και ενδιάμεσων ορίων, υποβοηθούμενο από τις ρυθμικές εναλλαγές φωτός-σκιάς και των υπολοίπων φυσικών στοιχείων.»⁴⁰

Έτσι, οι χωρικές ποιότητες και μορφές που συνδέονται με την έννοια του ma, είναι τα γεωμετρικά περιβλήματα, οι δυναμικοί τοίχοι, οι εσωτερικές αυλές, η απουσία διακοσμητικών στοιχείων και η εμφάνιση του κανάβου. Αντίστοιχα, το oku μεταφράζεται σε συνθετικό εργαλείο που αποτυπώνεται κατά βάση στις διαδρομές κίνησης. Καθώς

της ατέλειας.

38 Έννοια που υποστηρίζει το αφηρημένο, το εσώτατο που επεκτείνεται προς τα μέσα και είναι δυσπρόσιτο.

39 Έννοια που υποστηρίζει ότι τίποτα δεν είναι αυτόνομο, όλα εξαρτώνται από άλλα πράγματα ή συνθήκες.

40 Κοπιτσοπούλου, Κυριακή Λυδία, «Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού-ma στη σύγχρονη Ιαπωνική Αρχιτεκτονική, μέσα από το έργο του Tadao Ando», ερευνητική εργασία, επίβλεψη: Γκανιάτσας Βασίλειος, ΕΜΠ Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, Αθήνα, 2015, σελ 47

η φιλοσοφική του ερμηνεία αναφέρεται στην ατέρμονη αναζήτηση ενός αφηρημένου βάθους, σε επίπεδο αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, παράγει τοίχους που ορίζουν πορείες, λαβυρινθώδεις διαδρομές και εν γένει την ασύμμετρη οργάνωση του χώρου, που έρχεται σε αντίθεση με την εξωτερική συμμετρία. Τέλος το en, υλοποιείται με την αλληλεπίδραση και αλληλοκάλυψη των εννοιών ma και oku, αποδεικνύοντας τη συμπληρωματική λειτουργία των αντιτιθέμενων στοιχείων, η οποία διέπει καθολικά την Ιαπωνική αισθητική.

Με τον τοίχο ως πρωταγωνιστή του δομικού σκελετού, διαπλέκει τη διαδρομή πορείας μέσα στο χώρο, ορίζοντας τις οπτικές φυγές τη στάση και την κίνηση, αλλά και τη συνέχεια και την ασυνέχεια, προκαλώντας το αίσθημα της ασάφειας, στοιχείο εγγενές και στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική, έτσι, υλοποιεί ταυτόχρονα την έννοια του ma, υπό τη μορφή των ενδιάμεσων διαστημάτων, των χρονικών παύσεων και των κενών χώρων, αλλά και του oku, μέσα από τις λαβυρινθώδεις διαδρομές.⁴¹

Όσον αφορά στην απόδοση της έννοιας του κενού, αυτή συνδέεται με τη μέγιστη δυνατή απλοποίηση και αφαίρεση διακριτικών στοιχείων με σκοπό την παροχή ενός ουδέτερου πλαισίου στο οποίο ενυπάρχουν όλα τα δυνατικά βιώματα του χώρου. Πέρα από την απλότητα των μονολιθικών τοίχων, η κενότητα του χώρου προσεγγίζεται με τον χειρισμό του φωτός. Τα μοτίβα των σκιών συμβάλλουν στην υψηλή αισθητηριακή εμπειρία του χώρου και πραγματοποιούν την υπερβατική φύση της αρχιτεκτονικής, θυμίζοντας την παραδοσιακή αρχιτεκτονική όπου το συναίσθημα κυριαρχούσε έναντι της λειτουργίας. Επιπλέον, φυσικά στοιχεία που εμφανίζονται συχνά στο έργο του, είναι το νερό και ο ουρανός.⁴²

⁴¹ Σε συνδυασμό με το φως και τη σκιά, οι χώροι που περιβάλλονται από απλούς τοίχους μετατρέπονται σε σύνθετους χώρους από την άποψη κινήσεων, μορφών, βάθους και συναισθημάτων. Ο Ando πραγματοποιεί με επιτυχία τον χειρισμό και την οργάνωση των αντιθέσεων κενού και στερεού, φωτός και σκιάς, διαφάνειας και αδιαφάνειας και με αυτόν τον τρόπο αποτυπώνει στον χώρο όλες τις εναλλαγές του φωτός, του χρόνου και των εποχών αντιπαραβάλλοντας αντιτιθέμενες ποιότητες κατά την έννοια του Ma.

⁴² Το νερό, έχει κυρίως συμβολική σημασία, καθώς η ιδιότητα της αντανάκλασης λειτουργεί ως αναφορά στη Βουδιστική έννοια της παροδικότητας εντείνει τη δραματικότητα και παράγει μια ατέρμονη επανάληψη του περιβάλλοντος. Από την άλλη, ο ουρανός λειτουργεί πιο πολύ σαν αναφορά στην έννοια της απειρότητας της ανυπαρξίας και κατ'επέκταση της κενότητας, λόγω

Ο Ando επιλέγει να αποκαταστήσει την ενότητα αυτή με βασικά εργαλεία το ανεπίχριστο μπετόν, το φως και το φιλοσοφικό του υπόβαθρο, αποφεύγοντας τη χρήση των αυτούσιων παραδοσιακών αρχιτεκτονικών μορφών και υλικών που θα κατέληγαν σε άκριτο μιμητισμό. Ταυτόχρονα, επιδιώκει να σχηματίσει όχι απλά ένα προσωπικό λεξιλόγιο, αλλά ένα 'πρότυπο' κατασκευής ως βάση για τις μετέπειτα δημιουργίες του αλλά και την αρχιτεκτονική εν γένει. Όπως και ο ίδιος δηλώνει, «Σκοπεύω να παράγω όχι χωρικές αφαιρέσεις, (αντιμετωπίζοντας την αρχιτεκτονική σαν 'τέχνη του χώρου') αλλά πρότυπα χώρου. Επιθυμώ να δημιουργήσω πρότυπα, γιατί θέλω η δουλειά μου να συνεχιστεί σαν μια μακριά, συνεχιζόμενη έρευνα».

Για την καλύτερη κατανόηση του ρόλου της έννοιας του Μα στο έργο του T. Ando, θα γίνει αναφορά σε δύο έργα του, το *Row House (Azuma House)* και το *Water Temple*.

Το *Row House (Azuma House)*⁴³, πρόκειται για ένα αυστηρό ορθογώνιο κουτί στο οποίο οι εξωτερικοί τοίχοι, κολλημένοι στα όρια του οικοπέδου, λειτουργούν ως περίβλημα του εσωτερικού μικρόκοσμου, ενώ παράλληλα τονίζουν την μέχρι πρότινος απαρατήρητη ύπαρξη του περιβάλλοντος τοπίου. Ο όγκος διαχωρίζεται σε τρεις κάθετες και δύο οριζόντιες ζώνες, αποτυπώνοντας την τυπολογική έκφανση της έννοιας, με την εξωτερική σκάλα και τον υπερυψωμένο, υπαίθριο διάδρομο να λειτουργούν ως συνδέσεις των επιμέρους χώρων. Η αυλή τοποθετείται στο κέντρο του κτίσματος ως το κυρίαρχο θέμα.

Ο ενδιαμέσος αυτός χώρος στέκει ανοιχτός προς τον ουρανό συμβάλλοντας στην εσωτερικοποίηση του εξωτερικού περιβάλλοντος, διατηρώντας την επαφή με τη φύση, με τρόπο που να διαφυλάσσει την ποιότητα του χώρου. Σηκώνοντας τους ψηλούς περιβάλλοντες τοίχους, η αυλή λειτουργεί σαν ενδιαμέσο διάστημα, χωρίς συγκεκριμένη λειτουργία, ένας κενός χώρος που συνδέει όλες τις λειτουργίες του κτιρίου. Επιπλέον, σαν μέρος επαφής με τη φύση, η αυλή παρέχει το πεδίο για τη διαδραμάτιση απείρων αφανών διαδικασιών, όπως η εναλλαγή των εποχών και οι εκφράσεις της φύσης, σύμφωνο με την παραδοσιακή έννοια του ma.

Στην περίπτωση του *Row House*, οι εξωτερικοί τοίχοι αποκτούν ιδιαίτερη σημασία καθώς περιβάλλουν δυναμικά την κατοικία στρέφοντας το ενδιαφέρον στον πυρήνα/αυλή. Όλες οι κινήσεις καταλήγουν σε αυτό τον κενό χώρο, όπως επίσης και η εκτόνωση των τριγύρω λειτουργιών και η θέα των δωματίων. Εντείνεται έτσι

της απεραντοσύνης και της αϋλότητας του.

43 Για το *Row House (Azuma House)* ο αρχιτέκτονας έχει δηλώσει: «Αυτό το σπίτι ήταν η πηγή της μετέπειτα δουλειάς μου. Είναι ένα αξιομνημόνευτο σπίτι για μένα, ένα από αυτά που προτιμώ. Αυτό το σπίτι αντικατέστησε το κεντρικό μέρος από ένα συγκρότημα κατοικιών σε σειρά, σε ένα παλιό τομέα της Osaka. Η πρόθεσή μου ήταν να εισάγω ένα μπετονένιο κουτί σε αυτό το κενό και να δημιουργήσω έναν μικρόκοσμο μέσα του, μια απλή σύνθεση με αλλιώτικους χώρους δραματοποιημένους από το φως.»Tadao, Ando, Συνέντευξη κατά την βράβευσή του με το βραβείο Pritzker Prize, Versailles, France 1995

η έννοια του βάθους με τον τονισμό της διαδικασίας προσέγγισης του πυρήνα, ενώ η αυλή αποκτά διττή λειτουργία, ως έκφραση του κενού σύμφωνα με το ma, αλλά και του κέντρου σύμφωνα με το oku.⁴⁴ Ως αποτέλεσμα των δύο, προκύπτει η διττή υπόσταση του χώρου, που αιτιολογείται με βάση τους αλληλένδετους δεσμούς που συνδέουν τις αρχές της Ιαπωνικής αισθητικής.

Περνώντας στο εσωτερικό της κατοικίας, βλέπουμε ότι η αυστηρή εξωτερική όψη συνεχίζεται και στους κλειστούς χώρους με το εμφανές σκυρόδεμα να κυριαρχεί ως δομικό υλικό. Σε συνδυασμό με τα σκουρόχρωμα μεταλλικά κουφώματα και πλάκες, τη λιτή διακόσμηση και την επιλογή του ξύλου για τα υπόλοιπα σημεία, ο Ando εκμεταλλεύεται τη συνθετική και εκφραστική δύναμη του φυσικού φωτός. Έτσι, οι γυμνοί, τσιμεντένιοι τοίχοι λειτουργούν ως ουδέτερο φόντο για την προβολή των εναλλαγών της φωτεινότητας του εισερχόμενου φωτός και των φυσικών στοιχείων, επηρεάζοντας άμεσα την αίσθηση του χώρου και συνθέτοντας την επιδιωκόμενη πνευματικότητα και όλα αυτά είναι πιθανά διότι ο χώρος διατηρείται σχεδόν κενός. Στις έντονες αντιθέσεις των φωτεινών και σκιερών σημείων, του αντιπαραβαλλόμενου εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, της διακριτικότητας και τραχύτητας του σκυροδέματος, εντοπίζουμε την έννοια του en, που ενισχύει τη θεωρία της απαραίτητης συνύπαρξης των αντιτιθέμενων στοιχείων για ένα ισορροπημένο αποτέλεσμα.

44 Το μοτίβο της εσωτερικής αυλής επαναλαμβάνεται και σε άλλα έργα του Ando, όπως το Horiuchi House και το Chichu Art Museum, με την τοποθέτηση κενών χώρων στο κέντρο των γεωμετρικών όγκων για την αναζήτηση και την ελεύθερη αξιοποίησή τους από τους χρήστες.

Το *Water Temple*, αποτελεί ένα κτίριο το οποίο ενσωματώνει καθοριστικές για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό αρχές, σε μια σύγχρονη μορφή που ωστόσο προβάλλει καθαρά τις ρίζες της στην Ιαπωνική παράδοση. Το κτίριο, προσφέρει μια ολοκληρωμένη αισθητηριακή εμπειρία στον επισκέπτη, ως κτίριο που παραπέμπει σε παραδοσιακές φόρμες και σύμβολα, διατηρώντας παράλληλα μια απόσταση από αυτά μέσω της αφαίρεσης. Η εμπειρία αυτή, ξεκινά από το πρώτο βήμα της διαδρομής προσέγγισης, όταν ο επισκέπτης μπαίνει σε μια μακριά τελετουργική διαδρομή, που σύμφωνα με την έννοια του *oku* τον παρασύρει προς το βάθος.

«Ο αρχιτέκτονας επιλέγει να εισάγει μια συμβολική σκάλα, που επιπλέον συμβάλλει στην κλιμάκωση της υψομετρικής διαφοράς που υπάρχει στο οικόπεδο. Η σκάλα που είναι ιδιαίτερα γραμμική, στενή και απότομη, συνδέει με τελετουργικό τρόπο την είσοδο πρόσβασης στο τέμπλο που βρίσκεται στην κορυφή του λόφου, με την κεντρική αίθουσα. Η οβάλ οροφή της κύριας αίθουσας του Τέμπλου διαμορφώθηκε ως ένα γιγάντιο μπετονένιο ανθοδοχείο (40μ. μήκος X 30μ. πλάτος) γεμάτο από νερό και λωτούς. Η τελετουργική δρομική κάθοδος προς την αίθουσα εντείνει σταδιακά την εμπειρία της καθαρτικής απομόνωσης μέσα από τις οπτικές φυγές που αναπτύσσονται προς τον ορίζοντα της θάλασσας αλλά και προς τους λωτούς που επιπλέουν γαλήνια ένθεν της διαδρομής του περάσματος. Το λευκό αυτό μονοπάτι από άσπρη άμμο, διασχίζει την υδάτινη οβάλ δεξαμενή για να οδηγήσει σε μια θερμή κόκκινη, τετράγωνη αίθουσα με έντονες φωτοσκιάσεις.»⁴⁵

45 Χατζησάββα, Δήμητρα, «Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα», διδακτορική διατριβή, επίβλεψη: Α.Μ Κωτσιόπουλος, ΑΠΘ Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2009 σελ.123

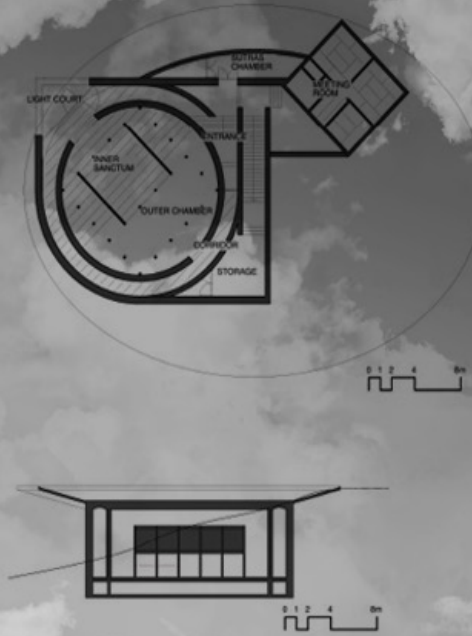
εικόνα 23

Η σκάλα, σε αυτή την περίπτωση, λειτουργεί ως ένα ενδιάμεσο διάστημα μεταξύ των δύο εκατέρωθεν χώρων, διαχωρίζοντας τη σημασία τους και προσφέροντας μια ζώνη μετάβασης από το δημόσιο-κοσμικό στο ιδιωτικό-ιερό.⁴⁶

Φτάνοντας στο εσωτερικό του ναού, ο επισκέπτης έρχεται σε επαφή με έναν καθηλωτικό χώρο, η ιερότητα του οποίου εντείνεται με το έντονο κόκκινο χρώμα των τοίχων, κίνηση ιδιόζουσα στο έργο του αρχιτέκτονα. Ο χώρος του ιερού, οριοθετείται από δύο ημικυκλικούς τοίχους που περιβάλλουν μια ξύλινη κατασκευή στο κέντρο της οποίας βρίσκεται το άγαλμα του Βούδα. Στο ιερό τμήμα του κτιρίου, τοποθετείται μια ξύλινη κατασκευή, όμοια με τα παραδοσιακά διαχωριστικά, που περιβάλλει τον χώρο διαλογισμού. Στο ξύλινο πλέγμα, εντοπίζουμε την εφαρμογή της αρχής των αναλογιών και των κενών διαστημάτων, που παράγουν ένα επαναληπτικό μοτίβο, αποτυπώνοντας την κατασκευαστική του υπόσταση ως μέτρου τυποποίησης.

Στην περίπτωση του *Water Temple*, το εργαλείο που χρησιμοποιεί ο Ando για την απόδοση των παραδοσιακών εννοιών, είναι το κυρίαρχο εμφανές σκυρόδεμα που συνδυάζεται με ξύλο και γυαλί, και το φυσικό στοιχείο (νερό και φως). Κατά μήκος της διαδρομής κίνησης προς το ιερό, οι βαριές σκιές αποϋλοποιούν τους τοίχους, δημιουργώντας την εντύπωση της προοδευτικής αποδέσμευσης από το υλικό περιβάλλον, ενώ αντίστοιχα στην κύρια αίθουσα, ο χαμηλός φωτισμός παράγει μια στοχαστική ατμόσφαιρα, με τις σκιές να ενισχύουν την πνευματική εμπειρία.

46 Όπως δηλώνει και ο ίδιος, η πορεία εισόδου είναι «μια σειρά κινήσεων που σταδιακά αδειάζουν το μυαλό και προετοιμάζουν τον δρόμο για τον διαλογισμό. Προκειμένου να εισέλθεις σε ένα χώρο, είναι καλύτερα να περάσεις πρώτα από έναν προπαρασκευαστικό χώρο και αυτό είναι που γίνεται στην προκειμένη περίπτωση. Υπάρχουν διαφορές φάσεις, όπως σε ένα ποίημα πρέπει να εισαχθείς, νιώθω το ίδιο για την αλληλουχία των αρχιτεκτονικών χώρων ποικίλης διάθεσης». Tadao Ando, συνέντευξη στον William J.R. Curtis, για το *El Croquis* (1982): Tadao Ando 1983-2000, No. 44/58, σελ 14-15, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas, 2000



εικόνα 24

2.3.4γ/συμπερασματικά

Στις δύο περιπτώσεις αρχιτεκτόνων που μελετήθηκαν παρατηρούμε την ένταξη του κενού χώρου στην αρχιτεκτονική σύνθεση με στόχο την ενίσχυση της σχέσης του σύγχρονου ανθρώπου τόσο με της ιστορικές του καταβολές όσο και με το στοιχείο της φύσης. Στο παράδειγμα του Wang Shu, υιοθετείται μια έντονα τοπιακή φόρμα, που καλεί τον χρήστη να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του με το φυσικό περιβάλλον και την πνευματική του κληρονομιά. Ο κενός χώρος, που στο συγκεκριμένο κτίριο μεταφράζεται σε μία κεντροβαρική για την σύνθεση οπή, γίνεται κύριος εκφραστής της απώλειας ταυτότητας που χαρακτηρίζει σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα, τον σύγχρονο άνθρωπο. Στην περίπτωση του Tadao Ando, παρατηρούμε την εμφανή επιρροή της έννοιας του χωροχρονικού κενού, ή αλλιώς *ma*, που εκφράζει το ενδιαμέσο διάκενο. Συνθετικά αυτό εκφράζεται με την δημιουργία ουδέτερων πλασιών στα οποία ενυπάρχουν όλα τα δυνητικά βιώματα του χώρου. Η σύνδεση με το πνευματικό στοιχείο που αποτελεί βασική πρόθεση στο έργο του, εκφράζεται μέσω του σχεδιασμού ενδιαμέσων τόπων που είτε ενθαρρύνουν την επαφή με τα φυσικά στοιχεία, είτε αποτελούν μέσα τελετουργικής μετάβασης.

2.3.5α/Nieto Sobejano Architectos, το κενό σαν αστική μνήμη

Στα πλαίσια της ενίσχυσης του πολιτισμικού στοιχείου, ο κενός, ενδιαμέσος χώρος, φορτίζεται με έννοιες, όπως αυτές της αστικής μνήμης, της ιστορίας και της απώλειας. Ένα παράδειγμα αρχιτεκτόνων που χρησιμοποιούν τον κενό χώρο στο σχεδιασμό τους, ως συνθετικό εργαλείο για την ενίσχυση της αστικής μνήμης, είναι οι Nieto Sobejano Architectos.

Επηρεασμένοι από το έργο του Team X και το κίνημα του Ολλανδικού Στρουκτουραλισμού (Aldo van Eyck), σχεδιάζουν με ένα σύστημα που ξεκινάει από ένα module (=κύτταρο), από το οποίο στην συνέχεια προκύπτει η γενική δομή. Ως «κύτταρο» στις συνθέσεις τους επιλέγουν γεωμετρικά βασικά στερεά και σχήματα (όπως κύκλους, πολύγωνα, κ.τ.λ.), τα οποία στην συνέχεια παραμορφώνουν. Μέσα από τα έργα τους δίνουν ιδιαίτερη προσοχή

στην επικοινωνία και συνομιλία του έργου με το περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται, ενώ σημαντικό ζήτημα στις προτάσεις τους αποτελεί η διαμόρφωση του υπαίθριου χώρου και του τοπίου.

Δύο καθοριστικές έννοιες για τους Nieto Sobejano, είναι η «Μνήμη» και η «Αστικότητα» του τόπου και του τοπίου. Πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό για εκείνους είναι η πόλη καθώς αντιμετωπίζουν τις συνθέσεις τους ως ένα μέσο για να την προέκταση του δημόσιου χώρου και την ένταξή του στον αστικό ιστό. Οι αρχιτέκτονες επιδιώκουν την ανάδειξη της μνήμης του τόπου χωρίς όμως να φοβούνται να παρέμβουν ενεργά σε αυτήν. Στα έργα τους, παρατηρείται συχνά η ανάπτυξη ενός τμήματος αστικού δικτύου, κυρίως με την δημιουργία ενδιαμέσων χώρων και την σύνθεση μεταβατικών ενδιαμέσων χώρων και πορειών. Αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό τους είναι η απογύμνωση χώρων αφαιρώντας όλα τα περιττά στοιχεία σχηματίζοντας καθαρές γεωμετρικές επιφάνειες.

Ένα κτίριό τους, που διαχειρίζεται την έννοια του ενδιαμέσου ορίου, υιοθετώντας δυναμικά την προσθήκη του κενού στο σχεδιασμό τους είναι η επέκταση στο Μουσείο San Telmo στο San Sebastian. Εγκαινιασμένο το 1902, αποτελεί το παλαιότερο μουσείο στη χώρα των Βάσκων της Ισπανίας. Στεγασμένο σε ένα πρώην μοναστήρι των Δομινικανών αποτελεί μέλος ενός χωρικού συστήματος ιστορικού ενδιαφέροντος, που από τα μέσα της δεκαετίας του '90, λόγω έλλειψης χώρου, προβλημάτων συντήρησης και ξεπερασμένων εκθεσιακών εγκαταστάσεων, κρίθηκε απαραίτητο ένα φιλόδοξο πρόγραμμα αποκατάστασης και επέκτασης.

Στην περίπτωση του συγκεκριμένου έργου κυρίαρχος στόχος ήταν να αναδειχτεί η αστική μνήμη του τόπου μέσω της σύνδεσης του νέας κτιριολογικής πρότασης με τα προϋπάρχοντα κτίρια. Η επέκταση στο Μουσείο San Telmo βρίσκεται στην Plaza de Zuloaga, πάνω από τον κόλπο του San Telmo και εγκαινιάστηκε για πρώτη φορά το 2011.⁴⁷

⁴⁷ Slessor, Catherine, «San Telmo Museum by Nieto Sobejano», Ιούνιος, 2011, <http://www.architectural-review.com/today/san-telmo-museum-by-nieto-sobejano-san-sebastian-spain/8616620.fullarticle> ημερομηνία εισαγωγής 7/9/2017

εικόνα 25



Η συγκεκριμένη περιοχή δίπλα στο βουνό Urgull και πάνω από τον κόλπο του Σαν Σεμπασιτιάν που δόθηκε για την δημιουργία της επέκτασης παρουσιάζει μεγάλη ιδιομορφία καθώς βρίσκεται στην συμβολή των ορίων του Δομινικανού Μοναστηριού και του Urgull απομονώνοντας και ταυτόχρονα ανοίγοντας προς το φυσικό και τεχνητό τοπίο. Αυτή η αντίφαση αποτέλεσε την αφετηρία για τον σχεδιασμό της επέκτασης του Μουσείου .«Το αν η υλοποίηση των ορίων θα γίνει με τρόπο σαφή ή θολό, αντανακλά την αντιμετώπιση των πολλαπλών συνεχειών που αντιμετωπίζουν οι σύγχρονες πόλεις σήμερα, όπως και στο τμήμα όπου το βουνό Urgull συναντά το ιστορικό κέντρο του Σαν Σεμπασιτιάν», αναφέρουν οι Nieto Sobejano.

Στο σημείο της επέκτασης έναυσμα αποτέλεσαν οι «σχέσεις – αντιθέσεις» της φύσης και της πόλης, της στεριάς με την θάλασσα , για να συνεχιστεί με έναν διάλογο ανάμεσα στο ιστορικό μοναστήρι και το νέο κτίριο. Η επέκταση του Μουσείου του San Telmo διαχειρίζεται τις δυαδικότητες αυτές , με το κτίριο- τείχος να τοποθετείται πίσω από το μοναστήρι και να μοιάζει κολλημένο στην άκρη του λόφου, το νέο συγκρότημα δημιουργεί συνεχώς ενδιαμέσους χώρους με τα ιστορικά κτίρια και ταυτόχρονα παραλαμβάνει κινήσεις και διασυνδέει τη θάλασσα με το μουσείο και τον λόφο.⁴⁸

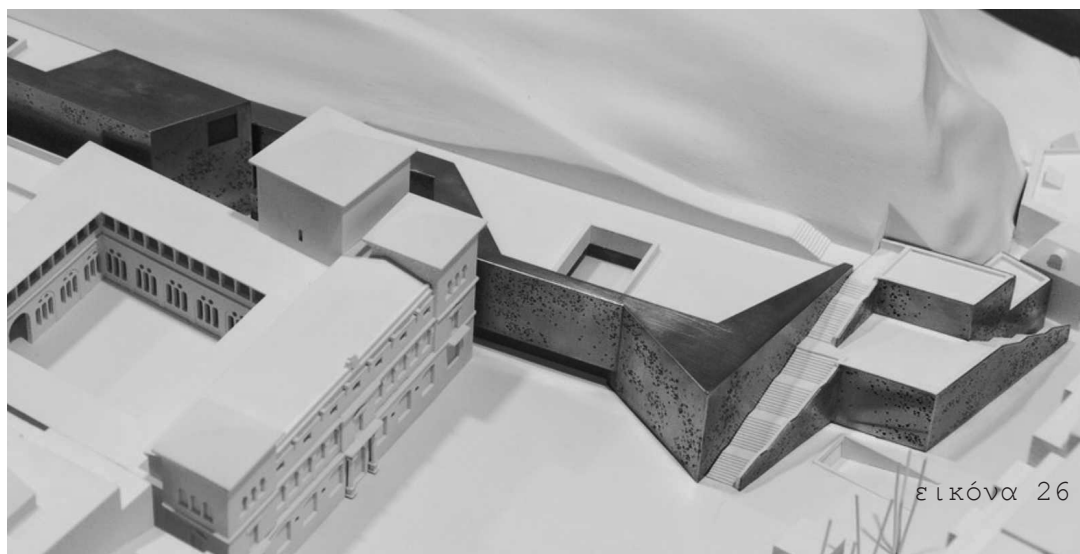
Η επέκταση του μουσείου πραγματοποιήθηκε μέσω της προσθήκης ενός επιμήκους κατοικήσιμου «πλήρους», ενός τοίχου του οποίου το σχέδιο θυμίζει την παραμορφωμένη γεωμετρία του μοναστηριού και τους όμορους στρατιωτικούς προμαχώνες όπου συναντούν το βουνό . Ως έκφραση μιας νέας ασυνέχειας , το κτίριο- τοίχος εκδηλώνει τις δυαδικότητες (φυσικό / τεχνητό περιβάλλον, σύγχρονη αρχιτεκτονική / ιστορική αξία) που διέπουν το έργο.

Άλλο ένα σημαντικό χαρακτηριστικό στη σύνθεση αυτή, είναι τα διαδοχικά κενά που αρθρώνονται ανάμεσα στο Δομινικανό Μοναστήρι και την επέκταση .Οι αρχιτέκτονες, επιλέγουν να συνδέσουν το παλιό με το νέο κτίριο, εισάγοντας ένα δίκτυο με καθαρά αστικά χαρακτηριστικά.Η σύζευξη των δύο κτιριακών μαζών,και κατ'επέκταση των δύο ιστορικών περιόδων επιτυγχάνεται

⁴⁸ Οι πληροφορίες πάρθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα των αρχιτεκτόνων, http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=3&t=SAN_TELMO_MUSEUM ημερομηνία εισαγωγής 7/9/2017

μέσω της εισαγωγής ενός κενού χώρου που μετατρέπεται πότε σε πορεία και πότε σε μικρά πλατώματα. Με αυτόν τον τρόπο, οι αρχιτέκτονες ενισχύουν το στοιχείο της αστικής μνήμης και επιτυγχάνουν την ομαλή ένταξη της προσθήκης στο υπάρχον πλαίσιο.

Η επέκταση αποτελείται από μια επιμήκη ορθογώνια δυναμική μορφή. Ο νέος όγκος αναπτύσσεται σε πολύ κοντινή απόσταση από το σύμπλεγμα των ιστορικών κτιρίων το οποίο έρχεται να συμπληρώσει, αλλά χωρίς να εφάπτεται με αυτό, ενώ σε κάποια σημεία αποτραβιέται για να δημιουργήσει πλατώματα. Είναι ουσιαστικά ένας ερμητικά κλειστός όγκος με έντονη γεωμετρία, εγκιβωτισμένος σε ένα διάτρητο καβούκι από πάνελ χυτού αλουμινίου. Το λεπτό, οδοντωτό σχέδιο του κτιρίου μοιάζει με μια μεγάλη συστροφή του χαρτιού σφιχτά σφηνωμένο σε μια ρωγμή. Η είσοδος στο μουσείο γίνεται από το εσωτερικό της ρωγμής αυτής. Με έκδηλη αναφορά στο αστικό ρυθμιστικό σύστημα οργάνωσης της κίνησης και της στάσης, που ενσαρκώνεται στο διάδρομο αυτό, οι συνθέτες επιδιώκουν να σχηματίσουν μεταβατικούς χώρους «από το κλειστό στο ανοιχτό και από το ανοιχτό στο κλειστό», δημιουργώντας οπτικές φυγές και ενισχύοντας έτσι τον διάλογο ανάμεσα στο παλιό και το σύγχρονο. Επίσης, με μια σειρά από εξωτερικές σκάλες που οριοθετούν μια νέα διαδρομή μέχρι τον λόφο και μέσα από την τοπιακή ένταξη μετατρέπουν το κτίριο σε μέρος της αστικής και γεωλογικής μορφολογίας του εδάφους.



εικόνα 26

2.3.5β/Aires Mateus, το κενό ως αστική εκσκαφή

Η αρχιτεκτονική της απλότητας, η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική, χρησιμοποιεί το κενό ως αναπόσπαστο στοιχείο της σύνθεσης συσχετισμένο με το πλήρες. Πρόκειται για μια λακωνική αρχιτεκτονική που περιλαμβάνει την απλότητα, την γραμμικότητα, την υποτονική παλέτα χρωμάτων και στοχεύει στην μείωση της αρχιτεκτονικής στις αρχέγονες έννοιες του χώρου, του φωτός και της μάζας.⁴⁹

Η φιλοσοφία του μινιμαλισμού⁵⁰ πράγματι συνοψίζεται στην ανάγκη για αφαίρεση όλων εκείνων των στοιχείων που δεν προσφέρουν αξία στα έργα που παράγει ο άνθρωπος με σκοπό να αναδειχθεί μόνο η βαθύτερη ουσία τους. Ο μινιμαλισμός στοχεύει επομένως στον επαναπροσδιορισμό των αξιών για τα πράγματα ώστε να κατανοήσουμε τη βαθύτερη λειτουργία τους ή το βαθύτερο πνεύμα τους.⁵¹

Ο K. Frampton (1983) μιλάει για τους Kahn, Barragan, Snozzi, Ando, Gregotti και Siza εντάσσοντάς τους στον κριτικό τοπικισμό, στοιχείο που αποκαλύπτει ότι οι κύριοι εκπρόσωποι του μινιμαλισμού στο μεσογειακό χώρο συχνά έχουν εκλεκτικές συγγένειες με το ρεύμα του κριτικού τοπικισμού. Στα αρχιτεκτονικά έργα του μινιμαλισμού σημειώνονται πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στον τρόπο διαχείρισης της μορφής και του χώρου προκειμένου να αποδοθεί καθαρά μια ιδέα. Έτσι συναντάμε λιτές γραμμές στον σχεδιασμό με έμφαση στην υλικότητα και την κατασκευαστική

49 Τα βασικά χαρακτηριστικά του μινιμαλισμού είναι η δομή του ελάχιστου, η γεωμετρική αυστηρότητα, η επανάληψη, η προσοχή στη λεπτομέρεια και στην υλικότητα, η ενότητα και απλότητα της δομής, η στρέβλωση της κλίμακας, η καθαρό σύνταξη της μορφής στο περιβάλλον.

50 Ο μινιμαλισμός στην αρχιτεκτονική εμφανίστηκε ως ρεύμα κυρίως κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Τα κύρια δείγματα μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής εμφανίζονται στην Ελβετία, την Ιαπωνία και την Μεσόγειο, όπου αποτελεί το αρχέτυπο της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής.

51 Στην αρχιτεκτονική μπορούμε να πούμε ότι οι απαρχές μιας τέτοιας φιλοσοφίας ξεκίνησαν με το μοντερνισμό ο οποίος αρνήθηκε τις διακοσμήσεις των κτηρίων και εστίασε στην πτυχή της λειτουργικότητάς τους. Η γνωστή φράση του αρχιτέκτονα Mies van Der Rohe "Less is More" (το λιγότερο είναι περισσότερο) δείχνει αυτήν ακριβώς την τάση του μοντερνισμού. Φυσικά ο μινιμαλισμός δεν ταυτίζεται με το μοντερνισμό διότι η αφαίρεση στοιχείων σε αυτόν δεν στοχεύει στη λειτουργικότητα των κτηρίων αλλά στην οργανωτική καθαρότητα και την εννοιολογική διαφάνεια του αρχιτεκτονικού έργου.

αρτιότητα προκειμένου να υπάρξει μια καθαρή γεωμετρική και αντιληπτική οργάνωση του έργου. Μέσα από την καθαρότητα και την απλότητα ο αρχιτέκτονας έχει τη δυνατότητα να αναδείξει τα στοιχεία που εκείνος θέλει. Για παράδειγμα, κάποια από αυτά τα στοιχεία θα μπορούσαν να είναι η μοναδική ποιότητα ενός υλικού, τα φυσικά στοιχεία και οι ιδιαιτερότητες ενός τόπου, οι χωρικές σχέσεις ανάμεσα στο κενό και το πλήρες.

Ένας αρχιτέκτονας που εντάσσεται στον κριτικό τοπικισμό έχοντας ωστόσο στοιχεία ελλειπτικής, λακωνικής αρχιτεκτονικής είναι ο Alvaro Siza, ο οποίος αποτελεί άλλωστε σημείο αναφοράς και για την αρχιτεκτονική ομάδα των Aires Mateus, η οποία θα αναλυθεί εκτενέστερα για τον τρόπο που χειρίζεται το στοιχείο του κενού στις συνθέσεις της.

Μέσα από τις συνθετικές προτεραιότητες των πορτογάλλων αρχιτεκτόνων επιδιώκεται η επέκταση της χωρικής δυναμικής του κτιρίου εκτός των ορίων των εσωτερικών του χώρων και η μετατροπή της φύσης σε στοιχείο ελεγχόμενο και οριοθετημένο εντός του.

Αυτό επιτυγχάνεται μέσω υπαίθριων και ημιυπαίθριων χώρων που ενσωματώνονται στη μάζα του. Έτσι στα σχέδια τους που εκφράζουν αυστηρά αρχαϊκά κατασκευαστικά συστήματα, επεμβαίνουν με μια γλυπτική αφαίρεση για την διαμόρφωση ανοιγμάτων, αιθρίων και φεγγιτών. Με τον τρόπο αυτό φιλτράρουν το φως, που είναι ένας από τους καθοριστικούς παράγοντες στον σχεδιασμό τους, τον αέρα αλλά και το τοπίο που εισχωρεί στο κτίριο. Παράλληλα, καταφέρνουν να δημιουργήσουν ένα ρυθμό που «συνεργάζεται» με τις καθαρές γεωμετρίες που χρησιμοποιούν στις συνθέσεις τους δημιουργώντας στον χρήστη μια βιωματική εμπειρία μέσω των εναλλαγών φωτός-σκιάς.

Ο ρόλος του κενού χώρου στους Aires Mateus είναι κυρίαρχο συνθετικό στοιχείο, αναπόσπαστο από τη σύνθεση που παράγεται από μια σειρά διαδικασιών σκαψίματος, διάβρωσης, στοιβάγματος και συμπίεσης. Δημιουργούν έτσι μια αλληλεπίδραση μεταξύ φυσικού και τεχνητού, μεταξύ της αίσθησης του βάρους και του αισθήματος της απούλοποίησης.⁵²

⁵² Luis, Martínez, Santamaría, «Human Measure», για το *El Croquis* (1982): Aires Mateus 2011- 2016, No.186, σελ.39, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas, 2016



εικόνα 27

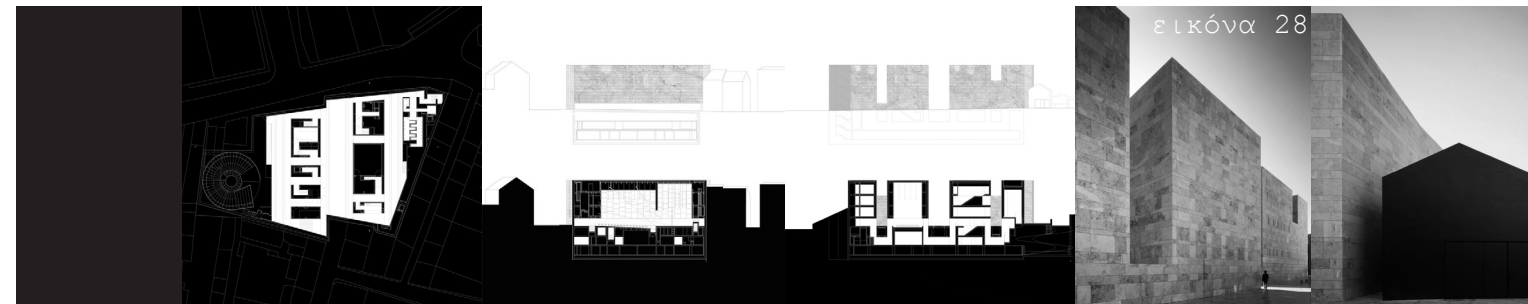
Η σχέση κενού - πλήρους είναι σημαντική στην αρχιτεκτονική των Aires Mateus και για έναν ακόμα λόγο. Πολλά από τα έργα τους στοχεύουν στην ισορροπία της πολυπλοκότητας της πόλης και στην ένταξη των έργων στον υφιστάμενο αστικό ιστό, ανάμεσα σε κτίσματα διαφορετικών περιόδων και αστικά κενά, δημιουργώντας συγκεκριμένες αλλά και νοητές συνδέσεις. Αυτό το επιτυγχάνουν μεταγράφοντας την αστική κλίμακα στο εσωτερικό των κτιρίων τους. Από το δημόσιο χώρο στον ιδιωτικό, σχεδιάζουν κενούς χώρους μετάβασης, ημιυπαίθριους χώρους, εσωτερικές αυλές, έτσι ώστε το κενό να συνδιαλέγεται με το πλήρες των κτιριακών όγκων.

Αναγνωρίζουν ότι η πόλη αποτελεί πεδίο και αντικείμενο της μνήμης όμως τα κτίρια δεν θα πρέπει να είναι ένας παθητικός διάκοσμος για τη ροή του ιστορικού και του αφηγηματικού χρόνου. Τα έργα τους συμβάλλουν έτσι στην αφήγηση της πόλης και της αστικής μνήμης και διαμεσολαβούν την εμπειρία της πόλης.

Η συνθετική διαδικασία ξεκινάει από τη σύνθεση διαγραμμάτων στα οποία εξετάζεται η δημιουργία του κενού. Σχεδιάζεται λοιπόν το κενό το οποίο προκύπτει από την αφαίρεση της μάζας. Το σημαντικότερο συνθετικό εργαλείο για τους αρχιτέκτονες είναι το κενό και οι χώροι που το περιέχουν. Το κενό επιδιώκουν να γίνεται αντιληπτό καθώς και βιώσιμο όχι σαν «αρνητικός» αλλά σαν «θετικός» χώρος, οργανωμένος από σαφείς διαστάσεις, γεωμετρίες και συνθήκες φωτισμού. Στοχεύουν δηλαδή στην κατασκευή ενός καλουπιού συνεχούς ή ασυνεχούς, τα κενά του οποίου βιώνονται ως χώροι. Λαμβάνουν αναφορές από δομές της φύσης (σπήλαια, βράχια) καθώς και από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική.

Οι αρχιτέκτονες αντλούν έμπνευση από αρχέτυπα της αρχιτεκτονικής και από λαϊκές Πορτογαλικές τεχνοτροπίες και μεταφέρουν τις δομές της πόλης (δρόμο, πλατεία, κτίριο) μεταφρασμένες. Αντλούν έμπνευση από τους figure/ ground χάρτες του Nolli, όπως επίσης και από τα ασπρόμαυρα σχέδια της Gestalt. **Επομένως, η συνθετική λογική των Aires Mateus έγκειται στην αντίληψη του πλήρους ως το αρνητικό υπόλειμμα του κενού, στο οποίο γίνεται εκκαφή για τη δημιουργία των χώρων.**

Για παράδειγμα μπορεί κανείς να παρατηρήσει το *Κέντρο Τεχνών στην πόλη Sines* της Πορτογαλίας το οποίο σε τομή και σε κάτοψη διαμορφώνει τους εσωτερικούς του χώρους, ως μια πολύπλοκη αστική δομή. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής των Aires Mateus είναι η ενίσχυση των αντιθέσεων που εμφανίζονται ανάμεσα στην απλότητα των συνθέσεών τους, στις οποίες η πλοκή παράγεται από τον τρόπο που σχετίζονται μεταξύ τους συχνά ορθοκανονικοί λευκοί όγκοι, και της πολυπλοκότητας του φυσικού τοπίου που τις περιβάλλει. Η αφαίρεση μάζας δημιουργεί την εσωτερική διάπλαση των κτιρίων.



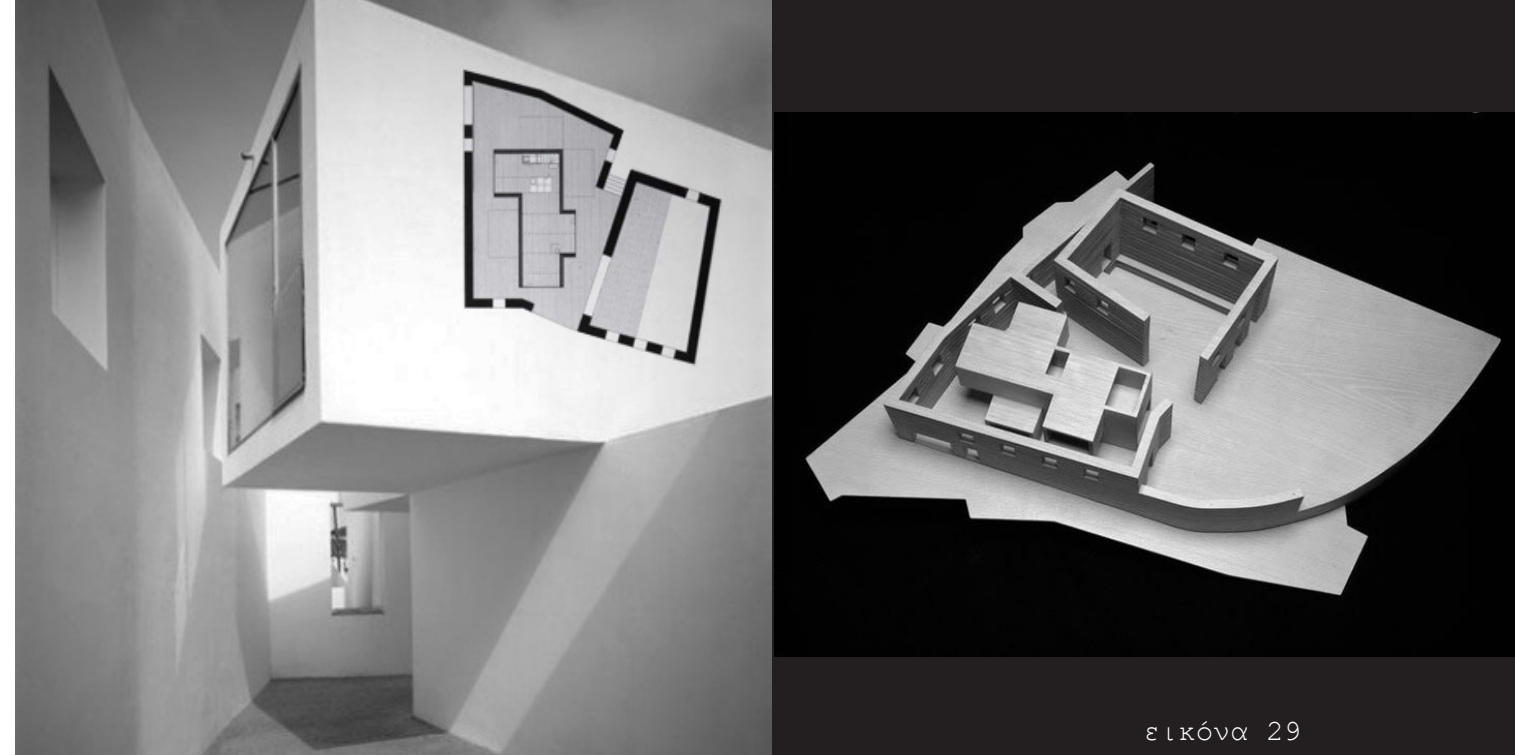
Η κατοικία στην πορτογαλική πόλη *Leira* είναι ένα τέτοιο παράδειγμα κτιρίου, όπου εξωτερικά αποτελεί ένα πολύ απλό μονολιθικό όγκο, τον οποίο τέμνουν δύο κενά έμβολα που εισέρχονται στο εσωτερικό του δημιουργώντας όλη την πολυπλοκότητα των χώρων.

Στην κατοικία στο *Alenquer*, η αρχική πρόθεση ήταν να αποκατασταθεί η παραδοσιακή πετρόκτιστη κατοικία, η οποία κάλυπτε περίπου το μισό από τον χώρο της ιδιοκτησίας, ενώ ο υπόλοιπος αποτελούσε τον κήπο. Η κατοικία αυτή δε διέφερε από την παραδοσιακή μορφολογία και τυπολογία των υπόλοιπων κατοικιών της περιοχής και βρισκόταν σε αρκετά κακή κατάσταση. Η προσπάθεια αποκατάστασης της κατοικίας απέτυχε όταν κατά τη διάρκεια των εργασιών το ετοιμόρροπο κτήριο κατέρρευσε και τα μόνα στοιχεία που διασώθηκαν ήταν οι εξωτερικοί φέροντες τοίχοι. Έτσι ένα λειτουργικό κτίριο μετατράπηκε ξαφνικά σε ένα ερείπιο στο οποίο πλέον οι επιβλητικοί τοίχοι πάχους ενός μέτρου και ύψους επτά μέτρων στέκονταν όρθιοι στον κενό χώρο τον οποίο καδράριζαν τα ανοίγματά τους.⁵³

⁵³ «Αρχικά, αντιμετωπίζαμε τη κατοικία ως ένα συνηθισμένο έργο ανακαίνισης. Στη συνέχεια, όμως, όταν ήμασταν έτοιμοι να ξεκινήσουμε τις εργασίες, το

Τελικά, οι αρχιτέκτονες είχαν την ελευθερία να αποφασίσουν ποια θα είναι η νέα μορφή της κατοικίας και ποιος θα είναι ο ρόλος των εναπομεινάντων τοίχων, με την προϋπόθεση η νέα πρόταση να καλύπτει τους χώρους για τις ανάγκες μιας οικογένειας. Παρατηρώντας τους επιβλητικούς τοίχους να στέκονται στον κενό χώρο του οικοπέδου οι αρχιτέκτονες συνειδητοποίησαν ότι η μορφή τους φέρει μια ιδιαίτερη πολιτισμική ταυτότητα η οποία έχει εξελιχθεί μέσα στον χρόνο και επομένως ότι είχε μεγάλη αξία να συντηρηθούν και να γίνουν μέρος της σύνθεσης. Έτσι η κεντρική συνθετική ιδέα των αρχιτεκτόνων προσανατολίστηκε στο να αναπτυχθεί μια ιδιαίτερη χωρική σχέση ανάμεσα στη νέα κατοικία και τους υφιστάμενους τοίχους, οι οποίοι μέσα από τη διάταξή τους διαμορφώνουν έναν ακανόνιστο εσωτερικό χώρο με παρόμοιο τρόπο που τα τείχη διαμόρφωναν το εσωτερικό των μεσαιωνικών πόλεων.

Η κυρίαρχη χειρονομία των αρχιτεκτόνων ήταν να τοποθετήσουν τη νέα κατοικία στη νότια ζώνη του εσωτερικού των τοίχων με τέτοιο τρόπο ώστε να μην εφάπτεται σε κανένα σημείο μαζί τους και να βρίσκεται σε μικρή απόσταση από αυτούς. Αυτό αντίκειται στη συμβατική λογική που θα ήθελε το υφιστάμενο κέλυφος να συμβάλλει στη διαμόρφωση τον δομημένου χώρου της νέας κατοικίας. Αντίθετα, οι αρχιτέκτονες λειτούργησαν αντισυμβατικά και το χρησιμοποίησαν για τη διαμόρφωση τον αδόμητου χώρου που θα την περιβάλλει. Η νέα κατοικία ακολούθησε ακριβείς και ανεξάρτητους από το υφιστάμενο περιβάλλον κανόνες στη διαμόρφωση της γεωμετρίας της, η οποία είναι απόλυτα κανονική και διασπάται σε επιμέρους όγκους. Οι υφιστάμενοι τοίχοι αποκαταστάθηκαν διατηρώντας τη μορφή τους με μικρές διορθώσεις και εξωτερικά η υλικότητά τους άλλαξε ώστε να ταιριάζει με αυτήν της κατοικίας ώστε να μη δημιουργείται αισθητικά αντίθεση αλλά ενότητα. σπίτι κατέρρευσε. Το μόνο που είχε απομείνει ήταν μερικοί πολύ εύθραυστοι τοίχοι που δεν θα μπορούσαν να φέρουν οποιοδήποτε είδος φορτίου. Όταν πήγαμε πίσω για να μελετήσουμε την περιοχή, να δούμε τι επιλογές είχαμε και να σκεφτούμε για το πώς να σχεδιάσουμε μια ανεξάρτητη δομή, μείναμε γοητευμένοι με το «νέο σπίτι». Προηγουμένως ήταν απλά ένα συνηθισμένο σπίτι στο χωριό, αλλά μετά την κατάρρευσή του, έγινε μια όμορφη καταστροφή: οι τοίχοι έγιναν σημαντικοί και ο χώρος που απέμεινε μέσα τους ήταν αξιοθαύμαστος. Συνειδητοποιήσαμε ότι είχαμε να αντιμετωπίσουμε ένα σύστημα τοίχων.» Davide, Turrini, «Manuel e Francisco Aires Mateus. Casa isolata ad Alenquer», για το *Casabella*(1928):Un tempio per gli Dei di pietra ,No. 700, σελ. 30-37, Μιλάνο:Arnoldo Mondadori Editore, 2002



εικόνα 29

Με αυτόν τον τρόπο, οι αρχιτέκτονες δημιούργησαν δύο διακριτά συστήματα, την κατοικία και το υφιστάμενο κέλυφος, τα οποία συνδιαμορφώνουν τον ενδιαμέσο χώρο τους. Ο ενδιαμέσος χώρος μέσα από την αντίθεση ακανόνιστου-κανονικού και την αυξομείωση των αποστάσεων ανάμεσα στις γεωμετρίες των δύο συστημάτων αποκτά χωρικές εντάσεις και διασπάται σε χωρικές ενότητες με διαφορετικά όρια. Κατά τους αρχιτέκτονες αυτές οι χωρικές ενότητες “δε διαθέτουν κάποια ακριβή λειτουργία αλλά είναι διαθέσιμες για κάθε είδους εμπειρία». Επομένως, οι αρχιτέκτονες προσπάθησαν μέσα από αυτές να αποδώσουν το στοιχείο της αστικότητας στον χώρο, δηλαδή να επιτρέψουν το βίωμα της περιπλάνησης και εξερεύνησης των διαφορετικών χωρικών ενοτήτων στις οποίες επίσης δίνεται η δυνατότητα θέασης από διαφορετικές γωνίες. Ενδιαφέρουσα επίσης χειρονομία των αρχιτεκτόνων ήταν ότι συνέχισαν την υλικότητα του εσωτερικού δαπέδου της κατοικίας έως τα όρια των υφιστάμενων τοίχων έτσι ώστε να “προσδοθεί ένας ιδιαίτερος χαρακτήρας στον ενδιαμέσο χώρο της κατοικίας και των τοίχων, μια αίσθηση ότι δε βρίσκεσαι ανάμεσα σε δύο κτίρια, αλλά μάλλον ανάμεσα σε δύο μισά τον ίδιου κτιρίου». ⁵⁴ Τέλος, οι αρχιτέκτονες δεν επεξεργάστηκαν συνθετικά τον

⁵⁴ Πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα του γραφείου Aires Mateus <https://www.airesmateus.com/> ημερομηνία εισαγωγής 7/9/2017

υπαίθριο χώρο του οικοπέδου που βρίσκεται εκτός των τοίχων αφήνοντας την πιθανή διαμόρφωσή του στους ιδιοκτήτες. Ο χώρος αυτός είναι μέρος της τριπλής διαβάθμισης χώρων εντός τον οικοπέδου: από τον εσωτερικό κλειστό χώρο της κατοικίας στον ενδιάμεσο περίκλειστο αίθριο χώρο εντός των τοίχων και στον ανοιχτό αίθριο χώρο εκτός των τοίχων.

Ένα ακόμη παράδειγμα που αξίζει να αναφερθεί είναι το *Σπίτι για ηλικιωμένους στην Πορτογαλλική πόλη Alcaccer do Sal*. Πρόκειται για μια περιοχή τόσο με αστικά όσο και με περιαστικά χαρακτηριστικά. Η βασική συνθετική κίνηση των αρχιτεκτόνων στο συγκεκριμένο project ακολουθεί τις αρχές τους για τις σχέσεις μεταξύ πλήρους και κενού. Ξεκινούν από ένα συμπαγή όγκο από τον οποίο αφαιρούν γλυπτικές μάζες, χωρίς όμως να χάνεται η αρχική δομή του. Η βασική γεωμετρία είναι αναγνωρίσιμη και παραμένει καθαρή. Το κενό από μόνο του παρουσιάζεται με μια περίπλοκη απλότητα που χαρακτηρίζει την μινιμαλιστική αρχιτεκτονική. Οι αρχιτέκτονες επιδιώκουν μέσα από την σύνθεση του κενού να σχεδιάσουν τις συνθήκες φωτισμού του κτιρίου καθώς και τις σχέσεις του εσωτερικού με το εξωτερικό, με το φυσικό τοπίο όπως και τις σχέσεις ιδιωτικού και δημόσιου. Η συνεχής επαναληπτικότητα πλήρους και κενού, είναι αυτό που προσφέρει την αίσθηση της μικροκλίμακας στο κτίριο και την ομαλή ένταξη του στην παραδοσιακή λαϊκή δομή της πόλης.

Η τεθλασμένη μπάρα που αποτελεί τον βασικό κορμό του κτιρίου, αποτελείται από επαναλαμβανόμενες μονάδες (κλίνες) η δομή των οποίων είναι άλλοτε τεθλασμένη και άλλοτε ορθογωνική και παρατίθεται η μία πλάι στην άλλη, αφήνοντας κενά μεταξύ τους, τις ιδιωτικές βεράντες. Αποτέλεσμα αυτής της χειρονομίας είναι οι όψεις να έχουν μορφή ασύμμετρης σκακιέρας, δημιουργώντας ένα παιχνίδι συνέχειας (πλήρους) και παύσης (κενού).



εικόνα 30

2.3.5γ/συμπερασματικά

Από την παρατήρηση των δύο περιπτώσεων προκύπτει πως ο κενός χώρος χρησιμοποιείται στο σχεδιασμό ως μέσο αναπαράστασης και ενίσχυσης του στοιχείου της αστικής μνήμης. Στο παράδειγμα των Nieto Sobejano Architectos είναι ενδιαφέρουσα η επιλογή διαχείρισης του συνδυαστικού ορίου ανάμεσα στο υπάρχον κτίριο και τη νέα προσθήκη. Η σύνδεση επιτυγχάνεται μέσω της εισαγωγής ενός δικτύου με αστικά χαρακτηριστικά, πιο συγκεκριμένα, ενός συστήματος διαδοχικών κενών χώρων κίνησης και στάσης. Με αυτόν τον χειρισμό, το νέο τμήμα του μουσείου συνδέεται τόσο με το υπάρχον ιστορικό κτίριο, όσο και με το τοπίο που το πλαισιώνει. Στην περίπτωση των Aires Mateus, η μινιμαλιστική προσέγγιση οδηγεί στην χρήση του κενού ως αναπόσπαστο στοιχείο της σύνθεσης

συσχετισμένο με το πλήρες. Στα έργα τους το αστικό στοιχείο είναι πολύ σημαντικό, με την κλίμακα της πόλης να μεταγράφεται συχνά στο εσωτερικό της σύνθεσής τους. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνουν την ομαλή ένταξη στην υπάρχουσα δομή της πόλης. Τέλος, η δημιουργία του κενού χώρου αποτελεί συχνά την αρχή της σύνθεσης, αφού συχνά η διαδικασία ξεκινά με ένα συμπαγή όγκο στον οποίο πραγματοποιείται εκσκαφή γλυπτικών μαζών.

3/σχέσεις ανάμεσα σε
πλήρες-κενό /Από την
συμπαράθεση,
στην ανατροπή της
ιεραρχίας και στην
τοπολογική
δυναμική συσχέτιση

3.1/η αποσπασματική συμπαράθεση πλήρους-κενού με στόχο την αντίφαση και την πολυπλκότητα -Collage city Colin Rowe

«Το ζήτημα της απώλειας της πολιτισμικής και τοπικής ταυτότητας εξαιτίας της ραγδαίας και συχνά εμπορευματικής αστικοποίησης εμφανίστηκε και πάλι και μάλιστα εντονότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1960, καθώς οι αρχιτέκτονες άρχισαν να συνειδητοποιούν ότι οι περιοριστικοί κώδικες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής είχαν οδηγήσει σε πτώχευση το περιβάλλον της πόλης.»⁵⁵ Δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς ότι η 'αθώα' τάση για απλοποίηση και ελαχιστοποίηση του Μοντέρνου κινήματος καθώς και η φονξιοναλιστική ζωνοποίηση έπαιξε σιωπηλό ρόλο στη γενική καταστροφή του τρόπου ζωής της πόλης. Έτσι δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η έμφαση που έδωσε η 'μεταμοντέρνα' κριτική στον σεβασμό του υφιστάμενου αστικού συγκείμενου και της αστικής μνήμης. Αυτή η αντιουτοπική 'δομική' κριτική εμφανίστηκε αρχικά με τη δημοσίευση βιβλίων και πλήθους άρθρων με ιδιαίτερο αντίκτυπο στην θεωρητική διαμόρφωση της νέας αρχιτεκτονικής κατάστασης: ανάμεσά τους ξεχωρίζουν, το 1966, το βιβλίο του Robert Venturi: *Πολυπλοκότητα και αντίφαση στην αρχιτεκτονική* και του Aldo Rossi: *Η αρχιτεκτονική της πόλης*. Ακόμη τα βιβλία των Charles Jencks και George Baird: *Η σημασία στην αρχιτεκτονική* (1969) και του Charles Jencks: *Η μεταμοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής* (1977) που θα εισάγει και τον όρο «Μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική».

Η μεταμοντέρνα κατάσταση αμφισβήτησε τη στείρα ορθοδοξία ενός μοντερνισμού που αφαιρούσε από τις μορφές τη σημασία και τις αντιμετώπιζε ως πλαστικές επιφάνειες υποταγμένες στην εξυπηρέτηση κοινωνικών αναγκών, στα όρια των οικονομικών και τεχνικών προδιαγραφών. Θεωρώντας εκ νέου τη μορφή ως φορέα μηνυμάτων, διεκδίκησε την ελεύθερη χρήση στοιχείων από την αρχιτεκτονική του παρελθόντος, συμπεριλαμβανομένης της μοντέρνας και της παραδοσιακής. «Πρωταρχικός σκοπός ήταν η επανασύνδεση των νημάτων της χαμένης επικοινωνιακής διάστασης της αρχιτεκτονικής. Για τον λόγο αυτόν επιλέγονταν και επανερμηνεύονταν μορφές και

⁵⁵ Frampton, Keneth, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική: ιστορία και κριτική*, μτφρ. Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου, Αθήνα: Θεμέλιο, 2009 σελ. 258

συντακτικές δομές από συγκεκριμένες στιγμές, της ιστορίας της αρχιτεκτονικής και της καθημερινής ζωής που λειτουργούσαν ως σημαίνοντα, διατηρώντας μόνο ένα μέρος της αρχικής σημασίας τους. Τα σημαίνοντα αυτά – οι λέξεις της αρχιτεκτονικής – συντίθενταν, μαζί με νέα στοιχεία και πρωτότυπες διατάξεις, σε ένα περίπλοκο collage, που απέβλεπε στην επανοικειοποίηση του χώρου δια της επικοινωνίας, προσφεύγοντας ακόμα και στην αντίφαση, το παιχνίδι, την ειρωνεία, την παρωδία ή την πρόκληση.»⁵⁶

Πιο συγκεκριμένα, το 1978, οι Colin Rowe και Fred Koetter, μέσα από το βιβλίο τους *Collage City* παρατήρησαν τις δύο αντιθετικές τάσεις που κυριαρχούσαν στον χώρο της αρχιτεκτονικής, όπου από τη μια βρίσκονταν όσοι πίστευαν στον θρίαμβο της τεχνολογίας και του ορθολογισμού και υποστήριζαν «ας αφήσουμε την επιστήμη να χτίσει την πόλη» και από την άλλη όσοι ταυτιζόνταν με τα κοινωνικά κινήματα και υποστήριζαν «ας αφήσουμε τους ανθρώπους να φτιάξουν την πόλη». Έτσι, οι Rowe και Koetter, προσπαθούν να βρουν έναν τρόπο που να γεφυρώνει τις αντιθέσεις και να «γλυτώσει» την αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα από τους δογματισμούς. Καταλήγουν λοιπόν στην πρόταση της «Collage City» ως το μοναδικό τρόπο διατήρησης της πολυμορφίας και απάντησης στο ζήτημα της ουτοπίας και της παράδοσης. Απορρίπτουν ουσιαστικά τα μεγάλα ουτοπικά οράματα του «ολοκληρωτικού σχεδιασμού» και προτείνουν μια πόλη – collage, στην οποία θα μπορούν να συνυπάρχουν πολλές, μικρές, αποσπασματικές «ουτοπίες».

Η αντίληψη του Rowe για την πόλη ως προϊόν κολλάζ, η πρόταση για τη δημιουργία μιας νέας ουτοπίας, αποτελούμενης από ετερογενή χαρακτηριστικά, επρόκειτο να συνοψίσει ένα μεγάλο μέρος της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής. Η θεωρία αυτή, δομήθηκε υιοθετώντας στοιχεία όπως τον διαχωρισμό του Claude Levi-Strauss, ανάμεσα στον τεχνίτη (bricoleur) και τον επιστήμονα (scientist), τα θεωρητικά κινήματα του Karl Popper και τον κανόνα ως μοντέλο αρχιτεκτονικής, ακόμη κι αν αυτές οι θεωρήσεις προϋπήρχαν της έκδοσης του άρθρου «Collage City» των Rowe και Koetter στο *Architecture Review* το 1975.

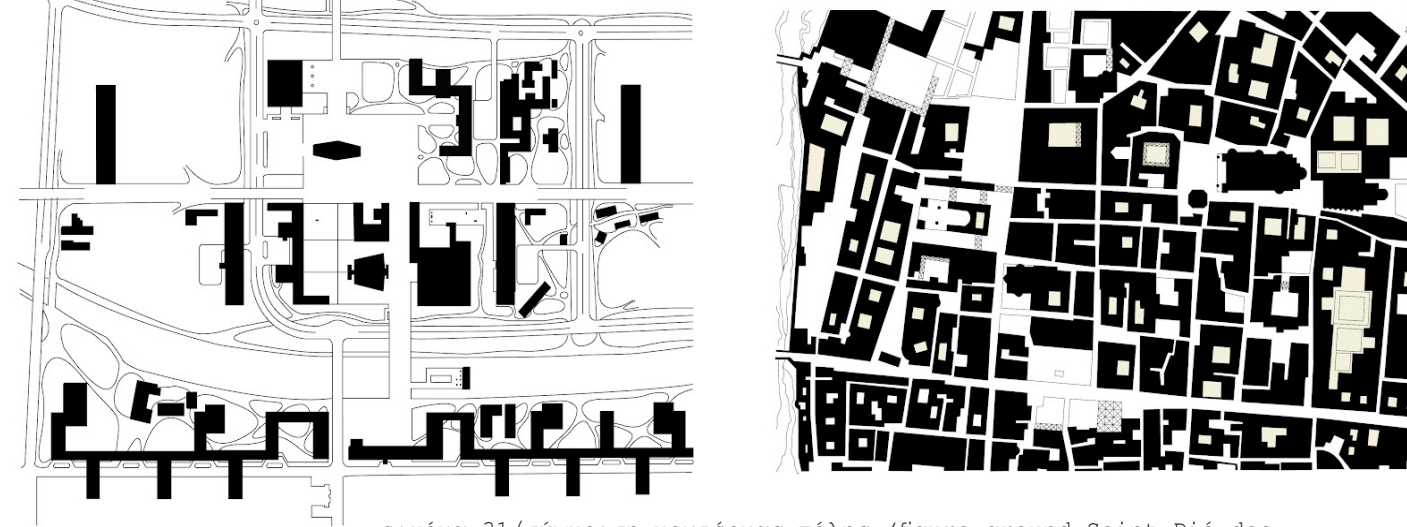
⁵⁶ Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, «Ιστορίες του μεταμοντερνισμού, μέρος πρώτο, η γλωσσολογική προσέγγιση», στο *Ιστορία και θεωρία 6, η σύγχρονη εποχή*, ΕΜΠ Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα, 2007, σελ 41

Ο Rowe συντάσσει κάθε μια από αυτές τις αναφορές ως επιμέρους τμήματα σε μία φαινομενικά ουδέτερη ιδεολογικά συνθετική διαδικασία στην οποία ισορροπούν το ιδεατό και το εμπειρικό, το φυσικό και το τεχνητό, τα αυτόνομα αλλά και τα ετερογενή στοιχεία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, η οποία γίνεται αντιληπτή μέσω των πρωταρχικών της χαρακτηριστικών.⁵⁷

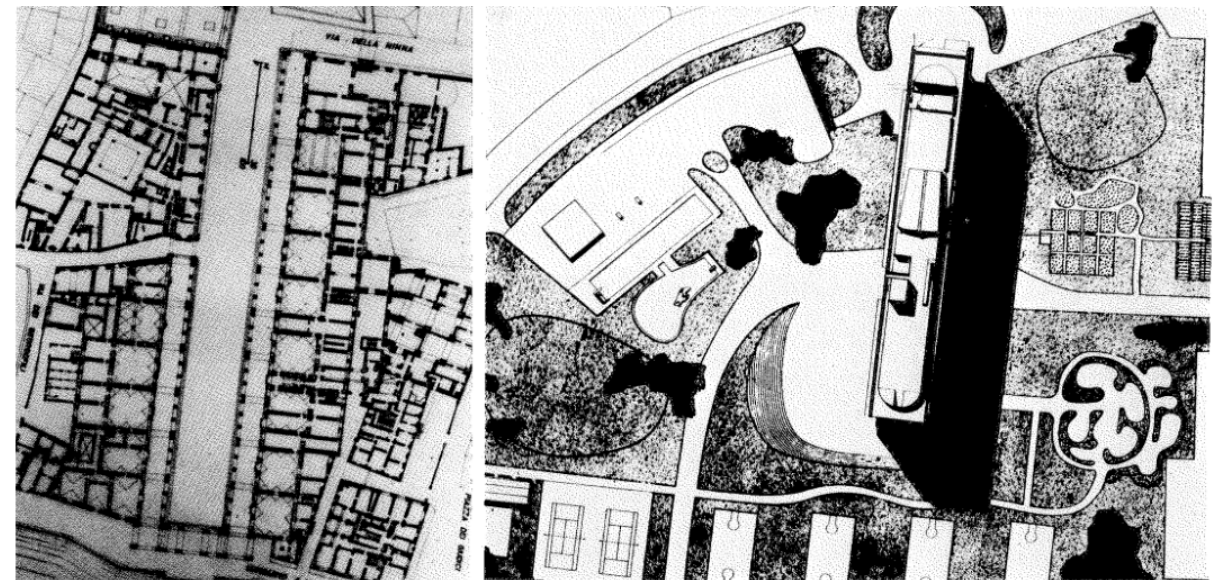
Στο *Collage City*, πραγματοποιείται η αντιστοιχία figure-ground με private-public, όπου το figure είναι κάτι συγκεκριμένο, προγραμματικά περιορισμένο, ιδιωτικό και το ground κάτι που επιτρέπει διαφορετικές χρήσεις, προγραμματικές παρεκτροπές, που χωράει το διαφορετικό. Σημασία όμως έχει τελικά η αναλογική τους σχέση, καθώς το figure σε ένα απέραντο ground καθιστά το figure αντικείμενο και το ground έναν χώρο που έχει χάσει το νόημα και την ταυτότητά του. Για να γίνει αυτό πιο σαφές χρησιμοποιούν την συσχέτιση της μοντέρνας με την ιστορική πόλη: Η μοντέρνα πόλη τοποθετεί τα κτίρια σαν αντικείμενα σε ένα φόντο ελεύθερου χώρου που έχει χάσει την συνοχή και το νόημά της. Αντίθετα στην ιστορική πόλη συμβαίνει το αντίθετο: το φόντο γίνεται ο κτισμένος όγκος και οι φιγούρες είναι οι δημόσιοι χώροι. Στο *Collage City*, προτείνεται ότι τα επί μέρους αντικείμενα μιας πόλης, παλιάς και νέας, θα έπρεπε να ενθαρρύνονται στο να αποτελούν επιμέρους κομμάτια μιας ευρύτερης υφής, ενός κολλάζ.

Τα επιμέρους αντικείμενα που συμπαρατίθενται και ο τόπος όπου αυτό λαμβάνει χώρα δεν διατηρούν από μόνα τους κάποιο αξιόλογο χαρακτηριστικό. Το ένα μπορεί να αποτελεί στοιχείο της «νέας» πόλης ενώ το άλλο της ιστορικής, αλλά η σύνδεση των δύο τμημάτων πρέπει να γίνει μέσω της υπέρθεσης των επί μέρους layers και όχι της απομίμησης, του νέου ως προς το παλιό. Το αποτέλεσμα θα είναι μια σύνθεση όπου όλα τα μέρη

⁵⁷ Η αντίληψη της πόλης σαν μουσείο σε συνδυασμό με τον πίνακα του Mondrian, Victory Boogie-Woogie, λειτουργούν συγγενικά με την αισθητική κολλάζ που προτείνει. Σύμφωνα με εκείνον, η σχέση του μεμονωμένου στοιχείου με το σύνολο στο Victory Boogie-Woogie ταυτίζεται με εκείνη του αντικειμένου με τον ιστό του πλήρους και του κενού, του τυχαίου και του προμελετημένου γεγονότος του ατομικού και του συλλογικού, αφού τα επιμέρους τμήματα μπορούν να διαστέλλονται και να συστέλλονται, να μετατοπίζονται από την αρχική τους θέση και να επιστρέφουν σε αυτή, γεγονός που συμπίπτει με τη λογική που διατρέχει και το χαρακτήρα της ιδανικής πόλης που οραματίζεται.



εικόνα 31/σύγκριση μοντέρνας πόλης (figure ground Saint-Dié-des-Vosges, του Le Corbusier) και ιστορικής (figure ground ιστορικού κέντρου της Πάρμα).



εικόνα 32/σύγκριση figure ground και όψη πινακοθήκης Uffizi, Φλωρεντία, και Unite d'Habitation, Μασσαλία

διατηρούν τα χαρακτηριστικά τους και οι αντιπαραθέσεις μεταξύ τους είναι εμφανείς.Όταν η κατάσταση αυτή είναι επιτυχημένη όλα τα στοιχεία που συνυπάρχουν στη σύνθεση, λειτουργούν ισότιμα, και η ιδανική περίπτωση είναι αυτή στην οποία εντοπίζεται μία διαλεκτική κενού – πλήρους που επιτρέπει την συνύπαρξη του απόλυτα σχεδιασμένου και του απόλυτα οργανικού, του set-piece στοιχείου και της τυχαίας χειρονομίας, του δημόσιου και του ιδιωτικού, της κρατικής και της λαϊκής πρωτοβουλίας.⁵⁸

Στην περίπτωση του *Collage City* οι σχέσεις πλήρους-κενού όπως εκδηλώνονται από το σχέδιο *figure ground* στον αστικό σχεδιασμό, ευνοούν την συνύπαρξη αντικρουόμενων και αντιφατικών στοιχείων με στόχο την αποσπασματικότητα.Με τους χειρισμούς αυτούς, έχουμε σε θεωρητικό επίπεδο, την δημιουργία ενός κενού ιστορικού και σημασίας, καθώς ευνοείται η συμπαράθεση στοιχείων με αναφορές σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους, αλλά και χαρακτηριστικά που συνθέτουν μία πολυσήμαντη αρχιτεκτονική γλώσσα.

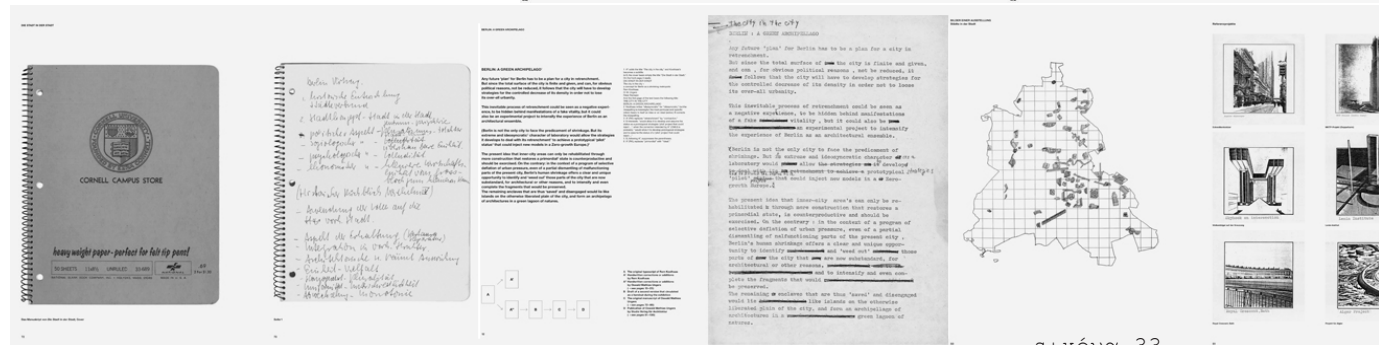
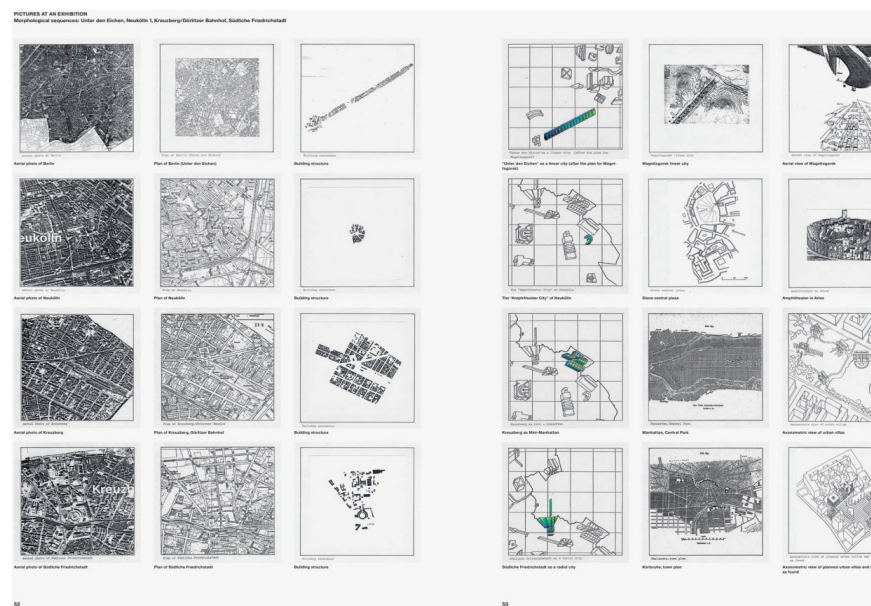
«Ο θεωρητικός λόγος λοιπόν του Rowe για την αντίφαση ή για το collage στηρίζεται στην εμπιστοσύνη για την επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα των εγκατεστημένων κωδίκων σε ένα κόσμο κοινωνικής ανταλλαγής όπου κανείς δεν έχει την αποκλειστικότητα ενός προσδιορισμένου λεξιλογίου. Οι αμερικάνοι αρχιτέκτονες του μεταμοντερνισμού δέχονται και προωθούν ένα σύστημα πολλαπλό, ποικίλο, αντιφατικό που όμως τελικά καταλήγει να είναι εύκολα αποκωδικοποιήσιμο και μεταδόσιμο.»⁵⁹

«Η αρχιτεκτονική σύνταξη αναφέρεται στην οργάνωση της διάταξης των αρχιτεκτονικών λέξεων, έτσι ώστε να ικανοποιούνται ορισμένοι βασικοί κανόνες που διέπουν τη συλλογική αντίληψη της καθημερινής ζωής. Πρότυπό της έχει τη συντακτική

58 Στην κατάσταση αυτή, προκύπτει μια ισορροπία που συντίθεται από επί μέρους, πολλές φορές αντιδιαμετρικά και ξένα ως προς τον χαρακτήρα και την ιστορική περίοδο κομμάτια, και λειτουργεί με πολλές διαφορετικές στρατηγικές. Διασταύρωση, αφομοίωση, παραμόρφωση, πρόκληση. Επιβολή, υπέρθεση, συνδιαλλαγή: αυτά είναι κάποια από τα ονόματα που μπορούν να δοθούν στις στρατηγικές αυτές και, σίγουρα, ούτε μπορούν ούτε πρέπει να προσδιορίζονται πολύ στενά.

59 Χατζησάββα,Δήμητρα, «Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα»

,διδακτορική διατριβή,ΑΠΘ,Θεσσαλονίκη,2009, σελ.170



εικόνα 33



Το 1977, οι Oswald Mathias Ungers και Rem Koolhaas, με στόχο την αναζωογόνηση του Βερολίνου, ανέπτυξαν μια πρόταση με τίτλο «The City within the City - Berlin as a Green Archipelago». Ένα από τα σχέδια που δημιουργήθηκε για την ανάπτυξη αυτού του έργου είναι ένας χάρτης του Βερολίνου, όπου η πόλη φαίνεται να έχει συρρικνωθεί στα σημαντικά και αναπόσπαστα μέρη της, σαν ένα collage των πλέον χαρακτηριστικών και σπουδαίων στοιχείων της. Σε αυτή την οπτική, ο αστικός χώρος είναι κατακερματισμένος, συνθέτοντας ουσιαστικά ένα collage εικόνων, επιγραφών, λειτουργιών και δραστηριοτήτων, που όμως έχουν τη δυνατότητα να συνδέονται σε παγκόσμιο επίπεδο με ποικίλους τρόπους. Το μωσαϊκό των χωρικών θυλάκων που προκύπτουν, λειτουργεί σαν ένα συνονθύλευμα σημείων, όπου η κίνηση γίνεται αντιληπτή σαν μια στιγμιαία μετάβαση από το ένα σημείο στο άλλο.

αναλογία της γλώσσας που επιβάλλει συγκεκριμένες διατάξεις λέξεων για να παραχθεί νόημα. Η προσφυγή στην έκπληξη, στο άτυπο ή στο παράλογο είναι θεμιτή όταν φορτίζεται με αναγνώσιμες σημασίες ή μετέχει της λογικής του παιχνιδιού που προσιδιάζει σε ορισμένες κατηγορίες της αρχιτεκτονικής.»⁶⁰

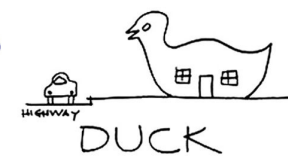
Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Robert Venturi προτείνει στην αρχή του βιβλίου του *Πολυπλοκότητα και Αντίφαση στην αρχιτεκτονική* ένα ισχυρό μανιφέστο υπέρ μιας διφορούμενης αρχιτεκτονικής, υποστηρίζοντας με σαφήνεια τις απόψεις του: «Αγαπώ περισσότερο τα στοιχεία που είναι υβριδικά παρά 'αμιγή', εκείνα που συμβιβάζονται παρά τα 'καθαρά', τα στρεβλά παρά τα 'ευθύγραμμα', τα βαρετά όσο και τα ενδιαφέροντα τα πλεοναστικά παρά τα απλά τα ανακόλουθα και διφορούμενα παρά τα σαφή και άμεσα. Μια αξιολόγηση αρχιτεκτονική παραπέμπει σε πολλά σημασιολογικά επίπεδα και ενεργοποιεί πολλά σημεία ενδιαφέροντος: ο χώρος και τα στοιχεία της διαβάζονται με πολλούς τρόπους την ίδια στιγμή. Μια αρχιτεκτονική που βασίζεται στην πολυπλοκότητα και την αντίφαση, έχει και μια ειδική υποχρέωση απέναντι στο όλο: η αλήθεια της πρέπει να εκφράζεται από τη συνολικότητά της ή, τουλάχιστον, από μία πρόθεση απλοϊκότητας. Πρέπει να εμπεριέχει τη δυσχερή ε νότητα που απορρέει από συμπερίληψη παρά την εύκολη ενότητα που απορρέει από τον αποκλεισμό. Το περισσότερο δεν είναι λιγότερο (more is not less).»⁶¹

«Το πρώτο φαινόμενο που εξετάζει ο Venturi είναι συνεπώς η παρουσία στοιχείων που δρουν ταυτόχρονα σε διαφορετικές κατευθύνσεις που είναι 'διπλά', που δέχονται ότι αυτό που βλέπουμε εξυπηρετεί διαφορετικά επίπεδα και είναι δυνατόν να μιλάμε `και για τα δύο ταυτόχρονα', για στοιχεία 'both-end'. Ο Venturi αναφέρει σχετικά: «Μια ταυτόχρονη αντίληψη πολλαπλών επιπέδων απαιτεί προσπάθεια, δημιουργεί δισταγμούς στον παρατηρητή και αποκαθιστά μια ζωντανότερη αντίληψη». Ο Venturi αποδέχεται λοιπόν τη 'δυσχερή ενότητα της συμπερίληψης παρά την εύκολη ενότητα του αποκλεισμού', τίθεται υπέρ της ποικιλομορφίας έναντι της ιδιομορφίας μέσω 60 Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, «Ιστορίες του μεταμοντερνισμού, μέρος πρώτο, η γλωσσολογική προσέγγιση», στο *Ιστορία και θεωρία 6,η σύγχρονη εποχή*, ΕΜΠ Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα, 2007, σελ. 42-43

61 Venturi, Robert, *Η Πολυπλοκότητα και η αντίφαση στην Αρχιτεκτονική* (1966), μτφρ. Γ.Καρανίκας, Νέα Υόρκη: Museum of modern art, 1977, σελ 17

του αποκλεισμού, αποδέχεται τη διττότητα της σημασίας, το διφορούμενο, την αβέβαιη ερμηνεία αντί την αντικειμενικότητα της αμετάβατης φόρμας, τη συνδήλωση αντί την καταδήλωση.»⁶²

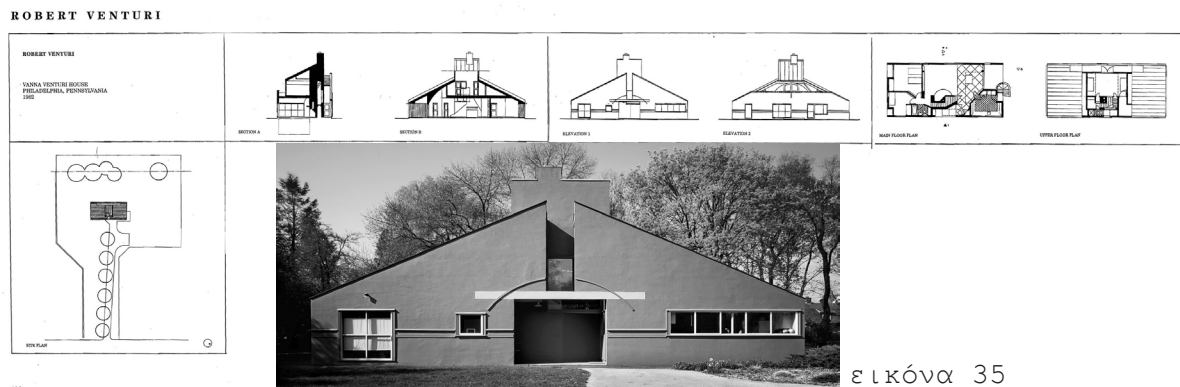
Στο επίπεδο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, το κενό εντοπίζεται στην απώλεια της επαφής με την αρχιτεκτονική φυσικότητα. Η αποσπασματικότητα όσον αφορά στην σύνθεση, η απότομη αλλαγή κλίμακας, η παράθεση στοιχείων από διαφορετικές ιστορικές περιόδους και και οι απότομες παύσεις είναι μερικά από τα συνήθη χαρακτηριστικά που συναντάμε στα κτίρια αυτά. Ο Venturi προτείνει δύο τρόπους με τους οποίους το κτίριο μπορεί να επικοινωνήσει. Στον πρώτο, το κτίριο δείχνει με την μορφή του την λειτουργία την οποία εξυπηρετεί (παράδειγμα της πάπιας) ενώ στον δεύτερο, το κτίριο αποτελεί ένα απλοϊκό κτίσμα που φέρει μια υπερμεγέθη επιγραφή, η οποία φαναιρώνει τη λειτουργία του (διακοσμημένο παράπηγμα). Τέλος, ο Venturi κατανοεί την πραγματικότητα ως ένα «δυσχερές όλο» στο οποίο αντιθετικά ασύμβατα στοιχεία βρίσκονται σε διάλογο.



Ένα από τα χαρακτηριστικά πρώτα έργα της κατεύθυνσης αυτής είναι το «Vanna Venturi House», το σπίτι που σχεδίασε ο Robert Venturi για τη μητέρα του στην Πενσυλβάνια, το 1961. Σε αυτό, ο αρχιτεκτονας κάνει συμβολική χρήση στοιχείων που αναφέρονται στην παραδοσιακή αντίληψη της κατοικίας, όπως κεκλιμένη στέγη, καμινάδα στο κέντρο κ.ά., τα οποία συμπαραθέτει με παλλαδιανά στοιχεία όπως την διακοσμητική καμπύλη και τον καμπύλο φεγγίτη στις όψεις. Το κενό σε αυτή την περίπτωση είναι ένα ιστορικό

62 Χατζησάββα, Δήμητρα, «Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα», διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2009, σελ.σελ 173

κενό με την αντιφατικότητα να εκδηλώνεται με την συνύπαρξη ετερόχρονων αναφορών. Η είσοδος, που δηλώνεται με σαφέστατο τρόπο, αναιρείται μερικώς στην κάτοψη, επιβάλλοντας παρέκλιση από την αναμενόμενη πορεία. Το «σχίσμα» στο αετωματικό σχήμα της δίκλινους στέγης, αναιρεί, σε συνδυασμό με τη δοκό που υπέρκειται της εισόδου, την κατασκευαστική λογική της παραδοσιακής κατοικίας, διατηρώντας το σημαίνοντα χαρακτήρα των μορφών της. Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί το «υπερβολικό» μέγεθος ορισμένων παραθύρων, χειρισμός που αναιρεί την νοηματική διαφάνεια στη σύνθεση.



εικόνα 35

3.1α/συμπερασματικά

Συνοψίζοντας, όπως προτείνεται από το *Πολυπλοκότητα και Αντίφαση* στην αρχιτεκτονική και το *collage city*, το κενό και το πλήρες σε επίπεδο figure ground λειτουργούν σε συμπαράθεση αντιθετικών και αποσπασματικών σχέσεων. Η αρχιτεκτονική υιοθετεί συντακτική αναλογία γλωσσικού κώδικα, που επιβάλλει συγκεκριμένες διατάξεις λέξεων για να παραχθεί νόημα. Η πολυπλοκότητα και η αντίφαση μεταξύ των όρων αυτής της γλώσσας είναι επιθυμητή, εφόσον αποκαθιστά μια ζωντανότερη αντίληψη. Το κενό σε αυτή την περίπτωση είναι ένα κενό διαφανούς και απόλυτης σημασίας, αφού τα κτίρια αντιμετωπίζονται ως πομποί νοήματος που αναφέρονται σε κάτι άλλο έξω από αυτά τα ίδια, όπως σε γνώριμες καθημερινές εικόνες, στο context, κ.τλ.. Επίσης, υπάρχει κενό ιστορικό, που επιτρέπει την σύγχρονη συμπαράθεση αποσπασμάτων από

διαφορετικά αρχιτεκτονικά στυλ, και ευνοεί τη μορφολογική ανακύκλωση αρχιτεκτονικών ρυθμών από διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Για την κατανόηση και την ανάγνωση του δυσχερούς όλου που παράγεται, μέσω αυτών των χειρισμών στη σύνθεση, είναι απαραίτητο να ανατρέξουμε σε γλώσσες ήδη δοσμένες και ήδη προσδιορισμένες από τον χρόνο και την ιστορία. Στη νέα αυτή αρχιτεκτονική γλώσσα, οι λέξεις χρησιμοποιούν και πάλι τη σημασία που έχουν αποκτήσει με το χρόνο και τη χρήση, μόνο που στην περίπτωση αυτή χρησιμοποιούνται συνδυαστικά, διατηρώντας δηλαδή την αρχική μορφή αλλά όχι το αρχικό τους περιεχόμενο. Η κατασκευή ενός συνόλου από αντικρουόμενα αντιφατικά επιμέρους στοιχεία και οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους θα συνεχίσει να απασχολεί, ως μια νέα ανάγνωση των χωρικών σχέσεων.

3.2/αποδόμηση, η αποσταθεροποίηση της ιεραρχίας, το κενό σημαντικότερο από το πλήρες

Ο όρος μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική κατέληξε υπερβολικά διφορούμενος, για να μπορεί να χρησιμοποιηθεί τόσο για μια γενική κατάσταση -τη μεταμοντέρνα κατάσταση- για την οποία μίλησε ο Jean-François Lyotard⁶³, όσο και για να σκιαγραφηθούν συγκεκριμένες τάσεις της αρχιτεκτονικής που είναι αμφίβολα ιστορικιστικές, ηδονιστικές, εκλεκτικιστικές ή πλούσιες σε αναφορές.

Μια δεκαετία αργότερα εμφανίστηκε στην αρχιτεκτονική πρωτοπορία το ρεύμα της αποδόμησης, κύριος χειρισμός του οποίου αποτέλεσε η αποσταθεροποίηση της ιεραρχίας των θεμελιακών αξιών της αρχιτεκτονικής.

Η αποδόμηση είναι όρος της φιλοσοφίας, της λογοτεχνικής κριτικής και των κοινωνικών επιστημών, που ήρθε στη δημοσιότητα μέσω της χρήσης της από τον φιλόσοφο Jacques Derrida ήδη από τη δεκαετία του 1968, ο οποίος υποστήριξε πως η πραγματικότητα μπορεί να «αναγνωστεί» ως «κείμενο».⁶⁴

63 Lyotard, Jean-François, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (1979), μτφρ. Παπαγιώργης, Κ., Αθήνα: Γνώση, 1988, κυρίως σελ 29-33

64 Κείμενο ωστόσο θεωρείται «κάθε σύστημα σημείων, ιχνών, αναφορών, για παράδειγμα στην οπτική του η αντίληψη είναι ένα κείμενο». Σύμφωνα με τον Derrida, ο σκοπός της αποδόμησης είναι η αποσταθεροποίηση του νοήματος

Ο Jacques Derrida υποστηρίζει ότι η αποδόμηση δεν είναι ένα «στυλ» ή μία «στάση», αλλά μάλλον ένας τρόπος αμφισβήτησης, η αποσταθεροποίηση της ιεραρχίας των στερεοτυπικών αξιών τόσο της φιλοσοφίας όσο και της αρχιτεκτονικής.

Στην αρχιτεκτονική σκηνή, το κίνημα της αποδόμησης εμφανίζεται αργότερα, στα τέλη της δεκαετίας του 1980.⁶⁵

Κύρια επιρροή της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική αποτέλεσαν οι νέες πειραματικές μορφές με επιρροή από την αποσταθεροποιητική δομή του ρωσικού κονστρουκτιβισμού. Ωστόσο, το χαρακτηριστικό γνώρισμα του κινήματος είναι η ιδέα του κατακερματισμού και της εξάρθρωσης της συμβατικής κατασκευαστικής δομής.⁶⁶

Ο όρος της αποδόμησης ουσιαστικά εμπεριέχει την έννοια της αποδιάρθρωσης, της αποσταθεροποίησης, της αποσυναρμολόγησης και της αποσύνθεσης με σκοπό την απονοηματοδότηση, την απελευθέρωση του συμβατικού νοήματος και την αποσυμβολοποίηση. Στρατηγικά επιχειρεί να αποσταθεροποιήσει τα θεμέλια της δυτικής φιλοσοφικής σκέψης, διότι θεωρεί ότι βασίζονται σε συγκεκριμένες αρχές και κατά κύριο λόγο σε ιεραρχημένες δυαδικές εννοιολογικές

ενός κειμένου, καθώς από μόνο του το κείμενο περιέχει πολλές αντιφατικές αναγνώσεις.

65 Συγκεκριμένα το 1988, στην έκθεση με τίτλο «Αποδομιστική Αρχιτεκτονική» στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, έγινε η πρώτη επίσημη συζήτηση από διεθνώς αναγνωρισμένους αρχιτέκτονες, μεταξύ των οποίων ήταν ο Eisenmann, ο Tschumi και ο Wigley, όπου ουσιαστικά αναγνωρίστηκε το νέο αυτό κίνημα στην αρχιτεκτονική. Χαρακτηριστικά ανέφερε ο Jonson στην έκθεση: «Τα έργα σε αυτήν την έκθεση σηματοδοτούν μια διαφορετική ευαισθησία, μέσα στην οποία το όνειρο της καθαρής μορφής έχει διαταραχθεί.»

66 Σύμφωνα με τον Ανδρέα Γιακουμακάτο, η αρχιτεκτονική της αποδόμησης επιστρέφει στην τέχνη του κονστρουκτιβισμού και των ρωσικών πρωτοποριών, αλλά και της pop art, με φορμαλιστικές βέβαια και όχι φιλολογικές προθέσεις. «Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική «μετά τις πρωτοπορίες», πληθωρική και ψυχρά γεωμετρική, που λατρεύει και ταυτόχρονα ασκεί κριτική στη σύγχρονη κοινωνία και στο χάος των μητροπόλεων. Με βάση τη στρουκτουραλιστική σκέψη του Foucault και του Derrida, προτείνει ένα αντί-τοπικιστικό και αντί-ρεαλιστικό πλαστικό παιχνίδι, όπου οι αρχές της διαφοράς και της αποσύνθεσης αποτελούν βασικά στοιχεία της σύνταξης, ενώ στόχος δεν είναι ο χρήστης αλλά η χωρική ιδέα: η πραγματικότητα μπορεί να παραβιαστεί. Γιακουμακάτος, Ανδρέας, «Η σύγχρονη «ιδεολογία» της αρχιτεκτονικής – Από την αποδόμηση στην απλή γεωμετρία» στο *Βήμα*, Αθήνα, 1998

αντιθέσεις. Ανάμεσα στους δύο αυτούς πόλους δεν υπάρχει ειρηνική συνύπαρξη, αλλά βίαιη ιεραρχία: ο ένας πόλος κυριαρχεί στον άλλο, κατέχοντας την εξουσιαστική θέση. Το αποδομητικό εγχείρημα επιδιώκει συνεπώς την η αντιστροφή αυτής της παγιωμένης ιεραρχίας.

Στο επίπεδο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης μια θεμελιακή ιεραρχία αναφέρεται στην κυριαρχία του πλήρους έναντι του κενού. Η αντιστροφή αυτής της ιεραρχίας, η ανάδειξη του κενού ως κυρίαρχη συνθετική αρχή συναντάται, σε ένα τυπικό παράδειγμα αποδομητικής αρχιτεκτονικής στην περίπτωση του *Εβραϊκού μουσείου στο Βερολίνο*.

Στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό που έλαβε χώρα το 1988 με σκοπό την επιλογή πρότασης για την κατασκευή του νέου εβραϊκού Μουσείου του Βερολίνου, οι αρχιτέκτονες κλήθηκαν να μεταφράσουν το πένθος του Ολοκαυτώματος σε αρχιτεκτονικές μορφές και χωρητικότητες.⁶⁷

Το πρώτο βραβείο στο διαγωνισμό κέρδισε ο Πολωνός αρχιτέκτονας Daniel Libeskind με την πρόταση με τίτλο: *Between the Lines*, *Ανάμεσα στις Γραμμές*.

Η πρόταση του Libeskind επιθυμεί να αποτελέσει ένα σύνθετο χωρικό σύμπλεγμα που θα αναπαραστήσει την απώλεια και την απουσία. Το μουσείο παρουσιάζει στοιχεία μνημείου χωρίς όμως να αποτελεί ένα μονολιθικό αντικείμενο. Αντίθετα, συγκροτείται από ένα σύνολο χωρικοτήτων, στις οποίες βασικό συνθετικό εργαλείο είναι το κενό, που επιφορτίζεται με τις έννοιες της απώλειας και της συλλογικής μνήμης. Οι μεγάλου μήκους παράλληλες ή τεμνόμενες γραμμές χωρίς σαφή αρχή ή τέλος, που χαρακτηρίζουν το βασικό χειρισμό της σύνθεσης, δικαιολογούν τον τίτλο της, Ανάμεσα στις Γραμμές τονίζοντας πως η σύνθεση κινείται στην ενδιάμεση ζώνη.⁶⁸

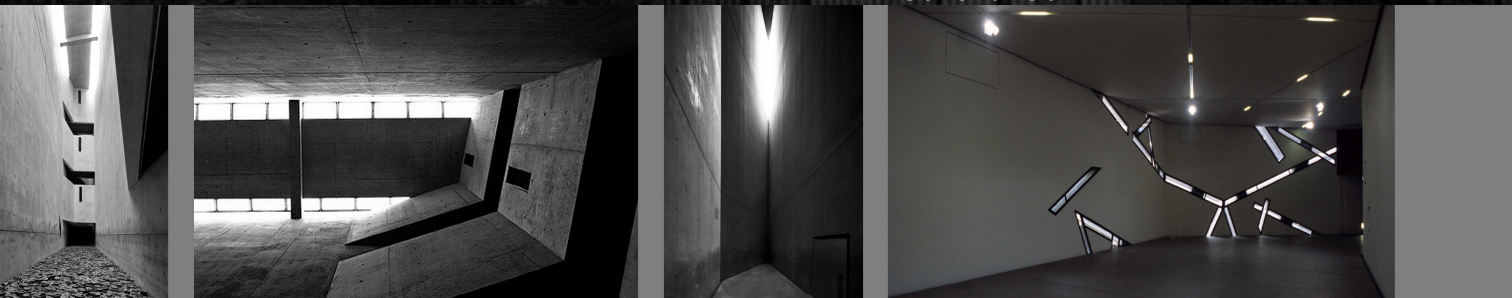
67 «Το πένθος μπορεί να θεωρηθεί ως μια διαδικασία διαχείρισης του ιστορικού τραύματος, ενώ η μελαγχολία ως μια μορφή ενσάρκωσης του.» La-Capra, Dominick, «Trauma, Absense, Loss» στο *Critical Inquiry*, Vol.25, No.4, Σικάγο: The University of Chicago Press, 1999 σελ. 713. Μέσα από την επεξεργασία της μνήμης, ιδιαίτερα όταν αυτή υπαγορεύεται από τις κοινωνικές συνθήκες που σχετίζονται με τη διαχείριση του ιστορικού τραύματος, είναι κανείς σε θέση να διαχωρίσει το παρελθόν από το παρόν και να τοποθετήσει τα γεγονότα στη σωστή χρονική τους διάσταση.

68 «Στην ενδιάμεση ζώνη, εκεί όπου βρίσκεται το ουσιώδες. Στην αρχιτεκτονική, όπως και στη ζωή, οι γραμμές ορίζουν τη σχέση ανάμεσα στην υλική και την άυλη πραγματικότητα. Οποιοσδήποτε δύο γραμμές στο χαρτί,



Η συλλογική μνήμη αποτελεί ένα ζήτημα θεμελιώδες για την κοινωνία και σχετίζεται άμεσα με την εκάστοτε πολιτική συνθήκη η οποία υπαγορεύει τη διατήρηση κάποιας συγκεκριμένης μνήμης ή τη λήθη αυτής. Όταν η συλλογική μνήμη αφορά σε ένα ιδιαίτερα απεχθές γεγονός, όπως το Ολοκαύτωμα κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η αναπαράστασή της σε ένα μονολιθικό αντικείμενο όπως είναι τα συνθήκη μνημεία, γίνεται αδύνατη. Δημιουργείται επομένως η ανάγκη για τη σύνθεση μιας κτιριακής δομής, που θα συμπυκνώσει την ιστορική αλήθεια του Ολοκαυτώματος.

εικόνα 36



Η κατακερματισμένη αρχιτεκτονική μορφή, υποδηλώνει με όρους σχεδιαστικούς την κατάρρευση των ιδεών του Διαφωτισμού, σε ένα σωρό από ερείπια. Για τον λόγο αυτόν τα σχέδια του Libeskind μοιάζουν να αναπαριστούν περισσότερο ένα κτίριο που αφού διαλύθηκε από μια τρομακτική έκρηξη ανασχηματίστηκε από τα συντρίμια του. Συνολικά, υπάρχουν έξι χώροι που ονομάζονται «Κενά», τα οποία εγγράφονται στη νοητή ευθεία που διατρέχει το κτίριο, και το τέμνουν καθ' ύψος. Από αυτά, στα δύο ο επισκέπτης δεν έχει πρόσβαση, παρά μόνο οπτική επαφή. Σύμφωνα με τον Young, «η ευθεία γραμμή – κενών που διατρέχει την κάτοψη παραβιάζει κάθε χώρο από τον οποίο περνά, μετατρέποντας τα κατά τα άλλα ομοιόμορφα δωμάτια και αίθουσες σε παραμορφωμένες ανωμαλίες· μερικά γίνονται πολύ μικρά για να περιέχουν οτιδήποτε, άλλα τόσο λοξά ώστε διώχνουν οτιδήποτε στεγάζεται σε αυτά.»⁶⁹

Τα κατακόρυφα κενά αποτελούν μια σαφή αναφορά στο κενό που προκλήθηκε στη γερμανική και την ευρωπαϊκή ιστορία από την ανθρωπιστική καταστροφή του Ολοκαυτώματος.⁷⁰ Ο κυρίαρχος ρόλος τους στη σύνθεση, φανερώνεται από την διάταξή τους στον οριζόντιο και στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, που τα καθιστά αντιληπτά από τον επισκέπτη καθόλη τη διαδρομή του στο μουσείο. Η απουσία την οποία συμβολίζουν διαχέεται σε ολόκληρο το κτίριο και η συνεχής επαφή με αυτή την αίσθηση της έλλειψης, του κενού και της απώλειας αποτελεί μέρος της βιωματικής εμπειρίας την οποία το μουσείο συνθέτει.

Οι εκκενωμένοι αυτοί όγκοι δεν είναι εμφανείς εξωτερικά του κτιρίου και γίνονται αντιληπτοί μόνο στην οροφή μέσω των φεγγιτών-μοναδική πηγή φωτισμού τους-καθιστώντας ορατή τη διακεκομμένη γραμμή της συγγένειας. Στους εκθεσιακούς χώρους, οι όγκοι αυτοί

σχηματίζουν και οριοθετούν τον κενό χώρο που βρίσκεται ανάμεσα τους και την ίδια στιγμή ρυθμίζουν το στερεό, αδιαπέραστο όγκο της σχεδιασμένης δομής.» Schneider, Bernard, *Daniel Libeskind : Jewish Museum Berlin*, trans. John W. Gabriel, Λονδίνο: Prestel, 1999 σελ.36

69 Young, James, «Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architectur», στο *Jewish Social Studies, New Series*, Vol.6, No2, Μπλούμινγκτον :Indiana University Press, 2000

70 Schneider, Bernard, *Daniel Libeskind : Jewish Museum Berlin*, trans. John W. Gabriel, Λονδίνο: Prestel, σελ.53

είναι εμφανείς, αφού έχουν μαύρους τοίχους, και παρεμποδίζουν την ομαλή ροή της έκθεσης, υπενθυμίζοντας τα εμπόδια που συνάντησαν οι Εβραίοι κατά την διάρκεια της ζωής τους στο Βερολίνο.

Τα «voids» ουσιαστικά ενσαρκώνουν την απουσία. Είναι κτισμένα από οπλισμένο σκυρόδεμα και δε θερμαίνονται. Στο εσωτερικό τους επικρατεί το απόλυτο κενό και δεν υπάρχει πρόσβαση σε αυτά παρά μόνο η δυνατότητα οπτικής επαφής από ελάχιστα ανοίγματα-σχισμές. Εξαίρεση αποτελεί το «Κενό της Μνήμης» στο οποίο μπορεί κανείς να αντιληφθεί και εσωτερικά την «απουσία»⁷¹.

Ο «πύργος του Ολοκαυτώματος» αποτελεί ένα «εκκενωμένο κενό (voided void)», ένας άδειος πανύψηλος χώρος που φωτίζεται ελάχιστα από μια σχισμή στην οροφή και σχεδόν απαλλαγμένος από εξωτερικούς ήχους. Η είσοδος γίνεται από ένα διάδρομο στο υπόγειο μέσω μιας βαριάς πόρτας. Ο χώρος αυτός προδιαθέτει για την αίσθηση μοναξιάς και αποκλεισμού που θα ακολουθήσει.

Η ουσιαστική συνάντηση του επισκέπτη με την ιστορική μνήμη, την κρυφή ιστορική αλήθεια αλλά και την νοητή υπόσταση των ανθρώπων, θυμάτων του Ολοκαυτώματος γίνεται με τη σκόπιμη χειραγώγηση των αισθήσεων μέσα από μια σειρά ερεθισμάτων που εισάγει η σχεδιαστική δυναμική. Έτσι μέσω της αποδόμησης της σχέσης πλήρους κενού, όπως αυτή εκδηλώνεται στο κτίριο, ο επισκέπτης βιώνει την συνάντηση του με την ιστορική συγκυρία μέσα από το διαδοχικό πέρασμα από τους χώρους του μουσείου χαράσσοντας την ατομική του πορεία η οποία γειτνιάζει σημασιολογικά με τη διαδικασία του πένθους.⁷²

Μία ακόμα περίπτωση όπου η σχέση πλήρους-κενού αποσταθεροποιείται, είναι η μελέτη για το Cannaregio town square (1978-79) του Pe-

71 Αυτό επαναφέρει πιο παραστατικά από τα άλλα «voids» το τραγικό γεγονός του Ολοκαυτώματος και αυτό γιατί στο εσωτερικό του έχει τοποθετηθεί το διαδραστικό έργο τέχνης «The fallen leaves» του Menashe Kadishman εις μνήμη των αδικοχαμένων Εβραίων.

72 «Το Εβραϊκό Μουσείο λειτουργεί προκαλώντας κάποιου είδους συναισθηματική και ψυχολογική αναστάτωση στον επισκέπτη, τη συντριβή του εγώ που καθρεφτίζεται στον μορφικό κατακερματισμό της αρχιτεκτονικής και την ανασύνθεση της κάθε ατομικής υποκειμενικότητας μέσα από την τραγικότητα της εμπειρίας του κτιρίου.» Stead, Naomi, «The Ruins of History: allegories of destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum», στο *Open Museum Journal*, Vol. 2: Unsavoury histories, Μελβούρνη, 2000

ter Eisenman. Στο παράδειγμα αυτό, ο αρχιτέκτονας καταπιάνεται με τη διασπορά του αρχιτεκτονικού αντικειμένου στις εξωτερικές συνθήκες διαμόρφωσής του, στην κειμενοποίηση του τόπου και τελικά στην ίδια τη διασπορά των ορίων της αρχιτεκτονικής, η οποία πλέον εξετάζεται σε σχέση με χαρακτηριστικά εξωτερικά ως προς την ίδια.

«Στόχος του αρχιτέκτονα είναι η αποσταθεροποίηση των κεντρισμών της παρουσίας, της αναπαράστασης και της καταγωγής, που οδηγεί τα αρχιτεκτονικά αντικείμενα σε μεταβαλλόμενη ταυτότητα και νόημα.»⁷³ Έτσι η σχέση figure (αντικειμένου) – ground (πεδίου) δηλαδή πλήρους κενού, διαταράσσεται αφού το δεύτερο μετατρέπεται από μια ήδη υπάρχουσα σταθερά κατά την αφετηρία του σχεδιασμού, σε ένα θραυσματικό γεωμετρικό παλίμψηστο, που αρνείται κάθε καταγωγικό προσδιορισμό.

Στη μελέτη για το *Cannaregio town square* (1978-79) στη Βενετία της Ιταλίας, η περιοχή αποτελεί ένα παλίμψηστο στο οποίο συνυπάρχουν τρεις διαφορετικοί κানাβοι από διαφορετική χρονική περίοδο. Ο πρώτος είναι αυτός που παράγεται από το αποτύπωμα στο έδαφος της κάτοψη μιας πρότασης του Le Corbusier για ένα νοσοκομείο στην περιοχή το 1964-65. Το δεύτερο διαγραμματικό επίπεδο που υπερτίθεται στο πρώτο, αντλείται από το φυσικό κόντεξτ, και ορίζεται από μία διαγώνιο που ενώνει τις δύο γέφυρες που υπάρχουν στην περιοχή. Η διαγώνιος αυτή, λειτουργεί ως τοπολογικός άξονας συμμετρίας του τρίτου διαγράμματος που ορίζει την πρόταση. Στο τρίτο διάγραμμα, οι συντεταγμένες του κανάβου εμφανίζονται ως σημεία εμφάνισης μιας προηγούμενης μελέτης του αρχιτέκτονα για το House 11a. Στην τοποθέτηση του House 11a στη νέα μελέτη ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί τη διαγραμματική τεχνική της κλιμάκωσης (scaling).

Η σχέση του κτιρίου με το έδαφος, του αντικειμένου (figure) με το υπόβαθρο (ground) μετατρέπεται σε ένα πολύπλοκο γεωμετρικό-χωρικό σύστημα στο οποίο η γεωμετρική, μορφολογική, σημασιολογική αφετηρία των συστημάτων που υπερτίθενται δεν είναι πια διακριτή. Η

73 Χατζησάββα, Δήμητρα, «Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα», διδακτορική διατριβή, επίβλεψη: Α.Μ Κωτσιόπουλος, ΑΠΘ Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2009, σελ. 221

πρόταση αποτελεί ένα σύνθετο σύστημα σχέσεων, τα όρια των οποίων συγχέονται, καθώς σχηματίζεται μια νέα μορφή. Ο νέος τύπος που δημιουργείται, δεν εξαρτάται από και δεν συνδέεται άμεσα με τον περίγυρο. Στοχεύει στο να κατασκευάσει την σημασία του από την αρχή.

3.2α/συμπερασματικά

Συνοψίζοντας, στην αποδόμηση ή αποσταθεροποίηση της ιεραρχίας των αξιών της αρχιτεκτονικής, οδήγησε σε ένα νέο τρόπο ανάγνωσης της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, στην οποία πλέον ο κενός χώρος αποτελεί κυρίαρχο εργαλείο σχεδιασμού. Όπως είδαμε στο πρώτο παράδειγμα (*Between the Lines*), το σύνολο του κτιρίου φαίνεται να συντίθεται αρχιτεκτονικά και νοηματικά γύρω από τους σχεδιασμένους κενούς χώρους. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί μια σύνθεση στην οποία τα πλήρη τμήματα του μουσείου, οι χώροι όπου φιλοξενούνται τα εκθέματα και οι υπόλοιπες λειτουργίες, αποτελούν τις αρθρώσεις στους κενούς χώρους, που είναι επιφορτισμένοι με τις έννοιες που ο αρχιτέκτονας θέλει να αποδώσει. Στο δεύτερο παράδειγμα (*Cannaregio town square*), η ρήξη στη σχέση πλήρους-κενού εντοπίζεται στην αποσταθεροποίηση του διπόλου figure-ground, με το δεύτερο να μετατρέπεται από ένα σταθερό, δεδομένο στοιχείο που προϋπάρχει του σχεδιασμού, σε ένα παλίμψηστο από επιμέρους, αυθαίρετα στοιχεία, που μπορεί να αντλούνται από το φυσικό τοπίο ή από άλλα ετερόχρονα χαρακτηριστικά. Αυτά τα δεδομένα, συνθέτουν τα διαγράμματα, από τα οποία θα παραχθεί το παλίμψηστο που θα αποτελέσει το -σύστημα πλέον- του ground.

3.3/τοπολογία, η εισαγωγή της παραμέτρου του χρόνου στη σχέση πλήρους κενού

3.3.1/τοπολογία, εισαγωγικά

Από την αντιστροφή της ιεραρχικής σημασίας και σχέσης όσον αφορά τη σχέση του κενού με το πλήρες, που συναντήσαμε στην αποδομητική αρχιτεκτονική περνάμε σε ένα νέο χειρισμό στρέβλωσης της μεταξύ τους σχέσης που υποστηρίζεται από την πρόοδο της ψηφιακής τεχνολογίας, με τη χρήση προγραμμάτων που στηρίζονται στην τοπολογία, τόσο σε σχεδιαστικά όσο και σε κατασκευαστικά μέσα. Στην πρακτική αυτήν, τα όρια, το περίγραμμα του κάθε όρου του διπόλου παύουν να περι-ορίζονται, όχι μόνο εννοιολογικά αλλά και συνθετικά, με αποτέλεσμα το τελικό προϊόν της σύνθεσης να αποτελεί ένα νέο σύμπλεγμα υβριδικής συμπεριφοράς, όπου το κενό και το πλήρες συνυπάρχουν σε ρευστές σχέσεις σε χρονική μεταβολή.

«Σύμφωνα με τον ορισμό του *Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, «Η Τοπολογία μελετά τις ιδιότητες των αντικειμένων ανεξάρτητα από το μέγεθός τους και το σχήμα τους. Αντιλαμβάνεται την αλλαγή και την εξέλιξη των μορφών ως βασικό χαρακτηριστικό για την κατανόηση και την ταξινόμησή τους. Ενώ η κλασσική γεωμετρία ενδιαφέρεται για πλευρές και σημεία και μελετά κάθε αντικείμενο απομονωμένα, η τοπολογία μελετά τα κενά και θεωρεί τη σύνδεση/σχέση μεταξύ αντικειμένων πιο σημαντική από τα ίδια τα αντικείμενα».⁷⁴

Η τοπολογία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει την εξελικτική σχέση αντικειμένων αγνοώντας τη λεπτομερή μορφή τους, αφού δεν ενδιαφέρεται για την ακριβή διάσταση, ούτε για το ακριβές σχήμα ενός αντικειμένου, αλλά μόνο για τις ιδιότητές του, που είναι τόσο θεμελιώδεις και μόνιμες, ώστε να υπάρχουν ανεξάρτητα της γεωμετρικής δομής τους.⁷⁵

⁷⁴ Soriano, Federico, *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Βαρκελώνη: ACTAR, 2003 στο λήμμα «topological», μτφρ.Ε. Χρυσχοΐδη

⁷⁵ Weisstein, Eric W., «Topology.» στο *MathWorld--A Wolfram Web Resource*.-οι μορφές του χώρου- μέρος 2ο <http://mathworld.wolfram.com/Topology.html>

«Οι τοπολογικές οντότητες και γεωμετρίες είναι ικανές να καμφθούν, να λυγίσουν, να στραφούν και να παραμορφωθούν, χωρίς να χάσουν τη συνέχεια και συνεκτικότητά τους.»⁷⁶ Επιτρέπουν την αλλαγή της μορφής, την αναδίπλωση μιας επιφάνειας μέσα στην ίδια την επιφάνεια και την αιχμαλώτιση του χώρου μέσα σε αυτή, σε συνάρτηση πάντα με ένα περιβάλλον που τις επηρεάζει. Αντικείμενο μελέτης της τοπολογίας είναι ο Τοπολογικός Χώρος. Χαρακτηριστικές τοπολογικές διαγραμματικές δομές και σχήματα που έχουν σταθεί αφετηρία για πολλές από τις μελέτες σύγχρονων αρχιτεκτόνων, είναι το *Mobius strip* και το *Klein bottle*.

Ο κλάδος της τοπολογίας αποτελεί σημείο αναφοράς για την αρχιτεκτονική καθώς προσφέρει το κατάλληλο εργαλείο πειραματισμού με έννοιες της πολυπλοκότητας, της πολλαπλότητας και της μοναδικότητας. Όπως ήδη αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, η αρχική έννοια της πολυπλοκότητας, από τις αναζητήσεις του Venturi και των υποστηρικτών της αποδόμησης, τη δεκαετία του '80, παρέπεμπε στη σύγκρουση και την αντίφαση μεταξύ πολλαπλών διαφορετικοτήτων, όπου ετερόκλητα στοιχεία συνδέονται αποσπασματικά σε ένα δυσχερές σύνολο χωρίς συνέχεια. Η αλλαγή που σημειώνεται με την τοπολογία, είναι πως η πολυπλοκότητα δεν εκδηλώνεται πλέον στους όρους μιας αντίθεσης αλλά στις σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα στα πλαίσια της ίδιας της σύνθεσης. **Έτσι το κενό από τη μία δεν υφίσταται γιατί η υπάρχει συνεχής συνέχεια, από την άλλη αποτελεί το μόνιμο σημαντικό μεσοδιάστημα για τις νέες σχέσεις που θα δημιουργηθούν.**

Στη θεωρία αυτή λοιπόν η πολυπλοκότητα είναι αντιφατική, ενώ η απλότητα ενσαρκώνει το αντίθετό της, δηλαδή τα επιμέρους μοναδικά τμήματα από τη σύνθεση των οποίων η πολυπλοκότητα έχει προκύψει.

Η τοπολογική γεωμετρία δίνει στην αρχιτεκτονική αυτήν την δυνατότητα να δίνει μορφή σε πολύπλοκα συστήματα, να παράγει δηλαδή πολυσύνθετες μορφές, που να μετασχηματίζονται και να διαφοροποιούνται ομαλά και σε συνέχεια.

Στα αρχιτεκτονικά έργα που προκύπτουν, η πολυπλοκότητα

⁷⁶ Barr, Stephen, *Experiments in Topology* (1968), Νέα Υόρκη: Dover Publications, 1989, σελ. 4

δεν εκφράζεται πάντα, αλλά υπάρχει ως δυνατότητα, άρα το σύστημα είναι «εν δυνάμει», και έχει τη δυνατότητα να μετασχηματίζεται κατ' εξακολούθηση, διατηρώντας τη συνέχειά του. Αυτό συμβαίνει επειδή οι τοπολογικές οντότητες, είναι ικανές να εισάγουν τον χρόνο και την κίνηση στη μορφή τους.

Το περιβάλλον (context) για τον σχεδιασμό γίνεται ένας χώρος ενεργός, όπου πεδία, δυνάμεις και ροές αλληλεπιδρούν και τα αντικείμενα μορφοποιούνται ανάλογα, καθώς και σε σχέση με τα υπόλοιπα.⁷⁷

Οι χωρικές εκφράσεις αυτής της αντίληψης τείνουν να εξαλοΐσουν την αντίθεση του φυσικού με το τεχνητό και το πολιτισμικό, λειτουργώντας ως ανοιχτά, μη οριοθετημένα συστήματα.

3.3.2/ εκδίπλωση και αμοιβαίος μετασχηματισμός στη σχέση πλήρους κενού

3.3.2α/Peter Eisenman , η σχέση πλήρους-κενού με όρους Figure/Figure

Ως μια νέα έκφραση της πολυπλοκότητας λειτούργησε η ιδέα του γάλλου φιλοσόφου Gilles Deleuze περί «πτύχωσης», όπως αναπτύσσεται, ως φιλοσοφική έννοια, στο βιβλίο του *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Παρίσι, 1988) και αποτέλεσε κατά πολλούς σταθμό στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής σκέψης.⁷⁸

⁷⁷ Επίσης, συχνά αναστέλλονται οι παραδοσιακές αντιθέσεις της αρχιτεκτονικής ανάμεσα σε φυσικό/τεχνητό, δομή/περίβλημα, περιεχόμενο/έκφραση, φόντο/αντικείμενο, έδαφος/στέγη, εσωτερικό/εξωτερικό ενός κτιρίου.
⁷⁸ Καθοριστική δημοσίευση αποτέλεσε το «Folding in Architecture» στο *Architectural Design profile* με επιμέλεια του Greg Lynn, όπου μεταφράζεται στα αγγλικά το κείμενο του Deleuze «The pleats of Matter» από το βιβλίο του *The Fold: Leibniz and the Baroque*, ενώ δημοσιεύονται και άρθρα άλλων σημαντικών θεωρητικών και αρχιτεκτόνων. Στο δοκίμιό του «Architectural Curvilinear-ity: the Folded, the Pliant and the Supple» ο Lynn χαρακτηρίζει την «πτύχωση» ως την «πανούργα τακτική» για την εντατική ενσωμάτωση της διαφοράς σε ένα ετερογενές αλλά συνεχές σύστημα, μέσω της ομαλής διαστρωμάτωσης (smooth layering) και της ομαλής μορφοποίησης. Επίσης υποστηρίζει πως η έννοια της «πτύχωσης», αντιπροσωπεύει μια εύκαμπτη αρχιτεκτονική (pliant architecture), όπου οι δυναμικές σχέσεις αντικαθιστούν τις σταθερές συντεταγμένες, όπως απεικονίζονται στο διαφορεικό λογισμό του Leibniz. Η καμπυλότητα (curvi-

Η συνεισφορά της «πτύχωσης» στην αρχιτεκτονική είναι ότι θέτει τη βάση για τη διέξοδο από τη διαμάχη μεταξύ της αποδόμησης και τη μεταμοντέρνα αναβίωση υφιστάμενων ιστορικών μορφών, καθώς ανοίγει τα κατάλληλα πεδία για να μελετηθούν διαδικασίες εξέλιξης και μορφοποίησης, δηλαδή, «συνεχούς εναλλαγής και ανάπτυξης της μορφής». Σε αντίθεση με τις αναζητήσεις του Derrida και των υπόλοιπων θεωρητικών της αποδόμησης, στόχος του Deleuze, αλλά και του Guattari, «δεν είναι η αποδόμηση και αποσύνθεση των μορφών, αλλά η συνεχής εναλλαγή αποσυναρμολόγησης και συναρμογής».⁷⁹ Αυτό που ενδιαφέρει τον Deleuze στην «πτύχωση» είναι οι διαδικασίες της έπ' άπειρον επανάληψης, της πολλαπλότητας και της συνεχούς εξέλιξης. Οι συνεχείς ενδιάμεσες περιοχές, η μοριοποίηση κάθε περιγράμματος αποκτά κεντροβαρικό χαρακτήρα στην αρχιτεκτονική σύνθεση, καθώς εκεί είναι που συμβαίνει η πτύχωση, που αναδύεται η πολυπλοκότητα και που γεννιούνται τα συμβάντα.

Όπως το θέτει ο ίδιος ο Deleuze: «Το πολλαπλό δεν είναι μόνο αυτό που αποτελείται από πολλά μέρη, είναι αυτό που διπλώνεται με πολλούς τρόπους». Η πολυπλοκότητα έτσι απελευθερώνεται από τη λογική της αντίφασης των Venturi και Rowe και συνδέεται με το «ενδιάμεσο» με την «ελεύθερη διαφοροποίηση» και τη ασυνεχή και απρόβλεπτη επανάληψη». Για να προσεγγίσει κανείς την πληροφορία που κρύβεται στην πολλαπλότητα της πτύχωσης, πρέπει να ακολουθήσει την αντίστροφη διαδικασία, του «ξεδιπλώματος— αναπτύγματος». Το ανάπτυγμα δεν είναι το αντίθετο της πτύχωσης, αλλά η συνέχειά της. Μετά την εκδίπλωση ακολουθεί η «αναδίπλωση», δηλαδή η όλη διαδικασία περιγράφεται ως «πτύχωση, δίπλωμα, ξεδίπλωμα, ανάπτυγμα, αναδίπλωση» (folding, unfolding, refolding).⁸⁰

Διαφαίνονται δύο βασικοί τρόποι οικειοποίησης της έννοιας της πτύχωσης στην αρχιτεκτονική. Μια πρώτη ομάδα ενδιαφέρεται για την αναδίπλωση ως τρόπο χειρισμού μιας επιφάνειας, όπου ο τοίχος γίνεται δάπεδο και πάλι τοίχος σε ένα συνεχές μοντέλο, δηλαδή η αναδίπλωση υλοποιείται ως μορφή. Η ιδέα της πτύχωσης προτείνει μια επανεξέταση της σχέσης κλειστού – ανοιχτού, πλήρους-κενού, linearity) είναι η γλώσσα της νέας αυτής αρχιτεκτονικής.

79 Deleuze, Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (1988), μτφρ. στα αγγλικά T. Conley Λονδίνο :The athlone press, 1993

80 Deleuze, Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (1988), μτφρ. στα αγγλικά T. Conley Λονδίνο :The athlone press, 1993, σελ. 188

δαπέδου-τοίχου και έναν επαναπροσδιορισμό του ορίου, αφού το κλειστό γίνεται ανοιχτό και το ανοιχτό κλειστό σε μια συνεχή εναλλαγή. Σε αυτήν την κατεύθυνση, πρώτοι κινήθηκαν οι OMA με τον Rem Koolhaas και τη συμμετοχή τους το 1995 στο διαγωνισμό για τις βιβλιοθήκες στο Jussieu και την εθνική βιβλιοθήκη στο Παρίσι.

Στην δεύτερη ομάδα, οι αρχιτέκτονες δεν χρησιμοποιούν την πτύχωση δημιουργώντας απλά ένα σύνολο από φιγούρες που αναδιπλώνονται. Αντιθέτως, την χρησιμοποιούν ως φορέα συνεκτικής διασύνδεσης ετερογενούς πληροφορίας μέσω διαγραμμάτων. Η πληροφορία διαμορφώνεται από εξωτερικούς παράγοντες, αλλά χαρακτηρίζεται και από την εσωτερική συμπεριφορά του συστήματος και είναι, σε αυτήν την περίπτωση, η κινητήρια δύναμη για τις στρατηγικές της λείας μορφοποίησης (smooth transformation). Το «ξεδίπλωμα—ανάπτυγμα της πτύχωσης» κατανοεί την έμφαση στη διαδικασία με συγκεκριμένους παραμετρικούς κανόνες, οι οποίοι βρίσκονται αποθηκευμένοι, ως κωδικοποιημένη πληροφορία, κάπου στο σύστημα και μέσω αυτών, συνδέονται τα επιμέρους τμήματα του συστήματος.⁸¹

Μέσα από τη διερεύνηση των εννοιών της ρευστότητας, της συνέχειας, της αστάθειας και της πολλαπλότητας, που έρχονται στο προσκήνιο από το φιλοσοφικό λόγο του Deleuze για την πτύχωση, δίνεται η δυνατότητα στην αρχιτεκτονική να προσεγγίσει την πολυπλοκότητα μέσω της ευκαμψίας και να οδηγηθεί σε νέες μορφές δυναμικής σταθερότητας, ως ένα βαθμό απρόβλεπτες, πετυχαίνοντας συγχώνευση πολλαπλών και ετερόκλητων δεδομένων σε ένα σύστημα.

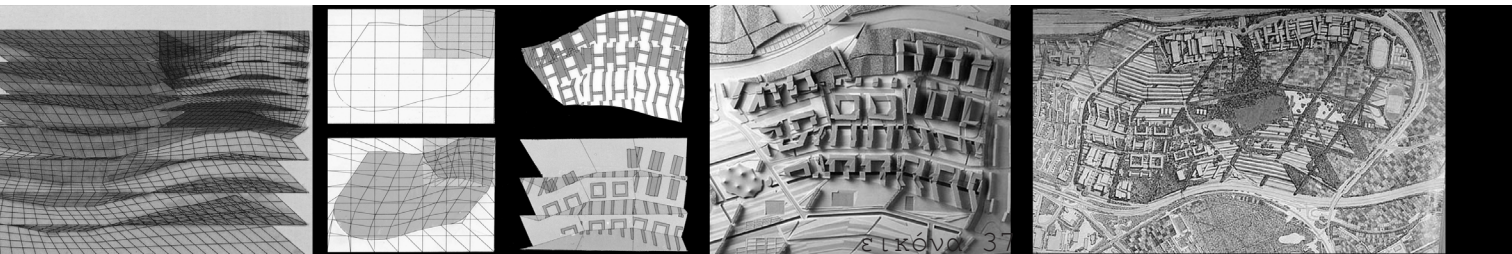
Από τα πρώτα έργα που στηρίζονται στην εφαρμογή της πτύχωσης στην αρχιτεκτονική και στη δημιουργία λείων μορφών, είναι ο διεθνής διαγωνισμός για τον σχεδιασμό του *Rebstock Park* στη Φρανκφούρτη του Peter Eisenman.

Ο σχεδιασμός αποσκοπούσε σε έναν καινοτόμο συνδυασμό επανάληψης και μοναδικότητας των αντικειμένων, χρησιμοποιώντας την «πτύχωση» ως ενιαία και ενοποιητική αρχή. Η συνεχής μεταβολή της επιφάνειας και η διαφοροποίηση των κτιριακών μορφών

81 Krauss, Joackim, «Conversation with N.Kuhnert & A.Snell», από την αγγλική μετάφραση στο *Summery in Formation.Folding in Architecture*, Λονδίνο: Academy Group Ltd, 1996, σελ 12, μτφρ. Ε. Χρυσοχοΐδη

αντικαθιστά την επανάληψη των παραλληλόγραμμων οικιστικών συγκροτημάτων, χαρακτηριστικών του μοντέρνου κινήματος.

Ο καρτεσιανός κάναβος που ήταν πάντα βασικό εργαλείο στις αναζητήσεις του Eisenman δεν εγκαταλείπεται αλλά εμπλέκεται και συνεργάζεται με την διαδικασία της «πτύχωσης». Σκοπός δεν είναι η αντικατάσταση του ήδη υπάρχοντος, όπως θα έκανε το Μοντέρνο, ούτε η ένταξη με σεβασμό στο ήδη υπάρχον, όπως θα έκανε ο μεταμοντέρνος ιστορικισμός, ακόμη ούτε η αποσταθεροποιητική αντιπαράθεση με αυτό, μέσω γραμμικών αλληλεπιθέσεων [linear superimpositions], όπως θα έκανε η αποδόμηση. Σκοπός είναι η μορφή να προκύψει ως δυναμική μορφογένεση, μέσα από την ίδια την τρισδιάστατη αναδίπλωση του ήδη υπάρχοντος πλαισίου. «Η αναδίπλωση δεν είναι ωστόσο μορφολογική, είναι η αναδίπλωση του αστικού ιστού, που παράγει εκ νέου πολυπλοκότητες και δυνατότητες για νέα συμβάντα, μέσα στην υπάρχουσα υλικότητα και πραγματικότητα.»⁸² Αυτή η επεξεργασία οδηγεί στην εξαφάνιση της αρχιτεκτονικής μορφής ως αυτόνομου αντικειμένου και στη μετατροπή του εδάφους σε αρχαιολογικό αρχείο.



Ενδεικτικό στοιχείο της διαφορετικής αυτής προσέγγισης αποτελεί η εμφάνιση σε κείμενα του Eisenman, ήδη από τη δεκαετία του '90, ιδεών όπως το μορφοποιημένο έδαφος [figured ground] και η γειωμένη μορφή [grounded figure], δίδοντας στο έδαφος αρχιτεκτονική υπόσταση. Ο Eisenman υποστηρίζει ότι από το Forming (Μορφοποίηση) με όρους figure/ground οδηγούμαστε στο Spacing (Χωροποίηση) με όρους figure-figure. «Εάν η αρχιτεκτονική πάψει να παρουσιάζεται ως

82 Eisenman, Peter, «Folding in Time :the singularity of Rebstock», «*Folding in Architecture*», στο *ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE*, No 102, σελ 23-26, Λονδίνο: Academy Group Ltd, 1993

εδαφική, μια εδαφική συνθήκη ως συνθήκη του είναι, τότε ανοίγει την εσωτερικότητά της σε πολλές δυνατότητες», θα σχολιάσει. **Το νέο παραγόμενο κτίριο αποτελεί μια μορφή figure/figure, που εμπεριέχει σε δυναμική συνέχεια τα πλήρη και τα κενά του κτιρίου και του αστικού ιστού τα οποία αποτελούν συνέχεια του προϋπάρχοντος τοπίου που αυτό εντάσσεται, έχοντας έτσι τοπολογικό χαρακτήρα.** «Η αναδίπλωση δεν είναι ούτε αντικείμενο-μορφή, ούτε έδαφος- υπόβαθρο, παρά βρίσκεται στο ενδιάμεσο διατηρώντας χαρακτηριστικά από τη φύση του καθενός. Αφορά εξίσου την κάτοψη και την τομή και προασπίζει την έννοια της μοναδικότητας, καθώς καμία πτύχωση δεν είναι ίδια στο χώρο ή το χρόνο- είναι ένα ξεχωριστό κάθε φορά συμβάν.»⁸³

Το έδαφος και το κενό αποτελούν κεντρικές έννοιες στην αρχιτεκτονική του Eisenman, ενώ τα διαγράμματα και το παλίμψηστο, αποτελούν σημαντικά αρχιτεκτονικά εργαλεία. Για τον Eisenman η αρχιτεκτονική είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς διαδοχικών διαδικασιών, με μια εσωτερική λογική, που εμποτίζουν τον σχεδιασμό και γίνονται εμφανείς τόσο στο περιεχόμενο, όσο και στη μορφή. Σε αυτή την περίοδο το αρχιτεκτονικό έργο μέσα από την ανάγνωση και τη μελέτη της τοποθεσίας, τη συγκέντρωση πληροφοριών και την έρευνα, αναπτύσσει μια δυναμική σχέση με το τοπίο, εδραιώνοντας τη θέση του σε αυτό.

Το κενό κατά τον αρχιτέκτονα αντιμετωπίζεται ως «ένας ενεργός χώρος, που αλλάζει τον τρόπο αντίληψης και κατοίκησης ενός κτιρίου, μια νοηματική παρουσία, που ενσωματώνει τα ίχνη των ενεργειών». Ο μόνιμα ενδιάμεσος χώρος, που προκύπτει από την παρουσία του κενού αποτελεί κεντρική παράμετρο στην αρχιτεκτονική του, που διερευνά όλους τους πιθανούς μετασχηματισμούς ανάμεσα στα κτίρια και τον ενδιάμεσο χώρο, ανάμεσα στα πλήρη και τα κενά.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του αρχιτέκτονα Peter Eisenman σχετικό με αυτή τη θεώρηση είναι το *Πολιτιστικό κέντρο στο Santiago de Compostella της Ισπανίας*. Σε αυτό η σχηματοποίηση του τοπίου ανάγεται στη συνεχή δυναμική σχέσεων από κενά και

83 Χρυσοχοΐδη, Ελισάβετ, «Το διάγραμμα ως νοητικό εργαλείο στις δυναμικές διαδικασίες σχεδιασμού», διδακτορική διατριβή, επίβλεψη: Δ.Παπαλεξόπουλος, ΕΜΠ Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, Αθήνα, 2011, σελ 88

πλήρη, με σαφείς αναφορές στο τοπίο της περιοχής. Η τοποθεσία διεισδύει όχι μόνο στα σχέδια και στα προγράμματα, αλλά και στην συνθετική ιδέα και τη μορφή της αρχιτεκτονικής. Τα κτίρια αντιμετωπίζονται λιγότερο ως απομονωμένα αντικείμενα και περισσότερο ως κατασκευές αγκιστρωμένες στην τοποθεσία τους. Το έδαφος μοιάζει να υπερυψώνεται και να καλύπτει το κτίριο σε μια προσπάθεια ένταξης και εναρμόνισης με το φυσικό τοπίο. Η αρχιτεκτονική διοχετεύει την ενέργεια του τόπου διαμέσου της τοποθεσίας, χωρίς όμως το αποτέλεσμα να μοιάζει με κτίριο, αλλά με κομμάτι της φυσικής τοπογραφίας, με ένα 'μαγικό βουνό', τουλάχιστον αυτή ήταν η πρόθεση του αρχιτέκτονα, όπως φαίνεται και στο πρόγραμμα του διαγωνισμού. «Ο νέος, αστικός ιστός δημιουργεί ένα κτιριακό συγκρότημα, ένα τεχνητό τοπίο που είναι κυριολεκτικά εγγεγραμμένο στην τοποθεσία και φορτισμένο με μια έντονη πυκνότητα διαφορετικών παραδόσεων και αφηγήσεων», όπως υποστηρίζεται και στην περιγραφή της πρότασης.

Στην περίοδο δουλειάς του Peter Eisenman που εξετάσαμε, το άμορφο διάγραμμα που χρησιμοποιείται ως βάση για την αρχιτεκτονική διαδικασία δεν χρησιμοποιεί πλέον ως φόντο (ground) μία ανάγνωση του τόπου σε συνεργασία με άλλα υπάρχοντα χαρακτηριστικά, αλλά μετατρέπεται το ίδιο σε ένα μηχανισμό παραγωγής μορφών και εννοιών. Από τη δεκαετία του 90' και μετά, χρησιμοποιεί την τοπολογική γεωμετρία, και συνθέτει έργα, κύρια χαρακτηριστικά των οποίων είναι η συνέχεια, η χρονική μεταβολή και η επιτέλεση. Το στοιχείο του ενδιάμεσου κενού, που ενδιέφερε τον αρχιτέκτονα από την αποδόμηση εντοπίζεται πια στην δυναμική μεταβολή της πτύχωσης. Αυτή, εμπεριέχει τόσο το σύστημα πλήρων-κενών της σύνθεσης, όσο και το έδαφος όπου αυτή δημιουργείται και υπάρχει.



3.3.2β/ Field Conditions, πλήρες-κενό σε ρευστή δομή

Το πλαίσιο του προβληματισμού γύρω από την έννοια του πεδίου, όπως άρχισε να διαμορφώνεται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '80 έως τα μέσα της δεκαετίας του '90, σε σχέση με τις έννοιες του «δυναμικού-πραγματιωμένου», του «χρόνου ως δυναμικού παράγοντα σχεδιασμού» και των «αναδυόμενων συμβάντων», στηρίζεται στο θεωρητικό λόγο των Sanford Kwinter, Stan Allen, Greg Lynn και Jeffrey Kipnis και στη δική τους ανάγνωση ερευνών από τους τομείς των θετικών επιστημών σχετικά με την έννοια του πεδίου. Επιχειρούν να την κατανοήσουν μέσα από τη Γενική και Ειδική Θεωρία της Σχετικότητας, από τα πειράματα από τις δεκαετίες του '50 και του '60 του Hans Jenny (1904-1972), από τη μελέτη σμηνών και κοπαδιών. Αναζητούν τον τρόπο που αυτό το νέο πλαίσιο που διαμορφώνεται στις θετικές επιστήμες μπορεί να έχει επίδραση στις τέχνες και στην αρχιτεκτονική σκέψη.⁸⁴

Ο Kwinter στο άρθρο του *La Città Nuova: Modernity and Continuity*, το οποίο εμπλουτίζει αργότερα στο βιβλίο του *Architectures of time*, ισχυρίζεται ότι «ο χώρος, ο χρόνος και το πεδίο συλλαμβάνονται ως μια νέα οντότητα, που δε μπορεί να διασπαστεί στα στοιχεία που την αποτελούν. Η έννοια του ‘‘πεδίου’’ εκφράζει την απόλυτη εμμένεια (immance) δυνάμεων και συμβάντων, και αντικαθιστά την παλιότερη σύλληψη του χώρου, όπως ορίζονταν με το Καρτεσιανό υπόβαθρο.»⁸⁵

Το πεδίο περιγράφει ένα χώρο εξελίξεων και επιρροών. Δεν περιέχει ύλη ή υλικά σημεία αλλά λειτουργίες, διανύσματα και ταχύτητες. Περιγράφει τοπικές σχέσεις διαφορετικότητας.⁸⁶ Η Ειδική Θεωρία της Σχετικότητας, σύμφωνα με τον Kwinter, αντικατέστησε την έννοια του απόλυτου χρόνου με την έννοια του πεδίου, αφού «ο χώρος, τα συμβάντα και η ύλη (figure) σταμάτησαν να λειτουργούν ως υπόβαθρο

84 Χρυσοχοΐδη, Ελισάβετ, «Το διάγραμμα ως νοητικό εργαλείο στις δυναμικές διαδικασίες σχεδιασμού», διδακτορική διατριβή, επίβλεψη: Δ. Παπαλεξόπουλος, ΕΜΠ Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, Αθήνα, 2011, σελ 120
85 Sanford, Kwinter, «Architectures of time :Toward a Theory of the event in Modernist culture» (2001), Λονδίνο :The MIT Press Cambridge, 2002
86 Ο.Π., σελ. 125

(ground) το ένα για το άλλο, αλλά αντίθετα άρχισαν να γίνονται αντιληπτά ως αλληλεξαρτώμενα χαρακτηριστικά του πεδίου».⁸⁷

Το νέο τετραδιάστατο χωροχρονικό μοντέλο, όπως επισημαίνει ο ίδιος, ανεξάρτητο από υλικά χαρακτηριστικά, εισάγει την έννοια της συνοχής ως βασικό χαρακτηριστικό του πεδίου και το καθιστά μεν αφηρημένο, αλλά και σταθερό: «Το πεδίο δεν υπάρχει ως υλικότητα, αλλά υπάρχει παντού και ταυτόχρονα, όπου υπάρχουν δυνάμεις και ύλη. Το πεδίο δεν προϋπάρχει, αλλά είναι πάντα παρόν ως δυναμικότητα, καθοριζόμενο από -και μέσα στα- «ελαστικά συμβάντα» που το συγκροτούν και το πραγματώνουν».⁸⁸

Ο Stan Allen στο έργο του *Από το αντικείμενο στο πεδίο (From Object to Field (1997))*, εκφράζει με σαφήνεια μια προσέγγιση για τον ετερογενή χώρο στην αρχιτεκτονική και την πολεοδομία, που έρχεται σε αντίθεση τόσο με το νεωτεριστικό ιδεώδες του χώρου ως ένα ενιαίο πλαίσιο που υιοθετήθηκε από το Μοντέρνο κίνημα όσο και από το Κυβιστικό πρότυπο που εκδηλώθηκαν κατά τη μεταμοντέρνα κατάσταση με τις τεχνικές κολάζ.

Εισάγει την έννοια «συνθήκες πεδίου» (field conditions) που παραπέμπει στη μετάβαση από το αυτόνομο αντικείμενο (object) στην δυναμική πολυπλοκότητα του πεδίου (field). Στη σκέψη του τα χωρικά αντικείμενα ή μορφές προκύπτουν από το πεδίο δεν είναι ανεξάρτητες από αυτό, δεν τίθενται δηλαδή σε ένα πεδίο ή περιβάλλον.

Ως ορισμό της «συνθήκης πεδίου», ο Allen προτείνει: «οποιοδήποτε χωρικό υπόβαθρο είναι ικανό να ενώσει ετερόκλητα στοιχεία, σεβόμενο ταυτόχρονα την ιδιαίτερη ταυτότητα του καθενός».⁸⁹ Απαντά έτσι στο αδιέξοδο που είχε οδηγήσει ο Μοντερνισμός και η αποδόμηση, αφού προτείνει ένα νέο τρόπο συνθετικής διαδικασίας, που καλύπτει την ανάγκη διατήρησης τόσο της συνέχειας και της συνεκτικότητας, όσο και της πολυπλοκότητας και της διαφοροποίησης. Σε αυτή τη βάση, στα χαρακτηριστικά των σχηματισμών πεδίων συγκαταλέγει την πορώδη υφή τους και την

87 Ο.Π., σελ. 67

88 Ο.Π., σελ. 68-69

89 Allen, Stanley, «From Object to Field» στο *Architecture after Geometry στο ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE*, No 127, σελ 24, Λονδίνο: Academy Group Ltd, 1997 μτφρ. Ε. Χρυσοχοΐδη

Μέσω μιας σειράς από ιστορικές μελέτες διαφορετικών περιπτώσεων, όπως το Γκράι στην Cordoba αλλά και μη αρχιτεκτονικών αναφορών, προσφέρει μια συνοπτική περιγραφή του ρόλου που κατείχε η έννοια του πεδίου, στην αρχιτεκτονική και στην αισθητική. Επιχειρεί, πρώτη φορά πολύ συγκεκριμένα, να προτείνει τρόπους που η αρχιτεκτονική σκέψη και ο σχεδιασμός, τόσο σε αρχιτεκτονική όσο και σε πολεοδομική κλίμακα, μπορεί να επηρεαστεί από τις εξελίξεις στη μαθηματική θεωρία πεδίων, τα μη γραμμικά δυναμικά συστήματα και τις νέες τεχνολογικές δυνατότητες που μετακινούνται από το αναλογικό αντικείμενο στο ψηφιακό πεδίο. Αποτελεί βάση και σημείο αναφοράς πολλών μεταγενέστερων θεωρητικών που ασχολήθηκαν έκτοτε με την έννοια του πεδίου, αλλά και του σμήνους.

εικόνα 39



τοπική διασυνδεσιμότητα, που ορίζεται με αυστηρούς εσωτερικούς κανόνες και που τα ενώνει σε ένα σύνολο με χαλαρά όρια, με ρευστή μορφή και δυνατότητα συνεχούς εξάπλωσης. Συμπληρώνοντας τον ορισμό εξηγεί: «Οι «συνθήκες πεδίου» είναι φαινόμενα στα οποία δεν υπάρχει ιεραρχική δομή (bottom up phenomena): δεν ορίζονται από αυστηρά γεωμετρικά σχήματα, αλλά από τοπικές συνδέσεις. Η μορφή έχει σημασία, όχι όμως η μορφή των πραγμάτων, όσο οι ενδιάμεσες μορφές, μεταξύ των πραγμάτων».⁹⁰

Σύμφωνα με τον Stan Allen η αντίληψη αυτή σχετίζεται με το πέρασμα από τα αναλογικά μέσα απεικόνισης στα ψηφιακά. Σχετίζεται με προκατόχους της σε αισθητικά πρότυπα, από αυτά της αφηρημένης τέχνης του Piet Mondrian το 1920 μέχρι και την μινιμαλιστική και μετα-μινιμαλιστική τέχνη του 1960. Τα στοιχεία που δημιουργούν την υποδομή της σύγχρονης πόλης, από τη φύση τους συνδέονται μεταξύ τους σε ανοιχτά δίκτυα, προσφέροντας ένα διαφορετικό παράδειγμα των field conditions, στον τομέα του αστικού πλαισίου.⁹¹

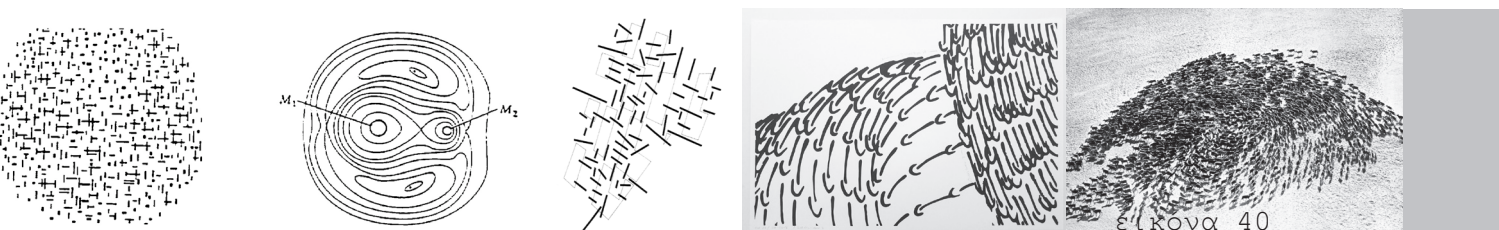
Η θεωρία του Allen για το πεδίο αλλάζει σημαντικά τη Μοντερνιστική σχέση μεταξύ μορφής, κτιριολογικού προγράμματος και χώρου, καθώς επίσης θολώνει το κανονιστικό όριο μεταξύ των διακριτών αρχιτεκτονικών στοιχείων και των μεγαλύτερων αστικών δυνάμεων και συνθηκών. Με αυτόν τον τρόπο, η θεωρία του, άρει τον διαχωρισμό μεταξύ των διαφορετικών κλιμάκων και τομέων επεξεργασίας, όπως την αρχιτεκτονική, το τοπίο και την πολεοδομία, και προτείνει τη μετάβαση από τον σχεδιασμό διακριτών αντικειμένων στη δημιουργία πολυπαραγοντικών σχέσεων.

⁹⁰ Ο.Π., σελ 24

⁹¹ Οι αμερικανικές πόλεις αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα εφαρμογής της θεωρίας των field conditions. Οι τοπικές διαφοροποιήσεις στην τοπογραφία ή την ιστορία της κάθε περιοχής, εντάσσονται στο συνολικό πλαίσιο, τα σύνορα ορίζονται χαλαρά και με ασυνέχειες. Αυτές οι πόλεις δεν έχουν σταθερά σύνορα, επειδή αποτελούν μεμονωμένα στιγμιότυπα ενός μεγαλύτερου συνολικού πλαισίου (field). Μέσω αυτοκινητόδρομων και σιδηροδρομικών γραμμών που ακολουθούν μια παρόμοια οργανωτική λογική, συνδέονται μεταξύ τους σε μεγαλύτερα δίκτυα. Τόσο σε επίπεδο οργάνωσης όσο και σε επίπεδο δομής, παρατηρείται μία πληθώρα συνδυασμών, με μοτίβα αρκετά ευανάγνωστα και θεσμικά διαχειρίσιμα. Το σύστημα προσαρμόζεται στις τοπικές ιδιαιτερότητες χωρίς να διακυβεύεται η συνεκτικότητά του. Σημειακές αποκλίσεις και συνοχή, διαφορετικότητα και τάξη, συνυπάρχουν σε μια λεπτή ισορροπία.

Όσον αφορά την αρχιτεκτονική και τον πολεοδομικό σχεδιασμό, πιο συγκεκριμένα, ο Stan Allen καταλήγει στο ίδιο άρθρο, με την εισαγωγή του προβληματισμού στην κατεύθυνση «από μέσα προς τα έξω», από τη μελέτη της μονάδας δηλαδή και των σχέσεων μεταξύ των μονάδων, προς το σύνολο, δίνεται έμφαση στις αρθρώσεις και στις συνθήκες που καθορίζουν τη σχέση ενός αντικειμένου με το άλλο και του αντικειμένου με το περιβάλλον, καθώς και στις πυκνώσεις και τις εντάσεις που υπάρχουν στο σύνολο. Αυτό που ενδιαφέρει είναι οι τοπικές διαφοροποιήσεις και μικρο-μεταβολές, ακόμη κι αν αυτές δεν επηρεάζουν άμεσα αισθητά το σύνολο.

Σε συνθήκες πεδίου από τη μια η τοπολογική συνέχεια ανάμεσα σε ετερογενή στοιχεία και από την άλλη η μοριοποίηση κάθε αντικειμένου σε επιμέρους μικρο-οντότητες ή αλγόριθμους, δημιουργούν για τις σχέσεις πλήρους/κενού ανοιχτές και συχνά χρονικές συσχετίσεις σε συνεκτικά πεδία. Η μορφή (figure) δεν αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο αντικείμενο, αλλά ως συγκέντρωση πυκνοτήτων, σημείο καμπής ή κοιλότητα ενός συνεχούς πεδίου, διατηρώντας την ταυτότητα των επιμέρους στοιχείων του συνόλου και αποκτώντας συνολική σταθερότητα. Οι μορφές ή τα χωρικά αντικείμενα, δεν τίθενται σε ένα πεδίο (ground), αλλά προκύπτουν από αυτό και δεν είναι ανεξάρτητες.



Εικόνα 40

3.3.2γ/ Unstudio, πλήρες-κενό σε ρευστή δομή, - Mixage

Όπως είδαμε και σε προηγούμενες ενότητες, στην πρόσφατη αρχιτεκτονική το κτίριο αποτελεί μια ανοιχτή διαδικασία που ανταποκρίνεται και αλληλεπιδρά με τους γρήγορους ρυθμούς της σύγχρονης πόλης. «Οι Ben v& Berkel & Caroline Bos του Ολλανδικού αρχιτεκτονικού γραφείου UN Studio σχολιάζουν ακριβώς στο βιβλίο τους Design models (2006) ,το πέρασμα από μια αρχιτεκτονική του κουτιού σε μια ρευστή αρχιτεκτονική (from box to blobs).»⁹² Η αρχιτεκτονική αυτή δεν αποτελείται πλέον από σταθερές ενότητες αλλά βασίζεται σε χρονικές διατάξεις και συνθέτει ευέλικτα, συνεχή συστήματα, στα οποία ενσωματώνονται όλες οι επιμέρους παράμετροι. Με την εισαγωγή της παραμέτρου του χρόνου, σε διάφορα στάδια της συνθετικής διαδικασίας, έχουμε την δημιουργία δυναμικών συστημάτων που λειτουργούν μορφογενετικά.

Οι φαινομενικά ρευστές δομές που παράγονται χάρη στις ικανότητες των ψηφιακών μέσων μετατρέπονται σε απτά, αρχιτεκτονικά έργα. Μια έντονη συγχώνευση των τρόπων κατασκευής, των υλικών, του προγράμματος που ρυθμίζει την κυκλοφορία και τους χώρους, δημιουργεί αβεβαιότητα ως προς τις ακριβείς ιδιότητες των συστατικών από τα οποία συναρμολογούνται οι δομές αυτές, είναι υβρίδια που δεν επιδιώκουν την ταυτότητα των συστατικών τους στοιχείων.

Τα αρχιτεκτονικά έργα, με αυτά τα χαρακτηριστικά, είναι αποτελέσματα ολιστικής συγχώνευσης ετερόκλητων στοιχείων, παρουσιάζουν ασάφεια σχετικά με την κλίμακα και την αναλογία των δομών. Τα όρια ανάμεσα στα διαφορετικά χαρακτηριστικά του έργου θολώνουν και αναπτύσσονται σε στρώματα τα οποία δεν επικοινωνούν κατ' ανάγκη μεταξύ τους ή με την κλίμακα και τη δομή των σχημάτων και των χαρακτηριστικών από τα οποία προέρχονται. Οι υβριδικές δομές δεν έχουν καμία αυθεντική, αναγνωρίσιμη ταυτότητα, η οργάνωσή τους είναι προσανατολισμένη στο να επιτρέπουν επέκταση και συρρίκνωση με άξονα την αλγοριθμική

⁹² Χατζησάββα, Δήμητρα, «Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα», διδακτορική διατριβή, επίβλεψη: Α.Μ Κωτσιόπουλος, ΑΠΘ Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2009, σελ. 315

λειτουργία και αυτό οδηγεί σε διαδικασίες επικάλυψης και μη καθορισμένη μορφή χώρων που ρέουν ο ένας μέσα στον άλλο.

Ένα παράδειγμα υβριδικής δομής είναι το project *Manimal*, των UNStudio. Σε αυτό, απεικονίζεται ένα υβριδικό πλάσμα που έχει δημιουργηθεί από την μίξη των εικόνων ενός λιονταριού, ενός φιδιού και μιας ανθρώπινης μορφής. Το *Manimal* δεν αποκαλύπτει καμία συγκεκριμένη πληροφορία σχετικά με την πολύπλοκη καταγωγή του. Οι τρεις κύριες πτυχές που καθιστούν την τεχνική του υβριδισμού του *Manimal* αρχιτεκτονικά ενδιαφέρουσα αφορούν στη σχέση της με τον συντάκτη-δημιουργό, στη σχέση που αναπτύσσει με τον χρόνο και τον ρόλο που παίζει το συστατικό μέρος για το σύνολο. Το *Manimal* παρήχθη από έναν καλλιτέχνη, αλλά μοιάζει με το προϊόν μιας ομάδας. Αυτή είναι η συνθήκη που ισχύει και για ένα αρχιτεκτονικό έργο, όπου πολλοί διαφορετικοί παράγοντες καθορίζουν το τελικό αποτέλεσμα. Το *Manimal* δημιουργείται από συνεχείς μεταλλάξεις μέσα σε ένα πλαίσιο επιταχυνόμενου χρόνου. Είναι το προϊόν ενός κινούμενου σχεδίου, στο οποίο η διάρκεια αποτελεί κύριο παράγοντα, η τελική εικόνα δεν είναι παρά ένα πλαίσιο/frame, σε μια ακολουθία που θα μπορούσε φαινομενικά, να τρέχει επ' αόριστον. Αυτό το ζήτημα τίθεται και στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Πότε πρέπει να σταματήσουμε τη συνθετική ψηφιακή διαδικασία; Πότε έχουμε φτάσει στη σωστή λύση; Ακόμη, το γεγονός ότι η ενότητα της εικόνας δεν διαταράσσεται από την ποικιλία των συστατικών της είναι αυτό που διακρίνει την τεχνική υβριδισμού από αυτήν του παραδοσιακού κολάζ. Αυτή είναι η πιο ριζοσπαστική πρόκληση και για την αρχιτεκτονική.

Η ομοιογενοποιητική συνεκτικότητα ετερόκλητων στοιχείων, σε επιμέρους συμφραζόμενα και διαφορετικές επιρροές, όλα τα ασύμβατα συστήματα που παρέχουν πληροφορία στη σύνθεση, εκφράζονται συγχωνευτικά σε μία κυρίαρχη χειρονομία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η σχέση πλήρους κενού βρίσκεται σε τοπολογική και αδιαφοροποίητη συνέχεια.

Η διαδικασία σύνθεσης των Unstudio, βασίζεται εν μέρη στη χρήση στοιχείων δανεισμένων από τον τομέα της μαθηματικής τοπολογίας, τα οποία λειτουργούν σαν επικοινωνιακά σημεία αναφοράς αλλά και ως πιθανά σχεδιαστικά διαγράμματα. Ο Van Berkel και η Car-



εικόνα 41

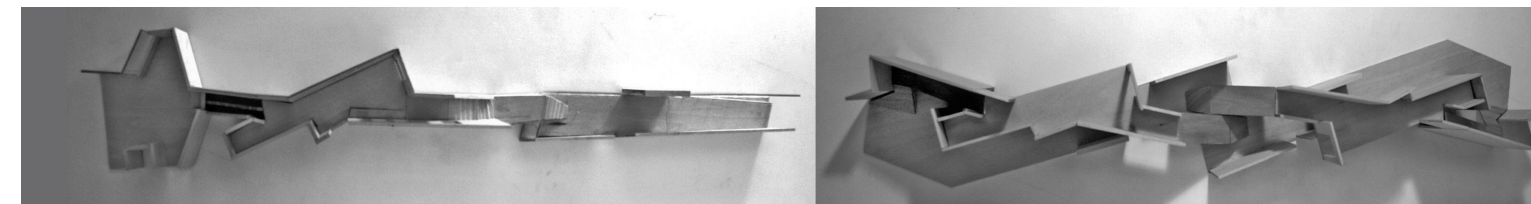
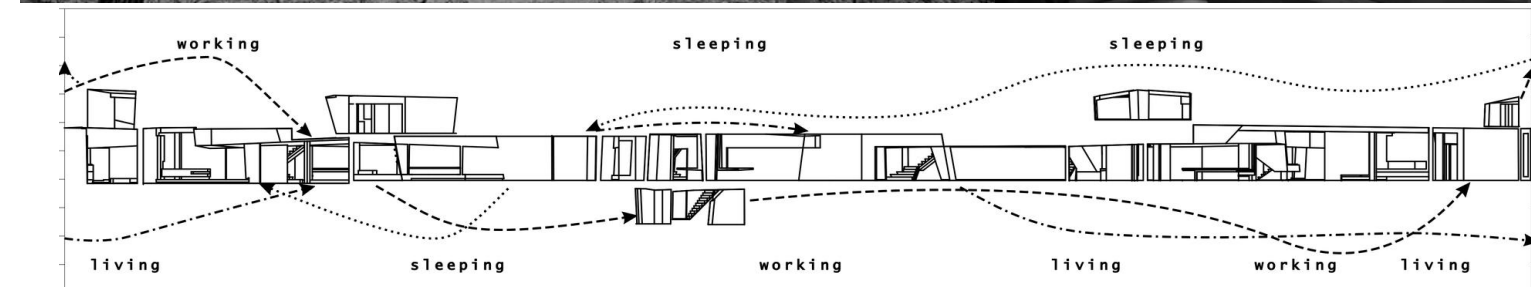
online Bos αποδίδουν σε αυτά τα διαγράμματα μεγάλη σημασία, γεγονός που αποτυπώνεται και στο βιβλίο τους *Mobile Forces* (1994). Η σημασία αυτή απορρέει κυρίως στην ανάγνωση του έργου του Michel Foucault, από τον Gilles Deleuze ο οποίος αντιλαμβάνεται το διάγραμμα ως ένα χαρακτηριστικό ριζωματικό χάρτη ο οποίος απεικονίζει ένα προσωπικό αλλά και κοινωνικό δυναμικό πεδίο, όπως για παράδειγμα η φυλακή *Panopticon*.

Ένα παράδειγμα υλοποιημένου έργου τους αποτελεί η κατοικία *Möbius* (1993–98). Η κορδέλα Möbius, μια συνεχής τοπολογική επιφάνεια, χωρίς αρχή και τέλος, χρησιμοποιήθηκε ως διάγραμμα για την οργάνωση δύο αλληλοπλεκόμενων τροχιών– διαδρομών, αυτές του ζευγαριού που μένει μαζί, αλλά και χώρια στο ίδιο σπίτι. Η ιδέα δύο οντοτήτων με ξεχωριστή τροχιά, που συμπίπτουν σε συγκεκριμένα σημεία, ορίζοντας τους κοινούς χώρους συνάντησης του σπιτιού, διατρέχει όλες τις φάσεις του έργου, από τη σύλληψη ως την κατασκευή. Πρόγραμμα, κίνηση και κατασκευή συνδυάζονται σε μια χειρονομία συνέχειας. Σε ένα ενιαίο κέλυφος, οργάνωνονται οι χώροι με βάση τις δραστηριότητες του ζευγαριού στη διάρκεια ενός εικοσιτετράωρου: εργασία, κοινωνική ζωή, οικογενειακή ζωή και προσωπικός χρόνος ξεδιπλώνονται σε μια συνεχή κίνηση (loop). Η γραφική αναπαράσταση αυτών των δραστηριοτήτων σε ένα εικοσιτετράωρο καθιστούν απαραίτητη την εισαγωγή μιας διάστασης χώρου– χρόνου, έτσι επιλέχτηκε το τοπολογικό διάγραμμα συνέχειας του Möbius band. Η εσωτερική οργάνωση αυτής της δομής χρησιμοποιήθηκε για να ενώσει τα τέσσερα τμήματα του οικοπέδου, με διαφορετικό χαρακτήρα το καθένα, έτσι η ζωή μέσα στο σπίτι μετατράπηκε σε έναν περίπατο στα τοπία.

Το μαθηματικό μοντέλο του Möbius band δεν μεταφέρεται ένα προς ένα στη μορφή της κατοικίας, αλλά καθοδηγεί την οργάνωση των χώρων σε όλα τα επίπεδα από το σχεδιασμό ως το τελικό, υλοποιημένο αντικείμενο: από την κίνηση, την επίλυση των κατόψεων και τομών ως τη διαχείριση του φωτός και των υλικών (τοίχοι από σκυρόδεμα της εξωτερικής όψης γίνονται έπιπλα και υαλοστάσια γίνονται χωρίσματα). Η ιδιότητα της διαγραμματικής κορδέλας, να μπορεί κανείς να προσεγγίσει όλα τα σημεία της, εσωτερικά και εξωτερικά στην ίδια πορεία, μεταφέρθηκε στο σπίτι και καθόρισε τη διαδοχή των χώρων, τη σχέση ανοιχτού –κλειστού και του εσωτερικού–

εξωτερικού. Οι δύο τροχιές που μπλέκονται, διασταυρώνονται και απομακρύνονται, σχηματίζοντας χώρους συνεύρεσης και χώρους απομόνωσης, είναι μόνο το αρχικό έναυσμα: η αρχιτεκτονική απελευθερωμένη από προκαθορισμένο λεξιλόγιο και παραδοχές ανακαλύπτει νέες σχέσεις και δυνατότητες οργάνωσης χώρου.

Εδώ η σχέση ανάμεσα στα πλήρη και τα κενά ακολουθεί τη διαγραμματική συνέχεια. Καθώς το διάγραμμα Möbius αναπτύσσεται συνεχώς, η τοπολογική επιφάνεια που αποτελεί την κατοικία εναρκώνει κάθε φορά τόσο τα πλήρη όσο και τα κενά της σύνθεσης.



3.3.2δ/συμπερασματικά

Στην ενότητα αυτή παρατηρήσαμε πως τα όρια, το περίγραμμα του κάθε όρου του διπόλου, σταματούν να προσδιορίζονται με σταθερότητα, τόσο εννοιολογικά όσο και συνθετικά, με αποτέλεσμα το τελικό προϊόν της σύνθεσης να αποτελεί ένα νέο σύμπλεγμα υβριδικής συμπεριφοράς, όπου το κενό και το πλήρες συνυπάρχουν σε ρευστές σχέσεις σε χρονική μεταβολή. Η τοπολογική γεωμετρία δίνει στην αρχιτεκτονική τη δυνατότητα, να δίνει μορφή σε συστήματα πολυπλοκότητας, να παράγει δηλαδή πολυσύνθετες μορφές, που να μετασχηματίζονται και να διαφοροποιούνται ομαλά και σε συνέχεια. Στην περίπτωση του Eisenman, η πτύχωση χρησιμοποιείται ως φορέας συνεκτικής διασύνδεσης ετερογενούς πληροφορίας μέσω διαγραμμάτων. Η πληροφορία διαμορφώνεται από εξωτερικούς παράγοντες, αλλά χαρακτηρίζεται και από την εσωτερική συμπεριφορά του συστήματος και είναι, σε αυτήν την περίπτωση, η κινητήρια δύναμη για τις στρατηγικές της λείας μορφοποίησης (smooth transformation). Το παραγόμενο κτίριο αποτελεί μια μορφή figure/figure, που εμπεριέχει σε δυναμική συνέχεια τα πλήρη και τα κενά του κτιρίου και του αστικού ιστού τα οποία αποτελούν συνέχεια του προϋπάρχοντος τοπίου που αυτό εντάσσεται, έχοντας έτσι τοπολογικό χαρακτήρα. Σε συνθήκες πεδίου, από τη μία η τοπολογική συνέχεια ανάμεσα σε ετερογενή στοιχεία και από την άλλη η μοριοποίηση κάθε αντικειμένου σε επιμέρους μικρο-οντότητες, δημιουργούν για τις σχέσεις πλήρους/κενού ανοιχτές και συχνά χρονικές συσχετίσεις σε συνεκτικά πεδία. Στο διάγραμμα figure-ground η μορφή δεν αποτελεί αυτόνομο στοιχείο αλλά ένα σύνολο επιμέρους χωρικών αντικειμένων, τα οποία δεν τίθενται σε ένα πεδίο (ground), αλλά προκύπτουν από αυτό και δεν είναι ανεξάρτητα. Τέλος, στο παράδειγμα των Unstudio, η σχέση κενού πλήρους εκδηλώνεται με τη δημιουργία ρευστών, δυναμικών δομών. Σε αυτή την περίπτωση, η σχέση ανάμεσα στα πλήρη και τα κενά ακολουθεί διαγραμματική συνέχεια, όπως γίνεται εμφανές και στα παραδείγματα.

3.3.3/ το κενό σε τοπολογική και τοπιακή συνέχεια με το πλήρες

3.3.3α/ Rem Koolhaas, το ενεργό κενό σε ελεύθερη τομή, το κτίριο ως συνεχής πορεία

Όπως εξετάστηκε και σε προηγούμενες ενότητες, η μετατροπή των χωρικών δομών σε ρέουσες μορφές, επέτρεψε στην αρχιτεκτονική μια διαφορετικού τύπου συσχέτιση με το περιβάλλον της. Με την συμβολή των ψηφιακών μέσων σχεδιασμού, τα κτίρια επηρεάζονται και συνδημιουργούν το τοπίο, μαζί με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του.

Έτσι το έδαφος και το κτίριο, αναπτύσσονται παράλληλα και συνθέτουν μια πτυχωμένη επιφάνεια, η οποία ενσωματώνει όλα τα ετερόκλητα χαρακτηριστικά του τοπίου και του προγράμματος.

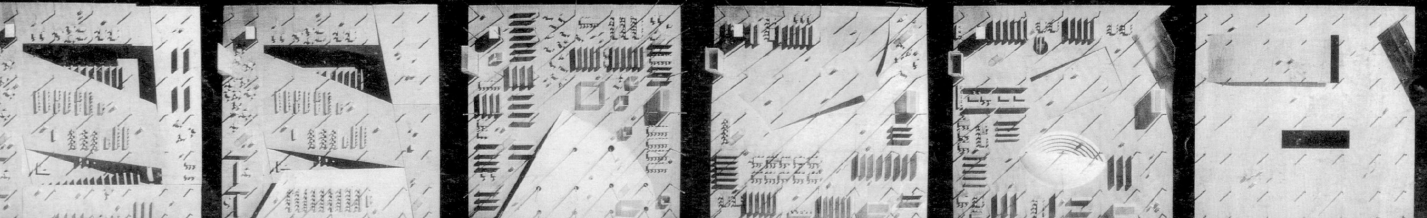
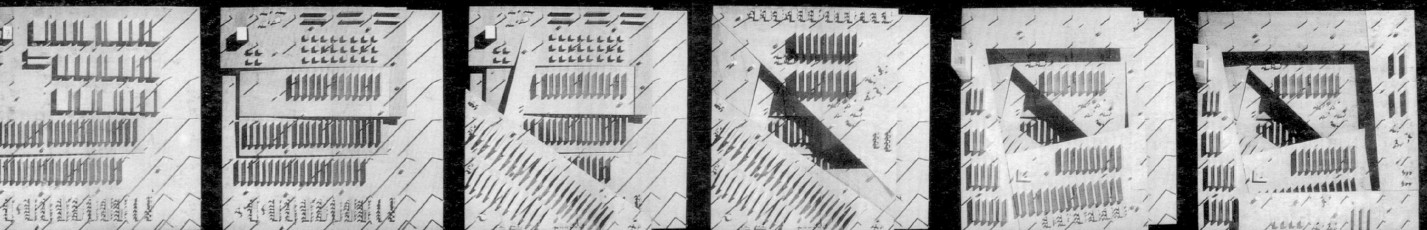
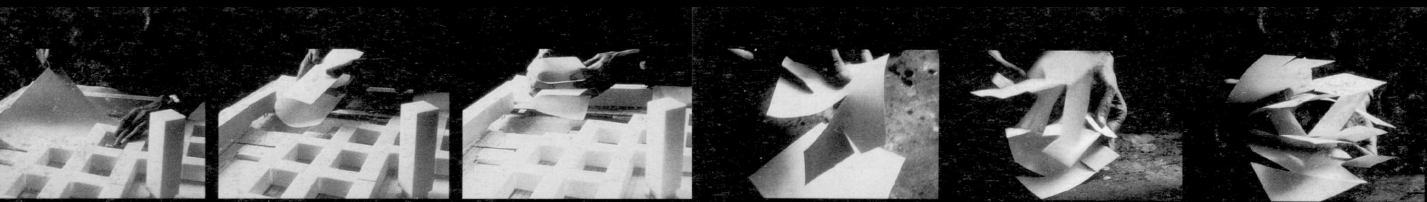
«Με το κτίριο να αποτελεί συνέχεια του υπάρχοντος τοπίου, επιτρέπει στις υποδομές και στις ροές της πόλης να επεκταθούν στο εσωτερικό του, συνδημιουργώντας έτσι ένα ενεργό σύστημα σχέσεων, που μπορεί να υποδεχτεί εννοιολογικά την πίεση της χρονικής αναφοράς.»⁹³

Στα έργα πολλών σύγχρονων αρχιτεκτόνων παρατηρούμε την μετατροπή της κλειστής οριοθετημένης φόρμας σε πτυχωμένη τοπολογική επιφάνεια. Στις συνθέσεις αυτές, η επιφάνεια του δαπέδου αναδιπλώνεται για να αποτελέσει την οροφή με αποτέλεσμα το κτίριο να αποτελεί μια συνεχή πορεία και να εξασφαλίζεται η οπτική συνέχεια ανάμεσα στους ορόφους αλλά και προς τους εξωτερικούς χώρους.

Στη βραβευμένη πρόταση για «*δύο βιβλιοθήκες στο Jussieu*» (1992), στο Παρίσι, το γραφείο OMA μετασχηματίζει ριζικά την τυπική διάταξη της βιβλιοθήκης. Αντί να στοιβάξει τα επίπεδα της σύνθεσης καθ' ύψος, συνδέει με έναν ενιαίο χειρισμό τα δάπεδα των 93 «Η πόλη βρίσκεται σε αμοιβαία σχέση με τον δρόμο. Δεν υπάρχει παρά μόνο στη σχέση της με μια κυκλοφορία και ένα δίκτυο. Είναι ένα ιδιαίτερο σημείο στο δίκτυο που τη δημιουργεί και το δημιουργεί. Ορίζεται από εισόδους και εξόδους; κάτι πρέπει να εισέρχεται και να εξέρχεται από αυτή. Επιβάλλει μια συχνότητα. Επιφέρει μια πόλωση της ύλης αδρανούς, ζωντανής και ανθρώπινης». G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux* (1980), μτφρ. Στα αγγλικά B. Massumi, Μινεάπολις: University of Minnesota Press, 1987, σελ. 539



εικόνα 43



ορόφων, σχηματίζοντας έτσι μια ενιαία τροχιά, που προσομοιάζει μια εσωτερική λεωφόρο που αναπτύσσεται σε όλο το κτίριο.

Η χωροθέτηση της νέας βιβλιοθήκης αποτελεί την εισαγωγή ενός νέου πυρήνα, που ταυτόχρονα αναζωογονεί τις προϋπάρχουσες εγκαταστάσεις του campus. Σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα, η πανεπιστημιούπολη δεν ήταν εύκολα οικειοποιήσιμη από τους χρήστες της. Αντί να αποτελεί ένα συγκεντρωτικό πυρήνα, αναπτύσσεται σε ένα διάσπαρτο δίκτυο. Προοριζόμενος ως η ουσία της πανεπιστημιούπολης, ο προθάλαμος που απευθύνεται στους περιπατητές, βιώνεται ως ένας υπολειμματικός χώρος, ένα κενό που περιβάλλεται μεταξύ του δρόμου και του κτιρίου.

Για να επαναφέρουν την αρχική του σημασία, οι αρχιτέκτονες οραματίζονται την επιφάνεια του προθάλαμου ως εύκαμπτη: ένα 'μαγικό χαλί' που ευνοεί την κοινωνική συναναστροφή των χρηστών. Η επιφάνεια αυτή αναδιπλώνεται για να σχηματιστεί μια στοίβα από πλατφόρμες, η οποία στην συνέχεια περικλείεται, για να μετατραπεί σε κτίριο, το οποίο μπορεί να αναγνωστεί ως το επιστέγασμα του δικτύου Jussieu.

Αυτές οι νέες επιφάνειες, που συνθέτουν ένα επεκτεινόμενο κατακόρυφο τοπίο - στη συνέχεια «αστικοποιούνται» λειτουργώντας σχεδόν σαν μια πόλη: τα σταθερά στοιχεία των βιβλιοθηκών επαναπροσδιορίζονται στο νέο δημόσιο χώρο που παράγεται, όπως τα κτίρια σε μια πόλη. Αντί για μια απλή στοίβαξη ενός δαπέδου πάνω από το άλλο, τα πλήρη τμήματα του κάθε ορόφου αναδιπλώνονται, δημιουργώντας μια ελεύθερη τομή, που συνδέει το σύνολο των δαπέδων και των οροφών της σύνθεσης.

Με αυτόν τον τρόπο μια ενιαία τροχιά διασχίζει ολόκληρη τη δομή ως μια διαστρεβλωμένη εσωτερική λεωφόρος. Ο επισκέπτης μετατρέπεται σε περιηγητή, μέσα σε ένα κτίριο βιβλιοθήκης που προσομοιάζει με περιβάλλον αστικού ιστού. Μέσω της κλίμακας και της ποικιλίας των χωρικών σχέσεων που αναπτύσσονται ανάμεσα στην αναδιπλούμενη επιφάνεια, η ατμόσφαιρα που επικρατεί μοιάζει με αυτή που θα συναντούσαμε στο δρόμο. Το γεγονός αυτό εντείνεται με τη δημιουργία ενός επιπλέον συστήματος αστικών στοιχείων στο εσωτερικό: πλατείες, πάρκα, μνημειακές σκάλες, καφετέριες,

καταστήματα, έρχονται να συμπληρώσουν το κτιριολογικό πρόγραμμα.⁹⁴

Στο παράδειγμα που μελετήθηκε η σχέση κενού-πλήρους εκδηλώνεται με τη δημιουργία μιας ελεύθερης τομής που δημιουργείται από μια ελαστική συνεχή επιφάνεια που αναδιπλώνεται καθ' ύψος. Η επιφάνεια αυτή, που αποτελεί το πλήρες της σύνθεσης, πτυχώνεται δημιουργώντας χώρους διαφορετικής κλίμακας και χαρακτήρα κατά την εξέλιξή της. Τα κενά αυτά τμήματα της σύνθεσης, σε επίπεδο τομής δεν διατηρούν ένα συνεχές μέγεθος αλλά ποικίλουν, καθώς η αναδιπλούμενη επιφάνεια συγκλίνει και αποκλίνει, και φιλοξενούν τις δραστηριότητες του κτιρίου. Ο χειρισμός αυτός του αρχιτέκτονα συλλαμβάνει εννοιολογικά το κενό, ως την λανθάνουσα δύναμη που περιέχεται μεταξύ των στρώσεων που δημιουργούνται από τα συμπαγή δάπεδα. Μελετώντας το κτίριο σε τομή, η σχέση κενού-πλήρους είναι τέτοια, που επιτρέπει να υποθέσουμε πως οι μοναδικοί πραγματικοί όγκοι της σύνθεσης, είναι αυτοί που καταλαμβάνουν οι ενδιάμεσοι κενοί χώροι, ανάμεσα στους ορόφους.

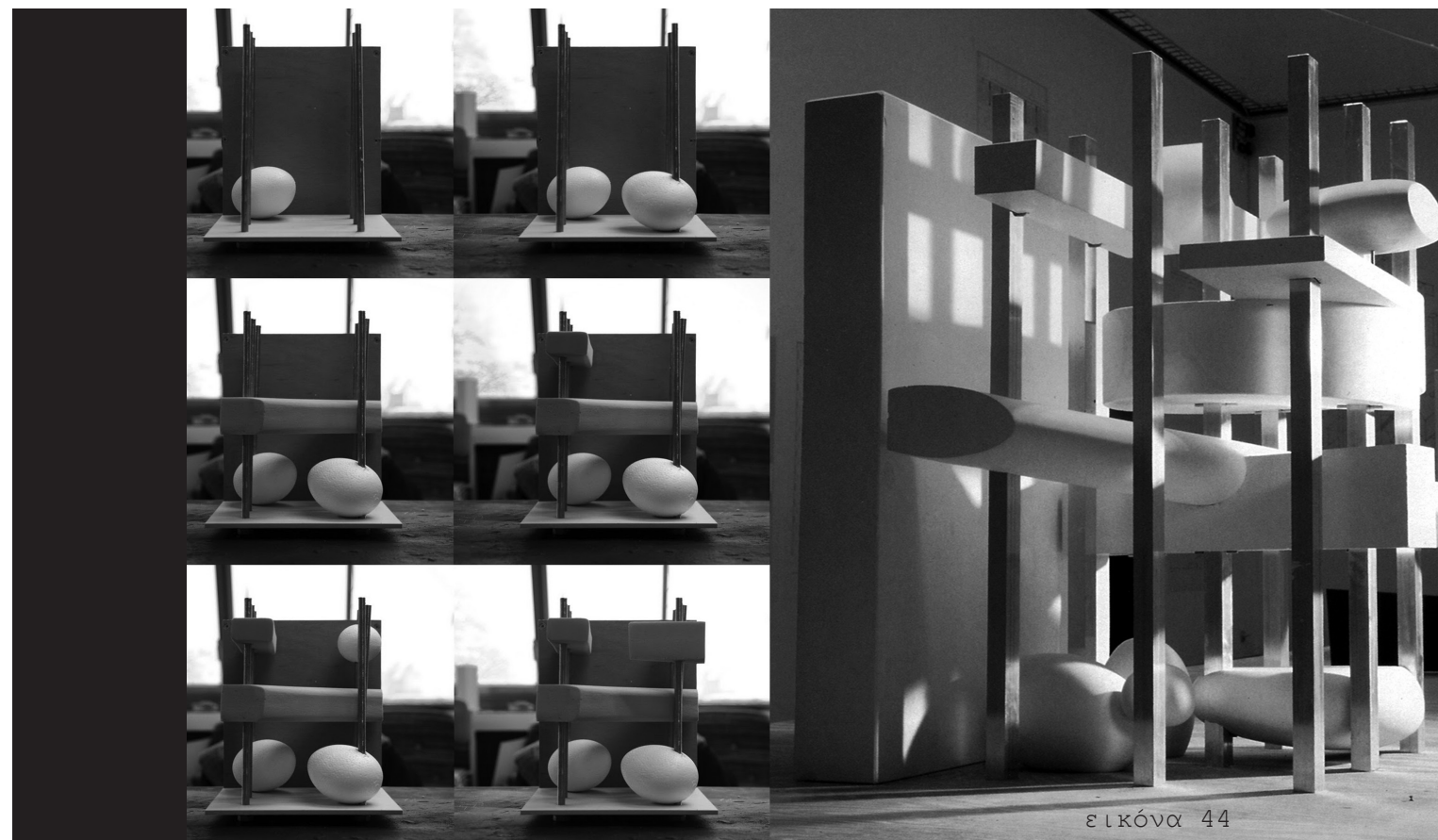
Άλλο ένα project στο οποίο η σχέση κενού-πλήρους εκδηλώνεται με τη δημιουργία της ελεύθερης τομής, είναι η πρόταση των OMA για τον διαγωνισμό με στόχο τον σχεδιασμό της Εθνικής Βιβλιοθήκης (*Très Grande Bibliothèque*) το 1989.

Με αυτό το κτίριο σηματοδοτείται η αρχή της περιόδου όπου το ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα μεταβαίνει από τον σχεδιασμό με αστικά χαρακτηριστικά στον εννοιολογικό φορμαλισμό. Η φιλοδοξία αυτού του έργου είναι να απαλλαγεί η αρχιτεκτονική από τις ευθύνες που δεν μπορεί πλέον να υποστηρίξει και να εξερευνήσει αυτή την νέα ελευθερία.

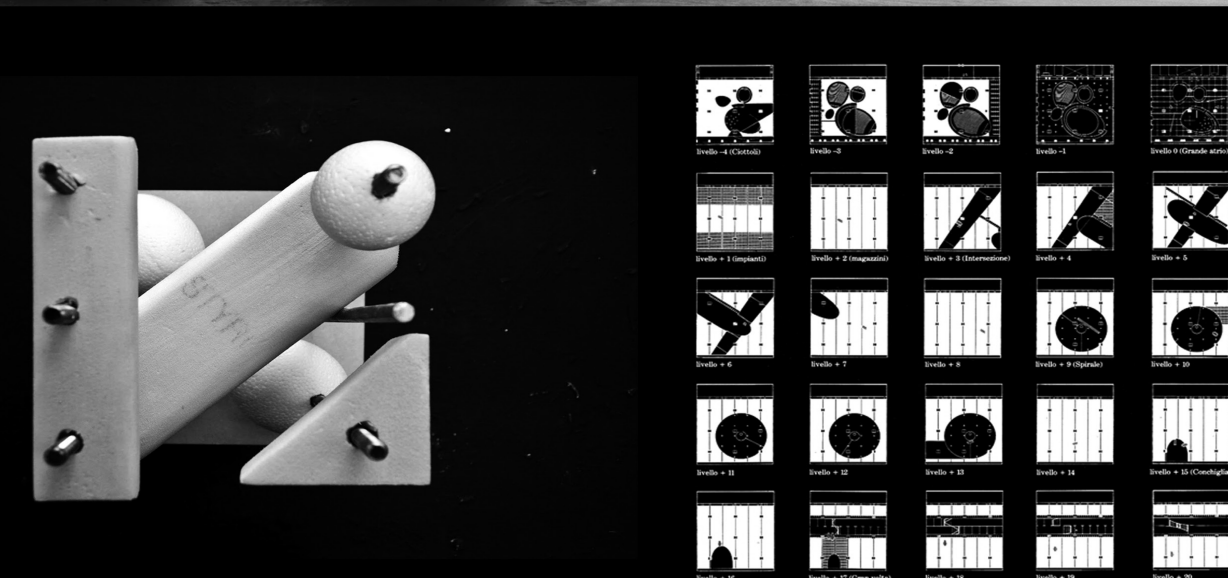
Η τεράστια ποσότητα πληροφορίας που απαιτούσε στέγαση στο κτιριολογικό (βιβλία, ταινίες, ψηφιακές βάσεις δεδομένων) οδήγησε στην ιδέα της σύνθεσης. Η «Πολύ μεγάλη βιβλιοθήκη», αντιμετωπίζεται ως ένα πλήρες μπλοκ πληροφορίας, ένα αποθετήριο αποτελούμενο από όλων των ειδών τα δεδομένα. Στην σύνθεση αυτή, οι μεγάλοι ενιαίοι δημόσιοι χώροι αποτελούν τα σημεία απουσίας του κτιρίου, τα κενά που προκύπτουν από ανασκαφή στο πλήρες της

⁹⁴ Οι πληροφορίες για την περιγραφή του κτιρίου πάρθηκαν από την ιστοσελίδα του γραφείου OMA, <http://oma.eu/projects/jussieu-two-libraries>, ημερομηνία αναζήτησης 1/9/2017

πληροφορίας. Ένα κτιριολογικό σώμα με αιωρούμενα λειτουργικά στερεά εν κενώ ανοιχτά σε πολλαπλές συνδέσεις και συνδυασμούς.



εικόνα 44



.3.3β/ SANAA ,τοπολογική συνέχεια,το κενό και το πλήρες σε πολλαπλούς συνδυασμούς

Άλλη μία περίπτωση αρχιτεκτόνων που χρησιμοποιούν τη σχέση πλήρους –κενού σε τοπολογική συνέχεια είναι το ιαπωνικό γραφείο SANAA.⁹⁵ Οι SANAA αναφέρονται συχνά στον όρο σύστημα για να περιγράψουν τη διαδικασία που ακολουθούν κατά τον σχεδιασμό. Συγκεκριμένα, το σύστημα στο οποίο αναφέρονται αποτελείται τόσο από τις υφιστάμενες συνθήκες που επικρατούν στην εκάστοτε περιοχή στην οποία καλούνται να επέμβουν, στο κτιριολογικό πρόγραμμα που τους ζητείται, όσο και στις ιδέες που σκοπεύουν να αναπτύξουν οι ίδιοι.⁹⁶ Η επεξεργασία του συστήματος κατά τη συνθετική διαδικασία έχει ως στόχο «να αποσαφηνίσει τις ποικίλες σχέσεις εντός των διαφορετικών συστατικών του έργου».⁹⁷ Συνθέτουν έτσι ένα σύστημα, που είναι προσεκτικά συντεθημένο και ταυτόχρονα ανοιχτό σε ερμηνεία και παραλλαγή, που χαρακτηρίζεται από τυπολογική απροσδιοριστία στο επίπεδο των χώρων, επιτρέποντας τεράστια ευελιξία στη χρήση.

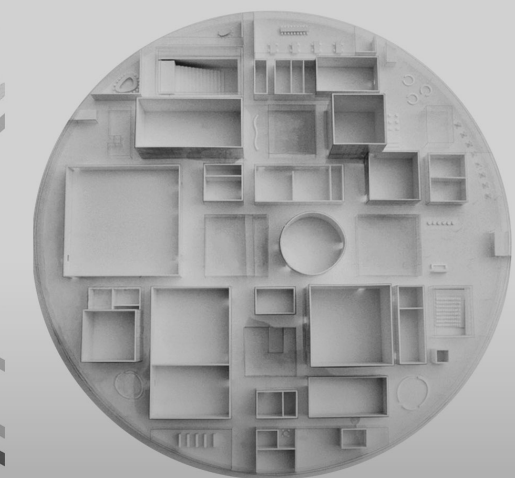
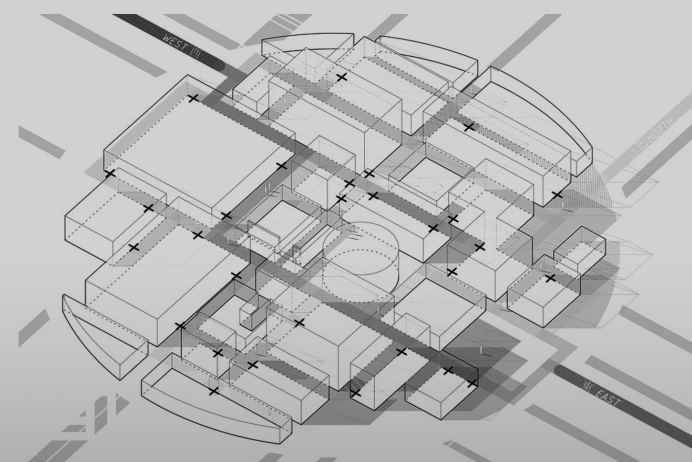
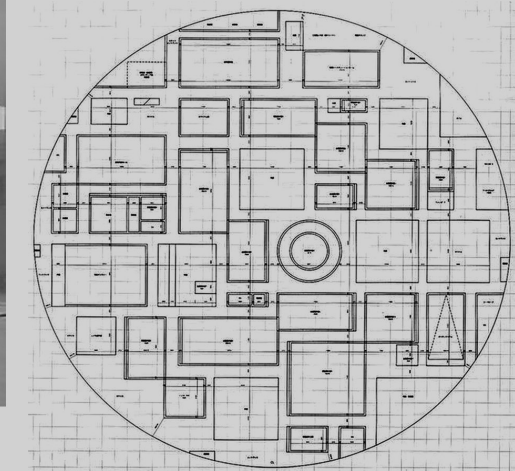
Για παράδειγμα, το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης για τον 21ο αιώνα, στην πόλη Kanazawa, είναι σχεδιασμένο με αυτές τις αρχές, και αποτελεί ένα παράδειγμα της δουλειάς των αρχιτεκτόνων όπου η σχέση κενού-πλήρους δημιουργεί πολλαπλές αφηγήσεις για τον χρήστη. Στόχος τους ήταν να δημιουργήσουν ένα μουσείο τέχνης το οποίο «να μπορεί με χαλαρότητα αλλά και βεβαιότητα να συγκεντρώσει και να συνδέσει τις ποικίλες πτυχές της πόλης ώστε να σχηματίσει ένα περιφερειακό επίκεντρο».⁹⁸

95 Το γραφείο SANAA (Sejima and Nishizawa and Associates) ιδρύθηκε το 1995 από τους Ιάπωνες αρχιτέκτονες Kazuyo Sejima και Ryue Nishizawa με σκοπό τη συνεργασία σε έργα μεγάλης κλίμακας. Η βάση του γραφείου βρίσκεται στο Τόκυο, αλλά αρκετά συχνά λειτουργεί και σε διεθνές επίπεδο. Τόσο η Sejima όσο και ο Nishizawa διατηρούν τα προσωπικά τους γραφεία για έργα μικρότερης κλίμακας, περισσότερο τοπικά βασισμένων. Το 2010 τους απονεμήθηκε το βραβείο Pritzker, το ανώτερο της αρχιτεκτονικής. Στο: <<http://www.pritzker-prize.com/2010/bio>>

96 Taki, Koji, «Conversation with Kazuyo Sejima», για το *El Croquis*(1982): Kazuyo Sejima 1988-1996, No. 77(I), σελ. 6, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas, 1996

97 Ο.Π., σελ.6

98 «Contemporary Art Museum, Kanazawa», για το *El Croquis*(1982): Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa 1995-2000, No. 99, σελ. 208, Μαδρίτη: Medianex Exclu-



εικόνα 45



Το κυκλικό σχήμα που επιλέγεται για την εξωτερική μορφή του κτιρίου, ευνοεί την ισοδύναμη προσέγγιση του από κάθε κατεύθυνση. Όπως επισημαίνουν και οι ίδιοι : «χωρίς μπροστά ή πίσω, η περίμετρος ανοίγεται εξίσου στο περιβάλλον».⁹⁹ Θεωρούν ότι, λειτουργικά αλλά και από πλευράς γεωμετρίας, αυτός ο δακτύλιος δίνει τη δυνατότητα στο κτίριο να δηλώνει την ανοικτότητα του και ταυτόχρονα να αποτελέσει ένα τοπόσημο για την περιοχή.

Η κυκλική περίκλειση του μουσείου οδηγεί στη δημιουργία ενός περιπάτου σε σχήμα δακτυλίου στο εσωτερικό. Εκεί, «στην περιμετρική ζώνη του κτιρίου, η αλληλεπίδραση όλων των δραστηριοτήτων και όλων των πτυχών του κτιρίου γίνεται δυνατή»¹⁰⁰, γιατί ο χώρος αυτός ανοίγεται σε όλες τις «επικοινωνιακές» λειτουργίες και παράλληλα διοχετεύει όλες τις πιθανές κινήσεις εντός του μουσείου. Ισοδύναμα, καθώς κινείται κανείς με αυτό τον τρόπο βρίσκεται σε άμεση επαφή με το γύρω τοπίο σε όλες τις κατευθύνσεις.

Οι SANAA συνθέτουν ένα μουσείο, που η εσωτερική του οργάνωση, σε επίπεδο πολυπλοκότητας θα μπορούσε να παρομοιαστεί με ένα πάρκο.¹⁰¹ Το ενδιαφέρον της για τη σχέση του δημόσιου και του ιδιωτικού εκδηλώνεται σ’ αυτόν τον κοινόχρηστο περιμετρικό διάδρομο, που απευθύνεται στους κατοίκους της περιοχής και στους επισκέπτες του μουσείου. «Όπως τα μονοπάτια σε ένα πάρκο, έχουμε προετοιμάσει εσωτερικά και εξωτερικά περάσματα διαφόρων ειδών, διαστάσεων και δραστηριοτήτων. Οι άνθρωποι μπορούν ελεύθερα να επιλέξουν και να εξερευνήσουν τη δική τους εμπειρία»¹⁰²

sivas,2000

99 Ο.Π., σελ.208

100 «Contemporary Art Museum, Kanazawa», για το *El Croquis*(1982): Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa 1995-2000, No. 99, σελ. 212, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas,2000

101 Σύμφωνα με τη Sejima «ένα πάρκο είναι ένας δημόσιος μοιρασμένος χώρος όπου άνθρωποι συγκεντρώνονται, ενώ προσωπικές ομάδες σχηματίζονται αυτόματα και ανεξάρτητα. Είναι ένας χώρος όπου οι δημόσιες και ιδιωτικές σφαίρες συναντιούνται και είναι χαλαρά συνδεδεμένες» Hasegawa, Yuko, «Space that obliterates and erases programs» για το *El Croquis*(1982): Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa 1995-2000, No. 99, σελ. 25, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas,2000

102 «Contemporary Art Museum, Kanazawa», για το *El Croquis*(1982): Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa 1995-2000, No. 99, σελ. 210, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas,2000

Η γεωμετρική δομή του έργου αποτελείται όπως είδαμε από ένα κυκλικό πλαίσιο, εντός του οποίου τοποθετούνται διασκορπισμένοι οι χώροι που απαιτούνται από το κτιριολογικό πρόγραμμα, οι οποίοι επίσης είναι κανονικά σχήματα, κυρίως ορθογώνιοι και ένας κυκλικός. **Ο κενός χώρος που διαμεσολαβεί ανάμεσα σε αυτά τα γεωμετρικά στερεά, είναι το διάστημα που επιτρέπει τα άπειρα σενάρια συνδέσεων και διαδρομών περιπλάνησης στον επισκέπτη.** Κάποιοι από αυτούς τους χώρους τέμνονται με την κυκλική περίμετρο δίνοντας την αίσθηση μιας πιθανής επέκτασης εκτός των ορίων της.

Όσον αφορά στην ογκοπλαστική διάρθρωση του κτιρίου, τα κανονικά σχήματα της κάτοψης, μεταφράζονται σε κανονικά στερεά. Με παρόμοιο τρόπο οργάνωνονται και τα τέσσερα εσωτερικά αίθρια, είναι δηλαδή κυβοειδείς όγκοι. Έτσι, προκύπτει ένας κυλινδρικός όγκος, από τον οποίο εξέχουν ή αφαιρούνται, ανάλογα με την περίπτωση, άλλα κανονικά στερεά.

Με τον κατακερματισμό των επιμέρους λειτουργιών του μουσείου σε διαφορετικούς χώρους, που διατηρούν την αυτονομία τους αλλά εντάσσονται σε ένα ενοποιητικό πλαίσιο, εξασφαλίζεται η μεγαλύτερη δυνατή ευελιξία που θα μπορούσε να παρέχεται στις συνδέσεις μεταξύ τους. Οι ενδιάμεσοι χώροι κίνησης, πέρα από το γεγονός ότι «λειτουργούν ως τόποι-χώροι για στάση και ανάπαυση, αφήνουν δυνατότητες για την έκθεση έργων τέχνης»¹⁰³ Έτσι το έργο παράγεται από συνεχείς πειραματισμούς από τους οποίους προκύπτουν άπειρα μοντέλα σεναρίων σύνδεσης των χώρων μεταξύ τους.**Το σύστημα των διαδοχικών κενών σε αυτές τις συνθέσεις συντελούν αποφασιστικά στην ευελιξία των πολλαπλών συνδυασμών κίνησης και εξερεύνησης του μουσείου.**

Όπως σημειώνει η Eve Blau, στο άρθρο της «Επινοώντας νέες ιεραρχίες», η δομή στα κτίρια των SANAA «στηρίζεται στο συνδυασμό της μέγιστης δυνατής ανεξαρτησίας των μερών με την όσο το δυνατόν στενότερη διασύνδεση μεταξύ τους».¹⁰⁴ Αυτές είναι

103 «Contemporary Art Museum, Kanazawa», για το *El Croquis*(1982): Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa 1995-2000, No. 99, σελ. 208, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas,2000

104 Blau, Eve, «Inventing new hierarchies», Pritzker Architecture Prize Essay on Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa, 2010 Laureates. Pritzker Architecture Prize, Σικάγο: The Hyatt Foundation, 2011

έννοιες που συναντάμε στην τοπολογία, και «αναφέρονται στον ορισμό των χώρων και τις σχέσεις που προκύπτουν μεταξύ τους, όχι στη γεωμετρική μορφή που προκύπτει από τα σχήματά τους».¹⁰⁵ Το έργο των SANAA, όπως αναφέρει ο Juan Antonio Cortes, «θα μπορούσε να θεωρείται εγχειρίδιο αρχιτεκτονικής τοπολογίας».¹⁰⁶

3.3.3γ/ συμπερασματικά

Όπως είδαμε, η τοπολογία θεωρεί την ανοιχτή σύνδεση των αντικειμένων πιο σημαντική από τα ίδια τα αντικείμενα, παρέχει χωρικές δομές που καθορίζονται από τη σχέση, τη σύνδεση και την εγγύτητα. Για το σκοπό αυτό, χρησιμοποιούν μεθόδους για την οργάνωση των χώρων όπως, η ομαδοποίηση ή η τμηματοποίηση, η συγκέντρωση ή ο διασκορπισμός. Τα διαδοχικά κενά διευκολύνουν αυτούς τους συνδυασμούς χωρικών συσχετίσεων και την επίλυση αντίθετων καταστάσεων που μπορούν να αναπτυχθούν μεταξύ των χώρων, όπως είναι η εγγύτητα ή η απόσταση, συνέχεια ή ασυνέχεια. Τη θέση διπολικών διλημμάτων καταλαμβάνουν τοπολογικές σχέσεις που συνδέουν τους χώρους μεταξύ τους. Με αυτόν τον τρόπο, το σύστημα που χαρακτηρίζει τη σχέση κενού-πλήρους επιτρέπει πολλές διαφορετικές αφηγήσεις αφού οι συνδέσεις μεταξύ των χώρων δεν είναι μονοσήμαντες, αλλά γίνονται αντιληπτές διαφορετικά από τον εκάστοτε επισκέπτη την εκάστοτε χρονική στιγμή.

συμπεράσματα εργασίας

¹⁰⁵ Ο.Π.,σελ.22

¹⁰⁶ Cortes, Juan Antonio, «Architectural Topology: An Inquiry Into The Nature Of Contemporary Space» για το *El Croquis*(1982): Sanaa 2004-2008 No.

¹³⁹, σελ.33, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas, 2007

Στα πλαίσια αυτής της ερευνητικής εργασίας μελετήθηκαν τόσο οι εννοιολογικές καταβολές της σχέσης πλήρους – κενού στην αρχιτεκτονική όσο και οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους, σε θεωρητικό επίπεδο, αλλά και σε επίπεδο αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Αφορμή για την επιλογή αυτού του θέματος αποτέλεσε η εξέταση της σημαντικότητας της σχέσης κενού-πλήρους ως βασικής συνθετικής αρχής για τον αρχιτεκτονικό όσο και τον αστικό σχεδιασμό. Αυτή η εξέταση ενός οργανωτικού μοντέλου βασισμένου στους τρόπους με τους οποίους έχει χρησιμοποιηθεί η σχέση κενού-πλήρους στον σύγχρονο σχεδιασμό, μπορεί να αποτελέσει εγχειρίδιο κατανόησης, ανάλυσης και διαχείρισης των κενών ενδιάμεσων τόπων, που εντοπίζονται στην σύγχρονη πόλη, είτε είναι ερειπωμένα κτίρια είτε άδεια οικόπεδα, και παραμένουν απενεργοποιημένα.

Η μελέτη που πραγματοποιήθηκε για τη διαχείριση του κενού χώρου στην αρχιτεκτονική σύνθεση σε σχέση και με την μελέτη του θεωρητικού υπόβαθρου που την υποστήριξε καταδεικνύει τον κυρίαρχο ρόλο του κενού ως συνθετικού εργαλείου στην σύγχρονη αρχιτεκτονική. Παρά λοιπόν τις διαφορετικές αντιμετώψεις των σχέσεων πλήρους/ κενού, οι κενοί χώροι συνδέονται κατά κύριο λόγο με μια αστική αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής.

Ο κενός χώρος λόγω της ουδέτερης ταυτότητάς του, μπορεί κάθε φορά να υιοθετήσει διαφορετικό χαρακτήρα ανάλογα με την κλίμακα που καταλαμβάνει αλλά και την χωροθέτηση του στην σύνθεση. Η σχέση που αναπτύσσει με το πλήρες, μπορεί να εφευρεθεί εκ νέου σε κάθε περίπτωση, και αποτελεί συχνά πεδίο έκφρασης νοημάτων που αφορούν κάθε φορά αντικείμενο ενδιαφέροντος του συνθέτη ή γενικότερα του εκάστοτε κινήματος.

Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, όπως είδαμε, η μελέτη του στοιχείου του κενού καθώς και η ανάδειξή του σε συνθετικό εργαλείο ίσως βασικότερου από το αυτό του πλήρους, σε αντίθεση με προγενέστερα κινήματα το ενδιαφέρον των οποίων συγκέντρωνε κυρίως η διάπλαση του πλήρους, δημιουργεί φόρμες πιο ανοιχτές, που συνδιαλέγονται περισσότερο με τον τόπο στον οποίο εγκαθίστανται, συμβάλλει συχνά στην σύνθεση ενδιαφέρουσας εσωτερικής οργάνωσης, και γίνεται εκφραστής νοημάτων που επικοινωνούν έννοιες πέραν της αρχιτεκτονικής, συμβάλλοντας στην σύνδεσή της με πνευματικά και

κοινωνικά θέματα. Το κενό γίνεται συνεπώς η δυνατότητα διάνοιξης των ορίων της αρχιτεκτονικής σύνθεσης ώστε να παραλάβει κάθε φορά και σε κάθε αρχιτεκτονική τάση τις νέες αφηγήσεις που αυτή επιβάλλει.

βιβλιογραφία

βιβλία ελληνικά

Αντωνακάκη, Σουζάνα, *Κατώφλια: 100+7 χωρογραφήματα*, Αθήνα:Futura, 2010

Βακαλό,Εμμανουήλ-Γεώργιος, *Οπτική Σύνταξη:Λειτουργία και παραγωγή μορφών*,Αθήνα:Νεφέλη,1988

Κοτιώνης, Ζήσης,*Η τρέλα του τόπου*, Αθήνα:Εκκρεμές,2004

Λάββας, Γεώργιος,*Σύντομη ιστορία της αρχιτεκτονικής 19^{ος}-20^{ος} αιώνας* ,Θεσσαλονίκη:UNIVERSITY STUDIO PRESS,1986

Παπούλιας, Χρήστος,*Υπερτόπος: δυο αρχιτεκτονικές μελέτες*, Αθήνα: Futura,1999

Σταυρίδης, Σταύρος, *Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλιού*(1999) ,Αθήνα:Στάχυ,2001

βιβλία ξενόγλωσσα/μεταφρασμένα

Barr, Stephen, *Experiments in Topology*(1968), Νέα Υόρκη:Dover Publications, 1989

Bos, Caroline, Van Berkel, Ben, *Knowledge Matters*, Copenhagen:Frame Publishers, 2016

Bourdieu,Pierre, *The Logic of Practice*, Cambridge:Polity Press,1990

Cacciatore, Francesco, *Living the Boundary: Twelve Houses By Aires Mateus & Asociados*, Sicily:Lettera Ventidue Edizioni , 2011

Deleuze,Gilles-Guattari,Félix, *Mille plateaux*(1980), μτφρ. Στα αγγλικά B.Massumi, Μινεάπολις: University of Minnesota Press, 1987

Deleuze,Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque*(1988), μτφρ.

στα αγγλικά T. Conley Λονδίνο :The athlone press, 1993

Eisenmann, Peter, *Written into the Void*, London:Yale University Press, 2007

Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική ιστορία και κριτική*, μτφρ.Θ.Ανδρουλάκης/ Μ. Πάγκαλου,Αθήνα:Θεμέλιο,2009

Heneghan, Tom, *Tadao Ando:the colours of light*, London:Phaidon Press, 1996

Hertzberger,Herman,*Μαθήματα για Σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής*(1991), μτφρ.Τ.Τσοχαντιάρη, Αθήνα:Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π.,2002

Koetter, Fred, Rowe, Colin, *Collage City*(1978), Cambridge:MIT Press, 1983

Koolhaas, Rem, Mau, Bruce, *S,M,L,XL*, New York:Monacelli Press, 1995

Lefaivre, Liane, Tzonis, Alexander, Van Eyck, Aldo, Aldo *van Eyck, humanist rebel : inbetweening [sic] in a post-war world*(1999), Rotterdam: 010 publishers, 1999

Libeskind, Daniel, *Counterpoint*, New York:Monacelli Press, 2008

Liotard,Jean-François, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*(1979),μτφρ. Παπαγιώργης, Κ., Αθήνα: Γνώση,1988

Montaner,Josep Maria, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής κινήματα ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*,μτφρ. Μ. Παλασιολόγου,Α. Γιακουμάτος ,Αθήνα:Νεφέλη ,2014

Nieto, Fuensanta, Sobejano, Enrique, *Nieto Sobejano: Memory and Invention*, New York: Distributed Art Pub Incorporated , 2013

Nishizawa, Ryue, Sejima, Kazuyo, *Kazuyo Sejima + Ryue Nishiza-*

wa/Sanaa: Works 1995-2003, Tokyo:Toto, 2003

Ricoeur, Paul,«Universal Civilization and National Cultures»,στο *History and Truth*,Σικάγο:Northwestern University Press,1965

Sanford,Kwinter, *Architectures of time :Toward a Theory of the event in Modernist culture*(2001), Λονδίνο :The MIT Press Cambridge, 2002

Schneider, Bernard, *Daniel Libeskind : Jewish Museum Berlin*, trans. John W. Gabriel, Λονδίνο: Prestel, 1999

Shu,Wang(Amateur Architecture studio), *Wang Shu - Imagining the House*, Zürich:Lars Müller Publishers, 2012

Soriano, Federico, *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Βαρκελώνη:ACTAR, 2003

άρθρα ελληνικά

Γιακουμακάτος, Ανδρέας,«Η σύγχρονη «ιδεολογία» της αρχιτεκτονικής - Από την αποδόμηση στην απλή γεωμετρία» στο *Βήμα*, Αθήνα, 1998

Πάγκαλος,Παναγιώτης, «Διερευνώντας τον κριτικό τοπικισμό στο έργο των Δημήτρη και Σουζάννας Αντιωνακάκη.» στο *Εργάζομαι άρα κατοικώ: Η περίπτωση του συγκροτήματος κατοικιών των μεταλλείων Μπάρλου στο Δίστομο Βοιωτίας των Δ. &Σ. Αντιωνακάκη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών,Πάτρα,2012

Τουρνικιώτης, Παναγιώτης , «Ιστορίες του μεταμοντερνισμού», σημειώσεις από το μάθημα *Ιστορία και Θεωρία 6,η σύγχρονη εποχή*, ΕΜΠ Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα, 2007

Φατούρος, Δ.Α., «Μορφώματα Χώρου»,στο *Θέματα Χώρου και Τεχνών*,τχ. 22,Αθήνα:Λιβάνη, 1991

Χατζησάββα,Δήμητρα, «Ο τόπος ως επιλεκτικό τοπίο δράσης

για τη σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική», στο *Ελληνική Αρχιτεκτονική στον 20ό και στον 21ο Αιώνα – Ιστορία – Θεωρία–Κριτική*(22/24 Μαΐου 2014), Πρακτικά από το συνέδριο ιστορίας της αρχιτεκτονικής, Αθήνα:Gutenberg

Χατζησάββα, Δήμητρα, «Συνέντευξη με τον Χρήστο Παπούλια», στο *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, τεύχος 2, Ιανουάριος-Μάρτιος 2000

άρθρα ξενόγλωσσα

Allen,Stanley, «From Object to Field» στο *Architecture after Geometry* στο *ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE*, No 127, σελ 24, Λονδίνο: Academy Group Ltd,1997

«Contemporary Art Museum, Kanazawa», για το *El Croquis*(1982): Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa 1995-2000, No. 99, σελ. 208, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas,2000

Davide, Turrini, «Manuel e Francisco Aires Mateus. Casa isolata ad Alenquer»,για το *Casabella*(1928):Un tempio per gli Dei di pietra ,No. 700, Μιλάνο:Arnoldo Mondadori Editore, 2002

Eisenman, Peter, «Folding in Time :the singularity of Restock», στο *Folding in Architecture* στο *ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE*,No 102, Λονδίνο: Academy Group Ltd, 1993

Hasegawa, Yuko, «Space that obliterates and erases programs» για το *El Croquis*(1982): Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa 1995-2000, No. 99, σελ. 25, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas,2000

Krauss, Joackim, «Conversation with N.Kuhnert & A.Scnell», από την αγγλική μετάφραση στο *Summery in Formation.Folding in Architecture*, Λονδίνο: Academy Group Ltd, 1996

LaCapra, Dominick, «Trauma,Absense,Loss» στο *Critical Inquiry*, Vol.25, No.4, Σικάγο: The University of Chicago Press,1999

Luis, Martínez, Santamaría, "Human Measure", για το *El Croquis*(1982): Aires Mateus 2011- 2016,No.186, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas, 2016

Stead, Naomi, «The Ruins of History: allegories of destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum», στο *Open Museum Journal*, Vol. 2: Unsavoury histories, Μελβούρνη, 2000

Taki, Koji, «Conversation with Kazuyo Sejima», για το *El Croquis*(1982): Kazuyo Sejima 1988-1996, No. 77(I), σελ. 6 , Μαδρίτη: Medianex Exclusivas, 1996

Van Eyck, Aldo, «Beyond visibility about place and occasion, the in-between realm right-size and labyrinthian clarity»(1962) στο *The Situationist Times*, n. 4,Παρίσι:The Situationist Times, Οκτώβριος, 1963

William J.R. Curtis,για το *El Croquis*(1982):Tadao Ando 1983-2000,No.44/58, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas ,2000

Young, James, «Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architectur», στο *Jewish Social Studies*, New Series, Vol.6, No2, Μπλούμινγκτον :Indiana University Press, 2000

διδακτορικές διατριβές

Χατζησάββα,Δήμητρα, Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα, διδακτορική διατριβή,επίβλεψη: Α.Μ Κωτσιόπουλος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Πολυτεχνική σχολή- Τμήμα αρχιτεκτόνων, Θεσσαλονίκη, 2009

Χρυσοχοΐδη, Ελισάβετ, «Το διάγραμμα ως νοητικό εργαλείο στις δυναμικές διαδικασίες σχεδιασμού», διδακτορική διατριβή,επίβλεψη: Δ.Παπαλεξόπουλος,ΕΜΠ Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, Αθήνα, 2011

προπτυχιακές/μεταπτυχιακές/ερευνητικές εργασίες

Καραδημητρίου Ι.,Λωρίτη Μ., «Nighbo Historic Museum», εργασία στα πλαίσια του μαθήματος Σύγχρονες αρχιτεκτονικές Θεωρήσεις ,επιβλέπουσα Χατζησάββα Δ.,Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 2015

Κατραμαδάκη,Αρετή Βασιλική,«Σύγχρονες μεταφράσεις της ανώνυμης αρχιτεκτονικής στη μεταπολεμική Ελλάδα», Πολυτεχνείο Κρήτης, ερευνητική εργασία,επίβλεψη:Χατζησάββα Δ.,Πολυτεχνείο Κρήτης,Χανιά,2015

Κοπτσοπούλου, Κυριακή Λυδία,«Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού-ma στη σύγχρονη Ιαπωνική Αρχιτεκτονική,μέσα από το έργο του Tadao Ando», ερευνητική εργασία,επίβλεψη: Γκανιάτσας Βασίλειος, ΕΜΠ Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών,Αθήνα,2015

Μαντε Ελίζα,Σιερρα Αρτεμης,«Προθέσεις μετάβασης,η παλέτα του ενδιαμέσου,αρχές διαχείρισης ενδιαμέσων μεταβατικών χώρων»,ερευνητική εργασία,επίβλεψη:Χατζησάββα Δ.,Πολυτεχνείο Κρήτης-Σχολή Αρχιτεκτόνων,Χανιά,2011

ηλεκτρονικές πηγές

Blau, Eve, «Inventing new hierarchies», Pritzker Architecture Prize Essay on Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa, 2010 Laureates. Pritzker Architecture Prize, Σικάγο: The Hyatt Foundation, 2011 στο <<http://www.pritzkerprize.com/2010/essay>> ημερομηνία αναζήτησης 10/9/2017

Slessor, Catherine, «San Telmo Museum by Nieto Sobejano», Ιούνιος,2011, <http://www.architectural-review.com/today/san-telmo-museum-by-nieto-sobejano-san-sebastin-spain/8616620.fullarticle> , ημερομηνία εισαγωγής 7/9/2017

Weisstein, Eric W.,«Topology.» στο MathWorld--A Wolfram Web Resource.-οι μορφές του χώρου- μέρος 2ο <http://mathworld.wolfram.com/Topology.html>

Πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα του γραφείου Aires Mateus <https://www.airesmateus.com/> , ημερομηνία εισαγωγής 7/9/2017

Πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα του γραφείου Nieto Sobejano http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=3&t=SAN_TELMO_MUSEUM , ημερομηνία εισαγωγής 7/9/2017

Πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα του γραφείου OMA, <http://oma.eu/projects/jussieu-two-libraries> , ημερομηνία αναζήτησης 1/9/2017

πηγές εικόνων

Εικόνα 1/ -
Εικόνα 2/ προσωπικό κολάζ
Εικόνα 3/ <https://i0.wp.com/www.hiddenhydrology.org/wp-content/uploads/2017/01/b-open-map-snip.jpg>
Εικόνα 4/ προσωπικό κολάζ: demo.elearninglab.org/mod/page/view.php?id=53
Εικόνα 5/ <https://blog.cognifit.com/gestalt-theory/>
Εικόνα 6/ https://cdn.voxcdn.com/thumbor/nsLvadWKvRGQKl7sEX-QFpoGYdos=/cdn.voxcdn.com/uploads/chorus_asset/file/6731933/tcon-nors_160610_1103_0042.0.jpg
Εικόνα 7/ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/A_man_walking_up_stairs._Photogravure_after_Eadweard_Muybrid_Welcome_V0048642.jpg
Εικόνα 8/ <https://i.pinimg.com/736x/9b/2a/87/9b2a87707169eaed65b16d9888ab21f4-famous-architects-contemporary-architecture.jpg>
Εικόνα 9/ <https://i.pinimg.com/736x/5c/26/ef/5c26effc41965ba93b1ffc6bb76e281e-architecture-sketches-architectural-presentation.jpg>
Εικόνα 10/ community.fansshare.com/pic27/w/aldo-van-eyck/1200/20986_aldo_van_eyck_otterlo_circles.jpg
Εικόνα 11/ προσωπικό κολάζ: <https://www.arcam.nl/wp-content/uploads/2014/01/weeshuis2.jpg>
Εικόνα 12/ <https://i.pinimg.com/originals/84/7d/40/847d40aceb10c741c9be13ad4be15ea4.Jpg>
Εικόνα 13/ <https://www.tracymetz.nl/wp-content/uploads/2017/01/Burgerweeshuis-interieur.jpg>
Εικόνα 14/ <https://i.pinimg.com/736x/3a/09/3e/3a093ee5b06ca5dbbf161a199f073c3e--exterior-brutalism.jpg>
Εικόνα 15/ payload248.cargocollective.com/1/15/481973/7264604/ALDO4.jpg
Εικόνα 16/ διάγραμμα
Εικόνα 17/ προσωπικό κολάζ: static.panoramio.com/photos/large/37698281.jpg
Εικόνα 18/ προσωπικό κολάζ: domesindex.com/media/buildings/ox-ilithos_antonakakis_shedia_01.png

Εικόνα 19/ προσωπικό κολάζ: www.lifo.gr/uploads/image/861517/Scan_161_as_1.jpg
Εικόνα 20/ προσωπικό κολάζ: <https://theredlist.com/media/database/architecture/simplicity/whang-shu-ningbo-museum/008-whang-shu-ningbo-museum-theredlist.jpg>
Εικόνα 21/ προσωπικό κολάζ: wrkshp.org/wp-content/uploads/2014/10/ningbo.jpg
Εικόνα 22/ <https://i.pinimg.com/736x/db/70/43/db70434c651fbd-007f1a0bbc23f094ca--stairs-architecture-light-architecture.jpg>
Εικόνα 23/ προσωπικό κολάζ: <https://i.pinimg.com/736x/44/e4/3f/44e43f3001a1a9e0ef6ae0cfa0470378--famous-architecture-tadao-ando.jpg>
Εικόνα 24/ <https://i.pinimg.com/originals/8f/dd/18/8fd-d1806e2d314cb23f70748633d2d47.jpg>
Εικόνα 25/ προσωπικό κολάζ: https://pintxosboyinsansebastian.files.wordpress.com/2011/02/san_telmofachada.jpg
Εικόνα 26/ 2.bp.blogspot.com/-1UNttNNdZzE/USzen_1THkI/AAAAAAAAaBQ/JWR7lSL2lZo/s1600/San+Telmo+Museum+Extension+by+Nieto+Sobejano+Arquitectos+15.jpg
Εικόνα 27/ <https://media.licdn.com/mpr/mpr/AAEAAQA-AAAAAAAAeiAAAAJGIxOTVkJyIyLTU0MTUtNGNkNC05Mzc1LTk0NjBmZDhl-NzQ5NQ.jpg>
Εικόνα 28/ <https://i.pinimg.com/736x/2b/1c/64/2b1c64b-d3424aedd055c82edd84c01a4--mateus-the-arts.jpg>
Εικόνα 29/ <https://i.pinimg.com/474x/e5/9d/2a/e59d2a9db-2d93e2ab5567175e613f100--architecture-design-manuel.jpg>
Εικόνα 30/ προσωπικό κολάζ: <https://i.pinimg.com/originals/36/66/4c/36664c76354cff79921d90230d307188.jpg>
Εικόνα 31/ firm-ad.com/site/2012/11/26/curious-little-diagrams/
Εικόνα 32/ προσωπικό κολάζ
Εικόνα 33/ προσωπικό κολάζ: laba-ueu-cartography.ch/page/9
Εικόνα 34/ προσωπικό κολάζ: <https://i.pinimg.com/736x/d3/14/ff/d314ffda-5c98452135a552570c97b534--venturi-architecture-diagrams.jpg>
Εικόνα 35/ προσωπικό κολάζ: <https://media.architecturaldigest.com/photos/574e05fef771365462050eb/master/pass/robert-venturi-001.jpg>

Εικόνα 36/ προσωπικό κολάζ
Εικόνα 37/ προσωπικό κολάζ: anxietiesandstrategies.tumblr.com/page/59
Εικόνα 38/ προσωπικό κολάζ: https://farm3.static.flickr.com/2876/10851885694_8ab054494b_b.jpg
Εικόνα 39/ προσωπικό κολάζ: <https://gigarch.files.wordpress.com/2012/01/paolovitali07.jpg>
Εικόνα 40/ προσωπικό κολάζ
Εικόνα 41/ <https://gigarch.files.wordpress.com/2012/01/paolovitali07.jpg>
Εικόνα 42/ www.stephanieleeyeung.com/mobius-house-analysis/
Εικόνα 43/ προσωπικό κολάζ: <https://beepbeepbeepfe.files.wordpress.com/2014/10/plantas.png>
Εικόνα 44/ προσωπικό κολάζ: 1.bp.blogspot.com/_WtULzs8jOs4/TPb9-KHulzI/AAAAAAAAAE0/LciozGBMGvQ/s1600/1s.jpg
Εικόνα 45/ <https://www.artgallery.nsw.gov.au/sydney-modern-project/architectural-team/>