

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ: ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΡΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ  
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΜΑΛΙΑ ΚΩΤΣΑΚΗ  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ | 2020  
Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΣΑΟ ΠΑΟΛΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ PAULO MENDES DA ROCHA

# BRAZ ILIAN BRU TA LISM



## **ΒΡΑΖΙΛΙΑΝΙΚΟΣ ΜΠΡΟΥΤΑΛΙΣΜΟΣ**

### **Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΣΑΟ ΠΑΟΛΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ PAULO MENDES DA ROCHA**

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
**ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΡΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ  
**ΑΜΑΛΙΑ ΚΩΤΣΑΚΗ**

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ | 2020

Θερμές ευχαριστίες στην  
επιβλέπουσα καθηγήτρια  
κα Αμαλία Κωτσάκη

ΠΕ  
PIE  
XO  
ME  
NA

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	<b>04</b>
<b>ΕΥΡΗΜΑΤΑ</b>	<b>10</b>
Το πολιτικό πλαίσιο και το Μοντέρνο στη Βραζιλία	11
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α</b>	<b>14</b>
<b>Ο Βραζιλιάνικος Μπρουταλισμός μέσα από το έργο αρχιτεκτόνων της Σχολής του Σάο Πάολο</b>	
Εισαγωγικά: Η Σχολή του Σάο Πάολο - <i>Paulista Brutalism</i>	15
<b>A1. Ο Joao Batista Vilanova Artigas και η συμβολή του στη διαμόρφωση της Σχολής του Σάο Πάολο</b>	<b>20</b>
Αφετηρία και Επιρροές	21
FAU-USP: Σχολή Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας του Πανεπιστημίου του Σάο Πάολο	25
Κατοικία Niclewicz, 1978, Curitiba, Paraná, Brasil	33
Επιχειρώντας μια αποτίμηση του έργου του αρχιτέκτονα	38
<b>A2. Η Lina Bo Bardi και η συζήτηση για την τοπική ταυτότητα</b>	<b>42</b>
Αφετηρία και Επιρροές	43
MASP: Μουσείο Τέχνης του Σάο Πάολο	47
SESC-Pompeia	55
Επιχειρώντας μια αποτίμηση του έργου του αρχιτέκτονα	60
<b>Κεφάλαιο Β</b>	<b>63</b>
<b>Το έργο του Paulo Mendes da Rocha και η ένταξη της μπρουταλιστικής τάσης στην αρχιτεκτονική του</b>	
<b>B1. Πρώιμο έργο, καταβολές και πρώτες διακρίσεις</b>	<b>66</b>
Clube Atletico Paulistano, Sao Paulo, 1958	71
Brazilian Pavilion, Expo '70, Osaka	77
<b>B2. Η κατοικία ως Μανιφέστο στο έργο του Paulo Mendes da Rocha</b>	<b>80</b>
Paulo Mendes da Rocha House, Butanta, Sao Paulo, 1964	85
Mario Masetti House, Sao Paulo 1967-70	93
Millan House, Morumbi ,Sao Paulo, 1970	101
Antonio Gerassi Neto House, Sao Paulo, 1989	109
Ερμηνεία κατοικιών: Συσχετισμοί και Διαφοροποιήσεις	118
<b>B3. ΜuBE: Μουσείο Γλυπτικής της Βραζιλίας</b>	<b>122</b>
<b>B4. Επιχειρώντας μια αποτίμηση του έργου του αρχιτέκτονα</b>	<b>131</b>
<b>ΕΡΜΗΝΕΙΑ</b>	<b>137</b>
<b>ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ</b>	<b>142</b>
Πηγές εικόνων	143
Βιβλιογραφία	146



ΕΙΣ

Α

ΓΩ

ΓΗ

### 1.1 Σκοπός

Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση της απόδοσης τοπικού χαρακτήρα στην μπρουταλιστική αρχιτεκτονική της Βραζιλίας (1955-1980), μέσα από το έργο και τις θεωρητικές θέσεις αρχιτεκτόνων της σχολής του Σάο Πάολο, δίνοντας έμφαση στο έργο του Paulo Mendes da Rocha.

### 1.2 Αντικείμενο

Αντικείμενο της εργασίας αποτελεί το έργο των κύριων εκπροσώπων του Μπρουταλισμού στο Σάο Πάολο Joao Batista Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, καθώς και το έργο και οι συνθετικές θέσεις του Paulo Mendes da Rocha στον οποίο δίδεται ιδιαίτερη έμφαση.

### 1.3 Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Οι μελέτες που αφορούν τη μπρουταλιστική τάση στη Βραζιλία στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα έχουν εκπονηθεί κυρίως από Βραζιλιάνους αρχιτέκτονες και κριτικούς όπως οι Ruth Verde Zein, ο Flavio Motta , Carlos Eduardo Dias Comas και είναι ως επί το πλείστον στα πορτογαλικά. Μεταφράσεις αυτών περιέχονται στη βιβλιογραφία και αρθρογραφία που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία. Παράλληλα προσεγγίζονται τα θέματα του Μπρουταλισμού και του κριτικού τοπικισμού από κείμενα διεθνών ιστοριογράφων και θεωρητικών του 20ού αιώνα , William Curtis, Reyner Banham, Kenneth Frampton, Steffen Lehmann.

Τα βιβλία και οι μελέτες αναφοράς για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας ήταν:

**Pisani, D.**, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015

**Segawa H.**, *Architecture of Brazil 1900-1990*, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp),2010

**Williams J. R.** ,*Brazil modern architectures in history*, Reaction Books Ltd,2009

**Zein, R.V.**, *Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, PhD, Porto Alegre:PROPAP-UFRGS, 2005

## 2. Μέθοδος

### 2.1 Μέθοδος συλλογής ερευνητικού υλικού

Η συλλογή των ευρημάτων βασίστηκε σε α)βιβλιογραφική β)διαδικτυακή έρευνα.

### 2.2 Ερμηνευτική μέθοδος

#### 2.2.1 Υπόθεση εργασίας

Ο όρος **Μπρουταλισμός** έχει εφαρμοστεί σε ένα ευρύ φάσμα κτιρίων αρχιτεκτονικής του Μοντέρνου, σχεδιασμένων στις δεκαετίες 1945-75. Σύμφωνα με τη Ruth Verde Zein, μέχρι πρόσφατα, παρόλο που ο όρος χρησιμοποιήθηκε εύκολα από μελετητές, είχε παραβλεφθεί ή αγνοηθεί από την αναγνωρισμένη αρχιτεκτονική ιστοριογραφία. Μισό αιώνα μετά τα αρχικά του έργα, η φύση της τάσης του Μπρουταλισμού εξακολουθεί να είναι ασαφώς ορισμένη, εμποδίζοντας την αναγνώρισή της ως σημαντικό φαινόμενο στην αρχιτεκτονική ιστορία στα μέσα του εικοστού αιώνα. Επειδή ο μπρουταλισμός, σε μεγάλο βαθμό, εφαρμόστηκε στο σχεδιασμό δημόσιων και επίσημων κτιρίων, επισημάνθηκε πρώτα από διακεκριμένους συγγραφείς που υποστήριζαν τον στιλιστικό και ιστορικό εκλεκτικισμό και αργότερα από περισσότερο προοδευτικούς κριτικούς, ως μια λανθασμένη και αποβαλλόμενη τάση, αισθητικά και πολιτικά. Για αυτούς και πολλούς άλλους λόγους, η μπρουταλιστική αρχιτεκτονική δεν έτυχε ιδιαιτέρας προσοχής, πόσο μάλλον μιας συστηματικής αξιολόγησης της συνεισφοράς της.<sup>1</sup> Η αρχιτεκτονική των Μπρουταλιστών του São Paulo δεν είναι μια απομονωμένη εκδήλωση, μοιράζεται τη ρητορική και τα αποτελέσματα με αρκετά άλλα διεθνή παραδείγματα των δεκαετιών 1950 -70.

Σύμφωνα με τον **William Curtis**, ούτε ο μεταμοντερνισμός ούτε ο μπρουταλισμός χαρακτηρίζονται εύκολα ως στυλ, αν και κάθε όρος είναι ικανός να ορίσει μια ομάδα στόχων και απορρίψεων, όσο ασαφείς είναι αυτοί.<sup>2</sup> Ωστόσο, στην πραγματικότητα δεν είναι δύσκολο να αποδοθούν τα τυπικά, δομικά , και συμβολικά χαρακτηριστικά του Μπρουταλισμού,<sup>3</sup> τα οποία εύκολα μπορούν να εξαχθούν από το άφθονο φάσμα των έργων στα οποία έχει εφαρμοστεί ο όρος.<sup>4</sup>

Ο όρος **«Νέος Μπρουταλισμός»** επινοήθηκε για πρώτη φορά από την Alison Smithson τον Δεκέμβριο του 1953, όπως εφαρμόστηκε στις αδρές αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες μιας μεζονέτας που σχεδίασαν με τον Peter Smithson στο Soho του Λονδίνου. Αν και μόνο από τότε ο Νέος Μπρουταλισμός θεωρήθηκε ως ξεχωριστό στυλ, οι αρχές πίσω από αυτό χρονολογούνται ήδη από το 1923 στο βιβλίο του Le Corbusier «Vers une Architecture» <sup>5</sup> στη χρήση των ακατέργαστων, ημιτελών

επιφανειών, του ***béton brut***, και του οράματός του για μια συλλογική κατοίκηση.<sup>6</sup> Δύο χρόνια μετά την Unite d'Habitation, ο Peter και η Alison Smithson σχεδίασαν τη σχολή Hunstanton στο Norfolk από το 1949 έως το 1954. Αν και το τελευταίο κτίριο προηγείται του όρου, είναι το πρώτο παράδειγμα που επισημαίνεται ρητά ως New Brutalism.

Το 1955 ο κριτικός **Reyner Banham** ανέπτυξε για το *Architectural Review* το δοκίμιο 'The New Brutalism' στο οποίο χαρακτηρίζει το Μπρουταλισμό ως στυλ που απορρέει από τον μοντερνισμό και του αποδίδει τρία βασικά χαρακτηριστικά: α) επίσημη αναγνωσιμότητα του σχεδίου (*formal legibility of a plan*) β) σαφή έκθεση της δομής, γ) διατήρηση των υλικών '*as found*'. <sup>7</sup> Για τους κριτικούς όπως ο Banham, το πιο συναρπαστικό σε σχέση με τον μπρουταλισμό ήταν η καινοτομία της σχέσης του με το υπόβαθρο. Αντί να φανταστεί κανείς μια αρχιτεκτονική στην οποία το παρελθόν είχε απλώς διαγραφεί, ο Μπρουταλισμός υποθέτει ότι το αστικό περιβάλλον υπήρχε ήδη, αλλά βρισκόταν σε καταστροφή/μορφή ερειπίου.<sup>8</sup> Η μπρουταλιστική αρχιτεκτονική επικαλύπτει την υπάρχουσα πόλη, αλληλεπιδρώντας με αυτήν μερικές φορές με βίαιους και άλλοτε με ποιητικούς τρόπους.

Η συζήτηση για την **«ταυτότητα»** στην αρχιτεκτονική συνδέεται στενά με το ζήτημα του τοπικού χαρακτήρα. Οι τρεις θεωρητικοί του τοπικισμού, ο **Kenneth Frampton**, ο **Alexander Tzonis** και η **Liane Lefavre**, χρησιμοποίησαν τη λέξη «κριτικός» για να διακρίνουν τον τοπικισμό τους από τις ρομαντικές μορφές που υπήρχαν στο παρελθόν, ιδιαίτερα το Heimatstil (εθνικό στυλ) των Ναζί στη Γερμανία. <sup>9</sup> Αναφερόμενος στα γραπτά του Gottfried Semper, ο ιστορικός της αρχιτεκτονικής **Alan Colquhoun** παρατήρησε ότι από τις αρχές του 19ου αιώνα, μια από τις κύριες κατευθύνσεις της αρχιτεκτονικής κριτικής είναι ο **τοπικισμός**.<sup>10</sup> Όπως και ο Semper, ο Colquhoun έχει ασχοληθεί με την εύρεση μιας θεωρητικής βάσης για τη σχέση μεταξύ κατασκευής, τόπου και αρχιτεκτονικής γλώσσας. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η αρχιτεκτονική πρέπει πάντα να στηρίζεται σταθερά σε συγκεκριμένες **τοπικές πρακτικές**, βασισμένες στο κλίμα, τη διαθεσιμότητα τοπικών υλικών, τη χειροτεχνία και τις τοπικές οικοδομικές παραδόσεις.

Ο αντίκτυπος της μετανάστευσης είναι σημαντικός για την κατανόηση του τοπικού αρχιτεκτονικού λεξιλογίου της Βραζιλίας: η εισαγωγή αρχιτεκτονικών ιδεών δημιουργεί αναπόφευκτα υβριδικές μορφές, προϊόντα ξένων εισαγωγών που

1    **Zein R.V.**, *Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, PhD, Porto Alegre:PROPAR-UFRGS, 2005, σελ.10

2    **Curtis W.**, *Modern Architecture since 1900*,London: Phaidon Press, 1996, σελ. 550.

3    Όπως δηλώνει ο Curtis, το μόνο πράγμα που συνδέει πραγματικά τις μπρουταλιστικές αρχιτεκτονικές συλλαμβάνεται σε ένα «κλισέ», δηλαδή ότι «αυτή η αρχιτεκτονική ήταν η εκτεθειμένη επιφάνεια του σκυροδέματος, που δημιουργήθηκε με τη βοήθεια του ακατέργαστου ξυλότυπου.», Curtis W. ,1996, σελ.602

4    **Zein, R.V.**, *Brutalism? A polemical name and its use to name a past trend of Brazilian architecture*, EN BLANCO, τ.9, 2012, σελ.132

5    **Stalder L.**, 'New Brutalism', 'Topology' and 'Image': some remarks on the architectural debate in England since 1950', σελ. 264

συγχωνεύονται με τοπικές μορφές και παραδόσεις. Στη Βραζιλία μετανάστευσαν πολλοί Ευρωπαίοι συγγραφείς, καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες, όπως η Lina Bo Bardi, από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα λόγω και του Παγκόσμιου Πολέμου. Παράλληλα με το «ξένο» και το «εγχώριο» υπάρχει μια τρίτη κατηγορία, το «προσαρμοσμένο ξένο», που οδηγεί σε νέες κατασκευασμένες ταυτότητες.<sup>11</sup> Όπως υποστηρίζει ο **Steffen Lehmann**, η μοντέρνα βραζιλιάνικη αρχιτεκτονική δεν είχε να κάνει απλώς με τις πρωτοποριακές ιδέες που έφθασαν στη Λατινική Αμερική, όπως συχνά περιγράφεται στη βιβλιογραφία, αλλά με μια δυναμική εξέλιξη με διασταυρώσεις και υβριδοποίηση. Υποστηρίζει λοιπόν την εισαγωγή του όρου «**δυναμικός τοπικισμός**», ο οποίος καταδεικνύει καλύτερα την «ζωηρή ανάμιξη» των εισαγόμενων και των τοπικών στοιχείων.<sup>12</sup>

### 2.2.2 Ερμηνευτικά εργαλεία και συγκρότηση εργασίας

Η ερμηνευτική μέθοδος είναι συγκριτική και βασίζεται στην αντιπαραβολή των ορισμών και ευρύτερα των εννοιολογικών προσεγγίσεων του μπρουταλισμού σε διεθνές επίπεδο με τις τοπικές εκφράσεις του στη Βραζιλία. Μέσω της αντιπαραβολής του τοπικού με το διεθνές αναδεικνύονται οι τοπικές ιδιαιτερότητες του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού και η έκφραση του κριτικού τοπικισμού αλλά και ενός «εναλλακτικού μπρουταλισμού» alternative brutalism. Η επιλογή των αρχιτεκτόνων και του έργου τους έγινε με κριτήριο τη συνέπειά τους στον μπρουταλισμό διεθνώς, μιας τάσης που αναπτύχθηκε στα μέσα του 20ού αιώνα, όσο και στην αναζήτηση τοπικών χαρακτηριστικών, όπως αυτά διαμορφώθηκαν από τη Σχολή του Σάο Πάολο. Από τον Joao Batista Vilanova Artigas, ιδρυτή και κεντρικό εκπρόσωπο των βασικών θέσεων της Σχολής, στην σημαντική συμβολή της Lina Bo Bardi που επηρέασε με τα μεγάλης κλίμακας έργα της στην αντίληψη για το δημόσιο χώρο για όλους και την ένταξη του τοπικού πολιτισμού στην αρχιτεκτονική. Εκτενέστερα θα παρουσιαστεί το έργο του βραβευμένου με Pritzker Paulo Mendes da Rocha, που με την τολμηρή χρήση της τεχνολογίας στην εφαρμογή του σκυροδέματος κατέστησε τη Βραζιλιάνικη αρχιτεκτονική μία από τις πιο αυθεντικές εκδηλώσεις αρχιτεκτονικής κουλτούρας στα τέλη του 20ού αιώνα, οδηγώντας ένα βήμα παρά πέρα τη σύγχρονη αρχιτεκτονική.

11 **Herrie, P.** Architecture and identity? Steppenwolf and the carriers of change, Architecture and identity Muenster: LIT-Verlag, 2008, σελ. 15

12 **Herrie, P.**, (ο.π., σελ. 329)

Η εργασία συγκροτείται σε δύο διακριτά μέρη:

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α:** Ο Βραζιλιάνικος Μπρουταλισμός μέσα από το έργο αρχιτεκτόνων της Σχολής του Σάο Πάολο

**A1.** Ο **Joao Batista Vilanova Artigas** και η συμβολή του στη διαμόρφωση της Σχολής του Σάο Πάολο

**A2.** Η **Lina Bo Bardi** και η συζήτηση για την τοπική ταυτότητα

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β:** Το έργο του **Paulo Mendes da Rocha** και η ένταξη της μπρουταλιστικής τάσης στην αρχιτεκτονική του

**B1.** Πρώιμο έργο , καταβολές και πρώτες διακρίσεις

**B2.** Η κατοικία ως Μανιφέστο στο έργο του Paulo Mendes da Rocha

**B3.** MuBE: Μουσείο Γλυπτικής της Βραζιλίας

**B4.** Επιχειρώντας μια αποτίμηση του έργου του αρχιτέκτονα

### 2.2.3 Ερωτήματα

Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα:

- Ποια είναι τα κυριότερα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά που αποδίδουν τοπικότητα στο βραζιλιάνικο μπρουταλισμό και πώς ερμηνεύεται η επιλογή τους;

- Τα έργα των αρχιτεκτόνων της Σχολής του Σάο Πάολο και ευρύτερα της τοπικής έκφρασης του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού αφορούν κυρίως τον ιδιωτικό ή το δημόσιο χώρο;

- Εμφανίζονται διαφοροποιήσεις ανάμεσα στο έργο διαφορετικών εκπροσώπων του και πώς αυτό ερμηνεύεται;

- Ποια η σχέση του Μοντέρνου κινήματος στη διαμόρφωση της μπρουταλιστικής τάσης στη Βραζιλία;

# ΕΥΡΩ- ΠΗ ΜΑ ΤΑ

## ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΣΤΗ ΒΡΑΖΙΛΙΑ

Κατά τη δεκαετία του 1930 το International Style εξαπλώνεται πέρα από την Ευρώπη και αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του σε περιοχές όπως η Λατινική Αμερική. Στη Βραζιλία, η Μοντέρνα αρχιτεκτονική έχει τις ρίζες της στη συνεργασία των **Lucio Costa** και **Oscar Niemeyer** με τον Le Corbusier για το σχεδιασμό του Υπουργείου Παιδείας στο Ρίο Ντε Τζανέιρο. Με την επανάσταση του 1930 και τον διορισμό του Costa στη διεύθυνση της σχολής Καλών Τεχνών η μοντέρνα αρχιτεκτονική κατέληξε να θεωρείται στη Βραζιλία ζήτημα **εθνικής πολιτικής**. Η επονομαζόμενη Σχολή **Carioca**<sup>1</sup> και οι οπαδοί της μετασχημάτισαν αμέσως τα στοιχεία του Μοντέρνου, αποδίδοντας τους, σύμφωνα με τον Frampton, *μια εξαιρετικά αισθαντική τοπική έκφραση που με την πλαστική της πληθωρικότητα ανακαλούσε το βραζιλιάνικο Μπαρόκ του 18<sup>ου</sup> αιώνα*.<sup>2</sup>

Ο Le Corbusier , με την ελπίδα να προσελκύσει νέες δουλειές, επισκέφθηκε χώρες όπως η Αλγερία (1931), η Βραζιλία (1929 και 1936) και η Αργεντινή (1929) δίνοντας σειρά διαλέξεων σχετικά με τις «αρχές» του (Le Corbusier 1930). Οι αρχιτεκτονικές του αρχές, όπως η λειτουργική ανεξαρτησία του φέροντος οργανισμού-η «ελεύθερη κάτοψη», η ελεύθερη όψη με την εισαγωγή του υαλοπετάσματος και του brise-soleil, το roof garden και οι pilotis - σύντομα έγιναν πρότυπο λεξιλόγιο για τους αρχιτέκτονες του Ρίο.

Το αρχιτεκτονικό έμβλημα αυτής της διαδικασίας είναι αδιαμφισβήτητα το **Υπουργείο Παιδείας και Δημόσιας Υγείας** (MES). Το αποτέλεσμα ενός αρχιτεκτονικού διαγωνισμού που ξεκίνησε ο Υπουργός Πολιτισμού Γκουστάβο Καπανέμα σηματοδότησε την αρχή της μακροχρόνιας δέσμευσης του Βραζιλιάνικου κράτους με τον μοντερνισμό. Σχεδιάστηκε το 1936 από μια αποτελούμενη από τον Lúcio Costa, τον Carlos Leão, τον Jorge Moreira, τον Oscar Niemeyer, τον Affonso Reidy και τον Ernani Vasconcelos, με τη συμμετοχή του ζωγράφου Candido Portinari και του αρχιτέκτονα τοπίου Roberto Burle Marx.<sup>3</sup> Το κτίριο ανέδειξε το καλύτερο νεανικό αρχιτεκτονικό δυναμικό που διέθετε το Ρίο. Αλλά αυτό που δημιούργησε ιδιαίτερα σχόλια έξω από τη Βραζιλία ήταν η συμμετοχή του Le Corbusier στο έργο. Ο Niemeyer έγινε ο διερμηνέας του Le Corbusier, μεταφράζοντας τις ιδέες του Ελβετού αρχιτέκτονα για την υπόλοιπη ομάδα και με αυτή του τη συμμετοχή ξεκίνησε την αξιοσημείωτη εβδομηκονταετή καριέρα του.<sup>4</sup>

Η ανάγκη για εκσυγχρονισμό οδήγησε πολιτικούς από τη δεκαετία του '30, όπως τον Getulio Vargas<sup>5</sup> για το Estado Novo(Νέο Κράτος) σε ένα κλίμα ανανέωσης και αισιοδοξίας, προωθώντας την ανοικοδόμηση και τη δημιουργία αρχιτεκτονικών έργων για την εξάλειψη του αποικιακού παρελθόντος, του πορτογαλικού μπαρόκ και του προηγούμενως κυρίαρχου γαλλικού στυλ του 19ου αιώνα. (Acayaba & Fich-

<sup>1</sup> Τα μέλη της σχολής από το Ρίο ντε Τζανέιρο. Με τη λέξη Carioca, ή “*kara'i oka*” όπως είναι η αυθεντική λέξη από τους Ιθαγενείς που μιλούσαν τη γλώσσα *Tupi*, χαρακτηρίζεται οτιδήποτε έχει προέλευση από το σημερινό Ρίο ντε Τζανέιρο.

<sup>2</sup> **Frampton K.**, Μοντέρνα αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, Θεμέλιο 2009, σελ. 229

<sup>3</sup> **Lehmann, S.**, An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi, Elsevier,2016, σελ. 6

<sup>4</sup> **Williams J.R.**,Brazil modern architectures in history, Reaction Books Ltd,2009, σελ 9

<sup>5</sup> Ο Getulio Vargas (1882 - 1954) ήταν Βραζιλιάνος δικηγόρος και πολιτικός, ο οποίος υπηρέτησε ως Πρόεδρος της Βραζιλίας μεταξύ 1930-1945 και το 1930-1934 ως υπηρεσιακός πρόεδρος, κανονικός πρόεδρος την εποχή 1934-1937 και δικτάτορας την περίοδο 1937-1945. Το 1945 εκτελέστηκε πραξικόπημα το οποίο και του στέρησε την εξουσία μέχρι το 1951 οπότε και εξελέγη δημοκρατικά Πρόεδρος και υπηρέτησε ως το 1954, έτος της αυτοκτονίας του.

er, 1982, Cavalcanti, 2003, Kamita, 2000).

Από αυτό το σημείο, μπορούν να περιγραφούν μια σειρά σημαντικών στιγμών, κατά τις οποίες η Βραζιλία έγινε προσδευτικά πιο κεντρική σε μια παγκόσμια ιστορία του Μοντερνισμού. Πριν από την ολοκλήρωση του MES, το 1939 υπήρξε το εξίσου εντυπωσιακό βραζιλιάνικο περίπτερο για την Έκθεση New York World's Fair από τους Costa, Niemeyer.<sup>6</sup> Αυτό το γεγονός έφερε για πρώτη φορά το βραζιλιάνικο σχεδιασμό σε αμερικανικό κοινό και δημιούργησε μια βαθιά ερωτική εικόνα του ελεύθερου χρόνου, της πολυτέλειας και της φυσικής αφθονίας στα οποία ήταν δύσκολο να αντισταθεί.<sup>7</sup> Η ηρωική περίοδος του Βραζιλιάνικου Μοντερνισμού δεν ανήκει μόνο στη Βραζιλία, αλλά και στην παγκόσμια ιστορία.<sup>8</sup>

Η Μπραζίλια αντιπροσωπεύει τόσο την κύρια υλοποίηση της αναπτυξιακής ιδεολογίας στη Βραζιλία όσο και το τέλος της. Η πραγματοποίηση της νέας πρωτεύουσας συνοδεύτηκε από ευρέως διαδεδομένη επαγγελματική ανησυχία τόσο για την αποτελεσματικότητά της ως πρότυπο όσο και για τη φύση των εικόνων της. Το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960 ήταν περίοδος τεράστιας πολιτικής και πολιτιστικής αναταραχής στη Βραζιλία, στην οποία ένας αξιόλογος αριθμός αρχιτεκτόνων βρέθηκε σε άμεση αντίθεση με την κυβέρνηση. Οι αρχιτέκτονες συχνά εκδήλωσαν ριζοσπαστικές απόψεις, αλλά εν τέλει ενέργησαν διαφορετικά για να διατηρήσουν την πελατεία τους. Το πολιτικό υπόβαθρο αυτής της κατάστασης είναι σύνθετο. Η λαϊκιστική κυβέρνηση του Juscelino Kubitschek έφτασε στο τέλος της θητείας του το 1961στην κατασκευή μιας νέας πρωτεύουσας αλλά και μια οικονομίας με ανεξέλεγκτο πληθωρισμό.<sup>9</sup>

Το επάγγελμα του αρχιτέκτονα βρέθηκε υπό ιδιαίτερη πίεση, δεδομένου ότι πολλά από τα μέλη του (συμπεριλαμβανομένων των Oscar Niemeyer και Lúcio Costa) ήταν κομμουνιστές και η σύγχρονη πρακτική τους ήταν συνδεδεμένη με τις έννοιες της συλλογικής διαβίωσης. Το τέλος της δεκαετίας του 1960 ήταν ωστόσο μια πλούσια περίοδος για την αριστερή κουλτούρα στη Βραζιλία, καθώς η τεταμένη πολιτική κατάσταση παρήγαγε μια άνευ προηγουμένου ποικιλία πολιτιστικών απαντήσεων, από την αρχιτεκτονική (Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, Arquitetura Nova) έως το θέατρο (Augusto Boal) και την εκπαίδευση (Paulo Freire) και τη διαμόρφωση μιας νέας τάσης στο Σάο Πάολο.

6 Ο Niemeyer έδωσε στην ιδέα της ελεύθερης κάτοψης του Le Corbusier ένα νέο επίπεδο ρευστότητας και αλληλοδιείσδυσης. Διαταγμένη αρχικά γύρω από έναν εξωτικό κήπο με βραζιλιάνικη χλωρίδα και πανίδα,η πλαστική αυτή σύλληψη ανακαλούσε την τροπική φύση που περιέβαλε το ίδιο το Ρίο. Το σχέδιο του κήπου ήταν έργο του ζωγράφου **Roberto Burle Marx**, με τα τοπία του οποίου διαμορφώνεται μια νέα εθνική τεχνοτροπία, βασισμένη σε μεγάλο βαθμό στην τοπική βραζιλιάνικη βλάστηση. (**Frampton** 2009, σελ.229)

7 Mindlin, H., Modern Architecture in Brazil, Colibris Editora LTDA,1956, σελ. 180

8 Η κατηγοριοποίηση της Μπραζίλια ως Περιοχή Διεθνούς Κληρονομιάς από την UNESCO το 1987 αποτελεί σημαντικό δείγμα της παραπάνω παρατήρησης πρβλ **Williams J.R.**,Brazil modern architectures in history, Reaction Books Ltd,2009, σελ.17

9 Ο Janio Quadros, εξελέγη πρόεδρος εκείνου του έτους σε μια προσπάθεια κατά της διαφθοράς και των δημόσιων δαπανών, και το ίδιο έτος αντικαταστήθηκε από τον αριστερό Joao Goulart. Ο Goulart, που ήταν πάντα σε σύγκρουση με τον στρατό, καταδικάστηκε σε ένα δεξί πραξικόπημα του στρατού, με τη βοήθεια των Ηνωμένων Πολιτειών, το 1964.



01. Ministry of `Education and Health(MES), Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Reidy, Ernani Vasconcelos, Rio de Janeiro, 1936

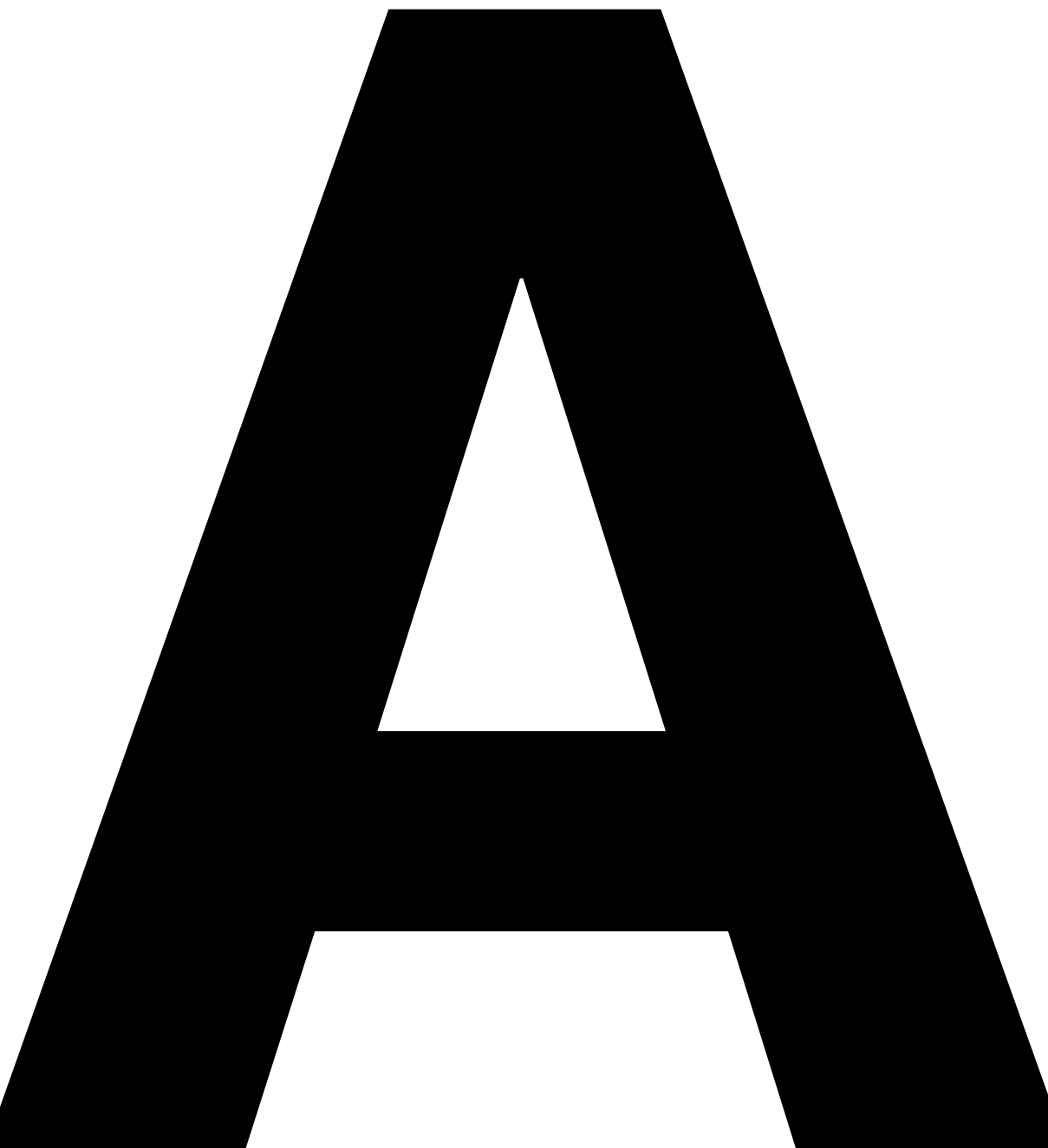


02. The Brazilian Pavilion at New York World's Fair, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, 1938



03. Κατάλογος: Το 1943, το MoMA άνοιξε την έκθεση Brazil Builds, η οποία μεταφέρθηκε επίσης και στη Βραζιλία. Ήταν το αποτέλεσμα ενός ταξιδιού στη Βραζιλία από τον αρχιτέκτονα Philip L. Goodwin (1885-1958), εκτελεστικό αντιπρόεδρο του MoMA και από τον φωτογράφο G. E. Kidder Smith (1913-1997), όπου καταγράφηκαν οι παραδοσιακές αλλά και οι νέες αρχιτεκτονικές της Βραζιλίας. Η διάταξη «παλιού / μοντέρνου» αποκατέστησε τη σχέση παράδοσης / νεωτερικότητας στη συζήτηση που διεξαγόταν εκείνη την περίοδο μεταξύ των σύγχρονων αρχιτεκτόνων του Ρίο ντε Τζανέιρο.





## Ο ΒΡΑΖΙΛΙΑΝΙΚΟΣ ΜΠΡΟΥΤΑΛΙΣΜΟΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ ΣΑΟ ΠΑΟΛΟ

### Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΣΑΟ ΠΑΟΛΟ - PAULISTA BRUTALISM

Λίγο μετά το 2<sup>ο</sup> Παγκόσμιο Πόλεμο, στα τέλη της δεκαετίας του 1940, και ενώ η αρχιτεκτονική της Σχολής Carioca διένυε τις πιο γόνιμες στιγμές της, μια άλλη τάση άρχισε να αναδύεται. Μέχρι το 1950, και οι δύο πόλεις είχαν σχεδόν τον ίδιο πληθυσμό και το Σάο Πάολο αυξανόταν με ταχύτερο ρυθμό. Οι κυβερνητικές αναθέσεις σε εθνικό επίπεδο, ωστόσο κυριαρχούνταν ακόμα από τους μοντερνιστές του Ρίο. Οι αρχιτέκτονες από το Σάο Πάολο έπρεπε να βασίζονται σε ιδιωτικούς πελάτες, οι οποίοι δεν ήταν πάντα πολύ πρόθυμοι για τον μοντερνισμό.

Ωστόσο, η ανάπτυξη της οικοδομικής βιομηχανίας και του κατασκευαστικού κλάδου οδήγησε στη δημιουργία δύο σχολών αρχιτεκτονικής στο Σάο Πάολο - μία στο **Πανεπιστήμιο Mackenzie** (1947) και μία δεύτερη στο **Πανεπιστήμιο του Σάο Πάολο (USP)** το επόμενο έτος, αποτελούμενη από μια ομάδα νέων αρχιτεκτόνων που ανέπτυξαν την ιδέα της δημιουργίας ενός αναλυτικού προγράμματος σχεδιασμού αντί του παλιού ανταγωνισμού μεταξύ πολυτεχνικών σχολών σκέψης και αυτών με την κατεύθυνση Beaux-Arts.<sup>10</sup>

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, η τεκτονική και τα ζητήματα χώρου της Σχολής του Σάο Πάολο θα αναπτυχθούν περαιτέρω από τους João Batista Vilanova **Artigas**, Joaquim **Guedes**, Carlos **Millan**, Paulo **Mendes da Rocha**, Fábio **Penteado**, Ruy **Ohtake**, Júlio **Katinsky**, João Walter **Toscano**, Hans **Broos**, Eduardo de **Almeida**, Pedro Paulo de Mello **Saraiva**, Siegbert **Zanettini**, Décio **Tozzi**, Paulo **Bastos** και Lina **Bo Bardi**.

Όπως υπογράμμισε ο Frampton, η ιδέα του «κριτικού τοπικισμού» συνδέεται στενά με ένα συγκεκριμένο τρόπο με το ζήτημα της τεκτονικής και της «**ποιητικής της κατασκευής**».<sup>11</sup> Η χρήση του σκυροδέματος **‘in-situ’** είναι μια κατασκευαστική τεχνική ενσωματωμένη σε μια μοναδική τοποθεσία, χρησιμοποιώντας την τοπικά διαθέσιμη τεχνογνωσία και μεθόδους για τη συναρμολόγηση του ξυλότυπου. Αυτό έγινε χαρακτηριστικό γνώρισμα της Σχολής του Σάο Πάολο. Και ήταν κάτι περισσότερο από τη χρήση των υλικών του τόπου: η “σχολή” του Σάο Πάολο ανέπτυξε επίσης ορισμένες ιδιαίτερες μορφές έκφρασης.

Ως συνήθη χαρακτηριστικά της Σχολής αυτής, η έμφαση δίνεται στην πλήρη **έκθεση της υλικότητας**, σε **μεμονωμένους όγκους με γενναιόδωρες εισόδους**, και σε **ελεύθερες κατόψεις** που επιτρέπουν **οπικές συνδέσεις στο εσωτερικό**. Η οργάνωση είναι πιο ορατή μέσω της **τομής**, η οποία συχνά **υπαγορεύει την εξωτερική εμφάνιση** του κτιρίου. Το επίπεδο του ισογείου είναι γενικά πολύ διαπερατό και η οροφή, με πολλά **ανοίγματα για το ηλιακό φως**, αντιμετωπίζεται ως **πέμπτη όψη**. Οι προκύπτουσες δομές έχουν σκληρά εξωτερικά κελύφη που εστιάζουν την προσοχή σε μεγάλους και αυτόνομους εσωτερικούς χώρους, που βρίσκονται σε αντίθεση με το αστικό περιβάλλον.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Carranza L.E., Luiz Lara F., Modern Architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia, University of Texas Press, 2015, σελ.218

<sup>11</sup> Frampton K., Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in 19th and 20th Century Architecture, MIT Press, Cambridge, 1995

<sup>12</sup> Carranza L.E., Luiz Lara F., Modern Architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia, University of Texas Press, 2015, σελ.217



04. Casa Cuhna Lima,  
Joaquim Guedes, São  
Paulo, 1958



03. Residência  
Chiyo Hama, Ruy  
Ohtake, São Pau-  
lo, 1967



02. Igreja São Bon-  
ifácio, Hans Broos,  
São Paulo, 1965



01. Anhembi  
Tennis club, Joao  
Vilanova Artigas  
with Carlos Cas-  
caldi, São Paulo,  
1961



08. Antonio Teófilo Res-  
idência, Decio Tozzi, São  
Paulo, 1974



07. MASP: Art Mu-  
seum of São Paulo,  
Lina Bo Bardi, São  
Paulo, 1966-68



06. Joao Batista  
Vilanova Artigas  
and Carlos Cas-  
caldi: Itanhaem  
Gymnasium, 1959



05. Joao Walter  
Toscano, Aguas  
da Prata Bal-  
neary, São Pau-  
lo, 1969-1973





1915 - 1985

# João Baptista Vilanova Artigas

# Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ SÃO PAULO

01. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Vilanova Artigas-Carlos Cascaldi, São Paulo, 1969



## ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Ο **Joao Batista Vilanova Artigas** γεννήθηκε το 1915 στην Curitiba της Βραζιλίας, πρωτεύουσα της πολιτείας Paraná. Παρακολούθησε την Πολυτεχνική Σχολή του Πανεπιστημίου του Σάο Πάολο και μετά την αποφοίτησή του το 1937, εργάστηκε με τον αρχιτέκτονα **Gregori Warchavchik**<sup>13</sup> για την ανακατασκευή της Praça da República. Το 1940 προσλήφθηκε ως βοηθός καθηγητή για να διδάξει αρχιτεκτονική στο Πανεπιστήμιο του Σάο Πάολο. Το 1946 έλαβε την υποτροφία του Guggenheim Foundation για τη μελέτη της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής στις ΗΠΑ.

Ο Vilanova Artigas εκδηλώνοντας πολιτικές τάσεις αριστεράς, το 1945 εντάσσεται στο πολιτικό κομμάτι της Βραζιλίας (PCB) και κατά συνέπεια ο αγώνας για την **κοινωνική ισότητα** επέδειξε μεγάλη επιρροή στην επαγγελματική του ζωή. Έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη ρύθμιση του επαγγέλματος του αρχιτέκτονα και έγινε μέλος της ομάδας επαγγελματιών που δημιούργησαν τη Σχολή Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας του Πανεπιστημίου του Σάο Πάολο (**FAU-USP**). Το 1961 του ανατέθηκε να σχεδιάσει το κτίριο για τη Σχολή στη νέα πανεπιστημιούπολη.

<sup>13</sup> Αρχιτέκτονας από την Ουκρανία ο οποίος σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στη Ρώμη, ενώ το 1923 μετακόμισε στη Βραζιλία. Το σπίτι που έχτισε στο Σάο Πάολο το 1927, Casa da Rua Santa Cruz, θεωρείται η πρώτη Μοντέρνα κατοικία στη Βραζιλία. Συνεργάστηκε με τον Lucio Costa στο Rio de Janeiro (1932-36) διατηρώντας κοινό γραφείο και αργότερα με τον Oscar Niemeyer.





02. Edifício Louveira, 1946, São paulo - Brazil, with Carlos Cascaldi, photo by Nelson Kon

Από εκείνη τη στιγμή άρχισε να συμμετέχει ενεργά στη διάρθρωση ενός συγκεκριμένου πυλίου αρχιτεκτονικής, και ως εκ τούτου είναι ο κύριος υπεύθυνος για τη μεταρρύθμιση του προγράμματος σπουδών.<sup>14</sup> Το 1964, μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα, εξορίστηκε στην Ουρουγουάη για επτά μήνες και αργότερα του απαγορεύτηκε να διδάσκει στο Πανεπιστήμιο. Το 1979 επέστρεψε στο FAU-USP, όπου συνέχισε να διδάσκει μέχρι το θάνατό του το 1985. Παρά τη ριζοσπαστικότητα της πολιτικής του θέσης, ο Vilanova Artigas συνεργάστηκε με την κυβέρνηση του Σάο Πάολο για το σχεδιασμό μιας σειράς σχολείων που θα αποδειχθούν καθοριστικά για την επακόλουθη ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής του αλλά και τη διαμόρφωση ενός κοινού λεξιλογίου με τους σύγχρονους του αρχιτέκτονες στο Σάο Πάολο.

Το έργο του Artigas διαμορφώνεται σε τρεις φάσεις. Η πρώτη φάση, από το 1937 έως το 1945, δείχνει μια προφανή επιρροή από τον Frank Lloyd Wright στον οικιστικό σχεδιασμό, από το 1945 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1950 διανύει μια μεταβατική φάση υιοθετώντας το λεξιλόγιο του International Style για μεγαλύτερα έργα, ενώ συνεχίζει να παράγει μονοκατοικίες αλλά και συγκροτήματα εργατικών κατοικιών. Από τη δεκαετία του 1960 και του 1970 το προσωπικό του, δραματικό ύφος συνδέεται με το Μπρουταλισμό για δημόσια κτίρια μεγάλης κλίμακας.

<sup>14</sup> Εκτός από τις επαγγελματικές και διδακτικές του δραστηριότητες, ο Artigas είχε επίσης πολύ ενεργή πολιτική ζωή. Συμμετείχε στην ίδρυση του Τμήματος IAB του Σάο Πάολο (Ινστιτούτο Βραζιλιανών Αρχιτεκτόνων) και εργάστηκε σκληρά για να το προωθήσει μεταξύ των συναδέλφων του καθώς και για να βελτιώσει τη συμμετοχή της Βραζιλίας στα συνέδρια της Διεθνούς Ένωσης Αρχιτεκτόνων (UIA).

03. Vilanova Artigas House, Vilanova Artigas, São Paulo/SP, 1949, photo by Nelson Kon



04. Casa Ester e Ariosto Martirani, Sao Paulo, 1970 photo by Nelson Kon





## FAU - USP

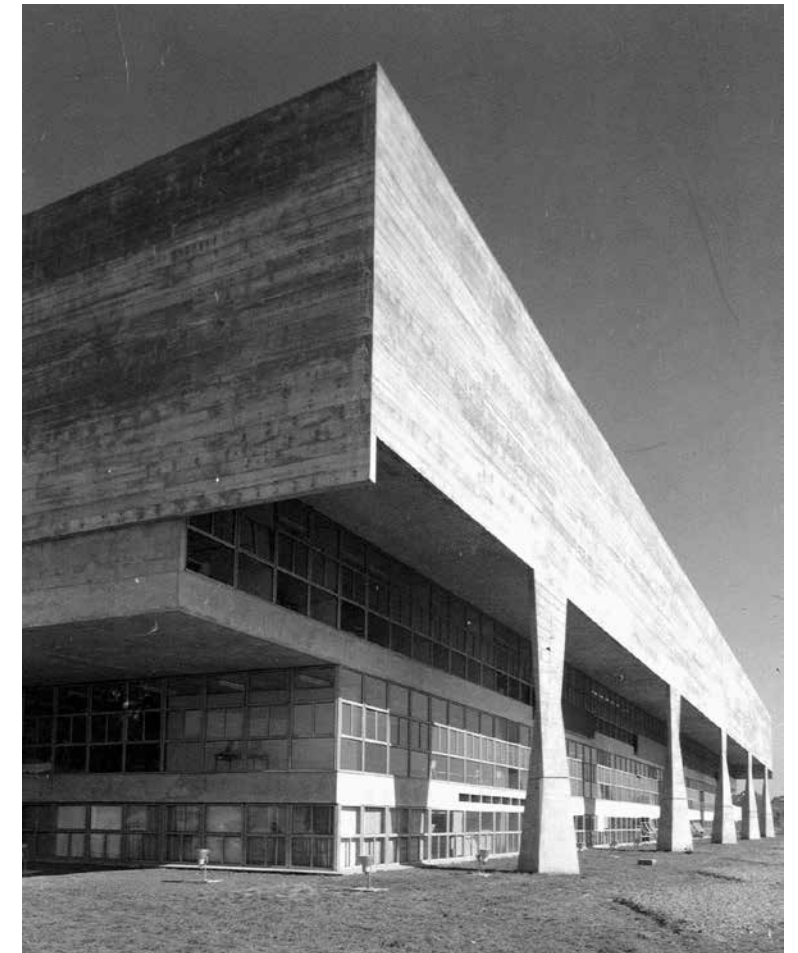
Σχολή Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας του Πανεπιστημίου του Σάο Πάολο

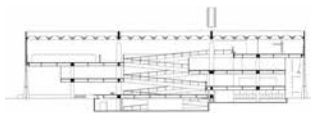
*"I saw it as the spatialization of democracy, in dignified spaces, without front doors – a temple where all activities are valid"*

**Vilanova Artigas**

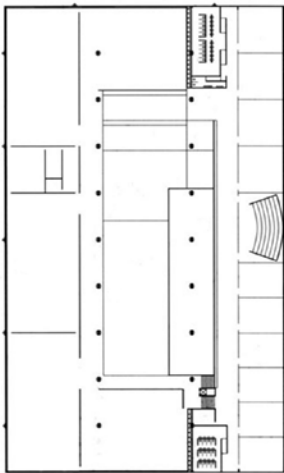
Με χαρακτηριστικά τη χρήση τολμηρών και συμπαγών μορφών από εμφανές σκυρόδεμα και κατασκευαστική ειλικρίνεια, το κτίριο που σχεδίασε ο Joao Batista Vilanova Artigas για να στεγάσει το Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Sao Paulo (FAU-USP) θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το πιο χαρακτηριστικό της Σχολής του Σάο Πάολο. Η Σχολή ιδρύθηκε το 1948 ως τμήμα του Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου του Σάο Πάολο, ενώ η κατασκευή του νέου κτιρίου ανατίθεται στους Vilanova Artigas και Carlos Cascaldi το 1961 και η κατασκευή του πραγματοποιείται από το 1966 μέχρι το 1969.

05. αριστερά  
06. δεξιά Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Sao Paulo (FAU-USP)  
Vilanova Artigas-Carlos Cascaldi  
São Paulo/SP, 1969  
photo by Scott Norsworthy





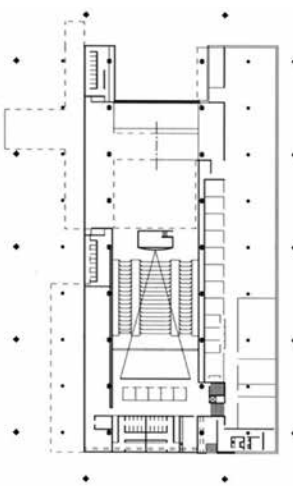
εγκάρσια τομή



κάτοψη τρίτου ορόφου



κάτοψη ισογείου



κάτοψη υπογείου

08. Οι ράμπες κυκλοφορίας που  
συνδέουν όλα τα επίπεδα της Σχολής



Το FAU-USP συγκροτείται από ένα μεγάλο όγκο από οπλισμένο σκυρόδεμα, ο οποίος υποστηρίζεται από δεκατέσσερα κωνικά υποστυλώματα στην περίμετρο του σε συμφωνία με το δομικό σύστημα εσωτερικά του κτιρίου, με υποστυλώματα κυκλικής διατομής και πλάκες οι οποίες αναπτύσσονται κατά μήκος των μεγάλων πλευρών σε διαφορετικά επίπεδα .

Στην όψη του το πρίσμα χωρίζεται σε δύο ζώνες. Η κατώτερη ζώνη συνίσταται από έναν όγκο με συνεχόμενα υαλοστάσια, δύο επιπέδων, με το δεύτερο να προεξέχει του κατώτερου, ενώ η άνω ζώνη διαμορφώνεται από μια «μονολιθική»-χωρίς ανοίγματα όψη από εμφανές σκυρόδεμα. Το FAU-USP είναι εσωστρεφές και διαχωρίζεται από το περιβάλλον και την πόλη.

Στην κεντρική ζώνη του κτιρίου δημιουργείται ένα εσωτερικό αίθριο το οποίο φωτίζεται από ψηλά, μέσω μιας φατνωματικής οροφής με φεγγίτες, ενώ οι διαφορετικοί χώροι της σχολής αναπτύσσονται γύρω από αυτό, επιτρέποντας τις οπικές φυγές και την επικοινωνία των χρηστών και στα οκτώ επίπεδα του κτιρίου (υπόγειο και τρεις όροφοι με ενδιάμεσα επίπεδα). Στο ισόγειο, το αίθριο-πλατεία περιβάλλεται από τα γραφεία διοίκησης, εκθεσιακούς χώρους και το αναψυκτήριο.

Όπως το Μουσείο Guggenheim του Wright (Νέα Υόρκη, 1943-59), όπου η **χωρική συνέχεια** επιτυγχάνεται μέσω της αρχιτεκτονικής μορφής, στο FAU-USP τα οκτώ διαφορετικά επίπεδα συνδέονται με ευρείες ράμπες, με ομαλή τη μετάβαση πρόσβασης στο εκάστοτε επίπεδο, που τείνουν να δώσουν την αίσθηση ενός **ενιαίου εδάφους**.



Στο δεύτερο όροφο του FAU-USP φιλοξενούνται οι χρήσεις των εργαστηρίων, των γραφείων, οι αίθουσες διδασκαλίας, που αναπτύσσονται στην εξωτερική περίμετρο του κτιρίου, με θέα στον κήπο και η βιβλιοθήκη, με τον όγκο της να προβάλλεται στο κεντρικό αίθριο, ενισχύοντας αυτή τη συνέχεια και επικοινωνία των χώρων. Οι χώροι γύρω από το αίθριο που χρειάζεται να έχουν μια σχετική



09, 10. Αναγνωστήρια βιβλιοθήκης

απομόνωση, όπως η βιβλιοθήκη, κλείνονται με υαλοστάσια επιτρέποντας ωστόσο και πάλι την οπτική επαφή. Ακόμα και το επίπεδο του υπογείου, με το αμφιθέατρο και τα εργαστήρια, είναι εν μέρει συνδεδεμένο με τον κεντρικό χώρο, μέσω του ανοίγματος στο έδαφος και των ραμπών πρόσβασης που συνδέουν τα διάφορα επίπεδα του κτιρίου.

11. Ημιυπαίθριος στο δεύτερο επίπεδο των αναγνωστηρίων



12. Εξωτερική όψη από τον κήπο







13.

Ο σχεδιασμός του δείχνει, όχι μόνο τα αρχιτεκτονικά και κατασκευαστικά ενδιαφέροντα του αρχιτέκτονα αλλά και τις προσωπικές του απόψεις σχετικά με το **ρόλο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην κοινωνία**. Με αυτό τον τρόπο το κτίριο FAU-USP είναι αντιπροσωπευτικό της τρίτης φάσης της δραστηριότητας του Vilanova Artigas.

Η εκτεταμένη χρήση εμφανούς οπλισμένου σκυροδέματος και η πλήρωση με γυαλί, η διάρθρωση σύνθετων χώρων με συνεχή διασύνδεση μεταξύ τους και η δυνατότητα ανάπτυξης ανοιχτών φωτεινών χώρων αποτελεί χαρακτηριστικό τόσο του λεξιλογίου του αρχιτέκτονα όσο και της Βραζιλιάνικης αρχιτεκτονικής, ειδικά όπως αυτή διαμορφώθηκε από τους αρχιτέκτονες του Σάο Πάολο. Ο σχεδιασμός της σχολής, με την οργάνωση των χρήσεων σε έναν κτιριακό όγκο, αντικατοπτρίζει επίσης τη δέσμευση για την επανεξέταση του προγράμματος σπουδών, για την ενσωμάτωση της αρχιτεκτονικής, του αστικού και του βιομηχανικού σχεδιασμού σε μια ενιαία δομή.<sup>15</sup>

Αν η σχολή είναι τόπος εκπαίδευσης των πολιτών, ο κεντρικός του χώρος είναι ο χώρος μέσα στον οποίο διεξάγονται οι πολιτικές και κοινωνικές σχέσεις: το άνοιγμα του χώρου *«αυξάνει τον βαθμό ευελιξίας, των συνεδριάσεων, των επικοινωνιών... Εκεί το άτομο μαθαίνει, αστικοποιείται και αποκτά πνεύμα ομαδικής εργασίας»*<sup>16</sup>

15 Carranza L.E., Luiz Lara F., Modern Architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia, University of Texas Press, 2015, σελ. 222

16 Τμήμα λόγου του Vilanova Artigas στους αποφοίτους το 1955, Πρβλ.. Carranza, L.E., Luiz Lara F., ό.π. σελ. 223

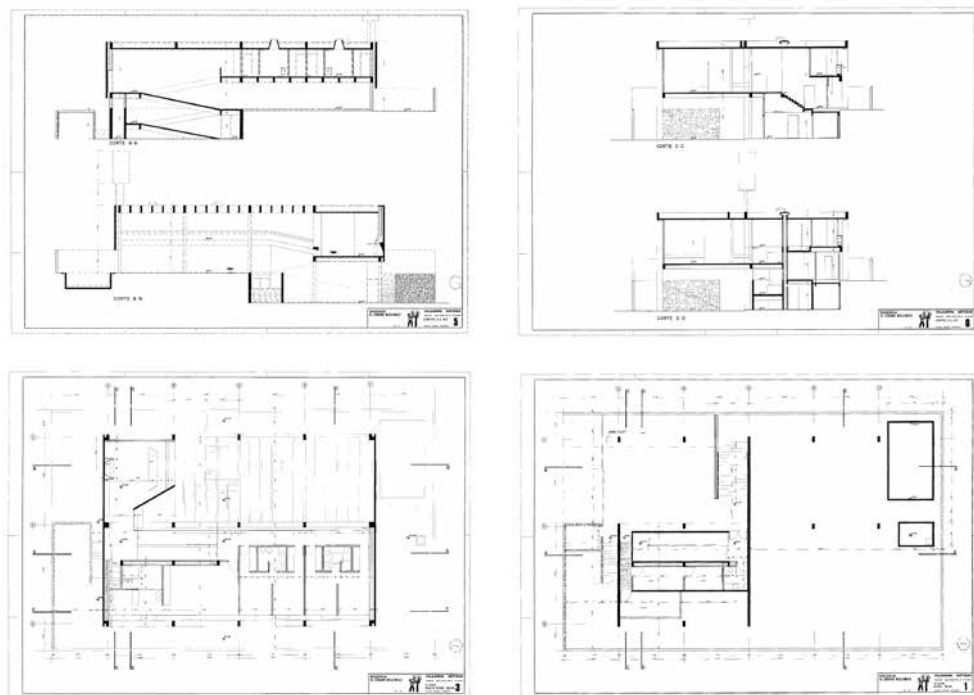
**Casa Niclewicz**  
**Curitiba, Paraná, Brasil, 1978**

Η κατοικία των Edgar και Maria Niclewicz σχεδιάστηκε το 1978 και αποτελεί την τελευταία από μια σειρά κατοικιών που σχεδίασε ο αρχιτέκτονας στα πλαίσια της τρίτης φάσης της παραγωγής του έργου του, που χαρακτηρίζεται από μπρουταλιστικά στοιχεία, όπως αυτά διαμορφώθηκαν τοπικά.



Casa Niclewicz





15. Σχέδια του αρχιτέκτονα, Casa Niclewicz  
Curitiba, Paraná, Brasil, 1978



Αριστερά:  
16. Όψη από το δρόμο και  
είσοδος

Κάτω:  
17. Άποψη από το αίθριο



Η κατοικία αρθρώνεται σε ένα ορθογώνιας κάτοψης σύστημα δεκαπέντε υποστυλωμάτων, που αναπτύσσονται σε τρεις παράλληλους άξονες και δοκάρια που στηρίζουν τις πλάκες, όλα από οπλισμένο εμφανές σκυρόδεμα. Οι εσωτερικοί χώροι δημιουργούν κάτοψη σχήματος Γ, με τη μικρή πλευρά να αναπτύσσεται νότια στο δρόμο, καλύπτοντας τα πέντε όγδοα του αποτυπώματος του φέροντα, ενώ τα άλλα τρία συμπληρώνουν το ορθογώνιο σχήμα της κάτοψης με πέργκολα.

Το πρόγραμμα αναπτύσσεται σε τέσσερα επίπεδα. Στο πρώτο πραγματοποιείται η είσοδος στο εσωτερικό και καλύπτει μόνο το ένα τέταρτο του νοτιοανατολικού τμήματος της κατοικίας, καθώς το υπόλοιπο είναι “θαμμένο” στις υψομετρικές του οικοπέδου και φιλοξενεί το γκαράζ και βοηθητικούς χώρους. Μια δεύτερη είσοδος οδηγεί σε ένα ξεχωριστό δωμάτιο υπηρεσίας που σήμερα έχει μετατραπεί σε γραφείο.



Στο δεύτερο επίπεδο βρίσκονται οι χώροι διημέρευσης, η κουζίνα το σαλόνι και η τραπεζαρία, ενώ εξωτερικά σε αυτό το επίπεδο διαμορφώνεται και η κυρίως αυλή και η πισίνα που είναι προσβάσιμα και με μια εξωτερική σκάλα από το προηγούμενο επίπεδο. Σε ένα τρίτο επίπεδο, κλειστό από τις τρεις πλευρές και με άνοιγμα στην εξωτερική διαμόρφωση, βρίσκεται ένας ήσυχος χώρος καθιστικού με την τηλεόραση. Τέλος, στο τέταρτο επίπεδο βρίσκονται τα τέσσερα υπνοδωμάτια που μοιράζονται ανά δύο, δύο μπάνια και η σουίτα με το δικό της. Οι όψεις είναι από εμφανές σκυρόδεμα, στις μικρές πλευρές χωρίς ανοίγματα. Η διαμήκης όψη στην πισίνα διαμορφώνεται με υαλοστάσια διπλού ύψους σε όλο το μήκος της. Το στοιχείο, που για ακόμα μια φορά χρησιμοποιεί ο αρχιτέκτονας, είναι η ράμπα που συνδέει όλα τα επίπεδα. Μέσω αυτής επιτυγχάνεται τόσο η κυκλοφορία

18. Το καθιστικό στο τρίτο επίπεδο



όσο και η άμεση οπτική επαφή με όλα τα επίπεδα του σπιτιού, αλλά και οι οπτικές φυγές με τον καταπράσινο εξωτερικό χώρο και την πισίνα.

Και σε αυτό το έργο εντοπίζονται τα χαρακτηριστικά ενός εσωστρεφούς μονολιθικού όγκου, που αποστασιοποιείται από το αστικό τοπίο και τη μητροπολιτική ζωή, προσδίδοντας απόλυτη ιδιωτικότητα στους χώρους που διαμορφώνονται στο εσωτερικό του, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με την ανοιχτή εμπειρία του χρήστη μέσα στην κατοικία, με τη συνεχή ροή της κίνησης και την επικοινωνία των χώρων.

19. Ράμπα διασύνδεσης επιπέδων κατοικίας που αναπτύσσεται παράλληλα στο αίθριο



# ΕΠΙΧΕΙΡΩΝΤΑΣ ΜΙΑ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ

Ο João Vilanova Artigas αποτέλεσε έναν από τους μεγαλύτερους στοχαστές της βραζιλιάνικης αρχιτεκτονικής. Μηχανικός και αρχιτέκτονας, παρακολούθησε την έντονη διαδικασία εκβιομηχάνισης που πραγματοποιήθηκε στην πόλη του Σάο Πάολο τον εικοστό αιώνα. Εστιάζοντας στο ταχέως μεταβαλλόμενο αστικό τοπίο και στις δυνατότητες που προσφέρουν τα νέα δομικά υλικά, ειδικά το οπλισμένο σκυρόδεμα, τα σχέδιά του περιελάμβαναν κυρίως μεγάλες και πρισματικές στέγες, υποστηριζόμενες από λεπτά δομικά στοιχεία.

Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τις φυσικές ιδιότητες των δομικών υλικών και με τη μηχανική των κατασκευών, μελετώντας παράλληλα το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφονταν. Πίστευε ότι η αρχιτεκτονική θα μπορούσε να εκφράσει τα κοινωνικά ζητήματα της εποχής του, ειδικά την έννοια του αγώνα, την οποία σκόπευε να υλοποιήσει μέσω σχεδίων που διαφωνούσαν διαλεκτικά με τη δύναμη της βαρύτητας, αποκαλύπτοντας έτσι μια αντιπαράθεση μεταξύ κτιρίου και εδάφους, τεχνουργήματος και φύσης.<sup>17</sup>

Η αναζήτηση της νέας αρχιτεκτονικής γλώσσας θα ήταν το κεντρικό θέμα των έργων του. Αναφέροντας την εξάντληση του λεξιλογίου της Σχολής Carioca από το Ρίο, ο Vilanova Artigas προώθησε μια νέα χωροταξία και μια νέα υλικότητα ως ευκαιρία για να δημιουργήσει μια αρχιτεκτονική προσαρμοσμένη στις βραζιλιάνικες συνθήκες. Αντί να προσπαθήσει να επιλύσει τις συγκρούσεις που είναι εγγενείς στο πλαίσιο της Βραζιλίας, ο Vilanova Artigas θέλησε να τις εκθέσει όλες.<sup>18</sup> Έτσι, ενώ οι Niemeyer και Costa προσπάθησαν να προσαρμόσουν τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό στις βραζιλιάνικες συνθήκες, προωθώντας την ανάπτυξη και τον εκσυγχρονισμό, ο Vilanova Artigas ήθελε να δημιουργήσει αρχιτεκτονική από αυτές τις σκληρές συνθήκες και μία τοπική διάλεκτο. Η **δεοντολογία** και η **αισθητική** θα συνενώνονταν, εκθέτοντας έκαστη τις ατέλειες και ελλείψεις η μία της άλλης.<sup>19</sup> Εκτός από το σχεδιασμό του κτιρίου για την Αρχιτεκτονική Σχολή του Σάο Πάολο ασχολήθηκε και με τη διαμόρφωση του προγράμματος σπουδών. Έβλεπε τον αρχιτέκτονα ως τον επαγγελματία που με το έργο του θα φέρει κοινωνικές αλλαγές.

17 **Borgonovi L., Kotnik T.**, “*Confrontation between building and ground: notions of force and gravity in the work of João Vilanova Artigas*” έκθεση στο βιβλίο Structures and Architecture: New concepts, applications and challenges, Taylor & Francis Group, 2013, σελ. 1836

18 **Segawa H.**, *Architecture of Brazil 1900-1990*, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2010, σελ.119

19 **Carranza L.E., Luiz Lara F.**, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia*, University of Texas Press, 2015, σελ.219

*Επιμένω σε αυτές τις πυχές για να τονίσω το ρόλο που θα διαδραματίσει ο αρχιτέκτονας στην προσεκτική οικειοποίηση του περιβάλλοντος καθώς και στην κοινωνική συμμετοχή που μπορεί να τροποποιήσει τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων προς όφελος των ίδιων. Οι σχολές της αρχιτεκτονικής πρέπει να προετοιμάσουν τους φοιτητές για τη συμμετοχή του αρχιτέκτονα σε αυτή την έννοια της γνώσης της πραγματικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης*<sup>20</sup>

(Artigas 1977, σελ. 37).

Το Βραζιλιάνικο Μοντέρνο Κίνημα στην αρχιτεκτονική προήλθε από παραλλαγές σε σχήματα που προέρχονται από τη σύνταξη του πουρισμού του Le Corbusier, πάνω απ’ όλα την ανάπτυξη πιλοτής και τη χρήση ράμπας. Και οι δύο αυτές στρατηγικές έπαιζαν εξέχοντες ρόλους στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής του Vilanova Artigas, όταν είχε απομακρυνθεί από τον Wright. Στο έργο του Vilanova Artigas η οροφή και η ράμπα αποκτούν μνημειακή διάσταση.<sup>21</sup>

Η συμβολή του Artigas στη Μοντέρνα βραζιλιάνικη αρχιτεκτονική είναι αναμφίβολη, καθώς βοήθησε στη διαμόρφωση μιας αρχιτεκτονικής τάσης με στοιχεία από το Μοντέρνο και τον Μπρουταλισμό προσαρμοσμένα στις ανάγκες και στις τοπικές συνθήκες της κοινωνίας του. Πολλοί αρχιτέκτονες, όπως ο Paulo Mendes da Rocha, ο Décio Tozzi, ο Ruy Ohtake επηρεάστηκαν από τα έργα του, τις σκέψεις του καθώς και τις ενέργειές του. Το 1985 η UIA του απένειμε το βραβείο August Perret για την εφαρμογή της τεχνολογίας στην αρχιτεκτονική.

20 **Segawa H.**, *Architecture of Brazil 1900-1990*, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2010, σελ.116 Πρβλ. **Artigas, J. B. Vilanova.**, “*Contribuição para o Relatório sobre Ensino de Arquitetura UIA – Unesco*”. 1974, στο SOBRE a História do Ensino de Arquitetura no Brasil, São Paulo, Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, σελ. 31-38

21 **Frampton, K.**, *Vilanova Artigas and the School of São Paulo*, εισαγωγικό σημείωμα στο περιοδικό 2G(International Architecture review): Vilanova Artigas, τεύχος 54, Gustavo Gili SL, 2010, σελ. 3



**Lina**

1914 - 1992

**Bo**

**Bardi**



# A2

## Η LINA BO BARDI ΚΑΙ Η ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΟΠΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

01. Lina Bo Bardi sitting in  
Bardi's  
Bowl armchair, c. 1950  
Photo: Francisco Albuquerque



02. Εκδόσεις του περιοδικού Habitat  
Photos by STUDIO JULIA



### ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

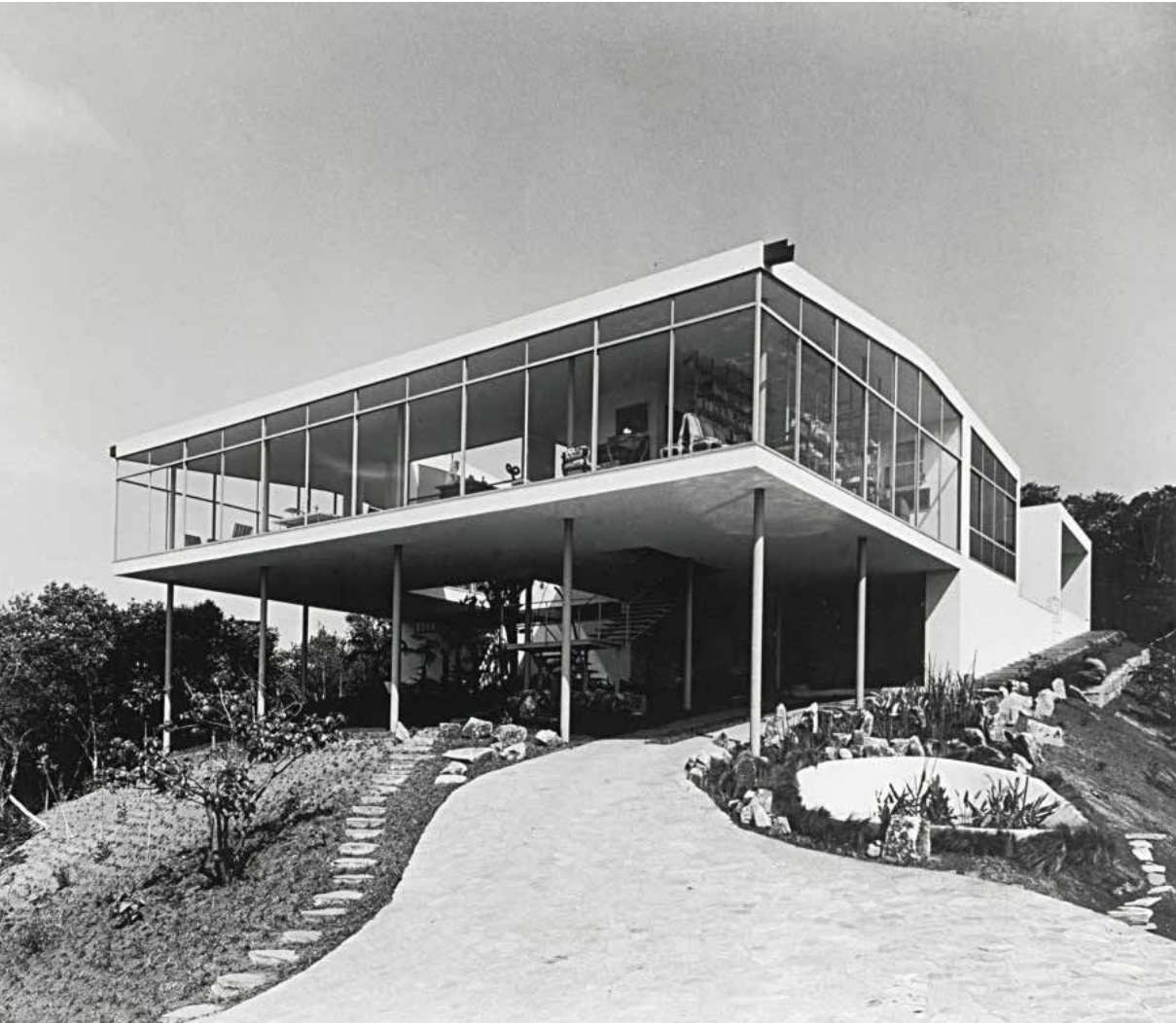
Γεννημένη το 1914 στη Ρώμη, η Achillina di Enrico Bo, σπούδασε αρχιτεκτονική στην Scuola Superiore di Architettura di Roma. Το 1940 μετακόμισε στο Μιλάνο όπου συνεργάστηκε με το γραφείο του αρχιτέκτονα **Gio Ponti**, επιμελητή του περιοδικού **Domus**, και αφιερώθηκε σε δημοσιογραφικές και συντακτικές δραστηριότητες. Το 1942 ανοίγει δικό της αρχιτεκτονικό γραφείο, το οποίο βομβαρδίζεται και καταστρέφεται τον Αύγουστο του 1943. Για τα επόμενα δύο χρόνια γίνεται αναπληρώτρια διευθύντρια του Domus, ενώ παράλληλα ταξιδεύει σε ολόκληρη την Ιταλία με σκοπό να συγγράψει ένα δοκίμιο σχετικό με τις περιοχές που καταστράφηκαν κατά τη διάρκεια των πολεμικών συγκρούσεων που πήραν μέρος στη χώρα.

Η Lina ανήκε στην καλλιτεχνική και πολιτική πρωτοπορία που δραστηριοποιήθηκε στην μεταπολεμική Ιταλία, αν και ως γυναίκα, παρά την επαναστατικότητα της, χρειάστηκε να προσπαθήσει για να αναγνωριστεί το ταλέντο της. Το 1946 γνωρίζει και παντρεύεται τον **Pietro Maria Bardi**, κριτικό και συλλέκτη έργων τέχνης, και την ίδια χρονιά μεταναστεύουν στο Σάο Πάολο της Βραζιλίας. Ξαναστήνει το ατελιέ της και το 1950 ιδρύει μαζί με τον σύζυγό της το περιοδικό τέχνης **Habitat**, που την φέρνει στο προσκήνιο της Βραζιλιάνικης αρχιτεκτονικής πραγματικότητας.



Τα πρώτα έργα της, όπως το **Casa de Vidro** (Glass House, 1949-51) ή το **Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στο Σάο Πάολο** (MASP,1957-68) ήταν ακόμα σε ένα νεωτεριστικό ύφος, ακολουθώντας τη διεθνή τάση. Στη συνέχεια, η δουλειά της Lina Bo Bardi επηρεάστηκε από την τοπική κουλτούρα και ιδιαίτερα από το αφρικανικό στοιχείο του λαού της Bahia. Από το 1958 έως το 1965 δίδαξε στο Salvador στη Bahia, όπου συνέχισε την ανθρωπολογική έρευνα που είχε ξεκινήσει στην Ιταλία. Αυτή ήταν και η περίοδος κατά την οποία σχεδίαζε το MASP. Η Bo Bardi ανέπτυξε ένα πάθος για τον **τοπικό πολιτισμό** και για τη λαϊκή, **λαογραφική τέχνη**. Ήθελε να *εκβραζιλιάνισει* την αρχιτεκτονική, αποτελώντας έτσι μία κεντρική εκπρόσωπο του **κριτικού τοπικισμού** για τη Βραζιλία.<sup>22</sup>

22    **Lehmann, S.**, An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi, Elsevier,2016, σελ. 8



αριστερά:  
03. Lina Bo Bardi Glass House  
(Casa de Vidro), São Paulo, 1951  
Photo provided by Instituto Lino  
Bo e P.M. Bardi

κάτω:  
04. Film by Isaac Julien: Lina Bo Bardi  
A Marvellous Entanglement at Victoria Miro,  
London

# MASP



05. Το Μουσείο Τέχνης του Σάο Πάολο (MASP)  
και η Avenida Paulista



**MASP**  
**Μουσείο Τέχνης του Σάο Πάολο, 1968**



Αριστερά:  
06. Σκίτσο της Lina Bo Bardi  
δεξιά:  
07. Το Μουσείο, η Λεωφόρος Paulista και το  
Park Trianon

*«Αυτό που ονομάζω μνημειώδες δεν έχει να κάνει με το μέγεθος ή το «πομπώδες» αλλά σχετίζεται με μια αίσθηση συλλογικότητας , δηλαδή, μια συλλογική συνείδηση. Οτιδήποτε υπερβαίνει το «ιδιαιτέρο», φτάνοντας στο συλλογικό, μπορεί (και ίσως) να είναι μνημειώδες».*

**Lina Bo Bardi**

Στις 2 Οκτωβρίου 1947, το πρώτο Museu de Arte de São Paulo εγκαινιάστηκε στον δεύτερο όροφο της έδρας «Diários Associados» στο κέντρο του Σάο Πάολο.<sup>23</sup> Η κατασκευή για το νέο κτίριο του MASP ξεκίνησε στα τέλη του 1960<sup>24</sup> στην τοποθεσία του παλιού Trianon Belvedere, στη λεωφόρο Paulista, απέναντι από το πάρκο Siqueira Campos, στη διασταύρωση δύο στρατηγικών οδών, της λεωφόρου Paulista και της λεωφόρου Nove de Julho και ολοκληρώθηκε μεταξύ 1966-68.

Σε όλα τα σχέδια είναι σαφής ο διαχωρισμός του κτιρίου σε έναν όγκο που βρίσκεται κάτω από το επίπεδο του δρόμου και το κύριο σώμα του μουσείου που αναρτάται πάνω από την πλατεία. Οι χρήσεις που απευθύνονταν στο κοινό τοποθετούνται στη δομή της βάσης: ένα ανοικτό φουαγιέ με κόκκινες σκάλες σε σχήμα Χ που οδηγούν σε υπόγειους εκθεσιακούς χώρους, ένα μικρό και ένα μεγάλο θέατρο και τα εργαστήρια. Η κρεμαστή κατασκευή του μουσείου περιλαμβάνει έναν όροφο για γραφεία και περιοδικές εκθέσεις και από πάνω τον κύριο εκθεσιακό χώρο για τη συλλογή έργων τέχνης του μουσείου.

<sup>23</sup> Ο Francisco de Assis Chateaubriand, ιδρυτής και ιδιοκτήτης του μεγαλύτερου δικτύου μέσων ενημέρωσης, ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών σταθμών Diários Associados της Βραζιλίας, είχε διορίσει τον Pietro Maria Bardi ως επιμελητή του Μουσείου.

<sup>24</sup> Η κατασκευή του Μουσείου διακόπηκε το επόμενο έτος και ξεκίνησε ξανά το 1962-63. Μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1964, οι εργασίες στο εργοτάξιο έφτασαν σε τέτοιο παύση που σχεδόν σταμάτησαν τελείως.







αριστερά  
08. Κύριοι εκθεσιακοί χώροι και σκάλες κυκλοφορίας  
δεξιά:  
09. Αστικός χώρος κάτω από τον αναρτημένο όγκο του μουσείου



10. Άποψη του MASP με τον αναρτημένο όγκο και το Μουσείο από κάτω



Το αναρτημένο τμήμα του μουσείου στηρίζεται από ένα σύστημα δύο δοκών προεντεταμένου σκυροδέματος, σε απόσταση 15 μέτρων, που συνδέονται με δύο μεγάλα υποστυλώματα, η καθεμία, με άνοιγμα 70 μέτρων, επιτρέποντας τη δημιουργία ενός δημόσιου χώρου κάτω από αυτό και την οπτική επαφή με την πόλη. Η επικοινωνία του όγκου αυτού με το υπόλοιπο μουσείο επιτυγχάνεται μέσω ενός γυάλινου ανελκυστήρα. Αρχικά, η Lina Bo Bardi είχε οραματιστεί αυτόν τον όγκο ως κλειστό κουτί αλλά κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού αποφάσισε την πλήρωση με γυαλί, δίνοντας έμφαση στη διαφάνεια δοκιμάζοντας τα όρια θεμελιωδών ιδεών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Η ιδέα του ελεύθερου ισόγειου χώρου, της αναρτημένης κατασκευής και του διαφανούς εσωτερικού χώρου εμφανίστηκαν σε τόσο μεγάλη διάσταση που ξεπέρασαν το πεδίο της αρχικής τους σύλληψης.<sup>25</sup>

«Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας σχεδιασμού του MASP, στη λεωφόρο Paulista, αναζήτησα μια απλή αρχιτεκτονική, ικανή να επικοινωνήσει γρήγορα αυτό που κάποτε λεγόταν μνημειακό. Αυτή είναι η αίσθηση μιας συλλογικής, αστικής αξιοπρέπειας»<sup>26</sup>

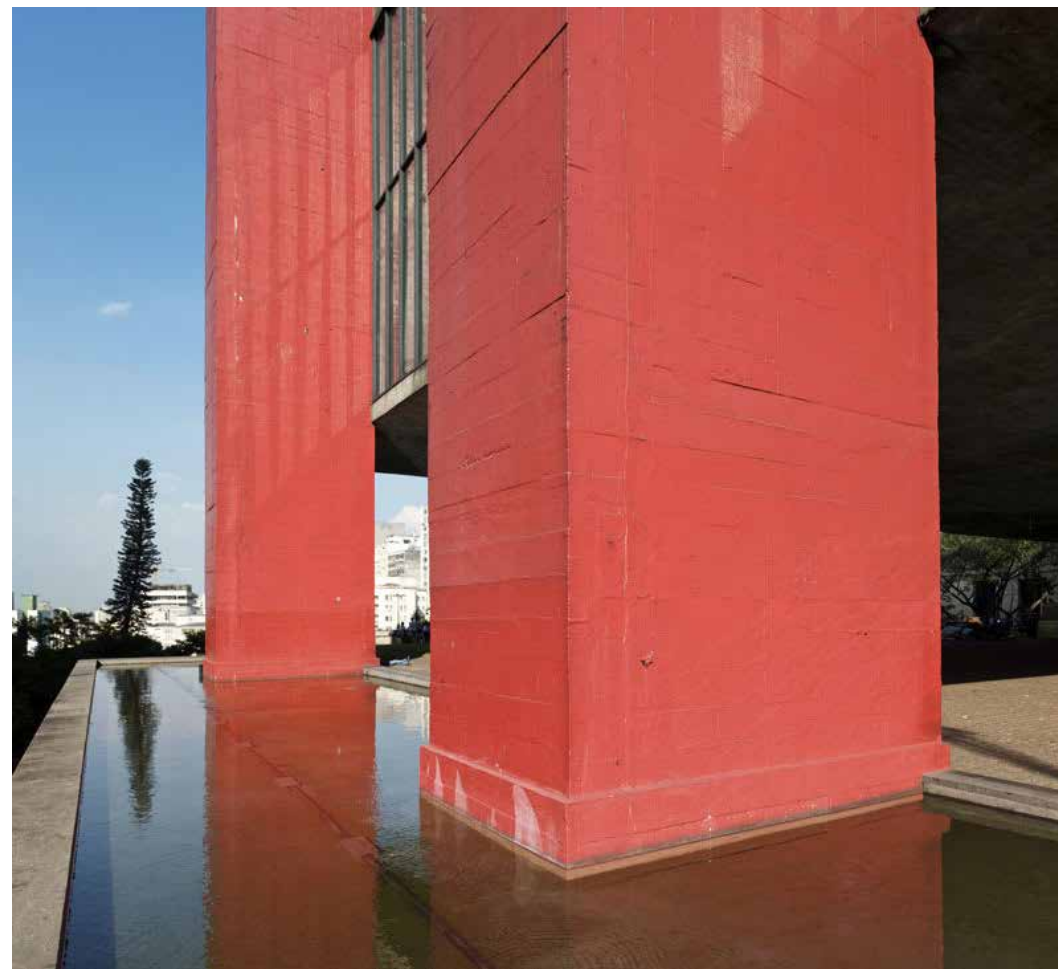
25 Fischer, S., "The Horizons of Lina Bo Bardi: The museu de arte de Sao Paulo in the Context of European postwar Concepts of architecture", "lina bo bardi 100, brazil's alternative path to modernism", 2013

26 Lina Bo Bardi, Instituto Lina Bo PM Bardi, Σάο Πάολο, 1993, σελ. 100





αριστερά  
11. Ευφήμερη αγορά στον ημιυπαίθριο αστικό χώρο  
δεξιά  
12. Εξωτερικές διαμορφώσεις με λίμνες νερού στη βάση των υποστυλωμάτων



Τα κύρια υλικά είναι το εμφανές σκυρόδεμα, το γυαλί, ενώ οι πυλώνες και οι δοκοί ανάρτησης είναι βαμμένοι σε χρώμα κόκκινο. Στο επίπεδο της πλατείας, περιμετρικά των πυλώνων σχεδιάστηκαν λίμνες νερού. Όλες οι εγκαταστάσεις συμπεριλαμβανομένου του κλιματισμού είναι ορατές. Η Lina Bo Bardi προσπάθησε επίσης να κρατήσει τα ακανόνιστα σημάδια του ξυλότυπου, όχι για αισθητικό αποτέλεσμα αλλά ως αποτύπωμα της κατασκευαστικής εργασίας. Το κτίριο δεν πρέπει να είναι ένα κομψό προϊόν της εποχής της μηχανής, αλλά να αποκαλύπτει την ανθρώπινη προσπάθεια που εμπλέκεται στην παραγωγή του.<sup>27</sup>

Σε αντίθεση με άλλους αρχιτέκτονες της εποχής, που ανέπτυξαν δικό τους αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο, η Lina προσπάθησε να βρει τρόπους να εκφράσει την κοινωνία και τον πολιτισμό χωρίς την χρήση στιλιστικών τυποποιήσεων. Μια φράση της, είκοσι χρόνια μετά την ολοκλήρωση του, που έλεγε ότι το μουσείο μπορεί να χαρακτηριστεί ακόμα και άσχημο, περιείχε όλη της την πρόθεση. Ζητούμενο δεν ήταν η ομορφιά αλλά η ελευθερία.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Standler, D., *The Other Way Around: the Modernist movement in Brasil*, Third World Modernism: Architecture, Development, and Identity, ed. Duanfang Lu (Routledge), 2010, σελ.49

<sup>28</sup> Fischer, S., *"The Horizons of Lina Bo Bardi: The museu de arte de Sao Paulo in the Context of European postwar Concepts of architecture"*, *"lina bo bardi 100, brazil's alternative path to modernism"*, 2013

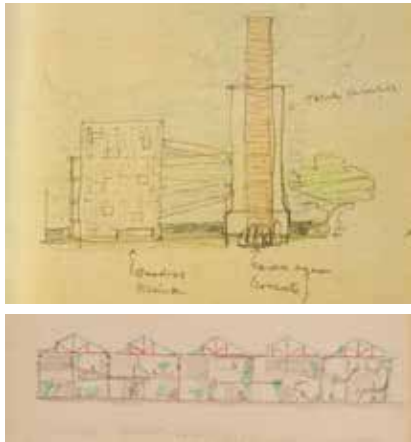






**SESC**  
**Pompeia Factory, São Paulo, 1977-86**  
**Κέντρο Αναψυχής και Αθλητισμού**

13. Lina Bo Bardi, Σκίτσα για το πολιτιστικό κέντρο, SESC Pompeia, 1985, Πηγή: Oliveira (2006)



14. κάτοψη, SESC Pompeia, 1985

Το έργο που περιγράφει σαφέστερα τη ρήξη της Bo Bardi με τον μοντερνισμό είναι το πολιτιστικό κέντρο SESC Pompeia στο Σάο Πάολο. Πρόκειται για μια επανάχρηση και επέκταση ενός πρώην εργοστασίου βαρελιών, η οποία ήταν περιβαλλοντικά ευαίσθητη και ποιητική ταυτόχρονα, δημιουργώντας ένα συγκρότημα και μια τοπογραφία παλιού και νέου. Το έργο ανατέθηκε στη Lina από τον SESC-Social Service of Commerce, έναν ιδιωτικό μη κερδοσκοπικό οργανισμό, με σκοπό κατασκευάσει ένα νέο οικοδόμημα για πολιτιστικές δραστηριότητες.

Η πρότασή της περιελάμβανε ένα ευρύ πρόγραμμα δραστηριοτήτων, αθλητισμού, εκπαίδευσης και κοινωνικοποίησης που οδήγησε σε νέες κατασκευές, ειδικά για τον αθλητισμό. Οι πολιτιστικές χρήσεις στεγάστηκαν στις υφιστάμενες αποθήκες, ενώ η επέμβαση σε αυτές σχεδόν δε γινόταν αντιληπτή.

Στο σχεδιασμό του SESC η Lina Bo Bardi προσθέτει δύο νέα κτίρια πέντε ορόφων από εμφανές σκυρόδεμα, που στεγάζουν τις αθλητικές εγκαταστάσεις ενώ μια τρίτη προσθήκη, αποτελεί τη δεξαμενή νερού που υπενθυμίζει σκόπιμα την κατεδαφισμένη καπνοδόχο του εργοστασίου. Στην όψη της είναι διακριτές μεγάλες ζώνες εμφανούς σκυροδέματος, με πιο τραχύ φινίρισμα από την απλή βιομηχανική δομή στην οποία αναφέρεται.<sup>29</sup> Η σύνδεση των δύο κύριων κτιρίων πραγματοποιείται μέσω εναέριων πεζογέφυρων. Πρόκειται για μία άτακτη παράθεση βραχιόνων εμφανούς σκυροδέματος, ή την αφαίρεση ακανόνιστων σχημάτων από τους τοίχους για να τη δημιουργία ανοιγμάτων εμπνευσμένων από προϊστορικά σπήλαια, λειτουργικά αιτιολογημένα από την απαίτηση για διαμπερή αερισμό για τα αθλητικά γήπεδα. Χαρακτηριστικό επίσης είναι το κόκκινο χρώμα που έχουν οι μεταλλικές λεπτομέρειες στα κουφώματα, στις κουπαστές και στους αεραγωγούς σε όλο το συγκρότημα για να δηλώνουν τις επεμβάσεις.

<sup>29</sup> Η Bo Bardi έγραψε ότι ο λεπτομερής σχεδιασμός της δεξαμενής αφέθηκε στους κατασκευαστές οι οποίοι ανέπτυξαν οι ίδιοι την εμφάνιση της τελικής δομής, η οποία καθορίστηκε από τον ξυλότυπο από κόντρα πλακέ που ολισθαίνει μέχρι τον πύργο για να προσφέρει χώρο για 56 δακτυλίους, ο ένας πάνω από τον άλλο, ύψους 1 μέτρου. Τα απορρίμματα βαμβακιού στην εξωτερική όψη χρησιμοποιήθηκαν ως στοιχείο σφράγισης κατά τη διάρκεια της φάσης σκυροδέματος και δημιούργησαν το τελικό αποτέλεσμα δαντέλας της επιφάνειας.



15, 16, 17. Επεμβάσεις στις υφιστάμενες αποθήκες, photography by Marcus Lanz, 2014





18, 19, 20.

Από το εσωτερικό του κτιρίου, οι μεγάλες οπές στο κέλυφος πλαισιώνουν το σύνθετο μητροπολιτικό τοπίο του Σάο Πάολο. Εξωτερικά, αυτές οι οπές μοιάζουν με διατρήσεις σκαλισμένες με το χέρι σε τραχύ σκυρόδεμα ενός “κούφιου όγκου”. Όπως αναφέρει ο Zeuler Lima, αυτά τα ανοίγματα αναβιώνουν την ετυμολογική έννοια της λέξης janela, που σημαίνει παράθυρο στα πορτογαλικά. Υπάρχουν μεταξύ της μοντέρνας λογικής και του αυθορμητισμού της καθημερινής ζωής και του λαϊκού πολιτισμού, συγχωνεύονται εκεί που το ένα έργο της Lina Bo Bardi ξεκινάει και το άλλο τελειώνει<sup>30</sup>. Τα ανοίγματα εξηγούν το επακόλουθο μιας μακράς γενεαλογίας στη σκέψη και το σχεδιασμό της μοναδικής αυτής αρχιτέκτονος. Μία από τις σημαντικότερες συμβολές της Lina Bo Bardi στο σχεδιασμό ήταν η εστίασή της στον **πολιτιστικό** και **ανθρωπολογικό χαρακτήρα** της αρχιτεκτονικής και στην ικανότητά της να διασταυρώνει το μοντέρνο με το παραδοσιακό λεξιλόγιο.<sup>31</sup>

Ο κριτικός Eduardo Subirats αναφέρθηκε στην αισθητική του παιχνιδιού του κτιρίου, ως ένα ποιητικό μετασχηματισμό ενός πρώην χώρου χειρωνακτικής εργασίας σε χώρο δημιουργικότητας και χαλάρωσης<sup>32</sup>. “Το SESC ορίζει μια συγκεκριμένα **αίσθηση πολιτιστικής αρχιτεκτονικής μέσω της αξιοπρέπειας της ανθρωπίνης**

30 Zeuler L., *The faces of Janus: modernism and hybridisation in the architecture of Lina Bo Bardi* (άρθρο), The Journal of Architecture, τεύχος 11, 2006, σελ. 257

31 Codebò, A. *The architect weaving the city: Lina Bo Bardi's praxis in the SESC Pompeia*, VIRUS, τεύχος 14, 2017

32 Τον συνδέει με τις έννοιες της φτώχειας και με τις αντιλήψεις του Johann Huizinga για τη δημιουργικότητα και το παιχνίδι από τον Hotno Ludens, που είναι ακόμα στην μόδα στην ελευθεριακή αριστερά.



ζωής, μέσω της ενεργού συμμετοχής στη διαδικασία της καλλιτεχνικής επικοινωνίας, της συλλογικής διαχείρισης της γνώσης, της δημιουργίας από κοινού μιας συλλογικής ταυτότητας.”<sup>33</sup>

Εδώ, συνεχίστηκαν τα πειράματα της Bo Bardi με οπλισμένο εμφανές σκυρόδεμα. Το συγκρότημα, επηρεασμένο από τις κοινωνικές και πολιτιστικές δυνατότητες της αρχιτεκτονικής, απεικονίζει την δύναμη της αρχιτεκτονικής ως «**παράγοντα κοινωνικής αλλαγής**», υποστηρίζοντας τους κατοίκους μιας φτωχής γειτονιάς με πολιτιστικές και αθλητικές εγκαταστάσεις, διατηρώντας την **ταυτότητα**, τη **μνήμη** και την **ιστορία** με προσεκτική επανάχρηση και επέκταση.

Το έργο της Bardi για το SESC Pompeia αποτελεί ένα δημοκρατικό χώρο με την προτίμηση για απλούστευση και την υλοποίηση μιας καθημερινής λαϊκής αρχιτεκτονικής. Όπως δήλωσε και η ίδια «**μια φτωχή αρχιτεκτονική, όχι με την έννοια της φτωχής αλλά με την παραδοσιακή έννοια της μέγιστης επικοινωνίας και αξιοπρέπειας με ελάχιστα, ταπεινά μέσα**”.<sup>34</sup>

33 Williams J.R., *Brazil modern architectures in history*, Reaction Books Ltd, 2009, σελ. 170

34 Bo Bardi, L., *Stones against Diamonds*, London: Architectural Association, 2013, σελ. 98



ΕΠΙΧΕΙΡΩΝΤΑΣ  
ΜΙΑ  
ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ  
ΤΟΥ  
ΕΡΓΟΥ  
ΤΟΥ  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ

Στα έργα της Lina Bo Bardi βρίσκουμε την αποδοχή των τοπικών μεθόδων κατασκευής ως έναν τρόπο έκφρασης στο χειρισμό της ποικίλης τοπογραφίας, και στη συνολική έκθεση των δομικών στοιχείων των κτιρίων. Η δουλειά της αποκαλύπτει μια σειρά αρχιτεκτονικών γλωσσών και αυτή της η διαφορετικότητα μπορεί να θεωρηθεί ως μοτίβο τοπικών επιρροών. Η κατασκευαστική μορφή και ο υλικός χαρακτήρας ήταν αναπόσπαστο στοιχείο μιας εξελισσόμενης έκφρασης στο αρχιτεκτονικό της έργο.<sup>35</sup> Ήταν έμπειρη στη χρήση του εμφανούς σκυροδέματος και της τολμηρής απλοποίησης της κατασκευαστικής λογικής μεγάλης κλίμακας.

Έδωσε μεγάλη σημασία στο σχεδιασμό του δημοσίου χώρου και στην επανάκτησή του από τον καθημερινό πολίτη. Όπως έγραψε ο Aldo Van Eyck, μετά την κατασκευή του MASP “...ήταν ένα καταπληκτικό κατόρθωμα για το κτίριο να βρίσκεται πράγματι τόσο εκεί όσο και όχι, δίνοντας πίσω στην πόλη τόσο χώρο όσο πήρε από αυτήν.”<sup>36</sup> Τα προοπτικά σχέδια του MASP της Bo Bardi, για παράδειγμα, δεν αντιπροσωπεύουν ως επί το πλείστον τους τυπικούς επισκέπτες σε ένα συγκρότημα μουσείων, τους πλούσιους και τους προνομιούχους. Αντιπροσωπεύουν παιδιά, ένα τμήμα της κοινωνίας που εμπλέκεται ρητορικά με τους φτωχούς. Τα παιδιά και οι φτωχοί είναι για την Bo Bardi το ίδιο πράγμα, απλοί άνθρωποι από τους οποίους ο πολιτισμός μπορεί και πρέπει να μάθει.

Όπως επεσήμανε η Ruth Zein, η Lina Bo Bardi συνέβαλε στο μετασχηματισμό του τοπικού πανοράματος του Σάο Πάολο, στην οργάνωση εκθέσεων, στην έκδοση ενός περιοδικού τέχνης και αρχιτεκτονικής και στο σχεδιασμό μερικών από τα σημαντικότερα έργα της βραζιλιάνικης αρχιτεκτονικής, όπως το μουσείο MASP και το SESC.<sup>37</sup> Βύθισε τον εαυτό της στο γραπτό λόγο και η αρχιτεκτονική γραφή έγινε ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξή της ως αρχιτέκτονα. Στα γραπτά της, προώθησε το κοινωνικό και πολιτισμικό δυναμικό της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού και πρότεινε νέες παραμέτρους για τη σχεδιαστική σκέψη σχετικά με την **επανάχρηση (adaptive reuse)**, που περιελάμβανε τις έννοιές της για την «**ιστορική τραχύτητα**» και την «**ανοχή στην ατέλεια**».<sup>38</sup>

35    **Lehmann, S.**, *An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi*, Elsevier, 2016, σελ. 9

36    **Williams J.R.**, *Brazil modern architectures in history*, Reaction Books Ltd, 2009, σελ. 173

37    **Zein, R. V.**, Other Brazilian architectures, Barcelona: 2G Revista, Internacional de Arquitectura, No 8, 1998, σελ. 14

38    Παρόλο που είναι αλήθεια ότι οι δραστηριότητες της Lina Bo Bardi χαρακτηρίζονται από την προσωπική της επαφή και ότι η αρχιτεκτονική της, όπως αποδεικνύει ο **Zeuler Lima** στη λεπτομερή σκιαγράφιση της Lina, είναι βαθιά επηρεασμένη από τις διανοητικές αντιπαράθεσεις που αντιμετώπισε κατά τη διάρκεια της παραμονής της στη Βορειοανατολική Βραζιλιάνικη πολιτεία Bahia, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι βαθιές σχέσεις της με την Ιταλία την έκαναν ενήμερη για την αναμφισβήτητη στενή επαφή με τα ερείπια και την απαραίτητη συντήρησή τους.



21.

Το έργο της Lina Bo Bardi θα μπορούσε επομένως να εκληφθεί ως ένας άλλος κρίσιμος παράγοντας για την κατασκευή ενός τύπου βραζιλιάνικου νεωτερισμού που καθορίστηκε από την παρουσία της παράδοσης. Ωστόσο, η πρακτική της ήταν επίσης γεμάτη από μοναδικά χαρακτηριστικά. Η Bardi έκανε διάλογο με την παράδοση, αλλά με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Δεν ενδιαφερόταν για την αποικιακή κληρονομιά της Βραζιλίας, αλλά για τα σημάδια που άφησαν οι Βραζιλιάνοι στην παράδοση.

Η πειραματική προσέγγισή της Lina Bo Bardi κυμάνθηκε από την **τολμηρή χρήση της τεχνολογίας** στην κατασκευή, όπως στην ανάρτηση κτιριακού όγκου για το MASP πλάτους 70 μέτρων, σε πειράματα μικρής κλίμακας με σκυρόδεμα (Teatro Gregorio, Salvador, Bahia), στην **προσεκτική αποκατάσταση κτιρίων πολιτιστικής κληρονομιάς**, ανοίγοντας έτσι έναν εναλλακτικό τρόπο στον μοντερνισμό που καθιστά τη Βραζιλία μια μοναδική περίπτωση στο διεθνές προσκήνιο.

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ  
PAULO MENDES  
DA ROCHA ΚΑΙ  
Η ΕΝΤΑΞΗ ΤΗΣ  
ΜΠΡΟΥΤΑΛΙΣΤΙΚΗΣ  
ΤΑΣΗΣ ΣΤΗΝ  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ

*“ What does the poet say?  
Naturally a poem consists  
only of feelings, but it is  
made up of words.  
In exactly the same way,  
the city can be pure emo-  
tion, but it is made up of  
technology.”*

**Paulo Mendes da Rocha**





# Paulo Mendes da Rocha



ΠΡΩΙΜΟ  
ΕΡΓΟ,  
ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ  
ΚΑΙ ΠΡΩΤΕΣ  
ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ

BR1



**B1. Πρώιμο έργο, καταβολές και πρώτες διακρίσεις**



01. Paulo Mendes da Rocha  
Paulistano Chair, 1956



02. Σκίτσα του αρχιτέκτονα για  
σωτηρική διαμόρφωση της αστικής  
κατοικίας της Luiz Stringari, Sao Paulo,  
1956

Ο Paulo Archias Mendes da Rocha, όπως είναι το πλήρες όνομά του, γεννήθηκε στις 25 Οκτωβρίου 1928 στη Vitória της πολιτείας Espírito Santo της Βραζιλίας. Μετακόμισε στο Σάο Πάολο ως παιδί με τη μητέρα του και τον πατέρα του, Βραζιλιάνο μηχανικό. Αφού ολοκλήρωσε το πτυχίο της αρχιτεκτονικής το 1954 στο Πανεπιστήμιο Mackenzie στο Σάο Πάολο ξεκίνησε την καριέρα του στην πόλη αυτή. Το 1958 κέρδισε τον διαγωνισμό για την κατασκευή του Αθλητικού Κέντρου, **Club Athletico Paulistano**, για το οποίο έλαβε το Grand Prize του Προέδρου της Δημο-

κρατίας στην VI Bienal του Σάο Πάολο. Κέρδισε το διαγωνισμό για το Jockey Club στην Goiânia το 1963 και το 1969 και το διαγωνισμό για την κατασκευή του βραζιλιάνικου περιπτέρου για την **Expo 1970** στην **Osaka**. Ήταν το πρώτο του κτίριο στη διεθνή σκηνή, ενώ ακολουθήθηκαν πολλά άλλα, συμπεριλαμβανομένου το 2004 ενός έργου στην Ισπανία για τη διεύρυνση και την αναδιοργάνωση της πανεπιστημιούπολης του Πανεπιστημίου του Vigo.

Ο Paulo Mendes da Rocha σπούδασε σε μια περίοδο, που παρά τις πολιτικές εντάσεις, η χώρα απολάμβανε ραγδαία και ισχυρή οικονομική ανάπτυξη και εκβιομηχάνιση. Κατά τη φοίτηση του στο **Mackenzie** διδάχθηκε κλασσική αρχιτεκτονική, λαμβάνοντας παράλληλα και σημαντικές γνώσεις μηχανικής και κατασκευής, οι οποίες εμπότισαν όλο το έργο του. Από τα πρώτα του βήματα φαίνεται πως ήρθε σε επαφή με την ανώτερη κοινωνική τάξη διακοσμώντας πολλές φορές τις οικίες τους με έπιπλα του μοντέρνου, ενώ το 1956 σχεδίασε την **Paulistano chair**<sup>39</sup>. Μεταξύ των πολλών σχέσεων που δημιουργήσε εκείνη την εποχή ο Mendes da Rocha, σημαντικό είναι να αναφερθεί η στενή σχέση του με τον Joao Batista Vilanova Artigas. Η συνάντησή τους ήταν, σύμφωνα με λόγια του ίδιου του Paulo Mendes da Rocha, «αποκάλυψη» με την έννοια ότι βοήθησε να έρθουν στην επιφάνεια ποιότητες που ακόμα δεν είχαν εκφραστεί. “*Artigas ...taught paths, routes, ways forward, and hopes, as if life were a ship and ideas were stars marking the sea of events.*”<sup>40</sup>

Συνεργάστηκαν σε μεγάλα έργα, όπως το Plano de Acao<sup>41</sup> για τη δημιουργία σχολείων ή σε προγράμματα που χρηματοδοτούσε η κυβέρνηση για το σχεδιασμό εργατικών κατοικιών (CECAP 1967).<sup>42</sup> Προσκεκλημένος από τον Vilanova Artigas άρχισε να διδάσκει στη Σχολή Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας του Πανεπιστημίου του Σάο Πάολο (FAU-USP) το 1959. Απομακρύνθηκε από το Πανεπιστήμιο το 1969, λόγω του στρατιωτικού πραξικοπήματος, και επέστρεψε για να διδάξει το 1980.

Το έργο του έχει δημοσιευθεί σε εθνικά και ξένα περιοδικά και έχει λάβει τα τελευταία χρόνια ευρεία διεθνή αναγνώριση. Εκτός από το βραβείο **Pritzker**, ο Mendes da Rocha έλαβε και άλλα κορυφαία τιμητικά βραβεία της αρχιτεκτονικής, όπως το **Golden Lion** το 2016 στην Biennale της Βενετίας, επίσης το ίδιο έτος, το Præmium Imperiale για την αρχιτεκτονική και το 2017 το Royal Gold Medal από το Royal Institute of British Architects (**RIBA**).

39 Οι νέοι αρχιτέκτονες του Σάο Πάολο(Miguel Forte, Jacob Ruchti, Roberto Aflalo, Chen Y Hwa και Carlos Millan) σύντομα συνειδητοποίησαν ότι η τοπική αγορά δεν ήταν σε θέση να παράσχει την κατάλληλη επίπλωση για τα έργα τους και έτσι άρχισαν να τα δημιουργούν οι ίδιοι. Δημιούργησαν πολυθρόνες και καναπέδες καθώς και κουρτίνες εμπνευσμένες από την Ιαπωνία, οι οποίες άρχισαν να κοσμούν κατοικίες των ευκατάστατων. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο Mendes da Rocha εντάχθηκε σε αυτή την προσπάθεια να αναπτύξει κατάλληλα έπιπλα για την «πόλη που μεγαλώνει περισσότερο στον κόσμο».

40 **Pisani, D.**, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.47

41 Πρόγραμμα που πρότεινε το 1959, ο νέος Πρόεδρος Carvalho Pinto για τη δημιουργία υποδομών εκπαίδευσης, πολιτισμού και έρευνας.

42 Πρόγραμμα που προέβλεπε τη δημιουργία 10.680 μονάδων κατοίκησης , καθώς και ενός δικτύου με υπηρεσίες και άλλες παροχές, όπως ένα νοσοκομείο, δώδεκα σχολεία, δύο σινεμά, ένα στάδιο, εκκλησία , εμπορικά καταστήματα. Ο Vialnova Artigas το 1967 κάλεσε τους Paulo Mendes da Rocha και Fabio Penteadto να εργαστούν μαζί σε ένα εγχείρημα που σημάδεψε την αρχή της ιστορίας των μεγάλων έργων για την καριέρα και των τριών.

# Club Atlético Paulistano

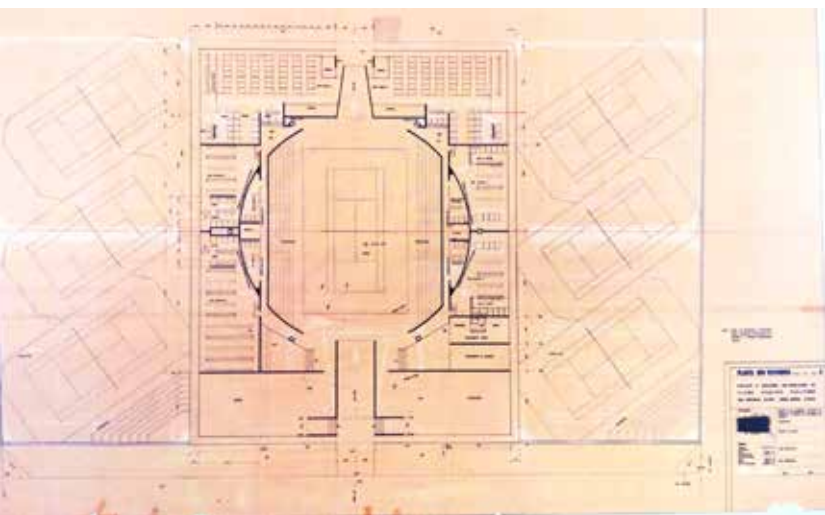
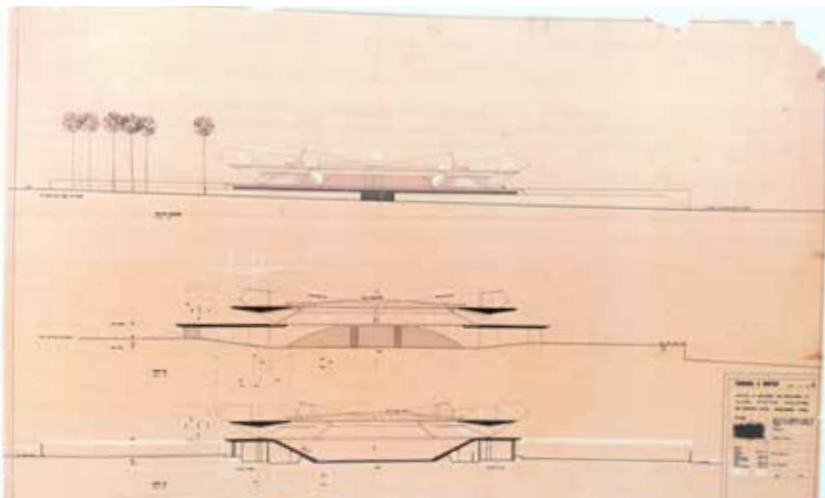
03. Άποψη της υπερυψωμένης πλατείας και του στεγάστρου

## Club Atlético Paulistano Αθλητικό Κέντρο του Σάο Πάολο, 1958

Το έργο που σημάδεψε την αρχή της καριέρας του Paulo Mendes da Rocha ήταν το **Ginásio do Clube Atlético Paulistano** που σχεδίασε με τον João de Gennaro και για το οποίο κέρδισε εθνικό διαγωνισμό το 1958. Οι αρχιτέκτονες οργάνωσαν όλες τις λειτουργίες σε ένα ενιαίο κτίριο, διαμορφωμένο ως μια μεγάλη βάση που στηρίζει ένα κυκλικό σώμα. Η διάταξή του ήταν η λογική συνέπεια ορισμένων αρχών: η ανάγκη να επικεντρωθούν οι διάφορες δραστηριότητες, ιδίως ο αθλητισμός και ορισμένες βοηθητικές εγκαταστάσεις, σε ένα ενιαίο κτίριο, ανοικτό, σε όσες λειτουργίες ήταν δυνατό, το οποίο να εκπληρώνει τις παραπάνω αρχές με τον απλούστερο δυνατό τρόπο, επιτυγχάνοντας έτσι μια ξεχωριστή μορφή μνημειακότητας.<sup>43</sup>

43 Pisani, D., ό.π., σελ.22





04. 05. Paulo Mendes da Rocha  
Paulistano Club Atlético, 1958-61  
Σχέδια του αρχιτέκτονα από το αρχείο του

Η κατασκευή της οροφής του αθλητικού τομέα αποτελεί και το πιο ενδιαφέρον κομμάτι του έργου. Πρόκειται για μια μικτή κατασκευή εμφανούς οπλισμένου σκυροδέματος και χάλυβα. Έξι υποστυλώματα από εμφανές σκυρόδεμα, διατεταγμένα στις ακτίνες κύκλου, στηρίζουν ολόκληρη την οροφή. Συνδέονται με δακτύλιο από οπλισμένο σκυρόδεμα, με περίμετρο 60 μέτρα, που εξασφαλίζει τις οριζόντιες δυνάμεις που είναι απαραίτητες για την αντιστάθμιση εκείνων της οροφής. Στην κορυφή καθενός από τα υποστυλώματα ενσωματώνεται ένα ζευγάρι χαλύβδινων ράβδων, που λειτουργούν ως αντιρίδες στήριξης για τη μεταλλική οροφή του αθλητικού κέντρου. Η ανεξαρτησία του δακτυλίου από την οροφή υποδηλώνεται από ένα κενό που έχει απομείνει μεταξύ τους, το οποίο με τη σειρά του προμηθεύει το εσωτερικό με μια πρόσθετη πηγή φυσικού φωτός.<sup>44</sup>

Τα χαρακτηριστικά του πρώιμου αυτού έργου του, που εντοπίζονται και στις μεταγενέστερες κατασκευές του Mendes da Rocha, άνοιξαν νέες προοπτικές για τα πειράματα που πραγματοποίησε κατά τη διάρκεια της καριέρας του.

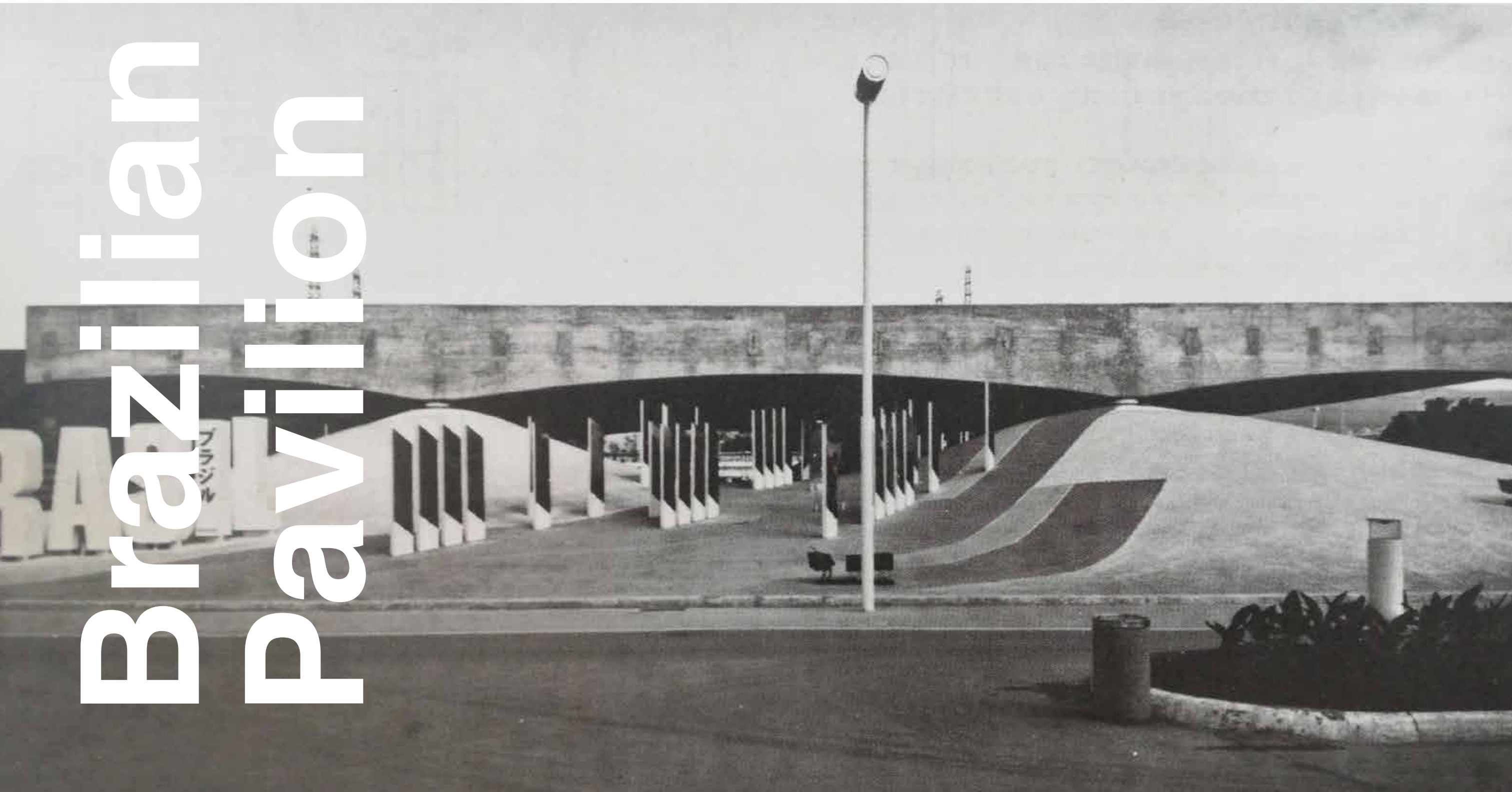
44 **Medina, A., Alba, C.** , *Few, but convincing words in the work of Paulo Mendes da Rocha*, EN BLANCO, τεύχος 17, 2015, σελ. 98



Paulo Mendes da Rocha, Paulistano Club Atlético, 1958-61  
06. Εσωτερικός χώρος άθλησης κάτω από την υπερυψωμένη πλατεία  
07. Το δομικό σύστημα στήριξης του στεγαστρού με τα υποστυλώματα και το δακτύλιο που τα συνδέει.  
08. Άποψη από το επίπεδο του δρόμου



# Brazilian Pavilion





**Brazilian Pavilion**  
**Expo '70, Osaka, Japan**

Ο Paulo Mendes da Rocha το 1969 κέρδισε τον Εθνικό διαγωνισμό για το Βραζιλιάνικο Περίπτερο για την Expo '70<sup>45</sup>, στην Οσάκα με μία ομάδα αποτελούμενη από τους Jorge Caron, Marcello Nitsche, Júlio Katinsky και Ruy Ohtake. Η περιοχή που είχε στη διάθεσή του το περίπτερο της Βραζιλίας<sup>46</sup> ήταν περίπου 50 x 82 μέτρα. Η πρόταση οριζόταν από ένα μεγάλο στέγαστρο που ακολουθούσε τις αναλογίες της χρυσής τομής του οικοπέδου του περιπτέρου, με τη μικρότερη διάσταση του χώρου να θεωρείται η μεγαλύτερη διάσταση της οροφής, δημιουργώντας μια περίμετρο 32 x 50 μέτρα, διατεταγμένη εγκάρσια και καταλαμβάνοντας το πλήρες πλάτος της θέσης. Δύο ανεξάρτητες υπόγειες περιοχές που φιλοξενούσαν την έκθεση και τις υποστηρικτικές χρήσεις, προσβάσιμες από τις δικές τους ράμπες ολοκλήρωναν το σχεδιασμό. Το σχεδόν κεντρικό τμήμα του χώρου, το οποίο ήταν οργανωμένο γύρω από τον πυλώνα διπλής καμάρας, με το έδαφος να υποχωρεί, δεν ήταν άμεσα ορατό από τον κεντρικό δρόμο λόγω των «αναχωμάτων» που δηιούργησαν οι αρχιτέκτονες στην περιοχή.

Τα κύρια στοιχεία του σχεδιασμού ήταν: **η οροφή** (τα δύο δοκάρια και οι χοάνες φωτισμού), **τα υποστυλώματα** (μόνο ένα ορατό υποστύλωμα που σχηματιζόταν από τη διασταύρωση δύο καμάρων, τα άλλα ήταν «ενσωματωμένα» στο ανάγλυφο) ,**οι ράμπες πρόσβασης**, ένα **σύνολο 16 στύλων για σημαίες**, το τεχνητά διαμορφωμένο **ανάγλυφο** ομοιόμορφα καλυμμένο με ένα στρώμα ασφάλτου.

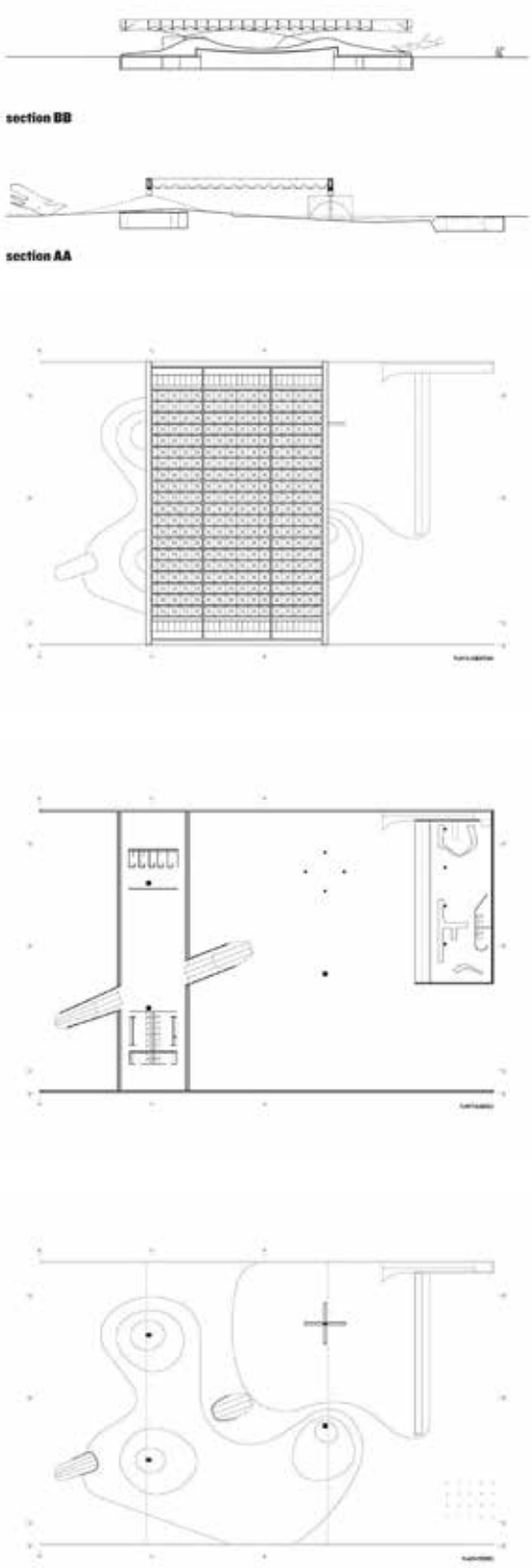
Η οριζόντια και σχετικά χαμηλή οροφή αποτέλεσε το κύριο αρχιτεκτονικό στοιχείο του συγκροτήματος. Κατασκευασμένη από προεντεταμένο σκυρόδεμα, σχηματίστηκε από δύο διαμήκεις δοκούς που κυμαίνονταν σε ύψος περίπου 2 μέτρα, αναρτημένες σε εγκάρσιες δοκούς οπλισμένου σκυροδέματος, μεταξύ των οποίων σχηματίζονταν πυραμιδοειδείς «θόλοι» στεγασμένοι στην κορυφή με γυαλί. Η κατώτερη γραμμή των διαμήκων δοκών ακολουθούσε απαλές καμπύλες γραμμές, ορίζοντας «ήπιες» καμάρες. Το υποστύλωμα με τις δύο καμάρες που διασταυρώνονται φαίνεται να αποτελεί συμβολικό αφιέρωμα τόσο στις αποικιακές καμάρες όσο και στις στήλες των πλακόστρωτων ανακτόρων της Μπραζιλία. Επιπλέον αντικατοπτρίζει μια ανησυχία μέσω της έκφρασης των φυσικών ιδιοτήτων της κατασκευής και αποτελεί μια άλλη από τις αναφορές του περιπτέρου στα πέτρινα κτίρια: την αψίδα και το θόλο.<sup>47</sup>

45 Η έκθεση Osaka Expo '70 οργανώθηκε και σχεδιάστηκε από τους Kenzo Tange και Uzo Nishiyama και διεξήχθη στα τέλη της δεκαετίας του '60, σε μια περίοδο κοινωνικών και πολιτιστικών αναταράξεων. Ο χαρακτήρας της έκθεσης ήταν η έντονη συνειδητοποίηση της μετάβασης της Ιαπωνίας από μια βιομηχανική σε μια κοινωνία της πληροφορίας[...] Χαρακτηρίστηκε από το «Space Frame», μια τεράστια στέγη που ενσωμάτωνε τα επιτεύγματα της προηγμένης τεχνολογίας. Το Festival Plaza ,ένας ανοιχτός χώρος όπου οι άνθρωποι μπορούσαν να συναντηθούν και να επικοινωνήσουν άμεσα μεταξύ τους, αποτελούσε έναν αρχιτεκτονικό υβριδισμό κάπου ανάμεσα στο «αρχιτεκτονικό λογισμικό» και την αγορά.

46 Η αρχιτεκτονική περιγραφή του έργου βασίστηκε στο κείμενο των **Ruth Verde Zein** και **Izabele Amaral** “*Osaka World's Fair of 1970 and the Brazilian Pavilion*”, ArqTextos, τεύχος 16, 2010, σελ. 108-127

47 **Amaral, I., Zein R.,V.,** *Osaka World's Fair of 1970 and the Brazilian Pavilion*, ArqTextos, τεύχος 16, 2010, σελ. 121

10. Σχέδια του Βραζιλιάνικου Περιπτέρου (1969-70) για την Expo '70, Osaka, Japan



Το περίπτερο μπορεί να θεωρηθεί ως μια αρχιτεκτονική ομοιογενών υλικών, πρακτικά **μινιμαλιστική**, μια απλοποιημένη, μη διακοσμημένη κατασκευή. Διαφοροποιείται από τα εφήμερα κτίρια αυτού του τύπου γεγονότων, κατασκευασμένα από ελαφρά υλικά, καθώς η κατασκευαστική του ενότητα προσφέρει ακριβώς την εντύπωση της ανθεκτικότητας και της σταθερότητας. Το περιγραφικό κείμενο για το έργο υποδηλώνει μόνο εμμέσως το ρόλο των δομικών στοιχείων στη σύλληψη του περιπτέρου, ενώ όλη η έμφαση δίνεται στην **ανθρωπιστική έννοια** του σχεδιασμού του.<sup>48</sup>

Ο Paulo Mendes da Rocha, έχοντας πλήρη επίγνωση αυτού του γεγονότος, δημιουργεί μια αρχιτεκτονική χωρίς κτίριο, ένα δημόσιο χώρο που ορίζεται από ένα μνημιακό οριζόντιο στέγαστρο, στα πλαίσια μιας συμβολικής χειρονομίας χωρικής ενότητας και κατασκευαστικής έρευνας.

Το περίπτερο είναι κατασκευασμένο σε δύο ανεξάρτητα μέρη, το τεχνητό τοπίο και το στέγαστρο από εμφανές σκυρόδεμα, τα οποία συμβολίζονται ως αντανάκλαση της σχέσης μεταξύ φύσης και κατασκευής.<sup>49</sup>

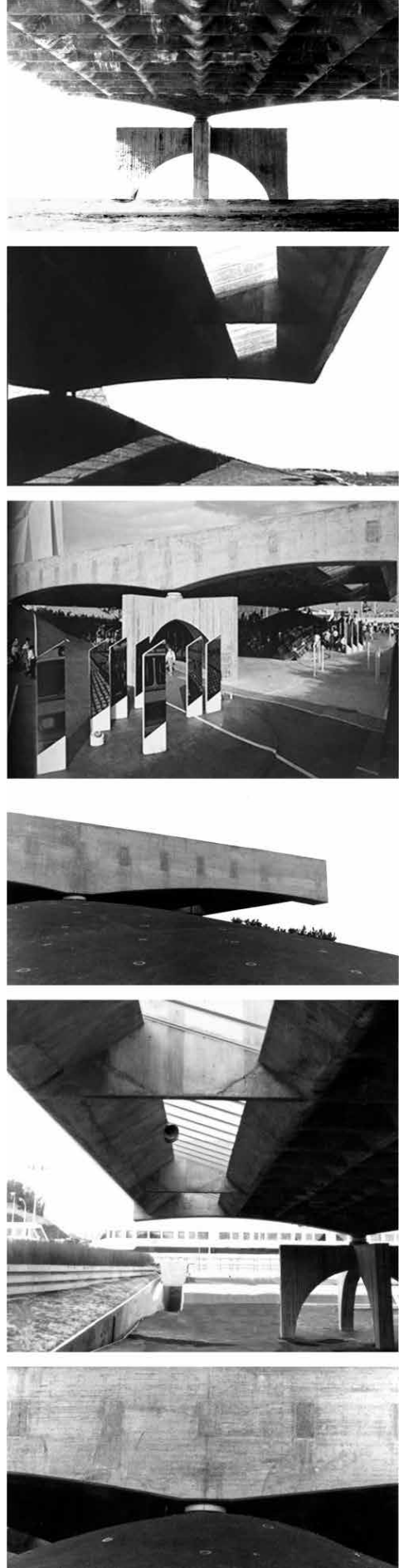
Ο διαγωνισμός για το βραζιλιάνικο περίπτερο στην Expo '70 έθεσε το ζήτημα του όρου «**εθνική ταυτότητα**». Στην περίπτωση του βραζιλιάνικου διαγωνισμού, δεν ήταν απλώς θέμα επιλογής του καλύτερου αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, αλλά και επιλογής της αρχιτεκτονικής που θα «εκπροσωπούσε» τη Βραζιλία και θα έπρεπε να μεταφέρει, έστω και συμβολικά, μια «βραζιλιάνικη ταυτότητα» που θα διαφοροποιείται από την αρχιτεκτονική άλλων γειτονικών χωρών σε μια διεθνή έκθεση. Η κριτική επιτροπή ήταν ομόφωνη στην επιλογή της, αναγνωρίζοντας την «ποιητική του σχεδίου, που συνδέεται στενά με τις βραζιλιάνικες παραδόσεις», και που υλοποιήθηκε με μια «σαφώς Βραζιλιάνικη προσέγγιση», βασισμένη στην «απελευθέρωση του εδάφους», με αποτέλεσμα ένα «χώρο πλούσιο σε μορφή και περιεχόμενο».<sup>50</sup>

48 Το μοτίβο τόξου που χρησιμοποίησε ο Mendes da Rocha στο περίπτερο αναφερόταν ρητά στο σχέδιο του Niemeyer για την κατασκευή της πόλης στο Ισραήλ (καθώς και στην Piazza San Marco στη Βενετία). Το τόξο «χρησιμοποιεί αρχιτεκτονικά στοιχεία» όπως επεσήμανε ο Flavio Motta, για να σηματοδοτήσει ένα πιθανό νέο τόπο συνάντησης για τους ανθρώπους στην πόλη.

49 Hensel M., Turko, J., *Grounds And Envelopes*, London: Routledge, 2015, σελ. 83

50 *Brazilian Pavilion for Expo '70*, περιοδικό Acrópole, τεύχος 361, 1969, σελ. 13

11. Brazilian Pavilion, Expo '70, Osaka, Japan



12. Σκίτσα: Flavio Motta, προτάσεις για τις εγκαταστάσεις της έκθεσης στο περίπτερο



13. Άποψη του εκθεσιακού χώρου κάτω από το μεγάλο στέγαστρο





Η  
ΚΑΤΟΙΚΙΑ  
ΩΣ  
ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ  
ΣΤΟ  
ΕΡΓΟ  
ΤΟΥ  
PAULO  
MENDES  
DA ROCHA



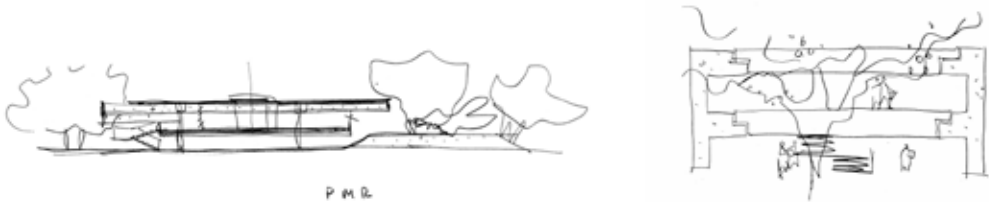


Η  
ΚΑΤΟΙΚΙΑ  
ΩΣ  
ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ  
ΣΤΟ  
ΕΡΓΟ  
ΤΟΥ  
PAULO  
MENDES  
DA ROCHA

Σε αυτή την ενότητα θα αναλυθούν τέσσερις κατοικίες<sup>51</sup> του Paulo Mendes da Rocha. Αρχικά οι δύο σχεδόν ίδιες κατοικίες στην περιοχή Butanta(1964), που σχεδιάστηκαν για τον ίδιο και την αδερφή του και αποτέλεσαν βασικό κανόνα για τις περισσότερες κατοικίες του , με παραλλαγές, έπειτα η οικία για τον Mario Masetti(1967), η διώροφη κατοικία για τον Fernando Millan(1970), μια διαφορετική περίπτωση μεγαλύτερης εσωστρέφειας και τέλος η πραγματοποίηση του προκατασκευασμένου σπιτιού, για τον μηχανικό Antonio Gerassi(1989). Στη συνέχεια θα αναλυθούν σε μια προσπάθεια εντοπισμού του λεξιλογίου του αρχιτέκτονα και αναζήτησης της κατασκευαστικής λογικής του. Επιπλέον θα συζητηθούν οι θέσεις του γύρω από το ζήτημα της κατοίκησης μέσω αναφορών από αρχιτέκτονες και θεωρητικούς του Sao Paulo, από τον περίγυρό του αλλά και σύγχρονους.

Η πηγή των σχεδίων που θα ακολουθήσουν είναι το διδακτορικό της Ruth Verde Zein : **Zein, R.V.**, *Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, PhD, Porto Alegre:PROPAR-UFRGS, 2005

51 Η αρχιτεκτονική περιγραφή των έργων βασίστηκε στις αναλύσεις του Daniele Pisani που βρίσκονται στο βιβλίο: **Pisani, D.**, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015



01. Σκίτσα του αρχιτέκτονα για τις κατοικίες Paulo Mendes da Rocha House, Butanta, 1964 και Antonio Gerassi House, 1989



# Paulo Mendes da Rocha House

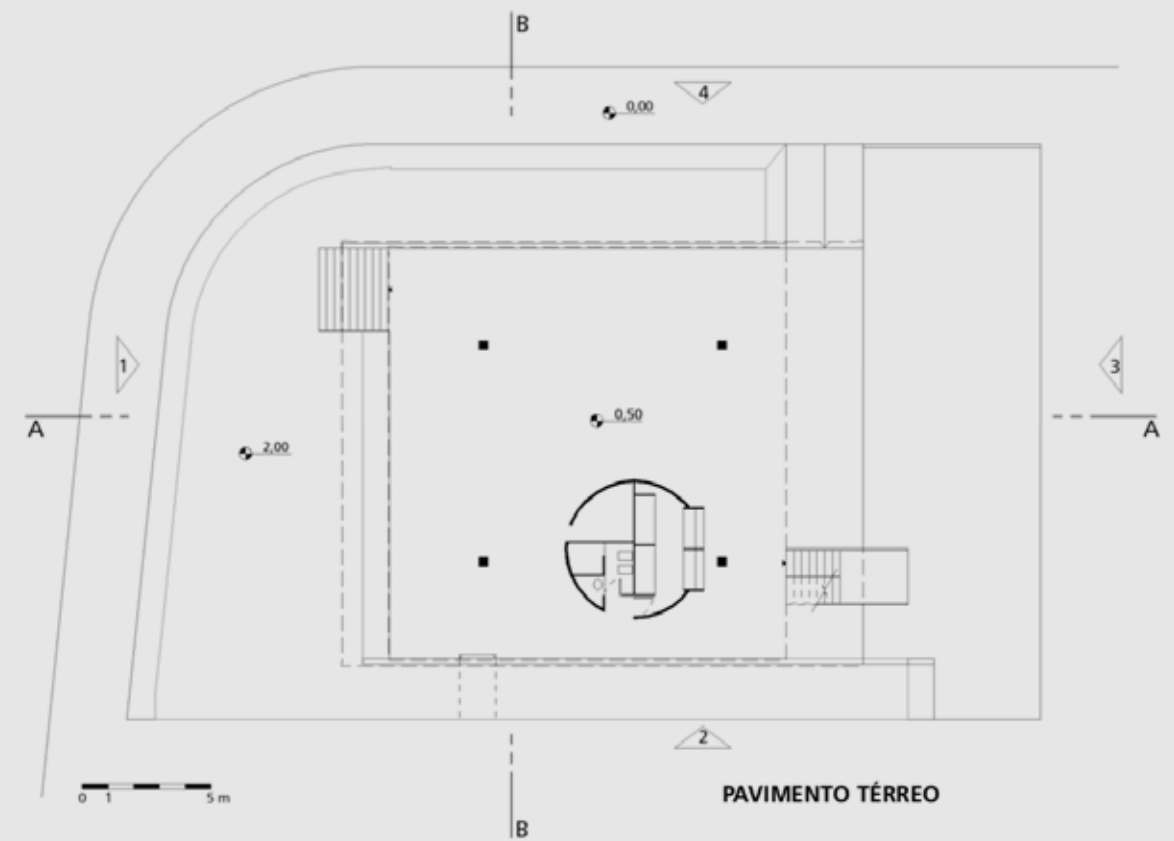
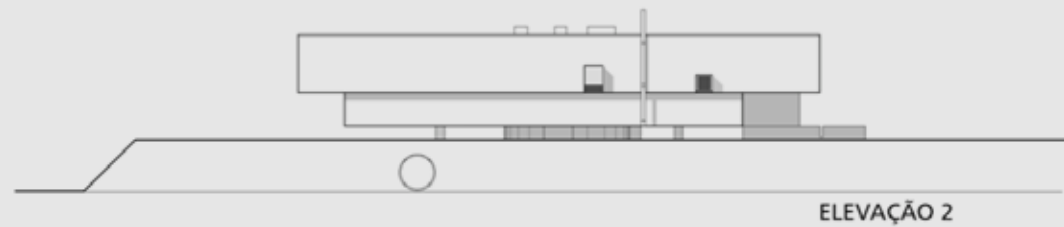
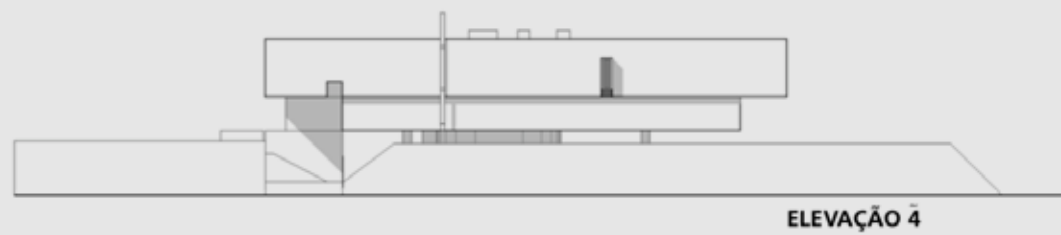
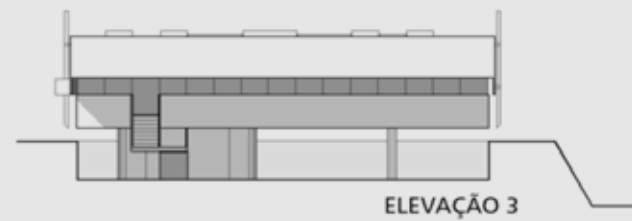
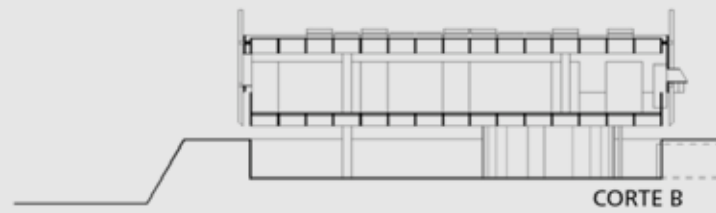


02. Όψη της κατοικίας από το δρόμο όπου φαίνεται και η υπερύψωση της από το ανάχωμα

**Paulo Mendes da Rocha House Butanta , Sao Paulo, 1964**

Το έργο μπορεί να θεωρηθεί ως μανιφέστο: τα δίδυμα σπίτια, τοποθετημένα δίπλα-δίπλα και σχεδόν πανομοιότυπα, που σχεδίασε για τον εαυτό του και την αδελφή του στην περιοχή Butantã του São Paulo. Οι κατοικίες αυτές αποτελούν το έργο στο οποίο η προγραμματική ποιότητα της οικιστικής αρχιτεκτονικής του Mendes da Rocha βρήκε την πιο αδιάλλακτη διατύπωση της.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> **Pisani, D.**, Paulo Mendes da Rocha, Complete works, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.87







04. Είσοδος στην κατοικία και η πυλωτή με την υπαίθρια διαμόρφωση

Σύμφωνα με ένα πρόγραμμα, το οποίο επανέλαβε και σε άλλες κατοικίες αργότερα, ο Mendes da Rocha ανέπτυξε το σχεδιασμό ολόκληρης της κατοικίας, με εξαίρεση το μικρό μπλοκ που περιλάμβανε τα βοηθητικά και τα δωμάτια υπηρεσίας, σε ένα ενιαίο επίπεδο πάνω σε *pilotis*. Η κάτοψή του είναι σχεδόν τετράγωνη και διαρθρώνεται από τρεις λωρίδες που είναι κάθετες στην διεύθυνση της κίνησης στο χώρο και στις όψεις με τα ανοίγματα.

Στην κεντρική ζώνη βρίσκονται η κουζίνα, τα υπνοδωμάτια, και τα λουτρά που φωτίζονται από ανοίγματα στην οροφή. Από τις δύο πλευρικές λωρίδες, η μία, που αναπτύσσεται κατά την είσοδο, είναι εντελώς απαλλαγμένη από έπιπλα και διαθέτει μόνο ένα οριζόντιο άνοιγμα κατά μήκος της όψης,<sup>53</sup> σε συνδυασμό, με ένα πάγκο, στην περίπτωση αυτή από σκυρόδεμα. Η χρήση αυτού του χώρου δεν έχει καθορισμένο σκοπό, αν και καταλαμβάνει σχεδόν το ένα πέμπτο του συνολικού χώρου.

Η ζώνη που βρίσκεται αντιδιαμετρικά περιλαμβάνει την τραπεζαρία, το χώρο καθιστικού, το τζάκι και μερικά σταθερά έπιπλα από σκυρόδεμα. Οι χώροι αυτοί ορίζονται από τοίχους σκυροδέματος και ο φωτισμός τους επιτυγχάνεται με ένα μεγάλο οριζόντιο άνοιγμα που διατρέχει όλο το μήκος της όψης. Η οροφή προεξέχει από τις δύο κύριες προσόψεις, στεγάζοντας από την μια μεριά την σκάλα που οδηγεί στο επίπεδο κατοίκησης.

53 όπως σε πολλές βίλες του Le Corbusier



05. 06. 07. Απόψεις του εσωτερικού της κατοικίας με το σαλόνι, την τραπεζαρία και το τζάκι, "η εσωτερική βεράντα"



Οι διαφορετικές μορφές φυσικού φωτισμού προσδίδουν στους διάφορους χώρους διακριτές ποιότητες. Τα οριζόντια ανοίγματα έχουν ειδικά σχεδιασμένα πλαίσια.<sup>54</sup> Το μόνο άμεσο φως που εισάγεται στα υπνοδωμάτια είναι μέσω των φεγγιτών. Μια άλλη πηγή φωτισμού προέρχεται από τις χοάνες αερισμού, οι οποίες διοχετεύουν φως στην τραπεζαρία και στους πάγκους εργασίας. Πρόκειται για μικρά κενά που διατρέχουν τον όγκο της κατοικίας στην ένωση της πλάκας με την εσωτερική πλευρά της όψης αποτελούν μια τέταρτη πηγή φωτός.



54 Ένας έξυπνος σκελετός που βασίζεται, λέει ο Mendes da Rocha, στην «εκμετάλλευση των νόμων της μηχανικής» και χαρακτηρίζεται από μια σειρά περιστρεφόμενων κουφωμάτων. Τα παράθυρα, αντί να συνδέονται με το πλαίσιο των κουφωμάτων, αναρτώνται από ένα οριζόντιο στοιχείο που βρίσκεται στην προεξέχουσα από την όψη πλάκα της οροφής, ώστε, όταν είναι ανοιχτά, να παραμένουν κεκλιμένα σε σχέση με το άνοιγμα της όψης.



08, 09, 10. Τα υπνοδωμάτια και τα ανοίγματα, οριζόντια είτε φεγγίτες, που προσδίδουν διαφορετικές ποιότητες φωτισμού στη διάρκεια της μέρας



# Mario Masetti House



11. Όψη της κατοικίας από το δρόμο



**Mario Masetti House**  
**Sao Paulo, 1967-70**



12. Άποψη εσωτερικού, κατά την είσοδο στην κατοικία

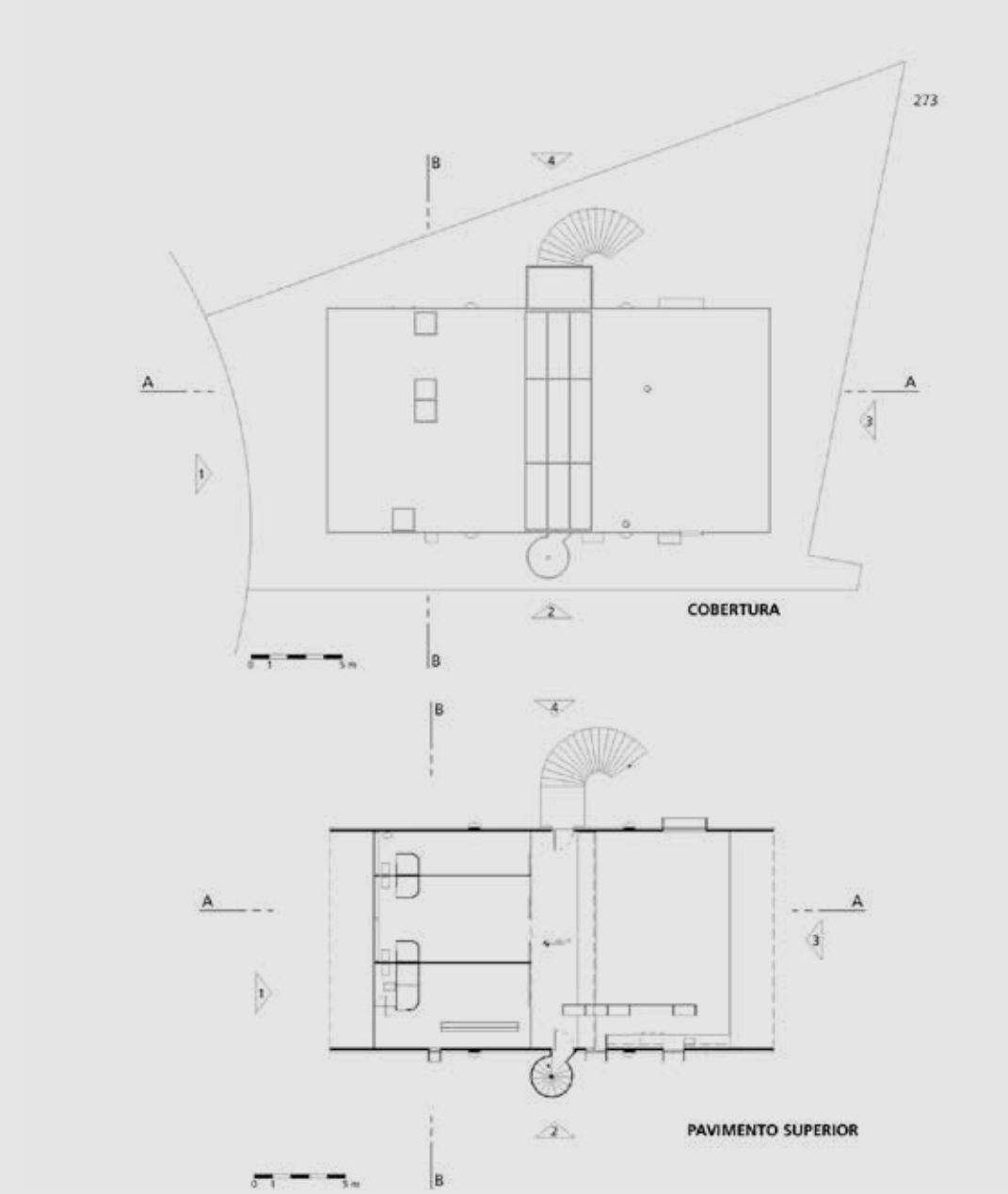
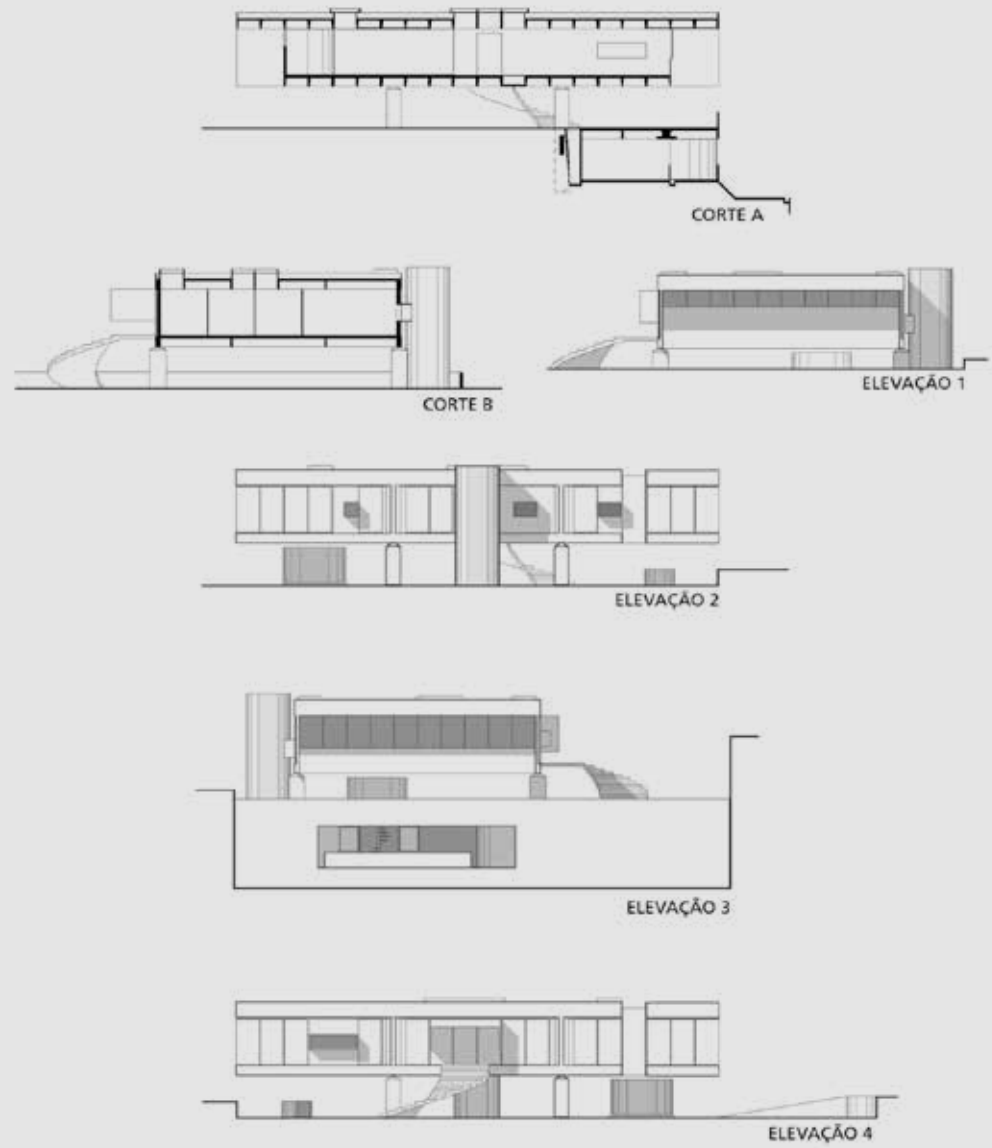
Η κατοικία αναπτύσσεται σε έναν όροφο αναρτημένο σε τέσσερα υποστυλώματα. Στο επίπεδο του ισογείου βρίσκονται μόνο βοηθητικοί χώροι ενώ στον όροφο συγκεντρώνονται όλα τα δωμάτια του σπιτιού. Η πρόσβαση γίνεται στο κεντρικό τμήμα του όγκου με δύο σκάλες : μια καμπύλη που αναπτύσσεται στη βόρεια όψη και από μια ελικοειδή στη νότια όψη. Η δυτική όψη στο δρόμο και η πίσω ανατολική χαρακτηρίζονται από το συνεχές άνοιγμα σε όλο το μήκος τους. Μια λωρίδα ανοίγματος στην οροφή αναπτύσσεται στο κέντρο της οικίας διατρέχοντας ολόκληρο το πλάτος της, διαμορφώνοντας, με τον άφθονο φωτισμό της, ένα είδος αίθριου εσωτερικά,<sup>55</sup> το οποίο ορίζεται από τη μία πλευρά με τις συρόμενες πόρτες των υπνοδωματίων και από την άλλη με ένα μεγάλο πλέγμα-σχάρα για τη συλλογή του νερού πλύσης στα πατώματα και για το φυσικό αερισμό.

55 Τα δοκάρια δημιουργούν ένα είδος πέργκολας, που επιτρέπει πλήρη διάχυση του φωτός, ενώ είναι κατάφυτη με πλούσια βλάστηση. Προορίζεται να καλωσορίζει τους επισκέπτες καθώς και να συνδέει και να διαχωρίζει τους χώρους ύπνου και τους χώρους διημέρευσης «μέσω φυσικού φωτός.» Εξασφαλίζει επίσης τη σωστή λειτουργία του εσωτερικού στον έλεγχο της θερμοκρασίας, καθώς το δάπεδο μέσω ενός μεταλλικού πλέγματος, επιτρέπει στον αέρα να κυκλοφορεί ελεύθερα. Όπως πάντα στο έργο του Mendes da Rocha, προβλήματα διαφόρων ειδών επιλύονται μαζί.

13. Εξωτερική διαμόρφωση με πισίνα και κύρια είσοδος στην κατοικία, Sao Paulo, 1967-70





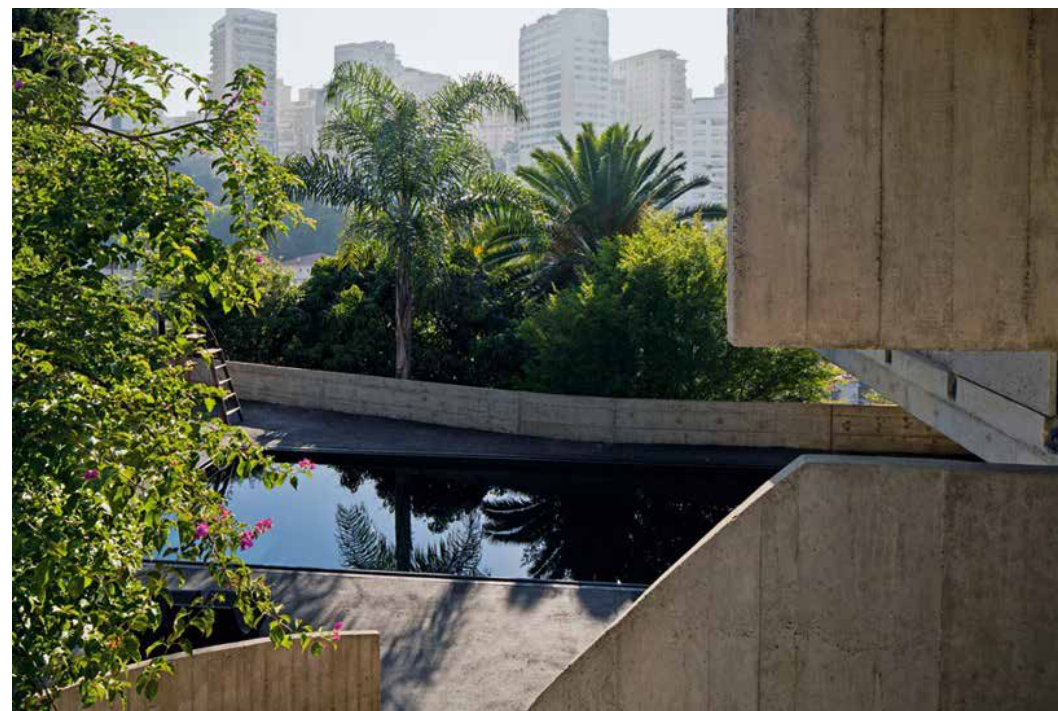






Τα τέσσερα υπνοδωμάτια βρίσκονται ανάμεσα σε αυτό το κεντρικό αίθριο και τη δυτική όψη, με το δικό τους λουτρό κοντά στην εξωτερική όψη. Κάθε υπνοδωμάτιο διαθέτει επίσης άνοιγμα για κατακόρυφο φωτισμό. Μεταξύ της κεντρικής λωρίδας και της οπίσθιας ανατολικής όψης αναπτύσσεται ο χώρος διημέρευσης και στη νότια όψη, αυτού του τεταρτημόριου της κατοικίας, βρίσκεται η κουζίνα που διαχωρίζεται από το σαλόνι με ένα τοίχο με ντουλάπες, το ύψος του οποίου δεν ανέρχεται μέχρι την πλάκα της οροφής.

Η δομή του σπιτιού είναι απλή. Κάθε ζεύγος υποστυλωμάτων υποστηρίζει ένα από τα δύο φέροντα πλευρικά τοιχώματα. Ο εσωτερικός χώρος μεταβάλλεται μόνο από κινητά εσωτερικά χωρίσματα, είναι απαλλαγμένος από υποστυλώματα, ενώ η χρήση ενός μόνο δαπέδου εσωτερικά ενοποιεί την κατοικία που αναπτύσσεται σε ένα επίπεδο.



Αριστερά:  
15, 16, 17, 18. Αποψεις του εσωτερικού της κατοικίας με το σαλόνι, την τραπεζαρία και το τζάκι, χώροι διαμορφωμένοι γύρω από το αίθριο.

Πάνω:  
19. Εξωτερική άποψη με την πισίνα. Στο βάθος το μητροπολιτικό τοπίο του Σάο Πάολο

# Fernando Millan House





Fernando Millan House  
Morumbi, Sao Paulo, 1970



20. Όψη της κατοικίας από το δρόμο  
Photos: © Leonardo Finotti

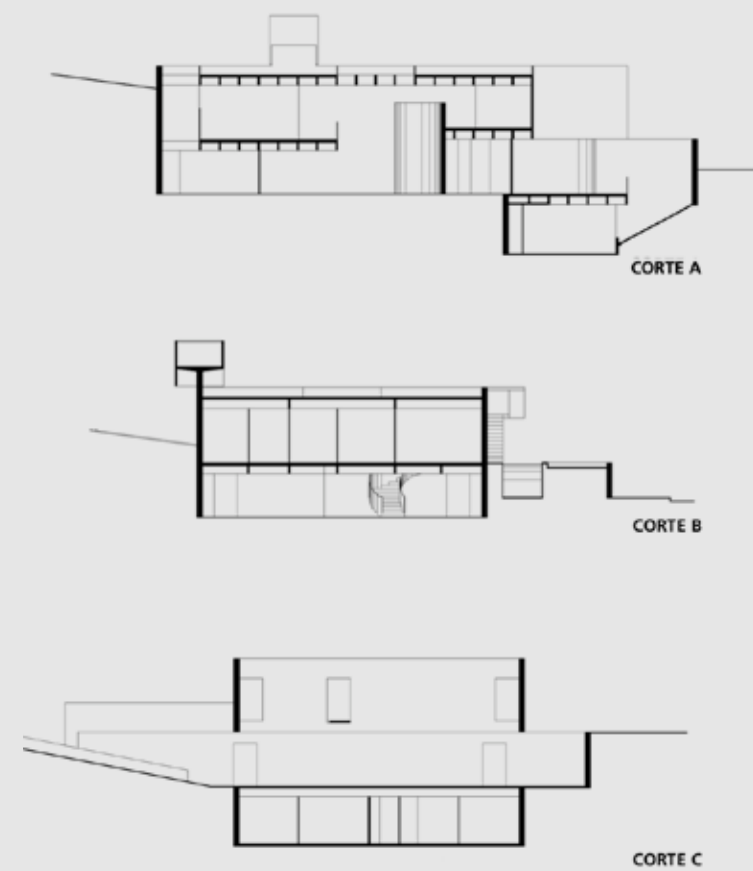
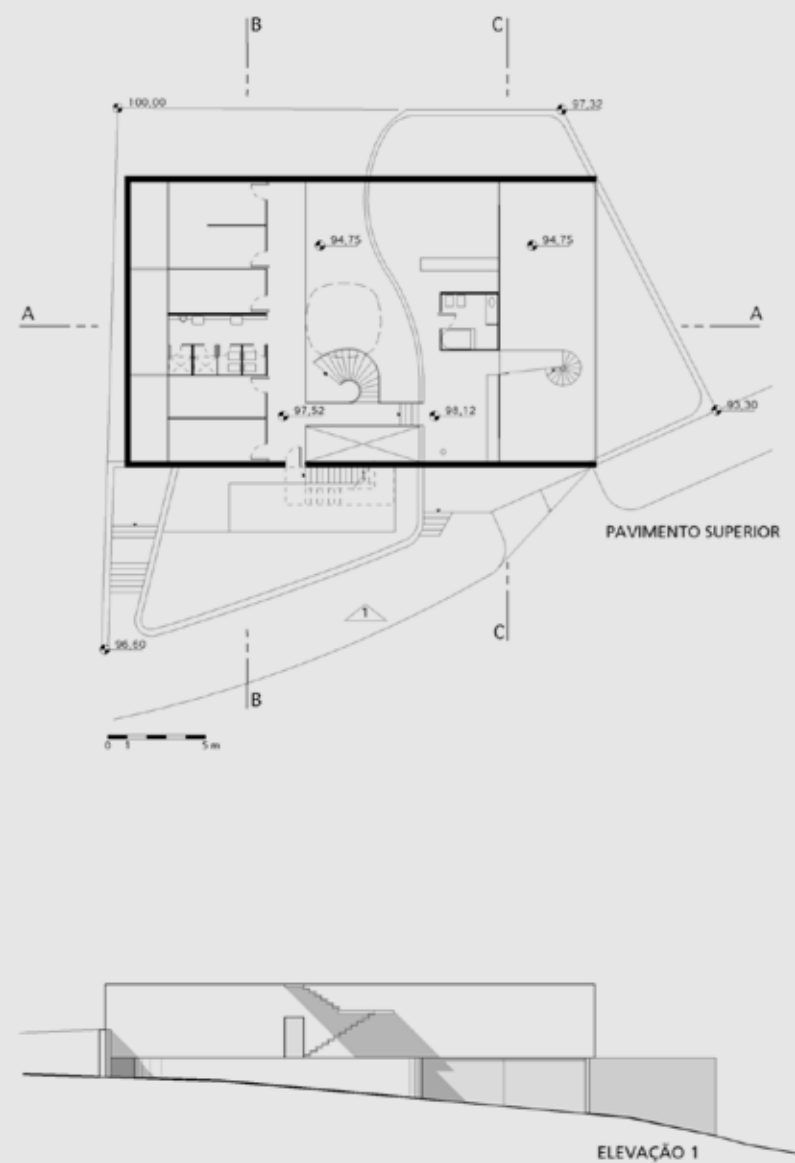
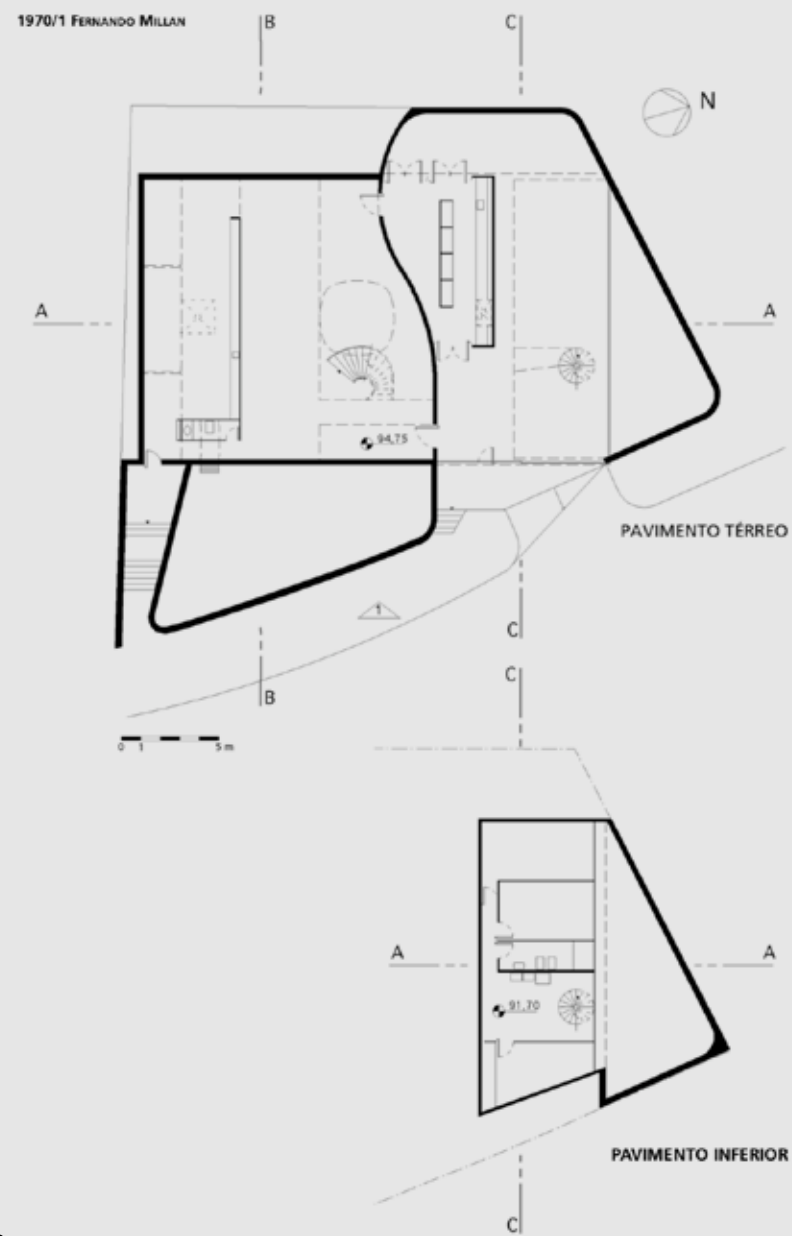
Η κατοικία που χτίστηκε για τον Fernando Millan το 1970 αποτελεί μία από τις πιο σύνθετες και εσωστρεφείς κατοικίες του Mendes da Rocha. Σε αντίθεση με τις λύσεις στις οποίες ο αρχιτέκτονας αναρτά τον κυρίως όροφο σε pilotis για να βελτιώσει το φωτισμό και τις θεάσεις της κατοικίας, σε αυτήν την περίπτωση αποφάσισε να αλληλεπιδράσει με το ανάγλυφο. Έσκαψε το έδαφος και ενσωμάτωσε το κτίριο σε αυτό, ενώ παράλληλα συγκράτησε τις δύο πλευρές με ένα υποστηρικτικό τοίχο.<sup>56</sup>

Η διάταξη του κυρίως όγκου της κατοικίας δημιουργεί δύο τριγωνικούς χώρους, ο ένας στην όψη από το δρόμο, ο άλλος στη δεξιά πλευρά (βόρειο τμήμα). Στον πρώτο τριγωνικό χώρο περιλαμβάνεται η πισίνα του σπιτιού, η οποία είναι προσβάσιμη από τον όροφο, ενώ ο δεύτερος χωρίζεται από μία αυλή στο επίπεδο του ορόφου και έναν ημιυπαίθριο στο ισόγειο, με τον κήπο να διαμορφώνεται στο τριγωνικό άκρο αυτού του τμήματος. Η κεντρική είσοδος την κατοικία βρίσκεται στο νοτιανατολικό τμήμα(στο αριστερό άκρο της όψης στο δρόμο), ενώ μια δεύτερη πρόσβαση επιτυγχάνεται με μια ράμπα που αναπτύσσεται μετά την εξοχή του όγκου με την πισίνα, ακολουθώντας τη φυσική κλίση του εδάφους, καταλήγοντας στον ημιυπαίθριο.

56 **Pisani, D.**, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.124



21. Ημιυπαίθριος στο επίπεδο του ισόγειου.  
Η τραπεζαρία συνορεύει με την κουζίνα και φωτίζεται έμμεσα από το άνοιγμα που δημιουργεί η ράμπα πρόσβασης στο ισόγειο από το επίπεδο του δρόμου.







23, 24, 25. Απόψεις του εσωτερικού της κατοικίας κατά την είσοδο με τη βιβλιοθήκη και το καθιστικό με την εστία και στη συνέχεια ο κεντρικός χώρος με το σαλόνι και τη γλυπτική σκάλα που οδηγεί στον όροφο με τα υπνοδωμάτια.



Η κατοικία οργανώνεται σε δύο ορόφους, με κάποιες βοηθητικές χρήσεις στο υπόγειο, που καταλαμβάνει τμήμα του βόρειου τμήματος του οικοπέδου. Στο ισόγειο, κατά την είσοδο, ανοίγεται ένας χώρος διπλού ύψους, που φωτίζεται από ανοίγματα στην οροφή, και κατά μήκος αυτής της ζώνης οργανώνεται το καθιστικό με τζάκι, καθώς και ένα μπάνιο. Ο χώρος αυτός επικοινωνεί στα δύο άκρα του με ένα μεγάλο εσωτερικό αίθριο, στο κέντρο της κατοικίας, όπου βρίσκονται το σαλόνι και η τραπεζαρία. Μια καμπύλη σκάλα που λειτουργεί ως γλυπτό, οδηγεί στον όροφο. Την κεντρική σκάλα πλαισιώνει ένας καμπύλος τοίχος πίσω από τον οποίο βρίσκεται η κουζίνα. Σε αυτό το τμήμα της κατοικίας καταλήγει η ράμπα της δεύτερης εισόδου από το δρόμο. Πρόκειται για ένα πολύ εσωστρεφή χώρο που οξύνει τις αντιθέσεις και τις εναλλαγές των χώρων, καθώς και τις μεταβολές του φωτός.

Ο όροφος οργανώνεται σε δύο ζώνες αντιδιαμετρικά της καμπύλης σκάλας. Στο νότιο τμήμα, πάνω από την βιβλιοθήκη, βρίσκονται πέντε υπνοδωμάτια και ένα κοινόχρηστο μπάνιο, προσβάσιμα από διάδρομο που επικοινωνεί με το κεντρικό εσωτερικό αίθριο. Τα υπνοδωμάτια φωτίζονται από ανοίγματα προς τη ζώνη διπλού ύψους με την κύρια είσοδο με τον κατακόρυφο φωτισμό. Επιπλέον ο διάδρομος παρέχει πρόσβαση στον εξωτερικό χώρο με την πισίνα. Στην άλλη ζώνη βρίσκεται το κυρίως υπνοδωμάτιο, ανοιχτό, με γκαρνταρόμπα και ένα κλειστό μπάνιο καθώς και ένας ανοιχτός χώρος γραφείου.



# Antonio Gerasi Neto House

26. Όψη της κατοικίας από το δρόμο  
Photo: © Leonardo Finotti



**Antonio Gerassi Neto House**  
**Pinheiros, Sao Paulo, 1989**

Το Gerassi House ξεχωρίζει ως η εκπλήρωση μιας επιθυμίας που είχε ο αρχιτέκτονας από τη σχεδίαση των πρώτων κατοικιών του: να σχεδιάσει ένα προκατασκευασμένο σπίτι, το οποίο θα μπορούσε να συναρμολογηθεί αμέσως, κατόπιν τηλεφωνικής παραγγελίας. Το έργο ξεκίνησε το 1989, με την απόφαση του μηχανικού Antonio Gerassi να χτίσει ένα σπίτι στην περιοχή Pinheiros και την ανάθεση της μελέτης στον Mendes da Rocha. Τον Μάιο του 1990 η προκατασκευασμένη δομή τοποθετήθηκε σε μόλις τέσσερις ημέρες. Τα φινιρίσματα και οι εξοπλισμοί ολοκληρώθηκαν στους επόμενους μήνες.

Η κατοικία μπορεί να γίνει αντιληπτή ως ένας συμπαγής όγκος αναρτημένος σε ένα σύστημα τριών ζευγαριών υποστυλωμάτων με δοκούς, τοποθετημένα στον άξονα των εξωτερικών τοίχων. Με αυτόν τον τρόπο, ολόκληρος ο χώρος διημέρευσης δεν εμποδίζεται από τον φέροντα οργανισμό. Στο ισόγειο βρίσκεται μόνο η σκάλα που οδηγεί στον όροφο, όπου αναπτύσσεται η κυρίως κατοικία, ενώ υπάρχει και ένας μικρός ανεξάρτητος όγκος για το πλυσταριό και τις αποθήκες. Ο υπόλοιπος χώρος χρησιμοποιείται για στάθμευση και τη διαμόρφωση της πισίνας.

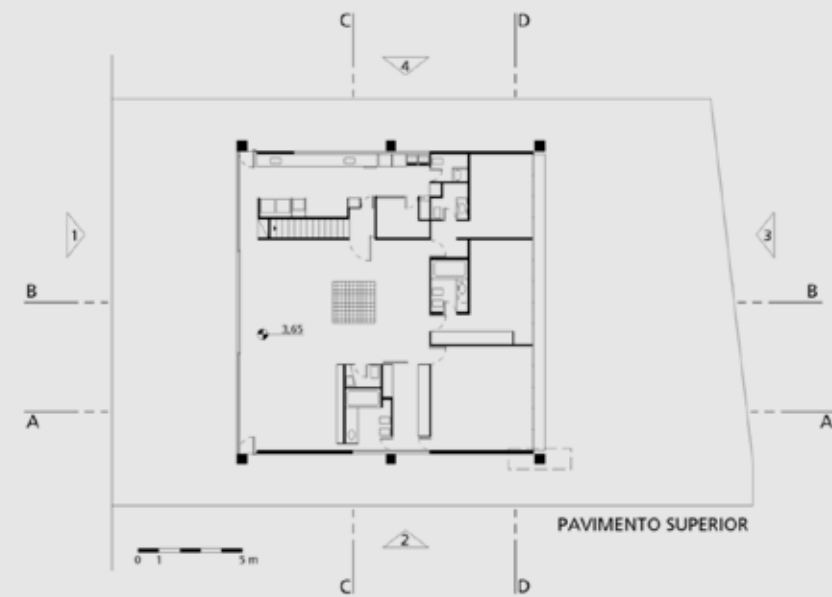
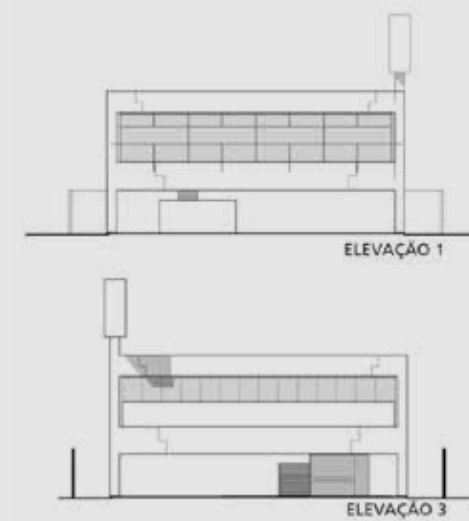
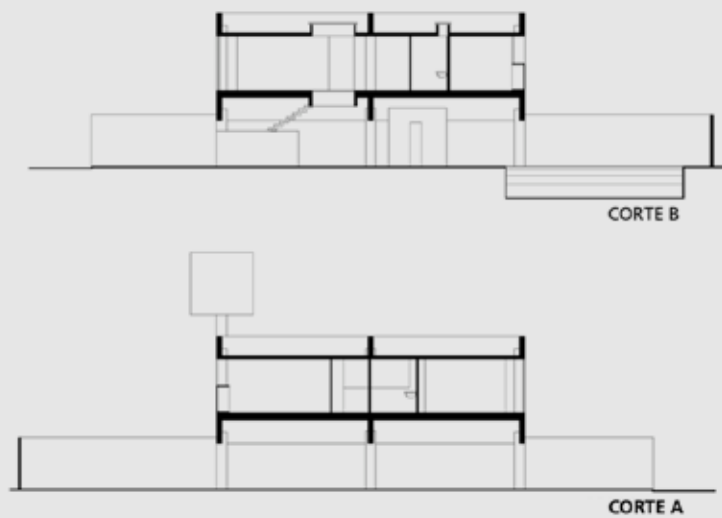
Τα δωμάτια είναι διατεταγμένα γύρω από ένα εσωτερικό αίθριο, ενώ στον ίδιο χώρο αναπτύσσονται το σαλόνι και η τραπεζαρία. Ένας φεγγίτης ανοίγεται στο κέντρο του σαλονιού σηματοδοτώντας το πέραςμα του χρόνου σαν ένα ηλιακό ρολόι.<sup>57</sup> Στην προβολή του ανοίγματος του φεγγίτη, στην πλάκα του ορόφου, υπάρχει ένα τετράγωνο άνοιγμα, μερικώς κλειστό με μεταλλικό πλέγμα, που εξασφαλίζει τον εξαερισμό του σπιτιού, και ένα μέρος του φωτισμού του ισογείου. Από τη σκάλα εισόδου είτε κάποιος εισέρχεται στο χώρο με το αίθριο που επικοινωνεί άμεσα και με τα τρία υπνοδωμάτια, είτε κατευθύνεται σε μια πιο κλειστή ζώνη που οργανώνεται η κουζίνα και βοηθητικοί χώροι.

Ένα μεγάλο οριζόντιο άνοιγμα διατρέχει όλη την όψη του χώρου διημέρευσης και καδράρει ένα δέντρο το οποίο μοιάζει να συμμετέχει στο σκηνικό του εσωτερικού αιθρίου της κατοικίας. Αυτή αποτελεί την κύρια όψη στο δρόμο από όπου πραγματοποιείται και η είσοδος στην κατοικία, ενώ αντιδιαμετρικά, στην όψη στην πισίνα αναπτύσσεται πάλι μικρότερο οριζόντιο άνοιγμα, για το φωτισμό και αερισμό των υπνοδωματίων.

57 **Pisani, D.**, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.255



27. Άνοιξη  
στους χώρους  
διημέρευσης από το  
αίθριο  
Photo: © Leonardo  
Finotti







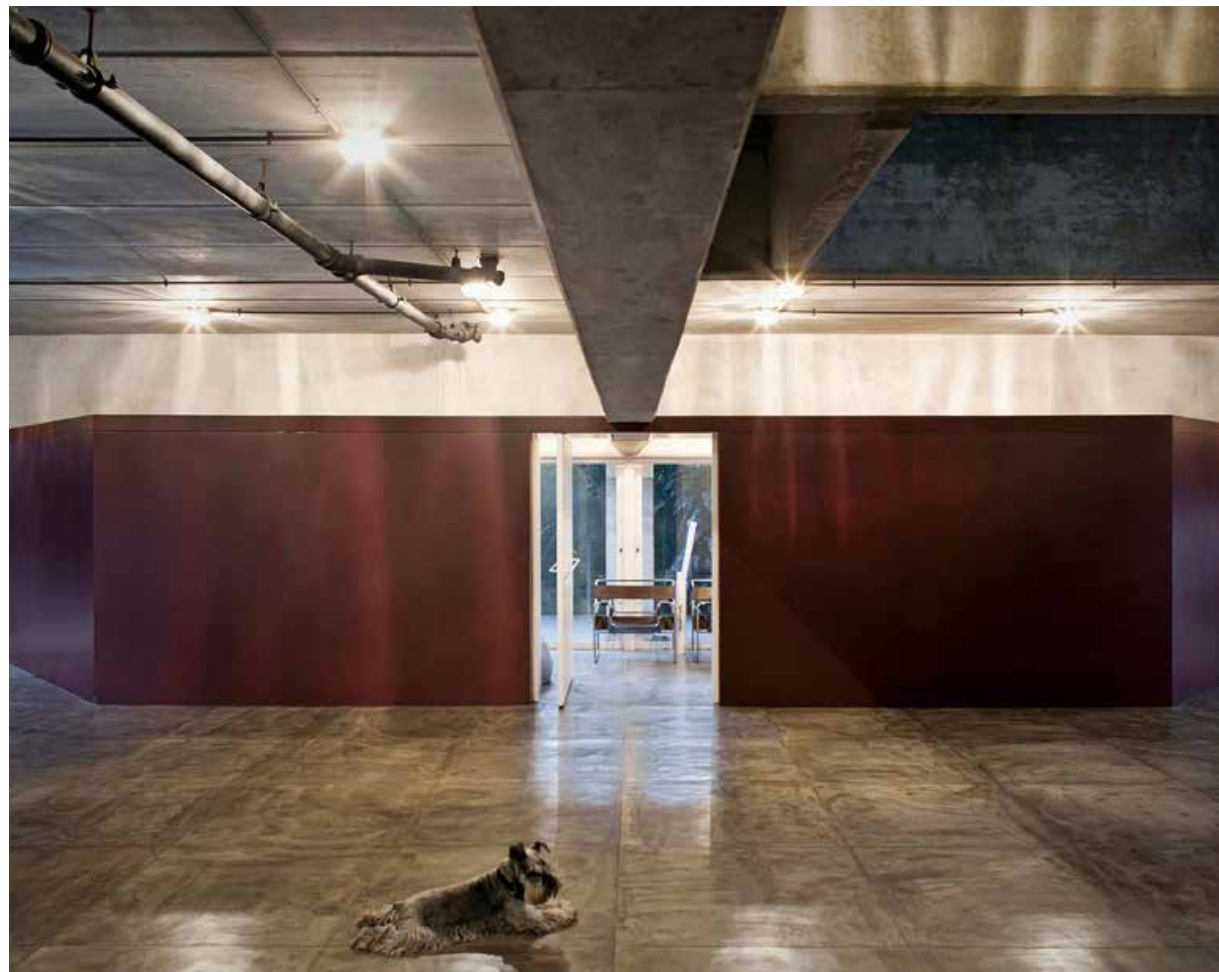




30. Ο Mendes da Rocha αφήνει τα σημάδια των προκατασκευασμένων στελεχών να φανούν στις όψεις στα πλαίσια της κατασκευαστικής ελικρίσεως και στην επιθυμία του για αξιοποίηση της τεχνολογίας. Photo: © Leonardo Finotti

Η μοναδικότητα αυτού του έργου έγκειται στην υποδειγματική χρήση της προκατασκευής που κάνει ο Mendes da Rocha. Όπως υποστηρίζει πρέπει να χρησιμοποιούνται οι όποιες δυνατότητες υπάρχουν για να επιτευχθούν εξαιρετικά αποτελέσματα, χωρίς την χρήση αναχρονιστικών χειρωνακτικών τεχνικών και χωρίς το κατασκευαστικό σύστημα να περιορίζει τη φαντασία του αρχιτέκτονα.<sup>58</sup> Η κατοικία συναρμολογήθηκε σύμφωνα με τα αρχιτεκτονικά σχέδια, χρησιμοποιώντας προκατασκευασμένα στελέχη που υπήρχαν στην αγορά, αποδεικνύοντας έτσι πως όλα όσα χρειάζονται για τον σχεδιασμό μίας καλύτερης πόλης υπάρχουν ήδη.

<sup>58</sup> Reis, C. Medina, E., *Ha dez anos na vanguard*, Arquitetura & Construção, Aug 2002, σελ. 42



31, 32. Είσοδος στην κατοικία και χώροι για βοηθητικές χρήσεις στο ισόγειο.



ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΤΟΙΚΙΩΝ



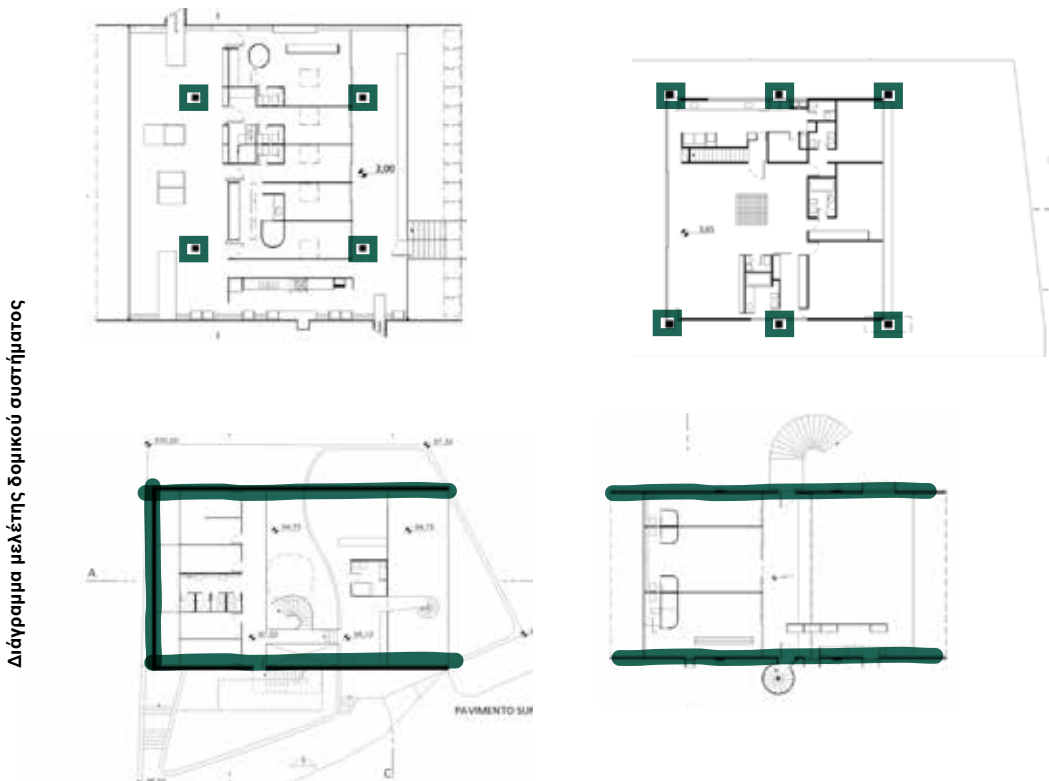
Συσχετισμοί και Διαφοροποιήσεις που μελετήθηκαν

Σύμφωνα με την *Ruth Verde Zein*, το θέμα της κατοικίας, τουλάχιστον για τις δύο πρώτες δεκαετίες της σταδιοδρομίας του αρχιτέκτονα, πρέπει να εξεταστεί ως ένα οργανικό σώμα εργασίας. Η **ιδιωτική κατοικία**, συγκεκριμένα, ήταν ένα προνομιακό πεδίο πειραματισμού, όπου έθεσε αρχιτεκτονικά προβλήματα και προσπάθησε να βρει μια λύση σε αυτά. Επομένως, αυτό το θέμα μπορεί να θεωρηθεί ως ένα εργαλείο μελέτης, χρήσιμο για να αποκαλύψει τις βαθύτερες αρχές που ενσωματώνονται στο έργο του Paulo Mendes da Rocha και μπορούμε να το ακολουθήσουμε ως ένα νήμα που τρέχει μέσα στη συνέχεια και τις παραλλαγές του έργου του. Αντί να σχηματίζουν μια ξεχωριστή περίπτωση μελέτης, με τις δικές της εσωτερικές αναφορές, οι κατοικίες του Mendes da Rocha παρέχουν την επιτομή των εξαιρετικών χαρακτηριστικών και της ανάπτυξης της συνολικής παραγωγής του.<sup>59</sup>

Η χρήση των πέντε σημείων της αρχιτεκτονικής του **Le Corbusier** (*pilotis, ελεύθερη κάτοψη, ελεύθερη όψη, οριζόντια ανοίγματα, επίπεδη στέγη*) αποτέλεσαν δομικά συστήματα στις περισσότερες κατοικίες του αρχιτέκτονα, προσαρμοσμένα βέβαια από τον ίδιο ανάλογα με την περίπτωση.

59 Zein R.V., *Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, PhD, Porto Alegre:PROPAR-UFRGS, 2005,σελ. 10

Κατασκευαστική λογική



Μια κατηγοριοποίηση που θα μπορούσε να γίνει στις κατοικίες του Paulo Mendes da Rocha σχετίζεται με την κατασκευαστική λογική και τον φέροντα οργανισμό της κατοικίας. Έτσι, σύμφωνα με την Ruth Verde Zein, με αναφορά στο έργο του Le Corbusier, οι κατοικίες του μπορεί να ακολουθούν παραλλαγές των προτύπων του τελευταίου με βάση το μοντέλο του **Maison Dom-Ino** είτε του **Maison Citrohan**.<sup>60</sup>

Έτσι η κατοικία του ίδιου στην *Butanta* και η κατοικία του *Antonio Gerassi*, ακολουθώντας το πρότυπο Dom-Ino, αναπτύσσονται σε τετράγωνες πλάκες από σκυρόδεμα που στηρίζονται σε λεπτά υποστυλώματα *pilotis*. Οστόσο στην κατοικία Gerassi τα υποστυλώματα μεταφέρονται στην περίμετρο της κατοικίας, ελευθερώνοντας την εσωτερικά, δημιουργώντας τρία ζεύγη δυο υποστυλωμάτων με δοκό. Στις οικίες των Fernando Millan και Mario Masetti η κάτοψη σχεδιάζεται σε ορθογώνιο περίγραμμα(2:1), με φέροντες τους πλευρικούς τοίχους (Maison Citrohan). Η πρώτη κατοικία αποτελεί τμήμα των, λιγότερων σε αριθμό, διώροφων κατοικιών του αρχιτέκτονα, ενώ διαφοροποιείται και στα ανοίγματα(απουσία μεγάλου οριζόντιου ανοίγματος-ένα εσωστρεφές κουτί). Η κατοικία του Mario Masetti ακολουθεί τη λογική του σπιτιού-διαμερίσματος και αναπτύσσεται όπως και η προηγούμενες εξολοκλήρου σε έναν όροφο, διατηρώντας το οριζόντιο άνοιγμα στις δύο από τις τέσσερις όψεις.

60 Zein R.V., ό.π. σελ. 178





33. αριστερά: Mario Masetti House, Sao Paulo, 1970  
34. δεξιά: Paulo Mendes da Rocha House, Sao Paulo, 1964

Στην κατοικία του στη Butanta, με την τοποθέτηση των ιδιωτικών χρήσεων κεντρικά, υπάρχει μια ισχυρή δήλωση. Η απομόνωση των υπνοδωματίων ουσιαστικά καταργείται, καθώς τα λεπτά πανέλα που τα ορίζουν (πάχος μόνο τριών εκατοστών) δεν φθάνουν στο ύψος της οροφής, στην κατακόρυφη διεύθυνση. Επαναλαμβάνοντας μια χωροθέτηση χαρακτηριστική των παραδοσιακών σπιτιών του Σάο Πάολο, ο αρχιτέκτονας καταργεί επίσης τους ενδιάμεσους χώρους μεταξύ του ιδιωτικού και του κοινόχρηστου χώρου του σπιτιού. Τα υπνοδωμάτια ανοίγονται στους κοινόχρηστους χώρους, σε αυτό που ο *Flavio Motta*, περιγράφει ως ο «**χώρος χωρίς όνομα**».<sup>61</sup> Όπως επισημαίνει η *Anette Spiro* σε αντιστροφή με μια κλασική villa, εδώ, στον πυρήνα του σπιτιού περιέχονται τα δωμάτια.<sup>62</sup> Ανοίγοντας τα ελαφρά συρόμενα πανέλα, είναι δυνατόν να διασχίσουμε ολόκληρο το σπίτι, από πρόσοψη σε πρόσοψη, μέσα από τους κοιτώνες, ενισχύοντας την ιδέα ενός ενιαίου και συνεχούς χώρου.

Και στις υπόλοιπες κατοικίες που αναλύθηκαν, παρόλο που οργανώνονται διαφορετικά (γύρω από ένα αίθριο) παρατηρείται η ροή και η επικοινωνία των χώρων, με τα λεπτά διαχωριστικά πανέλα, όπου επιτυγχάνονται η κυκλοφορία του αέρα, του φωτός, των ήχων. Οι λεπτές δοκοί σκυροδέματος διατρέχουν την οροφή πάνω από όλους τους χώρους, διασχίζοντας όλα τα δωμάτια. Τα χωρίσματα –διαμορφωμένα από οπλισμένο σκυρόδεμα πλάτους μόλις 3cm– φαίνεται να φιλοδοξούν να εξαφανιστούν.<sup>63</sup> Οι περισσότερες κατοικίες του αρχιτέκτονα αναπτύσσονται σε έναν όροφο γεγονός που ενισχύει την προσπάθεια για εξάλειψη των ορίων και δημιουργία συνεχούς χώρου.

61 **Motta, F.**, *Paulo Mendes da Rocha*, Acropole, XXIX, Σεπτ 1967, σελ. 17  
62 **Spiro, A.**, *Paulo Mendes da Rocha – Bauten und projekte*, Zürich: Verlag Niggli, 2002, σελ. 13  
63 **Delgado Páez F.**, *A variable in Paulo Mendes da Rocha's single-storey houses*, διάλεξη σε συνέδριο: REVISITING POST-CIAM GENERATION. Debates, proposals and intellectual framework. Porto: CEAA/ESAP-CESAP, 2019, σελ. 90

Στο έργο του Mendes, δόθηκε έμφαση στην γυμνή δομή και στη διαχείριση της **κατασκευαστικής ειλικρίνειας**. Έτσι το **εμφανές σκυρόδεμα** κυριάρχησε και στις κατοικίες που σχεδίασε. Επιπλέον τα ελαφρά διαχωριστικά πανέλα και οι βενετσιάνικες συρόμενες πόρτες, των οποίων το ύψος δε φθάνει την πλάκα της οροφής, πέρα από την επικοινωνία των χώρων επιτρέπουν και την ορατότητα των υδραυλικών και ηλεκτρικών εγκαταστάσεων. Τα πατώματα επενδύονται συνήθως με τοπική ξυλεία ή κεραμικά πλακίδια με χαρακτηριστικά μοτίβα από την πορτογαλική παράδοση. Ωστόσο και σε αυτή την περίπτωση γίνεται προσπάθεια ενοποίησης των χώρων, καθώς χρησιμοποιείται ένα ενιαίο υλικό στα δάπεδα. Το σύστημα αντίβαρου για τα κουφώματα που προσαρμόζονται στα γυάλινα πάνελ των διαμήκων προσόψεων είναι το πιο εντυπωσιακό παράδειγμα αυτής της στάσης για κατασκευαστική ειλικρίνεια, καθώς γίνεται κατανοητός ο μηχανισμός τους, παρατηρώντας κάθε ένα από τα κομμάτια του σε δράση.

Με τη χρήση ποικίλων ανοιγμάτων ο αρχιτέκτονας δημιουργεί διαφορετικές ποιότητες φωτισμού και μεταβάσεις, καθώς τα μεγάλα οριζόντια ανοίγματα στον κοινόχρηστο-δημόσιο χώρο του σπιτιού προσκαλούν το χρήστη να επικοινωνήσει με τα υπόλοιπα μέλη και να απολαύσει παράλληλα το καταπράσινο τοπίο το οποίο καδράρουν. Η οροφή σχεδιάζεται και αυτή με ανοίγματα, αντιμετωπίζεται σαν πέμπτη όψη. Οι φεγγίτες δημιουργούν έναν έμμεσο φωτισμό, στους πιο ιδιωτικούς χώρους των κατοικιών, επιτρέποντας επαφή με τον εξωτερικό χώρο, δημιουργώντας όμως ένα περιβάλλον πιο κατάλληλο για τη νύχτα, ωθώντας έτσι το χρήστη στους χώρους διημέρευσης και εργασίας.

36. Fernando Millan House, Sao Paulo, 1971



35. Antonio Gerassi House, Sao Paulo, 1989





ΜΥΒΕ  
ΜΟΥΣΕΙΟ  
ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ  
ΚΑΙ  
ΟΙΚΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΥ  
ΣΑΟ ΠΑΟΛΟ,  
1986

33







01. Aerial view MuBE  
Jardim Europa, Sao Paulo, 1986-95

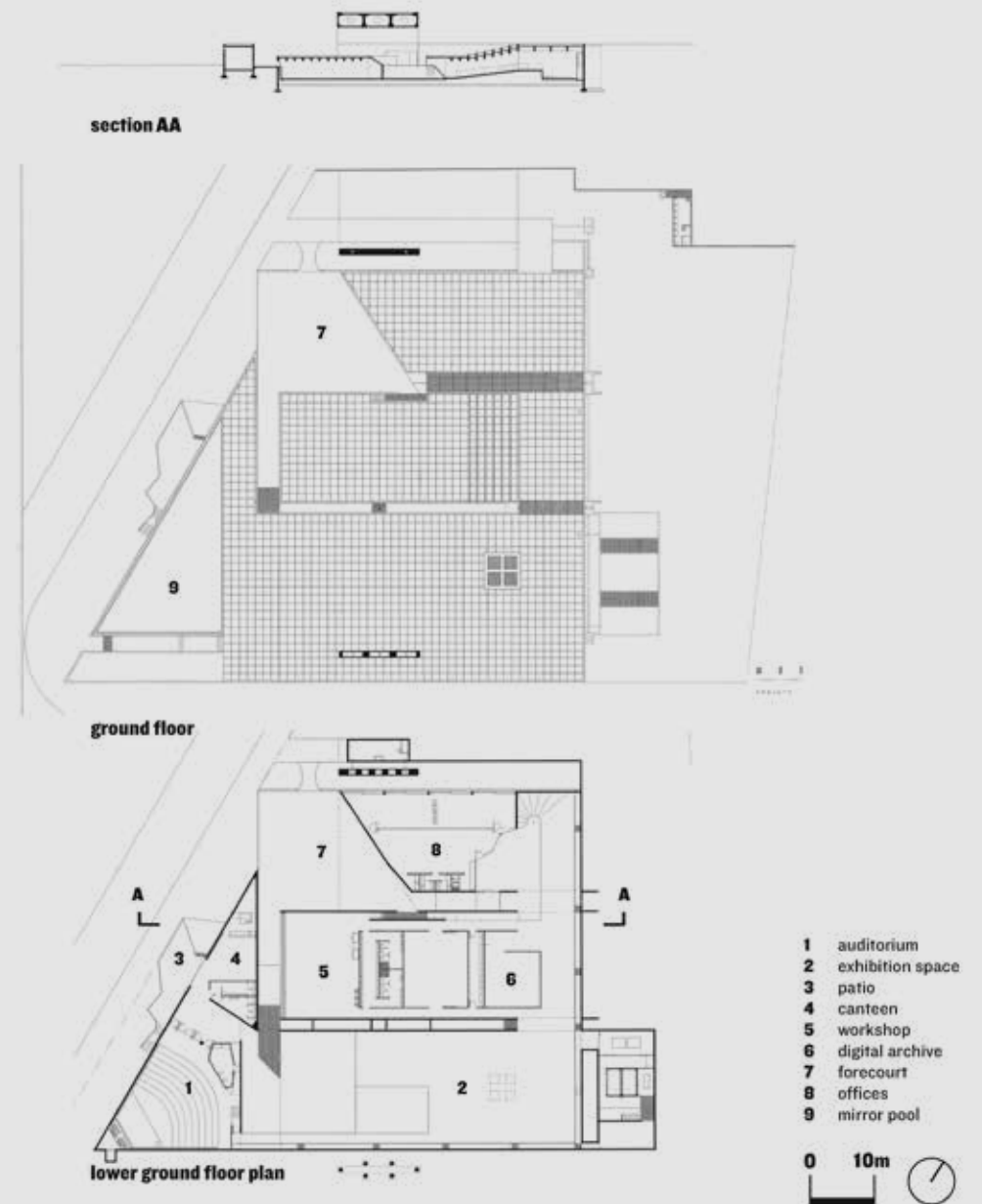
## Μουσείο γλυπτικής και οικολογίας του Σάο Πάολο, 1986

Η συζήτηση για την κατασκευή του Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) ξεκίνησε τη δεκαετία του '70, με ένα σχέδιο για την ανοικοδόμηση ενός εμπορικού κέντρου στο χαμηλής πυκνότητας προάστιο του Σάο Πάολο Jardim Europa, στο οποίο προέβαλαν την αντίθεσή τους οι κάτοικοι της περιοχής<sup>64</sup>, οι οποίοι ήταν πεπεισμένοι ότι θα ήταν η αρχή της υποβάθμισης του γειτονιάς. Η Sociedade de Amigos dos Museus (SAM) πρότεινε την οικοδόμηση του πρώτου μουσείου γλυπτικής της χώρας. Το σχεδιασμό του Μουσείου ανέλαβε ο Mendes de Rocha έπειτα από διαγωνισμό που διεξήχθη το 1984. Το έργο ολοκληρώθηκε το 1995, με το μουσείο των 7000 τετραγωνικών μέτρων να βρίσκεται κάτω από το επίπεδο του εδάφους, διατηρώντας ένα δημόσιο χώρο πρασίνου στο επίπεδο της πόλης, σύμφωνα με την επιθυμία των κατοίκων.

Παρά τη σύνοψη των στόχων που ζητούσε να χτιστεί μόνο το 30 τις εκατό της διαθέσιμης γης, δεν ήταν προφανής η απόφαση να οικοδομηθεί ένα μουσείο που να μην προβλέπει κάποιο χτισμένο όγκο για να φιλοξενεί τα γλυπτά. Όπως εξήγησε πολλές φορές ο Mendes da Rocha, στις πρώτες προθέσεις ήταν η χρήση του εξωτερικού χώρου για έκθεση γλυπτών.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Sociedade Amigos dos Jardins Europa e Paulistano (SAJEP)

<sup>65</sup> Η περιγραφή του έργου έχει βασιστεί στο κείμενο του Daniele Pisani "Architecture and the dissolution of the concept of the building" από το βιβλίο: *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.218-234



02. Σχέδια του Μουσείου  
Γλυπτικής, Jardim Europa, Sao  
Paulo, 1986-95



Έτσι, το εμπόδιο που δημιουργούσε η διαφορά ύψους μέσα στην περιοχή μελέτης μετατράπηκε σε μια ευκαιρία για να ρυθμίσει τη σχέση μεταξύ του μουσείου και της πόλης με δύο διαφορετικούς τρόπους. Οι επισκέπτες που φθάνουν από την λεωφόρο Avenida Europa έχουν πρόσβαση μέσω ενός μεγάλου κήπου που χρησιμοποιείται για την έκθεση των γλυπτών στην υπαίθρο, ενώ εκείνοι που έρχονται από την Rua Alemanha, προτρέπονται να περιηγηθούν υπόγεια, όπου υπάρχουν επιπλέον εκθεσιακοί χώροι. Ωστόσο, ολόκληρη η περιοχή που καλύπτει το έργο, μαζί με τις υπαίθρες διαμορφώσεις, αποτελεί τον κύριο χώρο έκθεσης, ο οποίος διαιρθρώνεται σε διάφορα επίπεδα. Το MuBE, στην πραγματικότητα, δεν είναι ένα αρχιτεκτονικό έργο τοποθετημένο σε μια τοποθεσία, αλλά μια περιοχή που αντιμετωπίστηκε στο σύνολό της ως αρχιτεκτονική.<sup>66</sup>

Η άρνηση του αρχιτέκτονα να συλλάβει το μουσείο ως έναν όγκο τοποθετημένο σε μια κατοικημένη περιοχή, είχε ως αποτέλεσμα την υποβάθμιση της φυσικής παρουσίας του μουσείου και της σήμανσής του. Οπότε η απόφαση του Mendes da Rocha ήταν να συγκεντρώσει τα πάντα σε ένα μοναδικό τοπόσημο, μια ενιαία δοκό. Αυτή η δοκός έπρεπε να είναι το στοιχείο που θα σηματοδοτούσε το MuBE και την παρουσία του στον αστικό ιστό. Έχει μήκος 60 μ. και βρίσκεται σε ορθή γωνία με την Avenida Europa, ώστε να αντιδρά η τραχιά τοπογραφία της περιοχής με την ευθύγραμμη λεωφόρο στη μέγι-

66 Telles, S., Museu da Escultura, περιοδικό AU, τεύχος 32, Οκτ/Νοε 1990, σελ.6



αριστερά: 03, 04, 05.  
δεξιά: 06



στη ένταση. Το ύψος θα έπρεπε να συμβάλλει στην ένταξη του στον ιστό, οπότε θα είχε «το ίδιο ύψος με ένα μικρό σπίτι, το σπίτι μας... έτσι ώστε να προσφέρει μια αίσθηση κλίμακας» σύμφωνα με λόγια του ίδιου.<sup>67</sup>

Με αυτόν τον τρόπο, ο αναδιαμορφωμένος χώρος του MuBE αλληλεπιδρά με μια μνημειώδη παρουσία που δίνει στο μουσείο μία όψη, παρέχοντας ταυτόχρονα στα γλυπτά που εκτίθενται τον απαραίτητο διάλογο και μια χρήσιμη σύγκριση όσον αφορά τις διαστάσεις. Λειτουργεί ως χώρος συμβολικού καταφυγίου πάνω από τον κήπο, τοπόσημο και ως στέγαστρο. Χωρίς καμία πραγματική λειτουργία, η δοκός κρυσταλλώνει την αρχετυπική κίνηση της τοποθέτησης ενός οριζόντιου στοιχείου σε δύο κάθετες.<sup>68</sup>

67 Pisani, D., Paulo Mendes da Rocha, Complete works, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.222 πρβλ *Cultura e natureza*, συνέντευξη από Espallagras Gimenez στο περιοδικό H.Pinion, UPC-R.Guerra, Barcelona-Sao Paulo, 2002, σελ.28

68 Όπως στο Stonehenge: είναι νεολιθικό μεγαλιθικό μνημείο του οποίου η διαμόρφωση συνεχίστηκε ως την Εποχή του Χαλκού, στην κομητεία του Γουίλτσαϊρ, του Ην.Βασιλείου. Το όνομα του προέρχεται από τις αρχαίες αγγλικές λέξεις *Stanhen gist*, που σημαίνουν 'κρεμαστοί λίθοι' και έδωσαν το όνομά τους σε μια ολόκληρη κατηγορία μνημείων γνωστών ως *henge(s)*.



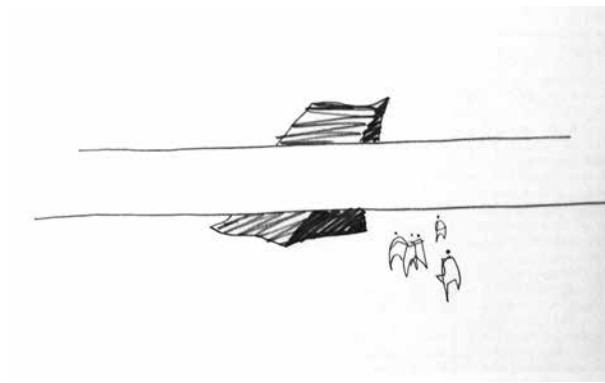


07. Άποψη κάτω από τη μεγάλη δοκό με ράμπες που συνδέουν τα διάφορα επίπεδα.  
Photo: © Nelson Kon

Μια σειρά από ελαφριές, κομψές μεταλλικές κουπαστές, από τις πιο χαρακτηριστικές πτυχές του έργου του Mendes da Rocha, σηματοδοτούν τα διάφορα επίπεδα και τις διαδρομές στην περιοχή, και διατρέχουν τα περιγράμματα του εδάφους συμπληρωματικά υφαίνοντας ένα γεωμετρικό μοτίβο. Αυτό που συναντάται κανονικά σε ένα κτίριο εδώ είναι αποδομημένο και αναδιαρθρωμένο σε μια νέα διαλεκτική σχέση: από τη μια πλευρά ένα αναρτημένο στοιχείο, και από την άλλη το αναδιαμορφωμένο έδαφος. Αυτό ακριβώς απεικονίζεται στα πρώτα σκίτσα του έργου, με τη συνήθη δύναμη σύνθεσης: η διατομή της δοκού, με τη σκιά της να ορίζει ένα χώρο και η γραμμή του επανασχεδιασμένου ορίζοντα που μαζί, όπως είπε κάποτε ο Mendes da Rocha , «αγγίζουν το έδαφος σαν να το παρουσιάζουν».

Στην ανασχεδιασμένη τοπογραφία της περιοχής του MuBE, με τη μετατροπή του σε ένα βιότοπο και, πάνω απ' όλα, έναν χώρο για κοινωνική δραστηριότητα, η δοκός αποκτά ένα ρόλο που ξεπερνά τις λειτουργίες της, ως αστικού τοπόσημου, σκηνικού για γλυπτά και αρχιτεκτονικού αρχετύπου. Όπως επισημαίνει ο ίδιος ο αρχιτέκτονας αποτελεί μια έκθεση των δυνατοτήτων της τεχνολογίας, αξιοποίησης των τεχνολογικών πόρων<sup>69</sup> και στη συγκεκριμένη περίπτωση του προεντεταμένου σκυροδέματος.

69 **Castro, M.** Paulo Mendes da Rocha. Museu de la Sculpture de Sao Paulo du Bresil(συνέντευξη), L'architecture d'aujourd'hui, τεύχος 310, Απρ 1997, σελ. 41



09. Σκίτσο του αρχιτέκτονα



08. Rene Magritte, Les idee claires, 1958

Σύμφωνα με τον Mario Franco, ο μηχανικός που έκανε τους υπολογισμούς για το MuBE, ο Mendes da Rocha εμφανίστηκε με μια ιδέα για μια «πέτρα στον ουρανό». <sup>70</sup>Για να επιτευχθεί αυτό δημιούργησε ένα σύστημα πλάκας από σκυρόδεμα που περιείχε τέσσερις δοκούς με ενσωματωμένη προένταση υψηλής αντοχής από χαλύβδινα προεντεταμένα καλώδια που τέμνονται με τέσσερα διαφράγματα από οπλισμένο σκυρόδεμα για να αντισταθούν στη στρέψη.<sup>71</sup>

Το MuBE αποδεικνύεται ότι είναι ένα παράδειγμα που επεκτείνει τα όρια της αρχιτεκτονικής στην τέχνη και την τεχνική, και με μια μνημειώδη χειρονομία γίνεται πραγματικά ένα διαμορφωμένο τοπίο, χωρίς να διέρχεται από οποιοδήποτε κτίριο. Από αυτή την άποψη, έχει ένα ριζοσπαστικό χαρακτηριστικό, το οποίο ο αρχιτέκτονας γνώριζε πολύ καλά όταν παρατήρησε ότι «ο σχεδιασμός διαλύει τελείως την έννοια του κτιρίου» καθώς και εκείνη του οικοπέδου.

70 Ο Mendes da Rocha αναφερόταν στον πίνακα του **Rene Magritte** *Les idee claires* ως πηγή έμπνευσης για ένα προηγούμενο έργο του αρχιτέκτονα μιας κατοικίας, που θεωρήθηκε από πολλούς κριτικούς ως πρόδρομος του θέματος που ακολούθησε στο MuBE βλ. David Sperling “Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território”, Arquitectos, Vitruvius, Νοε 2001 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/02.018/828>.

71 **Pisani, D.**, Paulo Mendes da Rocha, Complete works, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.230



ΕΠΙΧΕΙΡΩΝΤΑΣ  
ΜΙΑ  
ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ  
ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ  
ΤΟΥ  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ

B4

*"Unlike many people who are afraid of poverty, I have always been attracted to it, to simple things, without knowing why. Not hardship, but the humility of essential things. I think everything superfluous is irritating. Everything that is not necessary becomes grotesque, especially in our time."*

**Paulo Mendes da Rocha**



10. Σκίτσο του αρχιτέκτονα για το Μουσείο Γλυπτικής (MuBE)

Αυτό που εντυπωσιάζει στο έργο του Mendes da Rocha είναι ο τρόπος με τον οποίο η δημόσια σφαίρα εγγράφεται στην αρχιτεκτονική του με αυστηρότητα συνάμα ποιητική και πολιτική. Το ουσιαστικό πνεύμα που συνθέτει την έκφραση αυτή είναι το αίσθημα του αρχιτέκτονα για την αχανή έκταση του βραζιλιάνικου ορίζοντα.

Όπως παρατήρησε η **Annette Spiro**, “το οριζόντιο στοιχείο που προσφέρει τάξη είναι η οροφή. Αυτή κυματίζει ή εκφράζει το βάρος της, ανάλογα με τη θέση του παρατηρητή, πάνω από ένα διαμορφωμένο δάπεδο... Το έδαφος και το οικοδόμημα “επινοούν” αμοιβαία το ένα το άλλο... Αυτό που φαίνεται ως προτίμηση του αρχιτέκτονα για τον οριζόντιο χώρο είναι εξίσου χαρακτηριστικό της βραζιλιάνικης αρχιτεκτονικής.»<sup>72</sup>

Το Βραζιλιάνικο περίπτερο και η έκθεση της Osaka επεδίωξαν να καθιερώσουν έναν έντονο διάλογο με θέμα την «**κατασκευή της φύσης**». Πιο συγκεκριμένα, το περίπτερο απεικόνιζε την ανθρώπινη μεταμόρφωση της φύσης, την οποία η έκθεση είχε σκοπό να προβάλει με μια ανθολογία παραδειγμάτων. Επιπλέον, είναι διακριτή η τυπολογία του κτιρίου-ομπρέλα που παρουσιάζεται σε μεγάλο μέρος του έργου του Mendes da Rocha. Ένα τεράστιο στέγαστρο που οριοθετεί μια θέση στο τοπίο, το χαρακτηρίζει, αποδίδει νόημα και επιτρέπει την ανάπτυξη χρήσεων. Είναι μια ειλικρινής χειρονομία για την οικοδόμηση της αρχιτεκτονικής που ζωντανεύει το **αρχέτυπο**. Με αυτόν τον τρόπο, το περίπτερο της Οσάκα ήταν ένα έμβλημα ορισμένων από τους κρίσιμους κόμβους του έργου του Mendes da Rocha. Ενσωμάτωσε θέματα και ιδέες που αναπτύχθηκαν από την εποχή του Club Atletico Paulistano και ακόμα και τροποποιημένα διατηρήθηκαν μέχρι το σύγχρονο έργο του. Το Μουσείο Γλυπτικής (MuBE), σύμφωνα με τα λόγια του Garcia del Monte, αποτέλεσε μια «ενεργοποιημένη περιοχή», μια φυσική περιοχή που θα απαιτούσε την ανθρώπινη παρέμβαση για να γίνει τόπος. «*Η αρχιτεκτονική μου*», δήλωσε ο Mendes da Rocha, από αυτή την άποψη «*προκαλεί ... την ικανότητα της ανθρωπότητας να μετασχηματίσει τον τόπο στον οποίο ζει, βάσει ενός θεμελιώδους κοινωνικού ενδιαφέροντος και μέσω ενός ανοιχτού οράματος επικεντρωμένου στο*

72 **Frampton K.**, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο 2009, σελ. 338

μέλλον.»<sup>73</sup> Στο MuBE, όπως και στο περίπτερο, η αρχιτεκτονική ήταν, πρωτίστως, τοπογραφική και τοπικά διαμορφωμένη. Η Sophia Telles, περιγράφοντας το MuBe, αναφέρεται σε ένα σύνολο ιδεών που συνηθέστερα σχετίζονται με τη δημόσια **γλυπτική**. Η ιδέα του αρχιτέκτονα, από την αρχή, ήταν να ξεπεράσει την περιοχή στο σύνολό της. Δεν αφορούσε την τοποθέτηση ενός αντικειμένου σε μια περιοχή, ούτε τον «κατακερματισμό» του μουσείου, τοποθετώντας το υπόγεια. Αντ’ αυτού, η κατασκευή και η τοποθεσία ήταν αδιαχώριστες και αλληλεξαρτώμενες.<sup>74</sup>

Κατά τον Mendes da Rocha, το κοινωνικοπολιτιστικό δυναμικό της δημόσιας μορφής είναι αχώριστο από την τεκτονική του κλίμακα και από την συμβολική γενναιοδωρία της προγραμματικής του ανάπτυξης. Για εκείνον, ακόμα και το καθιστικό μιας ιδιωτικής κατοικίας πρέπει να θεωρείται χώρος δημόσιας εμφάνισης.<sup>75</sup> Συμφωνώντας με τις αναλύσεις του Flávio Motta, ο Mendes da Rocha τόνισε ότι ο ατομικισμός και η προσκόλληση στα υλικά πράγματα ήταν επιβλαβή για την κοινωνία, επειδή απομονώνουν τον άνθρωπο σε έναν ατελείωτο εγωισμό.<sup>76</sup> Ως εκ τούτου, στο σχεδιασμό του σπιτιού του, τόνισε τους χώρους συνύπαρξης, συνάντησης και ανταλλαγής όχι μόνο μεταξύ των μελών της οικογένειας, αλλά και μεταξύ των φίλων, ωθώντας μια κοινή εμπειρία που δε θα πρέπει να επικαλύπτεται από την ατομική εμπειρία. Ταυτόχρονα, επιδίωξε να δημιουργήσει μια οικιακή ζωή που θα προωθούσε περισσότερο την παραγωγή και τον ορθολογισμό και όχι την κατανάλωση και την ονειροπόληση.

Η μονοκατοικία, το καταφύγιο της ελίτ ομάδας που απάρτιζε ένα σημαντικό τμήμα της πελατείας του, διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο. Ο αρχιτέκτονας θεωρεί την κατοικία ως υποχώρηση από τον εξωτερικό κόσμο, ως ανεξάρτητο και αυτοαναφερόμενο μικρόκοσμο, ένα άνετο καταφύγιο. Ωστόσο, το σπίτι και η πόλη δεν θεωρήθηκαν αντίθετα μεταξύ τους. Μεταξύ του σπιτιού και της πόλης υπάρχει ένα διαπερατό όριο-κατώφλι, ακριβώς όπως ανάμεσα στη δημόσια και ιδιωτική αρχιτεκτονική υπάρχει μια συνεχής αμφίδρομη ροή. Στην πραγματικότητα, ο Mendes da Rocha δήλωσε κάποτε: «Ουσιαστικά δεν υπάρχει ιδιωτικός χώρος, μόνο διαφορετικοί βαθμοί δημόσιου χώρου.»<sup>77</sup>

Παρά τη συγγένεια, η αρχιτεκτονική του Mendes διαφέρει από αυτή του Le Corbusier και απέχει εξίσου από την αρχιτεκτονική των Βραζιλιάνων προκατόχων του από το Μοντερνισμό που ανέπτυξε η Σχολή του Ρίο. Υπάρχει μια αναγνώριση της αναλγησίας του κόσμου στο έργο του, το οποίο ταυτόχρονα οραματίζεται τη στιγμιαία απελευθέρωση του ανθρώπου μέσω μια μεγάλουψυχης αρχιτεκτονικής χειρονομίας<sup>78</sup> που είναι ταυτόχρονα εκδηλωτική κοινωνικά, **ηρωική** στο χώρο και **τολμηρή τεχνολογικά**. Με αυτήν την τόλμη ο Mendes επιδιώκει να αμφισβητήσει τον θεαματικό και παρακμιακό αισθητισμό της εποχής του. Αυτό είναι έκδηλο τόσο στην κατασκευή κατοικιών όσο και στα δημόσια οικοδομήματά του, όπως μπορού-

73 **Pisani, D.**, ό.π., σελ.189

74 **Williams, R. J.**,*Brazil modern architectures in history*, Reaction Books Ltd,2009, σελ.247

75 **Frampton K.**, ό.π. σελ.338

76 Ο Flávio Motta περιγράφει την κατοικία του αρχιτέκτονα ως «εξορθολογισμένη φαβέλα». Ο χαρακτηρισμός του κριτικού δεν σχετίζεται μόνο με το γεγονός ότι ο επισκέπτης τέθηκε σε άμεση επαφή με τον χώρο και την εμπειρία των ιδιωτικών και των χρήσεων υπηρεσίας, αλλά ειδικά με το γεγονός ότι το κλείσιμο αυτών των χώρων ήταν μερικό. Σε αυτό το σπίτι, όπου όλα μπορούν να ακουστούν, να φανούν και να γίνουν αισθητά, ούτε καν τα μπάνια, τα οποία στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα ήταν ένας από τους πιο ιδιωτικούς χώρους οικιακής ζωής, διέφυγαν από την ανοιχτή συνύπαρξη. Πρβλ. **Motta, F.**, *Paulo Mendes da Rocha, Acropole*, XXIX, Σεπτ. 1967, σελ. 18

77 **Pisani, D.**, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.91

78 **Frampton K.**, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Θεμέλιο 2009, σελ. 349



με να κρίνουμε από τη συνήθεια του να αντιμετωπίζει την ιδιωτική κατοικία σαν μικρο-δημόσιο χώρο.

Τα έργα του Paulo Mendes da Rocha που αναλύονται στην παρούσα εργασία περιέχονται στις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του συνολικού του έργου και αυτό γιατί οι λύσεις αυτές είναι συνδεδεμένες με μια πολιτιστική , κοινωνική και πολιτική μάχη που χαρακτηρίζει το αρχιτεκτονικό έργο και τις θέσεις και των υπόλοιπων αρχιτεκτόνων της «Σχολής του Σάο Πάολο».

Ωστόσο, σε έναν αρχιτέκτονα ανυπάκουο σε μόδες, όπως ο Mendes da Rocha, πρέπει να αναγνωριστεί η ικανότητα να επιστρέφει στο παιχνίδι και η επιτυχημένη ισορροπία μεταξύ της συνηθισμένης δέσμευσής του και ενός κόσμου όπου θα ήταν αδύνατο να ενεργήσει με τους λιτούς και επιθετικούς τόνους του παρελθόντος. Αυτό θα ήταν απλώς ένα μάλλον νοσταλγικό εγχείρημα.<sup>79</sup>

Έως σήμερα, δημιουργεί έργα με σημαντικές αστικές επιπτώσεις, με ενδιαφέρον για την αναδιάρθρωση των πόλεων που εξελίσσονται σε μητροπολιτικές περιοχές, ξεκινώντας από το Σχέδιο για το Victoria Bay (1993 ) φτάνοντας στο Cagliari (2007). Οι προτάσεις του μπορούν να θεωρηθούν ως ποιητικές δηλώσεις για την τέχνη και την τεχνική. Ο ίδιος ο αρχιτέκτονας παραδέχεται ότι η συμβολή που προσδίδουν οι βραζιλιάνικες αρχιτεκτονικές σε διεθνές επίπεδο είναι ο προβληματισμός «για τον άνθρωπο που αντιμετωπίζει τη φύση: ανασχηματίζει τη γη για να εγκαταστήσει πόλεις»<sup>80</sup>

11 . Σκίτσο του αρχιτέκτονα για το Brazilian Pavilion, Osaka Expo '70



79 **Pisani, D.**, Paulo Mendes da Rocha, Complete works, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.249 πρβλ Bastos J. *Paulo Mendes da Rocha. Breve relato de uma mudanca*, Vitruvius, XI, Ιούλιος 2010, σελ.122

80 **Medina, A., Alba, C.** , *Few, but convincing words in the work of Paulo Mendes da Rocha*, EN BLANCO, τεύχος 17, 2015, σελ. 98

# ΕΡ ΜΗ ΝΕΙ Α

Μετά από ενδελεχή μελέτη του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού, σε μια προσπάθεια εντοπισμού των στοιχείων που του αποδίδουν τοπικότητα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι αυτά συμπορούνται σε

1. Την ηθική του διάσταση
2. Τη σχέση με το τοπίο και το κλίμα
3. Τον τονισμό της μνημειακότητας
4. Τη χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος ως στοιχείου της «τοπικής παράδοσης»
5. Την χρήση παραδοσιακών οικοδομικών στοιχείων.

Πιο συγκεκριμένα:

- *Η ηθική διάσταση του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού*  
Η ηθική διάσταση του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού στάθηκε κύριο χαρακτηριστικό του ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό ανάλογη προσέγγιση στη Μεγάλη Βρετανία (κυρίως μέσα από το έργο των Smithsons). Η διάσταση αυτή εκφράστηκε κυρίως στην απόδοση δημοσίου χώρου ιδιαίτερης ποιότητας και σχεδιασμού αλλά και από τον κοινωνικό ρόλο των κτηρίων μέσα από τα οποία κυρίως εκφράστηκε η τάση αυτή. (σχολεία, κτήρια πρόνοιας κλπ)
- *Η σχέση με το ιδιάζον τοπίο και κλίμα της Βραζιλίας*  
Μια χώρα με τόσο ενδιαφέρον φυσικό τροπικό τοπίο αλλά και κλίμα δεν θα μπορούσε να μην αποδόσει αντίστοιχα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά και στον βραζιλιάνικο μπρουταλισμό. Οι χώροι οριοθετούνται από αυλές και κήπους που φέρνουν στο εσωτερικό των κτιρίων την ιδιάζουσα φύση η οποία καδράρεται και συμμετέχει στην εικονογραφία του εσωτερικού χώρου.. Οι αρχιτέκτονες σχεδίασαν μεγάλα οριζόντια ανοίγματα στις όψεις επιδιώκοντας άμεση σύνδεση με το καταπράσινο τροπικό τοπίο και τον ήλιο της Βραζιλίας. Για αυτούς τους λόγους ακόμα και οι οροφές αντιμετωπίστηκαν ως πέμπτη όψη. Μεγάλοι φεγγίτες ή διάτρητες πλάκες της οροφής επιτρέπουν το φυσικό φωτισμό και αερισμό των κτιρίων αλλά και τη συμμετοχή των έντονων χρωμάτων της φύσης στον αρχιτεκτονικό χώρο.
- *Ο τονισμός της μνημειακότητας*  
Τα κτίρια του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού χαρακτηρίζονται από έντονη μνημειακότητα, η οποία αποδίδεται από την οριζόντια ανάπτυξη και συγκέντρωση του προγράμματός τους σε έναν κεντρικό ορθοκανονικό όγκο, συχνά αρκετά μονολιθικό. Η κτιριακή αυτή μάζα είναι πολύ μεγάλη αναλογικά με τα υποστυλώματα, ενώ πολλές φορές αναρτάται από ένα δομικό σύστημα που χαρακτηρίζεται από γλυπτικά εκφραστικές φόρμες.
- *Η χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος,*  
Η χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος βρέθηκε στην τομή του διεθνούς με τον βραζιλιάνικο μπρουταλισμό. Ως γνωστόν πρόκειται περί του πλέον χαρακτηριστικού υλικού και τρόπου κατασκευής του διεθνούς μπρουταλισμού. Από την άλλη πλευρά, η διαθεσιμότητά του και η κατασκευαστική γνώση από το τοπικό εργατικό δυναμικό



της Βραζιλίας το κατέστησαν “νέα οικοδομική παράδοση”. Αυτή η συνάντηση του διεθνούς με το τοπικό είναι ένα από τα σημαντικά στοιχεία που αποδίδουν τοπικότητα στον βραζιλιάνικο μπρουταλισμό. Η δυνατότητά του να αποδίδει πλαστικότητα στις μορφές επέτρεψε στους αρχιτέκτονες της Σχολής του Σάο Πάολο να πειραματιστούν με την τεχνική και την τεχνολογία και να σχεδιάσουν κτίρια που δήλωναν την πρόοδο και την άρνηση αναχρονιστικών μορφών. Το υλικό απέδιδε και ηθικές προεκτάσεις εκφράζοντας την ειλικρίνεια της κατασκευής και την ένταξη στον τόπο. Θα πρέπει να τονιστεί η εμμονή των αρχιτεκτόνων του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού στις πλέον ανεπεξέργαστες εκδοχές του οπλισμένου σκυροδέματος που εύγλωττα το εντάσσουν στο πλαίσιο του μπρουταλισμού με την έξαρση της έλλειψης επεξεργασίας να το ταυτίζει με την βραζιλιάνικη εκδοχή του. Ο εμφανής ξυλότυπος και η έκθεση της δομής μέσα από το διάλογο, με ένα τρόπο ποιητικό, με τα χρώματα και τη βλάστηση του τοπίου, συμβάλουν στη διαμόρφωση της τοπικής έκφρασης του Βραζιλιάνικου Μπρουταλισμού.

- *Η χρήση τοπικών υλικών και παραδοσιακών οικοδομικών στοιχείων*  
Σε συνδυασμό με το οπλισμένο σκυρόδεμα \_«τοπική παράδοση», το οποίο συνήθως καθορίζει την αισθητικό και κατασκευαστικό αποτέλεσμα των κτηρίων του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού συχνά και στους εσωτερικούς χώρους (κυρίως των κατοικιών) εμφανίζεται χρήση τοπικών υλικών (κεραμικά πλακίδια, τοπική ξυλεία κλπ.). Πολύ συχνά εμφανίζεται χρήση παραδοσιακών οικοδομικών στοιχείων και πιο συγκεκριμένα παραδοσιακών κεραμικών πλακιδίων. Τα πλακίδια αυτά διακοσμημένα με παραδοσιακά μοτίβα χρησιμοποιούνται γενικευμένα ως επενδύσεις τοίχων ενώ ως δαπεδόστρωση κυρίως στο έργο της Lina Bo Bardi. Οι εκτεταμένες επενδεδυμένες επιφάνειες με παραδοσιακά πλακίδια στις όψεις δημοσίων κτηρίων του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού πολλές φορές αποτελούν και το πλέον εμφανές εξωτερικά χαρακτηριστικό που του αποδίδει την τοπική εκδοχή του. Η απλότητα στο σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων, με κύρια επιφάνεια το εμφανές σκυρόδεμα βρίσκει έναν ιδιαίτερο διάλογο με αυτά τα παραδοσιακά στοιχεία, δημιουργώντας εναλλαγές χρωμάτων και μοτίβων, που αποδίδουν στον βραζιλιάνικο μπρουταλισμό ένα τοπικό χαρακτήρα καθιστώντας τον μια ξεχωριστή περίπτωση του διεθνούς μπρουταλισμού.

Ο βραζιλιάνικος μπρουταλισμός κατ’ εξοχήν άνθισε στον δημόσιο χώρο χωρίς ασφαλώς να εμφανίζεται ελλειματικός και στον ιδιωτικό. Και αυτό ερμηνεύεται μέσα από την ηθική και πολιτική διάσταση η οποία εξ αρχής του απεδόθη από τους αρχιτέκτονες που τον ακολούθησαν ως ρεύμα. Η διάσταση αυτή αποδόθηκε αρχιτεκτονικά για παράδειγμα στα τα δημόσια έργα των αρχιτεκτόνων Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi και Paulo Mendes da Rocha, μέσα από υπερυψωμένους όγκους που λειτουργούν ως τοπόσημα και που επιτρέπουν την αξιοποίηση του χώρου στο επίπεδο του ισογείου, παρέχοντας στην πόλη στεγασμένες πλατείες, χαρακτηριστικές του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού.

Επίσης, το Plano de Acao, ένα κρατικό πρόγραμμα για την δημιουργία υποδομών εκπαίδευσης, αθλητισμού και πολιτισμού έδωσε την ευκαιρία στους

αρχιτέκτονες της Σχολής του Σάο Πάολο να σχεδιάσουν μια σειρά από σχολεία και άλλες υποδομές που άφησαν εξαιρετικά δείγματα του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού στον δημόσιο χώρο. Μπορούμε να παρατηρήσουμε σε αυτά τα έργα την ανάγκη για έναν ευρύτερο αστικό εκσυγχρονισμό, που θα περιλαμβάνει την εκπαίδευση του πολίτη και την ανάδειξη της σύγχρονης τοπικής κουλτούρας, ενώ θα απομακρύνεται από αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις του παρελθόντος που δεν αφομοιώνονται από την κοινωνία.

Κορυφαίο παράδειγμα αυτής της προσέγγισης είναι η Σχολή Αρχιτεκτονικής και Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου του Σάο Πάολο (FAU-USP), που σχεδιάστηκε από τον Vilanova Artigas. Εκτός από την έκφραση της μπρουταλιστικής τάσης της αρχιτεκτονικής σε συνάρτηση με τα υλικά, αυτό το κτίριο ενσωματώνει και την ηθική διάσταση του μπρουταλισμού του Σάο Πάολο. Η εσωτερική πλατεία στο κέντρο του κτιρίου και η επικοινωνία της με όλα τα επίπεδα που διαμορφώνονται εσωτερικά, αποκρυσταλλώνει τις θέσεις των αρχιτεκτόνων για επικοινωνία και ειλικρίνεια, εισάγοντας το δημόσιο χώρο στο εσωτερικό των κτιρίων. Αποτελεί μια κοιτίδα για την εκπαίδευση των φοιτητών που μοιράζονται τις γνώσεις τους με μια διεπιστημονική προσέγγιση, επιτρέποντας τη ανάδειξη της κοινωνικής διάστασης της αρχιτεκτονικής.

Στο πεδίο της ιδιωτικής αρχιτεκτονικής, η αστική κατοικία λειτούργησε ως μανιφέστο, ως χώρος πειραματισμού και επιβεβαίωσης των θέσεων των αρχιτεκτόνων της σχολής του Σάο Πάολο περνώντας από το μέρος στο όλον δηλαδή από το μοναδιαίο στοιχείο της κατοικίας στην κλίμακα της πόλης, καθιστώντας τον ρόλο του αρχιτέκτονα κρίσιμο για την κοινωνική αλλαγή και εξέλιξη. Ο Artigas ισχυρίστηκε ότι «η πόλη είναι ένα σπίτι» και «το σπίτι είναι μια πόλη», ενώ ο Mendes da Rocha μετατόπισε την έμφαση δηλώντας ότι «η πόλη γεννιέται από το σπίτι». Στο εσωτερικό των κτιρίων, είτε πρόκειται για κατοικίες είτε για δημόσια κτίρια, επιδιώκεται η συνεχής ροή των χώρων, με τα όριά τους να είναι αμυδρά ή ανύπαρκτα, γεγονός που ενισχύει την επικοινωνία και τη συνύπαρξη των χρηστών.

Σε γενικές γραμμές θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το έργο των αρχιτεκτόνων της Σχολής του Σάο Πάολο και ευρύτερα του βραζιλιάνικου μπρουταλισμού χαρακτηρίζεται από ομοιογένεια στην αρχιτεκτονική έκφραση, χωρίς να λείπουν διαφοροποιήσεις που προκύπτουν από την εκάστοτε ιδιοσυγκρασία και συνθετική αντίληψη των εκπροσώπων του. Το κύριο ενοποιητικό τους στοιχείο είναι μια κοινή ανάγκη για νέες εξερευνήσεις και άρνηση του διακόσμου της αρχιτεκτονικής του Μπαρόκ παρελθόντος και της αποικιακής αρχιτεκτονικής.

Στο έργο της Lina Bo Bardi μπορούν να εντοπιστούν κάποιες διαφοροποιήσεις στα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά, με την εισαγωγή στοιχείων από την τοπική κουλτούρα, που την καθιστούν μία μοναδική περίπτωση τοπικής έκφρασης του μπρουταλισμού στη Βραζιλία. Την ενδιέφεραν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά συγκεκριμένων τόπων και πόλεων, το συνηθισμένο και το καθημερινό. Χρησιμοποίησε, πέραν του σκυροδέματος στην πιο ακατέργαστη μορφή του, ώστε να φαίνονται οι διαδικασίες κατασκευής των έργων της, και τοπικά υλικά, πέτρες, ξύλα, κεραμικά πλακίδια καθώς και παραδοσιακά έπιπλα σε μια προσπάθεια απλοποίησης και επαφής με τον καθημερινό άνθρωπο. Δεν ενδιαφερόταν για την αποικιακή κληρονομιά της Βραζιλίας, αλλά και

λοιπά σημεία που κληροδότησαν οι Βραζιλιάνοι στην παράδοση. Η μεγάλη συνεισφορά της στην δημιουργία τοπικής αρχιτεκτονικής και ταυτότητας για τη Βραζιλία δεν εντοπίζεται τόσο στην ιδιωτική κατοικία αλλά στο δημόσιο χώρο. Η πειραματική προσέγγισή της Lina Bo Bardi κυμάνθηκε από την τολμηρή χρήση της τεχνολογίας στην κατασκευή, όπως στην ανάρτηση κτιριακού όγκου για το MASP πλάτους 70 μέτρων, σε πειράματα μικρής κλίμακας με σκυρόδεμα, στην προσεκτική αποκατάσταση κτιρίων πολιτιστικής κληρονομιάς, ανοίγοντας έτσι έναν εναλλακτικό τρόπο στον μπρουταλισμό (alternative brutalism), που καθιστά τη Βραζιλία μια μοναδική περίπτωση στο διεθνές προσκήνιο.

Σε όλη τη διαδικασία ανάπτυξης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στη Βραζιλία, από τη δεκαετία του 1920, παρατηρήθηκε μια τάση ουτοπικού χαρακτήρα με την αρχιτεκτονική να γίνεται αντιληπτή ως εργαλείο κοινωνικών αλλαγών, με σκοπό μια πιο δίκαιη και ισότιμη κοινωνία. Με το σχεδιασμό της Νέας Πρωτεύουσας (Μπραζίλια) όμως, τη δεκαετία του 1950, δημιουργήθηκαν αντιδράσεις για την βραζιλιάνικη αρχιτεκτονική και το Μοντέρνο με επίκεντρο τον ταξικό διαχωρισμό της πόλης σε ζώνες και την καταφυγή στον φορμαλισμό, επιλογές που οδηγούν σε μια αρχιτεκτονική σχετικά απομακρυσμένη από τις ανθρώπινες ανάγκες.

Την ίδια στιγμή, οι αρχιτέκτονες της Σχολής του Σάο Πάολο άρχισαν να εξετάζουν το ρόλο της αρχιτεκτονικής στην κοινωνία, ασκώντας κριτική στο Μοντέρνο κίνημα, και τη μνημειακή και αποστασιοποιημένη από τα κοινωνικά ζητήματα της χώρας αρχιτεκτονική για τη Νέα Πρωτεύουσα. Απάντησαν με ένα δικό τους αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο, του οποίου το αισθητικό αποτέλεσμα προκύπτει από μια ιδιαίτερη ενασχόληση με την κατασκευαστική λογική, την απλοποίηση και ειλικρίνεια της κατασκευής, την αξιοποίηση της τεχνολογίας και των τοπικών τεχνικών κατασκευής, αλλά και την οικονομία των μέσων.

Στην αρχιτεκτονική τάση που ανέπτυξαν μπορεί να εντοπιστεί ένας σαφής διάλογος με τα ζητήματα που έθεσαν τα μέλη της Team-X στα μέσα του εικοστού αιώνα. Μια σχέση δηλαδή μεταξύ δεοντολογίας και αισθητικής, που ο Reynier Banham ονόμασε «ο νέος μπρουταλισμός». Οι υποστηρικτές του επεδίωξαν να στηρίξουν το έργο τους όχι μόνο σε παραδοσιακές αρχιτεκτονικές θεωρίες, αλλά φέρνοντας το ζήτημα στη διάσταση της κοινωνικής και πολιτικής ηθικής. Η ηθική και η αισθητική αποτέλεσαν ένα δίπολο που απασχόλησε και τις συζητήσεις και τις πρακτικές της αρχιτεκτονικής στο Σάο Πάολο τις δεκαετίες του 1960 και του 1970.

Το συνθετικά χαρακτηριστικά του Μοντέρνου (pilotis, ελεύθερη κάτοψη, ελεύθερη όψη, οριζόντια ανοίγματα και επίπεδη στέγη) και τα αρθρωτά επαναλαμβανόμενα συστήματα λειτούργησαν ως σημείο αναφοράς στη διαμόρφωση της Μπρουταλιστικής τάσης στη Βραζιλία. Ωστόσο οι αρχιτέκτονες από το Σάο Πάολο διαφοροποιήθηκαν χρησιμοποιώντας ακατέργαστα υλικά, όπως είναι (“as found”), και κυρίως εμφανές σκυρόδεμα, δίδοντας λιγότερη έμφαση στην πολυτέλεια, διαμορφώνοντας έτσι την μπρουταλιστική τάση στη Βραζιλία.

*«η έννοια της προστασίας απουσιάζει ολότελα από το βραζιλιάνικο τρόπο οικοδόμησης. Τα κτίρια δεν κτίζονται για να προστατεύσουν κάποιον από κάτι. Μπαίνει κανείς από μια πόρτα και ξαναφεύγει από μian άλλη». Τα κτίρια της Βραζιλίας προσφέρουν όντως πολύ ισχυρότερη αίσθηση της σύνδεσης με τον ανοιχτό χώρο, απ’ότι του ριζώματος στο έδαφος. Ο απεριόριστος χώρος δεν είναι απειλή, αλλά αντίθετα, πολύ περισσότερο, απαίτηση... Παρά την κριτική θέση της, η αρχιτεκτονική του μεταδίδει μια αίσθηση ελπίδας. Δεν είναι μόνο η αίσθηση ότι στέκεσαι στη μία άκρη μιας μακρόχρονης εξέλιξης, αλλά μάλλον μια ταυτόχρονη προσδοκία, ότι κάτι αποφέρει καρπούς για το μέλλον. Είναι ένα ξεκίνημα, μια αφύπνιση, σάμπως η ιστορία να άρχισε μόλις τώρα.»*

Paulo Mendes da Rocha<sup>81</sup>



ΠΗ

ΓΕΣ

## ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

**01.** The headquarters for the Ministério da Educação e Saúde (Ministry of Education and Health, MES) in Rio de Janeiro (built 1936–43) Images: courtesy David Bank, 2013)

**02, 03.** Segawa Hugo, Architecture of Brazil 1900-1990, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2010, σελ. 103,110

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

**01.** <http://vilanovaartigas.com/cronologia/projetos/anhembi-tenis-club>e

**02.** <https://brazilianconcrete.wordpress.com/2016/10/21/visit-igreja-sao-bonifacio/>

**03.** <https://www.arquivo.arq.br/residencia-chiyo-hama>

**04.** Segawa Hugo, Architecture of Brazil 1900-1990, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2010, σελ.180

**05, 06.** Segawa Hugo, Architecture of Brazil 1900-1990, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2010, σελ.189

**07.** <https://www.themodernhouse.com/journal/house-of-the-day-the-antonio-teofilo-residence-by-decio-tozzi/>

### A1

<http://architectuul.com/architect/joao-batista-vilanova-artigas>

**01.** <https://www.atlasofplaces.com/architecture/fau-usp/>

**02** <https://www.nelsonkon.com.br/edificio-louveira/>

**03.** <http://vilanovaartigas.com/cronologia/projetos/casa-vilanova-artigas>.

**04.**<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.166/5136>

**05, 06,07,08.** <https://www.atlasofplaces.com/architecture/fau-usp/>

**09, 10, 11, 12.** <https://www.nelsonkon.com.br/faculdade-de-arquitetura-e-urbanismo-usp/>

**13.** [http://www.fau.usp.br/home/hires\\_fauusp-assembl\\_ia/](http://www.fau.usp.br/home/hires_fauusp-assembl_ia/)

**14.** <https://www.archdaily.com.br/br/789307/classicos-da-arquitetura-casa-niclewicz-vilanova-artigas>

**15.** <https://www.archdaily.com.br/br/789307/classicos-da-arquitetura-casa-niclewicz-vilanova-artigas/>

**16, 18, 19.** <https://www.themodernhouse.com/journal/house-of-the-day-casa-edgar-e-marcia-nieclewicz/>

**17.** <http://vilanovaartigas.com/cronologia/projetos/casa-vilanova-artigas>

### A2

<https://www.casatigallery.com/designers/lina-bo-bardi/>

**01.** <https://mcachicago.org/Calendar/2020/06/Curator-Tour-Lina-Bo-Bardi-Habitat>

**02.**<https://design.britishcouncil.org/blog/2017/jun/22/talk-habitat-magazine-lina-bo-bardis-architecture-/>

**03.** <https://divisare.com/projects/279136-lina-bo-bardi-inigo-bujedo-aguirre-glass-house>

**04.** <http://www.contemporaryartsociety.org/news/friday-dispatch-news/isaac-julien-lina-bo-bardi-marvel-lous-entanglement-victoria-miro-london/>

**05.** <https://divisare.com/projects/279154-lina-bo-bardi-inigo-bujedo-aguirre-masp-museu-de-arte-de-sao-paulo>

**06.**<https://www.bmiaa.com/lina-bo-bardi-italy-retrospective-maxxi-roma/>

07.<https://www.re-thinkingthefuture.com/article/lina-bo-bardi-life-and-works/>  
08. [https://www.markuslanz.eu/en\\_US/02\\_06\\_lina-bo-bardi\\_masp\\_2014\\_2170cm-lanz-2/](https://www.markuslanz.eu/en_US/02_06_lina-bo-bardi_masp_2014_2170cm-lanz-2/)  
09. <https://divisare.com/projects/279154-lina-bo-bardi-inigo-bujedo-aguirre-masp-museu-de-arte-de-sao-paulo>  
10. <https://www.nelsonkon.com.br/en/masp/>  
11. Fischer Sabine, The Horizons of Lina Bo Bardi:The museu de Arte de São Paulo in the Context of European postwar Concepts of architecture, σ.117  
12. <https://divisare.com/projects/279154-lina-bo-bardi-inigo-bujedo-aguirre-masp-museu-de-arte-de-sao-paulo>  
13. <http://linabobarditogether.com/de/2012/09/18/lina-bo-bardi-in-the-frame-of-brazilian-architecture-by-renato-anelli/>  
14. <https://www.archdaily.com/575429/spotlight-lina-bo-bardi/5a25bda5b22e38dd5d000419-spotlight-lina-bo-bardi-image>  
15,16,17. <https://www.dezeen.com/2014/10/14/lina-bo-bardi-leonardo-finotti-photography-series/>  
18, 19 <https://divisare.com/projects/279160-lina-bo-bardi-inigo-bujedo-aguirre-sesc-pompeia>  
20.[https://www.domusweb.it/en/architecture/2014/12/05/lina\\_bo\\_bardi\\_100yearsyoung.html](https://www.domusweb.it/en/architecture/2014/12/05/lina_bo_bardi_100yearsyoung.html)  
21. <https://linabobarditogether.com/de/2012/08/03/the-making-of-sesc-pompeia-by-marcelo-ferraz/>

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β**

[https://inhabitat.com/pritzker-prize-goes-to-paolo-mendes-da-rocha/mube\\_6/](https://inhabitat.com/pritzker-prize-goes-to-paolo-mendes-da-rocha/mube_6/)

**B1**

01. <https://www.moma.org/collection/works/110607>  
02.Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.32  
03. Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.23  
04, 05 Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.20  
06, 07, 08 Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.23-25  
09. <https://www.architectural-review.com/buildings/brazilian-pavilion-osaka-expo-by-paolo-mendes-da-rocha/10044818.article>  
10. [https://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe/5330cbf7c07a80d642000044?next\\_project=no](https://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe/5330cbf7c07a80d642000044?next_project=no)  
11.<https://brazilianconcrete.wordpress.com/2016/06/15/brazilian-pavilion-1970-osaka-world-fair/>  
12, 13 Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.183-185

**B2**

Zein Verde R., *Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, PhD, Porto Alegre:PROPAR-UFRGS, 2005, σελ 1  
01. <https://www.atlasofplaces.com/architecture/casa-butantae/>  
02. <https://divisare.com/projects/207162-paulo-mendes-da-rocha-leonardo-finotti-house-in-butanta>  
03. <https://www.atlasofplaces.com/architecture/casa-butantae/>  
04. Zein Verde R., *Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, PhD, Porto Alegre:PROPAR-UFRGS, 2005, σελ.239

05, 06. Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.95  
07, 08, 09,10. <https://divisare.com/projects/207162-paulo-mendes-da-rocha-leonardo-finotti-house-in-butanta>  
11. Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.118  
12,13. <https://creativepool.com/files/candidate/portfolio/full/1563928.jpg>  
14. Zein Verde R., *Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, PhD, Porto Alegre:PROPAR-UFRGS, 2005, σελ.273  
15-19. Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.118-123  
20. Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.118-128  
21. <https://divisare.com/projects/317538-paulo-mendes-da-rocha-leonardo-finotti-mendes-da-rocha-s-houses>  
22.Zein Verde R., *Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, PhD, Porto Alegre:PROPAR-UFRGS, 2005, σελ.279  
23, 24, 25. Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.129  
26. <http://www.pedrokok.com/gerassi-house-sao-paulo-brazil/>  
27. Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.254  
28. Zein Verde R., *Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, PhD, Porto Alegre:PROPAR-UFRGS, 2005, σελ. 258  
29. <https://ofhouses.com/post/150649897176/350-paulo-mendes-da-rocha-gerassi-house>  
30, 31, 32. <https://openhousebcn.files.wordpress.com/2012/01/architecture-casa-gerassi-paulo-mendes-da-rocha-openhouse-barcelona1.jpg>  
33 <https://www.designboom.com/architecture/paulo-mendes-da-rocha-technique-and-imagination-trien-nale-05-05-2014/>  
34. <https://www.atlasofplaces.com/architecture/casa-butantae/>  
35. <https://openhousebcn.files.wordpress.com/2012/01/architecture-casa-gerassi-paulo-mendes-da-rocha-open-house-barcelona1.jpg>  
36. <https://divisare.com/projects/317538-paulo-mendes-da-rocha-leonardo-finotti-mendes-da-rocha-s-houses>

**B3**

<https://divisare.com/projects/207144-paulo-mendes-da-rocha-leonardo-finotti-mube#lg=1&slide=2>  
01.<https://www.archdaily.com/796662/paulo-mendes-da-rocha-architecture-does-not-desire-to-be-functional-it-wants-to-be-opportune/>  
02. [https://www.architectural-review.com/pictures/380xany/1/5/1/3166151\\_1204paulomendesdarochamubedrawing.gif](https://www.architectural-review.com/pictures/380xany/1/5/1/3166151_1204paulomendesdarochamubedrawing.gif)  
03, 04, 05 <https://divisare.com/projects/207144-paulo-mendes-da-rocha-leonardo-finotti-mube#lg=1&slide=2>  
06, 07. <https://www.archdaily.com/796662/paulo-mendes-da-rocha-architecture-does-not-desire-to-be-functional-it-wants-to-be-opportune/>  
08. [http://www.artnet.com/artists/rené-magritte/les-idées-claires-Hqq85cRGG7EvHA1nCMY\\_yA2](http://www.artnet.com/artists/rené-magritte/les-idées-claires-Hqq85cRGG7EvHA1nCMY_yA2)  
09.Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015, σελ.224  
10, 11. <https://www.designboom.com/architecture/paulo-mendes-da-rocha-technique-and-imagination-trien-nale-05-05-2014/>



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

\_Banham Reyner, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, London: The Architectural Press, 1966

\_Bo Bardi, Lina, *Stones against Diamonds*, London: Architectural Association, 2013

\_Candolfi Carlo, *Matter of Space, Città e architettura in Paulo Mendes da Rocha*, Accademia University Press

\_Cavalcanti Lauro, *When Brazil was Modern: Guide to Architecture 1928-1960*, New York Princeton Architectural Press, 2003

\_Colquhoun Alan, *The concept of regionalism, G.B. Nalbantoglu*, C.T. Wong (Eds.), Postcolonial Space(s), Princeton Architectural Press, New York ,1997

\_Curtis William, *Modern Architecture since 1900*, London: Phaidon Press, 1996

\_Evenson Norma, *Two Brazilian Capitals. Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia*, New Heaven: Yale University Press, 1973

\_Ferraz Marcelo C., *Lina Bo Bardi*,(monograph), Empresa das Artes: Instituto Lina Bo PM Bardi, Sao Paulo, 1993

\_ Frampton Kenneth., Μοντέρνα αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, Θεμέλιο 2009

\_Goodwin Philip, Brazil Builds: Architecture New and Old,1642-1942, New York: The Museum of Modern Art, catalogue 1942/43 exhibition

\_Hensel Michael, Turko Jeffrey, *Grounds And Envelopes: Reshaping Architecture and built environment, London: Routledge*, 2015

\_Herrle Peter, *Architecture and identity? Steppenwolf and the carriers of change*, Architecture and identity Muenster: LIT-Verlag, 2008

\_Hitchcock Henry-Russel, *Latin American Architecture since 1945*, New York: The Museum of Modern Art, catalogue

\_Mindlin Henrique, *Modern Architecture in Brazil*, Colibris Editora LTDA,1956

\_Pisani Daniele, *Paulo Mendes da Rocha, Complete works*, Rizzoli International Publications, 2015

\_Segawa Hugo, Architecture of Brazil 1900-1990, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2010

\_Standler, D., *The Other Way Around: the Modernist movement in Brasil*, Third World Modernism: Architecture, Development, and Identity, ed. Duanfang Lu (Routledge),2010

\_Williams J.Richard, *Brazil modern architectures in history*, Reaction Books Ltd,2009

\_ Zeuler R. M. de A. Lima, “Lina Bo Bardi”, Yale University Press, 2013

## ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Zein Verde R., Arquitetura de Escola Paulista Brutalista 1953-1973, PhD, Porto Alegre:PROPAR-UFRGS, 2005

## ΕΙΔΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ-ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ-ΑΡΘΡΑ

\_Amaral, Zein Verde R.,*Osaka World’s Fair of 1970 and the Brazilian Pavilion*, ArqTextos, τεύχος 16, 2010

\_Brazilian Pavilion for Expo ’70 , περιοδικό Acrópole, τεύχος 361, 1969

\_Borgonovi L., Kotnik T., “*Confrontation between building and ground: notions of force and gravity in the work of João Vilanova Artigas*” essay in: *Structures and Architecture: New concepts, applications and challenges*, Taylor &Francis Group,2013 [https://schwartz.arch.ethz.ch/Publikationen/Dokumente/guim\\_lara.pdf](https://schwartz.arch.ethz.ch/Publikationen/Dokumente/guim_lara.pdf)

\_Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista, Ruth Verde Zein: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/375>

\_Castro, M. Paulo Mendes da Rocha, Musee de la Sculpture de Sao Paulo du Bresil(συνέντευξη), L’architecture d’ aujourd’hui, τεύχος 310, Απρ 1997, σελ. 41

\_Codebò, A. The architect weaving the city: Lina Bo Bardi’s praxis in the SESC Pompeia, VIRUS, τεύχος 14, 2017

\_ *Cultura e natureza*, συνέντευξη από Espallagras Gimenez στο περιοδικό H.Pinion,UPC-R. Guerra,Barcelona-Sao Paulo, 2002, σελ.28

\_Delgado Páez F., *A variable in Paulo Mendes da Rocha’s single-storey houses*, διάλεξη σε συνέδριο: REVISITING POST-CIAM GENERATION. Debates, proposals and intellectual framework. Porto: CEAA/ESAP-CESAP, 2019, σελ. 90

\_Fischer, S., “*The Horizons of Lina Bo Bardi: The museu de arte de Sao Paulo in the Context of European postwar Concepts of architecture*”, “*lina bo bardi 100, brazil’s alternative path to modernism*”, 2013

\_Francesco Dal Co, Paulo Mendes da Rocha: Listen to and observe a master, 2006 Laureate, Essay: [https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2006\\_essay.pdf](https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2006_essay.pdf)

\_Lehmann Steffen, *An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi* in Brazil: the work of Lina bo Bardi”, City, Culture and society, Elsevier, 2016: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877916616300017?via%3dihub>

\_Medina, A., Alba, C, *Few, but convincing words in the work of Paulo Mendes da Rocha*, EN BLANCO, τεύχος 17, 2015, σελ. 98

\_Motta Flavio, *Paulo Mendes da Rocha*, Acropole, XXIX, September1967

\_Pisani Daniele, *Too Beautiful to be true: Lina Bo Bardi’s MASP, or an “architected” lie* : [https://www.academia.edu/37653587/Too\\_beautiful\\_to\\_be\\_true\\_Lina\\_Bo\\_Bardi\\_s\\_MASP\\_or\\_an\\_architected\\_lie](https://www.academia.edu/37653587/Too_beautiful_to_be_true_Lina_Bo_Bardi_s_MASP_or_an_architected_lie)

\_Selby Raphael, Brazilian Pavilion–1970 Osaka World Fair, Understanding brutalism in Brazil through a short writing on a building case study: <https://brazilianconcrete.wordpress.com/2016/06/15/brazilian-pavilion-1970-osaka-world-fair/>

\_Spiro Anette, *Paulo Mendes da Rocha – Bauten und projekte*,Zürich: Verlag Niggli, 2002

\_Telles Sophia, *Museu da Escultura*, περιοδικό AU, τεύχος 32,Οκτ/Νοε 1990

\_Villac Maria Isabele *Paulo Mendes da Rocha: The technique and the “art of the building”*, EN BLANCO, τεύχος 15, 2014

\_Zein Verde R., Other Brazilian architectures, Barcelona: 2G Revista, Internacional de Arquitectura, No 8, 1998

\_Zein R .V., Brutalism? A polemical name and its use to name a past trend of Brazilian architecture, EN BLANCO, τεύχος 9, 2012

\_Zeuler L.,*The faces of Janus: modernism and hybridisation in the architecture of Lina Bo Bardi* (The Journal of Architecture, τεύχος 11,2006, σελ.257





