

ΑΦΗΡΗΜΕΝΕΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΕΣ
ΤΟΠΙΚΕΣ ΟΥΤΟΠΙΕΣ

ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΗΣ

ΧΑΡΑΤΣΑΡΗΣ

ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΗΣ

ΧΑΡΑΤΣΑΡΗΣ

ΑΦΗΡΗΜΕΝΕΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΕΣ
ΤΟΠΙΚΕΣ ΟΥΤΟΠΙΕΣ
μερικές σκέψεις

ερευνητική

εργασία

υπεύθυνος καθηγητής
ΑΛΕΞΙΟΣ ΤΖΟΜΠΑΝΑΚΗΣ

σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών
πολυτεχνείο κρήτης
έτος 2018

Περίληψη 6

Σκοπός της Εργασίας 7

Υπόθεση εργασίας 9

Αφηρημένες Πραγματικότητες / Τοπικές
Ουτοπίες

Οι θεωρήσεις του Φαινομενικού 13

Οι θεωρήσεις του Τοπικού 20

Η τροφοδότηση από τον τόπο 29

Μερικές θεωρήσεις της Ουτοπίας 34

<Εργαλεία> τόπου και ου-τόπου 42

Ο τόπος του πραγματικού

Ως μνήμη και ίχνος 49

Ως πραγματικός χώρος και ζωή 65

Ως επιθυμία και όνειρο 83

Ο ου-τόπος του αφηρημένου και οι
αναφορές στον τόπο του πραγματικού

Ως ανάμνηση 107

Ως κριτική επιθυμία 116

Ως όραμα 127

Μερικές Σκέψεις 134

Πηγές 136

Η εργασία επιχειρεί να ερευνήσει τα στοιχεία, τα οποία συνδέουν το τοπικό, το υπαρκτό με το ουτοπικό, το αφηρημένο. Παρατηρείτε ότι δείγματα και των δύο αυτών θεωρήσεων και σχεδιασμών έχουν κοινά στοιχεία αναφοράς, τόσο στους παράγοντες που επηρεάζουν την σχεδιαστική διαδικασία και προσέγγιση της σχέσης των αρχιτεκτονημάτων τους με τον τόπο, όσο και στην αναγνώριση στοιχείων του ενός μέσα στο άλλο.

Έτσι μπορούμε να μιλήσουμε για δείγματα αρχιτεκτονικής που αναλύουν το παρελθόν, επαναπροσδιορίζουν το παρόν και οραματίζονται το μέλλον, χωρίς να δημιουργούν κακέκτυπα ή να έχουν σαν στόχο τον εντυπωσιασμό, αδιαφορώντας για τη σχέση με τον τόπο. Αντιθέτως πρόκειται για παραδείγματα που δανείζονται στοιχεία από διάφορους τύπους, επανερμηνεύοντας τον σχεδιαστικό χώρο.

Με αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι καθίστανται δείγματα οικουμενικής αρχιτεκτονικής, καθώς ο τόπος είναι να μεν το εργαλείο σχεδιασμού τους, αλλά τα όρια αυτού σπάζουν και μπορούμε έτσι να συναντήσουμε ψήγματα διαφόρων τύπων, επαναδιατυπωμένα και προσαρμοσμένα στον εκάστοτε σχεδιαστικό τόπο.

Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση της σχέσης ουτοπικής-“αφηρημένης” αρχιτεκτονικής και τοπικής-“πραγματικής” αρχιτεκτονικής, δια μέσου της σχέσης και του διαλόγου που αναπτύσσουν και οι δύο με τον «τόπο».

Καθώς επίσης και η διερεύνηση της εμφάνισης ψηγμάτων του ενός μέσα στο άλλο, σαν αναπόσπαστο κομμάτι τους κατά την διαδικασία, τόσο θεωρητική όσο και πρακτική, στο σχεδιασμό τους, ώστε να προκύψει μία αρχιτεκτονική πρόταση που επαναπροσδιορίζει το παρελθόν και το παρόν και οραματίζεται το μέλλον.

Αντικείμενο της εργασίας

Αντικείμενο της εργασίας είναι οι θεωρητικές και πρακτικές προσεγγίσεις γύρω από το σχεδιασμό του τόπου και του ου-τόπου. Συγκεκριμένα μελετώνται θεωρήσεις γύρω από το “πραγματικό” και το “αφηρημένο” και αναλύεται η μεθοδολογία στον σχεδιασμό του τόπου και του ου-τόπου μέσα από παράγοντες, όπως η επιθυμία, το όνειρο, το όραμα, ο χώρος, τα ίχνη, η μνήμες, η καθημερινότητα, που λειτουργούν σαν εργαλεία σχεδιασμού και επαναπροσδιορισμού του τόπου.

Αφορμή που οδήγησε στην δημιουργία αυτής της ερευνητικής εργασίας αποτέλεσε το άρθρο της Σουζάνας Αντωνακάκη “Ουτοπία και Αρχιτεκτονική. Μερικές σκέψεις” στα Αρχιτεκτονικά θέματα 27 του 1993. Εκεί παρουσιάζεται μια διαφορετική άποψη γύρω από την σχέση του τοπικού και του ου-τοπικού, η σχέση του πραγματικού και του αφηρημένου.

Ο σχεδιαστικός χώρος του πραγματικού από μόνος του, ένα δοχείο κλίματος, εδάφους, προγράμματος αλλά και μία καθημερινότητα αποτελούν τα χαρακτηριστικά, τις επιρροές και τις αναφορές του τόπου που οδηγούν στην νέα αρχιτεκτονική δημιουργία. Ο χρόνος όμως της πραγματικότητας έρχεται αντιμέτωπος με τον άπειρο και άμετρο χρόνο του ονείρου και της επιθυμίας. Εμφανίζεται έτσι και ο ου-τόπος σαν αναπόσπαστο κομμάτι τη δημιουργίας του αρχιτεκτονικού έργου. Η ονειρική αντίληψη του χώρου, η «ποιητική» του έργου είναι το ουτοπικό του χαρακτηριστικό, η κρυφή και μη μετρίσιμη αρετή του αρχιτεκτονικού έργου.

Η Σουζάνα Αντωνακάκη τονίζει ότι ένας τόπος σχεδιασμού περιέχει τα τοπικά χαρακτηριστικά του χώρου αλλά και τα χαρακτηριστικά κάθε άλλου τόπου, ταυτόχρονα, εάν φανταστεί κανείς ότι το λευκό κενό χαρτί του σχεδίου μπορεί να λάβει όλα τα χαρακτηριστικά από κάθε τόπο που πρόκειται να σχεδιαστεί πάνω του. Το ίδιο το σχέδιο αποτελεί έναν ουτοπικό κόσμο καθώς είναι δημιούργημα της φαντασίας. Η σχέση όμως που αναπτύσσει το ου-τοπικό με το τοπικό είναι αυτή που κάνει αυτά τα δύο αλληλένδετα. Ο σχεδιαστικός τόπος είναι μία επιστροφή που μπορεί να διδάξει, να προετοιμάσει αλλά και να αποχαυνώσει. Η επιστροφή παρέχει μια οικεία σχέση με το παρελθόν και το παρόν, αλλά μπορεί να οδηγηθεί και σε ανιαρές κοινοτυπίες. Εκεί έρχεται η ανάγκη του τόπου για εξερεύνηση, η ανάγκη για ονειροπόληση, που οδηγεί το οικείο σε νέος δρόμους του μέλλοντος.

Ο τόπος της πραγματικότητας αντλεί αναφορές από τόπους των συνηθειών, της καθημερινότητας, των επιθυμιών, των αναμνήσεων και των ονείρων. Αντίστοιχα ο ου-τόπος, ο τόπος του «ονείρου» χαρακτηρίζεται από την αφαίρεση και την φαντασία οδηγούμενος σε ποιητικά μεταμορφωμένους τόπους που αναφέρονται στην ανάγκη, την επιθυμία και το όνειρο του «τόπου». Ο ου-τόπος ποιεί τόπους, ανακατατάσσει

πραγματικότητες και μεταφέρει το τοπικό στο παγκόσμιο.

Στο τέλος, το άρθρο καταλήγει στο ότι «κάθε τόπος επικοινωνεί με άλλους τόπους μέσω της ουτοπίας και έτσι εγγράφεται στην παγκόσμια μνήμη με μερικές ή μεγάλες αποκλίσεις από την πραγματική τοπική του ταυτότητα».

Βλέπουμε έτσι ότι το τοπικό μπορεί να τροφοδοτηθεί από το ου-τοπικό και αντίστροφα. Η συγκεκριμένη εργασία, αυτό που θα επιχειρήσει να ερευνήσει είναι ο τρόπος και οι αναφορές που μπορούμε να αντλήσουμε από το ένα μέσα στο άλλο. Θα γίνει μία ανάλυση των χαρακτηριστικών του τοπικού και ουτοπικού σχεδιασμού και θα καταγραφούν τα κοινά στοιχεία τους σε σχέση με τον τόπο. Στην συνέχεια με βάση τα χαρακτηριστικά τους αυτά, θα αναλυθεί η παρουσία του ου-τοπικού στον τοπικό σχεδιασμό που αντλεί αναφορές από τον χώρο και το context, καθώς η εργασία ασχολείται με σχεδιαστικές προσεγγίσεις που αναφέρονται στον τόπο (είτε τοπικό, είτε ουτοπία) και όχι σχεδιασμούς κακεκτύπων και εντυπωσιασμών. Τέλος θα καταγραφούν κάποιες σκέψεις σχετικά με την παρουσία του τοπικού σε ουτοπικά παραδείγματα σχεδιασμού και θα σχολιαστεί η πιθανή ομοιότητα μεταξύ των δύο παραπάνω και οι διαφορετικές μορφές που παίρνει η εμφάνιση του ενός στο άλλο.

Στη δομή της εργασίας θα αναλυθεί στο πρώτο κεφάλαιο η θεωρητική προσέγγιση γύρω από το τοπικό και του ουτοπικό με βασικές αναφορές και θέσεις θεωρητικών αλλά και μερικές επιμέρους θεωρητικές απόψεις αρχιτεκτόνων σχεδιαστών. Στα επόμενα κεφάλαια θα γίνει ανάλυση των θεωρητικών και πρακτικών προσεγγίσεων αρχιτεκτόνων του τοπικού και του ου-τοπικού καθώς και αναφορές απόψεων θεωρητικών, υποστηρικτικών σε αυτές των αρχιτεκτόνων και του έργου τους, σε κάθε υπό κεφάλαιο.

Με βάση την παραπάνω ερμηνευτική μέθοδο θα επιχειρηθεί να απαντηθούν ερωτήματα όπως:

- i. Ποιες είναι οι θεωρητικές βάσεις των ουτοπιστών και των τοπικιστών? Υπάρχουν στοιχεία ταύτισης?
- ii. Ποια είναι η σχεδιαστική προσέγγιση γύρω από τον τόπο, σε συγκεκριμένα παραδείγματα, τοπικιστών και ποιες οι κοινές αναφορές αυτών με το ουτοπικό?

iii. Ποια είναι τα κοινά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον τοπικό και τον ουτοπικό σχεδιασμό, και ποιες είναι οι αναφορές που λειτουργούν σαν πηγές τροφοδότησης του τοπικού και ουτοπικού σχεδιασμού?

Δύο θεωρήσεις. Αυτή του πραγματικού/τοπικού και αυτή του αφηρημένου/ουτοπικού.

Το πραγματικό θα χρησιμοποιηθεί σαν όρος υπό το πρίσμα του σχεδιασμού που αναφέρεται στο τοπικό και επαναπροσδιορίζοντας το υπαρκτό, το παρόν και το παρελθόν, οραματίζεται το μέλλον. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από μια διαδικασία ανταλλαγής στοιχείων από διαφορετικούς πολιτισμούς και πρόσμιξης τους με τα τοπικά ιδιώματα, για να προκύψει ένα αποτέλεσμα ταυτόχρονα απόλυτα τοπικό αλλά και μη τοπικό. Όσον αφορά το αφηρημένο χρησιμοποιείται σαν όρος για τον σχεδιασμό του ου-τόπου που έχει σαν στόχο να σχολιάσει και να κρίνει μέσα από την υπερβολή ή με στόχο να παρουσιάσει μέσα από την αφαίρεση τις επιθυμίες και τα οράματα για το μέλλον ή για το μη-είναι-ακόμη. Πάντοτε όμως έχοντας σαν γνώμονα τον τόπο και την σχέση με αυτόν. Αναλύοντας έτσι τις δύο θεωρήσεις θα τοποθετηθούν στην πρώτη, απόψεις γύρω από την σχέση της θεώρησης του τοπικού, με το τόπο και τον σχεδιασμό σε αυτόν καθώς επίσης αυτήν της θεώρησης του φαινομενικού με τον τόπο και το πραγματικό. Στην δεύτερη θεώρηση θα τοποθετηθούν οι απόψεις αυτές που αναλύουν την ουτοπία και τον σχεδιασμό του ου-τόπου, αναζητώντας τη σχέση του ου-τόπου με τον πραγματικό τόπο (σχέσεις σχεδιαστικές ή σχέσεις σχολιαστικές του ενός απέναντι στον άλλο).

Στο τελευταίο υποκεφάλαιο του κεφαλαίου θα αναλυθούν τα "εργαλεία" με τα οποία θα γίνει η σύγκριση των δύο παραπάνω θεωρήσεων στη συνέχεια.

Η έννοια του τόπου και του ου-τόπου έχει αναλυθεί και παρουσιασθεί από πολλούς θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής ή και από θεωρητικούς διαφορετικών επιστημονικών τομέων. Επίσης αναφορές πάνω στη θεματική αυτή έχουν καταγραφεί και από αρχιτέκτονες δημιουργούς. Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιασθούν οι απόψεις θεωρητικών γύρω από το σχεδιασμό του τόπου και του ου-τόπου καθώς επίσης θα παρουσιασθούν και μερικές θεωρητικές απόψεις ενεργών αρχιτεκτόνων, συνδυαστικά με αυτές των θεωρητικών.



Η φαινομενολογία ως φιλοσοφικό κίνημα χαρακτηρίζεται από τη διάθεση να αποδέχεται τα πράγματα όπως “φαίνονται”. Συχνά χρησιμοποιείτε το σύνθημα “πίσω στα ίδια τα πράγματα”.

Οι πλευρές ενός πράγματος που είναι ορατές, τώρα περικυκλώνονται από έναν κύκλο εν δυνάμει ορατών πλευρών, που τώρα είναι απύσους. Αυτές οι απύσους πλευρές αποτελούν μέρος της αντίληψης που διαμορφώνουμε για το συγκεκριμένο αντικείμενο. Το πράγμα που βλέπω εμπεριέχει μία μίξη παρουσίας και απουσίας.

Το παράδειγμα του κύβου. Δεν μπορώ μόνο να δω τον κύβο αλλά και να τον αγγίξω, μπορώ να τον κτυπήσω για να ακούσω τον θόρυβο που κάνει, μπορώ να δοκιμάσω τη γεύση του, μπορώ να τον μυρίσω για να αντιληφθώ από τι είναι φτιαγμένος. Όλα αυτά είναι εν δυνάμει παρουσιάσεις του κύβου, εν δυνάμει στοιχεία που μπορούν να ενεργοποιηθούν και να οδηγήσουν σε άμεση παρουσία. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι μόνο η όραση και η αφή παρουσιάζουν το αντικείμενο ως ένα κύβο. Η ακοή, η γεύση, η όσφρηση παρουσιάζουν το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένος ο κύβος, αλλά όχι τον χαρακτήρα του ως όντος που έχει τη μορφή ενός κύβου. Οδηγούμαστε έτσι στο ότι η δομή της φαινομενολογίας αποτελείται από τρία μέρη, την δομή των μερών και του όλου, τη δομή της ταυτότητας στην πολλότητα και τη δομή της παρουσίας και της απουσίας.

Σύμφωνα με τον Heidegger, η φαινομενολογία δεν περιγράφει την πραγματικότητα των φαινομένων, αλλά θέλει να αποκαλύψει ότι είναι συγκαλυμμένο σε αυτά, όχι αυτό που αρχικά φαίνεται. Ασχολείται με το <Είναι των πραγμάτων>, με το νόημά τους.¹ Αναφέρει ο Heidegger: «Έτσι, η <φαινομενολογία> σημαίνει, αποφαινέσαι τα φαινόμενα - να αφήσουμε αυτό που δείχνει να είναι ορατό από τον εαυτό του με τον ίδιο τρόπο που εμφανίζεται από τον εαυτό του».²

Κατά τον Merleau-Ponty «το κύριο κέρδος της φαινομενολογίας είναι η σύνδεση της ακραίας υποκειμενικότητας με την ακραία αντικειμενικότητα στην αντίληψη του κόσμου ή της λογικής»³, με την έννοια της λογικής εννοεί την ανάμιξη και αλληλοεπικάλυψη αντιλήψεων ώστε να βγει ένα νόημα. Η φαινομενολογική μέθοδος δεν εκλαμβάνει, ωστόσο τα φαινόμενα σαν μια απατηλή όψη του πράγματος, αλλά μελετά

¹ Θεοδώρου, Π., 2015. *Εισαγωγή στο είναι και χρόνος του Μάρτιν Χάιντεγκερ*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, σελ.47-49. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/4267>, τελευταία πρόσβαση 14/5/2018.

² Heidegger Martin, *Being and Time*, Wiley-Blackwell publications, United Kingdom, 1962

³ I. Donald Judd, *Untitled (Six boxes)* 1974

³ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul Ltd, Wales, 1962, σελ. vii

⁴ Christian Norberg-Schulz, 2009, *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου*, Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής, μτφ. Μίλτος Δραγγόπουλος, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, σελ.13

⁵ Heidegger Martin, "... Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος...", Πλέθρον, Αθήνα, 2008, σελ 159

το πράγμα καθαυτό όπως εκδηλώνεται. Πρόκειται για τη μελέτη των φαινομένων όπως εμφανίζονται στη συνείδηση, εστιάζοντας ωστόσο σε a priori υλικά συγκίνησης και αντίληψης που υπερβαίνουν τις αισθήσεις και την αντιληπτική εμπειρία. Υπάρχει σύμφωνα με την φαινομενολογία μια περιοχή προ-λογική, προ- γλωσσική καθαρής εμπειρίας, εμπειρία πριν από το λόγο. Προσπαθούμε δηλαδή να διατυπώσουμε και να πούμε αυτό που ήδη υπάρχει γεγονός που προϋποθέτει μια προαιώνια και πρωταρχική συμμαχία εμπειρίας και πραγμάτων. Τα πράγματα πριν διαφθαρούν από τη διατύπωση. Τον λόγο, εκεί που ταυτίζονται με το είναι και την ουσία της ταυτότητας των πραγμάτων με την προ-λογική μας εμπειρία, την προ-γλωσσική μας. Η συγκεκριμένη οπτική επιχειρεί να σκοπεύσει και να σηματολογήσει τα φαινόμενα στον κόσμο, να περιγράψει και να κατανοήσει την ουσία των φαινομένων. Το πώς δηλαδή βιώνονται.

Η φαινομενολογία, ως κλάδος της φιλοσοφίας, είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθεί στην αρχιτεκτονική, κυρίως επειδή ασχολείται με τα φαινόμενα που αφορούν στην μορφολογία της υποκειμενικότητας, δηλαδή στην μορφή της εμπειρίας του χώρου, του <Είναι> του ανθρώπου. Η φαινομενολογία στην αρχιτεκτονική είναι η μελέτη του τρόπου που αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος το κτιστό περιβάλλον του μέσα από τις αισθήσεις του, είναι η μελέτη του αντίκτυπου που έχει ο χώρος στον άνθρωπο και της εμπειρίας του σε αυτόν. Στόχο έχει τη δημιουργία συναισθημάτων και χώρων με νόημα, που διεγείρει τις αισθήσεις μέσα από την υλικότητα, την ιστορικότητα και την ταύτιση του ανθρώπου με το χώρο μέσα από την εύρεση στοιχείων που αντανakλούν τα βιώματα και τις αναμνήσεις του.⁴ Μιας πίστης στην υπεροχή των αισθητήριων και βιωματικών ιδιοτήτων στην αρχιτεκτονική που εμπνέεται από τη φιλοσοφία του Martin Heidegger. Η φαινομενολογική αντίληψη της αρχιτεκτονικής εισάγει μια επανεκτίμηση του χώρου με εμπειρικούς, παρά με γεωμετρικούς όρους και με αναφορά στην αναλογία του κατοικείν. Ένα κατοικείν υπαρξιακό, αποκαλυπτικό. Ο Heidegger αναφέρει «Αλλά κάποια μέρα θα μπορέσουμε με αφετηρία την ορθά νοούμενη ουσία του "Είναι" να σκεφτούμε πιο σωστά τι είναι <οίκος> και τι σημαίνει <κατοικώ>». ⁵ Η έρευνα για έναν τόπο εστιάζει σε συγκεκριμένα

χαρακτηριστικά που αποκαλύπτουν τη γνώση για τον τόπο, όχι ως ένα τύπο ή μια τάξη, αλλά ως τον ίδιο τον τόπο, μέσω μας ερμηνευτικής αρχιτεκτονικής χειρονομίας, ένα συμβάν που αρθρώνει παρά απεικονίζει, που αποκαλύπτει παρά αναπαράγει.⁶

Ο δεσμός του ανθρώπου με τόπους και μέσω τόπων με χώρους στηρίζεται στο κατοικείν του. Η σχέση ανθρώπου και χώρου δεν είναι τίποτε άλλο από το ουσιαστικό εννοούμενο κατοικείν. Οι χώροι τους οποίους καθημερινά διασχίζουμε, παραχωρούνται από τόπους, η ουσία των οποίων θεμελιώνεται σε πράγματα του είδους των κτισμάτων. Εάν στρέψουμε την προσοχή μας στις σχέσεις αυτές, ανάμεσα σε τόπο και χώρους, ανάμεσα σε χώρους και χώρο, τότε θα αποκτήσουμε ένα έρεισμα για να στοχαστούμε τη σχέση ανθρώπου και χώρου. Ποιο συγκεκριμένα ο Heidegger θεωρεί ότι κτίζω σημαίνει κατ' ουσία αφήνω κάτι να κατοικεί. Η ουσιαστική επιτέλεση του κτίζειν είναι η ανέγερση τόπων δια της συναρμόσεως των χώρων τους. Μόνο όταν δυνάμεθα να κατοικούμε, τότε μπορούμε να κτίζουμε. Ας αναλογιστούμε για λίγο μιαν αγροκία στον Μέλανα Δρυμό την οποία πριν δύο αιώνες ακόμη συνέχιζε να κτίζει το κατοικείν των χωρικών. Εδώ η επιμονή της δυνάμεως, η οποία αφήνει γη και ουρανό, τις θεότητες και τους θνητούς να εισέρχονται στα πράγματα υπό την μορφή ενιαίας συμπτώξεως, διαρρύθμισε την οικία. Τοποθέτησε την αγροκία στην απάνεμη βουνοπλαγιά προς την μεσημβρία ανάμεσα στα λιβάδια κοντά στην πηγή. Της έδωσε την προεξέχουσα ξύλινη στέγη η οποία με κατάλληλη κλίση συγκρατεί τα φορτία του χιονιού και, φθάνοντας κάτω χαμηλά, προστατεύει τις κάμαρες από τις θύελλες των μακρών χειμερινών νυκτών. Δεν λησμόνησε το εικονοστάσι πίσω από το κοινό τραπέζι, παραχώρησε στις κάμαρες τους ιερούς χώρους για το παιδικό κρεβάτι και το <δέντρο των νεκρών> (Totenbaum), όπως αποκαλείται εκεί το νεκροκρέβατο, και με τον τρόπο αυτό προδιέγραψε για τις διαφορετικές γενιές που ζουν κάτω από μια στέγη τον χαρακτήρα της πορείας τους μέσα στο χρόνο. Μια χειρωνακτική εργασία, η οποία καθ' εαυτή εκπήγαγε από το κατοικείν και η οποία εξακολουθεί να χρησιμοποιεί τα εργαλεία της και τα ικρίσματα της ως πράγματα, οικοδόμησε την αγροκία.

⁶ Ν. Χατζησάββα Δημήτρα, *Η Έννοια του Τόπου στις Αρχιτεκτονικές Θεωρίες και Πρακτικές - σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα*, ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ, Θεσσαλονίκη, 2009, σελ.87

⁷ Ν. Χατζησάββα
Δήμητρα, *ό.π.*
σελ.83-85

⁸ Στο ίδιο, σελ.94

⁹ Christian Norberg-
Schulz, *ό.π.*, σελ.13

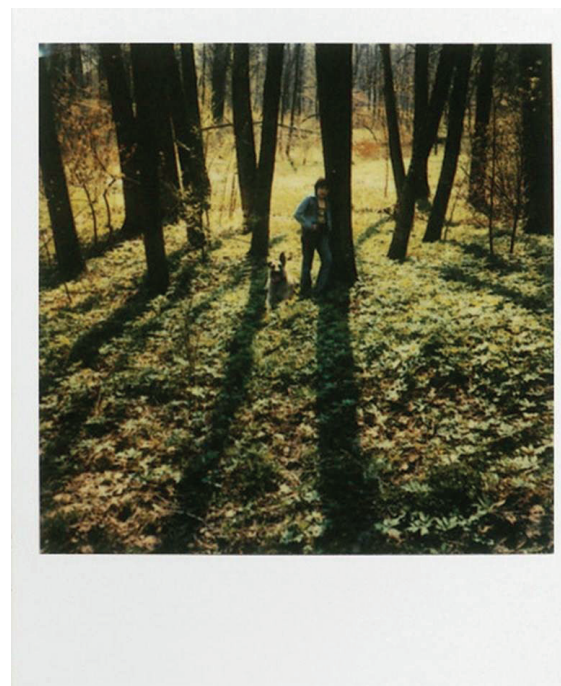
¹⁰ Ν. Χατζησάββα
Δήμητρα, *ό.π.*, σελ.97

¹¹ Στο ίδιο, σελ.99

II. Cy Twombly photography

Ο αρχιτέκτων επιστρέφει στις «ποιοτικές» διαστάσεις σχεδιασμού (όρια, ουρανός, εδάφη ...). Η δουλειά του αρχιτέκτονα δεν είναι συνεπώς παρά μια υπομονετική αναγνώριση, μια ερμηνεία ενός ήδη υπάρχοντος.⁷ Η προσοχή στρέφεται πλέον στις ειδικές ποιότητες, σε βάρος των γενικών διακηρύξεων, καθώς η αρχιτεκτονική επιχειρεί δεσμούς με προηγούμενα δεδομένα του τόπου, την πρωταρχική ιστορία, τον μύθο, τη σημασία ενός τόπου.⁸

Στο Genius Loci ο Norberg-Schulz σχετίζει την αρχιτεκτονική με βαθύτερες ψυχολογικές και υπαρξιακές ανάγκες του ανθρώπου και την ανάγκη του να ταυτιστεί με το περιβάλλον μέσα από την κατανόησή του και την εύρεση στοιχείων μέσα σε αυτό που αντανakλούν τα βιώματά του και την ιστορία του τόπου. Ο τόπος στον Norberg-Schulz αποτελείται από χώρο και χαρακτήρα, όπου «ο χώρος δηλώνει την τρισδιάστατη οργάνωση των στοιχείων που συνθέτουν έναν τόπο, ενώ ο χαρακτήρας δηλώνει τη γενική ατμόσφαιρα, η οποία είναι και η πλέον καθοριστική ιδιότητα οποιουδήποτε τόπου».⁹ Ο C. N. Schulz δίνοντας λοιπόν έμφαση στη βιωματική και συγκεκριμένη φύση του αρχιτεκτονικού χώρου ανέπτυξε έννοιες που εξηγούν αυτό που είναι ουσιώδες στην αρχιτεκτονική. Η πόλη, η κατοικία, το τοπίο είναι χώροι ζωντανόι όπου σε αυτούς τρέχει η εμπειρία της ύπαρξης και η σχέση μας με τον κόσμο. Σύμφωνα με την οπτική του η σημασία ενός τόπου δεν αναφέρεται σε προσδιορισμούς, γεωμετρικούς, ή αναπαραστατικούς, αλλά στο συγκεκριμένο περίγυρο όπου πραγματοποιείται η συνάντηση με *ένα κόσμο κατοικημένο από σημασίες, μνήμες, θεότητες*.¹⁰ Για τον Schulz η σύγχρονη προστακτική της αρχιτεκτονικής έγκειται στην σταθεροποίηση του κτιρίου και του οικοδομείν στον τόπο και στον δεσμό με τον τόπο μέσω της κατοίκησης και της εμπειρίας. Για το λόγο αυτόν, το ενδιαφέρον του στρέφεται στο να συνεχίσουν οι αρχιτέκτονες τις αντηχήσεις κατοίκησης ενός τόπου. Η αρχιτεκτονική είναι λοιπόν σύμφωνα με την οπτική του συνδεδεμένη με κάτι από τα πριν υπάρχον, είναι προορισμένη να σημειώνει τόπους, να εγκαθιστά όρια, να συναρμόζει υπαρξιακά ερείσματα για τους ανθρώπους στον κόσμο (1980: 5).¹¹



¹² Ν. Χατζησάββα
Δήμητρα, ό.π, σελ.99

¹³ Pallasmaa, J., *The eyes of the skin : Architecture and the Senses*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2007, σελ.41

¹⁴ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul Ltd, Wales, 1962, σελ.xx.

¹⁵ Pallasmaa, J., *The Geometry of Feeling*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, σελ.448

¹⁶ Pallasmaa, J., 2007, ό.π, σελ.41

Ο Kenneth Frampton θα ισχυριστεί ότι οι αρχιτέκτονες πρέπει να είναι υπεύθυνοι για τη δημιουργία ιδιαίτερων τόπων, ώστε να ανακτήσουν μια αίσθηση νοήματος έναντι των αφηρημένων, απρόσωπων χώρων του μοντερνισμού. Η φαινομενολογική ιδέα του τόπου, οριζωμένος τρόπος διαβίωσης σε ένα συγκεκριμένο τόπο, προσφέρεται λοιπόν ως λύση στα σύνθετα αστικά και περιβαλλοντικά προβλήματα. Η ποιητική, τεκτονική ένταξη της νέας επέμβασης σε ένα υπάρχον πλαίσιο θα προκαλέσει συμβιωτική μετατροπή αυτού του τόπου.¹² Έτσι φαίνεται ότι σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι η έκφραση και σύνδεση του ανθρώπου με τον κόσμο, η ενίσχυση της υπαρξιακής εμπειρίας και το να κάνει τον άνθρωπο μέρος του κόσμου. Μέσα από το σώμα μας βιώνουμε το περιβάλλον. Το βήμα μας μετρά μια απόσταση, συγκρίνουμε το ύψος ενός κτηρίου με το δικό μας. Κάθε επαφή με την αρχιτεκτονική και το περιβάλλον είναι μια πολυαισθητηριακή εμπειρία. Ποιότητες όπως υλικότητα, χώρος, κλίμακα, θερμοκρασία, υγρασία μετρούνται με το μάτι, το αυτί, τη μύτη, το δέρμα, τη γλώσσα, το σκελετό και τους μυς.¹³ Οποιαδήποτε πρότερη γνώση ή εμπειρία, έχει διαμορφωθεί από μια συγκεκριμένη σκοπιά θέασης και αντίληψης των πραγμάτων, επηρεάζει τον τρόπο που λαμβάνουμε τα πράγματα.¹⁴ Ο Pallasmaa αναφέρει «Γιατί τόσα λίγα μοντέρνα κτήρια κάνουν επίκληση στα συναισθήματά μας, τα κτήρια του καιρού μας, μας διεγείρουν την περιέργεια με την τόλμη και την εφευρετικότητά τους, αλλά πολύ δύσκολα μας παρέχουν μια ερμηνεία του κόσμου ή της ύπαρξής μας»¹⁵. Υποστηρίζει ότι ο Le Corbusier δίνει κυρίως βάρος στη θέα είτε ως μετωπική πρόσληψη του αρχιτεκτονικού έργου είτε ως κιναισθητική μέσω του <αρχιτεκτονικού περιπάτου>. Αντίθετα, η αρχιτεκτονική τάση του εξπρεσιονισμού, για παράδειγμα η αρχιτεκτονική του Erich Mendelsohn και του Hans Scharoun, πριμοδοτεί την μυστική και απτική πλαστικότητα που απορρέει από τη κατάργηση της οπτικής κυριαρχίας. Υποστηρίζει, επίσης, ότι οι Frank Lloyd Wright και Alvar Aalto αναγνώρισαν τον πλούτο των ενστικτωδών αντιδράσεων που κρύβονται στο υποσυνείδητο. Ολοκληρώνοντας, ο Pallasmaa θεωρεί ότι «Σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι η έκφραση και σύνδεση του ανθρώπου με τον κόσμο, η ενίσχυση της υπαρξιακής εμπειρίας και το να κάνει τον άνθρωπο μέρος του κόσμου.»¹⁶

Αντίθετα σήμερα δίνεται ιδιαίτερη σχέση στην εικόνα των κτηρίων, σε αντίθεση με το περιεχόμενο. Η τεχνολογία πριμοδοτεί την όραση. Η κυριαρχία της εικόνας στη ζωή μας είναι αναμφισβήτητη. Ο συνεχής βομβαρδισμός εικόνων κάνει τον παρατηρητή να αποστασιοποιηθεί, να μην εστιάζει ή να συμμετέχει.¹⁷ Τα κτήρια έχουν μετατραπεί σε προϊόντα εικόνας, αποστασιοποιημένα από υπαρξιακό βάθος και ειλικρίνεια. Με την αμέλεια της αφής, του μέτρου και της λεπτομέρειας, οι αρχιτεκτονικές κατασκευές μοιάζουν επίπεδες, χωρίς υλικότητα και αναληθείς.¹⁸

¹⁷ Pallasmaa, J., ό.π, σελ.22

¹⁸ Στο ίδιο, σελ.31

¹⁹ Γ. Λυγίζος, *Η διεθνής και η τοπική αρχιτεκτονική*, Τέχνη και Κλίμα, Τυπογραφείο αφών Ρόδη, Αθήνα 1967, σ. 88

²⁰ Ν. Χατζησάββα Δήμητρα, *ό.π.* σελ.101

Η σχέση της αρχιτεκτονικής με το τοπικό εμφανίζεται μέσα από τον όρο του Τοπικισμού σύμφωνα με τον οποίο «κάθε αρχιτεκτονικό έργο πρέπει να είναι μια ισορροπημένη σύνθεση των δύο στοιχείων, χρόνου και τόπου. Ο παράγων 'χρόνος' επιβάλλει τον σεβασμό των λειτουργικών αναγκών, των οικονομικών, κοινωνικών, και τεχνικών συνθηκών κατά την εποχή που γίνεται το έργο. Ο παράγων <τόπος> ορίζει τον σεβασμό του συνόλου που αποτελείται από την τοπική παράδοση, το κλίμα, τη χρήση των υλικών, την χαρακτηριστική νοοτροπία και ψυχροσύνθεση των κατοίκων.»¹⁹

Η θέση αυτή έρχεται αργότερα στη δεκαετία του 70 να επεκταθεί και να πάρει μία διαφορετική υπόσταση κάτω από τον όρο κριτικός τοπικισμός. Τον ορισμό του, έχει δώσει ο Kenneth Frampton σύμφωνα με τον οποίο εισάγετε μια διαλεκτική θέση, μα διπλή οπτική για την ερμηνεία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής κατάστασης. Από τη μια εισάγει την ιδέα της άμυνας αναφορικά με την απειλή της εκσυγχρονιστικής ομοιομορφίας, ενώ από την άλλη την ιδέα του τοπικισμού μέσα από την ανάγνωση του Heidegger. Στην πρώτη περίπτωση ισχυρίζεται δηλαδή ότι μόνο μέσω μιας κριτικής στάσης απέναντι στην πραγματικότητα μπορεί να αναπτύξει κανείς μια θέση απαιτητική, μη κομπορμιστική για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Ενώ στη δεύτερη, εισηγείται την ιδέα του τοπικισμού, μια έννοια βασισμένη σε μια ανάγνωση του Heidegger αρκετά συζητήσιμη και αντιφατική.²⁰

Ο κριτικός τοπικισμός πρέπει να κατανοηθεί ως μια περιθωριακή πρακτική, η οποία, παρ' ότι στέκεται κριτικά απέναντι στον εκσυγχρονισμό, εντούτοις αρνείται ακόμη να εγκαταλείψει τις ελευθερωτές και προοδευτικές όψεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής κληρονομιάς. Ταυτόχρονα, ή αποσπασματική και περιθωριακή φύση του κριτικού τοπικισμού χρησιμεύει στο να τον κρατά σε ίση απόσταση από τη ρυθμιστική βελτιστοποίηση και τον απλοϊκό ουτοπισμό της πρώτης περιόδου του Μοντέρνου Κινήματος. Σε αντίθεση με την τάση που άρχει από τον Haussmann και φτάνει στον Le Corbusier, ευνοεί τα μικρά παρά τα μεγάλα σχέδια. Απ' αυτή την άποψη ο κριτικός τοπικισμός εκδηλώνεται ως μια 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 στη συγκεκριμένη τοποθεσία. Αυτή η «τοπο-μορφή» σημαίνει πως ο αρχιτέκτονας πρέπει να αναγνωρίσει το φυσικό περιβάλλον του έργου του, ως ένα είδος χρονικού ορίου, ως το σημείο στο οποίο σταματά η σημερινή πράξη του οικοδομείν. Ο κριτικός τοπικισμός θέλει την πραγματοποίηση της αρχιτεκτονικής, περισσότερο ως τεκτονικό γεγονός, παρά ως την υποβάθμιση τού χτισμένου περιβάλλοντος σε μια σειρά από κακοταιριασμένα σκηνογραφικά επεισόδια. Αν και είναι αντίθετος στη συναισθηματική απομίμηση του τοπικού ιδιώματος, θα εισαγάγει, κατά περίπτωση, επανερμηνευμένα παραδοσιακά στοιχεία ως διαζευκτικά επεισόδια μέσα στο σύνολο.²¹ Η ποιητική γραφή αυτής της αρχιτεκτονικής, αντιτίθεται στην εικονιστική σκηνογραφία μέσα από τοπικά στοιχεία ξαναδουλεμένα σε επίπεδο αρχών και όχι μορφών. Δίνεται έμφαση, σε αυτές τις προτάσεις, στην τεκτονική διάσταση της αρχιτεκτονικής, στην αισθησιοεμπειρική διάσταση, στην ιδιαιτερότητα του τόπου με έμφαση στην τοπογραφία, στις ιδιόμορφες τεχνικές κατασκευής, στον τοπικό προσανατολισμό, στην κριτική αντίσταση απέναντι στον κυρίαρχο ομοιογενή πολιτισμό μέσα από πολιτιστικές ρωγμές.²² Μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο κριτικός τοπικισμός είναι τοπικός στον βαθμό που πάντοτε δίνει έμφαση σε ορισμένους παράγοντες, που έχουν σχέση με την ιδιαιτερότητα του τόπου, από την τοπογραφία, που θεωρείται ως η τρισδιάστατη μήτρα μέσα στην οποία τοποθετείται η κατασκευή, μέχρι την ποικιλόμορφη δράση που έχει το φως κάθε τόπου στην κατασκευή. Δίνει έμφαση τόσο στο απτό όσο και στο οπτικό.

Ο κριτικός τοπικισμός ενδιαφέρεται για συγκεκριμένα στοιχεία από τον τόπο, αλλά που δρουν ως αίτια επαφής και επικοινωνίας σε έναν τόπο. Προσδιορίζει στοιχεία και τα ενσωματώνει παράξενα παρά οικεία, τα κάνει να μοιάζουν ξένα, αποστασιοποιημένα, δύσκολα, ή συχνά ενοχλητικά. Πρόκειται για έναν εναλλακτικό τοπικισμό, συμπληρωματικό και όχι αντίθετο στα ρεύματα της υψηλής τεχνολογίας [...] τίθεται ενάντια στην απλουστευτική λογική της αντίστασης στις αλλαγές [...] Είναι ένας τοπικισμός που εξελίσσεται από μια εσωτερική κριτική που κατευθύνεται στον ίδιο τον τοπικισμό».

²¹ Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική Ιστορία και Κριτική*, Εκδόσεις ΘΕΜΕΛΙΟ, Αθήνα, 1987, σελ.281

²² Ν. Χατζησάββα Δήμητρα, *ό.π.* σελ.103

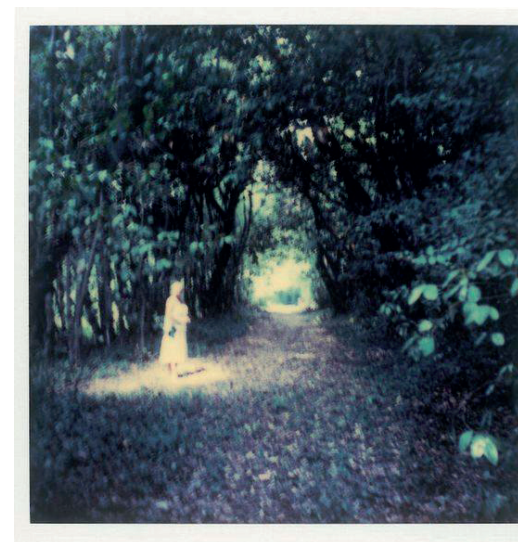
²³ Παπαϊωάννου
Τασής, *Σκέψεις για
την Αρχιτεκτονική
Σύνθεση*, Εκδόσεις
ΙΝΔΙΚΤΟΣ, Αθήνα, 2015,
σελ.47-48

III. Cy Twombly
photography

Θα λέγαμε δηλαδή ότι πρόκειται για έναν επιδιορθωτικό, αυτοκριτικό τοπικισμό που ωστόσο συνεχίζει να δίνει έμφαση σε αυτό που προϋπάρχει, στη νοηματική συνέχεια έστω και με κριτική απόσταση. Πράγματι, ο κριτικός τοπικισμός θα επισημάνουν οι Liane Lefainvre και Alexander Tzonis διαφοροποιείται από τους προηγούμενους τοπικισμούς καθώς προτείνει τη χρήση τοπικών στοιχείων με έναν ανοίκειο τρόπο. Αυτή η από- οικειοποίηση συνίσταται στη δημιουργική αποσύνθεση και επανασύνθεση στοιχείων. Ενώ οι προηγούμενοι τοπικισμοί χρησιμοποιούσαν για να κατασκευάσουν σκηνογραφικά σύνολα που επιδίωκαν τη συμπάθεια και τη συγγένεια με τον θεατή, ο κριτικός τοπικισμός επιλέγει στοιχεία παράξενα, παρά οικεία, ικανά να δράσουν ως υπόβαθρα φυσικά και νοητικά, για να προσδιορίσουν έναν τόπο.

Ο κριτικός τοπικισμός, αν και είναι αντίθετος στη συναισθηματική απομίμηση του τοπικού ιδιώματος, θα εισαγάγει, κατά περίπτωση, επανερμηνευμένα παραδοσιακά στοιχεία ως διαζευκτικά επεισόδια μέσα στο σύνολο. Ο σχεδιασμός, για να επιχειρήσει το αβέβαιο διστακτικό βήμα προς το μέλλον, δεν μπορεί παρά πρώτα να βυθιστεί στις ακρότατες περιοχές του παρελθόντος. Να σκαλίσει στις ακροτελεύτιες περιοχές της πιο μακρινής παράδοσης. Η προσπάθεια για να προσεγγιστεί το καινούριο οδηγεί στην ανάγκη να ανατρέξουμε στο παρελθόν και να κρατηθούμε από μία θύμησή του.

Σε αυτή τη φάση της απόλυτης αβεβαιότητας, όπου τίποτε ακόμη δεν έχει βρεθεί, ο αρχιτέκτων ανατρέχει νοερά σε μορφές και χώρους υπαρκτούς και οικείους, οι οποίοι τον βοηθούν να ξανανιώσει τα συναισθήματα που είχε όταν τους πρώτο επισκέφθηκε. Να ακουμπήσει σε κάτι σταθερό και γνώριμο. Κάνει αναγωγές σε αυτά που εκείνος έχει ζήσει, προκειμένου να <πιάσει> την αίσθηση και την ατμόσφαιρα αυτού που πασχίζει να σχεδιάσει.²³ «Όσο πιο νέο και πρωτοφανέρωτο μας φαίνεται κάτι τόσο πιο παλιό αυτό θα είναι, χαμένο μέσα στο γύρισμα του χρόνου, δηλαδή στο παρόν, εκεί που πάντοτε συναντιέται το παρελθόν με το μέλλον» αναφέρει ο Baudelaire. Κάθε φορά κάτι νέο έρχεται να πάρει τη θέση του παλιού ή τουλάχιστον έτσι μας φαίνεται στην αρχή, αφού πολλές φορές, ύστερα από καιρό, αυτό που



²⁴ Παπαϊωάννου Τασής, ό.π., σελ.125

²⁵ Frampton Kenneth, ό.π., σελ.281

²⁶ Ricoeur Paul, *History and Truth*, Northwestern University Press, Evanston Illinois, 1965, σελ. 271

νομίζαμε νέο αποδεικνύεται πως ήταν ήδη πολύ παλιό. Ή, όπως έλεγε ο Eugene Delacroix: «Στην τέχνη το καινούργιο είναι, ότι υπάρχει πιο παλιό».²⁴

Επιπλέον, ο κριτικός τοπικισμός, θα αντλήσει καμιά φορά στοιχεία και από ξένες πηγές. Με άλλα λόγια, 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. Απ' αυτή την άποψη τείνει προς την παράδοση δημιουργία μιας «παγκόσμιας κουλτούρας» σε τοπική βάση, σχεδόν σαν να είναι αυτή η προϋπόθεση για να κατακτήσουμε μια ουσιαστική μορφή σύγχρονης πρακτικής.²⁵ Ο Ricoeur υπονοεί μια τέτοια <υπαρξιακή διαίρεση> που απαιτεί απόπειρα σύνθεσης. Προτείνει ότι ο πολιτισμός και οι συναφείς πολιτισμοί του (ο ενιαίος του πρώτου και ο πληθυντικός του δεύτερου είναι μεγάλης σημασίας για το επιχείρημά του), «βρίσκονται κάτω από τη πίεση δύο διαφορετικών αναγκών που είναι και οι δύο πιέσεις».²⁶ Μπορούμε να χαρακτηρίσουμε αυτές τις <ανάγκες> ως ένα, από το παγκόσμιο πολιτισμό - «την ελεύθερη πρόσβαση στην πρόοδο» - και το άλλο, από τους τοπικούς πολιτισμούς - «την ανάγκη να διαφυλάξουμε την κληρονομιά μας». Αυτό το έμφυτο παράδοξο, η «διαλεκτική αλληλεπίδραση μεταξύ πολιτισμού και κουλτούρας», όπως ο Frampton αργότερα αντιλαμβάνεται, πλαισιώνει ολόκληρο το κείμενο του Ricoeur και κορυφώνεται στο τμήμα που χρησιμεύει ως άνοιγμα στο τελευταίο έργο του Frampton. Όπως καταδεικνύει ο Frampton, η αρχιτεκτονική μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαπραγμάτευση τοπικών θέσεων μεταξύ πολιτισμού και κουλτούρας - όπως αξιολογείται με χρήσιμο τρόπο από τον Ricoeur - επανατοποθετώντας την ρευστότητα των ιδεών που παύει στον τοπικισμό, αλλά που μας έφερε στη θέση όπου η δυνατότητα διαπραγματεύσεων, η διαμεσολάβηση και ο διάλογος μέσω του πολιτισμού μας, παρέχεται με μεγαλύτερη ευελιξία.

Σύμφωνα με τον Frampton, με το φως του έργου του "Towards a Critical Regionalism", οι αρχιτέκτονες θα πρέπει να αναλύουν τον τοπικό χαρακτήρα και να το ερμηνεύουν με τους σύγχρονους όρους, αντί να προσαρμόζουν τις παραδόσεις άμεσα. Επίσης, η αρχιτεκτονική δεν πρέπει να εγκλωβιστεί

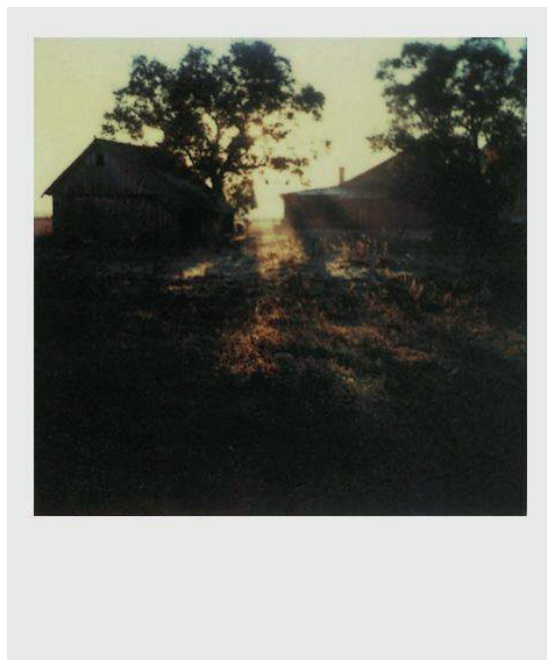
από την τεχνολογία και την ιστορία. Ο Frampton ξεκινά το "Towards a Critical Regionalism" με ένα δοκίμιο από τον φιλόσοφο Paul Ricoeur. Σύμφωνα με τον Ricoeur, η παγκοσμιοποίηση του ανθρώπινου πολιτισμού και τα αποτελέσματα του μονοπωλίου από την άποψη του πολιτισμού, προκάλεσαν απώλεια ποικιλίας και παραδοσιακών πολιτισμών, που είναι οι κύριες ιδιότητες για τον ορισμό του χώρου. Αυτό το γεγονός γίνεται πιο προφανές στις αναπτυσσόμενες χώρες, καθώς ο στόχος τους για την οικοδόμηση ενός καλύτερου περιβάλλοντος απαιτεί μια κριτική ισορροπία μεταξύ της απομάκρυνσης και των προσόντων να συμμετέχεις στον σύγχρονο πολιτισμό. «Για να προχωρήσουμε στο δρόμο προς τον εκσυγχρονισμό, είναι απαραίτητο να εκτοξεύσουμε το παλιό πολιτιστικό παρελθόν, που υπήρξε ο λόγος ύπαρξης ενός έθνους. Εκείνο το παράδοξο από την άλλη πλευρά, έχει μια ρίζα στο έδαφος του παρελθόντος, που σφυρηλατεί ένα εθνικό πνεύμα και ανοίγει αυτή την πνευματική και πολιτιστική επανεξέταση πριν από την προσωπικότητα του αποικιακού.»²⁷

Εκεί μπορούμε να συναντήσουμε την σχέση που αναπτύσσει το τοπικό με το οικουμενικό. Ο Frampton παρουσιάζει αυτήν την σχέση μέσα από το παράδειγμα της εκκλησίας Bagsvaerd του Utzon αναφέροντας «Σε ένα πρώτο επίπεδο μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η τυποποιημένη συναρμολόγηση από προκατασκευασμένα στοιχεία όχι μόνον είναι σύμφωνη με τις αξίες του παγκόσμιου πολιτισμού, αλλά επίσης <αναπαριστά> την ικανότητα του για ρυθμιστικές εφαρμογές, ενώ ένα in-situ θολωτό κέλυφος αποτελεί μια δομική επινόηση <μια και έξω>, χτισμένη σε ένα μοναδικό μέρος.» Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, όπως ο Ricoeur, ότι ενώ η πρώτη επιβεβαιώνει τις σταθερές του οικουμενικού πολιτισμού, το δεύτερο δηλώνει τις αξίες της ιδιοσυγκρασιακής κουλτούρας.²⁸ Ο Τζώνης θεωρεί το έργο του γραφείου Αντωνακάκη έναν συνδυασμό της τοπογραφικής πορείας του Πικιώνη με τον <διεθνή> κάνναβο του Κωνσταντίνιδη. Η διαλογική αυτή αντικατοπτρίζει, για μια ακόμη φορά, το ρήγμα ανάμεσα στην κουλτούρα και τον πολιτισμό, στοιχείο που είχε παρατηρήσει ο Ricoeur.²⁹ Ο Mumford επαναπροσδιόρισε τον τοπικισμό μέσα από μια κριτική πράξη που τον μετακίνησε από τον εθνικισμό και τον

²⁷ Frampton Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, ed. Hal Foster, Port Townsend (WA): Bay Press, 1983

²⁸ Στο ίδιο, σελ.278

²⁹ Στο ίδιο, σελ.287



επανεισήγαγε στις νέες συνθήκες ενός αναπόφευκτα παγκόσμιου κόσμου. Διατείνεται ότι, το τοπικό δεν εναντιώνεται στο διεθνικό, βοηθά μάλλον τους ανθρώπους να διαχειριστούν τις συνθήκες ζωής τους και να αισθανθούν οικεία μπροστά στο δεσποτισμό της μηχανικής τάξης. Οι παραδόσεις που επιβιώνουν είναι αυτές που εξελίσσονται συνεχώς και που γίνονται αντικείμενα επανερμηνείας και προσαρμογής στο παρόν.³⁰

Είναι «η διερεύνηση του τοπικού χαρακτήρα, που αποτελεί προϋπόθεση για να φτάσουμε στο συγκεκριμένο και το πραγματικό, για να αποκτήσει και πάλι αρχιτεκτονική ανθρώπινο πρόσωπο.»³¹ όπως αναφέρουν οι Τζώνης και Lefavre, γράφοντας για τον Πικιώνη. Ο Frampton υπογραμμίζει ότι ο κριτικός τοπικισμός δεν είναι το ίδιο σε σύγκριση με την παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Η κλιματική κατάσταση, ο πολιτισμός, ο μύθος και η τέχνη μιας περιοχής δεν πρέπει να περιοριστούν σε αυτόχθονες μορφές. Τόσο η αρχαία όσο και η σύγχρονη κουλτούρα δεν είναι προϊόν μίας μοναδικής κληρονομιάς, αλλά μάλλον υβριδίων πολλών πολιτισμών που βρέθηκαν στο παρελθόν στην περιοχή. Ο παγκόσμιος εκσυγχρονισμός συνεχίζει να μειώνει τη συνάφεια του αγροτικού πολιτισμού και η σύνδεσή μας με τους προηγούμενους τρόπους ζωής σπάει, καθώς η παρουσία παγκόσμιου πολιτισμού υπερνικά τις περιφερειακές τάσεις. Επομένως, η τοπική κουλτούρα δεν πρέπει να θεωρείται ως δεδομένη, όπως επιβάλλεται αυτόματα από τον τόπο, αλλά καλλιεργείται και παρουσιάζεται μέσω του δομημένου περιβάλλοντος. Σύμφωνα με τον Frampton, «Η θεμελιώδης στρατηγική του Κριτικού Τοπικισμού είναι να μεσολαβεί στον αντίκτυπο του οικουμενικού πολιτισμού με στοιχεία που προέρχονται έμμεσα από τις ιδιαιτερότητες ενός συγκεκριμένου τόπου. Είναι σαφές από τα παραπάνω ότι ο Κριτικός Τοπικισμός εξαρτάται από τη διατήρηση ενός υψηλού επιπέδου κριτικής αυτοσυνείδησης. Μπορεί να βρει την έμπνευση που διέπει σε πράγματα όπως η εμβέλεια και η ποιότητα του τοπικού φωτός, ή στην τεκτονική που προέρχεται από έναν ιδιόμορφο δομικό τρόπο, ή στην τοπογραφία ενός δεδομένου τόπου».³² Αλλά είναι και σημαντικό να αναλογιστούμε ότι «Ο όρος κριτικός τοπικισμός έχει αξία μονάχα αν ξεκινώντας από τον τόπο φτάσεις στο οικουμενικό.

³⁰ Ν. Χατζησάββα
Δήμητρα, ό.π, σελ.105
³¹ Frampton Kenneth,
1987, ό.π, σελ.287
³² Frampton
Kenneth, 1983, ό.π,
σελ.20

IV. Cy Twombly
photography

³³ Από προσωπική συζήτηση με την Σουζάνα Αντωννάκη

³⁴ Από προσωπική συζήτηση με την Σουζάνα Αντωννάκη

Σε κάτι που έχει μια οικουμενική αξία, σε ένα αρχέτυπο.»³³
Η σχέση τοπικού και πραγματικότητας σε συνδυασμό με την σχέση με το παγκόσμιο και το οικουμενικό, είναι τα στοιχεία που μπορούν να οδηγήσουν τον σχεδιασμό στο μέλλον.

«το βλέμμα πρέπει να είναι και μακριά και κοντά.»³⁴
Σουζάνα Αντωννάκη

Το κοινό στοιχείο αναφοράς των δύο αυτών θεωριών και τύπων σχεδιασμού είναι η αναφορά στον τόπο και η επεξεργασία αυτού.

Η τροφοδότηση αυτή που παρέχεται στους δύο τύπους αυτούς σχεδιασμού από τον τόπο ορίζεται σαν Site-specific architecture και σαν contextualism.

Η <Αρχιτεκτονική συγκεκριμένης τοποθεσίας (SSA)> είναι μια αρχιτεκτονική που είναι της εποχής και της θέσης της. Έχει σχεδιαστεί για να ανταποκρίνεται τόσο στο φυσικό πλαίσιο όσο και στο μεταφυσικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο έχει σχεδιαστεί και εκτελεστεί. Το φυσικό περιβάλλον περιλαμβάνει τη θέση του, τα τοπικά υλικά, το πλαίσιο σχεδιασμού, τους κτιριακούς κώδικες κ.λπ., ενώ το μεταφυσικό πλαίσιο περιλαμβάνει τις προσδοκίες του πελάτη, τις αξίες της κοινότητας και τις αρχιτεκτονικές ιδέες για τον τύπο κτιρίου, τον πελάτη, την τοποθεσία κ.λπ.³⁵

Ο κοντεξτουαλισμός ή contextual αρχιτεκτονική είναι μια αρχή σχεδιασμού στην οποία η δομή σχεδιάζεται ως απάντηση στο συγκεκριμένο αστικό και φυσικό της περιβάλλον. Από αρχιτεκτονική άποψη, το πλαίσιο μπορεί να οριστεί ως έννοια που δίνει σημασία στα διάφορα μέρη ενός κτιρίου μέσω του ευρύτερου περιβάλλοντός του. Αντί να είναι ένα συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό στυλ, ο κοντεξτουαλισμός μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σύνολο αξιών που ενσωματώνουν όχι μόνο το άμεσο αλλά και το ευρύτερο πλαίσιο του κτιρίου στο σχέδιο. Το πλαίσιο ενός κτιρίου περιλαμβάνει τους φυσικούς παράγοντες (για παράδειγμα, την καμπύλη παρακείμενου ποταμού) και τους κοινωνικοπολιτιστικούς παράγοντες (για παράδειγμα, την προηγούμενη χρήση του τόπου) που επηρεάζουν το αντικείμενο και αντίστροφα. Αυτοί οι παράγοντες μπορούν να αναλυθούν, να προσαρμοστούν και να υιοθετηθούν για την ενσωμάτωση του κτιρίου στο πλαίσιο του. Προφανώς χρειάζεται κάποιο ενδιαμέσο έδαφος επικοινωνίας. Το να υποχωρήσουμε σε μια απελπισμένη τεχνητή προσομοίωση του παρελθόντος είναι εξωπραγματικό, αλλά και το να επιτρέψουμε σε ένα σύγχρονο σύστημα το οποίο κυριαρχεί και καταστρέφει το παραδοσιακό αστικισμό είναι ανεύθυνο. Ο κοντεξτουαλισμός, δηλώνοντας ότι είναι μια συμφιλίωση των παραπάνω ιδεών, έχει επιχειρήσει να δημιουργήσει ένα

³⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_architecture



τέτοιο ενδιαμέσο έδαφος.³⁶ Η ιδέα ότι κάποιες ιδεατές μορφές μπορούν να υπάρχουν ως θραύσματα, "κολλάζ" σε ένα εμπειρικό περιβάλλον και ότι άλλες ιδεατές μορφές μπορούν να αντέξουν τις περίπλοκες παραμορφώσεις στη διαδικασία προσαρμογής σε ένα πλαίσιο, απέφυγαν σε μεγάλο βαθμό τον σύγχρονο αρχιτέκτονα. Είναι ακριβώς οι τρόποι με τους οποίους οι εξιδανικευμένες μορφές μπορούν να προσαρμοστούν σε ένα πλαίσιο ή να χρησιμοποιηθούν ως <κολλάζ>, που ο κοντεξτουαλισμός επιδιώκει να εξηγήσει και είναι τα συστήματα γεωμετρικής οργάνωσης που μπορούν να ληφθούν από κάθε δεδομένο πλαίσιο, που ο κοντεξτουαλισμός επιδιώκει να θέσει ως εργαλεία σχεδιασμού.³⁷

Οι τρεις ξεχωριστές πτυχές του κοντεξτουαλισμού είναι: Λαϊκή αρχιτεκτονική

Η λαϊκή αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από την εξάρτηση της από τις ανάγκες, τα υλικά κατασκευής και τις παραδόσεις που σχετίζονται με την ιδιαίτερη τοποθεσία της. Είναι ένας τύπος αρχιτεκτονικής που είναι ιθαγενής σε συγκεκριμένο χρόνο και τόπο και δεν αναπαράγεται από αλλού. Ιστορικά, η λαϊκή αρχιτεκτονική, ενσωμάτωσε τις δεξιότητες και την τεχνογνωσία των τοπικών κατασκευαστών σε αντίθεση με τους επισήμως εκπαιδευμένους αρχιτέκτονες. Αν και συχνά συνώνυμο με την πρωτόγονη, νομαδική, η παραδοσιακή αρχιτεκτονική, μπορεί να εφαρμοστεί και σε ορισμένους τύπους ή αρχιτεκτονικές στις ανεπτυγμένες χώρες και τις αστικές κοινωνίες.

Η ανάπτυξη της λαϊκής αρχιτεκτονικής επικεντρώνεται στις λειτουργίες που απαιτείται να εκτελέσει ο τύπος κτιρίου. Στη συνέχεια, ο σχεδιασμός εξελίσσεται γενικά με την πάροδο του χρόνου, καθίσταται πιο εκλεπτυσμένος και προσαρμοσμένος στις συνθήκες στις οποίες υπάρχει.

Κατά τη διάρκεια του πρώτου τριμήνου του 20ου αιώνα, υψηλού προφίλ αρχιτέκτονες όπως ο Adolf Loos, ο Frank Lloyd Wright και ο Le Corbusier άρχισαν να εκθειάζουν τις αρετές της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Μια επιτυχημένη έκθεση του Bernard Rudofsky που ονομάζεται «Αρχιτεκτονική χωρίς αρχιτέκτονες», έκανε τη μορφή δημοφιλή.

³⁶ Thomas L. Schumacher, *Contextualism: Urban Ideals and Deformations*, Kate Nesbitt ed., Princeton Architectural Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1996, σελ. 40
³⁷ Στο ίδιο, σελ. 56

V. China 1948-49.
Henri Cartier-Bresson

Τοπικισμός

Ο τοπικισμός που αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960, υποδηλώνοντας ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να έχει σχέση με το ιδιαίτερο φυσικό, πολιτιστικό και πολιτικό της πλαίσιο. Είναι χτισμένο από αρχιτέκτονες που ενσωματώνουν τους τοπικούς διαθέσιμους πόρους με σύγχρονους. Η εξέλιξη αυτή εμπνεύστηκε από την αναγνώριση από τους αρχιτέκτονες της σημασίας της αποκατάστασης της αρμονίας μεταξύ ανθρώπων, αντικειμένων και φύσης μέσα σε ένα σύγχρονο πλαίσιο.

Η θεωρία προτείνει ότι υπάρχει ένταση μεταξύ του τοπικού πολιτισμού και του διεθνισμού που αψηφά την επίλυση. Τα στυλ και οι μορφές έχουν την τάση να εξαπλώνονται γρήγορα από μια περιοχή στην άλλη, αφήνοντας την τοπική αρχιτεκτονική να προσαρμοστεί και να ενσωματώσει τη νέα κουλτούρα.

Κριτικός τοπικισμός

Ο Κριτικός τοπικισμός, όπως προαναφέρθηκε, σύμφωνα με τον Kenneth Frampton, είναι μια προσέγγιση τοπικής αρχιτεκτονικής που επιδιώκει την παγκοσμιότητα. Θα πρέπει να επιδιώξει να υιοθετήσει με κριτικό πνεύμα τη σύγχρονη αρχιτεκτονική για τις καθολικές προοδευτικές ιδιότητές της, ταυτόχρονα με την εξέταση και την αποτίμηση των απαντήσεων που είναι ιδιαίτερες στο context. Επιδιώκει να ανταποκριθεί στην έλλειψη νοήματος του μοντερνισμού, χρησιμοποιώντας τις αναφορές στο συμφραζόμενο για να υποθέσει μια αίσθηση τόπου και σημασίας.

Ο Κριτικός τοπικισμός διαφέρει από τον τοπικισμό, διότι ο τελευταίος προσπαθεί να επιτύχει μια θετική επικοινωνία με την αρχαία αρχιτεκτονική χωρίς συνειδητή ανάμιξη με την παγκόσμια.

Σύμφωνα με τα παραπάνω θα πρέπει να ληφθούν υπόψη τα φυσικά και μη φυσικά χαρακτηριστικά του εγγύς πλαισίου καθώς και το μακρινό πλαίσιο (η περιοχή). Ο Gultekin Cizgen λέει ότι «Η αίσθηση του χώρου δεν δημιουργείται μέσα από τις απτές λεπτομέρειες του χώρου, αλλά μάλλον δημιουργείται η αίσθηση του τόπου μαζί με τις αφηρημένες (ποιοτικές) πτυχές και τα αισθητά συναισθήματα». Από την λαϊκή αρχιτεκτονική θεωρούμε τους τρεις πόλους αναφοράς: τον άνθρωπο, τον τόπο και τα υλικά. Συμφωνώ με τον Steven Holl «η σύγχρονη αρχιτεκτονική θα έπρεπε να πάρει το τοπικό μοντέλο ως

σημείο εκκίνησης και να το ερμηνεύσει ξανά ή να μετατρέψει το πρωτότυπο σε μια εκλεπτυσμένη έκδοση». Ο άνθρωπος βρίσκεται στο επίκεντρο των μη φυσικών κοινωνικοπολιτικών, οικονομικών και πολιτιστικών περιβαλλόντων. Ο χώρος είναι το φυσικό περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται το κτίριο, που καθορίζεται από τις φυσικές συνθήκες του τόπου: απόψεις, δέντρα, τοπογραφία γης, αστική μορφολογία, κλίμα. Ο David Smith Capron λέει ότι «η νεωτερικότητα ήταν ένας μεγάλος απελευθερωτής: προς την ελεύθερη έκφραση και την παραβίαση της σύμβασης» ειδικά όταν πρόκειται για τον συγκερασμό, αυτό έχει δημιουργήσει μια οπτική ανισορροπία μέσα στο παραδοσιακό περιβάλλον τους. Από την οργανική αρχιτεκτονική, μαθαίνουμε ότι «ένας καλός σχεδιασμός» προέρχεται από την τοποθεσία. Δεν θα βρεθεί σε μια περιοχή. Και από τον τοπικισμό, καταλαβαίνουμε την «αγάπη του τόπου, την αγάπη της φύσης, την αγάπη της ιστορίας, την αγάπη της βιοτεχνίας και την αγάπη των ορίων».

³⁸ Μεγάλη Σοβιετική
Εγκυκλοπαίδεια Τ26,
σελ.328

³⁹ Mannheim Karl,
Ideology and Utopia,
Routledge, 1966,
σελ. 173

«Ουτοπία είναι η απεικόνιση του ιδανικού κοινωνικού συστήματος που στερείται επιστημονικής θεμελίωσης». ³⁸ Ο όρος έχει την καταγωγή του από την ονομασία του βιβλίου του Τόμας Μορ του 1516. Προέρχεται από την ελληνική λέξη "τόπος" με το πρόθεμα "ου" και συμβολίζει τον μη υπάρχοντα τόπο. Γενικά, η ουτοπία αναφέρεται σε μια υποθετική ιδανική κοινωνία. Έχει χρησιμοποιηθεί όμως και για να περιγράψει πραγματικές κοινωνίες που ιδρύθηκαν με σκοπό την εφαρμογή ουτοπικών ιδεών. Το επίθετο <ουτοπικός> αναφέρεται σε καλοπροαίρετες (κοινωνικές, οικονομικές ή πολιτικές) αλλά απίθανες προτάσεις, ή τουλάχιστον σε προτάσεις που είναι πάρα πολύ δύσκολο να εφαρμοστούν. Πολλές φορές η ουτοπία δείχνει ένα δρόμο, μια πορεία, ένα όραμα που μπορεί να πραγματοποιηθεί μελλοντικά, όταν αλλάξουν οι ιστορικές συνθήκες, οι οποίες στο παρόν την κάνουν να μοιάζει με «ου τόπο».

Ο ουτοπιστής εξεγείρεται εναντίον αυτού που υπάρχει και υποδεικνύει δυνατότητες υπέρβασης. Ο Karl Mannheim θα αναφέρει για την ουτοπική προσέγγιση «Μια κατάσταση πνεύματος είναι ουτοπική όταν είναι ασυμβίβαστη με την κατάσταση της πραγματικότητας μέσα στην οποία τοποθετείται. Αυτή η ασυμφωνία είναι πάντοτε καταφανής από το γεγονός ότι μια τέτοια κατάσταση πνεύματος στην εμπειρία, στη σκέψη και στην πρακτική προσανατολίζεται προς αντικείμενα τα οποία δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα. (...) θα αναφέρουμε ως ουτοπικούς μόνον εκείνους τους προσανατολισμούς που υπερβαίνουν την πραγματικότητα, οι οποίοι όταν διαπερνούν τη συμπεριφορά, τείνουν να συντρίψουν είτε εν μέρει, είτε εν όλω την επικρατούσα κατά την εποχή τους τάξη πραγμάτων». ³⁹ Ο Μανχάιμ αποκαθιστά μια διαλεκτική σχέση μεταξύ Ουτοπίας και πραγματικότητας, μια σχέση κατά την οποία ο προσανατολισμός της σκέψης και της πράξης προς αντικείμενα που υπερβαίνουν τη συγκεκριμένη πραγματικότητα. Οδηγεί συγχρόνως στη δημιουργία ενός συνόλου θεωρίας και πρακτικής, το οποίο εισερχόμενο στο πεδίο της ανθρώπινης συμπεριφοράς συντρίβει την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, την αποτρέπει και μεταστοιχείωνει το μη υπάρχον, σε ενεργό στοιχείο μιας νέας πραγματικότητας.

Η ουτοπία λοιπόν δεν είναι τίποτα άλλο από <ένα δομικό όραμα του συνόλου που υπάρχει και γίνεται> η υπέρβαση του καθαρής <datum>. Ένα σύστημα προσανατολισμού που επιδιώκει να σπάσει τις σχέσεις του, προκειμένου να τις ανακτήσει ξανά σε ένα υψηλότερο και είδη υπάρχον, διαφορετικό επίπεδο. ⁴⁰ Ο άνθρωπος στοχασμός και αναστοχασμός περί του υπάρχοντος, θέτει το ερώτημα «πώς θα όφειλε να είναι το υπάρχον» - και όχι απλώς «τι είναι το υπάρχον», το όνειρο για μια καλύτερη ζωή, για το <ζην-κάπως-αλλιώς>, η λεγόμενη κοινωνική ουτοπία, που διαυγάει μέσα από μια τέτοια πρόθεση, δεν είναι άλλη από την ανθρώπινη προσδοκία.

Η έννοια της ουτοπίας χρησιμοποιήθηκε για να υποδηλώσει διάφορες περιγραφές κάποιας φανταστικής χώρας που προορίζεται να χρησιμεύσει σαν πρότυπο κοινωνικού συστήματος, όπως και σε ευρύτερη έννοια, όλα τα έργα και τις πραγματείες που περιέχουν απραγματοποίητα σχέδια κοινωνικών αλλαγών. ⁴¹ Καθώς το κέντρο κάθε κοινωνικού συστήματος είναι το άτομο αυτό καθιστά τη μονάδα αυτή και το γενετήρια πηγή δράσης της ουτοπίας. Ο Ernst Bloch γράφει ότι «Το άτομο αποκαλύπτει τον εαυτό του μέσα από τη μη εμπειρική πραγματικότητα, μέσα από τη δράση του που κατευθύνεται προς το μέλλον, μέσα από την ισχύ της φανταστικής προβολής αυτού που ακόμη δεν είναι, αλλά που μπορεί να είναι και που συνιστά το όραμα της νέας πραγματικότητας η οποία θα γεννηθεί.» ⁴² Είναι κατά συνέπεια αυτός ο στόχος της φιλοσοφίας: να αποκαλύψει στο άτομο την ουτοπική του διάσταση, να απελευθερώσει την πιθανότητα που κρύβεται εντός του και να το ενεργοποιήσει προς την πράξη, η οποία κατατίνει στο μέλλον, υπερβαίνοντας την εμπειρική πραγματικότητα, υπερβαίνοντας το υπαρκτό εν ονόματι αυτού που ακόμη δεν υπάρχει. Έτσι, η φιλοσοφία, γίνεται οντολογία του μη-είναι-ακόμη. ⁴³ Και συνεχίζει ο Μπλόχ «η αλήθεια αυτής της εντελέχειας του σύμπαντος βρίσκεται στο γεγονός ότι ο άνθρωπος ως αρχετυπική υπόσταση είναι ένα ουτοπικό υποκείμενο. Είναι δηλαδή το σύνολο των μη πραγματοποιημένων ακόμη δυνατοτήτων του, αλλά και η πιθανότητα της αφύπνισής του μέσα από την εμπειρική πραγματικότητα και καθ' υπέρβασή της.» ⁴⁴

⁴⁰ Tafuri Manfredo,
*Architecture and
Utopia Design
and Capitalist
Development*, The MIT
Press, Cambridge,
Massachusetts, 1996,
σελ.53

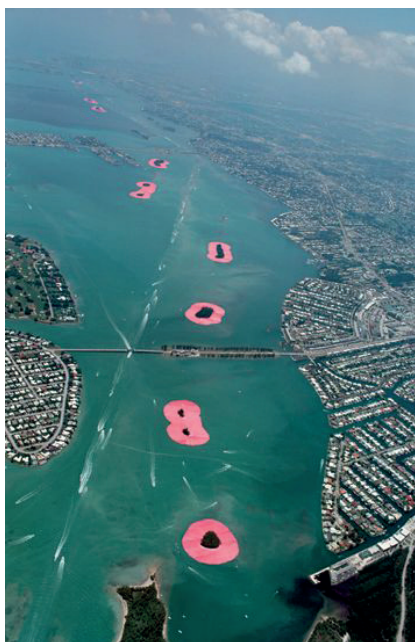
⁴¹ Μεγάλη Σοβιετική
Εγκυκλοπαίδεια, Τ26,
σελ 328

⁴² Bloch Ernst,
*Ουτοπία και
Επανάσταση*,
εκδόσεις ΕΡΑΣΜΟΣ,

Αθήνα, 1985, σελ.12

⁴³ Στο ίδιο, σελ.12

⁴⁴ Στο ίδιο, σελ.13



«Οι ψυχές μας περιέχουν στρώματα του μη-συνειδητού-
ακόμη, του κρυμμένου μας μέλλοντος ολοκλήρου του όντος·
δεν είμαστε ακόμη αυτό που πραγματικά και ουσιαστικά
είμαστε, και το ίδιο το σύμπαν δεν έχει ακόμη φθάσει στην
ουσία του και το κάλεσμά του. Αυτό που είναι η ουσία
και το πεπρωμένο του σύμπαντος δεν είναι δυνατόν να
επιβεβαιωθεί από την εμπειρική παρατήρηση και τους
επιστημονικούς κανόνες, όμως η φαντασία μας είναι ικανή να
περικλείει τον κόσμο όπως μπορεί να είναι, αν και ακόμη δεν
είναι».

Ο Ε. Bloch επισημαίνει ότι αν και το περιεχόμενο της ουτοπίας
αλλάζει ανάλογα με τα κοινωνικά και ιστορικά δεδομένα,
εντούτοις μένει σταθερή η ελπίδα και ο οραματισμός για κάτι
διαφορετικό, για την εκπλήρωση μιας επιθυμίας που ακόμα δεν
πραγματοποιήθηκε. Οι αυταπάτες, ισχυρίζεται, είναι αναγκαίες,
γιατί κομίζουν στην προοπτική του ανθρώπου, τη δυνατότητα
μετασχηματισμού της πραγματικότητας που βιώνει: «ο
ωκεανός της δυνατότητας είναι πολύ μεγαλύτερος από τη
συνήθη μας, Ξηρά της πραγματικότητας»⁴⁵
Ποιος είναι όμως ο ρόλος της αρχιτεκτονικής στην θεωρία της
ουτοπίας?

Για την αρχιτεκτονική, το ζήτημα της ουτοπίας πρέπει να
τεθεί πάλι επί τάπητος. Όμως δεν πρέπει να παρερμηνευτεί
ως μια ωδή για έναν τέλειο κόσμο, ένα κόσμο ξέχωρο, μια
απραγματοποίητη ολότητα η οποία αναπόφευκτα ξεθωιάζει
μέσα στο ολοκληρωτισμό της. Αντίθετα η ουτοπία πρέπει να
διαβαστεί με ακρίβεια, σαν το μη τόπο με την ετυμολογική
σημασία του όρου, ο οποίος τόπος δεν βρίσκεται πουθενά, όχι
επειδή είναι ιδανικός και άφταστος, αλλά επειδή σε μία τέλεια
καθρεπτισμένη συμμετρία βρίσκεται παντού.⁴⁶

Στην ιστορία των Ουτοπιών ο Lewis Mumford, επιχειρεί να
δείξει ότι υπάρχουν τουλάχιστον δύο οικογένειες ουτοπίας,
που είναι πολύ δύσκολο να συνδεθούν μεταξύ τους, αυτό που
αποκαλεί ουτοπίες διαφυγής και ουτοπίες ανασυγκρότησης.⁴⁷
Δύο μορφές ουτοπικών προσεγγίσεων που η κάθε μία έχει
διαφορετικό στόχο. Η μεν πρώτη δημιουργεί τον περικλειστο
“κόσμο” της που δεν επιδέχεται επιρροές από τον πραγματικό
κόσμο του σήμερα. Ενώ η δεύτερη πρόκειται για μια

⁴⁵ Bloch Ernst –
Theodor W. Adorno,
*Κάτι λείπει: Μια
συζήτηση για τις
αντιφάσεις της
ουτοπικής επιθυμίας*,
Εισαγ. – μτφρ.
Στέφανος Ροζάνης,
Έρασμος, Αθήνα
2000, σελ. 24

⁴⁶ Martin Reinhold,
*Critical of What?
Toward a Utopian
Realsim*, 2005, σελ.
50

⁴⁷ Ricoeur Paul,
*Lectures on
ideology and utopia*,
Columbia University
Press, New York,
1986, σελ.270

VI. Christo and
Jeanne-Claude
*Surrounded
Islands, Biscayne
Bay, Greater Miami,
Florida, 1980-83*

⁴⁸ Τουρνικιώτης
Παναγιώτης,
*Ιστοριογραφία
της μοντέρνας
αρχιτεκτονικής*,
σελ.206

⁴⁹ Στ. Σταυρίδης,
*Ο χώρος της τάξης
και οι ετεροτοπίες*,
περιοδικό Ουτοπία
72/152

VII. Roy Anderson,
*Τραγούδια από τον
δεύτερο όροφο*
(2000)

σχεδιαστική προσέγγιση ουτοπίας, που στοχεύει να επεξεργαστεί το παρόν μέσα από το όραμα για ένα καλύτερο μέλλον, πάντα όμως με γνώμονα το παρελθόν.

Το παράδειγμα της ουτοπίας της ανασυγκρότησης μπορούμε να συναντήσουμε στο παράδειγμα αυτής του Thomas More. Στην Ουτοπία του More συναντάμε αναφορές στις θεωρήσεις για την ιδανική πολιτεία του Πλάτωνα που επανέρχεται στην περίοδο της Αναγέννησης, άρα στις κλασσικές αξίες. Αλλά και στην τοιχισμένη Αριστοτελική θεώρηση της πόλης. Όπως επίσης αντλεί αναφορές και από τις ελληνικές πόλεις- κράτη και τους δεσμούς που ανέπτυσαν μεταξύ τους. Κεκτημένη γνώση του παρελθόντος για να εκφραστεί ένα κάποιο όραμα. Η μνήμη ως μηχανισμός ανασύστασης της πόλης.

Σύμφωνα με τον Μαρξ «στις ουτοπίες ενός Φουριέ, ενός Όουεν κ.λπ. υπάρχει η πρόβλεψη και η φανταστική έκφραση ενός καινούργιου κόσμου». Για τον More η Ουτοπία δεν ταυτίζεται με το ανέφικτο αλλά με το ιδεατό, αυτό που ο άνθρωπος πάντα οφείλει να επιδιώκει. Και αυτό είναι το στοιχείο που συνδέει το ου-τοπικό με το τοπικό. Καθώς το ουτοπικό δεν είναι μόνο φανταστικό αλλά έχει άμεση σχέση με το πραγματικό. Μία νέα πραγματικότητα. Η ουτοπία καθορίζεται πάντα από τη δυνατότητα και την αναγκαιότητα της περιγραφής της. «Η κοινωνική συνθήκη αντανakλά μία φιλοσοφία της ιστορικής προόδου, που στηρίζει αφενός την ιδέα μίας χρυσής εποχής στο παρελθόν (ο χαμένος παράδεισος) και αφετέρου μία ιδεατή κατάσταση στο μέλλον (ουτοπία)»⁴⁸ αναφέρει ο Παναγιώτης Τουρνικιώτης. Το παραπάνω σχήμα, μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο αληθές ως προς τους συσχετισμούς του, δεν παύει όμως να αναιρεί την αυτάρκεια νοήματος της έννοιας της πραγματικότητας και της κοινωνικής συνθήκης. Για να περιγραφεί η πραγματικότητα μπορεί να μη χρειάζεται ο χαμένος παράδεισος και η ουτοπία, σίγουρα όμως χρειάζεται το έτερο, το άλλο, ώστε να γίνει κατανοητό το αυτό. Το έτερο αρκετές φορές είναι μια ιδεατή κατάσταση στο παρελθόν ή στο μέλλον που μπορούσαμε να την ονομάσουμε ουτοπία. Η ουτοπία και η πραγματικότητα είναι έννοιες σχετικές και εγγενώς συσχετιστικές λοιπόν.⁴⁹ Διαβάζοντας κανείς τη διαχρονική εξέλιξη των ουτοπικών πόλεων από το More και μετά μπορεί με την ίδια ευκολία να καταλάβει αυτό που



⁵⁰ Frampton Kenneth, 1987, ό.π. σελ.18

⁵¹ Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*, σελ.145

⁵² Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Εισαγωγή στη θεωρία της Αρχιτεκτονικής*, σελ.147

⁵³ Thomas L. Schumacher, ό.π. σελ. 67

που περιγράφεται άμεσα από το κείμενο, αλλά και αυτό που κρύβεται από πίσω, δηλαδή την πραγματικότητα που τις γεννάει. Μία ουτοπία, η οποία καθορίζεται από το παρόν, αλλά προβάλλεται στο μέλλον. Τόσο στις αφηγηματικές ουτοπίες όσο και σε αυτές του 19ου και 20ου αιώνα που συνοδεύτηκαν από αρχιτεκτονικές προτάσεις καταργείται η γραμμική αντίληψη του χρόνου και προβάλλονται στοιχεία του παρελθόντος, γνώριμες εικόνες του παρόντος και το όραμα για το μέλλον.

«η ουτοπία καθορίζεται από το παρόν αλλά προβάλλεται στο μέλλον. Οι ρίζες της ουτοπίας βρίσκονται στο παρελθόν.»⁵⁰

Το όραμα του μοντερνισμού, την περίοδο του μεσοπολέμου, (ουτοπικό πνεύμα) δεν ήταν συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές προτάσεις ή σχέδια, αλλά μια πεποίθηση που ήταν αρκετά διαδεδομένη στους κόλπους της πρωτοπορίας του μεσοπολέμου, ότι η αρχιτεκτονική χρησιμοποιώντας τα εργαλεία που η ίδια έχει δημιουργήσει, μπορεί να κατασκευάσει την τέλεια πόλη και συνεπώς την τέλεια κοινωνία. Αυτό καταρρέει από την κριτική που ασκείτε στα εργαλεία και τους στόχους του.

Ο μοντέρνος αρχιτέκτονας ορίζει εκ νέου τη θέση του στην κοινωνία και βλέπει στην αρχιτεκτονική και επομένως στον εαυτό του περισσότερο από ποτέ τον αρχιτέκτονα-πρίγκιπα-δημιουργό.⁵¹ «Ο αρχιτέκτονας στρατεύεται προς όφελος του κοινωνικού καλού. Στην περίοδο του μοντερνισμού τα υποδειγματικά κτίρια είναι πάνω από όλα ορθά ως προς το αγαθόν, δηλαδή τον κοινωνικό τους σκοπό.»⁵² Το μοντέρνο παρουσιάζει μία πλήρη ρήξη με το παρελθόν. Υπόσχεται μία ουτοπία μέσω της μηχανής, μία υπόσχεση την οποία τελικά δεν κράτησε.⁵³

Σε αντίθεση με το μοντέρνο, οι ουτοπίες του '60 παρουσιάζουν μια έλλειψη κοινωνικής ηθικής, αγνοούν το κοινωνικό ρόλο της τεχνολογίας. Αγνοούν το φυσικό τοπίο, το οποίο παρουσιάζεται σαν ένα ιδεατό κενό. Αντιθέτως στο προπύργιο έρχεται το άτομο - η μονάδα. Αυτή η προσήλωση στο άτομο της ουτοπίας εκφράζεται ήδη στις μεγαδομές, κορυφώνεται όμως στα νομαδικά project και αποκτά αρκετά διαφορετική

υπόσταση. Πολλές φορές όμως αυτή η μορφή ουτοπίας έχει σαν κεντρική της πρόθεση να σχολιάσει και να κριτικάρει τις παρούσες συνθήκες, μέσα από οράματα τα οποία φαινομενικά αντιτίθενται σε ορισμένες συνθήκες, όχι επειδή δεν τις θεωρούν απαραίτητες, αλλά επειδή δεν συμφωνούν με τον τρόπο που σχεδιάζονται και λειτουργούν. Παρουσιάζουν έτσι ονειρικές εικόνες και προφητικές δηλώσεις που επενδύουν στο συναίσθημα και τη συγκίνηση.

Καταλήγουμε επομένως με την άποψη του Παναγιώτη Μιχαήλ ότι «αν η μνήμη εκμηδενίζει την απόσταση του παρελθόντος, η φαντασία εκμηδενίζει την απόσταση του μέλλοντος. Και οι δύο μαζί καθιστούν την απόσταση του παρόντος αισθητική, όταν συλλάβουν την ιδέα του έργου. Στο τέρμα δηλαδή μνήμη και φαντασία συναντώνται στην ιδέα.»⁵⁴

⁵⁴ Μιχαήλ Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Εκδόσεις "Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχαήλ", Αθήνα, 2008, σελ.18

⁵⁵ Heidegger Martin, *"... Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος..."*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008, σελ 30

Όπως προαναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το βασικό στοιχείο που συνδέει τον τοπικό με τον ου-τοπικό σχεδιασμό (σε συγκεκριμένα παραδείγματα και όχι κατά γενικό κανόνα) είναι η σχέση που αναπτύσσουν αυτοί οι δύο σχεδιασμοί με τον τόπο. Σχέσεις άμεσες και έμμεσες. Σχέσεις συμβίωσης με το τοπίο αλλά και σχεδιαστικοί χειρισμοί με στόχο τον κριτικό σχολιασμό, απέναντι στην σχέση της αρχιτεκτονικής με τον τόπο.

Κάνοντας μια αναδρομή στις θεωρήσεις, οι οποίες αναφέρθηκαν και στη σχέση τους με την αρχιτεκτονική, μπορούμε να βγάλουμε το συμπέρασμα ότι οι παράγοντες και οι επιρροές, από τις οποίες αντλεί αναφορές ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός, ποικίλουν, ταυτίζονται και εφαρμόζονται είτε με τον ίδιο τρόπο είτε με διαφορετικό, τόσο σε παραδείγματα τοπικού σχεδιασμού όσο και σε ου-τοπικού.

Με βάση την παράθεση αυτών, βλέπουμε ότι οι κοινές αναφορές των δύο αυτών προσεγγίσεων σχεδιασμού (τοπικού και ου-τοπικού) είναι αποτέλεσμα του σχεδιασμού με αναφορά τον τόπο και τον άνθρωπο. Σχεδιασμοί με γνώμονα την καθημερινότητα του ατόμου, τις ανάγκες μίας κοινωνίας, των επιθυμιών, των ονείρων και των οραμάτων για καλύτερες συνθήκες ζωής και σχέσης με τον τόπο. Όταν μιλούμε περί ανθρώπου και χώρου, τούτο ακούγεται σαν ο άνθρωπος να βρισκόταν στη μια μεριά και ο χώρος στην άλλη. Αλλά ο χώρος δεν είναι για τον άνθρωπο κάτι το οποίο βρίσκεται απέναντι του. Δεν είναι ούτε εξωτερικό αντικείμενο ούτε εσωτερικό βίωμα. Λέει ο Heidegger «Δεν υπάρχουν οι άνθρωποι και επί πλέον χώρος: διότι όταν λέω «άνθρωπος» και με αυτήν τη λέξη εννοώ εκείνον ο οποίος είναι κατά τρόπο ανθρώπινο, δηλαδή εκείνον ο οποίος κατοικεί, τότε με το όνομα <άνθρωπος> ήδη κατονομάζω τη διαμονή στο τετραμερές πλησίον των πραγμάτων.»⁵⁵

«Ο τόπος της πραγματικότητας είναι εκεί όπου η ζωή ξετυλίγεται. Ο τόπος των συνηθειών και της καθημερινότητας, αλλά και ο τόπος των επιθυμιών και των αναμνήσεων, ο τόπος του ονείρου ή της ονειροπόλησης. Οι τόποι συνυπάρχουν, στο όνειρο τα σύνορα καταλύονται, οι πατρίδες ταξιδεύουν για να συναντήσουν πρόσωπα και πράγματα: <Μπολιβάρ: Τι ζητούσες, στη Λάρισα εσύ, ένας Υδραίος> γράφει ο Εγγονόπουλος.»⁵⁶

Το πνεύμα του τόπου, έχει αναγνωρισθεί ως η συγκεκριμένη πραγματικότητα που έχει να αντιμετωπίσει ο άνθρωπος και να αποδεχτεί στην καθημερινή του ζωή. Αρχιτεκτονική σημαίνει να κάνεις ορατό το *genius loci* και καθήκον της αρχιτεκτονικής είναι να δημιουργήσει τόπους με σημασία, με τους οποίους θα βοηθήσει τον άνθρωπο να κατοικήσει.

Η σχέση με τον τόπο παρουσιάζει πολλές μορφές. Σχέση με την ιστορία ενός χώρου, με τις μνήμες, με τα ίχνη του παρελθόντος. Στο πλαίσιο μιας χωρικής αντίληψης, οι αρχιτέκτονες εκκινούν από τα δεδομένα που βρίσκονται στην πόλη, μνημονικά ίχνη, αποσπάσματα, εντοπίζοντας τα με επιλεκτικούς τρόπους, ως δημιουργικούς περιορισμούς για τον σχεδιασμό. Αλλά και ο τόπος του σήμερα, οι συνθήκες του παρόντος και οι δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει ο τόπος όπως είναι τώρα, λειτουργεί σαν υποδοχέας των νέων τόπων, της φαντασίας του μέλλοντος. Για τη Σουζάνα Αντωννάκη «...η αρχιτεκτονική έχει το προνόμιο της ονειροπόλησης. Είναι ένα ταξίδι...», ενώ ο Δημήτρης Αντωννάκης συμπληρώνει: «Και με τα ταξίδια ξαναγίνεσαι παιδί. Παλιά και καινούρια είναι για σένα σημερινά, τα πρωτοβλέπεις.»⁵⁷

«Σε κάθε ουτοπία υπάρχει στο βάθος κάποιος ή κάποιοι τόποι μεταμορφωμένοι, παράξενοι, άσχημοι ίσως, ποιητικές μεταμορφώσεις, έστω και αδέξιες, που αναφέρονται στην ανάγκη, την επιθυμία, το όνειρο του <τόπου>».⁵⁸

Όταν στοχαζόμαστε με τον τρόπο που ήδη επιχειρήσαμε τη σχέση τόπου και χώρου, όπως επίσης και τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και χώρου, τότε φωτίζεται η ουσία των πραγμάτων τα οποία είναι τόποι και τα οποία ονομάζουμε κτίσματα.⁵⁹

⁵⁶ Σουζάνα Αντωννάκη, *"Ουτοπία και Αρχιτεκτονική. Μερικές σκέψεις"*, Αρχιτεκτονικά θέματα, 27/1993, σελ.136

⁵⁷ Από προσωπικές καταγραφές – συζήτηση

⁵⁸ Σουζάνα Αντωννάκη, *"Ουτοπία και Αρχιτεκτονική. Μερικές σκέψεις"*, Αρχιτεκτονικά θέματα, 27/1993, σελ.136

⁵⁹ Heidegger Martin, 1962, ό.π, σελ. 28

⁶⁰ Ν. Χατζησάββα
Δήμητρα, ό.π, σελ.95

⁶¹ Στο ίδιο, σελ.95

⁶² Schulz Norberg
Christian, ό.π, σελ.5

VIII. Josef Koudelka
"Εξορίες", Ελλάδα,
1983

ονομάζουμε κτίσματα.

Αυτοί οι παράγοντες σχεδιασμού, τα <εργαλεία> όπως θα αναφέρονται στο εξής, του τόπου και του ου-τόπου, είναι τέτοια που υπάρχουν και στους δύο σχεδιασμούς και βλέπουμε ότι πολλές φορές ο σχεδιασμός του τοπικού αντλεί αναφορές και στηρίζεται σε στοιχεία άυλα, φανταστικά, ονειρικά, στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον ου-τοπικό σχεδιασμό. Το ίδιο συμβαίνει και με την αντίθετη πλευρά, δείγματα ου-τοπικού σχεδιασμού παρουσιάζουν το όραμα τους στηριζόμενοι στον υπαρκτό τόπο, στις μνήμες του παρελθόντος. Επαναπροσδιορίζεται το τοπικό μέσα από αφηρημένες ου-τοπικές επιθυμίες και προσδιορίζεται του ου-τοπικό μέσα από την πραγματικότητα, την ζωή του παρόντος και του παρελθόντος.

Ο τόπος γίνεται συνεπώς το σταθερό έδαφος και η αρχιτεκτονική, η χειρονομία που φωτίζει τις ρίζες του, το περίγραμμα και το αμετάβλητό του. Η ερμηνεία του τόπου κάτω από αυτή την προοπτική αντιστοιχεί σε μια συνεχιστική αντίληψη αρχιτεκτονικής διαδικασίας. Η ιδιαιτερότητα ενός τόπου έγκειται δηλαδή στη δυνατότητα που παρέχει για την ανακάλυψη αυτού που ήδη υπάρχει εκεί. Οι αρχιτέκτονες οφείλουν να κινηθούν σε ένα βαθύτερο πεδίο, εκεί όπου είναι δυνατό να φωτίσουν την ουσιώδη, οντολογική καταγωγή αυτής της αρχιτεκτονικής ολότητας.⁶⁰

Ο τόπος προσφέρει τη δυνατότητα για την ανακάλυψη αυτού που ήδη υπάρχει, για την εκδήλωση του πνεύματος ενός τόπου. Ο τόπος μπορεί να πάρει τη σημασία του συγκεκριμένου έναντι του αφηρημένου, του οικείου έναντι του πειραματικού, του απτικού έναντι του οπτικού, του οργανικού έναντι του τεχνητού κ.τ.λ.⁶¹ με στόχο κάθε φορά να στραφεί προς το παρελθόν για να χτίσει είτε το παρόν, είτε το μέλλον. Ο τόπος αντιπροσωπεύει τη συμμετοχή της αρχιτεκτονικής στην αλήθεια. Αναφέρει ο Norberg-Schulz «Ο τόπος είναι η συγκεκριμένη εκδήλωση της ανθρώπινης κατοίκησης και η ταυτότητά της εξαρτάται από το ανήκειν της σε τόπους».⁶²

Ο Christian Norberg-Schulz βασιζόμενος στα γραπτά του Heidegger αναπτύσσει τη σύνδεση τόπου και αρχιτεκτονικής στο έργο του Genius Loci: Σο Πνεύμα του Τόπου. Έδωσε σημασία στην ταυτότητα και τον τόπο ως αρχές σχεδιασμού. Ο τόπος του Norberg-Schulz αποτελείται από χώρο και



⁶³ Ricoeur Paul, *History and Truth*, Northwestern University Press, Evanston Illinois, 1965, σελ. 43

χαρακτήρα (ατμόσφαιρα -ιδιότητα τόπου). Μία άλλη κοινή αναφορά των θεωριών του τοπικού και ου-τοπικού σχεδιασμού που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο είναι η σχέση τους με το οικουμενικό. Οι τόποι των δύο αυτών σχεδιασμών δεν έχουν γεωγραφικά όρια. Αντιθέτως συνθέτων για μια αρχιτεκτονική τοπική με παγκόσμιες αναφορές. Μία αρχιτεκτονική που συντίθεται με στοιχεία από τον τόπο στον οποίο γεννιέται, αλλά με αναφορές από διάφορους γεωγραφικούς και πολιτισμικούς τόπους. Αυτή η ευαισθησία στο χώρο ήταν μια κεντρική αρχή για την έννοια του κριτικού τοπικισμού από τον Frampton, ως μια αρχιτεκτονική προσέγγιση που μπόρεσε να συγκεντρώσει τα καλύτερα από τον οικουμενικό πολιτισμό και τους τοπικούς πολιτισμούς, μια πρόκληση που δανείστηκε από τον γάλλο φιλόσοφο Paul Ricoeur που μίλησε για το παράδοξο του οικουμενικού και τοπικού πολιτισμού. «Πώς να γίνεις σύγχρονος και να επιστρέψεις στις πηγές; πώς να αναβιώσει ένα παλιό, αδρανές πολιτισμό και να συμμετέχει στον παγκόσμιο πολιτισμό.»⁶³ Καθώς η αρχιτεκτονική πρέπει να δίνει προσοχή στην κοινωνική αξία και πρέπει να προστατεύει τις έννοιες του παρελθόντος και επίσης να το συνδυάζει με τις φουτουριστικές ιδιότητες. Μία αρχιτεκτονική που χρησιμοποιεί τα οικουμενικά αρχέτυπα, αρχέγονα και λαϊκά στοιχεία για να επαναπροσδιορίσει τον εαυτό της, να οδηγηθεί στο μέλλον της και να καταφέρει να μιλήσει για μια παγκόσμια αρχιτεκτονική είτε αυτή είναι τοπική, είτε είναι ου-τοπική.

«Η ουτοπία και ο τόπος παραπέμπουν σε σταθερές ανθρώπινες ποιότητες που παραπέμπουν στα αρχέτυπα.»
Μιχελής

Κατά τον Pallasmaa οι πλουσιότερες αρχιτεκτονικές ερμηνείες έρχονται από τις πιο απλές αρχετυπικές φόρμες όπως η κολόνα, η αψίδα, ο πύργος, ο θόλος, στο μέτρο που αναζητά το αρχιτεκτονικό βάθος, την ουσία.

«Η καταγωγή της τεκτονικής δεν βρίσκεται ούτε στην καλύβα, ούτε στη σπηλιά, ούτε στη μυθική «κατοικία του Αδάμ στον παράδεισο». Πριν τη μετατροπή του στύλου σε κολόνα, και της στέγης σε τύμπανο, πριν τοποθετηθεί η μια πέτρα πάνω στην άλλη, ο άνθρωπος έθεσε μια πέτρα στο έδαφος για να σημαδέψει έναν τόπο άγνωστο - σύμπαν - για να το μετρήσει και να το μετατρέψει» (Gregotti 1982:13)

Βλέπουμε έτσι ο <τόπος> στα δύο αυτά θεωρητικά και σχεδιαστικά παραδείγματα είναι ταυτόχρονα site-specific όσο και επηρεασμένος από παγκόσμιες κουλτούρες, αλλά και από οικουμενικά αρχέτυπα και αρχέγονα.

Το <τοπικό>. Η σχεδιαστική προσέγγιση και διαδικασία. Θα αναλυθούν και θα αποκρυπτογραφηθούν τα μέρη τού, που αντλούν αναφορές στον τόπο και στο υπαρκτό, αλλά παρουσιάζεται και η άμεση αναφορά του τοπικού σχεδιασμού σε στοιχεία άυλα- ποιητικές προσλήψεις του τόπου, αλλά και ο ρόλος του ονείρου στον σχεδιασμό που στοχεύει στο <πραγματικό> – στο τοπικό.

Για το λόγο αυτό απόψεις αρχιτεκτόνων σε συνδυασμό με έργα τους και την γενικότερη θεωρητική τους θέση, θα οργανωθούν και θα συνδυαστούν με μερικές απόψεις θεωρητικών που ενισχύουν την αρχιτεκτονική προσέγγιση των αρχιτεκτόνων κάθε υποκεφαλαίου.

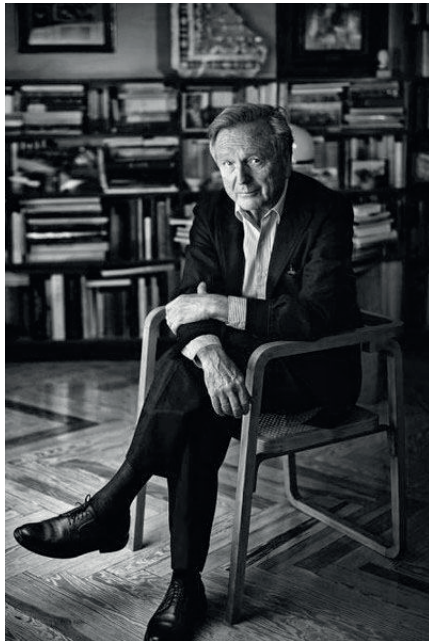
Η μνήμη, το ίχνος, ο χώρος, η ζωή, η επιθυμία και το όνειρο είναι οι παράγοντες με βάση τους οποίους οργανώνονται και κατατάσσονται οι αρχιτέκτονες σε κάθε υποκεφάλαιο, καθώς κάθε από τους παραπάνω παράγοντες χαρακτηρίζουν ή ταυτίζονται με το αρχιτεκτονικό και θεωρητικό έργο αυτών.

Η μνήμη και τα ίχνη του παρελθόντος, ίχνη μετρήσιμα και μη, λαμβάνουν σημαντικό ρόλο στον σχεδιασμό του τοπικού. Στον σχεδιασμό που γεννιέται από τον τόπο, για τον τόπο και στόχο έχει να προσδιορίσει την σύγχρονη αρχιτεκτονική γραφή, αλλά με βαθιά και γερά θεμέλια ριζωμένα στον εκάστοτε τόπο ανέγερσης νέων κτιρίων/χώρων.

Ο Rafael Moneo, είναι ένας από τους αρχιτέκτονες των καιρών μας που ταυτίζεται με την αρχιτεκτονική του κόντεξτ. Λαμβάνει αναφορές από τον τόπο και συνθέτη με εργαλεία το παρελθόν, είτε αυτό μπορεί να σημαίνει με υλικά θραύσματα στον χώρο, είτε με άυλες μνήμες και ίχνη είτε ακόμη και με αρχέτυπα και τύπους τα οποία διαβάζει, κατανοεί και επαναδιατυπώνει. Η αρχιτεκτονική – ο κόσμος των αντικειμένων που δημιουργούνται από την αρχιτεκτονική – δεν περιγράφεται μόνο από τύπους, παράγεται και μέσω αυτών. Εάν η έννοια αυτή μπορεί να γίνει αποδεκτή, μπορεί να γίνει κατανοητό γιατί και πώς ο αρχιτέκτονας αναγνωρίζει το έργο του με συγκεκριμένο τύπο. Αρχικά παγιδεύεται από τον τύπο επειδή είναι ο τρόπος που γνωρίζει. Αργότερα μπορεί να ενεργήσει σε αυτό. Μπορεί να τον καταστρέψει, να τον μεταμορφώσει, να το σεβαστεί. Αλλά ξεκινάει από τον τύπο. Η διαδικασία σχεδιασμού είναι ένας τρόπος να φέρουμε τα στοιχεία μιας τυπολογίας – την ιδέα μιας τυπικής δομής – στην ακριβή κατάσταση που χαρακτηρίζει το εκάστοτε μοναδικό έργο.⁶⁴ Η έννοια του τύπου είναι από μόνη της ανοιχτή στην αλλαγή, στο βαθμό που σημαίνει συνειδητότητα πραγματικών γεγονότων, συμπεριλαμβανομένης, βεβαίως, της αναγνώρισης της δυνατότητας αλλαγής. Με την εξέταση των αρχιτεκτονικών αντικειμένων ως ομάδων, τύπων, ευαίσθητων στη διαφοροποίηση στις δευτερεύουσες πλευρές τους, μπορούν να εκτιμηθούν οι μερικές απαρχαιώσεις που εμφανίζονται σ' αυτούς και κατά συνέπεια μπορεί κανείς να δράσει για να τις αλλάξει. Ο τύπος μπορεί έτσι να θεωρηθεί ως το πλαίσιο εντός του οποίου λειτουργεί η αλλαγή, ένας απαραίτητος όρος για τη συνεχιζόμενη διαλεκτική που απαιτείται από την ιστορία. Από αυτή την άποψη, ο τύπος αντί να είναι ένας <κατεψυγμένος μηχανισμός> για την παραγωγή αρχιτεκτονικής, γίνεται ένας τρόπος άρνησης του παρελθόντος, καθώς και ένας τρόπος να κοιτάξουμε το μέλλον.⁶⁵

⁶⁴ OPPOSITIONS, *A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, Published for The Institute for Architecture and Urban Studies by The MIT Press, Summer 1978, 13, σελ. 23

⁶⁵ Στο ίδιο, σελ. 27



Για το Quatremère, η έννοια της αρχιτεκτονικής επέτρεψε την αναδόμηση των δεσμών της με το παρελθόν, σχηματίζοντας ένα είδος μεταφορικής σχέσης, τη στιγμή που ο άνθρωπος αντιμετώπισε για πρώτη φορά το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής και το προσδιόρισε σε μια μορφή. Με άλλα λόγια, ο τύπος εξήγησε τον λόγο της αρχιτεκτονικής, ο οποίος παρέμεινε σταθερός καθ' όλη την ιστορία, ενισχύοντας με τη συνέχειά του τη μονιμότητα της πρώτης στιγμής κατά την οποία κατανοήθηκε η σχέση μεταξύ μορφής και φύσης του αντικειμένου και η έννοια του τύπου διατυπώθηκε. Ο τύπος σχετίζεται έτσι στενά με τις <ανάγκες και τη φύση>. <Παρά το περίεργο πνεύμα που αναζητά την καινοτομία στα αντικείμενα>, γράφει ο Quatremère, «ποιος δεν προτιμά την κυκλική μορφή στο πολυγωνικό για ένα ανθρώπινο πρόσωπο; Ποιος δεν πιστεύει ότι το σχήμα της πλάτης ενός ανθρώπου πρέπει να παρέχει τον τύπο το πίσω μέρος μιας καρέκλας; Ότι το στρογγυλό σχήμα πρέπει να είναι το μόνο λογικό τύπο για την εμφάνιση του κεφαλιού; Ο τύπος με τον τρόπο αυτό ταυτίστηκε με τη λογική της μορφής που συνδέεται με τη λογική και τη χρήση και, καθ' όλη την ιστορία, κάθε φορά που ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο σχετίζεται με κάποια μορφή, υπονοείται ένα είδος λογικής, δημιουργώντας έναν βαθύ δεσμό με το παρελθόν.»⁶⁴

Συχνά, εξωτερικά γεγονότα -όπως νέες τεχνικές ή αλλαγές στην κοινωνία- είναι υπεύθυνες για να τον ωθήσουν προς αυτή τη δημιουργία ενός νέου τύπου, σύμφωνα με μια διαλεκτική σχέση με την ιστορία. Αλλά μερικές φορές η εφεύρεση ενός νέου τύπου είναι το αποτέλεσμα μιας αρχιτεκτονικής προσωπικότητας, ικανής να εισέλθει στην αρχιτεκτονική με τη δική της φωνή.⁶⁵

«Δεν είναι δυνατόν σήμερα να προτείνουμε έναν ενιαίο ορισμό της αρχιτεκτονικής. Η σημερινή κατανόηση της αρχιτεκτονικής, όπως συμβαίνει πιθανότατα με την έννοια της ζωγραφικής ή της γλυπτικής, περιλαμβάνει την αρχιτεκτονική που υπήρχε πριν, αλλά περιλαμβάνει και πολλές άλλες περιθωριακές και όχι τόσο περιθωριακές προσπάθειες να αντιδράσει αρχιτεκτονικά σε διαφορετικές συνθήκες. να εξερευνήσουν τις έννοιες της αναγκαιότητας και της έκτακτης ανάγκης στην αρχιτεκτονική.» αναφέρει ο Moneo και επισημαίνει ότι μια

⁶⁴ OPPOSITIONS, *A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, Published for The Institute for Architecture and Urban Studies by The MIT Press, Summer 1978, 13, σελ. 28
⁶⁵ Στο ίδιο, σελ. 28

⁶⁸ Rafael's Moneo Gropius Lecture in 1990

⁶⁹ OPPOSITIONS, A Journal for Ideas and Criticism in Architecture, Published for The Institute for Architecture and Urban Studies by The MIT Press, Summer 1978, 13, σελ.37

X. Aldo Rossi, Teatro Del Mondo

κατάσταση που απαιτεί αρχιτεκτονική «είναι στην πόλη όπου η αρχιτεκτονική χρησιμοποιείται για να εκδηλώσει όλη τη λαμπρότητα της, όπου η πειθαρχία είναι ακόμα επειγόντως αναγκαία.» Ενώ θρηνεί το γεγονός ότι όσοι ενδιαφέρονται για την αρχιτεκτονική έχουν μειωθεί σημαντικά.⁶⁸ Επειδή η πόλη ή οι κατασκευαστές της έχουν χάσει τη δική της μνήμη και έχουν ξεχάσει την αξία αυτών των πρωτογενών και μόνιμων τύπων, σύμφωνα με τον Rossi, το καθήκον των αρχιτεκτόνων σήμερα είναι να συμβάλλουν στην ανάκαμψή τους. Έτσι, η πόλη του Rossi, ο σιωπηλός μάρτυρας, οι εικόνες της είναι μια εποχή που φαίνεται να είναι παγωμένη. Για αυτόν υπάρχει μόνο μία ιδανική πόλη, γεμάτη με τύπους (μάλλον ακάθαρτους τύπους, αλλά τύποι παρόλα αυτά) και η ιστορία της αρχιτεκτονικής δεν είναι άλλη από την ιστορία της. Εντός της πόλης περιλαμβάνονται οι αρχές της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας και η απόδειξη της αυτονομίας τους δίνεται από τη μονιμότητα των τύπων μέσω της ιστορίας. Ωστόσο, η ίδια η σιωπή και η αυτονομία των εικόνων του Rossi αυτού του είδους μέσα στην ιδανική πόλη που τους περικλείει, εγείρουν γραφικά το ζήτημα της σχέσης τους με την πραγματικότητα - με μια πραγματική κοινωνία - και επομένως το ζήτημα της πραγματοποίησής τους και της συγκυρίας τους. Οι τύποι του Rossi επικοινωνούν μόνο με τον εαυτό τους και με το ιδανικό περιβάλλον τους. Γίνονται μόνο σιωπηρές υπενθυμίσεις για ένα περισσότερο ή λιγότερο τέλειο παρελθόν, ένα παρελθόν που ίσως δεν υπήρχε καν.⁶⁹

Ο Μονεο, ως κατασκευαστής της πόλης, του οποίου το κύριο πνευματικό όχημα είναι η ιστορία - που θεωρείται ως η συσσώρευση της ανθρώπινης εμπειρίας με την πάροδο του χρόνου - ασχολήθηκε με την έννοια της συνέχειας και μονιμότητας, υιοθετώντας ότι η πόλη, όπως τονίζει ο Rossi, διαρκεί μέσω των μετασχηματισμών της. Αναφέρει συγκεκριμένα «Αναγνώρισα το βάθος της σχέσης που είχα με τον Rossi και την έμφαση που έβαλε στην πόλη. Αναδρομικά, βλέπω το έργο μου ως πολύ εξαρτημένο από το να θέσω το κτίριο όχι μόνο στο πλαίσιο της πόλης, αλλά και την πόλη ως συλλογικό έργο με την πάροδο του χρόνου, κάτι που έμαθα από τον Aldo Rossi. (...) Πιστεύω ότι είναι δυνατό να χτιστεί αρχιτεκτονική που μόλις συναρμολογήθηκε με κομμάτια, αλλά





ο κατακερματισμός έγινε υπερβολικά υπερβολικός. Αυτό που είχε νόημα ήταν να δημιουργηθεί το κατάλληλο σημείο επαφής και στη συνέχεια να προσφερθεί μια άλλη άποψη.»⁷⁰ Η τυπολογία, σύμφωνα με τον Μονεο, είναι «μια ομάδα αντικειμένων που χαρακτηρίζονται από την ίδια επίσημη δομή». Είναι μια συσκευή που συνδέει το παρελθόν με το μέλλον. Η τυπολογία είναι ένα πλαίσιο ιστορίας που πρέπει να εμπνέεται από τη διαίσθησή του για την επίλυση αρχιτεκτονικών προβλημάτων. Σύμφωνα με τον Quatremere de Quincy, ο τύπος είναι «ριζωμένος στη φύση της περιοχής, στην ιστορική αντίληψη ...»⁷¹

Ο Μονεο έχει ερμηνεύσει τον τύπο ως διάλογο μεταξύ ομάδων <αντικειμένων> και <την πράξη σκέψης σε ομάδες>. Ο τύπος, σε αυτή τη δυαδικότητα, έχει γίνει μια συσκευή που συνδέει το παρελθόν με το μέλλον καθώς και με το περιβάλλον και τον πολιτισμό που τον περιβάλλει. (...) «Η διαδικασία σχεδιασμού είναι ένας τρόπος να φέρουμε τα στοιχεία μιας τυπολογίας - την ιδέα μιας επίσημης δομής - στην ακριβή κατάσταση που χαρακτηρίζει το μοναδικό έργο». Ο Μονεο θεώρησε ότι το αρχιτεκτονικό αντικείμενο έπρεπε να μιλήσει για την μοναδικότητά του, και τα κοινά χαρακτηριστικά του. Ο τύπος υπήρξε το πλαίσιο που ενθάρρυνε την αλλαγή να συμβεί. Ένας διαρκής διάλογος με το παρελθόν και το μέλλον ήταν απαραίτητος για να είναι επιτυχής ο τύπος.⁷² Η σημασία της τυπολογίας έγκειται στην τυπική δομή του αντικειμένου καθώς και στη μεταφορική σύνδεση του παρελθόντος με το μέλλον. Τελικά, συνεκτική αρχιτεκτονική μπορεί να υπάρχει μόνο μέσα σε ένα καθιερωμένο πολιτιστικό ιστορικό πλαίσιο.

Ο Μονεο προτείνει στα γραπτά του ότι το Μουσείο Ρωμαϊκής Τέχνης στη Μερίδα είναι το προϊόν της τυπολογίας. Η βασική εντύπωση του κτιρίου είναι ο Ρωμαϊκός τύπος. Η παρουσία του κτιρίου σέβεται, αλλά δεν υπερισχύει των κοντινών ρωμαϊκών ερείπων.⁷³ Θέλει το κτίριο με την πρώτη ματιά να εμφανιστεί Ρωμαϊκό, αλλά μετά από περαιτέρω παρατήρηση να αντιπροσωπεύει τις μοντέρνες κατασκευαστικές τεχνικές. Το κτίριο έχει σκοπό να δημιουργήσει μια αίσθηση αρχαίας ύπαρξης, αλλά πραγματικά να ανήκει στη δική του εποχή. Αυτό το μουσείο μιμείται τη ρωμαϊκή επιρροή, χωρίς να μιμείται άμεσα τις μορφές τους.⁷⁴

⁷⁰ Rafael Moneo, *Interview with Vera Grimmer and Maroje Mrduljaš*, Oris magazine, number 69, 2011, σελ 10

⁷¹ WENDY ORNELAS, *Typology and Rafael Moneo's Museum of Roman Art at Merida*, Kansas State University, 83RD ACSA ANNUAL MEETING, 1995, σελ 193

⁷² Στο ίδιο, σελ 190-191

⁷³ Στο ίδιο, σελ 191

⁷⁴ Στο ίδιο, σελ 191



Ο Μονεο ξεκινά τη διαδικασία σχεδιασμού του National Museum of Roman Art στη Merida, διαχειριζόμενος δομές της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Ο σχεδιασμός είναι ένα αφηρημένο διάγραμμα αυτών των κτιρίων και όχι μια κυριολεκτική μιμητική συσκευή. Δεν μπορεί κανείς να βρει ένα συγκεκριμένο κτίριο στην ιστορία από το οποίο διαμορφώθηκε αυτό το κτίριο. Το μουσείο μιλά για την μοναδικότητά του, αλλά μιλάει και για τα κοινά ιστορικά χαρακτηριστικά που μοιράζονται.⁷⁵ Γιορτάζει το πλαίσιο και το χώρο που περιβάλλει το μουσείο, καθώς και τη νεωτερικότητα του χώρου μέσα στο κτίριο. Συνδέει τη χρήση, τις ανάγκες και τα έθιμα του παρόντος με αυτά του παρελθόντος. (...) Είναι ένα θησαυροφυλάκιο για τα αρχαιολογικά ευρήματα της περιοχής. Η μορφή και τα υλικά του έχουν έναν ποιητικό και διδακτικό σκοπό από μόνα τους. Οι λεπτές σχέσεις που μοιράζονται με το παρελθόν και το μέλλον βρίσκονται πράγματι στο Μουσείο του.⁷⁶

Αναφέρει σε κείμενα του «Μια αρχιτεκτονική μύηση περιλαμβάνει σήμερα, κατά τη γνώμη μου, μια έντονη εξοικείωση με την ιστορία - μια ιστορία που δεν είναι πλέον μια αποθήκη μορφών ή ένα εργαστήριο στυλ, αλλά που απλά προσφέρει το υλικό για να σκεφτείς την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο εργάστηκαν οι αρχιτέκτονες στο παρελθόν.» Και συνεχίζει «Είναι όλες αυτές οι σκέψεις παρόντες στο έργο μου; Αγώνιστηκα σκληρά για να δώσω στον Bankinter τη λαμπρότητα που μπορεί να αποκτήσει ο ψημένος πηλός όταν χρησιμοποιείται σε αστικό ιστό, δημιουργώντας έτσι μια φυσική σύνδεση με την υπάρχουσα βίλα. Προσπάθησα να αντικατοπτρίσω την παρουσία του δημόσιου χώρου στην πόλη όταν σχεδίασα το Logroño. Ελπίζω ότι ο ρωμαϊκός κόσμος θα είναι και πάλι ζωντανός στη Μερίδα, μια ρωμαϊκή πόλη που είχε σχεδόν χάσει τη μνήμη της.»⁷⁷

Στα γραπτά του, ο Μονεο χρησιμοποιεί το Ίδρυμα Μιρο για να δείξει ένα σημείο, για το πόσο σημαντική είναι η τοποθεσία στην αρχιτεκτονική. «Η νέα μου κατασκευή προσπαθεί να σέβεται τις επιθυμίες του Joan Miró», εξηγεί, «που ήθελε να δώσει στην Πάλμα ντε Μαγιόρκα ένα μέρος όπου οι νέοι καλλιτέχνες θα μπορούσαν να δουλέψουν καθώς και να μελετήσουν το έργο του μέσα από τα έργα που ήταν ακόμα

⁷⁵ WENDY ORNELAS, ό.π, σελ 193

⁷⁶ Στο ίδιο, σελ 193

⁷⁷ *The solitude of buildings: Kenzo Tange lecture*, March 9, 1985

XII. Joan Miró *The Farm* 1922

⁷⁸ *The solitude of buildings: Kenzo Tange lecture*, March 9, 1985

στα χέρια της οικογένειας. Η περιοχή είχε ήδη το παλιό κτήμα, καθώς και ένα άλλο σπίτι, και ένα στούντιο που χτίστηκε από τον Josep Luis Sert στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Δυστυχώς, από εκείνη την εποχή, οι γύρω περιουσίες χτίστηκαν με ψηλά υψώματα, καταστρέφοντας την θέα και κυριολεκτικά πολτοποιώντας την ιδιοκτησία του Miro. Αποφάσισα ότι το νέο μου κτίριο δεν θα πρέπει να είναι ψηλό, αλλά θα πρέπει να αντιδρά ενεργά ενάντια στον κόσμο που κτίστηκε γύρω του. Η γκαλερί, ένα βασικό κομμάτι της νέας κατασκευής, είναι ένα στρατιωτικό φρούριο που υπερασπίζεται τον εαυτό της από τους εχθρούς. Όμορφη και έντονη, ο όγκος αγνοεί το περιβάλλον της, ή καλύτερα ακόμα, απαντά με οργή στα εχθρικά κτίρια που έχουν φθαρεί στην παλιά όμορφη πλαγιά. Οι απόψεις επικεντρώνονται αποκλειστικά στο Sert Studio, το σπίτι του Miro και τους λόφους. Περαιτέρω η οροφή της γκαλερί μετατρέπεται σε λίμνη, η οποία μας επιτρέπει να σκεφτούμε ότι είναι ακόμα δυνατή η ανάκτηση της θάλασσας. Επιπλέον, το νερό της λίμνης ενισχύει την απόσταση μεταξύ του τόπου και της γειτονιάς.» Ο Moneo συνεχίζει, «Η αρχιτεκτονική ανήκει στην περιοχή. Η αρχιτεκτονική πρέπει να είναι κατάλληλη, πράγμα που σημαίνει ότι πρέπει να αναγνωρίζει με κάποιο τρόπο τις ιδιότητες του χώρου. Να κατανοήσουν τι είναι αυτά τα χαρακτηριστικά, για να ακούσουν πώς εκδηλώνονται, πρέπει να είναι η πρώτη κίνηση του αρχιτέκτονα όταν αρχίζει να σκέφτεται ένα κτίριο.»⁷⁸ Αναλύει δηλαδή την δύναμη των ιχνών μιας περιοχής, στο να επηρεάσουν τον σχεδιασμό και να τον οδηγήσουν προς την ιδανική κατεύθυνση που έχει ανάγκη η κάθε περιοχή, ο κάθε τόπος.

Η ενσωμάτωση στην αρχιτεκτονική του, του χρόνου και του τόπου είναι η βαθύτατη ανησυχία του Rafael Moneo. Δεν είναι μια σύγχρονη ανησυχία. Για πολλούς σχεδιαστές και φοιτητές, η ιδέα ότι ένα κτίριο πρέπει να ανταποκρίνεται στο παρελθόν ή στο φυσικό του περιβάλλον θεωρείται παθητικό. Υποστηρίζεται ότι ζούμε σε έναν ενιαίο παγκόσμιο πολιτισμό. Απαιτείται μια νέα κλίμακα και ένα νέο είδος αρχιτεκτονικής. Πράγματι, μπορούμε να θεωρούμε ότι ανήκουμε, όχι σε χρόνο και τόπο, αλλά μάλλον στον κυβερνοχώρο - αυτό το ηλεκτρονικό σύμπαν των σημάτων και των παρορμήσεων που, ιδανικά τουλάχιστον, είναι τόσο διαχρονικό όσο και άτακτο.

Όντας έτσι, πρέπει, επίσης, να είναι αδιάφορο. Ο Moneo είναι ίσως η πιο σημαντική φιγούρα στην αντίθετη πλευρά αυτής της ερώτησης. Για αυτόν, η αρχιτεκτονική δεν υπάρχει, παρά μόνο όπως χτίστηκε από αισθητικά κατανοητά υλικά. Ένα κτίριο, για αυτόν, είναι βαθιά ενσωματωμένο στο χρόνο και στον τόπο του και τους εκφράζει. Η αρχιτεκτονική γίνεται έτσι ένας τρόπος γνώσης.⁷⁹ Για αυτόν η διδασκαλία που λάβαμε από το παρελθόν φάνηκε να απαιτεί μια ταυτότητα, όπου τα κτίρια διέθεταν τη δική τους αυτονομία και ανεξαρτησία. Αλλά το μοντέλο που προτείνει σήμερα η επιστημονική γνώση είναι το αντίθετο: ένας κόσμος διασυνδεδεμένος αλλά ασυνεχής και ποικιλόμορφος, πολλαπλός και κατακερματισμένος.⁸⁰

«Για άλλους ... η πραγματικότητα του κτιρίου θα αναζητηθεί στη μόνιμη απτή παρουσία του, η οποία μιλά για τις αρχιτεκτονικές αρχές πίσω από την κατασκευή του. Αυτός είναι ο τόπος στον οποίο θα ήθελα να είμαι. » (...) « Ο χώρος είναι μια αναμενόμενη πραγματικότητα, αναμένοντας πάντα την εκδήλωση μιας μελλοντικής κατασκευής πάνω του, μέσα από την οποία θα εμφανιστούν οι άλλως κρυμμένες ιδιότητές του. » (...) « Η σκιά οπουδήποτε καταπνίγει τον κόσμο μας σήμερα ... η αρχιτεκτονική διεκδικεί την τοποθεσία από οπουδήποτε Αρχιτεκτονική δημιουργείται από αυτόΗ τοποθεσία είναι εκεί όπου είναι η αρχιτεκτονική. Δεν μπορεί να είναι οπουδήποτε.»⁸¹ – Rafael Moneo

Η αρχιτεκτονική έχει παραδοσιακά χρησιμεύσει για να μας βοηθήσει να επιτύχουμε την παρουσία μας σε έναν άλλον τρομακτικό κόσμο. Μέσα στο άπειρο σύμπαν του χρόνου και του χώρου, η αρχιτεκτονική δημιουργεί μια στιγμή, ένα μέρος. Ο Moneo επιθυμεί να συνεχίσει να εκτελεί αυτή τη λειτουργία, να είναι ένα υπόβαθρο της ταυτότητάς μας, να γνωρίζουμε πού και πότε είμαστε και, συνεπώς, ποιοι είμαστε. Ένα κτίριο του δημιουργεί μια συνειδητοποίηση του χρόνου, θυμίζοντας τους προγόνους του. Στη συνέχεια δημιουργεί διαστρωματώσεις αυτής της μνήμης ενάντια στην αποστολή της στον σύγχρονο κόσμο. Και δημιουργεί μια αντίληψη του τόπου φαινομενικά σαν να κοιτάζει γύρω του, ανταλλάσσοντας μηνύματα με τον γειτονικό κόσμο, όπως τα πλοία στη θάλασσα μπορεί να

⁷⁹ Rafael Moneo 1996 Pritzker prize Laureate Essay

⁸⁰ Moneo Rafael, *THE FREEDOM OF THE ARCHITECT*, RAUL WALLENBERG LECTURE, 2001, σελ 13
⁸¹ Rafael Moneo 1996 Pritzker prize Laureate Essay

⁸² Rafael Moneo
1996 Pritzker prize
Laureate Essay

⁸³ Στο ίδιο

⁸⁴ William J. Curtis,
*Modern Architecture
since 1900*, Second
Edition, New Jersey:
Prentice-Hall, Inc.,
1987, σελ 106

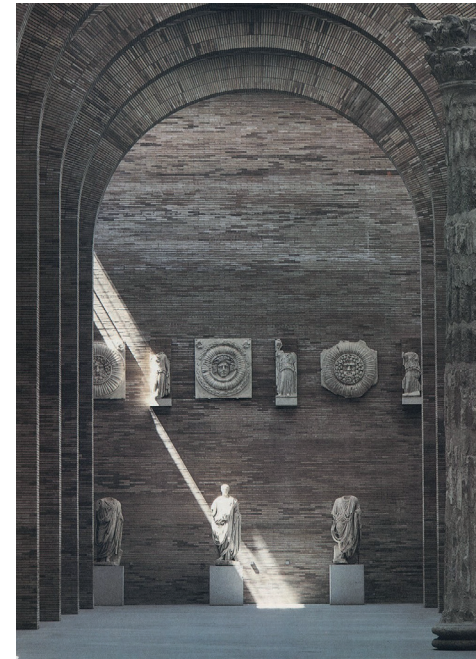
XIII. Rafael Moneo,
Museo Nacional de
Arte Romano (Merida)

αναβοσβήνουν τα σηματοφόρα.⁸²

Όλες αυτές οι ιδιότητες ενσωματώνονται στο Μουσείο Ρωμαϊκής Τέχνης στην Μεριδά της Ισπανίας. Εμφυτεύεται στην τοποθεσία του με τον πιο κυριολεκτικό τρόπο, ενσωματωμένο ανάμεσα στα ρωμαϊκά θεμέλια και τις οδούς και συνδέεται μέσω του τούνελ, με τα ερείπια ενός αρχαίου θεάτρου και αρένας. Γεννημένο από αυτό το παρελθόν, ο Μoneo χτίζει τους τοίχους του με ρωμαϊκού τούβλου. Όμως, όπως είναι χαρακτηριστικό του, προκαλεί ταυτόχρονη αίσθηση του παρόντος. Ο τοίχος είναι μνήμη, όχι αναπαραγωγή. Όπως πάντα, ο χειρισμός του εσωτερικού φωτός είναι αριστοτεχνικός. Το φως έρχεται σε αντίθεση με το φαινομενικό ωχρό χρώμα, αποτέλεσμα του χρόνου, των αρχαιοτήτων που εμφανίζονται, τα οποία συνεχίζουν να μαρτυρούν την ύπαρξη τους, όταν δεν είμαστε παρόντες. Πέρα από όλα αυτά, ο Μoneo κατασκευάζει μια εκπληκτική ιδιοσυγκρασία του χρόνου και του τόπου. Το μουσείο του, που ανεβαίνει από τα πραγματικά ερείπια, φαίνεται να είναι παλαιότερο κτίριο που έχει ανακαινιστεί για τη σημερινή του χρήση. Το μουσείο είναι επομένως ένα δείγμα που εκφράζει τρεις εποχές: ένα γνήσιο παρελθόν, ένα μυθικό παρελθόν και ένα ειλικρινές παρόν. Μια λεπτομέρεια είναι ιδιαίτερα υποβλητική. Σε μια στροφή στη ράμπα που κατεβαίνει στο χαμηλότερο επίπεδο, ένα πραγματικό ρωμαϊκό θεμέλιο εκτίθεται και φωτίζεται ως τεχνητό. Ακριβώς δίπλα σε αυτό, που παρουσιάζεται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, είναι το εκτεθειμένο θεμέλιο σκυροδέματος, μιας από τις στήλες του Μoneo. Ο αρχιτέκτονας παρουσιάζει το δικό του έργο ως αρχαιολογία. Αυξάνει την αντίληψη μας για το χρόνο και την υλικότητα προτείνοντας μια μεταφορά που εκτείνεται σε δύο χιλιετίες. Αυτή είναι, πράγματι, η αρχιτεκτονική ως ένας τρόπος γνώσης.⁸³

«Κάθε σπουδαίος καλλιτέχνης βρίσκει την δική του
αρχαιότητα».⁸⁴

Πιο σημαντικό από την προφανή σχέση με τη ρωμαϊκή κουλτούρα είναι η έκφραση του Μoneo για την ισπανική κληρονομιά του κτιρίου μέσα από την υλική του λεπτομέρεια, τις λεπτομέρειες, τις τεχνικές κατασκευής και τον περιορισμένο



⁸⁵ WENDY ORNELAS, ό.π., σελ 192

⁸⁶ Rafael Moneo, *Interview with Vera Grimmer and Maroje Mrduljaš*, Oris magazine, number 69, 2011, σελ 22

⁸⁷ Moneo Rafael, *THE FREEDOM OF THE ARCHITECT*, RAOUL WALLENBERG LECTURE, 2001, σελ 15

⁸⁸ Στο ίδιο, σελ 14

μινιμαλισμό των μορφών του κτιρίου. Αυτές οι πολιτιστικές ανησυχίες είναι πολύ εμφανή στο κτίριο του Μονεο.⁸⁵ Φυσικά, υπάρχουν πολλά στρώματα εκεί, αλλά μιλώντας για τη δομή, δεν μιμείται τη ρωμαϊκή τέχνη της οικοδόμησης, αλλά δημιουργείτε μια μνήμη γι 'αυτήν με λεπτές διαφορές στους νέους τοίχους, δηλώνοντας ότι αυτό είναι κάτι διαφορετικό, κάτι νέο. Ο William Curtis έγραψε στο δοκίμιό του Σύγχρονη Αρχιτεκτονική από το 1900, «ένα κτίριο του Μονεο αγγίζει βαθιά τις συνέχειες της ισπανικής αρχιτεκτονικής και είναι επίσης ένα παράδειγμα της πολιτιστικής σημασίας της αρχιτεκτονικής.»⁸⁶ Ο Μονεο αναφέρει σε μια διάλεξη του «προσπαθώ να κάνω μια αρχιτεκτονική που αναγνωρίζει την ελευθερία του αρχιτέκτονα να κάνει επιλογές που φέρνουν μαζί τους την ενοποίηση της μορφής σιωπηρή σε οποιαδήποτε κατασκευή. Αυτές οι επιλογές πρέπει να είναι εμπνευσμένες, αλλά όχι υπαγορευμένες από τις περιστάσεις ή από την ιδεολογία του αρχιτέκτονα, ο οποίος - και θέλω να τονίσω αυτό το σημείο - ενεργεί με ένα ορισμένο βαθμό ελευθερίας όταν ασχολείται με το υλικό που προσφέρει η ληφθείσα κληρονομιά της αρχιτεκτονικής γνώσης.»⁸⁷ Για αυτόν το ερώτημα, του πως συνθέτουμε σήμερα το παρελθόν, ήταν πρωτεύουσας σημασίας. «Θέλω να επιμείνω το γεγονός ότι η αρχιτεκτονική δεν υπαγορεύεται αποκλειστικά από διαφορετικές τοπικές συνθήκες. Πρέπει να παραδεχτούμε ότι είναι το προνόμιο του αρχιτέκτονα να επιλέξει τις επίσημες συμβάσεις με τις οποίες θα οικοδομήσουμε. Αυτό συνεπάγεται προβληματισμό και κάποια θεωρητική δέσμευση. Θα πρέπει κανείς να θέσει γενικές ερωτήσεις, όπως, ποια είναι η κατάλληλη συνέχεια με το χτισμένο περιβάλλον; - ερωτήσεις που υπογραμμίζουν άμεσα τη σημασία μιας έντονης γλώσσας που θα μπορούσε να ξεπεράσει τον άγριο ατομικισμό του σήμερα. Με άλλα λόγια, μας οδηγεί να εξετάσουμε αυτά τα ειδικά χαρακτηριστικά που ορίζουν αυτή τη δραστηριότητα που ονομάζεται αρχιτεκτονική.»⁸⁸

Ο Μονεο όχι μόνο καθιέρωσε την ιστορική συνέχεια, αλλά και εμπλούτισε αυτά τα μέρη, υποδεικνύοντας νέες πτυχές και δίνοντάς τους νέες αξίες.⁸⁹

«Θέλω να φανερώσω κάτι που πιστεύω ακράδαντα ότι η ελευθερία κυριαρχεί στο έργο του αρχιτέκτονα, παρά όλες τις διαμεσολαβήσεις και ότι η φαντασία μιας αρχιτεκτονικής που υπαγορεύεται μόνο από περιστάσεις, μια αρχιτεκτονική που βασίζεται σε απλό ντετερμινισμό, πρέπει να ξεχαστεί.»⁹⁰

Τέλος ο Μονεο μίλησε και για εκείνα τα δείγματα ουτοπικής αρχιτεκτονικής που έχουν μονάχα σαν στόχο να προκαλέσουν και να εντυπωσιάσουν τονίζοντας τη διαφοροποίηση του από αυτό, αλλά θέτοντας και την δική του οπτική: «Η αρχιτεκτονική δεν είναι πλέον ζωτικής σημασίας, ούτε όπως στην πιο ρεαλιστική άποψη που την αναγνωρίζει με τις πόλεις και τη στέγαση, ούτε ως δεξαμενή συμβολικής επικοινωνίας. Οι αρχιτέκτονες αναγνωρίζουν ασυνείδητα αυτό το πρόβλημα, αλλά δεν είναι πρόθυμοι να το αντιμετωπίσουν άμεσα. Και ως εκ τούτου, αν και επιθυμούν να συνδέσουν την αρχιτεκτονική με την κοινωνία και την πραγματικότητα όπως στο παρελθόν, συχνά κάνουν λάθος δρόμο και γίνονται προφήτες ουτοπικών ονείρων. Οι αρχιτέκτονες επιθυμούν ένα μεγαλύτερο ρόλο για την αρχιτεκτονική ή τουλάχιστον μια πιο σεβαστή θέση. Και αντιλαμβανόμενος ως απρόσιτο, εμείς οι αρχιτέκτονες προστατεύουμε τον εαυτό μας με την καλλιέργεια της φαντασίας ότι η αρχιτεκτονική μπορεί να εκπροσωπείται απλά μέσω σχεδίων. Μια τέτοια άποψη υποστηρίχθηκε από τη διαλεκτική μεταξύ της ουτοπίας και της πραγματικότητας. Εάν οι αρχιτέκτονες δεν μπορούν να εξυπηρετήσουν την πραγματικότητα, θα δουλέψουν τουλάχιστον για τον μελλοντικό κόσμο που ονειρεύεται στην ουτοπία. Μια τέτοια άποψη δημιούργησε υπέροχα σχέδια και παρουσίαζε υπέροχες προθέσεις, αλλά κατά τη γνώμη μου αυτές οι προσπάθειες δεν είναι εγγενώς αρχιτεκτονική - που δεν σημαίνει ότι οι άνθρωποι που ενεργούν με αυτόν τον τρόπο δεν είναι αρχιτέκτονες.» Και συνεχίζει «Εάν η αρχιτεκτονική συνέβαλε κάποτε στην πραγματικότητα της μυθοπλασίας, θα συνεισφέρει εφεξής στη μυθοπλασία της μυθοπλασίας.

⁸⁹ Rafael Moneo, *Interview with Vera Grimmer and Maroje Mrduljaš*, Oris magazine, number 69, 2011, σελ 9

⁹⁰ Moneo Rafael, *THE FREEDOM OF THE ARCHITECT*, RAOUL WALLENBERG LECTURE, 2001, σελ 44

⁹¹ *The solitude of buildings: Kenzo Tange lecture*, March 9, 1985

Η υπερηφάνεια της αρχιτεκτονικής ήταν να γίνει πραγματικότητα η μυθοπλασία, επειδή ο τρόπος με τον οποίο παράγεται η αρχιτεκτονική υπονοούσε μια συνέχεια μεταξύ μορφής, όπως φτιάχτηκε στο μυαλό, και χτίστηκε με τέτοιο τρόπο, ώστε η τελευταία να γίνει η μόνη υπάρχουσα πραγματικότητα. Ο ιδανικός κόσμος μεταμορφώθηκε σε έναν πραγματικό κόσμο, γιατί αυτό που χαρακτήριζε την αρχιτεκτονική ήταν το γεγονός ότι πρέπει να οικοδομηθεί. Ήταν ένα πνευματικό προϊόν που πήρε τη συνοχή του μονάχα από την πράξη έκφρασης του και ταυτόχρονα έγινε και ανεξάρτητη πραγματικότητα. Η σημερινή αρχιτεκτονική έχει χάσει την επαφή της με τη γνησιότητα της και η αμεσότητα είναι η φυσική συνέπεια αυτής της κρίσιμης αλλαγής που υπέστη ο ρόλος της αρχιτεκτονικής στον κόσμο. Πιστεύω ακόμα σε μια αρχιτεκτονική της πραγματικότητας, αλλά πρέπει να αναγνωρίσω τον μεγάλο βαθμό στον οποίο η πεποίθησή μου είναι η εκδήλωση μιας επιθυμίας για κάτι παραπάνω από αυτό που μπορώ λογικά να προβλέψω για το μέλλον.»⁹¹

«Αρχιτεκτονική είναι η τέχνη που μπορείς να περπατήσεις γύρω της και να είσαι μέσα της»⁹²

Τα <εργαλεία> του χώρου και της ζωής είναι δύο στοιχεία, δύο σχεδιαστικοί παράγοντες που επηρεάζουν τον αρχιτέκτονα που συνθέτει από τον τόπο, για τον τόπο, με στόχο την δημιουργία ενός νέου τόπου. Ο χώρος λειτουργεί σαν πηγή ροής στοιχείων, αλλά ταυτόχρονα και σαν δοχείο ζωής του παρελθόντος. Αντίστοιχα και ο νέος τόπος που θα δημιουργηθεί μετά την εμφάνιση του κτιρίου αποτελεί εξίσου έναν νέο υποδοχέα ζωής. Αυτό που διαφοροποιεί την αρχιτεκτονική που συνθέτει για τον χώρο και επιθυμεί να απαντήσει σε ένα καινούριο ερώτημα υποδοχής νέας ζωής, είναι η έρευνα. Είναι ο επαναπροσδιορισμός του προγράμματος του κτιρίου και σύνθεση του με παράγοντα τον χώρο και την ζωή.

«Η αρχιτεκτονική <δεν πρέπει να υπάρχει μόνο για αυτήν την ίδια, πρέπει να πετάει σπίθες στους άλλους> . Για να ανάψει μια σπίθα η σκέτη οργάνωση των χώρων δεν αρκεί, ούτε η απλή εξυπηρέτηση των χρήσεων. Για να ανάψει μια σπίθα απαιτείται η ολιστική ενόραση, η συναισθηματική αντίληψη του πνεύματος του θεσμού, που ζητάει τη στέγαση του. Κάθε κτίριο υπηρετεί ένα θεσμό: το σπίτι υπηρετεί το θεσμό της κατοικίας, το σχολείο το θεσμό της εκπαίδευσης. Τι είναι εκπαίδευση?»⁹³ διερωτάται ο Louis Khan και συνεχίζει «δεν υπάρχει αντικείμενο αποσπασμένο από το περιβάλλον του και για αυτό δεν μπορεί να αναπαρασταθεί πειστικά ως ένα πράγμα μόνο του. Επίσης η παρουσία της προσωπικότητας μας το αναγκάζει να φαίνεται διαφορετικό στον καθένα μας... Δεν αξίζει να προσπαθούμε να το αντιγράψουμε με ακρίβεια. Αν αυτός είναι ο στόχος σου τότε βγάλε μια φωτογραφία. Δεν πρέπει να αντιγράψουμε όταν πρόθεση μας είναι η δημιουργία... ο αυτοσχεδιασμός... Προσπαθώ σε όλα τα σκίτσα μου να μην είμαι ολοκληρωτικά δουλικός στο αντικείμενο μου, όμως τρέφω σεβασμό για αυτό, και το θεωρώ ως κάτι από-ζωντανό από το οποίο πρέπει να αποστάξω τα συναισθήματα μου. Έχω μάθει να μην θεωρώ ως φυσικά αδύνατο το να μετακινώ βουνά και δένδρα, ή να αλλάζω θόλους και πύργους αν έτσι μου αρέσει». Αυτά τα προσωπικά, πυκνά σκίτσα, χωρίς

⁹² Conenna Claudio, Παντελίδου Λίλα, Τσουκαλά Κυριακή, *Η διδασκαλία του Louis I. Kahn και άλλα δοκίμια*, εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2013, σελ.32
⁹³ Στο ίδιο, σελ.50-51

⁹⁴ Conenna Claudio,
Παντελίδου Λίλα,
Τσουκαλά Κυριακή,
ό.π, σελ.54

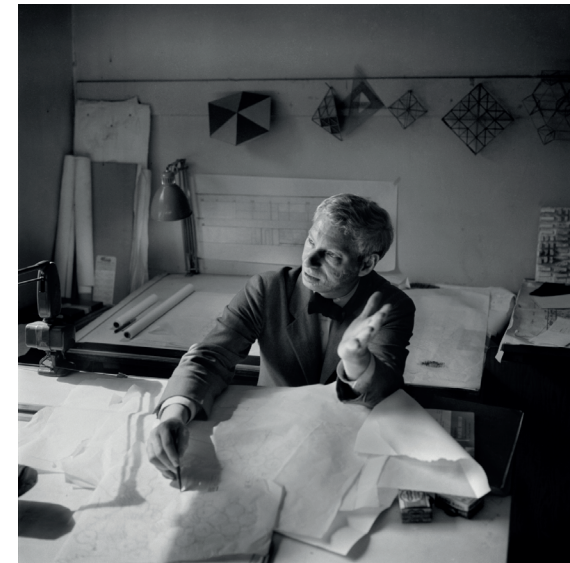
⁹⁵ Στο ίδιο, σελ.60-61

XIV. Luis Khan

ακριβείς περιοριστικές λεπτομέρειες, που στοχεύουν στην περιεκτική απεικόνιση του αποστάγματος μια κύριας ιδέας, στη μεταφορά της ατμόσφαιρας και του πνεύματός της, εικονογραφούν παραδειγματικά αυτό που ο καθηγητής Δ.Α. Φατούρος έχει αποκαλέσει ως <μόρφωμα>.⁹⁴ Αυτή είναι η οπτική γύρω από την διαδικασία σχεδιασμού που παρουσιάζει ο Khan και την οποία διδάσκει και στους μαθητές του.

Η κατά Kahn διασάφηση της διαδικασίας της αρχιτεκτονικής σύνθεσης διαποτίζεται από εναργή πνευματικότητα, λανθάνοντα μυστικισμό και έλλογο συγχρονισμό. Σταθερός στόχος της διαδικασίας αυτής, η συνάντηση με την ασώματη “ουσία” του προς επίλυση θέματος, η κατανόηση της, το ημέρωμα της και η εμφύσηση της στη γονιδιακή έκφραση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης- πρότασης. Η πρώτη φάση, λοιπόν, είναι αφιερωμένη στη συνάντηση με την ουσία (τη μορφή, το αρχέτυπο) προς επίλυση θέματος, που είναι μια πνευματική, ασώματη, άυλη, μη μετρήσιμη κατάσταση, που ο καθηγητής Δ.Α. Φατούρος εύστοχα ονομάζει <έννοια> του θέματος της αρχιτεκτονικής σύνθεσης (Φατούρος 1985)... Ο Σχεδιασμός είναι το <Πώς>. Ο Σχεδιασμός σχηματοποιεί τα στοιχεία (της Έννοιας) σε υλικά αντικείμενα, μεταφέροντάς τα από την άυλη ύπαρξη τους στο νου, στην απτή παρουσία τους (πάνω στη Γη). Ο Σχεδιασμός είναι μια συγκυριακή πράξη. Την Αρχιτεκτονική χαρακτηρίζει μια αρμονία χώρων κατάλληλων για μια συγκεκριμένη δραστηριότητα.⁹⁵

Άνθρωπος και κτίσμα δημιουργούν μια πολύ συγκεκριμένη σχέση. Έννοια (πρότυπο) είναι η αναγνώριση μίας ακεραιότητας αδιαχώριστων στοιχείων. Αυτό είναι αληθινό και στη φύση και στην τέχνη. Στη φύση το κύρος είναι ασυνείδητο. Κάθε κόκκος άμμου στην ακρογιαλιά έχει ένα φυσικό χρώμα και σχήμα, είναι σε φυσικό βάρος και στη φυσική του θέση. Είναι μέρος του διαρκούς έργου ισορροπιών, που κυβερνάται αποκλειστικά από τους νόμους της φύσης. Οτιδήποτε κάνει ο άνθρωπος πρέπει να είναι υπόλογο στους νόμους της φύσης, και να κυβερνάται στις έννοιες του από κανόνες και επιλογή. Το ένα είναι μετρήσιμο, χειροπιαστό (το κτιστό). Το άλλο είναι πλήρως μη μετρήσιμο, άπιαστο (το άκτιστο). Οτιδήποτε κάνει η φύση, το κάνει χωρίς τον άνθρωπο, και οτιδήποτε κάνει ο άνθρωπος, η φύση δεν μπορεί να το κάνει χωρίς τον άνθρωπο. «Στο Μεξικό





συνάντησα τον αρχιτέκτονα Barragan.» αναφέρει ο Khan, «Εντυπωσιάστηκα από το έργο του, εξαιτίας της στενής σχέσης του με τη φύση. Ο κήπος του είναι πλαισιωμένος από έναν ψηλό ιδιωτικό τοίχο, η γη και τα φυτά αφημένα ανέγγιχτα όπως τα βρήκε. Στον κήπο υπάρχει μια φυσική προϋπάρχουσα δομή».⁹⁶ Η παρατήρηση αυτή, του κήπου στο έργο του Barragan από τον Khan, βλέπουμε ότι έχει εφαρμογή και στη σχεδιαστική διαδικασία του έργου του. Διερωτάται προς τους φοιτητές του «Έτσι λοιπόν η σύνδεση είναι η συνειδητοποίηση του τι είναι ένας κήπος, τι είναι ένα δικαστήριο, ποια είναι η λεωφόρος, ποια είναι η πλατεία. Ένας κήπος είναι ένα πολύ ιδιωτικό πράγμα. Θα λέγατε ότι ο αρχιτέκτονας τοπίου ή ο αρχιτέκτονας ή ο κηπουρός που κάνει ένα σχέδιο για έναν κήπο με τα σιντριβάνια και τα μέρη του για να καθίσεις και τα δέντρα που έχουν επιλεγεί σε σχέση με τις πόρτες και ούτω καθεξής, πρέπει να κάνουν το σχέδιο ως εντολή για κάτι που θα εξελιχθεί σε ύπαρξη. Και μόλις βρεθούν τα πάντα που θα αναπτυχθούν σε ύπαρξη και θα είναι γεμάτα, τότε θα πάρει αυτό το σχέδιο και θα το ρίξει στο τζάκι, δεν θα το κρατήσει ως αρχείο, γιατί ο επόμενος κήπος που θα κάνει πρέπει να είναι εντελώς διαφορετικός, επειδή αυτός ο κήπος είναι πολύ, πολύ ιδιωτικός και ανήκει στο άτομο. Δεν είναι τόπος πρόσκλησης. Είναι μέρος της έκφρασης της ζωής. (...) Και μια πλατεία είναι η θέση του ανθρώπου, πολύ πιο απρόσωπη, που ορίζεται ως δικαστήριο. Το να παίζεις με αυτή τη λεγόμενη αρχιτεκτονική σύνδεσης, που δεν έχει κανόνες, συνειδητοποιείς τη συμμετοχή της γης και των κτιρίων, τη σύνδεσή τους με τη βιβλιοθήκη και τη βιβλιοθήκη».⁹⁷ Αυτό που εξηγεί ο Khan είναι ότι η αρχιτεκτονική και ο παραγόμενος χώρος είναι κάθε φορά μοναδικός διότι κάθε φορά απαντά τόσο στον μοναδικό χώρο, τόσο στο μοναδικό πρόγραμμα που θα υποδεχτεί ο χώρος, όσο και στον μοναδικό πελάτη, κάτοικο, χρήστη. Εάν ένας αρχιτέκτονας παίρνει ένα πρόγραμμα από έναν πελάτη, παίρνει ένα πρόγραμμα περιοχής. Πρέπει να αλλάξει τις περιοχές σε χώρους, επειδή δεν ασχολείται μόνο με περιοχές. Είναι χώροι. Δεν είναι μόνο συναισθήματα. Είναι ατμόσφαιρα. Είναι μέρη όπου νιώθεις κάτι - διαφορετικό. «Όπως είπα, δεν λέτε το ίδιο πράγμα σε ένα μικρό χώρο, βλέπετε. Έτσι, ένα σχολείο πρέπει να έχει μικρούς χώρους καθώς και

⁹⁶ Conenna Claudio, Παντελίδου Λίλα, Τσουκαλά Κυριακή, ό.π, σελ.96

⁹⁷ Kahn Louis, *Silence an Light, Talk with students at the School of Architecture of the Eidgenossische Technische Hochschule, Zurich*, February 12, 1969, σελ 239

XV. Casa Luis Barragan's garden

⁹⁸ Kahn Louis, ό.π.,
σελ. 242

⁹⁹ Conenna Claudio,
Παντελίδου Λίλα, ό.π.,
σελ. 84

¹⁰⁰ Στο ίδιο, σελ. 50-51

¹⁰¹ Kahn Louis, ό.π.,
σελ. 245

XVI. Louis Kahn at
the auditorium of the
Kimbell Art Museum

μεγάλους χώρους και όλες οι τάξεις δεν χρειάζεται να είναι οι ίδιες. Υπάρχει κάτι σαν τόπος μάθησης. Ένωσα έτσι. Απορρίφθηκε από την ίδια την ουσία του αισθήματος σας ως άτομο, των διαφόρων άλλων ανθρώπων σε μια αίσθηση της κοινότητας, η οποία είναι ένας τεράστιος οδηγός για το μυαλό ενός ατόμου.»⁹⁸ λέει στους φοιτητές του.

Ο χώρος δίνει την πρώτη ύλη σύμφωνα με τον Kahn όταν φωτιστεί από το φως. «Αισθάνομαι το φως ως το χορηγό όλων των παρουσιών, και την ύλη ως αναλωμένο φως. Ότι είναι φτιαγμένο από φως ρίχνει μια σκιά, και η σκιά ανήκει στο φως. Αισθάνομαι ένα κατώφλι: από το φως στη Σιωπή, από τη Σιωπή στο φως - ένα περιβάλλον έμπνευσης, μέσα στο οποίο η επιθυμία για ύπαρξη, διασταυρώνεται με τη δυνατότητα πραγμάτωσης. Ο βράχος, ο ποταμός, ο άνεμος εμπνέουν. Βλέπουμε τι είναι όμορφο στον υλικό κόσμο πρώτα με θαυμασμό, απορία, μετά με γνώση, μάθηση, που στη συνέχεια μεταμορφώνεται στην έκφραση της ωραιότητας που βρίσκεται στην επιθυμία για έκφραση. Φως σε Σιωπή, Σιωπή σε Φως διασταυρώνονται στο τέμενος της τέχνης. Το θησαυροφυλάκιο του δεν ξέρει από εύνοιες, δεν ξέρει από στίλ. Η αλήθεια και το μέτρο της κινητικότητας, ο νόμος μέσα από τον κανόνα είναι τα μόνα τάματα εντός του.»⁹⁹ Όλοι οι χώροι για τον Kahn έχουν ανάγκη το φυσικό φως. Σύμφωνα με τα ίδια του τα λόγια «Το να φτιάξεις ένα τετράγωνο δωμάτιο, σημαίνει να του δώσεις εκείνο το φως που αποκαλύπτει το τετράγωνο με τις άπειρες διαθέσεις το... δεν μπορώ να ορίσω ένα χώρο πραγματικά ως χώρο, αν δεν έχω φυσικό φως. Και αυτό γιατί οι διαθέσεις που δημιουργούνται από το χρόνο της ημέρας και το χρόνο των εποχών του έτους σε βοηθούν συνεχώς να προκαλέσεις εκείνο που ένας χώρος μπορεί να είναι.»¹⁰⁰ Στην πραγματικότητα, η δομή είναι ο κατασκευαστής του φωτός. Όταν αποφασίζεται η δομή, αποφασίζεται το φως. Στα παλιά κτίρια, οι κίονες ήταν μια έκφραση φωτός, χωρίς φως, φως, κανένα φως, φως, κανένα φως, φως.¹⁰¹

Η Αρχιτεκτονική ασχολείται πρωταρχικά με το να κάνει χώρους που υπηρετούν τους θεσμούς του ανθρώπου. Στην αύρα της Σιωπής και του Φωτός, η επιθυμία για ύπαρξη, για κατασκευή, για έκφραση, αναγνωρίζει τους νόμους που επιβεβαιώνουν αυτό που μπορεί να γίνει. Ισχυρή, λοιπόν, είναι η επιθυμία για





γνώση, κηρύσσοντας την εκκίνηση των θεσμών της μάθησης που είναι αφιερωμένα στην ανακάλυψη του πως γίναμε. Μέσα στον άνθρωπο είναι καταγραμμένο το ιστορικό του ανθρώπου. Ο άνθρωπος με τη συναισθητοποίησή του, αισθάνεται αυτό το καταγραμμένο ιστορικό, που αναφλέγει την επιθυμία του να μάθει τι του έχει δώσει η φύση, και τι επιλογές έχει κάνει για να προστατεύσει τον εαυτό του και τις επιθυμίες του κατά την οδύσσεια της ανάδυσης του.¹⁰² Η φύση δεν μπορεί να κάνει ένα οίκημα. Δεν μπορεί να κάνει ένα δωμάτιο. «Τι θαυμάσιο πράγμα όταν είμαι σ' ένα δωμάτιο με κάποιον άλλον, τα βουνά, τα δένδρα ο άνεμος και η βροχή μας αφήνουν να συλλογιστούμε, και το δωμάτιο μονομιιάς γίνεται ένας κόσμος μόνο του. Με μόνο ακόμη ένα πρόσωπο κάποιος νιώθει δημιουργικός. Η συνάντηση γίνεται γεγονός.» λέει ο Kahn.¹⁰³

Η φύση λειτουργεί σαν πηγή για τον αρχιτέκτονα. Πηγή μετρήσιμη και μη. «Ένα σπουδαίο κτήριο, κατά την άποψή μου, πρέπει να έχει την αρχή του στο άπιαστο (το μη μετρήσιμο), να προχωράει μέσα από χειροπιαστές (μετρήσιμες) οδούς και τρόπους κατά τη διάρκεια της κατασκευής του και στο τέλος, με την ολοκλήρωσή του πρέπει να γίνεται (πάλι) άπιαστο (μη μετρήσιμο). Ο σχεδιασμός, η παραγωγή των πραγμάτων, είναι μια χειροπιαστή (μετρήσιμη) πράξη. Σ' εκείνο το σημείο, είσαι όπως η ίδια η φύση, γιατί στη φύση όλα είναι χειροπιαστά (μετρήσιμα) -ακόμα εκείνα που δεν έχουν μετρηθεί μέχρι σήμερα... Αλλά αυτό που δεν μπορεί να μετρηθεί είναι το πνεύμα της ψυχής. Η ψυχή εκφράζεται με το συναίσθημα και τη σκέψη, και πιστεύω πως για πάντα θα μείνει άπιαστη (μη μετρήσιμη). Νιώθω πως η ύπαρξη-θέληση της ψυχής καλεί τη φύση να κάνει το κάθε τι που θέλει να γίνει. Νομίζω πως ένα τριαντάφυλλο θέλει να είναι ένα τριαντάφυλλο. Ύπαρξη-θέληση, ο άνθρωπος, γίνεται ύπαρξη σύμφωνα με τους νόμους της φύσης και της εξέλιξης. Τα αποτελέσματα είναι πάντοτε λιγότερα από ότι το πνεύμα της ύπαρξης θέλει. Με τον ίδιον τρόπο, ένα κτήριο πρέπει να αρχίζει από την αύρα του άπιαστου (μη μετρήσιμου) και δια μέσου του χειροπιαστού (μετρήσιμου) να ολοκληρώνεται. Είναι ο μοναδικός τρόπος να κτίσεις. Ο μόνος τρόπος για να φτιάξεις κάτι, είναι δια μέσου του χειροπιαστού (μετρήσιμου). Πρέπει να ακολουθείς τους νόμους, αλλά στο τέλος όταν το κτήριο γίνει μέρος της

¹⁰² Conenna Claudio, Παντελίδου Λίλα, Τσουκαλά Κυριακή, ό.π, σελ. 84-86

¹⁰³ Στο ίδιο, σελ.85

XVII. Louis Kahn, Norman Fisher House

¹⁰⁴ Conenna Claudio, Παντελίδου Λίλα, Τσουκαλά Κυριακή, ό.π, σελ.65-66

¹⁰⁵ Γιάννης Τσαρούχης, *Ο Τσαρούχης για τον Πικιώνη*, Κείμενο γραμμένο καθ' υπαγόρευση του Γιάννη Τσαρούχη στην Αγνή Πικιώνη το πρωί της 5ης Απριλίου 1987, στο σπίτι της, όταν ο ζωγράφος ανταποκρινόμενος σε πρόσκλησή της επισκέφθηκε και είδε τα ζωγραφικά έργα του Πικιώνη.

¹⁰⁶ Zumthor Peter, *THINKING ARCHITECTURE*, Birkhauser, Basel, 3rd edition, 2005, σ. 17

XVIII. Peter Zumthor in his house

ζωντανής πραγματικότητας, τότε προκαλεί άπιαστες (μη μετρήσιμες) ποιότητες. ο σχεδιασμός που εμπλέκει ποσότητες τούβλων με μεθόδους κατασκευής και μηχανική έχει ολοκληρωθεί και τότε το πνεύμα του κτηρίου αναλαμβάνει τα ηνία»¹⁰⁴

Σύμφωνα με τον Τσαρούχη ο Πικιώνης «Ξεκινάει από το Τοπίο για να φθάσει στην Αρχιτεκτονική και η Αρχιτεκτονική γι' αυτόν είναι Ποίημα στο οποίο οι πρακτικές ανάγκες και λύσεις στοιχειωδώς εξυπηρετούνται.»¹⁰⁵

Εμπνευσμένο από τις συνθήκες της πραγματικής ζωής, παρατηρούμε την πολυπλοκότητα των σχέσεων μέσα σε κάθε έργο χωρίς καμία υποψία ή προκατάληψη. Η προσπάθειά μας είναι να παραμείνουμε διαισθητικοί και να αναζητήσουμε ένα χώρο για να ξεκινήσουμε ένα διάλογο. Μέσω αυτής της πρακτικής, το θέμα που παρατηρείται φυσικά, αποκαλύπτεται. Η προσπάθεια έγκειται στην πραγματική δυνατότητα δημιουργίας κτιρίων που προκύπτουν μέσα από μια διαδικασία συλλογικού διαλόγου, μια ανταλλαγή πρόσωπο με πρόσωπο της γνώσης μέσω της φαντασίας, της οικειότητας και της σεμνότητας.

«Για μένα, η παρουσία ορισμένων κτιρίων έχει κάτι μυστικό γι' αυτό» λέει ο Zumthor και συνεχίζει «φαίνονται απλά να είναι εκεί. Δεν τους δίνουμε ιδιαίτερη προσοχή. Και όμως είναι σχεδόν αδύνατο να φανταστεί κανείς τον τόπο όπου στέκονται χωρίς αυτά. Τα κτίρια αυτά φαίνεται να στερεώνονται σταθερά στο έδαφος. Δίνουν την εντύπωση ότι είναι ένα αυτονόητο κομμάτι του περιβάλλοντός τους και μοιάζουν να λένε: <Είμαι όπως με βλέπετε και ανήκω εδώ>.»¹⁰⁶ Ο Zumthor πιστεύει ότι η αρχιτεκτονική σήμερα πρέπει να προβληματιστεί για τα καθήκοντα και τις δυνατότητες που είναι εγγενώς δικές της. Η αρχιτεκτονική δεν είναι όχημα ή σύμβολο για πράγματα που δεν ανήκουν στην ουσία της. Σε μια κοινωνία που γιορτάζει το απαραίτητο, η αρχιτεκτονική μπορεί να αντισταθεί, να εξουδετερώσει το χάσιμο των μορφών και των εννοιών και να μιλήσει τη δική της γλώσσα. Πιστεύει ότι η γλώσσα της αρχιτεκτονικής δεν είναι θέμα συγκεκριμένου στυλ. Κάθε κτίριο είναι χτισμένο για συγκεκριμένη χρήση, σε συγκεκριμένο τόπο



¹⁰⁷ Zumthor
Peter, *THINKING
ARCHITECTURE*,
Birkhauser, Basel,
3rd edition, 2005,
σ. 27

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σ.42

¹⁰⁹ Στο ίδιο, σ.100

και για συγκεκριμένη κοινωνία. Τα κτίρια του, προσπαθούν να απαντήσουν στις ερωτήσεις που προκύπτουν από αυτά τα απλά γεγονότα όσο πιο ακριβή και κριτικά μπορούν.¹⁰⁷ Φαίνεται να είναι μέρος της αίσθησης του τόπου του, και ταυτόχρονα μιλά για τον κόσμο ως σύνολο. Όταν ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο αντλεί αποκλειστικά από την παράδοση και επαναλαμβάνει μόνο τις επιταγές της τοποθεσίας του, αισθάνομαι την έλλειψη πραγματικής ανησυχίας για τον κόσμο και τις εκρήξεις της σύγχρονης ζωής. Αν ένα έργο αρχιτεκτονικής μιλά μόνο για τις σύγχρονες τάσεις και τα εξελιγμένα οράματα χωρίς να προκαλέσει δονήσεις στη θέση του, αυτό το έργο δεν είναι αγκυροβολημένο στην περιοχή του, και του λείπει η ειδική βαρύτητα του εδάφους που βρίσκεται.¹⁰⁸

Και χωρίς την απόλαυση της τοπογραφίας, τονίζει ο Peter Zumthor, και της σύνθεσης των υλικών δεν υπάρχει καμία μορφή, ακριβής και σαφής μορφή, ασαφή και ασαφή κτίρια φαίνονται κακά στο τοπίο. «Σημειώνω ξανά και ξανά. Άσχημα αντικείμενα αμέσως απομακρύνονται από το τοπίο. Έτσι, όταν σχεδιάζω κάτι για ένα τοπίο, κάνω σαφή τυπολογική επιλογή. Προσπαθήστε να σχεδιάσετε απλές και ξεκάθαρες ανατομίες και όργανα που φαίνονται αυτονόητα. Βασικές παρεμβάσεις που είναι άμεσα κατανοητές. Συμπερασματικά, μερικές παρατηρήσεις σχετικά με τη σύντηξη της αρχιτεκτονικής και της γης. Καλά τοποθετημένα αντικείμενα δεν παύουν ποτέ να με γοητεύουν. Νομίζω ότι τα κτίρια που στέκονται στο τοπίο σαν γλυπτά και μοιάζουν να εξέρχονται από αυτό. Για παράδειγμα, η οδήγηση κατά μήκος της κοιλάδας του Eisack στο νότιο Tyrol με κάνει ευχάριστα ευτυχισμένο, επειδή βλέπω παντού πανέμορφα ανεξάρτητα αντικείμενα: ένα μοναστήρι, ένα χωριό, ένα κάστρο, ένα λιβάδι. Αγαπώ τόσο αιχμηρά και στραμμένα αυτά τα μικρά και μεγάλα μνημεία είναι. Και ακόμα και όταν είναι γιγαντιαία, σαν φρούρια στους βράχους τους, δεν ενοχλούν το τοπίο, το γιορτάζουν.»¹⁰⁹ «Αυτό που προσπαθώ να κάνω», λέει ο Zumthor, «είναι καλά κτίρια και όταν προσπαθώ να κάνω ένα καλό κτίριο, προσπαθώ να σκεφτώ τον τόπο και αν σκεφτείς τον τόπο, το λαϊκό παίζει ρόλο. Την ίδια στιγμή, όταν σκεφτείτε ένα μέρος, τότε ολόκληρος ο κόσμος παίζει επίσης ρόλο, οπότε υπάρχει πάντα τόσο το τοπικό όσο και ο κόσμος. Πριν από μερικές δεκαετίες, πολύ νωρίς στην επαγγελματική

μου ζωή, έχασα αυτή την ιδέα της καινοτομίας ως στόχος από μόνη της. Για μένα το πιο σημαντικό πράγμα είναι να αισθάνομαι ότι είμαι συνδεδεμένος με την ιστορία που είναι αποθηκευμένη σε μέρη. Έχω ένα μεγάλο πάθος για τη δύναμη του τι είναι γύρω μου.»¹¹⁰ Η ανάγκη για να κάνουμε κάτι που δεν είναι ακόμα εδώ, που σημαίνει ότι δεν μπορούμε να κοιτάξουμε στην ιστορία, οδηγεί στο ότι χρειάζεται να σχεδιάσουμε μια νέα μορφή, είτε πρόκειται για ένα σχολείο, ένα σπίτι, ένα παρεκκλήσι τσαγιού, η οποία θα δώσει την απάντηση, κάνοντας σαφές ότι βγαίνουμε από την ιστορία του τόπου, αλλά έπειτα πρέπει να αναζητήσουμε μια νέα μορφή. Φέρνουμε εικόνες έργων αρχιτεκτονικής με τις οποίες έχουμε επηρεαστεί γύρω μας. Μπορούμε να επαναλάβουμε αυτές τις εικόνες στο μάτι μας και να τις επανεξετάσουμε. Αλλά αυτό δεν κάνει ακόμα ένα νέο σχέδιο, νέα αρχιτεκτονική. Κάθε σχεδιασμός χρειάζεται νέες εικόνες. Οι <παλιές> εικόνες μας μπορούν μόνο να μας βοηθήσουν να βρούμε νέες. Η σκέψη στις εικόνες κατά το σχεδιασμό είναι πάντοτε κατευθυνόμενη προς το σύνολο. Από τη φύση της, η εικόνα είναι πάντα όλη η φαντασμένη πραγματικότητα.¹¹¹ Εάν μεταφραστεί αυτό σε αρχιτεκτονικούς όρους, σύμφωνα με τον Zumthor «ο σπινθήρας του επιτυχημένου κτιρίου μπορεί να αναφλεγεί μόνο μεταξύ της πραγματικότητας των πραγμάτων που σχετίζονται με αυτό και της φαντασίας. Και αυτό δεν είναι για μένα αποκάλυψη, αλλά η επιβεβαίωση του κάτι που προσπαθώ συνεχώς στο έργο μου, και η επιβεβαίωση μιας επιθυμίας των οποίων οι ρίζες φαίνεται να είναι βαθιά μέσα μου. Αλλά για να επιστρέψω στο ερώτημα μια τελευταία φορά: Πού βρίσκω την πραγματικότητα στην οποία πρέπει να επικεντρώσω τις δυνάμεις της φαντασίας μου, όταν προσπαθώ να σχεδιάσω ένα κτίριο για ένα συγκεκριμένο τόπο και σκοπό; Ένα κλειδί για την απάντηση έγκειται, πιστεύω, στις λέξεις <τόπος> και <σκοπός>.»¹¹²

¹¹⁰ [http://www.
metropolismag.
com/architecture/
swiss-master-
peter-zumthor-
importance-of-
beauty-relying-
intuition/](http://www.metropolismag.com/architecture/swiss-master-peter-zumthor-importance-of-beauty-relying-intuition/)

¹¹¹ Zumthor Peter, *T*
2005, ό.π, σ.67

¹¹² Στο ίδιο, σ.36-37

¹¹³ Conenna Claudio,
Παντελίδου Λίλα,
Τσουκαλά Κυριακή,
ό.π, σελ.44

¹¹⁴ Στο ίδιο, σελ. 97

XIX. Louis Kahn,
National Assembly
Building of
Bangladesh

«ο χώρος είναι αποσπασματικές ιστορίες, παρελθόν που δεν επιτρέπεται στους άλλους να διαβάσουν, συσσωρευμένος χρόνος που μπορεί να ξεδιπλωθεί, αλλά σαν ιστορίες που διατηρούνται σε αποθεματικό, παραμένοντας σε αινιγματική κατάσταση, συμβολισμοί που εγκλείονται στον πόνο ή την ευχαρίστηση του σώματος . <Αισθάνομαι καλά εδώ> η ευημερία αυτή που υποεκτιμάται στη γλώσσα, εμφανίζεται σαν μια φευγαλέα λάμψη που είναι μια χωρική πρακτική». – Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life

Βλέπουμε συνεπώς ότι δύο αρχιτέκτονες με διαφορετική αρχιτεκτονική γραφή, μιλούν για τον σχεδιασμό του χώρου έχοντας κοινές αναφορές. Ο Khan αναφέρεται στη σύνθεση του παρόντος, με γνώμονα τις σύγχρονες ανάγκες και οραματίζεται τον νέο χώρο σαν υποδοχέα ζωής, επαναπροσδιορίζοντας το κτιριακό πρόγραμμα, με στόχο να μιλήσει για το νέο βιωματικό παραγόμενο χώρο. Αντίστοιχη αντιμετώπιση συναντάμε και στον Zumthor για τον οποίο δεν έχει σημασία η μορφή ή η μίμηση, αλλά ο παραγόμενος χώρος και η ανάδειξη του υφιστάμενου τόπου, που θα φιλοξενήσει τη νέα δομή. Ο τόπος, το τοπίο και ο τελικός σκοπός, που είναι ο παραγόμενος χώρος που θα δεχτεί τη σύγχρονη βιωματική εμπειρία, είναι συγκλίνοντα στοιχεία και για τους δύο. Αυτός είναι και ο τελικός στόχος της αρχιτεκτονικής τους, η δημιουργία δοχείων ζωής.

«Το ημέρωμα του άπιαστου πνεύματος κάθε θέματος και η μεταφορά του σε χειροπιαστό κτήριο... Η αναβάθμισή της (αρχιτεκτονική) από προγραμματισμένη χρησιμοθηρική διαδικασία σχεδιασμού και κατασκευής κτηρίων σε ιερή και εμπνευσμένη δημιουργία σημαντικών χώρων ατομικής και κοινωνικής ζωής.»¹¹³ - Louis Khan

Ο Khan για μια ακόμη φορά μιλά για το έργο του Barragan και αναφέρει «Η κατοικία του δεν είναι απλά μια κατοικία, αλλά η κατοικία της κατοικίας. Ο οποιοσδήποτε θα μπορούσε να νιώσει σαν στο σπίτι του.»¹¹⁴ Ο Louis Kahn πίστεψε με ασίγηστο πάθος σε μια αρχιτεκτονική, που όχι μόνο προσφέρει οργανωμένες λύσεις σε πρακτικές και αισθητικές ανάγκες, αλλά ικανοποιεί



¹¹⁵ Conenna Claudio,
Παντελίδου Λίλα,
Τσουκαλά Κυριακή,
ό.π, σελ.42-43

¹¹⁶ Zumthor Peter,
2005, ό.π, σ.51

XX. Peter Zumthor's
house kitchen

και βαθύτερα, ευαίσθητα ανθρώπινα αιτήματα των ατόμων και των κοινοτήτων, που καλείται να υπηρετήσει. «Ατέρμων μόχθος του η συνάντηση και το ημέρωμα του άπιαστου πνεύματος κάθε κτιρίου και η εμφύσησή του στην κτισμένη κατάσταση του. Αέναος πόθος του η άφιξη και εγκατάσταση σε κάθε κτίριο, αυτής της άφθαρτης αύρας, που αιωρείται από τις χαμένες στο χρόνο ρίζες, έως τις απτές τωρινές εμπειρίες των αναγκών του ανθρώπου που απαιτούν την ανέγερσή του.»¹¹⁵

«Η αρχιτεκτονική έχει τη δική της σφαίρα. Έχει μια ιδιαίτερη φυσική σχέση με τη ζωή. Δεν το σκέφτομαι κυρίως ως μήνυμα ή ως σύμβολο, αλλά ως φάκελο και υπόβαθρο για τη ζωή που συνεχίζεται μέσα και γύρω από αυτό, ένα ευαίσθητο δοχείο για το ρυθμό των βημάτων στο πάτωμα, για τη συγκέντρωση της εργασίας, για τη σιωπή του ύπνου. »– Peter Zumthor

φαίνεται αδύνατο να γίνει διάκριση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τη ζωή, ανάμεσα στις χωρικές καταστάσεις και τον τρόπο που τις βιώνεις. «Ακόμη και όταν επικεντρωθώ αποκλειστικά στην αρχιτεκτονική και προσπαθώ να καταλάβω ό, τι έχω δει, η αντίληψή μου για αυτό αντηχεί σε αυτό που έχω βιώσει και, ως εκ τούτου, χρωστά αυτά που έχουν παρατηρήσει. Μήνες παρόμοιων εμπειριών προωθούν το δρόμο τους, επίσης, και έτσι οι εικόνες σχετικών αρχιτεκτονικών καταστάσεων επικαλύπτονται.»¹¹⁶ λέει ο Zumthor θέλοντας να τονίσει την σημασία της εμπάθουσας στα βιώματα μας, ώστε να μπορέσουμε να σχεδιάσουμε νέους τόπους φιλοξενίας της ζωής. Την ίδια οπτική φαίνεται να ασπάζεται και ο Gaston Bachelard «Φυσικά, χάρη στο σπίτι, πολλές από τις αναμνήσεις μας στεγάζονται, και αν το σπίτι είναι λίγο περίτεχνο, αν έχει ένα κελάρι και ένα υπόστεγο, γωνίες και διαδρόμους, οι αναμνήσεις μας έχουν καταφύγια που είναι όλα σαφέστερα οριοθετημένα. Όλη τη ζωή μας επιστρέφουμε σε αυτές τις μέρες μας. Ένας ψυχαναλυτής πρέπει, συνεπώς, να στρέψει την προσοχή του σ' αυτόν τον απλό εντοπισμό των αναμνήσεών μας. Θα ήθελα να δώσω το όνομα της τοποανάλυσης σε αυτό το βοηθητικό εργαλείο της ψυχανάλυσης. Τοποανάλυση, τότε θα είναι η συστηματική ψυχολογική μελέτη των τόπων της



¹¹⁷ Kahn Louis,
Silence an Light,
Talk with students
at the School of
Architecture of the
Eidgenossische
Technische
Hochschule, Zurich,
February 12, 1969,
σελ 238-239

οικειότητας μας.»

«Κάποιος πρέπει πάντα να διατηρεί τη σύνδεσή του με το παρελθόν και αδιάκοπα να απομακρύνεται από αυτό. Για να παραμείνετε σε επαφή με το παρελθόν απαιτείτε η αγάπη της μνήμης. Για να παραμείνετε σε επαφή με το παρελθόν απαιτείτε η συνεχή προσπάθεια της φαντασίας.» – Gaston Bachelard

Η <αληθινή> αρχιτεκτονική σύμφωνα με τον Άρη Κωνσταντινίδη «στεκούμενη υπεράνω και πέραν του εφήμερου και του προσωρινού δίνει μορφή στις λειτουργίες της ζωής σύμφωνα με τις κοινωνικές συνθήκες και το πνευματικό κλίμα του κάθε τόπου.» Με τα λόγια αυτά, ο Κωνσταντινίδης τονίζει τη σημασία της αρχιτεκτονικής όχι μόνο μέσα στο τοπίο το οποίο εντάσσεται αλλά και μέσα στο τρέχον κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται. Αλλά το πιο σημαντικό πράγμα που πρέπει να κατανοήσουμε είναι ότι η αρχιτεκτονική δεν έχει παρουσία. Δεν μπορούμε να πάρουμε μία δόση αρχιτεκτονικής. Απλά δεν έχει καμία παρουσία. Μόνο ένα έργο της αρχιτεκτονικής έχει παρουσία και ένα έργο αρχιτεκτονικής παρουσιάζεται ως προσφορά στην αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική δεν έχει αγαπημένα. Δεν έχει προτιμήσεις στο σχεδιασμό, δεν έχει προτιμήσεις για υλικά. Δεν έχει προτιμήσεις για την τεχνολογία. Απλώς κάθετα εκεί περιμένοντας να δημιουργηθεί ένα έργο, να αναβιώσει το πνεύμα της αρχιτεκτονικής από τη φύση της, από την οποία οι άνθρωποι μπορούν να ζήσουν για πολλά χρόνια.¹¹⁷ Χώρος και ζωή ταυτίζονται, θέτουν ερωτήματα (άυλα και μη), παρέχουν μερική κατεύθυνση και περιμένουν να δοθούν οι ιδανικές απαντήσεις για την οικοδόμηση των ονείρων μας.

Ο Φρόυντ, στο βιβλίο του «Η Ερμηνεία των ονείρων» γραμμένο το 1900, κάνει την εξής όμορφη περιγραφή: «... ο άνθρωπος κάθε νύχτα αφαιρεί τα ενδύματα με τα οποία έχει καλύψει το σώμα του κι ενδεχομένως, τα εξαρτήματα που χρησιμοποιεί για να αναπληρώσει τα σωματικά του όργανα, στο μέτρο που κατάφερε να καλύψει την ανεπάρκειά τους με κάποιο υποκατάστατο: γυαλιά, περούκες, ψεύτικες οδοντοστοιχίες κ.ά. Μπορούμε να προσθέσουμε πώς, όταν πηγαίνει για ύπνο, αφαιρεί, με τρόπο ανάλογο, το ψυχισμό του, εγκαταλείποντας τα περισσότερα ψυχικά του προσχήματα με αποτέλεσμα, κι από τις δύο πλευρές, να πλησιάζει εξαιρετικά την κατάσταση από την οποία ξεκίνησε η ανάπτυξή του.» Ένα όνειρο που γεννιέται με την εμφάνιση μιας επιθυμίας και τελειώνει με την εκπλήρωσή της δεν καθορίζεται λοιπόν αυθαίρετα, αλλά ανταποκρίνεται στο αίτημα της επιστημονικής σκέψης. <Ονειρεύομαι> θα πει εδώ: Χρησιμοποιώ ένα όνειρο. Τα όνειρα γίνονται ένα όργανο στην επιχείρηση του ανθρώπου, για να αποκτήσει και να διασφαλίσει τον έλεγχο επάνω στη φύση του.¹¹⁸

«το σπίτι στεγάζει όνειρα ημέρας, το σπίτι προστατεύει τον ονειροπόλο, το σπίτι επιτρέπει σε κάποιον να ονειρεύεται ειρηνικά».— Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*

Ο ύπνος μας, όμως, διαταράσσεται συνήθως από εσωτερικά ερεθίσματα. Αυτά είναι ανεκπλήρωτες επιθυμίες και ευχές και άλυτες συγκρούσεις που δημιουργούν εσωτερικές εντάσεις και αυτές ενοχλούν τον ύπνο. Μην ξεχνάμε ότι εδώ μιλάμε για επιθυμίες, ευχές και συγκρούσεις που ίσχυσαν νωρίς, στην παιδική ηλικία όλων μας και οι οποίες, καθώς το ασυνείδητο είναι άχρονο, - δεν γνωρίζει ηλικιακή ωρίμανση-, αυτές παραμένουν μέχρι το σήμερα έχοντας λυθεί, όπως ο καθένας μας μπόρεσε να τις λύσει. Ο τρόπος που έλυσε ή <μπάλωσε> ο καθένας μας τις σχέσεις με τους γονείς του καθορίζει το σχετίζεσθε με το σήμερα.

Το όνειρο είναι, λοιπόν, η ψευδαισθητική ικανοποίηση μιας ασυνείδητης επιθυμίας. Ξαναζούμε στο σήμερα, μέσω του ονείρου, μία επιθυμία του παρελθόντος και ψευδαισθητικά την ικανοποιούμε.

¹¹⁸ Γεμενέτζης
Κώστας, *ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ*,
εκδόσεις ΕΡΑΣΜΟΣ,
Αθήνα, 1989, σελ.28

¹¹⁹ <http://www.archdaily.com/871902/rcr-arquitectes-rafael-aranda-carme-pigem-ramon-vilalta-pritzker-prize-acceptance-speech>, επίσκεψη 25/05/2017, 17:47

¹²⁰ RCR, Pritzker prize Laureate Essay

XXI. RCR in their studio in Barberi

Με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιούν και οι αρχιτέκτονες το <εργαλείο> του ονείρου για να πλάσουν τους νέους τύπους, του νέους χώρους ονειροπόλησης.

«Για μας, η αρχιτεκτονική είναι η τέχνη της υλοποίησης των ονείρων σε ένα μακρύ ταξίδι. Και σε αυτό το ταξίδι, ακολουθούμε την αρχιτεκτονική που περιέχει ολόκληρο το σύμπαν - ακριβώς όπως το σύμπαν περιλαμβάνεται στο πιο ευαίσθητο φύλλο χαρτιού που κοσμείται με τα λόγια ενός ποιητή, που μας βοηθούν να το καταλάβουμε.»¹¹⁹ Αυτά είναι τα λόγια των RCR arquitectes (Rafael Aranda, Carme Pigem και Ramón Vilalta), οι οποίοι ασπάζονται την δύναμη και τον πλούτο που μπορεί να τους παρέχει η ιδιότητα του ονείρου στον σχεδιασμό, ώστε να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τον κόσμο που μας περιβάλλει.

«If you are a poet, you will see clearly that there is a cloud floating in this sheet of paper. Without a cloud, there will be no rain; without rain, the trees cannot grow; and without trees, we cannot make paper. The cloud is essential for the paper to exist.

If we look into this sheet of paper even more deeply, we can see the sunshine in it. If the sunshine is not there, the forest cannot grow... And if we continue to look, we can see the logger who cut the tree and brought it to the mill to be transformed into paper. And we see the wheat. We know the logger cannot exist without his daily bread, and therefore the wheat that became his bread is also in this sheet of paper. And the logger's father and mother are in it too. When we look in this way, we see that without all of these things, this sheet of paper cannot exist.

Suppose we try to return one of the elements to its source. Suppose we return the sunshine to the sun... Or if we return the logger to his mother, then we have no sheet of paper either. The fact is that this sheet of paper is made up only of "non-paper elements."... Without "non-paper elements," like mind, logger, sunshine and so on, there will be no paper. As thin as this sheet of paper is, it contains everything in the universe in it.»

Thích Nhất Hạnh, Buddhist poet¹²⁰



¹²¹ RCR Arquitectes.
Journey, a+u
magazine, Japan,
2015, σελ.66

¹²² Bloch Ernst,
*Ουτοπία και
Επανάσταση*,
εκδόσεις ΕΡΑΣΜΟΣ,
Αθήνα, 1985, σελ.55

XXII. RCR, *pedra
tosca park*

Για τους αρχιτέκτονες είναι ξεκάθαρη η ανάγκη για τόπους όπου αισθανόμαστε τις δυνάμεις της φύσης, του αέρα, του νερού, της γης, της βλάστησης, της φωτιάς... που εμπλουτίζουν την καθημερινή μας ζωή και μας θυμίζουν ότι είμαστε εφήμεροι και ευάλωτοι και αυτό μας κάνει να εκτιμήσουμε τι είναι απαραίτητο. « Ένα μέρος για να εκτελέσεις πράξεις μαγείας, που τελικά είναι να φέρεις τη φαντασία στην πραγματικότητα. »¹²¹ Έχοντας αυτό σαν γνώμονα το γραφείο δημιουργεί το εργαστήριο του σε έναν παλαιό χυτήριο χαλκού. Στη μελέτη τους αυτή στο Olot, Espai Barberi, μιλάνε για ένα παλιό χυτήριο που έχει σημαδέψει το παρελθόν, αφήνοντας το παρελθόν, περισσότερο από ένα ίχνη, για να γίνει ζωντανή η μνήμη και να δημιουργήσει ατμόσφαιρες, όπου σχεδόν φουτουριστικοί χώροι, όπως το γυάλινο κουτί ή ένα μεταλλικό τραπέζι που μπορεί να διπλωθεί μέχρι να ταυτιστεί με το έδαφος - μοιάζουν ταυτόχρονα με ερείπια, που εισβάλλουν από τη φύση, χωρίς εξημέρωση. « Η αλήθεια είναι ότι ένα καινούργιο αγαθό ποτέ δεν είναι εντελώς καινούργιο. Πολλά από τα στοιχεία του παρελθόντος υπεισέρχονται στο μέλλον, και του μέλλοντος στο παρελθόν. Ο κόσμος πράγματι έχει ένα όνειρο... Το ανεκπλήρωτο παρελθόν αποτελεί υποχρέωση για μας. »¹²² Σε συζητήσεις τους, σκόπιμα εννοιολογικές, των ιδεών, το πρώτο πράγμα για το οποίο μιλάνε είναι η φύση, γιατί είναι αναμφισβήτητο το κεντρικό σημείο της δουλειάς τους.

Πιστεύουν ότι το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνουμε είναι να μάθουμε να αντιλαμβανόμαστε, να ζούμε, να αισθανόμαστε. Αν είμαστε σε θέση να το κάνουμε αυτό, τότε είμαστε σε θέση να ακούμε μια κατάσταση τι μας ζητάει και να μπορούμε να δώσουμε μια απάντηση. Για αυτούς αυτό το εργαστήριο δεν είναι μόνο είναι ένα μέρος, είναι πέρα από αυτό. Εξερευνούν το θέμα του χώρου για να εμβαθύνουν σε πτυχές όπως η κενότητα, η ύλη, το φως, ο χρόνος και η σιωπή.

Αυτή η σε βάθος ματιά στον συγκεκριμένο χώρο μας κάνει να καταλάβουμε και τα άλλα μέρη. Αναφέρουν συγκεκριμένα «Όταν μαθαίνετε να διαβάζετε ή να αντιλαμβάνεστε έναν τόπο, μαθαίνετε ένα οικουμενικό πράγμα, δεν συνδέεστε μόνο με ένα συγκεκριμένο μέρος. »



«Αναζωογονιόμαστε αντλώντας αναμνήσεις προστασίας. Κάτι κλειστό πρέπει να διατηρεί τις μνήμες μας, αφήνοντάς τους την αρχική τους αξία ως εικόνες. Οι μνήμες του εξωτερικού κόσμου δεν θα έχουν ποτέ τον ίδιο τόνο με εκείνες του σπιτιού και, επαναφέροντας αυτές τις αναμνήσεις, προσθέτουμε στο απόθεμα των όνειρα μας, δεν είμαστε ποτέ πραγματικοί ιστορικοί, αλλά κάτι κοντά σε ποιητές, και η συγκίνηση μας είναι ίσως μόνο μια έκφραση μιας ποίησης που χάθηκε.»

– Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*

«Σαφώς ένας χώρος μπορεί να σας κάνει να αισθανέστε καλύτερα, λίγο σαν τη φύση. Γι' αυτό μας αρέσει η ιδέα. Γι' αυτό συχνά λέμε ότι η αρχιτεκτονική μας δεν είναι η κατασκευή κτιρίων, δεν μας νοιάζει το ίδιο το αντικείμενο. Μας αρέσει να καταλαβαίνουμε περισσότερο ότι κάνουμε τοπίο. Η αρχιτεκτονική μας θέλει να είναι το τοπίο.» Μιλάνε για μια αρχιτεκτονική Αρχαϊκή. «Ψάχνουμε για διαχρονική αρχιτεκτονική. Ζητάμε πάντα να συνοψίσουμε την αρχιτεκτονική μας με μια λέξη και είναι πολύ δύσκολο να το κάνουμε, αλλά λέμε ότι είναι απαραίτητο. Μας αρέσει πραγματικά να βρούμε την ουσία των πραγμάτων, και αυτή η σχέση που δημιουργούμε με πολύ παλιές αρχιτεκτονικές στο χρόνο έχει να κάνει με αυτό. Μας ενδιαφέρει ο χώρος, η αναζήτηση της ουσίας του χώρου και αυτό που μπορεί επίσης να μεταδοθεί με έναν ουσιαστικό τρόπο. Πάμε να κοιτάξουμε όπου κι αν βρίσκετε. Μπορεί να είναι τόσο η Αίγυπτος όσο και η Ρώμη, αλλά αυτό που έχουμε μάθει είναι κυρίως από τη φύση και από τη λαϊκή αρχιτεκτονική, που γεννήθηκε σε ένα μέρος. Πάντα πιστεύαμε στο αποτέλεσμα της ρίψης μιας πέτρας στο νερό και ότι τα κύματα επεκτείνονται. Τι επηρεάζει η πτήση μιας πεταλούδας σε ένα μακρινό μέρος που δεν γνωρίζουμε ... Πιστεύουμε στην παροχή αξιών που προσπαθούμε να αναπτύξουμε και να εφαρμόσουμε και να περιμένουμε να χρησιμοποιηθούν σε άλλες περιοχές.»

Έχοντας το σώμα στον τόπο και το βλέμμα στον κόσμο μιλάνε για την παγκοσμιοποίηση και θεωρούν ότι θα μας έκανε ομοιόμορφους, γιατί είναι εύκολο, αλλά έχουμε ήδη δει ότι το αποτέλεσμα της είναι η ποικιλομορφία των κοινών πολιτισμών.

Η τοπική κοινότητα με την παγκόσμια. Ο συνδυασμός των δύο όρων είναι ενδιαφέρον. Τον ονομάζουν ρίζες και φτερά: «η ρίζα σας ορίζει, σας τρέφει, αλλά δεν σας ακινητοποιεί επειδή το όραμά σας είναι παγκόσμιο, έχει φτερά».¹²³

Universe

We are universe.

We share the same source and the same features.

We are part and we are whole.

We are the same.

We are universe.

Creativity is the secret, imperceptible vital energy that engenders everything in the universe.

Creativity, that basic impulse which moves everything, resides in us.

We are universe.

We are the Earth's finest expression of the growing complexity of the universe.

Its comprehension is within reach of us all.

Life is an instant between nothing and eternity, waiting to be discovered.

An instant of awareness to comprehend this wonder.

Life, nothingness as well, is a great void, and imagination is our creation.

What we think and feel is true creates and shapes our lives. Life, that instant, is but a blank sheet of paper on which to manifest our imagination and write what we wish. RCR¹²⁴

Αυτό τους το όραμα για μια παγκόσμια αρχιτεκτονική με τοπικές ρίζες, είναι το όνειρο τους. «Δεν είναι κάτι που πρέπει να εκτιμήσουμε. Μας αρέσει να ονειρευόμαστε και να προσπαθούμε να χτίσουμε αυτά τα όνειρα, ο αρχιτέκτονας φαντάζεστε πράγματα. Πιστεύουμε στην ουσία της ζωής και από εκεί η ζωή μας βρίσκεται σε αρμονία. Επιλέξαμε να επιστρέψουμε στον τόπο μας και στους ανθρώπους μας, που μας έδωσαν αυτές τις ρίζες, αυτή την ουσία. Όλοι μοιραζόμαστε έναν τρόπο να βλέπουμε τη ζωή και αυτό μας επιτρέπει να μοιραστούμε την αρχιτεκτονική, χωρίς αυτή τη κοινή φιλοσοφία δεν θα ήταν δυνατό. Και με αυτό τον τρόπο

¹²³ <http://www.expansion.com/fueradeserie/personajes/2017/07/24/596f43c3e5fdea96458b468f.html>

¹²⁴ *RCR Arquitectes. Journey*, a+u magazine, Japan, 2015, σελ.13



αντιμετωπίζουμε την αρχιτεκτονική, την ομάδα, τους ανθρώπους που μας περιβάλλουν και συνεργαζόμαστε».¹²⁵ Όλα ξεκινούν από το εργαστήριο τους στο οποίο προαναφερθήκαμε. Εκεί δεσπόζοντα ρόλο έχει το <Pavilion of dreams>. Είναι ένα περίπτερο με κήπο. Εδώ μπορείτε να αισθανθείτε τη φύση, εσωτερικά και εξωτερικά. Εκεί απολαμβάνεις μια μεγάλη αίσθηση ειρήνης και ηρεμίας, σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες. Ο κήπος είναι για περισυλλογή, με την αυθόρμητη βλάστηση που έχει αναπτυχθεί εδώ με βάση τις φτέρες και μια φυτεία οξιδιάς, που είναι τοπικά ιθαγενή είδη. Όπως αναφέρουν είναι ένα μέρος «για να ονειρευτείτε και να σκεφτείτε, ένα μέρος για να εκτελέσετε μαγικά κόλπα.» Ένα μέρος, το οποίο ουσιαστικά περιλαμβάνει την εξουσία να μετατρέψει τη φαντασία σε πραγματικότητα.¹²⁶ Ένας χώρος για ειρήνη και γαλήνη, χωρίς περιορισμούς ή απαγορεύσεις, χώρος δημιουργικής ελευθερίας.

«Όταν όλα είναι δυνατά: είμαστε ο μόνος περιορισμός μας.»

RCR¹²⁷

Έχει ενδιαφέρον να δούμε πως προσεγγίζουν τον στόχο της ζωής. «Η ζωή ως έχει δεν έχει νόημα. Η σημασία της, δημιουργείται σε ένα ταξίδι που πρέπει να γεμίσουμε με περιεχόμενο και σημασία που το καθιστούν πιο κοντά και πιο ικανοποιητικό για εμάς. Υπάρχει πάντα μια επιλογή, ένα όνειρο, στην πηγή αυτού του ταξιδιού - αυτό που θέλουμε να είναι και δεν είναι ακόμα - και διαμορφώνουμε τον εαυτό μας ενώ περπατάμε. Δεν είμαστε τουρίστες, γιατί κοιτάζουμε και θέλουμε να δούμε, γιατί ακούμε και θέλουμε να καταλάβουμε, γιατί θέλουμε να βυθιστούμε βαθύτερα και να μην γλιστρήσουμε στην επιφάνεια, γιατί θέλουμε να είμαστε ενθουσιασμένοι και να μην περιπλανηθούμε όπως οι θεατές.

Το να μοιράζεσαι αυτό το ταξίδι σημαίνει να συζητάς, να αισθάνεσαι ανακουφισμένος και όχι απαραίτητο να αισθάνεσαι εμπλουτισμένος ως ομάδα, να αισθανθείτε την παρουσία του συνόλου και την αίσθηση του ανήκειν, να υποβαθμίζετε τον ατομικό λόγο και να αυξήσετε την κοινή δημιουργικότητα στα επίπεδα αριστείας, που δεν μπορούμε να φτάσουμε ως άτομα.

¹²⁵ <http://www.expansion.com/fueradeserie/personajes/2017/07/24/596f43c3e5fdea96458b468f.html>

¹²⁶ *RCR Arquitectes. Journey*, a+u magazine, Japan, 2015, σελ.70

¹²⁷ Στο ίδιο, σελ.78

XXIII. RCR, Pavilion of dreams

¹²⁸ RCR Arquitectes. *Journey*, a+u magazine, Japan, 2015, σελ.37

¹²⁹ Στο ίδιο, σελ.76

Η δημιουργικότητα είναι ευρεία και ανοιχτή. Είναι διαχρονική και ποικίλη. Στην περίπτωση μας, η πρωτοβουλία έχει να κάνει με την αρχιτεκτονική, το τοπίο, το σχεδιασμό, τη δημοσίευση, τη φωτογραφία, την έρευνα και ούτω καθεξής. Η αρχιτεκτονική με το πνεύμα που αναζητούμε γεννιέται από τη ζωτική ένταση της υλοποίησης των ονείρων μας σε ένα ταξίδι μεγάλων αποστάσεων. Διότι στην περίπτωση μας, η ζωή και η αρχιτεκτονική δεν είναι ξεχωριστές οντότητες. Συνενώνονται σε πλήθος, συνοδευόμενοι από την πεποίθηση ότι αν όλοι είμαστε συμμετέχοντα μέλη όλου του κόσμου, θα είμαστε πάντα σε θέση να παραμείνουμε μαζί. RCR»¹²⁸

Κάνοντας ένα όνειρο να γίνει πραγματικότητα: ανακαλύπτοντας ένα μέρος για να ονειρευτείς, με συναντήσεις, να συζητήσεις, συνομιλίες, διαλογισμό, σιωπή, τον κήπο, την ιστορία και ... μυρίζοντας και αναπνέοντας. Δημιουργία: αρχιτεκτονική και τοπίο. Κοινή χρήση: για εμάς και πολλούς άλλους. Αυτό είναι για τους RCR η ζωή και αυτό προσπαθούν να παρουσιάσουν και να αποκαλύψουν με την αρχιτεκτονική τους.

Το παλιό, χυτήριο του Barberi έχει στους τοίχους, στις οροφές και τα δάπεδα σημάδια από πυρκαγιές με χαλκό, προϋπάρχουσα ορυκτή ύλη στον κήπο, μαζί με τις μυρωδιές, τα χρώματα και τις καμινάδες του κλιβάνου. Η γη και η φωτιά είναι παρόντες, μαζί με το ολοένα και πιο αιθέριο έδαφος που κερδίζει αέρα. Ο κόσμος τους εδραιώνεται εκεί, βάζοντας τις ρίζες και αυξάνοντας το μυαλό τους. Δέντρα και φτέρες στον κήπο. Ανεξάρτητες προμήθειες. Αφήνοντας την ατμόσφαιρα να περιβάλει και προσθέτοντας το σημάδι τους στην ιστορία αυτού του χώρου που έχει σφυρηλατήσει τόσες πολλές γλυπτικές.

«Ήσυχα να συνεχίσουμε με το έργο μας.» RCR¹²⁹

Αυτή τους η κοσμοθεωρία τους οδήγησε στο τελευταίο και σημαντικότερο για αυτούς έργο. Την La Villa. Το πιο οικείο σύμπαν τους. Και οι τρεις αρχιτέκτονες έχουν δημιουργήσει ένα χώρο για την έρευνα και την επανεξέταση της σχέσης της ανθρωπότητας με τον κόσμο που βρίσκεται στο κτήμα La Vila, στην κοιλάδα Bianya (Girona). Για να παρουσιάσουν το τελευταίο όνειρο τους δημιούργησαν μια έκθεση για τη

μπιενάλε αρχιτεκτονικής της Βενετίας του 2018. Σύμφωνα με τους RCR Arquitectes, «η Βενετία θα αποκαλύψει σήμερα το όνειρό μας, ένα έργο που βρίσκεται στην κρίσιμη στιγμή της γένεσής του και που μέσα από την αρχιτεκτονική αντιπροσωπεύει τη γέννηση μιας υπό κατασκευή ουτοπίας που αποκαλύπτει τον εσωτερικό μας κόσμο.»

Το όνειρο γίνεται μια πολυαισθητηριακή εμπειρία. Η ιδέα είναι να προκαλέσει το συναίσθημα της ύπαρξης ενός ονείρου. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι μοιάζει με μια σπηλιά φώτων και υγρών κινήσεων, έναν άυλο χώρο που επιτρέπει σε κάθε έναν να χτίσει τη δική του εμπειρία, όπως συμβαίνει στα όνειρα.

Το <όνειρο της φύσης> είναι ένα <πολύ οικείο> έργο και γιορτάζει ότι <η ομορφιά της ουτοπίας και των ονείρων> είναι τα κύρια θέματα. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Pati Núñez, επιμελητή της έκθεσης, δεν θα είναι μια έκθεση αρχιτεκτονικής: «Το γραφείο RCR δημιούργησε μια συγκεκριμένη κοσμογονία, ένα όραμα για τον άνθρωπο, τη φύση και τη ζωή που υπερβαίνουν την αρχιτεκτονική. Είναι φιλόσοφοι που παρεμβαίνουν στην πραγματικότητα με τα δικά τους εργαλεία σαν αρχιτέκτονες, αλλά τελικά είναι φιλόσοφοι.»¹³⁰

Το όνειρο των RCR διαμορφώνεται στο La Vila, ένα αγρόκτημα κοντά στην πόλη Olot (Girona), όπου έχουν το στούντιο τους. Το αγόρασαν πέρυσι για να το μετατρέψουν σε «χώρο ελευθερίας, υπό κατασκευή ουτοπία και εργαστήριο σκέψης και δημιουργίας, όπου η αρχιτεκτονική μπορεί να διερευνηθεί και να ξεπεράσει αυτό που γνωρίζουμε», σύμφωνα με τον Vilalta (έναν από τα τρία μέλη του γραφείου). Ο Rafael Aranda αναφέρει ότι μετά από 30 χρόνια, στο La Vila αναζητούν νέες ενέργειες. Και αν και δεν ξέρουν ακριβώς τι θα κάνουν, θέλουν να «το ανοίξουν όσο το δυνατόν περισσότερο, διατηρώντας τις εύθραυστες ισορροπίες που επιτρέπει μια βιωματική εμπειρία». «Είναι μια ουτοπία, ένα ζωντανό όνειρο, κάτι σε μόνιμη αλλαγή, μια σκιά που κινείται στην ομίχλη», όπως το περιγράφουν. Θα είναι ένας χώρος ανοικτός σε δημιουργούς όλων των κλάδων, όπου θέλουν να ερευνήσουν και να προβληματιστούν για το περιβάλλον της αρχιτεκτονικής.

Σύμφωνα με τα λόγια των RCR Arquitectes: "Στη Βενετία θα παρουσιάσουμε το όνειρό μας, άγνωστο και αδημοσίευτο

¹³⁰ <https://www.ara.cat/cultura/RCR>



μέχρι τώρα. Είναι μια σημαντική στιγμή στην ανάπτυξη αυτού του έργου και μέσα από την αρχιτεκτονική η γέννηση μιας υπό κατασκευή ουτοπίας που αποκαλύπτει τον εσωτερικό μας κόσμο.» Η πρόθεση είναι ότι «όσοι επισκέπτονται το χώρο της Μπιενάλε θα αισθάνονται μια τεράστια επιθυμία για να γνωρίσουν τη La Vila και να αντιληφθούν τη δύναμη της φύσης, μια δύναμη που μπορεί να σας αλλάξει. Ο στόχος μας είναι ότι η είσοδος στο <The Dream>, να γίνεται μια υψηλή αισθητηριακή εμπειρία.»

XXIV. RCR, La Vila,
2018

«Το μέλλον ανήκει σε όσους πιστεύουν στην ομορφιά των ονείρων». Eleanor Roosevelt

Για τους RCR, μέσα από τα φτερά της αρχιτεκτονικής, τα όνειρα φανερώνουν τον εαυτό τους, με έναν ξεκάθαρο τρόπο. Αυτός είναι ο τομέας ενασχόλησης του γραφείου, ανάμεσα σε όνειρα και ιδέες, και η πραγματοποίησή τους στον πραγματικό κόσμο.

Και από αυτόν τον κόσμο των ονείρων, έρχεται τώρα ένα πρωτοφανές όνειρο. Το όνειρο της La Vila, που είναι η ελεύθερη αρχιτεκτονική, γυμνή, αυθεντική, συγκινησιακή και ουσιαστική. Το τοπίο του Olot ως πειραματικό εργαστήριο αρχιτεκτονικής. Η La Vila συνεπάγεται την ανακάλυψη μιας νέας πραγματικότητας που, με τη μορφή ενός νεφελώματος, παρουσιάζεται με ένα αργό ρυθμό όπου οι ιδέες ταιριάζουν με το τοπίο, εικόνες, σχέδια και λόγια. Αντιπροσωπεύει την αναζήτηση μιας αρχιτεκτονικής που επιτρέπει την οικοδόμηση ενός εντελώς αυθεντικού κόσμου πρωτοφανών σχέσεων και συνέργων, με το συναίσθημα της ανακάλυψης.

Από αυτό το σημείο μπαίνουμε στο Όνειρο. Απορροφώμαστε σταδιακά από ένα άυλο χώρο κίνησης, αντανάκλασεων, σκιών, σε έναν αισθητηριακό χώρο, σε αυτόν τον χώρο των ονείρων, όπου έρχεται σε επαφή με το έργο της La Vila, για να το ανακαλύψουμε. Πρόκειται για ένα έργο του μέλλοντος και του παρόντος, του μέλλοντος και του τι αναπτύσσεται. Επομένως, παρουσιάζεται ως κατακερματισμένη πραγματικότητα, όπου ο καθένας θα κατασκευάσει τη δική του ιστορία και θα αποκτήσει τη δική του αντίληψη.

Όλοι ονειρευόμαστε. Αλλά πώς διαμορφώνεται ένα όνειρο; Πώς υλοποιείται μια ψυχική, άυλη φάση;

Η La Vila, μέσω της <Γεωγραφίας των ονείρων>, είναι δομημένη σύμφωνα με τρεις συμβολικές αξίες: το σώμα, το μυαλό και την ψυχή. Συμβολισμένοι από έναν κύκλο, προκαλούν την αναζήτηση ισορροπίας και απόλυτης αρμονίας. Στην ιαπωνική καλλιγραφία, ο κύκλος, ή το *ensō*, συμβολίζει μια στιγμή που το μυαλό είναι ελεύθερο να αφεθεί από την μορφή του σώματος και του πνεύματος, απόλυτη φώτιση, δύναμη, κομψότητα, σύμπαν και κενό. Μόνο ένα ψυχικά και πνευματικά ολοκληρωμένο άτομο μπορεί να συλλάβει μια αληθινή ψυχή.

Έτσι, αυτός ο κύκλος γίνεται η βάση της γλώσσας αυτού του νέου ονείρου.

Ομοίως, αυτός ο κύκλος προκαλεί την αξία ενός τελετουργικού όπου η ιδέα μιας συγκεκριμένης έναρξης ή τέλους δεν μπορεί να υπάρχει. Ο χώρος είναι συνεχής και άπειρος. Φανταστείτε ένα μη φυσικό χώρο που θα μας μεταφέρει σε έναν πνευματικό χώρο, κατασκευασμένο από ευαίσθητη ύλη: ένα πτητικό, κρυσταλλικό και παραμορφωμένο δέρμα που μας περιβάλλει. Μια μεταβλητή και δυναμική ατμόσφαιρα, όπου αισθανόμαστε ότι αντλούμε από την πραγματικότητα, αλλά ακριβώς εξαιτίας αυτού που συνδέεται με αυτήν. Ένας ουσιαστικός χώρος, ένας χώρος οικουμενικής επικοινωνίας. Προτείνετε ένας χώρος δράσης, Δυναμικός, Μεταβλητός Εφήμερος. Όπως τα όνειρα.

Αυτό είναι ένα όνειρο της φύσης, σύμφωνα με τους RCR. «Ψάχνουμε για ένα δέρμα φτιαγμένο από το ίδιο όνειρο της φύσης της La Vila: τη γη της, του αέρα και των ιδεών που κρύβει. Θέλουμε να το δείξουμε με μια γνήσια γλώσσα, όπως τα αμετάφραστα λόγια που έπρεπε να εφεύρει η ιαπωνική παράδοση για να καθορίσει έννοιες για τη σχέση μας με τη φύση: κοινές για όλους εμπειρίες, οικουμενικές, αλλά η κοινή γλώσσα δεν καταφέρνει να περιγράψει.»

Έτσι δημιουργείται μια εμπειρία που χτίζεται με τις ενέργειες εκείνων που τη ζουν. Όποιος συμμετέχει στο όνειρο, θα πάρει το όνειρο του, σίτι του. «Θα πάρουμε το χώρο του Vila σε ένα κοινό όνειρο, ένα όνειρο που μοιραζόμαστε. Στο τέλος, τίποτα δεν θα μείνει στο χώρο, αλλά το όνειρο θα είναι παντού, για όλους.» RCR

Η La Vila είναι πλέον το ένατο από τα <μάτια> της Carme Pigem. Αυτό το αγρόκτημα στη μέση της κοιλάδας Bianya, 135 εκτάρια πρασίνου, καλλιεργημένων και παλιών αγροικιών, είναι το επίκεντρο των περιπλανήσεών τους. Θέλουν να δημιουργήσουν ένα ερευνητικό κέντρο για την αρχιτεκτονική και το τοπίο, όπου τόσο οι αρχιτέκτονες όσο και οι δημιουργοί άλλων κλάδων μπορούν να πειραματιστούν, να μοιραστούν, να ζήσουν και να ξανασκεφτούν τη σχέση τους με τη φύση. Μέσω της έκθεσης αυτής, θεωρούν ότι είναι ένας τρόπος να κάνουν αυτό τους το όνειρο, επειδή η La Vila δεν έχει οριστεί και ούτε θέλουν να την ορίσουν. «Είναι ένα ανοιχτό έργο και αυτό είναι δύσκολο να το καταλάβει κανείς», αναγνωρίζει ο Ramon Vilalta. «Πρέπει να είναι έτσι. Για να το θέσουμε από την άποψη της αρχιτεκτονικής, αν μια ιδέα του έργου όταν ξεκινά είναι ήδη πολύ συγκεκριμένη, δεν είναι μια ιδέα. Η ιδέα είναι κάτι που μας επιτρέπει να ρέουμε και να προχωράμε. Για αυτό μας αρέσουν οι υδατογραφίες στο νερό όταν ξεκινάμε τα έργα μας, γιατί δίνουν τα πρώτα σκίτσα που είναι ανοιχτά. Τώρα στη La Vila είμαστε στο έμβρυο αυτής της ιδέας και θέλουμε να εμφανιστεί».

Η La Vila παρουσιάζετε σε 56 οπτικά επεισόδια, ομαδοποιημένα σε 7 κεφάλαια: όνειρο και φύση, νουβολίνα, νερό, έννοια, χώρος σώματος και μυαλού, πνευματικοί χώροι, μια σκιά κινείται στην ομίχλη.

Αυτά τα 56 επεισόδια καταδεικνύουν την πολυπλοκότητα της La Vila σε μια στοιχειώδη λέξη, ένα στοιχείο κάθε φορά. Ξεκινώντας, περιγράφετε το RCR LAB-A, το εργαστήριο που παρέχει το πλαίσιο για το έργο της La Vila, με την εικόνα της αγροικίας που φέρει το όνομα που το αναγνωρίζει, τη γεωγραφική του θέση, το τοπίο που την περιβάλλει και την επιθυμία του να συνδεθεί με τον κόσμο.

Στη συνέχεια, βυθίζουμε την ιστορία του τόπου με βάση το θρόλο της Nunolína, το οποίο ελπίζουμε να αποκαλύψουν, να το φέρουν στο φως για να κατανοήσουν τις ρίζες του μέσω της αρχαιολογίας (ανάκτηση υπολειμμάτων και οικισμών), γραφικών εγγράφων (παλαιών σχεδίων, περγαμηνές και βιβλία) για να γιορτασθεί τελικά η κατάστασή του, τον 18ο αιώνα, με τα ορόσημα, τους οριακούς δείκτες, τα έπιπλα και τη βιβλιοθήκη του.

¹³¹ RCR, *Dream and Nature, Catalonia in Venice*, Actar publishers, Barcelona, 2018, σελ. 89,91

XXV. Olafur Eliasson, *Fog assembly*

Όλα αυτά ανοίγουν την πρόκληση, που παρουσιάζεται στα επόμενα κεφάλαια, του έργου τους ως γραφείο, τον 21ου αιώνα, το οποίο θα δημιουργήσει ένα νέο αποτύπωμα που θα μείνει ως κληρονομιά για τις επόμενες γενιές.

Υπάρχει ένα χωριστό κεφάλαιο για το νερό, μια πηγή ζωής με παρουσία σε αναρίθμητες πηγές, βρύσες, ρέματα και λίμνες και μια ατμόσφαιρα που συχνά χαρακτηρίζεται από ομίχλη. «Επειδή το νερό είναι ζωή και ένας ακούραστος γλύπτης των σημάτων και των μορφών ... και της μουσικής» σύμφωνα με τους RCR.

Ακολουθεί η έννοια που αγκαλιάζει ολόκληρο το έργο: μια ολιστική έννοια που θεωρεί τον άνθρωπο, τον τρόπο ζωής του και τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα συνδέονται μεταξύ τους και με το περιβάλλον, με βάση την εμπειρία. Στη συνέχεια, ορίζονται δύο μεγάλα τμήματα που ομαδοποιούνται σε χώρους σώματος και μυαλού και πνευματικούς χώρους. Οι πρώτοι αναφέρονται σε υπάρχοντες χώρους, καμπίνες, σπίτια, γκαλερί, μύλους, καταφύγια, λιμνούλα ... και χώρους που θα χτιστούν, όπως το δημιουργικό εργαστήριο, το εργαστήριο, το δημιουργικό κουτί, ο κήπος των μούσων, τους χώρους διαβίωσης στη γη και τους χώρους διαβίωσης στον αέρα. Ο στόχος είναι να δημιουργηθούν και να εντοπιστούν χώροι για διαφορετικές εμπειρίες από τη ζωή και δημιουργικές εμπειρίες που θα βοηθήσουν τους ανθρώπους να αντιληφθούν το περιβάλλον, να το καταλάβουν και, κατά τη διαδρομή, να τους βοηθήσουν στη δική τους δημιουργικότητα.

Τα επεισόδια καταλήγουν με μια σκιά που κινείται στην ομίχλη, το αδιαμφισβήτητο σημάδι ότι, στο όνειρο, στην ομίχλη, υπάρχει κάτι - κάτι που κινείται και έχει ένα περίγραμμα, που είναι σαν μια σκιά, μια πιο έντονη συγκέντρωση σταγονιδίων νερού εν μέσω της διάλυσης τους στον αέρα. «Αυτές οι συγκεντρώσεις σε διαφορετικά επίπεδα είναι αυτό που μας ωθεί να κάνουμε το όνειρο της La Vila πραγματικότητα, ένα όνειρο της φύσης και της ζωής.»¹³¹



¹³² RCR, *Dream and Nature, Catalonia in Venice*, Actar publishers, Barcelona, 2018, σελ 93

¹³³ Στο ίδιο, σελ 124

¹³⁴ Στο ίδιο, σελ 125

¹³⁵ Στο ίδιο, σελ 132

XXVI. RCR, *the cloud man and woman*

«Το πιο όμορφο από τα μέρη για μένα ήταν το κοίλωμα μιας κοιλάδας δίπλα στο γλυκό νερό, στη σκιά των ιτιών ... Η ευχαρίστησή μου είναι ακόμα να ακολουθώ το ρέμα, να περπατώ κατά μήκος της όχθης του προς τη σωστή κατεύθυνση, την κατεύθυνση του ρέοντος ύδατος, το νερό που οδηγεί τη ζωή στο επόμενο χωριό ... Ονειρεύομαι δίπλα στον ποταμό, έδωσα τη φαντασία μου στο νερό, το νερό που κάνει τα λιβάδια πράσινα. ... Το ρέμα δεν πρέπει να είναι δικό μας. Το νερό δεν πρέπει να είναι δικό μας. Το ανώνυμο νερό γνωρίζει όλα τα μυστικά μου. Και τα ίδια προβλήματα μνήμης από κάθε άνοιξη.»

– Gaston Bachelard, *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*

Το ONEIRO ΚΑΙ η ΦΥΣΗ της La Vila, είναι κατασκευασμένη τόσο από υλικές όσο και από μη υλικές πραγματικότητες. Σε ένα συγκεκριμένο σημείο, απομακρυσμένο αλλά διασυνδεδεμένο, ένα εργαστήριο που έρχεται στη ζωή.¹³² ΑΙΘΕΡΙΟΙ ΧΩΡΟΙ, χώροι καταφυγίου για να περάσει ο χρόνος, να κοιμηθείς, να μεταδώσεις, να σκεφτείς, να ονειρευτείς? και ταυτόχρονα, ένα ζωντανό μέρος για να παίξεις ...¹³³ το γραφείο ονειρεύεται μικρής κλίμακας ημιδιαφανείς χώρους που αντλούν από το περιβάλλον γύρω τους κατά τη διάρκεια της ημέρας και τη νύχτα μπορούν να φωτίσουν το περιβάλλον τους σαν πυγολαμπίδες.¹³⁴ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ, ένα εργαστήριο παρέχει χώρους αφιερωμένους στη σχέση και την κατανόηση, για τους ανθρώπους που επιδιώκουν να ονειρευτούν.¹³⁵

Όλη η σύλληψη της Vila οργανώνεται κάτω από μία ΕΝΝΟΙΑ. Ο άντρας σύννεφο και η γυναίκα σύννεφο θέλουν να εισχωρήσουν στη φύση μέσα από τα παραδείγματα της αλλαγής της φύσης και την προβλεψιμότητα των ενεργειών τους.

Ο άντρας και η γυναίκα σύννεφο αποτελεί ένα σημαντικό μέρος της αρχιτεκτονικής σκέψης και αντίληψης του γραφείου. Η αναπαράσταση μιας νέας αντίληψης του Cloud Man and Woman αντιπροσωπεύει ένα όραμα της πολιτογράφησης του ανθρώπου, ένα νέο βήμα στην εξέλιξη και τη συνείδηση, τον τελικό εξανθρωπισμό του Homo sapiens.

Αυτοί είναι για τους RCR τα ανθρωπομορφικά μοντέλα αναφοράς για τη νέα αναδυόμενη κουλτούρα, η οποία



προβάλλει ένα νέο όραμα της πραγματικότητας, τόσο του περιορισμένου όσο και του απεριόριστου κόσμου. Φαίνονται υλικά διάχυτα, όπως τα φαντάσματα, ένας χορός σωματιδίων με αύρα ενέργειας από μια σταθερή μάζα. Αντιπροσωπεύουν μία συνεχή κυκλική κίνηση, συνεχής αλλαγή. Η ζωή ως ρυθμός, ένα φαινόμενο που συνεχώς δονείται. Ο άνθρωπος και η γυναίκα ως μια ισορροπημένη δυαδικότητα. Με μια πιο δημιουργική εμπειρία, από τις πιο απλές έως τις πιο περίπλοκες πτυχές, ως θεματοφύλακες της εμπειρίας, όχι μόνο αισθητικής-οπτικής, αλλά και ολόκληρου του σώματος, αφύπνισης των ενστίκτων, μιας πιο παγκόσμιας, πιο πολυαισθητηριακής αντίληψης, αναζητώντας τους εκπροσώπους της ομορφιάς, της μοναδικότητας και της κοινωνίας του σώματος, κοινωνία και σχήμα διαμορφώνουν μια νέα συλλογική συνείδηση, μια γενιά ριζικά νέων προσεγγίσεων.

Εκπρόσωποι της νέας παγκόσμιας εποχής στις οποίες πρέπει να συνυπάρχουν διαφορετικές πραγματικότητες: η ορατή πραγματικότητα, η αόρατη πραγματικότητα και η εικονική ανθρώπινη πραγματικότητα.

«It's the possibility of having a dream come true that makes life interesting.» – Paulo Coelho, *The Alchemist*

Η ορατή πραγματικότητα, με χώρους για τη φυσική ζωή και τα υλικά, η αόρατη πραγματικότητα, με την διαισθητική, άυλη, πνευματική μας αντίληψη και η εικονική, δημιουργία του ανθρώπου μέσω του διαδικτύου, όπου μπορούμε να έχουμε εμπειρίες και σχεδόν να ζήσουμε εικονικά. Μια ανθρωπομορφική αναπαράσταση μιας νέας αναδυόμενης κουλτούρας, ενός οράματος της επαναδημιουργίας του ανθρώπου, όπου θα πρέπει να συνυπάρχουν διαφορετικές πραγματικότητες, δηλαδή ορατές και αόρατες πραγματικότητες και η εικονική πραγματικότητα. Αυτό μπορεί να καταστήσει πολλές γνώσεις, διαθέσιμες, ώστε να γίνει δυνατή η επανεστίαση των προσπαθειών, σε θέματα που είναι πραγματικά σημαντικά, χωρίς να παραβλέπεται ποτέ η αναζήτηση της ομορφιάς. «Γνωρίζουμε τώρα ότι η φυσική βάση της πραγματικότητας είναι περισσότερο σαν σύννεφα ή ομίχλη σε αντίθεση με το σίδερο ή την πέτρα. Η συνέπεια αυτής της αδυναμίας της

ύλης μας φέρνει πιο κοντά στο άυλο και μπορεί να εμπλουτίσει την απτή αντίληψή μας για την πραγματικότητα με ένα ευρύ φάσμα αποχρώσεων.» RCR¹³⁶

«Τελικά, σε αυτόν τον ταχέως μεταβαλλόμενο κόσμο, είναι οι κομιστές, νέων ατομικών και συλλογικών εμπειριών με τη φύση και τον κόσμο. Προχωρημένοι και διασυνδεδεμένοι παγκοσμίως για πρώτη φορά με τις τεχνολογικές εξελίξεις που διευκολύνουν τη διαθεσιμότητα της γνώσης και μας ανακατευθύνουν προς τα ζητήματα που πραγματικά ενδιαφέρουν το χρόνο.» Ραφαέλ, Κάρμε, Ραμόν για τον άνθρωπο τους¹³⁷

«Τέλος, μια σκιά κινείται στην ομίχλη, σε μια δημιουργική ανθρωπότητα. Το όνειρο, η αρχή όλων, γίνεται πραγματικότητα.»¹³⁸

Ποιο ήταν το αντικείμενο των ονείρων τους; Οι RCR έρχονται με μια λύση που ξεπερνά μια απλή πολυθρόνα: αυτό είναι ένα αντικείμενο που επιτρέπει σε κάποιον να κινείται απρόσκοπτα μεταξύ διαφορετικών δραστηριοτήτων όπως η χαλάρωση, ο διαλογισμός, η ανάγνωση και η σκέψη. Δεν είναι ένα τελειωμένο έργο, αλλά ένα έργο που βρίσκεται σε εξέλιξη, μια ιδέα υπό κατασκευή, «ιδέες για τις οποίες θα δουλέψουμε και μας αρέσει αυτό γιατί του δίνει ένα αίσθημα μεταβλητότητας, κάτι ανοιχτό».

Μέσα από τη δραστηριότητα του εγκεφάλου, το μυαλό συνεχώς προβάλλει: στην πραγματικότητα το κάνει συνεχώς. Σύμφωνα με τους ειδικούς, η προβολή της φαντασίας μας σε έναν μελλοντικό στόχο, είναι η μεγαλύτερη ανθρώπινη ιδιαιτερότητα. Προβολές, σκέψεις και ιδέες ρέουν πολύ γρήγορα. Έχει νόημα να έχουμε κάπου να καταγράψουμε αυτές τις συνεχείς λάμψεις έμπνευσης. Διαφορετικά, οι σκέψεις ή οι προβολές ξεθωριάζουν χωρίς ίχνος και έτσι δεν μπορούν να μετατραπούν σε κάτι πιο απτό. Οι προβολές μεταφράζουν την πολυπλοκότητα του νου και, τις περισσότερες φορές, τη δική τους θεμελιώδη δημιουργικότητα.

¹³⁶ RCR Architects. *Journey*, a+u magazine, Japan, 2015, σελ.58-59

¹³⁷ Στο ίδιο, σελ.58

¹³⁸ RCR, *Dream and Nature*, Catalonia in Venice, Actar publishers, Barcelona, 2018, σελ 142



Σύμφωνα με τα λόγια των αρχιτεκτόνων: «Λάμψεις έμπνευσης έρχονται σε μας. Είναι μαγευτικές. Μερικές φορές μπορεί να είναι σαφείς, αλλά μπορούν επίσης να συγχέονται, φανερές. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς τι σημαίνουν και τις αφήνουμε να τις ερμηνεύσουμε, όπως θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε ένα όνειρο. Δίνουν μαρτυρία για προβολές ή σκέψεις για κάτι που θέλει να γίνει πραγματικό. Είναι η έκφραση του βάθους του εσωτερικού μας εαυτού και του δικτύου που είμαστε μέρος του σύμπαντος.

Προκειμένου να διατηρήσουμε αυτές τις προβολές ή σκέψεις, πρέπει να χρησιμοποιήσουμε όλα τα εργαλεία που έχουμε στη διάθεσή μας: γραφή, σχέδιο, χρώμα κ.λπ. Η τοποθέτηση όλων μαζί μπορεί να βοηθήσει να καταστεί σαφέστερη η μεταγραφή της ιδέας. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι δίνουμε μορφή σε ιδέες. Βαφές, μονοπάτια, μουντζούρες, σημάδια, σκίτσα, αποστάγματα ... τίποτα δεν είναι εκτός ορίων όταν συλλαμβάνεται, μεταγράφει τη μεταφορά του άυλου, φανταστικού κόσμου και το μετατρέπει σε κάτι συγκεκριμένο.»¹³⁹

«Μια λέξη είναι μια βουτιά που προσπαθεί να γίνει ένα κλαδί. Πώς μπορεί κάποιος να μην ονειρεύεται ενώ γράφει; Είναι το στυλό που ονειρεύεται. Η κενή σελίδα δίνει το δικαίωμα να ονειρευτείς.» – Gaston Bachelard

¹³⁹ RCR Arquitectes. *Journey*, a+u magazine, Japan, 2015, σελ.112

XXVII. RCR water colour sketch

¹⁴⁰ Κονταράτος, Σάββας, *Ουτοπία και Πολεοδομία*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2014, τόμος Ια', σελ.35

Καταγράφοντας τα εργαλεία του τοπικού και τις αναφορές που έχει σε στοιχεία και θεωρήσεις άυλες και ου-τοπικές, κρίνεται αναπόφευκτο να γίνει μία αναφορά, ανάλυση και αποκρυπτογράφηση των μερών που αποτελούν ένα <ουτοπικό> πρόγραμμα. Θα καταγραφούν τα στοιχεία που αποτελούν τις βασικές επιρροές στον σχεδιασμό ενός ου-τόπου και θα χρησιμοποιηθούν κοινά <εργαλεία>, με αυτά του τοπικού, ώστε να ερευνηθεί η επιρροή και οι αναφορές που αντλεί ο ου-τοπικός και <αφηρημένος> σχεδιασμός από τον τοπικό και <πραγματικό> σχεδιασμό. Θα τοποθετηθούν σε κάθε υποενότητα αρχιτεκτονικές σκέψεις και απόψεις, αναλύοντας τα μέρη του <ουτοπικού> σχεδιασμού, με γνώμονα τον ορισμό του ου-τόπου μέσα από τον επαναπροσδιορισμό του τόπου. Θεωρητικά κείμενα και έργα αρχιτεκτόνων οργανώνονται με βάση τους παράγοντες της ανάμνησης, της κριτικής επιθυμίας και του οράματος σε κάθε υποκεφάλαιο. Στόχος του κεφαλαίου είναι να γίνει μία αναφορά και ανάλυση της σχέσης που αναπτύσσουν μερικά είδη ουτοπικού σχεδιασμό με το <πραγματικό>. Επίσης επιδιώκεται να παρουσιασθεί η ταύτιση της χρήσης κοινών παραγόντων σχεδιασμού, <εργαλείων>, υπό διαφορετική προσέγγιση, του ουτοπικού σχεδιασμού, συγκεκριμένων παραδειγμάτων, με αυτόν του τοπικού.¹⁴⁰

Ο τύπος του ουτοπικού σχεδιασμού σαν πρώτη προσέγγιση και αντίληψη έχει σαν στόχο να σχεδιάσει αυτό που δεν υπάρχει ακόμα, να σχεδιαστεί το μέλλον. Η αντίληψη αυτή, αν και σχετικά απλοϊκή, θα μπορούσε να οδηγήσει στο εσφαλμένο συμπέρασμα ότι ο ου-τοπικός σχεδιασμός απασχολείτε μονάχα με τον σχεδιασμό του μέλλοντος. Η προσέγγιση αυτή όμως είναι μερικώς αληθής. Υπάρχουν δείγματα ουτοπικού σχεδιασμού που ο σχεδιασμός του μη-υπαρκτού-ακόμη έχει βαθιές ρίζες στο παρελθόν και στις μνήμες. Αυτά τα δείγματα είναι κατά βάση δείγματα που έχουν σαν στόχο να προβληματίσουν, να διερευνήσουν και να δώσουν απαντήσεις σε σύγχρονες ή μελλοντικές ανάγκες μέσα από αυτά τους τα οράματα.

Αναφέρει ο Ernst Bloch «Το προφητικό ύφος κα η απολαυστική φύση της ουτοπικής ενόρασης του Μπλε δεν μπορούν να κατανοηθούν παρά μόνο μέσω της βιβλικής τους καταγωγής και επιπλέον ενός οράματος που συμπλέκει την ταλμουδική σύλληψη του κόσμου με νεοπλατωνικές και έγγελιανές κατηγορίες...» Έτσι, μέσα στην οντολογία του μη-είναι- ακόμη η καββαλιστική ενσωμάτωση της νέας ψυχής σε μια ψυχή που διέρχεται το στάδιο της παρούσας ζωής της (libbur) βρίσκεται σε έναν μόνιμο διάλογο με την πλατωνική σύλληψη της αναμνήσεως και την αριστοτελική έννοια της εντελέχειας.¹⁴¹ Το καινούργιο ποτέ δεν είναι εντελώς καινούργιο για εμάς, διότι φέρομαι μαζί μας κάτι με το οποίο το μετρούμε. Πάντοτε συσχετίζουμε αυτό που ανακαλύπτουμε με την προηγούμενή μας εμπειρία ή με την εικόνα που έχουμε για αυτό. Η ανάμνηση παρέχει την ενθαρρυντική μαρτυρία της πλήρους ομοιότητας ή αναγνώρισης, ωστόσο, συνδέεται με την πραγματικότητα μονάχα με μια λεπτή κλωστή- κατά συνέπεια μας κάνει να ψάξουμε. Η ανάμνηση έχει μια χαλαρότητα, κάνει τα πάντα ένα γιγάντιο *deja vu* [ήδη ιδωμένο], σαν κάθε τι να έχει ήδη υπάρξει, *nilhoni sub anamnesi* [τίποτα καινούργιο κατά την ανάμνηση]. "Όμως ή αναγνώριση αποτελεί ένα σοκ."¹⁴²

Όλα όμως ξεκινούν από την ανάμνηση. Ανάμνηση ενός τρόπου ζωής, ανάμνηση σχεδιαστικής οργάνωσης, αναμνήσεις βιωματικές και πανανθρώπινες. Η πιο γνωστή <ου-τοπία>, στην οποία επιστρέφουμε συνεχώς μέσα στην καθημερινότητα μας είναι αυτή του Παραδείσου. Η επιθυμία μας να ζήσουμε στον

¹⁴¹ Bloch Ernst, *Ουτοπία και Επανάσταση*, εκδόσεις ΕΡΑΣΜΟΣ, Αθήνα, 1985, σελ.14
¹⁴² Στο ίδιο, σελ.51



Ο ου-τόπος του αφηρημένου
και οι αναφορές στον τόπο
του πραγματικού

Ως ανάμνηση

XXVIII. Dürer,
Adam and Eve

παράδεισο. Ο παράδεισος αποτελεί μια θρησκευτική ουτοπία, μία τέλεια ζωή - ο κήπος της Εδέμ. Δίπολο κόλασης-Παραδείσου είναι η συμβολική σχέση του ανθρώπου με το φυσικό του περιβάλλον. Το ταξίδι του Δάντη ξεκινάει από ένα σκοτεινό δάσος. Το δάσος, η φύση που δεν είναι ελεγχόμενη, είναι ένα αρκετά αφιλόξενο περιβάλλον για τον άνθρωπο της δυτικής κοινωνίας, ο οποίος έχει αποκόψει σχεδόν κάθε επαφή με αυτό. Το υποκατάστατο της φύσης για το δυτικό πολιτισμό (και όχι μόνο) είναι ο κήπος, ο οποίος συμβολικά παραπέμπει στη φύση του Παραδείσου. Θα μπορούσαμε να πούμε έτσι ότι η καθημερινός μας ου-τόπος που είναι ο <παραδεισένιος> κήπος του σπιτιού, είναι μία αρχέγονη ανάμνηση.

Υπάρχουν όμως και σχεδιασμένες ουτοπίες που μπορούν να ενισχύσουν αυτήν την αντίληψη. Η πρώτη αναφορά στην ουτοπία και στην οπτικοποίηση της χωρικά γίνεται από τον Thomas More στην <Ουτοπία>. Η μνήμη αποτελεί μία από της σημαντικότερες διαστάσεις του έργου <Ουτοπία> και της ουτοπίας εν γένει. Ο Thomas More στο έργο του σκηνοθετεί ένα τόπο με αισθητηριακά χαρακτηριστικά που ενεργοποιούν τη μνήμη. Η μνήμη δεν αναφέρεται σε γεγονότα, αλλά σε ένα είδος εμπειρίας που έχει κατακτηθεί ανά τους αιώνες. Το παρελθόν δεν μένει αμνημόνευτο, αλλά λειτουργεί σαν ένα αποθετήριο και λαμβάνει από αυτό (ο More) τις εικόνες εκείνες που σχετίζονται με μία αρχέγονη αρμονία. Για τον More η Ουτοπία δεν ταυτίζεται με το ανέφικτο αλλά με το ιδεατό, αυτό που ο άνθρωπος πάντα οφείλει να επιδιώκει.

Στην πόλη του More εντοπίζονται αναφορές από τις θεωρήσεις για την ιδανική πολιτεία του Πλάτωνα που επανέρχεται στην περίοδο της Αναγέννησης, άρα στις κλασσικές αξίες. Αλλά και στην τοιχισμένη Αριστοτελική θεώρηση της πόλης. Όπως επίσης αντλεί αναφορές και από τις ελληνικές πόλεις- κράτη και τους δεσμούς που ανέπτυσαν μεταξύ τους.

Η ιδανική πολιτεία όπως σκιαγραφείται μέσα από το παράδειγμα της Ουτοπιανής πόλης έχει τις καταβολές σε πόλεις υπαρκτές. Από αυτές ο More συλλέγει τα στοιχεία εκείνα, τα οποία επαναδιατυπωμένα μέσα από μία νέα σύνθεση πόλης συντελούν στην τέλεια κοινωνία. « Το αιώνιο παρόν της ουτοπίας, αν και συχνά προβάλλεται σε κάποιο αόριστο μέλλον, κατά βάθος αντανακλά την αρχέγονη αρμονία ενός

¹⁴³ Κονταράτος, Σάββας, *Ουτοπία και Πολεοδομία*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2014, τόμος Ιας, σελ.58

αμνημόνευτου παρελθόντος, μήτρα κάθε ενδεχόμενης αναγέννησης.»¹⁴³

Με τη δομή της πόλης που περιγράφει κατοχυρώνεται η ιδέα ανάπτυξης της σύμφωνα με το ρωμαϊκό πρότυπο (κανονικότητα, ιεράρχηση και σημασία της χάραξης). Η ουτοπιανή πόλη αξιοποιεί τα χαρακτηριστικά αυτά ταυτόχρονα με τα θεμελιακά γνωρίσματα της ελληνικής πόλη- κράτος. Η ιδέα της τοιχισμένης ελληνικής πόλης με τα περίχωρα της ήταν γνωστή στον More. Στην ουτοπία του More ο χώρος είχε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και γνωρίσματα τα οποία καλείται κανείς να διακρίνει για να επανερμηνεύσει τον ου τόπο.

Ο Thomas More οραματίζεται την Ουτοπιανή πόλη. Έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε τον σχεδιασμό του ου-τοπου του μέλλοντος από ένα σύγχρονο αρχιτεκτονικό γραφείο και αρχιτέκτονα, τους DOGMA και τον ιδρυτή του, τον Pier Vittorio Aureli. Η πρώτη ανάγνωση φανερώνει ότι οι αναφορές των δύο αυτών αρχιτεκτονικών οραμάτων, αν και χρονικά αποκλίνουν, ταυτίζονται σε μεγάλο βαθμό.

Για τον Aureli η ιστορία της αρχιτεκτονικής δεν είναι η επιστήμη που εξετάζει τα έργα σαν σημεία ενός χρονολογίου, αλλά μία παράμετρος στον σχεδιασμό. Η άποψη αυτή συνιστά εργαλείο για να επανεξετάσει κανείς τα ίδια τα έργα. Τα φανταστικά σχέδια του Boullé, το σχέδιο του Nolli για τη Ρώμη, η μητροπολιτική αρχιτεκτονική των OMA και αρκετά άλλα παραδείγματα μετατρέπονται σε μία διερώτηση. Το κοινό υπόβαθρο για τα πρότζεκτς που επιλέγει ο αρχιτέκτονας είναι ότι αυτά δεν λαμβάνουν υπόψη ένα masterplan, με βάση το οποίο εντάσσονται στην πόλη, αλλά εκφράζουν μία αρχιτεκτονική εξαίρεσης, μέσα σε ένα πέρασος, τα νερὰ του οποίου, αναμένονταν να αναταράξουν. Και έτσι έγινε, ακόμα και αυτά τα οποία δεν υλοποιήθηκαν, καταφέρνουν να απασχολούν την αρχιτεκτονική σήμερα.

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Pier Vittorio Aureli έχει μελετήσει σε βάθος τη χωρική διαφορά μεταξύ της ελληνικής πόλης- κράτους και της ρωμαϊκής πόλης. Η ελληνική πόλη συνήθως θεμελιώνεται στα απομεινάρια ενός παλαιότερου σχηματισμού, σε ορατές και αόρατες γεωμετρίες που σχετίζεται με ιερούς τόπους και τέλος σε τόπους με έντονο το στοιχείο του μύθου. Αντίθετα η ρωμαϊκή πόλη, στην οποία ο Aureli αναφέρεται ως urbs,

ιδρύεται ex novo. Όσον αφορά τη σχέση της ρωμαϊκής πόλης με την προτεινόμενη πόλη, και οι δύο εγκαθίστανται σε μία tabula rasa. Τέλος για τον Aureli αν η ελληνική πόλη ήταν μια αυστηρά συγκροτημένη περιοχή εντός των τειχών της, τότε η ρωμαϊκή πόλη δεν προσριζόταν για να είναι περικλειστη αλλά μια χωρική οργάνωση στην οποία οι δρόμοι έπαιζαν σημαντικό ρόλο.¹⁴⁴

Και στα δύο παραδείγματα οι DOGMA όπως και ο More στηρίζονται στην κεκτημένη γνώση του παρελθόντος για να εκφράσουν ένα κάποιο όραμα. Ζητήματα οργάνωσης, των ορίων, των χαράξεων, της οντολογίας και της φιλοσοφίας μια πόλης είναι τα βασικά γνωρίσματα που απασχολούν και τις δύο πόλεις. Τα δύο παραδείγματα χρησιμοποιούν τη μνήμη ως μηχανισμό ανασύστασης της πόλης. Η πόλη θα γεννηθεί μέσα από τις αξίες του παρελθόντος, στις οποίες εμφυσούνται αξίες που ανταποκρίνονται στον σύγχρονο τρόπο ζωής.

Οι DOGMA προτείνουν το "A Grammar for the City" όπου μιλάνε για μια περιορισμένη πόλη με χαρακτηριστικά ενός κτιρίου χωρίς όμως να σημαίνει ότι ένα κτίριο είναι όλη η πόλη. Αλλά δομές επαναλαμβανόμενες που αποτελούν ένα κτίριο ορίζουν την πόλη. Εισάγεται μία κλίμακα ανάμεσα σε αυτήν της πόλης και του κτιρίου.

Ο Pier Vittorio Aureli αναλύει τη διαφορά μεταξύ ελληνικής και ρωμαϊκής πόλης και αναφέρει ότι η ελληνικές πόλεις-κράτη συνήθως θεμελιώνονται στα απομεινάρια ενός παλαιότερου σχηματισμού, σε ορατές και αόρατες γεωμετρίες που σχετίζονται με ιερούς τόπους και τέλος σε τόπους με έντονο το στοιχείο του μύθου.

Τα χαρακτηριστικά της προτεινόμενη πόλης (a grammar for the city) συντελούν σε μία θεώρηση που θέλει το έργο να βρίσκεται ανάμεσα στην κλίμακα του κτηρίου και της πόλης. Το πρώτο χαρακτηριστικό είναι η μεταφορά της φαινομενολογίας της κατοικίας στην πόλη, και το δεύτερο η επανάληψη της μικρότερης παραγωγικής μονάδας με τρόπο τέτοιο που τείνει προς ένα ενιαίο σύνολο. Γίνεται λόγος για μια δομή που τη χαρακτηρίζει ενότητα και συνοχή, στοιχεία δηλαδή που απατώνται στην κλίμακα ενός κτηρίου.

«Αντί να επεξεργάζομαι την ιστορία ως έναν τρόπο να «νομιμοποιήσουμε το σχεδιασμό» ή κάτι διαφορετικό από το

¹⁴⁴ Pier Vittorio Aureli, *The possibility of an absolute architecture*, MIT Press, Μασαχουσέτη, 2011, σελ 4



σχεδιασμό, διδάσκω στους μαθητές μου να τη χρησιμοποιούν ως μέσο «προβληματισμού». «Πιστεύουμε ότι η ιστορία είναι ένα τρομερό μέσο για την κατανόηση του παρόντος» εξηγεί ο Aureli.

«Αν έπρεπε να συνοψίσουμε τη ζωή σε μία πόλη και τη ζωή σε ένα κτήριο με μία χειρονομία, αυτή θα ήταν το πέρασμα μέσα από τοίχους»¹⁴⁵

Τα «τείχη της πόλης» που προτείνουν εκφράζουν σε πρώτο επίπεδο όρια και μάλιστα αυστηρά, ενώ σε δεύτερο επίπεδο εκφράζουν χώρο κατοικήσιμο. Τα όρια στη λύση αυτή εκφράζουν μία απολυτότητα στο βαθμό εκείνο όπου και η πόλη- κτήριο παρουσιάζεται απόλυτη. Μέσα από τα όρια λοιπόν, επανοηματοδοτείται η φύση της αρχιτεκτονικής. Η αρχιτεκτονική άλλωστε βρίσκεται εκεί όπου παίρνονται οι αποφάσεις. Το όριο λοιπόν μοιάζει να εκτελεί αυτές τις αποφάσεις καθώς και να διασαφηνίζει τα βασικότερα δίπολα. Ως τέτοια νοούνται για παράδειγμα το μέσα και το έξω, ο οίκος και η πόλη, το ιδιωτικό και το δημόσιο, η αστικότητα και τα στοιχεία της υπαίθρου.

Έχει μεγάλο ενδιαφέρον να αναφερθούμε στο ότι μονάδα σύστασης της πόλης είναι, ο τύπος της κατοικίας και συγκεκριμένα του δωματίου της κατοικίας. Το γραφείο μιλάει για «την αρχιτεκτονική του δωματίου». Η «πολεοδομία του δωματίου» πρόκειται για μία απόπειρα των αρχιτεκτόνων να μεταφέρουν στην πόλη τη χωρική φαινομενολογία της κατοικίας. Ο προβληματισμός τους αυτός γύρω από αυτόν τον χώρο, του δωματίου, τους οδηγεί στην δημιουργία ενός project που ονομάζεται The Room of One's Own: The Architecture of the Private Room. Για αυτό τους project αναφέρουν: «Το δωμάτιο είναι ίσως η πιο προφανής μορφή αρχιτεκτονικής, και όμως είναι το λιγότερο ερευνημένο. Φαίνεται ότι το δωμάτιο ήταν πάντα εκεί, μπροστά μας, ότι ως κάτοικοι και στη συνέχεια ως αρχιτέκτονες, δεν έχουμε άλλη επιλογή παρά να ζούμε και να σχεδιάζουμε αίθουσες. Αν ο σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι να κάνει χώρο, τότε το δωμάτιο είναι η πιο άμεση αρχιτεκτονική μορφή που μπορεί να προκύψει από μια τέτοια αξίωση. Είναι ο αρχιτέκτονας Louis Kahn που θεώρησε το δωμάτιο ως την ουσιαστική προέλευση της αρχιτεκτονικής. Ο χώρος δεν είναι μια διαχρονική μορφή, επομένως είναι προϊόν

¹⁴⁵ Introduction to Pier Vittorio Aureli - Toward the Archipelago, <https://www.scribd.com/document/79179863/Introduction-to-Pier-Vittorio-Aureli-Toward-the-Archipelago>

XXIX. DOGMA, The Room of One's Own: The Architecture of the Private Room

¹⁴⁶ Από τον κατάλογο της έκθεσης του γραφείο για το project The Room of One's Own: The Architecture of the Private Room

XXX. Roy Anderson, Τραγουδι από τον δεύτερο όροφο (2000)

συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών που σχετίζονται με ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα και προβληματικά ζητήματα της ανθρώπινης ιστορίας: την εξημέρωση της κοινωνίας. Η αρχιτεκτονική της αίθουσας εκφράζει μελαγχολικά και όμως άμεσα τον τρόπο με τον οποίο τα νοικοκυριά, οι οικογένειες και τα άτομα έχουν εξατομικευτεί ως υποκείμενα με συγκεκριμένες γλωσσικές και μαθησιακούς συνειρμούς. Αυτή η έρευνα προσπαθεί να διηγηθεί τη γενεαλογία του ιδιωτικού δωματίου με τρεις τρόπους: γράφοντας τη συνοπτική της ιστορία, χαρτογραφώντας τα σχέδια των πιο σημαντικών παραδειγμάτων της και δείχνοντας μέσα από σαράντα οκτώ προοπτικά σχέδια μερικές από τις πιο σημαντικές χρήσεις και ανατροπές.» Και συνεχίζουν «Δεν είναι τυχαίο ότι το μοντέρνο ιδιωτικό δωμάτιο έχει τις τυπολογικές και ιδεολογικές του ρίζες τόσο στο μοναστικό κελί και στη μελέτη, είτε στο «studiolo», στο οποίο δόθηκε στο πατρικό οικοσύστημα το προνόμιο να υποχωρήσει τόσο από τη δημόσια όσο και από την εσωτερική ζωή. Εξελιγμένη από το ντουλάπι, το μπουτόν, το υπνοδωμάτιο και το ιδιωτικό δωμάτιο τελικά έγινε η κρεβατοκάμαρα, ένας τόπος όπου κάθε κάτοικος έχει οριστεί ως μια συγκεκριμένη θέση στο νοικοκυριό.»¹⁴⁶

Η μνήμη της δομής της πόλης, η ανάμνηση ενός χαμένου παραδείσου, η ανάμνηση της ζωής του δωματίου. Στοιχεία που φαντάζουν μακρινά για τον σχεδιασμό του ου-τόπου, βλέπουμε ότι αποτελούν σημαντικό μέρος αυτού. Η συλλογική μνήμη δεν είναι λιγότερο ή περισσότερο συνεκτικό απόθεμα του παρελθόντος, είναι μια μορφή του παρόντος. Η συλλογική μνήμη διαμορφώνει διαρκώς πλαίσια υποδοχής του μέλλοντος.

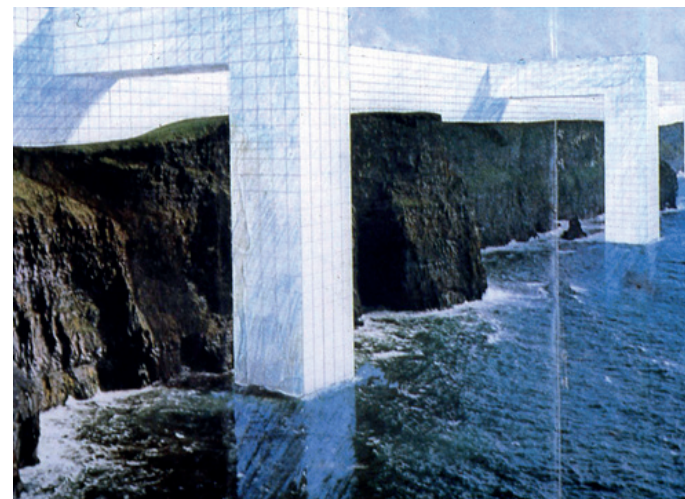


XXXI. Superstudio,
Continuous
Monument

Ο ουτοπικός σχεδιασμός πέρα από τις αναφορές από το παρελθόν και τις αναμνήσεις μιας άλλης εποχής προσεγγίζει και την έννοια του χρόνου μέσα από μια άλλη οπτική. Ο παρελθοντικός χρόνος τροφοδοτεί έναν ου-τοπικό σχεδιασμό και επαναπροσδιορίζετε μέσα από την ματιά προς το μέλλον. Ο παροντικός χρόνος όμως, μπορεί να λειτουργήσει επίσης κατασταλτικά στον σχεδιασμό της ουτοπίας. Τα παρόν μπορεί να δώσει το έναυσμα τόσο στο να αντιμετωπισθούν οι σύγχρονες ανάγκες αλλά και να πραγματοποιηθούν οι επιθυμίες και τα οράματα της κοινωνίας. Όπως επίσης, και να λειτουργήσει σαν αναφορά και γεγονός προς κριτική και σχολιασμό για τις εσφαλμένες συνθήκες στις οποίες βρίσκεται η σύγχρονη ζωή και οι σύγχρονες αρχιτεκτονικές σχεδιαστικές προτάσεις.

Η ουτοπία ως κριτική απέναντι στο παρελθόν και τον παρόν αποτελεί ένα δείγμα <πραγματιστικής> ου-τοπίας, που μέσω του οράματος ή ακόμη και τις υπερβολής, έχει σαν στόχο να σχολιάσει και να προτείνει, με κριτική ματιά, ένα τρόπο ζωής που έχει τις ρίζες του στις απαρχές του ανθρώπινου βίου. Η σχέση με το φυσικό και το άτομο σαν πρωταγωνιστής των νέων ου-τόπων, είναι τα βασικά γνωρίσματα αυτών των κριτικών ουτοπιών.

Ένα από τα σημαντικότερα δείγματα κριτικής ουτοπίας αποτελεί το έργο των Superstudio. Οι superstudio κατακρίνουν την ουτοπία του μοντερνισμού μέσα από τη δουλειά τους και παρουσιάζουν σχολιαστικά, ότι η επιθυμία του μοντέρνου ουσιαστικά δεν λειτούργησαν, έτσι όπως επιθυμούσε. Δημιουργούν το Συνεχές Μνημείο όλο από γυαλί. Το εσωτερικό του οποίου όμως δεν παρουσιάζεται πουθενά. Αντιθέτως σε πολλές εικόνες που παράγουν το μνημείο καθίσταται ο καθρέπτης του περιβάλλοντος του, αντανakλώντας το μέσω της γυάλινης όψης. Η διαφάνεια του μοντέρνου δεν πέτυχε. Οι superstudio υποδηλώνουν έτσι, μια ειρωνεία των ουτοπιών, ενώ η βαθιά επιθυμία είναι άλλη. Μέσα από τις προτάσεις τους, δεν δημιουργούν απλώς φανταστικές εικόνες, αλλά παρουσιάζουν τις βαθιές επιθυμίες τους για το μέλλον, κάτι που οι υπόλοιπες ουτοπίες ουσιαστικά αποτυγχάνουν να



πραγματοποιήσουν. Στα χέρια του Superstudio το μνημείο γίνεται ένα κριτικό μέσο.

Οι Superstudio χρησιμοποίησαν την Ουτοπία ως εργαλείο κριτικού στοχασμού. Οι superstudio εργάζονταν και σχεδίαζαν για μια άλλη κοινωνία, μια ουτοπία, μια διαφορετική κοινωνία που δεν υπήρξε.

Με άλλα λόγια απέρριψαν την ιδέα της αντικατάστασης αυτού του κόσμου με έναν καλύτερο μελλοντικό και αντί αυτού υιοθέτησαν τους ίδιους τους μηχανισμούς του καπιταλιστικού συστήματος, με σκοπό να απομυθοποιήσουν όλες τις ιδεολογίες, που είχαν γίνει πλέον συμπεριφορές και να τις επαναπροσδιορίσουν.

Αποκαλύπτουν, μέσω της μεγέθυνσης, τα ελλωτάματα του συστήματος, καθώς και την αποξένωση του κατοίκου της σύγχρονης πόλης.

Αυτό που ουσιαστικά ήθελαν να τονίσουν ήταν ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιούνται ο σχεδιασμός και οι κατασκευές παγκοσμίως, θα καταλήξουμε να ζούμε σε πενιχρούς, λειτουργικούς χώρους χωρίς τοπικό χρώμα και προσωπική μας έκφραση. Τα πάντα θα καλύπτονται με ένα συνεχές πλέγμα και θα γίνουν επίπεδα. Κατά κύριο λόγο η δουλειά των superstudio ήταν μια επίθεση και μια αντίδραση στα γεγονότα της εποχής που τους δυσχερατούσαν και κυρίως μια αμφισβήτηση προς το Μοντέρνο κίνημα, το οποίο κατηγορούσαν σαν φταίχτη για την αύξηση των παγκόσμιων κοινωνιών και περιβαλλοντικών προβλημάτων.

«Ανήκουμε σε μια μακρά ιστορία από μαύρες πέτρες, βράχους που έχουν πέσει από τον ουρανό ή ανεγερμένους στη γη μετεωρίτες και οβελίσκους. Κοσμικούς άξονες, ζωτικά στοιχεία που αναπαράγουν τις σχέσεις μεταξύ γης και ουρανού... ένα τετράγωνο κομμάτι πέτρας τοποθετημένο στη γη είναι μια πρωταρχική πράξη, είναι μια μαρτυρία ότι η αρχιτεκτονική είναι το κέντρο των σχέσεων της τεχνολογίας, της ιερότητας, του ωφελιμιισμού. Υπονοεί τον άνθρωπο, τις μηχανές, τις λογικές κατασκευές, την ιστορία.» Superstudio,

1986

Στα project τους, το άτομο απολαμβάνει την υπέρτατη χειραφέτηση, έναν κόσμο όπου η ύπαρξη ταυτίζεται με την αρχιτεκτονική. Εδώ μιλάμε για μια ουτοπία στην πιο αγνή της μορφή. Μια νομαδική ζωή περιπλάνησης, εμπειριών και απολαύσεων σε ένα λείο έδαφος που ενοποιεί όλο τον κόσμο. Είναι πολύ κοντά σε μια ελεύθερη προσέγγιση του παραδείσου. Ο άνθρωπος επιστρέφει στη φύση του. Μια ποιητικότητα που δύσκολα πείθει, όμως. Επίσης υπονοείται μια επιλεκτική ομάδα τέλειων αντιπροσώπων του ανθρώπινου είδους σε ένα εξίσου τέλειο περιβάλλον.

«ας θυμόμαστε πως η ποίηση είναι που σε κάνει να ζεις»,

Superstudio

Δύο από τα πιο χαρακτηριστικά έργα της ομάδας Το συνεχές μνημείο και οι Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις, χρησιμοποίησαν την αρνητική ουτοπία, με κριτική πρόθεση. Όλες αυτές οι μεταφορές χρησιμοποιήθηκαν για να διευρύνουν τη συζήτηση για την αρχιτεκτονική. Προσπαθούσαν να κατανοήσουν τη διάταξη στη γη με τη βοήθεια της αρχιτεκτονικής. Υπάρχει μια <διαμορφωμένη ουτοπία>, για να φανταστεί κανείς ένα κοντινό μέλλον, στο οποίο όλη η αρχιτεκτονική θα δημιουργηθεί με μια ενιαία πράξη, από ένα ενιαίο σχέδιο ικανό να αποσαφηνίσει για πάντα τα κίνητρα που έχουν ωθήσει τον άνθρωπο να χτίσει dolmens, menhirs, πυραμίδες και τέλος για να εντοπίσει μια λευκή γραμμή στην έρημο.

Πιστεύουν σε ένα μέλλον της ανακαλυφθείσας αρχιτεκτονικής. Σε ένα μέλλον που η αρχιτεκτονική θα ανακτήσει την πλήρη δύναμή της, εγκαταλείποντας όλο το χάος του σχεδιασμού και εμφανιζόμενη ως η μόνη εναλλακτική λύση στη φύση.

Το συνεχές μνημείο - το οποίο ποτέ δεν προοριζόταν ως εορτασμός της αρχιτεκτονικής δομής, αλλά ως καταγγελία της εγγενούς σχέσης του με την εξουσία και τον έλεγχο - εγκαταλείφθηκε ως κριτική της αρχιτεκτονικής της Superstudio και το οικοδομημένο περιβάλλον που οδήγησε στις δυστοπικές <προειδοποιητικές ιστορίες> Των Δώδεκα Ιδεωδών Πόλεων (1971) και περαιτέρω να περιγράψει τη δυνατότητα μιας διαφορετικής μορφής ύπαρξης, βασισμένης σε μια πλανητική <υπερεπιφάνεια> εξοπλισμένη με ένα δίκτυο σημείων



Ο ου-τόπος του αφηρημένου
και οι αναφορές στον τόπο
του πραγματικού

Ως κριτική επιθυμία

παροχής ενέργειας, που θα παρέχει υποστήριξη στις θεμελιώδεις Πράξεις της ύπαρξης : Ζωή, Εκπαίδευση, Τελετή, Αγάπη, Θάνατος (1972-73).

Το 1969-70 ανέπτυξαν ένα σαρωτικό επιχείρημα σχετικά με τις δυνατότητες της αρχιτεκτονικής ως μέσο κριτικής. Αρχίζοντας να χρησιμοποιούν συστηματικά σαν δείγμα ανά *absurdum*, δημιούργησαν ένα μοντέλο συνολικής αστικοποίησης που ονομάζεται *The Continuous Monument*. Το έργο αυτό, μέσα από τις εικόνες μιας αρνητικής (κριτικής) ουτοπίας, έσπρωξε στα άκρα την κλασσική αντίληψη της σχέσης ανάμεσα στη φύση και την αρχιτεκτονική, την πόλη και τη χώρα. Η ρητορική φιγούρα της διαδήλωσης με παραλογισμό, κατέστησε φανερή, μέσω φωτομοντάζ, τη δημόσια εικόνα μιας νέας σχέσης, όχι πλέον αντιπολίτευσης αλλά υβριδισμού και συμμαχίας.¹⁴⁷ Το συνεχές μνημείο φέρνει στο όριο τη σύγχρονη διάκριση μεταξύ φυσικού και τεχνητού και ανοίγει το δρόμο προς μια νέα υβριδική φιλοσοφία ανακατασκευής των σχέσεων της αρχιτεκτονικής με τη φύση, όπου οι δύο όροι συνδυάζονται σε ένα ενιαίο σχέδιο.

Η μόνη δυνατότητα για την αρχιτεκτονική είναι η μνημειώδης επέκτασή της. Όλα τα προβλήματα ποιότητας χώρου, λειτουργικού προορισμού ή ευαισθησίας έχουν αφαιρεθεί.

«Το συνεχές μνημείο δεν είναι η προσομοίωση μιας μελλοντικής κατάστασης, αλλά λειτουργεί ως ψυχικό παράδοξο, ένα κριτικό έργο που δεν μπορεί να οικοδομηθεί και επομένως είναι <αρνητικό>» αναφέρει ένας από τους δύο συνιδρυτές της ομάδας.¹⁴⁸ Και συνεχίζουν «Από την άλλη πλευρά, κατά τα ίδια χρόνια συνειδητοποιήσαμε ότι η κοινωνία δεν μπορούσε πλέον να ταυτιστεί με το ορθομηχανικό μοντέλο του εργοστασίου παραγωγής, του πρώιμου καπιταλισμού, αλλά ότι ήμασταν καλά στο δρόμο μας προς ένα άλλο μοντέλο, το σούπερ μάρκετ, ένα μέρος κατανάλωσης, ένα απρόσωπο, ανώνυμο δοχείο μέσα στο οποίο τα αγαθά εμφανίζονταν και μετακινούνταν χωρίς να απαιτείται Αρχιτεκτονική για να εκπροσωπούνται.»¹⁴⁹

Από το 1971 έως το 1973 η ομάδα εργάζεται σε μια σειρά από έρευνες για θεμελιώδεις πράξεις με επίκεντρο τις σχέσεις

¹⁴⁷ Από βιογραφικό διαδραστικό ιστοχώρο ενός από τους δύο δημιουργούς της ομάδας DOGMA, Cristiano Toraldo Difrancia.it

¹⁴⁸ Στο ίδιο

¹⁴⁹ Στο ίδιο

XXXII. Richard Long, a line made by walking

¹⁵⁰ Από βιογραφικό
διαδικτακό
ιστοχώρο ενός
από τους δύο
δημιουργούς της
ομάδας DOGMA,
Cristiano Toraldo
Di Francia.it
¹⁵¹ Στο ίδιο
¹⁵² Στο ίδιο

XXXIII. Superstudio,
fundamental acts

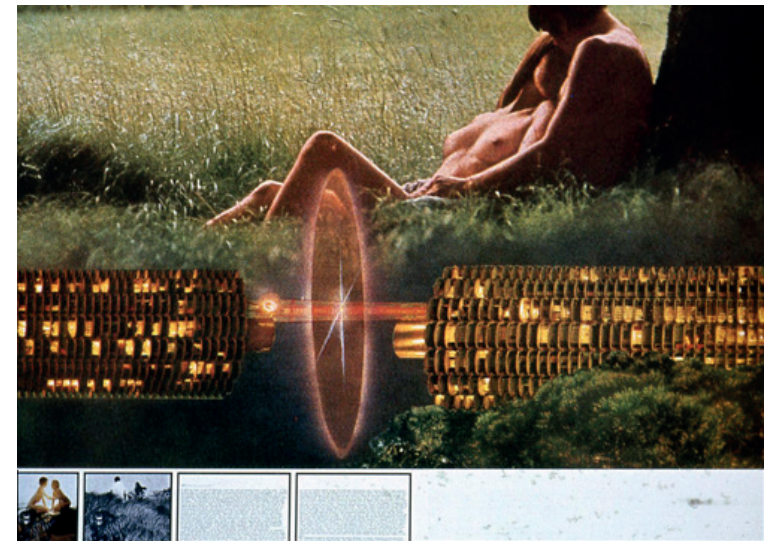
μεταξύ της αρχιτεκτονικής, ως συνειδητοποιημένης μορφοποίησης του πλανήτη, και της ανθρώπινης ζωής. Οι ταινίες που παρήγαγε είναι μία προπαγάνδα ιδεών έξω από τα κανάλια που είναι τυπικά του επιστημονικού κλάδου της αρχιτεκτονικής. Οι πέντε ταινίες είναι η ζωή, η εκπαίδευση, η τελετή, η αγάπη και ο θάνατος.

«Τα σπουδαία θέματα, τα θεμελιώδη θέματα της ζωής μας, δεν έχουν ποτέ αγγιχτεί από την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική παραμένει στο περιθώριο και παρεμβαίνει μόνο σε ένα συγκεκριμένο σημείο της διαδικασίας, όταν συνήθως έχει ήδη κωδικοποιηθεί ολόκληρη η συμπεριφορά, παρέχοντας απαντήσεις σε άκαμπτα ερωτήματα.»

«Ακόμη και αν οι απαντήσεις είναι ανώμαλες ή ανατρεπτικές, η λογική της παραγωγής και της κατανάλωσής τους αποφεύγει κάθε πραγματική αναταραχή. Η αρχιτεκτονική δεν προτείνει εναλλακτικές συμπεριφορές, επειδή χρησιμοποιεί εργαλεία προσαρμοσμένα από το σύστημα για να αποφύγει κάθε σημαντική απόκλιση.»¹⁵⁰

Τέλος Οι Δώδεκα Ιδανικές Πόλεις είναι δώδεκα κριτικά σχέδια, τα οποία, με την ώθηση προς τα άκρα, έδειξαν την ανεπάρκεια τους ενόψει των προβλημάτων που συνδέονται με τα σύγχρονα σχέδια (χωροθέτηση, ομοιομορφία, ελάχιστη ύπαρξη, διαφάνεια, εκβιομηχάνιση, κλιματισμός κλπ.) την πολυπλοκότητα της συνεχώς μεταβαλλόμενης πόλης.¹⁵¹ Ταυτόχρονα, η Reflected Architecture, ενώ ερευνήσε τη σχέση Αρχιτεκτονικής με τη φύση, μείωσε τις σημασιολογικές δυνατότητες του κτιρίου στο μηδέν. Η αρχιτεκτονική πρέπει να βρει την εικόνα της στην πραγματικότητα, ενώ η μητρόπολη και η γεωργία αποτελούν μέρος του ίδιου εδαφικού συστήματος. Επίσης, το έργο Neutral Surface επικεντρώθηκε σε μια νέα μείωση του κτιρίου σε μια επιφάνεια επικοινωνίας και στη νέα υβριδοποίηση με φυσικά συστήματα μέσω των πτυχών στο έδαφος.¹⁵²

Επιπροσθέτως, μετά την απομάκρυνση του μοντέλου του ανθρώπου ως λογικής μηχανής, που μελετήθηκε από τις εργονομικές επιστήμες για το σχεδιασμό του στρατού ή του εσωτερικού υπάρχοντος ελάχιστου, το οποίο με τη σειρά του αντικατέστησε το μοντέλο του ανθρώπου του Leonardo da Vinci ως θεϊκό καθρέφτη, αρμονία και μέτρο όλων των



¹⁵⁴ Από βιογραφικό
διαδικτιακό
ιστοχώρο ενός
από τους δύο
δημιουργούς της
ομάδας DOGMA,
Cristiano Toraldo
Di Francia.it
¹⁵⁵ Jung C. G.,
*Memories, dreams,
reflections*, Vintage,
New York, 1965,
σελ.127

XXXIV. Superstudio,
Continious
Monument

πραγμάτων, οι Superstudio προτείνουν το δικό τους άτομο, ως νέα πλάσματα που έχουν ενισχύσει τις αισθήσεις τους με ηλεκτρονικά βοηθήματα και έχουν καταργήσει το χώρο, το χρόνο, και το ίδιο το αρχιτεκτονικό έργο και έχουν ως πρόθεση να επεκταθούν στον διαδικτιακό ιστό, μέχρι το σημείο να ταυτιστούν με αυτόν.

Μιλούν για μια ποιητική ουτοπία. Ελαχιστοποίηση του κτισμένου, μετατόπιση όλης της σχεδιαστικής δραστηριότητας στη σφαίρα των εννοιών. Απόρριψη της παραγωγής, της κατανάλωσης και της εργασίας. Ρήξη με τις προτάσεις της εποχής. Κριτική στο σύστημα και στην πρωτοπορία της εποχής. Δεν υπάρχει για αυτούς κοινωνία παρά μόνο ο άνθρωπος, το μνημειακό λείο έδαφος και οι συμβολικές κατασκευές τους. Ισχυρίστηκαν πως θα παρήγαγαν μια αρχιτεκτονική όχι από κτίρια, αλλά από άτομα. Αντικείμενο της αρχιτεκτονικής έγινε το ίδιο το υποκείμενο, και αναδύθηκε μια βαθιά πίστη στο εξατομικευμένο αντικείμενο ως τελευταίο προπύργιο ακεραιότητας και ελπίδας, ως αντίδραση απέναντι στο διεφθαρμένο, τεχνοκρατικό μεταπολεμικό μοντερνισμό.

Η γη που συνδέεται με τους πλανήτες της με ένα σύστημα δορυφόρων μπορεί να γίνει μια μεγάλη επιφάνεια, ένα νέο και χωρίς σύνορα τοπίο στο οποίο μπορούμε να προβάλουμε τον εαυτό μας και μια εκτεταμένη εγκεφαλική επιφάνεια στην οποία μπορούμε να συνδεθούμε σαν να ήμασταν σε μια ατελείωτη βιβλιοθήκη.¹⁵⁴

«Μέσα από τους ασθενείς αντιλήφθηκα ότι οι παρανοϊκές ιδέες και παραισθήσεις περιέχουν έναν πυρήνα νοήματος.

Πίσω από την ψύχωση βρίσκεται μια προσωπικότητα, μια ιστορία ζωής, ένας δρόμος ελπίδων και επιθυμιών...» , Jung¹⁵⁵

Έτσι κριτική και επιθυμία για αντιμετώπιση των σύγχρονων προβλημάτων λειτουργούν σαν παράγοντες, σαν «εργαλεία» σχεδιασμού ου-τόπων. Τόπων αφηρημένων που δεν έχουν απλώς σαν στόχο να προκαλέσουν μέσα από την υπερβολή, αλλά να προβληματίσουν και να θέσουν, μέσα από ένα διαφορετικό λεξιλόγιο τους όρους για μία κατοίκηση τόσο τοπική, φυσική αλλά και με παγκόσμια χαρακτηριστικά, πάντα με το άτομο να λαμβάνει δεσπόζουσα θέση σε αυτά τα οράματα.





Όπως προαναφέρθηκε, η ανάγκη για αντιμετώπιση σύγχρονων αναγκών, των επιθυμιών και των ονείρων της κοινωνίας μπορούν να λειτουργήσουν κατασταλτικά στην κατασκευή μίας ουτοπίας. Τα όνειρα είναι δυνατόν να απεικονίζουν μερικές φορές τη σχέση του ονειρευόμενου με τον εξωτερικό κόσμο, με τους ανθρώπους, τα γεγονότα και τις καθημερινές του δραστηριότητες, διαμορφώνοντας το κατά Γιουνγκ αντικειμενικό επίπεδο της έννοιας ενός ονείρου. Μυθολογικά θέματα, σύμβολα ριζωμένα στην παγκόσμια ιστορία της ανθρωπότητας ή ψυχικές αντιδράσεις εξαιρετικής σφοδρότητας υποδεικνύουν τη συμμετοχή βαθύτερων ψυχικών στρωμάτων και εκδηλώνονται συνήθως στο υλικό που παρέχουν τα όνειρα, οι φαντασιώσεις και τα οράματα, υπερβαίνοντας την προσωπική σφαίρα και εμπλέκοντας τα περιεχόμενα του συλλογικού ασυνείδητου. Αυτά τα κεντρικά θέματα και σύμβολα ασκούν σύμφωνα με την άποψη του Κ. Γκ. Γιουνγκ καθοριστική επιρροή στην ψυχική ζωή ως σύνολο, ελέγχοντας τον ανθρώπινο κύκλο ζωής.

Δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε από το υλικό που παρέχουν τα όνειρα, οι φαντασιώσεις και τα οράματα, σε ποιο βαθμό υπερβαίνουν την προσωπική σφαίρα και εμπλέκουν τα περιεχόμενα του συλλογικού ασυνείδητου. Μυθολογικά θέματα, σύμβολα ριζωμένα στην παγκόσμια ιστορία της ανθρωπότητας, ή αντιδράσεις εξαιρετικής σφοδρότητας, υποδεικνύουν τη συμμετοχή βαθύτερων στρωμάτων.

Για αυτό ο Jung μίλησε αρχικά για <αρχέγονες εικόνες> ή <κυρίαρχους παράγοντες του συλλογικού ασυνείδητου>. Μόνον αργότερα έδωσε την ονομασία αρχέτυπα.

Ο όρος της Ουτοπίας γενικά χρησιμοποιούταν για να εκφράσει μια μελλοντική κοινωνία. Ένα μοντέλο ανθρώπινης συνύπαρξης, που δεν είχε προϋπάρξει ιστορικά. Μια κοινωνική <φαντασία>, με σκοπό να προτείνει έναν καλύτερο τρόπο ζωής, σε σχέση με τη σύγχρονη, γεμάτη ελαττώματα, κοινωνία.

Τα έργα των Superstudio συμμορφώνονται με αυτήν την έννοια της ουτοπίας, καθώς μεταδίδουν την ίδια αίσθηση ανεπάρκειας της πραγματικής ζωής. Πρόθεση τους δεν ήταν να προτείνουν αλλαγές στις κοινωνικές δομές, ούτε παρότρυναν το κοινό να δράσει με τρόπο, ώστε να υπερβεί την πραγματικότητα.

Το Συνεχές Μνημείο, αν και μια αρνητική ουτοπία όπως το

XXXV. Richard Long.
NOMAD CIRCLE

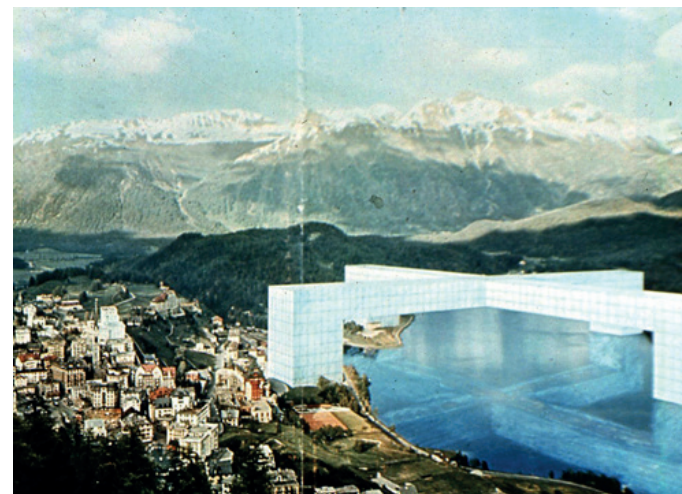
χαρακτήριζε και η ομάδα, υπαινίσσεται έναν θετικό ουτοπικό οραματισμό. Και αυτό διότι, το μνημείο ως *tabula rasa*, αντιπροσωπεύει αναμφισβήτητα μια κατάσταση ελπιδοφόρα για τον θεατή, μέσα από την οποία μπορεί να οραματιστεί ένα δικό του μέλλον.

«το Συνεχές Μνημείο ήταν μια επιτυχία, ιδιαίτερα διότι ήταν απόλυτα όμορφο, εντελώς ουδέτερο και ο καθένας μπορούσε να δει τις ιδέες του να αντικατοπτρίζονται σε αυτό» Superstudio

Το μνημείο συνυπάρχει, ταυτόχρονα, σε δύο κόσμους. Αυτόν της κριτικής και της σάτιρας και αυτόν του πρώτου διστακτικού βήματος στο ουτοπικό όραμα. Η εικόνα αποτελεί μια διαλεκτική, που επιδεικνύει και τις δύο όψεις ισοδύναμα μέσω της ασάφειας της και όχι ο προσδιορισμός μια μελλοντικής αρχιτεκτονικής σύλληψης. Δεν είναι πια μια μειωτική προσδοκία της πραγματικότητας, αλλά μια ομιλία που έχει κατανοηθεί.

Το Συνεχές Μνημείο δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται ως αρχιτεκτονική, αλλά ως μέσο κριτικής που χρησιμοποιεί τη γλώσσα της αρχιτεκτονικής για να πετύχει άλλους στόχους από το να κτίσει, για χάρη της αρχιτεκτονικής. Όπως σημειώνει και ο Kenneth Frampton, οι Superstudio χρησιμοποιούν την έννοια του σχεδιασμού ταυτόχρονα ως μέθοδο παραγωγής αισθητικών αντικειμένων και ως πολιτικό εργαλείο. Σύμφωνα με αυτόν «είναι σημαντικό ότι η ομάδα επέλεξε να παραστήσει έναν μη-καταπιεστικό κόσμο με όρους μιας αρχιτεκτονικής, ουσιαστικά αόρατης ή παντελώς άχρηστης και σχεδιαστικά αυτοκαταστροφικής, όπου αυτή ήταν ορατή».

Το Συνεχές Μνημείο βασίστηκε στη ιδέα του μοναδικού σχεδίου. Μια κυβική μονάδα, επαναλαμβανόμενη δημιουργεί μια ατελείωτη ομοιόμορφη αρχιτεκτονική κατασκευή, ικανή να τοποθετηθεί σε οποιοδήποτε περιβάλλον. Το εργαλείο αυτό φτάνει στο αποκορύφωμα της έκφρασης του, μέσα από το έργο Πέντε θεμελιώδεις Πράξεις, το 1972. Με το έργο τους αυτό τα μέλη της ομάδας πρότειναν την πρωταρχική τους ιδέα του καννάβου για μια <παγκόσμια διασύνδεση> σε μία <συνολική έκταση> με τη μορφή μιας επιφάνειας. Η κανναβοποιημένη αυτή επιφάνεια ακινητοποιεί την κίνηση των λιμνών και



¹⁵⁵ John Hilcoat, *The Road*, 2009

XXXVII. DOGMA, Stop City

ποταμών, διειδύει σε φαράγγια, στις πεδιάδες και στις ερήμους, σαρώνει τις πόλεις. Η αρχιτεκτονική δεν προσπαθεί να ταιριάξει με τις επιθυμίες και τις φιλοδοξίες των χρηστών. Αντί αυτού το ανθρώπινο σώμα έχει προσαρμοστεί ώστε να συνδέεται στην αρχιτεκτονική, η οποία πλέον μειώνεται στην απλή ύπαρξη και δράση ενός μόνο καννάβου.

Αυτό το επίπεδο της ουτοπίας είναι ακόμα πιο ισχυρά θεμελιωμένο σε μια ουτοπική εικόνα του σώματος. Ενός σώματος που ζωογονείται από τα οράματα του μέλλοντος, ενώ ταυτόχρονα δεσμεύεται από τις ανάγκες της καθημερινότητας. Στα project αυτά, το άτομο απολαμβάνει την υπέρτατη χειραφέτηση, έναν κόσμο όπου η ύπαρξη ταυτίζεται με την αρχιτεκτονική. Εδώ μιλάμε για ουτοπία στην πιο αγνή της μορφή. Μια νομαδική ζωή περιπλάνησης, εμπειριών και απολαύσεων σε ένα λείο έδαφος που ενοποιεί όλο τον κόσμο είναι πολύ κοντά σε μια ελεύθερη προσέγγιση του παραδείσου. Η ζωή θα έλεγε κανείς έχει προωθηθεί σε ανώτερες σφαίρες, εκεί όπου ο άνθρωπος επιστρέφει στη φύση του.

« το μέλλον πάντα θα απασχολεί τον άνθρωπο και ο άνθρωπος πάντα θα προσπαθεί να φτιάξει σενάρια γι' αυτό ανάλογα με το πνεύμα και τα ιδανικά της εποχής του. »¹⁵⁵

«θα κατοικήσεις αν ακολουθήσεις το δρόμο της Ουτοπίας? Πιστεύεις ότι αποτελεί διέξοδο στα λάθη και τη μιζέρια που μας περιβάλλει? Έχεις ξεχάσει ότι αυτός ο δρόμος είναι τόσο μακρύς όσο η ύπαρξη του ανθρώπου και κανείς δεν έχει βρει ένα καταφύγιο κατά μήκος του? Δεν μπορείς να δεις ότι φωτίζεται από λάθος φως? Ότι τα βήματα που ακούς να προχωρούν είναι ήχοι των ονείρων? Ότι οι λίμνες που μπορείς να αντικρίσεις από εκεί είναι μια οφθαλμαπάτη, μια <λαμπυρίζουσα οφθαλμαπάτη> που προκαλείται από το εκτυφλωτικό φώς του ήλιου?» Superstudio, 1972

Αντίστοιχο κοινωνικό όραμα ου-τόπου με αυτό των Superstudio σχεδιάζει και η ομάδα DOGMA.

Το Stop City είναι η υπόθεση για μια, μη εικονική αρχιτεκτονική γλώσσα, για την πόλη. Υποθέτοντας τη μορφή των συνόρων που χωρίζει την αστικοποίηση από τον κενό χώρο, το Stop City προτείνεται ως το απόλυτο όριο και επομένως ως η ίδια η

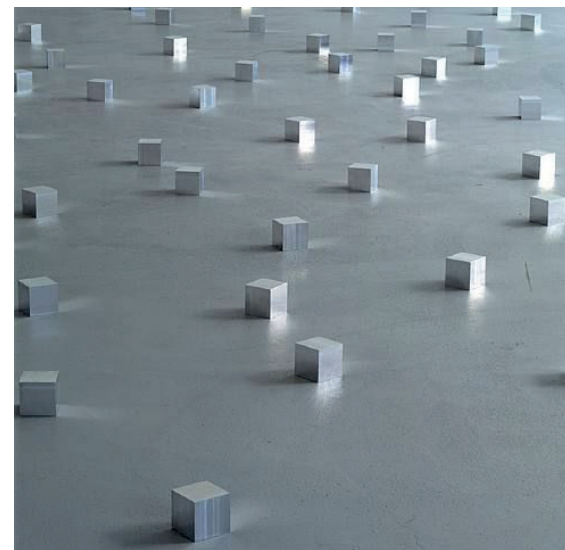


XXXVIII. Carl Andre,
At Cloud (2001)

μορφή της πόλης. Το Stop City αναπτύσσεται κατακόρυφα. Είναι ένα αρχιπέλαγος νησιών υψηλής πυκνότητας. Η ανάπτυξη του Stop City συμβαίνει λόγω του ορίου του, δηλαδή με τη σωστή επανάληψη της βασικής μονάδας, η οποία είναι μια πόλη 500.000 κατοίκων φτιαγμένη από οκτώ πλάκες 500 με 500 μέτρα πάχους 25 μέτρων. Αυτές οι οκτώ πλάκες τοποθετούνται στα όρια ενός τετραγώνου με μήκος πλευράς 3 χιλιομέτρων, οριοθετώντας έτσι μια <κενή> περιοχή. Κάθε πλάκα είναι μια <πόλη μέσα στην πόλη>, ένα Immeuble Cité που είναι από μόνη της μια αυτάρκης πόλη που δεν χαρακτηρίζεται από κανένα συγκεκριμένο πρόγραμμα ή δραστηριότητα, καθώς είναι η υποστήριξη πολλαπλών προγραμμάτων ή δραστηριοτήτων. Κάθε πρόταση ουτοπίας που εκφράστηκε μέσα από ένα όραμα της αρχιτεκτονικής αδυνατούσε άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο να αποκτήσει υπόσταση. Το γεγονός αυτό όμως δεν μειώνει τη σημασία των έργων αυτών. Στα οράματα αυτά κατατίθενται εικόνες για την πόλη που θα καρπίσουν όταν βρεθεί έφορο έδαφος.

Πράγματι, τα δωμάτια δεν είναι ποτέ αυτόνομα χώροι, αλλά πάντα αποτέλεσμα μιας διαδικασίας υποδιαίρεσης και εξατομίκευσης που οργανώνει την εγχώρια ζωή. Επίσης το εσωτερικό των δωματίων δεν παρουσιάζεται ποτέ, όπως και από τις προτάσεις των Superstudio. Αντιθέτως βασικό ρόλο παίζει η οργάνωση του κενού φυσικού χώρου, το καθράρισμα αυτού αλλά και η ανάπτυξη των <ορίων> της πόλης προσαρμοσμένη στο χωρικά δεδομένα του εκάστοτε τόπου. Η σιωπηρή αλλά ανεκπλήρωτη υπόσχεση του <χώρου του ιδίου> είναι στην ανάκτηση αυτής της διαδικασίας, όχι για εξημέρωση αλλά για τη δυνατότητα μιας καλύτερης ζωής.

Στα οράματα αυτά κατατίθενται εικόνες για τις πόλεις που θα καρπίσουν όταν βρεθεί έφορο έδαφος. Η πόλη «a grammar for the City» περιορίζεται στο να προδιαγράφει αξίες για την ιδέα της πόλης που θα ακολουθηθεί τα επόμενα χρόνια. Έτσι κατορθώνει η ουτοπία να αναμολχεύει το πάθος για το μέλλον. Προβάλλονται στοιχεία του παρελθόντος, γνώριμες εικόνες του παρόντος και σημαντικότερο ίσως το όραμα για το μέλλον.



¹⁵⁶ Conenna Claudio, Παντελίδου Λίλα, Τσουκαλά Κυριακή, *Η διδασκαλία του Louis I. Kahn και άλλα δοκίμια*, εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2013, σελ. 88-89

Η διερεύνηση αυτή γύρω από το τοπικό και ου-τοπικό, το <πραγματικό> και το <αφηρημένο>, τα <εργαλεία> σύνθεσης τους και τις πιθανές ταυτίσεις αυτών οδηγεί στην ανάπτυξη μερικών σκέψεων για την σχέση που αναπτύσσουν αυτά δύο είδη σχεδιασμού.

Η μνήμη, τα ίχνη και οι αναμνήσεις εμφανίζονται τόσο στον τοπικό σχεδιασμό, στον οποίο αναφερθήκαμε, όσο και σε δείγματα ουτοπικού σχεδιασμού που αντιλαμβάνονται το βάθος και την ώθηση που μπορεί να δώσει το παρελθόν. Η αντίληψη αυτού και η σε βάθος γνώση του, μπορεί να λειτουργήσει διδακτικά και στα δύο είδη καθώς ο βασικός τους στόχος δεν είναι να επαναλάβουν το παρελθόν, αλλά να μάθουν από αυτό, να το επαναπροσδιορίσουν και να το προσαρμόσουν στις σύγχρονες και μελλοντικές ανάγκες. Να υιοθετήσουν, τόσο το τοπικό όσο και το ου-τοπικό, με κριτικό πνεύμα τη σύγχρονη αρχιτεκτονική.

Θα μπορούσε κανείς να αναφέρει ότι δεν μπορεί το τοπικό να έχει αναφορές στο ου-τοπικό, καθώς αυτό μιλάει για επιθυμίες του μέλλοντος και για εικόνες του μη-υπάρχον ακόμα. Αν αναλογιστούμε όμως ότι υπάρχουν δείγματα τοπικού σχεδιασμού που οραματίζονται το νέο, οραματίζονται το διαφορετικό, οραματίζονται το πρόγραμμα, τον χώρο και κατ'επέκταση την ζωή, τότε μπορούμε να δούμε αυτήν την βαθιά ποιητική αντίληψη του τοπικού στο όραμα του τόπου μέσα από τόπους που δεν υπάρχουν ακόμα.

«Η Διαφωνία είναι έξω ολοφάνερη. Δεν αισθάνομαι ότι οι ρίζες της ξεπηδάνε από ανάγκη μόνο. Η διαφωνία βγαίνει από επιθυμία - επιθυμία για αυτό που δεν έχει ακόμη γίνει, δεν έχει ακόμη εκφραστεί. Η ανάγκη έρχεται από το γνωστό. Όμως το να παρέχεις μόνο αυτό για οποίο υπάρχει ανάγκη δεν φέρνει ευχαρίστηση που διαρκεί. Είχε, άραγε, ο κόσμος ανάγκη την Πέμπτη Συμφωνία πριν τη γράψει ο Μπετόβεν? Μήπως την είχε ανάγκη ο ίδιος ο Μπετόβεν? Όχι, ένοιωσε την επιθυμία για αυτήν, και τώρα ο κόσμος την έχει ανάγκη. Η επιθυμία είναι η αιτία που φέρνει τη νέα ανάγκη.»¹⁵⁶

Luis Khan

Τέλος στα παραδείγματα τα οποία παρουσιάστηκαν τόσο η φύση, το αρχέγονο, το αρχέτυπο και προπαντός ο άνθρωπος, είναι παρόντα στο σχεδιασμό. Εναρμόνιση, ανάδειξη και συμβίωση με το φυσικό, επιστροφή στις απαρχές, στον παράδεισο και στον κήπο. Ο άνθρωπος μεταλλάσσετε. Οι RCR αλλά και οι Superstudio οραματίζονται και σχεδιάζουν τον δικό τους άνθρωπο. Έναν άνθρωπο ταυτόχρονα τοπικό και γειωμένο όσο και παγκόσμιο, άυλο και εικονικό, ταξιδευτή του κυβερνοχώρου.

Οι διαφορές είναι πολλές και ξεκάθαρες, οι ταυτίσεις όμως βρίσκονται στην κεντρική δομή του τοπικού και του ου-τοπικού καθώς ο τόπος λαμβάνει και λαμβάνεται υπόψη, τόσο από το αφηρημένο όσο και από το πραγματικό.

«Poetry is not only dream and vision; it is the skeleton architecture of our lives. It lays the foundations for a future of change, a bridge across our fears of what has never been before.» – Audre Lorde

Βιβλιογραφία

1. Asquith Lindsay, Vellinga Marcel, *Vernacular Architecture in the 21st Century: Theory, Education and Practice*, εκδόσεις Taylor & Francis, New York, 2006
2. Bachelard Gaston, *Η Ποιητική του Χώρου*, Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα, 2014
3. Baudelaire Charles, *Αισθητικά Δοκίμια*, Εκδόσεις Printa, Αθήνα, 2005
4. Bloch Ernst, *The Principle of Hope volume 1*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts
5. Bloch Ernst – Theodor W. Adorno, *Κάτι λείπει: Μια συζήτηση για τις αντιφάσεις της ουτοπικής επιθυμίας*, Εισαγ. – μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, Έρασμος, Αθήνα 2000
6. Conenna Claudio, Παντελίδου Λίλα, Τσουκαλά Κυριακή, *Η διδασκαλία του Louis I. Kahn και άλλα δοκίμια*, εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2013
7. Γιακουμακάτος Ανδρέας (επιμ.), *Ελληνική Αρχιτεκτονική στον 20ο και 21ο αιώνα ΙΣΤΟΡΙΑ-ΘΕΩΡΙΑ-ΚΡΙΤΙΚΗ*, εκδόσεις GUTENBERG, Αθήνα, 2016
8. de Certeau Michel, *The Practice of Everyday Life*, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, London, 1988
9. Ένγκελς, *Ουτοπικός και επιστημονικός σοσιαλισμός*, εκδόσεις Α.Μταράγκας, Αθήνα, 1945
10. Φατούρος Δ., «Δημήτρης Α. Φατούρος» Γ. Αίσωπος, Γ. Σημαιοφορίδης (επιμ.), *Τοπία Εκμοντερνισμού – Εκτιμήσεις*, MetapolisPress- KAM, Αθήνα, 2002
11. Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική Ιστορία και Κριτική*, Εκδόσεις ΘΕΜΕΛΙΟ, Αθήνα, 1987
12. Frampton Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance, The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Port Townsend (WA): Bay Press, 1983
13. Heidegger Martin, *Being and Time*, Wiley-Blackwell publications, United Kingdom, 1962
14. Heidegger Martin, *“... Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος...”*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008
15. Jacobi Jolande, *Βασικές αρχές της ψυχολογίας του C.G. Jung*, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 2005

16. Jung C. G., *Memories, dreams, reflections*, Vintage, New York, 1965
17. Jung, C.G., *Man and His Symbols*, New York: Doubleday and Company, 1964
18. Κονταράτος Σάββας, *Ουτοπία και Πολεοδομία*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2014, τόμος 1ος
19. Kahn Louis, *Silence an Light, Talk with student at the School of Architecture of the Eidgenossische Technische Hochschule*, Zurich, February 12, 1969
20. Laugier Marc Antoin, *An Essay on Architecture*, εκδόσεις T. Osborne & Shipton, London, 1755
21. Mannheim Karl, *Ideology & Utopia, : an introduction to the sociology of knowledge*, Publisher: Harcourt, Brace, London : Routlage & Kegan Paul, New York, 1954
22. Μανωλίδης Κώστας, Καναρέλης Θεοκλής, *Η ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ Της ΥΠΑΙΘΡΟΥ φύση και κοινωνικές πρακτικές στη σύγχρονη Ελλάδα*, ΙΝΔΙΚΤΟΣ, Αθήνα, 2009
23. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul Ltd, Wales, 1962
24. Martin Reinhold, *Critical of What? Toward a Utopian Realsim*, 2005
25. Μιχελής Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Εκδόσεις “Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή”, Αθήνα, 2008
26. Μιχελής Π. Α., *Αισθητικά θεωρήματα*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2006,
27. Παπαϊωάννου Τασής, *Σκέψεις για την Αρχιτεκτονική Σύνθεση*, Εκδόσεις ΙΝΔΙΚΤΟΣ, Αθήνα, 2015
28. Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the skin: Architecture and the senses*, 2nd edition, Wiley Academy Press, London, 2005
29. Πικιώνη Αγνή, Ρόκου - Πικιώνη Ντόρα, *(Αυτοβιογραφικά σημειώματα, 1958) Δημήτρης Πικιώνης 1887-196*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2010
30. Ricoeur Paul, *Lectures on ideology and utopia*, Columbia University Press New York, 1986
31. Ricoeur Paul, *O*, Northwestern University Press, Evanston Illinois, 1965

32. Rudofsky Bernard, *Architecture Without Architects, a Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, εκδόσεις Doubleday & Company, Inc., New York, 1964
33. Schulz Norberg Christian, *Genius Loci: το πνεύμα του τόπου: για μία φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, Πανεπιστημιακές εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα, 2009
34. Stevens, A. - Papadopoulos, *The Handbook of Jungian Psychology*, Routledge, 2006
35. Tafuri Manfredo, *Architecture and Utopia Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996
36. Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*, FUTURA, Αθήνα, 2006
37. Τριανταφύλλου Γώργος, *αρχέτυπα* ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΑΛΥΒΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΜΑΝΤΡΙΑ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ*, Κ. ΑΔΑΜ Εκδοτική, Αθήνα, 2010
38. Thomas L. Schumacher, *Contextualism: Urban Ideals and Deformations*, Kate Nesbitt ed., Princeton Architectural Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1996
39. Tzonis A., Lefaivre L., «*Tropical-Critical Regionalism-Introductory Comments*» A. Tzonis, L. Lefaivre, B. Stanbo (επιμ.), *Tropical Architecture- Critical Regionalism in the Age of Globalization*, Wiley-Academy, Hoboken- Λονδίνο, 2001
40. Zumthor Peter, *THINKING ARCHITECTURE*, Birkhauser, Basel, 3rd edition, 2005
41. Zumthor Peter, *ATMOSPHERES*, Birkhauser, Basel, 2006
42. Χατζησάββα Δήμητρα Ν., *η Έννοια του Τόπου στις Αρχιτεκτονικές Θεωρίες και Πρακτικές - σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα*, ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ, Θεσσαλονίκη, 2009
43. William J. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Second Edition, New Jersey: Prentice- Hall, Inc., 1987
44. WENDY ORNELAS, *Typology and Rafael Moneo's Museum of Roman Art at Merida*, Kansas State University, 83RD ACSA ANNUAL MEETING, 1995

Αρθρα - Περιοδικά

1. Κωνσταντίνιδης Άρης, «*Δοχεία Ζωής*», Αρχιτεκτονικά θέματα, 9/1972
2. *OPPOSITIONS, A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, Published The MIT Press, Summer 1978
3. Αντωνακάκη Σουζάνα, «*Ουτοπία και Αρχιτεκτονική. Μερικές σκέψεις*», Αρχιτεκτονικά θέματα, 27/1993
4. Ηλίας Κωνσταντόπουλος, *Για την αρχιτεκτονική του Δημήτρη και της Σουζάνας Αντωνακάκη*, θέματα Χώρου + Τεχνών, 25/1994
5. Irace Fulvio, «*Επιστροφή της ουτοπίας*», Αρχιτεκτονικά θέματα, 40/2006
6. Superstudio, *Δώδεκα ιδανικές πόλεις. Προμηνύματα για τη δεύτερη παρουσία της πολεοδομίας*, Αρχιτεκτονικά θέματα, 07/1973
7. Α. Τζώνης, L. Lefaivre, «*Ο κάναβος και η πορεία*», Αρχιτεκτονικά θέματα, 1981, τ.15
8. Α. Τζώνης, L. Lefaivre, «*Why Critical Regionalism Today?*», Architecture and Urbanism, no. 236, 1990
9. Γ. Λυγίζος, *Η διεθνής και η τοπική αρχιτεκτονική*, Τέχνη και Κλίμα, Τυπογραφείο αφών Ρόδη, Αθήνα 1967
10. Colquhoun Alan, «*Η έννοια του τοπικισμού*», θέματα χώρου + Τεχνών, 25/1994
11. *RCR Arquitectes. Journey*, a+u magazine, Japan, 2015
12. RCR, *Dream and Nature, Catalonia in Venice*, Actar publishers, Barcelona, 2018
13. *RCR arquitectes 1988-2017*, Luis Fernandez- Galiano ed., Arquitectura Viva, Madrid, 2017
14. *RCR ARQUITECTES 2012- 2017 meaning in abstraction*, El Croquis, Madrid, 2017
15. RCR 2017 Pritzker Prize Laureate Essay
16. Rafael's Moneo Gropius Lecture in 1990
17. *Rafael Moneo, Interview with Vera Grimmer and Maroje Mrduljaš*, Oris magazine, number 69, 2011
18. The solitude of buildings: Kenzo Tange lecture, 1985
19. Moneo Rafael, *THE FREEDOM OF THE ARCHITECT*, RAOUL WALLENBERG LECTURE, 2001
20. Rafael Moneo 1996 Pritzker Prize Laureate Essay

Εικόνες

- I. <https://gr.pinterest.com/pin/674554850411469551/?lp=true>
- II. *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*
- III. *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*
- IV. *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*
- V. http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAG031_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN
- VI. <http://christojeanneclaudenet/projects/surrounded-islands>
- VII. https://en.wikipedia.org/wiki/Songs_from_the_Second_Floor
- VIII. https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Koudelka
- IX. https://elpais.com/diario/2010/12/19/eps/1292743615_850215.html
- X. <https://www.thingiverse.com/thing:2225800>
- XI. https://www.benaki.gr/index.php?option=com_event&view=event&id=5601&lang=en
- XII. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69660.html>
- XIII. <https://www.mecd.gob.es/mnromano/home.html>
- XIV. <https://www.archdaily.com/334095/happy-112th-birthday-louis-kahn>
- XV. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2461_300298680.pdf
- XVI. <https://www.archdaily.com/123761/ad-classics-kimbell-art-museum-louis-kahn>
- XVII. [https://en.wikipedia.org/wiki/Fisher_House_\(Hatboro,_Pennsylvania\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fisher_House_(Hatboro,_Pennsylvania))
- XVIII. <https://www.metalocus.es/en/news/material-aspect-through-peter-zumthors-two-most-personal-works-12>
- XIX. <https://www.archdaily.com/83071/ad-classics-national-assembly-building-of-bangladesh-louis-kahn>
- XX. <https://www.designrulz.com/spaces-for-living/living-product-design/2012/03/peter-zumthors-home-studio-a-simple-beauty-camouflaged-in-the-forest/>
- XXI. <https://www.dezeen.com/2017/03/01/key-projects-pritzker-prize-laureates-rcr-arquitectes/>

- XXII. <https://www.archdaily.com/806228/piedra-tosca-park-rcr-arquitectes>
- XXIII. <https://www.metalocus.es/en/news/international-workshop-rcr-2018-request-dissemination>
- XXIV. https://www.llull.cat/monografics/rcrdreamandnature/en_rcr.html
- XXV. <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110139/fog-assembly>
- XXVI. <https://www.metalocus.es/en/news/rcr-arquitectes-gold-medal-academy-architecture-france>
- XXVII. <https://www.metalocus.es/en/news/rcr-arquitectes-first-exhibition-ico-museum>
- XXVIII. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/adam/25804757-ea25-4aba-903b-eaced6859754>
- XXIX. <https://www.archdaily.com/tag/dogma>
- XXX. <http://www.royandersson.com/pigeon/>
- XXXI. <https://www.cristianotoraldodifracia.it/continuous-monument/>
- XXXII. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>
- XXXIII. <https://www.cristianotoraldodifracia.it/fundamental-acts-1971-1973/>
- XXXIV. <https://www.moma.org/collection/works/934>
- XXXV. <http://www.richardlong.org/>
- XXXVI. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/148>
- XXXVII. <https://divisare.com/projects/271090-office-kersten-geers-david-van-severen-dogma-a-grammer-for-the-city>
- XXXVIII. <https://www.theartstory.org/artist-andre-carl-artworks.htm>

