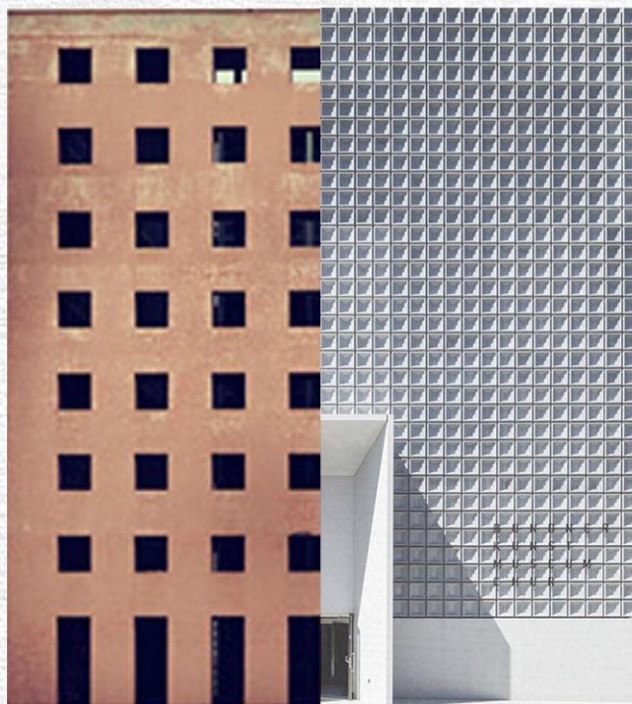


Προγενέθλια μνήμη
στους
Barozzi-Veiga



Πολυτεχνείο Κρήτης

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ερευνητική εργασία

Φοιτήτρια: Γιοβάνογλου Ρωξάνη

Επιβλέπων: Σκουτέλης Νικόλαος

| Προγενέθλια μνήμη στους Barozzi-Veiga

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

Ακαδ. Έτος: 2018-2019

Ερευνητική Εργασία

Επιβλέπων καθηγητής: Σκουτέλης Νικόλαος

Φοιτήτρια: Γιοβάνογλου Ρωξάνη

Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή μου, κ. Νίκο Σκουτέλη για την πολύτιμη και ουσιαστική βοήθειά του, τους φίλους και την οικογένειά μου για τη στήριξη που μου παρείχαν.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	9
Σκοπός- Αντικείμενο.....	10
Μέθοδος συλλογής στοιχείων	11
Υπόθεση εργασίας	12
Η κουλτούρα του τόπου στη σχολή της Tendenza.....	19
1.1 Ο ιταλικός ρασιοναλισμός και η σχολή της Tendenza.	
1.1.1 Ιταλικός Ρασιοναλισμός.....	19
1.1.2 Η ίδρυση του Gruppo 7	20
1.1.3 Η σχολή της Tendenza.....	24
1.2 Επάλληλες αναγνώσεις του τόπου.	33
1.2.1 Ernesto Rogers	33
1.2.2 Aldo Rossi	42
1.2.3 Vittorio Gregotti	57
Το έργο των Barozzi-Veiga.....	65
2.1 Ο τόπος _ Οι στόχοι _ Οι σκέψεις.....	68
2.1.1 Ο Τόπος.....	68
2.1.2 Οι στόχοι	69
2.1.3 Σκέψεις.....	70
2.2 Σχεδιαστική διαδικασία.	75
2.3 Παραδείγματα.....	77
2.3.1 Philharmonic Hall, Szczecin, Πολωνία	77
2.3.2 Μουσείο καλών τεχνών, Chur, Ελβετία	89
2.3.3 Ribera del Duero Headquarters, Roa, Ισπανία.....	101
Επίλογος - Γενικά συμπεράσματα.....	115

Εισαγωγή

«Η αρχιτεκτονική είναι η σταθερή σκηνή όπου εξελίσσεται η ζωή του ανθρώπου».¹ Είναι αδύνατον κάποιος να τη διαχωρίσει από την κοινωνία στην οποία εκδηλώνεται. Μετατρέπεται σε στοιχείο απαραίτητο και καθολικό, καθώς αρχίζει και εξελίσσεται τόσο με το κοινωνικό σύνολο, όσο και με τον πολιτισμό. Παραμένει φορτωμένη με μνήμες, αξίες και συναισθήματα, καθώς γίνεται μάρτυρας ποικίλων γεγονότων. Με αυτόν τον τρόπο η *πόλη υπάρχει μέσα στην ιστορία της*² και αποκτά μορφή από αυτήν. Έχει συνείδηση και μνήμη του εαυτού της. Εκεί τα άτομα δημιουργούν ένα δικό τους περιβάλλον, με τις κατοικίες και τη γύρω περιοχή να προδίδουν αυτόν τον καθημερινό τρόπο ζωής. Έτσι κάθε περιοχή εμφανίζεται σαν ένας “*locus solus*”, με άλλα λόγια κάθε τόπος έχει μια ιδιάζουσα ποιότητα.³

Σε μια εποχή, όμως, όπου επικρατεί η αναζήτηση του εφήμερου και των υποκατάστατων, όπου η εκκεντρική μορφή υπερβαίνει την ανάγκη για μια πραγματική γνώση της αρχιτεκτονικής, η τελευταία μετατρέπεται σε ένα συνονθύλευμα ασύνδετων εικόνων, σε έναν χώρο κενό, όπου επικρατούν τα επίθετα και ο ανεξέλεγκτος πλουραλισμός. Η αρχιτεκτονική στερείται κάθε προβληματισμού και νοήματος, κάθε διαλεκτικής με το περιβάλλον, αφήνοντας έρμαιο τον άνθρωπο σε ένα χαοτικό αστικό δημιούργημα, το οποίο σημαίνει το τέλος της κτισμένης ιστορίας και της συλλογικής μνήμης.⁴

Σε μια τέτοια συγκυρία, η αναζήτηση μιας αρχιτεκτονικής πρακτικής, η οποία αντιλαμβάνεται το νόημα των πραγμάτων, την ιδιαίτερη ποιότητα κάθε περιοχής και επιδιώκει μια ουσιαστική σχέση με τον τόπο, κρίνεται αναγκαία. Για αυτό το λόγο οδηγήθηκα στο Estudio Barozzi-Veiga. Οι Fabrizio Barozzi και Alberto Veiga αναπτύσσουν

¹ Rossi Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Πετρίδου Βασιλική, University studio press, Θεσσαλονίκη, 1991, σελ. 21

² Rossi Aldo, *ό.π.*, σελ. 37

³ Rossi Aldo, *ό.π.*, σελ. 20

⁴ Βλασόπουλος Μιχαήλ, *Η αρχιτεκτονική του συνονθυλεύματος, απογραφή μιας αθηναϊκής αστικότητας*, ερευνητική εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2008

μια ιδιαίτερη σχέση με τον τόπο, λαμβάνοντας υπόψη τους τα προϋπάρχοντα στοιχεία και την παράδοση του. Τους ενδιαφέρει η ισορροπία μεταξύ της ιδιαιτερότητας της εκάστοτε περιοχής σε σχέση με την αυτονομία της νέας μορφής. Οι ίδιοι εκκινούν από τα δεδομένα που βρίσκονται στο άμεσο περιβάλλον, τα εντοπίζουν με επιλεκτικό τρόπο και δημιουργούν περιορισμούς στο σχεδιασμό, προσπαθώντας να δημιουργήσουν μια συνέχεια με την ιστορία και το εδαφικό παρακείμενο. Τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα τους είναι το κτίριο της Φιλαρμονικής Σκηνής στην Πολωνία, το Μουσείο Καλών Τεχνών στην Ελβετία και το κτίριο γραφείων Ribera del Duero στην Ισπανία, τα οποία και θα αναλυθούν στη συνέχεια. Αφορμή για την επιλογή των συγκεκριμένων παραδειγμάτων στάθηκε το γεγονός ότι στα παραπάνω έργα είναι έκδηλο το στοιχείο του τόπου, το οποίο σε συνδυασμό με τη μνήμη και την ιστορία καθόρισαν τη μορφή και το σχεδιασμό.

Σκοπός- Αντικείμενο

Σκοπός της παρούσας ερευνητικής εργασίας είναι η διερεύνηση της γενεαλογίας των θεωρητικών προσεγγίσεων του ιταλο-ισπανικού αρχιτεκτονικού γραφείου Barozzi-Veiga. Αντικείμενο της εργασίας αποτελεί η διερεύνηση των σύγχρονων εκδοχών διαλόγου που πραγματοποιεί το γραφείο με τον τόπο, σε σχέση με τον τρόπο που προσεγγίστηκε ο τόπος από την σχολή της *Tendenza*. Αυτό θα επιτευχθεί μέσω της παρουσίασης και ανάλυσης έργων τους, σε άμεσο συσχετισμό με θεωρητικά κείμενα των αρχιτεκτόνων του νεορασιοναλισμού. Πρόθεση είναι η εργασία να αποτελέσει ένα οδοιπορικό στον χρόνο και τον χώρο, το οποίο να ξεκινά από την δεκαετία του '30 στην Ιταλία και να καταλήγει στην Ισπανία του σήμερα.

Όπως εξηγεί ο Alberto Veiga σε συνέντευξή του, οι προσλαμβάνουσες των δύο αρχιτεκτόνων διαφέρουν, με τον ίδιο να σπουδάζει στην Ισπανία και να αποκτά μια περισσότερο κατασκευαστική εκπαίδευση και λογική, σε αντίθεση με τον Fabrizio Barozzi, ο οποίος φοιτά σε ιταλικό πανεπιστήμιο και αποκτά μια αρχιτεκτονική εκπαίδευση αμιγώς συνδεδεμένη με την ιστορία και το παρελθόν, και κατ' επέκταση μια προσέγγιση περισσότερο ρητορική

και αφηγηματική.⁵ Για το λόγο αυτό, η σύγκριση στην παρούσα ερευνητική εργασία πραγματοποιείται με μια ελαφρώς αλληγορική διάθεση, με τις ιδέες και τα ερεθίσματα των Barozzi-Veiga να προσεγγίζονται ως η προγενέθλια καταγωγική μνήμη του ιταλού Fabrizio Barozzi, η οποία αφορά τους ιταλούς αρχιτέκτονες της Tendenza. Πρόκειται για μνήμες σχετικά με τον τόπο, τη σχεδιαστική διαδικασία, τις μεθόδους και τα εργαλεία σχεδιασμού.

Μέθοδος συλλογής στοιχείων

Για τη συλλογή των απαραίτητων στοιχείων πραγματοποιήθηκε βιβλιογραφική έρευνα και έρευνα στο διαδίκτυο.

Καθώς το θέμα της ερευνητικής εργασίας δεν έχει διερευνηθεί στο παρελθόν η θεματολογία των βιβλίων αναφοράς αλλά και των πηγών πραγματεύονται τα δύο τμήματα της εργασίας ξεχωριστά, δηλαδή:

α) η έννοια του τόπου στο νεορασιοναλιστικό κίνημα και β) το έργο των Barozzi-Veiga

Κυρίως μελετήθηκαν τα εξής:

1. Rossi Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Πετρίδου Βασιλική, University studio press, Θεσσαλονίκη, 1991
2. Rossi Aldo, *Επιστημονική αυτοβιογραφία*, μετάφραση Κωνσταντίνος Πατέστος Εστία, Αθήνα, 1995
3. Gregotti Vittorio, *Inside architecture*, Vittorio Gregotti, translated by Peter Wong and Francesca Zaccheo, MIT Press, Chicago, 1996
4. Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, *Barozzi-Veiga*, Park books, Βαρκελώνη, 2016

Κύριος άξονας της έρευνας είναι ο τόπος. Παράλληλα θα μελετηθούν η ιστορία, η μνήμη και η μορφή ως στοιχεία ταυτοποίησης και απόδοσης νοήματος. Επομένως, το ζήτημα που προκύπτει είναι πώς οι αρχιτεκτονικές κατασκευές αφομοιώνουν την ιδιαιτερότητα του τόπου, ερμηνεύουν την παράδοση και ενισχύουν τη συλλογική

⁵ <https://artsmania.ca/2015/11/17/interview-with-alberto-veiga-barozziveiga/>

μνήμη, ενώ παράλληλα διατηρούν την αυτονομίας της «μορφής» τους.

Η ερευνητική εργασία αναπτύσσεται σε δύο ενότητες. Αρχικά, στην πρώτη ενότητα γίνεται μια σύντομη αναφορά στην έννοια του τόπου, όπως εκείνη προσεγγίστηκε από τους αρχιτέκτονες του ιταλικού ρασιοναλισμού, σε μια προσπάθεια να οριστεί το πλαίσιο διερεύνησης της μελέτης. Έπειτα, στην ίδια ενότητα, αναλύεται το ιταλικό νεορασιοναλιστικό κίνημα και παρουσιάζονται οι θέσεις τριών αρχιτεκτόνων, οι φυσιογνωμίες των οποίων άσκησαν την μεγαλύτερη επιρροή τη δεκαετία του '60. Στη δεύτερη ενότητα γίνεται εισαγωγή στο έργο των Barozzi-Veiga, από τις σκέψεις και τις προθέσεις τους, στο σχεδιασμό και την υλοποίηση. Αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνονται την έννοια του τόπου και ο τρόπος που περιλαμβάνουν τη μνήμη και την ιστορία του τόπου στη σχεδιαστική τους διαδικασία. Τέλος, πραγματοποιείται η μετάβαση στο υλοποιημένο έργο του γραφείου, όπου αναλύονται τρία έργα τους.

Υπόθεση εργασίας

Η ίδια, όμως, η έννοια του τόπου προσδιορίζεται δύσκολα και μπορεί να ερμηνευτεί ποικιλοτρόπως, ανάλογα με τους τρόπους προσέγγισης που χρησιμοποιούμε για την κατανόησή του. Στην προσπάθεια για μία σημασιολογική προσέγγιση του τόπου, γίνεται αναφορά στο πολιτισμικό τοπίο. Ο Carl Ortwin Sauer, ιδρυτής της Σχολής Τοπίου του Berkeley, επισημαίνει τη διαφορά φυσικού και πολιτισμικού τοπίου και υποστηρίζει πως το πολιτισμικό τοπίο διαμορφώνεται σε ένα φυσικό τόπο από μια πολιτισμική ομάδα ανθρώπων. Με άλλα λόγια είναι η αποτύπωση των ανθρώπινων δραστηριοτήτων σε μία περιοχή, είτε αυτά περιλαμβάνουν υλικά είτε συμβολικά κοινωνικο-πνευματικά στοιχεία. Κάθε φυσικό περιβάλλον όμως, παρέχει προϋποθέσεις διαμόρφωσης διαφορετικών πολιτισμικών τοπίων, εξαιτίας των διαφορετικών δραστηριοτήτων

που λαμβάνουν χώρα σε κάθε έναν από αυτούς.⁶ Ο τόπος ορίζεται επομένως, ως «μια πολυδιάστατη και περίπλοκη έννοια, όπου συναντώνται υλική υποδομή και φυσικά στοιχεία, κοινωνικοί όροι και κανόνες, ανθρώπινες δραστηριότητες και χρονικά σχήματα συνηθειών». ⁷ Με άλλα λόγια μια σύνθεση χώρων που χρησιμεύει ως υποδομή για την καθημερινή μας διαβίωση, ενώ παράλληλα αποτελεί μαρτυρία της ιστορίας και των κοινωνικο- οικονομικών συνθηκών κάθε εποχής.⁸

Αναπτύσσοντας παρόμοιους προβληματισμούς πάνω στο θέμα του τόπου, ο κοινωνιολόγος και φιλόσοφος Georg Simmel, στο άρθρο του με τίτλο «η Φιλοσοφία του τοπίου», υποστηρίζει ότι ο τόπος είναι μία ενότητα στοιχείων, που στο σύνολό τους χαρακτηρίζονται από τον ‘ψυχικό τόνο’ (stimmung) του τόπου αυτού. Όπως ακριβώς ο ψυχικός τόνος ενός ανθρώπου, ο οποίος χρωματίζει το σύνολο των μεμονωμένων ψυχικών του περιεχομένων. ⁹ «Ο ψυχικός τόνος του τόπου όμως δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί με τρόπο αντικειμενικό λόγω της υποκειμενικότητας της ψυχικής κατάστασης και της συναισθηματικής ανταπόκρισης του παρατηρητή. Ο τόπος είναι από μόνο του ένα πνευματικό μόρφωμα, δεν μπορεί κανείς ούτε να το αγγίξει ούτε να εισέλθει σε αυτό με εξωτερικό τρόπο, ενώ ζει χάρη στην ενοποιητική δύναμη της ψυχής, την οποία δεν μπορεί να εκφράσει καμία μηχανική προσομοίωση. Έτσι η αντικειμενικότητα του τόπου περικλείεται στο πεδίο δράσης της δημιουργικότητας μας και ο ψυχικός τόνος, που είναι μια ιδιαίτερη έκφραση ή μια ιδιαίτερη δυναμική αυτής της δημιουργικότητας, συμβάλλει στην αντικειμενικότητα αυτή».¹⁰

⁶ Τερκενλή Θεανώ, *Το πολιτισμικό τοπίο: γεωγραφικές προσεγγίσεις*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1996, σελ 14

⁷ Τερκενλή Θεανώ, ό.π., σελ. 19

⁸ Τερκενλή Θεανώ, ό.π., σελ. 17

⁹ Simmel Georg, Ritter Joachim, Gombich H. Ernst, *Το τοπίο*, μετάφραση Σαγκριώτης Γιώργος, Λευτέρης Αναγνώστου, Νίκος Δασκαλοθανάσης, εκδ. Ποταμός, Αθήνα, 2004, σελ. 25

¹⁰ Simmel Georg, *Περιπλάνηση στην Νεωτερικότητα*, μετάφραση Σαγκριώτης Γιώργος, Σταθάτου Όλγα, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2004, σελ.189

«... ο πιο σημαντικός και καθοριστικός παράγοντας οποιασδήποτε κουλτούρας είναι τελικά το πνεύμα του τόπου».

Jiven, Larkham, 2003, 67

Ο Norberg Schultz, στο βιβλίο του «Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture», επιχειρεί μια από τις πρώτες προσπάθειες σύνδεσης της αρχιτεκτονικής με το φιλοσοφικό κίνημα της φαινομενολογίας, με τον τόπο να αποτελεί αδιάσπαστο μέρος της ύπαρξης. Αναφέρεται σε εκείνον, ως το σύνολο των φυσικών και πολιτισμικών αξιών που αποπνέει το φυσικό και ανθρωπογενές περιβάλλον, το οποίο ο άνθρωπος καλείται να αντιληφθεί, να ταυτιστεί μαζί του και να κατοικήσει μέσα σε αυτό.¹¹ Ο τόπος προσεγγίζεται όχι απλώς ως μία τοποθεσία, αλλά «ως ένα σύνολο που απαρτίζεται από συγκεκριμένα πράγματα με υλική υπόσταση, σχήμα, υφή και χρώμα, τα οποία καθορίζουν τον “περιβαλλοντικό χαρακτήρα” και αναδίδουν μια ατμόσφαιρα».¹² Η επίδραση της σκέψης του M. Heidegger και γενικότερα της φαινομενολογίας είναι καταλυτική και είναι εκείνη που θα τον καθοδηγήσει σε μια υπαρξιστική και οντολογική προσέγγιση, η οποία αντιτίθεται στον μοντερνισμό και στον ανέστιο τρόπο του σύγχρονου ανθρώπου. Η αρχιτεκτονική μετατρέπεται στο μέσο με το οποίο ο άνθρωπος θα συνδεθεί με τον τόπο και θα αποκαλύψει το νόημα και την ποιότητα αυτού. Ο Schulz ισχυρίζεται πως ο άνθρωπος ζει όταν μπορεί να προσανατολιστεί και να προσδιορίσει τον εαυτό του σε ένα περιβάλλον. Επομένως, κατοίκηση σημαίνει κάτι περισσότερο από στέγη. Αυτό συνεπάγεται ότι οι χώροι όπου πραγματοποιείται η ζωή είναι τόποι, με την πραγματική έννοια της λέξης. Ο τόπος είναι ο χώρος με έναν ξεχωριστό χαρακτήρα, που ο ίδιος ονομάζει *genius loci*¹³, στον οποίο πρέπει να προσαρμοστεί ο άνθρωπος. Συνεπώς,

¹¹ Jiven Gunila, Larkham J. Peter, “Sense of Place, Authenticity and Character: A Commentary”, *Journal of Urban Design*, Vol. 8, No. 1, 2003, σελ. 70

¹² Schulz Christian Norberg, *Το πνεύμα του τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μετάφραση Φραγκόπουλος Μίλτος, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελ. 9

¹³ Ρωμαϊκή έννοια σύμφωνα με την οποία κάθε “ανεξάρτητο όν” έχει το δικό του δαιμόνιο(*genius*), το πνεύμα-φύλακά του που δίνει ζωή στους ανθρώπους και

σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι η φανέρωση του *genius loci* και η δημιουργία τόπων με νόημα, ώστε ο άνθρωπος να μπορέσει να αποκτήσει την αίσθηση ότι ανήκει κάπου και το περιβάλλον να είναι πύλες νοημάτων.

« Αυτό είναι το *genius loci*, ο τόπος στη φύση που πρέπει να ερμηνεύσουμε όταν αλλάζουμε το δομημένο περιβάλλον μας». Jiven, Larkham, 2003, 70

Ο Vittorio Gregotti θα συνδυάσει την έρευνα για τον εδαφικό τόπο και το *genius loci*, με την έρευνα για την τυπολογία της πόλης, όπως εκφράστηκε στο Νέο-ρασιοναλισμό της σχολής της *Tendenza*.¹⁴ Η διαφορά σε σχέση με τις προηγούμενες απόψεις σε ότι αφορά την ανταπόκριση της αρχιτεκτονικής στον τόπο, έγκειται στην σημαντικότητα της ιστορικής συνέχειας.¹⁵ Σε αυτήν την προσέγγιση ο τόπος περιέχει πάντα φυσικά και ιστορικά υπολείμματα, τα οποία αποτελούν εναρκτήρια πηγή για τον σχεδιασμό, με σκοπό την αποκάλυψη της αληθινής ουσίας του περιβάλλοντος. Ακόμη, ο Aldo Rossi συνδέει άμεσα τον τόπο και την αρχιτεκτονική με το αρχικό γεγονός, τις πρώτες χαράξεις στην πόλη. « Όταν οι πρώτοι άνθρωποι δημιούργησαν ένα περιβάλλον, δημιούργησαν και έναν τόπο προσδιορίζοντας έτσι την ατομικότητα του». ¹⁶ Για τον Rossi, ο τόπος είναι τόσο ένα φυσικό δεδομένο, όσο και ένα έργο πολιτισμού, με άλλα λόγια, η περιοχή όπου αναπτύσσεται μια πόλη. Ο ίδιος θίγει το ζήτημα της ταυτότητας και τονίζει τη μοναδικότητα κάθε τόπου, η οποία πηγάζει από τις διαφορές και τις ομοιότητες που εμφανίζουν μεταξύ τους. Επισημαίνει την ιδιαιτερότητα κάθε τόπου και την

στους τόπους, τους συνοδεύει από τη ζωή μέχρι το θάνατο και καθορίζει το χαρακτήρα και την ουσία τους. Δηλώνει τι είναι το “πράγμα” και τι θέλει να γίνει.

¹⁴ Χατζησάββα Δ., Διατριβή με τίτλο: Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, σελ. 105

¹⁵ Forty Adrian, *Words and buildings, a vocabulary of modern architecture*, εκδ. Thames & Hudson, Λονδίνο, 2004, σελ. 132

¹⁶ Rossi Aldo, *ό.π.*, σελ. 148

μοναδική – οικουμενική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ ενός τόπου και των κατασκευών που υπάρχουν σε αυτόν.

«Θυμόμαστε κάθε τόπο από τη στιγμή που γίνεται τόπος στοργής ή που ταυτιζόμαστε με αυτόν».

Rossi , 1995 , 101

Από τα παραπάνω, συμπεραίνουμε πως ανέκαθεν ο άνθρωπος είχε αναγνωρίσει τη σημασία συμφιλίωσης του με την τοποθεσία και κυρίως του κατοικείν σε συνύφανση με τον τόπο. Όταν καλούμαστε όμως να ερμηνεύσουμε έναν τόπο, οι σκέψεις μας δεν αφορούν μόνο αυτά που βλέπουμε μπροστά μας, καθώς δεν βλέπουμε όλοι τον ίδιο τόπο. «Ένα οποιοδήποτε τοπίο δεν απαρτίζεται μόνο από αυτό που βρίσκεται μπροστά στα μάτια μας, αλλά και από αυτό που βρίσκεται στο μυαλό μας», σύμφωνα με τον γεωγράφο Donald W.Meinig.¹⁷ Βλέπουμε εκείνα που υπήρξαν κάποτε, εκείνα που θα μπορούσαν να συμβούν και εκείνα που δεν έγιναν ποτέ. Αφορούν εκείνα που αποκομίζουμε όταν βιώνουμε τον τόπο, τις διαφορετικές εμπειρίες και εντυπώσεις. Γι' αυτό, παρόλο που μια ορθολογική επέμβαση, συνδεδεμένη με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός τόπου, φαίνεται τετριμμένη, αυτά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά είναι που επηρεάζουν περισσότερο τον τρόπο επέμβασης.¹⁸ Τα στοιχεία του παρελθόντος που επιλέγουμε να καταγράψουμε, να σημειώσουμε, να αναλύσουμε, να προβάλλουμε και να υποδείξουμε στους άλλους ως σημαντικά, διαμορφώνουν την αντίληψη που έχουμε για τα πράγματα γύρω μας και συνθέτουν την ίδια μας τη θέση στον κόσμο.

Συγκεκριμένα, αυτό αποτέλεσε και το έναυσμα της ερευνητικής μου εργασίας. Η ιδιαίτερη γοητεία που μου ασκούσαν όλες εκείνες οι εικόνες του παρελθόντος, η προσπάθεια του ανθρώπου να τις ανασυστήσει στα κατεστραμμένα ίχνη τους, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αυτό επιτυγχάνεται και συγχωνεύεται με το υφιστάμενο περιβάλλον. Ο τόπος εν τέλει, μπορεί να μεταβάλλει και να διαμορφώσει την αρχιτεκτονική, η οποία, σύμφωνα με τον Άρη

¹⁷ Τερκενλή Θεανώ, ό.π., σελ 19

¹⁸ Rossi Aldo, ό.π. σελ. 20

Κωσταντινίδη , οφείλει να φυτρώνει σαν ένα δέντρο στον τόπο και να γίνεται ένα με αυτόν.

Στην παρούσα εργασία, προκειμένου να μελετήσω το έργο των Barozzi-Veiga, επιλέγω να προσεγγίσω τον τόπο με την έννοια του μη ομοιότροπου χώρου, ως «ένα εδαφικό σύστημα διαφορών, που προσδίδει υλική διάσταση στο νόημα και τη μνήμη».¹⁹ Πιο συγκεκριμένα, θα μελετηθούν οι θεωρητικές προσεγγίσεις του ιταλικού νεορασιοναλισμού, και ειδικότερα εκείνες των Ernesto Rogers, Vittorio Gregotti και Aldo Rossi, σχετικά με την αρχιτεκτονική του περιβάλλοντος τοπίου και την έννοια που εισήγαγε ο πρώτος τη δεκαετία του 1950 ως «προϋπάρχουσες δομές του περιβάλλοντος» (*le preesistenze ambientali*).

¹⁹ Χατζησάββα Δ., ό. π., σελ. 106

Η κουλτούρα του τόπου στη σχολή της *Tendenza*.

1.1 Ο ιταλικός ρασιοναλισμός και η σχολή της *Tendenza*.

1.1.1 Ιταλικός Ρασιοναλισμός

ρασιοναλισμός (ο) ο ορθολογισμός, η συνολική φιλοσοφική κατεύθυνση που αποδέχεται ως μοναδική ουσία της πραγματικότητας, ως γνώμονα και αφετηρία γνώσεως, τη λογική σκέψη.²⁰

Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο πραγματοποιείται στην Ιταλία μία αναβίωση του αρχιτεκτονικού ιστορισμού. Πιο συγκεκριμένα, η εμφάνιση του κινήματος Novecento, σηματοδοτεί την ανάγκη επιστροφής της αρχιτεκτονικής στον κλασικισμό, ως συνειδητή αντίθεση στο φουτουρισμό. Το Novecento, με σημαντικότερο εκπρόσωπο τον αρχιτέκτονα Giovanni Muzio (1893-1983), είναι θεμελιωμένο στο πνεύμα της παράδοσης και στον μνημειακό κλασικισμό, και θα αποτελέσει αφετηρία για την ανάπτυξη του Ιταλικού Ρασιοναλισμού. Τα δύο αυτά κινήματα θα αποτελέσουν τα ισχυρότερα αρχιτεκτονικά ρεύματα των δεκαετιών του '20 και του '30 και θα θέσουν ως στόχο την επιστροφή στην τάξη.²¹ Το Ιταλικό Ρασιοναλιστικό Κίνημα συγκροτήθηκε επίσημα το 1930, με την ονομασία Movimento Italiano per l' Architettura Razionale (MIAR), αποτέλεσε σημείο καμπής για την ιστορία της σύγχρονης ιταλικής αρχιτεκτονικής και ήταν αποτέλεσμα αναζήτησης μιας λογικής μεθόδου για το σχεδιασμό, η οποία θα συνδυάσει το 'μοντέρνο' και ταυτόχρονα θα αποκαταστήσει τους δεσμούς με την κλασσική παράδοση. Στόχος ήταν ο επαναπροσδιορισμός της οικοδομικής παράδοσης και η δημιουργία ενός αυθεντικού, εθνικού στυλ, γεγονός

²⁰ Γιώργος Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας, Δεύτερη έκδοση, Αθήνα, 2002, σελ. 1.531

²¹ Colquhoun Alan, *Modern architecture*, Oxford University Press, UK, 2002, σελ. 183

που συντέλεσε σε μια εις βάθος σχεδιαστική έρευνα και την επαναξιολόγηση του ίδιου του ρόλου του αρχιτέκτονα.²²

«Ο σημερινός αρχιτέκτων δεν είναι ο κατασκευαστής μιας κατοικίας` η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι ο δρόμος, η συνοικία, η πόλη. Με τη σειρά τους, ένας δρόμος μια συνοικία, μια πόλη, δεν είναι το αριθμητικό άθροισμα των κατοικιών που τη συγκροτούν.[...] Η μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί πολιτικό πρόβλημα` δηλαδή, εντέλει, πρόβλημα ηθικό.»
Massimo Bontempelli, 1985, 13

Υπήρξαν δύο διακριτές κομβικές στιγμές στον ιταλικό ρασιοναλισμό. Η πρώτη περιλαμβάνει μια ομάδα αρχιτεκτόνων, γνωστοί ως «Gruppo 7» τη δεκαετία του 1930 και η δεύτερη την αρχιτεκτονική ομάδα της σχολής της Tendenza, η οποία αναδύθηκε στα τέλη του 1960. Η Tendenza, η αλλιώς ο ιταλικός νεορασιοναλισμός, υιοθέτησε μια πολύ διαφορετική ιδεολογία σε σχέση με τον προκάτοχό της, η οποία θα μελετηθεί παρακάτω.

1.1.2 Η ίδρυση του Gruppo 7

«Το παρελθόν και το παρόν μας δεν είναι ασυμβίβαστα. Δεν επιθυμούμε να αγνοήσουμε την κληρονομιά της παράδοσής μας. Η παράδοση όμως αυτή μετασχηματίζεται και παίρνει νέες μορφές, που λίγοι μόνο μπορούν να αναγνώσουν.»

Gruppo 7, «Σημείωση» στη Rassegna Italiana, Δεκέμβριος 1926

Το ρασιοναλιστικό Gruppo 7 ιδρύθηκε το 1926 και έκανε την πρώτη του εμφάνιση στο περιοδικό Rassegna Italiana. Τα μέλη της, απόφοιτοι του Πολυτεχνείου του Μιλάνο και εκφραστές του μοντέρνου, ήταν οι Sebastiano Larco, Giudo Frette, Carlo Enrico Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini και Giuseppe

²² Πατέστος Κωνσταντίνος, Το κιβώτιο του Μοντέρνου, κείμενα για την αρχιτεκτονική, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001, σελ. 189

Terragni. Σύμφωνα με τους ίδιους, στόχος τους ήταν η εξερεύνηση του χώρου μεταξύ του κλασικού κινήματος Novecento και στη βιομηχανική μορφή που κληρονόμησαν από τους φουτουριστές. Ιδιαίτερο βάρος έδωσαν στην επανερμηνεία της παράδοσης. Την περίοδο της φασιστικής εικοσαετίας (1922-1943) ο ιταλικός ρασιοναλισμός συνέβαλε στη δημιουργία σημαντικών αρχιτεκτονικών έργων, αστικών επεμβάσεων και όχι μόνο. Σύντομα, όμως, η ρασιοναλιστική αρχιτεκτονική υπονομεύτηκε, προπαγανδίστηκε και κατονομάστηκε ως «φασιστική». ²³ Με τη νέα κυρίαρχη πολιτική τάξη που εδραιώθηκε μεταπολεμικά, η οποία επιδίωξε την απαλλαγή της από οποιαδήποτε εκδήλωση τη συνδέει με το πρόσφατο φασιστικό παρελθόν, το ρασιοναλιστικό κίνημα εγκαταλείπεται και πορεύεται στην παρακμή του. ²⁴

«Το σήμα κατατεθέν της σημερινής νεολαίας ...είναι η επιθυμία για διαύγεια και σοφία...αυτό πρέπει να είναι σαφές... δε σκοπεύουμε να κόψουμε τους δεσμούς μας με την παράδοση... Η νέα αρχιτεκτονική πρέπει να είναι το αποτέλεσμα μιας στενής σχέσης ανάμεσα στη λογική και τον ορθολογισμό.»

Gruppo 7, Rassegna Italiana, 1926

²³ Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική*, μετάφραση Ανδρουλάκης Θόδωρος, Παγκάλου Μαρία, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 186

²⁴ Πατέστος Κωνσταντίνος, *Το κιβώτιο του Μοντέρνου, κείμενα για την αρχιτεκτονική*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001, σελ.189



Εικόνα 1: Giuseppe Terragni



Εικόνα 2: Gruppo 7

Σημαντικότερος εκπρόσωπος του ιταλικού ρασιοναλισμού και μέλος του Gruppo 7 ήταν ο Giuseppe Terragni. Ο ιταλός αρχιτέκτονας γεννήθηκε στην πόλη Μέντα (επαρχία του Μιλάνο) τον Απρίλιο του 1904. Το πρώτο του σημαντικό έργο και το πρώτο του ιταλικού ρασιοναλισμού ήταν η πολυκατοικία Novocomum, γνωστή και ως Transatlantico, με εμφανείς επιρροές τόσο από τον Le Corbusier, όσο και από τον Muzio. Με το έργο αυτό συμμετείχε στην Πρώτη και Δεύτερη Έκθεση Ρασιοναλιστικής αρχιτεκτονικής που πραγματοποιείται στη Ρώμη.²⁵

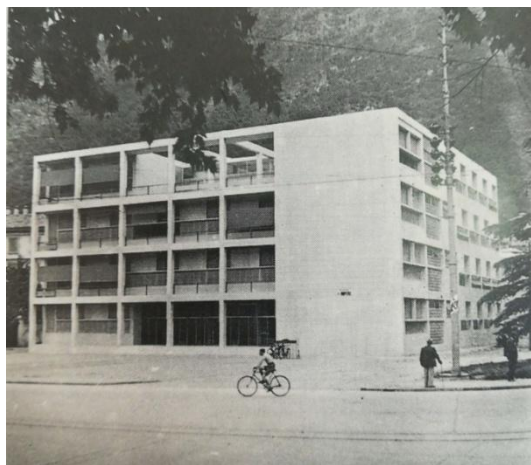
Το 1932, ο ίδιος σχεδίασε ένα έργο- ορόσημο για το Ιταλικό Ρασιοναλιστικό Κίνημα, την Casa del Fascio (τη σημερινή Casa del Popolo), στο Como της Ιταλίας.²⁶ Αξίζει να σημειωθεί πως η Casa del Fascio ή αλλιώς το «Σπίτι του Φασισμού», αποτέλεσε το

²⁵ Πατέστος Κωνσταντίνος, *Από το βήμα της αρχιτεκτονικής*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2004, σελ. 91

²⁶ Jordan, R. Furneaux, *Concise history of western architecture*, μετάφραση Δημήτρης Ηλίας, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1981, σελ. 435

σημαντικότερο έργο του φασιστικού καθεστώτος του Mussolini. Το κτίριο προκύπτει μέσα σε ένα τέλειο τετράγωνο και έχει το μισό ύψος σε σχέση με το βάθος του. Οι χρήσεις του κτιρίου οργανώνονται περιμετρικά σε σχέση με το κεντρικό αίθριο, ενώ όλη η κατασκευή είναι ελαφρώς υπερυψωμένη σε μία λίθινη βάση, την οποία ο ίδιος ο Terragni περιέγραψε σαν ένα *piano rialzato*. Κοινό χαρακτηριστικό στα περισσότερα έργα του Terragni, αποτελεί το γεγονός ότι είχαν αρχικά σχεδιαστεί γύρω από μια υπαίθρια αυλή, ακολουθώντας το πρότυπο του παραδοσιακού *palazzo*, καθώς και το δίκτυο από κολώνες στην πλευρά της εισόδου, που αποτελεί εξέλιξη του κλασσικού πρόναου. Με τον τρόπο αυτό ο αρχιτέκτονας δείχνει φανερά την πρόθεση σύνδεσης του με την παράδοση. Ωστόσο, κατά την επεξεργασία του σχεδίου, η αυλή μεταβλήθηκε σε κεντρική αίθουσα συναντήσεων ύψους δύο ορόφων, πλαισιωμένη και στις τέσσερις πλευρές της από στοές, γραφεία και αίθουσες συνεδριάσεων. Η τετραώροφη κατασκευή έχοντας μια καθαρή γεωμετρία, αποκαλύπτει την κατασκευαστική λογική της με την κατά ζώνες διαμόρφωση της όψης της. Ο σκελετός του κτιρίου, ο οποίος είναι από οπλισμένο σκυρόδεμα και επενδυμένος από μάρμαρο *Bolticino*, συντίθεται με τη μορφή καννάβου στην όψη, τα ανοίγματα της οποίας εκφράζουν την παρουσία του εσωτερικού αίθριου. Η πολιτική θέση του κτιρίου εκφράζεται κυρίως με τις γυάλινες πόρτες που συνδέουν το αίθριο με την εξωτερική πλατεία μέσω του φουαγιέ και οι οποίες άνοιγαν ταυτόχρονα με μηχανισμό και εξασφάλιζαν την απρόσκοπτη ροή της μάζας από την πλατεία στην εσωτερική «αγορά» της *cortile*.²⁷ Στο φουαγιέ είναι τοποθετημένο ένα μεγάλο κεντρικό καθιστικό με διπλό ύψος, το οποίο φωτίζεται μέσω μιας επίπεδης στέγης από οπλισμένο σκυρόδεμα και υαλότουβλα. Με τον τρόπο αυτό ο Terragni εισάγει μια αυστηρά ρασιοναλιστική γεωμετρία, δημιουργώντας κάτι μνημειακό και καθαρό.

²⁷ Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική*, μετάφραση Ανδρουλάκης Θόδωρος, Παγκάλου Μαρία, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελ. 187



Εικόνα 3: Casa del Fascio, Como, Italy



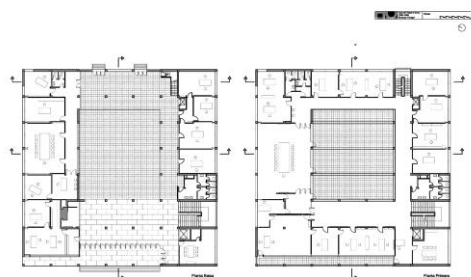
Εικόνα 4: Casa del Fascio, Como, Italy



Εικόνα 5: Casa del Fascio, Τρισδιάστατο μοντέλο, νότια γωνία



Εικόνα 6: Casa del Fascio, Τρισδιάστατο μοντέλο, βόρεια γωνία



Εικόνα 7: Casa del Fascio κατόψεις



Εικόνα 8: Casa del Fascio, Como, Italy

1.1.3 Η σχολή της *Tendenza*

Το Ιταλικό Νεορασιοναλιστικό κίνημα αποτέλεσε μία προσπάθεια αναμόρφωσης της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και εκφράστηκε κυρίως μέσα από τη θεωρία και τη δραστηριότητα της αρχιτεκτονικής ομάδας της σχολής της *Tendenza*, μιας αρχιτεκτονικής τάσης που αναπτύχθηκε στα τέλη του 1960 σε Ιταλικά και Ελβετικά πανεπιστήμια. Το κίνημα εγκαινιάστηκε με τη δημοσίευση δύο κειμένων, το *L'architettura della città* (1966) του Aldo Rossi και το *La costruzione logica dell'architettura* (1967) του Giorgio Grassi. Στο κείμενο του ο Grassi προσπάθησε να διατυπώσει τους συνθετικούς κανόνες της αρχιτεκτονικής, ενώ ο Rossi, αναλύοντας την πόλη ως αρχιτεκτονική, υπογράμμισε τη σημασία των καθιερωμένων τύπων στον καθορισμό της μορφολογικής δομής της πόλης.²⁸



Εικόνα 9: Ομάδα αρχιτεκτόνων που παρουσιάστηκε στη 15η Triennale του Μιλάνο το 1973 μπροστά από το έργο του Arduino Cantàfora, *La Città analoga*, 1973. Από αριστερά προς τα δεξιά, Richard Meier, Julia Bloomfield, Peter Karl, Vittorio Savi, Antonio Monestirolì, Max Bosshard, Aldo Rossi, Arduino Cantàfora, Gianni Braghieri, Bruno Reichlin, Aldo Aymonino, Fabio Reinhart, Heinrich Helfenstein, José Da Nobrega Franco Raggi, Claudio Maneri, Massimo Scolari, Michael Graves.

²⁸ Frampton Kenneth, ό. π., σελ. 261

Καθώς το στερέωμα της ιταλικής αρχιτεκτονικής αμέσως μετά τον πόλεμο είναι εξαιρετικά πολύπλοκο, αν αναλογιστεί κάποιος τις καταβολές του ρασιοναλισμού των προηγούμενων δεκαετιών και της δικτατορίας του Μουσολίνι, οι νεορασιοναλιστές αρχιτέκτονες προσπάθησαν να επανεισάγουν τις θεωρητικές βάσεις της αρχιτεκτονικής και να αναπτύξουν μια λογική σχεδιαστική μεθοδολογία, επιστρέφοντας αλλά ξαναδιαβάζοντας την αρχιτεκτονική των ρασιοναλιστών αρχιτεκτόνων και εκείνη του Διαφωτισμού. Με τον τρόπο αυτό επιδίωξαν να επαναθεμελιώσουν την αρχιτεκτονική πάνω στην ιστορική εμπειρία της, προκειμένου να απομακρυνθούν από αβέβαιες αξίες.²⁹ Γιατί η αρχιτεκτονική μπορούσε να ανασυσταθεί μόνο μέσω της επιστροφής στον εαυτό της, ως αυτόνομη και καθαρή επιστήμη.³⁰

Αναζητούν μια ερμηνεία της αρχιτεκτονικής που να αναφέρεται σε γενικές και διαρκείς αρχές, έτσι ώστε η αρχιτεκτονική μελέτη να είναι αποτέλεσμα μιας αντικειμενικής μεθόδου. **Η μέθοδός αυτή επικεντρώνεται στο καθεστώς των σχέσεων που υπάρχουν σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, και το οποίο νοηματοδοτεί τα στοιχεία μεταξύ τους, εξασφαλίζοντας αντικειμενικότητα και ρεαλισμό.** Για τους νεορασιοναλιστές, η πόλη είναι το πλαίσιο εκείνο που καθορίζει τις σχέσεις και εμπεριέχει τα επιμέρους στοιχεία, τους τόπους. Ο τόπος, επομένως, αποτελεί μέρος της πόλης, αποκτά νόημα στα πλαίσια της δομής που ανήκει και η σημασία του εξαρτάται από τη σχέση με άλλους τόπους, στοιχεία της ίδιας δομής. Οι αρχιτέκτονες δίνουν έμφαση στη σχέση μεταξύ των τόπων και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός τόπου, που είναι ικανά να συγκριθούν με άλλους, αποτυπώνοντας μορφολογικές, φυσικές και υλικές ιδιαιτερότητες με τοπογραφίες και χαρτογραφίες.

Ακόμα, η διαφορά σε σχέση με τις υπόλοιπες απόψεις σε ότι αφορά την ανταπόκριση της αρχιτεκτονικής στον τόπο, έγκειται στην

²⁹ Σημαιοφορίδης Γιώργος, *Διελύσεις, κείμενα για την αρχιτεκτονική και τη μετάπολη*, εκδ. Metapolis, Αθήνα, 2005, σελ. 149

³⁰ Χατζησάββα Δ., ό. π., σελ. 149

σημαντικότητα της ιστορικής συνέχειας.³¹ Σε αυτήν την προσέγγιση οι νεορασιοναλιστές θεωρούν την πόλη ως ένα *ιστορικό συνεχές, ένα παλίμψηστο χρονικών και μορφολογικών συσσωρεύσεων*.³² Ο τόπος περιέχει πάντα φυσικά και ιστορικά υπολείμματα, τα οποία αποτελούν εναρκτήρια πηγή για τον σχεδιασμό, με σκοπό την αποκάλυψη της αληθινής ουσίας του περιβάλλοντος. Ο τόπος επομένως, αποκτά μια συμβολική σημασία, καθώς αφυπνίζει τη νοητική πλευρά του ανθρώπου και κυρίως τη μνήμη του. Με τον τρόπο αυτό, η ίδια η πόλη, οι δομές της αλλά και η ιστορία της αποτελούν έμπνευση για το σχεδιασμό, καταλήγοντας σε μια αρχιτεκτονική η οποία αιωρείται μεταξύ καταγραφής και μνήμης. Οι νεορασιοναλιστές, έτσι, προτείνουν μία νέα τυπολογία, αποδεσμευμένη από κάθε μονοσήμαντη λειτουργική σχέση. Για τους ίδιους η αρχιτεκτονική είναι μια συνεχής επιστροφή αρχετύπων και σταθερών αμετάβλητων δομών και μία προσπάθεια επανασύνδεσης με τη μορφή, η οποία συνδέεται άμεσα με τη συλλογική μνήμη. Αναφερόμαστε, επομένως, σε μία αυτοαναφορική και αυτόνομη αρχιτεκτονική, στην οποία ο αρχιτέκτονας οφείλει να μεταβεί σε μορφολογικές και τυπολογικές αναλύσεις πριν ξεκινήσει την ερμηνευτική διαδικασία.

Το πεδίο της αρχιτεκτονικής καθορίζεται εκείνη την περίοδο από αρχιτέκτονες που σχετίζονται με πολιτικές θέσεις της αριστεράς, επομένως η αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική θα συσχετιστεί με την πολιτική, οικονομική και κοινωνική αναδόμηση, αναδεικνύοντας τον κοινωνικό ρόλο της αρχιτεκτονικής και αναγνωρίζοντας την ικανότητα της να προωθή την κοινωνική αλλαγή.³³ Η πολιτική αυτή ένταξη των αρχιτεκτόνων ως διανοουμένων στην αριστερά, τους υποχρέωνε να λάβουν υπόψη τους τη λαϊκή και εθνική κουλτούρα. Οι κύριες ιδέες τους στρέφονταν εναντίων του φασισμού, του καταναλωτισμού των

³¹ Forty Adrian, *Words and buildings, a vocabulary of modern architecture*, εκδ. Thames & Hudson, Λονδίνο, 2004, σελ. 132

³² Χατζησαββα Δ., ό. π., σελ. 151-152

³³ Nesbitt Kate, *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, Νέα Υόρκη, 1996, σελ. 354

μεγαλουπόλεων και της εμπορευματοποίησης. Πρόκειται για ένα κίνημα το οποίο, όπως παρατηρούν οι M. Tafuri και F. Dal Co, αντιπροσωπεύει μια ανθρωπιστική αρχιτεκτονική, στρέφει την προσοχή του στους ψυχολογικούς παράγοντες του σχεδιασμού, στην εκφραστική χρήση των υλικών, στην ενσωμάτωση του νέου έργου στο άμεσο περιβάλλον του και στην αντιμετώπιση των τοπικών παραδόσεων.³⁴

Ο Henk Engel, αναπληρωτής καθηγητής αρχιτεκτονικής στο Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο του Ντελφτ και συνεργάτης του De Nijl Architecten, μιλά στη διάλεξη με τίτλο «The Tendenza and the Italian Rationalist architecture» το 2010, για τρεις περιόδους της νεορασιοναλιστικής αρχιτεκτονικής. Σύμφωνα με τον ίδιο, η πρώτη περίοδος 1959-1966 επικεντρώνεται στην πόλη, στις αστικές θεωρίες και αναλύσεις, προβληματισμούς τους οποίους περιγράφει και συνοψίζει ο Aldo Rossi στο βιβλίο του «L'architettura della città» το 1966. Η δεύτερη και πιο σημαντική περίοδος για τον Engel, είναι τα χρόνια μεταξύ 1967-1973, όπου το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στο ρασιοναλισμό και στη θεωρία του σχεδιασμού. Την ίδια περίοδο ο Aldo Rossi διδάσκει στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Μιλάνου και το 1973 εκδίδει το βιβλίο «L'architettura razionale». Η τελευταία περίοδος για τον ιταλικό ρασιοναλισμό αποτελούν τα χρόνια 1973-1981. Η Tendenza γίνεται διεθνώς γνωστή με το βιβλίο του Rossi το 1981 με την ονομασία «Scientific Autobiography».³⁵

Μία από τις σημαντικότερες μορφές της ιταλικής αρχιτεκτονικής, που καθόρισε τα βασικά σημεία της σκέψης των νεορασιοναλιστών, ήταν ο Ernesto Nathan Rogers. Ο ίδιος, διευθυντής του περιοδικού Casabella από το 1953 έως το 1964, εκπαίδευσε μια σειρά νέων αρχιτεκτόνων στο Πολυτεχνείο του Μιλάνο, οι οποίοι κινήθηκαν στο ίδιο αρχιτεκτονικό και πολιτισμικό πρόγραμμα, αποδίδοντας κρίσιμο

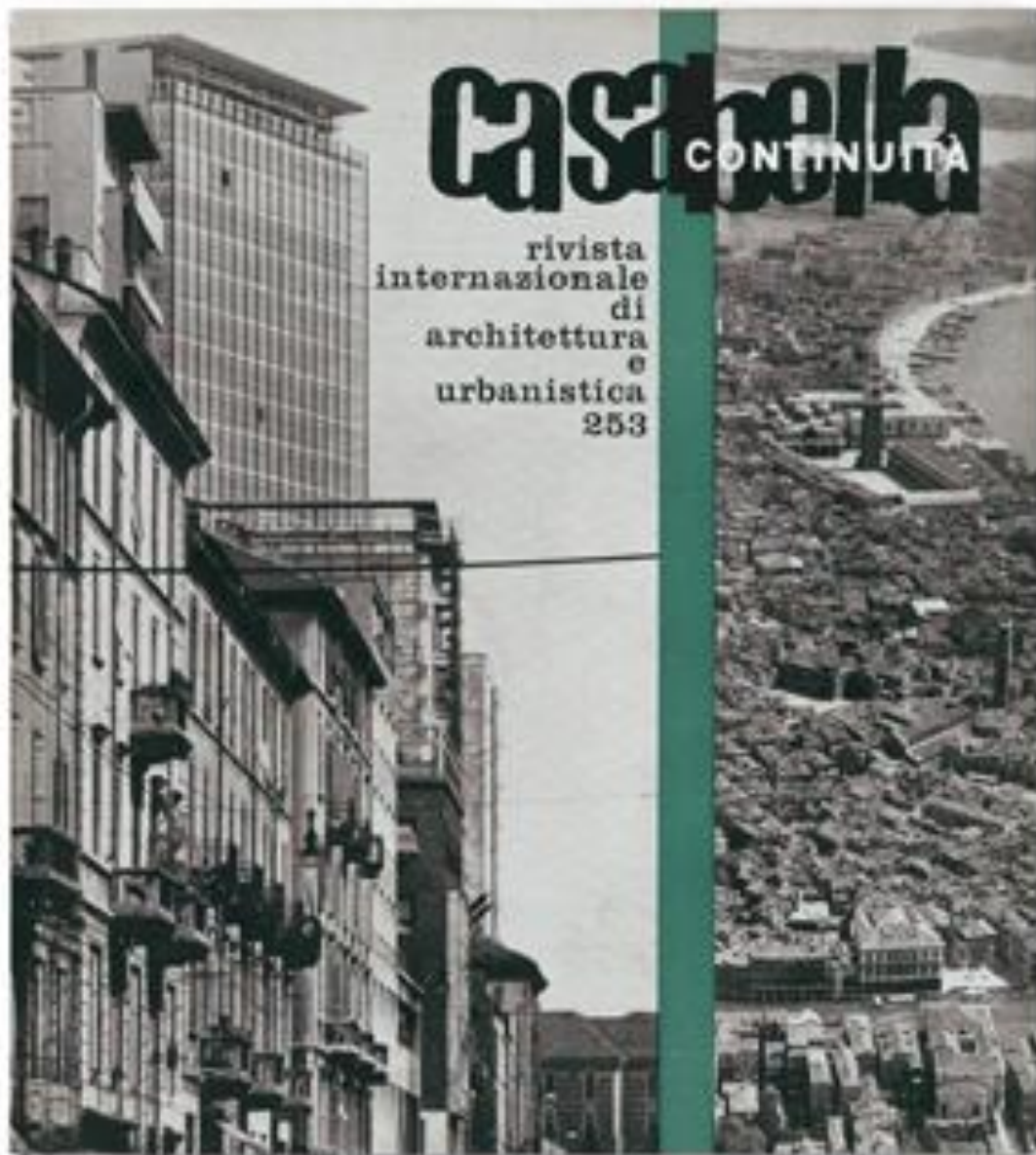
³⁴ Σημαιοφορίδης Γιώργος, Διελεύσεις, κείμενα για την αρχιτεκτονική και τη μετάπολη, εκδ. Metapolis, Αθήνα, 2005, σελ. 12

³⁵Henk Engel, διάλεξη με τίτλο « The Tendenza and the Italian rasionalist architecture, στο http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2010_05_18_the_tendenza_and_it alian_rationalist_architecture

ρόλο στα περιβαλλοντικά δεδομένα του παρελθόντος, στην ιδέα της παράδοσης της ευρωπαϊκής πόλης, στην ιστορία της αρχιτεκτονικής και στην έννοια της μνημειακότητας.³⁶ Μία νέα γενιά αρχιτεκτόνων δημιουργήθηκε, μέσα από το Casabella και τη συνεργασία τους με τη συντακτική ομάδα, καθώς έγραφαν τα πρώτα τους άρθρα αρχιτεκτονικής κριτικής, και περιλάμβανε μεταξύ άλλων τους Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Manfredo Tafuri και Georgio Grassi. Μέσα από το περιοδικό, ο Rogers ανέπτυξε τη θεωρία του σχετικά με το πρόβλημα του περιβάλλοντος τοπίου, ως σύνδεση μεταξύ της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, της παράδοσης και της ιστορίας.³⁷ Το ιταλικό στερέωμα της δεκαετίας του 1960 παράγει εμβληματικά έργα και πληθώρα κειμένων. Η φυσιογνωμία που θα ξεχωρίσει και εκείνη που θα ασκήσει τη μεγαλύτερη επίδραση είναι εκείνη του Aldo Rossi. Οι θέσεις των αρχιτεκτόνων θα αναλυθούν στη συνέχεια της εργασίας.

³⁶ Montaner Josep Maria, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, κινήματα, ιδέες και Δημιουργοί στο Δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνα*, μετάφραση Παλαιολόγου Μαρία, Γιακουμάτος Ανδρέας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2004, σελ. 293

³⁷ Gregotti Vittorio, *New directions in Italian architecture*, εκδ. George Braziller, Νέα Υόρκη, 1969, σελ. 58

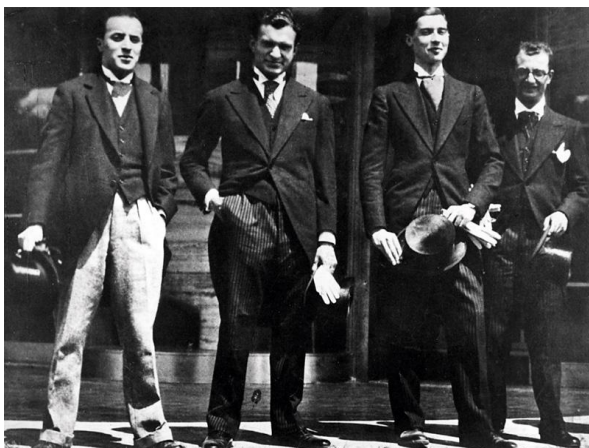


Εικόνα 10: Εξώφυλλο του περιοδικού Casabella, ν. 253, Ιούλιος 1961

1.2 Επάλληλες αναγνώσεις του τόπου.

1.2.1 Ernesto Rogers

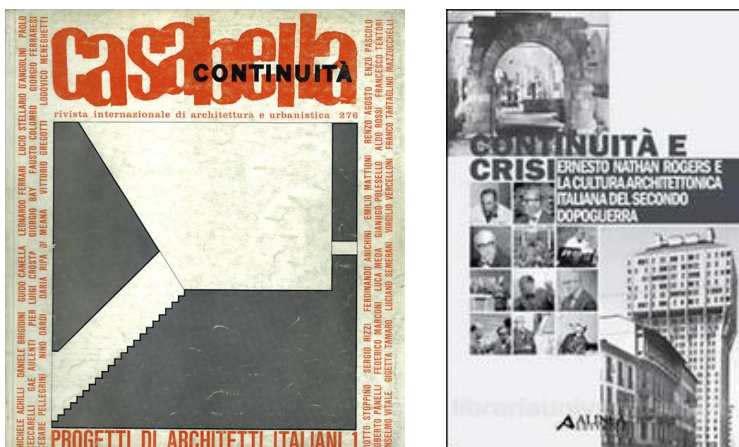
Ο Ernesto Nathan Rogers γεννήθηκε το 1909 στην Τεργέστη και αποφοίτησε το 1932 από το Πολυτεχνείο του Μιλάνο. Το 1934 ιδρύει σε συνεργασία με τους Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso και Enrico Peressutti το γραφείο BBPR.³⁸ Εργάστηκε στην εταιρεία μέχρι το θάνατό του το 1969. Υπήρξε καθηγητής και διευθυντής του Ινστιτούτου Ανθρωπιστικών Επιστημών, του Πολυτεχνείου του Μιλάνο, από το 1964 έως το 1969. Ο Rogers διετέλεσε εκδότης στο Domus και το Casabella-continuità . Το τελευταίο έγινε ένα από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά περιοδικά της Ευρώπης κατά τη διάρκεια της θητείας του.³⁹



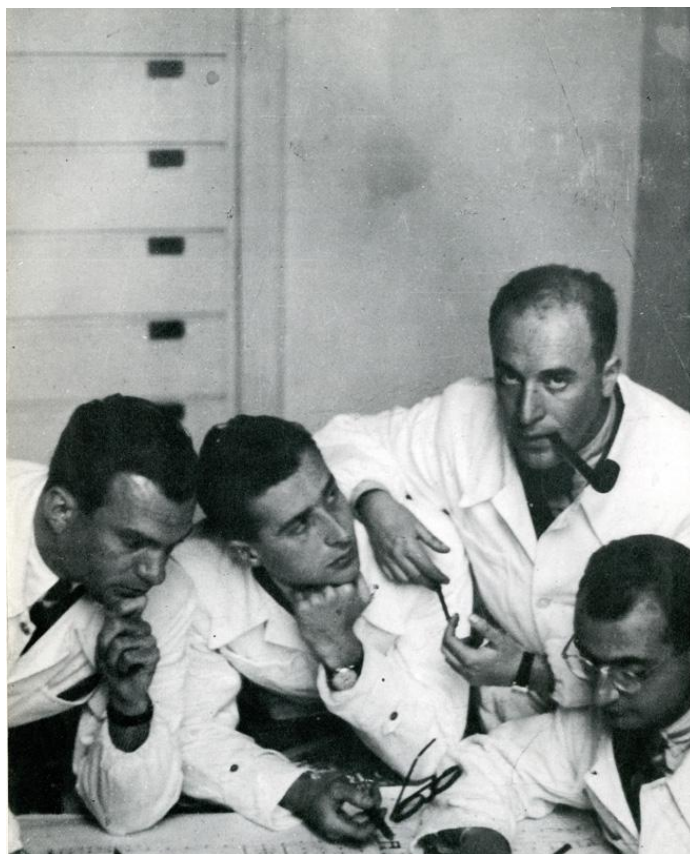
Εικόνα 11: Οι Rogers, Peressutti, Belgiojoso και Banfi στα εγκαίνια της Triennale το 1933.

³⁸ Montaner Josep Maria, ό.π., σελ. 212

³⁹ <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100426310>



Εικόνα 12: Εξώφυλλα του περιοδικού Casabella.



Εικόνα 13: Οι BBPRs στο χώρο εργασίας τους. Από αριστερά: ο Enrico Peressutti, ο Lodovico Belgiojoso, ο Ernesto Nathan Rogers και ο Gian Luigi Banfi.

Ο Rogers προσαρμόζει τις ιδέες του Μοντέρνου Κίνηματος στην ιταλική πραγματικότητα και επανεισάγει την έννοια της ιστορίας στην σύγχρονη αρχιτεκτονική.⁴⁰ Τα κείμενά του, τα οποία εμφανίστηκαν κυρίως ως δημοσιεύσεις στο περιοδικό *Casabella*, αποτελούν το σημαντικότερο σημείο αναφοράς της αρχιτεκτονικής κουλτούρας των δεκαετιών 1950 και του 1960 και πραγματεύονται κυρίως τη σχέση της αρχιτεκτονικής με τον τόπο. Πιο συγκεκριμένα, η αρχιτεκτονική για εκείνον λειτουργεί ως διάλογος με τον εδαφικό περίγυρο, τόσο μέσω της έννοιας της ιστορικής συνέχειας, όσο και με την άμεση φυσική έννοια των δομών. Στο πλαίσιο αυτό ο Rogers ορίζει την έννοια «των προϋπάρχουσων δομών του περιβάλλοντος» (*preesistenza ambientali*), σύμφωνα με την οποία λαμβάνονται υπόψη, τόσο η ιστορία του τόπου, όσο η πραγματικότητα του περιβάλλοντος τοπίου.⁴¹

«Να λαμβάνεις υπόψη τις προϋπάρχουσες δομές του περιβάλλοντος σημαίνει να λαμβάνεις υπόψη την ιστορία».

E.N.Rogers, 1955, 203

Ο Rogers λαμβάνει υπόψη το περιβαλλοντικό, πολιτιστικό και κυρίως το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο βρίσκεται ένα κτίριο, έτσι ώστε αυτό να μπορεί να τροποποιηθεί υπό το πρίσμα της ιστορικής συνείδησης, δηλαδή να αναγνωρίζεται ως μέρος της ίδιας ιστορικής εξέλιξης.⁴² Ωστόσο, δεν συγχέει την έννοια της ιστορίας με εκείνη του παρελθόντος. Αντιλαμβάνεται πως η ιστορία αποτελεί το μέσο και τον τρόπο με τον οποίο οι δομές του παρελθόντος μεταφέρονται και ερμηνεύονται στο παρόν. «... Κάθε νέο αρχιτεκτονικό έργο θα μπορούσε να είναι μια ιστορική πράξη, η οποία, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, θα επανερμηνεύει όλα τα υφιστάμενα έργα».⁴³ Υποστήριξε, επομένως, την αρχιτεκτονική, η οποία παρότι θα παρέμενε σύγχρονη, θα ανταποκρινόταν μορφολογικά στο ιστορικό

⁴⁰ Montaner Josep Maria, ό.π., σελ. 205

⁴¹ Gregotti Vittorio, ό.π., σελ. 58

⁴² Mallgrave, Harry Francis, *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 2005, σελ. 362

⁴³ Forty Adrian, ό.π., σελ. 201

και χωρικό της πλαίσιο, μια αρχιτεκτονική, η οποία θα βασίζεται στις αναφορές της σε ένα συγκεκριμένο τόπο και όχι σε μία αντιληπτική πραγματικότητα.⁴⁴

« Η κατανόηση της ιστορίας είναι απαραίτητη για τη διαμόρφωση του αρχιτέκτονα, αφού πρέπει να είναι σε θέση να εισάγει τη δική του δουλειά στις *προϋπάρχουσες δομές του περιβάλλοντος* και να τις λάβει διαλεκτικά υπόψη ».

E. Rogers, 1961, 96

Οι ιδέες του θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής:

« Θα έχουμε διαχειριστεί καλά την κληρονομιά των δασκάλων και θα έχουμε συνεχίσει το νόημα του μηνύματος τους εάν καταφέρουμε να δομήσουμε ρεαλιστικά την αρχιτεκτονική μας κουλτούρα και εάν, εξερευνώντας καλύτερα αφενός την έννοια της παράδοσης, αφετέρου την έννοια του μέλλοντος, μπορέσουμε να ξεκαθαρίσουμε τους στόχους του παρόντος, προς όφελος κυρίως των συγχρόνων μας.»⁴⁵

Ο Rogers εισάγει την έννοια της συνέχειας στην αρχιτεκτονική και υποστηρίζει πως μέσω αυτής οι δομές σηματοδοτούν όχι μόνο την ύπαρξη του χρόνου τους, αλλά διατηρούν την σημασία τους στο πέρασμα του χρόνου, επικοινωνώντας το άμεσο ιστορικό τους νόημα.

«...εάν η σημαία των άμεσων προκατόχων μας ονομαζόταν “Πρωτοπορία” η δική μας ονομάζεται “Συνέχεια”.»

E.N. Rogers, 1958, 195

⁴⁴ Colquhoun Alan, *ό.π.*, σελ. 181

⁴⁵ Montaner Josep Maria, *ό.π.*, σελ. 211

Σύμφωνα με τον Rogers: «Κανένα έργο δεν είναι πραγματικά σύγχρονο, αν δεν είναι αυθεντικά ριζωμένο στην παράδοση, ενώ κανένα αρχαίο έργο δεν έχει σημασία σήμερα, αν δεν μπορεί να αντηχεί μέσω της φωνής μας».(1954,2) Τοποθετεί στο κέντρο των ιδεών του το αντικρουόμενο: *συνέχεια ή κρίση*, με τον ίδιο να τις υπερασπίζεται εξίσου. Σύμφωνα με τον ίδιο «αν αντιληφθούμε την ιστορία ως διαδικασία, θα μπορέσουμε να πούμε πως υπάρχει πάντα συνέχεια αλλά και κρίση, ανάλογα με το αν επιθυμούμε την αποδοχή ή όχι των δεδομένων του παρελθόντος ή τις αλλαγές». (E.N. Rogers, «Continuità o Crisi», 1957, τχ. 215) Η ιδέα της κρίσης και της αμφιβολίας απασχολούν τον Rogers, ο οποίος υποστηρίζει πως μέσα από αυτές επέρχεται η καθημερινή απαιτούμενη ανανέωση και αναθεώρηση. Παρότι ένθερμος υποστηρικτής της νεωτερικότητας, αντιστέκεται στο φορμαλισμό, και παραμένει υποστηρικτής του ρεαλισμού και του ήθους της μοντέρνας εποχής, επιμένοντας πως *η ομορφιά είναι αλήθεια, συνοχή και αδιαλλαξία*.

Στο πλαίσιο αυτό επανεισάγει στην ιταλική αρχιτεκτονική την έννοια της παράδοσης και του μνημείου. Για τον ίδιο, *η παράδοση δεν είναι παρά η παρουσία του συνόλου των εμπειριών* και συνεχίζοντας ο ίδιος αναρωτιέται: « Γιατί να μη δώσουμε αξία στον κόπο που έκαναν άλλοι; Γιατί να μην κάνουμε κτήμα μας τις μαρτυρίες τους; Γιατί να αρχίζουμε πάλι από την αρχή; Γιατί δε θα πρέπει να συμφιλιωθεί το μοντέρνο με το παλαιό;»⁴⁶ Έτσι για τον Rogers, ο αρχιτέκτονας οφείλει να γεφυρώνει την παράδοση, ως συσσώρευση της ανθρώπινης προσπάθειας, με τη νεωτερικότητα, ως ανάγκη για συνεχή βελτίωση και ανανέωση. Για το σκοπό αυτό οι ιδέες του Μοντέρνου Κινήματος θα πρέπει να προσαρμόζονται στην πραγματικότητα του κάθε τόπου, χρησιμοποιώντας τα κατάλληλα υλικά και τεχνολογίες για το εκάστοτε περιβάλλον. Σύμφωνα με τον ίδιο *για να πολεμήσουμε τον κοσμοπολιτισμό, που δρα στο όνομα ενός παγκόσμιου συναισθήματος χωρίς επαρκές βάθος, που εντούτοις παράγει την ίδια αρχιτεκτονική στη Νέα Υόρκη, τη Ρώμη, το Τόκιο και το Ρίο ντε Τζανέιρο, στην ύπαιθρο, όσο και στις πόλεις,*

⁴⁶ Montaner Josep Maria, ό.π., σελ. 209

*εμείς θα πρέπει να προσπαθήσουμε να εναρμονίσουμε τα έργα μας με τα περιβαλλοντικά δεδομένα του παρελθόντος, είτε αυτά ανήκουν στη φύση, είτε είναι ιστορικά παράγωγα της ανθρώπινης ευφυΐας.*⁴⁷

Επομένως, η έννοια της συνέχειας είναι άμεσα συνυφασμένη με την έννοια της ιστορίας και την έννοια του περιβάλλοντος (ambiente). Μέσα από αυτή τη διαλεκτική θεώρηση της ιστορίας δεν εμφανιζόταν πλέον το μοντέρνο κίνημα ως μια μονολιθική παράδοση, αλλά μία τάση στην οποία θα στέκονταν κριτικά απέναντί της.⁴⁸ Έτσι, ο Rogers μετατρέπει την ιστορία και την παράδοση σε νέα εργαλεία για την κλασσική μεθοδολογία του ρασιοναλισμού.

Το 1956-1957 ολοκλήρωσε με το γραφείο του, τον ουρανοξύστη Torre Velasca στο Μιλάνο, το πιο χαρακτηριστικό έργο τους, για τον οποίο όμως υπήρξαν ισχυρές αντιδράσεις. Πρόκειται για μια διακριτή κτιριακή μονάδα μεγάλου ύψους στο ιστορικό κέντρο του Μιλάνου. Ο ουρανοξύστης αποτελείται από δύο διακριτά μέλη, από τα οποία το ανώτερο έχει μια περιμετρική προεξοχή τριών μέτρων σε σχέση με το κατώτερο μέλος. Η διαφοροποίηση κρίθηκε αναγκαία εξαιτίας των διαφορετικών λειτουργιών των μελών, καθώς από το δεύτερο έως τον δέκατο όροφο θα φιλοξενούνταν γραφεία, ενώ στους ανώτερους και πιο ευρύχωρους ορόφους θα στεγάζονταν κατοικίες. Παράλληλα, η μορφή αυτή του ουρανοξύστη θα αναφερόταν στους ιταλικούς μεσαιωνικούς αμυντικούς πύργους που χρησιμοποιούνταν ως παρατηρητήρια, προκειμένου να προστατέψουν σε περιόδους πολέμου τα κάστρα από την εισβολή. Αρχικά είχε προβλεφθεί ο πύργος να ήταν μεταλλικής κατασκευής με επενδύσεις κρυστάλλων, στη συνέχεια της μελέτης όμως, και λόγω του μεγάλου κόστους, επιλέχθηκε το οπλισμένο σκυρόδεμα, το οποίο τελικά θα ενοποιούσε σχεδόν τα δύο κομμάτια, μέσα από το πλέγμα των αντηρίδων που θα δημιουργούνταν.⁴⁹ Ακόμα, οι αντηρίδες αυτές ενίσχυαν την εικόνα του πύργου παρατηρητηρίου, αλλά μιμούνταν και κάποια από τα γοτθικά στοιχεία του ιστορικού κέντρου.

⁴⁷ Montaner Josep Maria, ό.π., σελ. 211

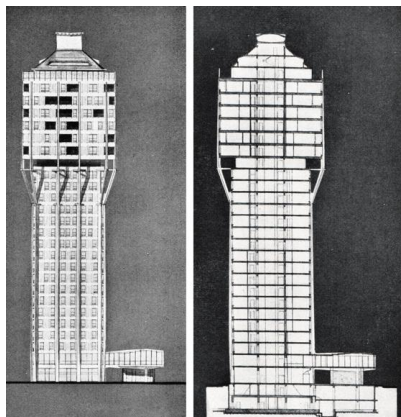
⁴⁸ Χατζησάββα Δ. ό.π., σελ. 151

⁴⁹ Montaner Josep Maria, ό.π., σελ. 216

Εξαιτίας της θέσης της κατασκευής, υιοθετήθηκαν σαφείς αναφορές σε ιστορικά στοιχεία και μορφές, προκειμένου η σύνθεση να ενταχθεί ομαλά στον εδαφικό του περίγυρο, ο οποίος περιελάμβανε κλασικά κτίρια του ιστορικού κέντρου. Τα παράθυρα στις προσόψεις τοποθετούνται σε τυχαία διάταξη, και σε συνδυασμό με τα μπαλκόνια και την υφή των υλικών, κάνουν μία σαφή αναφορά σε βασικά στοιχεία της μιλανέζικης αρχιτεκτονικής. Η οροφή έχει μορφή υπερβολικά επικλινή, με καπνογόνους και επάλξεις, ενισχύει το συσχετισμό της μορφής του με μια κατασκευή της μεσαιωνικής πόλης. Παράλληλα, η επένδυση της κατασκευής με προκατασκευασμένα πανέλα από βερονέζικο ροζ μάρμαρο, συναίνεσε στην ενοποίησης της εικόνας του πύργου. Στο σημείο που τα δύο μέλη ενώνονται δημιουργείται ένα κενό για τις εγκαταστάσεις, το οποίο δημιουργεί μια γραμμή σκιάς και τονίζει την προεξοχή του όγκου.



Εικόνα 14: BBPR, Torre Velasca, Milano, 1950-58 [Από το περιοδικό *Esperienza dell'Architettura*, Milano 1997]



Εικόνα 15: Torre Velasca 1951-1958, πλευρική όψη και τομή [Εικόνες από *Casabella* n.232, 1959 σελ. 9-15]

Ο πύργος αντιπροσωπεύει τη θεωρία του Rogers αναφορικά με τα «περιβαλλοντικά δεδομένα του παρελθόντος», καθώς η κατασκευή κατάφερε να ενσαρκώσει, χωρίς μιμητισμούς, τον χαρακτήρα της πόλης. Ο Rogers και οι συνεργάτες του, παρότι χρησιμοποίησαν μια καθαρά μοντέρνα τυπολογία, σε ότι αφορά τον ουρανοξύστη,

κατάφεραν να συνδέσουν την παράδοση και το μοντέρνο, μέσα από τις ιστορικές αναφορές.⁵⁰

⁵⁰ Montaner Josep Maria, ό.π., σελ. 217



Εικόνα 16: Torre Velasca 1951-1958

1.2.2 Aldo Rossi



Εικόνα 17: Aldo Rossi

Ανάμεσα στις προτάσεις που θα διατυπωθούν στην Ιταλία το 1960, εκείνη που θα ασκήσει τη μεγαλύτερη επιρροή είναι εκείνη του Aldo Rossi (1931-1997). Ο Rossi γεννήθηκε στο Μιλάνο, όπου και σπούδασε αρχιτεκτονική (1949-1959), δίδαξε αρχιτεκτονική (1965-1971) και έγραψε για την αρχιτεκτονική. Αποτέλεσε συνεργάτης και μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού Casabella-Continuità, από το 1955 έως το 1964.

Το 1966 δημοσιεύει το σημαντικότερο θεωρητικό του έργο με τίτλο *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, στο οποίο προσπάθησε να κατανοήσει την αρχιτεκτονική σε σχέση με την πόλη, απορρίπτοντας πάντα την εκδοχή του φονξιοναλισμού, που διέκρινε τη δεκαετία του '60. Ο Rossi αντιλαμβάνεται την πόλη ως ιστορικό και πολιτισμικό αγαθό,

ως μία πόλη η οποία χρήζει ανοικοδόμησης, κατεστραμμένη όπως είναι από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.⁵¹ Ο Rossi προτείνει μια σειρά μεθοδολογικών κριτηρίων, τα οποία θα ασκήσουν μεγάλη επιρροή στη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Θεώρησε ως κύρια έκφραση του ρασιοναλισμού την αρχιτεκτονική του Διαφωτισμού και των αρχικών χρόνων του μοντέρνου κινήματος, θεωρώντας πως εκείνα είναι ικανά να τροφοδοτήσουν αναλογίες και μοντέλα για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική.⁵²

Για εκείνον η πόλη συνιστά το κατεξοχήν ανθρώπινο αντικείμενο: ένα αρχιτεκτονικό έργο, στο οποίο συγκεντρώνονται τα στοιχεία που συνθέτουν την εικόνα ενός οικοδομήματος που απλώνεται στο χρόνο. Έτσι η πόλη είναι μια *fabbrica*⁵³, μια χωροχρονική κατασκευή που αναπτύσσεται και εξελίσσεται παράλληλα με τον πολιτισμό, την κοινωνία και τη φύση. Ο χρόνος για το Rossi είναι μια παράμετρος που επιτρέπει στην πόλη να «μεγαλώνει επάνω στον εαυτό της» και να μεταβάλλεται συνεχώς. Έτσι, όπως ο ίδιος αναφέρει, η πόλη αποτελεί τη «μορφή ενός όλου που συντίθεται από επιμέρους τμήματα, από διαφορές. Είναι πάνω απ' όλα μορφές και τύποι που διαρκούν, κατακαθίζοντας μέσα στην τύρβη της ιστορίας».⁵⁴ Μέσα από αυτές τις διαφορές αποκαλύπτεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του τόπου (*locus solus*), μέσα από τον ίδιο τον τρόπο σύνθεσης των γεγονότων και των συμβόλων. Ο Rossi μέσω της παρατήρησης και της λογικής, ταξινομεί επιστημονικά τις μορφές και στη συνέχεια

⁵¹ Montaner Josep Maria, ό.π., σελ. 294

⁵² Χατζησάββα Δ., ό.π., σελ 153

⁵³ Ο όρος *fabbrica* στην ιταλική γλώσσα σημαίνει κτήριο, οικοδόμημα, εργοστάσιο, τέχνασμα, επινόηση, ενώ σπανιότερα αναφέρεται σε μια κατασκευή υπό μακράν εξέλιξη βλ. *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli, Zanichelli, Bologna. Για το Rossi η λέξη «*fabbrica*» σημαίνει «οικοδόμημα», με την παλαιά λατινική και αναγεννησιακή έννοια της εντυπωσιακής και μοναδικής κατασκευής που διαρκεί στο χρόνο. Ο ίδιος στην εισαγωγή της πρώτης ιταλικής έκδοσης, χρησιμοποιεί χαρακτηριστικά την έκφραση «*la fabbrica della città*» και όχι «η αρχιτεκτονική της πόλης». Βλ. Rossi Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, σελ. 268

⁵⁴ Rossi Aldo, ό.π., σελ. σελ. 8

οδηγείται σε συμπεράσματα για την πολιτισμική διάρθρωση του τόπου.⁵⁵

Όπως είναι εμφανές, ο **τόπος** επανέρχεται συνεχώς στα θεωρητικά του συγγράμματα. Ο Rossi μεταφέρει τη συζήτηση για τον τόπο στο πεδίο των *αστικών συντελεστών* και τον συνδέει με αξίες, όπως η μνήμη και η ιστορία. Έννοιες τις οποίες του είχε μεταδώσει ο δάσκαλος του, αυτή τη φορά ανήκουν σε έναν νέο και ευρύτερο κανόνα ορθολογικής κριτικής. **Ο Rossi θεωρεί τον τόπο ως ένα στοιχείο που μπορεί να μεταβάλει και να διαμορφώσει την αρχιτεκτονική. Τον αντιλαμβάνεται ως το αστικό έδαφος, δηλαδή την περιοχή όπου εμφανίζονται οι αστικοί συντελεστές, η οποία είναι όχι μόνο ένα φυσικό δεδομένο, αλλά και ένα έργο πολιτισμού. Ο Rossi εισάγει στην αρχιτεκτονική τον όρο της περιοχής μελέτης, ως ο πιο μικρός αστικός περίγυρος, ένα μέρος της αστικής περιοχής, το οποίο μπορεί να καθοριστεί και να περιγραφεί από τα άλλα στοιχεία της αστικής περιοχής. Η περιοχή μελέτης, με άλλα λόγια ο περίγυρος του οικοπέδου που μελετάται κάθε φορά, επηρεάζει τη σύνθεση και η εξέτασή της αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της σχεδιαστικής διαδικασίας, προκειμένου να κατανοηθούν τα χαρακτηριστικά του τόπου και να επιδράσουν στη δομή. Κάθε τόπος για τον Rossi όπως και για τους νεορασιοναλιστές είναι μοναδικός και παρουσιάζει διαφορές και αναλογίες με άλλους τόπους, τμήματα της πραγματικότητας της ανθρώπινης ζωής.**⁵⁶ Έτσι αναγνωρίζει την έννοια της ταυτότητας, ως κάτι ιδιαίτερο, αλλά και σαν μια επιλογή. Ο ορθολογισμός για το Rossi είναι αναγκαίος, όπως και η τάξη, μπορεί όμως να αναστατωθεί από εξωτερικούς παράγοντες ιστορικής, γεωλογικής και ψυχολογικής φύσης. Όπως αναφέρει και ο Guarino Guarini, ιταλός μπαρόκ αρχιτέκτων και

⁵⁵ Πάγκαλος, Παναγιώτης, *Aldo Rossi: η τεχνολογία της επανάληψης*, Κεφάλαιο Συγγράμματος στο Πάγκαλος, Π., *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τεχνολογίας*. [ηλεκτρ. βιβλ.], Διαθέσιμο στο https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/5762/5/8_rossi.pdfσελ. 206

⁵⁶ Rossi Aldo, *Επιστημονική αυτοβιογραφία*, μετάφραση Πατέστος Κωνσταντίνος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1995, σελ. 103

θεωρητικός: «Θα είμαστε πιστοί στο πνεύμα του Βιτρούβιου αν, προσαρμοζόμενοι στις απαιτήσεις ενός τόπου, αλλάξουμε τις συμμετρίες, προσθέτοντας ή αφαιρώντας κάτι από τις ορθές αναλογίες. Έτσι θα γίνει φανερό κατά πόσο μπορούμε να τις μετακινήσουμε ώστε να προσαρμοστούν σε έναν τόπο, χωρίς να προκαλέσουμε ζημιές.» Για το λόγο αυτόν, ο Rossi επισημαίνει την έννοια της «τοποθεσίας» και την αξία του locus, με το τελευταίο να εννοεί *τη μοναδική και οικουμενική σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε ένα συγκεκριμένο τόπο και στις κατασκευές που υπάρχουν σ' αυτό τον τόπο.*⁵⁷ Η ιδιαιτερότητα του locus δεν καθορίζεται μόνο από τη σχέση του με την αρχιτεκτονική και τη μορφή του, αλλά και από την τοπογραφική του διάσταση, το χρόνο, την ιστορία και τα γεγονότα και φυσικά από τη μνήμη του. Έτσι ο Rossi εισάγει νέες παραμέτρους στην αρχιτεκτονική πρακτική, οι οποίες λειτουργούν ως στοιχεία ταυτοποίησης και απόδοσης νοήματος.

Ο Rossi αναγνωρίζει πως η **μοναδικότητα** ενός τόπου οφείλεται στο γεγονός και στη μαρτυρία του, που είναι αυτή ακριβώς που παγιώνει το γεγονός.⁵⁸ Αναζητά την αυθεντικότητα και την καθαρή αρχιτεκτονική που ταυτίζεται με το γεγονός. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Adolf Loos: «Όταν στο δάσος βρίσκουμε έναν τύμβο μήκους έξι ποδών και πλάτους τριών, διαμορφωμένο με το φτυάρι σε πυραμίδα, σοβαρευόμαστε και κάτι μέσα μας λέει: Εδώ κάποιος είναι θαμμένος. Αυτή είναι η αρχιτεκτονική».⁵⁹

Όπως ο ίδιος δηλώνει στην εισαγωγή του βιβλίου «Η αρχιτεκτονική της πόλης», δεν αναλύει την πόλη ως άθροισμα κτιρίων, αλλά ως *απόρροια μιας μακράς και ανοιχτής διαδικασίας γεννήσεων και*

⁵⁷ Rossi Aldo, *ό.π.*, σελ. 145

⁵⁸ Rossi Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Πετρίδου Βασιλική, University studio press, Θεσσαλονίκη, 1991, σελ. 149

⁵⁹ Rossi Aldo, *Επιστημονική αυτοβιογραφία*, μετάφραση Πατέστος Κωνσταντίνος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1995, σελ. 112

θανάτων.⁶⁰ Αντιλαμβάνεται τη σχέση και κυρίως τις διαφορές του χρόνου και του τόπου. Αναγνωρίζει πως τα κτίρια που συνιστούν μια πόλη, μαρτυρούν την πολύπλοκη **ιστορία** της και την μετατρέπουν σε θεματοφύλακα της ιστορίας της, επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο την παρουσία του παρελθόντος στο παρόν. Επομένως είναι αδύνατον να κατανοήσουμε την αρχιτεκτονική μιας πόλης και να την αναγνωρίσουμε ως ένα ολικό έργο τέχνης, χωρίς την ιστορία της.

«Η ιστορία της αρχιτεκτονικής είναι το υλικό της αρχιτεκτονικής». A.Rossi,1982,170

Με αυτόν τον τρόπο, αναγνωρίζει την έννοια της διάρκειας, ως τα στοιχεία του παρελθόντος, που εξακολουθούν να αποτελούν τμήμα των τωρινών βιωμάτων.⁶¹ Ο A. Colquhoun τονίζει πως ο Rossi χρησιμοποιεί την ιστορία κριτικά, με σκοπό να αποφύγει το περιπτωσιακό.⁶² Ο Rossi ταυτίζει τα στοιχεία μιας πόλης που διαρκούν στο χρόνο με την έννοια του μνημείου, μιας και η ικανότητά τους να επιβιώνουν οφείλεται στο γεγονός ότι ουσιαστικά εκείνα συγκροτούν την πόλη, την ιστορία της και κατ' επέκταση την μνήμη της.

Όπως σημειώνει ο Eisenman «...η ιστορία σταματάει και εκεί ακριβώς αρχίζει η **μνήμη**. Γι' αυτό η μνήμη γίνεται το αντίθετο της ιστορίας».⁶³ Είναι εμφανές πως στο έργο του Rossi και σε εκείνο των νεορασιοναλιστών γενικότερα, επιδιώκεται η διέγερση της συλλογικής μνήμης για τη διατήρηση της ιστορικής συνέχειας. Για τον Rossi η συλλογική μνήμη σε συνδυασμό με τα μόνιμα στοιχεία ενός

⁶⁰ Alberti Leon Battista, Palladio Andrea, Le Corbusier, Wright Frank Lloyd, Rossi Aldo, Koolhaas Rem, κ.ά., *Αρχιτεκτονική θεωρία, από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μετάφραση Μαρτινίδης Πέτρος, εκδ. Γνώση, Αθήνα. 2006, σελ. 782

⁶¹ Rossi Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Πετρίδου Βασιλική, University studio press, Θεσσαλονίκη, 1991, σελ. 62

⁶² Κωτσιόπουλος Αναστάσιος Μ., *Κριτική της αρχιτεκτονικής θεωρίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1985, σελ. 28

⁶³ Eisenman Peter, *The house of memory: the texts of the analogue*, εισαγωγή του εκδότη στην αμερικάνικη έκδοση *The architecture of the city*, Oppositions Books, 1982. Σελ. 7

τόπου (permanenze) διαμορφώνουν τα χαρακτηριστικά των αστικών συντελεστών (fatti urbani). Αυτά αποτελούν τα υφιστάμενα στοιχεία της αστικής πραγματικότητας, τα οποία επηρεάζουν με το πέρασμά τους τη συνέχεια αυτής της πραγματικότητας στον χρόνο και καθορίζουν έτσι το σχεδιασμό. Ο Rossi αντιλαμβάνεται την πόλη ως ένα μεγάλο έργο, με διακριτές μορφές, μέσα από τις οποίες γίνονται αντιληπτές οι διάφορες στιγμές της. Αυτές οι στιγμές βασίζονται στην ιστορία τους, δηλαδή στη μνήμη της πόλης.⁶⁴ Η μνήμη αποτελεί τον διακριτό και ταυτόχρονα καθοριστικό χαρακτήρα της πόλης και είναι συνδεδεμένη με γεγονότα και τόπους. Χτίζεται πάνω στην ιδιαιτερότητά της, και ταυτόχρονα αποτελεί προϋπόθεση και εξήγηση της πραγματικότητας, μιας και χωρίς μνήμη δεν μπορεί να υπάρξει κάτι το ειδικό, αλλά και χωρίς κάτι το ιδιαίτερο δεν μπορεί να υπάρξει μνήμη.⁶⁵

« Μπορούμε να ζήσουμε χωρίς αυτήν [την αρχιτεκτονική], και να λατρεύουμε χωρίς αυτήν, αλλά δεν μπορούμε να την θυμηθούμε χωρίς αυτήν ».

J.Ruskin, 1849, chapter VI

Ο γάλλος φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Maurice Halbwachs, διακρίνει δύο κατηγορίες σχετικά με τη μνήμη, τη συλλογική-κοινωνική μνήμη και την ατομική-προσωπική μνήμη. Η συλλογική μνήμη ορίζεται ως η μνήμη του συνόλου και αφορά το άθροισμα των αναμνήσεων που μεταβιβάζονται από τη μία γενιά στην επόμενη, είτε μέσα από αφηγήσεις, είτε μέσα από τη βιωματική εμπειρία, ενώ η ατομική μνήμη αφορά τις ατομικές εμπειρίες και αναμνήσεις κάθε ατόμου. Η συλλογική μνήμη αναφέρεται σε γεγονότα που συνέβησαν στον παρελθόν, επηρέασαν και καθόρισαν την εξέλιξη της κοινωνίας και εσωκλείει τις ατομικές μνήμες χωρίς να ταυτίζεται με αυτές. Σύμφωνα με τον Halbwachs *όταν μια ομάδα εγκαθίσταται σε ένα*

⁶⁴ Rossi Aldo, ό.π., σελ. 74

⁶⁵ Rossi Aldo, *Επιστημονική αυτοβιογραφία*, μετάφραση Πατέστος Κωνσταντίνος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1995, σελ. 161

*τμήμα του χώρου, τον μεταμορφώνει καθ' ομοίωσή της , αλλά συγχρόνως υπόκειται και προσαρμόζεται στους υλικούς παράγοντες που της αντιστέκονται. Αυτή η ομάδα περιορίζεται στο περιβάλλον που κατασκεύασε. Η εικόνα του εξωτερικού περιβάλλοντος και οι σχέσεις που δημιουργεί με αυτό αποκτούν μια κυρίαρχη σημασία στην ιδέα που αυτή η ομάδα σχηματίζει για τον εαυτό της.*⁶⁶

Επομένως, οι τόποι ευνοούν την ανάπτυξη συλλογικής μνήμης και ιδιαίτερα η αρχιτεκτονική μπορεί να δημιουργήσει τέτοιους τόπους ενισχύοντας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους. Ο Halbwachs υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος αποκτά τις μνήμες του στην κοινωνία στην οποία ανήκει, στη συνέχεια τις ανακαλεί, τις συνειδητοποιεί και τις τοποθετεί στο ίδιο κοινωνικό πλαίσιο, συνήθως μέσα από ερωτήματα που του θέτουν τα υπόλοιπα μέλη της. Μέσα από αυτές τις μνήμες, ο άνθρωπος είναι ικανός να αναβιώσει συναισθήματα και να ανακαλέσει την ψυχική κατάσταση στην οποία βρισκόταν. Ο Rossi συνδέει τη συλλογική μνήμη με το "locus", λέγοντας πως η ίδια η πόλη ταυτίζεται με τη μνήμη των λαών και αποτελεί το «locus» της συλλογικής μνήμης. Η σχέση αυτή μεταξύ του «locus» και της πόλης, δίνει τη δυνατότητα στην τελευταία να χαράζονται πάνω της τα γεγονότα και να δημιουργεί την κυρίαρχη εικόνα, δηλαδή τον τόπο. Σύμφωνα με τον Juhani Pallasmaa «κατανοούμε και θυμόμαστε ποιοί είμαστε μέσω των κατασκευών μας, τόσο των υλικών όσο και των πνευματικών».⁶⁷

Για τον Rossi ο ιδανικός τόπος εγγραφής των γεγονότων, αλλά και ο ιδανικός μηχανισμός υπόμνησής τους είναι η αρχιτεκτονική **μορφή**, αποδίδοντας της μια άμεση επικοινωνιακή ικανότητα. Με τον τρόπο αυτόν, η αρχιτεκτονική μορφή μετατρέπεται σε φορέας νοημάτων και διεγέρτης της μνήμης. Επομένως η μορφή για εκείνον είναι στενά συνυφασμένη με το χρόνο. Οι μορφές της πόλης δεν παραμένουν σταθερές στο πέρασμα του χρόνου, αλλά αντιθέτως μεταβάλλονται

⁶⁶ Halbwachs Maurice, On Collective Memory, Chicago Press, Chicago, 1992, σελ. 132

⁶⁷ Treib Marc, Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape, Routledge, Oxon, New York 2009, σελ.189

και συγκεκριμενοποιούνται από αυτόν. «Η μορφή της πόλης είναι πάντα η μορφή μιας εποχής και στη μορφή μιας πόλης συνυπάρχουν πολλές εποχές. Ακόμα και στη διάρκεια της ζωής ενός ανθρώπου, η πόλη γύρω του αλλάζει όψη και οι αναφορές σ' αυτήν δεν είναι πάντα ίδιες».⁶⁸ Ο ίδιος αναφέρει πως από τα παιδικά του χρόνια θαύμαζε τα Sacri Monti⁶⁹, στα οποία ο ίδιος αναγνώριζε στη μορφή τους την αποτύπωση της ιεράς ιστορίας και τη διάρκεια αυτής, η οποία διαφορετικά θα ήταν αδύνατον να ειπωθεί. Με αυτόν τον τρόπο ο Rossi κηρύσσει την αυταξία της μορφής, την οποία χρησιμοποιεί προκειμένου να εισάγει αρχέτυπα τα οποία ανήκουν στην αυτόνομη παράδοση της ίδιας της αρχιτεκτονικής.⁷⁰ Προσπαθεί να ανακαλύπτει τη μορφή σε ένα προϋπάρχον φάσμα και όχι να την επινοεί. Με τον τρόπο αυτό η αρχιτεκτονική μορφή δεν είναι εφήμερη αλλά πλήρης νοημάτων, καθώς σε αυτήν συγκεντρώνεται το σύνολο των χαρακτηριστικών του τόπου. Όπως ο ίδιος γράφει όταν *περιγράφουμε μια πόλη, ασχολούμαστε κυρίως με τη μορφή της*.⁷¹ Ισχυρίζεται πως η παρατήρηση των πραγμάτων αποτέλεσε για εκείνον την πιο σημαντική μορφοπλαστική παιδεία. Έπειτα η παρατήρηση μετατράπηκε σε ανάμνηση αυτών των μορφών, αναμνήσεις οι οποίες αποτελούν εργαλεία στο σχεδιασμό.⁷² Ο Rossi δεν συσχετίζει άμεσα τη μορφή με τη λειτουργία, καθώς πιστεύει πως δεν υπάρχει μια μονοσήμαντη και γραμμική σχέση μεταξύ τους. Σε αντίθεση με τις λειτουργίες οι οποίες είναι ικανές να μεταβάλλονται συνεχώς, η μορφή είναι εκείνη που διαρκεί και πρυτανεύει σε μια κατασκευή.

⁶⁸ Rossi Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Πετρίδου Βασιλική, University studio press, Θεσσαλονίκη, 1991, σελ. 67

⁶⁹ Sacri Monti(Ιερά Όρη): Τόποι προσκυνήματος και θρησκευτικής διδασκαλίας, που περιλαμβάνουν παρεκκλήσια και άλλα αρχιτεκτονικά στοιχεία, που δημιουργήθηκαν στη βόρεια Ιταλία και κυρίως στην ύπαιθρο της Λομβαρδίας, τον 16ο αιώνα. Κάθε συμβάν του Βίου και των Παθών του Χριστού αντιστοιχεί σε διαφορετικό παρεκκλήσι με αγάλματα και τοιχογραφίες.

⁷⁰ Κωτσιόπουλος Αναστάσιος Μ., *Κριτική της αρχιτεκτονικής θεωρίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1985, σελ. 28

⁷¹ Rossi Aldo, ό.π., σελ. 31

⁷² Rossi Aldo, *Επιστημονική αυτοβιογραφία*, μετάφραση Πατέστος Κωνσταντίνος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1995, σελ. 60

Εκείνο όμως που προηγείται από τη μορφή και την καθορίζει είναι ο τύπος και για τον Rossi αποτελεί μια αναγκαία και σύνθετη λογική σύλληψη. Αναζητά, στις αναμνήσεις και στην ιστορία, τους σταθερούς νόμους μιας άχρονης τυπολογίας, την οποία μεταφέρει στα έργα του, προκειμένου να εξασφαλίσει μια λειτουργική σιγουριά.⁷³ Ο τύπος δημιουργείται σύμφωνα με τις ανάγκες και τα αισθητικά κριτήρια κάθε πολιτισμού. Επομένως είναι μοναδικός και ποικίλει από κοινωνία σε κοινωνία, αφού είναι στενά συνυφασμένος με τον τρόπο ζωής.

*Μπορούμε να πούμε ότι ο τύπος είναι η ίδια η ιδέα της αρχιτεκτονικής· αυτό που βρίσκεται πιο κοντά στην ουσία της, δηλαδή αυτό που, παρ' όλες τις αλλαγές, επιβάλλεται πάντα στο «συναίσθημα και στη λογική» ως η βασική αρχή της αρχιτεκτονικής και της πόλης.*⁷⁴

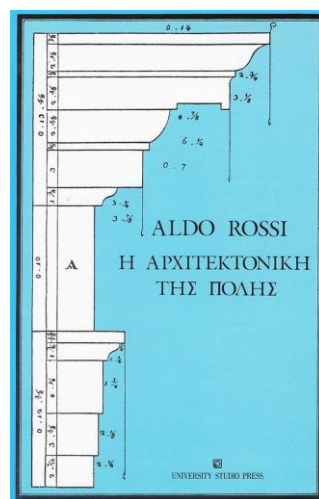
Ωστόσο, η αρχιτεκτονική τυπολογία δεν έχει την έννοια ενός ανούσιου συνόλου μορφών, αλλά αποκτά ένα συνθετικό χαρακτήρα στοιχείων, που αναγνωρίζονται στην πόλη, προκειμένου να ταξινομηθεί η ιστορία του τόπου, να κατανοηθεί και να ανασυσταθεί ο ίδιος ο τόπος. Τα στοιχεία αυτά αφορούν ένα σύνολο αναλογιών και συσχετισμών που αντλούν το νόημά τους από τον περιβάλλοντα χώρο και χρόνο. Η τυπολογία λειτουργεί με αυτόν τον τρόπο ως εργαλείο ομαδοποίησης των στοιχείων και είναι ικανό να αποτελέσει τη γεννήτρια απείρων μορφών, που κάθε φορά διατηρούν την αυτονομία και την αυτοαναφορικότητα τους. Επομένως αυτή η μοναδική επινόηση καινούριων μορφών, είναι το αποτέλεσμα της αναγνώρισης, ταξινόμησης και περιγραφής της κτιριολογίας κάθε τόπου. Με άλλα λόγια της αναδιάταξης των σταθερών τυπολογικών στοιχείων που αναγνωρίζονται στην πόλη, έτσι ώστε τύποι και μορφές να δημιουργούν ένα είδος συλλογικής μνήμης.⁷⁵ Ο Rossi στο βιβλίο του Επιστημονική Αυτοβιογραφία γράφει για την αγάπη

⁷³ Rossi Aldo, ό.π., σελ. 46

⁷⁴ Rossi Aldo, Η αρχιτεκτονική της πόλης, μετάφραση Πετρίδου Βασιλική, University studio press, Θεσσαλονίκη, 1991, σελ. 42

⁷⁵ Rossi Aldo, ό.π., σελ. 9

του προς την τυπολογία του corral⁷⁶, η οποία επηρέασε συχνά τα έργα του, όπως και το αίθριο στα σπίτια του παλιού Μιλάνου, που αποτελούσε τρόπο ζωής. *Η τυπολογία είναι η ιδέα ενός στοιχείου που παίζει σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση της μορφής και αποτελεί μια σταθερά.*⁷⁷ Ο Quatremere de Quincy μίλησε για τη σημασία του τύπου και τη διαφορά του με την έννοια του μοντέλου. Σύμφωνα με τον ίδιο «Η λέξη τύπος δεν παρουσιάζει τόσο την εικόνα ενός πράγματος που προσφέρεται σε πιστή αντιγραφή ή μίμηση, όσο την ιδέα ενός στοιχείου που πρέπει – αυτό το ίδιο- να χρησιμεύει ως κανόνας στο μοντέλο (...)». Το μοντέλο για εκείνον αποτελεί ένα αντικείμενο που πρέπει να επαναλαμβάνεται όπως ακριβώς είναι, σε αντιδιαστολή με τον τύπο ο οποίος είναι ικανός να παράγει ανόμοια έργα μεταξύ τους. Εύστοχο παράδειγμα αποτελεί το εξώφυλλο της ελληνικής έκδοσης του βιβλίου «Η αρχιτεκτονική της πόλης», όπου η αρχιτεκτονική της πόλης συμπυκνώνονται μέσα σε ένα θριγκό. Στο εξώφυλλο παρουσιάζονται με ακρίβεια οι διαστάσεις και οι αναλογίες των μερών ενός θριγκού, καθώς και η σχέση που αναπτύσσει κάθε κομμάτι σε σχέση με το διπλανό του. Κάθε επιμέρους κομμάτι του θριγκού εναρμονίζεται με το σύστημα, το οποίο ορίζει τις αναλογίες και τις ισορροπίες, και όλα τα κομμάτια μαζί συντονίζονται με τα υπόλοιπα μέρη και τον διάκοσμο του κτιρίου, όπως το αέτωμα, ο κίονας και το κρηπίδωμα. Στη συνέχεια τα τμήματα και το κτίριο σχετίζονται με τα υπόλοιπα κτίρια της πόλης και αποτελούν ένα σύνολο. Αντιλαμβανόμαστε μέσα από αυτό το παράδειγμα το σύστημα των κανόνων που καθορίζει τις σχέσεις και



Εικόνα 18: Εξώφυλλο του βιβλίου «Η αρχιτεκτονική της πόλης».

⁷⁶ Corral: τυπικό ισπανικό αίθριο

⁷⁷ Rossi Aldo, ό.π., σελ. 42

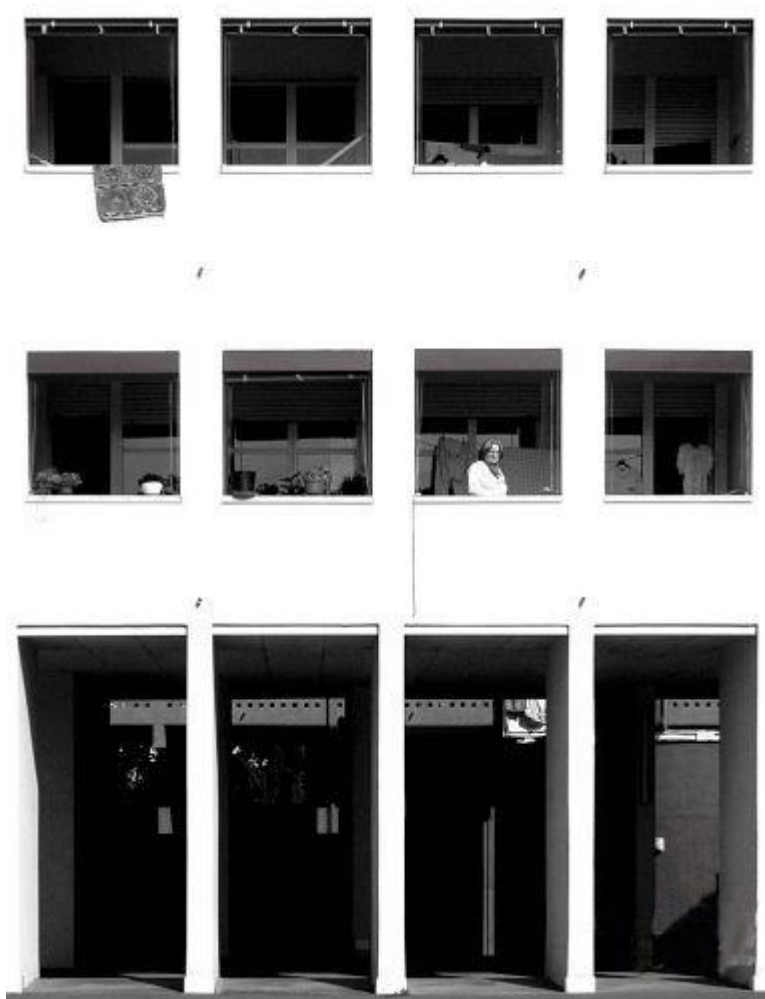
τα χαρακτηριστικά των μερών ενός συνόλου και ο ρόλος της κτιριακής τυπολογίας, η οποία συντίθεται από την ίδια την πόλη.⁷⁸

Η διαδικασία της επανάληψης για τον Rossi δεν αφορά σε μια μηχανική μορφική αντιγραφή, η οποία θα υπονοεί την νοσταλγική επιστροφή στο παρελθόν, αλλά έχει χαρακτήρα ερευνητικό και απελευθερωτικό. Θεωρεί πως η επανάληψη αποτελεί μία ενδιαφέρουσα άσκηση, η οποία παρέχει την ελευθερία για την αναζήτηση ενός νέου απρόοπτου και μοναδικού γεγονότος. Παράλληλα, η επανάληψη ήταν ο τρόπος με τον οποίο ο Rossi αντιμετώπισε την αλόγιστη για τον ίδιο αναζήτηση της διαφορετικότητας του Μοντερνισμού, με την οποία ήταν εκ διαμέτρου αντίθετος. Διότι μέσα από την επαναληπτική διαδικασία επέρχεται η κατανόηση της έννοιας και της μορφής, ώστε να καταφέρει η τελευταία να επαναπροσδιοριστεί στην ουσία της. Σύμφωνα με τον Rossi *μόνον επιστρέφοντας στο «ίδιο» μπορούμε αυτό να το ορίσουμε εξ αρχής. Όπως ο ίδιος λέει η επιθυμία να ξαναφτιάξεις κάτι μοιάζει με το να βγάζεις πάλι την ίδια φωτογραφία, γιατί καμιά τέλεια τεχνική δεν θα μπορέσει να προβλέψει τις αλλαγές που εισάγουν οι φακοί και το φως και γιατί, τελικά, θα πρόκειται πάντα για διαφορετικό αντικείμενο.*⁷⁹ Παράλληλα, η επανάληψη συντελεί στην ενεργοποίηση της λήθης και στη διατήρηση του διαφορετικού, του ασυνήθιστου και του απρόσμενου. Έτσι, ο Rossi, επιλέγοντας αρχέγονες και γνώριμες μορφές, αποσκοπεί στην απελευθέρωση της μνήμης από την υλική παρουσία των μορφών. Αντίθετα, επικεντρώνεται στην ίδια την πράξη και το γεγονός που λαμβάνει χώρα κάθε φορά και διαμορφώνει την ιστορία, μετατρέποντας τις μορφές του σε τμήμα της κοινωνικής σκηνογραφίας.⁸⁰

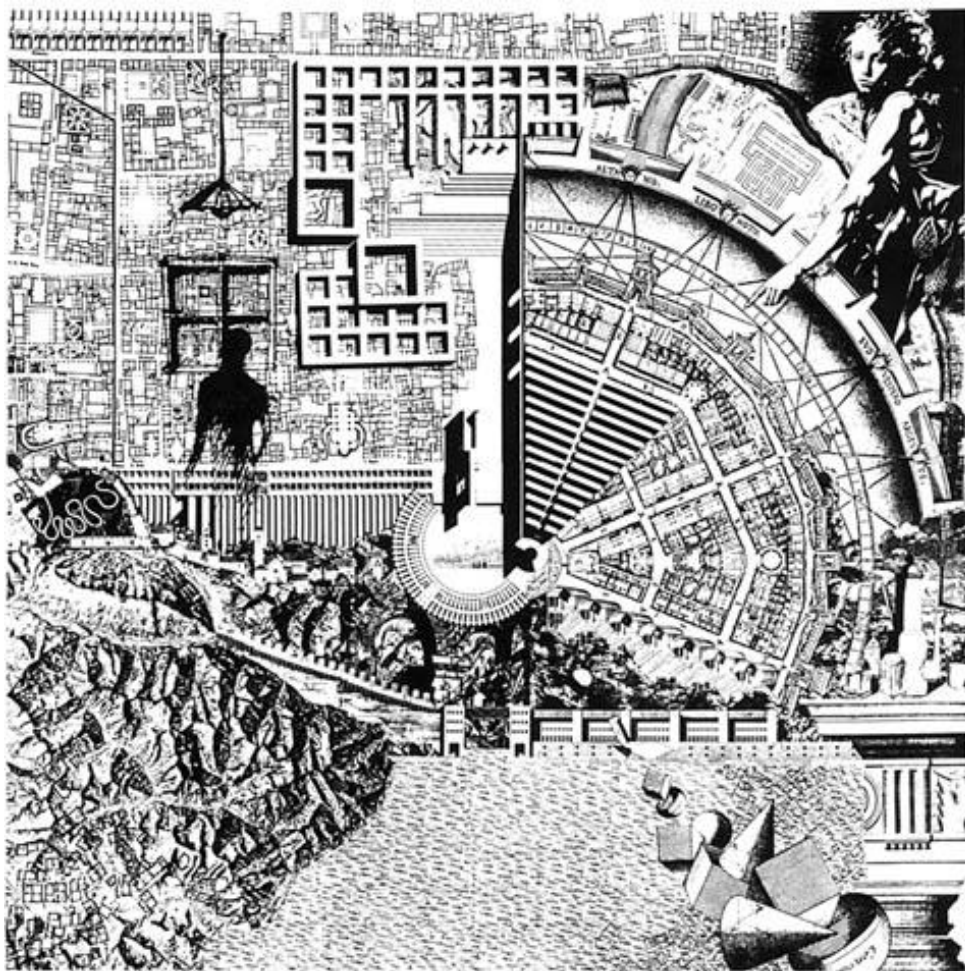
⁷⁸ Πάγκαλος, Παναγιώτης, *Aldo Rossi: η τεχνολογία της επανάληψης*, Κεφάλαιο Συγγράμματος στο Πάγκαλος, Π., *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τεχνολογίας*. [ηλεκτρ. βιβλ.], Διαθέσιμο στο https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/5762/5/8_rossi.pdfσελ. 210

⁷⁹ Rossi Aldo, *Επιστημονική αυτοβιογραφία*, μετάφραση Πατέστος Κωνσταντίνος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1995, σελ. 201

⁸⁰ Πάγκαλος, Παναγιώτης, ό.π., σελ. 221



Εικόνα 19: Aldo Rossi, συγκρότημα κατοικιών Gallarate, 1969-1973, Μιλάνο



Εικόνα 20: Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *The analogous city: panel*, Μπιενάλε αρχιτεκτονικής Βενετίας 1976

Ακόμη μία έννοια που πραγματεύεται ο Rossi είναι αυτή της **αναλογίας**. Ο Rossi στο βιβλίο του μιλά για τη *città analoga*, την ανάλογη πόλη. Χρησιμοποιεί τον όρο με σκοπό να ανακτήσει την έννοια του συλλογικού και να περιγράψει τη σχεδιαστική διαδικασία, η οποία βασίζεται σε μια λογική και μορφολογική μεθοδολογία και κυρίως στη μνήμη, ώστε να παρουσιάσει την ουσία της πόλης με εικόνες.⁸¹ Σύμφωνα με τον Carl Jung «λογική σκέψη είναι αυτή που εκφράζεται με λέξεις, που απευθύνονται στον έξω κόσμο με τη μορφή λόγου. Η αναλογική σκέψη είναι να νιώθεις ακόμη το μη πραγματικό, να φαντάζεσαι ακόμη στη σιωπή, δεν είναι ο λόγος, αλλά μάλλον ο διαλογισμός πάνω σε θέματα του παρελθόντος, ένας εσωτερικός μονόλογος».⁸² Ο Rossi χρησιμοποιεί την αναλογία με την έννοια της ανάκτησης του αρχαϊκού, εκείνου που δεν έχει, αλλά ούτε μπορεί να εκφραστεί με λέξεις, αλλά και του συλλογικού, προκειμένου να αποδεσμευτεί από τον χρόνο και την κλίμακα των δεδομένων μορφών αστικότητας. Εξαιτίας της εξουδετέρωσης του χρόνου επιτυγχάνεται η διάβρωση του πραγματικού και η αναγνώριση της αρχιτεκτονικής μορφής ως μεμονωμένης, ώστε να αντιληφθούμε το ατομικό, ως μορφή ύπαρξης του συλλογικού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για τον Rossi αποτελεί ο πίνακας *Capriccio con edifici palladiani* (1759) του Giovanni Antonio Canal, του επονομαζόμενου Canaletto. Στον πίνακα ο Ιταλός ζωγράφος και χαράκτης απεικονίζει τη Βενετία κατ' αναλογία της πραγματικής. Ο πίνακας αποτελεί μία εκτός τόπου σύνθεση, καθώς απεικονίζονται στο κέντρο της Βενετίας τρία κτήρια του αρχιτέκτονα της Αναγέννησης Andrea Palladio, δύο πραγματοποιημένα στη Vicenza και μια σχεδιαστική πρόταση για τη γέφυρα του Rialto. Ο Canaletto ανατρέπει την πραγματική εικόνα του τόπου μέσα από την διαστρέβλωση της καταγεγραμμένης μνήμης, προκειμένου να μας παρουσιάσει μια Βενετία διαφορετική και ιδανική, που όλοι θα μπορούσαν να καταλάβουν, αλλά κανείς δε θα μπορούσε να θυμηθεί.⁸³ *Η πραγματικότητα του σχεδίου είναι η πραγματικότητα μίας ψευδαίσθησης, μέσα στην οποία αναγνωρίζεται η συλλογικότητα.*⁸⁴

⁸¹ Montaner Josep Maria, ό.π., σελ. 300

⁸² Nesbitt Kate, ό.π., σελ. 345

⁸³ http://www.greekarchitects.gr/site_parts/articles/print.php?article=1341&language=gr

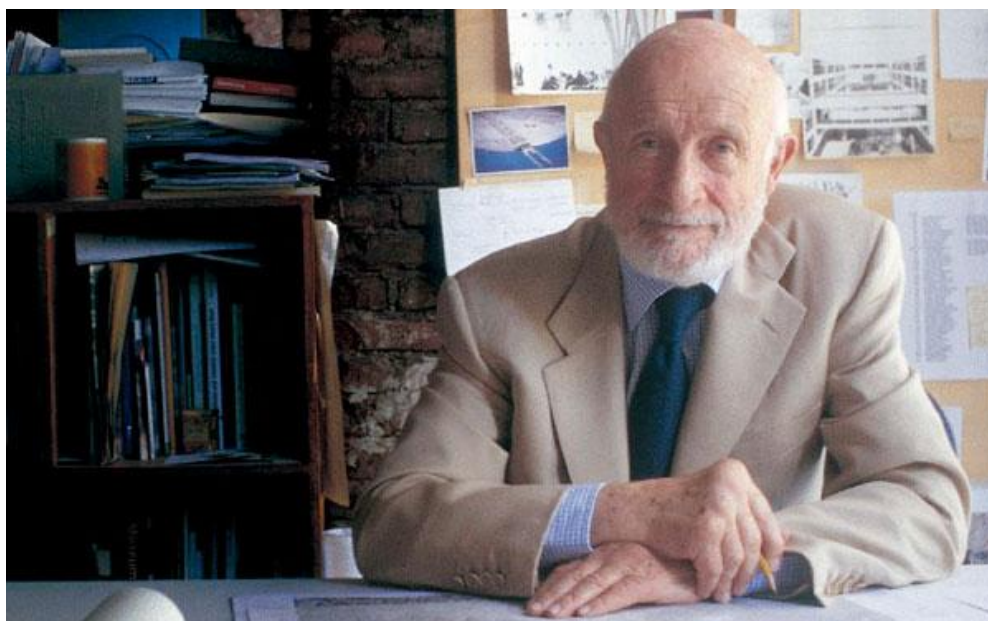
⁸⁴ Rossi Aldo, Η αρχιτεκτονική της πόλης, μετάφραση Πετρίδου Βασιλική, University studio press, Θεσσαλονίκη, 1991, σελ. 11



Εικόνα 21: Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, Galleria nazionale, Parma

1.2.3 Vittorio Gregotti

Ο Gregotti γεννήθηκε στη Νοβάρα το 1927, είναι αρχιτέκτονας και θεωρητικός. Συμμετείχε στη συντακτική ομάδα του περιοδικού Casabella από το 1949 έως το 1958, υπό την καθοδήγηση του Ernesto Rogers, ο οποίος υπήρξε δάσκαλός του στη σχολή αρχιτεκτονικής του Μιλάνο. Διετέλεσε αρχισυντάκτης των ιταλικών περιοδικών Casabella και Rassegna, μέσα από τα οποία εισήγαγε και πλαισίωσε σημαντικά θέματα της ιταλικής κριτικής του σύγχρονου κινήματος και πέραν αυτού.



Εικόνα 22: Ο Vittorio Gregotti κατά τη διάρκεια συνέντευξης με τον Alain Elkann.

Ο Gregotti, όπως και οι υπόλοιποι νεορασιοναλιστές, προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τα θεωρητικά θεμέλια του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και να αναπτύξει μια λογική μέθοδο για το σχεδιασμό.⁸⁵ Θα συνεχίσει την αναζήτηση για μια ουμανιστική αρχιτεκτονική και θα

⁸⁵ Gregotti Vittorio, *Inside architecture*, MIT Press, Chicago, 1996, σελ. 338

κρατήσει κριτική στάση απέναντι στον μοντερνισμό. Αποδέχεται το γεγονός ότι μέσα από την παγκοσμιοποίηση και τη διάδοση κοινών, και ίσως κενών, συμβόλων, οι άνθρωποι απομακρύνονται από το αστικό και γεωχωρικό τους περιβάλλον, γεγονός που οδηγεί στην αποδυνάμωση της σχέσης μεταξύ του περιβάλλοντος και της ταυτότητας και εν τέλει στην ομογενοποίηση της αρχιτεκτονικής κουλτούρας. Εμφανώς επηρεασμένος από τον Heidegger, ο Gregotti θεωρεί την ίδρυση ενός τόπου ως το θεμέλιο της αρχιτεκτονικής, γεγονός το οποίο σηματοδοτείται με την τοποθέτηση μιας πέτρας στο έδαφος.

« Η καταγωγή της αρχιτεκτονικής δε βρίσκεται ούτε στην καλύβα, ούτε στη σπηλιά [...], πριν τοποθετηθεί η μια πέτρα πάνω στην άλλη, ο άνθρωπος έθεσε μια πέτρα στο έδαφος για να σημαδέψει έναν τόπο στο άγνωστο σύμπαν- για να το μετρήσει και να το μετατρέψει». Vittorio Gregotti, *Territory and architecture*, 1985

Εισάγει τον τόπο και το *genius loci* στην αρχιτεκτονική πρακτική των νεορασιοναλιστών και δεν διαφοροποιείται ιδιαίτερα από τις αναφορές του Χάιντεγκερ στο «Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι» όταν αναφέρει πως «...είναι η μετατροπή που μεταλλάσσει τον τόπο σε αρχιτεκτονική και εγκαθιδρύει την συμβολική πράξη επαφής με τη γη, με το φυσικό περιβάλλον, με την ιδέα της φύσης ως ολότητα».⁸⁶ Υπογραμμίζει τη σημασία των σχέσεων και των διαφορών, στο πλαίσιο των οποίων πραγματοποιείται μια αρχιτεκτονική επέμβαση, χωρίς να αντιλαμβάνεται τον περίγυρο ως μεμονωμένα αντικείμενα. « Ο χώρος συντίθεται από διαφορές, ασυνέχειες θεωρούμενες ως αξία και εμπειρία».⁸⁷

Ασχολείται εκτενώς με την **έννοια του τόπου**, και πιο συγκεκριμένα πραγματεύεται τη σχέση μεταξύ της αρχιτεκτονικής και του περιβάλλοντος τοπίου, αναλύοντάς την ανθρωπολογικά και γεωγραφικά. «Η έννοια του τοπίου ως σύνολο στοιχείων

⁸⁶ Nesbitt Kate, *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, Νέα Υόρκη, 1996, σελ. 341

⁸⁷ Gregotti Vittorio, *Inside architecture, Vittorio Gregotti*, translated by Peter Wong and Francesca Zaccheo, MIT Press, Chicago, 1996, σελ. 338

χρησιμοποιείται εδώ με υπολογισμένη ασάφεια.»⁸⁸ Ο Gregotti αντιλαμβάνεται τον τόπο ως το χρηστικό αντικείμενο της αρχιτεκτονικής, ένα μορφολογικό υλικό προς ανάγνωση και μια σημαντική εναρκτήρια πηγή για τον σχεδιασμό.

Ο τόπος γίνεται αντιληπτός ως το εδαφικό συγκείμενο, ένα σύνολο από διαφορές και ασυνέχειες με ξεχωριστές αξίες, το οποίο ο αρχιτέκτονας οφείλει να ονομάσει, να περιγράψει, να αποκαλύψει και να μεταφράσει τις σχέσεις των στοιχείων του.⁸⁹ «Πρέπει να τροποποιήσουμε, να μεγεθύνουμε, να μετρήσουμε, να τοποθετήσουμε και να χρησιμοποιήσουμε το τοπίο για να γνωρίσουμε και να συναντήσουμε το περιβάλλον, ως ένα γεωγραφικό σύνολο πραγμάτων, που είναι αδιαχώριστα από την ιστορική τους οργάνωση».⁹⁰ Επομένως προτείνει μια ερμηνευτική μέθοδο του περιβάλλοντος και του τοπίου. Υπογραμμίζει τη σημαντικότητα της σχεδιαστικής διαδικασίας, στην οποία πρωτεύουσα σημασία έχει η τροποποίηση μιας συγκεκριμένης κατάστασης, η οποία αντιλαμβάνεται τις προϋπάρχουσες ταυτότητες του τόπου ως μια ήδη γραμμένη αφήγηση. Μια τέτοια επέμβαση προϋποθέτει την αποσύνθεση του υφιστάμενου δομημένου περιβάλλοντος, ώστε να δημιουργηθούν εναλλακτικές έννοιες και καταστάσεις.⁹¹ Με άλλα λόγια μία μετάφραση του άμεσου περιβάλλοντος, η οποία θα μεταφέρει την ουσία του σε μία νέα κατάσταση, με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι κατανοητό το νόημα, χωρίς κάποια νοσταλγική διάθεση. Ο σχεδιασμός εμπνέεται και εμπλουτίζεται με ιδέες και υλικά από τον εδαφικό περίγυρο, που ίσως

⁸⁸ Gregotti V. (2009), *The Form of the Territory*, στο OASE#80-On Territories, Amsterdam: NAI Publishers, σελ. 7

⁸⁹ Σημαιοφορίδης Γιώργος, *Διελύσεις, κείμενα για την αρχιτεκτονική και τη μετάπολη*, εκδ. Metapolis, Αθήνα, 2005, σελ. 19

⁹⁰ Nesbitt Kate, *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, Νέα Υόρκη, 1996, σελ. 341

⁹¹ Gregotti Vittorio, *Inside architecture, Vittorio Gregotti, translated by Peter Wong and Francesca Zaccheo*, MIT Press, Chicago, 1996, Εισαγωγή σελ. XX

έχουν φθαρεί με την πάροδο του χρόνου, και τα επαναγράφει σε ένα νέο πλαίσιο, το οποίο διευθετεί ξανά το παρόν και επιτρέπει περαιτέρω προβληματισμούς.

Η φύση και ο τόπος αποτελούν για τον Gregotti το συνολικό άθροισμα όλων των γεωγραφικών αλλά και ιστορικών στοιχείων μιας περιοχής. Για εκείνον η ιστορία ταυτίζεται με το δομημένο περιβάλλον που μας πλαισιώνει και ταυτόχρονα το καθορίζει και το νοηματοδοτεί. « Το περιβάλλον αποτελείται από τα ίχνη της ιστορίας του ».⁹² Επισημαίνει πως η αντίληψή μας για τον τόπο καθορίζεται από την ιστορία, ενώ ταυτόχρονα αναδημιουργούμε τη τοπία μέσω της πολιτιστικής μας εμπειρίας ως χρήστες. «Κάθε τοπίο ως ένα αξιοσημείωτο περιβάλλον (και όχι μόνο το ανθρωπογεωγραφικό τοπίο) έχει ιστορική προέλευση, επειδή πάρθηκε μια απόφαση που οδήγησε στην επιλογή ή την απόρριψή του: είναι πάντα δυνατή η διάκριση μεταξύ ενός τοπίου της Τοσκάνης και της Σουαβίας, ακόμη και αν είναι παρόμοια από γεωφυσική άποψη». Έτσι μέσω του τόπου και της ιστορίας δημιουργείται μια μοναδική προνομιακή σύνδεση μεταξύ της φύσης και της κουλτούρας.

Με αυτόν τον τρόπο, ο Gregotti σέβεται την τοπολογική διαμόρφωση του άμεσου πολιτιστικού περιβάλλοντος και χώρου, φυσικού ή χτιστού, κατανοεί την παράδοση και την ιστορία του περιβάλλοντος, τα οποία είναι αυτά που καθορίζουν την ιδιαίτερη ποιότητα του τόπου και αναζητά μια ιδιαίτερη γλωσσική έκφραση, η οποία θα αποκαλύπτει τη μοναδικότητα της νέας επέμβασης. Για εκείνον ο αρχιτέκτονας οφείλει να αποκαλύπτει την ουσία του εδαφικού περιγύρου και να σχεδιάζει με βάση αυτόν, έπειτα από μελέτη και κατανόηση του περιβαλλοντικού και κοινωνικού πλαισίου, των φυσικών και ιστορικών υπολειμμάτων της τοποθεσίας. « να δημιουργείς "μια αρχιτεκτονική του περιβάλλοντος τοπίου", αποκαλύπτοντας τη φύση μέσω της τροποποίησης, μέτρησης και αξιοποίησης του».⁹³ Πρόκειται για μία διαδικασία, η οποία, με τα

⁹² Nesbitt Kate, ό. π., σελ. 340

⁹³ Nesbitt Kate, ό.π., σελ. 338

κατάλληλα εργαλεία, αποτελεί μια μοναδική μετάφραση του περιβάλλοντος τοπίου, με σκοπό τη σύνδεση της νέας επέμβασης με τον περίγυρό της. Σύμφωνα με τον Gregotti, το έργο ως τροποποίηση του τόπου δίνει νέα σημασία στο ιστορικό βάθος του παρόντος, το οποίο εκπροσωπείται στη συγκεκριμένη κατάσταση.⁹⁴ Παράλληλα, αποκαλύπτεται η σχέση με το προϋπάρχον σύνολο, στο οποίο αποτελεί συνειδητά μέρος, τονίζοντας έτσι την έννοια της συνέχειας, επιτυγχάνοντας τη διατήρηση της συλλογικής μνήμης και την ικανοποίηση του αισθήματος του ανήκειν.

Ο Gregotti, όπως και ο Rossi, δείχνει ενδιαφέρον σχετικά με την αρχιτεκτονική **μορφή**. Ο ίδιος θεώρησε τη μορφή ως κύριο παράγοντα ικανό να συμβάλει στον συνεχώς εξελισσόμενο χαρακτήρα τόσο της χρήσης, όσο και της μορφής της γης. Σύμφωνα με τον ίδιο, *εάν η γεωγραφία είναι ο τρόπος με τον οποίο τα σημάδια της ιστορίας παγιώνονται σε μια μορφή, το αρχιτεκτονικό έργο έχει ως στόχο να επιστήσει την προσοχή στην ουσία του περιβαλλοντικού πλαισίου μέσω της μετατροπής της μορφής.*⁹⁵ Για τον Gregotti η μορφή και η σχεδιαστική διαδικασία δεν αποτελούν έναν ακόμη εκλεκτικισμένο τύπο κολάζ, αλλά πρόκειται για «την επαναφορά, την αποκατάσταση, την ανακατασκευή και την αποκάλυψη όσων υπάρχουν ως μια πιθανή ποιότητα και περιεχόμενο για μια νέα αρχιτεκτονική».⁹⁶

«Το καθήκον του αρχιτεκτονικού έργου είναι να αποκαλύψει, μέσω της μετατροπής της μορφής, την ουσία του περιβάλλοντος». V.Gregotti, 1966, 12

⁹⁴ Gregotti Vittorio, ό.π., σελ. 29

⁹⁵ Nesbitt Kate, ό.π., σελ. 340

⁹⁶ Gregotti Vittorio, ό.π., σελ. 30



Εικόνα 23,24,25: Gregotti Associati, Συγκρότημα κατοικιών στη Βενετία, σε μια πρώην βιομηχανική περιοχή

«Η τροποποίηση, το αίσθημα του «ανήκειν», το κόντεξτ, η ταυτότητα, η ιδιαιτερότητα, είναι όλες λέξεις που φαίνεται να προϋποθέτουν μια υπάρχουσα πραγματικότητα , η οποία θα πρέπει να διατηρείται ακόμη και όταν μετατρέπεται, θα πρέπει να παραδίδει τη μνήμη της μέσα από ίχνη τα οποία βασίζονται σε προηγούμενα γεγονότα. Με άλλα λόγια, αυτή η πραγματικότητα παίρνει τη φυσική μορφή μιας γεωγραφίας, της οποίας η γνώση και η ερμηνεία παρέχει το υλικό για το υπόβαθρο του έργου».⁹⁷

⁹⁷ Gregotti Vittorio, ό.π., σελ. 29

Το έργο των Barozzi-Veiga.



Εικόνα 26: Ο Fabrizio Barozzi και ο Alberto Veiga.

Στην ενότητα αυτή, θα μελετηθεί το έργο του αρχιτεκτονικού γραφείου Barozzi-Veiga και η θεωρητική προσέγγιση των αρχιτεκτόνων σε σχέση με τον τόπο. Αρχικά θα παρουσιαστούν οι προθέσεις, οι στόχοι τους και γενικότερα η αρχιτεκτονική σκέψη τους. Έπειτα θα περιγραφεί η σχεδιαστική διαδικασία που ακολουθούν.

Το αρχιτεκτονικό γραφείο Barozzi-Veiga ιδρύθηκε το 2004 στην Βαρκελώνη από τους Fabrizio Barozzi και Alberto Veiga. Οι αρχιτέκτονες συναντήθηκαν για πρώτη φορά στο αρχιτεκτονικό γραφείο του Guillermo Vázquez Consuegra στη Σεβίλλη, όπου εργαζόταν ο Ισπανός Alberto Veiga και ο Ιταλός Fabrizio Barozzi, ο τελευταίος μέσω της υποτροφίας του Erasmus.⁹⁸ Μετά τη νίκη σε διαγωνισμό για ένα σχέδιο στέγασης (μη πραγματοποιηθέν), οι δύο

⁹⁸ Architectural Record. Design Vanguard 2014, n. 12/2014. United States of America, σελ. 58

άνοιξαν το δικό τους γραφείο στη Βαρκελώνη το 2004, εστιάζοντας σε διαγωνισμούς για δημόσια κτίρια.⁹⁹ Οι αρχιτέκτονες έχουν διακριθεί σε πολυάριθμους εθνικούς και διεθνείς διαγωνισμούς, και έχουν κερδίσει πληθώρα διεθνών βραβείων, μεταξύ των οποίων το βραβείο Ajac το 2007, το Βραβείο Διεθνούς Αρχιτεκτονικής "Barbara Caprochin" το 2011, το Χρυσό Μετάλλιο για την Ιταλική Αρχιτεκτονική το 2012 και το βραβείο Young Talent of Italian Architecture 2013. Το 2014 το στούντιο επιλέχθηκε για εκείνο το έτος ως μια από τις δέκα εταιρίες του Design Vanguard από το περιοδικό Architectural Record. Πρόσφατα κέρδισε το Βραβείο Ευρωπαϊκής Ένωσης για τη Σύγχρονη Αρχιτεκτονική - Mies van der Rohe Award 2015 και το βραβείο «Riba Awards for International Excellence 2018».¹⁰⁰

Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga_Σύντομα βιογραφικά σημειώματα¹⁰¹

Fabrizio Barozzi



Ο Fabrizio Barozzi γεννήθηκε το 1976 στο Rovereto της Ιταλίας. Σπούδασε στο Istituto Universitario di Architettura di Venezia, από όπου αποφοίτησε το 2003, έπειτα ολοκλήρωσε την ακαδημαϊκή του εκπαίδευση στο Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Το 2000/2001 παρακολούθησε μαθήματα στο Ecole nationale supérieure d'architecture de

Εικόνα 27: Fabrizio Barozzi

Paris La Villette. Το 2004 ίδρυσε στη Βαρκελώνη, σε συνεργασία με τον Alberto Veiga, το αρχιτεκτονικό γραφείο Barozzi / Veiga. Από το

⁹⁹ <https://www.architectural-review.com/essays/interview-barozzi-veiga/8646904.article?v=1>

¹⁰⁰ <http://barozziveiga.com/biographies/>

¹⁰¹ <https://architecture.mit.edu/architecture-and-urbanism/lecture/artificial-landscapes>

2007 έως το 2009 διετέλεσε Καθηγητής στο Universitat Internacional de Catalunya στη Βαρκελώνη. Από το 2009 είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού στο Universitat de Girona. Το 2013 και το 2014 ήταν Visiting Professor στο Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Διετέλεσε Visiting Professor στο Ινστιτούτο Τεχνολογίας της Βοστώνης της Μασαχουσέτης το 2016.

Alberto Veiga



Εικόνα 28: Alberto Veiga

Ο Alberto Veiga γεννήθηκε το 1973 στο Santiago de Compostela της Ισπανίας. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, από όπου αποφοίτησε το 2001. Το 2004 ίδρυσε στη Βαρκελώνη, σε συνεργασία με τον Fabrizio Barozzi, το αρχιτεκτονικό γραφείο Barozzi-Veiga. Από το 2007 έως το 2009 διετέλεσε Καθηγητής

στο Universitat Internacional de Catalunya της Βαρκελώνης. Το 2014 διετέλεσε Visiting Professor στο Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

2.1 Ο τόπος _ Οι στόχοι _ Οι σκέψεις.

2.1.1 Ο Τόπος

Από τα πρώιμα έργα τους οι αρχιτέκτονες ήρθαν αντιμέτωποι με το πρόβλημα του τόπου. Η δραστηριότητά τους αφορά κυρίως συμμετοχές σε Ευρωπαϊκούς διαγωνισμούς και η πλειονότητα των κατασκευών τους περιλαμβάνει δημόσια έργα και τοποθετείται σε ιδιαίτερα αστικά περιβάλλοντα. Το γεγονός ότι καλούνταν να σχεδιάσουν σε διαφορετικές συνθήκες και σε τόπους με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, καθόρισε τόσο τον τρόπο που διαχειρίζονται ανοίκεια και διαφορετικά περιβάλλοντα, όσο και τον τρόπο που αντιλαμβάνονται τον ίδιο τον τόπο.

Ο τόπος στην περίπτωση των Barozzi-Veiga παίρνει τη μορφή εκείνου που υπάρχει στην περιοχή μελέτης και πιο συγκεκριμένα αποτελεί το σύνολο των στοιχείων που προϋπάρχουν(*pre-existing elements*)¹⁰², είτε φυσικά, είτε τεχνητά, είτε φανταστικά, στα οποία συγκαταλέγονται όχι μόνο εικόνες, δομές και σχήματα αλλά και η γεωγραφία και η ξεχωριστή ατμόσφαιρα που αναδύεται σε κάθε περίπτωση. Τα στοιχεία εκείνα, τα οποία διαφέρουν από τόπο σε τόπο, είναι εκείνα που καθορίζουν τα χαρακτηριστικά του και κατ'επέκταση την ταυτότητά του. Για εκείνους η ταυτότητα είναι υποκειμενική και σχετίζεται με την ικανότητα του παρατηρητή να την αναγνωρίσει. Βασιζόμενοι σε αυτά τα στοιχεία, επιδιώκουν να μετατρέψουν τα «πράγματα» και να αποκαλύψουν απροσδόκητα σενάρια. Ο τόπος αποτελεί πάντοτε την αφετηρία του σχεδιασμού τους. Σύμφωνα με τους ίδιους τα έργα τους αποτελούν μεταφράσεις του περιβάλλοντος τοπίου, και το εδαφικό συγκείμενο μέσο αυτής της

¹⁰² Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, *Barozzi-Veiga*, Park books, Βαρκελώνη, 2016, σελ.12

μετάφρασης, επιδιώκοντας τόσο την έμφαση και ανάδειξη συγκεκριμένων χαρακτηριστικών, όσο την ένταξη της νέας κατασκευής στο γειτνιάζον περιβάλλον.

« Είναι απαραίτητο η αρχιτεκτονική να γίνει μέρος της ταυτότητας ενός τόπου, ενώ ταυτόχρονα να υιοθετεί μια μορφική αυτονομία » .
Barozzi-Veiga

2.1.2 Οι στόχοι

Πεποίθηση των αρχιτεκτόνων αποτελεί η ιδέα ότι η αρχιτεκτονική έχει τη δυνατότητα να διαμορφώνει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο και να επηρεάζει άμεσα τις συνθήκες που ζούμε και κατ' επέκταση την ίδια μας τη ζωή. Έτσι ορίζουν ως κύριο στόχο τους την **ανάπτυξη της ανθρώπινης και κοινωνικής ευημερίας**, θέτοντας στο κέντρο του ενδιαφέροντος τον άνθρωπο, ανακτώντας μια ανθρωπιστική προσέγγιση. Το ενδιαφέρον τους αυτό για μια ουμανιστική αρχιτεκτονική, η οποία θα βελτιώνει **την ποιότητα ζωής των ανθρώπων**, γίνεται φανερό μέσα από την κεντρική θέση που αποδίδουν στον δημόσιο χώρο, την επιδίωξη τους για διέγερση και διατήρηση της συλλογικής μνήμης, την οικονομία των πόρων και του κόστους της κατασκευής και το γεγονός ότι η λειτουργικότητα δεν καθορίζει την κατασκευή.¹⁰³

Παράλληλα, **στόχος των αρχιτεκτόνων αποτελεί η δημιουργία μιας ουσιώδους αρχιτεκτονικής¹⁰⁴**, η οποία εγκαθιδρύει μια ιδιαίτερη σχέση με τον τόπο και **αναδεικνύει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του**. Επιδιώκουν μια αρχιτεκτονική, η οποία ανταποκρίνεται **στο περιβάλλον της και εμπνέεται από αυτό**. Η αρχιτεκτονική τους αναδύεται από το εδαφικό συγκείμενο χωρίς σκληρότητα, αλλά πάντοτε με σεβασμό και ευαισθησία. Μέσα από

¹⁰³ Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., σελ. 216

¹⁰⁴ <https://www.archdaily.com/772281/fabrizio-barozzi-on-finding-the-specific-and-avoiding-the-generic-in-architecture>

την εγκαθίδρυση νέων συνθηκών και τη σύνθεση «νέων τόπων» και όχι απλά ανεξάρτητων δομών, έρχονται σε επαφή με το υπάρχον τοπίο και το επηρεάζουν. Με αυτόν τον τρόπο η φύση αναπτύσσει σχέσεις με την αρχιτεκτονική, η οποία αποτελεί το τεχνητό κομμάτι του κόσμου και γίνεται μέρος του τόπου.

2.1.3 Σκέψεις

Οι αρχιτέκτονες αναγνωρίζουν τη σημασία της «ιδιαιτερότητας» (**specificity**) του τόπου στο σχεδιασμό τους και επιδιώκουν τη σύνδεση με αυτόν. Οι ίδιοι σχεδιάζουν με βάση το εδαφικό συγκείμενο, το οποίο μελετούν, αναλύουν και εν τέλει σε αυτό αναγνωρίζουν κάτι το **ειδικό**, από το οποίο αφορμάται ο σχεδιασμός τους. Αναγνωρίζουν την ταυτότητα ενός τόπου, την οποία προσεγγίζουν και τη συσχετίζουν με τη νέα κατασκευή, προσπαθώντας να αναβιώσουν τη μοναδικότητα του και να διατηρήσουν τη διαφορετικότητα και την κουλτούρα κάθε τόπου και πολιτισμού. Με αυτόν τον τρόπο αποστασιοποιούνται από το γενικό, από την αchronική και ανοίκεια σύγχρονη αρχιτεκτονική, και κατ' επέκταση από την τυποποιημένη και ασαφή αρχιτεκτονική σκέψη. Όπως οι ίδιοι υποστηρίζουν, από την ιδιαιτερότητα του περιβάλλοντος τοπίου προκύπτει η σχεδιαστική ιδέα, η οποία καθορίζει την κατασκευή και οδηγεί στο σχεδιασμό μιας ανεξάρτητης οντότητας.

Το ενδιαφέρον τους για **τη μορφή και την αυτονομία της** γίνεται εμφανές από τα πρώτα έργα τους. Επιδιώκουν τη δημιουργία μορφών, οι οποίες θα αναφέρονται στο άμεσο περιβάλλον, αλλά ταυτόχρονα θα ανήκουν στο σύγχρονο κόσμο της αρχιτεκτονικής και θα μιλούν μια διεθνή γλώσσα. Επομένως, ιδιαίτερα σημαντικός για

εκείνους είναι **ο συνδυασμός της αίσθησης του ανήκειν μέσω της διατήρησης της ταυτότητας του τόπου**, με την **καθολικότητα της νέας κατασκευής μέσω της μορφικής της ανεξαρτησίας**.¹⁰⁵ Όσο αντιφατικό και αν φαντάζει, οι αρχιτέκτονες τοποθετούνται μεταξύ των δύο, αναγνωρίζοντας τη σημαντικότητα της σύνδεσης με κάτι το ειδικό στο υπάρχον περιβάλλον, αλλά και της ανάγκης για αυτονομία της νέας μορφής, η οποία αποτελεί μέρος του σύγχρονου κόσμου.

Χαρακτηριστικά οι ίδιοι λένε:

« Πάντα επιδιώκουμε να παράγουμε αρχιτεκτονική που να εξισορροπεί την ιδιαιτερότητα του τόπου με την αυτονομία της μορφής
».

Barozzi-Veiga, 2015

Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της διέγερσης της μνήμης και της ενσωμάτωσης εικόνων και αναλογιών στη νέα κατασκευή, μεταφράζοντας την δεδομένη πραγματικότητα και τη σημασία της, δημιουργώντας μια νέα σύγχρονη αφήγηση. Παράλληλα υιοθετούνται σύγχρονες τεχνικές και μορφές, οι οποίες αντιπροσωπεύουν μια σύγχρονη αρχιτεκτονική.

«How to find your own voice, starting from a different environment, or a different context [...] maybe this is one of my obsessions».

Fabrizio Barozzi¹⁰⁶

Η έννοια της **μνήμης** επανέρχεται συχνά στη σχεδιαστική διαδικασία των αρχιτεκτόνων. Τα έργα τους πηγάζουν από εικόνες, οι οποίες ενεργοποιούνται από μια συγκεκριμένη κατάσταση ή από έναν τόπο και αποτελούν καταβολές και προσωπικές επιρροές. Ακόμη

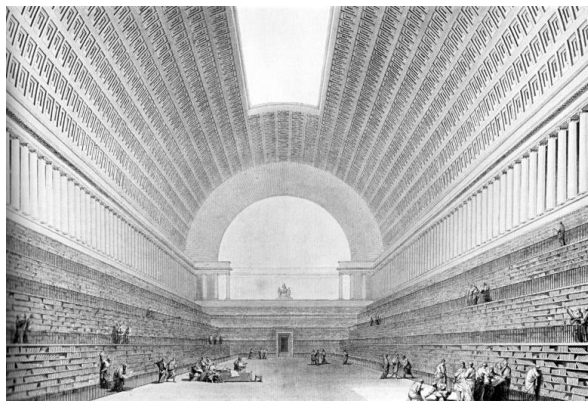
¹⁰⁵ Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., σελ. 206

¹⁰⁶ Fabrizio Barozzi, διάλεξη με τίτλο « Barozzi-Veiga lecture» στο Columbia GSAPP, στο <https://www.arch.columbia.edu/events/466-barozzi-veiga>

πηγάζουν από μνήμες που αφορούν τη διατήρηση, αναγέννηση και συμπύκνωση των μορφών και των εννοιών της πόλης, του χαρακτήρα και της ταυτότητάς της, αλλά και των αναμνήσεων των ανθρώπων της. Αναμνήσεις τις οποίες αφού επεξεργαστούν, δημιουργούν με αυτές μια νέα πραγματικότητα και ένα νέο σχέδιο, το οποίο εν τέλει ανταποκρίνεται στην αρχική ιδέα. Με αυτόν τον τρόπο οι αρχιτέκτονες όχι μόνο διατηρούν τη **συλλογική μνήμη** και την **ιστορική συνέχεια** μιας περιοχής, αλλά σχεδιάζουν με βάση αυτές. Η κατασκευή γίνεται μέρος αυτών και εξελίσσεται μαζί τους, δημιουργώντας μια σύνδεση με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.



Εικόνα 29: Barozzi-Veiga, Μουσείο Καλών Τεχνών, Lausanne, Ελβατία, 2011, Αίθριο εισόδου



Εικόνα 30: Étienne-Louis Boullée, Προοπτική άποψη της νέας αίθουσας για την επέκταση της εθνικής Βιβλιοθήκης, 1785 Bibliothèque Nationale de France

Προχωρώντας ακόμη πιο διεισδυτικά στο έργο τους, είναι εμφανές το γεγονός ότι τους απασχολεί έντονα η έννοια της μνημειακότητας, θεωρώντας πως η σύγχρονη δημόσια αρχιτεκτονική χρήζει επαναπροσδιορισμού της παραπάνω έννοιας. Για εκείνους το μνημείο αποτελεί μέρος του αστικού συνόλου και η παρουσία του εντείνει το χαρακτήρα του τόπου, συμβάλει στη διατήρηση της ιστορικής συνέχειας, της ταυτότητας και την ατμόσφαιρας του τόπου.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί η εγκατάσταση που σχεδίασαν και πραγματοποίησαν το 2006 στην Bienalle της Βενετίας, η οποία είναι εμβληματική της σχεδιαστικής τους σκέψης. Όπως κάθε φορά, ξεκινώντας από τα προϋπάρχοντα στοιχεία της περιοχής, σκοπός τους είναι να τονίσουν και να αναδείξουν την ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου τόπου. Προσπαθούν να ανακαλύψουν την συναισθηματική σύνδεση με τον τόπο, αλλά ταυτόχρονα να σχεδιάσουν κάτι το μνημειώδες και αυτόνομο, το οποίο θα είναι ικανό να υπερβεί τη συγκεκριμένη κατάσταση.

«Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική, η οποία είναι ταυτόχρονα ειδική και αυτόνομη, οικεία και μνημειώδης, ικανή να διατηρεί τον πλούτο και την ιδιαιτερότητα κάθε τόπου, χωρίς να παραλείπει ποτέ να ανακαλύψει τα απρόσμενα τοπία που κάθε τόπος κρύβει».

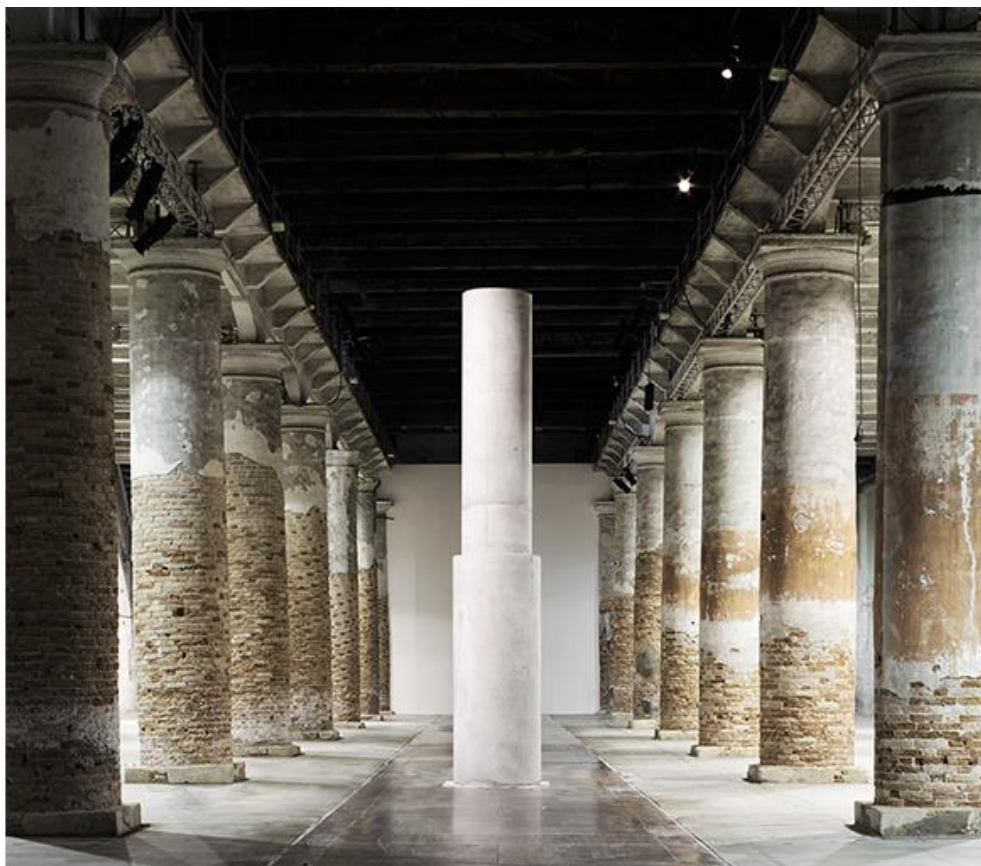
Barozzi-Veiga, 2015

Έτσι κατέληξαν στο σχεδιασμό μιας κολώνας στο κτίριο της Corderie dell' Arsenale. Η κολώνα είναι ένα στοιχείο το οποίο είναι πολύ ιδιαίτερο για τον συγκεκριμένο τόπο, αναδύεται από αυτόν και δημιουργεί μια **συναισθηματική σύνδεση με την πραγματικότητα του τόπου**¹⁰⁷, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί ένα αρχέτυπο, κάτι το αυτόνομο, το οποίο υπόκεινται στους δικούς του κανόνες. Οι ίδιοι ονόμασαν το έργο «**συναισθηματική μνημειακότητα**» (**sentimental monumentality**), καθώς η έννοια της δομής βρίσκεται μεταξύ των δύο αυτών εννοιών, του μνημείου και του συναισθήματος, του καθολικού και του ειδικού. Από τη μία η δομή συσχετίζεται με τον τόπο, αποτελεί κάτι το οικείο και το ειδικό για εκείνον, και από την άλλη αποτελεί μια ανεξάρτητη, μνημειακή μορφή, η οποία εν τέλει ανήκει σε ένα μέρος, αλλά και σε πολλά μέρη.¹⁰⁸ Με αυτό τον τρόπο, οι αρχιτέκτονες επιχειρούν να μετατρέψουν κάτι το ειδικό σε κάτι καθολικό και να υπερβούν τα όρια του τόπου, αλλά και του χρόνου,

¹⁰⁷ Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., σελ. 9

¹⁰⁸ <http://barozziveiga.com/project/#2744>

δημιουργώντας μία συνέχεια ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.



Εικόνα 31: Barozzi-Veiga, *A Sentimental Monumentality I*, Bienalle Αρχιτεκτονικής Βενετίας 2006

2.2 Σχεδιαστική διαδικασία.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι Barozzi-Veiga **ξεκινούν κάθε σύνθεση τόσο από το υπάρχον άμεσο περιβάλλον**, όσο και από τους **δημόσιους χώρους της σύνθεσης**, σύμφωνα με τους οποίους προσπαθούν να οργανώσουν το σχέδιο.¹⁰⁹ Αναλύουν τον τόπο και τα χαρακτηριστικά του και αναζητούν την αυθεντικότητα και την αξία τους, ιεραρχώντας και μεταφράζοντας τα διαθέσιμα ερεθίσματα. Οι σκέψεις τους επικεντρώνονται με πειθαρχία στις ιδιαίτερες απαιτήσεις του περιβάλλοντος, πάντοτε με γνώμονα **το αναγκαίο**, προσπαθώντας να αξιολογήσουν και να απαλλαχθούν από οτιδήποτε ασταθές και εφήμερο. Όπως οι ίδιοι λένε: « Αισθανόμαστε την ανάγκη να ανακαλύψουμε εκ νέου το μεγαλείο των πρωτογενών πραγμάτων».¹¹⁰ Επομένως η επίλυση της πολυπλοκότητας του έργου πραγματοποιείται με ακρίβεια και απλότητα χωρίς περιττά στοιχεία, συμπεριλαμβάνοντας μόνο τα στοιχειώδη. Διότι *η αναγκαιότητα είναι που οδηγεί την αρχιτεκτονική να επιτύχει την πληρότητα*¹¹¹ και τη συνδέει με τη δομή και την κατασκευή, δίνοντας μορφή σε θεμελιώδεις αξίες όπως η κλίμακα και η αναλογία. Ωστόσο οι ίδιοι αποστασιοποιούνται από το μινιμαλισμό, θεωρώντας πως συχνά είναι αρκετά εκφραστικοί και αρκετά σαφείς σχετικά με τη συγκεκριμένη ιδέα που επιθυμούν να υλοποιήσουν.¹¹² Οι αρχιτέκτονες συχνά λειτουργούν διαισθητικά, αφήνοντας την ανατομία του τόπου να τους καθοδηγήσει. Επιλέγουν μορφολογικές και γεωγραφικές αντιστοιχίες συνδέοντας τη δομή με τον τόπο, μετατρέποντας το έργο τους σε προέκταση του περιβάλλοντος τοπίου.

Από την αρχή της σχεδιαστικής διαδικασίας οι Barozzi-Veiga προσπαθούν να αποτυπώσουν τις αντιστοιχίες αυτές με σαφήνεια

¹⁰⁹ <https://www.architectural-review.com/essays/interview-barozzi-veiga/8646904.article?v=1>

¹¹⁰ Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., 128

¹¹¹ Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., 86

¹¹² <https://www.architectural-review.com/essays/interview-barozzi-veiga/8646904.article?v=1>

στα σκίτσα τους, μεταφράζοντάς την ιδιαιτερότητα και αποδίνοντας νόημα στη μορφή. Χρησιμοποιούν το φωτορεαλισμό σχετικά νωρίς στο σχεδιασμό τους, στην προσπάθειά τους να καθορίσουν τα υλικά, τα χρώματα και το φωτισμό. « Αυτή είναι η φάση του έργου που μας αρέσει περισσότερο, εκεί έχουμε τη μεγαλύτερη ελευθερία.»¹¹³ Προσπαθούν να αποτυπώσουν την ιδέα τους σε απλά σχέδια, σύμφωνα με την προσωπική τους γλώσσα. Οι περισσότερες απεικονίσεις και σχέδιά τους είναι ασπρόμαυρα, με σκοπό την μεγαλύτερη σαφήνεια, εκφραστικότητα και έμφαση στη σημασία των χώρων. Η πλειοψηφία έχει την ποιότητα χαρακτηριστικών και κάποιος θα μπορούσε να εντοπίσει την ομοιότητα στη μνημειακότητα με εκείνα του Etienne- Louis Boullée.¹¹⁴

Οι αρχιτέκτονες επιθυμούν να δημιουργήσουν μια ενιαία σύνθεση χωρίς συγκεκριμένα περιγράμματα, η οποία να διαμορφώνεται από το περιβάλλον της και κατ' επέκταση να συνδέεται ομαλά με αυτό. Εμπνέονται από τη ζωγραφική και τον τρόπο με τον οποίο τα αντικείμενα σχετίζονται με τον περίγυρό τους και δημιουργούν τη σύνθεση. Κάθε αντικείμενο στις εικαστικές τέχνες διαμορφώνει και καθορίζει την ύπαρξη του άλλου, μέσα από την ίδια του την ύπαρξη, δηλαδή της έντασης του φωτός. Ο μηχανισμός αυτός της τονικότητας τους βοηθά να ορίζουν τις σχέσεις μεταξύ των δομών ενός τόπου, να καθορίζουν την ένταση και τον τρόπο που υπάρχει η μία κατασκευή σε σχέση με την άλλη. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνουν την ομαλή ένταξη της κατασκευής στο περιβάλλον της.

¹¹³ <https://www.architectural-review.com/essays/interview-barozzi-veiga/8646904.article?v=1>

¹¹⁴ Architectural Record. Design Vanguard 2014, n. 12/2014. United States of America, σελ. 58

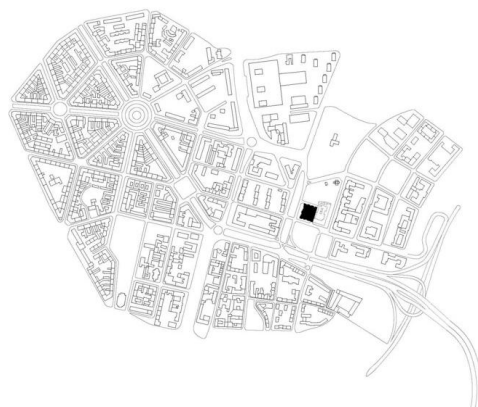
2.3 Παραδείγματα

2.3.1 Φιλαρμονική σκηνή, Szczecin, Πολωνία, 2007-2014



Εικόνα 32: Philharmonic Hall, Szczecin

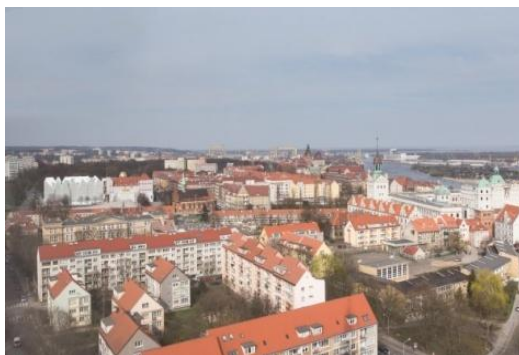
Το κτίριο της Φιλαρμονικής αίθουσας βρίσκεται στην καρδιά της πόλης Szczecin, βορειοδυτικά της Πολωνίας, κοντά στο Βερολίνο. Η κατασκευή έρχεται να καλύψει το αστικό κενό, καταλαμβάνοντας το αποτύπωμα του κτιρίου που υπήρχε στο σημείο παλαιότερα και καταστράφηκε κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.



Εικόνα 33: Τοπογραφικό σχέδιο

Καταλαμβάνει χώρο 13.000 τ.μ. και σχεδιάστηκε για να στεγάσει μια συμφωνική αίθουσα για χίλιους θεατές, μια αίθουσα μουσικής για διακόσους θεατές και έναν χώρο πολλαπλών χρήσεων για εκθέσεις και συνέδρια. Η μελέτη για την υλοποίηση του έργου ανατέθηκε στους Barozzi-Veiga, έπειτα από διαγωνισμό. Η κατασκευή ολοκληρώθηκε το 2014 και μια χρονιά αργότερα κέρδισε το ευρωπαϊκό βραβείο για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική «Mies van der Rohe Award 2015».

Το κτίριο συμπληρώνει τον αστικό ιστό και έρχεται σε συνέχεια με τα γειτονικά κτίρια, ενώ αναπτύσσει το δικό του γλυπτικό χαρακτήρα. Πρόκειται για ένα σύγχρονο και αυτόνομο κτίριο, το οποίο αναδύεται από το αστικό του περιβάλλον, αναπτύσσει ένα διάλογο με το παρελθόν και εξασφαλίζει την ιστορική συνέχεια του τόπου.

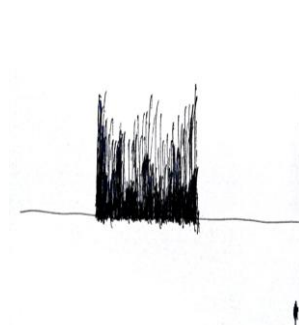


Εικόνα 34: Philharmonic Hall

Πρόθεση των αρχιτεκτόνων ήταν να εγκαθιδρύσουν μια συναισθηματική και ιστορική συνέχεια με τον τόπο, χωρίς όμως η κατασκευή να χάνει τη συγχρονικότητά της. Μία κατασκευή η οποία θα διατηρεί την αυτονομία της μορφής της και θα αναδύεται από το περιβάλλον. Οι αρχιτέκτονες προσπάθησαν να εντοπίσουν την ιδιαιτερότητα του τόπου, να εμπνευστούν από τα στοιχεία που προϋπήρχαν στο χώρο και να επιτύχουν τη σωστή “τονικότητα” σε σχέση με το κοντεξτ. Έτσι ο σχεδιασμός δανείζεται στοιχεία από τον εδαφικό περίγυρο και τα κτίρια στον περιβάλλοντα χώρο, τα οποία στην πλειονότητά τους αφορούν εργατικές κατοικίες των δεκαετιών του 1960 και 1970, μεσαιωνικές κατασκευές, και γοτθικά μνημεία. Πιο συγκεκριμένα, οι αρχιτέκτονες επηρεάστηκαν «από τις κεκλιμένες στέγες και την καθετότητα των οικιστικών κτισμάτων της πόλης, το μνημειώδη διάκοσμο των νέο-γοτθικών εκκλησιών, των μεγάλων όγκων των κλασικιστικών κτιρίων, τους πύργους στον ορίζοντα της πόλης και τους γερανούς στο λιμάνι της».¹¹⁵ Οι αρχιτέκτονες μετέφρασαν τα παραπάνω ερεθίσματα της καθετότητας του όγκου και της επανάληψης και προσπάθησαν να χρησιμοποιήσουν τη γεωμετρία προκειμένου να δώσουν μορφή σε μία νέα σύνθεση, η οποία θα εξισορροπεί τον όγκο και την καθετότητα και θα περιέχει εμφανείς αναφορές στο περιβάλλον της.



Εικόνα 35: Σχέδιο του κτιρίου που βρίσκεται δίπλα στο Κτίριο της Φιλαρμονικής.



Εικόνα 36: Σκίτσο της αρχικής ιδέας των αρχιτεκτόνων

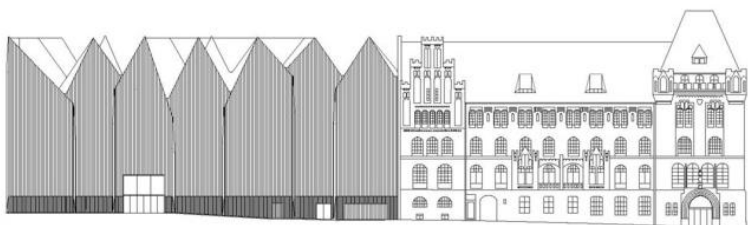
¹¹⁵ <https://www.archdaily.com/561343/philharmonic-hall-szczecin-estudio-barozzi-veiga>

«Με μια εξπρεσιονιστική στάση, επιδιώξαμε να χρησιμοποιήσουμε τη γεωμετρία για να δώσουμε μορφή σε μια νέα ρυθμική σύνθεση, η οποία μεταφέρει συναισθήματα μέσω της εξισορρόπησης της μάζας και της καθετότητας». Barozzi-Veiga Architects

Χαρακτηριστικό είναι το κτίριο με το οποίο εφάπτεται η Φιλαρμονική και από το οποίο, σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες, αφορμάται ο σχεδιασμός τους, δανείζεται χαράξεις και μορφές από αυτό. Το ιστορικό κτίριο συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος τοπίου, τα οποία οι αρχιτέκτονες μετέφρασαν και κατέληξαν σε ένα αυτόνομο στοιχείο το οποίο αναδύεται από τον τόπο.



Εικόνα 37: Τρισδιάστατο μοντέλο του κτιρίου



5 10 20
GRAPHIC SCALE
PHILHARMONIC SZCZECIN
SOUTH FACADE

Εικόνα 38: Σχέδιο Νότιας Όψης

Η **σύνθεση** σχηματίζεται από την **επανάληψη** συνεχόμενων γεωμετρικών στερεών με μοναδικό χαρακτηριστικό εκφραστικό στοιχείο τους τη **στέγη**, δίνοντας την εντύπωση πολλών μικρότερων συνενωμένων κτιρίων. Εύκολα κάποιος αντιλαμβάνεται πως το κτίριο αποτελεί συνέχεια του αστικού τοπίου, καθώς επικρατεί η καθετότητα των όγκων και η γεωμετρία της στέγης, όπως ακριβώς συμβαίνει στο γειτνιάζον περιβάλλον του.



Εικόνα 39: Όψη της σύνθεσης

Η εκφραστικότητα του κτιρίου συγκεντρώνεται στην περίμετρο της οροφής. Σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες: «η **σειριακή διαμόρφωση της οροφής επιτρέπει την ενσωμάτωση του νέου κτιρίου μέσα στο κατακερματισμένο αστικό προφίλ της πόλης**». Μέσα από τη στέγη το κτίριο δημιουργεί μια συνέχεια με τη γραμμή του ορίζοντα. Οι



Εικόνα 40

αρχιτέκτονες κατάφεραν να δημιουργήσουν μια σχετικά απλή, αλλά χαρακτηριστική μορφή με τα λιγότερα δυνατόν στοιχεία.

«This concert hall in Poland by Spanish studio Barozzi-Veiga features ribbed glass cladding and a spiky roof, giving it the appearance of an icy crown». 116

Οι Barozzi-Veiga σχεδίασαν επιτυχώς ένα κτίριο το οποίο αναδύεται από το περιβάλλον και συνδιαλέγεται με το εδαφικό συγκείμενο, ταυτόχρονα όμως διατηρεί την αυτονομία της μορφής του. Οι αρχιτέκτονες δε χρησιμοποίησαν παραδοσιακά **υλικά** στις προσόψεις, καθώς ήθελαν να υπογραμμίσουν την ανεξαρτησία του κτιρίου και τη συγχρονικότητά του, χωρίς καμία διάθεση για νοσταλγία του παρελθόντος. Αντίθετα χρησιμοποίησαν αλουμίνιο και λευκό γυαλί, υλικά τα οποία έρχονται σε αντίθεση με τις συνθήκες του άμεσου περιβάλλοντος του, και που δημιουργούν ένα φωτεινό,



Εικόνα 41

διαφανές και αέριο αντικείμενο.¹¹⁷ Το γυαλί καθιστά το κτίριο ευαίσθητο στο φως και του επιτρέπει να μετατρέπει την υλικότητά του τις νυχτερινές ώρες. Σε όλη την περίμετρο του κτιρίου έχει σχεδιαστεί ένα πρωτοποριακό σύστημα φωτισμού με LED φώτα, μετατρέποντας το κτίριο σε έναν λαμπερό όγκο το βράδυ, διαμορφώνοντας μέσω του φωτός το περίγραμμα και το σχήμα του.

Αναφορικά με την κάτοψη, το κτίριο διαμορφώνεται από ένα περιμετρικό δακτύλιο, στον οποίο τοποθετούνται οι περισσότεροι βοηθητικοί χώροι, απελευθερώνοντας με αυτόν τον τρόπο το εσωτερικό της κάτοψης, όπου τοποθετούνται η συμφωνική αίθουσα, η αίθουσα μουσικής και ο χώρος πολλαπλών χρήσεων. Η πρόσβαση στους ορόφους γίνεται μέσω της μεγάλης σπειροειδούς σκάλας, η οποία βρίσκεται στο κεντρικό φουαγιέ. Σε αυτό είναι εμφανείς οι αίθουσες



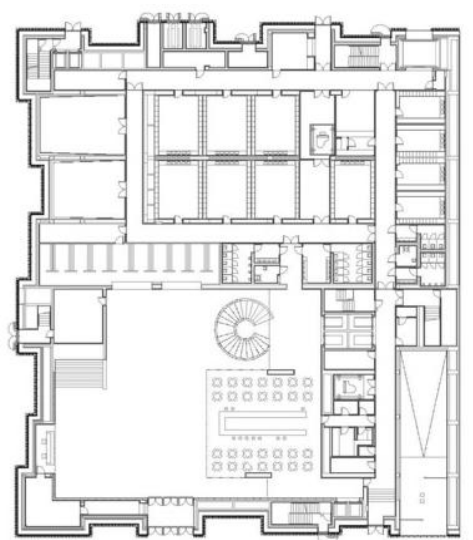
Εικόνα 42: Το φουαγιέ και η σπειροειδής σκάλα

συναυλιών ως δύο αιωρούμενοι όγκοι. Γύρω από τους όγκους έχουν τοποθετηθεί μικρότερα φουαγιέ, δημιουργώντας, σε συνδυασμό με τους χώρους κίνησης, ένα ενιαίο κυκλικό δίκτυο δημόσιων χώρων. Με άλλα λόγια, ένα εσωτερικό «δημόσιο μονοπάτι», το οποίο συνδέει όλες τις λειτουργίες σε όλα τα επίπεδα, ενώ ταυτόχρονα επιτρέπει την οπτική επαφή μεταξύ των ορόφων. Το εσωτερικό του κτιρίου είναι σχετικά απλό, με τους μεγάλους φεγγίτες να έχουν καθοριστικό ρόλο για την ατμόσφαιρα του εσωτερικού χώρου.

¹¹⁷ <https://www.archdaily.com/561343/philharmonic-hall-szczecin-estudio-barozzi-veiga>

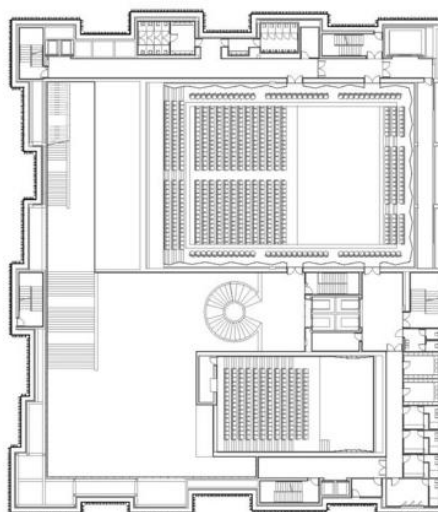
Όπως αναφέραμε και παραπάνω, η αφετηρία κάθε έργου τους είναι η αντανάκλαση του δημόσιου χώρου στη σύνθεση. Αυτό αντιλαμβάνεται κάποιος εύκολα μελετώντας την κάτοψη του ισογείου, με τη μνημειακή αίθουσα εισόδου να καταλαμβάνει σχεδόν τη μισή σε έκταση κάτοψη. Σύμφωνα με τους ίδιους το φουαγιέ αποτελεί μία «προστατευμένη πλατεία» (covered plaza), έναν φωτεινό μεγάλο κενό χώρο, τον οποίο μπορούν να χρησιμοποιήσουν οι πολίτες κάθε στιγμή και η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για εκδηλώσεις. Είναι εμφανές πως οι αρχιτέκτονες επεδίωξαν τη δημιουργία ενός κτιρίου το οποίο μπορεί δυνητικά να χρησιμοποιηθεί εξ ολοκλήρου για τη φιλοξενία διαφορετικών παραστάσεων και πολιτιστικών εκδηλώσεων. Τόσο οι διαθέσιμοι χώροι με διαφορετική κλίμακα, όσο η τέλεια ακουστική απόδοση των φουαγιέ γύρω από τις αίθουσες συναυλιών, ειδικά προσαρμοσμένη για μεγάλο αριθμό επισκεπτών, και η μελέτη του φωτισμού δημιουργούν χώρους κατάλληλους για τέτοιου είδους πολιτιστικά δρώμενα σε όλη την έκταση του κτιρίου.¹¹⁸

¹¹⁸ Mark magazine, n. 52, Netherlands, σελ. 099



5 10 20
GRAPHIC SCALE

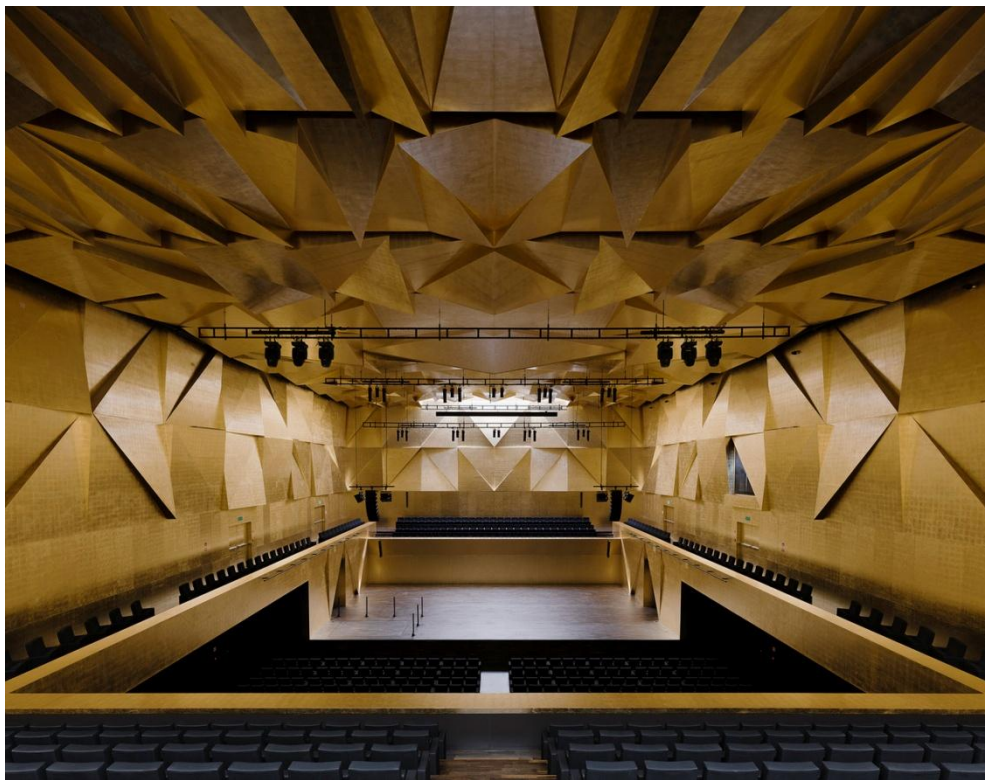
PHILHARMONIC SZCZECIN
PLAN 0 - GROUND FLOOR



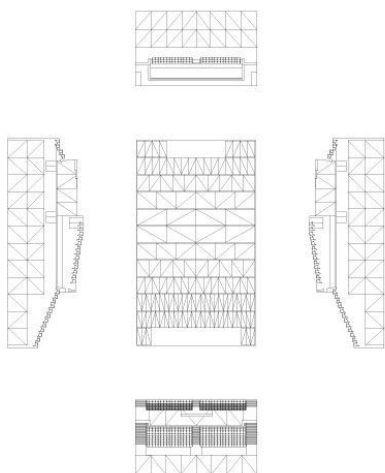
5 10 20
GRAPHIC SCALE

PHILHARMONIC SZCZECIN
PLAN 2

Εικόνα 43: Κατόψεις



Εικόνα 44: Η συμφωνική αίθουσα



Εικόνα 45: Σχέδια του εσωτερικού της συμφωνικής αίθουσας.

Η εξωτερική λιτότητα, η απλή σύνθεση των εσωτερικών χώρων και των χώρων κυκλοφορίας έρχονται σε αντίθεση με την εκφραστικότητα της συμφωνικής αίθουσας. Εκείνη διαφέρει, καθώς το ταβάνι και οι τοίχοι της είναι επενδυμένοι με κεκλιμένα τριγωνικά πανέλα, τα οποία δίνουν στις επιφάνειες μια αναδιπλούμενη αίσθηση, θυμίζοντας γλυπτό. Τα πανέλα είναι καλυμμένα με φύλλα χρυσού, και δημιουργούν την όψη ενός «ορυκτού χώρου», ανακτώντας τη γοητεία μιας κλασικής αίθουσας μουσικής.¹¹⁹ Με αυτόν τον τρόπο, οι Barozzi-Veiga προσπάθησαν να δημιουργήσουν έναν ζεστό, χρυσαφένιο χώρο, επανερμηνεύοντας την κεντρική ευρωπαϊκή παράδοση των κλασικών αιθουσών συναυλιών, με τη χρήση παραδοσιακών τεχνικών του τόπου. Τα πανέλα συνθέτονται σύμφωνα με την ακολουθία Fibonacci, αυξάνοντας τον κατακερματισμό τους όσο απομακρύνονται από τη σκηνή. Η επανάληψη αυτή των τριγωνικών πανέλων αποτελεί λύση για το τεχνικό πρόβλημα της ακουστικής, συνδιάζοντας στο διάκοσμο τη σύνδεση με την ιστορία, αλλά και την τεχνική. Τέλος, όπως και στο φουαγιέ, το φυσικό φως μπορεί να εισέλθει από μεγάλους φεγγίτες στο μπροστινό και πίσω μέρος της συμφωνικής αίθουσας, εντείνοντας τη μνημειακότητα του χώρου.

¹¹⁹ <http://archeyes.com/1021/>

2.3.2 Μουσείο καλών τεχνών, Chur, Ελβετία, 2012-2016

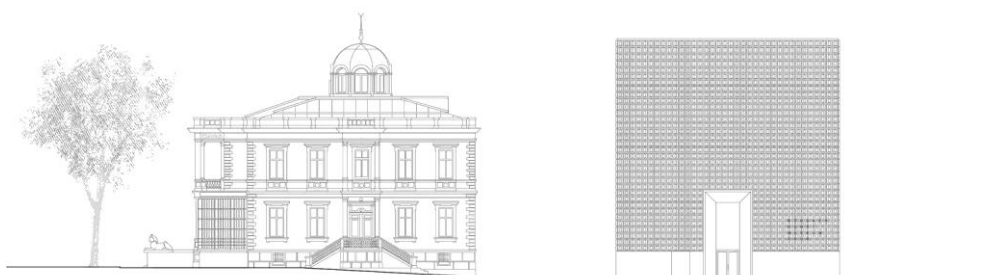


Εικόνα 46: Μουσείο Καλών Τεχνών, Κεντρική Είσοδος επέκτασης

Η νέα πτέρυγα του Μουσείου Καλών Τεχνών, που στεγάζει το Bündner Kunstmuseum στο Chur της Ελβετίας σχεδιάστηκε από τους Barozzi-Veiga, έπειτα από διεθνή διαγωνισμό το 2011. Η επέκταση συνδέεται με το υφιστάμενο κτίριο υπόγεια και καταλαμβάνει συνολικά έκταση 4.000 τετραγωνικών μέτρων. Το έργο πρόσφατα κέρδισε το βραβείο Riba Awards for International Excellence 2018.

Πιο συγκεκριμένα, η Villa Planta, πρώην κατοικία του 19^{ου} αι. στην οποία στεγάζεται σήμερα το Μουσείο Καλών Τεχνών, βρίσκεται στο όριο του ιστορικού κέντρου της πόλης και η νέα κατασκευή αποτελεί επέκταση του ιστορικού αυτού κτιρίου. Η βίλα χτίστηκε το 1874 με σχέδια του αρχιτέκτονα Johannes Ludwig και αποτέλεσε κατοικία του εμπόρου Jacques Ambrosius von Planta. Στη συνέχεια αγοράστηκε

και μετατράπηκε σε μουσείο τέχνης και τη δεκαετία του '80 πραγματοποιήθηκε μελέτη αποκατάστασης από τους Peter Zumthor, Peter Calonder και Hans-Jörg Ruch.¹²⁰ Η βίλα, με εμφανείς επιρροές από τον Palladio και τη Villa Almerico Capra 'la Rotonda', έχει χαρακτηριστική ανατολίτικη διακόσμηση και έντονα στοιχεία από την Αίγυπτο.



Εικόνα 47: Μουσείο Καλών Τεχνών, Νότια όψη



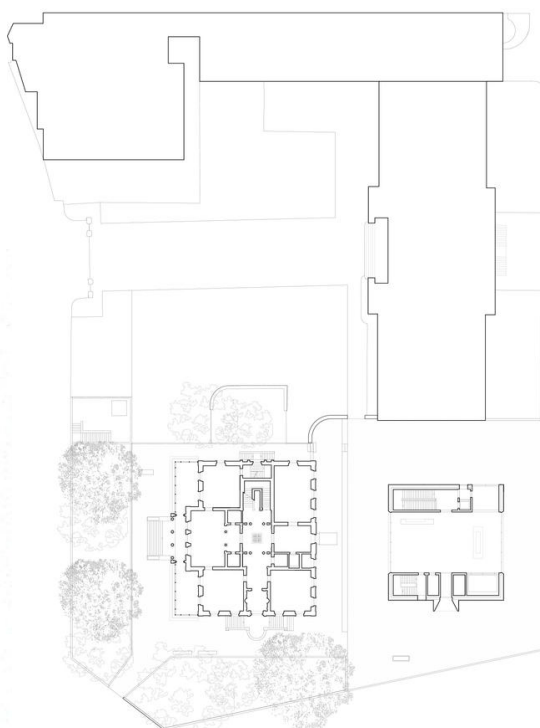
Εικόνα 48: Augusto Bianchi, Σφίγγα στο πλάι της εισόδου της Villa Planta

¹²⁰ <http://www.floornature.com/barozzi-veiga-expansion-grisons-art-museum-chur-12083/>

Προτεραιότητα για τους Barozzi-Veiga αποτέλεσε τόσο η ενσωμάτωση του νέου κτιρίου στο αστικό σύνολο, όσο και η διατήρηση και ανάδειξη της ιστορίας του περιβάλλοντος τοπίου, που αφορά κυρίως την ιστορία και τη μορφή της Villa Planta. Πιο συγκεκριμένα, οι αρχιτέκτονες δημιούργησαν μια νέα κατασκευή με τα ίδια ταυτοποιητικά στοιχεία σε σχέση με το υφιστάμενο κτίριο, και ταυτόχρονα επανερμήνευσαν έννοιες που εντόπισαν στο τελευταίο



Εικόνα 49: Τοπογραφικό σχέδιο



Εικόνα 50: Κάτοψη ισόγειου, αριστερά η Villa Planta, δεξιά η νέα προσθήκη.

και αναγνώρισαν ως σημαντικές. Επιδίωξαν έτσι, τη συνύπαρξη των δύο κτιρίων και τη διατήρηση της ανεξαρτησίας και διαφορετικότητάς τους, επιτυγχάνοντας την ένταξη του νέου κτιρίου στο περιβάλλον του. Όπως ακριβώς συμβαίνει σε ένα δίπτυχο, τα κτίρια διατηρούν την αυτονομία και αυτοαναφορικότητά τους, ενώ δημιουργούν ένα όλο. Προκειμένου το νέο κτίριο να πραγματοποιεί έναν αρχιτεκτονικό διάλογο με τη Villa Planta, και κατ' επέκταση με τον

εδafικό του περίγυρο, οι αρχιτέκτονες εκκινούν από τη Villa 'la Rotonda', επιθυμώντας την αφήγηση της ίδιας ιστορίας ξανά με διαφορετική γλώσσα.



Εικόνα 51: Piero della Francesca, Πορτρέτα των Federico da Montefeltro και της γυναίκας του Battista Sforza, 1472



Έμπνευση για τους αρχιτέκτονες όσον αφορά στον τρόπο που χειρίστηκαν την επέμβαση, αποτέλεσαν δύο μικρά αγάλματα που βρήκαν στο ατελιέ την πρώτη μέρα που επισκέφτηκαν το μουσείο, τα οποία παρομοίασαν με τα δύο κτίρια. Οι ίδιοι έκαναν αυτό ακριβώς που αντιπροσώπευαν οι δύο πανομοιότυπες φιγούρες: τη



Εικόνα 52: Alberto Giacometti, *Buste de femme*, 1962, *Buste d'Annette*, 1961

δημιουργία ανεξάρτητων δομών οι οποίες αναγνωρίζονται ως ένα, η κάθε μία με τη μορφή και το χαρακτήρα της.

Σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες, η *Villa Planta* και το νέο κτίριο έχουν διαφορετική ταυτότητα αλλά κοινές αρχές στη δομή και το διάκοσμο, με σκοπό την ενίσχυση της ιδέας του όλου.¹²¹ Οι αρχιτέκτονες επέλεξαν μία απλή φόρμα, έναν κύβο, ως το ιδιαίτερο και πιο αντιπροσωπευτικό στοιχείο της Βίλα , το οποίο θέλησαν να αναδείξουν. Παράλληλα, οι Barozzi-Veiga μετέφρασαν τα έντονα διακοσμητικά στοιχεία της Βίλα και δημιούργησαν μια σύνθετη πρόσοψη στη νέα επέκταση, η οποία θυμίζει πλέγμα, ενσωματώνοντας το διάκοσμο στη δομή, την έννοια της επανάληψης, της μνημειακότητας και της κλασικότητας που αναγνώρισαν στη Βίλλα Πλάντα.



Εικόνα 53

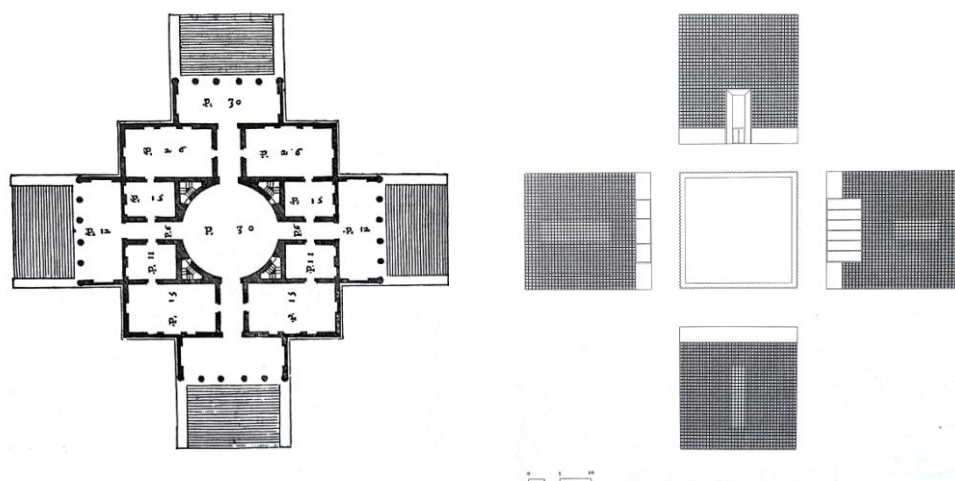


Εικόνα 54

¹²¹

<https://www.dezeen.com/2016/08/02/bundner-kunst-museum-extension-barozzi-veiga-concrete-switzerland-chur/>

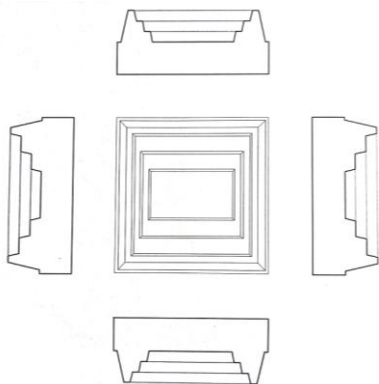
Ακόμα ένα μέσο με το οποίο επιτυγχάνεται ο διάλογος μεταξύ των κτιρίων αποτελεί η ισορροπία των κλασικών δομών και των αναλογιών, οι οποίες αποτελούν καθαρή αναφορά στην Παλλαντιανή επιρροή της Villa Planta.¹²² Οι αρχιτέκτονες εκκινούν από την απλή και συμμετρική τετράγωνη κάτοψη, την οποία οργανώνουν με βάση τις χαράξεις του ιστορικού κτιρίου, έτσι ώστε να προσαρμοστεί σε συνέχεια με το κτίριο. Με αυτόν τον τρόπο οι αρχιτέκτονες χρησιμοποιούν τη γεωμετρία ως εργαλείο για τη συνοχή των δομών, οργανώνοντας τα σε ένα κεντρικό συμμετρικό σχέδιο. Τα επίπεδα των εκθεσιακών χώρων είναι δομημένα από μία ακολουθία δωματίων περιμετρικά του κεντρικού εκθεσιακού χώρου, και ακολουθούν τη συμμετρική κάτοψη του ισογείου.



Εικόνα 55: Αριστερά: Villa Almerico Capra 'la Rotonda', Κάτοψη Α'Ορόφου, Andrea Palladio. Δεξιά: Οι όψεις της νέας επέκτασης του Μουσείου.

¹²² Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., σελ. 161

Όσον αφορά στο **διάκοσμο**, το σύνθετο σύστημα των προσόψεων στο κτίριο της επέκτασης βασίζεται στην επανάληψη του ίδιου μοτίβου. Οι προκατασκευασμένες μικρές πλάκες από σκυρόδεμα επενδύονται περιμετρικά σε όλες τις όψεις του κτιρίου, δημιουργώντας ένα διακοσμητικό πλέγμα. Η επιλογή αυτή αποτελεί αναφορά στην έντονη παρουσία διακοσμητικών στοιχείων στο



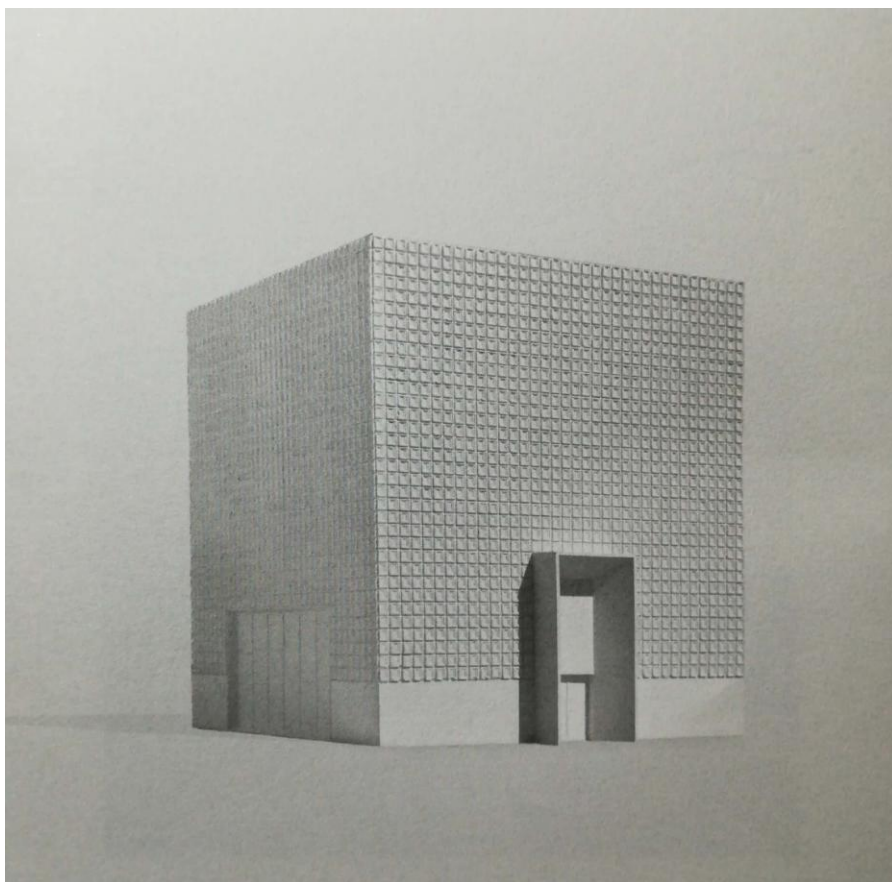
Εικόνα 56: Σχέδια του μοτίβου που χρησιμοποιήθηκε Εικόνα 57: Τρισδιάστατο μοντέλο στην πρόσοψη.

υφιστάμενο κτίριο ¹²³ και παραπέμπει άμεσα στην κλασσική επιρροή του. Παράλληλα, ενισχύει την εκφραστικότητα και την αυτονομία της νέας δομής σε σχέση με την βίλα και αποτελεί μια σύγχρονη μετάφραση της ιδέας του διακόσμου. Σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες, «το αφηρημένο ανάγλυφο που δημιουργείται, εμπνευσμένο από τα ανατολίτικα μοτίβα της Βίλας, διαμορφώνει το σύνολο των εξωτερικών προσόψεων και για μια ακόμη φορά ενισχύει την ανεξαρτησία και την μοναδικότητα του κτιρίου». ¹²⁴ Με αυτόν τον τρόπο επικεντρώνει το σχεδιασμό στις βασικές δομές και απαλλάσσεται από οποιοδήποτε περιττό στοιχείο.

¹²⁴ Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., σελ. 182

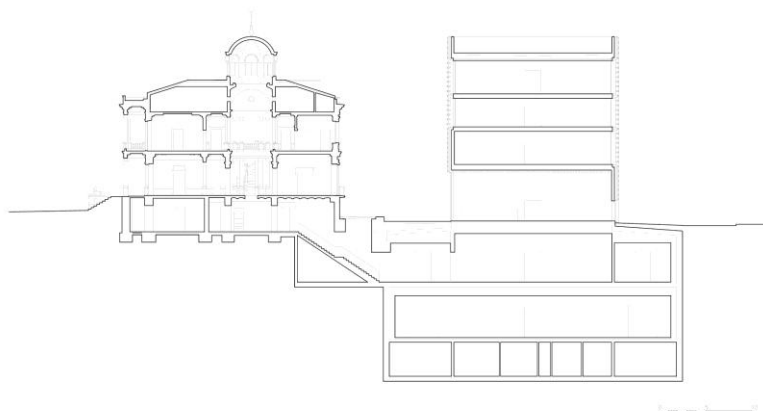
«The design strips away everything that is not structure, construction and programmatic division, all united in a single whole». Barozzi-Veiga

Η είσοδος της νέας πτέρυγας σηματοδοτείται από ένα μεγάλο πλαίσιο γύρω από την πύλη, ως αντιστοιχία των δύο σφιγγών που είναι τοποθετημένες στην κύρια είσοδο της Βίλας και μοιάζουν να τη «φρουρούν». Ταυτόχρονα η βάση στις όψεις του υφιστάμενου κτιρίου, η οποία παραλαμβάνει την ανάβαση της εισόδου, αντανakλάται στο νέο κτίριο μέσω της ομοιόμορφης λωρίδας από σκυρόδεμα που το διατρέχει περιμετρικά.



Εικόνα 58

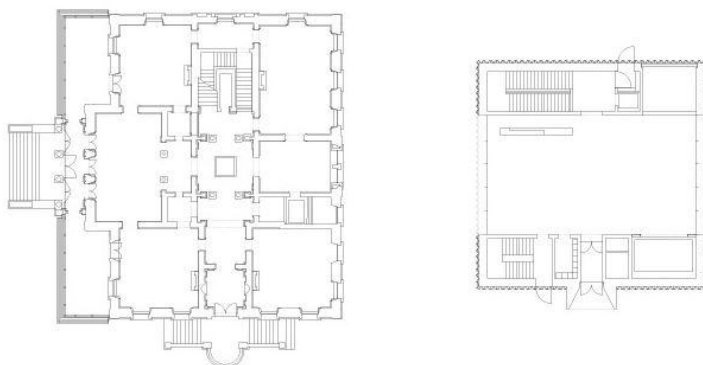
Ο δημόσιος χώρος έχει προτεραιότητα και σε αυτή τη σύνθεση των αρχιτεκτόνων. Οι εκθεσιακοί χώροι είναι τοποθετημένοι υπόγεια σε τρία επίπεδα, προκειμένου ο χώρος του ισόγειου, ο οποίος είναι προσβάσιμος από τον πεζόδρομο μεταξύ των δύο κτιρίων, να αποδοθεί στους δημόσιους χώρους του προγράμματος. Οι αρχιτέκτονες δημιουργούν στο ισόγειο δύο πυρήνες αντιδιαμετρικά, αποδεσμεύοντας έναν μεγάλο κεντρικό χώρο, ο οποίος αποτελεί το φουαγιέ του μουσείου, είναι ανοιχτός στον κήπο και προσανατολισμένος προς την Βίλα.¹²⁵ Ταυτόχρονα, η ανατροπή της λογικής σειράς του προγράμματος με την τοποθέτηση των μεγαλύτερων σε έκταση εκθεσιακών χώρων υπόγεια, εξυπηρετεί την μείωση του εκτεθειμένου όγκου του μουσείου και του δεσμευόμενου χώρου από αυτό, βελτιστοποιώντας την ένταξή του στο περιβάλλον τοπίο. Σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες: «Το μειωμένο ίχνος του όγκου καθιστά δυνατή την επέκταση του υπάρχοντος κήπου και τη βελτίωση της συνοχής του συνόλου».¹²⁶



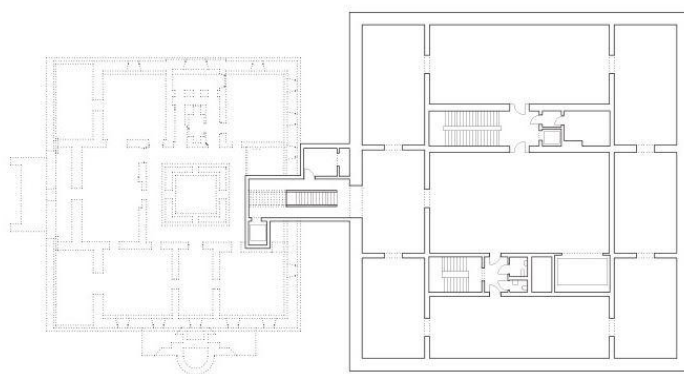
Εικόνα 59: Διαμήκης τομή όπου είναι εμφανής η σύνδεση των δύο κτιρίων

¹²⁵ Architectural Record. Design Vanguard 2014, n. 12/2014. United States of America, σελ. 58

¹²⁶ <https://www.dezeen.com/2016/08/02/bundner-kunst-museum-extension-barozzi-veiga-concrete-switzerland-chur/>



Εικόνα 60: Κάτοψη ισογείου



Εικόνα 61: Κάτοψη υπογείου

Η σχέση με το υφιστάμενο κτίριο είναι εμφανής και στο ισόγειο, όπου τα ανοίγματα της νέας πτέρυγας πλαισιώνουν τη Βίλα, με τέτοιο τρόπο, ώστε αποδίδεται σε εκείνη η έννοια του πραγματικού έργου τέχνης, το οποίο εκτίθεται στο χώρο.¹²⁷

¹²⁷ <https://www.yatzer.com/bundner-museum-fine-arts-estudio-barozzi-veiga>

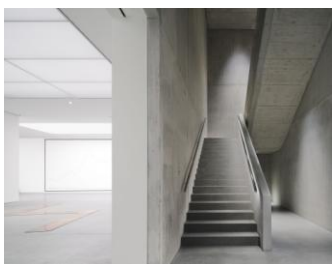


Εικόνα 62: Εσωτερική άποψη του ισογείου

Αναφορικά με το **εσωτερικό** του μουσείου, οι αρχιτέκτονες επιλέγουν την καθαρότητα και την απλότητα. Η γεωμετρία που δανείζονται από το υφιστάμενο κτίριο σε συνδυασμό με την κλασσική διαμόρφωση καθιστά δυνατή την απλοποίηση του δομικού συστήματος και τη διαμόρφωση των εκθεσιακών χώρων στα πιο χαμηλά επίπεδα.



Εικόνα 63: Εκθεσιακός χώρος στο υπόγειο



Εικόνα 64

2.3.3 3ο Παράδειγμα_ Κεντρικά γραφεία Ribera del Duero, Roa, Ισπανία, 2006-2011



Εικόνα 65

Το κτίριο βρίσκεται στη Roa, μια μικρή πόλη της βόρειας Ισπανίας, όπου η παραγωγή κρασιού έχει γίνει η βάση της πολιτιστικής και οικονομικής ανάπτυξής της. Η πόλη βρίσκεται στην κορυφή ενός λόφου, πάνω από την κοιλάδα του ποταμού Duero. Το κτίριο, το οποίο έρχεται να συμπληρώσει τον αστικό ιστό και καταλαμβάνει χώρο 3.640τ.μ., σχεδιάστηκε για να φιλοξενήσει τα Κεντρικά γραφεία του Διοικητικού Συμβουλίου για την Εγγύηση Προέλευσης του κρασιού, “Ribera del Duero”. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει γραφεία, χώρους υποδοχής και ένα μικρό αμφιθέατρο. Η μελέτη για την υλοποίηση του έργου ανατέθηκε στους



Εικόνα 66: Τοπογραφικό σχέδιο

Barozzi-Veiga, έπειτα από διαγωνισμό, ζητούμενο του οποίου ήταν η αναδιαμόρφωση του υπάρχοντος μεσαιωνικού κτιρίου, πρώην νοσοκομείου, και η επέκτασή του.¹²⁸ Η κατασκευή ολοκληρώθηκε το 2011, και την ίδια χρονιά κέρδισε το Διεθνές Βραβείο αρχιτεκτονικής Barbara Cappelchin.

Πιο συγκεκριμένα, το κτίριο βρίσκεται στα όρια της πόλης, μεταξύ φυσικού και τεχνητού, σε ένα σημείο όπου τα ερείπια των μεσαιωνικών τειχών της πόλης εξακολουθούν να είναι ορατά. Αυτή η ιδιαίτερη γεωγραφική συνθήκη καθόρισε τη σύνθεση, η οποία αναδύεται από το περιβάλλον με σεβασμό και ευαισθησία προς αυτό. Πρόθεση των αρχιτεκτόνων αποτέλεσε η δημιουργία μιας δομής, η οποία θα εξασφαλίζει τη συνέχεια με το προϋπάρχον κτίριο και θα εγκαθιδρύει μια ιδιαίτερη σχέση με τη φύση και τη μνημειακότητα του τοπίου.¹²⁹ Επιδίωξαν να δημιουργήσουν μια νέα κατάσταση χρησιμοποιώντας τα στοιχεία που συνθέτουν το εδαφικό συγκείμενο, και αναφέρονται τόσο στο αστικό τμήμα του περιβάλλοντος τοπίου όσο και στο φυσικό κομμάτι του.¹³⁰ Με αυτόν τον τρόπο, η σύνθεση αποτελεί μια μοναδική ερμηνεία της πραγματικότητας του περιβάλλοντός της. Ταυτόχρονα, οι αρχιτέκτονες προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια αυτόνομη και ανεξάρτητη μορφή, συνδυάζοντας για ακόμη μια φορά, την ιδιαιτερότητα του τόπου και την αυτονομία και καθολικότητα μιας νέας δομής. Όπως ακριβώς αναφέρουν για τους αρχιτέκτονες οι κριτές που τους απένειμαν το Βραβείο Barbara Cappelchin σε ότι αφορά το συγκεκριμένο έργο: «με ταλέντο στη σύνθεση και με απλότητα, επιλύουν τη λεπτή σχέση ανάμεσα στη σύγχρονη φύση του έργου, το υπάρχον τοπίο και την ιστορία του τόπου».131

¹²⁸ <http://www.floornature.com/barozzi-veiga-home-of-ribera-del-duero-7256/#>

¹²⁹ <https://www.archdaily.com/153397/ribera-del-duero-headquarters-estudio-barozzi-veiga>

¹³⁰ <https://www.archdaily.com/15771/headquarters-of-the-rbgo-ribera-del-duero-estudio-barozzi-veiga>

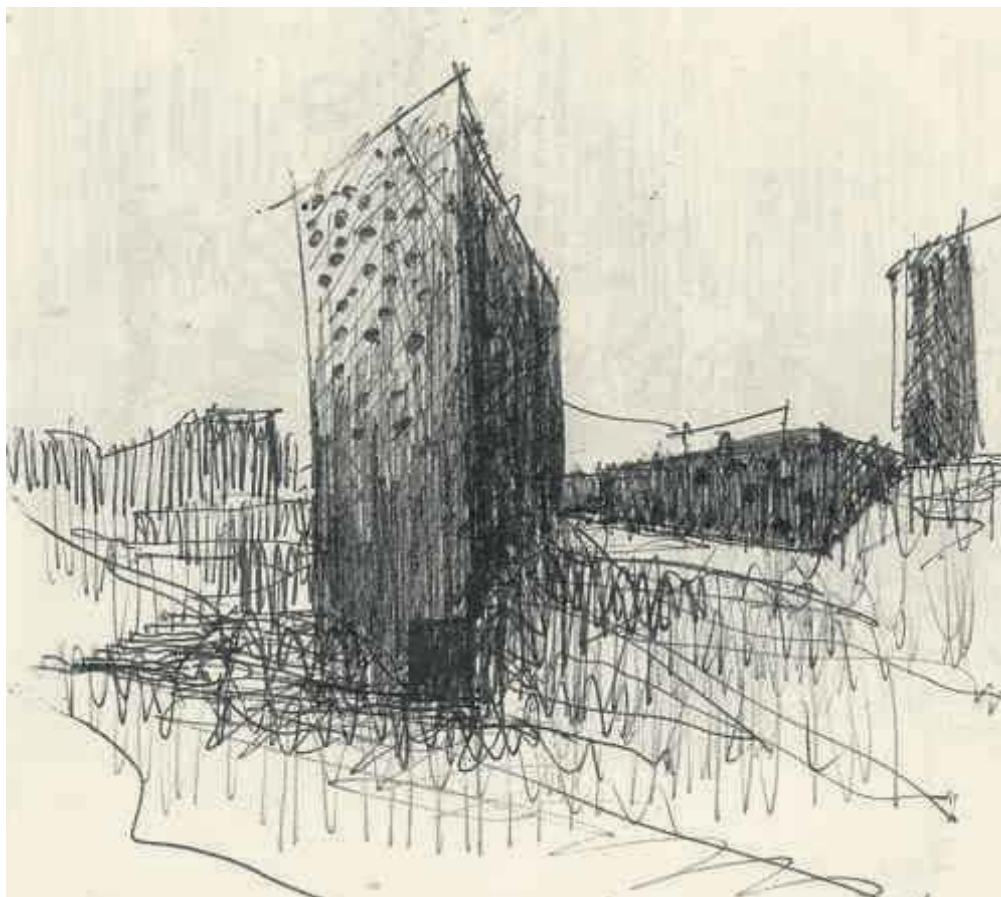
¹³¹ <http://www.floornature.com/barozzi-veiga-home-of-ribera-del-duero-7256/#>



Εικόνα 67



Εικόνα 68

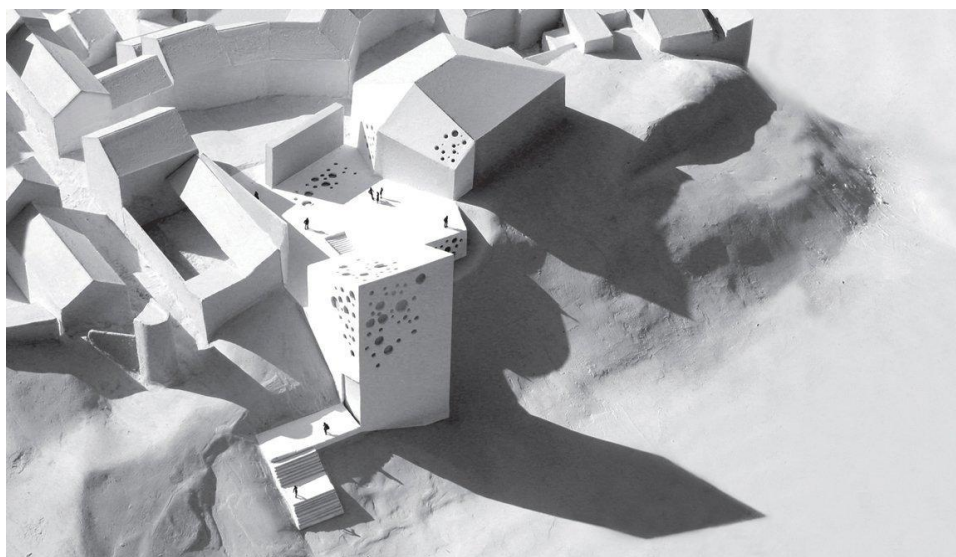


Εικόνα 69: Σκίτσο σύνθεσης



Εικόνα 70

Πιο αναλυτικά, το κτίριο αντικατοπτρίζει τα στοιχεία του περιβάλλοντος στο οποίο τοποθετείται, με σκοπό να αποτελέσει στοιχείο μετάβασης μεταξύ της πόλης και του φυσικού τοπίου. Από τη μία, η κατασκευή έρχεται σε άμεσο διάλογο με την πόλη, καθώς συμπληρώνει τον αστικό ιστό της.¹³² Παράλληλα, οι μικρές κλίμακας όγκοι δημιουργούν κεντροβαρικά της σύνθεσης έναν κενό χώρο, μια μικρή δημόσια πλατεία, την οποία περιβάλλουν, ανασυνθέτοντας και προσομοιώνοντας με αυτόν τον τρόπο τις δομές τις πόλης. Έτσι, παρόλο που η ταυτότητα του κτηρίου προέρχεται από τη σχέση που δημιουργεί με το τοπίο, το συμβολικό αυτό κενό είναι ικανό να γίνει σημείο αναφοράς του τόπου.



Εικόνα 71: Τρισδιάστατη απεικόνιση

¹³² A+U. Architecture and urbanism, n.497. Japan, σελ. 82



Εικόνα72

Ταυτόχρονα, η σύνθεση συνδέεται με το φυσικό τοπίο και προσπαθεί να συνομιλήσει με τη γεωγραφία του τόπου, κυρίως μέσω της μεγαλύτερης κλίμακας του πύργου και της τοποθέτησης του, η οποία σηματοδοτεί το τέλος της πόλης και ταυτόχρονα την αρχή του φυσικού τοπίου. Ο πύργος, αυτή η αρχετυπική μορφή, η οποία εμφανίζεται ως μια μονολιθική κατασκευή, συνδέεται με την ιστορική μνήμη και το χαρακτήρα του συγκεκριμένου τόπου και δημιουργεί έναν διάλογο με το οροπέδιο και τη γεωγραφία.¹³³ Το ύψος του ανέρχεται στους έξι ορόφους, διαφοροποιώντας τον από την υπόλοιπη σύνθεση, και καθιστώντας τον ορατό στον ορίζοντα, αποτελώντας μια σαφή αναφορά στους μεσαιωνικούς πύργους.¹³⁴

Ωστόσο, η αυτόνομη και καθολική μορφή του πύργου «γεννιέται» μέσα από το προϋπάρχον ιστορικό κτίριο, το οποίο οι αρχιτέκτονες αποκαθιστούν. Αναφορικά με αυτό, οι αρχιτέκτονες δημιουργούν μια υβριδική κατάσταση μεταξύ παλιού και νέου. Τους ενδιαφέρει η δημιουργία μιας συνέχειας μεταξύ των σύγχρονων στοιχείων και

¹³³ Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., σελ. 39

¹³⁴ http://archea.it/wp-content/uploads/2012/04/096-109_MAT71_BAROZZI-VEIGA_CREDITS.pdf

εκείνων που προϋπάρχουν. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούν, όπως οι ίδιοι τα αποκαλούν, *απροσδόκητα σενάρια*,¹³⁵ στα οποία τα ιστορικά στοιχεία μπορούν να μετατραπούν και να δημιουργήσουν μια νέα κατάσταση.

Οι αρχιτέκτονες επέλεξαν τη χρήση της τοπικής πέτρας Arenisca del Pinar ως επένδυση στη νέα σύνθεση, με σκοπό τόσο τη σύνδεση με το άμεσο περιβάλλον, μιας και αποτελεί μια άμεση επίκληση στο τοπίο, εντείνοντας την οπτική σκληρότητά του, όσο και με το ιστορικό κτίριο. Ακόμα, η επιλογή ενός υλικού το οποίο αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου, και φθείρεται όμοια με τις περιβάλλουσες δομές, συντέλεσε στη διατήρηση του χαρακτήρα του τόπου και στη δημιουργία δομών με ατέρμονη διάρκεια ζωής, όπως και το συγκεκριμένο αρχέγονο τοπίο. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούν μια



Εικόνα 73

¹³⁵ <https://www.arch.columbia.edu/events/466-barozzi-veiga>

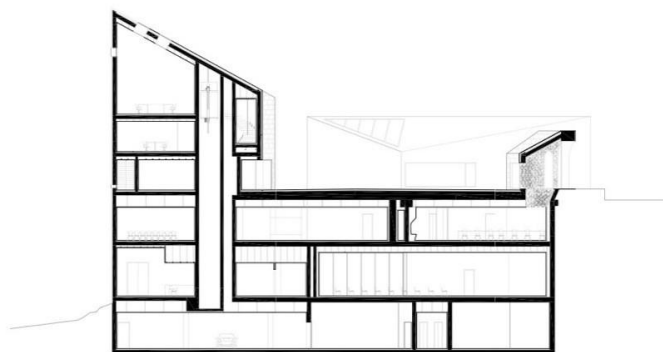
συνέχεια με την προϋπάρχουσα κατάσταση. Ταυτόχρονα, όμως, διατηρούν τη συγχρονικότητα της νέας κατασκευής μέσω των ανοιγμάτων της, τόσο στον πύργο όσο και στους όγκους της πλατείας. Εκείνα, άνισα διανεμημένα, τοποθετούν το έργο σε μία σύγχρονη διάσταση και υποδηλώνουν την ύπαρξη μιας σύγχρονης και ανεξάρτητης δομής. Τα κυκλικά ανοίγματα αποτελούν ένα νέο στοιχείο στο τοπίο, απλό, σαφές και αποτελεσματικό. Παρόλο που πρακτικά διασπούν το ρυθμό των ανοιγμάτων των γύρω προσόψεων, είναι σε θέση να διατηρήσουν την εσωστρέφεια του πύργου και την επιβλητική παρουσία του. Παράλληλα προσφέρουν μοναδικές απόψεις από το εσωτερικό, λειτουργώντας ως παρατηρητήριο για το φυσικό τοπίο που ανοίγεται μπροστά του.



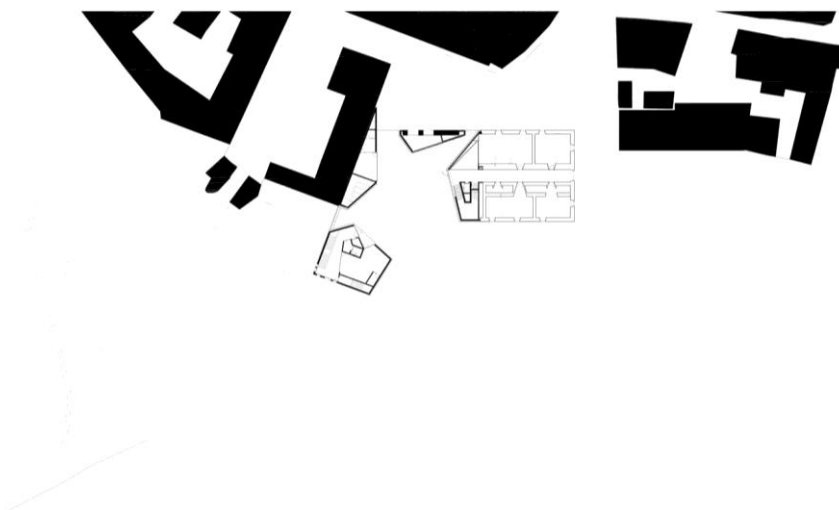
Εικόνα 74



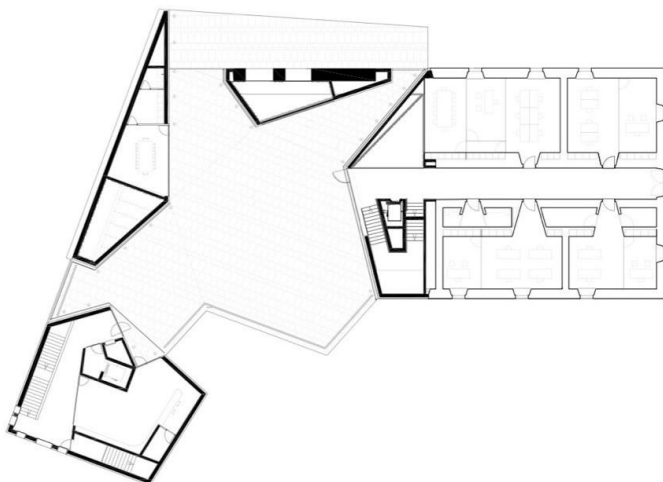
Εικόνα75



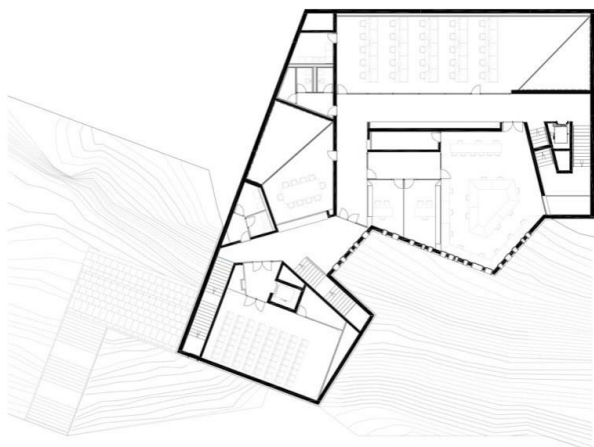
Εικόνα 76



Εικόνα 77



Εικόνα 78: Κάτοψη Β' επιπέδου



Εικόνα 79: Κάτοψη Α' επιπέδου



Εικόνα 80: Κάτοψη ισογείου



Εικόνα 81: Εσωτερική άποψη

Η ιδιαιτερότητα του τόπου, η ιστορική κληρονομία του και η ανάγκη δημιουργίας μιας μικρής πλατείας μεταξύ των δομών, προκειμένου να αναπτυχθεί η σχέση με την πόλη, τα κύρια μέρη του προγράμματος τοποθετούνται υπόγεια, αφήνοντας ορατές ελάχιστες δομές.¹³⁶ Εκείνες περιλαμβάνουν το υπάρχον νοσοκομειακό συγκρότημα, τον πύργο και την πλατεία, σε αντίθεση με τους χώρους συνάντησης, τα γραφεία και η αίθουσα ακροατών που τοποθετούνται στα δύο υπόγεια επίπεδα.



Εικόνα 82

¹³⁶ Architectural Record. Design Vanguard 2014, n. 12/2014. United States of America, σελ. 59



Εικόνα 83

Επίλογος - Γενικά συμπεράσματα.

Ανακεφαλαιώνοντας, στην ερευνητική αυτή εργασία, προκειμένου να αναλυθεί το έργο του αρχιτεκτονικού γραφείου Barozzi-Veiga, τέθηκε το ζήτημα του τόπου. Στην πρώτη ενότητα διερευνήθηκε η έννοια του τόπου, όπως προσεγγίστηκε από τους αρχιτέκτονες του ιταλικού ρασιοναλιστικού και νεορασιοναλιστικού κινήματος. Στη δεύτερη ενότητα αναπτύχθηκε το κυρίως θέμα της ερευνητικής εργασίας, που αφορά στο έργο του Ισπανικού αρχιτεκτονικού γραφείου Barozzi Veiga. Αναλύθηκαν τρία χαρακτηριστικά έργα τους, στα οποία μελετήθηκε ο τρόπος με τον οποίο οι αρχιτεκτονικές δομές συνδιαλέγονται με το εδαφικό συγκείμενο, αφομοιώνουν την ταυτότητα του τόπου, ερμηνεύουν ξανά την παράδοση και ενισχύουν τη συλλογική μνήμη του.

Όπως γίνεται αντιληπτό, οι θεωρητικές σκέψεις των Barozzi-Veiga εμφανίζουν σημαντικές ομοιότητες με εκείνες των αρχιτεκτόνων του νεορασιοναλιστικού κινήματος. Πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζουν οι Barozzi-Veiga την έννοια του τόπου ως το σύνολο των στοιχείων που προϋπάρχουν στην περιοχή μελέτης (*pre-existing elements*)¹³⁷, παραπέμπει στις σκέψεις του Ernesto Rogers σχετικά με τις «προυπάρχουσες δομές του περιβάλλοντος» (*preesistenza ambientale*), και αφορούν και στις δύο περιπτώσεις τόσο την πραγματικότητα του περιβάλλοντος τοπίου, όσο το γεωγραφικό, πολιτιστικό και ιστορικό πλαίσιο του τόπου, στοιχεία ικανά να τροποποιηθούν υπό το πρίσμα της ιστορικής συνείδησης και να συνδιαλεχθούν με το περιβάλλον τοπίο. Ομοίως, ο Aldo Rossi και ο Gregotti μιλούν για τον τόπο ως ένα φυσικό δεδομένο, αλλά και ένα πολιτιστικό αγαθό, το οποίο μαρτυρά την ιστορία του τόπου, επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο την εμφάνιση του παρελθόντος στο παρόν.

Μιλήσαμε για την πεποίθηση των Barozzi-Veiga να αναγνωρίζουν την ιδιαιτερότητα κάθε τόπου ως το σύνολο των στοιχείων που τους διαφοροποιούν από άλλους τόπους και τους αποδίδουν την

¹³⁷ Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., σελ. 12

ταυτότητα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, όπως ακριβώς ο Aldo Rossi θίγει το ζήτημα της ταυτότητας και τονίζει τη μοναδικότητα κάθε τόπου, η οποία πηγάζει από τις διαφορές και τις αναλογίες που εμφανίζει με άλλους τόπους. Πεποίθηση τόσο των ίδιων όσο και των αρχιτεκτόνων του νεορασιοναλιστικού κινήματος αποτελεί το γεγονός ότι ο αρχιτέκτονας οφείλει να ονομάσει, να περιγράψει, να αποκαλύψει και να μεταφράσει τις σχέσεις των στοιχείων, στα οποία οφείλεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας ενός τόπου, προκειμένου να σχεδιάσει. Ο Gregotti αντιλαμβάνεται τον τόπο ως το χρηστικό αντικείμενο της αρχιτεκτονικής, ένα μορφολογικό υλικό προς ανάγνωση, το οποίο αποτελεί πάντοτε εναρκτήριο πηγή για τον σχεδιασμό. Για εκείνον ο αρχιτέκτονας οφείλει να αποκαλύπτει την ουσία του εδαφικού περιγύρου και να σχεδιάζει με βάση αυτόν, έπειτα από μελέτη και κατανόηση του περιβαλλοντικού και κοινωνικού πλαισίου, των φυσικών και ιστορικών υπολειμμάτων της τοποθεσίας. Διαδικασία την οποία ακολουθούν οι Barozzi-Veiga, καθώς οι ίδιοι σχεδιάζουν με βάση το άμεσο περιβάλλον, αφού το μελετήσουν, το αναλύσουν και εν τέλει αναγνωρίσουν σε αυτό κάτι το **ειδικό**.

Πρόκειται για μία διαδικασία, η οποία αποτελεί μια μοναδική μετάφραση του περιβάλλοντος τοπίου, με σκοπό τη σύνδεση της νέας επέμβασης με τον περίγυρό της. Σύμφωνα με τον Gregotti, το έργο ως τροποποίηση του περιβάλλοντος δίνει νέα σημασία στο ιστορικό βάθος του παρόντος, το οποίο εκπροσωπείται στη συγκεκριμένη κατάσταση ¹³⁸, δημιουργείται μια σχέση με το προϋπάρχον σύνολο, τονίζοντας την έννοια της συνέχεις και διατηρώντας τη συλλογική μνήμη. Τόσο ο Rossi όσο και ο Gregotti τονίζουν τη σημασία της ερμηνευτικής μεθόδου του περιβάλλοντος τοπίου και τονίζουν τη σημασία της σχεδιαστικής διαδικασίας η οποία εκκινεί από τις προϋπάρχουσες καταστάσεις, αποσυνθέτοντας και μεταφράζοντάς τις, δημιουργώντας εναλλακτικές έννοιες και καινούριες καταστάσεις. Με άλλα λόγια μία μετάφραση του άμεσου περιβάλλοντος, η οποία θα μεταφέρει την ουσία του σε μία νέα κατάσταση, με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι κατανοητό το νόημα, χωρίς κάποια νοσταλγική διάθεση. Είναι εμφανές πως μέσα από τη μετάφραση των στοιχείων του τόπου στο έργο των Barozzi-Veiga και σε εκείνο των νεορασιοναλιστών γενικότερα, επιδιώκεται η διέγερση της συλλογικής μνήμης και η διατήρηση της ιστορικής

¹³⁸ Gregotti Vittorio, ό.π., σελ. 29

συνέχειας. Επομένως αντιλαμβανόμαστε πως η ιστορία και η μνήμη μετατρέπονται σε εργαλεία σχεδιασμού. Σύμφωνα με τον E. Rogers « Η κατανόηση της ιστορίας είναι απαραίτητη για τη διαμόρφωση του αρχιτέκτονα, αφού πρέπει να είναι σε θέση να εισάγει τη δική του δουλειά στις προϋπάρχουσες δομές του περιβάλλοντος και να τις λάβει διαλεκτικά υπόψη ».

Ο Ernesto Rogers υποστηρίζει ότι ο αρχιτέκτονας οφείλει να γεφυρώνει την παράδοση με τη νεωτερικότητα προκειμένου να συμφιλιωθεί το μοντέρνο με το παλιό. Με παρόμοιο τρόπο οι Barozzi-Veiga προσπαθούν να συνδυάσουν την ιδιαιτερότητα του τόπου και την ιστορία του, με τη δημιουργία μιας σύγχρονης και αυτόνομης δομής. Και οι δύο επομένως υποστηρίζουν μια αρχιτεκτονική, η οποία παραμένει σύγχρονη, αλλά ανταποκρίνεται μορφολογικά στο ιστορικό και χωρικό της πλαίσιο. Επομένως μιλούν για μια αρχιτεκτονική η οποία είναι ικανή να προσαρμόζεται και να απευθύνεται σε μια συγκεκριμένη πραγματικότητα κάθε φορά. Οι Barozzi-Veiga προσπαθούν να απομακρυνθούν με αυτόν τον τρόπο από το γενικό και από την ανοίκεια αρχιτεκτονική, όπως και ο Gregotti, ο οποίος σε παρόμοιους προβληματισμούς καταλήγει πως μόνο με αυτόν τον τρόπο θα αποφύγουμε την ομογενοποίηση της αρχιτεκτονικής μας κουλτούρας.

Ο Rossi αποδίδει μια άμεση επικοινωνιακή ικανότητα στη μορφή, στην οποία εγγράφει γεγονότα θεωρώντας πως είναι ο ιδανικός τρόπος υπόμνησής τους. Με τον τρόπο αυτόν, η αρχιτεκτονική μορφή μετατρέπεται σε φορέας νοημάτων και διεγέρτης της μνήμης, συγκεντρώνοντας το σύνολο των χαρακτηριστικών του τόπου. Οι Barozzi-Veiga εργάζονται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Όπως έκαναν και στο κτίριο της Φιλαρμονικής στην Πολωνία, χρησιμοποιούν μορφές οι οποίες αναφέρονται στο άμεσο περιβάλλον τους, προκειμένου να δημιουργήσουν μια ιδιαίτερη σχέση με τον τόπο και την ιστορία του.

Ένα ακόμη κοινό στοιχείο ανάγνωσης των έργων τους αποτελεί η επανάληψη συγκεκριμένων στοιχείων της σύνθεσης. Όπως η διαδικασία επανάληψης για τον Rossi έχει χαρακτήρα ερευνητικό και απελευθερωτικό, έτσι και στο έργο των νέων αρχιτεκτόνων μπορούμε να εκλάβουμε την επαναληπτική διαδικασία ως μια

προσπάθεια αναζήτησης ενός μοναδικού γεγονότος, μέσα από το οποίο θα κατανοηθεί εις βάθος η μορφή, η οποία απαλλάσσεται από περιττά στοιχεία, και επαναπροσδιορίζεται στην ουσία της.

Τέλος, ακόμη μία έννοια που πραγματεύονται οι Barozzi-Veiga και τη διακρίνουμε τόσο στα έργα όσο και στα γραπτά του Rossi είναι αυτή της **αναλογίας**. Ο Rossi αναγνωρίζει την αρχιτεκτονική μορφή ως μεμονωμένη, και αντιλαμβάνεται το ατομικό, ως μορφή ύπαρξης του συλλογικού. Με αυτόν τον τρόπο χρησιμοποιεί μεμονωμένες εικόνες που στηρίζονται στη λογική και μορφολογική μεθοδολογία και κυρίως στη μνήμη, ώστε να δημιουργήσει μια νέα πραγματικότητα και να παρουσιάσει την ουσία της πόλης μέσω αυτών. Με παρόμοιο τρόπο οι Barozzi-Veiga στο κτίριο της Ribera del Duero στη Ρόα επιδίωξαν να δημιουργήσουν μια νέα κατάσταση χρησιμοποιώντας τα στοιχεία που συνθέτουν το εδαφικό συγκείμενο και μνήμες του παρελθόντος. Συνθέτοντας μια νέα πραγματικότητα και χρησιμοποιώντας μια αρχετυπική μορφή, έναν πύργο, δημιούργησαν μια σύνθεση η οποία συνδέεται με την ιστορική μνήμη και το χαρακτήρα του τόπου, προκειμένου να παρουσιάσουν και να αναδείξουν την ουσία της περιοχής.

Καταλήγοντας, οι Barozzi-Veiga δημιουργούν μια πρωτοποριακή αρχιτεκτονική, η οποία προσαρμόζεται με ιδιαίτερο τρόπο στο περιβάλλον της. Με διεισδυτική ματιά, μελετούν τον τόπο και επιλέγουν να αναδείξουν και να μεταφράσουν συγκεκριμένα υφιστάμενα στοιχεία, είτε γεωγραφικά, είτε ιστορικά, είτε πολιτισμικά. Από αυτά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά εκκινούν το σχεδιασμό τους, με σκοπό τόσο τη σύνδεση με το άμεσο περιβάλλον και την αναβίωση της μοναδικότητάς του, όσο και τη δημιουργία νέων καταστάσεων και εν τέλει νέων τόπων. Με αυτόν τον τρόπο το αρχιτεκτονικό στοιχείο γίνεται το μέσο επανασύνδεσης του παρελθόντος με το παρόν, το μέσο ενίσχυσης της συλλογικής μνήμης και ανάδειξής του τόπου.

Μια ήρεμη δύναμη είναι διάχυτη στο έργο τους, η οποία πηγάζει από την υψηλή αισθητική και τη λεπτομερή ανάγνωση του περιβάλλοντος τοπίου. Δημιουργούν δομές χρησιμοποιώντας μια σύγχρονη αρχιτεκτονική γλώσσα, η οποία όμως καταφέρνει να αποπνέει το χαρακτήρα και την ταυτότητα του τόπου, γεφυρώνοντας το ζήτημα του ανήκειν, με την ανάγκη δημιουργίας εγκαταστάσεων που απευθύνονται στην εποχής μας. Συνδυάζουν με αυτόν τον τρόπο την ιδιαίτερη ταυτότητα κάθε τόπου με την αυτονομία και καθολικότητα της νέας δομής. Επιλέγουν να διεγείρουν τη μνήμη και να ενσωματώνουν εικόνες του παρελθόντος στη σύνθεσή τους, μεταφράζοντας τη δεδομένη πραγματικότητα, δημιουργώντας μια νέα σύγχρονη αφήγηση, η οποία θα εξασφαλίσει την ιστορική συνέχεια του τόπου. Σε κάθε περίπτωση, η επίλυση της πολυπλοκότητας του έργου πραγματοποιείται με ακρίβεια και απλότητα, χωρίς περιττά στοιχεία. Αυτή η επιλογή *οδηγεί την αρχιτεκτονική να επιτύχει την πληρότητα*¹³⁹ και αναδεικνύει μέσα από την κατασκευή θεμελιώδεις αξίες, όπως η κλίμακα και η αναλογία.

Χρησιμοποιούν σύγχρονα υλικά και επιστρατεύουν ευδιάκριτες μορφές και σχήματα, τα οποία πηγάζουν από τη μνήμη και την ιστορία ενός τόπου. Θέτουν το ζήτημα της διαφάνειας και δημιουργούν συχνά πρισματικούς όγκους, στοιχεία τα οποία, παρόλο που δεν εμφανίζονται στα έργα των νεορασιοναλιστών, καταφέρνουν να επικοινωνήσουν το ίδιο μήνυμα, αποδίδοντας νόημα και την επιθυμητή ατμόσφαιρα. Οι αρχιτέκτονες επισημαίνουν, πως η αρχιτεκτονική είναι αποτέλεσμα συνειδητών επιλογών, που έχουν σκοπό τη μεταφορά πολύπλοκων μηνυμάτων και εκλεπτυσμένων συμβολισμών. Η αρχιτεκτονική μορφή μετατρέπεται σε φορέας νοημάτων και διεγέρτης της μνήμης, η ιστορία γίνεται όχημα σκέψης και σημείο αναφοράς, μέσα από την οποία η κοινωνία, ως δρώσα στο παρόν, συνειδητοποιείται και εξελίσσεται.

¹³⁹ Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, ό.π., σελ. 86

Βιβλιογραφία:

1. Alberti Leon Battista, Palladio Andrea, Le Corbusier, Wright Frank Lloyd, Rossi Aldo, Koolhaas Rem, κ.ά., *Αρχιτεκτονική θεωρία, από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μετάφραση Μαρτινίδης Πέτρος, εκδ. Γνώση, Αθήνα. 2006
2. Colquhoun Alan, *Modern architecture*, Oxford University Press, UK, 2002
3. Eisenman Peter, *Giuseppe Terragni : transformations, decompositions, critiques*, Monacelli Press, Νέα Υόρκη, 2003
4. Eisenman Peter, *The house of memory: the texts of the analogue*, εισαγωγή του εκδότη στην αμερικάνικη έκδοση *The architecture of the city*, Oppositions Books, 1982
5. Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, *Barozzi-Veiga*, Park books, Βαρκελώνη, 2016
6. Forty Adrian, *Words and buildings, a vocabulary of modern architecture*, εκδ. Thames & Hudson, Λονδίνο, 2004
7. Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική*, μετάφραση Ανδρουλάκης Θόδωρος, Παγκάλου Μαρία, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009
8. Gregotti Vittorio, *Inside architecture*, Vittorio Gregotti, translated by Peter Wong and Francesca Zaccheo, MIT Press, Chicago, 1996
9. Gregotti Vittorio, *New directions in Italian architecture*, εκδ. George Braziller, Νέα Υόρκη, 1969

10. Halbwachs Maurice, *On Collective Memory*, Chicago Press, Chicago, 1992
11. Heidegger Martin, *Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος*, μετάφραση Αβραμίδου Ιωάννα, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2008
12. Jiven Gunila, Larkham J. Peter, “*Sense of Place, Authenticity and Character: A Commentary*”, *Journal of Urban Design*, Vol. 8, No. 1, 2003
13. Jordan, R. Furneaux, *Concise history of western architecture*, μετάφραση Δημήτρης Ηλίας, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1981
14. Mallgrave, Harry Francis, *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 2005
15. Montaner Josep Maria, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, κινήματα, ιδέες και Δημιουργοί στο Δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα*, μετάφραση Παλαιολόγου Μαρία, Γιακουμάτος Ανδρέας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2004
16. Nesbitt Kate, *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, Νέα Υόρκη, 1996
17. Rossi Aldo, *Επιστημονική αυτοβιογραφία*, μετάφραση Πατέστος Κωνσταντίνος, Εστία, Αθήνα, 1995
18. Rossi Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μετάφραση Πετρίδου Βασιλική, University studio press, Θεσσαλονίκη, 1991
19. Simmel Georg, *Περιπλάνηση στην Νεωτερικότητα*, μετάφραση Σαγκριώτης Γιώργος, Σταθάτου Όλγα, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα,

2004

20. Simmel Georg, Ritter Joachim, Gombrich H. Ernst, *Το τοπίο*, μετάφραση Σαγκριώτης Γιώργος, Λευτέρης Αναγνώστου, Νίκος Δασκαλοθανάσης, εκδ. Ποταμός, Αθήνα, 2004
21. Schulz Christian Norberg, *Το πνεύμα του τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μετάφραση Φραγκόπουλος Μίλτος, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009
22. Treib Marc, *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, Routledge, Oxon, New York 2009
23. Γιώργος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Δεύτερη έκδοση, Αθήνα, 2002
24. Κωτσιόπουλος Αναστάσιος Μ., *Κριτική της αρχιτεκτονικής θεωρίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1985
25. Πάγκαλος, Παναγιώτης, *Aldo Rossi: η τεχνολογία της επανάληψης*, Κεφάλαιο συγγράμματος στο Πάγκαλος, Π., *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τεχνολογίας*. [ηλεκτρ. βιβλ.], Διαθέσιμο στο https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/5762/5/8_rossi.pdf
26. Πατέστος Κωνσταντίνος, *Από το βήμα της αρχιτεκτονικής*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2004
27. Πατέστος Κωνσταντίνος, *Το κιβώτιο του Μοντέρνου*, κείμενα για την αρχιτεκτονική, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001
28. Σημαιοφορίδης Γιώργος, *Διελεύσεις, κείμενα για την αρχιτεκτονική και τη μετάπολη*, εκδ. Metapolis, Αθήνα, 2005

29. Τερκενλή Θεανώ, *Το πολιτισμικό τοπίο: γεωγραφικές προσεγγίσεις*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1996

Άρθρα, διαλέξεις και περιοδικά:

1. Fabrizio Barozzi, διάλεξη με τίτλο « Barozzi-Veiga lecture» στο Columbia GSAPP, στο <https://www.arch.columbia.edu/events/466-barozzi-veiga>
2. Henk Engel, διάλεξη με τίτλο « The Tendenza and the Italian rasionalist architecture, στο Delft University of Technology, στο http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2010_05_18_the_tendenza_and_italian_rationalist_architecture
3. Πάγκαλος, Παναγιώτης, Χρόνος, Μνήμη & Φαντασία, άρθρο στο περιοδικό Cogito τχ.7, Διαθέσιμο στο http://www.greekarchitects.gr/site_parts/articles/print.php?article=1341&language=gr
4. A+U. Architecture and urbanism, n.497. Japan
5. Architectural Record. Design Vanguard 2014, n. 12/2014. United States of America
6. Andrew Peckham, *The Dichotomies of Rationalism in 20th-Century Italian Architecture*, άρθρο στο Architectural Design vol. 77 όπως ανασύρθηκε από <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/ad.509>
7. Ernesto Nathan Rogers, *Continuity or Crisis*, άρθρο στο The Royal Architectural Institute of Canada 393rd ser. 35.5 (1958): 188-

89, όπως ανασύρθηκε από

<https://courseworks2.columbia.edu/courses/10532/files/579047/preview?verifier=qo3Jg2G7MSpw8iQs4Gry7pTXaSaBjj3XHMo5Y4tG>

8. Gregotti Vittorio. (2009), *The Form of the Territory*, στο OASE#80-OnTerritories, Amsterdam: NAI Publishers

9. Mark magazine, n. 52, Netherlands

10. Rossi Aldo, *The analogous city: panel*, Lotus 13 (1976), όπως ανασύρθηκε από:

https://monoskop.org/images/0/01/Rossi_Aldo_1976_The_Analogous_City_Panel.pdf

Ερευνητικές εργασίες και διατριβές:

1. Βασιλοκωνσταντάκη Ζωή, *Η αντίληψη της πόλης. Ο Rossi, ο Venturi, ο Lynch, και το Ηράκλειο Κρήτης*, ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2016

2. Βασίλης Λιάτσος, *Παλίμψηστες αναγνώσεις, η διαχείριση της αστικής μνήμης στην Ευρώπη του 20ού αιώνα, το παράδειγμα του Βερολίνου*, Πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2016

3. Βλασόπουλος Μιχαήλ, *Η αρχιτεκτονική του συνονθυλεύματος, απογραφή μιας αθηναϊκής ασκότητας*, ερευνητική εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2008

4. Γναφάκη Αριάδνη, *In Between. Τόπος και μνήμη στο έργο του Enric Miralles*, Ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2016

5. Χατζησάββα Δ., Διατριβή με τίτλο: Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009

Διαδικτυακές πηγές:

1. <https://artsmania.ca/2015/11/17/interview-with-alberto-veiga-barozziveiga/>
2. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100426310>
3. <https://www.architectural-review.com/essays/interview-barozzi-veiga/8646904.article?v=1>
4. <http://barozziveiga.com/biographies/>
5. <https://architecture.mit.edu/architecture-and-urbanism/lecture/artificial-landscapes>
6. <https://www.archdaily.com/772281/fabrizio-barozzi-on-finding-the-specific-and-avoiding-the-generic-in-architecture>
7. <http://barozziveiga.com/project/#2744>
8. <https://www.architectural-review.com/essays/interview-barozzi-veiga/8646904.article?v=1>

9. <https://www.archdaily.com/561343/philharmonic-hall-szczecin-estudio-barozzi-veiga>
10. <https://www.dezeen.com/2014/12/28/barozzi-veiga-szczecin-philharmonic-concert-hall-poland-translucent-glass/>
11. <https://www.archdaily.com/561343/philharmonic-hall-szczecin-estudio-barozzi-veiga><http://archeyes.com/1021/>
12. <http://www.floornature.com/barozzi-veiga-expansion-grisons-art-museum-chur-12083/>
13. <https://www.dezeen.com/2016/08/02/bundner-kunst-museum-extension-barozzi-veiga-concrete-switzerland-chur/>
14. <https://www.yatzer.com/bundner-museum-fine-arts-estudio-barozzi-veiga>
15. <http://www.floornature.com/barozzi-veiga-home-of-ribera-del-duero-7256/#>
16. <https://www.archdaily.com/153397/ribera-del-duero-headquarters-estudio-barozzi-veiga>
17. <https://www.archdaily.com/15771/headquarters-of-the-rbgo-ribera-del-duero-estudio-barozzi-veiga>
18. <http://www.floornature.com/barozzi-veiga-home-of-ribera-del-duero-7256/#>
19. http://archea.it/wp-content/uploads/2012/04/096-109_MAT71_BAROZZI-VEIGA_CREDITS.pdf

Κατάλογος εικόνων:

Εικόνα 1: <https://www.archivioterragni.it/terragni-biography/>

Εικόνα 2: <https://flowvella.com/s/38am/3D85BB6A-61B5-4928-A009-7947F9E698F3>

Εικόνα 3,4,5,6: Eisenman Peter, *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*, Monacelli Press, Νέα Υόρκη, 2003,σελ.

14, 35,

Εικόνα 7: <https://www.archdaily.com/312877/ad-classics-casa-del-fascio-giuseppe-terragni/plans-1-3>

Εικόνα 8: <http://hombredepalo.com/arquitectura-degenerada-la-casa-del-fascio-joaquin-lopez-lopez>

Εικόνα 9: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Tendenza/index.html>

Εικόνα 10, 18, 19, 30, 33: Πάγκαλος, Παναγιώτης, *Aldo Rossi: η τεχνολογία της επανάληψης*, Κεφάλαιο Συγγράμματος στο Πάγκαλος, Π., *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τεχνολογίας*. [ηλεκτρ.

βιβλ.], Διαθέσιμο στο

https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/5762/5/8_rossi.pdf σελ. 204,208, 217,220,215

Εικόνα 20: Rossi Aldo, The analogous city: panel, *Lotus* 13 (1976), όπως ανασύρθηκε από:

https://monoskop.org/images/0/01/Rossi_Aldo_1976_The_Analogous_City_Panel.pdf

Εικόνα 11,13, 15: <http://www.ordinearchitetti.mi.it/en/mappe/itinerario/28-the-bbpr-studio-and-milan/saggio>

Εικόνα 12:

Εικόνα 14:

http://www.festivalarchitettura.it/festival/En/Magazine_Detail.asp?ID=87&p_magazine=3

Εικόνα 16: <https://www.flickr.com/photos/wilthnet/5544506004>

Εικόνα 17: https://en.wikipedia.org/wiki/Aldo_Rossi

Εικόνα 21: <http://pilotta.beniculturali.it/opera/capriccio-con-edifici-palladiani/>

Εικόνα 22: <http://www.alainelkanninterviews.com/vittorio-gregotti/>

Εικόνα 23,24,25: <https://divisare.com/projects/381962-gregotti-associati-marianna-teseschini-ex-saffa>

Εικόνα 26: <http://barozziveiga.com/biographies/>

Εικόνα 35, 36, 45, 48, 49,50,51,52,55,56,57,58,59,60,61,62, 66,72,

73 : Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, José Zabala, *Barozzi-Veiga*,

Park books, Βαρκελώνη, 2016, σελ. 154,64, 66, 183,

164,165,169,179, 181,176,177,178,173,167,172,174, 40, 45, 51

Εικόνα 31: <http://barozziveiga.com/project/#2744>

Εικόνα 32, 41: <https://www.archdaily.com/628999/estudio-barozzi-veiga-s-philharmonic-hall-szczecin-photographed-by-laurian-ghinitoiu>

Εικόνα 30, 40, 42: <https://www.dezeen.com/2014/12/28/barozzi-veiga-szczecin-philharmonic-concert-hall-poland-translucent-glass/>

Εικόνα 34: Fabrizio Barozzi, διάλεξη με τίτλο « Barozzi-Veiga lecture» στο Columbia GSAPP, στο

<https://www.arch.columbia.edu/events/466-barozzi-veiga>

Εικόνα 37, 43, 44: <http://barozziveiga.com/project/#410>

Εικόνα 38: <https://www.archdaily.com/561343/philharmonic-hall-szczecin-estudio-barozzi-veiga/544bdcfae58ece999700032c-philharmonic-hall-szczecin-estudio-barozzi-veiga-south-elevation>

Εικόνα 39: <https://www.architonic.com/en/project/barozzi-veiga-philharmonic-hall-in-szczecin/5102725>

Εικόνα 46,63, 64: <http://barozziveiga.com/project/#502>

Εικόνα 47: <http://www.floornature.com/barozzi-veiga-expansion-grisons-art-museum-chur-12083/>

Εικόνα 53, 54: <https://www.dezeen.com/2016/08/02/bundner-kunst-museum-extension-barozzi-veiga-concrete-switzerland-chur/>

Εικόνα 68, 75, 77, 81, 83: <https://www.archdaily.com/153397/ribera-del-duero-headquarters-estudio-barozzi-veiga>

Εικόνα 65, 67, 82: <http://barozziveiga.com/project/#368>

Εικόνα 71: https://www.archdaily.com/15771/headquarters-of-the-rbgo-ribera-del-duero-estudio-barozzi-veiga?ad_medium=gallery

Εικόνα 69: <http://www.floornature.com/barozzi-veiga-home-of-ribera-del-duero-7256/#>

Εικόνα 74,70: <http://obsessivecollectors.com/headquarters-ribera-del-duero-estudio-barozzi-veiga>

Εικόνα 76,78,79,80: A+U. Architecture and urbanism, n.497. Japan, σελ: 82, 84

