

Χρήστος Γυφτόπουλος Αδαμαντία Νίκα
ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΗΜΑ ΣΕ ΕΞΕΛΙΞΗ
ΔΙΑΡΚΩΣ ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΕΤΑΙ
Τα δίδυμα έργα των Piranesi-Hilberseimer

επιβλέπων: Αλέξιος Τζομπανάκης

Χρήστος Γυφτόπουλος

Αδαμαντία Νίκα

**ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΗΜΑ ΣΕ ΕΞΕΛΙΞΗ
ΔΙΑΡΚΩΣ ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΕΤΑΙ**

Τα δίδυμα έργα των Piranesi-Hilberseimer

επιβλέπων: Αλέξιος Τζομπανάκης

Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Πολυτεχνείο Κρήτης

Απρίλιος 2019

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία αυτή επιχειρεί να διερευνήσει το μοντέρνο αρχιτεκτόνημα αλλά μαζί και τις αντιφάσεις του, όταν η ιδέα αυτού λαμβάνει σχήμα. Το μοντέρνο αρχιτεκτόνημα αναγνωρίζεται στην ιδέα της *ουτοπίας* του Μ. Tafuri, όπως παρουσιάζεται στο βιβλίο του *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Αυτή ερμηνεύεται ως μια τάση πραγματοποιήσιμη από μόνη της, που μπορεί να αναπτύσσει ελεύθερα τον εαυτό της. Σε αυτή την κατεύθυνση, για να νοηθεί το αρχιτεκτόνημα μια διεργασία σε εξέλιξη πρέπει να αποτελεί ένα ον ανεξάρτητο, «προικισμένο να αναθεωρεί τους συσχετισμούς της δομής του προκειμένου να τους ανακτά σε διαφορετικό και υψηλότερο επίπεδο». Με άλλα λόγια, να λειτουργεί σε δύο επίπεδα: να συνιστά το αποτέλεσμα συσχετισμών και ταυτόχρονα την αιτία αυτών. Στον βαθμό που κάθε ανεξάρτητη αρχιτεκτονική παρέμβαση διαδέχεται την προηγούμενη και την αναθεωρεί, η εξέλιξη εκδηλώνεται στη ποιοτική διαφορά τους. Έτσι αυτή μετουσιώνεται σε μελέτη για την διαρκή ανακατασκευή του αρχιτεκτονικού συνόλου, αποκτά δηλαδή πολεοδομικό χαρακτήρα. Στην πόλη αναγνωρίζεται το *δράμα* της αρχιτεκτονικής, καθώς απόρροια της επιθυμίας της για διαρκή εξέλιξη είναι η επιστροφή στην καθαρή της μορφή, σε φόρμα χωρίς *ουτοπία*. Συγχρόνως λοιπόν, το αρχιτεκτόνημα

θα διερευνηθεί ως μια πρακτική εξάλειψης οποιασδήποτε διαφοράς. Η αρχιτεκτονική μελέτη σε αυτή την κατεύθυνση αναπαριστά δύο διεργασίες: μία σε εξέλιξη και μια σε επανάληψη.

Για την αναγνώριση αυτής της πολεοδομικής μελέτης ανατρέχουμε στις στιγμές γέννησης και θανάτου της νεωτερικότητας όπως τη χρονολογεί ο Μ. Tafuri από τον Διαφωτισμό μέχρι το Μοντερνισμό. Αναλόγως, διερευνούνται οι έννοιες του *μοντέλου* και του εμπορεύματος, για την ανάδυση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου με διττό τρόπο. Στην παρούσα ερευνητική εργασία παρουσιάζουμε αρχικά *μοντέλο* και εμπόρευμα ικανά να αναπτύσσουν διαρκώς την δομή τους, όταν από υλικές αναπαραστάσεις μιας αρχής μετουσιώνονται τα ίδια σε αρχές για την παραγωγή τους. Όμως, στην προσεχή εκδήλωσή τους στον αστικό χώρο, ενώ εμφανίζονται ως πρότυπα για την ανακατασκευή του, οι πόλεις που φανερώνουν τα καθαιρούν από κάθε αυτονομία, έτσι που *μοντέλο* και εμπόρευμα δύναται απλά να επαναλαμβάνουν την δομή τους.

ABSTRACT

This thesis attempts to investigate modern architecture and concurrently its contradictions when its idea takes shape. The modern architecture is recognized in the idea of M. Tafuri's *utopia*, as presented in his book *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. This can be construed as a tendency realizable in itself, free to develop itself. In this direction, in order to conceive modern architecture as an ongoing process, it has to constitute an autonomous entity, «intent upon breaking the relationships of the existing order in order to recover them at a higher and different level». In other words, it has to work on two levels: to constitute the result of processes and at the same time their cause. To the extent that every autonomous architectural intervention succeeds and revises the preceding one, the development manifests itself in their qualitative difference. As a result, this is transfigured in a study about the constant reconstruction of the architectural ensemble, meaning that it acquires an urban character. In the city is identified the *tragedy of architecture*, as the consequence of its desire for constant development, is the return to its absolute form; in a form without *utopia*. So at the same time, architecture will be examined as a practice of elimination of any difference. Towards this direction, architectural

study has a double approach: one in development and one in repetition.

In order to figure this urban study, we refer to the moments of birth and death of modernity, in the way M. Tafuri dates it from the Enlightenment to Modernism. Accordingly, the notions of *model* and commodity arise, for the emergence of the architectural element in a twofold way. In this thesis, we firstly present *model* and commodity capable of constantly developing their structure, when they transfigure themselves from physical representations of an origin, to principles themselves for their own production. However, in their forthcoming urban expression, whereas they appear as exemplars for city's reconstruction, the cities depose them from their autonomy, in a way that *model* and commodity can simply repeat their structure.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ	i
I ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Το μοντέλο από μαρτυρία ενός γεγονότος καθίσταται το ίδιο ένα γεγονός	1
Το χρηστικό έργο παράγεται Τύπος a priori Τύπος a posteriori Ο φетиχισμός του μοντέλου Το έργο τέχνης παράγεται Το μοντέλο είναι και γίνεται	
II ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΚΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Τα θραύσματα του Piranesi διαρκώς επαναλαμβάνονται	23
Η αυτονομία του θραύσματος Η αρχαία Ρώμη ανακατασκευάζεται Το δράμα του θραύσματος	

III	ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΑΚΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Το εμπόρευμα από προϊόν αναπαραγωγής καθίσταται το ίδιο παραγωγός	39
	Το έργο τέχνης εκλείπει Η μητρόπολη καταναλώνει Η μητρόπολη παράγει <i>Commodity Fetishism</i> Το έργο τέχνης ανακτάται Το εμπόρευμα είναι και γίνεται	
IV	ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΚ ΝΕΟΥ ΕΚΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Η μονάδα του Hilberseimer διαρκώς επαναλαμβάνεται	59
	Η αυτονομία της μονάδας Το μητροπολιτικό Βερολίνο ανακατασκευάζεται Το δράμα της μονάδας	
	ΣΥΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ	77
	ΠΗΓΕΣ	81

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Σκοπός Εργασίας

Η εργασία αυτή επιχειρεί να διερευνήσει το μοντέρνο αρχιτεκτόνημα αλλά μαζί και τις αντιφάσεις του, όταν η ιδέα αυτού λαμβάνει σχήμα. Με αφορμή το βιβλίο του Μ. Tafuri, *Architecture and Utopia*, αναγνωρίζονται οι διεργασίες εκείνες που καθιστούν το αρχιτεκτόνημα όχι μόνο προϊόν σκέψης αλλά το ίδιο ικανό να «σκέφτεται», έτσι που φαίνεται να εξελίσσεται μέσα από τις ιδέες του. Στη συνέχεια μέσα από πολεοδομικές μελέτες λαμβάνει σχήμα ώστε να διερευνηθεί το ανεξάρτητο αυτό αντικείμενο που «επιθυμεί» την εξέλιξη, αλλά και η αντιφατική όψη που παίρνει ως μηχανισμός που επιδιώκει την αλλαγή για την αλλαγή.

Συγκεκριμένα εξετάζονται οι διαφορετικές ερμηνείες της διττής φύσης του μοντέρνου αρχιτεκτονήματος, όπως αυτή εμφανίζεται στις ιδέες του *μοντέλου* και του *εμπορεύματος* και στις πολεοδομικές μελέτες για το Campo Marzio και για το Βερολίνο των G. B. Piranesi και L. Hilberseimer αντίστοιχα.

Αντικείμενο Εργασίας

Αντικείμενο της εργασίας αποτελούν οι θεωρητικές και πρακτικές προσεγγίσεις που ασκούν κριτική στο μοντέρνο

αρχιτεκτόνημα ώστε να μας το φανερώσουν τόσο σε εξέλιξη όσο και σε επανάληψη. Συγκεκριμένα εγκύπτουμε στην αμφισημία της έννοιας του *τύπου*, στην *αύρα* του έργου τέχνης και στην έλλειψη αυτής, στον *φетиχισμό του εμπορεύματος* και στις αντιφάσεις της μητροπολιτικής εμπειρίας.

Υπόθεση Εργασίας

Το μοντέρνο αρχιτεκτόνημα θα ερμηνευθεί από τον Μ. Tafuri στην ιδέα της *ουτοπίας*¹. Η *ουτοπία* είναι μια τάση πραγματοποιήσιμη από μόνη της, ικανή να ξεπερνά τις συμβάσεις της υφιστάμενης πραγματικότητας ώστε να αναπτύσσει ελεύθερα τον εαυτό της. «Δεν είναι παρά ένα κατασκευασμένο όραμα της ολότητας που *είναι και γίνεται*, δηλαδή ένα σύστημα προορισμένο να διαλύει τους συσχετισμούς της υφιστάμενης δομής του, προκειμένου να τους ανακτά σε διαφορετικό και υψηλότερο επίπεδο» (Tafuri 1976: 53). Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, το αρχιτεκτόνημα νοείται πρώτα και κύρια μια μελέτη, μια διεργασία σε εξέλιξη, που για να μπορεί ακριβώς να αναπτύσσεται διαρκώς πρέπει να μετουσιωθεί σε ένα όν ανεξάρτητο, προικισμένο να αναθεωρεί τους συσχετισμούς της δομής του. Πρέπει να λειτουργεί σε δύο επίπεδα: να συνιστά το αποτέλεσμα συσχετισμών και ταυτόχρονα την αιτία αυτών. Για την αναγνώριση αυτής της μελέτης, ο Μ. Tafuri διαβάζει το αρχιτεκτόνημα που αναπτύσσεται σε σχέση με τον εκσυγχρονισμό του κεφαλαίου. Έτσι που για να κατανοήσουμε τελικά το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως υλική αναπαράσταση μιας αρχής και ταυτόχρονα το ίδιο ως αρχή για την παραγωγή του, η ιδέα του *φетиχισμού των πραγμάτων*² αποτελεί κρίσιμο σημείο. Μ' αυτήν την έννοια, η *αξία* μέσα σε μια καπιταλιστική κοινωνία εμφανίζεται ως έμφυτη ιδιότητα των πραγμάτων, παρά ως αποτέλεσμα της ανθρώπινης εργασίας που δαπανήθηκε για την παραγωγή τους.

Επίσης, στον βαθμό που κάθε ανεξάρτητη αρχιτεκτονική παρέμβαση διαδέχεται την προηγούμενη και την αναθεωρεί, η εξέλιξη εκδηλώνεται στη διαφορά τους. Είναι ικανή δηλαδή να διακρίνει την τωρινή της κατάσταση από την προηγούμενη και άρα να συμπεριλαμβάνει τις αλλαγές που υπέστη στη δομή της. Σε αυτή τη διαδικασία μεταμόρφωσης που αντιλαμβάνεται το αρχιτεκτόνημα ως μια ύπαρξη που υπόκειται στην ιστορία, ο W. Benjamin θα αποτελέσει οδηγό. Αυτός, την ορίζει ως «ένα έργο τέχνης μοναδικό και ανεπανάληπτο που υφίσταται σε

1
Tafuri M., (1976), *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, μτφ. Β. Penta, Cambridge: MIT Press, σελ.50-57

2
Marx K., (1995), *Capital: A Critique of Political Economy*, Volume I, μτφ. S. Moore, Marx/Engels Internet Archive, σελ.47-50

έναν συγκεκριμένο τόπο» (Benjamin 1969: 222). Η παρέμβαση θα ενσωματώσει τα χαρακτηριστικά ενός έργου τέχνης, μα εφόσον διαδέχεται και αναθεωρεί κτηριακά σύνολα ενέχει επίσης ένα πολεοδομικό χαρακτήρα. Στη πόλη ως *έργο τέχνης* που παράγεται διαρκώς αναγνωρίζεται το *δράμα της αρχιτεκτονικής* όπως το περιγράφει ο M. Tafuri. Παραδόξως, «απόρροια της επιθυμίας για διαρκή εξέλιξη είναι μια αρχιτεκτονική αναγκασμένη να επιστρέψει στην καθαρή της μορφή, σε φόρμα χωρίς ουτοπία» (Tafuri 1976: ix). Συνεπώς η αρχιτεκτονική της πόλης θα διερευνηθεί επίσης ως μια πρακτική εξάλειψης οποιασδήποτε διαφοράς και η αυθεντικότητα ως μια εικασία που δουλεύει στη βάση επαναλαμβανόμενων διεργασιών.

Βλέπουμε ότι η αρχιτεκτονική μελέτη σε αυτή την κατεύθυνση αναπαριστά δύο διεργασίες: μία σε εξέλιξη και μία σε επανάληψη. Για την διερεύνηση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου ως υλική αναπαράσταση μιας αρχής και ταυτόχρονα το ίδιο ως αρχή για την παραγωγή του, ανατρέχουμε στις στιγμές γέννησης και θανάτου της νεωτερικότητας όπως τη χρονολογεί ο M. Tafuri από τον Διαφωτισμό μέχρι το Μοντερνισμό. Συγκεκριμένα, το εντοπίζουμε στις έννοιες του *μοντέλου* και του *εμπορεύματος*, τις οποίες διακρίνουμε έπειτα στις πολεοδομικές μελέτες για το Campo Mario του G. B. Piranesi και για το Βερολίνο του L. Hilberseimer αντίστοιχα.

Δομή Εργασίας

Το κείμενο συναρμόζεται σε δύο αφηγήσεις (του *μοντέλου* και του *εμπορεύματος*), δύο εγχειρήματα ανάδειξης του μοντέρνου αρχιτεκτονήματος και του *δράματος* του. Διαδοχικά αναλύονται θεωρητικές και πρακτικές προσεγγίσεις της διπλής του φύσης, έτσι που το μοντέρνο αρχιτεκτόνημα (ΕΝΟΤΗΤΕΣ I ΚΑΙ III) και το δράμα του (ΕΝΟΤΗΤΕΣ II ΚΑΙ IV) φαίνεται να διαδέχονται το ένα το άλλο, εμπλουτίζοντας διαρκώς τον προβληματισμό σχετικά με την αυθεντικότητα του έργου τέχνης. Το κείμενο, «μας πετά μέσα σε μια δύνη αδιάκοπης διάλυσης και ανανέωσης, πάλης και αντιφάσεων, αμφισημιών και απελπισίας» (Marshall 1988: 15).

Ενότητα I

Στην ενότητα I για την αναγνώριση του *μοντέλου* που εξελίσσεται, αρχικά εγκύπτουμε στον A. C. Quatremere de

Quincy. Μέσω της έννοιας του *τύπου* που εισάγει και της εικόνας που θα λάβει από τον A. Rossi ως ανθρῶπιнос μόχθος, το *μοντέλο* θα παρουσιαστεί ως η μαρτυρία ενός αρχικού γεγονότος (ΤΟ ΧΡΗΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΠΑΡΑΓΕΤΑΙ). Έπειτα το ίδιο μέσω μιας διαδικασίας μετασχηματισμού της δομής του *τύπου* που αποτυπώθηκε από τον C. Argan (ΤΥΠΟΣ Α PRIORI - ΤΥΠΟΣ Α POSTERIORI), θα παρουσιαστεί παραδόξως ικανό να αποτελέσει γεγονός και καθίσταται έτσι αιτία για τον μετασχηματισμό του εαυτού του (Ο ΦΕΤΙΧΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΛΟΥ). Παράλληλα στα γραπτά του A. Rossi, το *μοντέλο* αναδύεται ως παράγοντας που εξελίσσει διαρκώς την πόλη. Και καθώς η πόλη αποτελείται από το άθροισμα των *μοντέλων-γεγονότων* της, με οδηγό τον W. Benjamin, εξομοιώνεται με το *έργο τέχνης* (ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΠΑΡΑΓΕΤΑΙ). Τέλος, το *μοντέλο* λαμβάνει την εικόνα του μνημείου και μέσα από την πρακτική του *instauratio urbis* φανερώνεται ως μια διαδικασία αδιάκοπης και απεριόριστης ανάπτυξης (ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΓΙΝΕΤΑΙ).

Ενότητα II

Εδώ το μνημείο λαμβάνει την εικόνα του θραύσματος της αρχαίας Ρώμης. Μέσα από την αναπαραστατική παράδοση του *instauratio urbis*, θα εξηγηθεί το εγχείρημα του G. B. Piranesi να ανακτήσει την αρχαία Ρώμη. Αρχικά, μέσα από τον χάρτη *Pianta di Roma*, θα παρουσιαστεί η δυσκολία του G. B. Piranesi να παράξει την πόλη μόνο μέσα από ακριβείς αρχαιολογικές έρευνες. Επειδή η αρχαία Ρώμη συνίσταται στη συσσώρευση των αρχιτεκτονημάτων της και με οδηγό την άποψη του αρχιτέκτονα για τα ρωμαϊκά μνημεία όπως εντοπίστηκε από τον M. Tafuri, τα ιστορικά επιβεβαιωμένα ευρήματα καθίστανται όχι μόνο μαρτυρίες ενός παρελθόντος αλλά και *τύποι* για την δημιουργία ενός νέου αρχιτεκτονικού λεξιλογίου (Η ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΤΟΥ ΘΡΑΥΣΜΑΤΟΣ). Μέσω των P. V. Aureli και A. Rossi, το θραύσμα θα παρουσιαστεί ως αιτία για μια εκ νέου ανακάλυψη της αρχαίας μορφής της Ρώμης. (Η ΑΡΧΑΙΑ ΡΩΜΗ ΑΝΑΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ). Όμως, στο χάρτη του Campo Marzio ο M. Tafuri θα ασκήσει κριτική, κλονίζοντας την ιδιότητα των θραυσμάτων να αποτελούν μνημεία (ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΘΡΑΥΣΜΑΤΟΣ).

Ενότητα III

Σε αυτή την ενότητα, το εμπόρευμα θα παρουσιαστεί ως αντικείμενο με διττό χαρακτήρα. Αρχικά, το έκπτωτο *έργο*

τέχνης μέσω των G. Simmel και K. Marx θα λάβει την εικόνα του εμπορεύματος, συνιστά δηλαδή απλώς υλική αναπαράσταση ενός όμοιου ανθρώπινου μόχθου (ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΕΚΛΕΙΠΕΙ). Έπειτα μέσα από την διττή φύση της μητροπολιτικής εμπειρίας, όπως αυτή εντοπίστηκε από τους M. Tafuri και G. Simmel (Η ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΚΑΤΑΝΑΛΩΝΕΙ - Η ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΠΑΡΑΓΕΙ) εξάγεται ο *φетиχισμός του εμπορεύματος*. Στη μητρόπολη εμφανίζεται το εμπόρευμα να έχει ανθρώπινες ιδιότητες, έτσι που είναι ικανό να παράγει διαρκώς τον εαυτό του (*COMMODITY FETISHISM*). Και έτσι, η έκπτωση του έργου τέχνης θα ξαναδιαβαστεί ως μια δυνατότητα ανάκτησης της μοναδικότητάς του (ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΑΝΑΚΤΑΤΑΙ). Τέλος, η αρχιτεκτονικής της Νέας Αντικειμενικότητας, αποδεχόμενη τα συμπεράσματα σχετικά με την έκπτωση του έργου τέχνης, θα κατανοηθεί ως μια διαδικασία αδιάκοπης και απεριόριστης ανάπτυξης (ΤΟ ΕΜΠΟΡΕΥΜΑ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΓΙΝΕΤΑΙ).

Ενότητα IV

Εδώ, η τυποποιημένη *μονάδα-εμπόρευμα* τίθεται σε εφαρμογή από τον L. Hilberseimer για να αναδιοργανώσει το μητροπολιτικό Βερολίνο. Αρχικά θα παρουσιαστεί το πρόβλημα της μητρόπολης, το οποίο έγκειται στην ατελέσφορη για το κοινωνικό σύνολο, συνεργασία μεταξύ ουρανοξύστη και μητρόπολης, καθώς και οι δύο αντιστοιχούνται με την κερδοσκοπία ιδιωτικών συμφερόντων. Μέσα από την θεωρητική πραγματεία του αρχιτέκτονα για την μητροπολιτική αρχιτεκτονική, ο ουρανοξύστης θα παρουσιαστεί ικανός να οργανώνει την μητρόπολη και αμοιβαία η μητρόπολη να τον σχηματίζει (Η ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΑΔΑΣ). Σε κάθε επανάληψη της *μονάδας*, η μητρόπολη αναδύεται ανασυγκροτημένη και σε κάθε ανασυγκρότηση της τελευταίας η πρώτη διαμορφώνεται εκ νέου (ΤΟ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ ΑΝΑΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ). Στο τελικό αποτέλεσμα οι M. Hays και R. Krauss θα ασκήσουν κριτική, αναδεικνύοντας ότι το μόνο που κάνει η *μονάδα* είναι να συντηρεί την απολυτότητα της ποικιλίας (ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΗΣ ΜΟΝΑΔΑΣ).

ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΑΠΟ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΕΝΟΣ ΓΕΝΟΤΟΤΟΣ ΚΑΘΙΣΤΑΤΑΙ ΤΟ ΙΔΙΟ ΕΝΑ ΓΕΓΟΝΟΣ

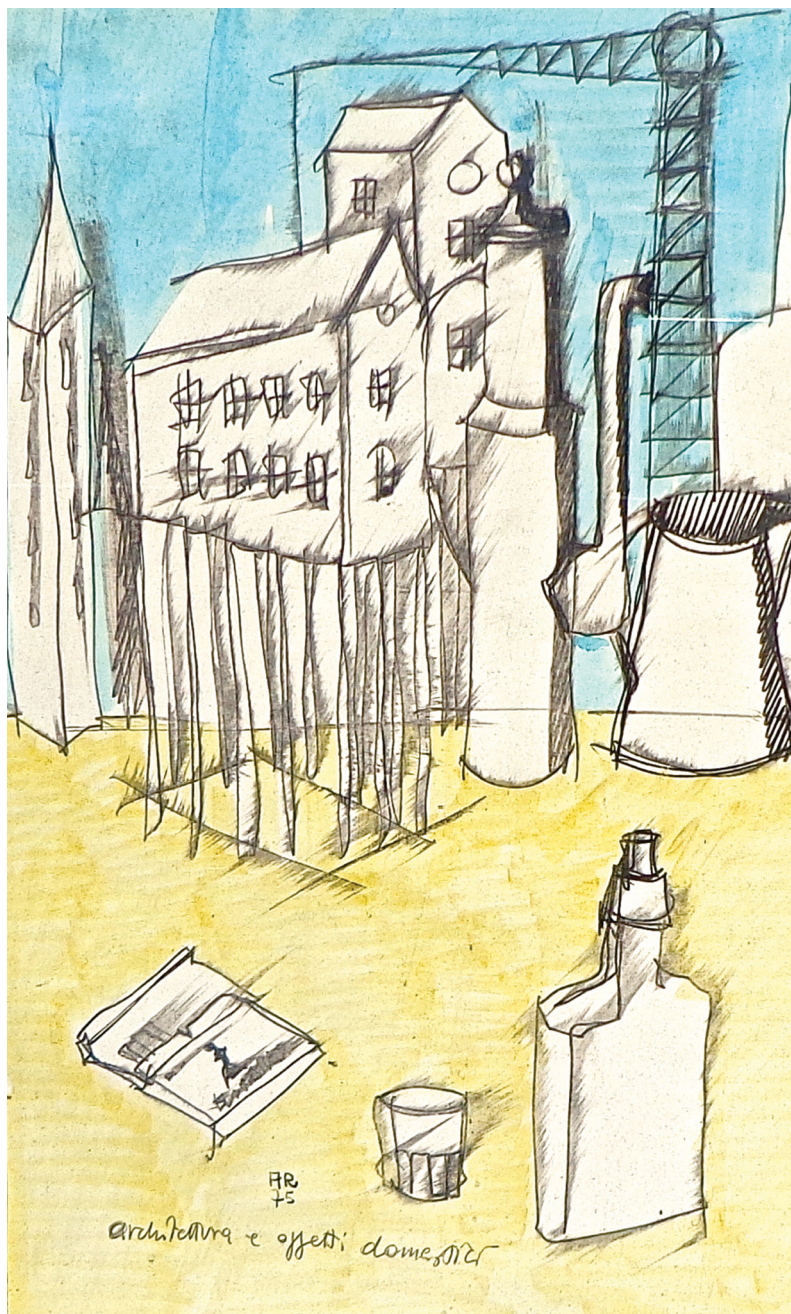
«Το να θέτουμε το ερώτημα του *τύπου* σημαίνει να θέτουμε γενικά το ερώτημα της φύσης της αρχιτεκτονικής... Και αυτό με την σειρά του προϋποθέτει να διερωτηθούμε, τι είδους αντικείμενο είναι το αρχιτεκτόνημα;» (Moneo 1978: 23)

Το χρηστικό έργο παράγεται

Ανατρέχοντας στο λήμμα της αρχιτεκτονικής γραμμένο στην *Encyclopedie methodique* ο A. C. Quatremere de Quincy μας διαφωτίζει σχετικά: «Ανάμεσα στις τέχνες, τα παιδιά της τέρψης και της αναγκαιότητας, με τα οποία ο άνθρωπος έχει συνάψει σχέση για να βοηθηθεί στο να αντέξει τους πόνους της ζωής και να μεταδώσει την μνήμη του στις μελλοντικές γενιές, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί ότι η αρχιτεκτονική κατέχει έναν εξαιρετικό ρόλο. Από την πλευρά της χρησιμότητας, ξεπερνά όλες τις τέχνες. Προβλέπει την υγιεινή των πόλεων, προστατεύει την υγεία των ανθρώπων, προφυλάσσει την περιουσία τους, εργάζεται μόνο για την ασφάλεια, την ανάπαυση και την καλή τάξη της αστικής ζωής» (Tafuri 1976: 12).

Τα προϊόντα της αρχιτεκτονικής αναδύονται σε χρηστικά αντικείμενα για την εξυπηρέτηση των αναγκών του ανθρώπου. Εφόσον κατατάσσονται στα επαναλαμβανόμενα αντικείμενα,

[1]
A. Rossi, *Analogous City*,
σκίτσο, 1975.





[2]



[2]
G. B. Piranesi, άποψη
των θεμελίων της
Triumphal Bridge, από
το *Antichità Romane*,
1756, τόμος IV, εικόνα
XIII.

η αρχιτεκτονική αναλόγως εξισώνεται, ως κοινή ανθρώπινη εργασία, με κάθε άλλη ανθρώπινη δραστηριότητα. Κοινό τους στοιχείο είναι ο συλλογικός τους χαρακτήρας [1]. Τα κτήρια δηλαδή, μας εμφανίζονται ως μέρη ενός συνόλου αγαθών που παράγει ο άνθρωπος. Αλλά ως ανθρώπινες κατασκευές είναι επίσης συνδεδεμένες με ένα αρχικό γεγονός: είναι μάρτυρες των πρώτων προσπάθειών του ανθρώπου να τιθασει τη φύση, να την καταστήσει ευνοϊκή προς τις ανάγκες και τις επιθυμίες του. Κάθε κατοικημένη περιοχή θα πεί ο C. Cattaneo «ξεχωρίζει από την άγρια φύση από το γεγονός ότι είναι μια τεράστια αποθήκη μόχθου» (Rossi 1991: 36). Σε αυτή την κατεύθυνση **τα αρχιτεκτονήματα, τα έργα των χεριών μας, εκλαμβάνονται ως υλικές αναπαραστάσεις του ανθρώπινου μόχθου**. Επίσης πάντα συνδεδεμένα με ένα συγκεκριμένο τόπο και ένα γεγονός λαμβάνουν μια πολύ συγκεκριμένη μορφή [2].

Με βάση αυτά ο τύπος, όπως ανακύπτει από τον προβληματισμό του R. Moneo (1978: 28), «επιτρέπει στην αρχιτεκτονική να ανακτήσει ακριβώς αυτούς τους δεσμούς με το παρελθόν, σχηματίζοντας την στιγμή που ο άνθρωπος αντιμετώπισε το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής για πρώτη φορά και το αναγνώρισε στη φόρμα». Μας εξηγεί την αιτία πίσω από το αρχιτεκτονικό αντικείμενο που παραμένει σταθερή καθ' όλη την ιστορία, ενισχύοντας μέσω της συνέχειάς της, τη μονιμότητα της πρώτης στιγμής. Αυτό σημαίνει ότι το αρχιτεκτονικό αντικείμενο δεν δύναται απλά να επαναληφθεί αλλά είναι γραφτό του να επαναλαμβάνεται. **Έχει κατασκευαστεί από το κοινωνικό σύνολο για το κοινωνικό σύνολο και λαμβάνει καθαρά πολεοδομικό χαρακτήρα** [3].³

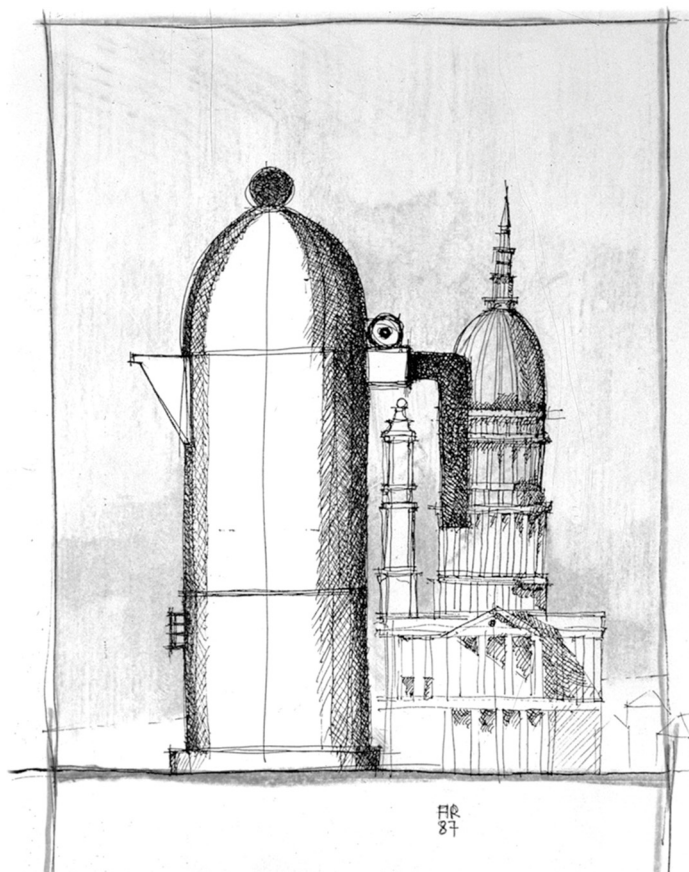
«Οποιαδήποτε αφαίρεση κι αν κάνουμε από την πραγματικότητα της πόλης, θα καταλήξουμε πάντα στη συλλογική της μορφή, η οποία φαίνεται ότι συνιστά την καταγωγή και την κατάληξη της» (Rossi 1991: 118).

Τύπος a priori

Η τυπολογία γίνεται έτσι η στιγμή της ανάλυσης της αρχιτεκτονικής και της διάκρισης της σε ποικίλα είδη κτηρίων. Γι' αυτό έφτασαν ως εμάς χίλια πράγματα από κάθε είδος, έτσι που ακριβώς για την κατανόηση τους -την ακριβή τους οριοθέτηση- είναι απαραίτητη η αναζήτηση μιας αρχής. **Αυτό το στοιχείο είναι μια λογική σύλληψη που προηγείται από την μορφή και που την ορίζει** [4]. Ανακαλώντας τον ορισμό του τύπου και

3
Αυτή η διαπίστωση
θεωρεί την πόλη
ως το κατεχοχόν
ανθρώπινο αντικείμενο,
την κατεχοχόν
αναπαράσταση των
συνθηκών ύπαρξης του
ανθρώπου.

[3]



[3]
A. Rossi, *espresso coffee
maker la cupola*, σκίτσο,
1985.

μοντέλου από τον A. C. Quatremere de Quincy στο βιβλίο του *An essay on the nature, the end, and the means of imitation in the fine arts*:

«Η λέξη τύπος δεν παρουσιάζει τόσο την εικόνα ενός πράγματος που προσφέρεται σε πιστή αντιγραφή ή μίμηση, όσο την ιδέα ενός στοιχείου που πρέπει να χρησιμεύει ως κανόνας στο μοντέλο... Το μοντέλο, σύμφωνα με την πρακτική εφαρμογή της τέχνης είναι ένα αντικείμενο που πρέπει να επαναλαμβάνεται όπως ακριβώς είναι. Αντίθετα, ο τύπος είναι ένα αντικείμενο σύμφωνα με το οποίο ο καθένας μπορεί να συλλάβει έργα τα οποία δεν θα μοιάζουν καθόλου μεταξύ τους. Τα πάντα είναι ακριβή και δεδομένα στο μοντέλο. Τα πάντα είναι λίγο ή πολύ ακαθόριστα στον τύπο. Έτσι βλέπουμε ότι η μίμηση των τύπων δεν έχει τίποτα, που να μη μπορεί να αναγνωριστεί από το συναίσθημα και τη λογική...» (Rossi 1991: 40-41).

Ο A. C. Quatremere de Quincy, αποκλείει την ιδέα ότι ο τύπος θα μπορούσε να είναι αντικείμενο προς απομίμηση ή αντιγραφή γιατί σ' αυτήν την περίπτωση δεν θα υπήρχε, όπως αναφέρει στη συνέχεια *η δημιουργία του μοντέλου*, δηλαδή δεν θα ήταν δυνατή η πράξη της αρχιτεκτονικής. Έτσι βεβαιώνει ότι στην αρχιτεκτονική (μοντέλο ή μορφή) υπάρχει ένα στοιχείο που παίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο στη συγκρότησή της.

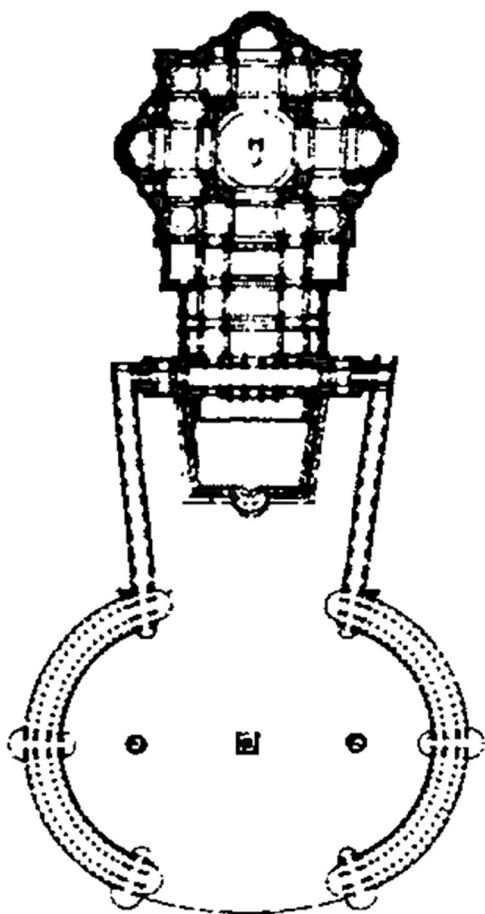
Τύπος a posteriori

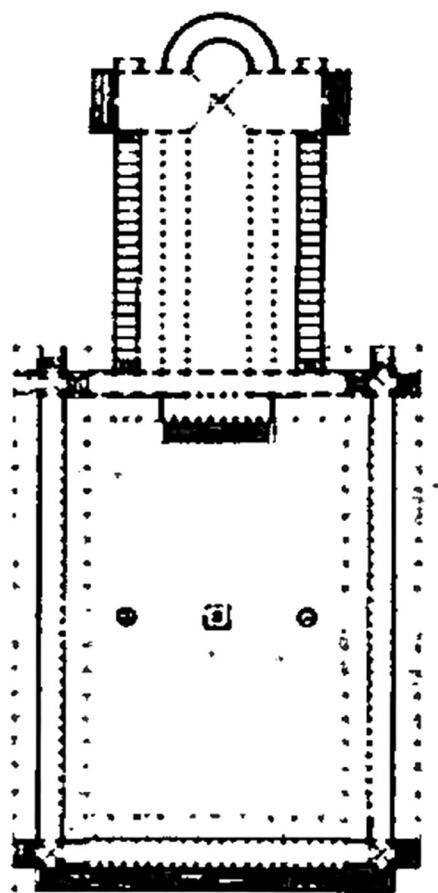
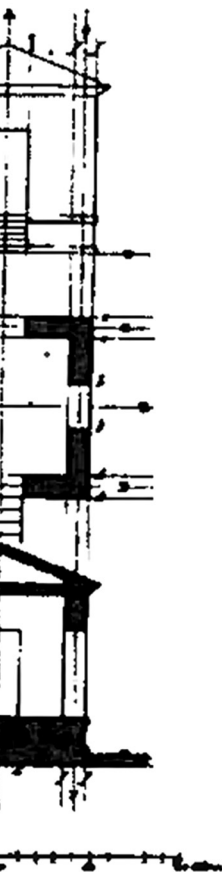
Επίσης, ποτέ υλοποιημένος, ποτέ ορατός και ποτέ προς πιστή αντιγραφή αλλά αρχή και ιδέα του κτιρίου, ο τύπος είναι «Ένα ακαθόριστο αντικείμενο, σαν ένα είδος πυρήνα, γύρω από τον οποίο συγκεντρώθηκαν και συνδυάστηκαν στη συνέχεια οι εξελίξεις και οι παραλλαγές που υπέστη το αντικείμενο στη μορφή του» (Vidler 1977: 105).

Στο σημείο αυτό ο τύπος⁴ λαμβάνει στα μάτια μας έναν αιγναισθητικό χαρακτήρα, καθώς φαίνεται να μην διακρίνεται από το μοντέλο, αλλά να βρίσκεται μέσα του και άρα να αποκρύπτεται. Συγκεκριμένα, αναδύεται σε μία σταθερά και ως τέτοια βρίσκεται μέσα σε όλα τα αρχιτεκτονήματα μίας ορισμένης περιοχής και μίας δεδομένης εποχής. Όμως, η ασάφεια που του επιτρέπει να υπαχθεί εντός σειράς αρχιτεκτονημάτων μας το φανερώνει ταυτόχρονα ως κάτι a posteriori. Ο τύπος ποτέ υλοποιημένος και ποτέ ορατός τελικά, δεν μπορεί να επηρεάσει το σχεδιασμό και την ποιότητα των κτηρίων. Μας φανερώνει μόνο τον τρόπο που παρήχθη: μέσω μιας διαδικασίας αναγωγής ενός συνόλου

4
Argan C.G., (1963), "On the Typology of Architecture", *Architectural Design* 33, τεύχος 12, σελ.564-565

[4]
J. N. L. Durand, από τα
εγχειρίδια του *Précis
des leçons*, 1819.





[5]
J. D. Leroy, Συγκριτική
ανάλυση νάων και
εκκλησιών, 1770.

μορφικών παραλλαγών σε μια κοινή ρίζα.

Όπως περιγράφει ο C. Argan (1963), «ο **τύπος ποτέ δεν σχηματίζεται a priori αλλά πάντα εξάγεται από μια σειρά κτηριακών παραδειγμάτων**», των οποίων τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά εξαλείφονται μέσα από μεθόδους υπέρθεσης και σύγκρισης, ώστε να παραμένουν αυτά που είναι κοινά [5]. Με άλλα λόγια οι μορφές είναι αυτές που συσχετίζονται μεταξύ τους και οδηγούν στην εκδήλωση του *τύπου*. Ύστερα μόνο, ο *τύπος* μπορεί να σχηματίσει το *μοντέλο*.

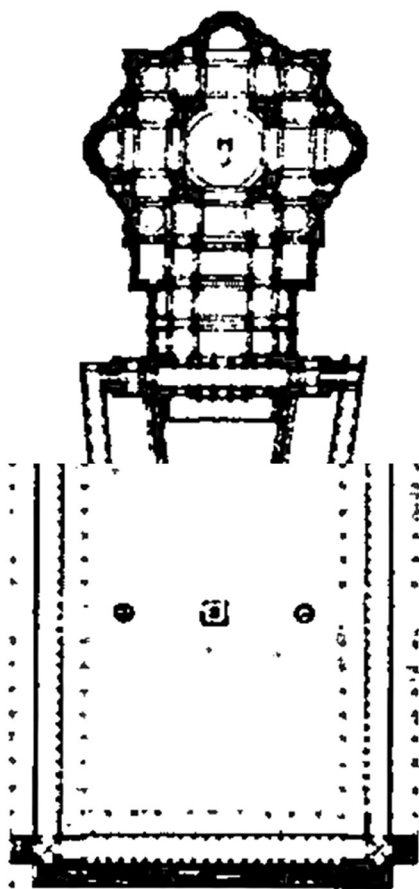
Με τα αρχιτεκτονήματα να μετατρέπονται σε *τύπους* μέσω μιας διαδικασίας απλοποίησης, η σαφής διάκριση μεταξύ σκέψης και πράγματος ή αλλιώς *τύπου* και *μοντέλου* μας αποκαλύπτεται ιδιαίτερα ισχνή. Θα διερωτηθεί σχετικά ο A. Rossi (1991: 148), «Ποιός μπορεί σήμερα να διαχωρίσει το γεγονός από την μαρτυρία του, που είναι αυτή ακριβώς που παγιώνει το γεγονός;»

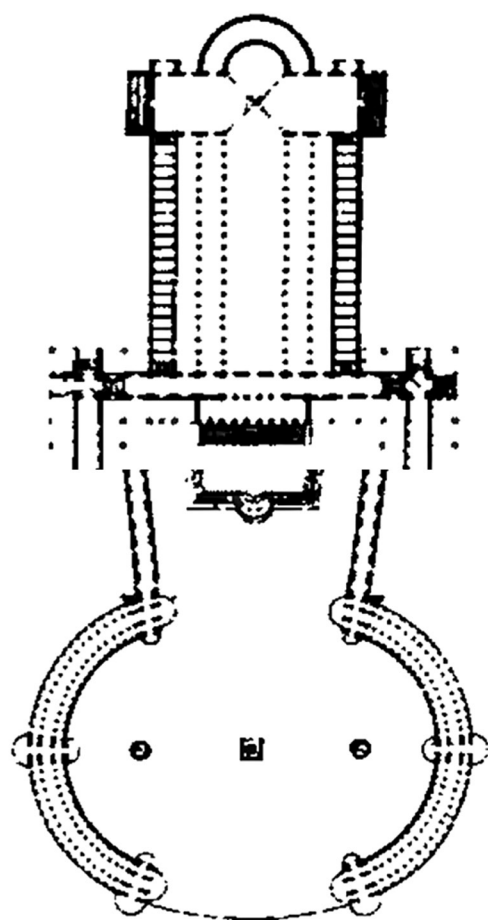
Ο φετιχισμός του μοντέλου

Εφόσον ο *τύπος* αναδεικνύεται σε σταθερά μόνο όταν τα κτήρια εκφραστούν ως μέρος ενός συνόλου, ο κοινωνικός χαρακτήρας του *τύπου* φανερώνεται μόνο στον συσχετισμό μεταξύ των *μοντέλων*. «Μόνο στο βαθμό που η αρχιτεκτονική της πόλης διατηρεί την μνήμη αυτών των πρώτων στιγμών που ο άνθρωπος καθιέρωσε την παρουσία του μέσω της οικοδομικής του δραστηριότητας, ο *τύπος* διατηρεί τη λογική πίσω από τη μορφή» (Moneo 1978: 23). Το κτίριο επειδή είναι προϊόν του κοινωνικού συνόλου είναι φορτισμένο με μνήμες, όμως μόνο διαμέσου του κτηρίου τελικά φανερώνεται η σχέση που εμείς οι ίδιοι έχουμε με το κοινωνικό σύνολο. Έτσι που η αρχιτεκτονική «δεν είναι μόνο ο τόπος των συνθηκών ύπαρξης του ανθρώπου, αλλά και ένα μέρος αυτών των συνθηκών που εκδηλώνεται στην πόλη και στα μνημεία της, στις συνοικίες και στους κατοικήσιμους χώρους» (Rossi 1991: 37). Αυτές οι μορφές χρησίμευαν στη διαμόρφωση ενός γεγονότος, ταυτόχρονα αυτές οι ίδιες αποτελούσαν ένα γεγονός.

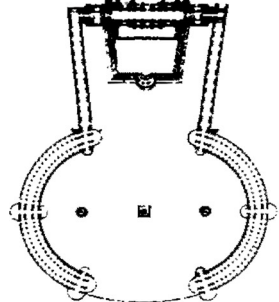
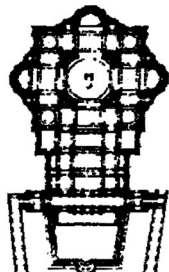
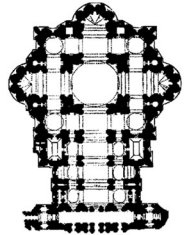
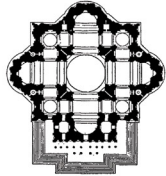
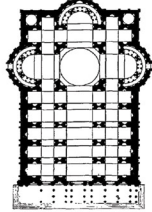
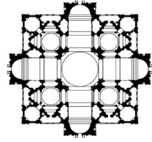
Όταν ο *τύπος*, ως πυρήνας, ταυτίζεται με την πράξη της αρχιτεκτονικής ήδη υφίσταται ως απάντηση στις ανακύπτουσες απαιτήσεις των συνθηκών. Και έτσι ανακαλύπτουμε πως δεν είμαστε εμείς που βλέπουμε στα αρχιτεκτονήματα την υλική έκφραση του ανθρώπινου μόχθου, αλλά η ιδιότητά τους να «συγκεντρώνονται», να υπάγονται σε έναν κοινό ορίζοντα είναι

[6]
Επεξεργασία της
εικόνας του J.N.L. Du-
rand, από τα εγχειρίδια
του *Précis des leçons*,
2019. Απεικόνιση
της ιδέας του να
«σκέφτεται κανείς με
τύπους».





[7]



[7]
Σειρά διαδοχικών
αλλαγών στις κατόψεις
της Βασιλικής του Αγίου
Πέτρου της Ρώμης
(από πάνω προς τα
κάτω: κάτοψη του
D. Bramante (1506),
κάτοψη του Raphael
(1515), κάτοψη του
Michelangelo (1546),
κάτοψη του Michelan-
gelo με επέκταση του
C. Maderno (1606),
κάτοψη του G. L. Berni-
ni (1667).

που τα μετατρέπει σε κοινωνικό ιερογλυφικό. Γι' αυτό ο R. Μονεο μας παραπέμπει στο αρχιτεκτόνημα, αυτό είναι που διερωτάται για την φύση του. **Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο μέσα στη πόλη μας εμφανίζεται με δική του βούληση να επιδιώκει να παρουσιάζεται κατασκευασμένο από το κοινωνικό σύνολο για το κοινωνικό σύνολο.** Βάσει αυτών, το αρχικό γεγονός που επικυρώνει την ανθρωπίνη διάνοια φαίνεται να αμφισβητείται και η πράξη της αρχιτεκτονικής μετουσιώνεται σε μέσο άρνησης του παρελθόντος.

Μα αφού το αρχιτεκτόνημα «είναι μια μορφική παραλλαγή ενός *τύπου*, ο οποίος εξήχθη από μια προηγούμενη σειρά κτηρίων, η προσθήκη μιας παραλλαγής στην σειρά αυτή θα καθορίσει αναπόφευκτα μία λίγο ή πολύ σημαντική αλλαγή στην ολότητα του *τύπου*» (Argan 1963). Αυτός ναι μεν γίνεται κατανοητός ως η εσωτερική δομή μιας μορφής που επιτρέπει την μορφική παραλλαγή αλλά πλέον οδηγεί και στην περαιτέρω μετατροπή της δομής, έτσι που μορφή και *τύπος* μπορούν να αλλάζουν επ' άπειρον. Τελικά **μιλώντας για τον *τύπο* μιλάμε για μια σειρά από *τύπους*** [6], έτσι που «το να σκέφτεται κανείς με αυτούς σημαίνει να σκέφτεται υπό το πρίσμα της μεταμόρφωσης, δηλαδή μια συνεχής δημιουργία που αλλάζει διαρκώς σε νέα και διαφορετικά επίπεδα» (Ungers 1985: 93). **Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο μπορεί να θεωρηθεί ο χώρος όπου διαδραματίστηκε ένα γεγονός αλλά και το ίδιο ένα γεγονός, που η σημασία του έγινε αιτία για νέους μετασχηματισμούς του χώρου** [7]. Τώρα η πράξη της αρχιτεκτονικής καθίσταται μέθοδος αναζήτησης του μέλλοντος.

Το αρχιτεκτόνημα *αν και εξάρτημα, εντούτοις φαίνεται πολλά να εξαρτώνται από αυτό*. Ο J. N. L. Durand στα μαθήματά του στην Πολυτεχνική Σχολή, έγραφε: «Όπως οι τοίχοι, οι κολόνες είναι τα στοιχεία από τα οποία αποτελούνται τα κτίρια, έτσι και τα κτίρια είναι τα στοιχεία από τα οποία αποτελούνται οι πόλεις». Σε ανάλογο πνεύμα ο A. Rossi (1991: 39) θα πει ότι, «η πόλη αποτελείται από την αρχιτεκτονική της καθώς και από όλα εκείνα τα έργα που συνιστούν τον πραγματικό τρόπο μετασχηματισμού της φύσης».

Επίσης δεν είναι πάντα το άθροισμα των κτηρίων της; Έτσι που ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της κάθε πόλης οφείλεται στη (χρονική και μορφική) διαφορά των αρχιτεκτονημάτων που υπάρχουν σε ένα συγκεκριμένο χώρο;



[8]

Το ρωμαϊκό θέατρο και
αμφιθέατρο της Arles,
αεροφωτογραφία.

[9]

Το ρωμαϊκό αμφιθέατρο
της Arles σε χαρτικό
του 1686.

Το έργο τέχνης παράγεται

Με την πόλη να συγκεντρώνει το σύνολο των *μοντέλων* στη μορφή της είναι πάντα η μορφή μιας εποχής και στη μορφή μιας πόλης συνυπάρχουν πολλές εποχές. Το αναθεωρημένο αρχιτεκτόνημα αναδύεται έτσι σε στοιχείο ικανό να επιταχύνει την διαδικασία αστικοποίησης της πόλης. Μα με τη πόλη να εξελίσσεται μέσα στο χρόνο, η ιδιότητα της ως μαρτυρία ξαναδιαβάζεται. «Σ' αυτή τη μοναδική κι ανεπανάληπτη ύπαρξη είναι που συντελείται τελικά η ιστορία και στην οποία υπόκειται το αντικείμενο καθ' όλη τη διάρκειά της. Εδώ συμπεριλαμβάνονται οι αλλαγές, τις οποίες υπέστη η φυσική δομή κατά τη διάρκεια της ζωής της, όσο και οι μεταβαλλόμενες σχέσεις ιδιοκτησίας, στις οποίες μπορεί να εισήλθε» (Benjamin 1969: 220). Μ' αυτή την έννοια **το αρχιτεκτόνημα είναι ήδη «η ιστορία και η ιδέα της πόλης μέσα στη διαδικασία κατασκευής του εαυτού της»** (Rossi 1991: 138) [8].

Την υπόθεση που αντιλαμβάνεται τη πόλη ως έργο των χειρών του ανθρώπου ο Α. Rossi την δέχεται ως *το έργο της αρχιτεκτονικής και της τεχνικής που εξελίσσεται μέσα στο χρόνο*. Εκεί τα αρχιτεκτονικά έργα συνιστούν ένα αρχικό γεγονός στη δομή της ` επιβιώνουν και με το πέρασμα του χρόνου γίνονται χαρακτηριστικά, μεταβάλλοντας ή ακόμα χάνοντας την αρχική τους λειτουργία [9]. Αντίθετα, αν εκλαμβάναμε το κτήριο της πόλης ικανό μονάχα για την οργάνωση μιας λειτουργίας τότε, δεν θα μπορούσε να παρουσιάσει ούτε συνέχεια, ούτε ατομικότητα.⁵ Παρά μόνο ως κάτι ευαίσθητο στις μεταβολές, ως αφηρημένο δοχείο, το αρχιτεκτόνημα είναι έτοιμο να προσαρμοστεί σ' όλες τις λειτουργίες που σταδιακά θα το συμπληρώνουν. Ο V. Hugo στη Παναγία των Παρισίων έχει ήδη εντοπίσει αυτό το αφηρημένο δοχείο στη μορφή του μνημείου: «Αν κανόνας στην αρχιτεκτονική είναι το κτίριο να προσαρμόζεται στον σκοπό του κατά τέτοιο τρόπο ώστε ο σκοπός αυτός να είναι έκδηλος από το ίδιο το κτίριο, πρέπει να θαυμάσουμε ένα μνημείο, το οποίο χωρίς διάκριση μπορεί να είναι ένα παλάτι, μία βουλή, ένα δημαρχείο, ένα σχολείο, μια σχολή υπασίας, μια ακαδημία, μια αποθήκη, ένα μουσείο, ένα στρατόπεδο, ένας τάφος, ένας ναός ή ένα θέατρο. Στην περίπτωση αυτή, είναι όλα εναλλάξιμα» (Vidler 1977: 113).

Για την ιδιότητα ενός πράγματος να είναι ιστορική μαρτυρία ο W. Benjamin προσφεύγει στην έννοια της *αύρας*⁶. Η μοναδικότητα του έργου τέχνης θα πει, είναι ταυτόσημη

5

Rossi A., (1991),
Η Αρχιτεκτονική
της Πόλης, μτφ.
Β. Πετρίδου,
Θεσσαλονίκη: Uni-
versity Studio Press,
σελ.162-170

6

Benjamin W., (1969),
“The Work of Art in the
Age of Mechanical Re-
production”, στο Illumi-
nations, μτφ. H. Zohn,
New York: Schocken
Books, σελ.223

7

Το ενδιαφέρον για τα ερείπια παρακινήθηκε όχι μόνο από σεβασμό για την αρχαία κληρονομιά αλλά κυρίως για πολιτικούς λόγους. Η ιδεολογική βάση του *instauratio urbis* έχει τις ρίζες της στην πρώτη προσπάθεια να επανεκτιμηθεί η πολιτιστική κληρονομιά της αρχαίας Ρώμης ως αντίβαρο στην φεουδαρχική δύναμη των κυβερνώντων οικογενειών της πόλης κατά τον 14ο αιώνα. Αυτή η πρακτικής πυροδοτήθηκε από την εκ νέου ανακάλυψη του *Lex romana*, ενός νόμου της αρχαίας Ρώμης, που σύμφωνα με αυτόν η δύναμη του ηγεμόνα και των διαδόχων του, συμπεριλαμβανομένου και του πάπα, προέρχεται από τον λαό της Ρώμης. Aureli P. V., (2011b), *The possibility of an absolute architecture*, New York: MIT Press, σελ.96-97

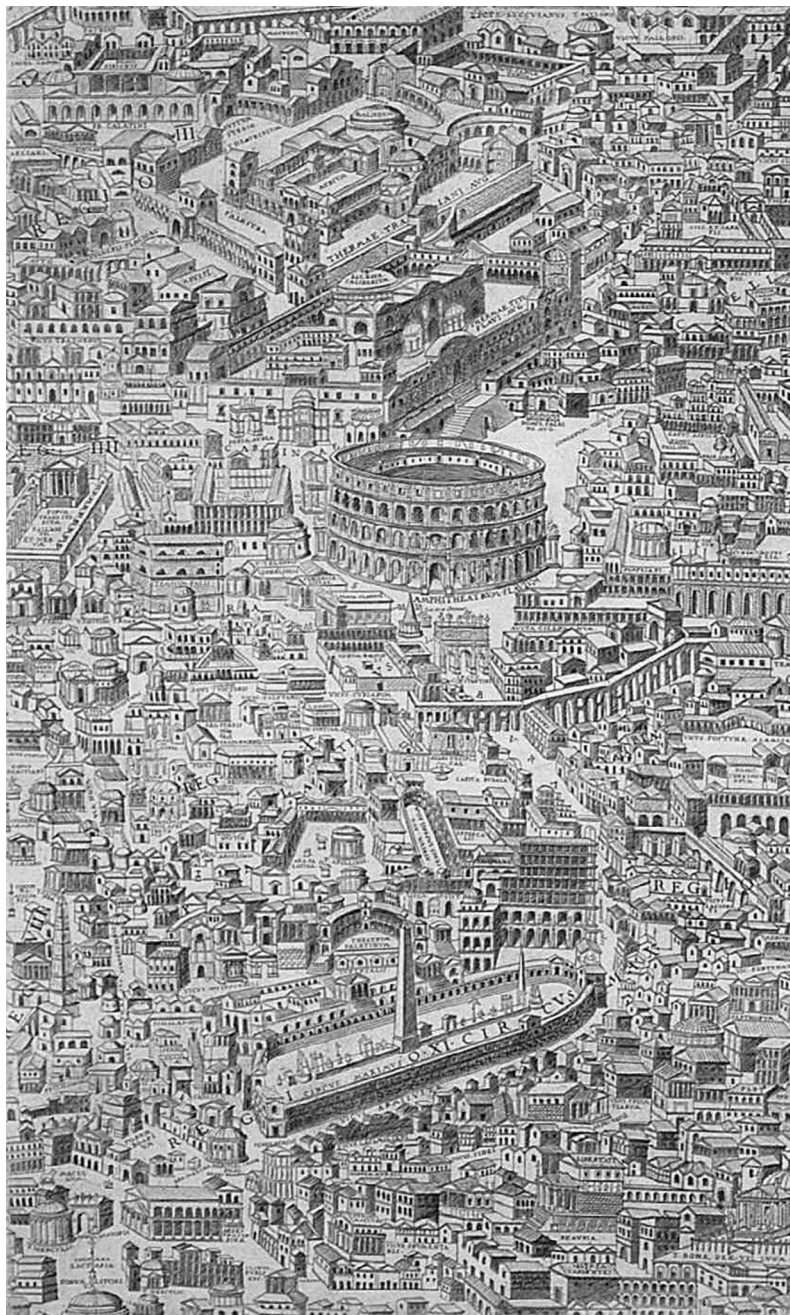
με τη συμπερίληψη αυτού στη δομή της παράδοσης, με την τελευταία να είναι κάτι πέρα ως πέρα ζωντανό και εξαιρετικά ευμετάβλητο. Συνεπώς **η πόλη**, συνδεδεμένη καθώς είναι με μία συγκεκριμένη μορφή μέσα σε αυτήν, εξομοιώνεται με το *έργο τέχνης*. Αυτή **κατανοείται ως ένας ζωντανός οργανισμός που αναπτύσσεται διαρκώς λαμβάνοντας το νόημά του από την ιστορία**. Επαναλαμβάνοντας τα λόγια του L. Mumford (1966: 5): «Η πόλη είναι ένα φυσικό γεγονός όπως μια σπηλιά, μια φωλιά, μια μυρμηγκοφωλιά. Είναι όμως και ένα συνειδητό *έργο τέχνης* και περικλείει στη συλλογική δομή της πολλές μορφές τέχνης, τις πιο απλές και τις πιο ατομικές. Η σκέψη παίρνει μορφή μέσα στη πόλη και από την πλευρά τους οι μορφές της πόλης επιδρούν στην σκέψη... Ο τρούλος και το κωδωνοστάσιο, η ανοιχτή λεωφόρος και το παλάτι, αφηγούνται την ιστορία, όχι μόνο διαφορετικών φυσικών χώρων διαμονής, αλλά διαφορετικών στην ουσία τους συλλήψεων του ανθρώπινου πεπρωμένου. Η πόλη είναι ταυτόχρονα ένα υλικό εργαλείο της συλλογικής ζωής και ένα σύμβολο εκείνου του συνόλου των σκοπών και των συναινέσεων που γεννιούνται μέσα από τις ευνοϊκές συνθήκες».

Το μοντέλο είναι και γίνεται

Η πρακτική του *instauratio urbis* όπως περιγράφεται από τον P. V. Aureli στο βιβλίο του *The possibility of an Absolute Architecture*, συμβαδίζει με τα συμπεράσματα σχετικά με την *αύρα*. Αυτή κυριολεκτικά σημαίνει «η συνέχεια της πόλης» και περιλαμβάνει τη διαρκή ανακατασκευή της αρχαίας μορφής της πόλης. Ένα από τα πιο εντυπωσιακά εγχειρήματα *instauratio urbis* είναι το *Antiquae Urbis imago* [10] του P. Ligorio. Στον αρχαιολογικό αυτό χάρτη «τα θραύσματα ερμηνεύονται ως αυτά που επιβίωσαν στην εξέλιξη της πόλης, αλλά ταυτόχρονα και ως οδηγοί για την ανακατασκευή της καινούριας» (Aureli 2011b: 85).⁷ Καθώς τα ερείπια δεν νοήθηκαν μόνο ως απόδειξη ενός παρελθόντος αλλά αποτέλεσαν ιδεολογικά και μορφικά θεμέλια του νέου αρχιτεκτονικού λεξιλογίου της πόλης, η νέα πόλη σχεδιάζεται μέσω της αποκατάστασης της αρχαίας μορφής της και η τεχνική που υιοθετείται είναι η μέθοδος της συναρμολόγησης. Ανάλογη σε δομή με τα εγχειρίδια αρχιτεκτονικής του 18ου αιώνα, περιλαμβάνει την ταξινόμηση και ανακατασκευή θραυσμάτων που ανακαλύπτονται μέσα από τοπογραφικές μελέτες.

Για τον αρχιτέκτονα το *instauratio urbis* σήμαινε προσκόλληση σε μια μορφή του άστεως που δεν περιοριζόταν σε μία ολοκληρωτική λογική, αλλά αποκαλυπτόταν μέσα από τον συνωστισμό κτηριακών αντικειμένων: διαφορετικής σύνθεσης θόλοι, πυραμίδες, αμφιθέατρα, στοές και υποδρόμους. Υπό αυτή τη λογική αναφερόμαστε σε ένα αέναο πάζλ: «κάθε φορά που κάτι ανακαλύπτονταν, αποτυπωνόταν και ανακατασκευάζονταν, μια επόμενη τοπογραφική έρευνα στην αρχαία πόλη θα αμφισβητούσε την ανακάλυψη και θα πρότεινε μια εναλλακτική ανακατασκευή της» (Aureli 2011b: 94). Με **το θραύσμα** να καθίσταται ένα *έργο τέχνης* σχεδιασμένο να ανακατασκευάζεται, **μας φανερώνεται ως μια διαδικασία αδιάκοπης και απεριόριστης ανάπτυξης**. Με την πρακτική του *instauratio urbis* δεν προσφέρονταν αντικείμενα προς αξιολόγηση αλλά το βίωμα μιας διαδικασίας.

[10]
P. Ligorio, *Antiquae urbis
Romae imago*, 1561.





ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΚΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΑ ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ ΤΟΥ PIRANESI ΔΙΑΡΚΩΣ ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΟΝΤΑΙ

8

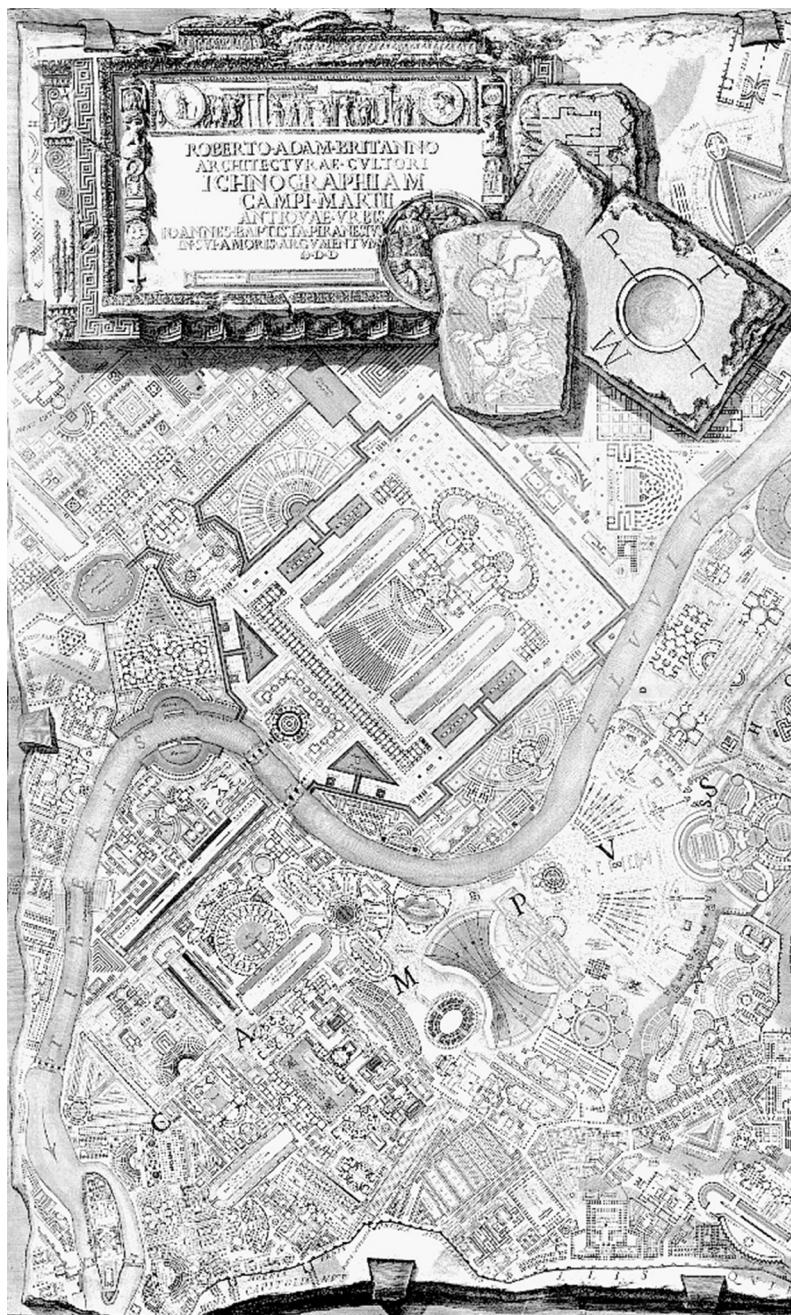
Η πρακτική αυτή κυριολεκτικά σημαίνει «η συνέχεια της πόλης» και περιλαμβάνει τη διαρκή ανακατασκευή της αρχαίας μορφής της πόλης. Aureli P.V., ό.π., σελ.93

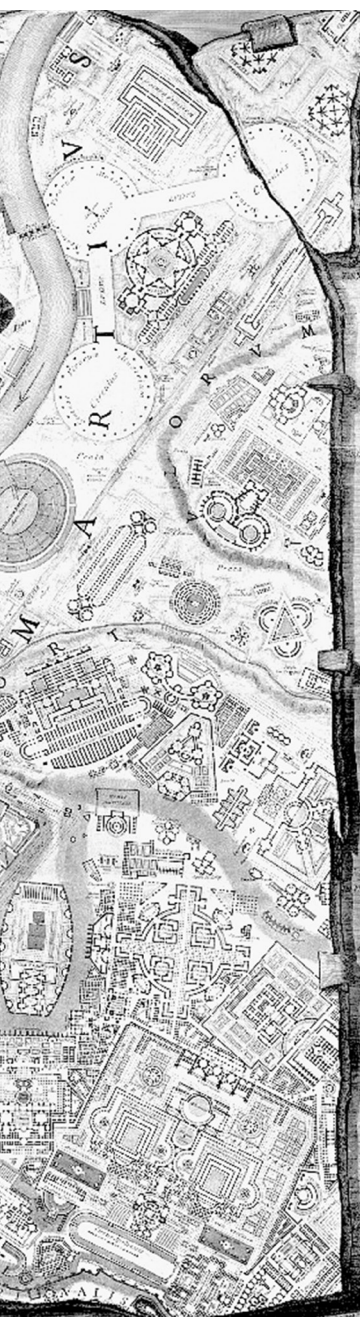
Στην ιστορία των αστικών μελετών, μία από τις πιο ριζοσπαστικές εικόνες «νέας πόλης» αποτυπώνεται στο *Ichnographia Campi Martii antiquae urbis* [11], του G. B. Piranesi. Για την εικόνα του Campo Marzio μας πληροφορεί ο P. V. Aureli, στο βιβλίο του *The possibility of an absolute architecture*. Σε αυτό το χαρακτηριστικό θα επισημάνει, προτείνεται μια ανακατασκευή της αρχαίας Ρώμης, υπό το πρίσμα του *instauratio urbis*⁸.

Για να κατανοήσουμε πλήρως το όραμα της *Ichnographia* είναι απαραίτητο να στραφούμε στην ιδέα της αρχαίας Ρώμης όπως εμφανίζεται στον χάρτη *Pianta di Roma*, ως μια έρημος δηλαδή στην οποία παρεμβάλλονται μερικά αρχιτεκτονικά θραύσματα. Στην ρωμαϊκή εποχή, το Campo Marzio ήταν μια χαοτική συσσώρευση μεμονωμένων αρχιτεκτονημάτων. Όλα θεμελιωμένα στην ίδια επίπεδη γη υποβάλλονταν σε επαναλαμβανόμενες πλημμύρες του ποταμού Τίβερη. Ως αποτέλεσμα, το κτηριακό σύνολο δεν αποτελούνταν από κατοικίες αλλά κυρίως από δημόσια κτίρια, όπως θέατρα και υποδρόμους. Μετά την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, η Ρώμη συρρικνώνεται σε μέγεθος στην περιοχή του Campo Marzio κατά μήκος της στροφής του ποταμού Τίβερη και τα περισσότερα από τα αρχαία «θαύματα» -τα λουτρά, οι αψίδες

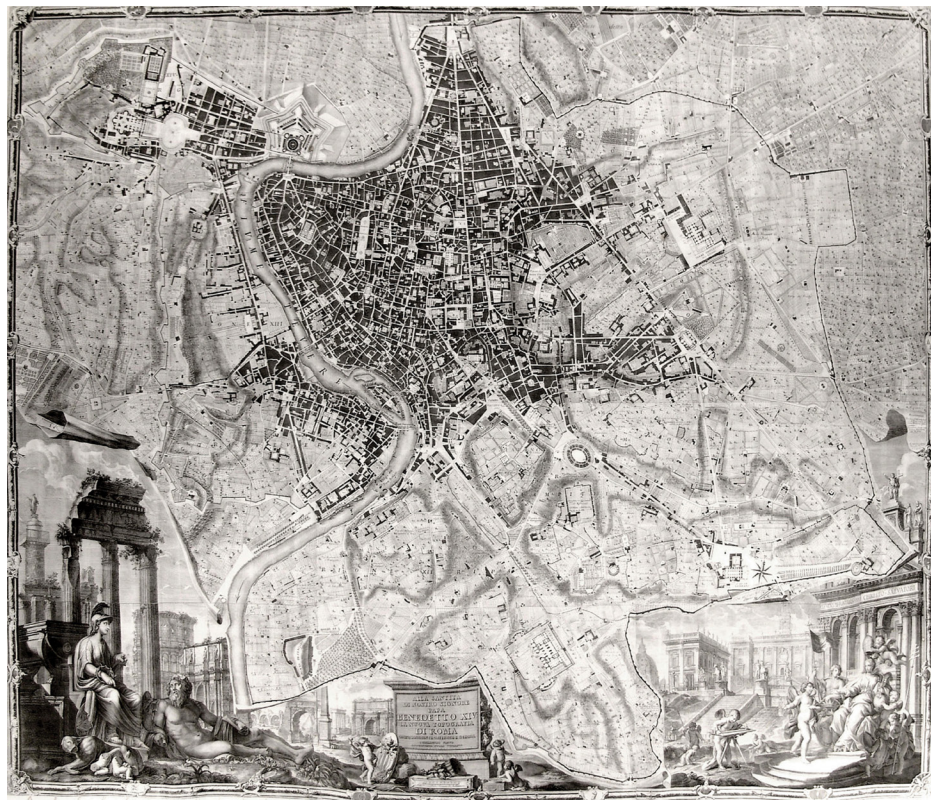
[11]

G. B. Piranesi, *Ichno-
graphia Campi Martii
antiquae urbis*, 1762.





[12]



[12]

G. B. Nolli, *Nuova pianta di Roma*, 1748.

[13]

G. B. Piranesi, *Pianta di Roma*, από το *Le antichità romane*, 1756.

[14]

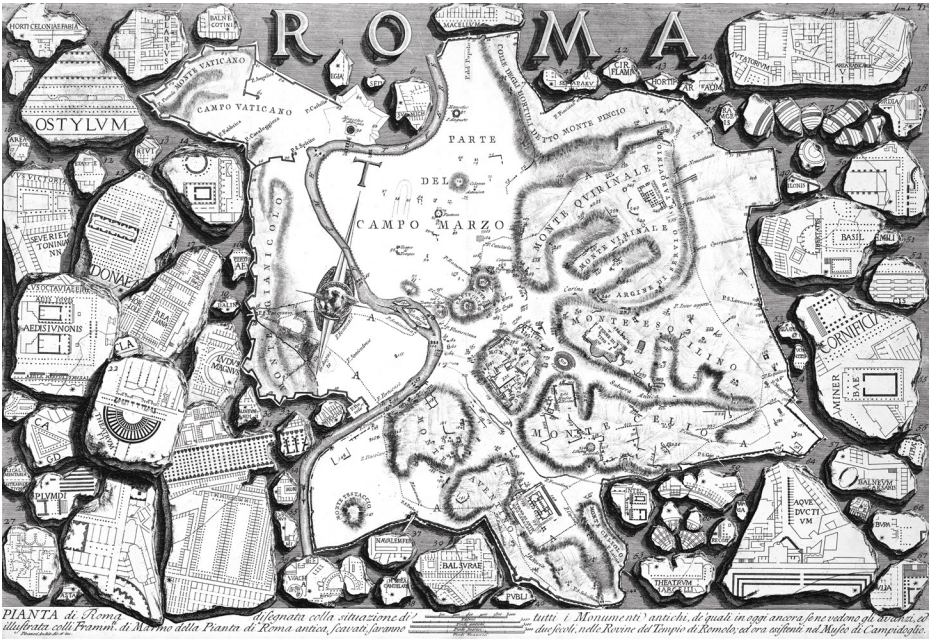
G.B. Piranesi, θραύσματα του χάρτη *Forma Urbis*, από το *Le antichità romane*, 1756, κατάλογος IV.

θριάμβου, οι μεγάλες χριστιανικές βασιλικές- στο ανατολικό τμήμα της πόλης εγκαταλείπονται. Αυτός ο έρημος πια τόπος του 18ου αιώνα απέμεινε με μερικά ερείπια μόνο, να μας υπενθυμίζει ένα έκπτωτο μεγαλείο. Από την άλλη, μόνο τα απομεινάρια μπορούν να δείξουν τι ήταν πραγματικά η αρχαία πόλη και μόνο αυτά μπορούν να μας προσφέρουν τα στοιχεία εκείνα που είναι απαραίτητα για τη διάκριση του παρελθόντος από το παρόν.

Επειδή η αρχαία Ρώμη ήταν μια συσώρευση μεμονωμένων κτηρίων που δεν υπάγονταν σε ένα συνολικό σχέδιο, οποιοδήποτε εγχείρημα αποκατάστασής της θα εκκινείτο αναγκαστικά από ακριβείς τοπογραφικές αποτυπώσεις των αρχαίων θραυσμάτων της. Σε αυτή την κατεύθυνση, το *instauratio urbis* ξεκινάει στο όνομα της επιστημονικής ορθότητας με κάθε ανάλογη πρακτική να λαμβάνει την μορφή αρχαιολογικής έρευνας. Η αρχαιολογία ως μια επιστημονική ανασυγκρότηση του παρελθόντος με βάση την εμπειρική γνώση των ευρημάτων επί του πεδίου και την ακριβή στιλιστική τους ταξινόμηση, αποτελεί το μόνο μέσο για την παραγωγή αληθινής γνώσης. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται ο χάρτης *Nuova pianta di Roma* [12] του G. B. Nolli, ένα φιλόδοξο εγχείρημα αποτύπωσης της χωρικής δομής (σε πλήρη και κενά) της πραγματικής Ρώμης. Εδώ η Ρώμη εμφανίζεται υπό κλίμακα για πρώτη φορά, αδειασμένη από συμβολισμούς και αναφορές παρουσιάζεται στο χρόνο που υφίσταται.

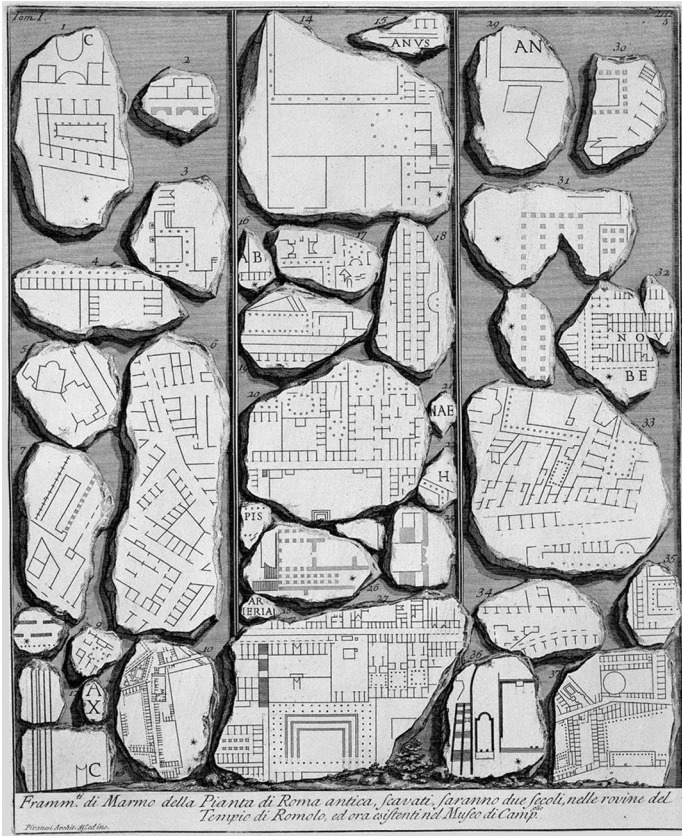
Όμως σε αυτήν την άποψη της Ρώμης τα μνημεία χάνονται μέσα στην νέα αστική πυκνότητα της πόλης, έτσι που το ήδη θρυμματισμένο μεγαλείο της αυτοκρατορικής ρώμης, καταστρέφεται ολοσχερώς. Αντιπαραβάλλοντας τις απόψεις της Ρώμης του G. B. Nolli με την *Ichnographia* του G. B. Piranesi, διακρίνεται μια αντιπαράθεση στην ιδέα της πόλης. Στην αρχή του *Antichità Romane*, την προμελέτη του Piranesi για το *Ichnographia*, παρουσιάζεται ο χάρτης *Pianta di Roma* [13] που απεικονίζει μια άγονη τοπογραφία. Σε αυτή την Ρώμη, ο μεσαιωνικός αστικός ιστός έχει αφαιρεθεί και γύρω από αυτήν οργανώνονται θραύσματα του *Forma urbis* [14], ενός λεπτομερούς χάρτη της αρχαίας Ρώμης χαραγμένου σε πλάκες μαρμάρου. Στον χάρτη του G. B. Piranesi τα θραύσματα – ακριβείς αποτυπώσεις ενός παρελθόντος- ως κομμάτια ενός πάζλ με θέμα την αρχαία Ρώμη, θα συναρμολογηθούν για να αποκαλύψουν το σχήμα της. Όμως, παραμένοντας εκτός του χάρτη δε δηλώνουν παρά την ανικανότητά τους να ενταχθούν

[13]

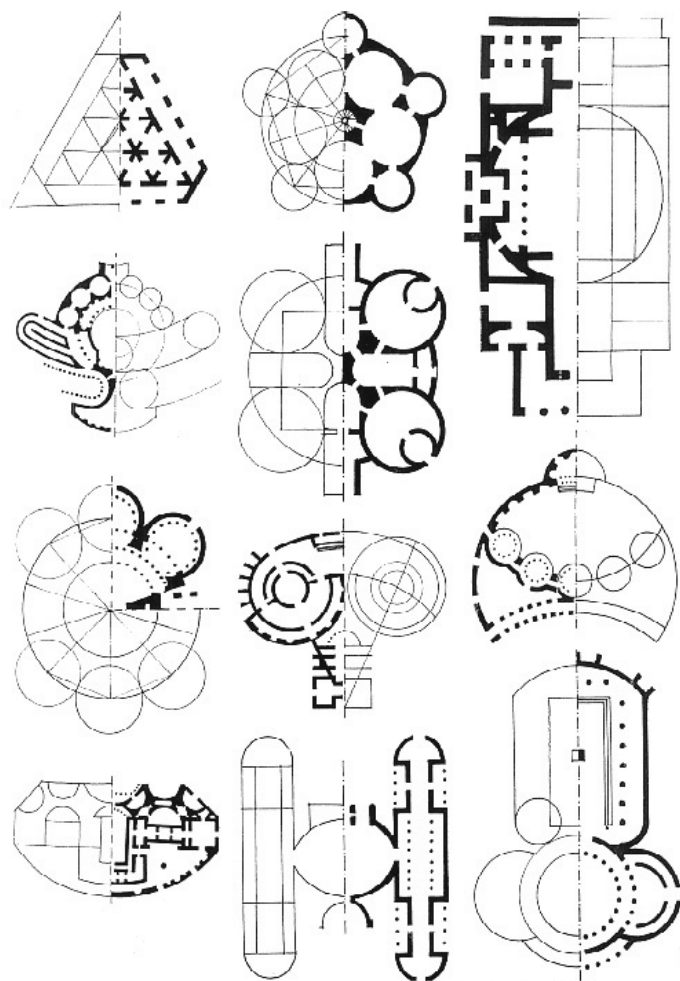


PIANTA di Roma illustrata colla situazione di tutti i Monumenti antichi, de' quali in ogni ancora si vedono gli avanzi, ed illustrata colla pianta di Monte della Pianta di Roma antica, facciata, disegno di due secoli, nelle Rovine di Tempio di Remo, ed ora esistenti nel Museo di Campidoglio.

[14]



[15]



[15]

V. Fasolo, τα εφευρεμένα θραύσματα του *Ichno-graphia Campi Martii antiquae Urbis* G. B. Piranesi, 1956.

σε αυτόν. Τα θραύσματα του *Forma urbis* μας μαρτυρούν μόνο «**Το ανέφικτο μιας ανακατασκευής της αρχαίας Ρώμης μέσω απλών αρχαιολογικών τεκμηρίων, μέσω δηλαδή της επιστήμης της αρχαιολογίας**» (Aureli 2011b: 131).

Η αυτονομία του θραύσματος

Ο G. B. Piranesi υπογραμμίζοντας τελικά την αδυναμία και όχι την δυνατότητα μιας ακριβής αποκατάστασης αυτού του αρχαίου μεγαλείου, αποδίδει στα θραύσματα έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα. «Δεν θα σας κουράσω αναφέροντας για άλλη μια φορά το θαυμασμό που ένιωσα στο να παρακολουθώ από κοντά τα ρωμαϊκά κτίρια, την απόλυτη τελειότητα των αρχιτεκτονικών τους τμημάτων, τη σπανιότητα και την ανυπολόγιστη ποσότητα του μαρμάρου που βρέθηκε ή τον τεράστιο χώρο τον οποίο κατελάμβαναν οι Ιππόδρομοι, οι Ρωμαϊκές Αγορές ή τα Αυτοκρατορικά Παλάτια: θα σας πω μόνο ότι αυτά τα ομιλούντα και γεμάτα ζωτικότητα ερείπια γεμίζουν την φαντασία μου με τέτοιες εικόνες που ούτε τα σχέδια του αθάνατου Palladio, τα οποία μπορώ να βλέπω ανά πάσα στιγμή, δεν θα μπορούσαν να ξυπνήσουν μέσα μου. Συνεπώς μου ήρθε η ιδέα να πω στον κόσμο για κάποια από αυτά τα [ιδεατά] κτήρια» (Tafari 1987: 28).

Αυτά τα μνημεία μας παρουσιάζουν κάτι πέραν της αισθητικής τους ποιότητας. Στα λόγια του G. B. Piranesi αναγνωρίζουμε την δυνατότητα της φαντασίας⁹ να δημιουργεί μοντέλα -στην συγκεκριμένη περίπτωση μέσα από χαρακτικά- που αφορμίζονται από τρέχοντες ιστορικές συνθήκες και ως νέες αξίες είναι βάσιμα μελλοντικά. Βεβαιώνοντάς μας ότι κάνοντας τα θραύσματα να μιλήσουν, απεικονίζοντάς τα, είναι δυνατό να γίνει μια υπόθεση για την πιθανή αξιοποίησή τους. Η φαντασία λειτουργεί για την εξέλιξη της επιστήμης, μια αστείρευτη πηγή υποθέσεων που αλλιώς δεν θα μπορούσαν να εφευρεθούν. Μιλώντας λοιπόν για το ιστορικά επιβεβαιωμένο εύρημα μιλάμε για μια σειρά από αρχαιολογικές εικασίες, έτσι που το να αποτυπώνει κανείς σημαίνει να εφευρίσκει. Και έτσι, **τα θραύσματα δεν αποτελούν μόνο πειστήρια ενός παρελθόντος αλλά καθίστανται τύποι για την δημιουργία ενός νέου αρχιτεκτονικού λεξιλογίου** [15]. Η εμμονή του G. B. Piranesi στα θραύσματα της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής τονίζει την ουσιαστική ομορφιά τους, την *magnificenza*¹⁰. Αυτός ο όρος συνδέει την αισθητική ποιότητα των τεχνουργημάτων με την ιδιότητά τους να αποτελούν αγαθά κοινής ωφελείας. Τα μνημεία πέραν της

9

Tafari M., (1987), *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, μτφ. R. Connolly, Cambridge: The MIT Press, σελ.29-30

10

Aureli P.V., ό.π., σελ.113

αισθητικής τους ποιότητας, είναι παράλληλα έργα υποδομής.

Η αρχαία Ρώμη ανακατασκευάζεται

Πλέον τα μνημεία δεν νοούνται ως τα υπολείμματα ενός παρελθόντος, ούτε ως απλά ενθύμια της πάλαι ποτέ ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Αντίθετα, μετουσιώνονται σε αρχές για την ανακατασκευή της νέας Ρώμης. Για αιώνες αυτά τα τεχνουργήματα επιβιώνουν στο Campo Marzio, υπόκεινται δηλαδή στην ιστορία και άρα είναι στοιχεία με διάρκεια. Το παρελθόν βιώνεται εν μέρει στο παρόν μέσα από τα ερείπια που επιβίωσαν και μας το μαρτυρούν. Ως εκ τούτου είναι σταθερά σημεία της δυναμικής της πόλης. Και έτσι **η αρχαία Ρώμη ως ένας ζωντανός, ανεξάρτητος οργανισμός που αναπτύσσεται αρχίζοντας από κάποια σημεία,¹¹ μετατρέπεται σε μοντέρνα πόλη συνεχίζοντας να ζει σ' αυτήν.** Ο G. B. Piranesi στον χάρτη *Pianta di Roma* υπαινίσσεται ότι «η ανακατασκευή της αυθεντικής αρχαίας Ρώμης δεν είναι δυνατό να στηριχθεί σε απλές αποδείξεις ή σε συνολική έρευνα των τοπογραφικών στρωμάτων της πόλης, αλλά εστιάζοντας στα υπάρχοντα θραύσματα και χρησιμοποιώντας τα ως αρχή για εικασίες σχετικά με την μορφή της πόλης» (Aureli 2011b: 134). Η μέθοδος αποτύπωσης και ανακατασκευής της εκλαμβάνεται ως κριτική στην επιστημονική μεθοδολογία, όπως παρουσιάζεται στον χάρτη το G. B. Nolli. Εάν στον χάρτη *Nuova pianta di Roma* τα μνημεία έχουν απορροφηθεί από την πόλη, στην *Pianta di Roma* καθίσταται η αρχιτεκτονική μιας πόλης, που η μορφή της δεν έχει οριστεί ακόμη. Και έτσι η αδυναμία ανακατασκευής του συνόλου της (αρχαίας) Ρώμης μετουσιώνεται σε δυνατότητα να ανακαλυφθεί εκ νέου η μορφή της.

Η *Ichonographia* χαρτογραφεί ακριβώς αυτή τη νέα (αρχαία) Ρώμη. Σε όλη την έκταση του Campo Marzio ενυπάρχουν αλληλεπικαλυπτόμενα πλήθος ορθολογικών και φανταστικών ανακατασκευών. Ορισμένα από τα συγκροτήματα ανακατασκευάστηκαν με ακρίβεια ακολουθώντας τα υπάρχοντα ερείπια, ενώ άλλα σχεδιάστηκαν σύμφωνα με την φαντασία του G. B. Piranesi [16]. Με άλλα λόγια, το Campo Marzio μας εμφανίζεται μέσα από την άλυτη σύγκρουση μεταξύ των πραγματικών και εφευρεμένων μορφών του ή αλλιώς μεταξύ επιστημονικής ορθότητας και φαντασίας. Καθίσταται άρα δεκτικό σε πολλαπλές δυνατότητες, ανίκανο για οποιοδήποτε συμβιβασμό. Η αρχιτεκτονική της Ρώμης φαντάζει ανεξάρτητη

11
Rossi A., ό.π., σελ.127

να παρουσιάζει τον εαυτό της σε ευρύ φάσμα μορφών: διαφορετικής σύνθεσης θόλοι, πυραμίδες, αμφιθέατρα, στοές και υποδρόμους συγκρούονται αδιάκοπα στην περιοχή του Campo Marzio.

Το δράμα του θραύσματος

Αντιλαμβανόμαστε τα θραύσματα ως μια διαδικασία αδιάκοπης και απεριόριστης ανάπτυξης, μέσα στην αναπαραστατική παράδοση του *instauratio urbis*, κι αυτό είναι καλό. Όμως τα θραύσματα ωθώντας το ένα ενάντια στο άλλο, παραμένουν το καθένα αυθυπόστατο, ανεπηρέαστο στις ωθήσεις. Ενώ τα θραύσματα της πόλης διεκδικούν την απόλυτη αυτονομία ως αιτίες για νέους μετασχηματισμούς του αστικού χώρου, την ίδια στιγμή αυτή τους η επαναλαμβανόμενη απαίτηση προκαλεί υποψίες σχετικά με τη δυνατότητα μιας τέτοιας αυτονομίας.

Είναι εμφανές ότι σε αυτό το οικοδόμημα που ο G. B. Piranesi ονόμασε Campo Marzio παρουσιάζεται ένας κατάλογος τύπων, ένα δειγματολόγιο μοντέλων που διαψεύδουν τον κανόνα, αλλά ως εξαιρέσεις αυτού δεν φαίνεται να τον επιβεβαιώνουν [16]. Οι κτηριακοί τύποι που προκύπτουν σε παραλλαγές των υφισταμένων ενώ αυξάνουν μια σειρά τύπων, ιδωμένα σε συνδυασμό με τα προηγούμενα δεν επιφέρουν καμία αλλαγή στην ολότητα αυτής της σειράς. Εδώ το αξίωμα που θεωρεί τα μνημεία ως οργανισμούς ευαίσθητους στις μεταβολές τίθεται σε αμφισβήτηση και εφόσον κάθε ανεξάρτητη αρχιτεκτονική παρέμβαση διαδέχεται την προηγούμενη και δεν την αναθεωρεί, η εξέλιξη παύει να εκδηλώνεται. Αφού όμως **τα ερείπια δεν μαρτυρούν καμία διαφορά, τελικά κανένα παρελθόν, ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια σειρά μνημείων χωρίς αρχαιολογική βάση.** Μέσα στην πόλη *Το Εδώ και Τώρα* του θραύσματος απαξιώνεται. Η αυθεντικότητα ενός πράγματος μας υπενθυμίζει ο W. Benjamin (1969: 221), «είναι η ουσία όλων όσων είναι μεταδόσιμα, από την υλική του διάρκεια μέχρι την ιδιότητά του ως ιστορική μαρτυρία». Επειδή η τελευταία βασίζεται στην πρώτη, τίθεται και αυτή σε αμφισβήτηση και άρα αυτό που κλονίζεται είναι η αυθεντία του θραύσματος. Πλέον θα συμπεράνει ο M. Tafuri (1987: 35), «τα λίγα μνημειώδη έργα στον χάρτη που ανακατασκευάστηκαν -ο τάφος του Αδριανού, το Πάνθεον ή το θέατρο του Μάρκελου- περιορίζονται σε ασήμαντα, σχεδόν μη αναγνωρίσιμα περιστατικά, μιας και

εισάγονται σε έναν συνεχή χώρο από ανεξάρτητα θραύσματα, που τους στερεί οποιαδήποτε αυτονομία καθώς επίσης και τον χαρακτηρισμό τους ως μνημεία».

Η συσσώρευση των εφευρημάτων παραδόξως εξανεμίζει ακόμη και την πιο μακρινή μνήμη της πόλης ως ο τόπος που κυβερνάται από την αρχιτεκτονική. Η Ρώμη που αναπαριστάται δεν είναι μόνο απελευθερωμένη από τη σύγχρονη ιστορία της, αλλά από όλες τις ιστορικές της φάσεις. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε που **η περιοχή παίρνει την μορφή μιας ομοιογενούς έκτασης παραγεμισμένης με αντικείμενα που δεν έχουν καμία διαφορά μεταξύ τους**. Στο συγκροτημένο από άμορφους σωρούς θραυσμάτων Campo Marzio, τα θραύσματα γίνονται αντιληπτά ως η αρχιτεκτονική μιας πόλης της οποίας η μορφή δεν έχει οριστεί ακόμη.

Η πολυπόθητη αρχαία Ρώμη ως άθροισμα επιβεβαιωμένων τύπων δεν εμφανίζεται και έτσι απόμεινε μόνο το βίωμα μιας τραγικής εμπειρίας: εντός της πόλης μπορεί να συμβεί οτιδήποτε μα τίποτα δεν είναι αποφασιστικό.¹² Στο Campo Marzio η αρχιτεκτονική φαίνεται να αυτό-καταναλώνεται! «Η ιστορικά επιβεβαιωμένη γλώσσα των κτιριακών τύπων χρησιμοποιείται ως θεμελιώδης αρχή τάξης όμως η διάταξη αυτών τείνει να καταστρέψει την ίδια την ιδέα της ιστορικά επιβεβαιωμένης γλώσσας στο σύνολό της» (Tafuri 1976: 15). Ο G. B. Piranesi στο γράμμα του προς τον R. Adam, θέλει να μας διαβεβαιώσει για το αντίθετο: «Αυτό που φοβάμαι είναι ότι ορισμένες πτυχές της οριοθέτησης του Campo Marzio ίσως φαίνονται εμπνευσμένες από απλό καπρίτσιο, αντί να αντλούνται από την πραγματικότητα. Αν κάποιος συγκρίνει αυτές τις πτυχές με τις αρχαίες μεθόδους παραγωγής της αρχιτεκτονικής, θα δει ότι πολλές από αυτές σπάνε την παράδοση και χρησιμοποιούν τρόπους της εποχής μας. Αλλά πριν κανείς καταδικάσει για απάτη οποιονδήποτε, ας παρατηρήσει το *Forma Urbis*, τις αρχαίες βίλες του Λάτσιο, την βίλα του Ανδριανού και όλα τα υπόλοιπα κτίρια στην Ρώμη που παρέμειναν, κυρίως έξω από την Porta Capena» (Tafuri 1987: 37-38).

Όμως αυτά τα λόγια δεν καθησυχάζουν κανέναν. Το ότι δεν θα βρούμε περισσότερα πράγματα εφευρεμένα από τους μοντέρνους, σε σχέση με τους αρχαίους, δεν επικυρώνει καμία ιστορικότητα στα εφευρήματα. Στα χέρια του G. B. Piranesi η αρχαιολογική μελέτη μετατρέπεται σε μηχανισμό διάλυσης της ιστορίας. Όσο περισσότερο το αρχαιολογικό ενδιαφέρον

12
Tafuri M., (1976), ό.π.,
σελ.χ

επεκτείνεται, τόσο διαλύονται και οι ψευδαισθήσεις σχετικά με την δυνατότητα εξαγωγής μέσω αυτής κάποιας χρήσιμης αρχής. Ξαφνικά **ο ιστορικισμός, μας αποκαλύπτεται πίσω από το παραπέτασμα της αρχαιολογίας ως μια εικασία που δουλεύει στη βάση επαναλαμβανόμενων διεργασιών**. Τελικά η ιστορία δεν προσφέρει αρχές, η ίδια είναι η μόνη πιθανή αρχή. Η αρχαία Ρώμη παραμένει αφανής και αυτός ο κατά τ' άλλα ζωντανός οργανισμός υποβαθμίζεται σε μια *παράλογη μηχανή*¹³ για την μαζική παραγωγή συμβόλων που στερούνται σημασίας. Με άλλα λόγια, **τα εφευρήματα αναφέρονται μόνο στην καθαρή τους γεωμετρία, στο απόλυτο σημασιολογικό κενό**.

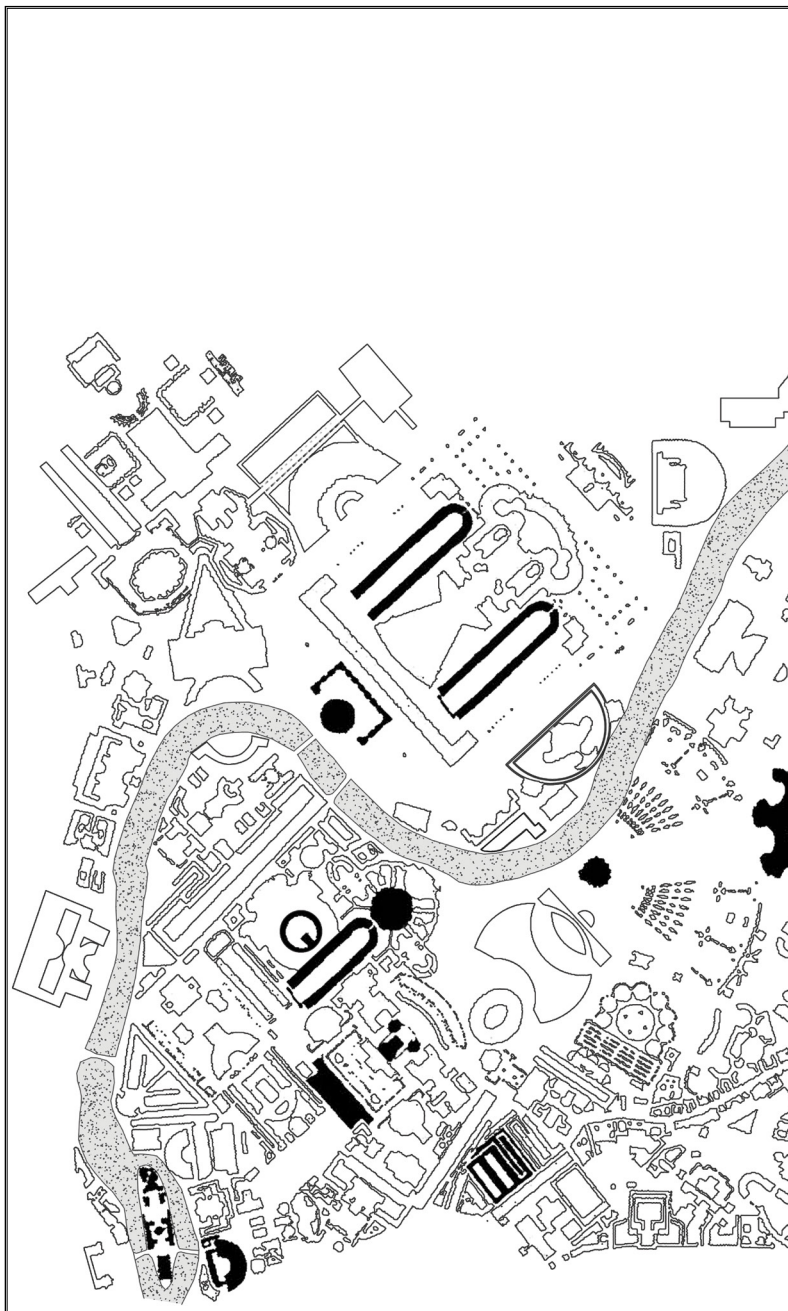
Το Campo Marzio προβάλλει μια πόλη αδιασμένη από αστικά χαρακτηριστικά και άρα η πόλη αντί για μέσο έγκρισης της αρχιτεκτονικής λειτούργησε διασπαστικά, με την αρχιτεκτονική γλώσσα και όποια ιστορικότητα αυτή ανακαλεί να υποτιμάται. Τώρα καταλαβαίνουμε τι πραγματικά αναπαριστά η *Ichtnographia*: τη συνεχή αποσύνθεση της ίδιας της αρχιτεκτονικής! **Την ίδια στιγμή που η ευρηματικότητα στους τύπους κορυφώνεται, αυτοί επιδεικνύουν την ανικανότητα τους να παράξουν την πόλη**. «Από την μια πλευρά υφίσταται μία ενδελεχής επιστημονική έρευνα των αρχαιολογικών ευρημάτων και από την άλλη η απόλυτη αυθαιρεσία στην αποκατάστασή τους» (Tafuri 1987: 38). Να που έγκειται η αμφισημία του Campo Marzio: είναι συγχρόνως μια επιστημονική μελέτη και μια αποδοκιμασία αυτών των επιστημονικών μεθόδων.

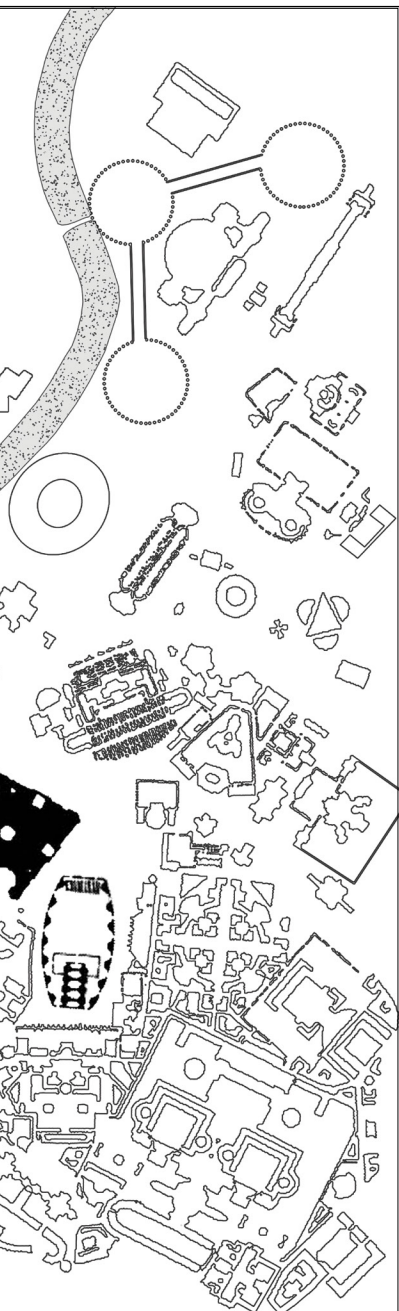
13

Tafuri M., (1976), ό.π.,
σελ.14-15

[16]

Επεξεργασία του
χάρτη *Ichographia
Campi Martii antiquae
Urbis* του G. B. Piranesi,
2019. Απεικόνιση
των πραγματικών
και εφευρεμένων
θραυσμάτων.





ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΑΚΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟ ΕΜΠΟΡΕΥΜΑ ΑΠΟ ΠΡΟΙΟΝ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΚΑΘΙΣΤΑΤΑΙ ΤΟ ΙΔΙΟ ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ

Campo Marzio του Piranesi

Ήταν απαραίτητο να περάσουμε από το ~~Scream του Munch~~

Vertical City του Hilberseimer

στο Story of the Two Square του El Lissitzky: από την αγωνιώδη ανακάλυψη της ακύρωσης των αξιών, στη χρήση ενός λεξιλογίου αδειασμένων συμβόλων, αντιληπτού από μια μάζα που έχει ενστερνιστεί πλήρως τον αδειασμένο από ποιότητες κόσμο της οικονομίας του χρήματος.

MANFREDO TAFURI, 1973

Χρειάστηκε περισσότερο από έναν αιώνα ώστε ο αδειασμένος από κάθε σημασία κόσμος του G. B. Piranesi να μετουσιωθεί σε ένα σύστημα προς αξιοποίηση. Δηλαδή, σε μια ουτοπία που οικοδομείται στην διάλυση του αντικειμένου. Όπως θα διαπιστώσει ο M. Tafuri (1987: 54), «το μεγαλείο της αρνητικής ουτοπίας του Piranesi έγκειται στην άρνησή του να δημιουργήσει, μετά από το σημασιολογικό κενό που οδηγήθηκε, εναλλακτικές δυνατότητες: στην κρίση, ο Piranesi φαίνεται να θέλει να δείξει ότι είμαστε ανίσχυροι και η αληθινή magnificenza είναι να καλωσορίσουμε ελεύθερα αυτό μας το πεπρωμένο» [17].

Το έργο τέχνης εκλείπει

Η τραγική και αναπόφευκτη τελικά εμπειρία αναγνωρίζεται στη ζοφερή πραγματικότητα της νεωτερικότητας. Ανακαλώντας

[17]

G. B. Piranesi, *The giant wheel* από την σειρά χαρακτηριστικών *The Prisons*, 1761, εικόνα ix.

«Μια υπερκατασκευή που κόβεται από τα περιθώρια της εικόνας, αποκαλύπτει στον παρατηρητή μια σειρά διαδρόμων και συσκευών βασανισμού...

Παρατηρώντας πιο προσεκτικά την εικόνα, συνειδητοποιεί κανείς ότι το δίκτυο των δοκών και των διαδρόμων που αιωρούνται, όχι μόνο επεκτείνεται πέρα από τον τροχό που βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, αλλά περνά και μέσα από μια δεύτερη υπερκατασκευή...

Αλλά η σκιά που κόβει διαγώνια την αριστερή κολώνα της πέτρινης δομής, αποκαλύπτει ότι αυτό που έμοιαζε με «εξωτερικό», στην πραγματικότητα είναι «εσωτερικό»: τώρα συνειδητοποιούμε ότι ο ίδιος ο παρατηρητής βυθίζεται στη δομή που σχηματίζεται από τους τροχούς που είναι διατεταγμένοι σε σειρά. Αυτή η εικόνα σε διαρκή αποσύνθεση, προκαλεί τον θεατή να ανασυνθέσει τις χωρικές της στρεβλώσεις... που όμως αναδεικνύονται άλυτες. Ο θεατής του *Carceri* είναι τελικά υποχρεωμένος να συμμετάσχει στην διαδικασία νοητικής ανασυγκρότησης που του προτείνει ο Piranesi» (Tafuri 1987: 25-26).





[18]



[18]
A. Warhol, *Campbell's
Soup I*, 1968.

τον W. Benjamin στο δοκίμιό του *Για το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Μηχανικής Αναπαραγωγής*, η αυθεντικότητα του αντικειμένου ως καταφυγή νοήματος αδειάζει, ενόσω προσεγγίζονται μέσα εγγενώς πολλαπλά και αναπαράξιμα. «Ακόμη και στην τελειότερη αναπαραγωγή ένα πράγμα εκλείπει, η μοναδική και ανεπανάληπτη ύπαρξη του αναπαραγομένου σε έναν συγκεκριμένο τόπο» (Benjamin 1969: 220). Το αντικείμενο πολλαπλασιάζοντας την αναπαραγωγή του, υποκαθιστά την μοναδική του ύπαρξη με ένα πλήθος αντιγράφων και έτσι, μέσω της τεχνικής αναπαραγωγής να αμβλύνεται οποιαδήποτε διαφορά μεταξύ των πραγμάτων.

Τα αρχιτεκτονήματα του Campo Marzio που δεν διαφέρουν μεταξύ τους παρά μόνο στην έκταση του χώρου που καταλαμβάνουν, είναι εμπορεύματα όπως όλα. Εκεί που το χρήμα κυριαρχεί: «Όλα φαίνονται χρωματισμένα σε έναν θαμπό και γκριζό τόνο, έτσι που δεν αξίζει να προτιμηθεί το ένα έναντι κάποιου άλλου... Κι έτσι [τα πράγματα] κολυμπάνε όλα, με το ίδιο ειδικό βάρος, στο διαρκώς κινούμενο ποτάμι του χρήματος, βρίσκονται όλα στο ίδιο επίπεδο και το μόνο που τα διαφοροποιεί είναι το μέγεθος της επιφάνειας που καλύπτουν» (Simmel 2013: 40).

Η ισοπέδωση που φέρνει το χρήμα θα τονιστεί ήδη από τον K. Marx, στην φράση «όλες οι αξίες μετατρέπονται σε ανταλλακτικές»¹⁴ περιγράφεται ακριβώς η υπαγωγή όλων των παλαιών δομών τιμής και μεγαλείου στην αγορά, εκεί λαμβάνουν τιμή και αποκτούν εκ νέου ζωή ως εμπορεύματα. Κάθε φορά που ανταλλάσσουμε, εξισώνουμε σε *αξία ανταλλακτική* τα ποικίλα προϊόντα μας έτσι που κάθε ποιότητα και ιδιαιτερότητα υπόκεινται στην ίδια ερώτηση, «πόσο;». Εκφρασμένες αντικειμενικά στα προϊόντα τους, οι ποικίλες παραγωγικές δραστηριότητες υπό την μορφή του εμπορεύματος αναλόγως νοούνται ως λειτουργίες του ανθρώπινου οργανισμού και άρα ισότιμα ως δαπάνες του ανθρώπινου μυαλού, των νευρώνων και των μυών του. Τελικά όλα τα διαφορετικά είδη εργασίας που δαπανήθηκαν στα προϊόντα εξισώνονται σε ένα υπολογισμό μέγεθος, αυτό της ανθρώπινης εργασίας¹⁵. **Τα ίδια τα πράγματα πλέον μετουσιωμένα σε εμπορεύματα ακόμη γίνονται αντιληπτά, όμως εκλαμβάνονται ως ασήμαντα. Συνιστούν απλώς αναπαραστάσεις ενός όμοιου ανθρώπινου μόχθου** [18].

14
Marshall B., (1988), *All that is Solid Melts Into Air: The experience of Modernity*, Ontario: Penguin Books, σελ.111

15
Marx K., ό.π., σελ.47-48



[19]

F. Masereel, Από τη σειρά ξυλογραφιών *Η πόλη*, 1925.

Η μητρόπολη καταναλώνει

Άρα η αίσθηση για το *ομοειδές των πραγμάτων στον κόσμο* που ανάγει όλες τις ποιοτικές διαφορές σε ποσοτικές, αντανακλά την *οικονομία του χρήματος*¹⁶. Μα με την τεχνική αναπαραγωγή να κατατρώνει συγχρόνως οποιαδήποτε ιδιαιτερότητα των πραγμάτων, ο ρόλος του ισοπεδωτή ανήκει κατά το ήμισυ στο χρήμα και η *έκπτωση της αύρας* του έργου τέχνης μας φανερώνεται εκεί όπου η δυνατότητα αγοράς των πραγμάτων γιγαντώνεται. Στην καπιταλιστική μητρόπολη του 19ου αιώνα αναγνωρίζουμε την αλλοτριωμένη υλική πραγματικότητα, αφού η ποικιλία και η πυκνότητα των οικονομικών συναλλαγών προσδίδουν στο μέσον ανταλλαγής, το χρήμα, καθολική σημασία. Οι μεγαλουπόλεις είναι τα έκπτωτα έργα τέχνης, με την τεχνική αναπαραγωγή και την κυκλοφορία του χρήματος να υφίστανται συνάμα σε έναν πολύ συγκεκριμένο *τύπο*, αυτόν της αγοράς.

Ο συνωστισμός των ατόμων στην μητρόπολη και ο αγώνας τους για τον αποδέκτη των παροχών τους, υποχρεώνει τον καθένα σε εξειδίκευση των παροχών του. Παράλληλα **μέσα στις αγορές, οι μεταξύ τους σχέσεις (παροχέα-αποδέκτη) υφίστανται διαμεσολαβημένες από τα εμπορεύματα**, έτσι που ο κοινωνικός χαρακτήρας της ανθρώπινης εργασίας τελικά μας παρουσιάζεται ως αντικειμενικός χαρακτήρας των ίδιων των προϊόντων. Σε αυτούς τους γιγάντιους εκθεσιακούς χώρους με άλλα λόγια, **«οι σχέσεις μεταξύ ανθρώπων λαμβάνουν στα μάτια μας τον φανταστικό συσχετισμό μεταξύ πραγμάτων»** (Marx 1995: 47) [19].

Αυτά μετουσιωμένα σε εμπορεύματα αναδύονται σε ανεξάρτητα όντα προικισμένα με ζωή. «Με τους εργάτες αναλόγως, που πρέπει να πουλιούνται λίγο λίγο να είναι εμπορεύματα, όπως όλα τα αντικείμενα του εμπορίου και συνεπώς να εκτίθενται σε όλες τις αυξομειώσεις της αγοράς» (Marshall 1988: 117). Ο μητροπολίτης κατά τον M. Tafuri (1976: 80,83) είναι αναγκασμένος να συμμετάσχει: «Σε μία όλο και γενικότερη εμπορευματοποίηση, την ίδια στιγμή που ανακαλύπτει πως η μόνη αναπόφευκτη υποχρέωση του ως τώρα είναι η εκπόρνευσή του... Οι αγορές και τα πολυκαταστήματα του Παρισιού, όπως και οι μεγάλες εκθέσεις, αποτέλεσαν τους χώρους μέσα στους οποίους το πλήθος μετουσιώνεται σε *θέαμα*».

Στην τραγική πραγματικότητα της μητρόπολης, ο άνθρωπος

16
Simmel G., (2013),
Μητροπολιτική
Αίσθηση: οι
μεγαλουπόλεις και
η διαμόρφωση της
συνείδησης, μτφ. Ι.
Μεϊτάνης, Αθήνα: Άγρα,
σελ.14-15, 34, 40, 41



[20]
F. Masereel, Από τη
σειρά ξυλογραφιών *Η*
πόλη, 1925.

ζει μόνο για όσο καταφέρει να βρίσκει δουλειά, και βρίσκει
εργασία μόνο για όσο η εργασία του αυξάνει το κεφάλαιο.

Η μητρόπολη παράγει

Προσεγγίζοντας την μητροπολιτική εμπειρία¹⁷ ο G. Simmel
θα υποστηρίξει πως η μητρόπολη δεν είναι μόνο άμεσα οι
διαστάσεις του χώρου και ο αριθμός των δραστηριοτήτων
που ασκούνται σε αυτή. Οι μεγαλουπόλεις συμπληρώνει είναι
επίσης έδρα του κοσμοπολιτισμού.

«Από την στιγμή που θα ξεπεραστεί ένα ορισμένο όριο,
μεγαλώνει σαν με γεωμετρική πρόοδο και ο κύκλος των
γνωστών, οι οικονομικές, προσωπικές και πνευματικές σχέσεις
στην πόλη, η ιδεατή της εικόνα' κάθε κερδισμένη δυναμική
διεύρυνση γίνεται σκαλωσιά όχι για μια ίδια, αλλά για μία
μεγαλύτερη επόμενη διεύρυνση, [20] πάνω στο νήμα που
μόνη της υφαίνει μεγαλώνουν έπειτα σαν από μόνες τους και
άλλες, συνεχώς καινούργιες, ακριβώς όπως μέσα στην πόλη η
αύξηση της αξίας της γης φέρνει από μόνη της στον ιδιοκτήτη
αυξανόμενα έσοδα» (Simmel 2013: 48).

Στην πόλη που περιγράφει ο G. Simmel, η μοναδικότητα και
ιδιαιτερότητα φαίνεται να βρίσκουν την έκφρασή τους. Στο
μέτρο ακριβώς της διεύρυνσης της, η μητρόπολη παρέχει όλο
και περισσότερο τις απαραίτητες συνθήκες για τον καταμερισμό
της εργασίας πιέζοντας προς τη διαφοροποίηση, την εκλέπτυνση
και τον εμπλουτισμό των αναγκών του κοινού ώστε αυτά με
την σειρά τους να οδηγήσουν σε αύξηση των διαφορών στο
ίδιο το κοινό και άρα σε μία εκ νέου εξειδίκευση. Με άλλα
λόγια, **η μητρόπολη φαίνεται όχι μόνο να επιβεβαιώνεται
σε αναπαράξιμες διαδικασίες και αντικείμενα, αλλά να
επιβάλλει και την αναθεώρηση των σχέσεων τόσο μεταξύ
αντικειμένου και δημιουργού όσο και μεταξύ αντικείμενου
και προσλαμβάνοντα.**¹⁸

Commodity fetishism

Στο σημείο αυτό οι ποσοτικές όψεις της ζωής απροσδόκητα
μετατρέπονται ποιοτικά. Οι ίδιοι παράγοντες που έχουν
διαμορφώσει ένα οικοδόμημα εξαιρετικά απρόσωπο, φαίνεται
να επιδρούν από την άλλη πλευρά, ώστε να διαμορφωθεί ένα
οικοδόμημα εξαιρετικά προσωπικό.

Εφόσον οι άνθρωποι δεν έρχονται σε κοινωνική επαφή
παρά μόνο αφού ανταλλάξουν τα προϊόντα τους, ο κοινωνικός

17
Simmel G., ό.π., σελ.40-
41, 48-52

18
Μέσα από την
επαγγελματική ιδιότητα
του χαρακτή, ο G. B.
Piranesi μετουσιώνεται
σε γνήσιο μητροπολίτη.
Όπως παρατηρεί ο
Abruzesse, «... δεν
βρίσκουμε [στον Pirane-
si]... τα παραγωγικά
χαρακτηριστικά ενός
χαρακτή που δουλεύει
για να πουλήσει, ο
οποίος μέσα από την
συγκεκριμένη μορφή
τεχνικής αναπαραγωγής
επιτυγχάνει μια όλο και
ισχυρότερη σχέση με το
κοινό; Δεν ήταν αυτή η
αυξανόμενη κατανόηση
των μηχανισμών
αντίληψης εκ μέρους
του αγοραστή που
προκάλεσε την δεύτερη
έκδοση του έργου
«The Imaginary Pris-
ons»... με μεγαλύτερο
βάθος, περισσότερο
«υπνωτικά» και
πλουσιότερα σε
κιωρόσκουρο;» (Tafari
1987: 316)

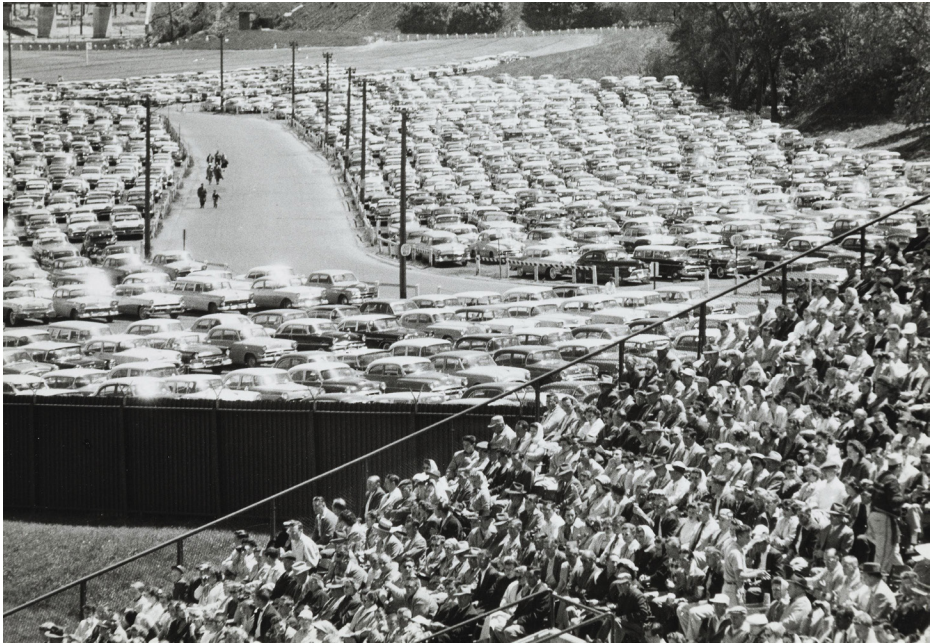
[21]

H. Cartier- Bresson,
Horse Race, Thurles,
Tipperary County,
Munster, Irlande, 1952.

«Αυτές, βέβαια, είναι
οι κάμερες-μάτια... Η
θέαση από την κάμερα
είναι μια εξαιρετική
επέκταση της
φυσιολογικής όρασης,
η οποία συμπληρώνει
τις ελλείψεις του
γυμνού ματιού... Αλλά
όσο περισσότερο
αυξάνονται οι τρόποι
με τους οποίους
ο κόσμος μπορεί
να παρουσιαστεί
στην όραση, τόσο
περισσότερο η κάμερα
διαμεσολαβεί αυτή
την παρουσίαση,
τοποθετείται
μεταξύ του θεατή
και του κόσμου και
διαμορφώνει την
πραγματικότητα
σύμφωνα με τους
όρους της. Έτσι, αυτό
που συμπληρώνει
και διευρύνει τη
ανθρώπινη όραση
αντικαθιστά τον ίδιο το
θεατή, η κάμερα είναι
η βοήθεια που έρχεται
να τον σφετεριστεί»
(Krauss 1986: 116-117).







[22]

H. Cartier- Bresson,
Baseball Bleachers,
Milwaukee, Wisconsin,
1957

χαρακτήρας της ανθρώπινης εργασίας φανερώνεται μόνο ανταλλάσσοντας την. Μόνο μέσα από την ανταλλαγή τα πράγματα λαμβάνουν ως αξίες, ενιαία κοινωνική θέση, διακριτή από την ποικίλη μορφή τους ως χρηστικά αντικείμενα. Ανακαλύπτουμε πως **δεν είμαστε εμείς που βλέπουμε στα αντικείμενα την υλική έκφραση μιας ομοιογενούς ανθρώπινης εργασίας αλλά η ανταλλακτική αξία¹⁹ είναι αυτή που μετατρέπει κάθε προϊόν σε κοινωνικό ιερογλυφικό.** Για την παραγωγή του εμπορεύματος το προϊόν της εργασίας δεν πρέπει να είναι μόνο χρηστικό, αλλά χρήσιμο και για τους άλλους. Έτσι που η εργασία του μεμονωμένου ατόμου πρέπει να διεκδικεί μέρος της εργασίας του συνόλου της κοινωνίας, να αποκτά δηλαδή κοινωνικό χαρακτήρα. Τότε, η κοινωνική σχέση μεταξύ ανθρώπων όντως διακρίνεται μέσα από τον συσχετισμό μεταξύ πραγμάτων, με τα εμπορεύματα πραγματικά να έχουν την δική τους βούληση [21].

19

Marx K., ό.π., σελ.47-53

20

«Οι άνθρωποι αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους στα εμπορεύματά τους, βρίσκουν την ψυχή τους στα αυτοκίνητα τους, τα σετ hi-fi, στα σπίτια με πολλά επίπεδα, στον εξοπλισμό κουζίνας» (ο Mashall παραθέτει από τον Marcuse 1988: 29).Ο μοντέρνος άνδρας είναι μία αναπαραγόμενη μηχανή.

«Η ζωή στη πόλη μετατρέπει τον αγώνα με τη φύση για την απόκτηση της τροφής σε ένα αγώνα για τον άνθρωπο ` και το τρόπαιο του αγώνα δεν εξασφαλίζεται εδώ από τη φύση, αλλά από τον άνθρωπο τον ίδιο» (Simmel 2013: 51). Το πλήθος υπάρχει μέσα στη μητρόπολη και ταυτόχρονα εντός της αυτό πραγματώνεται. «Έτσι η ιδεολογία του πλήθους αυτή καθεαυτή δεν είναι στην πραγματικότητα ένα τέλος, αλλά μια στιγμή της ιδεολογίας της πόλης ως μια δομή παραγωγής και ταυτόχρονα όργανο συντονισμού του κύκλου παραγωγής-διανομής-κατανάλωσης» (Tafuri 1976: 83).

Με τον **φетиχισμό του εμπορεύματος** όχι μόνο να μην είναι ψευδαίσθηση, αλλά να καθίσταται και μία πραγματικότητα που πρέπει να βιώνουμε καθημερινά αναδύεται το πραγματικό μέγεθος της τραγωδίας του ανθρώπου. **Μόνο την στιγμή που εκπορνεύεται, που μετατρέπεται σε εμπόρευμα, μπορεί να αρθρώσει πραγματικά το Είναι του!**²⁰Έτσι η διάλυση της δυτικής αστικής κληρονομιάς στην ολότητά της αποτελεί απαραίτητη συνθήκη για την απελευθέρωση των δυνατοτήτων των ίδιων των αστών. «Για αυτό και η ιδεολογία της κατανάλωσης αντί να συνιστά απομονωμένη ή διαδοχική στιγμή στην οργάνωση της παραγωγής, πρέπει να προσφέρεται στο κοινό ως ο σωστός τρόπος χρήσης της πόλης» (Tafuri 1976: 83-84) [22].

Το έργο τέχνης ανακτάται

Ό,τι είναι στέρεο ξαφνικά εξανεμίζεται, θα πει ο K. Marx

[23]



[23]

A. Warhol, *Campbell's Soup II*, 1969.

21

Τον *φρετιχισμό* του *εμπορεύματος* περιγράφει γλαφυρά ο Marx με το παράδειγμα του ξύλινου τραπεζιού, το οποίο την στιγμή που προβάλλει ως εμπόρευμα μετουσιώνεται σε κάτι υπερβατικό. «Όχι μόνο στέκεται με τα πόδια του στο έδαφος, αλλά στο συσχετισμό του με τα άλλα εμπορεύματα, στηρίζεται στη κεφαλή του, και αναπτύσσεται μέσα από τις ξύλινες ιδέες του, ομορφότερα απ' ό,τι μια μεταποίηση ενός ξύλου σε τραπέζι θα μπορούσε» (Marx 1995: 47).

αναδεικνύοντας μια διαλεκτική στο ενέργημα της καταστροφής. «Οι καταστροφές μετουσιώνονται σε επικερδείς ευκαιρίες ανανέωσης και αναβάθμισης, με την πρακτική της διάλυσης να κινητοποιεί και συνεπώς να λειτουργεί ως μια δύναμη ενσωμάτωσης... Ό,τι είναι στέρεο, -από τα ρούχα στις πλάτες μας... μέχρι τις πόλεις και τις περιφέρειες, ακόμη και ολόκληρα κράτη που τα περιλαμβάνουν όλα-, είναι φτιαγμένα για να χαλάσουν την επομένη και έτσι να ανακυκλωθούν ή να αντικατασταθούν μετέπειτα. Και όλη αυτή η διαδικασία μπορεί να επαναλαμβάνεται διαρκώς, αν όλα πάνε καλά για πάντα, κάθε φορά σε επικερδέστερη μορφή» (Marshall 1988: 95,99). Με την έκπτωση των ποιοτικών αξιών στην ολότητά τους να αναδύεται σε απαραίτητη συνθήκη για την ανάκτησή τους, η *έκπτωση της αύρας* ξαναδιαβάζεται. «Δεν αποτελεί μόνο ένδειξη ενσωμάτωσης του έργου τέχνης στις βιομηχανικές μεθόδους παραγωγής, αλλά φανερώνει τον ενστερνισμό αυτών των μεθόδων, δηλαδή να απορρίψει τον ιερό χαρακτήρα του και συνεπώς να αποδεχθεί την διάλυση του» (Heynen 1999: 132). Η χειραφέτηση του αστού ταυτίζεται με την εγκαθίδρυση των προϋποθέσεων για δράση στην αστική πραγματικότητα. Και έτσι «το αναπαραγόμενο έργο τέχνης καθίσταται ένα έργο τέχνης σχεδιασμένο να αναπαράγεται» (Benjamin 1969: 224).

Το αναπαραγόμενο αντικείμενο μας εμφανίζεται με δική του βούληση, να επιδιώκει τη συνάντηση με το διαρκώς διαφορετικό κοινό ώστε να ανακτά σε ένα διαφορετικό και υψηλότερο επίπεδο κάθε φορά τη μοναδικότητά του [23]. Το αναπαραγόμενο αντικείμενο μας «μιλά»²¹ μέσα από το στόμα του W. Benjamin (1969: 221): «Πολλαπλασιάζοντας την αναπαραγωγή του αντικαθιστά την μοναδική του φύση, και επιτρέποντας στην αναπαραγωγή να συναντηθεί με τον αποδέκτη σε οποιαδήποτε κατάσταση κι αν αυτός βρίσκεται, επικαιροποιεί το αναπαράχθέν».

Το εμπόρευμα είναι και γίνεται

Πλέον, η χωρική εμπειρία της μητρόπολης του 19ου αιώνα ακριβώς επειδή υφίσταντο εντός συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού τύπου, εμφανίζει μια περιορισμένη εμβέλεια. Η αρχιτεκτονική της Νέας Αντικειμενικότητας αποδεχόμενη τα συμπεράσματα σχετικά με την *έκπτωσης της αύρας* προσάρμοσε τις μεθόδους σχεδιασμού στην ιδεατή πλέον δομή της γραμμής παραγωγής, με τις μορφές και τις μεθόδους της βιομηχανίας να

22

Την προσαρμογή του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στις μεθόδους και μορφές της βιομηχανίας περιγράφει ο R. Moneo (1978: 32-33), διαμέσου της έννοιας του *τύπου*. «Ένα σύστημα μαζικής παραγωγής έπρεπε να εισαχθεί στην αρχιτεκτονική και έτσι να αποσπάσει από το αρχιτεκτονικό αντικείμενο την μοναδικότητά του. Τώρα ο όρος *τύπος*-με βάση την πρωταρχική του λειτουργία να επιτρέπει την απεριόριστη επανάληψη ενός *μοντέλου*-μετατράπηκε από μια αφηρημένη έννοια σε πραγματικότητα στην αρχιτεκτονική. Εξαιτίας της βιομηχανίας ο *τύπος* καθίσταται *prototype*».

ενσωματώνονται τόσο στο σχεδιασμό του αρχιτεκτονήματος, όσο και στους τρόπους κατανάλωσής του.

Η τεχνική που υιοθέτησαν θα ισχυριστεί ο M. Tafuri, είναι η μέθοδος της συναρμολόγησης (*assemblage*). Ανάλογη σε δομή με την αρχή που λειτουργεί στην *οικονομία του χρήματος*, περιλαμβάνει «το συνδυασμό μερών-θεωρητικά ίσης αξίας- που εξάγονται από διαφορετικές συνθήκες και σχετίζονται μεταξύ τους ομοιότροπα» (Heynen 1999: 130). Μετουσιωμένο πλέον σε υποκειμενικό αντανakλαστικό του κόσμου της παραγωγής²², το αρχιτεκτονικό έργο παραπέμπει στις παραγωγικές διαδικασίες που το δημιουργήσαν, φαινομενικά παράγοντας την μορφή του χωρίς μεσολαβήσεις.

«Κάθε μέρος -από τη τυποποιημένη μονάδα, στη κατοικία και από το οικοδομικό τετράγωνο στην πόλη- αναφερόμενο στον εαυτό του, τείνει να διαλύεται στη συνάθροιση του με τα άλλα» (Tafuri 1976: 101) [24]. Από εδώ και στο εξής η αρχιτεκτονική εκλαμβάνεται ως ένα πολλαπλό αντικείμενο, ένα αντικείμενο δηλαδή που αντικατέστησε την μοναδικότητά του με ένα πλήθος αντιγράφων. Και έτσι δεν προσφέρονται αντικείμενα προς αξιολόγηση αλλά το βίωμα μιας διαδικασίας -της προαναφερθείσας αναθεωρημένης ιδεολογίας του πλήθους- και ως εκ τούτου τη χρησιμοποίηση της χωρικής αυτής εμπειρίας για τον συντονισμό των οικονομικών κύκλων. **Το αναπαραγόμενο αρχιτεκτόνημα όντας ένα έργο τέχνης σχεδιασμένο να αναπαράγεται, μας φανερώνεται ως μια διαδικασία αδιάκοπης και απεριόριστης ανάπτυξης.**

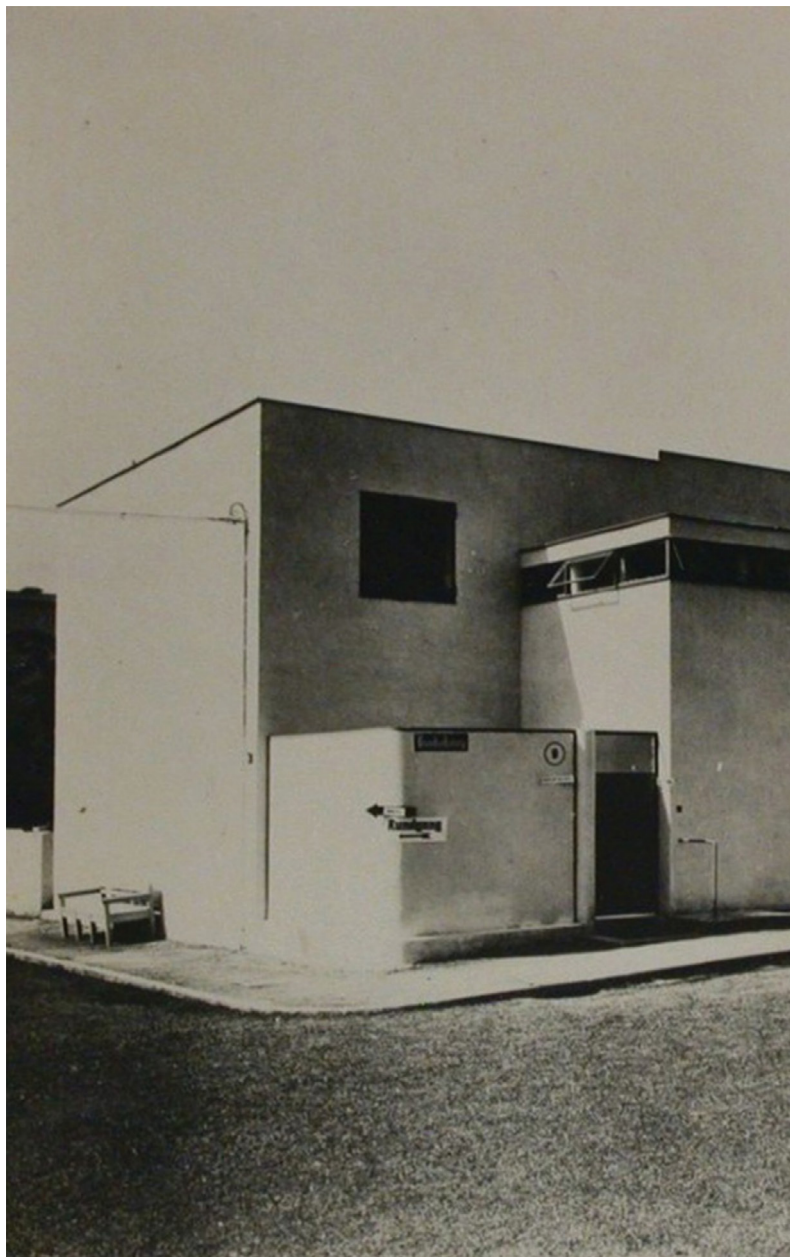
Η αρχιτεκτονική του 30' με την τεχνική της συναρμολόγησης αναπαράγει την αδιαφορία όλων των αξιών της οικονομίας του χρήματος, και στην άνοδο και πτώση των αρχιτεκτονημάτων αναπαριστά την διαρκή καινοτομία. Συνεπώς απορρίπτοντας τις παραδοσιακές αναπαραστατικές φόρμες, οι αρχιτέκτονες της πρωτοπορίας αναθεώρησαν το σύστημα νοηματοδότησης, όχι το ίδιο το νόημα. Επαναλαμβάνοντας τον W. Benjamin, ενόσω προσεγγίζουμε μέσα εγγενώς πολλαπλά και αναπαράξιμα, όχι μόνο η αυθεντικότητα του αντικειμένου ως καταφυγή νοήματος αδειάζει, αλλά και η τεχνική αναπαραγωγή ανακτά γνωρίσματα ενός συστήματος νοηματοδότησης.

«Οι νέες φόρμες δεν αποτελούν πια απόλυτες αξίες αλλά αντ' αυτού προτάσεις για την οργάνωση συλλογικής ζωής» (Tafuri 1976: 101). Ή αλλιώς: «[Οι πρωτοπόροι] διέκριναν το νόημα όπως προκύπτει στις πολλαπλές δυνάμεις της κοινωνικής

δραστηριότητας παρά στην *αύρα* των έργων τέχνης» (Hays 1990:269).

[24]

J.J.P. Oud, *Weissenhof Row Houses*,
Στουτγάρδη, 1929.





ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΚ ΝΕΟΥ ΕΚΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η ΜΟΝΑΔΑ ΤΟΥ HILBERSEIMER ΔΙΑΡΚΩΣ ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΕΤΑΙ

κοινωνική

Vertical City του Hilberseimer

Η αρχαιολογική μάσκα του *Campo Marzio* του Piranesi δεν ξεγελάει κανέναν: πρόκειται για πειραματικό σχέδιο και η πόλη, ως εκ τούτου, παραμένει άγνωστη. Ούτε η πράξη σχεδιασμού είναι ικανή να καθορίσει νέους κανόνες.

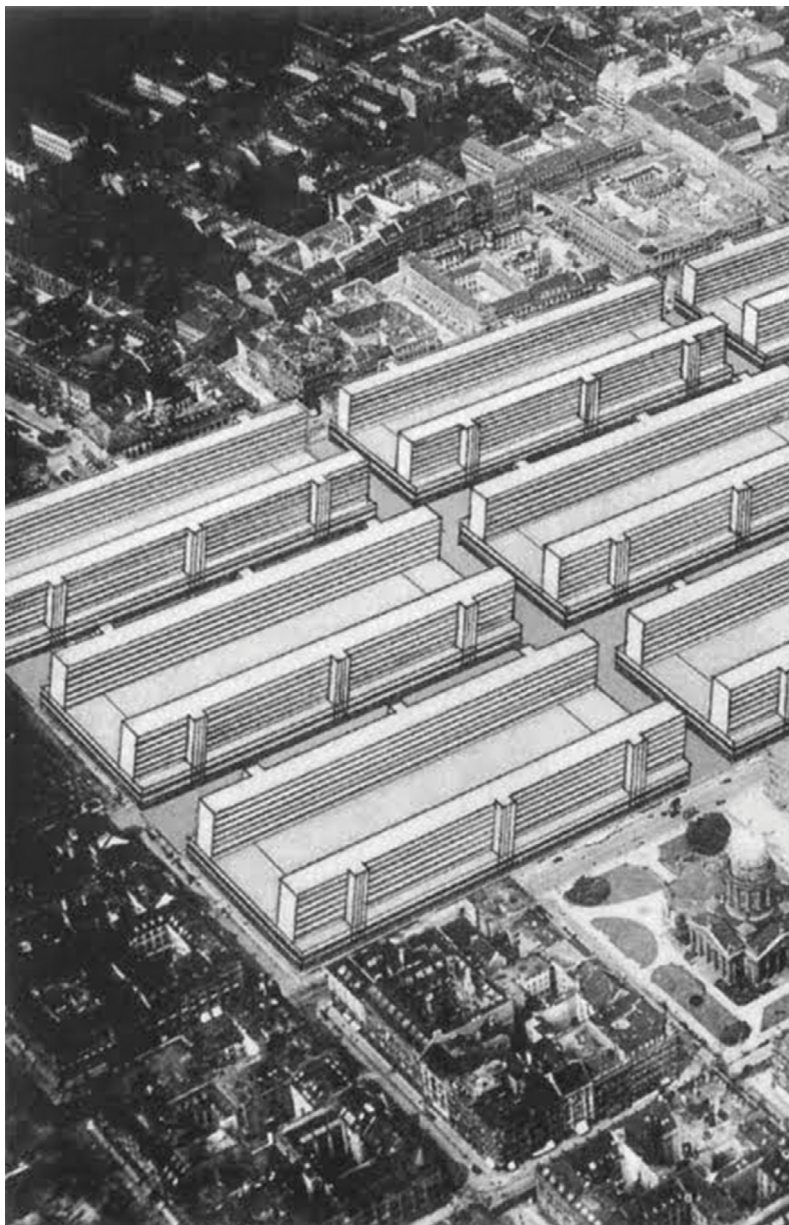
MANFREDO TAFURI, 1973

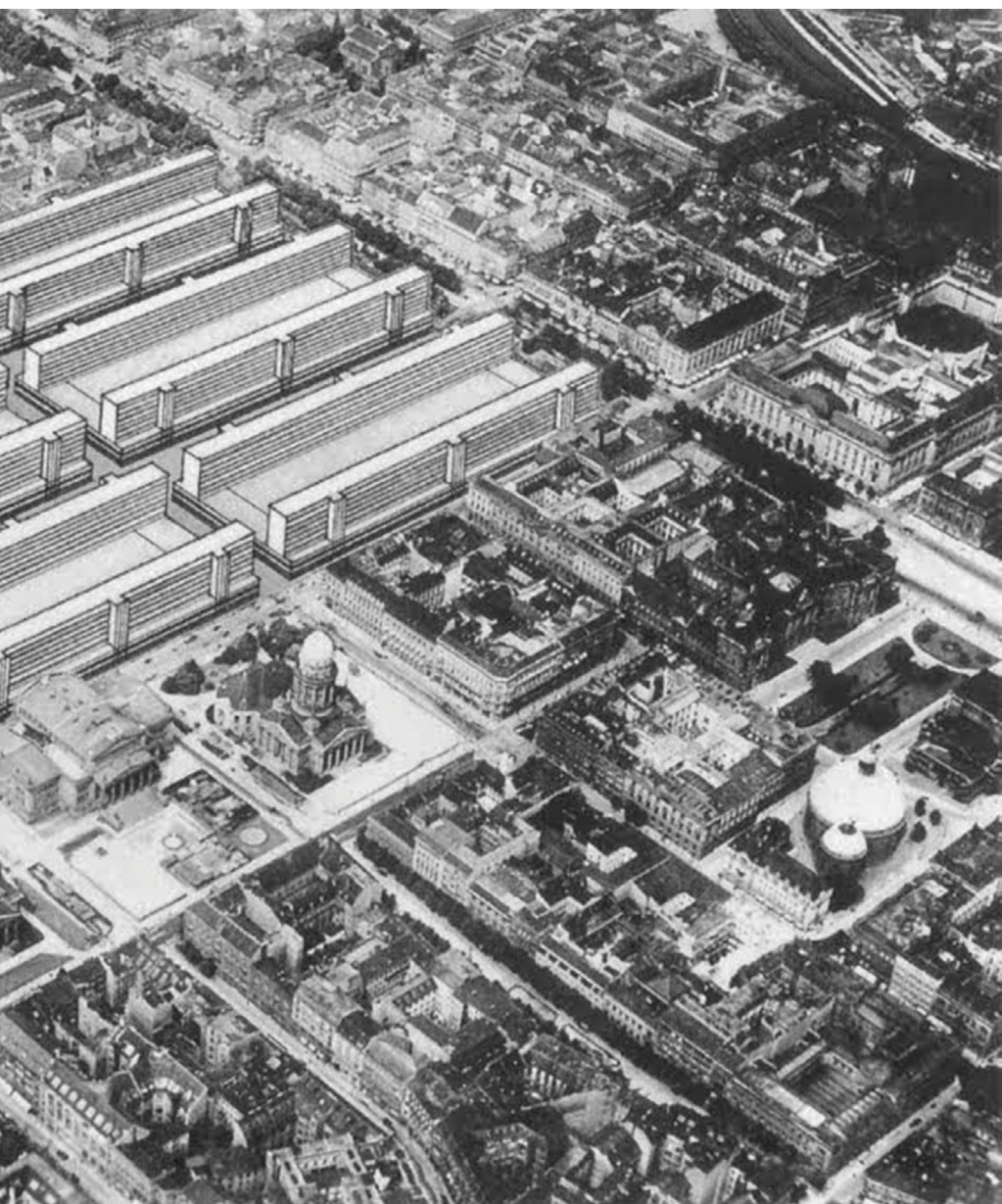
Η «προφητεία» του G. B. Piranesi για μια πόλη ως παράλογη μηχανή κατά κάποιο τρόπο πραγματοποιήθηκε στη μητρόπολη του 19ου αιώνα, ως πρωταρχική δομή της καπιταλιστικής οικονομίας. Το χάος που επικρατεί στις μητροπόλεις επιχειρεί να οργανώσει το έργο του L. Hilberseimer, *Vorschlag zur City-Bebauung* (Πρόταση για την Ανάπτυξη της Πόλης) [25].

Στην οικονομία της ελεύθερης αγοράς σειρές ολόκληρες από κτήρια χτίζονται με απώτερο σκοπό την συγκέντρωση κεφαλαίου, ανθρώπων και την από κοινού εκμετάλλευσή τους. Πλέον η παραγωγή αγαθών για την κάλυψη ατομικών αναγκών δεν επαρκεί και η ανεξέλεγκτη παραγωγή ενθαρρύνεται. Στόχος της είναι η διαρκής διέγερση ανθρώπινων αναγκών και όχι η ικανοποίησή τους. Τα κτήρια συνεπώς χτίζονται χωρίς κανένα μέλημα ως προς το τί ή ποιόν θα στεγάσουν. Για παράδειγμα στον κλάδο της οικοδομής παρατηρεί ο K. Marx (1997: 140), «Όποιος χρειάζεται καινούργιο σπίτι, διαλέγει ένα από τα σπίτια

[25]

L. Hilberseimer,
*Vorschlag zur City-Be-
bauung* (Πρόταση
για την Ανάπτυξη της
Πόλης), 1930.







[26]
Σχέδιο των pupilla
grafik, Salottobuono
για τον ουρανοξύστη
Monadnock στο Σικάγο,
2010

που χτίστηκαν ή που χτίζονται για λόγους κερδοσκοπίας. Ο εργολάβος δεν εργάζεται πια για τον πελάτη, αλλά για την αγορά – όπως και κάθε άλλος βιομήχανος, είναι κι αυτός υποχρεωμένος να έχει έτοιμα εμπορεύματα στην αγορά... Σήμερα δεν μπορεί να προκόψει πια κανένας εργολάβος χωρίς να χτίζει για λόγους κερδοσκοπίας, και μάλιστα σε μεγάλη κλίμακα. Το κέρδος από το ίδιο το κτίσιμο είναι εξαιρετικά μικρό – το κύριο κέρδος του συνίσταται στην ύψωση της γαιοπροσόδου, στην επιτήδεια εκλογή και χρησιμοποίηση του οικοπέδου». Την οικονομική ευημερία που προσέφερε μια τέτοια συγκέντρωση κανείς δεν ήθελε να απαρνηθεί. Και έτσι, η σταθερά αυξανόμενη συγκέντρωση ανθρώπινου δυναμικού με τη σειρά της οδήγησε στην παραγωγή ενός νέου οικοδομικού τύπου. Ο τύπος του ουρανοξύστη [26] σύντομα εμφανίστηκε μαζικά, απρογραμμάτιστα και χωρίς πολεοδομική μελέτη, καλύπτοντας ολόκληρες συνοικίες πόλεων. Συνεπώς η φυσιογνωμία των πόλεων αλλάζει ραγδαία δίνοντας την θέση τους στις μητροπόλεις. Με άλλα λόγια, **ο τύπος του ουρανοξύστη με τη μορφή μεμονωμένου κτιρίου που συνδέεται σε σειρά με άλλα (row house) φαίνεται να συμβάλλει στην αναμόχλευση του μητροπολιτικού χάους.** «Η τωρινή μορφή της μητρόπολης οφείλει την εμφάνισή της πάνω από όλα στην οικονομική έκφραση του κεφαλαιοκρατικού επεκτατισμού», θα πει ο L. Hilberseimer (2012: 86).

Όταν η μητρόπολη μας παρουσιάζεται ως μια συσώρευση ψηλών κτηρίων που προκύπτουν από τυχαίες διαδικασίες εξυπηρετώντας μόνο ανάγκες της στιγμής, δεν συνιστά παρά μια απλή σύμπτωση, που δεν προσφέρει τίποτα στο παρόν [27]. **Από την άλλη πλευρά η μητροπολιτική εμπειρία πάντα προηγείται, αυτή είναι που μετατρέπει τα προϊόντα σε οικονομικίστικα ιερογλυφικά.** Μόνο αργότερα ο L. Hilberseimer στο βιβλίο του *Metropolisarchitecture*, την αποκρυπτογραφεί ως ένα σύνολο δυνάμεων που συνεχώς συγκρούονται αντί να συνεργάζονται, ξοδεύοντας το ανθρώπινο δυναμικό χωρίς αποτέλεσμα. Επομένως η ιδιότητα του ουρανοξύστη για διαρκή διεύρυνση αντιστοιχεί με την κερδοσκοπία ιδιωτικών συμφερόντων μέσα στη μητρόπολη, όπου η γη εμφανίζεται υποδιαμεμένη σε οικόπεδα [28].

Η αυτονομία της μονάδας

Το πρόβλημα του κτηρίου-εμπορεύματος μπορεί να επιλυθεί

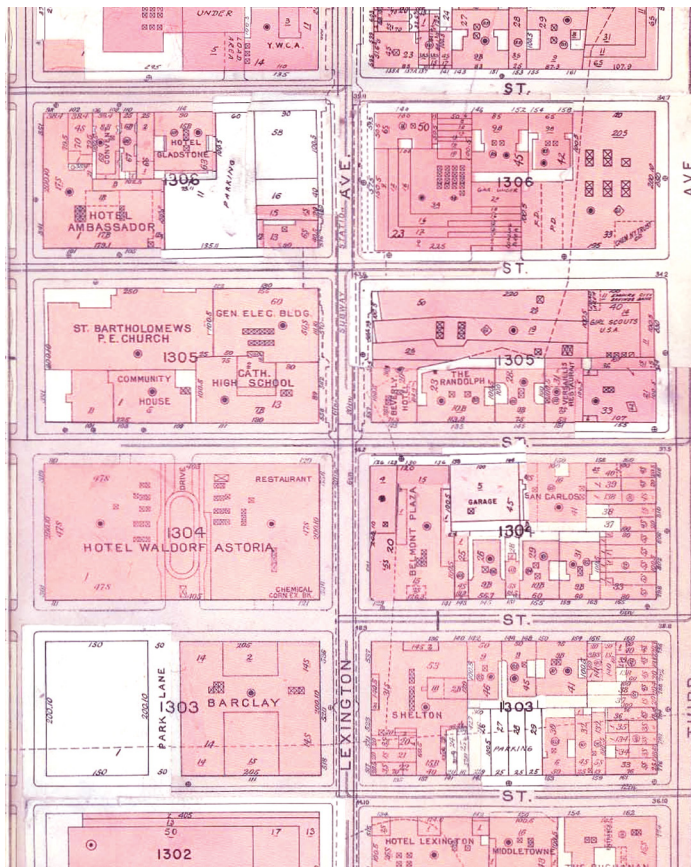
[27]

A. Stieglitz, *From My
Window at the Shelton,
North*, 1931

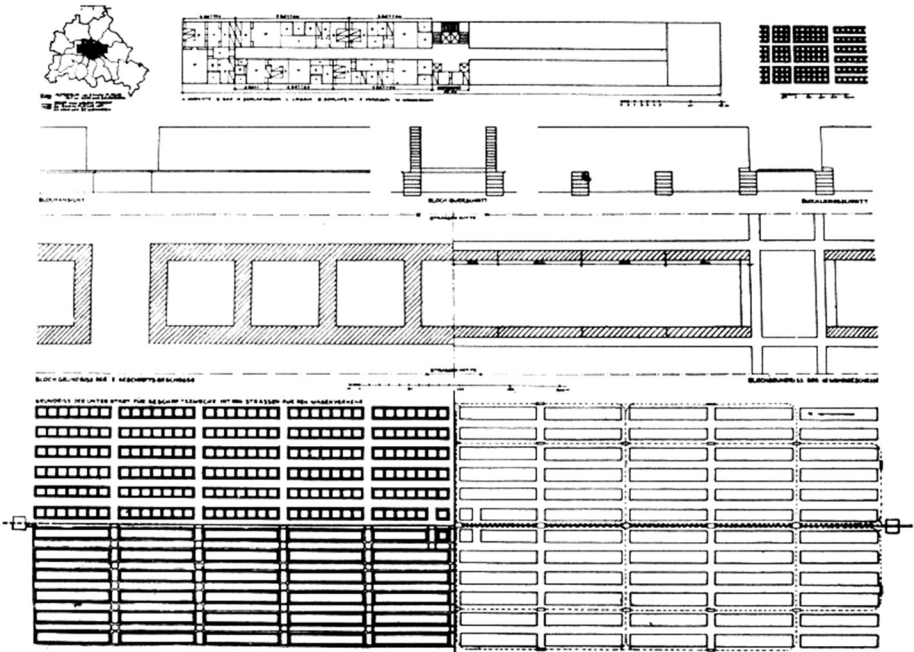


[28]

R. Koolhaas, *Delirious New York*, Χάρτης μορφών κάλυψης και χρήσεων γης της Νέας Υόρκης, 1936



[29]

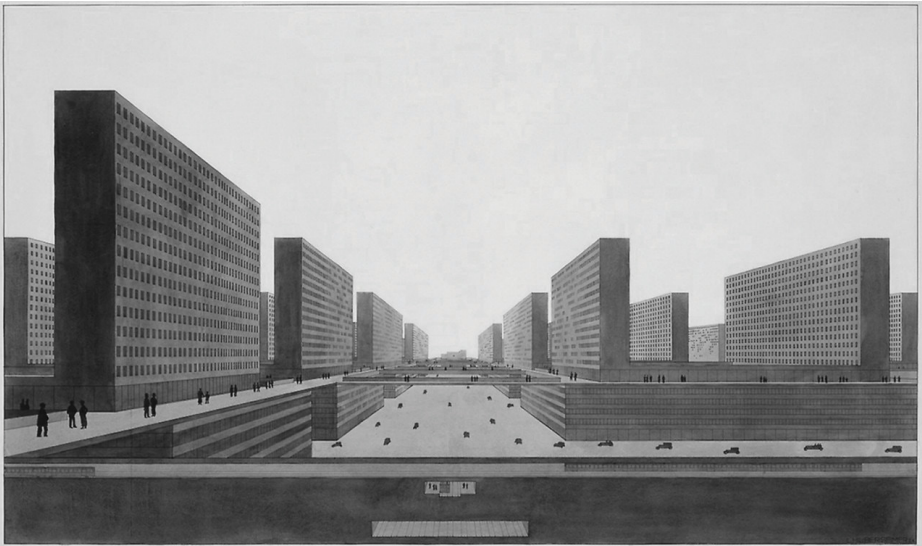


[29]
L. Hilberseimer, *High-rise City*, κατόψεις και τομές, 1924.

μόνο σε συνδυασμό με το πρόβλημα της πόλης. Σχετικά με το πρόβλημα συντονισμού μεταξύ κτηριακής μονάδας και αστικού οργανισμού, αυτό που έγραψε ο L. Hilberseimer (2012: 270) είναι υποδειγματικό: «Η αρχιτεκτονική της μητρόπολης βασίζεται στην επίλυση του δωματίου και του άστου εν γένει. Το δωμάτιο, συστατικό στοιχείο της κατοικίας, θα καθορίσει την μορφή της και καθώς οι κατοικίες σχηματίζουν οικοδομικά τετράγωνα, το δωμάτιο μετουσιώνεται σε ρυθμιστή του άστου. Αμοιβαία η ομοιογενής δομή της πόλης θα επηρεάσει τον σχεδιασμό του δωματίου».

Εδώ το δωμάτιο κατανοείται ως ένα στοιχείο εγγενώς πολλαπλό και αναπαράξιμο, σε *μονάδα* σχεδιασμένη να αναπαράγεται [29]. Όμως πέραν από πρωταρχικό στοιχείο της συνεχούς γραμμής παραγωγής που ολοκληρώνεται με την πόλη, η *μονάδα* είναι και το στοιχείο που επηρεάζει τη δυναμική του συνόλου των κτιριακών δομών. Ο ουρανοξύστης «δεν είναι πλέον ένα αντικείμενο, αλλά ο τόπος στον οποίο η συναρμολόγηση των μονάδων ενσαρκώνεται» (Tafari 1976: 105). Και αφού σε κάθε πολλαπλασιασμό της η *μονάδα* μετουσιώνεται σε κατοικία και με κάθε πολλαπλασιασμό, η τελευταία μετουσιώνεται σε οικοδομικό τετράγωνο, αυτός δεν συνιστά αποτέλεσμα τυχαίων διαδικασιών που εξυπηρετούν μόνο ανάγκες της στιγμής, αλλά προγραμματισμένων ενεργειών που λαμβάνουν υπόψη μελλοντικές ανάγκες. Στην επερχόμενη συγκέντρωση του ουρανοξύστη με άλλους, δεν θα είναι παρά μια *μονάδα*, όπως όλα τα οικοδομήματα, για τον σχηματισμό οικοδομικών τετραγώνων. Άρα, μόνο με την εξαφάνιση των ξεχωριστών αρχιτεκτονημάτων το χάος της μητρόπολης μπορεί να αντιμετωπιστεί. Παράλληλα αυτό που αναπαριστά η *μονάδα* σε αφαίρεση, μια συνολική οργάνωση αμοιβαίων αναγκών και σχέσεων, αποτελεί την ίδια την πραγματικότητα της αστικής δομής. Ο L. Hilberseimer συνεκτικά θέτει λοιπόν την πόλη σε συμπληρωματικό όρο στο θεώρημά του. **«Η διάταξη των μονάδων μπορεί να προδιαθέσει τις συντεταγμένες του σχεδιασμού ολόκληρης της πόλης. Αμοιβαία, η δομή της πόλης υπαγορεύοντας τους νόμους της συναρμολόγησης είναι σε θέση να επηρεάσει την τυποποιημένη μορφή της μονάδας»** (Tafari 1976: 105).

Η αντίληψη της μητρόπολης ως καταναλωτή παρά ως παραγωγού θεωρείται εσφαλμένη. «Αυτή παραπέμπει στις αναπαραγωγικές διαδικασίες που τη δημιούργησαν,



[30]

L. Hilberseimer,
προοπτική άποψη του
High-rise City, 1924

23

Τον συντονισμό του
συνόλου ενεργειών και
των τεχνικών μέσων
που αφορούν την
παραγωγή, τη διανομή
και την κατανάλωση
των αγαθών ή την
παροχή υπηρεσιών.

24

Σε μία ανάλογη
εμπειρία περιέρχεται το
πλήθος «πηγαίνοντας»
στο σινεμά. Εκεί «Οι
αντιδράσεις των
μεμονωμένων ατόμων,
το άθροισμα των
οποίων συνιστά την
μαζική αντίδραση του
κοινού εξαρτάται εκ
των προτέρων από
την άμεση επικείμενη
μαζικοποίηση
του. Και μόλις οι
αντιδράσεις αυτές
εκδηλώνονται, φαίνεται
να αυτοελέγχονται
κιάλας». Έτσι που η
σχέση των μαζών με την
τέχνη από εξαιρετικά
επιφυλακτική
μετατρέπεται στην πιο
προοδευτική. Benjamin
W., ό.π., σελ.45-46

25

Tauri M., (1976), ό.π.,
σελ.50-57

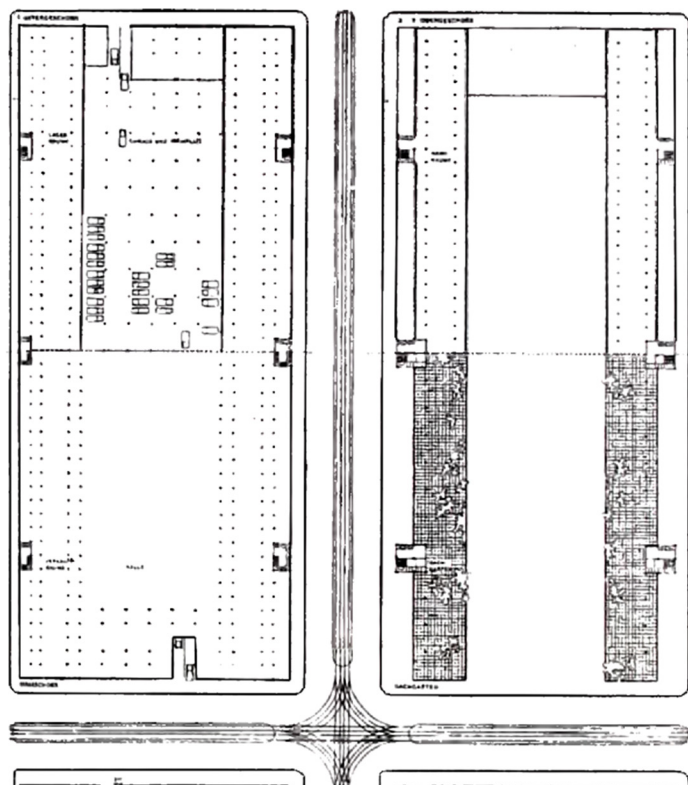
φαινομενικά παράγοντας την μορφή της χωρίς μεσολαβήσεις» (Hays 1990: 269). Με άλλα λόγια, η μητρόπολη διερευνάται ως μια απρόσκοπτη ενσωμάτωση των κλιμάκων, από την μικρότερη μέχρι την μεγαλύτερη. Και επειδή οι άνθρωποι είναι αυτοί που την παράγουν, η ανάπτυξή της είναι αλληλένδετη με αυτούς. Η μοντέρνα πόλη επιταχύνοντας τις παραγωγικές διαδικασίες, μέσα από τον οικονομικό έλεγχο²³ της ίδιας, συμβάλλει παράλληλα «σε μία αποδοτικότερη εργασία (σωματική και πνευματική) του συνόλου των ανθρώπων»²⁴ (Hilberseimer 2012: 87). Και το άλλοτε μεμονωμένο κτίριο μεταμορφώνεται σε σπίτι για τις μάζες, ενώ η μητρόπολη σε μία γιγαντιαία *κοινωνική μηχανή*²⁵.

«Επομένως επέρχεται το τέλος της μητρόπολης; Όχι! Αλλά το τέλος στη μητρόπολη που βασίζεται στην αρχή της κερδοσκοπίας και που δεν μπορεί να απελευθερωθεί από το μοντέλο της πόλης του παρελθόντος παρά τις τροποποιήσεις που έχει βιώσει. **Ένα τέλος στην μητρόπολη που δεν έχει ακόμη ανακαλύψει τους δικούς της κανόνες**» (Hilberseimer 2012: 90).

Το μητροπολιτικό Βερολίνο ανακατασκευάζεται

Ο L. Hilberseimer με τα παραπάνω λόγια ασκεί κριτική στη μητρόπολη του 19ου αιώνα. Αυτή υπόκειται ακόμη στους συσχετισμούς των ατομικών ιδιοκτησιών, βασίζεται δηλαδή στον οργανισμό των μεσαιωνικών πόλεων. Στην μεσαιωνική πόλη οι κατοικίες τοποθετούνταν πάνω από τους χώρους εργασίας και εμπορίου, έτσι που όλες οι απαραίτητες δομές για την ορθή λειτουργία μιας πόλης βρίσκονταν κάτω από μία στέγη. Στην πρόταση του L. Hilberseimer για την *Ανάπτυξη του Κέντρου του Βερολίνου*, μια περαιτέρω εξέλιξη της πολεοδομικής μελέτης *High-rise City* [30], το χαρακτηριστικό αυτό χρησιμοποιείται αλλά με παντελώς καινούργιο τρόπο. **Η μοντέρνα πόλη ανακαλύπτει τον κανόνα της στον καθ' ύψος συσχετισμό μεταξύ των δομών παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης.** Μα «Ό,τι ήταν ατομικό στο παρελθόν, στην εποχή της χειρωνακτικής εργασίας, θα μετατραπεί σε συλλογικό στο μέλλον, στην εποχή της εκβιομηχάνισης» (Hilberseimer 2012: 123). Η αρχιτεκτονική της μητρόπολης δε μπορεί πλέον να σχεδιάζει μοναδικά μνημεία, έχει την υποχρέωση να σχηματίσει τη συχνά γιγαντιαία και ετερογενή μάζα υλικού, που ονομάζεται μητρόπολη. Και έτσι τα μεμονωμένα σπίτια συγκεντρώνονται σε ομάδες, και το ιδιωτικό κτήριο αντικαθίσταται από το κοινό.

[31]



[31]

L. Hilberseimer, κάτοψη των κτηριακών μονάδων της *Πρότασης για την Ανάπτυξη της Πόλης*, 1924. Οι κατόψεις κόβονται σε διαφορετικό σημείο αποκαλύπτοντάς την δυνατότητα του κτιρίου να «καταγράφει» ποικίλα δεδομένα.

«Με την πραγματική ενότητα του κύκλου παραγωγής να αναγνωρίζεται στην πόλη, ο μόνος κατάλληλος ρόλος για τον αρχιτέκτονα είναι ως συντονιστής αυτού του κύκλου» (Tafuri 1976: 106). Ο L. Hilberseimer αποδέχεται την αδυναμία ανάκτησης της αυθεντικότητας του αντικειμένου στην μαζική εκβιομηχανισμένη πόλη και χρησιμοποιεί «ένα υβρίδιο πλάκας και πλίνθου όπου όλες οι αστικές δραστηριότητες παραγωγής, διαμονής και κατανάλωσης οργανώνονται σε υπέρθεση» (Aureli 2011b: 14). Η *μονάδα* επικυρώνει μια αρχιτεκτονική του ορθογωνίου και στην επανάληψή της, το Βερολίνο αναδύεται. Το νεοφυές Βερολίνο αποτελείται από δύο πόλεις στοιβαγμένες η μία πάνω στην άλλη. Η «εμπορική πόλη» βρίσκεται από κάτω, στο επίπεδο της υφιστάμενης οδικής κυκλοφορίας και η «πόλη κατοικίας» από πάνω, όπως και προηγούμενως. Μα πλέον οι Βερολινέζοι ζουν, εργάζονται και κινούνται οπουδήποτε²⁶. Επειδή **η μονάδα καλύπτει ολόκληρο οικοδομικό τετράγωνο, επιτρέπει την εκμετάλλευση του χώρου ποικιλοτρόπως και στη συγκέντρωση της με τις άλλες σε ένα νοητό πλέγμα, ικανό να επαναλαμβάνεται διαρκώς, η ποικιλία είναι απεριόριστη.**

«Η αρχιτεκτονική δεν θεωρείται πλέον η ενσάρκωση αξιών εκτός από τον εαυτό της αλλά πιο πολύ ως μια πραγματικότητα εντός της» (Aureli 2011a). Ο L. Hilberseimer φιλοδοξεί στην αυτόματη μεταγραφή ενός κοινωνικά καθορισμένου, εμπειρικού προγράμματος σε χτισμένη μορφή. Το επαναλαμβανόμενο πλέγμα συνιστά συνεπώς ένα γράφημα, το οποίο «καταγράφει συμπεριφορές, γεγονότα, ροές, αλλαγές, συσσωρεύσεις, αφαιρέσεις, εξαφανίσεις, μεταλλάξεις, διακυμάνσεις, αποτυχίες, ταλαντώσεις, παραμορφώσεις» (O.M.A., Koolhaas and Mau 1995: 341) [31]. Η μόνη λειτουργία αυτού του οργανισμού είναι να επιτρέπει στους κατοίκους του να υφίστανται!

Το δράμα της μονάδας

Χωρίς αμφιβολία, αυτή η τρισδιάστατη δομή είναι η πιο ευέλικτη που θα μπορούσε να αποτυπωθεί συγχρόνως όμως είναι και η πιο άκαμπτη. Αυτή δεν είναι παρά ένας τρισδιάστατος κάρναβος και «το εντυπωσιακό στον κάρναβο είναι ότι ενώ αποτελεί το πιο αποτελεσματικό σύμβολο ελευθερίας, είναι εξαιρετικά περιοριστικός στην πραγματική άσκησή της» (Krauss 1986: 160). Συγκριμένα, **ένα αρχιτεκτόνημα δεσμευμένο σε αυτού του είδους την λογική, δεν μπορεί παρά να ακυρώνει**

26

Aureli P.V., ό.π., σελ.13-14

οποιαδήποτε φόρμα δεν προέρχεται από μια κατά συρροή επανάληψη του πολλαπλού εαυτού του. Οδηγούμαστε λοιπόν στην πεποίθηση ότι αυτός ο συγκεντρωτικός οργανισμός *μόνο να επαναληφθεί μπορεί*²⁷. Ο M. Hays είναι ο πρώτος που θα παρατηρήσει ότι η δουλειά του L. Hilberseimer, έπειτα από το *High-rise City*, παύει να εξελίσσεται και αντ' αυτού εμπλέκεται σε μία διαρκή επανάληψη.

Αυτή η κατάσταση γίνεται έκδηλη στο αξονομετρικό της *Πρότασης για την Ανάπτυξη του Κέντρου της Πόλης* του 1930 [32]. Εκεί εισάγεται μια παραλλαγή που καθιστά το σχέδιο ένα είδος *mise-en-abîme*²⁸. Καθώς το έργο δεν είναι παρά μια εναλλακτική εκδοχή του *High-rise City* του 1924, καθίσταται μια απλή αναπαραγωγή του τελευταίου. Μα όταν κάθε πολεοδομική πρόταση αντιστοιχεί σε μία διαφορετική χρονική στιγμή του ίδιου ομοιόστατου μητροπολιτικού μηχανισμού, τότε ο διπλασιασμός με τον οποίο βρισκόμαστε αντιμέτωποι δηλώνει μόνο την έλλειψη μιας προέλευσης. Από τη μια πλευρά, οι σειριακά διατεταγμένες μονάδες της μητρόπολης του L. Hilberseimer ακολουθούν τους παραγωγικούς κύκλους της πραγματικής πόλης. Όμως δεν είναι διαφανής σε αυτούς, η *μονάδα* τους αποκαλύπτει μέσα από αναπαραστατικές συμβάσεις. «Ο L. Hilberseimer οργανώνει μια μεταφορά των παραγωγικών και λειτουργικών διαδικασιών της πόλης, μεσολαβώντας τις με τις συμβάσεις της αρχιτεκτονικής φόρμας. Και έτσι περικλύβει τις πολύπλοκες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που τις παράγουν, αποκρύπτοντας την «πραγματική» προέλευση της σχηματοποίησής τους με ένα υποκατάστατο: μια αναλλοίωτη αρχιτεκτονική μορφή» (Hays 1990: 286). Η *Πρόταση για την Ανάπτυξη του Κέντρου της Πόλης* μας μαρτυρά ότι αν ο αρχιτέκτονας μπορεί να συντονίσει τους κύκλους παραγωγής, είναι επειδή τα αντικείμενα επιτρέπουν την απόδοσή τους ως κοινωνικοοικονομικά ιερογλυφικά, είναι ικανά δηλαδή να σχηματιστούν μέσα από παραγωγικές μεθόδους.

Μα οδηγούμαστε σε περαιτέρω παράδοξα όταν **στο σχέδιο του L. Hilberseimer κάθε εξαίρεση και διαφορά απορροφάται! Η μητρόπολη που περιγράφει δεν επιτρέπει εναλλακτικές.** Εδώ, η απρόσκοπτη επέκταση που προωθείται από τις δομές παραγωγής, η οποία «συστηματικά μεταβολίζει οτιδήποτε, μέσα σε μια διαδικασία που αλλάζει πάντα και είναι ικανή να διατηρεί τη σταθερότητά της» (Aureli 2011b: 16), είναι πρώτα απ' όλα δυνατότητα της φόρμας. Και έτσι «το έργο δεν είναι

27

Krauss R., (1986), *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press, σελ. 157-162

28

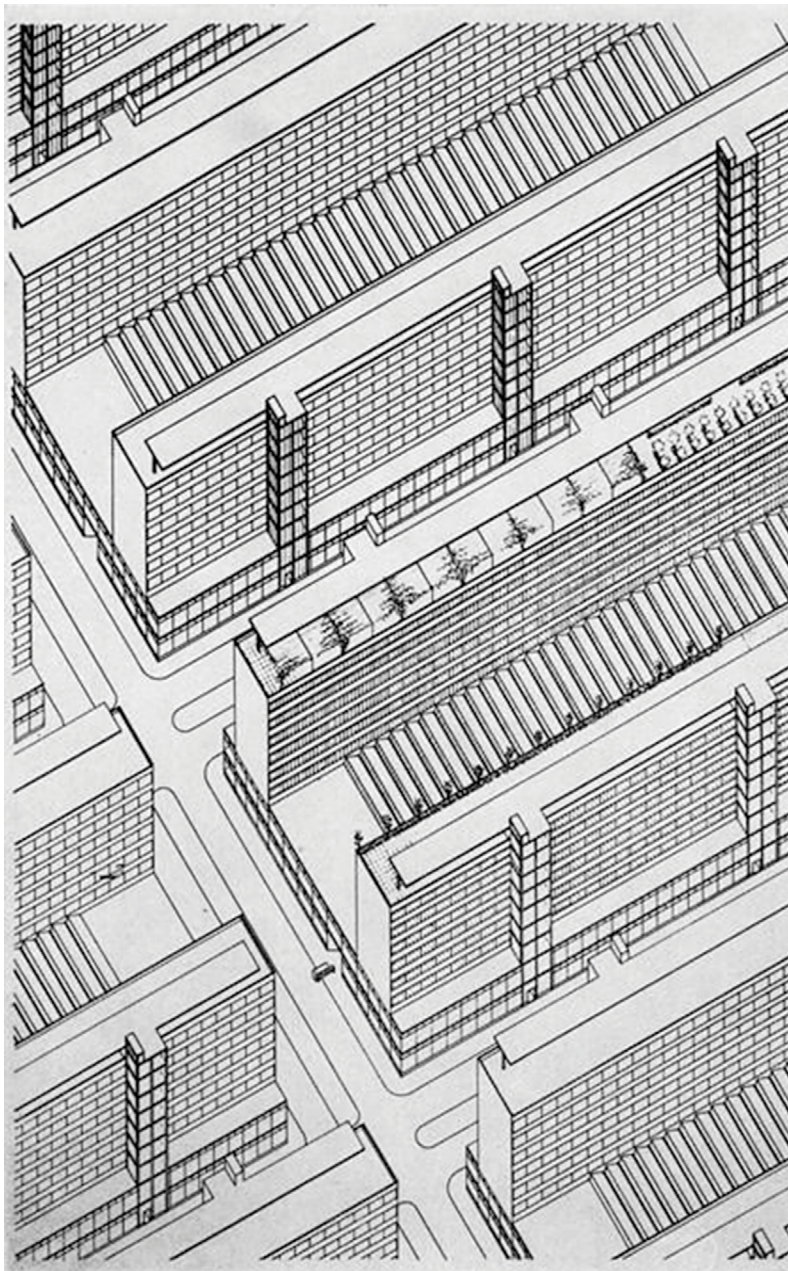
Το *mise-en-abîme* είναι μια αναπαραστατική τεχνική τοποθέτησης ενός αντιγράφου μιας εικόνας στο εσωτερικό της, συχνά με έναν τρόπο που υποδηλώνει μια απεριόριστα επαναλαμβανόμενη ακολουθία. Σαν όρος καθιερώθηκε για πρώτη φορά στην μοντέρνα κριτική από τον γάλλο συγγραφέα André Gide. https://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme

απλώς ένα διαθέσιμο, ουδέτερο φόντο στο οποίο μπορεί να διαδραματιστεί ο μονοπωλιακός καπιταλισμός, απορροφώντας όλα τα πράγματα, τους ανθρώπους και την σκέψη σε ένα σύστημα ενιαίας αγοράς. Αλλά το ίδιο είναι η μορφή αυτού του συστήματος» (Hays 1990: 288).

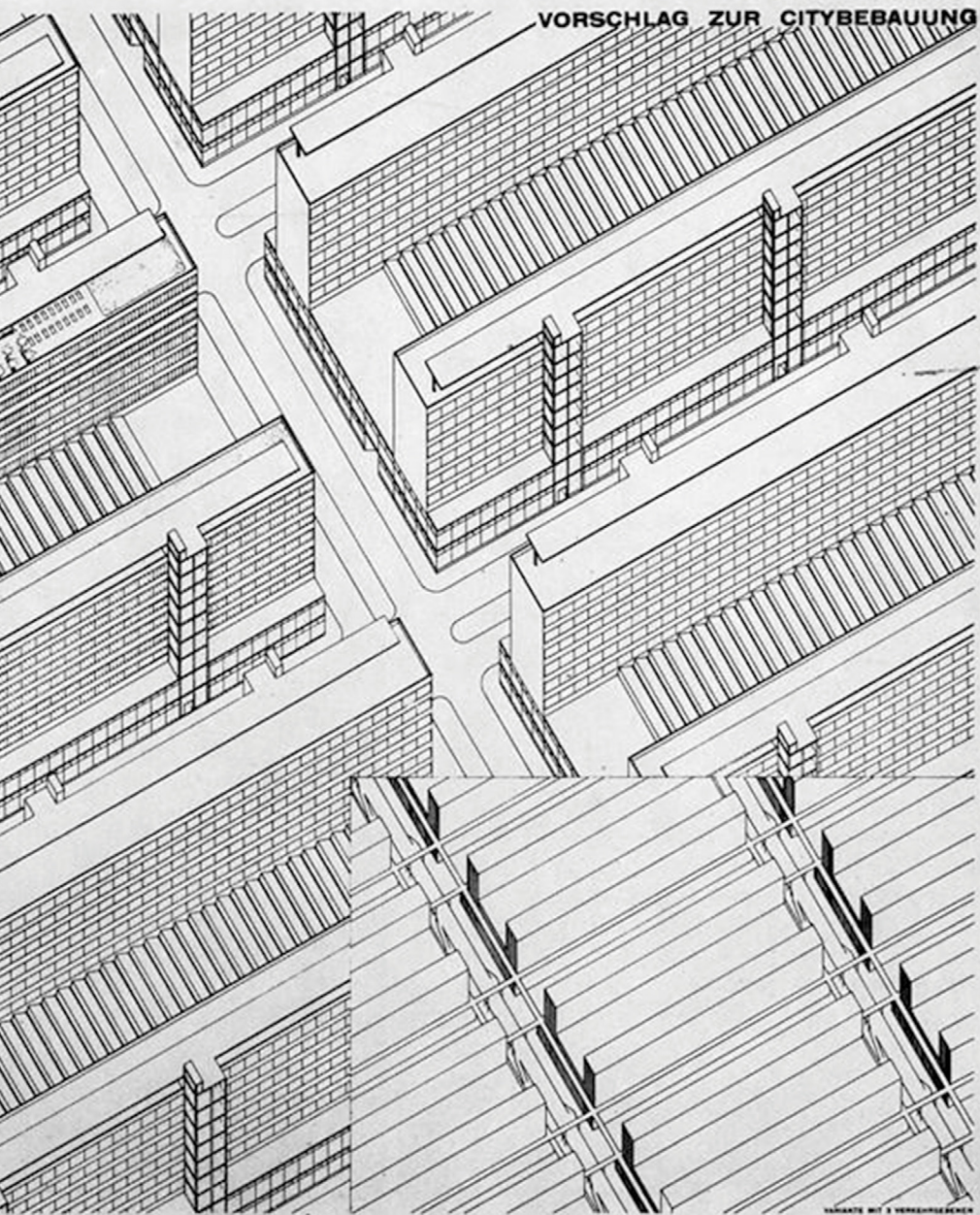
«Πασχίζοντας να δώσεις μορφή σε τεράστιες μάζες κυβερνώμενες από πολλαπλότητα, τονίζεις τον γενικό κανόνα, ενώ παραμερίζεις εξαιρέσεις και μικροδιαφορές. Το μέτρο βασιλεύει και αναγκάζει το χάος να πάρει μορφή: μία λογική σαφής μαθηματική φόρμα» (Hilberseimer 2012: 279-278). Η τραγική ειρωνεία της μητροπολιτικής αρχιτεκτονικής διακρίνεται στα λόγια του L. Hilberseimer. Ο οποίος ενώ μιλάει για έναν σχηματισμό της πολλαπλότητας συγχρόνως αναφέρεται σε έναν ολοκληρωτισμό της μορφής. **Την ίδια στιγμή που η μονάδα επιτρέπει την μέγιστη ποικιλία, αυτή αφαιρεί οποιαδήποτε διάκριση.** Τώρα καταλαβαίνουμε τι πραγματικά αναπαριστά η *Πρόταση για την Ανάπτυξη του Κέντρου της Πόλης*: τη διαρκή συντήρηση της ορθολογικής αρχιτεκτονικής.

[32]

L. Hilberseimer,
αξονομετρική άποψη
της Πρότασης για την
Ανάπτυξη της Πόλης,
1924



VORSCHLAG ZUR CITYBEBAUUNG



VARIANTE MIT 3 VERKEHRSGESSENEN

ΣΥΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

29

Ο F. Nietzsche γράφει επανειλημμένα ότι ο νεωτερισμός είναι η εποχή που «οι υψηλότερες αξίες υποτιμούν τις ίδιες». *Rampley M., (1999), Nietzsche, Aesthetics and Modernity, Cambridge: Cambridge University Press*

Κινητήριος μοχλός της ερευνητικής ήταν η διερεύνηση του μοντέρνου αρχιτεκτονήματος, όπως αυτό ερμηνεύθηκε από τον Μ. Tafuri στην ιδέα της *ουτοπίας*. Ορμώμενοι από την ιδέα μιας διεργασίας σε εξέλιξη που είναι αναγκασμένη να επαναλαμβάνεται, επιχειρήθηκε να διευκρινιστεί πώς η επιθυμία για καινοτομία έδωσε την θέση της σε έναν αυτοματοποιημένο μηχανισμό, που επιδιώκει την αλλαγή για την αλλαγή. Ή αλλιώς πώς *οι ύψιστες αξίες* –της ιστορίας και της ανταλλαγής- *υποτιμούν τις ίδιες*.²⁹

Για την ανάδειξη του μοντέρνου αρχιτεκτονήματος, η έννοια του *φετιχισμού των πραγμάτων* αποτέλεσε οδηγό, αυτή αποκάλυψε ότι η αρχιτεκτονική συνιστά ένα κοινωνικό ιερογλυφικό. Αυτού του είδους η αρχιτεκτονική, αρχικά εκπροσωπείται από το *μοντέλο*. Ο πολεοδομικός του χαρακτήρας θεμελιώθηκε στην δυνατότητα του ίδιου του *μοντέλου* να «συγκεντρώνεται» με άλλα, εξίσου ανεξάρτητα *μοντέλα*. Ήδη φορέας μνήμης ως έργο του ανθρώπου, αλλά επίσης ικανό να επιταχύνει την αστικοποίηση της πόλης, το *μοντέλο* συνιστά την ιστορία και την ιδέα της πόλης μέσα στη διαδικασία κατασκευής του εαυτού της. Όμως στο Campo Marzio του G. B. Piranesi η αρχαία Ρώμη αντί για μέσο έγκρισης της

αρχιτεκτονικής λειτούργησε διασπαστικά. Εφόσον συγκροτείται από άμορφους σωρούς θραυσμάτων, τα θραύσματα-μοντέλα γίνονται αντιληπτά ως η αρχιτεκτονική μιας πόλης της οποίας η μορφή δεν έχει οριστεί ακόμη. Προκύπτει λοιπόν ότι τα θραύσματα δεν μαρτύρησαν καμία διαφορά, συνεπώς κανένα παρελθόν, αντίθετα αποκάλυψαν τον μύθο του ιστορικισμού. Έτσι, ο άλλοτε ζωντανός οργανισμός που αναπτυσσόταν διαρκώς λαμβάνοντας το νόημά του από την ιστορία, πήρε την μορφή μιας ομοιογενούς έκτασης παραγεμισμένης με αντικείμενα που αναφέρονται στο απόλυτο σημασιολογικό κενό.

Παραδόξως, σε αυτήν την νέο-ανακαλυφθείσα κενότητα διακρίνεται η προοπτική για μια ατελείωτη ανάπτυξη. Το *ομοειδές των πραγμάτων* ταυτίζεται με την μητροπολιτική πραγματικότητα. Αυτή, όπως εξετάστηκε, όχι μόνο επιβεβαιώνεται σε αναπαράξιμες διαδικασίες και αντικείμενα, αλλά παρέχει και τις απαραίτητες συνθήκες για τη διαφοροποίηση, την εκλέπτυνση και τον εμπλουτισμό των αναγκών του κοινού. Το εμπόρευμα καθώς ενσαρκώνει την μητρόπολη εμφανίστηκε με δική του βούληση, να επιδιώκει τη συνάντηση με το διαρκώς διαφορετικό κοινό ώστε να ανακτά σε ένα διαφορετικό και υψηλότερο επίπεδο κάθε φορά τη μοναδικότητά του.

Προς το παρόν, διαγράφεται μια εξέλιξη της ιδέας του μοντέρνου αρχιτεκτονήματος. Το *δράμα* που αποκάλυψε ο G. B. Piranesi ακόμη εμφανίζεται με ευεργετικές ιδιότητες, διότι διαμέσου αυτού η *ιστορική αξία* του θραύσματος έδωσε την θέση της στην *ανταλλακτική αξία* του εμπορεύματος. Δηλαδή σε μια νέα *ουτοπία* που οικοδομήθηκε στην διάλυση του αντικειμένου. Όταν όμως το εμπόρευμα μεταφράζεται από τον L. Hilberseimer σε κτηριακή *μονάδα* σχεδιασμένη να αναπαράγεται που στην αναπαραγωγή της θα οργανώσει το μητροπολιτικό Βερολίνο, κάθε εξαίρεση και διαφορά απορροφάται. Το κτήριο-εμπόρευμα που εξετάστηκε δεν επιδιώκει την διαρκή του μεταβολή, αντίθετα μεταβολίζει οτιδήποτε, μέσα σε μια διαδικασία που αλλάζει πάντα, διατηρώντας την σταθερότητα της. Πίσω από την διάλυση του αντικειμένου κρυβόταν η συντήρησή του ως απόλυτη αξία! Έτσι, δια μέσου των δύο αρχιτεκτονικών έργων μπορεί κανείς να βρει, από την μία την ματαιότητα και από την άλλη τον ολοκληρωτισμό. Τελικά, το μοντέρνο αρχιτεκτόνημα απλώς αντιστοιχεί με μια μόδα, το οποίο αυτόματα σημαίνει και το τέλος του.

Όμως δεν μπορούμε να ξεφορτωθούμε έτσι απλώς

30

Για το συμπέρασμα της πολλαπλής φύσης της πρωτοτυπίας βασιστήκαμε στα κεφάλαια «Photographic Conditions of Surrealism» και «The originality of the Avant-Garde»: A Post-modernist Repetition, του βιβλίου της Krauss R., (1986), *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, σελ. 87-118 και 151-170

τη νεωτερικότητα, αυτή η ένταση μεταξύ αφοσίωσης και κριτικής παραμένει.³⁰ Από την μια, η διαδοχή των κεφαλαίων επιχειρεί την ανάπτυξη της προβληματικής του αρχιτεκτονήματος που εξελίσσεται μέσα από το *δράμα* του. Από την άλλη επαναλαμβάνοντας ή αλλιώς διπλασιάζοντας την προαναφερθείσα ένταση, τα περιεχόμενα της ερευνητικής μετατρέπονται σε ένα *mise-en-abîme*. Όπως προαναφέρθηκε, αυτή η αναπαραστατική τεχνική τοποθέτησης ενός αντιγράφου μιας εικόνας στο εσωτερικό της υποδηλώνει μια απεριόριστα επαναλαμβανόμενη ακολουθία. Συνεπώς, η δεύτερη ένταση λειτουργεί ως μια προσομοίωση της πρώτης, αλλά ιδωμένη σε συνδυασμό με αυτήν διαλύει οποιαδήποτε πρωτοκαθεδρία της πρώτης έντασης. Έτσι το *δράμα* μετατίθεται χρονικά, εμποδίζοντας το ίδιο να νοηθεί ως η προέλευση (Διαφωτισμός) του μοντέρνου αρχιτεκτονήματος. Η πρωτοτυπία που επιχειρήσε να αποκαλύψει η αρχιτεκτονική της τυποποίησης είναι ήδη διαρρηγμένη από επαναληπτικές μεθόδους. Ο νεωτερισμός με άλλα λόγια είναι πολλαπλός: *ένα σύστημα αναπαραγωγών χωρίς αυθεντικό*, με τα δύο μοντέρνα αρχιτεκτονικά έργα να εκλαμβάνονται τελικά ως αντίγραφα.

ΠΗΓΕΣ

Βιβλιογραφία

- Argan C.G., (1963), “On the Typology of Architecture”, *Architectural Design* 33, τεύχος 12, σ. 564-565
- Aureli P. V., (2011a), “The Barest Form in Which Architecture Can Exist: Some Notes on Ludwig Hilberseimer’s Proposal for the Chicago Tribune Building”, διαθέσιμο στο <http://thecityasaproject.org/2011/10/the-barest-form-in-which-architecture-can-exist-some-notes-on-ludwig-hilberseimerseimers-proposal-for-the-chicago-tribune-building/> (πρόσβαση 17/2/2019)
- Aureli P. V., (2011b), *The possibility of an absolute architecture*, New York: The MIT Press
- Benjamin W., (1969 [1935]), “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” στο *Illuminations*, μτφ. H. Zohn, New York: Schocken Books
- Benjamin W., (2013), *Για το έργο τέχνης: Τρία Δοκίμια*, μτφ. Α. Οικονόμου, Αθήνα: Πλέθρον
- Eggeling V., (1924), *Symphonie Diagonale*, διαθέσιμο στο <https://vimeo.com/119215687> (πρόσβαση 25/2/2019)
- Fabrizi M., (2016), “Pirro Ligorio’s Antiquae Urbis Romae Imago (Image of the Ancient City of Rome), 1561”, διαθέσιμο στο <http://socks-studio.com/2016/03/13/pirro-ligorios-antiquae->

- urbis-romae-imago-image-of-the-ancient-city-of-rome-1561/ (πρόσβαση 10/3/2019)
- Gregotti V., (1985), “The Grounds of Typology” στο *Casabella*, τεύχος 509-510, σ. 4-8
- Hays M., (1990), *Modernism and the Post-Humanist Subject: The architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Cambridge: The MIT Press
- Heynen H., (1999), *Architecture and Modernity: A critique*, Cambridge: The MIT Press
- Hilberseimer L., (2012[1927]), *Metropolisarchitecture and Selected Essays*, μτφ. R. Anderson, New York: Columbia University GSAPP Books
- Jacoby S., (2012), *The Reasoning of Architecture: Type and the Problem of Historicity*, PhD thesis, Berlin: Technical University of Berlin
- Krauss R., (1986), *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press
- Lucarelli F., (2018), “The Origins of The Plan: Forma Urbis Romae (between 203 and 211 CE)”, διαθέσιμο στο <http://socks-studio.com/2018/11/04/forma-urbis-romae/> (πρόσβαση 10/3/2019)
- Madrado L., (1995), *The Concept of Type in Architecture*, PhD thesis, Zurich: Swiss Federal Institute of Technology
- Marshall B., (1988[1982]), *All that is Solid Melts Into Air: The experience of Modernity*, Ontario: Penguin Books
- Marx K., (1995[1867]), *Capital: A Critique of Political Economy*, Volume I, μτφ. S. Moore, Marx/Engels Internet Archive
- Marx K., (1997[1878]), *Capital: The Process of Circulation of Capital*, Volume II, μτφ. I. Lasker, Marx/Engels Internet Archive
- Moneo R., (1978), “On Typology” στο *Oppositions*, τεύχος 13, σ. 22-44
- Mumford L., (1966[1938]), *The Culture of Cities*, New York: A Harvest/HBJ Book
- OMA, Koolhaas R., Mau B., (1995), *S,M,L,XL*, New York: The Monaceli Press
- Richter H., (1921), *Rythmus 21*, διαθέσιμο στο <https://vimeo.com/120606673> (πρόσβαση 25/2/2019)
- Rossi A., (1991[1966]), *Η Αρχιτεκτονική της Πόλης*, μτφ. Β. Πετρίδου, Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Simmel G., (2013[1903]), *Μητροπολιτική Αίσθηση: οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης*, μτφ. Ι.

- Μεϊτάνης, Αθήνα: Άγρα
- Singh R., (1996), *Piranesi's Campo Marzio Plan: The Palimpsest of Interpretive Memory*, PhD thesis, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology
- Tafuri M., (1969), "Toward a Critique of Architectural Ideology" στο *Architecture Theory since 1968*, σ. 6-35, Cambridge: The MIT Press
- Tafuri M., (1974), "L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language" στο *Architecture Theory since 1968*, σ. 148-173, Cambridge: The MIT Press
- Tafuri M., (1976[1973]), *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, μτφ. B. Penta, Cambridge: The MIT Press
- Tafuri M., (1987[1980]), *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, μτφ. R. Connolly, Cambridge: The MIT Press
- Ungers O. M., (1985), "Ten Opinions on the Type" στο *Casabella*, τεύχος 509-510, σ. 93-95
- Vidler A., (1977), "The Idea of Type: the Transformation of the Academic Ideal, 1750- 1830" στο *Oppositions*, τεύχος 8, σ. 93-113

Συμπληρωματική Βιβλιογραφία

- audrillard J., (1994[1981]), *Simulacra and Simulation*, μτφ. S. Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Buchloh B., (1984), "From Factura to Factography" στο *October*, τεύχος 30, σ. 82-119
- Cacciari M., (1993) *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, μτφ. S. Sartarelli, New Haven: Yale University Press
- Cacciari M., (1998) "Eupalinos or Architecture" στο *Architecture Theory since 1968*, σ. 394-406, Cambridge: The MIT Press
- Druitt M., (2003), *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York: GuggenheimMuseum
- Heidegger M., (2006[1969]), *Η Τέχνη και ο Χώρος*, μτφ. Γ. Τζαβάρας, Αθήνα: Ίνδικτος
- <http://www.sanrocco.info/bookofcopies> (πρόσβαση 15/2/19)
- Lee C., (2011), "Type", διαθέσιμο στο <http://thecityasaproject.org/2011/08/type/> (πρόσβαση 19/1/2019)
- Lucarelli F., (2015), "Realized Reliefs", διαθέσιμο στο <http://socks-studio.com/2015/03/30/serialised-reliefs-by-jan->

- schoonhoven-1950s-1990s/ (πρόσβαση 18/2/2018)
- Marullo F., (2013), “Pure Program and almost no form: Notes on Typical Plan and Ivan Leonidov” στο San Rocco Magazine, τεύχος 7, σ. 58-71
- Marullo F., *Typical Plan: The Architecture of Labor and the Space of Production*, PhD thesis, Delft: Technical University of Delft
- Petrucchioli A., (1999), *Aldo Rossi: An Artist Challenges Typology*, στο La Città Nuova, ACSA International Conference, Rome
- Proto F., (2006), *Mass, Identity, Architecture: architectural writings of Jean Baudrillard*, Sussex: Wiley-Academy
- Rampley M., (1999), *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press
- Tunçbas A., (2006), *The Dialogue of Type and Model in Architecture*, MSc Thesis, Ankara: Middle East Technical University
- Vidler A., (1998), “The Third Typology” στο *Architecture Theory since 1968*, σ. 288-294, Cambridge: The MIT Press
- Κουνέλλης Γ., (1990), *Λιμναία Οδύσσεια: κείμενα και συνεντεύξεις 1966-1989*, μτφ. Α. Χρυσόστομίδης, Αθήνα: Άγρα
- Πάγκαλος Π., (2011), *Η σημασία του χρόνου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*, Αθήνα: εκδόσεις Gutenberg

Εικόνες

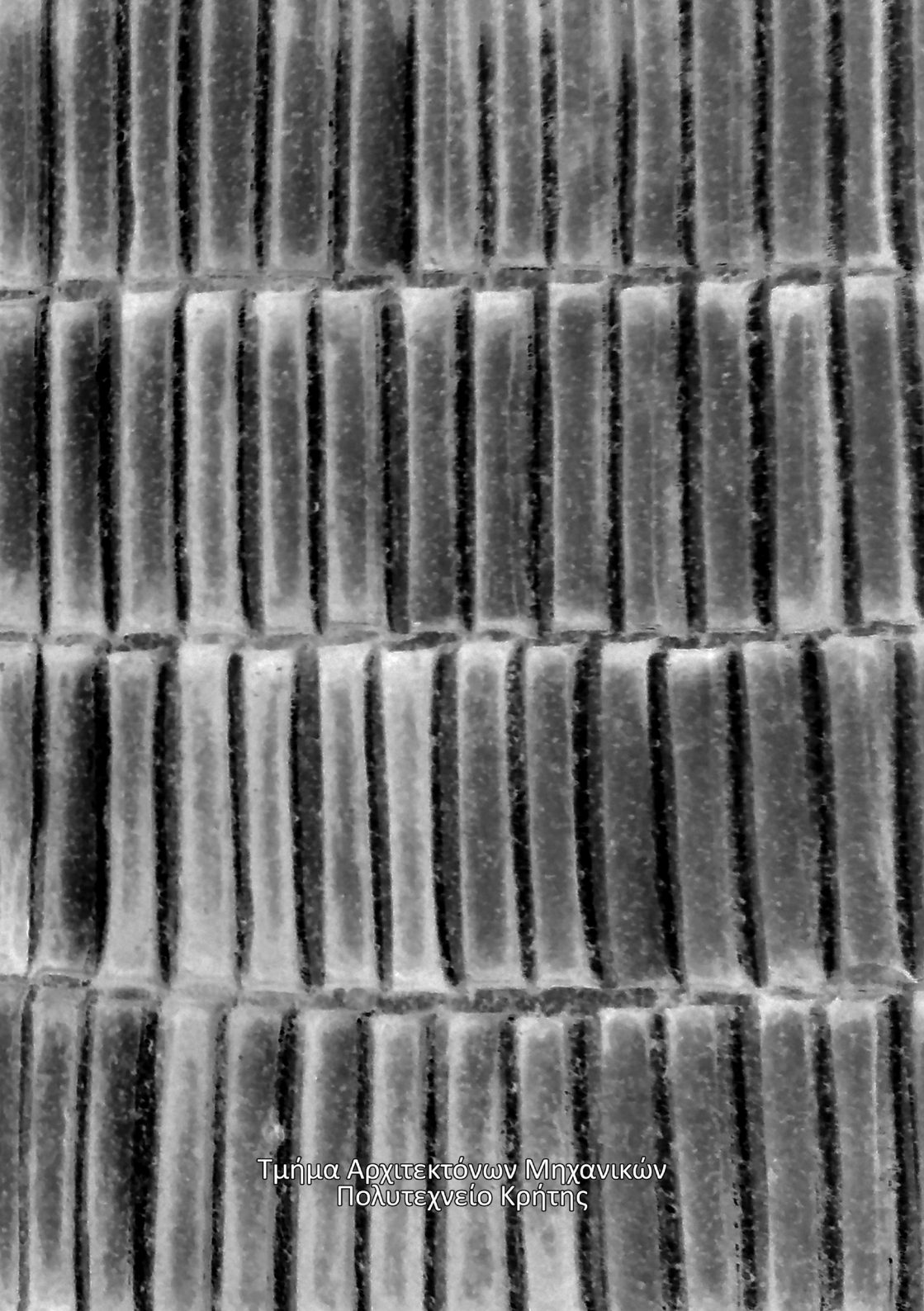
Εξώφυλλο: κεραμικό έργο Χρήστου Γυφτόπουλου

- 1 <https://www.flickr.com/photos/22353076@N07/10764981323>
- 2 Aureli P. V., (2011) , *The possibility of an absolute architecture*, New York: MIT Press, σ.122
- 3 <https://www.designboom.com/design/alessi-at-neue-sammlung-munich/>
- 4 Madrazo L., (1995), *The Concept of Type in Architecture*, PhD thesis, Zurich: Swiss Federal Institute of Technology, σ. 209
- 5 <http://projectivecities.aaschool.ac.uk/portfolio/divine-character-the-evolution-of-religious-architecture/>
- 6 Προσωπικό κολλάζ, από Madrazo L., (1995), *The Concept of Type in Architecture*, PhD thesis, Zurich: Swiss Federal Institute of Technology, σ. 209
- 7 https://en.wikipedia.org/wiki/St._Peter%27s_Basilica
- 8 <https://www.todocoleccion.net/postales-europa/n-30836->

- postal-francia-plaza-toros-arles~x81147280
- 9 <https://oc.wikipedia.org/wiki/Fichi%C3%A8r:ArlesGuibert.JPG>
- 10 Aureli P. V., (2011b), The possibility of an absolute architecture, New York: MIT Press, σ.95
- 11 <https://www.quondam.com/e27/2743a.htm>
- 12 https://emilewohlfarht.files.wordpress.com/2013/05/giovanni_battista_nolli-nuova_pianta_di_roma_1748.jpg
- 13 <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Piranesi-1003.jpg>
- 14 <http://socks-studio.com/img/blog/forma-urbis-11-piranesi-the-roman-antiquities-t-1-plate-iv-map-of-ancient-rome-and-forma-urbis-1756.jpg>
- 15 <https://www.quondam.com/e27/2743.htm>
- 16 Προσωπικό διάγραμμα, από Singh R., (1996), Piranesi's Campo Marzio Plan: The Palimpsest of Interpretive Memory, PhD thesis, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, σ. 46
- 17 <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Renaissance/Facsimiles/PiranesiCarceri1750/source/piranesicarceri07.htm>
- 18 <https://revolverwarholgallery.com/portfolio/campbells-soup-i-full-suite/>
- 19 <https://proustandkraken.com/2018/01/h-πόλη-του--frans-masereel-μυθιστόρημα-σε-100-ξυλογραφ/>
- 20 https://www.lifo.gr/articles/book_articles/172951
- 21 <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL534KYGBW>
- 22 <https://onlineonly.christies.com/s/henri-cartier-bresson-decisive-moments/baseball-bleachers-milwaukee-wisconsin-1957-87/33653>
- 23 <https://revolverwarholgallery.com/portfolio/campbells-soup-ii-full-suite/>
- 24 <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/301309> 25. <https://archiwatch.it/2011/05/15/ichliebedichberlin/>
- 25 Floris J., "Reading the Monadnock Block" στο San Rocco: Innocence, τεύχος 0, σ. 71, Venice: Grafiche Veneziane
- 26 <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.11/>
- 27 Koolhaas R., (1994), Delirious New York, New York: The Monaceli Press, εισαγωγικές σελίδες
- 28 <https://misfitsarchitecture.com/2017/09/24/the-verti->

- cal-city/
29 <https://www.artic.edu/artworks/101044/highrise-city-hochhausstadt-perspective-view-north-south-street>
30 Hilberseimer L., (2012[1927]) Metropolisarchitecture and Selected Essays, μτφ. R. Anderson, New York: Columbia University GSAPP Books , σ. 304
31 https://c2.staticflickr.com/6/5534/9490271973_c34c4bed-d2_b.jpg





Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Πολυτεχνείο Κρήτης